

臺灣書畫的範式轉移—從正統國畫之爭談起

李孟學

The Paradigm Shift of Painting and Calligraphy Arts in Taiwan—Start with the “Controversy over Real Chinese Paintings” / Li, Meng-Hsueh

摘要

臺灣書畫藝術在臺灣藝術史論述中佔有不容忽視的重要地位，然而卻缺乏一相對清晰的線性脈絡。本文試圖以戰後的「正統國畫之爭」談起，在論及戰後紛擾甚久的國畫定位同時，並試圖就爭論中的「日本畫」或「東洋畫」定位，回溯日本殖民時期臺灣書畫傳統是如何呈現，並逐步隱身在官方的美術論述之後。吾人應該重新挖掘出這部分的書畫脈絡，使臺灣美術史中的書畫論述可以更為健全。

關鍵字：書畫、正統國畫之爭、日本畫、東洋畫、東寧墨蹟

一、前言

書畫藝術的發展在臺灣的美術史研究中，有著不容忽視的重要地位。在大敘事的臺灣美術史論述中，書畫雖然鮮少被獨立出來特別討論，但由於臺灣美術史均以漢人為論述主體，因此在作品史及風格研究當中，書畫往往成為學者研究重心，唯此類美術史的討論，並無意識到「書畫」之於特定畫科的存在。因此，當時序推移至日本殖民時期之後，由於西方藝術和日本藝術的進入，加上一開始研究者選擇研究對象，即以官方展覽出品的作品及作者作為研究的重心，使書畫研究比重在進入日本統治的時期後便大為削弱。這種情形，到了戰後臺灣美術史研究，亦無太大的改變。因而臺灣美術史中的書畫研究，出現了「頭重腳輕」的情況，特別是戰後的臺灣美術發展，針對書畫藝術的論述，學界仍缺乏一相對明晰的線性脈絡。

臺灣的書畫藝術，就如同臺灣的歷史發展，在不同統治者的影響下，不斷有新的風格加入、混合，變成臺灣書畫內涵的一部分。最早的影響，當是自中國東南沿海一帶，特別是從福建一地延伸而出的書畫傳統。福建一帶，在清代以後發

展出異於華北和華中的書畫傳統。¹由於臺灣在清領時期主要移民多從閩南而來，因而在文化上也沿襲自福建一帶，學者多半稱此時的臺灣書畫風格為「閩習」，從名稱即可見到臺灣受福建一地影響甚深。日本統治臺灣之後，當局引入西方藝術與改良後的日本繪畫，在西式教育系統與官方展覽的排擠下，原來從福建一帶傳習而來的傳統書畫風格漸趨弱勢，然而由於民間的需求仍在，此一書畫傳統仍存在民間。但在西方藝術的概念影響下，臺灣的傳統書畫也開始面臨變革，甚而面臨「美術」此一新詞彙的自我定位。

戰後政權易幟，特別是 1949 年國民政府撤退來臺，帶來為數眾多的中國大陸地區移民，對臺灣藝術的發展產生非常深遠的變化。隨著國民黨來臺的藝術家主導戰後臺灣藝術的發展，特別是書畫藝術領域，被國民黨政府視為文化道統的象徵，因此少數的書畫大家獲得特別推崇，畫會、展覽會也蓬勃發展。但也因為當局的刻意推崇，使書畫創作在此時增添濃厚的政治意涵。因此，在五十年代以迄六十年代之間，臺灣的傳統書畫以「國畫」之名，出現「正統」的論爭。此一論爭一直斷續到八十年代，才因為林之助的改名建議下得以平息。²然而，在後來學者討論此一論爭當中，鮮少人注意到，代表「本省」與「外省」的兩種繪畫風格，幾乎完全不見臺灣自清朝統治以來延續而來的福建傳統。此一福建風格的傳統在戰後其實仍然存在，卻因為不見容於正統的學校教育與官方展覽，只能做為廟宇壁畫等的裝飾，在今日藝術史的定位上，也無法與外省族群所帶來的中原書畫，或本省菁英所繪的日本畫系統相提並論。即便今日臺灣本土意識興起，文化傳統漸為學者所重視，但這一系的書畫傳統，仍僅只能在「工藝美術」的概念下成立，甚或被視為傳統建築的附庸。

因而本文首先要談論的，即是借臺灣戰後初期所出現的「國畫正統論爭」，來看待臺灣書畫「範式轉移」的情形。繼而從既有的研究狀態，重建、健全臺灣的書畫史，將原本臺灣美術史既有論述中難以被納入的書畫藝術，重新整理為臺灣書畫史重要的一支。希望能在這樣的整理下，正視臺灣書畫發展的當下，使臺灣書畫有更為周延的理論架構。

¹ 如梁桂元認為：「福建形成一百七十多年相對安定的社會，……文教事業也相應復興，八閩畫壇因而出現一片生機。尤其是康熙至乾隆年間，閩西畫壇崛起，名家輩出，其中上官周、黃慎和華岳三人尤為傑出，……出現了鮮明的地域畫風，或謂『閩西畫風』。這一畫風，贊之者稱譽『閩派』，貶之者斥為『閩習』，但無論讚譽或貶斥，都證明此時『閩畫』已具有鮮明的地方特色。」梁桂元，《閩畫史稿》，天津，天津人民美術出版社，2001 年，頁 107。

