

尋找亞洲東洋畫的當代藝術性

施世昱 Shih, Shih-yu

一、前言

東洋畫以礦物顏料做為主要的藝術表現媒材，如今已獲得了較充分的研究。¹約略而言，它是一種以印度佛教壁畫為起點，循著中亞絲綢之路經由敦煌而散佈於中國、韓國、日本等地的亞洲傳統畫種。（圖 1）廿一世紀初的今日，它彷彿已發展成亞洲最具區域文化共同性的藝術形式之一。

東洋畫並不是一個時髦的名詞。由於它是日本帝國主義時期台灣、韓國官辦美展的代表性畫種之一，因此，其名字本身即隱含了日本帝國主義「大東亞共榮圈」地理空間與歷史時間的寓意。廿一世紀的今天，它在日本、韓國、中國大陸與台灣均已發展出各種不同的變貌。由於它確實地存在於當下，因此，東洋畫確實是亞洲當代藝術的一員。雖然如此，作為一個專有名詞，「當代藝術」是具有嚴格限定意義與具體範疇的：它專指非傳統架上繪畫的複媒裝置藝術，或偏重藝術觀念之創新與顛覆的其它藝術種類。顯然地，東洋畫並不屬於嚴格意義的當代藝術範疇。

2007 年 10 月國立台灣美術館舉辦「食飽未？——亞洲藝術雙年展」，並邀請日本、韓國、大陸、香港、印度、台灣等地學者針對亞洲當代藝術展開討論。²2009 年 8 月，台中國立勤益科技大學亦邀請了日本、韓國、大陸、台灣學者舉辦「承先啓後——台灣膠彩畫的過去、現在與未來」學術研討會。³雖然這兩個國際學術研討會各有議題焦點，然就與會學者的國籍與藝術空間地圖的區

國立台灣美術館

¹ 台灣於東洋畫礦物顏料方面的研究，有詹前裕〈中國礦物色的研製與色彩特性〉，高永隆〈中國畫的顏料與色彩〉可供參考，二文均刊載於 2006 年 7 月出版的《臺灣美術》季刊 65 期。此外，近年中國大陸方面更有較集中而深入的研究成果發表。詳參：王雄飛、俞旅葵著，《礦物色使用手冊——繪畫用礦物顏料的研究與表現》，北京，人民美術出版社，2004 年。

張小鷺，《現代重彩畫技法》，北京工藝美術出版社，2003 年。

胡偉，《繪畫材料的表現藝術》，哈爾濱，黑龍江美術出版社，2001 年。

² 詳參國立台灣美術館館刊《臺灣美術》季刊第 73、74 期，「亞洲藝術雙年展論壇專輯」。

³ 這場以膠彩畫為核心的國際學術研討會雖因規模較小而無法在相關議題的討論上面面俱到，卻也較大部份地成功整合林之助「膠彩畫正名」之後的當代台灣膠彩畫發展現況。此外，代表日本、韓國與中國大陸的與會學者多在其國內專業領域具較大的代表性，是一個頗具品質的膠彩畫研討會。

由於該研討會論文集尚在出版之中，因此，本文或有引述者，只註明作者篇名，詳細頁數不及備載。以下不再說明。

域分布情況而言，兩者極為近似。本文乃以這兩個研討會的具體內容為出發，嘗試性地探討亞洲東洋畫在當代藝術影響下的可能性。

二、亞洲佛教文化圈底下的東洋畫傳播概況

日治台灣官辦美展「台、府展」以東西洋對立的概念區分成「東洋畫」與「西洋畫」二部，寫生設色的東洋畫遂取代了台灣舊有之文人水墨畫而成為畫壇主流。台灣光復，大陸渡海來台水墨畫家以正統自居，並質疑日治台灣興起的東洋畫為日本畫，此是為「正統國畫之爭」。面對此一困厄，林之助乃將東洋畫正名為膠彩畫，成功地使東洋畫 / 膠彩畫於台灣再度復興，乃有「台灣膠彩畫之父」的美名。⁴（圖 2）

事實上，積累於膠彩畫底層的歷史文化脈絡是豐厚的，潛藏在東洋畫底下的空間地域範疇也是廣闊的，以此，東洋畫或具備走向世界藝術頂峰的潛能。它不僅在亞洲國際空間的涵蓋面向上不下於當紅的當代藝術，它也因為在地性的歷史文化累積而俱備未來長遠發展的可能性，當然地，它也因此而俱備了在後現代文化全球化語境裡活躍於亞洲當代藝術裡的動力性基礎。

更進一步地，倘若我們將東洋畫的歷史脈絡予以上溯，那麼，縱使是以之與水墨畫相較，它或也是傳播範圍最廣的、最具民間普遍性及連綿不絕之文化傳承性的亞洲傳統繪畫之一。大陸廈門大學李潔說：

