

西潮情境下花鳥畫創作的兩個面向—— 以北京畫家王雪濤 和臺灣畫家林永發的作品為例

劉北一*

摘要

若從歷史的縱向分析，20世紀中國水墨畫的發展論爭異常激烈，王雪濤、林永發作為兩岸花鳥畫領域中的優秀畫家，此二人在不同的社會發展脈絡下都曾深入研習傳統水墨畫，並充分借鑒西方繪畫的觀念，順應了當時的美術發展潮流，並在繪畫風格上走出了新路。儘管二人在藝術上的生長年代有所差異，但對東、西方繪畫觀念的理解和實踐方面卻有相當的共同認知，可作為兩岸現當代大寫意與小寫意花鳥畫領域中的「風格樣本」。王雪濤將工細與粗放的風

* 現任：閩南師範大學藝術學院美術教研室主任

格調和在一起；林永發進一步用西方寫生得出的「形」去寫傳統水墨畫創作中所強調的「神」，而在作品中體現了「形神兼備」的特徵。若將他們的學習和創作思路置入整個20世紀兩岸美術發展的情境之中，即有了學術上可以探究的理論與現實意涵。

關鍵詞：西潮、情境、面向、花鳥畫、王雪濤、林永發

壹、20 世紀兩岸水墨畫創作情境梳理

20世紀兩岸水墨畫的發展脈絡近年來日益受到學術界的關注，尤其是對於臺灣美術的發展與變遷脈絡著墨漸多，基於臺灣地區歷史與社會發展的階段性特徵，美術與社會發展之間的關聯成為這些研究的側重點。學者水天中《20世紀中國美術紀年》、劉曦林《二十世紀中國畫史》等著作可視為記錄和概括這一階段以大陸為主的美術發展與變遷狀況。在1949年以前，兩岸美術的發展路徑有較大的差異，日人據台（1895-1945）重塑了臺灣美術的發展方向，明清時代的傳統水墨畫風基由日本當局治台的政策引導而受到排擠，日本繪畫¹風格漸成為主流。²在當時日人治台文藝政策的實施過程中，主要透過美術教育、美術展覽及派遣臺灣青年學生赴日本留學等手段將日本及西方繪畫的觀念傳入臺灣，並藉此過程樹立日本畫在臺灣畫壇的領導地位。³對大陸而言，20世紀初葉的美術思潮主要集中在「東方」與「西方」的取捨之間，大致有三種觀念：一是以陳獨秀為代表的觀點認為，中國近世的文人繪畫衰敗至極，並提

¹ 日本畫又稱東洋畫、膠彩畫等。

² 參閱：林明賢，〈戰後臺灣膠彩畫風格的遞變〉，《臺灣美術》第 79 期，頁 5。

³ 參閱：林柏亭，〈臺灣膠彩畫的發展〉，《臺灣地區現代美術的發展》（臺北：臺北市立美術館，1990，頁 84-87）。

出「美術革命」；⁴二是陳師曾等人堅持維護中國文人畫的正統，與陳獨秀等人的觀點展開爭鋒相對的論爭；⁵三是在此二種觀點之間融合中西的觀點，諸如徐悲鴻所言「古法之佳者守之，垂絕者繼之，不佳者改之，未足者增之，兩方畫之可采入者融之」，即強調通過中西繪畫的融合以振興傳統水墨畫。⁶在此基礎上，潘天壽所提出的「中西繪畫差異論」、林風眠強調的「調和論」及高劍父兄弟踐行的「折中論」與上述三種觀點有相似的內涵。在這些創作觀念的引導下，當時大陸的花鳥畫創作風格呈現出多元化的趨勢，陳師曾、齊白石、陳半丁、王夢白都曾受到海派吳昌碩的影響。陳師曾與陳半丁基本繼承了海派的面貌，保持了傳統的風格；齊白石在傳統的基礎上進行了創新，增加畫面的人文情懷、農家氣息以及童趣和哲理；王夢白受到了西方繪畫寫生觀念的影響，注重表現寫實的自然生機與意趣。其他一些有代表性的畫家，如高劍父兄弟受二居⁷和日本繪畫的影響，作品風格與傳統繪畫拉開了距離；徐悲鴻的花鳥畫注重寫實技法，表現動物的骨骼和肌肉質感，在畫面背景

