

膠彩畫的再完成與再突破

The New Style and the Breakthrough of Eastern Gouache

施世昱 / Shi, Shi-yu
私立靜宜大學講師

一、前言

藝術創作、藝術批評、美學、美術史是研究美術的幾個主要方法；彼此既互相區隔又互相成長。若欲以意識形態或眩人耳目的哲理思辨探討當代藝術，則近一、二十年（以下簡稱當代）來的台灣膠彩畫創作似乎無此性格。而藝術批評雖然扣緊當代藝術創作並予以建議，卻也不能保證可以預測未來的發展。反之，由於史學要求歷史距離，遂有社會學來彌補這個領域。談談這些方法論的原因是《臺灣美術》季刊希望筆者撰寫一篇討論台灣膠彩畫未來發展可能性的文章，但筆者既不是台灣膠彩畫的導師，更不是萬能的先知，如何預測未來？但人們對不可知的未來的渴望又是如此的強烈（甚至筆者自己亦覺得這是個有趣的題目），不禁陷入沉思，學院裡的哪一門學術研究可以滿足我們真正的求知慾望呢？

在迴避歷史假設或預測的前提下，以筆者個人的膠彩畫創作經驗及與諸位中靑輩膠彩畫家的交遊為基礎，假借社會學的模型建構模式，試著以所謂的「洞察力」提出對當前膠彩畫發展的一點淺見，是筆者所運用的藝術批評方法。限於篇幅，這裡僅就官辦美展裡的膠彩畫部分，談論膠彩畫家林之助直接影響下的當代膠彩畫的成就與發展可能性。

二、台灣膠彩畫發展史裡的局限

台灣膠彩畫主要是由日本傳入的，若從1927年「台灣美術展覽會」（以下簡稱「台展」）開始算起，至今也不過七、八十年。色彩麗麗鮮豔的膠彩畫，在日據台灣的官辦美展中稱為「東洋畫」，在日本當地的官辦美展中卻稱之為「日本畫」；²爾後，它在台灣光復後的「台灣省全省美展」（以下簡稱「省展」）中歸屬於「國畫部」。日據台灣官辦美展以至「省展」前十四屆為止，在這個「相對於西洋畫部的部門」裡，其得獎作品便是以這種「東洋畫／日本畫／國畫／膠彩畫」居多的。這段長約三十年的時光也是膠彩畫在台灣最風光的時期。其後，隨著國民政府遷台，大陸渡海來台畫家乃指摘它是「日本畫」，進而在民國五〇年代引

發了「正統國畫」之爭，膠彩畫乃在「國畫第二部」裡逐漸式微，甚至在「省展」第二十九至三十三屆之間一度消失。³鑒於這種繪畫媒材所引發的意識形態抗爭與畫壇生態消長，乃有林之助等人主張「膠彩畫」正名。⁴第三十四屆「省展」恢復膠彩畫收件，隨之，林之助以台中市為大本營籌組「台灣省膠彩畫協會」（以下簡稱「膠彩協會」）⁵，並於1985年受東海大學美術系之邀開課傳授膠彩畫。⁶透過這兩個系統的教學、活動與傳播，膠彩畫的創作人口逐漸地以台中為中心散佈至全島，今日始復見膠彩畫的蓬勃發展。⁷對於上述關於膠彩畫的種種不同名稱及其發展歷程與繪畫成就，論者討論已多，本文除了徵引文獻外，一律稱之為「膠彩畫」。

如上述，台灣膠彩畫的發展歷程雖不足百年，它卻完整地經歷了興起、傳承、困頓與再生的過程，足以構成一個完整的發展階段了。（圖1）當代的膠彩畫發展正與其再生的歷程重疊，而當前投入膠彩畫創作的三、四十歲中靑輩畫家正是再生後的一代。或許有人對當代的膠彩畫成就表示保留，但膠彩畫家們除了面對藝術的根本課題外，尚需宿命地努力克服膠彩畫發展史裡的困頓與斷層；這種動盪而刻苦的態度格外地使得他（她）們的作品更為動人。因此，「對於這樣的苦心和努力，我們絕不可以冷嘲熱諷。」⁸「正因為此努力主義，未來才能邁向成功與希望的大道。」⁹只是，「努力」之餘，膠彩畫欲求在廿一世紀有所發展，似乎還缺少了些什麼？！然而，在指出當代膠彩畫創作缺少什麼之前，似乎更應該先了解當代膠彩畫在它本身的斷層之後，繼承或完成了些什麼吧！

三、會場藝術與廿世紀膠彩畫

繪畫發展是需要舞台的，而官辦美術展覽會往往是其中最重要者。在廿世紀的台灣美術史裡，參與美術展覽會競賽是畫家最快捷的成名法門；對膠彩畫家而言，這幾乎是唯一的龍門。高度依賴官展求發展的台灣膠彩畫史，整個廿世紀裡皆在「會場藝術」方面有所發揮與創新；在當代的膠彩畫裡，尤其以「膠彩協會」畫家們的表現最為傑出。⁹

膠彩畫得以在第三十四屆「省展」後再次站穩腳步，這與當時藝壇盛行鄉土主義的題材描繪密切相關；這種鄉土題材的選擇又與林之助教導學生以「感覺的寫生」¹⁰技法相互應。以此，「膠彩協會」以畫塾為出發，嵌進「省展」這個龐大而完整的教育、獎勵、推廣的體制裡，使有志於膠彩畫的學子，能沿著井然有序的研習步驟，持續邁向專業化的階梯，因此，它能在短時間之內積累出眾多的會員。雖然膠彩畫在活動場域有限的困難下，於「省展」中再次登

場了，也雖然「膠彩協會」在「省展」這個小舞台裡確已盡力演出，但或許是台灣膠彩畫在發展過程中所遭遇的困厄與斷層過於巨大，「膠彩協會」暫時地似乎還無暇顧及膠彩畫風格的多樣性開創與內涵等問題。因此，循著日據時代的成就以接續斷層，幾乎是廿世紀末台灣膠彩畫發展的主要成就。這種成就當可以「會場藝術」為代表。

