

省展專輯

現代繪畫運動期間的「省展」風格（1959-1970）（上）

蕭瓊瑞

The Modern Painting Movement at the Taiwan Provincial Fine Arts Exhibition 1959-1970 (I)
/ Xiao, Qiong-rei

目前探討戰後臺灣美術發展的研究者，不論對所謂的「現代繪畫運動」，抱持肯定或批判的態度，大抵均認同以 1957 年，亦即「五月畫會」與「東方畫會」成立並推出首展的一年，作為本地「現代繪畫運動」起始的一個時間上限¹；而這樣一個具備強烈「革命性格」，也遭致時人極端對立評價的繪畫運動，大約在 1970 年前後，逐漸趨於消沈。²

從 1957 年至 1970 年，也就是「現代繪畫運動」如火如荼展開的前後十四、五年間，曾經一度成為這批現代繪畫運動者，強烈批判、攻擊對象的「臺灣省全省美術展覽會」，其實際展現的風貌如何？現代繪畫運動者對他們的批評是否公允？也就格外引發我們的好奇與探究的興趣。此一問題，事實上包括：「全省美展」有無可被釐清出來的基本風格？前後十餘年間的展品風格，有無明顯的改變？改變的路向，有無清晰的脈絡可尋？尤其做為當時橫掃畫壇的抽象之風，在這個被斥為保守、封閉的官辦展覽中，有無某些程度的反映？或是此一象徵全省最高美術權威的展覽，到底曾否以一種什麼樣的方式，體現其對「現代繪畫」的詮釋？這些問題的澄清，將不僅滿足我們單純的好奇心，也將有助於我們對此一全省性美展的真實瞭解，進而賦予公允之定位。

這個創始於臺灣光復次年（1946），本省歷史最久、規模最大的公辦美展，諸多資料，均已隨著時光的流逝，逐漸散失。尤其若有心對早期的展品風格，進行較全面的瞭解，幾乎變得完全不可能；勉強為之，恐怕也只能透過當時少數的文字記載，去揣摩、推敲。然而，幸運的是：「省展」自十四屆起，開始將所有

¹ 參見：王秀雄參加「亞洲區第四屆美術教育會議」對戰後臺灣美術發展之報告，《藝術家》21 期，頁 150，1977.2；雷田〈從「臺陽」的歷程談時代樣式〉；《雄獅美術》79 期，頁 28-39，1977.9；何懷碩〈社會變遷與現代中國美術——三十年來中國美術在臺灣發展的回顧與省思〉，收入《臺灣地區社會變遷與文化發展》，頁 495-526，臺北《中國論壇》，1985；黃朝湖〈中國現代繪畫運動的回顧與展望〉；《中國現代繪畫回顧展》專刊，頁 9-19，臺北市立美術館，1986.2；曾培堯在《藝術家》雜誌，「每月藝評」中，對文建會舉辦「臺灣地區美術發展回顧展」之座談發言，《藝術家》120 期，頁 69，1985.5；及文建會為該展所出專刊《臺灣地區美術發展回顧》第三單元〈團體畫會的興起〉，行政院文化建設委員會，1985.7，等文。

² 參見作者《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後臺灣的發展（1945-1970）》，東大圖書股份有限公司，1991.11，臺北。

「入選」以上的作品，包括評審委員的示範之作，集成《展覽會畫刊》，迄今從未間斷，為後人留下了寶貴的美術史料。而十四屆省展的 1959 年，也正是前述「現代繪畫運動」初起的第三年，以 1959 年至 1970 年，前後十二年的《全省美術展覽會畫刊》為資料，進行考察，或許正可提供前述諸多問題的部分答案。³

為了分析、比較上的方便，我們擬將此十二年，以每四年為一期，分做三個階段：前期（1959-1962）、中期（1963-1966），與後期（1967-1970）。每一期，再分國畫、西畫、雕塑等三個部門，進行討論；討論的內容，則同時包括各屆前幾名，及優選、入選，以及部分評審委員和後期邀請展出等畫家的作品。

壹、前期（1959-1962）

1959 年，「五月畫會」與「東方畫會」均已進入第三屆的展出；此前，「東方畫會」的吳昊、夏陽、霍剛、李元佳、歐陽文苑、陳道明等，均以其「非具象」的作品，先後入選教育部舉辦的「全國書畫展」（1956）、「第四屆全國美展」（1957）；同時也在留學西班牙的蕭勤協助下，引進了西班牙現代畫家（1957），以及義大利現代畫家（1959）的作品，在國內做史無前例的展出；此外，「東方畫會」在海外的展出，使蕭明賢獲選西班牙十一位最優秀的青年畫家之一，作品榮登該國《拾錦》雜誌專欄「一週中的傑作」（1958），並獲第四屆「巴西聖保羅雙年展」的榮譽展（1958）。而在「八二三砲戰」爆發的當年（1958），已享譽國際畫壇的趙無極在訪美之後，留港任教（新亞藝術系）；加上倡導現代繪畫的顧獻樑自美返國，介紹美國抽象表現主義風格及世界藝壇動態，在在均將國內現代繪畫的研究風潮，逐漸帶向一個可以預期的高峰。

到了此處要進行討論的 1959 年至 1962 年期間，「現代版畫會」也已正式成立（1959）；而獲選國立歷史博物館主辦遴選參加第五屆「巴西聖保羅雙年展」的作品（1959），也清一色出自現代繪畫風格的年輕畫家之手：陳庭詩、江漢東、秦松、施驩、李錫奇等，其中秦松更以「太陽節」一作，繼蕭明賢之後，再獲該展的「榮譽獎」，國立歷史博物館興致勃勃的準備在隔年（1960）的美術節（3.25），將此一獎牌公開轉頒給秦松，不料卻發生了所謂的「秦松事件」（秦氏一件作品，被檢舉有「反蔣」嫌疑），進而導致由顧獻樑、楊英風等人發起，國內十七個倡

