

특집

동아시아

현대미술 연구사

## 대만의 현대 수묵과 문화 정체성

린추싱

## I. 머리말

林素幸

대만 국립타이난예술대학  
예술사학과 부교수  
미국 오하이오주립대학  
미술사 박사  
대만근현대미술사

1950년대 대만은 중국 대륙에서 공산당과의 대립 후 대만으로 옮겨와 새롭게 정권을 차지한 국민당으로 인해 위기의식이 증가된 상황이었다. 당시 일본(통치)을 경험하지 못한 중국과는 다른 상황이었던 대만으로서는 대만의 미술계에서 무엇이 ‘중국화’이고 ‘정통국화’인지에 대한 논쟁을 겪어야만 했다. 이 논쟁에서 국민정부를 따라 대만에 온 중국화가들은 전통 수묵화 학습이야말로 비로소 ‘정통’이라는 생각을 했고 이에 따라 서서히 대만화단에서 우세를 차지하게 되었다. 대만 출신 화가들의 화풍은 점점 일제시기(1895~1945)에 학습한 ‘동양화’에서 ‘정통국화’로 향해 접근해 나갔다. 이외에도 이러한 화풍의 전환에 실망해 본토를 멀리하고 타지에 남아 대만화단의 뒤로 물러나는 화가들도 있었다.

\* 필자의 최근 논저: “Rebuilding Legitimacy: Hwang Chun Pi and His Landscape Paintings in Post-War Taiwan,” *Art in Translation*, 2019; 「從齊白石山水畫看中國繪畫的現代性—兼論中外收藏品味之異同」, 『齊白石研究』, 南寧市: 廣西美術出版社, 2018; 「從安藤廣重‘東海道五十三次’看日本江戶時代的旅遊文化」, 『臺灣美術』 105, 2016; 「縱探語境: 從張光宇‘西遊漫記’探索二十世紀初中國美術史及大眾文化之發展與意義」, 『興大人文學報』 56, 2016.

본 논문은 전후(戰後) 대만의 관전인 《대만성전성미술전람회(臺灣省全省美術展覽會)》를 위주로 심사위원 황진비(黃君璧, 1898~1991), 푸젠푸(傅狷夫, 1910~2007) 및 수상자 차이차오루(蔡草如, 1919~2007), 푸션(傅申, 1936~)과 쑤펑난(蘇峰男, 1943~) 등의 작품을 통해 1950년대부터 1970년대에 이르는 대만 예술계의 발전에 대해 고찰해보자 한다.

## II. 전시공간과 공공의 문제

1945년 동맹국(연합국)은 대일 전쟁에서 승리한 후 대만을 장제스(蔣介石)의 국민 정부 관할로 양도했다. 당시 대만성 행정장관으로 고문관을 맡았던 화가 량산량(楊三郎, 1907~1995)과 귀쉐후(郭雪湖, 1908~2012) 등은 일제시기 대만의 최대 미술전람회인 《대만총독부미술전람회(台灣總督府美術展覽會)》(훗날 약칭 '부전(府展)', 1938~1943)<sup>1</sup>를 거울삼아 미술전람회를 부활시켜 개설하고자 당국에 《대만성전성미술전람회》(약칭 '전성미전(全省美展)') 준비위원회의 비준을 받았다. 1946년 10월 22일 제1회 《전성미전》은 타이베이시공회당(臺北市公會堂, 현 중산당(中山堂)에서 국화(國畫)<sup>2</sup>와 서화(西畫), 조각 3부로 나눠 10일간 전시되었다.<sup>3</sup>

제1회 국화부의 심사위원인 귀쉐후, 천진(陳進, 1907~1998), 린즈주(林之助, 1917~2008), 린위산(林玉山, 1907~2004)과 천칭휘이(陳敬輝, 1911~1968) 등 5인은 모두 대만 출신 화가로서 이들의 당시 소감은 다음과 같다.

... 출품작을 총체적으로 보면서 우리들은 국화(國畫)의 세를 느꼈다. 무조건 추종해 판에 박은 듯한 남화(南畫) 혹은 바람직하지 못한 옛것의 모방 등은 진귀한 생명력을 망각했다는 점에서 매우 탄식할만하다! 현재 대만의 국화란 무엇인가?를 심각하

1 《대만총독부미술전람회》는 앞선 《대만미술전람회(台灣美術展覽會)》(약칭 '대전(台展)')를 개편해 개명한 것으로, 《대전》은 1927년부터 1936년까지 매년 개최해 총 10회에 이른 것으로 대만교육회가 주관했다. 이런 《대전》은 1937년 노구교사변(盧溝橋事變)으로 중단되었다. 이후 《부전》은 1938년부터 1943년까지 매년 1회 총 6회 개최했고 이는 대만총독부가 주관했다.

2 일제시기 《대전》과 《부전》에서는 동양화, 서양화 2부문으로 나눠 개최했다.

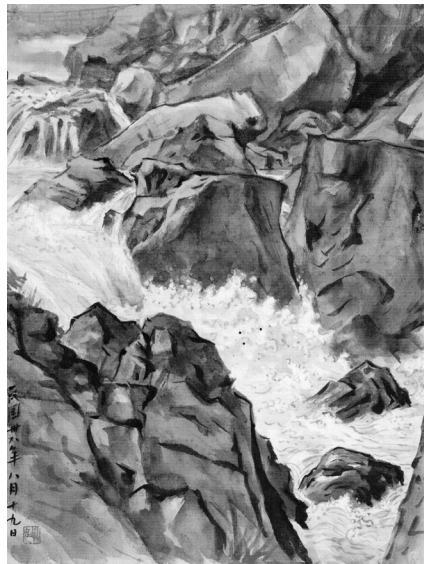
3 謝里法, 『從第一屆全省美展創立過程探討終戰後台灣新文化之困境』, 崔詠雪 策劃編輯, 林明賢 執行編輯, 『歷史的光輝: 全省美展60回顧展』(台中: 國立台灣美術館, 2007), pp.12-14; 謝里法 인터뷰, 『台灣省展的催生者』, 『藝術家』56:2 (2003. 3), pp.464-467.

게 생각해야만 한다. 50년 동안 중국과 단절되었던 우리 문화에 대해 우리는 미술교육을 받은 자로서 냉정한 평을 내려야 한다. 이는 조국의 미술문화를 전승하면서 일본 미술교육을 받았던 열혈 작가들은 오랜 동안 같고 닮은 불굴의 열정으로 다시 한 번 대만이라는 용광로 속으로 들어가 성취한 것이라 할 수 있다. 이는 소위 창신의 신작풍이라 할 것이다! 우리 동지들에게 바라건대 잘못된 길로 가지 말고 개성을 망각하지 말고 창조적인 정신을 쏟아 하나로 단결하여 우리나라 문화의 건설에 협조하길 희망한다.<sup>4</sup>

여기서 알 수 있듯이 ‘창조적인 정신’과 ‘개성’이란 《전성미전》이 성립 초기부터 추진된 것이며 이는 대만화단에 대해 기대하면서 ‘옛것의 모방’이나 혹은 ‘부자연스런 남화’를 학습하는 것을 질타한 것이다.

1949년 차이차오루의 작품 〈차오링탄(草嶺潭)〉<sup>5</sup>은 제4회 《전성미전》의 국

화부에서 ‘특선 주석상 1등’을 차지했다. 차이차오루는 타이난제2공학교(臺南第二公學校, 현재 리런(立人)초등학교)를 졸업한 후 얼마 지나지 않아 외숙부 천위평(陳玉峰, 1900~1964)을 따라 민간 도석화와 사당채화를 배우기 시작하여 타이난에서 중요한 전통화사 중 한 명이 되었다. 이후 그는 일찍이 도쿄의 가와바타화학교(川端畫學校)의 일본화과를 수학해 스승의 영향을 받아 기법 훈련과 양식을 익혔다. 마침내 1946년 6월 차이차오루는 《전성미전》에



1  
차이차오루  
〈차오링탄〉  
1949  
종이에 채묵  
31.2×23.6cm  
국립대만미술관

4 王白淵, 『臺灣美術運動史』, 王白淵 著, 陳才崑 譯, 『王白淵·荊棘的道路』(下冊)(彰化: 彰化縣立文化中心, 1995), p.344.  
5 『從第一屆全省美展創立過程探討終戰後台灣新文化之困境』에서 세리파(謝里法)는 《전성미전》 제4회에 대해 언급하면서 이 회의 국화부 특선 주석 1등상을 차이차오루의 〈열무(熱舞)〉라고 표기했는데, 이는 잘못된 것이다. 〈열무〉는 차이차오루의 제10회(1955년) 출품작으로 주석 2등상을 수상한 작품이다. 謝里法, 앞의 글(2007), p.19.

참여하면서 전후 초기 문화 충돌로 치닫  
는 험준한 대만 사회 속에서 격렬한 경쟁  
을 거쳐 굳기한 인물로서 당시 그의 전람  
회 참여라는 시대적 역할이 분명하다.

출품작 <차오링탄>의 구도와 구상  
은 청대 이후 중국의 전통산수화의 입  
장에서는 물론이고 동시대의 대만 화가  
에게조차 모두 비전형(非典型)적인 창  
신(創新)의 세계로 보였다. 이 그림의 양  
식적 특색을 자세히 들여다보면 다음  
과 같은 점을 발견할 수 있다. 화면에서  
의 강렬한 흑백 대비로 인한 동적인 구  
사가 일본화가 가노 호가이(狩野芳崖,  
1828~1888)의 <초벽도(峭壁圖)><sup>2</sup>와 매  
우 유사하다는 점에서 어떤 단서를 발견



2  
가노 호가이  
<초벽도>  
1880?  
종이에 수묵  
87.8×52.7cm  
시모노세키시립미술관

할 수 있다. 차이차오루가 일본에서 배운 스승들은 모두 '일본화' 혹은 '남화' 출신  
이었기 때문에 그의 이른 시기 작품을 보면 가와바타화학교의 스승인 유키 소메이  
(結城素明, 1875~1957)의 미학과 양식을 벗어나지 않으면서 근대 초기 선배화가  
들이 제창한 '일본화'의 영향을 띠고 있다. 그의 양식 형성의 원류가 이와 같은 사  
승 관계와 밀접하다고 볼 수 있다. 차이차오루는 일본 유학 시기 『미술대강좌: 일본  
화와·제6권·일본화 기법 용어사전』<sup>6</sup>과 가와이 교쿠도(川合玉堂, 1873~1957)<sup>7</sup>  
의 저서 『일본화의 그리는 방법』<sup>8</sup> 등의 서적을 소장했다는 사실에서도 그 실증의 실마  
리를 얻을 수 있다.<sup>9</sup> 여기서 차이차오루와 같은 화가의 등장은 당시 심사위원들과  
아무런 연고가 없었던 점에 의의가 있다. 즉 <전성미전>의 국화부에서 대만 출신

6 이 책의 강좌 구성은 모두 6권으로 나누어져 있다. 1. 기초학, 2. 재료 용구 해설, 3. 화조화 실습, 4. 풍경  
화 실습, 5. 인물화 실습, 6. 일본화 기법 용어사전. 福山福太郎 編輯, 『美術大講座: 日本畫科·第六卷·日  
本畫技法用語辭典』(東京: 福山書店, 1939).

7 유키 소메이와 히라후쿠 하쿠스이는 선후배 사이로 가와이 교쿠도에게 사사했고, 이 둘은 모두 가와바타  
화학교에서 가르쳤다.

8 川合玉堂, 『日本畫の描き方』(東京: 駿臺書房, 1934年 再版).

9 필자는 2015년 2월 13일 타이난의 차이귀웨이(蔡國偉) 선생을 방문해 이와 같은 귀한 자료를 제공 받았  
다. 이 지면을 통해 차이 선생께 특별히 감사드린다.



