

# 從臺灣美術的脈絡重估溥心畬\*

魏可欣\*\*

## 提 要

本文嘗試跳脫臺灣美術史以清領、日治、戰後時期作為斷代的線性史觀，重新以溥心畬渡臺後創作的部份作品為例，探討這些繪畫作品與臺灣美術史演變之關係。全文分為兩大部分，第一部分釐清臺灣傳承自近代日本與中國的繪畫知識與觀念，藉以檢視溥心畬來臺後對國畫的看法或主張。第二部分主要探討溥心畬如何以山水、牛、花卉等臺灣傳統及在地題材，與清領和日治時期的美術互動，既探問臺灣美術脈絡對溥心畬創作之影響，亦關懷其挹注這塊土地的畫風或理念。

**關鍵詞：**溥心畬（溥儒）、臺灣美術、地方性、南國色彩、傳統水墨

---

\* 收稿日期：2023年3月7日；通過刊登日期：2023年12月8日

本文初稿承蒙國立歷史博物館「2021年林玉山論文獎」肯定，復蒙《故宮學術季刊》匿名審稿人惠賜諸多寶貴意見，獲益良多。又撰文過程，學友林瑞堂先生撥冗閱讀及討論，故宮學術季刊編輯部和學友劉基安小姐協助調整、修正，在此一併致謝。惟文中疏漏之處，實仍為作者之責。

\*\* 國立臺灣藝術大學視覺傳達設計學系兼任助理教授

## 一、前言

關於臺灣美術的討論，前輩學者已積累相當成果，大抵勾勒出清領時期、日治時期、戰後時期等演變脈絡。然而，在這樣線性史觀的框架下，藝術家不免被限縮在特定的斷代視野中，難以被廣泛地關照。因此，本文嘗試重新以溥心畬渡臺後創作的部份作品為例，探討這些繪畫作品與臺灣美術史演變之關係。

溥心畬（原名愛新覺羅·溥儒，字心畬）出生於清光緒廿二年（1896），卒於民國五十二年（1963），祖父為恭親王奕訢（咸豐皇帝之弟，1833-1898），雖貴為大清胄裔，一生卻是飽經憂患，歷經清室傾覆、民國成立、中日之戰、國共之爭，由王孫而平民，由大陸而臺灣，筆下處處表露遺民的心緒或隱逸的文化敘事。<sup>1</sup> 在臺灣美術史的脈絡中，溥心畬是戰後畫家的重要代表，與黃君璧（1898-1991）、張大千（1899-1983）並稱「渡海三家」，以其最不以爲意的畫家身分爲世人稱頌。<sup>2</sup>

目前談到溥心畬，<sup>3</sup> 多半將其定位在文人畫的譜系脈絡，國立歷史博物館之藝術家日網站或國立故宮博物院 2021 年 10 月舉行的溥心畬書畫特展<sup>4</sup> 皆以「文人畫的最後一筆」介紹他。但若就學者對文人畫定義，<sup>5</sup> 作爲審視溥心畬繪畫的依據，

- 1 鄭文惠，〈後遺民時間／地理政治學：溥心畬臺灣風物之文化敘事〉，《臺灣文學研究集刊》，13 期（2013.2），頁 3。2013 和 2014 年，北京畫院與國立歷史博物館便分別舉辦《松窗採薇》和《遺民之懷》展覽，探討溥儒遺民／移民的生命總體樣態。參見北京畫院，《松窗採薇——溥心畬繪畫作品集》（廣西：廣西美術社，2013）；國立歷史博物館，《遺民之懷：溥心畬藝術特展》（臺北：國立歷史博物館，2014）。
- 2 溥心畬經常告訴弟子和朋友：「如若你要稱我畫家，不若稱我書家；如若稱我書家，不若稱我詩人；如若稱我詩人，更不如稱我學者了。」參見劉國松，〈溥心畬先生的畫與其教學思想〉，收入朱傳譽編，《溥心畬傳記資料（一）》（臺北：天一出版社，1979），頁 78。
- 3 關於溥心畬的研究回顧與資料參見王瓊馨，《溥心畬詩書畫研究》（臺北：文津出版社，2013），頁 6-13；林香琴，〈溥心畬宮廷書風與渡臺後發展之研究〉（臺北：國立臺灣師範大學美術學系博士論文，2020），頁 6-13。
- 4 國立歷史博物館之《史博藝術家日》網站 <https://artistsday.nmh.gov.tw/>（檢索日期：2022 年 8 月 30 日）；國立故宮博物院之《文人畫最後一筆：溥心畬書畫特展》<https://www.npm.gov.tw/Exhibition-Preview.aspx?sno=03000061&l=1>（檢索日期：2022 年 8 月 30 日）
- 5 Susan Bush 在《心畫——中國文人畫五百年》曾以蘇軾到董其昌的長時間跨度作爲觀察，梳理從北宋到明重要畫家或流派，探索社會階層對文人畫家風格形成的影響，解釋了文人畫如何成爲主流文化。參見 Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'ich'ang (1555-1636)* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2012). 再者，石守謙觀察認爲，「文人畫」每一次的提出乃根植於不同的歷史情境，「文人」並非單一的理想形態，依演變可分爲

不難發現，鼎革後其以藝術作為安身立命的支柱；繪畫觀念的根本主張為「游藝進道」；借自書法藝術，堅持筆墨獨具的美感；標榜以畫為「戲」的私人性「遣興」；在「師古」之中追求自我風格的「變」。在這多層的意義上，他的確是承繼著文人畫的脈絡。不過，有趣的是，另一方面諸多非文人畫的定義，也同時適用。如他援用南宋宮廷畫師馬夏風格與明代浙派畫風；鬻文賣畫的相關事實；習見畫題中不乏宗教性功能的畫像，如觀音、關公、鍾馗等；以及出身貴胄階層而非文人等。由是可見，溥心畬繪畫內容涉及的議題相當複雜，並非文人畫視角所能囊括。

此觀點外，或有論者以為溥心畬渡臺後在臺灣師範大學藝術系授課，學生們臨摹他的畫稿成為學習國畫的正途，讓國畫界瀰漫著臨摹的風氣，扭轉了臺灣國畫的發展方向；而在此同時，重視寫生與本土色彩的膠彩畫反而受到排擠而逐漸沒落。<sup>6</sup>抑或將溥心畬置於 1950 年代「正統國畫」的論戰，引述其對省展的評論或國畫的看法，強調他的影響力。<sup>7</sup>事實上，這場論戰的發酵很可能早於溥心畬渡臺前，而且是國民政府有意利用媒體作為操弄。據研究，在 1947 年二二八事件發生的五個月後，適逢多位水墨畫家來臺辦展，其中蔡敬翔（1906-2007）因為黨政關係良好，更被塑造成「民族畫家」大肆宣傳，作為「改進」受到日本繪畫影響的「東洋畫」。又，當時的新聞處長林紫貴在〈為臺灣藝苑放射新的光芒——蔡敬翔先生國畫先睹記〉一文中，曾批評臺灣的藝術界受到日本繪畫的影響，值得檢

---

五個階段。(一) 九世紀：張彥遠「畫以載道」，將繪畫藝術重新賦予道統嚴肅性。(二) 十一世紀後半期：蘇軾、黃庭堅、米芾、李公麟提倡「士大夫畫」，思考藝術如何在其宦途受挫之際，容其安身立命的問題。(三) 十二世紀末至十四世紀初：趙孟頫在面對漢文化遭受到統治階層之遊牧文化衝擊，以一種借自書法藝術而來對筆墨的新理解，賦予畫作本身一種筆墨獨具的美感。(四) 十五世紀後期至十六世紀前期：沈周、文徵明標榜私人性「遣興」目標的作品，意謂著繪畫的「反功能化」。(五) 十七世紀：董其昌建立一個正宗的系譜，然後從「師古」之中追求自我風格的「變」。參見石守謙，〈中國文人畫究竟是什麼？〉，收入氏著，《從風格到畫意——反思中國美術史》（臺北：石頭出版社，2010），頁 53-66。此外，阮圓將文人畫置於中日這兩個國家關於現代性的論述脈絡進行探討，認為「文人畫」在二十世紀早期，在中日發展出極端不同的實踐，成為一種「東方的現代」的體現。參見阮圓（Aida Yuen Wong）著，鄭欣昀譯，《撥迷開霧：日本與中國「國畫」的誕生》（臺北：石頭出版社，2019），頁 79-95。

6 詹前裕，《溥心畬繪畫研究》（臺中：東海大學印刷所，1991），頁 164-167。轉引自馮幼衡，〈丹青千秋意，江山有無中——溥心畬（1896-1963）在臺灣〉，《造型藝術學刊》，2006 年 12 月，頁 29。

7 林素幸，〈飛越藩籬：蔡草如筆墨世界之探索〉，《成大歷史學報》，52 號（2017.6），頁 103-104。

討，並讚揚蔡敬翔的創作，替中國繪畫灌注了「新生命的真價值」，且為「沈悶」的臺灣美術界「放射一個新的光芒」。<sup>8</sup> 茲可說明，國民政府當時的文化政策即以去「日本化（日本畫）」為方向。

值得留心的是，當仔細檢視 1950 至 1960 年關於正統國畫論爭的相關座談<sup>9</sup> 或推動畫會，<sup>10</sup> 溥心畬實際上並不會參與其中。這時期，報紙對他的評論或以「淡泊明志」為標題，描述他與世無爭，恬靜自存；<sup>11</sup> 或提到他自舉行個展後，選擇每日在家作畫，不願多所應酬跑動，乃性情的唯一短處。<sup>12</sup> 就此看來，溥心畬實有意

- 8 夏亞拿曾引述 1947 年 9 月 15 日的多則報導，勾勒這段始末，如陳弘在《中華日報》以〈詩與畫〉為標題，提到：「在這條澎湃的『歐化』潮流中，也有一批一方面研究西洋畫的技巧，一方面又繼承著中國畫的傳統作風而在把這種『中國作風』發揚光大的畫家。蔡敬翔先生就是這批『民族畫家』之一。」；《臺灣新生報》以〈蔡敬翔先生畫展贅言〉的標題，述及：「今當其渡海東來，滿載琳琅，公開展覽，以傳播祖國文化藝術，余雖於藝術為門外漢，猶樂為介紹，誠以本省畫風，久習東洋氣派，一般對於國畫，既乏明確體認，而一知半解者，又率惑於東洋美術理論甚至唾鄙國粹，今得此一番比較觀摩，或可增加若干新觀感，而另闢自立更生之道，以期進一步為美術風氣改進之正鵠。」；林紫貴在《中華日報》以〈為臺灣藝苑放射新的光芒——蔡敬翔先生國畫先睹記〉為標題，記載：「臺灣藝術界，有的還是墨守成規，保持著中國畫的老作風，而大部分，在色彩、在題材、在素描、在現實之反應上，多少不無受到日本繪畫的影響，或尚在走著西方繪畫的舊路，是值得作進一步的檢討的。蔡先生這回來臺，舉行畫展，或將灌輸一些中國畫新生命的真價值，將為臺灣藝術界放射一個新的光芒，亦可略解臺省畫苑的沈悶空氣，這也是值得一提的！」相關研究參見夏亞拿，〈暗潮洶湧的藝壇：戰後初期臺灣美術的動盪與重整（1945-1954）〉（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2012），頁 109-111。
- 9 據王耀庭研究，1949 年國民政府遷臺，大批移民再度湧入，前來的畫家中，絕大部分是傳統作風的國畫家，對臺灣以國畫為名，卻「盲從不自然的南畫」或「模仿不健全的古作」，頗不以為然。集體的討論到這種現象，首見於 1951 年元月，廿世紀社舉行「藝術座談」，討論 1950 年臺灣畫壇的回顧及展望，參加人士有來臺之畫家及文化界人士：羅家倫、黃君璧、劉獅、郎靜山、雷亨利、戴粹倫，及臺籍之張我軍、王紹清，討論到「日本畫與中國畫的區別」，與會人士中，多數認為膠彩畫是日本畫；另外，邱琳婷指出，1951 和 1952 年由廿世紀社主辦的藝術座談，先後共舉辦了四回，探討著中國畫和日本畫的區別、藝術的批評問題、中國繪畫的新路向和新國畫的研究等。當時渡臺畫家如劉獅、黃君璧、李仲生、馬壽華、何勇仁、陳丹誠等皆陸續地參與其中。而 1954 年 11 月，劉國松發表〈日本畫不是國畫〉、〈為什麼把日本畫往國畫裡擠〉則讓爭執更表面化，相對的反應是 12 月由當時臺北市文獻委員會舉辦「美術運動座談會」，參加者為臺籍畫家及藝文人士，林玉山曾與會並表示他的意見。後來，在臺灣接受美術教育的年輕畫家，籌組「五月畫會」與「東方畫會」，繼續推動國畫的改革。這場夾雜著民族恩怨感情及畫壇名利之爭的討論，持續了近 18 年。參見王耀庭，《臺灣美術全集 3：林玉山》（臺北：藝術家出版社，1992），頁 27-28。邱琳婷，〈七友畫會與臺灣畫壇（1950s-1970s）〉（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所博士論文，2011），頁 31-62。
- 10 相關研究參見蕭瓊瑤，《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》（臺北：三民出版社，1991）。
- 11 子烈，〈澹泊明志的溥心畬先生〉，《民聲日報》（1951 年 2 月 25 日）。
- 12 吳雲，〈溥心畬·黃君璧·何勇仁〉，《自立晚報》（1952 年 10 月 16 日）。

維持創作的單純性，並無心涉入藝壇與政治的紛擾。而重新梳理溥心畬 1950 年後的繪畫作品，反倒可以發現他在此階段創作了不少日治時期視為「地方色」主題的作品，如原住民、玉山、牛等，並且一些設色花卉亦如日治所留心的炎方色調。循此，不禁令人反思，溥心畬與林玉山（1907-2004）同任職於師大美術系十餘年，並同任省展審查委員，儘管繪畫的立場或理念不同，但長年與臺籍畫家共事，日治的美術思潮或理念是否可能對其產生影響？另外，若再思及溥心畬在 1920 年代至 1930 年代已先經歷過一場對國畫論爭的省思，他來臺後對美術的評論或主張會不會自有其深意？

是以，本文擬奠基於前人研究，試圖跳脫既定觀點，重新以溥心畬渡臺後創作的部份作品為例，探討這類繪畫作品與臺灣美術史演變之關係。全文分為兩大部分。第一部分擬釐清臺灣傳承自近代日本與中國的繪畫知識與觀念，藉以檢視溥心畬來臺後對國畫的看法或主張。第二部分主要探討溥心畬如何以山水、牛、花卉等臺灣傳統及在地題材，與清領和日治時期的美術互動，既探問臺灣美術脈絡對溥心畬創作之影響，亦關懷其挹注這塊土地的畫風或理念。

## 二、臺灣承襲自近代日本與中國的美術知識

隨著西方勢力興起，十九世紀以來，世變對不同的國家與社會皆造成重大的文化衝擊。臺灣因為日治與國府的不同政權，美術的發展與演變更為複雜，先是承自日本的近代風景觀，發展出具有「地方色」的東洋與西洋畫風；後是承續中國的傳統水墨觀，講求筆墨與氣韻。不過，就東洋畫與水墨畫的發展看來，雖同樣涉及筆墨，但源於日本與中國兩地的「中國繪畫觀」之發展和評價並不相同，自然形成 1949 年後臺籍畫家與渡臺畫家彼此認知的差異，加上當時緊張的政治氛圍，並不利於溝通，兩方藝術陣營最終也只能各自表述。以下乃就臺灣承襲自近代日本與中國脈絡，簡要分述。

