

從日、台新世代日本畫、膠彩畫家作品中略談其異同性

張貞雯

摘要

日本畫、膠彩畫或東洋畫一直以來皆被認為是同文同種、一衣帶水般僅是使用文字不同。其實即使使用同一媒材因創作者個人的美學觀及身處的時代、環境不同，仍可窺出差異。其關鍵為何？筆者試圖從本文中探尋出一些端倪。謹將各章節內容分析如下：

一、前言——敘述研究動機。

二、闡述「日本畫」之特色以及明治之後近、現代日本畫之發展。簡述中國唐宋對大和繪發展及明治後西方近代美術兩者對日本畫的影響，並從目前日本三大日本畫展覽中解讀現代日本畫現況。

三、台灣「膠彩畫」與日本之關係及目前現況。——光復前與光復後，在多元文化下所產生之膠彩畫面貌。

四、以日、台新世代創作者的作品做一比較分析。——各舉出三位新世代創作者，以其個人美學及畫面形式等方面作一略述。

五、在媒材運用、描寫、構成、取材上日、台作者之間的異同。——試圖比較六位創作者除以上數點因素外，在取材上則強調出背景差異造成的相異處。

六、社會環境系統與日、台新世代日本畫、膠彩畫創作者之關係。——一個人美學觀不同所產生之風格差異外，綜觀政治、經濟、環境對新世代創作者之影響也不容小覷。

七、結語——回歸到創作與時代關係的重要性。

一、前言

膠彩畫及日本畫或許因使用媒材、起源相似，不少人將其相提並論。但筆者並不如此認為。雖然日本、台灣皆同為島國文化，利於吸收吐納中西，但氣候、民族等差異性造就出創作者雖使用同一媒材，卻產生不同美學觀而有相異其趣的表現方法。故以為兩者不應被視為一物。不管是在日、台，不論稱為日本畫或膠彩畫，其實它們都是具有非常強烈「混血」特質的品種。但在日本則以國畫的姿態出現而被傳承發揚，在台灣卻一直擺脫不掉「東洋畫」的歷史包袱而被排除於現代繪畫之外。筆者無意論斷誰是誰非，孰好孰壞，其實在兩地都具有成就日本

畫、膠彩畫的條件及性格。只要找到發揚其特質的舞台，將這媒材及具有的時代意義善加利用，不斷地挑戰其表現特質，開發其各種可能性到極點，筆者相信台灣的膠彩畫、日本的日本畫會成為以相同媒材表現卻各具民族特性的繪畫。

二、「日本畫」的特色與明治之後近、現代日本畫之發展

現今我們所認知的「日本畫」，是從古代至近代經過長遠的歷史幾度汲取外來文化並融合日本風土民情演變而成的。

循著日本畫的始祖「大和繪」的發展走向來看，東大寺大佛殿的大佛蓮座中雕刻的山水線條、京都東寺中遺留下的山水屏風等可見其初貌。這些風格樣式均是受中國唐代繪畫遠傳邊境的影響。但到了平安時代，日本畫家將從中國唐代中習到之繪畫加入日本的風土，使之更成熟、明亮、恬靜，創造出以描寫自然為中心的「大和繪」。「大和繪」可說是反應當時日本文化以農耕為主和大自然關係深厚的一個最佳佐證。

「大和繪」發展成卷軸的形式後，主題不僅僅局限於自然，人物與自然的描寫組成豐富且具故事性內容的畫面。從鎌倉時代起，透過禪僧、宋代的水墨畫移入，並在西域、印度的影響下，將唐代感性文化與宋代理性禁欲的思想觀念融合並濟。繪畫上也偏向單一墨色、孤絕的山岳風景等水墨表現方式。進入室町時代後，「大和繪」與之融合，前景與描繪物間充滿了朦朧的雲霞等，產生了另一種溫和、優雅具情趣性的空間。此種裝飾性的繪畫為狩野派的畫家們所開拓出來。到了桃山時代，因反映時尚嗜好與需求而產生了色彩絢麗、金碧輝煌的屏風。一般人喜用「豪華壯麗」來形容屏風畫。而屏風畫可說是在傳統的「大和繪」中加上從水墨中學到為強固骨架所構成的一種繪畫。但以外來的角度看來，因「大和繪」中的傳統色彩，加上豐富的季節感，而誕生了另一個日本獨特的繪畫風格。