⁴ 參閱：水天中，《20世紀中國美術紀年》（北京：人民美術出版社，2012。頁50）。

⁵ 參閱：曹慶暉，〈北平藝專畫學沉浮與我見〉，《美術學》，2013。頁97。

⁶ 參閱：劉曦林，《二十世紀中國畫史》（上海：上海人民美術出版社，2012年。頁67）。

⁷ 居巢（1811-1889）與居廉（1828-1904）。

上加強了渲染效果；潘天壽的花鳥畫表現空間構成，以誇張的造型和筆力著稱，凸顯畫面佈局的個性化效果。總體而言，這一時期大陸花鳥畫風格是豐富且富於變化的。

若以1950年為一個時間節點，大陸自50年代至70年代末期，花鳥畫創作受到了一定程度的抑制，花鳥畫、山水畫被當做封建殘餘，當時的主流觀點認為繪畫應該是表現「人」的集體生活及其思想感情，因此它必須寫實。表現現實的真實性、思想性、教育性是繪畫的最高境界。⁸自1949年開始，國民黨當局退守臺灣，並逐漸開始在臺灣社會樹立中原文化意識，這在美術界體現為極力推崇傳統水墨畫為畫壇正統。⁹渡海來台的大陸花鳥畫家多不枚舉，且風格多樣，諸如海派的高逸鴻、常州畫派的胡克敏、津京畫派的金勤伯、渡海三家之溥儒與張大千，還有1970年渡海定居臺灣的嶺南畫家歐豪年等，他們作品的風格各異，且在臺灣1950年之後的美術教育中發揮了至關重要的影響。後因時局的發展與變遷，臺灣畫壇在70年代開始出現了新的變化，從題材和內涵上來說，表現鄉土文化成為一種新的思考。¹⁰從風格上來看，基於當時的臺灣社會發展狀

⁸ 參閱：劉曦林，《二十世紀中國畫史》（上海：上海人民美術出版社，2012年。頁309）。

⁹ 參閱：林星嶽：〈第二次世界大戰對臺灣美術發展的影響〉，《臺灣地區現代美術的發展》（臺北：臺北市立美術館，1990，頁232-233）。

¹⁰ 參閱：蕭瓊瑞：〈中國美術現代化運動與臺灣地方性風格的行成〉，《當代臺灣繪畫文選 1945-1990》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，1991，頁

態，在美術展覽、比賽等諸多方面都開始出現了文化包容性，多元化理念成為一種潮流。¹¹

總體而言，兩岸水墨畫的發展大致都經歷了三個階段，以大陸而言，從20世紀初期至1949年為第一階段，其繪畫風格在融合中西過程中呈現的是融合中西的面貌；在1950年至70年代末期表現為保守的、單一的、寫實的風格；而以80年代中期開始的美術思潮，將美術創作的風格重新表現為多元的、現代的面貌。作為臺灣美術發展而言，在1945年之前，膠彩畫是畫壇正統，且流行於民間的明清水墨畫風格單一；臺灣光復之後，到70年代，大陸渡海到臺灣的畫家掌握了臺灣畫壇的話語權，將大陸各畫派的風格傳播到臺灣並使之成為主流；70年代以來臺灣鄉土文化的興起，將當時畫家的目光引向了本土，表現臺灣社會風土人情的水墨畫成為一種時尚。同時，伴隨國際藝術思潮的影響，臺灣水墨的學習和創作逐漸出現了多種觀念，作品風格也呈現出多元化的趨勢。

貳、王雪濤小寫意花鳥畫的風格分析

王雪濤¹²在花鳥畫的學習過程中取益多師，在齊白石、王雲¹³等

46-47)。

¹¹ 參閱：黃光男：〈臺灣現代美術的過去、現在與未來〉，《臺灣地區現代美術的發展》（臺北：臺北市立美術館，1990，頁275）。

¹² 王雪濤（1903-1982），生於河北成安縣，1922年入北平國立藝專西畫系

當時花鳥畫壇名家的指導下，最初從臨摹入手，後深入學習古人傳統，又在北平國立藝專學習期間受教于法籍教授克羅多¹⁴等西畫教師，在此期間打下了扎實的速寫功夫。在學習花鳥畫的過程中，王雪濤不論大小寫意的範疇，只要是他認為在藝術上具有特點或具有創新性的畫家，他都學習其中的優點。他早年主要師從齊白石和王夢白兩位老師，從他那一時期畫的白菜（圖2-1、2-2）和荷花（圖2-3、2-4）可以看出師承關係，應該說他最初從大寫意花鳥入手。早年他曾臨習了許多齊白石的作品，從現存的臨摹作品來看，齊白石在王雪濤的〈荷花〉中題有：「作畫只能授其法，未聞授其手者。今雪濤此幅似白石手作，余何時授也？」可見齊白石認為王雪濤學得很像。也可以看出來他在這一時期對前輩畫家的學習是很深入的。

