

從鄉土情懷與優雅特質析論郭雪湖的文化傳承與影響

李進發 Lee, Chin-fa

一生以專業畫家為志業的郭雪湖先生將舉行百歲回顧畫展，在台灣美術發展的里程上實屬難能可貴的大事。回想十六年前曾針對台展前後有關台灣美術發展的經過與相關問題，訪問過郭雪湖先生¹，霎時，其自信、健談又風趣的種種情形，清晰鮮活的浮現眼前。過去郭雪湖、陳進及林玉山三人的聯展，是台灣藝壇上的盛事，三位前輩畫家的風範與友誼更令人欽羨不已。但陳進女士及林玉山教授分別於1998年和2005年仙逝，三人的聯展已成絕響，令人不勝唏噓！而值此盛會之際，再度為郭雪湖先生的繪畫生涯撰文，更叫人深感振奮。畫家終其一生，重要的是如何以他的作品來發言，不但具說服力也最為感人。本文試從台灣文化發展與美術背景的分析的軸線中，探究郭氏生平創作特有的心路歷程，並透過其繪畫創作的視野與風格特色綜論其對台灣美術發展的影響與貢獻。

一、台灣文化發展的分期與美術背景的分析

從政治、社會、經濟及民族性等不同層面來看，台灣文化的發展，其包容性一直扮演著有如磁鐵般的吸引力，融合著來自不同層次、不同文化的衝擊。這種柔韌的廣大包容力在台灣文化發展中，儼然形成台灣文化的一項特色。審視台灣四百多年來的文化發展，如以中、日甲午戰爭，馬關條約割讓台灣予日本為一分界，台灣文化的發展從美術的觀察角度，大體可分成三個不同而明顯的文化衝擊時期：

（一）清末移民墾拓期——傳統臨摹的守舊

1895年以前「移民特質」的文化衝擊，受外來政權的更迭，如葡萄牙、西班牙、荷蘭、鄭成功、清朝等政權更續頻繁的變化，形成政治和社會流變的不穩定發展。而當時移民台灣的背景多半迫於經濟的壓力，在求生存為優先的前提下，對於文化的包容具有較為廣大的接納性。

清朝末年，以移民墾拓為主導的台灣生活型態，使得當時繪畫的發展逐漸形

¹ 1991年因研究日據時期台灣東洋畫發展論文之需要，適逢郭雪湖先生回台會親之際，經郭禎祥教授之引介得以訪問郭雪湖先生。

成兩大流向：即上層文士的簡逸文人繪畫和基層民間的粗獷閩習繪畫。前者頗受明末清初寫意畫家如徐渭及鄭板橋的影響，以文人高超志節的花鳥、四君子畫相喻，慣以行筆濕潤、溫文幽雅的含蓄手法表現士君子之風。後者受揚州八怪之一納狂草入畫的黃慎影響，則以宗教寺廟信仰為中心，表現神仙故事的人物畫及裝飾花鳥畫居多，運用率意筆法和拙簡造形，表現裝飾韻味傾向的台灣民間繪畫。就整體時代繪畫風格而言，兩者仍未脫離臨摹為主的抄襲導向，上層文士畫囿於寄情筆墨以寫胸中丘壑的泥沼，基層則流於宗教裝飾以為應用層次的框限，致未能展現出以關心台灣墾拓期生活感受的創作風格，以致美術的發展僅止於承續傳統而缺乏開創的守舊現象。

（二）日本文化殖民期——官展新頁的開啟

1895 至 1945 年間「日本殖民」的文化衝擊，雖有抗日事件困擾統治當局，但大抵仍在日本政權的掌控之中。在日本文化殖民的政策下，具有較明確的文化發展導向。受日本文化政策的洗禮過程中，台灣在原有包容力上則展現更堅強的韌性。日據初期台灣社會物質生活尚不充裕，美術的發展仍以謀生的鉛筆尚影畫和沿襲文人畫四君子畫居多，唯直到台展的成立，不但為台灣美術的發展開出一條新視野的關鍵性坦道，更為台灣美術史寫下璀璨的一頁，進而奠定了台灣美術發展的重要基礎。

台灣在乙未割讓日本之後，日本一方面以帝國主義的觀點，視台灣為內地之延長，實行同化、皇化的政策；另一方面則以資本主義的立場，視台灣為外屬殖民地大肆搜刮經濟資源，台灣受到如此雙重壓迫的遭遇，可說是空前絕後。在政治環境的考量與繪畫人才的興起²的雙重考量下，台灣美術展成立的客觀條件實已到水到渠成的地步³，而開啟官展的新頁。

² 顏娟英，〈台灣早期西洋美術的發展〉，《藝術家》，1989 年 5 月，頁 146。「1921 年的台灣留日學生總數已達二千四百名」。

³ 李進發，〈日據時期官辦美展下台灣繪畫發展中的鄉土意識〉，《現代美術》61 期，1995 年 8 月，頁 56。「1927 年前後台灣留學習畫者相當的活躍，在東洋畫方面計有：陳進、林玉山、呂鐵州、蔡媽達（留學北京）；在西洋畫方面計有：陳澄波、郭柏川、楊三郎、李石樵、廖繼春、李梅樹、劉啟祥等。除此之外，在來台日籍繪畫導師的指導下亦形成一股不可忽視的繪畫新生力量，證之隨後整個台、府展的發展，成為中堅分子的更是這些人。當時的日籍導師有西洋畫的石川欽一郎、鹽月善吉及東洋畫方面的鄉原古統、木下靜涯。因而台灣美術展成立的客觀條件，實已到水到渠成的地步。」

由台灣教育會主辦的台灣美術展覽會，簡稱「台展」。係自 1927 年（昭和二年）起，至 1936 年（昭和十一年）為止，共舉行十屆。因 1937 年恰逢日本領台四十年，舉行所謂始政四十年博覽會，台展因而停辦一年。翌年（昭和十三年）改由總督府主辦，簡稱「府展」，共舉辦六屆（1938-1943 年），後因戰事，日本於 1945 年戰敗無條件投降，結束對台灣的統治。整個日本當局主導下的美術展覽會於是劃上休止符。由於台展和府展皆由官方機構主辦，故又統稱為「官辦美展」，簡稱「官展」，此有別於民間美術團體或學校單位所舉辦的公開展覽。官展因受到日本當局的重視與主導，以及民間畫家、新聞報導、媒體等的全力配合，遂形成一股潮流，也主導了日據時期台灣美術史的發展方向。

台展的開辦築起正式的表演舞台，台灣傳統水墨畫家卻在首屆台展一一落選，東洋畫只有林玉山、陳進及郭雪湖三位台籍畫家入選，官方的報紙指出落選的主要原因在於抄襲之作，究其原因當不僅止於此。如與同為殖民政策下的鮮展作一比較，不難發現台展的開放仍有其政策上的考量。從台、鮮展的制度規程來看，台展僅設「東洋」、「西洋」兩部，而鮮展則設有「東洋」、「西洋」、「書及四君子」三部⁴。書及四君子對台灣和朝鮮同屬傳統藝術，在日本殖民政策下鮮展仍保有此一畫部並與東、西洋畫鼎足而立，但何以台展獨缺之？蓋中日甲午戰後台灣割讓給日本，日本視台灣為其內地的延伸，自不願見到台灣與中國傳統書畫的關聯，遑說要如同鮮展「追新揚古」般地設置傳統的書畫部門。同為中國傳統的書與四君子在鮮展得以名正言順，堂而皇之參展競賽，在台展卻被視為抄襲、臨摹，甚至遭到壓抑無法抬頭。姑不論其臨摹抄襲的創作方式有待革新，然僅就同為殖民地的美術推展而言，台展受到刻意推向日本屬地的象限發展，也就不足為奇。殖民政策下的台灣畫壇，受到官展積極正面的鼓勵與消極的審查制約，使得清末台灣尚未完全生根的文士畫與民間閩習畫從此斷根。藉由新式美術教育如在台美術教師石川欽一郎、鹽月桃甫、鄉原古統及木下靜涯的影響，以及留學日本的台籍畫家的努力並與官展相結合，共同寫下台灣美術紀元的新頁。

（三）多元思潮開放期——本土意識的反芻

⁴ 李進發，「朝鮮美術審查委員會規程」，《日據時期台灣東洋畫發展之研究》，台北，台北市立美術館，1993 年，頁 437。

1945 年台灣光復以後，則受到「多元開放」的文化衝擊。在回歸祖國懷抱學作自己主人的同時，開放與多元的文化發展，隨著國際性、民族性、本土性、原民性…等觀念的影響下，文化的包容性不斷地持續擴大。台灣美術歷經十六屆台、府展的洗禮，產生以寫生手法面對自然實景的創作，使得源自中國傳統水墨的台灣早期文人畫，一夕間，被穠麗細膩的台展型風格所取代而淹沒殆盡。而省展接替台展之後，歷經初期國畫部門的爭議與論戰的同時，也接受國際化思潮及多元文化的衝擊與刺激，再次為台灣美術的發展，注入多元開放的新元素，也引發本土意識與自主性的反芻。

1. 日本化與正統性的爭論（1945-1959）

台灣歷經長達五十餘年的日本統治，隨著二次世界大戰後日本無條件投降，終歸祖國的懷抱，重新作自己的主人。局勢穩定之後舉辦美術展覽會的需求亦隨之興起，經省交響樂團蔡繼焜（台灣公署長官陳儀的義子）提議找楊三郎負責西洋畫，郭雪湖負責國畫部門，兩人共同籌備台灣省美術展覽會，簡稱「省展」，分設西洋、國畫及雕塑三部。國畫部因大陸未曾舉辦此類展覽，故大體延續台展型態，主要以膠彩畫為主。然台灣本土畫家與初抵台灣的大陸畫家礙於彼此間長達五十年的隔閡，繪畫觀念並非一夕間可調適交集，強調臨摹紮根的傳統水墨與強調寫生創作的膠彩繪畫，兩者南轅北轍無法獲得共識，形成所謂「正統國畫」的爭論。期間「抄襲」與「創作」的界定，「國畫」與「日本畫」，「美術運動」與「現代國畫」等相對觀念與思維的對峙，導出水墨畫正統性與現代化內涵的爭論。