和當代日本畫最直接有關的鼻祖，不遑多言，是指明治開國後被移植入日本的歐美藝術及在其中所形成的論點。長期以來日本受到從中國大陸而來的一面倒的觀念影響，無論在內容、技法、素材上都與中國沒有太大差異。但對於明治以來從西方被引入的美術而言，卻幾乎在兩者之間找不到共通點。以科學的、理性主義的思考模式為基礎的西洋近代美術，在中世紀以後被日本這非理性的、也可說是以主觀主義表現方式的這片土壤上所接受包容。但 1882 年，這初露曙光的觀點，首次遭受到意外的阻礙。美國哲學家兼東方美術研究家費諾薩（Ernst Francisco Fenollosa, 1853-1903）指出傳統日本畫（指當時已走下坡的狩野派、土

佐派、大和繪……等)的藝術價值，勝過來自西洋的油畫，應予以重新認識與復興；同時他也對文人畫加以排斥，理由是過份偏向於文學意味，而且缺乏做為造形藝術的純粹繪畫要素。使用西洋技法的朦朧體取而代之以傳統筆線為主的水墨畫，便是從這個時期開始醞釀而慢慢成形。

第二次世界大戰後不久，日本美術雜誌紛紛問世，除了介紹海外的現代美術外，關於日本畫的議題與記事也多到令人瞠目結舌。昭和二十年代初期(第二次世界大戰後)日本畫壇中盛談著「日本畫滅亡論」。以知識份子為中心的人意識到這種短小及情緒性的文學形式或美術樣式使日本陷入不可自拔的境地。出現「日本畫滅亡論」論調時正是他們表現出危機感的一個時期。

第二次世界大戰後至今為「現代」。王秀雄在所著之《日本美術史》下冊中明確指出日本所使用的「近代」(modern)與「現代」(contemporary)之區別。現代即相當於中文的當代。現代日本畫家的作品約可以三大團體為主流。以東京藝術大學出身為主軸的「院展」——以現代的題材、透過研究傳統的技術及媒材而展開一個更洗練、高完成度的繪畫世界。但另一種涵義即意味著陷入一種工藝繪畫的傾向。「創畫展」以能動的組織力和媒材的存在感全面凸顯出強烈的效果。但這也讓每一位創作者的形式被定位的太清楚，相反的有被束縛住的感覺。也就是說「繪畫」成為一種閉塞狀態。創畫不眠不休的強調「表現」的原點，即所謂的「繪畫性」，而往往忘記了「初發性」這個問題。所謂描寫、結構、媒材感只是一種方法絕非目的。而「日展」中尚可見到「初發性」。此外，其熟練的技法、構成及媒材運用也不偏頗。也許是因為文本等比前二者更直接純粹展現出來的原因吧。「日展」中以現代生活為題材的作品壓倒性的多過其它團體亦是原因之一。

「日展」出品的創作者，其作品的質有一共通點可尋，即生活味很重。這可從創作者的現實視點中窺探出來。從某一方面而言，有一種樸素的情感存在，但相反地也給人不合時宜的印象。不過，不能否認的，這也是「日展」的一種魅力。可是也並不意味「日展」中特別是新世代的作品就沒有問題。所謂「初發性」，愈是未經世故就愈危險。換句話說，作品的好壞成敗差距很大。創作者自認為激盪人心的對象之瞬間情緒，透過自我的表現力、表現方法，如果吻合時態，是可以給觀者很強烈的印象，但只要稍有疏漏就不成作品。綜觀上述，筆者也認同現代日本畫也許正面臨了第二次「日本畫滅亡論」的困境。