「會場藝術」¹¹一詞早在日據時代便有了，它指的是作品完整度極高，在開闊的展覽場上甚具份量，裝飾性風格特色能符合展覽品味或能吸引觀眾目光的效果而言；尤其指向膠彩畫。¹²日據膠彩畫裡的「台展型」¹³、具有「地方色彩」¹⁴的「努力型」¹⁵作品、「唐吉訶德式」的傑作¹⁶，這種具有會場效果的作品在台灣曾有過一段非常風光的歷史，也產生了許多頗富台灣氣息的傑作，¹⁷因此，資深台灣美術史家謝里法對它有「台灣畫派」的期許。¹⁸就某方面而言，膠彩畫或許是頗能代表台灣的繪畫藝術。¹⁹但不管是在日據時代或是廿一世紀的今天，因為「東洋畫／日本畫／南畫／水墨畫／國畫／膠彩畫」的紛擾與各有不同偏重取向的緣故，這種注重膠與彩之表現而呈現裝飾性效果的「會場藝術」似乎從來都不是藝術評論所肯定的？！尤其是膠彩畫與水墨畫（南畫／正統國畫）的關係，²⁰以及膠彩畫單純地追求技法，較缺乏精神內涵的表現，²¹誤解「地方色彩」等問題。²²但整個廿世紀的台灣膠彩畫發展似乎是遵循著日據時代評審委員木下靜涯等人的寫生技法指導與地方題材的選擇的？！

23

廿一世紀的今日，膠彩畫欲求再發展，除

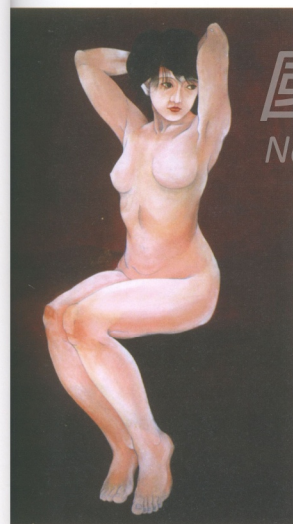


圖1 施世昱 台灣膠彩畫發展史插圖系列——點醒
1996年 膠彩 97×61cm



The New Style and the Breakthrough

了媒材特性的堅持與開發外，是不是可以考慮與其它媒材融合的可能性？當然，它可能更需要在表現內涵上予以充實。雖然如此，然而，再興後的當代膠彩畫亦應有其值得肯定的特質吧！

四、台灣當代膠彩畫的特質

在廿世紀的最後幾年，隨著膠彩畫獲得學院的認同，膠彩畫在具體的創作實踐上出現了不同的膠彩畫家有不同的努力方向：有以西方繪畫觀念帶入膠彩創作者；有沿習日據時代的技法風格與題材者；有熱心於台、日兩地的交流與互動者。

活潑的多樣發展原是我們所樂意見到的畫壇生態，但台灣文化的主體性可能是缺乏長期性的累積與呈現的緣故，而較缺少深度的品味。也因此，在活潑多樣的膠彩畫生態下，它可能也潛藏著危機。綜觀當代台灣官辦美展中的膠彩畫，寫生技法的運用與

鄉土題材的描繪是值得肯定的成績。只是，以鄉土題材企求表現出台灣的主體性，這也只是藝術所追求的眾多價值觀的其中之一而已。然而，除此之外，更深刻的人文表達、人格特質的發揮、歷史文化的內涵等，亦可以是重要的組成部分；這是廿世紀台灣膠彩畫所缺乏的。²⁴ 況且，與台灣主體性追求相反地，膠彩畫可能一起始便走著一條相反的道路。如果可以這麼說的話，這條路或許是技術與美的追求吧！

雖然台灣當代膠彩畫發展確實有著若干限制，但它在媒材的使用，以及隨著媒材特性的發揮而來的美感經驗亦有可觀處。²⁵ 在訴求呈現顏色、材料本身之美感特質的抽象繪畫思潮影響下，台灣當代的膠彩畫更大程度地呈現了

顏料本身的美。在訴求人格的完成的中國藝術裡，藝術創作的實踐本身往往被當成是一種修行。行為本身是藝術的主體，「庖丁解牛，以藝入道」才是它最重要的內涵。當多數的台灣當代膠彩畫家無視於紛擾的畫壇生態，虔心靜慮地製作著耗時費工的膠彩畫，那種清明寧靜的創作心靈，對比於飛揚乖張的現代藝術，確實是很不相同的。一旦膠彩畫為一般大眾帶來穠艷華麗的印象時，我們確實不知道當代膠彩畫發展是不是正因為它甘心「為物所役」，所以能夠深刻地了解膠彩畫的材質之美，因此走

向一條純粹視覺美感的探索過程。

約略而言，努力地開發膠彩媒材在華麗優美之表現力的可能性，進而呈現出多樣的視覺美感，是台灣當代膠彩畫的特色。他們在敷彩與寫生技法的引導下，以鄉土題材為主要內容，一方面沉醉於膠彩材質之美，另方面也創作了眾多優美的作品。²⁶ 因為它的美，它吸引了大眾的目光而獲得推廣之效，也因為它的美，讓多數畫家沉醉其中而難以自拔。如果齊白石的「媚俗」說值得我們反省思考，那麼，這點既得的美感，是否幾乎使膠彩畫喪失了開發其它美感的可能性與勇氣？

不論如何，上一代膠彩畫家所欠缺的美術理論素養與基本繪畫技巧，在當代膠彩畫家的努力下已大幅度的獲得改善。在國際性視野與台灣主體意識的風潮激盪下，台灣膠彩畫欲求更長遠的發展，歷史意識可能是極為重要的一項要素。如果膠彩畫家們能見到台灣膠彩畫發展歷程裡的許多挫折，如果膠彩畫家們具有更多的歷史使命感，那麼，或許他們能以更寬容的胸襟看待困擾著自己的門閥之見，而轉入血戰古人的神聖使命。

五、中青輩膠彩畫家的創作表現

雖然本文有意識地尊重並保留外在環境的影響，²⁷ 而專注於台灣膠彩畫風格發展史本身的脈絡梳理，但無可否認的，它的奮鬥歷程都是被外在環境所制約的不得不。台灣膠彩畫家刻苦奮發的意志絕對值得肯定，但這種被動性格也使它相對地缺乏自主性。在廿世紀已成過往的今天，欲評價這個單純地求生存的畫種以承先啓後的重要性，這可能是有困難的；至少，它的藝術高度還有待商榷。但是，筆者確實看到了當代中青輩膠彩畫家有別於以往的創作表現。