學習，1923年轉入國畫系，受教于齊白石、王夢白等人。

¹³ 王雲（1888-1934），字夢白，江西豐城人，早年師從海派吳昌碩，後入北平國立藝專任教，1934年赴天津求醫，因被醫生誤治病逝。

¹⁴ 克羅多（1892-1982），全名安德列·克羅多（Andre Claudot），法國人，1926年林風眠由歐洲歸國，任國立北平藝術專科學校校長，並邀請柯羅多來華任教，王雪濤夫人徐蘭貞曾受柯羅多指導，並在1928年王雪濤、徐蘭貞成婚時與聞一多出席婚禮，並於三日後宴請王氏夫婦，為徐蘭貞作畫慶祝。克羅多於1926-1931年先後在北平國立藝專和杭州國立藝專任教。



圖 2-1 齊白石〈白菜圖〉（左）

圖 2-2 王雪濤〈白菜圖〉（右）



圖 2-3 齊白石〈荷花〉（左）

圖 2-4 王雪濤〈荷花〉（右）

王雪濤脫離齊白石的繪畫風格後，開始轉變小寫意花鳥畫風格是得益於王雲（王夢白）。王雪濤回憶他與王夢白學畫的過程時曾說：「每當他酒酣意濃時，信筆揮灑，與學生共紙合作，興致勃勃、意趣盎然……有一次我在他家後院看到梧桐樹上有四隻小鳥等

待母親餵食的情景，他要我畫鳥，隨後補上梧桐樹，這幅〈桐蔭哺子〉（圖2-5）畫好後不久，他題上了新羅山人的句子，我們也是取意新羅山人¹⁵的筆意。」¹⁶王夢白在題跋中寫到：「辛未中秋後五日，偶與雪濤合作。亦不必注誰寫何物，鑒者料難辨識也。畫畢復題新羅山人句，王雲。」從敘述中一方面可見二人相處很融洽，又可知師徒二人在畫藝上探討是很深入的，此畫中一人畫鳥一人畫樹，若不經王雪濤後來的說明，如同王夢白的題跋一樣，觀者很難辨識二人的分工。這張畫是1931年秋天所作，這正是王雪濤逐漸擺脫齊白石畫風而轉向小寫意的過渡期。相比較齊白石作品中的厚重、稚拙的風格，王雪濤似乎更容易在清秀、靈動的形象上發揮所長。對比二人所畫的〈貓石圖〉（圖2-6、2-7）也可以看出其中的傳承關係。王夢白早年師從吳昌碩，進京後又與吳昌碩的門人陳師曾亦師亦友，他將吳昌碩的勁挺與陳師曾蒼辣筆法融入自己作品之中，尤其是陳師曾的「掃筆」，在王雪濤的〈貓石圖〉中表現更為明顯，通篇沒有敷色，墨色乾濕濃淡，尤其在貓和石頭的處理上，

¹⁵ 華岩（1682～1756），一作華岳，字德嵩，更字秋嶽，號新羅山人、東園生、布衣生、白沙道人、離垢居士等，老年自喻「飄篷者」，福建上杭蛟洋華佳（家）人（原白砂裏人），後寓杭州。工畫人物、山水、花鳥、草蟲，脫去時習，力追古法，寫動物尤佳。善書，能詩，時稱「三絕」，為清代傑出繪畫大家，揚州畫派的代表人物之一。

¹⁶ 參閱：何恭上《王雪濤畫集》（臺北：藝術圖書公司，1984年5月。頁10）。

與王夢白如出一轍。但王雪濤不是完全臨摹，而是在表現內容和構圖上有了新的變化。王夢白的構圖更為全景式，貓石佔據畫面的上半部，下有墨竹，兩隻麻雀緊貼左下角飛馳而去，畫面之上的狸貓匍匐偷窺呈欲撲而下之勢，畫面略有緊張的氣氛；而王雪濤則將貓石擴大至整個畫面，配竹草雜樹，狸貓視線朝向畫面右上方，似乎仰望畫外之景，又好像沉思狀。



