

毒草或香花——日本畫在台灣、大陸的正名與宿命

高永隆 Kao, Yung-lung

摘要

「日本畫是不是中國畫」，「日本畫與中國畫的關係」，當這些討論仍在進行時，日本畫早已傳入二岸，在台灣、大陸快速發展，相當程度的涉入了中國畫的領域。

由於近代中國、日本二國複雜的歷史情仇。使得中國人難以客觀理性的視野看待日本畫，在日本畫與中國畫之間的討論失去了焦點，如何擺脫這種外界干擾，成了日本畫在二岸存在的首要事項。

「名不正，則言不順」，在名正言順的傳統思維下，日本畫在二岸展開一連串的正名運動，台灣的正名運動從五〇年代起，八〇年代達到一波高潮，大陸則最早發生在民國初年，直到改革開放後九〇年代又再興起，二岸的正名運動在時間上雖有落差，但在動機目的、理論論述，却大為相似。

但經歷了近半世紀的正名運動，日本畫與中國畫的爭議仍餘波未平。近年來，日本畫在台灣隨著鄉土運動風潮與政治的解嚴，再度為人注意，並正式走入美術學院傳授，引起一股學習熱潮。大陸在改革開放後，工筆重彩的繪畫風格，因應了時代多彩的要求而興起，與中國重彩畫接近的日本畫，乃順勢傳入中國而流行。

從歷史的發展來看，日本畫在二岸，從被壓抑排斥到接受，甚至學習發展，過程始終充滿爭議與矛盾。日本畫在二岸有無存在發展價值？日本畫涉入中國畫本體，是好或壞？正名運動正是這些矛盾爭議過程的起點與終點。

關鍵詞：正命、中國畫、日本畫、東洋畫、膠彩畫、岩彩畫、重彩畫

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

一、前言

2008年6月國立台灣美術館舉辦「美麗新視界——台灣膠彩畫的歷史與時代意義學術研討會」，這是繼1995年11月舉辦「膠彩畫之淵源、傳承及其影響學術研討會」後，第二場關於台灣膠彩畫的研討會，會中關於「正統國畫論爭」、「膠彩畫的正名」又成為與會人士的一個討論焦點，日本畫、中國畫、東洋畫、膠彩畫這些議題辯論、歷史往事，一直是所有台灣膠彩畫現場，永遠的「新鮮」話題。同樣的場景，也正在海峽的對岸上演，日本畫近年來在大陸的快速發展，引起了日本畫、中國畫、重彩畫、岩彩畫之間的討論與正名，方興未艾，爭論激烈程度，與台灣相較有過之而無不及。

為什麼需要正名？日本畫的名稱若有錯，正名應是日本人的事，若覺得日本畫很好值得學習，那何需正名來否定日本畫。到底是正名、是改名還是化名，它的動機目的與結果，至今仍難以清楚。自古以來，日本直接接受來自中國文化的影響，而當日本從一個文化輸入國，變成文化輸出國，向中國輸出時，主客易位的改變，令中國人在抗拒否定與接受學習間不知所措，這種衝突糾葛成了一段剪不斷理還亂的歷史，日本畫在二岸的「正名運動」正是這種情節最佳顯現。

二、日本畫的化名分身

日本的繪畫自古即受中國的影響，從日本「唐化運動」開始，中國的繪畫便不斷傳入日本，唐代重彩風格繪畫傳入日本稱「唐繪」，宋代水墨畫傳入日本，日本稱「漢畫」，明清文人畫在日本則稱「南畫」。

其中唐繪不僅保留了中國唐代青綠（金碧）重彩風格，並融入了日本特殊的民族性格，發展出「大和繪」的繪畫流派，成為日本繪畫的中心及美學泉源。其華麗雅致的裝飾風格，到了十六世紀日本桃山時代，壁障畫興起時更大為流行，形成「琳派」，其金、銀，鮮麗色彩的豪華裝飾作品，是最具日本風格的色彩繪畫。

幕府晚期及明治初期，日本由於國勢衰弱，加上西方勢力的侵略，當時的日本繪畫除了「南畫」外，其他流派幾乎都低靡不振。十九世紀日本進行「明治維新」的西化運動，在一切向西方學習，西化的風潮下，傳統的日本美術遭到排斥與遺棄，直到明治中期在以菲洛羅沙（Ernest Fonollose, 1853-1908），岡倉天心（1862-1913）為首的有識之士，才重新發現日本及東方傳統美術的價值，開啟了振興日本美術的

運動。1896年東京美術學校成立，岡倉天心擔任校長，他鼓勵學生在傳統日本畫加入西洋繪畫的表現技法，改革日本畫，並注重日本畫的色彩表現。1990年以岡倉天心為精神領袖的橫山大觀(1868-1958)、菱田春草(1874-1911)、下村觀山(1873-1930)等人，在日本既有的大和繪、琳派、狩野派的色彩基礎上，大量採用了西方印象派的表現手法，創出了「朦朧體」的改良日本畫，他們捨棄了傳統日本畫中線描的重要性，直接以色彩暈染，強調色彩的表現，這種「沒線主彩」的風格，受到當時日本美術界的大力撻伐，卻刺激了「新日本畫運動」的蓬勃發展。朦朧體「沒線」、「主彩」、「留白的否定」三項特徵，也成了近代日本畫的發展趨向。

民國初年到日本留學的中國畫家，高劍父、高奇峰（嶺南畫派）、陳樹人、方人定等人，則學習這種捨去線條，以色彩表現為主的「新日本畫」或「改良式日本畫」，並將之帶回中國，成為近代中國畫改革運動中的一種形式，但「沒線主彩」之後的「厚塗重彩」風格的「現代日本畫」並未傳入中國。大陸開放改革後，中日交流多了，1978年現代日本畫畫家「東山魁夷作品展」在中國北京展出，1979年日本畫畫家「平山郁夫日本畫展覽」在北京展出，同年「現代日本繪畫展」也在中國展覽，一些日本畫家也應邀到中國講學介紹日本畫。一批新的中國留學生開始赴日習畫，日本畫在畫材與表現技法上，保留了中國古代重彩畫的繪畫模式，在獨尊水墨的中國畫家眼中，從日本畫上發現了自己失落已久的色彩，日本畫開始為大陸畫家關注，並學習研究。1998年由中國文化部科教司開設「中國重彩畫高級研究班」¹推廣，在各美術院校也開始教授現代日本畫。

1895年台灣割讓給日本後，「沒線主彩」的「新日本畫」，隨著殖民政策傳入台灣，並改稱為東洋畫，隨著官辦美展、日本畫家來台傳授及台灣人赴日本習畫，東洋畫取代了傳統水墨畫，成為台灣繪畫的主流。在經過1950年代的「正統國畫之爭」後，日本畫在台灣沒落了一陣子，近年來各大學院校又開始傳授，各種美展中也單獨成為一畫科，在年輕一代的留日學生及日本畫家來台講授下，「厚塗重彩」的「現代日本畫」在台灣又盛行起來，學習者眾。

