



戰後初期來臺的
宜蘭大陸畫家

陳進傳 | 著

戰後初期來臺的
宜蘭大陸畫家

目錄

005	序
007	第一章 前言
013	第二章 大陸畫家渡臺的背景
014	第一節 政權轉換下的美術
019	第二節 大陸推力移出
021	第三節 臺灣拉力移入
025	第三章 大陸來臺畫家的類別
026	第一節 純美術畫家
029	第二節 左翼版畫家
033	第三節 傳統水墨畫家
039	第四章 輾轉到宜蘭的大陸畫家
040	第一節 輾轉宜蘭
056	第二節 定居宜蘭
061	第三節 遷移臺北
071	第五章 恬澹曠達－田鱣之
091	第六章 孤獨情深－王攀元
113	第七章 書畫傳家－魏埕
133	第八章 山松不老－袁樂民
147	第九章 翰墨殊勝－夏國賢
163	第十章 杏林春暖－吳守忠
179	第十一章 結論

序

身為地方史學者，積累日久，浸淫愈深，自是感慨良多，憂心不已。每當看到傳統建築一棟棟傾頹拆除，民間器物一件件損壞無存，風尚習俗一樣樣式微淪喪，耆老藝匠一個個衰弱凋零，藝文宗師一位位消逝羽化，確是令人神傷，卻又徒乎奈何。基於這種情懷，筆者已逾垂暮，本應頤養生息，猶仍得老驥伏櫪，操持筆桿，投注宜蘭美術史篇章的撰述，俾能留下些許紀錄。

全稿即將告竣，如獲重釋。因僻居宜蘭，文獻不足，查尋非易，加上美術議題，須有專業素養，對學歷史的我，確實吃力。但期待宜蘭史研究的拓展與深化，且不忍大陸畫家遭到埋沒無聞，何況他們獻替蘭陽，功在畫壇。在此驅迫下，只能勉力而為，如今總算殺青，可以交差，舒緩寬慰，油然而生。

研究美術史與藝術家，作品是最重要的依據，但文獻資料亦不宜廢離，二者並用，方能顯現真相，回復原貌。過去的研究大多依賴作品，輕忽史料，所幸邇來漸有改觀，已能體認文獻的價值。在此情況下，本書偏取文獻，焦點放在戰後宜蘭大陸畫家的探討。事實上，宜蘭還有更多藝術議題，極待開發與研究，希望有心人士盍興乎來，完成宜蘭美術史的拼圖工作，藉以填補宜蘭歷史的美術空窗，如果成效良佳，當允為區域美術史研究的盛事。

本書最初構想，強調畫面，看重視覺，圖文兼備，用為提高興趣，助益閱讀。然動筆伊始，顧慮內容欠詳，事蹟無多，於是翻箱倒櫃，盡量搜集，頗有收穫，以致資料迭出，文字倍增，然受篇幅限制，頁數不宜添加，權衡之餘，難以顧全，只能忍痛將圖版、照片與參考書目割愛，有違初衷，實非得已，特此說明，敬請見諒。

撰寫期間，承蒙多方協助，銘記烙印。親聆請教年近百歲的袁樂民老先生，十分感謝，遺憾的是，不久就蒙主寵召，敬祈天國喜樂。魏埡故老長女魏得璇與夫婿吳敏顯接受訪談，並賜畫冊，厚誼難忘。吳守忠故老掌珠吳成瑤鼎力支援，不勝感激。彭名琨的協助與繕校，謹致謝忱。許多朋友慨借資料，提供訊息，如李奎忠、林明昆、楊晉平、張慧、魏文雄、黃文瀚、周福番、陳文隆、吳宗明等，敬表誌謝。當然翰君兄的好意促邀，更是功不可沒。行文當中，適逢疫情，查閱不便，徒增困擾，疏漏謬誤，應是不少，甚盼博雅之士，惠予指正。

第一章 | 前言

歷史學可有分支多類，專史為重要一環，論其研究，何人擔綱，誰來撰寫，梁啟超所言甚是，「文物專史，與其說是史學家的責任，毋寧說是研究某種專門科學的人對於該種學問的責任。」所以「文物專史不單是史學家的責任，若由各種專門學者自家去做，還好些。」畢竟專業素養非常重要，否則很難做好。¹準此以論，美術史研究應以藝術相關科系出身較為妥適。是故臺灣美術史的著述，幾乎都是畫界專業包辦，鮮見念歷史的與聞。蕭瓊瑞雖是歷史系所畢業，但根底仍是藝術，由於兼長並擅，故能有成，蔚為大家。

論及臺灣美術史的研究，謝里法的《日據時期臺灣美術運動史》實開肇端，引來各界重視，紛紛跟進，形成風潮，許多專家學者順勢起舞研究，畫家加入著述隊伍，莘莘學子亦隨之助陣，行政部門與學術單位也有所重視，支持贊助。於是展開各種相關的調查研究計畫，舉辦不同議題的學術研討會，因而豐富了臺灣美術史的論著與圖冊。雖然成果相當可觀，但仍有缺漏與不足之處，因美術史研究建立在作品與文獻的基礎上，資料愈充實，愈接近歷史面貌，特別是強調庶民歷史的當下，有些地區性的畫家不應受到冷落，黯然虛度。畢竟他們也是臺灣美術史的一分子，鮮為人知，實有遺憾，補救之道，就是透過調查研究，讓他們重現歷史長廊，藉以喚回往昔場景。

筆者歷史背景，疏離繪畫，素養不足，實不宜跨進美術史領域，背乎學術常態。然以治地方史有年，難免會注意地方美術沿革與藝能人物，發現臺灣很多早期畫家遭到埋沒，不為人知，他們並非無名之輩，有些還是衙府官員與文人雅士，部份則入選日治時期的「臺灣美術展覽會」（簡稱「臺展」）與「臺灣總督府展覽會」（簡稱「府展」），且地方社會不乏優秀的民俗畫家。再者，戰後來自大陸美術專校與學有專長的美術工作者，僻居臺灣角落，雖仍寄情藝術，鍾愛作畫，卻無人聞問，凡此概為美術史家所忽略。固然他們並非主流畫家，無顯著盛名，只是長期缺乏關愛眼神，成為美術的邊緣人。臺灣美術史研究先驅，亦是巨擘的謝里法，著作等身，論述精宏，亦難費心關照這些淪沒畫家，故其繪畫命運的坎坷獨行，就不足為奇了。但處在重建臺灣美術史，探尋失落美術史料的時刻，將這些蒙塵已久的畫家，抹去灰土，還復容顏，應該是件意義重大的事。

以此檢視宜蘭早期美術史，鮮為人知的畫家仍所在多有，他們分屬不同的社會階層、生活領域與時間世代，由是呈現各異其趣的樣態與風貌。就時間分期而言，宜蘭近現代美術史的發展大致可分日治初期前、日治中期後、戰後初期和縣府主導等四個階段，茲略述於後。

其一，日治初期前：日本統治臺灣初期，採行撫綏政策，基本上維持臺灣既有的社會習俗與藝文內容，因而此一階段包括清領與日治初期，乃中國傳統繪畫當道的年代，

1 梁啟超，《中國歷史研究法（附補編）》，臺北：中華書局，1967年4月，頁169。

畫家概屬大陸來宜蘭的官宦員吏、遊歷騷客、科舉人物和地方仕紳，為數頗多。但遺憾的是，因年代久遠，他們的畫作喪失殆盡，無從取得，惟書法尚見少數留存，如要刻意尋覓，動手動腳找東西，應該會有收穫。袁金塔等著《臺灣美術地方發展史全集—宜蘭地區》即約略提到，清代流寓畫家，最著名者為滄海，擅長人物花鳥與風俗描賞，在當時已能獨創一格。日治時代，早期有阿拉喜好描繪人物，陳朝玉則工於花鳥。此外藍欽、陳永和、楊龍泉，也都嘗試以水墨為表現的素材。² 雖吉光片羽，卻也彌足珍貴。

宜蘭早期傳統仕紳雖非均擅長繪畫，然嫻熟書法者比比皆是，惟這方面的調查與研究，尚屬處女地，亟具開發潛力，希望縣內書畫好手，在寫字作畫之餘，撥點時間與心力，對鄉賢同好多所留意，探尋資料，加以研究，將是宜蘭美術史的佳話。數年前，大陸網站曾拍賣過同鄉先賢柯錫疇的書法對聯，就是很好的例子。國立歷史博物館藏清代噶瑪蘭廳第二任通判雲南進士陳蒸的〈行書團扇〉，團扇亦曰「宮扇」、「紈扇」、「合歡扇」，因狀似圓月，且多為宮中之用，因而被稱作團扇，是一種圓形有長柄的扇子。³ 筆者也曾見過望族林青雲後裔出示其家中收藏的宜蘭名人字畫。

其二，日治中期後：日本於昭和 2 年（1927）舉辦首屆「臺灣美術展覽會」，揭開臺灣新美術序幕，摒棄傳統文人畫風，吸引畫家爭相參加「臺展」與「府展」，俾名利雙收，獲取榮耀。宜蘭人入選畫展共有：藍蔭鼎、陳日升、吳茂仁、謝清連、郭雨陽、林添輝、謝清埤、林海樹、李燈焰、游本鄂等 10 人之多。其中唯獨藍蔭鼎世所共知，遠近馳譽，其他 9 位幾乎被人遺忘，就算知道其名，也不清楚他們曾參加官展的輝煌佳績。尤其是游本鄂連續 7 屆入選，與藍蔭鼎次數相同，此誠何等光彩，卻是畫壇的隱形人，真令人為其抱屈，感到不捨。有鑑於此，筆者曾撰寫《日治時期臺、府展中的宜蘭美術人》，勉可表彰這些宜蘭美術前輩的成就，遲來的公道，也堪告慰。

約在同時，還有一些畫家，接受正規的學校美術教育，雖未參加「臺展」或「府展」，但其繪畫表現，令人驚艷，卻是宜蘭美術史的失蹤人口，其中最值得探究的是宜蘭北門謝家。謝家世代望族，財力雄厚，為多人負笈扶桑的大家族，可貴的是重心放在美術。其中入選官展為謝清連和謝清埤，前者進日本的美術學校，繼之轉赴法國深造；而後者從小獲獎多次，作品常刊登《臺灣日日新報》，嗣亦到日本讀書。謝清江更是傑出，小學就常得獎賞，《臺灣日日新報》屢見其作品。戰後謝松筠在臺灣與日本畫壇亦享有盛名，另有族人學美術設計。真是一門俊彥，足謂繪畫家族，在臺灣美術史上，亦是屈指可數。這樣的美術成就，家族輝耀，卻湮沒在歷史灰燼裏，族人靜默，民眾不知，畫界淡漠，殊感遺憾，然又奈何。

2 袁金塔、陳坤德、曹筱玥，《臺灣美術地方發展史全集—宜蘭地區》，臺北：日創社文化公司，2003 年 10 月，頁 74。

3 現藏國立歷史博物館，登錄號：36979。

中國民俗彩繪淵源流長，逮及明清，已臻成熟，邁向高峰，流風所至，傳播臺灣，宜蘭也照單全收，可想而知，宜蘭當有相應的民間畫家，只是他們位居社會底層，寂寥無聞。日治中期以後，部份家族彩繪畫師綿延留名，如周昆海、曾萬一、顏景陽等就立足在宜蘭街區，從事民俗年節、寺廟彩繪的工作，而游本鄂也是依此糊口。他們都是家族傳承，方能維持世代畫業。最近這幾個民俗彩繪家族已引起各界的關注與參訪，總算是好的訊息。

此外，清代以來宜蘭就有肖像畫，高掛於家族的廳堂壁上，然以需求量無多，維生不易，雖有世家承襲或師徒傳授，但現已沒落。再者，日治中葉後，電影廣告與商業設計逐漸形成，市場雖然有限，仍能養活少數畫師。他們概屬職場性質，然具專業水準，寓美學素養，但幾乎不在宜蘭美術史的視線之內，殷盼藝文界惠予重視，多所眷顧，並加研究。

其三，戰後初期：民國 34 年 8 月，日本投降，政府接收臺灣，而為戰後初期。惟受到政局牽連，短暫數年，堪稱臺灣美術史變動最激烈的階段。剛開始無所約制，藝文開放，臺灣本土、大陸旅臺、日本留滯等三類畫家，群聚於此，各顯身手，風格紛陳，盛況空前。但隨之而來的二二八事件、清鄉運動、宣佈戒嚴，造成畫家奔回大陸，出走海外。及至神州淪陷，許多畫家避難來臺，加上政治管控，策略調整，從而確立臺灣美術的藝術走向與繪畫性格。在此情境下，臺灣美術界約分二類：即輾轉渡臺的大陸畫家和日本教育下的在地畫家。

呼應這個趨勢，宜蘭情況亦相一致，大陸畫家有田續之、王攀元、魏堉、夏國賢、袁樂民、吳守忠和吳學讓、江兆申、王北岳等人。前 6 位遷居宜蘭後，就愛上這塊土地，在此春風化雨，作育英才，進而從事學畫、作畫、教畫、畫展、畫冊、畫會、畫友的相關活動，成為推動宜蘭美術的主導力量。至於後三位畫家，在頭城中學、宜蘭農校任教後不久，因緣際會，移徙臺北，開創新局，享譽畫壇，江兆申甚至高升國立故宮博物院副院長。論及戰後初期在地畫家，接受日本教育或師承學習的影響，除入選官展的 10 位畫家，上述謝氏家族、民俗畫家外，還有稍後的楊英風、楊景天、楊乾鐘、張茂坤、林焯瀧等人。其中楊英風可謂全能藝術家，美術的各相關領域，均得心應手，且達一定水準。而楊乾鐘則放棄大好繪畫前途，回饋家鄉，培育無數學畫子弟，俗話「犧牲自己、照亮別人」，就是他最好的寫照。

民國 50 年代以後，在大陸畫家和本地畫家的交相運作，密切配合下，推廣美術教育，進行畫家聯誼，成立畫會，舉辦畫展等，促使宜蘭美術展覽蓬勃發展，許多畫家與學校獲得全國性美術展覽的獎賞，藉此接續培養新生代畫家。有些學生後來考進大專院校美術科系，部分畢業後返鄉服務，由是老幹新枝，集樹成林，交光互影，營造熱絡的美術景象。以畫展而言，就有個展、特展、聯展、年度展、紀念展、回顧展、邀請展、

家族展、師生展、移地展、巡迴展、交流展，甚至還有國際展，真是品類繁多，美不勝收，如謂美在宜蘭，宜蘭真美，良非虛言。

其四，縣府主導時期：戰後多年來，大陸畫家和本地美術人的共同努力，加上救國團支持畫會與提供場地，使宜蘭美術欣欣向榮，但終究是民間性質，個人付出，官方關照不多，引起有些畫家抱怨，認為宜蘭縣政府早期比較重視戲劇、舞蹈、民俗的提倡，因而，「地方美術狀況可說是民眾自動自發帶領藝文活動為主」，所以「一路走來，美術界的朋友，似乎就得要有著超人的意志與執著。」⁴ 這情況到民國 73 年，開始轉型，有所改變。關鍵節點就是宜蘭縣政府出面主導美術活動，辦理美術展覽，出版畫冊，成為常態性的年度業務，從此跨進宜蘭美術史的政府主導時期。

民國 70 年，行政院成立文化建設委員會，在戰後臺灣文化發展歷程中，極具宣示意義，扮演指標功能。在首任主委陳奇祿的擘畫下，推動系列性大型展演活動，美術方面，就是後來影響深遠的「明清時代臺灣書畫展」，由是得到誘發，就政策性地支持各地文化中心舉辦屬於在地特色的「地方美展」。⁵ 民國 73 年，美侖美奐的宜蘭縣立文化中心落成啟用；同時為慶祝中華民國第七任總統、副總統就職，特配合春季藝術季，舉行美術特展，並編印專輯，開闢美術人的發表園地，為民眾提供精神生活的資源，就是要全體縣民共同參與藝術活動，提昇生活品質，改善社會風氣，淨化心靈，以建立美好純樸的文化環境。⁶ 由於領銜排名都是政府單位與官員，主辦單位宜蘭縣政府，承辦單位宜蘭縣立文化中心和復興國中，籌備主委陳定南，副主委徐文雄，委員有多位校長，所以這一年就是宜蘭美術史從此跨進縣府主導的年代。嗣後每年都由縣政府如期舉辦，不曾中斷，殊屬難得，值得稱讚。只是各年度展出類別或有增減，參展辦法稍作更易，甚至民國 93 年增設「宜蘭獎」等，然屬性一致，仍由縣政府統籌辦理，官方主導。

面對豐富亮采，名家輩出的宜蘭美術，筆者雖非美術專業，然不忍見其荒落，乏人顧念，就以戰後初期，輾轉到宜蘭的大陸畫家為題，試作研究。全書先敘述在政權變革下，大陸畫家渡臺的背景；接著將之分成純美術畫家、左翼版畫家和傳統水墨畫家三類並加釋義。繼而焦點放在宜蘭，討論大陸畫家吃盡苦頭，逃難到宜蘭的艱辛過程，他們後來各有盤算抉擇，出現定居終老和過客北遷兩條路徑。前者包括田續之、王攀元、魏煌、袁樂民、夏國賢、吳守忠等 6 位，而吳學讓、江兆申、王北岳則短暫停留後遷移臺北，成就斐然，順遂風發。嗣後一人一章，分別說明這些終老宜蘭畫家的繪畫表現與美

4 袁金塔、陳坤德、曹筱玥，《臺灣美術地方發展史全集－宜蘭地區》，頁 156。

5 蕭瓊瑞，〈風·海·人·雲－從「宜蘭美展」到「宜蘭獎」〉，《風海人雲：宜蘭獎·2015》，宜蘭：宜蘭縣政府文化局，2015 年 11 月，頁 IV。

6 陳定南，〈序－縣長的話〉，《宜蘭縣美展－宜蘭縣七十三年春季藝術季活動》，宜蘭：宜蘭縣立文化中心，1984 年 5 月，頁 2。

術活動，藉以彰顯其對宜蘭美術發展的貢獻與意義。換言之，戰後初期如無大陸畫家的坐鎮，教導啟發，推展畫務，宜蘭美術恐將大為失色，浮露蒼白。

就此看來，宜蘭近現代美術史的歷史分期，得有日治初期前、日治中期後、戰後初期、縣府主導時期四個段落，各具畫風，互有特色。筆者以擦邊碰觸早期美術史料，為替這些畫家抱屈，還以面貌。兩年前完成《日治時期臺、府展中的宜蘭美術人》後，本擬就此罷手，不再握管，以免自討苦吃。但不忍割捨這些老畫家，隨風而散，埋入歷史塵土。於是再繼前緣，續撰《戰後初期來臺的宜蘭大陸畫家》，算是完成階段性工作；當然也須感謝這些先賢畫家的表現，提供筆者研究題材。

第二章

大陸畫家渡臺的背景

在臺灣，某種程度上，藝術是政治的跟班，要為政治服務。臺灣美術發展的各個階段，如將其所進行的藝術與政治在歷史中歸納成一個系統之後，便可發現臺灣美術活動於「政治」的特殊意義中找到一種價值觀，然後才襯托出美術先驅者所應有的歷史地位，並適當的維護和理解其立場與處境；也唯有從「政治」的觀點著眼，方能在藝術領域裡劃清民族的界線，這情形在政權轉移時更是明顯。¹臺灣近四百年來，經歷一次又一次的族群變遷與政權更替的命運，新族群所建立的新政權，基於維護自身政權的正當性與穩固性，不斷地推翻與抹煞前一政權的存在及其文化價值。亦即先前族群以生命、血汗、屈辱換得的文化成績與藝術果實，就在新政權興替後，被斬除殆盡，重起爐灶，甚是遺憾與惋惜。²這就是藝術社會學、藝術政治學所關注的議題。

第一節 政權轉換下的美術

長期以來，臺灣是重要的歷史舞臺。空間上，提供各種政經活動與戲碼演出的場域，美術為其不可或缺的元素。時間上，先來後到，新朝換舊制，一幕一幕的接續輪替，美術史亦呈現隨機制宜的樣態。換言之，作為美術舞臺的寶島，處在易代鼎革、角色轉換的歷史變局，美術自是亦步亦趨，跟著整形易容，所造成的藝文景象，成為世界美術史少見的案例。

十九世紀以還，臺灣漸由移墾型態轉為文治社會，生活習俗與人文教化均取法大陸內地，傾向原籍看齊，仕紳階級逐漸形成，開始尋求較高的文化品味，吸引大陸文人寓臺與文士到訪，如謝瑄樵、呂世宜、林朝英、吳鴻業等，為臺灣帶來藝文氣息與書畫學習，惟偏品味雅趣，庶民大眾難得接觸。值得稱述的民間繪畫，題材多屬信仰與裝飾，故事性的花鳥、人物畫、或配合寺廟建築與民俗信仰的宗教彩繪。³

明清臺灣文人書畫依作者身份，大致可分三個類別：一為仕宦畫家，即來臺灣任職的文武官員中擅於書畫者；二為流寓畫家，就是具書畫專長，戴筆遊臺，販畫為生，或受聘來臺，客寓大戶人家的專業書畫家；三是本地出生，工於書畫，成為名家者。⁴同樣情形，清代宜蘭亦有可述。開蘭知府楊廷理的行草書，依循唐朝書家孫過庭的流暢與穩定，有著一絲奇崛巧趣，字體結構因而更顯得硬挺。此外，道光年間通判烏竹芳亦工

1 謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》，臺北：藝術家，1998年11月，頁236。

2 蕭瓊瑞，〈後二二八世代與二二八一從建碑到美展的思考〉，《島嶼測量－臺灣美術定向》，臺北：三民書局，2004年6月，頁305。

3 蕭瓊瑞，《五月與東方－中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》，臺北：東大圖書，1991年11月，頁10-11。

4 蕭瓊瑞，〈「閩習」與「臺風」－對臺灣明清書畫美學的再思考〉，《區域與時代風格的激盪－臺灣美術主體性學術研討會論文集》，臺中：國立臺灣美術館，2007年4月，頁247。

詩並擅長寫景詠物。其他清代官宦與遊宦詩人董正官、柯培元、蕭竹友、陳淑均等人的藝文表現，加上民俗宮廟彩繪等，亦足堪玩賞。同時，受到在地進士楊士芳等科舉文人的薰習，從仰山書院的儒學教養，延伸到廟宇的文教型態與藝術風貌，由是形塑清代宜蘭文風蒸蒸日進的時代氛圍。⁵

中國傳統文人畫到了清代，幾近流亞，畫家以臨摹為主，只知師法名家，惟重相因，抄襲為尚，不去觀察自然情境，無心感受風土人情，從而墮入文人的孤芳自賞，自我陶醉的筆墨技巧，盡在傳統題材裡翻滾，未敢踰越雷池。臺灣情形依然如故，使得新闢疆土的現實狀況和移民墾拓的艱苦辛酸，終未閃過腦際，留存畫面。⁶ 崔詠雪對這問題有整體性的評述：元人之復古風氣，傳至明清，師古臨摹習氣愈深，畫家常以唐宋元名家為典範，思取各家之長，加以融合。明清人更標榜學有淵源，作畫時亦不忘以古人為師。致使許多畫家忽略對自然直接觀察研究。初來臺移民，以墾荒居多，其後臺灣文化逐漸活躍後，正值明清師古臨摹風氣所籠罩。⁷

綜觀有清一代，書畫者的共同特徵：其一，多不得意於科場，而寄志於畫。其二，善畫者率兼詩書，即傳統文人的詩書畫三絕。其三，多不輕易為人作畫，這與明清畫家相似，世稱其畫曰「名士畫」。其四，畫作缺點過於重視臨摹，缺乏創意，雄偉不足。故清領時期，臺灣文人畫實不足多論。⁸

就此而言，中國繪畫主流的文人畫，在兼具邊陲地域與移民環境之性格的臺灣社會裡，往往淪為少數仕紳階級用為風雅自適的藝術，無法反映當時社會的整體面貌。儘管文人畫跟民俗彩繪、工藝美術，都來自中國閩粵，但與社會群眾脫節，曲高和寡，得不到普遍認同與土地滋養，因而外無奧援，很難繼續成長。終清之世，臺灣文人畫仍未臻殿堂之美。⁹

馬關條約簽訂後，啟開日本殖民臺灣垂 50 年，呼應日本治臺政策，臺灣美術以 1920 年代，可分兩期，即舊美術時期和新美術時期。前者係指延續中國明清時代文人畫為主流的藝術表現，而後者為接受日人新式教育所發展出來的新美術成果。¹⁰

日本治臺初期，基於鞏固統治，亦重文化藝術為之招安，傳統書畫仍持盈不墜，民俗彩繪依然如故，隨著文藝活動的逐漸普及，文人畫風更見滋長。林玉山就指出，臺

5 袁金塔、陳坤德、曹筱玥，《臺灣美術地方發展史全集—宜蘭地區》，頁 28。

6 李欽賢，《臺灣美術歷程》，臺北：自立晚報，1992 年 6 月，頁 10-12。

7 崔詠雪，〈臺灣早期書畫發展（1662-1945）〉，《臺灣早期書畫專輯》，南投：臺灣文獻館，2003 年 12 月，頁 14。

8 李汝和主修，《臺灣省通誌·學藝志·藝術篇》，臺北：臺灣省文獻會，1971 年 6 月，頁 83。

9 謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》，頁 26-27。

10 蕭瓊瑞，〈臺灣百年美術中的族群與文化〉，《島嶼測量—臺灣美術定向》，頁 32。

展開設前的美術，是放任其自由生滅的，「畫人作畫是仿古臨摹，很少創作。」¹¹ 黃土水也認為「現在的臺灣卻幾乎看不到什麼（藝術），有的只是延續或模仿支那文化罷了。」¹² 值得稱述的是，總督府推動文治政策，與文人畫士交歡甚頻，畫家的地位也相對提高。他們的作品都承襲古來中國傳統文人繪畫的形式和技法，以花鳥、人物為主，直到「臺展」創立後，才有所改變。¹³ 因此，日本治臺 50 年的臺灣畫壇，以「臺展」開辦為界，大致可區別兩個階段。第一階段是日治初期繪畫表現，即如上所述。第二階段為「臺展」後的「新美術運動時期」，茲分形成情景、源頭發展、美術意涵，試作敘述。

形成背景：日本治臺後，基於「工業日本、農業臺灣」政策，在臺灣亦進行多項建設，如農田水利、糖廠設施、初等教育、加工產業、縱貫鐵路、公路系統等，使臺灣因產業逐漸發達，由鄉村社會蛻變為都市社會與工商社會，從此都市成為政治、社會和文化的中心，於是民族運動與文化運動的推展，自然就落在都市地區，美術運動當無例外。因應此一趨勢，昔日的傳統書畫和民俗美術，已無法滿足時代需求，必然要有新的藝術形式來配合工商業所建構的都市文化內涵，至此新美術運動已呼之欲出，登場上陣。¹⁴

源頭發展：臺灣新美術運動發軔於日本，為明治維新以來歐化政策的一環。歐洲印象派、後印象派及野獸派繪畫相繼傳到扶桑後，日本曾先後設置「文部省美術展覽會」、「帝國美術展覽會」（簡稱「帝展」）、及在野的「二科會」。流風所至，昭和 2 年（1927），在總督府授意下，舉辦年度「臺灣美術展覽會」；復於昭和 13 年（1938），改設「臺灣總督府展覽會」，以獎勵優勝入選畫家。就因備受輿論讚揚，參展者享有尊崇的社會地位。影響所及，臺灣美術青年無不趨之若鶩，競相參加「帝展」、「臺展」、「府展」，爭取顯耀聲望與經濟報酬。此一名利雙收，登龍捷徑，就是日治後期臺灣新美術運動的契機與誘因。¹⁵ 所以臺灣美術運動真正開花結果，是日治後半期，接受日本新式學校教育的新生代，並積極參加美術展覽所致。簡言之，藉著承受從日本介紹而來的西洋美術洗禮，和東洋美術的教導與陶冶，由是展開多采多姿的新美術運動。¹⁶ 嚴格說來，其所努力吸收西洋繪畫觀念和技法，因終年忙碌於參加官方展覽的競技，以致缺少自我反省的機會；但就臺灣繪畫史，在技術上和型式上深具轉變的關鍵，影響深遠。¹⁷

11 詹前裕，〈臺府展膠彩畫的起源與發展〉，《日治時期臺灣官辦大展（1927-1943）圖錄與論文集》，臺北：勤宣文教基金會，2010 年 3 月，頁 132。

12 黃土水，〈臺灣的藝術係中國文化的延長與模仿〉，顏娟英譯著，《風景心境－臺灣近代美術文獻導讀》上冊，臺北：雄獅圖書，2001 年 3 月，頁 131。

13 謝里法，〈日據時代臺灣美術運動史〉，頁 238。

14 謝里法，〈日據時代臺灣美術運動史〉，頁 31。

15 葉龍彥，〈戰後初期的「臺灣省全省美術展覽會」（1946-1955）〉，《臺北文獻》直字第 126 期，1998 年 12 月，頁 113-114。

16 蕭瓊瑞，〈五月與東方－中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）〉，頁 11。

17 謝里法，〈日據時代臺灣美術運動史〉，頁 236。

美術意涵：這個新美術運動的繪畫，幾乎是同溫層的作品，風格相近，自得其樂，與社會無涉，難有交集。因當時臺灣還是以耕作為主的農村生活與靜態作息的社會環境，依循傳統模式，變動十分緩慢。以致表現都市生態快速變遷的印象派畫風，似乎來得太快了些，動感意念很難被社會接納。因而裸女、風景、靜物，加上從東京移植的巴黎布爾喬亞式情調，使臺灣新美術跟當時社會，確有段不短的距離。所以臺灣美術就與文學、戲劇分道，畫不出民間的歌謠中〈雨夜花〉、〈月夜愁〉般的嘆吟與悲涼。¹⁸

新美術運動不僅和社會脫節，進而與政治也缺乏互動，甚至亦無視當時民族主義與抗爭運動。套用陶淵明的話，幾乎就是「只堪自娛悅，不可持贈君。」於此，論者謂：

日據時期的臺灣新美術運動，似乎從未與統治者有過任何正面或背地裡的衝突，也未與當時的民族運動人士搭上親密的關係，甚至在作品當中更見不到一點抗議、反殖民統治的影子。這絕對是一個特殊而值得深入研究探討的現象。¹⁹

要之，昭和 2 年（1927）能成為臺灣與臺北美術新頁，全然是此後的「臺展」與「府展」，為島民生活提供精神品質，且向社會介紹臺灣的人情、風俗及其他事情，更可放帝國一異彩。因此「臺展」與「府展」被譽為「臺灣新美術運動史之奠基與先鋒」。²⁰進而言之，此「新美術運動就是美術的近代運動，從另一角度看，它同時又是美術的臺灣化運動。」²¹

日本天皇玉音放送那天起，人人都感覺出整個地球都靜了下來，一段日子過後，在寧靜中突然間響起鞭炮聲，對臺灣民眾代表的不是熱鬧而是警訊，人們歡天喜地迎接的是一個變色的年代，「變色」裡包括所有的一切顏色，意即一切的施政運作與活動內容的改變。²²

民國 34 年 8 月，日本投降，國民政府接收臺灣，政權再度更移，舞臺既已易主，藝術風格與繪畫表現當然跟著改變顏色，重整調性，畢竟美術是時代的產物，政治的裝飾，臺灣美術的舞臺替換，足以道盡這一切。換言之，戰後短短 4 年餘，臺灣美術遭逢劇烈變化，令人難以適從，應付不及，甚至死於非命，為中國美術史上所僅見，放眼西洋，亦罕現蹤影。大致說來 戰後初期美術以民國 36 年「二二八事件」為界，可分二個

18 倪再沁，〈西方美術·臺灣製造—臺灣現代美術的批判〉，《臺灣美術中的臺灣意識—前九〇年代「臺灣美術」論戰選集》，臺北：雄獅圖書，1994 年 8 月，頁 43-44。

19 倪再沁，〈臺灣美術中的臺灣意識〉，《臺灣美術中的臺灣意識—前九〇年代「臺灣美術」論戰選集》，頁 186。

20 廖新田，〈明清、日治時期大臺北地區美術的發展〉，《日治時期臺灣官辦美展（1927-1943）圖錄與論文集》，頁 202。

21 廖新田，〈臺灣美術主體性的想像與抉擇〉，《區域與時代風格的激盪—臺灣美術主體性學術研討會論文集》，頁 13。

22 謝里法，《變色的年代》，新北：印刻文學，2013 年 5 月，頁 72。

階段，前段兼容並蓄，可謂美術饗宴；後段則風聲鶴唳，清查藝壇，偏袒水墨。

抗戰期間，局勢變動，狀況危急，國府西遷。及至戰爭結束，班師回朝，開始復原，其間顛沛流離，傷亡無數，耗費資源，連帶的，美術教育與畫家養成就被削弱，處境困難。反觀臺灣，在日本統治下，除後來遭盟軍轟炸外，終非主要戰場，維護大致良好，且屬海島，居民亦難移住他處，生命可保，元氣尚在。所以日治時期培養的新美術畫家也都留存下來，延續臺灣戰後初期的美術風潮與繪畫人才。相對於大陸，臺灣在起初接收狀態，顯得平靜安寧，步上康復，中小學教育普遍，校舍建築良善，街上均可見小販和車夫看讀閱報，部分家庭置有鋼琴等樂器，醫療衛生亦具水準。因而吸引大陸一批文人、學者和畫家相繼赴臺考察、寫生或謀求發展，從而引進新文學、新思潮、新理念，藉以擴大視野，廣開眼界，拓展知識。²³至於畫家亦有多人，他們帶來不同的養成訓練、派別理念、繪畫風格；而且大都應聘各級學校教書或任職政府單位、學術機關、報刊雜誌，對美術教育與推廣，發揮積極效益，使得臺灣戰後初期畫壇落英繽紛，品類橫出，而為臺灣美術史上難得一見的盛況，堪謂美術饗宴。

然而好景不長，這種美術盛況禁不起亂事惹禍與政治衝擊，大陸畫家紛紛逃離。引發此一重大轉折就是「二二八事件」，何以言之？政府接收臺灣時，由於部隊脫序，官員貪污、物價上漲，加上語言溝通、省籍情結、族群意識等諸多問題，終於在民國 36 年 2 月，因取締私煙，爆發「二二八事件」，警備總部採取強烈措施，導致對立仇恨，陷入恐怖政治。次年，政府雖宣稱事件處理，秉持和平寬大，停止鎮壓，卻進行全臺各地清鄉計劃，追究關係者，實行連坐處分，益增肅殺氣氛。²⁴

緊接著，大陸內戰擴大，社會恐慌，民生凋疲，出現抗爭，示威罷課，乘勢而興。國民政府為挽救困境與危機，特於民國 37 年 7 月宣布動員戡亂，厲行總體戰略，從事反共宣傳，實施組訓聯保，臺灣也同時一體適用。²⁵在政策執行下，臺灣藝文界更飽受驚恐，深陷不安，甚至被捕入獄，而刑虐處死，亦所在多有。此後，國共內戰逐漸失利，管制也就更加嚴峻，畫家的外在壓力與內心焦躁也愈深重，快要窒息，以致奔回大陸的畫家增多，來臺的漸少，造成畫壇式微與偏頗，等到大陸畫家再度遷移臺灣，掀起浪潮，已是民國 38 年大陸淪陷前的事。

23 劉新，〈浩渺煙波辨履痕—二十世紀臺灣美術史的分期和基本特徵〉，《臺灣美術百年回顧學術研討會論文集》，臺中：國立臺灣美術館，2001年3月，頁166-167。

24 戴國輝、葉芸芸，《愛憎二二八—神話與史實：解開歷史之謎》，臺北：遠流，1992年4月，頁289-290。

25 曾健民，《1949·國共內戰與臺灣》，臺北：聯經，2014年1月，頁21。

第二節 大陸推力移出

戰後初期的 4 年期間，大陸人口大量遷移臺灣，為數超過百萬，人數之眾、時間之短、規模之大、過程之急，在世界移民史上鮮見比肩，可謂孤例。背後當有深刻而強烈的緣由，藝文人士也追趕這個浪潮，避禍臺灣。茲以人口移動的推拉理論，從大陸與臺灣兩端試作討論，藉以理解畫家移動的情況。

所謂推拉論，就是遷移事件的發生，基於原住地的推力或排斥力，遷入地的拉力或吸引力交相互作用而形成。換言之，遷移者之所以離開原住地，應是受到當地的排斥力所致。相對的，還要有吸引力，才能決定遷移者入進的地點。因此，從兩端推力與拉力的背景與強度，即能看出遷移的過程與影響。²⁶ 就此而言，大陸端的推力與移出，可分官方與民間兩路說明。

先述官方部分，日本投降後，國民政府即行接收臺灣，指派陳儀為臺灣省行政長官兼警備總司令，帶來一批高階官員與各級幹部為治臺班底，加上相關單位與辦事人員，數量眾多，甚是龐大。此乃官方的計畫遷移，可謂自然推力。這些治臺官員還包括一個陣容堅強的文教隊伍，如教育處正副處長范壽康、宋斐如，國語推行專家魏建功、何容，公署宣傳委員會夏濤聲、沈雲龍，機關報《新生報》李萬居、黎烈文，省編譯館許壽裳、李霽野及其他相關人員等。²⁷

他們的政策與活動，跟藝文界關係相當密切，夏濤聲的宣傳部所設編印教科書的臺灣出版社，就請畢業上海美專的吳江秋濤擔任總編輯。同時又籌備發行《臺灣畫報》，由大陸聘來多位人手，當然，主力係美術科班，後畫報胎死腹中，這些美術人就另尋出路。²⁸ 此外，黃榮燦也是重要角色，他於接收時受教育部之命，前來辦理接收事宜，成為首位赴臺的木刻版畫家。由於他活動力強，交遊廣闊，接收告竣後，展開木刻版畫藝文活動，如發表木刻版畫作品，刊登版畫文章，組織藝術沙龍，其用意是希望能以版畫延續大陸反侵略、爭民主的運動，表達社會主義、寫實主義的理想。²⁹ 值得一提的是，黃榮燦在臺灣師範學院（今師大）藝術系（前圖畫勞作專修科）授版畫課時，讓楊英風獲益宏深，感念不已。他從中外美術史中領悟到，要想成就大的造型藝術家，不能是版畫畫種上的門外漢。可惜東京美術學校、北平輔仁大學都沒開版畫課，無得與聞。直到進入臺灣師範學院藝術系，遇到黃榮燦方能結緣。楊英風立即著迷學習，兼之他深厚多元的造型藝術修養，使其在版畫上脫穎而出，畫作真切反映五〇年代臺灣社會的現實，

26 蔡宏進、廖正宏，《人口學》，臺北：巨流圖書，1987年8月，頁211-212。

27 戴國輝、葉芸芸，《愛憎二二八一—神話與史實：解開歷史之謎》，頁99-101。

28 謝里法，《變色的年代》，頁139-141。

29 葉龍彥，〈第一位來臺的木刻畫家—黃榮燦〉，《臺北文獻》直字第128期，1999年6月，頁109-113。

甚具意義，而為同校同學的典範，後來常被版畫課取用學習。楊英風每談起版畫因緣，都要哀悼黃榮燦老師，這是染血的記憶。³⁰

接收官員中，音樂家蔡繼焜影響更大，極力敦促臺灣美展的開辦。他是臺灣省交響樂團團長，官拜少將參議，也是行政長官陳儀的義子。造訪楊三郎，結合郭雪湖，得到陳儀贊同，撥給經費，指示教育處協助，籌設「臺灣省全省美術展覽會」（簡稱「省展」），由是推展順利，於民國 35 年 10 月中山堂公開展出，在臺灣美術史上，具有特殊意義。因它彰顯臺灣同胞脫離日本殖民統治後，得到國民政府支持，自主自立延續其藝術觀念與作法的一項重大成就。可見蔡繼焜貢獻之深，難以言諭。³¹ 尤有進者，他又於次年成立「臺灣藝術建設協進會」，並任會長，俾利藝術活動積極發展。³² 謝里法也十分肯定蔡繼焜的貢獻，曰：

全省美展第六十屆展過之後，如今已正式落幕，我們必須肯定是蔡繼焜憑他多年在中國官場上的經驗才得以打下穩固基礎，加上來臺文化官員協助爭取到豐富資源，為畫家製造賣畫機會，愈增進省展的號召力，使省展制度化，以後數任省長按例撥下巨款供省展作長遠運作，畫家有了信心，認定省展的開創代表「我們的時代到了，須認真把握，才不虧待自己。」³³

政府接收臺灣固然是大陸遷移的自然推力，但造成後來更大人口移動，則是內戰失利的強迫推力。蓋遷移的人為因素中，戰爭最具緊急慘烈的大量移動，以致眾多難民餐風露宿，流離失所於路途中。因此，骨肉零散的人間悲劇，就是戰爭移民的具體寫照，最顯著的案例，就是國府撤退時的大江大海逃難臺灣。

大陸渡臺畫家的高峰是民國 38 年中期以後，且大多落居留住，而為臺灣畫壇的主導力量。民國 37 年底，徐蚌會戰勝負已定，京滬局勢緊張，中共公布戰犯名單，嚴重刺激國民黨，喪失鬥志，人人自危，臺灣成了達官貴人的「救生艇」，紛紛逃難來臺。其中許多曾擔任省主席、當過部會首長、國大代表和立監委、各軍種高級將領，以及學術單位與藝文人士等。³⁴ 民國 38 年 4 月，國共和談破裂，局勢更加危急，無力挽救，南京撤守，政府遷到廣州，約半年後，再轉重慶，僅月餘又移成都辦公，最後於 12 月播遷臺北。³⁵ 中央政府輾轉遷都，無所定處，可見國事慌亂，惶恐不安，已達極致，求生之路，只有投往臺灣。這是戰後初期，大陸人士渡臺的最大推力，畫家也適時搭上逃

30 祖慰，《景觀自在—雕塑大師楊英風》，臺北：天下文化，2000 年 10 月，頁 134-135。

31 蕭瓊瑞，《五月與東方—中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》，頁 133-135。

32 吳埜，《夢魂所繫的土地—訪光復初曾到臺灣的幾位大陸畫家》，《雄獅美術》第 221 期，1989 年 7 月，頁 63。

33 謝里法，《變色的年代》，頁 63。

34 曾健民，《1949·國共內戰與臺灣》，頁 173。

35 張玉法，《中國現代史》下冊，臺北：東華書局，1981 年 11 月，頁 721-722。

亡列車，隨部隊、機關、團體或獨自個人，落腳臺灣，展開藝術生命的新里程。他們大多在中等學校或大專院校擔任教職，傳授美術相關課程，推動美術教育，培養藝術人才；少數則在軍中、公家、報刊及其他單位服務，一樣也在美術園地繼續耕耘，綻放美術的花朵，共同孕育戰後臺灣美術生命，建構臺灣繪畫版圖。就臺灣美術史而言，他們的貢獻談不上承先與繼往，然啟後與開來卻是真的，亦即發揮美術移植的功能與效益。

再談民間部分，有些畫家出於好奇，另謀發展，主動願意來到臺灣，時間上均在戰後初期的前段，只是他們不久又都重返大陸，興盡而歸者與失望無助者兼而有之，害怕恐懼者亦復不少。暫時的喧騰，看似盛況，很快的就消失無蹤，徒留歷史記憶。

稍後來臺的則是大陸左翼版畫家，其創作是一種使命或任務，以宣傳式報導為目的，而非跟隨潮流或爭取獎賞。因此，他們堅持立場，替無產階級發聲，不僅要讓人民大眾成為作品的主角，創作者本人也與人民站在同一陣線，與階級敵人是對立的，亦即意識形態重於繪畫語言。所以左翼畫家經過大陸的養成後，極欲尋找新的出口，發揮所長。臺灣就是最佳去處，於是紛紛驅使他們渡海來臺，遺憾的是，壯志未酬，有志難伸，因臺灣已然成型的繪畫傳統，不易被攻破，加上高壓統治，人心惶惶，他們只得走避逃亡，徒呼奈何。³⁶

第三節 臺灣拉力移入

戰後初期的兩岸移民，大陸扮演強制推力的一方，臺灣雖是消極接納的拉力端，但仍需要有足夠的姿色與條件，才能吸引藝術家的到來。引君入甕，總要有個像樣的甕。因此，對大陸畫家而言，臺灣蘊含幾許謎樣與迷人之處。

五四運動以後，大陸的古典文學已喪失價值，鮮有問津。但在臺灣，情況非是，反而顯現特殊意義。即殖民統治下，臺灣舊時對保存中國固有文化，以及作為表達反抗日本的祖國意識之情感，深具強烈的民族性與現實意義。而戰後臺灣的古典詩詞，充分反映民眾對臺灣重回祖國的喜賀之情，迎接之意。換言之，面臨時代巨變時，知識菁英、文化人、作家等，在喜悅與激動中，擴大文字書寫，除古典詩詞外，還利用歌謠、口號、標語、講詞、文學創作、議論文等，以顯現歡欣鼓舞的景象，反映客觀歷史的實情。試觀曾健民《光復新聲》，即可明悉。同鄉先賢羅東張大春賦詩〈祝光復〉，頭城莊芳池撰〈光復感作〉，時任宜蘭中學和蘭陽女中校長陳保宗也寫〈慶雲歌〉等，均同表慶賀與歡樂。³⁷ 凡此均使

36 謝里法，〈從意識形態談臺灣近五十年美術的歷程〉，《臺灣美術戰後五十年作品展》，桃園：長流美術館，2003年3月，頁32。

37 曾健民編著，《1945·光復新聲—臺灣光復詩文集》，臺北：印刻文學，2005年11月，散見各頁。

大陸各界極感窩心與滿意，對好像熟悉卻又陌生的臺灣，產生好感，因而有意探訪，用慰情懷。

文學如此，其他各領域也以專業能力與特殊語言，展現對臺灣光復的熱絡擁抱，繪畫就是絕佳的表達工具。如民國 34 年，陳進〈婦女圖〉的女性人物，已完全是上海時髦的打扮，可看出畫家情緒帶有羨慕、興奮之意。同年，李石樵的作品〈市場口〉，身穿連身裙、載太陽眼鏡、臂夾皮包，一幅自信又驕傲的模樣，吸引市場眾人為之側目；是以畫作女性的衣著裝飾驕傲模樣，代表臺灣對新文化的接受與傾慕。表現最笑顏熱誠的是陳澄波，他先後加入三民主義青年團與國民黨，教導北京話，進行藝術交流。其畫作〈慶祝日〉和〈兒童樂園〉，充滿歡樂氣息，將臺灣人雀躍色舞、回歸祖國的心情，表露無遺。³⁸

當時臺灣人祝賀快慰中，對大陸更充滿期待，其所想到的是，從此脫離殖民統治，日本人要滾蛋，再也不能橫加欺侮，我們可以做一個真正的中國人，因已經回歸祖國了。日本人走後，我們可以接替其位置，配合祖國的建設來治理新臺灣，讓中國躋身世界的四大強國，因而所憧憬的是一個既富強又光輝的偉大中國與美麗遠景。總之，當時的臺灣人正陶醉在回歸祖國，投向慈母懷抱的狂喜與期待。³⁹ 這種既真實浪漫又一廂情願的想像與殷盼，給大陸藝文界很大的好奇與想像，進而赴臺參訪，助益了解，部分畫家應聘講學，發表演講與舉辦畫展，甚至有的還想定居臺灣，開展新局，如豐子愷與部分版畫家。

此外，對大陸藝文界更具吸引力的是，日本統治臺灣時，蓄意減弱中國文化的成分，而由日本文化取而代之。戰後，日本交出政權，遣送回國，日本文化遭到消除，造成臺灣文化失落虛弱。就藝文而言，希望大陸文化流入補強。具體作法就是，期待藝文人物的蒞臨指導，了解臺灣文化的現實狀況，並與臺灣群眾及文化界人士接觸溝通，進而研究臺灣文化。⁴⁰ 如論及繪畫，日本在臺舉辦 10 屆「臺展」和 6 屆「府展」跟民間的「臺陽美展」，保留非常豐富的美術資源，值得多加探討，提供比較研究。所以戰後之初，願意渡海來臺，確是有跡可尋，期間不少大陸菁英飄然赴臺，劉海粟、豐子愷、馬思聰、歐陽予倩等中土藝壇人物均先後到來。而大陸著名藝文書籍，也陸續廣為臺人閱讀，尤以 30 年代左翼作品最為矚目，從中共政論雜誌，到魯迅、巴金、茅盾、老舍的創作，及魯迅所提倡的木刻版畫等，一應俱全。⁴¹

戰後，臺灣百廢待舉，加上日人遣回，使臺灣急需物資與人才。歷來閩臺一家，政

38 潘桂芳，《殖民與再殖民的認同困境－李石樵「唱歌的小孩」與「市場口」研究》，新北：稻鄉，2014 年 6 月，頁 206。

39 戴國輝、葉芸芸，《愛憎二二八－神話與史實：解開歷史之謎》，頁 15-20。

40 曾健民編著，《1945·光復新聲－臺灣光復詩文集》，頁 207-208。

41 倪再沁，〈西方美術·臺灣製造－臺灣現代美術的批判〉，《臺灣美術中的臺灣意識－前九〇年代「臺灣美術」論戰選集》，頁 46。

府便從福建大量調撥、招聘行政人員和教員，約近 30 人之多，其中不乏藝術人才，吳埏即其中一員，先在幹部訓練團教音樂，繼之在刊物做美術編輯，曾發表多篇美術文章、畫作，後到臺北師範學校教課（簡稱台北師範）。⁴² 其中最具體的期待就是急需美術師資，民國 35 年，藍蔭鼎、林玉山、楊三郎等多位成名畫家，在臺北舉辦美術座談會，針對美術現況提出建言，可見畫壇人士憂心忡忡，急欲促進美術發展的苦心，也昭示振興美術的深切。當時情況是，中學全然沒有圖畫教育，小學的圖畫時間常改上國語課，學童缺乏美術材料，所以推行美術教育、引進美術教師，增長美術觀念是當務之急。⁴³ 陳澄波對臺灣美術教育的期許，更溢於言表。曰：

甘願當受犬馬之勞，為國民之義務，來幫助政府的工作，來啟蒙六百萬民的同胞之美育呀！也可以來貢獻於我大中國五千年來的文化者。能達到此目的，吾人生於前清而死於漢室者，實終生之所願也。⁴⁴

這些傑出畫家都對臺灣美術教育憂心如焚，甚感美術教師的不足，在師資難求的狀況下，只好期待大陸的填補增強。戰爭結束不久，臺灣省行政幹部訓練團招聘師資，福建省約三十餘教職員應聘，於民國 34 年 12 月底到臺北報到，其中就有美術教師，朱鳴崗負責內部刊物《日月潭》的美術編輯，因而提供在臺版畫的發表園地。⁴⁵

又如民國 36 年，臺北師範為因應小學美術教師的需求，設立藝術師資科，然師資難覓，幸好安徽朱鳴崗和福建楊起煙，適時到校任教，以解燃眉之急。⁴⁶ 事實上，不僅各級學校缺乏美術教師，各報刊雜誌及相關單位，亦缺美術編輯、宣傳設計與藝術行政人才，對大陸冀望之殷，概可想見。

臺灣還有一個很大的賣點，吸引大陸畫家來臺的誘因，就是正當國共內戰正酣，造成兵荒馬亂，物價高漲，生活清苦，謀生不易，因此多位畫家先後來臺，除考察、寫生、訪友、畫展外，就是探尋工作機會，謀求出路發展，這情形以青年版畫家較為明顯，如朱鳴崗、王琦、荒煙、麥非等。⁴⁷ 荒煙於戰後從西南回到上海，日子過得很苦，租不起房子，只好寄居朋友家裡的閣樓，陳耀寰便替他在臺北找到工作，於是荒煙就到臺灣，先在臺北女子師範學校當代課美術教員，後到報社編副刊，藉此他特別重視木刻版畫的介紹。⁴⁸ 民國 36 年 8 月，戴英浪在上海失業，經朱鳴崗引薦來臺灣謀職，擔任臺北師範圖畫、手工

42 吳埏，〈難忘四十年前舊游地—木刻家朱鳴崗憶臺灣之行〉，《雄獅美術》第 210 期，1988 年 8 月，頁 151-152。

43 張俐雯，《時尚豐子愷—跨領域的藝術典型》，臺北：秀威資訊科技，2010 年 10 月，頁 354。

44 李淑珠著，李淑珠、黃雯瑜譯，《表現出時代的「something」—陳澄波繪畫考》，臺北：典藏藝術家庭，2012 年 5 月，頁 318。

45 謝里法，〈中國左翼美術在臺灣（1945-1949）〉，《臺灣文藝》，第 101 期，1986 年 7 月，頁 135。

46 蕭瓊瑞，《五月與東方—中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》，頁 94-95。

47 葉龍彥，〈第一位來臺的木刻畫家—黃榮燦〉，《臺北文獻》直字第 128 期，頁 109。

48 謝里法，〈中國左翼美術在臺灣（1945-1949）〉，頁 137。

藝課教師。陸志庠於失業之時，遂應張正宇邀請赴臺辦刊物。情況稍好的是王麥桿，其來臺原因為探望岳父母，並希望辦理木刻版畫展。而劉崙的臺灣之行則是帶學生考察教育，順道亦可寫生。⁴⁹

享譽學界的書法家臺靜農也有類似苦楚，曾自述原由，「實在是因為家眷多，北方天氣冷，光一人一件過冬的棉衣就開銷不起，臺灣天氣暖和，這一項花費就省了。」⁵⁰甚至豐子愷在大陸處境不佳時，據其女兒豐一吟回憶，父親曾經有意卜居臺灣，將之作為自己的歸宿。豐子愷來臺後，雖頗有好感，卻迫於情勢，悵然離去。⁵¹

49 吳埜，〈夢魂所繫的土地—訪光復初曾到臺灣的幾位大陸畫家〉，《雄獅美術》，第 221 期，頁 62-73。

50 張俐雯，〈時尚豐子愷—跨領域的藝術典型〉，頁 362。

51 吳埜，〈豐子愷「臺灣之作」探尋小記〉，《雄獅美術》第 204 期，1988 年 2 月，頁 38-39。

第三章

大陸來臺畫家的類別

戰後初期，臺灣畫壇因緣際會，多方匯聚，蓬勃興盛，畫家也是群賢畢至，人來人往，相當活絡；且又處在政治更換、社會變動的時刻，人口移進移出，無法有效掌握。以致短暫的4年間，到底有多少畫家曾在此停留，至今仍未落實調查，沒有確切的資料。許多論文專書雖有提到，但都不完整，仍有畫家被遺漏，畢竟此乃一件費力的工作，事過境遷也難找全。能將這些已知大陸來臺畫家加以歸類討論，俾使理解，也不多見，造成對他們認知上的撲朔迷離，甚至偶有誤植錯置的情形。

戰後，對岸人民大量渡臺，出現外省和本省的分別，反映在美術界，就有外省畫家和本省畫家之隔。前者分成學院和政工，或純美術和宣傳版畫。而本省在地美術界因地理而區分為北部和南部；北部則分「臺陽美展」和「紀元美展」，南部又有「臺南美展」和「南部美展」之別。¹就大陸來臺畫家，謝里法曾另作歸類，他以意識形態劃分左右兩翼。左翼陣營大多在報社工作，從事木刻版畫和速寫，以臺灣社會現實為題材。至於右翼畫家，大致與官方關係密切，具有一定的社會地位，且棲身師範學院和政工幹校任教，創作題材偏向山水風景和人像畫，時人稱為學院派。²

蕭瓊瑞將戰後初期畫家分別為三類：一是臺灣本地畫家：戰時為逃避災禍而隱居的畫家，此刻現身回到城市，重返工作，恢復繪畫。另見原本留居大陸的臺籍畫家，戰後也紛紛返臺，投入重建臺灣藝術的隊伍。二是大陸來臺畫家：大陸遷移赴臺，除接收官員和駐軍部隊外，藝文人士也為數不少，其中畫家占有相當額數，成為臺灣畫壇的重要力量。三是日本滯臺畫家：戰事告終，日人被遣遷回國，但仍有少數學者、文人與畫家暫留臺灣，對臺灣畫界頗有助益。就因這三股力量，彼此激盪，協力推展，相互尊重，進行交流，原屬難能可貴；但在其短暫的發展過程中，卻遭遇一些橫逆與阻礙，對日後臺灣文化藝術的成長，產生相當不利的影響。³

上述戰後初期臺灣畫家的分類，甚具類型意義與啟發作用。本文焦點放在大陸來臺的畫家，然對上述分類亦有所參考與取法。茲盱衡風格與情況，把初期大陸赴臺的美術人，約略分為純美術畫家、左翼版畫家、傳統水墨畫家三類。

第一節 純美術畫家

刻意要將動盪時代的畫家進行歸類，是件困難的事，何況標示「純美術畫家」雖說籠統，有欠精準，但思之再三，仍用此標題，取其概括之意，然亦契合實情。他們從日本投降至民國38年初陸續來臺，缺乏強烈動機與顯著目的，不似左翼畫家的懷抱理想，

1 謝里法，《變色的年代》，頁65-66。

2 謝里法，《從意識形態談臺灣近五十年美術的歷程》，《臺灣美術戰後五十年作品展》，頁31。

3 蕭瓊瑞，《五月與東方—中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》，頁71-75。

也非後來戰況危急，被迫逃難，他們充其量只是走訪臺灣，滿足好奇，進行交流，探尋發展而已。故統稱「純美術畫家」，應屬適宜。

造成這些畫家嚮往臺灣，紛至沓來，固然基於閩臺一家，同文同種的血肉親情與民風習俗、宗教文化的牽繫連結。但寶島的美麗風光，神秘的高山族歌舞，富於色彩的生活環境，也是很大的討喜。更重要的是，在當年的時代氛圍與民族集體意識下，經過戰火洗禮，自然更具強烈的愛國心、使命感與憂患情懷。大陸畫家的到來，是以民間的、平民的身份，和臺北的文藝家、美術人，平等互惠的展開繪畫活動。其方式不外是相互討論、辦報刊、設書店、開畫展、發表文章、創作畫品、演講教學等方式，為戰後初期的臺灣文化、新美術貢獻力量，由是建構美術的黃金時期，畫風紛陳並列，盛況空前。遺憾的是，時間過於短暫，剛要起步萌芽就遭到白色恐怖，只得黯然收場，停擺告寢。

這些來臺的純美術畫家，又可分二類：即事後重回大陸和繼續留在臺灣。關於前者，吳步乃列舉的畫家有劉海粟、豐子愷、關良、張正宇、周碧初、潘潔茲、蔡鶴汀、蔡鶴洲、謝之光、游允常、李偉卿、藍建安、吳讓賓、宋泊、徐煥如、段偉君、梁白波、曹未林等人。⁴其停留時間不等，從月餘到逾二年都有，他們率皆欣然而至，但揮別臺灣的原由，可有多端：其一，遊賞、寫生已階段完成，該打道回府。其二，預期交流活動大致實現，不須再行耽擱。其三，盤纏用盡，難以為繼，走為上策。其四，在臺看似難有發展空間，無意虛耗下去。其五，大陸工作未了，需要回去處理。其六，受到白色恐怖影響，倉惶離開。

這些重返大陸的畫家中，眾所熟知的應屬豐子愷，他先前已於民國 37 年 1 月在臺灣師範學院舉行書畫展覽會。有章炳麟、蔡元培、陳治、沈尹默、弘一法師等名流之佳聯；繪畫則為豐子愷、徐悲鴻、陳樹人等的作品，真是一時之選，轟動藝壇。豐子愷興奮之餘，有意來臺，加上排遣心情，敦促成行。復因戰後返鄉，舊居殘破，親友離散，莫知所蹤，兼以百貨騰貴，謀生不易；又看到好友朱自清在貧病交困中逝世，更加難過。⁵為求寬解，特於同年 9 月 27 日帶著幼女豐一吟，跟開明書店章錫琛家人抵達基隆，在臺北約住兩個月，進行演講、廣播、遊覽、應酬、敘舊、撰文、作畫、開展，幾無寧日，雖甚忙碌，確是快慰興奮，毫無倦容。換言之，其渡臺動機，或因處境不順，難任教席，生活堪慮，致使本擬長居臺灣，覓得棲身。然終究不如歸去，卻以臺灣雖好，美中不足，就是沒有紹興酒，而臺灣在地所釀的酒，味道不足，口感欠佳，蓋豐子愷與紹興酒，結緣殊深，難捨難分。⁶職是之故，他認為二三人情投意合，促膝談心，如黃酒在手，話興更濃。

4 吳步乃，〈光復初期（1945-1949）4月大陸到臺美術家的活動及影響〉，《臺灣美術百年回顧學術研討會論文集》，臺中：國立臺灣美術館，2001年3月，頁93-94。

5 傅月庵，〈三本書的回憶：豐子愷、黃榮燦、許壽裳〉，《一九四九：交替與再生》（思想第13期），臺北：聯經，2009年10月，頁51-53。

6 張俐雯，《時尚豐子愷—跨領域的藝術典型》，頁357-362。

即曰：「巴拿馬（酒）賽會的評判員倘換了我，一定把一等獎給紹興黃酒。」⁷率性如此，確是可愛。就因沒有紹興酒而離開心儀的寶島，談來真誠，亦屬雅趣，足供談助。可惜的是，臺灣沒能留住他，實為遺憾。

至於到臺灣的純美術畫家，亦有多位基於各種理由與狀況，沒有回歸大陸，就此長住臺灣。這些理由包括：其一，在臺灣已取得教職，傳道授業，生活穩定，且學校亦須借重，遂告拍板安居。其二，隨各機關團體接收或遷移臺灣，職務所絆，於焉留住。其三，原本想要回去，卻因事耽擱行程，大陸易幟後，變成有家歸不得，別無選擇。其四，白色恐怖後，少數畫家蓄意躲藏，待風聲漸弱，再行復出。因此，戰後初期留在臺灣的純美術家，認真說來，頗有多人，茲舉行事風格，藝術表現，大異其趣的莫大元和劉其偉為例，以概其餘。