圖 2-5 王雪濤、王夢白合作〈桐蔭哺子〉133×52cm 1931 年



圖 2-6 王夢白〈貓石圖〉1930 年（左）

圖 2-7 王雪濤〈貓石圖〉101×42cm 30 年代（右）

受前輩畫家繪畫觀念的影響，王雪濤在觀察自然與寫生中下了很大的功夫，現藏山東濟南王雪濤紀念館中至今有幾百張當時的寫生稿。王雪濤將對自然花鳥的熱愛轉化成描摹其景，把自然界的生機表現在畫面之中，這是他繪畫藝術的核心理念。他認為畫面的生動離不開速寫的訓練，寫生分為兩個階段，其一為觀察、探求描寫

對象真實的生活狀態；第二階段是有選擇地寫其典型，進入藝術真實。從整體的氣氛入手，勾勒大體的場景，而後細緻刻畫重點局部，之後調整畫面，要從總體著手，適當取捨，重點突出。¹⁷王雪濤的速寫訓練是伴隨其整個藝術過程的，他始終強調默寫，能夠快速捕捉到一物一事的瞬間形態，提高場景的再現和記錄的本領，默寫與速寫相結合，提高畫家的動手能力，這是十分重要的。從《墨海靈光》作品集中可以看到其不同時期的速寫作品，如1955年的荷花與青蛙（圖2-8）的速寫、1971年仙鶴（圖2-9）的速寫、1981年牡丹芍藥（圖2-10）的速寫等，這些速寫作品基本上都是動植物局部動態的描繪，還有很多是結構分析圖，多有注明顏色變化等。



圖 2-8 王雪濤速寫稿〈荷花青蛙〉1955 年

¹⁷ 參閱：蕭煥〈論寫生與默寫〉，《王雪濤畫法與研究》（陝西：陝西人民美術出版社，1993 年。頁 7）。



圖 2-9 王雪濤速寫稿〈仙鶴〉1971 年

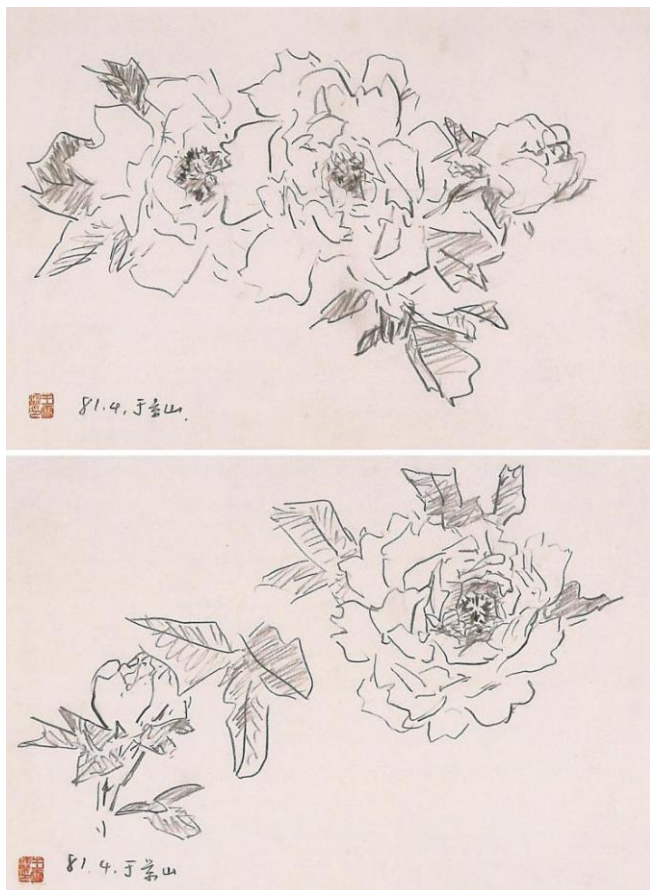


圖 2-10 王雪濤速寫稿〈牡丹〉1981 年

王雪濤曾深入學習古人繪畫傳統，比如他學習明代院體畫，從 50 年代王雪濤臨摹呂紀的〈梅花斑鳩〉（圖 2-11、2-12）可以看出他的對臨本領。他臨摹王乾的〈雙鷹〉（圖 2-13），在對臨的基礎上根據自己的理解修正原畫，王乾的〈雙鷹〉中，兩隻鷹頭分別朝向左右兩個方向，王雪濤認為這樣使得畫面產生了矛盾，同時分散

了畫面的中心視點。所以他將畫面左側的鷹進行了修改，將鷹頭轉向右側，這樣一來，兩隻鷹一個側面，一個正面，調整了畫面的效果。¹⁸他將王乾作品中左上方的崖壁刪掉，強化了雜樹枝的比例，這便改變了原作中懸崖峭壁的荒寒氣氛（圖2-14）。