三、台灣「膠彩畫」與日本之關係及其現況

台灣光復之前，日本殖民政府在台實施了同化政治與創辦台展，此舉就如同移花接木般將日本的近代美術移植到台灣畫壇。無意中在「日本畫」裡尋回了迷失已久的中國繪畫遺寶。調膠敷彩的傳統技法重新獲得當時台灣畫家的普遍使用。在單純、樸質、真誠的台灣民俗風情及追求地方色彩的口號下，當時的台籍畫家學習了近代日本畫的創作理念與技法，接受近代繪畫的寫實精神洗禮，一筆一畫真摯地描繪台灣，並為近代繪畫的台灣本土化帶來先機。

光復後，國民政府不鼓勵膠彩畫創作，使膠彩畫被迫隨著台灣的特殊環境而轉化。倪再沁為文指出「雖然膠彩畫與油畫都曾受到日本在台政府之鼓勵，『油畫』以源出西洋而被『現代』化，膠彩畫卻因源出東洋而被『日本』化。」

台灣的社會變化近十年來可說是最劇烈的時期，除了經濟由巔峰漸趨下滑外，在政治方面也有一連串的改革。當趨向多元化之後，藝術上百家爭鳴的時代就緊接著來臨了。科技的發達、世界距離的縮短，使藝術情報交流更為容易，直接刺激了台灣畫家，特別是新世代畫家力求自我解脫、求新求變的欲望。膠彩畫也在這種環境的變遷下及多數人大力催生中，不但大學院校中膠彩畫課程如雨後春筍般設立，膠彩畫也在二十世紀台灣藝壇中再次站上舞台及尋得發聲管道。筆者以為，從許多層面而言，台灣膠彩畫均有其獨特性存在。不但異於傳統的中國畫，也異於日本當前的「日本畫」。雖然目前台灣的「膠彩畫」、「水墨畫」及「日本畫」三者之間都有些雷同的主題和技法，但古代的中國、十九至二十一世紀的日本和二十一世紀的台灣，因各有其不同的文化架構和時代背景，故二十世紀初的台灣膠彩畫並非源自中國膠彩畫的原形，也非二十世紀中學者所認為的「日本畫」，是台灣在二十、二十一世紀的一種於多元文化下所產生的藝術形式而已。

四、以日、台新世代創作者的作品為例作一比較分析

雖然筆者在前段中提及「膠彩畫」與「日本畫」之差異，但因使用同一媒材，且「日本畫」確實始於中國畫的模擬，之後的日本仍不容貶抑。日據時代「日本畫」也的確影響了台灣是不爭的事實。但以目前日本畫、膠彩畫的發展作一比較，除歷史性因素之外，時空性因素等也應被列入考慮。故筆者在此以日本、台灣各三位新世代創作者作品（1968-1981年生）為例，就其形式與內容作一分析比較。

1. 古澤洋子：1968年生，金澤美術工藝大學研究所畢。作品多次入選日展、日春展等。在此以其作品《刻の堆積》（224×168公分，2003年第35回日展特選）

(圖 1) 簡單闡明作者個人風格。

大膽的縱線構圖首先吸引了觀者的目光後，視線隨及轉移至前端休憩的鴿子，在歐洲舊式建築中醞釀出一股無法言語的抒情性，成功地描寫了平常不為人所注意，卻是圍繞著我們周遭的靜謐而又日常性的畫面。就如畫題所示，描寫一般日常生活景色但內省的視線卻是畫面的重點。從老舊的煙囪有時冒出濃煙和橫越的電視天線中可以窺視出住在此處人們的生活。而悠閒的鴿子和風雨侵蝕過的屋瓦可以感受到時間的靜止與流逝。「時間」一直是「日本畫」中創作的重要主題之一。胡塞爾 (Husserl Edmund, 1859-1938) 在〈時間講義〉中提到「當一客觀時間物被感覺則成為內在時間物，它連同時間成素之元感、回顧與前瞻『呈現』(erscheint) 在時間意識裡，這時間物之呈現方式由時間成素來描述，反映於時間意識的結構中。」也就是在內時間彷彿「停留」(stehen) 在那裡，只有透過客觀時間物之流動才能被感覺到。作者利用箔的金屬光澤及肌理製造出斑剝破舊的屋瓦以彰顯「回顧」——時間堆積的風化現象，而閒逸的鴿子則是時間的「前瞻」。回顧是原始印象被動地保留在意識中，前瞻是被動地開拓在意識中。而這也是作者所想傳達的時間在無限中的一瞬及有限的生命體生死輪迴。(參考圖 2《ながれている刻》)

