

台灣美術發展史上的國家認同意涵

——以二十世紀東方媒材繪畫的命名為例

謝里法

台灣師範大學美術學研究所教授

壹、台灣美術史上有關東方繪畫的幾個專用名詞

台灣近代美術史的整理，於最近二十年內已有可觀的成績，這方面的研究行列及今至少有兩代人¹的參與，因此搜集的史料可謂十分完備，二十世紀一百年當中台灣島上美術家留下的作品，在現有史料檔案裡已呈現足夠圖像，包括收藏的原作、彩色圖片和早期的黑白印刷品²，不管質和量都幾近飽和程度，這對往後研究者的信心有很大鼓勵。因此，判斷美術的時代風格，已不再如過去中國美術史研究，很長時間單憑文字記述為依據所編撰³，所以當前台灣美術研究是在有圖像實據的條件下進行的。

這緣故，台灣美術的發展過程得以用圖像排列方式作陳述，既使沒有文字補助說明，單靠圖片閱讀亦大略可掌握近百年美術演變的進程，然後從中探討美術所反映出來的與土地認同的相關課題。

尤其近世才輸入的西洋繪畫，在台灣繁衍之後，使原有之東方繪畫的性格相對之下愈加明晰，甚而在其演變過程中突顯出異於其他地域美術的特殊性。以法國美術為例，她是在一波接一波的思潮下推展出不同時代藝術的風格⁴，而後依據風格的演變才編寫出法蘭西美術史，這當中美術思潮是推動的主力。台灣美術固然可看出演變跡象，推動的力量卻非來自本身的思潮，而是受外力的驅使，在外

¹ 戰後初期已有王白淵撰寫〈台灣美術運動史〉的文章，但真正投入台灣美術史的研究，是從 1970 年代謝里法在《藝術家》雜誌連載《日據時代台灣美術運動史》開始，此後有顏娟英、白雪蘭、賴明珠、黃冬富、李欽賢、呂晴夫等，再往後是台大、師大等校研究所出來的年輕一代，如：邱琳婷、廖謹媛、曹筱玥、羅秀枝等，因此約略可以劃分為兩代或三代。

² 日治時代台灣總督府所辦的「台展」、「府展」等，每年編印十分精美的圖錄（畫集），雖然只是黑白，但印刷相當精細，是後來台灣美術研究者有利的參考資料，戰後「省展」所印不論彩色或黑白則甚差。

³ 中國美術史時間長遠，只有文字記載，後人無法找出正確的原作，研究者多半僅憑文字的描述，再加之自己的推斷論述，這一來文字資料成為主要的歷史依據。

⁴ 法國近代美術史以思潮的推展為主軸，寫出每個階段的美術流派的風格十分清楚。雖然與時代的演變有關，但與政權的變遷沒有絕對關係，藝術本身在演變過程中掌握主導權，和台灣近百年美術受制於統治者，無自主性的發展，有很大不同之處。

來統治者主導下被迫轉變，這是台灣美術與其他國家美術最大不同的地方，也因此而塑造出今天台灣美術的特異性格，這性格很明顯反映在不斷更換名稱的東方媒材繪畫身上。

從二十世紀初開始，將近百年時間，認真數來美術史上可找出以下幾個名稱：漢畫、東洋畫、日本畫、灣製畫、鄉土美術、台灣畫派、國畫、國畫第二部、膠彩畫、水墨畫等。相對於西洋畫，這些名稱所代表的都屬東方媒材的畫種，其所以出現有其特定的時代背景，從中不難察覺台灣整體在歷史演變中每個階段踩過的足跡。

貳、一九二七年「台展」是漢畫與東洋畫的轉捩點

漢畫是台灣美術中幾乎被現代人遺忘了的名詞，其實和一般所謂漢人、漢學、漢字、漢文、漢醫、漢藥、漢詩、漢樂等一樣，是日治之前流傳在民間的用語。那時在島上與「漢」字相對的有個「蕃」字，不管是山地原住民或來台的西洋人，皆以「蕃」稱之，如蕃公、蕃婆、蕃刀、蕃仔火⁵等。而漢畫與漢詩、漢學一樣，於讀書人之間當作是社交的媒介，在移民社會代表上層階級的休閒文化，意味著唐山渡海來台的族群對原鄉傳統的認同，所以「漢」字的使用，在某些地方確是漢人的文化優越感延伸出來的用詞。

然而這優越感於日本據台之後受到嚴厲考驗，儘管今天台灣史自稱近三百年來在外人殖民統治下，但社會結構始終以漢文化為主體，撰史者採用的史料亦以漢人史觀檢視台灣的歷史脈絡，直到日本文化借助強勢政治力入侵，漢人的文化優勢才受到威脅，尤其日後走在近代化過程中，更發覺漢文化具有深根蒂固的頑固性格。這期間美術的領域出現明顯的轉捩點，發生在日本領台第三十二年台灣總督府所辦的台灣美術展覽會（簡稱「台展」），台灣人的漢畫認同在這回展出中受到嚴重考驗，才發現漢文化存活的韌力是如此薄弱。

「台展」⁶是有史以來首次全島性的美術大展，社會大眾眼中不只是大型的美術競賽，也是漢文化與日本文化在美術競技場上的對抗。站在日本統治者立場，長年來以軍事和政治手段治理台灣，如今策略開始轉向，想在文化上以柔性手法讓台灣人折服⁷；至於被政治壓迫已久的台灣人，面對「台展」無不期待憑傳統悠