從歷史上看，使用礦物顏料作畫有著悠久的歷史。早在兩萬年前的舊石器時代，我們的祖先就在狩獵之餘，開始用天然的礦物質顏料，在洞窟或岩壁上描繪自己的狩獵物件、圖騰以及巫術等活動。社會的發展，橫貫歐亞大陸的古絲綢之路的建立，在商貿往來、宗教傳播以及文化交流的同時，伴隨著國際文化——佛教岩彩壁畫的東漸，來自地中海沿岸的古希臘、波斯以及印度等地區的岩彩藝術樣式，在與當地本土文化藝術的交流與融合中，逐漸演變成具有不同地域文化特色的藝術樣式。岩彩畫作為多元文化藝術融合的結晶，發展至唐代已趨於成熟，在當時的中

⁴「台灣膠彩畫之父林之助」或已成共識矣，時任行政院文化建設委員會主任委員邱坤良亦曾具名肯定。

見：邱坤良，〈踩著踢踏舞步的膠彩捍衛戰士〉，《台灣膠彩畫的捍衛者：林之助》，台中市，國立台灣美術館，民國九十六年，頁 4。

國繪畫藝術史上居於主流地位；並對日本、朝鮮、印度等亞洲國家的繪畫產生了重要的影響。⁵

李潔以佛教文化傳播的時空脈絡描述當代東洋畫 / 膠彩畫 / 岩彩畫發展的史前史，亦獲得了韓國慶南大學李承遠的呼應。李承遠說：

彩色畫在韓國美術史上佔有相當重要的地位，早在韓國的三國時代（西元第四到第七世紀），用色鮮麗、構圖生動、筆觸熟練的高句麗古墓壁畫，以及百濟及新羅壁畫就都屬彩色畫一脈。之後高麗時代帶有金色與青綠色彩，莊嚴華麗的佛畫，以及朝鮮時代出自庶民階層，呈現民間生活的實用性民藝繪畫，也都帶有強烈的彩色畫風格。而其中的壁畫與佛畫早期都受中國畫風影響，而後才逐漸走出韓國的自有風格，兩者都展現出韓國吸收外來文化，進而轉化出本土風格的能力。⁶

我們或可想像，東洋畫 / 日本畫 / 膠彩畫 / 岩彩畫 / 彩色畫的共同源頭大約是一個伴隨著亞洲佛教傳播歷程而普及於庶民生活的時空範疇，它與西方基督教藝術有著較明顯的區隔。只是，這種在台灣被林之助正名為膠彩畫的古老東方繪畫媒材與形式風格，在缺乏西方基督教文化霸權的加持下，背負了亞洲遭受帝國主義侵略的歷史宿命。它不得不於廿世紀的各個歷史階段裡，於東西文化交匯的夾縫中，以在地性主體的覺悟姿態苦苦求生…這絕然不同於當代藝術菁英們以絕對的優越地位優游於各種文化間隙的遊戲逍遙。以此，隨著時間的演化，這種以礦物顏料作為主要媒材的東洋畫乃在亞洲各地幻化出種種不同的區域風格與國別名稱。

三、近代日本畫影響下的台灣膠彩畫、大陸岩彩畫與韓國彩色畫

這個發源於印度佛教文化的，以礦物顏料作為主要繪畫媒材的畫種，在歷史的漫漫長河中沿著絲綢之路傳播到亞洲各地，理所當然地衍生出種種地方風格。約略而言，中亞古代壁畫近年已獲得了大陸岩彩畫家予以高度重視地臨摹研究，⁷日治台灣膠彩畫則成功地表現出亞熱帶氣候的「地方色彩」而獲得美術

⁵李潔，〈從大陸與臺灣岩彩課程的比較研究看當代岩彩（膠彩）教學的發展趨勢〉，《傳承與創新——台灣膠彩畫的過去、現在與未來》，台中縣太平市，國立勤益科技大學，民國九十八年。

⁶李承遠，〈近代韓國彩色畫和台灣膠彩畫的比較〉，《傳承與創新——台灣膠彩畫的過去、現在與未來》，台中縣太平市，國立勤益科技大學，民國九十八年。

⁷大陸岩彩畫家絕然不同於台灣膠彩畫的創作觀念是對臨摹的絕對重視，它甚至發展成一套專門的「臨摹學」。這確實是與日治時代以下的台灣膠彩畫反對抄襲臨摹、鼓勵寫生的創作態度

史學者的高度肯定（圖 3）。⁸相對於台灣與中國大陸的仇日情節，韓國彩色畫發展卻已蓬勃地發展成「韓國畫」了（圖 4）。廿世紀亞洲東洋畫的濫觴——日本畫——更獲得了世界性的肯定（圖 5、圖 6）。只是，面對著膠彩畫、日本畫、韓國畫、岩彩畫等等東洋畫的不同名稱，我們該如何釐清其間之錯綜複雜關係呢？

