

何謂「南畫」：1927 年台灣美術展覽會與 1929 年上海全國美術展覽會的水墨畫  
劉瑞寬

What is “Nanga”: The Taiwan Fine Art Exhibition of 1927 and Ink Paintings from the  
National Fine Art Exhibition in Shanghai of 1929 / Liu, Jui-kuan

摘要

本文目的不是要去追溯「南畫」的淵源，而是想探究南畫出現在現代美術展覽會時是如何被觀看及評價的，通過 1930 年代第 1 回台灣美術展覽會（簡稱台展）與上海第一次全國美術展覽會（簡稱上海全國美展）中出現的「南畫」畫家，探究它是如何被歸納和定義，以及參展作品的風格走向為何？尤其是面對西方美術和改革思潮衝擊下的中國傳統繪畫，以及經由日本輾轉變化的南畫風格，在這兩次官辦美展中應該以何種稱謂和面貌現身，文中試圖經由第 1 回台展中的南畫敘述，連繫著同時期上海第一次全國美展中的南畫派畫家，析理兩者間的歷史脈絡。

關鍵字：南畫、台展、全國美展、水墨畫

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

## 一、前言

同樣的繪畫作品卻有不同的稱謂與理解，二十世紀初年為了回應「異己」，即面對西方美術衝擊時，為了辨識「他者」，開始以國粹畫、中國畫、國畫等來定位自己，然後出現舊派、新派、新國畫、折衷派等種種不同稱謂，以期能有效地和西方美術做出區隔，同時也保有自身的畫學傳統。此外，值得觀察的是近代中國的外來文化衝擊，對於「日本影響」的反應，因為我們習以為常將日本納入自己的文化圈中，反而忽視了他真正的存在，近年來透過不斷研究，其面貌逐漸清晰之際，我們才能深刻去理解中日兩國在近代的轉變。

台灣處於中國與日本之間，中國傳統與日本影響同時並置，尤其三〇年代的台灣和上海，都開始嘗試著由日本引介的西方美術展覽會模式，企圖藉助官方力量的主導，來激勵美術活動的進展。1927年舉辦的第1回「台灣美術展覽會」(簡稱台展)，參展的作品初設了「東洋畫」和「西洋畫」兩部，以東洋和西洋來界定東西美術，東洋畫除了與西洋畫在創作與媒材上有所差異之外，作品是以日本風味較濃的膠彩畫為主，並同時納入日本南畫與台灣傳統的水墨畫。緊接著於1929年在上海所舉辦的第一次「全國美術展覽會」(簡稱上海全國美展)，同樣地以國畫和西畫的稱謂來界說東西方美術，其中攸關國畫的畫風及流派時，也出現「南畫」派一詞，而在第1回台展和上海第一次全國美展裏以南畫風格現身的水墨作品，是否呈顯出不同的表現形式呢？

本文的目的不是要去追溯中、日「南畫」的淵源，而是想進一步探究「南畫」一詞出現在現代美術展覽會時，是如何被定義、觀看及評價的，進入二十世紀以現代美術展覽會作為展示作品的空間，尤其是面對西方美術和改革思潮影響下的中國傳統繪畫，以及經由日本輾轉變化的南畫風格，在台展中應該以何種稱謂和面貌現身。另一方面，中國傳統畫學對於時代的變化，試著在傳統與現代，以及守舊與創新之中，尋找中國美術轉換其現代面貌的各種可能性時，水墨畫的傳統如何重現在展覽會，上海第一次全國美展裏國畫家被歸納為南畫派、文人派、折衷派等等，評論者是如何詮釋其風格？文中試圖經由第1回台展中的南畫敘述，連繫著同時期上海第一次全國美展中的南畫派畫家，析理兩者的歷史進展。

## 二、傳統水墨畫的現代處境

誰是東方美術的代表，水墨情懷與東方意象連結，二十世紀初東西方美術的相遇，透過彼此的觀察及相互的敘述，雙方都在認識和書寫對方，不同文明與跨

文化之間的流動，是近代世界不可逆的進展。見證於當代歐洲對東方文化的初步印象，日本扮演著一個十分關鍵性的角色，即歐人是透過日本這個窗口看見東方。劉海粟（1896-1994）在 1929 年到 1931 年歐遊期間，曾寫下他個人所見所聞的感慨：

然近年來歐人大呼日本新興美術，一般淺見者流，每談東方藝術，且知有日本而不知有中國。日人且挾其數筆枯淡無韻之墨線，稱雄歐洲藝壇。歐人好奇，觀其畫面細弱之線條，每相驚告曰，此具東方人單純怡靜之趣者，非歐人所能為也！其實此數筆優柔之墨線，在吾國畫壇任何人皆能為之，何奇之有？<sup>1</sup>

傳統水墨畫簡逸的構圖及平淡的墨線，隨著日本畫家的足跡被帶進了歐陸，日本儼然成為東方美術的代表，甚至透過展覽會展示其成果，遊歐期間劉海粟在觀看了巴黎 Musée De Jeux Depomme 展出的日本美術展覽會時，寫下的旅歐感懷：「羅列者皆日本畫，裝飾輝煌喬麗，而內容乾枯，設色取材，均自我出，居然以之橫行宇內，自尊高於大地者也。」<sup>2</sup>顯見日本畫家不但把水墨畫介紹到法國，也將工筆設色的作品帶進了歐洲的展覽會，海粟對其作品的水平雖然評價不高，但也不得不承認日本文化宣傳的效應。如同日本學者戶田禎佑也寫到一段耐人尋味的話：「自稱日本通的歐美人士中，大有人尚以為禪或水墨畫是日本的傳統國粹。他們無意識地忘卻其來自中國，或者故意無視中國的存在。史實終究不能推說因為個人的偏愛即可一笑置之的。」<sup>3</sup>