⁵ 蕃仔火，即火柴，因為是洋人傳來的，而自古台灣漢人稱洋人為蕃，如紅毛蕃，他們所發明的東西皆以「蕃」稱之。

⁶ 「台展」成立於1927年，第一回「台展」評審委員共四人，西洋畫部是石川欽一郎、塩月桃甫；東洋畫部是鄉原古統、木下靜涯，由於四人皆日籍人士，因此在東洋畫部僅三名臺灣人入選的情況下，被媒材批評有偏袒的嫌疑，故第二年又增加了東京帝國美術院的藝術家，與以上四人一起評審，以增加評審團的公信力。

⁷ 日本領台之後，先是派武官來台擔任總督，至第八任改派文官，第十一任總督上山滿之進，1926

久且根基深厚的漢畫，能夠在競賽中一舉壓倒日本畫家，對我民眾也算出了一口氣，甚或借文化力量在政治上爭取更大空間⁸。這緣故，第一回「台展」尚未揭幕，眾人的目光，尤其報刊評論⁹全力注意在評審可能出現的結果。認定當時已具聲望的民間畫家如李逸樵、蔡雪溪、蔡九五、鄭香圃、陳湖古、呂汝濤、蔡禎祥、呂璧松¹⁰等，可望在競賽中獲得大獎。想像中所謂「台灣美術」的展覽會，範圍不外是裱畫店所見松、竹、梅和花鳥、山水。當年兒玉總督時代在南菜園¹¹廣邀全島漢詩人吟詩作對，與日本來的漢學家詩文交流，有此前例，因此認為這個美術展不外也是如此這般盛會。可見當時台灣美術界對官辦美術展覽所知有限，在東京舉辦的帝國美術院展覽會（簡稱「帝展」）¹²於一九〇七年創辦以來已二十年，其制度延襲法國百年歷史的美術沙龍¹³，由審查委員會選出的作品皆有固定的沙龍風格，而「台展」的體制仿效「帝展」，走的當然屬沙龍路線。然天真的台灣畫家以為比的是筆墨功力，以古人筆法為典範，所畫只要能守住傳統古法，便自認是好的作品，沒想到這種畫作在第一回「台展」幾遭全軍覆沒。

十月二十六日審查結果揭曉，當天放送局播出入選名單，並對獲獎者作簡短採訪，同時以大字報公佈於會場外牆，據當年參與之前輩畫家林玉山形容：不到最後一刻，幾乎沒有人肯相信評審竟然是這樣結果。展覽分為東洋畫和西洋畫兩部，而最被看好的東洋畫部僅林英貴¹⁴、陳氏進¹⁵和郭雪湖¹⁶三名是台籍畫家，且

年7月來台就任，次年接受在台之日籍畫家建議，設置全島性美術大展，命名台灣美術展覽會，是日本治台五十年間文治政治的成就之一。

⁸ 台灣人的抗日運動，於1921年設立台灣文化協會之後，從武力轉為文化抗衡，對民間的美術活動始終大力支持，尤其首屆「台展」的對立局面，在「台灣民報」等民間報紙持續有文章作後援，日治時代的美術運動進行得如此熱鬧，與背後文化協會熱心人士的支援，有很大的關係。

⁹ 「台展」成立是台灣文化界的一件大事，因此「台灣日日新報」持續以專欄報導參展作家的創作近況。展出後，又有獲獎人專訪和評審員的評審感言，還有專論對每一會場逐步作評論，甚至批評本回展覽的一些缺失，是為美術界的一項重要活動，對美術的推展產生很大作用。

¹⁰ 謝里法（1992: 90）。「台展」時代負有盛名的畫家，例如：台南呂璧松的水墨山水、鷺洲蔡九五的鯉魚、新竹鄭香圃的四君子及陳心援的人物、花鳥等。

¹¹ 兒玉源太郎是第四任總督。（1898~1906）任期八年之久，這期間民政長官後藤新平是他的得力助手，重要政績都由他推動，故稱之為兒玉·後藤時代。

¹² 「帝展」全名帝國美術院展覽會，成立於1907年，起初稱「文展」（文部省美術展覽會），是日本最早也是最大的官辦美展，對日本及台灣的美術的影響甚鉅，堪稱近世以來最大的美術競技場，當時台灣畫家無不以能進入「帝展」為普升畫壇的重要一步。

¹³ 法國沙龍，le Salon des Artistes Francais，是路易十四時代由當時的皇家藝術學院所設立，1667年在羅浮宮的阿波隆廳（Salon d'Apollon）首次展出，所以稱「沙龍」，就是從這個廳的名稱而來，起初每兩年舉行一次，後來屢次改制，但仍然延續至今，日本留學生到法國後，學習沙龍的制度，回國以沙龍為模式創設「帝展」，隨後臺灣成立「台展」也是沿用了它的體制。

¹⁴ 林玉山（1907-2004）與陳進、郭雪湖因為入選第一回「台展」，是東洋畫部僅有的三名台灣畫家，後來受到媒體批評時稱之為「台展三少年」，「林玉山」當時名叫林英貴，陳進在日治時代因女子的姓底下加「氏」，故叫陳氏進。

