

# 省展國畫部(1946-1972)裡的花鳥畫

## Painting of birds and flowers in the Taiwan Province Fine Arts Exhibition (1946-1972)

施世昱

Shih, Shih-Yu

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系博士

### 摘要

本文以「省展」(1946-1972年)「國畫部」裡的水墨花鳥畫與膠彩花鳥畫作為研究對象，適與臺灣美術史裡的「正統國畫之爭」事件直接相關。研究後發現，「正統國畫之爭」對於水墨畫與膠彩畫都產生了影響；雖然兩者之間的融合程度偏低，但是複雜的交互影響卻非止一端。期間，在年輕新進畫家筆下，通過寫生技法而完成的全景式花鳥畫構圖，這大約是水墨花鳥畫與膠彩花鳥畫的共同特徵；惟其風格仍有差異。全景式的水墨花鳥畫既不同於渡臺水墨畫家的風格，「省展」裡的膠彩花鳥畫亦能以抒情敘事寓意而不同於日治官展風格。

**【關鍵詞】** 省展、水墨、膠彩、花鳥畫、正統國畫之爭

## 一、前言

第 1-27 屆「臺灣省美術展覽會」(以下簡稱「省展」, 1946-1972)「國畫部」裡, 曾有過一段臺籍膠彩畫家與大陸渡海來臺水墨畫家之間的競合關係, 美術史家多以「正統國畫之爭」指稱之。<sup>1</sup> 臺籍膠彩畫家或有林玉山(圖 1)、郭雪湖(圖 2)等出身傳統裱畫店者, 他們亦兼善水墨畫, 然而, 他們接受了日本畫近代化的寫生創作論之洗禮, 乃在他們擔任審查委員的「省展國畫部」裡以膠彩畫作主流, 因此, 以中原正統自居的渡臺藝文人士(圖 3)或有質疑膠彩畫是「日本畫」者。<sup>2</sup> 比較膠彩畫家陳進〈香蘭〉(圖 4)與水墨畫家吳筠〈蘭花〉(圖 5), 膠彩畫家盧雲生〈寒月〉(圖 6)與水墨畫家王洛琛〈墨梅〉(圖 7), 不論就媒材技法與構圖形式, 確有工筆設色與水墨寫意的不同。只是, 臺籍膠彩畫家們普遍不能接受「日本畫」的批評, 藉由臺籍藝評家王白淵的發言, 他們以唐宋院體風格為自己辯護。<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>臺灣美術史研究者多知悉「正統國畫之爭」這段史實, 然而, 真正聚焦其中而予以深入探討的碩博士論文較罕見, 期刊論文亦不甚多。較重要的約有:

吳超然, 〈從正統國畫之爭到解嚴後的臺灣新水墨: 一個藝術史的思想〉, 《2005 近代台灣美術的轉與承學術研討會論文集》(修平技術學院, 2005 年 03 月)。

林香琴, 〈1950-1970 年代省展國畫部「正統國畫之爭」論析〉, 《臺灣美術》, 第 96 期(臺中市: 國立台灣美術館, 2014 年 04 月)。

廖新田, 〈臺灣戰後初期「正統國畫論爭」中的命名邏輯及文化認同想像(1946-1959): 微觀的文化政治學探析〉, 《藝術的張力: 臺灣美術與文化政治學》(臺北市: 典藏藝術家庭, 2010 年 6 月)。

黃冬富, 〈從省展看光復以後臺灣膠彩畫之發展〉, 收錄在《當代臺灣繪畫文選 1945-1990》(臺北市: 雄獅, 民國 80 年 9 月)。

蕭瓊瑞, 〈戰後臺灣畫壇的「正統國畫」之爭—以「省展」為中心〉, 收錄在《臺灣美術史研究論集》(臺中市: 伯雅, 1991 年)。

<sup>2</sup> 對於臺籍膠彩畫家的質疑, 大陸渡海來臺雕塑家劉獅的觀點最具代表性。1951 年元月 28 日, 由大陸渡海來臺藝術家兼藝評家何鐵華所創辦的「廿世紀社」, 舉辦「1950 年臺灣藝壇的回顧與展望」座談會, 會中, 劉獅以強勢的發言認定: 臺灣膠彩畫就是日本畫, 主張提倡正統的國畫。劉獅的發言及座談會內容, 詳見: 《新藝術》, 1 卷 3 期, 1951 年元月。

另見: 謝里法, 《日據時代臺灣美術運動史》(臺北市: 藝術家出版社, 1992 年 5 月 3 版), 頁 243-245。

<sup>3</sup> 接受日本教育的臺籍膠彩畫家較不擅長中文表達, 遂由臺籍藝評家王白淵〈對國畫派系之爭有感〉代表發言, 欲以中國傳統繪畫裡的「南北宗論」調解「正統國畫之爭」, 將臺灣膠彩畫追比唐宋院體畫。

王白淵, 〈對「國畫」派系之爭有感〉, 《美術》月刊, 1959 年 4 月。

關於「正統國畫之爭」對於膠彩畫的影響，廖新田〈水墨技巧與文化召喚：正統國畫論爭中的「氣韻」之用〉說：「至於目前的分析中，認為正統國畫論爭中膠彩畫家有向國畫傳統傾斜，對筆者而言，只是個初步觀察，不能算是定論。這是非常可以成立的假設，但卻是一個不易驗證的命題。」<sup>4</sup>對於廖新田的假設，本文希望能夠通過水墨花鳥畫與膠彩花鳥畫的比較研究以獲得初步了解。



圖 1 林玉山〈蓮池〉(第 4 屆台展，1930)



圖 2 郭雪湖〈殘荷圖〉(01 屆，審查委員)



圖 3 高逸鴻〈墨荷〉(22 屆 01 頁，審查委員)



圖 4 陳進〈香蘭〉(20 屆 21 頁，審查委員)



圖 5 吳筠〈蘭花〉(14 屆 20 頁)



圖 6 盧雲生〈寒月〉(21 屆 08 頁，審查委員)



圖 7 王洛琛〈墨梅〉(25 屆 28 頁)

另見：謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》(臺北市：藝術家出版社，1992 年 5 月 3 版)，頁 246-247。

<sup>4</sup>廖新田，〈水墨技巧與文化召喚：正統國畫論爭中的「氣韻」之用〉，《臺灣美術》，第 97 期(臺中市：國立臺灣美術館，2014 年 07 月)，頁 15。

不同於多數研究者將水墨與膠彩分門別類地各別研究，筆者更關心兩種繪畫媒材的互動情形，甚至是相互融合的發展歷程，這是因為：在臺籍膠彩畫家與渡臺水墨畫家彼此競爭的「省展國畫部」裡，我們很難想像兩造雙方完全沒有相互影響；只是，我們仍需考慮其影響的層面有正負之別，影響的程度也有長遠與否的差異。以具體的繪畫風格分析，探討水墨花鳥畫與膠彩花鳥畫之間的交互影響，是本文最主要的研究方法與研究目的。此外，「省展」的花鳥畫裡確有數量龐大的水墨寫意四君子，<sup>5</sup>亦有少量的畜獸魚藻，若非敘事說明之需要，本文不擬將它們納入研究範圍。