³ 關於省展的相關研究，可參見黃冬富：《臺灣全省美展國畫部門之研究》，復文圖書出版社，1988.12，高雄；〈省展國畫作品題材消長及其因素之分析〉，《臺灣美術》1 卷 3 期，臺灣省立美術館，1989.1，台中；〈臺灣膠彩畫的歷史發展〉，《臺灣美術》2 卷 2 期，1989.10；〈省展與當代畫壇關係之變遷（1946-1985）——以國畫部門為例〉，《炎黃藝術》37-39 期，1992.9-11，高雄。

導現代繪畫團體響應加入，正進行籌劃成立的「中國現代藝術中心」行動，受阻、擱淺。

隔年，又發生因徐復觀一篇〈現代藝術的歸趨〉所引發的「現代畫論戰」，涉及政治敏感話題。儘管如此，現代繪畫思想（尤其是抽象表現主義的觀念），在藝評家虞君質、詩人余光中，當時教育部國際文教處處長張隆延，及「五月」「東方」諸健筆：劉國松、莊喆、蕭勤等人的支持、鼓吹下，仍然在 1962 年達於高峰，當年第六屆「五月畫展」以「現代繪畫赴美展覽預展」的名譽，在幾位前輩畫家、學人：廖繼春、孫多慈、虞君質、張隆延的加入下，盛大的在當時象徵國內最高藝術殿堂的國立歷史博物館舉行，同時，由蕭勤、黃朝湖主導的「龐圖（Pounto）國際藝術展」，也在國內與歐洲同步舉行。

在上述的背景下，省展的參展作品，到底展現怎樣的一個面貌呢？。

一、國畫

1957 年至 1962 年，亦即十四屆至十七屆的國畫部門，係延續此前的慣例，同時包括水墨與膠彩兩種類別的作品，合併評審。此四年間，除第十五屆(1958)，第一名從缺，由兩人並列第二名，另取第三名一人外，各屆均維持前三名各一人的情況。

四年間，共計 12 件的前三名作品中，水墨山水佔了 6 件，水墨花鳥（本文採廣義分類，含花卉、飛禽、走獸、虫魚等）1 件，膠彩作品 5 件。其中三個第一名分別為：吳退伯「層巒飛瀑」（十四屆）、羅芳「奇嶂幽溪」（十六屆）、傅申「達見朝暉」（十七屆），這三件作品，清一色為高遠式的傳統山水。5 件第二名作品，除汪汝同「奇萊峰初雪」在構圖筆法上，仍雷同於前述第一名作品的風格外，其他四件均為膠彩作品，包括：謝峯生「暑假」（十四屆）、黃登堂「溪流」（十五屆）與「歸途」（十六屆）、曾得標「古堡」（十七屆）等。這些膠彩作品的主題內容，顯然較諸前提的第一名水墨作品，更為活潑多樣，唯稍嫌規整的圖案傾向，始終是這類作品的共同特色。

12 件作品中，值得特別提出討論的作者，應是汪汝同。汪氏在四年間，連續三屆進入前三名，分別是十四屆的「雲長野趣」（第三獎）、十五屆的「奇萊峰初雪」（特選第二獎），與十六屆的「太魯閣」（第三獎）。這三件作品，在筆墨上，雖仍不脫傳統技法，但在主題上，卻均明顯取材自本省風景，其中「雲長野趣」與「太魯閣」二作，更在構圖上，有較具個性的新意，置於其他得獎的水墨山水

之中，自有其與眾不同的風貌。這種題材的本土化與構圖的自由化，在當時的畫壇，實為難能可貴。（十七屆首獎傅申之作，雖亦取材本省名勝，但自筆法構圖觀，寫生之意念仍不明顯。）此外，一件出於余天從的「碧水分魚」（十五屆第三獎），在魚的造型與用筆上，均屬傳統技法，而在一些岸邊植物與岩塊的構圖安排上，採俯角斜橫畫面的作法，迥然有別於傳統花鳥虫魚之作，也是值得留意的作品。

至於在優選的作品方面：各屆錄取的件數不一，十四、十五屆各 5 件，十六、十七屆各 7 件。這些作品中，邵幼軒的「孔雀月季」（十四屆）、黃靜山的「秋日」（十四屆），與陳壽彝的「嬉弄」（十七屆）等，都是典雅生動兼而有之的佳作，但要談到強烈創造性風格的作品，則似乎不易得見，尤其鍾壽仁與袁天一的兩幅竹圖（十七屆），一若審查委員馬壽華的翻版，毫無新意，竟能在數百件作品中，脫穎而出，獲得優選，令人不解。

反而是在入選作品方面，頗能發現一些別具生面的創新之作。從題材上看，自現實的景物出發，雖非藝術創作的唯一價值，但在國畫部門中，膠彩畫始終較諸水墨畫更能扣合本地景物、表達現實情感的事實，卻是無可否認的，儘管如此，在以傳統筆法，不斷重複古人意境的諸多水墨作品中，也有一些勇於嘗試的畫家，幸運的獲得審查委員的認同，得以入選「省展」。以十四屆為例，即有郭燕嶠的「山胞出獵圖」、林秀山的「農村風景」、周鏡溶的「家園」，都是在尋求表達本地風土人情的要求下，創生出不同於傳統水墨的構圖方式，與部分新的筆墨技法。至於十七屆羅樂文的「蘇花公路」，則幾乎是後來獲得省展國畫首獎的蘇峰男（二十一屆）的先行者；事實上，羅氏本人亦以其雄渾的筆法，在二十屆，獲得國畫第一部第三名。

在技法方面，彭乾水的「陣雨襲寒林」（十四屆），與李水森的「遠望壽山」（十六屆），捨棄傳統皴法的運用，融入西畫水彩的特色，這樣的作法，雖不能謂之成熟、成功，但至少是一種勇於嘗試、創新的行動，值得肯定。

此外，施驪的「群雛」（十五屆）、李奇茂的「馬」（十五屆）、劉年恆的「睡狸」（十七屆）、沈以正的「江畔樂」（十七屆），都是以較具個人面貌的筆法，描繪不同動物情態的佳例。而李明明的「出峽圖」（十五屆），雖為造境之作，也具一種較新的構圖意念。

