

臺灣膠彩畫的歷史發展

郭禎祥

黃冬富

壹、前言

在中國美術發展史中，廿世紀繪畫風格的大弧度變貌，誠屬前所罕見；而臺灣在這短暫歷程中所發展出的豐富樣式，在全國各地更是絕無僅有。從宏觀的角度，回顧中國繪畫傳統在臺灣的發展，從無到有，從萌芽滋長以迄成熟，大致可以分成三大階段：(一)從明末至清末甲午戰敗割讓臺灣(西元 1661~1895 年)，為南方文人畫和浙派末流之「臺灣名士畫」¹滋長綿延期；(二)日據時代五十年(西元 1895~1945 年)為臺灣膠彩畫(當時稱為「東洋畫」)的茁長壯盛期；(三)自臺灣光復迄今(西元 1945 年~)，膠彩畫消退，傳統國畫受到日趨頻繁的文化交流衝擊而走向融合的成熟期。

膠彩畫在日據時代原稱為「東洋畫」，顧名思義，係依媒材特性而命名。在日據時代的臺灣美術發展史中曾經有過一段舉足輕重的輝煌時期，同時，在整個臺灣繪畫史中也佔有相當重要的一環。近十餘年來有關臺灣膠彩畫之探討論述陸續發表，諸如：

1. 謝里法的《日據時代臺灣美術運動史》²，係從藝術社會學的角度，探討日據時代臺灣新美術運動之發展脈絡。
2. 林柏亭的〈臺灣東洋畫的發展與臺、府展〉³和黃冬富的《臺灣省展國畫部門之研究》⁴，分別從日據時代的「臺展」、「府展」以及臺灣光復以後的「省展」，覘視膠彩畫的發展軌迹。
3. 詹前裕的〈從丹青到膠彩〉⁵，則從顏料等媒材層面，析探膠彩畫與我國繪畫傳統的血緣關係。

本文試採歷史研究法，以宏觀的角度，從史料文獻中析探膠彩畫的歷史發展。

¹ 「名士畫」一詞係沿用《臺灣省通志》裡之用語。詳見張炳楠等，《臺灣省通志》卷六〈學藝志·藝術篇〉，民國 60 年出版，頁 83。

² 謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》，臺北：藝術家，民國 68 年出版。

³ 林柏亭，〈臺灣東洋畫的發展與臺、府展〉，載於《藝術學》第三期，民國 78 年 3 月，頁 91~116。

⁴ 黃冬富，〈省展膠彩畫之探討〉，收入《臺灣省展國畫部門之研究》第三章，高雄：復文，民國 77 年出版，頁 61~116。

⁵ 詹前裕，〈從丹青到膠彩〉，《臺灣美術》第一卷第四期，頁 10~18。

貳、臺灣膠彩畫探源

「膠彩畫算不算國畫？」是光復以來畫壇上爭論頗多的熱門話題。一般人都知道，膠彩畫隨著政治文化的變遷而於日據時代引進臺灣，由於它的傳習情形和材料、風格等都與日本有密切的關係，是以曾被認為是日本畫而不是國畫⁶，以下試從史料文獻和媒材特性探溯膠彩畫之淵源：

一、中國繪畫之東傳及其影響

日本文化主要源於我國，遠在春秋戰國時代，以山東為中心的齊，以及河北北部的燕，均視倭（日本）為勢力範圍，《山海經》所謂「倭屬燕」，即可視為此一事實之註腳⁷。在繪畫方面，我國六朝佛畫早在西晉簡文帝咸安二年（西元 372 年）傳入朝鮮半島⁸，由於日本海有左旋回流，由朝鮮半島往返極為便利，故隋唐以前，日本航海技術尚未發達時，中國文化多經朝鮮半島輸入日本，繪畫亦然。據《日本書紀》和《姓氏錄》所載，遠在五世紀末的雄略天皇時代即有畫部（畫工）。因斯羅我和歸化日本的魏文帝後裔安貴公之子「能」（辰貴）擅畫而蒙武烈天皇賜以「首」為其姓之記載⁹。這是文獻中有關中日繪畫交流的早期記載。如從風格之發展觀之，在中日繪畫交流史上，中國對日本之影響大致可以分作三大階段：

