

膠彩畫之發展與醒思

The Development and Awakening of Eastern Gouache



壹、前言

膠彩畫（以前稱為日本畫、東洋畫）早年在台展、府展及台灣省美術展中曾具有帶頭及啓示的地位。但隨著時光流轉，物換星移，有一段相當長的時間膠彩畫消失於台灣畫壇，連學校的傳授課程亦消聲匿跡。社會大眾、在學的學生對「膠彩畫」這個美術名詞不只感到相

當陌生，甚至是完全沒有聽說過。

所謂「東洋」自是包含中國、印度、韓國、日本、台灣等地的廣義性地理用詞，絕非單指日本一地的狹義性用詞；此外，以膠作為媒材的創作表現方式，當可上溯至中國唐、宋的金碧山水，此類金碧山水日後流傳到日本平安朝，並在時代演進之下，又於幕府末期、明治初期接收西方近代繪畫的寫實精神，進而促成「日本畫」的誕生。以此論之，膠彩畫的創作技法並非是日本之獨創技法。因此就日本統治時期，在台灣興起的膠彩創作而言，它應是源自中國繪畫系統，追求近代寫實主義，並且

簡錦清 / Chien, Chin-ching
台中縣立瑞峰國小教師
兼教務主任

在寫生觀念的提倡之下，形成台灣自我畫風的近代性繪畫，實不應任意否定它的時代創作性意義，甚至扼殺它的發展。

台灣的一般民衆對於膠彩畫的媒材與其發展始末多半存有許多疑問。大部分民衆多認為膠彩畫源起於日本，其實這認知是錯誤的。從考古中得到印證，距今大約六、七千年前中國的彩陶文化，前人即知道利用大自然的豐富色料，在陶器上描繪與上彩，這些圖案經專家研究，彩陶上的顏料大部分是土質或礦物質顏料，這些取之於大地的土質或礦物質顏料，如紅礬土、黃土、赭土、骨灰，還有赤鐵礦、石灰石等色土調入動物膠，畫在陶罐的表面。而在一些洞窟的壁畫，亦以同樣的形式，彩繪出生活、狩獵的情形。在顏料、媒材的使用上，這些舊時所發現的彩陶、壁畫皆已呈現出膠彩畫的特質。近年來在中國各地，如雲南、廣西所發現的岩畫，四川三星堆出土的頭像，皆以膠敷彩，以紅色（朱砂）、石青（青青）繪之，在中國古籍中其共同名稱以「丹青」為最常見。

東晉時期，「丹青」慢慢轉變為繪畫的代名詞，當時的大畫家顧愷之的《女史箴圖》色彩優雅，線條流暢，其所著《畫雲台山記》多處提到有關色彩的運用。此外南朝畫家陸探微、張僧繇是以色彩表現為主。北朝的敦煌壁畫更以強烈厚重的色彩來表現，到了隋朝，敦煌壁畫開始進入金碧輝煌、豪華壯麗的階段。

唐朝是丹青藝術的極盛時期。晚唐時期，藝術家張彥遠的名著《歷代名畫記》中述明歷

代畫家、畫作的評論，介紹了丹青所用的繪絹、顏料、用膠等知識與現代膠彩畫所使用的顏料相同。由此可以得到證明，膠彩畫藝術確實是唐朝以前中國繪畫的主流。

貳、台灣畫壇的政治情結

台灣美術在二次大戰後的政局劇變下，遭到前所未有的橫逆與挑戰。中原文化意識隨著國民政府的入主台灣，而以在朝君臨的態勢壓抑了台灣本土的文化與歷史。尤其是基於大戰中抗日與仇日的心結，對日據時代所發展的台灣戰前美術具有強烈的排斥感，致使戰後由大陸移來而被封為「正統」的美術難以包融台灣本土美術。1949年前後，跟隨中央政府渡台的中原水墨畫家目睹台籍的膠彩畫作品與水墨畫作品一起懸掛在展覽會場，從大陸來台的學者與畫家多認為台灣的膠彩畫是日本畫，必須與「中原正統國畫」劃清界線。而台籍畫家則認為膠彩畫雖由日本引進，但究其源頭卻是出自中國唐宋院畫的「北宋」系統，且膠彩畫是以台灣的鄉土為表現題材，其客觀寫實的精神又直接承襲宋畫的寫生概念，因而認為「膠彩畫」實在不應被認為是日本畫而受到排擠。

