

1950-1970年代省展國畫部 「正統國畫之爭」論析

An Analysis on the Debate over the Definition of Traditional Chinese Paintings in the Chinese Painting Section of the Provincial Exhibition during 1950s to 1970s

林香琴／台灣師範大學美術研究所東方美術史組博士候選人

Lin, Shiang-Chin / Ph. D. Candidate of the Fine Arts Institute, National Taiwan Normal University



摘要

本文旨在論析戰後台灣美術「省展」國畫部繪畫版圖之爭——「正統國畫之爭」，其議題緊扣著「正統」而來；試圖利用文獻資料分析、藝術風格學與藝術社會史之方法論，來論析戰後台灣美術「正統國畫之爭」的歷史真相。研究內容分為三大領域，首先論述渡海來台畫家爭奪國畫部繪畫版圖，當中包括形塑成為中國人和確立中國畫；其次探究「正統國畫」是延續原文化之「正統觀」，包括「正統」是為了爭奪繪畫版圖，以及來自中原的水墨畫才是「正統國畫」；再其次探析水墨畫成為官方美展之「正統國畫」，包括從官方美展著手與以「想像的故土」來描繪「正統國畫」的圖像。研究結果發現，戒嚴時期的「正統國畫之爭」的史實，是渡海來台畫家積極想從台灣這塊陌生的土地上取得「省展」國畫部的繪畫版圖與文化上的優勢。

關鍵字：戰後台灣美術、繪畫版圖之爭、正統國畫之爭、正統

一、前言

在中國歷史上「正統」被討論過很多次，是一項很重大的爭議，其中涉及到權力交構的時代議題。戰後台灣美術史上「臺灣省全省美術展覽會」（以下簡稱「省展」）國畫部的繪畫版圖之爭，無可避免的也是政治文化的權力交構問題。

二十世紀的台灣歷史，以1945年為界線，前半葉是日治時期（1895-1945）；後半葉是中央政府治台時期。戰後（1945）初期的台灣，也可以說是大和民族與大漢民族在近代台灣史上政治文化的角力時期。

戰後，大和民族戰敗，將政權交給中國，在台灣形成漢和文化認同問題，因而爆發台灣美術史上第一次「省展」國畫部的繪畫版圖爭奪「正統國畫之爭」，東洋畫被攻擊為日本畫冒用國畫之名，宣示了戰後台灣美術發展的重要史實：渡海來台畫家爭奪「省展」國畫部的繪畫版圖，其結果造成戒嚴時期（1949-1987）來自中原的「水墨畫」成為「省展」的「正統國畫」，而原本「省展」的國畫（渡海來台畫家稱之為日本畫）屈居劣勢之下，為了生存在1977年改名為「膠彩畫」¹，兩者地位相當不均稱。

1. 1973年「省展」廢除東洋畫科，林之助遺憾之餘，仍奮力搶救。終於在1977年提出「膠彩畫」新名稱，獲得文化界的採認，重返官辦美展。參見李欽賢，《臺灣美術之旅》，臺北，雄獅圖書，2007年，頁93。

「正統國畫之爭」，從1950年代初期一直延燒到1970年代。在台灣最早研究此議題的為1987年林惺嶽的《台灣美術風雲四十年》，研究的時間點為「台灣脫離日本殖民統治，邁向另一個克難奮鬥的里程，已經渡過了四十年」，也就是台灣剛解除戒嚴之時。

1945年8月，日本接受「波茨坦宣言」(the Potsdam Declaration)宣布投降，同時日本也失去台灣的統治權，中華民國政府於10月25日接收台灣。²近代台灣史上，中日之間的民族文化，因為政治權力的取得，因而各自在台灣土地上施展其影響力。肇因於日本的侵華，林惺嶽對「正統國畫之爭」的時代議題，偏重在「仇日情結」上，他說對於與日本打了八年抗戰的大陸人來說，「東洋畫」是不能忍受的「夷狄」之邦專用語，豈可在中土使用。

因此，從第一屆全省美展開始，以往在「台展」及「台陽展」慣用的「東洋畫」部，即刻改為「國畫部」，但「國」字招牌下仍難正式容納學自日本的「東洋畫」，幾經協商斟酌，終於把「東洋畫」配屬「國畫第二部」。即使如此，仍無法擺脫仇日眼光的追逐。³

稍後的1991年，蕭瓊瑞以「東洋畫」與「傳統中國畫」藝術創作觀點的差異切入「正統國畫之爭」析論，認為1959年王白淵〈對國畫派系之爭有感〉一文，據謝里法猜測，十之八九是受本地畫家請託而寫的；⁴同年10月7日又在《聯合報》重新刊載；可見在經過十多年的對立、論爭之後，台籍「國畫家」已從絕對的優勢地位逐漸走下坡，相對地，傳統中國水墨繪畫已漸漸復甦，尤其在政治氣氛充滿仇日情緒之中，台籍畫家深受壓力，開始有不得不申辯的必要。⁵之後1989年，蕭氏在國立歷史博物館舉辦的「第一屆當代藝術發展學術研討會」發表〈戰後臺灣畫壇的「正統國畫之爭」——以省展為中心〉，議題除了探及「仇日情結」外，也探究了雙方欠缺對方的文化經驗，以及評審委員間集團與集團的爭衡等種種問題。⁶1999年，梅丁衍亦以「民族情結與東洋畫」來論述「正統國畫之爭」，他說大陸正統國畫勢力隨中央政府一起登陸台灣，在一片反「皇民化」口號中，東洋畫必然難逃被檢舉的命運。



圖1 劉國松 (圖片來源：華建強攝影，2011年7月)

與林惺嶽《台灣美術風雲四十年》相隔二十三年之後，政治社會環境變遷迅速，另一對「正統國畫之爭」時代議題有一番新見解的為廖新田〈台灣戰後初期「正統國畫論爭」中的命名邏輯及文化認同想像(1946-1959)：微觀的文化政治學探析〉一文，他認為「正統國畫之爭」是一個被編織出來的「小」故事，以回應各種來自國家的「大」要求。

總之，「正統國畫論爭」包含了一種複雜的、綜合的美學、藝術理論，國家與文化認同諸多想像，透過文化政治學的微觀操作而展現，是一個被編織出來的「小」故事，以回應各種來自國家的「大」要求，……間接反應了1950、1960年代特殊的政治環境，更直接影響台籍、外省籍畫家在台灣藝壇生態的重組。⁸

綜上所述，「正統國畫之爭」造成的最大衝擊，就是臺籍畫家與渡海來台畫家地位的消長。國畫必須爭「正統」，細究此因，中國自古就有「華夏夷狄之別」的正統觀，「正統」是政治意識形態的操作，被套用至學術的議題，可是歷來研究「正統國畫之爭」的學者從未有觸及此議題者。

當時「正統國畫之爭」成為臺籍與渡海來臺畫家的文化角力，何鐵華主持的「廿世紀社」(1950)與「台北市文獻委員會」(1954)都曾經分別舉辦「日本畫」與「國畫」的相關座談，但是直到劉國松(1932-) (圖1)⁹一出，才開始有個人書面的論述。時隔半個世紀之久，當年參與這場論爭的主要人物多數已經作古，而當年才二十幾歲，積極在報紙期刊為文挑起筆仗的省立師範學院藝術系(今台灣師大美術系)學生劉國松至今也屆耄耋之齡。

本文主要利用文獻資料分析法、藝術風格學與藝術社會史等來探究，另外為了佐證史料，特地於2011年7月至桃園南坎劉宅採訪劉國松，企圖究明有關「正統國畫之爭」為爭奪「省展」國畫部的繪畫版圖的歷史真相。¹⁰

8. 廖新田，《藝術的張力：台灣美術與文化政治學》，台北，典藏藝術家庭，2010年，頁94。

9. 筆者於2011年7月4日至桃園南坎劉國松宅採訪，當時劉國松發表有關「正統國畫論爭」文章主要有五篇〈為什麼把日本畫往國畫裡面擠？九屆全省美展觀後〉(《聯合報》，1954年11月23日)；〈目前國畫的幾個問題〉(《文藝月報》，1955年3月)；〈談全省美展——敬致劉真廳長〉(原刊載於1959年《筆匯》「革新號」1卷6期，收入劉國松，《臨摹、寫生、創造》，台北，文星出版社，1966年)；〈繪畫的峽谷——從十五屆全省美展國畫部說起〉(原刊載於1961年1月《文星》，收入劉國松，《現代畫的路》，台北，文星出版社，1965年)；〈看偽傳統派的傳統知識〉(原刊載於1963年3月《文星》，收入劉國松，《臨摹、寫生、創造》，台北，文星出版社，1966年)。

10. 筆者論析史料「正統國畫之爭」是爭奪「省展」國畫部的繪畫版圖，有別於前賢之研究，因此特地去採訪挑起這場筆仗的劉國松教授，在當時的省展，得獎百分之九十是「日本畫」，渡海來台的「水墨畫家」幾乎沒有舞台。「正統國畫之爭」後，他又和徐復觀等人打筆仗，辯護其當時從事現代水墨創作並非如徐氏等人所認為的是為共產黨開路。劉國松寫〈為什麼把現代藝術劃給敵人——向徐復觀先生請教〉來捍衛自己創作繪畫的主導權，原文收入郭繼生編，《當代台灣繪畫文選1945-1990》，台北，雄獅圖書，1991年，頁230。

2. Matsuda Hiroko, *Colonial Modernity across the Border: Yacumazhe Ryukyu Islands and Colonial Taiwan*, Canberra: The Australian National University Press, 2007, p.243.

3. 林惺嶽，《台灣美術風雲四十年》，台北，自立晚報，1987年，頁55-56。

4. 謝里法，《王白淵——民主主義的文化鬥士》，《台灣出土人物誌》，台北，台灣文藝，1984年，頁183。

5. 蕭瓊瑞，《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展1945-1970》，台北，三民書局，1991年，頁170。

6. 蕭瓊瑞，《台灣美術史研究論集》，臺中，伯亞出版社，1991年，頁45-60。

7. 梅丁衍，《台灣美術評論全集——何鐵華》，台北，藝術家出版社，1999年，頁126。

二、渡海來台畫家爭奪「省展」國畫部的版圖

戰後東洋畫與水墨畫，曾經在「省展」中進行一場「省展」國畫部的繪畫版圖爭奪戰，美術史家稱「正統國畫之爭」。1948年4月國民大會制定「動員戡亂時期臨時條款」，因為此時戡亂剿共之戰勢節節失利，中央政府遷離南京。1949年5月20日台灣省主席陳誠宣布戒嚴，實施動員戡亂體制，年底中央政府全面退守台灣。¹¹人民言論、結社、集會、請願等基本人權受到限制。

大陸來臺水墨畫家增多，其中部分畫家與文化人士認為他們的繪畫語言才是「正統」的國畫，因此對省展「國畫部」入選作品中保留的日治時期東洋畫風感到無法接受。1950年起，劉獅、劉國松等人一波波地公開批評，提出「日本畫不是國畫」、「為什麼把日本畫往國畫裡擠？」等尖銳問題。在戰前學習繪畫的台灣畫家，注重寫生創作以配合時代思潮，而新進來的水墨畫家則重視傳統的水墨韻味。雙方環繞省展國畫正當性的紛爭，後來名之為「正統國畫之爭」。¹²

國畫就是國族的藝術，戰前備受台灣總督府提拔的東洋畫，卻在戰後被渡海來台畫家視為日本畫。回顧台灣百年歷史，日清戰爭結果，1895（明治28）年4月17日簽訂「下關條約」，臺灣割讓給日本，日本於5月10日任命樺山資紀為臺灣總督，水野尊擔任民政局長，同月24日出發前往臺灣就任，臺灣正式進入日治時期；¹³在臺灣的近代史上正式揭開臺灣人身分認同的問題。1945年，日本戰敗，中國前來接收，又展開一場身分認同問題。近百年來的臺灣，於日本與中國輪流統治下，臺灣人首先必須面對的就是「身分」的認同與「文化」的認同問題。

（一）形塑成為中國人和確立「正統國畫」

中央政府來臺後的第二年（1951），「廿世紀社」在1月28日、3月25日、4月20日等舉辦了多場「藝術座談」，邀請到美術界同好如林克恭、宗孝忱、何勇仁、李仲生、高一峰、吳延標、黃君璧、香洪、陳丹誠、雷亨利（1923-）、張我軍（1902-1955）¹⁵、羅家倫、劉獅（1913-1997）等二十餘名藝術家、學者與會座



