省展國畫部(1946-1972)裡的四君子

Ink painting of plum, orchid, bamboo, chrysanthemum 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生

摘要

本文以「省展」(1946-1972 年)「國畫部」裡的水墨四君子為研究對象，運用量化統計，分析「正統國畫之爭」前期(第 1-13 屆)與後期(第 14-27 屆)的階段性發展。對於近現代美術發展而言，梅蘭竹菊水墨四君子或許顯得傳統守舊，然而，通過當時的種種繪畫的畫會雅集活動，安慰了眾多渡海來臺水墨畫家們的情懷。水墨四君子在「省展國畫部」裡的興起，說明傳統國畫對於臺灣畫壇的影響，也見證曾經在臺灣存在過的一個象徵。

【關鍵詞】省展、國畫、水墨、四君子

一、前言

第 1-27 屆「臺灣省美術展覽會」(以下簡稱「省展」，1946-1972)的「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，臺灣美術史研究多以「正統國畫之爭」指稱之。以膠彩畫的沒落和水墨畫的守舊告終，是現階段的臺灣美術史定論，尤其是對於傳統守舊的代表畫種—水墨四君子，多持以存而不論的對待，也缺乏較詳盡的繪畫題材與技法分析。

在近現代西方美術的檢視下，水墨四君子或許不值一顧，甚至是，在「正統國畫之爭」期間，不論臺籍膠彩畫家或渡海來臺水墨畫家，雙方都沒有因為這場論爭而產生偉大的作品。這或許是個歷史事實，只是，與上述立場不同地，面對這段影響較重大的、卻是在藝術創作的高度上可能較缺乏的臺灣美術史事件，本文擬以更嚴肅的對待。這是因為:通過「七友畫會」、「八朋畫會」等雅集活動，它曾經安慰了眾多渡海來臺水墨畫家的情懷，而水墨四君子或許正是他們曾經在臺灣存在過的一個歷史性象徵。因此，本文企圖通過眾多應徵「省展國畫部」競賽的畫家群像，描述水墨四君子在「省展國畫部」裡的表現。

在研究範圍上，本文以第 1-27 屆「省展」「國畫部」裡的水墨四君子(兼含歲寒三友之松樹)為研究對象，時間限定在 1946-1972 年。由於第 28 屆「省展」取消「國畫二部(膠彩畫)」，水墨畫論爭的對象既已消失，以此作為「正統國畫之爭」結束的時間點。在研究方法上，主要運用量化統計，針對第 1-27 屆「省展國畫部」裡的水墨四君子，分析前期(第 1-13 屆「省展」，1946-1958)與後期(第 14-27 屆「省展」，1959-1972)的階段性發展。

二、「省展」的成立與「正統國畫之爭」

1945 年臺灣脫離日本統治。陳儀政府接收臺灣之初，對於日治時期的許多行政措施尚能保持沿用原則。基於「臺灣在日據時代難能可貴的美術成就，這種優美的傳統，在光復以後應予以恢復與發揚」的考慮，[1]1945 年底，臺籍西畫家楊三郎與好友蔡繼焜共同商議，向陳儀提出成立官辦美展的構想。經陳儀認可後，

[1]楊三郎，〈回首話省展〉，《全省美展 40 年回顧展》(臺灣省:臺灣省政府，1985 年)，頁 2。

交由教育處處長范壽康邀商有關人士籌組「臺灣省全省美術展覽會」(簡稱「省展」)。隨之，日治時代成立的「臺陽美協」主要會員都進入了「省展」的審查委員名單，「國畫部」則交由臺籍膠彩畫家郭雪湖負責。1946 年 10 月，第 1 屆「省展」正式揭幕。

黃冬富評述「省展」審查委員的資歷與背景道：

> 就參與數量的層面而論，光復初期(按:一至四屆)的省展，盛況實不下於日據時期之臺、府展。次以參與者之層次而論，在日人離臺之初的臺灣畫壇，他們的確是一時之選，其擔任評審之權威性和公信度也理應無可挑剔才是。[2]

然而，不同於黃冬富對於「省展」初始時期的樂觀表述，梅丁衍在談到「臺灣光復初期的美術環境」時，卻是以資源分配的研究視角切入文化政治的探討。他說:

> 「省展」一推出就有了爭議，其中最主要的關鍵是大陸來臺畫家與臺籍畫家們在美術風格以及資源分配方面都出現了嚴重的矛盾。[3]
>
> 五〇年代政府所推行的「文藝復興運動」，有其特定的歷史淵源:在那個詭譎多端的政治派系鬥爭中，所暗藏著人事傾軋內幕，恐怕才是臺灣文化體質的真正樞紐，……尤其他們是以「集體」的意識去推展理念時，其效果自然也是超乎想像的。[4]

梅丁衍所勾勒的「復興中華文化」的時代背景及發生於「省展國畫部」裡的爭議，即是臺灣美術史研究者所謂的「正統國畫之爭」。

---

[2]黃冬富，〈省展的角色變革及其因素析探〉，《臺灣美術》，第 19 期(臺中市:臺灣省立美術館，1993 年)，頁 31。

[3]關於「省展」「國畫部」審查委員的人事變動，梅丁衍有較深入的畫家政經背景之說明。詳參:梅丁衍，《臺灣美術評論全集----何鐵華卷》(臺北市:藝術家，民國 88 年)，頁 56。

[4]梅丁衍，《臺灣美術評論全集----何鐵華卷》(臺北市:藝術家，民國 88 年)，頁 10。

關於大陸渡海來臺水墨畫家及其繪畫，蕭瓊瑞是這麼描述的:

> 一般而言，保守的國畫家大多保存中國傳統知識分子的氣質，視繪畫為業餘性的工作；他們大多擁有崇高、穩定的政治身分和社會地位。在大陸時期，他們並不是美術專門學校中的主導性人物，甚至與美術專門學校也毫無牽連；在「中國美術現代化運動」的大潮流中，他們較少直接關懷。這些人士來臺以後，活躍於戰後初期臺灣畫壇，並組成「中國畫苑」、「壬寅畫會」、「七友畫會」、「六儷畫會」……等美術團體；他們的主要貢獻或許是在中國傳統文人繪畫風格的保存，對新風格的創生，則較為缺乏。他們的來臺，與其說是創作上的需要，不如說是政治立場上的考慮。遷臺初期，他們保守的傾向，正切合國民黨政治上的立場，形成畫壇一股主導力量。[5]

林明賢在談到「隨著國民政府遷臺的大陸藝術家成立的美術團體」時說:

> 此批大陸藝術家相對於臺籍藝術家則成為另一股重要的勢力，其以傳統書畫為訴求，而較少參與美術現代化運動，被視為較具「保守」特質、此類畫會多半仰賴其政治背景而成為國府遷臺初期富有「文化正統」色彩的美術團體，如 1955 年「中國畫苑」、「七友畫會」、1957 年「十人畫會」，1958 年「六儷畫會」，1961 年「八朋畫會」，1962 年「壬寅畫會」……等，其成員互有重疊，其中不乏黨政要員如馬壽華、葉公超、劉延濤等。[6]

黃冬富在引述了王秀雄、黃才郎等人的研究成果之後，評論這段發生在「省展國畫部」裡的「正統國畫之爭」道:

---

[5]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)》(臺北市:東大出版，民國 80 年)，頁 76-77。

[6] 林明賢，〈聚合-綻放----臺灣美術團體與美術發展〉。取自 https://twfineartsarchive.ntmofa.gov.tw/TW/Literature/fagGrowSummary.aspx 2021 年 2 月 9 日瀏覽

> 就當時適合傳統風格生存之時代因素:一方面，由於當時海峽兩岸的緊張對峙的情勢下，長期的戒嚴，思想觀念的閉鎖，容易造成因襲傳統與保守主義；另方面，由危機意識的強調，引申到民族文化的保衛意念，而使得文化的運作特別主張發揚民族文化。受到這種氣氛之感染，渡臺國畫家們在民國 30 年代末期展開的「正統國畫」之爭時，遂以中原繪畫正統之傳遞與發揚為當仁不讓的使命，積極地設帳授徒，並參與各種推廣活動。他們在政策、教育、媒體等等層面之配合下，逐漸取得了「國畫」的發言權。由於他們是當代臺灣第一代國畫界之播種者和培育者，而且又陸續為省展聘為評審委員，因此，在國畫界裡，其主導性的地位也隨之建立，再也不易動搖。有道是「文窮而後工」，當這些第一代國畫家擁有「國畫」的發言權和主導地位之後，缺少憂患意識的刺激，其風格已趨定型，繼續衝闖求新求變的鬥志也隨之逐漸淡化了。[7]

大陸渡海來臺水墨畫家們的活動與影響，約如上述。

在「正統國畫」論爭最激烈的時期，在臺籍膠彩畫審查委員的領導下，第 1-13 屆「省展」「國畫部」確實具有高度的聲望，它能獲得渡海來臺水墨畫家們的認同並吸引他們應徵參展，其中，更不乏畢業自現代專業美術學校者，例如:沈耀初、張德文、張性荃、田曼詩、呂佛庭、陳雋甫、邵幼軒、林中行、張伯儒、劉元、吳承燕、徐瑩、吳學讓、劉雅農、宋福民、張開元、陳洪甄、潘榮錫等人；此外，另有張光賓、王鳳閣、吳文彬等人在第 14 屆以後才應徵參展。二十餘位畢業自現代專業美術學校的渡海來臺水墨畫家應徵「省展國畫部」的徵件作業，這與它在日後被譏諷為「學生美展」不可同日而喻。[8]

---

[7]黃冬富，〈省展與當代畫壇關係之變遷:(1946-1985)以國畫部門爲例(三)〉，《炎黃藝術》，第 39 期(高雄市:炎黃藝術編輯委員會，1992 年)，頁 39。

王秀雄，〈第一代西畫家的保守與威權主義〉，《「中國、現代、美術-兼論日韓現代美術」國際研討會論文集》(臺北市立美術館，民國 79 年)，頁 169。

黃才郎，〈五 O 年代臺灣的文化政策及其時代氛圍〉，「中華民國美術思潮研討會」抽印本(臺北市立美術館，民國 80 年)。

[8]評審委員呂佛庭〈談美術與美育-兼評第三十三屆全省美展國畫創作〉:「總觀此次參展之作品，二十歲至三十歲之間約佔半數，社會知名畫家及學校美術教師，除廳方特邀者外，尚待加強。」

水墨畫家積極參與「省展」競賽，這個現象或已間接地說明了這是一個值得競爭的舞台，因此，「正統國畫之爭」的引爆，除了仇日的意識形態或復興中華文化的政治訴求，它或許也隱含了畫會雅集之活動場域的需要。[9]雖然官方基於文化政治之考量，確曾另行舉辦「全國美展」、「全省教員美展」等展覽會，但是，水墨畫家們似乎較缺乏競賽型美術展覽會的相關認知。相較之下，他們在保存中國傳統水墨畫方面，顯然地獲得了更大的成功；這可從中堅輩水墨畫家自組「六儷畫會」、「七友畫會」、「八朋畫會」、「十人畫會」、「壬寅畫會」……等民間美術團體的熱絡情況得知。