師事現任「膠彩協會」理事長曾得標的王永林（1971-）近年來有以面具的造型與色彩作為象徵符號的系列性創作。²⁸（圖2）這些由來源各不相同的形式、色彩與象徵內涵所構成的作品，確實使王永林建立了鮮明的個人面貌。而師事前任「膠彩協會」理事長謝峰生的鄭營麟（1963-），大概是「膠彩協會」中青輩畫

家中，技法完美熟練、個人風格成熟、作品富內涵深度者之一。而他頗富詩意的理念陳述，適足以與他的膠彩畫創作相互發明，讓我們認識他更多一些。²⁹（圖3）

除了鄭營麟、王永林外，「膠彩協會」裡另有「省展」膠彩畫部評審委員簡錦清門下一群近年來在展覽會競賽裡表現優異的弟子，如藍同利（1969-）³⁰、呂金龍（1969-）（圖4）³¹、林必強（1973-）³²（圖5）、



2 | 3
4 | 5
圖2 王永林 海的子民 2003 膠彩 72.7 × 60.6cm
圖3 鄭營麟 舞 2003 膠彩 15F
圖4 呂金龍 交錯 2003 膠彩 170 × 122cm
圖5 林必強 濃情 2003 膠彩 146 × 112cm



圖6 洪千惠 希望 2000 膠彩 162.2 × 130.3cm

洪千惠³³ (1976-) (圖6) 等；在世代推移的過程裡，他們顯露出旺盛的企圖心。由於他們以更嚴肅的心情面對膠彩畫創作，因此，延續傳統與革新求變這個並不全然對立的極端，乃成為他們現階段的有待突破的瓶頸。這時，簡錦清不僅不拒絕學院出身的洪千惠登門求教，他為了幫助弟子們求突破，非但不反對呂金龍、林必強、藍同利等弟子進入各個院校研究所進修，他自己更甘願放下評審委員的身段，以身作則地考進新竹師院美術教育研究所。這種力求再突破的進取心，或能為「膠彩協會」開創出另一種可能性。

在當代膠彩畫壇裡，另一個林之助直接影響下的園地是東海美術系。為現代主義思潮涵化的東海美術系裡，在個人風格的鼓勵下，互動激烈且頻繁的評圖活動，促使「自我思辨」成為足堪代表東海膠彩畫的一個風格特色。在這個思想指導下，李貞慧 (1961-) ³⁴ (圖7)、陳慧如 (1965-) (圖8)、張貞雯 (1966-)、羅慧珍³⁷ (1967-) (圖9)、陳弱千 (1973-) ³⁸ (圖10)、石美玲 (1976-) ³⁹ 等眾多東海膠彩畫家格外地強調「意象」或「心象」的

表現。⁴⁰也是在這個創作探索的過程中，乃有饒文貞 (1972-) ⁴¹、王怡然 (1969-) ⁴² (圖12) 等表現出強烈性別意識的作品。於是乎，意象或心象遂在東海美術系所的女畫家筆下呈現出另一種「抽象」風貌。⁴³ (圖13)

六、小結

廿世紀台灣膠彩畫史很大的部分是與其本身企求發展的過程緊密地連結在一起的。另一方面，以官辦美展為主要活動場域的膠彩畫，似乎從一開始直到2003年也還比不上其它繪畫媒材的活躍與高度曝光？！⁴⁴膠彩畫的發展不論在創作人口或形式內涵等方面或許皆不盡如人意，但是質與量的數字統計，並不一定能證明膠彩畫在台灣重不重要。⁴⁵再興後的台灣膠彩畫發展史或許能以它本身的藝術主體性跳脫種種外在環境的局限吧？！欲追求某種藝術高度，各種研究探討歷程的進進出出將是必要的吧？！或許，上下古今中外地廣泛涵養自己，跳脫當代紛擾的羈絆以免迷失自己，也可以是當代膠彩畫發展的一個方向？！這是一個在更廣大的時空座標上尋找藝術創作之定位點的探討歷程。如此，我們或許能更從容地面對曾經影響過台灣的各種文化衝擊，能盡其所能地吸收各種養分卻又不失去自我，能更有尊



圖7 李貞慧 幻林夢影 2001 117 × 117cm



圖8 陳慧如 縛野 2000 膠彩 116.7 × 91cm



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

嚴，也更有包容力。這是否是形式技巧與美學內涵或有所重的台灣當代膠彩畫壇裡所欠缺的？！

如果台灣當代膠彩畫壇依然無法自拔於它那挫折的發展歷程，如果它依然毫無累積可言而需一切從頭來過，那麼，它的未來發展似乎是可以預測的了！？讓人鬆了一口氣的事是：由於台灣當代膠彩畫發展有了承先啓後的可能性，如此，我們方可寄望天賦與意志力旺盛的個別畫家，能在再興後的廿一世紀膠彩畫壇裡擔當繼往開來之神聖使命的可能性。雖然

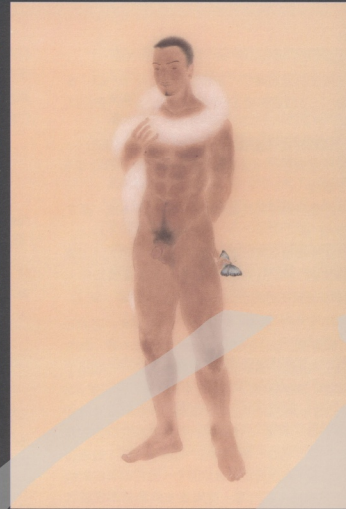
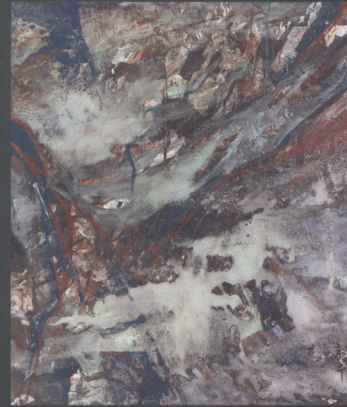
如此，我們又能夠對膠彩畫的未來投以多少的希望與信心呢？