¹⁵ 陳氏進（1907-1998），參照謝里法（1992: 100）。

¹⁶ 郭雪湖（1908-），參照謝里法著（1992: 109）。

幾乎沒有誰知道這三人為何許人。

此時民間的第一個反應除了在報上為文表示抗議，並且召集落選畫家在台灣日日新報社舉辦落選展，讓所有參加作品呈現公眾面前，由全民作評斷，這是台灣史上第一回美術抗爭行動，既使今天看來也是件大事情¹⁷，目的不僅是抗議「台展」評審不公，也為漢畫在往後台灣美術的新時代裡爭取地位，有識之士皆能看出這是關鍵性的最後一搏。

「落選展」三個字從此在台灣美術史上成為專指這事件的特定名詞，結果這個名詞代表的竟是漢畫走向沒落的決定性事件。第一回「台展」過後台灣畫家才逐漸了解什麼是東洋畫，且對東洋畫的學習很快就上手，不但有更多人入選，甚至有人獲獎。其所以輕易就轉變，並不完全為了「台展」的獎項，理由藉以下四點說明：

1. 美術價值觀的轉移：隨著「台展」競賽的持續發展，讓台灣畫家體認到傳統繪畫所存在的保守性和封閉性，與當時備受評襲的漢詩一樣，屬脫離現實沒有生氣的摹古之作。於是了解到藝術的創意對於繪畫的重要性，必須睜開眼睛把所見現實表現於畫面，對生活的這塊土地作真確的描繪，這就是與台灣新文學、新戲劇同時產生的新美術。

2. 受日本明治美術的影響：與日本美術接觸以後，台灣畫家對其多樣面貌且具原創性的畫作頗為震撼，故有大批年輕人到東京學習美術，打開了新一代對東西方美術的新視野，回來之後帶動畫壇風氣，除了積極參加官辦美術展覽，更籌組美術家團體¹⁸舉辦聯展，創設繪畫研究所傳授畫藝，史稱新美術運動。

3. 美術成為台灣新文化運動的一環：受新式教育的一代畫家，自認是新時代知識份子，對文化歷史抱有使命感，加上廣泛的見聞，與外界關係密切，參與社會活動瀕繁，異於過去文人畫的書畫家或裱畫店的畫師，美術的創作對他們而言已延伸出新的時代價值。

4. 產生新時代的繪畫語言：出現於「台展」東洋畫部的新繪畫語言，雖是在日本文化主導下產生。自從更多畫家從事創作之後，用以詮釋台灣人文土地更覺貼切。再回頭看時，雖走出了傳統，卻發覺置身時代潮流，反而更信心十足。

因此，一九二七年「台展」是台灣美術發展過程的一次大轉變，次年第二回「台展」，由於當局遠從東京聘請帝國美術院¹⁹畫家前來評審，更增權威性和說服

¹⁷ 參照謝里法（1992: 90-91）。

¹⁸ 「台展」成立之前，日本畫家已在台灣組有美術團體，舉辦展覽，1924年後亦有台灣年輕畫家成立畫會，如七星畫壇、台灣水彩畫會、赤島社、行動美術家集團及台陽美術協會，定期舉辦聯展。

¹⁹ 帝國美術院成立於大正八年（1919年），為設置帝國美術院展覽會而設，集全國一流畫家（日本

力，且將特選頒給台灣人郭雪湖，此時他的畫風離傳統漢畫已更遠，在東洋畫部裡，漢畫依然全數落選，只因為台灣畫家入選人數大量增加，一年來站在反對立場的新聞界不僅沒有再抗議，反而讚揚官展的成就。媒體的倒向更加速了漢畫的衰微，最後傳統畫家只有流為市井裱畫店²⁰的職業畫師，在新生代美術界眼中無異是名畫匠。

參、「台展」中的灣製畫、台灣畫派、雪湖派

早「台展」東洋畫部成立的二十年前，東京文部省美術展覽會簡稱「文展」²¹，一九一九年改由帝國美術院主辦，改名帝國美術院展覽會簡稱「帝展」，已有日本畫部之設置，東洋畫與日本畫之間在當時看來除了名稱並無多少區別。由於五年前「鮮展」²²（朝鮮美術展覽會）用的是「東洋畫部」，所以「台展」就延用這名稱。起初或有包容東亞各民族繪畫的用意，經歷屆評審過後，審查標準逐漸在評審員的審美價值觀共識下，發現東洋畫和日本畫只是名稱的不同，「台展」的東洋畫作品送往「帝展」日本畫部或「帝展」日本畫作品送往「台展」東洋畫部，皆不再受到限制，亦看不出有任何界線。

雖然這麼說，歷年來台評審的帝國美術院畫家所發表的評審感言，皆強調「台展」不該是「帝展」的延長，台灣不論人文地理都不同於日本，藝術的創作最強調的是自己特色，既使方法和媒材相同，「台展」東洋畫在題材、造型和色彩上應該表現南國海島的地理景色及風俗民情。因此每年都把特選頒給有本土色彩的畫作，影響之下，具民俗特色的畫風成為爭相仿效的對象，逐有「灣製畫」²³的稱謂，意指台灣製造的產品。

在那時代裡，一般日常用品因產地分成日本製和灣製，當說到灣製則有次等品之意，這說法用在繪畫上起初並不為台灣人所接受，但是從文化角度看，台灣文化的特色僅只台灣才有，實無高低優劣之分，「灣製」二字在美術的領域是強調台灣的特殊性，後來的美術論述常有使用，且多半是形容東洋畫類的畫風，「灣製」