（一）中國唐繪之東渡與日本唐繪風格之形成

大致從日本飛鳥時代起至平安中期廢止遣唐使為止（約 538~893 年），我國唐畫作品（以佛畫為主），經遣唐使大量引進日本。據李永熾教授考證，單就西元 630~894 年之間，日本共派遣了 18 個梯次的遣唐使，其中隨行者自五百以至千餘人不等，其中包括不少的僧侶和畫師¹⁰，他們以及中國僧侶隨遣唐使船赴日歸化為日本人的，都是將唐畫引進日本的功臣。

本階段傳入的唐畫以佛教題材的壁畫（如奈良法隆寺金堂壁畫等）、絹畫（如

⁶ 參見民國 39 年元月 28 日，廿世紀社所舉行之藝術座談會議記錄和王白淵的〈對「國畫」派系之爭有感〉，分別收入謝里法《日據時代臺灣美術運動史》頁 246~248 和 248~249。並參見臺北市文獻委員會於民國 43 年 12 月 15 日所主辦之「美術運動座談會」會議記錄，收入《臺北文獻》三卷四期，民國 44 年 3 月，頁 2~15。

⁷ 宋越倫，《中日民族文化交流史》，臺北：正中，民國 58 年臺四版，頁 12。

⁸ 鄭昶，《中國畫學全史》，臺北：中華，民國 55 年臺二版頁 47。暨傅抱石，〈中國美術年表〉，臺北《中華藝林文物》，民國 65 年初版，頁 16。

⁹ 詳見陳水逢，〈中國文化之東漸與唐代政教對日本王朝時代的影響〉，臺北：嘉新水泥，民國 55 年，政大博士論文，頁 143 及 933。

¹⁰ 李永熾，《日本史》，臺北：牧童，民國 64 年三版，頁 39~46。

正倉院的布畫白描佛像等)為主。此外,還有少數的非佛教題材繪畫(如正倉院的「毛立女屏風」)。根據學者之研究,認為七、八世紀間,唐畫積極傳入日本的主要因素有二:其一是由於當時日本文化根基尚淺,中日文化的落差頗為遙鉅,對於博大進步的大唐文化自然抱有深厚的憧憬之情,因此中國文化一如水向低流地流入日本。其二,在日本境內由於天皇律令及某些現實性的動機,意圖藉佛教的權威鎮國護家,因而產生了對佛教的狂熱信仰,亦頗有助於佛教藝術之輸日¹¹。現今日本美術辭典對於「日本畫」一詞的年代界定,係指中國佛教東傳日本以後所產生的繪畫而言¹²,可見在唐畫東渡以前,日本尚無精緻的繪畫。而從飛鳥以迄平安前期的中國風繪畫作品,被現今日本學術界通稱為「唐繪」¹³,可見唐對日本早期唐繪風格形成的影響之大了。

從媒材特性之觀點而論,中國畫中穠麗重彩和水墨淺彩的兩種風格大致在中唐以後才開始分途發展,正如荊浩《筆法記》中所云:「隨類賦彩,自古有能,如水暈墨章,興我唐代。」¹⁴晚唐張彥遠在《歷代名畫記》中,不但用「丹青」一詞來代表繪畫,甚至還特別提及各種丹青顏料和媒劑:「……武陵水井之丹,磨嵯之沙,越嶲之空青……南海之蟻卵(赤膠),雲中之鹿膠、吳中之鱧膠、陳阿之牛膠、漆姑汁鍊煎,並為重采,鬱而用之……。」¹⁵可見唐代注重用膠之重彩風格流行之程度。這種「以膠敷彩」的穠麗重彩風格據董其昌的說法是以李思訓父子為主要的代表人物¹⁶,這種對色彩的強調和用膠作媒劑的技法,應該在這段期間內就已隨著唐畫之東渡而傳入日本。

(二) 南宗院體畫和禪畫之東渡與「漢畫」風格之形成

鎌倉(西元1185~1392年)和室町(西元1392~1573年)之間,正值我國南宋到明朝中葉之間,中日商業交易再度達到高潮,中斷五百多年的正式使節也開始往來,這段期間內流入日本的中國繪畫,據米澤嘉圃之調查,主要可分為兩大群:第一群是南宋宮廷院體(如馬遠、夏圭)與帶有禪宗氣氛的南宋水墨畫(如梁楷、石恪等),以及少數的佛畫、頂相(肖像)等。第二群是南宋樣式的元畫,

