

鄉土美學 • 藍蔭鼎 (1903-1979)

撰文/ 廖武藏



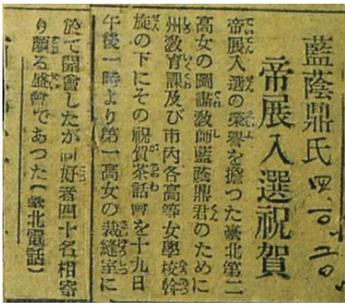
一生際遇特殊的水彩畫家藍蔭鼎，1903年10月23日(農曆)出生於宜蘭羅東。祖籍福建漳州，前清時祖先隨著當時的移民潮而遷居台灣，先居於台北，後來移居宜蘭羅東，父親藍欽是清末秀才，擅長書畫及文學，只是家庭經濟狀況欠佳。甲午戰爭發生後日本人佔領台灣，藍欽為躲避戰亂，離開羅東鎮搬到更偏僻的阿東社租屋而居時才生下他。當地原本是高山族住的地方，一片遼闊的平原，數十家環繞著竹林的農舍稀落散佈其間，鄰居彼此往來都還得走上十幾分鐘，可見其偏僻的狀況。出生時因頭頂有一塊圓形凹下去的胎記，因此乳名叫做「烏邱仔」，也正因为這特殊的「黑邱」，博學漢文的父親為他取名為「蔭鼎」。

藍蔭鼎小時候在私塾接受四書五經的漢文教育，父親寫字作畫時就跟在身旁，在這樣的環境中，不論有形或者無形對於藍蔭鼎的繪畫興趣或文學能力的產生，絕對有相當大的助益。尤其在和水墨繪畫有關的老、莊思想上，對於藍蔭鼎在後來的繪畫中不斷透露的東方繪畫思想必定有相當的影響。不過他父親並不鼓勵他畫圖，認為「藝真人貧」，走上藝術這條路未來只會當個窮畫匠，父親希望他能成為一位醫生。在藍蔭鼎的自述中母親劉治，對於他的影響更為深遠。父親雖然對於他發生啟蒙作用，但推動他走向繪畫之路的真正推手卻是母親，也正因为有母親的背後鼓勵，他才有往後的繪畫成就。藍蔭鼎的母親擅長女紅，尤其是繪製圖樣。劉氏這種和繪畫息息相關的才能，在表達各種美麗圖案時應該深深地吸引了藍蔭鼎，讓年幼的他對於繪圖產生興趣。後來還曾經協助母親繪圖，這更加深了母親對於他從事繪畫的信心，爾後以實際的行動和無限的愛心鼓勵他進行繪畫，並用工作所得資助他進行繪畫工作。

因藍蔭鼎一家所居的是竹林寒舍，只是一個單戶住家，而且又是獨子，又沒有鄰居朋友、在孤獨中成長，自然而然就以大自然萬物為對象，拿木炭寫字並塗塗畫畫起來。

在貧窮孤獨中渡過童年，也淬煉出堅強的態度和永不放棄的毅力。1914年，藍蔭鼎畢業於羅東公學校(今羅東國小)，事實上這也是他一生唯一拿到的文憑。他曾在『藍蔭鼎閒談』寫到：「我一生唯一的正式學歷是國民學校六年，而獲得學歷那天的情景，也在我的腦海裡歷歷如新，那是校長在畢業典禮當天所說的一句話，他說：『藍蔭鼎得了兩個第一，繪畫是真的第一名，成績表是倒數第一名。』」畢業後儘管父親反對，但在母親的鼓勵下，他還是往藝術的道路前進。母親一直鼓勵他繼續進修，學習繪畫技法，千辛萬苦湊到一張到日本的船票，讓他能到日本學畫。根據藍蔭鼎敘述：「我十七、八歲的時候到日本學畫，實際上不是留學，而是苦學。由於身邊所攜帶的盤纏已經用盡，註冊學費沒有著落，就只好做了一名全校唯一的窗外旁聽生。」東瀛的冬天，雪花紛飛，日本老師看他在室外受凍，就接納他可以進入教室聽課，這種孜孜於學習的態度，就是他在日本的學畫生活。