畫及西畫)、雕刻和工藝家，擔任「帝展」之評審委員，後來每年有四至八人受聘來台審查「台展」。

²⁰ 二十世紀初期，台灣沒有美術館及畫廊的時代，年輕畫家想看畫，多到城市的裱畫店，雖稱裱畫店，並不只替人裱畫也是文人墨客清談的地方，店裡顧有畫師代人裱畫，修補舊畫，自己也能書畫，但地位不高。

²¹ 「文展」(後改名「帝展」)，設有日本畫、西洋畫、雕刻及工藝等四個部門，「台展」創設後，延用「帝展」制度，使用東洋畫而不用日本畫的名稱，用意在於廣泛收納東洋各地區之畫風，不局限於日本繪畫。

²² 「鮮展」既朝鮮總督府主導下創設之朝鮮美術展覽會，1922年第一回展出，約五年後台灣美術展覽會也成立，是日本殖民主義文化政策的一環。

²³ 「灣製」既台灣製造品，made in Taiwan，是大戰期間至戰後初期，台灣民眾常用語，在美術上用以區別中國畫及日本畫。

二字幾成了一種畫派名稱。

後來在七十年代有人為「台展」寫歷史，把郭雪湖等人的灣製畫直接以「台灣畫派」²⁴稱之，因一次大戰後法蘭西有巴黎畫派²⁵，美國又有紐約畫派²⁶，都是借地域名稱代表某特定階段的美術，台灣既然已形成特殊風格的美術形式，使用台灣畫派之名當無不妥之處，而且是由正面來肯定其成就。

在灣製畫及台灣畫派之前有「雪湖派」²⁷一詞，那是第二回「台展」（一九二八年）郭雪湖以一幅「圓山附近」風景畫獲特選第一席，以後接連幾回明顯看出他的風格，包括筆法、構圖、用色和題材，連同畫的名稱也受人模倣，在「台展」中逐有雪湖派之稱，而此時郭雪湖年僅二十出頭，十足意味著年輕人的天下已經來臨。而今他的部分作品已收藏在國內美術館，後來的人皆可看到原作，那時的畫風只能用「一筆一劃認真仔細描繪台灣土地的一草一木」來形容，並無特別技法及功力可言，甚至看不出任何的傳統淵源，所以學來也容易，很快就漫延開來。這種繪畫正反映了那時代台灣人文的性格，雖然人們都稱「雪湖派」，其實以「台灣畫派」稱之才更恰當，可惜時間不長，從一九二八年到一九四三年最後一回「府展」，前後僅十五年，便因太平洋戰爭轉劇烈而致活動停頓，接著由於舊時代結束，「台灣畫派」無異在新的政治局勢下遭受摧殘。前後十六回的官展，共編印了十六冊圖錄²⁸，在東洋畫部裡包括日本畫家在內，清楚可找出這個特定時代的風貌，遺憾的是印在圖錄上只是黑白照片，將來既使以「台灣畫派」之名稱流傳後世，也只讓黑白的面貌見人。

「台展」中取得大獎的畫家，常因此而有更大野心想進軍日本全國性美術的最高殿堂——「帝展」，把在「台展」東洋畫部的作品運往東京「帝展」的日本畫部參展。此時若問東洋畫與日本畫有何差異，相信連展覽過的畫家也不知如何解答，所以台灣畫家若想在「帝展」中出人頭地，讓畫壇地位提升，就得把自己的東洋畫當日本畫送到東京參展，正因為兩者有過這種淵源，所以二次大戰結束，日本敗退之後，台灣的東洋畫既使再濃的鄉土風貌，也不易伴隨台灣這塊土地回歸「祖國」懷抱，台灣美術再度陷入一次備受排擠的艱難處境。

²⁴ 參照謝里法（1988: 233），郭雪湖——新美術運動裡的「台灣畫派」。

²⁵ 巴黎畫派 *Ecole de Paris*，自從 19 世紀末，巴黎成為歐洲美術家的集中地，從印象派起一直到二次大戰結束，巴黎是歐洲的藝術中心，這期間不論什麼流派的畫家，皆以「巴黎畫派」稱之。

²⁶ 紐約畫派 *New York school*，二次大戰後，紐約城市興起，藝術中心由巴黎轉到紐約，逐有「紐約畫派」之稱，風格以戰後的抽象繪畫為主，包括抽象表現主義、最低極限藝術、單色畫、硬邊藝術以及後來的普普藝術。

²⁷ 「雪湖派」，參照謝里法（1988: 233），郭雪湖——新美術運動裡的「台灣畫派」的說明。

²⁸ 「台展」、「府展」圖錄，日治時代台灣總督府所辦的「台展」、「府展」等，每年編印十分精美的圖錄（畫集），雖然只是黑白，但印刷相當精細，是後來台灣美術研究者有利的參考資料，戰後「省展」所印不論彩色或黑白則差強人意。

肆、東洋畫是日本畫，也是中國畫？

一九四五年在全島民眾歡欣鼓舞下回歸「祖國」，台灣此時成爲中國一個行省，美術界人士開始籌辦屬於台灣省的全省美術展覽會（簡稱「省展」²⁹），由於參與者都屬「台展」時代有特殊表現的畫家，以「台展」經驗策劃「省展」成爲理所當然，所以本質上「省展」無異就是「台展」的延續，僅不過又增加了雕塑部，並且將東洋畫部改稱國畫部。於一九四五年十月二十二日起八天在台北中山堂舉行戰後第一屆「省展」，對此眾人皆期待台灣美術新時代的來臨。