也許，我們可以將亞洲當代東洋畫發展視之為一個同中有異、異中有同的結構性關係吧！

十餘年來積極地親身參與大陸岩彩畫興起過程的台灣膠彩畫家高永隆說：

台灣的膠彩畫與大陸的重彩畫、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：1、源自古代中國（東方）古代的繪畫風格與繪畫形式。2 近代學自日本畫，大量學習日本畫的材料技法。3 以礦物性顏料或一般的粉狀顏料，調和膠水繪製作品。4 強調色彩的表現，注重媒材質感，有別於水墨畫。5 採用綜合及統攝的方式創作，追求具現代性的繪畫表現。⁹

不僅台灣膠彩畫與大陸岩彩畫同受近代日本畫的影響，韓國彩色畫亦是如此；尤有甚者，近代韓國彩色畫因日治「鮮展」而興起，其歷程與台灣膠彩畫因日治「台展」而興起的情況非常類似。李承遠說：

協展（書畫協會展，1921-1936）開始於 1921 年，次年（1922 年 5 月）官辦的「朝鮮美術展覽會」（簡稱鮮展，1923-1944）就跟著創立並帶來新的美術政策。

在日本的壓迫統治下，這一代的韓國畫家雖然深受日本畫風影響，但他們所展現的作品空間，卻以溫和的手段改造了獨立前的韓國畫壇，在彩

差異懸殊的。大陸岩彩畫家重視臨摹古壁畫的事例俯拾皆是，此處僅引註現任敦煌藝術研究院美術研究所所長侯黎明的論文名稱為例說明。

參：侯黎明，〈敦煌壁畫臨摹學概述〉，《岩彩藝術》，北京岩彩天雅藝術中心，2007 年 3 月。

⁸ 參：顏娟英，〈台展時期東洋畫的地方色彩〉，《台灣東洋畫探源》，台北市立美術館，2000 年。

⁹ 高永隆，〈殊途或異路——台灣膠彩與大陸岩彩〉，《傳承與創新——台灣膠彩畫的過去、現在與未來》，台中縣太平市，國立勤益科技大學，民國九十八年。

色畫壇扮演樞紐的地位。其中在 1944 年鮮展最終展才出現的畫壇新秀，在解放後都能逐漸擺脫日本畫風，展出獨特的自我風格。

到了七十年代，韓國彩色畫終於成功脫離過去的東洋畫範疇，成為獨立的韓國畫。¹⁰

那麼，這種在台灣由林之助正名為膠彩畫，在韓國稱之為韓國畫或彩色畫，在大陸稱為重彩畫或岩彩畫的東洋畫，它們在廿世紀的發展歷程裡的共同源頭日本畫，其情況又是如何呢？

約略而言，古代日本繪畫深受中國影響：首先是仿效唐代金碧山水之重彩風格的「唐繪」，接著是稱之為「漢畫」的南宋水墨畫傳入日本，繼之傳入日本的明清文人畫風格在日本則稱之為「南畫」。其中，「唐繪」不僅保留了中國唐代金碧山水的重彩風格，亦在發展過程中融入了日本特有的審美趣味而形成「大和繪」，成為最具民族代表性的日本繪畫。

一同於西方帝國主義侵略下的亞洲，十九世紀的日本亦努力救亡圖存。在明治維新的西化運動風潮下，傳統日本美術一度遭到遺棄。1896 年東京美術學校成立，菲洛羅沙（Ernest Fonollose, 1853-1908），岡倉天心（1862-1913）等倡議日本畫改革論，乃有橫山大觀、菱田春草等東美學生在日本既有之大和繪、琳派、狩野派的色繪基礎上，採用西方印象派技法，創造出「朦朧體」的改良式日本畫。這種沒線主彩的繪畫風格確實刺激了新日本畫的蓬勃發展。¹¹ 隨著近代日本帝國主義的興起，這種以色彩表現為主要特色的新日本畫，乃以「東洋畫」之名而在殖民範圍所及的地區傳布開來，韓國、台灣、中國大陸均有留學生赴日學習。如今，經歷了近百年發展，東亞各地區亦逐漸發展出各自的東洋畫特色，畫種名稱也多元而混亂了起來。只是，這種表面上的多元混亂情況又未嘗不是讓我們感到親切的後現代文化全球化景觀呢！

四、尋找當代藝術風潮裡的亞洲東洋畫

在消費文化全球化的時尚風潮裡，亞洲當代藝術確實已獲得了世界性的成功。香港城市大學馮美瑩說：

¹⁰李承遠，〈近代韓國彩色畫和台灣膠彩畫的比較〉，《傳承與創新——台灣膠彩畫的過去、現在與未來》，台中縣太平市，國立勤益科技大學，民國九十八年。

¹¹關於近代日本畫，參：劉奇俊，〈日本繪畫百年〉，《藝術家》302 期，2000 年 7 月。

亞洲的藝術市場很自然受到歐美藝術市場影響，而亞洲當代藝術家更一度活躍於國際藝術舞台，贏得觀眾的賞識及重視，更在博覽會及市場上獲得一定的地位。例如日本的村上隆（Takashi Murakami）、韓國的李禹煥、中國大陸的方力鈞、張曉剛及近期創交易紀錄的蔡國強作品等。這些現象都反映隨著金融發展，國外及亞洲本土對當代藝術的重視和關注有所提升。¹²