## 二、水墨畫與膠彩畫的相互影響

面對林玉山〈蓮池〉(圖 1)這件「臺展型」正統佳作，<sup>6</sup>我們或難否認它與唐宋院體花鳥畫之間的密切關係；這或許是批評「東洋畫/日本畫/膠彩畫」最力的劉國松亦不得不將林玉山〈綠蔭〉(圖 8)加以積極性肯定的潛在因素之一。<sup>7</sup>事實上，經歷日治官展鍛鍊的臺籍膠彩畫們無不熟練寫生工筆技法，例如：專長風景畫的郭雪湖(圖 9)、專長人物畫的陳進(圖 10)、日治官展晚期才嶄露頭角的林之助(圖 11)，他們皆有工筆花鳥畫風格的作品參與「省展國畫部」展出；同樣地，這也是新

---

<sup>5</sup> 關於「省展國畫部」裡水墨四君子，請參：施世昱，〈省展國畫部(1946-1972)裡的四君子〉，《書畫藝術學刊》，第 31 期(新北市：國立臺灣藝術大學，民國 110 年 12 月)。

<sup>6</sup> 「臺展型」，語出第 4 回「臺展」審查委員鄉原古統。他說：「臺展的東洋畫，逐漸的形成了『臺展型』，這在會場上普遍可以看到。林玉山的〈蓮池〉與陳進的〈年輕的日子〉是此臺展型正統的特優者，故給與大賞。」

鄉原古統、石川欽一郎，〈臺展正統とローカルカラー，臺展賞、臺日賞選定された事情〉，《臺灣日日新報》(昭和 5 年 10 月 28 日，版 1)。

轉載自：王秀雄，〈日治時期臺、府展的興起與風格探釋 兼論支援官展的大眾傳播與藝術批評〉，《日治時期臺灣官辦美展(1927-1943)圖錄與論文集》(臺北市：勤宣文教基金會，2010 年 3 月)，頁 39。

<sup>7</sup> 劉國松說：「日本畫中也有畫得很好的，如許深州的『淨境』、林玉山的『綠蔭』和盧雲生的『白羊』，都是很優的作品，……。」

魯亭(劉國松)，〈藝文圈內，為什麼？把日本往國畫裏擠——九屆全省美展國畫部觀後〉，《聯合報》06 版聯合副刊藝文天地(1954 年 11 月 23 日)。

轉載自：蕭瓊瑞研究主持，《臺灣全省美展文獻彙編》(臺中市：台灣美術館，民國 98 年 10 月)，頁 518。

進入選「省展」的年輕膠彩畫家們必備的基礎技法(圖 12、圖 13、圖 14)。但是，面對「正統國畫之爭」的質疑，誠如廖新田的假設，臺籍膠彩畫家們確有融合水墨的實驗性創作，例如：許深州〈古白楊展望〉(圖 15)、陳敬輝〈菊〉(圖 16)、盧雲生〈庭前小景〉(圖 17)等，只是，水墨與膠彩之間的交互影響並不僅止於臺籍膠彩畫家而已。繪畫題材與媒材技法的融合折衷風貌，亦可在渡臺水墨畫家的作品中看到，例如：曹緯初〈火雞〉(圖 21)、陳雋甫〈椰林吐綬〉(圖 22)，他們畫中的火雞或受到膠彩畫的影響。

第 1 屆「省展國畫部」臺籍膠彩畫家范天送〈七面鳥〉(圖 18)獲得特選，並被省政府收購贈送蔣介石，成為「省展」初期膠彩花鳥畫中最著名的代表作之一。<sup>8</sup>接續其後，臺籍膠彩畫家溫長順〈閑日〉(圖 19)亦以火雞題材的膠彩畫獲得獎賞，然而，臺籍膠彩畫家薛萬棟〈雄威〉(圖 20)則以較明顯的筆趣墨韻表現出水墨融合傾向。流風所及，即便是渡臺水墨畫家陳雋甫、曹緯初等人亦受影響。



圖 8 林玉山  
〈綠蔭〉  
(09 屆，  
審查委員)



圖 9 郭雪湖〈芍藥〉(09 屆，審  
查委員)



圖 10 陳進〈花〉(05 屆，審查委員)

<sup>8</sup> 1946 年 11 月 1 日《民報》〈美術展閉幕，蔣主席訂購多幀〉：「……又蔣主席伉儷蒞臨時，對郭雪湖氏作『驟雨』、范天送氏作『七面鳥』、李梅梅氏作『星期日』、陳澄波氏作『製材工廠』特加以稱讚定買。」轉載自：

蕭瓊瑞研究主持，《臺灣全省美展文獻彙編》(臺中市：臺灣美術館，民國 98 年 10 月)，頁 514。



圖 11 林之助〈閑日〉(07 屆，審查委員)



圖 12 施華堂〈田園〉(14 屆 19 頁)



圖 13 簡火生〈後庭〉(15 屆 28 頁)



圖 14 王新章〈秋庭〉(26 屆 41 頁)



圖 15 許深州〈古白楊展望〉(14 屆 02 頁，審查委員)



圖 16 陳敬輝〈菊〉(16 屆 03 頁，審查委員)



圖 17 盧雲生〈庭前小景〉(17 屆 11 頁，審查委員)



圖 18 范天送〈七面鳥〉(01 屆，特選)



圖 19 溫長順〈閑日〉(04 屆，文化財團獎)



圖 20 薛萬棟〈雄威〉(19 屆 20 頁)

作為花鳥畫題材，火雞在展覽會場上具有競獎優勢。首先，較之鸚鵡、麻雀，它的體積較大，撐得住競獎力作所需要的大畫面，不易瑣碎而有較強的視覺張力。再者，它是臺灣民間現實生活中可以觀察得到的家禽，日治官展以下亦已逐漸發展成具有臺灣特色的花鳥畫題材。在繪畫技巧上，描繪火雞除了需要將片片羽毛精雕細琢，若能更進一步地掌握體積量感，這種較高階的表現技巧或非新進畫家能夠輕易達到，具有技藝肯定的象徵性意義。

據傳，火雞源自美洲大陸，<sup>9</sup>果然如此，我們便可理解為何傳統水墨畫中較少火雞題材了。依此時空脈絡來看，若有渡臺水墨畫家以火雞為題材而入選「省展國畫部」，他們受到膠彩畫影響的可能性較大一些。陳雋甫、曹緯初，他們二人皆是「省展國畫部」參展資歷豐富且具有代表性的渡臺水墨畫家之一，他們筆下的火雞題材或能反映出「省展國畫部」風格演變的一個側面。

曹緯初在「省展國畫部」裡的展出作品以寫意花鳥畫為主，繪畫風格爛雅恬靜，不以金石派大寫意為尚。<sup>10</sup>此幅〈火雞〉(圖 21)以鐵樹作背景，墨分濃淡而造型較準確，曹緯初自題款識「乙巳聖誕節即景」，顯然是以傳統中國筆墨從事臺灣在地寫生的作品。



圖 21 曹緯初〈火雞〉(21 屆 15 頁)



圖 22 陳雋甫〈椰林吐綬〉(14 屆 21 頁)



圖 23 吳詠香〈晨窗小景〉(19 屆 03 頁，審查委員)



圖 24 羅天富〈鳥躍秋曉〉(15 屆 28 頁)

<sup>9</sup> 關於日治官展以至「省展」裡的花雞題材，詳參：

小威(2019-07-29)。從火樹到火雞——鄉原古統及其臺展作品中的島嶼 DNA 線索【財團法人陳澄波文化基金會】。取自

<http://ccpcf.asiademo.com/%E3%80%90%E5%90%8D%E5%96%AE%E4%B9%8B%E5%BE%8C%E3%80%91%E5%BE%9E%E7%81%AB%E6%A8%B9%E5%88%B0%E7%81%AB%E9%9B%9E%E2%94%80%E2%94%80%E9%84%89%E5%8E%9F%E5%8F%A4%E7%B5%B1%E5%8F%8A%E5%85%B6%E8%87%BA%E5%B1%95/> 2021 年 10 月 9 日瀏覽