現代日本畫在台灣、大陸的流行，漸成畫壇中的「新顯學」，並產生了三個新

¹ 「中國重彩畫高級研究班」由文化部藝術科技司主辦，具官方性質。自1998年3月招生開課，由蔣采蘋女士主持，第六屆2001年6月起在「重彩」後加「岩彩」二字，改稱「中國重彩（岩彩）畫高級研究班」，由王雄飛先生主持，自2002年底起，則去掉「重彩」二字，直接稱「中國岩彩畫高級研究班」，至今已舉辦23屆，培訓上千名岩彩畫家。

名詞與界說：

膠彩畫

膠彩畫、是指凡用膠水（鹿膠、牛膠、魚膠等）作媒劑，調入礦物質顏料，水干顏料：植物性顏料或金屬性顏料（金、銀、鋁等），所畫出來的畫都屬之，並不限哪一種風格，運用哪一種技法，也不限定哪一國籍的畫家所畫的畫。（林之助 1977）

重彩畫

重彩是從用色方法上和水墨、淡彩（在山水畫中叫淺絳），白描畫相區別。（潘潔茲 1978）

重彩畫是從「重著色」而來，「重著色」是指所用顏料以粉質顏料——天然礦物顏料為主，因礦物顏料覆蓋力強，與透明的植物顏料形成對比，故稱「重著色」，現代的重彩畫是從傳統的工筆重彩發展而來，它是工筆重彩畫的開放形式，它已與工筆重彩畫拉開了距離，因此稱「重彩畫」。（蔣采蘋 2001）

2

重彩畫以淡化用線、強化用色的沒骨畫為突破口，以礦物質顏料和代石色的更多開發與使用為致力點。（薛永年 1998）

所謂的現代重彩畫（或稱為岩彩畫），簡要的說是從東方傳統繪畫，主要是岩彩壁畫技法中，結合現代科技手段，拓展其古典表現的魅力，有選擇地吸收西方繪畫中，可以融入的精華部份，發展形成的當代繪畫表現形式。（張小鷺 2003）³

岩彩畫

² 蔣采蘋，1934年生，中央美術學院中國畫系教授，中國工筆畫學會副會長，主持中國重彩畫高級研究班，研發高溫結晶釉色（人造礦物色），推廣傳統石色的應用，主辦中國首屆重彩畫展。

³ 張小鷺，1952年生，曾赴日本武藏野美術大學、東京藝術大學研究，現任廈門大學藝術學院副院長，中華民族文促會岩彩藝術研究中心副主任。

岩彩畫是用天然岩礦研磨成粉，以膠質調和後繪製的作品。（王雄飛 1996）

4

岩彩畫廣義地講是泛指一切以礦物色為主要用色的藝術作品，它可以包括架上繪畫，也可以包括使用了礦物色的裝置藝術與行為藝術及其影視作品等一切藝術形式。狹義的講是指使用粗細顆粒的礦物色表現的藝術作品。從內涵上講「岩彩」就是源自中華民族文化內部的一種繪畫，從外延伸講「岩彩」就是與油畫、丙烯畫、版畫一樣，深具材質特點的一個畫種。（王雄飛 2007）岩彩——指岩石之色彩，岩彩畫指以五彩的岩石研磨成粉狀，調和膠質為主的媒介，繪製在紙、布板、金屬、及牆面上的作品。岩彩是一種顏料，但它不同於傳統常識中泛指的顏料，因為具有明確獨特的材質美感，可以稱為「帶顏色的材料」。（胡明哲 2003）⁵

台灣的膠彩畫，大陸的重彩畫、岩彩畫，三者有著相同的理想宗旨與表現材料技法，但卻有著不同的稱呼，膠彩強調以膠為黏著劑的動物膠，重彩強調厚重濃艷的色彩風格，岩彩強調來自岩石的礦物顏料。但從其作品表現的形式風格來看，其實並無差異，包含了幾項共同特徵：

- （一）源自古代中國（東方）古代的繪畫風格與繪畫形式。
- （二）以礦物性顏料或一般的粉狀顏料，調和膠水繪製作品。
- （三）強調色彩的表現，注重媒材質感，有別於水墨畫。

進一步分析這些三項共同點，很容易找到第四個共同點，膠彩畫、重彩畫、岩彩畫三者都避開了「日本」、「日本畫」的字眼，但從它們的脈絡來看，都與日本畫有密切關係，甚至直接學自現代日本畫，但這個事實在正名定義中，却被完全刻意的隱瞞與切割。

三、日本畫與中國畫的衝突

⁴ 王雄飛，1961年生，畢業於中國美術學院國畫系，留學日本多摩大學日本畫科，創辦天雅中國重彩岩彩畫研究所，開發生產礦物顏料，主持中國文化部「中國重彩岩彩畫高級研究班」，編輯發行《重彩岩彩畫學報》、《岩彩藝術》雜誌，首屆中國岩彩畫大展藝術總監，中國美術學院岩彩畫教學負責人，被稱為中國岩彩畫的開創者。

⁵ 胡明哲，1953年生，中央美術學院教授，日本東京藝術大學、日本多摩大學研究員，著有《岩彩藝術》一書，是早期中國岩彩畫運動的理論者與推動者。

傳自中國的日本畫，在近代改革與發展過程中，的確有許多地方值得中國畫家借鏡與參考，學習日本畫本來就是極自然之事，而且是值得鼓勵之事，但由於歷史上的政治因素，「日本畫」一詞對於中國人始終有相當的爭議與顧忌。當年傅抱石在談論日本畫與中國畫時就言：「說起日本，頗使我不願下筆」⁶，「不願下筆」四字充滿了無奈與難處。

民國初年高劍父留日歸國，將當時的日本畫帶入中國，以「折衷派」稱之，但由於明顯的日本畫風，被批評為是「日本畫」不是「中國畫」，當時的「廣東國畫研究會」就言：「日本畫係傳自中國，而折衷派卻學日本實在捨本逐末。」面對這種批評高劍父則辯稱：「一些人指我們寫的是日本畫，其實他不學無術，根本就不懂近代日本畫是什麼，日本畫正是折衷地吸收了中國畫和西洋畫的技法發展起來。」⁷並強調「日本畫即中國畫」，這個日本畫即是中國畫的說法，引起更大的反彈，雙方的論戰達到水火不容的地步，高劍父弟子關山月回憶當時情景時言：

當時新舊鬥爭很激烈，你要開革新派的畫展吧，首先就遭到報章上的公開漫罵，甚至在展覽場搗亂，或人身攻擊，記得有一次畫展中高師畫的一幅絹本《阿房宮》，就被人將畫揭去了，不少展品都被灑上墨汁，好像文化大革命時期一樣，畫了「XX」。⁸

