

大陸的兒童繪畫

莊申（作者為中央研究院歷史語言研究所研究員）

由台灣的隔山畫館與大陸的中國對外藝術展覽公司聯合主辦的「中國兒童水墨畫大展」（以下簡稱首屆），在一九九〇年十二月與一九九一年三月，先後於北京與台北兩市分別展出。所展出二四六件兒童繪畫，是從在大陸所徵集的兩千多件，以及在台灣所徵集的六百多件作品之中選出來的。一九九二年，隔山畫館又與大陸的中國少年兒童文化藝術基金會聯合主辦了第二屆中國兒童水墨畫大展」（以下簡稱本屆）。入選的二三一件兒童繪畫，已從三月三十日到四月六日於台北市社教館展出，另將在六月於北京展出。

綜合這兩次畫展，大陸方面自入選的三三一件，共佔入選總數，即四七七件之百分之七十以上。再就入選者的現居地而言，這些作品分別來自四川、貴州、江蘇、遼寧、廣西、山西、陝西、河南、福建、河北、湖北、甘肅、黑龍江和內蒙古等十四省，以及北京、天津等二特別市。從地理分佈的觀點來看，這三百多件大陸的現代兒童畫，應該是頗有代表性的。根據這些作品，下述風貌值得注意：

一、對時間的轉變表現

所謂時間的轉變，大致而言，可分廣義與狹義兩種；廣義的時間



圖一 楊娜（十歲），果園的春天



圖二 張豔（七歲），拜訪秋天

轉變是指對於一年四季的變化的表現，而狹義的時間轉變，是指對於每一天晨昏變化的表現。大陸的兒童畫，對這兩種時間的變化都有所表現。關於廣義的時間轉變，由於大陸領土地處溫帶，就自然景色而言，四季的變化非常的明顯。譬如在首屆，由十歲的楊娜所畫的〈果園的春天〉（圖一），就是一個好例子。在大陸上，春季的果樹開花，在顏色上是桃花粉紅，李花純白，杏花淺黃。楊娜用鮮艷的黃色所表現的一片果樹，雖在色彩的使用上，似乎過於強烈，但由他所強調的黃色，代表了春天的來臨，是明顯可見的。每到九月，除了沿海地區，在大陸的內陸各省，樹葉的顏色就迅速的變為紅黃二色。在首屆，由七歲的張豔所畫的〈拜訪秋天〉（圖二），以及在本屆，由八歲的吳建所畫的〈家鄉秋色〉（圖三），就分別表現了秋天的紅葉與黃葉。同樣的，除了沿海地區，在大陸的內陸各省，幾乎每到冬季都會下雪，所以對於雪，在首屆，七歲郭會的〈冬天真快樂〉，以及在本屆，九歲王燁的〈冬天來了〉（圖四），無論所表現的是拿著掃把的雪人，還是在空中飄動著雪花的場地上遊玩的一群孩子，他們都用白雪來點出冬季在時令上的特徵。

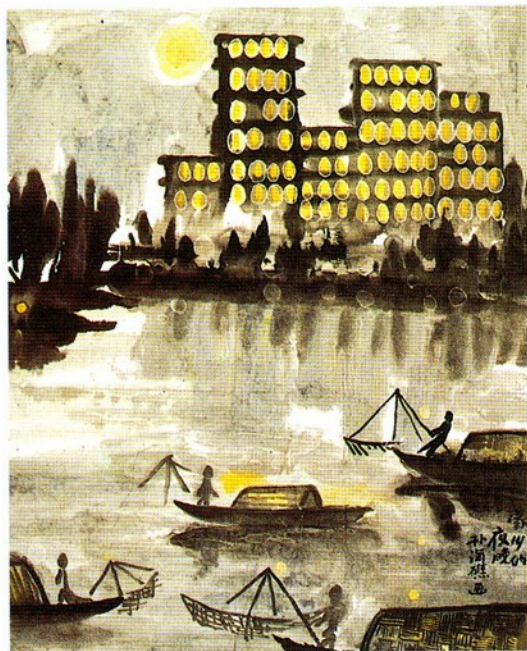
另一方面，只有見於首屆的〈夏日的海灘〉，是與夏天有關的作品。在畫面上，海灘上有不少五色