### （一）日本

就日治培養的臺籍畫家而言，美術觀念主要源自臺府展的官方史觀，即以日本官展（文展、帝展等）為典範，無論審查制度、部門設立及其背後的意識型態

皆一併複製。<sup>13</sup>而臺展仿照日本官展，成立了「西洋畫」與「東洋畫」兩個部門，書法被排除在外。<sup>14</sup>顏娟英認為，臺展中東洋畫部的設立，可能是仿照朝鮮美術展覽會的制度，設置東洋畫部將傳統的水墨畫家包含在內。但在第一屆東洋畫部的入選作品，卻完全排除了傳統的水墨畫作品，故臺展東洋畫之名只是徒具形式，實際上只是藉著官辦美展的強大體制，壓制傳統的水墨畫，並倡導近代的寫生觀念與日本畫風。<sup>15</sup>不過，若溯源日本官展的內容項目，會發現當中只有「日本畫」，沒有「東洋畫」，箇中緣由係關乎日本對外來文化學習之轉向。

基本上，日本在近代以前始終受中國文化影響，一直到明治初期文人畫仍為日本看重，但明治（1867-1911）至大正（1912-1926）短短數十年間內劇烈起落。<sup>16</sup>推源究始，主要與現實政治有著密切關係，即隨著1840年鴉片戰爭、太平天國之亂、甲午戰爭及日俄戰爭等一系列的敗績，中國在日人眼中逐漸從「正面教員」變成「負面教員」，<sup>17</sup>而日本的世界觀亦從中國轉變到以西方為中心，文化趨向全盤西化，傳統信仰與文化遭受莫大衝擊，美術亦包括其中，直到明治15年（1882）美國人費諾羅沙（Ernest Francisco Fenollosa, 1853-1908，又譯為芬諾洛薩）在淺草東本願寺古美術會上，以「美術真說」為題，針對日本美術界的趨勢（日本畫衰退、西洋畫抬頭），批評文人畫（南畫）與西洋畫的缺點，論證日本

---

13 關於美術概念的移植與臺展成立之研究，參見邱函妮，〈創造福爾摩沙藝術——近代臺灣美術中「地方色」與鄉土藝術的重層論述〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，37期（2014.9），頁125-134。

14 書法是否為美術，在日本明治至大正時期，曾引起論戰，據陳振濂研究，明治十五年（1882）5、6、7月，小川正太郎在《東洋學藝雜誌》「寄書欄」上相繼發表了〈書法不是美術〉的論文，而岡倉天心則發表反論〈書法不是美術之論讀後〉。又，大正十三年（1923）日本萬國博覽會上，書法被認為不是美術，因此不被允許參加展出。參見陳振濂，〈「書法是美術？」的論戰：1882〉，收入氏著，《維新：近代日本藝術觀念的變遷——近代中日藝術史實比較研究》（浙江：浙江古籍出版社，2006），頁290-293。另外，佐藤道信指出，書法被排除在美術學校與美術展之外，乃是由於西洋美術並不存在書法這個領域的關係。參見，佐藤道信，〈第二章 美術概念的形成期——一八七〇年～一九〇〇年初頭〉，收入北澤憲昭、佐藤道信、森仁史編，《美術の日本近現代史——制度・言説・造型》（東京：株式會社東京美術，2014），頁70-71。

15 顏娟英著，塚本磨充譯，〈「日本画」の死：日本統治時代における美術發展の困難〉，《美術研究》，398號（2009.8），頁33-36；顏娟英，〈臺展時期東洋畫的地方色彩〉，收入臺北市立美術館展覽組編輯，《臺灣東洋畫探源》（臺北：臺北市立美術館，2000），頁7-18。

16 巫佩蓉，〈二十世紀西洋眼光中的文人畫：費諾羅沙的理解與誤解〉，《藝術學研究》，10期（2012.5），頁99-101；陳振濂，〈為什麼日本文人畫在近代一蹶不振？〉，收入氏著，《維新：近代日本藝術觀念的變遷——近代中日藝術史實比較研究》，頁322-325。

17 王汎森，〈戊戌前後思想資源的變化：以日本因素為例〉，《二十一世紀》，45期（1998），頁48-49。

美術優於西方美術，呼籲保護和復興日本傳統美術，才又喚起日本人對傳統的重視。繼之，費氏與其學生岡倉天心（1862-1913）不但共同進行中國美術典籍的研究，亦對日本的古代美術進行調查。而岡倉天心還創辦美術刊物《國華》，並成爲東京美術學校的第二任校長，影響東京美術學校的課程。<sup>18</sup>

而費氏之所以對文人畫大肆批評，巫佩蓉認爲是基於對中國繪畫觀的誤解。基本上，費氏特別肯定東亞繪畫中強調筆線的特色，他甚至認爲筆線之美，正是東亞畫優於西洋作品之處。再者，他對文人畫理論有相當認識，但並未看過中國文人畫的主要作品，其鑑賞觀之建立乃以日本「古渡」<sup>19</sup>的中國美術品爲源，或以足利家收藏相關的《君臺觀左右帳記》爲據。又，他在日本所見到的水墨佳作應該不少，但風格卻是中國文人畫家一向不喜愛的南宋風格。<sup>20</sup>於是，受到費氏的批評與倡導影響，反倒促進明治時期的日人對日本畫進一步思考。爾後，以岡倉天心爲精神領袖，以橫山大觀（1868-1958）、竹內棲鳳（1864-1942）、菱田春草（1874-1911）爲主將的「日本美術院」中，推動興起新日本畫運動，表現形式上遠溯江戶初期以前的古典風格，又吸取洋畫技法，忠於自然觀照，主張去線條，以書畫分離作爲標誌，趨向於沒骨重彩式的朦朧形態畫風，強調大和民族特色，盛行於日本 1930 年代。<sup>21</sup> 臺籍畫家林玉山自述便曾提到，其 1926 年負笈日本，在東京「聖德太子奉贊展」，看到竹內棲鳳〈蹴合〉深受感動，即使遠隔 50 餘年，仍陶醉於其妙技。<sup>22</sup>

不過，1911 年前後，隨著大清覆亡，有大量不同類型的中國繪畫流入日本（新渡）。大正時期，某些接觸到這些作品的日人，開始意識到「中國繪畫史」與

---

18 晉介辰，〈費諾羅沙與岡倉天心：開啓近代日本中國繪畫史研究的先驅〉，《故宮文物月刊》，263 期（2005.2），頁 80-84。

19 塚本磨充指出，在日本室町時期之前傳來的中國繪畫被稱爲「古渡」；江戶時期前後稱爲「中渡」；明治以後稱爲「新渡」。參見塚本磨充著，周敏譯，〈日本看中國的誤解譜系〉，《南京藝術學院學報：美術與設計》，2020 年 4 期，頁 56。

20 相關研究參見巫佩蓉，〈二十世紀西洋眼光中的文人畫：費諾羅沙的理解與誤解〉，《藝術學研究》，10 期（2012.5），頁 87-132；塚本磨充著，周敏譯，〈日本看中國的誤解譜系〉，頁 56-59。

21 參見陳振濂，〈日本「書畫一體」觀念的興衰〉，收入氏著，《維新：近代日本藝術觀念的變遷——近代中日藝術史實比較研究》，頁 326-328；萬新華，〈傅抱石留學日本與譯介日本的中國美術史研究成果〉，收入王廷信主編，《藝術學界》第 5 輯（南京：江蘇美術出版社，2011），頁 107-136。

22 王耀庭，《臺灣美術全集 3：林玉山》，頁 21。

「輸日中國繪畫史」之別，著名的阿部房次郎（1868-1937）之中國書畫收藏，便是在此階段建立。內藤湖南（1866-1934）曾在《爽籟館欣賞》一書序言說道：

大正丁巳（1917）冬，余游燕。是歲直隸大水，黃河以北連數十州縣，居民蕩然，幾絕煙火。燕之搢紳為開書畫展覽會者七日，以其售入場票所贏，助賑災民，各傾篋衍，出示珍奇。蓋收儲之家廿有九氏，法書寶繪四百餘件，洵為藝林鉅觀，先是所未有也。余因獲飽觀名迹，而尤服完顏樸孫都護之富精品。今十餘年耳，樸孫所藏北宋以前之迹，流入我邦者三分之二，而其入我邦之半，則又阿部君爽籟館矣……。<sup>23</sup>

這時，日本對中國美術的認識又更進一步。但直至近年美術史學界的研究，才逐漸釐清中日美術交流的一些特殊狀況，以及中日鑑賞觀的歧異。<sup>24</sup>簡言之，日本美術脈絡之發展，交織著評論者對中國繪畫理解程度、藝術家個人的漢文造詣及對西化接受的能力，或力倡改革，或守護傳統，或折衷，此一演變本身亦經歷複雜的轉折變化。

無可否認，臺展的審查委員或臺籍畫家留日選擇的川端畫學校之任教師資，<sup>25</sup>多半是明治時期培養出來的藝術家，或多或少都與東京美術學校有所關聯，具有重視寫生、相信科學、客觀分析的一面，只是他們對於日本或中國美術的認知，不免受費氏和岡倉氏倡導的美術觀影響。而在日本美術體制下，日本畫發展、提倡的是本土特有之繪畫，並非習自中國的南畫。又，傳承於日籍教師的臺籍畫家，習自日本的新知多半停留在繪畫技巧的提升，或識見開拓，並不會涉入日本

23 轉引自弓野隆之著，蘇玲怡譯，〈大阪市立美術館的中國書畫：阿部房次郎爽籟館收藏〉，《典藏》（2021.07.31）<https://artouch.com/views/art-history/content-43854.html>（檢索日期：2022年8月30日）

24 巫佩蓉，〈二十世紀西洋眼光中的文人畫：費諾羅沙的理解與誤解〉，頁111-116。

25 1909年，川端玉章於東京都成立了其私人畫塾「川端畫學校」，主要目的是在培養「日本畫」畫家，他的繪畫方法是在圓山派的基礎上又融合了西洋繪畫的寫實方法。基本上，川端玉章認為「日本畫」是必須根基於古典中國與日本文化的藝術；但是，在保持傳統的同時，必須注入適度的西洋繪畫元素進行革新，才能體現出「日本畫」邁向新的歷程。而川端畫學校之任教師資，如山田敬中（1868-1939，1896年曾任東京美術學校囑託教師）、福井江亭（1865-1937，1908年任東京美術學校教授）、結城素明（1878-1957，1896年畢業於東京美術學校日本畫科）、島崎柳塙（1865-1937）、岡村葵園（1876-1939，1902年畢業於東京美術學校），多少都與東京美術學校有所關聯。參見薛燕玲，〈林玉山的繪畫觀與「臺灣色彩」〉，收入國立臺灣美術館編，《「典範轉移——林玉山繪畫藝術學術研討會」論文集》（臺中：國立臺灣美術館，2012），頁56-67。



美術發展脈絡的思索，導致最終結果如顏娟英指出，臺展東洋畫的問題，因為缺乏日本畫傳統，加上水墨畫的文人傳統也很脆弱，故只能停滯於寫實主義與努力主義當中。<sup>26</sup>

## (二) 中國

辛亥革命後，中國相繼遭逢一連串的文化衝擊，諸如東西文化論爭、文學革命、五四運動、新文化運動等思潮。在此浪潮下，傳統繪畫亦遭到否定，激發並孕育出美術革命的思想，引起畫壇國畫改革派與傳統派的爭論。國畫改革派的代表如康有為（1858-1927）、陳獨秀（1879-1942）、徐悲鴻（1895-1953）等；國畫傳統派的代表如齊白石（1864-1957）、陳師曾（1876-1923）與金城（1878-1926）等人，當中陳師曾和金城更分別留學日本或遊學歐美。<sup>27</sup>

面對改革派的要求，陳師曾先於 1921 年發表〈文人畫之價值〉，隔年又撰譯《中國文人畫之研究》，內容主要從世界美術的演進和藝術內部的發展為傳統文人畫辯護，並系統精闢地論述文人畫的價值。值得一提的是，陳師曾《中國文人畫之研究》亦收錄日人大村西崖（1867-1927）著述的《文人畫之復興》。基本上，大村西崖畢業（1893）於東京美術學校，曾受到費氏和岡倉氏倡導的美術觀影響，不過最終他與過去的老師岡倉氏分道揚鑣，並且成為「天心最大的論敵」。<sup>28</sup> 又，大村西崖曾到訪中國五次，與京派金城及海派吳昌碩（1844-1927）、王一亭（1867-1938）等皆有所交遊。<sup>29</sup> 在當時，除了有像大村西崖這樣為日本文人畫捍衛者，亦有似金原省吾（1888-1958），倡導以線條為繪畫生命，從而發展日本畫者。而金原氏令人驚嘆的是，1920 至 1940 年竟出版二十餘本著作，探討東亞繪畫、美學的各式議題，並針對線條進行系統的研究，如線的表現、運動、情感、發展、成立、

---

26 相關研究參見顏娟英著，塚本磨充譯，〈「日本画」の死：日本統治時代における美術發展の困難〉，頁 31-51。

27 關於陳師曾與金城的相關研究，參見盧宣妃，〈陳師曾的繪畫新貌與民初新式知識分子的文化實踐：以《北京風俗圖冊》為中心〉（臺北：國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文，2003）；邱敏芳，〈領略古法生新奇——金城繪畫藝術研究〉（臺北：國立歷史博物館，2007）。

28 劉曉路，〈大村西崖和陳師曾——近代為文人畫復興的兩個異國苦鬥者〉，《故宮學術季刊》，15 卷 3 期（1998 春），頁 115-125。

29 相關研究參見後藤亮子，〈1920 年代的藝術市場與中國美術史研究——大村西崖《中國旅行日記解讀》〉，《中國美術學院學報》，2016 年 5 期，頁 47-60。

皴法等。如此勤勉力行、追根究柢的為學精神，吸引了畫家傅抱石（1904-1965）赴日專門師從金原省吾研究畫論，並譯介其著作的相關中國美術史成果。<sup>30</sup> 往後，在傅抱石、潘天壽（1897-1971）、鄭午昌（1894-1952）所撰述的中國繪畫或畫學著作，皆引述過金原氏論點。

事實上，近代中國與日本的交流相當密切，許多西洋知識是透過日本轉手而得，經過日本的選擇、改變或沾染上日本的色彩。王汎森觀察到，中國自洋務運動以後，譯介西洋書籍的風潮已經開始，但甲午戰敗後，大量西書更是透過日本的翻譯再轉譯為中文，據統計，1896至1911年共有956本書被譯成漢文，同時日本從漢文逐譯過去的書只有16本而已。而許多新的詞彙，亦是經過日人重新使用再介紹到中國來，其中有些詞彙的意義已經產生變化，譬如「經濟」一詞便是。<sup>31</sup> 除了思想資源的變化外，中日兩國還透過展覽活動，有著頻繁的文化互動。1920年代風起雲湧的書畫家結社活動，如上海的天馬會、晨光美術會，以及北京的中國畫學研究、北京大學畫法研究會、湖社等，促使展覽會變成美術社團的常設活動之一，一為交流、賞鑑之處，二為作品的交易買賣，三則為社會藝術教育的推廣。<sup>32</sup> 而1920至1930年有一系列的中日現代及古美術之聯展，包括1921、1922、1924、1926、1929年五次的中日聯展。<sup>33</sup> 此外，1928年在東京舉辦的「唐宋元明名畫展覽會」，據日本外務省關係檔案——《展覽會關係雜件》第四卷中1928年10月27日函件，載有「支那名士溥儒及其它二十三名，本邦視察補助金合計壹萬五千五百圓」。<sup>34</sup> 說明這次視察是由溥心畬名列中國代表，率隊參加。爾後，1931年有「現代繪畫聯合展覽會」及「元明清名畫展覽會」，直至九一八事變後，中日之間的交流才劃下句點。