參、膠彩畫在早期台灣藝壇的定位

1946年省展的開辦，是代表戰後台灣畫壇復甦的重要指標，肩負著呼應時代新局面，開

拓文化新氣象的重要使命。然而開辦後不久，關於評審委員的聘任，特別是「國畫部」人選的問題，引來不少意見，要求讓部分隨同國民政府來台的水墨畫家也加入評審行列的聲音，此起彼落。對於此項建議，擔任省展創辦初期「國畫部」評審委員的郭雪湖、陳進、林玉山、林之助等人並無私己之心，表示歡迎之意。在1948年第三屆省展之後，黃君璧、馬壽華等人亦名列「國畫部」評審委員名單之中。在這階段，省展國畫部的評審委員相處雖融洽，不過對於省展「國畫部」參展作品類型的爭議之聲並未就此停息。進入1950年代之後，關於膠彩畫參賽「國畫部」正當性與否的輿論逐漸高漲。有不少人士自媒材、式樣及學習管道的傳承方式，質疑戰後出現在省展「國畫部」的膠彩畫，根本就是承襲戰前殖民者——日本人所引進的「日本畫」，一致認定此類創作缺乏中國文化的傳統精神，應當自省展「國畫部」予以揚棄。面對如此質疑，台灣膠彩畫家同聲認為不妥，紛紛由畫類名稱定義、技法流傳淵源等角度，加以解釋戰前殖民時期所繪製的畫類是「東洋畫」，並非「日本畫」。無奈的是，台灣膠彩畫家的種種苦心解釋，依然抵擋不了大中華民族的意識，在陣陣輿論的騷擾中，教育廳首先於第18屆省展，公佈「國畫部」分為「第一部」即直式掛軸，屬於傳統中國水墨畫，「第二部」為裝框作品，是重視寫生的膠彩創作。然第28屆後的省展國畫部又只見單一的水墨畫。全省美展中，時而可看到膠彩畫作品在全省美展的競試場中參與比賽，有時卻被排擠而不得參加，猶似被打入冷宮的棄婦。創作者能否參加比賽，全憑當時主辦單位的裁定，而無視膠彩畫創作者的參與權。

省展第17屆之前膠彩畫和水墨畫前三名互有出現得獎者，自18屆後國畫部分為第一部的「水墨畫部」和第二部的「膠彩畫部」，省展的正統國畫之爭暫時有一段融洽情景，可是這段期間卻發生了中日斷交，朝野又勾

起那一份愛國的民族意識，膠彩畫又受到池魚之殃。1973年，第28屆省展又做了大幅度的改組，省展主辦單位廢除了「國畫第二部」，拒收框式裝裱作品，若膠彩畫創作者欲參加比賽，則必須以捲軸方式參賽。為了不讓膠彩畫在省展的舞台消聲匿跡，有不少膠彩畫家被迫屈就於這種無理的規定送件參賽，而學校美術教育課程更不見膠彩畫的傳授。就這樣膠彩畫受到長期的打壓和學校教育的漠視而日漸式微。膠彩畫的生存機會似乎渺茫，在這存亡的緊要關頭，台灣的膠彩畫家不忍看見膠彩畫就這樣被無情的政治因素打壓而消失，遂以私塾方式一點一滴將膠彩畫藝術傳承下去。當時任教於台中師專的林之助教授更是心急如焚，深怕如此下去，膠彩畫將會消失於台灣畫壇，故結合從事膠彩畫創作的畫家們一起商議：有人主張將膠彩畫改稱「新國畫」或「現代國畫」，希望能為膠彩畫添入發展的新契機。

肆、膠彩畫傳承的瓶頸

台灣光復後，膠彩畫面臨發展上的困境，早期台灣第一代膠彩畫家如陳敬輝先生和呂鐵州先生等先後仙逝，而郭雪湖老師、陳永森先生亦移民海外，然陳進女士雖長期定居國內，卻也甚少傳授弟子。林玉山教授、陳慧坤老師雖任教職，但林玉山老師後來轉換以墨韻筆趣的國畫寫生風格為主；而陳慧坤老師所指導的科目則以油畫、素描為主，他們都很少再教授膠彩畫藝，培育第二代的傳人。唯獨任教於台中師範的林之助教授，仍然以堅定不移的精神，持續為膠彩畫的傳遞與發揚努力。林之助教授更提出「膠彩畫」的正名，他認為：油畫是以油為媒劑，水彩畫是以水為媒劑，何不能以膠為媒劑的繪畫稱為膠彩畫呢？以材料、媒劑來命名，既清楚又明白，也可以避免不必要的誤解。此想法經報導後，頗受當時從事膠彩畫的畫家所認同。