莫大元福建上杭人，早年留日，就讀東京高等師範學校修美術教育。戰後不久，就來臺灣，任教臺灣師範學院（簡稱師院），並主持圖畫勞作專修科。負責「用器畫」、「透視學」、「教材教法」，與校外實習等冷門課程，上課表情威嚴神氣，枯燥乏味。⁸在此背景下，其教學心態，基於師範的責任感，要求學生以盡職的美術教師為志向，強調美術教師的意義，「到師大來，不是要當個藝術家，而是要成為一個好的美術老師。」莫大元的奉行本職，堅守崗位，始終一貫，實令人敬佩。⁹

最為人熟悉亦具傳奇的應推老頑童劉其偉。抗戰期間，劉其偉投身軍職，擔任軍政部兵工署技術員。戰後轉調經濟部資源委員會，奉派到臺灣負責接收工作與修護工程。從民國 35 年開始，先後出任臺電八斗子發電廠、臺灣金銅礦籌備處與臺灣糖業股份有限公司電力組工程師。「二二八事件」發生，以良好的人際與機運僥倖安然過關。民國 38 年，受到刺激與鼓勵，以及公職生涯的抑鬱抱屈，轉而將心緒投向繪畫。次年入選第五屆「省展」，越明年，在臺北西門南亞沙龍舉行個展，民國 42 年首本譯著《水彩畫法》出版。從此活躍畫壇，聲名鵲起，參展無數，獲獎多次，並經常受聘為全國性書畫展覽的評審委員與各大美術館諮詢委員，亦先後擔任各大學藝術系、建築系、美術系兼任教授，甚至遠赴新加坡南洋藝術學院、馬來西亞中央藝術學院講學。更難得的是，揹起行囊到臺灣高山和海外叢林從事田野調查，進行人類學研究。真是集工程師、畫家、著述、教授、探險家於一身，興趣之廣、工作之狂，皆績效卓著，斯為畫界中所僅見。¹⁰凡此他認為繪畫生命的建構要以思想做基礎，並從讀書中陶冶。¹¹

7 豐子愷，〈沙坪的美酒〉，楊牧編，《豐子愷文選 I》，臺北：洪範書店，1994 年 3 月，頁 102。

8 謝里法，〈莫大元：用器畫的最後一筆〉，《我所看到的上一代》，臺北：望春風，2001 年 12 月，頁 136-139。

9 蕭瓊瑞，〈五月與東方－中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）〉，頁 52。

10 楊孟瑜，〈探險天地間－劉其偉傳奇〉，臺北：天下文化，2002 年 3 月，頁 321-327。

11 薛平海，〈寫於「劉其偉創作 40 年回顧展」前〉，《臺灣美術》第 3 卷第 1 期，1990 年 7 月，頁 11。

要之，所謂純美術畫家，泛指從事一般畫作，愛好藝術，追求美感，自在創作，隨性繪畫，比較沒有強烈的意識型態，亦無顯著的政治訴求，也不求掛名思潮的信徒，更不願被當作利用工具。他們來臺概為戰後初期，大多出於好奇、寫生、訪友、遊覽、畫展、教學、演說、散心等因素，停留時間不長，基於各種理由，率皆返回大陸，當然其中不乏悵然與失落而離臺。此外，也有少數畫家安居於此，他們就因先馳得點，分別擔任教職或其他工作，進而對臺灣美術的發展，扮演重要角色與積極貢獻。

第二節 左翼版畫家

左翼美術運動，如今雖早已銷聲匿跡，但在中國現代美術史上曾有過輝煌時期，深含特殊歷史意義，它雖是美術，卻更屬政治。就前者而言，這個運動是德國表現主義和蘇聯社會主義、寫實主義雙重影響的結果，具有十分強烈的自我表現、批評現實的特徵。從政治來說，左翼美術很快成為中國共產黨所支持的唯一美術運動，用來宣傳抗日的重要媒介，並充當其與執政的國民黨進行鬥爭的工具。¹²此一場景，在戰後初期的臺灣，再度上演，慘烈程度，猶有過之，也是臺灣美術史不可磨滅的一頁。

大陸在 20 年代後期以還，興起左翼思潮，影響層面，至深且巨，文學藝術尤為明顯，認為偉大的作品不僅不能脫離人生，且不可違背時代的社會現實。因此，藝術作品形象可認識環境、反映世界，亦即藝術作品的內容一定是社會的東西、群眾的代言，離開人生就沒有藝術，離開歷史，背棄社會也無人生可言，由是掀起社會寫實主義的熱潮。¹³

這段左翼文學風潮，造就左翼畫家，推廣版畫，形成左翼美術運動，特別是得到魯迅的支持，更快速蔓延開來，產生重大影響。作為新興版畫運動導師的魯迅，反對抽象意念的美學，而是強調描繪現實的逼真之美，彰顯現實事物與人物的豐富性與生命力，因而教導青年藝術家要深入生活，告知艱苦，為推翻腐朽黑暗掀起積極作用。所以魯迅標舉的新興木刻版畫就是大眾藝術、社會藝術。¹⁴

既已得到魯迅的激勵與指導，於是積極展開運作。先是成立左翼美術聯盟，致力木刻版畫的創作與研究，確認畫家不能離開無產階級而獨立，並提出美術工作的方向。繼之在全國各地陸續成立木刻版畫團體，其目的是培養一支宣傳組合，鼓勵群眾的青年藝術隊伍，進行創作展覽，作品內容均為「碼頭工人」、「到前線去」、「窮人家」等，反映民生疾苦與時代抗爭的題材。¹⁵

12 陳樹升，〈魯迅·中國新興版畫·臺灣四〇年代左翼版畫（上）〉，《臺灣美術》第 44 期，1999 年 4 月，頁 31-32。

13 林偉民，《中國左翼文學思潮》，上海：華東師範大學，2005 年 7 月，頁 162-163。

14 陳偉，《中國現代美學思想史綱》，上海：上海人民，1993 年 3 月，頁 327-329。

15 阮榮春、胡光華，《中華民國美術史》，成都：四川美術，1992 年 6 月，頁 183-186。

抗戰期間，遭受日本侵略蹂躪，百姓流離失所，苦不堪言，提供版畫更多素材，指向黑暗與醜惡的現實，思想性與藝術性都有長足的進步，使木刻藝術更為廣泛與普及，也由此培養更多的版畫骨幹。再者，顯現革命鬥爭、群眾生活、社會寫實的版畫作品，愈趨深刻成熟，成為畫壇的一大主流。¹⁶ 這支木刻版畫隊伍包括兩組成員，一是魯迅時代的木刻青年，他們屬於早期的第一代版畫家，約三十歲左右的中壯年，見多識廣，為抗戰時期所創作與培養的主力骨幹。另一是新走入版畫領域的年輕版畫家，他們求知欲強，活動面廣，人數眾多，其創作量甚豐，跟早期版畫家相較，毫不遜色。整個抗戰期間，版畫運動就以早期版畫家和新秀們通力合作，向前邁進，成果豐碩。¹⁷

這些熱情洋溢、躍躍欲試，擅長文宣的青年版畫家，在日本投降後，更加積極進取，意圖施展抱負，尋找左翼思想、社會寫實的版畫新天地，臺灣遂為其雀屏中選的去處。因此，他們或好奇，或為肩負傳播新興木刻藝術的神聖使命，藉著辦雜誌、寫文章和辦畫展等方式，介紹版畫、刻繪木作，像旅行者捕捉臺灣生活百態，也如撒種般的自許為種子前鋒部隊。目標聚焦在庶民生活，一部分是對臺灣風土的觀察，另則社會議題的揭露，以表達社會關懷與生活體恤。¹⁸ 而其心態更是可貴，他們承認臺灣是個美麗的寶島，但只想到作畫，以示奮進，而無心欣賞風景，誠如荒煙曰：

我選了它的冬天，人們玩過了之後被拋棄在海灘上的破船，低沉的天空和寂寞的潮汐，我認為這種荒涼景色比歌舞昇平更有意義。

而在小街陋巷，卻路燈如豆，暗淡無光。……後來我就創作了表現下層市民生活的兩幅作品〈盲樂師〉和〈唱歌仔戲〉。¹⁹

由此看來，自覺與直觀就是版畫家的基本理念與重大驅力，激發他們向外尋夢圓夢。這些全是魯迅信徒，且經過抗戰文宣洗禮，激情驍勇，銳不可擋，包括黃榮燦、朱鳴崗、陳耀寰、荒煙、麥非、陸志庠、王麥桿、汪刃鋒、陳庭詩、戴英浪、戴鐵郎、章西崖、黃永玉、劉侖、梁白波、陳吾、吳忠翰等，共同營造戰後初期臺灣美術異軍突起的情境。相對的，戰後初期，臺灣亦見左翼思潮，以作呼應。論其根源，日治時期，許多知識分子都以社會主義思想自我武裝，進行抗日運動。因此，戰後的凋敝時代，臺灣年輕知識分子絕無分離主義，倒有左傾思想，學生間的讀書會相當普遍，甚至少數還效法俄羅斯的民粹主義，進入農村和工廠，展開宣傳與組織。²⁰ 同樣的，畫壇也出現「寫實主義」的火苗，如李石樵、李梅樹均有大幅人物畫與社會寫實作品；畫家的眼光，開始提升到

16 阮榮春、胡光華，《中華民國美術史》，頁 317。

17 陳樹升，〈魯迅·中國新興版畫·臺灣四〇年代左翼版畫（上）〉，《臺灣美術》第 44 期，頁 43。

18 賴玉華，〈戰後初期臺灣風土版畫〉，《臺灣美術》第 106 期，2016 年 10 月，頁 70-71。

19 謝里法，〈中國左翼美術在臺灣（1945-1949）〉，《臺灣文藝》第 101 期，頁 137-138。

20 陳芳明，〈白色歷史與白色文學—葉石濤與藍博洲筆下的臺灣 50 年代〉，《典範的追求》，臺北：聯合文學，1998 年 3 月，頁 287。

較高的視野，結合那些大陸前來的「左翼版畫家」關懷庶民生活，這對臺灣美術似乎帶來新的契機。²¹

儘管左翼畫家士氣高昂，摩拳擦掌，在臺期間，也認真作畫，但發展並不順利，頗有阻礙，甚至後來保命要緊，被迫逃離。主要是環境使然與戒嚴壓迫所致。就前者而言，繪畫是畫家的創作，有其主觀理念與觀照所得，但仍是社會的產物，深受環境制約，難以索居獨活。左翼作家固然強調社會寫實，關懷人生，但引進臺灣後，因空間不同，情境有別，難以融入在地藝術，未被完全接受，似乎流於孤芳自賞。睽其原由，可有數端，茲試作討論。

其一，素描訓練不足：日本美術界非常重視素描訓練，認為素描不好，畫一定不好，以致留日與在地的臺灣畫家均具深厚素描功底。反觀大陸長期處於烽火亂事，人民漂移不定，缺乏安穩環境，難以打好繪畫基礎。因此，戰後初期，臺灣畫家看出外地版畫家的素描能力不足，將之視為宣傳畫，難登美術殿堂。²² 如藍蔭鼎、楊三郎等在地畫家對版畫似有偏見，說來不無道理。因為版畫可以複製，真正的藝術品應該僅限一件才最珍貴，所以認定臺灣官展向來不展版畫是對的，雖中小學勞作課程也教版畫，然製作過程更接近手工藝，在臺灣畫家眼中，相信用筆直接畫出來的才是畫，而視版畫為手工印刷。²³ 面臨這種看法，大陸版畫的社會寫實，雖得到李石樵的認同，終究無法獲取普遍迴響與接納，雙方的畫作交流由是築起一道鴻溝，大陸版畫家也莫可奈何。對此，魯迅也深有同感，知道許多木刻青年大多缺乏素描造型的基本訓練，故特強調「木刻的根底也仍然是素描，所以倘若線條和明暗沒有十分把握，木刻也刻不好。」又說「木刻究竟是繪畫，所以要先學好素描。」因此，要提高版畫藝術水平，必須首先在素描基礎上下功夫。²⁴

其二，水土不服：文化播遷應如同人體器官移殖，血緣愈接近、體質愈相似的，排斥性愈低，成功率就會提高。無論就族群、住地、語言、習性、心態、教育、美術等各方面，大陸版畫家飄洋過海，來到臺灣，雖然繪畫、工作、生活都大致良好，溝通無礙，但是總有些不能盡如人意的地方。族群就是難言之隱，社會寫實的木刻畫與日本美術教育的膠彩畫，確有很大的分野；再者，版畫就算是產生在臺灣的美術品，卻非臺灣人所創作，它是大陸來臺畫家，以臺灣社會為題材而作的木刻版畫，致使有人質疑這些作品可否算是臺灣美術。²⁵

語言是溝通工具與橋樑，語言不通難免產生隔閡與疏離。大陸人說北京話與各地方

21 蕭瓊瑞，〈建構臺灣美術創作的歷史論述〉，《島嶼測量－臺灣美術定向》，頁 301。

22 謝里法，《變色的年代》，頁 66-67。

23 謝里法，《變色的年代》，頁 177。

24 陳樹升，〈魯迅·中國新興版畫·臺灣四〇年代左翼版畫（上）〉，《臺灣美術》第 44 期，頁 37。

25 謝里法，〈中國左翼美術在臺灣（1945-1949）〉，頁 130。

言，臺灣則說日語與臺語，幾乎是各說各話。黃榮燦因接收工作，很早就到臺北，與本地藝文界人士互動良好，交遊很廣，從大陸來臺的畫家，多半經他介紹與本地畫家拜會相識，然夠不上深交；又因語言交談尚有困難，彼此未能建立友誼，以致熟稔的畫家不多，甚至連全島性的「省展」與歷史悠久的「臺陽美展」也所知有限。何況陸志庠和耳氏都因童年得腦膜炎而聽覺不靈，以致溝通困難。顯然除黃榮燦等少數人，其餘的就自成小圈子，不參與本地的活動，如麥非、荒煙、李明、姚思章、戴英浪、陳耀寰、朱鳴岡、陸志庠、馬思聰等藝文人士，每周有一回聚餐，相濡以沫，彼此取暖。他們在臺時候，都與「省展」、「臺陽美展」絕緣無涉，與此不無關聯，甚是可惜。²⁶

上述情形使雙方畫界未能水乳交融，打成一片，謝里法歸結原因，除品種移植、語言距離與省籍對立外，藝術觀的差別與創作態度的歧異，更是重要。所以朱鳴岡事後回憶提到：木刻藝術在當時臺灣畫家的心目中，未能引起重視。²⁷ 後來這些木刻版畫家在「二二八事件」後的危疑局勢與白色恐怖下，紛紛重返大陸，左翼畫風就此消失，沒人敢再倡議。

日軍投降後，全臺同胞無不欣喜異常，熱烈迎接，認為從此脫離殖民統治，轉向祖國懷抱，過著平等安適的生活。然而卻因內戰不利、節節敗退、施政不當、用人失衡、族群對立、省籍情結、社會不安、經濟疲弱、文化摩擦等諸多問題，終在民國 36 年 2 月爆發「二二八事件」，對臺灣造成恐怖鎮壓，逮捕肅殺的局面，不僅臺灣仕紳民眾遭遇傷亡迫害，外省軍民受到波及，羅織入罪而喪命者，亦大有人在。

這股害怕恐懼的氣氛還在蔓延時，次年初，師院學生要求提高公費待遇，發起請願，加上大陸戰事失敗，學潮頻傳的刺激，使得臺大和師院的學生更受到鼓舞，進而抗爭，場面失控，迫使政府整頓學風，捉拿帶頭示威的學生，情況急速脫序，是為「四六事件」。當局經此騷亂後，頗感風雨飄搖，必須採取行動，以控制局面，同時鑒於這些事件背後都有共黨的介入，於是對校園嚴加管束，推行反共教育，整肅學校風氣，進而擴及文化藝術的監視。造成學校教師與文藝工作者個個忐忑不安，人人自危驚恐，深怕惹禍上身。

類此情形對大陸來臺人員，無疑敲起喪鐘。他們滿懷理想與熱情，期待在失土重光的臺灣施展抱負，因而不計酬報，埋頭苦幹，隱身於學術界與文化界裡，淪沒在動盪的局勢中，鮮為人知。臺灣民眾也很少知道他們的存在，甚至更不見容於國府當局。「二二八事件」大軍鎮壓後，渠等更不見容於當局，有的還被趁亂捕殺，直至陳儀與魯迅的摯友臺大教授許壽裳，於民國 37 年 2 月在臺大宿舍遭到暗殺，達到高峰。²⁸

26 謝里法，〈中國左翼美術在臺灣（1945-1949）〉，頁 134-135。

27 謝里法，〈中國左翼美術在臺灣（1945-1949）〉，頁 153-155。

28 戴國輝、葉芸芸，《愛憎二二八—神話與史實：解開歷史之謎》，頁 223-229。

試想關係良好的許壽裳尚且如此，沾染共黨色彩的左翼版畫家更夜不成眠，心頭沉重。蓋左翼寫實主義蓄意要暴露人性弱點，諷刺社會黑暗，批判政治失能。這種理論與做法就已觸犯當局，何況處在情勢机陞，尤須嚴加禁止。因此，版畫家的畫作缺乏市場，民眾不敢支持，刊物也無意登載，在學校任教，傳授繪畫者被異類看待或遭疏離。他們幾經衡量，性命攸關，走為上策，因而紛紛轉還香港，奔回大陸。

這些外省左翼版畫家如麥非、汪刃鋒、王麥桿、陸志庠、朱鳴岡、戴英浪、章西崖、黃永玉、荒煙、盧秋濤、陳耀寰、姚思章等，雖躲過臺灣當局的逮捕，暫滯香港。等到中華人民共和國一成立，他們以為時代到來，就結隊乘火車投往北京，報效祖國，參與新中國建設。可惜一連串的三反五反，卻被共產黨全部捉捕，關進牢裡，送去勞改。出獄後，又碰到文革，再次批鬥，竟背負萬惡不赦的罪名。當初躲過國民黨的逮捕，回到中國後，竟難逃共產黨的法網，被迫監錮。他們只好說這是「歷史的錯誤」，真是造化弄人，命運多舛。²⁹

第三節 傳統水墨畫家

雖曰藝術深受政治左右，美術為政治服務，但政權的交替，戰爭實居重要因素。換言之，戰爭勝負決定政治命運，進而改變美術情境與趨勢，造成畫家的遷徙走避與繪畫的色調修整。如戰爭規模愈慘烈，政體立場愈背離，對美術的影響就愈明顯。抗戰軍興，兵荒馬亂，美術人大多湧向西南，而國共內戰初起，尚無異狀，及至丟械逆轉，全面慘敗，緊急撤退，畫家也就流竄臺灣，所以中土易幟前夕，臺灣瞬間驟增很多大陸畫家。

為說明這個現象，「臺灣全省美術展覽會」就是最好的例子。第一屆「省展」是民國35年10月，共有198位畫家入選，錢硯農是唯一的外省籍，餘皆本地人，因他是陸軍中校，隨軍赴臺，適時報名參展。次年的第二屆「省展」，參加展出者竟無大陸人。民國37年的第三屆「省展」，時任多項要職的水墨畫家馬壽華受聘國畫部審查委員，並參加無鑑查國畫展覽，為僅見的大陸人。38年10月的第四屆「省展」，馬壽華仍是審查委員，且出品參展，國畫部入選12人中，高達11人是外省籍。洋畫部29人是新秀，外省也有4人，可見是大陸局勢惡化，大陸人已大批渡臺造成的。民國39年11月的第五屆美展，國畫部審查委員就有大陸人馬壽華、溥心畬、黃君璧三人，同時參展。入選的大陸畫家倍見增強，其中國畫部獲獎的6位中，5人是外省水墨專家，比例真是很高。短短數年內，大陸畫家的參展與得獎人數暴增，呈強烈對比，完全是緊急逃難，大舉渡臺的緣故所致。³⁰ 所以這

29 謝里法，〈中國左翼美術在臺灣（1945-1949）〉，頁152。

30 葉龍彥，〈戰後初期的「臺灣省全省美術展覽會（1946-1955）」〉，《臺北文獻》直字第126期，頁130-142。

些原本在大陸已擁有聲名，來到臺灣後，身處高權大位的業餘畫家，一下子就打垮了「省展」既定的規劃與布局。換言之，對大陸來臺資深畫家的吸納，幾乎就是此後「省展」的主要方向與作為。³¹

美術師資的聘用也是很好的指標。民國 35 年，唐守謙出任戰後首任臺北師範學校校長，當時美術教師為臺籍畫家陳承藩和廖德政，以及日人立石鐵臣三人。隨後有所更動，民國 38 年，便由另外一批大陸來臺的藝術教師全面替代。他們主要來自福建師專藝術科，上海美專與北平藝專也有，課程內容偏重傳統水墨畫；反之，西畫創作的師資略顯不足。³² 臺灣師範學院美術教育亦甚類似，先是早到的大陸人莫大元當主任，並授圖學，黃榮燦教木刻、臺籍廖繼春教油畫、陳慧坤授素描、馬白水教水彩、陳承藩上圖案課。民國 38 年，因大陸撤退來臺的新移民潮，導致師資大換血，改由國畫家黃君璧接掌主任，溥心畬授國畫、孫多慈講素描、金勤伯教工筆花鳥，還有朱德群、林聖揚等人。³³ 這種師資與課程的改變，跟大陸淪陷前的移民浪潮息息相關。由是以學校美術教育為傳播途徑的傳統繪畫，很快地就培養另一批以大陸來臺青年為主幹的年輕承繼者，他們企圖在「省展」尋找出頭機會，實現理想。³⁴

這些隨政府遷臺而來的大批國畫家，有的散居各處，追查困難，甚至輕忽帶過，以至無法確認人數。這情形猶似 20 世紀中國美術史中，由於多種原因與事故，一些本來應該登上公眾視野的人物，卻淡遠離去，甚至消失無蹤。於是尋覓「失蹤者」，就成為現代美術史學主要的課題。³⁵ 儘管二者處境有別，狀況或異，但性質則無二致，就是找回失蹤畫家。茲舉蕭瓊瑞曾作敘述，最重要者，如被稱為「渡海三家」的黃君璧、張大千、溥心畬等人，加上後來應聘國立臺灣藝專的傅狷夫，及任教政戰學校的梁鼎銘、梁中銘、梁又銘兄弟。此外，更有大批帶著文人思想的業餘畫家，他們先後組成「中國畫苑」、「七友畫舍」、「壬寅畫舍」、「六儷畫舍」等團體，招納眾多來臺水墨畫家。另有一些頗具個人風格的畫家，如嶺南派楊善深、帶金石筆意的沈耀初、結合禪理的呂佛庭、孤獨情趣的高一峰等，不勝枚舉，因而更豐富了戰後臺灣畫壇，成為延續水墨傳統與中華文化最重要的支柱。³⁶

事實上，政府撤退所跟來的畫家，大多作風保守傳統，然而除了國畫家外，還有少

31 蕭瓊瑞，〈廿八屆省展改制的歷史檢驗〉，《島嶼色彩－臺灣美術史論》，臺北：東大圖書，2007 年 1 月，頁 116。

32 蕭瓊瑞，《五月與東方－中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》，頁 94-96。

33 蘇新田，〈戰後初期臺灣畫會活動（1945-1975）－光復前後空虛的十年〉，《臺灣畫》第 15 期，1995 年 2 月，頁 50。

34 蕭瓊瑞，〈「現代水墨畫」在戰後臺灣的生成、開展與反省〉，《島嶼色彩－臺灣美術史論》，頁 154。

35 李偉銘，〈尋找「失蹤者」的踪跡：譚華枚（1895-1976）及其繪畫〉，《圖像與歷史－20 世紀中國美術史論稿》，北京：中國人民大學，2010 年 2 月，頁 321。

36 蕭瓊瑞，《圖說臺灣美術史 III：深耕戀曲（日治・戰後篇）》，臺北：藝術家，2015 年 12 月，頁 63-64。

數具有新派思想的西畫家。這兩類風格極端相異的畫家，都願意伴隨國民政府赴臺，當有其意義在焉。大致說來，保守的國畫家大多維持中國傳統知識份子的氣質，視繪畫為業餘雅趣，擁有崇高、穩定的政治身分與社會地位。他們渡臺後，活躍於戰後初期臺灣畫壇，並匯聚成美術主流，其貢獻是保存傳統文人繪畫風格，而忽視新風格的創意。其來臺並非因創作上的需要，而是基於政治立場的考慮。何況遷臺初期，他們保守的傾向，正切合國民黨的政治立場，形成畫壇的主導力量。至於新派繪畫思想的畫家，強調藝術本質的意義，反對「為民眾而藝術」、「為社會而藝術」，自然無法見容於共產社會的寫實主義，所以碰到變局時的生命抉擇，有些畫家則奔往臺灣。簡言之，就是害怕共產黨的清算，只得來到臺灣或遠走海外。這批具有革新思想的畫家，不被社會與藝壇重視，缺乏施展空間，於是自食其力，憑藉私人力量，開始辦起雜誌，發表文章，成立畫室，傳播新派藝術思想，推動中國美術現代化運動。³⁷

無可否認的是，民國 38 年渡海來臺的第一代水墨畫家，大多學養豐富，筆墨高逸，可說是接續中國書畫藝術一脈相承的傳統，他們所呈現的書畫面貌，大抵以堅實的筆墨功夫為基礎，人品學術為內涵，映照出中國文人畫風的深邃意境。³⁸再者，傳統人文水墨畫潛藏人生現實的消極性格，在戰後初期混亂的時局裡，這樣的風格無疑是創作者最好的避風港。³⁹進而言之，離散美學的氛圍就此建構而成。離散就是離開鄉土，流散失所，移居外地，對個人、家族，甚至民族、國家都是災難，產生許多的經驗與感受，由是引發思考的新立足點，一方面要調適新住地的文化與現實，再者可激勵創造性的議題與作品。文學如此，藝術亦然，離散文學於焉產生，離散美學也應運而至。這些大陸畫家，由是在臺灣形塑離散美學，心靈所繫的水墨畫就是典型投射，深具象徵意義。⁴⁰潘禧亦謂，大陸水墨被迫大規模的移植臺灣，固然影響戰後臺灣美術的發展，但畢竟是異鄉客舟。因此，這些畫家都透過各自的筆墨，表現出他們心緒的離散情懷，失根鄉愁。⁴¹

儘管如此，卻也引發繪畫派系的論爭，包括本地、外省畫家間的情結，繪畫觀點和立場的差異，文化認知的不同等，引爆點就是早期「省展」。由於前兩屆「省展」非常成功，但評審委員和參展畫家幾乎全是本地人，且畫法與風格是日本東洋遺緒，外省籍幾乎交了白卷。因此，展覽結束招致水墨畫家的批判，在《臺灣文化》和《臺北文物》舉辦的臺灣美術座談會上，馬壽華、劉獅、何鐵華、王紹清、雷亨利、羅家倫、黃君璧

37 蕭瓊瑞，《五月與東方－中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》，頁 76-78。

38 熊宜敬，〈工寫自如意清新·淡泊謙沖胸襟廣－金勤伯的藝術與生活〉，《典藏·古美術》第 150 期，2005 年 3 月，頁 88。

39 倪再沁，〈戰後臺灣美術斷代之初探〉，《臺灣美術的人文觀察》，臺北：雄獅圖書，1995 年 4 月，頁 153。

40 李有成，〈緒論：離散與家國想像〉，李有成、張錦忠主編，《離散與家國想像－文學與文化研究集稿》，臺北：允晨文化，2010 年 6 月，頁 12。

41 潘禧，〈離散的美學－生命之旅與歸程的臺灣近當代水墨世界〉，《離散的夢土－臺灣近當代水墨畫展》，宜蘭：財團法人蘭陽文教基金會，2016 年 12 月，頁 9。

等人，都認為臺灣受殖民統治半世紀，對中國文化相當生疏，誤將日本的東洋畫當作中國畫，無異把別人的祖宗放在自家神位上祭拜。⁴²

臺灣東洋畫家對此攻擊當然予以反駁，認為這種風格的正統還是來自中國古代美術的重彩畫，但顯然難以被水墨正統的當權派所接受。其實東洋畫在戰後已逐漸顯現臺灣趣味的地方性色彩，人物、生活、自然、環境的現實特徵也有所轉變，惟仍無法被採納。東洋畫受到扼止的結果，造成此類繪畫風格的衰敗，可說是件遺憾的事。⁴³但正統畫家則另有說辭，因他們深受日軍侵害與共黨驅離，在仇日情結及大中國意識下，以「正統國畫」的狹義民族主義觀點，對「東洋畫」展開無情批判，因而東洋畫注定漸趨沒落的命運。⁴⁴

相對於資深水墨畫家，別有一批熱血填膺、生死無懼的流亡學生，早已醞釀另一波文化運動的巨大潛力。就繪畫而言，頗有抵制傳統國畫的沉味。他們重視形式主義的追求，如果形式背後，能夠尋到思想的支撐，形式可能因而轉化為靈活的創作語言，進而產生自我的內在律動與開展。這些大陸來臺的年輕人，以「五月畫會」和「東方畫會」為代表，正是在尋得中國哲學、美學的支持下，突顯時代的困境，推動一股風雲際會的臺灣「現代繪畫運動」。⁴⁵從其作品可看出，他們雖還年輕，但內心已蘊藏濃稠的少年鄉愁，功力雖不夠深厚，卻能以變形和抽象的形式，強調時代特色與真實感受，就是寄情於煙雨濛濛之中，在紙上訴說流浪者的思鄉情懷，流露現代遊子的空虛，進而將蒼白生命轉化成現代人的吶喊，在畫壇上佔有一席之地，建構現代繪畫的堡壘。⁴⁶

這個運動最重要的代表人物，就是被譽為「現代繪畫先驅」的李仲生。在其策劃下，於民國39年底推行「新藝術」運動，接著分別舉辦「青年作家畫展」、「自由中國美展」和「現代畫展」，彰顯現代繪畫的意義與形式。李仲生更在雜誌發表文章，不但揭示新的思想與看法，也吸收一批青年藝術愛好者的追隨。進而民國40年起，李仲生在臺北安東街畫室指導現代繪畫，吳昊、夏陽、歐陽文苑、金藩、蕭勤、霍剛、李元佳、陳道明、蕭明賢、劉芙美等即為第一批學生，其中部份還在臺北師範美術科就讀，李仲生採取的是反學院的「精神傳精神」教學法，並強調個性的充份發揮。⁴⁷

李仲生一生指導過的學子不計其數，因而在臺灣現代藝術中掀起創新的風氣，也開

42 謝里法，《變色的年代》，頁60-61。

43 陳英德，《臺灣美術百年：尋追自我身分所面對的困境》，《臺灣美術百年回顧學術研討會論文集》，頁157。

44 倪再沁，《中國水墨畫·臺灣趣味—臺灣水墨發展之批判》，《臺灣美術的人文觀察》，頁233。

45 蕭瓊瑞，《本土認知與美術教育—從臺灣美術史所作的思考》，《島嶼測量—臺灣美術定向》，頁73。

46 謝里法，《從意識形態談臺灣近五十年美術的歷程》，《臺灣美術戰後五十年作品展》，頁32。

47 黃朝湖，《中國現代繪畫運動的回顧與展望》，郭繼生主編，《當代臺灣繪畫文選》，臺北：雄獅圖書1991年9月，頁157。

展臺灣美術史嶄新的一頁。重要的是，這些學生均以曾受教於他為榮，也承認自己在不同層面上得其啟發與影響，由是更加確立李仲生在臺灣現代藝術發展過程中，無可搖撼的先驅地位。⁴⁸為現代藝術奔波奉獻的李仲生，看到「東方」和「五月」兩畫會相繼停辦，致使「現代繪畫運動」為之中斷，難掩失望與落寞。嗣以之後「自由畫會」與「饕餮現代畫會」二個現代藝術團體在民國 60、70 年代成立，李仲生甚感欣慰，並為其所辦的畫展為文作序，更寄以厚望，曰：

成員都具有研究現代藝術的熱忱，和推動現代藝術的抱負，倘能持之以恆，努力提倡，預期必能對國內的現代藝術有所貢獻也。⁴⁹

何謂現代繪畫？其核心理論就是遠離自然模仿，重視時代特徵，追求藝術美，強調藝術家個人「藝術心的創造」，旗幟鮮明，意識強烈。對「正統國畫」之爭，認為無論是國畫或東洋畫，端視有無「現代精神」，作為現代畫的指標。因而標舉「現代繪畫」的特質，是建立在「反自然科學」、「反印象派」、「反學院派」等前衛思潮或現代精神之上，擺脫自然摹仿，追求造形，朝向純粹繪畫。對一般模擬西洋畫風不感興趣，如能昭示現代繪畫的觀念與精神，則予高度評價。經過李仲生的揭櫫理念，為文鼓吹，並具體實踐，已有顯著成果，獲取認同，但他們仍悲觀而落寞的對「現代繪畫運動」進行總結的說：

回顧過去，現代繪畫運動，同樣都是沒有能夠培養新一代的沙龍或是美術館和畫廊的倡導，更得不到政府機構的積極支持，最後難免陷入孤軍奮鬥，自生自滅的困境。⁵⁰

李仲生逝世於民國 73 年 4 月，而臺灣美術活動的積極展開與熱絡表現，也約在此時啟動，可惜的是，他未及看到其所至盼的花果，抱憾以終，實有不捨，當然也引發眾人景仰，無限懷念。無怪乎，管執中謂：「李仲生在臺灣 30 年來現代繪畫藝術運動中的啟蒙地位，是無可置疑與無可取代的。」⁵¹

48 秦雅君，〈在咖啡與茶香間暢談現代藝術－李仲生藝術教育實踐營溫馨落幕〉，《典藏·今藝術》第 92 期，2000 年 5 月，頁 241-243。

49 李仲生，〈饕餮現代畫會聯展序〉，《藝術家》第 78 期，1981 年 11 月，頁 189。

50 白適銘，〈「戰後」如何前衛？李仲生的現代繪畫策略與戰後臺灣美術方法論〉，《臺灣美術》第 95 期，2014 年 1 月，頁 14-24。

51 蕭瓊瑞，〈五月與東方－中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）〉，頁 128-129。

第四章

輾轉到宜蘭的大陸畫家

抗日戰爭加上國共內戰，以致人民居無定處，流散失所，離鄉背井，經過千辛萬苦終於到達臺灣的這些畫家，並非一到臺灣就能過著藝術家閒適的書畫生活。經過戰火的淬鍊，來到陌生的寶島，以其堅韌的生命力，如浴火鳳凰般的在此生根、發芽、茁壯乃至開枝散葉，從此他鄉是故鄉。

其中部份畫家更受盡磨難，輾轉到偏鄉僻壤的宜蘭，為此地的藝壇盡心盡力，傳承書畫、提携後輩，推動宜蘭美術活動不遺餘力，是宜蘭美術界的灌溉與培育者，其功勞不可謂不大，他們多數落地生根，埋骨斯土。但有些則如候鳥般的過境宜蘭，移居臺北，開創新機。

第一節 輾轉宜蘭

不管是長住或過境宜蘭的這幾位畫家，各有其成就與領域，依其出生前後順序為：田縝之（1896）、王攀元（1909）、魏琴孫（1918）、夏國賢（1921）、袁樂民（1922）、吳學讓（1923）、江兆申（1925）、王北岳（1926）、吳守忠（1926），以下依次敘述其輾轉到宜蘭的艱辛過程與苦難情形。

一、田縝之

抗戰勝利，日本投降，舉國歡騰，但緊接的是戰事擾攘，變亂紛乘，迫使田縝之奔逃西北，遠走域外，間關萬里，終於在民國 39 年初到達臺灣，真是一場歷經艱苦的逃難過程。

民國 35 年冬某夜，田縝之在老家親睹共產黨的鬥爭大會，不寒而慄，生平難忘，又聽到城裡拘押百餘位知識份子，狀況不明。於焉想到祖父拔貢出身，曾在縣警察局任職，父親是秀才，自己為北平美專大學畢業，如果逗留，恐性命難保，越想越覺得非走不可。當晚未曾閤眼，次日離家出走，半夜趕路，經白沙赴里材到石門。過完年，應邀坐飛機往北平，暫住學生家裡，曾到美專老師陳半丁家拜謁，承其好意協助，在中山公園開畫展。期間接受聘書，在四存中學教授美術，環境雖好，卻非久留之地。民國 38 年初，北平易色，田縝之認為不走定會慘死，遂出走大西北，車行勞頓，隨波逐流，然因長子不願跟隨，不料從此骨肉分離，再無見面之日，親情何堪。¹

正月 10 日與同伴坐京張鐵路奔向張家口，旋走寧夏，稍事停留，轉往平涼。休息兩天，與次子赴西峰嶺，與數位親人相遇，動盪之時倍感親情溫馨，進而告知時局雲譎波詭，事不可為，並勸他們同往臺灣，未見效果，然已善盡勸導責任，無奈只好再回平

1 本節內容參考田縝之《生平見聞記》，不一一註明，謹此致謝。

涼。在此盤桓多日，順道開了一次畫展，頗獲好評。平涼地區環境良佳，日子還算平順，然過了端陽節後，情況告急，非再往前走不可。但有人向其示警，到蘭州必經華達嶺和六盤山兩座大山，十分危險，田續之則說：「已出來就不能怕死，不管怎樣死去，也比在匪區鬥爭死光榮多了。」態度果決明斷。在蘭州遇見數位同學與學生，同時結交新朋友，大夥相談甚歡，同時舉辦了一場小型畫展。

不多時，隨同友人與大兵，告別蘭州，路過河西走廊，抵達新疆哈密，已是塞外風光。此地治安不佳，亂事頻仍，局面不穩，幾經多方交涉，才獲准放行。遂雇車繼續往西行進，途經輪臺、庫車、英吉沙、托克遜、阿克蘇、鄯善，到喀什喀爾，此地已接近邊界。沿途橫越新疆，道路艱難險阻，苦不堪言。特別是在阿克蘇看到大牌坊，上書「歡迎偉大賢明的毛澤東」，更是急著趕車，心想「如果走不了非死不可」，驚恐情形，概可想見。

通過邊界檢查，已是巴基斯坦，異域國度，風俗民情、景觀風貌，當是另番感受，心態上比較放鬆安適些，因可免除鬥爭慘狀，所患的是生活問題，好在都可遇到在地中國人幫忙解決，同時藉著繪畫拉近距離，建立情誼。過了農曆年後，又束裝上路，來到印度交界處，一夥人終於落腳新德里。在此處巧遇張大千和查良釗，因是舊識，少不了問候閒談。次日，搭火車往加爾各答，住在大順發飯店，逗留多日，管吃管住又應經理要求作畫，閒來無事，遊逛動物園。期間有一劉玉銘者來飯店找人，看見作品，希望田續之留下，在華僑中學教畫，待遇很好，然田氏未予允諾，反倒是交一封信拜託田續之到臺灣當面交給于右任。

及至民國 39 年農曆 3 月，田續之終於搭上飛機，在菲律賓轉機，吃飯休息後，再行起飛，後降落松山機場，安抵臺灣，一行人入住臺北衡陽路山梅旅社。回顧來時路，既曠日費時，又遷徙漂程，艱辛危困，無不備嘗，可謂逃難之尤者。

田續之初到臺北，首先拜見于右任，轉告受託情事，院長見其苦狀，取出 150 元接濟度日，當時金價一錢不到 40 元。之後到省黨部探訪張清源、張彊亭，承其示知，可去拜謁教育部次長張伯謹，田氏告之先前已向教育部和教育廳報到，然均無下文，張云：「我教育部事已經不幹了，現在我正預備往日本去，要是以我兄年紀和經歷來說應擔任大學教授。」田續之說：「謝謝我兄的厚意，過去我在大陸上任中學教員十餘年，我在此仍能當個中學教員足矣，我不想高就。」當下協助解決食宿問題。其後田續之雖與多位親友他鄉重逢，自是喜出望外，但因證件不足，職務仍未落實，故曰：「這時我才知道謀事不易，心裡只有煩悶，不能怪人家，只好等機會。」窮極無聊時，他到公園看小說，打發時間。

到了端陽節，受張伯謹之邀，在張家過節，並修書一封令其帶往。田續之特謁省教

育廳人事瞿主任，瞿即曰：「我同第三科黃科長出名，明天你老帶上信到宜蘭中學，那裡正少一個美術老師，我不知道你老同張老伯謹的關係，咱們又同是河北同鄉，你同張都是老前輩沒話說，到宜蘭中學好了。」民國 39 年 8 月間，田縝之由臺北整裝坐火車到宜蘭中學，當時田氏年紀已五十有五，同仁們即以老先生稱之。見到校長趙仰雄，當面呈交瞿、黃介紹信，校長看後云：「我叫他們給你找地方住下。」聘任與食住均告解決，成為宜蘭中學正式美術老師。13 年後，民國 52 年，屆齡退休，長住宜蘭。

田縝之在宜蘭中學初中部教學期間任美術老師，現宜蘭有名的畫家陳忠藏當時即受教於他，因為對繪畫有興趣，暑假繼續跟著老師學畫。田氏在臺並無家眷，孤身一人的他，以校為家，把學生當成家人看待。

二、王攀元

王攀元家世顯赫，祖父時代家屋建築佔地數萬坪，四周古木參天，門前盡是遼闊平原，稚齡時，家裡僱請數十名佣人，但並未帶來幸福快樂，反倒是困頓堪憐，痛苦煎熬。三歲時，擅彈琵琶的父親病逝，叔父掌權，王攀元母子遭受苛刻虐待，驚恐度日。十年後，愛好文學的母親過世，從此成為孤兒，開始獨自一人面對茫茫的未來。就學所需與生活費用，家屬斷絕供應，乞救無門，幸賴少數親人、佃農、幫傭籌措接濟，也是杯水車薪，難以為繼，甚至借貸維生，常處挨餓中，可謂歷經人間困窘之境。豪門望族與伶仃貧苦的強烈對比，使王攀元的慘痛更是強烈，這與其後來個性上的孤寂怪異，當有明顯關係。

民國 25 年，王攀元於上海美專畢業，與戀人季竹君相約，隨同潘玉良到法國留學，遂返家籌錢，卻徒勞無功。未久，松滬戰事爆發，交通阻絕，音訊中斷，只得暫留家中，每天度日如年，思念竹君，苦不堪言。不知她是否已孤身前往法國，那是每一位藝術工作者嚮往的殿堂。而現在連上海他都去不了，法國更是遙遠的夢想。這段情、這場夢，眼看著被戰爭炸得粉碎，炸成渺茫無望的時代悲劇。²

就在此時，王攀元突然遭到日本軍人帶走，委以任務，協助做事，王抵死不從，被關入鐵籠，準備處決。幸於當夜獲救逃生，途中躲開日軍的追殺，險象環生，然因無處可去，只得走避當地農家，暫避風頭，於是與佃農女兒倪月清陷入情網。

日軍占領蘇北兩年後，戰場上節節敗退，繼之國共鬥爭，中共開始在地方上進行無產階級革命，凡黑五類均屬鬥爭之列，王攀元地主背景，自是首選對象，曾遭中共區級幹部盤查詢問。後來局勢愈是杌隉不安，共產黨在蘇北各地進行清算鬥爭。一日，貼出告示，號召十萬農民對黑五類辦理鬥爭大會，名單中有王攀元，他被帶上臺，靠著急智

2 黃慈美，《老天爺的劇本－王攀元的故事》，臺北：形而上畫廊，1996 年 5 月，頁 16。

回答共軍幹部的質疑，得以倖免清算的命運，情況至為兇險恐懼。

王攀元了解處境危峻，日子將不得安寧，在中共幹部朱姓小學同窗的通報與協助下，遂與倪月清收拾細軟，一路上餐風飲露，奔往揚州避難。略事停留，渡河過江轉赴鎮江，在丹陽中學覓得教職，雖待遇不佳，勉可喘息。一年後，局勢慌亂益甚，再攜妻一行逃向上海，只見街道損壞，情況堪慮，王攀元一度住進流民收容所，甚至混居乞丐群裡。稍後，在紗廠找到一個主任職缺，只是薪資微薄，不足糊口，常處挨餓狀態。他同時利用時間，瞞著倪月清，到處打聽季竹君下落，均不得訊息，昔日的濃情蜜意，只得寄託幻想與夢境，徒增內心的淒涼與悲苦。

民國 38 年，戰局逆轉，情勢危殆，共產黨逼臨，上海即將淪陷，王攀元帶著夫人和女嬰，一家三口在表弟的安排下，以軍人身分跟隨部隊搭船到高雄，趁亂中矇混下船。然而人海茫茫，無以為寄，只好躲到人家屋後，將稻草堆挖洞過夜，後遇颱風吹襲，稻草亂飛無法窩身，轉而棲身鳳山。王攀元將僅剩餘錢，購買竹竿與稻草，搭蓋一個約十坪的茅屋，以擋風遮雨。³ 為了生計，倪月清每天在附近軍營做苦工，以圖果腹。王攀元也到高雄港扛米包，出賣勞力。這是給金門、大陳島的補給品，一包米有 60 公斤重，上上下下需走跳板，而軍艦上放補給品的地方特別高，需爬上梯子，吃重異常，王氏常常是眼淚化成汗水，真是痛苦不堪。⁴

次年夏天，王攀元通過高雄港的正式錄用，惜因沒有保證人而遭到拒絕，倪月清在軍營的工作同樣缺乏保證人，不再續雇，此時兩人已達山窮水盡之境。遇到米缸無糧，逼得無奈，只能上街乞討，偶而遭到警察驅離或禁錮，至此絕境，兩人常忍不住相擁痛哭。出生農家熟悉農作的倪月清，認為與其坐困愁城，不如到山裡開墾田地，種菜養雞，自力更生，應不致餓死，但仍須籌錢覓地，也是問題，此議遂寢。

直到民國 41 年夏天，遠在臺北的堂弟王參元，獲知其困苦情形，透過關係介紹王攀元轉往宜蘭羅東中學教美術，然而提不出上海美專的證書，無法取得聘任。所幸有位逃到臺灣的校友，帶著畢業同學錄，上載可供證明的資料，由是成為正式教師。畫家劉獅、胡協等人，也是利用這份資料，得以進入臺北的大專院校授課。

當時羅東中學沒有眷舍，王攀元先是將妻小安頓在宜蘭金六結北機場邊一間無人的茅草屋，每遇颱風侵害，無法撐住，須躲避旁邊宜蘭中學。茅舍無法長住，搬到暫時停工的縣警局大樓，待其復工，於是用兩百元在宜蘭慈安路購得一間茅屋，居住問題總算得到解決。

3 李奎忠，《孤獨情深》，臺北：時報文化，2003 年 6 月，頁 49-57。

4 黃慈美，《老天爺的劇本—王攀元的故事》，頁 28。

王攀元居家宜蘭，卻在羅東上課，必須每天清晨 5 點多起床，步行到車站，趕搭 6 點多的火車，才能趕上升旗典禮。再者，宜蘭雨季特別長，更增加路途的困擾。因此，王攀元的破舊住屋與來回趕路，實在有夠辛苦勞累，加上食指浩繁，待遇微薄，也只好咬緊牙關，吞忍下來，二十年後，情況才逐漸得到改善。因此，逃難與悲困是王攀元前半輩子的宿命。⁵

三、魏埡

魏埡出生於江蘇省興化縣臨郵鎮（前草王鎮），祖父務農置有良田千頃，是地方上的殷實之家，兄弟均受私塾教育，魏家在地方上可說是望族。之後父母亦因經商成功而富甲一方。生活無虞的魏家，讓魏埡 9 歲進入城內名師魏容甫私塾，年奉束修大米十擔，惜中途因故輟學。16 歲插考小學四年級，畢業後考入興化縣立中學，卻遭逢國共內戰，政府為結合青年參加抗日行列，紊亂中，創設江蘇第二臨時中學，辦理免試招收應屆初中畢業生，魏埡亦於當時入學。嗣後江南要地相繼淪陷，而蘇北戰況日趨吃緊，日軍持續不斷的轟炸，加上當時的八路軍趁火打劫，國軍腹背受敵，學校則隨國軍以游擊方式奔波於蘇北各地，歷時三年勉強畢業。離校後沒有工作可做，又不能冒險回家，只好再入江蘇鎮江師範學校讀完師資補修美勞科，於戰亂中結束求學生涯。⁶

其後國軍進駐興化縣草王鎮，魏埡接受縣長派任為草王鎮鎮長，同時奉命組織青年還鄉自衛團並任團長一職。至民國 35 年春天，正是草木抽芽，春暖花開之際，共軍圍攻興化城，全城與共軍展開殊死鬥，奮戰三天三夜，死傷慘重，無奈只得棄守，遠走上海。

抗日勝利前夕，蘇北共黨猖狂，魏埡族人相繼遭清算鬥爭或被殺，因魏埡曾經奉派充任臨時鎮長（前草王鎮），遭中共報復，將其擁有之數十間房屋一夜之間全數銷毀，復沒收其田地洩憤，堂兄魏堯被殺，三伯、三叔相繼遭受鬥爭清算，魏埡見情勢不對，攜家人逃奔暫避，方得以倖免於難。

蘇北地區遭到共黨騷擾，人民生活困苦幾無寧日，淪陷區內的民 心中憎恨不已，不只大人，就算是孩子也是惶惶不可終日，但是民眾敢怒不敢言。在這種情形下，逃難在所難免，只是要逃又談何容易，捨棄故土如同草木連根拔起，只是失根的草木，也只能奮力求生，掙扎向前，以求續命宗族、枝繁葉茂。

蘇北地區棄守後，魏埡全家隨國軍撤至江南，暫住上海，未幾江南等地亦相繼失守，魏埡因為當初草王鎮鎮長的身份特殊，被共軍抓過幾次，幸好都是有驚無險、逢凶化吉。

5 李奎忠，《孤獨情深》，頁 58-60。

6 本節內容參考《魏琴孫書畫集》以及魏得璇訪談而作，不另標註，僅此致謝。

38年春上海浦東戰況激烈，眾多難民擠在吳淞江口，四處火光沖天，逃難者人人都想上船逃往臺灣，只是僧多粥少，有錢也不一定買得到船票，由於魏埡不是軍人，無法隨軍隊撤往臺灣，只得找關係幫忙，鎮長的身份還兼青年還鄉自衛團團長名義，雖帶來許多麻煩，此時卻也幫上忙，所謂的成也蕭何敗也蕭何，莫此為甚。找了軍艦的長官幫忙，把魏埡名字列入上船名冊，再找來一套軍裝給他穿上，其他人等就算軍眷，一行人就這樣混在軍隊裡面上船。在上海吳淞江口同時有兩艘逃難船。魏埡一家坐的是第一艘，後面接著第二艘，而此時，陸上高射炮瞄準第一艘船發射飛彈，好在上蒼保佑並未射中，隨後的第二艘船則被高射炮直接命中，致使船沈人亡。魏家總算躲過一劫，幸運之至。

好不容易終於臺灣基隆港登陸，考驗才開始，在人生地不熟的臺灣，馬上要面對的就是吃飯和住宿的現實問題。上岸後，才想起當日正是端陽佳節，而此時基隆正雨勢滂沱，人生地不熟又遇大雨，似乎連老天都替這苦難的一家流淚，只是此時的他們急需解決的是食宿和如何躲這豪急大雨。一家子到港邊店家騎樓暫時避雨，顧店的是一位老先生，專門畫「奘仔鏡」，畫鏡片，畫山水、畫神明，還畫立體的字畫等等。畫鏡片是托裱後的畫心，適用於夾放在鏡框內，故稱鏡心。其形式橫、豎皆可，因四邊鑲綾絹或色紙，不上桿，不轉邊，所以稱作片心。⁷

老先生名沈桂川，因為他的出手相助，幫魏埡一家安排住所並介紹店員工作，讓他有事可做，解決了食宿的燃眉之急。後來得知魏埡字寫得好後，指導他幫忙店裡寫字畫畫、做手工藝生意，還接了一些代書的工作，其後又讓他在店外面設一個自己的工作檯，至此，一家生活總算安頓下來。沈老先生是魏埡到臺灣上岸後，因在其廊下避雨而慨然相助的陌生人，這種雪中送炭的情誼讓魏埡一直念念不忘，銘感五內，至魏家孩子上臺北讀書仍保持聯絡並時常探望。沈老先生後來由基隆搬到萬華，再搬臺北民生西路，主要經營佛像神明繪製等工作，對於萍水相逢的陌生人能如此大肚的牽成，實在難得，也難怪魏家一直印記心版。

因為逃難時所有的學歷相關證件都丟失，直到後來聯絡上同學、老師，由校長、同學間互相保證，有了證書後方才得以分發，第一個分發的學校就是宜蘭南澳的蓬萊國校。南澳是原住民的地方，深怕語言不通又擔心地方不熟，並未舉家遷往，在南成國校四年級教了一年，環境熟悉後，方才舉家遷到南澳。及至為了孩子升學問題申請外調，由於在學校表現良好，經審核後分發到冬山順安國校，從蓬萊國校到順安國校，再調到蘇澳馬賽國校擔任教務主任，再次舉家搬到馬賽。在當主任期間，縣政府調他入縣府當督學，並在陳進東縣長時兼任新聞股長，是以，魏氏得以有較多的資源推動宜蘭美術，借調宜蘭同時也舉家搬到宜蘭，從此在宜蘭定居。借調縣府服務之時，縣府並無提供宿

7 http://www.lib.nthu.edu.tw/library/project/cpjtt/painting_dict-52.htm（日治時期日人與臺人書畫數位典藏計劃）。

舍，只得撥出黎明國校空間權當宿舍，常常就在校園與書畫愛好者互相切磋研究，並推動宜蘭美術畫會事務。

從此魏家在宜蘭展開新生活，除維持全家溫飽，更推動畫壇藝事，成為影響宜蘭畫壇重要的推手，魏埴憑自己的毅力與決心讓魏家在臺灣得以開創一片天。

四、夏國賢

比起其他到宜蘭的大陸畫家，夏國賢算是折磨較少，苦難無多，睽其原因，他公職在身，隨政府移臺；再者，其定居宜蘭乃自我抉擇，視若歸所，心安理得。

夏國賢幼年入私塾讀書，就因學習認真，課業良佳，甚得老師歡悅，故到晚年還賦詩懷舊。〈憶入校啟學〉曰：

舊時私塾蔚成風，負笈從師欲啟蒙。
留下咿唔聲朗朗，長沾化雨得旁通。⁸

及長考進湖南大學，主修法律，畢業後，初任江西省都昌、峽江等縣政府秘書，表現良好，代理縣長兼檢察職務。這段公職生涯，夏國賢甚表滿意，時有追念，都昌縣和峽江縣都位在鄱陽湖邊，故〈憶鄱陽〉就是懷思其任上往事。曰：

五湖最愛是鄱陽，自古人稱魚米鄉。
執事衙門猶憶舊，鄰娃脂粉仍傳香。⁹

嗣因時局動亂，神州板盪，輾轉來臺。由於法律背景，加上公務歷練，遂擔任軍部、師部軍法組長，繼任臺北師管區司令部軍法主任，執法謹嚴，公正廉明，有口皆碑。民國 47 年，獲頒行政院二等服務獎章；同年更獲總統頒授二星寶星獎章，隔年，再獲頒三星寶星獎章，得此殊榮，實屬不易，可見其績效表現，倍受肯定。

「鍾鼎山林各有天性，不可強也。」儘管夏國賢學出法律，公務員與軍法官均做得有聲有色，升遷在望，但他國學造詣深厚，酷愛詩書畫，幾經思考與期許，感到軍法工作與自身志趣諸多不合，毅然棄法從教，嚮往講課。所以他登上杏壇，完全是自由意志的表現，且樂在其中，最後榮任復興工專副教授兼總務主任。跟宜蘭其他從事教職的大陸畫家相比較，他是唯一在專科院校服務的教師。

夏國賢的教書生涯都在宜蘭縣境，可見他對蘭陽平原情有獨鍾。先是民國 53 年應馮治安之聘到頭城中學任教，四年後羅東高中創校，首任校長褚承志特別邀他襄助籌

8 夏國賢，《夏國賢詩書畫集（續冊）》，臺北：蘭溪，2008 年 1 月，頁 26。

9 夏國賢，《夏國賢詩書畫集（續冊）》，頁 27。

備，而為該校創校元老，更於民國 71 年獲頒第一屆特殊優良教師師鐸獎。民國 73 年轉至馮治安主持的復興工專任教，再續前緣。民國 80 年於總務主任位上退休。合共在講堂約 30 年，臨別之時，感受良深，特作詩〈教界退休〉以資紀念。曰：

庠序耕耘四十秋，成材桃李遍環球。
學風日下心何忍，化雨年高力莫酬。
歲月無情難護老，胸懷有怯曷強留。
後波自古推前浪，勢迫權宜作罷休。¹⁰

夏國賢授課之餘，醉心藝術，創作良多，得到各種美展獎項無數。是以民國 72 年中國名人傳記中心編輯《中華民國現代名人錄》特別推崇其成就。民國 88 年，又被亞太國際文化藝術交流促進會出版之《世界華人當代名人大辭典》登載，有此榮譽，實至名歸。

五、袁樂民

袁樂民民國 11 年出生在山東省金鄉縣。民國 27 年，袁樂民剛念初級師範二年級，沒想到遭逢日本侵略而停課，當時，日軍屠殺城內兩千餘人，包括袁樂民親友族人，眼看親眾遭到殺害，當時年僅 16 歲的袁樂民憤而投入游擊隊。根據袁樂民的回憶，當年 5 月 14 日，本來已經逃到鄉下的乾媽家，因不放心爺爺，便要乾哥（乾媽兒子）回城裡把爺爺拉出來，但老人家怎麼也不肯走，甚至還用紙糊了一面「太陽旗」，認為只要日軍進城，揮揮太陽旗便能保命，然而當馬蹄和釘鞋聲從街上傳來，只聽得爺爺叫了聲「皇軍」便再無聲息，乾哥爬上屋頂躲在兩房間的天溝，方得逃過一劫，此時全城已陷入火海，一片哭號聲，宛若鬼域。袁樂民曾在來臺後將此屠城慘案寫成文章，投到《新生報》發表，後經中國廣播公司改編成小說廣播。只是此一慘案在抗戰史上記載的是「民國 27 年 5 月 15 日金鄉縣陷落」簡單數語帶過。¹¹

抗戰期間，兵禍連綿，年僅 16 歲的他，參加游擊隊，經歷大小戰役數次，最後一次竟是全軍覆沒，戰時行軍最怕與隊伍脫離，袁樂民與同隊數人不小心掉了隊，又在荒山遇伏，只有他一個人逃脫，倖免於難，歷盡千辛萬苦之後終於跟上部隊，也與先前隨部隊走的妻子重逢。袁樂民參加的游擊隊是「第五戰區七路游擊隊」，最早由韓復榘的偵緝隊改編，領導者原為劉耀庭，後來換成朱世勤，朱世勤雖出身草莽，卻是鐵血漢子。日軍攻進城，城破，朱世勤中彈死在麥田，日軍用裝甲車碾碎其頭部藉以洩憤，死狀極慘，袁樂民匍匐爬行在麥田裡，躲過一劫，他心想，若長官也能趴在麥田裡，應可免於中彈身亡。當日夜晚，天空下起大雨，彷彿天地同悲，也因為這場大雨，加速了傷重者的死亡，整個城內屍橫遍野。

10 夏國賢，《霖園詩草》，宜蘭：作者自印，2000 年 12 月，頁 69。

11 本節內容由袁樂民口述，2020 年 3 月 5 日於袁宅，另參考其《五月劫》所作。

沒想到，後來國共戰事中，國軍節節失利，只得隨部隊往南急撤，最後與妻子及弟弟潛逃入法屬越南，進中越交界之老撾，再入河內轉宮門，幾經周折終於進入位於北越蒙陽的集中營，這個集中營收容的大多屬黃杰部下，原本黃杰入越時與法方駐越邊防軍簽定「愛店協議」，只要國軍放下武器，交付封存，法國負責安全，便可借道由越南返回臺灣，沒想到受到共軍阻撓，最終協議遭到擱置，回臺夢碎，逼不得已，只好在集中營裡煎熬，過著不知明日在何處的日子。¹²

集中營裡營房狹小，收容這些人也是暫時性，房舍由國軍以茅草搭建，正逢越南的雨季，外邊下大雨房舍裡面下小雨，甚至屋裡撐傘的情形都有，飲用水因為礦物質太重，許多人得了痢疾，營裡雖然有法國方面成立的診所，卻是徒具形式，醫師、醫藥什麼都沒有，吊點滴做做樣子，於病無補，因此天天有人死去。此時袁樂民與妻子及三弟也發起高燒，他先把弟弟送進有水喝且不漏雨帳棚的診所後，妻子病情卻日益嚴重，沒有醫生，缺乏藥品，想找鴉片給妻子治病，但在集中營裡怎麼可能有這奢侈的東西！一無所獲之下，絕望不已。心中盤算著，既無西藥那就找中醫試試，集中營中有位稍通中醫藥理者開了方子，袁樂民用僅有的一塊銀元走了十幾公里抓藥回來，沒想到喝下後，妻子病情卻更為嚴重，吐出的黑色藥汁和著血，讓人不忍卒睹。逢上雨季，屋外狂風暴雨、雷電交加，妻子在懷中嚥下最後一口氣，然而怎麼都不肯閉上眼，袁樂民號哭著為妻子按著眼瞼讓她閤上，雖萬般不甘心卻也想著從此她可以結束飄泊痛苦的一生，免再受病痛折磨。

其後，在憲兵同志的協助下，用唯一的一條棉被包裹好妻子屍身，划船到對岸將她葬在山坡上，砍下樹幹，一面削平，寫上愛妻名字，算是她最後的安身之所，只是此去，今生可能連這個墓都永無再見之日。葬了妻子，袁樂民趕去診所看弟弟，病中一直高燒四十度不退的弟弟，瘦得只剩兩隻大眼睛。告訴弟弟妻子過世的消息，兄弟二人就在病床上如老牛般的嚎哭，感嘆命運作弄。從急奔抓藥到陪妻子痛苦掙扎逝去，至辦完後事，袁樂民未曾閤眼。此時，事情告竭，總算緩一口氣，放鬆下來撐不住了，頭一暈就倒在旁邊的病床上暈睡過去，一直睡到第二天上午被護士推醒，告訴他「別睡了，你弟弟死了。」愕然的抱著弟弟冰冷的屍體，哭號著有如受傷的野獸，直哭到聲嘶力竭，如果昨天知道那是最後一敘，這一覺如何睡得下去？多想憂思無用，木然的用軍毯將弟弟包好，再請同志協助划船到對岸，將弟弟葬在妻子旁邊，讓他倆黃泉路上有伴同行。至此，袁樂民已失去所有，孑然一身，絕望的精神幾近崩潰。

