

黃鷗波·
〈林家花園〉(局部)
1987·膠彩、紙本·
41×32cm。

6. 在地的 詩畫健將

林家花園方鑑齋
一角丁卯秋月鷗波

黃鷗波數十年來深入觀察寫生臺灣在地風物景致，格外彰顯亞熱帶的臺灣地方色彩，而能展現出自我獨到的畫風，他所自稱的「寫生派的新國畫」實頗為合理。尤其他慧眼獨具，以細膩的觀察和考證，其畫作樸實而敦厚地捕捉了很多早已失傳的民俗采風圖像，因而「樸實的臺灣在地畫風」堪稱其畫風的主要特質。

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts



1992年·黃鷗波獨照。

樸實的臺灣在地畫風

國際知名中國藝術史學家高居翰（James Cahill, 1926-2014）曾於1980年代發表一篇〈論「寫意」是晚期中國畫衰弱的一個原因〉的專文，認為寫意手法（即廣義而言，以相當鬆散、急促的筆法所做的簡單圖畫）的日益風行，正是清初（17世紀）以來中國畫式微的一個重要、甚或最重要的原因。他認為明代中後期徐渭（1521-1593）將近乎放縱的風格下隱藏高超的技巧，表面鬆散的筆法事實上有效地呈現出生動的、清晰的可讀形象之即興繪畫方式發揮到極點。但明末以後就無一人可以媲美其成就。甚至其後諸多東施效顰者，往往形成淺薄而不耐看的形式化作品。是以高居翰特別標舉唐代詩聖杜甫的〈戲題畫山水圖歌〉開頭所說：「十日畫一水，五日畫一石。能事不受相促迫，王宰始肯留真跡。……」的名句，認為作水墨畫態度嚴謹的高度必要性。

回顧臺灣繪畫發展歷程，水墨畫在臺灣成為畫界主流，肇始於明清時期漢文化的大規模引進，由於當時地處移民墾殖的大陸邊陲，因而基本上以中原繪畫馬首是瞻，同時也承襲了明、清徒重筆墨表現的形式化因襲寫意畫風之末流，漠視實對觀察自然而疏離於生活。當時山水、花鳥、人物、四君子畫基本上多屬臨仿或想像為主，雖然另具一股劍拔弩張的臺式「閩習」的狂野特質，以今日觀點看來也多為淺薄而不耐看的形式化作品，在嚴謹度、精緻度以及文化內涵的承載方面，明顯難與中原畫壇相提並論。目前可見之畫蹟，主要承襲海上派遺緒而看不到個性與創意。

20世紀初，隨著中華洋務運動之推展，由西式教育體系所引進的「寫生」概念，常被視為可力矯明、清以降傳統水墨僅重視筆墨而漠視造型訓練，以至疏離生活而千篇一律的救弊良方。位於海峽對岸的臺灣，正值日治時期，與中華繪畫有近親血緣關係的日本傳統繪畫，在明治維新洋化運動融合西法蛻變成為新式日本畫之後，也順著文化殖民之大勢所趨，以東洋畫（包含膠彩畫和水墨畫）之名而引進於臺灣。其中

的新式水墨畫風，主要植基於嚴謹的自然寫生，除了運用觀察寫生而講究造型之嚴謹、視點之穩定化外，也重視大氣感和光影效果的烘托，善用淡墨溼筆並暈染出煙潤朦朧的畫面氛圍，呈現出精緻、優雅、閒靜、空靈之畫境，正所謂之「和風」特質。相形於縱肆狂野的清代以降所謂臺式「閩習」畫風，恰為強烈的兩極對照；相對於中華繪畫傳統的重視「線的雄辯」，日本大正時期水墨畫的「和風」特質，雖然也有裝飾性線條，但顯然更重視「色與墨的氤氳」。

