

近四十年來臺灣地區山水畫風概述

王耀庭

Four Decades of Landscape Painting in Taiwan / Wang, Yau-ting

壹、光復前的臺灣山水畫傳統

繪畫藝術是我國傳統文化的精粹之一，在美術領域中尤享有優越高超的地位，其風格的發展歷經數千年，既一脈相承，而歷代歷朝，更有所獨創。臺灣雖早有國人活動的足跡，但就整個悠久的中國歷史來說，一直到明末鄭成功，以此地為反清復明的基地，才見大規模的開發。隨著從閩粵而來的移民，中華文化逐漸在臺茁長、生根，繪畫藝術也隨先人對新地區的拓展，由滋生而繁衍。唯先民筆路藍縷，保衛為重，草萊甫闢，未遑文事，是可以理解的。到了乾隆年間，繪畫活動已普遍行於文人雅士及鄉土民間。從方志上探索，記載的繪畫人才，不可謂不多，唯以「山水畫」為範圍，遺存的作品並不多。

美術史的重要依據是美術作品本身，這一時期的繪畫，除了文獻以外，更重要的是從遺存的作品來追尋。連橫嘗謂：「夫以臺灣山川之奇秀，波濤之壯麗，飛潛動植之變化，可以拓眼界，擴襟胸，寫游蹤，供天然之詩境也。……」對新山川之奇秀，早在康熙三十三年（西元 1894），高拱所編纂的《臺灣府志》，就出了文人品題的「臺灣八景」，名勝本該是山水畫取材的好藍本，可惜至今尚未見到有清一代關於這方面題材的描繪。康熙至同治年間，臺灣各地刊行的方志，刊載了各地美景的版畫，倒依稀可見當時對臺灣山水的描繪。茲舉一例，「雞籠積雪」（圖 1）出自《臺灣府志》乾隆十二年刊本。因雕版只利於線條表現，加以雪景，是以畫幅大量留白，銳利的線條及小斧劈皴法，使此畫看來像是一幅十足的芥子園畫譜。簡單的兩個取樣，「雞籠積雪」布局平凡，充滿著插圖式的畫法，並有一份夢幻式的玄想山水，說來都是整個明清時代的版畫潮流之一格而已。針對臺灣本土山水畫的題材實在非常稀少。清代有影響力的謝瑄樵（1811-1864），間有山水畫的創作，從得見的作品裏，謝氏的山水，受明代唐寅的影響，「仿高房山夏山煙雨圖」曲折方稜的松幹即是學自唐寅，至於近於方體的山石及斧劈皴法，唐寅雖也慣於運用，但這四屏山水的筆調急切、刻露，應是浙派山水的作風。謝瑄樵也頗推崇王翬的畫法。

乙未割臺，日據殖民統治，漢文化受到摧殘。臺灣繪畫的發展，洋畫、日本

畫固為一時之盛，畢竟，島上的居民，漢人還是絕對多數，往昔堅厚的傳統，五十年間，依然以隱流存在於民間。日據五十年間，臺灣的美術發展，可以第一屆臺展之舉行為區分。日據前半期，揚名於臺灣的傳統畫家，精於山水一科的還是少數，茲舉王坤泰作於 1928 年的「山水」(圖 2) 為例。竹林人家，奇石橫空如洞，遠方高峰聳立，佈局尚屬清奇，應該是當時水準較高的作品，但這與多數的作品一樣，是書齋裏想像的優美山水。

從圖錄日據後期傳統繪畫的《東寧墨跡》及《現代臺灣書畫大觀》兩書裏為例，山水畫一科，仍是顯得較弱的一環。但從題材上來看，總是以想像為主，是一種文士優雅的生活天地，與當時當地的山川一無關連。筆墨的趣味，一向溫和，這種趨向，遠受明代吳派至清初四王一系的影響，如郭雪湖「仿石濤山水」，基本上都是南宗的面目。

