

光復初期的臺灣美術—— 兼介本館典藏的油畫

賴傳鑑

摘要

展覽的目的在推廣社教之意義，因此展覽內容又包括世界各國的美術、古今各時代之新舊流派等等之創作的介紹，以呈現多元化的風貌。然而，典藏的目的和功能主要在提供研究，展現的却是歷史之層面，因為美術館典藏的作品是美術史料，是活的美術史，是證據。因而，展覽與典藏，無疑是美術館兩項重點工作。

世界各國著名的美術館，展覽多以典藏作品為主，現代美術等展覽活動企劃為輔。如梵谷美術館或近年在日本紛紛建立的東鄉青兒、小磯良平、脇田和等畫家個人的美術館等都以典藏顯示該館的特色，並具學術研究的功能。如巴黎羅浮宮的古典至近代，近代美術館或奧塞的十九世紀至現代等等，若將時代依序貫串起來，即成為人類文化的一部美術史。所以美術館不同於畫廊，不能像雜貨店一般陳列作品就可以，它應有設定的目標與範圍，具備學術性研究的機能，其典藏內容也代表一座美術館的特色與權威。

臺灣目前公立美術館有臺北市立美術館、臺灣省立美術館以及高雄市立美術館，其各有建館的目標與方向，典藏內容亦互有差異。省立美術館既不是一座國際性的美術館，也不是包括大陸的、大中國的國立美術館，它應該是屬於臺灣地域的、展示臺灣地域美術發展的美術館，因此它典藏的目標及範圍應很明確了。本文基於此種認知，由本館典藏作品來觀照臺灣戰後初期之美術發展。

壹、臺灣美術發展史的寶庫

前本館典藏的油畫部分之來源，分為：

1. 購藏
2. 省府交藏之各屆省展作品
3. 省展四十年回顧展購藏
4. 本館美術基金會捐贈
5. 作者捐贈……等

其中數量最多、最重要的是省府交藏，與省展四十年回顧展購藏之作品。這些作品之所以成

為本館典藏之特色，是因為它完整地呈現光復後臺灣美術運動，尤其是光復初期二十年間的臺灣美術全貌。所以要研究早期臺灣美術，以省展為中心的發展，無可諱言，本館的收藏是唯一可以提供較完整的作品史料之處。尤其難能可貴的是從民國八十年十月至八十一年四月，陸續由省府交藏一批1950年代以後的早期省展的油畫共90多件，使本館典藏的各屆省展作品內容更為充實完整。這些早期的省展作品，將是

研究光復後臺灣美術發展史最珍貴的資料。

如上所述，美術史是美術發展的歷史，而能最正確說明歷史的乃是作品。因為，各年代的作品幫助我們深入了解創作時代趨勢以及背景，說明作品與時代的關係。美術史要由作品來作見證，否則它便是非科學的而顯得不夠真實。

戰後，光復初期，臺灣的美術剛起步，臺灣畫壇主要的展覽是省展、臺陽展，以及全省教員

展（教員展創立於1952年，當時的畫家為了生計，幾乎都在學校任教，因此參與的畫家與省展幾乎相同）。而團體展則只有1948年成立的青雲展（會員仍是省展的中堅畫家）、1952年成立的南美展、1954年成立的中部展，以及1954年成立的紀元展而已。但這些團體的主要作家，都與省展有關，所以本館典藏的戰後早期省展、臺陽展、教員展，以及其他美術團體的作品真蹟的重要性即可想而知了。

大家都知道：省展的畫刊從第十四屆開始印刊。十四屆以前除目錄外，無作品資料可查，尤其省府購藏的各屆優秀作品，在省立美術館成立以前，皆送各省屬社教機構以及學校。省立美術館成立後，雖於四十年回顧展時購入一批各屆佳作，但過去由省府購買送各社教單位及學校的作品則一直無法覓回，這次教育廳能搜回，實屬不易。其中雖仍有遺珠，但仍令人喜出望外，簡直可以說像出土的寶貝一樣珍貴。它之所以珍貴，並非這批作品件件極品，而是它顯現光復初期臺灣美術的全貌，包括當時的老、中、青三代的作品，讓我們可以了解當時的美術與傾向，彌補過去作品史料的空白。

近年來隨着社會環境的變遷，臺灣美術史的研究與整理備受重視，研究者日衆。唯撰美術史是何等嚴肅的事，而現在寫評論、寫臺灣美術的學者，大都非親歷其境，既無法親歷日據時代以及戰後早期的繪畫，要求其評論正確、客觀，不免困難重重。日據時代有「台展」、「府展」之畫刊，謝理發撰史尚有依據，然寫及戰後早期，因無畫刊印行，撰者容易被過去登載於報紙或雜誌的評論所誤導而失去其正確性與客觀性。因為這些文字資料，

往往都是立場分明、失於偏頗，層面不夠廣闊，容易影響客觀、公正之立場。而我們也知道，文獻資料之差誤難免，但作品最能正確地說明一切歷史，因此，這次省美館能增加收藏1950年代至1960年代的省展等早期的作品，是研究臺灣近代美術不可或缺的重要史料。在本刊第十九期，蕭瓊瑞根據十四屆以後的省展畫刊所載作品談論「省展」風格，是一