好不容易從戰爭的災難中逃脫，卻因水土不服，感染傷寒以及痢疾，每日發燒折磨，在集中營裡缺乏治療藥品，弟弟和太太在五天內先後離他而去，這對逃難在外的人來

12 黃杰，《海外羈情—留越國軍紀實》，臺北：傳記文學，1984年6月，頁40-43。

說，真是無法言喻的悲痛，萬幸，自己病情逐漸好轉。三年後，也就是民國 42 年，袁樂民才得以輾轉來到臺灣。來臺後仍舊待在憲兵部隊，只是萬萬沒想到來臺灣一年餘，竟發現得了肺結核，在法屬越南時沒有機會檢查，不知道自己有了這毛病，當時才 33 歲的他，失志的問醫生能不能活到六十歲，醫生默然。病中的他特別思念家鄉，想著老家的母親還在那裡等著他，而自己卻無法回去，不禁百感交集，悲從中來。

經歷與親人的生離死別，袁樂民來到臺灣已是民國 42 年的事了，比起 38 年隨政府來臺的軍眷們，整整晚了四年。到了臺灣卻發現自己得了肺病，住在療養院期間，改變了宗教信仰，45 年病癒之後，得以進入頭城中學任職，因而認識了江兆申與楊乾鐘等美術名家，也從此與宜蘭結下不解之緣。

六、吳學讓

吳學讓其人個性淡泊名利，謙遜隨和，因此以「退伯」為號。民國 12 年 3 月出生於四川省岳池縣東板橋，家中除了父親為鄉民包辦文書事務外，亦從事種菜、種果樹等等農事，大片田園就是吳學讓的快樂天堂。孩提時的吳學讓，朋友雖少，卻能自得其樂於山林野地，樹葉、怪石、不知名的蟲，都是他的玩具。對於家鄉附近廟宇內的塑像、門神等，甚至廟宇建築、色彩，則充滿好奇。

在其藝術歷程中，有著文化遷徙的人文轉折，筆墨串起大時代的印記與軌跡，從小就對動植物充滿好奇，田林間的農務讓他滿山遍野的跑遍，也得以探索周遭神奇的自然界。除了大自然的蟲魚花鳥、山林溪流之外，他對於廟裡的泥塑佛像、歷史故事的彩繪，不管是外觀色彩或是建築樣貌都引起他很大的興趣。還在兒童時期的他，已能隨手用泥巴捏出小動物、小人兒，家中牆上也畫滿了他的塗鴉，鄰里間的婆婆媽媽要刺繡，都會找他畫繡樣，無論是花鳥蟲魚都能讓這些大媽們滿意，藝術天份小時候就展露無遺。¹³

十歲時進入岳池縣東門小學就讀，每天必需步行一、兩小時到學校，小學階段轉了幾次學，最後以第一名成績畢業於離岳池縣四十里外的苟角場國民小學。繼而進入營山縣立初級中學，次年轉岳池縣立初中，再以第一名錄取縣立簡易師範學校，開始學習水墨畫。畢業後曾任教岳池縣陽和小學。¹⁴

對日抗戰時期，考入重慶沙坪壩磐溪的國立藝專，只讀三年，因為抗戰勝利，隨著學校一同遷往杭州西湖，然而，由重慶到杭州，只是從對日抗戰轉到國共內戰，吳學讓在最為混亂的年代裡，有幸師承林風眠、潘天壽、李可染等名家，與趙無極、朱德群同為杭州國立藝專傑出校友，打下他紮實的藝術根基。

13 熊宜敬，《高逸·奇趣·吳學讓》，臺中：國立臺灣美術館，2013 年 11 月，頁 10-11。

14 戈思明主編，《故國神遊—吳學讓八十回顧展》，臺北：國立歷史博物館，2004 年 6 月，頁 226。

民國 37 年吳學讓 25 歲時，已於杭州國立藝專國畫科畢業，校長汪日章推薦他到臺灣的嘉義中學任教，但因身上缺少盤纏，校長於是叫他畫二幅畫拿來，校長給了他一百元（當時教員薪水一個月二百元），拿了這一百元買了船票，於當年 8 月 22 日搭從上海到基隆的太平輪渡海來臺，在基隆港上岸後轉搭火車到嘉義，展開他在臺灣的教學與創作生涯。在嘉義中學期間，還推薦了席德進也到嘉中教美術，這期間與故鄉父母以書信往返聯絡，但在半年後，國民政府正式遷臺，從此與親人斷了音訊。¹⁵ 由此看來，吳學讓先國民政府來臺，自購船票渡臺，而非逃難來臺之藝術家，算是行程順利平安的到臺灣，不必與逃難者擠在船上，也不用擔心地雷火炮的攻擊。

吳學讓剛到臺灣時，本任教於嘉義中學，後因花蓮師範學校剛剛成立，缺美術教員，於是離開嘉義中學轉到花蓮任教。在一次教師會議時，提出對學校壁報製作的批評與建言，沒想到因此惹得校長不快，而將其解聘，失望的吳學讓決定北上謀求發展，冥冥中似乎天定，在花蓮港準備購買船票時，遇見了花蓮女中的鄭昭懿校長，鄭校長久聞吳學讓在美術教學上的用心，於是當面邀請至花蓮女中任教，因而得以再續與花蓮的緣份。

在花蓮的 5 年間，吳學讓結婚生子，民國 44 年 32 歲的他，時時縈繞的鴻鵠之志催著他動身，於是離開僻壤的後山向北遷移，先進入宜蘭頭城中學教了半年的美術，就轉入桃園中學，憑藉他的藝術成果和自我推薦，在心中默默埋下往都會區進軍的計畫，終於在民國 45 年進入臺北女子師範學校任教。¹⁶

在宜蘭的半年時間，雖是他前進北遷的跳板，但短暫的停留也為宜蘭畫壇播下藝術種苗，頭城中學的學子有幸接觸吳學讓，深受影響，而打開藝術之窗。筆者多次聽到林哲文回憶就讀頭城中學時，深受繪畫老師吳學讓的指導與啟發，猶念念不忘。曾謂：「這些年來，個人始終執著於自我的理念創作，以淵博的傳統藝術根底和熱情的態度去接受新藝術潮流，期盼對現代藝術的創作理念有所貢獻。」此段自白與吳學讓的藝術思維，極相契合，師門同脈，洵不誣也。¹⁷

七、江兆申

安徽省歙縣是一個位於黃山腳下的淳樸小鄉鎮，民國 14 年農曆 8 月，江兆申出生於此。江兆申，字茱原，在家排行老二，上有姐下有弟，由於歙縣鄰近讀書人多，地方上藝文風氣興盛，只要家裡還過得去，大都非常重視子弟的養成教育。江兆申之祖父即

15 熊宜敬，《高逸·奇趣·吳學讓》，頁 22。

16 熊宜敬，《高逸·奇趣·吳學讓》，頁 24-25。

17 林哲文，〈自序〉，《林哲文現代畫創作集》，宜蘭：林哲文藝術家工作室，2016 年 1 月，頁 10-12。

擅於作畫，工翎毛花卉、仕女人物等，而父親則自幼勤學習字，書讀得好外，亦擅長書畫篆刻；其母更是出身書香世家，外祖父是鄉中知名秀才，工書法擅畫蔬菜水果；舅舅亦全是讀書人，家中往來多為知名文人或畫家，在這樣的家庭背景下，對子女的課業自是十分嚴格，江兆申和姐姐自幼便需熟讀詩書、學習篆刻。¹⁸ 黃山下自古以來孕育豐厚的徽州文化，給予江兆申藝術的養份，加上家學淵源，提供了一塊優沃的文化土壤使他成為兼善詩、畫、書、印的藝術大家。

江兆申自幼即學書、治印接受傳統教育，七歲時入學，但因不適應學校教育而輟學，在家從母讀書。同時跟隨地方名儒學習外亦嘗試雕刻。次年跟著舅父學讀古籍，也在這一年，地方上受到土匪的四處騷擾，鄰近鄉里遭縱火打劫，人心惶惶，於是和母親及兄弟三人投奔當時在上海經商的父親。到上海時由父親自行教導，每天早上還得跟國術老師學拳，然後除了讀書，還得習字，規定閱報看雜誌，並請老師教「初階英語」。九歲時就能為人畫寫扇面及寫作聯對，且頗受讚譽。十歲從上海回家後，再入小學四年級讀書，並在家為人刻印，貼補家用。十歲的孩子已能為人治印，可見江氏自小即才華畢現。

從江兆申年表看來，七、八歲時的藝術能耐就已顯山露水的在鄉里間揚名，卻因無法適應學校教育而退學在家，跟著母親學習，並追隨吳仲清讀書，此時的江兆申，已經能偶而幫鄉人治印賺點小錢。在上海時，父親要他習字，且常站在背後指導其執筆和運筆的方法，只是父親一離開，他卻另拿紙張大畫關公、張飛、岳飛等人物，甚至有如動畫般的動作畫面，可見其活潑且豐富的想像力，父親發現後並未太過責備，及至後來反倒畫了棵松樹並給他一些當時風行的習畫範本，導正他畫連環圖畫的習慣，父親畫的那棵松樹，開啟他一生繪畫歷程的契機。¹⁹

民國 28 年，當時江兆申才 15 歲，就投身軍旅，考入江南糧食購運委員會擔任司書的工作，由於書法文采出眾，被指任文書處理工作，派駐江西、福建等地。17 歲時，抗戰已數年，生活艱苦，雖然才情受到前輩文人的賞識，然而，為了生計，仍需孜孜於奔波忙碌中。

民國 34 年，日本侵華戰爭結束，此時江兆申已經 21 歲，改赴杭州任職浙江監察使署，工作地點就在波光瀲灩、山色空濛的西湖畔，再多的辛苦也得到舒解，讓江兆申在詩文書畫的內涵得到不少靈感啟發與創作資源，同時於此認識同事的妹妹，成為共度後半生的伴侶。在杭州任職期間，首次於報上看到當時以「南張北溥」享譽畫壇的書畫名家溥心畬的作品，令江兆申非常景仰，雖當時溥亦在杭州，但苦於沒有人引見而無法認識，卻也種下日後習藝機緣，對其藝術生涯造成極大影響。民國 38 年大陸局勢逆轉，

18 巴東，《江兆申書法藝術之研究》，臺北：國立歷史博物館，2004 年 8 月，頁 24-25。

19 巴東，《江兆申書法藝術之研究》，頁 27。

中央政權失據，國民政府遷臺，25歲的江兆申帶著新婚妻子隨政府來臺，展開他人生另一場經歷。²⁰

民國46年，江兆申從基隆到宜蘭，進入頭城中學教書，在袁樂民的訪談中提及，彼時江兆申生活窮困，從基隆中學轉到頭城中學，為了增加補貼，當時的馮治安校長許他兼課。袁樂民述說江兆申教學認真，刻苦己身，常常穿著一件破汗衫，在窄促的教員宿舍門口寫教材。在頭城袁樂民和江兆申比較相近，當時楊乾鐘也是學校的美術教員，於是江兆申、楊乾鐘、袁樂民三人合作為學校做壁報參與比賽，經常讓頭城中學拿到全縣第一，在省級賽中，亦得佳績。

江兆申喜歡為其住處，環境情景，取齋館之名。執教頭城中學時，以其地近海邊，隨時均能聽到海浪拍岸的聲響，故取名「靈音別館」深具典雅逸趣，致有《靈音別館詩稿》之撰。內一詩〈頭城定居後有作〉，此乃江兆申住居宜蘭頭城時留下的詩證。²¹

除了在頭城中學教課外，江氏與宜蘭的因緣最有名的就是藝術家周澄。宜蘭書畫名家周澄，從高中起就受教於江兆申門下，後來考上臺灣師範大學藝術系時，寄宿於江師的靈漚館，朝夕陪侍江兆申左右，得以向江氏學習治學之道，從而建立自己的人生哲理與方向，更在研習書畫篆刻並讀文史詩詞之中，深入藝術領域與人文情懷。周氏自承藝術生涯受江師影響至深，四十年的師生情緣，不管是日常言行教導，或是對人事物及時間的運用，猶似一盞明燈，指示其面對社會人文的涵養以及善用時光的習慣，也是他在藝壇順暢行走的主因。²²

八、王北岳

王北岳民國15年2月生於河北省文安縣（今霸州市）勝芳鎮北留耕堂，名澤恒，號子蒼。勝芳鎮是直隸河北省六大鎮之一，關渡河上南來北往，景緻秀麗。王氏家族明代時就從山左（山東）移居到文安縣的左家莊，清道光再遷至勝芳鎮。王家明清之際皆書香門第，藏書甚豐，北留耕堂就成為當地文人酬作聚集的地方，吟詩論字、書畫揮毫、品賞古玩，不時的進行著。王家祖上多的是官宦及文人，在地方上又是望族，可說是談笑有鴻儒，往來無白丁，家族的成員在這樣環境的薰陶下，自是深受影響，也都醉心於此。

王北岳三歲時，因為時局不穩，常鬧戰禍，王家是當地大戶人家，難免被匪徒覬覦，為避災患，舉家遷至勝芳鎮鄉間。四歲時，復因逃難再度搬家，雖在動亂中，仍需背書識字。民國21年王北岳六歲進入文安縣勝芳鎮河北高級小學，父親對他的功課非常在

20 巴東，《江兆申書法藝術之研究》，頁30-32。

21 李蕭銀，《文人·四絕·江兆申》，臺北：雄獅圖書，2002年10月，頁37。

22 周澄，〈師恩浩翰 刻骨銘心—江兆申先生逝世十週年紀念展後記〉，《靈漚傳緒—江兆申書畫紀念集》，臺北：國立歷史博物館，2006年8月，頁165。

意。只是王北岳不怎麼在意讀書，但對自己手藝的靈巧頗有自信，興趣也高。三歲前居住的北留耕堂文人的遊藝活動，王北岳無緣接觸，但那種氣氛與遺傳因子卻傳遞不斷。由於父親管教十分嚴格，規定每日必需背誦名家文章。填鴨式的教育，讓王君在小學三年級便背熟了許多的古文，初中時的國文課有一半以上的課文早已滾瓜爛熟。這種成就感和學習動力讓他以文言文寫作投稿，獲得刊登的機率提高許多，至此方體會父親的苦心，也造就他走上藝文的道路。²³ 至於王北岳藝術的優異表現，小學就已嶄露頭角，掌聲不斷，自曰：

七八歲以後，除了在家唸唸古文，學校的功課，大都不去溫習。但是手巧，勞作美術課程，都是名列前茅。每次學校開續展覽，我的美術與勞作作品，總被陳設在最顯著的位置；那些經我細心雕刻出來的筆架、筆筒、扇骨、石連鎖，和粉筆刻成的寶塔，都搏得若干老師、同學以及家長的贊許，於是班上不擅長於勞作的同學，就常常找我作技術上的援助，有時全班的勞作作品，三分之一出於我手，大有包辦之勢。²⁴

篆刻與書法是王北岳的強項，投注甚深，尤其是篆刻，更是最愛，這跟學生時代的刺激有關。王北岳從小手巧，喜歡美勞，作品良優，屢獲稱讚。初中時，答應替同學刻其家長私章，不意臨時轉改換他人，王北岳遭此刺激，難嚙滋味，決心學好刻印，於是留心落款印章，觀看師父刻治手法，揣摩技藝。大學時期，拜北平盛名才子堂妹夫賀孔才為師，勤讀古籍詩文，專心學習篆刻與書法，心領神會，自此進步神速。

王北岳因抗戰、國共內戰，一再流亡，在上海組成北大流亡學生代表團，並透過上海市政府安排聯絡上時任北大校長的胡適之，並為其開立學籍證明書，想到上海復旦大學、杭州浙江大學借讀，可惜，時局太亂、流亡學生過多等等原因，未能如願。只好透過關係找份工作，讓生計不致無著，在杭州工作三個月後，共產黨很快又渡江而來，再度回到上海投奔時任漁管處處長的叔叔。當時的國民黨政府已準備撤退臺灣，徵調漁船載運雷管，於是就在民國 38 年 5 月底，王北岳搭上滿載砲彈的漁船出海，沒想到，才出港口，守軍以為是敵艦開火射擊，幸好只小部份受損，否則整艘船非沈不可，幾經折騰，終於在同年 6 月 1 日上岸基隆港。²⁵ 國民政府撤退來臺時，不管是隨軍或是自行搭船到臺灣的人民中，有許多才華洋溢的藝術家，這些藝術家的到來，為當時臺灣注入不少活水。

來臺後，王北岳拜訪張寶樹及擔任省教育廳廳長的北大學長陳雪屏，正巧在宜蘭農校任教的北大學長孟憲璠相邀，於是將此事告訴陳雪屏，得以順利到宜蘭農校任教。生

23 王北岳，〈國文與我〉，《國文天地》第 7 期，1985 年 12 月，頁 19。

24 陳宏勉，〈十畝園丁五湖印丐—王北岳〉，<https://blog.xuite.net/chm7897/twblog/136257048>。

25 洪崇猛，《王北岳篆刻藝術之研究》，屏東：國立屏東師範學院視覺藝術教育學系碩士論文，2004 年，頁 31。

活暫時安定下來。孟憲璠，河北同鄉北京大學農學院森林系，民國 37 年會同各大學森林系畢業生轉往臺灣，參加林業技術人員見習班受訓，會後分發宜蘭農校。執掌森林科主任期間，勤奮教學，作育英才，學生升學就業及高普考試，成績優異，深獲全國佳評。並獨力向美援機構申請經費，乃全臺 20 所農校所僅見。後為森林開發處借重，表現優良，升任副處長。²⁶ 王北岳在宜蘭農校的日子，因民風純樸，景色優美，加上孟憲璠的照顧，同事湯成沅亦好刻印，故而生活一片暢然。但對程度佳、肯上進的北大青年，頗感龍困淺灘。民國 38 年 11 月看到報載「徵求金石篆刻同志」的啟事，王北岳甚是訝異，臺灣竟然在這個時機，會有此雅興的活動，於是常到臺北跟同好談天論印，也參加多項大規模美展，認識都會的藝文人士，甚是快慰歡怡，就無心在宜蘭繼續留任，遂於民國 41 年，轉任臺北二女中（今中山女高），啟開新的遠景。²⁷

九、吳守忠

民國 15 年 7 月，吳守忠生於安徽省阜陽縣，10 歲始進老家吳氏家塾讀書。民國 26 年，對日抗戰爆發，加上河川氾濫成災，田園、屋室盡成澤國，小學校舍亦蕩然無存，故初小未竟即輟學在家。越明年，以第一名考取龍鎮高小就學，二年畢業，家貧如故，水患未已，無力升學，乃投筆從軍，入陸軍暫編第 14 師軍需處書記室任幫寫工作。次年長假歸里，考取阜陽師範學校。²⁸ 後因內戰告急，四處炮聲隆隆，難以維生，遂重披戎裝，轉戰各地，後於民國 38 年 5 月隨軍入臺，驚險危難，有詩為證：

〈渡揚子江〉（37 年隨軍撤退除夕渡長江有感）

破浪乘舟萬里行，中流飛渡展雲程；
陰霾未靖風聲厲，澎湃江濤怒不平。

〈東海孤舟〉（其一：38 年我部併編 73 軍，軍官編遣平潭，戰危，得漁舟突圍）

大海揚波氣勢高，孤舟奮戰海驚濤；
鯨吞浪捲三宵吓，鼓浪嶼前倖脫滔。

（其二：平潭突圍 6 人駕舟，漂流三晝夜至廈門鼓浪嶼前觸礁，舟破登岸）

水天一色泊中央，波浪何時不盪揚；
卒出迷津登彼岸，不愁前路感茫茫。

〈平潭突圍〉曰：

26 〈孟憲璠副處長行述〉，《霧林老兵》，臺北：國軍退除輔導委員會，2014 年 12 月，頁 62-63。

27 陳宏勉，〈十畝園丁五湖印巧—王北岳〉。

28 本節參考吳守忠《吳守忠詩畫集》與吳成瑤所提資料寫成，謹此致謝。

平潭脫困到廈門，流浪街頭倍艱辛；
幸遇鄉親指迷路，救國團內得安身。

〈廈門戰危〉曰：

廈門戰危風雲緊，突擊閩南列東山；
但願他日能再起，重返大陸整家園。

〈金門抵臺基隆〉（38年5月東山島撤守經金門來臺）

奔波萬里任西東，死裡逃生幾遭逢；
去國離家人脈脈，風風雨雨到基隆。

民國40年7月因疾成障，黯然退伍。在貧病交加中，生活幾陷絕境，當時曾有輕生之念，倖得鄉友呂、王二君資助，在臺北市以販賣愛國獎券營生。白天奔走於大街小巷，高聲叫賣；夜則露宿車站、商家走廊，可謂：「天為廬舍、地為床，到處無家處處家」。其生活之苦，實難言諭。〈售獎維生〉詩曰：

戎裝初卸生計艱，暫售獎券解饑寒；
串遍大街與小巷，難得一日頓飽餐。

民國44年秋，吳守忠通過省教育廳舉辦的中學教師檢定甄試為美術教師，次年8月介聘到宜蘭羅東中學冬山分校（民國48年改為冬山初中）任教。民國49年轉赴新竹竹北初中，初到無友，頗感孤寂，故賦〈清夜坐懷〉詩曰：

心緒撩抽似繭同，寂寞難遣酒杯空；
蕭蕭蕉葉冷冷雨，呼呼松聲陣陣風；
旅邸不眠孤客感，深宵殘照一燈紅；
十年海外家何立，萬是雲山鐵幕中。

民國51年應趙永裕之邀，調任雙溪初中，時會觸景傷情，〈客雙中感懷〉曰：

海國迢遙放逐臣，中原何處托孤身；
輸將心血因酬志，賣盡文章為療貧。
十載飄流餘涕淚，一家離亂走風塵；
幾時骨肉重相聚，棟鄂芬芳菽水親。

3年後，吳守忠第3次換校，來到宜蘭羅東中學，處在異鄉，且經流離遷徙，身心俱疲，自是多所喟慨。〈晚登羅中大樓有感〉曰：

高樓獨立客心傷，未望故國欲斷腸；
大好河山餘壁壘，多更時序成滄桑。
春風又綠江南草，細雨沾青池畔柳；
暮靄蒼莽煙霧裏，鄉愁潮湧溢四方。

從此吳守忠就以羅東為人生終點站，不再異動。

政府遷臺初期，輾轉到宜蘭的大陸畫家，落腳後，擔任教職，遍及全縣，遠至南澳。至於服務的學校，小學、初中、高中、職校、專校，一應俱全。等到局勢逐漸穩定，生活也暫可鬆口氣之後，開始思考未來前途，規劃今後出路，繼續留在宜蘭，抑或移居臺北，另謀發展。畢竟宜蘭地區，形勢封閉，交通不便，難有遠景，於是這些藝術教師就要慎重抉擇，何去何從，造成雙軌並行，部份就地生根，終老宜蘭；有些則播遷臺北，開創新局，因而殊途分道，際遇有別，其發展與成就也就不同。

第二節 定居宜蘭

定居宜蘭，把宜蘭當成第二故鄉的有田縝之、王攀元、魏埴、夏國賢、袁樂民、吳守忠等6位畫家，惟情況略有不同。田縝之和王攀元各自到宜蘭中學和羅東中學任教，直到退休，可謂從一而終。魏埴初在南澳國校，後借調縣政府教育局督學及新聞股長，再回歸學校。夏國賢則從頭城中學到羅東高中，再轉任復興工專副教授並兼總務主任。袁樂民先是頭城中學，再到宜蘭初中。而吳守忠起初分發羅東中學冬山分校，繼之曾轉赴竹北初中、雙溪初中服務，數年後重回宜蘭，改調羅東中學。儘管他們任教學校容或有所更易，然幾乎都在宜蘭地區流轉，不出境外。兩岸開放後，有些畫家雖曾回鄉探親，撫慰鄉愁與親情，不勝感慨，但還是回到宜蘭終老，確實應驗「久住他鄉即故鄉」的至理名言。²⁹

這6位畫家全都在縣內各級學校教書，除杏壇授課外，幾乎沒有從事其他工作。雖有魏埴借調縣府，但本職仍是學校教員，復曾開設「草橋畫廊」，亦屬繪畫圈內事。袁樂民支持兩間天可汗畫廊，一間專營奇石古董，一間專門以裱畫為主，也是美術的延伸，後由女兒和女婿掌管。因此，他們定居宜蘭，就以教師為終身志業，獻身學校教育，推展藝能活動，提昇美術水準，培養繪畫人才。就因宜蘭民風純樸，適宜修身養性，加上教學績效良好，美術表現出色，使他們更樂於廝守蘭陽，在此安身立命，不再嚮往都會區的繁華。否則以其學歷、素養與畫作，在臺北覓得省立中學、師範學校、大專院校的教職，或相關公職，均屬可能。但他們不作此想，放棄臺北遷升機會，遠離都會主流畫壇，以致略疏經營，進取不足，在繪畫的造就與榮譽，難免受到壓抑，令人感慨神傷。好在得失之間，存乎一心，難有定論。然既已投身宜蘭，衣食無虞，且免求人，又能以畫自娛，亦可娛人，不失為生命抉擇與至情表現，蘭陽平原畢竟是個可依可愛，宜教宜居的好地方。

29 本節內容參考這些畫家的畫冊與著作及口述訪談寫成，不一一註明，謹此致謝。

他們願意久留宜蘭，還有一個重要理由，就是宜蘭緊臨臺北，當時車程約 2 時餘，尚能接受。因臺北是大都會，首善之區，集政治、經濟、文化、藝術之大成，重大美術展覽與繪畫活動均會聚於此。外地畫家經常須要到臺北，參加美術饗宴與進行交流，如距離太遠，耗費時間，不適遠行，跟美術界就日漸疏離。因此，安住宜蘭的大陸畫家，既得享良好的居家環境，且能與臺北畫壇有所互動，不亦樂哉。

茲以田縝之為例，他出道甚早，民國 17 年畢業於北平美專，師事鄭錦、陳師曾、姚范父、蕭屋屋、蕭謙中、賀良樸、王夢白、陳半丁諸名家，跟王雪濤、高博陵同窗。就學期間，認真作畫，每晚畫七、八張以上，常獲諸多老師落款，表示鼓勵，陳師曾更以「將來你是北方最強的」相期許。

田縝之離開校門後，從事教職，專心作畫，在保定民生中學授課時，得姚丹坡老師的推介，其畫作曾有一張一百元的紀錄，當時行情約近 30 元，所以這是很高的價碼。有此加持，田縝之畫名就傳揚開來。至於畫展，最成功的是民國 37 年北平畫展。他到故都時，進謁陳半丁老師，得其賞識，希望他在北平舉行畫展。結果如期揭幕，共展出 161 幅，看畫人潮不斷，展期終了，全部完售，甚獲好評，田縝之深表滿意，承認這次畫展是「生平最好的一次」，從此更奠定其在美術界的聲望與地位。因此，田縝之在大陸時期的畫壇就享有盛譽，馴致山西軍閥閻錫山曾致函求畫，田縝之畫了兩幅畫給他：一幅畫面是幾隻鯢圍著一堆蒜頭，題詞是「勸老鯢莫裝蒜，而今世界滄桑變」；另一幅畫面是一隻大鯢帶幾隻小鯢在草地上爬，題詞「帶子上朝」。³⁰

來臺後，雖棲身偏隅的宜蘭，卻很快的在臺北中山堂舉辦三次個展，各界交相題款，讚譽有加，若無真才功夫，無以為之。何況田縝之與張大千、于右任、馬壽華、查良釗等頗有情誼，倘若家在臺北，流連畫界，周遊名家，將是另一番景象，大有作為，凌雲展翅。

再從人際關係來說，田縝之接獲宜蘭中學聘書，就是當時教育部次長張伯謹和省教育廳人事處長瞿紹華所促成，他們都是主管教育的高層直屬長官，以這種身份如要引薦優秀傑出的畫家田縝之到臺北大專院校教書，應是水到渠成。但他初到宜蘭中學，受到校長趙仰雄的歡迎，甚感窩心，願意安居宜蘭，不再有遷移的動念。於焉在宜蘭度過悠悠歲月，與世無爭，自得其樂，直到終老。

這期間除初期在臺北的三次畫展外，就因年齡漸長、舟車勞頓，逐漸與臺北美術界疏離，雖有繼續作畫，只求娛情養性，不再參與美展，無意爭輝顯耀，因而失去揚名的機會，甚至被人淡忘。要之，田縝之早期意氣風發，晚年息隱寥落，實為畫壇的損失，不勝惋惜。這是田縝之的生命抉擇，長住於斯，愛在宜蘭。

30 <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%94%B0%E7%B8%AF%E4%B9%8B>，2021 年 11 月 3 日瀏覽。

王攀元在羅東任教的前半生與田縝之的情境相去無多，隱名匿跡。他就讀上海美專時，為劉海粟、劉抗、吳芾芝、潘玉良的高足，曾多次得到劉校長賜畫，並讚賞其藝術天份，還說將來一定會成功。後幾經戰亂逃難，僻處羅東中學教美術，儘管薪水微薄，清苦度日，亦無北遷轉校的打算，否則以其上海美專的學歷，又深受劉海粟肯定，如留在臺北，應早就聲名大噪。

民國 53 年，適逢羅東中學 20 週年校慶，教育部長閻振興駕臨盛會，看到王攀元畫作，甚感驚異，拍其肩膀說：「你在這裡太大材小用了。」繼而公開稱讚曰：「這位上海美專的高材生擔任美術老師，這是貴校的光榮。」後私下詢問王攀元，樂於引介臺北的大學任教。對於部長的「伯樂」之情，王攀元當然銘感於心，但自忖「青少年時代受盡了顛沛流離之苦，因此特別珍惜安定的生活。」故能在宜蘭小城單純作畫，樸實維生，已是慶幸，遂無意繁華複雜的臺北。部長美意，絕佳機緣，猶如天上掉下的禮物，王攀元卻不為所動，寧願行止羅東，孤獨度日。

王攀元後來備受賞識，各方爭相邀請個展，榮獲多項獎勵，畫論佳評如潮，算是遲來的公道。睽其原因，除畫風殊絕，畫面素簡，畫意冷峻，確是別闢蹊徑，寂然獨行。更重要的是活得長，撐得久，幾近垂暮，掌聲方響，可謂大器晚成。此乃民國 70 年以後，臺灣經濟起飛，財富寬裕。雅士增多，名家書畫逐漸為人欣賞、購置、典藏。王攀元可謂老當益壯，作品豐富，調性蒼涼，感染幽深，動人心弦，真是後勁韻足，臨老風騷。王攀元如歲數提早 30 年，其繪畫生命恐無此美好，臺灣畫壇亦或暗淡幾許。王王孫對畫家的高壽亦表認同，故強調需要命大命長，禁得起時間的考驗與磨練，即以較長的生命來不斷的精進技藝。³¹ 雖所述情況不全然符合王攀元際遇，但延壽造就出名，則相一致。

還有夏國賢其人，自辭去臺北高階軍職，就喜歡淳樸的宜蘭，過著教書的悠閒歲月。他早年負笈湖南大學，主修法律。來臺後，先任軍、師軍法組長，繼掌臺北師管區司令部軍法主任。民國 47 年，獲頒行政院二等獎章、總統頒授二星寶星獎章，次年亦獲三星寶星獎章，及多項全國性詩學、美展獎賞。早年以此資歷與績效，在臺北謀得軍方或公務要職，甚至轉往大專院校，當為易事。

再者，其所出版的《夏國賢詩書畫集》，有陳立夫、李元簇、王作榮、李煥、錢復、張建邦、宋楚瑜、夏功權、張定成、方子丹、龔嘉英、魏文雄的題字，此皆黨國大老，權傾一時之士，可見夏國賢積累的政界人脈與交往關係，當然此中不乏應酬之作與捧場性質，然亦有情誼在焉。具備如此寬廣豐沛的人緣，想要立足臺北，取得官位或教職，晉身上流階層，應無困難。如此亦能拓展繪畫領域與聲望。但謙沖自牧，淡泊明志的他，

31 昱樾，〈王王孫書畫展〉，《藝術家》第 77 期，1981 年 10 月，頁 208。

卻以志趣不合，刻意遠離都會，移居宜蘭。

夏國賢踏進蘭陽平原，就深深愛上這塊土地，一介平民的文人畫家最佳去處就是學校，先在頭城中學，再轉赴羅東高中，後因態度認真，操守良好，應聘復興工專副教授兼總務主任。30年間，授課之餘，雅好文學藝術，寄情詩書畫，經常參加詩社酬作，成立藝術團體，推廣美術活動，籌辦繪畫展覽，培養藝術子弟，個人多次獲得美展大獎，為宜蘭畫壇的重要骨幹，添增繪畫光彩。要之，夏國賢所戀眷垂愛的宜蘭，也成為其埋骨的人間青山。

廝守宜蘭的另一位重要畫家就是魏埡，江蘇興化人，世家望族，財務富實。就讀興化中學後，戰事混亂，轉入江蘇第二臨時中學，畢業後再進江蘇鎮江師範學校美勞科，於砲聲中結束學生課業。民國35年春，局勢危疑險惡，家族慘遭清算，魏埡被迫離開職務，避難江南。局面更糟，朝不保夕，吃足苦頭，總算逃抵臺灣，得善心人士幫助，勉強可以糊口，真是刻骨困頓的落難之行。

由於逃亡時，遺失所有學歷與工作的相關證件，求職無門，幾至絕境，後來得以聯繫上以前的同學和老師，彼此互相保證，方能分發工作，即派任宜蘭縣南澳鄉的蓬萊國校，雖然該校遠在山區，地處偏遠，交通不便，生活機能窒礙，但魏琴孫就此揮別過去逃難艱困的日子，可以過著安定的生活，因而甚感安慰與滿足，於是喜歡這塊土地，成為宜蘭子民。

最讓魏埡感到窩心的是，在蓬萊國校時，已有美術根底，更潛心書畫，多次得到教員美展獎項，深受陳進東縣長的賞識，將他借調縣政府任教育督學兼新聞股長，使其得以發揮所長。民國55年礁溪員山公園建「吳沙紀念館」，其中對聯「真成拓土無雙士，正是開蘭第一人」即由陳縣長撰句魏埡所書，吳沙畫像亦由魏氏完成。這種知遇之恩與成就榮譽，令魏埡念茲在茲，眷戀斯土，即使書畫已卓然有成，也不願離開所鍾愛的宜蘭。尤有進者，他於民國52年創立「蘭陽畫會」，推展美術活動，照顧在地畫家。所以後來宜蘭美術之能蓬勃發展，還真多虧有個魏埡。

這些定居宜蘭的畫家，幾乎一踏進蘭陽平原，就被土地黏住，即不想脫身，也無意離開。比較例外的是吳守忠，他先到宜蘭冬山，不久請調新竹與臺北，後倦鳥知返，覺得還是宜蘭好，轉回羅東，最終築佳城於此。

吳守忠小時候因戰亂與水災，日子難以為繼，只得輟學在家，既無力升學，乃投筆從戎，後考取阜陽師範學校。民國38年隨軍入臺，越明年，因病成障而退，貧病交加，幾陷絕境，幸得鄉友資助，得以兜售獎券為生，奔走道路，餐風飲露，夜宿街頭，苦不堪言。因而亟思擺脫這種流盪漂泊的生活，盼望有穩定安頓的日子。

民國 44 年，報考中學教師檢定甄試，名列榜單，次年介聘羅東中學冬山分校任教，可能是異鄉異客，對宜蘭談不上戀眷，所以受朋友的邀請，先後轉調竹北初中和雙溪初中。民國 54 年，重返宜蘭，歇腳羅東中學。此時吳守忠想到在大陸內戰逃難，渡臺初期沿街叫賣，後慶幸謀得教職，也數易轉校，還是漂移不定，實感勞累。再者，此時幾已不惑，步入中年，加上已有妻小，不堪再有更動。何況宜蘭為其第一個正式固定的職場，今遊子重返，備感溫馨親切，不願再行離去。從此與羅東中學緊密相連，至死方休。課餘則醉心繪畫，獻身美術，推展社教，數十年如一日，宜蘭美術自是受惠良多。

從大陸逃難來臺的眾多畫家中，袁樂民是最艱苦悲慘的一位。抗戰末期，為保家衛國，16 歲的他毅然投入游擊隊，歷經多次戰役。日軍投降後，內戰重燃，國軍敗退，他隨部隊撤往越南，煎熬等待。因營地破陋，難以維生，瘧疾肆虐，醫藥不足，導致同行的妻子與胞弟喪命，葬身異域，袁樂民痛不欲生，苦痛折磨、幾近崩裂。民國 42 年輾轉來臺，死裡逃生，已是萬幸，再別無所求，能有棲身之處，於願足矣。

初到臺灣，因肺病住進療養院，閒來無事，終日讀書、寫字、繪畫、寫作，就此培養程度，奠定美術根底。更具生命意義的是，袁樂民原來反對聖經，認為信洋教，數典忘祖，卻在住院期間，為消解煩惱，得到喜樂，開始閱讀聖經，進而下跪禱告，終至受洗歸主，成為基督徒。出院後，到頭城中學任教，每遇病痛，就由教友開設的私家診所醫治，且多予優惠，由是感激，信仰更加虔誠。

值得稱述的是，袁樂民兼具畫家與教徒雙重身份，宜蘭每當教會舉辦公益。慈善活動，就會捐出畫作義賣，共襄盛舉，如民國 91 年羅東聖嘉民啟智中心建屋的捐畫贊助等，既榮歸天國，又回饋蘭陽。

上述大陸畫家捨棄北遷的大好遠景，願意定居蘭陽平原，安身立命，終老於斯，推究其原因，得有如下情形。

其一，畏避苦難：這些大陸畫家從懂事開始就遭逢戰火肆虐，連綿多年，加上災害不斷，造成流離失所，狀況淒慘。後來神州淪陷，奔波逃難，更是人間難堪之境，慶幸渡臺，遠赴宜蘭，總算得以棲止安頓。雖非完善，然已可告慰，一心所求不過是安穩度日。因而驚魂甫定，創傷猶存，想到要搬遷，重蹈動盪辛苦，自然打消念頭，拖過幾年，更無心易動，就此長住下來。

其二，教職安定：生活安定是人類生存要義，職場中以教書最為安穩，而為眾所期待的行業。大陸畫家來到宜蘭，全都投身教職。戰後初期，經濟落後，待遇微薄，教師即屬低薪，單身還好，成家就難糊口，只得縮衣節食，但生活安定就可彌補缺憾。因此，他們抱著一動不如一靜，寧願放棄諸多機會，能忍即安，安定就好，這是教職恩賜的禮物。

其三，不好繁華：眾所周知，都會地區經濟繁榮、社會富庶，商店林立，人口擁擠，就業容易，顯現繁華熱絡景象，常為眾所嚮往，紛紛移住。相對而言，有些人喜歡寧靜，雅好清幽，過著閒適的生活，反而忽視臺北熱鬧街區，無意進取緊張，甚至難以適應。過著日出而作，日入而息的生活情調，誠為各人個性使然，臺北雖好，非我所愛。

其四，愛上宜蘭：這些畫家長在大陸，對臺灣所知不多，宜蘭更是生疏，但報到任教後，悠然發現宜蘭是個純樸鄉間，青山綠水，平原明秀，村落野趣，稻浪翻風，海岸蜿蜒，龜嶼佳景，猶似世外桃源，深受著迷。兼之宜蘭人向來樸實善良，和藹親切，歡迎新客，使得大陸畫家也就入境隨俗，很快得心應手，相處融洽，不自覺的愛上宜蘭，安之若素，直到永遠。

長期以來，宜蘭是移民社會，不同族群冒險犯難先後遷徙於此，探尋足以安頓身心的夢土。政權鼎革後，有些藝文人士隨著逃亡浪潮來到宜蘭。對這些離散者而言，宜蘭或許是屬於桃花源的孤立吟唱。因為，萬山阻絕，須有恬淡自適的心境，方能在此種流寓生活中，安頓身心。除個人因素外，往往更是文化生命的繁衍，就戰後宜蘭美術而言，這些離散畫家，推廣書畫，獎掖後進，對宜蘭美術發展貢獻良多，豐富戰後宜蘭美術面貌。這種傳統的追索、離散的筆調與藝術的傳揚，是文化的心靈交感，且在新故鄉水乳合融，宜蘭何其有幸，離散畫家泛露的離散美感與在地美藝集結，這樣的邂逅，終而建構戰後宜蘭美學的新里程。³²

就此而言，上述大陸畫家任教宜蘭後，無意重蹈遷居之苦，而且學校安定，授課勝任，於願足矣。復次，宜蘭土地十分黏人，牢牢的黏住異鄉貴客。何況宜蘭人的親切友善，亦讓他們為之陶然樂居，不再思遷，就如蘇東坡所言「此心安處是吾鄉」。

第三節 遷移臺北

相較於定居宜蘭的藝術家，還有三位雖與宜蘭有緣，卻如候鳥般的停留，這幾位過境宜蘭的藝術家北遷後，在都會區豐富的資源澆灌與自我努力下，各有不同發展與成就，茲略述之。

一、吳學讓

吳學讓是渡海畫家中，國學紮實，底蘊深厚，且具多方面能耐。畫品內容，無論山水、花鳥、草蟲、鱗介，均具有獨到造詣；在技術上，凡鉤勒設色、寫生沒骨、潑墨潑色，

³² 潘禎，〈離散的美學—生命之旅與歸程的臺灣近當代水墨世界〉，《離散的夢土—臺灣近當代水墨畫展》，宜蘭：財團法人蘭陽文教基金會，2016年12月，頁6-7。

亦無不精到、圓融。有此素養與功力，建立在其學校生涯的優異表現。課業上發憤認真，對自然體察入微，目睹景物關注情懷，適遇山水留連忘返。再者，數十年從事藝術教育循循善誘，春風化雨，成就非凡。³³

民國 45 年，吳學讓進入臺北女子師範學校（後改為臺北女子師範專科學校，簡稱臺北女師），直到 68 年退休，旋赴中國文化學院美術學系，4 年後，為陪伴女兒移居美國。民國 77 年，應蔣勳之請，返臺任東海大學美術學系教授，因校園廣闊清幽，同事學生融洽，甚感快慰。期間曾回大陸探親、寫生、創作、參訪，了卻返鄉心願，更開啟後來「故國神遊」系列氣勢磅礴的畫作。民國 86 年，已屆 74 歲的吳學讓，決定長住美國，安享從心所欲的晚年，惟仍縱情揮灑，探索造形，厚實內涵，迭有新作。

戰後初期，在維護正統的理念下，傳統書畫成為臺灣主流風格，這樣的環境裡，吳學讓來自學院深厚的傳統根基，自然不同於凡俗，其筆墨穩斂，氣韻生動，故自進入臺北女子師範學校伊始，就在藝壇嶄露頭角，獲得第 11 屆「省展」文協獎，其後更是獎項連連，如第 14 屆「省展」國畫部第一獎，第 8 屆「全省教員美展」國畫部冠軍，「臺陽美展」國畫部金礦獎，展現其在中國繪畫的精湛功夫。³⁴ 68 歲時更獲得東海大學教學特優獎金及教育部獎金，縱觀吳學讓一生參展無數，幾乎每年都有多次參展，不管是個展或是聯展，藝術成就斐然耀亮。此因勤奮使然，來臺期間每日清晨懸腕站立在大張舊報紙上寫斗大的書法。甚至晚年在東海大學宿舍沒有書桌，他拆下門板架成可用之桌板，依然專注於創作、繪畫、寫字、篆刻，這些構成他素樸生命的全部，對於熱愛藝術的人而言，其實是豐富無比的。³⁵ 更重要的是，吳學讓受到現代藝術潮流的衝擊與中國畫現代化運動的影響，因而強調藝術創新及技法應變。他特別倡議「現代繪畫為了追求新的效果，所以發展出許多技巧。」並加論述。曰：

這時候應該追求現代，發展未來，我們無法一味仿效古人在墨趣上的追求，勢必要發展新的，對繪畫效果有利的技巧。由於我們擁有豐富的文化遺產，我們在古人的技法中可深入鑽研，再發揮或再發明。

因此，為了未來的繪畫，所有對藝術有興趣的朋友，應該共同來推動中國畫，發掘新技巧。今天除了承先之外，還要能夠啟後，美術教育工作者如果能啟發後進者，在繪畫技巧方面的創新，那麼我們可以期望將來看到許多新的技巧和更好的繪畫。³⁶

33 張光賓，〈書退伯畫集之後〉，《藝術家》第 114 期，1984 年 11 月，頁 265。

34 熊宜敬，〈高逸·奇趣·吳學讓〉，頁 25-26。

35 蔣勳，〈吳學讓彩墨畫展—從傳統到現代〉，臺中：臺灣省立美術館，1996 年 3 月，頁 4。

36 吳學讓，〈中國繪畫技巧淺談〉，《藝術家》第 27 期，1977 年 8 月，頁 43。

基於對傳統文化藝術的體認與功底，加上執著與認真，並尋求創發與新意，所建構的美術理念，吳學讓具體表現在其全方位的創作與巧意性的作品。任教臺北女師時，發揮了除書畫之外的巧手創意，製作石膏像、蠟果、金工、木工等，無所不教，均能勝任。課餘還到王修功開設的陶瓷廠彩繪，雕刻陶瓷。³⁷ 故論者指稱，在臺灣水墨畫界，能專精某一科，如專門畫竹、畫花、畫鳥、畫馬，或以某一固定的技法來畫，如白描、雙鉤、沒骨或寫意，即可卓然成家。但吳學讓則無所不能，樣樣精通，早應名列大師級。更可貴的是，他於不同時期，均展現特有的格調。少年時熟練地從拘謹清逸的傳統水墨出發；到了中年，受到現代繪畫的衝激而擺脫陳舊藝術語言；奮力開創自己的意象世界；及至晚年則豁然開朗，如渾沌初開地綻放嶄新的藝術世界。³⁸

後來吳學讓移居美國，同樣運用巧思，融合藝術，進行創作，將一般人眼中的破銅爛鐵、殘木破板，打造成充滿情趣的藝術品，化腐朽為神奇，真是令人嘆服。³⁹ 這種返樸歸真的做法，與其晚年畫風若合符節。論其形成，移居美國，生活安定，缺乏臺灣的生活互動與藝術訊息，以致少有激盪，或許「此生足矣」，使得吳學讓的創作流露可有可無的豁然，過去的繪畫表現好似已非關注的重點，而是重新回歸到「藝術」的源頭，就像修行者大徹大悟般的立足原點，對藝術另作看待與詮釋。縮小言之，原本初心，擴而大之，心遊太虛。⁴⁰

此外，他也是個細心又替觀畫者著想的藝術家，為欣賞者聚焦了畫面的主體，又給予主體之外，情境不同的技法呈現，提供了藝術創作多元體會的層次，從而創新出聚光燈形式的表達，形成獨一無二的「吳氏風格」。⁴¹

二、江兆申

集結詩、書、畫、篆刻、藝術史論、博物館行政等諸多專長於一身的江兆申，被喻為中國文人畫的最後一筆。從創作可窺知其豐厚的筆墨工夫與心靈內涵，論造詣與成就，在臺灣少有人能出其右，且著作等身，精彩透闢，析理入微，實為佳構；進而高居國立故宮博物院書畫處處長與副院長，就畫界也難能比肩。⁴² 因此，具美術、論藝、行政於一身的優異表現，傑出貢獻，若江兆申者，真是鳳毛麟角，莫之能尋。

江兆申離開宜蘭後，轉任臺北成功中學，民國 54 年，在臺北中山堂舉辦第一次個

37 熊宜敬，《高逸·奇趣·吳學讓》，頁 25-26。

38 倪再沁，〈猶疑與挑戰—論吳學讓的藝術歷程〉，《故國神遊—吳學讓八十回顧展》，頁 11-15。

39 熊宜敬，《高逸·奇趣·吳學讓》，頁 36。

40 李思賢，〈故國神遊—俯瞰吳學讓的當代水墨美學創見〉，《故國神遊—吳學讓八十回顧展》，頁 32。

41 http://www.artist-magazine.com/product_d.php?lang=tw&tb=6&id=5996（《藝術家》吳學讓）。

42 〈有看頭！江兆申重要書畫作品現身北美美館〉，《典藏藝術雜誌》第 59 期，1997 年 8 月，頁 137。

人書畫篆刻作品展覽，首展即造成轟動，除贏得各界的好評之外，也因此獲陳雪屏及葉公超兩位舉薦進入國立故宮博物院任副研究員。⁴³ 陳雪屏隨政府遷臺後，出任省教育廳廳長，而後擔任考選部部長、行政院秘書長、政務委員等要職，後擔任國立臺灣大學心理學系教授。葉公超曾任外交部長、行政院政務委員、總統府資政等，這兩位可說是響噹噹的人物，影響力自不在話下，何其有幸得其賞識。國立故宮博物院的工作讓江兆申得以汲取歷代名家的精華，深入古書畫家與美術史的研究。民國 58 年陞任研究員，應美國國務院邀請，以客座研究員身分訪美一年。三年後陞任國立故宮博物院書畫處處長，民國 67 年陞任國立故宮博物院副院長兼書畫處處長。⁴⁴ 以江氏北遷後的成就來看，若當初未選擇離開宜蘭，其經歷可能又是另番境遇。

江兆申有此非凡績效，得以出人頭地，除天賦、興趣、家學、師承外，來臺後，更因刻苦勤學與受教溥儒，有以致之。就前者而言，藝壇名家傅申曾提及初識江兆申時，深刻印象，他說：「記得有一回還隨王北岳、李大木等社兄，前往成功中學的宿舍造訪過他，那時還沒有電話，我們到達時，從窗外就見到他坐在小書桌旁，左手抱小孩，右手執著毛筆正聚精會神抄書的情景，這一景象再一次震撼了我……。」⁴⁵ 一個有天份才情的人，在生活環境如此不佳的狀況下能平淡刻苦數十年如一日的精神毅力，實非一般人所能企及，當然所累積的筆墨功夫以及紮實的國學素養，一般人也難望其項背。

再者，就是接受溥儒指導，沉浸書瀚，展讀經典，出入辭章。江兆申渡臺擔任教師之初，就寫信給溥心畬，懇求收列弟子，拜師學畫，還附上自己所作詩文，請其指正，後終能如願，跟隨溥儒研習詩文。據江兆申說，溥心畬並不願意他學畫，只是叫他跟著讀書，後來被溥氏發現卻也沒有責怪，而是叫他再去拜見老師時，把所畫之作帶去給他看看。江氏自承並未為繪畫產生多少名山向道之心，也沒有為自己設下期望一定要畫得多好，只是慢慢的畫就算是畫得不好，仍是繼續慢慢的畫，像一道淡淡的蝸涎，緩緩的橫過階際。⁴⁶ 在溥門受教的十二年間，江兆申最大的收穫就是繼承文人畫的精神，在詩、書、畫、篆刻、中國美術史及書畫鑑賞等領域都有很高的成就。馴至其文藻翰墨，受到藝術界的稱賞。他的詩取徑至高、擇言至雅，畫秀而能厚。所傳授弟子眾多在臺灣藝術界有不小的影響力。⁴⁷ 溥心畬清室王孫，於書無所不讀，有濟世之壯志，無從伸展，遂以書畫自娛，藉訴情懷。溥老山水畫自成一格，融滲南北宗的幽雅與雄奇，兼具寫生、寫意、仿古，更富文學趣味，而為詩文山水畫。曾提出自己審美觀是淡遠、

43 李蕭銳，《文人·四絕·江兆申》，頁 23。

44 許郭瑛，〈嶽鎮川靈—江兆申紀念展覽特別報導〉，《故宮文物月刊》第 229 期，2002 年 4 月，頁 10-19。

45 傅申，〈努力的天才—江兆申的書藝人生〉，《藝術家》第 266 期，1997 年 7 月，頁 290。

46 江兆申，〈我的藝術生涯〉，《江兆申精品展：遊蹤畫意》，臺中：國立臺灣美術館，2001 年 12 月，頁 17。

47 林銓居，《王孫·逸士·溥心畬》，臺北：雄獅圖書，1997 年 6 月，頁 120。

冲滲、瘦簡、雅峭、澹雅、荒寒、澹古等品味。⁴⁸ 故啟功對之譽稱為詩人、文人、書人、畫人，最後以「才人」定論。⁴⁹

經由這樣的苦讀錘鍊與溥門薰陶，江兆申已將書畫推向天峰，無翼而飛，各界讚揚備至，盛譽如潮。時任文建會主委的陳郁秀就說：「江兆申對詩、書、印、畫都懷有極精闢的歷練，集其精華於一身，是位典型的文人畫家。……一生奉獻精力於文化藝術，水墨作品精華純一，意涵高遠脫俗，是近代少數能以筆墨造境的傑出藝術家。」何謂文人畫，用江兆申本人的解釋最稱合宜。就是一件完美的藝術品，除畫家的資質與功力外，須「確然有一種怡然自足，非外物所能撓的獨立精神。」即所謂「不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛耳。」如此「便得無求於世，不以贊毀撓懷。」換言之，如「其中缺少真趣，近於浮泛」，便非文人畫的旨意。⁵⁰

江兆申縱橫畫壇垂逾四十年，參展繁多，屢獲獎項，堪謂桂冠畫家。其中盛況空前，意義深遠的是 1993 年 8 月在北京中國美術館開幕的「江兆申書畫作品展」，數百名兩岸藝術界聞人、政要專程前往祝賀觀禮，國內外新聞媒體爭相大幅報導。北京故宮副院長、中國美術館副院長、中央美院院長、文化部副部長、政協副主席、國家文物局副局長、人大常委副主席，還有多位畫壇耆宿等均親臨與會，冠蓋雲集，在故宮「漱方齋」聲勢喧騰。⁵¹ 更難得的是，相關單位於展覽期間舉辦「江兆申書畫藝術座談會」，進行長達 3 小時的藝術交流，畫論激盪，氣氛熱烈，發言盈庭。各界對江兆申均高度讚賞，書畫元老啟功首先發言，強調江兆申吸收各方面的長處，既不違背傳統又有創新，真正做到為山水傳神，為美好事物傳情。他的畫表現了咫尺千里之勢，經過壓縮的空間，取材取景無不緊湊。所以，這次畫展看來非常過癮。⁵² 其他畫家的評論亦大致如是，頌聲載道，茲不繁述。

江兆申因為成長環境的磨練，使得他在人際關係上有著嚴格的分際，重情感、敬長輩、愛護學生、提攜後進，雖有如此嚴肅之個性，卻十分重視年輕後輩的提拔與栽培，一旦獲得賞識收為弟子，就會竭力教導、情同父子，出身宜蘭的周澄，就是江兆申的高足，求學時還曾借住江家，與江兆申情深甚篤。而江兆申畫室中的弟子，多位皆已是當今臺灣水墨畫壇中的知名畫家，如陶晴山、李義弘、曾中正、顏聖哲、許郭璜、莊澄欽、羅培寧等皆是。⁵³ 因此，江兆申的中國畫造詣成就已廣為兩岸藝術界肯定歎服，更難得的是，在臺北藝術圈，其「靈漚館」的聲譽及向心力、凝聚力最為強烈；門下諸弟子的

48 吳問樓，〈萋萋芳草憶王孫－溥心畬特展觀後〉，《雄獅美術》第 272 期，1993 年 10 月，頁 37-48。

49 楊庚新，〈溥心畬的藝術生活－啟功訪談錄〉，《雄獅美術》第 272 期，頁 31。

50 江兆申，〈談中國文人畫〉，《藝術家》第 133 期，1986 年 6 月，頁 116。

51 張瓊慧，〈江兆申北京行〉，《藝術家》第 221 期，1993 年 10 月，頁 403。

52 張瓊慧，〈江兆申書畫藝術座談會〉，《藝術家》，第 221 期，頁 405。

53 巴東，〈江兆申書法藝術之研究〉，頁 71。

發展與表現，不論是藝術創作的面貌或藝術市場的認同度上，也格外受到矚目。⁵⁴

三、王北岳

王北岳冀中世家，書畫甚豐，自幼飽受薰染，又從名家習文治印，藝事猛進，刻印工夫在北平已漸露頭角。來臺後，復認真學畫，筆墨清疏蕭逸。故論其書法淳古樸茂，自豎風格，嚴謹中顯風緻，平淡中出神采；至於篆刻，則取古靈與金文的雅趣，故所作兼具渾樸厚實與淳逸韻趣，而為近世不可多得藝術家。⁵⁵

王北岳剛到臺灣時，曾得陳雪屏幫助，在宜蘭農校任教，平時除授課外，享受寧靜田園之樂。但對求知欲旺盛，且出身北京大學又具藝術專業素養的年青人，可能是另一種折磨。民國 40 年，他再度找上陳雪屏，兩人相聊甚歡，次年，得其推薦，遷調臺北二女中（今中山女高）；再一年，再轉到建國中學。陳雪屏是當時臺灣文化藝術最重要的推手之一，投入金石書畫甚深，許多渡海來臺的藝文界人士，都得到他的提攜。因為王北岳就讀北京大學園藝學系，遇有機會，轉赴臺灣肥料股份有限公司（簡稱臺肥）第六廠擔任農務股長，學以致用。臺肥是生產單位，待遇優厚，資源豐富。工作之餘，成立藝文社團，陸續開班研習，邀請各方名家講課，他就義務教起書法、篆刻，進行推廣教育。⁵⁶ 後來以篆刻專長，榮任總統府參議，負責審查公頒印信。⁵⁷

戰後初期大陸來臺的藝術家不乏篆刻人士。民國 38 年底，戴比南成立「半千石室」，而為篆刻藝術同好的聚會所，相互探討印藝、觀摩學習、解疑傳道，篆刻藝術的傳承終於傳揚開來。隨後籌組「臺灣印學會」，積極辦理各項活動，編製印譜、舉辦展覽等，只是學會並未申請立案，又因戴比南工作調遷，遂逐漸疏離而至渙散。王北岳心中不免遺憾，但也因為如此，讓篆刻藝術在王北岳心中有了新的發展方向。

王北岳轉到臺北後，視野大開，擴展人脈，積極從師學畫，結交同好論印，事展藝術活動。他初到臺北教書時，即跟隨張穀年學畫。王北岳領悟力高，好勝心強，認真用功，並常以書畫和篆刻相互印證，窺取堂奧，進步神速。一日，適巧黃君璧到訪張宅，看到其畫作，拍掌叫好。因此，王北岳雖以篆刻與書法傲世聞名，然繪畫亦深具功力。至於篆刻，王北岳更步趨賀孔才博採眾家的做法，也跟著四處去找尋新的結構資訊，成為靈感來源。所以不論老師、長輩或朋友，只要有印譜的消息，就前往拜訪，一飽眼福，以求精進。

54 熊宜敬，〈江門畫藝·靈滬薪傳—談江兆申門派師生作品潛力〉，《典藏》第 59 期，1999 年 8 月，頁 249。

55 戴蘭邨，〈王北岳的書法與篆刻〉，《藝術家》第 128 期，1986 年 1 月，頁 231。

56 陳宏勉，〈十畝園丁五湖印巧—王北岳〉。

57 戴蘭邨，〈王北岳的書法與篆刻〉，《藝術家》第 128 期，頁 231。

經過這樣的養成過程，王北岳已具精湛實力，工夫純熟，由是成為戰後臺灣篆刻界的風雲要角，籌組刻印組織，負責會務工作，辦理治印活動，出版篆刻著作。簡言之，如無王北岳的奔走串接，臺灣印壇或將了無生趣，黯淡許多。其中最重要的是「海嶠印集」、「篆刻學會」和「玄心印會」。

先說「海嶠印集」：民國 50 年，國立臺灣藝術館為慶祝國慶舉辦「當代金石家作品展」徵得同道共五十餘人的作品參與展出，此次展出為散失的印學會找到了難得歡聚的良機。⁵⁸ 在這次的盛會中，王北岳感嘆如此多的篆刻家，卻缺乏活動，沒有聯誼，於是興起聯合同道籌組印社。在他積極運作推動下，「海嶠印集」於民國 50 年 10 月成立。有了切磋的平臺，會員的作品更豐富。民國 54 年王北岳和吳平、李大木、江兆申等交換彼此印拓留存，江兆申負責作序，此過程成為印壇上的一件逸事。⁵⁹ 換言之，「海嶠印集」的創設，帶給來臺的篆刻家有了聯誼和互相觀摩的機會。由是將篆刻藝術推向極致，辦展出、邀專家講述、印石欣賞、資深印石家現場示範等等，在當時的社會上造成相當大的轟動，大大提昇臺灣的篆刻藝術風氣。⁶⁰ 這不得不感謝王北岳的熱心奔走以及拉攏同好，定期聚會、辦展，讓這些沈寂的篆刻藝術家，有了表現的舞臺，王氏實居首功。

再云「篆刻學會」：民國 64 年 9 月立案組成「篆刻學會」，11 月 2 日在煙酒公賣局大禮堂福利社，召開正式成立「中華民國篆刻學會」的第一次大會。李猷、王壯為、曾紹杰、張慕漁、王北岳是第一屆常務理事，王北岳兼秘書長。同月王北岳獲得當年中山文藝獎篆刻類得主，作品《王北岳印選》隨即編印出版。

復次「玄心印會」：民國 79 年 7 月王北岳再次推動「玄心印會」，成立後開始籌備展出事宜，於民國 80 年首次辦理聯展並同時出版《玄心印會印集》，此後只要有辦理展出即同時出版印集，印會成員概為王北岳在佳藝美術社指導授課的篆刻班學生。⁶¹ 王北岳熱心推動篆刻藝術，指導組成印會、印集，卻從未擔任領導者，而是默默居於幕後，若臺灣的篆刻藝術能延續，王北岳功不可沒。