<sup>10</sup>曹緯初，山東政治學院畢業，渡海來臺之後擔任清水高中校長，兼任中興大學教授。他曾不間斷地連續應徵入選第 11-22 屆「省展國畫部」，並在第 23、25、27 屆獲得「邀請參加」，累計參展 15 次。此外，曹緯初亦於第 22 屆「省展書法部」獲得第 3 名，並受聘為第 33、34 屆「省展書法部」審查委員。

陳雋甫〈椰林吐綬〉(圖 22) 畫椰子樹下的一對白色火雞，火雞身後點綴寫意花草，自題款識謂之「寫生」。<sup>11</sup>陳雋甫以水墨寫意技法表現出具有單一光源的椰子樹，火雞則呈現出較強的體積感，其繪畫技法與創作觀念確已不同於傳統花鳥畫，表現出一種折衷於工筆與寫意之間的寫生風格。

不同於陳雋甫〈椰林吐綬〉的厚實穩重，吳詠香〈晨窗小景〉(圖 23)則顯得秀雅輕穎。〈晨窗小景〉以面積較大的香蕉樹入畫，墨氣較重，然而吳詠香自題款識「甲辰初冬漫寫窗外所見」，是一件造型較寫實的對景寫生作品。陳雋甫、吳詠香，夫婦兩人在寫生技法方面，<sup>12</sup>各自於「省展國畫部」裡演繹出不同的水墨花鳥畫風貌。

在「正統國畫之爭」的歷史情境裡，面對實物即景寫生的創作態度，這是臺籍膠彩畫家與渡臺水墨畫家之間的最大公約數，亦能在具體的創作實踐上表現出良性的交互影響。關於這點，除了有曹偉初、陳雋甫、吳詠香等中堅畫家以為事例，另有不少跨部應徵「國畫一部(水墨)」與「國畫二部(膠彩)」的畫家，<sup>13</sup>他們的作品亦具有比較研究之意義，例如：水墨畫家羅天富。

羅天富曾多次入選「省展國畫部」並在第 27 屆獲得「優選」獎賞，此外，他亦曾多次入選「省展書法部」並獲獎，是「省展國畫部」應徵入選畫家中，書法功力深厚，入選次數較多並具有得獎資歷的重要畫家之一。<sup>14</sup>羅天富〈鳥躍秋曉〉(圖 24)

---

<sup>11</sup>陳雋甫，國立北平藝專畢業後再進入北平古物陳列所國畫研究院進修，戰後渡海來臺。曾應徵入選第 5-10、14 屆「省展國畫部」，第 21-23、26 屆獲得「邀請參加」，作品以花鳥畫為主。

<sup>12</sup>陳雋甫、吳詠香，夫婦兩人 1943 年香港結褵。他們是學生時代的同學，畫學資歷相當，溥心畬題贈「鷗波館」，取寓元代趙孟頫、管道昇典故。吳詠香曾應徵入選第 5-10 屆「省展國畫部」並曾獲獎，表現優異而獲聘第 14-24 屆審查委員。

<sup>13</sup> 在「正統國畫之爭」的時代背景裡，「省展國畫部」首先於第 15-17 屆分部徵件，再於第 18-27 屆正式分裂成「國畫一部(水墨)」與「國畫二部(膠彩)」分部審查。期間，不論是水墨畫家入選「國畫二部(膠彩)」，或者是膠彩畫家入選「國畫一部(水墨)」，這種跨部應徵並獲入選的畫家，兩造雙方皆非少數，總數約在 30 人左右。這也是探討水墨畫與膠彩畫相互影響的具體事例之一，惟其詳情尚待研究。

<sup>14</sup> 羅天富應徵「省展」的入選情況較複雜：「國畫部」入選第 15、16、17、29、30、31 屆；「國畫一部(水墨)」入選第 18、19、20 屆，並於第 27 屆獲得優選；「國畫二部(膠彩)」僅入選第 18 屆

畫滿全幅，構圖不同於傳統折枝花鳥畫的大量留白，顯然地受到寫生技法較大的影響。第 18 屆「省展」，羅天富同時以水墨寫意畫〈小園春趣〉(圖 25)應徵入選「國畫一部(水墨)」，工筆花鳥畫〈秋茄雀躍〉(圖 26)應徵入選「國畫二部(膠彩)」。

若就羅天富這兩件同時應徵水墨與膠彩兩個不同部門，並能同時獲得入選的情況來看，現象的背後或已反映了兩部之間的媒材技法差異。「國畫一部/水墨/寫意花鳥畫」，「國畫二部/膠彩/工筆花鳥畫」，其間之差異已在第 18 屆「省展國畫部」分部審查之後逐漸分曉，應徵參展的畫家們亦了然於心。



圖 25 羅天富  
〈小園春趣〉  
(18 屆 04 頁)



圖 26 羅天富  
〈秋茄雀躍〉  
(18 屆 20 頁)



圖 27 章正義〈花鳥〉  
(16 屆 14 頁)



圖 28 王逸雲  
〈儷影春光〉(21 屆  
34 頁，邀請參加)

雖然寫生工筆花鳥畫確實是渡臺水墨畫家們眾所同意的中國傳統繪畫技法，但是，第 14-27 屆「省展國畫部」裡的水墨花鳥畫，確有高達九成以上的應徵入選作品是講究筆趣墨韻的寫意花鳥畫，尤其以四君子的抄襲臨摹風氣最為興盛。由於「省展國畫部」裡的工筆花鳥畫確實數量較少，因此，雖然寫生膠彩風格與工筆花鳥技法之間有較大的融通性，然而臺籍膠彩畫家與渡臺水墨畫家之間的相互影響仍較有限。這個現象說明了臺籍膠彩畫家欲以唐宋院體工筆花鳥畫詮釋(或融合)「正統國畫」的不合時宜；至少，這種觀點在羅天富等「省展國畫部」應徵參展畫家眼中是不符合競賽機制的文化政治之需求。

一次；「書法部」第 22 屆獲得優選，並入選第 23、24、25、26、27、30 屆。總計應徵入選「省展」總數達 18 件。

在「正統國畫之爭」的歷史情境裡，臺籍膠彩畫家確實有融合水墨畫的實驗性創作，然而，若干具備工筆花鳥技法的水墨畫家，他們的應徵入選作品亦能表現出水墨與膠彩之間的交互影響，惟其焦點不在於工筆技法。

除了實物寫生的創作態度，膠彩畫對於工筆花鳥畫的影響多集中(侷限)在表現畫面空間的構圖形式上，例如：水墨畫家章正義〈花鳥〉(圖 27)、王逸雲〈儷影春光〉(圖 28)。他們畫中枝幹前後掩映，空間層次較繁密，視覺感官較強烈，雖然較缺乏抒情寓意而不同於以「花鳥傳情」作為審美意趣的傳統折枝疏簡構圖，<sup>15</sup>卻能符合「省展」競賽的會場效果。