¹¹ 同前註,頁47~53。並參見米澤嘉圃,〈日本請來的宋元名畫(上)〉,載於《故宮季刊》13卷4期,民國68年夏,頁55~67。

¹² 鮑少游,《鮑少游畫論》,臺北:商務,民國67年初版,頁273。

¹³ 谷信一,野間清六合撰,《美術鑑定事典》,日本:東京堂,昭和42年三版,頁32~33。

¹⁴ (俞劍華輯),《中國畫論類編》,臺北:河洛,民國64年臺景印初版,頁607。

¹⁵ 張彥遠,《歷代名畫記》卷二,收入《畫史叢書(一)》,臺北:文史哲,民國72年再版,頁24。

¹⁶ 同註11,米澤嘉圃,頁57~58。

部門、畫風都屬於第一群的南宋書之延長（如孫君澤、顏輝、雪窗、子庭之屬）。

這些作品不但是今日國內故宮博物院所比較欠缺之部分，而且在元、明以後，於中國境內並未獲得重視¹⁷，牧谿的作品甚至被夏文彥認為是「麤惡而無古法」¹⁸。然而在日本境內却受到熱烈的歡迎和重視。或許，這正是促成這類作品之大量外流於東瀛，並對其畫壇產生如雪舟派水墨之類「漢畫」的鉅大影響之主要原因吧？

（三）明清正統派文人畫對江戶時代南畫之影響

江戶時代許多明、清繪畫理論流入日本，並廣被翻刻刊印，尤其董其昌影響下的「正宗派」繪畫理論，更深植於日本南畫派畫家之觀念中，然而在缺乏理論和原蹟之對照下，加上某些日人固有的審美品味，而對這些明、清文人畫作了某種程度的取捨及轉化。茲由江戶時代南畫大師池大雅的學生兼好友桑山玉洲之繪畫理論，探討他們對文人畫發展取向之看法。桑山玉洲說：

「唐畫風格是精密，但王維開始運用渲染之法，於是在畫面上造成一種幽遠、寬蕩的空間感。但王維仍不能完全擺脫唐代精密的風格。王維之後，李成、董北苑等人，再強化這種『疏淡的空間感』，直到元代黃子久才達到一種高雅、簡鍊的風格。因此黃子久被稱為『逸品畫』之祖。明清之後，許多畫家都學元代的這種畫法。」

「文人畫中所用的墨和筆法是相當簡鍊的。鳥不像鳥，花不像花，山水全不具形式，然而神氣却盎然存在於筆墨隱現之間。那也就是王洽、米元章、黃子久等人的風格。而首先用這種方法寫花草的是陳道復（淳）。」¹⁹

在桑山玉洲的看法中，由繁趨簡，由精密而走向疏淡空闊的簡鍊格局才是追求「逸品」的必然途徑。同時為了彰顯筆墨之神氣，而必須讓形似退位。易言之，也就是運用一種飽含水份而不拘形式之簡鍊畫體，以追求文人畫理想中超邁絕俗的「逸品」境界。就理論而言，顯然承自董其昌正統派繪畫理論而作逸脫形似、渾潤淋漓、注重墨韻的簡鍊風格而發展²⁰，然較諸清初四王之老練乾枯的純筆法經營風格則已然開始顯現出不同的消化和抉擇。

¹⁷ 大村西崖著，陳彬龢譯，《中國美術史》，臺北：商務，民國 62 年臺四版，頁 135～136。並詳見李振明，〈南宋禪畫研究〉，國立臺灣師大美術研究所碩士論文，民國 77 年 6 月。

¹⁸ 桑山玉洲，坂崎垣編，《日本南畫大觀》，日本：東京，1927 年，頁 125～128。

¹⁹ 同前註，頁 123。

²⁰ 有關董其昌的正統派繪畫理論可參見方聞，〈董其昌與正統派繪畫理論〉，《故宮季刊》2 卷 3 期，民國 57 年，頁 1～18。

二、日本明治維新及「大和繪」之近代化

在整個日本文化史中，大化革新與明治維新可算是日本文化發展的兩個重要里程碑。前者取範於中國的大唐文化，其主要的內在趨策力則植基於對博大而超邁的大唐文化之仰慕；明治維新則取範於西洋文化，激發這項改革的動機亦無非震驚於西洋的船堅礮利和物質的文明。