亞洲當代藝術的成功引起了其它傳統藝術媒材創作者的反省與借鏡；僅就亞洲東洋畫而言，大陸、台灣、日本、韓國（圖 7）等地區的東洋畫家無不例外。其中，中國大陸岩彩畫家由於在亞洲地區興起較晚，對當代藝術的吸收容納尤顯激進。

或有大陸岩彩畫家（圖 8）急欲與傳統工筆重彩畫（圖 9）進行切割，¹³因此引進當代藝術的形式技法，視礦物顏料為一種複媒裝置藝術的媒介物，甚至有完全捨棄傳統架上繪畫的形式而名之為「岩彩藝術」者。¹⁴筆者懷疑，欲擴展岩彩畫而將之無限地上綱成「岩彩藝術」，此舉或已較嚴重地模糊了岩彩畫的定義與範疇；以平面繪畫的否定性故，使岩彩畫矮化成當代藝術裡微不足道的部份。這種隱含平面繪畫之否定性的「岩彩藝術」觀點並不為本文所取。相反地，在一片解構與越界的文藝創作流行時尚裡，我們或該逆向思考地認真考慮亞洲傳統東洋畫的規範與劃界等限定性問題；豈不知辯證反思正是當代藝術最重要的藝術內涵與藝術價值之所在！¹⁵亞洲傳統東洋畫理當從議題關懷與思想方法

¹² 馮美瑩，〈亞洲當代藝術現象〉，《臺灣美術》季刊 74 期，2008 年 10 月，頁 7。

¹³ 當代中國大陸岩彩畫由於興起較晚，另一方面也急欲擺脫工筆重彩畫的影響，因此有較激進的「岩彩藝術」觀點產生。暫且不論「岩彩」與「重彩」之間的美術創作觀念差異，筆者懷疑，就中多少或有鬥爭的成份存在吧！

詳參：高永隆，〈毒草或香花——日本畫在台灣、大陸的正名與宿命〉，《臺灣美術》季刊 76 期，2009 年 4 月。

¹⁴ 大陸岩彩畫家王雄飛說：「『岩彩畫』與『重彩畫』的區別還主要體現在對材質的理解上，岩彩畫更加強調材質、肌理在畫面的運用，豐富了創作手段，擴充了創作空間。在創作形式上更勇於打破傳統，可以從平面繪畫走向立體裝置，甚至是影視作品，這是一種思想的解放，思維的超越，也正是『岩彩畫』最具吸引力與發展前景的關鍵所在。」

王雄飛，〈談第四屆中國重彩岩彩畫展〉，《岩彩藝術》，北京岩彩天雅藝術中心，2007 年 3 月，頁 36。

¹⁵ 2003 年由行政院文化建設委員會策劃的「台灣當代美術大系」即有「觀念·辯證」的議題探討。

李思賢，《台灣當代美術大系——議題篇：觀念·辯證》，台北市，文建會，2003 年。

接近當代藝術主流，而不僅止於媒材技法的形式搬弄或文化政治的策略操作。

16

面對亞洲當代藝術之解構、越界、遊牧、間隙等等以顛覆斷裂權充藝術創造的藝術觀念，日本福岡美術館館長石田武壽即立場鮮明地懷疑道：

我煩惱的事情在於，亞洲的美術到底是什麼？另一點是美術與非美術的極限在哪裡？非美術的物品現在已經進到美術了，但是到底會進行到怎樣的階段？我們的三年展可以包含到哪一個階段？¹⁷

面對石田館長的困擾，反思著亞洲傳統東洋畫，我們或該警覺：在吸收當代藝術之積極性價值的同時，東洋畫創作者難道不應該更堅持亞洲傳統礦物顏料的媒材特性，（圖 10、圖 11、圖 12、圖 13）¹⁸進而鮮明其獨特的亞洲在地繪畫主體性嗎？或者是，傳統繪畫媒材應該以進步之名而隨著西方達達主義材質革命的腳步，逐漸地向複媒裝置藝術靠攏而與當代藝術接軌？（圖 14、圖 15、圖 16）

顯然地，僅從當代藝術現象而言，不論是水墨、油畫或者是東洋畫，上述兩種創作傾向均有相當的創作人口，也因此，縱然東洋畫或拒絕顛覆自身以成為當代藝術複媒裝置底下的一員，亦無人能因為它位屬末流而否認它是當代眾多藝術門類裡的一種。亞洲傳統東洋畫確實是在廿一世紀的當下仍蓬勃地發展著的，只是，雖然如此，它可能仍無法歸屬於狹義的當代藝術範疇。因此，就當代主流藝壇的熱門議題而言，所謂的亞洲當代藝術應該是限定性地以國際雙年展或三年展為主要展覽場域的複媒裝置藝術而言，而不是指水墨或膠彩等亞洲傳統繪畫。但是，由於當代藝術主流者們在擬定討論議題時，以確保討論過程各抒己見的開放態度故，往往僅出之以非限定性的修辭，因此為傳統媒材的暗度陳倉留下了越界的間隙。