由於學力與篇幅的限制，本文只能是一個極為粗淺的泛論。這個泛論只能是衆多思考觀點的其中之一而已。當然，以此預測膠彩畫未來的發展也可能是完全錯誤的。①

註釋

註1：筆者除了曾對日據時代膠彩畫作過研究外，最近又曾對台灣當代膠彩畫發展予以較全面的瀏覽，這個基礎為這篇藝術批評式的小文章提供了條件。

參：施世昱，《台、府展裡的東洋畫——台展型、灣製



9 10 12
11 13

圖9 羅慧珍 風花一語講 2002 膠彩 60 × 60cm

圖10 陳乾風 風 2002 膠彩 53 × 45.5cm

圖11 石美瑋 芒 2003 膠彩 175 × 135cm

圖12 王仙然 琥珀川 2002 膠彩 117 × 73cm

圖13 陳乾風 風 1999 膠彩 65 × 85cm

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

畫、南畫的形成與風格探釋》，民國89年1月，碩士論文，未出版。

施世昱，《台灣當代美術大系——膠彩藝術》，台北：藝術家出版社，出版中。

註2：關於日據官展裡的東洋畫，除了筆者的碩士論文外，另參：

林柏亭，《台灣東洋畫的發展與台、府展》，《當代台灣繪畫文選1945-1990》，台北：雄獅圖書公司，1991，頁56-94。

李進發，《日據時期台灣東洋畫發展之研究》，台北市立美術館，民國82年。

謝理法，《日據時代臺灣美術運動史》，台北：藝術家出版社，1992年。

王行恭編，《日據時期台灣美術檔案（二）台展、府展台灣畫家東洋畫圖錄》，私家本。

《台灣東洋畫探源》，台北市立美術館，2000年7月。

註3：「正統國畫」之爭的背後除了意識型態的問題，它也牽涉到得獎作品的分配。因此，從第十五屆「省展」開始，決議區分「國畫第一部」展出中國傳統水墨畫，「國畫第二部」展出以設色為主的膠彩畫。雖然如此，長期的資源鬥爭夾雜著意識型態發展，「國畫第二部」的設立並不代表著誰勝誰負，因為1973年「省展」改組之際，便以拒收框式裝裱的作品，以及膠彩畫送件數目太少等理由，將「國畫第二部」的畫家摒棄於門外了。也因此，「省展」乃有第二十九屆至三十三屆的膠彩畫空白期。

參：蕭瓊瑞，《廿八屆省展改制的歷史檢驗》，《島嶼色彩——台灣美術史論》，台北：東大圖書公司，民國86年，頁115-150。

蕭瓊瑞，《正統國畫之爭》，《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後台灣之發展（1945-1970）》，台北：東大圖書公司，1991年。

蕭瓊瑞，《中國美術現代化運動與台灣地方性風格的形成》，《當代台灣繪畫文選1945-1990》，台北：雄獅圖

Eastern Gouache

畫公司，1991年，頁28-55。

蕭瓊瑞，《戰後台灣畫壇的「正統國畫」之爭——以「省展」為中心》，《台灣美術史研究論集》，台中：伯亞出版社，1991年。

黃冬富，《省展與當代畫壇關係之變遷（1946-1985）——以國畫部門為例》，《炎黃藝術》37-40期，1992年9月-12月，高雄。

黃冬富，《台灣全省美術展覽會部門之研究》，高雄：復文出版社，1988年。

黃冬富，《從省展看光復以後台灣膠彩畫之發展》，《當代台灣繪畫文選 1945-1990》，台北：雄獅圖書公司，1991，頁95-117。

註4：在民國六、七〇年代長達十餘年的「正統國畫」之爭的困境裡，「國畫第二部」的膠彩畫家們因憂身未明，原本就感到委屈，再加上「省展」改組的震撼，乃再次掀起了「國畫」名稱的討論與爭執。當時有主張改稱「新國畫」或「現代國畫」者，但仍以林之助所提倡的「膠彩畫」最受接受。「膠彩畫（Glue painting）」是以各種顏色的天然土礦或岩石磨成粗細不等的色粉，或將金、銀、銅等有色金屬鑄鍊成箔，再以各種粘著劑黏合，使之附著於載體上的一種繪畫媒材。在台灣，使用最多的粘著劑是動物膠，故今日繪畫界多稱之為「膠彩畫」。「膠彩畫」的名稱最早出現於日本大正時代，後經由林之助的倡導而在台灣逐漸傳開。林之助主張：以膠為媒劑的繪畫稱為膠彩畫；以工具材料命名，清楚明白，可以避免許多誤解。「膠彩畫」的稱法在台灣畫壇逐漸傳開後，其英文名稱「Glue painting」乃由臺灣省立美術館於民國八十四年十一月在「膠彩畫之淵源、傳承及其影響學術研討會」之綜合討論會上作成決議。

參：廖雪芳，〈為東洋畫正名——兼介林之助的膠彩畫〉，《雄獅美術》72期，1977年2月。

〈綜合討論〉，《膠彩畫之淵源、傳承及其影響學術研討會》，臺灣省立美術館，民國84年。

註5：1980年林之助指示弟子謝峰生，曾得標帶著簽名冊南北奔走，發起組織「台灣省膠彩畫協會」，並於次年向省政府社會處提出申請，1982年12月舉辦第一屆「全省膠彩畫展」（後更名為「台灣膠彩畫展」），於台中市立文化中心。此後每年舉辦一次會員作品展，並巡迴全省各地展出以利推廣。至今年（2003年）已展出二十一屆，會員人數近百人。三年一任的協會理事長，林之助為創會理事長，謝峰生任第五、六屆理事長，曾得標任第七屆理事長。大本營，透過私塾傳授的教學方式，把參與「省展」競賽作為舞台，推動近二十年的膠彩畫發展。後有台灣北部膠彩畫家自「膠彩協會」中獨立出來，自組「綠水畫會」，目前會員數已突破五十人。上述兩畫會歷屆展出均有畫集出版可資參考。

另參：謝里法策展，詹前裕專輯撰述，《台中膠彩源流展》，台中市立文化中心，民國88年。

林之助等執行編輯，《2000全國膠彩畫名家大展專輯》，台中市：中市文化局，民國99年。

註6：關於東海大學美術系膠彩畫，除了歷屆畢業展專輯畫冊可資參考外，詹前裕亦有諸多文章發表，並多次舉辦大型展覽活動。參：「東海大學美術系膠彩畫教育十年展」（1995）展覽畫冊，詹前裕、林玉麟策展，「在復古與創新之間——台灣膠彩新風貌展」（民國91年）展覽畫冊。