水墨畫通過政治權力卡位、文藝氣氛塑造等方式，逐漸地壯大了它在「省展」「國畫部」裡的陣容，並在第 18 屆「省展」(1963 年)「國畫部」正式分裂成「國畫一部(水墨畫)」與「國畫二部(膠彩畫)」，最終在第 28 屆「省展」(1973 年)取消「國畫二部(膠彩畫)」，贏得了「正統國畫之爭」的勝利。中原傳統水墨畫取代了日治臺灣以下的膠彩畫，成爲「省展」「國畫部」裡的主流，但是，他們的傳統保守作風也幾乎是眾多臺灣美術史研究者的共識。

三、水墨四君子在「省展國畫部」裡的展開

作為一個競賽型的美術展覽會，審查委員的聘任必然影響了最終作品的展出。「省展」創立之初，「國畫部」原有審查委員五位，全數是臺籍膠彩畫家，但是，這種情況隨著歷時漫長的「正統國畫之爭」而一直變動著。由於它牽涉到複雜的

評審委員呂佛庭〈評三十五屆全省美展國畫部門〉:「往年國畫入選作品，學生作品比率較高。本屆學生作品只有八件，大部都是教員和社會人士之作品。這就是省展水準升高的明證。」臺灣省第 33 屆全省美術展覽會籌備委員會編印,《臺灣省第 33 屆全省美術展覽會彙刊》(臺中市:興臺彩色印刷有限公司，民國 68 年 1 月)。

臺灣省第 35 屆全省美術展覽會籌備委員會、省立新竹社會教育館編印,《臺灣省第 35 屆全省美術展覽會彙刊》(臺中市:大成美術印刷有限公司，民國 70 年 1 月)。

[9] 關於畫會活動與美術展覽會之關係，劉瑞寬以廿世紀初的北京繪畫團體湖社為例說到:「湖社在臨摹畫冊及畫稿之餘，同時舉辦多次歷代名畫展覽會，用以培養成員眼力，品鑑、賞畫這些舊式文人雅集的常習,今改以展覽會的方式呈現,這可以視為北方傳統畫家另一種現代化的歷程。」劉瑞寬,《中國美術的現代化:美術期刊與美展活動的分析(1911-1937)》(北京:生活、讀書、新知三聯書店，2008 年)，頁 62。

文化政治運作過程,「省展國畫部」亦曾有過多次的制度性變革與審查委員增聘。僅就本文研究主旨而言，對於提高水墨畫的入選件數，影響較大者約有如下幾點：

第一，增聘大陸渡海來臺水墨畫家擔任審查委員。例如：馬壽華(第 3 屆，1948)，黃君璧、溥心畬(第 5 屆)，金勤伯(第 12 屆)，吳詠香、梁中銘、傅狷夫、張穀年(第 14 屆)，高逸鴻(第 15 屆)。

第二，第 18 屆(1963 年) 「省展國畫部」正式分裂，「國畫一部(水墨畫)」與「國畫二部(膠彩畫)」，兩部分別評審並分別給獎。

第三，第 20 屆(1965 年)新增「邀請參加」，亦即可以不用經過應徵與審查作業而得直接參與展出。

由於增聘大陸來臺水墨畫家擔任審查委員，影響之下，水墨四君子在第 20 屆「省展國畫部」裡達到了質量並重的發展高峰，卓補林〈墨竹與文石〉(20 屆，第二獎)的獲獎即具象徵性意義。

上述種種「省展國畫部」的制度性變革，對山水、花鳥、四君子等所有水墨畫的入選與得獎都有積極性的影響。

「省展」是一場官方主辦的，經過審查機制評選的，由上而下發動的競賽性美術展覽會。審查委員們的示範性作品諭示了特定的審美品味，社會賢達或水墨名家的「邀請參加」反映了當時的流行時尚，因此，或有年輕新進畫家風格尚未成熟，或有中堅輩畫家因為資歷聲望略有不足而應徵參展，審查委員與「邀請參加」確實對「省展國畫部」有所影響。

水墨畫審查委員們多是個人風格成熟的畫家，他們連年展出示範性作品，其用意與影響各有不同:或有發表自己的臺灣在地寫生創作，如:傅狷夫、張穀年等；或有題材與風格均太過侷限而影響較不顯著者，如梁中銘；亦有影響重大而引領風騷者，如黃君璧。僅就水墨四君子而言，水墨畫審查委員張穀年、吳詠香，以及膠彩畫審查委員林玉山、盧雲生、陳進等人，他們都曾展出四君子相關題材的

作品；惟其作品的產生顯得較被動一些，他們或受到水墨四君子勃興的影響。

張穀年在「省展」裡的示範作品以山水畫為主，亦有墨竹作品〈志節凌雲〉(圖 1)。他以湍流搭配墨竹，除了表現出繪製墨竹所需要的傳統筆墨功力，亦能呈現出山水畫所需要的深度空間感。

圖 1 張穀年〈志節凌雲〉(20 屆 06 頁，審查委員)

圖 2 吳詠香〈菊花〉(20 屆 01 頁，審查委員)

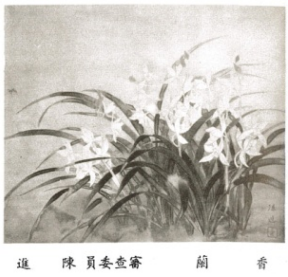

圖 3 陳進〈香蘭〉(20 屆 21 頁，審查委員)

吳詠香〈菊花〉(圖 2)的繪畫技法雖較工謹，卻不是雙鉤填彩的工筆畫，其勾花點葉技法是一種介於工筆與寫意之間的折衷風格。臺籍膠彩畫審查委員陳進〈香蘭〉(圖 3)、盧雲生〈寒月〉(圖 4)等，雖在題材上確與四君子相關，但技法形式皆屬雙鉤填彩的膠彩畫，距離水墨寫意四君子更遠。

林玉山是最受大陸水墨畫家肯定的臺籍膠彩畫家，任教於師大美術系的他以寫生技法而對「省展國畫部」裡的花鳥畫有較大的影響。林玉山〈寒梅〉(圖 5)雖屬於花鳥畫，對墨梅畫法亦有示範性意義。林玉山〈暗香〉(圖 6)、〈松石圖〉(圖 7)以潑墨技法作梅花松石，或反映了張大千潑墨技法與金石派大寫意花鳥畫表現墨韻層次的時代風尚。

圖 4 盧雲生〈寒月〉(21 屆 08 頁，審查委員)

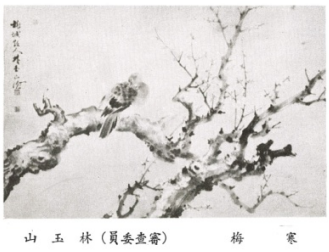

圖 5 林玉山〈寒梅〉(17 屆 20 頁，審查委員)

圖 6 林玉山〈暗香〉(20 屆 17 頁，審查委員)

圖 7 林玉山〈松石圖〉(24 屆 42 頁，審查委員)

如上所述，眾多審查委員們雖曾在「省展國畫部」裡展出四君子相關題材的作品，然而影響較有限。在審查委員當中，真正對水墨四君子的勃興產生直接影響者，首推馬壽華、高逸鴻兩位。

(一)墨竹名家審查委員馬壽華

馬壽華（1893-1977，安徽渦陽），出身於書香世家，雅尚書畫。1911 年畢業於河南法政學堂，歷任各級法院法官。以臺灣省政府主席魏道明之任命，1947 年作為臺灣省政府委員渡海來臺，出任臺灣省政府財政廳長等職務。他因堅實的政治背景而活躍於臺灣美術界，對戰後初期的臺灣書畫與法學界皆有較大的影響。

馬壽華自第 3 屆「省展」起，直至第 27 屆為止，連續擔任「國畫部」審查委員；第 28 屆「省展」改制之後，直至第 32 屆馬壽華去世為止，繼續擔任顧問或評議委員。期間，除了第 8 屆、第 30 屆沒有提出作品參展之外，馬壽華皆積極參與「省展國畫部」的評審工作，是渡海來臺水墨畫家中最資深的「省展國畫部」審查委員。在水墨畫逐漸取得優勢的「正統國畫之爭」後期，墨竹佔有水墨四君子入選件數的 54%，除了仿效者眾多，得獎的墨竹作品幾乎都是馬氏風格，其影響可見一斑。

馬壽華在「省展國畫部」裡的示範作品以墨竹為主，兼及歲寒三友，亦有少數山水畫。他擅長以較大色階變化的墨色濃淡對比表現空間層次感；或以花青、赭石淺絳設色，色彩明淨潤澤。

馬壽華〈墨竹〉(圖 8)極富個人筆墨造型特色，雖是以傳統的「人字」、「个字」、「介字」組織竹葉，但是竹葉較修長，葉片與葉片之間的夾角較小，略呈燕尾狀。不同於所謂的「怒氣寫竹」，馬壽華的墨竹以溫文爾雅著稱，尤其是疏朗明淨的細挺竹竿，更在「省展國畫部」裡獲得眾多仿效。

圖 8 馬壽華〈墨竹〉(20 屆 03 頁，審查委員)

圖 9 馬壽華〈松竹圖〉(26 屆 05 頁，審查委員)

圖 10 馬壽華〈雲山秋樹〉(19 屆 07 頁，審查委員)

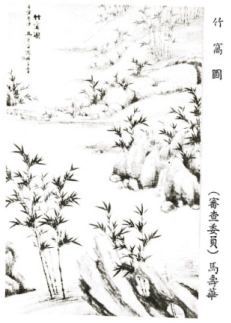

圖 11 馬壽華〈竹窩圖〉(17 屆 01 頁，審查委員)

〈松竹圖〉(圖 9)是馬壽華擔任第 26 屆「省展」審查委員的示範作品，現收藏於國立臺灣美術館(登錄號 07700046，登錄作品名稱〈蒼松翠柏修竹圖〉)。體量壯碩的松柏與細線構成的墨竹形成對比，色分濃淡，層次井然。

馬壽華〈雲山秋樹〉(圖 10)以較濕潤而寬鬆的披麻皴法，作山巒層疊的山水畫，溫潤明淨而空間層次爽朗，筆墨氣質與其墨竹相近。

由於馬壽華傳統文人畫的筆墨功底深厚，並能作大幅山水畫而具備經營畫面景深空間的能力，因此，其墨竹作品多能與各種造型的山石或花卉植物相互搭配，例如:馬壽華〈竹窩圖〉(圖 11)。綜觀歷屆「省展」示範作品，馬壽華雖以墨竹居多，卻不予人千篇一律之感，益見其面對「省展」的嚴正態度與繪製示範作品之用心。