² 關於林之助倡議改名與其後的影響，可見本文後述，或參考李孟學，《揮灑斑斕的膠彩畫師——林之助》，國立臺北藝術大學美術系美術史組學士論文，2006 年。

二、爭奪正統——戰後的「正統國畫之爭」與其脈絡

1945年，日本戰敗，臺灣脫離長達五十年的殖民統治，由中華民國所接收。由於接收之需，大量大陸籍人士到達臺灣，其中亦包含畫家。此時臺灣書畫界與中國往來之情形與日本殖民時期差異不大，唯一的主要區別，是中國左派藝術進入臺灣，他們以木刻版畫的方式記錄當時臺灣人民的生活情形，甚至記錄了臺灣發生政治事件的圖像。³這些藝術創作，成為戰後早期臺灣藝術少數具有明確政治意涵的圖像，在臺灣藝術史上留下非常鮮明的印記。未幾國共發生內戰，國民黨因戰事失利，大量人員撤退臺灣，這些來臺的國民黨軍政人員，有相當數量從事書畫創作。這些人成為臺灣戰後書畫面貌的新興主流，使臺灣的書畫風貌產生巨大的改變，影響直到今日。

這些大陸籍人士的創作，最主要的影響的途徑有二：一是透過官方力量扶持獎掖，籌組畫會、舉辦畫展、媒體報導等，藉以強調所謂「中華道統」之所在；二是這些畫家進入教學體系，主導臺灣藝術創作的培育之處。由於臺灣的專業美術教學高等學府，都是在戰後陸續建立，初期由這些高等學府學成出來的學生，不僅成為臺灣各地學校的師資，也主導臺灣畫壇的發展，因而其所帶來的影響，遠遠大於前者。

其影響所及，當學者在談論戰後書畫藝術的發展時，一改之前由日本畫家與官方展覽入選作品的畫家為討論的重心，幾乎全以中國大陸來臺人士為主，可見臺灣戰後書畫變革之大。這些人當中，有近代中國最具代表性的書畫大家，亦有在大陸時期並不特別著名之人士。他們的書畫面貌與傳統臺灣書畫大異其趣，也不盡然繼承民國以來美術改革的發展歷程，卻因特殊的時空背景，取代臺灣的書畫傳統，成為戰後臺灣書畫發展之主流。

然而，臺灣早在國民黨政府來臺以前，日本殖民政府就已經透過展覽比賽的方式，塑造出一西方式的藝術環境。在臺展及之後的府展「東洋畫部」分類下入選的畫家，成為臺灣人從事書畫藝術創作的舞台，在日本殖民當局一手建立的

³ 蕭瓊瑞提到戰後一批中國大陸的文化人士懷抱「一探寶島風情的心情」來到臺灣，有黃榮燦（1920-1952）、朱鳴岡（1915-）、麥非（1916-）、荒煙（張偉耀，1921-1989）、劉崙（俞）（劉佩崙，1913-）、陸志庠（1910-1992）、章西崖（匡）（1917-1986）、黃永玉（1924-）、戴英浪（1908-）、王麥桿（1921-2002）、汪刃鋒（汪亦倫，1918-）、耳氏（陳庭詩，1916-2002）等人。他們普遍受到魯迅「八一藝社」思想的影響，有強烈的批判意識，在形式上接收歐洲、蘇聯現實主義的單色木刻版畫，以簡明的圖像刻畫社會現狀，並運用版畫可以大量複製的特性，達到宣傳的效果。參見蕭瓊瑞，《戰後臺灣美術史》，臺北，藝術家雜誌，2013年，頁32-33。

架構下逐步成長。這些畫家所繪的「東洋畫」，在風格上明顯取徑明治維新以後發展出來的日本畫技法，搭配臺灣獨有的風俗題材，以及異於日本審美品味的用色，表現出時論稱之為「地方色」(Local Color)或「灣製畫」的臺灣風格作品。⁴此種藝術表現風格，在 1949 年後，卻受困於濃厚的日本背景，而遭到大陸來臺畫家對其「正統性」的質疑。在戰後美術史討論中，這一段過程稱之為「正統國畫之爭」。

關於「正統國畫之爭」的討論，以蕭瓊瑞於其碩士論文中的「正統國畫之爭」專篇詳述，為此議題的嚆矢。⁵之後學者之議，大抵都不離蕭氏之論。若單就國民政府來臺後的時間點來看，最初討論「正統國畫」之濫觴，可追溯到 1951 年《新藝術》雜誌的專題〈一九五〇年臺灣藝壇的回顧與展望〉中，就「中國畫和日本畫的區別問題」，出現相當尖銳的批評。當中批評最力者，從現有的文章記錄中，可見主要為劉獅的發言。如他提到「……現在還有許多人誤認日本畫為國畫，也有人明明畫的是日本畫，偏偏自稱為中國畫家，實在可憐復可笑……」、「拿人家的祖宗來供奉，這總是個笑話。……」⁶林惺嶽以相當激昂的口吻，認為劉獅之言「公然以短視而霸道的言論，極盡盛氣凌人之能事。」⁷不過，廖瑾瑗對此正統國畫之爭的「開端」有不同的見解，認為從當時此一雜誌發行量所延伸出的效應，以及既有紀錄所顯示當時大陸與臺灣當地藝術家的相處狀況，認為「在 1951、52 年所為全省美展『國畫部』的『論爭』，雖有批評言論的出現，但是還未真正釀成風暴。」⁸此外，劉獅的身分亦值得加入考慮。劉獅為劉海粟之侄，在創作上素以雕塑與西畫為主，其對「國畫」的看法，雖然事後觀之頗為尖銳，但在當時的座談會上，也許不過是外行者的泛泛之言，不足以引起臺籍畫家的重視。且廖瑾瑗亦注意到，當時主辦此座談會的「廿世紀社」並非只辦一場，而是陸續辦了四場座談會，其記錄都在《新藝術》雜誌後期陸續刊登。廖瑾瑗指出，後面的座談內容「已不再如『一九五〇年臺灣藝壇的回顧與展望』一般，出現尖