수상자 중 차이차오루를 제외한 3인 모두가 해당 회차 심사위원들의 학생이었다는 점이다. 차이차오루의 〈차오링탄〉은 그가 양식적 미학에서 20세기 초 일본화가 강조한 투시와 사생과 같은 기법을 구사하면서 동시에 동양예술(혹은 중국회화라고 말할 수 있는)의 기운생동을 더욱더 표현한 성공적인 작품이라 할 수 있다. 필자는 후자의 경우로 인해 바로 차이차오루가 전후 대만화단 혹은 《전성미전》에서 매우 중요한 관건을 진 인물이라고 생각한다. 예술가의 성공여부가 《전성미전》의 수상에 따라 판단되는 것에 대해서는 토론할 여지가 여전히 존재하지만 《전성미전》이 당시 유일한 관전이었다는 점에서 예술계에 있어서는 분명히 그 명성과 권위를 점유했다는 점은 부인할 수 없다.

제4회 《전성미전》의 심사위원으로는 귀췌후, 린즈주, 천진, 린위산, 천칭웨이와 그리고 마서우화(馬壽華, 1893~1977)<sup>10</sup>, 천웨이쿤(陳慧坤, 1907~2011)이 포함되었고, 이 중 마서우화는 중국대륙에서 대만으로 건너온 인사이다. 당시 국민정부를 따라 대만에 온 화가 푸신위(溥心畬, 1896~1963)가 이 전람회를 참관한 후에 『대만신생보(台灣新生報)』<sup>11</sup>는 다음과 같은 글을 보도했다.

푸 씨는 이번에 참가한 미전 작품의 풍부함에 대해 매우 찬탄했다. 국화 방면에 대해 대부분 작품 모두 이미 서양화 필법을 융합했다고 하면서 푸 씨는 비록 정통에서 벗어났다 할지라도 그 신예의 취지가 많아 달리 격조를 띠고 있고, 고오(古奧)한 국화에 생기를 더할 수 있으니 달리 새로운 국면을 개척한 것이다.<sup>12</sup>

이듬해 푸신위는 1950년 제5회 《전성미전》의 심사를 마친 후 『대만신생보』에 「소감」이라는 글을 다음과 같이 발표했다.

10 마서우화는 안웨이성(安徽省) 귀양(渦陽)의 선비 집안에서 태어났다. 허난법정학당(河南法政學堂)을 졸업하고 난징특별시정부(南京特別市政府) 비서장 등 수장을 역임했다. 그는 1947년 대만에 정착해 대만성 정부위원과 대만성문화조절위원 그리고 대만토지은행장 등 차례로 정부 직위를 맡았다. 다른 심사위원과 비교해서 마서우화는 아마추어 서화가였지만 《전성미전》 국화부 심사위원을 제25회(1970년)까지 줄곧 맡았고 아울러 제28회에서는 평의위원으로 초대된다. 王白淵, 『臺灣美術運動史』, 『臺北文物』(1955. 3), p.360; 黃冬富, 『臺灣全省美展國畫部門之研究』(高雄: 復文圖書, 1988), pp.175-176.

11 『台灣新生報』는 일제시기 『台灣新報』가 1945년에 개명한 것으로 과거 학자들은 대개 『新生報』로 인용한 바 있어 여기서 설명코자 한다.

12 溥心畬, 『溥心畬稱讚中西融匯別成格調』, 『台灣新生報』, 1949. 11. 19, p.6.

국화의 정규(正規)는 서법에서 나오며 국화는 당송을 원조(正宗)로 삼는다. 먼저 서법에서 그림으로 간 후 당송의 깊이를 고찰해야 한다. 남송에 이어 일본과 조선은 모두 중국을 유학함으로써 남송화의 정수를 종으로 삼아 귀국해 이를 전파해 화법의 종으로 삼은 후 그 나라의 풍속과 섞여 일본화파로 변한 것이다. 그 석학자들이 문사에 기속하여 중국의 규범을 지켰고, 그 불변자는 스승의 말씀을 독실하게 지켰다. 그러나 변자 속에는 현지 풍습이 섞여 시비를 가리기 어려우나 우열은 정확히 드러난다. 오늘날 인쇄가 정밀하여 고인의 서법 명화의 나날이 확대되어 전하니 군자에 이르려면 스스로 잘 선택해 배움으로 나가 일신으로 빛을 내고 문예를 광대하게 발양시켜야 한다.<sup>13</sup>

여기서 푸신위는 중국을 원류로 한 ‘일본화파’는 취할 수 있다고 할지라도 중국 고대 서법과 명화를 입수할 것을 독려하고 있다. 푸신위의 이러한 입장에 섰던 평론가들의 글은 바로 1946년 제1회 국화부 심사위원들이 앞서 말한 “출품작을 총체적으로 보면서 우리들은 국화(國畫)의 세를 느꼈다. 무조건 추종해 판에 박은 듯한 남화(南畫) 혹은 바람직하지 못한 옛 작품의 모방 등은 진귀한 생명력을 망각했다는 점에서 매우 탄식할만하다!”고 한 것과는 엇박자를 내고 있다. 그러나 이러한 푸신위의 언설은 1950년대의 대만화단에서 점차 흡수되어 갔다.

1951년 1월 28일 이십세기사가 주최한 《1950년 대만예단의 회고와 전망(1950年台灣藝壇的回顧與展望)》이라는 좌담회에서 대만예술계의 문제가 논의되었다. 이때 중국 대륙 출신인 류스(劉獅, 1910~1997)는 다음과 같이 지적했다.

... 현재 나는 또 다른 문제를 하나 제기하고자 한다. 이는 바로 중국화와 일본화의 구별에 관한 문제이다. 현재 아직도 수많은 사람들은 일본화를 국화로 오인하고 있고 또 한 어떤 그림은 분명히 일본화인데 스스로 중국화가라고 하니 실로 가소롭다! 예를 들어 제5회 미전이 열린 중산탕 전람회에 출품한 것들은 대개는 일본화에 속하나 모두 국화라는 모습으로 전시되었고 국화로 당선된 1등 수상작은 실로 일본화이다.<sup>14</sup>

13 溥心畬, 「所感」, 『台灣新生報』, 1950. 11. 24, p.10; 黃冬富, 앞의 책, pp.81-82; 郭繼生, 「一八九五~一九八三年的美術與文化政治: 台灣的『日本畫』/『東洋畫』/『膠彩畫』」, 『藝術家』42:3 (1996. 3), p.359.

14 「一九五〇年臺灣藝壇的回顧與展望」, 이 글은 謝里法, 『日據時代台灣美術運動史』(台北: 藝術家出版社,

“동양화는 일본화가 아닌가”와 ‘일본화와 중국화의 구별’ 등과 같은 의제는 1950년대 대만화단에서 분분한 쟁론이 되었다. 과거 ‘국화논쟁’과 관련된 글들은 이미 수를 셀 수 없이 많았기에 여기서 굳이 다시 서술하지 않겠다. 1950년대 대만의 정치 문화적인 분위기는 중국과 대만 양안의 인민들이 서로 다른 일본을 경험한 원인으로 인해 일제시기 일어난 수많은 ‘동양화’ 화가(천진, 린즈주와 같은) 들은 화단에서 그 영향력을 잃고 일선에서 뒤로 물러나게 되었던 것은 확연하다. 과거 ‘대전’ 삼소년(三少年)〈대만미술전람회〉에 새롭게 등장한 젊은 3명의 화가(역사주) 중의 한 명인 귀췌후는 더욱더 화단과 멀어져 타지로 갔다. 이 시기 미술대학 미술과의 ‘국화’ 교수<sup>15</sup>들은 물론이고 《전성미전》에서 수상한 거의 모든 화가들은 중국화가들이 갖고 온 ‘정통국화’ 양식을 위주로 작품을 제작했다. 여기서 주목되는 예외적인 사실은 과거 동일한 일본미술교육을 받아 일본화풍의 영향을 받았던 차이차오루의 경우 1950년대 ‘정통국화’ 논쟁 속에서도 오히려 누차의 수상했다는 것인데 그 원인은 도대체 무엇인가? 라는 의문점을 상기해 볼 수 있다.

### Ⅲ. ‘역사화’의 부흥

자이(嘉義) 출신 화가 루윈성(盧雲生, 1913~1968)이 1등상, 황이(黃異, 생졸년 미상)는 2등상을 수상했던 1950년 제5회 《전성미전》 국화부에서는 차이차오루가 <루이문에 진입한 정성공(鄭成功進入鹿耳門)>(원작 상실)이라는 역사화로 ‘무감사’<sup>16</sup>의 영예를 안았다. 이 그림의 제재는 국공내전에서 실패하고 대만으로 온 국민 정부가 재차 강조한 ‘정통’ 중국의 의식세계에 상당히 부합한 것이다. 당시 같은 《전성미전》의 서양화부 심사위원이었던 천칭편(陳清汾, 1913~1987)<sup>17</sup> 선생은 『대만신

1992), p.243에 수록; 謝里法, 앞의 글(2007), p.19.

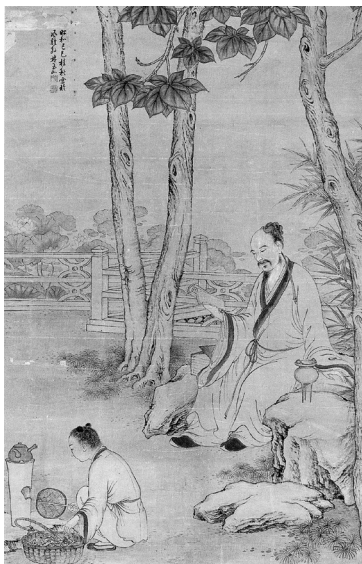
15 여기에 포함되는 화가는 黃君璧(省立師範學院), 溥心畬(省立師範學院), 金勤伯(省立師範學院, 國立藝專), 歐豪年(國立藝專), 傅狷夫(政工幹校, 國立藝專), 梁又銘(政工幹校), 梁中銘(政工幹校), 季康(中國文化學院) 등이다.

16 《성전(省展)》 제2회부터 ‘무감사특선교육회상’, ‘무감사특선주석상’ 등이 있었다. 侯壽峰, 『省展免審查制度的回顧與展望』(上), 『臺灣美術』 9:2, (1996. 10), p.57 참조.

17 천칭편(陳清汾)의 호는 문충(文忠) 자는 행(行)으로 타이베이 다따오칭(大稻埕) 출신이다. 부친 천텐라이(陳天來)는 금기제차회사(錦紀製茶會社)를 설립해 남양에서 사업을 했다. 천칭편은 태평공학교(太平公學校)를 졸업한 후 1925년 간사이미술학원(關西美術學院)과 훗날 도쿄의 문화학원에서 수학하며 아리시마 이쿠마(有島生馬)에게 사사했다. 일본 자작의 딸과 결혼하여 다나카 기요분(田中清汾)으로 개명한다. 그

생보』에서 “대가 푸신위 선생, 마서우화 선생, 황견비 선생의 작품은 비교적 단조로운 국화작품들 중에서 찬연하게 드러나 주었다. 황이(黃異) 선생의 묘족(苗族) 시장 풍경은 각별한 가작이라 할 만 하다”<sup>18</sup>고 칭찬했고, 아울러 “차이진티엔(蔡錦添, 즉 차이차오루) 선생이 대만을 대표로 정연평(鄭延平, 즉 鄭成功)을 든 것은 자유중국의 정의로운 기개”라고 칭찬했다.

대만의 ‘역사화’ 발전에서 볼 때 일제시기 총 16회에 걸친 《대전》, 《부전》의 입선작 2천여 점 중 대만 역사와 관련된 제재의 작품은 단 3점만이 있고, 이 또한 일본화가에 의한 제작된 것이다.<sup>19</sup> 린위산은 1929년 제3회 《대전》에 유교적 가치와 형식을 주제로 한 〈주렴계(周濂溪, 즉 주돈이(周敦頤))도3〉를 출품했으나 당시 거의 좋은 평가는 받지 못했다.<sup>20</sup> 1935년 일본 정부가 《시정40주년기념대만박람회(始政四十周年紀念台灣博覽會)》(약칭 ‘대박(臺博)’)에 맞춰서 타이난시 《대박》 분관을 마련하고 이때 화가 고바야카와 도쿠시로(小早川篤四郎, 1893~1959)<sup>22</sup>에게 그림을 의뢰했다. 여기서 주의할 것은 이러한 역사화 제작은 결코



3  
린위산  
〈주렴계〉  
1929  
종이에 채묵  
179×116cm  
국립대만미술관

는 1928년 프랑스 파리 라이시엄(Lyceum)으로유학을 가면서 대만에서 최초의 프랑스 유학생이 된다. 유럽에 체류하면서 이과화에 출품해 입선한 바 있다. 臺灣省政府教育廳 策劃編輯, 『全省美展四十年回顧展專集』(台北: 臺灣省政府, 1985), p.290; 顏娟英 譯著, 『風景心境: 台灣近代美術文獻導讀』(上冊)(台北: 雄獅, 2001), p.169.