這種對日本畫的仇視與不滿情緒，一樣在台灣上演，1950年代的「正統國畫論爭」，來自大陸的水墨畫家，見到省展的日本畫借國畫之名，難以接受而提出嚴厲的批評：1951年由當時之廿世紀社就邀請了十餘位著名藝術家，針對「中國畫」與「日本畫」的區別問題發表看法，其主要的論點有：

劉獅：「中國畫與日本畫的區別問題，現在許多人誤認日本畫為國畫，也有人明明所畫的都是日本畫，偏偏自稱為中國畫，實在可憐復可笑。」

張我軍：「台胞原來學的都是日本畫，光復以後即將原來的日本畫改名稱國畫，是未免有些牛頭不對馬嘴、但這也是由於純粹國畫在台灣失傳已久之故。」

劉獅：「拿人家的祖宗來供奉，這總是個笑話。」

⁶ 傅抱石，〈民國以來國畫之史視察〉，《中國古代山水畫史研究》，台北，中華藝林出版公司，1976年，頁84。

⁷ 馮伯衡，〈高劍父和嶺南畫派〉，《美術研究》第4期，1979年，北京，人民美術出版社，頁74。

⁸ 關山月，〈恩師高劍父，嶺南畫派〉，《美術家》第47期，1978年，北京，頁53。

黃君璧：「……但是從來沒有真正的國畫來到台灣，是造成今天這種錯誤的最大原因。」

劉獅：「日本畫是描，國畫才是真正的畫，國畫所具備的氣韻生動，在日本畫裡是看不見的，我的結論是絕不能將日本畫誤作國畫。」

雷亨利：「對日本畫我並不反對，但要看它所表達的感情是否仍有大和魂的成份。」⁹

面對水墨畫家的強烈批評，台籍的日本畫（東洋畫）家，邀請王白淵先生發表一篇文章提出他們的看法，主要內容有：

「原來中國畫有二個主要系統，即北宗畫與南宗畫，這二個畫派，各有其特長與思想的背景，不能說那一畫派是『正宗』，那一畫派為『非正宗』，北宗畫發生於長江以北，是以黃河流域為中心的畫派，由於天氣寒冷空氣透明，物體與線條及色彩，很容易辨識，因此此畫派即以線條與色彩為表現中心。」

「在本省的國畫界，本省籍的畫家多屬北宗畫派，因為他們學畫的時候，受日人教授的指導。」

「日本並沒有自己的美術淵源，所謂『日本畫』，是由大陸以前移植到日本的北宗畫在日本經過長久的時間，與日本的自然及民族性融合而形成，所以繼承此種畫派的本省籍畫家，就是北宗畫派的畫家。……而且可與南宗畫派，同為民族爭光。」¹⁰

大陸、台灣二岸對日本畫夾雜著太多的矛盾與情緒，以致在論述與觀點上都失去客觀宏遠的視野，更造成了對日本畫的誤解，所謂的「日本畫」依《日本美術史事典》一書上之解釋為：

日本畫：古代從中國傳入，在長遠歷史形成的繪畫，以膠為接著材料，用天然色料（近代以後也有人工色料出現），及墨來表現，是明治以後，為區別從西洋傳來油畫顏料的油畫（洋畫）而使用的名詞，但是現代的日本畫有很大的變化，採用了新的表現技巧，要與西畫區別時看法很不一致，但以一般社

⁹ 廿世紀社，〈1950 台灣藝壇的回顧與展望〉，《新藝術》第1卷第3期，1951年，頁54-55。

¹⁰ 王白淵，〈對「國畫」派系之爭有感〉，《美術月刊》4月號，1959年，台北，頁3。

會的認知仍能清楚的加以區別。因此為了日本畫與西洋畫的分別解說，從「材料」、「技巧」為中心來考量較好。¹¹

從上述的解釋，日本畫傳自中國畫，是個事實，但在經過「長遠的歷史」演變後，又經過日本明治時期的「西化」改革後，形成的「新日本畫」，與當初傳入的中國畫或北宗畫，在風格上已有相當的差距，日本藝評家河北倫明就指出：「日本畫與中國畫就像二條雙曲線一樣，以前曾有交點，但現在已愈離愈遠。」並以「色彩的日本畫」與「線條的中國畫」¹²，說明近代二者不同的風格走向。從歷史的溯源或許可了解過去脈絡，卻無法化解近代日本畫與中國畫間的差異事實。但從日本畫的定義說明中，可發現它與膠彩畫、重彩畫、岩彩畫在材料與表現技法上是完全一樣的，不同的只是名稱的不同而已。

四、正名與爭議

1895 年台灣割讓給日本後，日本畫隨著殖民政策傳入台灣，1927 年台灣總督府仿倣日本「帝展」模式，舉辦第一屆「台灣美術展覽會」（台展），並設置「東洋畫部」，但在日本帝展與日本文展中只有日本畫部沒有東洋畫部，為何將日本畫改稱為東洋畫，其目的一來可降低殖民政策引起的反彈，二來也凸顯了日本帝國主義的亞洲政策。

「東洋」一詞，在日本主要是與「西洋」區分的對照名詞，其所謂的東洋在地理上包括了中國、日本、印度甚至涵蓋整個亞洲，因此「東洋畫」也是與「西洋畫」的相對稱呼，在日本觀念中東洋畫是泛指東方繪畫，包括了中國畫與日本畫。1922 年仿照日本帝展的「朝鮮美術展」在創辦時，設置了東洋畫部以容納傳統的水墨畫家，並確實展出過四君子畫和傳統水墨山水。但在「台展」上卻沒這類的作品（第一屆台展中所有傳統中國水墨畫的畫家皆落選），而是切斷水墨畫與書法的傳統，直接從日本畫的風格出發。因此在台灣的「東洋畫」並非「東方繪畫」之意，空有其名，而實際上就是「日本畫」。

日本戰敗後，1946 年恢復官辦美展的「台灣省美術展覽會」，將之前「台展」、「府展」的東洋畫部直接改稱「國畫部」，引發了後來的「正統國畫論爭」，在水墨

¹¹ 田邊三郎助、石田尚豐編，《日本美術事典》，東京，平凡社，1987 年，頁 712。

¹² 河北倫明，《日本の美術》，東京，ベリかん社，昭和 57 年。

畫取得正統主流後，1961 年東洋畫部改稱國畫第二部，之後也有人提議再改稱為「新國畫」或「現代國畫」，東洋畫到底是日本畫還是屬於中國畫，一直是個爭議的話題。林之助先生認為：