圖 2-11 （明）呂紀〈梅花斑鳩〉（左）

圖 2-12 王雪濤 50 年代臨〈梅花斑鳩〉（右）

¹⁸ 參閱：王雪濤《學畫花鳥畫的幾點體會》，見 1983 年人民美術出版社《王雪濤畫集》。



圖 2-13 （明）王乾作〈雙鷹圖〉（左）

圖 2-14 王雪濤 50 年代臨〈雙鷹圖〉（右）

在深入學習前人的基礎上，王雪濤在花鳥畫創作中逐漸形成了鮮明的個人風格，尤其到了50年代以後形成了鮮麗、靈動的個人風格。王雪濤在50年代中期創作的〈牡丹仙鶴〉（圖2-15）是那個時期的代表作品之一，畫面中景觀層次清楚，場面生動，在畫面的中間有兩隻仙鶴在牡丹叢中休憩，一隻站在石頭上梳理羽毛，另外一隻張嘴鳴叫並振翅舞動，它的目光似乎正在呼應松樹枝上的四隻灰喜鵲和幾隻小鳥，在坡地上除了幾株鮮豔的牡丹花，還有蝴蝶蘭和野草，顯得畫面主次分明，視覺效果很生動，他借用西畫的造型、

體積和質感的法則且不露痕跡地融入水墨畫的創作之中。再看他於1961年隨美協寫生團赴雲南地區寫生回來完成的大幅作品〈雲南山麓〉（圖2-16），畫面中刻畫了四隻孔雀漫步在芭蕉和杜鵑花叢中，遠山近景營造孔雀的空間，畫面前方大面積的芭蕉葉佔據了一半位置，遠處的山峰用淡墨暈染出虛幻的效果，四隻孔雀中都用寫實的手法刻畫，一隻雄孔雀昂首站立在畫面的正中，正在抬頭遙望欲飛出畫面的小鳥，用以表現「畫外有畫」的意境，而其他三隻作為陪襯的孔雀被刻畫得體量較小，起到了襯托的作用。整個畫面色彩豔麗，形象鮮活，表現了王雪濤作品風格的特點。



圖 2-15 王雪濤〈牡丹仙鶴〉180×97cm 約 50 年代中期



圖 2-16 王雪濤 〈雲南山麓〉 122×192cm 1961 年

叁、林永發大寫意花鳥畫的創作思路

林永發1954年生於台東，是在臺灣成長起來的本土畫家，恰逢1949年國民黨政府退守臺灣，並帶去了大批文學藝術界的精英人士，其中包括許多大陸名畫家，這些畫家來自大陸不同地區和畫派，他們在臺灣畫壇產生了深遠的影響。¹⁹在這種背景下，林永發從小接受的是比較正統的水墨畫教育，他曾就讀於臺灣師範大學和

¹⁹ 參閱：沈以正，〈中國水墨畫對臺灣大陸兩地繪畫的影響〉，《臺灣地區現代美術的發展》（臺北：臺北市立美術館，1990年，頁27-29）。

中國文化大學，這兩所在臺灣人文、藝術教育領域的重點院校，諸如山水名家黃君璧任臺灣師範大學美術系主任，歐豪年1970年渡海到臺灣並任教于文化大學美術系，且當時畫壇一些名家常被邀請到各藝術院校兼課，諸如林玉山、胡克敏、傅狷夫、杜簋吟等名家，林永發常虛心求教，他的花鳥畫主要受到胡克敏、杜簋吟的影響；山水畫受黃君璧的得意門生羅芳教授指導。在80年代兩岸文教交流逐漸開放的情況下，大陸近現代畫家資料湧入臺灣，尤其黃賓虹、潘天壽、張書旂等具有代表性的畫家對其繪畫創作具有重要的啟發和影響。同時臺灣當代本土名畫家羅振賢、黃光男等人的繪畫觀念也在其繪畫創作中大有益助。林永發在整個水墨畫的學習過程中，從臨摹古人的作品開始，包括花鳥畫、山水畫，在臨摹的過程中不斷體悟傳統水墨畫的精神和創作風格，又在生活當中加強觀察與寫生訓練。除了對水墨畫的學習和創作之外，他對畫史與畫論有深入的研究，尤其對渡海畫家與臺灣本土名家有廣泛地接觸和瞭解，他曾對這些熟悉的畫家做過深入的訪談，並在1984年出版了專著《七友畫會及其藝術之研究》，可以說這本專著是對1950-1980年代臺灣傳統水墨畫壇的綜述。他在專著中以畫會組織的視角論證渡海來台的畫家對臺灣畫壇的重要影響，在書中除了梳理渡海畫家的傳承脈絡之外，還特別注意到當時臺灣畫壇所強調的文學性、道德性和政治性因素。²⁰可以說林永發在水墨畫師承與研究過程中，均與傳