National Taiwan Museum of Fine Arts

⁴ 「地方色」的概念，最初是指日本人在學習西方藝術風格時所擁有日本特有風格的稱呼，然而在日本開始於殖民地朝鮮半島上舉辦官辦美展「鮮展」後，所謂「鄉土色」的概念在朝鮮半島開始有著相當的影響力。這種相對於日本母國的「鄉土」或「地方」的概念，也在臺展開始後，成為官方有意引導的美術發展。參見西原大輔，〈日本帝國美術網絡與地方色彩論〉，《日治時期臺灣美術「地域色彩」展論文集》，臺中，國立臺灣美術館，2007 年，頁 33-52；薛燕玲，〈帝國視線：日治時期臺灣美術地方色彩的表裡〉，《日治時期臺灣美術「地域色彩」展論文集》，頁 125-154。

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》，臺北，東大圖書公司，1991 年，頁 144-177。

⁶ 〈一九五〇年臺灣藝壇的回顧與展望〉(座談紀錄)，《新藝術》1 卷 3 期，1951 年 1 月，頁 54。

⁷ 林惺嶽，《臺灣美術風雲 40 年》，臺北，自立晚報，1987 年，頁 57。

⁸ 廖瑾瑗，《背離的視線——臺灣美術史的展望》，臺北，雄獅美術，2005 年，頁 227。

銳的批判性言詞，反而有一些綜合性討論，或是認同『日本畫』的優點、或是提出『日本畫』與『中國畫』的源流密切性，並且建議應當將『日本畫』的優點，融入今後的『中國畫』。」⁹

然而，自《新藝術》座談紀錄中所見到「日本畫」與「中國畫」的爭論，即可約略窺見戰後臺灣藝壇，存在本省既有的藝術勢力與大陸來臺的藝術家之間的拉扯。蕭瓊瑞從省展的評審成員，以及戰後最初幾年省展的人選名單，歸納出如下看法：

（省展）在一九四九年以前，固然是由臺籍東洋畫家一手包辦；在一九四九年以後，大陸來臺畫家的水墨作品，竟也敵不過以膠彩製作的東洋繪畫，在送展競賽中，頻頻落選，自認正統的傳統水墨畫家，尤其是有心在水墨繪畫上尋求發展的年輕人，出頭無望，怨懟之情油然而生，攻擊遂亦隨之。¹⁰

蕭氏認為此一不平衡的狀態，乃是因於臺籍畫家人數上的優勢，且與臺籍畫家抱持的成見不無關聯。在 1947 年首屆臺灣省省展的報告中，即有如此批評：

「我們感到大有傾向舊式國畫的趨勢，盲從不自然的南畫，或是模仿不健全的古作，忘卻自己珍貴的生命，這一點我們頗感惋惜！」¹¹蕭瓊瑞就報告內容歸納出「國畫」的幾個基本觀點，即：一、認為大陸來臺畫家所從事的傳統水墨畫，是屬於「舊式國畫」，它的特色是「盲從」和「模仿」；二、臺灣現有的「國畫」，才是真正值得提倡的風格；三、今後創作發展的方向，應該是「不走歧徑、不忘個性、注重創作精神」。¹²質言之，臺籍畫家真正珍視的核心價值，乃是重視「寫生」，即如謝里法所云，日本殖民時期留日的臺籍畫家是「畫素描的一代」，¹³無論是西洋畫或是東洋畫，都是如此。

而若細察臺籍畫家在之後的「正統國畫之爭」的論述中，也能一再看到寫生

⁹ 廖瑾瑗，《背離的視線——臺灣美術史的展望》，臺北，雄獅美術，2005年，頁277。

¹⁰ 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》，臺北，東大圖書公司，1991年，頁137。

¹¹ 王白淵，〈臺灣美術運動史〉，頁42-43，轉引自蕭瓊瑞，《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展》，臺北，東大圖書公司，1991年，頁144。

¹² 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》，臺北，東大圖書公司，1991年，頁145。

¹³ 「總的看來，留學日本的畫家在素描上所下的工夫都很深厚，因為當時的繪畫潮流，尤其在學院的制度之下，沒有好的素描簡直談不上製作，…這一代的臺灣畫家均在進入美術學校前的預備期間，以及進去之後的學習期間，打下了良好的基礎。這個基礎就是這一代的繪畫的特色。」參見謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》，臺北，藝術家出版社，1995年，頁60。

創作的推崇與一味摹古的蔑視。如王白淵在《聯合報》所刊登的文章〈對「國畫」派系之爭有感〉一文，可謂當時臺籍畫家對當時爭論看法的集大成。文中雖然以中國畫論裡的南北宗理論，試圖平緩孰正孰非的爭執，將臺籍畫家的風格歸為北宗，而大陸畫家的風格歸為南宗，但在描述中，仍可見到王白淵的高下之別。如他稱北宗畫「是理想主義、寫實主義、現世主義、實用主義、客觀主義的藝術，亦可說是『為人生之藝術』，換言之，是具有目的之藝術。」¹⁴至於南宗畫，則稱為「是印象主義、主觀主義、非實用主義之藝術，亦可說是『為藝術而藝術』。」¹⁵並加入一段與寫生有關的但書：「現在有的南宗畫家，在學畫的過程中，省略此一精密的自然觀察與研究，只臨摹幾張古人的畫，搖身一變就成為堂皇的藝術家，此種缺乏自然觀察與研究的畫家，豈能說是創作者，哪裡能產生個性之美。」¹⁶仍可見到對寫生的推崇，反對一味摹古的心態。