2. 國際化與本土性的拉距（1960-1979）

省展成為正統性的官辦展覽後，在西洋畫固守著由日本延續的外光派，國畫則承繼胸中丘壑的傳統水墨的情形下，造成另一形式體制的制約。隨著西方美術思潮的不斷湧入，國際化、現代化的觀念衝擊下，省展權威開始受到質疑。現代主義、抽象繪畫走出另類的反叛式創作，甚至「前衛新潮」與「傳統保守」的爭論再度形成新的論戰。但是過度西化的結果，在「視覺形式」的解構下，導向欠缺「人文內涵」的鏡省。一味地追求西化反而有如失去自我般的盲茫，在鄉土文學的推波助瀾，加上美國寫實畫家魏斯（Andrew Wyeth, 1917-）懷鄉作品的鼓舞，台灣美術

的發展找到新的創作方向——「鄉土美術」。這種對鄉土情懷的反思，則燃起巨大的聖火，延燒到素人藝術的興起。在國際化與本土性的拉距下，映照出「強權外燦」與「生吞移植」式淺碟文化的鏡省，形成國際與本土間的擺盪效應。

3. 多元化與自主性的反芻（1980-2000）

隨著藝術範疇不斷擴大以及藝術教育與藝術雜誌不斷引進新興觀念，如表演、行動、偶發、女性、影音、公共、綜合媒材、裝置藝術等多元思維對過往藝術創作的解構，台灣美術的發展進入多元化的時代。隨著政治解嚴後，各地畫會團體林立，加上媒材不斷地翻新，創作的內涵擴及人文、歷史、政經、社會等題材。實驗性的創作、顛覆現實的複合媒材，更重新界定創作的空間內涵。國際化與本土性相抗衡的結果，面對多元化藝術思潮的衝擊，遂衍生出台灣美術自主性發展的反芻。

台灣文化的發展歷經清末移民、日本殖民的洗禮，再經戰後多元文化的衝擊，延展出海洋文化特有的包容性，從歷史觀點來看，雖然發展的時間極短，但經由包容與融合卻產生豐富的文化涵養。

百歲高齡的台灣前輩畫家郭雪湖先生於 1927 年即以十九歲的少年之姿，登上台灣美術展覽會的舞台，經歷台展、府展及省展的整個官展過程，以及文化殖民與國際多元的時代歷鍊，不但與台灣美術的發展一起成長，也為台灣美術寫下寶貴的一頁。郭氏一生繪畫創作的風格特質以及對台灣美術文化的影響有其值得深究的意義與價值。

二、傳統的出發與台展的嶄露

（一）傳統學習的起步

出生於 1908 年的郭雪湖，本名金火，在家排行老二，有姐妹各一人。從小就喜歡歌唱和繪畫，受到老師的欣賞，在日新公學校裏（即現今台北市的日新國民小學）音樂老師誇他發音來自丹田，中氣十足，聲音宏亮，鼓勵上音樂學校；而畫畫老師認為他深具繪畫潛力，不但輪廓線準確，且線條流暢有勁，要他去學畫，那時頗令他感到為難。幾經考慮乃選擇繪畫而放棄音樂，根據他的自述：「因為音樂必

須在很有成就之後才能上台演奏，而繪畫卻隨時可賺錢討生活，且自由自在」⁵。當時流行以機械輔助加以放大的炭筆肖像，讓很多年輕人躍躍欲試，常把它看成是一項很快獲利謀生的工作。

公學校畢業，經老師的鼓勵，考上台北州立工業學校土木科，這在當時日本只開放台灣人在工商業方面的教育機會而言，已屬不易，雖然說是開放，但當時的台灣人入學的比率卻很低，每年只有一、二位進入就讀而已。讀了一年之後才發現繪製工程圖並非自己的真正喜好所在，因而申請退學。為此，曾讓公學校的級任老師一度擔心他從此墮落變壞去當流氓而不高興。後來，實在喜愛繪畫，一有空閒總是東塗塗西抹抹，曾模仿印在台灣日日新報月曆上的日人中村不折（寫實派大家）之《仙桃圖》，被母親送去給蔡雪溪畫師，看看是否具有繪畫潛能，意外受到讚賞，遂鼓起勇氣繳了 40 圓，拜蔡氏為師達四個月，擔任書畫裱褙、描繪佛彩（如觀音、媽祖、關帝爺…等神像）的學徒工作，也曾見過台灣早期的一些名家作品，所以對於中國傳統繪畫的用筆設色的技巧與觀念有了較廣泛的接觸。

在蔡雪溪畫館學習的這一段時間裡，雖帶有養家餬口的性質，卻也開啟了美術生涯的第一步⁶。與童年時的玩伴任瑞堯先生再度相遇，更成為知己的同門師兄弟。蔡氏也為任瑞堯和郭金火各取了個雅號，分別是雪崖、雪湖。難能可貴的是，兩人在缺乏美術教育的環境裏，仍相偕至台灣總督府立圖書館⁷自修，以充實學養及廣拓視野⁸。郭氏被大幅畫冊深深吸引著，其中日本明治、大正期間的巨匠：如瀧和亭、橋本雅邦、山元春舉、川合玉堂及竹內栖鳳等畫家皆成為他學習繪畫的導師。而任氏則深受中國古代畫論所吸引，兩人經常相互勉勵並交換心

⁵ 1991 年 12 月 26 日郭雪湖於台北接受筆者錄音訪問。見李進發，《日據時期台灣東洋畫發展之研究》，台北，台北市立美術館，1993 年，頁 447。

⁶ 任真漢撰，〈郭雪湖與我〉，《郭雪湖畫集》，台北，1986 年 9 月，頁 9-10。

任真漢自述：「蔡雪溪畫的山水畫都是他在家鄉學成的林紓風格，淡墨乾筆，披麻解索皴，清秀可喜；花鳥畫作福建流行的吳芾風格；人物畫是上官周武式。稱為『閩派』諒無不妥，在蔡氏門下學的也是如此風格開始。」郭雪湖在蔡師門下，學的不是繪畫，而是裱畫和為了餬口而複製的一些神像畫。神像畫是在宣紙上畫觀音和金童玉女像，中間畫媽祖像，那是當時台灣一般人家，家家要供奉的神佛，市價比蔡師的傳統美術作品還好。

⁷ 根據《台灣年鑑》昭和 14 年版指出：「總督府圖書館設立於大正年，昭和十二年末藏書達 169、513 冊，總閱覽者總數 152、819 人次 …。」

⁸ 郭雪湖，〈我初出畫壇〉，「美術運動專號」，《台北文物》第 3 卷第 4 期，台北，台北市文獻委員會發行，1954 年 12 月 15 日，頁 70。「經過一段煩悶之後，我已有所悟；我明白自己沒有受過正式的美術教育，單憑一片愛美術的熱情去從事美術，這是不能大成的。想做一個畫家，除拜師學藝外，還需要那些所謂學問上之教養。 …」

得。除此之外，也經常一起到碧潭與士林間的郊外去寫生，在少年的學習路上真是一項難得的收穫。而圖書館的這一段自學歷程卻成為郭雪湖屹立台灣美術舞台的基石。

（二）台展成立的背景

台展創設的原由，最早見諸於《台北文物》第 3 卷第 4 期「美術運動專號」座談會紀錄，郭雪湖指出：「最初決定舉行台展是那時候的台灣總督上山滿之進，這上山和上面說過的石川等四畫家中之三人同是長野人，所以由他們建議才決定創設這個台灣美術展覽會，這是民國十六年的事。」⁹視台展的設立係起因於畫家的建議。然何以日本當局一經畫家建議即決定舉辦台展，顯然總督府當局的態度與動機絕非僅止於被動的角色而已。從日據時期官方文告主要論述的現身說法中¹⁰，不難對官展成立的真相理出客觀的輪廓。有關台展創設的經過情形大致是：先由《台灣日日新報》的社論「就朝鮮展的開辦是否台展創設的問題」發起作為序幕，引發旅台日籍畫家及愛好藝術人士等熱烈的討論、回應和支持。原本他們只想由民間加以組辦¹¹，卻因當時總督伊澤喜多郎及長官後藤文夫認為開辦美術展覽會活動的相關條件已達水到渠成，也符合彌補台灣缺乏精神慰藉的需要等情況下，主動提出開辦美展的意願，才促成台展的創設。經過熱心畫家及愛好藝術人士與總督府官員的多次討論後¹²，認為美展具教育意義才決定由台灣教育會主辦。

⁹ 《台北文物》季刊第 3 卷第 4 期，「美術運動專號」，台北市文獻委員會發行，1954 年 12 月 15 日，頁 9。

¹⁰ 日據時期官方文告主要論述計有：

- (1) 若槻道隆，〈台灣美術展創設前後〉，《台灣時報》昭和 10 年 11 月號，1935 年。
- (2) 鄉原古統，〈台灣美術展十週年所感〉，《台灣時報》昭和 11 年 10 月號，1936 年。
- (3) 鹽月善吉，〈台灣美術展經驗談〉，《台灣時報》昭和 8 年 11 月號，1933 年。

¹¹ 〈台灣美術展創立的經緯〉，《台灣日日新報》，昭和 2 年 10 月 28 日，四版。
「有鑑於本島美術急速普及和發達，現在台北有志於台展開辦的幹事等諸先生，就美術展覽會的開辦事宜曾於大正十五（昭和元年）的一、二月間作過數次的會合，計劃開辦一個常設的美術展覽會，作為實現的目標向前邁進。並徵詢當局的意見。總督府當局曾耳聞台灣在精神慰藉方面較為欠缺，為使本島文化向上起見，認為這種展覽會的開辦在時機上也很適宜，後藤長官也非常贊成，並表示有意由官方來主辦。而當時木下內務長、生駒文書課長等也頻頻開會協商，認為這是一件重要的事案，於是同年四月決開設該展覽會，日期在大正十六年（昭和二年）的夏天，由台灣教育會在台北主辦。石黑局長就任後將會期改在秋季，並進行具體的籌備工作。第一回美術展覽會就在台灣教育會昭和二年的預算經費上首度開辦（當時也決定評議員、幹事、書記等的委任）」從其職員的人數可見其重視之一斑。