圖2 村上英夫 基隆燃放水燈圖 1927 膠彩 198×160公分 國立臺灣美術館藏 第1回「臺展」特選（圖片來源：江佳家編，《國美館2009》，臺中，國立臺灣美術館，2010年，頁57。）

談，因其多數是渡海來臺之書畫家，會中討論到「中國畫與日本畫的區別」等問題，成為「正統國畫之爭」最早的相關座談。

劉獅說：「現在還有許多人誤認日本畫為國畫，也有人明明所畫的都是日本畫，偏偏自稱為中國畫家，實在可憐復可笑！例如第五屆（1950）展覽時，在中山堂展覽者多屬日本畫，但卻以國畫姿態展覽，而第一名國畫得獎者（盧雲生〈花間人〉），其實即為日本畫。…拿人家的祖宗自己來供，這總是個笑話。我不懂得國畫，還希望君璧兄能多負責來糾正這個錯誤的觀念。」¹⁶

就繪畫媒材來說，稱「膠彩畫」或「東洋畫」，就是以材料來正名，所謂的「膠彩」是從鹿或是牛身上提煉出膠質，混合天然礦石研磨而成的顏料粉末，加水調勻，並且以毛筆沾染在紙、絹或是木板上作畫。這種「以膠敷彩」的繪畫方式，本來源自中國，但是興盛於日本，經由日本改良發揚光大後，於日治時期傳入臺灣，因此也稱之為「日本畫」。¹⁷以1927年臺灣總督府舉辦第1屆「臺展」的國畫部特選作品，畢業於東京美術學校日本畫科的村上英夫（生卒年不詳）¹⁸膠彩媒材的《基隆燃放水燈圖》（圖2），就是渡海來台畫家口中的「日本畫」，與中原來臺畫家以毛筆蘸墨調水，或是加上礦物、植物性顏料的水墨畫媒材有明顯的差別。

以基隆地區中元普渡民俗活動作為創作題材的《基隆燃放水燈圖》，畫家村上英夫當時是基隆高等女子學校教員，對基隆中元祭有深刻了解。畫面安排遠、中、近三處參與活動的隊伍，兩旁夾道歡迎的人潮與小狗，表現出民眾熱烈參與慶典的活動。右上與左下有貼金箔的三角形區塊，頗似日本桃山時代繪畫的裝飾性技法。¹⁹當時的評審委員認為「以樸素的手法描寫人間百態，具有時代味，細膩而有韻味」，²⁰鼓勵臺灣畫家畫出屬於臺灣的「地方色彩」。

國民黨到臺灣後，以「黨國一家」的支配體制，從「法統」上來確保政權，凍結中央民意代表的選舉，採取總動員體制來反中共，頒布戒嚴令，對言論的自由等大幅限制。²¹其策略是暫住臺灣，目標是反攻大陸，口號為：「一年準備，二年反

11. 張之傑等，《廿世紀中國全紀錄》，台北：錦繡圖書，1991年，頁602。

12. 顏娟英、黃琪惠、廖新田等編，《台灣的美術》，台北：允晨文化，2006年，頁73-76。

13. 杉本幹夫，《アータから見た日本統治下の台湾，朝鮮，プランス，フィリピン》，東京都：龍溪書舍，1997年，頁12-15。

14. 雷亨利，湖北省漢川縣人，1945年畢業於國立藝專。曾任中央青年劇社輔導委員，《和平日報副刊》主編，先後執教於政工幹校影劇科、國立台灣藝專影劇科等，參見《台灣大百科全書》。

15. 張我軍出生於台北板橋，早年與曾經旅居北平的連震東、洪炎秋、蘇蔭雨等人並稱「四劍客」。張我軍育有四子，長子張光正留在大陸，其他都留學美國，次子張光直為世界著名考古學家、人類學家，曾經擔任中研院副院長，亦曾任教於美國耶魯與哈佛大學。張我軍早年主張「台灣文學是中國文學的一支流」，兩岸因史觀差異，外界對張我軍文學定位屢有爭議。張光正說，甚至有人將其父與楊逵、林海音列為「斷了根的台灣人」。參見張光正編，《張我軍全集》，台北：人間出版社，2006年。

16. 「廿世紀社」藝術座談會——〈一九五〇年台灣藝壇的回顧與展望〉，收入何鐵華主編，《新藝術》第1卷第3期，1952年，頁54。

17. 參見田麗卿，《閩秀·時代·陳進》，台北：雄獅圖書，1998年，頁30。

18. 村上無羅早年名為村上英夫，1921年畫作《茄子》畫稿題款：「自大正十年八月六日至八月十七日日本畫科村上英夫」與曾在一篇文章中提及結城素明為其師，鄉原古就是長輩，推論大約生於1905年前後，與陳進年紀相仿。參見頁臺北市立美術館編，《臺北市立美術館典藏專冊1臺灣美術近代化歷程：1945年之前》，臺北：臺北市立美術館，2009年，頁60。

19. 薛燕玲，《日治時期臺灣美術的地域色彩》，臺中：國立台灣美術館，2004年，頁27。

20. 《臺灣日日新報》，1927年10月31日。

21. 戴國輝，《台灣與台灣人：アイアンティイを求めて》，東京都：研文出版，1985年，頁33。

攻，三年掃蕩，五年成功」，²²臺灣是為「反共復國」作準備，於是取得政治文化的掌控權，成為優先考量的目標。

雷亨利說：對日本畫我並不反對，但要看到它所表達的情感是否仍有「大和魂」的成分。臺灣光復後，正在宣揚祖國文化的時候，如果在這一方面加以鼓勵，那是絕對不應有的事。²³

身分的認同是中央政府遷臺後首要的任務，臺灣人就應該被形塑成中國人，既然是中國人，就不能再保留日治時期的「大和魂」；不應該再鼓勵畫日本畫，在文化上應該進一步要確立「正統」的國畫。

為了讓本省籍的畫家也有發聲的機會，1954年12月「臺北市文獻委員會」也舉辦了「美術運動座談會」，本省籍畫家回應了「最近在報章上鬧的國畫問題」。主席黃得時，出席的畫家有郭雪湖（1908-2012）、陳敬輝、廖漢臣、王白淵、金潤作（1922-1983）²⁴、呂基正、鄭世璠、李君晰、盧雲生、李石樵、林玉山（1907-2004）、楊肇嘉、楊三郎等人。

「正統國畫之爭」的正統議題，最先就是身分認同的問題，當時活躍在臺灣的東洋畫家，在這場論爭中明確表明自己身分的認同：「臺灣人」是「中國人」，所以台灣人畫的畫當然是「中國畫」。

林玉山說：臺灣的國畫本來就是祖國的延長，只是地方的環境和西洋文化交融已發生的變化，日人在臺灣畫之中發現了臺灣的特色，熱帶的情調，當時的日人謂臺灣的藝術為「灣製繪畫」，光復後內地人動不動就說臺灣藝術為日本畫，這個問題到現在還未能獲得解決。我想不是國畫的問題，絕不是將畫譜裡所有的東西搬去寫成的，或是只學某家的筆法仿某家的畫風，就以為是真正的國畫。美術的表現，各以方殊，自古以來每一個時代，每一個地方都有它獨特的繪畫。雖然本省的繪畫歷史尚淺，猶且幼稚，但說來，亦是臺灣所產生的富有地方性的獨創美術。……臺灣人既是中國人，其畫當然是中國畫。……²⁵

22.〈為舟山海南撤退告全國軍民同胞書〉，參見《中央日報》，1950年5月17日，第1版。

23.「廿世紀社」藝術座談會——〈一九五〇年台灣藝壇的回顧與展望〉，收入何鐵華主編，《新藝術》第1卷第3期，1951年，頁55。

24.金潤作出生於台南，1939年隨叔父金鳳水負笈東瀛，大阪美術學校圖案設計科畢業。在戰後初期台灣畫壇，從首屆全省美展，連續三年獲得特選，並經歷多次無鑑查出品後，以三十四歲的年紀，榮膺省展評審委員；同時作品也在「台陽美協」等重要畫展獲得重視，被當時媒體形容為「天才」畫家。但這樣一位以傑出藝術才華快速攀升至令眾人稱羨的畫壇高峰的藝術家，卻以「理念不合」為由，先後退出當年台灣畫壇主流的「省展」與「台陽展」等重要舞台。參見蕭瓊瑞，《台灣美術全集第26卷——金潤作》，台北，藝術家出版社，2007年。

25.1954年台北文獻委員會「美術運動座談會」，台北市文獻委員會編，《台北文物季刊》第3卷第4期，1955年3月，頁13。

回顧四百多年來臺灣歷史的發展，因位於中國文化東南的邊陲，自古就遠離政治文化的權力核心，不僅政治地緣上邊緣化，學術也是邊緣化，主流的文人或畫家不曾進入臺灣進行拓荒的工作。日治時期，臺灣的住民包含內地人（日本人）、本島人（漢民族）以及原住民，本島人中大都從南方中國福建和廣東兩系統移民而來，²⁶原本對自己族群認同就不甚嚴苛的臺灣人，在日本政府有意的作為下，開始考慮自己的身分認同問題。

日本從明治維新後「脫亞入歐」，成為東亞強國。日清戰爭，日本成功的關鍵在於明治政府的現代化。²⁷日本治臺之後，臺灣總督府開始實施土地調查（1898-1905）、臨時臺灣舊慣調查（1902-1919）、臨時臺灣戶口調查（1905）、街莊狀態調查（1904）、農業基本調查（1918-）等，以期能掌握臺灣社會的基本結構。²⁸日本統治臺灣半個世紀，到了日治末期，臺灣人抵抗日本統治的世代逐漸減少，中產階級增多，加上台灣經濟社會的現代化，人民的生活水準上升，²⁹台灣逐漸走上井然有序的社會。

領台初期，國語（日語）是教育的中心，著手設置「國語傳習所」，兒玉源太郎——後藤新平時代（兒玉源太郎是第四任臺灣總督，任期：1852年3月16日—1906年7月23日，後藤新平是民政長官）的政治，亦專注在以普及國語教育為目的。到了明石元二郎總督（任期：1918年6月6日—1919年10月24日）赴任之際，以「同化」政策為施政方針，對本島人與原住民透過教育，實施「同化」。³⁰讓民眾使用日語，日本名字；許多留學生到日本留學，成了時代的風尚。半個世紀的統治之後，很多的台灣民眾也努力使自己成為日本人，在政治文化身分的認同上也認為自己是日本人。

臺灣初等教育的普及，有賴於當時日本第一級教育家伊澤修二（1851-1917），他來台擔任總督府民政局學務部長（任期：1895-1897），1895年在台北郊外芝山巖設立「芝山巖學堂」，臺灣子弟有六人入學。翌年（1896），「台北國語學校」設立，提供日本語教師養成教育；各地「國語傳習所」為15至30歲者開

26.矢内原忠雄，《帝國主義下の台湾》，東京都，岩波書店，1988年，頁162。

27. John K. Fairbank and Kwang-Ching Liu, *The Cambridge History of China Volume II Late Ch'ing, 1800-1911, Part 2*, Cambridge University Press, 2008, p.345.