蕭瓊瑞在論述當時的爭論內容時，發現在文章表述上，大陸畫家與臺籍畫家似乎有趨同的情況，然而表現在作品風格上，仍然南轅北轍。¹⁷其中的癥結點，或許出在對「寫生」此一詞彙看法的落差。就繼承傳統書畫系統的畫家而言，「寫生」乃是源自於傳統畫論中花鳥畫法的理解，¹⁸然而臺籍畫家對「寫生」的理解，則是對實景實物詳實的觀察，並準確地加以描摹，也就是西方的寫實概念。

這樣的心態，其實可以歸結到臺籍畫家從日本繼承而來的進步論點。近代日本的傳統美術在「西洋畫」的傳入與其所代表先進文明的壓力下，試圖擷取西方「進步」的技術與思想來改造既有的美術傳統。謝世英認為，日本的文人畫（南畫）在明治維新以後，「為富國強兵，努力學習西方文化。……原作為東洋文化代表的文人畫轉身成為文化落後的象徵。」¹⁹此外，明治時期在日西方人的審美品味，深深影響了當時日本的美術取向，如費諾羅莎(Ernest Fenollosa, 1852-1908)在龍池會的演講，後來的〈美術真說〉(The True Theories of Art)一文中，反對文人畫，提倡「大和繪」，鼓勵以工筆上彩的狩野、圓山四條等畫派為基礎，吸收西方繪畫的優點，在與其學生岡倉天心的提倡之下，以此基準設立日本首間培

¹⁴ 王白淵，〈對「國畫」派系之爭有感（上）〉，《聯合報》1959年10月7日，第8版。

¹⁵ 王白淵，〈對「國畫」派系之爭有感（上）〉，《聯合報》1959年10月7日，第8版。

¹⁶ 王白淵，〈對「國畫」派系之爭有感（下）〉，《聯合報》1959年10月8日，第8版。

¹⁷ 此指的是1955年1月17日《聯合報》所刊載的「現代國畫應走的路向」筆談紀錄，參見蕭瓊瑞，《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展》，臺北，東大圖書公司，1991年，頁160-163。

¹⁸ 關於傳統畫論中對「寫生」的概念，可參考林柏亭，〈「寫生」在畫史上的轉變〉，《臺灣美術》第13期，1991年7月，頁51-58；同文亦收在《「中原流韻」——戰後初期臺灣美術之研究》，臺中，國立臺灣美術館，2009年12月，頁16-23。

¹⁹ 謝世英，《日本殖民主義下的臺灣美術 1895-1945》，臺北，國立歷史博物館，2014年，頁93。

育藝術專門人才的東京美術學校，日本美術的走向產生顯著的變化。²⁰在此背景下，產生了「日本畫」此一和洋揉合的畫種。在日本官辦展覽主導下成長茁壯的臺籍畫家，自然而然接受這套概念，並將這種評斷的標準同樣放在大陸來臺的畫家作品上，終而埋下「正統國畫之爭」的種子，在見解上造成分歧。

這種觀念，在爭論出現的討論中，可頻頻見其蹤影。如臺北市文獻委員會在1954年舉辦的「美術運動座談會」紀錄中，就可以看到臺籍藝術家以此為論，如林玉山提到：「是不是國畫的問題，絕不是只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。」、盧雲生提到：「臺灣以前的繪畫當然是傳自中國大陸，這一點也沒有疑問，當時臨摹古畫四君子等，和現在內地畫家的研究完全一樣。但在日人據臺後，一切的畫都以寫生做基礎，…」、郭雪湖提到：「…橫山大觀初期的作品，少人理解，竟被稱為矇矓派，那時候也是和現在的臺灣一樣，新舊派的鬥爭很激烈，可以現在舊派的畫已落伍消滅，新派得了勝利，橫山大觀一派已成了世界的大畫家。」²¹這類言論，歸根究柢，都可以看成是受到日本近代美術變革的影響，特別是郭雪湖之言，更是明顯的看出其繪畫觀認識的源頭。

因此，就爭議期間兩造的文章而言，「正統國畫之爭」，與其說是爭奪孰為「正統」，不如說是各抒己見，而其背後，其實是兩邊不同歷史脈絡的藝術觀點。因而最終孰為「正統」，似乎終歸仍是不了了之。若回到現實層面，這多少是臺籍畫家與大陸畫家爭奪省展主導權的一次論戰，因劉國松之發難，引起輿論的注意。劉氏在《筆匯》雜誌所發表的文章〈談全省美展——致敬劉真廳長〉，提到「日本畫」在國畫部入選的比重過高，又借溥心畬之口暗指評審委員心存偏頗。²²這正是前述蕭瓊瑞引文中所指出的問題，然在1949年國民政府來臺，省展陸續有大陸籍評審之後，臺籍畫家入選比例過高的情形仍舊存在，因而對劉國松而言，最根本的爭議，或許是在於臺籍畫家幾近壟斷省展的遴選標準，對他們這些接受外省師資訓練的後輩而言，深覺不平。就如蕭瓊瑞所言：「這一事實，自然要激起大陸來臺畫家的強烈不滿，攻擊、批判、要求改革的呼聲也就隨之而起，一旦要求不得回響，年輕人自創格局的想法，於是應運而生。」²³雖然蕭氏以此扣住