回到台灣後，儘管沒有好的文憑，但由於藍蔭鼎在美術方面的長才，1920年獲聘為母校羅東公學校的代理美術教員。日本籍的校長非常賞識他，常利用到台北出差的公務之便，為藍蔭鼎購買顏料，返校時贈予他使用，由此可見他深受校長的疼愛。1921年意氣風發的藍蔭鼎與頭城望族吳家小姐吳玉霞結成連理，吳玉霞對於藍蔭鼎的一生幫助極多，兩人育有四男五女。1924年知名美術教育家石川欽一郎視察東部美術教育，來到羅東公學校，校長向石川欽一郎大力推薦藍蔭鼎的繪畫才能，石川欽一郎對他的作品相當讚賞。當時石川正任教於台北師範學校，由於這個機緣，同年，在石川的推薦下藍蔭鼎可以至台北師範學校聽課、習畫。但因他非師範學校學生，進出學校有所不便，經過雙方協調之後，藍蔭鼎獲准以旁聽生的身分進入學校學習知識、磨練繪畫技法，並參加由石川輔導的學生寫生會。1925年，這一年因為藍蔭鼎勤奮學習，獲得了北師校長頒發獎學金，及羅東到台北兩地間的車資補助費。藍蔭鼎很珍惜這得來不易的機會，四年間從不間斷，不辭辛苦的往返羅東和台北之間，只為了能夠繼續精進。一直到1928年全家遷往台北居住才結束了這段通車生涯。1926年，藍



蔭鼎參加日本最具權威的「帝展」，榮獲入選的殊榮如剪報，及 1927 年，以《晚歸》、《北方澳》見下圖，兩件作品入選第一回「台展」的優秀成績的表現，甚至被認為是台灣水彩畫壇的

明日之星。其後也因有著帝展的殊榮，石川欽一郎再推薦他到台北第一高等女子學校(今北一女中)擔任美術教師，成為日本學校裡唯一的台灣籍老師。1927 年，由於藍蔭鼎特殊優異的表現，被總督府文教局與石川欽一郎再度推薦到日本，以旁聽生身分到東京美術學校與京都美術學校，參加暑期短期進修，使他的畫藝更上一層樓。從 1929 年起到 1945，先後被薦為第一高女、第二高女美術教師，1931 年並在第三中學(三女)教書，至今仍有受教的學生回憶：「風度翩翩的藍蔭鼎是大家仰慕的老師」，可見藍蔭鼎自身的造詣與勤奮工作的熱忱，乃是石川一門的傑出者。



台灣光復初期，(1945-1949 年)，國民政府遷台，環境與政治的變遷，對於身處在大時代的人們，無論是生活、文化都一定有很明顯的影響，以中華文化再度成為教育的主軸，整個藝術文化的環境更加激變化，更因中美協防條約，西方文化的勢力強勢進入台灣，整個藝術觀幾乎到了混淆的地步。原本就接受私塾教育的漢學基礎，使藍蔭鼎很快就融入了中華文化的主流社會。1946 年藍蔭鼎擔任台灣省政府新聞處每月必須發行一份的「台灣畫報」創刊的主編，報導社會現象與建設狀況。為使此份刊物具有文化性及藝術性，更邀請藍蔭鼎於 1947 年擔任社長和總編的職務，這是他首次與當政者接觸，也因此種下他後來個人聲望高峰的契機。

由於美國的力量開始取代了過去的日本，所向披靡地進入台灣，說明著強勢的英語文化的來臨。其後的 1950 年代，強烈的影響台灣的文化觀與社會思想。當時的美國大使館所屬的美國新聞處有位職員-許伯樂(Robert Sheeks)，他是一位業餘木雕家，喜歡美術，亦懂日語，因此極容易與受日式教育的台籍畫家們的歡迎，也相互容易溝通。久聞藍蔭鼎的水彩畫具有相當名氣，在一次展覽的場合中意外的認識藍蔭鼎，在作品中所散發出濃厚的台灣鄉土風味吸引了