一般所說的東洋畫其實便是沿襲中國北宗的繪畫形態、風格、技法、顏色全都是。怎能說是日本畫呢，……膠彩畫是中國畫的觀念必須建立起來，寫意的水墨畫是國畫，工筆的水墨著色是國畫，唐宋時的勾勒彩更是國畫，……更具體的說，繪畫無論水彩、油畫、膠彩，事實上只是表現形式不同而已，即應該分為抽象、寫實、超現實等，不應以為只有水墨畫才是國畫。¹³

話雖如此，但對於中國人的一般性認知，所謂的「東洋」在地理上就是日本，何況東洋畫保留了多少中國北宗畫的繪畫形態，也令人質疑。為避免這些誤解，林之助先生在 1977 年提出膠彩畫一詞來取代東洋畫，他說：

我一直不同意「東洋畫」這個名詞，既然以油為媒劑稱油畫，以水為媒劑稱為水彩，為何不能稱以膠為媒劑的繪畫為膠彩畫呢？以工具材料命名，清楚明瞭，可以避免許多誤解。¹⁴

林之助先生並進一步認為：

西洋畫區分為油彩、水彩等類別，而中國畫應區分為膠彩和墨彩兩大類，墨彩包括了無彩的水墨畫與略施淡彩的淺絳畫法。¹⁵

「膠彩」，以材料為中心切入，並同屬中國畫，的確可擺脫「東洋」、「日本」的政治魔咒，但這個新名詞，其實也是來自日本，是現代日本畫的另一種稱呼。

二次大戰日本敗戰，日本的民族自信心完全的挫敗，戰前澎湃的美術運動，受到嚴重的打擊，在戰敗的陰影下日本畫被認為難以與西方繪畫相比，而興起了「日本畫第二藝術論」的看法，進而發展為「日本畫滅亡論」。1949 年 1 月一個名為「創造美術」團體成立，由上松松篁、吉岡堅二、山本丘人等 13 位日本畫中堅畫家組成，宣示「我們希望創立立足於世界的日本繪畫」，打破日本畫的困境，建立日本畫的國際性。同年另一批以京都市立繪畫專門學校日本畫科畢業為主的年輕畫家，如三上誠、山崎隆、下村良之介、星野真吾等 11 位，結成「パンリアル美術協會」，宣言中強調「打破因襲的殿堂，以世界的地盤檢討古典，打破所有限界，致力膠彩藝術

¹³ 詹前裕，《林之助繪畫藝術之研究》，台中，台灣省立美術館，1997 年，頁 50。

¹⁴ 同前註，頁 51。

¹⁵ 同註 13。

可能性的擴充及具體化」¹⁶。在國際化與世界性的觀念下，這批年輕畫家憑藉著強烈的實驗創新精神，在日本畫上大量的摻用現代西方繪畫的材料技法與表現形式，突破了戰前日本畫的形式風格，並以「膠彩畫」一詞取代「日本畫」。延用至今，目前日本岐阜縣美術館、豐田市美術館、資生堂美術館等美術館，在其收藏品介紹時都直接用「膠彩」代替「日本畫」。但在日本社會的一般認知中「日本畫」與「膠彩畫」還是有差別的，所謂的「日本畫」指的是：「日本自古以來所保有獨自風格的繪畫，以毛筆、和紙、絹描繪而成」。而「膠彩畫」則是指：「以日本畫製作技術描繪的西洋畫，是現代日本畫」¹⁷。

1995年台灣省立美術館舉行了「膠彩畫之淵源、傳承及其影響學術研討會」，在研討會提出三點共同認識：

(一) 膠彩畫之中文名稱應予肯定，其在各國或各地域的命名，請其自行參考決定。

(二) 我們認為膠彩畫是源自中國唐宋時代金碧山水的重彩畫，歷經傳播，經由各地域畫家之努力，乃各自發展成其獨特之藝術風格及繪畫體貌，均各有其貢獻。

(三) 在行將進入廿一世紀之時，我們建議熱心於膠彩畫之創作者，為促進國際畫壇之發展而共同努力。¹⁸

這三點所謂的共同認識雖未得到與會學者人員的共同認同，但「膠彩畫」一詞已更確立，而為大眾接受，但是批評之聲仍在。藝術史學者徐小虎就言：

日本畫（Nihonga 或新式日本繪畫在台灣得到一很糟的名字—膠彩畫），而實際上它就是中國自己有千年歷史的青綠山水（或在日文中稱金泥山水 Kindei Sansui，以動物骨膠與礦物顏料為主，畫在絲上的彩色）之日本風格化——再加上西洋化配置，畫面由立軸變成正方或橫向，是帶著硬框的西洋繪畫之本土面貌，它去掉了所有中國畫的留白題跋、空間。當在從事東方與西洋繪畫時的這些全然轉化態度，轉移到台灣學生、藝術家身上時，又再一次在台灣經歷了選擇、擷取與轉換的過程。¹⁹

「膠彩畫」這個名詞為何很糟，徐小虎先生並未加以說明，但她在公開演講上

¹⁶ 細野正信，〈近代日本畫變遷小史〉，《三采》第 500 期，1989 年，東京，頁 55-79。

¹⁷ www.geocities.jp/musashinokai/ipanjo.htm，2006。

¹⁸ 《膠彩畫之淵源、傳承及其影響學術研討會論文專輯》，台中，台灣省立美術館，1995 年，頁 358。

¹⁹ 徐小虎，〈什麼是台灣藝術史〉，台南藝術大學通識講座回顧。

以如此強烈的字眼批評，顯示了膠彩畫一詞及其本身給人的一般印象。

「台北市膠彩畫綠水畫會」創會會長黃鷗波先生在 2001 年第 11 屆「綠水畫會展」的序文上，就提出再次正名主張並言：

膠彩畫這個名詞是否應該正名的時候了，……因為國畫的墨及顏料均用膠，墨如沒有膠固定，只是一堆黑色的粉末，水彩也一樣，如沒有阿拉伯樹膠來黏上就是一堆色粉不會黏在紙上。在日本膠彩叫「岩顏料」，就是用天然岩石的顏色意思。大陸彼岸過去均叫「重彩畫」，最近到日本學畫的人士很多，現在他們即把「重彩畫」改稱「岩彩畫」。古老的大陸都可以正其名，我們更不必將錯就錯，應該正其名，還其本真，將「膠彩畫」改為「岩彩畫」則名正言順。²⁰

「膠彩畫」一詞自 1977 年提出正名，近三十年的時間過去，至今仍有許多人還要再正名一次，顯示台灣膠彩畫發展的互動狀況²¹，也凸顯「膠彩畫」一詞在定義及解說上的問題，但對於「工筆重彩」與「重彩畫」的名稱，林之助先生也認為不妥，因為「它屬於技法或風格性的名稱，與重彩相對的是淡彩，然而重彩與淡彩之間的界限是很模糊而主觀的，設色需多麼厚重才算重彩，並沒有一個明確的標準，假如一件作品，用筆介於工筆與寫意之間，設色介於重彩與淡彩之間，是否適合於『工筆重彩』？」²²

