

讀臺灣省立美術館館藏中國畫

王耀庭

臺灣地區在整個中國美術史的發展地位是相當特殊及顯眼的，原住民的藝術固然自成一系，漢文化風格也因時空背景與中國大陸有所差距。從三百餘年前明鄭時代，在此地拓殖，大量漢移民進入，隨之而來的書畫藝術，也在此地成長，滿清接踵，約三百年間，此地流行，一方面有明、清系統的文人水墨逸興，另一方面也有鄉俚野俗、充滿地域色彩、接近母鄉的福建風格，或謂之「閩習」。1895年淪為日本殖民地的五十年間，正值十九至二十世紀，中國近代化或世界變動最為劇烈的時代。由於殖民強制的統治，近代西洋美術的引進，漢民族的美術絕緣於官方的美術展覽，只能伏沉流行於民間社會。1945年光復，重回漢文化導向大底確立，可是近代萌芽的美術觀念作風，與傳統保守的中國繪畫，始而抵牾，終而分道揚鑣。1949年國府進駐臺灣，更堅定的發揚漢文化，而此時的移民又再一次帶進了中原的傳統美術，至今已四十餘年，此間，臺灣本身逐漸形成一個開放且多元的社會。對域外關係言，歐美的新美術思潮自1950年代即源源不斷的進入，對傳統美術言，再有一次

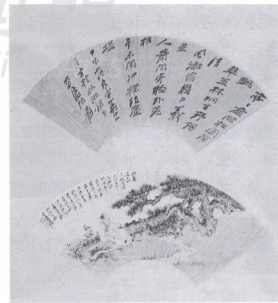
的鄭重比較省思的機會，境內本身一方面也能發揚傳統，這種的發展經驗，中國大陸是所未曾有過的。

從這樣的一個發展模式，也等於用繪畫史的尺度來欣賞美術館的館藏，將可較容易看出一個有系統性的特色。以現有館藏品與臺灣地區為範圍，大致可分成兩個階段，大部分的畫家是曾在此地居住活動者，或可說是作品創作的地點是在臺灣者，另一小部分則是晚清、民國初年的畫家，或是在水墨畫系裏的域外畫家。這兩部分在比例上雖然懸殊，但是就淵源論，晚清民初的這一段仍有可述者，茲先言之。

就館藏此一部分，見《典藏目錄》第一冊十二件、第二冊三件、第四冊二件。大部分在臺灣活動的較年長的畫家，其中若著名之吳昌碩、齊白石，其畫風當然是領袖一代的名家，影響遍及中國，就臺灣地區言，影響力也是看得出來的，吳氏及門弟子來臺者，如鄒企圖就名其齋館為「雙石草堂」，一方面紀念賢師，一方面是仰慕白石老人。但就畫風言，鄒氏固然熔鑄二家，但我總認為吳風重於齊調。就整個臺灣畫壇言，金石氣或簡筆，並沒

有蔚然成風，定於一尊，這是時代與地域使然。

與四十年來臺灣地區活動名家有師承淵源者，尚有曾熙與胡佩衡二位，曾熙即張大千常提示的曾、李二師之一（館藏有李瑞清書法，無繪畫），從張大千畫歷看，除早年家學，自民國八年從李瑞清為師，翌年李瑞清病歿，十九年曾熙去世，總是終生口不離曾、李二師，曾、李以前清翰林，入民國後均賣書鬻畫於滬上，兩人的繪畫影響力並不大，但李瑞清於前清曾任兩江師範監督，這個學校卻是近中國美術教