¹² 鹽月善吉，〈談台灣美術〉，《台灣時報》昭和 8 年 11 月號，1933 年，頁 29。

而台展之成立，審視其客觀的條件已趨成熟，展覽會的舉辦實含有提昇美術水平及教育文化的雙重意味，亦即欲藉此展覽會達到文化向上的目的。然而終其日本統治台灣五十年餘從未設立任何美術學校的情形來看，其所謂文化向上，絕非單純僅止於此。否則，真要提昇文化推展美術理應先從美術學校的設立，作為推廣美術教育的基礎，才能配合展覽的推動進而達成相輔相成與相得益彰的效果。據此，如將視野擴大到整個時代背景來看，1927年前後，台灣當時社會生活的條件已有顯著的改善，隨著日語教育的推展，社會的流動性（包括資訊、經濟、文化等活動）遠較日據初期更趨活躍，加上受到世界民族自覺、自由民主等思潮衝擊的影響，引發台灣民族運動與社會文化運動激烈的展開，在文壇的論戰上更如火如荼地進行著，當時社會運動儼然形成一個高峰。就日本當局以同化殖民政策的立場而言，自不願見到台灣民族自覺及文化運動蓬勃發展，導致其領台統治之不利。然而這種自由民主的思想既已深植台籍知識階層心中，欲採高壓政策必遭更大之反彈。有鑑於台北師範學校曾發生兩次騷擾事件，後因石川欽一郎受聘到該校任教，藉由美術活動導引青年思想，以及朝鮮美術展覽會開辦均獲致成功的前例。因此若能藉由較不易產生爭議的美術展覽會作為轉移目標、降低社會運動所帶來的風險，其所受到的阻力必然降到最低，也易藉提昇美術水平之名，行同化政策之實，達到不著痕跡的文化殖民目的。

而台展的成立與否，真正取決於台灣總督府的態度，這可從台展首屆開展的各項措施獲得印證：

1. 組織籌劃周全考量

開展半年多前即開過數次籌備會議，並配合年度預算把原先預定在夏天舉行改為秋天開辦。參考帝展規制設台展委員會規則，設會長、評議委員、審查委員、幹事、書記及庶務等專司職務，是一有計劃與規制的官方組織。

2. 鼓勵參與造就盛況

「…是否台灣美術展覽會應設立之論，作者等愛好者為台灣美術展覽會催生約在八年前之事。昭和元年之夏在新公園近郊海野商會樓上，大澤台日社主筆、蒲田大朝支局長、海野氏、鄉原古統、石川欽一郎氏、本人及其他二，三人等會合對台灣美術展覽會之開設相關問題進行討論，結果以由民間組設為目標為結論。…」

為求首屆順利舉辦，由各教育課長調查造冊列出畫家名單寄發出品勸誘狀，准予教師「無審查」優待。開展當天特別安排在「台灣神社例祭」日，並取消往例各項活動，造成台展一枝獨秀的盛況。此外，免費日、夜間專車服務參觀台展措施營造萬人參觀的高潮。

3. 新聞媒體大力宣傳

開展前一個月大力在官方《台灣日日新報》上連刊廿一次的「台展畫室巡禮」，介紹居住本島的日籍畫家和台籍名家，就準備台展的製作方向、繪畫觀念、風格特色、題材類別等作詳盡的報導，形成未演先轟動的宣傳。

4. 參考品展啟蒙教育

台灣總督府為普及美術趣味，在開展前一個多月舉辦「參考品」展覽，日本畫和西洋畫共 17 件，都是文部展的大師作品。配合台展的教育措施尚有石川欽一郎和鹽月善吉兩位繪畫導師，親自製作幻燈片演講介紹西洋大師的名畫。

5. 官方公開正式鼓勵

正式展出當天包括總督伊澤、上山及文教局長石黑英彥、內務長官後藤文夫到場致辭與談話，社會聞人辜顯榮、日日新報社長河村本等賀辭，盛況空前。除正式的獎賞外，亦鼓勵各界購買畫家畫作，金額即高達 5280 圓。

因此，總督府之所以積極主辦台展，顯然地，欲藉美術展覽會的開辦，一方面可以作為轉移當時勃興的文化運動，達到社會運動降溫的目的；另一方面也能在推動台展的同時達到文化殖民的目的。由於台展的推動，促使原本貧瘠的台灣畫壇¹³帶來空前劇變的發展。更有所謂「新時代來臨」的說法¹⁴。

13 古統菴，〈台灣美術十周年所感〉，《台灣時報》昭和 11 年 10 月號，1936 年，頁 21。

「…就今日來看，十年前的台灣畫壇可說相當貧瘠，東洋畫與西洋畫皆如此。內地人玩弄彩筆有一、二種可言，而本島人士則找不出一樣可以思考的，幾乎本島人自古以來除小品四君子畫家外，沒有專門創作的畫家。更別說以台灣題材作為取景作畫的情形。…」

14 舜吉，〈台展前所見之美術（上）〉，《台灣日日新報》，昭和 2 年 9 月 21 日，五版。

「美術之秋已到，院展、二科、構造社展已在上野之秋開幕的同時，與內地（日本）相對抗的台灣美術展旗子迫在眼前，誠所謂台灣新時代的來臨。…」

（三）台展參展的成就

以初生之犢不畏虎的精神參與當時台灣新興的展覽會並獲入選，對郭氏而言是一項正面的鼓勵。在濃郁蒼勁的筆調與暈染調和的墨韻下，《松壑飛泉》（1927）一作營造出寧靜邈遠的山水意境，將松林與高山的呼應全摻揉在煙嵐與流水的氣韻中，可以說是郭雪湖先生學習接觸的傳統中國筆墨與日本名家畫冊影響下的起步。也因在台展初試啼聲獲得迴響而正式展開郭雪湖繪畫視野的探索。

然而成功者背後所付出的辛酸是不易被察覺的，同樣的，一件完美的繪畫作品更需要作者投注更多的心力，嘔心瀝血之作更是如此。郭雪湖在第1屆台展入選後不敢怠慢，看過當時台展審查員之一鄉原古統《南薰綽約》三聯屏巨幅作品，其中細膩穠麗的表現手法頗令他感動，嘗試以台灣鄉土的題材，運用寫生的手法，描繪出細膩巧密的創新作品。面對2屆台展，受到審查員感言及官方報紙上一般藝術評論的影響，「如何以嶄新的視點表現台灣鄉土特色的創作」頓時成為郭雪湖思考的重心。他曾回憶說：「…為了出品那一張畫，改採寫生創作，幾乎到達廢寢忘食，發憤製作的境界。當時對於膠彩畫連泡膠都不懂，畫得相當辛苦。每天去圖書館看書研究，清晨五點就去圓山找題材，最後才決定以圓山鐵道（淡水線）附近為主，進行創作。每天去寫生，足足繪了十餘張素畫，改了又改，半年的時光才畫出3尺x6尺的大畫。一再要求自己，即使是一棵樹也要表現得圓潤立體，與圓山的色彩達到調和。當時的寫生稿就有20~30張，有一張彩色畫稿至今還保存著。由於膠彩畫不能塗改，因此在寫生稿的檢討取舍上構思了很久，大約畫了兩個月左右才完成。因此，初稿所費時間往往比創作時間還長，幸好來得及參展。」¹⁵

從《圓山附近》（1928）一作獲得特選而站上台展的浪頭之後，郭雪湖透過寫生的方式，富於細密穠麗的風格形成了一股新興的繪畫表現。連郭雪湖的老師蔡雪溪在第1、2屆台展相繼落選之後亦朝向此一表現邁進。此外，之後的台展出現不少以參酌《圓山附近》表現手法的作品¹⁶，帶有細密手法的鄉土風貌畫風，一度被稱之為台展型，其風景畫的風格也曾被冠以「雪湖派」的說法。即連當時的日本審

¹⁵ 1991年12月26日郭雪湖於台北接受筆者錄音訪問。見李進發，《日據時期台灣東洋畫發展之研究》，台北，台北市立美術館，1993年，頁448。

¹⁶ 林柏亭，〈典雅與鄉土兼融——郭雪湖的膠彩世界〉，《台灣美術全集9——郭雪湖》，台北藝術家出版社，1993年2月，頁20。「除雪溪之外，蔡秉乾的〈關渡附近〉、蔡文華〈田家幽秋〉、蔡永〈芝山岩社之靈石〉、謝永火〈神社附近〉等於其中，也都參酌郭氏〈圓山附近〉、〈春〉、〈新霽〉等一系列作品的風貌，故當時已傳出『雪湖派』的說法」。

查員松林桂月向報界談郭雪湖畫的特色，便是「細密畫」，據他說明：「細密畫從前只有在古波斯的畫見到。郭雪湖的細密畫又另自有他的創造。」那時台灣新聞日文版的文章，便稱郭雪湖的畫為「變種」¹⁷。這種展現了以寫生手法表現鄉土的觀念，為台灣美術在日本文化殖民中走出屬於台灣本土特有的生命蘊涵。郭雪湖不但是東洋畫十屆台展全程參與的三少年之一（即郭雪湖、林玉山和陳進三人），也是台展、府展共十六屆中，超過 20 件出品的少數畫家之一，更是台、日籍東洋畫唯一全程參展的畫家¹⁸，集這三項特殊紀錄於一人身的完美紀錄，是郭雪湖在台灣美術開啟新頁的舞台上發光發熱的傲人成就。未曾受過正式美術教育的郭雪湖能在眾多台、日籍畫家中脫穎而出，除天份外，其努力的付出與拼勁應為重要的因素。誠如郭雪湖在我的美術回顧中所言：「人家讚我『一作成名』但我自己卻這樣想：因為我對於這張作畫，已盡了雕心鏤骨的努力過，而且也花了半年又二個月的時光。這可以說我在台展一屆的入選，是我初出畫壇，台展第二屆的特選，是我大登畫壇。同時奠定了我將來做美術家的礎石。」¹⁹從台、府展參展作品中，可以看出郭氏以風景畫居多，表現的風格與手法具個人獨特的風貌，也曾影響參展的台籍畫家在風景畫的表現手法，其對於日據時期台灣東洋畫的發展具有重要且特殊的啟導與影響，自不在話下。其台、府展參展作品經統計如下表：