2. 吉岡佐知：1971 年生，京都藝術大學博士候選人。作品多次入選日本各大展覽。在此以其作品「幾重にも聞こえて」(162×130 公分) 為例作一風格敘述。

用色大膽多彩一直是作者的特色，在本幅作品中亦然。「光」與「色彩」是整件作品的重點之一。光，在繪畫中幾乎就是一種精神性，或即一種表達本質存在的可視性。表面上作者追逐光，但實感上感覺的部分卻先行在前，在作品中可仔細分辨出作者感覺情緒與客觀自然相互作用在畫面上所形成的效果。色彩不再是物體的固有色，題材沒有非常偉大的思想性，結構是個人在視覺上的觀景窗。強烈鮮豔、豐富多彩的南國植物，近處的視點直接幻化成畫面張力，給觀者很大的衝擊。莖及葉脈利用粗細不同的線條交錯營造整體氛圍。就一幅佳作而言，畫面的高、低潮或適度的韻律感是重要元素之一。但此作品完全不考慮色彩調和及強弱關係，飽滿的畫面中亦沒有聚焦點，就在這紊亂與不協調中，卻反應出作者不一致的情緒。——人潮往來的居酒屋旁本應是

繁華與塵囂，但這一叢芭蕉林卻像異質物般茂密地矗立於此。這種不確定性的質疑打亂作者的思緒。柔軟卻有力的新葉和被時間蝕刻過、複雜的枯葉亦是另一個混亂作者的因子。看似不同但卻又存在於同一時空中，而作者本身似乎也在這時空的洪流中穿梭徘徊。

「時間」這個元素也是作者所想表達的概念之一。此外，圖 4 作品中可見作者一系列以「音」為題將所思所想寄託於此一字，試圖感受視覺以外各種言語難以闡述的情感。微風拂葉、葉片掉落等聲音也許在現實生活中無法清楚聆聽到，但我們知道有聲音。其實不是落葉、不是微風、也不是音聲，而是直觀感知到的世界。以植物為核心創作，也許有部分的人會將其歸類為僅是寫生，但對作者而言卻是自然和人類融洽相處中產生出的均衡與調和。

3. **鵜飼義丈**：1975 年生，名古屋藝術大學研究所畢。作品多次參與各項展覽，也是受矚目的新世代創作者之一。在此以其作品《豹》(91×116.7 公分)(圖 5) 作一簡單分析。

其作品一直是以具象地描寫同類動物的二頭構成畫面。至於動物彼此之間的關係為何由，觀者自己去決定。作者卻一反常態希望自身寄託於動物的想法與意義，成為個人最神秘的部分。但「共生」此點是作者創作此系列作品時的一個基石。共生的形態很多，作者為表達此共生概念，在技法上亦不受限。《豹》以日本畫中特有的「線」及「樣式化」構成整幅作品。而另一件作品《七面鳥》(圖 6) 則結合了東方樣式化概念及厚塗、肌理製作的技法。作者精緻的筆法與準確的處理方式，使作品中似顯似隱的色面重疊與暗示充分地發揮了它們的辯證作用。西方的繪畫在印象派登場之後，即強調在二次元的畫面中製造出三次元的幻影。日本畫雖在明治維新中部分西化，但卻仍尊重畫面本來二次元、甚至極次元(一次元)的平面特性。而這種被平面化的二次元空間即意味著日本的「樣式化原理」。被樣式化的二次元空間即指生命所寄託的宇宙空間、靈性的空間、情緒的、裝飾的空間。樣式化的空間在日本畫中絕大部分用「線」來完成。水、雲等不定形的物可藉由線的積集、運動製造出更深更廣樣式化的空間效果。作者巧妙地運用並加以創新日本畫中傳統的樣式化，而這些反轉躍動圍成的線條，明確地構成動物的形態及方向，形成一個特殊且自由的空間。