圖三 吳建（八歲），家鄉秋色



圖四 王煒（九歲），冬天來了



圖五 孫海礁（十歲），家鄉的夜晚

繽紛的太陽傘，海水裏也有不少或游泳或玩水的人。在台灣南部的海灘上，這些景色是隨時可見的，所以從台灣兒童的立場來看，用海灘與海浴來表現夏天似乎並不恰當。不過〈夏日的海灘〉是由住在吉林省八歲的孟浩所畫的，對於每年幾乎有六個月都處在冰雪之中的大陸東北各省而言，只有在夏天才能到海邊去游泳或玩水，所以吉林省的孟浩用海浴來表現夏天的存在，在台灣兒童畫家的眼裏似乎毫不出色，可是在東北兒童畫家的心目位，他已使用了最好的表現方式。

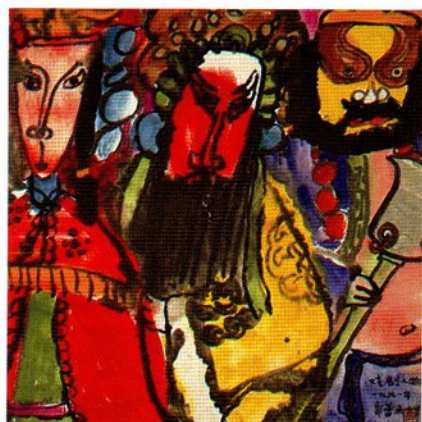
關於狹義的時間轉變，在首屆展出的〈秦淮月夜〉與〈家鄉的夜

晚〉（圖五），分別由江蘇的劉昕與吉林省的孫海礁完成。在這兩幅畫裏，劉、孫兩人不但都用淡黃色表現了天上的月亮，也用比較淡的同一種顏色表現了倒映在水裏的月影。這兩幅畫的的畫題都有夜字，劉、孫二人顯然是用昏黃的月光表現夜色。同樣的表現方式又見於本屆的〈山坡上的花貓〉，這是由住在桃園九歲的王雅宜所完成的作品。在此圖中，畫面的上半部不但渲染了墨色，而且也在墨色的空隙中表現了淡黃色的月亮。這樣看，劉昕、孫海礁與王雅宜之人對於夜色的表現方式是一致的。在這個關鍵上，應該特別注意的是孫海礁的〈

家鄉的夜晚〉，在此圖中，河岸上的一幢高層建築的每一扇窗子，都點了一片黃色。不用說，孫海礁是想用黃色來表示燈光的顏色，再用燈光的顏色來表示畫面上的時間，已經不是白天而是晚上。總之，無論是在首屆還是在本屆，大陸的兒童繪畫，對於廣義與狹義的時間變化的表現，都相當成功。相形之下，台灣的兒童繪畫，對於這兩種時間的轉變的表現能力，都相當薄弱。

二、對於五種特殊主題的表現

在這兩屆兒童繪畫展覽之中，大陸兒童畫家對於下列四種特殊的



圖六 鄒南（八歲），戲劇人物



圖七 郭蕾（十歲），戲劇人物

主題的表現，似乎是比較集中的：

1. 對於戲劇人物的表現

中國的傳統戲劇，無論的京劇，還是各種地方劇，從角色的動作，大致可分兩類：一類是以唱工為主的文戲，另一類是以做工為主的武戲。關於文戲，不但戲詞的文句相當陳舊，而且唱腔也有一定的規律和聲調，一般的小朋友恐怕很難聽得懂。既然聽不懂，他們對於文戲的內容也就缺乏認識。至於武劇固然也有一定的唱腔與已經編定的內容，不過在動作上，武劇的主角常常不是畫了臉譜的大花臉，就是

手持鋼刀或身著戰袍的將軍。這些角色的臉譜、武器，以及跳動打鬥的身段，常常會在觀戲小朋友的腦海裏留下深刻的印象。所以大陸兒童畫家對於戲劇人物的表現，幾乎都不是文戲而是武戲。譬如在首屆，由八歲的鄒南所畫的戲曲人物（圖六），一人手持鋼刀，另一人手持長劍，所表現的正是二人互鬥之前一刹那的景象。又如在上屆，由九歲馬躍所畫的戲劇人物（圖七）

，背著雙斧，臉部塗紅，劈腿踢腳，對於傳統武劇中武淨誇張動作的表現，相當傳神。至於在本屆，由十歲的郭蕾所表現的戲劇人物（圖八），都是把臉部敷染了各種顏色的花臉角色。近年來若干著名的大陸畫家，譬如關良、林風眠、葉淺予、程十髮等人，都常以中國的京劇角色作為他們描畫的對象。（註一）由鄒南、馬躍、與郭蕾所完成的這幾幅戲劇人物畫，雖不能說是