¹⁷ 任真漢，〈台灣郭雪湖畫展在北京〉，《七十年代月刊》，香港，七十年代雜誌社，1987 年 9 月，頁 53。

¹⁸ 李進發，〈台展、府展各屆台籍入選名單暨點數統計表〉，《日據時期台灣東洋畫發展之研究》，台北，台北市立美術館，1993 年，頁 465。

台、府展入選的台、日籍畫家中，郭雪湖是全程參與的唯一畫家，台籍入選歷屆台、府展超過 10 件者：

- (1) 郭雪湖 21 件，全程參展。
- (2) 呂鐵州 24 件，台展第 1、2 回、府展第 6 回缺。
- (3) 陳敬輝 11 件，台展第 1、2、3 回、府展第 1 回缺。
- (4) 蔡雲巖 12 件，台展第 1、2、3 回、府展第 3 回缺。
- (5) 林玉山 19 件，府展第 6 回缺。
- (6) 林東令 11 件，台展第 1、2、9 回、府展第 5、6 回缺。
- (7) 陳進 18 件，府展第 3、5、6 回缺。

日籍入選歷屆台、府展超過 10 件者：

- (1) 村上無羅 15 件，府展第 1、2、5、6 回缺。
- (2) 野村誠月 14 件，台展第 2、5、6、8 回缺。
- (3) 那須雅城 11 件，台展第 1、5、9 回、府展第 1-6 回缺。
- (4) 宮田彌太郎 14 件，台展第 1 回、府展第 5、6 回缺。
- (5) 秋山春水 10 件，台展第 1、3 回、府展第 2-6 回缺。

¹⁹ 郭雪湖，〈我初出畫壇〉，《台北文物》第 3 卷第 4 期，台北，台北市文獻委員會發行，1954 年 12 月 15 日，頁 70。

郭雪湖 台、府展作品目錄一覽表

屆別	作品名稱	參展角色	現存收藏	資料出處	類別	年代
台 1	松壑飛泉	入選	畫家自藏	台展圖錄第 1 回第 9 頁	風景	1927
台 2	圓山附近	特選	畫家自藏	台展圖錄第 2 回第 32 頁	風景	1928
台 3	春	特選、無鑑查		台展圖錄第 3 回第 6 頁	風景	1929
台 4	南街殷賑	無鑑查、台展賞	畫家自藏	台展圖錄第 4 回第 44 頁	風景	1930
台 5	新霽	特選、台展賞	畫家自藏	台展圖錄第 5 回第 4 頁	風景	1931
台 6	朝霧	無鑑查		台展圖錄第 6 回第 33 頁	風景	1932
台 6	薰苑	特選、無鑑查、 台日賞		台展圖錄第 6 回第 46 頁	風景	1932
台 7	南瓜	無鑑查		台展圖錄第 7 回第 9 頁	花鳥	1933
台 7	寂境	無鑑查	畫家自藏	台展圖錄第 7 回第 36 頁	風景	1933
台 8	野塘秋意	無鑑查		台展圖錄第 8 回第 7 頁	花鳥	1934
台 8	南國邨情	無鑑查		台展圖錄第 8 回第 22 頁	風景	1934
台 9	戎克船	無鑑查、朝日賞		台展圖錄第 9 回第 38 頁	風景	1935
台 10	風濤	無鑑查		台展圖錄第 10 回第 20 頁	風景	1936
府 1	銃後之護	無鑑查		台展圖錄第 1 回第 2 頁	人物	1938
府 2	萊園春色	推薦	畫家自藏	台展圖錄第 2 回第 2 頁	風景	1939
府 3	葡萄	無鑑查		台展圖錄第 3 回第 3 頁	花鳥	1940
府 3	田家之朝	無鑑查		台展圖錄第 3 回第 7 頁	風景	1940
府 4	廣東所見	無鑑查		台展圖錄第 4 回第 14 頁	風景	1941
府 5	早春	推薦		台展圖錄第 5 回第 17 頁	風景	1942
府 5	涼味			台展圖錄第 5 回第 39 頁	風景	1942
府 6	鼓浪嶼所見	推薦		台展圖錄第 6 回第 16 頁	風景	1943

如進一步析探其作品內涵的質素，不難發現到郭氏官展期間風景繪畫的創作思維乃築基於鄉土意識的表現。從這些鄉土意識內涵的深究中，更能引發對文化省思的內在層面。

三、鄉土的呼喚與文化的省思

日據時期台灣官展為台灣美術的發展奠下寫生為主的基礎，在官方文告中也明確指出台灣的地理景觀已具先天之獨特條件，應足以展現台灣本身人文的鄉土藝術²⁰。尤以來台日籍繪畫導師為主軸的鄉土觀念更啟導台灣美術朝向兼具本土人文

²⁰ 李進發，〈日據時期官辦美展下台灣繪畫發展中的鄉土意識〉，《現代美術》61 期，1995 年 8 月，頁 57。

風情與南國特有景色的繪畫表現。加上日據時未設美術學校，藝術批評與審查感言往往成為畫家的無形指南，鄉土藝術的評論更具催化的作用時時刻刻不斷鞭策著畫家在創作的道上披荊斬棘。加上當時寫生觀念普及，致使鄉土藝術的發展為台灣美術注入新的清流。

（一）鄉土意識的形成背景

1. 官方文告的鄉土意識

文教科長石黑英彥在官方文告中指出：「……提供居住台灣美術家作為鑑賞研究的機會，另一方面也培養公眾美的素養、情趣與思想。」²¹站在純粹發展藝術觀點，乃希望本島的特色能多所發揮，以教育的立場而冀望藉由美術展覽活動的推展，提昇民眾生活的品質與品味。如此一來，不但專門美術得以發展，也兼顧到美術教育的雙重功能。並為台灣在有清一代文人仕士繪畫的臨摹風尚中注入強而有力的置換性革命發展。而展覽審查標準所形成的制約反應，無疑地成為當時台灣美術發展的重心。

2. 繪畫導師的鄉土意識

不論是東洋畫或西洋畫，在描寫台灣特有的風貌上，四位繪畫導師石川欽一郎、鹽月桃甫、鄉原古統及木下靜涯對於鄉土意識均趨於一致的看法：台灣就是台灣，本有的風土人情與藝術特質應予重視與發揮。以創作者或美術教育工作者的立場，他們都曾高度投入這種「鄉土藝術」表現與播種的心力，形成影響台灣美術發展的重要角色。

3. 藝術評論的鄉土意識

日據時期台灣繪畫風格的發展，深深受到官展各回藝術批評的影響與鞭策。當時藝術批評透過報紙或雜誌（如《台灣日日新報》、《台灣時報》）適時地針對各屆官展作品的優缺點予以評價。包括官辦美展的審查員所作之審查感言或談話、一般藝術導覽式之介評及專門性之美術評論等三方面。兼顧到對藝術欣賞者的需

²¹ 石黑英彥，〈台灣美術展覽會感言〉，《台灣日日新報》，昭和2年11月，頁5。

求，藝術創作者的指導及整體官展制的反省，形成一套完整周全的藝術批評制度。台灣鄉土意識的繪畫表現，不論是審查員談話感言，或專門性藝術的評論，均強調台灣應擁有自己特有風格，發揮個性並彰顯台灣特有鄉土風味之藝術表現。也都視台展為帝展之延伸（係一小帝展），屬地方性的美術展覽會。極力排除以畫場氣氛（得獎為目的）作為考慮的創作品，蓋其將失去原有創作的真誠性與激動性，有失展覽創作的初衷。

4. 寫生觀念的鄉土意識

所謂「鄉土」意指凡屬台灣的自然景觀、風土、人情、習俗（包括山地原住民文化和平地台灣），由藝術創作者運用個己的體驗所表現符合台灣所特有（意即日本所無）之表現者，結合以上題材之藝術者稱之為「鄉土藝術」。再者，鄉土藝術的發現、激盪往往交會於不同文化初觸的對應上。日據時期的台灣並沒有正式美術學校設置的情況下，因此藝術批評亦成為台灣習畫者的一項重要教育來源。同時在審查員正面積極的鼓勵下，對於台灣鄉土藝術的肯定、發掘到成長，實功不可沒。

（二）鄉土意識的內容分析

對於郭氏而言，大半輩子的繪畫生涯幾乎是在寫生的創作中度過，從年輕時候的台、府展起，直到目前為止，無不以寫生作為一生創作的的基本態度和終生奉行的圭臬，無論是水墨畫或膠彩畫的創作亦皆如此，實在是一位稱職的專業畫家。他曾針對寫生觀念作如下的詮釋：「『寫生』即是觀察力，也是繪畫最基本、最重要的元素。文人畫沒有觀察力，沒有實際去看，只是臨稿，有如影印，這是文人畫最大缺失。畫家怎能缺乏觀察力，看到什麼即可畫什麼，故寫生最要緊。寫生不同於寫實，寫實就是畫得很逼真，而老練的畫家則幾筆即可表現對象，畫家立法、脫法最重要」²²。融入寫生觀念的鄉土創作表現，不但鮮活了台灣有清一代以來台灣美術發展中傳統繪畫的表現，也忠實地留下當時台灣的景象，更解析出日據時台展審查藝評對台灣美術發展美感經驗的影響主軸。

郭雪湖對於鄉土題材的熱情與投入，從台灣各地寫生的創作作品中，以城鎮

²² 1991年12月26日郭雪湖於台北接受筆者錄音訪問。見李進發，《日據時期台灣東洋畫發展之研究》，台北，台北市立美術館，1993年，頁451。

建築、鄉村景色及民俗裝飾最具特色，就其代表作品分析如下：

1.城鎮建築

以台灣特有鄉土題材，描寫日據時期台北市街景況的《南街殷賑》（1930）表現迪化街城隍廟口慶祝中元普度熱鬧氣氛的情形。這件作品的另一項特色在於視點組合的採用上，比較不同於中國傳統多視點的變化。拿北宋范寬《谿山行旅圖》來說，畫面的視點移動是以上昇的方式來欣賞景物，就像搭乘透明電梯般，先由近景地面的石頭觀賞起，慢慢往上看到中景樹林雲霧，再昇高至天空中看到山頭峰頂上的樹叢苔點。而郭氏在本圖則採用對立性的視點組合，街道上以俯瞰的視點表現出延伸擁擠的人群，讓他們消失在遠處街角的盡頭；相反地，樓房的建築則以仰視來滿足繁雜林立招牌的表現需求，頗讓人產生一股「俯視看盡人間百態，昂仰飽覽名商百家」的氣勢來，被認為是件不可多得的佳作。其他如《夜市》（台南城 1967），《台南府城》（1986），《古城明月》（1986 台南小西門），《潮州》（1979）等，朦朧的月色中映襯出茗茶閒情趣味與市街夜色的樸質靜謐。《古樓新春》（1992），《赤嵌樓暮色》（1986），《古樓薄暮》（1989），彎月的赤嵌樓在椰子樹的錯落中展現古城的雄峻。台灣城鎮建築除描寫的線條之美外，其簡潔造形的暖色塊面組合，搭以月光下白色帆布斜棚的古早風味，從人群的互動與建築的背襯中營造溫馨清新的台灣特有城鎮小集風光。