從明治維新開始（西元 1868 年～），整個日本邁出西化的步伐以後，他們也正像千餘年前大化革新時期的唐化運動一般，用心地追求西化並希冀藉以再建立自己，躋身近代世界。近代化一詞對日本而言就是所謂的「西洋化」。緊隨著近代化的潮流趨勢，在繪畫方面所呈現的反應，是西洋近代美術史上的一種「合理主義」以及表現上的「自然主義」的觀點態度已然以各種方式滲透日本的美術中²¹。換句話說，經過西洋的透視法、解剖學觀念、構圖法以及色光表現法等等實證的寫實態度之吸收，而逐漸發展出運用更精確的方法掌握客觀世界的具體形相，使得原有日本繪畫已奠基於中國繪畫傳統和大和民族性之交融中，又加入了新的西洋繪畫理法之質素，孕育出多采多姿且更具特色的現代日本繪畫。這種新興的繪畫風格在色彩上遙接唐、宋丹青膠彩的特質，而以色彩學的理念加以系統化探研和運用，是以穠麗而多變化，然却逐漸降低了筆趣墨韻的表現性，終於掙脫了以往僅廁居中國繪畫傳統的附屬地位，積極建立出自己的風格。

叁、日據時代的臺灣膠彩畫

清光緒 21 年（西元 1895 年）中日甲午戰役失敗，清廷在馬關條約中將臺灣、澎湖割讓給日本，這種新式日本畫（當時稱為「東洋畫」，今稱為「膠彩畫」）遂得順利引進本島。

日本據臺以前，臺灣畫壇頗為單純，它屬於中原繪畫之延長，文人畫（臺灣名士畫）為畫壇主導，與閩粵、江浙地區的繪畫關係最密切²²。由於經濟和地域條件所限，使得當時的臺灣畫壇無法接觸到中原一流大師的作品和理念來刺激風格的多元發展；加以「名士畫」之性質和題材與一般民眾脫節，僅淪為少數文人雅士所欣賞，在當時帶有那種邊疆移民克勤克儉特性的社會型態中，實不易作大幅度質的提昇和量的推展，以蔚成風氣。是以自謝瑄樵（西元 1811～1864 年）

²¹ 今泉篤勇等，《日本美術全史（6）》，日本，東京 BSS 美術出版，1969 年初版，頁 9。

²² 參見林柏亭，〈中原繪畫與臺灣關係〉，收入《明清時代臺灣書畫作品》，行政院文建會出版，民國 73 年，頁 428～431。

之後，未有創新風格呈現，而且中原畫風裡亦未再有新鮮的理念風格流入，因此自道咸以下的臺灣畫壇便每下愈況，漸露疲態。

民國 16 年，由日據時代臺灣教育會所舉辦的臺灣地區第一個官辦美展——第一屆臺灣美術展覽會（簡稱臺展），分成東洋畫和西洋畫兩部，在傳播媒體的全力支持下，向畫家們公開徵集作品而倍受矚目，將臺灣畫壇的美術活動帶入一個空前的高潮。送件參展者也極為踴躍，單就東洋畫部（膠彩）就有 217 件（按：臺灣光復以後於民國 35 年所舉辦之第一屆省展國畫送件僅達 102 件），評審之後，入選的作品只有 32 件（作家 28 人），結果那些「成名多年」而抱持樂觀態度等待成績揭曉的臺籍畫家們，竟然出乎意料的全部落選，臺籍畫家入選的僅陳進（三件，1907 年生）、林玉山（兩件，1907 年生）和郭雪湖（一件，1908 年生）等三位未及弱冠的年輕人²³，在畫壇造成很大的震撼。從入選作品圖錄中所呈顯的作品與諸知名落選畫家之風格相互對照下，不難看出：純粹先驗技法的文人畫筆趣墨韻顯然不被肯定，而獎勵的取向，似乎比較偏重於實對觀照的「自然主義」之膠彩風格。這種獎勵取向從第二屆臺展以後以至於民國 27 年由臺灣總督府文教局所接辦之「臺灣總督府美術展覽會」（簡稱「府展」）²⁴的作品圖錄中，所呈顯清一色的膠彩風格亦可得到具體的印證。