28. 佐藤正広，《帝國日本と統計調査：統治初期台湾の専門家集団》，東京都，岩波書店，2012年，頁290。

29. 同上註，頁298。

30. 同註26。

設半年到一年的日本語速成教學，為15歲以下者開設日本語的讀寫、作文、習字、算術的教學。³¹大正8年（1919）頒布「台灣教育令」，廢除國語學校，設立台北及台南師範學校。³²根據「台灣總督府師範學校規則」，規定師範學校在培養臺人之國語傳習所及公學校教師，修業年限三年，在學期間享受公費待遇。³³師範教育重視西方的素描寫生圖畫教育，開啟近代台灣美術的現代化。

大正年代開始的圖畫教育，日人來台畫家從事教學創作者不斷增加。從草創期的黑板畫到毛筆畫，以至於鉛筆畫、木炭畫的逐漸演進，成為臺灣美術教育的新指標。³⁴在物質匱乏的年代，實用性是當時行業的權衡準則，然而台灣卻在二十世紀初產生能夠闡釋精緻文化層次的美術家，這無疑地歸功於日治時期在公學校（小學）或中學的美術課堂上，日籍的美術教師鼓舞了台灣本地愛好美術的學子，進而東渡負笈日本研習美術，成為專業的畫家或雕塑家。³⁵日治時期，日本人對臺灣教育最大的成就是在美術教育上。

當中居功厥偉的就是曾二度來台任教於國語學校（後改制為台北師範）與台北師範長達十八年的石川欽一郎（1871-1945）。他在1907年及1923年分別二度來台，先後任教於國語學校與台北師範學校，達十八年之久，啟導了台灣年輕學子紛紛走向獻身美術的途徑，早期如倪蔭懷、陳澄波、廖繼春、李石樵、李梅樹、藍蔭鼎、楊啟東、葉火成、李澤藩、洪瑞麟、陳德旺、張萬傳、鄭世璠等等，都是出自石川的門下。³⁶這一批台灣籍的前輩畫家，後來也成為推動台灣美術發展的重要推手。

1945年日本戰敗，台灣人再一次無預警的被當成「政治籌碼」必須「回歸」中國。在台灣，「光復」之後的日本殖民者所留下的權力真空，並不是由台灣人來填補，而是由來自中國的部隊接手，³⁷官方語言也改為普通話（國語），在台日本人遭到遣返，其財產也被中國政府沒收，³⁸和漢的勢力正逐漸呈現和消滅的態勢。

原本台灣群眾期待日本戰敗後，回歸「祖國」的呼聲與喜悅能夠一吐被殖民的怨氣。然而，這場「回歸」的慶祝卻是短暫的，期待與現實之間，畢竟存在相當大

的落差。³⁹戰後經濟的蕭條，以及中國接收軍的貪污腐化，引發了台灣人的不滿，終於在1947年的「二二八」爆發了本省與外省間大規模衝突。

在台灣美術史上，日治時期推動台灣美術蓬勃發展最大的推手就是「台展」與「府展」，受到明治維新以來外光派寫生的影響，強調「本土色彩」。許多以臨摹為主知名的水墨畫家紛紛落選，而「台展三少年」林玉山、郭雪湖、陳進等，⁴⁰則以寫生崛起台灣畫壇。

郭雪湖回憶道：1927年臺灣總督府教育會創辦「臺灣美術展覽會」，當年10月開第1回展覽，此屆入選數量東洋畫部計有25名共30件。入選者全屬日本畫家，本省畫家只有林玉山、陳進和我3名而已。獎勵機關期待在本島能發現有特殊性的畫家，但審查結果大部分畫作都拘泥古人或是照幾本畫譜上的東西搬來搬去移花接木的作品居多，所以這些作品都不能獲得入選之席。⁴¹由此可知，「臺展」主導台灣繪畫由清代民間的臨摹走向寫生，也就是學習西方美術的現代化。

對大部分的台灣人來說，「中國」在當時，較多的時候只是政治上的名詞，當時受日式教育的台灣人，視之為一海之隔的一個國家。日治時期的台灣畫家，對「中國」文化懷有強烈仰慕者，應以幾位曾經「回歸祖國」的畫家及其作品作為代表，例如：早期的劉錦堂（後改名王悅之），以及之後的陳澄波，⁴²再晚些的郭柏川等人而已。

值得一提的是陳澄波，台灣回歸祖國（1945）是他一輩子裡最興奮的一年。他以一名專業畫家的身分參加了歡迎國民政府籌備委員會，又因為他通達「北京話」，被推舉為副委員長，不幸的是「二二八事件」中，他代表嘉義民眾和執政者協商，卻以叛國罪名遭國民黨軍隊槍斃。⁴³

31.杉本幹夫，《データから見た日本統治下の台湾・朝鮮・南洋群島》，東京都：龍溪書舎，1997年，頁86-87。

32.矢內原忠雄，《帝國主義下の台湾》，東京都：岩波書店，1988年，頁154-155。

33.吳文星，《日治時期舊制台師範學校之探討（1899-1902）》，收入臺灣省文獻委員會編，《臺灣文獻史料整理研究學術研討會論文集》，南投：臺灣省文獻委員會，2000年，頁404。

34.楊孟哲，《日治時代臺灣美術教育》，台北：前衛出版社，1999年，頁96。

35.林煌銀，《台灣美術風雲四十年》，台北：自立晚報，1987年，頁23。

36.同上註。

37.蕭子馨著，鄭力軒譯，《成為「日本人」殖民地台灣與認同政治》，台北：麥田出版，2006年，頁41。

38.Matsuda Hiroko, *Colonial Modernity across the Border: Yacaya, the Ryukyu Islands, and Colonial Taiwan*, Canberra: The Australian National University Press, 2007, pp.243-244.

39.Anne E. Booth, *Colonial Legacies: Economic and Social Development in East and Southeast Asia*, Honolulu: University Hawai'i Press, 2007, p.162.

40.1927年，陳進（1907-1998）以《姿》、《朝》、《罌粟》；林玉山以《水牛》、《大南門》；郭雪湖以《松壺飛泉》等作品，入選台灣總督府教育會主辦的第1屆「台灣美術展覽會」時，分別是十九、二十歲之少年時，令人側目，被譽為「台展三少年」。

41.郭雪湖，《我初出畫壇》，《台北文物季刊》第3卷第4期，1955年3月，頁71。

42.陳澄波（1895-1947），在1926年以《嘉義街外》，入選第7回日本「帝展」，為台灣人油畫入選第一人；其後又數度入選「帝展」和其他各項展覽。1929年（昭和4年），從東京美術學校畢業後，受聘至中國上海新華藝專與昌明藝苑任教，並獲選為當代12位代表畫家。同年6月，以畫作《清流》受推薦代表中華民國參加芝加哥博覽會。1932年（昭和7年）因上海發生一二八事件而先將家人送回台灣。1933年（昭和8年），陳澄波返回台灣，與楊三郎、李石樵、顏水龍、李梅樹、廖繼春、立石鐵臣、陳清汾等8位畫家合組「台灣美術協會」。二戰終了，任嘉義市各界籌組歡迎國民政府籌備委員會副主任委員。1947年「二二八事件」爆發後，代表嘉義市前往協商，於3月12日上午遭軍方槍斃示眾，得年52歲，參見林有淳，《油彩·熱情·陳澄波》，台北：雄獅圖書，1998年。

43.陳澄波基於愛祖國愛同胞的心，在畫家之間勉勵同儕講國語。不久事變發生了，畫友們反而引他的例子互相警惕：「澄波仙就是講國語講死的。什麼都可以學，就是這一點不能學！」謝里法，〈陳澄波——學院中的素人畫家〉，《台灣出土人物誌》，台北：台灣文藝，1984年，頁8、230-231。

（陳澄波）這些出眾的時代歷練，使他不只對台灣有深厚的鄉土之愛，也對大陸懷抱理想熱忱。像他如此具有開闊的政治視野與包容胸襟的人物，正是光復後台灣面臨與祖國文化重會時機中，最能承擔撮合調整工作的關鍵人才，竟然在一場毫無理性的政治風暴中，橫遭公開槍斃的命運。⁴⁴

為了推動台灣的文化政策，戰後「台灣全省美展」創設於1946年，其規模、制度，乃至美學品味，都是模仿自日治時期的「台、府展」。在台灣行政長官陳儀的支持下，聘請楊三郎和郭雪湖共同負責全省性展覽之籌設。「省展」初期設有國畫、西畫、雕塑三部，採徵件評審制，首屆國畫部的評審委員有本省籍的陳進、林玉山、林之助、郭雪湖、陳敬輝等五人，⁴⁵之後陸續加入大陸資深來台畫家。

「省展」的籌畫者之一，臺籍東洋畫家郭雪湖，他入選「台展」的作品《南街殷賑》（圖3）是描繪城市生活為題材的風俗畫。當時的「南街」就是今日迪化街，畫面描繪中元普渡時霞海城隍廟一帶，飛揚的旗幟與林立的招牌，三層的洋樓與擁擠人群，構築了大稻埕的繁華景象。郭氏認為：

畫家應該重視創作，這是天經地義的。過去我們的先輩遺留下很好的作品，可以給我們做參考，我們只可以學他們，研究他們，創造新的藝術。可是光復後，我們看到很多畫都是模仿的，遠不及先人，我希望二十世紀應該有二十世紀的新時代的新藝術。⁴⁶

郭雪湖又說：

膠彩畫來自中國，是用石灰粉打底，敦煌壁畫就是最佳的證據，《清明上河圖》也是膠彩畫，我也用石灰，但以蛤的殼磨粉而成，較精緻。把東洋畫歸為日本畫也很難讓人理解和接受，東洋很大，非日本所能涵蓋，日本人也不敢認為東洋畫即是日本畫。⁴⁷

經過日治時期臺灣美術現代化的洗禮，郭雪湖的繪畫美學觀是注重寫生，畫面近大遠小，除了線條外，也展現面的明暗處理方式，在街尾的後部可見消失的透視點。

《南街殷賑》與來自中原傳統水墨風俗畫相較，以黃君璧捐贈給國立歷史博物館的元代佚名《清明上河圖》（圖4）來看，同樣是描繪街景，畫面以線條為主要構成，採由上往下的俯瞰視角描繪，邊游邊看的手卷，房屋兼有界畫的圖像構成，並無西方現代美術透視的消失點。



圖3 郭雪湖 南街殷賑 1930 膠彩·絹 134×195公分 台北市立美術館藏 第4回「台展」台展賞（圖片來源：臺北市立美術館編，《臺北市立美術館典藏專冊I：臺灣美術近代化歷程：1945年之前》，臺北：臺北市立美術館，2009年，頁118。）

圖4 佚名 清明上河圖 元代（圖片來源：劉芳如，《雲煙·飛瀑·黃君璧》，臺北，雄獅圖書，2012年，頁57。）



（二）「正統國畫」的認定標準

《新藝術》的主編何鐵華⁴⁸說：「所謂的『國畫』就是使人在畫面上看出中國的民族意識，生活景象」。⁴⁹來自中原的「水墨畫」正以一種肩負時代使命般的任務，逐步取代「東洋畫」，成為「正統國畫」的規格。

1950年之後，執政者在省展的「國畫部」中，質疑膠彩畫「根本就是承襲戰前殖民者日本人所引進的『日本畫』，力主此類創作缺乏中國文化的傳統精神，應當自省展『國畫部』加以揚棄」。⁵⁰

「省展」的評審委員主掌了當時主流繪畫的品味，渡海來台畫家中，最早進入國畫部擔任評審委員的是馬壽華（1893-1977），他在第3屆（1948）受聘為「省展」國畫部評審。當時馬氏擔任台灣省物資調解委員會主任委員兼代財政廳長，以及台灣土地銀行董事長等要職，是業餘的文人畫家，擅長傳統的水墨竹石、山水。1950年，在省立台灣師範學院藝術系任教的黃君璧（1898-1991）和溥心畬（1896-1963）也加入國畫部評審的行列。兩方審查人員的比例由1：5轉變為3：6，人數顯現膠彩畫變少，傳統水墨增多。⁵¹渡海來台畫家進入「省展」當評審，逐漸掌握了文化上的優勢。

48. 何鐵華（1910-1982），廣東省番禺縣人，是戰後隨政府機構來台的大陸畫家，也是一位積極提倡中國新美術的舵手，他在台灣前後活動的時間雖然只有十載（1947-1958），但是在這一段期間，他卻創辦過台灣第一本純藝術期刊——《新藝術》雜誌。他也曾在當時各大報紙如《公論報》、《新生報》、《中華日報》等文藝副刊園地，密集地撰述過藝術評介文章，這些零散的文章後來又結成書，對當時困乏的美術環境提供了一定的滋潤。參見梅丁衍，《台灣美術全集——何鐵華》，台北，藝術家出版社，1999年，頁9。

49. 何鐵華主編，《新藝術》第2卷第2期，1952年，頁98。

50. 廖瑾瑗，《膠彩·雅韻·林之助》，台北，雄獅圖書，2003年，頁126。

51. 李進發，《日據時期台灣東洋畫發展之研究》，臺北，台北市立美術館，1993年，頁386。

黃君璧等人都是成名於大陸的傳統畫家，同時又是當時台灣唯一設有藝術科系的師範學院教授。之後，大陸來台畫家陸續受聘為「省展」國畫部評審，人數漸多，計有12屆（1957）的金勤伯、14屆（1959）的梁中銘、吳詠香、張穀年、傅狷夫，以及15屆（1960）的高逸鴻。⁵²林玉山憶及第6屆「省展」時，他提議依照「省展」章程，規定參加作品應以本人「創作」為限，意在排除「抄襲」，可是馬壽華與溥心畬兩位與其見解不同，主張「臨摹」的好作品也可以入選。⁵³可見國畫部評審，從此透露出觀點不同的端倪。