種進步，值得肯定。）而省立美術館的典藏也因這一批作品的補充，幾乎能完整地呈現戰後至今以「省展」為主導的臺灣美術全貌，可自此一窺臺灣美術開拓與發展的沿革，成為典藏臺灣美術重要史料最豐富的寶庫。

貳、前輩畫家的鄉土情懷與傳薪

以戰後「省展」的創辦（



1. 晚照 李梅樹 1959 畫布，油彩顏料 53 × 65 公分 本館典藏



2. 日月潭 廖繼春 1954 畫布，油彩顏料 52.8 × 65.3 公分 本館典藏

1946) 爲界，可將臺灣美術劃分爲戰前（日據時代）與戰後（光復後）兩個時期。

日據時代的美術活動之涵意，頗有啓蒙的目的，而光復後以「省展」爲中心的美術發展則邁向新的紀元。崛起於「帝展」、「臺展」等的前輩畫家，也成爲臺灣畫壇的領導人物，着手重建戰後的美術園地，具有權威的地位。

這些前輩畫家的作品，通常被一些醉心「前衛」的後輩評斥爲「印象派」，頗有「保守」、「落伍」的涵意。其實他們不但各有不同的創作理念，風格也迥然不同。嚴格說來，無論是理念或技術表現，臺灣都沒有出現過真正的印象派。而經過半世紀的歲月，經文建會的「臺灣地區美術發展回顧展」、「時代畫展」、美術館舉辦的「前輩畫家的回顧展」，以及最近的《臺灣美術全集》專書的問世，對前輩畫家個人的研究資料可算相當完備。證明他們畢生努力的歷程，已成爲後人的典範，他們對臺灣美術的貢獻也普遍受到肯定與尊崇。

目前本館收藏的第一代重要畫家有：陳澄波、郭柏川、廖繼春、林克恭、李梅樹、顏水龍、楊三郎、李石樵、葉火城、張萬傳、陳德旺、劉啓祥、陳清汾、李仲生、洪瑞麟……等人的作品。檢視他們早期的作品，我們發現在題材上，數量最多的是風景，其次是人物與靜物。而且日據時代至戰後，幾乎都是畫臺灣的風景以及人物。當然我們也知道幾位留法的，如顏水龍、楊三郎等早期也畫法國等外國風景，近來因出國開放，外國風景畫較以往逐漸增加外，鄉土題材仍佔重要的部分。然而，在日據時代，這些前輩不但留日，而且活躍於日本畫壇，却極少有日本風景或

以日人作題材的作品，這又如何解釋呢？

臺灣第一代的畫家，從年輕時代入選「帝展」或「文展」、「臺展」的臺灣風景或人物，其題材也許可以說是出自鄉土意識的自然流露。生於斯，長於斯，這些不過是垂手可得的生活題材而已。可是在日本人的眼裏，臺灣的題材富於「地方色彩」或「異國情調」，而迥異於日本風景。不但他們的啓蒙老師石川欽一郎樂此不疲，日籍的老師吉村芳松或梅原龍三郎等名家也都喜愛這種題材。所以前輩畫家的鄉土題材，雖出自鄉土意識，或鄉土情懷的自然流露，無可置疑地，在日據時代，多少與受老師或審查委員直接間接的鼓勵不無關係。與近年的「鄉土意識」滋長，因而許多畫家湧向鄉村的「懷舊」情緒不可同日而語。

陳澄波1933年的「淡水」、1937年的「嘉義遊園地」、1945年的「懷古」等3件，都是光復以前的作品，描繪的是光復前早期臺灣的風景。其中「淡水」係採鳥瞰方式的構圖，所描寫的臺灣房屋景致，現已不復見，更引人懷古幽情。從這幅作品也可以看出，他的樸拙而帶有野獸派風格的獨特畫風。陳澄波爲人熱情，一生熱心推動美術運動，若不是英年早逝，創作上應另有一番新境。

郭柏川，本館典藏的有：1946年的「故宮」、1954年的「大成殿」、1964年的「初夏」、1971年的「荔枝和葡萄」……等7件，作品跨越1940、50、60、70年代各期作品。1940年代的「故宮」係任教北平師大、京華美術學校之大陸時期的作品，顯然深受梅原龍三郎之影響，無論用色、筆調皆吸收梅原之優點，奠定日後的風格，是他大陸時期的

傑作之一。而「盛夏」爲出品二十一屆省展的作品，圓熟的技法，呈現臺灣夏日之陽光與綠意。郭氏的作品，雖屬野獸派作風，却兼容中西特長，風格獨樹一格。

李梅樹的作品有3幅，皆係省府交藏的省展作品。即1964年十九屆省展出品的「太魯閣」、1966年二十一屆省展出品的「青海秋曉」以及1959年的「晚照」等風景畫，也是李氏1960年代色彩典雅的灰色調時期的作品，與1960年代後期以後的，色彩華麗的晚期作品有不同的風味。他也是一位終生執著寫實路線，描寫鄉土，熱愛鄉土的畫家。一般對他的成就，多偏重於人物畫，而忽略他的風景畫，其實他的風景畫比人物畫更富於詩情。