藝術風格的傳播，可以端賴風格自身的感染力；也可借助於政策力量的影響。日據時代臺展和府展，是將膠彩畫風推至顛峰盛期的重要觸媒，臺灣膠彩畫能在短短的二十年內從萌芽以至蔚成風氣並普及全島，固然與當時名士畫的疲弱式微有關，然而我們也無法否認殖民政府皇民化政策之助長所深具之影響力。而當時唯一的官辦美展——臺展和府展，其所以能吸引大多數臺籍畫家的熱烈參加因素固然不少，然而最重要的關鍵可能在於：「如果畫家們能夠把作品掛在『帝展』的一面牆，或者在『臺展』、『府展』中多爭取一名特選，就比別人在街頭的講演來得更有力。」²⁵的一種希望，想藉此溫和的方式在畫壇中與日人一較高下的心態吧？

茲將臺灣膠彩畫之淵源流傳與發展繪成【附表一】之「中日繪畫交流簡表」以作參照。

²³ 詳見郭雪湖，〈我初出畫壇〉，《臺北文獻》三卷四期，民國 44 年 3 月，頁 70~73。林玉山，〈藝道話滄桑〉，同前引，頁 76~84。謝里法，〈日據時代臺灣美術運動史〉，頁 94~99。

²⁴ 有關府展的緣起和制度詳見黃冬富，〈臺灣全省美展國畫部門之研究〉，頁 17~19。

²⁵ 謝里法，〈日據時代臺灣美術運動史〉，頁 20。

肆、光復以後的臺灣膠彩畫

一、國畫與膠彩畫之「正名」爭議

民國 35 年，省展²⁶創設之初，改臺展、府展時代之「東洋畫部」成為「國畫部」，並聘請日據時代臺展、府展以及東京帝展中迭獲殊榮之膠彩名家林玉山、郭雪湖、陳進、陳敬輝、林之助等五人擔任評審委員，參展之畫家亦多屬臺展、府展時期角逐之成員，只有少數幾幅注重筆墨趣味的國畫作品。因此，當這些膠彩畫作品懸掛於省展國畫部會場中時，它的名稱又引起一番爭議，尤其到了民國 38 年大陸畫家隨著政府播遷來臺之際，這種爭論更加明顯。民國 39 年元月 28 日「廿世紀社」曾針對這項問題舉行一次藝術座談會。邀請討論之對象率皆大陸來臺之學者及畫家。這次座談，雖然對國畫和膠彩畫之差異並未歸納出具體的結論，然而對膠彩畫冠以「國畫」之名，與會者多感欠妥，雖然他們諒解臺灣現實的客觀環境，而不反對膠彩畫之展出，但仍主張國畫與膠彩畫之間必須劃清界線，以免產生誤會²⁷。此外報章雜誌上也陸續出現不少類似之論點。

在膠彩畫家方面，除了郭雪湖等人撰文反駁之外²⁸，又邀請王白淵撰〈對「國畫」派系之爭有感〉一文以答辯²⁹，其內容主要強調兩點。

(1) 膠彩畫雖從日本引進，但溯其源頭，却出自中國唐宋院畫的「北宗」系統。

(2) 膠彩畫以臺灣鄉土景物為題材，其客觀寫實精神又直系承傳了宋畫中的寫生精神。

這項爭論雖不激烈，但歷時很久，然似乎都沒有具體的結果。直待民國 52 年第 18 屆省展中，主辦單位將國畫分為兩部，其中第二部是膠彩畫，且另闢專室展覽，這項爭論才逐漸平息下來。

二、臺灣膠彩畫風格之發展

從繪畫風格的層面，橫的比較光復之際臺灣膠彩畫與國畫間的風格差異，大致有幾點不同的發展：

²⁶ 省展全名為「臺灣省全省美術展覽會」，於光復之初由畫家楊三郎、郭雪湖二人向有關當局建議，遂由長官公署（翌年改為「臺灣省政府」）主辦，有關之探討同註四，詳閱第二章。

²⁷ 同註 6。

²⁸ 郭雪湖〈創作才是美術的生命〉，刊於《新生報》，民國 39 年 11 月 24 日，十版。

²⁹ 同註 6。

（一）線條

國畫強調線條的表現性。元明以降，「以書入畫」的理論漸多，趙孟頫自題畫云：「石如飛白木如籀，寫竹猶須八法通，若此有人能會此，方知書畫本來同。」王紱亦云：「寫竹之法：幹如篆，枝如草，葉如真，節如隸。」³⁰明末正統派宗師董其昌更將書法根基列為繪畫學習的必要輔助條件³¹，就實際而論，書法與國畫未必有必然的關係，然而國畫線條的抑揚、頓挫、起伏、轉折、枯潤、疾澀等變化之韻律中具備了畫面上積極的審美意義，其「寫」的意味顯然與膠彩畫「畫」出來的線條具有不同的功能和意義。