貳、中原畫風的再度輸入

光復初期及民國三十八年以後，台灣重回漢文化的導向，畫壇又起一番變局，渡海的畫家，對臺灣又具有影響力，其中以溥儒與黃君璧、張大千為最。

溥儒（1896-1963）自述學畫出於自我摸索，據一位溥氏的姪女透露：「溥氏第一次作畫，臨摹一張古畫，畫中有位穿紅袍的人物，袍上的顏色，染了很久纔像。」由於收藏古畫，家中不乏很好的範本，得力最多的是一幅標名為「宋人山水圖」手卷，其次如南宋的馬遠、夏珪，明代浙派的吳偉、王誥，元代王蒙，明代文徵明、唐寅等，然而他將這些大家陶冶於一爐，又觀山川明晦變化之狀，以書法用筆為之，更加上本身古淡清醇的特質，腹又有詩書氣自華，一命筆即超凡越俗，而成為超群逸倫的人。畫風也有摹古的一面，評論者雖有閒言，終不能以瑕掩瑜，做為一個傳統文人畫的代表，時代的浪潮無論如何衝擊，畢竟純文人畫的美，仍然有其崇高的地位。

黃君璧（1898-1991）廣東省南海縣西樵人，於民國三十八年來臺，黃氏主持臺灣光復後唯一的美術系其影響力最為深遠。黃氏個人學畫之過程評者認為有四，一、仿古期，二、寫生期，三、變新时期，四、圓融期。「寫生」法之大量運用，當是在抗戰時期，入蜀完成。寫生運用的就是定點透視，這與一般重山複水的佈局，移動視點大異其趣，但它也接近南宋人的取景觀念。因此融合上，西法之取景入畫，先天上已有相通之處。運中國筆墨，推窗望外，以截取天地一角，寫各地景色，仍是黃氏常用的手法。完成於八十八歲的「相對倚欄談」(圖 3)，

就利用墨之暈散畫出山間水氣淋漓的蒸散，筆法上雖近於石谿，墨趣卻近於石濤，但實景取勝。

張大千晚至民國六十年才定居，畫名固然高遠，但定居既晚，來去之間，風從者應是集中在潑墨風格的響應。張氏四川省內江縣人，一生畫藝，奠基於傳統，其畫歷始於石濤入手，後來又規撫歷代名作，殆民國四〇年代，開始以潑墨法。

「山色空濛」可以說是潑墨與潑彩的代表作之一，作於礬紙上，利用礬紙的不吸水性，使墨之淋漓，自動性的技巧表露無遺，然而作之於屋宇、小舟、瀑水等等之運用，仍是具象而易識的，也由此具象事物，引導觀賞者帶來山、水、雲彩的遐思，但氣氛的自由，將是潑墨彩所具有的抽象意味所帶來的。

另一方面，倒是較晚數歲的傅狷夫，因任教藝專美術科，個人畫風影響及於學生。傅狷夫（1810 出生）原名抱清，浙江杭州人，學畫於王潛樓，畫藝江南十年，是吸收醞釀，築定基礎，巴蜀九年，是消化轉變，成長時期，在臺的一大段，才是開創，完成獨立行時期。清新、簡儉是整體的氣氛，也常保持至今。傅氏於臺灣一地之風景題材，頗多描繪，從民國四十九年起，研究海濤與裂罅皴，頗富個人風格。

此外如成名於大陸時者祇有吳子深了，影響力不大，至於來臺時年齡層次與這幾位不相上下的，如陳含光、彭醇士、馬壽華、陶芸樓、陳定山等人，應該是文士形態的畫家，倒是法古的成分居多。基本畫風能與當時大陸畫家有直接淵源者，如劉延濤為胡佩衡學生，張穀年為馮超然外甥。當時的臺灣尚難以支持職業性的畫家，一般均是以公教職為業，正如文人畫業餘性的特徵，寄於畫、寄於詩書的文人生活性格還是這一代的特徵，但就文人的派系來說，是宋人？是元四大家？是明代沈、文？還是清代四王、石濤八大的追隨者？說來各色皆有。