正因爲「省展」是「台展」畫家合力創立的，所以東洋畫部改成國畫部，用心之處在於表明所畫的東洋畫，今後都歸中國的國畫，這樣作在當時台灣畫家的觀念裡認爲，若繼續使用「東洋畫」之名，反而對祖國不敬，絕非他們所願意。何況「台展」以來近二十年時間醞釀形成的「台灣畫派」已進入成熟階段，這一代畫家也已過了中年，正待以一生的成就與祖國美術界相切磋。未料於展出後接二連三受到中國來的畫家之評襲，指灣製畫爲東洋畫或日本畫，認爲無異是「拿人家的祖宗來供奉」³⁰。

譬如何鐵華主持的二十世紀社所舉辦的藝術座談會³¹，「這個座談會，集合了十餘位自由中國的著名藝術家，是少有的盛事，雖然並無預定的座談題目，可是在極其輕鬆和諧的氣氛中，很自然地就找出了台灣藝壇上兩個重要的問題，那就是中國畫與日本畫的區別和藝術批評的問題。」³²，會中劉獅³³發言有一段話如是說：「現在還有許多人誤認日本畫爲國畫，也有人明明所畫的都是日本畫，偏偏自稱爲中國畫家，實在可憐復可笑！例如第五屆美展時在中山堂展覽者多屬日本畫，但都以國畫姿態展出，而第一名以國畫得獎者，其實即爲日本畫。」又說：「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。我的結論是絕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爲正確，但是時間有時也能使錯誤的更加深錯誤。」

劉獅在當時來台外省畫家當中頗有名氣，他的發言雖是單純的個人觀點，卻有一定的代表性，不可否認面對台灣美術界所無意中流露的中原文化優越感，使

²⁹ 「省展」全名台灣全省美術展覽會，成立於1946年，在當時的省教育主導下，由台灣畫家郭雪湖、楊三郎兩人共同組成之全島性美術大展，及今正好第六十屆，因已廢省，正考慮要停辦。

³⁰ 「二十世紀社」是何鐵華（1910-1982）來台之後創辦之雜誌社，何氏曾在台北舉辦「自由中國美展」，後移居紐約，是戰後初期在台北頗活躍的畫家。

³¹ 座談會全名「一九五〇年台灣藝壇的回顧與展望」，全文原來刊登在二十世紀社出版之刊物，後來收錄在（謝里法，1992: 243）。

³² 座談會參與者除了何鐵華和劉獅，還有羅家倫、張我軍、黃君璧、王紹清、雷亨利等人，針對「東洋畫」提出質疑的只有劉獅，其餘發言都較平和公正。

³³ 劉獅是中國近代名畫家劉海粟的姪子，來台後曾在政工幹校任職，善長中西畫，畫風以精細用筆見稱，後移民美國。

他除了批評還想加以指導。與會人士所說的話可視為當時一般中國畫家的繪畫觀，他們用中國觀點看台灣美術，換是平時則沒有人會理採，但是一九四五年之後的數年間，回歸祖國的心情確實令台灣美術界因外省畫家的批評而帶來一陣恐慌，一方面努力自我修正，另一方面又忙著作解釋，認為外省畫家對台灣美術的誤會，也就是祖國對台灣的誤會。

回顧「台展」當年的情況，該展的主導權以及整個台灣的政權皆操在日本人手中，當漢畫被排擠出局，在野的民間力量僅一場落選展和報上幾篇文章就不再有力抗爭，漢畫在畫壇上就此衰微，其中不完全是藝術上的理由，整個局勢的轉變才是漢畫走上沒落的決定性原因；如今情勢又再回轉，「省展」的主導權為台灣人所有，且自己將東洋畫部改成國畫部，然政治權力在外省人掌握中，他們雖不能在評審會裡插手作決定，卻有權利認定台灣人所畫的是日本畫還是中國畫。

今天我們會問：何以台灣畫家設置「省展」之初非設國畫部不可，尤其當中國人認為台灣畫家所畫的不是中國畫時，既然灣製畫在東洋畫部形成有年，不論形式和內容已自成風格，足夠自稱為台灣畫而又不敢在「省展」中成立台灣畫部。針對此問題，我們只得設身處地去思考，那個年代的台灣人剛走在回歸途中，內心的認同除了「祖國」的中國實別無選擇！

劉獅之所謂中國畫，回想起來正是第一回「台展」被日本評審打入落選的漢畫，那時台灣評論界全力捍衛過，又替它舉辦落選展，甚而在報上揚言「後日才知道誰的真正實力」³⁴，如今換了統治者，情況一個大轉變，當年所言的「後日」，原來就是「回歸祖國」之後。遍讀任何國家的美術史，也難找出如台灣以政權交替的方式促使美術形式及其價值觀作出如此大的轉變，而且既已變過來的還再變回去，目的只為了認同「祖國」。

伍、王白淵的「北宗」論及「省展」國畫第二部

終戰後的幾年裡，台灣畫家對中文的表達能力十分有限，當他們的作品在自己所設立的「省展」國畫部，身份受到懷疑，處境遭遇危機時，想據理力爭都感無能為力，這是台灣近代美術的第一代畫家深藏內心的至痛，對「祖國」的距離感也在此時產生。