註7：呂佛庭於「國畫第二部」再次出現於「省展」會場時，呂佛庭於〈簡評三十四屆省展國畫〉一文中便直稱其為「膠彩畫」，並以獎項予以肯定；侯壽峰《生命》便是該

屆「省展」得獎的膠彩畫作品。同年，林之助發起組織「台灣省膠彩畫協會」，透過這個組織，膠彩畫又在台灣島上推展開來。三年後，第三十七屆「省展」正式把「國畫第二部」改為「膠彩畫部」。此後，許多官辦的地方性美展或民間主辦的美展也紛紛設立膠彩畫部，膠彩畫的發展遂進入了另一階段。時至今日，隨著學院課程的開設、美術史學者的論文撰述、公立美術館的大型展覽會開幕，種種學術背景應可證明膠彩畫確實在台灣站穩腳跟了。

註8：這是日據時代美術評論家大澤貞吉（鵲亭生）對日據膠彩畫的評語。筆者以為它或適用於廿世紀台灣膠彩畫。大澤貞吉說：「坦白地批評，此次的作品大體上腦筋動得不够，卻雙手非常勤奮，亦即以時間和勞力取勝的作品居多。事實上，不僅是美術創作，從事任何事但對於這樣的苦心和努力，我們絕不可以冷嘲熱諷。台展排除畫家的努力主義之外，還剩什麼？此話雖然也是事實，然而開辦至今只有六屆的台展，正因為此努力主義，未來才能邁向成功與希望的大道。」《臺灣日日新報》，1932年11月2日。

註9：歷史分期有助於方便討論。筆者以為，整個廿世紀台灣膠彩畫是一個完整的發展階段。依此，就台灣膠彩畫發展史而言，欲討論當代膠彩畫，選一點的話可從「膠彩協會」的創立算起，近一點可以第四十八、四十九屆「省展」詹前裕為首的學院派勢力進入評審機制起算。由於這段發展歷程大約是由畫塾與學院膠彩畫教育所共同構成，因此在風格取向上有所分歧。雖然如此，由於他們多歸屬於林之助門下，因此在他們的作品裡仍有明顯可見的共同特性。又，雖然他們的作品風格存在著共性，但鑒於第十七、十八屆「膠彩協會展」前後，除了參展的會員有所變動外，若干會員的繪畫風格也有積極性的改變，因此，這個「當代」特質的下限大約只能至廿世紀結束。本文關於「會場藝術」的討論便是建立在這個史觀上的。

註10：以筆者個人在東海美術系學習膠彩畫的經驗而言，林之助所謂「感覺的寫生」，是一種以寫生為基本架構，再加入個人的感覺或想法，以企圖呈現個人風格的技法。林之助的膠彩畫教學大約以媒材的使用與寫生技法為主；以現代的眼光來看，可能在美術理論與藝術內涵等方面相對地較缺乏。但就筆者對當代膠彩畫發展的觀察而言，它卻在東海美術系與「膠彩協會」之間有不同方向的發展。參：施世豐，〈台灣當代美術大系——膠彩藝術〉。

註11：「會場藝術」一詞見於〈台展畫壇一瞥〉，《臺灣日日新報》，1933年10月22日，七版。

註12：鄉原古統第一回「台展」出品的《南薰詩約》對台灣膠彩畫的發展有帶動性的積極作用。關於這點，自謝里法以下已有眾多學者予以承認。然當時的評論家大澤貞吉對這種具有會場效果的繪畫，在《臺灣日日新報》中卻有「除了作為裝飾畫之外沒有太大的藝術價值。這首先在取材上的失敗……第二幅《日晷》不討人厭，但也沒有特別值得一提的創意。」的評論。《臺灣日日新報》1927年10月30日。

註13：「台展型」見於鄉原古統第四回「台展」時的談話：「台展東洋畫也逐漸出現可以稱作台展型的作品。全體作品都有一脈相通的感覺，不過，獲得特選的林玉山「蓮池」、陳進「年輕時候」最足以說明台展型，這兩件作品以正統性以及優秀表現被認為特選之作。林玉山的作品與郭雪湖的「南街殷賑」都得到台展賞，因為林玉山的作品題材取自這個土地，而「南街殷賑」也表現出地方色彩，並且將不易處理的熱鬧市街處理得很好。」《臺灣日日新報》，1930年10月28日。

註14：地方色彩（local color）的強調，早在第二回「台展」

時即有審查員松林桂月提出，並對郭雪湖的《圓山附近》予以肯定，隨後鄉原古統於第四回「台展」時的談話亦有提及。而西畫部審查員藤島武二亦曾奉勸台灣畫家「正確地掌握熱帶地方的色彩」。發展地方特色幾乎成為一種口號，許多從日本來的畫家或審查員都會提起。

《臺灣日日新報》，1928年10月17日。

《臺灣日日新報》，1930年10月28日。

藤島武二，〈映入藝術眼中的台灣風物時〉，《台灣新聞》，1935年2月3日。

註15：1934年林鹿二〈台展漫評〉提到鄉原古統出品第八回「台展」的《台灣山海屏風—木靈》時說：「審查員鄉原古統此作為二組大畫。比起去年的更為『努力型』(努力的)作品。」林鹿二，〈台展漫評〉，《臺灣日日新報》，1934年10月29日。

註16：1930年，N生評論鄉原古統出品第四回「台展」的《台灣山海屏風—能高大觀》說：「鄉原氏的作品是令整個面牆壁都嫌不夠寬的鉅作，任何人看了都會感嘆『唐吉珂德式的傑作！』」…畢竟是一幅沒有完成的傑作。」《臺灣日日新報》，1930年11月3日。