表1 省展國畫部新加入的渡海來臺評審委員與重要獎項得獎者

省展屆別	年代	國畫部評審委員 （※渡海來台者）	國畫部前三名與重要獎項得獎者 （◎水墨畫家）
第1屆	1946	郭雪湖、林玉山、陳進、林之助、陳敬輝	特選長官賞：許深州；特選學會賞：陳慧坤；特選文協會賞：黃水文；特選：錢硯農、黃鵬波、范天送。
第2屆	1947	郭雪湖、林玉山、陳進、林之助、陳敬輝	特選主席賞：陳慧坤；特選文協獎：李秋禾；特選學會賞：王清三；特選教育會賞：許深州。
第3屆	1948	陳慧坤、*馬壽華、林之助、林玉山、郭雪湖、陳進、陳敬輝	免審查：許深州；主席獎：李秋禾；文協獎：許深州；學產會獎：蔡錦添（後改名蔡草如）；教育會獎：陳永堯。
第4屆	1949	陳慧坤、*馬壽華、林之助、林玉山、郭雪湖、陳進、陳敬輝	免審查：李秋禾；主席獎第一名：蔡錦添（後改名蔡草如）；第二名：李秋禾；第三名：黃靜山；文協獎：黃鵬波；教育會獎：黃水文；文化財團獎：溫長順。
第5屆	1950	陳慧坤、*馬壽華、林之助、林玉山、郭雪湖、陳進、陳敬輝、*黃君璧、*溥心畬	主席獎第一名：盧雲生《花間人》；第二名：◎黃異《安順牛場》；第三名：◎劉雅農《山居圖》；文協獎：◎金勤伯《梅花綵帶》；教育會獎：◎諸鍾月《夜半松濤撲小橋》；文化財團獎：林阿琴《花》。
第6屆	1951	陳慧坤、*馬壽華、林之助、林玉山、郭雪湖、陳進、陳敬輝、*黃君璧、*溥心畬	第一名：盧雲生《墨球之英》；第二名：◎金勤伯《觀瀑圖》；第三名：林阿琴《麗日》；文協獎：蔡錦添（後改名蔡草如）《朝光》；教育會獎：黃鵬波《晴秋》。

資料來源：
第1屆到第4屆：林文海、鍾起岱編，《省展一甲子紀念專輯》，南投，臺灣省政府，2006年，頁356-358。
第5屆到第6屆：王白淵，〈臺灣美術運動史〉，《臺北文物》第3卷第4期，1955年3月，頁47-48。

52. 台灣省政府編，《省展一甲子紀念專輯》，南投，臺灣省政府，2006年，頁356-361。

圖5 黃異 安順牛場
1950 水墨（圖片來源：
李在中先生提供）



由表1可知，「全省美展」前幾屆的得獎者：陳慧坤、李秋禾、許深州、盧雲生、黃鵬波（1917-2003）、黃水文、蔡草如（原名錦添，1919-2007）等，多數是膠彩畫家。到了第5、6屆開始，渡海來臺畫家逐漸得獎，但人數尚不多。

值得注意的是第5屆（1950）主席獎第二名黃異（?-1954）的《安順牛場》。黃氏曾隨北平故宮博物院第二批文物遷台，抗戰期間曾在貴州安順城郊華嚴洞看守南遷的故宮國寶。他擅長寫生畫，在安順看守故宮國寶期間，走遍了安順周邊苗族村寨，畫了大量苗族人物及其他少數民族人物的寫生畫。《安順牛場》（圖5）屬於寫實的工筆寫生畫，傳統水墨筆法並不多，講究西畫的透視、光影等技法，可以看出作者有寫生與素描功底，人物穿著琳瑯滿目的民族服飾，細節刻畫傳神，再現了安順當年趕集的盛況。⁵⁴畫作中有多處做買賣的場景，有賣衣服、草編器物、甘蔗、荸薺、糖泥人、茶水以及各種土特產的……。此外，還有扛著糖葫蘆的流動小販，尚且有人不斷地湧進市集。三五成群的人聚在一起交談議價，形形色色的人物近百人，各有各的關注，以及各自的表情。散發出濃郁的生活氣息和地方特點。⁵⁵前臺北故宮李霖燦（1918-1999）副院長之子李在中指出，此畫右邊第二人正邁開步伐行走者即是作者黃異，中間大傘下短髮、嘴上留著鬍子的，為當時故宮安順辦事處主任莊嚴（1899-1980）。⁵⁶此豐富的安順地方民族風情畫，有別於傳統水墨畫家的臨寫方式。

53. 李進發，《日據時期台灣東洋畫發展之研究》，臺北，台北市立美術館，1993年，頁386。

54. 牛場是當年安順兩大市集之一，另一為馬場。所謂牛、馬場，是指按照十二生肖排定場期的民間集市，並非指交易限於牛、馬。黃異，字居祥，生平不詳，抗戰期間曾在貴州安順城郊華嚴洞看守南遷的故宮國寶，到臺灣後故宮文物度藏於台中北溝，黃氏創作了一幅名為《安順牛場》的民族風情畫。這幅畫表現1940年代安順趕場時各民族聚集在一起交易的熱鬧場景。參見《貴州民族報·黔中文化》特刊第3期，2011年10月3日。

55. 王堯禮，《貴州史叢刊》2012年4期，2012年7月，頁C2-C3，以及《貴州都市報·金黔線上》，2011年10月17日。

56. 前臺北故宮李霖燦副院長之子李在中先生提供給筆者有關《安順牛場》的資料，2014年3月15日。

畫中的「安順牛場」四字篆文，是當時臺灣省博物館館長陳兼善（1898-1988）題字。其後的跋是莊嚴所書：「我國滇黔苗胞生活情形，畫家甚少為之寫實者。黃異兄此幅繪安順苗胞趕場狀況，維妙維肖，情景逼真。每一觀覽，彷彿又置身抗戰時山國之間。至其筆法勁麗，尤為餘事，贊歎之餘，因贅數字。三十九年（1950）十一月莊嚴。」右下角有「卅九年十一月黃異寫於臺中」的題簽。1951年春，黃氏將剛創作不久的畫作《安順牛場》翻拍成照片，並在照片背面題字：「霖燦吾兄惠存：弟異敬贈，時四十年（1951）春同客台中」。⁵⁷此照片也記錄了故宮國寶遷臺的歷史情懷。

出身嘉義的黃鵬波，畢業於日本東京川端畫學校，多次在「省展」國畫部獲獎，以今日仍可見的《晴秋》獲第6屆省展（1951）教育會獎，是寫生的風景畫（圖6）；《家慶》獲第8屆省展（1953）教育會獎（圖7），此畫描繪過年過節時作「紅龜粿」，畫面中一位老嫗坐在矮竹凳上，以剪刀修剪放置紅龜粿的香蕉葉，採寫生手法描繪，呈現早期臺灣農村的風貌，具有鄉土特色。

蔡草如是台南人，早年曾赴日本川端畫學校日本畫科學習，但是其早期膠彩畫曾嘗試將水墨與膠彩畫結合為一體，從寫生稿轉化成膠彩、水墨與膠彩兼具的創作，在全省美展中屢獲佳績，如1955年獲得第10屆主席獎第二名的作品《熱舞》（圖8），⁵⁸此畫描繪高棉吳哥窟古時候的舞女，⁵⁹利用水墨線條勾勒，再融合膠彩顏色，展現舞者曼妙的舞姿，比例勻稱，可以看出蔡氏受過西方素描的訓練。

從黃鵬波得獎作品第6屆省展（1951）《晴秋》與第8屆省展（1953）《家慶》，以及蔡草如第10屆省展（1955）得獎作品《熱舞》來看，除了以膠彩作為繪畫媒材外，也以寫生作為創作的方式，有別於水墨畫家的臨仿模式，繪畫美學觀迥然有別。

回顧第5屆省展（1950）時，大陸抵台的北方畫壇宗匠溥心畬曾經批評「本省

57. 此照片為前國立故宮博物院副院長李霖燦所珍藏，1994年81歲時睹物思故友，於背面題記：「四十年前往事，一一湧上心頭。振興路旁，台大醫院（應為台中醫院）當中，都恍在目前，而黃居祥老友早已物化多時，思之感悼不勝。霖燦八十三年二月廿八日記」。1999年，李霖燦去世，照片由其兒子李在中保存。莊嚴，歷任故宮博物院古物館第一科長、安順辦事處主任、巴縣辦事處主任、台北故宮博物院古物館館長及副院長等職。參見李在中，〈安順牛場〉，《紫禁城》2011年4期，2011年4月，頁111-112。

58. 陳嘉翎，〈黃鵬波——詩畫交融〉，臺北，國立歷史博物館，2004年，頁29。

59. 林明賢，〈應物成像——蔡草如藝術發展與繪畫風貌探釋〉，《應物成像：蔡草如捐贈作品展》，臺中，國立臺灣美術館，2009年，頁14-15。

60. 蔡草如說，此畫原本是畫很大張的，但是大張的被政府買走了，此張畫是畫大張畫之前所畫的小張，畫稿上寫民國43年6月（1954），題材叫高棉吳哥窟。參見林仲如，〈蔡草如——南瀛藝韻〉，臺北，國立歷史博物館，2004年，頁110。高雄市立美術館另外藏一幅較大畫作：蔡草如《熱舞》，膠彩、國畫紙，154.4×95公分，1955年。

圖6 黃鵬波 晴秋 1951 膠彩 74×107.5公分
（圖片來源：陳嘉翎，〈黃鵬波——詩畫交融〉，臺北，國立歷史博物館，2004年，頁126。）

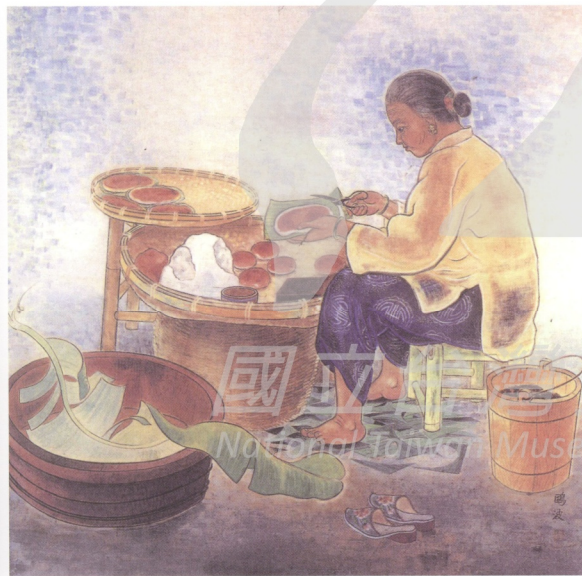


圖7 黃鵬波 家慶 1953 膠彩 115.5×118.5公分
（圖片來源：陳嘉翎，〈黃鵬波——詩畫交融〉，臺北，國立歷史博物館，2004年，頁127。）



圖8 蔡草如 熱舞 1954 蠟筆速寫·紙本 54.5×36公分
國立台灣美術館藏（圖片來源：林仲如，〈蔡草如——南瀛藝韻〉，臺北，國立歷史博物館，2004年，頁110。）



圖9 林玉山 蓮池 1930 絹本·膠彩
147×214.5公分 國立台灣美術館藏 第4回「台展」臺展賞 (圖片來源：江佳家編，《國美館2009》，臺中，國立臺灣美術館，2010年，頁57。)

國畫為日本畫」。台灣籍的評論家王白淵⁶¹駁斥溥氏的論證，他強調本省國畫（東洋畫）出自國畫北宗，而渡海來台的傳統水墨畫出自國畫南宗，可以同為民族爭光。

日本並沒有自己的美術淵源，所謂的「日本畫」是由中國大陸以前移植到日本的北宗畫，在日本經過長久的時間，與日本的自然及民族性融合而形成，所以繼承此種畫派的本省籍國畫家，就是北宗畫派的畫家，而且因民族的不同，本省籍畫家所表現的北宗畫與日本的所謂「日本畫」又有所不同的地方，另開一種風格，而且具有南方住民的热情及強烈的陽光，與多濕海島所給予的風味。此種繪畫實有存在的權利，而且可與南宗畫派，同為民族爭光。⁶²

王白淵認為臺籍畫家的膠彩作品具有「多濕海島所給予的風味」，試以「台展」三少年之一林玉山的《蓮池》（圖9）佐證，此畫為林氏廿三歲時所描繪作品，利用絹與膠彩的媒材作畫，有北宗院體派的風格，也展現海島的風味，此作曾經獲得第4屆「台展」特選及台展賞。林玉山自述當年盛夏，與畫友林東令遊城郊牛斗山，聽聞有一大荷塘，荷花盛開，遂引興前往，自此日起，一連數天的清晨馳往該處感其情景，描繪荷花的千狀萬態，以及熱帶清晨的情調，很受當時由東京來台的