廖繼春的作品共有8件，極爲精彩，均爲1950年代末期，由野獸派作風邁向抽象歷程的重要作品。其中2幅屬於1950年代初的「碧潭」（1954）及「日月潭」色彩較淡雅而寫實外，1963年的「威尼斯水都」、1964年的「港」、1965年的「靜物」以及「祭日」、1968年的「山」、「庭園」等，可以窺知1964年起運用色面的組織與線條的配合，構成半抽象的優美畫風。1963年以後是廖繼春從歐美旅遊回國，作風向抽象跨前一大步的時期；同時也是鼓勵青年學生應以積極的態度去研究、從事現代繪畫的時期。

李克恭的作品有1930年代的「漁舟」（1937）與「風景」（樹）2幅，以及1960年代的「人體」（1968）和「裸女」（1969）2幅。李克恭早在日據時代，曾參與早期的臺灣美術運動，爲臺灣畫會會員（臺灣展成立於1934年，李克恭1936年成爲該會會員），1937年的作品即他參加

臺灣畫會時期的早期作品。這時期的作品也是光復後大家所熟悉的優雅柔美的一貫作風，雖色彩淡雅，但光線、色面的組織，層次分明，具有英國風味。而1969年的作品則在色面的處理上，立體感較爲顯著，群像的色調變化與光線，襯托出微妙的空間感。但1968年的人體則使用輕快的筆觸勾出人物，有抽象化的現代感，也可窺知前輩畫家對時代潮流的反應。

李氏在光復後有一段時間曾在文化大學、政治作戰學校執教，但因長年在國外，故在臺灣發表作品較少，李氏藝術的全貌，鮮爲人知，獨特的作風，頗值得重視與研究。

顏水龍的作品有6件，幾乎都是省府交藏的省展作品。（本館典藏的各屆前輩作品，可以說都是當時的代表作，畫幅也不小，因此值得重視。）1954年的「水果」、1963年的「洋房」（十八屆省展）、1964年的「滄波」（十九屆省展）以及「稻江暮色」、1966年的「山地小姐」（二十一屆省展）、1985年的「蘭嶼風景」……等包括人物、風景、靜物。而戰後早期的「洋房」一作，將積木般櫛比鱗次的房屋，以調和的色面簡化，以線條勾出窗的造形，大膽而突出，令人想起同在十八屆省展展出的廖繼春的「西班牙古城」，兩者理念接近，頗有異曲同工之妙。而「滄波」則無論構圖、色彩，經單純化的形象、光線的描寫與典雅的色調，有似馬蒂斯作品一般的簡潔與灑脫。山地小姐與蘭嶼是顏氏最喜愛的題材。1966與1985的2幅都是他用一貫偏愛的暖色調處理充滿陽光的作品。雖然顏氏對開拓、推廣臺灣工藝，曾投入許多心血，在臺灣工藝史上有莫大的貢獻。雖然佔去了他很多創

作的時間，但他對藝術創作之嚴肅態度，從作品中可以得知毫無影響。

每一位畫家對鄉土的感情都無二樣，只是要用什麼樣的眼光看它，表現的方法不同而已。

楊三郎與李石樵，在本館典藏的各有4、5件，大都爲過去省展早期作品，亦即中年時期的代表作。

楊三郎的畫帶有東方拉丁色彩寫實的味道，在臺灣獨樹一格，追隨者衆多。作風雖無很大的變化，近期筆觸却愈來愈豪放，尤其對光線的處理，愈精練而得心應手。省美術館收藏的「都市風光」、「古塔聳立」、「窗邊」係1950至1960年代的作品（確實的製作年代待查）。「都會風光」一作筆觸流暢，掌握現場寫生的光線與西歐的風情（即現場感）有獨到之處。「窗邊」畫的是室內靜物，冷暖色調的安排和椅子的斜線，有序地交代了室內的空間感與內外的遠近感。

李石樵在光復後，由「建設」、「市場」等膾炙人口的寫實，經波那爾的色彩之研究，及立

體派、超現實乃至抽象等，踏著西洋美術演變的軌跡，不斷地突破與探究，是前輩畫家中最具學者風範的畫家。「夕」是一幅描寫黃昏時分景色的、屬於1950年代的作品，柔和的色彩、簡化的筆觸、清新的畫面給人寧靜的感覺，而「室內」一作則從色面構成的空間感覺，已暗示進入立體派的前奏。

葉火城的2幅作品，亦係省府交藏的省展作品。1961年的「礦山石壘」（十九屆省展）以及「天祥新衍段」等，都是他早期的代表作。葉氏的作風，長年保持一貫溫和、堅實的寫實風格，變化不大，所以從此2幅也可窺知他的理念與作風。然而，我們也希望爲了提供專題研究，將來對前輩畫家的早期（日據時代）作品，繼續搜購，使典藏內容更爲充實、完美。