### 三、水墨花鳥畫的寫生與構圖

「省展國畫部」裡的花鳥畫以水墨寫意技法為大宗，工筆畫數量稀少。面對「正統國畫之爭」的挑戰，臺籍膠彩畫家雖有融合水墨的創作實驗，但是多在第 18 屆「省展國畫部」的制度變革之後放棄，唯有林玉山等少數畫家對水墨花鳥畫的發展產生影響。「正統國畫之爭」晚期的水墨花鳥畫得獎作品仍是以表現筆趣墨韻的寫意技法為主，然而，在寫生觀念的影響下，確能在景深空間的表現上呈現出不同於折枝花鳥畫的構圖形式。

第 1-13 屆「省展」未曾出版圖錄，具體風格尚待研究。在已出版圖錄的第 14-27 屆「省展國畫部」裡，不論是雙鈎填彩或者是沒骨工筆，乃至於鈎花點葉，各種偏屬於工筆花鳥畫技法的作品約僅有 42 件，佔水墨花鳥畫(不含膠彩)入選總數的 5%左右。現象的背後，影響它之所以如此的原因固然有許多，只是，就「正統國畫之爭」的歷史語境而言，我們無法確認這是否是工筆花鳥畫太容易讓人聯想到寫生膠彩畫的緣故，就像是第 18 屆「省展」羅天富分門別類地同時入選「國畫一部/水墨/寫意花鳥畫」、「國畫二部/膠彩/工筆花鳥畫」的刻板印象一般。

---

<sup>15</sup>中國花鳥畫多藉由「風、雅、頌、賦、比、興」以寓意傳情。《宣和畫譜》〈花鳥敘論〉曰：「詩人六義，多識於鳥獸草木之名，而律曆四時，亦記其榮枯歌默之候；所以繪事之妙，多寓興於此，與詩人相表裏焉。……展張於圖繪，有以興起人之意者，率能奪造化而移精神，遐想若登臨覽物之有得也。」

〈宣和畫譜第 15 卷花鳥敘論〉，《畫史叢書》(臺北市：文史哲，民國 63 年)，頁 537。

較之寫意花鳥畫，雖然「省展國畫部」裡的工筆花鳥畫確實具有較普遍的高品質，但是，若就美術史研究而言，量變導致質變的結果，工筆花鳥畫或缺乏代表性。我們因此獲得了一個洞見：關於花鳥畫的「正統國畫之爭」及其與水墨和膠彩之間的相互影響，重點或不在於工筆花鳥畫；相對地，我們更該聚焦數量龐大的寫意花鳥畫。(圖 3、圖 29、圖 30)關於這點，擔任「省展國畫部」審查委員的臺籍膠彩畫家們確有認知，惟其水墨融合實驗仍謹守寫生技法而造型較寫實，整體風格不僅距離金石派大寫意甚遠，也缺乏小寫意花鳥畫的筆趣墨韻，因此多不能被渡臺水墨畫家接受。



圖 29 邵幼軒  
〈紫藤〉(23  
屆 07 頁，邀請  
參加)



圖 30 徐久芳〈芙  
蓉〉(24 屆 19 頁，  
優選)



圖 31 郭雪湖  
〈吟秋圖〉  
(02 屆，審查委員)



圖 32 陳進〈葡萄〉  
(23 屆 40 頁，審查委員)

郭雪湖在第 1 屆「省展」即已展出近似海上畫派小寫意花鳥畫風格的紙本水墨〈殘荷圖〉(圖 2)。「殘荷圖」不論在破墨技法或款識題字方面，都是一件符合中國傳統寫意花鳥畫風格的作品；此外，〈殘荷圖〉以小筆焦墨鈎勒葉脈，這種注重細節描繪的態度，亦兼顧了膠彩畫精密寫生的傳統。作為「省展國畫部」審查委員的示範作品，近似的寫意花鳥畫風格亦可在郭雪湖的設色花鳥畫〈吟秋圖〉(圖 31)上見到。只是，郭雪湖的寫意花鳥畫雖不乏水暈色染之韻，卻不見金石籀篆的古樸氣息，更缺乏書法藝術所意蘊的雋永美感，他的小寫意花鳥畫風格無法滿足渡臺水墨畫家們的老辣品味。

陳進亦曾在「省展國畫部」裡展出不少花卉題材的作品，例如：〈葡萄〉(圖 32)、〈睡蓮〉(圖 33)、〈蘭花〉(圖 34)。以融合水墨作為創作研究之目的，陳進在這些

寫生花卉作品裡較集中地專注於墨韻變化或色階層次的豐富表現，不以書法筆趣為重。

陳進的花卉作品在「省展」初期仍以雙鉤填彩的寫生工筆技法為主(圖 10)；慢慢地，她加入了水墨畫的撞水撞墨技法(圖 32)，並以融合西方現代繪畫的姿態，搭配野獸派的大面積色塊表現(圖 33)，完成了頗具特色的礦物顏料調色(混色)技法(圖 34)。她多以土黃等暖色調打底，底色之上再敷染冷色調的藍黑色背景或綠色調花葉；在不同色相的層層重疊之間，她往往保留筆觸的痕跡而不追求色面的均勻。不同粗細的顆粒、不同色相的礦物顏料彼此間雜。由於其混色技法是類似秀拉(Georges-Pierre Seurat, 1859—1891)點描法的多色相並置與多層次掩映，視覺感受豐富，色階變化多端，或有類似水墨畫之墨韻表現的意趣；也因此，陳進的膠彩花卉作品若僅僅通過歷屆「省展」的黑白圖錄來看，往往讓人誤以為是水墨媒材所繪。



圖 33 陳進〈睡蓮〉  
(24 屆 37 頁，審查委員)



圖 34 陳進〈蘭花〉  
(25 屆 37 頁，審查委員)



圖 35 許深州〈白鷺〉  
(16 屆 12 頁，審查委員)

不同於臺籍膠彩畫審查委員必須以「示範作品」正面回應「正統國畫之爭」，多數應徵入選的膠彩畫家們在「省展」初期仍沿襲日治官展以來的寫生技法，是一種較偏屬於雙鉤填彩或沒骨花鳥的工筆畫風格，但是，在「正統國畫之爭」的時代氣氛裡，他們亦有各種折衷傾向的水墨融合實驗。例如：許深州〈白鷺〉(圖 35)將寫生而來的白鷺鷺加以規整化的造型表現，背景枝葉則運用水墨媒材繪製。黃靜山〈秋日〉(圖 36)是一幅延續日治官展花鳥畫風格的膠彩畫，但是，黃靜山〈清苑〉(圖 37)則改以水墨媒材作寫意技法，惟〈清苑〉構圖不同於背景大量留白的傳統寫意花鳥畫，它更接近填塞滿幅的全景式構圖。具備「府展」入選資歷的陳永堯，在「省展」裡改名為陳永新後獲得 12 次入選並曾獲獎，其作品〈群雛〉(圖 38)以水墨媒材進行寫生，背景空間雖有較多的留白，卻也能以土坡枝葉

暗示景深空間。劉鐵岑(膠彩畫家劉耕谷)〈小園殘夏〉(圖 39)以水墨媒材從事花卉草叢寫生，畫中景物眾多而構圖繁複，與中國傳統花鳥畫的折枝花卉或小景構圖亦有不同。



圖 36 黃靜山〈秋日〉(14 屆 05 頁，優秀作品)



圖 37 黃靜山〈清苑〉(16 屆 07 頁)



圖 38 陳永新〈群雛〉(17 屆 05 頁)



圖 39 劉鐵岑〈小園殘夏〉(15 屆 11 頁)