林之助教授提出的「膠彩畫」正名之說，在1977年經《雄獅美術》、《藝術家》雜誌的報導後，逐漸得到社會大眾的認同。1982年省展主辦單位在第37屆正式將以往廢除的「國畫第二部」更名為「膠彩畫部」。以後許多官辦的地方美展，民間主辦的展覽，也紛紛增設膠彩畫部。

林之助教授以台灣膠彩畫的存續為終身職志，於1972年結合國內膠彩畫菁英，成立「長流畫會」。又在1981年邀請國內膠彩畫創作者，由林之助、林玉山、陳進、許深州、蔡榮如發起組織「台灣省膠彩畫協會」，並由謝峰生、曾得標擔任發起組織聯絡人，兩人帶著簽署名冊南北奔波，逐一登門拜訪膠彩畫家參與連署，終於在大家的齊心努力下，於1981年12月，畫會正式成立，這是膠彩畫在台灣延續發展的一個重要里程碑。隔年開始每年舉辦膠彩畫聯展，並全省巡迴展覽，且在國立台灣美術館、各地文化中心皆陸續開辦膠彩畫研習班。

伍、膠彩畫未來應走的方向

膠彩畫創作形式已經在台灣畫壇慢慢成長、茁壯，並且受到政府各承辦繪畫展覽單位的肯定，此從台灣各大型的美術展覽比賽都設置有膠彩畫部可以得到印證，這亦是所有從事膠彩畫創作者所辛勤耕耘的結果。但台灣膠彩畫將來要何去何從，應以什麼形式在台灣畫壇呈現，展現出真正的台灣膠彩畫新風貌？這應是從事膠彩畫創作者當醒思的方向。經由歷史的尋根，大家已經接受膠彩畫本是中國繪畫表現形式的一種，它雖經過日本的世代更替慢慢的加以發揚，又輾轉流傳回台灣，而今它也在台灣生根、成長、茁壯。

東海大學對於台灣膠彩畫的推展與奉獻，是受到台灣膠彩畫界的肯定與嘉許的。今年八月，東海大學舉辦膠彩畫研習班，並聘請日本畫家蒞臨東海大學做專題演講，當中有一位日本畫家在觀賞多位膠彩畫創作者的作

品後，他的一席話喚醒與會的眾多參與者。他言到：「台灣的膠彩畫目前還是明顯有著日本畫的風格」，這句話應是值得大家深思。在一個地區或一個環境均應孕育出屬於這地區或環境的獨特形式風格，任何一個繪畫形式均應表現出屬於該地區或環境的獨特風貌。既然膠彩畫原屬於中國的繪畫形式，而現今它又是在台灣慢慢發展，慢慢生根、茁壯，它就應該呈現出屬於台灣特有的風格與形式。今天日本畫家到台灣演講，並做如此詮釋，是不是意味著台灣膠彩畫作品所表現的形式真的與日本畫的風格相似？或許這是一種殖民意識作祟，但我們也應以這一句話作為警惕與反省。

台灣鄉土運動的崛起，使對於如何將藝術落實在自己的生長環境，成為藝術家首當其衝的課題。大家了解到若一味的追隨西潮的流派，最後將完全喪失本土文化的自信與尊嚴。於是從詩與小說的創作到文學的論戰，猶如怒濤洶湧般襲擊而來。而在美術領域中，打著本土意識旗號的美術創作者，如洪通、朱銘等適時滿足了鄉土主義的需求，並提示了深一層的醒思。另一方面學術界所關心，指向曾經在這一塊土地辛勤耕耘的草根人物，形成重估台灣歷史的風潮。趁此，日據時代曾叱咤風雲於台灣畫壇主流的風雲人物，再度受到肯定，連帶那些早為成見所摒棄、甚至被遺忘了的前輩畫家，又紛紛被挖掘出來。而這一批重新被禮遇的藝術家，最難能可貴的是他們能在蟄伏的歲月裏，心志不移，而努力不懈地為創作而創作。

鄉土文化漸漸受到重視，本土意識抬頭，社會的任何一種表現形式或多或少均受到這種意識形態衝擊、影響。尤其以台灣膠彩畫為表現型態為目標的創作形式衝擊更大，膠彩畫將來要如何表現才能顯現出真正台灣的特色，真正台灣的風格，實有待先進、同好齊思、集思，共同走出一條真正具有代表台灣本土的畫

風。

日常你用以交談的語言，你所居住的環境，村落的建造形式，建築物的造型，與你息息相關的生活習慣，宗教信仰、宗教活動、族群代表的圖騰等，這一切都和生活密不可分。這些活動、習慣、環境時時都影響著你，而這些也是藝術創作者取之不盡、用之不竭的創作題材，你要如何將這些影響創作因素的因子內化，再將它以色彩、圖像表達出來，當是我們落實台灣本土藝術可深思的方向。