葉氏年齡雖比李石樵大二歲，但爲李氏好友，交往甚密，作風則承襲李氏早期風格。葉氏在豐原組織「葫蘆墩美術研究會」，擔任會長指導後進，也請李石樵指導會員。因此，臺中、豐原



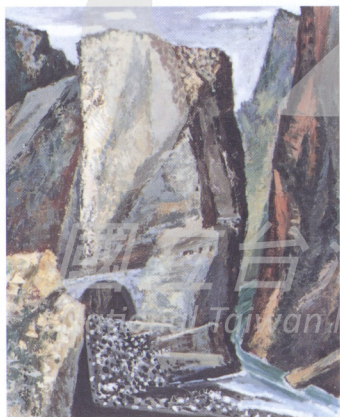
3. 稻江暮色 顏水龍 1964 畫布，油彩顏料
65.5 × 80.5 公分 本館典藏



4. 都會風光 楊三郎
畫布·油彩顏料
60.5 × 72.7 公分
本館典藏



5. 室內 李石樵
畫布·油彩顏料
72.5 × 60.5 公分
本館典藏



6. 天祥新街段 葉火城 木板·油彩顏料
65 × 52.8 公分 本館典藏



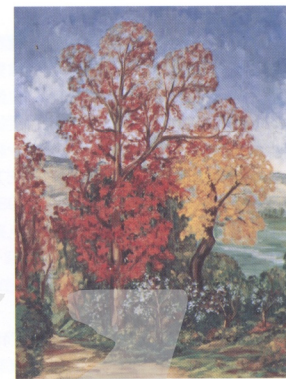
7. 那波里島瞰圖 陳慧坤
1961 畫布·油彩顏料
61 × 72.5 公分 本館典藏



8. 靜物 吳棟材
畫布·油彩顏料
61 × 72.3 公分 本館典藏



9. 海邊 張啓華 1964 畫布·油彩顏料
60.7 × 73 公分 本館典藏



10. 晚秋 許玉燕 畫布·油彩顏料
95.5 × 73 公分 本館典藏

地區的中青輩畫家作品面目雷同，可以說都承襲李氏作風。又如吳棟材，本館典藏也有省府交藏之早期省展作品以及購藏之晚年作品 7 件，亦可看出吳氏早期受李石樵之影響，而後期作風則受楊三郎影響。同樣地如高雄劉啓祥與張啓華，以及後輩的陳瑞福、劉耿一等，臺南的郭柏川與幾位後輩所形成的地方風格……，像這種前輩畫家與後輩之間，亦師亦友的密切關係、地方美術之發展與地域性風格之形成等，從

典藏作品互相印證，作比較研究，都有脈絡可尋。

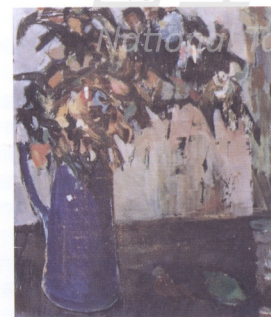
臺灣第一代的前輩畫家，後來都到大專任教，在臺灣還沒有美術學校時，義不容辭地負起傳薪工作，培育後輩，因此光復後新人輩出，而前輩的學習態度，也作為後輩的表率。

叁、在野前輩與畫會時代

臺灣最早而歷史最久的畫會，是創立於日據時代的「臺陽畫會」

」（即臺陽美術協會），光復後則是1948年成立的「青雲畫會」，以及1954年成立的「紀元畫會」。

嚴格說來，紀元畫會的前身是日據時代的行動畫會（MOUVE 畫會，創立於1938年），後又改為造形美術協會，所以不是光復後創立的畫會，應該算是重整的畫會。其次是1952年創立的「南美展」，1953年的「南部展」，以及1954年創立的「中部展」等。這些畫會的重要畫



11. 花 張義雄 木板·油彩顏料
45.7 × 38 公分 本館典藏



12. 臺北之夜 鄭世璠 1966 木板·油彩顏料
65 × 95.7 公分 本館典藏

家幾乎都是屬於省展的畫家。每年定期舉辦展覽，主要的目的在於獎掖後進，推廣地方美術教育，是地區作家所組成的畫會。展覽的內容往往包括國畫、西畫、雕塑、攝影等綜合性的展覽。唯前者則純粹由當時的中堅輩及前輩畫家所組成。臺陽畫會規模最大，歷史也最久，是最具權威性的畫會。而紀元畫會則在日據時代即以堅持在野立場，抱有開創新紀元的抱負而創立的畫會。因此，在日據時代末期已顯現時代潮流造成的不同層次，將日據時代的畫家分為前後兩期。

前期即陳植棋、陳澄波、郭柏川、顏水龍、廖繼春、李梅樹、楊三郎、李石樵、林克恭、劉啓祥，而後期為張萬傳、陳德旺、洪瑞麟等。這種細分法的優點是能更清楚地看出時代與風格的關係。但要注意的是，這只是對日據時代的畫家在戰前的初期作品而言；到了1960年代前後，則因現代美術思潮的波及，日據時代的前輩畫家對新思潮的汲取，有積極與消極之分，即創新與保守之分。這可以從每位畫家各時期的作品作比較研究可知。