當代藝術的「當代」不是修辭性的形容詞，而是具有嚴格限定意義的專有名詞。顯然地，當代藝術是以觀念為主體的前衛藝術，而不包含廿一世紀當下仍

¹⁶ 亞洲著名的旅日韓國當代藝術家李禹煥的東洋畫作品，或可為做為這方面的代表人物。關於李禹煥，除了前述香港城市大學馮美瑩之引文有所提及之外，大陸方面的東洋畫專業雜誌亦有專訪介紹。

詳參：潘力，〈走進“物派”——訪日本著名當代藝術家李禹煥、菅木志雄〉，《東方岩彩》第 2 期，北京市，華夏文藝出版社，2007 年 4 月。

¹⁷ 見：芮嘉勇、薛平海記錄，〈2007 亞洲美術館館長及策展人會議——綜合座談會紀錄〉，《臺灣美術》季刊 73 期，2008 年 7 月，頁 63。

¹⁸ 關於圖片的選用，以著作權法之故，在台灣多須徵得畫家之同意，故本文僅以畫家主動提供之圖片以為抽樣事例。這幾位畫家當然不能代表台灣當代全體膠彩畫發展之風貌，但是他們確實是較長久地使用膠彩顏料進行繪畫創作，仍具有片面之象徵性。

存在著的種種傳統繪畫；至少，它應該是以城市消費流行時尚的文化議題為主體內涵的繪畫或雕塑，而不是在地性歷史文化傳承的民俗題材表現。因此，從策略層面而言，傳統繪畫欲擠進當代藝術討論之列，它應當自行開發文化議題，把「當代藝術」予以解構，以發言權之爭來開創東洋畫的新時代，而不僅僅是扭曲自身媒材特性地效法複媒裝置藝術。

以此，我們或該將關注焦點轉移至不同藝術位階之間的策略實踐關係。這也就是說，亞洲傳統東洋畫面對著當代藝術主流，它的思考方向或可通過亞洲當代藝術對應於歐美藝術雙年展的關係來獲得洞見。因此，雖然所謂的亞洲藝術主體性問題是由亞洲當代藝術主流者們所提出的，但是，身為亞洲藝術之一員的傳統東洋畫創作者亦當嚴正地面對此一課題。

五、亞洲當代藝術的策略、實踐與反思

一同於近代日本畫引領了廿世紀亞洲東洋畫發展，面對著強勢的歐美藝術雙年展模式，亞洲當代藝術也是經由日本經驗引領而得進入世界藝壇。由於日本相對於歐美當代藝術仍屬邊緣，因此，它的成功範例或值得亞洲各國借鏡。澳洲國立大學桑布拉尼（Chaitanya Sambrain）便視日本當代藝術為這方面的成功範例。他轉引 John Clark 的談話道：

日本前衛藝術不只是「日本的」；它也形成一道和歐洲現代主義本身相互交流的歷史軌跡…日本藝術家在當時即使和一些歐洲小國、大洋洲各島國以及拉美藝術家一樣不受主流藝術史——也就是以畢卡索、康丁斯基或蒙德里安為創新者代表人物的藝術史——重視，依然積極參與了許多藝術運動…」我在此必須特別強調，在試圖建構一套可藉以理解光譜上各異奇趣的當代文化展現的批評與策展架構時，不同等級的藝術史方法論和更細緻的語彙使用是必要的。是否需要如此大眾化的架構，以及是否的確可以有某種本質上單一的架構，皆是假設性問題。因為如果我們視「多元性」或「差異」為公開認定的目標，那麼要求調整既有歷史架構以便於釋出一些空間給所謂的「他者」也很可能有在同一個全稱式、概括全體的典範之下，吸收各種不同的歷史並提出光譜上各不同的「大論

述」的危險。這將一直是個開放的問題，而且是個絕對需要進一步討論與辯論的問題。¹⁹

不同於桑布拉尼以肯定日本當代藝術的成功而反省美術史研究方法或策展架構者，與之相對的，台灣藝評家龔卓軍則引據法國結構-解構主義文化理論家傅科（Michel Foucault）理論，在對亞洲的現代性進程予以探討之後，以「現代性與視覺虛無主義」的隱喻性修辭作為對日本當代藝術的負面暗示與批評。相對於桑布拉尼的經驗性歸納論述，龔卓軍以演繹法論述道：

日本是亞洲第一個開始反抗被吞食者身分，努力將自身轉化為吞食者的國家。

中方現代性視覺體制中同時扮演觀看、生產消費與自我規訓三重角色的新型觀察者。這種新型的觀察者，不啻是被吞食者的肖像、亞洲現代視覺處境的肖像。透過二次世界大戰的參戰，日本企圖發明其抽象過後的世界圖像：「東亞共榮圈」，卻失敗了。日本也企圖在現代美術上在被吞食之後的吞食想像基礎上，發明其嶄新的現代自我，卻出現了所謂的前衛藝術上的「惡性場所」。²⁰