1. 張大千 高士圖 65.5×60公分
六四天安門補助經費購置



2. 王震 歲朝清供 1929
133×66公分 76年購藏

育的發展源地之一，李瑞清的啓迪之功，似乎少見美術教育史的研究者談及。張大千之於李瑞清、曾熙繪畫風格的步趨，只見於青年時期，其時張氏也學石濤、八大，乃至泛臨古代名家，往後探究敦煌壁畫，展出自家面目，已難見師門的影響。但是張大千常慣用的行草書，一直存有相當濃厚的曾熙面貌，館藏曾熙「歲寒松圖」，就畫論畫，曾熙第二次自題，以「倪迂廉勁之筆寫此，倪好用淡墨，髡以枯墨澀筆用之」為自許，頗有金石氣，「枯澀之墨」，曾氏本人的畫風「並不以為誇耶！」是可以肯定的。畫之佈局，底部竹葉叢生，頑石只是幾道枯墨線條，中央一松直上，頂部枝幹槎枒而下。第一次款題則佈滿左右兩旁，說來這是

書畫並呈的文人墨戲，如比較館藏張大千作於丁亥的扇面「高士圖」，張氏常用的行草書法，與乃師相比較，字跡的結體有相當近似的地方，若要分別，只能說張大千的字較潤澤而流暢，此畫款書「丁亥年」，為民國三十六年，時張大千在上海，「甌湘館」為其居停主人李秋君齋館名。

館藏此一時期作品，畫家以滬上居多，其有共同風格者，如王震之於吳昌碩，有師友之誼，「歲朝清供」一幅，就帶有濃厚的吳昌碩風格，至於「佛」一幅，當是王氏本色。蒲華「山水」一幅，款作己亥（1899），款云「寫奉常大意」，實際上筆墨濃墨，意趣去習見王時敏風格，相差頗大，這種情形可能是蒲氏見過王時敏某一幅畫，借取其佈局，畫來卻是當時自己的筆墨，所謂借他人杯酒，澆自己胸中壘塊。吳昌碩於四十歲前也常作山水，其樹之造型、點景人物，乃至意趣，皆與此畫風相近。另外，如趙起「紅綠梅」、「葫蘆」二幀，亦是吳昌碩面目居多，而活動於此間，如吳學讓「紅梅」亦可視為此風之延續。

劉延濤少年時曾從學於胡佩衡，館藏胡佩衡兩幅之「山水」（1934）、「雲壑幽深」（無年款），均以細筆做山巒，近於元代王蒙筆法，然情趣上亦相近於清之石濤。館藏僅見劉延濤「蘭花」一幅，從劉氏出版之兩冊畫集，筆墨上一種是近於石濤，一種是參用南宋馬遠、夏圭的斧劈皴法，交相運用，與師門的兩幅作風已少關連，但「雲壑幽深」下方枯林、點景人物之造型，似尚有雛形，可尋出兩家關連處。

臺灣地區的收藏自是本館的特色，尤以近四十年來之活動畫

家，以地利之便，假以時日，當會累積出有所成就的作品。此中，有一部分來源得自省府交藏，此項亦屬於臺灣省美術展覽的優異作品，或者出自於審查委員之手，由於省美術館成立，省展已歷四十餘屆，前此時期的作品，主辦單位所得，轉致相關單位典藏，由於收藏單位並非負有美術專責，作品之流失是可以想像得到的。省展於臺灣美術史之發展，前二十年可視為一個縮影，往後，整個社會朝多元發展，雖不能再扮演最重要的角色，畢竟，還是衆多風格的指標之一。

1946年第一屆臺展開辦，沿襲了日據時代的臺府展風格，對當時所欲發展新風格在官書上有



3. 劉延濤 蘭花 1990 68×32.5公分
79年10月作者捐贈

所宣示：

關於這次的審查，再三慎重考慮，審查結果，出品總數102件之中，選出33件，都是寶貴的珠玉，當代的傑作，使我們異常滿意。但是統觀出品畫中，我們感到大有傾向舊式國畫的趨勢，盲從不自然的南畫，或是模仿不健全的古作，忘卻自己珍貴的生命，這一點我們頗感惋惜！我們深切知道，臺灣現有的國畫究竟是什麼？雖然遠隔我國文化五十年，但是從我們正確的評論上，乃是傳受祖國美術文化，而加以革新的日本美術教育，再在臺灣爐冶中，數十年來經過熱烈作家同志不屈不撓的熱心鍛鍊而成的一種藝術，所