大致說來，張萬傳、洪瑞麟的創作理念乃立足於野獸派、表現派的精神，而題材上，洪瑞麟的礦工系列等作品即顯露出他在年輕時代所受到的人道主義及普羅之思想，因此風格也近似於魯奧(Rouault)。本館典藏的人物「裸女」(1933)是洪氏二十一歲早期的作品，却是一幅早期的傑作。

張萬傳的「家族」(1988)與「生活」(1991)是他的近作，不過野獸派的大膽色彩與豪放的筆觸也是他一貫的風格。「家族」描繪的是畫家的家族，「生活」則描寫廚房之一角與人物，表現了畫家對生活的感情。

陳德旺的創作態度則較注重純粹美術的追求，而少有像洪瑞麟對社會、人生的關心與感情。他像一位隱士，面對自然，從光復後的波那爾的影響，到光色微妙調子的摸索，走得安穩，而形成其風格。「觀音山遠望」(1982)是他晚年的作品，用同類色系，慢慢塗擦而成的朦朧畫面，由暗到明的色階中，造成遠近的空間關係與空氣的流動感。

這三人的典藏作品都係購藏，而數量少的原因是本館著手典藏業務時，恰逢繪畫市場熱絡，畫廊大力炒作前輩畫家作品之時，而這三人堅持在野立場，未曾參加省展，因此省府過去沒有收購。尤其陳德旺，平常作品即少，早期的作品更因生前一場大火被燒光，寥剩無幾，使搜集更加困難。

又同一時期的陳清汾，是屬於臺陽畫會的會員，本館典藏的有3件：1955年的「歸帆」、1964年的「風景」、1966年的「瑞士萊夢湖」等，都是擔任省展審查委員時的作品。用色優雅、描繪簡約也是陳氏作品的特色。

肆、外省籍的前輩畫家

光復後來臺的外省籍畫家，在省展擔任審查委員的，早期有孫多慈與袁樞真，後有李仲生、劉煜、吳承硯、陳慶熹等人。

孫多慈的「沈思者」係十九屆省展評審委員作品。以類似水墨與素描的筆觸構成，雖可看出欲突破既往作風，但僅止於嘗試。

袁樞真5件作品中，早期的是1964年「大雪山一景」及1966年的「西仔灣」，前者筆觸大膽，富於動感，而後者則用細膩的筆觸，畫出日出海景的朦朧感，皆係擔任省展評審委員時的作品。

。這二位都是任教於師範大學美術系的女畫家。

外省籍的前輩畫家中，李仲生因提倡抽象繪畫，並培養「東方畫會」，開創一番格局而備受重視。他1971年的作品有2件，1974年有1件，都是抽象畫。李氏在1957年與其學生組織「東方畫會」，指導後進，提倡自由新興的美術思想，成為年輕畫家的導師。本館曾於1991年舉辦「李仲生紀念展」，展出他的作品。

學者如要整理臺灣前輩畫家從早期到晚期一生的作品，可以說比較容易，而且也能做得完整。但整理李仲生的作品和臺灣其他前輩畫家不同的即是缺少他的早期作品。例如：他於1949年來臺，1951年曾和朱德群、劉獅、趙春翔、林聖揚在臺北中山堂舉行「現代繪畫聯展」，展出的是「靜物」等具象作品。這些改變為抽象作風以前的早期作品則完全闕如。因此如要研討「畫家研究」，則許多曾在臺灣的外省籍畫家都無法提供像本省前輩畫家一樣完整的作品群作為證實。

和李仲生同樣走抽象路線，在國外活躍的，還有1920年代出生的後輩朱德群與趙無極。趙春翔、林聖揚、朱德群都曾經在臺任教，和臺灣畫壇還有一段地緣關係。但趙無極則毫無關係。本館收藏朱氏的5件抽象作品也都是1980年代的近作。

趙無極的2件抽象畫是1982年在國立歷史博物館舉辦個展時，由省府收購交予本館典藏，除1969年與1974年2件油畫外，另有水墨1件。大致說來，中國人畫的抽象畫，大都走抒情式的抽象，亦即所謂的「熱抽象」。

又和朱德群、趙無極同樣在1920年代初期出生，且在省展改組後擔任審查委員的劉煜、吳承硯、陳慶熹等，本館收藏的大多

屬於近作。

伍、繼承與拓展

從日據時代後期至光復初期，跨越兩個時代的本省資深畫家，如陳慧坤、吳棟材、張義雄、呂基正、鄭世璠等人的作品，所呈現的是光復初期省展建立權威性時期的面貌，以及連結光復後崛起於省展的中堅輩畫家，如：金潤作、廖德政等，在戰後邁向現代美術革新的意識下，發展的臺灣美術的面貌。這些畫家的作品，大多能包括出品初期省展的作品以及近作。

由於省府交藏的早期省展作品，皆係他們當時的得獎作品，所以從一些包括具象至半抽象風格的得獎作品也可窺知：被稱為保守陣營的省展，在時代的演變中，觀時中堅輩畫家如何以嶄新的觀念，努力探究現代美術。