---

30 萬新華，〈傅抱石留學日本與譯介日本的中國美術史研究成果〉，頁107-136。

31 王汎森，〈戊戌前後思想資源的變化：以日本因素為例〉，頁48-52。

32 劉瑞寬，〈模擬與互動：從美術機制看二十世紀初日本對中國的影響〉，《臺灣美術》，102期，2015年10月，頁9-10。

33 相關研究參見李佳穎，〈二十世紀初中國古代繪畫的日本展示——以1928年唐宋元明名畫展覽會為中心〉（桃園：國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2013）；劉瑞寬，〈模擬與互動：從美術機制看二十世紀初日本對中國的影響〉，頁1-23。

34 張明傑，〈《五馬圖》流失日本始末：從紫禁城到再現東京國立博物館〉，《微文庫》，[https://www.luooow.com/dc\\_tw/109947707](https://www.luooow.com/dc_tw/109947707)（檢索日期：2021年8月30日）

另一方面，伴隨著商業經濟的飛升和藝術市場的繁榮，近代興起不少畫家以賣字鬻畫為生，在商品經濟風浪中，趨從市俗導向作為藝術表現型態。二十世紀畫家面對一般觀眾對真實感的需求，更必須得重新建立和觀眾的關係。傅抱石便曾說中國的美術是「閒情逸致」、「我用我法的」，本來是「採菊東籬下，悠然見南山」的情緒，一旦耳目所接，盡是摩天的洋樓，嗚嗚的汽車，既無東籬可走，也沒有南山可見。<sup>35</sup> 隨著時局改變的態勢，石守謙更進而指出，就山水畫科，當考量一般觀眾時，有的畫家或引用攝影為工具，以照相為畫本。或者，畫家亦有共識地以古人筆法進行風景寫生，強調古法客觀真實的一面，而降低古法作為個人或流派形式風格的面向。<sup>36</sup> 此外，據杭春曉對北京地區傳統派的觀察，認為畫家以領略古法生新意，廣學古之各派為主張，但山水畫表現並不完全排斥西法，還利用在「境」中滲透「景」，以空間的改變如在平面之上形成縱度景深的三維感，或強調描繪對象的體量感，達到寫實的要求。<sup>37</sup> 不過，亦有許多中國近現代畫家認為，古代中國畫的模擬與寫實主義至唐宋已臻其極，因此革新的動力並非來自圖像模型，而是十九世紀至二十世紀初受到金石考古影響的書法形式。<sup>38</sup>

總的來說，近代中國面臨西方文化的挑戰，曾透過鄰近的日本吸收大量新知，而基於對自身脈絡的理解，舊有文化並未被完全撼動，既導入西洋亦繼承傳統，重新肯定文人畫的價值者，或回歸唐宋精嚴寫實的風範，或以金石書畫再創新猷。

### （三）溥心畬對國畫的看法或主張

臺灣藝壇在 1950 至 1970 年代正籠罩於國畫之爭，關注的議題前期主要圍繞在探討日本畫風是否為國畫，後期則轉為國畫現代化的推動。溥心畬因為身分特殊，加上盛名所累，關於他渡臺後的報導不免被放大解讀，然而透過前述對近代

---

35 傅抱石，〈中國民族美術之展望與建設〉，收入葉宗鎬編，《傅抱石美術文集》（上海：上海古籍出版社，2003），頁 69。

36 石守謙，〈迎向現代觀眾：名山奇勝與二十世紀前期中國山水畫的轉化〉，收入氏著，《山鳴谷應：中國山水畫和觀眾的歷史》（臺北：石頭出版社，2017），頁 341-373。

37 杭春曉，〈溫和的漸進之路——以民初北京地區中國傳統派畫家為中心的考察〉（北京：中國藝術研究院博士論文，2006），頁 28-70。

38 方聞著，趙佳譯，《兩種文化之間：近現代中國繪畫》（上海：上海書畫出版社，2020），頁 14、33。

日本與中國美術知識的梳理，會發現他的評論很可能是出自對當時中日美術情況的通盤理解。

首先，在《臺灣新生報》1949年11月19日報導提到：

溥氏對於這次參加美展（第四屆）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>39</sup>

隔年（1950），同樣在《臺灣新生報》，溥心畬發表〈所感〉道：

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>40</sup>

在這兩則內容，溥心畬皆提到國畫「正宗」，而〈所感〉中更點明「國畫正規出於書法」、「國畫正宗出於唐宋」。回顧先前中國脈絡的探討，不難發現溥心畬所提到的「正規」和「正宗」，其實是中國知識分子在經歷西方文化衝擊，對傳統文人畫反省過後所產生的普遍看法。大抵而言，在民初不分新舊派，泰半肯定書法線條不同於西方美學的表現性，並認同唐宋是中國寫實畫風的高峰。而即便在近代日本的文化脈絡，明治時期曾批評中國文人畫（南畫）的美國人費諾羅沙亦持同樣觀點。

另外，當思及第四屆省展的參展者主要承襲日本畫的脈絡，表現多汲取西洋技法，弱化線條，呈顯出來的繪畫美感乃趨向缺乏骨筆的畫風，因此，以唐宋古法為師的溥心畬自然認為「脫逸正宗」。其次，溥心畬指出日本「宗南宋畫苑」，這亦是近來學界的共識，學者們經由對「古渡」作品的梳理，瞭解到日本早期對中國繪畫之學習，原習自南宋畫院的畫家。當考量到溥心畬1927年曾應日本大倉

39 不著撰者，〈溥心畬稱讚中西融匯別成格調〉，《臺灣新生報》（1949年11月19日）。

40 溥心畬，〈所感〉，《臺灣新生報》（1950年11月24日）。

商行邀請赴日講授經學，<sup>41</sup> 1928 年率隊參加東京的「唐宋元明名畫展覽會」，加上他所屬的京派文化圈 1920 至 1930 年與日本展覽交流十分密切，上述的互動與交遊經驗，說明他對日本美術情況應有一定的理解。由此看來，溥心畬渡臺後對省展國畫的評論實為公允。即便渡臺後，溥心畬仍持續與日本畫壇作交流。據吳孟晉研究，1955 年春，溥心畬在訪問韓國後，轉往日本東京開展，並拜訪了橫山大觀，討論對中日藝術的看法，其間還收了日本女弟子伊藤紫虹（1935 年生），直至翌年初夏才返臺。現今伊藤紫虹已年近 9 旬，在提到繪畫構想富士山時，她說道：「在日本的自然變化，都可以在日本最高名山富士山中看到，雖然許多日本畫家描繪著富士山，但是大部分的畫家將富士山的形象單純化，加以色彩作為裝飾，但以筆墨把握到富士山的本質，卻還沒有畫家做到。」<sup>42</sup> 仍見她對溥心畬所強調筆墨的重視與傳承。

溥心畬身為藝壇重量級人物，面對時代聲浪及新的文明體驗，自然無法置身事外。如何在傳統筆墨中，回應時代的變化和要求，他確實有在思考。不過，替古奧的國畫添注生機並非易事，對其而言，必須前有所承，後有所續。是以，他強調依循「正規」、「正宗」，主張向傳統古人法書名畫學習，期望後繼者能從歷史的縱深中去發掘當代的意義，從用筆中掌握線條，既師古人亦師造化，應目會心後，達到寫實的表現。

### 三、臺灣美術視角中的溥心畬繪畫

自 1949 年渡臺後，溥心畬在此寓居了近 15 年（1949-1963），因安居於臺得以潛心創作，畫藝更臻一層。朱靜華指出溥心畬的創作經常是以山水、人物、走獸和花鳥為畫題，多年如一日。<sup>43</sup> 傅申認為溥心畬是非常幽默又天真的畫家，注重修身養性，飽讀經書外，也喜歡志怪小說，在繪畫中發揮他的想像力，畫愈小愈精

---

41 朱傳譽編，《溥心畬傳記資料（一）》，頁 32-33。

42 吳孟晉，〈繼承溥儒筆墨的日本畫家：論伊藤紫虹的抽象水墨畫〉，收入石守謙、李賢文、陳韻如策劃，《水墨，結束了嗎？再現筆墨精神國際研討會論文集》（臺北：雄獅出版社，2023），頁 192-207。

43 朱靜華著，朱一雄譯，〈溥心畬晚期的山水畫〉，《雄獅美術》，272 期（1993.10），頁 57。

彩，時常畫一些神怪人物，比如鍾馗，或吃西餐或騎單車，也畫自畫像，總結其為一個天生的畫家，能夠畫各種各樣題材。<sup>44</sup> 鄭文惠注意到溥心畬在臺期間，把眼光投向日常的微物，圖繪水薑花、燈籠花、變葉木、蠅螭、海石等臺灣風物。<sup>45</sup> 筆者觀察到溥心畬在 1950 至 1960 年代曾藉由山水手卷思考繪畫改革一事，致力於學習五代、北宋的山水畫家，透過嘗試不同的構圖法則和視角變化，在山水全觀的景致中達到空間延伸感、自然實景感，與觀者近觀的場景感，以回應時代的脈動需求。<sup>46</sup> 從這些評述，可發現溥心畬的繪畫題材包括多種面貌，有山水、神怪人物、走獸和花鳥等，創作表現富有現實生活的況味，寓臺後更有意地融入臺灣風物，致力探索著繪畫的發展。

在溥心畬著作中，留下了不少和臺灣相關的記錄，如《南遊集》便記述了其遊覽日月潭、草屯、直潭、太平山、宜蘭、碧潭、龜山、大屯山、秀姑巒、金瓜石、野柳及投宿北投溫泉旅館鳳凰閣、美華閣及吟松閣等相關詩作。<sup>47</sup> 然而，詩人的眼光並不單純反映外在的世界，也常常是探照著他所願意看見的景物，<sup>48</sup> 循此，可考慮的是，渡臺後溥心畬的繪畫如何呈現臺灣這塊土地之景致？又，他與臺籍畫家同任教於師大並擔任省展評審，臺灣既有的美術脈絡是否曾影響其創作？而他過往生命及畫學經驗是否亦為臺灣美術注入了不同的觀念或內容？以下乃就不同題材，分析討論。

### （一）山水

在溥心畬的自述曾提及：「初學四王，後知四王少含蓄，筆多偏鋒，遂學董巨、劉松年、馬夏，用篆籀之筆。始習南宗，後習北宗。然後始畫人物、鞍馬、

---

44 傅申，〈前所未有的大時代〉，收入田洪、顏曉軍、徐凱凱等編，《傅申書畫鑑定與藝術史十二講》（杭州：浙江大學出版社，2017），頁 417。

45 鄭文惠，〈後遺民時間／地理政治學：溥心畬臺灣風物之文化敘事〉，頁 5-30。

46 魏可欣，〈談溥儒山水手卷之淵源背景：以國立故宮博物院收藏為例〉，《故宮學術季刊》，38 卷 4 期（2021 夏），頁 161-217。

47 參見溥心畬，《南遊集》，收入國立故宮博物院編，《溥心畬先生詩文集》冊上（臺北：國立故宮博物院，1993）。

48 鄭毓瑜，〈舊詩語的地理尺度——以黃遵憲《日本雜事詩》中的典故運用為例〉，收入鄭毓瑜主編，《文學典範的建立與轉化》（臺北：臺灣學生書局，2011），頁 409。

翎毛、花竹之類。」<sup>49</sup> 說明其繪畫學習歷程為先學山水，再學人物、鞍馬、翎毛、花竹，其中山水畫類的學習，包括了四王、南北宗等不同風格面貌。而針對溥心畬南北宗畫風，學者們曾作過許多深入的探討，略可歸納為 1920 年代形成了馬遠式北宗風格；1930 年代出現了南北宗混用的面貌；1930 年代末到 1940 年代以「移臨」的方式，大量摹古；1950 至 1960 年代致力於袖珍尺幅與高頭大卷之手卷形式。<sup>50</sup>

來臺後，溥心畬也以臺灣的山景入畫，如〈鳳凰閣秋景寫生〉、〈玉峰雪景〉（圖 1）、〈烏來山觀瀑〉（圖 2），馮幼衡認為在這類山水，溥心畬主要是以傳統圖式與既有筆法建構出臺灣景物，「寫意」的成分實遠高於「寫實」。<sup>51</sup> 不過，值得注意的是，溥心畬在 1951 年曾受關漢騫（1901-1972）司令的招待，與駱香林（1895-1977）等人同遊花蓮，並畫有〈遊花蓮港道中所見〉（圖 3）題贈駱氏，若將該畫描繪景致對比臺灣銀行 1961 年印製的壹元紙鈔，<sup>52</sup> 可以很明確的認出溥心畬所繪為舊蘇花公路的象鼻隧道，足見溥心畬「再現實景」的能力。此外，龔詩文留心到，溥心畬 1954 年所繪的〈山水（直潭所見）〉（圖 4）中繪有柴車度棧一景，如實記錄著 1950 年代臺灣深山的交通狀況，<sup>53</sup> 說明溥心畬在寫意的山水景致中自然地摻合實景。當思索「再現實景」在臺灣美術的脈絡會發現，清領時期的臺灣畫家雖間有山水畫的創作，但相較於花鳥、四君子、人物畫等，山水為數最少，多

49 陳雋甫筆錄，〈溥心畬先生自述〉，頁 30-31。

50 關於溥心畬山水畫風的研究，諸如朱靜華就 1939 年出版的《西山逸士畫集》，認為溥心畬早期山水展現對南宋馬夏風格的熱衷，並進而指出此乃受惠於明代中葉名家如戴進（1388-1462）、唐寅（1470-1524）、文徵明（1427-1509）等的影響。而倪葭主要針對溥心畬 1930 至 1940 年代的山水風格，就筆法區分北宗小斧劈皴、南宗演化而來的細筆披麻、解索皴，以及粗筆三類，其中粗筆山水源自南宗，與沈周（1427-1509）的粗筆有相通之勢，並利用筆法，借鑑王原祁（1642-1715）的山體圖式，以達到「氣脈貫通」。進一步，杭春曉提出，溥心畬在 1920 年代形成了馬遠式北宗風格，1930 年代出現了南北宗混用的面貌，1930 年代末到 1940 年代以「移臨」的方式，大量摹古，並認為溥心畬的畫具有很強的特殊性，且創作邏輯幾乎絕緣於西方傳統，呈顯了傳統水墨畫通過自身系統單純演進的可能性。魏可欣，〈談溥儒山水手卷之淵源背景：以國立故宮博物院收藏為例〉，頁 162。

51 馮幼衡，〈丹青千秋意，江山有無中——溥心畬（1896-1963）在臺灣〉，頁 29-31。

52 相關圖版參見《國立臺灣歷史博物館典藏網》，<https://collections.nmth.gov.tw/CollectionContent.aspx?a=132&rno=2010.003.0427>（檢索日期：2023 年 10 月 20 日）

53 龔詩文，〈溥心畬在臺二三事：以宮廟碑文與臺灣風物為例〉，《史物論壇》，30 期（2023.6），頁 37-38。

屬臨仿古人之作，<sup>54</sup>如謝瑄樵（1811-1864）得見的山水作品，主要受到明代唐寅（1470-1524）的影響，屬浙派山水的作風。<sup>55</sup>