日本在二十世紀初的企圖及作為之一，是將傳統水墨畫轉化成一種文化符號，表徵著東方美術，進而建構起歐美各國對東方文化的想像，正如岡倉天心（1863-1913）於明治 44 年（1911），在波士頓美術館的「東方藝術的自然」演講上，比較東西藝術的特色時，指出：「東方藝術是繪畫的，西方藝術則有雕刻味道。東方藝術追求線條，西方藝術是對造形表現感興趣。……東方藝術則是宋朝以來，對於墨色濃淡的配置，給予更高次元的意義，而且東方藝術始於線條者，乃是其真理。」<sup>4</sup>那枯枝淡墨的水墨線條，在二十世紀似乎被賦予了時代的新意義，其平淡天真的美學意涵，強調用筆用墨的純粹性，與西方寫實的形體與逼真

<sup>1</sup> 劉海粟，〈為辦理中法交換展覽會致蔣夢麟函〉，《歐遊隨筆》，長沙，湖南人民出版社，1983 年，頁 10。

<sup>2</sup> 劉海粟，〈香樹麗〉，《歐遊隨筆》，長沙，湖南人民出版社，1983 年，頁 19。

<sup>3</sup> 戶田禎佑，〈中日的水墨畫〉，《日本美術之觀察：與中國之比較》，林秀薇編譯，台南，林秀薇，2000 年，頁 6。

<sup>4</sup> 神林恆道，《東亞美學前史：重尋日本近代審美意識》，台北，典藏藝術家庭，2007 年，頁 86。

的光影，佈展出不同的空間意象與文化意義，亦如民國初年宗白華（1897-1986）在〈論中西畫法之淵源與基礎〉一文，同樣論及了中西繪畫在立體空間呈現上的差異：「西洋自埃及、希臘以來傳統的畫風，是在一幅幻現立體空間的畫境中描出圓雕式的物體。特重透視法、解剖學、光影凹凸的暈染。」<sup>5</sup>平面線條與立體雕塑的對比，讓水墨畫二維空間的線條找到另一種詮釋的方法。

水墨畫的價值及美學意味，雖然二十世紀初年在歐美受到關注，然而它在中國和日本的處境似乎同樣面臨著更大的挑戰，西方美術是外部的刺激，促使中國與日本等水墨畫影響所及的區域，開始接受西方美術以「他者」身分現身的同時，亦思考著「自我」傳統的存亡興廢，保存國粹的觀點和論戰在中國與日本都曾出現，民初知識分子甚且提出中國式「文藝復興」想法，其意不是改變現狀而是保有原貌，在中國近世畫學衰弊的討伐聲中，黃賓虹（1865-1955）有著不同看法，說到「畫宗北宋，渾厚華滋，不蹈浮薄之習，……及至道咸，文藝復興，已逾前人。」<sup>6</sup>他對於清咸、同以後的中國畫壇評價極高，甚至將它譽為「文藝復興」的年代，而日本也出現回歸傳統的聲浪。

現今學界對於中國、日本與台灣、韓國等東亞地區的美術史的關注，其研究視野的擴大，確實為中國近代美術史的發展，帶來了不同的歷史評價，尤其是二十世紀初年走過「美術革命」浪潮的中國傳統繪畫，除了來自於本身的反思外，其中也大量借助日本的經驗，包括留日學習美術、美術教育的建立、轉譯日本的著作、書畫家的交流與互展、展覽會的機制等等。<sup>7</sup>近年來阮圓的研究，加入了中日雙方政治時勢的影響，同時將日本對於傳統的復興思想與中國連結起來，石守謙指出她的研究將中國近代美術史中，向來僅在中國範疇中論述的「文人畫」及「國畫」復興之議題，加入到日本近代由「南畫」、「文人畫」到「日本畫」變動發展的文化脈絡中一起思考，雖然少了韓國這個版塊，但已顯示這個東亞視野的可能性。<sup>8</sup>傳統水墨畫無論其稱謂是文人畫、國畫或是漢畫、南畫等等，它在東亞地區已經歷了幾個世代的傳播，並持續著它的影響力，在東亞視野之下似乎可以有新的觀看方式，本文即通過三〇年代台展和上海全國美展中出現「南畫」

<sup>5</sup> 宗白華，〈論中西畫法之淵源與基礎〉，收入《宗白華全集》第2卷，合肥，安徽教育出版社，1994年，頁100。

<sup>6</sup> 參見趙志鈞編著，《畫家黃賓虹年譜》，北京，人民美術出版社，1992年，頁8-9。

<sup>7</sup> 近代中日雙方繪畫的相互交流與影響，可參見陳振濂，《近代中日繪畫交流史比較研究》，合肥，安徽美術出版社，2000年；陸偉榮，《中國的近代美術と日本：20世紀日中關係の一断面》，岡山市，大學教育出版，2007年。

<sup>8</sup> 石守謙，〈中國近代美術史研究的幾種思考架構〉（韓譯），收入洪善杓編，《東亞美術的近代和近代性》（韓譯），首爾，學古齋，2009年，頁251-272。