(二)寫意花鳥畫審查委員高逸鴻

高逸鴻（1908-1982，浙江杭州），國立浙江大學文學院畢業，1949 年渡海來臺，為「中國藝苑」、「七友畫會」、「六儷畫會」、「壬寅畫會」成員。高逸鴻畫風承襲海上畫派，擅長寫意花鳥畫，總統蔣經國曾隨高逸鴻習畫，具有政治正確的象徵性意義。他積極且活躍地參與各種畫會活動，身兼「省展國畫部」審查委員，對於寫意花鳥畫發展有較大的影響。

圖 12 高逸鴻〈牡丹〉(26 屆 09 頁，審查委員）

圖 13 高逸鴻〈墨魚〉(24 屆 09 頁，審查委員）

圖 14 高逸鴻〈墨竹〉（16 屆 02 頁，審查委員）

圖 15 高逸鴻〈晚香高節〉(17 屆 20 頁，審查委員）

圖 16 高逸鴻〈雪竹〉(23 屆 13 頁，審查委員）

高逸鴻在第 15-28 屆「省展」(1960-1973 年)期間擔任「國畫部」審查委員，歷屆皆有示範作品參與展出，題材多樣，有墨竹、牡丹、荷花，松鼠、老鷹、魚藻等。高逸鴻早年致力於工筆畫，然而，他的示範作品多是寫意畫，例如:〈牡丹〉(圖 12）筆墨濕潤而黑白對比分明，畫面充實而飽滿。〈墨魚〉(圖 13，現藏於國立臺灣美術館，登錄號 08700138)，貌似沒骨工筆畫，卻是以寫意花鳥畫技法揮寫而成，賦色淡雅清新。

高逸鴻有意識地選擇以寫意花鳥畫參與展出，確實直接地影響了「省展國畫部」的入選件數。在第 14-27 屆「省展國畫部」裡，花鳥畫約佔水墨畫入選總件數的 45%；在這些為數眾多的花鳥畫之中，寫意花鳥畫與水墨四君子總數高達 92%。寫意花鳥畫與水墨四君子的繁盛，固然與畫會雅集等藝文活動的勃興有關，然而高逸鴻亦有推波助瀾之功。

在水墨四君子方面，高逸鴻的示範出品以墨竹較多，約有:〈墨竹〉(圖 14）、〈晚香高節〉(圖 15)、〈墨竹〉(18 屆 05 頁，審查委員）、〈雪竹〉(圖 16）等。由於高逸鴻擅長金石派大寫意花鳥畫，其墨竹雖然也是傳統「介字點葉」法，然而筆墨酣暢而竹葉造型圓潤飽滿，與馬壽華的清朗俊秀有所差異。

(三)邀請參加的作品

第 20 屆「省展國畫部」(1965 年)新增「邀請參加」的制度，可以直接邀請

名家參與展出，無須經過應徵與審查作業。他們的作品除了能夠反映當時水墨畫的流行時尚，對於年輕新進畫家亦有示範性意義。截至第 27 屆「省展」為止，總計「邀請參加」的水墨畫共有 74 件，其中，山水畫有 28 件，花鳥畫有 26 件(全數是寫意花鳥畫)，水墨四君子有 12 件。詳情請參「表一：第 20-27 屆『省展國畫部』之『邀請參加』繪畫題材統計表」。

表一：第 20-27 屆「省展國畫部」之「邀請參加」繪畫題材統計表

題材 ＼ 屆數	20 屆	21 屆	22 屆	23 屆	24 屆	25 屆	26 屆	27 屆	累計
山水	4	2	5	2	4	1	7	3	28
花鳥	3	7	5	4	1	2	1	3	26
四君子/三寒友	2	2	1	2	2	2	1	0	12
人物畜獸	0	3	0	3	0	0	1	1	8
膠彩	0	0	0	0	0	0	1	3	4
各屆總計	9	14	11	11	7	5	11	10	78

施世昱製表

「邀請參加」的作品多以寫意花鳥畫或水墨四君子參與展出，反映了畫會雅集蓬勃的時代氣氛。在 12 件屬於四君子或歲寒三友的「邀請參加」作品中，墨竹 5 件佔最多數，梅花有 3 件，松樹 2 件，松菊混搭者 2 件；沒有以蘭花或菊花單獨成畫者。它們約有如下幾點特點：

1、「邀請參加」的四君子作品或能反映出當時的花鳥畫風格，例如:劉如桐〈輕比鶴形〉(圖 17）即是花鳥畫常見的 S 形構圖。馬紹文〈松菊猶存圖〉(圖 18）以金石派大寫意的筆趣墨韻作為表現技法，與當時的花鳥畫發展相呼應。

2、「邀請參加」的四君子作品不一定件件精采，例如:葉公超〈竹石〉(圖 19）竹葉聚散較均一，缺乏疏密層次與節奏韻律之變化。

圖 17 劉如桐〈輕比鶴形〉(24 屆 15 頁、邀請參加）

圖 18 馬紹文〈松菊猶存圖〉(22 屆 18 頁，邀請參加）

圖 19 葉公超〈竹石〉(20 屆 07 頁，邀請參加)

圖 20 袁天一〈竹石〉(24 屆 10 頁，邀請參加）

圖 21 陳子和〈松石〉(20 屆 07 頁，邀請參加)。

3、較之應徵入選者，「邀請參加」的作品多能在技法上表現出較成熟或較多樣的風貌，尤其是經歷過「省展國畫部」多次入選再脫穎而出者，例如: 袁天一〈竹石〉（圖 20）顯然地是長期學習馬壽華而來。[10]陳子和〈松石〉(圖 21)用筆精細整飭，富有西方光影明暗表現的立體感。[11]

四、水墨四君子的入選概況

(一)第 1-13 屆「省展」(1946-1958)四君子入選概況

由臺籍膠彩畫家所主持的「省展國畫部」，雖然他們在一開始即沿襲了日治官展的審查標準而反對抄襲臨摹的水墨畫，但是，他們仍能在第 1 屆「省展國畫部」裡入選了八件水墨作品，佔了入選件數的 24%；只是，我們不能確認其中是否包含有水墨四君子。不論如何，第 1-3 屆「省展國畫部」裡的水墨畫入選件數仍能逐年上升，尤其在第 3 屆加入大陸渡海來臺墨竹名家馬壽華參與評審之後，隔年 (第 4 屆，1949 年)水墨畫入選件數已達 48%，在國府遷臺之後的第 5 屆更高達 74%。從此以後，水墨畫一直維持著穩定的入選多數，直至第 27 屆「正統國畫之爭」結束前夕仍然如此。相較之下，膠彩畫的入選件數一直維持在 30 件左右，沒有太大的改變。

在水墨四君子方面，約從第 4 屆「省展」開始，它才呈現出較穩定的發展態勢；馬壽華參與「國畫部」審查工作的積極性影響顯然可見。只是，在缺乏彙刊圖錄的情況下，我們今日或已無法確知四君子在「省展」初期的具體表現。退而求其次地，依據歷屆「省展」目錄，通過文獻分析的方法，僅就作品名稱與繪畫題材之間的關係加以量化統計，我們獲得了如下的認識:

在第 1-13 屆「省展國畫部」裡，山水畫的入選數量最多，其次是花鳥畫；山水與花鳥兩項佔了水墨畫入選比例的 65%。較之山水畫與花鳥畫，四君子與歲寒三友的入選數量較少些，至少有 43 件，佔有 8%的水墨畫入選比例，約與人物畫相當；然而，這個數字是較保守的估計，因為另有 14%的題材不辨者，其中或

[10]袁天一曾入選第 16-17 屆「省展國畫部」，其中，第 17 屆〈朱竹〉 (17 屆 20 頁，優選) 獲獎，最後才獲得第 24-25 屆「邀請參加」。

[11]陳子和曾以松樹入選第 6、8 屆「省展國畫部」，相隔十餘年才獲得第 20-21 屆「邀請參加」。

許還有四君子。關於各種繪畫題材的入選情況，請參「表二:第 1-13 屆『省展國畫部』水墨畫之入選件數與比例」。

表二：第 1-13 屆「省展國畫部」水墨畫之入選件數與比例

屆數 題材	01 屆	02 屆	03 屆	04 屆	05 屆	06 屆	07 屆	08 屆	09 屆	10 屆	11 屆	12 屆	13 屆	總計
水墨件數/國畫部 水墨膠彩總數	8/33 24%	8/31 26%	9/28 32%	19/40 48%	46/62 74%	50/70 71%	67/88 76%	48/67 72%	65/80 81%	59/79 75%	65/92 71%	31/57 54%	45/75 60%	520/727 72%
山水件數 /水墨件數	2/8 25%	2/8 25%	3/9 33%	4/19 21%	25/46 54%	15/50 30%	26/67 39%	24/48 50%	19/65 29%	24/59 41%	27/65 42%	17/31 55%	23/45 51%	211/520 41%
花鳥件數 /水墨件數	2/8 25%	4/8 50%	2/9 22%	5/19 26%	6/46 13%	17/50 34%	17/67 25%	8/48 17%	20/65 31%	14/59 24%	14/65 22%	6/31 19%	10/45 22%	125/520 24%
四君子三寒友 /水墨件數	0	0	0	4/19 21%	6/46 13%	8/50 16%	2/67 3%	5/48 10%	1/65 2%	7/59 12%	5/65 8%	3/31 10%	2/45 4%	43/520 8%
畜獸魚藻/ 水墨件數	0	1/8 13%	0	0	1/46 2%	1/50 2%	5/67 7%	2/48 4%	4/65 6%	1/59 2%	1/65 2%	0	3/45 7%	19/520 4%
人物件數 /水墨件數	1/8 13%	0	1/9 11%	1/19 5%	6/46 13%	0	7/67 10%	3/48 6%	14/65 22%	4/59 7%	7/65 11%	2/31 6%	3/45 7%	49/520 9%
不辨題材 /水墨件數	3/8 38%	1/8 13%	3/9 33%	5/19 26%	2/46 4%	9/50 18%	10/67 15%	6/48 13%	7/65 11%	9/59 15%	11/65 17%	3/31 10%	4/45 9%	73/520 14%
施世昱製表	1、本表僅以應徵入選者為主，不含「免審查」與審查委員的示範出品。 2、第 8 屆有 4 筆資料因原始影印資料模糊不清，無法列入統計。 3、百分比計算以四捨五入至整數為止，或有 1%至 2%的誤差。													

第 1-13 屆「省展國畫部」以四君子題材獲得入選的畫家中，約有如下幾種類型:

1、兼擅多種題材的畫家

在第 1-13 屆「省展國畫部」中，能兼擅多種繪畫題材的畫家有:吳承燕、馬蕙君、曾其、季康、吳詠香(圖 2)、李可梅、劉元、林謀秀(圖 22)、蔣青融(圖 23) 、陶壽伯(圖 24)、蔡伯峰、翁淑琴、梁佩琳等 13 人。在四君子或歲寒三友方面，他們總共入選了 19 件作品，雖然如此，他們多能在四君子之外兼擅山水、人物或花鳥畜獸，因此，在「省展」已經出版彙刊圖錄的「正統國畫之爭」後期裡，我們可以看到:林謀秀選擇以墨竹作為專攻題材，蔣青融以梅花知名，卻也有不少人不再展出四君子而轉往別的畫科發展。