²⁰ 參閱：林永發，《七友畫會及其藝術之研究》（臺北：歷史博物館，1984年，頁141-143）。

統水墨畫的範疇有密切的關聯。

分析林永發的花鳥畫作品，其在學習傳統繪畫方面是有相當投入力度的，他曾經系統地學習宋元至明清花鳥畫，以他創作的作品〈秋入郊原黍正肥〉（圖3-2）為例，畫面中幾株玉米長勢旺盛，在玉米掩映之中，有兩隻花鵝正在休息，若對比明代畫家邵彌²¹的〈鵝圖〉（圖3-1），林永發畫鵝的手法與風格接近邵彌的手法。鵝的輪廓用墨線勾勒，鵝頭上的肉瘤用朱紅點染，在鵝的背部花紋刻畫上，兩者都是用淡墨點寫。邵彌的整個畫面上表現了一隻蹲臥在地上的花鵝，揚頭朝身後觀看，似乎在冥思，又好像在觀察周圍的其他事物；林永發表現的場景卻很生動，在玉米叢的掩映之中，兩隻鵝悠閒地棲息在草地上，一隻臥在地上，另外一隻呈站立狀，嘴巴微張，似有所思，又好像在呼喚已經安睡的同伴，場面寧靜而富有趣意，這表現了傳統文人繪畫所強調的意境與人文關懷。

²¹ 邵彌（約 1592—1642），字僧彌，號瓜疇老人，長洲人。所畫翎毛，殊不多見。性迂癖，不諧俗。杭州人徐泰曾為邵彌寫像，藍瑛補景，畫出了他「瘦如黃鵠閑如鷗」的神態。邵彌能詩，會書法，也善畫翎毛，頗具生趣。他被列為「畫中九友」之一。邵彌此圖用白描表現，筆意簡括，予人以生氣盎然的感覺，整幅作品，有一定的寫實性，雖然是墨筆畫，卻不失工致之態，筆墨工細秀逸。



圖 3-1 (明)邵彌〈鵝圖〉



圖 3-2 林永發〈秋入郊原黍正肥〉 180×90cm 1997 年

除了學習傳統水墨畫的風格與意涵之外，林永發在「西潮東漸」的大環境中，注重對自然花卉與動物的觀察與寫生，以改良傳統文人畫過分強調文學性而忽視自然生機的視覺效果，他早年曾受到油畫家李德與政戰系統名畫家李奇茂的影響，在這兩位畫家的指導下，林永發練就了扎實的造型能力並逐漸接受到西方繪畫的構成意識，因此在學習和創作的過程中養成了觀察與寫生的習慣，在工作之餘描繪生活中常見的花卉和動物，這對其大寫意花鳥畫的成熟風格起到了關鍵作用。分析林永發的寫生畫稿〈野薑花〉（圖3-3）、〈芙蓉花〉（圖3-4）、〈蚱蜢〉（圖3-5），其形象簡約而生動，且在記錄中描繪得很詳細，如在〈野薑花〉中寫道：「葉長，平行脈鱗狀；球苞長花，一鱗一花；大被三片，中片尤大；小被三片，網長如帶；白色；香味濃。」可見作者觀察得很仔細，且對花的結構有詳細的分析和記錄，這對於畫家在創作過程中準確地抓住物象的結構和形態特徵起到了關鍵作用。林永發在作品〈花谿游禽〉（圖3-6）中充分利用了寫生稿，將野薑花與番鴨（圖3-7）組織成一個完整的畫面，表現了塘邊盛放的野姜花與寬闊的水面，兩隻番鴨嬉戲在水面上，烘托出畫家所要表現的主題。