一詞，探究它是如何被歸納定義的，以及參展畫家的風格走向為何？

### 三、1927 年第 1 回台灣美術展覽會中「南畫」的位置

台灣自清代中葉以來，無論政治、社會或宗教等都受到漢人移民的影響，當漢人社會逐漸在台建立，由政治、經濟而深化到文化藝術領域時，隨著中原文化的傳播，傳統繪畫也藉由福建畫家帶進台灣，這種呈顯出來自福建的地方風格，其一即「閩派」作風，偏愛於人物及花鳥畫創作，一種恣意狂放的筆墨表現，即清代台灣水墨畫的特徵之一；<sup>9</sup>同時，帶有文人畫風格的作品，亦在官紳階層中受到重視。到了 1895 年台灣因政權的轉換，進入另一個變動時期，歷經延續中國傳統到日本現代化要求的過渡，同時也面對了東方與西方的時代衝擊。日本統治初期於文化藝術的作為有限，但隨著統治基礎日趨穩固，透過教育、文化、藝術的推動，再次強化日本殖民統治事業的規模，去中國化同時也強調日本化的主體建構。而日本在台灣推動的官辦美術展覽會被賦予的期待與功能，除了是作為推動台灣美術發展之外，同時也呼應了日本在亞洲殖民的進展，連繫著藝術與政治、社會與文化，今日復思近代新興的官辦競賽式美術展覽會時，必然在考察其外在的政治意圖及國家政策之際，亦必須參酌其內在的歷史背景與文化傳承的關係，因朝鮮「美術展覽會」已順利於 1922 年舉辦，<sup>10</sup>台展的出現似乎也是水到渠成的事。事實上，台展的目標非單純只是為了提高島內美術創作水準，亦被納入總督府廣義的社會教育的一環，更進一步期許參展作品能表現出台灣的地方特色，藉此提升台灣的地位。<sup>11</sup>

1927 年 10 月由台灣教育會主辦，第 1 回「台灣美術展覽會」（簡稱台展）於台北樺山小學校揭幕，草創之初展出作品僅限於東洋畫和西洋畫兩類，一方面對初試啼聲的台灣本島畫家人數、創作仍有疑慮，因此鼓勵學校圖畫科教師參加，使得參展作品雖多卻良莠不齊，有些不入眼的四君子畫，或者隨便畫成的寫生板一樣的作品也現身展覽會。<sup>12</sup>關於第 1 回台展「東洋畫」成果的評論，到底「東洋畫」的意涵為何？因日本的文展和帝展出品只列「日本畫部」，而「東洋畫部」

<sup>9</sup> 參見蕭瓊瑞，〈閩習、狂野與野逸：福建、臺灣、日本水墨畫的比較研究〉，《族群、遷徙與文化：第一屆東亞歷史變遷國際學術研討會》，臺南，成功大學歷史系，2007 年 12 月。

<sup>10</sup> 可參閱金惠信，〈韓國近代美術研究：植民時期「朝鮮美術展覽會」にみる異文化支配と文化表象〉，東京，ブリュッケ，2005 年。

<sup>11</sup> 顏娟英，〈營造南國美術殿堂——台灣展傳奇〉，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀》（上），台北，雄獅圖書公司，2001 年，頁 177。

<sup>12</sup> 台灣總督府，〈舉辦台灣美術展的意義〉，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀》（上），台北，雄獅圖書公司，2001 年，頁 561。

僅出現在殖民地的朝鮮和台灣，除納編兩地美術界的各種風格外，同時也擴大日本殖民的文化包容力，因此台展中「東洋畫部」的入選作品，包括了台灣傳統的水墨畫和日本南畫作品。第 1 回台展時的審查員木下靜涯（1889-1988）在〈東洋畫鑑查雜感〉一文，提及東洋畫類門的入選作品，有半數作品是南宗畫，他認為因為台灣學習南畫者較多，自然入選者也多。此外，受到台灣到處可見的寫真館影響，也有寫真的肖像鉛筆畫，以及近似臨摹自《芥子園畫譜》的粗惡作品等，然而卻缺少文人畫的作品。<sup>13</sup>木下靜涯所謂的文人畫風格是什麼？文中提及純粹的南畫是以水墨為主不設色的，偏向文人畫的逸筆形式，就是以主寫胸臆意蘊為主，非以外在寫生的方式，但在他眼中台展中參展的台灣南畫家，題材喜好花鳥與人物畫，而山水畫則以臨仿為主，不重視寫生。如第 1 回台展得獎的郭雪湖（1908-2012）和林玉山（1907-2004）來說，前者，《松壑飛泉圖》即為中國傳統的文人畫風格，以高遠構圖展示的山水畫；後者，林玉山的《大南門》（圖 1）一幅，在《台灣日日新報》中被評為：「寫生而參以南畫。」<sup>14</sup>，因此畫是為地景寫生的作品，兩幅都是水墨畫作品，但一為文人意蘊的仿古山水，一為現代的寫生風景。

第 1 回台展中的東洋畫部出品，有文人畫也有南畫風格，有水墨創作也有設色工筆，有寫意也有寫生作品，因應台灣當時美術現狀之外，另一方面卻有新的風格被提出，即日本現代水墨畫的面貌在台灣應該如何被定位及引介的問題。因此東洋畫對應於不同於西洋畫的系譜，其中水墨畫呈顯出來的東方美學特色，在二十世紀初期的日本正被重新評價。方聞指出在大正時期大量中國古代藝術品流入之際，正逢是日本自身民族主義興起的同時，面對向西方學習的熱潮，開始鼓吹回歸傳統，因此出現了一批熱衷於中國研究的日本學者，不只是培育了一代優秀的日本漢學家，還在日本復興了中國文人畫風格的繪畫，名為「南畫」，又稱「南派」繪畫，其意取自明末董其昌（1555-1636）南北宗的說法，董其昌自十七世紀起就一直受到日本傳統水墨畫家的喜愛。<sup>15</sup>而自十九世紀中葉之後，中日兩國競相走上西化的道路，卻也在二十世紀初期相繼燃起了回歸傳統的思潮，中國國粹保存運動從文化運動進而影響美術發展，而日本畫壇則出現「東洋回歸」和「南畫再評價」。台灣既有中國傳統文化的根基，亦同時有日本殖民文化的傳