王北岳著作宏富，除雜誌撰稿外，著有專書《篆刻述要》、《國立歷史博物館藏印選輯》、《篆刻藝術的欣賞》、《治印偶得》、《篆刻探微》、《印林見聞錄》、《王北岳印選》、《書法篆刻集》、《篆刻藝術》、《四十年來臺灣地區美術發展研究之（四）—篆刻研究報告展覽專輯彙編》等，影響甚巨。同時，王北岳也用心於書法篆刻

58 梁乃予，〈臺灣省光復後初期的印壇〉，《中華民國七十八年篆刻展覽》，臺中：臺灣省立美術館，1989 年 6 月，頁 11。

59 陳宏勉〈十畝園丁五湖印丐—王北岳〉。

60 呂順安，〈王北岳先生與臺灣篆刻藝術的發展—王北岳先生口述〉，《慶祝臺灣光復五十週年口述歷史專輯》，南投：臺灣省文獻委員會，民國 84 年 12 月，頁 159-166。

61 <http://library.taiwanschoolnet.org/cyberfair2005/allin/in.htm>（玄心印社官網）。

教學，開課收徒。當學生學習有些成績以後，遂鼓勵個別班成員成立書會、印會。先後組成的書印團體有十個，各個團體各自獨立運作相互切磋，真是提攜後進，精神感人。⁶²此外，王北岳除了收集印拓外，對名家篆刻、古璽印、書法、文房、佳石都非常有興趣，一生收藏無數，尤其在名家印石和原拓印譜，從明清到近代名家原石，加上幾十年收集的各時期出版資料，建構相當完整的臺灣篆刻資料庫。只可惜民國 95 年 12 月 26 日謝世，臺灣也失去了一位臺灣近現代篆刻歷史的諮詢中心。

暫歇宜蘭的過客吳學讓、江兆申、王北岳遷往臺北後，不再龍困淺灘，反而如魚得水，出人頭地，望重藝壇。畢竟首善之區，資源豐富，局面宏開，讓他們得以恣意發揮，縱情馳騁。茲試作討論：

其一，職缺眾多：臺北都會到處是機關、團體、學校，職缺很多，容易填補，只要有人推介，都能如願，機會到來可再升遷，立足其間，拓展專業，自是便捷。吳學讓任教臺北女子師範學校、中國文化學院、東海大學，拾級而上，添增藝術養分。江兆申和王北岳同樣逐步得意，最後江接掌國立故宮博物院副院長，王則擔任總統府參議。

其二，人才廣濟：首善之區，當為人才聚集，群賢畢至，英雄逐鹿所在，美術界何能例外。戰後初期，來臺的大師級畫家，如「南張北溥」、「渡臺三家」、南派北宗，碩彥名家，人才廣濟，大師如雲。提供觀摩學習、親臨請益，開課授徒、砥礪的機會。

其三，聯誼探藝：藝術家閉門造作，孤芳自賞，固然有之，但更多的是畫家彼此是同好、同事兼同門，經常會有各種形式的聯誼聚會，共同觀摩、欣賞、切磋，彼此勉勵，增長技藝。

其四，畫會林立：藝術工作者雖能互動往來，然均屬私交性質，為求擴大規模，場面熱絡、辦理活動、強化交流，遂使志同道合者登記組織，成立畫會，而有歸屬感。

其五，經常辦展：畫展是畫家的作品展現，自我告白的機會，是以藝術家大多熱衷參加畫展，臺北幾乎隨時都有各種形式的藝術展，也藉此提昇生活美學，淨化社會。

其六，畫廊推助：畫家雖有藝術長才，但不善推銷，也不便啟口，以致求售無門，於是畫廊應運而生，且可安排展場，提供資訊，協助服務，進行買賣，俾使畫家安心作畫，而無後顧之憂。

其七，教學相長：臺北畫家立足高等學府，講授藝術專業，為要上課，多所準備，有時回覆學生，須作查詢，偶而也會從學生得到啟發，此乃教學相長，教師亦能受益。

62 陳宏勉，〈十畝園丁五湖印丐—王北岳〉。

其八，學術會議：許多機關院館、學術單位都會適時辦理藝術相關的學術研討會，吸引專家學者發表論文，共襄盛舉，促進交流，以提高學術水準與藝作品質，使學術人士受惠良多。

其九，便利研究：藝術家雖著重作品，但有些為了學術升等或論文著述，就得埋首書堆，進行研究，此唯典籍是賴，這又非臺北莫屬，因藏書豐富，畫冊齊全，便利研究之故。

其十，激勵向上：置身都會，熙熙攘攘，工作負擔重，生活壓力大，彼此競爭比肩被迫加快腳步，努力向前，藝術家處此氛圍，同感著急，只得激勵向上，從作品與研究中力爭上游。

吳學讓、江兆申、王北岳知道宜蘭雖好，但正當晨曦朝陽，年青有為，志在千里，毅然遷居臺北，首善之都確是資源豐富，名家如雲，環境良佳，藝術濃烈，由是眼界大開，勤奮認真，終致克奏膚功，開創格局，在藝術書畫領域，頭角崢嶸，功成名就，藝壇生輝。凡走過必留痕跡，宜蘭雖是過客，仍遺存珠絲馬跡，亦可分享實績，與有榮焉。套用名士的題辭，最是貼切，「高飛具有凌雲志，暫借花枝晾羽毛。」⁶³

63 田續之，《生平見聞記》，宜蘭：作者自印，1973年11月，頁89。

第五章

恬澹曠達一田續之

田縝之素嗜繪事，山水、花鳥無不精究，造詣至深，尤以畫雞聞名。約民國 10 年，留居北平，就學作畫，追隨宗師名家，過從甚密，極獲垂青愛護。常獲其揮毫畫作，後續有收存，收藏品豐富，視如珍寶。民國 38 年，局勢危殆，出逃西北，途經異域，浪盪萬里，終抵臺灣，隨即執教宜蘭中學，淡泊明志，悠閒度日。曾出版所藏畫作《名家集錦》，用為懷念師恩，真善行可嘉。¹

一、學畫

田縝之學畫，集秉性嗜畫、家學淵源、名校培育、大師教導於一身，致能功深造化，早負盛名，然因來臺後，窩居宜蘭，缺乏揮灑空間，且心境向晚，故淡泊以終。

田家多人中式科舉，伯祖父蔭昌 17 歲考上秀才，即在家養花作畫，刻印章，習篆隸，畫名馳聞。祖父蔭隆 21 歲獲取拔貢。伯父貢珍秀才，專隸書，善工筆。父貢芝亦為秀才。縝之從小耳濡目染，薰習良深，熟悉藝事；加上天生唯好塗抹，喜歡看畫，極有進步。²

稍長，田縝之錄取縣立高等學堂，仍是愛畫，買了一套《芥子園》畫譜，共分四套，每套四本，區分為山水、人物、花鳥、竹蘭梅菊，遇有時間，就作臨摹，甚見心得。還立志「今後要好好研究圖畫，將來成一名畫家。」父親還添購畫譜，以資鼓勵，由是田縝之年少在縣城就薄有畫名。後來就讀省立中學，更愛畫如命，每逢期末，同學們經常委託代筆，田縝之來者不拒，對作畫技巧當亦有所助益。

畢業後，經過考試，列榜國立北京美術學校（畢業時已改名為國立北京美術專門學校，簡稱北平美專），進入藝術殿堂，接受專家培養。眾所周知，民初北平以歷史古都與文化厚實及人才匯聚，享譽全國，藝壇精英更是群賢畢至，眾皆俊秀。校內老師率皆畫界名師，一時之選，田縝之如沐春風，悉心受教。對當時場景與優異師資，感受殊深。校長鄭錦，性情溫和，畫作精美，擅新派中國畫。「禮堂上掛有鄭校長畫得工筆雙虎，二個仙女、繡球花，荷花翠鳥。到孔子生日那天，掛上他所畫的工筆至聖先師，純用石色畫成，太好了，至今念念不忘。」至於其他教師亦有追憶。曰：「教花卉的是陳師曾老師，教習字的是姚范父老師，教山水的是蕭屋泉、蕭謙中二位老師，以後是賀良樸老師，教畫鳥及各種走獸的是王夢白老師，都是吾的良師。癸亥年，不幸師曾老師病逝。由陳半丁教吾們花卉，也很好。可惜吾天資太底雖經日作畫而得不到諸師之萬一，今老矣更是無能為也，一嘆。」

一代天驕陳師曾，早年東渡扶桑留學，通曉中西繪畫理論，長期從事美術教育，具名士風範，主張中國畫的革新，重燃中國畫的生機，其畫作充滿西畫的可貴創新，發揮

1 馬壽華，〈序〉，田縝之編，《名家集錦初集》，臺北：美新，1966 年 3 月，未編頁數。

2 本章內容參考田縝之《生平見聞記》，不一一註明，謹此致謝。

拋磚引玉的作用，對王夢白、姚范父和豐子愷等人都有影響，甚得各界頌揚。吳昌碩讚曰：「師曾老弟以極雄麗之筆，郁為古拙塊壘之趣，詩與書畫下筆純如。」梁啟超亦推崇備至，「陳師曾在現在美術界可稱第一人，無論是山水、花草、人物，皆能寫出他的人格。」³齊白石就是在他的幫助和指點下，得以功成名就，曾說：「除了陳師曾以外，懂我畫的人，簡直是絕無僅有。」傅抱石亦說陳師曾是這一代中最偉大的一位藝術家。⁴其他教席亦屬美術翹楚，望重藝界。經過諸多名師的調教指導，田繽之畫藝巧構，技法精進。

這些老師不僅教導認真，對學生亦甚見關懷，時加惕勵。田繽之白天課業繁重，每晚至少畫七、八張，次日請陳師曾評閱，日積月累，如是獲益良多，且亦常受賜畫作，以資嘉許。如於畫中題句云「老圃辛勤秋結果，須知凡事苦回甘。」詩意是教勉田繽之勤奮向學，將來的善果，是從辛苦中得來的，絕非偶然。陳師曾也常幫他的畫落款，更鼓勵云：「希望你今後更得好好用功，將來你是北方的強者。」以示肯定。田繽之高興之餘更加自我期許，努力學畫。其他如賀良樸、姚范父、陳半丁等諸位師長，亦多曾為田繽之作品題字，並賜贈畫作，用為嘉勉。

田繽之就擇要提及數幅，如〈師曾夫子題余畫野鷺子〉、〈師曾老師給余畫蘭題句〉、〈師曾題自畫山水〉、〈賀良樸夫子題師曾巨幅花卉〉、〈良樸題余畫師曾遺像〉、〈良樸老師題余畫群雞〉、〈姚茫父夫子題師曾給余畫黃牡丹〉、〈茫父老師為我題古畫改名〉等。進而將作品珍貴收藏，隨身攜帶。後雖經戰亂逃難，也緊貼在側，不曾廢離，更難得的是，大部分帶到臺灣，並予刊印共賞，緬懷師恩，真有心人也。

除課堂教習外，也經常到校外參訪寫生，此為學畫的必要門徑。如鄭校長、湯教務主任，帶領全體同學觀覽紫禁城太和殿、保和殿、中和殿，皇宮建築雄偉宏壯，增長見識。湯主任亦曾率領同學巡禮頤和園、遊賞昆明湖，得見園景富麗堂皇。北平牡丹種類繁多，年代久遠，以崇效寺為最，凡此為寫生絕佳場景。西畫老師黃二南，對學生很好，結伴來此寫生，每逢假日，同學們亦三五成群常帶上筆架到西門外萬牲園寫生。其他應尚有多處可供寫生，只是田繽之未多記述。

北平美專畢業後，到保定民生中學授課，學以致用，教學相長，對繪畫重新體驗，細加咀嚼，當有一番收穫。其間叩首拜見姚丹坡，姚書畫詩詞皆佳，尤工寫意花卉，彼此切磋，相談甚歡。借此結識姚靜蘭、許伯明、陳也民、張伯卿、李後堂、石漫青諸畫友，時相論畫，觀摩題字，對以後的繪畫，更加得心應手，增益效果。

3 阮榮春、胡光華，《中華民國美術史》，成都：四川美術，1992年6月，頁68-70。

4 蔣健飛，〈民初藝壇大師陳衡恪〉，《藝術家》第23期，1977年4月，頁88。

民國 25 年，田縝之在北平任教時，其師姚茫父主動要他改名寅，字縝之，云：「明朝畫家唐寅、清幹畫家王寅，善畫梅花，你改名田寅多好。」可見十分看重其才華，寄予厚望。他覺得很有道理，就以田寅為名，後因宋哲元下令保定公教人員均須取名 3 個字，只好將田寅改稱田縝之。就此而言，姚師將他與唐寅、王寅提敘並列，田縝之的畫藝確有獨到之處。

二、作畫

戰後輾轉到宜蘭的大陸畫家，幾乎都是落腳後才展開作畫，因年齡關係，剛離開校門，或初步受過美術訓練，尚難提筆上陣。王攀元雖已畢業數年，但貧苦困頓，工作不定，也無法發揮所長。唯一例外，就是科舉世家的田縝之，民國 13 年完成學業，奠定基礎，在家終日作畫。次年，到保定民生中學任教，從此展開飄泊而亮麗的繪畫生涯。民國 39 年 8 月，已逾耳順，在宜蘭另闢美術境域。所以田縝之的藝術生命可分大陸與臺灣兩個時期。

大陸時期的田縝之，出道後，適逢軍閥割據，日本侵華，抗戰軍興與國共內戰，亂事綿延，幾無寧日，政府機構與文教團體，無不經常易地遷移。影響所及，畫家亦難倖免，為了生命安全，就得避逃流離。其中曠費經年，遊盪萬里，徙轉異邦的非田縝之莫屬。因此，田縝之的這段亡命天涯歷程，作畫的最大特點是隨時可畫，無處不畫，走到那裡，畫到那裡，展到那裡，也賣到那裡。茲略述其作畫情形。

其一，隨時可畫：田縝之個性好，眾所周知，「這是個忠厚人」，「因為他忠厚」，才被保定民生中學聘任。梁伯雍曰：「其性也，平生恬澹曠達，渾然忘機，故人多樂與之交，余與相識有年，爰於給事之外，略舉其生平情趣。」⁵又畫如其人，故其畫作顯現「樸直渾厚的風格。」由於秉性忠實，配合度高，召之即畫，隨時可畫。

田縝之初離校門後，每天在家作畫，雖無正職，卻也甘之若飴。父親至交張佑卿知其忠厚，引薦到保定民生中學教美術。逮至民國 26 年發生蘆溝橋事變，情況危急，次年好友介紹到石門市元吉生藥店住下，終日除作畫外，談天說地，甚是愜意。民國 27 年秋，友人王禮賢來信邀赴山西太原，既可品題古畫，且可開畫展，即束裝前往。過些時日，王改謂畫展不必開，賣畫比畫展便捷，省事多了，田縝之也欣然照辦，認真作畫。民國 36 年應邀到北平，就近拜訪陳半丁，承老師厚愛與建議順道開畫展，於是數月努力作畫，次年春在中山公園展出，盛況叫座，一百六十多件全部售出。同時接受四存中學之請，傳授美術課。民國 38 年初，北平易色，開始西北逃難，遂行另類情境的作畫。

5 梁伯雍，〈序〉，《田縝之國畫集》，宜蘭：作者自印，1972 年 10 月，未編頁數。

在寧夏，有位侯姓教師要求田續之到學校作畫，隨應其請，共畫四尺屏四條、中堂兩帖。三天後，企業銀行馬姓人士前來請畫，就在銀行內畫了一天。臨離開前，寧夏國小希望留畫紀念，田續之爽快同意，又是一天的筆墨。及至巴基斯坦的拉哈，有位英國人，拿著一塊白布，要田續之畫，雖是外國人，亦屬好事，欣然許諾。

其二，無處不畫：作畫時如有固定的畫室、畫桌與充足的材料，自是得心應手，效果良好，家裡與學校均為理想場所。但田續之生不逢時，碰上戰火連年，以致居無定所，飄流離徙，因而養成隨遇而安，遷就現況，即席作畫的習慣。再者，繪畫的工具與媒材，雖不繁重，但要隨身攜帶，到處走動，特別是逃難時，也是負擔。如空手而至，借用當地朋友的文房四寶及材料，不免有生疏不順的感覺，多少會影響畫藝的表現。但這些問題對田續之而言，皆可迎刃而解，他會自備必要的繪畫物品，遇有不足，也可採用現場提供材料。有此能耐，所以田續之可以不管走到那裡，提筆即畫，故曰無處不畫。

留在家裡與任教學校，環境舒適，固然作畫便利，時間畢竟短暫，田續之大多在搬移流轉狀態。據其追憶所述，旅店投宿、親朋住家、中小學校、商舖櫃檯、企業行號等處所，均留下作畫蹤跡。到了異邦的巴基斯坦，材料不足，當地廣東店主要田續之畫一幅松鶴圖，正巧沒有宣紙，就用現成的英國白布，臨時找來一張大桌子，當下提筆開畫，業主甚是滿意。接著就在當地店舖的櫃檯上，連畫兩三天，雖顧客上門，頗顯吵雜，亦不以為意，照畫不誤。

其三，認真作畫：對田續之的認真作畫，王雨菲於民國 35 年，在河北石門觀賞其畫展，深表讚許，提到：田續之是最肯努力的忠實畫家，當有人說過藝術之成功固要天才，但百分之八十還是依靠血汗。田先生畫的成功，就在他這幾十年中，沒有一天不忠於自己的繪畫志願，只要他有飯吃，就無困擾，總是埋頭創作。

田續之認真作畫其來有自，約 17、18 歲時，在河北省立正定第七中學讀書時，就已養成的好習慣。其祖父每見到他畫完之後，就很高興的在畫上題詩句，以示嘉許，田續之畫興正濃又受到鼓勵，當然更加認真作畫。有紀錄可查的已達 155 幅之多，總數應更遠逾於此。中學時候，白天上學，晚間課業，已夠忙碌，還有這麼多量的畫作，認真學畫的態度，可想而知。

田續之就讀北平美專時，在老師們的指導督促下，努力學習，畫法技藝更有長足進步，作品甚得師長肯定，經常在其畫面上落款。曾有一幅臨摹陳師曾六尺墨荷，老師落款時云：「這幅你畫得很好，如果說是吾畫的，別人不會看出是你畫的。」田續之在家作畫，祖父題字。就讀美專時，同樣獲得老師落款，並多加褒語，由是更養成其日後認真作畫的習性。

畫展時最能看出認真的程度。民國 36 年，田續之前往北平，同時拜謁陳半丁老師，

陳師配合題記，要他開畫展，於是開始作畫，並請同學幫忙，短短半年，如期開展，共展一百六十餘件，且全部售出。此乃認真作畫，有以致之。民國 39 年春，田縝之遷徙萬里，奔至臺灣，8 月間任教宜蘭中學，經校長趙仰雄敦促，次年二月在宜蘭農會舉行個人展。初抵宜蘭，席不暇暖，尚在適應，就能在短短半年開展，期間作畫真是日夜操持，全力以赴。至於長期顛沛流離之際，亦能有佳績，就是善用空檔，抓緊時間認真作畫所致。

其四，作畫維生：田縝之終其一生作畫維生，先是教畫，後為賣畫。前者在保定民生中學任教，同時也在河北省立二女師和河北省立二職兼美術課，時年三十出頭，精力正旺，每月收入近兩百元，家人稱心歡喜，添置幾畝田地，為其平生最滿意的黃金年代。

蘆溝橋事變後，田縝之逃命要緊，離開學校，從此浪跡天涯，然搭車消費、住宿打尖、餐飲飯食等等，皆須用錢，如身無盤纏，難以維生。好在他有隨身具備的本事，走到那裡，均能賣錢，就是作畫、展畫、賣畫。在張家口幫女子中學作畫，除得到佳餚招待，校長又贈銀 26 元。接著在某企業銀行開筆，進帳 20 元。到了平涼，開一次畫展，因有朋友協助，成績不錯。路過蘭州時，展出作品，也頗有進帳，這些足夠沿途花費。及至巴基斯坦，因延宕時日，手頭拮据，為了生活，將蕭謙中老師墨山水一幅和王夢白的牡丹畫換鈔，以抒解負擔。後來幫當地僑胞作畫，不僅享受好的招待，且得到可觀的潤筆金，臨別時，還特地送到與印度交界處。到了加爾各答，住在大發順飯店，經理請託畫作，當然又添一筆款項。因此，田縝之就是依靠作畫，不僅度過難關，衣食無虞，還有餘資。從印度搭機飛抵臺灣，機票又是可觀的數額。職是之故，田縝之得以耗時年餘，輾轉他國，衣食無虞，就是拜作畫之賜。

其五，共同作畫：繪畫是個人靈性和風格的自然表現，概以自己為之，但也有許多作品卻是出於集體創作，故凡兩人以上點染作成的畫幅即為「合作畫」。常見於文酒之會，幾位畫家就一個主題，即興揮毫，共同完成一幅筆意輕快的合作畫，歡愉雅趣。⁶ 田縝之亦好此道，其一是畫冊中的〈馬紹文補竹〉，就是田縝之的雞和馬紹文的竹共構而成。馬君少負瑰奇，勤勉力學，治經世之學，為文雄健奇氣，且事理條暢，高言立就，旁及詩詞書畫，無不精研，常有展出，並任書畫協會理事，各方求書畫者，踵接於門，未嘗收取潤費，真是古道遺風。⁷ 另一幅是網路「雅昌藝術網」拍賣畫作的田縝之〈荷花世界〉，畫面上有田縝之寫生白石補蟲，齊白石畫壇大師，田縝之與他共同作畫，確實受到肯定，亦為榮譽。從寬解釋，合作畫的另一形式為繪畫結合書法，即字畫合體。田縝之任教宜蘭中學時，經常作畫，與同事國文老師劉鳴嵩時相搭配，一作畫一題詩。

6 龔書綿，《芳草山莊—龔書綿散文集》，臺北：星光，民國 77 年 7 月，頁 95-96。

7 〈馬紹文先生事略〉，《國史館現藏民國人物傳記史料彙編》第三輯，臺北：國史館，1990 年 1 月，頁 195-196。

網路拍賣所見「百鳥來朝·田續之寫」，下方就有「振翼翔千仞，棲梧擇一枝，東南鳴盛世，眾鳥自進隨。劉亞瑟題」。字畫密扣，甚是貼切。劉亞瑟即劉鳴嵩，民國 37 年渡臺，即赴宜蘭中學，國學深厚，喜歡舊詩，好填歌詞，歷經坎坷，胸中塊壘，寄託詩詞。除在縣內、北臺，與詩家往來酬作唱和外，更認為「如欲配合宣傳，做詩不如做歌。把反共抗俄的意識，用歌詞表達出來，請人製譜，讓大眾傳唱，其效果遠在做詩之上。幸得音樂家楊勇溥的合作，前後製出歌曲約近百首。」⁸ 由是譽滿蘭陽，遠近馳名。

至於臺灣時期，因抵達臺灣隨即移居宜蘭，一直都在宜蘭中學任教，退休後，亦未離開，所以工作穩定，生活安適，田續之就在宜蘭教畫、作畫，平順的渡過後半生，雖在宜蘭、臺北舉行多次展覽，但與前期相形，真是明顯而強烈的對比。

三、教畫

田續之的教畫可分兩種類型，即正規學校授課與課後指導教畫。前者的教師年資，自述如下：

余自民國十四年，首在保定民生中學任美術教員，繼任省立二女師及省立二職；二十五年，任教保定男二師，至事變為止，計十二年之久。三十七年，任教北平私立四存中學美術一年；三十九年，到臺灣任教省立宜蘭中學美術十三年。據我這數十年當教員的經驗來說，欲想使學生聽話、安靜、師生相處如家人一樣的好；第一是對學生要誠實，不能騙學生；其次是對學生必定要公平，尤其是不能同學生們開玩笑，那學生才能敬你、歡迎你。

北平美專畢業後，田續之在家作畫，其父親至友張佑卿要他到保定民生中學，擔任美術教師。這時祖父尚健在，顧慮他年輕，缺乏經驗，便曰：「你現在畫的雖說有點樣子，但是當教員去教人，恐怕不會長久的，你最好多帶上幾個錢，如果教不了，你就到北平練習畫。」民生中學是私立的，規定不論鐘點多少，一律每人月薪三十元大洋，合現在（民國 62 年左右）新臺幣四千餘元，足可維持生活。

正式上課時，田續之很規矩謹慎，每班一點鐘的畫法大義，學生們的精神都很好，又是規矩禮貌，因此精神為之一振，很順利的教下去了。張佑卿見他教得很熱心，就笑著說：「過去我在北平見你畫得很好，深知道你當個中學教師是能勝任的。」同時也在河北省立二女師和河北省立二職教美術，在此期間教學相長，順適愉快，收入頗佳。也因此，後來田續之流亡大西北時，會遇到以前教過的學生，都給予適時的幫助，使其順利度過難關。

8 劉亞瑟，〈我在宜蘭的詩歌人生〉，《新宜蘭》第 4 卷 3 期，宜蘭：新宜蘭月刊社，1955 年 3 月，頁 14。

民國 37 年春，田縝之到北平為兒子辦證件，送畫給四存中學，主任認為畫得很好，且知其與顏伯龍、王雪濤是美專同學，由是敦聘為美術教師。這學校是徐總統世昌創辦的，環境很好，當春天去上課時，牡丹、芍藥、海棠、丁香都開了，喜氣四溢，田縝之甚表滿意，因共軍進城，可惜只教了一年。民國 38 年，出走大西北，經過一年多的翻山越嶺，萬里流徙，終抵臺灣。民國 39 年 8 月赴宜蘭中學任教美術，初到未久，校長希望他在宜蘭開個畫展，要大家知道我們宜蘭中學新來了一個美術老師，對於宜蘭中學名譽有許多好處。田縝之由是感激，答應畫展一事，進而就在宜蘭中學教到退休，往生前仍長住學校宿舍，可見他多麼滿意這個環境。否則以其條件，如在臺北，可有更好的發展機會。

在宜蘭中學上美術課的情形，有位校友在網路上貼文曰：

美術老師田縝之，是一位老先生，國畫畫得很好，但是從未有系統的介紹過中國畫，也未教過西洋畫。這可能跟學校與學生都不重視美術課有些關係。幾年課上下來，我只記得畫蘭花是一筆長、二筆短、三筆交鳳眼。學期末交成績，班上一半以上的蘭花是我畫的，別人得甲，我反而得乙上。不知是審美有問題還是老師懲罰我。⁹

陳忠藏讀宜蘭中學初中時，也有類似的經驗。曰：田老師規定學生一學期要交一幅畫，繪畫是陳忠藏的專長，對他而言，一學期交五幅畫、十幅畫都不成問題，可是對有些同學而言，僅僅一幅，仿若把鋤把犁般辛苦，於是陳忠藏發揮「同學愛」，凡他名列好朋友的美術作業，都義務捉刀。好笑的是，有些同學分數還比自己高，他呵呵笑說：「真是自己打敗自己。」¹⁰再者，陳忠藏因對繪畫有興趣，暑假跟老師學畫。老師喜歡喝酒，第一次上課，陳忠藏的母親，準備一瓶糯米酒，代替束脩。每星期上課一次，一個月後才開始繳費。在田老師的指導之下，陳忠藏開始畫山水、畫風景、畫梅蘭竹菊蟲草等圖畫。那時期，田縝之給他許多專業方面的指導，算是他繪畫的啟蒙老師。初中畢業後，考進宜蘭農校，陳忠藏又回去跟田老師學畫，沉浸在花鳥國畫的快樂領域，更求精進。¹¹

此外，還是有學生深受田縝之上課的影響，懷抱感念與謝恩。從小喜歡畫畫，後來曾任國立臺北藝術大學美術學院院長的林章湖，對田縝之上課教畫留下深刻印象。就讀宜蘭中學時，高一的美術老師田縝之，看到他臨摹古畫作品，就邀他共同創作，他只在紙上畫了兩隻猴子，田老師學期成績就給一百分。進而更謹記田老師的指示，學習文人

9 <https://annhsin.pixnet.net/blog/post/44695851>（痞客邦部落格／臭屁舞臺）。

10 黃春美，《藏在時光裡的顏色－陳忠藏藝術之路》，宜蘭：宜蘭縣政府文化局，2015 年 6 月，頁 75。

11 黃春美，《藏在時光裡的顏色－陳忠藏藝術之路》，頁 75-81。

12 李奎忠，〈林章湖憶往·難忘宜中生涯〉，《自由時報》，2002 年 10 月 22 日，第 13 版。

畫必須將書法練好，因兩者有相輔相成的關係，以致練字與學畫並重的觀念，早就深入腦子，影響很大。¹²

至於課後教畫，更是田縝之的強項。由於他善畫，為人親切，常會有人請他指導畫藝，乃至於落難期間，亦復如此。民國 38 年秋，應朋友之邀到山西太原，談些過去雜事及準備畫展。某日，來了姓信和姓孫二人看他作畫，第二天，姓信者來云：「日前來的那位孫主任是東北人名光群，最喜愛國畫，見到你老畫得很好，想跟你老學畫，是否肯教他，每月給你老四十元零用，管吃管住管給你老推銷畫。」田縝之心想可行，遂表同意。後到榆次統稅局見到孫主任，每日跟他研究畫法，有時看見現場作畫時，即問「畫的次序」，田縝之均予完整說明，從此教畫、論畫，相談愉快。

值得一提的是，田縝之上課極具風骨，不接受巡堂，有位宜蘭中學早期校友上網曰：凡是來視察干擾他上課的，不論是訓導處的任何犬類或爪耙國文老師，甚至是國民黨宮廷近親繁殖的族人學閥校長魏景嶷（他兄弟魏景蒙就比較有人知道）到教室門口，田老師就甩門趕人，如不識相，還往後門叉腰板面子，田老師就抓他雨傘追趕，一定是落荒而逃的結局。

風骨
敬禮¹³

四、畫展

田縝之先後開過多次畫展。

其一，太原個展改易賣畫：民國 26 年，田縝之在保定男二師任教，暑假辦完招生，接過新學期聘書，回老家度假，正好發生蘆溝橋事變，火車不通，無意冒險返校。次年，經人介紹到石門元吉藥店住下，作畫以謀生活，並到處看畫，欣賞到乾隆時代高南阜的四條左手畫，甚表滿意。這年秋天友人王禮賢來信邀請到太原，提到這裡古名畫很多，值得欣賞，遇有機會順道開個畫展，於是前往太原，曾在古玩店看到明末傅山的行書，寫得「生龍活虎」，讚不絕口。不久，王禮賢說：「畫展不必開了，代州商會長同我很好，帶上五十件畫，我們一同往代州去，很容易推售出去，比開畫展好，又省去很多麻煩。」於是前往代州，畫展變成賣畫，亦甚合宜。

其二，石門畫展，田縝之在石門擔任河北省立二職美術課程，就近舉行個人畫展，甚是高興，也深獲佳評，茲舉二則為例。王雨菲論曰：

13 <https://kufao.pixnet.net/blog/post/31449265>（痞客邦部落格／風骨身教）。

我愛看國畫，我喜歡研究國畫，尤其喜歡欣賞名家作品。我在看到田先生的許多畫品後，確知道田先生是一位成功的畫家，因為他不僅長於翎毛花卉，尤其是畫雞，並且敢於創造，無論是人物山水，都有相當功夫，在北方文人畫派裡可說是修養最深，最肯用功的忠實畫家。

另有未署名知畫者亦曰：

宿儒田續之畫，為已故知名畫家陳師曾、王夢白、姚范父等諸公所賞識，惜未一觀。昨見所繪貴松山雉，不下於吳昌碩，題字亦頗渾厚多姿。

其三，北平畫展，民國 37 年初，田續之飛往北平，住同學家裡，隨即拜訪陳半丁老師。陳半丁學自吳昌碩，其畫最大特色「濕潤蒼渾」的韻趣。無論是工筆或寫意，都具極深厚的功力。書法最擅行草，一生教畫、賣畫，在華北地區成名很早，亦為中國近代繪畫史上一位博而能精的寫意花鳥名家，從而顯現他的高度才情。¹⁴ 師曰：「我幫你的忙莫如在此舉行一個畫展，因為好多年不在北平，許多人不知道你，我給你題若干張，別的畫家就不會說壞話，畫展完全成功。」田續之認為言之有理，感謝之餘，提振精神，努力作畫，同時又找顏伯龍、王雪濤、高博陵三位同學幫忙。這次畫展共展出一百六十餘件，布滿中山公園水榭的北區西廂房。因為陳老師題五十幾張的加持，兼之同學合作四十多幅，觀畫如潮，反應熱烈。第二天即已賣出六十多件，畫展結束，只剩三十多件，很快的皆告售罄，真是一場成功的畫展。當時報導，名畫家田續之工花鳥，北平美專畢業，「作品筆墨雄厚，設色鮮妍，曾師姚范父、陳師曾、王夢白、陳半丁諸先生。」田續之亦自認這次畫展「生平最好的一次」，甚感得意。

其四，平涼畫展：民國 37 年底，國共和談協議，八路軍進佔北平，田續之恐懼加深，只好遠走西北，途中停留平涼，見裱畫店筆墨、顏料、宣紙一應俱全，商借圖書館開了一次畫展，受到朋友幫忙，成果不錯。因此有人介紹在當地師範、中學任教，以提高藝術水準，因這裡沒有美術老師。然而局勢不穩，田續之不敢久住，只好作罷。

其五，蘭州畫展：逃難辛苦，不適多帶行李，俾減輕負擔。到了蘭州，隨身攜帶裱好的畫三十餘件，真是累贅，於是在物產館樓上展出，由是吸引數位前在保定民生中學畢業的學生，亦來看展，師生他鄉相遇，談話敘舊，其樂也融融。其中郝德潤曾任縣長，贊助二十大洋。後亦避居臺灣，兩人在臺北重逢，嘯唏不已。

其六，宜蘭畫展：內戰逆轉，田續之有先見之明，提早走避，漫漫長路終抵臺灣，安居宜蘭，執教宜蘭中學，校長趙仰雄多次與其討論在宜蘭開畫展，宣揚「我們宜中新來了一個美術教師，對於宜蘭中學名譽有許多好處。」田續之深受感動，答應進行。經

14 蔣健飛，〈花鳥畫家陳半丁〉，《藝術家》第 26 期，1977 年 7 月，頁 96-97。

過半年準備，敲定民國 40 年 2 月 6 日在宜蘭農會樓上舉行國畫展覽，共展出百餘件。最顯眼之處是一幅壽桃，律師袁大晉即大聲云：「這一張壽桃太好了，題字是上海名畫家吳昌碩的字體，我訂了這一張好了。」其他亦有人預購，可見這次畫展順利成功。有人在報上發表評論，認為畫展中百餘種佳作，堪稱精心製作之上乘精品，「每幅題字也古樸可愛，筆法之佳，不能不說奇觀了。當你置身畫室，看見遙山近嶺，繚繞盤桓，煙水空濛，縈繞不盡，使你意隨畫轉，心遊萬里了。」這段敘述，看似過譽，亦為實情，甚是中肯得當。

其七，臺北三次個展：來臺後首次宜蘭展覽有此佳績，加之憑藉過去經歷成果與熟知臺北畫壇，分別於民國 44 年、51 年及 53 年，共三次於臺北中山堂舉行畫展。處在戰後初期，百廢待興之時，有此能耐創造佳績，攀上高峰，且地點都在眾所聚焦的中山堂，不僅是田縝之個人，也是宜蘭畫界的榮耀。綜論畫展，報載云：

北平名畫家田縝之先生此次展出數十餘幅及收藏之古書畫等，田氏畢業北平藝專，為大畫師陳師曾、姚茫父、陳半丁、王夢白、蕭謙中、蕭屋泉、賀履之高足。大陸陷落，義不帝秦，花甲老人為奔回祖國，親負書畫，徒步越帕米爾高原，經巴基斯坦、印度來臺北，此次展覽的目的，提倡我國固有文化。

第一次：民國 44 年 1 月，《聯合報》提及「北平名畫家田縝之精心作品數十幅及其收藏之古書畫等，更為會場出色不少。」¹⁵

第二次：民國 51 年 3 月，據《聯合報》所示：國畫家田縝之畫展，定於十日起在北市中山堂一廳，一連展出三天，田氏北京美術專門學校中國畫系畢業，翎毛花卉尤為擅長。38 年平津淪陷後，田氏不甘奴役，西走甘肅、新疆往帕米爾高原巴基斯坦，輾轉來臺，以一獻身藝術者而追逐自由，熱愛祖國如是，實為難能可貴。¹⁶

數日後，既通中西畫，又工篆隸的于還素對田縝之畫展有所評論。曰：

我們看田先生的畫，我們會在樸拙中看到童稚之氣，在古老中看到現在的構圖。這就是說，我們的傳統比我們想的更真，比我們看到的更實，比我們汲汲以求的更近。¹⁷

第三次：則是民國 53 年 12 月，報載「國畫家田縝之，定今天起至二十日止，在臺北市中山堂舉行個人畫展。」¹⁸

15 《聯合報》，民國 44 年 1 月 3 日，第 3 版。

16 《聯合報》，民國 51 年 3 月 10 日，第 3 版。

17 《聯合報》，民國 51 年 3 月 15 日，第 8 版。

18 《聯合報》，民國 53 年 12 月 18 日，第 8 版。

五、畫冊

畫家最直接、最重要的表現，就是繪畫作品，畢竟它能訴說、解讀畫家的理念與情感，畫由心生，即此之謂也。但畫家的作品部分放在身邊，有些贈送親友，另或許出售各地，所以幾乎無人能獲得或觀賞大量作品，以知悉畫家的情境，畫展可算是有效的模式，惟須受到時間、場地及其他因素的限制。因此最好的解決辦法，就是匯集作品，出版畫冊，便捷有效的呈現在讀者面前，使人容易透過畫冊認識畫家；相對的，畫家也藉著畫冊表露自我。此外，畫家的見聞回憶與專著傳記，亦可發揮同樣功效。上述各種畫冊論述，可由畫家自行為之，也可由他人論著撰寫。二者取徑不同，但推介畫家的目的則相一致。

田縝之雖出道甚早，且久已成名，但在大陸時期，受時局影響東奔西跑，無暇顧及出書問題。兵荒馬亂中，來到臺灣，隨即僻居宜蘭，雖常舉開個展，進而分別於民國 44、51、53 年在臺北中山堂舉行三次畫展，享有聲譽，且與臺北畫友亦素有淵源。惟長住宜蘭，步調緩慢，並不積極經營，故遲至教職退休後，再過約 10 年，於民國 61 年 10 月，以七十有七高齡才刊印《田縝之國畫集》，次年 11 月，出版《生平見聞記》，用為簡述生平作畫與經歷。另更於民國 55 年 3 月，編《名家集錦初集》書冊，以示對老師的懷念，而為尊師重道的典範，茲述如次。

其一，《名家集錦初集》：這是田縝之所編的一本彌足珍貴，令人感動的畫冊。約民國 10 年，田縝之就讀北平美術專校時，追隨當世大家陳師曾、姚范父、王夢白、陳半丁、蕭屋泉、蕭謙中諸名家，眾師「嘉其勤習好問，每即席揮毫示範，畫成輒與之，其後繼有收藏。」¹⁹ 這些數十年下來，田縝之隨身攜帶，珍如拱璧。及至內戰失利，局勢危亂，田縝之置之行囊，遠走新疆，穿越帕米爾，流徙異域，顛險饑寒，仍緊抱護愛，未曾離手。回到臺灣，完好如初，幾無損傷，至是感慰。²⁰

民國 55 年，田縝之體認這些繪畫深具價值，國畫家皆一時之俊傑，作品各具神采，且大多是老師傑作且署名題贈，更是可貴，兼之親見畫作，緬懷師恩，於是特予整理成冊，付之印行。全書共印田縝之珍藏的 24 幅畫，涵蓋陳師曾 3 件、姚范父 6 件、王夢白 2 件；陳半丁 4 件、姚丹坡 1 件、蕭屋泉和蕭謙中各 1 件，又含作者 4 件，及清季滬上畫家任伯年 1 件，其先伯祖父子厚公指畫白頭富貴扇面 1 件，凡此皆神韻妙絕、佳作精品。能有一件已是不易，田縝之卻燦然大備，真有心人也。茲可得如下意義：

1、田縝之對老師畫作，視如寶物，隨身攜帶，雖浪跡天涯，亦不敢閃失，用心可感。當他從新疆出境巴基斯坦，在邊界檢查時，非常害怕老師的畫被拿走，所幸查驗者不懂

19 梁伯雍，〈序〉，田縝之編，《名家集錦初集》，未編頁數。

20 梁伯雍，〈序〉，田縝之編，《名家集錦初集》，未編頁數。

畫，結果安然過關，沒有損失，內心雀躍不已。及至教職安定後，師恩難忘，難以回報，且老師署名題贈就有 18 件之多，可見深獲垂愛，寄以厚望，更是珍貴，實令田縝之無以回報，清夜長思，不禁泫然慨嘆。

2、其中 4 件〈姚范父王夢白花鳥〉、〈姚范父歲朝關〉、〈姚范父秋園雜佩〉和〈陳師曾墨蘭〉都是送給「紫庭仁兄」，紫庭是田縝之父親，考取秀才，舉家書畫傳承，素負聲望，與北平畫界時有往來，田縝之諸位老師亦與之相善，而有通家之好。

3、今人論畫，常以吳昌碩、陳師曾、齊白石，相提並論，故有人嘆息陳師曾死得太早，僅只 48 歲，否則其成就當不止於此。²¹ 留世作品不多，撰寫〈民初藝壇大師陳衡恪〉的蔣健飛見到的存作亦只 3、4 幅而已，田縝之個人收藏就有 3 幅，保存良好，殊屬難得，值得按讚。

4、所有畫作都有題辭，均與田縝之有關，牽連密切，唯獨任伯年花鳥畫沒有落款，應純屬景仰而收藏。然此畫放在前頭，可見田縝之非常重視愛惜。蓋任伯年為海上畫派（滬派）典範，極受各界敬重推崇，「畫家畢生能得一幅已可不朽」，故田縝之安置首頁，不為無因。任伯年清末人，一代宗師，書畫名家，人像、人物、山水、花鳥、工筆寫意，莫不高妙，造詣深湛，既博能精，因藉卓絕的秉賦、技法的正軌、活潑的天機、微妙的和諧、清新的趣味，達到高超境界，允為大師，徐悲鴻更譽為中國近代畫家第一人。²²

5、民國時期，北平名畫家作品在臺灣實難得見，後學雖甚嚮往，卻無處觀摩，實有遺憾。今《名家集錦初集》刊行成冊，公諸同好，得能欣賞品味，必大有裨益參研進修。對藝林貢獻，誠非淺鮮；同時，在當年戒嚴封閉社會，介紹北平名家畫作，不僅勇氣可嘉，更是用意深長。²³

6、本畫冊標明「初集」，表示田縝之尚有珍貴的老師與名家作品，以供日後再行出版，但當時已退休，收入銳減，自給難顧，故無法續印，以致失去欣賞名畫的機會，實在可惜。這些畫作也因田縝之的過逝，下落不明，甚是遺憾，實為畫界的重大損失。

7、《名家集錦初集》前有馬壽華作序，可見兩人同是雅好書畫，且情誼深厚。馬壽華學法出身，法界風發，遷升高位，榮任國策顧問；書畫為其專擅與學養，因家學淵源，童年薰習，以後更加努力，日起有功，遂為宗師。其書法、繪畫、人格三者皆善，合而為一，雍容大度，風華富美，功業與藝事，兩全其美，堪稱文人風範，君子典型²⁴。田縝之能得馬壽華垂愛，可以無憾。

21 蔣健飛，〈民初藝壇大師陳衡恪〉，《藝術家》第 23 期，頁 90。

22 徐悲鴻，〈任伯年評傳〉，《藝術家》第 92 期，1983 年 1 月，頁 103-106。

23 馬壽華，〈序〉，田縝之編，《名家集錦初集》，未編頁數。

24 容天圻〈馬壽華的書與畫〉，《藝術家》第 44 期，1979 年 1 月，頁 140-141。

其二，《田續之國畫集》：此集總共收集 42 幅水彩畫，以田續之縱橫藝壇 40 餘年，作品數量龐大，只出一冊，且僅 42 幅，實在太不相襯，印製色彩也不夠講究，可能受限當時印刷水準所致。編排亦略嫌草率，好像隨意放置，未將作品加以說明與歸類，亦缺乏導論，說明繪畫經歷、刊行旨趣與選畫理由等，全冊也沒有頁碼，用畫作順次編序充任，即每幅畫的流水號就是頁數，這種作法並無不可，倒也簡便。

畫冊雖看似簡約，內頁卻見于右任的草書〈田續之先生畫集〉與梁寒操、于華峰的畫展題字，可見他們之間的深情厚誼。值得稱述的有譚鴻儒和梁伯雍的序文，對田續之的為人與畫風稍有記述。譚敘說田的個性，「其人性情恬淡，有類淵明，而詼諧瀟灑又酷似曼倩，茶餘酒後，與之談吐，足澆塊礪，大有八大山人遺風。」論及繪畫，則曰「北平名畫家田續之先生，擅翎毛花卉，大寫工筆，均造顛峰，尤以畫雞名。」²⁵ 梁亦序曰：「續之先生故都名畫家也……性豪爽不羈，畫如其人，每於酒後揮毫，不獨神態妙肖，筆勢尤雄渾恣縱。」²⁶

許多畫界人士評畫為文，均謂田續之擅長畫雞，以雞享譽。通篇 42 幅中，畫雞共四幅，為十三〈百子圖〉、十五〈馬紹文先生補竹〉、二七〈雙雞秋海棠〉、三十〈蔦豆小雞〉，前兩幅其一以雞喻子，百雞即為百子之意；另一下方畫雞，上方馬紹文補畫竹。嚴格說來，4 幅不算多，似難凸顯以雞聞名，可能是田續之手邊隨取，於此，不刻意強調雞畫，其他主題猶過於雞。然值得一提的是，田續之似乎喜歡且重視畫鍾馗，因畫冊中，鍾馗雖只有一幅，卻擺在首號，且用紅筆落款，字數多達 116 字，其是殊異。最後又說「時癸未端午節後作此畫并於正午點睛拜佛山人續之沐手敬題」，²⁷ 在在均足以說明其重視的程度。事實上，田續之畫鍾馗可追溯到民國十七、八年秋，看見某人畫鍾馗，甚是要得，乃借一仿，畫妥後請老師題字，而有〈陳半丁老師題余畫鍾馗像〉、〈丹坡老師又題余畫鍾馗像〉、〈姚靜蘭師兄又題余畫鍾馗像〉、〈丹坡夫子題余鍾馗嫁妹圖〉等。前後遙相呼應連結，從題字看來，可有數幅，其後可能另有畫作，只是未知其踪。因此，畫鍾馗應是田續之的另一垂青所在。試探其緣由，應是受到明清以降文人畫家圖寫鍾馗的影響，已經不再如早期鍾馗像，為民間「祛除邪祟，祓除不詳」之用。而是近乎一介落魄文官，卻又嘴角含笑，傳透出典雅、超邁的格調，大異於傳說裏猙獰可怖的鬼王形象。在畫家心中，鍾馗毋寧是個虛構的英雄人物。²⁸ 再者，田續之鍾愛仰望任伯年亦為原因所在，任伯年畫過很多鍾馗，以其能除暴安良，借筆消解洩憤。據說在端陽節開朱砂畫鍾馗，可以驅鬼，或用雞血點睛，更能避鬼。或許這是迷信之說，但由此可

25 譚鴻儒，〈序〉，《田續之國畫集》，未編頁數。

26 梁伯雍，〈序〉，《田續之國畫集》，未編頁數。

27 田續之，〈鍾馗畫並題〉，《田續之國畫集》，未編頁數。

28 劉芳如，〈試說溥心畬神異人物畫的創作核心〉，《雄獅美術》第 272 期，頁 67。

知繪畫即是一種情緒發洩、陶冶情懷的表達，心中苦悶，信筆一揮，便覺釋懷痛快。²⁹ 可見田縝之好畫鍾馗與任伯年心境似有相近之處，從其攜帶任伯年畫作流離天涯，到臺灣後刻意將之出版，即能看出端倪。

其三，《生平見聞記》：這是田縝之自發印行的回憶與見聞，雖非畫冊，而是年近八旬歲數，短期所完成，確乎難得之至。無怪乎，梁伯雍序曰：

內容平實豐富，如有關風土、人情、掌故的描寫，是非、善惡、邪正的辨白，以及背景離鄉，間關萬里，輾轉異邦，投奔故國的經過憶述。或關地方掌故，或關野史資料，雖一鱗一爪，皆有存在價值。³⁰

此書 32 開 174 頁，談不上長篇詳述，卻有超過半數約略提到其與繪畫的經過史事與相關問題。如簡述從小到美專間的學畫歷程，在北平美專就學時，與老師們的互動情形。也提到幾次畫展的簡單背景與經過，及逃難其間如何靠畫維生。當然亦簡述其不同情況下，流轉各校任教的狀況。

上述各點內容，只是略說，實有不足，然對早年祖父、父親的題畫，卻能詳細抄錄或記憶，心態可嘉。而老師與朋友的落款，也能整理書寫，令人驚異。就筆者管見所及，類似見聞回憶，在有限篇幅，彙錄如此多的早年題款，尚未有也。書中有一標題「我到臺灣二十餘年見聞記」，內容盡屬中國文學與歷史的摘錄與心得，雖都是簡短札記，卻很有見解，說實在的，不得不佩服田縝之在這方面的素養與功力。可惜的是，這些均非民國時代美術界的藝文掌故，如能關注此議題，將是中國現代美術史的珍貴資料。

六、畫友

俗謂在家靠父母，出外靠朋友。又說物以類聚，人以群分。因此生活中，吾人很難離群索居，孤獨自閉，而是需要朋友的扶持取暖，互通助益。其交往之道，就是以類相從。所以畫家最常見熟識的還是畫家，即以畫會友，只是情誼深淺有別而已。

田縝之生於光緒 22 年（1896），民國 39 年隻身來宜蘭已是 55 歲，較其他到此畫家年長許多，且在大陸已享盛名，以致與宜蘭畫家互動無多。何況他初到，就上庠宜蘭中學，其他畫家的職場工作均略有不逮，且為生活操勞辛苦，既無暇作畫也無力問候。王攀元雖較年長，與田縝之也有 16 歲的差距，且個性孤寂，不善應酬。因此，田縝之在宜蘭畫界少有現身，倒是跟外地畫家比較熱絡。

大陸時期不說，只提落難到印度新德里巧遇張大千的情形。田縝之原是要拜訪查良

29 曹緯初，〈近百年傑出畫家—任伯年〉，《藝術家》第 1 期，1975 年 6 月，頁 31。

30 梁伯雍，〈梁書代序〉，《生平見聞記》

釗，卻看到久未聯擊，正在看書的張大千，即說：「這是張兄嗎？」他問道：「你是誰呀？」繼而觀其狼狽不堪的樣兒，曰「你姓田吧。」查良釗適時回來，見兩人正在說話，就說「你們兩個大畫師難得在此遇到，我給你們照個像作紀念吧！」後在新德里車站，要同坐火車往加爾各答時，張大千送他魯比二十個、煙一筒、畫帖一本，總算夠朋友了。可見他們早就熟識了。據宜蘭中學校友回憶，田續之上課時，常提到在大陸時就與張大千頗有交情。

確是無巧不成書，逃難海外碰到摯友，因民國 38 年秋，查良釗奉命以國立昆明師範學院院長身份，赴印度代表我國參加聯合國教科文組織召開之成人教育會議，12 月抵新德里。當時大陸情勢逆轉，印度政府遂於民國 39 年春至 43 年夏，敦聘其在德里大學中央教育研究所任客座教授，因而他邦遇故知，令人快慰之至。³¹ 後來田續之在臺北中山堂舉行個展，查良釗特題款祝賀，並記見面往事，曰：「左右逢源」、「真善美」、「老當益壯」、「續之兄畫展，引起 15 年前，在印度初遇時，說不盡的感想。」情誼之深，概可面見。

田續之到達臺灣後，就去拜見于右任。因之前在加爾各答，受劉玉銘的請託，將信當面交給于右任，並代傳話，待知會清楚後，于老看他一身疲憊苦像，到屋裡取 150 元敬贈，還真慷慨，當時金價一錢不到 40 元。民國 61 年 4 月田續之出版《田續之國畫集》，于右任特送字祝賀：「田續之先生畫集」，兩人情誼應由來已久，甚是深厚。民國 51、53 兩次臺北中山堂個展，《生平見聞記》共載 16 人的賀辭紀念，實際上不止此數，《田續之國畫集》所刊的梁寒操和于華峰的畫展題款，就未收錄，可見尚有所遺漏，馬壽華也為其所編《名家集錦初集》作序，因熟知刊印緣由，內容懇切。凡此均可看出田續之與臺北畫友的密切關係。幫人寫序，表示交情夠好，且屬同道。田續之在臺灣除印製前述畫集外，亦於民國 62 年 11 月，印行《生平見聞記》，二書均有梁伯雍序文。謂田續之「善詼諧，對客解頤，一座輒然，然嗜皮簧，尤喜演連環套，蓋以劇情豪爽，可表其性也。平生恬澹曠達，渾然忘機，故人多樂與之交。余與相識有年，爰於繪事之外，略舉其生平情趣如此。」³² 如非長年摯交，當無法作此細膩描述。揆之實際，梁伯雍與宜蘭關係密切，曾受任《宜蘭縣志》校正。縣長盧纘祥曰：「四十三年夏，縣志全部脫稿，爰延福建劉幼蘅、郭薰風、浙江周念行、江蘇劉鳴嵩、河北梁伯雍、河南梁朝棟、廣西盧世標諸君校正，更由盧君修飾之。」³³ 國術大師太極拳名家熊養和江蘇阜寧人，早年從事軍旅，任少將參議，後辭職來臺，初住臺北，受聘國術會教務委員。民國 42 年，移住宜蘭，次年得與國術同好梁伯雍邂逅，乃獲相互切磋之益，快慰平生。

31 〈查良釗先生事略〉，《國史館現藏民國人物傳記史料彙編》第三輯，頁 178。

32 梁伯雍，〈序〉，《田續之國畫集》，未編頁數。

33 盧纘祥，〈宜蘭縣志序〉，合訂本第壹冊，宜蘭：宜蘭縣文獻委員會，1969 年 12 月，頁 11。

由此觀之，梁伯雍可能戰後任職宜蘭，與田縝之同為河北同鄉，不久移居臺北，但與田縝之仍時相往還，蔚為同好結納，才有二書的序作。

田縝之長於翎毛花卉，尤以畫雞遠近馳名。其國畫集之 15〈馬紹文先生補竹〉下段為田縝之所畫兩隻雞，一公一母，一大一小，一立一臥，一黑一白，色澤雄麗，對比明顯，不愧箇中高手。其上段空處為馬紹文補畫之竹，與竹下之雞，上下合體相襯，上右落款「乙巳冬初田縝之畫馬紹文補竹」，使整體構圖虛實合宜，飽滿有致。二人共畫，時或有之，必須交往夠深，且適時機緣，方能成事。

如前所述，田縝之〈荷花世界〉，上有齊白石所補的蟲，均為二人合筆。又見馬紹文補修，可見田縝之與齊白石、馬紹文如非過從甚密，當屬道義之交，關係匪淺。另齋舖畫廊有其他多件作品在網路拍賣，其中一封寄給吳大猷的信函，寫滿整頁箋紙，二人非親非故，所學專業全然有別，看來不是泛泛之交，應屬非親即故。

民國 37 年，田縝之到北平，拜謁老師陳半丁，承蒙厚愛，鼓勵他在北平開畫展，於是積極作畫，且得到美專同學顏伯龍、王雪濤、高博陵的協助，甚至配合作畫，展出 160 餘幅，深獲好評，售完一空，如無同學幫忙，勢必有所失色，可見他們交情有夠深厚。顏伯龍擅長國畫之山水、人物、花鳥、走獸，尤精於花鳥，而為京津畫派名家。王雪濤是位有創造性的寫意花鳥畫家，作品豐饒多采，生趣盎然，清新活潑，靈妙生動，題材以花卉、園蔬、飛禽和草蟲為主，為中國花鳥畫的發展作出與眾不同的貢獻。³⁴ 旅外名畫家周士心亦論王雪濤的畫，題材豐富多樣，筆法變化多端、治藝認真嚴肅、色彩明朗、結構嚴謹，使觀者乍一接觸，就被他畫面靈動的氣韻所攝住，然後翻覆細玩，卻是餘味不盡。³⁵ 王北岳對王雪濤亦有深刻憶述，謂：「白石老人性倔強，門下從客三千人，然偶有不適，即摒之牆外。畫家王雪濤與孔才先生同為老人門人，所繪花鳥直逼老人。是時，舊都偽作老人畫出售求利者頗多，老人以為王所為，即告之曰：『今後勿來我家！』王大恙，自是廢舊求變，終於自成一家。」³⁶ 高博陵亦為優秀畫家，後來鍾情京戲，粉墨登場、馳譽劇壇。可惜的是，田縝之與這些早年同學、摯交、畫友之交情，就因海峽阻隔，只得黯然離別，徒留回憶，不勝唏噓。

田縝之任教保定民生中學期間，結識許多畫友，並常得他們的題字，以增樂趣，加深情誼。其中李後堂就落款三幅。〈白頭鳥雙梧桐〉題曰：「小陰秋開白海棠，雙鈎墨筆費思量。一春風雨關門座，畫得雙桐養鳳凰。」另二幅文辭較長故略過。因兩人相知

34 薛永年，〈王雪濤的藝術蹊徑〉，《江山代有才人出》，臺北：東大圖書，1996 年 9 月，頁 76-77。

35 周士心〈談王雪濤的花鳥畫〉，《藝術家》第 77 期，頁 210。

36 陳宏勉，〈十畝園丁五湖印丐—王北岳〉。

珍惜，田縝之時在念中，作畫時憶及早年李後堂的作品，特作畫題字以示懷念。曰：「五十餘年前，曾見李後堂有此筆意，今憶為之，不勝今昔之感。拜佛山人田縝之作於臺灣宜中宿舍，年八十。」³⁷

七、畫外

家庭是漢人社會的核心組織與生活依存，每人都需要結婚，共組家庭，兒孫滿堂。如謂人為了家庭而生活，因家庭而生活更豐富，如無家庭生活，將多所落寞及寂寥。

大陸落籍宜蘭的畫家，除田縝之外，都成家立業，有的攜家帶眷，如王攀元、魏堉；後來結婚的，如夏國賢、吳守忠、袁樂民。只有田縝之未曾再娶，單身終了，事後追憶，或許命中註定，還真不得不信。他於保定教書時，有位名于冷佛的賣卜者，相曰：「到老了，一個也見不到」，繼而強調「那是你老的命呀！」到宜蘭的田縝之，果然應驗算命的預告。

民國 37 年底，國共和談，八路軍進佔北平，田縝之自忖無法在大好的古都繼續居住，只得遠走，希望大兒子和二個小孩一同離開，並說我們家庭正是共軍鬥爭對象，如不走，定會慘死。但大兒子不為所動，結果「父子之情分離，至今轉眼 23 年，不知道他尚在人間否？使我終日念念不忘。」次年，田縝之就遠走西北，與二子播穀同行，路經蘭州，在河西走廊的酒泉，二子播穀脫隊走失，深感自責。這也應驗先前河北保定有一賣卜者對田縝之預言：「你老有二個兒子的命，但是到老了一個也見不到呀！」可謂神準，一言中的。結果是隻身入蘭，獨身終老。

至於胞弟亦然，民國 37 年，田縝之三弟由天津到北平來探望，就勸他務必離開，亦不見效果。二弟在甘肅西峰鎮公署任秘書，田縝之到達平涼時，專程前往探訪，並苦求他及其子同赴臺灣，卻無意採信。而四弟素來膽小如鼠，更是不敢冒險，胞弟們屢勸不聽，只好留在大陸受罪。因此，田縝之在宜蘭中學授課時，父母已雙亡，兒子及胞弟均身陷大陸，孑然一身，又沒續絃，只得黯然神傷地過著獨居生活。單身的最佳聖品就是酒，以田縝之的處境，喝酒應是必然的選擇，故其善飲乃人盡皆知的事。其一，思親：田縝之每想到孩子與胞弟，忠言逆耳，不聽勸告，隔海離情，思之泫然。「我明明知道想念家人是白想，但晚上要想，這就是人情。」只能借酒澆愁，忘掉親情。其二，解憂：人生不如意十常八九，回到宿舍，形單影隻，無人對話，唯有杜康，似乎適用在田縝之家居生活。其三，交友：田縝之雖是獨居，但不封閉，反而喜歡交友閒聊，小吃淺酌，用為助興，抒發情緒，所以對他而言，酒是很好的媒介，陶然在美好的氛圍，增進彼此感情。其四，作畫：藝術也者，固然需要程度與素養，但臻於妙境，非靈感與神韻，無

37 田縝之畫作與落款，私人收藏。

以為之，酒發揮了催化助燃作用。田縝之作畫甚得酒的激勵，故梁伯雍曰：「畫如其人，每於酒後揮毫，不獨神態妙肖，筆勢尤雄渾恣縱。」尤有進者，田縝之還為自己的畫〈紅樹茅屋〉題詩曰：「其嫌茅屋少意趣，明日攜酒換詩來。」

到宜蘭中學後的田縝之係孤家寡人，除喝酒外，就與同鄉聊天。學校有河北同事郭殿琨、王立鈞和李洪斌，千里老鄉，倍感親切，空閒時就跟這三人胡談述說，用以慰解胸中悶氣。此外，他亦喜歡平劇，這是早年養成的嗜好，曾與曹旭初、曹長春、魏祥久等人同為平劇票友。不意初到臺北，工作未有落實前，巧遇曹旭初，喜出望外，親切的一起喝茶敘舊。曹見田縝之落魄樣相，臨別時硬給二百元，令田縝之感謝，可以喘息過關。及至宜蘭中學，仍維持此一雅趣，時而粉墨登場，經常聽戲，好友梁伯雍有言為證，曰：「然嗜皮黃，尤喜演連環套，蓋以劇情豪爽，可表其性也。」³⁸其《生平見聞記》數處提到看戲情形，可見已近乎痴迷程度：