林之助先生以繪畫的素材媒劑來命名的觀點，也被大陸的岩彩畫家王雄飛引用，他在岩彩畫的命名過程中認為：

這幾年我們經過長期思考之後，正式提出以素材觀點來命名，逐漸獲得社會大眾的認同。……幾十年來的中國繪畫所表現的豐富形式在國際上由于定義有落差而經常引起誤會。以素材、媒介的觀點為繪畫分門別類，正是國際上盛行的方式，也是爭議性較少的區分方法，油畫、版畫、水彩、淡彩、粉彩等名稱皆源於此觀念。素材是中性的，可運用其表現不同的技巧創作多元化的畫風，現在中國稱此類設色為工筆重彩，它屬於技巧或風格的名稱，與重

²⁰ 黃鷗波，〈第十一屆綠水畫展感言〉，《第十一屆綠水畫展專輯》，台北，台北市綠水畫會，2001 年，頁 2。

²¹ 膠彩畫目前分為中部的「台灣省膠彩畫協會」，北部「台北市膠彩畫綠水畫會」二大團體，彼此各自舉行年展，成員有些相互重疊。

²² 同註 13。

彩相對的是淡彩，重彩與淡彩的界限是模糊而主觀，設色需多厚重才算「重彩」沒有一個標準，重彩畫是中國畫的觀念必須建立起來，但岩彩畫與目前習慣認識的中國畫是有本質區別的，寫意水墨畫是國畫，工筆重彩是國畫，唐宋時勾勒賦彩是國畫。

岩彩畫是以礦物研磨成粉，以膠調和后繪製的作品，岩彩畫給人的印象是從日本傳來的繪畫，用的是日本的顏料、這是錯誤的認識，實際上嚴格說起來岩彩畫在我國起源甚早，在漢、唐、宋以前一直是我國繪畫的主流，古人稱丹青，只是在明清后漸式微，而在日本卻一直保留。²³

同樣以色粉調膠繪製的作品，以素材媒介來命名，林之助先生稱「膠彩」，王雄飛先生稱「岩彩」，何以如此，恐怕又令人不解，追究其根由，問題也就在表現的素材媒劑上，台灣的膠彩畫雖也強調礦物顏料的色彩質感，但在表現上卻都以水干顏料（人工色粉）為主要材料，最後再以簡單的礦物顏料鋪染點綴而成，若將之稱為岩彩畫，恐怕又會引起誤會，畢竟礦物顏料對台灣的膠彩畫家而言是相當昂貴且不易獲得的材料，這種事正如綠水畫會創會長黃鷗波先生所言：

過去本人懷疑礦石怎麼有那麼多美麗的顏色？當廿年前我到紐約自然科學博物館，看到過去想不到的各種鮮豔漂亮的石頭，才恍然大悟。有的懷疑說如玉、寶石、珊瑚怎麼可以用來當顏料？這一點您放心，名貴寶石做首飾、手環、耳環、項鍊等飾品，剩下不能用的碎片來磨粉做顏料即用不完，就是加工成本而已。²⁴

從這段敘述可知台灣膠彩畫界對礦物顏料如何的陌生，或許黃鷗波在廿年前發現此事實，開始了解了礦物顏料之美，才主張將「膠彩畫」正名為「岩彩畫」，他說：「將膠彩畫改為岩彩畫，這樣也可以說明我們所使用的顏料是天然的高貴岩石的粉末，這樣倍覺珍貴。」²⁵

王雄飛先生成立天雅美術商社，致力礦物顏料的生產與推廣，以媒材命名名稱「岩彩畫」，自是無可厚非，他特別指出：

岩彩畫，在使用材料上不講究，廉價的建築材料，如水泥、沙子、白灰的使用，使岩彩走向了綜合材料繪畫，降低了岩彩畫的材質美感。……目前許多

²³ 王雄飛、俞旅葵，《礦物色使用手冊》，北京，人民美術出版社，2005年，頁100。

²⁴ 同註20。

²⁵ 同註20。

作品大量使用所謂高溫晶體顏料，其實就是琺瑯釉料（景泰藍工藝用品），使畫面色彩粗俗不堪，這些絕不是岩彩畫研究的方向，岩彩畫一定要以天然礦物色為主，以中國精神根本，畫面才能有自然、高雅的藝術表現。²⁶

王雄飛先生認為大陸重彩畫中大量使用的高溫晶體顏料（蔣采蘋女士所研製，類似日本畫所使用的人造礦物顏料新岩）色感不佳，需以天然礦物色料，才能表現出自然高雅的中國藝術精神，才是真正的「岩彩畫」。這種對天然礦物顏料與人造礦物顏料色彩質感的要求與爭執，也引起了大陸「重彩畫」與「岩彩畫」之間の間隙²⁷。大陸張小鷺先生則提出了現代重彩畫來加以詮釋，他說：

所謂的現代重彩畫（或稱為岩彩畫），具體地探究起來，……一般在水墨繪製的基礎上，施以胡粉（我國古代稱蛤粉，主要成分是碳酸石灰，即牡蠣、蛤等貝殼的粉），再以其上用泥性、水性顏料（即日常使用的國畫色、水彩色等）或水干顏料（一種調入胡粉的水性顏料），鋪底色、接著敷顆粒大小不同的天然礦物色和新岩（人工礦物色）顏料，採用多層薄施，利用錯位疊加，重色的透色方法，達到豐富微妙的色彩效果，除岩彩本身外，還鋪以盛上（一種輕的沙石）、方解末、水晶末之類的天然材料做畫面的肌理，採納東方傳統壁畫和工藝表現的金屬材料金、銀、銅和鋁箔入畫，同時引入現代化化學加熱、硫化、酸化腐蝕的手法，使現代重彩大大拓展和豐富了其原來的表現力。²⁸

這段文字對岩彩畫的繪製步驟與使用的材料有相當詳盡的說明，最終還是特別注重礦物顏料的使用，但天然礦物顏料種類色相並不周全，而且愈來愈難獲得，即使是人工礦物色價格也不便宜，岩彩畫若一味的強調「岩石之彩」的材料質感與特質，可能脫離了繪畫表現的真正目的與精神。

對於這種因名稱而起的爭議與混亂，在 1998 年 7 月於北京召開的「中國畫色彩研討會」上，也有過積極的討論，會中對於八〇年代以來注重色彩表現力的作品和繪畫，提出了一個總括性的概念名稱「現代彩繪」，會議的策劃者牛克誠（中國藝術研究院研究員）先生說：

²⁶ 同註 23，頁 102。

²⁷ 因對重彩畫與岩彩畫名稱理念的差異，分裂為：重彩畫派，由蔣采蘋主導，2004 年 4 月舉辦「首屆中國重彩畫展」。岩彩畫派，由王雄飛主導，2004 年 8 月，舉辦「首屆中國岩彩畫展」，兩派參與的畫家有些相重疊，目前則以岩彩畫一派為主流。