18 陳清汾, 『第五屆美術展覽會簡評』, 『台灣新生報』, 1950. 11. 24, p.7.

19 이와 상관된 내용은 黃琪惠, 『再現與改造歷史: 1935年博覽會中的「臺灣歷史畫」』, 『國立臺灣大學美術史研究集刊』 20 (2006. 3), p.115 참조.

20 顏娟英, 『日治時期地方色彩與臺灣意識問題—林玉山從「水牛」到「家園」系列作品』, 『新史學』 15:2 (2004. 6), pp.130-131.

21 《시정40주년기념대만박람회》와 관련한 연구는 程佳惠, 『台灣史上第一大博覽會1935年魅力台灣SHOW』(台北: 遠流出版公司, 2004); 程佳惠, 『1935年台灣博覽會之研究』(中壢: 國立中央大學歷史研究所碩士論文, 2000) 참조.

22 고바야카와 도쿠시로와 대만과의 관계 및 그가 《시정40주년기념대만박람회》의 역사화를 맡게 된 경위는 黃琪惠의 논문에서 자세히 분석·설명되어 있다. 黃琪惠, 『再現與改造歷史: 1935年博覽會中的「臺灣歷史畫」』, 『美術史研究集刊』(2006. 3), pp.116-141.

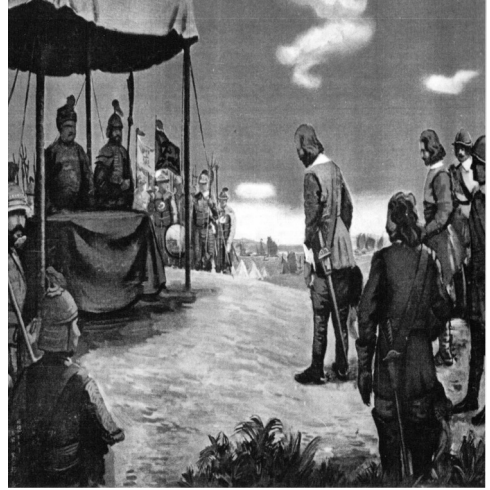
4

고바야카와 도쿠시로  
〈정성공〉  
1935  
캔버스에 유채  
160×130cm



5

고바야카와 도쿠시로  
〈정성공과 네덜란드군의 의화 담판〉  
1935  
캔버스에 유채  
160×130cm



단순히 고바야카와 한 사람 손에서 나온 것이 아니며, 이는 여러 학자들에 의해 이미 밝혀졌다. 고바야카와는 이 작품을 제작함에 있어 연대에 따른 분류법을 사용했는데, 그 중 '정성공의 시대[鄭氏時代]<sup>도4</sup>에는 해당하는 작품은 〈최후의 이별〉과 〈정성공〉<sup>도4</sup> 〈정성공과 네덜란드의 해전〉, 〈정성공과 네덜란드군의 의화 담판〉<sup>도5</sup>을 포함한다. '시대를 바꾸다[改隸時代]'에는 〈기타시라카와노미야 요시히사 신노의 자이성 공격(北白川宮能久親王의嘉義城御攻撃)〉, 〈후시미노미야 사다나루 신노의 부다이쥬이 상륙(伏見宮貞愛親王의布袋嘴御登陸)〉, 〈노키 장군과 타이난 시민 대표(乃木將軍與台南市民代表)〉, 〈타이난 입성-노키 사단의 선봉(臺南入城-乃木師團的先鋒)〉과 〈후시미노미야 사다나루 신노의 최후 탐망(伏見宮貞愛親王最後의探望)〉이 있다.<sup>23</sup>

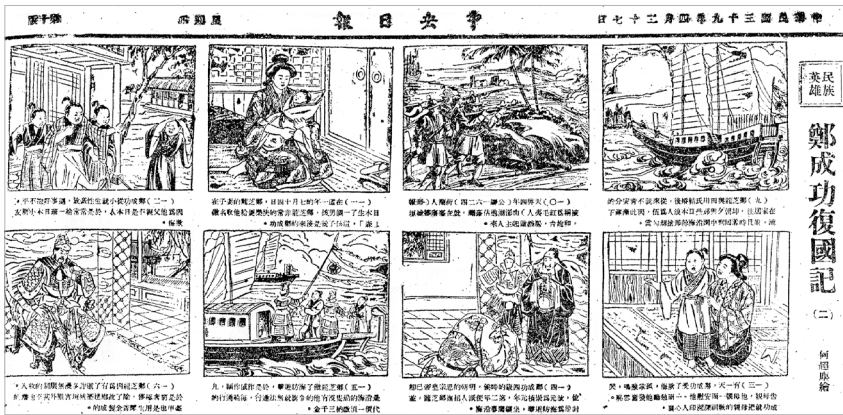
역사화와 관련하여 일본 유화의 아버지 구로다 세이키(黒田清輝, 1866~1924)를 언급하면, 그는 라파엘 콜랭(Louis-Joseph-Raphaël Collin, 1850~1916)에게 사사해 영향을 받아 프랑스 유학을 마치고 귀국한 후에 우의적이고 역사적인 주제의 창작을 일본화단에 소개하려고 했다. 메이지(明治) 20년대부터 30년대(1887~1907)에 이르러 일본화와 서양화 두 부문에서 역사화의 창작은 《내국권업박람회(內國勸業博覽會)》 등의 전시에서 성행했다.<sup>24</sup> 당시 유키 소메이와 히라후쿠 하쿠스이(平福百穂,

23 黃琪惠, 위의 글(2006), pp.122-126; 廖瑾瑛, 『小早川篤四郎(日曉의熱蘭遮城)』(台南: 台南市政府, 2012), pp.6-8, 29-33; 程佳惠, 위의 글(2004), p.114.

24 朝日新聞東京本社 企画部 編, 『生誕一二〇年紀念岡倉天心と日本美術院展』(東京: 朝日新聞東京本社企

1877~1933) 등은 일찍이 새롭게 출토된 당나라 용(甬)이나 혹은 한나라 무량사 화상(畵像) 등의 자료를 응용해 역사화를 제작한 바가 있으나 이러한 분위기는 애석하게도 대만 화단에 영향을 주지 못했다.<sup>25</sup>

대만 식민시기에 일본정부는 정성공의 모친이 일본이라는 점에서 종종 그를 강조해 선전을 했다. 이는 대만을 통치했던 정성공이 절반은 일본혈통이었으므로 일본정부는 다시 대만 통치의 정당성을 부여받은 원조라는 점을 부각시키고자 한 것이다. 정성공의 화제가 고바야카와의 <정성공과 네덜란드군의 의화 담판>과 같은 역사화 제작 외에도 다시 이용되는 사례가 이후에 발생한다. 흥미롭게도 1945년부터 국민정부는 반대로 정성공이 절반은 중국혈통임을 강조하여 스스로에게 대만 통치의 정당성을 부여했다. 전후 초기 대만은 일본과 중국 등의 문화 정체성이 섞인 복잡한 사회 배경을 지녔고 이에 정부는 '일본화 제거'와 대만을 '조국'으로 회귀시킨다는 상상의 신문화 정통성을 새롭게 제조하고자 한 정책을 내세웠다.<sup>26</sup> 이에 예술가들의 창작 방향은 정권의 교체에 따라 더욱 복잡하고 다변해져 갔다. 1950년 4월 20일부터 중국 국민당 기관지 『중앙일보』는 연환화(連環畵)형식의



6  
허차오칭(何超塵)  
그림 연재만화  
『민족영웅 정성공 복국기』  
『중앙일보』  
1950. 4. 27, p.10

画部, 1982), 도43; Shuji Takashina, J. Thomas Rimer, with Gerald D. Bolas, Paris in Japan: the Japanese encounter with European painting (Tokyo: Japan Foundation; St.Louis Washington University, 1987), p.29; 台北市立美術館展覽組編輯, 『東亞油畫的誕生與開展』(台北: 台北市立美術館, 2000), p.79; 黃琪惠, 앞의 글(2006), pp.112-113; 王秀雄, 『日本美術史』(下冊)(台北: 國立歷史博物館, 2000), p.48.

25 林柏亭, 『台灣東洋畫的興起與臺府展』, 郭繼生 主編, 『當代台灣繪畫文選1945-1990』(台北: 雄獅圖書, 1991), pp.81-82.

26 廖新田, 『臺灣戰後初期「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, 『藝術的張力: 臺灣美術與文化政治學』(台北: 典藏藝術家, 2010), pp.62-63.

비정기적 만화 「민족영웅 정성공 복국기(復國記)」<sup>26</sup>를 반년 이상 장편으로 연재했다.<sup>27</sup> 국민정부는 ‘반공 대륙, 잃어버린 국토 회복’을 선전하면서 문화를 권력 경쟁의 영역으로 보고 신문을 통해 교육과 선전을 한 것이다. 이 점에 대해서 연구자 라오신텐(廖新田)은 다음과 같이 말했다.

2차 세계대전 후 대만은 50년이라는 긴 세월의 일본 식민 통치(1895. 5. 8~1945. 8. 15)를 마감했다. ... 국민당 정부는 대만을 접수하는 과정에서 문화와 심리(정신)를 내세우는 것을 가장 중요한 사업중 하나로 삼았고, 아울러 정치적 통솔의 큰 우산 아래서 진행했다. 전후 대만의 문화정책은 교육과 선전을 통한 ‘문화 통치적’ 수단으로 설명할 수 있고, 이는 개인/단체, 유형/무형 등의 전방위적인 학습과 그에 따른 강약의 조절이었다. 그 중국의 문화라는 것은 바로 통치의 목적 달성인 것이다.<sup>28</sup>

전통 수묵화와 함께 충효정신과 같은 역사적 제재를 강조한 ‘역사화’는 정권의 전환에 따라 국민정부가 주도한 《전성미전》에서 또다시 중요한 장르가 되었다. 이 때 차이차오루는 역사화를 개작했고, 이는 당시 시국에 부합했다. 마치 그가 국민정부에 호응해 국가의 정통성을 국제적으로 강조하는 일에 나선 것이 된 셈이다. 따라서 차이차오루는 제재로서 ‘정확성’을 지닌 역사화 〈루이면에 진입한 정성공〉을 제작해 1950년 《전성미전》에 출판하면서 ‘무감사의 영예를 안을 수 있었던 것이다.’

#### IV. 지방색채에서 ‘산하부흥(山河復興)’으로

‘역사화’ 장르 외에도 ‘산수화’ 장르는 1950~1970년대 《전성미전》에서 역시 상당한 인기를 누린 분야로 일제시기 《대전》 혹은 《부전》에서 보였던 것과는 다른 심미적 경향을 지닌다. 산수화는 중국화의 전통으로서 가장 뛰어난 문화로 전수되었

27 何超塵 繪, 「民族英雄鄭成功復國記(一)」, 『中央日報』, 1950. 4. 20, p.10; 何超塵繪, 「民族英雄鄭成功復國記(三十)」, 『中央日報』, 1950. 11. 9, p.8; 何超塵 繪, 「民族英雄鄭成功復國記(三十二)」, 『中央日報』, 1950. 11. 23, p.10.

28 廖新田, 앞의 글, p.62.

고, 그 배경에는 철학적 사유방식 면에서 세계 예술의 속에서 유일무이한 지위를 차지했다는 점을 내세운다. 그러나 20세기 중국 전통 산수화는 서양 학문의 자극을 받아 변화가 시작된 것이다.