圖 22 林謀秀〈墨竹〉(18 屆 03 頁，優選)

圖 23 蔣青融〈國花〉(15 屆 12 頁)

圖 24 陶壽伯〈墨梅〉(15 屆 16 頁)

圖 25 譚以宏〈蘭竹圖〉(14 屆 22 頁)

圖 26 葉秀〈朱竹〉(21 屆 26 頁)

2、專長四君子的畫家

在第 1-13 屆「省展」中，獲得較多入選次數的四君子專家共有 10 人 17 件作品，他們是:鄭淮波、譚以宏(圖 25)、葉秀(圖 26)、韓玉符、楊汶嵐、陳子和(圖 21)、杜俊敏、羅鐘嶽、唐鴻、楊嘉鈔。他們除了四君子或歲寒三友之外，歷屆「省展」罕見其他繪畫題材，是專長四君子的畫家。

3、歷屆僅入選過一次者

在第 1-13 屆「省展」中，另有 7 人入選 7 件四君子作品，他們是:陸巽復、秦子奇、許天治、劉業昭、毛懋猷、曲自立、李華璨(榮?原稿不清，無法確認)。由於他們在歷屆「省展」中僅入選過一次，我們無法通過第 14 屆「省展」以後出版的彙刊圖錄想見其作品風貌。

4、兩位臺籍畫家:蔡伯峰、鄭淮波

四君子題材並非大陸渡海來臺水墨畫家的專利，臺籍畫家也有以四君子題材獲得入選者。例如:蔡伯峰〈東籬佳色〉(01 屆，目錄編號 04)、〈菊〉(04 屆，目錄編號 09)，以及墨竹名家鄭淮波。

蔡伯峰，北斗人，日治時代東京高農畢業，師事呂鐵州門下的膠彩畫家余德煌，師徒三代都是在日治官展即已獲得入選的臺籍膠彩畫家。蔡伯峰曾入選日治臺灣第 2 屆「府展」，並入選「省展國畫部」四件作品:〈古代美人圖〉(01 屆，目錄編號 01)、〈東籬佳色〉(01 屆，目錄編號 04)、〈春郊狗兒〉(02 屆，目錄標號 10)、〈菊〉(04 屆，目錄編號 09)。其中，〈東籬佳色〉、〈菊〉，僅從作品名稱來看，可能是四君子題材的作品，但是，我們或已無法確認它的媒材與技法。

臺籍畫家鄭淮波(1911-1987)，新竹人，曾入選第 1、3-6、21-29、31 屆「省展國畫部」，累計參展 15 次，歷時 31 年，作品以墨竹居多。鄭淮波〈雨後〉(01 屆，目錄編號 12)、〈風〉(03 屆，目錄編號 40)，我們雖然不能從作品名稱確認其繪畫題材，但它們有可能是墨竹(「表二」視之為「不辨題材」者而未列入墨竹統計)。

(二)第 14-27 屆「省展」(1959-1972)四君子入選概況

四君子與歲寒三友在第 14-27 屆「省展」總計入選 327 件，佔水墨畫入選總

數的 19%。雖然各屆入選件數或有多寡不一的情形，然而，較之第 1-13 屆，「正統國畫之爭」後期裡的水墨四君子，入選件數較前期增加許多，入選比例也漸趨穩定。在這段水墨四君子與歲寒三友蓬勃發展的時期裡，墨竹佔了四君三友之作品總數的 54%，梅花居次而有 22%的比例，其次是約佔 9%的自由混搭四君子或歲寒三友者，數量最少的是僅止於將菊、蘭、松這三種題材獨自成畫者，各佔 5%左右。詳情請參「表三：第 14-27 屆『省展國畫部』四君子與歲寒三友之題材分類統計表」。

表三:第 14-27 屆「省展國畫部」四君子與歲寒三友之題材分類統計表

屆數 題材	14 屆	15 屆	16 屆	17 屆	18 屆	19 屆	20 屆	21 屆	22 屆	23 屆	24 屆	25 屆	26 屆	27 屆	總計 平均
四君三友/ 水墨總數	14/96 15%	23/130 18%	22/118 19%	18/86 21%	18/88 20%	19/101 19%	22/104 19%	26/117 22%	16/112 14%	19/119 19%	34/145 23%	26/125 20%	28/188 15%	42/197 21%	327/1726 19%
梅 / 四君三友	2/14 14%	10/23 43%	8/22 36%	7/18 39%	3/18 17%	3/19 16%	7/22 32%	2/26 8%	1/16 6%	2/19 10%	9/34 26%	7/26 27%	6/28 21%	6/42 14%	73/327 22%
竹 / 四君三友	7/14 50%	9/23 39%	10/22 45%	9/18 50%	11/18 61%	10/19 53%	11/22 50%	18/26 69%	8/16 50%	12/19 63%	16/34 47%	14/26 54%	14/28 50%	27/42 64%	176/327 54%
菊 / 四君三友	0	1/23 4%	2/22 9%	1/18 6%	0	1/19 5%	0	1/23 4%	2/16 12%	0	4/34 12%	2/26 8%	0	4/42 7%	18/327 6%
蘭/四君子 歲寒三友	4/14 29%	2/23 9%	1/22 5%	1/18 6%	2/18 11%	0	1/22 5%	2/26 8%	1/16 6%	1/19 5%	0	0	0	0	15/327 5%
松 / 四君三友	0	0	0	0	1/18 6%	3/19 16%	1/22 5%	0	1/16 6%	1/19 5%	2/34 6%	2/26 8%	1/28 4%	3/42 7%	15/327 5%
混搭 / 四君三友	1/14 7%	1/23 4%	1/22 5%	0	1/18 6%	2/19 11%	0	3/26 11%	3/16 19%	3/19 16%	3/34 9%	1/26 4%	7/28 25%	2/42 5%	28/327 9%
施世昱 製表	1、本表僅以應徵入選者為主，不含「免審查」或「邀請參加」與審查委員的示範出品。 2、百分比計算以四捨五入至整數為止，或有 1%至 2%的誤差。														

在第 14-27 屆「省展國畫部」累計總數 327 件的水墨四君子與歲寒三友作品中，有 23 件獲得優選以上獎賞，然而，其中僅有卓補林〈墨竹與文石〉(圖 27)這一件作品進入前三名。其餘 22 件優選作品中，19 件是墨竹；非墨竹類的其餘三件作品是:邵月香〈紅梅〉(圖 35，20 屆 14 頁，優選)、郭竹文〈指墨梅〉(圖 36，24 屆 18 頁，優選)、陳筱瀾〈秋菊〉(圖 46，25 屆 23 頁，優選)。蘭、菊、松，這三種題材在「省展國畫部」裡入選數量較少，也較少得獎作品。各項題材與獲獎數目之間的懸殊差距，究其原因當然有許多，其中，固然有審查委員鼓勵與否的外在因素之影響，亦與題材技法等繪畫本身的優勢或局限密切相關。以下僅僅就展覽機制的影響稍作探討。

1、墨竹

在馬壽華的影響下，墨竹是「省展」水墨四君子中最具代表性的題材；關於這點，從高達 87%的 20 件得獎作品中即可輕易觀察得到。師承馬壽華者為數眾

多，例如:袁天一即是學習馬壽華墨竹而獲獎，進而成為「邀請參加」的墨竹專家之一。（圖 20）他們的共同特徵是竹竿與竹葉多較細長而顯得清勁挺拔，葉叢多以傳統「人字」、「个字」、「介字」交互組織而顯得較程式化；表現較佳者或能在墨色的濃淡上區分前後空間層次，竹葉也能錯落疏密、聚散有緻，但是，若再要求款字大小與行氣排列能與畫面上的墨竹呼應連貫，則為數較少些；能夠在馬壽華之上再造自我風格者為數更少些。

圖 27 卓補林〈墨竹與文石〉(20 屆 04 頁，第二獎)

圖 28 林謀秀〈墨竹〉(18 屆 03 頁，優選)

圖 29 楊守淳〈朱竹〉（20 屆 12 頁，優選）

圖 30 饒昌懃〈渭川千畝〉（20 屆 05 頁，優選)

圖 31 王濂〈平安盤石圖〉(21 屆 31 頁，優選)

圖 32 釋廣元〈墨竹〉（24 屆 22 頁，優選）

風格近似馬壽華墨竹而較具代表性者約有:林謀秀〈墨竹〉(圖 28)、楊守淳〈朱竹〉（圖 29）、饒昌懃〈渭川千畝〉（圖 30）、王濂〈平安盤石圖〉(圖 31)、釋廣元〈墨竹〉（圖 32）。另有卓補林〈墨竹與文石〉(圖 27)，是眾多水墨四君子作品中唯一獲得前三名的代表作，亦是馬壽華墨竹風格。

必須在此先行提出的是:「省展國畫部」裡的墨竹並非僅止於細竿清影的馬壽華風格而已，亦有其他竹竿粗壯或竹節腫大的另類造型獲得入選。尤其是，或有畫家希望將其他繪畫觀念引入水墨四君子者，墨竹也是較集中的實驗場所。可惜的是，他們多在馬壽華風格的眾多得獎作品對比下顯得較不醒目。箇中詳情，請於下一小節再予詳述。

2、梅花

較之墨竹以馬壽華風格的細竿清影為主流，寫意水墨梅花則兼含皴擦梅幹和

放筆直書兩種技法，亦有結合二者的折衷風格。或許，梅花正是缺乏主流風格的羈絆，因此得以表現出多種融合傾向，是水墨四君子中技法較多樣的題材。

圖 33 秦倩芬〈紅梅〉(14 屆 8 頁)

圖 34 陳舒真〈紅梅〉(14 屆 10 頁)

圖 35 邵月香〈紅梅〉(20 屆 14 頁，優選)

圖 36 郭竹文〈指墨梅〉（24 屆 18 頁，優選）

秦倩芬〈紅梅〉(圖 33)雖是應徵入選的作品，然而畫作上卻有當年審查委員張穀年的題跋。若就今日的標準來看，在競賽性作品中加入審查委員的背書或有評審不公的嫌疑，然而，這確實是當時常見的現象。一同於張穀年的題跋反映了當時的畫壇氣氛，秦倩芬以放筆直書的方式寫出梅幹，一粗一細、一長一短的兩隻梅花，共同組成一幅 S 形構圖，這也是當時寫意花鳥畫的流行樣式；陳舒真〈紅梅〉(圖 34)不論在技法或構圖上皆與之近似。邵月香〈紅梅〉(圖 35)， 郭竹文〈指墨梅〉（圖 36），兩件作品皆以較粗放的寫意技法----乃至於指墨----揮寫而成，在造型與構圖方面，他們皆運用古梅的線條與奇石的塊面相互搭配，組成一種近似一角半邊的構圖，這也是當時常見的形式。