再者，劉宇珍提到，實景之所以能入山水畫，其先決條件在於其地之「可及性」，此「可及性」又與交通開發，與人文、史蹟之豐，而得以成爲畫題。除此之外，該地的文學與文化聲價、過往的圖像表現傳統，以及山水畫本身的風格語彙與空間框架，皆能對入畫模式產生影響。<sup>56</sup>玉山作爲臺灣最高的山，清領時期似乎不曾見文人登過玉山，不過其漢名已開始流通，如康熙年間編纂的《臺灣府志》記曰：「玉山，在鳳山縣。山甚高，皆雲霧罩於其上，時或天氣光霽，遙望皆白石，因名爲玉山。」<sup>57</sup>另外，郁永河（生卒年不詳）《裨海紀遊》在〈番境補遺〉中載：「玉山在萬山中，其山獨高，無遠不見；巉巖峭削，白色如銀，遠望如太白積雪。四面攢峰環繞，可望不可即，皆言此山渾然美玉。」<sup>58</sup>在這時也出現專以玉山爲題的記遊，如陳夢林（1670-1745）〈望玉山記〉，<sup>59</sup>文章開頭以玉山偏遠

54 黃琪惠，〈傳統的新生〉，收入顏娟英、蔡家丘總策畫，《臺灣美術兩百年（上）》（臺北：春山出版，2022），頁48。

55 王耀庭，《國畫山水畫研究——四十年來臺灣地區美術發展研究之二》（臺中：臺灣省立美術館，1994），頁15。

56 劉宇珍，〈框架裡的境界——近代山水畫與實景的對話〉，收入劉宇珍主編，《攬勝——近現代實景山水畫》（臺北：國立故宮博物院，2020），頁126。

57（清）蔣毓英，《臺灣府志》（南投：臺灣省文獻委員會，2000），頁229。

58（清）郁永河，《裨海紀遊》（南投：臺灣省文獻委員會，1995），頁55。

59（清）陳夢林之〈望玉山記〉：「玉山之名，莫知於何始？不接入境，遠障諸羅邑治；去治莫知幾何里？或曰：山之麓，有溫泉。或曰：山北與水沙連內山錯，山南之水達於八掌溪。然自有諸羅以來，未聞有躡屨而登之者。山之見恆於冬日，數刻而止。予自秋七月至邑，越半歲矣；問玉山？輒指大武壠山後烟雲以對。且曰：是不可以有意遇之。臘月既望，館人奔告玉山見矣！時旁午，風靜無塵，四字清澈。日與山射，晶瑩耀目：如雪、如冰、如飛瀑、如鋪練、如截肪。顧昔之命名者，弗取玉韞於石，生而素質，美在其中而光輝越發於外？臺北少石，獨萃茲山；山海之精醞釀而象玉，不欲使人狎而玩之，宜於韜光而自匿也。山莊巖瑰偉，三峰並列；大可盡護邑後諸山，而高出乎其半。中峰尤聳，旁二峰若翼乎其左右。二峰之凹，微間以青；注目瞪視，依然純白。俄而片雲飛墜中峰之頂，下垂及腰，橫斜入右，峰之三，頓失其二，游絲徐引諸左，自下而上，直與天接；雲薄於紙，三峰勾股摩盪、隱隱如紗籠香篆中。微風忽起，影散雲流，蕩歸烏有；皎潔光鮮，軒豁呈露。蓋瞬息間而變幻不一，閒閒者再焉。過午，乃盡封之以去。以予所見聞，天下名山多矣。嵩、少、衡、華、天台、鴈蕩、武夷之勝，微奇涉怪，極巍峩、窮幽渺，然人跡可到；泰山觸石、匡廬山帶皆緣雨生雲，黎母五峰畫見朝隱，不過疊翠排空，幻形朝暮，如此地之內山斂鏗乎雲端、壯觀乎海外而已。豈若茲之醇精凝結，磨涅不加；恥太璞之雕琢，謝草木之榮華。江上之青，無能方其色相；西山之白，莫得比其堅貞。阻絕乎人力舟車，縹緲乎重溟千嶺。同豹隱之遠害，擇霧以居；類龍德之正中，非時不見。大賢君子，欲從之而末由；羽客緇流，徒瞻言而生羨。是震海內外，獨茲山之玉立乎天表，類有道知幾之士超異乎等倫，不予人以易窺，可望而不可即也。」參見《諸羅縣志》，



險峻，不曾有人登臨，塑造其神秘的形象。繼而，細膩生動的呈現「望」玉山之情景，將玉山的潔白、晶瑩、神聖表現無遺。最後，藉由比較玉山與其他中國山嶽的差異，陳夢林以為天下名山自然不少，但多是人跡可至且幾乎都可見之於書冊，而玉山的「可望而不可即」正是它與其他名山不同之處，如君子之德只能遠觀不可褻玩。<sup>60</sup> 由上可以推論，或許因為玉山的偏遠險峻不具「可及性」，在當時難以成為入畫之景，是以，並未出現在清代的臺灣八景中。

臺灣的高山作為實景入畫，主要始於日治時期。對於近代日本，山岳如同國家的象徵，因此山岳畫作不只是畫家個人的創作，也是國家文化意識的產物，為了延伸此理念，除了透過測量、勘查，命名、全民登山及國家公園的設立等措施外，亦號召藝術家針對高山繪製作品。但欲進入高山並不容易，除了交通不便之外，尚需官方「特許」，因此日治時期的山岳圖像創作，主要還是以日籍藝術家為主。據蔡家丘研究，日治時期，玉山因 3,952 公尺的高度超過富士山，而得明治天皇重新命名為「新高山」。加上經過如人類學者鳥居龍藏（1870-1953）的調查、殖民政府理蕃事業的執行、鐵路的修築等過程後，前往新高山的目的逐漸由探險或調查轉為興趣登山。而 1926 年臺灣山岳會的成立，象徵臺灣近代登山風氣與觀光化的逐漸成熟。又，1927 年臺灣日日新報社舉辦「臺灣新八景」票選活動，新高山獲特選「別格」，為八景之外的「靈峰」。日本施行國立公園法前，新高山已成為國立公園的熱門候選地。<sup>61</sup>

由於殖民統治的開發、建設及對登山、旅遊的提倡，日治以來，形成了幾條攀登新高山的路徑供選擇，其中較為普及的兩條，一是由南投東埔經八通關登新高山；另一是由嘉義阿里山往塔塔加上新高山。這兩條攀登路徑通常皆需要三至四天，即便今時今日，亦不是輕鬆的行程。由於「可及性」，臺灣的新高山此時成為畫家新的創作對象，如石川欽一郎（1871-1945）畫於 1912 年〈自阿里山頂上望新高山〉、1932 年〈南投の新高山〉（圖 5）與〈水里から見る新高山〉。而丸

---

卷 11，〈藝文志〉，收入臺灣省文獻委員會重印，《臺灣歷史文獻叢刊》（南投：臺灣省文獻委員會，1999），頁 269。

60 參見黃美玲，〈清初臺灣單篇山水遊記之探討——以陳夢林、藍鼎元例〉，《臺北市立教育大學學報》，42 卷 1 期（2011），頁 27-31。

61 蔡家丘，〈江山洵美是吾鄉——丸山晚霞與東亞山岳圖像的意涵〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，37 期（2014.9），頁 73。

山晚霞（1867-1942）於 1934 年所畫的〈兒玉山より見たる新高山〉與〈新高連峯〉（圖 6）則選擇由阿里山山系遠眺玉山群峰。<sup>62</sup> 另外，臺籍畫家陳澄波（1895-1947）亦分別於 1935 年畫〈阿里山遙望玉山〉（圖 7）、1947 年畫〈玉山積雪〉（圖 8）。基本上，畫家若選擇遠眺新高山，適合入畫的景點大都位於前述提及的兩條路徑上，即從南投方向，如石川欽一郎便曾沿南投陳有蘭溪的登山路線，眺望新高山；或由嘉義阿里山方向，如石川欽一郎、丸山晚霞及陳澄波都曾由阿里山山系眺望新高山。然而，有趣的是，畫家們描繪的新高山實際看起來並不如預想中高聳，正如藤島武二（1867-1943）1934 年登新高山創作的自述中提到：「實際眺望的新高山，與預想的相當不同，它在此處一萬尺以上連綿的高峰上，探出一點頭而已……。」類似的感想，1938 年來臺取材的攝影家岡田紅陽（1895-1972）也提到過。<sup>63</sup> 簡言之，無論是畫家或攝影家都留心到，新高山無論是藉由寫實的描繪或透過紀實攝影，呈現出來的實景樣貌通常是「探出一點頭」。

溥心畬曾於 1958 年畫有〈玉峰雪景〉，題曰：「臺地暖，雪難見，如閩粵，惟玉峰高峻，冬必雪，然陰則凝，暎則消矣。戊戌（1958）季冬之月，茅舍沍寒，玉峰已雪，峰巔皚然，而平岡茂林猶碧，且其山谿深險不能往，寫此圖以寄意。」馮幼衡認為該畫「寫意」成分實遠高於「寫實」，如其觀察，這幅畫乍看之下猶如一幅古代的山水畫，與玉山實景難有聯想，但從「山谿深險不能往」來看，溥心畬又似乎曾造訪過玉山，令人質疑的是，其所繪真是高聳的玉山「實景」？抑或其臆想？基本上，分析〈玉峰雪景〉景致的組合可分為三部分（圖 1-2），即卷首至平臺處的山體、卷中兩山夾著河道的谿谷及卷末的山體。溥心畬著力點主要是卷首山體和卷中谿谷的表現，就前者而言，遠景山體刻意不作皴擦，略施淡墨，沿著山稜線的走勢施以白粉，強調頂峰的白雪覆蓋，點明畫題。另外，畫出近景與中景山體，在山脊平緩處凸顯茂密的林木，並隨著山稜走勢，讓林木的分布愈遠愈疏，表現近、中、遠重重交疊的橫向山脈。就後者而言，卷中在兩側連峰中安置一蜿蜒河道，並摻和透視法將消失點設於兩山交合處，營造縱深，然後巧妙

62 蔡家丘，〈江山洵美是吾鄉——丸山晚霞與東亞山岳圖像的意涵〉，頁 81-91。

63 藤島武二，〈内蒙の日の出〉，《塔影》，13 卷 9 號（1937.9），頁 3。轉引自蔡家丘，〈江山洵美是吾鄉——丸山晚霞與東亞山岳圖像的意涵〉，頁 84-85；張世倫，〈臺灣「風景」的寫真建構：一個日治時代攝影的歷史初探〉，《現代美術學報》，33 期（2017.5），頁 137-143。

地利用主景山脈後方淡墨勾染或留白的山體，達到與兩側橫向山體的統合，形成山脈縱橫交錯的空間態勢。

當進一步對比畫面，卷首遠景的山體（圖 1-3），描繪皚皚白雪景致的部分，應是溥心畬提到「玉峰已雪，峰巔皚然」。有意思的是，將之對照前述日治時期畫家描繪的玉山（圖 5、6、7、8），可以發現他同樣畫出「探出一點頭」的玉山樣貌，且強調山稜的走勢，就景致的選擇與描繪，十分接近日治畫家或攝影家的觀覽視角。分析玉山的地理環境，基本上，在塔塔加一帶，如鹿林山至麟趾山這一段具多處展望點，可以眺望玉山山脈，視野極佳。至今，在冬日萬里無雲的好天氣，在嘉義市區亦可見到玉山積雪美景（圖 9），然而，無論是山區的眺望點或嘉義市區，探出頭的玉山與稜線走勢，同樣是重要的取景選擇。至於卷中溥心畬所描繪與提及「山谿深險不能往」的谿谷，考量到陳有蘭溪一帶，自清領時期便有部落屯墾、居住於此，人文相對特殊，推測可能即為卷中所繪，而透過現代攝影的比對，自陳有蘭溪遙望確實能看見遠方的玉山（圖 10）。1950 年代溥心畬曾於花蓮辦展，其著作《華林雲葉》曾載阿里山相關記遊，或許是在這樣的機緣下，由友人、學生陪同，從嘉義阿里山或南投方向，準備造訪玉山。換言之，溥心畬並非真的打算攀爬玉山，比較可能是在鐵公路陸續通車的情況下，選擇搭車定點的遊覽，在看得到玉山山景的地方，由遠處眺望。而藉由景致組合的分析，推知溥心畬建構的玉山並非眼睛直觀的單一角度取景，是畫家在透過「橫看成嶺側成峰」經由不同視角的觀覽體驗，結合山形與水文，揉合不同的景，對玉山山景意象的凝鍊。

統整上述溥心畬以臺灣山景為題的作品，略可區分出三類型：寫意抒懷，如〈鳳凰閣秋景寫生〉、〈烏來山觀瀑〉；實景表述，如〈遊花蓮港口中所見〉；寫意中帶有實景，如〈山水（直潭所見）〉、〈玉峰雪景〉。就實景的描繪，可發現溥心畬取景的視角，主要多是日治以來相關報導或宣傳的著名景點或形象，不過，像〈遊花蓮港口中所見〉直接取自實景轉化為筆墨的描繪方式，並不多見，他似乎更喜歡將實景融入在山水的畫境中，之所以如此，很有可能是他有意識的選擇。基本上，日治時期對臺灣景致的描繪，主要襲自西方的風景觀，<sup>64</sup>但就古典傳統

64 相關研究參見，顏娟英，〈近代臺灣風景觀的建構〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，9 期

而言，景物的概念包含了山水、風景。蔡英俊指出，山水是自然世界的微型與縮影，然而山水游觀的動作，更是生活敘述的一部分或一種短暫的停留，因而山水在日光的移動與變化中被定格，發展成爲一種特定的景致或風景。<sup>65</sup>是以，山水並不同於風景，關於此，對古典傳統熟稔的溥心畬自然不陌生。而考量到學者指出臺灣的山水畫傳統事實上很薄弱，溥心畬所繪，無疑是補強了清領以來的山水傳統，其中更有融入日治風景視角的實景描繪。

綜合言之，溥心畬致力於臺灣山景表現的主要是山水畫傳統，透過山形水文的地理安排，結合歷史人文的發展，經由筆墨抒寫，以詩意的情懷來表達自然。除了傳統山水的寫意抒懷外，他其實還參照著時代脈動，取景自生活，表現臺灣的自然景致。

## (二) 牛

溥心畬渡臺後畫了衆多馬畫與不少牛圖，關於前者，學者多認爲溥心畬馬畫風格多樣，從唐馬、宋馬、元馬、清馬無所不習，該題材最富象徵性，透露他對過去生活的懷念，配合題畫詩，成爲他傷逝情懷的寄託。<sup>66</sup>基本上，馬畫的確是溥心畬畜獸類最常見的題材，但值得注意的是，他渡臺後畫了不少渡臺前鮮見的牛圖，推測這類作品很可能是受臺灣既有的美術脈絡所啓發。

目前可以見到溥心畬的牛圖，包括 1952 年〈秋林春牛圖〉、1959 年〈歸牧圖〉、未紀年〈古禁·銅牛〉、〈臨宋人雪牧圖〉、〈柳陰散牧〉、〈宋人柳陰散牧畫意〉、〈牧牛圖〉、〈秋林鬥牛〉等。當中紀年最早的〈秋林春牛圖〉乃溥心畬 1952 年參加自由中國美展之參展作品。據當時報紙的評論觀察：