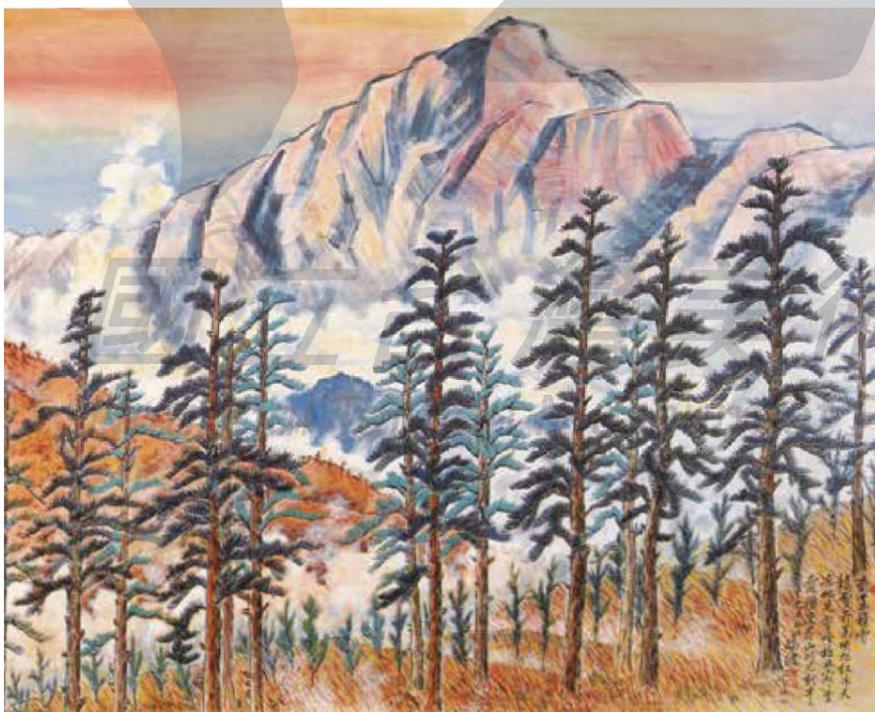
日治時期具有留日學習東洋畫背景的黄鷗波，曾自稱其畫風為「寫

黄鷗波，〈西湖春〉，
1990，膠彩、紙本，
90×109cm。

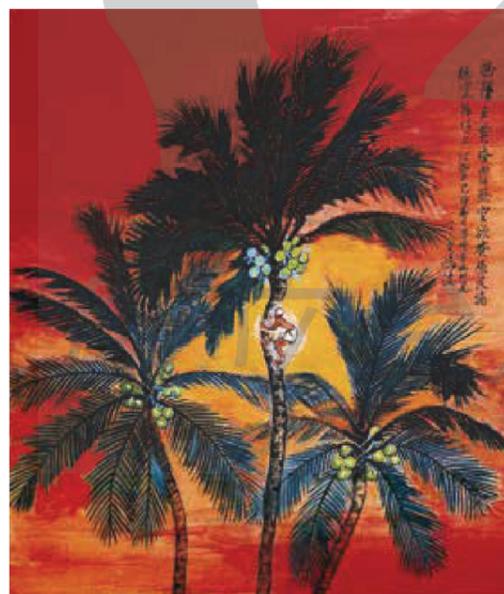




黃鷗波，〈峽谷雲勢〉，
1981，彩墨、紙本，
45.3×53cm。



黃鷗波，〈奇萊積雪〉，
1985，膠彩、紙本，
73×90cm。



上圖：
1980年代，黃鷗波戶外寫生照。

下圖：
黃鷗波，〈黃昏摘椰〉，1994，膠彩、紙本，52.7×45cm。

生派的新國畫」，其畫風不斷融合膠彩畫、華人傳統書畫，以及西洋畫之特質。從文化史、藝術史的角度而論，長久以來，加法式的文化融合，往往是突破瓶頸、推陳出新的契機。黃鷗波數十年來深入觀察寫生臺灣在地風物景致，更格外彰顯亞熱帶的臺灣地方色彩，而能展現出自我獨到的畫風，誠如上述他所稱的「寫生派的新國畫」，實頗為合理。尤其他慧眼獨具，以細膩的觀察和考證，其畫往往樸實而敦厚地捕捉了很多早已失傳的民俗采風圖像，因此莊伯和稱他的畫有「臺灣畫」的感覺，也的確中肯。是以個人認為「樸實的臺灣在地畫風」堪稱為其畫風的主要特質之一。