2.鄉村景色

以榮獲第 2 屆台展特選的《圓山附近》為例，將台北城郊外的村野景觀運以中國唐代青綠山水的重彩工筆格調，描寫台灣鄉土風光的拙樸之美。通幅之中，不論石頭的陰暗面或樹的形體表現，均力求圓潤立體，鐵橋和遠山的安排也讓視覺空間不論是前後或上下的距離拉開了許多。大片的天空和土坡上密實的樹叢也形成「虛」和「實」的對比，而更妙的是：利用天空中遨翔的白鷺鷥，將視線向畫面外擴延，正好也與踏實於田埂裏著白頭巾和白裙子的農婦相映成趣，無論就色彩或動靜的協調對比上，都具有極高妙的點綴性韻味，有所謂畫龍點睛之趣，難怪當時的媒體直誇為：「為洗被譏，蕭森林壑為臨摹，發憤寫實，著色鮮美，草樹點苔，複

而不雜，華園等多出於意造。」²³而相對於圓山附近的穠麗細密，以清新脫俗的筆調描繪鄉村的樸素與寧靜的《早春》（1942 八德路中崙），可說是郭雪湖描寫台灣農村景色的代表作，在巧妙的色調和造形的交互運用下，營造出甜而不俗、淡而有味的力作。躍動的色點、色塊譜成交響樂般的律動，直把早春的氣息勻布於整個畫上。同樣描寫台灣農村景色的《田家之朝》（1940），晨霧迷茫中，一輪細小的晨月似乎與太陽正在作交接的手續，昔日圓鼓鼓造型的穀倉和圓柱形的古井，和早起的火雞，惺惺相惜般地相對著。從門的半掩半開中，明白告訴我們勤奮的主人早已起床，並開始一天的忙碌了。庭前圍籬後垂實纍纍的果樹，正象徵著台灣農村勤奮、快樂的景象。

3. 民俗裝飾

台灣地屬海島型經濟，所以航運一直扮演著相當重要的角色，而帆船在早期的台灣經濟活動上，算是相當活躍。以戎克船為題的創作，對郭雪湖而言，其興趣是相當濃厚的。《戎克船》（1935）一作透過描寫淡水河上的船隻造型，在構圖上以布滿紋飾的船身一字排開佔滿了整個畫面，從船本身的複雜結構可以看出作者描繪能力的高妙，雜而不亂的各項機具設備交織成內容豐富的繪畫表現。或立、或坐、或彎腰，人物的姿態雖有點誇張卻不失其分。台灣民俗的「豎燈篙」造形的燈飾，高掛在船尾的桅桿上迎風招展，正與翻捲的激浪構成動感十足的畫面。而船頭上「金永順」三個字正道出船東祈求生意如金一般，永遠的興旺與平順。船身紋以三爪龍、麒麟、孔雀等動物，皆是吉祥富貴的象徵。《三彩船》（1987），將民俗彩繪的魚造型船頭安排在船桅飄帶揚動與捲浪推擠中，表現出極具童真的趣味。其他如《彩船》（1992），《港灣泊舟》（1992），《淡江群舟》（1969）等裝飾的表現極富台灣民俗的熱鬧韻致。

從高處的山景到市井的街景再到淡水河際的海景，其描繪的內容幾乎涵蓋了北台灣鄉土題材的重心，加上鄉野的農村城鎮對台灣鄉土的描寫，有其獨到的筆韻墨趣。此帶有寫生觀念的創作，或運以繁密華實的畫風或細膩地描繪鄉野景象，著實地反映出台展期間鄉土意識的表現思維，也鮮活了有清一代以來台灣美術發展中傳

²³ 〈台灣美術展會場中一瞥作如是我觀〉，《台灣日日新報》，昭和3年10月26日，四版。

統繪畫的表現。透過郭氏的繪畫視野不但忠實地留下當時台灣的景象，更解析出日據時台展審查藝評對台灣美術發展美感經驗的影響主軸。在重視鄉土藝術與寫生精神的主導下，融入西洋畫取景構圖和空間表現的技法，仍不失為具有本土風味的藝術表現。同時結合寫生觀念運以鄉土藝術為內涵，表現出平面化、濃麗細膩的風格，形成台灣美術發展史上奇特的一個類型，可說是時代產物下的奇葩。

（三）鄉土意識的文化省思

台、府展期間，日本當局以台灣缺乏文化精神慰藉為由，美其名為陶冶台灣島民精神涵養，遂成立台灣美術展覽會，實則，藉較不受爭議的美術展覽會作為化解當時文化運動的激烈衝突，以達降溫與疏導情緒的作用和工具為目的，於是在總督府主導、教育會策劃，以及來台日籍美術教師和一些藝術愛好者的全力配合推動下，使台灣美術的發展，因官展制度化的推動，遂開拓出一條蓬勃發展的坦道。而東洋畫部的發展也走出清末台灣傳統繪畫臨摹抄襲的死胡同，轉向重視鄉土藝術的寫生手法，此時期郭雪湖的創作也表現出趨向平面化、濃麗細膩的時代風格，站穩官展的腳步後，思慮自我創作表現的方向。

歷經十六屆的台、府展，去除了模仿與抄襲的陋習，改以寫生手法，面對自然實景的鄉土創作，朝向現代化、西洋式構圖的表現。也將原中國水墨的傳統風貌，轉為濃艷細膩的台展型風格。隨著台灣光復後省展的舉辦，國畫部門在台灣本土與大陸來台兩地畫家，因五十年的隔閡，對於「國畫」的見解上，有「正統國畫」與「日本畫」的爭議存在。在「創作」與「抄襲」之間論戰不休，對於「六法」的詮釋，也擺盪在由傳移摹寫、氣韻生動與應物象形、隨類賦彩之間。省展國畫部經過三十六年的分分合合，終因膠彩畫部於 37 屆正式成立而分道揚鑣。對於鄉土題材的表現，開始有了反思的機會。鄉土繪畫的表現，如只是紀錄當時的景色風光，仍流於自然的再現，對於創作的深一層內涵，顯有不足之處。郭雪湖對台灣自身文化的特色，也開始藉由各地旅行寫生，了解各地的文化特色，作進一步的探索，對不同文化的內涵作人文的關懷。

四、多元的啟迪與人文的關懷

台、府展期間，日本當局以台灣缺乏文化精神慰藉為由，美其名為陶冶台灣

島民精神涵養，遂成立台灣美術展覽會，實則，藉較不受爭議的美術展覽會作為化解當時文化運動的激烈衝突，以達降溫與疏導情緒的作用和工具為目的，於是在總督府主導、教育會策劃，以及來台日籍美術教師和一些藝術愛好者的全力配合推動下，使台灣美術的發展，因官展制度化的推動，遂開拓出一條蓬勃發展的坦道。而東洋畫部的發展也走出清末台灣傳統繪畫臨摹抄襲的死胡同，轉向重視鄉土藝術的寫生手法，此時期郭雪湖的創作也表現出趨向平面化、穠麗細膩的時代風格，站穩官展的腳步後，思慮自我創作表現的方向。

求新、求變正是畫家成長的必經歷程，而郭雪湖的《寂境》（1933）和過去創作的風景表現顯然呈現極大的變化。不論在色相、彩度或是氣氛的掌握上更是南轅北轍，然而在創新意圖的發揮上，卻顯得相當的明確，前者是在用色上大膽的嘗試，而後者則是在材質上下了很大的功夫。在墨黑的密林裡，空無一人的曲徑小橋，充滿原始的風味。月光透過林木枝葉縫隙有如一張細目網罩，迷迷濛濛，而宣洩直下的水瀑和水流打破了沈寂靜止的氣氛。通幅黑得發亮的墨色為明亮的月色作最佳的烘托。而《錦秋》（1931）一作，描寫秋天花團錦簇的豐富情感，雜而不亂的花木、草叢，矗立於密實的水石岸邊，已不再是物像忠實的描寫，而是象徵性「形」與「色」的簡化表現。金黃色系為主調，參以橘紅色、咖啡色的葉子和岩石，使秋的蕭颯轉為亮麗清新、金碧輝煌的感受。在堆疊的植物層次裡，令人有伸手可及的親近感，不同造形的鋸齒狀植物，似乎帶著人們回歸原始的夢境般，讓心靈靜靜地徜徉在眉形月的嬌嗔中，也讓心緒浸淫於柔弱金黃色的水草和潺潺的流水聲中，共同譜出秋的奏鳴曲。大膽用色與造形的改變令人耳目為之一新，也為之一振。

經過台展的洗禮，郭雪湖先生對於創作的要求當不止於此。同樣描寫鄉村景色的題材，表現的手法開始尋新的嘗試。中國名諺：「行萬里路勝讀萬卷書」，作為一位專業畫家，為求深一層的創作表現，旅行寫生是一項重要的課題。郭雪湖展開旅行寫生的新視野，到過日本、中國大陸、菲律賓、泰國及美國旅遊，因與鄉原古統的師生情誼而哀情日本的風光，且對於流著同樣血液的中國土地上之一景一物有過熱情的擁抱，至於晚年則定居於美國，轉而接觸現代都市景觀的另一風貌，除了擴展繪畫視野外，對於一生繪畫的過程也有一分試著回歸的鏡省。