61.王白淵1902年出生於彰化，1921年台北師範學校畢業，1923年由總督府推薦進入東京美術學校，1926年畢業後任教岩手縣盛岡女子師範學校。1931年出版日文詩文集《荊棘之道》，同年受牽連入獄。1932年與巫永福、張文環等人於東京成立「台灣藝術研究會」。1935年任教上海美術專科學校圖案科，1937年再度被日方逮捕，入台北監獄服刑。1945年任《台灣新生報》編輯主任。發表文學創作、時事評論與藝術批評。1946年倡議成立台灣民主黨，因二二八及台共案牽連入獄兩次。參見廖新田，《藝術的張力：台灣美術與文化政治學》，台北，典藏藝術家庭，2010年，頁64。

62.王白淵，《對國畫派系之爭有感》，原文收入謝里法，《日據時代台灣美術運動史》附錄，台北，藝術家，1992年，頁247。

圖10 金勤伯 榴花綬帶圖
64.1×47.7公分 (圖片來源：國立歷史博物館編，《燦古鎔今：金勤伯繪畫紀念展》，臺北，國立歷史博物館，2000年，頁36。)



審查委員勝田蕉琴及在台鄉原古統審查委員所稱讚，為特選第一。⁶³畫作呈現寫生精神，具有地方鄉土的色彩。

曾經擔任「省展」國畫部評審的渡海來台水墨畫家金勤伯（1910-1998），畢業於北平燕京大學生物研究所，年少時曾經二度進入北平故宮摹畫，擅長院體工筆花鳥畫。金氏《梅花綬帶》獲第5屆省展（1950）文協獎，《觀瀑圖》獲第6屆省展（1951）主席獎第二名。依據其捐給國立歷史博物館《榴花綬帶圖》（圖10）畫作推測，《梅花綬帶》應為精工細筆的花鳥畫，利用水墨雙鉤填彩。綬帶鳥也稱壽帶鳥，取其諧音雙關。雄性鳥有一條近乎身體三倍長的尾巴，頗似一條長綬帶或壽帶。台灣地區可見的綬帶鳥有三種：紫綬帶、黑綬帶（日本綬帶）與亞洲綬帶，此幅畫為白色羽毛，藍黑色頭頸的亞洲綬帶。梅花與石榴花都是臺灣鄉野可見的植物，此畫屬於傳統水墨工筆的寫生作品。

對於花鳥畫，金氏除了採取寫生外，也兼採寫意，《孔雀碧桃》（圖11），款識：「僊源霞麗孔雀雙棲，己亥春三月 金勤伯畫於台灣。」鈐印：「金業 勤伯」。⁶⁴畫中雄雌兩隻孔雀以工筆描繪，太湖石、桃樹、桃葉與桃花以寫意為之，有傳統中國畫注重畫面虛實留白的特色。

63.林玉山，《藝道話滄桑》，《台北文物季刊》第3卷第4期，1955年3月，頁78。

64.國立歷史博物館編，《燦古鎔今：金勤伯繪畫紀念展》，臺北，國立歷史博物館，2000年，頁35。

媒材是「正統國畫之爭」一項認定「正統國畫」相當重要的指標，也是雙方針鋒相對的一項重大爭議。本省籍膠彩畫家評審，沿續日治時期以來的東洋畫風格，以「改良式國畫」自居。但因為他們使用膠彩的媒材，與渡海來台的傳統水墨畫家有明顯的不同，所以在國畫部的評審中產生激烈的論辯。

金潤作說：日本畫和國畫的兩個名稱要怎樣區別的問題，我想應以畫家的精神來作標準，來加以分別的，不應該以用具和方法來區別的，台灣人是中國人，那麼台灣人所畫的當然是國畫。⁶⁵

金潤作認為「正統國畫」「應以畫家的精神來作標準，……不應該以用具和方法來區別」。到了第15屆（1960），「省展」國畫部鑒於兩派紛爭激烈，始分國畫第一部（水墨畫）與國畫第二部（東洋畫）；第28屆（1973）時突然取消國畫第二部，審查委員除了林玉山外，其餘皆由渡海來台畫家擔任，「省展」國畫部已經純為傳統水墨的展覽，⁶⁶來自中原的傳統水墨畫，在「省展」中正式宣告為「正統國畫」。

三、延續中原文化之「正統觀」

「東洋畫」在日治時期藉由「台展」與「府展」的推波助瀾成為當時繪畫的主流，也就是當時的「正統」。1945年日本戰敗之後，政治勢力退出台灣的疆界，然而在美術上仍有台灣本土畫家這一股龐大的力量，繼續支持日治時代所提倡「地方色彩」繪畫理念的「東洋畫」。1950年代初期，台灣本土畫家在「省展」國畫部擔任評審仍占絕大多數，因此國畫部得獎作品多屬「東洋畫」。

（一）「正統」是為了掌握省展國畫部繪畫的版圖

溥心畬說不想去參加國畫部的評審，因為國畫部得獎作品多為「日本畫」。劉國松認為成長於日治時期的東洋畫為「台灣畫」，是在日本人的手下培植出來，並繼續由日本人的「鼓勵」與「撫養」中成長的，他回憶當年在師大念書時，溥心畬對全省美展得獎多是「日本畫」的牛軋：

譬如溥心畬先生，四十三年（1954）在師大授課的時候，曾這樣對學生們說：「政府聘我去做全省美展的審查委員，第一次去，他們就拿一張『日本畫』過來說：這個青年畫家應該鼓勵鼓勵，再拿一張『日本畫』說：『這個青年畫家需要鼓勵，又拿出一張來還是『日本畫』，既然他們說應該鼓勵，



圖11 金勤伯 孔雀碧桃 1959 39.7×71.7公分
（圖片來源：國立歷史博物館編，《懷古鎔今：金勤伯繪畫紀念展》，臺北，國立歷史博物館，2000年，頁35。）

圖12 溥心畬 花 1954 44.5×70公分
（圖片來源：詹前裕，《溥心畬——復古的文人逸士》，臺北，藝術家出版社，1993年，頁29。）



那就鼓勵吧，我也不願意去爭。到了第二年去了，又是同樣一套，活把人給氣死，這算什麼審查？以後我再也不去了。」⁶⁷

就花卉畫而論，出身滿清皇族的舊王孫溥心畬，其畫風帶有強烈的傳統水墨畫風格，多是摹古、仿古之作，有別於林玉山的《蓮池》。溥氏為墨雲夫人祝壽所畫之《花》（圖12），描繪春日百花綻放，折枝插在杯瓶中，展現明清文人畫「清供」題材的趣味。清代瓶花因「圖必有意，意必吉祥」之風，而呈現另一特色，以結合不同屬性而有特殊象徵意義的材料，利用花材名字的諧音，組成祝福的意思。⁶⁸款識：「瑞卉隱葩帶露開，錦圍翠繞似蓬萊。願教顏色如春永，彩筆應同獻壽杯。」

墨雲夫人生日畫此敬祝，甲午正月溥儒。」⁶⁹溥心畬瓶中之花的畫法，意在言外，遵循明清文人「清供」的繪畫體例而來。

公孫無忌在《新藝術》上發表專文〈近兩年中國的藝術運動〉也提到：

67.此文原刊載於1959年《筆匯》「革新號」1卷6期，後收入劉國松，《臨摹·寫生·創造》，台北，文星出版社，1965年，頁102。

68.根據宋朝吳自牧《夢粱錄》記載，宋人以「燒香、點茶、掛畫、插花」並稱「四藝」，是文人雅士之家自幼即須具備的涵養，後來香鼎、酒具、器玩、花尊的瓶花供養，經常伴隨著「清供」的題材，出現在明清文人繪畫的畫面當中，參見劉淑音，《歲供體例在臺灣傳統建築裝飾圖稿的運用》，《藝術學報》75期，2004年，台北，頁5。

69.汪佩芬編，《溥心畬先生書畫遺集》下，臺北，臺灣商務印書館，1993年，頁293。

全省美展，依然是舊時模樣，幾年來造成這個不協調局面，尤其是祖承屠殺過我們的日本法典，不把中國獨有的書法列入，攝影也在例外，這大概是日本的美展向來沒有，所以被「屠殺」過了中國子子孫孫不敢違犯了這個祖傳「家法」，真是中華民族展史上的一個奇恥，把世界人們的牙齒都笑掉了。當他在現場參觀時，旁邊站了一個外籍軍人說：「無異在看日本畫展。」使人聽了真難過。⁷⁰

成長於日治時期的膠彩畫，其繪畫風格在渡海來台者的眼中就是日本畫，並非「正統國畫」。

就史觀的建構而論，台灣的史學觀認為：蔣介石繼承了孫中山的革命事業，所以其政權是「正統」，民國以來的正統史學的發展跟政治密不可分，「正統」成為政治形態的一種操作。所以「正統」除了是學術議題外，也是政治議題。

中國史學上的「正統論」，其實涵蓋了政治上的「正統」與思想上的「正統」，孫中山說，他的思想承繼了中國自堯、舜、禹、湯、文、武、周公、孔、孟以來的道統。蔣介石在「中國魂」中直截了當地把「道統」改為「正統」。滿清是孫中山推翻的，所以孫中山是正統，革命是正統，與孫中山對立的是非正統，不革命也是非正統。⁷¹

政治上的統治者主掌正統史學制式設定的標準，通常正統史學與統治者的意識形態息息相關。中國古代「正統」就是政治上所謂的「法統」，也就是思想上的「道統」。歷代的統治者，為了宣示他的政權是合法的取得，必須設定一套特殊的意識形態來作為他統治的理論基礎，這就是中國史學上所謂的「正統論」。中央政府在台灣既是合法政權，其所帶來的中原文化就是正統，水墨畫就是「正統國畫」。蔣介石為了保有「正統」，將故宮文物南遷。

近代中國的動亂，首先由日本於1933年攻擊東北開始，中央政府決定打包故宮收藏品另存南京，官方的理由，從故宮搬離文物是保護它，避免落入敵人之手。從北京運往南京，然後到重慶。戰後，1947年，這些木板條箱子被船載運回南京，故宮決定跟隨中央博物院、中央研究院和其他政府機構遷往台灣，直到不安的內戰平息，1949年中央政府遷台。故宮文物是「正統」的象徵，誰能擁有文物，就能保有「正統」。⁷²

70.何鐵華主編，《新藝術》第2卷第2期，1952年，頁124。

71.潘英，《正統史學下之民國史上的非正統政治團體與人物》，台北，谷風出版社，1989年，頁1-2。

72.Ju J. C. "The Palace Museum as Representation of Culture: Exhibitions and Canons of Chinese Art History"，收入黃克武主編，《畫中有話——近代中國的視覺表述與文化構圖》，台北，中央研究院近代史研究所，2003年，頁486-489。

「正統」從何者而來？饒宗頤推論中國史學上之正統說的根源，其理論的主要根據有二：「一為採用鄒衍之五德運轉說，計其年次，以定正閏；另一為依據《公羊傳》加以推行，皇甫湜揭『大一統所以正天下之位，一天下之心。』」。⁷³自古以來「正統」就是延續政治文化命脈的重要議題。

在中國政治哲學的運用「正統」始於何時，根據北宋歐陽修所著的〈正統論七首·原正統論〉：「正統之論，肇於誰乎？始於《春秋》之作也。當東周之遷，王室微弱，吳徐並僭，天下三王。而天子號令不能加於諸侯，其詩下同於列國，天下人莫知正統。仲尼以為周平為始衰之王，而正統在周也，乃作《春秋》。自平王以下，常以推尊周室，明正統之所在。」⁷⁴「全省美展」國畫部得獎作品多為日本畫，這是渡海來台畫家所不能忍受之事，所以必須推尊「正統」是來自中原的水墨畫，以表明「正統」之所在。

孔子身處東周末年的亂世，王室衰弱，諸侯僭越而起，天下無正統，孔子乃作《春秋》，表明政治正統的所在仍在周王室。饒宗頤認為：「依《春秋》之例以論史，則發生史實與道德關聯問題。」⁷⁵「正統國畫之爭」所處的時代，是中央政府遷台風雨飄搖之時，台灣社會舊有的正統與中央政府的正統相違逆，台灣既然是中華民國所統治，「正統國畫」必須揚棄舊有的日本畫正統，改從中央政府所遵從的水墨畫正統。