註17：誠如著名美術史家王秀雄在〈日據時代台灣官展的發展與風格探擇〉裡所說的：「台、府展成功的地方乃是，創作出許多富有台灣色彩的作品，令人間出濃厚的台灣氣味。」

註18：謝里法，〈四十歲以前的郭雪湖及其藝術——新美術運動裏的「台灣畫派」〉，《雄獅美術》102期，1979年，頁24。

註19：1995年省立美術館（今國立台灣美術館）與法國中部公立夏馬利亞現代美術館（Association Musée D'art Contemporain De Chamaillieres, France）交換展，當時法國館方就館中收藏的膠彩畫，膠彩畫一時成為台灣的代表畫，為台灣做了一次成功的外交。關於這項交換展，當年法國馬夏利亞美術館亦曾刊印展覽畫冊，隨畫赴法者如詹前裕、謝峰生等人皆保有該畫冊可資檢視展品內容。

參：趙宗冠，〈膠彩畫類評語感言〉，《台灣省第54屆全省美術展》，台灣省政府，民國89年，頁51。

註20：大澤貞吉在首回「台展」時即於《臺灣日日新報》批評所謂的「東洋畫」名實不符的問題。其後，第三回「台展」鄉原古統以「藤籬體」出品大量使用濃墨和渲染技法的《雨後》並受到大澤貞吉的肯定，同時，由日本內地來台的東洋畫部審查員松林桂月亦發表演說以介紹南畫，並推崇畫家的內在精神性修養，於是南畫在日據官展中受到鼓勵。膠彩與水墨畫的關係在光復後另有「正統國畫」之爭。直至筆者撰寫《台灣當代美術大系——膠彩藝術》（2003年）時，仍有該《大系》之文建會顧問詹前裕有關水墨畫與膠彩畫之關係等問題。

註21：第五回「台展」時，大澤貞吉即表示：「對於台展東洋畫部『只有這樣的程度嗎？』這種感覺並非始自今年才開始，自從覺得參展畫家的水準逐漸整齊後，如此感覺便相對地強烈起來。…我認為這可能是缺乏指導如何將東洋畫的精髓，如氣韻、風格或者是近代的感覺融入台展畫作的方法。我相當擔心今後的发展，更坦白地說，我的結論是許多畫家一廂地追求技巧，腦袋空空不用心思考。…台展東洋畫的寵兒呂鐵州、郭雪湖、陳進等諸位，但是除了呂鐵州之外，卻仍然有待改善的餘地。特別是郭雪湖以他的努力主義終於拿到特選台展賞，明年之後當然有必要

嘗試改變方向。…這兩位都需要更努力構思在精神內涵上突破，才有可能超越目前的作品有所突破。」《臺灣日日新報》，1931年，10月31日。

筆名N生者於第四回「台展」時說：「台展是否與時代並進？…時代的苦悶是否如實地表現出來？…令人遺憾的是，不得不說『沒有』！…所謂的地方色彩是我們先意識到現實中一般普遍的時代性，再下降到特定的時空後才能生動地表現出來，如果未能意識到一般的時代性，如何能夠表現出地方色彩呢？若不這樣考慮，卻一廂地指責沒有表現出地方色彩，那還不如勉強要求畫家們只要繪製鬧鬧的人偶便可以了。」《臺灣日日新報》，1930年，10月25日。

註22：關於地方色彩，日據官展西洋畫部審查員鹽月桃雨說：「只要描寫台灣的風物，就算是具備台灣色（地方色彩），這種想法奇怪吧？」特別是青年的作家們，其訓練既以古今中外的畫風為研究基礎，他們的表現絕不限於與內地展覽會相異的畫風而已。」而留日膠彩畫家李鴻儒亦曾就此問題與現任「膠彩協會」理事長曾得標等人有所討論。他說：「台灣的本土味道？韓國泡菜有其味道，口味重些，也聞得到，台灣本土是什麼味，一定要畫台灣朝宇、土地公廟嗎？…你的修養到哪兒，那畫就是，代表了『你』。」

鹽月桃雨，〈第八回台展前夕〉，《台灣教育》，1934年11月，頁32-37。

李鴻儒發言見：《膠彩畫之淵源、傳承及其影響學術研討會》，臺灣省立美術館，民國84年，頁273-274。

註23：鄉原古統指導的第三高女學生，她們入選「台展」的作品多屬寫生花卉。這種對寫生題材重視，亦獲得木下靜庵的認同。雖然村上無羅「對木下唯一期待是希望他也考慮時代性」，推崇他「以墨繪淡水為中心的小品作」，提醒他「使用礦物顏料數彩時有些過分華麗」，應避免「俗氣」和「匠氣」，但木下靜庵亦於1939年的談話裡即表示：「相對於日本人多思想性作品，台灣人則明顯地以寫實作品為主。我們對台灣的初學者，儘量寫生，首先要寫生，其次也要寫生，強調最初基礎功夫。因此出現很多精細的寫生畫，台展的日本畫部份看來宛如植物園的圖錄。有很多人懷疑指導者的方針到底是不是有問題？不過，很專心地將此特殊地方的珍奇植物寫生下來，也是非常難得的。東京來的審查員也是每個人都很讚賞。」

村上無羅，〈木下靜庵論——台灣畫談人物論之三〉，《台灣時報》，1936年11月，頁118-125。

木下靜庵，〈台展日本畫的沿革〉，《東方美術》，1939年10月，頁25-27。

註24：第四十九屆「省展」評審委員劉耕谷於〈為改革話膠彩〉的評語感言中說：「大多數的作品傾向追求技法的成熟與否，而將藝術的本位——『原創性』的重要性給忽略了。膠彩畫的作品一向保有傳統中國設色的特色固然重要，但同時必須另闢新徑。…所有參展入選者的基礎技巧都不錯，但大部分作品都缺乏創作造型多面性的歷練，…。膠彩畫何以提倡改革，其理由即在此。」

註25：一個膠彩畫創作者應該以何種態度或技術面對自己所選用的媒材，這應該是個見仁見智的問題。我們無須費心去尋找台灣當代膠彩畫對膠彩媒材的共同看法或發展序列，因為它很可能隨著不同作者的立場而相互矛盾。但第五十四屆「省展」評審委員趙宗冠在〈膠彩畫類評語感言〉中說：「使用礦物顏料是膠彩畫的顯影特色，期得以『膠』為媒材的創作者們能多研究礦物顏料的多樣性和多變性，在畫作中呈現出膠彩畫的新紀元。」說明了媒材與技法的問題仍受到多數膠彩畫創作者的重視與關心。