（二）墨與色

臺灣膠彩畫用乾筆細描之法，並不追求「水暈墨章」的墨韻層次，而從色彩方面追求深入的探討。雖其顏料亦由我國唐宋時代所引進，然經過千年之研究探討，迄今已發展出數百種以上的精緻顏料。以膠為媒劑的層層敷染，其質感呈現著不透明，與水墨淺絳之透明風格大異其趣。陰陽向背和空間層次也多藉助於色彩的運用技巧，因此筆、墨之功能退位，與我國元明以降所謂「氣韻由筆墨生」³²之發展趨勢已不相同！

（三）題材生活化

膠彩畫往往從日常生活取材，擷取人人習見的景物，較諸光復初期國畫作品比較疏離的題材限制而偏重筆趣墨韻所呈顯之純美取向，更容易喚起一般觀賞者親切的聯想而產生親切感。

（四）造形謹嚴

由於膠彩畫不同於文人畫重視筆墨所呈顯的純美而「尚意輕形」，因此對形象的把握態度非常的嚴謹，尤其第一代膠彩畫家們多數受過相當嚴格的學院美術訓練，大多具備相當的素描根底。基於自然主義的基本理念所致，要求形象的準確性、合理性，極少率意的「戲筆」之作。在技巧上，他們常用定點透視取景，並往往作固定光源的描寫，對構圖作有機性安排似乎也更加地重視。

³⁰ 傅抱石輯，《中國繪畫理論》，頁 119。

³¹ 詳見黃冬富，〈董其昌的繪畫學習理念〉，刊於《國教天地》第 77 期，民國 77 年 10 月，頁 51～57。

³² 同註 30，頁 57。

如針對臺灣膠彩畫的風格作直線考察的話，從臺展、府展作品圖錄觀之，臺展成立之初，第一代的膠彩畫家由於多具備相當的國畫根底，而且在風格引進之初，受日本畫壇的影響比較有限，尤其林玉山於第一屆臺展中所展出的「大南門」、「水牛」；郭雪湖於第二屆展出的「圓山附近」和第四屆的「南街殷賑」，似乎都沒按定型的規法作直接寫生，並取材於臺灣鄉土景物，其所煥發出的質樸鄉土氣息與東京畫壇巧緻婉麗的格調仍有相當距離。其後隨著潮流的推移以及日本殖民政府皇民化政策的推動，東京畫壇的風格對於臺展末期以及府展時代的影響即逐年增加，到了府展時期，甚至描寫日本風物的題材也相當地普遍了。

臺灣光復以後，緊隨著殖民政權的撤退，當時因入侵而盛極一時的文化支配力亦為之頓然消退，這種八年抗戰的深刻經驗，使得膠彩畫家們的立場倍感困擾。這些困擾也刺激膠彩畫家們作了某種程度的風格蛻變。從大處觀之，約可分成兩種途徑：

其一，是在理念和技法上調和國畫和膠彩畫之風格而創造出一種新風格的國畫，這一路畫家多數在學膠彩畫以前就具備有國畫底子，因此在重新接觸中原文化之際，在風格的融鑄和蛻化方面，自然比較順利，其中尤以林玉山最為典型。

其二，吸收西方新興美術理念與技法而融合變革，開始出現以石膏、砂石打底以造成更粗厚的肌膚質感，配合油畫般地重彩技法，線條隱去，幾與油畫無多差異了，甚至還可以明顯地感覺到不少西洋新興畫派的近似風格。這種變革的趨勢似乎與戰後「日展」洋畫化的發展取向維持著某種程度的平行步調。這類膠彩畫家數量遠較前者為多，或許基於在接觸中原文化時若干筆墨層面之先驗技法之生疏，難以適應重新「入門」而放棄原有的基礎和地位，以及日本繪畫潮流所帶予之信心所致吧？