台灣新一代膠彩畫創作者中，筆者亦提出三人，並簡述其特色後再與日本日

本畫家作一綜觀分析。

1. **饒文貞**：1972 年生，東海大學美術系研究所膠彩組畢。作品曾獲 25 屆台北市美展台北獎。本文中以其作品《騷動》（10F×9）為例，簡述作者的創作理念。

作品形式以 9 幅同尺寸連接而成，用單一色彩構成每一小畫面，而每一個畫面重覆敘說了一種語言——生命符號的痕跡。作者以一個女性創作者的角度選擇了最纖細、最詩意的方式去解析「母」的符號。她是一種開始，也是一種根源；像臍帶，又如游絲般飄游卻具有強烈的韌度，牽引作者找到自身的重要性。從中國的本源哲學所產生的生殖文化中，有關悟道而去頓悟陰陽、牡牝、晝夜、天地、自然的觀點，是作者創作的原點。不是依附在女性的孕生上，而是對人及宇宙的孕生，是對自我生命的熱愛和對人類生命與自然生命的尊重。

用絹布為基底素材，沒有多餘的色相，加上流動的造形及單一的技法，這些最簡潔的視覺元素把握了宇宙的客觀法則，拋棄事物的外表，揭示內在隱藏的永恆不變的實在。這種「單純之美」一直是藝術創作與欣賞所追尋的理想境界。去除舊有藝術形式的複雜沈重、華麗豔俗，去除多餘的累贅，而代之以單純自然、樸實無華的簡潔。（參考圖 8《有關相連的儀式》）

2. **蔡欣霖**：1978 年生，東海大學美術系膠彩組畢。作品《Liquidetc》。（91×91 公分）（圖 9）。

「水」原本就具有清明透澈的性質，然而一旦有其它塵垢落入其中，再加上外力的攪擾，水就變混濁了。但這混濁的狀態僅是短暫的，且讓水慢慢地靜止，一段時間過後，這些使水混濁的塵垢漸漸沉澱了，水於是又現出了它原本的清澈。並不是什麼東西使水變清澈，水原原本本就具有清澈的性質。而當它被污染後，也是透過「靜止」的過程還它原來的面目。

將「水」放入任何有形物體中，它便毫無抵抗的與任何形體融為一體。就如同人與社會之關係，包容與圓融之定律。當「水」作為一個原型意象時，似乎又有女性的陰柔強韌及包容與含蓄。它可以柔弱溫和，卻也可以覆舟。這種矛盾與衝突恰如作者自身的性格。

正方形在視覺與心理上的造型基調予觀者一種完整性、肯定感，並因是垂直、水平性相等的人工幾何造型，使正方形的內向凝聚性傾向大於外向延展性。

以這種正方形的冷性、中性基調為載體，沒有多樣化的技巧與奪目的色彩，呼應了偏向內斂、低調和內聚的抒情心境。在來回線條的律動重覆中虛實交錯，像一張有魔力的大網，但淡藍與白的色調組合，卻呈顯出空靈與安靜。（參考圖 10《凝·境》）