1949년 국민정부가 대륙에서 철퇴하고 대만에 상륙한 후 수많은 화가들 역시 정부를 따라 대만에 왔다. 그중 가장 저명한 전통 서화가로는 황견비, 푸신위, 푸젠푸(傅狷夫, 1910~2007) 등을 들 수 있다. 1946년 6월 대만성립사범학원(台灣省立師範學院, 현 국립대만사범대학), 미노도화전수과(美勞圖畫專修科, 1949년 예술과로 개명, 이후 예술과로 통칭)를 설치했는데 이는 당시 대만에서 최고의 고등 미술학부로서 영재 양성의 요람이 된다. 황견비, 진진보(金勤伯, 1910~1998), 푸신위 등이 앞뒤로 예술과에서 가르쳤다.

황견비는 광둥성(廣東省) 광저우(廣州)에서 태어나 16세에 광둥공학에 입학해 리야오핑(李瑤屏, 1880~1938) 선생에게 교수 받았다고 알려져 있는데 당시 리야오핑은 고화와 고본의 임모를 가르쳤다고 한다.<sup>29</sup> 대부분의 중국 수묵화가들은 모두 과거 대가의 작품을 임모했고, 황견비 역시 임모를 통해 회화 학습을 시작했다. 특히 그는 원대화가 왕몽(王蒙, 1271~1368, 字叔明, 호(號)는 黃鶴山樵)과 청대 사승화가 곤잔(髡殘, 1612~1673, 자(字)는 石谿)을 학습했다. 또한 그는 고화 임모 외에도 1922년 추팅미술학원(楚庭美術學院)<sup>30</sup>에 입학해 서양회화를 배웠다. 3년에 걸쳐 서양식 미술 훈련을 받은 황견비는 서양회화의 투시와 명암 그리고 수채화의 색을 중첩한 기법을 잘 다루었다.<sup>31</sup>

황견비는 1949년 대만에 온 후로 20여 년간 사범대학의 예술과 주임 교수로 재직했다. 그는 교직 외에도 1950년 제5회 《전성미전》을 시작으로 심사위원을 계속 맡았고, 제29회 이후부터는 평의위원(評議委員)으로 초빙된다.<sup>32</sup> 이외에도 그는 장제스 총통의 부인인 송메이링(宋美齡, 1898~2003)의 국화 선생을 맡았던 동시

29 Chu-tsing Li, "Traditional painting development during the early twentieth-century," *Twentieth-Century Chinese Painting* (Hong Kong: Oxford University Press, 1988), p.99.

30 추팅미술학원(楚庭美術學院)은 일본에서 유학하고 귀국한 천치우산(陳丘山), 황웨이한(黃恢漢)과 미국에서 유학한 량만(梁巒)이 함께 조직한 신식 미술학교이다. 黃光男·鄭純音·王素峰, 『黃君璧繪畫風格與其影響』(台北: 台北市立美術館, 1987), p.17 참조.

31 黃光男·鄭純音·王素峰, 위의 책, pp.16-17.

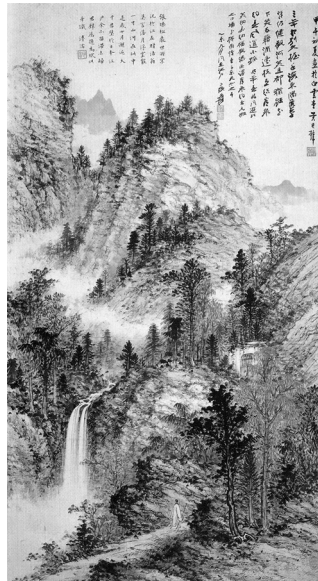
32 《전성미전》은 제28회부터 새로 조직하며 심사면제를 없애는 외에도 10명의 원로급 심사위원을 고문으로 초대했다. 그러나 제29회부터 고문 직위를 다시 평의위원(評議委員)으로 개칭했다. 侯壽峰, 앞의 글(1996), pp.57-58.



에 수차례 문화대사로서 활약하며 대만화단에 무시할 수 없는 영향을 끼쳤다.

사범대학 예술과에서 황견비는 기초 실력을 다지는 견실한 회화 학습을 일관되게 강조했는데, 중국회화에 있어서 ‘기본공부’의 함양을 ‘필묵의 주요 문제’로 인식했다.<sup>33</sup> 황견비는 다음과 같이 언급한 바 있다.

국화를 학습하는데 있어서 임로부터 시작하지 않을 수 없다. 고인의 오묘한 깊이를 터득한 후에 비로소 높은 수준의 가작(佳作)을 창출할 수 있는 것이다. 젊은이들에게 바라건대 고궁박물관에 자주 가서 고화를 많이 보고 앞선 화가의 명적을 많이 임모해야 한다. 그런 후 많은 사생과 많은 명승지를 관람하는 것이야말로 바로 대자연의 스승으로 삼는 것이라 할 수 있다.<sup>34</sup>



황견비가 대만에 온 후부터 1969년에 이르기까지 제작한 작품들은 대개 잃어버린 고향의 기억을 표현한 것이거나 혹은 고화의 정경을 임모한 것이다.<sup>35</sup> 당시 국민정부가 강조한 민족의식과 문화 정체성과 분명한 관계가 있다. 그의 1954년 작 <책장심유(策杖尋幽)><sup>도7</sup>와 같은 작품에서는 산림의 필축 혹은 전체 구도에서 곤잔이나 왕몽의 화풍을 추구하고 있음이 여실히 드러난다. 당시 천더싱(陳德馨) 교수는 대만화단에 대해 다음과 같이 기술하고 있다.

7  
황견비  
<책장심유>  
1954  
종이에 수묵채색

33 黃光男·鄭純音·王素峰, 앞의 책, pp.60-61.

34 黃君璧, 『君翁畫語錄』은 黃光男·鄭純音·王素峰, 앞의 책, p.172에 수록.

35 1969년 황견비는 남아프리카 케이프타운 박물관 초청을 받아 방문해 전람회를 열었다. 남아프리카 전람회를 마친 후 브라질로 가서 장다첸(張大千)을 만나 브라질의 이과수 폭포를의 장관을 친히 경험했다. 귀국 전 그는 또 미국과 캐나다를 경유할 때 고평에서 나이가카라 폭포를 목도했다. 이 여행 경험으로 훗날 사생 위주의 회화 양식으로 변화한 것을 분명히 알 수 있다. 黃光男·鄭純音·王素峰, 위의 글, pp.82-90; Su-hsing Lin, "The Role of the National Taiwan Normal University in the Development of Chinese Painting in Taiwan from 1945 to the 1960s," MA thesis, The Ohio State University, 1996, pp.86-90.

전통 산수화 제작이란 시대적 사명으로서 마치 그들 자신들이 배워 길러진 특질과도 같은 것으로 이는 필묵의 선조, 허실의 구도와 점경인물, 그리고 향수의 제시(題詩) 등의 도움을 가져와 고향으로 돌아갈 수 없는 군인과 실향민들을 위해 중원을 향수하는 매개로 모색했던 것이다.<sup>36</sup>

이를 대변한 가장 유명한 예가 바로 1968년 국립역사박물관에서 차례로 전시한 장파첸(張大千, 1899~1983)과 뤼포팅(呂佛庭, 1911~2005)의 <장강만리도(長江萬里圖)>로 이 두 화가는 동일 제목으로 각기 다른 양식의 회향의 정감을 표현해 고국 산하의 의미를 부흥시키고자 했다.

뤼포팅은 1911년 허난성(河南省) 비양(泌陽)에서 출생해 1931년 베이핑예술전과학교(北平藝術專科學校)에 입학한 후 바로 치바이스(齊白石, 1864~1957) 등과 같은 교수에게 사사했으며 산수화로 이름을 알렸다.<sup>도8</sup> 1948년 시안(西安)에서 대만으로 온 후 1949년 8월 타이중사범전과학교(현 타이중교육대학)에 초빙되어 오랫동안 중국화를 가르쳤다. 1956년 교육부의 초청으로 미육위원회(美育委員會)의 직을 맡은 동시에 국립예술관의 미술과 주임으로 일했고, 아울러 제4회 《전성미전》 준비위원회를 담당했다. 그는 대만에 온 후 <장성만리도(長城萬里圖)>(1961년), <장강만리도>(1963~1964년) 및 <황하만리도(黃河萬里圖)>(1983~1985년) 등 역사적인 대작을 창작했다. 일찍이 일제시기 《대전》 심사위원인 일본화가 마쓰바야시 게이게츠(松林桂月, 1876~1963) 등으로 인해 고취된 ‘지방색채’의 발전은 이 시기에 들어와 이미 퇴색해 버렸다.<sup>37</sup> 대륙에서 이주한 중국화가들에게 대



8  
뤼포팅  
<천산(天山)>  
1979  
종이에 수묵채색  
135×69cm  
국립대만미술관

36 陳德馨, 「余承堯〈長江萬里圖〉與六、七十年代的思鄉情懷」, 『國立臺灣大學美術史研究集刊』 11 (2001.9), p.71.

37 顏娟英, 「臺展時期東洋畫的地方色彩」, 『臺灣東洋畫探源』 (台北: 台北市立美術館, 2000), pp.13-15; 顏娟

만의 산천 풍경은 거의 눈에 들어오지 않았던 것이다. 이들은 여전히 명말 동기창(董其昌, 1555~1636)이 강조한 고인의 필묵과 ‘스스로 깨달은 산수관의 양식’을 따르고, 이러한 양식은 황견비 등과 같은 중국화가들에 의해 전후시기 대만 산수화에 매우 깊은 영향을 미치게 된다.

물론 국내외의 각종 미술대회에서 심사위원들은 상당히 중요한 역할을 하게 되는데, 즉 전 미술대회에서 영향력과 주도권을 가지거나 혹은 화단을 이끄는 큰 세력이 되었다고 할 수 있다. 최근 역대 《전성미전》과 관련된 통계 자료를 보면 제1회와 제2회의 국화부 심사위원들 모두 “일제시기부터 미술운동을 시작해 탁월한 성취를 이룬 화가들과 합심해 전람됨에 참여한 것으로 심사위원 역시 이러한 기반을 바탕으로 조성한 것이다.”<sup>38</sup> 《전성미전》 제1회부터 제13회까지 국화부 심사위원 수를 보면 대만 출신은 5인에서 7인을 유지하고 있는 반면, 중국에서 대만으로 이주한 중국화가들의 수는 1인에서 3인으로 증가한다. 비록 이러한 비례에서 대만 출신 심사위원이 다수를 차지한 것으로 보이지만 1950년대 대만화단의 경향은 줄곧 “정통국화란 무엇인가”라는 논쟁의 영향으로 화단의 주류 양식은 이미 분명한 변화를 겪고 있었다. 화가 천웨이쿤의 회고를 보면 다음과 같다.

민국 38, 39년(1949, 1950년)부터 대륙에서 대만으로 온 화가 푸신위, 황견비 등과 같은 화가들은 성전(전성미전)에서 심사위원을 맡기 시작했고 그들의 투입은 대만의 예술계에 큰 충격을 주었다. 그들의 전통 국화 양식은 당시 대만화가들에게도 점점 영향을 주어 변화를 만들었고, 본인을 포함한 적지 않은 화가들은 동양화 외에도 (서양화가들도) 전통국화에 주의를 기울여 연구하기 시작했다.<sup>39</sup>

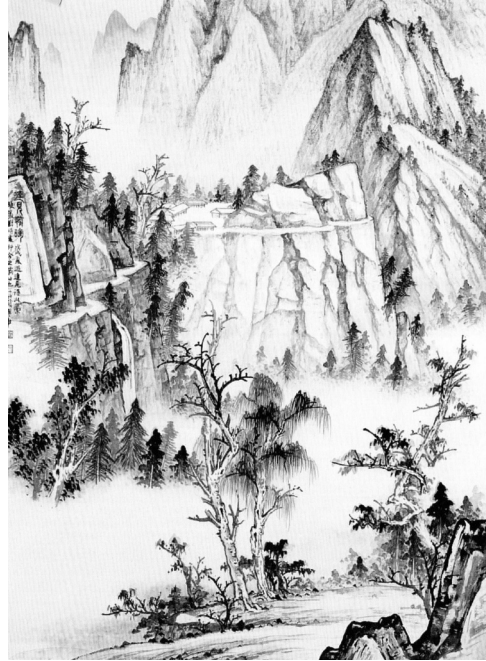
심사위원 외에 미전에 참가해 수상한 화가들 또한 대만 화단의 변화를 이끈 세력으로서도 상당히 중요한 변수로도 작용했다. 바로 대만의 지명도 높은 서화가이자 국학자였던 장이한(姜一涵, 1926~2018)이 여기에 속한다. 산둥성(山東省) 창이(昌邑)에서 태어나 1949년 대만사범대학 중국문화과에 입학했던 장이한은 1954년

---

英, 『臺展東洋畫地方色彩的回顧』, 顏娟英 譯著, 앞의 책(2001), pp.486-501.