²⁸ 張小鷺，《現代重彩畫技法》，北京，北京工藝美術出版社，2003 年，頁 8。

工筆畫、重彩畫、彩墨畫三者的共通點是：一注重色彩的表現力，二關注作品的繪畫性，為了言說的方便，我們將這類繪畫稱為「現代彩繪」，現代即是一個時間尺度，更是一個價值尺寸，它規定了這類作品不同于古典工筆畫的新精神指向，而「彩繪」在古代繪畫史中就是用來指區別于水墨畫的「著色山水、花鳥、人物畫」的（如「彩繪有澤、鄙精研于彩繪」等），更重要的是它的出現也要遠遠早于「工筆」，現代彩繪是一個開放的具有無限包容性的繪畫樣式。它的「色彩」與「繪畫性」的兩大特徵是圍繞「重彩」而發展開來。在工具層面上，現代彩繪之「筆」不僅有毛筆，還有排刷、滾筒、畫刀、噴槍；現代彩繪之「彩」不僅有墨，而且還有中國畫顏料——岩彩、水彩、丙烯、油彩等，現代彩繪的「筆彩」還有一重意義，即是「用筆」與「施色」。這其中的「用筆」將包括從「筆法」到「筆觸」的所有手段，比如勾勒、塗抹、拓印、腐蝕、拼貼、噴灑、肌理等，同樣其「施色」也將包括從「墨分五色」到「以墨為主，以色為輔」，再到重彩並施的所有觀念手法，「筆彩」的大包容性使現代彩繪的其它相關要素也都被廣義化。²⁹

這段文字從時間上與傳統明顯切割，對「現代彩繪」在使用工具、表現技法上更是述說詳盡，可惜仍得不到一般人的接受，與會者中國藝術研究院美術研究所的王鏞先生就指出：

中國的「現代彩繪」的現代性，恐怕主要不在于媒材而在于觀念，如果局限於媒材的更新而缺乏現代觀念，可能只能畫出一些裝飾性的圖案，難以進入更高的精神層次。³⁰

另外與會的四川美術學院中國畫系馮斌也認為：「中國畫圖式樣式的形式問題還不是根本問題，根本性的問題應該是觀念上的突破與超越，唯有觀念的更新才能達到並完成由圖式改變而引發和促進中國畫的更新，否則便僅僅是淺薄的新瓶舊酒換換花樣而已³¹。」

綜合上述，現代中國畫的發展突破需面對二個問題，一是表現的形式技巧上的突破，二是觀念精神的更新突破，膠彩、岩彩與重彩在名稱解釋定義，似乎都太偏重於形式的表現，一味的強調材料與技巧，恐怕是引起非議的一個主要原因。

²⁹ 〈中國畫色彩問題研究討論會綜述〉，《朵雲》第51集，1999年，上海，上海書局出版社，頁211-213。

³⁰ 同前註，頁216。

³¹ 同註29，頁216。

五、開放的名詞概念

以繪畫表現的材料來命名畫科、畫種、好處是易於辨別，凸顯特色，但藝術的表現往往是超越工具與技巧的，藝術表現的精神內涵與表現內容，也是命名時的一個重點。

1954 年當台灣在「正統國畫」論爭時，台灣籍的東洋畫家在台北文獻委員所召集的座談會上，提出了關於中國畫與日本畫（東洋畫）的看法：

金潤作：「日本畫和國畫的兩個名稱要怎樣區別的問題，我想應以畫家的精神來做標準，來加以區別，不應該以用具材料及畫法來區別的，台灣人是中國人，那麼台灣所畫的畫當然是國畫。」³²

林玉山：「台灣的國畫本來就是祖國的延長，祇是因為地方的環境和西洋文化交融已發生了變化，日人早在台灣畫之中發現了台灣的特色，熱帶的情調，當時日人謂台灣藝術為『灣製繪畫』。……台灣人即中國人，其畫當然是中國畫。」³³

「應以畫家的精神來作標準」、「不應該以用具材料及畫法來區別」的觀念是相當正確的，但「台灣人即是中國人，其畫當然是中國畫」的宏觀角度，在當時的環境下根本不可能為普遍接受，一般還是認為東洋畫（膠彩畫）也就是日本畫。

膠彩畫、重彩畫、岩彩畫三者工具與材料技法上與日本畫完全相同的是岩彩畫，日本畫使用的顏料稱「岩繪具」現在仍有許多日本人稱日本畫為「岩繪」或「岩彩」，如廣島市現代美術館、世田谷美術館等美術館的收藏品皆用「岩彩」一詞代替「日本畫」，而日本以「岩繪具」複製的日本畫也稱「岩彩」，對於在材料與名稱與日本畫相同情況下，為了避免誤解，畫家胡明哲在《中國岩彩畫》一書中，對岩彩畫與日本畫的關係，她說：

岩彩畫是一個廣義的概念，泛指一切以岩彩為主要材料繪製的作品，岩彩畫不等於日本畫。日本畫產生于中國文化母體之中，沿著唐繪、大和繪、浮世繪的脈絡成長，十九世紀末，為了區別進入日本的西洋油畫，才稱這一體系為日本畫。

³² 此座談記錄刊載於《台北文物》季刊第 3 卷第 4 期，1955 年，台北，頁 2-15。

³³ 林玉山，〈藝道話滄桑〉，《台北文物》4 卷 3 期，1955 年，頁 83。

岩彩畫這個來自中國文化傳統內部的材料，在我們身邊停滯千年卻漂洋過海在一國發揚光大的事實也不能不令人深思，雖然，現代我們使用的是經由日本人變革過的材料，並且移植了一些日本畫製作技巧，但卻不能認為這就是日本畫，因為岩彩只是一種材料，與其他任何材料一樣是物質性的，材料與技巧只有與精神層面相連接，才能變為語言，才能產生意義，日本畫家運用岩彩畫表現的是日本人的精神，屬於日本文化，而中國畫家運用岩彩要表現的是中國人的豐富感受，這屬於中國文³⁴

對於這種以精神文化背景來與日本畫相區別的看法，蔣采蘋女士也說：

重彩是以色彩為主的畫種，西方和其他以色彩為主的其他民族的繪畫也很需要借鑒。……但是中國人還是有自己對色彩的審美標準的，譬如日本人和中國人雖然同為東方人，可是日本人喜歡鮮豔明快的色調的畫，中國人卻喜歡典雅的中間色調，我去過日本二次，……我發現這個海島國家為空氣濕潤，所以所有的植物都那麼色彩鮮明。……而我們中國的南方有長期的雨季，北方風沙大環境總是灰色調的時候多。……繪畫的審美標準不只有人文方面的要求，也有自然環境的影響，中國重彩畫自古以來就與日本畫不同。