關於臺籍膠彩畫家的水墨融合實驗，大約如上。雖然如此，但是，由於牽涉到「省展」制度變革及圖錄編輯排版等問題，再加上「正統國畫之爭」的相互影響與跨部應徵等情況，我們或不容易判斷某位畫家的某件作品到底是膠彩畫或是水墨畫，既難以量化統計，也難以品質優劣。只是，僅就文化政治而言，水墨畫與膠彩畫的競爭結果確是明顯的：大約在第 18 屆「省展國畫部」正式分裂成「國畫一部(水墨)」與「國畫二部(膠彩)」之後，多數膠彩畫家最終放棄了融合水墨的努力；其中，林玉山是少數的例外之一。林玉山不僅贏得了渡臺水墨畫家的肯定，更能引領水墨花鳥畫的發展，影響了「正統國畫之爭」晚期「省展國畫一部(水墨)」水墨花鳥畫得獎作品的風格形成。

林玉山以審查委員示範出品之需要，除了展出較多唐宋院體風格的工筆寫生花鳥畫以指導新進膠彩畫家，亦有較富筆趣墨韻的水墨作品而確實地對新進水墨畫家產生影響(圖 40、41)；尤其以融合寫生工筆和水墨寫意的折衷風格的小寫意花鳥畫影響最大。應徵入選的新進水墨畫家例如：葉飄〈武陵春色〉(圖 42)、張毓琇〈芙蓉雙鴛〉(圖 43)、劉笑芬〈幽谷鳴禽〉(圖 44)、陳榮德〈梅鳩〉(圖 45)，這些「正統國畫之爭」晚期「省展國畫一部(水墨)」裡的得獎作品多受到林玉山較直接的影響。



山 玉 林 (員委查審) 景即郊秋

圖 40 林玉山〈秋郊即景〉  
(14 屆 01 頁，審查委員)



山 玉 林 (員委查審) 梅 寒

圖 41 林玉山〈寒梅〉  
(17 屆 20 頁，審查委員)

「省展國畫部」的應徵入選作品以山水和花鳥兩種題材為主，人物畜獸等其他題材較少。雖然花鳥題材在水墨畫的全體入選件數裡佔有四成以上的高比例，但是，得獎作品卻是以山水為大宗；花鳥畫在品質與數量上的不協調，確是一個值得注意的現象。例如，在獲得「優選」的作品方面，水墨四君子約以袁天一〈朱竹〉(17 屆 20 頁，優選)較早，金石派大寫意風格的作品約以李建唐〈菊黃蟹肥〉(19 屆 01 頁，優選)較早；然而，不論是水墨四君子或大寫意風格的作品，約在第 20 屆以後才有較多而集中的「優選」產生。

能於「優選」之上更進一步地獲得前三名的花鳥畫，數量也不多。在四君子方面，僅有卓補林〈墨竹與文石〉(20 屆 04 頁，第二獎)一件作品而已。在花鳥畫方面，程宗鑑〈閒情煙霧境〉(圖 46，21 屆 20 頁，第三獎)獲獎較早，接著才有廖遜我〈丹荔〉(圖 47，24 屆 02 頁，第二名)、陳和雄〈淡淡的三月天〉(圖 48，24 屆 02 頁，第三名)，以及第 25、26 屆連續兩年拿下第三名的劉笑芬〈幽谷鳴禽〉(圖 44，25 屆 02 頁，第三名)、〈梨花鳴雀圖〉(26 屆 02 頁，第三名)，最後是陳榮德〈梅鳩〉(圖 45，27 屆 02 頁，第二名)。



飄 葉 (選優) 色春陵武  
圖 42 葉飄〈武陵春色〉(19屆 09 頁, 優選)



(選優) 鴛雙容芙  
琇毓張  
圖 43 張毓琇〈芙蓉雙鴛〉(20屆 12 頁, 優選)



芬笑劉 (名三第) 禽鳴谷幽  
圖 44 劉笑芬〈幽谷鳴禽〉(25屆 02 頁, 第三名)



榮榮陳 (名二第) 鳩梅  
圖 45 陳榮德〈梅鳩〉(27屆 02 頁, 第二名)

從上述得獎作品來看,「省展國畫部」裡的水墨花鳥畫大約是以各種融合工筆與寫意的折衷風格作為主要發展趨向;這種折衷傾向在第 21 屆「省展」程宗鑑〈閒情煙霧境〉獲得第三名之後更形明朗。

若就花鳥畫的得獎作品而言:程宗鑑〈閒情煙霧境〉是一幅筆墨情趣延續自明代沈周以下的文人水墨花鳥畫,廖遜我〈丹荔〉則是趙之謙風格的金石派大寫意技法。這兩件作品的獲獎,象徵了渡臺水墨畫審查委員們在「省展國畫部」裡的傳承,是正統水墨花鳥畫在「省展國畫部」裡所達到的作品完整度的肯定。相較之下,在繪畫風格上能夠與傳統水墨花鳥畫產生較大差異性,進而能夠彰顯「省展」花鳥畫之臺灣在地的自我生成的獨特風格者,或可以陳和雄〈淡淡的三月天〉、劉笑芬〈幽谷鳴禽〉為代表。惟不論是中原渡臺正統或臺灣在地新創的水墨花鳥風格,其完成與生發,皆已距離「正統國畫之爭」落幕行將不遠。



圖 46 程宗鑑  
〈閒情煙霧境〉  
(21 屆 20 頁，第  
三獎)



圖 47 廖遜我〈丹  
荔〉(24 屆 02  
頁，第二名)



圖 48 陳和雄〈淡淡的三月天〉(24 屆  
02 頁，第三名)



圖 49 黃光  
男〈花鳥〉  
(22 屆 10  
頁)

程宗鑑〈閒情煙霧境〉、廖遜我〈丹荔〉，陳和雄〈淡淡的三月天〉、劉笑芬〈幽谷鳴禽〉，將這四件獲得前三名的作品加以並列比較，它們的獲獎時間雖然接近，但是風格差異較大。究其原因，固然有水墨畫審查委員針對特定風格予以積極倡導的影響，然而，這僅是較顯性的外在因素。事實上，伴隨著山水畫的臺灣在地寫生觀念之勃興，花鳥畫亦有寫生創作的一股脈動與其同頻共振地發展著。在富含寫生觀念的年輕新進畫家筆下，他們的水墨花鳥畫確實在景深空間的表現上呈現出不同於渡臺水墨畫家的嶄新風貌。

陳和雄〈淡淡的三月天〉以寫生技法描繪杜鵑花，並將小溪、石坡以及岸邊雜草一一入畫，整體風格清新淡雅；賦色近濃遠淡，符合空氣透視原理，較成功地表現了景深空間感。他以面對實物寫生的方式，實踐雙鉤填彩的傳統工筆技法，既展現了現代素描的寫實功力，也能在鉤勒線條的筆墨技法上符合渡海來臺水墨畫審查委員的品味，是一幅既有別於傳統中國工筆花卉，也不同于日治官展風格的作品。

劉笑芬〈幽谷鳴禽〉構圖繁複而別具巧思。柏樹與竹石略呈 S 形結構；略微傾斜的巨大柏樹縱貫上下，竹石則有穩定畫面的效果。紅藍黃褐鮮豔對比的雉雞體量較大且佔據畫面焦點位置，一俯一仰的視線與鴿鵲麻雀彼此交接而連成一氣。背景石瀑設色淺淡，流水動態亦能與柏禽竹石相互協調而結構出豐富的節奏韻律感。〈幽谷鳴禽〉以雉雞鴿雀、柏樹竹石、煙靄流瀑三種繪畫題材並置一幅，卻也能予以彼此呼應地有機整合，全景式的花鳥畫構圖，景深空間層次井然。