近三年來，自由中國文化活動，一天比一天蓬勃起來。畫展之多，真是如

---

(2000.9)，頁 179-206。

65 蔡英俊，〈「自然」、「山水」與「風景」——概念的比較分析〉，《清華中文學報》，18 期（2017.12），頁 101。

66 詹前裕，《溥心畬繪畫藝術之研究》，頁 40；劉芳如，〈溥儒在故宮——從寒玉堂託管文物論溥心畬南渡後的逸格畫風〉，頁 341；馮幼銜，〈丹青千秋意，江山有無中——溥心畬（1896-1963）在臺灣〉，頁 19-36；魏可欣，〈世變下的踽踽獨行：溥儒馬畫研究〉，《故宮學術季刊》，39 卷 3 期（2022 春），頁 169-212。

雨後春筍。而素來在臺灣盛行的日本畫風，也給從大陸來的國畫漸漸壓倒了。民族文化的威力真是無敵的。

從大陸來效忠自由中國的國畫名家群中，有數十年修養工夫，有大量羣眾，而又任大學教授者，大概有三位，這就是溥心畬、黃君璧和何勇仁了。他們作風完全不同，但是他們藝術修養的到家，卻異途而同歸。因為他們深入了唐宋各家的堂奧，而又在明清諸家中獲得新的意象。我們兩年來最大的美展（「反共美展」、「自由中國美展」、「總動員美展」）以及他們的個展來看，足證他們造詣之深，留在匪區的畫家，可以說無一能與他們比擬。

溥心畬以寫北派山水著名，但其所作山樹，兼有南派參雜其間，這不能不說是他的獨創了。何勇仁也是長於山水，筆峯秀健，飛舞逼人，在某次美展中，其所作〈雲峯掛松陰〉適懸於黃君璧所作〈山光雲影〉之旁，有似競賽。觀者謂黃氏遜色多矣，事為何氏所聞，力闢其非，謂其本人僅長於花鳥動物，山水當讓黃氏，何之謙讓如此，益為藝林所重。而何所作花鳥動物，確有獨到，非人所及之處，如「反共美展」中之〈虎嘯鷹揚〉及「自由中國美展」中之〈雨中戀鷄〉均轟動一時，而使其新收拜門學生達廿餘人之多，可稱奇蹟。黃君璧專長山水，愛好藝術者無不知之，其所學有謂專學石溪，有謂其刻下已放棄石溪，而轉入宋元路子，將與宋元名家並駕競爭，可惜他年來體弱多病，故創作較少。<sup>67</sup>

就此可知，渡臺畫家於戰後時期成為另一股臺灣美術的新勢力，創作上不免得配合政府宣揚的反共意識、民族精神與國家道統之文化政策。再者，從評論看來，同時代人對溥心畬的認識，概以北宗山水聞名，兼擅南宗。另外，追索上述內容提及之1952年「自由中國美展」會發現，相較於黃君璧（1898-1991）之〈山光雲影〉（圖11）或何勇仁（1901-1987）之〈雲峯掛松陰〉（圖12），溥心畬這一年出具的卻是〈秋林春牛圖〉（圖13）。當考量到國民政府的期待或論者的評價，就前者而言，並不符合國民政府以山水作為「故國懷鄉」的文化宣傳或主張；而後

67 吳雲，〈溥心畬·黃君璧·何勇仁〉，《自立晚報》（1952年10月16日）。

者，亦出乎大眾認知。頗值得玩味，溥心畬為何不以山水本色示人，反而以牛圖參展？

總體看來，牛並非溥心畬特別擅長的畫題，更不是國民政府倡導的題材，反倒是日治時期很重要的「地方色」主題。邱函妮指出，日治時期，源自於日本人投向臺灣的異國情調目光，認為臺灣的自然風景與風土人情自有其特殊性，進而鼓勵下，臺灣畫題得以成立。而以臺展為中心所形成的臺灣畫壇，自 1927 年創辦起，由官方以及審查員共同呼籲在美術中表現出臺灣特色，並以此來建立臺展的獨特性，當中對表現臺灣「地方色」(ローカルカラー)的提倡可謂重要概念。而這個詞彙源自於英語中的 local color。在臺灣，地方色有時被稱為臺灣色、鄉土色。<sup>68</sup> 另外，謝世英認為臺灣的獨特性無法從繪畫形式與風格來界定，最簡便的方式係以「主題」來加以認定。而對比「北國」日本，臺灣便只好以「南國炎熱」的特性呈現，因此，「臺灣特色便僅存熱帶風景、香蕉樹、媽祖廟、水牛、原住民」。<sup>69</sup> 其中水牛在當時經常出現在教科書、宣傳海報以及明信片等，的確是臺灣形象的代表。

臺籍畫家以水牛為創作對象，最著名者莫過於黃土水(1895-1930)，其入選帝展之〈南國的風情〉，即是水牛主題的大型浮雕。後來，他更數次為水牛製作了等身大的塑像，搭配牧童、芭蕉、鸞鷲，賦予臺灣的文化景觀意涵。而林玉山深受黃土水啟發，其入選第一回省展的作品如〈大南門〉(圖 14)、〈水牛〉(圖 15)亦選擇與牛相關的圖像，前者描寫頹敗中猶見昔日華麗風采的清代臺南城門，後者則近距離描寫一對水牛舐犢情深。在前輩畫家的開發、影響下，水牛主題成為臺展東洋畫部的熱門畫題，並受到南部畫家的喜愛。<sup>70</sup> 即使到了戰後時期，此「地方

68 眾多學者都曾對於臺灣美術中「地方色」做過深入探討，諸如廖新田，〈從自然的臺灣到文化的臺灣：日治時期臺灣風景圖像的文化表徵探釋〉，《歷史文物月刊》，14 卷 1 期(2004.1)，頁 16-37；賴明珠，〈日治時期的「地方色彩」理念——以鹽月桃甫及石川欽一郎對「地方色彩」理念的詮釋與影響為例〉，《視覺藝術》，3 期(2005.9)，頁 43-73；顏娟英，〈從林玉山水牛到家園系列作品談日治時期地方色彩與臺灣意識問題〉，《歷史文物月刊》，214 期(2005.11)，頁 25-36。內文主要引自邱函妮，〈創造福爾摩沙藝術——近代臺灣美術中「地方色」與鄉土藝術的重層論述〉，頁 123-236。

69 謝世英，〈日治時期臺灣美術的文化揉雜——陳進與潘春源的美人畫〉，《「島嶼風情」日治時期臺灣美術之研究》(臺中：國立臺灣美術館，2008)，頁 120。

70 顏娟英，〈從林玉山水牛到家園系列作品談日治時期地方色彩與臺灣意識問題〉，頁 25-28。

色」並沒有斷然消失，轉而依附在其它主題下出現，例如蔡草如 1958 年〈孔子周遊列國〉（圖 16），主題屬人物歷史畫，描繪孔子騎乘牛車周遊列國，不過，畫幅卻被配角的牛占據大半空間。而溥心畬在 1950 年至 1952 年皆曾擔任省展的審查委員，對於畫壇盛行的題材、畫風及表現方法等自然有所感，很可能在時代氛圍的感染、影響下，亦開啓對此主題的探討。

關於溥心畬畫牛，並沒有引起學界重視，相關討論僅見王耀庭提到溥心畬於 1952 年以前所作的〈古禁·銅牛〉（圖 17），該畫自題「以御製舊墨摹之」，以淡墨勾出輪廓，水墨渲染，按原畫是膠礬過的羅紋紙，水墨交融，只是往後未見這種型態的發展。<sup>71</sup>除了渲染的水墨風格外，筆者注意到此畫還帶有著木刻版畫的趣味，畫中表現牛肌理的留白線條，乃畫家有意以此凸顯雕刻的痕跡。相較於前者，溥心畬常見的牛圖主要為國立故宮博物院收藏的〈臨宋人雪牧圖〉、〈柳陰散牧〉、〈宋人柳陰散牧畫意〉或〈牧牛圖〉這類作品。<sup>72</sup>當中〈柳陰散牧〉除了故宮外（圖 18），國立歷史博物館<sup>73</sup>及白雲堂舊藏都曾見複本（圖 19），不過，僅白雲堂本有紀年，而白雲堂乃黃君璧畫室齋名，故來源相對可信。

黃君璧的白雲堂藏本，題有「柳陰散牧。宋李唐郭熙多寫之，有蕭寒之致，庚寅冬至夜空閒擬其意。心畬。」說明此畫創作於 1950 年冬至，推測應是溥心畬趁著年節時贈予黃君璧。就坊間流傳的作品看來，溥心畬以畫作為個人社交用途之例並不少見，如來臺初期便曾以〈觀音〉贈于右任（1879-1964），款曰：「己丑（1949）冬節敬繪大士聖像送右任先生供養，溥儒。」<sup>74</sup>從這兩例說明，歲末年終，溥心畬似乎有以畫當作「手信」贈友的習慣。其實基於共同的生命經驗與對藝文的愛好，同為渡海名家的三人，彼此間應有著一定之交情。就溥心畬與黃君璧而言，其在師大授課乃是應黃君璧之邀，另外，在私人收藏的信札中（圖 20）

71 王耀庭，〈從南張北溥論雅俗摹古及筆墨之變〉，收入國立故宮博物院編輯委員會編，《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》（臺北：國立故宮博物院，1994），頁 514。

72 圖版及相關介紹參見，國立故宮博物院編，《溥心畬書畫文物圖錄》，頁 297、307。

73 關於國立歷史博物館收藏之〈柳陰放牧〉，參見《國立歷史博物館典藏查尋系統》[https://collections.culture.tw/nmh\\_collectionsweb/collection.aspx?GID=MAMPMYM1MCM2](https://collections.culture.tw/nmh_collectionsweb/collection.aspx?GID=MAMPMYM1MCM2)（檢索日期：2022 年 8 月 30 日）

74 圖版及相關說明，參見陳筱君編，《南張北溥藏珍集萃》（臺北：義之堂文化出版事業，1999），頁 136、198。

記載著，溥心畬聽聞黃君璧受風濕之苦，曾熱心地寫信介紹藥方、名醫，兩人情誼藉這件瑣事，可略窺一二。

從 1950 年〈柳陰散牧〉與〈古禁·銅牛〉作畫的時間點看來，來臺初期，溥心畬很可能便關注到畫壇習畫水牛的現象，是以前會嘗試不同的創作手法，經歷一番實驗後，選擇向傳統溯源。《周易正義》曾載：「乾象天，天行健，故為馬；坤象地，地任重而順，故為牛。」歷來畫家便經常以畫馬、牛為題，因之得名者不少。對此傳統，熟讀經籍與畫史的溥心畬自然不陌生。然而，從題識看來，溥心畬取法途徑主要是依循李唐（約 1049-1130 後）以來的傳統。據余輝研究，李唐在臨安期間，根據小景山水畫在江南的發展經歷，特別是將江南獨特的地貌和物產融合得十分自然，淡化了畫科界限，將山水畫中的樹石、畜獸畫中的水牛與人物畫巧妙地結合起來，形成了獨特的牧牛題材，其基本程式是高樹與坡石、水牛和牧童，這樣的畫風，徹底打破了唐代以來單純畫牛的藝術格局，並啓迪了南宋初年的畫家如李迪（活動於 1162-1224）、閻次平（活動於十二世紀末）等人。<sup>75</sup> 另外，就畫意而言，或傳達了士人歸隱田野的志向，或與禪宗的「十牛圖」有關，即以牧人馴服牛的形象，象徵修行者調伏本性。而鄭文倩透過對被歸為李迪名下之〈雪中歸牧圖〉研究，認為相關的畫意還包括傳達仁君仁政之下百姓安和自足的承平意象。<sup>76</sup>

就〈柳陰散牧〉的圖像看來，溥心畬主要還是在表達牧人馭牛的形象，因此，我們可以看到牧童一腳踩著牛首，一腳踮起，兩手奮力地掰著牛角，試圖制服牛的情景。又，溥心畬在牛的處理上，主要以墨線來勾勒牛的外輪廓，並以墨色深淺來表現肌體起伏，然後再以濃墨細筆凸顯牛身上的細毛，畫法近似於李迪〈雪中歸牧圖〉（圖 21）中的牛，不過溥心畬所描繪的牛，更富神情，墨色對比亦沒有那麼強烈。相較之，溥心畬 1952 年參加「自由中國美展」所畫之〈秋林春牛圖〉則屬於自運的成果，主要以半邊取景的構圖方式，描繪牛繫於坡石與高樹所形構的前景空間，再輔以山壁當背景。不過，仔細體察會發現，畫中的牛並不似

75 余輝，〈李唐與後李唐時代的山水畫〉，《故宮學術季刊》，30 卷 4 期（2013 夏），頁 52、64-67。

76 相關研究參見鄭文倩，〈李迪《雪中歸牧圖》主題之再權〉，收入《千年丹青細讀中日藏宋元繪畫珍品》（北京：北京大學出版社，2010），頁 247-251。



〈柳陰散牧〉精心刻畫，坡石、山壁及樹木的描繪反倒可能更為用心。

而除了上溯古人外，溥心畬亦在牛圖開啓新技法，即以指印螺紋來表現牛，如臺北故宮博物院收藏〈歸牧圖〉（圖 22）。此畫為袖珍尺幅的小卷，縱 14.6 公分，橫 91.6 公分。畫中溥心畬巧妙地將畜獸畫中的牛與山水畫結合起來，題曰：「牧客歸何處，空山靜欲秋；茂林多落葉，山逕對寒流。己亥以指上螺文畫牛與兆明。」<sup>77</sup> 從詩文可知，這是溥心畬在 1959 年特別為學生（1965 年成為溥心畬的媳婦）姚兆明（1934-1986）而作，畫起來似乎特別用心，整體呈現著有如宋畫般田園牧歌式的氛圍和景致。至於畫中渡河的水牛，溥心畬利用指印螺紋的壓捺，就螺紋的方向，搭配墨色，表現牛的肌理、結構，再用筆勾勒牛角、四足及牛尾等，牛角的線條特別地勁挺，牛的神韻亦描寫得唯妙唯肖，讓人感到奇趣橫生。這樣的技法十分接近於遼寧省博物館收藏的高其佩（1660-1734）〈三牛圖〉。<sup>78</sup> 而同樣以指印螺紋來作畫的作品，猶可見私人收藏〈秋林鬥牛〉（圖 23）或國立歷史博物館藏〈螺紋諸相〉（圖 24），在這類畫中，足見溥心畬對螺紋極佳的掌控力，可以自如地運用指印表現牛、駝鳥、立羊、袋鼠、黑熊等不同動物，姿態生動活潑，而此恰恰反映了溥心畬性格中風趣、童心的一面。

就臺灣美術脈絡來看，畫牛的風氣主要奠基於日治時期對「地方色」的倡導。而牛的畫法，主要是遵循西方寫實技法，如林玉山在〈大南門〉、〈水牛〉中，以光影明暗的渲染，形成牛的外輪廓，並塑造牛的皮毛質感、體量感。另外，畫家中亦有偏好傳統牧牛圖的題材者，如呂璧松（1873-1931），但就其存世作品看來，其繪畫的學習途徑應是從畫譜入手，然後，隨著時代氛圍對寫實的要求，牛的表现轉趨以墨染凸顯實體感。<sup>79</sup> 由此可見，溥心畬來臺後在原本的美術脈絡下，先是挹注了南宋相關的牧牛畫風，以講求用筆、著重線條的表現方式，作為寫實的前提。繼而，溥心畬還開創了以指印螺紋來畫牛及各式動物，寫實外還兼具逸趣，事實上，指畫作品過去曾因為不夠嚴謹，為日治審查員木下靜涯（1889-1988）所

77 圖版及相關介紹參見，國立故宮博物院編，《溥心畬書畫文物圖錄》，頁 254-255、380。

78 相關的圖版及研究參見莊素娥，《高鳳翰繪畫研究》（臺北：藝術家出版社，1996），頁 156。

79 黃琪惠，〈日治時期臺灣傳統繪畫與近代美術潮流的衝擊〉（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所博士論文，2012），頁 113-114。