擁有天下者就是「正統」，「正統國畫之爭」所詮釋的就是掌握「省展」國畫部的繪畫版圖。劉國松說：「他們這一群渡海來台的人士都不喜歡日本人」⁷⁶，在八年的對日抗戰中，他們雖躲過日軍的槍林彈雨，但許多渡海來台者都是家破人亡。來到台灣之後，他們必須掌握政治文化上的優勢，極力爭取來自中原傳統的水墨畫，成為合法政權之下的「正統國畫」。

(二) 來自中原的水墨畫才是「正統國畫」

除了繪畫，也擅長打筆仗的劉國松〈談全省美展——致敬劉真廳長〉一文，將

73.饒宗頤，《中國史學上之正統論》，香港，龍門書局，1977年，頁56。

74.(宋)歐陽修，〈正統論七首〉，原收入《歐陽文忠公集》卷7，現收入饒宗頤，《中國史學上之正統論》，香港，龍門書局，1977年，頁74。

75.同註73。

76.此語為劉國松告訴筆者。劉國松之父劉仲起，山東青州人，對日抗戰中擔任營長，在保衛大武漢對日戰爭中不幸陣亡。此後的日子，劉國松隨著母親及出世不久的妹妹，跟著軍隊眷屬組成的「留守處」，流亡於湖北、陝西、四川、湖南、江西等地。妹妹四歲時生病，因家中經濟困難缺乏醫療而亡故，劉國松與母親相依為命。迫於生活，母親在親朋好友的勸說之下改嫁一位姓吳的先生。後來劉國松考上由宋美齡主辦的「南京國民革命軍遺族學校」，1949年8月隨著遺族學校來到舉目無親的台灣，分發至省立台灣師範學院附中（今師大附中）就讀高一。1951年，他以同等學力進入了夢寐以求的省立台灣師範學院藝術系，參見蕭瓊瑤，《水墨巨畫——劉國松傳》，台北，遠流出版，2011年。



圖13 陳進 合奏 1934 200×177公分 日本第15回「帝展」入選（圖片來源：李欽賢，《臺灣美術之旅》，臺北，雄獅圖書，2007年，頁76。）

「正統國畫」設定在來自中國的國粹：

國畫展覽方面，我們已經不止一次的呼籲教育當局，重視這「扼殺民族文化，打擊國粹藝術」的集團。這所謂的「國畫部」是大半以上是中華民族傳統中找不到的，琳瑯滿目都是「日本畫」，我們不知道每次展覽時，主辦機關或首長是否到場參觀，難道「國畫部」掛滿「非國畫」都看不出嗎？不但如此，假如您再對此稍微留心一下，就會發現自全省美展有史以來，所有的「主席獎」、「特選」與大小「獎」，百分之九十頒給「日本畫」。⁷⁷

從上述文字可以得知，因為當時最重要的官辦「省展」，所有的「主席獎」、「特選」與大小「獎」，百分之九十頒給「日本畫」，渡海來台的水墨畫家幾乎沒有生存空間，繪畫的版圖操縱在本土的東洋畫家手中，水墨畫家不得不站出來爭取繪畫版圖。

日治之前，台灣社會民風務實淳樸，地方士紳以四書五經詩詞教育子弟，冀望能在科舉考試中求取功名。美術與音樂只是民間迎神賽會的重頭戲，並非一般人渴



圖14 溥心畬 丹桂仕女圖 1941 101×33.5公分（圖片來源：楊新、許愛仙編，《溥心畬書畫集》卷上，北京，紫雲城出版社，1997年，頁152。）



圖15 陳進 合奏（局部）（圖片來源：田麗卿，《閩秀·時代·陳進》，台北，雄獅圖書，1998年，頁60。）

望以此謀生的行業。日治時期，日籍的美術教育家擔任台灣美術啟蒙者的角色，引領台灣青年走入美術的殿堂。日治時代的教育之能鼓勵本土青年獻身美術，是有一套完整的教育、獎勵、推廣的文化體制在支撐。因此，石川等人鼓勵台灣學子研習美術，可以說同時為他們指出一條可以建立功名的途徑。⁷⁸將美術與現實生活結合，讓台灣的美術發展達到空前的高峰狀態。

從仕女畫析論，陳進《合奏》（圖13），是兩折屏風式的膠彩作品，為陳進27歲時所作，首次入選日本「帝展」。畫面中兩位奏彈樂器的女子並肩坐在長方形的四腳凳上，穿著改良式旗袍，頭髮梳理得緊貼頭部，額頭露出稀疏的瀏海，一人腳上穿著繡花鞋；一人穿著時髦的紅色高跟鞋，是三〇年代台灣中上流家庭女子的樣貌。座椅上的黑檀漆色澤層次、旗袍上的花紋與樂器的描寫都極為細膩，⁷⁹頭部與身體的比例大約七頭身，明顯是依照西方現代美術寫生的審美判準。

溥心畬《丹桂仕女圖》（圖14），款識：「秋宵紅袖以闌干，銀漢斜橫明月盤。滿地參差丹桂影，一枝高折碧雲寒。辛巳（1941）孟春正月心畬畫並題。」鈐印：「拂石臥秋霜、溥儒之印、篋山穎水、溥儒、飽食桃花便永年」。畫中是想像身著古裝的古代仕女，挽著高高的髮髻，手持花卉，及地的裙襪，回眸顧盼的優雅身姿，講究氣韻生動，但是並不重視實際身體的比例，頭部與身體的比例大約是五頭身。

77.此文原刊載於1959年《筆匯》「革新號」1卷6期，後收入劉國松，《臨摹·寫生·創造》，台北，文星出版社，1966年，頁101。

78.林恆嶽，《台灣美術風雲四十年》，台北，自立晚報，1987年，頁25。

79.田麗卿，《閩秀·時代·陳進》，台北，雄獅圖書，1998年，頁60。

就細部探究，陳進《合奏》（圖15）裡的仕女是討喜的雞蛋臉，配上修長的細眉，丹鳳眼，櫻桃小口，細緻描繪髮絲，額頭與鼻梁皆鋪上白粉，兩頰微暈，雙耳皆戴上耳環，立體工筆優雅的時代仕女圖，體現西方素描的美學觀。而溥心畬的《丹桂仕女圖》（圖16），表現古代美女豐腴的鵝蛋臉，重層如雲鬢的髮髻，彎彎的柳葉眉，細長的眼，櫻桃小口，臉上也鋪上白粉胭脂，工筆優雅但是並不立體。

黃土水在1919年以雕塑入選日本「帝展」；陳澄波在1925年以油畫入選日本「帝展」，是東渡日本的台灣美術青年典範。經由媒體報導與表揚，全島轟動，使家鄉的父老兄弟姊妹意識到學美術也能養家活口，進而光耀門楣，⁸⁰無形中催化台灣青年學習美術的熱忱。

在此文化背景下成長茁壯的台灣美術，孕育出來的成果，自是與日本「內地」美術崇尚寫生的風尚不相上下。日治時期台灣新美術運動，不論是間接由日本輸入的「西洋畫」或是直接由受日本影響的「東洋畫」，都與明清時期受漢文化影響的舊美術「水墨畫」明顯不同。可以說大和民族的文化美術，已經躍登台灣「正統」繪畫的主流。

改朝換代之際，日本人離開，中央政府治台，現實的情況宣告日語時代的結束。日治時期受日本教育的台灣畫家，在進入由祖國接掌的中文時代裡，成為有口難言的一群，⁸¹無法繼續戰前本土美術運動主流的社會化開展。林惺嶽指出，自此以後，對美術教育與推廣的發言權，漸漸落入了民國38年（1949）以後來台的文化新貴手中。影響所及，使仇日的政治眼光與情緒壓倒性地籠罩到成長於日治時代的台灣美術。而首當其衝的，就是東洋畫。⁸²日治時期傳入的「東洋畫」，被打入了「非正統」的格局。

近半世紀以還，台灣所稱的國畫，基本上是循著中國繪畫的「文人畫」風格而定名，至今仍然說明「國畫」是中國繪畫。因為台灣光復後，強烈的民族主義，以及中國道統的堅持，使「國畫」的地位承繼了清末，或更遠古的文



圖16 溥心畬 丹桂仕女圖（局部）（圖片來源：楊新、許愛仙編，《溥心畬書畫集》卷上，北京，紫禁城出版社，1997年，頁152。）

武、周公、唐、宋、元、明、清的繪畫形式與內容，泛稱為中國繪畫。⁸³

成長於日治時期的台灣美術，因為大和民族政權的出讓，由漢民族接手，在中央政府渡海來台的初期，於「正統」與「非正統」間爭論不休。為了建立中國正統的政府和反對共產黨控制中國大陸，國族主義者重新命名政府的機構為「國立」，在台北的故宮就稱為「國立故宮博物院」，解決現實中兩岸不同機構卻名稱相同的問題。無論如何，具有特殊中國風格的現在都稱「國語」、「國畫」、「國劇」……，⁸⁴對國族藝術的「正名」是「正統國畫之爭」的範疇，渡海來台畫家一致認為來自中原的水墨畫才是「正統國畫」。「東洋畫」是「日本畫」，不應在「全省美展」裡冒國畫之名而獲得評審的榮寵。

四、水墨畫成為官方美展之「正統國畫」

中央政府遷台初期，政治文化政策都有待植基，必須靠一些強而有力的作為才能鞏固政權，正統觀與國族藝術觀，是政治文化運作下的兩項利器

（一）從官辦的「全省美展」著手

戒嚴時期（1949-1987）的台灣，「正統」是執政者政治意識形態的策略，「正統」與「非正統」成為二元對立。在此「正統」議題下，「水墨畫」成為國族主義者的「國族藝術」。

由於戰後日本殖民文化的消退以及中原文化接駁之大勢所趨，因而形成「膠彩畫」與「水墨畫」之間彼此消長的現象。戰後初期的「省展」是全臺唯一的大型政府公辦美展，加以當時臺灣地區的藝術作品發表極為有限，因此書畫家頗為熱烈的參與「省展」，不少人將「省展」當成自我挑戰的標竿，⁸⁵「省展」也成為本土「膠彩畫家」與渡海來臺「水墨畫家」的必爭之地。

要確立「正統國畫」的地位，有識者知道應從官辦的「全省美展」著手，才能有效的扭轉台灣繪畫的風尚。「日本畫」是扼殺民族文化，打擊國粹的集團，是劉國松慷慨激昂的控訴，因為它是由日本扶持成長而來，非國族藝術。劉國松此語並非全是基於仇日的情結，而是出自中國自古以來知識份子「正本清源」的社會良心，執政者藉「正統」來使力，將繪畫的版圖從「東洋畫家」手中取回，以期將來能全面掌握政治文化上的優勢。

80.林惺嶽，《台灣美術風雲四十年》，台北，自立晚報，1987年，頁30。

81.受日本教育的台灣籍油彩畫家李石樵（1908-1995），曾經窮到不知明天的米在哪裡，不會說國語，幸好台灣師範學院藝術系聘他去任教，後來其學生劉煥獻開設「阿波羅畫廊」為其開畫展，聲名鵲起，之後名利雙收，靠賣畫成立「李石樵美術館」，參見2011年10月16日劉煥獻在台灣師大美術系館的演講。

82.所謂「東洋畫」原是日人專用以與「西洋畫」相對劃分的名詞，其含義是可以超越日本而含涉到遠東其他區域的繪畫。但是在與日本打了八年抗戰的大陸人來說，「東洋畫」是不能忍受的夷狄之邦專用語，豈可在中土使用。因此從第1屆全省美展開始，以往在「台展」及「台陽展」慣用的「東洋畫」部即刻改為「國畫部」，但「國」字招牌下仍難正式容納學自日本的「東洋畫」，幾經協商斟酌，終於把「東洋畫」配屬為「國畫第二部」。即使如此，仍無法擺脫仇日眼光的追逐，參見林惺嶽，《台灣美術風雲四十年》，台北，自立晚報，1987年，頁54-56。

83.黃光男，〈文人畫在台灣評述〉，《書畫藝術學》第6期，2009年，台北，頁3。

84.Ju, J. C., "The Palace Museum as Representation of Culture: Exhibitions and Canons of Chinese Art History", 收入黃克武主編，《畫中有話——近代中國的視覺表述與文化構圖》，台北，中央研究院近代史研究所，2003年，頁488。

85.黃冬富，〈六十年來省展國畫部作品與臺灣水墨畫關係之發展〉，收入林明賢編，《歷史的光輝：全省美展60回顧展》，臺中，國立臺灣美術館，2007年，頁23。

劉獅：日本畫是描，國畫才是真正的畫，國畫所具備的氣韻生動，在日本畫裡是看不見的。我的結論是不能將日本畫誤作國畫。我承認時間可以漸漸將錯誤的引導為正確，但是時間有時也能使錯誤的更加深錯誤。⁸⁶