每一個地域均有其文化傳承的特色，以作者從小成長的地方，台中市南屯區（古時候又稱為犁頭店）為例：該地以打造犁頭為主，它是一個純樸、溫馨、充滿和樂、安祥的典型農村。當地的萬和宮「媽祖廟」更是當地居民的信仰中心，每年媽祖的誕辰均熱烈慶祝，有充滿地方色彩的遊行陣頭、戲曲表演、代表閩南的歌仔戲表演等活動。這些地方的民俗活動、信仰的媽祖，代表該地民生活動的打鐵舖，這一切都在牽引著當地居民的思想，慢慢形成當地居民的特殊文化表現形式，代代相傳則成為特殊的歷史型態。

無論你是從小生長於當地的居民，或是短暫的過客，均會受到這一種特殊的文化所吸引、所感動。身為一個藝術家、藝文創作者，能身受其境，動其容，讓你的感情與當地的文化活動、生活習性、居民特殊之民風習俗相結合，當你融入情景，又將這一種特殊的情感內化，進而將它以自己特有的表現形式來呈現，自然而然「本土化」的藝術型態便隨即表露無遺。

陸、結論

「膠彩畫」——那層層敷彩的上色技巧、絢麗的顏色、多樣化的表現風格，是其他繪畫形式所不容易達到的特殊效果。膠彩畫在台灣畫壇將來要如何定位，要如何表現出屬於膠彩畫那種獨到的風格，不再讓人誤認為膠彩畫只能表現出那種漂漂亮亮的花鳥工筆畫而已。將來膠彩畫的創作應試著結合屬於南國熱帶風情、發展鄉土文

化，融入地方特色，方能展現出真正屬於台灣特色的膠彩畫。

繪畫應不分地域、不分任何形式的表現，只要能表現出創作者的意念、型態，都應該受到肯定、接納。所謂「藝術無國界」，它不應該受到任何意識形態的否定或排擠，此乃是主政者、創作者或一般民衆所應有的體認。期盼已露曙光的膠彩畫能在各位先進、同好堅持推展下，開創一片足具代表台灣文化背景的藝術，揚名於國際藝壇。

註釋

註1：「膠彩畫」在日治時期的台、府展中稱為「東洋畫」。國民政府於1964年成立的「台灣省美術展覽會」中將台、府展中的「東洋畫」部改為「國畫部」。1977年，前輩膠彩畫家林之助以媒材調劑的分類方式，將以膠為調劑的東洋畫改稱為「膠彩畫」，獲得畫壇的認同，此後台灣畫界皆以「膠彩畫」稱之。而筆者為其行文之便，則以「膠彩畫」之名貫穿全文。

註2：日本吸收中國唐、宋的金碧山水，經過長期融合本身的人文、自然環境，尤到幕府、明治加入西方繪畫的寫實特質，形成浮世繪、大壁障，進而促成日本的繪畫形式呈現，這一種繪畫形式經日本長期發展並定型，故又稱「日本畫」。

註3：中國出土的陶器、洞窟壁畫，均以土質、礦物質顏料融合動物膠加以敷彩，這和今日所稱之「膠彩畫」上色方式相同，由此得知「膠彩畫」甚早起源於中國。

註4：董其昌的南、北宗論，將中國繪畫以表現形式分為南宗、北宗兩大繪畫系統，唐、宋院畫以客觀寫實的表现精神，董其昌將這種客觀寫實的繪畫方式歸納於「北宗」。

註5：詹前裕，《台中膠彩畫源流展》，台中市文化中心，台中市，1999年，頁18。

參考書目

1. 詹前裕，《台中膠彩畫源流展》，台中市文化中心編印，台中。
2. 廖瑾瑗，〈「竹籬色畫室」的春風〉，《膠彩·雅韻——林之助》，雄獅圖書股份有限公司，台北，2003年。
3. 《膠彩畫之美——前輩畫家》，哥德藝術中心，台北，2003年。
4. 倪明麗，《台灣美術全集——林之助》，藝術家出版社，台北，1998年。
5. 《膠彩畫之美——林之助》，興台印刷出版社，台中。
6. 李欽賢，《臺灣美術歷程》，自立晚報，台北市，1992年。
7. 高千惠，〈火車快飛·火車快飛——從本土化的速度到國際化的變數〉，《當代文化藝術叢刊》，藝術家出版社，台北，1996年。