圖 3-3 林永發 〈野薑花〉 1995 年



圖 3-4 林永發 〈芙蓉花〉 1996 年

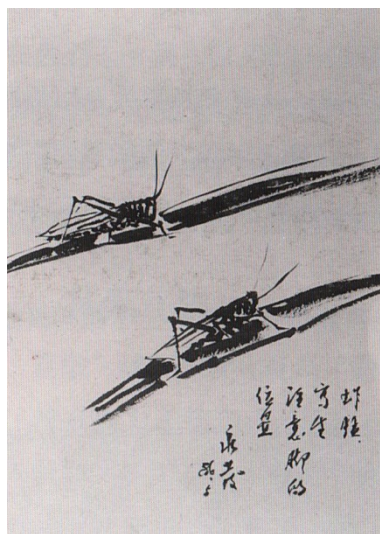


圖 3-5 林永發 〈蚱蜢〉 1996 年



圖 3-6 林永發 〈花谿游禽〉 180×90cm 1997 年



圖 3-7 〈番鴨〉

林永發通過深入學習傳統和觀察寫生的刻苦訓練，將東方水墨的意趣感與西方寫實的方法融合在一起，表現具有個人特色的大寫意花鳥畫風格。具體表現為：厚、濃、拙、澀等幾方面的特徵，「厚」用來描述林永發作品中的厚重感，他往往用大面積濃黑的墨色表現畫面中的主體，再配以鮮豔的色彩，形成墨濃色豔的對比效果。如在作品〈荷塘雙鴨〉（圖3-8）中，他用了重墨表現開張的荷葉，在畫面最前面的空間上表現了三個形態不一的墨葉子，同時配上遠處淡青色和淡赭色的葉子，增加了畫面的空間層次。不同于傳統寫意畫家的處理方法，諸如齊白石的作品〈荷塘翠鳥〉（圖3-9）與渡海畫家高逸鴻畫的〈凌波仙子〉（圖3-10）在處理水景的部分採用的是「計白當黑」的手法，基本上是虛化處理。而林永發卻用實線表現水波，用先勾勒後點染的方式，水面與荷塘遠處的景色形成虛實的空間對比，這與傳統水墨畫的表現方法有所區別。在水面上的兩隻番鴨，一隻黑鴨採用「點寫」的手法，另外一隻白鴨

則用勾勒的方式，用邊緣線的「黑」突出鴨子的「白」，也體現了陰陽的哲理，將水面的「實」與遠景的「虛」、白鴨的「虛」形成不同的視覺對比效果，且水面的「實」與大荷葉的「實」又有所區別。



圖 3-8 林永發 〈荷塘雙鴨〉 137x68cm 1995 年



圖 3-9 齊白石〈荷塘翠鳥〉



圖 3-10 高逸鴻 〈凌波仙子〉 1963 年

在「拙」、「澀」兩個特徵方面，「拙」表現為物象的形態，林永發筆下的花鳥形象抽象、概括，如他在作品〈蕉園清趣〉（圖 3-11）中所表現芭蕉和麻雀的形象在抽象中體現出了稚拙的味道，尤其在麻雀的畫法上，麻雀抬頭朝上看，似乎在觀察周圍的動靜，他用赭石色表現麻雀的身體，然後用濃墨點寫出麻雀的嘴、肚子、爪子和翅膀上主翼羽，簡單的筆法表現出麻雀好動活潑的性格特徵。「澀」是林永發作品中體現出來的風格特徵之一，諸如清代花鳥畫家惲南田（1633-1690）的作品是「清潤」的，而華新羅（1682-1756）在作品中表現出「靈動」的特徵。林永發在作品中沒有追求八大山人畫面中的奇特構圖，沒有表現高逸鴻筆下花鳥的「溫潤」之氣，而是表現出了苦澀的美感，在「澀」中略帶禪意。比如他畫的〈諸事大吉〉（圖3-12）中，用濃淡墨色橫塗豎抹，利用宣紙的特殊效果表現水墨的紋理，在濃淡墨運用的同時，水紋效

果自然，而在背景的枯草刻畫上，先用淡赭石勾畫，然後用淡墨勾勒葉脈，畫面在強調結構的同時，沒有表現出「圓熟」的效果，而可以追求「澀」的味道，這是他作品風格成熟的標誌之一。林永發在寫生和創作過程中，筆法、墨法嫻熟而不失表現藝術作品的「本真」的特徵，他在動筆的過程中信手拈來而毫無做作之嫌。他的花鳥畫作品是在樸素中體現生機，而在平淡中詮釋了花鳥畫中的意趣。林永發的花鳥畫體現了畫家獨特的個人風格，並得到了各界的廣泛認可，其作品〈月桃八哥〉（圖3-13）獲得了第41屆台灣省美展國畫類省政府獎。