²⁰ 參見謝世英，《日本殖民主義下的臺灣美術 1895-1945》，臺北，國立歷史博物館，2014年，頁93-94。

²¹ 林玉山、盧雲生、郭雪湖等引言，引自〈美術運動座談會〉，《臺北文物》3卷4期，1955年3月5日，頁13-14。

²² 劉國松，〈談全省美展——致敬劉真廳長〉，《筆匯》1卷6期，1959年，頁25-28。

²³ 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》，臺北，東大圖書公司，

「五月」、「東方」兩畫會之成立，不免有些牽強，但省展初期發展有如此背景，與當時由劉國松發難的「正統國畫之爭」，需要一概論之。

在劉國松發表〈談全省美展——致敬劉真廳長〉一文後，主辦省展的教育廳似是回應此文，於隔年舉辦省展時，將國畫部分為二部，表面上是按裝裱方式分列，實則第一部即大陸來臺畫家的風格，第二部則為臺籍畫家的畫風。然此分立的方法，仍然無法徹底平息兩造之爭議，此為後話。大體而言，「正統國畫之爭」非唯孰為「正統」之辯，實則關乎在臺籍畫家與大陸畫家爭論主導權的過程。然而，就如本章前文所述，國民政府開啟臺灣高等美術教育，並將大陸籍畫家安置於教育體系，影響臺灣後來的書畫風格走向。而在學校教育中缺乏空間的「東洋畫」，除林之助等個別畫家曾私下授徒，如莊明中提到：「一九四五年終戰之後，他（林之助）在臺中師範學校（現在臺中教育大學前身）任教，由於當時臺灣的學校美術教育並沒有膠彩畫這門課，他在臺中師範教的是素描和水彩畫，但在同一時間，他則個別指導有才華和對膠彩畫有興趣的學生畫膠彩。」²⁴正式的學校教育，要等東海大學設立美術系後，由時任系主任的蔣勳請林之助回臺任教，才算是開其首端。²⁵其間這兩種「國畫」的勢力消長，不言可喻。

三、「東洋畫」的背後——書畫意識的轉換

前章提到 1950 年代起的「正統國畫之爭」時，無論是當時的論爭，抑或後來的研究，都自然將臺籍畫家的創作與「日本畫」連結，即使是臺籍畫家基於政治理由，盡量避免使用「日本畫」來稱呼自身的創作，這在當時的時空背景下，實是不得不然之舉。而被冠以畫「日本畫」的臺籍畫家，本身雖不見得如大陸籍畫家那般對「日本畫」之詞帶有極端負面的政治意涵，但他們也不一定認為自己

1991 年，頁 140。

²⁴ 莊明中，〈調色盤上的踢踏舞者——林之助教授對膠彩藝術之推動與貢獻〉，《臺灣膠彩畫的捍衛者——林之助特展》，臺中，國立臺灣美術館，2007 年，頁 58。

²⁵ 1985 年，林之助接受東海大學美術系創系主任蔣勳的邀請，擔任東海大學美術系的兼任教授，共三年時間，替東海大學在膠彩畫研習上打下基礎，也首開國內大學教授膠彩畫的先例。莊明中亦提到：「1982 年，台中東海大學成立美術系，而擔任首位系主任，為參與過台灣七〇年代鄉土運動、對本土藝術相當重視的蔣勳主任。為了發揚膠彩畫，三度下山拜訪，已從台中師專退休六年的林之助教授。……而後，1985 年，林教授終於答應擔任該校的教職。……經由林教授縝密的創作學理傳授與妙語如珠的幽默教學。東海大學的學生幸運的學習了三年。1988 年，膠彩畫課程的教授交棒給其門生詹前裕老師。」李孟學，《揮灑斑斕的膠彩導師——林之助》，國立臺北藝術大學美術系美術史組學士論文，2006 年，頁 17；莊明中，〈調色盤上的踢踏舞者——林之助教授對膠彩藝術之推動與貢獻〉，《臺灣膠彩畫的捍衛者——林之助特展》，臺中，國立臺灣美術館，2007 年 5 月，頁 60。

所畫的畫稱之為「日本畫」，而寧願用日本殖民時期所使用的「東洋畫」稱之。²⁶由此點可知，這些臺籍畫家其實有意要切割臺灣既有的書畫藝術傳統，試圖以更為進步的姿態來展現自身創作的價值與意義。只是這樣的心態，在戰後「國畫」的大纛下，變成是搶奪正統的混戰，而難以究查其真實的涵義。

自清朝統治時期傳自中國大陸福建一帶的書畫藝術，在日本殖民當局引入西方藝術與日本畫之前，一直都是臺灣的藝術創作主流。即使政權易幟，但日本當局仍然以漢文化來籠絡滯臺的仕紳官員，「揚文會」的成立即為一例。²⁷因此，同為傳統仕紳教養的書畫，自然也是殖民當局用來籠絡的媒介。王耀庭即提到當時改建為「淡水館」的登瀛書院，每個月都有例行的例會與古書畫展，甚至有所謂「臺灣書畫會展」之展示。²⁸然這類書畫集會，多為日籍人士主辦，據黃冬富說法，這類書畫雅集，與臺灣鄉紳、大陸的文人墨客，甚而是當時新發展出來的「日本畫」並不相關。²⁹是否能依此反應臺灣當時的書畫狀態，無法很明確的斷定。

然而，藉由一些當時的出版品，我們還是能夠一窺臺灣書畫在日本殖民統治前期的狀態。如 1914 年出版的《高砂文雅集》，收錄當時臺灣日籍與臺籍人士的書畫作品，從編者的〈高砂文雅集發刊趣意書〉可知，此集實為明治天皇忌日的紀念集。³⁰故而這類書畫作品集帶有濃厚的政治目的，絕非單純的書畫雅集。然而，除去政治目的的發刊詞，這類書畫集的出版，可以供後世一窺當時臺灣書畫藝術的發展狀態。整體而言，此集內的書畫作品作者大多數為住在臺灣的日籍人