日本畫與國畫美學觀有別，不能將日本畫誤作國畫，是渡海來台畫家劉獅必須為「正統國畫」正名的肺腑之言，而且有時間性，絕對不能再等待。歐陽修說：「《傳》曰：『君子大居正。』又曰：『王者大一統。』正者，所以正天下之不正也；統者，所以合天下之不一也。由不正與不一，然後正統之論作。」⁸⁷「正統」是為了維繫天下的倫理綱常而起，所以它是自古以來無法取代的亂世命題。

與時代政治密切結合的「正統國畫之爭」，是中央政府來台之初的亂世中為了維繫國畫的倫理綱常而起，執政者認為「省展」中的國畫其實是日本畫，就是「不正」；日本畫與來自中原傳統的水墨畫不論在技法、媒材或美學觀都「不一」。因為「不正」與「不一」，所以需要「正統」出來導其正，統其正。「凡為正統之論者，皆欲相承而不絕。……夫居天下之正，合天下於一，斯正統矣，堯、舜、夏、商、周、秦、漢、唐是也」，⁸⁸中原文化「正統」史觀被套用至學術議題。

渡海來台畫家的水墨畫，是上承宋、元、明、清的筆墨技法；而日治時期由大和民族所引進的日本畫，雖然本省籍的畫家說源自中國早期的北宋青綠山水，但已經經過大和民族改造過，現在雖然傳到台灣來，並非相承不絕而來，血統不夠純正，才需要宣示何謂「正統國畫」。在日治時代風光一時的「東洋畫」，在光復後無奈被逼至妾身不名的角落，儘管在「全省美展」創立的十來年間，「東洋畫」在審查委員及作品數量上仍占多數，但在「名不正」下持續遭到「言不順」的困擾。⁸⁹正統必須是漢民族文化一脈相承而來，非一脈相承的「東洋畫」，在渡海來台畫家眼中就是「日本畫」。

主流繪畫就是「正統」，「正統國畫之爭」就是要掌握繪畫的版圖，跟隨中央政府來台的水墨畫家，基本上多偏重於傳統保守一派。⁹⁰近代中國美術的革新者如徐悲鴻、艾青等人，⁹¹都是共產赤色政權的擁護者；而相對的較傳統保守一派就跟

隨中央政府進入台灣。

在大陸河山變色之際，毅然決然放棄家園追隨中央政府來台的水墨畫家，除少數是美術專業如黃君璧之外，其餘大多是業餘的文人畫家。他們在社會上普遍擁有崇高地位；除了前文所提及的馬壽華、溥心畬之外，劉延濤為監察委員、陳方為國策顧問、鄭曼青為國大代表等。繪畫原本只是他們正職之外排憂遣興之作；⁹²在共產黨主導的文化大革命（1966-1976）中毀壞固有的傳統文化，這些從事傳統水墨創作的文人雅士，遂將這項工作視為是維護與傳承中華文化道統的一項神聖使命。

（二）以「想像的故土」來描繪「正統國畫」圖像

1959年，王白淵發表〈對國畫派系有感〉一文，清楚地表達他在「正統國畫之爭」中對東洋畫與傳統水墨的看法：

在本省國畫界，本省籍的畫家，多屬北宗畫派，因為他們學畫的時候，受日人教授的指導，由精密的寫生開始，鍛鍊描寫的技巧，然後漸進創作，表現其個性，因此他們的作品，切實地反應著自然與人生。但南宗畫家，亦是由自然的精密觀察而來，不是憑空能產生傑作，現在有些南宗畫家，在學畫的過程中省略此一精密的觀察與研究，只臨摹幾張古人的畫，搖身一變就成為堂皇的藝術家，豈能說是創作者，哪裡能產生個性之美。⁹³

東洋畫的對景寫生與傳統水墨的臨摹因襲大相逕庭，彼此美學觀差異極大。對渡海來台傳統水墨畫家來說，他們不認為東洋畫是國畫的北宗，擔任省立台灣師範學院美術系的黃君璧說，必須舉辦大規模的展覽來教育社會大眾何謂「正統國畫」。

張我軍：台胞原來學的都是日本畫，光復以後即將原來的日本畫改為國畫，是未免有點驢頭不對馬嘴，但這也是由於純粹國畫在台灣失傳已久之故。

黃君璧：有許多台灣朋友是很虛心的，但是在從前沒有真正的國畫來到台灣，是造成今天這種錯誤的最大原因。所以我以為有舉行一次大規模展覽的必要。⁹⁴

由於「東洋畫家」或是一般台灣的民眾不知「正統國畫」的真正面貌，所以黃君璧認為舉行大規模展覽是最快速有效的方法。渡海來台畫家逐漸組成畫會，推廣

86.「廿世紀社」藝術座談會——〈一九五〇年台灣藝壇的回顧與展望〉，收入何鐵華主編，《新藝術》第1卷第3期，1951年，頁55。

87.歐陽修說明何謂「正」，何謂「統」，參見饒宗頤，《中國史學上之正統論》，香港，龍門書局，1977年，頁81-82。

88.饒宗頤，《中國史學上之正統論》，香港，龍門書局，1977年，頁81-82。

89.林恆嶽，《台灣美術風雲四十年》，台北，自立晚報，1987年，頁61。

90.劉益昌等著，《台灣美術史綱》，台北，藝術家出版社，2009年，頁342-343。

91.1949年1月31日，解放軍入城，佔領了北平，徐悲鴻仍繼續任北平藝專校長。是日，為裱畫工人劉金海畫一幅大型國畫《耕牛圖》，題款曰：「己丑歲時，為劉金海君寫；北平解放之日，悲鴻躬逢其盛」，參見徐伯陽、金山合編，《徐悲鴻年譜》，台北，藝術圖書，1991年，頁306。

92.同註90，頁343。

93.王白淵，〈對國畫派系之爭有感〉，原文收入謝里法，《日據時代台灣美術運動史》附錄，台北，藝術家，1992年，頁247。

94.「廿世紀社」藝術座談會——〈一九五〇年台灣藝壇的回顧與展望〉，收入何鐵華主編，《新藝術》第1卷第3期，1951年，頁54。

「正統國畫」。

執掌教學牛耳的台灣師範大學，在黃君璧教授主持系務上延聘幾位名師，如溥心畬、林玉山的加入，使教育園地充滿了「正統」國畫的宣示地位。之後台灣藝術大學由鄭月波、傅狷夫、金勤伯等教授的傳授，開啓以寫生爲主要繪畫表現的環境，以及後來更多藝術院校的國畫教學都以正統國畫自居。⁹⁵

以山水畫擅長的黃君璧，他的繪畫被視爲是傳統水墨保守派的代表，《萬壑松風》（圖17）是仿宋代李唐的《萬壑松風》，仿作是中原傳統水墨畫相當重視的一項技法，畫面依循傳統的斧劈皴法，但在構圖安排上有相當程度的更改。⁹⁶斧劈皴是屬於北方巨石嶙峋的山水，與台灣山多是土石堆疊而成迥異，來台後他仍不忘描繪故國山水。長達二十二年的藝術系主任生涯，培植了一批推動「正統國畫」教學的中學師資，奠定了「正統國畫」深入台灣城鄉的基礎。

宮廷繪畫屬於北京，清代宗室的溥心畬，其作品《紅葉扁舟》（圖18），款識：「紅葉下寒樹，白雲生晚渡。扁舟自來去，遠聽採菱歌。壬辰（1952）秋七月，心畬。」此畫以程式化的皴法描繪山石，以夾葉畫寒樹，留白之處頗多，呈現傳統水墨重視畫面的虛實留白。

故國山水成為渡海來台水墨畫家的「想像故土」，與臺籍畫家寫生的本土山水大異其趣。郭雪湖自述，臺展第2屆（1928），展覽會的開幕本在秋季，但是他覺得這屆是勝敗的關鍵，從那年春天就著手準備。最初是選擇畫材，雖然畫材不是絕對條件，但卻是出品的先決條件，難免一番慎重，他為此整日在外面跑，自市區而郊外，甚至遠及鄉下，終於在圓山附近發現自己會心的畫境，畫成出品時題曰《圓山附近》（圖19）。⁹⁷究此得知，郭雪湖認為多方的觀察寫生，心領神會，才能畫成臺灣本地的風景畫。

林玉山說「寫生」並非只是畫出外形皮毛而已，應是進而掌握那種氣氛，就像把花畫出香味，讓月光透出光潔一樣。⁹⁸留學京都堂本印象畫塾時，他追憶常遊的山仔頂的畫作《故園追憶》（圖20），雖然名為「追憶」，但是並非憑空杜撰的「想像之作」，而是根據回憶所完成的現代風景畫，⁹⁹是具有西方現代繪畫美學觀



圖17 黃君璧 萬壑松風 1960 水墨設色 111×64公分 台北市立美術館藏（圖片來源：劉芳如，《飛瀑、雲煙·黃君璧》，臺北，雄獅圖書，2012年，頁73。）



圖18 溥心畬 紅葉扁舟 1952 32.5×42.5公分。（圖片來源：詹前裕，《溥心畬——復古的文人逸士》，台北，藝術家出版社，2004年，頁63。）

95. 黃光男，《文人畫在台灣評述》，《書畫藝術學》第6期，2009年，台北，頁4。

96. 黃君璧除了臨摹李唐的《萬壑松風》，對他這件大作更是倍加推崇，他曾說：「李唐最好的作品是《萬壑松風》，單是這一幅畫，就足以使其名垂千古了。」參見劉芳如，《飛瀑、煙雲·黃君璧》，台北，雄獅圖書，2012年，頁73。

97. 郭雪湖，《我初出畫壇》，《台北文物季刊》第3卷第4期，1955年3月，頁70。

98. 李進發，《日據時期台灣東洋畫發展之研究》，臺北，台北市立美術館，1993年，頁461。

99. 白適銘，《昔歌行遊成古今——林玉山「懷舊」寫生中生命意識問題論析》，《臺灣美術季刊》90期，2012年10月，臺北，頁39。

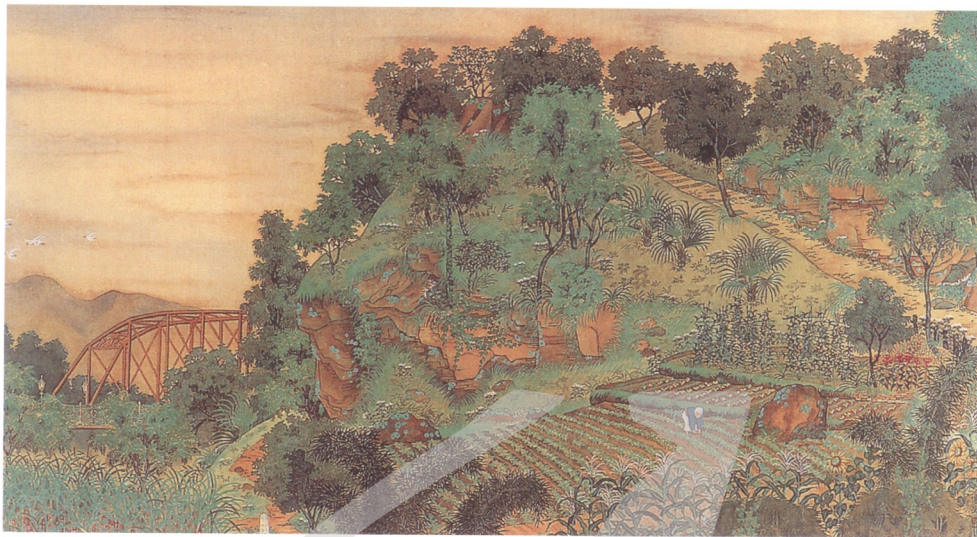


圖19 郭雪湖 圓山附近 1928 膠彩・絹 94.5×188公分 台北市立美術館藏 (圖片來源：臺北市立美術館編，《臺北市立美術館典藏專冊I-臺灣美術近代化歷程：1945年之前》，臺北，臺北市立美術館，2009年，頁119。)



圖20 林玉山 故園追憶 1935 膠彩・絹 171×157公分 國立臺灣美術館藏 (圖片來源：陳瓊花，《自然・寫生・林玉山》，臺北，雄獅圖書，1998年，頁65。)

的技法。畫面中的人物、房屋與水牛是主要追憶的媒介物，遠近大小都符合西方美術透視觀點，屋後的草叢、竹林與檳榔樹等，成了追憶的副媒介物，遠處的藍天白雲是家鄉常見的天空，繪出故鄉溫馨恬靜的氛圍。全畫採取西方「滿幅式」的構圖，將畫面填滿，不採取皴法與虛實留白的中原傳統水墨技法。