在這些入選的作品中，亦有幾位日後在作品風格上有較大突破的畫家，仍在參展作品中，表現了較拘謹保守的初始面目，如黃朝湖（十四屆）、江明賢（十

五、十六、十七屆)、姜一涵(十六屆)等是。

如果純粹自保存傳統筆墨韻味,又具現代情感意趣的角度出發,黃靜山的「清苑」(十六屆),是極可注目的一幅佳構。這位民前五年出生,日據時期曾與林玉山等人倡組「春萌會」,長期蟄居臺南的本省籍畫家,其水墨作品,值得有心研究臺灣傳統繪畫的美術史家,投注更多的關懷與研究。

此四屆中,先後擔任國畫部審查委員的畫家,有:黃君璧、溥心畬、林玉山、吳詠香、梁中銘、傅狷夫、馬壽華、張穀年、高逸鴻(以上水墨)、許深州、陳敬輝、林之助、陳慧坤、陳進、郭雪湖、盧雲生、蔡草如(以上膠彩)等人,大抵均維持他們一貫的作品風格;倒是十五屆張穀年的「八七水災重建圖」,與十七屆林之助的「春景」,有令人耳目一新的感受。前者是取材時事,以鳥瞰的大構圖,表達現實關懷的情感;後者則一反慣常近距離特寫式的精細描繪,採廣闊、深遠的構圖,畫面下方幾近三分之二的留白手法,將焦點置於上端三分之一的地方,推開了整個畫面的深度空間,創造了一種新的視覺經驗。

二、西畫

「印象派」風格,是一般人對「省展」西畫部門的既定觀感,但衡諸 1959 年以後的事實,卻不必然正確。十四至十七屆「省展」西畫部前三名的作品,總計 12 件,其中除許玉燕的兩件(十五屆第三獎、十六屆第三獎),較接近「印象派」的作風以外,一種講究形式分割的不同程度的立體派風格,反而是最主要的面貌,如鄭世璠「商展之夜」(十四屆第一獎)、何肇衢「九份街景」(十四屆第二獎)、「船」(十六屆第二獎)與「鄉村」(十七屆第三獎)、賴傳鑑「靜物」(十五屆第二獎)、詹益秀「敬神」(十七屆第二獎)等均是。其中尤以何肇衢的 3 件作品,明顯呈現何氏在此風格上的追尋軌跡,由十四屆的仍以畫面色彩質感的講求為主,配合少部分景物的簡化,到十六屆大面積的色面分割,以暗示帆船的簡潔造形(此手法,後來在陳輝東的筆下,曾有更純熟的發揮),再過渡到十七屆以簡樸的符號式造型,將景物做相當主觀的重整、安排,形成何氏日後主要的作品特色。此外,賴傳鑑、詹益秀的靜物之作,也均可看到立體派手法的運用,詹氏之「敬神」,更猶如勃拉克(GEORGES BRAQUE)靜物的臺灣版,而其獲得十六屆首獎的「屋」,雖非明顯的立體派作風,但對那些木屋的造型處理,也已顯現「積木化」的簡化傾向;更早一屆的「兔」(十五屆第一獎)則與廖修平的「壺」(十四屆第三獎)類似,同是以畫面質感取勝,而非以色彩分析為主的

寫實之作。至於蔡謀樑獲得十七屆特選第一獎的「裸婦」，則是一種稍帶莫迪里安尼（MODIGLIANI）之風的纖細典雅之作。

優選方面，件數與國畫部同，十四、十五屆各 5 件，十六、十七屆各 7 件。從這些作品考察，顯然也不是印象派作品的天下，類似野獸派與立體派的手法，應是最為常見的。前者主要體現在對色彩的大膽運用上，如：賴傳鑑「向日葵」（十四屆）、沈哲哉「S 坐像」（十四屆）、蔡蔭棠「斜暉」（十五屆）、劉耿一「山」（十六屆、十七屆）、陳瑞福「教會」（十六屆），與朱志強「靜物」（十七屆）等；後者則重在形式的分割與畫面秩序的重整，如：何肇衢「後街」（十五屆）、陳銀輝「群屋」（十六屆）、鄭世璠「初冬圓環黃昏時」（十六屆）、賴傳鑑「牧」（十七屆）、蕭如松「靜物」（十七屆），與李薦宏「新北投」（十七屆）等。由這些作品觀察，立體派作風的增加，是省展西畫部此時期相當顯著的變化趨向。

至於入選作品方面，在風格的表現上，似乎更為活潑多樣。十四屆裡，便有蕭仁徽一件純粹抽象構成，題名「作品」的作品，也有龍鳳的「都市之夢」，完全不具具體形象的色彩構成，至於傅明的「秋月」一作，更是全為線面構成的「冷抽」作品。在「五月畫會」發表〈不是宣言〉（《筆匯》1：1），亦即推展現代繪畫的健將們，尚未完全進入「抽象至上」的 1959 年，前述作品的風格，顯然是相當「現代」的表現手法，而這些作品的得以「入選」省展，也是值得注意的現象。

十四屆入選作品中，仍有諸多較具個人面貌的作品，如：李境培（疑為李焜培之誤）傾向符號構成的水彩「夜市」、陳瑞清不具形象的「無題」，以及吳石柱結合立體與超現實意味的「戰後的部落」、倪朝龍抽象版畫手法的「剝落的壁畫」、倪泗龍類似盧奧（GEORGES ROUAULT）風格的「廢墟」，和許武勇深受夏戈爾（MARC CHAGALL）影響的立體派作品「農村」、李明明形象寫實但視角獨特的「船」以及後來加入「五月畫會」的韓湘寧的一件人體作品「立與坐」等。此外，後來成為臺灣美術界最具影響力的雜誌出版與叢書規劃者何政廣，亦出品了一件木刻作品「無題」，描寫二女飼雞的場面。

這種風格活潑多樣的狀況，在十五屆的入選作品中，反而消沈了，前提那些較具個人面貌的作品，均已不見。這些作品的作者：李境（焜）培、蕭仁徽、傅明、龍鳳、陳瑞清、倪朝龍、韓湘寧等，也未再出現於十五屆的入選名單中。十五屆中較為突出的作品，代之以一些較具形象，而講求氣氛與情意呈現的風格，如夏勳「無聲的嘆息」、李元亨「春之頌」、馮騰慶「窗外秋色」、張木養「演奏」、