有一天晚上，同學王傑生兄來請聽張汝庭的〈借東風〉，散戲回去已覺十一點多，梁、劉、郝三人，正在吾畫室聊天，他們問吾「喝的好吧」？吾說「很好」。

有一日晚上，郭云「老夫子（郭也是好開玩笑，都是叫我『老夫子』）今天晚上九時播送金少山的連環套」，我最喜歡聽這戲，那時金少山才到北平，力氣足，口齒清，太好了。

一日晚上，有人請我看平劇，我說「什麼戲？」他說「這裏有兩臺戲，一臺是河南梆子，一臺是平劇，今天晚上的平劇楊香武盜九龍盃」。我說「多年不見此戲，一定去。」一看果然是好，飾楊香武的過去住過馬戲團，怪不得在大繩上玩的花樣多且乾淨俐落。

前幾天，蘭陽女中演平劇，我問郭殿琨去看時見到王生。

田縝之在宜蘭中學任教期間，無家室之累，省去許多開銷，當時雖薪水不多，自己一人花用當綽綽有餘，加上時有賣畫，增加收益，因而無須節儉，為早期「月光族」成員。及至民國 52 年已屆告老，退休俸為數不多，在用錢無度的情形下，晚年生活比較拮据，所幸其為人處事，甚得眾望，朋友同仁時相探訪，並伸援手。田縝之感念之餘，無以回報，就以畫作聊表謝意。因此，有些宜蘭中學老師與宜蘭朋友均藏有其作品。

38 梁伯雍，〈序〉，《田縝之國畫集》，未編頁數。

田濱之年表記事

序號	年度	事由
1	1896	1 歲，出生於河北省平山縣城內北街
2	1911	16 歲，高等學堂畢業
3	1912	17 歲，考上河北省立正定第七中學
4	1918	23 歲，考入國立北京美術學校
5	1924	29 歲，畢業於國立北京美術專門學校，在家終日作畫
6	1925	30 歲，保定民生中學任美術教員，後在河北省立第二女子師範學校、河北省立第二職業學校任美術教員
7	1936	41 歲，任教保定男二師
8	1938	43 歲，應友人之邀赴山西太原作畫、賣畫
9	1942	47 歲，父母先後逝世，「從此是無父母之人矣」
10	1947	52 歲，年底，在石門（今石家莊）舉辦首場個人畫展，展出 200 件作品被搶購一空
11	1948	53 歲，在北平中山公園開畫展，展出 160 餘件，全數完售，極為成功，任教北平私立四存中學
12	1949	54 歲，年初從北平出發，經張家口、寧夏、平涼、敦煌、新疆等地區到巴基斯坦、印度等國家
13	1950	55 歲，從印度搭飛機，轉機馬尼拉，抵達松山機場，8 月坐火車自臺北赴宜蘭，到省立宜蘭中學任教
14	1951	56 歲，在宜蘭農會樓上舉行個人國畫展覽，共有百餘件作品
15	1955	60 歲 1 月在臺北中山堂展出精心作品與收藏古書畫
16	1962	67 歲，3 月在臺北中山堂舉辦個展
17	1963	68 歲，宜蘭中學退休
18	1964	69 歲，12 月在臺北中山堂舉行個人畫展
19	1966	71 歲，刊印《名家集錦初集》
20	1972	77 歲，印行《田濱之國畫集》
21	1973	78 歲，出版《生平見聞記》簡述生平作畫與經歷
22	1979	84 歲，去世

第六章

孤獨情深 — 王攀元

出身於民國前三年的王攀元，不僅擺脫舊有的包袱，亦從傳統中提煉自己獨特的樣貌與風格。早期的困苦流離，領悟生命的可貴，從而展現在繪畫作品上。無論是水彩或油畫，看似單一色調，卻是許多色彩的合成，這些既具象又抽象的畫作，給人迷濛冥想的感覺，又浮現孤獨寂穆的無奈，此乃生命的畫作與心靈的歸宿，所以王攀元的孤獨既是一往情深，但求自我肯定，不需外在認同，卻能引起廣泛的共鳴。¹

一、學畫

王攀元學畫為科班學校教育所培養的，先是啟蒙於蘇北名校淮安中學，從此揭開藝術大門的序幕，對高一美術老師吳芾芝授課印象深刻。曰：

他上課時候，手中拿著厚厚一本教材，一邊在黑板上示範畫法，一邊講解繪畫理論，令學生們心服口服，沒有一點浪費時間的餘地。²

吳芾芝後轉任上海美術專科學校（簡稱上海美專），高二接替的老師張介侯，非常關懷學生，每到周末，就陪學生郊外寫生，且自掏腰包，請大伙兒餐飲同樂。國文老師吳雙熟，長於寫作，作文課採自由發揮，打破教條，因而拓展王攀元的思考視野與繪畫創作。³

民國 22 年，王攀元列榜復旦大學法律系，甚是難得。因志趣不合，轉考上海美專西畫系，正式踏入美術殿堂。上海美專是中國教育史上第一所正式美術學院，人才培育，優異廣被，不僅使上海長期居於全國美術重心，更令中國繪畫再造慧命，旋轉機運，影響深遠。⁴ 在校長劉海粟的精心經營下，蒸蒸日上，名師如林，均屬學養飽滿，理論紮實，畫作良佳，認真教學，照顧生徒。王攀元親臨其境，如魚得水，努力學習，終成宗師。

劉海粟對詩詞、書法、藝術無不精研，並且博大淵邃，特善融通。理念上破除舊習老路，接納新興畫風，解放思想個性，倡導人體作畫，於畫中西兼長，雄奇豪放，瑰麗沉厚，足為一代道範。⁵ 這些理念與思維，讓王攀元甚多領悟啟發，烙印腦海。更重要的是，劉海粟非常重視寫生，「每欲遍遊國內，寫風土人情，供人觀覽。俾吾人得以交換知識，此於美感教育、社會教育均有絕大關係。」⁶ 關於劉海粟帶隊寫生，劉抗曾作回述：

1 靜怡，〈王攀元其人其畫〉，《藝術家》第 113 期，1984 年 6 月，頁 250。

2 廖雪芳，《百年·孤寂·王攀元》，臺北：雄獅圖書，2005 年 7 月，頁 13。

3 李奎忠，《孤獨情深》，頁 39。

4 朱金樓，〈啟蒙先驅藝術大師美術史論家劉海粟〉，朱金樓、袁志煌編，《劉海粟藝術文選》，上海：上海人民美術，1987 年 10 月，頁 1。

5 朱金樓，〈啟蒙先驅藝術大師美術史論家劉海粟〉，頁 2。

6 劉海粟，〈寒假西湖旅行寫生記〉，《劉海粟藝術文選》，頁 22。

海粟先生以校務纏身，往往要過幾日才趕到。我們投入大自然懷抱，或登臨絕頂，或泛舟清流，時而山村農舍，時而傍水漁家，屐痕處處，無非探尋理想的素材，到了日落西山之後，大夥兒又回到停居之所。學生們將日間所作畫件展示，讓老師一一指點評判；這樣，積數星期之落力鍛鍊，進步神速，殊令人興奮。這種以正式美術學校而有固定之旅行寫生課程，歐美日本也未之前見。將生活和學習打成一片，把師生情感更緊密地聯繫，真是藝術教育的創舉。⁷

王攀元深受其惠，有所追憶，可見感念深刻，曰：「當時送至西冷橋畔（在杭州西湖），吾與劉海粟校長寫生漁船。」⁸此外，學生時代的王攀元為示對校長的仰慕敬佩，而向其索畫，事前備妥筆和紙墨，恭謹的請其揮毫兩筆，劉海粟除稱讚他的藝術天份，還說：「你這孩子將來一定會成功，索畫的準備功夫和精神叫我佩服。」嘉勉之情，溢乎言表。之後他還收藏劉海粟的三本水墨畫冊。可惜逃難時，跟收藏其他老師的畫作，一併下落不明。⁹

還有數位老師的諄諄教誨，王攀元也都銘記在心，念念不忘。吳荊芝老師原任教淮安中學，後轉調上海美專，知道王攀元困境，捎來佳音，說道：「吃飯你負責，住宿、學雜費都不要，學校對你特別優待。」就這樣總算完成學業。提及張弦老師，王攀元表示：「他是法國留學生，在西畫系我畫油畫、素描，三年全是他教的。他很認真，也很樂觀，我對張老師很懷念。」並說他強調作畫「不要坐在那兒發呆，要多去思考。」水彩畫也是王攀元所喜歡，由是特別選修陳人浩老師的課，甚見心得，收穫很大。到臺灣後，開始畫水彩，非常出色，甚至被冠上「水彩畫家」的封號，陳老師的指導，功不可沒。潘玉良老師的境遇與王攀元有些相似，因而特別注意，並欣賞其作品，王攀元則刻意到研究所旁聽其課程。遺憾的是，他畢業後，因家人橫加阻撓，無法追隨潘老師留學法國的美夢。

總結王攀元在上海美專求學感想，真是知己難逢，良師難遇，是故滿懷感恩地說：

運氣好！在上海美專遇到好老師，跟這幾個好老師很有關係。上海美專有個優點，就是開放性，老師不會要求學生非畫自己的風格不可，很自由，六十年前的事，我對他們的印象很深。¹⁰

王攀元在上海美專的學畫過程，除正常上課與習作外，又別闢蹊徑的成長學習。蓋他

7 劉抗，〈劉海粟與中國近代藝術〉，《藝術家》第31期，1977年12月，頁33。

8 王攀元，〈王攀元札記〉，《孤獨情深》，頁159。

9 李奎忠，〈孤獨情深〉，頁48。

10 黃梅香，〈漂泊的靈魂－王攀元的繪畫情境探索〉，《象徵與指涉－王攀元繪畫的「苦澀美感」》，宜蘭：財團法人蘭陽文教基金會，2015年8月，頁37-39。

唸的是西畫，卻常利用假日替中國畫系同學代做水墨功課，換幾頓溫飽。故其擅長西畫技法，也熟通國畫功夫，融合感性謙沖的性情，藝術天賦躍然畫中。是以他水墨造詣較之國畫名家，亦不遑多讓。其所以如此，另一原因是他體認「水墨是中國人性情的表現。」¹¹

經過眾多名師的薰陶，強調個性，聚焦於筆墨的解放，自我的凸顯，以致少有顧念時代潮流，也缺乏觀照土地，因而其創作一向就辨不出時空，只從上海美專的視線，造就他採取筆墨的解放來釋放心情。¹² 所以，王攀元繪畫的調性，在上海美專大致已然形成，無怪乎，他後來逃難臺灣，遷居宜蘭，孤寂自處，潛心作畫，幾乎無視外在環境，只是內心吶喊，訴說蒼茫，試觀其作品意念與畫面表現，一路走來，始終如一，蓋其來有自。要之，王攀元畫如其人，其人如畫，上海美專就是鋪墊的盤石。廖雪芳為此作精闢的解說，曰：

早期在學校的作品無從得見，張弦曾說他的畫「如入無人之境」，想來與今日畫風有一貫之處。王攀元自認為，學校時候已經走向類似的表現，只是簡約的程度有別，愈畫愈精練，「意到筆不到」的實踐更形徹底。¹³

經過名師調教的學畫過程，王攀元的畫已臻高明，如入無人之境，茲舉一例即可印證。羅東中學建校二十週年校慶，教育部長閻振興，到校訪問，校方決定擴大教學成果展，美術部分，校方指定老師作品和學生習作共同展出。閻部長看到王攀元的畫，甚是驚異，用手拍他的肩膀說：「你在這裡太大材小用了。」致詞時說：「請到這位上海美專的高材生擔任美術老師，這是貴校的光榮！」並私下詢問王攀元，願協助他到臺北的大學任教。他因無意臺北繁華生活，也就辜負部長美意，但已明顯提高學校的教學聲望與師資品質。¹⁴

二、作畫

繪畫是王攀元的慧命與志業，如無繪畫，他將了無生趣，精神渙散，觀其畫作，即可明悉。

王攀元認為畫家的本懷就是作畫，且要專注。「尤其我們作畫的人，不可太多情，所餘的精力，多在繪畫方面注入情思，使作品更為充實，精神更加愉快。」如有人問道，你的畫畫得相當好，為什麼不去開畫展，賣點錢來改善生活，又何必以每天足不出戶，待在又小又悶的屋子呢？因而終日發呆，等著年華老去，遭受時間的踐踏。¹⁵ 對這些好

11 李達報導，《中國時報》，1999年9月16日，浮世繪版。

12 李欽賢，〈他鄉變故鄉—反芻孤寂為永恆的王攀元〉，《象徵與指涉—王攀元繪畫的「苦澀美感」》，頁24。

13 廖雪芳，《百年·孤寂·王攀元》，頁160。

14 李奎忠，《孤獨情深》，頁66。

15 王攀元，〈王攀元札記〉，《孤獨情深》，頁177。

奇質疑，王攀元充耳不聞，我行我素。說穿了，其所掛意的是如何把畫畫好而已。

就因活著為了繪畫，即為畫而存在，所以王攀元唯一希望，無非「寄居在這個小城宜蘭，力求平安與寧靜，不與任何人爭長短，關起門來，勤讀書，多作畫，閒來聽風聽雨，以度餘年。」¹⁶ 具體來說，勤讀書可增加繪畫涵養，聽風雨，即能營造作畫情懷。簡言之，讀書繞畫而行，所以他調侃的說：「自己畫自己欣賞，也是甘之如飴啊！『錢』只能換來物質享受，而無法換走我的精神痛苦啊！」¹⁷ 對王攀元知之甚深的李奎忠，就明確指出他「即是為繪畫而生。」曰：

王攀元喜歡「深居簡出」，避免與外界打交道。將家國之思，對故人的想念，對美好世界的憧憬，盡情的抒發在藝術創作之中。宜蘭多雨，他將居處取名為「聽雨樓」，每當雨聲喧嘩之時，他更勤奮的作畫，把自己的心情揮灑在畫布上，他知道自己這輩子即是為繪畫而生。¹⁸

王攀元如此沉迷繪畫，到底題材內容為何？一言以蔽之，就近取材，我思我見而已。他認為畫家所創造出來的作品，應該是我們生活中所感所觸及的獨自情思，來描寫我們心中有所表露的，才是真實，方能感人。否則只重形式，內容虛無，技巧再純熟，畫面再好看，都無法令人回味。¹⁹ 此一表述，看似無甚高論，卻是深刻感人，這種畫由心生，才是上乘作品。

既然王攀元繪畫是「描寫我們心中所表露的」，意謂思念難解，諸事纏心，此可分有形與無形兩種。前者偏重具體，自曰：

有時想起了家，想起了童年，二十多年的流亡生活，真不知是如何打發的。每天寫、每天畫，來麻木自己。人的生命是有限的，匆匆的來，又匆匆的去了。在這匆忙的生命中，有多少歡樂，又有多少痛苦呢？²⁰

至於無形的痛苦，更多更長且深，更行更遠還生。「朋友！你看我快樂嗎？我一生的痛苦是無法告訴你們的，現在如此，將來也是如此。」²¹ 尤其傷感的是，痛苦還無處傾訴，所以「你有什麼痛苦最好放在心裡，不要講，因為你無法尋得知音。那麼你隨便在一個不相干的人面前說了一堆，客氣的回答你幾句心外話，不客氣的，你走後他不罵你是個混蛋才怪呢！」²²

16 王攀元，〈王攀元札記〉，《孤獨情深》，頁 178。

17 王攀元，〈王攀元札記〉，《孤獨情深》，頁 197。

18 李奎忠，《孤獨情深》，頁 70。

19 王攀元，〈王攀元札記〉，《孤獨情深》，頁 148。

20 王攀元，〈王攀元札記〉，《孤獨情深》，頁 178。

21 王攀元，〈王攀元札記〉，《孤獨情深》，頁 178。

22 王攀元，〈王攀元札記〉，《孤獨情深》，頁 178。

這種有口難言，無可言諭的痛苦，只能壓抑與鬱悶，發洩之道，唯有訴諸繪畫，吐露心聲。李欽賢所言甚是，「王攀元用彩筆將多舛的命運，如苦水般傾瀉於畫紙上，把痛苦的滋味昇華為無以名狀的幻影，是為王攀元早年水彩畫創作的風格。」²³

廖雪芳對他學校退休後的專心作畫，剴切的說：

他深居簡出，傾全力於油畫、水彩、水墨各領域。水彩從臺灣模造紙開始，畫到日本紙、德國紙；油畫從硬紙板、木板到畫布，且愈畫愈大，似乎有意彌補早期買不起材料的遺憾，暢所欲言地宣洩不止了。²⁴

繪畫需要場地，一般畫家在住處設有畫室，俾便放置材料、作品與作畫，但窮困的王攀元子女眾多，根本無法騰出空間。因此，其家中處處放畫，隨地可畫，可謂全家就是畫室。每當學生或朋友造訪時，發現王攀元家裡根本沒有畫架，甚至連畫桌也沒有。因他總是在床板上畫水墨，墊高的木板上畫水彩，椅背和牆壁邊畫油畫。誠然，他可以在一堆雜物中間，清出一張椅子，畫得渾然忘我，畫架徒佔空間，因而被封為「沒有畫架的超級畫家。」²⁵

謝里法初次到府拜訪王攀元，看到房子本來已經夠小，裡面堆滿多年累積的作品，只留下一點小空間為作畫的地方。一群人擠在他的畫室兼客廳，進不來的就站在門口，幾乎沒有畫室可言。數年後，謝里法再度造訪，王家已是新蓋的洋式透天厝，頂樓有個作畫的處所，覺得比上回所見的沒大多少，看來他隨時隨處只要有一小塊空間就能作畫。先是以為那靠牆放著大畫布是他畫畫的地方，左邊情況可能也是，這才明白他是把畫布放到那裡就畫到哪裡，看來作畫環境似無多大改善。²⁶ 繪畫環境如此簡陋。王攀元卻養成隨處可畫，走到哪畫到哪的習性，其藝術執著與創作意志，絲毫不減，更可貴的是，他的堅定毅力和不屈精神所帶來的感動，令人肅然起敬，嘆為觀止。

作畫除了場地外，同樣需要時間的配合，王攀元認為生命只是短暫的滯留，生活就似隨緣的過客，都不必太過計較，還是作畫要緊。只要有一點喘息的縫隙，他就抓住拿筆機會。畫畫是他的心事，他的思念，他的逃避，他的心痛。或許有人覺得隱澀，有人覺得神秘，有人覺得莫名所以，但他並不在乎，企求的是，能善用片刻的空檔，痛快的揮灑。²⁷ 所以隨地可畫，無時不畫是王攀元作畫的基本要義。甚至有時畫得專注入神，錯過餐食。「札記」曰：「今天下午作畫至八時才休息，到廚房裡找點吃的東西，

23 李欽賢，〈他鄉變故鄉—反芻孤寂為永恆的王攀元〉，《象徵與指涉—王攀元繪畫的「苦澀美感」》，頁 25。

24 廖雪芳，《百年·孤寂·王攀元》，頁 82。

25 黃慈美，《老天爺的劇本—王攀元的故事》，頁 54。

26 謝里法，〈王攀元—從五百元的故事談起〉，《我所看到的上一代》，頁 363-367。

27 黃慈美，《老天爺的劇本—王攀元的故事》，頁 36。

什麼都沒有，十分無奈，肚子又餓，到林姓小店去買一盒『可口奶滋』充飢，回家打開一看，不但粉碎加上臭味更是難以入口。」²⁸ 對王攀元來說，這種情形並非孤例，而是常有的事。

三、教畫

王攀元落難臺灣，除短暫在鳳山，從民國 41 年到羅東中學任教，至 62 年退休，未有變動，終身堅守教職。

戰後初期，臺灣的中學教師大多來自大陸各省，南腔北調，各異其聲，均屬另類方言，雖皆能說國語，只是鄉音很重，不易聽懂，造成教學的困擾，理解打折。王攀元算是個中代表，其學生周志文有所追憶。曰：

他名叫王攀元，是蘇北人，說起話來，全是徐州鄉下難懂的口音，再加上他牙齒快要掉光了，齒舌音相混，說話還會漏氣，當然更沒人能懂了。……他從初一一起一直教我到高三，算是我淵源獨深的老師了。他極不善於說話，再加上說的話也沒什麼人能懂，所以就與他相處半日，也常常聽不到他講一句話。²⁹

這種口音難懂的情形，謝里法也有深刻的體驗，因他分發礁溪國中任教時，在一次美術比賽中，遇到王攀元，特加問候，但幾乎無法聽懂對話。民國 52 年出國前的宜蘭個展，王攀元訂購一幅，拿走時的短暫交談，他也無從辨識。³⁰ 至於課堂狀況，周志文生動的描述：

上課時，同學很皮，教室裡總是鬧哄哄的，他也很少管，他有的時候在黑板上寫上三個字如「鉛筆盒」、「水彩畫」之類的，就任學生自己去畫了，學生在教室或者在教室附近寫生都可以，大多數學生都在玩，他對那群鄉下不很馴服的學生沒有什麼辦法。他大部分上課的時間，用在改學生的畫上面，一幅很糟的畫，被他改幾筆後就頗有可觀了，但他只改幾個人的，都是班上畫得比較好的學生的作品。下課鈴聲還沒響，教室裡的學生都跑得快光了，他依然還留在教室，周圍是幾個看他改畫的學生。³¹

儘管教室情形如此，但王攀元對美術教育的各項工作都能積極推動，績效顯著，故民國 58 年入選全省特殊優良教師，理由是「多年來爭取充實校內有關美術的設施，親自示範素描、水彩的諸多技法，帶領學生，籌辦壁報、美術活動等。」³² 就教畫而言，

28 王攀元，〈王攀元札記〉，《孤獨情深》，頁 196。

29 周志文，《同學少年》，臺北：印刻文學，2009 年 1 月，頁 216-217。

30 謝里法，〈出走的月亮／回收的太陽〉，《象徵與指涉－王攀元繪畫的「苦澀美感」》，頁 18。

31 周志文，〈寂寞的距離〉，《王攀元畫集》，臺北：誠品公司，1991 年 12 月，頁 166。

32 廖雪芳，《百年·孤寂·王攀元》，頁 168。

林素珠提到王攀元「教國畫時，大部分要學生臨摹美術課本或其他畫冊、他自己的畫稿；也帶學生到公園去寫生，畫水彩風景畫。」涂豐惠也強調他常讓學生寫生。³³

至於壁報也是王攀元施力的重點，校方經常舉辦壁報、漫畫比賽，這項工作最後都落在他身上，忙著指導趕工，屢獲校際競賽第一名，卻沒有加班費可領，還需自掏腰包請學生吃飯，純屬義務。³⁴ 周志文對繪畫很有興趣，也會畫幾筆，常被訓導處找去為學校做壁報，安排指導的老師當然就是王攀元。³⁵ 同樣出身羅東中學的何秀煌，也從壁報製作中增進知識、技藝與策劃能力，王攀元當然功不可沒。曰：

一幅壁報的完成，一方面需要群體的工作和智慧；另一方面也需要個人的策劃與安排。從主題的決定，文章的徵求，報面編排的設計，報邊和報頭的構想，需要材料的選購，直到最後階段的抄寫、繪畫、剪貼、拼合和張貼懸掛，前前後後需要許多時日的工作和不少人手的參與。為了及時完成，每一步驟的安排都必須小心謹慎，每一階段的工作都必須認真執行。³⁶

王攀元在羅東中學的得意門生，即為知名畫家吳炫三，畢業後，二人雖然見面無多，卻相知相惜。民國 91 年 10 月，吳炫三於佛光山蘭陽別院佛光緣美術館宜蘭館舉辦首次返鄉個展，開展儀式，觀眾如潮，王攀元亦特別與會，師生同臺，斯為畫壇盛事。吳炫三說，旅居外地，一聽到雨聲，就讓他想起宜蘭，何況老師的斗室就稱「聽雨樓」，而已屆高齡 83 歲的王攀元老師能專程到場看他的展覽，令他相當感動，並喚起昔日上課場景。王攀元則稱讚走遍世界各地的吳炫三作品，具有宇宙觀和世界觀，且說自己不再是吳炫三的「老師」，而僅能稱是繪畫的「同好」。³⁷

黃玉成也是受到王攀元的眷顧與賞識，才有今天登上繪畫名家行列，所以他帶著感恩的心態，回憶這段機緣，曰：

一直到高中二年級，我對未來一直有前途茫茫的憂慮。一個偶然機會，得知王攀元老師利用中午午休時間，在專任教師辦公室，義務指導準備投考大專美術系的學生畫圖。基於對美術的喜愛，我鼓起勇氣請求加入，王老師欣然接受我這個學生，而且還對我第一張石膏像習作（維納斯胸像）讚賞有加，這樣的因緣影響了我往後的種種際遇。³⁸

黃玉成考上藝專，更感念老師指導術科考試受惠良多，之後仍保持交流，經常到老

33 廖雪芳，《百年·孤寂·王攀元》，頁 60-61。

34 黃慈美，《老天爺的劇本－王攀元的故事》，頁 32-33。

35 周志文，《同學少年》，頁 218。

36 何秀煌，《哲學人生的成長－謹將此文獻給吳祖型校長》，《文化·哲學與方法》，臺北：東大圖書，1988 年 1 月，頁 139。

37 李奎忠報導，《自由時報》，2002 年 20 日，第 13 版。

38 黃玉成，《黃玉成畫集（五）》，臺北：印象藝術文化，2002 年 12 月，頁 60。

師家聽他談起往昔的悲涼身世，每逢過年，也必專程趨前探望，師生之間，黃玉成覺得接受老師的人格薰陶更超過藝術的啟發，何況還有知遇之恩與溫情加持。典範人物，直到永遠。³⁹

雕塑奇才林瑞珍就讀羅東中學時，與同班同學楊正忠、廖燦誠都曾受王攀元的美術指導。畢業後，三人先後考進國立臺灣藝術專科學校，苦學創作。林瑞珍更在雕塑界大放異彩，斯為閃亮明星，後遠赴美大利深造，可惜天嫉英才，令人痛惜。⁴⁰

畫家涂豐惠十七、八歲時跟王攀元學畫，四十多年來，兩人情同父子，繪畫、詩文、人生，無所不談。更直言「很難說為什麼跟王老師學畫？直覺地，感到他和當時臺灣所見之一般繪畫風格不同，他淵博的國學底子也很讓我佩服。」⁴¹

賴棟材經常到王攀元家請益，收獲很多，充滿感恩。而且每當聯展時，他喜歡跟在王攀元身後看畫，仔細聆聽其所談論每幅畫作的優缺點，因無論優劣，王攀元都能看出其中的可取之處，這種現身指導的教畫方式，使賴棟材深受啟發，甚有長進。⁴²

除學校正常教課和課餘指導學生作畫外，王攀元還從事美術推廣教育。他退休後，比較空閒，於是應邀到救國團宜蘭青年社團活動中心講授國畫，每週一次，持續7年之久。⁴³社團教課叫好又叫座，本是美事一樁，卻因鐘點費，反讓他內心交戰，徒增困擾。「札記」曰：

今天上午沈先生送來新臺幣二千二百元，作為我教導有心學習國畫的青年朋友，十二週來的報酬。實際上我真不想拿此錢，可是我窮困、體弱、又多病，也就無可奈何的收下了。一哭！⁴⁴

值得稱述的是，王攀元為了示範國畫技法，講解國畫原理，格外勤於揣摩水墨畫的內涵，而引發獨到的見解，廖雪芳曰：

他（王攀元）認為水彩畫和水墨畫只是技法、工具不同而已，實有異曲同工之妙。兩者都著重水分的運用，必須恰到好處才成佳作。水分有如人體中的血液，是畫作的命脈；水墨只用乾筆、水彩只用不透明畫法，都是忘卻了水的妙趣，是極可惜的。因此主張作畫應乾濕互用才是正途。⁴⁵

39 李欽賢，《吾土大地·無名群像—黃玉成》，宜蘭：宜蘭縣政府文化局，2021年11月，頁27。

40 陳貽怡，〈林瑞珍與尋找林瑞珍的未竟之旅〉，《未竟之旅—林瑞珍與他的朋友們》，宜蘭：宜蘭縣政府文化局，2021年9月，頁6。

41 廖雪芳，《百年·孤寂·王攀元》，頁61。

42 賴棟材，〈王攀元老師的回憶雜言〉，《宜蘭美術》第58期，2016年7月，頁41。

43 廖雪芳，《百年·孤寂·王攀元》，頁83。

44 王攀元，《王攀元札記》，《孤獨情深》，頁185。

45 廖雪芳整理，〈王攀元年表〉，《王攀元畫集》，頁173。

四、畫展

美術是人為造作，藉以表現人生，亦為人生的另類描繪。簡言之，美術就是人生，其目的並非供少數人的觀賞而滿足，更希望社會因美術發達而清澄淨化，步上康莊光明。是故，提振美術乃當務之事，一方面固然要在學校裡重視美術教育；再方面須注意藝術的社會化，使社會上的芸芸眾生，都有機會接受藝術的滋潤薰陶。甚至可說：「飯可以不吃，展覽會是不能不開的。」⁴⁶ 因此，基於自我繪畫表現與承擔社會責任，幾乎畫家們無不希望參加美術展覽，甚至舉辦個人美展。畢竟對畫家而言，畫展是心血作品的表現，亦能發揮社會教化功能，具有多重效益。

畫展大致有參展、聯展和個展三類。所謂參展概屬多人參加的大規模展覽，具有常態、年度、定期與長久的性質，但基於特殊狀況的大展也經常為之。聯展是少數個人，本著某一理由或目的，共同聯合舉行展覽。而個展則只展出個人作品，因須有足夠畫作，比較耗時費工，需要多所準備，就畫家而言，更具展現與推銷的意義。所以畫家莫不希望舉辦個人美術展覽。因篇幅限制，本節討論側重個展。

民國 41 年，王攀元到羅東中學任教伊始，就陷入清苦與孤獨的生活，唯一的遣懷就是繪畫，累積數年的成果，已有相當數量的畫作，總要出臺亮相，展示周知，且可自我告慰。因此，就於民國 48 年在羅東水利會舉辦生平第一次畫展，水墨和水彩各 30 幅，悉數售罄，轟動宜蘭。啼聲初試，有此佳績，實有開創性意義。

王攀元在臺北的首次個展是民國 55 年，之前李德來信，邀請他到亞洲國際畫廊開個展。但他回覆李德表示自己恐無此實力，害怕會丟臉，最後盛情難卻，於是挑選 32 件水彩畫開展。原本不敢有何寄望，不料展出一週後，有位美國佬和同伴，進入亞洲國際畫廊，看到王攀元的畫，居然全部購買，整批成交。頓時解決家庭燃眉之苦，同時聲名大噪，蔚為大家，深具指標性意義。⁴⁷

13 年後，在李德的勸說下，王攀元再次於臺北展出，地點是春之藝廊。刊印請帖上的水彩畫是當時代表作〈遙遠的路〉，畫面上一條彎彎曲曲地邁向遠方，卻只通了一半，便消失在無邊的蒼茫霧色中，有著遙遠、不明、荒寒的歸鄉之路的意涵。遠方的一條長線，猶如草原上的地平線，非為橫隔的阻礙，而是憑添幽遠曠渺的想像，看不見盡頭，望不到家園，又似乎沒有未來，此乃經過多少日夜懷鄉情思而產生的畫境，真是「望斷故園心眼」的無限酸楚，昭顯懷鄉意識。⁴⁸

46 劉海粟，〈江蘇省第一屆美展〉，《劉海粟藝術文選》，頁 90。

47 李奎忠，《孤獨情深》，頁 73。

48 廖雪芳，《百年·孤寂·王攀元》，頁 104。

民國 76 年 11 月，王攀元在臺北雄獅畫廊舉行第一次，也是唯一的純水墨展，作品有山水和荷花、人物，都是大寫意畫作，亦即大潑墨法，隨心所欲，任意揮灑。他學的雖是西畫，然水墨的技法與內涵像是與生俱來，不刻意追求卻能得心應手。⁴⁹ 因而作水墨寫意時，自然而然地泯除一切雕琢、造作和刻意，達到形遁而神現的境地。鄉愁、孤獨，再不必靠言詮，即是渾然融為蘊藏萬端的一種水墨精神—中國人共有的一處心靈故鄉。⁵⁰ 王攀元水墨個展時的當期《雄獅美術》第 201 期就以他所繪的「故鄉的山」作為封面。可見水墨所流泛的灑脫與靈趣已得畫界的看重與推崇，故能將之視為水墨意義的展現。

民國 76 年，王攀元應邀在國立歷史博物館國家畫廊舉行個展，展出水彩、油畫 60 幅，包括各階段的代表作，作為首次完整的呈現，彷彿將數十年來的心聲，一件件赤裸裸的公諸於世，於內心雖有被洞悉的不自在，卻得到畫友們很大的鼓舞。此後，當可開啟心胸，在已建立的道路上盡情馳騁與發揮。⁵¹ 其能如此迎春向陽，國立歷史博物館的展出亦扮演側翼功能，因歷史博物館是國立機構，為當時最重要、最高層級的美展會場，所有大陸來臺畫家，無不在此開個展，視為至高的聲望與光榮。王攀元於 30 多年前，就有此待遇，殊屬難得，所以這次個展，除成功亮相外，亦堪稱榮譽意義高峰。

臺灣成名畫家不在少數，能如願以償的在國立歷史博物館舉行一次個展，就已不易，王攀元卻又分別於民國 90 年舉辦「攀圓追日—九十自選展」和民國 107 年 5 月的「過盡千帆—王攀元的繪畫藝術」，說來真有傲人之處。

民國 90 年 5 月 31 日至 6 月 24 日王攀元再度於國立歷史博物館舉辦「攀圓追日—王攀元九十自選展」。國立歷史博物館與王攀元結緣得早，對於王攀元的創作尤其熟悉，更與家屬間保有默契，因此展覽進行順利。而原本規畫於民國 106 年 10 月第三次舉辦「王攀元回顧展」，因國立歷史博物館業務繁忙，且籌辦時間短促，迫不得已，只得暫時擱置，後經文化部協調，延遲至翌年 5 月辦理。然而王攀元已於民國 106 年 12 月 22 日在家中辭世，原意的回顧展變成遺作展，家屬與藝術文界人士莫不惋惜。

話說回來，王攀元最有意義，值得珍惜的個展，應該是民國 104 年 5 月宜蘭美術館開館首展的「象徵與指涉—王攀元繪畫的『苦澀與美感』」。就繪畫表現與藝術成就，王攀元不僅是臺灣的驕傲，臺灣的資產，華人世界也共賞沾光，分享果實。但他終究在宜蘭住逾花甲歲月，畫於斯、安於斯、譽於斯、老於斯、死於斯，從無轉校念頭與遷居打算；否則，其成就或將更早、更大、更高。到底是宜蘭土壤黏住了他，還是他戀眷這塊大地，只要提到宜蘭畫家，就想到王攀元，談及王攀元，認為他就住在宜蘭，似乎忘

49 廖雪芳，《百年·孤寂·王攀元》，頁 108。

50 黃春秀，〈時代的一種聲音—王攀元的畫和人〉，《雄獅美術》第 201 期，1989 年 11 月，頁 76。

51 廖雪芳，《百年·孤寂·王攀元》，頁 126。

了其祖籍是蘇北徐家洪。所以宜蘭美術館正式開館的第一檔就推出王攀元個展，用為慶賀王攀元的高齡高壽、畫壇孤絕與在地認同；進而為館方旗開造勢，引發注目，提高聲望。這是王攀元繪畫生命與美術館永續生命的雙重結合，共創蘭陽美學。

五、畫冊

畫家作畫總希望公諸於世，供人欣賞，博取稱讚，如能售出，則更雀喜。問題是如何吸引觀眾，找到買家？畫展是個很好的路徑，但畫展有時而盡，空間不足，展件受限，更嚴重的是，展覽結束，打包收攤，無處看畫，雖有其他管道找畫，都會遇到波折與困擾。為改善此一瓶頸，增益畫作的觀賞與流通，出版畫冊和撰寫著述是很好的解決之道，因取得容易，閱讀方便，且有聯絡訊息。所以畫冊是畫家的身分證明，亦為畫展的無限延伸。

王攀元的畫冊，就筆者所見，就有五種之多，每冊頁數至少皆在一百五十頁以上，甚至多達三百頁，且都是銅版精裝大開本，非常厚實沉重，猶如王攀元在臺灣畫界的分量。

第一本《王攀元畫集》是民國 80 年 12 月，誠品公司出版。這是民國 81 年 1 月，臺北誠品畫廊辦理王攀元的大型個展，由於李德的熱心推介引薦，又得黃翰荻、周志文、廖雪芳的鼎力相助，方能完成此畫集。⁵² 作品包括水彩、油畫約六十幅，出版的精美畫冊中，收錄各時期重要作品。近作承續其一貫的風格，沒有太大改變，唯色彩較為開朗。他認為，任何理論都只是原則性的，靈活運用最是重要。在色彩上他多用檸檬黃、西洋紅、橙紅、天藍、普藍和黑色去調配，有時會反色彩理論而行，構圖也是不按牌理出牌。經營一種透明而有生氣的彩色世界。⁵³ 李德、黃翰荻均撰文，探討王攀元人格與畫作裡的異趣與殊絕。而身為學生的周志文則著墨當年上課場景，並看出老師內心的空疏與恐慌。⁵⁴ 真是精闢穿透，直指心底。

第二本畫冊是民國 87 年 9 月，王攀元自費出版。由於他的繪畫已具市場價值，引起他人染指而加抄襲，牟取利益。為了反制抄襲歪風，王攀元不假手畫廊或政府單位的補助，自費兩百萬元印了一本畫冊，就是《王攀元畫冊》，收錄其油畫和水彩各 50 幅，希望廣為流傳，使抄襲者收手。畢竟畫之不同，各如其人，大家都有自己的面目，為什麼有些人總要利用各種方法，如影隨形跟著別人的感覺走呢？「如果藝術創作變成抄襲，那是走入死胡同的一種自殺行為。」⁵⁵

52 吳清友，〈序言〉，《王攀元畫集》，頁 5。

53 廖雪芳整理，〈王攀元年表〉，《王攀元畫集》，無頁碼。

54 周志文，〈寂寞的距離〉，《王攀元畫集》，頁 168-169。

55 李奎忠，《孤獨情深》，頁 81。

第三本《攀圓追日－王攀元自選集》，是王攀元於民國 90 年 6 月應國立歷史博物館之邀，推出「攀圓追日－九十自選展」所刊印的畫冊，內容分「追日」、「問情」、「遣懷」三個主題，共 107 幅畫作，充實而豐富。館長特別序曰：

好的畫家永遠不寂寞！雖然王攀元長年蟄居宜蘭，性格淡泊高傲，不擅與人交際，但藉由他的畫，我們卻能看到一個高貴的靈魂，在曖昧多蹇的命運捉弄下，所展現之生命傲情與藝術熱情。⁵⁶

此外還有黃光男、王哲雄、謝里法三人的宏文，暢述王攀元的人品與畫品，另見莊南田和曾炳榮的褒賞言論。而余光中的詩〈牽掛－題王攀元畫境〉更是點睛之作。⁵⁷

第四本是《王攀元水墨畫集》，這是王攀元唯一出版的水墨畫冊，共有 118 幅，其中很多就是民國 76 年在雄獅畫廊的展品。至於作畫情形，他有現身說法，真是點滴在心頭。曰：

這本水墨畫冊中之作品，大都是在一九四五年至一九七五年完成的，那個時候，我住在宜蘭市郊區不到十坪大的茅屋中，那裡面沒有水電，晚間均用煤油燈的微弱光線完成作品，當時有些朋友譏笑我是一個草地人，不會作畫，誤人子弟等等名詞加在我的頭上，我只有一笑置之，不去與他們論長短了。⁵⁸

此一畫冊的「目錄」列出所有水墨畫的標題與頁數，便於翻閱與認知，可給掌聲。卻見手民之誤，就是「目錄」雖有「序文」之標題，但翻開相同頁碼，卻是「王攀元老師攝於自宅 1990 年」的照片，並無序文。此當是缺失，惟無關宏旨，可藉此看出其正式著裝的英姿。

第五本畫冊是《象徵與指涉－王攀元繪畫的「苦澀美感」》為宜蘭美術館正式開館的首展，以示對王攀元的仰慕與致敬，特別邀請王哲雄策劃展覽，並由財團法人蘭陽文教基金會出版的畫冊，俾便大眾隨時均能欣賞王攀元的繪畫筆觸，進而體會其孤高性格。畫冊作品不以媒材分類，而是別出心裁，用主題區隔，更能感受畫家的思緒與旨趣及象徵意義。主題「我與人」共 17 幅，是寂寥流離人群的象徵。「我與動物」18 幅，用孤獨的狗或鳥，以示空曠與單純，顯現人生修為。「我與自然」37 幅，藉著各種物體慣常性的沉寂、空曠、荒涼，和藉由各種物體的鋪位，得以自然流露。⁵⁹ 為添加畫冊光彩，增益畫作認知，除策展人王哲雄的深入解讀外，特別邀請謝里法、李欽賢、蕭瓊瑞、黃梅香等專家學者，撰文論述，對擴展王攀元的美感效應，當有積極效果。

56 黃光男，〈館序〉，《攀圓追日－王攀元自選集》，臺北：國立歷史博物館，2001 年 5 月，頁 4。

57 王攀元，《攀圓追日－王攀元自選集》，散見各頁。

58 王攀元，〈自序〉，《王攀元水墨畫集》，宜蘭：作者自印，2005 年 2 月，頁 3。

59 王哲雄，〈象徵與指涉－王攀元繪畫的「苦澀美感」〉，《象徵與指涉－王攀元繪畫的「苦澀美感」》，頁 13-14。

畫冊固然是畫家的原形與告白，如要深入了解，還得依賴其生平傳記，因此，王攀元相關行誼的專書，可得有三；至於期刊論文，則有多篇，則暫從略。

其一，黃慈美《老天爺的劇本－王攀元的故事》：民國 83 年，王攀元在臺北形而上畫廊舉辦「孤獨原來不寂寞」個展，同時出版這本回憶錄，由畫廊負責人黃慈美執筆。因她與王攀元的交往過程中，固執對固執，相互取得信任與接納，而有個展與出書。試看黃慈美的追述：

十餘年來，令我由衷感動的是，不管環境如何轉變，他一直孤傲得很有原則，也很具人情。矛盾的情結，大都緣於畫事，不通情的頑固，其實有邏輯可尋，只是他不願多作解釋。而一肚子淵博的學識與豐沛的情感，也只有他自己清楚。⁶⁰

其二，李奎忠《孤獨情深》：民國 90 年，國家文藝獎美術類頒給王攀元，以表彰「其藝術上的造詣，專業上的成就，以及發人深省的人文內涵。」進而財團法人國家文化藝術基金會委由時報文化出版公司編輯所有得獎者傳記。⁶¹ 時報文化出版公司就找上連續三年幾乎每星期都會探望王攀元，而成為忘年之交的李奎忠。由於他們經常促膝長談，逐漸了解這位老畫家孤獨的身影裡，隱藏著巨大、龐雜、真實、曲折的情節，令人動容的大時代的故事。同時認為王攀元一生的故事情節，如大海般浩瀚，若拍成連續劇，精彩度絕不亞於徐志摩的《人間四月天》，於焉慨然接下寫作重任。為期撰寫順利，掌握進度，甚至推掉部分工作，以便放手一搏，終在民國 92 年 6 月正式出版。全書文筆清順，敘事流暢，一氣呵成，作者在書中整理一個〈王攀元札記〉單元，為其思維、感想、心態、生活、遭遇的最佳自訴，確實看後「教人念念不忘」。⁶²

其三，廖雪芳《百年·孤寂·王攀元》：行政院文建會策劃，雄獅圖書公司出版的「家庭美術館－美術家傳記叢書」，旨在呈現臺灣美術家的才情，兼述臺灣美術文化發展軌跡，然須非常慎重的尋覓傳記作者，就本書而言，執筆廖雪芳就十分稱職。她長期在藝術領域擔任編輯、調查、採訪、研究、撰述等工作，熟識王攀元已逾 40 年，期間多次採訪，對其繪畫深有了解與認同。全書結構允當，標題分明，段落與寫法清新脫俗，極便閱讀，加上畫作的穿插，可謂圖文並茂，其最後的話語，更為王攀元的畫集提高層級，擴大觀瞻。曰：

臺灣畫壇何其幸運，得有如此長者，以其一生的困頓蹇塞，示範著藝術家的風骨，創造了如此豐美的作品，豐富了臺灣美術的多元表現。王攀元的畫既是西方也是東方的，既是本土也是國際的。⁶³

60 黃慈美，《老天爺的劇本－王攀元的故事》，頁 70。

61 財團法人國家文化藝術基金會，〈序〉，《孤獨情深》，頁 8-9。

62 李奎忠，〈畫壇傳奇〉，《孤獨情深》，頁 10-16。

63 廖雪芳，《百年·孤寂·王攀元》，頁 164。

六、畫友

俗話說，在家靠父母，出外靠朋友，所以人不能沒有朋友，王攀元何能例外。再者，他雖成家立業，「兒女成群，仍常孤獨無助之感。」有此感嘆，作畫固可療癒，但朋友亦能解憂，只是需要有所選擇，就是以交心投契為要，每當孤燈殘影，獨坐窗前，情何以堪？在風雨交加之時，友人來探望，真是風雨故人來，相見無限情。所以王攀元堅信兩三知己，勝於千百個酒肉朋友。「假使你沒有知音，雖千萬人在一起，也覺得孤獨無助之感。相反的，你如有一二知音在一起，那麼你的情緒會整個改觀。」⁶⁴

如此說來，王攀元有話則長，無話則短，寧可不言，只是喜歡跟志同道合的人聊天，如表現木訥，即「話不投機半句多」之故。要之，王攀元與人交談是因人而異的，遇到知音畫友滔滔不絕，連病痛在身也忘得一乾二淨，待朋友離去則癱瘓在那兒，一句話也懶得說。平時，他是不多話的人，何況因口音關係，別人也不易聽懂。⁶⁵

合乎如上要求，王攀元只與少數畫友互動，最具代表性的就是謝里法和李德，事實上，他們雖無密切交往，卻是相知相惜，有此知音，於願足矣。王攀元和謝里法的訂交始於一次畫展，這是一個窮畫家資助一位窮美術老師到法國留學的感人故事。民國 52 年，謝里法於國立臺灣師範大學藝術學系畢業後，分發礁溪初中任教，後欲往巴黎深造，因缺盤纏，行前在宜蘭辦個展，想賣畫籌款。當時民生艱苦，花錢買畫的風氣幾乎沒有，而窮困清貧，欠債累累的羅東中學教師王攀元，竟花月薪五百元的價格，購買謝里法一幅八號的油畫，就因買了那張畫，王攀元太太必須向人借錢支付孩子的學費，真是畫壇佳話。時光流逝，37 年後，年逾耳順的謝里法來到宜蘭，特別造訪高齡 92 歲的王攀元，兩人相見，捧著那張佈滿歲月痕跡的畫作，深情流露，不勝唏噓。謝里法仔細欣賞王攀元的近年作品，強調很多老畫家後來畫變差了，但王攀元對色彩掌握的精確度令他吃驚，年逾 90 歲的人還能畫得如此精彩，是很不容易的事。⁶⁶ 對這段買畫的往事，謝里法一直感念在心，特別表示「在我心裡常念著的是出國前買了我一幅五百元小畫的王攀元，長年來一直以他為恩人，是資助我出國的幾位熱心人之一。」⁶⁷

謝里法出國後，從臺北郵寄的雜誌上，偶然看到王攀元開個展的消息，還附帶提到當年買畫的事，讀來感覺很親切。以後報章上出現王攀元的消息，有時也刊出一些作品圖片，深為他在臺北畫壇漸露頭角而感到高興與祝福。為這份誠摯情誼，謝里法曾數度到訪王攀元家，因行程匆忙，時間都很短暫，王攀元則欣然款待，彼此言不盡意，意不

64 王攀元，〈王攀元札記〉，《孤獨情深》，頁 169。

65 廖雪芳，《百年·孤寂·王攀元》，頁 96。

66 李奎忠報導，《自由時報》，2000 年 4 月 5 日。

67 謝里法，《緣繫東北角一憶美術裡的宜蘭人》，宜蘭：宜蘭縣政府文化局，2016 年 6 月，頁 46。

盡情。對此「藝術無價，友情更昂貴」，謝里法感性的說：

王攀元買我一幅油畫，雖只是一幅畫而已，今天看來所買到的，是我們之間一生的友誼，當中包含了我對他的感激、尊敬和懷念，雖然前後見面也不過只四次，在人的一生如果懂得珍惜，這也就足夠了。⁶⁸

提到李德，可說是王攀元的知音兼貴人。民國 53 年是王攀元繪畫藝術的關鍵年，即李德、劉其偉等 8 位臺北畫家，應救國團之邀到宜蘭開畫展，順道觀賞「蘭陽畫會」正在縣政府中正堂的展覽，李德對王攀元的畫作印象深刻，甚感驚訝，極有興趣。日後帶學生到太平山寫生，每次來宜蘭，總會到王家坐坐、吃頓飯，交換繪畫心得或閒聊人生感觸。嗣經李德協助，民國 55 年，假臺北亞洲國際畫廊舉辦縣外首次個展。13 年後，同樣是李德的勸說，再度於臺北春之藝廊展出畫作。民國 83 年，太平洋文化基金會舉辦「劉其偉、王攀元、李德三人聯展」，半生畫藝結合老友的情誼，交迸出火花，感人至深。民國 90 年，劉其偉和李德專赴國立歷史博物館觀賞「攀圓追日－王攀元九十自選展」，會場的晤面握手，此中有真情，盡在不言中。⁶⁹

民國 88 年 12 月，李德在臺北誠品畫廊開個展，王攀元身體狀況不佳，幾乎足不出戶，卻不惜舟車勞頓，遠赴臺北，前往捧場。何以致此？王攀元常說，自己能在畫壇上出頭，李德功不可沒，而他這輩子很少欠人家人情，唯一虧欠的就是李德，由是懷著萬般感激，真不知道怎麼報答這位恩人。所以李德難得開畫展，拖著老命也要走一趟，以稍解內心的懸念。值得稱述的是，王攀元終其一生最快樂的談話，就是跟李德的面敘，「札記」有生動的回憶：

今晚在李德先生畫室，與其十幾位高足歡聚一堂，上下古今，無所不談。最後論及臺灣一般畫家各個畫風，各有見地，獲益良多。至深夜十二時許，方才各自歸去，這是我來臺後平生最快樂的一晚。⁷⁰

王攀元與李德之能建立如此深厚的情誼、鼓勵、推薦、幫助，固然是機會與緣分，但更重要的「詩性與文人氣質，則是兩人共有的，這或許是彼此契合的最大原因。」⁷¹

七、畫外

王攀元終其一生，都在孤寂與清苦中過日子。就作者而言，其自白最為真實。曰：

我在小的時候，失去父母之愛。家庭雖屬富有，但一切大權，操之於叔父手

68 謝里法，〈王攀元－從五百元的故事談起〉，《我所看到的上一代》，頁 370。

69 王偉光，〈建構·空相·李德〉，臺中：國立臺灣美術館，2018 年 10 月，頁 32-34。

70 王攀元，〈王攀元札記〉，《孤獨情深》，頁 150。

71 廖雪芳，〈百年·孤寂·王攀元〉，頁 79。

中。我的一切行動均聽令行事，沒有自由權利。比起現代孤兒院的孩童命運，真是相差十萬八千里。而今已是六十多歲的老人了，雖是兒女成群，仍常覺孤獨無助之感。⁷²

清苦貧困是生活寫照，如影隨形，無法閃躲。民國 41 年到羅東中學任教，雖有固定工作，但月薪 500 元，如何維持多口之家的開銷費用，後雖有調薪，同樣難以度日，太太倪月清只好接許多零工，如打掃、車布、釘鈕扣等，稍事貼補，從清秀恬麗的村姑到顛沛風霜的母親，真是難堪。⁷³

就餐而言：民以食為天，吃飯最大。每要下廚，常是米缸見底。在鳳山時，有一天王攀元回家，看見妻疾兒苦，家裡粒米無存，無計可施，只得厚顏，寫了張字條，遣兒子去向友人借，對方雖所剩無幾，也慨然應允，畢竟都是過來人，但也讓他點滴在心頭，感動流淚。⁷⁴ 這種米店借糧，雜貨店欠支的事，屢見不鮮。米飯尚且如此，其他物品應更是不足，個中苦楚，無語問蒼天。

就住而言：宜蘭多雨潮濕，加上颱風肆虐，住房一直都是宜蘭人的夢魘，不得安居，王攀元更是深受其害。他受聘到羅東中學教美術，初抵宜蘭，一家數口棲身在金六結一處棄置草寮，僅以木箱、廢料釘成小桌，在上面吃飯、寫字、畫畫。一陣颱風，又將他們刮進慈安里蘆葦叢中的破屋，每逢下雨，就是漏水，苦不堪言。這種情形，持續多年，無從改善。⁷⁵ 後來開個展，以賣畫所得加上銀行貸款，買下延平路的水泥房。然而十萬元的屋款，又讓他陷入借債的窘況，依然脫不了「大窮鬼」的封號，足足還了十年才付清。⁷⁶

就行而言：宜蘭跟羅東相距約 10 公里，王攀元任教羅東，卻住宜蘭，當有其原委。從住處步行汽車站，搭車到羅東，再走到學校，須費一小時以上，加上等車、趕車、擠車，每天來回，確實辛苦。再者，宜蘭經常下雨，而有「竹風蘭雨」之謂，造成出門非常不便，十分苦惱。初時因窮，買不起傘，倪月清看他常裹著浸濕的衣服，容易感冒，想出權宜之計，拿自己的外套給他罩在頭上遮風擋雨，「衣服常當傘用」引起路人側目，也是沒辦法的事。後來在被服廠當臨時工的她，領到工資，買一把黑傘，情況才得改善。⁷⁷ 這段上課的路徑，早出晚歸，直到退休才免往返勞累。

就衣而言：試想月薪 500 元的微薄待遇，對食指浩繁的家人，要維持開門的最底消費，已是困境。由是難以顧及衣服的添購。所以，王攀元在家的穿著，非常簡單樸素，

72 王攀元，〈王攀元札記〉，《孤獨情深》，頁 193。

73 黃慈美，《老天爺的劇本－王攀元的故事》，頁 32。

74 廖雪芳，《百年·孤寂·王攀元》，頁 57。

75 黃慈美，《老天爺的劇本－王攀元的故事》，頁 32。

76 廖雪芳，《百年·孤寂·王攀元》，頁 81。

77 李奎忠，《孤獨情深》，頁 60。

而且是相同款式；至於出外參展、賞畫或公開活動時的服飾，有時雖著西裝、夾克、大衣，亦僅數件，沒得替換，無從講究，僅能輕裝簡從，取其蔽寒，過得去即可。

就育樂而言：消遣、娛樂、旅遊等育樂活動，總要耗些時間，用點錢財。對王攀元來說，每天往返上課，費時很長，已無多餘時間，且又疲憊辛苦，幾無娛樂可言。何況手頭拮据，根本不敢想到任何娛樂。甚至其所擅長且不用花錢的樂器也束諸高閣，不加聞問。「札記」曰：

月清時常問我「你到臺灣來，為什麼不拉胡琴，不彈琵琶呢？我很喜歡你那套絕技」，回答是「不感興趣了」，其實真正的原因，我是無法告訴她的。⁷⁸

儘管王攀元習慣孤獨，殊少應酬，但偶而與朋友、學生閒談郊遊，就能露出笑容，顯現愉快。自曰：「我並不是一個健談的人，但我很喜歡與志同道合的人聊天。」「每當好友見面，我也就忘記一切痛苦與不幸了，好像到了另外一個世界。」所以「近幾年來，有些好朋友到家中閒聊，談得十分愉快。」另如前所述，在李德的畫室歡聚，高談闊論，而為來臺後最快樂的一晚。至於出遊，則因情境不同，而有歡愉與感慨之別。「札記」曰：

五十五年春，與陳、吳二友遊礁溪鄉龍潭湖，湖之北岸有垂柳數株，隨風飄舞，倒映水中，韻味無窮。三人席地而坐，微風拂面，其樂融融。

五十八年四月十二日下午四時與友人漫步池畔，各訴心聲，相對唏噓，百感交集。⁷⁹

如此看來，王攀元的生活除了上課與繪畫外，幾乎一片蒼白，鮮有樂事，似乎既無聊又乏趣。然事實並非如此，畢竟生活會尋找寄託，生命終究有所出路。他自言：「我的人生觀：讀書、寫作、愛情、繪畫。四者缺一不可，否則毫無生活情趣可言。」上課教學是工作，為了糊口，非其心繫所屬，而此四者才是生命交關，生活重心。繪畫與寫作均為性靈告白，情境訴說，二者皆屬實體造作，雖有圖與文之別，但本質則無二致，只是王攀元更立足繪畫，並以之寄情與療癒，由是人如其畫，畫如其人，人畫一體。

進而言之，鋪墊王攀元繪畫與寫作的二個基點，就是讀書與愛情。故而其日常生活看似蒼白與無趣，其實已被讀書與愛情所補滿填塞，變得非常充實且富情思懷念。因此，王攀元的繪畫與札記，處處流露讀書的深厚功力與愛情的影像脈跡。

先說讀書，王攀元非常重視讀書，認為讀書是精神營養。曰：

78 王攀元，〈王攀元札記〉，《孤獨情深》，頁 173。

79 王攀元，〈王攀元札記〉，《孤獨情深》，頁 162-163。

我們人有皮膚、有細胞、有骨骼等等條件構成一個有生命的身體。假如你只管吃飯、穿衣、睡覺，終日糊塗。外表雖然長得好看，但內在好像無生命的植物，一天一天的，終究會枯萎。因為你沒有另外吸收精神上的營養，什麼是精神上的營養呢？那就是要勤讀書。⁸⁰

同時認為繪畫要能深刻感人，提高水準品味，就是依賴學養，故說「我們作畫亦應不忘讀書，增加知識領域，培養人格，改變我們的氣質。」進而重視終身學習，廣泛閱讀。即「我們任何人求知慾應不受年歲限制，要多看書，不論文學、藝術、科學等等，都應去研究研究，起碼應了解一點，以充實我們的生活情趣，加強我們的知識領域。」⁸¹

基於這樣的認知，王攀元在家有空就唸書，在學校也是如此，甚至還到圖書館翻閱《自由中國》。因而藝術審美與詩詞文學自是深厚有餘，其他知識也很廣博豐富。李奎忠就近觀察曰：

王攀元雖然「秀才不出門」，卻「能知天下事」，到了八、九十歲他每天都會很認真的讀報，分析各種時事，對於地方、社會、國家、世界各國大事，他都了然於胸，有自己的判斷。說來教人難以置信，甚至對於臺幣、美元匯率的變動，他都清楚。年輕的時候，他最愛看福爾摩斯的偵探小說和希區考克的恐怖小說，養成了喜歡分析各種事理的習慣。⁸²

讀書人常犯的習慣，就是為要買書，顧不了嗷嗷待哺的家居生活。王攀元亦復如此，花五百元贊助謝里法出國旅費，多次身上僅有的錢，用來買書，使家庭生活又陷入愁雲慘霧中，如非縮衣節食，就是舉債借支。

次言愛情，從畫作與札記來看，王攀元堪稱多情種子。如非生活貧苦，缺錢花用，應是風流倜儻，多情瀟灑。基本上，王攀元是愛情主義的信徒，試觀其論點。曰：

有人說，假使愛情是世界上最可貴的，那麼永恆誠摯的友情更高於一切。但是我覺得愛情高於一切，一個人如果沒有愛情，那就談不到什麼叫友情了。⁸³

男人都需要某種東西來提高他們的本性，這東西就是：愛慕一個可敬愛的女子。⁸⁴

雖然敬愛的女子並不等同愛情，卻也庶幾近矣，而為王攀元夢寐以求與幻想殷切的對象。

80 王攀元，〈王攀元札記〉，《孤獨情深》，頁 168。

81 王攀元，〈王攀元札記〉，《孤獨情深》，頁 169。

82 李奎忠，《孤獨情深》，頁 69。

83 王攀元，〈王攀元札記〉，《孤獨情深》，頁 180。

84 王攀元，〈王攀元札記〉，《孤獨情深》，頁 198。

假如我做美夢，例如與一個愛我的人，在西子湖中划船，在嘉陵江畔深吻，在秦淮河畔寫生、擁抱。⁸⁵

夢想中，如有一個真正愛我，柔情似水的女人。一同讀書、一同作畫、一同死去、一同埋在土中永遠安息，我就不再像一片飄零無依的落葉了。⁸⁶

從王攀元老年的樣態中，很難想像埋藏如此浪漫清柔的款款深情。真可應驗《幽夢影》所言「若無花月美人，不願生此世界。」至於如何是美女，王攀元認為：

美女在體型之外，應該看他的學養、氣質，以及善良的心田。一個女子有內在美，再加上淡妝素雅的服飾，才是真正的美女。

在我的理想中，還是嬌小多愁善感的女人比較有趣，因為她們有詩意，善於哭泣，耐人尋味。你就是鐵石心腸的人，也可能被融化成一根柔軟的線條。⁸⁷

如此細膩輕巧的描述，就是初戀情人季竹君的顯影化身，其札記中多處表達對季竹君的深刻懷念與無盡情思，因篇幅所限，帶過不提。至於不再彈琵琶、拉二胡的收琴斷弦，說穿了，就是學音樂的竹君杳然無蹤，知音未卜，佳人何在，真是情何以堪。因此，王攀元的生活經常是纏繞季竹君而行，無法自我逃脫。事實上，他雖也樂在這樣的沉緬，安於如此的流轉，然又何等的癡迷與悽情，更消與何人說，只能望天喟嘆！

王攀元年表記事

序號	年度	事由
1	1909	1 歲，12 月 16 日出生於江蘇省北部徐家洪
2	1911	3 歲，父親因病去世
3	1918	10 歲，入私塾受教三年
4	1923	15 歲，插班小學四年級就讀
5	1924	16 歲，母親不幸辭世
6	1927	19 歲，在佃農幫助下前往淮安中學就讀
7	1930	22 歲，初中畢業，直升高中遇到影響一生的美術老師吳茆之
8	1933	25 歲，原考上復旦大學，志趣不合，又考上上海美術專科學校西洋畫系

