

從「東洋畫特質」論臺灣膠彩畫家的文化認同（1927-1974）

On Cultural Identity of Taiwanese Glue Painting Artists (1927-1974) from the Perspective of “Toyoga Paintings” / Lu, Chin-lung

呂金龍 Lu, Chin-Lung

摘要

觀察臺灣的膠彩畫發展，在日治時期經由日本殖民政府所開辦的「臺展」、「府展」而得以萌芽、茁壯，卻在光復之後的「正統國畫之爭」時，因為意識型態的對立，遭到排擠和打壓，而陷入了逐漸式微的時代命運，幸虧在前輩膠彩畫家的堅持與傳承之下，膠彩畫才得以延續和發揚。在這一段興起、困頓、傳承與再生的發展歷程中，所有不同的文化衝擊所帶給膠彩畫發展的影響，都是我們在進行美術史的研究與論述時，所不能輕易忽視的。

日治時期的膠彩畫家，在官辦美術展覽的審美標準和日籍畫家的指導下，以「筆墨線條」和「寫生觀念」所建構的「東洋畫特質」為創作思維，建立了個人的繪畫風格，但卻在臺灣光復以後的時代變局之下，被迫作出調整與適應。膠彩畫家採取不同的態度面對文化主體認同的差異時，深刻地影響其繪畫風格的表現，使得光復以後的膠彩畫發展，在隱含著歷史的文化糾結之下，呈現出「亦中亦西」的多元樣貌。

本文試著運用後殖民理論和詮釋，探索從日治時期到七〇年代（1927-1974年）之間，膠彩畫家因文化認同的轉變，所帶給膠彩畫家在創作風格上的影響，並冀望進一步的藉由過往歷史的梳理與釐清，為當代的臺灣膠彩畫發展方向，提供些許建設性的省思。

關鍵字：膠彩畫、東洋畫特質、正統國畫之爭、文化認同

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

一、前言

臺灣膠彩畫於日治時期自日本傳入，稱之為東洋畫，¹若從 1927 年第 1 屆「臺灣美術展覽會」（以下簡稱「臺展」）視為膠彩畫在臺灣發展的起始點，迄今仍不過八十餘年的光景，走過臺、府展的生根萌芽階段，卻在應該持續茁壯的時候，在臺灣光復初期，因國民政府意識型態的對立而被打壓，隨後又經歷了「正統國畫之爭」和官辦展覽評審及得獎席次的排擠。正當「正統國畫之爭」逐漸白熱化之際，1960 年第 15 屆的「全省美術展覽會」（以下簡稱「省展」），國畫部分成一、二部，膠彩畫則退居於「國畫二部」，1974 年第 28 屆「省展」，更因裱框的問題，而被迫停止徵件²。膠彩畫的發展自此步上了逐漸式微和邊緣化的時代命運。

這段時期的膠彩畫家，除了受到官辦美術展覽的排擠，更面臨著學校教育的斷層和繪畫媒材的匱乏，在如此艱困的環境下，藉由臺、府展的肯定而成名的第一代膠彩畫家依然孜孜不倦的持續創作，堅持將膠彩畫的傳承視為終身的職志，而第二代膠彩畫家更是每年出品官辦美展，競逐獎項，以尋求藝術創作的自我肯定，其毅力與態度，是吾輩所應學習的。回首這段膠彩畫在臺灣發展近二分之一時間的歷史，又豈是美術史者僅以幾筆可以輕輕略過。

在歷屆「省展」中出品及獲獎所累積的膠彩畫作品，成了那段艱辛歷程最佳的見證者。然而，令筆者好奇的是，第一代膠彩畫家由日治時期過渡到光復之後時，在驚濤駭浪的時代氛圍下，其繪畫風格有著怎樣的轉變？而且在脫離了日本的殖民統治之後，其繪畫風格的轉變是否反應著畫家的文化認同？而筆者同時又關注著第二代膠彩畫家在沒有學校膠彩課程的環境下，僅以「畫塾」的方式學習，其繪畫風格是否僅只是單向的向老師學習而已，畫家是否試圖著尋求繪畫表現的突破，創造個人的時代風格呢？筆者試著從日治時期以「筆墨線條」和「寫生觀念」所建立的「東洋畫特質」作為切入點，希冀藉此瞭解日治時期到光復初期之間，膠彩畫家繪畫風格的建立與轉變。