38 楊三郎, 『回首話省展』, 臺灣省政府教育廳 策劃編輯, 『全省美展四十年回顧展專集』(臺灣省政府教育廳, 1985), p.2.

39 陳慧坤, 『省展的回顧與前瞻』, 臺灣省政府教育廳 策劃編輯, 위의 책(1985), p.4.



9  
장이한  
〈계산고은〉  
1961  
182×96cm

10  
푸션  
〈달견조휘〉  
1962  
종이에 수묵채색  
124×90cm  
1963년 전성미전 일등상  
가오슝시립미술관

바이원탕(白雲堂) 화실에 들어가 황견비에게 산수를 배운다. 1957년에 이르러 그는 《전성교원미전(全省教員美展)》국화부에서 1등상을 받았으나 현재로서는 이 작품의 행방을 찾을 수 없어 어떠한 화풍으로 그렸는지는 알 수 없다. 그러나 이를 대신해 산수화로 제작된 그의 1961년작 〈계산고은(溪山高隱)〉<sup>40</sup>에서 황견비의 영향을 찾아볼 수 있다.

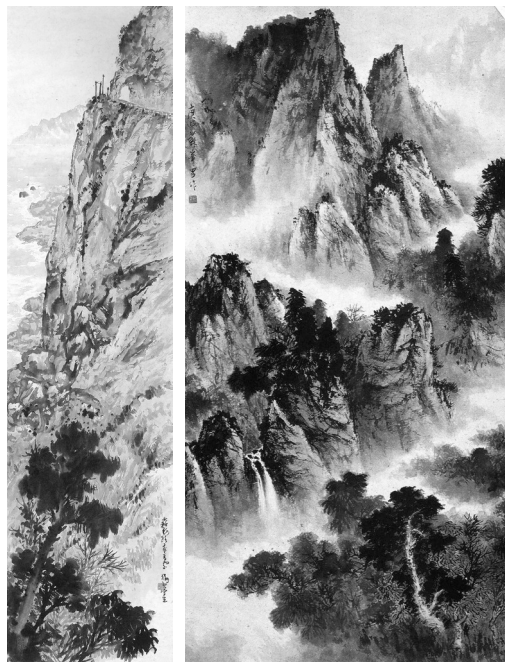
장이한 외에도 대만에서 미술사가 겸 서화감정가로 지명도 높은 푸션은 사범대학 미술과 시절 역시 황견비의 학생이었다. 푸션은 1936년 상하이에서 출생해 1947년 부모를 따라 대만으로 와 핑둥(屏東)에 거주했다. 1959년 사범대 미술과를 졸업한 그는 재학 시절부터 황견비와 푸신위 선생에게 수묵화를 배웠고, 이외에도 대학 2학년 때 항저우 출신 푸젠푸에게 그림을 배웠다.<sup>40</sup> 푸션은 대학 시절 이러한 스승의 영향으로 동원(董元, 약 934~962)의 〈계산역여도(溪山逆旅圖)〉와 청초 사왕 중 한명인 왕휘(王翬, 1632~1717)의 〈강산종람(江山縱覽)〉(1958) 등의 고화를

40 陸蓉之, 『溯古·開今·傳申』(台中: 國立臺灣美術館, 2016), p.30.

임모하기 시작해 고서화 명적(名蹟)의 임모와 방작으로 인해 여러 선배 서화가로부터 상찬을 받았다.<sup>41</sup> 사범대학 졸업 후로 푸션은 서화전과 각종 공모전에 참가해 여러 차례 수상한 바가 있는데, 그중 1963년 <달견조휘(達見朝暉)><sup>도10</sup>는 《전성미전》 국화부에서 1등으로 당선되었다.

장이한과 푸션의 경우와 달리 쑤핑난은 전후시기 타이베이 단수이(淡水)에서 출생해 국립예술전과학교(현 국립대만예술대학) 미술과를 졸업했는데 학생시절 푸젠푸에게 사사했다. 푸젠푸는 17세에 항저우의 서화단체 서녕서화사(西泠書畫社)에 들어가 당시 사장인 왕치엔로우(王潛樓, 1871~1932) 선생에게 그림을 배워 산수를 전공했다. 1937년 항일전쟁에 참가한 푸젠푸는 군대를 따라 난징(南京)에서 충칭(重慶)까지 이르는 여정을 통해 중국의 놀라운 대산대수의 자연을 체험했고, 이때 빼어난 산수자연으로부터 받은 감동을 훗날 창작의 기초로 삼게된다.<sup>도11</sup> 이후 푸젠푸는 1949년 국민정부를 따라 상하이에서 대만으로 이동했고, 1959년부터 《전성미전》의 국화부 심사위원을 맡았다. 이외에도 그는 1961년 정공간부학교(政工幹部學校,

현 국방대학정치작전학원(國防大學政治作戰學院)) 미술과에서 국화 교수로 있다가 1962년부터 국립예술전과학교 미술과로 옮겨 10여 년간 국화 교수를 지냈다. 1970년 푸젠푸의 학생 쑤핑난은 전통 중국 산수화 양식의 <유학청천(幽壑清泉)>으로 《전성미전》 국화부에서 1등을 수상했고,<sup>도12</sup> 이로써 대만화단에서 두각을 나타냈다. 푸션과 쑤핑난 모두 사생을 바탕으로 빛 처리 기법을 다루고 있으나 필묵과 구도 면에서 보면 이 두 수상



11  
푸젠푸  
<쑤화 고속도로의 최고지  
(蘇花公路最高處)>  
1961  
종이에 수묵채색  
3184×47cm  
타이베이 국립고궁박물관

12  
쑤핑난  
<유학청천>  
1970  
종이에 수묵채색  
전성미전 일등상  
가오슝시립미술관

41 陸蓉之, 위의 책, pp.32-56.

작 모두 양식적으로는 중국에서 건너온 스승들의 영향을 받았던 점이 뚜렷하게 드러난다. 이들 입상작들이 수상할 수 있었던 배경은 바로 1950년대부터 1970년대 까지 국민정부가 강조한 문화이념과 맞닿아 있었다. 즉, 고향을 그리워하며 귀향하고자하는 산천의 이미지를 묘사함으로써 문화 정체성에 부합하려 했고, 이는 바로 그 시대 예술의 시각언어라고 할 수 있다.

## V. 맺음말

정권의 교체와 문화 정체성이 예술 창작에 영향을 주었던 점은 전후시기 대만의 수목화 발전에서 분명히 드러난다. 전후 대만 미술계에서 《전성미전》이라는 무대는 최고의 권위를 상징했으며, 여기서 장려된 미술가들의 창작은 때때로 크고 작은 시대적 역할을 담당하기도 했다. 《전성미전》과 같은 관전은 당시 국공 대립과 ‘식민화 청산’ 등의 사회 변화라는 시대 배경 아래서 처음에는 다양한 양식과 자유 창작의 전람회를 지향했지만, 이는 분명 이를 수 없는 이상이었다. 일제시기부터 장려된 ‘창조 정신’, ‘지방색채’ 등과 같은 예술 명제는 국민정부에 들어와 국제적인 중화민국의 정통성과 조국 산천 복귀라는 심리적 요구에 호응하는 것으로 바뀌었고, 이때 역사화와 산수화의 장르는 미전 입선에서 백전백승할 수 있는 제재의 범주로 작용했다. 차이차오루나 푸선과 같은 화가의 예술 생애와 창작을 통해 우리는 20세기 미술가들이 끊임없는 정치 문화 정체성의 충격 속에서 세파의 질곡에 맞서야 했음을 알 수 있다. 특히 급변하는 국제정세 속에서 변화하는 미술사조와도 맞서야 했던 상황이기도 했다. 이시기 회화는 대만 뿐만 아니라 중국에 있어서도 전형화된 패턴과 이를 전환하려는 형태를 보였다. 그러나 문제는 이때 미술가들이 이것을 극복하는 방법에서 사회적인 요구와 개인적인 입신양명을 결합해 맞서 해결했다는 것이다.

문정희 옮김

### 주제어 keywords

대만성전성미술전람회(臺灣省全省美術展覽會; 全省美展) Taiwan Provincial Fine Arts Exhibition, 문화정체성 cultural identity, 탈식민지화 decolonize, 역사화 historical paintings, 산수화 landscape paintings

투고일 2020년 2월 28일 | 심사일 2020년 3월 27일 | 게재확정일 2020년 4월 30일

- 陳德馨 Chen, Te-hsin, 「余承堯《長江萬里圖》與六、七十年代的思鄉情懷 Yü Ch'eng-yao's The Eternal Yangtze, and Reminiscences of Home in the 1960s and 70s」, 『國立臺灣大學美術史研究集刊 *Taida Journal of Art History*』11, 2011.
- 行政院文化建設委員會 Executive Council Cultural Construction Committee, 『何謂台灣? 近代台灣美術與文化認同論文集 *What is Taiwan? Proceedings of Modern Taiwanese Art and Cultural Identity*』, 台北: 行政院文化建設委員會 Taipei: Executive Council Cultural Construction Committee, 1997.
- 黃冬富 Huang, Dongfu, 『台灣全省美展國畫部門之研究 *Study on the Division of Chinese Painting of Taiwan Provincial Fine Arts Exhibition*』, 高雄: 復文圖書 Kaohsiung: Fuwen Books, 1988.
- 黃光男·鄭純音·王素峰 Huang, Guangnan·Zheng, Chunyin·Wang, Sufeng, 『黃君璧繪畫風格與其影響 *The Painting Style of Hwang Chun Pi and His Influence*』, 台北: 台北市立美術館 Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 1987.
- 黃才郎 Huang, Tsai-lang, 「五〇年代台灣的文化政策及其時代氛圍 Taiwan Cultural Policy and Its Background in the 1950s」, 『中華民國美術思潮研討會論文集 *Proceedings of the Symposium on The Artistic Trends in the ROC*』, 台北: 台北市立美術館 Taipei: Taipei Fine Art Museum, 1991.
- 郭繼生 主編 Kuo, Jason C. ed., 『當代臺灣繪畫文選1945-1990 *Anthology of Contemporary Taiwanese Painting 1945-1990*』, 台北: 雄獅圖書 Taipei: Xiongshi Books, 1991.
- 謝里法 Shaih, Lifa, 『日據時代台灣美術運動史 *The Art Movement in Taiwan During Japan Colonial Period*』, 台北: 藝術家出版社 Taipei: Artists publishing, 1992.
- 臺灣省政府教育廳 策劃編輯 Taiwan Provincial Education Bureau, ed., 『全省美展四十年回顧展專集 *Special Catalogue for the Taiwan Provincial Art Exhibition for the Past Forty Years*』, 台北: 臺灣省政府 Taipei: Taiwan Provincial Government, 1985.
- 楊隆生 Yang, Longsheng, 『黃君璧的藝術生涯 *The Artistic Career of Huang Chun Pi*』, 台北: 藝術圖書公司 Taipei: Art Book Co., Ltd., 1991.
- Conant, Ellen P. ed., *Nihonga: Transcending the past: Japanese-style Painting, 1868-1968*. Saint Louis: The Saint Louis Art Museum, The Japan Foundation, 1995.
- Kuo, Jason C. "After the Empire: Chinese Painters of the Post-War Generation in Taiwan," ed. John Clark, *Modernity in Asian Art*, Australia: Wild Peony Ltd., 1993, pp.105-115.
- Lai, Tse-han·Myers, Ramon H·Wei, Wou, *A Tragic Behinning: The Taiwan Uprising of February 28, 1947*, Stanford: Stanford University Press, 1991.
- Yen, Chuan-yin, "The Art Movement in the 1930s in Taiwan," ed. John Clark, *Modernity in Asian Art*, Australia: Wild Peony, 1993.