在歷時較久的「正統國畫之爭」中，「省展國畫部」逐漸發展出富含景深空間表現的嶄新風貌。再例如：從傳統花鳥畫技法出發的黃光男〈花鳥〉(圖 49)，他雖以水墨寫意技法繪製水仙與喜鵲，亦能將構圖形式予以景深空間的層次安排。貌似平遠山水畫般地，在水仙花叢之後有彎曲的河流，使這件作品更接近全景式的花鳥畫構圖，不同於折枝花鳥畫或小景構圖。以此而言，若就「正統國畫之爭」期間的水墨花鳥畫發展來看，它很大的部分是在傳統寫意花鳥畫的筆墨規範裡尋求創新，它的最終成果是創造出一種造型技法介於工筆與寫意之間的小寫意寫生花鳥畫風格。它的特徵是：以寫實的素描觀念從事寫生創作，運用小寫意技法達成工筆花鳥的精確造型，並在深度空間的表現上營造出全景花鳥畫的意境。在寫生觀念的影響下，企求一種既能夠表現嶄新的寫實造型或現代空間感受，又能夠保有傳統筆趣墨韻的折衷性技法，這是「正統國畫之爭」後期水墨花鳥畫風格較重要的發展趨向之一。

#### 四、膠彩花鳥畫的寫生與構圖

若就「正統國畫之爭」期間水墨花鳥畫與膠彩花鳥畫的交互影響而言，第 18 屆「省展國畫部」的改制是一個關鍵性的轉捩點，「國畫一部/水墨/寫意花鳥畫」、「國畫二部/膠彩/工筆花鳥畫」的不成文默契，在競賽型的美術展覽會裡或具指標性意義。與此同時地，通過歷屆「省展」圖錄可知，臺籍膠彩畫家大多在第 18 屆「省展」之後逐漸放棄水墨融合實驗，轉而回歸到膠彩畫既有的媒材形式裡。他們從寫生技法再出發，終於發展出不同於日治官展的嶄新風貌。

以全景式花鳥畫構圖表現畫面裡的景深空間感，這是「省展」膠彩畫沿襲自日治官展的風格特徵之一(圖 1)，堅持寫生創作論的臺籍膠彩畫家們不曾因為「正統國畫之爭」的挑戰而將它放棄(圖 50)。這種構圖特徵亦在新進膠彩畫家筆下獲得繼承，例如：詹浮雲〈驟雨〉(圖 51)、簡玉霞〈枯木〉(圖 52)。

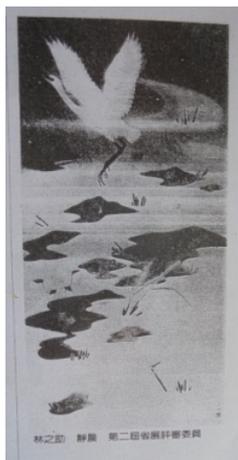


圖 50 林之助〈晨靜〉(02 屆，審查委員)



圖 51 詹浮雲〈驟雨〉(11 屆，主席獎第三名)



圖 52 簡玉霞〈枯木〉(19 屆 23 頁)

詹浮雲〈驟雨〉是一件以全景構圖營造意境空間的花鳥畫。羅列眾多景物而具有細節表現力的背景處理，並運用渲染技法營造迷濛的空間氣氛，這確是膠彩花鳥畫不同於折枝花鳥畫的地方。相較之下，簡玉霞〈枯木〉則在西式光影素描的寫生技法底下，將枯木樹皮上的紋理質感，以及隨風搖蕩的棵棵莖草一一予以精細描繪；他以精密的細節表現力逼現出更富現實感受的空間遼闊感。

就在沿襲自日治官展全景構圖的畫面空間表現裡，「省展」膠彩畫家們致力於寫生技法的實踐，終於在「正統國畫之爭」晚期發展出不同於日治官展的嶄新風貌。其風格特徵約可從：臺灣在地題材的選擇，微觀寫生技法的深化，兩個方面來探討。



圖 53 侯壽峰〈夕陽〉(23 屆 45 頁，優選)



圖 54 謝峰生〈休閒〉(24 屆 36 頁，第二名)



圖 55 陳定洋〈博物館一角〉(10 屆，主席獎第一名)



圖 56 曹根〈廚房閒情〉(27屆 50頁, 邀請)



圖 57 黃惠穆〈戲水〉(15屆 29頁)



圖 58 蔡草如〈小宇宙〉(11屆, 特選主席獎第一名)



圖 59 曹根〈閑庭偶趣〉(14屆 04頁, 優秀作品)

不同於水墨畫題材多受到山水、人物、花鳥、四君子等傳統畫科觀念較大的制約，膠彩畫由於強調臺灣在地寫生，繪畫題材多以庭園風景中的人物花鳥畜獸，或是室內靜物擺設之間的庶民生活入畫，因此，多難予以確切合理的題材分類。例如：侯壽峰〈夕陽〉(圖 53)畫中確實描繪了眾多竹子，但是繪畫題材卻不是四君子。謝峰生〈休閒〉(圖 54)畫中有臺灣常見的烏秋鳥(大卷尾)，但是，這隻鳥兒卻停歇在大型機具上，顯然地不是花鳥畫。陳定洋〈博物館一角〉(圖 55)確實是以各種鳥禽標本作主題，但是又與中國傳統花鳥畫的活潑生氣相悖離。<sup>16</sup>曹根〈廚房閒情〉(圖 56)既不是花鳥畫也不是畜獸畫，但是，活生生的貓咪眈視著已經拔毛煮熟的雞牲，卻讓我們難以將它視之為靜物畫。黃惠穆〈戲水〉(圖 57)也是一件題材難以歸類的作品，既不是魚藻，也不是花鳥，它或接近風景畫。〈戲水〉以公園噴水池入畫，池外圍欄旁邊的林木枝葉與鳥雀，池面上的布袋蓮等水生植物與水禽，景物眾多卻也空間層次分明。

由於臺籍膠彩畫家多從現實生活取材，因此難以傳統題材分類；在「正統國畫之爭」的語境裡，勉強予以傳統中國繪畫的題材分類，或可統之曰「雜畫」。<sup>17</sup>

<sup>16</sup> 李霖燦：「歐洲畫家所畫的魚，常是市場上一條條待人宰割的動物；而故宮收藏的畫中之魚都如在水中，活生生的浮游自如。這雖只是理由之一端，但兩相比下，其內中的意味，作畫的思想及文化的基礎，都相差得太遠了。」

李霖燦，《中國美術史稿》(臺北市：雄獅，2008年)，頁 265。

<sup>17</sup> 雜畫，其說初見南宋鄧椿《畫繼》卷七，有「小景雜畫」語。其後，泛指描繪怪石、博古、彩蛋、床帷、花雕或彩燈、重陽糕旗等，既不屬於人物畫，也不屬於花鳥畫、山水畫的雜畫。