²⁶ 關於畫種名稱的使用與內在意涵，廖瑾瑗曾就此訪問過相關畫家，文中提到「(郭雪湖等人)均向筆者解釋：『東洋畫』就是亞洲地區的繪畫，『中國畫』、『日本畫』通通都是『東洋畫』的一種，……在他們腦海中所描繪的『東洋畫』，是個通盤定義，是個不折不扣地理輻輳下的『東洋』繪畫總稱，至於孰優孰劣的問題，並不以國家國際權勢作為判斷的基準，而是以能否『跳脫臨摹、自寫生入手』作為判定的標準。」見廖瑾瑗，《背離的視線——臺灣美術史的展望》，臺北，雄獅美術，2005 年，頁 247-248。

²⁷ 吳文星提到：「一九〇〇年初，總督府邀請全臺士紳集會臺北，……採『揚文會』為會名，標榜旨在『期尚學藝之品味，謀補文運之進益』、『集合臺灣科舉俊秀之學士，徵求期平生所撰議論性文章，作為治臺資料，並藉以振興文運而馴致同化』，……訂定三月十五日假淡水館（即前登瀛書院）召開是會，……雖然揚文會舉行後許多士紳均以名列該會為榮，並得鄉里之讚揚；……但是除了首次大會後總督府……彙輯《臺灣揚文會策議》出版外，即未見再舉行任何集會和活動。學者認為該會意味著總督府一度試圖用來區別紳民，但在士紳及新一代知識分子間只不過如曇花一現，對總督府並未產生任何實質的價值。」參見吳文星，《日據時期臺灣社會領導階層之研究》，臺北，正中書局，1992 年，頁 65-67。

²⁸ 王耀庭，〈日治時期臺灣水墨繪畫的「漢與和」〉，《日治時期臺灣官辦美展（1927-1943）圖錄與論文集》，臺北，勤宜文教基金會，2010 年，頁 98。

²⁹ 黃冬富，〈日治時期臺灣水墨畫風之變革與發展〉，《臺灣水墨畫》，臺北，藝術家出版社，2013 年，頁 37。

³⁰ 吉川利一，〈高砂文雅集發刊趣意書〉，《高砂文雅集》，臺北，高砂文集社，1914 年。

士，因而無論是畫風或書風，都是日本江戶時期以來一系列的風格。且由於許多人並非專擅書畫，只是有身分地位，所以需要作品來響應紀念用的書畫集，因此水準不高，比如以水彩著名的畫家石川欽一郎，在畫集中的作品似乎只是以墨筆稍微勾寫一下鄉間景色，未見高明。（圖 1）最明顯的，乃是文雅集內的墨戲作品。這類墨戲作品，如王耀庭所言，可謂「日籍流寓人士對此道的普遍愛好與表現」。³¹其中數量較多者，乃是簡筆的達摩像，這類圖像通常都以粗筆濃墨迅速勾出簡略的一二筆，以示袈裟衣紋，再細筆略勾勒出達摩顏面，即告完成。這類作品，通常無謂優劣，只是遣興應酬之作，即使是日本人也不認為這類作品有什麼藝術價值。比如木下靜涯在〈東洋畫審查雜感〉一文中提到：

東洋畫類的參選作品中有不少是相當粗糙。隨隨便便一筆帶過就叫做蘭花、竹子、達摩等，可說是極為幼稚的畫，也有直接從《芥子園畫譜》抄襲而來，甚至連以指頭指甲畫出來的畫，居然也出籠了。……

雖然不能說「文人畫」並非美術作品，但是僅僅畫些奇形怪狀的蘭竹、石頭再添加些詩詞，怎麼說也無法以美術作品被接受。另外還有不少畫達摩、觀音的作品，……一些業餘的日本畫愛好者最愛畫達摩，這些能做為同好者間的趣味酬酢，若說要做為參展作品就有些勉強。……³²

此文雖是在說臺展的東洋畫部作品徵件，但若以《高砂文雅集》內的作品來對照，確實可以反映出當時書畫界的某種面向。然而，就如同前面提到的「臺灣書畫會」，這類的批評似乎主要是針對日籍人士，或是受到日本這種書畫風格影響之人。若單就《高砂文雅集》內臺籍人士的繪畫作品來看，多數以寫意山水、花鳥作品為主，在風格上仍不脫所謂「閩習」講究速度的飛白運筆，但也有相當謹細的風格，如呂璧松所畫的山水（圖 2）。

《高砂文雅集》在當時似是相當熱銷，因此過了兩年，又再次重印。而重印後十年，也就是 1927 年，首屆「臺灣美術展覽會」舉辦，誠如後來的美術史研究的論點，臺展及之後的府展主導了臺灣繪畫的走向，使傳統書畫大為衰弱。然

³¹ 王耀庭，〈日治時期臺灣水墨繪畫的「漢與和」〉，《日治時期臺灣官辦美展（1927-1943）圖錄與論文集》，臺北，勤宣文教基金會，2010 年，頁 103。

³² 木下靜涯，〈東洋畫審查雜感〉，《臺灣時報》，1927 年 11 月；譯文見林皎碧譯，《藝術家》第 324 期，2002 年 5 月，頁 391-392。

而，若再仔細究之，一則在臺展舉辦初期，入選作品仍不乏有以傳統書畫為內容者。最為典型的一例，乃是當時東洋畫部僅有的三位入選臺灣人之一，郭雪湖所繪的《松壑飛泉》。而其他日籍入選者，更不乏有傳統書畫風格之作品。在第 1 屆臺展刷落許多原本夙有名望的臺籍書畫家，可能是評審當局有意為之，但要直接歸於日本殖民當局有意打壓臺灣傳統書畫，似乎有申論過度之嫌。