那時有能力替美術界發言的，唯有出身東京美術學校，以詩文流傳後世，前後兩批統治者眼中都是異議份子的王白淵³⁵，從「台展」時代起他就以日文寫畫評，

³⁴ 第一回「台展」東洋畫部，由於入選的台灣畫家只有三人，引起民間文化界的不滿，媒體配合對「台展」加以批評，其中有一句話「後日才知道大家真正的實力」，表示「我將再起」的意思。

³⁵ 王白淵（1902-1965）彰化二水人，畢業台北師範，東京美術學校，曾任日本中學美術教師及報社記者，《新生報》編輯，出版《荊棘之道詩集》。見謝里法（1988: 113）。

到了「省展」又繼續用中文發表評論，所寫領域更加廣泛，有篇與「省展」相關，論及國畫的文章，題名「對『國畫』派系之爭有感」³⁶，且將文章節錄於下：

「自光復以來，本省國畫界時常發生正宗國畫之爭，至本年『教員展』³⁷ 審查委員會席上，其爭論已達到分裂的邊線，致使本省籍審查委員，竟發生應不應參加之考慮。因此，此種爭論所引起的裂痕，不但不能消滅，且有逐年深刻化之情形。

原來國畫有兩個主要系統，即北宗畫和南宗畫，這兩個畫派，各有其特長與思想的背景，不能說哪一畫派是正宗……。

日本官展的『帝展』日本畫部只有北宗畫，沒有南宗畫的存在，南宗畫在日本只有民間的『南畫展』而已。而在我國故宮博物院裡面，亦有很多北宗畫的傑作，作為一個中國人是不應該忘記我們有北宗畫的偉大傳統。很奇怪的，有些人竟忘記我們這傳統，硬說南宗畫的水墨才是正宗，這種說法實是偏見。

……本省籍的畫家多屬北宗畫派，因為他們學畫的時候，受日本教授指導，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，切實地反映著自然與人生，但南宗畫家，是從自然的精密觀察而來，不能憑空產生傑作。現在有些南宗畫家，在學畫過程中，省略此一精密的自然觀察與研究，只臨摹幾張古人之畫，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！

日本並沒有自己的美術淵源，所謂『日本畫』，是由中國大陸以前移植到日本的北宗畫，在日本經過長久時間，與自然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』又有不同的地方，另闢一種風格，而且具有南方住民的熱情及強烈的陽光與多溼的海島所給與的風味，此種繪畫實有其存在的權利，而且可與南宗畫派同為民族爭光，如此，則本省目下的國畫派系之爭，自有其歸結。」

38

所錄的這篇文章，其中有關中國美術史的詮釋，因為太長只好省略。然一個台灣人的王白淵對中國美術的了解遠勝過中國畫家劉獅，於字裡行間則清楚可見，台灣畫家所以在此時此地以這樣的作品展出於國畫部，不是因為對中國美術的陌生，而是對藝術創作在認知上的差異。他們在作品中表現的是「具有南方住

³⁶ 〈對國畫派系之爭有感〉，原發表於戰後初期 1940 年代，1970 年代《日據時代台灣美術運動史》連載於《藝術家》雜誌時，收錄該文，以便讓讀者知道戰後台灣美術發展的情況。

³⁷ 「教員展」，戰後初期除了「省展」，還有「教員展」和「學生美展」，由於當時的畫家都是教員，因此「教員展」幾乎與「省展」有同樣代表性。

³⁸ 全文可參考謝里法（1992: 246-47）。

民的熱情及強烈的陽光與多溼的海島所給與的風味」，而反對的是「只臨摹幾張古人之畫，搖身一變成爲堂皇的藝術家……」，認爲自己的作品才是有創意的藝術創作「此種缺乏自然觀察與研究的畫家，豈能說是創作者！」

若從另外角度，又在王白淵的文章看出台灣美術反映了臺灣人回歸祖國走的是何等艱辛的路，字裡行間誠惶誠恐拿中國歷史引證雙方本是一家人，其態度幾乎是求情，祈求台灣人的畫在中國畫裡入籍。最後在一九六一年才終於找到了身份，從第十五屆「省展」開始在國畫部裡另設第二部（詹前裕，1999：17），才令台灣畫家作品取得名份，有了棲身之地，無異乎以二等公民而入籍中國。後來的人對此或有意見，認爲即然在中國畫家眼中被視爲日本畫，「省展」的主導權又在自己手中，何不乾脆廢國畫部，改稱日本畫部或東洋畫部，甚至台灣中國畫、台灣國畫、台灣畫等，有太多的選擇。可惜台灣人寧願委身第二部，唯恐再被中國所棄養。今天看來，第一部正好是「台展」中評爲摹倣古畫沒有創意而打入落選的漢畫，更值得讓後人議論的是，成爲第二部之後，其意義代表的是台灣畫家的退步還是退讓！在第一代畫家身上找不到答案。

陸、膠彩畫，林之助爲國畫第二部正名

台灣美術從漢畫、東洋畫……直到國畫第二部，雖然同樣是這群畫家，也同樣是這種畫，卻已更換過許多稱號，而且還將更換下去。

成爲國畫第二部之後，從此在年輕人眼中成了冷門，跟隨者越來越少的情形下，當年東洋畫部的繪畫已甚少出現於各大展覽會場。最後，到了一九七三年，連「省展」第二部也被取消，從第十五屆算起前後存在時間約十四年。