3. 莊凱宇：1981 年生，目前就讀於東海大學美術系研究所膠彩組。

藝術家對社會有一定的依賴性——其作品中的基調、速度和強度均源自其本身所屬的那個社會。作者以黑暗的物慾社會及四年大學生活所屬的社會對自身做一自覺分析。在導致各種藝術變相的生活原型中，相似度較高的是直接性原型。直接性原型是作家、藝術家直接受到生活中的某個人物或事件的觸發而產生創作衝動，開始虛構藝術形象，或直接把它作為創作藝術的主要模特兒。作者亦是將自我隱藏在模特兒——狗的表象下，利用「隱喻」去省思和超越，並且看清自我與社會的關係及影響。

孤獨、挫敗及對未來的盼望充分顯現在《犬容系列——三連作》中（圖 11），而利用另一種不同材質——布，除了打破形體的限制外，其纏繞的方法、方向更將主題明確點出。狗——成為作者的中介者，在作品中以「隱喻」與「轉喻」的方式表現，不用不加注解的流行元素呈顯出畫面，也因為這種不加注解的態度反而凸顯出其他藝術家沒有的內涵。其實隱喻與比喻是一種比較淺顯的藝術符號。由於藝術符號需要有感性直觀的可能，因此創作者常常在最習見的自然物和人之間互借互喻，或將它們來喻指內心，使它們成為一種具有普遍抽象意義的符號。（參考圖 12《犬容系列——1》）

五、在媒材應用、描寫、構成、取材上日、台作者之間的異同

相較日本與台灣年青創作者的作品，在媒材的運用上不外乎膠、水干、岩繪具、箔等在膠彩畫（日本畫）中一直以來被熟悉運用的材料。但就媒材運用的純熟度言，無可諱言的，日本的創作者確實持有較洗練的技術及高度的技巧。相對的，作品的完成度也較高。但就基底素材及載體而言，台灣的創作者會因應畫面的需要而使用到絹及畫面拼裝組合形式或正方形尺寸等。

在描寫能力上，日本的創作者紮實的素描訓練確實使其在面對大畫面或對象物時能迅速掌握、描寫並消化吸收以構成完整畫面。而台灣的年輕創作者習慣於片段地接受西方最表象的訊息，誤將此當成「原創」致使忽略了基本功夫，而導

致在描寫能力上較日本年輕創作者薄弱。

另一方面，在題材選擇上，同屬島國文化、但四季分明的日本與終年常綠的台灣也有明顯差異存在。特別是在呈顯出來的形式上，感受到自然界四季變化的日本比較傾向於以「自然」為題材創作。而台灣則傾向於內心層面變化的創作。這種以「自然」為題材使日本的創作者產生了一共通特性，即題材選擇的直接。一方面抱持著樸素、單純的

思想與情感，但也因此創作者的實際視點也很容易被窺視出。筆者甚至認為可用「愚直的現代主義」（又可說為過份誠實的現代主義）這樣的字眼來呼之亦不為過。日常生活的窺探，微不足道的場景，身邊的各種體驗，自我關心的人、事、物，以這種身邊的體驗為基礎完成作品，非常地單純。雖說是愚直的現代主義，但這就是創作的原點，也可以說是所有表現的原點。坦率、直接，這種繪畫的起始性不能用好壞論斷，但卻是目前日本畫中特別是在年青的這一世代作家作品中，非常顯著。

台灣的年青創作者在題材創作上雖傾向內面，但與日本創作者類似，不外乎闡述與生命、時間、自身有關，主要是在形式上偏向於內斂與轉換。一旦找到和自己吻合的主題後，除了做各式各樣的嘗試外，執著、深入探究、徹底發展，並實際地在畫面上將此主題展開。這也許是一個創作者的課題，也是宿命吧。但這種實驗性、科學性強的鍊金術師精神原本在我們東方應是不存在的。相對於日本，特別是新世代創作者，一邊維持最原初的感動，一邊持續同一創作主題卻是一件不容易的事。若以諾曼·布萊遜（Norman Bryson，1949-）的符號學解釋法來分析日本作家與台灣作家之差異性時，即他所謂的「言談繪畫」（discursive painting）與「形象繪畫」（figural painting）之差。新世代日本畫家可謂「言談繪畫」是圖像與意義的結合，固定且透明，符徵（signifiers）與「符旨」（signified）意義明確。而台灣的新世代膠彩畫家，符徵不具約定成俗的「符碼」（code）與「符旨」關係曖昧，而沒有明確旨意的符旨給觀者比較大的想像空間。