批評，<sup>80</sup> 就此，溥心畬無疑重新演繹了指畫的精神內涵。簡言之，溥心畬在日治時期畫牛的「寫生」表現外，重新為臺灣美術脈絡添加了牧牛圖與指畫的傳統，以筆墨達到寫實與逸趣。

### (三) 花卉

溥心畬圖繪臺灣的花卉，兼具多種面貌，即有文人寫意，也有工筆寫生。而就其 1959 年描繪的〈變葉木〉(圖 25)，王耀庭認為大異於傳統的勾勒填彩，色調上同是隨類賦彩，卻以別開生面，葉片與葉脈的勾線出於淡墨，畫成後幾泯於無形，色面與色面的接觸，留下淡白的空間，所形成以白地為線的處理方式，幾乎是膠彩畫的一種常見方法。<sup>81</sup> 馮幼衡則認為〈變葉木〉的五彩繽紛更具有現代感，而這樣的變化與其說來自於膠彩畫的影響，西洋各種近現代畫派一例如印象派一說不定提供了更直接的刺激。<sup>82</sup> 實際上，除了〈變葉木〉外，筆者觀察到〈水薑花〉(圖 26)與〈朱槿〉(圖 27)的表現方式，同樣講求設色，散發著嚴謹、典雅的氣息。

若將溥心畬上述這類花卉，對比鄉原古統(1887-1965)《麗島名華鑑》封面的〈朱槿〉(圖 28)、木下靜涯〈南國初夏〉(圖 29)及陳進(1907-1998)〈水薑花〉(圖 30)會發現，日治畫家主要以膠彩顏料，或寫意或細膩描繪臺灣動植物。至於溥心畬的作品，則是以水墨設色，乍看之下，的確如王耀庭所言，具膠彩畫特色。然而，進一步仔細分析可察覺，溥心畬在外形輪廓與葉脈紋理的處理極為不同，如在處理裂瓣朱槿的花瓣、花蕊時，採用平穩勻稱的細筆勾勒；處理花萼底部及花蕊末端時，改用重筆勾勒，線條明顯地加重、加粗，以凸顯花朵立體感(圖 27-1)；處理葉片時，葉脈線條配合著筆鋒的轉折，講求提按、頓錯，呈顯葉片生長、開展的不同姿態(圖 27-2)。溥心畬以不同的書法用筆，表現物狀的方式，同樣見於〈水薑花〉(圖 26-1)與〈變葉木〉(圖 25-1)。<sup>83</sup> 反觀上述日治畫家的作品卻不見書法用筆變化，而這種講求骨筆的畫風，正是前述溥心畬所強調國

80 木下靜涯著，林皎碧譯，〈東洋畫審查雜感〉，《藝術家》，324 期(2002.5)，頁 391-392。

81 王耀庭，〈從南張北溥論雅俗摹古及筆墨之變〉，頁 512。

82 馮幼衡，〈丹青千秋意，江山有無中——溥心畬(1896-1963)在臺灣〉，頁 35。

83 魏可欣，〈藝評家眼中的溥儒與溥儒畫中的臺灣〉，《故宮文物月刊》，463 期(2021.10)，頁 49-50。

畫有別於東洋畫的「正規」。

不過，有趣的是，溥心畬所描繪「其頰其綠，乍丹乍黃」的〈變葉木〉、皎白〈水薑花〉或艷紅〈朱槿〉等，實與日治審查委員的觀察視角十分近似。據報導指出，石川欽一郎初到臺灣時，便對這塊土地自然的色彩飽滿，印象深刻。他認為臺北「紅簷黃壁搭配綠竹林，效果十分強烈，相思樹的綠呈現日本所未見的沉著莊嚴，在湛藍青空襯托下更為美妙。」這種由光影和色彩所構築的南國異鄉情調，大抵是他對臺灣概念式的認識。<sup>84</sup>另外，石川欽一郎認為——臺灣自然的生命在於「炎熱」，這與溥心畬在〈變葉木〉和〈水薑花〉上的賦文皆提到「炎方」一詞，不謀而合。而鄉原古統在1927年第一回臺展，以審查員身份提出了〈南薰綽約〉（圖31）參展。此作為三曲屏風上的三聯幅花鳥畫，由左至右描繪了夾竹桃、鳳凰木、阿勃勒三種夏日盛開的花木，分別搭配喜鵲、鴿子、山娘等禽鳥。全屏描寫細密、整體用色豔麗，正如溥心畬變葉木「其頰其綠，乍丹乍黃」的用色。至於中間主屏的取材，畫家選用紅花、白鴿有意凸顯南國白晝氣氛，<sup>85</sup>溥心畬也選用了紅白兩色，分別表現朱槿和水薑花。簡言之，日治畫家以色彩反映出臺灣氣候、陽光變化下特有自然景物與植物的特徵，溥心畬同樣敏銳地掌握。

實際上，這些花卉本有其生長的生態環境，但溥心畬多取一枝，似乎有意以在地寫實，呼應國畫中的折枝花卉傳統。「折枝」此詞用來表示繪畫中的折枝花，唐代已出現，唐詩與畫論都見記載。北宋中葉成為花卉畫的主流形式，郭若虛（活動於十一世紀）的《圖畫見聞志》、米芾（1051-1107）《畫史》和《宣和畫譜》中都有大量的折枝畫記載。<sup>86</sup>宋代花卉畫昌盛的原因很多，當中理學發達，理學家

84 石川欽一郎著，王淑津譯稿，〈水彩畫と臺灣風光〉，《臺灣日日新報》（1908年1月23日）；石川欽一郎著，顏娟英譯稿，〈臺灣地區的風景鑑賞に就て〉，《臺灣時報》（1926年3月）；石川欽一郎著，羅秀芝、顏娟英譯稿，〈臺灣の山水〉，《臺灣時報》（1932年7月），收入顏娟英編著，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》（臺北：雄獅美術，2001），頁30-31、32-35、49-53。

85 圖版及相關介紹，參見《陳澄波基金會》，<https://chenchengpo.dcam.wzu.edu.tw/showNews.php?aid=154>（檢索日期：2022年8月30日）；邱函妮，〈陳澄波繪畫中的故鄉意識與認同——以《嘉義街外》（1926）、《夏日街景》（1927）、《嘉義公園》（1937）為中心〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，33期（2012.9），頁288-289。

86（唐）韓偓，〈已涼〉詩：「碧闌干外繡簾垂，猩血屏風畫折枝，八尺龍鬚方錦褥，已涼天氣未寒」時。（清）曹寅編，《御定全唐詩》，收入《文津閣四庫全書·集部》8（北京：商務印書館，2006），卷683，頁4；（唐）朱景玄，《唐朝名畫錄》，收入《文淵閣四庫全書·集部》

教人「萬物靜觀」，講求「格物致知」，促進寫生的觀念，宋徽宗畫院對畫家的首要要求便是寫實，透過對物象的精細觀察，進一步掌握自然間所含蘊的生意。<sup>87</sup>而此傳統自宋以後為歷代畫家所承繼。另外，就溥心畬著作《華林雲葉》之〈記書畫〉提及恭王府舊藏，當中包括周之冕（活動於 1542-1606）〈百花圖卷〉、王禮（活動於十六、十七世紀）〈花卉卷〉、陳嘉言（1539- 約 1679）〈花鳥卷〉。<sup>88</sup>又，溥心畬成長環境與清宮的文化場域關係密切，而盛清時，宮廷曾精心繪製的一批動植物圖譜，諸如《獸譜》、《鳥譜》、《海西集卉》、《畫群芳擷秀》、《嘉產薦馨》等，這類圖譜亦用作皇子們博物學的啓蒙書，因此，無論是恭王府舊藏或清宮收藏，很可能是曾為皇帝候選人的溥心畬美感養成之重要基礎，甚或是往後創作靈感的召喚來源。循此，當檢視余省（1736-1795）所畫《嘉產薦馨》，會發現〈藿香〉（圖 32）的描繪和溥心畬所繪的變葉木有著異曲同工之妙，皆十分強調葉片的設色變化，不過，誠如馮幼衡的觀察，溥心畬所畫者顯然已超出古畫的滋養。

總體看來，這類畫作的筆墨情調大都不出傳統範疇。溥心畬在〈朱槿〉題曰：「山谿凝露滿枝紅，一樹垂花暎水空；畫閣曉妝初對鏡，卻疑殘燭照房櫳。三臺多燈籠花，四時有之，寫其一枝並題。溥儒。」從四時有之，表明其可能長時間關注過此花。事實上，裂瓣朱槿不開花時並不起眼，平日若沒有特別留心極容易錯過，且開花的時間很短，一兩天便凋謝，正如溥心畬詩文傳遞之歎逝意象。<sup>89</sup>另外，在〈變葉木〉與〈水薑花〉，溥心畬則採用四六駢體文，作為鋪陳事理、興感抒懷與比德託寓。

在〈變葉木〉賦文曰：

何東鴟之異氣，煥珠葉於庭柯。彼匠石之不顧，乃紛雜而遂多。歌狸首之斑然，瞻秋雲之如羅。其頰其綠，乍丹乍黃。或含風而若舞，或泥露而不揚。秉貞心於巽德，彰文采於離方。君子豹變，其文蔚焉。有斐厥德，是

812（臺北：臺灣商務印書館，1983），頁 15-16；（北宋）佚名，《宣和畫譜》（長沙：湖南美術出版社，1999），卷 15，頁 317；（北宋）米芾，《畫史》，收入《四庫藝術叢書》（上海：上海古籍出版社，1991），頁 9。

87 楊新、班宗華等著，《中國繪畫三千年》（臺北：聯經出版社，1999），頁 123。

88 國立故宮博物院編，《溥心畬先生詩文集·華林雲葉卷上》下冊，頁 115。

89 魏可欣，〈藝評家眼中的溥儒與溥儒畫中的臺灣〉，頁 49-50。

謂能賢。維茲灌木，豈用於斯。宿應鶉火，徂冬不萎。條無遠揚，華無艷姿。采藍澁葛，茲非所施。知白守黑，善變奚爲。炎方變葉木高不踰尋，而五色燦然，昔作此賦并圖其狀，己亥春溥儒識。<sup>90</sup>

又，〈水薑花〉賦文言：

惟炎方之異氣，秉火德而飛光。木盤條而曲節，卉紛披而不揚。眇薑花之獨秀，挺素質而含香。賦白華而比德，思瑤樹而齊芳。同蘋蘩之可薦，抱和羹之正味。伍蕭菜而自潔，隱葭葦而相庇。葵有智而衛足，芝有靈而藏氣。信沼沚之可託，近山林而得地。履遯則亨，居貞爲貴。陶潛處宋，管寧在魏。免樵蘇之斧斤，任蜩蟬之羹沸。在昔聖哲，曰止曰時。不龜不筮，厥幾先知。豈水必潁，豈山必箕。瓢水而飲，簞粟而炊。孔厄陳蔡，文則在茲。薑花白兮河湄，去高陵兮居卑。彼君子兮遯世，懷素履兮奚悲。水薑花生臺之澗濱，紛滑披敷含香，秉質隱於眾草，類君子之有德，覽物比事，爰作此賦。己亥三月既寫水薑花圖并記，溥儒。<sup>91</sup>

上述相關文本，鄭文惠曾作過極精闢深入的解讀分析，<sup>92</sup> 筆者自不贅言，然賦體與花卉的結合，自然地讓人聯想到騷體中香草美人特有的表現方式，實反映著溥心畬試著將過去經驗結合當下的生活體驗。

陳葆真指出，詩、書、畫三藝合爲一體的美學概念，是中國繪畫重要的精神，繪畫結合文學與書法的結果，使它本身兼具文字的表意功能，同時也具備了抒情性、知識性、思想性，與藝術性。觀者除了欣賞圖像的造形之美、書法的文字表現外，還可透過文字的觀察去發現畫家如何運用巧思，利用各種明喻、隱喻、類比，和象徵的表現。<sup>93</sup> 然而，這些富有南國色彩的新地花卉如何納入固有的知識體系來定位，極有可能是溥心畬選擇性的傳譯，即其透過詩文中的典故連繫起了古

90 圖版及相關介紹參見，國立故宮博物院編，《溥心畬書畫文物圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1994），頁 90、390。

91 圖版及相關介紹，參見國立故宮博物院編，《溥心畬書畫文物圖錄》，頁 89、390。

92 鄭文惠，〈後遺民時間／地理政治學：溥心畬臺灣風物之文化敘事〉，頁 1-60。

93 關於中國畫圖像與文字的相關研究，參見陳葆真，〈中國畫中圖像與文字互動的表現模式〉，收入顏娟英主編，《中國史新論：美術與考古冊》（臺北：中央研究院、聯經，2010），頁 203-295。

與今，讓「傳統」注入了「不傳統」成分。

就此，若進一步地反思臺灣美術既有的花卉畫脈絡，溥心畬這種在新事物上召喚古典的風情，顯然為臺灣傳統水墨指引了新的路徑。原本臺灣在 1895 年以前隸屬於清朝的邊陲省份，文化藝術基本上承襲閩粵、江浙的傳統，擅書畫者包括來臺宦遊或依附商紳階層的文人<sup>94</sup>以及民間畫師，當中以林朝英（1739-1816）、呂世宜（1784-1855）、林覺（1796-1850）、謝瑄樵等人最為知名。<sup>95</sup>但就其整體的繪畫表現，林柏亭認為，主要是以水墨花卉及四君子為多。的確，若以謝瑄樵繪畫作為觀察對象，不難發現儘管其藝術風格來源非常多元，但生平所作以竹為最多，蘭為其次，花卉尤其次，山水則很少。而據研究，其水墨蘭竹與花鳥深受元代以來文人畫與清代中期揚州畫派中的華喦（1682-1756）影響，即以水墨寫意為主，摻合書法入畫，率意揮灑。<sup>96</sup>

由上觀之，溥心畬〈變葉木〉、〈水薑花〉或〈朱槿〉這類花卉，用筆精謹、雅正，乃臺灣清領時期花鳥畫所不具備的筆法，而設色則出於溥心畬對這塊土地氣候、自然風土的觀察，近似日治審查員的目光，能準確地掌握南國色彩。此外，溥心畬還賦予這類畫作書法與文學的藝術性，以文字內容、典故、文章形式及表現性豐富圖像，在詩、書、畫三藝合為一體的美學概念下，挪借更古老的賦體，鋪陳寫物。照理來說，詞語是人們共有的體驗和想像，而圖像才是藝術家個人的體驗和想像，但因為人們對傳統字詞的陌生，文字反倒有了新奇感，是以，這類圖像與文字的結合，弔詭地產生了不同的新意。

#### 四、結論

筆者以溥心畬為觀察對象，藉其繪畫作為聚合輻輳與溝通的可能，研究發現相較於同時期其他渡臺畫家，溥心畬相關的臺灣圖繪確實流露著對這塊土地自然

94 清代臺灣的畫家大致上可以分為「在地」、「流寓」與「仕宦」三種；「仕宦」是來臺任官，「流寓」則是應大戶人家之邀，來臺客寓。「流寓」畫家包括有謝瑄樵、呂世宜、葉化成等。其中，謝瑄樵也是「仕宦」畫家之一。「在地」臺籍畫家則是以林朝英、莊敬夫等為代表。

95 林柏亭，〈三位傑出的畫家〉，《明清時代臺灣書畫》（臺北：文建會，1984），頁 436-440。轉引自黃琪惠，〈日治初期日本畫的移植、接納與挪用〉，《臺灣美術學刊》，116 期（2019.11），頁 3。