若從學習與創作理念上分析，王雪濤與林永發都曾深入學習傳統花鳥畫的精神，這種學習的過程既體現為師承近現代名畫家，諸如王雪濤學齊白石、王夢白等人，林永發受到胡克敏、杜簋吟等花鳥畫家影響，在此基礎上他們又上溯傳統，深入學習和理解古人繪畫的精神。但從風格的角度分析，二人的作品在保持水墨畫面貌的同時又有所不同，王雪濤追求的是相對細膩、靈動的小寫意風格。林永發則表現了粗放、傳神的大寫意趣味，這正與藝術本身的發展規律相吻合，即為「殊途同歸」。



圖 3-11 林永發 〈蕉園清趣〉 180x90cm 1997 年



圖 3-12 林永發 〈諸事大吉〉 92x69cm 1994 年



圖 3-13 林永發 〈月桃八哥〉 135×70cm

肆、結語

20世紀兩岸水墨畫發展路徑儘管因社會發展的不同而出現了一些差異，這體現在三個層面，一為社會情境不同；二為文藝政策的不同導向；三為畫家創作思路的差異。從總體來說，皆是在西方美術觀念湧入中土的情景下而在傳統與當代、東方與西方的取捨與融合過程中，開始出現的兩個發展面向，即學習傳統水墨的精神並採納西方繪畫所強調的觀察與寫生的觀念。王雪濤在小寫意花鳥畫的創作過程中形成了鮮明的個人風格，他曾深入學習古人花鳥畫的傳統，又受齊白石、王夢白等人的影響，用西方寫生的經驗改良傳統

花鳥畫，形成了鮮活、靈動的體現自然生機的畫風，他又受到當時社會環境的影響，在題材和畫風上有所調整，開始表現新時代有朝氣的、表現人民大眾喜聞樂見的繪畫形式；林永發是臺灣本土成長起來的水墨畫家，其大寫意花鳥畫曾受到1949年以來渡海到臺灣的大陸畫家影響，包括胡克敏、鄧雪峰等名家，在深入研究畫史與畫論的同時又接受西方寫實繪畫的啟發，在創作過程中注重觀察與寫生，並在對自然的體悟過程中結合自身的審美情趣對傳統與當代的繪畫要素進行了精心的取捨，最終形成了渾厚、灑脫的個人風格。此二人的畫風成長路徑有所差異，但都在東、西方文化因素中進行了借鑒和調整，從而也印證了在20世紀東西方繪畫思潮交融的情境下，儘管兩岸基於政治因素所形成的社會發展差異，花鳥畫在學習和創作中形成的一致性思維，即充分借鑒西方對景寫生的觀念而改良傳統水墨畫的成功經驗。這種啟示對當代水墨畫教學與創作有良好的示範和借鑒作用。

參考書目



《王雪濤花鳥畫選》（河北：河北美術出版社1982年）。

《王雪濤畫集》（臺北：藝術圖書公司，1984年）。

林永發，《七友畫會及其藝術之研究》（臺北：歷史博物館，1984年）。

黃光男，《臺灣地區現代美術的發展》（臺北：臺北市立美術館，1990年）。

郭繼生，《當代臺灣繪畫文選》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，1991年）。

《王雪濤紀念館藏畫集》（北京：人民美術出版社，1997年）。

《寫意花鳥草蟲》（臺灣：藝術圖書公司2003年）。

《墨海靈光——王雪濤花鳥畫精品集》（北京：文化藝術出版社，2010年）。

水天中，《20世紀中國美術紀年》（北京：人民美術出版社，2012）。

劉曦林，《二十世紀中國畫史》（上海：上海人民美術出版社，2012）。

年)。

林明賢，〈戰後臺灣膠彩畫風格的遞變〉，《臺灣美術》第79期。

林柏亭，〈臺灣膠彩畫的發展〉，《臺灣地區現代美術的發展》（臺北：臺北市立美術館，1990年）。

曹慶暉，〈北平藝專畫學沉浮與我見〉，《美術學》，2013年。

邱琳婷，〈「七友畫會」與臺灣畫壇（1950-1970）〉（臺北：臺灣大學藝術史研究所博士論文，2011年）。

李鑄晉，〈「水墨畫」與「現代水墨畫」〉，《臺灣美術》，1994年。

歐豪年，〈中國畫的傳統與現代化〉，《美術學報》，1982年。

田曼詩，〈中國美術的未來〉，《中國美術》，1987年。

黃祖蔭，〈臺灣美術風雲四十年隨筆〉，《中國美術》，1988年。