民國四十一年舉行了一次「自由中國美展」，可視為來臺的大陸人士畫風的縮影，就今日得見的存留目錄《自由中國美術選集》，登載部分的作品看來，僅以山水畫為範圍，實際上，也是傳統的面貌，試舉例說明之。馬壽華的「寒林雪霽」（圖 4），在題款上，就標名「擬李營丘筆法」，畫上的構圖，左方一高崗突起，右下則枯樹三株，中景平坡，一水成之字形，遠方諸峰並起，這是一幅當時最典型的臨古作品了。何勇仁的「江水離情」，從構圖和筆法、墨法，應該是受到石濤的影響，山石的輪廓，筆法相當率意，卻顯示出用筆的功夫，尚欠修為，只能說是在快速的行筆與運墨之間，傾瀉相當多的個人感情。劉雅農的「秋山蕭寺」，李韻清的「熱海錦浦」乃不免為《芥子園書傳》型態的畫稿。此時林風眠

不在臺灣，卻有作品出現，「山中」一幅，近為草原，旁有一人持仗背包袱，電線桿出現於畫面上。筆墨上的點線，並不按傳統方法，這種帶有現代感的作品，大致是寫生觀念下得來，景也少有重山複水。蕭一葦的作品，仍然是乃師溥心畬畫長卷的面貌。劉伯鑾的「晚歸」（圖5），以濃墨粗筆作畫，點景人物倒是出現腳踏車。

從當時展覽會目錄，如日後活躍於畫壇的金勤伯、陳雋甫、吳詠香、任傳悟、曾其、蕭一葦，均曾出品。此外，如郭雄、張鏞、董洛川等人的作品仍然是相當傳統的。從整體的作品來說，也還是以傳統派為主，這些畫家當時的年齡，高者如溥心畬、黃君璧，均只五十出頭，餘皆四十、三十、乃至二十餘歲，從畫歷上看，並非大成時期。

叁、域外美術思潮影卻及本體的些許變化

處在廿世紀，光復後臺灣地區免不了西潮東風的衝激，一般所謂的「中國現代畫」運動成形而具規範者，當以民國四十六年的五月，東方等畫會相繼成立為重要里程碑，標榜現代的氣息，可謂一時風起雲湧，從民國四十五到五十五年這十年間，西方的抽象表現主義、超現實主義，及非現實主義的畫風，在臺灣的畫壇得到正面的反應，往後普普、歐普、新寫實主義的思想也一一引進。就當時的畫壇而言，接受了風行國際的抽象主義繪畫，從表面上而言，這是全盤西畫的移植，然而在參予者的言論中及作品標榜的精神內蘊，卻強調是回歸中國的本質強調中國畫法美學「超以象外」、「得其環中」。山水畫，本身藉以表達的形態，如樹法、皴法，以至於虛實相映的留白觀念，從抽象畫的觀念言，幾乎也可以視為一種藉符號來表達的藝術。中國畫裏所追求的筆墨趣味，本身也是相當契合抽象化的，這些先天上的相符，使傳統與西方的美術新思潮能有對話的機會。

劉國松是為代表之一，其畫目的品名，一直是相當多的山水畫成分，如「瀑雲」、「黃灰山水」、「蒼蒼雲山」、「陰山」，實在不勝枚舉。事實上，其中畫面組成的母題（Motif），似山、似雲、似瀑、似水，均若有蹤跡可尋，評論家亦評其畫充滿山水型態，如蘇立文即謂：「劉國松的畫，無論看來多麼抽象，卻始終含有山水的意味。」另一方面，陳其寬（1931 出生）建築系就學期間，勤習水彩、素描。乘軍用飛機飛越駝峰，因視點移動，天旋地轉之景致，令其印象深刻。就山水畫之範圍，中國傳統上的多點透視組合，得到印證，且對日後的山水畫，有了決定性的基礎影響。而於居留美國期間，領受當代藝術思潮。