李克全「三人」，何福祥「寒簫」等；以及形象分割的立體派作品：陳銀輝「壁」、張炳元「發電所」、陳育濬「旗山之旅」，和更進一步重組畫面的鄭世璠「淡水月冥（暝？）」、謝孝德「中元普渡」。若從形象解放的角度考察，本屆只有郭玉吉的「構成」與曾培堯的「渴仰」二作屬之（嚴格而言，曾氏之作，仍有人像的暗示）。

十六屆省展的人選作品風格，似乎更趨一致。引起注目的，主要仍為立體派手法的作品，如：賴傳鑑「立秋」、侯錦郎「靜物」、廖圓圓「靜物」；至於王守英「五月的海」、林國治「阿里山風景」、劉文煒「憶舊」，則是立體派與野獸派手法的混和，唯對形象的把握，仍相當堅持。另有少數稍具表現主義色彩的作品，如蔡蔭棠「向日葵」、何宣廣「我」，與潘朝森「標本」。風格較獨特的，則僅曹俊彥的抽象「構成」，與一件帶有極簡藝術特色的高仁「街景」。後來成為《雄獅美術》發行人的李賢文，亦提供了一件習作性質頗濃的「窗邊靜物」。（李氏於十七屆的「北投風光」，則有較成熟的表現。）

由物象出發變形的立體派作品，在十七屆的人選作品中，已成一枝獨秀：陳銀輝「漁網」、席慕蓉「人物」、劉文煒「西門東望」、蔡蔭棠「幽絕」、王守英「沼」、何宣廣「靜物」、吳隆榮「居高臨下」、劉邦隆「九份風景」等均是；倒是許輝煌的「肅寂」，運用的同是形式分割的手法，但畫面較無具體的物象可尋。

至於審查委員與免審查方面：此四屆間的審查委員，計有：廖繼春、李梅樹、馬白水、李澤藩、楊三郎、李石樵、顏水龍、劉啟祥、孫多慈、陳清汾、吳棟材、金潤作、袁樞真、藍蔭鼎、呂基正、葉火城、郭柏川等人，其中，風格有較明顯變化者，首推李石樵，次為廖繼春、孫多慈與金潤作。

關於李、廖二氏藝術發展的歷程，已有專書問世⁴，省展畫刊中刊載的作品，由於是畫家自選公開展覽示範之作，更有助於我們對其當時藝術理念的瞭解與掌握。

事實上，從十四屆的 1959 年到十七屆的 1962 年，正是廖繼春個人藝術發展歷程中，面臨關鍵性改變的一段時期，而這個改變，也在他所提供省展的 4 幅作品中，清楚展露。十四屆的「窗外風景」，係延續其自 1930 年代以來的野獸派風格，畫面較之此前，呈顯更活潑、自由的筆觸，也充滿愉悅、樂觀的色彩；十五屆的「淡江風景」，色面進行更為大膽對比的並立與排列；十六屆的「靜物」，明

⁴ 參見白雪蘭《李石樵繪畫研究》，臺北市立美術館，1989.6；劉文三《廖繼春研究》，藝術家出版社，1990.4，臺北。

度的安排，愈趨簡潔，一些富有速度感的線條，也開始在色面與色面間出現。十七屆的 1962 年，正是廖氏應邀訪美的一年，這趟旅行在六月初出發，停留美國四個月，十月赴歐，遍遊巴黎、英、德，瑞士、西班牙、羅馬等地，十二月底，經中東、東南亞返臺。此屆省展，在隔年的年初展出，廖氏提供的「羅馬古跡」一作，正是歐遊期間產生的作品，簡潔的色面與自由的直線，在畫面上交織出一片明淨、清爽的希臘氣息，這是一幅幾近全然抽象的作品，但留白的部分，仍予人以羅馬古跡的聯想。也就是在這趟旅遊出發之前的一個月，廖氏加入了學生輩所組成的「五月畫會」在歷史博物館的展出。

與廖氏同時以師長身份加入「五月畫會」展出的孫多慈，一般對其藝術發展的歷程，較乏全面的研究；但在此四屆的展品中，仍可窺見孫氏求變的用心。例如十四屆的「母親群像」，是一幅略帶超現實味道，卻又蘊含強烈人道主義色彩的作品，人體以一種簡化、變形，類似剪影效果的方式處理，隱約間可看出一群負子勞作的母親，加上一隻瘦小的狗，更增加了畫面的人間性與世俗性；十七屆的一幅「裸女」，則完全以一種類似墨痕的筆觸組構而成。這些作品，與其受教於徐悲鴻門下，慣常表現人體的精細描繪手法，簡直不可同日而語。

此外，金潤作的「月」（十四屆）、「夜」（十七屆）等作，細膩豐富的同色色彩變化，與簡化近於幾何圖形的物象，也都有極具個人特色的表現。

但相較之下，李石樵在此時期內，對立體派的探究，更具一種學術精研的態度，如果說廖繼春是畫家中的畫家，李氏則似畫家中的學者。據白雪蘭的研究：李氏對立體派風格的研究，始自 1950 年代的初期⁵，但即使到了 1959 年的十四屆省展至 1962 年的十七屆省展中，我們仍可覺察李氏在此風格上，每年各有不同角度的嘗試與改變，這些改變，顯然延續到文後我們即將討論的另兩個時期。

至於此時期的免審查作品，許武勇、林顯模亦為形式分割的立體派作風，十七屆則加入張義雄黑線條的野獸派風格。

三、雕塑

自日據中期臺灣新美術運動發軔初期，黃土水以其不世出的天才，創造了臺灣雕塑的宏偉成就之後，臺灣美術界的雕塑，卻始終是最弱的一環。

「臺展」、「府展」均未設立而到「省展」才成立的「雕塑」部門，十四屆以前的作品已經無法得見，但十四屆以後的作品，無論在作品的數量、表現的主題

⁵ 前揭白書，頁 57。

和製作的手法各方面，均無法與「國畫」、「西畫」兩部門相較。光自審查委員的陣容論，「國畫」「西畫」動輒一、二十人的場面，十四屆至十七屆的「雕塑」審查委員，則始終是由陳夏雨、蒲添生、劉獅三人中的二、三人先後擔任。而在入選作品的數量上，「雕塑」每屆的 20 餘件作品，更無法與其他兩部每屆百餘件的盛況相提並論。