96 相關研究，參見周明聰，〈剛直不屈一支筆：謝瑄樵的藝術與人生研究〉，《史物論壇》，5 期（2007.12），頁 61-109。

與人文的觀察與留心。從他來臺後所發表對國畫的看法或主張，發現其對臺灣傳承自近代日本的美術觀念，甚或日本本身的美術脈絡都有相當的理解，而面對時代聲浪及新的文明體驗，溥心畬實際上曾努力思考，如何在傳統筆墨中，回應時代的變化和要求。另外，考量到臺灣繪畫的寫實表現，多半是承自日本的美術概念，因此他強調依循「正規」，主張重新回歸傳統，從書法用筆中去掌握線條，並溯源唐宋「正宗」，達到寫實的要求。

基本上，近代日本與中國面對西方的政治與文化勢力時，雖欽慕於西方的發展，同時不得不去省視自己的過去，都各自做了一番解釋和整合的工作，就繪畫策略而言，崇古、新進、寫實、折衷、創造等皆為時代選項。就溥心畬而言，其受過滿、漢文化及現代西學等全面且完整的教育，加上天潢貴胄的出身背景，實比一般畫家掌握更多的文化資本。另外，他對傳統文化的理解亦超乎同時代之人，因此，相較於大多數畫家轉而追求創新，溥心畬反而選擇重拾過去，始終保有對傳統的信心，未曾動搖。然而，「傳統」不必然會自動傳遞下去，必須要透過艱苦學習才能獲得，有時，代與代之間的隔絕性遠遠超過我們的想像，<sup>97</sup> 不無可能，學習的難度甚於創新，更遑論在傳統中賦予新意。

就實際的繪畫作品來看，在山水畫題，溥心畬實為臺灣的山水畫傳統，保留、示範了完整的南北宗畫風。除了透過山形水文的地理安排，結合歷史人文的發展，同時參照著時代脈動，取景現實的實景，經由筆墨抒寫，表達自然。一方面補強了清領以來山水的仿古傳統；另一方面融入日治風景視角，作實景的單純描繪或將實景摻合在山水畫境中。至於牛的畫題，溥心畬則是為臺灣畫壇挹注了南宋李唐以來相關的牧牛畫風，改以講求用筆、線條的表現方式，作為寫實的前提，並且開啓了指印螺紋來畫牛，讓指畫傳統展現不同的精神逸趣。而在花卉中，溥心畬注入中國折枝花的傳統，以精謹細膩的用筆表現寫實性，並利用濃烈、清雅的不同設色，傳遞南國意象。再者，亦賦予這類畫作書法與文學的藝術性，挪借賦體，在詩、書、畫三藝合為一體的美學概念下，創造不同的新意。

渡臺後，溥心畬因為教學和擔任評委，對臺灣美術脈絡有一定的認識和理解，因此，其相關的臺灣圖繪，實際上是隱微地回應著日治的美術脈絡，如牛與

---

97 王汎森，〈道、咸以降思想界的新現象——禁書復出及其意義〉，收入氏著，《權力的毛細管作用：清代的思想學術與心態》（臺北：聯經，2013），頁629。

新高山的主題選擇，深具地方性；變葉木、水薑花、朱槿等設色方式，極富南國色彩。不過，溥心畬顯然不完全認同日治的美術觀念，但並不反對寫實或科學的觀察，因此，他選擇用不同的方式，同樣地達到日治所追求的繪畫理念。即藉由溯源傳統，透過對傳統的再詮釋，試著打破東／西、新／舊、寫實／寫意等二元對立的觀念。

經由對溥心畬臺灣圖繪的解析，我們可以發現藝術的有趣之處，強大的影響力不一定來自學習和模仿，有時恰恰產生在激烈的反對和抵抗之中。<sup>98</sup> 儘管畫家們藝術表現的理念與主張不同，甚至是對立的，但彼此在繪畫上的才華時常會取消對立雙方的疆界！簡言之，渡臺後，溥心畬在理解臺灣畫壇自清領、日治以來，中、日繪畫風格並存的情況後，他並不是直接地通過日治的風格來表現臺灣景致，而是選擇努力地朝向傳統繪畫進行探索，替臺灣美術融注不同的畫風，進一步在精神上平衡傳統（東方）與現代（西方）的關係。

---

98 余華，〈色彩〉，收入氏著，《音樂影響了我的寫作》（上海：上海文藝出版社，2004），頁78。



## 引用書目

### 傳統文獻

- (唐) 朱景玄,《唐朝名畫錄》,收入《文淵閣四庫全書·集部》812,臺北:臺灣商務印書館,1983。
- (北宋) 米芾,《畫史》,收入《四庫藝術叢書》,上海:上海古籍出版社,1991。
- (清) 郁永河,《裨海紀遊》,南投:臺灣省文獻委員會,1995。
- (清) 蔣毓英,《臺灣府志》,南投:臺灣省文獻委員會,2000。
- (清) 曹寅編,《御定全唐詩》,收入《文津閣四庫全書·集部》8,北京:商務印書館,2006。

### 近代論著

- 上海博物館編,《千年丹青細讀中日藏宋元繪畫珍品》,北京:北京大學出版社,2010。
- 方聞著,趙佳譯,《兩種文化之間:近現代中國繪畫》,上海:上海書畫出版社,2020。
- 木下靜涯著,林皎碧譯,〈東洋畫審查雜感〉,《藝術家》,324期,2002年5月,頁391-392。
- 王汎森,〈戊戌前後思想資源的變化:以日本因素為例〉,《二十一世紀》,45期(1998),頁47-54。
- 王汎森,〈道、咸以降思想界的新現象——禁書復出及其意義〉,收入氏著,《權力的毛細管作用:清代的思想學術與心態》,臺北:聯經出版社,2013,頁415-450。
- 王瓊馨,《溥心畬詩書畫研究》,臺北:文津出版社,2013。
- 王耀庭,《臺灣美術全集3:林玉山》,臺北:藝術家出版社,1992。
- 王耀庭,〈從南張北溥論雅俗摹古及筆墨之變〉,收入國立故宮博物院編輯委員會編,《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》,臺北:國立故宮博物院,1994,頁499-530。
- 王耀庭,《國畫山水畫研究——四十年來臺灣地區美術發展研究之二》,臺中:臺灣省立美術館,1994。
- 石守謙,《從風格到畫意——反思中國美術史》,臺北:石頭出版社,2010。
- 朱傳譽編,《溥心畬傳記資料(一)》,臺北:天一出版社,1979。
- 朱靜華著,朱一雄譯,〈溥心畬晚期的山水畫〉,《雄獅美術》,272期,1993年10月,頁57-66。
- 朱靜華著,朱一雄譯,〈溥心畬繪畫風格的傳承〉,收入國立故宮博物院編輯委員會編,《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》,臺北:國立故宮博物院,1994,頁255-318。
- 余華,《音樂影響了我的寫作》,上海:上海文藝出版社,2004。
- 余輝,〈李唐與後李唐時代的山水畫〉,《故宮學術季刊》,30卷4期,2013年夏季,頁52、64-67。

- 巫佩蓉，〈二十世紀西洋眼光中的文人畫：費諾羅沙的理解與誤解〉，《藝術學研究》，10期，2012年5月，頁87-132。
- 李佳穎，〈二十世紀初中國古代繪畫的日本展示——以1928年唐宋元明名畫展覽會為中心〉，桃園：國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2013。
- 阮圓（Aida Yuen Wong）著，鄭欣昀譯，〈撥迷開霧：日本與中國「國畫」的誕生〉，臺北：石頭出版社，2019。
- 吳孟晉，〈繼承溥儒筆墨的日本畫家：論伊藤紫虹的抽象水墨畫〉，收入石守謙、李賢文、陳韻如策劃，《水墨，結束了嗎？再現筆墨精神國際研討會論文集》，臺北：雄獅出版社，2023，頁192-207。
- 周明聰，〈剛直不屈一支筆：謝培樵的藝術與人生研究〉，《史物論壇》，5期，2007年12月，頁61-109。
- 杭春曉，〈溫和的漸進之路——以民初北京地區中國傳統派畫家為中心的考察〉，北京：中國藝術研究院博士論文，2006。
- 林香琴，〈溥心畬宮廷書風與渡臺後發展之研究〉，臺北：國立臺灣師範大學美術學系博士論文，2020。
- 林素幸，〈飛越藩籬：蔡草如筆墨世界之探索〉，《成大歷史學報》，52號，2017年6月，頁87-137。
- 邱函妮，〈陳澄波繪畫中的故鄉意識與認同——以《嘉義街外》（1926）、《夏日街景》（1927）、《嘉義公園》（1937）為中心〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，33期，2012年9月，頁271-342。
- 邱函妮，〈創造福爾摩沙藝術——近代臺灣美術中「地方色」與鄉土藝術的重層論述〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，37期，2014年9月，頁123-236。
- 邱敏芳，〈領略古法生新奇——金城繪畫藝術研究〉，臺北：國立歷史博物館，2007。
- 邱琳婷，〈七友畫會與臺灣畫壇（1950s-1970s）〉，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所博士論文，2011。
- 後藤亮子，〈1920年代的藝術市場與中國美術史研究——大村西崖《中國旅行日記解讀》〉，《中國美術學院學報》，2016年5期，頁47-60。
- 夏亞拿，〈暗潮湧動的藝壇：戰後初期臺灣美術的動盪與重整（1945-1954）〉，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2012。
- 晉介辰，〈費諾羅沙與岡倉天心：開啓近代日本中國繪畫史研究的先驅〉，《故宮文物月刊》，263期，2005年2月，頁80-84。
- 國立故宮博物院編，《溥心畬先生詩文集》上·下冊，臺北：國立故宮博物院，1993。
- 國立故宮博物院編，《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》，臺北：國立故宮博物院，1994。

- 國立故宮博物院編，《溥心畬書畫文物圖錄》，臺北：國立故宮博物院，1994。
- 國立臺灣美術館編，《「典範轉移——林玉山繪畫藝術學術研討會」論文集》，臺中：國立臺灣美術館，2012。
- 國立歷史博物館，《遺民之懷：溥心畬藝術特展》，臺北：國立歷史博物館，2014。
- 莊素娥，《高鳳翰繪畫研究》，臺北：藝術家出版社，1996。
- 陳振濂，《維新：近代日本藝術觀念的變遷——近代中日藝術史實比較研究》，浙江：浙江古籍出版社，2006。
- 陳筱君編，《南張北溥藏珍集萃》，臺北：羲之堂文化出版事業，1999。
- 陳葆真，〈中國畫中圖像與文字互動的表現模式〉，收入顏娟英主編，《中國史新論：美術與考古冊》，臺北：中央研究院、聯經，2010，頁 203-295。
- 陳蓓，〈造化為師——現代旅遊與實境山水畫〉，收入劉宇珍主編，《攬勝——近現代實景山水畫》，臺北：國立故宮博物院，2020，頁 135-143。
- 陳德馨，〈聖朝化育下的番人：溥心畬筆下的臺灣原住民圖像〉，《故宮文物月刊》，346 期，2012 年 1 月，頁 62-73。
- 陳瓊花，《自然·寫生·林玉山》，臺北：雄師出版社，1994。
- 傅申，〈前所未有的大時代〉，收入田洪、顏曉軍、徐凱凱等編，《傅申書畫鑑定與藝術史十二講》，杭州：浙江大學出版社，2017，頁 409-438。
- 張世倫，〈臺灣「風景」的寫真建構：一個日治時代攝影的歷史初探〉，《現代美術學報》，33 期，2017 年 5 月，頁 121-150。
- 馮幼衡，〈丹青千秋意，江山有無中——溥心畬（1896-1963）在臺灣〉，《造型藝術學刊》，2006 年 12 月，頁 19-49。
- 黃美玲，〈清初臺灣單篇山水遊記之探討——以陳夢林、藍鼎元例〉，《臺北市立教育大學學報》，42 卷 1 期（2011），頁 25-47。
- 黃琪惠，〈日治時期臺灣傳統繪畫與近代美術潮流的衝擊〉，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所博士論文，2012。
- 黃琪惠，〈日治初期日本畫的移植、接納與挪用〉，《臺灣美術學刊》，116 期，2019 年 11 月，頁 5-56。
- 黃琪惠，〈傳統的新生〉，收入顏娟英、蔡家丘總策畫，《臺灣美術兩百年（上）》（臺北：春山出版，2022），頁 42-62。
- 塚本磨充著，周敏譯，〈日本看中國的誤解譜系〉，《南京藝術學院學報：美術與設計》，2020 年 4 期，頁 56-59。
- 臺北市立美術館展覽組編輯，《臺灣東洋畫探源》，臺北：臺北市立美術館，2000。
- 楊新、許愛仙主編，《溥心畬書畫集·卷上下》，北京：紫禁城出版社，1997。
- 楊新、班宗華等著，《中國繪畫三千年》，臺北：聯經出版社，1999。

- 萬新華，〈傅抱石留學日本與譯介日本的中國美術史研究成果〉，收入王廷信主編，《藝術學界》第5輯，南京：江蘇美術出版社，2011，頁107-136。
- 葉宗鎬編，《傅抱石美術文集》，上海：上海古籍出版社，2003。
- 詹前裕，《溥心畬繪畫研究》，臺中：東海大學印刷所，1991。
- 廖新田，〈從自然的臺灣到文化的臺灣：日治時期臺灣風景圖像的文化表徵探釋〉，《歷史文物月刊》，14卷1期，2004年1月，頁16-37。
- 劉宇珍主編，《攬勝——近現代實景山水畫》，臺北：國立故宮博物院，2020。
- 劉芳如，〈溥儒在故宮——從寒玉堂託管文物論溥心畬南渡後的逸格畫風〉，收入國立故宮博物院編輯委員會編，《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》，臺北：國立故宮博物院，1994，頁329-380。
- 劉瑞寬，〈模擬與互動：從美術機制看二十世紀初日本對中國的影響〉，《臺灣美術》，102期，2015年10月，頁9-10。
- 劉曉路，〈大村西崖和陳師曾——近代為文人畫復興的兩個異國苦鬥者〉，《故宮學術季刊》，15卷3期，1998年春季，頁115-128。
- 蔡英俊，〈「自然」、「山水」與「風景」——概念的比較分析〉，《清華中文學報》，18期，2017年12月，頁101-147。
- 蔡家丘，〈江山洵美是吾鄉——丸山晚霞與東亞山岳圖像的意涵〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，37期，2014年9月，頁67-112。
- 鄭文惠，〈後遺民時間／地理政治學：溥心畬臺灣風物之文化敘事〉，《臺灣文學研究集刊》，13期，2013年2月，頁1-60。
- 鄭毓瑜，〈舊詩語的地理尺度——以黃遵憲《日本雜事詩》中的典故運用為例〉，收入鄭毓瑜主編，《文學典範的建立與轉化》，臺北：臺灣學生書局，2011，頁395-437。
- 盧宣妃，〈陳師曾的繪畫新貌與民初新式知識分子的文化實踐：以《北京風俗圖冊》為中心〉，臺北：國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文，2003。
- 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）》，臺北：三民出版社，1991。
- 賴明珠，〈日治時期的「地方色彩」理念——以鹽月桃甫及石川欽一郎對「地方色彩」理念的詮釋與影響為例〉，《視覺藝術》，3期，2005年9月，頁43-73。
- 顏娟英編著，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》，臺北：雄獅美術，2001。
- 顏娟英，〈近代臺灣風景觀的建構〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，9期，2000年9月，頁179-206+240。
- 顏娟英，〈從林玉山山水牛到家園系列作品談日治時期地方色彩與臺灣意識問題〉，《歷史文物月刊》，214期，2005年11月，頁25-36。
- 魏可欣，〈談溥儒山水手卷之淵源背景：以國立故宮博物院收藏為例〉，《故宮學術季刊》，38卷4期，2021年夏季，頁161-217。

魏可欣，〈藝評家眼中的溥儒與溥儒畫中的臺灣〉，《故宮文物月刊》，463期，2021年10月，頁46-55

魏可欣，〈世變下的踽踽獨行：溥儒馬畫研究〉，《故宮學術季刊》，39卷3期，2022年春季，頁169-212。

龔詩文，〈溥心畬在臺二三事：以宮廟碑文與臺灣風物為例〉，《史物論壇》，30期，2023年6月，頁13-47。

北澤憲昭、佐藤道信、森仁史編，《美術の日本近現代史——制度・言説・造型》，東京：株式會社東京美術，2014。

顏娟英著，塚本麿充譯，〈「日本画」の死：日本統治時代における美術發展の困難〉，《美術研究》，398號，2009年8月，頁31-51。

藤島武二，〈内蒙の日の出〉，《塔影》，13卷9號，1937年9月，頁3。

Bush, Susan. *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2012.