誠如龔卓軍所言，身陷亞洲現代性進程之中，以「虛無映照虛無」的日本動漫文化確實是一個絕佳的反諷事例，它就如同龔卓軍所描述的「惡性場所」一般，日本當代藝術仍舊是未脫傅科與哈伯瑪斯（Jurgen Habermas）所不滿的「現代藝術褊狹的審美主義（aesthetucism）」。

如上所述，以日本為首的亞洲當代藝術之評價，見仁見智。又，雖然上述兩位藝評家在歸納或演繹方法的運用上或有不同，但是，龔卓軍的立論主旨或與桑布拉尼沒有太大的差距，這是因為桑布拉尼也曾以印度藝術為例提醒道：

我們早已超越了過去那種亞洲當代藝術只要能夠出現在國際場合，這本身就已經值得稱頌的階段；持續為此沾沾自喜至多只會被視為天真，最遭的是還可能變成一種混淆視聽或高傲的態度。²¹

質言之，他們二人的共同關懷對象都已遠遠地超越了當代藝術玩弄策略操作或政治經濟學的現實名利權謀層面，轉而昇華到了更高邁的終極性藝術理想

¹⁹ 柴坦尼亞·桑布拉尼（Chaitanya Sambrain），〈「內用還是外帶？」：以全球藝術界為對象的景觀生產〉，《臺灣美術》季刊 74 期，2008 年 10 月，頁 16。

²⁰ 龔卓軍，〈人形、裝置、另類現代性〉，《臺灣美術》季刊 73 期，2008 年 7 月，頁 15。

²¹ 同註 19，頁 15。

的反省裡去了。也因此，間接地，他們二人亦為飽受迷惘之苦的一般大眾暗示了鑑別當代藝術之個別優劣的審美判準。因此，我們或該以此一更形高邁的審美判準反思亞洲傳統東洋畫，而不僅止於複媒裝置的外在形式摹仿。

六、東洋畫的在地性反思

香港城市大學馮美瑩以呼應龔卓軍、桑布拉尼反省亞洲在地藝術主體性的話語道：

世界資訊越趨發達，全球一體化的大氣候下，威脅到各地方對本土藝術文化特色關注。當代藝術文化不可能有明顯的「國界性」。然而這些交流（interaction）能豐富並活化其本土藝術文化發展（enrich & invigorate its own culture），從而助長開創嶄新，更具承受力及續發性的本土藝術文化語言。亞洲應藉著這股力量成為當代藝術發展的一個重要的主流地區。不過，藝術最終的價值，在於作品的質量而不在藝術家的出身。²²

若就亞洲當代藝術所關心的亞洲藝術主體性而言，由於亞洲東洋畫的展開僅只是近百年的事，因此，較之水墨畫，它沒有過分沈重的歷史包袱，較之追逐城市消費經濟全球化的當代藝術，它也沒有脫離在地歷史文化傳統的疑慮。只是，東洋畫這種亞洲傳統繪畫媒材在當代藝術裡的可能性到底如何呢？

作為一種廿一世紀再興的亞洲傳統媒材，東洋畫既然尚未躍上藝壇主流發言台，它確實該認真地通過當代藝術之後現代文化全球化議題以反思亞洲傳統本土藝術的創作立場。只是，它該採取什麼樣的立場呢？是學習當代藝術的機巧策略與修辭論述為滿足？還是更形高邁地深刻反省藝術理想的形上美學問題呢？

關於東洋畫，它的國別名稱與技法形式多種多樣；從積極面來講，其多樣性或已俱備了後現代藝術多元開放的性格特徵，但是，也因此，相對於講究現代性說理清晰的研究論述而言，它的多樣開放性適足以混亂討論焦點。面對著這種兩難情況，馮美瑩討論當代藝術的方法或與高永隆的東洋畫分析相似，是一種異中求同、同中存異的辯證觀點；所差別者是，不同於亞洲東洋畫的歷時性探源，亞洲當代藝術或更關注於共時性的結構探索。以此，較缺乏共時性結構的思考面向，這或許是亞洲當代東洋畫發展的不足之處？！這也是當代台灣膠彩畫創作往往片面地引述西方現代主義藝術理論以為創作論述，大陸岩彩畫

²² 馮美瑩，〈亞洲當代藝術現象〉，《臺灣美術》季刊 74 期，2008 年 10 月，頁 11。

領導者頻頻呼籲以岩彩畫反映時代的原因吧？！果然如此，這未免讓人感到可惜。

僅就當代藝術基於文化政治策略部署而更形關注共時性結構的思考面向而言，不論是複媒裝置或礦物膠彩，它們都只是藝術表現的一種中性媒材，不同媒材之間理當沒有價值差異的分別。只是，雖然如此，我們仍須警覺：當代藝術所言說的亞洲在地主體性，其具體內容早已經不是台灣鄉土運動時代以村屋牛車作為繪畫題材，或者是大陸岩彩畫家以少數民族或城市景觀入畫就代表著在地文化關懷了！（圖 17、圖 18）可惜的是，這個侷限似乎尚未被台海兩地的多數當代東洋畫家們所認識。