本文應用「風格分析」的研究方法，首先蒐集具代表性的圖像資料，再進行個別的風格分析，並將所得之結果予以綜合歸納，更進一步運用後殖民理論加以

¹ 臺灣「膠彩畫」於不同時期有著不同的名稱及意涵，日治的臺、府展時期稱之為「東洋畫」，光復以後的省展時期稱之為「國畫部」或「國畫二部」，1977 年，林之助正名為「膠彩畫」。筆者為求內容意涵之正確，日治時期以「東洋畫」稱之，光復以後以「膠彩畫」稱之。

² 雖然第 15 屆省展（1960 年）分成國畫一、二部，但仍合併評審，直至第 18 屆才分開評審。有關膠彩畫在省展制度中的變革，可參閱：林明賢，〈戰後台灣膠彩畫風格的遞變——以省展為例〉，《臺灣美術》79 期，民國 99 年 1 月，臺中，頁 20 附表 1。

詮釋和探討。論述的範圍則從日治時期到七〇年代（1927-1974年）之間，此段期間正值膠彩畫由興起到困頓的發展歷程。其目的便是企圖探索臺灣膠彩畫家文化認同的差異性及對繪畫風格的影響，並藉由過往歷史的梳理與釐清，對當代膠彩畫的發展方向，提供些許建設性的省思。由於膠彩畫家的文化認同的差異性，主要具體呈現在繪畫特質的樣貌上，因此，本文對此問題的探討，將從繪畫特質的觀點進行論述。

二、東洋畫精神與文化認同

對於日治時期臺灣膠彩畫的繪畫風格探討，已有多篇專文研究，且獲得相當好的研究成果。而對於繪畫風格的分析，多數將之歸納為「臺展型」、「灣製畫」、「南畫」等類型，³筆者觀察這個時期的東洋畫作品，雖然風格各異，但卻有著許多的共同特徵，這些共同特徵背後所傳達出的意涵，即是所謂的「東洋畫精神」。

「東洋畫精神」作為一個「文化符號」，成為日本殖民政府藉以詮釋其文化思想的「可辨形態」，透過官方強力的主導及報章媒體的大力宣傳下，在美術展覽會中成為臺籍東洋畫家遵循與學習的創作方向，其所代表的意義，除了採取鼓勵的方式（實際給予應用此特質作畫的畫家予以金錢及社會地位的獎勵），造成一種「仰賴情結」，⁴並使社會上普遍對於舊有的繪畫風格感到自卑，而臺籍東洋畫家在這種強勢的感染下不自覺地認同日本的文化，亦即是在思考創作的過程中把殖民者的文化思想加以內化和同化，產生了對日本的「文化認同」，⁵其本身的文化特性和民族意識卻受到壓制，導致了「文化原質的失真」。⁶可想而知的是，明清以來傳承自中原的「閩習」風格則在展覽會上完全被切割。

在討論日治時期臺灣東洋畫家「文化認同」的議題時，其核心關鍵在於個人與族群「身分」的界定，但「身分」的界定並非是固定不變的，它會不斷地受到

³ 參閱施世昱，〈「台、府展」裡的東洋畫——「台展型」、「灣製畫」、「南畫」的形成與風格探釋〉，臺中，東海大學碩士論文，民國 88 年，頁 46-49。

⁴ 「殖民主義在第三世界製造『仰賴情結』，一面弱化原住民的歷史、文化意識，一面整合一種生產模式，階級結構，一種社會、心理、文化的環境，直接服役於大都會的結構與文化。」葉維廉，〈殖民主義·文化工業與消費欲望〉，收錄於張京媛編，《後殖民理論與文化認同》，臺北，麥田出版，2007 年，頁 142。