這位美國友人，又因與許伯樂交往，進而促成許伯樂推薦與美國大使館的人士。

藍蔭鼎因為從小生長在農村環境，非常了解和農民相關的生活點滴，關心農民的一切，感懷濃郁的鄉情而創作大都以農村景色，以及民俗廟會為首選的題材。當政府在推行農村改革、復興農村時，他也投入改善農村的工作。藍蔭鼎與許伯樂互動談天時經常提到如何提昇農民的生活品質，使之過得更好，進而昇華至整個國家的經濟前景。所以，當藍蔭鼎提出發行雜誌，利用這些發行刊物教導和農民息息相關知識，讓技術提升、生產力增加，全面提昇農民能力時，這位友人對他的理念非常讚賞，慨然允諾願意促成計畫實現。隨即由中國農村復興委員會與美國新聞處合辦「豐年社」，於 1951 年成立，由藍蔭鼎擔任「豐年」雜誌社社長及相關的編輯，他一方面設計封面，一方面撰寫文字，並請楊英風擔任編輯。在「豐年」的內容上，它深入農村、有圖有畫、有文有藝術的民間刊物，對台灣農產復興貢獻很大。

從豐年社雜誌的發行開始，必須常和美國的駐外單位聯絡，這時藍蔭鼎便開始努力的學習英文，且成效良好。在日後應邀到白宮開畫展時用英語致詞，使他更能接近國際社會的核心，在此更可看出他的學習毅力和才華表現。在任職於豐年社的這段期間，藍蔭鼎認識了於 1950 年 8 月來台出任美國駐華大使藍欽(Rankin)，中文名恰與藍蔭鼎的父親同名，故，兩人相處特別融洽，變成非常好的朋友。後來因藍欽的提拔與欣賞，美國國務院邀請藍蔭鼎以藝術家身分，自 1954 年三月起至美國訪問四個月，走遍了美國各大城市及風景名勝，演講達二十二次，並在各地舉行共十次的畫展，以及赴白宮晉見美國總統艾森豪，並贈送水彩畫作《玉山瑞雪》給艾森豪總統，懸掛於白宮西廳。1958 年二月，遊美返台之後，由美國新聞處為主辦，國立歷史博物館提供場地，將他在美國各地寫生的風景作品，舉行「藍蔭鼎氏遊美畫展」，可見他的作品這樣的受到美國政府肯定，起源於他的作品中所獨特擁有的屬於東方筆墨的性質和特殊的繪畫美學觀念。藍蔭鼎也在改善當時中美的關係上扮演了關鍵性的角色。

1955 年，當時的藍蔭鼎雖然以水彩畫作品名噪一時，但作品中屬於東方精神、屬於水墨類型表現的特殊作畫技巧，正是有別於其他水彩畫家的地方。吸引了蔣夫人宋美齡親自拜訪藍蔭鼎的畫室，和他談論許多繪畫觀念與創作心得，並開始移樽就教學習藍氏水彩畫風。其後，藍蔭鼎因為這

樣的機緣，離畫壇漸行漸遠，一腳踏進了繁忙的社交圈。雖然他在繪畫創作上還是依然故我地努力創作。但是經濟、政治、外交的圈圈束縛著他，所以當台灣美術繪會界正在蓬勃發展時，他已無力投身教育，消失於台灣美術界，無法為當時的台灣畫壇留下很好的根基。1970年開始，藍蔭鼎以一位藝術家的身份，發揮了一般藝術家所望塵莫及的社交公關能力，開始負起國民外交的責任，他的行程佈滿國際友邦，如菲、韓、日、泰等國，甚至應邀到中美洲、歐洲訪問。藍蔭鼎不斷地拓展國民外交，不論是教皇或各國元首均相當重視。他的「鼎廬」也成為接待外賓的場所。他曾任聯合國藝術委員、中華民國教育部學術審議委員、中華文化復興運動推行委員。1971年，歐洲藝術評論學會以及美國藝術評論學會將他選入第一屆世界十大水彩畫家之一。1960年代晚期和1970年代，藍蔭鼎曾於台視和中視出任要職，1973年被任命為中華電視台董事長。他在畫作之外的文學作品以『宗教與藝術』、『藝術與人生』、『鼎廬小語』這三本書最為知名。

藍蔭鼎雖富國際聲名，卻招致若干批評，諸如他交往的對象多為達官顯貴及外國友人，少有國內畫壇同道。1979年在過年過節的氣氛中，與家人及好友張群一起在圓山飯店共進晚餐，回家休息之後，2月4日凌晨2時30分，因發現心臟有異，送抵醫院前就已逝世。享年77歲。