（一）日本旅行寫生的創作視野

「一日為師終身為父」，郭雪湖在自修之餘，對於時任台展審查員鄉原古統的繪畫作品相當的仰慕，特別是首屆台展三幅連作《南薰綽約》中所表現的細膩、繁密、優雅的花鳥畫風格，敬佩有加；相對地，鄉原古統也對郭氏在台展的優異表現表示讚賞，無形中對於郭氏畫藝的進展相當地關心，在各畫會的推展上不時地鼓勵郭氏參與，可說獎掖有加，如梅檀社、六硯會…等等。師生間也就在這種自然的交融中搭建起深厚的情誼。雖然鄉原古統未在繪畫技巧上給予郭氏太多的指導，但在繪畫的「畫格」上卻有深深的影響力。在郭雪湖的回憶中對於鄉原鼓勵他做一位專業畫家的訓勉，奉為終身的圭臬，矢志不移。即使台灣光復後有機會擔任藝術系主任之職（台灣師範大學美術系前身），仍堅守恩師的期勉，未曾離開專業畫家的崗位。郭雪湖的太太林阿琴是鄉原古統在當時台北第三高女任教時所指導繪畫的學生，因緣際會地在鄉原的撮合下，結合為一對令人稱羨的夫妻檔畫家，而郭氏與鄉原之間這種亦師亦友的深厚感情，在畫壇中更傳為一段佳話。

郭雪湖在省展作出貢獻後²⁴，曾於 1954 年在日本舉行個展，藉此觀摩日本畫壇的發展，因而感受到重新再出發的喜悅。後來，也曾移居日本一段時間到處寫生創作，累積了不少在日本各地旅行寫生的系列作品。在日本旅行寫生中，《雪嶺冬晴》（1962）一作，由分割造形的田野營造出前景繽紛拉開視野，襯以暖色調子的樹林和雲霧山嵐縹緲的山丘構成中景，烘托著遠方的山頭白色雪景。再運以藍色的天空使畫面更為單純。無論是形或色的表現皆純化有如高更所表現大溪地風光的原始意味。呈現出遠離塵囂的單純美。同樣以雪景表現的作品，《山村春雪》（1991）一作，運用膠彩的材質表現中國傳統水墨皴擦點染的技法，將白皚皚的積雪，在一層一層的起伏變化中，連綿堆疊出具有秩序感的山巒來。高低舒緩的雪坡上矗立著整齊的柏樹，黑色錐狀體的造形有如沾了白糖，倒放著的冰淇淋甜筒般，頗具有穩定畫面的效果。前排枝桠流暢的樹林大致分成四個聚落，將最前端的屋舍圍聚在一起，在這天寒地凍的天候裏顯出一種靠近的親密暖流來。樹梢積雪的白色亮環有如夏夜迷人的螢火蟲，一閃一閃地點活了白色靜寂的大地；輻射狀生長的枝

²⁴ 「光復後台灣省展的成立係由交響樂團指揮蔡繼焜提議，西洋畫部由楊三郎負責；國畫部由郭雪湖負責，兩人一起籌備省展。」見 1991 年 12 月 26 日郭雪湖於台北接受筆者錄音訪問。見李進發，《日據時期台灣東洋畫發展之研究》，台北，台北市立美術館，1993 年，頁 453-454。

樞更向四面八方伸展擴出，無形之中減輕了厚實堆雪的沉重感。畫面上端的山頂上，以大小不同的黑點和白點，參差錯落地堆聚成粗細變化的線條，隨著線條的轉折變化，使得山峰立體感更為清晰。這張作品無論就意境的安排、格調的處理或筆法的運用上，均與中國傳統的水墨畫頗有契合之處。

以秋色和冬景表現對日本風景的如《紅葉山》（1961 日本日光），《秋陽》（1970 日本箱根），《山林積雪》（1972 日本西湯河原）等作品，對亞熱帶的台灣來說，有其不同的景觀視野。延續《錦秋》的花團錦簇的繽紛色感，在純化的造形中，展現熱情而不失理性的表現。日本風景畫的視野中，山往往佔了畫面極大的部分，這種構圖有如相機調近鏡頭的效果，天與地的背襯雖變得似有若無，但其張力卻隨著畫面的延伸反倒有無限擴大的效果。

（二）中國旅行寫生的創作視野

繼日本旅行之後，郭雪湖曾到中國大陸北京、江南各地旅行寫生，留下中國風景寫生五十幅的創作系列。中國山水畫特別注重意境的安排，尤其在虛實變化、疏密聚散的表現上，儘量做到可遊、可臥、可行、可居的境界。大陸的旅行寫生作品中以描寫江南的景色居多，特別是以暈染筆法繪出皎潔明月，呈現江面映月的倒影效果表現尤為出色。《櫓聲帆影》（1980）以桂林山水為表現題材，突兀的山峰以撮筆堆墨點染的筆法，利用倒影表現光影變化。黑白的長短線條，變化出流動的水波勾紋，擺盪出實與虛、動與靜的對照。並行的帆影正朝向光明的遠景，瀟灑飄逸地加速揚長而去。整幅畫作的繪畫元素雖然還原到點、線與面的簡單組合，卻是動靜有致，生氣蓬勃。《山寺歸舟》（1978 廈門南普陀寺）運用留白的技法營造邈遠的雲靄與江面，利用建築物白色牆面及樹緣的空白處，反射出月光下的柔美與寧靜。而《江山春曉》（1978）這張作品皎潔的江面映射著樹叢和白牆，明月與古剎隔著遠山石岩遙遙相對，有如兩盞明燈指示著古往今來的歸人，敘說著歷來英雄故事。而老練筆頭下的船筏與漁網也象徵心靈庇佑的渴求與期待登高望遠的入門之徑。水上漁家的詩境令人不禁想起唐朝詩人張繼的七言絕句中的：「姑蘇城外寒山寺，夜半鐘聲到客船。」詩句來。

同樣，《水域月出》（1972 蘇州河）和《塔影》（1978）等作品的手法意境，似乎把時間給停了下來般，凝注在某一點的時空裡，寧靜得有些神祕感。山

與塔的交錯中，有如圍坐參禪的菩薩，端坐靜思般地與世無爭，而倒影的山峰在鏡面般的江上，則呈現出你儂我儂的虛實變化，點出「真亦假來，假亦真」的意境。從視覺一接觸的開始，就令人摒住氣息，產生「不忍驚擾禪修」的意味。

無論在筆線或墨韻均展現流暢與渾然的交融，留白的巧妙運用，一掃台展型的細密構圖，展現空靈與遐想的無限空間視野。較之首屆台展《松壑飛泉》的表現手法有如出山入山方識山的脫胎換骨氣勢。

（三）美國定居寫生的創作視野

1978 年定居美國舊金山之後，仍不斷地以周遭生活環境從事寫生創作的活動，接續著自日本、中國大陸寫生系列的創作泉源，再度寫下美國和北美系列的作品。不論在用色和構圖上都具有不斷求新求變的高度企圖心，特別對於周遭環境及自身的感受透過彩筆抒發個人的繪畫觀。題材也不斷地擴充，從不拘限於任何的流派或理念。往往對於同一個主題，常有連作的表現拼勁。時而以不同的觀賞角度，時而以不同的季節變化，甚至從一天中不同時序的瞬息變化裡尋求創作的靈感。

《金山三題：晴日、夕照、煙霧》（1982）即是以同一對象描寫都市景觀的感受，藉由三聯作表達不同的氣候、不同的時間和感受的創作。《晴日》以不同的幾何形體的組合，表現都市叢林的高樓大廈，並排矗立聳入清新的空氣之中，那份清新潔淨，減低了人們對於硬水泥的排斥與冷漠。筆直線條在水平與垂直的交錯中，呈現出一份井然有序的寫實感，且具有理性構思的特性。象徵心靈寄託的教堂式鐘樓沒入尖聳的幾何建築中，呈現都市人際關係的單調與疏離。《夕照》一作是從另一個角度和不同時間來描寫同一對象。將主要的建築物純化，有如剪影般的黑色城堡，並透過水中的倒影，輝映出霞光的美。而在建築物的實靜與雲霞、流水的虛動相對映著，正所謂「夕陽無限好，只是近黃昏」，再怎麼雄壯的碩大建築，似仍將消逝在夕陽的西沉之中。《煙霧》則以較抽象的方式表達建築物的孤寂，有如人類生活在都市的迷惘之中，即使彼此之間的生活步調節奏相近，卻仍存在著極大的冷漠隔離。有如紀念碑似地的建築矗立大地，卻陷入有如空氣污染的煙霧中，似乎警示著人類破壞地球的危機，在冰冷的色調上，呈現過度繁華後的蕭條與空虛。

在經過日本、中國、泰國及美國等多國旅行寫生的洗禮之後，了解各國不同的風俗人情與多元文化的差異。從年少的鄉土出發，歷經多元文化的體驗，終究讓

郭雪湖回歸晚年的落葉歸根情懷。雖然心在美國，但仍關心台灣美術的發展，且近乎每年回國與當年的台展三少年舉行聯展，印證其對鄉土情懷的回歸與多元文化的人文關懷。

五、優雅簡約的純化與回歸

（一）理質的清新筆調

有如洗盡鉛華的素顏之美般，在水墨表現嘗試上，一改穠麗細密的畫風，無論筆線或墨韻轉為簡約純化的特殊墨韻筆調。運以簡潔塊面的手法，在流暢的渾然墨暈中，表現出東方意境的禪味畫面，以白計黑或以黑計白的交融下，呈現繪畫生命的一股寧靜氣息，具有一種清新無囂的塵止意境與高超智慧的生命意涵。如《群山煙雲》（1981）、《山雨欲來》（1981）、《峽谷飛瀑》（1985 優勝美地），從優雅理質中襯托出遠離塵囂的塵止禪境，更營造出中國水墨氣韻生動的意境。在線條與塊面的交錯中營造煙嵐鎖住山腰的邈遠手法，呈現點染、線割與面合的清新筆調。抽離塵囂雜多的簡約心境，展現淡雅滌塵、去蕪純化的心靈昇華。而《水車清音》（1992）一作中，如童話般的構圖，將台灣農村的景象，透過白壁屋舍與黃籬綠蕉，妝點出鄉居樸素的畫意。在農夫踩水車的悠閒聲中，映襯出荷葉田田的知足與回歸。