4. 張毅年 紅樹白雲 1981
136×69公分 77年購藏

謂刷新的新作風吧！

此後，由關心臺灣文化的《新新》雜誌，發表談《臺灣文化前途》，其中一項——「今後的臺灣美術」，油畫家李石樵發言：

中國的繪畫向來就是一種高度的藝術，可是經過漫長的時間，仍然看不到它改變的跡象，這就好像我們平時泡茶一樣，當一壺茶喝完了，便要重新沖水一次，沖過一次又一次沖一次，一沖再沖之後，茶的味道自然變淡，而致全然無味，所以如果我們想為中國創出新文化，就非重新換一壺茶葉不可。

然而，局面發展並不如此。1949年以後，新一批的傳入中原繪畫風格者，其代表也就是近日所稱的「渡海三家——溥儒、黃君璧、張大千」，其中館藏溥、張作品均是來臺以前所作，黃氏共四幅，皆是晚年在臺完成者。三家之中影響力各有千秋，惟黃君璧於三十八年，即出任臺灣第一個美術系主任，長達二十年，他的美術理念透過專業教育，能廣被美術界。此中，專業的中國畫教育，大致是遵循寫生與臨摹兩個方向。臨摹所以掌握古人筆墨，寫生所以面對現實。就整個中國畫壇言，脫離現實人生是一大病，前述的省文獻，固曾抨擊，在1927年日人所舉辦的第一屆臺展，全數的臺灣人傳統水墨落選，其後臺灣人士自己所舉辦中國畫展，也是有所檢討。當1950年代，以當時《新藝術》雜誌，及《聯合報》為園地，所引起的畫壇爭辯，談到中國畫振弊起衰的方法，咸認為「寫生」是可以走的一個方向。黃氏在學畫的過程中，早期致力於臨摹，但修習過西畫，對西方寫生、光影的觀念，



5. 馬壽華 秋林山莊 1959
83.5×56.5公分 80年購藏

頗有心得，也引進了他的中國畫之中，其特色是山巒樹石的結構塊面清楚，引用西方的術語，質感與量感明顯，從中國畫一種出世隱逸、不食人間煙火的趣味來看黃氏的作品，顯然是入世的，與現實生活所見較為接近。館藏四件，也都充分表現取景上拋棄多視點組合的角度，也就是如同西洋作品，張眼外望，明窗裏一眼所看到的景色。以「雲煙湧動」為例，全幅山巒呈之字型的動向，筆法上近於馬牙皴法，及利用山馬筆上下直落的塊面處理設色，則是充分顯露出天光雲影，一向少在中國畫裏出現的光的反應，我們也可約略的欣賞到，這都是黃君璧的特色。

溥心畬的一件「山水」，作於民國三十四年，當時他猶未來臺，風格上仍然與來臺後的作品可以連續，溥氏的腹有詩書氣自華，成為文人畫的標竿，在變易至為頻繁的時代裏，以一種精神上的不變應萬變，在東西文化的



6. 胡克敏 溪山雪霽 1981 150×368公分 79年作者捐贈

交互衝擊下，從全盤西化到反省自我，尊重本土，都是被肯定備異一位。渡海三家的影響力固然斑斑可見，而年齡不相上下，或者可以說是帶來大陸上各種不同風格者，猶有多人，館藏中如張毅年「紅樹白雲」，即是代表傳統風格的作品之一，設色是將青山紅樹做強烈的對比，就構圖觀念，乃至空間的處理，與黃氏比較起來，風格上就截然不同了。

臺灣近代美術教育的發展上，學校美術科系的建立，培養出專職的人才，然而，也不能忽視畫家個人的設帳授徒。事實上，名畫家總是在自家中開班授徒，只是從學者大都是止於游於藝，對於整個畫壇培養出高水準的鑑賞力及活動人口，可能更大於培養專業畫家。從這樣的一個觀念來看，是相當值得敬仰的，私人設帳的國畫教學方法，大致是臨摹畫稿。