⁵ 所謂的「文化認同」是指在族群文化下生活的個人對於該文化之價值體系和行為規範加以內化和同化，從而產生歸屬和認同感。

⁶ 由康士坦汀奴（Rento Constahtino）所提出的概念，他以菲律賓美國化為例，指菲律賓小孩學的和唱的不是自己國家的歷史也不是自己國家的童謠，反倒是英文歌等。原文參自張京媛編，《後殖民理論與文化認同》，臺北，麥田出版，2007 年，頁 17。

社會、文化和政治環境的影響而進行重新定位。因此，「身分」並非單純是由血統所決定，更是社會和文化的結果。⁷

而在建構「文化認同」中內化和同化的心理過程時，亦不可忽略的是「文化情感」和「現實策略」這兩個組成部份，「文化情感」源自於血緣脈絡的繼承，常是取決於長期性的風俗習慣、生命禮俗、倫理價值等因素，偏向於「本質論」，「常帶著一種無以名之彷彿天生的固執。」⁸而「現實策略」則強調以利益或福祉為考量，具有現實性和短期性，會「壓低包括情感在內較偏向本質的因素」⁹。「文化情感」和「現實策略」二者雖有時互為對立，但卻難以分割，例如林玉山（1907-2004）於1926年赴日本川端畫學校，原本學習西畫，但不久即轉入日本畫科，在當時留學生赴日多為學習西洋繪畫，被視為是進步和時髦的象徵，但林玉山仍毅然改學習日本畫，並自述為「諸法與中國繪畫相同，亦合自己的性格，回憶從前的素養，亦是還原於東方藝術較為合理……。」¹⁰此即可視為「文化情感」之因素所產生之決定。

日治時期的臺灣，隨著日本殖民政府的文化及教育政策的推展，臺灣的住民對於日本的認同意識亦不斷增長，對於被殖民者來說，殖民者文化內涵的內在化過程往往是在不自覺間進行的，被殖民者在殖民策略的運作模式中，逐漸深信他們學習殖民者的文化和生活習慣，代表了更好的進步，從而產生了歸屬與認同感。

因此，筆者欲就「東洋畫精神」與「文化認同」的關係，作進一步的探究，但「東洋畫精神」涉及政治、社會、文化等各個層面，非本文的篇幅所能概括的，因此筆者僅就「東洋畫精神」中的「筆墨線條」與「寫生觀念」這兩個特質部份，進行論述。

（一）筆墨線條

在進行「筆墨線條」的論述之前，首先必須對於繪畫元素之一的「線條」加以定義，沃夫林（Heinrich Wölfflin, 1864-1945）在提出「線性風格」的概念時，是這樣的定義「線條」的。沃夫林說：

⁷ 張京媛編，《後殖民理論與文化認同》，臺北，麥田出版，2007年，頁15。

⁸ 廖咸浩，〈在解構與解體之間徘徊——臺灣現代小說中「中國身份」的轉變〉，收錄於張京媛編，《後殖民理論與文化認同》，臺北，麥田出版，2007年，頁194。

⁹ 同註4。

¹⁰ 林玉山，〈藝道畫滄桑〉，《臺北文物》3卷4期，1955年，臺北，頁77。轉引自高以璇編，《林玉山：師法自然》，臺北，國立歷史博物館，2004年，頁36。

線性風格見諸線條，繪畫性風格見諸團塊。線性視覺因而意味著：事物的意味與美感，先得從外圍線去追求，內在形式也有其外圍線；意味著把眼睛導向界線，誘使人在邊緣一帶產生感覺。¹¹

而岡倉天心（1862-1913）在為「東洋畫」的概念與「西洋畫」作區隔時，亦曾說過：「東洋畫以線作形，西洋畫以明暗作形。」¹²因此在繪畫表現形式中可見明顯的勾勒線條，即可視之為「以線條表現為主」的畫作。