戰後捍衛臺灣膠彩畫的健將

崛起於日治時期重視客觀寫生，講究造形嚴謹和色彩表現的臺灣膠彩畫，在臺、府展中為兩大部門之東洋畫部的主流。戰後國民政府遷臺初期，與大陸渡臺水墨畫家之間，在省展國畫部中由於同部門競獎而產生的「正統國畫之爭」，在當時「祖國化·去殖民文化」的時代氛圍下，膠彩畫當時被認為是日本文化的範疇，因而從1963年的第18屆省展開始退居國畫第二部，甚至兩年之後（1965年第20屆），省展各部門新增名家的「邀請參加」體制，膠彩畫家卻唯獨被遺漏。有鑑於此，黃鷗波於1971年秋冬之際連續寫給省展籌備委員會召集人馬壽華的幾封仗義執言

的書信，耿直地為臺灣膠彩畫界抱不平，因而開啟幾個月後（第26屆）國畫第二部的「邀請參加」體制。

也由於有感於時代氛圍限制了膠彩畫在臺灣的發表舞臺所致，他也於1972年5月與國內幾位重量級膠彩畫名家，發起「長流畫會」，並由黃鷗波擔任總幹事，並議定於每年冬季舉辦會員作品展，藉以帶動臺灣膠彩畫之風氣。

1972年9月下旬中日斷交，在此時空氛圍下，翌年（1973）第28屆省展的籌備會議中，突然決議取消了國畫第二部。黃鷗波於1979年致函教育廳施金池廳長的長信中，力陳「寫生派新國畫」的優點，以及其在省展中必要存在的正當性之理由，呼籲於省展應恢復其部門（即之前