圖八 馬羅（九歲），戲劇人物

受到上述四位成名畫家作品的影響，但至少這五位兒童畫家所選擇的畫題，與在大陸上描繪京劇人物畫的畫家們所選的畫題，互相一致，是可以肯定的，這個現象也是相當值得注意的。

2. 對於邊疆民族與風物的表現

在漢、滿、蒙、回、藏等五大族之外，還有不少的少數民族，分佈於大陸之東北、西北，與西南各地。在首屆，由七歲劉聰所畫的〈苗家豐收〉（圖九），表現了一位手持鐮刀頭戴牛角形銀冠的苗胞少女。在西南邊疆地區，這種牛角形冠的使用頗廣，住在廣西省境內的傜族把它稱為「其糾」，而住在貴州省境內的苗族又把它稱為「甘尼」。劉聰畫在〈苗家豐收〉圖裏的女性，正是一位頭戴「甘尼」，腿纏綁腿的苗族少女。還有，在首屆，由七歲的稅悅所表現的那位面頰一邊擦了胭脂，而另一邊却擦了藍靛色的少女，據稅悅自己的題字，是侗族女性（圖一〇）。所謂侗族，是住在貴州、廣西，與湖南三省交界地區的一種西南少數民族。除了侗族，中國其他各族的女性都不會在面頰上分擦紅藍兩色。由稅悅的這幅兒童畫，不正可以增加觀者對侗族的面部化粧之特徵的瞭解嗎？

除了苗族與侗族，西北地區的邊疆民族與風物，在本屆的兒童畫



圖九 劉聰（七歲），苗家豐收

圖一〇 稅悅（七歲），侗家姐姐



展之中，也同樣是有所描繪的。譬如由九歲胡偉所畫的〈沙漠旅遊〉，就表現了在長著仙人掌的沙漠之中行走的駱駝，而由同歲的駱晨曦所畫的〈摔跤手〉（圖一一），表現了六位身體魁梧的內蒙運動員。在以綏遠、察哈爾兩省為主的草原地區，摔跤是內蒙古青年的嗜好。當地的蒙古青年，雖然個個都會摔跤，可是要想成為正式的摔跤手，却真要歷盡艱辛，經過千錘百鍊，才能勝任。擔任了摔跤手的青年，

不但可以大事炫耀，也成為姑娘傾心，少年欽佩的對象。駱晨曦一定是帶著無限欽佩的心情畫成這幅〈摔跤手〉的。

從一九六〇年代以來，特別是在一九八〇年代，描繪大陸的西北與西南地區的少數民族及其生活，是大陸的現代畫家所發掘出來的另一個新主題。（註二）由劉聰、稅悅、胡偉，與駱晨曦所完成的這四幅與邊疆民族及其風物有關的兒童畫，恐怕不宜認為是直接受到大陸

成人畫家的邊疆人物畫影響才畫出來的。反之，以苗胞頭戴甘尼，侗胞的雙頰異色，駝行沙漠，摔跤手為主題，完全是這四位兒童畫家自己所發現有趣的新題材。這樣說，大陸的兒童畫家與大陸的成人畫家，在某一個角度上，是完全一致的，這豈不是非常值得注意的一個特別現象嗎？

3. 對於生活環境的表現



圖一 駱晨曦（九歲），摔跤手

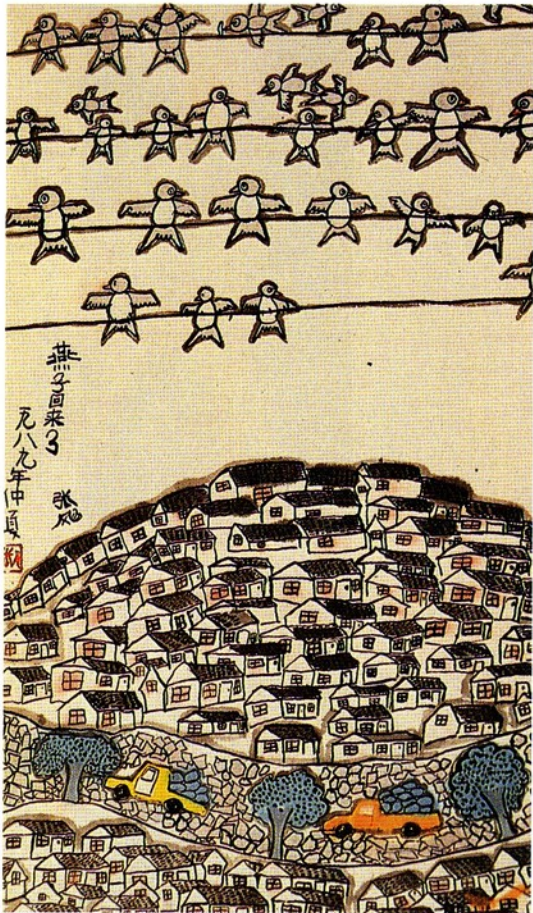
繪畫的特質之一是對美感的追求，表現實際生活，則是繪畫的另一種特質。如果楊娜所畫的杏花與吳建所畫的紅葉，是表現自然美的春光與秋色，大陸兒童畫家對於他們生活環境的表現似乎不但比對自