「筆墨線條」則是指在繪畫中使用毛筆勾勒物像的輪廓線，作出如書法般輕、重、緩、疾等特質的線條。「筆墨線條」對於使用東方繪畫媒材（如水墨畫、膠彩畫等）的畫家而言，並非單純的只是繪畫元素之一而已，尤其是中國的水墨畫，自南朝謝赫提出「骨法用筆」以來，「筆墨線條」在中國繪畫中始終居於主導地位，而北宋郭若虛所言「氣韻本乎游心，神采歸乎用筆。」更使得宋代以來的文人畫將線條的審美情趣，與創作者的主觀精神融為一體。而對於筆墨線條的情有獨鍾，亦同樣的表現於深受中國繪畫影響的日本、韓國和其他亞洲國家。因此，對於以東方繪畫媒材為主的創作者而言，「筆墨線條」可以說是承載了創作者個人的「藝術意志」，更承載了民族的情感和文化主體的認同。

但對於將「筆墨線條」定義成代表著東方繪畫的特質與精神，此一論點卻是出現在近代十九世紀的日本，日本自明治維新以來，為富國強兵，努力地學習西方科學與制度，以期達到「脫亞入歐」的強國之列，而美術教育也是以吸收西洋技術文明為主要方針，產生了注入西洋畫技法表現和美學概念新畫風的變革。儘管日本面對著西方霸權的強勢威脅下，堅持國家富強必須西化，但站在傳統繪畫「現代化」的立場上，卻是表現不同的思維，當時許多學者認為，必須從傳統文化和價值中，建構出相對西洋畫的「日本畫精神」，而這正是可與西洋畫相抗衡的重要關鍵。在岡倉天心與狩野芳崖（1828-1888）、橋本雅邦（1835-1908）及後來的橫山大觀（1868-1958）、菱田春草（1874-1911）……等人的改革下，日本畫繼承了大和繪、浮世繪、狩野派等日本繪畫的傳統，並結合了西方現代繪畫的光影、透視、色彩等繪畫元素所構成的新表現形式，成為日本畫「現代化」的象徵。另外，京都四條派的川端玉章（1842-1913）、幸野楳嶺（1844-1895）、竹內栖鳳（1864-1942）等人，將現代日本畫導向更多元化的發展，他們在寫生的基礎下，去除光線下的明暗變化，保留輪廓線，以線條和色彩濃淡來表現空間和

¹¹ 沃夫林著，曾雅雲譯，《藝術史原則》，臺北，雄獅圖書公司，民國 82 年，頁 44-45。

¹² 劉曉路，《世界美術中的中國與日本美術》，廣西，廣西美術出版社，2001 年，頁 58。

物體的立體感。¹³

現代日本畫吸收了大量的西洋繪畫元素，但卻並非全盤的西化，仍是立基於傳統繪畫的特質上，進行「中西的融合」。而作為民族繪畫獨特的元素——「筆墨線條」，雖然被弱化，卻仍是繪畫表現的重心，成為畫家表現個人主觀精神的象徵。

尤其是岡倉天心所提出的「興亞論」時，上述「日本畫精神」的理論架構，更被擴大為「東洋文化觀」而推及全亞洲地區，倉岡天心在 1903 年遊學印度時，以英文寫成的著作《東洋的理想》一書中的開頭第一句話即是「亞洲是一體的。」隨著 1920 年代到 1930 年代，日本的「大東亞共榮圈」意識逐漸高漲時，更是出現了許多的「東洋文化論」。¹⁴

「東洋文化」之所以為「東洋」，自然是建構在與「西洋」的對比差異之下，這個理論的立基點，可以在拉康 (Jacques-Marie-Émile Lacan, 1901-1981) 的「鏡像理論」中得到印證。¹⁵藉由鏡像理論中「自我」和「他者」的差異性來定義東洋文化的特徵時，其主體性的建立，便是在與西洋文化的相對性為前題下，尋求亞洲諸多國家文化上的共同點，形成文化認同的整合。而日本的殖民地——臺灣在 1927 年的「臺展」，便是在這樣的文化策略下展開的，松林桂月 (1876-1963) 在第 3 回「臺展」審查時曾提出以下的觀點：

……細分所謂的東洋，可分為韓鮮、日本、臺灣等不同種族。但若綜合其共同精神，統稱之為東洋，則明顯可看出，東洋的精神就是枯淡、風雅、風流、瀟灑、典雅等高尚的精神。¹⁶