<sup>13</sup> 木下靜涯，〈東洋畫鑑查雜感〉，《台灣時報》，昭和 2 年（1927 年）11 月，頁 23。

<sup>14</sup> 〈台灣美術覽讀畫記：本島人藝術家尚要努力〉，《台灣日日新報》，昭和 2 年（1927 年）10 月 27 日，第 4 版。

<sup>15</sup> 方聞，〈中西交匯：《兩種文化之間》序言〉，《美術研究》，2002 年第 1 期，頁 31。

播，對美術界而言，台展的出現必須整合並且引領新風格的產生，西洋畫是全新的嘗試，但東洋畫則位於中國與日本兩者之間，必然會有各方不同的議論。

日本對「東洋」的想像是意圖將整個「亞洲」納入其範疇，如同岡倉天心在 1903 年出版《東洋的理想》一書，提出「亞細亞是一體」的概念，岡倉天心早年被派往歐美研究西方藝術史，卻反而強化了他對亞細亞藝術的信念。<sup>16</sup>即日本通過對西方的認識和學習，卻出現了回歸傳統的論述，並重新思索日本競逐於世界的文化策略，而東洋一詞即意味著與西洋不同的文明價值。因此，傳統水墨畫如何展現於現代展覽會，第 1 回台展裏確實引發不少的意見，當時《台灣日日新報》的記者談到：「以為一般輕視中國畫者告立，希望博物館多羅致中國著名南畫，以喚起島內青年之奮發。」<sup>17</sup>報導中提及應該多多引介中國當代「南畫」畫家的作品，用以觀摩及激勵台灣水墨畫家，其中任伯年、吳昌碩、王一亭為海派畫家，金城、林紓等為北方畫家，皆在民初畫壇被視為傳統派的畫家，他們和日本藝文界曾以展覽會的形式，進行了雙方間實質的作品交流活動。

而日本所謂的「南畫」風格，應該是偏向於文人畫，但其淵源又和中國傳統文人畫家不同，加上明末受到董其昌南北分宗與文人畫說的影響，南宗以渲淡之法，以雅代工的逸筆之風，一種非刻意經營、發乎天然的風格，形成南宗派與文人畫並置的歷史發展。如同台展審查人松林桂月（1876-1963）在〈個性の現はれこそ藝術の尊ぶ所類型追従を嘆す〉一文，指出第 3 回台展中參展的南宗畫作少了，整體風格逐漸走向日本畫，他希望台灣水墨畫家，延續南宗畫自由的特性，因為畫家自我個性的表現最值得重視。<sup>18</sup>然而在台展中被視為南畫的作品，不再只是水墨的表現形式，同時也需兼具描繪台灣的地景特色，他們被寄予新的觀念和新的技法，而這已突破原有南畫的作風。但在台展中展示新南畫風格的同時，由日本和台灣所見識到的中國南畫畫家，卻是以堅守傳統舊法為主的畫家，猶如 1933 年台北趣味同人會所舉辦的南畫作品展，以趙之謙（1829-1884）、吳昌碩（1844-1926）等人為代表。<sup>19</sup>趙之謙是十九世紀末上海地區金石畫派的代表性人物，吳昌碩更是近代海上畫派的重要畫家，兩人都以金石入畫，成就在於大寫意的花鳥畫，比較貼近於市民的審美品味，其商業氣息已超乎其文人意蘊了。

台展中設置「東洋畫」，旨在納入中國傳統水墨畫、日本南畫及膠彩畫等畫

<sup>16</sup> 孫歌，《亞洲意味著什麼——文化間的「日本」》，臺北，巨流圖書公司，2001 年，頁 33-34。

<sup>17</sup> 〈美展談談〉，《台灣日日新報》，昭和 2 年（1927 年）10 月 29 日，第 4 版。

<sup>18</sup> 松林桂月，〈個性の現はれこそ藝術の尊ぶ所類型追従を嘆す〉，《台灣日日新報》，昭和 4 年（1929 年）11 月 15 日。

<sup>19</sup> 〈逸品ぞろひ故人南畫家作品展〉，《台灣日日新報》，昭和 8 年（1933 年）2 月 25 日。

風，北澤憲昭指出明治 18 年（1885）時的京都府畫學校，當時畫科分為東派（日本畫、浮世繪、土佐派、圓山派等）、西派（西洋畫）、南派（文人畫、士夫畫、逸品畫）、北派（和漢和法畫、雪舟派、狩野派等）；到了明治 21 年（1888），則將東宗和南北宗合稱為「東洋畫」科，和西宗的「西洋畫」科分立。<sup>20</sup>這表示不同時期傳入日本的繪畫流派，而京都府畫學校的分類當中，日本南畫與文人畫、士夫畫、逸品畫並列，其實是廣義的中國文人畫。而日本各種傳統的繪畫流派，當中許多是來自中國不同時期傳入，如早年以漢畫來對應和畫、大和繪，繼之又有文人畫、南宗與北宗的稱謂，近代則出現東洋畫與西洋畫的分法。佐藤道信認為明治時期日本美術界便不斷思考如何與西方美術相對應，還有受到「日本主義」的影響，試圖去體現日本形象，因此通過移植西方博覽會來展示日本工藝美術的傳統，亦即通過提倡殖產興業，向歐洲輸出日本工藝品，促成日本主義的熱潮。<sup>21</sup>同時，日本殖民勢力向亞洲擴展時，在政治、軍事及經濟之外，亦展開其文化的影響力，無論朝鮮和台灣的官辦美展，「東洋畫」一詞的出現，便帶有這樣的文化策略。但另一方面，東洋畫除了日本特色的膠彩畫外，台灣於明清以來的畫學傳統，透過水墨畫及南畫有效地將台灣一地的畫家納入，擴大「東洋畫」的內容時，也可以重繪台灣的美術藍圖。