註26：膠彩畫的種種美麗，數不盡許多。僅就筆者粗疏的風格分析與歸納：約略有：顏料的材質美、濃豔的色彩美、柔和的氣氛美、光影的閃爍之美、風景花卉等題材物本身的南島之美；華麗的美、典雅的美、曼妙的美；超現實的夢境之美、異國風情的浪漫之美、隱喻象徵的幽玄之美；此外，還有質樸美、稚拙美和熱情而略顯粗俗的美。這是一個純粹視覺愉悅的國度。

註27：就外在環境而言，可能影響膠彩畫創作的條件有許多，舉凡政治、經濟、社會等等；其中，尤以學術背景、展演場域、補助經費等社會贊助對當代膠彩畫發展最為直接。

註28：由於當代的繪畫創作講求「創作理念」的陳述，因此為美術（史）研究提供了作品圖像之外的另一種第一手資料。本文即大量運用了這些出自畫家手筆的「創作理念」。

關於王永林的「象徵符號」，他說：「尋找最真實的自己，並以此當作繪畫的表現形式，表現出個人的面貌，最近常藉著『沒有什麼的』塗鴉形貌中去尋找出一種可能，以重複相類的型態，交錯穿織，由繁複而歸於平凡的造型意象，並建構出個人所要陳述的社會和個人意識。」因此，面具在王永林的作品中是具有象徵意義的。雖然王永

林畫中的面具造型與形色結構容易讓人與西方現代繪畫產生聯想，但在作品《海的子民》中的閩嶼獨木舟、《印象三堆花》中的青銅人面襯托下，面具不再生硬。人道主義的精神、社會的關懷、古老的歷史遺跡等面向——地在王永林「塗鴉形貌」的面具下有了種種象徵性的表情。王永林及下列諸位畫家之「創作理念」，均為筆者向畫家請託而來，以下不再一一註明。

註29：鄭營麟在陳述自己的創作理念時說：「這種全新生命內涵的體現，是獨一無二而可取代的，更是一種生命極高圓滿而安適的境界。因此，一個繪畫藝術創作者，如果沒有敏銳的觸角與深沉的感受力，認真生活，累積創作能量，是無法經由作品解說生活經驗品質與生命的深度體悟。」「我們經常可感受到周遭人們透過等待、盼、守候、思念、獨白…等方式，默默的傳達沉澱內心深處，幽微細膩的情感，奢盼一絲現實生活中不可得的幸福或撫慰深沉不為人知的痛傷。或許因著某些因素，只能獨自領受，但這些帶有些許無奈、無助又不放棄的深沉渴望情懷，對我而言卻深具感染力。」

註30：身為一個膠彩畫家，藍同利的反省有精神內涵的感動，也有色彩、線條的技法研究。此外，他亦為畫塾教育出身的自己有所期待與驚愕，這是很難得而值得期待的。他說：「從某個層面看，創作這件事，有一點修行的味道，需要的是用功，還得加上悟性，老師是指引方向的人，路仍須靠自己一步一腳印的走下去，至於能否開悟，能走到哪個層次，就端看個人的修為。如果一輩子只是動動想動的跟著別人的背後走，不管是日本的、還是老師的，而沒有自己的東西，最終是修不成正果。」

註31：五十四屆「省展」初次獲得第三名鼓勵的呂金龍，是廿一世紀才冒出來的膠彩畫新銳，近年來亦在各大展覽會裡屢受肯定。而如何「調和」與「衝突」是呂金龍初出膠彩畫壇以來第一個思考的創作課題。他期望著自己內心的和諧，但是他又明確地感受到：「現實與理想、主體與客體、創作與生活似乎不是有段很大的落差、就是對立的。」但是他相信「衝突不僅是看似對立的狀態，應亦隱含著某種的思維，…而『意念衝突』的題材表現，或許就是我在尋求平衡和諧的心理反動吧！」依此，在具體的作品表現上，呂金龍以以東方宗教的生死觀作為藝術內涵的主體，在佛教造像或向日葵的枯榮對比中，以戲劇性的光影對比、或是膠彩畫媒材裡的金箔與礦物顏料的質感對比、或敦煌壁畫石膏、石綠與朱砂等色彩的對比方式，透過畫塾教育所培養的堅實技巧，將種種媒材與繪畫技術的「對比」手法「和諧」而完整地呈現在同一畫面上。

註32：林必強對膠彩媒材的種種表現力有著極高的興趣，從事著形式探討的研究道路。雖然如此，這並不是說他將忽略了表現內涵的重要性。林必強的繪畫觀念與表現內涵是與抽象表現主義色面繪畫那種為藝術而藝術的觀點結合的，是形式即內涵、以技入道的方向。林必強說：「如何從單

純之顏色形式中感受到作品中更深一層的精神層次，…能夠產生無窮的內容張力，…不是一件容易的事。我想形式表現是必須經由不斷的心性修煉，長期繪畫的創作體驗所累積而成。」

註33：洪干惠對於媒材的開放態度，甚至發展到石膏、馬賽克、樹葉、貝殼等都可以與膠彩顏料並置，以構成一幅幅可以在各展覽會裡為「膠彩畫類」評審委員認同的膠彩畫作品。或許，洪干惠所以在「膠彩協會」裡表現出這種大不相同的特色，是因為她畢業自屏東師範學院的緣故。

註34：李貞慧說：「對我而言，創作是包括一連串對於礦物顏料與畫筆的各種嘗試，並藉此不斷地探索搜尋生命經驗，再結合發展出心中意象的一個過程。…尋求實體物像與抽象形貌的呼應與轉換。」

註35：陳慧如：「透過對於地景—生活、人物—作務實地觀察寫生，感受季節變化，追求豐富抒情性的心象風景。並嘗試運用材質與物相關聯的趣味，追求繪畫與心境更大的自由與可能。」

註36：作品曾入選「日展」的張貞愛，是繼陳道、陳永森、林之助入選「帝展」後，第四位入選該項官展的台灣膠彩畫家。在京都會畫壇的寫生傳統影響下，張貞愛有一套非常高超的繪畫技巧，既能表現礦物顏料的材質之美，亦能對描繪題材有深入的造型刻畫，因此很吸引大眾的喜愛，也為眾多年輕畫家學習與效法。她除了在多所院校教授膠彩畫外，亦在台北、台中兩地開辦私人畫室，眾多學生在省展等展覽會裡有所表現。就某方面而言，她是中青年膠彩畫家中最具個人魅力與影響力者之一。其作品以花卉題材居多，透過花開花謝以表現四季的轉移及大自然生生不息的生命力，是她所希望詮釋的藝術內涵。