（二）純化的悉真墨趣

除到各地寫生創作擴大繪畫視野之外，以塊面分割平面化表現「形」與「色」的組合，繁複亮麗的堆疊變化，延續鄉土表現所投入設計經營畫面的心境，仍維持著郭氏繪畫創作的風格特色之一。卸下台展的光鮮風華的榮耀之後，從鄉土、變形到純化所帶出生命蘊涵的繪畫表現，更顯出畫家幾經滌塵洗練後所展現「悉真忘時」的特殊心境，而真正屬於郭雪湖內在唯美的繪畫表現，應是極簡墨韻下簡約風格的作品表現。簡潔的構圖中，透過黑與白的層次堆疊和暈染，純化的視覺與悉真的意境綿密結合下，呈現生命蘊涵的墨趣。以明月為主題的創作題材中，如《灕江明月夜》（1990）、《峽谷雙月》（1991）似乎將時間給凍結般，神祕墨黑的山峰在水面的上下對映中，形成「真為假來，假亦真」的虛實對比，透過皎潔明月的烘襯，顯現與世無爭的寧靜與悉真禪境。《蕉花》（1990）則運用蕉葉單純

的墨色渲染襯托出蕉心的鮮亮華實墨趣。

（三）簡約的優雅氣韻

除了風景畫的表現作品外，瓶花系列的創作貫穿著郭雪湖一生的創作表現中。尤以在花卉題材中曇花的表現，更顯得淋漓盡致。如《月夜花香》（1950）及《月下美人》（1991），曇花一現的隱喻中，生命的珍貴與昇華，流露於高雅的淡墨與簡練的筆線中，呈現優雅的氣韻。所謂「一葉知秋」，從花卉的表現可約略窺出郭氏一生繪畫的縮影。花代表著植物生命巔峰中的絢爛，花瓶則是人類欣賞花卉的最佳憑靠。瓶花的表現是郭雪湖喜愛的創作題材之一，他對於中國瓷器，特別是青磁更是愛不釋手；花則鍾情於蘭、百合、茶花、曇花等。無論是瓶的造形或花瓶上的繪飾，都曾深深地吸引著他的視線。喜歡以單純的背景來襯托出花與瓶的純潔世界，花瓶瓶體上的花與瓶中的花，無形中造成一種「花開花將謝，瓶花永不老」。藉著花與花、花與葉、花與瓶之間來表現裏裏外外，上上下下，前前後後，左左右右的幅射空間關係，已將膠彩畫可厚塗可淡染的特性，表現在「瓶」的質感、量感以及「花」的淡雅飽滿上。簡單的花卉素材中呈現出簡約的優雅氣韻。

六、文化傳承的成就與影響

生命的盈悅從綻放的花葉中展現無限光采；繪畫的生命也總在回眸的曲調中縈繞。戰後台灣無論在經濟的起飛或政治上的開放都使得美術的發展得到更多的發展空間，郭氏一生以「專業畫家」自許，並以「寫生創作」為實踐。其創作的歷程和作品乃具中國傳統筆墨的基礎，溶入西洋對景寫生的手法，以生活為依歸，透過旅行寫生，表現絢麗世界中的樸實心境。回顧郭氏一生執著於專業畫家的堅持，其個人創作或時代思潮的發展有其傳承和啟發的影響與貢獻。可從其學畫過程、家庭背景、畫會參與、創作表現的時代契合等方面回溯探究其傳承與影響。

（一）真摯執著的情誼美談

郭雪湖摯友任真漢，本名瑞堯（1907-1991）廣州市人，七歲隨父客寓台北。

自小郭、任兩人即為比鄰的童年玩伴。任真漢曾回憶：「他每天有一段時間在街邊與同街的小友抽陀螺、踢毬子，我則生來耳聾，只能傻笑旁觀，但他還是頗注意我這言語不通的小友」²⁵；而郭雪湖也曾自述：「1924年春天，我每天經過蔡雪溪老師的店前，看到你在那裏學畫。我才知道原來是可以在那樣地方學畫的，由此我摸到了學畫的門檻，投進師門，這是我的生涯上一個重要的開端。」²⁶。從童年的玩伴到成為學畫的同門師兄弟，之後一起到圖書館研究畫冊與畫論，再到台展開辦前後各自努力並獲得入選與特選的優異成績²⁷，因「九一八」事變及「一二八」淞滬戰爭之故，任瑞堯跟隨父親回廣州原出生地才離開台灣。即使如此，當1941年雪湖曾在東南亞旅行寫生並在僑胞聚集處開畫展，任氏再為他在《香島日報》撰文介紹，1979年至1980年間郭雪湖在北京、上海、東京開專題展，任氏又在香港《中報》及《七十年代》的專欄內為文評介²⁸。其間超過七十多年情堅不變的友誼，可見那份赤子般自然流露的「惜情」之心。

郭雪湖在台展、府展期間對日籍教師鄉原古統的請教學習，亦成為一段佳話，郭曾回憶說：「我是個幸運兒，得到三位好老師，三位都各有所長，對我的學畫課程很有幫助。最後的老師鄉原先生，他卻沒有教我技術，只是教我『畫格』，他說畫的技術可以學，但『畫格』是不能學的。這都是由各自的人格和修養而得，畫中有秀氣和骨氣是最要緊的」²⁹，同時謹遵師訓，作一位專業畫家不應有其他雜務方能有所成，而婉拒擔任師大藝術系系主任的職務。甚至為表敬師和台籍同為鄉原古統的學生共十三人，一同建造「恩師鄉原古統先生壽碑」於鄉原家前庭以尊師道。

²⁵ 任真漢，〈郭雪湖與我〉，《郭雪湖畫集》，台北，1986年9月，頁9。

²⁶ 任真漢，〈台灣郭雪湖畫展在北京〉，《七十年代月刊》，香港，七十年代雜誌社，1987年9月，頁57-58。

²⁷ 見日據時期台灣美術展覽會《台展圖錄》、《府展圖錄》

(1) 任瑞堯：台展第3回東洋畫《閒庭》入選、西洋畫《露台》特選；
台展第4回西洋畫《有芭蕉的風景》及《朝》無鑑查計4件；
台展第5回油畫《戲貓圖》因內有小孩放尿被認猥褻引發傷風敗俗之疑而遭撤銷入選。

(2) 郭雪湖：計21件，見「郭雪湖台、府展作品目錄一覽表」。

²⁸ 任真漢，〈台灣郭雪湖畫展在北京〉，《七十年代月刊》，香港，七十年代雜誌社1987年9月，頁58。「1974年，正是我的畫業五十週年，一個值得紀念的年份，因此我才計畫做一些使自己滿意的活動，第一件是找你，第二件是回國寫生，看看祖國大地的新裝和新的精神。我要用我致力了五十年達成的自己的工筆畫來描畫祖國 …」

²⁹ 林柏亭，〈典雅與鄉土兼融——郭雪湖的膠彩世界〉，《台灣美術全集9——郭雪湖》，台北藝術家出版社，1993年2月，頁22。

從郭雪湖與任瑞堯的友誼和對鄉原古統老師的情誼，不難發現郭氏學畫的過程中所呈現的那份真情。自學³⁰中不忘從友情、師情中建立自我畫品與畫格的要求，終生不渝地流露出執著真摯的性子。從五十餘年日本對台的殖民統治台灣從未設置美術學校的情形來看，郭氏這份罕見的情誼經歷，不失為時代缺憾下的真情美果。

（二）厚植創作的家庭支持

成功的背後總有不為人知的支持，郭雪湖的父親郭忠貴從商，因過世得早，遂由母親陳順獨力撫養。陳氏相當重視教養，對郭雪湖畫藝的發展投入不少心力。據郭禎祥教授陳述指出：陳氏決定郭雪湖學畫係「經過三位繪畫老師的評定認可後，才決定讓郭雪湖到蔡雪溪處學畫」，可見慎重與嚴謹的一面。且為了讓郭雪湖能就近觀察，曾在自家庭院飼養了一群火雞供郭雪湖描繪，這在物質缺乏的當時是一件相當難能可貴的事情，慈母疼子之心與對郭雪湖繪畫志業的支持，均見其投入之深忱。1937 年左右台灣曾遭美國飛機地毯式空襲之禍，郭雪湖聽到台北受炸時由廣州趕回台北。正好見他老母與妻子正在瓦礫堆中收拾他的畫作，連他十二歲在小學的圖畫也沒有損壞，中年時的創作和習作，大幅小幅也從瓦礫中撿回，一幅不缺³¹。慈母和賢妻搶救畫作的畫面，著實令人動容，而其顯現的意義遠超過畫作本身的留存價值。

曾在台展第六、七、八屆獲得入選的林阿琴，是日據時期台北第三高女的學生，選修美術課而受教於鄉原古統。本身對繪畫的創作有很高的興趣與才華，作品具有女性溫婉淑約的特質與細膩的筆調。經鄉原老師介紹嫁給郭雪湖之後，其創作的力量轉而以支持郭雪湖為重心而淡出畫壇，專心相夫教子，這種成就他人的心胸，雖犧牲了自己的畫業，卻展現時代女性的光輝，默默地支持先生的繪畫生涯。早期台灣第一、二代畫家常有：「想當畫家會餓得瘦巴巴」的感嘆，而郭雪湖能在慈母、賢妻的有力支持下，得以無後顧之憂全力為一生畫業執著努力，正是得力於兩位女性長期默默的支持付出。

³⁰ 郭雪除到圖書館自學有關畫冊畫論外，對於顏料的摸索亦曾下過苦心研究，自己嘗試調製膠彩顏料，了解各種礦石特性以及膠水、礬水與畫紙、絹布之間的成分配合。

³¹ 任真漢，〈郭雪湖與我〉，《郭雪湖畫集》，台北，1986年9月，頁11。

（三）扮演推手的畫會參與

日據時期台灣民間畫會的發展，一方面是台灣在殖民政策下未曾設立美術學校，導致青年習畫無門，另一方面來台的日籍畫家大部分兼具美術教師身分，基於推動美術的熱忱和研究發表的需要，再加上台展的導引使得畫會的發展形成一股潛在的力量，導致畫會活動應運而生。而畫會所扮演的角色可從郭雪湖的談話中知其梗概：「秋有台展，春天則有在野展。是基於研究與發表的機會，有助文化推展的工作，與官展完全無關。每年發表一次，讓人參觀指導，並加以批評。平常不在一起研究，無反抗台展的意思，僅多一次製作結果發表而已。如梅檀社第一屆展覽即是鄉原出錢出力出面籌備的，並沒有藉畫會入選台展的用意，只有六硯會才有藉為入選台展的性質」³²。因此，日據時期台灣民間畫會的成立，實際上並非真站在反對的立場反抗官展行動的在野展，反倒是把畫會活動視為入選官展，甚至獲獎為鵠的。東洋畫會方面，除梅檀社由日籍畫家成立邀請台籍畫家加入外，餘皆由台籍畫家自行成立。其中六硯會的創會宗旨：「振興台灣美術為目的，籌辦美術講習會及座談會，並籌集資金建造台灣第一所現代美術館」³³最為特別。跳脫舉辦年展的限制，代之以美術推廣的長遠理想及實際社會服務工作為目的，可能因環境或經費等因素無法實踐而導致流產，殊為可惜。