就作品的歸類而言，上述畫家中，較具爭議性的是陳慧坤。陳氏在早期參加省展的是膠彩，但陳氏也畫油畫，故有1916年的「那波里鳥瞰圖」等油畫作品，不但如此，在1960年代以後的膠彩作品的表現、技法與油畫同工異曲，畫材雖不同，其工巧則一。像陳氏，一個畫家兼工幾種創作如油畫與版畫，或水彩、雕塑等，為數不少，過去在典藏收購作業時分組處理，將來是否如此？有檢討之餘地。

吳棟材和呂基正在第一屆至第四屆省展獲獎，之後經免審，再提升為審查委員的畫家，走的都是寫實的路線。如上述，吳棟材早期(1940~50年代)的作品如「靜物」等，係追隨李石樵寫實時期的作風，而1960年代以後的後期作品，如1966年的「小巷」(二十一屆省展)則顯著受到楊三郎的影響。同樣以堅實的寫

實，在早期省展備受注目的王水金，也曾受李石樵的指導而發展他的畫藝，「好日」(1950)、「肖像」(1951)、「母愛」(1952)等都曾在省展獲獎。他們的寫實功力也都受到肯定。

高雄的張啓華和劉啓祥只相差一歲，是高雄地區的前輩畫家。作風也近似於劉啓祥的風格。1959年的「橋」、1964年的「海邊」等畫面肌理與調子的處理極佳。

1960年代的女畫家作品，除了孫多慈、袁樞真外，還有許玉燕的「晚秋」、留日的柴原雪的「藝人」，前者作風細膩，後者大膽，充分表現出兩者不同的個性。

張義雄的作品在省展早期因屢次得獎而獲免審資格。以免資格參展的1960年代作品如：第十六屆省展(1962)的「東京有樂町」、第十七屆(1963)的「吉他的靜物」、第十八屆省展的「靜物」等，都是他巔峰時期的作品。照常理判斷，他的得獎以及免審作品，應或多或少被省府收購才是；遺憾的是，在省府最近交藏的一批作品中，他的作品只有早期的「花」一件而已。同樣的，許武勇的作品也只有購藏「紐約夜景」一件，而早期省展的作品則完全闕如。

平心而論，中堅輩畫家在1950至1960年代的作品，都可以說是他們巔峰時期的傑作。雖大戰後的臺灣物資萬分匱乏，生活困苦，而畫家也常以三合板代替畫布，但創作態度卻嚴謹而誠摯，十分令人懷念。

鄭世璠1958年的「西門町」、「都會早晨」(1959)、「夜沉沉」(1962)、「臺北之夜」(1966)等，雖也和張義雄一樣，喜歡用粗獷的黑線條描繪，但張義雄的造形性較強，與鄭世璠

表現的意境卻截然不同。從陋室的櫛比鱗次到高樓大廈，鄭世璠表現的，並不是臺北建築現代化的記錄，而是生活在工業社會都市中一種情感的記錄。就樣式而言，張義雄、鄭世璠、許武勇三人要比張啓華、呂基正、吳棟材等較有追求現代化的意識。

陸、動盪時期的耕耘

1920年代出生的中堅輩畫家，由於個性與理念不同，在創作上的追求產生各種面貌，使1960年代的「省展」更為蓬勃而富有生氣，開創嶄新的時代。

在省展第一屆至第九屆，得過第一名及特選的廖德政，本館典藏有早期的「窗邊」和近期的「水果」及「遠眺觀音山」3件。從印象派的寫實，發展至近期細膩而清新色層組織的作品，創作理念、形式都與陳德旺很接近，但畫面卻較其明朗而舒暢。

金潤作在晚年畫花的題材很多，典藏的有1958年的「玫瑰」、1960年的「百合花II」、1980年的「黃玫瑰III」、以及1977年的「風景II」等。1960年代以後的作品都以濃厚的色塊面及少許的線條，使明暗與空間的暗示，在色的層次中有抽象的意味。金潤作的作風，從1950年代的寫實，經立體派作風而至色層的精心經營，追求造形性的作風，顯示他對時代潮流的敏銳感覺。

蔡蔭棠在中堅輩中年紀最大，但出道較晚，作風一直堅持野獸派風格，典藏的「牆壁」是早期的作品。

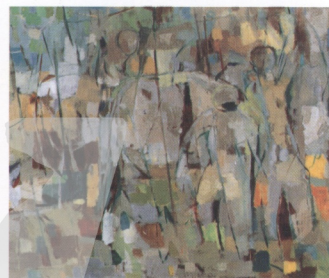
林顯模的「向日葵」(1959)以暖色調描繪在暖照燦爛的陽光下的小孩與向日葵，有一種朦朧美。另一件「生命之春」(1964)則以分割色面處理人物與背景的大地，而人物的造型也經



13.窗邊 廖德政
1954~55 木板·油彩顏料
90.7 × 155.5 公分 本館典藏



14.牆壁 蔡蔭棠 1957 畫布·油彩顏料
72 × 60 公分 本館典藏



15.春宵騎馬 賴傳鑑 木板·油彩顏料
64.8 × 81 公分 本館典藏

大膽的變形，使之立體化。

一般而言，本省的畫家探索現代繪畫的步調都採取按部就班地由具象漸進的方法，並不盲目地一面倒向抽象。這也許是本省畫家在性格上較保守，而尊重學術性探究使然。所謂學術性是指就近代美術演變的軌跡，探求現