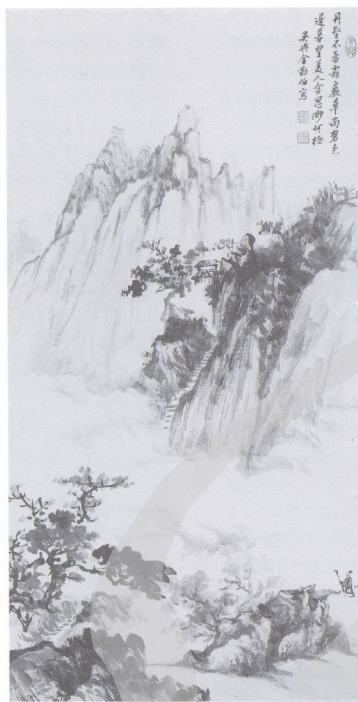
張毅年於創作之外，頗關心近代美術的發展，也有他自己的看法。相同於這一輩的畫家中，省美術館有馬壽華的「秋林山莊」，這是典型透過清初王鑑的黃公望面貌，用筆用墨均是規矩

而見法度，其長處是雍容清和，平靜中的胸中涵養，這種風格在馬氏的作品中是相當一貫的，如館藏另外兩件，「蒼松翠柏」、「修竹圖」，墨竹與山水，畫科不一樣，卻可以看出氣度可是完全一致，此中尤見於畫竹，墨竹撇葉一絲不苟，馬氏自謂「逸氣寫竹」。而有別於畫中常說的「怒氣寫竹」。就清代以來的畫竹言，隨著寫意畫的發展，如清石濤寫竹，有所謂「好野戰」，繼之者如鄭燮，亦是將墨竹個性化表現。至於清末民初的畫壇，上海一帶如蒲華、吳昌碩之畫竹，顯然無章法可言，但見下筆如風，縱橫排闥，以馬氏之年齡，及曾一度於上海執業律師工作，均能有機會接觸到上一輩畫家的活動，但從他個人的回憶錄裏，似乎與所謂的金石派無涉，反而是相當接近清初正統派的一系，尤其是王鑑，就如其畫山水一樣。這種風格和品味，如果再以相同法學界出身的余紹宋比較，館藏「山水」一件，也有幾分近似。對研究中國繪畫人士而言，余氏所編寫的《書畫書錄解題》及《畫法要錄》，都是極簡便的參考

書。有相同背景，同以文人、高級公務員的身份，寄情於書畫的如彭醇士，館藏「梅花」一件，其氣度上可與馬氏畫風同出一系。

傳統的山水畫風，有胡克敏的「溪山雪霽」，金勤伯的「靈想」、「丹豁」。胡氏的此作與習作的花卉畫，墨彩精瑩。金勤伯的「靈想」、「丹豁」舒坦。又呂佛庭因長期居住、執教臺中，與此地的地緣較近，館方收藏件數亦多，靈動的線條皴法，作品風格相當一致。

傅狷夫亦頗具影響力，傅氏在臺期間樹立了他個人的風格，而此風格也因其長期執教國立藝專，為學生所承續，館藏「奔濤捲雪」及「雲巖泉聲」顯現一貫的特色，「奔濤」所畫海景，以點澆法為之，尤其個人風貌。傅氏自述繪畫歷程，謂來臺時見大海波濤洶湧，增加了這項畫題，館藏「寒山臘雪」可視為這種風格的延續。館藏蘇峰男以橫貫公路為題材的「蘭亭一隅」，就相當接近師門的面貌，同作者另一幅「橫貫公路」則是變師門畫風的一例，本幅花青與赭石的色調



7. 金勤伯 丹豁 1984 67.5×34.5公分 78年購藏

，固然類似於師門，山之造形及皴法，用細直線已脫離師門面貌，此外傅氏的風格影響所及，見之於館藏者，如井松嶺「曲徑通幽」、程錫牙的「溪山幽居」、呂方生的「晨霧」，乃至涂榮林的「陽明山所見」，都是屬於這一系列，在傅氏的風格基礎下變幻出自己的風貌。