至於在作品的主題上，「人像」幾乎是唯一的選擇，包括審查委員的作品在內，十四屆的二十二件作品中，除了一件牛、一件狗外，其餘均為人像（尤其頭像）的表現；十五屆的 20 件作品，則全為人像；十六屆的 25 件作品，除了 2 件狗外，亦均為人像；十七屆的 23 件作品，亦清一色的人像表現。簡單地說，十四至十七屆中，總計 70 件作品中，只有 4 件非人像的創作。而這少數幾件的非人像作品，也始終無法晉入前三名的行列。

主題的選擇，當然不是藝術創作的唯一要素，更重要的應是表現的手法，亦即作品的風格。自四屆 11 件前三名的作品（十四屆錄取前兩名，其餘均前三名）觀察：大抵以寫實的手法，作穩定的造型表現為其主要特色，如：王水河「胸像」（十四屆特選第一獎）、朱佩玉「靜物」（14 屆第二獎）與「裸婦」（十七屆第二獎）、張錫卿「少女像」（十五屆第三獎）與「靜思」（十七屆第三獎）、李治輔「靜思」（十六屆第二獎）、黃靈芝「盲女像」（十七屆特選第一獎）等。11 件作品中，以動態的力的表現為主的，只有蔡寬的「除礙」（十六屆特選第一獎）一作，採蹲姿的男子，以雙手扳起一個地面的物體，整體造形呈現一個向內聚力的正三角形。

在表現手法上，對形象加以部分程度的變形的，黃靈芝的一件頭像——「無題」（十六屆第三獎）值得注目；標題之為「無題」，其涵義或許在強調所作之頭像，並非一特定的某人，而是作者藉著人體進行某些造型意念的主觀表現，此作係以一托腮的人頭，表現五官變形（拉長）與簡化（角面化）的造型趣味。

整體而言，省展十四至十七屆的雕塑風格，較乏多樣的創意表現，其中免審查的陳英傑，十五屆以後，開始以一種流線的簡化造型，掌握人體的動態變化，較具特色；而十六屆入選作品中，李元亨「春意」亦有類似的表現，這類作品，無疑均受摩爾（HENRY MOORE）作品的啟示；同屆唐士的「慕」，則以豐滿厚重的人體造型，表現一種溫暖的情感，有麥約（ARISTIDE MAILLOL）的風味。

貳、中期（1963-1966）

一、國畫

「國畫部」自 1963 年，亦即第十八屆開始，將自十五屆以來，二部分別徵件、合併評審的作法，改成分別徵件、分別評審。所謂第一部係以「水墨」為媒材，第二部則是被當時某些視傳統水墨為「正統國畫」的畫家，稱之為「東洋畫」或「日本畫」的「膠彩」作品。但是這些所謂「水墨」、「膠彩」的分類，則是以後才有的說法。當時所謂的「國畫第一部」與「國畫第二部」的分法，事實上早起於第十五屆省展。該屆的「展覽會辦法」第六條，關於「應徵參加展覽作品規格」的訂定，其實際條文如下：

- 「一、國畫第一部 以立式條幅為限並須先行自加裱裝其尺寸寬以二尺至四尺，長以六尺至八尺為限。
- 二、國畫第二部 形式不拘但寬以二尺二寸至六尺，長以二尺三寸至六尺為限，畫框背面並須加裝木板。……」

此後，第十六，十七屆，條文內容稍有增加，到第十八屆的內容則為：

- 「一、國畫第一部：形式以裱裝條幅為原則直式者其尺寸以寬不得超過三尺長不得超過七尺為準橫式者其尺寸以寬不得超過四尺五寸長不得超過二尺為準（以上尺寸均以裝裱完成計算裝裱之件最低限度必須半稜）其以玻璃鏡框送展者（畫框背面必須加裝木板未加裝者不收）一律不予參加巡迴展覽。
- 二、國畫第二部：形式不拘 但寬以二尺二寸至六尺長 以二尺三寸至六尺為限畫框背面并須加裝木板未加裝木板者不收）。……」

總之，從這些條文的字面內容，後人實無法瞭解其中具體分類的標準，因為，這些文字，實際上只規定了作品裝裱的形式大小與方式，至於為何會有水墨媒材送往第一部，膠彩媒材送往第二部的結果，則是完全來自當時主辦單位與參展畫家的一種未成文的默契。事實上，在二部第一次分別徵件、合併評審的第十五屆中，我們便可發現第一名從缺，而第二名兩人分別由水墨的汪汝同與膠彩的黃登堂並列的情況，此事實或正反映當時審查委員，在首次面對水墨與膠彩正式分部，卻又合併評審的情形下，要決定何者應給予首獎榮銜時的遲疑與困難。

水墨與膠彩之間爭辯、抗衡的過程，是戰後臺灣畫壇極為殊異的文化現象，筆者已有〈戰後臺灣畫壇的「正統國畫」之爭——以「省展」為中心〉一文加以

討論⁶，本文不再贅述；唯對分開評審後的二部風格，有必要再進行較細膩的觀察與討論。

十八至二十一屆國畫第一部前三名的 12 件作品，在題材上，除梁秀中「頭城漁父」(十八屆第一獎)、卓補林「墨竹與文石」(二十屆第二獎)，和程宗鑑「閒情煙霧境」(二十一屆第三獎)外，仍為山水畫的天下，唯在風格上，可以見到這些山水之作已逐漸脫離以傳統筆法造古人之境的束縛，走向從現實景物擷取情感、從表現需要創生筆法的嶄新途徑，此一方向的嘗試，雖在前期(1959-1962)的入選作品中，或已可見，但在此一時期，尤其是此一時期的後半，則是出現在前三名的獲獎行列中。