且當時亦因為臺籍書畫家在臺展中多被刷落，民間亦舉辦書畫展覽會以為反制。如 1928 年所舉辦的「全島書畫展覽會」、「善化書畫賽會」，1929 年由新竹益精會主辦「全臺書畫展覽會」，規模不下臺展。且有印製《東寧墨蹟》、《現代臺灣書畫大觀》等圖錄，可由此一窺當時臺灣傳統書畫的發展狀態。

以 1933 年出版的《東寧墨蹟》為例，在內容中，可大致分為三類。一是臺灣所藏古今書畫，此包含臺籍與日籍人士的收藏。二是「臺灣書畫展覽會集」，即民間書畫展覽會的入選作品。三是官方的臺灣美術展覽會作品選、臺灣水彩畫展覽會作品選，以及方洺的作品選。³³

就臺灣之地所藏書畫來看，可以發現臺灣此時在書畫品味上偏好海上畫派，在收藏中不乏有王震、張熊、錢慧安、吳昌碩等人畫作。這種偏好，固可以說是某種取向，但也毋寧只是反映當時的時代背景，因為同時間滬上、日本等地亦多有收藏海派畫家的作品。但也可以從中理解，當時臺灣的書畫品味，已經不僅僅只是「閩習」，在與中、日兩地的頻繁往來下，臺灣當時在書畫的審美品味，也追隨當時中、日等地的風尚，並沒有太獨特的面貌。

從「臺灣書畫展覽會集」中所見到的書畫作品，更能反映出此一現象。從繪畫看，「臺灣書畫展覽會集」作品風格約可大分三類。一是寫意的人物花鳥，如陳永森繪之達摩像（圖 3），以及鄭啟東所繪之墨梅（圖 4）；二是襲摹海上畫派風格的山水人物，如洪璽嘉之山水畫（圖 5），以及鄭琳煌之仕女圖（圖 6）；三是日本畫風格的作品，這類作品往往也入選臺展，如施玉山畫的花鳥（圖 7）。³⁴而其中寫意的人物花鳥，固可以看成是臺灣「閩習」風格的延續，但集中所展出的尾崎秀真花鳥作品（圖 8），也是同樣的寫意風格，則這種將寫意風格視為臺灣獨有的「閩習」觀點，至少在日本統治時期，似乎需有所轉變。

然而，從《東寧墨蹟》當中，亦可以看到臺灣書畫在日本殖民當局的有意導

³³ 其中方洺之作品特別提出來，看似突兀，但見到畫冊中名列書畫價碼，即可知此大概為募款支持畫會運作之意。

³⁴ 《東寧墨蹟》中介紹施玉山：「字崑岡。青年畫家也。曾入選臺灣美術展覽會。」等語。參照《東寧墨蹟》，臺北，東寧墨蹟編纂會，1933 年。

引下，已漸趨衰頹之勢。其一是從畫集中的臺展作品選（臺灣美術館拔萃）中可見，在此集中不僅選了如郭雪湖、林玉山等人的東洋畫作品，更選了藍蔭鼎、鹽月桃甫等人的油畫（西洋畫）作品。足見官方展覽的力量，已經開始左右臺灣傳統的美術品味。而且久保天隨（1875-1934）在其序言中，³⁵亦有相當直率的批評：

應募書畫。既饒於其數。但墨守師法。葫蘆依樣。陳陳相承者。大抵皆然爾。其數人剽襲一粉本者。亦可容易指斥之。如此蓋修為第一步耳。予深為臺島藝術愧之。凡為專家者。涉覽愈博。研鑽愈深。融洽陶冶。務出新意。儼然成一家。藝術本領。始可與言。獨憾今日猶有俟焉。³⁶

久保序言中對臺灣書畫以粉本相襲的傳統頗為不滿，認為要「務出新意」才能「儼然成一家」。這種藝術的理解，與明治時期費諾羅莎以降的美術論如出一轍。但此間頗有值得玩味之處，因久保天隨乃是日本最後一代的日本漢文人，他所代表的傳統漢學素養，也跟日本的南畫一樣，在當時日本時局中遭受到邊緣化的危機。顯然在當時的社會背景，即使是看似處於「舊時代」的日本漢文人，也認同書畫傳統已不見容於時代，需要有所變革。

因此，傳統書畫雖然沒有直接遭到官方的打壓，但在這類思維長期浸淫下，臺灣的書畫傳統漸漸隱身到官方展覽的美學觀之後，成為無法端上檯面的「民間美術」。最明顯的例子，當屬入選臺展東洋畫部多次，又是臺灣寺廟彩繪重要畫家的潘春源（1892-1972）。根據謝世英研究，潘春源可謂是自學起家，1909年開設裱畫店，開始從事裱畫、繪像的生意，1924年時曾短暫至汕頭的集美美術學校學習傳統水墨與碳筆肖像畫。³⁷潘春源自第2回臺展開始，連續入選多次，至1933年第7屆臺展為止。從畫冊及現存的臺展入選作品可知，潘春源的作品中有著帶著日本畫特徵的「和洋混和」性質，即以日本（東方）的技法與材料，配之以西方式的構圖。然而在寺廟彩繪中，潘春源仍維持傳統嶺南、海上一派的繪畫風格，與展覽會的作品風格大不相同。這或可說明，當時的畫家在面對不同的價值取向時，下意識的調整自己的藝術表現，好符合各自的審美需求。官方希望

³⁵ 久保天隨是日本明治、大正時期重要的漢文人，有多種著作。他於1929年來臺灣任臺北帝國大學教授，1930年創「南雅詩社」，1934年病逝臺灣。參見黃美娥，〈久保天隨與臺灣漢詩壇〉，《臺灣學研究》第7期，2009年6月，頁1-28。