代繪畫而言。而現代風格的訴求，即從1950年代後半起，已在「省展」等中堅畫家的創作上，明確地呈現出來。

這種現代化的探求，經野獸派而立體派至半抽象的樣式為主軸發展的作品，在1960年代的省展等主要展覽獲大獎，顯示這種

探求受到肯定，而廖繼春在1960年代的半抽象作風以及李石樵由立體至抽象的歷程，也無形中鼓舞了中堅畫家增加探索的信心。

賴傳鑑的「畫室」（1962）是由1950年代的立體演變為半抽象的重要作品，而「春宵騎馬」（1962）以及1967的「山村」等則完全屬於半抽象作品。

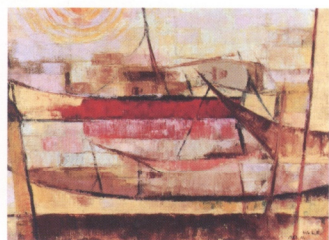
何肇衡是1930年代出生，在光復後受教育的中堅畫家中表現



16.靜物 何肇衡 1965 畫布·油彩顏料
100 × 81 公分 本館典藏



17.壁 陳銀輝 1960 畫布·油彩顏料
86 × 65.5 公分 本館典藏



18.陽光普照 吳隆榮 1963 畫布·油彩顏料
72 × 100 公分 本館典藏



19.抽象畫 顏雲連 金箔·油彩顏料·木板
55 × 72.3 公分 本館典藏



20.水鄉（桃園小檜溪） 徐藍松 1961
木板·油彩顏料 38.7 × 46 公分 本館典藏



21.晨 張炳南 1963 木板·油彩顏料 90.5 × 72.7 公分
第十八屆省展西畫部第三名 本館典藏



22.工廠 詹益秀 1964
木板·油彩顏料 99.7 × 80 公分
本館典藏



23.小弄 馮騰慶 1959 木板·油彩顏料 96.3×75.5公分
第十八屆省展西畫部第二名 本館典藏

最突出的畫家。「靜物」(1965)以及二十四屆省展展出的「池畔」(1969)、「碼頭」(1969)等作品，可以看出他大膽灑脫的半抽象風格。同樣生於1930年代的陳銀輝，以分解與組織手法處理的「壁」(1960)、吳隆榮的「陽光普照」(1963)也都是半抽象傾向的作品。

其他例如將鄉土或民俗素材導入而構成抽象或半抽象作品的曾培堯、劉生蓉，以及1957年成立的東方與五月畫會的會員，其1960年代以前的早期作品如何，因本館無典藏，無法檢視作品作比較，故不在本文討論。

上述的畫家都沒有畫過，或即使有畫過也沒有發表過純粹的抽象畫。有嘗試純粹抽象的中堅輩畫家，先有鄭世璠以及莊世和

顏雲連雖在早期有作品參展省展，但原則上是屬於青雲畫會的畫家。本館典藏的3幅抽象畫是他早期青雲展的作品。

同樣地莊世和也屬東南部美術協會，很早便研究現代美術，作風經過立體而轉變為抽象，而兩者的表現形式也都屬於抒情的抽象。

本館典藏的戰後早期的作品，雖以省展作品為主，却也包括非省展作家的作品。除了購藏作品外，由省府交藏的非省展作家的作品，大多係教育廳峯山基金會(該會基金由蔡培火提供)當年為獎勵畫家，購自青雲展、臺陽展、中部美展……等展覽，原由教育廳收藏，近年再交省美術館典藏。本文所提的作品即包括這些作品。像徐藍松(青雲會會員)的「雨後暮色」(1960)、「水鄉」(1961)等都是屬於這類



24.村落 劉國東 1960 木板·油彩顏料
65.2×80公分 本館典藏

作品。

然而，光復後早期的臺灣畫壇，勇於嘗試、探究新潮流的畫家究竟少數。在省展的畫家中，張炳南、沈哲哉、詹益秀、蔡謀梁、陳瑞福、林天瑞、劉耿一、馮騰慶、詹浮雲等，都是安於具象表現形式中各自精進的畫家。雖然不受新潮流的影響，却也不是一成不變。如張炳南的「晨」

(1963)，用許多小色塊作成背景增加畫面的變化，豐富裝飾效果；沈哲哉的「人物」(1960)則擅用筆觸的變化與畫肌(Matière)之美，構成灑脫、浪漫的氣氛；詹益秀也用厚塗與擦拭法追求畫肌的變化，如1960年的「兔」(第十五屆省展第一獎)、1964年的「工廠」、1963年的「市場一角」等，而馮騰慶也同樣努力經營畫肌的變化，喜用厚塗法描畫鄉土景色，如「小弄」(1959)，頗有韻味。