在反共文藝的時代風潮中，1951年政工幹校（後改制為政治作戰大學）美術組成立尤為一項重要成果，該組六年後改為二年制美術科，1960年改制為四年制大學藝術系；劉獅、梁鼎銘、梁中銘先後擔任系主任。¹⁰⁰代表軍方系統的政工幹校也是官方「正統國畫」的護持者，負責官方「正統國畫」的發聲。

政治與文化界一致推崇傳統水墨畫為「正統國畫」，當時社會上較為活躍的傳統水墨畫會，有1953年成立的「中國藝苑」、1955年成立的「七友畫會」、1957年成立的「六儷畫會」，以及1961年成立的「八朋畫會」、1962年成立的「壬寅畫會」等。「七友畫會」的成員有馬壽華、陳方、高逸鴻、陶芸樓、鄭曼青、張毅年、劉延濤等。「八朋畫會」成員有林玉山、王展如、鄭月波、胡克敏、傅狷夫、馬紹文、季康、陳丹誠等，¹⁰¹多數為大陸渡海來台畫家，於民間設帳授徒或進入學院美術體系教學。

在大陸時期，他們並非美術專門學校裡的主導人物，甚至與美術學校的關聯並不密切，對「中國美術現代化運動」的時期更是缺少直接關懷。來台之後，由於政府對中國文化的刻意講求，他們保守的繪畫成為畫壇的主流。¹⁰²取得「國畫」正統地位的渡海來台畫家只是以消極的心態致力於鞏固舊有中原保守畫系在台灣的領導統御地位，藉由「正統」意識的伸張，從「省展」出發，沿著政治、教育、宣傳等的各項途徑，宣示水墨畫的「正統」性。

「國畫」這個名稱即因此在台灣樹立了它的權威，在光復初期有效地驅逐了美術中的「大和魂」。但長遠發展下來，卻積習成一種自圓的觀念，大其「國畫」的詮釋權，掌握在一群以維護「正統」自命的保守人物手中，乃變質成故步自封的護身符，從此中原的復古畫系流注到台灣來，乃安居在

「國」字統御的圍牆內，在此圍牆內的水墨畫家，腳踏台灣寶島的土地，卻

100. 劉益昌等著，《台灣美術史綱》，台北，藝術家出版社，2009年，頁353。

101. 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350。

102. 蕭瓊瑞，《中國美術現代化運動與台灣地方性風格的形成——一個史的初步觀察》，收入郭繼生編，《當代台灣繪畫文選1945-1990》，台北，雄獅圖書，1991年，頁46。

103. 林惺嶽，《台灣美術風雲四十年》，台北，自立晚報，1987年，頁71-72。

夢遊在古老的大陸山河裡，促成了臨摹傳藝之風盛行。¹⁰³

水墨畫成為「正統國畫」之後，渡海來台的傳統水墨畫家們，以「想像的故土」來描繪故國的山河，成為戒嚴時期「正統國畫」的圖像。站在台灣這塊土地上，卻神遊在故國的舊景中。

伍、結論

中央政府遷台後，戰後台灣史的相關研究，在戒嚴時期的威權統治之下，被視為有挑戰中央政府其合法性與權威的危險，職是之故，台灣的戰後史研究長期以來是一項禁忌。¹⁰⁴以往被視為禁忌的台灣史研究，隨著解嚴，成為一門顯學。

戒嚴時期，國家利益高於一切利益之上，文化藝術必須是為政治而服務。1952年，當時重要的美術期刊《新藝術》的「社論」標題〈美術如何配合反攻大陸〉就論述：

藝術乃是反映時代，指導並領導時代，向未來和平幸福的途徑邁進，當然藝術不能有時刻或是分毫地背離了時代。在我民族反抗抗戰中，一切的軍事、政治、經濟、文化都必須配合起來，成為一個堅強的戰鬥總體，是缺一不可的。無疑的，美術在這一戰鬥體系中，有其潛存的偉大戰鬥力。……¹⁰⁵

國難當前，美術當然也必須共赴國難。

本研究在前賢研究的基礎上，獲得諸多寶貴的直接史料與間接史料，釐清了「正統國畫之爭」的歷史真相，有別於林惺嶽等的「仇日的民族情結」之說；也有別於廖新田「是一個被編織出來的『小』故事，以回應各種來自國家的『大』要求」的闡釋。

研究結果發現，1954年，二十二歲的劉國松，就讀台灣師範學院藝術系四年級，學畫四年，自覺羽翼已豐，與同學躊躇滿志，想向當時台灣最權威的官方性質美術展覽會「省展」初試啼聲，希望透過得獎展示自己的實力，也顯現自我的存在。但是他們不僅未能獲獎，甚至連參展的資格都沒有，¹⁰⁶所以在《聯合報》為文〈為什麼把日本畫往國畫裡面擠？九屆全省美展觀後〉，揭開「省展」——「正統國畫之爭」的筆仗序幕。

劉國松陳述「自全省美展有史以來，所有的『主席獎』、『特選』與大小

『獎』，百分之九十頒給『日本畫』」，一語中的，道出了歷史真相——渡海來台水墨畫家在「省展」中幾乎找不到舞台。必須掌握「省展」國畫部的繪畫版圖，渡海來台的水墨畫家才有可能在台灣獲得生存。

「正統國畫之爭」，反應戒嚴時期中央政府與渡海來台的水墨畫家積極想從台灣這塊陌生的土地上取得政治與繪畫版圖的史實。◀

參考文獻

王堯禮，《貴州史叢刊》2012年4期，2012年7月。

白適銘，〈昔歌行遊成古今——林玉山「憶舊」寫生中生命意識問題論析〉，《臺灣美術季刊》90期，2012年10月，臺中。

田麗卿，《閨秀·時代·陳進》，台北，雄獅圖書，1998年。

汪佩芬編，《溥心畬先生書畫遺集》上，臺北，臺灣商務印書館，1993年。

汪佩芬編，《溥心畬先生書畫遺集》下，臺北，臺灣商務印書館，1993年。

李在中，〈安順牛場〉，《紫禁城》2011年4期，2011年4月。

李欽賢，《臺灣美術之旅》，臺北，雄獅圖書，2007年。

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。

林木，《劉國松的中國現代畫之路》，成都，四川美術出版社，2007年。

林文海、鍾起岱編，《省展一甲子紀念專輯》，南投，臺灣省政府，2006年。

林永發，《七友畫會及其藝術之研究》，台北，國立歷史博物館，1997年。

林明賢編，《歷史的光輝：全省美展60回顧展》，台中，國立台灣美術館，2007年。

林明賢，〈應物成像——蔡草如藝術發展與繪畫風貌探釋〉，《應物成像：蔡草如捐贈作品展》，臺中，國立臺灣美術館，2009年。

林仲如，《蔡草如——南瀛藝韻》，臺北，國立歷史博物館，2004年。

林育淳，《油彩·熱情·陳澄波》，臺北，雄獅圖書，1998年。

林惺嶽，《台灣美術風雲四十年》，台北，自立晚報，1987年。

陳芳明，《後殖民台灣：文學史論及其周邊》，台北，麥田出版社，2002年。

陳嘉翎，《黃鷗波——詩畫交融》，臺北，國立歷史博物館，2004年。

陳瓊花，《自然·寫生·林玉山》，臺北，雄獅圖書，1998年。

郭繼生編，《當代台灣繪畫文選1945-1990》，台北，雄獅圖書，1991年。

104. 八〇年代中期，反對運動凝結成一股在野的強大力量，形成與國府頹順的勢力之後，戰後史的相關研究方才正式起步。目前在台灣，此領域的相關研究自然已不是禁忌，隨著政權更替，更成為研究顯學。參見黃英哲，《「去日本化」「再中國化」戰後台灣文化重建（1945-1947）》，台北，麥田出版，2007年，頁21。

105. 何鐵華主編，《新藝術》第2卷第5、6期合刊，1952年，頁98。

106. 林木，《劉國松的中國現代畫之路》，成都，四川美術出版社，2007年，頁30。

楊新、許愛仙編，《溥心畬書畫集》，北京，紫禁城出版社，1997年。

楊孟哲，《日治時代臺灣美術教育》，台北，前衛出版社，1999年。

葉玉靜主編，《台灣美術中的台灣意識》，台北，雄獅圖書公司，2001年。

荊子馨著、鄭力軒譯，《成為「日本人」殖民地台灣與認同政治》，台北，麥田出版，2006年。

黃冬富，〈六十年來省展國畫部作品與臺灣水墨畫界關係之發展〉，收入林明賢編，《歷史的光輝：全省美展60回顧展》，臺中，國立臺灣美術館，2007年。

黃英哲，《「去日本化」「再中國化」戰後台灣文化重建（1945-1947）》，台北，麥田出版，2007年。

梅丁衍，《台灣美術評論全集——何鐵華》，台北，藝術家出版社，1999年。

張之傑等，《廿世紀中國全紀錄》，台北，錦繡圖書，1991年。

顏娟英、黃琪惠、廖新田等，《台灣的美術》，台北，允晨文化，2006年。

謝里法，《日據時代台灣美術運動史》，台北，藝術家，1992年。

謝里法，《台灣出土人物誌》，台北，台灣文藝，1984年。

饒宗頤，《中國史學上之正統論：中國史學觀念探討之一》，香港，龍門書店，1977年。

詹前裕，《溥心畬——復古的文人逸士》，台北，藝術家出版社，2004年。

劉芳如，《飛瀑·煙雲·黃君璧》，台北，雄獅圖書，2012年。

劉益昌等著，《台灣美術史綱》，台北，藝術家出版社，2009年。

劉國松，《臨摹·寫生·創造》，台北，文星出版社，1966年。

劉國松，《現代畫的路》，台北，文星出版社，1965年。

廖新田，《藝術的張力：台灣美術與文化政治學》，台北，典藏藝術家庭，2010年。

廖瑾瑗，《膠彩·雅韻·林之助》，台北，雄獅圖書，2003年。

羅秀芝，《台灣美術評論全集——王白淵》，台北，藝術家出版社，1999年。

潘英，《正統史學下之民國史上的非正統政治團體與人物》，台北，谷風出版社，1989年。

蕭瓊瑞，《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展1945-1970》，台北，三民書局，1991年。

蕭瓊瑞，《台灣美術史研究論集》，臺中，伯亞出版社，1991年。

蕭瓊瑞，《劉國松研究》，台北，國立歷史博物館，1996年。

蕭瓊瑞，《水墨巨靈——劉國松傳》，台北，遠景出版，2011年。

何鐵華主編，《新藝術》，1950-1952年。

黃光男，〈文人畫在台灣評述〉，《書畫藝術學》第6期，2009年，台北。

劉淑音，〈歲供體例在臺灣傳統建築裝飾圖稿的運用〉，《藝術學報》75期，2004年，台北。

臺北市文獻委員會編，《臺北文物季刊》第3卷第4期，1955年3月。

臺北市立美術館編，《臺北市立美術館典藏專冊1.臺灣美術近代化歷程：1945年之前》，臺北，臺北市立美術館，2009年。

臺灣省文獻委員會編，《臺灣文獻史料整理研究學術研討會論文集》，南投，臺灣省文獻委員會，2000年。

《貴州民族報·黔中文化》特刊第3期，2011年10月3日。

矢内原忠雄，《帝國主義下の台湾》，東京都，岩波書店，1988年。

杉本幹夫，《データから見た日本統治下の台湾・朝鮮・南洋群島》，東京都，龍溪書舍，1997年。

佐藤正広，《帝国日本と統計調査：統治初期台湾の専門家集団》，東京都，岩波書店，2012年。

戴國輝，《台湾と台湾人：アイデンティティを求めて》，東京都，研文出版，1985年。

Ju, J. C., "The Palace Museum as Representation of Culture: Exhibitions and Canons of Chinese Art History", 收入黃克武主編，《畫中有話——近代中國的視覺表述與文化構圖》，台北，中央研究院近代史研究所，2008年。

Anne E. Booth, *Colonial Legacies: Economic and Social Development in East and Southeast Asia*, Honolulu: University Hawai'i Press, 2007.

John K. Fairbank and Kwang-Ching Liu, *The Cambridge History of China Volume II Late Ch'ing, 1800-1911, Part 2*, Cambridge University Press, 2008.

Matsuda Hiroko, *Colonial Modernity across the Border: Yaeyama, the Ryukyu Islands, and Colonial Taiwan*, Canberra: The Australian National University Press, 2007.