1949年以來，美式文化隨著美國強大的國勢介入，美國畫家安德魯·懷斯（Andrew Wyeth, 1917- ），頗受臺灣畫人喜好，其後1970年代，新寫實主義的流行，及臺灣本身的鄉土運動，使其發展與這兩者不謀而合。懷斯的創作氣氛，以憂鬱、恐怖、孤寂為勝，雖然出以極度的寫實形式，卻以追求一種抽象的本質。懷斯本人固守美國本土，造就了他鄉土氣質的特色。從懷斯此間熟悉的成名作啟示了臺灣新長成一輩的畫家。其中以何懷碩，曾為文評介，並於文後附記：「懷斯的畫深得吾心，他可以說是我心目中一個畫家的典範（雖然我對他有一些批評）。」何氏部分的作品，的確曾反應如懷斯的作品。其「孤旅」的題材品名、畫面氣氛，與懷斯的作品可以說非常地相通。何氏在水墨的運用上，將前人的水墨涵養，轉化成一股陰沉又逼人的濃鬱神秘感。新寫實風格的引進，反應於山水畫，現實生活的題材、技法的方式，又趨於細膩不遺，但是與中國的工筆畫又顯然不同，如張進勇「野柳寄情」是一例，畫幅雖為長方，無關乎虛白之用，僅以左上一角露出海面，從遠近的視點來說，近景陰暗，而遠景陽明，點景人物縮小，故意強調斜上之縱深，作者所使用的點線面組合，所依尋的可說是陽光下明暗陰影，用以表達立體感，線條率皆乾擦，陰影處的渲染，相當細緻，帶有噴灑的意味，遠處海面皺紋加染，波浪上並無重點式筆法。

四十年來中國畫的大變革，粗淺的二分法言，所謂傳統畫與現代中國畫，其間的差異，從精神層面到技法形成，都可截然二分，而「現代中國畫」所欲標榜的，正是從舊的觀念中解脫出來，以本文之山水畫為界，傳統山水畫的技法，包括皴法、樹法，逐漸的被揚棄，代之而起的手法，可謂無所不用其極，美名之以自由創作，已無任何的限制，手法上若以傳統的筆墨觀言，述其重要者為潑墨(彩)與拓印。

張大千因駐留歐美，將個人發展出的潑墨、潑彩上溯唐代王墨(洽)，這固然是表達了中國本位的自尊觀，從時空背景言，與歐美的藝壇卻有脈絡呼應可尋。

大筆寫意潑墨畫風，自張大千出現後，給予臺灣畫壇的影響，在其大風堂弟子中，有孫雲生出現與師門相同的面貌。而其他的畫家，則善自變化，在自己的本來面貌上，運用墨的滲透、點、面來寫出個人面貌。另一方係潑墨的手法，又參以些許具象的些微事物，例如劉平衡的「溪山界遠香」(圖6)，方幅的畫面墨之為用是坡陀，是起伏的遠山，近景的紅樹出以其象形，為體認山水之證。洪根深將抽象與寫實並容，或許如張大千式的潑墨畫，也是出現屋宇、小舟、人物等

等具象事物，將抽象水墨與其體事物融合於畫面，可視為將古今中西包容成一體，再以紙印、拓印、揉皺、暈染等方法，這是六〇年代以後許多畫家所喜歡採用的，茲以民國六十八年的「紅霞」為例，略為正方形的構圖，下方是水墨暈章，上方地平線上荒廢似的屋宇，加上枯衰的樹叢，以紅霞滿天來襯托，氣氛的塑造上，有如大地似的深沉。孫瑛亦是一例，其作品「山間」，從題名上認識，幾筆橫向動勢的排筆，墨跡顯示抽象的情趣，畫中只借有似枯木、帆船的點景，上天空白，下地空白，整幅畫與其說是山水，毋寧說是一幅抽象畫。

畫面上幾近抽象，將之歸為山水畫，難免牽強之譏，但是畫家的作品題名，當有助於畫科的釐清，如王攀元的「黃河之水」，方幅的畫面用墨刷出黑白三塊，淡墨處分出如水的細流，自可作黃河之水的連想，與傳統的筆墨之趣比較，這顯然又是「刷」筆下的墨趣，從墨幾乎也可以視為一種藉符號來表達的藝術。中國畫裏所追求的筆墨趣味，本身也是相當契合抽象化的，這些先天上的相符，使傳統與西方的美術新思潮能有對話的機會。又有追求單純造形的變，或許可以歸諸西方「構成之美」的另一面，關於這方面創作，理念上更接近西方手法的該是顧炳星，以「建築」（圖 7）為例，方形、三角形的格子，成列排起，或許可謂得自現代摩天高樓的玻璃窗所來的創意，從深淺不一的墨色，做出光線閃亮的變化，從題材的選擇，到筆法線條的捨棄，出以單純的幾何形之美，也可見中國畫變革之受西洋影響。