南宋鄧椿，《畫繼》卷七。收錄在：于安瀾編輯，《畫史叢書》(臺北市：文史哲出版社，民國 63年)，頁 327-328。

這種富含現實生活氣息，卻與傳統畫科分類大異其趣的膠彩事例尚有許多。例如：蔡草如〈小宇宙〉(圖 58)以穹廬般的巨大鳥籠充滿畫面，籠內畫出樹枝與鳥屋，題材新穎、顏色鮮豔，礦物顏料質感亦具表現力。曹根〈閑庭偶趣〉(圖 59)以小狗打翻鳥籠，激怒得籠中小鳥聒噪不安為題材；畫面中，將倒未倒的鳥籠，以及趴在鳥籠上回首觀望的小狗，這些題材經過畫家的巧妙佈置，險中求穩的構圖較富意趣。

相較於金絲銀絡在古代偏屬貴金屬裝飾品，鐵絲網籠在現代工業製品中已屬日常生活用具。膠彩畫家以鐵絲網入畫頗為常見，曾得標〈鴿〉(圖 60)、許深州〈觀猴圖〉(01 屆，特選長官賞)、楊美玲〈白兔〉(18 屆 21 頁)都是這方面的事例；此外，黃靜山〈秋日〉(圖 36)、黃朝湖〈禽趣〉(14 屆 17 頁)畫裡的竹編籬筐則是寫生技法與之近似的題材。類似這種將鐵絲網籠或竹編籬筐細心描繪，誠意正心而一絲不苟的創作態度，正是多數膠彩畫家深化寫生技法的實踐態度，是一種日治官展花鳥畫風格的傳承與創新。



圖 60 曾得標  
〈鴿〉(20 屆 26  
頁)



圖 61 林之助〈蜜蜂〉  
(08 屆，審查委員)



圖 62 林之助〈蟻和雲〉  
(09 屆，審查委員)

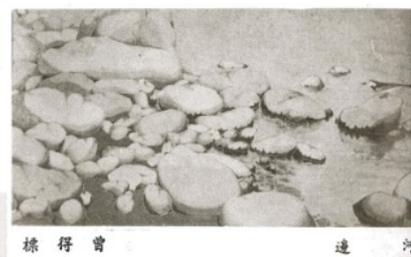


圖 63 曾得標〈河邊〉(第 15 屆)



圖 64 謝峰生〈月夜〉  
(26 屆 39 頁，第一名)



圖 65 陳壽彝〈薄暮歸巢〉  
(23 屆 23 頁，膠彩畫家入  
選「國畫一部」)

另參：雜畫【百科知識】。取自 <https://www.easyatm.com.tw/wiki/%E9%9B%9C%E7%95%AB>

2022 年 5 月 21 日瀏覽

膠彩畫家信受奉行日本畫近代化的現代寫生創作論，寫生既是技法形式，也是審美理想。隨著歷屆「省展」的發展，膠彩畫家的繪畫技法愈加熟練，寫生題材的觀察視角也更加的寬廣而敏銳。他們以格物致知的嚴謹態度從事寫生，在他們靜心微觀的視野底下，亦有獨特的審美趣味與創意巧思，例如：林之助〈蜜蜂〉(圖 61)、〈蟻和雲〉(圖 62)。若就寫生技法與寫生題材的相互發明而言，林之助別具慧眼的「感覺寫生」，確對新進膠彩畫家們的審美情趣有所啟發，例如：曾得標〈河邊〉(圖 63)、謝峰生〈月夜〉(圖 64)。

曾得標〈河邊〉以貌似禪定的寫生態度，將溪床上大小不一的鵝卵石精細描繪；為了避免死寂，乃點綴鵲鴿鳥以增情趣，整體氣氛既寧靜又生動。〈河邊〉既是一幅單純描繪鵝卵石的靜物畫，也是風景畫，或也可以是廣義的花鳥畫。謝峰生〈月夜〉地平線較高而顯得空間遼闊，他以波光月影裡的漁舟入畫，兩隻貓頭鷹棲息其上，寧靜安詳而富詩意，自成境界。

由於膠彩畫家多能熟練寫生技法，舉凡風景、人物、花鳥畜獸或室內靜物皆能入畫，更能將花鳥畜獸等各式各樣的題材結合到室內、室外的種種風土山川景致裡。他們以靜心微觀的審美情趣，自外於中國傳統畫科的局限，最終完成一種擁有故事性隱喻的敘事性結構。全景式的構圖形式雖稱傳統，卻也能在膠彩畫家的寫生視野底下，表現出嶄新的審美情趣，例如：陳壽彝〈薄暮歸巢〉(圖 65)、薛萬棟〈災後〉(圖 66)、蔡草如〈日出而耕〉(圖 67)。



圖 66 薛萬棟〈災後〉  
(25 屆 38 頁)



圖 67 蔡草如〈日出而耕〉  
(20 屆 24 頁，審查委員)



圖 68 林之助  
〈彩塘幻影〉  
(13 屆，審查  
委員)



圖 69 蔡草如〈仙  
丹花〉(18 屆 17  
頁，審查委員)

陳壽彝〈薄暮歸巢〉以養鴨人家入畫，視野開闊而空間深邃，題材較具敘事性。〈薄暮歸巢〉以膠彩畫寫生技法運用水墨媒材呈現西式水彩畫風格，反映了「正統國畫之爭」時代氣氛對於臺籍膠彩畫家的影響。薛萬棟〈災後〉選擇以溪邊的漂流木作為繪畫題材，運用哀而不傷的含蓄形式，描述臺灣風災過後的常見景象，富有臺灣在地現實生活寓意。蔡草如〈日出而耕〉將香蕉樹、農夫與黃牛等題材等量齊觀地並置在一個景深空間裡，融合花卉、人物、畜獸與風景畫於一幅，他的構圖模式就像是劇作家經營舞臺空間一樣，在具體的時間場景裡上演著各式各樣的人生劇碼。

隨著膠彩畫家寫生技法的熟練與深化，臺灣在地寫生題材的觀察視角也更加的寬廣而敏銳。寫生觀察的實踐與繪畫題材的選擇，熟練技法與審美品味的歷練，兩相加成，「省展」膠彩畫乃以靜心微觀而後有的詩意美感而不同於日治官展膠彩畫，亦已遠離了「正統國畫之爭」的水墨畫影響。

綜觀第 1-27 屆「省展國畫部」裡的水墨花鳥畫與膠彩花鳥畫，期間雖有交互影響，惟其最終完成的風格特徵仍有明顯差異，然而，注重寫生造型的準確性與適合展覽會場競獎需要的全景式構圖，這是水墨花鳥畫與膠彩花鳥畫的共同發展趨向之一。

在寫生造型方面，水墨花鳥畫以小寫意技法實踐寫生造型的準確性，保持了傳統中國筆趣墨韻的特徵，膠彩花鳥畫則以靜心微觀的態度，深化了寫生工筆的傳統。在審美情趣方面，水墨花鳥畫雖能以全景構圖而表現出適合展覽會場競賽需要的視覺效果，但是傳統花鳥畫的抒情寓意卻也因此而消減。膠彩花鳥畫則以臺灣在地寫生題材的深度開發，在全景構圖的形式上增添了日治官展時期較缺乏的抒情敘事寓意。以此而言，抒情寓意的消長，審美情趣的轉換，這也是水墨花鳥畫與膠彩花鳥畫的差異所在。

僅就因果關係的邏輯序列而言，全景構圖僅只是寫生造型的結構組織之結果，還不是影響水墨花鳥畫與膠彩花鳥畫風格差異的主要因素。相較之下，在造型與構圖的背後，指導繪畫創作的意識形態或美術理念，這才是影響風格差異的主因。

更具體的說，影響寫生技法具體實踐的美術觀念，用甚麼樣的研究視角觀察外在自然，如何將觀察所得的心象運用繪畫媒材技法予以具現化為形式表象，這才是影響風格差異的關鍵所在。