亞洲東洋畫家多專注於礦物顏料的材質特性表現；這絕對是優點，也可能是缺點。說它是優點，這是因為我們無法忽略礦物顏料以獨特的媒材特性表現而有別於其它藝術媒材，進而形塑其繪畫主體性（圖 19、圖 20）。但是，我們也不該因此而過分地沈迷於礦物顏料的獨特魅力，傳統繪畫媒材創作者亦應當從西方文化理論的視角反思東洋畫的創作美學（圖 21、圖 22）；美術史或藝術批評等理論研究面向亦應當有此探討。只是，東洋畫創作與理論研究表面上非常努力地追趕當代藝術潮流，但真正能在藝術觀念或美學思想層面參與當代文化議題之討論者或較少些。

當台灣膠彩畫與大陸岩彩畫均因為日本帝國主義記憶而飽受猜忌懷疑之時，豈不知猜忌懷疑的背後亦已暗含肯定於其中矣！以此，日本畫的反動者或該有更冷靜的反省與思考。面對著近代日本畫（圖 23、圖 24）的直接影響與西方後現代文化全球化的包圍，東洋畫作為一種廿一世紀再興的亞洲傳統繪畫媒材，它或該在激進與反動之外，另有更形高邁與開闊的不同反省。

身為一個亞洲在地的東洋畫家，他或必須一直思考著什麼樣的作品可以跨越國界，而什麼樣的作品只能在地性地被了解與接受。桑布拉尼說：

只要「文化」一詞繼續挑起「位置」或「純正性」之類的棘手議題，那麼某種以「文化」當作人類互動所仰賴的基本分類法則的「未來」概念，勢必使東西方關係之間種種早已廣為人知的諷刺與不義歷久不衰。

23

誠如桑布拉尼所言，這極可能是一個永遠無解的課題。也因此，東洋畫既然是以邊緣的位置面對當代藝術主流，它的戰略位置更顯艱峻，以此，它更需

²³ 同註 19，頁 22。

要深入再深入地反省與思考，而不僅僅是一知半解地撿拾當代藝術主流的牙慧而滿足。

七、代結論：亞洲東洋畫主體的結構與解構

或有不認同當代藝術之文化政治策略者以為：東洋畫何必糾纏於主客體二元對立之間的結構、解構關係呢？東洋畫與當代藝術無須對立，它們或可同時共榮！筆者坦承，這確實是一種美好的藝術理想，只是，它的完成或需較長久的實踐與等待；更令人感到無奈的是，當代藝術環境活生生地像是一場生存鬥爭實踐，它或距離「美無功利論」的晶瑩純粹境界較遠些。

當代藝術真的是一個介於美學理想與策略實踐之間的無法彌補的巨大落差？！於是乎，我們彷彿又回到了原點：策略者仍言談策略，理想者乃形容理想。只是，就存有學的角度而言，不論是現實策略者或浪漫理想者，它最終都將回歸到主體性反思裡來吧！亞洲藝術的當代反思便是如此。

曾經舉辦「2007 亞洲藝術雙年展」的國立台灣美術館館長薛保瑕說：

若以異國情調觀看亞洲，那是誰眼中的亞洲？如果我們訴求不同的觀點，那我們如何做到這件事情？接下來的討論，我想就實質面來談，我們可以如何做？如何開拓亞洲當代藝術發展的面向？

以這次亞洲藝術雙年展為例，國美館所蒐集的資料中，現今人存在的情境與自覺是許多亞洲藝術家所關切的主題。²⁴

西方發達國家以異國情調之眼窺視亞洲，引起了亞洲當代藝術的主體反省與議題討論；其中，城市建築與數位影音等前衛藝術媒材大約是最受矚目的部份；在形式與內涵確定之後，操作策略乃提上議程。在這個為當代藝術擬定的討論框架裡，東洋畫以媒材限定故，果欲參與亞洲當代藝術討論，那麼，它將如何修正其自身歷史傳承的既有題材形式與審美內涵？在世界二分一人口居住於都會城市的文化全球化的今天，東洋畫創作者又該如何思考亞洲傳統在地性的世界文化全球化之轉換呢？²⁵或許，漫長佛教文化傳播的歷史累積與空間遼

²⁴見：芮嘉勇、薛平海記錄，〈2007 亞洲美術館館長及策展人會議——綜合座談會紀錄〉，《臺灣美術》季刊 73 期，2008 年 7 月，頁 60、61。

²⁵新加坡來台與會的美術館館長郭建超說：「八、九十年代只有韓國與日本在威尼斯有國家館。而在面對國際當代藝術的情況，使得每個國家都認為在威尼斯這個悠久歷史的雙年展需要國家代表，但同時很多人也覺得國家代表在威尼斯的方式已經不再實用了。在當今全球化的狀況下，這是我們可以討論的。」