但我相信它們還是中國畫，並不是新畫種。³⁵

綜合上述可發現一個有趣的事實，台灣、大陸的膠彩畫、重彩畫、岩彩畫，在談論與中國畫的關係及與日本畫的區別時，雖然相隔二岸時間相距 50 年，說法竟然如此的一致，大陸的胡明哲從精神文化層面的論點與台灣的金潤作論點相同，而台灣林玉山從環境地理特色的看法與大陸蔣采蘋看法，竟也相同。這種現象說明了膠彩、重彩、岩彩所面對的質疑與發展上的弱點。

從材料上來看：礦物顏料雖是中國傳統重彩畫使用的材料，但至現代只有蘇州的「姜思序堂」（且前已停產）及 1976 年成立的「中央美術學院附屬中國畫顏料廠（金碧齋）」生產礦物顏料，而且色相不多，顆粒極細，根本無法滿足於現代繪畫上的需求。近代日本畫在發展中，除了增加開發更多的天然礦物顏料外，也增添了人工研製的礦物顏料（新岩）及水干顏料，色相豐富，同時又有顆粒粗細的變化，超越了傳統品種的侷限，提供了畫家可自由選擇、充分表現的空間。在傳統的重彩中

³⁴ 胡明哲，〈談岩彩命名〉，《中國岩彩畫》，黑龍江出版社，2003 年，頁 10。

³⁵ 蔣采蘋主編，《中國重彩畫集》，北京，北京工藝出版社，2003 年，頁 4-5。

加入現代日本畫材料，自是一條可行之道，但新的材料需應用新的表現技法，在完全模仿日本畫的材料與技法下，其作品當然與日本畫難以區別，但不直接從材料的觀點來命名，又無法凸顯與傳統中國畫、水墨畫的不同。

從精神文化來看：為避免在使用材料技法上與日本畫相同而產生的誤解，只好訴諸於文化、精神表現層面、從社會學的角度來看，藝術是社會的產物，反映了這個社會，不同的環境、背景、自然形成不同的風格，而依風格學的理论，各地區、民族也都有其不變的風格因素，來自不同環境、社會、文化的畫家，即會自然而然的創作出不同風格的作品，即使是使用相同的材料技法。此是無庸置疑。但是現代國際化的快速改變下，地球村的時代來臨，傳統的時間、空間疆界已被完全打破，各種文化相互滲透融合，再以傳統的地域、氣候、環境、文化來區別畫科畫種，恐怕會愈來愈困難。近代日本畫改革的旗手菱田春草當年曾提出：「不論西畫或日本畫，只要是日本人的頭腦所構想，日本人的手所製作的，就是日本畫，而其之間的差別只是所使用材料的不同而已。」³⁶這個說法在當時的日本被嗤之以鼻，但現代竟成事實。現在日本畫與油畫有時簡直難以區別，在前述日本畫的定義解釋中，最後還是以「材料、技法」來加以分辨。而「只要是中國人，畫的圖當然叫做中國畫」的說法若成立，那麼膠彩、重彩、岩彩畫與一般中國畫又有何差別，恐怕又會產生另一種誤解，也無法凸顯其特色。

膠彩畫、重彩畫、岩彩畫三者名稱及解釋上，雖然極力想脫離日本畫的歷史情節，卻又陷入了另一種矛盾之中，一個新名詞的誕生到接受需要長時間的適應與了解，一味的強調名稱的字體解釋及語言型態，過分執著於名稱與名稱之間的爭議，似乎無必要，重點應是作品的本身到底繼承了什麼，表現了什麼，傳達了什麼，隱於「名相」，追求「實相」，以開放的觀點看待。在大陸首屆「中國重彩畫大展」的展覽請柬上，對於重彩畫有段闡說文字，或許應是另一種可思考的解釋法：

「重彩」是中國畫的一種語言形式。

它不同於「水墨」，因為它是崇尚色彩的。

他不同於「工筆」，因為它既不一定以「工整」、「謹細」為特徵，又不一定恪守勾勒、渲染的單一技法，它是主張創作多元的。

它不同於「水墨淡彩」，因為它既不是以色彩「補筆墨之不足」，又不是一味

³⁶ 菱田春草，〈畫界漫談——繪画につて〉，《現代日本美術全集》，東京，集英社，1972年。

遵從「書寫性」的，它是從「製作」裝飾等諸多表達的方式。

它不同於「工筆淡彩」，因為它以重彩顏料為依托，著意色彩的塑造力及材質美感，它是關注色彩自身的美性品質及表現力的。

它是中國畫的開放形態，因此，它既大力光揚我們民族的藝術精神，又坦然借鑒油畫、版畫及日本畫等的繪畫手段，它在「水墨的」、「筆墨的」中國畫之外，提示著更為多樣的繪畫觀念，展現著更為自由的表現空間。

「重彩」不僅僅是一種語言形態。³⁷

同樣的膠彩、岩彩也不只是個語言形態或是簡單的名詞，中國藝術研究院美術研究所的劉曉路先生就提出了「新中國畫」的概念，他認為：

所謂的「新中國畫」，意在區別現存的中國畫，中國畫本來是一個開放的概念，只要是中國人的畫都是中國畫，但目前的概念越來越窄，幾乎等於水墨畫，我們應該重新將它放大，從色彩上復興中國畫，恢復中國畫的色彩世界。³⁸

劉曉路先生于 1998 年提出這個「新中國畫」概念與台灣在六〇年代提出以「新國畫」一詞代替「東洋畫」的說法，相當一致，但是如此區分新、舊，又是另一個無解的習題，但是以「開放的概念」精神，從「色彩上復興」的角度，審視膠彩、重彩、岩彩創作的本身內容與價值，應是較正確的方向。

六、結論

2007 年 7 月由中國文化促進會³⁹在北京中國美術館舉辦「首屆岩彩藝術展」⁴⁰的開幕宣言：

岩彩畫傳到日本後，風雲際會，開得花枝招展。改革開放以後，一些留學日本的中國畫家，對這一「楚材晉用」的現象感慨系之，決心在中國復興這一畫種，這一努力很快的在中青年畫家中大行其道。岩彩畫在中國的勃興說明了在「色彩的中國畫」上開拓一條新路，順應了當代中國繪畫需要變革創新

³⁷ 蔣采蘋主編，《重彩畫風》，鄭州，河南美術出版社，2001 年，頁 100。

³⁸ 同註 29，頁 215。

³⁹ 文促會全名中華民族文化促進會，是大陸全國性民間社團，曾被中國民政部授予全國先進民間組織稱號。主席為前中國文化部副部長高占祥先生，高占祥亦是岩彩畫創作者，並成立中國岩彩畫研究中心推廣岩彩畫。

⁴⁰ 中國首屆岩彩畫展於 2001 年，由中國文化部中國藝術科技研究所、天雅中國重彩岩彩畫研究所主辦，至今已舉辦五屆的中國岩彩畫展，此次展覽是首次由文促會主辦。

的時代要求。⁴¹

同時舉行的岩彩畫研討會上提出了三個論題：一、岩彩畫的畫種特性，二、岩彩畫的當代性，三、岩彩畫的理論建設。這三個論題說明了日本畫在大陸的正名運動已完成了階段性任務，而進入積極推廣與研究。

台灣膠彩畫當年在中原文化的壓制下，老一輩的膠彩畫家總帶有被迫害的不滿情緒，在政治上色彩鮮明。2008年3月被譽為「台灣膠彩畫之父」林之助先生去逝，同年5月其弟子謝峰生相繼離世，老一輩的膠彩畫家的凋零，象徵了一個被迫害到平反的「膠彩畫的悲情」，已漸走出歷史情仇糾葛。

日本畫在二岸的衝突，到正名運動的展開，代表另一階段發展的開始，日本畫在二岸曾被視為是帶有帝國主義、殖民主義遺毒的一棵「毒草」，極欲去之而後快，台灣膠彩畫以鋸箭法的方式與日本劃清界線，以求新生，大陸重彩畫岩彩畫則相反，以溯源繫根方式扣緊中國畫，再從中發展，無論二者正名的方式為何，却有一個共同的目的，就是刻意隱瞞、消除其中的「日本毒性」，整個「正名運動」其實應叫「除名（除日本之名）」，然後再改名、化名的過程，就是繪畫上的「排毒」運動。

透過這個「除名排毒」運動希望達到幾項目的：

- (一) 釐清日本畫與中國畫的關係
- (二) 建構日本畫在二岸存在的定位與價值
- (三) 尋找日本畫在二岸發展的契機

但實際上，二岸的正名運動，並沒釐清日本畫與中國畫關係，更混淆模糊了二者界線，反而製造了一個爭論不休的話題，凸顯了日本畫存在的事實，並引起大眾的注意與學習興趣。近年來日本畫在年青一代畫家不斷赴日學習，回國推廣的努力下，在二岸發展迅速，年青的一代沒有被侵略或被迫害的歷史情仇，他們將日本畫這棵植物再度帶回國內，努力灌溉施肥，並使它開出一朵朵香花，開始在各種展覽中得到了相當的成績。2003年在大連舉行的「第二屆中國畫展」⁴²中，一幅由嚴好好創作的岩彩畫作品《生旦淨丑》，獲得了金獎（第一名），對此現象，引發了大陸中國畫壇激烈的爭論。《中國書畫報》為此一連12期刊載，「關於第二屆中國畫金獎

⁴¹ 〈文促會首屆岩彩藝術展研討會記錄〉，《岩彩藝術12》，2007年，北京，岩彩藝術雜誌社，頁44。

⁴² 全國中國畫展由中國美術家協會主辦，每10年舉行一次，代表了當代中國畫最高水平，1993年舉行首屆，金獎從缺。2003年在大連舉行第2屆，金獎二名。

作品的討論」、「中國畫如何界定如何評論」的討論文章。⁴³

日本畫岩彩作品，它可以說是完全按日本畫方法制作的，從中很難看到中國畫的筆墨、氣韻，以及中國畫的基本手法和規律，它出現在中國畫展覽中，我感覺無法界定和品評。但是，這樣的作品竟獲得優秀獎甚至銅獎，當然最突出的還是我們的金獎（指嚴好好的《生旦淨丑》）。（龍瑞 中國畫研究院院長）

我就是突破中國畫的局限性。（嚴好好）

《生旦淨丑》代表中國畫壇的一個新生事物。（胡明哲）

對傳統的理解要有一個寬容的態度。（甘長霖）

《生旦淨丑》很難代表目前中國畫的最高水準。（周積寅）

我會選擇傳統功力更好的作品評為金獎。（喻繼高）

為什麼把日本畫的混血兒評為中國畫的金獎。（郭西元）

岩彩畫和中國畫的本質有別。（鄭雅風）

中國畫站直了別趴下。（位正中）

這些文章標題看起來，似曾相似又如此熟悉，攻者認為岩彩畫旁門左道，背離了中國畫的本體，辯者謂其原本就是中國畫的傳統。當年在台灣發生的「國畫正統論爭」，50年後竟然在大陸又重演了一遍。

這現象說明了一個事實，經過了一、二十年的「正名排毒」運動，日本畫這棵毒草，即使能在二岸能開出香花，散發出芬芳氣息，但在中國人文化心裡深處、殖民及後殖民的視點中，香花雖香，但它裏面的汁液仍具有毒性，而這就是膠彩畫、

⁴³ 所有文章刊載於《美術》第5期，2004年，北京，頁53-65。

岩彩畫在二岸發展中的歷史宿命。

1985年林之助應邀到東海大學講授膠彩畫，開啓了台灣的膠彩學習熱潮。1991年王雄飛於北京成立「天雅重彩岩彩畫研究所」，1998年3月由中國文化部科技司開設「中國重彩（岩彩）畫高級研究班」推廣岩彩畫。日本畫幾乎同時在台灣與大陸二地興盛起來，除了時間上的偶然外，或許也是中國繪畫發展的一種必然，在表現形式上代表著對水墨畫發展主流的反思、反動，在精神上是一種對國際化潮流，返身回歸傳統的再創工程。從二岸學習膠彩畫、岩彩畫的人口結構分析，大部分是從事與水墨畫、中國畫相關的創作者，今日這批中國畫家無視於花中汁液的毒性，汲汲吸取成為改造中國畫的營養蜜汁。日本畫在台灣、大陸究竟是毒草還是香花，日本畫對近代中國畫的發展是毒液還是蜜汁，成了近代二岸美術發展中一個相當反諷的歷史研究課題，有學者認為日本畫既不是毒草也不是香花⁴⁴，那「它」是什麼？答案恐怕正藏在二岸文化學者及藝術學者的深層意識辯證之中，而難以道出。

這個難以道出的答案，從歷史的現象來看：日本畫應是無毒的，也可以是朵香花，但它必須被控制在一定的範圍與界線內，當它涉入中國畫的範疇，侵蝕到中國畫的主體價值時，它立刻就變成一棵毒草。這個現象正反映了正名運動的本質及共同的盲點。

在這個盲點下，日本畫在台灣、大陸的正名，總是自相矛盾，它既是中國畫但又不等於中國畫，它不是日本畫却又來自日本，左支右絀，難以說明，經過數十年的爭論，仍無定論，論點却又大同小異。在這種歷史現象仍存在的前題下，膠彩畫、岩彩畫的未來命運並不樂觀，而正名仍將是一個陳舊又必需不斷重覆的新鮮議題。

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

⁴⁴ 廖新田先生於「美麗新視界——台灣膠彩畫的歷史與時代意義學術研討會」中，回答提問說法。