第十八、十九屆的前三名作品，郭燕嶠「山村野趣」(十八屆第二獎)、羅樂文「山水」(十八屆第三獎)、于琬君「山居春靄」(十九屆第一獎)、范伯洪「山光潭影」(十九屆第二獎)、蕭榮府「曲谿雲巒」(十九屆第三獎)等，均仍是典型的傳統山水。此二屆中，唯前提梁秀中「頭城漁父」一作，在題材上，較具新意，梁作係以寫生手法，描繪本省頭城沿海漁人撒網捕魚的情形，梁氏家族及政戰學校藝術系的畢業校友們，包括在二十一屆以「秋收圖」一作入選，初露面目的李奇茂，長久以來對現代人物畫的探索與創作，值得肯定；但如何在現實的視覺層面中，提煉出更精緻的藝術內涵，恐怕是許多類似梁氏家族這種開創性畫家，所必然面對的難題。

二十屆第一獎的「山村晴曉」，是後來知名畫壇的鄭善禧的少作，在這件作品中，我們已可發現不同於傳統山水的造型意念；此一造型意念，主要體現在筆法的運用與構圖的型式上：一種稍帶古拙之趣的粗獷筆法，表現在樹幹、岩石與人物的描寫上，而生長於岩石之顛的蒼老樹幹與濃密樹葉，直衝畫面頂端，與下方兩人對坐的平台，成一垂直的構圖，這與「省展」國畫部常見的講求 S 型構圖，以造成深邃幽渺意境的手法，迥然不同。

同屆第三獎的羅樂文「山水」，雖不脫前述傳統 S 型的構圖方式，但簡潔的兩座山形與前方左下蒼蒼的古松，由一種較帶墨韻的斧劈皴法，凝聚成一片雄渾的氣勢，頗富新意。其於十九屆獲得優選的「新竹海濱」一作，以畫面下方約占全幅四分之一空間的整排在強風中右傾的防風林，烘托出上方浩瀚的海面，更充分顯示羅氏多方嘗試的創意。

⁶ 〈戰後臺灣畫壇的「正統國畫」之爭〉一文，原發表於國立歷史博物館主辦「第一屆當代藝術發展學術研討會」，1989.12，臺北；後收入筆者《臺灣美術史研究論集》，伯亞出版社，1990.12，臺中。

至於二十一屆第一獎的蘇峰男「橫貫公路覽勝」，則是此前歷屆山水作品中，少見蒼莽的雄勁之作，這種脫胎於傅狷夫山水的筆法，結合一種固定視點的西式寫生構圖，將本地勝景一橫貫公路的蒼勁之勢，表現得極為成功，帶給傳統國畫的觀賞者，一種全新的視覺經驗。類似的手法，也見於同屆入選的邱顯惠「太魯閣」，唯邱氏以一種較細長的線條，縱貫畫面，在空間效果上，似高聳有餘而深度不足。

獲得同屆第二獎的范伯洪「石門煙雨」，也是取材本地名勝——石門水庫的一景，畫面前方俯視的水壩實景，加上後方水氣飽和的遠山煙雨，有來自自然的感動，較之范氏以往獲獎的傳統舊作，更其實質的情感內涵。

事實上，二十一屆的入選作品中，也有數件頗具新意的山水之作，如：林煒鎮以類似潑墨手法作成的「山水」；朱林海如刪去那些不成熟的古裝人物，「太魯閣之一角」也是一幅有力之作；羅振賢的「山水」表現了清新闊遠的一面；吳長鵬「山水」，簡直就是後來何懷碩山水的原模。當然評審委員林玉山的「高峰雲樹」，則是後人熟知、欣賞的佳構。而二十屆入選的趙淑敏「春雨」，頗有早年高劍父之風，一種似光似雨的斜線，自畫面左上往右下流瀉，近樹、遠山為之交融、呼應，頗為動人。

比較而言，此四屆中優選的作品風格，大多延襲古人面貌，無足可道。

二十屆省展，首次增設「邀請參加」作品（「展覽會辦法」第十三條，稱為「特約作品展覽」），此一作法，在整個省展的體制建立上，有其尚待斟酌研討之餘地，唯自省展風格的多樣化上，則自有其正面的意義，當屆首次邀展的喻仲林「雨蕉」、胡念祖「秋江歸棹」、王逸雲「右軍之愛」，以及江兆申「南山豐樂」，均豐富了省展的展出面貌。

此期間國畫部（包括第一、第二部）審查委員，除溥心畬於 1963 年去世，吳廷標一度於十八屆參與評審，旋即退出外，大抵維持與前期類同的陣容，未有新人加入，風格亦未有重大改變。

國畫第二部，亦即膠彩畫的每屆入選以上作品，均約略保持在 20 至 30 件之間，這樣的數量與第一部，每屆上百件的作品相較，整體的表現上，雖讓人有主題較為多樣、豐富的印象」然而就風格的差異性言，則又不免令人產生缺少變化的感受。同樣地，存在於入選、優選、前三名之間的優劣差別，也就始終不是那樣明顯強烈。

僅管如此，屢次獲獎的謝峰生（十八屆第一獎、二十屆第二獎）、詹浮雲（十

九屆第一獎、廿一屆第二獎)、黃登堂(十五屆第二獎、十六屆第二獎、十九屆第三獎)等人,畫面有愈趨講究粗質堅實質感的傾向,同時視點也有逐漸愈趨逼近物象的發展,這些特點,均使作品風格,愈離傳統水墨國畫講求輕靈遠眺的風格愈遠,反而接近於油畫的表現。

前期中提及的陳壽彝,在第十八屆曾以一件獨具輕靈風格的「海濤」獲得第三獎,這也是陳氏多次獲獎記錄中,名次較高的一次,其獨特的膠彩風格,顯然不為國畫第二部的審查委員所激賞。

在所有作品中,可見出在風格、技法上,努力進行探索、嘗試與開發的,應屬身為審查委員的林之助,十九屆一件近於幾何造形的「斜陽」,二十一屆一件猶如在深色暗夜中刮出細碎亮線的「望鄉」,均顯示林氏不同於前期的多面向探索。至於同是審查委員的陳進與陳敬輝,其逐漸講究水份運用的畫面,如二十一屆的「石門水庫」與「海岸」,應是「正統國畫之爭」下,接受國畫水韻墨暈影響的具體例證。