至於第一回「台展」因入選而崛起畫壇的「三少年」：戰前長年對嘉義美術有帶動作用的林玉山，受聘到台北任教以來，畫的及教的都是傳統媒材的中國畫，憑過去的功力順利轉型，終以畫虎和麻雀享譽於畫壇；郭雪湖沒有真正收過學生，也不曾任教於學院，一九六四年移民日本，後又遷往美國，與台灣畫界少有聯絡；陳進是第一代畫家在東洋畫有成就的唯一女性，除了每年一度的「省展」和「台陽展」，向來少與外界交往，晚年以佛經爲題材作畫，或爲週邊親人畫像，很長時間台灣畫界幾無人知道她。另外兩位在「台展」時代有優異表現的畫家，呂鐵洲於一九四二年、陳敬輝於一九六八年先後早逝。至於下一代，如林玉山指導的林東令、黃鷗波、黃水文、吳利雄、江輕舟、張李德和等屬嘉義地區；呂鐵洲的學生黃華洲、許深洲、林雪洲、游本鄂等屬桃竹苗地區，林之助帶領的黃登堂、林星華、趙宗冠、廖大昇、謝峰生、施華堂、曾得標等屬中部地區，都被歸爲台北中央畫壇之外的地方性畫家。戰後由台中到台北任教師範學院的陳慧坤，雖有教

授的學術地位，卻不受畫壇重視，直到晚年真正實力才得以展現³⁹。

「台展」東洋畫系的畫家戰後遭遇的困境，從一九四六年到一九七五年被壓制在畫壇底層，直到台灣經濟起飛，民間力量抬頭，民眾思想開放，新生代倡導鄉土文學及美術，才由林之助在台中提出膠彩畫正名之議，終於才解脫了繼續沉淪的命運。

一九七三年第二十七屆「省展」，有計畫對國畫部重作調整，首先是以收件方便為由拒收框式裝裱之作品（詹前裕，1999：17），至使向來以配框參展的畫家（也就是第二部的畫家）無法出品，再度掀起「國畫」名稱的爭議，原本在第二部的畫家則提出「新國畫」、「現代國畫」等名稱，都不甚恰當，便請教林之助，經過仔細思考後，以媒劑素材的國際性觀點提出『膠彩畫』，為「省展」國畫第二部正名，他說：「我一直不同意東洋畫這個名詞，既然以油為媒劑稱為油畫，以水為媒劑稱為水彩，為何不能稱以膠為媒劑的繪畫為膠彩畫，以工具材料而命名，清楚明瞭，可避免許多不必要之誤解……。」⁴⁰經《藝術家》、《雄獅美術》相繼於一九七七年予以報導，受到美術界廣泛接受，第三十七屆「省展」籌備會議正式通過設置膠彩畫部。其它官辦及民間展覽亦紛紛效法，不但設膠彩畫部，且將國畫部改稱水墨畫或彩墨畫部，從此化解多年來台灣畫壇的正統國畫之議，台灣美術也因此放下多年來對「國」字的執著，解開過去心結，重新尋找自己所屬土地的認同。在美術領域裡和文學一樣取得發言的權利之後，深藏心裡的話終於說出口，當文學界喊出「鄉土文學就是台灣文學」時，美術家以林之助為中心，由弟子謝峰生、曾得標發起簽署籌組台灣省膠彩畫協會⁴¹於一九八一年。一九八五年私立東海大學美術系聘請林之助，首開膠彩畫課程，膠彩畫從此走入學院，成為學術研究的一環。後來研究所設立，分膠彩、水墨、西畫三個創作組，膠彩畫家有機會獲得碩士學位，在畫壇上形成擁有學術背景的堅強陣容，很明顯地台灣美術至此才真正有能力談本身的自主性。過去所經歷的每段過程，都一一詮釋了台灣美術演變的歷程，也印證了「台展」、「府展」到「省展」這系列的官展美術，呈現的是受制於政治的沙龍美學的本質。

柒、從理論的建立落實民主主義的土地上

七十年代對台灣而言是重要的轉捩點，文壇上有過令人難忘的鄉土文學論

³⁹ 陳慧坤（1907-）台中龍井人，東京美術學校師範科畢業，「台展（府展）」期間，作品保持入選紀錄，不曾得過賞，「省展」之後終得第一名獎進入師大任教素描。雖一生努力創作、閱讀，卻一直成績平平，直到晚年才受下一代人的重視，接連獲獎，受美術界肯定。

⁴⁰ 見詹前裕（1999：17-18），引用廖雪芳（1977：46）。

⁴¹ 台灣全省膠彩畫協會，見黃冬富（1993：159）

戰，無可否認其中包含著天真且不成熟的左傾理論，而台灣社會也在此時呈現民主化的趨勢，眼光敏銳的文藝作家在作品中開始傳出訊息，提醒大眾民主化、本土化的大潮流已不可阻擋。這股力量使隱藏中的台灣美術史研究成爲顯學，學者們以台灣史觀探討美術史的發展，在學理上懂得如何自我評價、自我肯定。

描繪鄉土題材的作品於七〇年代中期再度成爲風潮，尤其看得出是有意識的創作，且受到理論的支持。另一方面從社會底層挖掘非學院的素人藝術家，如洪通、林淵、朱銘、吳李玉哥等，更令美術領域趨向多元化。此時從美國紐約傳入照像寫實繪畫技法，引導西畫家想利用照相機攝取現實景象，從幻燈打在畫布上的影像作精密的描繪，較當年郭雪湖等的「台灣畫派」更加寫實，一度有人稱之爲鄉土畫派或鄉土寫實美術⁴²。又由於與文學、音樂和戲劇同時興起，所以是當時本土文化運動的一環，是意識形態帶領下的回歸與認同運動，台灣政治就在此時急速邁向民主化與本土化。