有學者認為藍蔭鼎是台灣美術史上的孤星，『台灣美術運動史』作者謝里法如此形容他：「雙腳踩的是鄉野的泥土，雙手沾的却是社會最上層的光和彩。」藍蔭鼎堅持農村就是他的生命，就是他的生活，他眷念於家鄉的萬般景物，他始終堅持鄉土路線。自小生長於鄉村，對自己故鄉有一份深厚的感情，生活中熟悉的鄉間的土厝、林間春色、養鴨人家、豐年秋收、溪邊浣衣、市集人潮、舞龍廟會等等多成為他往後藝術創作上源源不絕的靈感與啟發。

藍蔭鼎水彩畫的美學表現與特色，可由幾個方面了解之：**【技法運用】**。技巧來自本能與學習，有一半是天才，然後勤加練習則熟能生巧，而這「巧」是分寸拿捏恰到好處。從他的人物畫可看到他精確的素描能力的表現，著重在人物的動態、結構、表情及情境的特寫。在他的市場風景(即永樂市場局部)如下圖，藍蔭鼎化繁為簡，從動態配置安排

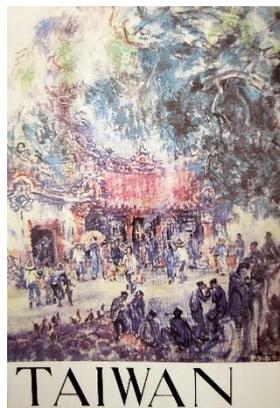


人物的耳目點染、唯妙唯肖，或生意對談論斤論兩等等，道盡市場百態，說明他對人物表情有敏銳的觀察，此精心傑作，是以橫式長卷方式繪製的摺頁形式，水墨筆法運行。

右圖(局部)，即使是養鴨人家中鴨子的表情與飼養者互動的關係，他也把這些影像擬人化，令畫面活潑生動。至於情境的



素描表現，幾乎是繪畫形式的綜合運用，看到廟會參拜的信眾或湊熱鬧的小販，將不同的人物速寫在一起，明顯的



技法是象徵點染與意象組合而達到畫面鮮活的效果，如左圖藍蔭鼎所設計的海報。在「特殊技巧」上，使用繁雜而紮實的技巧，最擅長「重疊法」，加上乾筆和擦筆。如用豪邁、奔放及乾筆拖拉(以甘蔗渣為畫筆)，表現出大片蒼翠竹林的筆觸。加上用「刮白」的率性線條和「刷洗」的效果，處理出濕潤、朝氣、鮮明等等氣氛。雖然藍蔭鼎早期技法源自石川欽一郎的英國風透明水彩畫法，但在創作達到高峰時卻出現中國畫之筆墨，使畫面增加穩定的質感。

至於與技法有關的畫面構成或色彩運用，藍蔭鼎大多採用「視覺俯視法」，類似「鳥瞰法」，就是由上向下處取景的方法。中國畫屬於深遠法。應用此法能描繪出深遠的景致，也較能呈現氣勢，尤其民俗廟會作品，及1961年《鴨群》如右圖的農村景色，都是淋漓盡致的佳作。



【鄉情入畫】藍蔭鼎自入學啟蒙開始，傳統書堂、宅院或竹林瓦屋就是他認識的大千世界的開始，就以小徑、稻田、水塘、青山、白雲作為創作的方向或崇拜的對象。儘管日後生活上的變遷，存在他心靈的卻是這些牛群、鴨寮、竹風、山風、水氣的符碼，作為藍蔭鼎水彩畫基本素材。而成就一個大畫家，必然是由故鄉孕育而成。

藍蔭鼎很喜歡畫竹，也喜歡捕捉鄉下人家屋前屋後常見的一片竹林，迎風搖曳，自然生姿的景象。如1958年的《農

《村風光》左下圖，紅色屋瓦與綠色竹葉相映成趣，前景浣衣女的動作激起水塘一片片漣漪，畫家以急速的筆法畫竹



葉，而水則以較長的下筆來表現。在紅瓦房舍藏入竹林的農村景色中，除了點景人物在畫面上流動外，竹梢迎風搖曳生姿，確是一絕。如 1969 年的

《竹林農家》圖一、1972 年的《浣衣聽竹》圖二，藍蔭鼎以特殊技法表現台灣特有的農村景觀之美。「農村的記憶」，也是藍蔭鼎繪畫的重心與特色，他對農村生活的苦樂非常關心，更明白農民是國家立基的原素，他創辦豐年雜誌，大力傳遞農民耕種新知，為的就是想協助農民改善生活、協助增產豐收。