依照松林桂月的想法，臺灣是屬於東洋區域中的一份子，在文化傳承上更應發展屬於東洋文化的精神。以此概念去定義「東洋畫特質」時，則是相對於西洋畫以「色面表現」的繪畫特點，將「筆墨線條」作為最大範圍的公約數，成為東洋畫的表現特質之一。¹⁷

¹³ 王秀雄，《日本美術史》(下冊)，臺北，國立歷史博物館，民國 89 年，頁 30。

¹⁴ 例如松井等的《東洋文化觀》，松本文三郎的《東洋文化之研究》，中山久四郎的《東洋文化渾成時代》，安岡正篤的《東洋文化之世界性意義》……。轉引自陳瑋芬，〈從「東洋」到「東亞」，從「儒教」到「儒學」：以近代日本為鑑的「東亞儒學」〉，《臺灣東亞文明研究學刊》，2004 年，頁 210。

¹⁵ 鏡像理論中提到：主體因為自己的行為和動作經由鏡子的反射，瞭解到自我的完整性，並藉由與他者的差異性，而塑造出「自我認同」。

¹⁶ 松林桂月撰，邱彩虹譯，〈臺展審查的感想〉，《臺灣教育》329 期，1929 年，頁 103，轉引自謝世英，〈日治臺展新南畫與地方色彩：大東亞框架下的臺灣文化認同〉，《藝術學研究》10 期，2012 年，頁 153。

¹⁷ 東洋畫泛指在日本之外的地區，使用傳統媒材如水墨、膠彩等的作品。日本則稱之為日本畫

這一波主張「東洋畫特質」的論述，在日治時期的臺灣畫壇，得到了許多的呼應，臺展東洋畫部的入選作品，不論是「細密寫生，色彩豔麗」，以現代日本畫為主流的「臺展型」、或是「流露出特殊的樸拙趣味」的「灣製畫」，亦或是以水墨表現為主的「南畫」等類型，皆離不開「筆墨線條」的表現形式，審查委員和評論家亦在多次的評審感想或評論中強調「筆墨線條」在東洋畫中的重要性，如木下靜涯（1889-1988）曾說：

……最近橫山大觀也對南畫風的淡彩發生了興趣，對墨的重視是東洋畫的精神，而描線是它的生命，南畫的苔點、沒骨法很有味道，到底南畫是東洋畫的基本（根源）……¹⁸

木下靜涯和鄉原古統（1887-1965）皆相當重視繪畫中的線條表現，並視之為繪畫的生命，二人在南畫上的表現亦具有相當的修為。

大澤貞吉（筆名鷗亭生）在日治時期《臺灣日日新報》曾擔任編集局局長，並於1926年參與臺展的籌備工作，經常在報上發表許多對臺展的評論，他更是視「筆墨線條」為東洋藝術的精神與價值所在，他在評論郭雪湖（1908-2012）第7回「臺展」入選的兩件作品時，曾給予高度的評價：

……受歡迎的青年畫家郭雪湖，今年大改其畫風，運用東洋畫獨特的線條，轉向南畫。〈南瓜〉及〈寂境〉，是其例子。〈南瓜〉中的線條強而有力，顯現出畫家的新風格，……這兩件作品都想脫離西畫式的塗抹描法，重返純東洋畫的境界。¹⁹

而在同篇的評論中，大澤貞吉卻批評獲得第7回「臺展賞」的林玉山作品《夕照》，說「完成的作品感覺像是以膠彩顏料畫成的西畫。令人懷疑這作品有否東洋藝術的真正價值……。」²⁰雖然評審的結果與評論呈現出截然不同的意見，卻也可以得知東洋畫不斷地受到西洋畫的影響，重視客觀寫實的自然描繪，表現出如西洋畫的立體明暗和空間透視，但對於表現東洋畫精神的「筆墨線條」仍是非常注重的。