常有人拿台灣文學與美術比照，認爲美術於過去長時間外來政權統治下，表現在作品的抗爭意識遠不如文學，這種質疑美術界一直是默認的。七十年代鄉土文學論戰也是文學界燃起的戰火，美術界不論是創作還是理論，多半僅以配角的姿態起來呼應，在文學的引導下完成本身的理論架構，或許這正反映了台灣美術的身質，也是它一路不斷更換名稱的原因吧！

戰後的台灣畫壇除了官展，還有所謂的現代美術運動所推動的畫會展，是五十年代在台灣本島美術教育下培育的第一代，尤以來台外省子弟爲主幹組成之畫會團體；撐起前衛繪畫的旗幟，高喊「中國現代水墨畫」口號，以異軍姿態闖進畫壇，在當時年輕輩心目中對未來美術發展頗有一番啓發作用⁴³。日後分析起來，這群青年跟隨家人匆忙來到台灣，只等待反攻之後隨時返回大陸，所以心裡想的是中國美術發展的延續大業，僅借用台灣場域來活動而已，基本上他們「水墨畫」對中國繪畫的傳承意義重於台灣美術的推展，從作品和文學論述皆可看出所謂「中國現代」不外是左手拉中國古代、右手提西洋現代的接合，雖然發生在台灣卻與台灣土地無關，現實生活的空間全被忽略了。將來在台灣美術史上雖然有「中國現代水墨畫」的名稱，但是從台灣土地上美術發展的脈絡來看，則很難找出它的關聯之處。

⁴² 1970年代台灣鄉土文學興起，引發文學論戰，對年輕一代創作有很大影響，美術界也開始朝鄉土寫實方向邁進，與之前的前衛美術有對立的形勢。加上美國正盛行照相寫實主義繪畫，利用相機拍攝實物，然後放大在畫布上描繪，這種寫實的技法風行一時，稱鄉土寫實美術。

⁴³ 中國現代水墨畫是1950年代剛踏出校門不久的畫家所推展的繪畫潮流，他們一手拉中國的古代，另一手捉西洋的現代，接合成一時的特色，亦受到日本墨象繪畫的影響，在膠彩畫正名之前，曾風行一段時間。

戰後十年間，由於迎接「光復」造成的心理迷失，不管文學或美術，都急切想伸手捉那尚且陌生的中國。王白淵為台灣美術提出一個「民主主義的美術」⁴⁴的前景，猜想必是他研究孫文三民主義的自我解讀，也是針對脫離殖民統治之後在美術上所欲表現的訴求，亦可能是戰後日本民主主義文學所給予的啓示。他的主張在第一屆「省展」後三、四年裡，台灣美術家的作品之間起了相當程度的呼應，譬如李石樵的「建設」和「市場口」、李梅樹的「星期日」和「黃昏」、蒲添生的「老人」、金淘作的「路旁」、楊三郎的「老乞丐」等，皆屬現實主義的寫實主義之巨構，都是「省展」西畫部的作品，和國畫部不僅使用媒材不同，創作的理念也相遠，和當時的「現代中國水墨畫」三者放在一起看時，簡直三個不同地域不同時代的藝術，若稱這是文化面臨解體的前兆或「光復」對祖國之戀的後遺症，或戰後社會轉形反映在美術的必然現象，三個說法都有相當程度的道理。

直到「省展」國畫第二部以膠彩畫之名走出中國的陰影，與油畫、水彩、水墨等並立，台灣的繪畫才有美術上獨立的命名，爭取到自我的尊嚴。一個世紀來接連出現無數個名稱，在美術史上無異只是用來陳述美術演展歷程的形容詞，在述說一個世紀的台灣人故事，反映了台灣島嶼的命運。若再仔細想想，也因為台灣人自己認命，才有這樣的命運，一種繪畫出現許多名稱，寫出了這樣的美術史。

（二〇〇六年 五月六日 台中）

⁴⁴ 在 1947 年台灣文化促進會主辦的美術座談會上，王白淵的發言中提到「今後台灣美術的發展應該朝民主主義的方向走」，會中獲李石樵等人的應合，可惜王氏未曾針對這個主義作進一步詮釋，以後幾屆「省展」則出現許多幅社會寫實的現實主義大幅油畫，二二八事變之後由於白色恐怖，畫家從此不敢再畫與社會現實相關的作品。

參考文獻

- 黃冬富。1993。〈林之助〉收錄於台灣省立美術館編輯委員會編《台灣地區前輩美術家作品特展（一）——國畫、膠彩畫專輯》台灣省立美術館。
- 詹前裕，撰文。1977。《台中膠彩源流展》，台中文英館策展系列「藝術的實驗與冒險」（五）。台中市：台中市立文化中心。
- 廖雪芳。1977。〈為東洋畫更正名〉《雄獅美術》72期，頁46。
- 謝里法。1988。《台灣出土人物誌——被埋沒的台灣文藝作家》。台北：前衛。
- 謝里法。1992。《日據時代台灣美術運動史》3版。1978年初版。台北：藝術家出版社。