以自我個性一意獨立，技法的歧異，數見不鮮，拓印即是。拓印，不藉筆將墨（彩）直接施之畫面，反而是施於另外之紙板，以印或拓之方式為之。因此不見筆蹤，其效果往往有非人為之趣味出現，施為的方式絕大部分是局部加工，再與筆相互為用，茲舉例如陳其寬之「澗」（圖 8），此種山峰即先以拓印方式打底，再另加以各種色彩，至於完全以拓印方式為創作山水者，見之於黃千嶺之「山水」。揉縐加拓，或者於縐紋上以墨（彩），因紋路高者受墨，低平者空白，也是產生一種無法控制的效果，其例見於林玉山所畫「南洋所見」，背景黃底，但見較深不規則短線排列。這種線條恰如獸蹄鳥爪之痕跡，也非筆趣所有。其他亦有如書法趣味的「屋漏痕」、「錐畫沙」。再者為噴射以代筆染，其法可用牙刷沾顏料刷於細網上，讓顏料自動灑落畫面，亦是了無筆跡，近來因噴霧器普遍，復可將顏料直接調水，由噴霧器逕自噴灑，劉墉之「剪燭共話巴山雨」，其黝黑的背景效果即是。用現代的語言來說是自動化的效果。

日據時期膠彩畫炎方色彩觀念帶入臺灣地區的山水畫，已在民國四十七年，

林玉山所作的「昆陽山色」有所發揮。李秋禾為林玉山之學生，其作品「歸農」（圖 9）主題上選了臺灣到處可見的防風林，並排的木麻黃，田間小路，農婦伴牛歸去，而遠處一輪落日。色彩上強調夕暉餘照的光芒，從取景上言，這是掌握現實所見。此幅畫立基於日據時期以來膠彩畫的觀點與水墨畫系的溶合，而十足表達於樹幹、樹枝、土坡，乃至於赤牛。就鄉土觀念與膠彩和水墨的溶合表現來看，這是一個可以令人感到美滿的作品。可惜李氏英年早逝，遂使師門後繼無人。

肆、多元並呈的風格

四十年來臺灣國畫壇固有領導風從的現象，但是並沒有定於一尊的地位。究其原因，一方面來自不同地域的人才，師承上固然說是共同的傳統風格居重，畢竟仔細分析，還是同中有異，況且彼此之間也未必有師承或同學之誼。因此，正如所謂後現代主義一樣的各自領略發揮，形成派系風格的情況並不明顯，然而，從成長過程來說，四十年來已經是一世有餘了，光復初期出生長成的畫家，與這時期剛完成美術教育的畫家，觀念與技法上還是有所不同的。

一個很清楚的風格改變，奠基於個人所受教育及年齡層次的不同，文前所標舉出中原畫風的移入，可說是文人的畫風延續，那麼年齡稍次的如呂佛庭、胡克敏、姚夢谷、賴敬程、余偉、任博悟，又可視為同一型態，另外卻又加上畫家及教學者的身份。

在山水畫科裏，四十年來影響力較大者，民國五十年前後以黃君璧為著，接著是傅狷夫，約在民國六十年後，江兆申（1925- ）的畫風又為畫壇所重視。就整個社會背景言，山水畫或者中國畫對當代社會的脈動反應，尤其以工業化的文明對社會的衝激，呈現在畫面上的不一定是正面的反應。山水畫在中國文人的心目中，充滿隱逸的性格，它毋寧說是具有厭惡煩囂塵世的象徵，排斥現代文明所產生的種種急迫壓抑人性的力量造成山水畫與其描繪的大自然的斷傷，不如還是像傳統一樣地提供一個可以安身立命的處所，在這樣的時空下，山水畫所扮演的傳統角色功能，照樣能適合於當代社會。但進一步，諸多當代的山水畫風，又以何種畫風能扮演這種角色功能呢？江兆申以傳統的風格憑著個人特殊的學養，融入一股沁人脾的氣息為晚輩所風從（圖 10）。江兆申的直接影響者，以周澄、陶晴山、李義弘、顏聖哲、許郭璜、曾中正為代表。