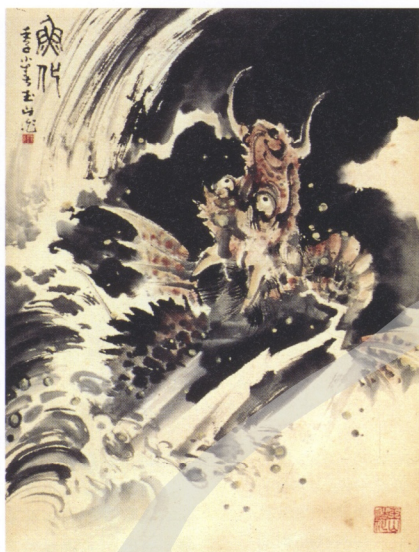
另外從本地區所發展出來，目前稱為本省的前輩畫家，在這方面自然以林玉山先生為泰斗，館藏六件，「寒汀」、「水族奇觀」、「高峰之樹」、「寒梅」、「魚化」、「綠陰」（此件則列入膠彩畫），也可以說是館藏

單一畫家較多的一位。另外尚有陳進的「慈湖」、「路意斯安那所見」，陳敬輝的「默想」，陳慧坤「孤軍獨秀一枝松」、「琉球海濱迂路」，日據時代長成的畫家，赴日本學畫是很自然的事，光復後時空的轉變，也促使了某些風格的變更，但因為個人的背景完全不一樣，所發展的方向也就多樣化，其中林玉山的水墨轉變是較深刻的，這是緣於林玉山的家庭背景。林氏的父親曾於嘉義開設風雅軒經營裱畫業，少年時代學畫，就是從家中所聘畫師的中國水墨畫入手，其後負笈東瀛，入學川端畫學校，游學京

都，師承上乃是以接近中國繪畫的圓山派，日據時代的創作，以膠彩為重，往後重回水墨是順理成章。前輩畫家堅實的寫生基礎，也是奉行不渝的創作觀點。以林氏之「高峰之樹」為例，構圖之觀念，寫眼前高山一角，前、中景樹叢，以點為之，高山一角，亦復如此，遠天染暗，使觀賞者如置身暮靄中，但見白雲歸谷，樹幹用泥金提醒，為近代畫人所少使用，反是多得見於日本。這幅作品的水墨墨氣，顯示出畫家明快又果斷的下筆形態，這種方式亦見於畫「寒汀」、「寒梅」、「魚化」，下筆欲樹即樹，欲花即花，發而中節，可見歷鍊之純熟。陳慧坤的兩件作品，也顯現眼前寫生的特色，色彩上重黃、重綠，天青海碧，色彩的觀



8. 傅狷夫 奔濤捲雪 181.2×90.8公分 80年購藏



9. 林玉山 漁化 1973 82.5×62公分
77年省府交藏 27屆省展評議委員作品

念與淺絳式山水迥異。如再欣賞陳進的「慈湖」，寫實的作風更近於自然風景，設色的觀念也採取自然的印象，非如傳統水墨畫的知覺式色彩觀念，反而是所見畫水中殘木，波光水影，採取水墨表達，為前代所未見。陳敬輝的「仕女」一幅，著旗袍時裝，構圖如攝影特寫，寫時裝而融中日風格，是此輩特徵，也在均顯此輩眼中所見的寫實功夫。

在整個教育文化大趨勢下，累積與來自於日本的經驗，並未在光復後成長一代的水墨畫家中等份量的滋長，從單線的發展上，純粹中國水墨趣味的發展，固然得以快速成長，相對的在中國繪畫的豐富性，或者包容性的取捨上，未免有所缺憾。以臺灣與日本之鄰近，五十年的殖民歷史對民族是羞辱性的記憶，然而也

暴露了漢族文化的沙文主義。這從綿延的十數年，以省展為主要爭執地點的國畫部之爭，可以看出來—從學術研究上，我們可以看到日本人大量的中國藝術研究，但直到今日卻未見一本學術性的中文本日本藝術研究出現，又可以得到旁證。