然美的表現更普遍，而且也更有成績。譬如在上屆，由八歲張颺所畫的〈燕子回來了〉（圖一二），雖然似乎只是對於這種集體生活鳥類的描繪，不過張颺所描繪的題材，却得自他對生活環境的觀察。燕子

是候鳥，冬寒的時候，它們要南飛避寒，等到春暖花開，它們再向北飛回舊巢。在本來沒有燕子的山村裏，突然有一大群燕子，密密的停在四條電線上，這豈不是張颺對於生活環境的細密的觀察嗎？

在本屆，大陸的兒童畫家對於他們生活環境的表現似乎更有興趣，譬如說，九歲的胡穎既注意到一大群螞蟻在芭蕉樹葉下搬家（圖一三），而八歲的朱經天和七歲的張子敏也注意到小牧童趴在草地上吹竹笛（圖一四），以及在大陸上，每到夜晚，如何利用一盞玻璃燈所散發的燈光，對螃蟹所產生的吸引力，而毫不費力的捉到這些硬殼的冷血動物（圖一五）。更熟悉也更溫馨的畫面是由七一歲的王利偉所畫的〈除夕夜〉（圖一六）。在畫面上，可能是祖孫三代九個人，圍繞在一張長桌的四周，有的在捍餃子皮，有的正在包餃子，而年齡最小的一個男孩，既然幫不了忙，只好站在人群裏，一邊玩麵，一邊無聊的站著閒看。

如果說觀察到燕子的歸來、螞蟻的搬家、牧童的吹笛，以及除夕的包餃子，都只是某些兒童對他們個人生活環境的表現，小朋友到校上課却不能不說是每個學童都有的共同經驗。由八歲吳希煌所畫的〈上學去〉（圖一七），就是對這種經驗的表現。在畫面上，一大群小學生，有的穿了雨衣，有的拿了花



圖一二 張麗 (八歲), 燕子回來



圖一四 朱經天 (八歲), 童趣



圖一三 胡穎 (九歲), 媽媽搬家

傘, 有的互相交談, 有的獨自快步, 都在風雨中急急忙忙的向到學校去的路上前進。每逢雨天的早晨, 台灣各地的街頭也都可以見到穿雨衣、拿雨傘的學童, 急急忙忙的走向學校, 可是在這兩屆兒童畫展之中, 却沒看見由台灣的兒童畫家所畫上述主題的作品。

相同的情況, 台灣一定有不少



圖一五
張子敏（七歲）
，捉螃蟹



圖一六
王利偉（十一歲）
，除夕夜



圖一七
吳希煌（八歲）
，上學去

兒童也都親身經歷過：在除夕夜，家裏的所有成員，快快樂樂的一齊包餃子的場面。可是無論是在上屆還是在本屆的畫展之中，就沒有一幅由台灣兒童所完成的作品，是以包餃子為主題的。還有，台灣一定

有不少兒童，都曾親眼見過一群螞蟻是怎麼排隊搬家的。然而在上屆與本屆的台灣兒童作品中，也沒有那一幅是以螞蟻搬家為主題的。由上學的這三個例子，就足以說明大陸的兒童畫家對於生活環境的表現