郭雪湖參與的畫會計有梅檀社、六硯會、麗光會及台陽美術協會（東洋畫部）等畫會。這些畫會藉由共同研究及自由開辦展覽會的方式，雖不若官展之展覽規模與正式性，但對於助長文化推動及美術教育的發展，無形中扮演積極且重要的角色。郭氏不但參與畫會的創始，更熱心支持畫會的工作。其指導的學生有：謝永火、董伯昭、林華嵩、陳定洋等人，另黃早早，黃新樓亦受郭雪湖影響。畫會的活動模式從日據時期延續到在台灣光復以後，並受到地域性的影響，成為台灣美術發展上除了新興美術學校教育以外的另一重要推手。

「真正可以做推動美術運動的原動力，想來應是國家設立獎勵美術的機構」，這是郭雪湖對於推動美術發展的主要思維。他認為：「…如唐代的選畫制及南宋畫院制，…美術並不是鏡花水月，而是一種永恒的精神文化。它受到了鼓勵而

³² 〈美術運動座談會〉，《台北文物》第3卷第4期，台北，台北市文獻委員會發行，1954年12月15日，頁2。

³³ 謝里法，《台灣出土人物誌》，台北，台灣文藝雜誌社，1988年9月，頁85。

進步，得益的雖然好似當時的主子，但存下來就成後人的珍貴遺產。…設立一個美術機構，辦一個國辦的選畫展覽，像日本的帝展或有權威的民間也辦對抗的畫展。做成推陳出新的風氣。「推陳出新」不應只是個人主觀的概念，而應是比賽，挑選的過程。否則陳何從推？新何從出？」³⁴。其推展美術的熱忱從無師自學的少年歷經台展的淬鍊再藉畫會活動成為推動台灣美術理想的實踐者，令人敬佩。

（四）優雅文化的典範與影響

台灣第一代前輩畫家往往不願其後代步上畫家之路，讓子女承繼畫業者更是少數。郭氏則認為讓子女傳承美術創作的衣鉢，從事藝術創作也是值得鼓勵的一項事業與發展³⁵。因未曾限制子女的發展方向，而栽培後代成為畫家、美術教育家、文學家等的不凡成就。如長女郭禎祥畢業於台灣師大美術系並獲美國伊利諾大學美術教育博士，既是畫家也是美術教育家，對當代藝術教育投入更多的心力。擔任過國立台灣師大美術系所教授、1993 和 1997 年分別開創彰化師大美術系及美術研究所並擔任系所教授、1993-1999 年擔任世界藝術教育學會理事、1996 年擔任中華民國藝術教育研究發展學會理事長、2006 年更當選聯合國教科文組織國際藝術教育學會（Insea）理事會主席等殊榮。不但對於台灣藝術教育的發展具卓越的貢獻，且對於國際形象與國際地位的提昇，應具深遠的意義與影響。

長子郭松棻台灣大學外文系畢業，1963 和 1965 年在臺大外文系代授《英詩選讀》，1966 年赴美進入柏克萊大學修讀比較文學，1969 年獲比較文學碩士，曾在聯合國任職，是具國際觀的台灣小說文學家。次女郭美香也畢業於台灣師大美術系，是不斷地參與國內畫展的畫家，次子郭松年為多媒體藝術創作者。另郭松棻兩個兒子郭志群、郭志虹亦從事藝術工作，稱得上是藝術家族。在優雅環境的培育與養成，見到郭雪湖從本身家庭教育而擴及後代的藝術教育典範與影響。不論在畫壇或藝術教育或文學創作，不會因為藝術不易立足社會，而讓子女在藝術發展上有裹

³⁴ 任真漢，〈台灣郭雪湖畫展在北京〉，《七十年代月刊》，香港，七十年代雜誌社，1987 年 9 月，頁 60。

³⁵ 據郭禎祥教授指出：「我當時原本考上台灣大學政治系，後改填台灣師範大學美術系，一方面受到父親『繼承當一位畫家也不錯』觀念的影響；另外則是祖母也同意我走畫家的道路，而條件是上師大美術系後必須常帶她看畫展。真沒想到後來帶她看畫展時，聽到她對畫作批評哪一張較『水』，哪一張較『沒水』，其標準竟能指出是用色或造型『速配』與否，令我感到十分驚訝！」

足不前的思慮。由於郭雪湖和妻子林阿琴都是畫家，在耳濡目染的薰陶下，優雅文化典範的傳承從其子女在各領域的突出貢獻，尤其在藝術教育的影響上顯得更為珍貴。

由於視訊科技的快速發展，各式資訊的傳播一日千里，視覺已成為人類傳播資訊的最主要媒介，促使人類不僅在生活型態與時空觀念上產生極大改變，加上多元文化的交疊影響與世界的脈動緊緊相連，視覺文化的重要性亦成為審美教育的重心。有論者於《未來在等待的人才》中指出：「知識不再是力量，感性才是力量」³⁶。「想像力可說是教育理想與實現中重要發展的推動力，如何在資訊取得容易的當今時代，將所知所學以想像力、創造力與卓越的思維能力轉化，成為具有建構性的創建。」³⁷因此，有鑑於目前全球世俗文化太過功利，藉由藝術家優雅文化的傳承與影響力，改變社會文化浮躁的現象。相信時代的優雅文化將有助未來社會生活內涵的構建。最近英國家長對於孩子的命名也有以懷舊朝向優雅傾向的趨勢，可以獲有力的見證³⁸。而郭氏家族四代的藝術傳承教育的成功中，對於現今功利社會的價值觀應有另一反思與啟發的作用。

七、綜論

就風格演變而言，台展的開辦無疑提供了畫家競技的舞台，加上審查制度與評論思維雖曾制約台灣美術發展的走向，卻一掃清末臨摹為主的士子畫風格，朝向以寫生為主軸的鄉土意涵表現。郭雪湖歷經台、府展及光復後省展的盛衰起落，其畫風的轉變與時代背景有著密切的軌跡發展關係，可說與時代轉輪相嚙合：從早期的台展參展作品中受鄉土意識的審查與藝評制約影響，運以繁密的構圖、細膩的筆法及濃郁艷麗的色彩描寫鄉土的風光景色，到戰後透過旅行寫生不同視野的洗禮，以實體的對景寫生轉到平面分割手法到都會鏡省的純化與抽離，正反映出台灣美術發展的大致輪廓。綜觀郭雪湖一生的創作以寫生為主軸，透過鄉土題材轉而拓展至旅行寫生的視野，受多元藝術思潮的影響，從對景寫生轉而意象與心象的求新求變

³⁶ Daniel H pink 著，查修傑譯，《未來等待的人才》，台北，大塊出版社，2006年。

³⁷ 艾斯納博士著，郭禎祥譯，《教育想像力》（*The Educational Imagination : on the Design and Evaluation of School Programs*），台北，洪葉出版社，2002年，三版。

³⁸ 據 2007 年 12 月 18 日《聯合報》轉載《英國每日郵報》報導：如男孩以「Jack」，女孩則以「Grace」排名各高居男女首冠，此排行榜反映出英國家長厭倦替小孩取現時流行的而容易過時的名字，畢竟名字會伴隨孩子一輩子，不得不謹慎考量。

歷程，以純化與回歸表現，展現出繪畫理質中清新筆調與優雅的簡約墨韻。

就時代特質而言，我們不難發現日據時期台灣東洋畫的發展，仍承繼中國傳統繪畫的本質，滲入西洋畫取景構圖和空間表現的日本繪畫技法，結合寫生手法與鄉土藝術的內涵，表現出平面化、穠麗細膩的風格。隨著西方多元藝術潮流的交會與融入，透過郭雪湖旅行寫生的創作視野，可以看到台灣美術發展過程中，啟承自傳統國畫水墨筆韻基礎所建構的膠彩畫風格與特色。

從創作作品的風格與內涵中，見到郭雪湖寫生觀念下所表現的寬廣視野；從友誼、師誼之情的真摯中，感受到其擇善固執的一面；從日據時期台、府展與民間畫會的參與中，見到其己立立人的心志；從一生對畫品與畫格的追求中，發現其鏗而不捨的藝術創作的堅持精神。時代的因緣際會造就郭雪湖「豪末丘山」的繪畫世界；而郭雪湖也從時代巨輪中碾轉出「天地梯米」的繪畫視野。品他的「畫」，沒有塵囂的雜多，可輕鬆地遨遊其中；讀他的「格」，只有塵止的高美，能滌濁地鏡省無私。綜觀台灣美術發展的歷程，足以讓後代比美樂道、津津窮齒的台灣第一代前輩畫家中，郭雪湖的傳奇畫頁應是少數之一。

從視覺文化與想像創造力的觀點，在現今新的人文思維與教育思潮下，如何就藝術教育中有關創造性與想像力的高感性創意培養，以及視覺文化建構與解構提昇等藝術教育的投入，相信對於台灣未來競爭力的提昇而言更顯得重要與迫切。而郭雪湖自身及其家人子女，在優雅文化典範的影響與成就，對照現今社會功利導向與文化漠視的環境，就台灣當前文化教育中，感性與創造能力不足的現況反芻郭雪湖一生在藝術創作貢獻與影響，更具意義與價值。盼藉由「郭雪湖先生百歲回顧展」難得的藝術饗宴，引發政府相關單位能不受限於經濟及制式教育的考量，針對台灣文化素質的提昇、藝術創造人才的培育以及社會和諧等議題上，作積極性的鏡省與開拓。同時，更冀望透過郭雪湖的繪畫視野與精神，為今後台灣社會的走向，打開另一個更為開闊的視野——讓感性藝術的創造和理性科學的研發，兩者達到互補和諧的平衡發展。