85 王攀元，〈王攀元札記〉，《孤獨情深》，頁 168。

86 王攀元，〈王攀元札記〉，《孤獨情深》，頁 188。

87 王攀元，〈王攀元札記〉，《孤獨情深》，頁 154。

9	1936	28 歲，畢業前夕感染風寒，住上海紅十字總醫院，遇國立音專季竹君，代付所有醫療費用。秋，正式畢業，與季竹君相約欲跟隨潘玉良赴法留學，因無法說服長輩，旅費落空
10	1937	29 歲，松滬戰爭爆發，阻斷返回上海之路
11	1945	37 歲，抗戰勝利，國共內戰又起，放棄家鄉一切，帶著倪月清離開老家
12	1948	40 歲，經劉海粟介紹擬至桐蘆中學教書，因戰亂交通受阻，無法前往，遂在紡織廠謀得主任一職。與倪月清結婚
13	1949	41 歲，攜家帶眷輾轉來臺，落腳高雄鳳山，到高雄港碼頭當搬運工人
14	1952	44 歲，應羅東中學吳校長之聘，任教美術，初到宜蘭，一家數口至無人居住之草屋棲身
15	1956	48 歲，在學校教美術兼導師，常忙碌於壁報、漫畫比賽，經常假日亦不得閒
16	1959	51 歲，於羅東水利會第一次畫展，水墨、水彩各三十幅全部售罄，轟動宜蘭
17	1961	53 歲，與魏埕等人一同組成「蘭陽畫會」
18	1964	56 歲，聯展認識李德、劉其偉等人，受李德賞識
19	1966	58 歲，首次臺北個展於亞洲國際畫廊共展出水彩 32 幅，全數為美國人購藏
20	1969	61 歲，入選全省特殊優良教師
21	1973	65 歲，健康不佳，申請自學校退休
22	1979	71 歲，春之藝廊個展
		應邀至宜蘭青年社團活動中心教國畫，每週一次，持續七年之久
23	1983	75 歲，榮獲中華民國畫學會金爵獎，並受邀參加臺北市立美術館開館展
		於名人畫廊展出水彩畫三十多幅
24	1985	77 歲，於韓國參加第一屆「亞洲國際美展」

25	1987	79 歲，應邀在國立歷史博物館畫廊舉行個展
		同年於皇冠藝文中心個展
26	1989	81 歲，應邀參加「全國美展」、「亞洲國際美展」、國立歷史博物館「當代藝術發展」聯展
27	1992	84 歲，臺北誠品畫廊推出大型個展，並出版精美畫冊《王攀元畫集》，收錄各時期重要作品
		受臺灣省立美術館邀請舉辦個展
28	1994	86 歲，臺北形而上畫廊個展
		出版《老天爺的劇本－王攀元的故事》
29	1996	88 歲，高雄市立美術館典藏其油畫及水彩畫
		於臺北形而上畫廊舉辦第二次個展「不止是孤單」
30	1997	89 歲，臺北國際藝術博覽會特展
31	2001	93 歲，「攀圓追日－九十自選展」在國立歷史博物館展出，並出版《攀圓追日－王攀元自選集》，同年獲國家文藝獎
32	2003	95 歲，獲頒文馨獎
33	2005	97 歲，行政院文建會與雄獅圖書公司出版「家庭美術館－美術家傳記叢書」《百年·孤寂 王攀元》
34	2017	109 歲，12 月 22 日過世

參考資料：《象徵與指涉－王攀元繪畫的「苦澀美感」》

第七章
書畫傳家—魏埶

魏埶字琴孫，號草橋¹，個性隨和，處世豁達，自勉以勤，遇事以信，任職以忠，交友以慎，欺我能忍，誘我背之。自認一生無所長，唯好書畫以遣興。故平生淡泊名利，生活儉樸，處事嚴謹，待人誠懇，在縣內教育與文藝界備受敬重，帶給莘莘學子很大鼓勵。論及治藝，寬廣多樣，精通書法與水墨，山水四君子之表現，筆法灑脫，神韻盎然。半世紀來對藝術的執著與勤奮不懈之創作，獲得藝術的燦爛成果。²

一、學畫

魏埶民國 7 年出生於江蘇省興化縣臨郵鎮（前草王鎮），9 歲入魏容甫私塾受啟蒙教育，及至 16 歲才插考小學四年級，並未進入正式美術專科學校學畫。憑藉從小對於書法的興趣，以及孜孜不倦的苦練、勤學，寫下他一生的書畫歷程，成為他頗有成就的終身職志，這應該是他帶著一家逃往臺灣時不敢想像的吧！

魏埶自幼勤習書法，各種文體均有涉獵，其中又以行、草最為擅長，36 歲時開始習畫，並沒有專門拜師學藝，純粹自修，由臨摹、寫生到後來才自己創作，退休前每天早晨作畫大約三個半小時，退休後則延長為五個半小時，毅力驚人。

魏埶長女魏得璇形容父親練字情形表示：

我親眼看我爸爸一路練過來，人家練字好像一排一排要怎麼寫，我爸就是把草帖字，用毛邊紙一個一個寫下來，一筆一筆寫，一面寫一面背那個字，一段時間覺得記得多了，就偶而想個句子把那幾個字裝進去，或找報紙的句子，把那幾個字放進去一起寫，重覆練，所以我們孩子受他影響很大。

魏埶並未受過正規的美術科班訓練，而是因為自己興趣，找了許多名家畫冊臨摩、學習，更不顧長途到臺北觀看名家畫展，與畫家對談、請教，以增益自身畫技。由此可見，魏埶練字作畫憑的是一股毅力，以及不放棄的信念，練得一手好字，若非下如此苦功，何來後面甜美果實！

相較於繪畫則其書法更是優卓，書法又以行草最為專長，魏埶自小書字臨帖從未間斷，因此根底深厚，書法自習，寫得順手，真、草、隸、篆，四體練穩了之後，又臨于右任的十七帖字體，于右任十七帖字體難度相當高，但魏埶的行體以及十七帖卻是一把罩，這當然不是一朝一夕所得，拜其從小日日不間斷的磨練。根據魏得璇表示，魏埶行草跟于右任十七帖的筆法、功力全都自學，下了很大的心力練習，因為自己的學習過程是苦過來的，所以其堅毅勤練，令人折服。

1 本章資料參考魏埶畫冊及訪談魏埶長女魏得璇與其夫婿吳敏顯寫成，不一一註明，謹此致上謝忱。

2 陳忠藏，〈人品畫品，相映生輝〉，《魏琴孫書畫集》，宜蘭：作者自印，1995 年 8 月，頁 5。

于右任在臺北成立「粥會」，這原是大陸時就有的，來臺後于右任又把「粥會」重新帶起來定期聚會。「粥會」是個有創意的團體，最早是由書法大家于右任、吳稚暉、丁福保等人，創立於民國 13 年的上海，一鍋熱粥，四碟小菜，便是「粥會」的開始。起初並沒有任何所謂的宗旨和規則，只是由吳稚暉定下一個旨趣：「閒話家常、笑談古今」，成為粥友們始終信守、追求的格言。³ 因為魏埡臨寫十七帖，只要于右任十七帖的書友會，教學工作再忙一定會抽時間去參與，開會、看作品、參加展覽等，在大家的互動中吸取各家精華、技藝，如此自學、自修，惕勵自己。

由於魏埡非美術科系畢業，雖心性喜愛而自修書畫，故其學習過程較為辛苦勞累，而藝術上的知識則多從書冊、美展吸收，並且結交書畫益友。民國 40、50 年代，為了到臺北國立歷史博物館看展，都當天坐火車往返，以充實藝術見地。自當上「蘭陽畫會」會長後，書畫上的研究更加用心，並拿作品至于右任書法學會審定通過後，即增添不少的交流與素養；也參加日本正道書會的檢定，自我肯定。對中國傳統繪畫方面，則特別喜歡齊白石、八大、石濤等人的作品，以追求中國文人逸士書畫的理想境地。⁴

學校忙碌工作之餘，魏埡每月固定時間與畫家們聚會、展覽、互相討論作品，佔其繪畫歷程中相當重要的部分，最初之時參與成員僅十餘位，包括王攀元等，一同討論水墨創作，這樣的聚會便成為爾後「蘭陽畫會」成立的背景與成員。平日畫會活動地點，大都選在魏埡所任教的黎明國校操場上，把各人的畫作用繩子掛起來，眾畫家談文學論繪畫，畫會成員經常見面，切磋畫技品評畫風，增益自己的畫作技能。此時，魏家小孩在協助準備簡單茶點的同時，也耳濡目染間接上了書法或是繪畫課，因而造就魏家六個小孩各在書法或是繪畫上有其成就。不止是自家的孩子，若是孩子的同儕有興趣，也一併和自家孩兒一同學習、指導。這是一段深刻的學習過程，也留下美好的歷史回憶。

二、作畫

魏埡畫畫生涯，在來臺生活穩定後才開始的，剛開始因為經濟能力不好，沒錢買紙買顏料，只能以墨作畫，以畫國畫為主，但對於西畫同樣喜愛，還親至臺北鼎廬拜訪藍蔭鼎。在魏埡眼中，西畫、中畫是互通的，就算沒有畫西畫，也要懂西畫，因為沒有固定拜師學藝，所以他的畫沒有依附某個人的風格或流派，他覺得學畫或學字，百家的優點都要融會貫通，不要拘泥、墨守成規，應將中西融合創造自己的風格流派。因此，他以自己為例，勸有心學習者多找些名家作品，臨摹各派大師的字畫與風格，自身如此作法，相對也影響子女在學習上有自己的風格。

³ https://www.moc.gov.tw/information_250_14189.html（文化部文化新聞）。

⁴ 袁金塔、陳坤德、曹筱玥，《臺灣美術地方發展史全集—宜蘭地區》，頁 154。

魏埶最為擅長的是書法與山水畫，彼此相互為用，取法途徑採轉形方式，以書入畫，從書法技巧導進水墨創作。先是書法，以于右任為模本，多用中峰，筆法圓轉凝重，結合線條緩慢移動的軌跡，律動中又間接感受書寫時身體的運行方向，充份掌握了「以靜驅動、以動馭靜」的特質，發展出個人書法風格；接著由書轉畫，擅畫山水風景，畫風上追石濤，簡筆猶如八大。⁵ 陳忠藏也指出魏埶以書法功底發揮到水墨畫創作，相輔相成，形成獨特風格，饒富意趣。⁶

魏埶從小就寫書法，練得一手好字，畫畫則是在生活穩定後，才得以為之。民國 43 年獲得蘇澳蓬萊國校教職工作，在國校教書期間，白天在校上課，晚上則在煤油燈下寫字、作畫。次年，第一次參加「臺灣省全省教員美術展覽會」，魏埶畫了一幅一個人抱著酒罈子命名為〈太白醉酒〉，獲得人物畫優等，這讓他對自己的畫有了勇氣與信心，一直以來，魏埶對於自己從不間斷下苦功練習的字充滿信心，但對畫還是沒什麼把握，此次的獲獎無異給他打了劑強心針，給予他精神上相當大的鼓舞，支撐他往後持續努力以及對後輩無私的奉獻的熱情，奠定他在宜蘭的藝術地位和良好人緣。

魏埶還有一項絕活，就是「指畫」，所謂指畫就是運用各根手指為筆，利用指頭的粗細及指甲的含墨量多寡，表現不同點、線、面的趣味，大片的處理和揮灑，潑墨部位則可用手掌和盤、碟含着多量的墨水倒著畫，因此而形成暈染、濃淡墨重疊的氣勢，非常特別的作畫方式，也是魏埶另一創新畫法。而他所擅長的畫作以山水為多，偶亦有花鳥作品。

民國 55 年縣長陳進東在礁溪圓山公園建「吳沙紀念館」，館舍是二樓建築，一樓為紀念館，館裡有吳沙畫像和左右對聯，對聯為「真成拓土無雙士，正是開蘭第一人。」落款為縣長陳進東撰題，這幅畫像和對聯草書即為魏埶所書，可惜原件已不知所蹤，礁溪的館舍也已改建為礁溪旅遊中心。當時魏埶銜命畫吳沙畫像時，因吳沙並無留下照片或是畫像，無從依據，於是找到當時在頭城鎮公所當人事主任的吳沙第八代裔孫吳旺橘，先根據其所提供的祖父及父親輩的照片畫就吳沙像，然後再與吳旺橘多次斟酌修改而成第一幅吳沙畫像，因是以後代子孫之形貌以及記憶，多次斟酌修改所繪，雖不中亦不遠矣！二樓為宜蘭縣政府招待所，根據魏得璇回憶，魏埶到臺灣來以後都是主動去看畫展，自己讀書並向畫家請益，在成立畫會當會長之後，常常在此辦理活動，邀臺北的畫家到宜蘭與在地畫家們互動。同樣的，當時縣長陳進東也經常利用紀念館接待官員及藝文朋友，魏埶一定列席，後來也要求長女魏得璇參加，一方面幫忙接待，再方面讓她跟畫家接觸，增加視野，三方面看著魏埶與畫友們以畫會友，希望可以從中得到啟發，讓她在創作方面有所增長。

5 袁金塔、陳坤德、曹筱玥，《臺灣美術地方發展史全集—宜蘭地區》，頁 85。

6 陳忠藏，〈人品畫品，相映生輝〉，《魏琴孫書畫集》，頁 5。

現今新成立的吳沙紀念館位於吳沙故居內，坐落宜蘭縣礁溪鄉吳沙村開蘭路，為合院式建築，正廳所供奉吳沙畫像與對聯已非魏埕所書之原件，乃後來著人另行繪製，原件已不存在，至為可惜。民國 61 年出版的《宜蘭文獻重刊合訂本》內，留存一幀照片，已有些模糊，但仍能看出魏埕蒼勁的草書字體，以及水墨所繪吳沙像。

魏埕書畫向為藝壇人士所稱許，茲舉趙松泉之品題，以資論定。曰：

先生之法書，功力深厚，各體兼備，尤擅行書，運筆圓潤，結構優美，力透紙背，而無霸悍之氣，純出自然，一如行雲流水，於暢順筆墨中，表現出無比之安詳與蒼邁意趣。

先生之山水畫作，筆簡意賅，水墨滄然，充分表達出高古荒寒之美，可以清心、可以礪節，非一般漫天塞地之時下泛泛者所能比擬矣。

先生之松石蘭竹等隨興之作，雅人深致，均具野逸雋永之境界，並列垂遠，啟迪後昆，允其宜焉。⁷

三、教畫

魏埕先到蓬萊國校，繼之調馬賽國校，在校都僅數年，且均在偏鄉，教學期間並非專任美術科老師，而是所有科目都得教，所以雖有美術素養，卻無用武之地，難有教畫機會。接著轉赴宜蘭黎明國校，民國 50 年借調縣府督學兼新聞股長，公職在身，無法授課。後歸建宜蘭中山國校，此時才開始專教美術，雖資源較多，但為時不久，不到 2 年即辦理退休，故除了美術課外，不便另外招收學生。離開學校後，因專心於書法繪畫，無暇也無意顧及開班授課。是故大陸在宜蘭畫家中，魏埕是唯一沒有門徒的美術人，值得探討，原因可有數端：

其一，魏埕雖曾教過蓬萊、馬賽、黎明、中山數校，因均為時短暫，難以培養美術學生。何況戰後初期，宜蘭教育的師資、設備、資源等皆十分匱乏，國民學校雖有美術或勞作課，然多以勞作為主，課程也多是班級導師擔任。⁸ 就算勞作，材料就地取材，不用花錢，學生到田裡挖黏土，捏塑人物、動物、水果等，至於繪畫，需要購買材料，能免則免。⁹

其二，魏埕深受陳進東縣長器重，借調教育局督學兼新聞股長，公務出勤，事務繁忙，何況感念知遇，更是全力以赴。如此一來，自然不必上課，難以顧念畫畫，「蓬門僻巷，教幾個小小蒙童」已不可能，更遑論培養優秀的美術學生。反之，其他大陸畫家都守在學校，自是容易培養學生。

7 趙松泉，〈序〉，《魏琴孫書畫集》，頁 2。

8 袁金塔、陳坤德、曹筱玥，《臺灣美術地方發展史全集—宜蘭地區》，頁 60。

9 周福番，《周福番 80 回憶錄暨畫集》，宜蘭：作者自印，2011 年 1 月，頁 32。

其三，學校退休前，由於食指浩繁，為增補家用，且發揮所長，服務同好，特開設草橋畫廊，宜應藉此開班授徒，然因經營得法，親切周到，生意興盛，使魏堉忙得不亦樂乎，何況自己亦須動筆作畫，只得打消調教門生的念頭。如有主動上門請益，也會有所提點，並加鼓勵。

其四，上述都是外部理由，最重要的是魏堉本人的心態，謙虛的認為力有未逮，不敢枉為人師。他總覺得自身沒有經過專業藝術學校的訓練，縱有技法卻理論不足，怕貽誤有心學畫者，只能勸告多練、多看、多學，就如他的一身功夫，全靠自己靠堅定的毅力勤學而來一般。這雖為自謙，也算推辭，亦屬實情，更是範例，只要順著魏堉的學習道路，自我督促，畫出特色，成功之日，當可預期。

事實上，不招收門徒學生的畫家，頗有所見，同鄉先賢國際水彩名家藍蔭鼎是較著名的一位，雖有人對此略有微詞。書法金石家王王孫亦列其中，他認為「一味的學古，就是讓古人牽著你的鼻子走。所以我不收學生，若是有，也是指點，不要他們走我走過的黑路，但絕不要他們學我，學我就沒有他們了。」¹⁰ 看來亦言之成理，與魏堉的說法不儘相同，卻有異曲同工之妙。

就此而言，魏堉並非刻意標榜，不願教畫，而是強調自我勤奮學習，終見績效，他對子女學畫，亦復如是，並無二致。所以魏堉在意的是不教而教，身教重於言教，其長女魏得璇深刻感受，表示家中孩子對於書畫藝術，父親並沒有特別教導，只是以身教潛移默化。家中一張桌子，飯桌兼書桌，更是魏堉的畫桌，孩子無論睡前，或是早上醒來，都會看到魏堉在桌前就著煤油燈看書、寫字、作畫，在這樣的情形下，孩子們自然而然的跟隨父親的腳步，孜孜不倦的學習。而每日晚飯後的時光，則是魏家的親子時光，不同的是，魏家的親子時間是每個孩子將自己寫的字或是畫的畫，通通擺在地上，大家一起評論，最後魏堉講評，誰的字哪裡要加強、誰的畫哪兒要留白等等，如此，日復一日，養成魏家孩子們的課後輔導是魏堉親自上陣的書畫美術課。另一則也是出於無形的自然教法，魏堉成立「蘭陽畫會」後，平日畫會活動，選在其所任教的黎明國校操場上，藉著月光聊大陸舊事，懷念家鄉，再就把各人作品掛在黑板上，大家一起品評、討論。魏得璇說，這是家中孩子最快樂的時光，就在搬椅子、端茶水當中，也聽長輩們品書論畫，耳濡目染之下，家中六個孩子在書畫也有相當的造詣。致使長女魏得璇任教於宜蘭高中美術班，創立美術社，且為宜蘭知名的水墨畫家，高中美術老師退休後專事繪畫，可謂桃李滿天下。在宜蘭畫壇占有一席之地，就是得之父親的自我學習與不教而教的具體實踐。

對這種出於自然，自我學習的書畫教學，家庭是最佳場所，於此陳忠藏深刻體認，

10 〈王王孫書畫展〉，《藝術家》第 77 期，頁 208。

魏埕就是現身說法的鮮明案例。故曰：

難能可貴的是，他（魏埕）眾多子女在耳濡目染的薰陶下，也熱愛文藝工作而奉獻於社會文教界，堪為藝術家庭。¹¹

四、畫展

戰後中國大陸來的外省畫家不習慣走競賽之路，偏重舉辦畫展，如：個人展、師生展、家族展、聯展、夫妻展、同鄉展等，只要辦展，難免新聞報導、記者採訪，如此報上的推波助瀾或跟隨名師以提高身分或請大官、名士題字寫文章等，藉以增加本身的名氣，亦同時可以趁機推銷作品，這種做法多多少少影響到日後臺灣畫家的畫壇習性。

魏埕的「蘭陽畫會」成立後，年年辦理展出，場地大都在當時的縣府中正堂或者是青年娛樂中心，除了會員的聯展外，魏埕也有多次個展，然大都未留下畫冊，甚是可惜。茲將其個展依年度臚列於後：

民國 69 年「魏埕（琴孫）書畫個展」，於宜蘭青年育樂中心舉行。

民國 74 年「魏琴孫書畫個展」，於宜蘭縣政府中正堂舉行。

民國 75 年「魏琴孫 69 歲書畫回顧展」，於宜蘭縣政府中正堂舉行，根據《聯合報》的報導，老畫家自幼勤習書法，35 歲開始習畫，其間並無師承，全由臨摹、自修、寫生，進而創作，老畫家之書法善於各種字體，尤以行草見長，畫則以山水居多，梅蘭竹菊次之，此次展出並以書法作品〈孝經〉全文長卷（長 740 公分）贈縣立文化中心收藏。¹²

民國 85 年「魏琴孫 79 歲書畫回顧巡迴個展」，4 月宜蘭縣立文化中心，5 月臺北國軍文藝活動中心，6 月羅東田園藝廊。至於魏埕聯展，表列如次：

聯展

時間	畫展	展出地點	型態
1955	臺灣省全省教員美術展覽會		人物優等入選
1963	12 位畫家一同聯展	宜蘭縣救國團	聯展
1966~1969	第一至四屆中西畫及書法展	蘭陽畫會	聯展
1967	魏氏父子女七人聯展	宜蘭縣政府中正堂	家族展

11 陳忠藏，〈人品畫品，相映生輝〉，頁 5。

12 《民生報》，1986 年 4 月 26 日，第 10 版。

1969~1973	日本東京美術館書道展	日本東京美術館	應中日文化交流會邀請
1970	第一屆全國書畫展覽	國立歷史博物館	國畫山水入選展
1976~1980	標準草書展	標準草書研究會	聯展
1983	文化復興委員會書法聯展	國立國父紀念館	聯展
1984	國際名家書畫聯展	日本東京美術館	聯展
	水墨畫會書畫聯展	國立國父紀念館	聯展
1985	當代美術大展	高雄市	聯展
1985~1992	中韓書畫交流展	韓國仁川·宜蘭	聯展
1988	第一屆老人書畫展	國立藝術館	聯展
1989	北部七縣市美術家書畫巡迴展	省立新竹社會教育館	聯展
1993	紀念鄭板橋三百週年誕辰藝術節	江蘇興化市博物館	聯展
	魏琴孫父女書畫聯展	江蘇鄭板橋紀念館	父女聯展
1994	華人書畫藝術家作品北京邀請展	北京	聯展
1995	宜蘭縣八十四年度美術家（書法類）邀請展	宜蘭縣立文化中心	聯展
2001	魏琴孫父女書畫聯展	文藻外語學院	父女聯展
2015	上海和臺灣名家交流展（臺灣區預展）	臺北德謙文化	父女聯展

魏埕一生大大小小畫展多次，但多為與畫會會員聯展，尤其在其創會的「蘭陽畫會」接任首任會長期間，每年舉辦一次書畫展，推動宜蘭書畫活動不遺餘力。畫會成立之初，第一屆至第四屆連續辦理中、西畫及書法聯展。¹³ 民國 56 年於宜蘭縣政府中正堂辦理「魏琴孫父子女七人書畫展」，這個家族展相當特殊，魏埕帶著六名子女（四女二男），一起展出，作品包含山水、花鳥、書法等，當時大女兒已從美術系畢業，其他的幾個孩子還在小學就讀，最小女兒的才幼稚園大班，雖然年紀最小，除了書法以外，竟還有仿八大山人（朱耷）和齊白石的拙趣作品荷、石等參與展出，令人刮目相看。

民國 89 年夏天，魏埕不敵病魔溘然而逝，宜蘭痛失一位藝術導師，原本在魏埕去世當年，宜蘭美術界就有意辦理紀念展，卻不料 11 月的汐止大水，讓存於家中的畫作泰半泡水，經子女搶救下二千多幅，精心整理後，選出九十幾幅於民國 90 年所辦理之紀念展中展出，同時出版「宜蘭縣美術學會九十年會員美展暨魏琴孫紀念美展」專冊。魏氏子女們亦同時規劃，在畫展時義賣魏埕作品，義賣所得捐贈宜蘭高中美術班，作為美術班之獎助學金。在此次紀念美展中，由「宜蘭縣美術學會」舉辦。作品義賣得款 106 萬元，其中 100 萬元捐贈宜蘭高中設置美術班獎學金，餘款捐贈美術學會。「宜蘭縣美術學會顧問魏琴孫紀念獎學金」捐贈儀式，在展覽會場舉行，由魏埕長子魏得寶將義賣所得一百萬元，交給宜蘭高中美術班學生游欣樺代表接受。紀念展中除了展出書畫作品外，較為特殊的是老畫家子女將其生前練字的舊報紙帶到會場，讓民眾欣賞老畫家勤練書法的跡痕，從這些發黃的舊報紙上，可以看到老畫家經常為了某一個句子，甚至某一個字，重複不斷練習的情形，其精神和毅力令人敬佩。¹⁴

民國 94 年魏埕與長女魏得璇在臺北德謙文化舉辦父女水墨聯展，魏得璇是長女，從小受父親書畫薰陶，師承邵幼軒、鄧雪峰、李奇茂等名家習畫，曾擔任宜蘭高中美術老師 28 年，在宜蘭及羅東創設婦女繪畫班，亦辦理多次個展及師生展、花鳥聯展等等。¹⁵ 魏埕對蘭陽地區的繪畫貢獻，功不可沒，對於子女的藝術發展亦同樣影響至深。

五、畫冊

魏埕正式出版的畫冊不多，早年多次個展，雖有簡章印行的小本畫冊，但家屬亦無留存，無從查找，其是可惜。如民國 53 年印行的《魏琴孫畫集》，以及民國 56 年於宜蘭縣政府中正堂舉辦「魏琴孫父子女七人書畫展」的畫集。倖存的是一本小畫冊《魏琴孫·魏得璇書法國畫作品輯》，這是為了「2015 年上海和臺灣名家交流展」，先行在臺北德謙文化預展的「魏琴孫·魏得璇父女水墨聯展」，而刊印的畫集，甚具紀念意義。

13 《聯合報》，1986 年 4 月 25 日，第 12 版。

14 《聯合報》，2001 年 7 月 30 日，第 18 版。

15 《聯合報》，2015 年 9 月 18 日，B2 版。

內容有魏堉的 6 幅山水畫，8 幅書法，魏得璇花鳥、風景共 13 幅，均是精選之作。在這本畫冊中，節錄趙松泉、張光賓、王攀元的評論，對魏堉的書法、水墨深致讚譽，多所肯定。而魏得璇的花鳥、風景，自幼受其父親書畫影響至深，又師承邵幼軒、鄧雪峰、李奇茂等名師書畫，筆峰透出女性特有的細膩、婉約，一幅〈草嶺秋色〉，觀者可感受如身在草嶺，秋芒如浪在風中的蕭颯之氣。另外，荷下聽雨的彩鷗、紫藤花下的游魚等等，功力直追其父魏堉。¹⁶

由於魏堉是宜蘭藝界元老，素負眾望，縣內畫會於畫展後所出版的畫冊中，對魏堉特加介紹，甚至列為紀念集。其一是民國 90 年，宜蘭縣政府文化局舉行例年地方美展，同時印製《宜蘭美展》畫冊，刻意企畫「昔人的延思」，對藍蔭鼎、楊英風、魏堉三位藝術家的作品標出論評。就魏堉而言，則分「水墨作品賞析」、「書法作品賞析」兩類，深刻剖析，精心探究，當是交相稱頌，總結就是筆力雄健、工法多神，含融詩情營造心境，即為傳統文人極致的藝術境界。¹⁷

另一畫冊是《風華—宜蘭縣美術學會九十年會員美展暨魏琴孫紀念美展作品集》。顧名思義，這是畫會例行會員展及魏堉紀念畫展的合輯。由於是懷思魏堉的過逝，故書前有王茂泉、王攀元、林桓州、陳忠藏、曾明輝諸同好的紀念文章。美國華人書畫藝術家協會會長王茂泉指出因有蘭陽畫會開拓藝術風氣，至今方能開花結果，波瀾壯闊，及聞道歸山去，頗有雲深何處之慨，但願天人不隔，永遠常在。林桓州亦認為魏堉主持畫會，掀起蘭陽新美術風氣，也是美術界的一大成事，並對美術教育作出積極貢獻。¹⁸至於其作品，共展出書法 13 幅，大多是草書，水墨 16 幅，側重山水。再者，此紀念畫冊還附有多幀與藍蔭鼎、于右任、王攀元等多位重量級大師合照的珍貴照片。其中一幀作畫時夫人在旁觀賞的照片，瀰漫著夫妻恩愛的氛圍，讓人羨慕的伉儷情深；再有是民國 56 年父女七人聯展的珍貴照片，陳進東縣長立於照片正中，前面站的是魏老的小女兒，當時年方大班，就已參加展出，真謂虎父無犬女。民國 65 年在國立國父紀念館參加標準草書研究學會展出時，于右任與當時的中國小姐前往觀賞，魏老充滿自信又高興的神情溢於言表；另一幀是魏老以手指作畫的照片，讓人嘖嘖稱奇，只見魏老左手端一盛著墨汁的深碟，右手指沾墨於紙上作畫，別有一番奇趣。這些照片留下了包括于右任、陳進東、王攀元、趙松泉、藍蔭鼎等人年輕時的珍貴影像，不管是與長官排排站的合影、現場揮毫、為參觀者講解等等，在在展現魏老的開朗與熱情；其中一幀與王攀元摟肩忘情開心大笑的照片讓人神往，更顯珍貴。細細瀏覽照片，不免為魏老豐富的作畫歷程感動，雖為吉

16 《魏琴孫、魏得璇書法國畫作品集》，宜蘭：作者自印，2015 年 9 月，頁 2-3。

17 《九十年度宜蘭美展》，宜蘭：宜蘭縣政府文化局，2002 年 3 月，頁 239。

18 王茂泉，〈念琴孫老友〉、林桓州，〈序〉，《風華：宜蘭縣美術學會九十年會員美展暨魏琴孫紀念美展作品集》，宜蘭：宜蘭縣美術學會，2001 年 7 月，頁 4-5。

光片羽，卻也記錄著魏老一生作畫、展出的生命軌跡，值得細細品味、咀嚼。¹⁹

真正正式出版的個展畫冊是民國 84 年，魏埡自行整理挑選長期以來的書法畫品，並非是畫展時的作品集結，可見出版的意識甚為強烈。因而特邀趙松泉、張光賓、王攀元、陳忠藏等名家寫序，用以聚光生輝。趙松泉首論出書緣由，說到魏埡教學勤政之餘，潛心藝事，卓然有成，年及耆耄，猶認真不輟，所積益夥，近應家人親友之請，精選歷年書畫百餘幅，集印留世，以廣流傳，垂之久遠。²⁰ 各方悉知魏埡將出版書畫專冊，率皆引頸而望，儘早目睹，用為滿足欽慕。陳忠藏即曰：「魏老藝術專輯即將問世，期待與敬仰之情，讓我們拭目以待，好好拜讀，以表敬意。」²¹ 這就是《魏琴孫書畫集》的出版緣由與眾所至盼的情形。

書畫專冊的封面是藝術大師張光賓的題署，書前有名家序文的讚譽加持，兼之印製精美，更是增色添香。全書內容分書法和繪畫兩大部份，序文中均提及共兩百餘幅，事實上是 180 幅，可能是付印前數量偏多，再加精細挑選，抽掉一些作品，才造成數量上的差異。其中書法計 37 幅，繪畫則 143 幅，在美術專冊，算是深具分量。

魏埡書法，自晉唐而止，各體皆備，楷、篆、隸、草等兼而有之。獨於右任標準草書，心得獨深，別具風韻，共有 14 幅之多，比例甚高；更特別的是，他左右開弓，兩手均可握管，左手書也有 5 幅，二者合計，已逾半數。其中草書杜甫〈秋興〉八首四屏與〈般若波羅密多心經〉六屏，剛健雄強，神逸遂遠。大行草〈雲濤〉筆飛墨暢，真有雲鶴翱天，怒濤翻海之勢。隸書〈拙趣〉則形奇古真，蒼勁樸厚，確是書法大家。

魏埡向以水墨著稱於世，山水尤其凸顯，故專冊中，山水占大宗，得 111 幅，已逾 7 成，其他 32 幅分屬各類別，四君子即有 19 幅，均近 6 成。可見魏埡水墨畫特好山水，其他類別尤重四君子畫，這與其人品風範相一致，所謂人如其畫，畫如其人，於此益信。張光賓論魏埡之畫，甚得其鄉先賢揚州八怪筆墨閭奧，故其作品「或著數筆，具咫尺千里之勢。或橫塗而緊抹，而層巖疊嶂，高遠難測。遇爾淡淡賦色，墨彩交融，韻致更為生發。」因此，就畫冊言畫，魏埡作品積數十載修為，筆情墨韻，愈老愈厚，愈蒼愈醇，由炫爛歸平淡，天青自然，自娛娛人，自勵精進，且自外名利，寧靜致遠，更具特殊意義與成就。²² 魏埡之令人敬重羨慕，蓋良有以也。

19 《風華：宜蘭縣美術學會九十年會員美展暨魏琴孫紀念美展作品集》，頁 13-15。

20 趙松泉，〈序〉，《魏琴孫書畫集》，頁 2。

21 陳忠藏，〈人品畫品，相映生輝〉，《魏琴孫書畫集》，頁 5。

22 張光賓，〈魏琴孫先生畫事〉，《魏琴孫書畫集》，頁 3。

六、畫會

宜蘭書畫團體很早成立，放眼全臺，亦不遑多讓，因頭城為開蘭首站，向來書畫盛行，盧纘祥、康灝泉、游藤、林才添、楊其詮等人就於昭和 6 年（1931），籌組「八六書法社」，專事研究書畫，並展示作品，因而帶動宜蘭藝術發展。民國 45 年，陳進東、何福祥為首，邀集謝松筠、劉松園、張志銘及邱錦益等人，成立「二月畫會」，密集展出，引發興趣，鼓舞士氣。接著救國團舉行「蘭陽青年畫展」，推薦吳忠雄、陳碧雲、江義雄等年輕教師，對宜蘭畫壇鋪下坦途。²³ 可惜的是，這些畫家組織，後繼乏力，逐漸消落。真正集結藝壇名家，打開書畫格局，拓展宜蘭美術，發揮承先啟後功能，應屬魏琴孫成立的「蘭陽畫會」。

儘管有上述畫會活動，但藝術風氣尚待提振，魏琴孫乃於民國 50 年，結合原來「二月畫會」及參加「蘭陽青年畫展」的成員，加上王攀元等，成立「蘭陽畫會」，並被推為會長。²⁴ 會友包括老、中、青三代，兼含在地與大陸畫家，共達 30 人之多，規模之大，前所未有。創始會員之一的林桓州保存創會時的木匾，背後就是魏埕寫的序文，以「藝宣中華」為宗旨，以畫會友，積極推廣繪畫活動。²⁵

這個畫會的設置有其可貴之處，民國 34 年以來，因為戰亂而逃到臺灣的畫家不少，但有的短期停留，開過畫展便離開，有的感受到政局不穩定，經過一段時日後就離去，留下的多在師範學院藝術系或政工幹校以及中小學擔任教員。國民政府來臺後的十年期間沒有畫會設立，尤其逃難來的藝術家，對政治局勢敏感，知道結社的危險性，當然不敢去冒然成立團體或畫會。²⁶ 說真的，那個年代身為外省籍的魏埕，敢如此作為，還要有足夠的膽量，當然在縣府擔任新聞股長，也比較方便行事。

畫會成立後，積極籌辦數次聯展，激發各團體及多人展出，呈現欣欣向榮的景象。第一次正式展覽於民國 52 年 11 月在宜蘭縣救國團舉行，當時有 12 位畫家一同參與展出，共計有五十多件的作品參展；接著是於民國 56 年與文學界一同合辦《蘭雨詩畫展覽》，邀請畫家、詩人，計有痲弦、廖俊穆等人共同參與。畫會此後每年皆舉辦展覽，展覽地點即在當時縣政府的中正堂。在畫會活動數年間，也曾邀請有口碑的李德、劉其偉等多位名家到宜蘭縣救國團展覽與交流，讓會員可以觀摩到專業作品；同時經常舉辦文學活動與藝文座談，對於提振當時對比臺北顯得封閉的宜蘭藝文風氣，讓宜蘭的藝術家有更寬廣的視野，更精進的書畫技藝，實為貢獻良多。

23 〈宜蘭縣美術發展簡史〉，《宜蘭縣美術家聯展》，宜蘭：宜蘭縣政府，1989 年 12 月，頁 3-4。

24 黃春美，《藏在時光裡的顏色－陳忠藏藝術之路》，頁 196。

25 廖雪芳，《百年·孤寂·王攀元》，頁 76-77。

26 謝里法，《臺灣美術研究講義》，臺北：藝術家，2016 年，4 月，頁 99-105。

更重要的是推出「美術年系列」，朱橋擔綱水墨寫生，安排楊英風、楊乾鐘、楊景天、何福祥到郊外寫生。同時舉辦一月一人的美術個展。接受畫會邀請展出的包括一月楊英風、二月曾寶珠、三月何福祥、四月王茂泉、五月藍清輝、六月江義雄、七月楊景天、八月林宗文、九月陳碧雲、十月楊乾鐘、十一月吳忠雄、十二月劉松圍，真是夠力，氣魄動人。放眼全國，當年也唯僅戰競精進的「蘭陽畫會」，有此能耐與功力。²⁷

「蘭陽畫會」在魏堉主持之下，會務蒸蒸日上，各界都很配合，因當時他受陳進東縣長重視，借調縣府督學，為教育效力，得以施展美術教學長才，推展宜蘭美術教育。然又兼任新聞股長，負責媒體協調及新聞發布等工作。在此背景下，對畫會業務大有助益，如相關活動的報導與展覽的宣傳等，記者一定會給新聞股長面子，加以報導。故爾，提高宜蘭畫家的能見度與作品的曝光率，對長年處於偏鄉地區的畫家來說，是很大的鼓舞。魏堉在縣府工作期間，不僅對本身新聞工作努力不懈，兼之畫會業務亦用心經營，同時辦理民眾教育，成效卓著，獲得縣府諸多獎勵。

對「蘭陽畫會」說出最允當的評論，當推王攀元，其話擲地有聲，一言九鼎，魏堉也當之無愧，實至名歸。曰：

宜蘭地區民風樸實，當時有關藝文方面很少活動，文化是立國之基石，而藝術又是文化的命脈，魏老有感於此，在百忙中，邀集同好者，組織一個蘭陽畫會，當時大家推他為會長。每月集會一次，研討畫藝各抒己見，有時各人隨興當場揮毫，相互觀摩，每年舉行一次會員展，凡此達十數年之久，魏老對蘭陽地區之繪畫貢獻，功不可沒。²⁸

縱橫宜蘭畫壇，熟知藝界情事的陳忠藏，對魏堉亦甚推崇，肯定績效。曰：

（魏堉）出任首屆蘭陽畫會會長，在蘭陽地區大力推展文藝活動，盛極一時，辛勤播撒文藝種子，才奠定了宜蘭縣文藝的風氣，其居功首偉，可稱之為蘭陽藝術拓荒者。²⁹

七、畫友

魏堉曾任蓬萊、馬賽、黎明、中山等國校教師且借調教育局督學，故跟縣內教育同仁非常熟悉；進而出掌新聞局股長，負責對外宣傳工作，須與各界互動往來；又是著名畫家，設立「蘭陽畫會」，開設草橋畫廊，由是與縣內藝文人士均建立良好情誼。何況魏堉個性隨和，待人相敬和善，交友廣闊，相識滿蘭陽，更遠至臺北地區。論及畫友，

27 〈宜蘭縣美術發展簡史〉，《宜蘭縣美術家聯展》，頁4。

28 王攀元，〈魏老的字與畫〉，《魏琴孫書畫集》，頁4。

29 陳忠藏，〈人品畫品，相映生輝〉，《魏琴孫書畫集》，頁5。

亦難盡數，茲僅略述其與江蘇同鄉王攀元及宜蘭在地陳忠藏的深厚關係。《魏琴孫書畫集》就有他們的序文，就是最好的見證。

魏埡蘇北興化，而王攀元蘇北徐家洪，二地相距很近，兩人在戰亂中，分別逃命宜蘭，流落他鄉遇老鄉，得來不易，加上亦為同行、同好、同業，這分患難情誼，確實彌足珍貴。王攀元對此曾作直白表述：

我與魏老初識，大概還是三十多年前的事吧，當時魏老任職宜蘭縣教育局，負督學之責，我是在羅東中學教美術，雙方因職務關係，經常見面，因此很自然也就成為好朋友了。³⁰

加入「蘭陽畫會」後，王攀元的生命初露曙光，使不多話的他，有選擇地健談，尤其談到繪畫，他可以通宵達旦，暢談闊論。是以畫會闢建王攀元交友談論的空間。³¹ 魏埡與王攀元同為宜蘭縣的畫家，畫風雖不同，但情誼可謂惺惺相惜，在得知魏埡子女有意義賣父親作品，所得捐作獎助學金，王攀元也大加贊賞，並提筆寫下：

魏老於八十九年六月因病逝世，其後代子女基於孝道之心，擬於九十年七月在宜蘭縣文化局舉行魏老遺作紀念展，並以義賣方式售出，如能達到目標，所得資金充當獎學之用，鼓勵後進，敬希親朋好友及社會賢達屆時共襄盛舉，以慰魏老在天之靈，則幸甚矣。³²

當時王攀元在畫壇已是重量級人物，其登高一呼，情義相挺，為義賣加注一股強心針，加速達到目標。魏老子女們於是將所得捐予宜蘭高中美術班作為學生的獎助學金，讓學美術的孩子有個奮鬥的目標。字裡行間對於與魏老四十年交情，充滿不捨的感念之情。同時對於半個月前與魏老最後的午餐，不勝唏噓之感溢於言表。

在宜蘭地區，魏埡與王攀元二老經常並提同框，歷屆「宜蘭美展」、「蘭陽美展」、「宜蘭縣美術學會會員展」、「蘭陽美術家聯誼展」、「宜蘭縣書法學會書法展」等都會雙雙被主辦單位邀請展出，且在美展所出畫冊上列名。陳忠藏接受外地委託籌辦美展，也經常邀請魏埡、王攀元、袁樂民等畫家一起參展，以壯聲勢。³³ 可見他們二人在宜蘭藝術界同樣受到敬重，當然彼此間數十年交情也是重要原因，成為畫壇佳話。

民國 53 年，魏埡「蘭陽畫會」在宜蘭縣政府禮堂舉辦會員展，那時李德、劉其偉、胡笳等 8 位臺北畫家，應救國團之邀到宜蘭開畫展，於是順道參觀，李德觀賞王攀元的四張四開水彩畫，大表驚異，強烈興趣，由此促成兩人訂交，引為知音。王攀元得到李

30 王攀元，〈魏老的字與畫〉，《魏琴孫書畫集》，頁 4。

31 黃慈美，〈老天爺的劇本—王攀元的故事〉，頁 40。

32 《風華：宜蘭縣美術學會九十年會員美展暨魏琴孫紀念美展作品集》，頁 4。

33 黃春美，〈藏在時光裡的顏色—陳忠藏藝術之路〉，頁 225。

德的積極鼓勵，到臺北開多次畫展，由是聲名大噪，榮獲大獎。因此，魏埡當年的無心插柳，卻是王攀元繪畫藝術的關鍵時機，也為兩人的交情譜下美好的佳話。³⁴

譽滿全臺，望重畫壇的王攀元對魏埡的書畫成就讚揚備至，說到「魏老馳騁藝海，無所不學，又無所不精，實非常人所能及之，因此他的成就，全靠他那天生的才智與不斷的探求，並勤於創新。」³⁵ 當時大家推他為會長，每月集會一次，研討畫藝各抒己見，有時各人隨興當場揮毫，每年舉行一次會員展，凡此達數十年之久，「魏老對蘭陽地區之繪畫貢獻，功不可沒。」此言一出，實為二人相知相惜的完美至論。

宜蘭在地畫家陳忠藏長期與魏埡交往，形成莫逆，用他的話最能彰顯，曰：

魏老與吾人摯交有三十年時間，深知他平生淡泊名利，生活儉樸，處事嚴謹而待人誠懇，在縣內教育與文藝界中備受敬重。他的親和力常帶給後輩年青人很大的鼓勵，吾前負責宜蘭美術學會，推展地方文藝活動期間，得自於他很多精神與物質的支持，他是一位受人尊敬的長者。³⁶

陳忠藏，可謂是宜蘭戰後藝苑的活字典。如果從「二月畫會」以來，迄今所有的美術活動，只有他和每個美術時期都有關係。宜蘭很多畫家參與縣外展與國際展，皆以陳忠藏為首，他不斷為同好及年輕一輩製造或尋找展出、觀摩的舞臺，直到現在依然如此。是故他一個人貫穿戰後宜蘭美術史的每個時期，也幾乎是宜蘭美術史的大部份。³⁷

最能看出魏埡對陳忠藏的尊重與交情，就是魏埡將要出版畫冊前，特別邀請陳忠藏到家裡觀賞其半世紀來的藝術人生歷經的代表作，即水墨畫精品兩百餘幅。³⁸ 照說，二人年齡差距 20 歲，為不同世代，且分屬大陸籍與宜蘭人，何況分別專精水墨與水彩，擅長領域不同，魏埡卻特邀陳忠藏觀賞，先行告知，蓋寓有內心喜悅、經驗分享、重視情誼、要求品題、提供建議、邀請作序等緣由。其間須有論畫契合、把酒言歡、陶然忘機的情境，方能致此，益友相知，可以無憾。

再提一事，足資看出二人的情深意重。1993 年，陳忠藏在長沙、南京、杭州三地，舉辦臺灣水彩畫家個人巡迴展。趁南京展期空檔，參訪做客與短程旅遊。行抵揚州，陳忠藏不免想起，年輕時曾住在揚州的宜蘭書畫家魏埡，進而回憶魏埡與他閒聊時，多次提及揚州自古富裕，講究生活，風行上午飲茶、吃湯包、下午泡澡堂，而有「上午皮包水，下午水包皮」的俗語等等。因此，關於揚州，陳忠藏不免充滿想像。這些就是畫後

34 李奎忠，《孤獨情深》，頁 72-73。

35 王攀元，〈魏老的字與畫〉，《魏琴孫書畫集》，頁 4。

36 陳忠藏，〈人品畫品，相映生輝〉，《魏琴孫書畫集》，頁 5。

37 黃春美，《藏在時光裡的顏色－陳忠藏藝術之路》，頁 202。

38 陳忠藏，〈人品畫品，相映生輝〉，《魏琴孫書畫集》，頁 5。

茶餘的積累，亦為講話投緣的成果。³⁹

說來湊巧，魏埡熟識的王攀元和陳忠藏，在宜蘭許多場合裏，分別被敬稱「魏老」、「王老」、「陳老」，合稱三老。「三老」在宜蘭美術界有崇高地位與感染力，這不得不佩服魏埡的識人之明，引為知己莫逆。民國 72 年 5 月韓國「仁川市美術協會」與「宜蘭縣美術學會」正式締結姊妹會，在文化中心辦理首屆「中韓美術交流展」，為當時縣內也是國內美術團體的第一次國際交流展，意義重大。陳忠藏出力策畫辦理，出錢支用招待，魏琴孫和王攀元得知此事，深受感動，兩人密送一萬二千元，雖被婉拒，但已經看出三老的心念美術，情牽相繫。⁴⁰

八、畫外

魏埡生活一直抱持「清淡生活、清貧自娛」，退休前為了增加收入貼補家用，在康樂街開了畫廊。此因食指浩繁，難以調度。長女任教宜蘭中學，次女宜蘭商校教官，長子就讀大學，三女國中畢業，四女還是國小，就由夫人帶著孩子們一起顧店，以彌補不足。魏埡疼愛的外孫女吳心宇回憶說：「老康樂街的草橋畫廊，陰涼深長，老式木板門早晚得靠大人抱離或嵌入門廊軌道。」後來草橋畫廊搬遷至神農路，魏埡公餘幫人寫的輓聯白布，掛滿廊間，宛如迷宮。到了春節過年，換上紅豔豔的春聯，猶似一尾尾的紅魚身上墨彩飛舞，妝點絢爛的年節氣氛。額心一痣、眉長骨瘦，充滿文人仙風之姿在吳心宇的憶念中，對外公的孺慕之情溢於言表。⁴¹ 字裡行間，可以看出，當年魏埡正職工作收入並不多，必須經營畫廊來支應日常所需，在縣府任督學期間，因其個性耿介清廉，教育界流傳魏埡是「不要錢的督學」、「騎腳踏車的督學」，由此可看出其清淡生活落實在日常之中，這讓子女們引以為傲，也奉為學習之圭臬。

魏埡退休後仍然繼續經營畫廊，然而因為生意好房租每年調漲，以至於負擔加重，在子女堅持下買下健康路的房子，草橋畫廊於是遷到健康路（原神農路十巷），在魏埡觀念裡，將來要反攻大陸，因而無意臺灣置產，這樣的想法，應該不止魏埡，戰後初期到臺灣的大陸人，不管是隨軍或是調派，甚至自己逃難而來，幾乎都有這根深蒂固的想法，臺灣只是過渡，不會在這兒生根，不久就要回到家鄉。

魏埡離開大陸在基隆登岸，到宜蘭、到蓬萊、調馬賽、順安、縣府、中山種種流離顛沛，歷經種種磨難，對於書法、繪畫卻沒有放棄過，一路堅持，不因生活困頓而有所鬆懈，教導孩子「身為中國人，一定要將毛筆字練好，要把國文讀好，更要將作文寫

39 黃春美，《藏在時光裡的顏色－陳忠藏藝術之路》，頁 289。

40 黃春美，《藏在時光裡的顏色－陳忠藏藝術之路》，頁 216-219、202。

41 吳心宇，〈公啊，我是小宇……〉，《風華－宜蘭縣美術學會九十年會員美展暨魏琴孫紀念美展作品集》，頁 8-9。

好。」晚上孩子們學校功課寫完後，一定要拿起毛筆寫書法，然後放到地上，魏埕一張張檢視、比較，優、缺點在何處，如此造就魏家孩子們書法都不差，甚至畫畫也具水準之上。

在魏得璇的記憶中，家中是嚴父慈母，魏老在家中扮演的是嚴父角色，因為長得濃尾大眼，不怒而威，因為是家中老大，父親要求必需做弟妹們的榜樣，對其要求嚴格，弟妹們犯錯當大姐的首先被修理，因為沒做好榜樣，有時難免覺得委曲。只是魏老從不打小孩。但有一次在南澳讀國校五年級時，跟同學到野溪玩水，回來就被狠狠打了一頓，致使第二天怕同學知道而不敢上學，讓她永遠記得再也不敢去野溪玩水，也因此樹立起弟妹們心目中的模範。

魏老給孩子最重要的話是「寬以待人、嚴以律己」，又說「君子不重則不威」，讓子女受用無窮也影響深遠。以寫字、練字來說，從不勉強孩子，但他自己天天寫、日日練，以身作則。住在黎明國校時期，小小的斗室，住著二個大人六個小孩，一家八口人，大床底下落小床，孩子頭腳交疊錯落的睡，甚至原本放被子的壁櫥，也是姐妹們的床。因此，一舉一動全在視線內，只要睜開眼就看到魏老在桌子前不是讀書就是寫字，無一刻鬆懈。一張桌子既是飯桌、又是孩子們的書桌、也是魏老的畫桌，如此的氣氛與耳濡目染的薰陶下，讓魏家子女寫得一手好字，更甚者如魏得璇在宜蘭藝術界已有其一席之地。

昔人的哲思，人生不過百年，但是歷史卻記錄了藝術創作者瀝心瀝血的艱辛過程。大師的巨斧即使止息了，但同樣執著理想充滿熱忱的藝術創作者，更在薪火相傳的努力著，更美麗的藝術願景正在蘭陽這塊土地不斷的延伸。⁴² 如同魏氏一族，除了家學淵源及自身興趣與努力，父女一脈相承的傳續著，讓藝術的生命長河，生生不息！在蘭陽平原不停的奔騰流淌！

文革期間，魏家被批鬥得很慘，因其家族算是知識份子，故最早遭受批鬥。之前岳家因為經商，把金子、袁大頭偷偷埋起來，一段時間挖出一點讓孩子讀書，日子就算苦但還過得去。後來岳家因為經商開設米行、商行等，經濟能力足夠，在魏埕任自衛團團長時期，難免幫著買些武器、槍械、建碉堡等不遺餘力。然而卻因為他的自衛團團長身分，又是高級知識份子，加上他舉家逃到臺灣，在中共批鬥之時，相關人等被批得很慘，打入黑五類，掃地出門、家產被強佔，親人瘋的瘋、死的死，慘無人道。

魏家也不好過，魏埕的哥哥，在學校當教員，某日寫板書時錯了一個字，就被批鬥，最後搞得精神失常，好好一個年輕人就在這樣的批鬥下，失去大好前程，日子慘烈、凋零。魏埕在兄弟間排行居中，另一個弟弟端午節時在木橋上看划龍舟，沒想到人太多木

42 宜蘭縣政府文化局，《九十年宜蘭美展》，頁 233。

橋跨下來，整座橋上的人都掉入江裡，岸上趕緊救人，卻獨獨魏埕弟弟沒有救上來，哥哥無端被批鬥，致使精神承受不了而瘋魔，弟弟跌入江中淹死，怎一個慘字了得。開放探親之後，魏埕回大陸方知，當年父親被鬥、媽媽餓死，魏埕的嫂嫂為了養活二個老人，挑擔賣針線、花粉，只是時局紛亂下，根本賺不了幾個錢，最後與媽媽一起餓死，而下一代的不是遭到下放就是勞改，以致於魏埕在大陸的親人只剩岳家的姨姐們，自家反而沒人，至此魏埕方知魏家就剩他一個頂樑柱了。魏氏一家命大逃過劫數，直到多年開放大陸探親後，透過紅十字會的協助，方才聯絡上大陸親人。

魏埕年表記事

序號	年度	事由
1	1918	1 歲，出生於江蘇省興化縣臨郵鎮（前草王鎮）
2	1927	10 歲，入魏容甫私塾
3	1934	17 歲，插考小學四年級
4	1937	20 歲，娶杜氏，育有子女六人
5	1945~48	28 歲～ 31 歲，奉興化縣長派任為草王鎮鎮長
6	1949	32 歲，上海浦東戰況激烈，逃往臺灣，於基隆上岸，遇貴人相助
7	1954	37 歲，至南澳蓬萊國校任教
8	1955	38 歲，首次參與「臺灣省全省教員美術展覽會」，獲人物畫優等獎
9	1961	44 歲，借調任縣府督學及新聞股長
10		創立宜蘭縣「蘭陽畫會」，任首任會長
11	1964	47 歲，印行《魏琴孫畫集》，任期內每年皆舉辦中、西畫及書法聯展
12	1967	50 歲，於宜蘭縣政府中正堂舉辦「魏琴孫父子女七人書畫展」
13	1969	52 歲，至 1973 年連續五年獲邀參加日本東京美術館書道展
14	1970	53 歲，參加國立歷史博物館舉辦之全國第一屆書畫展覽國畫山水畫入選展出
15	1976	59 歲，連續五年獲邀參加草書研究會舉行書法聯展
16	1980	63 歲，於宜蘭青年育樂中心舉行書畫個展

17	1983	66 歲，應邀參加書法聯展於國父紀念館
18	1984	67 歲，應邀參加國際名家書畫聯展於日本東京美術館及書畫聯展於國立國父紀念館
19	1985	68 歲，在宜蘭縣政府中正堂舉辦書畫個展，及應邀參加於高雄舉辦之「當代美術大展」
		至 1992 年，連續八年參加「中韓書畫交流展」
20	1986	69 歲，於宜蘭縣政府中正堂舉辦 69 歲書畫回顧展
21	1988	71 歲，應邀參與中華民國「第一屆老人書畫展」（巡迴展）
22	1989	72 歲，應邀參加北部七縣市美術家書畫巡迴展
23	1993	76 歲，應邀於故鄉興化市博物館舉辦書畫展
24	1995	78 歲，「宜蘭縣美術學會會員展」、「宜蘭美展」、「蘭陽美術家聯誼展」、「宜蘭縣書法學會書法展」等等
25	1996	79 歲，「魏琴孫 79 歲書畫回顧巡迴個展」
26	2000	83 歲，夏天，過世

參考資料：《魏琴孫書畫集》

第八章 |
山松不老 — 袁樂民

袁樂民參加抗日戰爭共 6 次，出生入死，其中一次幾乎全軍覆沒，他居然在長得高高的麥田中匍匐前進數公里，得以大難不死，確是傳奇。進而執教中學，授課美術，是個好老師，也是「文」、「書」、「畫」三絕的文化人。終其一生，經由信心、愛心和用功，提昇自己，珍愛臺灣。且因袁氏老家山東省金鄉縣，後半輩子住宜蘭，這兩個地方合起來是「金蘭」，袁樂民和此滔滔人世的「義結金蘭」，其生平就是一部亂世傳奇，故張曉風雅稱「袁伯傳奇」。¹

一、學畫

袁樂民的學畫，可謂家學淵源，其在《聖嘉民啟智中心義賣專輯畫冊》自白：

（爺爺）當過新軍統領。民初派到福建做了幾任縣長專員。告老返鄉，身無長物，帶來幾箱字畫。鄉居無聊，廳堂四壁經常換季。除了自賞，兼以傲人，也可避免蟲較霉濕。從小耳濡目染，日夕相對，想不愛她也難。進入小學，啟蒙老師李光寰，書法一流，教鞭夠狠，就這樣給毛筆字（打）下了基礎。光寰師的二哥光中，善花鳥，一幅錦雞牡丹被韓復榘相中，高價收購，因而聲名大噪。可惜染有芙蓉之癖，為了看他繪畫，也曾攢錢買大煙供他過癮。先入為主，因此便愛上了花鳥。

袁樂民年幼家中收藏書畫頗多，在此日日薰陶耳濡目染之下，遂愛好美術。小學時期即鉛筆、紙本不離身，以便隨時寫生，甚至在集中營仍不忘時時寫生，用以排遣艱辛日常。16 歲讀初級師範參加抗戰、抗日，從來也沒有拜師學過畫，只是自己喜歡在家用鉛筆寫寫生，隨處畫畫。抗戰勝利後到濟南，遇到了溥心畬的學生王雪濤。王雪濤是河北成安人，與田縝之是北平美專同學，為中國現代著名寫意花鳥畫家，袁樂民在兵荒馬亂的濟南跟王雪濤學了幾天畫。溥心畬是清朝愛新覺羅氏，恭親王奕訢的次孫，他的詩、書、畫與張大千齊名，後人將二人並稱為「南張北溥」，更與黃君璧、張大千以「渡海三家」齊名。袁樂民自承愛好很多，琴棋書畫甚至奇石樣樣都喜歡，以往兵荒馬亂時期跟著部隊，擔任文書工作，無法隨心作畫時，就寫標語再配上國畫，一方面練字一方面習畫。比如說威武不屈、富貴不移的標語下就畫隻老虎，如此精進自身的畫技。

民國 42 年來臺時，因為得了中型肺結核病住進療養院，肺結核在那個時代，可說是富貴病，需有五分的營養、三分的休息、另外二分才是醫藥，而在當時，最缺的就是營養，在療養院多的是時間休息，閒來無事，乏善可陳，於是袁樂民訂了一部《辭海》，日常就看《辭海》以及練習寫作打發時間，同時也練書法以及畫畫，用以找回早年繪畫興趣與寫生經驗，俾使美術水準持續進步。

¹ 張曉風，〈袁伯傳奇〉，《宇宙光雜誌電子書》第 521 期，臺北：宇宙光全人關懷機構，2017 年 9 月。<https://www.cosmiccare.org/Magazine/Catalog/034fad3b-1bf1-479e-8f52-43a4620920d7>。

當時臺灣教育尚未普及，由是出現各種函授學校，為之輔助，然無美術課程，袁樂民退而求其次，選擇相近的文藝班，他還真有眼光，看上的函授班師資優良，課程嚴謹，對藝術知識的長進，也間接受惠。自曰：

在醫院裡，我也參加了中華文藝函授學校的小說班，學習寫作。校長李辰冬是師大教授，班主任是黎中天，其餘像王藍、王怡之、覃子豪，都是名作家，雖然收費不多，批改作業卻非常認真，使我獲益不少。²

繪畫與讀書相伴共生，畫要好須有程度為根基，袁樂民的學養從一事可以得知。他在大陸從軍，於憲兵受訓期間，修過法律學識，其後常看有關書籍。在南京時，即已考取高等檢定考試，所以住院時，復習這些功課，準備以後報考同類科目，開卷有益，知識當更有豐富。民國 47 年，通過甲種警員行政考試，即可檢定中學公民教師，從此兼教美術，對書畫學習，自是增助良多。³

民國 45 年至頭城中學任職，就近認識美術名家江兆申與楊乾鐘。當時三人一起為學校做壁報，且每年參加縣內壁報比賽。楊乾鐘設計壁報，袁樂民毛筆字寫得好負責寫字，這三人組成的鐵三角製作壁報常常勇奪全縣第一名。而江兆申則是從基隆到頭城的，非常用功，教學態度認真，寫作教學講義一絲不苟感動許多人。在頭城中學與二位美術老師的結緣，不止讓袁樂民的書法更上層樓，同時也在與二位互相的切磋過程中學到不少繪畫技巧。壁報比賽是早期學校的重要事件，當時屬於民族精神教育，在各重要政治節慶，例如：雙十節、蔣公誕辰、國父誕辰等都要製作壁報貼在貼在學校布告欄，班級與班級間要進行比賽，每年還有教孝月，縣府也會辦校際比賽，特別是國中、高中會自己製作，先在校內比賽再校際比賽。