³⁶ 久保得二（天隨），〈東寧墨蹟序〉，《東寧墨蹟》，臺北，東寧墨蹟編纂會，1933年。

³⁷ 謝世英，《日本殖民主義下的臺灣美術 1895-1945》，臺北，國立歷史博物館，2014年，頁121-140。

表現出具有西方式「進步」意識的藝術風格，而在民間則維繫自清代以還一貫的審美品味。

四、結論——重新定位的臺灣書畫視野

從前述可知，日本殖民時期的官辦美展在臺灣逐漸成為檯面上的審美準則，也逐步獨佔臺灣美術的言論權。這個言論權在戰後中國大陸地區的書畫藝術進入之後遭受挑戰，最終以「正統國畫之爭」的過程呈現。但無論是代表臺籍畫家風格的「東洋畫」（北宗畫），還是大陸籍畫家風格的「水墨畫」（南宗畫），其實仍無法盡括臺灣書畫藝術之全貌，其中一個明顯的失落環節，就是以宮廟壁畫為主的臺灣傳統書畫系統。這個系統的書畫藝術並不是在臺展出後即告消失，只是漸漸淡出官方的視野之中，在民間繼續傳衍。

透過潘春源的例子，可以知道此時期從事傳統書畫創作的藝術家，為了因應不同審美價值取向，變換多種藝術風格，好能夠維持生計。除卻潘春源，陳玉峰父子、蔡草如等今日臺灣在藝術史研究中定位為「民間畫師」的重要藝術家，也可以看到他們的臺展入選作品與宮廟壁畫之間風格上的區隔。³⁸由於民間宮廟的壁畫不若官辦展覽那樣有系統的記錄，因此在研究此時期美術史的人，往往會忽略，除了臺展入選作品，其創作者往往具有多面向的藝術表現，不是僅僅只有官方的藝術殿堂所呈現出來的單一風貌。但研究者之所以對官方塑造出來的風貌毫不猶疑的接受，不僅僅是研究視角的狹隘，戰後臺灣在「正統國畫之爭」的爭議中，有言論權的藝術家有意將臺灣的「國畫」定位為日本畫一系的「東洋畫」，毋寧成為當時社會意識的潛流，埋下日後學術研究路徑的伏筆。而當相關的研究愈發豐富之時，原本單純二元對立的論述方式難以涵蓋多元的藝術樣貌，為了方便研究而不斷增生的專有名詞，從國畫、日本畫、東洋畫，到水墨畫、山水畫、南畫、文人畫、彩墨畫、北宗畫、南宗畫、民間繪畫、工藝美術等等名詞，更使我們落入個別名詞定義的窠臼，無法全面的去觀看臺灣整體藝術風貌的發展。

因此，充實臺灣書畫藝術的風貌，將自日本殖民時期以迄今日所忽視的傳統書畫範圍包含進來，才能使此一畫種的論述更為完備。此前藝術史觀的檢討，廖瑾瑗、謝世英等都有論及。³⁹但廖瑾瑗在討論時又加入臺灣傳統廟宇的裝飾問題，

³⁸ 相關研究可參見廖瑾瑗，《背離的視線——臺灣美術史的展望》，臺北，雄獅美術，2005年10月，頁89-121。

³⁹ 如廖瑾瑗認為：「今日當我們面對同一時代，卻如此『潔癖』劃清台灣進、現代藝術與傳統藝術的疆界，……可能造成同一時代台灣藝術『一國兩制』的錯誤看法。……如此論錯將臺灣近代藝術帶入片斷的發展脈絡詮釋，造成『忽視』、『無視』臺灣自我藝術的主體建構歷程。」「在陳

容易混淆到建築裝飾或工藝美術的範疇；而謝世英則是僅止於討論藝術家在受其時代背景影響所產生的複雜性，而無繼續擴而論及要如何重新審視臺灣書畫藝術的視野。

然即使已有學者意識到這一問題，臺灣美術史的論述方式仍未見太大改變。究其根本，即在於過去臺灣美術史的討論方式，容易陷入非此即彼的斷言式結論，而對無法納入論述的情況，則視作特例不加深究。在此前提下，想要再深入探討，必然只是既定的論點不斷重複。此外，臺灣美術史乃建立在接受日本統治的畫家傳記之上，他們對傳統書畫的既定觀點，也多少影響日後研究者看待傳統書畫的角度。在本土文化已然成為臺灣社會大勢之際，除卻被西方或日本殖民當局影響的「近代美術」，與臺灣古蹟、民間藝術息息相關的臺灣書畫傳統，不應被我們視作已然消失的陳跡，他們仍然存在於今日的臺灣社會，需要我們進一步的探尋與認識。



國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

玉峰、陳壽彝、蔡草如身上所看到的台灣彩繪與膠彩創作，是互有交會的；而在範疇上，台灣彩繪與膠彩創作是分離的；但是在時間軸上，不論是畫者的身份（分）或是台灣彩繪、膠彩創作，是平行並進的。這一段切切實實發生在台灣近·現代美術界的『現象』，其實已明白揭示台灣藝術的自我特質」；而謝世英提到「潘春源的作品呈現了面對不同文化的衝擊下，跨越新舊，遊走不同文化、不同時代的各個角落的一段旅程，其中包含了許多的學習、體驗以及不同文化元素的衝突、妥協、排斥以至相融，具體呈現出日治時期臺灣美術發展的複雜面相。」參看廖瑾瑗，《背離的視線——臺灣美術史的展望》，臺北，雄獅美術，2005年10月，頁95、113；謝世英，《日本殖民主義下的臺灣美術 1895-1945》，臺北，國立歷史博物館，2014年，頁139。