整體而言，台展初辦時對台灣南畫的期許，應是日本南畫畫風的延伸，偏向於文人畫的水墨表現形式，並以抒發胸中丘壑及意蘊為訴求，然而現實台展中的南畫作品，無論山水、花卉等題材，都側重於寫生，且帶有強烈的地方色彩，以寫實手法表現南國氣息，清代以來承續的水墨畫傳統已漸漸消退，寫實已凌駕於寫意之上。如同二十世紀初年中國美術運動中國畫的新舊之爭，台展中的南畫也面臨了新的挑戰，小室翠雲、荒木十畝、松林桂月等人強調南畫的表現仍應以氣韻生動為主，維繫傳統繪畫的風格；但另一方面，日本畫壇也正在催生「新南畫」的出現，意圖在傳統之中加入新的試驗，如西方的材料、寫生的技術以及寫實觀念等，而台展初期南畫雖承續著傳統中國文人畫精神，但結合地方色彩以及寫生技法完成的新南畫，卻漸漸取代了文人理想式山水的原有南畫畫風，不但突破傳統文人畫的界限，並表現出台灣特色的美術景觀。<sup>22</sup>

<sup>20</sup> 北澤憲昭，〈「日本画」概念の形成に関する試論〉，《境界の美術史：「美術」形成史ノート》，東京，ブリュッケ，2001 年，頁 187-192，2 刷。

<sup>21</sup> 佐藤道信，《明治国家と近代美術：美の政治学》，東京，吉川弘文館，1999 年，頁 87-96，2 刷。

<sup>22</sup> 關於台展中新南畫風格的討論，參見謝世英，〈日治台展新南畫與地方色彩：大東亞框架下的台灣文化認同〉，《藝術學研究》第 10 期，2012 年 5 月，頁 133-208。



#### 四、1929 年上海全國美術展覽會的「南畫派」

當現代美術展覽會進入二十世紀初年的中國時，促使原有傳統文人雅集的書畫展示與交流模式有所改變外，新形態的競賽式美術展覽會對藝術界也產生新的刺激，有了評比壓力以及對公眾公開展示的空間外，加上報章雜誌等新興媒體的報導，藝術不再高不可攀，藝術也不再專屬於某些特定階層，所謂藝術大眾化及社會化的口號，確實為 1930 年代的美術運動形成推波助瀾的功效。尤其是藝術對公眾開放的時代意義，誠如徐志摩（1896-1931）對於教育部主導的上海第一次全國美展的深切冀望：

如其美術的成績是一個民族最可自傲的一分家當，如其藝術是使生活發生意義與趣味的一個絕大條件，如其接近偉大藝術是啓發性靈，最直接最有力量的一種教育，那政府和民眾就應得如何協力合作來產生種種藝術公開的機會？<sup>23</sup>

美術展覽會被認為具備這樣的教育功能，而且是民族自信的一種展現。當美術走進社會普羅大眾之時，創作者、評論者與觀賞者之間共同形構一個藝術文化圈，使藝術世界能夠持續發展運作，且兼負起文化與教育的任務，這是現代美術展覽會被寄予的厚望和美好的想像。

如果展覽會被賦予展示文化與表徵國族的任務，那第一次官辦的全國性美展，該如何於國人面前定位自己？二十世紀初年在全盤西化與保守國故的拉距中，從排斥、接納到反思的過程，經歷現代化與傳統的不斷爭辯與澄清，透過這次官展我們是否展現一些新的企圖，去實現一次美術界的「文藝復興」呢？在眾人引頸企盼之下，模仿自西方及日本的美術展覽會，終於在 1929 年的上海盛大舉辦，展出作品包括金石書畫、雕刻、建築、工藝美術及攝影等，其中繪畫部分，當代的創作分為國畫與西畫兩大類；另外，則再設有古代書畫部，展出歷代精品。這是官方舉辦第一次競賽式美展，設有實質的獎勵辦法。<sup>24</sup>此次全國美展計有來自各省參展人 1080 人，作品達 4060 件，而經過審查入選有 1200 件，另有特約出

<sup>23</sup> 徐志摩，〈美展弁言〉，《美展》第 1 期，1929 年 4 月 10 日，頁 1。

<sup>24</sup> 大學院公佈，〈大學院美術展覽會獎勵簡章〉（1928 年 7 月 14 日），《中國近現代藝術教育法規滙編，1840-1949》，北京，教育科學出版社，1997 年，頁 185-186。獎勵分為收買作品、給予獎章、給予獎狀三種，其中有金質獎章 8 枚、銀質獎章 16 枚，以及獎狀 32 件。而大學院公佈「大學院美術展覽會」簡章後，不久改組為教育部，展覽會便改由教育部主辦，並定名為「全國美術展覽會」。

品 1328 件。<sup>25</sup>

關於 1929 年的上海全國美展，陳小蝶（1896-1989）<sup>26</sup>以三天的時間，遍觀了展場中西畫的 486 件作品，以及國畫近 1300 餘件作品之後，在浩如煙海的藝林中求其所歸，特將國畫作品辨其派別及風格，歸納出復古派、新進派、折衷派、美專派、南畫派、文人派等六個派別。此處要觀察是文中所指的「南畫派」畫家：

金拱北以摹古得名，專以宋元舊蹟，輸送日本，及其歸也，乃為北平廣大教主。其畫，青綠穠重，金碧煊填，日人購之，蓋兼金焉，號為南畫正宗，而識者病諸。蕭謙中、齊白石，更起而代之，其畫，近龔野遺，參以謝時臣、張夕庵，日人爭購，又兼金焉。拱北一派，漸以消息，今所存者，金陶陶、尹同愈、祁井西數人而已。而蕭、齊弟子，乃遍河北。<sup>27</sup>