#### 報紙雜誌

子烈，〈澹泊明志的溥心畬先生〉，《民聲日報》，1951年2月25日。

不著撰者，〈溥心畬稱讚中西融匯別成格調〉，《臺灣新生報》，1949年11月19日。

吳雲，〈溥心畬·黃君璧·何勇仁〉，《自立晚報》，1952年10月16日。

溥心畬，〈所感〉，《臺灣新生報》，1950年11月24日。

#### 網路資料

《陳澄波基金會》，<https://chenchengpo.dcam.wzu.edu.tw/showNews.php?aid=154>，檢索日期：2022年8月30日。

弓野隆之著，蘇玲怡譯，〈大阪市立美術館的中國書畫：阿部房次郎爽籟館收藏〉，《典藏》（2021.07.31）<https://artouch.com/views/art-history/content-43854.html>，檢索日期：2022年8月30日。

國立故宮博物院之《文人畫最後一筆——溥心畬書畫特展》<https://www.npm.gov.tw/Exhibition-Preview.aspx?sno=03000061&l=1>，檢索日期：2022年8月30日。

國立歷史博物館，《史博藝術家日》<https://artistsday.nmh.gov.tw/>，檢索日期：2022年8月30日。

國立歷史博物館，《國立歷史博物館典藏查尋系統》[https://collections.culture.tw/nmh\\_collectionsweb/collection.aspx?GID=MAMPMYM1MCM2](https://collections.culture.tw/nmh_collectionsweb/collection.aspx?GID=MAMPMYM1MCM2)，檢索日期：2022年8月30日。

國立臺灣歷史博物館，《國立臺灣歷史博物館典藏網》，<https://collections.nmth.gov.tw/CollectionContent.aspx?a=132&rno=2010.003.0427>，檢索日期：2023年10月20日。

張明傑，〈《五馬圖》流失日本始末：從紫禁城到再現東京國立博物館〉，《微文庫》，[https://www.luooow.com/dc\\_tw/109947707](https://www.luooow.com/dc_tw/109947707)，檢索日期：2022年8月30日。

## 圖版出處

- 圖 1 溥心畬，〈玉峰雪景〉，1958 年，國立故宮博物院藏。圖版取自國立故宮博物院編，《溥心畬書畫文物圖錄》，臺北：國立故宮博物院，1994，頁 254、255。
- 圖 2 溥心畬，〈烏來山觀瀑〉，1963 年。圖版取自龔詩文，〈溥心畬在臺二三事：以宮廟碑文與臺灣風物為例〉，《史物論壇》，30 期，2023 年 6 月，頁 38。
- 圖 3 溥心畬，〈遊花蓮港道中所見〉，1951 年。圖版取自龔詩文，〈溥心畬在臺二三事：以宮廟碑文與臺灣風物為例〉，《史物論壇》，30 期，2023 年 6 月，頁 37。
- 圖 4 溥心畬，〈山水（直潭所見）〉，1954 年。圖版取自龔詩文，〈溥心畬在臺二三事：以宮廟碑文與臺灣風物為例〉，《史物論壇》，30 期，2023 年 6 月，頁 37。
- 圖 5 石川欽一郎，〈南投の新高山〉，1932 年。圖版取自蔡家丘，〈江山洵美是吾鄉——丸山晚霞與東亞山岳圖像的意涵〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，37 期，2014 年 9 月，頁 117。
- 圖 6 丸山晚霞，〈新高連峯〉，1934 年。圖版取自蔡家丘，〈江山洵美是吾鄉——丸山晚霞與東亞山岳圖像的意涵〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，37 期，2014 年 9 月，頁 66。
- 圖 7 陳澄波，〈阿里山遙望玉山〉，1935 年。圖版取自《典藏雜誌》山行譜曲報導，<https://arttouch.com/art-views/art-exhibition/content-106454.html>，檢索日期：2023 年 10 月 20 日。
- 圖 8 陳澄波，〈玉山積雪〉，1947 年。圖版取自《典藏雜誌》山行譜曲報導，<https://artouch.com/art-views/art-exhibition/content-106454.html>，檢索日期：2023 年 10 月 20 日。
- 圖 9 記者拍攝 2021 年嘉義市區見到的玉山積雪。圖版取自《自由時報》報導，<https://news.ltn.com.tw/news/life/breakingnews/3409678>，檢索日期：2023 年 10 月 20 日。
- 圖 10 記者拍攝 2022 年陳有蘭溪遙望玉山。圖版取自《自由時報》報導，<https://news.ltn.com.tw/news/life/paper/1512603>，檢索日期：2023 年 10 月 20 日。
- 圖 11 黃君璧，〈山光雲影〉，未紀年。圖版取自新藝術雜誌社編，《自由中國美術選集》，臺北：新藝術雜誌社，1952，頁 36。
- 圖 12 何勇仁，〈雲峯掛松陰〉，未紀年。圖版取自新藝術雜誌社編，《自由中國美術選集》，臺北：新藝術雜誌社，1952，頁 40。
- 圖 13 溥心畬，〈秋林春牛圖〉，未紀年。圖版取自新藝術雜誌社編，《自由中國美術選集》，臺北：新藝術雜誌社，1952，頁 37。
- 圖 14 林玉山，〈大南門〉，1927 年。圖版取自陳瓊花，《自然·寫生·林玉山》，臺北：雄師出版社，1994，頁 43。
- 圖 15 林玉山，〈水牛〉，1927 年。圖版取自陳瓊花，《自然·寫生·林玉山》，臺北：雄師出版社，1994，頁 43。

- 圖 16 蔡草如，〈孔子周遊列國〉，1958 年。圖版取自林素幸，〈飛越藩籬：蔡草如筆墨世界之探索〉，《成大歷史學報》，52 號，2017 年 6 月，頁 124。
- 圖 17 溥心畬，〈古禁·銅牛〉，未紀年，私人收藏。圖版取自國立故宮博物院編，《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》，臺北：國立故宮博物院，1994，頁 530。
- 圖 18 溥心畬，〈柳陰散牧〉，未紀年，國立故宮博物院藏。圖版取自國立故宮博物院編，《溥心畬書畫文物圖錄》，臺北：國立故宮博物院，1994，頁 307。
- 圖 19 溥心畬，〈柳陰散牧〉，1950 年，私人收藏。圖版取自陳筱君編，《南張北溥藏珍集萃》，臺北：羲之堂文化出版事業，1999，頁 132。
- 圖 20 溥心畬，〈致黃君璧信札〉，未紀年。圖版取自楊新、許愛仙主編，《溥心畬書畫集·卷下》，北京：紫禁城出版社，1997，頁 52。
- 圖 21 李迪，〈雪中歸牧圖〉局部，未紀年，大和文華館藏。圖版取自大和文華館，〈雪中歸牧圖〉<https://www.kintetsu-g-hd.co.jp/culture/yamato/collection/collect01/06.html>，檢索日期：2022 年 8 月 30 日。
- 圖 22 溥心畬，〈歸牧圖〉，1959 年，國立故宮博物院藏。圖版取自國立故宮博物院編，《溥心畬書畫文物圖錄》，臺北：國立故宮博物院，1994，頁 254-255。
- 圖 23 溥心畬，〈秋林鬥牛〉，未紀年，私人收藏。圖版取自楊新、許愛仙主編，《溥心畬書畫集·卷上》，北京：紫禁城出版社，1997，頁 98。
- 圖 24 溥心畬，〈螺紋諸相〉，未紀年，國立歷史博物館藏。圖版取自國立歷史博物館編，《遺民之懷：溥心畬書畫特展·繪畫》，臺北：國立歷史博物館，2014，頁 168。
- 圖 25 溥心畬，〈變葉木〉，1959 年，國立故宮博物院藏。圖版取自國立故宮博物院編，《溥心畬書畫文物圖錄》，臺北：國立故宮博物院，1994，頁 90。
- 圖 26 溥心畬，〈水蘆花〉，1959 年，國立故宮博物院藏。圖版取自國立故宮博物院編，《溥心畬書畫文物圖錄》，臺北：國立故宮博物院，1994，頁 89。
- 圖 27 溥心畬，〈朱槿〉，未紀年，國立故宮博物院藏。圖版取自國立故宮博物院編，《溥心畬書畫文物圖錄》，臺北：國立故宮博物院，1994，頁 135。
- 圖 28 鄉原古統，《麗島名華鑑》之封面〈朱槿〉，未紀年，臺北市立美術館收藏。圖版取自余思穎編，《走向世界：臺灣新文化運動中的美術翻轉力》，臺北：臺北市立美術館，2021，頁 93。
- 圖 29 木下靜涯，〈南國初夏〉局部，未紀年，臺北市立美術館收藏。圖版取自余思穎編，《走向世界：臺灣新文化運動中的美術翻轉力》，臺北：臺北市立美術館，2021，頁 75。
- 圖 30 陳進，〈水蘆花〉，未紀年，私人收藏。圖版取自葉育陞編，《繼往開來——長流四十週年紀念專輯》，臺北：長流美術館，2013，頁 289。
- 圖 31 鄉原古統，〈南薰綽約〉，1927 年。圖版取自林育淳，《蓬萊·大觀·鄉原古統》，臺中：國立臺灣美術館，2019，頁 72。
- 圖 32 余省，《嘉產薦馨》冊〈藿香〉，未紀年，國立故宮博物院藏。

## A Re-evaluation of Pu Xin-yu from the Context of Taiwan Art\*

Wei, Ke-hsin\*\*

### Abstract

This paper attempts to break away from typical linear views of Taiwan's art history that focus separately on the influences of the Qing Dynasty, Japanese rule period, and the post-war eras. Instead, the paper examines a selection of Pu Xin-yu's artworks created after his arrival in Taiwan and traces their connection to the evolution of Taiwan's art history. The article is divided into two sections. The first section seeks to clarify the knowledge and concepts of painting in Taiwan inherited from modern Japan and China; this serves as the foundation to examine Pu Xin-yu's views or claims on traditional Chinese painting after his arrival in Taiwan. The second section primarily explores how Pu Xin-yu interacted with the art of the Qing Dynasty and Japanese rule period through his works of traditional and local Taiwanese subjects such as landscapes, water buffalo, and flowers. It seeks to investigate both the influences of the Taiwanese art context on Pu Xin-yu's artistic creations and his infusion of artistic styles or concepts into the local art scene.

**Keywords:** Pu Xin-yu (Pu Ru), Taiwan Art, Local Color, Colors of "Southern Country," Traditional Ink Painting

---

\* Received: 3 March 2023; Accepted: 8 December 2023

\*\* Adjunct Assistant Professor, Department of Visual Communication Design, National Taiwan University of Arts





圖 1 溥心畬〈玉峰雪景〉1958年 國立故宮博物院藏



圖 1-2 作者區分〈玉峰雪景〉三部分



圖 4 溥心畬〈山水 (直潭所見)〉 1954 年 國立歷史博物館藏



圖 22 溥心畬〈歸牧圖〉 1959 年 國立故宮博物院藏



圖2 溥心畬 〈烏來山觀瀑〉 1963年



圖3 溥心畬 〈遊花蓮港口中所見〉 1951年



圖5 石川欽一郎 〈南投の新高山〉 1932年



圖6 丸山晚霞 〈新高連峯〉 1934年



圖 1-3 〈玉峰雪景〉局部



圖 7 陳澄波 〈阿里山遙望玉山〉 1935 年



圖 8 陳澄波 〈玉山積雪〉 1947 年



圖 9 自由時報記者拍攝嘉義市區見到的玉山積雪 2021 年



圖 10 自由時報記者拍攝陳有蘭溪遙望玉山 2022 年



圖 11 黃君璧 〈山光雲影〉  
未紀年



圖 12 何勇仁 〈雲峯掛松陰〉  
未紀年



圖 13 溥心畬 〈秋林春牛圖〉  
未紀年



圖 14 林玉山 〈大南門〉 1927 年



圖 15 林玉山 〈水牛〉 1927 年



圖 16 蔡草如 〈孔子周遊列國〉 1958 年



圖 17 溥心畬 〈古禁·銅牛〉 未紀年  
私人收藏



圖 18 溥心畬 〈柳陰散牧〉 未紀年  
國立故宮博物院藏



圖 19 溥心畬 〈柳陰散牧〉 1950 年 私人收藏



圖 21 李迪 〈雪中歸牧圖〉局部 未紀年 大和文華館藏

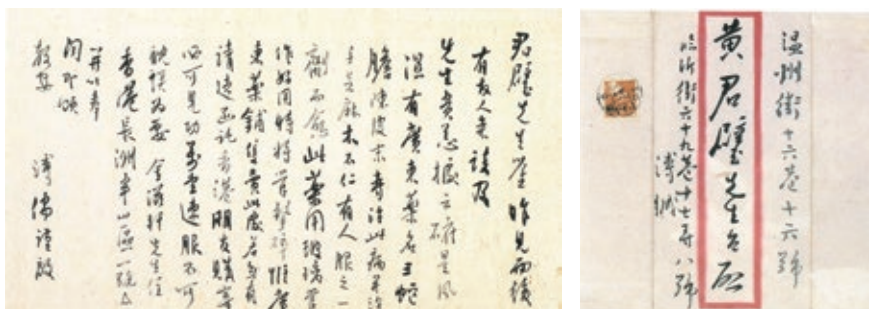


圖 20 溥心畬 〈致黃君璧信札〉 未紀年 私人收藏



圖 23 溥心畬 〈秋林鬥牛〉 未紀年 私人收藏



圖 24 溥心畬 〈螺紋諸相〉 未紀年 國立歷史博物館藏





圖 25 溥心畬 〈變葉木〉 1959 年 國立故宮博物院藏



圖 26 溥心畬 〈水薑花〉 1959 年 國立故宮博物院藏



圖 27 溥心畬 〈朱槿〉 未紀年 國立故宮博物院藏



圖 32 余省 《嘉產薦馨》冊〈蘼香〉 未紀年  
國立故宮博物院藏



圖 28 鄉原古統 《麗島名華鑑》封面  
〈朱槿〉 未紀年 臺北市立美  
術館收藏



圖 29 木下靜涯 〈南國初夏〉局部  
未紀年 臺北市立美術館收藏



圖 30 陳進 〈水蘆花〉 未紀年 私人收藏



圖 31 鄉原古統 〈南薰綽約〉 1927 年