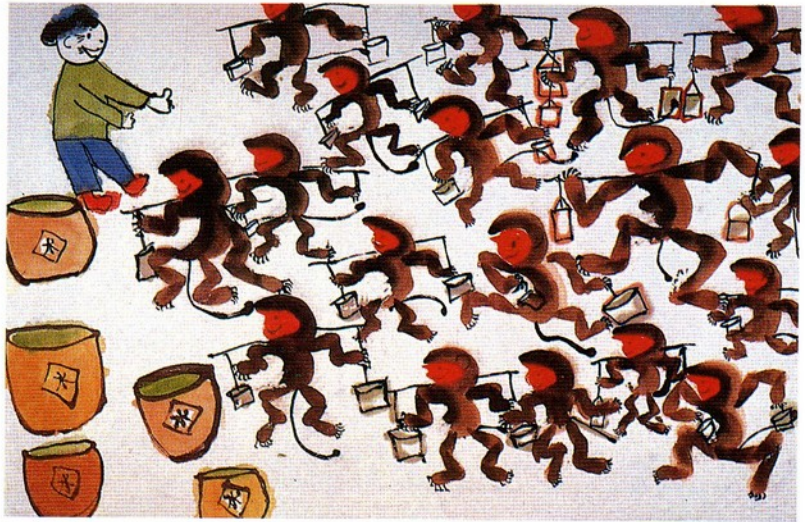
力，似乎比台灣兒童畫家他們的生活環境的表現力要強得多。

4. 對想像力的表現

對生活環境的表現，是藝術創作的動力之一。在另一方面，對想



像力的表現，似乎也是藝術創作的動力之一。用普通的術語來說，如果藝術家對生活環境的表現在風格上是寫實的，他們對想像力的表現，就應該算是非寫實的抽象。兒童畫家雖然可能不知道怎麼去表現抽象風格，不過他們却知道怎麼使用想像力去表現誇張或者非寫實。譬如在上屆，由八歲的曾巧所畫的〈群猴挑水〉（圖一八），表現了十幾隻猴子，它們各挑一擔水為人類服務。猴子既不可能為人類挑水服務，所以畫面上的群猴挑水就變成一種誇張，而這種誇張就正是曾巧想像力的表現。



圖一八 曾巧（八歲），羣猴挑水

在本屆，大陸兒童畫家對想像力的表現，似乎比上屆更強，首先可以看到由五歲的張小宇所畫的〈游泳〉（圖一九），不但畫了兩個正在游泳的孩子，也畫了三隻青蛙與若干蝌蚪。蝌蚪的體積與孩子的頭部體積幾乎相等，相形之下，青蛙可能比孩子還大。由張小宇所表現的，當然是他化身為蛙之後，與青蛙蝌蚪同泳於水所得到的樂趣。由六歲的賈寒陽所畫的〈孫悟空打壞蛋〉（圖二〇），表現了這位兒童畫家另一種類型的想像力。孫悟空既然能與長了牛角的牛魔王在天空乘雲而戰，所以天空中當然會有直昇機與火箭。賈寒陽既然把中國的神怪小說裏的主角，與現代的科技知識加以組合，顯示他的想像力不但豐富，而且還具有現代性。相

圖一九 張小宇（五歲），游泳





圖二〇
賈寒陽（六歲）
，孫悟空打壞蛋



圖二一
朱虹（十歲）
，大糖葫蘆



圖二二
方佳翹（十歲）
，糖球盛會

形之下由九歲的王路文所畫的〈假如我是一棵大樹〉，只想像他自己可以化身為一棵可供各種鳥類棲息的大樹，這種的想像力，似乎就顯得過於平凡了。

畫了〈大糖葫蘆〉（圖二一）與〈糖球盛會〉（圖二二）的朱虹與方佳翹，都是十歲的畫家。在朱虹的畫面裏，不但許多小朋友都拿了一兩串糖葫蘆，他還在畫面的中

央表現了十幾串特大號的糖葫蘆；每一串的長度，恐怕比兩個小朋友的身高還長一點。至於在方佳翹的筆下，那些糖球的面積，如果不比一個小朋友的體積還大，至少也比



一個小朋友的頭部還大。這兩幅畫是兒童畫家充分發揚了他們的想像力，而以誇張的方式來表現主題的好例子。

5: 對於中國傳統文化的表現

從這個小標題來看，討論的內容似乎更嚴肅了，不過用大陸的兒童繪畫來討論中國傳統文化，也許討論的內容是不需要過於嚴肅的。

「少小離家老大回，鄉音無改鬢毛衰，兒童相見不相識，笑問客從何處來」，這是唐代初年的詩人賀知章有名的詩篇。十二歲的張之羽所畫的〈詩意畫〉（圖二三），就是他對這首詩內容瞭解後的藝術表現。在畫面上，頭戴高冠，身背行囊的黑衣老者，正被幾個孩子包圍著，而由穿了開襠褲，或者頭上梳了「抓髻」（比較文雅的傳統術語是總角）的孩子們問長問短。畫面雖在人物之後稍嫌空曠，不過人物既有用濃黑畫成的矮屋，與用淡墨畫成的小樹作為背景，那空曠的感覺似乎也就得到了適當的調整。把賀知章的詩句題在矮屋之右側，（註三）使得構成人物之背景的房屋可與這幾行詩句左右相對，互相均衡。在構圖上，這樣的安排幾乎已經到達無懈可擊的地步。不過無論如何，產生這幅畫的動機是張之羽想要表現他對賀知章名作詩句的瞭解。所以這幅似乎可以代表大陸的兒