陳小蝶用「南畫派」來說明以金城為首的北方畫家，包括蕭謙中（1883-1944）、齊白石（1864-1957）、金陶陶（1884-1939）、祁井西（又名祁昆，1901-1944）等人，他們大多是北京「中國畫學研究會」和「湖社」的核心成員，強調傳統的師承關係，自成一個教學系統，學生遍及京津各地。

於陳小蝶眼中被歸於南畫派的北方畫家，在三〇年代透過日本水墨畫家的因緣聚會，間接和台灣形成一種無形的美術交流。當時活躍於北京的傳統書畫社「中國畫學研究會」，其重要人物金城（1878-1926）和日本美術界往來密切，在他主導之下曾舉辦過四次「中日（日華）繪畫聯合展覽會」於 1921、1922、1924 及 1926 年，分別在中國的北京、上海和天津，與日本的東京、大阪等地，相繼輪流展出中日兩國畫家的作品。<sup>28</sup>其中，第二次在東京舉行，陳師曾和金城同行，陳師曾並且帶了齊白石的作品前去參展，結果相當受到日人的喜愛。<sup>29</sup>第三次移回北京展出，日本方面出席有小室翠雲、荒木十畝、渡邊晨畝、玉舍春輝等人，當中小室翠雲（1874-1945）是日本南畫院的重要南畫家，個人除了保持與北京傳統畫家接觸外，亦前往台灣，和嘉義地區的藝文人士詩畫交流，曾發表遊台詩

<sup>25</sup> 李寓一，〈教育部全國美術展覽會參觀記〉（一），《婦女雜誌》第 15 卷第 7 號，1929 年 7 月，頁 5。

<sup>26</sup> 陳小蝶（1896-1989），名蘧，字蝶野，又字小蝶，四十歲以後以「定山」之名行世，浙江杭州人。家學淵源的他，1913 年十七歲之年已以「陳小蝶」之名在上海鬻文，聲名甚著，一個月可有三百大洋的稿費。熊宜敬，《筆歌墨舞、抒情寫意：渡海來台書畫名家系列（一）》，台北，典藏藝術家庭，2002 年，頁 17。

<sup>27</sup> 陳小蝶，〈從美展作品感覺到現代國畫畫派〉，《美展》第 4 期，1929 年 4 月 19 日，頁 1-2。

<sup>28</sup> 參見鶴田武良，〈關於「日華（中日）繪畫聯合展覽會」——近百年來中國繪畫史研究七〉，《美術研究》383 號，2004 年，頁 1-33；及〈公刊「日華（中日）繪畫聯合展覽會出品目錄」——近百年來中國繪畫史研究七（續）〉，《美術研究》384 號，2005 年，頁 48-78。

<sup>29</sup> 龔產興，〈陳師曾年表〉，《朵雲》，1984 年 6 期，頁 121-122。

作。<sup>30</sup> 荒木十畝（1892-1944）繼承家學，師事明治時代花鳥大師荒木寬畝，而荒木一門在近代日本畫壇中被歸屬於舊派畫家，而荒木十畝曾赴台擔任第 9 屆台展審查員。<sup>31</sup>

中日兩國書畫藝術的交流活動，日方以渡邊晨畝（1867-1927）最為積極活躍，他是荒木寬畝的門生，當時參與其事的東京美術學校校長正木直彥（1862-1940）（圖 2）回憶：渡邊希望「將日本現代美術介紹到中國，也想將中國繪畫介紹到日本」，因此正木直彥得到外交部商榷，然後付諸具體行動的實現。<sup>32</sup> 渡邊與北京湖社成員的關係緊密，他甚至也取了「曉湖」別號，據《湖社月刊》上刊登的個人小傳及作品圖錄（圖 3），擅於「工花卉翎毛，設色潔秀，每畫孔雀，尤覺生氣勃勃，精采動人。」<sup>33</sup> 渡邊偏愛於設色花鳥畫，更專於荒木一門所擅長的孔雀畫作，其畫風近似於金城（圖 4）。1926 年金開藩以紀念父親之名另行組織的「湖社」，會員人數不斷增加外，並且率先發行《湖社月刊》，湖社和日本畫界依舊維持著密切的往來，且在發生山東濟南慘案之後，於 1928 年在上海徐園揭幕的「中日現代繪畫展覽會」（圖 5），日本畫家有荒木十畝、渡邊晨畝、橋本關雪等人參展，表明中日畫家友誼絕不受政治拘牽，超然於自由和平之域，並且受到上海地區王一亭、葉恭綽、吳湖帆、黃賓虹、張大千、狄楚青等人的歡迎。

1920 到 1930 年代的中國畫壇，形成北京、上海及廣州三強鼎立的局面，陳小蝶「南畫派」中所列之畫家，即是活動於京津一帶的傳統派國畫家。俞劍華（1895-1979）說到 1918 年到 1923 年間的北京，聚集了蕭謙中、蕭俊賢、姚茫父、陳半丁、賀履之、湯定之、陳師曾、胡佩衡、金城、齊白石等人，可說是：「人材濟濟，各體具備。除齊白石外，都是筆墨純正，氣息古雅，但一種精悍豪放之氣，自不可掩蔽，惟不肯縱橫馳騁，作無韁之馬而已。」<sup>34</sup> 當中除齊白石有突破傳統的脫韁之姿外，有延續四王遺蛻，有的則另闢蹊徑，不論是四僧，或是直追宋元大家，但基本上他們都是堅守著摹古與復古的道路，只是宗法的古代大師不同而已；至於「文人派」一名則指吳湖帆（1894-1968）、吳仲熊（1899-？）、