六、社會環境系統與日、台新世代日本畫、膠彩畫創作者之關係

藝術屬於一個世代在社會變遷中的深層精神活動——它離不開土地。另外，意識（ideology）隱含在每一個行為、每一個行動選擇的背後。如果從「文化與人格」（culture and personality）或「文化精神」（ethos）與社會特性（societal character）的角度來看，某個特定的族群可以在態度、評價及情緒傾向等上面表

現出特有的精神品質，那麼在不同時代處境下的人的心靈活動也可能在某些假設、方針或具有控制力的精神模式下表現某種選擇的傾向。也許是政治的控制、教育的目標、內容與方式、理想價值觀的鼓吹、社會裡某種時代氣息的瀰漫都在形塑那個時代的表徵。

創作是混雜著記憶、感覺、想法和主張的視覺呈現。在一件作品上，創作者必然或多或少企圖表達一些特別的事物，它自成一個完整與絕對的世界，卻又與一個盤根錯雜的外在世界緊密相連。我們試著從社會環境系統、文化面傳遞等的分析出發來閱讀台、日新世代膠彩、日本畫創作者從選擇的象徵符號、從形式中所釋放的訊息。

幾年前一本《台灣論》掀起了不小風波，而像小林善紀一樣充滿保守想法想尋回日本的國民性份子在日本為數不少。在目前日本這種強者形像退卻、經濟慘淡下，日本人的自信心少了，往前看不到光明，也沒有未來的想像。所以現在日本人的眼睛都是向後看，希望能從傳統的符號中找回失去的民族性，找回明治維新時期後日本人懷念的國民性。而這些可以很明顯的從現在日本節目播放的動畫中讀出。沒有「超人」、「機械人」的卡通，反而是描述家庭生活的「さざえさん」、「小叮噹」和「小丸子」等。再則從年輕人的口語與書面語愈差愈大、年輕人與成年人說著不同詞語卻寫著或被迫寫著相同的文字中可見日本人一直以來對傳統的懷念與保留的心態至今仍未變。

同樣地，在日本畫的創作上，如前述中所提到日本畫中的樣式化、樸素、寂靜等美感及愚直的現代主義等創作觀也顯示了日本這個國家對傳統的憧憬與愛慕。不管經濟如何泡沫化、政治如何混沌、社會如何變動。傳統的維持乃是日本畫中一項不被改變的日本精神之一。即使傳統的價值觀、歷史文化與古老的記憶被全球性的資訊影像覆蓋而出現第二次「日本畫滅亡論」的論調的此時，日本新世代創作者大部分仍選擇了回到自己的潛在意識裡，來說明最真誠的生活情感，這種情感充滿對日本土地、日本精神特色的反照。（如圖 1 及圖 5）甚至有些看起來極有異國風味的畫面中也讀得到一種情感上共有的、對土地、對心靈、對私密記憶的無限懷念。（如圖 3 及圖 4）其實日文傳統文化中有一個字，描述人在萬有紛雜的現象世界中得以欣賞到一種超越之冷漠的境界，這個字就是「び」（わび），這個字的原意是「貧乏」，意指人要擺脫文明社會的名位、權力與財富，才能在內心深處體會到一種超乎時間與社會地位之外的更高價值。鈴木大拙在其所著書中曾指出「我們似乎都有一種與生俱來的對原始單純的期望，這種原始單純

近於自然的生活態度。」無論日本經濟、政治、社會環境如何變遷，也無論第二次「日本畫滅亡論」如何被如火如荼的討論，這種近於自然的生活態度，孕育了一部份新世代創作者潛在的傳統意識，藉著新的形式散發出訊息。