# Ink Painting in Modern Taiwan and Cultural Identity

ABSTRACT

**Lin, Su-hsing**

The issues, such as cultural identity and transformation, have been the crucial topics of the studies of contemporary Taiwanese art. The rule of the Japanese end in 1945 when Japan was defeated in the second Sino-Japanese War, which not only brought an end to that country's colonial rule over Taiwan, but also ended the Taiwan fine arts movement as driven by the Japanese. The period after 1949 marked an enormous transformation in the arts of the island; this change was not an intrinsic one, but was rather the result of political transition. After the Nationalist government lost the Mainland and withdrew to Taiwan in 1949, anti-Japanese and anti-Communist sentiment prevailed in this island. The government's objective such as eradicating the ideological reforms waged by the Japanese government exerted a great influence on the development of education and art in Taiwan. Culture and arts that were used to maintain the values, attitudes, and sense of reality from one generation to another and therefore were regarded as effective tools in influencing the people's minds.

The purpose of this paper is to investigate how the review committees of the Taiwan Provincial Fine Arts Exhibition, such as Huang Chun Pi and Fu Juan Fu, influenced the exhibition between 1950s and 1970s, and what kind of subject matters were most popular. This study will help us understand how an artist adjust himself to the new environment by employing particular subject matters or techniques, and give us a different perspective on the modern art history of Taiwan.



# 台灣現代水墨與文化認同

林素幸

## I. 前言

1950年代, 因為政權的再度轉移, 及國共對立等因素, 增加了台灣的危機意識。當時因為台灣、中國兩岸人民不同的日本經驗等原因, 使台灣畫壇產生了甚麼才是「中國畫」或「正統國畫」的爭論。在此論爭中, 隨著國民政府來台的中國畫家們認為他們所學習的傳統水墨畫才是「正統」的觀念, 漸漸在台灣畫壇上發酵並取得優勢。台籍畫家們畫風或者逐漸從日治時期(1895~1945)所學習的「東洋畫」向「正統國畫」靠攏, 或者退居二線, 有的則在失望之餘遠走他鄉。

本文將以戰後台灣的官展「台灣省全省美術展覽會」為例, 透過審查委員黃君璧(1898~1991)、傅狷夫(1910~2007)及得獎人蔡草如(1919~2007)、傅申(1936~)和蘇峰男(1943~)等的作品, 來探討水墨畫在 1950-70 年代台灣藝壇的發展。

## II. 展覽空間與公共論述

1945年, 同盟國在贏得了對日戰爭後, 把台灣交給蔣介石(188~1975)的國

民政府管轄。當時，任台灣省行政長官公署諮議的畫家楊三郎(1907~1995)和郭雪湖(1908~2012)等人，有鑒於日治時期台灣大型美術展覽會「台灣總督府美術展覽會」(後簡稱「府展」，1938~1943)<sup>1</sup>因為戰爭的關係而中斷，擬恢復美術展覽會的設置，遂向當局建議籌辦「台灣省全省美術展覽會」(簡稱「全省美展」)獲准。1946年10月22日第一屆「全省美展」在台北市公會堂(今中山堂)舉行，分為國畫<sup>2</sup>、西畫和雕塑三部，展期為期10天。<sup>3</sup>

第一屆「國畫部」的五位審查委員為郭雪湖、陳進(1907~1998)、林之助(1917~2008)、林玉山(1907~2004)和陳敬輝(1911~1968)，五位皆為台灣籍畫家，當時審查委員們的感想為：

…統觀出品畫中，我們感到大有傾向國畫的趨勢，盲從而不自然的南畫，或是模仿不健全的古作，忘卻自己珍貴的生命，這一點，我們頗感嘆惜！我們深切知道，臺灣現有的國畫什麼？雖然遠隔我國文化五十年，但是所感受到的美術教育，在我們正確的評論上，乃是傳授祖國美術文化而加以革新的日本美術教育，再在臺灣爐冶中，數十年經過熱血作家同志，不屈不撓的熱心鍛鍊而成就的一樣，所謂創新的新作風吧！希望我們的同志，不要走歧徑，不要忘卻個性，注重創造的精神，團結起來，協助我國文化的建設。<sup>4</sup>

由此可知，「創造的精神」與「個性」乃是「全省美展」成立之初所期望在台灣畫壇推動的，而「模仿古作」或學習「不自然的南畫」則是當時審查委員所詬病的。

1949年，蔡草如所創作的《草嶺潭》(圖 1)<sup>5</sup>在第四屆「全省美展」「國畫

---

1 「台灣總督府美術展覽會(簡稱「府展」)是由「台灣美術展覽會(簡稱「台展」)改制而成，「台展」時間自1927年到1936年一共舉辦十屆，主辦單位為台灣教育會，1937年因為盧溝橋事變停辦「府展」則是從1938年到1943年一共舉辦六屆，由台灣總督府主辦。

2 在日治時期的「台展」和「府展」則是分為「東洋畫」、「西洋畫」兩個部門。

3 謝里法，〈從第一屆全省美展創立過程探討終戰後台灣新文化之困境〉，收錄於崔詠雪策劃編輯，林明賢執行編輯，《歷史的光輝：全省美展60回顧展》(台中：國立台灣美術館，2007)，頁12-14；謝里法訪問，〈台灣省展的催生者〉，《藝術家》56:2=333(2003.03)，頁464-467。

4 王白淵，〈臺灣美術運動史〉，收錄於王白淵著；陳才崑譯，《王白淵·荊棘的道路》(下冊)(彰化：彰化縣立文化中心，1995)，頁344。

5 在〈從第一屆全省美展創立過程探討終戰後台灣新文化之困境〉一文中，謝里法雖指出應該是第4屆省展，但其描述該屆國畫部特選主席獎第1名為蔡草如的《熱舞》則是錯的，該屆第1名為蔡草如的《草嶺潭》。《熱舞》

部」中獲得了「特選主席獎第一名」。蔡草如從台南第二公學校(今立人國小)畢業不久後,開始跟隨舅父陳玉峰(1900~1964)學習民俗道釋畫與廟宇彩繪,是府城重要的傳統畫師之一。1943年6月,蔡氏前往東京川端畫學校就讀「日本畫科」,這些技法訓練與風格思想上的師承與影響,對蔡氏於戰後初期文化衝突日益嚴峻的台灣社會和在競爭激烈的「全省美展」中崛起,扮演著一定的關係。

《草嶺潭》的構圖和立意不論在清代(1644~1912)以來中國傳統山水畫或同時代的台灣畫家中,都可以說是「非典型」且創新的。若仔細推敲此畫的風格特色,我們可以發現:該畫作中強烈黑白的對比,及企圖製造出了一種躁動的畫面,可以在「日本畫」中如狩野芳崖的《峭壁圖》(圖 2)找到一些蛛絲馬跡。筆者認為:因為蔡草如在日本的師承幾乎都是日本畫或南畫出身的,其早期作品的美學與風格不免帶有川端畫學校老師如結城素明(1875~1957),甚至其前輩等提倡現代「日本畫」的影響。這種師承和風格源流的關係,從蔡草如在日本留學時所收藏的書籍,如《美術大講座:日本畫科·第六卷·日本畫技法用語辭典》<sup>6</sup>和川合玉堂(1873~1957)<sup>7</sup>著的《日本畫の描き方》<sup>8</sup>等,可以得到更進一步的證實。<sup>9</sup>值得一提的是,該屆「國畫部」得獎者全為台籍畫家,除了蔡草如外,前3名的得獎者都是審查委員的學生。從《草嶺潭》一作,我們可以看出蔡草如在風格美學上除了明顯呈現出二十世紀初「日本畫」所強調的透視和寫生等技法外,更成功保留著東方藝術(或者說中國繪畫)中所強調的氣韻生動,筆者認為,後者應該就是蔡氏在戰後台灣畫壇或「全省美展」中能崛起很重要的關鍵因素之一。雖然藝術家的成就是否能以「全省美展」中得獎與否作為判準,還有許多討論的空間,但不可否認的:由於「全省美展」是當時唯一官展,因此在藝術界有一定的聲望與權威地位。

---

一作是蔡氏於第10屆(1955)參展之作品,並獲主席獎第2名。謝里法,〈從第一屆全省美展創立過程探討戰後台灣新文化之困境〉,收錄於崔詠雪策劃編輯,林明賢執行編輯,《歷史的光輝:全省美展60回顧展》,頁19。

6 該講座共有六卷,分別是1.基礎學,2.材料用具解說,3.花鳥畫實習,4.風景畫實習,5.人物畫實習,6.日本畫技法用語辭典。福山福太郎編輯,《美術大講座:日本畫科·第六卷·日本畫技法用語辭典》(東京:福山書店,1939)。

7 結城素明和平福百穗這兩人曾先後拜川合玉堂為師,而他們兩人又都是川端畫學校的老師。

8 川合玉堂著,《日本畫の描き方》(東京:駿臺書房,1934年再版)。

9 筆者於2015年2月13日在台南蔡國偉老師家訪問,在此特別感謝蔡老師提供筆者這些寶貴的資料。

在第四屆「全省美展」中，評審委員除了上述的郭雪湖、林之助、陳進、林玉山、陳敬輝外，還包括馬壽華(1893~1977)<sup>10</sup>與陳慧坤(1907~2011)，其中，僅馬壽華為中國來台人士。當時，隨國民政府來台的畫家溥心畬(1896~1963)在參觀完該展覽後，《台灣新生報》<sup>11</sup>有報導指出：

溥氏對於這次參加美展作品之豐富，極為讚佩。對於國畫方面大部作品都已融匯西畫筆法，溥氏以為此雖似脫逸正宗，但多命意新穎，別成格調，對古奧的國畫或能添注生機，別闢蹊徑。<sup>12</sup>

1950年，溥心畬在評審完第五屆「省展」後，在《台灣新生報》中發表了〈所感〉一文，他說：

國畫正規出於書法，國畫正宗出於唐宋，先書法而丹青，然後可窺唐宋之堂奧。南宋之世，日本朝鮮留學中國，皆宗南宋畫苑，歸國而傳此宗畫法，後遂雜以彼國風俗，變為日本畫派。其碩學者宿之士，仍守中國軌範，其不變者，篤守師說；其變者，風俗事類使然，難以分是非，定優劣也。今印刷日精，古人法書名畫流傳日廣，達人君子，自能擇善進學，光輝日新，發揚文藝之光大也。<sup>13</sup>

從中，我們可以看到溥氏認為源自中國的「日本畫派」雖然有其可取之處，但還是勉勵國人要從中國古代法書和名畫入手。溥氏此評論的觀點和1946年第一屆「國畫部」審查委員認為「統觀出品畫中，我們感到大有傾向國畫的趨勢，盲從而不自然的南畫，或是模仿不健全的古作，忘卻自己珍貴

---

10 馬壽華生於安徽省涇陽縣一個書香世家，畢業自河南法政學堂，曾任南京特別市政府秘書長等單位首長。他在1947年來到台灣，先後擔任過台灣省政府委員兼臺灣省物資調節委員、台灣土地銀行董事長等政府職位。和其他審查委員相比，馬壽華是一個業餘的書畫家，但其一直擔任全省美展國畫部審查委員到第25屆(1970年)，並於第28屆以後受聘為評議委員。請參考王白淵，〈臺灣美術運動史〉，《臺北文物》(1955. 3)，頁360；黃冬富，〈台灣全省美展國畫部門之研究〉(高雄：復文圖書，1988)，頁175-176。