圖二三 張之羽（十二歲），詩意圖

童，通過藝術的形成，對於中國的傳統文化瞭解程度的表現。這種表現的產生，一方面是對中國文學的喜愛，另一方面則是對鄉土，也就是對家國深厚的感情。沒有這兩個因素，恐怕難以畫出這樣感人的詩意畫。

為應編者之邀請，而趕著寫完這篇短文，筆者有沒有時間去調查台灣的國中國文課本，是否選用了上引的賀知章的詩篇。即使沒有選用，賀詩膾炙人心，國中的國文教師或者也會以它作為課外讀物，而把這首唐詩介紹給國中學生。可是在入選於這兩屆兒童水墨畫展台灣方面的作品之中，不要說沒有人為

賀知章的這首詩畫過詩意圖，沒有一幅作品的內容與中國文學或者歷史有關。藝術創造雖然不必一定要與文學或歷史有關，譬如前面所說的，能夠表現自己的想像力，或者能夠表現自己的生活環境，都未嘗不是創作的好途徑，可是本國的文學與歷史却不能輕易拋棄。四川的十二歲國中學生既能畫成一幅這麼動人的詩意圖，相形之下，台灣兒童畫家對於中國傳統文化的眷戀，就顯得非常單薄了。從台灣兒童繪畫的內涵來觀察他們的作品，缺少與中國文學或歷史關連的現象，也就是忽略了中國的傳統文化，這個現象值得警惕。

三、大陸兒童繪畫的藝術修養

小標題所說的藝術修養，可以透過兩個不同的角度來觀察：

1. 對於焦點的表現

在上屆與本屆，江蘇的兒童畫家朱敏，各有一幅作品入選：八歲時畫成的是〈外婆的小漁村〉（圖二四），九歲時畫成的是〈雨中家鄉〉（圖二五）。在他的第一幅作品裏，畫面的前景是五個跳繩的孩子，中景是站在房屋中間的另外兩個孩子，遠景是漁村外面的兩隻船。不過在這兩隻船後面的漁港裏，還有一隻小船。孩子的體積和房屋的面積，雖然是從近而遠，逐漸減小的，可是那漁港裏的小船，却成為整個畫面的焦點；兩排房屋的延長線就大致集中在小船停泊的空間，畫面既有焦點，說明朱敏能夠掌握透視。在他的第二幅作品裏，拿著雨傘的人，一面陸續走上逐漸升高的石板路，一面在兩排房屋之間的石板路的盡頭逐漸消失。畫面上路的終點，正是透視上的消失點（vanishing point），而這個消失點，也正是整個畫面的焦點。朱敏在他連續入選的兩幅畫裏，都能把畫面的焦點，加以合適的處理，可見他的藝術修養是相當不錯的。

十一歲的傅剛的畫的〈上學去〉（圖二六），同樣掌握了透視上的消失點。不過由於兩排房屋之間

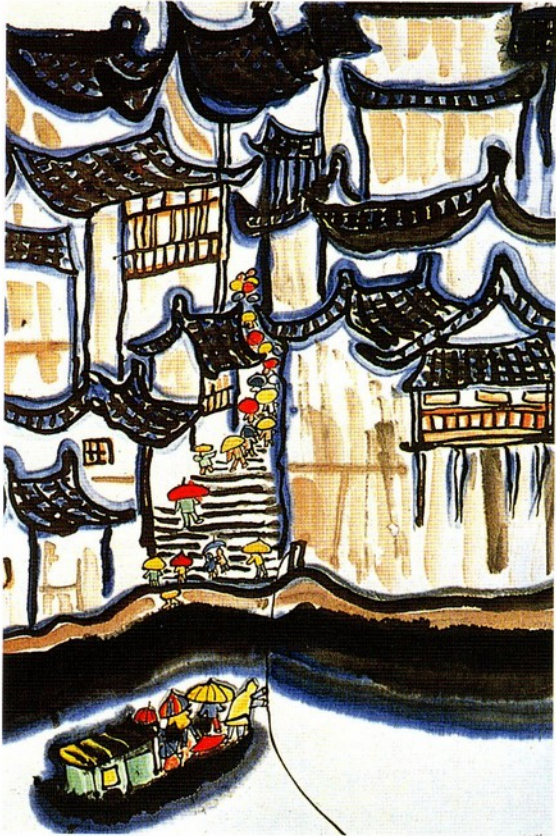
的距離太大，消失點的存在不是很明顯。傅剛的年齡雖比朱敏要大兩歲，可是他對畫面焦點的表現能力，似乎還不如朱敏。不過以朱敏與傅剛的作品為例，他們既都能表現畫面焦點，這兩位兒童畫家的藝術修養高於其他兒童，是明顯可見的。還有，這樣的修養，也是在台灣兒童的作品裏，最欠缺的。