<sup>30</sup> 小室翠雲，〈將遊台灣舟中〉（二首），《台灣時報》，昭和 8 年（1933 年）4 月，頁 182。

<sup>31</sup> 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 140。

<sup>32</sup> 味岡義人，〈一九二〇到三〇年代在上海的中日交流活動〉，《世變·形象·流風：中國近代繪畫 1796-1949 學術研討會論文集》，台北，鴻禧藝術文教基金會，2008 年，頁 261。

<sup>33</sup> 〈渡邊晨畝先生小傳〉，《湖社月刊》第 1-10 冊，頁 130。

<sup>34</sup> 俞劍華，〈七十五年來的國畫〉，周積寅編，《俞劍華美術論文選》，長沙，湖南美術出版社，1986 年，頁 60。

陳子清（1895-1946）、鄭曼青（1901-1975）、狄平子（1875-1921）等人，陳小蝶認為他們都是用性靈結構其作品的畫家，其妙在於似與不似之間，旨在主寫胸中逸氣的。<sup>35</sup>這些人活躍於上海、蘇州等地，如吳湖帆、陳子清等人，曾於 1933 年在蘇州籌組「正社書畫會」，被畫壇譽為：「不乏風流雅之士，為人文薈萃之區」。

36

陳小蝶一文對於第一次上海全國美展所展示的國畫作品，雖是基於考量現實畫壇的勢力分佈，但也有其個人主觀的認知，但嚴格來說六個派別的分法，過於繁瑣且有相互重疊之處，以鄭午昌為例，他既是新進派又是文人派。陳小蝶個人活躍於上海藝文界，兼具商人、畫家、評論家及策展人等多重身分，積極參與書畫結社活動之際，也經常為文批判畫壇現狀，曾提出「清代無畫論」的說法，受到相當的矚目。1929 年上海全國美展時與徐志摩等人共同擔任《美展》一刊的編輯，所書〈從美展作品感覺到現代國畫畫派〉一文，對當日畫壇有一定的影響力。萬青力指出陳小蝶的分類方法和根據，是以乾嘉以來中國畫史的基本評價為前提，不只是反映他個人的一己之見，其中也包容了某些當時美術界的共識。<sup>37</sup>另一方面，1929 年的全國美展本就是要納入當時所有的國畫家，希望呈現出最多元的一面，時任召集人的李毅士（1886-1942）便告知審查委員要以「普遍」為前提，避免產生門戶之見。<sup>38</sup>關於乾嘉以來畫史的評價，陳小蝶的想法時有歧出之處，自明末董其昌南北分宗之說以來，對於兩宗的分法意見紛歧，且各有主張。其中到了清初以四王吳惲為畫壇正宗，同時亦被視為是南宗的代表，如陳師曾（1876-1923）便曾說到清代三百年間，山水畫的勢力幾盡為四王所左右，且四王承續明末餘風，仍是宗元末四子，且是自開面貌，或者是私淑一人，略加變化，實不出於南宗之外，亦即畫壇之正宗。<sup>39</sup>然而，金城等北方畫家十分重視筆墨功夫的養成，並以重返唐宋為其宗旨，但因其專事仿古復古，尊循傳統畫風之正宗，遂被陳小蝶歸於南畫派。然而若以畫風觀之，金城等北方畫家其風格實偏向於青綠重彩的北宗畫風；反之，若是延續四王遺風及畫學傳統而言，金城等人確實以承接清初正宗畫派為其職志。

<sup>35</sup> 陳小蝶，〈從美展作品感覺到現代國畫畫派〉，《美展》第 4 期，1929 年 4 月 19 日，頁 1-2。

<sup>36</sup> 許志浩，《中國美術社團漫錄》，上海，上海書畫出版社，1994 年，頁 144-145。

<sup>37</sup> 萬青力，〈美術家、企業家陳小蝶——民國時期上海畫壇研究之一〉，《美術研究》，2002 年第 1 期，頁 12。

<sup>38</sup> 賀天健，〈由全國美展推想今日美展之趨勢——產生新中國派之美術〉，《美展》第 2 期，1929 年 4 月 13 日，頁 8。

<sup>39</sup> 陳師曾，〈清代山水之派別〉，《繪學雜誌》第 1 期，1920 年 6 月，頁 4。

1930年代滕固(1901-1941)在〈關於院體畫及文人畫之史的考察〉文中，針對南北分宗之說提出異議，以為在此說影響之下形成文人畫與院體畫的對立，成就只不過是將元季四大家的風格定型化而已，這是必須加以修正的。<sup>40</sup>可惜二十世紀初年在美術革命的口號之下，以清初「四王」為正宗的畫風備受攻訐，滕固隨後在《唐宋繪畫史》書中進一步批判：「因為有了南北宗說以後，一群人站在南宗的旗幟之下，一味不講道理地抹煞院體畫，無形中使人怠於找尋院體畫之歷史價值。」<sup>41</sup>畫壇一時間皆趨新避舊，堅持傳統的多另尋出路，陳小蝶於第一次全國美展時便以「新進派」指稱以臨仿石濤、八大、髡殘為主的畫家，包括張大千、鄭午昌等人；至於美術學校崛起之後，陳小蝶以劉海粟為美專派的代表。整體觀之，真正墨守南宗，專在四王吳惲討生活的畫家，無疑是苦悶且艱辛的。<sup>42</sup>至於，全國美展中陳小蝶所謂的南畫派，指的是擅於工筆重色的北方畫家，他們精於摹古仿古，但其創作以青綠作品為多數，色彩應用明顯高於水墨，專擅於濃麗的敷色和精準的形體描繪。郎紹君便指出以金城和周肇祥為核心的北京畫家群，實際上是一個藝術主張大體相同的畫派，他們強調學習和保存傳統，尤其是重視寫生和描繪宋代傳統，比起南方的傳統型畫家，是以功力而非以韻味取勝的北派傳統，他們重視臨摹，多不贊成融合西畫。<sup>43</sup>因此，陳小蝶以南畫派來界說北方畫家，而以文人派來說明上海一地的畫家，分宗畫派之說或許可以有利於辨識其風格的差異，但誠如滕固之言，南宗王維畫面上的蕭疏蘊藉，和北宗李思訓富麗藻飾是有顯明的差異，然而這種差異不過是一時代風格的多面性而已。<sup>44</sup>因此，陳小蝶於第一次全國美展中對傳統畫家的分類，其真正的意義在於標誌「現代國畫」多元化的一面，他並無意去突顯或是創造一種新的時代風格。