此外，就客觀條件方面，臺灣膠彩畫家們在政府公辦美展中唯一的發表園地——省展，甚至在民國 65 年（第 28 屆）～70 年（第 33 屆）之間停止膠彩畫之收件；而且各級學校美術課中也未曾開設膠彩畫有關之課程；加以光復以後罕有畫家專程留學日本學習膠彩畫者，因此，在臺灣膠彩畫壇中產生了嚴重的人才斷層現象，第二代畫家以下的數量不但少，而且其成就也難以和第一代畫家們的成就相提並論。【附表二】和【附表三】係以省展國畫與膠彩畫展出作品（收件數量資料已無可考）統計繪製而成，由其中的消長關係亦可知其發展態勢之大略。

在日據時代的臺展（第一屆之外）和府展時期，幾乎清一色全是膠彩畫的天

下。光復以後的第一屆省展，國畫作品雖開始大量出現，數量却未及膠彩畫的一半，但是膠彩畫與國畫之間的消長關係即開始明顯化了。至晚在 14 屆以後，膠彩畫數量已遠不及國畫，其後甚至有每下愈況之勢。第 34 屆時恢復膠彩畫作品徵收後，其入選數量比率似乎略有回升，實則不然。究其原因，主要是膠彩畫評審委員有鑑於參加件數過少，為鼓勵參加者而向主辦單位爭取入選比率從寬計量所致³³。從以上幾個層面的探討可知，臺灣膠彩畫從質和量方面而論，日據時代是其顛峰階段，臺灣光復以後，却日趨式微。曾幾何時，甚至現今還有不少大學院校學生，對於「膠彩畫」、「東洋畫」一詞所指是什麼，也都顯得毫無概念了。

伍、結語

在藝術發展史上，一個新風格的出現以至鼎盛，或從極盛以至衰退，往往非三兩年的短暫期間內所能達到。英國藝術史學者貢布里奇教授（Prof. E. H. Gombrich）在其《藝術的故事》（The Story of Art）一書中曾提到：「表現主義、立體主義與素樸主義三項運動，並不是一項接著一項產生，而是經常在藝術家的心靈上相互作用並交錯而過的三種可能性。由長遠的時空距離因素所引起的錯覺，可能使我們先前的時代才更懂得有秩序地遞遭風格。……即使哥德風格與文藝復興風格也不是像閱兵隊伍一樣前仆後繼地挨次而來，其間一定出現過無人知道這兩者究竟那一個占優勢的時刻……。」³⁴臺灣膠彩畫在臺展舉辦後的短短一兩年之內，能從有限的幾位探討者，一變而蔚然主宰臺灣畫壇，的確是畫壇上的奇蹟，而創造這項奇蹟的因素固然與晚清臺灣名士畫之式微有關，但是更為重要的關鍵因素却是基於日本殖民政權皇民化政策的技巧性推動。也因此，緊隨著臺灣的光復，殖民政權因入侵而盛況一時的文化支配力亦為之消退，光復以後近四十年來，膠彩畫的急速消退以至於有人才斷層之虞的現象也不難明白。

膠彩畫雖興起於殖民時代之成熟期並自日本輸入，探本溯源，它仍屬我國繪畫血統的旁支，甚至還保留了不少國內失傳已久的唐、宋用膠敷彩之技法。日據時代輸入臺灣雖然無法排除某些皇民化政策的用意，然而就畫而論，並採取更為開闊的視野觀之，也不無另具一種「出嫁女兒回娘家」之意義。而且，他給予近四十年來臺灣國畫風格發展的借鑑和刺激之功，實亦不宜抹殺。近年來，臺中東海大學美術系率先開設了膠彩畫課程，並延請林之助教授指導，至少讓這股中國

³³ 黃鷗波，〈第 36 屆省展國畫第 2 部評審有感〉載於第 36 屆省展作品彙刊，頁 50。

³⁴ 兩云譯，E. H. Gombrich 原著《藝術的故事》，臺北：聯經，民國 69 年初版，頁 482。

繪畫傳統的近親免於沒落、失傳的命運。文化的進展需要有更為廣闊的胸襟和開展的視野，我們期望膠彩畫家們也能吸收文人畫的長處，使之更具中國的氣質；也寄盼大專院校美術科系的國畫教學，不妨融入膠彩技法和理念的介紹，讓下一代接棒者有著更為開闊的發展空間。



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts