

重生與蛻變——二十年來台灣膠彩畫研究

Regeneration and Metamorphosis – Research on Eastern Gouache in Taiwan over the Past Two Decades

呂桂賓 Lu, Kuei-ping

回顧台灣膠彩畫的發展，在名稱上，從「東洋畫」、「國畫」、「國畫第二部」乃至「膠彩畫」，這一路而來名稱的改變，頗能從中看出膠彩畫在發展過程中的曲折。隨著「正統國畫之爭」的落幕與「膠彩畫」名稱使用的確立，¹八〇年代的膠彩畫應該進入一個較穩定發展的時期；在此之前，膠彩的發展與官辦美展息息相關，在日治時期的「台展」、「府展」，台灣膠彩畫家與日本畫家存在著「亦師亦友」的競爭關係。在戰後，又有大陸來台水墨畫家在「省展」中與前輩膠彩畫家的爭逐；八〇年代後，沒有了「競爭」的膠彩畫，又是以什麼方式作為發展的動力？其過程又呈現出何種特徵？筆者以為在此時期的膠彩畫，正進行一項自我改造的工程，不單只有名稱上的改變，在學習方式、傳播路徑與學術研究範疇，都隨著時間的增長，而有不同的演進。本文嘗試從膠彩畫在學界研究的內涵作為論述材料，藉此觀察台灣近二十餘年來膠彩畫的發展。

一、八〇年代——民間畫會的推動與膠彩畫的「學院化」

(一) 「台灣省膠彩畫協會」與「綠水畫會」

1981年「台灣省膠彩畫協會」（簡稱「膠彩協會」）成立前，曾由當時台灣成名膠彩畫家林之助、林玉山、黃鷗波、陳慧坤等人於1971年創辦「長流畫會」，藉由舉辦畫展爭取在省展參展的權益；但隨著第三十四屆省展（1978年）恢復國畫第二部徵件後，「長流畫會」亦隨之結束為期九年的展出活動。至1980年林之助為加強「膠彩畫」使用名稱的確立，指示弟子謝峰生、曾得標等人帶著簽名簿南北奔走，發起組織「台灣省膠彩畫協會」，一方面舉辦「全省膠彩畫展」（後更名為「台灣膠彩畫展」）介紹推廣膠彩畫，另一方面透過私人畫塾傳授膠彩畫，也是當時膠彩畫的主要學習途徑。「膠彩協會」的成立，走出當時膠彩畫原本發展困難的窘境。1991年，「綠水畫會」在台灣北部成立，並吸收相當多具有學院

註1：為了擺脫名稱所附帶的政治色彩，畫家林之助在民國六十六年提出「膠彩畫」一詞，泛指以膠為媒劑所作的畫，以取代原來在台灣日據時代之有年的「東洋畫」名稱。見廖雪芳，〈為東洋畫正名——兼介林之助的膠彩畫〉，《雄獅美術》72期，1997年2月。

背景的膠彩畫家，這與先前以畫塾教學和參加省展為主的「膠彩協會」相為互補，也使台灣膠彩畫注入新的活力。

(二) 東海大學美術系膠彩畫組的成立

1983年4月，東海大學設立美術系，首任系主任為蔣勳。東海大學在當時，是除師範大學、文化大學、藝術學院、輔仁大學之外，唯一在中南部設有美術學系的大學。蔣勳個人在擔任該系系主任之前，曾擔任《雄獅美術》主編，也參與過七〇年代的鄉土運動，提倡本土文學與本土美術；他對當時台灣大學美術系的課程規劃並不滿意，認為「國畫與西畫的分離，造成學習創作者以單一技法為滿足，不能面對當代美術課題，結果往往造成西畫一味抄襲現代，國畫一味復古，嚴重違反創作融合的美術方向」。²另外，他也認為現有學校的美術系課程，仍然缺乏本土美術的認識。基於上述原因，蔣勳力邀長期居住台中的膠彩畫家林之助到東海授課，重新接續因政治因素受到不合理貶抑四十多年的台灣膠彩畫。在此之前，膠彩畫的教學主要以私人畫塾做為學習地點，雖然管道暢通，也培育出許多傑出的二代膠彩畫家，如林之助的門生黃登堂、謝峰生、曾得標及施華堂等人；但嚴格來說，這種源自日治時期私人傳授習畫的傳統，在美術理論與藝術內涵等方面的指導也相對較為缺乏。³膠彩畫的進入學院，對膠彩畫前輩畫家個人而言，不但有「平反」的意涵，更意味台灣膠彩畫教育「學院化」的開始。繼東海大學開授膠彩畫後，台灣師大(1988年)，彰化師大(1993年)，台北藝術學院(1994年)等校美術系也相繼開設膠彩畫課程。⁴台灣膠彩畫在進入正規美術教育體系後，加深了膠彩畫在推廣與傳承上的廣度與深度。

二、九〇年代——膠彩畫的「學術化」與大量膠彩畫專書的出現

(一) 早期研究概況

謝里法《日據時代台灣美術運動史》⁵的出版，無疑是台灣美術史研究的重要起點，在謝里法後，投身研究台灣美術歷史發展的學者日益眾多，有關於對膠

註 2：參閱「東海大學美術系膠彩畫教育十年展」(1995)展覽畫冊。

註 3：施世昱，「台灣當代美術大系」——《媒材篇——膠彩藝術》，台北，藝術家出版社，2003年，頁 23。

註 4：有關各大學開設膠彩畫時間，參閱詹前裕，〈台灣膠彩畫教育的現況與展望〉，《臺灣美術》55期，2004年1月，頁 4-17。

註 5：謝里法，《日據時代台灣美術運動史》，台北，藝術家出版社，1992年。

彩畫的研究，在早期是附帶於學者對台灣美術史研究的相關討論之下，但隨著台灣美術研究領域的深入，與膠彩畫進入學院的結果，使得以膠彩畫作為獨立的研究對象成為可能。1984年，黃冬富的碩士論文〈臺灣省全省美術展覽會國畫部門之研究〉，⁶可以算是第一篇膠彩畫研究學位論文；1991年李進發的〈日據時期臺灣東洋畫發展之研究〉，⁷則曾獲得1993年北美館學術論文雙年獎的特優獎。學者投入膠彩畫研究的結果，不僅可將其成果「回遞」至台灣美術史研究中，做為整個台灣美術史研究內容的擴充，也深化了膠彩畫創作的學術性質。此外，有關膠彩畫的專文，也大量刊載於各類藝術期刊之中，如詹前裕的〈從丹青到膠彩〉，⁸郭禎祥的〈「台展三少年」與台灣膠彩畫的黃金時代〉、⁹〈膠彩畫的發展與「台展三少年」〉，¹⁰郭禎祥、黃冬富的〈台灣膠彩畫的歷史發展〉，¹¹林柏亭的〈台灣東洋畫的興起與台府展〉¹²等；綜觀這時期對膠彩畫的論述，大抵上是在闡明膠彩畫與中國的淵源，或者是膠彩畫在官方展覽場域中流變因素的探討，形成了此時期研究的特徵，而這也與剛結束不久的「正統國畫之爭」有關。

(二) 1995年「膠彩畫淵源、傳承及其影響學術研討會」的舉辦

1995年台灣省立美術館(今國立台灣美術館)舉辦了一場名為「膠彩畫淵源、傳承及其影響學術研討會」，這是第一次以膠彩畫做為討論中心的學術研討會。1995年膠彩畫學術研討會的舉行，至少存在兩種意義：第一，有關學者對膠彩畫的研究成果，在數量上與討論範圍的廣泛已經有一程度的累積，足以舉辦學術研討會做為討論主題；其二，膠彩畫已經完全脫離水墨國畫的羈絆，而以一個獨立的畫種，活躍於學術界中。在這個研討會上發表的論文，計有：郭禎祥、黃冬富〈光復以來台灣膠彩畫風格之發展〉、廖瑾瑗〈木下靜涯(1887-1988)與台灣近代畫壇——以台展、府展的東洋畫部為中心〉、曾得標〈論膠彩畫之創作與風格〉、洪再新〈力求再現與超越再現——中國現代工筆重彩畫發展斷想〉、上村淳之〈東洋畫的空間〉、浦思棠〈從宋朝院體畫與日本的關係看二十世紀日本膠彩畫傳到台灣的歷史範例〉、李承遠〈近代韓國彩色畫之形成與變遷〉、李鴻儒〈中

註6：黃冬富，〈臺灣省全省美術展覽會國畫部門之研究〉，國立台灣師範大學美術研究所論文，1985年5月。

註7：李進發，〈日據時期台灣東洋畫發展之研究〉，台北市立美術館，1993年。

註8：詹前裕，〈從丹青到膠彩〉，《臺灣美術》第4期，1989年，頁11-18。

註9：郭禎祥，〈「台展三少年」與台灣膠彩畫的黃金時代〉，《現代美術》第26期，頁15-21。

註10：郭禎祥，〈膠彩畫的發展與「台展三少年」〉，《藝術家》173卷，1989年10月，頁263-270。

註11：郭禎祥、黃冬富，〈台灣膠彩畫的歷史發展〉，《臺灣美術》第6期，1989年10月，頁19-28。

註12：林柏亭，〈台灣東洋畫的興起與台府展〉，《藝術學》3號，1989年，頁91-115。

國水墨畫、日本畫與膠彩畫的關係)、詹前裕〈從「東海大學美術系膠彩畫教育十年展」看台灣膠彩畫的發展前景〉及郭繼生〈美術與文化政治：台灣的日本畫/東洋畫/膠彩畫，1895-1983〉。

筆者認為這次研討會的舉辦，具有劃時代的意義，應該可以做為台灣膠彩畫研究歷史的分界點。因為此次論文發表的內容，與以往對膠彩畫的探討有明顯的性質差別存在。在此之前，有關學者對膠彩畫的討論，不論是論述日治時期或是戰後膠彩畫發展的研究，在文章中大都脫離不了「正統國畫之爭」的陰霾。從歷史研究角度看「正統國畫之爭」，這段時期確實使台灣的膠彩畫家與膠彩畫的發展受到傷害，但也正因為台灣美術歷史在戰後曾有這麼一段不平等的待遇，更顯得台灣美術史或者膠彩畫有被深入研究瞭解的需要；但若一直沈浸於此，則很容易使台展、府展、省展之間真實的差距被擴大；筆者欲表達的意思是，當膠彩畫作為歷史被討論時，確實可以論述到台展、府展、省展的關聯或背景，以及「正統國畫之爭」的曲曲折折，但卻不是必須一直如此。

1995 年的學術研討會中，有多位學者對膠彩畫的研究開展了新的研究視角，例如：廖瑾瑗〈木下靜涯（1887-1988）與台灣近代畫壇——以台展、府展的東洋畫部為中心〉，¹³作者藉由日人畫家木下靜涯，這位長期擔任台展、府展東洋畫部評審委員為論述中心，探討當時台籍畫家與日本畫家的互動關係。作者以日本畫在移植台灣畫壇過程所呈現「二律背反」特性，說明台灣膠彩畫地方色彩形成的原因。廖瑾瑗認為在文化傳遞之間，雖有中心與週邊的存在，但二者卻應為等價的互動；在互動間，週邊對中心文化的挑戰、顛覆性，以及再塑性，使週邊衍生出一個源自「中心」、又有別於「中心」的「週邊的中心」。¹⁴這也就是創作的主體性的生成，而這種創作主體性則表現在具有地方色彩的繪畫創作上。¹⁵

廖瑾瑗以這樣的理論架構分析台灣膠彩畫地方特色的形成，¹⁶在當時是非常少見的說法。在廖瑾瑗所建立的理論模式下，很容易解釋台灣膠彩畫於日治時期

註 13：廖瑾瑗，〈木下靜涯（1887-1988）與台灣近代畫壇——以台展、府展的東洋畫部為中心〉，《膠彩畫淵源、傳承及其影響學術研討會》論文專輯暨研討記錄，台灣省立美術館，1995 年 4 月，頁 46-63。

註 14：廖瑾瑗，〈木下靜涯（1887-1988）與台灣近代畫壇——以台展、府展的東洋畫部為中心〉，《膠彩畫淵源、傳承及其影響學術研討會》論文專輯暨研討記錄》，頁 67。

註 15：廖瑾瑗在本文說明如下：「當初活躍於台展、府展的東洋畫部的畫家們，由於藉著地方色彩的追求（特別是透過其二律背反的特性），不僅順利地獲得掌握自我創作主體的機會，同時也在他們一筆一劃描繪台灣風土時，孕育出另外一半有別於日本中央畫風的風格。」，同前註，頁 61。

註 16：廖瑾瑗對台灣東洋畫地方色彩的論述，另可參見〈鄉原古統與木下靜涯〉，《台灣東洋畫探源》，北美館，2000 年 7 月，頁 36-41。與〈台展東洋畫部與『地方色彩』〉，《台灣美術百年回顧學術研討會論文集》，國立台灣美術館，2001 年 3 月。

出現所謂「台展型」或「灣製畫」的因素。另外，浦思棠的〈從宋朝院體畫與日本畫的關係看二十世紀日本膠彩畫傳到台灣的歷史範例〉一文，從膠彩畫技法與表現風格的差異，詮釋台灣膠彩畫與傳統中國宋畫、日本畫的獨特性；他認為這種差異的產生，在於台灣的「藝術自覺」；¹⁷由此觀之，浦思棠在若干觀念上是與廖瑾瑗相通的。筆者認為這些學者的研究，與過去對膠彩畫的討論有很大的不同，早期學者除了從膠彩畫在各時期官展的演變作討論外，另外也強調並重視膠彩畫與中國繪畫的淵源，但筆者對出生於日治時期的前輩膠彩畫家們，在他們學畫的當時是否即清楚知道「東洋畫」是源自於中國，或是教授他們繪畫的日籍老師會作上述的說明，基本上是存疑的。而較可能的情形，應該是這些前輩畫家們是在努力創作出與「日本畫」不同風格的「東洋畫」。

相對於廖瑾瑗對台灣膠彩畫地方特色形成的說明，知名藝術史家郭繼生的〈美術與文化政治：台灣的日本畫 / 東洋畫 / 膠彩畫，1895-1983〉，¹⁸則以文化與權力關係，即他所謂的「文化政治」，分包括視覺藝術在內的文化領域中，權力的獲得、維持與表現如何影響膠彩畫形成地方特色的現象。郭繼生認為在日治時期膠彩畫所表現出來的地方特色，應該不是畫家自覺的努力，而是源自官辦畫展機制對藝術控制的權力；也就是說，當畫家充分表現出「地方色彩」的同時，也象徵日本在台殖民教育的成功。郭繼生所提出的論點，提醒了學者在解釋現象或特徵時，必須注意到「過與不及」的問題；對於研究的成果，必須時時審視是否會淪為一種「創造出的清晰」，而這正是研究台灣美術史最困難的部分。郭繼生在後來〈日治時期台灣日本畫 / 東洋畫的地方色彩真實性的問題〉¹⁹一文中，再次延續此一概念的討論。²⁰

(三) 大量膠彩畫專書的出現

1992年藝術家雜誌社「台灣美術全集」的出版，是台灣有史以來最具規模的一項本土畫集出版工程，也是日治時期台灣新美術運動第一代畫家創作成績的總

註 17：浦思棠，〈從宋朝院體畫與日本畫的關係看二十世紀日本膠彩畫傳到台灣的歷史範例〉，〈「膠彩畫淵源、傳承及其影響學術研討會」論文專輯暨研討記錄〉，頁 129-136。

註 18：郭繼生，〈美術與文化政治：台灣的日本畫 / 東洋畫 / 膠彩畫，1895-1983〉，〈「膠彩畫淵源、傳承及其影響學術研討會」論文專輯暨研討記錄〉，頁 282-303。

註 19：郭繼生，〈日治時期台灣日本畫 / 東洋畫的地方色彩真實性的問題〉，《藝術家》54 卷 1 期，2002 年 1 月，頁 322-327。

註 20：顏娟英對東洋畫的地方色彩也有不同的看法，她認為單以膠彩畫家對台灣風景的寫生作為「地方色彩」的表現，仍存在進步的空間。參見顏娟英，〈台展時期東洋畫的地方色彩〉，《台灣東洋畫探源》，頁 7-18。

體表現。有關膠彩畫部分，計有陳進、林玉山、郭雪湖、陳慧坤與林之助等五位，重要作品圖錄和研究專文外，也羅列了相關的文獻史料與生活照片、年表，可作為九〇年代前半期台灣美術史膠彩畫研究成果的總結，為日後研究者提供了相當紮實的基礎。而九〇年代膠彩畫研究的特色之一，也就是以畫家個人的生平、師承、成名作品、作品風格、技法做為膠彩畫研究的重心。這種以畫家個人做為膠彩畫專書的出版，實均直接間接受到「台灣美術全集」出版的影響，如行政院文化建設委員會與雄獅圖書公司策劃出版「前輩美術家叢書」，在 1993 年先行出版《閩秀·時代·陳進》，²¹後續又出版陳慧坤、林玉山、郭雪湖、林之助等介紹前輩畫家專書。台灣省立美術館的「民國藝林集英研究」，在膠彩畫部分由詹前裕主持研究，目前也已出版林之助與郭雪湖繪畫藝術研究專輯。另一項膠彩畫史料的整理，可以 1992 年 12 月王行恭整理出版的《台展、府展台灣畫家東洋畫圖錄》²²為代表，王行恭以私人力量，歷經長年蒐集，將原本只有少數人擁有的珍貴資料，重新公開，亦提供研究者相當的便利。

三、二〇〇〇年代——膠彩畫的新世代

(一) 2000 年北美館「台灣東洋畫探源展」的推出

1997 年 2 月，台北市立美術館獲知大稻埕蔡家收藏大批早期台灣東洋畫史料後，便在家屬慨然協助下進行史料整理，1998 年 4 月由林本源文教基金會提供贊助，著手進行為期三年的「日據時期台灣膠彩畫探源」研究調查，²³主要以日治時期台展、府展東洋畫部參展畫家為主，透過對畫家訪談與作品尋訪等田野調查工作，探索台灣近代東洋畫發展的面貌。這項研究成果提前於 2000 年 6 月公開展出，展出內容包括約 30 位台灣畫家與 3 位日本畫家的 90 餘件作品；以呈現台灣北、中、南各區域發展樣貌為主軸，配合相關時代背景，以清晰的畫家活動地圖及師承表，呈現東洋畫發展的區域流派與承襲關係。本次展出作品之豐富為歷年之最，在近百幅原作的見證下，提供了相當完整的日治時期膠彩畫史實。

(二) 新研究議題的開發

在學院中對台灣膠彩畫的討論，在此時期除呈現多元化討論狀況，研究議題

註 21：田麗卿，《閩秀·時代·陳進》，台北，雄獅，1993。

註 22：王行恭編，《日據時期台灣美術檔案（貳）台展、府展台灣畫家東洋畫圖錄》，私印本。

註 23：陳淑鈴主編，《台灣東洋畫探源》，北美館，2000 年 7 月，頁 181。

較注重畫家個人風格與創作差異的深入研究，其中多項討論與性別有關，如鄭惠美〈日本浮世繪美人畫對「陳進」膠彩畫風之影響〉、²⁴劉美芳〈日治時期台灣東洋畫家的女性題材畫作研究〉、²⁵趙榮南〈日治時期台灣女性東洋畫家之女性特質論述〉。²⁶這些研究雖與性別有關，但切入點的不同也各自衍生出有別於以往解釋習慣的結論；如劉美芳以官展中東洋畫部的女性題材畫作為中心，論述台灣東洋畫家接觸近代日本畫後，在女性繪畫的人物形象、構圖中，針對不同畫家的創作活動與表現，從歸納整理中尋求畫家對女性認知的模式與創作類型，並藉此回應官展與日人畫家所提倡之「地方色彩」理念。趙榮南則認為繪畫作品本身和性別差異不能絕對等同於繪畫風格屬性，用性別作為藝術評論的先行區隔，成為傳統對女性畫家創作理解的局限，也無法證明其對等關係的真實存在。筆者認為這些研究論文之所以別具意義，在於他們的研究是從傳統膠彩畫史料出發，但各自汲取所需的養分，作為研究觀點的支持，運用原有史料開發出新的議題與見解，正反映出目前社會對傳統價值的重新檢驗與修正。

(三) 膠彩畫的預言書

2003年12月，藝術家出版社繼「台灣美術全集」後又在文建會支持下出版「台灣當代美術大系」。其中《媒材篇——膠彩藝術》作者是台灣新一輩美術研究者——施世昱，該書以台灣近一、二十年膠彩畫發展特色及中青輩膠彩畫家的介紹為重點，作者在介紹當代畫家的同時，也不經意地透露一個事實：即預告了未來台灣膠彩畫的發展，將等同於東海大學膠彩畫教育的發展；東海大學美術系在近二十年培育出不少傑出膠彩畫家，在施世昱著作所蒐集的新一代膠彩畫作中，絕大部分畢業於東海，施世昱只是將此一事實呈現。在本書最後，施世昱認為新生代膠彩畫家必須能夠思考他們是否有「承先啟後，繼往開來」的可能性。因為當前台灣膠彩畫家除了以學院所受的教育，追求作品色彩與技巧的完整度外，更必須考慮在創作內涵上與土地、歷史的關係，而不必斷然與過去所擁有的歷史經驗切割，正如他所述：「膠彩畫的幸運正在於它不用追隨西潮，也無須心繫神州，它立足台灣已近八十年，土生土長；西潮、神州可以是養分，卻無論如

註 24：鄭惠美，〈日本浮世繪美人畫對「陳進」膠彩畫風之影響〉，屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文，2002年。

註 25：劉美芳，〈日治時期台灣東洋畫家的女性題材畫作研究〉，臺灣師範大學碩士論文，1997年。

註 26：趙榮南，〈日治時期台灣女性東洋畫家之女性特質論述〉，屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文，2001年。

何不會是當代膠彩畫家的包袱。」²⁷

結語

台灣膠彩畫在八〇年代以「學院化」作為開端，站穩了發展的腳步，並以此循序漸進，拓展膠彩畫的空間，這樣的發展軌跡是明顯可見的。今年 8 月 20 日，國內重量級膠彩大師、畫壇前輩林玉山辭世，享壽九十八歲。林玉山的一生見證了膠彩畫在這八十年發展過程中，興盛、困危與再生的三個時期。由於前輩畫家的努力維護，台灣的膠彩畫才得以持續傳承。膠彩畫在出發的時間雖較其它畫種較晚也較短，但筆者以為這正是膠彩畫發展的利多所在，因為時間的關係使膠彩畫在重生的過程中，可以在有意識的狀況下規劃發展的方向。目前膠彩畫研究成果也有一定程度的累積，對於未來膠彩畫的發展，以膠彩畫過去所承受的經歷，應不會再有調適上的問題，其豐美的結果應該是可以樂觀期待的。

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

註 27：施世昱，「台灣當代美術大系」——《媒材篇——膠彩藝術》，頁 154。