在畫會雅集活動熱絡的年代，「省展國畫部」裡的水墨四君子也自然而然地形成了一種獨具特色的時代風格。雖然它在形式上確實因襲傳統而顯得保守，然而，對比於激進西化的實驗性創作，它或也能表現出較高的作品完整度與藝術感染力。例如: 陳書蓁〈綠萼梅〉(圖 37 屆)，身為審查委員張穀年的妻子，她以書法性的用筆，運用挺拔的線條寫成梅枝，圈花點萼，以倒三角形的構圖呈現出梅花的清雅疏影，是另一種風姿綽約的閨秀氣質。

羅鐘嶽〈墨梅〉(圖 38)以皴染梅幹而後點苔的複合性技法，作一左一右、上下兩支與梅幹直角相接的枝枒，雖然扭曲作態，卻也倔傲古拙而富奇趣。王洛琛

〈墨梅〉(圖 39)雖然也是寫意畫法，卻有淡墨渲染的背景映襯出當空明月；灑落的月光使得梅幹的形質顯得光潔婀娜，將清冷孤高的梅花轉化成另一種溫柔婉約的甜美情調。

圖 37 陳書蓁〈綠萼梅〉(17 屆 17 頁)

圖 38 羅鐘嶽〈墨梅〉(16 屆 20 頁)

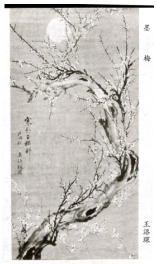

圖 39 王洛琛〈墨梅〉(25 屆 28 頁)

3、蘭花

在「省展國畫部」的入選作品中，由於寫意蘭花多呈小幅，在競賽型的展覽會上，視覺效果較受限制，「正統國畫之爭」期間亦無以水墨蘭花獲獎者。例如:劉子靜〈蘭花〉(圖 40) 、吳筠〈花蘭〉(圖 41)、梅喬林〈蘭石〉(圖 42)、徐熙〈天地清氣自然寶〉(圖 43)等，畫中蘭葉多能表現出堅韌而富有彈性的線條質感，弧曲綿長且穠纖合度，線條的交叉組織亦能繁簡有度而不紛亂，然而，他們多不仿效傳統四君子四條屏的作法，將蘭花叢叢堆疊以成大幅，反而以清雅空靈為尚；這是「省展國畫部」水墨蘭花在因襲傳統之餘而仍能有其時代風格的一個特徵。

圖 40 劉子靜〈蘭花〉(14 屆 14 頁)

圖 41 吳筠〈花蘭〉(14 屆 20 頁)

圖 42 梅喬林〈蘭石〉(15 屆 20 頁)

圖 43 徐熙〈天地清氣自然寶〉(20 屆 14 頁)

圖 44 強淑平〈墨蘭〉(18 屆 06 頁)

在畫會雅集活動熱絡的年代，在為數較少的墨蘭畫家裡，強淑平或屬「省展國畫部」裡較具代表性者之一。(圖 44)強淑平為名畫家陶壽伯(圖 24)的夫人，審查委員高逸鴻的弟子，「六儷畫會」成員，曾入選第 14-18 屆「省展國畫部」，作品多以蘭花為主。

4、菊花

應徵競賽，作品在展覽會場上的視覺效果是必須加以考慮的。較之蘭草、菊花等小株草本植物，歲寒三友等高大樹種是更適宜大幅畫面而具有優勢的題材；在這種情況下，蘭花、菊石或僅被視為襯景以點綴畫面。雖然如此，菊花以較大面積的花葉造型而不同於全數由線條構成的蘭花；菊花能夠在畫面的結構安排上具有更多的變化，較蘭草更富視覺張力。例如:袁炎雲〈嘯傲西風〉（圖 45），雖然他構圖簡單地僅僅將主題布置在畫幅正中間，卻也顯得豐富飽滿。陳筱瀾〈秋菊〉（圖 46）則運用對角線構圖而呈四君子畫常見的一角半邊樣式，勾花點葉法繪製的菊花在凹凸透漏的湖石襯托下，濃淡對比強烈而空間層次分明，展覽會場上的視覺效果較醒目。

同樣運用勾花點葉法的吳詠香〈菊花〉（圖 2），這並不是一幅工筆畫，惟其技法較接近海派任伯年而用筆更為精緻。她在構圖上僅僅以幾支竹籬雜草補襯畫面，營造出一片不染塵世的幽玄氣氛。類似這種折衷於工筆與寫意技法之間的作品，另有唐淑文〈菊花〉（圖 47）。以此而言，相較於其他水墨四君子題材，菊花的技法是更接近花鳥畫主流風格的。

據筆者統計，第 14-27 屆「省展國畫部」裡的花鳥畫有 92%是寫意技法，其中，可以明確認定為金石派大寫意風格的至少有 18%；這種寫意花鳥畫技法的主流態勢亦影響了水墨四君子，尤其以菊花更為直接。例如:李建唐〈美意延年〉（圖 48），他不只是筆墨技法與菊花造型學自齊白石，篆書款字也是如此。

圖 45 袁炎雲〈嘯傲西風〉（26 屆 34 頁）

圖 46 陳筱瀾〈秋菊〉（25 屆 23 頁，優選）

圖 47 唐淑文〈菊花〉（20 屆-15 頁）

圖 48 李建唐〈美意延年〉（22 屆 10 頁）

圖 49 陳學將〈菊花〉（27 屆 30 頁）

菊花在沒有支撐物的情況下，多無法直立地往上竄升而呈蔓生姿態，因此，四君子菊花多以湖石或竹籬補襯畫面；然而，陳學將〈菊花〉(圖 49）描繪的正是蔓生菊花。他將菊花以金石派繪製藤蔓類植物的造型手法加以創作，菊花呈倒垂之勢，饒富新意。類似陳學將〈菊花〉般地在傳統花鳥畫題材與既有技法之間予以自由變換者，在「省展國畫部」裡並不罕見。事實上，畫家為了尋求更大的獲獎機會，多將歲寒三友與花鳥泉石等題材相互搭配而成花鳥畫或山水畫；這也是從事量化統計時，影響四君子或歲寒三友作品數量的一個重要因素。

5、松樹

昂然挺立的蒼松足堪構成展覽會場上極具視覺震撼的巨幅力作，因此，松樹題材在「省展國畫部」裡作品眾多；然而，由於松樹多與白鶴、綬帶或麋鹿泉石等題材相互搭配(圖 50)，因此，在扣除這些偏屬山水畫或花鳥畜獸的作品後，單獨以松樹做主題的所剩不多。卻也因此，較之菊花，描繪松樹的技法形式在更大層度上與花鳥畫接近，呈現出金石派大寫意、海上畫派小寫意，乃至偏屬工筆畫或略帶西方光影觀念的多種風貌。例如:朱致嘉〈雙松〉(圖 51)、劉福森〈蒼松〉(圖 52)，金石味濃重。胡瀚〈松〉(圖 53）以較近似工筆畫的精緻筆法描寫松樹。臺籍膠彩畫家范天送〈古松〉(圖 54，臺籍膠彩畫家入選國畫一部）則是一種折衷性的融合風格。

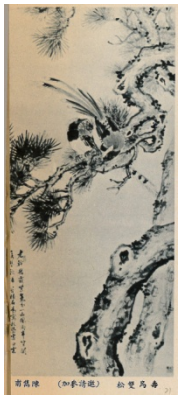

圖 50 陳雋甫〈壽鳥雙松〉（22 屆 21 頁，邀請參加）

圖 51 朱致嘉〈雙松〉(18 屆 12 頁)

圖 52 劉福森〈蒼松〉（27 屆 28 頁）

圖 53 胡瀚〈松〉(27 屆 30 頁）

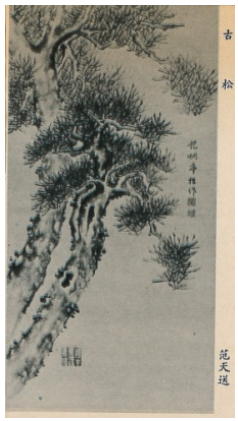

圖 54 范天送〈古松〉（22 屆 26 頁，膠彩畫家入選國畫一部）

五、水墨四君子的多樣風貌

在審查委員馬壽華、高逸鴻的鼓勵下，水墨四君子在「正統國畫之爭」後期獲得了蓬勃的發展。在時代環境及畫會雅集的制約下，它固然有傳統守舊的一面，然而，亦有若干較富文人氣節或現代繪畫實驗精神的畫家，他們或能在主流風格之外表現出另類風貌。

在「省展國畫部」裡，水墨四君子的多樣化發展，或可依題材與技法的分類，歸納成兩個脈絡加以敘述：(一) 四君子與花鳥畫、山水畫的題材融合，(二)墨竹表現技法的開發。

(一)四君子與花鳥畫、山水畫的題材融合

在「正統國畫之爭」後期，由於水墨畫家們對於四君子技法形式的穩健成熟，梅、蘭、竹、菊、松已多能自由地在同一畫幅中混搭構圖，例如: 杜承濟〈寒友〉（23 屆 35 頁）、饒昌懃〈三清伴石圖〉（圖 55）等。這方面的作品有 28 件，約佔四君子(松)總數的 9%。水墨四君子混搭多樣題材的構圖情況，也蔓延到它與花鳥、山水等其他畫科的融合。

四君子題材與花鳥畫、山水畫之間的交互影響，固然模糊了本文在量化統計上的準確性，但是，也正是因為如此，它才彰顯出「省展國畫部」裡的水墨四君子並非僅止於傳統的因襲守舊而已。在繪畫題材與表現技法上的多方嘗試，以及它與花鳥畫或山水畫的相互融合，這是「省展」水墨四君子的特徵之一。例如: 孫建禎〈花鳥〉(圖 56)以傳統的水墨四君子畫法揮寫竹、菊，但由於他在畫面上點綴了麻雀，因此自名為花鳥畫。

在傳統中國裡，四君子象徵著人格氣節，繪畫題材的豐富寓意即已足夠它自主圓滿地完成一個獨立的繪畫語境；孤潔的風骨除了能夠容許其他君子寒友與之為伍，再也無須其他象徵世俗繁華的花鳥蝴蝶相與陪伴。因此，若有四君子題材點綴其他花蝶鳥獸者，多以〈關雎〉、〈桃夭〉之比興而言之以「花鳥傳情」。花鳥畫與四君子的分野，大約如此。也因此，在量化統計的實務操作上，本文視之為四君子或歲寒三友者，僅僅侷限以梅、蘭、竹、菊、松為題材者，若有四君子

或松樹點綴鳥雀則視之為花鳥畫。

圖 55 饒昌懋〈三清伴石圖〉(23 屆 36 頁)

圖 56 孫建禎〈花鳥〉(16 屆 19 頁)

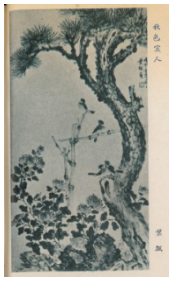

圖 57 葉飄〈秋色宜人〉(23 屆 36 頁)