左頁上圖：
1990年代，黃鷗波於畫展致詞。

左頁下圖：
黃鷗波，
〈八佾舞〉，
1995，
膠彩、紙本，
90×115cm。



黃鷗波，〈心事〉，
1987，膠彩、紙本，
73×52.5cm。



的「國畫第二部」，亦即膠彩畫），甚至也對省展評審委員機制有所具體的建言。結果也很快導致省展制度之微調，讓膠彩畫重新在省展有獨立部門的設置。

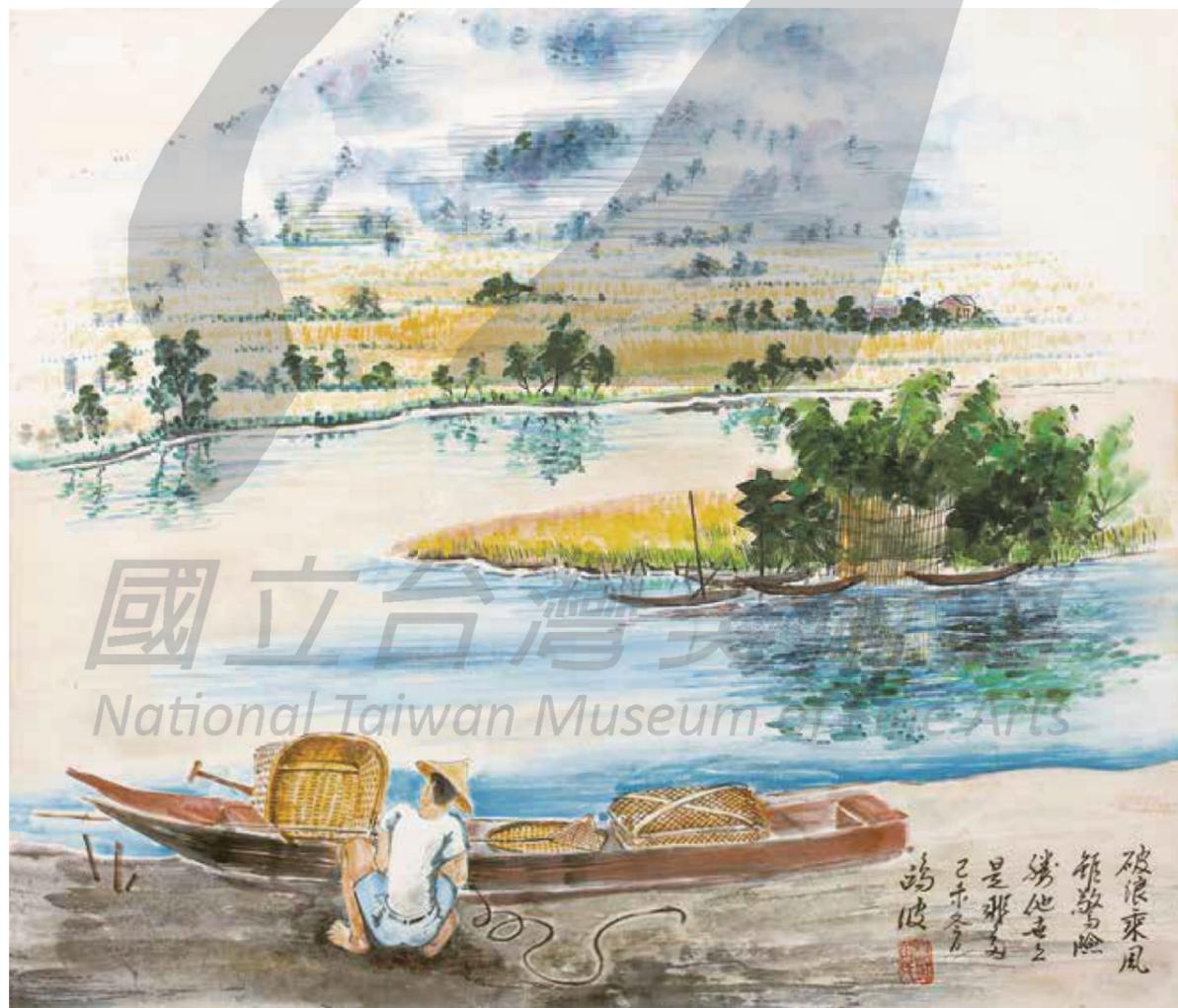
此外1991年黃鷗波邀集北臺灣膠彩畫家共創「綠水畫會」並獲推舉

擔任會長，與臺中林之助主持的「臺灣膠彩畫協會」並稱為臺灣兩大膠彩畫藝術團體，對於膠彩畫的風氣之帶動之貢獻，也是不言而喻。

黃鷗波以臺灣前輩膠彩畫家中少有的如椽健筆以及道德勇氣，撰寫的幾封擲地有聲的長信，極力爭取到膠彩畫在省展裡發表的舞臺。這些積極作為，加上其作品的內涵寓意中，常以犀利的角度諷刺社會、針貶世俗，為以往臺灣膠彩畫家之所相當罕見。讓他在前輩膠彩畫家當中，也凸顯其耿介鮮明的個性特質，也堪稱為「戰後捍衛臺灣膠彩畫的健將」之一。

右頁圖：
黃鷗波，〈辣椒頌〉，
1995，膠彩、紙本，
41×32cm。

黃鷗波，〈淡江漁人〉，
1979，膠彩、紙本，
31.5×41cm。





1995年，畫家聚會合影。
左起：黃鷗波、陳慧坤、
陳慧坤夫人、林玉山、許
深州。



1999年，黃鷗波與畫家
兼藏家王己千（左）共閱
《黃鷗波作品集》。



1996年，世界詩人大會黃
鷗波（右1）獲頒桂冠詩人
證書。



1993年，黃鷗波（右5）
參加嘉義市文化中心落成
典禮，作品由林玉山、黃
鷗波、郭東榮、劉耕谷、
曹根、張權同畫，陳丁奇
題字。

膠彩畫家中的典範學者兼詩人

黃鷗波深厚的詩詞、漢學素養，為同輩臺籍畫家中罕人能及；尤其其他兼長於臺語文學、童謠以及話劇劇本，其涉獵之廣，反映社會現象之接地氣方面，甚至連講究詩、書、畫三位一體的大陸渡臺文人畫家也是極為罕見。長久以來其畫中遷想妙得的文學底蘊，以及別出心裁的畫作題識，無疑對其畫境發揮了相輔相成的作用。

臺灣前輩藝術學者王白淵曾稱譽他為「臺灣的豐子愷」，應該主要

黃鷗波，〈蘭花〉，
1995，膠彩、紙本，
15.5×46.3cm。





國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

肯定他與豐子愷兩人都擅長於捕捉人間百態，以及運用遷想妙得而雅俗共賞的詩文題識，來深化、趣味化畫境的共通點。其學生膠彩畫名家劉耕谷也曾撰文提到黃鵬波時常以儒學教義轉化成美學觀念，是一種「鵬波藝術」的典型代表。黃鵬波題畫文學之高妙，在臺灣前輩畫家當中也是獨樹一幟而卓越超群。或可稱他為「膠彩畫家中的典範學者兼詩人」。

黃鵬波，〈慈愛〉
2000，膠彩、紙本，
45×45cm。