整個中國繪畫能否與時代有所結合，或者說現代人景事物的進入畫面，能協調地合乎中國畫的原則，當代畫壇人物畫的表現，可能是較不蓬勃的一門，推其原因除了歷史上累積的因素，如山水畫一直是宋代以來最大的畫科，人物的服飾隨時代改變，如何以傳統技巧來表達因時因地改變的審美觀，恐怕才是一大問題。對這一點，張大千亦感困惑，於1940年代完成之「尙女圖」上有一長跋，大意謂目前時裝變化

頗大，今日所見美者，明日可能非之，何者為美，尚難趨於一致，畫到底何去何從，亦難說清楚。這該是現代畫人物的困境。以今日館藏之人物畫，可謂古裝時裝皆有，時代較早的如陸恢的「羅漢」、王震的「羅漢」，依次張大千「仕女」、梁鼎銘、程芥子之歷史人物圖，季康之「仕女」、歐豪年之「佛像」皆作古裝



10. 張大千 仕女圖 1950
106.8×37.8公分 80年購藏



11. 張德文 山水白雲 1976 135×68公分
77年省府交藏

，意念與技巧之間，並無滯礙，另一方面，出現時裝的，如前舉陳敬輝之「默想」，梁秀中的「春愁」、李奇茂的「放鷹」、「養鴨人家」、陳士侯的「薪傳」，所畫從典雅之仕女到鄉野裝扮，其間明顯地由古裝的線條型態為主，轉變到墨彩交融，如「默想」畫面著旗袍，「春愁」著洋裝，女士體態的婉約與思緒，透過輕快的筆調，前者單純為近景寫生，後者略加背景佈置，體現當代的時勢，也是了無掛礙，「放鷹」等作因線條的型態，顯然是以中國毛筆醮墨做速寫，筆調的改變，明顯地看得出來，尤以「養鴨人家」一幅為甚。至於「薪傳」，一方面採取墨的面與筆的線，從情態上，筆墨並不是往昔的溫雅，是入世的塵紛所帶

來的情趣。這種時勢的問題，以自然景觀為題的點景的問題，又該如何解決呢？飄逸長袍的古裝已漸為新一代的畫家所揚棄，代之而起的是當代的服飾，山川可以萬古不改，表現的感情卻須改變，以館藏羅芳「突兀山巖」為例，畫陡然聳立的山峰，從造形以及皴法，容易使人聯想到中國山水畫史上的名作——宋代范寬「谿山行旅圖」。惟中景一群郊遊者，短衫褲，已是時裝。同樣的建築物的題材，也是足以認證時代的一種標記。

古代的皴法與現代人物服裝及建築造型的配合，以館藏言，可提出例子來說明，張德文的兩幅作品，「山水」、「碧水白雲」，前者是典型的傳統山水，後者在構圖上左側一山，與前者相當接近，而加畫了臺灣所習見的樓房，兩者在技法的變化上，並

無多大區別，然而因建築點景的更改，情趣上卻判然有別。整個以現代建築為題的，如陳慶宗的「八里遠眺」、蕭進興的「臺中公園所見」，另一方面，隨著1970年代鄉土思潮的產生，臺灣傳統建築也大量進入畫面，尤其是喜歡以斷垣頹壁為題的，如黃才松畫板橋林家花園的「林園之一」、「再見林園」，陳慶榮之鄉居「懷舊」，以及高永隆的「時空」皆是。「時空」主題畫臺北大安國宅，就是與中前景老舊房屋做一懷舊比較，如以樓臺為例，同作者的「春蠶」亦是。畫建築物，古代當然是界畫的範疇，然就今日所見，以現代建築樓房題材，從未用界尺做為線條的依據，而是徒手所畫有變化的線條，再加上墨趣的發揚，新式的建築題材於焉建立。其中如高義理的「臺北的天空」，尤其是將