圖 58 徐一飛〈故園春色〉(27 屆 29 頁)

「省展國畫部」中多有歲寒三友或四君子與其他花卉植物自由組合者。例如:葉飄〈秋色宜人〉(圖 57)雖然松樹與菊花都佔據了重要位置，但畫面正中央的竹籬鳥雀確已說明了這是一幅花鳥畫。徐一飛〈故園春色〉(圖 58)雖然以雙鉤填彩的工筆花鳥畫技法畫竹，但他卻在竹葉的結構上套用了「个字葉」的程式化構成方式；雙鉤填彩的竹叢底下，有著大寫意技法揮寫而成的白石與牡丹，這是一種性質差異較大的題材與技法並置現象。

另有畫家運用水墨四君子的樹石搭配構圖方法，轉而將非松柏類的雜木獨立成畫者，例如:彭乾水〈三代神木〉(圖 59)。僅就繪畫技法與構圖形式而言，近似題材之間的交互影響原屬正常現象，只是，為了避免量化統計上的浮濫，本文不擬將它列入四君子或歲寒三友予以統計，而視之為山水畫。近似的情況另有曾和珍〈古木寒鴉圖〉(圖 60)。這件作品以山水畫的樹石技法入畫，卻不在樹石之後描繪遠山以經營深度空間感，因此在構圖形式上近似歲寒三友；然而，枯枝之上不以松針或梅花填補畫面空白，反而描繪鴉雀，這又近似花鳥畫。[12]

[12]曾和珍〈古木寒鴉圖〉題款自道「倣周文靖大意。」這是一件純粹臨摹而獲得優選的作品。周文靖，福建莆田人，明代宣德年間畫院畫家；周文靖〈古木寒鴉圖〉現藏於上海博物館。

圖 59 彭乾水〈三代神木〉(22 屆 11 頁)

圖 60 曾和珍〈古木寒鴉圖〉(23 屆 26 頁，優選)

圖 61 邵幼軒〈秋色〉(22 屆 16 頁，邀請參加)

圖 62 張毓琇〈松鶴圖〉(22 屆 11 頁)

在「省展國畫部」裡，類似曾和珍〈古木寒鴉圖〉這樣的作品或許是歸屬於花鳥畫的，因為:以花鳥畫得獎而受肯定的邵幼軒〈秋色〉(圖 61)便是類似的作品。又例如:張毓琇〈松鶴圖〉(圖 62)，其構圖形式類似常見的松柏長青圖，但是，由於他在畫面上點綴了白鶴，本文亦視之為花鳥畫。

隨著水墨四君子與歲寒三友在「省展國畫部」裡的勃興，多種題材的折衷風貌於焉產生。若就水墨四君子融合花鳥畫或山水畫的兩種傾向而言，它可能在融合山水畫的構圖形式方面更有可觀之處。此外，另有不從增益的角度，反而以減損四君子繪畫題材的方式獲得入選者，例如:王景陽〈石〉(09 屆，目錄編號 27)(11 屆，目錄編號 06)，他以同樣的作品名稱入選第 9 與第 11 屆「省展國畫部」。石寓堅貞，常與四君子為友，只是類似這種將石頭獨立成畫者，在「省展國畫部」裡較為少見，本文亦不採計於四君子之列。

(二)墨竹的多樣技法

「省展國畫部」裡的四君子以墨竹為主流，佔比高達 54%；以墨竹競技得獎者眾多，高達 87%的 20 件得獎作品多以馬壽華風格為宗。上述現象在象徵孤潔的水墨四君子畫裡，或顯矛盾。追根究柢，「省展」是一個競賽型的展覽會，而「國畫部」是屬於另類的畫會雅集活動，因此，我們僅能驚鴻一瞥於沈耀初孤狷的身影，或是蔣青融那位盛名在外的梅妻風采(圖 23)。[13]

[13]沈耀初歷屆「省展國畫部」僅以〈破巢雞雛〉(09 屆，目錄編號 98)應徵參展一次。墨梅名家蔣

在馬壽華明俊清逸的墨竹風格之外，「省展國畫部」亦曾入選過多樣的墨竹作品。例如:葉秀〈墨竹〉(圖 63)，筆墨奔放豪邁而接近吳昌碩的金石派大寫意風格。馬紹文〈竹石〉(圖 64)，竹葉較短而厚實，與馬壽華狹長挺直而葉端甚尖的造型有所不同。陳履昌〈竹石〉(圖 65)竹竿圓潤飽滿，圓錐狀竹葉或長或短，用筆用墨皆與馬壽華風格有別。除此之外，「省展國畫部」中更有長期專注於墨竹創作而備受矚目者，例如:宋金印、鄭懷波等。

宋金印(1917-1982，河北浭陽)，國立北平師範大學國文系畢業，渡海來臺後師從賴敬程學畫竹。[14]宋金印自第 14 屆起至 29 屆為止，共入選「省展國畫部」14 次，作品以墨竹為主，無得獎經歷，卻曾在第 23 屆「省展書法部」獲第一名。宋金印〈墨竹〉(圖 66)裡的葉叢以片片竹葉交織得密不透風，最終形成了畫面上的幾個較大的墨塊色面；竹幹挺直地貫穿畫幅，葉叢則由上而下地呈 S 形輪生竹竿左右，頗富節奏韻律感。宋金印的構圖以竹竿的線條和葉叢的面積共同組織而成，他的構成方式顯然地與馬壽華風格僅僅通過線條構成畫面有所不同。

圖 63 葉秀〈墨竹〉(18 屆 10 頁)

圖 64 馬紹文〈竹石〉(21 屆 27 頁，邀請參加)

圖 65 陳履昌〈竹石〉(21 屆 33 頁，優選)

圖 66 宋金印〈墨竹〉(14 屆 23 頁)

臺籍畫家鄭淮波(1911-1987，新竹)，參展「省展國畫部」的資歷甚深，曾入選第 1、3-6、21-29、31 屆，累計參展 15 次，歷時 31 年，作品以墨竹為主，每屆出品多有不同的嘗試，〈竹風〉(圖 67) 曾獲第 21 屆「省展國畫部」優選。

青融曾應徵入選第 13-16、28-29 屆「省展國畫部」，然而梅花作品僅有〈國花〉(15 屆 12 頁)、〈似暗似明遠在煙〉(28 屆 27 頁)兩件。

[14]賴敬程(1903-1989，廣東)，1931 年上海中華藝術大學畢。任教於文化大學、藝專，政戰學校。賴敬程〈墨荷〉(27 屆 23 頁，邀請參加)。

鄭淮波的墨竹約有兩個發展面向:其一是將墨竹予以各種筆墨技法嘗試，例如〈清影迎風〉(圖 68)即是將他第 21 屆獲得優選的〈竹風〉(圖 67)改用指墨技法重畫一遍的結果;〈竹〉(圖 69)則是以粗壯竹竿表現光影明暗的嘗試。其二是假借墨竹而進行各種畫面構成的實驗，是一種較具現代繪畫觀念的創作，例如〈雪中君子〉(圖 70)、〈瀑布與石竹〉(圖 71)等。

圖 67 鄭淮波〈竹風〉(21 屆 36 頁，優選)

圖 68 鄭淮波〈清影迎風〉(25 屆 04 頁，指墨)

圖 69 鄭淮波〈竹〉(27 屆 24 頁)

圖 70 鄭淮波〈雪中君子〉(22 屆 18 頁)

圖 71 鄭淮波〈瀑布與石竹〉(24 屆 21 頁)

在馬壽華的主流風格之外，「省展國畫部」裡的多樣墨竹風格約如上述。水墨四君子以墨竹為主要競技場域，技法風格的多樣表現亦多集中於墨竹。只是，果欲將墨竹予以更細緻的比較性研究，我們或可參考黃光男的意見，將:1、畫杆法 2、畫節法 3、畫枝法 4、畫葉法等四種技法，作為風格分析的標的。[15]以此檢視「省展國畫部」裡的墨竹，確有種種風格差異，例如:竹竿的粗細、竹節的強調、竹葉堆疊結構的不同，乃至於清雅文秀或金石派大寫意的筆墨技法表現等等。

在竹枝的表現上，「省展國畫部」裡的多數作品多呈叢叢竹葉掩蓋竹枝，畫竹枝的技法因此較不顯著。較之疏葉竹枝的一杆清影多用以補襯畫面者，「省展國畫部」裡以墨竹作為主要題材的作品，似乎更喜愛表現它的豐盛繁茂之美。雖

[15]關於墨竹研究，李霖燦說:「元末的點節法與明初的疊葉法，可以說是墨竹畫技法斷代的發現，這兩項發現都是在十四世紀中葉，所以也可以說十四世紀是墨竹畫法的一道分水之嶺。」
黃光男，〈墨竹畫法源流簡述〉，《美感與認知:美術論文集》(高雄市:高雄復文，1993 年)，頁 156-164。
李霖燦，《中國畫史研究論集》(臺北市:臺灣商務，民國 59 年)，頁 60。

然如此，亦有釋廣元〈墨竹〉(圖 72、圖 73）能表現出貌似剪影而枝葉分明的形貌，是馬壽華墨竹的嫡傳正宗。

圖 72 釋廣元〈墨竹〉(26 屆 28 頁，優選）

圖 73 釋廣元〈墨竹〉局部（26 屆 28 頁，優選）

圖 74 鄭天牧〈墨竹〉(14 屆 10 頁)

圖 75 董洛川〈墨竹〉(14 屆 9 頁)

在竹竿方面，除了馬壽華風格的清朗細竿之外，另有重筆濃墨著意描寫的巨大竹竿，例如: 鄭天牧〈墨竹〉(圖 74)、董洛川〈墨竹〉(圖 75)等。其竹竿多有濃淡變化，竹節或予以留白或加勾濃墨。他們多以橫斜的粗壯竹竿製造畫面的動態效果，再輔助數量不等或粗細不一的細竿以成賓主之勢。鄭天牧的竹葉不論在葉端尖稍或叢葉組織方面都較規整，相較之下，董洛川的竹葉不論在葉稍尖圓或闊狹長短方面多不均一而顯得恣肆奔放。

圖 76 許虔明〈墨竹〉(25 屆 23 頁）

圖 77 許虔明〈墨竹〉局部（25 屆 23 頁）

圖 78 沈德輔〈墨竹〉(27 屆 42 頁）

圖 79 沈德輔〈墨竹〉局部（27 屆 42 頁）

同樣學習自馬壽華墨竹者，較之釋廣元以枝葉分明的剪影效果而得其形，許虔明或能在墨法的明淨多變上略勝一籌。許虔明〈墨竹〉(圖 76、圖 77）以寫意法揮寫而成的淡墨竹葉有透明的豐富層次感，畫中葉叢前濃後淡，組葉法筆筆分