闊而呈各國殊異的亞洲在地文化發展，其本身所俱備的豐厚潛能已讓亞洲東洋畫足堪脫離當代藝術主流之羈絆，以本身具備的歷史文化累積獨立性地思考「全球化 / 在地性」議題及運用藝術形式加以表現的潛能。（圖 25）

何乏筆在探討中國繪畫之山水樹石的當代性時，以庫爾貝（Gustave Courbet）著名作品《世界的起源》說明當代文論的越界概念及其所蘊藏的轉型動力。何乏筆說：

《世界的起源》因為仍然是裸體畫而恰好不是「現代性的標記」：裸體的遺韻變成它前現代的成分。這幅畫仍透過古典裸體的越界來進入赤裸生命的另類探索。所代表的是一種轉型動力，即從形式美學到生命美學的轉折。²⁶

其實，類似這種力圖追趕西方發達國家的「轉型動力」在近百年亞洲不僅僅是存在著的，它的要求也是非常急迫的，只是，不管是百年前的被迫轉型或者是廿一世紀初隨著世界文化全球化而自發的內在調整，它都是一種牽涉層面廣泛的變革活動，自然地也引起了討論與爭議，所差別者恐怕只是「中體西用」、「洋才和魂」變成了在地化或全球化等等不同的修辭性術語罷了。前述引文中，龔卓軍以「吞食」形容東西文化之間的吸收涵化現象，這也是不離東西對立之辯證性思維的。只是，除了現代、後現代的時間性對立，以及東方與西方之間的空間對立性思考外，僅就亞洲東洋畫而言，不同國家與不同傳統之間確也有著不同的差異性存在。國立台灣美術館崔詠雪說：

亞洲國家文化概念，思想很多是混合的，不是單一民族的。所以亞洲國家本身的同質性、異質性存在其中，亞洲國家的文化思想概念有彼此的關聯性，要談到區域文化的研究要比以前更細膩更深入，對亞洲的研究和資訊需求就比以前更加強烈。²⁷

策展人王嘉驥也說：

見：芮嘉勇、薛平海記錄，〈2007 亞洲美術館館長及策展人會議——綜合座談會紀錄〉，《臺灣美術》季刊 73 期，2008 年 7 月，頁 56。

²⁶ 何乏筆，〈裸體與石頭能否比較？生命美學的跨文化探索〉，《臺灣美術》季刊 73 期，2008 年 7 月，頁 27。

²⁷ 見：芮嘉勇、薛平海記錄，〈2007 亞洲美術館館長及策展人會議——綜合座談會紀錄〉，《臺灣美術》季刊 73 期，2008 年 7 月，頁 57。

exotica 異國情調的問題——所謂亞洲相對於歐、美的異國情調。亞洲其實就是一個很大的地理名詞，亞洲內部有太多的異國情調自己都還沒有解決。亞洲究竟是怎麼樣的一個概念？」²⁸

以此，我們或該更嚴正地面對亞洲東洋畫的內部殊異性。

隨著佛教文化傳播過程而逐次衍生的亞洲東洋畫，現今已發展成台灣膠彩畫、大陸岩彩畫、韓國彩色畫、近代日本畫等等變體。這些以個別國家或媒材特性命名的畫種，它們之間的共通點與差異性到底如何？倘若我們能將亞洲東洋畫這個問題予以解構或問題化，把亞洲東洋畫予以較深入的討論，我們或能對亞洲東洋畫有一個較清楚的認識，如此，我們或能更進一步地以之反思西方後現代文化全球化。²⁹只是，作為反映時代或表現時代的東洋畫，當我們討論亞洲東洋畫的當代藝術化或是在地文化全球化之時，我們的文化論述姿態到底是什麼呢？暫處於低下位階的東洋畫或當期許與當代藝術共榮發展而不是彼此取代。

也或許，上述問題的回答只能是一個沒有答案的寓言，它只是繼承過往-批判當代-展望未來，如此而已。無奈而諷刺的歷史事實是，當我們勾勒以亞洲東洋畫對應於西方文化全球化概念之時，近代亞洲東洋畫的動力基礎卻是亞洲帝國主義的代表國家日本「東亞共榮圈」概念。

國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

²⁸見：芮嘉勇、薛平海記錄，〈2007 亞洲美術館館長及策展人會議——綜合座談會紀錄〉，《臺灣美術》季刊 73 期，2008 年 7 月，頁 61。

²⁹香港張頌仁：「如何定義亞洲。也許一個更簡單的方法，我們做一個亞洲的展覽，就是跟鄰居作一個密切的交流，瞭解我們隔壁有什麼人，在做什麼事情，也許這是更簡單的一種定位。」

見：見：芮嘉勇、薛平海記錄，〈2007 亞洲美術館館長及策展人會議——綜合座談會紀錄〉，《臺灣美術》季刊 73 期，2008 年 7 月，頁 62。