袁樂民直到後來到臺灣後看到《燈塔月刊》封面採用趙少昂的畫，趙少昂與黎雄才、關山月、楊善深並稱為第二代嶺南畫派四大名家，致力將中國畫藝術現代化，對於將中國畫藝帶到國際有深遠影響，擅長繪畫花鳥蟲魚、人物走獸、山水風景，尤以花鳥畫揚名國際。袁樂民因為喜愛嶺南畫派運用墨彩形神兼顧的畫韻，退休後即從嶺南派的歐豪年學畫三年，並開設天可汗畫廊及文物商店。歐豪年屬嶺南畫派畫家，師承趙少昂，創作題材與形式豐富多樣，歐豪年的詩、書、畫是三絕，詩率真爽朗、揮筆豪氣干雲、畫作無論何種主題皆是氣韻生動，筆墨暢然。

頭城中學之後，袁樂民轉至宜蘭國中教美術，除了自修自學，看別人的畫冊，當時所出畫冊大都具有教學性質，因為喜歡嶺南派趙少昂，一心想要跟趙氏學畫，可惜因為

2 袁樂民，《五月劫—短篇故事集》，臺北：宇宙光全人關懷機構，2016 年 12 月，頁 27。

3 袁樂民，《五月劫—短篇故事集》，頁 31。

當時交通不便而無法如願，至今仍深深引以為憾。心心念念嶺南畫派運用墨彩形神兼顧，因此到了六十歲，毅然決然辦理退休，到陽明山跟歐豪年學畫，以彌補未能跟趙少昂學畫的遺憾。因此，嚴格說來，袁氏真正拜師學畫是在退休之後，在此之前皆為自修自學，從軍中寫標語自創圖畫搭配開始，邊學邊練，毅力加上勤學，成就其畫壇地位。

二、教畫

袁樂民的書畫教學機會不多，除了學校的課程外，在外少有收徒教畫，然在宜蘭國中期間亦教出多位後來從事美術的學生。及至退休後，則全力投入拜師學畫與樂活教畫的歷程裡，最遠是到陽明山跟著歐豪年學畫，精進自身的畫技，也為日後於「南陽義學」開設國畫班埋下伏筆。

宜蘭「南陽義學」乃是國小退休老師林獻忠所創辦，創辦之初，頗遭質疑，林氏直言，創辦義學理由很單純，只為彌補少時離家而今「子欲養而親不待」的痛，發願為社會做點事，為關懷老人而努力，不讓老人活著等死！林獻忠以「百萬人興義學、百元助義學」為口號，多位政界人士頗表肯定而予認捐。「南陽義學」在宜蘭縣開設各類課程，其中較特別的是「電腦課」，課堂上多名 80 幾歲的老先生、老太太，包括袁樂民在內超過 500 歲，學電腦的長者，樂得可以上網買車票與孫子用 E-mail 溝通，都可得心應手。

德不孤、必有鄰，義學吸引許多退休老師的投入，繼續教學之路，只不過學生從孩子換成老人，這些老師當中，袁樂民也是其中之一。當時 80 幾歲的袁氏相當感慨的說：「過去教書 40 年滿不如在義學當義工老師。」⁴「南陽義學」裡有 5 位超過 80 歲的義工老師，教學熱忱不減，有教太極拳、日語、書法等課程，其中以袁樂民最為年長。義學的學生都是 50 歲以上的熟齡長輩，上起課來認真專注，相較於高齡的老師，這些學生變成了小朋友，不管是教學或是上學都已成為長輩們的生活重心，學習上進步神速，讓這些重出江湖的「老」師，成就感十足。⁵

據創辦人林獻忠表示，原本只是想給老人家一個「開講」的地方，讓老有所伴不是空談，在義學裡最感動人的就是師資，袁樂民教水墨畫，已 85 歲的他，樂此不疲。值得一提的是花了半年的時間完成 365 公分、寬 144 公分的巨幅寒梅作品，袁樂民手繪 3000 朵寒梅，加上嶺南派大師歐豪年題字，交給義學義賣，所得資助義學老人巡迴公演，以 100 萬元起標，作為興學及巡迴經費，讓更多老人家受惠。⁶ 這幅以寒梅為主題的國畫，枝幹猶如飛龍在天，象徵國人堅忍不拔，畫的右上角有嶺南派大師歐豪年所題「國

4 《聯合晚報》，2008 年 1 月 8 日，第 5 版。

5 《聯合報》，2006 年 9 月 28 日，C1 版。

6 《聯合報》，2006 年 8 月 25 日，C4 版。

香和雨入青苔」，更彰顯這幅畫作的價值，袁樂民希望幫助義學永續經營，也希望在有生之年，留下可傳諸後世的代表作。⁷ 袁樂民曾經當過蔣公侍衛，年輕時具武學底子，然在完成此一巨作時亦感嘆年事已高、時不我予，此生恐再無力創作這麼巨幅的作品。

除了「南陽義學」教水墨畫外，暑假時也會在宜蘭市舊城東路的基督教禮拜堂推出「暑假快樂國畫班」，招收國、高中的學生，學生除了需要自備畫畫工具材料外，其餘費用全免，這又是袁樂民義工老師的另一章。

許是對於自己六十歲方才正式拜師學畫的缺憾，袁樂民主張學畫或是美學得從小培養，國、高中甚至更小至幼兒園都應該讓小朋友接觸美術，從潛移默化中養成美學素養，學會欣賞美，家長、老師懂得如何對孩子的差異性因材施教，自然可以培養其對於藝術的鑑賞水準。

三、畫展

袁樂民隨歐豪年師學畫的第二年，趁參加「國際基督徒工商人員協會」（簡稱CBMC）年會之便，帶了20幅橫式花鳥畫，於韓國雪嶽山活動之餘，意與國際友人有所觀摩，不意獲日本友人賞識，於會後轉赴大阪會所展示，在晨禱會之後所有畫作訂購一空，於是將售畫款項捐給該會活動之用，此事由熟稔日語住在宜蘭縣三星鄉的張淮彬牽線促成。之後陸續在宜蘭辦理個展三次、中正堂個展一次，參與海峽兩岸活動、韓國聯展多次，只是這幾次的展出，不管是個展還是聯展都未留下畫冊，殊為可惜。

民國69年，宜蘭縣府和聯合報合辦了「藝術歸鄉」活動，這個活動包括了：畫展、舞蹈、弦樂、民歌等等，在蘭陽平原撒下濃濃的藝術氛圍。縣府在辦理上卯足全力，除邀請多位知名的民歌手表演外，亦同時辦理畫展及炫樂演奏，畫展於羅東國中展出，參展的有：陳忠藏、王攀元、林焰瀧、吳忠雄、袁樂民、周福番、戴埤圳等人，展出共三十七件作品，並於會場舉辦座談會，由時任「宜蘭縣美術學會」理事長的陳忠藏主持盛會。全縣共二十幾位國中美術教師參與，「藝術歸鄉」活動對於地方上的藝術家和民眾都產生不同程度的啟發，袁樂民亦表示，「藝術歸鄉」是很好的開始，讓蘭陽地區的藝術活動逐漸增加，只可惜作品展出時間太短、地點稍嫌偏僻，遺憾難免但總是播下一顆藝術的種子，未來生根發芽、枝繁葉茂定有可期。⁸

民國88年宜蘭縣立文化中心辦理了一個特別的展出，是將近八十之齡的袁樂民展出個人書畫作品六十幅，此次展覽與一般展出不同，除了高齡外，展場中除了山水書畫

7 《聯合報》，2004年12月18日，C1版。

8 《民生報》，1980年8月2日，第7版。

外，還展出了袁樂民的收藏品，包括各式文房四寶，碑帖奇石、文物珍玩等等，袁樂民在展場不藏私的向參觀者一一介紹，其實袁氏不僅精於書畫藝術，平時亦愛好收藏珍奇雅石，珍稀的雞血石則是他的最愛。⁹

民國 91 年初，為了聖嘉民啟智中心重建，袁樂民幫忙籌措重建經費，在「袁樂民八十書畫展」時，將義賣所得全部捐贈聖嘉民啟智中心。袁樂民早年在宜蘭國中教過美術，縣長劉守成及議長林榮星都曾經是他的學生。篤信基督的袁樂民，最大的心願是八十歲時辦花鳥書畫展，只是他更大的心願卻是能夠幫聖嘉民籌募經費，興建啟智中心，因此決定將書畫全數義賣，所得全部捐贈，連畫壇大老王攀元都受其感動到場致意。¹⁰ 因為篤信基督，袁樂民總是「凡事謝恩」，感謝各界支持義賣活動，讓活動圓滿完成。

民國 94 年初，蘭陽書畫名家在羅東展演廳舉辦新年書畫聯展，集水墨、油畫、水彩、書法、版畫於一堂，除了展出，名家還在現場寫春聯送給參觀者，參與展出者除袁樂民外，還有夏國賢、吳守忠、陳忠藏等等名家。¹¹ 在春節期間展出加上寫春聯，實為創意十足。

民國 94 年的下半年，宜蘭幾位書畫名家，包括袁樂民、戴埤圳、方家學等人，結伴赴大陸山東省與對岸藝術家共同展出書畫作品，此展出乃山東省舉辦「海峽兩岸名家書畫交流展」而邀請臺灣藝術家參與。由袁樂民領隊，共帶了 60 幅作品，其中以袁樂民參展的作品〈夏荔〉最受矚目，長度近 2 公尺，畫上 230 顆色彩鮮艷的荔枝，顆顆飽滿渾圓，旁邊畫上幾隻小麻雀。¹² 觀畫者仿佛也感受到小鳥兒的吱吱喳喳以及荔枝的香氣滿盈。

民國 95 年宜蘭縣政府文化局集結縣內八大美術團體，邀請 65 歲以上的資深美術畫家，舉辦「2006 宜蘭縣藝壇耆宿美術聯展」，包括王攀元、陳忠藏、周澄等人加上袁樂民共有 63 名書畫家參與，展出作品有西畫、書法、攝影等等，藝文界透過資深藝術家的帶領，彼此交流盼讓縣內藝文風氣更加蓬勃，除了教學相長，也達到傳承的目的。¹³ 這個展出參與的單位多為縣內知名畫會或學會的會員。

民國 102 年，於縣政府文化局舉行「袁樂民九二信望愛生態環保書畫展」。縣政府特發新聞，曰：本次展覽以生態環作主題，因應氣候變化、山河蒙塵、臭氧破壞、冰山融解，物質不易腐朽；加以化肥農藥破壞常地生機和蟲魚生存，更有不肖之徒盜林捕獸，生態失去平衡，給予人類生存威脅日益嚴重破壞之議題，希冀藉書畫展，給予參觀者觀

9 《聯合報》，1999 年 11 月 14 日，宜蘭新聞。

10 《聯合報》，2002 年 1 月 3 日，第 18 版。

11 《聯合報》，2005 年 1 月 25 日，C2 版。

12 《聯合報》，2005 年 9 月 21 日，C2 版。

13 《聯合報》，2006 年 9 月 9 日，C2 版。

念上的啟發。袁老師認為地球只有一個，愛地球就是愛自己，而繪畫是心靈環保，也是為自己創造另一個桃花源，舉凡前人範本或鳥獸攝影均喜愛收集，其在欣賞之餘，加以臨摹，之後將它們寫在紙上，懸於壁上，慢慢欣賞，追求心的昇華。此次展出分四大部份，書法、山水、花鳥、動物，其畫風表現著對生命的崇敬與熱愛，堪稱一絕，可說是位環保美學的代言人。¹⁴

四、畫冊

袁樂民熱心參加畫展，故其作品常見於「宜蘭美展」或「蘭陽美展」畫冊中。如民國 85 年「蘭陽美展」，民國 86 年、87 年度「宜蘭縣美術家聯展」、88 年、89 年、93 年、95 年「宜蘭美展」，92 年「宜蘭美術學會宜花東巡迴美展」，93 年「宜蘭縣美術學會慶祝創會 25 週年會員暨臺灣藝術大學教授美術聯展」等，這幾本作品集都有袁樂民畫作，其他年度不管是美展或聯展亦見袁樂民作品出現。

同時，只要是畫會所舉辦各項展出，也一定會參加，比如民國 92 年「宜蘭縣美術學會」舉辦宜、花、東巡迴美展，參展者包括王攀元在內的眾多作品中，袁樂民亦名列其中，以水墨畫〈獅情畫意〉參展，畫中兩隻獅子狗一黑白、一黃白，戲於花圃草地上，旁有聖誕紅開得燦爛，動物植物栩栩如生。此巡迴展並出版展出作品集。¹⁵ 袁樂民少有畫冊，即便辦理個展亦未印行畫冊，值得一提的是民國 102 年一月在臺北中正紀念館四展廳，以及同年二月在宜蘭縣政府文化局第二展覽室的兩次個展「袁樂民九十信望愛生態保育展」、「袁樂民九二信望愛生態環保書畫展」就是以書籤方式印製畫作卡片，每張卡片印一幅畫作和當年之月曆，一個月一張，卡片後面有環保相關字句，邀請卡片一面印著展名以及展出日期。另一面畫上松樹上站了二隻臺灣藍雀，曰：「頌壽」，其他每個月一張的卡片，除了袁樂民的畫作和月曆外，題字皆為心有所感。例如：「沒有濕地吸碳放氧，哪有大地生物的存活，更沒有異域的嬌客光臨。」畫的是濕地嬌客遠來渡冬的候鳥。另一張卡片畫的是胸前的白色大 V 字可愛熊仔，題字曰：「懷璧其罪，熊膽入藥、熊掌入席，皆人之所欲也，其一旦落入惡者之手，則終身關入鐵籠，轉動不得、胸部插管，日抽兩次膽汁，每抽取輒痛苦哀號，令人慘不忍聞，膽汁盡則斷其四蹄，死狀可怖，人間寧有此慘劇耶。」由此可見袁樂民對動物抱持著悲天憫人的胸懷。

其他畫冊簡介袁樂民時，曾提到著有《袁樂民書畫集》，可惜遍尋不著，退而求其次，得見故事集《五月劫》，亦屬生平經歷的歷史文學。此書之能出版，乃因頭城中學教書之時，袁樂民除了上課教學與書畫創作外，喜歡塗抹寫字的他，偶而也會寫寫文章

14 《縣政新聞》，宜蘭縣政府新聞，2013 年 2 月 22 日。

15 《宜花東巡迴美展作品集》，宜蘭：宜蘭縣美術學會，2003 年，頁 58。

投稿，曾經寫了二篇文章在聯合報副刊發表。其中一篇寫高二的學生，下課後幫父親踩三輪車貼補家用，颱風天回家經過竹安大橋，被強風吹到河裡淹死，以此為題寫了一篇文章〈天妒〉；另一篇是民國 40 幾年，住隔壁有個高三生拼命的讀書，想要參加考試，讀書聲音大好像吵架一般，吵得人家一夜都不能睡，請他小聲些，他卻說：不行，小聲我會睡著。另一個年青人則是體力好，一千五百米跑全縣第一，於是把這二個人的故事結合起來寫了一篇文章〈夜半書聲到客船〉，《聯合報》副刊登出這二篇文章，讓袁樂民心裡感到榮耀，也讓他流暢寫下逃難、戰爭等動人文章，後來積稿遞增就集結出書。

書名取《五月劫》當有其緣由，自曰：

我一生最怕五月，故鄉被日寇屠城在五月；參與抗日戰爭全軍覆沒在五月，進入北越集中營妻子、胞弟同時病故在五月；回臺後驗出肺結核也在五月，五月對我來說是個「殺手」。

書中述及一位天才畫家的不幸，令人為之鼻酸。因袁樂民後來返鄉探親，發現傑出畫家張聖時的遭遇，深感難過，袁樂民特撰〈一個天才的殞落〉，以示悼念。張聖時高分錄取南京中央大學藝術系，三反五反時，被下放勞改，藝術前途從此埋沒。袁樂民返鄉時，特請他為母親畫張油畫像，形神酷似。接著又畫三張一百號的教堂油畫，雖是臨摹「最後的晚餐」和「牧羊人」，現在已成珍品。故袁樂民感慨表示，他先天聰慧，後天勤學，擅長詩文書畫，晚年在佯痴中抑鬱而終。

全書有一重大價值，雖與美術無關，卻可為抗戰作歷史見證，極具史料價值。蓋袁樂民十六歲帶槍參加游擊隊，經過大小戰役六次，最後一役全軍覆沒，〈草莽將軍朱世勳〉就是記載那場戰爭的慘酷。戰時行軍掉隊是最危險的事；國軍滇南撤退時，隊友數人脫離，荒山遇伏，只袁樂民一個人免逃。翻山越嶺，潛行百里，始得脫險，載入〈關山夜奔〉。北越集中營，是法軍的人間地獄，煙瘴疫癘惡劣環境，缺乏醫療設備，使國軍同袍冤死無數，請看〈異域亡魂〉即能明瞭。再者〈麥加兩代在中國〉則是當代中國基督教的絕佳資料。因兩代英國教士，目標都是到中國荒涼的大西北，最後也都埋葬異邦，他們放棄了優裕的生活，原因何在？此文會有所說明。從這些實例看來，《五月劫》深藏豐富的史料功能。

五、畫友

袁樂民於民國 68 年 10 月曾推動設置「宜蘭縣美術學會」，負責起草章程及申請立案，被推為創會主席，待學會成立後，就退居幕後，迄今四十餘年，奉獻心力，負責盡職，會務蒸蒸日上，以符應其信守人生三部曲：前三十年學習人生、中三十年服務人生，末三十年享受人生的第二階段服務人生。進而達到結交畫友、益友的目的。

「宜蘭縣美術學會」經過多次聚會討論後，12 月在宜蘭市圖書館二樓會議室，由

當時國民黨宜蘭縣黨部主任委員黃家策擔任發起人，召開第一次會員大會，陳忠藏擔任首任理事長，獲縣政府頒發立案證書，就此宜蘭美術史打開新的一頁。學會成立後，辦理「首屆蘭陽美展」，於同年之12月假宜蘭市救國團青年育樂中心展出，共展出有書法、國畫、西畫、雕塑、奇石、盆栽等作品。美術學會成立的初期，地方藝界有感於書畫學理與美術基礎的不足，希望學會能對這方面有所補強與貢獻，成立之初原本屬意夏國賢或袁樂民，後看上吳忠雄，經過協商還是請陳忠藏當會長。要之，學會活動的展開，袁樂民都積極參與，分擔工作，並與畫友們互動良好，往來密切。關於這段往事，袁樂民接受訪談，曾作追憶。曰：

美術學會就是我起的稿，那時夏國賢是大學教授級，請他當主席，成立的時候，他卻沒來，我就當了主席。當時我自己感覺缺乏美術的學理，沒有學校訓練，於是就找陳忠藏說，我做主席，可以選別人當會長，就找吳忠雄當會長，他是我頭城的學生，他說就找陳忠藏當會長，成立起來，會長位置就此確定下來。¹⁶

在頭城中學時期，與楊乾鐘、江兆申為學校同事，一起辦壁報，得以近距離觀摩兩位畫技，而這兩位如今在藝術界佔有相當重要的地位，楊乾鐘為臺灣知名本土畫家，推動美學教育不遺餘力，民國93年頭城和平街街源合成老厝成立楊乾鐘美學館，後來搬遷到羅東培英路108號現址繼續營運（目前已結束）。楊氏乃臺灣省立師範學院（今臺師大）藝術系（前圖畫勞作專修科）第一名畢業的高材生，曾任教於頭城中學、羅東高中及各大專院校，其畢生精力完全奉獻給學生，桃李滿天下，名畫家周澄、汪英德、李富雄、藍榮賢等都是獲他啟蒙的學生，對推廣地方美術教育，不遺餘力。

江兆申是安徽省歙縣人，是著名的書畫、篆刻家，曾任國立故宮博物院副院長兼書畫處處長，擅長山水畫，筆墨風格清剛雅勁、秀潤簡逸，意境幽遠。1996年5月因心肌梗塞猝逝於瀋陽魯迅美術學院演講席中。江氏在頭城高中時，和袁樂民、楊乾鐘三人是學校的壁報達人，在歷次壁報比賽中獲獎無數。

民國75年，臺南市長蘇南成辦理「千人美展」。宜蘭就由陳忠藏負責籌備。他邀了袁樂民、王攀元、魏琴孫等畫家一起南下參展，也藉機觀摩他人畫作，後來蘇南成接掌高雄市長，又舉行一次規模更大的「當代美術大展」，宜蘭依舊由陳忠藏領軍赴展，當然袁樂民也在受邀展出之列。¹⁷這就是袁樂民與畫友結伴到外地參展的具體表現。

「宜蘭縣美術學會」籌備初期之召集人夏國賢，是一位集詩、書、畫三者於一身的藝術家，多才多藝是文藝界的翹楚，並為「宜蘭縣美術學會」創會元老之一，「宜蘭縣

16 袁樂民口述，2020年1月12日，袁宅。

17 黃春美，《藏在時光裡的顏色－陳忠藏藝術之路》，頁225。

文藝作家協會」創始會員之一，創辦「蘭陽書畫家聯誼會」並當選理事長，活躍於美術界，建立展演風氣，對於宜蘭縣書畫藝術水準之提昇，功不可沒，專攻水墨畫及名家各體字帖，亦研習詩詞，他的書法筆墨清楚、結構嚴謹，繪畫人物，維妙維肖栩栩如生，詩作曾獲全國優秀詩人獎，並獲中國名人傳記中心列入《中華民國現代名人錄》。¹⁸ 是一位優秀的藝術學者。這幾位著名的畫友，各有不同的功力和成就，不管是教書期間或是退休後的時光，袁樂民對於畫友們的相處及砥礪，仍是常常感念不已。

六、畫外

綜觀袁樂民一生，前半生顛沛流離，受盡戰爭無情、親人離世之苦，雖然北伐他沒趕上，但是抗日的大小戰役中他就參與了六次之多，其中一次因為日軍釋放毒氣導致幾乎全軍覆沒，袁樂民躲進麥田爬了將近兩公里，逃過一劫。國共戰爭中，由雲南翻山越嶺，經法屬越南集中營，在每天都有人死於痢疾或傷寒的營中，袁樂民先死了妻子接著又死了弟弟，葬完妻子與弟弟悲痛不已的他，整日如行屍走肉，最後連自己的命也差點丟掉。

因為肺病讓他在八卦山療養院，有時間看書準備考試，經由高考而進入學校當老師，教美術也教音樂是個好老師，更是文、書、畫皆能的藝術家。除此之外，在療養院期間，寫作也是袁樂民不曾間斷的志業。

袁樂民一直到民國 42 年才到臺灣，與大部份隨軍撤退者大都 38 年就已到臺灣不同，好不容易到了臺灣，卻發現得了肺病。醫檢時還問醫生「我能不能活到 60 歲」開始感受生命威脅。在前往療養院途中，院長送給袁樂民一本《新約全書》，並說信耶穌、看聖經、多禱告對疾病有幫助。以往他最反對看聖經、信洋教，聽到人家唱聖歌還會故意唱國歌擾亂，覺得這些人數典忘祖，羞與為伍，然而院長希望他看，也不好當面拂逆，於是接下客氣的說：「我一定看。」住進療養院，袁樂民心灰意冷、惡夢連連。

其中一位小吳總是笑口常開、樂觀以對，看袁氏如此於是翻開一本老舊聖經讓他看箴言十七章「喜樂的心乃是良藥，憂傷的靈皮骨枯乾。」除了教他看還解釋給他聽，並教他如何禱告，於是袁樂民開始看聖經，加上院裡多位牧師、輔導長的帶領，終於在第二年的復活節受洗，成為基督徒，也從此早晚禱告、查考聖經，沒想到因為心境的改變使得病情大有改善，此後，袁樂民即成為虔誠的基督徒，熱心禮拜，甚至接下佈道所的事奉工作。所以，經院長的引介信了基督教，成為虔誠的教徒，更因此改變了他的人生態度。逢教會辦理公益活動或是每年母親節舉辦的送炭愛心活動，袁樂民一定參與，他自謙說自己雖是

18 宜蘭縣政府文化局《夏國賢書畫展》展覽看板文字，展覽活動日：2008 年 1 月 2 日～2008 年 1 月 13 日。https://www.e-land.gov.tw/News_Content.aspx?n=770C4B84956BD13B&s=B76AA4B384E50E9C。

「炭灰、炭末」，但仍有些許溫度，即便是小小的火也能燃燒在每個人心中。

頭城中學附近有間國語佈道所，負責牧師是令人景仰的麥約翰，對袁樂民多方照顧，並勉勵他接任佈道的事奉工作。後來轉任宜蘭國中教師，麥牧師也在此佈道傳教，擴建「宜蘭國語禮拜堂」，極需人手幫忙，袁樂民更是義不容辭的投入行列。就因心中有愛，服務教會與牧師感召，使他樂居宜蘭，雖已近百歲，猶能康泰愉悅。

60歲退休後，是他人生三階段的第三個享受人生階段，因此，他專心於書畫，為了完成想跟嶺南派學畫的心願，不辭千里的到陽明山找歐豪年學畫，得以一償宿願。除了專心於作畫，也投注心力在蘭陽義學當志工老師，袁樂民表示，在義學當老師比在學校教書更有成就感，看著學生們發亮的眼睛，感受到自己的教學被這些老學生需要，因此教學上樂此不疲。現在醫藥發達，人均90歲應是常態，學畫對他來說已不是為名或為利，是為了給自己彩繪一個「夕陽無限好」的人生。

袁樂民於教畫與畫畫之餘，也好舞文弄墨，寫作投稿，初期大多登在《聯合報》，然因信基督教緣故，也常向香港發行的《燈塔》投稿，這本刊物，後來停刊了。過了6年，原編輯心有不捨到臺灣出版《宇宙光》雜誌，袁樂民自然就是撰述人。藉此機會，他得以跟張曉風是共同筆耕的園丁，一起執干戈的戰士，既都是2本刊物的作者，所以二人算是難得的「同誌」。只是長期以來，分別住在宜蘭與臺北，見面不容易，但皆屬上帝選民，在神的召喚下，成為志同道合的契友。¹⁹之後他將這些文章匯集編印，就是《五月劫》。由於行文流暢，情節真實，數則家庭倫理故事，篇篇賺人熱淚。²⁰此外，亦常寫文章投稿於報紙、雜誌，甚至報紙的「民意論壇」也常見袁樂民之投稿，表達意見。

袁樂民十六歲即參加游擊隊，經歷大小戰役，顛沛流離逃過死劫。感到生命無常，因而信仰上帝，喜好寫作，鑽研書畫，結交畫友，對於公益更是不遺餘力。民國91年為聖嘉民啟智中心建屋捐畫義賣；也曾為了「南陽義學」義賣以半年的時間完成〈萬福圖〉創作，更由於認同「南陽義學」興學理念，以84歲高齡仍到義學擔任志工教授國畫。對於人生三階段，袁樂民身體力行，不管是學畫、教畫或是公益，以其高齡仍如此孜孜不倦，實為最佳典範。

袁樂民六十歲退休才正式隨歐豪年學畫，為的就是要享受人生，他認為人生享受就要工作，培養嗜好精神才有寄託，亦須具屬於自己的生活空間，如此「從事人生才能享受人生」。袁樂民的愛好非常廣泛，舉凡古董、字畫、玉器、石頭、端硯等，都在其收藏之列，且於日常生活常加把玩，由是偶有被騙情事，破財消災。在〈唐三彩〉中，曾

19 張曉風〈袁伯傳奇〉，《宇宙光雜誌電子書》第521期。

20 袁樂民，《五月劫—短篇故事集》，頁7。

作深刻追憶，因大陸開放之初，臺灣有許多人著迷於出土文物，加上蘇富比的推波助瀾，更使得所謂的古董，被炒作成天價，各種尋寶亂象於焉產生。袁樂民本就著迷於各種珍奇古玩，自然也受這股風潮影響，此篇詳細描寫他為了唐三彩遠至洛陽尋寶，沒想到落入一個套一個的騙局中，損失慘重。慘賠對袁樂民來說不僅臺灣南北以及兩岸的奔波，更是付諸東流的金錢，還欠下教會弟兄的資助之情。經此一事，讓袁樂民深深體會希伯來書十三章五節之語：「你們存心，不可貪愛錢財，要以自己所有為足。」也讓他永遠記住一句俗諺：「嘴不尖，別想吃磨眼的食。」²¹

年輕時，除了教職，也在宜蘭市的康樂街和文化路前後開設了兩間店，一間專門出售和展示古玩、雅石珍品，另一間則是專營裱畫。因為年紀漸長，遂將這兩間店交給年輕一輩經營，老人家則搬到自強路居住。袁樂民自承從小就愛聽爺爺說故事，長大又迷戀說書唱戲的，年青時寫想像中虛幻的故事，後經歷戰亂、閱歷人生不同風景，生命故事寫都寫不完，因此不再寫虛構故事。在他已高齡 99 歲，仍然神清氣爽，發揮超強記憶力，為我們述說他的一生傳奇。即將步入百歲之年，有一心願期待達成，就是能在百歲之時，於宜蘭美術館辦理「百歲之展」。

總的來說，袁樂民近百年的歲月，前半生顛沛流離，受盡折磨，幾近崩潰。然而以其豁達個性，堅定信念一步一腳印的走過，卻也真情流露，豐富多姿，信仰上，奉神恩典；志業上，寄情書畫；品味上，雅好文物，用為實踐人生歷程，舒發生命情懷，建構永遠家園。最後吾人引用劉曉亭的話，詮釋袁樂民透過筆墨活出自己，享受榮歸天國的生命意義。曰：

他（袁樂民）的人生不是一筆帶過，而是用文筆、畫筆與毛筆，三筆交織來刻畫屬於自己的榮光。

袁長老用書法、作畫與文章三個領域，寫出了「故鄉、異鄉與天上的家鄉」三鄉糾結的過程。

戰爭撕裂了故鄉，戰爭把鏡頭延伸到他鄉，取一切的一切都把我們推向天上的家鄉；其實每一個時代重複的都是「三鄉」的故事。²²

後記：袁樂民近百歲之年，仍將自己打理得清爽神氣，還能以 Ipad 寫作，親朋間 line 來 line 去，坐擁科技帶來的樂趣，享受人生。然民國 109 年 7 月初，因肺、心臟積水住進醫院，後於 7 月底在家中安息主懷，期待的「百歲之展」於天堂開展。

21 袁樂民，《五月劫—短篇故事集》，頁 232-233。

22 劉曉亭，〈三筆話三鄉〉，《五月劫—短篇故事集》，頁 6。

袁樂民年表記事

序號	年度	事由
1	1922	1 歲，出生於山東省金鄉縣
2	1937	16 歲，投入抗日游擊隊
3	1942	21 歲，參加抗日，在敵軍毒氣攻勢下，少數倖存者
4	1951	30 歲，由滇南進入北越集中營
5	1953	32 歲，從越南來臺
6	1954	33 歲，肺病住院、受洗成為虔誠基督徒
7	1956	35 歲，任職頭城中學
8	1958	37 歲，高考及格，檢定為合格教師
9	1959	38 歲，結婚
10	1970	49 歲，轉調宜蘭國中教音樂、美術
11	1979	58 歲，「宜蘭縣美術學會」成立，協助撰寫起草章程
12	1981	60 歲，退休，正式隨歐豪年學畫
13	1984	63 歲，出版短篇中英版小說《春暉何處》
14	2002	81 歲，為聖嘉民啟智中心建屋捐畫義賣
15	2013	92 歲，一月在臺北國立中正紀念堂四展廳舉辦「袁樂民九十信望愛生態保育展」
		二月在宜蘭縣政府文化局第二展覽室舉辦「袁樂民九二信望愛生態環保書畫展」
16	2016	95 歲，短篇故事集《五月劫》出版
17	2020	99 歲，7 月底於家中安息主懷

參考資料：整理自袁樂民口述及袁樂民著《五月劫》

第九章

翰墨殊勝一夏國賢

夏國賢平生以傳道、授業、解惑為職志，啟迪後昆，菁莪樂育，英才輩出。公餘之暇，復以詩、書、畫自娛娛人，美化心靈，渾然忘我。平時創作不斷，三絕均各有其獨到之處。於詩，曾獲全國優秀詩人獎，並獲中國名人傳記中心列入《現代名人錄》。於書，再再獎書自立獨到書體。而在國畫方面，風格殊異，線條遒勁有力，曾於「臺灣省全省教員美術展覽會」獲得多項殊榮。¹

一、學畫

中國繪畫的傳授，向來透過四種方式進行：其一，師徒薪火傳承；其二，家族門風派別；其三，宮廷畫院的培育和獎勵；其四，學校美術教育。其中前二項為民間自然形成，而畫院乃封建帝制下的產物，至於美術教育則是民國以後正規學校的制度化學習。² 宜蘭的大陸畫家概屬民國年代，部份出身正規美專或師範學校，有的同時兼有家學淵源或從小塗鴉。惟比較例外的是夏國賢，異乎前者，雖就讀大學，卻是自我學習成長，別樹一家，確有過人之處。

論及夏國賢學畫，幾無任何早年資料，可能原先就讀湖南大學，主修法律，畢業後，忙於公務與軍職，以致疏於藝事，故「嘗自謂於民國 39 年始研習書畫，44 年即獲臺省北區七縣市國畫及書法雙料冠軍。」³ 這段話顯示過去未涉獵書畫，後一旦投入學習，竟然可以短短 5 年內，就能於臺灣北區大賽的書畫雙料封王，實在令人難以置信，那有如此廉價，垂手可得。合理解讀是夏國賢「望族之後，幼而聰穎好學，嶙峋崢嶸。」故在底蘊深厚的基礎上，只要按步漸進，勤奮認真，即可窺取堂奧，就此而言，陳慶煌所論，甚是透關。曰：

安化夏教授國賢先生，蚤歲潛心法學，兼攻辭章，復致力繪事，得循正宗蹊徑：一則鍵戶息機，潑墨染翰，日夕臨摹元、明古畫；一則博覽畫史劇跡，心領神會。待筆墨嫺熟之後，即轉師造化，閱十餘稔，得江山靈氣之助，鋒芒嶄露，迭膺北部七縣市文康大賽書畫雙料冠軍，及全省教師美展首獎；在全國美展中，亦獲優選多次，誠實至名歸。⁴

楊壽喬也有同樣的見解，曰：

夏君利用課餘之暇，從事詩、書、畫之創作，因其有過人之聰慧，天生之資質，且其國學造詣之深，一觸詩情書畫，即締結不解之緣。復交接多位名家耆宿，潛心揣摩，努力不懈，才華畢露，卓然有成。⁵

1 廖松樹，〈廖序〉，《夏國賢詩書畫集（續冊）》，頁 21。

2 蕭瓊瑞，《五月與東方－中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》，頁 21。

3 夏教授國賢老先生治喪委員會，〈夏教授國賢老先生事略〉。

4 陳慶煌，〈陳序〉，《夏國賢詩書畫集》，臺北：蘭溪，1998 年 12 月，頁 19。

5 楊壽喬，〈楊序〉，《夏國賢詩書畫集》，頁 72。

這裡所謂「交接多位名家耆宿，潛心揣摩」，因資料欠缺，難以知悉，卻見戴永華提到夏國賢曾跟黃君璧短期習畫，但其後來畫作看不出黃君璧的影子，反倒呈現難得的文人畫風。⁶ 真是「才華畢露，卓然有成，」良非虛言。

如此看來，夏國賢的學畫過程建立在致力潛修，即私塾啟蒙、國學深厚、專注習畫、博覽名畫、日夕臨摹、良師請益、創意別出新裁的柱礎上，故能「卓然有成」。於此夏國賢曾自我表白，「竊維自幼酷嗜文藝，鍾愛詩畫，及長，每趁公餘之暇，致力潛修，歷時既久，尚多心得，作品曾倖獲全國性首獎多次。回想詩作啟蒙，始自塾師，時因年幼學淺，難言通悟，乃默默琢磨，俾能漸進。」⁷ 特別是啟蒙塾師，奠定基礎，影響甚大，夏國賢賦詩〈憶入校啟蒙〉，曰：

昔時私塾蔚成風，負笈從師欲啟蒙。
窗下吟唔聲朗朗，長沾化雨得旁通。⁸

二、作畫

國畫是詩書畫的三合體，缺一難享盛名。夏國賢集三者於一身，為士林推崇，由是常以書法替畫作題詩。除落款在畫面上，另行書寫獨立成詩，集結為詩篇。故其出版的畫冊，逕行取名《夏國賢詩書畫集》，以示三項合體。如「詩草」中有自撰的書法〈題畫七絕〉五首、〈題畫五絕〉一首等即為明證。楊壽喬對其詩書畫甚是佩服，認為是性靈表現的極致。論曰：

其詩作：以其性情真摯，思想敏捷，經驗豐富，下筆不假雕飾，自有無窮趣韻。因此種風格，不論清淡幽遠，或哀思感傷，或高曠俊逸，都能使其性靈表現極致。讀其詩，如見其人，如聞其聲。其書道：則精通篆、隸、正、行、草五種書體，由於用心之專，臨摹之勤，則其筆墨清楚、結構嚴謹，體式優美，有此成就，確非易事。至其繪畫：寫人物，唯妙唯肖，栩栩如生；繪山川，靈嵐秀色，躍然紙上，有時寥寥數筆，風格獨特，而旨趣深邃。有時潑墨揮灑，氣勢雄厚，而意象萬千。若非心存坵壑，素涵深厚，難能為力。⁹

夏國賢既然詩書畫三絕兼擅並勝，其國畫，山水、人物、花樹、蟲鳥均具功底，惟尤好山水，所畫亦山水獨多，蓋山水乃怡情靈趣之所積蘊。陳慶煌觀賞夏國賢山水畫，心領神會，烙印深刻，故而對其用筆、取墨、布局、技法、氣韻，均作評論，讚譽有加，茲抄錄於如：

6 《聯合報》，2008年1月3日，C2版。

7 夏國賢，〈自序〉，《霖園詩草》，頁17。

8 夏國賢，《夏國賢詩書畫集（續冊）》，頁26。

9 楊壽喬，〈楊序〉，《夏國賢詩書畫集》，頁22-23。

余觀先生所繪之山水，巧於布局，能遠近取勢，奄有南北宗之剛勁與渾厚。用筆每以圓韌之中峰一轉而為偃仰自如之側鋒，神閒意定，一氣直貫而下，極具骨力。用墨喜淡雅，近景較濃，中景略淡，遠景則轉為蒼茫；間亦在遠景外圍突現稍濃之遙峰，使畫面更覺深遠。又每在濃蔭或陰壁間加點石青、石綠及硃砂，將蒼鬱蔥蘢之峰巒提擢神彩。至於水份之使用，或潤或枯或濕燥兼施，無不盡其情理；因而山容水態、雲情雨意，在其彩筆勾勒、皴擦、渲染下，各具無窮生機。尺幅之間，恆見枝幹之偃仰屈伸、顧盼起伏、拳曲盤拗，鬱勃有勁，葉之濃淡大小、疏密向背，皆一本自然。蓋其胸中，未畫前已先有千林萬木；既成之後，當然不容抽去或增多任何一筆，的是作手。¹⁰

夏國賢先後在頭城中學、羅東高中、復興工專任教，甚得校方器重，但學校因空間不足，經費有限，無法特闢專用畫室，以供作畫，何況山水畫需要的空間更大。因此，夏國賢書畫創作，均在羅東復興街自宅。由於夏國賢與夫人鶼鶼情深，生活美滿，門庭之內，恬合自如。每當作畫之時，夫人巧為取水研墨，作品甫成，二人相視而笑，樂在其中。

夏國賢主動捨棄臺北的公職官位，功成名就，願意住在清靜樸實的宜蘭，心中自有定見，要過優遊閒適的生活，誠如其詩〈晨間散步〉所言

拂曉披醒戶外好，輕身漫步展神情；
舒筋活絡饒奇效，長此循環自養生。¹¹

既然心境如此，當就反應在繪畫上，簡言之，夏國賢作畫的用意，為要怡情養性，故有〈繪畫自遣〉詩，曰：

拭目凝神望碧穹，彌天星斗引雄風；
揮毫灑翰書圖遂，自凝醉在有無中。¹²

三、教畫

夏國賢就讀湖南大學，法律專業，畢業後從事公務，再轉入軍職，主掌司法，績效良佳，各界肯定，迭獲多次行政院與總統頒授獎章，前途似錦，晉升在望，卻以興趣不合，無意官宦，進而雅好藝術，心繫教育，遂毅然轉換跑道，步上講堂。在羅東高中任教期間，因授課認真，勤奮負責，榮獲全國第一屆師鐸獎，就是最佳見證。宜蘭何其有幸，有此良師坐鎮，杏壇芬芳。

10 陳慶煌，〈陳序〉，《夏國賢詩書畫集》，頁 19-20。

11 夏國賢，《夏國賢詩書畫集》，頁 39。

12 夏國賢，《夏國賢詩書畫集（續冊）》，頁 27。

由於學歷背景，夏國賢先主講社會學科，兼授國文、美術，以其深厚素養造詣，舉凡人文與社會課程，均能勝任，後因志趣，大致以美術課為主，且能配合學生聯考藝能科系的需要。加上他在宜蘭美術界甚孚眾望，跟隨學畫的人，益加增多，考上大專美術科系也大有人在，廖松樹就說，夏老師「早年活躍美術界，教過不少出名的學生。」¹³可惜是沒有留下明確資料。據邱逸鴻所言，他在羅高時，曾指導出不少國畫人才，如曾獲全國青年書畫賽國畫組第一名的戴比川即是其門生。¹⁴戴氏臺灣宜蘭人，國立臺灣藝術專科學校畢業，除繪畫外，亦得教育部文藝創作獎第二名，曾在國立國父紀念館、宜蘭縣立文化中心、加拿大溫哥華卑斯大學亞洲中心舉行個展。夏國賢對此高足甚是滿意，曾賦詩〈賀戴比川先生書畫展〉，慶喜，曰：

翰墨淋漓滿藝廊，風神絢爛媲鍾王。
丹青迭獲殊榮獎，技冠群英道貌彰。¹⁵

最能看出其與學生關係的是，夏國賢「生性慷慨，待人厚道，所作精品泰半贈予至親好友及門下弟子。」¹⁶後「為應故舊門生之請，乃精選其歷年得意作品，集印成冊。」¹⁷從這兩段話來看，夏國賢會送畫給學生，並應弟子之請而出版畫冊，可見他在教畫過程中，應該是教畫認真，與學生互動良好，弟子感受老師的溫暖，且在畫藝上很有收穫。因此，夏國賢的教畫成果，燦然可觀。相對而言，他也很珍惜學生的情誼，遇有聚餐就欣然而往。〈參與校友餐聚抒感〉曰：

久別重逢敘遠思，師生燕樂恨來遲；
及門桃李欣成蔭，瑰瑋塵凡不自持。¹⁸

從寬解釋，對後生晚輩的鼓勵關懷，時有指點論畫，亦在教畫之列。又夏國賢主持聯誼會時，跟會員述說書畫技法與意涵，已有指導之實，這些也可算是廣義教畫。類此情形，雖無文字記錄，但已略具教畫之實。這可從其給後輩個人與團體的詩句，得到線索，茲舉數例於後：

〈贈宜蘭縣美術學會理事長陳俐莉女士〉

五彩繽紛繪技工，門生曩昔沐春風；
匠心獨運推翹楚，藝苑鬢宮造化同。

13 《聯合報》，2008年1月3日，C2版。

14 邱逸鴻，〈邱序〉，《夏國賢詩書畫集》，頁25。

15 夏國賢，《夏國賢書畫集（續冊）》，頁42。

16 陳慶煌，〈陳序〉，《夏國賢詩書畫集》，頁22。

17 楊壽喬，〈楊序〉，《夏國賢詩書畫集》，頁23。

18 夏國賢，《夏國賢詩書畫集》，頁46。

〈賀賴棟材先生詩書畫個展〉

早著先鞭嘆縱橫，詩工著擅畫馳名；
琳琅滿目焉暇給，化雨僉沾畢大成。

〈賀宜蘭縣美術學會會員展〉

翰墨同研二十秋，中西體式不分流；
長才濟濟多精作，大智槃槃本好脩。
名利原非創會願，琢磨始副大家求；
祖鞭應續潛心著，墨彩還看遍九州。

〈贈順安國中師生書法展〉

春風桃李久浮香，八法精研媿二王；
滿目琳琅焉暇給，欣瞻國粹放光芒。

〈賀國立臺灣藝術學院校友創作展〉

疇昔同窗締藝緣，高才傑作口碑傳；
群英薈萃圓聯展，滿目琳琅仿大千。

四、畫展

畫展是畫家透過藝術語言向外公開表露其內在心緒與情懷，希望得到各界的認同與共鳴。因此，畫家非常重視畫作的展示，特別是個展更能完整的自我展現。

夏國賢於壯年時期，約民國 57 年前先後舉行個展 4 次，佳評如潮。嗣後因專心授業，行政鞅掌，且復深自韜隱，除應邀展與聯展外，不輕易公諸於世，然臨池作畫未嘗須臾荒落。逮及民國 80 年，從復興工專總務主任退休後，較有餘閒，更積極投注詩書畫，續有 2 次個展，可惜資料不足，難以記述。惟民國 97 年 1 月 2 日至 13 日於宜蘭縣立文化中心所舉辦的個展，共有百餘幅作品，就報導說明其繪畫表現。曰：

夏國賢曾經跟黃君璧大師短期習畫，但他的畫作看不出黃君璧的影子，反倒呈現一種難得的文人畫風，透過筆墨情趣反映出夏國賢的文學及書法修養，而夏老師的楷書頗有書法家顏真卿的味道。他的作品曾榮獲全國北區七縣市文康大賽、臺灣省美展等多項殊榮，其詩作也榮獲全國優秀詩人獎，傑出的表現被中國名人傳記中心列入現代名人錄。

廖松樹說，夏老師多才多藝是縣內文藝界翹楚，早年活躍美術界，教過不少出名的學生；他也是宜蘭縣美術學會創會元老，創辦宜蘭縣書畫學會並當選

第一屆理事長，對於提升縣內書畫藝術水準，功不可沒。百餘幅作品在文化中心第二展覽室展至本月 13 日。¹⁹

夏國賢發起的「蘭陽書畫家聯誼會」經常辦理畫展，比較特別的是，該會希望幫助羅東聖母醫院早日完成重症大樓，讓更多民眾受惠。於是把在大同鄉松茂部落桃花園中所創作的書畫全數捐出義賣，改善醫療設備。夏國賢除書法作品外，復挑選「竹」、「松竹飛瀑」、「翠松幽居」等三件國畫一起捐出，其他會員也有加碼作品，交由院方擇期義賣，真是功施社會，善行可風。²⁰

再者，夏國賢還多次參加國內外聯展。並多次獲獎，充滿榮耀，茲舉一例，略過其餘。民國 53 年度「臺灣全省教員美術展覽會」，於 3 月在臺灣省立臺中圖書館揭幕，展出作品共分國畫、西畫、雕塑等三部份，合計 222 件。其中國畫 115 件，宜蘭頭城中學夏國賢的山水畫得第二名，全省百餘件中，脫穎而出，高居亞軍，全場為之驚艷。²¹

此外，夏國賢畫展中，最具意義的是，他以「蘭陽書畫家聯誼會」會長身份與典獄長盛高德，共同主持宜蘭監獄書畫聯展，用為陶冶受刑人性情，使其改過向善，淨化社會。《聯合報》即作深入報導，曰：

盛高德指出，蘭陽書畫家聯誼會書畫聯展，讓受刑人不需買門票就可以觀賞到一流的書畫，很難得，這也是他在監所服務三十四年來覺得最有意義的事情，他期許受刑人靜下心來好好欣賞。

盛高德鼓勵受刑人從書畫中體會世界的真、善、美，在心中播下藝文書畫的種子，發掘心中深藏的創作意念，並善用在監的時間努力學習作畫，日後也能有好的作品展出，為宜蘭監獄書畫班打響知名度。夏國賢對於宜蘭監獄開辦書畫班的構想，表示樂觀其成，願意擬定計畫派員到監獄授課，使有興趣學習書畫的受刑人，能藉此機會改造心靈，遠離罪惡。²²

為這項特別展覽，夏國賢作七律〈贈臺灣宜蘭監獄〉，以資紀念，並示鼓勵向善，曰：

欣聞獄政創新猷，書畫梵經倡共脩。
悟道參禪開勝境，揮毫灑翰解閒愁。
人生亘古何為重，世態方今未肯休。
留得青山柴自足，陰霾盡掃願兼酬。²³

19 《聯合報》，2008 年 1 月 3 日，C2 版。

20 《聯合報》，2006 年 2 月 11 日，C2 版。

21 《聯合報》，1964 年 3 月 26 日，第 8 版。

22 《聯合報》，2000 年 10 月 5 日，第 19 版。

23 夏國賢，《霖園詩草》，頁 84。

此外，配合春節，增添喜氣，吉事圓滿，夏國賢領銜聯誼會多次在羅東中山公園揮毫贈春聯，這也是另類畫展，反應熱烈。有位林小姐大清早就排隊要墨寶，表示非常欣賞夏國賢書畫，刻意早到，以便索取，更想好春聯內容，總共要求六幅，除祈春家用，其他則裱框珍藏，留存紀念。有人如此欣賞，夏國賢就不厭其煩，滿足大家需求，當然也樂不可支。²⁴

五、畫冊

畫冊的功能是使自己的心靈載體，集結存念，長垂流傳，並可公諸於眾，分享喜悅，所以畫家均以印製畫冊為要務。夏國賢既是此道中人，畫冊當在其構想之中。由於他兼具詩書畫與講學上庠，故詩集與論著，亦須兼顧，不能偏廢，故共付梓 4 冊。

其一，《夏國賢詩書畫集》：此書出版於民國 87 年，夏國賢將近暮年，故此集之出，除能將往日之心血結晶，傳之久遠外，復能陶冶性情，裨益世道人心。而響應故舊門生的敦促，也是原因之一。

全書前面有陳立夫、李元簇、王作榮、李煥、錢復、張建邦、宋楚瑜、夏功權、張定成、方子舟、龔嘉英、魏文雄等多位先生題字，此皆國之重臣，顯赫要角，可見其人脈之寬廣。內容分「詩草」、「書法」、「國畫」三類，其中「詩草」全以書法行之，主要是書畫款識與賦詩酬作，與繪畫相關的有〈題畫七絕〉5 首、〈題畫五絕〉5 首、〈觀魚〉、〈題畫〉七律、〈蘭陽書畫家聯誼會會員書畫展特賦七絕〉、〈蘭陽書畫家聯誼會集會抒感〉3 首。茲錄〈題畫〉五絕之一，以見其對山水的神往，以山峰自況，不忍歸去。曰：

煙嵐彌疊嶂，曲徑入漸微。
默坐遊山客，薄暮不圖歸。²⁵

書法部分著重字跡體式，轉腕用筆，故其內容大多摘錄典籍妙辭、名家詩文或有自撰詩句；間亦有畫作落款，其〈題畫七絕〉同標浮露寄情山水，流連忘返的心意，曰：

紅樹蒼苔滿碧巖，露華涼意透袂衫。
尋幽莫若觀飛瀑，獨坐山磯不忍還。²⁶

自撰詩句，依託美藝，以表心跡的書法，為數較少，見有一首，實是吻合夏國賢的契性，胸中自有天地。曰：

²⁴ 《聯合報》，2005 年 1 月 25 日，C2 版。

²⁵ 夏國賢，《夏國賢詩書畫集》，頁 31。

²⁶ 夏國賢，《夏國賢詩書畫集》，頁 57。

往事宛如煙，垂老不知年。

獨鍾詩書畫，個中別有天。²⁷

至於「國畫」部分，計有 39 幅，九成以上都是山水畫，可見山水畫不僅是夏國賢的拿手絕活，亦屬用力最深，更為心中至愛。難得的是，大部分畫作均見他親撰的詩作題識，結合詩書畫於一體，完全落實「獨鍾詩書畫」的自我表述。而此書名為《詩書畫集》，真是裡應外合，名實一致，確有其獨到之處。

其二，《夏國賢詩書畫集（續冊）》：這本畫集是夏國賢配合個展而出版，可說是相輔相成，推究緣由，乃宜蘭縣政府文化局於民國 97 年初邀請夏國賢展出其書畫作品，讓縣民能窺悉其書畫廟堂之奧妙，並藉以推廣傳統書畫藝術，拓展民眾視覺感官視野，提昇大眾的美感經驗，此一專輯當為其第二冊詩書畫集，距離前冊的出版已近十年寒暑。十年的歲月可使幼苗茁壯成大樹，讓懵懵懂懂未知的少年穩健成熟，何況才華洋溢的夏教授，藝技當更臻化境，作品精彩自是無庸置疑，令人刮目相看。²⁸

至於專集內容依然分成「詩草」、「書法」、「國畫」三部分，符合其專業素養，且配稱文人畫家。「詩草」再區分為三類，即「感懷類」、「贈賀類」、「題畫類」，完全是夏國賢的文人氣息，觸情傷懷，慶賀友朋、鼓勵後進與沉潛畫藝、徜徉畫境的具體寫照。「感懷類」共 30 首，跟美術相關得 3 首，〈堅辭蘭陽書畫家聯誼會理事長〉、〈參觀宜蘭縣美術學會美展〉外，另〈繪畫自遣〉顯見其自得其樂，陶醉忘機的感受。曰：

拭目凝神望碧空，彌天星斗引雄風。

揮毫灑翰書圖遂，自疑醉在有無中。

「慶賀類」得 22 首，遍及政界、校長、親友、社團等，為數最多的還是繪畫同好與畫會活動。茲舉〈賀美術家陳忠藏先生舉行亞洲水彩畫聯盟展〉為例，曰：

展藝聯盟冠亞洲，新潮舊式不分流。

名家濟濟丹青擅，傑作粲粲遠近收。

至於「題畫類」，顧名思義，就是為自己的畫作題款，山水、流泉、飛瀑、崎徑、彤雲、雨霽、夕照、波影、蒼松、竹節、霜梅、牡丹、綠菊等，都在其取景畫題之列。然以〈曲折通幽〉最能看出其悠清忘境，花木常深，頗有王維「詩中有畫、畫中有詩」的況味。曰：

27 夏國賢，《夏國賢詩書畫集》，頁 61。

28 呂春山，〈文化局長序文〉，《夏國賢詩書畫集（續冊）》，頁 12。

曲徑通幽壑，溪旁泊扁舟。

白雲環疊嶂，秋景筆難收。

第二部分「書法」，又別為隸體、顏體、行書三類，可見他出入各家書體，皆有所得。固然善畫者須精熟書道、故其書法湛然森嚴，但所書內容，幾無直接論及美術，概以天道機理、修身養性、倫理道德、是非義利的自撰詩文與名言佳句，後以蘇東坡〈赤壁賦〉殿底，更是其心性意趣。唯有一聯「近水遠山皆入畫，白雲紅葉悉怡情。」涉及繪畫，堪謂夏國賢雅好山水畫，寄情自然的投影。

至於第三部分「國畫」，更是真工夫，硬本事所在，計有 82 幅，其中山水畫占 67 幅，超過 8 成，可見他最愛的還是山水畫。游魚和漁舟有 6 幅，表示魚亦為其常畫的題材。歲寒三友也見數幅，當是其性情與移調的反映。這些畫作都有標題與尺寸，一看即知意涵與大小；更難得的是，大多數畫均見夏國賢的落款，包括時間、年齡與旨趣，得知他到 85 歲還能作大幅山水畫，且運筆照舊，揮畫自如，實有過人處，應予佩服。而題款文詞則與畫作相呼應，因畫而寫，既符畫面與畫意，更是夏國賢自己心情與心思。²⁹

其三，《霖園詩草》：夏國賢自幼酷嗜文藝，公餘之暇，致力潛修，歷時既久，分別付登學刊，並獲優良獎項，由是積稿漸多，除《夏國賢詩書畫集》所載外，際逢八秩，將尚存稿件，梓行專輯，而為《霖園詩草》，一則贈與親友，再則貽諸族裔，俾資留念。

詩作分為「題畫」、「旅遊」、「和韻」、「感懷」、「贈與」五類，並附錄聯語。雖篇幅稍簡，然「花香不在多」，率真為要。蓋言為心聲，詩尤其然，不假雕飾，不尚富麗，斯為上乘，故高嘯雲觀閱全集，至為欽佩，以「處世無奇但率真」譽之，所謂「文如其人」、「字如其人」，再貼切不過。

內容中「題畫」類共 28 首，當然都是畫面上的落款，仍以山水畫獨稱，但間涉魚與漁亦有 7 首之多，夏國賢之眷念魚，於斯得知。「旅遊類」與「和韻類」均與畫作無關，「感懷」類亦僅〈蟬聯蘭陽書畫家聯誼會理事長〉跟美術相通，為作者自述。因常與畫友、畫界往來，故 26 首「贈與」類中，有 7 首送給美術界。而附錄的「聯語」，以名冠首，11 聯對僅一則為畫家，即〈贈魏得璇師生畫展〉。故全詩集除繪畫類外，跟美術相關實不多見，蓋詩與畫終究有別，本書即詩掛名，以詩帶畫，致使繪畫為題的詩就受到限制。所以就畫而言，本書效用就有所減損。³⁰

此外，另出版《縱論我國文藝演進歷程》、《黃庭堅詩創作技法之研探》，這是學術著述，無關美術，因夏國賢湖南大學畢業，從羅東高中轉赴復興工專，由講師至副教

29 參考夏國賢，《夏國賢詩書畫集（續冊）》，各頁。

30 參考夏國賢，《霖園詩草》，各頁。

授，須升等論文。因此，夏國賢右手詩書畫，左手學術專論，皆花開並蒂，真確是功力深厚。從〈緒論〉所言即可得知《黃庭堅詩創作技法之研探》為嚴謹的學術著述，更難得的是以藝術批評的觀點，貫穿全書，畢竟夏國賢是集詩書畫於一身的藝術家兼學者。論曰：

對於庭堅之詩論及作品，後人之評價，毀譽相參。就詩論而言，前人鮮有全面了解庭堅之意見，亦少對其創作技法作有系統之分析，故因誤解而導致之貶語頗多。此乃欠缺客觀之立場，反以主觀之臆測為憑，實非正確之研探態度。有鑒於此，本論文將一反過去之研探途徑，以藝術批評之觀點為原則，同時注重客觀之分析與完整之綜合，以求對庭堅詩創作技法有一全面而正確之認識。³¹

六、畫會

畫會是文人的雅集，畫家的平臺，為其互相觀摩品題，交流切磋的場域，因此，每位畫家都曾是畫會成員，以畫會友，諸友相會，集結成會。至於畫會的順利運作，就須會長或理事長帶頭主持，此須熱心幹練方能勝任，夏國賢就是個中翹楚，掌理畫會，斐然有成。

民國 68 年，國民黨宜蘭縣黨部主委黃家策認為宜蘭繪畫人才愈來愈多，過去雖有畫會團體，卻從未正式立案，需要改善。在其鼓勵下，幾位縣籍藝術界前輩積極為畫會的立案而奔走，於是組織「宜蘭縣美術學會」，推舉夏國賢為召集人，袁樂民負責起草章程及申請立案。³² 畫會成立後，夏國賢因個性謙沖寬和，同樣與袁樂民退居幕後，繼續為畫會奉獻心力。

民國 86 年，夏國賢從復興專校退休後，榮膺「蘭陽書畫家聯誼會」理事長，積極推展各種聯誼欣賞的活動。每兩個月聚會一次，大家各自攜帶作品，共同觀摩書畫作品並餐敘怡情，而每次聚會，各會員只象徵性的繳交餐費，其他支出均由慷慨好客有孟嘗君遺風的夏國賢會長負擔。即使後來改組，亦仍維護此一傳統作風，由被公推為理事長的夏國賢繼續領導和應付費用。這種兩月一次的作品欣賞與把酒歡敘，幾可媲美古來名士之雅興論作，對宜蘭縣書畫藝術水準之提昇，助益良殷，夏國賢理事長領導之功更不可沒。因此，吸引眾多會員共襄盛舉，包括前「蘭陽畫會」會長魏琴孫、「宜蘭縣美術學會」前理事長暨「中華民國水彩畫學會」前總幹事陳忠藏、「宜蘭縣書法學會」前理事長白玉崢，教育界宿儒方典成、謝振華，名書畫家袁樂民、攝影家邱錦益、戴比川、高錫麟、陸天霞、曾璋、王雪恥、馮芳美、蔡順儒、林聰文、廖松樹、江彰模等，還有

31 夏國賢，《黃庭堅詩創作技法之研探》，臺北：文史哲，1984年8月，頁3。

32 黃春美，《藏在時光裡的顏色－陳忠藏藝術之路》，頁201。

多位從略不記，幾已包羅縣內書畫界的俊彥名家，堪稱人才濟濟，一時之盛。³³

由於掌理會務績效良好，各方稱許，夏國賢連任理事長，故賦詩〈蟬聯蘭陽書畫家聯誼會理事長〉以誌之。曰：

灑翰稱觴倏兩年，掄元愧我復蟬聯；
群賢謬舉情難卻，霜鬢仍期著祖鞭。³⁴

值得稱道的是，「蘭陽書畫家聯誼會」希望幫助羅東聖母醫院完成醫療重症大樓，嘉惠病患，特別聯合捐贈畫作，夏國賢亦共襄盛舉，除書法作品外，又選出三幅國畫一併交付，提供院方義賣，誠屬美事一樁，造福蘭陽。³⁵