明，不論是造型或筆墨技法都近似馬壽華，然而，他在竹竿的描寫上卻有仿效鄭天牧、董洛川等人的跡象。許虔明畫中的粗壯竹竿延伸至畫外，粗竿上有貌似工筆花鳥畫技法的雙勾線條。這種類似雙勾輪廓線的竹竿畫法亦見於沈德輔〈墨竹〉(圖 78、圖 79)，然而他卻是以飽濡淡墨再筆尖沾濃墨的寫意花鳥畫技法揮寫而成的。

圖 80 姚平〈風雨竹〉(16 屆 13 頁)

圖 81 羅鐘嶽〈墨竹〉(15 屆 22 頁)

圖 82 張舒白〈竹〉(27 屆 10 頁)

圖 83 葉清良〈雪竹圖〉(27 屆 16 頁)

在竹節的表現技法上，「省展國畫部」裡的墨竹有著不同於傳統「一字」、「乙字」的濃墨點節法，它或呈現出造型貌似葫蘆的過分矯飾誇張形貌，或表現出墨色濃淡截然分明的對比效果。姚平〈風雨竹〉(圖 80)、羅鐘嶽〈墨竹〉(圖 81)，是在濃重粗壯的竹節上予以誇大表現者。其它諸如張舒白〈竹〉(圖 82) 、葉清良〈雪竹圖〉(圖 83)、林平章〈墨竹圖〉(27 屆 11 頁)等，他們或統合竹竿與竹節而予以造型和墨色的多樣表現。

六、畫會雅集活動對「省展國畫部」的影響

大陸渡海來臺水墨畫家之所以運用水墨四君子進行熱絡的畫會雅集活動，自有其時代背景。林明賢〈聚合．綻放—臺灣美術團體與美術發展〉在參考了李進發、王福東等人的研究後指出:

> 在五〇年代政府因政治及軍事目的所舉辦的藝文活動如 1951 年「反共抗俄美術展覽會」、1952 年「國軍反共抗俄書畫展」等，以及新創辦的幾個公開徵件評獎的展覽如 1951 年由臺灣省教育廳創

辦的「全省學生美展」、1952 年「全省教員美展」、1957 年復辦的第 4 屆全國美展，……參考李進發〈臺灣光復前後美術團體發展走向的分析〉及王福東〈臺灣近代美術團體活動年譜〉所列美術團體經彙整 1945 至 1979 年間成立者即多達 146 個……。[16]

在這「1945 至 1979 年間成立者即多達 146 個」的美術團體之中，針對水墨畫會的部分，陳宏勉〈淺談七友畫會〉予以詮釋道:

1949 年二次大戰初歇，百廢待興，渡海來台人士公餘之時，在時空環境人事皆非之下，只得重新建構生活空間和人際關係。而善詩書畫的公職文士，就有了各種不同的詩書畫聯誼聚會，最初只是因相同興趣嗜好聚集打發無聊，後來才逐漸發展出具規模的團體或發表的空間。各種團體的成員皆包括相當數量的公教人員，公餘遂依嗜好特質發展出不同的聚會結構，如台灣詩壇、中國藝苑、七友畫會、十人書展、八儔畫會、八朋畫會、台灣印學會、海嶠印集等社團。七友畫會在 1955 年成立，這時渡海來台人士心境上和生活已大致安定，心有餘力之際，遂有相互切磋和發表作品的興致。[17]

誠如陳宏勉所說，大陸渡海來臺人士因為懷念故鄉的深層心理，以「重新建構生活空間和人際關係」之需要，「遂有相互切磋和發表作品的興致」；或許，水墨寫意四君子是一個理想的畫種，而「省展國畫部」也在不知不覺之中成為另一個雅集活動的應酬場域。政要顯達們以四君子而附庸風雅，若就社會藝術教育而言，它或許對「復興中華文化」的政治目標有所助益，然而，若就「省展國畫部」裡的水墨四君子而言，它的多樣發展或藝術高度可能因此受限，也影響了臺籍膠彩畫家們的展出空間。

再就「省展國畫部」裡的實質表現而言，水墨四君子在獲得獎賞的肯定方面

[16] 林明賢，〈聚合・綻放—臺灣美術團體與美術發展〉。取自 https://twfineartsarchive.ntmofa.gov.tw/TW/Literature/fagGrowSummary.aspx 2021 年 3 月 29 日瀏覽

[17]陳宏勉(2009 年 05 月 04 日)。淺談七友畫會【微卒小事-陳宏勉手藝】取自 https://blog.xuite.net/chm7897/twblog/136256928- 2020 年 10 月 10 日瀏覽

則遠遲於山水、人物或花鳥畫，袁天一〈朱竹〉(17 屆 20 頁，優選)、鍾壽仁〈寒烟淒雨到琅玕〉(17 屆 14 頁，優選)是較早獲獎的作品。這種情況直至第 20 屆「省展」才獲得改觀。

在第 20 屆「省展國畫部」裡，除了有審查委員馬壽華〈墨竹〉(圖 8)持續地對四君子予以加持，另有審查委員吳詠香〈菊花〉(圖 2)、張穀年的墨竹作品〈志節凌雲〉(圖 1)參展。臺籍審查委員林玉山〈暗香〉(圖 6)是幅水墨梅花，陳進〈香蘭〉(圖 3)確實是一幅以四君子題材入畫的膠彩畫而不是蝴蝶蘭。在第 20 屆「省展」新增的「邀請參加」中，亦有兩件四君子作品:葉公超〈竹石〉(圖 19)、陳子和〈松石〉(圖 21)。在應徵入選的四君子作品中，獲得獎賞肯定的有:饒昌慤〈渭川千畝〉(圖 30)、楊守淳〈朱竹〉(圖 29)、邵月香〈紅梅〉(圖 35)。此外，第 20 屆「省展國畫部」更有「正統國畫之爭」期間唯一獲得前三名的四君子作品:卓補林〈墨竹與文石〉(圖 27)。

如上所述，水墨四君子在「省展國畫部」裡的表現，約在第 20 屆達到高峰。水墨四君子以大陸渡海來臺人士們的種種文化、政治與心理需求，在繁榮昌盛的各種畫會雅集活動底下，終於達到了質量俱優的理想。只是，水墨四君子在「省展國畫部」裡的繁榮昌盛，確有可議之處。

大陸渡海來臺水墨畫家除了開帳受徒，亦在各種書畫雅集活動裡流行眾人合作，也喜愛在彼此的作品上相互題跋，影響所及，「省展國畫部」中亦入選了眾多師長或名人題跋的作品。若以今天觀察競賽型展覽會的角度來看，名人題跋或有加持背書的意涵，具有競賽不公的嫌疑。只是，渡海來臺水墨畫家們或僅僅視「省展國畫部」為另一種形式的書畫雅集活動，他們或許沒有瓜田李下的意識，因此連審查委員的示範作品亦不能免，例如:吳詠香〈漁家樂〉(圖 84)即有溥心畬的題跋。

在這種時代風氣底下，倩請他人題跋而獲得入選的水墨畫遍及各種畫科，尤其以水墨四君子最為常見。各種倩請他人題跋的作品約有:

1、溥心畬的題跋，畫科較多，包含山水、花鳥與人物畫等。溥心畬題跋且獲入選者約有:吳榮垣〈秋樹無多葉〉(14 屆 07 頁)、侯濟舟〈蒙古女郎〉(15 屆 10 頁)、毛向新〈九秋圖〉(15 屆 10 頁) 、曾其〈釣罷〉(16 屆 03 頁)等。

2、于右任題跋，畫科較多，包含山水、梅竹與人物畫等。于右任題跋且獲入選者約有: 丁獻堂〈墨竹〉(15 屆 10 頁) 、雷佩芝〈萬世師表〉(15 屆 10 頁)、毛小蘭〈獨舟〉(16 屆 17 頁)、容天圻〈梅花〉(16 屆 03 頁) 、林謀秀〈君子之風〉(17 屆 19 頁)、毛向新〈花鳥〉(19 屆 11 頁) 等。

3、黃君璧題跋多見於與之風格近似的山水畫上。黃君璧題跋且獲入選者約有:張郁廉〈雲壑幽居〉(圖 85)、黃功裕〈秋林飛瀑〉(14 屆 9 頁)、林靜軒〈泉聲松籟〉(14 屆 8 頁)、夏國賢〈魚舟晚唱〉(14 屆 26 頁)、蔣鼎五〈雨後溪山〉(16 屆 07 頁)等。

圖 84 吳詠香〈漁家樂〉(15 屆 09 頁，審查委員)溥心畬題

圖 85 張郁廉〈雲壑幽居〉(14 屆 13 頁)黃君璧的題

圖 86 李子忠〈白綠梅〉(16 屆 01 頁)陶壽伯題

圖 87 張一冰〈愛菊圖〉(14 屆 11 頁)賈景德題

圖 88 張一飛〈淵明老人〉(16 屆 03 頁)馬壽華、高逸鴻兩人題

4、陶壽伯的題跋以四君子為主。陶壽伯題跋且獲入選的作品約有:朱令儀〈紅綠梅〉(16 屆 18 頁)、侯濟舟〈蘭竹〉(16 屆 03 頁)、強淑平〈蘭花〉(16 屆 17 頁)、李子忠〈白綠梅〉(圖 86)、應柔爾〈紅梅〉(17 屆 02 頁)、應曼玲〈白梅〉(17 屆 16 頁)等。

5、馬壽華的題跋以四君子為主，亦有山水畫。馬壽華題跋且獲入選的作品約有:張一冰〈暮雲歸樵〉(15 屆 07 頁，優選)、姚平〈梅〉(17 屆 06 頁) 、姚平〈竹〉(21 屆 35 頁) 、釋廣元〈墨竹〉(26 屆 28 頁)等。

6、袁天一題跋以四君子為主。袁天一題跋且獲入選的作品約有:卓補林〈風竹〉(18 屆 07 頁)、曲秀芬〈墨竹〉(19 屆 16 頁)、紹月香〈紅梅〉(23 屆 10 頁)等。

7、其他具有名家題跋且獲入選的作品約有: 張一冰〈愛菊圖〉(圖 87，賈景德題跋)、林宏沛〈牡丹〉(14 屆 16 頁，李超哉題跋)、孫建禎〈花鳥〉(16 屆 19 頁，蔣雲仲題跋) 、王孝敏〈墨竹〉(21 屆 23 頁，董開章題跋)、陳炫明〈空谷無人自芬芳(蘭)〉(23 屆 24 頁，唐濤題跋)、林琨珮〈虛心友石〉(24 屆 05 頁，林謀秀題跋)、杜俊敏〈清氣滿乾坤(梅)〉(24 屆 10 頁，謝東閔題跋)。

8、另有一畫多跋且獲入選者，例如:劉嬋〈梅花仕女〉(14 屆 23 頁) 有黃君璧、張穀年兩位審查委員的題跋。張一飛〈淵明老人〉(圖 88)除了張一飛自題款識，另有馬壽華、高逸鴻兩人題跋。