12. 許文融 香客 1990 105.3×129.2公分 45屆省展國畫部第一名作品入藏

古代形式建築的廟，和現代方形盒子的大樓作一比對，其中遠近景的處理，端賴墨色的暈染。將墨之為用再帶入建築的描繪，可以許文融「香客」為例，畫廟庭一角，光線上的處理，當然得透過墨色來表達陰陽的效果。如果從年代輩份階段言，新一代的美術專業科系畢業者，在學時間，西畫素描為基礎的教育下，以及對西方美術理論的認識，總無法孤立西方思潮之外，因此，取材取景的觀念、技法的應用，難免走上如畫素描，黑白為用的手法，也促成了大量用墨，而略於筆趣的現象，這又或許並行於抽象繪畫的興起，與所流行的潑墨潑彩有關。這一例於館藏華裔畫家趙無極「抽象畫」畫中完全是墨漬效果的應用中可以印證。當1950年代以後，新一代的畫家提倡抽象畫風，難免受到質疑，此時，倡導者每每引用趙氏在法國成名的例子為榜樣。另一方面，作為辯解的文字理論，總是標榜東方精神，或者以現代繼承傳統為核心，如1966年美國太空人登陸月球成功，劉國松作品出現畫太空的題材。余光中即大為解說劉氏這種以圓形、弧地組合的作品為「虛與實，遠與近，空靈與博大，凝注與渾茫之間的交錯」，並將圓球讚美為「中國玄學用以象徵生命起源的形相」，最是明顯的例子。就視覺藝術言，中國繪畫中的筆墨之美，其情趣本身就充滿著抽象意味，見山不必是山，見水不必是水，所謂「筆歌墨舞」，移之於抽象水墨繪畫，誰曰不可。這樣的風氣也形成當代的繪畫潮流之一，館藏中以舉辦「第一屆亞洲美術協會聯展」後所受捐贈的作品，幾乎可以說是抽象水墨一派為多數，又是

一例。

筆墨美見之於寫意作品，也可以舉館藏沈耀初的兩件—「鷹」、「松年鶴壽」為例，前一幅畫兀鷹回首，獨立於老樹幹之上，幹上藤蘿纏繞，背景以花青畫石。「松年鶴壽」亦畫一鶴回首，一脚獨支，背景一松直上，松針下覆。筆墨之美，可分用筆之形態，及筆墨組合所成的造形。線條形態，沈氏喜歡用逆筆、用中鋒，線條長者如奔虬游龍，短者如斬釘截鐵。這個形態當然來自金石派的書法，也是晚清以來所謂大寫意畫風。這其中，近代的作風很難脫離吳昌碩、齊白石的影響，從淵源上來看沈耀初的風格，沈氏自謂少時，喜雄狂，情趣上自然會接近吳、齊，然而，沈氏的建立自我用筆的風格個性，倒難找到吳、齊的影子，而更難得的是對物象的造形，有自我的面貌。如這兩幅所畫的主題，鷹與鶴在將變形而未變形之間，又配合充滿動感的線條，畫面上呈現的律動，何嘗不是一份抽象之美。沈氏籍隸福建紹安，紹安出了不少畫家。若論1949年以前，影響臺灣地區最有名望的畫家謝琯樵，就是來自紹安，又彰化縣誌載，清末曾來臺遊歷畫家沈瑞舟，亦是紹安籍，乃至乾隆時期，善畫鷹的沈瑤池，不知與沈耀初有否宗族之親誼。筆者所見二沈作品甚少，印象中與習見沈耀初已成熟的風格無關，遺憾未見過沈氏早年畫作，願從事沈氏畫藝專題研究者，能注意及其早年家鄉文風背景。

本文所舉諸例，當然無法囊括省立美術館的全部典藏，只是從一些個別的畫作之間，試圖以相關的因素加以串聯，來說明當代臺灣繪畫發展的部分特徵。鼎

嘗一臠，固可以知全味，相對的，以蠡測海，也難免以偏蓋全之譏，識者教我。 ■

作者簡介

本文作者現任國立故宮博物院研究員