註37：羅慧珍說：「個人認為，一件藝術作品除了技法、個人風格的呈現外，更重要的是『觀念』及『思想』的傳達，而傳達的方法，首先須從『心』來建立起。所謂『一切唯心照』，及繪畫的永恒性，不外乎是『心』的詮釋，創作者可藉由『心靈的游移空間』把眼睛所見與不能見的事物，運用『情』與『景』的交融境界表現出來。」「個人在長期經驗自然的過程中，審美意識及創作活動的產生，多經由對自然的關照體悟而來，以自然的生命為主題，雖然都經過寫生的過程。然而實則是『寫心』的創作活動，寓以物象本質內涵的再現。」

註38：陳弱干說：「創作主要題材為山水，此山水亦是傳統的臨摹與組合，而是偏向於建構以自己方式表達的心象山水，希冀在這個時代，把對山水的關注與自己的獨特性表達融合為一，表達內心的真實山水情境。」

註39：石美玲說：「繪畫創作的心情有時是不可言語而迷離不清的。一朵花在心中產生一個直覺的意象，那意象便已表現了心中的感觸或情感。」「我從另外一個我中，真正地去體悟身處環境中的自己。」「希冀從『一股』中以自己的心眼看看到專屬於我的『特殊』，並在人與自然的對話中找到了那一點真實的美感。」

註40：因筆者在東海肄業之時孤陋寡聞，「心象」或「意象」的創作觀點從何而來並不清楚，但它現在卻已成為東海膠彩畫創作裡流行而時髦的名詞了。雖然筆者曾揣測，它可能與義大利哲學家克羅齊（Benedetto Croce, 1866-1952）的表現主義美學思想有關，但這是無法從東海美術系膠彩畫創作者的訪談中得到實證的。暫時地，當心象或意象成為東海膠彩畫的一個重要內涵之時，如果我們所欲探討的依然是「東海心象/意象膠彩畫」這個次文化或次團體，而不是文字語意的「學則始諸淵源，那麼，還是得回到東海

膠彩畫本身

註41：顏文真在《從孕生到飽滿的緩緩和暖暖》一文中說：「在創作的領域中，我追求的，就是把一種屬於個人的創作語彙清楚明白的呈現在觀者的眼中、心裡。」「在我創作最初的發端，以一個女性創作者的身分，我選擇用最纖細和詩意的方式，去解析關於『母』這個字給予我一連串在創作上意象的發端，我認為『她』對於我，是一種開始，也是一種根源。…於是，屬於我的女陰崇拜便開始了！我開始創造儀式，尋找祭典，在男與女之間，在天和地之間。」

註42：王怡然：「一直沒想去分析自己的作品，…因為畫面都是感情，都是情緒，無法分析，也無從分析，切哪一塊取出來談都無法完整。」「只是怔怔的對著畫面那黑壓壓的一片底色，讓自己無法呼吸，也讓自己曖昧模糊迷惘不已。就從把畫上去的塗掉或者蓋掉開始好了。」「因為畫壞了，或畫錯了必須被塗掉；有時也因為畫的東西不想被發現，而被刻意的掩飾塗去。」「我可能是個追求完美理想，而又不太有自信的一個人。畫畫對於我也許是一種治療方式，但又常常沉溺在自憐的傷口上舔舐上。」「將來會是什麼我也不知道，我想我只是在面對我生命中的每一個不同時期而已。」

註43：筆者以為，東海美術系女性畫家的抽象畫，是一種建立在「心象」或「意象」之基礎上再予以「抽象」發展的創作模式，除了造型語彙的不同外，心象與抽象作品背後內涵質量並沒有太大的不同。樸素的意象、抽象語彙、作品所呈現出來的心象，三個環節連環相扣，是東海抽象膠彩畫的創作過程。不管是從具象到抽象或從抽象到具象，探索的方向是反覆交叉的流轉著。這種「抽象」風格約以顏文真首開其端，後有黃佩綺（1977-）、謝靜玟（1976-）、劉曉鳳（1974-）、蔡毓玲（1975-）、林慧珍（1973-）、鍾其豪（1973-）、林怡惠（1976-）等。在這個透過意象與抽象以表現心象的創作模式裡，女性意識似乎自然而然地在東海女性膠彩畫家的創作裡萌芽了。由於抽象形式的便利，她們的作品展現了更大的自由。似乎是：柔軟的曲線造型、優雅的節奏韻律、漸層渲染的色彩與質感成了她們的主要繪畫語彙，而粉粉的、迷迷的輕柔色調已取代了熱鬧炫耀的台灣膠彩畫用色傳統。一同於她們的膠彩畫創作，似乎她們以文字表述的創作理念也充滿了女性書寫的特質。

註44：早在日據時代，大澤言即說過，「相對於西洋畫部的活潑朝氣十足，東洋畫部卻令人洩氣也沉鬱，缺乏力量」也認為其中原因之一是「比起西洋畫，東洋畫方面較少機會接受日本新興畫壇的感召或影響，（台灣）也缺乏指導的大師。」大澤貞吉，《第一回府展漫評（東洋畫）》，《臺灣日日新報》，1938年10月24日。

註45：膠彩畫在創作上的質與量，在日據時代的第五回「府展」之時即有討論。「府展」第五回東洋畫送件46，入選26，比率56%，無審查11件；西洋畫送件214，入選74件，比率39%，無審查18件。但筆者以為：量化統計並不能說明從日本移植到台灣的膠彩畫在與台灣傳統水墨畫融合的過程與思考。如果膠彩畫在台灣真有這段摸索、展覽會裡的質量表現或許反而可以說明膠彩較之西洋畫更具獨立思考而不是照單全收地接受新畫種的移植。

關於日據時代「日本畫展微說」、「日本畫從到瓶頸了」，參：〈台展座談會〉，《台展公論》，1942年11月，頁97-106。另參：顏娟英，〈日治時代美術後期的分裂與結果〉，《何為台灣？——近代台灣美術與文化認同》，台北：雄獅美術，1997年，頁24-27。