台灣在漢人移民開墾以前，是由幾個原住民族群共同居住的島嶼。近三百年的台灣歷史，在政治上經過了荷蘭人、西班牙人、明鄭王朝、清朝、日本人及中華民國政府，以及現在的政黨輪替、綠色執政。這些不同時期移民統治帶來了不同的文化藝術。這種受多國殖民文化，本身就具有多元文化、多元意涵的台灣「克里歐（Creole）文化現象」，如交響樂般地融合形成極為獨特的藝術「混血」品種。台灣與日本雖同為島國且對文化吸取有頗多相似點，但台灣混雜文化的魅力與日本吸收中國及西歐文化影響下的傳統文化形態卻有很大不同。在這樣的藝術環境下，認同問題也隨著台灣的民主化不僅影響了政黨政治與國家定位，甚至台灣的文化發展以及藝術創作都在不同程度上受到認同問題的衝擊。但是其本質的因素則由於台灣的文化基礎較薄弱，因此形成台灣「自我」的游移性與不確定性。從台灣文化的地理背景來看，這種「自我」的不確定性乃是由於台灣的地理位置所決定的。一方面位於內陸文明與海洋文明交界處，另一方面也位於中國文化與西方文化的交光互影之處。所以，台灣的文化生命既有大陸性格又是海洋性格，既有傳統中國文化因子的積澱，又深受近代西方文化的洗禮。而新世代的膠彩畫創作者也各自以不同的熟悉的象徵符號來詮釋自己的認同方法。（如圖 11 及圖 12）雖然極力欲尋出並詮釋自己與台灣、與生長的土地的關係，但在這種游移性認同的影響下，使創作者的思考也游移在普遍性認同的價值系統——全球認同與具台灣特殊性價值系統——本土認同中。（如圖 7 及圖 8）這個思潮的牽引與政治及地理環境隱然成為理解新世代創作者風格變遷時所不能忽視的因素。

七、結語

作品的完成來自時代、生活中的情感需求，這種需求孕育著一個潛在的、觸發創作的意識，藉著新的形式散發最飽足的訊息。特定的媒材雖有其時代命運，但只要善加使用，不論在台灣或日本，總能找到發揚其特質的舞台。筆者認為真正影響日、台新世代膠彩、日本畫創作者最大不同點應是環境不同所形成的。台灣的新世代作者從許多資訊或多元文化中反思自己，欲求建立起富有本土化、個性化及普遍化兼具的藝術風格，而這與日本的新世代日本畫創作者不斷尋求一元化及回歸傳統在性格上有很大差異。

註釋

註 1：「大和繪」基本上以畫在屏風、隔扇上，配合宮廷貴族的詩歌，成為表現自然界四季風貌的代用品。主題多以春、夏、秋、冬四季為主的傳統詩歌文學。

註 2：倪再沁，《豐收與播種》，《藝術家》第 247 期，1995 年 12 月，中華民國，頁 199。

註 3：汪文聖，《胡塞爾與海德格》，中華民國，遠流出版，1995 年 12 月初版。

參考書目

1. 王秀雄，《日本美術史上、中、下》，中華民國，國立歷史博物館。
2. 《日本近代藝術史》，中華民國，三民書局，民 86 年初版。
3. 詹前裕等，《膠彩畫的製作與欣賞》，未出版。
4. 汪文聖，《胡塞爾與海德格》，中華民國，遠流出版，1995 年 12 月初版。
5. 《世紀末的視覺藝術與歷史觀學術研討會論文集》，中華民國，台北市立師範學院，1998 年 5 月。
6. 《藝術與美感》，中華民國，台灣書店，民 89 年初版。
7. 王林，《美術形態學》，中華民國，亞太圖書，民 82 年初版。
8. 《台灣美術與社會脈動》，中華民國，高雄市立美術館，民 89 年 1 月初版。
9. 《藝術家》第 247 期，中華民國，藝術圖書出版社，1995 年。

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