11 有關《台灣新生報》是由日治時期的《台灣新報》於1945年改名而成，過去有些學者引文時多寫《新生報》，在此特別說明。

12 溥心畬，〈溥心畬稱讚中西融匯別成格調〉，《台灣新生報》民國38年(1949年)11月19日，6版。

13 溥心畬，〈所感〉，《台灣新生報》民國39年(1950年)11月24日，10版；黃冬富，〈台灣全省美展國畫部門之研究〉，頁81-82；郭繼生，〈一八九五~一九八三年的美術與文化政治—台灣的「日本畫」、「東洋畫」、「膠彩畫」〉，《藝術家》42:3=250 (1996. 3)，頁359。

的生命，這一點，我們頗感嘆惜！」，可以說是南轅北轍，而溥氏此說法也漸漸在1950年代的台灣畫壇上發酵。

1951年1月28日，「二十世紀社」主辦了「1950年台灣藝壇的回顧與展望」座談會，探討台灣藝壇的問題。中國籍畫家劉獅(1910~1997)在當中指出：

…現在我想另外提出一個問題，就是中國畫和日本畫的區別問題。現在還有許多人誤認日本畫為國畫，也有人明明所畫都是日本畫，偏偏自稱為中國畫家，實在可憐復可笑！例如第五屆美展時在中山堂展覽者多屬日本畫，但都以國畫姿態展覽，而第一名以國畫得獎者，其實即為日本畫。<sup>14</sup>

「東洋畫」是不是「日本畫」及「日本畫與中國畫的區別」等議題，在1950年代台灣畫壇討論得沸沸揚揚。過去有關「國畫論爭」的相關文章已不勝枚舉，筆者不再贅述。因為1950年代台灣的文化政治氛圍，及中國與台灣兩岸人民不同的日本經驗等因素，讓日治時期崛起的許多「東洋畫」畫家(如陳進、林之助)在畫壇上的影響力已明顯退居第二線，「台展三少年」之一的郭雪湖更是因此遠走他鄉。此時，不論是大專院校美術科系的「國畫」老師<sup>15</sup>或是「全省美展」得獎者，幾乎都是以中國畫家所帶來的「正統國畫」風格為主。值得注意的是，同樣是受到日本教育與畫風影響的蔡草如，他在1950年代「正統國畫」論戰中反而頻頻得獎，其原因究竟為何？

### III. 「歷史畫」的復興

1950年(第五屆)該屆「國畫部」第1名得獎者為嘉義畫家盧雲生(1913~1968)，第2名為黃異(生卒年不詳)，蔡草如則是以《鄭成功進入鹿耳門》(已佚

14 〈一九五〇年臺灣藝壇的回顧與展望〉，收錄於謝里法，《日據時代台灣美術運動史》(台北：藝術家出版社，1992)，頁243；謝里法，〈從第一屆全省美展創立過程探討終戰後台灣新文化之困境〉，收錄於崔詠雪策劃編輯，林明賢執行編輯，《歷史的光輝：全省美展60回顧展》(台中：國立臺灣美術館)，頁19。

15 這些畫家包括黃君璧(省立師範學院)、溥心畬(省立師範學院)、金勤伯(省立師範學院、國立藝專)、歐豪年(國立藝專)、傅狷夫(政工幹校、國立藝專)、梁又銘(政工幹校)、梁中銘(政工幹校)、季康(中國文化學院)等。

失)的歷史畫獲得「全省美展」「無鑑查」<sup>16</sup>之特殊榮譽。此題材可以說相當符合國民政府在國共內戰失利撤退來台後，一再強調其為「正統」中國的意識形態。當時，該屆「西洋畫部」審查委員陳清汾先生(1913~1987)<sup>17</sup>在《台灣新生報》上除了稱讚

「大師溥心畬先生、馬壽華先生、黃君璧先生的出品，使比較單調的國畫增光萬丈；黃異先生的苗族市場景象，可說是格外佳作」，還稱讚「蔡錦添[草如]先生的鄭延平公代表著自由中國每個人的正義氣概。」<sup>18</sup>

有關台灣「歷史畫」的發展，在日治時期16回台、府展入選的兩千多幅畫作中，僅3件作品與台灣歷史相關的題材有關，且都為日本畫家所作。<sup>19</sup>林玉山於1929年第3回「台展」曾發表過以儒家價值觀和形式為主的《周濂溪》(圖3)，但當時的評論似乎不是很理想。<sup>20</sup>到了1935年，為了配合日本政府「始政四十周年紀念台灣博覽會」(簡稱「台博」)，<sup>21</sup>台南市台博分館就委託畫家小早川篤四郎(1893~1959)繪製。<sup>22</sup>值得注意的是，這些歷史畫的繪製並非單純出於小早川一人之手，而是集結多位學者研究觀點的產物。這些作品採用年代分類法，其中「鄭氏時代」包括有《最後的離別》、《鄭成功》(圖4)、《鄭成功和荷蘭的海戰》、《鄭成功和荷蘭軍的議和談判》(圖5)；「改隸時代」作品則有《北白川宮能久親王的嘉義城御攻擊》、《伏見宮貞愛親王的布

16 「省展」從第2屆開始有「無鑑查特選教育會賞」、「無鑑查特選主席賞」等獎項。請參考侯壽峰，〈省展免審查制度的回顧與展望〉(上)《臺灣美術》9:2=34 (1996.10)，頁57。

17 陳清汾，號文忠，以字行，台北大稻埕人。父親陳天來創「錦紀製茶會社」，生意做到南洋。陳清汾於太平公學校畢業後，1925年到關西美術學院，後到文化學院，師承有島生馬，與日本子爵的女兒結婚，並改名田中清汾。1928年到法國巴黎蘭心美術學校留學，是台灣第一位到法國留學者。旅歐期間，作品曾先後入選日本二科會展等。參考臺灣省政府教育廳策劃編輯，《全省美展四十年回顧展專集》(台北：臺灣省政府，1985)，頁290；顏娟英譯著，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀》上冊(台北：雄獅，2001)，頁169。

18 陳清汾，〈第五屆美術展覽會簡評〉，《台灣新生報》民國39年(1950年)11月24日，7版。

19 相關內容請參考黃琪惠，〈再現與改造歷史—1935年博覽會中的「臺灣歷史畫」〉《國立臺灣大學美術史研究集刊》20 (2006.03)，頁115。

20 顏娟英，〈日治時期地方色彩與臺灣意識問題—林玉山從「水牛」到「家園」系列作品〉，《新史學》15:2 (2004.6)，頁130-131。

21 有關日本在台始政四十周年紀念台灣博覽會之相關研究，請參考程佳惠，〈台灣史上第一大博覽會1935年魅力台灣SHOW〉(台北：遠流出版公司，2004)；程佳惠，〈1935年台灣博覽會之研究〉(中壢：國立中央大學歷史研究所碩士論文，2000)。

22 有關小早川篤四郎與台灣的關係，及其為何被選為繪製始政四十周年紀念台灣博覽會歷史畫的淵源，黃琪惠在其文章中有相當深入的分析與說明。黃琪惠，〈再現與改造歷史—1935年博覽會中的「臺灣歷史畫」〉《美術史研究集刊》(2006.3)，頁116-141。

袋嘴御登陸》、《乃木將軍與台南市民代表》、《台南入城-乃木師團的先鋒》和《伏見宮貞愛親王最後的探望》。<sup>23</sup>

有關「歷史畫」，日本油畫之父黑田清輝(1866-1924)因為其師拉法葉·柯林(Louis-Joseph-Raphaël Collin, 1850~1916)的影響，自法國留學回國後試圖創作一些具有寓意的或歷史的主題，希望將此類型的畫介紹給日本畫壇。明治20~30代，無論日本畫或西洋畫皆盛行創作歷史畫參加「內國勸業博覽會」等展覽。<sup>24</sup> 當時，結城素明和平福百穗(1877~1933)等，就曾應用新出土的唐俑資料或漢武梁祠的畫像等作歷史畫，可惜此風氣並未能影響到當時台灣的畫壇。<sup>25</sup>

由於鄭成功的母親是日本人，其擁有一半日本血統，所以日本政府在台灣殖民時期便常常以他為宣揚重點，藉以強調日本政府延續鄭氏統理台灣的正當性。除了小早川以鄭成功為主題繪製過《鄭成功和荷蘭軍的議和談判》等歷史畫外，有趣的是，因為鄭氏的混血特質，其另一半中國的血統在1945年以後也被國民政府用來說明其治台的正當性。戰後初期台灣混雜著對日本、中國等文化認同的複雜社會背景，政府一連串「去日本化」、讓台灣重回「祖國」懷抱及重新塑造新文化認同想像等政策，<sup>26</sup> 讓藝術家的創作方向與政權轉移的關係更顯得複雜與多變。從1950年4月20日起，中國國民黨的機關報《中央日報》就不定時地連載連環漫畫《民族英雄鄭成功復國記》(圖6)，並連載長達半年以上。<sup>27</sup> 除了藉此表明宣示國民政府要「反攻大陸，收復

---

23 黃琪惠，〈再現與改造歷史—1935年博覽會中的「臺灣歷史畫」〉，頁122-126；廖瑾瑗，〈小早川篤四郎〈日曉的熱蘭遮城〉〉(台南：台南市政府，2012)，頁6-8，29-33；程佳惠，〈台灣史上第一大博覽會1935年魅力台灣SHOW〉，頁114。

24 朝日新聞東京本社企画部編，〈生誕一二〇年紀念岡倉天心と日本美術院展〉(東京都：朝日新聞東京本社企画部，1982)，圖43；Shūji Takashina, J. Thomas Rimer, with Gerald D. Bolas, *Paris in Japan: the Japanese encounter with European painting* (Tokyo: Japan Foundation; St. Louis: Washington University, 1987)，29；台北市立美術館展覽組編輯，〈東亞油畫的誕生與開展〉(台北：台北市立美術館，2000)，頁79；黃琪惠，〈再現與改造歷史—1935年博覽會中的「臺灣歷史畫」〉，頁112-113；王秀雄，〈日本美術史〉(下冊)(台北：國立歷史博物館，2000)，頁48。

25 林柏亭，〈台灣東洋畫的興起與臺、府展〉，收錄於郭繼生主編，〈當代台灣繪畫文選1945~1990〉(台北：雄獅圖書，1991)，頁81-82。

26 廖新田，〈臺灣戰後初期「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〉，收錄於廖新田著，〈藝術的張力：臺灣美術與文化政治學〉(台北：典藏藝術家家庭，2010)，頁62-63。

27 何超塵繪，〈民族英雄鄭成功復國記(一)〉，《中央日報》民國39年(1950年)4月20日，10版；何超塵繪，〈民族英雄鄭成功復國記(三十)〉，《中央日報》民國39年(1950年)11月9日，8版；何超塵繪，〈民族英雄鄭成功復國記(三十二)〉，《中央日報》民國39年(1950年)11月23日，10版。

失土」的決心外，更透過報紙的教育與宣傳將文化視為權力競爭的場域。

誠如學者廖新田所言：

二次大戰後，臺灣結束了長達五十年的日本殖民統治(1895年5月8日至1945年8月15日)。…在國民黨政府接受台灣的過程中，文化與心理建設被列為首要工作之一，並服膺在政治領軍的大傘下。說明戰後文化政策有其強烈的「文化治理性(cultural governmentality)」一亦即，透過教育與宣傳等手法達到全方位的個人/集體、有形/無形等的馴化與控管，其終極之文化視野為達成國家統治之目的。<sup>28</sup>

傳統水墨畫和強調忠孝等歷史人物題材的「歷史畫」因為政權的轉移，在國民政府主導的「全省美展」中再度受到重視。蔡草如改繪歷史畫以與當時的時局配合，除了剛好呼應國民政府在國際上強調的正統性，筆者認為正是在題材上的「正確性」，讓蔡氏《鄭成功進入鹿耳門》此作品在1950年的全省美展得到「無鑑查」之榮譽。

#### IV. 從地方色彩到復興河山

除了「歷史畫」的題材外，「山水畫」在1950~1970年代的「全省美展」中也是相當受到青睞的題材，此與日治時期「台展」或「府展」的審美傾向截然不同。山水畫在中國藝術的傳統裡一直屬於菁英文化，其背後所具備的哲學思維也使其在世界藝術傳統中佔有獨一無二的地位，但是，二十世紀中國的傳統山水畫在面對西學的刺激下，開始有了變化。