眾多名家題跋且獲入選的作品，良莠不齊，對於探討「正統國畫之爭」期間的繪畫風格演變或僅具有消極性意義，但是，它們也確實反映了當時水墨畫家之間的交誼活動，或能增進藝術社會學與文化政治研究的洞見。例如:曹緯初〈松鶴圖〉(圖 89)上的款識文字即生動地反映了書畫家的生活祈願:「**爸爸媽媽，福壽雙全，松壽五百，爸媽一千。鶴壽一千，爸媽萬年。六十一年八月十四日，余與小女天韻合作松鶴圖，小女天韻並題俚句，為其母祝壽，其孝心可嘉。**」

圖 89 曹緯初〈松鶴圖〉(27 屆 22 頁，邀請參加)

圖 90 胡方令〈墨竹〉(24 屆 16 頁)

圖 91 胡方令〈墨竹〉款識文字

圖 92 張蓓莉〈雨竹〉(29 屆 22 頁，優選)

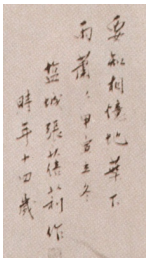

圖 93 張蓓莉〈雨竹〉款識文字

圖 94 史晟炫〈疏影臥黃昏〉(20 屆 01 頁)

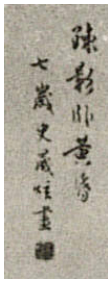

圖 95 史晟炫〈疏影臥黃昏〉款識

曹緯初將他自己「**與小女天韻合作松鶴圖**」送上競賽型的展覽會場上，這或許是不恰當的，只是，因為這是件「邀請參加」的作品，它或情有可原。然而，在競賽型的展覽會上引進「邀請參加」，這個制度本身就值得討論了。此外，還有令人更感納悶的作品，例如: 胡方令〈墨竹〉(圖 90、圖 91)，董開章為之題跋道:「**己酉九秋胡方令寫，時年十有九歲，用筆老辣可嘉也。開章題記。**」若言

19 歲而能用筆老辣，我們或只能佩服以少年老成。但是，若有張蓓莉〈雨竹〉(圖 92、圖 93)「時年十四歲」而獲得優選之獎賞肯定，以及自道「七歲」即能入選的史晟炫〈疏影臥黃昏〉 (圖 94、圖 95)，夫復何言。

中國傳統水墨四君子與歲寒三友在歷史文化的累積下，有著極為豐富的圖案象徵寓意，它雖因此而撫慰了渡海來臺水墨畫家的心靈，卻也因此而背負了現代美術發展予以傳統守舊的指責。若就本文之研究主旨而言，四君子的豐富寓意確實為量化統計帶來了困難，也影響了我們對於臺籍膠彩畫家反對水墨畫抄襲臨摹的認識。

在缺乏彙刊圖錄的第 1-13 屆「省展國畫部」裡，作品名稱與四君子題材兩相符應者，大約有 43 件，然而，實際的作品可能更多，這是因為:「省展國畫部」裡的四君子與歲寒三友，其具體的繪畫題材或無法直接從作品名稱得知。例如:陳美儀〈野趣〉(15 屆 22 頁)是幅寫意四君子菊花，然而，許多以秋興感懷作為寓意的作品，我們往往無法確認其題材是否為菊花，例如:陳丹誠〈秋香〉(06 屆，目錄編號 89)、鄭如松〈秋興〉(08 屆，目錄編號 56)、廖國雍〈秋日興趣〉(10 屆，目錄編號 23) 、陳晴雲〈秋色〉(10 屆，目錄編號 29)、黃國禎〈秋晨〉(11 屆，目錄編號 87)、陳明星〈初秋〉(11 屆，目錄編號 107)等。又例如，陳敬輝〈菊〉(16 屆 03 頁，審查委員)是一幅傳統戲曲人物畫，而不是菊花。

再有:吳筠〈靈峰春色〉(17 屆 07 頁)、陳舒貞〈春上枝頭〉(16 屆 08 頁)、黃文青〈尋芳去已遠〉(15 屆 08 頁)等，從作品名稱上見不到梅、蘭、竹、菊等四君子的名稱，但是他們的繪畫題材確實都是寫意梅花。杜俊敏、蔣青融以畫梅花出名，在缺乏圖錄印證的情況下，我們或僅能推測杜俊敏〈綺窗早春〉(11 屆，目錄編號 26)、蔣青融〈三徑冷香迷淡月〉(13 屆，目錄編號 83)的繪畫題材或許是梅花。

水墨四君子的豐富象徵寓意，就如同上述例舉的種種作品名稱一般，寄寓、撫慰了渡海來臺水墨畫家的心靈，它的勃興，恐非偶然。然而，在競賽型展覽會上，以水墨四君子撫慰心靈的歷史總有過往的一天。

水墨四君子在第 20 屆「省展國畫部」達到質量並重的高峰後，約在第 25-26 屆以後逐漸少見名家題跋的作品。大約與此同時地，「67 年全國國民中小學教師國畫創作獎」設置了防弊措施並規定:「取景構圖，不得抄襲他人之作，同時送件填表時，必須標明寫生之地區，始能參與初審。」複審則是:「各自據案依原題材作畫，其入選之作，則懸列大廳四壁，正對其本人案前，作為參考。」隔年，「中華民國畫學會 68 年全國中等學校教師水墨畫創作獎實施簡則」除了維持複審時依其原作現場作畫的考試規定，更明定:「款字必須自題，倩人代題者，不予評分。」[18]時序至此，臺籍膠彩畫家所批評的抄襲臨摹，或者是現代美術史家所詬病的傳統守舊，在未來的水墨畫競賽裡或將消退。

七、結論

本文首先就前輩美術史家們的既有研究成果加以回顧，並確認：二十餘位畢業自現代專業美術學校的渡海來臺水墨畫家，他們應徵「省展國畫部」的徵件作業，這個現象或已說明了「正統國畫之爭」的引爆，除了仇日的意識形態或復興中華文化的政治訴求，它亦隱含了畫會雅集之活動場域的需要。然而，真正對「省展國畫部」水墨四君子的勃興產生影響者，首推馬壽華與高逸鴻兩位大陸渡海來臺水墨畫審查委員。

在通過量化研究後發現，水墨四君子在「正統國畫之爭」期間確有明顯的成長與發展。在第 1-13 屆「省展國畫部」裡，四君子至少入選 43 件，約佔水墨畫入選總數的 8%；在第 14-27 屆，四君子總計入選 327 件，佔水墨畫入選總數的 19%。在第 14-27 屆這段四君子蓬勃發展的時期裡，墨竹佔了四君子作品總數的 54%，梅花居次而有 22%的比例，其次是約佔 9%的自由混搭四君子或歲寒三友者，數量最少的是僅止於將菊、蘭、松這三種題材獨自成畫者，各佔 5%左右。

[18]民國 67、68 年由教育部委託中華民國畫學會承辦的水墨畫比賽辦法，刊登於《藝壇雜誌》。轉載自:
黃冬富，《臺灣美術團體發展史料彙編 2：戰後初期美術團體（1946－1969）》(台北市:藝術家，2019 年 11 月)，頁 189。

本文論及水墨四君子的多樣風貌，以(一) 四君子與花鳥畫、山水畫的題材融合，(二)墨竹表現技法的開發，說明水墨四君子的多樣發展風貌。最後以畫會雅集活動說明水墨四君子裡的名家題跋現象。

墨竹作為一門獨立的畫科，在《宣和畫譜》裡早已存在。隨著文人畫的興起，墨竹所象徵的虛心節操等寓意乃逐漸地與其它花卉植物相結合，最終形成四君子或歲寒三友等水墨寫意文人畫傳統。在這個講究士氣、逸筆草草的文人畫傳統裡，較少勾勒填彩的工筆畫四君子；這種現象也在「省展國畫部」裡有所體現。「省展國畫部」裡的水墨四君子多是寫意畫，然而，像齊白石、吳昌碩般追求筆墨獨立表現的大寫意風格卻又較少些。另一方面，四君子與花鳥畫、山水畫之間雖不至於毫無互動，卻也不甚緊密；除了極少數個別畫家較富實驗精神之外，四君子畫家也較少受到現代繪畫風潮的影響。彷彿是，「省展國畫部」裡的水墨四君子很有默契地被規範在文人書齋的筆墨遊戲裡，因此，它顯得傳統而保守；然而，也正是因為如此，四君子在復興中華文化的時空背景底下將顯得格外的精誠而純粹。

美術鑑賞的經驗告訴我們：藝術作品或有技巧好壞、作品完整與否，乃至於意蘊內涵的深厚淺薄等等差異，但是，技法形式的創新卻可能不是藝術價值判斷最重要的、甚至是唯一的標準。審美價值判斷可能與追求知識的真實有所不同。如果我們可以接受知識的追求確是以求真為目標，那麼，通過水墨四君子研究，我們或將了解到：渡海來臺水墨畫家們以「正統國畫」的信念而展出於「省展國畫部」裡的作品或許不夠偉大，但是，他們因「正統國畫之爭」而在臺灣美術史上留下的巨大身影卻是真實的。他們的畫會雅集活動或許僅只是抱團取暖的交相安慰，但他們藉由水墨四君子以安撫心靈的筆跡墨韻卻也是真實的。

或許，我們不該指望在水墨四君子中發現甚麼偉大的技法形式創新以接軌西方現代繪畫論述；或許，我們更該富有同理心地以歷史想像而深入中國傳統文人畫之歷史文化內涵；果能如此，我們或將了解(或原諒)眾多美術史家對它持以「傳統守舊」的批評所謂為何。或許，「傳統守舊」並不是一種負面的批評，它在元、明復古派的文人畫家眼中也可以是另一種形式的讚美；關於這點，以中原正統自

居的水墨畫家們知之甚詳。他們在渡海來臺的動盪時局裡或汲汲於復興中華文化，或退守書齋而以水墨四君子抒情言志，種種安身立命之道才是他們不得不面對的歷史真實。對於四君子畫家而言，創新技法以接軌西方現代美術或非當務之急。

參考書目:

- 李霖燦，《中國畫史研究論集》(臺北市:臺灣商務，民國 59 年)。
- 黃光男《美感與認知:美術論文集》(高雄市:高雄復文，1993 年)。
- 黃冬富，《臺灣美術團體發展史料彙編 2：戰後初期美術團體（1946－1969）》(臺北市:藝術家，2019 年 11 月)。
- 劉瑞寬，《中國美術的現代化:美術期刊與美展活動的分析(1911-1937)》(北京:生活、讀書、新知三聯書店，2008 年)。
- 梅丁衍，《臺灣美術評論全集----何鐵華卷》，(臺北市:藝術家，民國 88 年)。
- 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)》(臺北市:東大出版，民國 80 年)。
- 《全省美展 40 年回顧展》(臺灣省:臺灣省政府，1985 年)。
- 《炎黃藝術》，第 39 期(高雄市:炎黃藝術編輯委員會，1992 年)。
- 《臺灣美術》，第 19 期(臺中市:臺灣省立美術館，1993 年)。
- 第 14-23 屆《臺灣省全省美術展覽會畫刊》。
- 第 24-27、33、35 屆《臺灣省全省美術展覽會彙刊》。