為說明夏國賢對所創設「蘭陽書畫家聯誼會」的重視，他常於聯誼會活動時，賦詩以作留念。〈蘭陽書畫家聯誼會集會抒感〉絲絲入扣，緊繞畫人、畫藝、畫事。曰：

其一

自古文人樂筆耕，滿堂翰墨激豪情；
群賢畢集欣高會，即席稱觴出至誠。

其二

故舊重逢競揮毫，各懷瑰瑋藝能高；
雖難一餉成佳詠，聊勝空庭讀楚騷。

其三

舊雨新知結墨緣，一堂揮翰瞬經年；
豪情逸興欣長駐，猶冀來茲著祖鞭。³⁶

茲再舉一例，聯誼會員於年度假宜蘭縣立文化中心舉行書畫展並在會展輪番揮毫，盛況空前，身為會長的夏國賢特賦七絕一首，以紀其盛，曰：

翰墨淋漓滿畫廊，風神技法概諸王；
欣瞻絕學群相繼，國粹方今得孔彰。³⁷

法律的制定與執行，雖有法理為根底與社會善良習俗為之支撐，但罪刑法定主義的確立，所以法律事件的判決必須依據條文規定，不得逾越。而法律條文是逐條列記，用

33 邱逸鴻，〈邱序〉，《夏國賢詩書畫集》，頁 25-26。

34 夏國賢，《霖園詩草》，頁 68。

35 《聯合報》，2006 年 2 月 11 日，C2 版。

36 夏國賢，《夏國賢詩書畫集》，頁 47。

37 夏國賢，《夏國賢詩書畫集》，頁 45。

字遣詞簡潔明確，凡裁罰定罪後即交付執行，其過程不似其他行業較有彈性迴旋餘地。因此法律出身者，立身處世，看待事務，就以法律角度出發，養成其望之儼然，行事果決的態度。

七、畫外

傳統文人講究兼融詩書畫，匯集合體，然畢竟同中有異，各立界域，其所形成的社團則更見分野。夏國賢除活躍於宜蘭相關畫會外，亦以學者與詩人身份，北上參加「中華學術詩學研究所」，並任榮譽要職，興之所至，生活益加充實怡悅。該所為張其昀於民國 57 年創辦，宗旨是昌明詩學，宏揚詩教，闡發中華文化並辦理雅集，出版詩作，與會者均碩學鴻儒，詩壇大家。至於夏國賢之入所及影響，自曰：

數年前，承陳博士脩平教授推介，蒙中華學術院詩學研究所張所長定成教授延聘，忝列該所研究委員。因迫於需要，乃遞隨同所名家之後，勉為其難，所作詩分別刊登於中華詩學雜誌及乾坤詩刊，並幸獲八十七年度全國優秀詩人獎。自此推敲日勤，積稿漸多。³⁸

這段內容可有如下多重解讀：

其一，夏國賢之能參加詩所，陳脩年與張定成牽線居功，表示他們甚是熟識，以致夏國賢特賦詩和韻，如〈致和張所長定成委員詠月〉七絕四首、〈致和陳博士脩平教授詠龜山朝日〉七絕二首、〈賀陳博士脩平教授五十雙慶〉、〈賀張所長定成委員七秩雙慶〉、〈拜讀脩平教授「淡江煙雨」有感〉、〈和陳教授脩平博士五十初度感賦〉。

其二，夏國賢獲任詩所研究委員，跟臺北名流雅士同席共伴，吟詩作對，深感快慰，故亦常題詩紀念。如〈初任中華詩學研究所研究委員〉、〈中華學術院詩學研究所創立三十週年誌慶〉、〈中華學術院詩學研究所丁丑巳雅集〉。

其三，夏國賢在詩所與詩學名家切磋，功力深邃，高古雅趣，眾皆喝彩，故榮獲全國優秀詩人獎，已臻詩壇頂峰，自是喜不自勝，特賦詩〈獲頒八十七年全國優秀詩人獎抒感〉七絕三首。夏國賢創立的「蘭陽書畫家聯誼會」同感榮耀，贈送匾額恭祝，他則設宴作詩以表謝忱，題曰：〈倖獲八十七年全國優秀詩人獎蘭陽書畫家聯誼會贈匾致賀特設宴答謝迺賦七絕〉二首。

其四，自來植根國學，喜愛文藝，尤好詩作，加上詩所雅集的加持與全國詩獎的激勵，夏國賢更加認真，「吟詠偶得稱心之句，樂可知也。」由是筆不停歇，篇作盈增，先後在《夏國賢詩書畫集》正、續兩冊，闢設「詩草」類，加以網收；此外，尚存詩句，

38 夏國賢，〈自序〉，《霖園詩草》，頁 17。

梓行專輯，即《霖園詩草》，俾資鑑賞及留念，而抒寫情懷更是旨意所在。

從夏國賢的書畫集與詩作中，發現和他交往互動與賦詩酬贈的朋友還真不少，縣外的有黨政大老、傳統詩家、成名畫師，甚至後來還跟大陸進行書畫交流。而縣境內則包括各級學校校長、文化界人士，當然往來最密切的還是美術界成員，大陸來臺的老畫家自不在話下，在地年輕輩畫家亦多有交往，進而參訪他們所舉辦的各種美展，並賦詩紀念，以示鼓勵。

夏國賢只要一出羅東鎮復興街家門，總是西裝畢挺，皮鞋擦亮，整體看來，抬頭挺胸，步履平整，穿著整潔，儼然紳士模樣。筆者曾在羅東高中任教，乃為同事，親眼目睹，後亦問過別人，亦如是說法，因而這一身外表，就是他的正字標記。其所以如此，個性使然，從小養成整齊清潔的習慣，長大後，更是嚴格自持，因而只要外出，即著正式服裝，幾無改變。再者，夏國賢離校後，服務公職，代理縣長，來臺後擔任高階軍法官，榮獲總統府獎章。這些經歷概為高階職務，出入官場，非常重視儀容端正，服裝整齊，如是多年，習以為常。後來轉赴宜蘭，無論上課教學、出席會議、參加書畫活動，亦屬正式場合，當然還是道地西裝。復次，夏國賢一派傳統文士，謙恭有節，以禮待人，基本態度，外表上不要讓人印象欠佳，服裝是首要觀感，需要重視。所以他維持紳士穿飾，出於自然，不足為奇。

前述夏國賢讓人望之儼然，不苟言笑，事實上，他別有即之也溫，謙沖感人的一面。廖松樹就近觀察說「夏教授國學造詣極深，具名家風範，雖高齡待人卻極為謙卑，可謂年高德劭，對晚輩提攜有加。」³⁹為檢視此話的真實性，茲舉一例，以示其親切溫馨提攜有加的情形。「蘭陽書畫家聯誼會」共推夏國賢為會長，每兩個月聚會一次，共賞彼此書畫作品並餐敘聯誼，後來逐漸擴大，已近五十人規模。每次聚餐，各會員只象徵性的繳交餐費，其餘費用均由慷慨的他負擔，即使後來改組為理監事組織，亦仍維護此一名稱和傳統作風，仍由夏國賢繼續領導和負擔費用。⁴⁰這種好客付錢、爽朗大方的個性，除對畫友外，其他故舊亦復如是。有一詩〈邀宴〉為證，藉此想見他請客出錢是常有的事。詩曰：

潔治屠蘇饗故人，相將對飲庶情申。

願君勿卻推誠約，總勝長驅獨探春。⁴¹

夏國賢 90 歲時，還隻身前往大陸探親，行程奔波，達月餘之久。不意二年後，閒居在家，突感不適，藥石罔效，遽歸道山。各界同表哀悼，論其生活藝事，允稱典範，一代宗匠，曰：

39 廖松樹，〈廖序〉，《夏國賢詩書畫集（續冊）》，頁 21。

40 邱逸鴻，〈邱序〉，《夏國賢詩書畫集（續冊）》，頁 25-26。

41 夏國賢，《霖園詩草》，頁 80。

老先生一生，居處恭，執事敬，寬厚有容，廉介公正，獎掖後進，孜孜矻矻。服官任教逾四十載，以清正廉明，負責守紀著稱於世；公餘則寄情山水，以詩畫自娛娛人，朝夕不輟，遂以耄老峻望，稱譽書林畫苑，卓然一代宗匠！⁴²

夏國賢年表記事

序號	年度	事由
1	1921	1歲，12月15日生於湖南省安化縣
2	1950	30歲，任臺北師管區司令部軍法主任起研習書畫
3	1955	35歲，參加臺灣省北區七縣市文康大賽獲國畫組及書法組雙料冠軍
4	1958	38歲，獲頒行政院二等獎章、獲總統授二星寶星獎章
5	1959	39歲，獲總統授三星寶星獎章，參加陸軍幹部繪畫競賽獲第一名
6	1964	44歲，轉任教育界，任職頭城中學、參加「臺灣省全省教員美術展覽會」獲第二名
7	1965	45歲，獲「臺灣省全省美術展覽會」國畫部優選獎
8	1966	46歲，開辦成人書畫教學班並舉行師生書畫展、獲「臺灣省警備總部美展」優等獎
9	1968	48歲，獲「臺灣省全省教員美術展覽會」優選獎
		應羅東高中首任校長褚承志之聘到校服務，為創校元老之一
		獲「中華文化復興運動論文競賽」優等獎
		先後舉行書畫個展四次，參加「臺灣省全省教員美術展覽會」入選十餘次
10	1969	49歲，應聘為宜蘭縣公立中小學教職員美術比賽評審員
11	1970	50歲，獲頒國立歷史博物館書畫展紀念狀
		獲頒「全國書畫展」紀念狀
		創辦「宜蘭縣書畫學會」並當選理事
12	1971	51歲，獲「美華親善美展」優等獎
		獲中國青年救國團總團部慶祝青年節美展優等獎

42 夏國賢老先生治喪委員會，〈夏國賢老先生事略〉。

13	1973	53 歲，國立藝術館第二屆「全國大專院校美術科系教授聯展」邀請參展
14	1982	62 歲，獲臺灣省第一屆特殊優良教師師鐸獎
		應邀參加高雄主辦「中華民國千人美展」
15	1983	63 歲，獲中國名人傳記中心列入《現代名人錄》
16	1984	64 歲，《黃庭堅詩創作技法之研討》一書出版
		2 月自羅東高中退休，轉任復興工專總務主任
17	1985	應邀參加「中國名家書畫大展」
18	1986	66 歲，參加「中韓美術交流展」
19	1987	67 歲，應邀參加「宜蘭縣美術家聯展」
20	1991	71 歲，自復興工專總務主任退職
21	1995 1996	75-76 歲，應聘為考試院高等考試國文科閱卷委員
22	1997	77 歲，應聘為中華學術院詩學研究所研究委員
		當選為「蘭陽書畫家聯誼會」理事長
23	1998	78 歲，舉辦「蘭陽書畫家聯誼會會員書畫展」
		獲全國優秀詩人獎
		詩書畫集出版
24	2000	80 歲，《霖園詩草》出版
25	2002	82 歲，獲全國詩人會詩運獎
26	2008	88 歲，1 月 2 日至 1 月 31 日於宜蘭縣文化局辦理書畫個展
		《夏國賢詩書畫集（續冊）》出版
27	2009	89 歲，獲邀參與國立羅東高中創校 65 週年師友美展並親臨現場指導
28	2010	90 歲，至羅東高中出席「宜蘭縣美術學會」第 11 屆會長理監事就職典禮
29	2012	92 歲，5 月 10 日逝世

參考資料：《夏國賢詩書畫集（續冊）》

第十章

杏林春暖 — 吳守忠

安徽省阜陽縣歷史悠久，自古人文薈萃。吳守忠出生在此文風鼎盛之地，自是深受其惠。他一生沉浸藝事，以水墨為主，所繪老梅鐵幹銀芽，杈桠橫斜，枝頭著花數點，天然風韻，大有名家風範；其餘田野寫生、人物肖像，均有所長。歷次參加國內外畫展，皆獲優獎。授課之餘，收徒習藝，從學者眾。因不計名利，毫無藏私，故培養多位知名畫家，值得肯定與推崇。¹

一、學畫

吳守忠 10 歲啟蒙進入家鄉吳氏私塾讀書，自幼即喜好塗塗抹抹，一日到親戚家玩耍，見到族兄家懸掛〈八仙醉酒圖〉，返家後憑著記憶提筆繪畫，頗為神似，一時傳頌鄉里，被村人贈予「小畫家」之稱號，然即使頗有天分，卻因農村偏壤，難求名師指導。

民國 26 年，對日抗戰爆發，加上河川氾濫成災，田園、廬舍盡成澤國，小學校舍亦蕩然無存。故初小未竟即輟學在家，父勉之：「天能限人於貧窮，而不能限人以進取」。因此激勵自己，日間助理家務農事，夜則苦讀勤習，農暇之餘，常就地取材，破筆、殘墨、樹枝、竹片等，無一不是繪圖的畫筆；廢紙、樹蔭、土牆、泥地等無一不是習畫的畫布，東塗西抹、自學繪畫，癡迷不悔。

民國 28 年，吳守忠以第一名考取龍鎮高小就讀，方才有機會接受初步的繪畫教育。美術老師徐希才是秀才出身，保定軍校畢業，教學生畫畫態度相當嚴格，吳守忠跟他學畫半年，只學習磨墨和拉紙，其實就是初步臨摹，要他學習用心作畫的方法。第二學期開始教潤墨和運筆，讓吳守忠從中領悟到潤墨的竅門後，才能繼續學習繪畫的線條和技巧。同時徐老師也告訴學生，學習藝術一定要埋頭用功地去學，功夫下得深，才能見效，絕無僥倖之心，千萬不能好高騖遠，這樣的作畫態度奠定了吳守忠一生的心志。

高小畢業後，家鄉依然年年氾濫，顆粒無收，以致家貧如洗，無力讓他升學，乃決定投筆從戎，進入陸軍軍需處擔任文書工作。其後考取阜陽師範學校，自此對繪畫始窺門徑。就讀師範學校時，受教於李百英老師，李師指點繪畫要有三心：恆心、信心、決心，持之以勤，才能成功，李師也交代學生：要以繪畫作為興趣，修身養性，不要拿畫去賣錢，否則藝術的生命會打折扣，這樣的信念，吳守忠也一生奉守，所有的作品幾乎都是相贈於有緣人。就因為這兩位老師的影響，只要有人想學畫，他都義務指導，不收取任何費用，有時候甚至連繪畫的畫紙也免費提供給學生，一生為教育理想、薪火相傳而努力。²

渡臺未久，軍中除役，落魄臺北，只得沿街叫賣，即使生活困窘、三餐不繼，但吳

1 本章參考吳守忠自印之《吳守忠詩畫集》與訪談其女兒吳成瑤所撰寫，不一一註明，謹此致謝。

2 劉欒河主編，〈薪火相傳只為愛—宜蘭縣羅東國中吳守忠老師義務輔導學生課業〉，《杏壇芬芳錄》第八輯，南投：臺灣省政府教育廳，1986 年 9 月，頁 25-26。

守忠對繪畫的熱情依然未減。販賣途中常常經過和平東路上的畫廊裱褙店，總忍不住停下腳步欣賞各店家壁面上的畫作，每每流連忘返，並在腦中盤旋，或者在公園涼亭、沙灘河床，以樹枝為筆，就地揮毫，偶有所得，繪畫技巧稍見進益，則雀躍不已。

民國 42 年，略存積蓄，於北新鐵路旁自己搭了一間茅屋暫以安身，聊避風雨，並添購一些簡單的畫具，撿拾人家不用的廢紙，自己裱褙畫作，更加勤習不怠，用有限的紙張和筆重複練習，最窮的時候還曾經用廁所紙來練習，故鄉友人常戲稱他為「衛生紙畫家」。

某日賣獎券途中經過北市南昌街飛馬廣告畫社，見店主張一飛正執筆授課，學生不耐煩學習，覺得難以適應而棄筆嘆之，吳守忠旁觀之下自願提筆一試，張一飛也因好奇答應他試試，沒想到揮毫之下深為張老師賞識，願免費教他作畫。從此，在張一飛的指導下，繪畫技巧日日增進，是年秋天，張君發起北市知名書畫家救助留越難胞義賣畫展，吳守忠也應邀參展，作品深受好評，更加强其學畫的信心與決心。學畫過程中，曾遇趣事，聊堪一記，「43 年 7 月，日賣獎券，夜習丹青於南昌街張一飛先生，九時夜歸，一婦剛浴，見有人窺，出追侮我，幸讓師及巡警為我解厄。」特賦詩曰：

售獎一日苦，習畫夜歸途；
陋巷婦辱我，師警解糊塗。

在擔任教職期間，跟宜蘭地區畫家時相往來，觀摩切磋，交換心得，以強化繪畫技巧。也曾利用假期至臺北國立臺灣師範大學及彰化臺灣省立教育學院（後改為國立，今彰師大）進修美術課程，為增進繪畫專業能力而孜孜不倦，揮筆不輟。

二、作畫

吳守忠雖愛好丹青，寄意繪畫，在大陸期間已露頭角，但渡臺不久，即告退伍，工作無著，陷入窘境，然仍不忘作畫，積極進取。思之再三，認為從事教職最有助益作畫，且收教學相長之效。遂於民國 44 年秋，省教育廳舉辦中學教師檢定甄試，結果一舉及格美術教師，可見其學科程度與藝術素養，深具水準，獲得肯定。次年八月，初介聘至宜蘭冬山初中任教，迄民國 79 年 8 月於羅東國中屆齡退休，醉心藝術，盡情作畫，數十年如一日，對過去習畫之艱辛，未敢一日或忘，故日夜研習，從不怠懈。而同事朋友索畫者眾，吳守忠都來者不拒，大方贈與，除情誼外亦助長作畫機會，培養畫作功力。有詩為證，〈感懷·贈宏勛兄〉（宏勛來函索畫，繪梅花一幅贈之）曰：

穎東一別四十春，從此江海兩地分；
身經兩世酬桑梓，我入南疆不二臣。
作畫並題前諾重，來書有淚故鄉珍；
域外雖有知已在，與君不作第三人。

吳守忠作畫，時時掛心，念茲在茲，尋找畫題，即使在外走動也經常留意繪畫取象。因而認為臺北就是很好的寫生場域。如〈臺北市行〉，詩曰：

山明水秀樹臺軒，勝地余來十月天；
氣候溫和春漾美，巖然圖畫好江川。

其後，吳守忠遊賞新公園，更覺美景可以入畫，〈臺北新公園春遊〉詩曰：

絡繹旅人不絕途，雙雙肩並復連珠；
服前春色撩人惱，為限風情入畫來。

畫家最需要的是畫室，以供作畫、放畫與存置材料的空間。吳守忠所住的學校宿舍，空間不大，全家同住，已顯侷促，無法作畫，只得在屋外搭建一間小畫室，免受家事干擾，遇有假日或每天晚上可獨自作畫或指導愛好者學畫。所以這個違章小屋就是吳守忠的作畫空間，亦為休息與思鄉的場所。

吳守忠藝事，水墨為主，雅好梅花，以此自況。所繪老梅鐵骨銀枝，桎頭花點，天然風韻，大有名家風範，其餘田野寫生、人物肖像，均其所長，甚見功力，佳評如潮，獲獎頻頻。值得稱述的是，其詩作亦造詣深奧，字字珠璣，對其自大陸輾轉來臺之艱辛，人生危難之經歷，沉鬱蒼涼之境遇，語真味澀，堪屬苦心孤詣之作。這種作畫與題詩共同展現在畫紙上，集詩畫於一體，誠屬文人韻事。茲錄吳守忠畫詩〈題江山萬里圖〉，曰：

其一

浩浩一江向東流，萬里矗立白雲頭；
遙聞仙鶴岡前喚，俯視神州眼底收。
樵子砍柴松蔭臥，漁郎沽酒水上游；
人間看破名和利，從此掛帆下汴州。

其二

畫我河山十萬里，承接文化五千年；
浩拔正氣充天地，宇宙雄風起硯田。

當年吳守忠在阜陽師範學校唸書時，得李百英老師啟發甚多，老師再三提示，繪畫是興趣，修身養性，切勿賣錢，以免有損藝術生命。吳守忠引為信念，恪守不逾，然因機緣有二次例外。第一次是民國 59 年秋，吳守忠拿十幅畫到臺北裱褙，事後店主徵求其同意，以一幅臺幣一千元代售，共售出七幅，是時他月薪僅一千八百元，對家中生活不無小補。第二次是民國 83 年 4 月，吳守忠應邀參加「臺灣本土畫家百家精品展」，該次展覽巡迴高雄、臺南、臺中、南投等地展出，最後到臺北敦化南路新光美術館進行展售，吳守忠的一幅全開〈紅梅〉經拍賣以美元 1075 元（約新臺幣 5 萬元）成交。這

兩次的賣畫均非主動求售，而是應店主與單位的邀請售出，並未違背李老師的告示，此外就無其他賣畫情事，可見吳守忠終其一生，遵循師訓，作畫而不賣畫，清白風範為畫界所仰望樂道。這種情懷的另一緣由，當初浪居臺北，跟張一飛學畫時，受其傾囊傳授，且不收分文的感召，為吳守忠樹立良好典範。

三、教畫

經由教師檢定取得美術教師資格後，從此生活有所著落，可免飄泊困頓之苦，吳守忠非常珍惜，感念在心，因而除盡情藝術外，同時亦投注美術教育，認真授課。特別自編教材《國畫梅花要訣簡介》、《國畫畫蘭要訣簡介》、《四君子畫稿》、及《國畫山水要訣簡介》等，印發給有志於繪畫的學生研習，對美術教學輔助效益良多。

至於吳守忠教學的場域有學校美術教室，家裡小畫室和救國團課程。學校是固定班級授課，小畫室則提供有興趣學畫的空間，而羅東救國團課程屬社會推廣教育，吳守忠慨然應諾，擔任學藝研習國畫班教師十多年，研習班學生如有對繪畫感興趣者，商請另予指導，吳守忠也都欣然同意，但一定先對學生說明：「學習國畫必持之以勤，我不收取任何報酬，學會是你勤奮的成果，不必謝我；學不會是你用功不足，也不必怪我。」瀟然灑脫及不計較的個性表露無遺。

吳守忠桃李滿天下，跟他學畫的學生來自各行各業，有家庭主婦，如賴麗雲、張美雲、陳惠美；有國小教師林淑美、賴麗珠；中興紙廠員工劉榕崇、魏村田；銀行職員葉生福、鍾義維；牧師李含盛；工廠會計林璧玉、林鳳嬌、陳碧雲、楊彩銀、李玲鏷、簡玉蘭、林秋月、游美英；學校幹事吳素貞、李月娥；戶政事務職員鐘穎盛；聖母護校護士徐秀琴、朱虹、王玲玉；社會青年張益治、簡銘輝；羅東高中學生賴美惠、陳麗玲、張惠文、李佳芳；宜蘭高商學生簡慧雅、孫麗玲；成功國小學生林珮玉等。其中多人均學有成就，例如民國 75 年宜蘭縣文藝季美展，有四分之一入選作品，均為吳老師之高足。計有林秋月、徐秀琴、葉生福、游美英、林淑美、賴麗雲、賴美惠、張益治、簡惠美、游莉娟、游惠君、陳月娥等。吳守忠遵從先師的吩咐，招收學生從來不拘對象且義務教畫，只要有興趣他都願意指導，甚至遇到家境貧困的學生，還免費提供畫畫用紙，並指導學生學習裱褙畫作的技術，學得一技之長。他的學生當中有許多位學有所成，成為蘭陽地區知名的畫家，每年宜蘭縣多項美展的畫家中都有不少是他的高足，對於蘭陽地區美術教育的推動可謂功不可沒。³

吳守忠眾多學生，許多都沉浸在畫壇，默默奉獻心力，更是傳承吳師的低調以及不

3 劉權河主編，〈薪火相傳只為愛—宜蘭縣羅東國中吳守忠老師義務輔導學生課業〉，《杏壇芬芳錄》第八輯，頁 29-30。

為錢奴的高潔情操，其中有幾位與吳守忠有較多的接觸。其一是賴麗雲，跟隨吳守忠的學生中，賴女士可說是追隨最久，也是最有成就的，曾在「宜蘭縣美術學會」擔任理事長多年，對蘭陽地區的藝術推展也著力不少，她回想跟吳守忠學畫的過程中，印象最深刻的就是他刻苦耐勞的精神，許多繪畫的用具，吳守忠都是能省則省，從來不會想要享受高級品，即使學生想要幫他添購，他也不接受。總是說畫要畫得好不是用具好，而是要用心，而且吳守忠教畫非常有耐心，對學生的指導總是不厭其煩地，為學生奠定非常紮實的基礎。因此，賴麗雲認為，即使後來，她到臺北再拜嶺南派大師學畫，或是到日本進一步進修，都是因為良好的基礎而能學得更好、更快！

其二是張綉貴，她跟吳守忠最為親近，因為她開朗的個性總能逗得嚴肅的老師開懷一笑，在吳守忠先退休後，張綉貴覺得老師在宿舍的小畫室作畫太過悶熱，非常貼心的特別在自己的店裡裝置一間畫室，讓吳守忠每日過去專心作畫。她認為吳守忠是她學過畫的老師中最不會藏私的，教畫時不會只畫給學生看，或是只修改學生的畫稿，而是會一筆一筆的非常仔細地教筆法，對於學生的作品也會非常用心的指導，讓學生知道哪裡需要加強、哪裡需要留白，因此每一次的作品都可以比上一次更進步。

其三是潘勁瑞，目前任職於東光國中美術班的潘勁瑞老師，回憶起當年與吳守忠的結緣，除了國中時上過吳守忠的美術課之外，在高二時為了準備參加大學美術系的術科考試，當時的宜蘭藝術學習的風氣尚不興盛，尤其是針對升學的一部分，除了在學校自己利用午休練習，再請學校的美術老師指導外，多數時間就在家裡附近一個小型的工作室與一些有志一同的學長姐互相鼓勵切磋，但一直沒有機會學習水墨畫。直到有一天剛好跟一位學姊聊到畫室學習的話題，她提起跟吳守忠學習水墨，吳老師都是義務指導，只要每周固定帶自己練習的作品給老師看，老師會挑明要注意的地方與重點，因此透過學姊的引薦，就此跟吳守忠有了一段師生緣。潘勁瑞在吳守忠的鼓舞之下，每週回家勤練，再帶到吳守忠家中請求指點，就這樣進行了幾個月，打下良好的基礎，順利考上大學。潘假期回到宜蘭，也會常到吳守忠家中向老師請安，回憶當年吳守忠總是給予其肯定與鼓勵，他非常感謝老師的引導，常常掛意心坎，吳守忠可以說是他在水墨學習上的第一位老師。緣分的牽引也讓吳守忠的小女兒吳成琇後來成為潘勁瑞在東光國中一起任教於美術班的同事。

吳守忠的這幾位學生，各有成就，從他們的口中，我們認識到吳守忠的克勤克儉，其對於美術的堅持與毅力，讓人佩服，不管生活條件的優劣，始終執於繪畫一念，如此的奮戰不懈，終能在藝壇爭到一席之地。

耕耘就有收穫，栽種當見果實。吳守忠從事美術教學，推展社教，近四十年，並於教學之餘，義務指導學生及社會失學青年研習繪畫，經其教導之學子青年，升上大專藝校者不知凡幾。是項績效深獲全校師生所欽敬，地方人士所尊崇，故民國 74 年 7 月經

全校教職員工三十餘人聯名推薦，省教育廳將其事蹟成就，列入省教「杏壇芬芳錄」第八輯。次年 10 月又因自學有成，就業績優，行政院退輔會評審其為「十大傑出榮民」。要之，吳守忠先後曾接受中央各部會頒發榮譽獎章四座。各級公開表揚十次。加此榮譽，確是恰如其份。

四、畫展

民國 50 年迄 80 年期間，吳守忠先後參加「省展」12 次，「公教美展」4 次，「宜蘭美展」7 次，「蘭陽美術聯誼展」13 次，「蘭陽美術學會會員展」5 次，均獲入選，或列入佳作。在臺灣的個展則先後於新竹社教館、宜蘭縣立文化中心、羅東中正堂舉辦五次，師生聯展舉辦四次。

民國 58 年與 60 年，兩度分別獲邀參加國立國父紀念館和國立中正紀念堂所舉辦的「海峽兩岸名家畫展」。

兩岸開放後，吳守忠回到大陸家鄉舉辦畫展，1993 年於安徽省合肥市工人文化宮舉辦兩岸文化交流個展，一嚐回鄉滋味同時寬解鄉愁。

民國 82 年 10 月應河南省鄆城中原書畫研究院函聘為高級書畫師兼顧問，同年在臺灣現代時事雜誌社及中國吉林長春市中山書畫研究社，舉辦「兩岸名家書畫國際大展」時應邀參展，分別於臺北國軍文藝活動中心、長春市立圖書館兩地展出。

民國 83 年 4 月應邀參加「臺灣本土畫家百家精品展」，該次展覽曾巡迴至高雄、臺南、南投、臺中等地展出，最後到臺北市敦化南路新光美術館進行展售，展出的一幅〈紅梅〉透過拍賣，以美金 1075 元（折合臺幣 5 萬元）成交，此乃吳守忠第二次賣畫。

第一次售畫因緣是於 1970 年秋，原本只是拿作品到臺北裱褙店裱褙，沒想到裱褙好後，店主主動提議以一幅一千元代售，共售出七幅，當時吳守忠教職月薪僅 1800 元，這筆收入對其家中拮据的生活不無小補。而吳守忠終其一生，將畫作拿出來販售，也就僅僅這兩次，其畫作大都以相贈有緣人，不以販售為目的。

民國 84 年 10 月 21~27 日，12 月 1~13 日，應邀參展於中國文藝協會舉辦「當代名家書畫展」。民國 85 年 2 月 15~23 日，現代時事雜誌社再度舉辦「兩岸名家書畫雙花（梅花、牡丹）展」，應聘任藝評委員，並邀參展。

民國 84 年 8 月，吳守忠參加河南中原書畫研究院舉辦王子盃國際書畫大賽，其所參賽作品榮獲金獎，同年五月香港世界華人藝術報出版之《世界華人藝術成就博覽大典》，及北京國際名人研究院出版之《中國當代藝術界名人錄》第三集，吳守忠獲入編於成就博覽大典及名人錄，並各頒發榮譽獎狀。

約於此時，吳守忠獲編入臺灣雄獅美術雜誌社所出版之《1993 臺灣美術年鑑》和臺灣美術社出版之《臺灣當代藝術家辭典》。參加北京「中國藝術界名人作品展」，亦獲頒銅鼎獎。吳守忠除繪畫方面的成就，教育績效與榮民事務也深受肯定，履獲表揚，頒授獎章，人生如此，可以無憾。

五、畫冊

如前所言，吳守忠教畫，為提高學生興趣，就多年繪畫心得，特別編撰《國畫山水要訣簡介》、《圖畫梅花要訣簡介》、《國畫畫蘭要訣簡介》、《四君子畫稿》共四小冊，內容簡潔，要言不繁，並附圖案畫法為示範，分送學生參習，俾有依循。雖無正式出版，然用毛筆書寫，裝訂成冊，亦可視如冊頁。

茲以《國畫梅花要訣簡介》為例，略作說明。先是破題闡述要義，〈怎樣畫梅〉曰：

梅蘭竹菊四種花卉，高雅清逸，在花卉中具有特殊的地位。故稱四君子，為一般文人雅士所喜愛，甚至有人專工其事者，或單工一種。古人嘗把「松、竹、梅」列為歲寒三友，以喻其忠貞。我國把梅花定為國花，象徵我中華民族有不屈堅忍不拔之精神，這四種植物其高貴聖潔由此可知。

接著敘說梅花的畫法。其一，畫梅工具：對筆、墨、紙的選擇與用法，均作介紹。其二，畫法分類：可有鈎勒著色法、沒骨法、圈花法，初學者運用這些畫法，先畫幹，然後畫枝，再及花、萼、鬚、蕊而成。其三，枝法簡介：就畫幹枝、畫花、布局、丁法、點鬚等再作討論，配合繪畫範例，增進了解，以收效果。最後吳守忠歸結「概述大要，若望有感，尚請學者深思敏索，多加玩味，勤加習之。」因此，初學者有此一冊，堪為指導門徑，上課專心聽講，課後認真學習，當能得心應手，窺見堂奧。⁴

再述《國畫畫蘭要訣簡介》，先是〈淺說〉作者為開場，曰：

蘭生於深山陰暗潮濕之地，雖無艷麗的花形與外表，但卻為世人爭相尋覓，移植培育，甚至不惜萬金而得之，其身價之高為他花所不及。是故，蘭被文人雅士稱為出芳孤潔的植物，並用來比喻君子 and 美人。蘭之一名，最早見於詩經、禮記、易經、春秋、楚辭等書；其產地皖、湘、閩、粵、臺等地都有。

再來是〈畫蘭分類〉，蘭之種類很多，然就畫蘭而論，不宜用植物學名詞來分，須以畫家筆下所畫的蘭花為佳，如此可得蕙蘭、草蘭（或曰春蘭）、建蘭三類。而〈畫蘭分派〉則言自古畫蘭者雖眾，仍未出文人寄興、閨秀、蒼勁、寫生等四派。至於〈畫蘭工具〉、〈蘭花畫法〉，亦均有解釋與舉例，簡明清楚，極適初學者參考。⁵

4 吳守忠，《國畫梅花要訣簡介》，作者自印，未刊本。

5 吳守忠，《國畫畫蘭要訣簡介》，作者自印，未刊本。

論及吳守忠正式出版的畫冊是《吳守忠詩畫集》，因長期創作，多年積稿，務要出版，留供紀念，傳之子孫。其好友夏國賢特序曰：「吳老師因存有若干詩畫精作，擬梓行畫集，分贈親朋好友，以廣宣傳。」

全書內分為詩和畫兩大部份，就前者而言，吳守忠幼年秉承父訓，日間助理農務，夜則勤奮苦讀，由是學有根基，熟悉詩詞，後來遇有經歷與感懷，往往以詩記事。夏國賢能體會領悟，評論極切，曰：

其詩作亦造詣深奧，字字珠璣，對其自大陸時局，蝸蟾輾轉來臺之艱辛，敘述極盡人生危難之歷，造彰沉鬱滄涼之境，語真味澀，吟之不禁悚然，堪屬苦心孤詣之作。

因篇幅有限，詩作只收 60 首，內容以逃難臺灣過程、畢業學生聚會、觸景蒼作、懷念家鄉、親情有感為主，真情流露、悲涼泉湧，令人不忍卒讀。感人肺腑的是開放探親後，吳守忠行道安徽老家，撰作〈探親歸來感言〉七言長詩，共得七百字，句句珠淚，行行傷泣，實為內戰烽火下離散悲情的寫照。

至於繪畫的部份，這是吳守忠的拿手好戲，尤好畫梅，自我表白，曰：

我喜歡畫梅，亦畫山水，生性耿介，清廉方正，雖熱愛藝術，但從不以藝營利，故老來仍是清風兩袖，僅持溫飽而已。惟梅之「凌霜耐雪」之節操為其所欽敬，故一生繪畫以梅為主，安徽書畫苑曾評其為「杏壇一株梅」，確有實至名歸之譽。

書中畫作可有寒梅、牡丹花卉、山水三個系列。花卉 10 幅、山水 18 幅，寒梅 34 幅，為數最多，如此安排，與其興趣偏好相一致。寒梅系列中有 2 幅均題款「疏影橫斜水清淺，暗香浮動月黃昏。」可見吳守忠對此景象，甚見雅好與感受。另一組則曰「五梅花開呈吉祥，凌霜耐雪節愈強；平生不藉春風力，卻占春風第一香。」其意為梅花的花開吉祥、凌霜雪節、不假外力、春風生香，這都是吳守忠的自我期許與心跡表態，所以他的愛梅、畫梅，直透心底，真是人如其畫、畫如其人。別見一幅孤立聳直的梅畫，則有吳守忠題「堅苦卓絕」和朱致遠題「傲峙寒冬」，詞雖有異，意卻相同，吳是以此自許，朱則讚譽有加。另花卉系列的「洛陽紙貴」亦見朱致遠題詞「洛陽紙貴」，可見二人交情篤厚。朱致遠亦安徽阜陽人，跟吳守忠同鄉，陸軍官校 16 期畢業，曾任政戰學校校長、陸軍官校校長、陸軍副總司令、退輔會副主委等要職。山水系列以「江山萬里圖」最是稱道。此畫為長 120 公分寬 600 公分的大橫幅，格局寬宏，錯落有致，燦然可觀。

六、畫外

出身安徽的吳守忠，生活自是樸直無華，然單純中，卻十分感人，值得一述。茲分師生情緣與兩岸家庭，試加討論。

其一，師生情緣：吳守忠不只對學畫的學生非常照顧，在校擔任導師時班上學生同樣備受關愛有加。因任教初期還沒有結婚，故能全心全意為了學生付出。在竹北初中的第一年，就被派任一個極待整治的班級，前一位導師因為鎮不住學生而求去，吳守忠一接班就雷厲風行、建立規矩、整頓秩序，一學期下來，該班即成為各項競賽的獲獎班級，所有的教職員無不讚嘆吳師的教學態度。

當年竹北初中的學生成年後組成同學會，年年辦理聚會，首席師長一定邀請吳守忠，參加的學生多達 3、40 位，學生在言談之中都十分感恩老師當年的教導，老師雖然嚴厲，但是學生都感受到老師對他們真正的關愛之情，放學之後，吳守忠對於需要特別關心的學生都會一一到家訪查，跟家長保持密切聯繫，以免學生離開校園後又有偏差行為，這些學生對老師的感恩之情經年不減，直到吳守忠往生之時，還特別從新竹包了一臺遊覽車到告別式現場送老師最後一程，師生情誼令人感動。

吳守忠在羅東中學任職最久，當時雖然已經有家庭，家中四名幼子也需照顧，但是他對於學生的付出仍是不打折扣，發現有問題或家境困難的學生，總會伸出援手，予以個案輔導。為了輔導學生，常常利用休假日，安排學生幫忙一些小事，或是帶學生去做些休閒活動，留學生在家裡吃飯，關懷其生活起居，使學生願意與老師親近，進而吐露心事，曾因此破獲校內外不良少年組織，拉回參與的學生，避免誤入歧途，讓不少學生因此而激勵向上，努力學業，慶幸後來都能順利成家立業，歸於正途。

其中有位黃姓學生，原為吳守忠在雙溪初中任教時所教的學生，畢業後考取臺北泰北中學，因私立高中學費甚貴，無力負擔，經吳守忠協助插班轉入羅東高中；又因黃生離鄉背井，吳守忠即主動提供食宿，使黃生順利完成高中學業，並鼓勵黃生報考軍校，黃生服務於空軍總部，利用晚間於臺北工專進修，退役後因學有專長，得以進入臺北市政府道路新建工程處服務，又繼續完成大學、研究所之學業。黃生成家立業、生活環境改善後，仍年年不忘師恩，經常回到羅東探望。若無吳守忠無私的協助，黃生很可能就此中斷學業，其後面情況也將大有不同，為師者如此關愛學生，是為典範。

吳守忠的師生情誼，還有另外一件事情可以說明。民國 74 年，吳守忠罹患直腸癌到臺大醫院接受手術，學生們聞訊，不分晝夜從全省各地趕來探視。其中有一位盧姓學生遠從高雄趕來，到達臺大醫院時已經午夜 12 時，訪客探病時間已過，盧生只好在門口苦苦哀求警衛，門警為其精神感動，特地准允入院探視。醫生、護士、病友見到有那麼多的學生前來探視，紛紛表示，這位一定是受學生愛戴的好老師。在老師急難之時，學生的情誼表現也讓吳守忠感受到自己一生為教育的付出是值得與驕傲的！⁶

6 劉欉河主編，〈薪火相傳只為愛—宜蘭縣羅東國中吳守忠老師義務輔導學生課業〉，《杏壇芬芳錄》第八輯，頁 30-31。

對於自身執教育賢，以及如何接受檢定而得以進入學校，面對莘莘學子也有詩作，曰：

〈檢定及格執教〉

重做馮婦又二年，檢定及格執教鞭，
莘莘學子多可愛，樂此不疲為育賢。

在校教學之外，時而率學生出外寫生或郊遊，甚至轉校告別同學或參加同學會等，無一不為詩，只是即便是出遊之詩，仍不免感懷故園家鄉，詩曰：

〈率學子遊關子嶺〉（是時余任教冬山初中）

水火同源遊關山，莘莘學子共歡顏；
極目遙望愁大海，何日泛舟返故園。

〈留別雙溪初中同學〉

回思往事總多磨，軍中生涯客裡過；
飄泊江萍嗟若多，多歧世途文橫戈。
茫茫雲壑家何在，處處關山不易脫；
此去雖猷添悵惘，春風桃李滿山窩。

〈六十五年暑假參加竹北同學會晚車抵臺北〉

蘭芷依依送我行，野煙渺渺暮山橫，
江干柳絮牽離意，竹北桃潭訴別情。
推展雲移呈綺色，飛奔雷動走車聲，
沿途景物蒼茫過，城闕燈光萬盞明。

其二，兩岸家庭：吳守忠於民國 38 年隨國民政府來臺，當時隨軍來臺的軍人，大都深信不久的將來會回到家鄉，因此，抱著光復河山的心情，認為在臺灣只是短暫居留過渡，很快就會回到大陸跟家人團聚，在臺灣時時惦記家鄉的妻子和二名幼子，所以，在臺灣初期一直未再結婚。

直到民國 51 年，情勢逐漸明瞭，回返家鄉已是奢望之後，才在鄉友的介紹下與黃澄江女士交往，並於次年結婚，婚後育有一男三女，以當年教職微薄的薪資，一家五口的生活非常拮据，往往是月底借錢，月初發薪先還債的方式度日。對於當時經常濟助的學校主計陳濤楠，吳守忠感念在心，每年的過年期間，一定會帶著孩子親自拜訪，要兒女們將陳主計的恩情永記在心。還有一位曾在困頓時給予資金，讓吳守忠得以賣獎券維生的王瑛，吳守忠也是每幾年就一定會撥空到屏東去看望他，由此可見吳守忠的為人與品格，受人點滴，當湧泉以報。

民國 74 年，吳守忠因大腸腫瘤住臺大醫院治療期間，妻子黃女士收到一封從美國寄到羅東的信，送到臺大醫院給住院的吳守忠，沒想到看完信之後痛哭流涕，原來是大陸親人歷經千辛萬苦、輾轉寄到臺灣的信。黃女士從未見到丈夫如此失態，驚訝之中，方知吳守忠在大陸還有妻子和二個孩子，這個消息如晴天霹靂般震撼了這個在臺灣組成的家庭。原來，吳守忠那幾年一直透過國外的友人探聽家鄉的消息，終於得到回覆，收到家鄉寄來的信雖如獲至寶，但也勾起了歷史的悲痛、兩岸家庭的糾葛。

其實，吳守忠在聯繫之初並不抱著任何希望，因為當年離開大陸時是軍人身分，以當時大陸的政治情勢，一直以為家人都被鬥爭死了，不知能存活幾人；沒想到聯繫後得知，家人都還安在，而大陸的妻子為了堅守心志，曾經在被逼迫改嫁時以上吊明志，如此的貞烈情操不但感動了鄉里的幹部，也讓吳守忠在臺灣的妻子聞言不禁心酸、同情，而放下心中的那份計較之心。

開放大陸探親之後，吳守忠和妻子黃女士幾乎每年都會回安徽老家探視故鄉家人，大陸的妻子和臺灣的妻子相處和睦，大陸的兩個兒子對黃女士也如自己母親般尊敬和關懷。吳守忠退休後，將退休金撥出一半，幫老家蓋房子，還有讓三個孫子完成大學學業。在他的觀念裡，唯有讀好書才能出人頭地，原則就是只要願意繼續求學，他自己再怎麼困難都會想辦法資助，三個孫子也非常爭氣，都讀到大學畢業，老大和老三還繼續學業，最終取得博士學位，其後到深圳發展並定居。他們都非常感恩爺爺當年的資助，常說：「若是沒有爺爺的資助學費，在那麼貧窮落後的鄉下只能當一輩子農夫。」窮鄉僻壤的鄉下地方，餓飽肚子優先，農務無法支應孩子們的學費，因此，多數孩子只能一輩子窩居鄉間，一生務農，吳家出了三名大學生，還包含二位博士，因而成為鄉人的欽羨及族人的驕傲。探親歸來後，吳守忠寫了首長詩〈探親歸來感言〉。整首詩真情流露，血淚斑斑，詩曰：

羈留海外四十年，探親重識舊河山，兒童相見不相識，驚問客從何處還。
往日境物全改變，幸有鄉音解疑難，舊有廬舍全湮沒，新建瓦屋有破殘。
手足親情成陌路，戰亂造成此禍端，兒孫相擁階前泣，床頭結髮老淚彈。
昔日玩伴皆白首，後生小子成壯年，父摯長輩多作古，同儕兄弟存二三。
雙親含恨已早逝，難得堂前子孫賢，掃墓未盡反哺孝，黃土堆前淚漣漣。
遠近齊集三百客，村人壺漿慶生還，居家常有訪客到，不眠不休敘不完。
親友詢問臺島事，笑而不語為避嫌，幼孫護我嚎啕哭，哀求來客莫吸煙。
秉燭達旦談往事，唇乾舌焦口難言，床前滴漏窗外雨，輾轉床褥不成眠。
老妻堅貞泣血淚，艱困苦守四十年，哀哀嚎啕泣血淚，我握雙手幾昏眩。
兒孫趨前齊撫慰，才止悲泣繼續談，三度懸樑為迫嫁，幸有公婆解倒懸。
挖河築堤為勞改，鞭棍齊施血斑斑，大雨三次成災難，茅舍田園付湯然。

冒雨涉水逃災禍，路斷橋塌寸步難，大水滾滾難覓路，嗷嗷二子幾黃泉。
人禍帶來大災禍，父子骨肉相互殘，往日倫禮皆淪喪，四維八德亦難言。
大陸成為禽獸界，一杯白水結姻緣，而今與君重相聚，雖死黃泉亦心安。
但願大難從此過，額首稱慶謝老天，遍訪鄰里三百戶，男女老少皆心寬。
邀宴親朋重相聚，家家扶得醉人還，學友聞訊來訪晤，設宴薄贈珠淚彈。
當局對外誇水利，放眼神州多災田，植樹零亂少計劃，自稱綠化美河山。
夾道綠蔭堪作美，可惜道途不平坦，舊日城廓如廢墟，新闢街道成髒亂。
大陸生產如牛步，勞動溫飽嗜懶散，男女變成煙酒鬼，老少一齊向錢看。
當權貪污成習性，人民忍痛不敢言，彬峰升學傳捷報，祖孫戚楚得解顏。
文革興起暴發戶，至今子孫多廢殘，天理昭彰循環報，誰說因果是謊言。
彈指光陰容易過，背鄉離井又眼前，爆竹驚醒返鄉夢，長堤送別盡哀顏。
依依離情敘不盡，頻頻揮手口難言，車前列隊族親眾，汽笛頻摧猛揚鞭。
兒妻送別六百里，候機室內無一言，眼前盡是送別客，振翼一飛又分天。
歸來寶島妻子笑，兒女繞膝問噓寒，一言難盡探親事，歸去來兮皆平安。

吳守忠在世時，大陸的三個孫子每 1 至 2 個星期都會打電話到臺灣問候爺爺和臺灣的奶奶，即使吳守忠往生之後，他們還是不定期打電話來關心黃女士。而大陸的元配妻子至今近百歲，仍身體康健，這個家庭真可以說是福澤深厚！吳守忠對臺灣的子女也一樣，從小的教育都是非常嚴格，品行和學業的要求毫不鬆懈，他總是對三個女兒說：「我這輩子不求名利、兩袖清風，不會有多餘的錢留給你們，你們一定要讀到大學畢業，因為你的大學文憑就是我給你們最豐富的嫁妝。」

綜觀吳守忠一生，在歷史洪流中，歷經顛沛流離、窮苦潦倒的生活，既無真正師承，又缺乏正式的高學歷，僅憑其堅毅不拔、危而不懼、困而不惑，自立自強，奮鬥不懈之精神，能有如此成就實屬不易。個性耿介、清廉方正的他，雖熱愛藝術，但從不以藝營利，對教育的付出也從不計較名利，老來仍是兩袖清風、僅持溫飽而已，終其一生鍾情於畫梅及山水，因為梅花臨霜耐雪的節操正是他的一生奉行不悖的精神，而對家鄉山河風貌的懷念也無時無刻不寄情於他的山水畫中。

吳守忠於畫冊自序中提到，父親勉勵的話語：天能限人於貧窮，而不能限人以進取，一生秉承父訓，克勤克儉、認真進取，不管是廢紙、竹枝、破筆、殘墨皆可練習繪畫，甚至沒有畫紙，沙灘、牆壁、泥地盡是繪畫最佳所在。安徽書畫苑曾評其為「杏壇一株梅」，確有實至名歸之譽，也代表他一生如梅之凌霜耐雪情操。要之，終其一生，就是「抱一守忠」，既符名又核實。其摯友夏國賢的詩〈贈吳守忠先生〉最稱貼切，茲引作結語。曰：

詩畫兼攻豈易精，阜陽高士已揚名。
成材桃李遍環宇，茹苦含辛自奉清。⁷

吳守忠年表記事

序號	年度	事由
1	1926	1 歲，出生於安徽省阜陽縣
2	1935	10 歲，進入吳氏私塾受啟蒙教育
3	1939	14 歲，以第一名考取龍鎮高小就讀
4	1943	18 歲，阜陽師範學校畢業
5	1950	25 歲，隨軍來臺
6	1953	28 歲，退役，從張一飛習畫
7	1954	29 歲，參與救助留越難胞義賣畫展
8	1955	30 歲，中學教師甄試合格
9	1956	31 歲，應聘羅東中學冬山分校任美術教師
10	1960	35 歲，調任竹北初中任美術教師
11	1962	37 歲，調任雙溪初中任美術教師
12	1963	38 歲，與黃女士結婚
13	1965	40 歲，調任羅東中學任美術教師
		連續 12 年獲「臺灣省全省美術展覽會」入選（至 1976 年）
14	1986	61 歲，獲列入臺灣省教育廳杏壇芬芳錄
15	1987	62 歲，因繪畫有成當選「十大傑出榮民」，先後受表揚 15 次
		於宜蘭縣立文化中心舉辦個展
16	1990	65 歲，於羅東國中退休
17	1991	66 歲，任學藝研習班國畫教師
		66 歲，於宜蘭縣立文化中心、羅東中正堂舉辦師生聯展

⁷ 夏國賢，《夏國賢詩書畫集（續冊）》，頁 45。

18	1992	67 歲，入編《1993 臺灣美術年鑑》
19	1993	68 歲，獲邀赴安徽合肥舉辦個展
20	1994	69 歲，入編《藝術家名鑑》
21	1995	70 歲，獲登入《世界華人藝術家成就博覽大典》
		入編《臺港澳書畫藝術市場》
		參加《海峽兩岸書畫家作品大展》
		入編《海峽兩岸書畫名人大辭典》
		入編《中國當代藝術界名人錄》
22	1996	71 歲，入編《世界華人美術名家年鑑》
23	1997	72 歲，入編《1997 當代藝術家名鑑》
		入編《臺灣當代美術家辭典》
24	2000	75 歲，赴港參加「世界華人藝術家聯展」
		獲頒「世界傑出華人藝術家證書」

參考資料：《吳守忠詩畫集》

第十一章 | 結論

約略說來，西洋美術發展脈絡比較傾向階段式的線形發展，不同時期呈現互別的畫風與調性，然彼此之間，淵源有自，跡象可繹，經由時間與階段的流程，出現各種主義與畫派，名作紛出，峰峰相連，波波接續，看似個別成立，卻是綿延繫屬，宛如接力賽，一棒接一棒的往前奔馳。

反觀臺灣美術發展，則大異其趣，十六世紀後，臺灣位於時間與空間的交會，運勢跟進，潮流所趨，外力牽引，加上頻繁的改朝更替與國家治理的影響，彰顯臺灣美術的雙重性格，就是多元並置與斷裂分離。就前者而言，倪再沁曾作探討。曰：

在移民與殖民的雙重因素約制下，臺灣美術先後有閩習臺灣、日式臺灣、美援臺灣、中原臺灣、島嶼臺灣及海洋臺灣等主流及支流匯聚為臺灣美術史……因此，臺灣美術之研究必須以「多元並置」的思維才能認清穿透之，唯其有如此複雜的概念，才能真正成為臺灣美術史斷代。¹

至於繪畫風格的斷裂，則是鼎革時期特有的美術現象，因受到外在壓力與政權轉移的驅迫，造成前後期裂解離析，不相連續的繪畫樣貌。臺灣社會，深陷長期否定過去的情形，無法建構宏觀的歷史視野，只有狹隘的政治掛帥與解釋，國民黨否定日治時期的臺灣歷史，如同民進黨的眼中，戰後國民黨一無可取。政治的語言是詭詐的，歷史的思維才是長遠的。² 但不幸的是，往往政治主導歷史，宰制文化，作為文化一環的美術何能例外。因此美術充任統治當局的宣傳工具與門面裝飾，如不配合體制需要與政策走向，則幾無活動空間與生存餘地，戰後初期臺灣美術容顏的頓形改觀，就是最佳驗證。其取捨歧異，端視背後影武者的政治立場與政治力量。所以從抗戰勝利至大陸淪陷間，為時雖甚短暫，卻為臺灣美術史上眾藝紛列，緣起緣滅，也是驚心動魄的年代。

這段戰後初期僅逾 4 年，先是日本投降，國民政府接收，易代之際，臺灣出現既有的文人畫、民俗畫、日本畫，加上大陸傳來的多種畫類，還真琳瑯滿目，美不勝收。隨之內戰逆轉，事件層出，社會動盪，清除共黨，在政治操作下，逼使部分美術流派，猶似走馬燈，來得急、去得快。因此，戰後初期美術為時雖短，卻是臺灣美術史甚具階段特色與轉折意義。

宜蘭是臺灣的一部分，感受同樣的藝術氛圍，無以迴避，殆無疑義。然與主場優勢的臺北不可相提並論，雖調性一致，但情境有別。所以，落腳宜蘭的大陸畫家與臺北相較，時間略晚，人數偏低，活動減弱。儘管如此，宜蘭美術亦有稱道之處，值得調查研究。蓋戰後宜蘭大陸畫家，在宜蘭美術史上占有重要地位，推動許多美術活動，亦能發

1 倪再沁，〈臺灣美術史的斷代與展現〉，《臺灣美術百年回顧學術研討會論文集》，頁 9。

2 蕭瓊瑞，〈島嶼測量－臺灣美術定向〉，頁 300。

揮臺灣美術的填補作用，增益臺灣美術光彩，進而備為美術研究的取材。故綜上所述，戰後宜蘭大陸畫家顯現如下意義與效益。

其一，骨肉分離的悲痛：戰爭是殘酷無情，遍地砲響，烽火連天，造成妻離子散，家庭崩析。戰後大陸畫家趕上國共內戰，大江大海的逃亡潮，見證這場歷史大災難。對此瀕臨絕境，旦夕喪命的感受，當深切烙印在其思惟心靈，嗣後自然流露懷鄉、思親、念家、慨嘆、孤寂、落寞的情境，將之視作藝文創作的源泉，繪畫表現的題材，畢竟此乃他們刻骨銘心，切身經驗，無法磨滅，甚至成為生命寄託，與精神療癒所在。只是處理手法與心態收放不盡相同，因人而異。王攀元長期匿居家裡，與畫為伍，相伴共生，而畫面冷冽簡峻，結構單純，確是獨樹別出；且無意返鄉的情怯與積壓多年的情傷，應是逃難恐懼造成的疑慮執著所致，而為孤獨情深的告白。其他大陸畫家率皆雅好山水畫，屬意傳統水墨，與情懷相關，遙念家鄉，頗有南宋偏安時殘山剩水的況味。

其二，流寓宜蘭的機遇：抗戰勝利前後，多數大陸畫家對臺灣沒有概念，無從認識，宜蘭則更是陌生；誰能料到，內戰失利，畫家們隨勢浮沈，流離失所，終至登岸臺灣。當時四顧茫然，舉目無親，不知行止何處，只得看天應事，各憑機緣，尋找關係，有些畫家不約而同，先後棲身宜蘭任職。論其方式，包括教育高層長官的八行書、親朋好友的介紹、就業考試分發等，自行投帖求職的倒是沒有，可能是對宜蘭毫無知悉。他們做夢都沒想到，竟然流落到臺灣東北的偏遠鄉間，既來之，則安之，謀得糊口，已屬慶幸，暫且住下。所以宜蘭幾乎是這些畫家渡臺後的第一個工作，殊屬難得，命運安排，其在臺灣的生命旅程中，宜蘭具有深刻的機遇巧緣與生涯意義，甚至後來移居臺北的王北岳對宜蘭生活還有美好的回憶。

其三，赴蘭畫家的分流：宜蘭從清嘉慶以來就是移民社會，移入和外遷，雙軌並行，亦即移民進到宜蘭後，大多就地紮營安居，有的再移居外地，形成分流現象。戰後初期，移住宜蘭的大陸畫家，基於環境適應，生活機能與施展抱負等因素，而有所考量與抉擇，由是出現定居與外遷兩種的分流。前者定居宜蘭，首站即終站。田縝之、王攀元、魏琴孫、袁樂民、夏國賢、吳守忠等人踏進蘭陽平原後，雖然生活清苦，但教職穩定，居家安寧，社會純樸，隨即就被土地黏住，不再見異思遷，也無意爭雄出頭，就此長眠宜蘭，故謂首站即終站。至於外遷，因宜蘭是保守的偏鄉，藝術條件不足，缺乏激勵，有志難伸；反之，都會資源豐富，創作寬廣，活動頻繁。因此，吳學讓、江兆申、王北岳認為宜蘭雖好惟不應久留，故其轉移陣地，開闢戰場，也是人之常情。所以，對他們來說，宜蘭為首站卻是過站。

其四，推展蘭陽畫風：戰後初期，藍蔭鼎、楊英風稱道臺北，意氣風發，難以返鄉服務；而入選日治美展的畫家，因家計生活及其他因素，後來也淡出畫壇，於是推動宜蘭畫界活動就落在這些大陸畫家身上。他們教書為業，潛居宜蘭，境遇雷同，相濡以沫，

課餘以畫相從，聚在一起，切磋畫藝，舉行畫展，其後擴大範圍，辦理常態活動，於焉決定成立畫會，為宜蘭畫壇奉獻心力，「蘭陽畫會」終在民國 50 年瓜熟落地。這是魏煌率先倡議並為首任會長，大陸畫家熱烈響應，結合其他繪畫友好，共同組成，用為以畫會友，進行聯誼，舉辦畫展，甚至排出每月定期畫家常態展覽，讓會員作品露臉亮相，莘莘學子俾能觀摩習藝，社會大眾得享美感經驗，進而激發其他畫會與畫務的展開，連孤獨自持的王攀元也是畫會的要角，閒暇時跟大夥兒談論文學、繪畫。因此，戰後宜蘭美術逢春生花，風雲盛況，大陸畫家居功厥偉，誠非過譽。

其五，教導後進有功：畫家的養成可有多種管道，惟以學校教育與師生傳授為主。戰後宜蘭最傑出的美術老師非楊乾鐘莫屬，然大陸畫家也發揮美術教育的功能，培育美術子弟的責任，且績效卓著，成果豐碩；而莘莘學子亦認真學習，甚有所成，得以畫壇爭鋒，頭角崢嶸。舉其要者，如江兆申在頭城中學耳提面命的指導周澄，以致感情深厚，成為眾所周知的師生檔畫家。短暫留滯頭城中學的吳學讓，卻使林哲文受益良多，至今猶念念不忘。田縝之授課宜蘭中學，許多學生親聆學畫，陳忠藏課後還經常私下請益，而林章湖對田老師的美術課，甚多感受，印象深刻。王攀元對高足吳炫三非常滿意，且曾親臨其畫展，師生歡敘；黃玉成則接受王老師義務指導，愛上美術，得窺堂奧。吳守忠更是傾心教畫，免費授課，還編寫教材，學生遍及各界，尤以賴麗雲、張綉貴、潘勁瑞跟老師最相熟稔，情誼深厚。

其六，宜蘭美術的再造：綜觀宜蘭美術史的發展，清代到日治不乏優秀畫家，只是資料調查嚴重不足，研究成果也難盡人意。民國 73 年後，縣府主導年度畫展與出版畫冊，宜蘭美術受到激勵，始見蓬勃興盛，畫家紛紛湧現。唯獨戰後初期東洋畫消弱褪色，處在青黃不接的斷層階段，適在此刻，大陸畫家及時趕到，填補宜蘭美術的空窗。他們對先前宜蘭美術狀況毫無所悉，繪畫風格也迥然有別，難以接受吸納，於是就自己所學，將大陸繪畫理念與技法，在宜蘭傳授散播，水墨畫就成為當時主流美術，然後慢慢與在地繪畫逐漸磨合。所以，大陸畫家雖是充填宜蘭戰後美術，再造將頹的繪畫情勢，力挽狂瀾，這雖非承先，因無先可承，也不知從何承起；但啟後確是真的，別開生面，引進大陸美術，如同再造。

其七，臺灣美術的取材：宜蘭是臺灣的一個縣，與臺灣生息相通，不可分離，臺灣有事必然影響宜蘭；反之，宜蘭問題也會波及全島，美術亦然。臺灣美術史的研究，不能無視宜蘭美術，否則勢必有所缺漏。因此，宜蘭美術亦為臺灣美術的組成部分，可備為研究取材，藉以豐富篇幅，充實內容。再者，目前全臺似乏以縣為單位，作全面性大陸畫家的調查與研究，就臺灣美術史而言，這是明顯的疏失，有待補強。畢竟他們曾扮演繪畫重要推手，進行美術的推廣工作，事實俱在，成果顯著，不容抹煞。筆者不揣淺陋，就近之便，試以宜蘭為例，草撰成書，藉資拋磚引玉，希望各縣市也能留意此一議

題，搜尋資料，加以研究，則戰後臺灣大陸畫家庶幾完整揭露，還其樣貌，當是功在畫壇，照耀史冊。

戰後初期來臺的宜蘭大陸畫家

指導單位  文化部
發行人 呂信芳
出版 宜蘭縣政府文化局
作者 陳進傳
執行編輯 許淑品、林翰君、李暉羚、林曉涵
策劃單位 宜蘭美術館
宜蘭市中山路三段 1 號 電話 /03-9369116

出版日期 2022 年 12 月
定價 500
ISBN 978-626-7247-01-3
GPN 1011102039

國家圖書館出版品預行編目 (CIP) 資料

戰後初期來臺的宜蘭大陸畫家 / 陳進傳作 . -- 宜蘭市 : 宜蘭縣政府文化局, 2022.12

184 面 ; 19×26 公分

ISBN 978-626-7247-01-3 (平裝)

1.CST: 繪畫史 2.CST: 畫家 3.CST: 傳記

940.9

111020031