圖二四 朱敏（八歲時），外婆的小漁村

2. 對於倒影的表現

大陸兒童畫家的另一項藝術修養，是對於水中倒影表現。在這方面，他們對於倒影的表現，雖不能說是應有盡有，至少可以說是種類繁多。就倒影的類型而言，表現最多的，大概是水上的船影。譬如在前面已經提到的〈雨中家鄉〉裏（

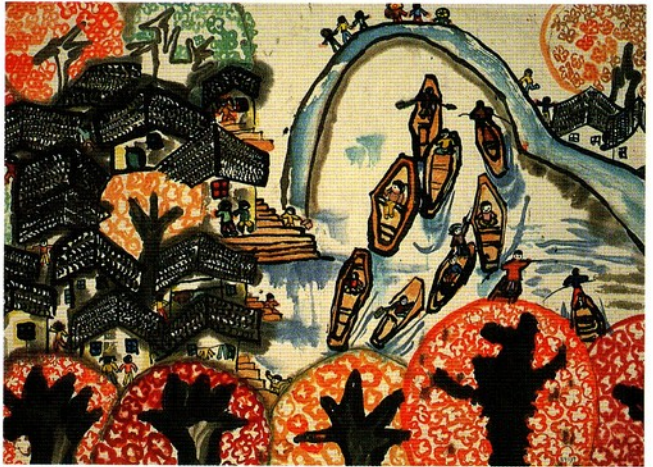


圖二五 朱敏（九歲時），雨中家鄉



圖二六 樽剛（十一歲），上學去

圖二七 徐林（八歲），熱鬧的小鎮



圖二五），朱敏畫了那隻渡船的船影。在吳建的〈家鄉秋色〉裏（圖三），由小孩所撐的小船，也是有船影的。此外，又如八歲的徐林所畫的〈熱鬧的小鎮〉裏（圖二七），橋下的小船也是有船影的。

除了船影，大陸的兒童畫家對許多反映在水面的景物，幾乎無不畫上倒影。譬如在〈熱鬧的小鎮〉

裏，為了使橋影有別於船影，徐林是用墨色畫出圓拱橋的橋影，以便與藍色的船影有所區別。又如在〈家鄉秋色〉裏，吳建對人、鴨，以及房屋和樹木，無不一一畫出了它

們的倒影。還有在前面提到的〈家鄉的夜晚〉之中（圖五），孫海礁除用淡墨畫成反映在水裏的船影，和高樓前面路樹的樹影，又以淡淡的黃色，在水裏畫了懸在高樓旁邊



圖二八 許迎（十二歲），蝦樂

的月影。

關於倒影最具特性的表現，似乎見於另一幅前面已經提到的作品：吳希煌的〈上學去〉（圖一七）。在此圖中，這位八歲的兒童畫家在地面的積水中，畫出了上學學童的身影，對於吳希煌敏銳的觀察能力與難得的藝術修養，台灣的兒童畫家應是自嘆不如的。

四、大陸兒童繪畫的缺失

以上所介紹的，可說是大陸兒童繪畫優良的一面，可是從這兩屆兒童畫展中，也可看出大陸兒童繪畫也有缺失的另一面。這種缺失就是，大陸兒童畫家對於名家風格的摹倣。譬如在上屆，由十二歲的許迎所畫的〈蝦樂〉（圖二八），無論是對於蝦的姿態、構造表現，還是對於墨色的掌握，都顯得具有高度的技巧。可惜這些成熟的表現，完全是對於齊白石作品的主题與風格的摹倣（圖二九）。同樣的情形，在本屆又見於十二歲陳靜所畫的〈大公雞〉（圖三〇）。公雞左側的穀穗和蚱蜢，也經常是齊白石的主题（圖三一）。