1949年，國民政府撤退來台後，許多畫家也隨著政府來到台灣，其中最著名的莫過於黃君璧、溥心畬和傅狷夫(1910~2007)等傳統書畫家。1946年6月，台灣省立師範學院(今國立台灣師範大學；後簡稱師大)美勞圖畫專修科(1949年更名為藝術系，後統稱藝術系)於台北成立，成為當時台灣最高等的美術學府與菁英養成之搖籃；黃君璧、金勤伯(1910~1998)和溥心畬等人

---

<sup>28</sup> 廖新田，〈臺灣戰後初期「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〉，頁62。



都先後在該校藝術系任教。

黃君璧出生於廣東省廣州市，16歲時進入廣東公學，認識了教授圖畫課的李瑤屏先生(1880~1938)，其教學以臨古、臨稿為先。<sup>29</sup>像大多數中國水墨畫家一樣，臨摹古代大師的作品是黃君璧開始學習繪畫時的方法，其對元代畫家王蒙(1271~1368，字叔明，號黃鶴山樵)與清初四僧畫家髡殘(1612~1673，字石谿)尤其傾心。除了用功臨古外，1922年，黃君璧進入楚庭美術學院<sup>30</sup>學習西洋繪畫。這段為期3年的西式美術訓練，使黃氏更善於把握西洋繪畫的重點-透視、明暗與水彩層層上色的手法。<sup>31</sup>

1949年，黃君璧到了台灣，並在師大擔任藝術系系主任長達二十年。此外，他還從第五屆(1950)「全省美展」起開始擔任評審委員，第二十九屆以後被聘為評議委員<sup>32</sup>，還曾擔任過蔣宋美齡(1898~2003)的國畫老師與多次的文化大使，在台灣畫壇的影響力不容小覷。

在師大藝術系任教的二十年間，黃君璧始終堅信學習繪畫應該從基本功夫著手，就中國繪畫而言，他認為「基本功夫」就是「筆墨問題」。<sup>33</sup>黃氏提出：

學習國畫，不能不自臨摹開始，為得古人奧妙之後，始能創出高超之佳作。是以，期盼年輕者常至故宮，多看古畫，多臨摹先家名跡，然後多寫生，多覽名勝，所謂以大自然為師。<sup>34</sup>

黃氏來台後在1969年以前的作品，多是表現他對失去故土的記憶或是強調臨摹古畫的情境，<sup>35</sup>這和當時國民政府強調的民族意識與文化認同

---

29 Chu-ting Li, "Traditional painting development during the early twentieth-century," *Twentieth-Century Chinese Painting* (Hong Kong: Oxford University Press, 1988), 99.

30 楚庭美術學院是由留學日本歸國的陳丘山與黃恢漢，及留學美國的梁鑾共同組成的新式美術學校。參考黃光男、鄭純音、王素峰，《黃君璧繪畫風格與其影響》(台北：台北市立美術館，1987)，頁17。

31 黃光男、鄭純音、王素峰，《黃君璧繪畫風格與其影響》，頁16-17。

32 「全省美展」從第28屆開始進行了一次大改組，其中除了停止「免審查」的執行外，有10位元老級審查委員改聘為「顧問」。但從29屆起，又把「顧問」職位改稱為「評議委員」。請參考侯壽峰，《省展免審查制度的回顧與展望》(上)，頁57-58。

33 黃光男、鄭純音、王素峰，《黃君璧繪畫風格與其影響》，頁60-61。

34 黃君璧，《君翁畫語錄》，收錄於黃光男、鄭純音、王素峰，《黃君璧繪畫風格與其影響》，頁172。

35 1969年黃君璧應邀到南非開普頓博物館訪問，並且舉辦畫展。南非的畫展結束後，前往巴西探望張大千，並親眼領略到巴西衣瓜索瀑布的壯麗景觀。返國前他又繞道至美國、加拿大邊境，並從高空目睹尼加拉瀑布。此次旅遊的經驗，可以說是改變了他日後明顯以「寫生」為主的繪畫風格。參考黃光男、鄭純音、王素峰，

有一定之關係。以1954年的《策杖尋幽》(圖7)為例,該作不論是描繪山林的筆觸或整體構圖,畫風明顯就是力追石谿與黃鶴山樵。學者陳德馨曾寫道:在當時台灣的畫壇上,「傳統山水畫作所擔負的時代使命,便像是他們本身所育含的特質一般,借助筆墨線條、虛實構圖、點景人物,及思鄉的題詩,為無法歸鄉的軍民們,尋得一種對中原故土表達思念的媒介」。<sup>36</sup>最有名的例子該屬1968年國立歷史博物館先後展出張大千(1899~1983)和呂佛庭(1911~2005)的〈長江萬里圖〉,兩位畫家以不同的方式風格表現懷鄉情感,寓有復興故國河山之意。

呂佛庭於1911年出生於河南省泌陽,1931年考入北平藝專,曾就學於齊白石(1864~1957)等名師,尤以山水畫(圖8)知名。1948年由西安來台後,1949年8月應台中師專(今台中教育大學)之聘,長期任教於台中,教授中國畫。1956年,應教育部之聘在美育委員會任職,兼國立藝術館美術組主任,並負責籌辦第四屆全國美展。來台後先後完成《長城萬里圖》(1961年)、《長江萬里圖》(1963~1964年)以及《黃河萬里圖》(1983~1985年)等歷史巨幅創作。日治時期來台擔任審查委員的日本畫家松林桂月(1876~1963)等所鼓勵發展的「地方色彩」,<sup>37</sup>在此時已黯然失色。台灣的山川風景,對這些來自中國的畫家們而言似乎是視而不見。由上可知,明末董其昌(1555~1636)所強調的古人筆墨和「帶有風格自覺的山水觀」,通過黃君璧等渡海畫家,對戰後台灣山水畫影響非常深遠。

不論在國內外的各種美術競賽裡,評審委員一直扮演相當重要的角色,可以說是主導或影響整個競賽甚或畫壇走向的關鍵者。從目前有關歷屆「全省美展」的資料統計,我們可以知道第一和第二屆的「國畫部」審查委員都是「延攬日據時代美術運動中卓然有成就的畫家來共襄盛舉,審查委員

---

《黃君璧繪畫風格與其影響》,頁82-90; Su-hsing Lin, "The Role of the National Taiwan Normal University in the Development of Chinese Painting in Taiwan from 1945 to the 1960s," M.A. thesis, The Ohio State University, 1996, 86-90.

36 陳德馨,〈余承堯《長江萬里圖》與六、七十年代的思鄉情懷〉,《國立臺灣大學美術史研究集刊》第11期(2001年9月),頁71。

37 顏娟英,〈臺展時期東洋畫的地方色彩〉,收錄於《臺灣東洋畫探源》(台北市:台北市立美術館,2000),頁13-15;顏娟英,〈臺展東洋畫地方色彩的回顧〉,收錄於顏娟英譯著,鶴田武良譯,《風景心境:臺灣近代美術文獻導讀》(上冊)(台北市:雄獅,2001),頁486-501。

也就由這些班底組成」。<sup>38</sup> 在「全省美展」第一屆到第十三屆國畫部評審委員人數上，台籍畫家的人數維持在5到7人，而中國來台的畫家人數則從1人增加到3人。雖然在比例上，台籍審查委員仍然居多，但因1950年代台灣畫壇一直壟罩在「甚麼才是正統國畫」論爭的影響下，此時畫壇的主流風格已經有很明顯的變化。根據畫家陳慧坤的回憶：

從民國三十八、九年，大陸來台的畫家，如溥心畬、黃君璧等等，出任省展評審委員，他們的投入，給台灣的藝壇帶來了很大的衝擊。他們的傳統國畫的風格，對當時的台灣畫家逐漸產生轉變的影響，有不少人，包括本人在內，除了東洋畫之外，也開始注意傳統國畫的研究。<sup>39</sup>

除了評審委員外，參加比賽者和獲獎者也是觀察畫壇勢力消長變化相當重要的參數。以台灣知名書畫和國學家姜一涵(1926~2018)為例，其出生於山東省昌邑，1949年考入師大中國文學系，1954年入白雲堂畫室拜黃君璧為師學習山水。1957年，姜一涵獲「全省教員美展」國畫組第一名，雖然我們現在無從找到該得獎作品，但從姜氏1961年《溪山高隱》(圖9)一作，我們大致可以一窺此時期姜老的山水畫風格明顯受到黃君璧影響。

除了姜一涵外，台灣知名藝術史家和書畫鑑定專家傅申則是黃君璧在師大藝術系的學生。傅申1936年出生於上海，1947年時隨父母來到台灣，定居在屏東。1959年畢業自師大藝術系，在校期間得以追隨黃君璧、溥心畬兩位老師學習水墨畫，大二時還在校外向來自浙江杭州的傅狷夫學畫。<sup>40</sup> 傅申在大學期間受其老師影響，發憤臨古，曾臨仿五代董北苑(約934~962)的《溪山逆旅圖》與清初四王中王翬(1632~1717)的《江山縱覽》(1958)等古代大師名跡，受到諸多前輩讚賞。<sup>41</sup> 師大畢業後，傅申常常參加書畫展和各類比賽並屢屢獲獎，如1963年，傅氏就以《達見朝暉》(圖10)獲得「全省美展」「國畫組」第一名。

38 楊三郎，〈回首話省展〉，收錄於臺灣省政府教育廳策劃編輯，《全省美展四十年回顧展專集》，頁2。

39 陳慧坤，〈省展的回顧與前瞻〉，收錄於臺灣省政府教育廳策劃編輯，《全省美展四十年回顧展專集》，頁4。

40 陸蓉之，〈溯古·開今·傅申〉(台中市：國立臺灣美術館，2016)，頁30。

41 陸蓉之，〈溯古·開今·傅申〉，頁32-56。

不同於姜一涵和傅申，蘇峰男出生於戰後的台北淡水，畢業於國立藝專（今國立台灣藝術大學）美術科，師承傅狷夫。傅狷夫17歲時正式入杭州西泠書畫社，向社長王潛樓先生（1871~1932）習畫，專攻山水。1937年抗戰軍興，傅氏隨著軍隊由南京到重慶，沿途體悟著大山大水的震撼，與靈山秀水所給予的感受，為日後創作奠定了精實的基礎。1949年，傅狷夫隨國民政府從上海來台，除了從1959年開始擔任「全省美展」國畫評審委員外，並在1961年起兼任政工幹校美術系國畫教授，1962年起任國立藝專美術科國畫教授長達十年（圖11）。1970年，傅狷夫的學生蘇峰男以傳統中國山水畫作《幽壑清泉》（圖12）奪得「全省美展」「國畫組」第一名，並因此在台灣畫壇展覽頭角。雖然，傅申和蘇峰男的作品都可見其融入寫生、光影等技法，但從筆墨與構圖看，這些得獎作品的風格都明顯流露出其渡海老師們的影響，且符合國民政府1950~1970年代懷鄉山水和文化認同下的視覺語彙。

## V. 結語

政權轉移與文化認同對藝術創作的影響，在戰後台灣的水墨畫發展中可明顯看出端倪。由於「全省美展」仍是台灣戰後美術界最高權威的象徵和表演舞台，對創作人才的獎勵扮演著舉足輕重的角色。在當時國共對立與「去殖民化」等社會變遷的背景下，原本應該是並蓄百家風格和鼓勵自由創作的展覽，此理想顯得遙不可及。日治時期所鼓勵的「創造精神」、「地方色彩」，在此時也為了呼應中華民國在國際上為「正統」和復我河山的心理需求，歷史畫與山水畫也成了當時美展獲獎的常勝軍。

從蔡草如和傅申等人的藝術生涯與創作，我們看到20世紀藝術家們除了必須面對不斷更迭的政治、文化認同的衝擊外，更必須面對當時的國際局勢和瞬息萬變的美術思潮。如何突破原本台灣或中國繪畫的窠臼和轉型，以符合社會的需求與安身立命，成了每個藝術家都必須要面對的課題。