26.母子 陳瑞福 1963 畫布·油彩顏料
91.5×72.3公分
第十八屆省展西畫部第二名 本館典藏

事實上中堅輩也好，前輩畫家也好，在光復後的1950到1960年代，畫家對潮流反應的敏感度有很大的差距。如果我們將當時的作品用地域來作比較，便能發現：北部比南部的畫家，對潮流的關心較為積極而敏感。

就中堅畫家的作品分地域互相檢視，即發現北部的畫家各自探求、表現「自我」，作風互異，顯得多采多姿。而中南部則較為寫實，走野獸乃至新寫實的路線。臺中劉國東的「村落」(1960)、曾維智的「靜坐」(1963)乃忠實地追隨葉火城色彩鮮明的寫實路線。雖一樣是寫實路線，高雄的陳瑞福、劉耿一的作風則比臺中的厚重而豪放。從陳瑞福1963年的「母子」及「畫室一隅」、劉耿一的「岩」(1962)、林天瑞的「魚」(1954



25.靜坐 曾維智 1963 木板·油彩顏料
100×80.5公分 本館典藏

)等作品也大概可窺出粗獷的筆觸、沈着的色調與肌理，幾乎形成南臺灣地域風格的面貌。

1960年代經常參展省展的中堅畫家及新秀，如1920年代出生的張炳堂、郭東榮、林惺嶽，1930年代出生的陳景容、曾茂煌、王守英、陳正雄、廖修平、陳輝東、潘朝森等，除了有陳正雄1963年的「紅花瓶」外，像廖修平1966年的「巴黎街景」、王守英1972年的「殘夏」，雖在省展獲第一獎，但省府交藏的作品中，並未發現他們1960年代的作品，也許當初省府收購價偏低，畫家不願割愛所致。

由於本文所介紹的限於本館典藏之光復後早期的作品，容後有機會當再介紹這些畫家的作品。



27. 岩 劉耿一 1962 畫布·油彩顏料
72.7 × 90.5 公分 本館典藏

柒、結語—檢視早期作品的省思

要正確地掌握、認識時代背景，必須將同時代畫家的作品作比較研究，始能明指畫家的定位。把同一時代、同時期的外國畫家的作品拿來比較，則世界美術思潮的影響也更能明瞭。戰後在巴黎畫壇倍受矚目的五月畫會（salon de mai）之新具象的影響，後來在美國興起、蓬勃發展的抽象，一直到幾乎席捲全球的那個年代，使臺灣的畫家面對潮流趨勢，思考、創作將這年代的作品作比較，則更能明確地理解每一位畫家的歷程與傾向。

平常人們喜歡說：「時代在進步」，但美術史告訴我們，美術不是隨着時代在「進步」，而是在「演變」。如果說美術在進步，那麼十六世紀比文藝復興時期進步，或二十世紀的抽象比十九世紀的具象進步了！尤其在抽象繪畫盛行的戰後，有些向抽象一面倒的評論家即有類似這種論調。這種評論大多以抽象與具象對立，褒抽象為現代、進步，而把具象貶抑為傳統、落伍、保守。只要有這種心態存在，評論則

自然不可能求得公允，也令人不敢苟同。雖然時代改變，會產生時代的新樣式，但時代樣式絕不是衡量藝術價值的指標。戰後經過將近半世紀，時過境遷，在國外這種評論與爭議已消聲匿跡，然而在臺灣却有一些評論仍有類似的見解，不可思議。事實上，美術的路是條條大路通羅馬的。

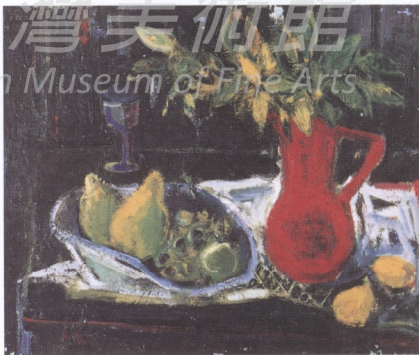
1960年代是動盪的時代，也是團體展、新畫會如雨後春筍般產生的時代。從1950年代開始盛

行的畫會團體展，其目的多以聯誼與互相切磋畫藝為目的，動機與目的都極為單純。然而，現今撰美術史或評論者，往往過份強調新舊之爭，以類似十九世紀末畫派興起的模式來評論1960年代的臺灣美術是有待商榷的。況且說有影響力，更值得懷疑。不可諱言，創新是不斷的嘗試，沒有嘗試即無法創新。畢卡索從立體派轉回古典不是退步，由藍色粉紅色時代的作品轉變立體派也不是進步，這是創作理念與表現的問題而已。

重新檢視早期作品，緬懷光復初期，在物質匱乏且無利可圖的環境中，前輩以及中堅畫家對拓展現代臺灣美術所付出的心血，令人不無感慨。同時看到省府交藏的作品，因過去保存不當，致許多損壞情形嚴重，深深感到：省美館應及早計畫，培養修復人員才是當務之急。■

作者簡介

本文作者為資深油畫創作者
兼理論研究者



28. 紅花瓶 陳正雄 1963 畫布·油彩顏料
61 × 72.5 公分 本館典藏