二、西畫

十八屆省展西畫部,史無前例,前三名作品擴大錄取了六名之多,亦即特選第一獎一名:賴傳鑑「鹿苑」、第二獎二名:陳瑞福「母子」、馮騰慶「小弄」、第三獎三名:張炳南「晨」、詹益秀「市場一角」、吳隆榮「陽光普照」;十九屆前三名為:第一獎吳隆榮「獸王」、第二獎何肇衢「花與果」、第三獎陳正雄「檸檬」;二十屆則:第一獎何肇衢「碼頭」、第二獎呂義濱「樹與樓」、第三獎廖修平「落日餘暉」;二十一屆:第一獎廖修平「巴黎街景」、第二獎張炳南「暖日」、第三獎賴傳鑑「鹿野苑」。

此處詳列這些得獎名單,意在顯示:出現在此四屆前三名,總計 15 人次的 10 位畫家,事實上,大都均在前期的前三名,或至少是優選名單中出現過;這批人,可以說是戰後「全省美展」成立以來,最忠實的支持者與參與者,他們的風格,我們在前期的討論中,已有部分的瞭解,大致而言,賴、何、吳、張等人,走的均是形式分割的立體派路線,唯張炳南一如也曾在省展中多次入選、優選的蕭如松,在形式上仍保持較具體的形象,講究的是利用高明度色面重疊所造成的層次變化趣味;而何肇衢十九屆的「花與果」,則加入更多野獸派筆法與色彩的運用。陳瑞福、詹益秀始終較堅持印象派的手法,而馮騰慶講究強烈色彩、質感的呈現,和呂義濱帶有尤特里羅(MAURICE UTRILLO)風味的街景之作,則

未有太多的改變。較特殊的，倒是賴傳鑑的「鹿苑」(十八屆特選、第一獎)，與廖修平的「落日餘暉」(二十屆第三獎)二作，前者其具體的形象(鹿)已在畫面的不斷分解、重組中完全消失，後者則以一種濃厚的油彩，造成強烈的質感，亦無具體的形象特徵，這兩件幾近完全抽象的作品，能在此時期，進入前三名的行列，是一個值得注意的現象。但更有趣的是：賴、廖二氏的作品，顯然都是一種探索、實驗的性質，在緊接著的二十一屆得獎作品中：廖修平「巴黎街景」(第一獎)、賴傳鑑「鹿野苑」(第三獎)，則均又走向較為具象的途徑。

相對而言，從十八屆優選的「紅花瓶」，仍重形象的掌握，到十九屆的「檸檬」，開始走向畫面形色構成的講究，以及日後持續抽象繪畫的探索，陳正雄的藝術歷程，則代表著不同思考的路向。

將此四屆的優選、入選作品，做一整體觀察，顯然入選作品中的風格有著更為多樣的變化與創意，這種現象，似亦存在於前期的各屆中，其主要原因，或即在於所有優選作品，主要仍出自前述經常獲得前三名的畫家手中。

一樣是自立體派的理念出發，陳銀輝的作品，無法在較早的時期，獲得省展審查委員的青睞，是一件相當遺憾之事，以陳氏十八屆入選的「靜物」為例，這位與何肇衢同年(1931)出生的師大藝術系畢業生(1954)，其作品所顯現的造型能力與豐富詩質，是其他技巧或許更為純熟的相同路線畫家，所無法比擬的。

十八屆入選作品中，陳輝東「冬日」、王淵登「散步」、劉邦隆「庭趣」、蔡蔭棠「熱帶魚」、以及何宣廣「成功嶺的靶場」、蘇憲章「偷戀」等，也都是較具獨特面貌的作品。陳氏「冬日」是以數支高聳的枯枝，呈現冬日蕭瑟中又有陽光耀眼光的生活經驗，枯枝的造型是經過簡化的手法處理。王、劉則均是不同程度立體派風格的嘗試；何、蘇兩作則為完全抽象的作品，前者是一種幾何形式的「冷抽」，後者是一種流動的色彩組曲。

十九屆入選作品中，也有幾件值得提出的佳作，如蕭如松的「靜物」，不同於蕭氏往常較重形象的作法，而是一種幾近抽象的色面構成，唯仍維持其清爽明淨的一貫特色。蕭金海的「農村夕照」與張登代的「經展會場」，則亦均是自景物出發，以直線分割形式的手法，張炳堂的「靜物」亦屬一類。陳虞弘的「懷古」似乎是隱藏著古屋造型的抽象之作，畫面以強烈的質感取勝。李朝進「徬徨」、溫淑靜「化裝晚會」、謝孝德「午後七時」，和彭春遺「赤色的天空」，雖均有具體的物象，或人或動物，但都經過相當的變形處理，是一種較講究文學情意的風格，至於蔡蔭棠「樹」一作，則又回復他近於表現主義的手法，亦有可觀。

二十屆省展是十四屆以來作品風格相當豐富的一屆。廖修平那件不定形抽象的「落日餘暉」，便是在此屆獲得第三獎；此外，優選作品中：賴傳鑑「群」、吳隆榮「孔雀群」、蕭如松「靜物」、張炳南「暖日」、林永貴「月夜」；以及入選作品中：陳銀輝「鳥舍」、林天從「鳥」、蕭金海「夜舞」、施世豐「夕港」、林武雄「熱帶魚」、蔡國川「魚」等，都是從立體派理念出發，展現不同風貌的優秀作品。