1962 年的《滿載而歸》如右圖、以三隻牛前導，牛群拉著貨品與閒坐車上的人，前導牛由一童子



拉著，另一名孩子騎在牛背上，後面的牛隻也有人在一旁照顧。從椰林或行人姿態可見風勢不小，從畫面明暗互補及層次感的造境及晃動的倒影，引發了動勢，是令人激賞



的境界。1973 年的《歸程》左圖，則畫出在農事耕罷，全家人返家的心情。「民俗活力」，是台灣鄉間生活的一股強力激素，民俗活動中有歷史文化、知識、與信仰，也是文化活動中最具民情的社會動力。這張《舞龍慶新年》的畫作如下圖，沒有年款及簽名，只有用印。畫中的主題舞龍者的位置與力道的表現，以 S 形構圖將巨龍舞動出強勁的氣勢。採暖色調

的黃白色澤與爆竹爆出的白煙交融迴盪。近景敲鑼打鼓、正賣力擊動節奏的舞姿，觀眾聚精會神圍觀，因龍尾掃過而紛紛躲開的速度與動感十足。「養鴨人



家」，是戰後台灣農村社會常見景觀，藍蔭鼎通常採用大場景的描繪方式，鴨群成「地」，水澤與房舍為「圖」，配合人物點景，近取鴨群動態，遠景則是畫面視焦。如 1971 年的《水潤鴨聲》右圖，此畫作可能也是藍蔭鼎記述宜蘭傳統農村的生活記趣。「台灣山川之美」，這也是藍蔭鼎的重要畫題。他掌握對鄉土的情懷，對大地感應，他從台灣山川特質表現台灣，屢被邀請出國，均以台灣名山勝景的畫作當作交流禮物。以台灣文化的特質作為創作的資源。這足以說明藍蔭鼎的學養與敏感度，是超越平常人的看法。1971 年的《玉山瑞色》如右圖，以黑色為主調，原始森林蓊鬱在前，有小徑可拾階而上，雲煙裊裊中癡約可見山居。並隔離聳立在後的玉山主峰。是一有詩有境的大作。

家」，是戰後台灣農村社會常見景觀，藍蔭鼎通常採用大場景的描繪方式，鴨群成「地」，水澤與房舍為「圖」，配合人物點景，近取鴨群動態，遠景則是畫面視焦。如 1971 年的《水潤鴨聲》右圖，此畫作可能也是藍蔭鼎記述宜蘭傳統農村的生活記趣。「台灣山川之美」，這也是藍蔭鼎的重要畫題。他掌握對鄉土的情懷，對大地感應，他從台灣山川特質表現台灣，屢被邀請出國，均以台灣名山勝景的畫作當作交流禮物。以台灣文化的特質作為創作的資源。這足以說明藍蔭鼎的學養與敏感度，是超越平常人的看法。1971 年的《玉山瑞色》如右圖，以黑色為主調，原始森林蓊鬱在前，有小徑可拾階而上，雲煙裊裊中癡約可見山居。並隔離聳立在後的玉山主峰。是一有詩有境的大作。



《玉山瑞色》如右圖，以黑色為主調，原始森林蓊鬱在前，有小徑可拾階而上，雲煙裊裊中癡約可見山居。並隔離聳立在後的玉山主峰。是一有詩有境的大作。



【東方美學】藍蔭鼎在石川欽一郎的思想啟蒙及基本技術的學習之後，經歷了一段企圖從石川的影響中跳出來的階段。靈巧慧敏的藍蔭鼎，在繪畫探索的路徑上，有著跳躍、多元、速變、靈動的特質。在發展出他成熟期的作品之前，是經過一番掙扎、探討。在他的水彩畫中，我們發現到中國水墨書法傳統的延續與創新，特別是在 1954 到 1963 年之間，他直接運用中國毛筆代替水彩筆，將中國水墨書法中的點、挫、提等筆法加上水墨韻染的層次感，賦予單純的水彩深厚的韻與意境，這也是藍蔭鼎的水彩創作在整個中國現代繪畫演進中扮演著一個重要的凸破與革新者。他不但是一位刻印著台灣文化標記的藝術家，也是一位具東方美學特質的水彩畫宗師。



圖一 1969 竹林農家



圖二 1972 浣衣聽竹



藍蔭頂畫作落款



養鴨人家