陳小蝶在第一次全國美展中南畫派的論點，甚至對於文人派、新進派等的分類準則，除有重複之外，也有互相矛盾之處，不若李寓一〈教育部全國美術展覽會參觀記〉一文的清晰明白，李氏以畫風為主要出發點，將美展中國畫出品大致分為三大類：一、主述清代傳統，以臨摹四王和四僧為主；二、廣東高氏昆仲，

<sup>40</sup> 滕固，〈關於院體畫和文人畫之史的考察〉，原刊於《輔仁學志》第2卷第2期，1931年9月，後再連載於《藝術旬刊》第1卷第9期至12期，1932年11月21日至12月21日。

<sup>41</sup> 滕固，《唐宋繪畫史》，收錄於沈寧編，《滕固藝術文集》，上海，上海人民美術出版社，2003年，頁118。

<sup>42</sup> 陳定山，《定山論畫七種》，台北，世界文物出版社，1969年，頁92-93。

<sup>43</sup> 郎紹君，〈類型與流派〉，《守護與拓進：二十世紀中國畫談叢》，杭州，中國美術學院出版社，2001年，頁31。

<sup>44</sup> 滕固，〈關於院體畫和文人畫之史的考察〉，《藝術旬刊》第1卷第9期，1932年11月21日，頁6。

即熔中日畫風於一爐的折衷畫法；三、中西合併的新國畫，但以前兩派勢力最大，主要是他們作品已經成熟。<sup>45</sup>值得關注的是金城被視為折衷派的一員，李氏認為金城和日本畫壇往來密切，與廣東二高一陳的經歷相似。其中金城等人於色彩的應用和精準的描繪技法，都帶有寫生的意味，與日本現代南畫家受到歐西影響，強調色彩、取材和寫生，有異曲同工之妙，而這逐漸蘊釀出現的日本與台灣新南畫，也是鄭午昌（1894-1952）在參觀北京湖社主辦的「中日現代繪畫展覽會」提出的現代日本畫，是以「色彩鮮麗，描線細緻，以渲染為美，形似為能」為其時代新風格。<sup>46</sup>

## 五、結論

所謂「南畫」在不同歷史與文化脈絡中，便會呈顯出不同的時代意義，本是源於明末董其昌「南北分宗」一說，作為畫家與風格的辨識系統，隨之而有不同的詮釋與理解。中國畫或日本畫如果放到近代史來理解，其中最主要的因素是西方影響，1929年陳小蝶使用「南畫派」一詞，用以指稱北方畫壇中傳統畫家的勢力，上追唐宋之際，並延續了清初四王為正宗的畫學傳統，其目的無疑是為展覽會裏眾多的參展作品，考察畫家背景及畫風來源，辨其脈絡明其淵源，企圖引領觀者與評論者的目光，同時也試圖統合畫壇的各方勢力，期以「現代國畫」的新面貌在展覽會裏與西畫並駕齊驅。至於，台展中納入「南畫」作品，一方面包容日本舊南畫派的風格，再者，進一步推動新南畫畫風在台灣的發展，並且經由「日本畫」再次擴大「東洋畫」的內涵。崛起於近代的日本，正努力邁向「脫亞入歐」的文明行列，文化便是民族強而有力的表徵之一，這正也回應了前述所提及的，三〇年代人在歐洲的劉海粟，何以發出不平之鳴，日本畫家筆下明明是細弱枯淡無韻的墨線，卻能稱雄歐洲，一躍為東方藝術的代表了。當劉海粟感歎中國畫家被歐人漠視之際，正是日本積極重塑東洋之時，因為他們發現十九世紀末葉歐洲對日本的熱度，已在二十世紀初年逐步轉移到中國，早在1913年日人高橋太華發表的〈論中國古代美術品的收集（上）〉一文，便提到歐美人士終於發現日本工藝美術的源流是在中國，他們開始將注意力轉向中國，這意味著東方美術的中心點在漸漸脫離日本移往了中國。<sup>47</sup>而以筆墨作為南畫的表徵之一，代表

<sup>45</sup> 李寓一，〈教育部全國美術展覽會參觀記〉（一），《婦女雜誌》（教育部全國美術展覽會特輯號）第15卷第7號，1929年7月，頁5-6。

<sup>46</sup> 鄭午昌，〈墨林蟲語〉《國畫》第3號，1936年5月，頁15-16。

<sup>47</sup> 富田升，〈近代日本的中國藝術品流轉與鑒賞〉，上海，上海古籍出版社，2005年，頁314-315。

了東方美術的鮮明印跡，它重現於現代美術展覽會，一是承續傳統，亦同時面向現代，無論在台灣或是上海，亦顯示了其時代的意義。



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