鄭善禧（1932- ）則淵源傳統，而加以個人入世觀，其畫不避重墨，近者得之齊璜，遠者得於金農，加以喜好臺灣景色，其作品如 1980 年之「海島漁村」，

採俯視構圖，長條中上下直走之山峰，重墨構出外形，重綠敷染與山間赭黃小道恰成對比，山坡下之小屋，靠岸之漁舟，均為當代景色，畫水橫行染以紫，均可謂不避俗，而臺灣山之景躍然眼前，至若臺灣鄉間小景，以「椰林平舍」(圖 11)為例，畫中椰樹筆法，再雜以各種山花，就如眼前小景。

余承堯(1989-)，其畫被舉為「獨立於傳統與新潮流之外」，就畫學習並無師承，自謂：「對象是自然，老師也是自然。」因此，傳統的筆墨趣味，無法在余氏的作品上給予評價，本質上(圖 12)，余氏注重的是山石的結構和峰巒的層次，特別重視石山的質感，表現於畫面上是密實的手法，整幅畫面少有留白，每座山、每塊巖石，任何一片叢林，都不避重重覆覆的筆觸或色彩的堆疊。一些水墨的山水，在筆墨的結組與凝聚下，絕無文人畫所具的幽雅與清新，反而有西洋銅版蝕刻畫，密針細鏤，黝黑厚墨，深沉凝重的味道，但見石巖峻嶒，塊疊橫互於前，大有超現實幻夢之感，且帶來一股迫人眉睫的力量。

在大陸完成美術教育，來臺後順著個人師承的發展，或與時代潮流相配合，或堅持個人風格，隨年齡而成熟，其例可舉下列幾位。張德文的「旅泰紀勝」(圖 13)是溶入寫生手法的作品。張光賓則承繼乃師傅抱石為基礎，長細線條的披麻皴，還是保留著較傳統的型態。楚山青的「古渡斜陽」，代表簡筆方式的山水畫法。胡念祖(1927-)之「溫泉之鄉」畫中右懸崖、左小山坡，其畫法如馬芽皴法，保留胡氏在五〇年代的山石結構作風，這種畫法可謂早年承續於傳統者，又用潑墨潑彩，一片煙霧迷漫，造成一片渾沌，其色彩之運用，水墨之渲染，又欲造成抽象效果，事實上也是欲將傳統山水皴法之美，結合當代的抽象作風於一爐，這也是四十年來從傳統基礎上出發而產生的變化之一。

對於來臺影響頗大的畫家，如黃君璧、溥儒、張大千、傅狷夫，追踵師門的畫風並不多，對創作者言，皆極力擺脫師門的格局，建立自我的面目，因此，明顯有此風格僅是少數，如孫雲生之從張大千是一例，但也多多少少加入自己的意味；如馬晉封學畫與傅狷夫，其「草閣攤書」就帶入個人風格。而最足以說明傅氏藝專風格的代表是蘇峰男。

新一代在臺灣生長的美術系科人物，尤其是民國五十年以後的畢業生，這一批成長於戰後初期的畫家，背景上絕大部分接受專業教育出身，科班受教育的過程中，已非傳統的文人詩書畫一體，以制式教育，儘管主修有別，課程的安排，對西畫的基礎訓練既不可免，也不能無視於當代的外來藝術思潮，生活的狀況，更非傳統的文人化，對山水畫言，風格上的丕變，於焉興起。

總體而言，中國傳統山水畫脫離現實人生的出世感，又逐漸被拉回人生的世界，傳統講究的筆墨、渲染法也在整體效果營求下，重墨而略筆，雅淨的效果已為營造氣氛，水墨氤蘊為尚。以羅芳（1937-）為例，從傳統的筆墨法出發，經營了臺灣山水的特色，師承方面雖以黃君璧、吳詠香為主，但前者之影響較深，羅氏一輩的教育背景，正顯示接受完整的美術教育，傳統的技法修養，融入西法的寫生觀念。從技法的比對上言，羅氏的作品筆法以線條為重，然取景命意，已是入眼可見的一窗一角了。「煙霞此地多」（圖 14）就是從傳統跨出的一位典型畫家。