在「復興中華文化」時空背景裡，「為往聖繼絕學」既是中國水墨畫的傳統，也是時代使命；以此而言，關於水墨畫的種種歷史文化淵源，它既是一種外在於水墨畫家的客觀存在，也是水墨畫家需要予以繪畫表現的對象客體。由於歷史文化也是水墨畫家繪畫表現的對象(這在後現代藝術裡已是常見的題材)，因此，在面對自然從事寫生之際，外在自然的造型往往還需要經過傳統水墨畫裡的既有圖像之轉換，也因此，以傳統筆墨進行寫生創作乃成為水墨畫家表現自然形貌的技法形式。

相較於水墨畫家受到歷史文化的制約，膠彩畫家則沒有中國傳統的包袱(正是這種缺乏，所以不為渡臺水墨畫家所認同)。經歷日本畫近代化洗禮的膠彩畫家多標榜寫生技法與個性表現。他們在面對外在自然的客觀環境時，往往竭盡心力地以工筆技法追求較精確的寫實造型。只是，外在自然的真實描繪與個性表現的創作理念，兩者之間確有矛盾。由於膠彩畫家以個性表現作為美術創作之目的，格外強調個人主觀的「感覺寫生(林之助語)」；種種主觀地規整化自然造型的變形技法，確已降低了外在客體的真實形貌。(圖 68、圖 69)

水墨畫家與膠彩畫家各自以不同的寫生觀念面對主體之外的客體對象，通過全景式構圖，水墨畫乃削減傳統花鳥畫的抒情寓意而成「無我之境」，膠彩畫則以「有我之境」的敘事寓意或變形技法而不同於日治官展花鳥畫。在真、善、美的人生理想裡，兩造雙方都意欲以美術創作表現自己所眼中所見的自然真實。只是，在創作理念上，水墨畫家或有偏向歷史唯物主義式的將傳統水墨裡的種種媒材技法作為外在客觀真實的傾向，膠彩畫家則受到西方現代繪畫表現論的影響而偏向於個人主觀的胡賽爾(Edmund Gustav Albrecht Husserl, 1859—1938)式的現象學真實，這大約是它們之間的較大差異。

## 六、結論

在「正統國畫之爭」的時空環境裡，渡臺水墨畫家多擁護傳統水墨畫，臺籍膠彩畫家多堅持寫生創作論，兩相競合的結果，乃在「省展國畫部」的年輕新進畫家筆下產生了種種折衷風貌。通過水墨花鳥畫與膠彩花鳥畫的風格分析，我們獲得如下幾點結論：

1、「正統國畫之爭」對於「省展國畫部」裡的水墨花鳥畫與膠彩花鳥畫都產生了影響，既有膠彩畫受到水墨畫影響的部分，也有水墨畫受到膠彩畫影響的層面，其間之交互影響，非止一端。

2、臺籍膠彩畫家希望通過唐宋院體花鳥畫以回應「正統國畫之爭」，這種觀點雖有不合時宜之處，然而，水墨花鳥畫和膠彩花鳥畫之間確實具有折衷融合的可能性，因此能在「正統國畫之爭」晚期的年輕新進畫家筆下，通過寫生技法而完成全景式花鳥畫構圖。

3、不論是膠彩畫或水墨畫，它們都受到歷史文化的制約：水墨畫固然受制於中國傳統繪畫裡的種種媒材形式技法，膠彩畫亦受制於日本畫近代化的影響。然而，在年輕新進畫家筆下，全景式水墨花鳥畫確實與渡臺水墨畫家的繪畫風格差異較大，膠彩花鳥畫亦能以抒情敘事寓意而不同於日治官展風格。

歷經「正統國畫之爭」的競合關係，水墨花鳥畫與膠彩花鳥畫之間確有交互影響且各有成就，但是，兩者之間的折衷融合關係確是程度偏低的。水墨畫家尊重歷史文化傳統而重視筆趣墨韻，膠彩畫家著重個性表現而深化臺灣在地寫生；藝術目標的差異自然地影響了表現技法的不同，也影響了繪畫表現的成果。

膠彩畫家所謂的個性表現，它源自於西方繪畫影響下的近代日本畫，自然不同於中國傳統文人畫裡的個人生命或人格修養的完成，因此，膠彩畫以塊面造型作為個性表現之顯現，截然不同於水墨畫家以筆墨線條作為藝術精神之表現。由於媒材技法與藝術目標都不相同，水墨畫與膠彩畫誠屬截然不同的畫種，雖然共有唐宋院體工筆寫生之淵源，確已難有真正的融合。只是，若就臺灣美術史的更

長遠發展來看，在「五月」、「東方」為首的抽象繪畫風潮下，不論是水墨畫或膠彩畫，它們都將受到西方現代繪畫更大的影響，亦將在「正統國畫之爭」結束之後的「省展國畫部」裡展現出另一階段的發展風貌。

## 參考書目

- 于安欄編輯，〈宣和畫譜第 15 卷花鳥敘論〉，《畫史叢書》(臺北市：文史哲，民國 63 年)。
- 王秀雄，〈日治時期臺、府展的興起與風格探釋 兼論支援官展的大眾傳播與藝術批評〉，《日治時期臺灣官辦美展(1927-1943)圖錄與論文集》(臺北市：勤宣文教基金會，2010 年 3 月)。
- 李霖燦，《中國美術史稿》(臺北市：雄獅，2008 年)。
- 吳超然，〈從正統國畫之爭到解嚴後的臺灣新水墨：一個藝術史的思想〉，《2005 近代台灣美術的轉與承學術研討會論文集》(修平技術學院，2005 年 03 月)。
- 林香琴，〈1950-1970 年代省展國畫部「正統國畫之爭」論析〉，《臺灣美術》，第 96 期(臺中市：國立台灣美術館，2014 年 04 月)。
- 黃冬富，〈從省展看光復以後臺灣膠彩畫之發展〉，《當代臺灣繪畫文選 1945-1990》(臺北市：雄獅，民國 80 年 9 月)。
- 廖新田，〈臺灣戰後初期「正統國畫論爭」中的命名邏輯及文化認同想像(1946-1959)：微觀的文化政治學探析〉，《藝術的張力：臺灣美術與文化政治學》(臺北市：典藏藝術家庭，2010 年 6 月)。
- 廖新田，〈水墨技巧與文化召喚：正統國畫論爭中的「氣韻」之用〉，《臺灣美術》，第 97 期(臺中市：國立臺灣美術館，2014 年 07 月)。
- 謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》(臺北市：藝術家出版社，1992 年 5 月 3 版)。
- 蕭瓊瑞，〈戰後臺灣畫壇的「正統國畫」之爭—以「省展」為中心〉，《臺灣美術史研究論集》(臺中市：伯雅，1991 年)。
- 蕭瓊瑞研究主持，《臺灣全省美展文獻彙編》(臺中市：台灣美術館，民國 98 年 10 月)。

- 《臺灣省第一至廿屆全省美術展覽會畫刊》(臺中市：國立臺灣美術館資料中心影印本，此乃國立臺灣美術館資料中心收藏，影印自歷屆展覽會場目錄的原始資料)。
- 第 14-23 屆《臺灣省全省美術展覽會畫刊》(臺中市：國立臺灣美術館資料中心收藏)。
- 第 24-27 屆《臺灣省全省美術展覽會彙刊》(臺中市：國立臺灣美術館資料中心收藏)。