又如上屆，由九歲的顧晨所畫的〈葡萄〉（圖三二），不但表現了裝在一隻竹籃裏的紅葡萄、綠葡萄，與紫葡萄，幾乎每一顆葡萄的



圖二九 齊白石，墨蝦



圖三〇 陳靜（十二歲），大公雞

表面都是盈盈有光的。其實如果把顧晨的這幅作品，與蘇葆楨在一九七九年所畫的〈碩果豐收〉（圖三三）互相對照，不難發現顧晨在一九九〇年所畫的〈葡萄〉，原來只是對蘇葆楨在一九七九年所畫的〈碩果豐收〉的摹倣而已，雖然竹籃旁邊那五顆零星的葡萄，可能是出自顧晨的本意而增加的。

楊永青是大陸中國美術協會兒童美術委員會的主席，他在一九九〇年之冬，在為評選第一屆中國兒童水墨畫展所寫的感言裏，把摹倣名家之作的兒童畫稱為「小老頭畫

」。（註四）對於台灣的美術界而言，這個名詞雖然相當新鮮，却也相當值得注意。在大陸的兒童繪畫之中，上學的〈蝦樂〉、〈大公雞〉，和〈葡萄〉等作，就正是這種小老頭畫。許迎和陳靜為了摹倣齊白石的風格，固然絲毫沒有自我，而顧晨為了摹倣蘇葆楨，也完全失去兒童繪畫應有的天真。相形之下，倒是在台灣的兒童繪畫之中，還沒看到小老頭畫的出現。台灣的兒童畫家固然在許多方面，似乎要比大陸兒童畫家略遜一籌，不過台灣的兒童畫家不畫小老頭畫，保持了



圖三一 齊白石，穀穗



圖三二 顧晨（九歲），葡萄

童畫的童真，還是難能可貴的。

五、結論

寫到這裏，不如就以在上面已經討論到的幾個現象為基礎，作作



出幾點結論，以為本文的結束：

第一，對於時間的表現，大陸的兒童畫家既然注意到季節的轉變，也能注意到日夜的轉變。對於這個現象，台灣的兒童畫家，似乎只能對日夜的轉變，稍為有一些表現，他們在這方面的能力是有待提昇的。

第二，對於戲劇人物與邊疆民族或風物、大陸的兒童畫家不但頗為注意，而且他們對於這兩個特殊主題的表現，似乎也與大陸畫家在最近三十年內所極力追求的戲劇人物畫與邊疆人物畫的興趣頗為相當。在台灣，兒童畫家作品的主题，與名家作品的主题，在內容上，幾乎是沒有關係的，因此也沒有小老頭畫的產生。

第三，對於生活環境與對想像力的表現，大陸兒童畫家的能力都比台灣兒童畫家的能力強。看來如何散發台灣兒童畫家的觀察能力、表現能力和想像能力，已是台灣美術教育之急務。

最後，對於中國的傳統文化，大陸兒童畫家的表現非常優異，台灣兒童畫家在這方面的成績，似乎是零。如果台灣的兒童畫家的創作資源，只是想像力與觀察力的發揮，而不能與中國的傳統文化有所結合，他們的創作，就等於沒有文化背景，沒有文化背景的藝術的內涵，如果不是空虛的，至少是貧乏的



圖三三 蘇葆楨，碩果豐收（一九七九）

，甚至的脆弱的。在另一方面，台灣的兒童畫沒有小老頭畫，固然不能不說是一個好現象，可是如果想要培養優秀的台灣兒童畫家（甚至以台灣為基礎的成人畫家），就應該在不摹倣別人畫風的定點上起步，再融合我們的文化傳統，發揮我們的想像力與觀察力，然後才能在風格上有所突破，在內涵上飽滿充實。這些意見，對於當前的台灣美術教育而言，應該是值得深思的。

一九九二、四、七、兩夜燈下。

註一 見莊申，〈京劇人物畫的形成與發展〉，載於《藝術家》，一九九一年一月號，頁226—242。

註二 見莊申，〈邊疆人物畫的形成與發展〉，載於《藝術家》，一九九一年五月號及六月號。又莊申，〈邊疆人物畫的形成與發展〉（續篇），載於《藝術家》，一九九二年，五月號。

註三 在張之羽的題詩之中，他把第三句的鬢毛衰三字寫成鬚毛衰。

註四 見隔山畫館編，《中國兒童水墨畫大展專輯》（1991，台北），頁4—5，楊永青〈評兒童水墨畫有感〉。