另入選作品中王守英的「鳥」、張瑞峰的「風景」、蘇嘉男的「芒果樹」、潘榮煌的「別」、蔡蔭棠的「海邊」，以及陳正雄的「春意」，也都是帶著強烈表現力的生動之作。

此外，劉耿一的「廟內」，以明度的高反差，垂直與水平直線的構圖，表現了一種在靜穆中又帶著騷動情感的氣氛。鄭世璠「憶」與藍榮賢「春」，則是走入抽象構成的階段。

日後享有盛名的吳炫三、顧炳星，也在此屆提出仍具保守性質的少作，但前者的熱情與後者的冷靜，已均在題名「淡水風景」與「靜物」的作品中透露。

二十一屆持續有著相當不錯的表現：

溫曼莉「雙拾加貳」，是取材日常生活用具的變形之作；彭春遣「白砂廠」。幾乎進入完全抽象的造型；張金發「阿信」，雖是寫實手法的人物，但對少女削瘦憂鬱的表情，有著深刻的描寫；洪仲毅「十字架上」，講究形式的構成；顧昭世「靜物」，以近似幾何形式的重疊，營造相當典雅的畫面；溫淑靜「母子」（優選），以較圓滑的色面，對人體的解析相當緊湊；謝孝德「八月金城」，有較文學性的內涵，或許相當程度的受到夏戈爾的影響；黃琨生「幽書」與王瑞旭的「村落」，以較濃重但具節制的筆觸，也表現了強烈中不失穩定的力量；陳正雄「夜港」（優選），形象已近乎不見，緊密有力的色面構成，加上豐富的質感；何恆雄「網中魚」，魚骨直線造型和暗示著網的曲線，形成有趣的對比，相當引人注目；江南雁「作品」，則是少見的完全不自物象出發的抽象之作，有著裱貼趣味的這件作品，隱約中呈顯「五月畫會」某些影響痕跡。而林惺嶽帶著超現實意味的「赤日」，也是在省展中較少見的風格

至於王鎮庚「一畫家」、廖絃二「都市」、吳炫三「芭蕾舞」、林煥彰「農忙」等，均是從物象出發，以立體派的形式分割，加上野獸派的色彩運用；此一風格，幾乎是省展自前一時期（1959-1962）以來逐漸開展，至此達於成熟的最重要特色。如果說做為此時期省展最具代表性的此類風格，在形式上類同於審查委員廖

繼春的作品，不如說，理念上實更接近於李石樵的路徑。廖氏此一時期的風格，以二十一屆的「海邊」為例，形式的組成，並不由物象的變形出發，而是化成象徵的符號，在畫面上進行更自由的組織，那些縱橫伸展的線條，也與形象的分割無關，而是一種抒情、律動的樂章；因此，做為此時期省展最主要代表風格的前述作品，基於物象出發的形式分割的立體主義觀念，在廖氏較早期的作品中或許還能找到影子，在 1966 年的前後作品，則無法得見，這也正是廖繼春更容易為後來的研究者，列入較接近野獸派畫風的原因。而李石樵對立體派作品的探討，從西方藝術史發展的途徑上言，可以說較諸前述這些後輩畫家，更進一步，在二十屆的「鐘聲」一作中，已完全進入幾何抽象的階段，二十一屆的「同時窗」，則嘗試多重空間的并時呈現。

至於孫多慈十八屆的「人體」、十九屆的「沈思者」，仍進行著前期以來的人體素描的新嘗試。

二十屆以後，在「免審查」之外，另設的「邀請參加」畫家，李德、張道林、洪瑞麟等，均有可觀的實力與獨特風格的作品呈現；至於類似張杰「憶」（二十一屆）這類較鬆散的作品，對長年在省展參賽行列中競爭的努力者言，是否心服，則令人關心（這些問題有待專文另行探討）。

三、雕塑

此時期雕塑部門作品的數量上，並沒有明顯的增減。在風格上，至少在二十屆以前，得獎前三名的作品，仍以一種典雅寫實的手法為主要特色，蔡寬尤為主要代表。蔡氏的作品，曾囊括十八、十九屆特選第一獎（「再起」與「沈思」），與二十屆第二獎（「希望」），其中「希望」一作，尤可顯示蔡氏傑出的形象寫實能力。其他入選前三名的作品，除李元亨的「春之聲」（十九屆第二獎），稍有變形（人體拉長）的意念以外，均是類似蔡氏的風格。倒是二十一屆獲得第一獎的，是何恆雄一件題名「滿足」的半抽象作品，較為特殊；這件作品的造型，描寫一對男女，男的攔腰抱著女的，女的以手擋在臉前，似有欲迎還羞的意味，基本上，除了將人的腳部做較誇張的拉長外，比例上沒有特意的改變，只是形體的表面，捨去精細寫實的處理手法，代之以一種帶有角面的分割，我們猜測：做為西畫部門重要風格的立體派思想，似乎也在何氏的這件作品中，正嘗試著加以運用？

平實而論，何氏的這件作品並非一件造型上完全成功的作品，它失之鬆散瑣碎，但這種風格的作品獲得第一獎，倒是對「創作精神」的一種正面鼓舞。

事實上，早在十九、二十屆的人選作品中，我們已可見到許多頗具創新意味的佳作，如：郭清治「春」(十九屆)、汪英德「健而美」(十九屆)等薄浮雕的人體；楊國雄「人體」(十九屆)、郭巨然「作品」(十九屆)等較具團塊(Mass)意趣，而非形體再現的軀體作品；游忠雄巧小有力的「起」(十九屆)；至於蔡水林「作品第十二號」(十九屆)、「洗」(二十屆)、陳保雄「女」(十九屆)，和黃坤城「姿」(二十屆)等，則有類似陳英傑將人體簡化的造型變化。

二十一屆中，連續獲得前三名的蔡寬，已獲得「免審查」的榮譽，出品了一件不同於此前形體再現的作品，「決賽」一作，蓄勢待發的起跑者，頭部的表現與軀體肌肉的處理，均加入了作者的情感與創作；從蔡氏的此一個案，我們或可窺見省展參賽者為尋求獲獎，暫時壓抑自我創作本質，以迎合評審審美趣味的現象。另一件值得注意的作品，是梁正居獲得第二獎的「傲」，如實的人體比例，表面保留了強烈的肌理，增加了豐富的質感，置於講究表面細膩處理的諸多作品中，相當出色。(待續)

作者按：

本文之撰寫，承蒙臺灣省立美術館研究組組長李松泰博士、國立屏東師院黃冬富教授，提供歷屆省展畫刊，謹此致謝！

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