四十年來與中國大陸少有藝術交流，但何懷碩的部分作品帶有傅抱石、李可染的影響，是較獨特的例子。又歐豪年來自香港，代表嶺南畫派給予此間的影響。

中國繪畫的無法與現實生活同步，被認為詬病的大端，歷來的評論家，主張寫生是救弊的方法之一。美術係教學勵行寫生，1950 年代，如李仲生、施翠峰也為文提倡，新一代的羅青（1948-）則以白話文學的興起，能與生活合為一，傳統的繪畫，就如同是死的文言文，標舉「寫生為基礎」，滲入文言化的「芥子園」、民間藝術及東西洋畫法，來表達畫家的現代思想。例如探討傳統山水畫與現代科技的關係，用「柏油路」為題材，象徵今日對「速度」的表達。

臺灣地區寫生的觀念，日據時代即已產生。如 1929 新竹書畫益精會舉辦的書畫展，入選壹等者為林玉山「曉靄」，這幅作品已非傳統繪畫所能規範，點景的耕田人、牛，固為當日農村寫照，構圖採取平視，直如一眼望去所見，樹木的筆法，均與傳統無關，遠近層次的渲染，在在受到當代日本人的影響，這種「新意」已能博得傳統畫壇的激賞提供了一種傳統筆墨寫生的方式。這種「寫生」的主張，描繪鄉土的一切，說來也是由外因產生的變局。

黃君璧，從寫生所得來的構圖，立足點手法雖然和南宋人相似，而光影的捕捉，質量感的效果，卻少有南宋人的浪漫詩意，有如自然主義的美感觀念，使黃氏的畫作充滿著現實人間的意味。傅狷夫之作風，於寫生新風格，顯然以墨之淋漓、與色之「沒骨」為用，如畫「雨景之太魯閣」，雖不能調為潑墨，然其法將紙先打濕，再施以團團墨簇，利用濕性之自然暈散，發雨濛濛之景，筆之用退為其次。

四十年來的發展，也可以看出從傳統中規中矩的筆墨出發。可舉江兆申的「花蓮記遊冊」，江氏以傳統筆墨及南宋人的構圖法，完成了臺灣的風光，事實上，傳統筆墨如何與地區美感題材相配合，一直是當代山水畫家所從事的課題之一，

傳統的筆法，也可見之於劉延濤的畫埔里、張穀年的畫南海學園。

「臺灣山水題材」，建構在寫生的觀點上，所謂典型的畫圖畫法逐漸在他的畫中消失。皴法表現的山石紋理，地理環境的變遷，線條形態的皴法，臺灣的山脈與大陸的地理有相當大的區別，尤其是長年的草木蔥蘢覆蓋，除了名勝如太魯閣一帶、阿里山塔山，曝露大片的石質岩壁外，完全由森林覆蓋，一片翠意，某些皴法如斧劈皴、麻披等線條型態的畫作，實在無用武之地，自有其「中原繪畫語彙」不能完全移植的困境。如鄭善禧的作品中，大量地使用綠色調，應該是寫生而來的忠實反應，也就是說淺絳山水的花青赭石，幾乎無法表達臺灣型態的山巒。從忠實於自然反應地方特色，墨色（彩）也跟著變化，況且八〇年代以後揚名的畫家，對景寫生，虛實的應用觀念，完全留白的方法，越來越淡薄了，背景墨彩渲染層次的講究，完全依此為用，此見之於王友俊、林昌德（圖 15）、蔡友諸人的作品，都或多或少有此特徵。由寫生帶來的寫實，更是引起入世的觀念，如重密實的畫法，使景滿佈於畫幅，如黃才松、張仲熙、蕭進興等。筆墨原則能與傳統之美相符者，還是江兆申一系的弟子，如周澄、李義弘、許郭璜等。一入寫生，點景與佈局的改變，也說明了畫家對自然觀的差異。是一份超然出塵的仙境，是一派人間煙火的生活地方。事實上，兩者並不相背，只看你採取那一個角度，處理的好不好了。所謂傳統的經驗與當代生活的感觸，並沒有激烈的矛盾，正是多元的特色。

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