由上述的論述可得知，儘管日治時期的東洋畫風格各異，以「筆墨線條」來作為東洋畫特質之一，應該是日治時期的畫家所共同認同的共識。但必須釐清的

和文人畫（或稱南畫），不用東洋畫一詞。

¹⁸ 謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》，臺北，藝術家出版社，民國87年，頁87。

¹⁹ 鷗汀生/永山生，〈今年第七回的臺展〉，《臺灣日日新報》，1933年10月30日，轉引自顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀》（上冊），臺北，雄獅圖書股份有限公司，2001年3月，頁223。

²⁰ 同上註。

是，雖然「筆墨線條」的文化根源來自於中國，但並不同於臺籍東洋畫家使用「筆墨線條」作畫即是認同中國，臺籍畫家為求在官辦美術展覽中獲得入選，遵循評審的審美標準與創作取向，在日籍指導者的循循善誘下，不僅建立了對官辦展覽體制的認同，更進一步強化了對日本的文化認同。

雖然強調「筆墨線條」為「東洋畫精神」的重要特質之一，但並非意指東洋畫即是保守、傳統的，因此，我們在論及「東洋畫精神」的特質時，仍不能忽略另一個重要部份，即「寫生觀念」對於東洋畫的重要性。

（二）寫生觀念

相對於「筆墨線條」源自於傳統，「寫生」則是源自於西方繪畫的觀念，在日治時期更被視為是進步的象徵。但臺灣畫家的「寫生觀念」並非直接學習自西洋，而是經由日本吸收、改造之後「東西融合」的觀念。臺灣西洋畫家學習寫生的風氣，隨著現代美術教育的推廣而逐漸興起，在 1919 年「臺灣教育令」公佈之後，臺灣總督府師範學校規則第 12 條規定中對於圖畫教育的目的和內容則有更明確的表示：

第 12 條：圖畫科為養成物體的精密觀察能力與正確自由的描寫能力，且習得公學校的圖畫教授方法，並兼具涵養美感與設計之能力。圖畫科之內容以「寫生畫」為主，加授「臨畫」與「考案畫」及「黑版畫」、「幾何畫」，並學習教授方法。²¹

由此可見，新式的學校圖畫課程內容已將強調客觀觀察、寫實精神的「寫生畫」提升為主要課題，對於臺灣早期的美術發展奠下基礎。

石川欽一郎（1871-1945）、鹽月桃甫（1886-1954）、鄉原古統等畫家亦藉由學校教育的管道，推廣強調「客觀觀察」和「寫實非臨摹」的寫生觀念和現代的美學思想，石川欽一郎更是在課餘時帶領學生到郊外寫生，且親自示範寫生技法，對於臺灣早期的美術造成廣大的影響。而鄉原古統教導其第三女高弟子的方法，也是以戶外寫生，觀察大自然的寫實描繪為主。²²

相較於臺灣西洋畫家在學校的美術教育中，逐漸地建立起寫生的繪畫觀念，臺灣東洋畫家的「寫生觀念」，卻是在「臺展」的刺激下才逐漸開始的。第 1 回

²¹ 臺灣教育會編，《臺灣教育沿革》，臺北，臺灣教育會，1939 年，轉引自林曼麗，〈日治時期的社會文化機制與臺灣美術教育近代化過程之研究〉，《何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同論文集》，臺北，雄獅美術月刊社，民國 86 年，頁 179。

²² 廖瑾瑗，〈畫家鄉原古統〉，《藝術家》294 期，1999 年，臺北，頁 288-297。

「臺展」東洋畫部的許多送件作品中，傳統的「閩習」水墨畫大多落選，雖然造成許多爭議，卻也使東洋畫部的繪畫表現漸趨向於自然寫生，木下靜涯在「臺展」十年的紀念文章中時，曾提到：

……臺灣人則明顯地以寫實作品為主。我們勸臺灣的初學者，儘量寫生，首先要寫生，其次也要寫生，強調最初基礎工夫。因此出現很多精細的寫生畫，臺展的日本畫部份宛如植物園的圖錄。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。²³

第4回「臺展」自日本內地所聘請來的審查委員勝田蕉琴（1879-1963）也曾說「東洋畫當前之道，應於大自然中真誠寫生，並加以自己之詮譯。」²⁴審查委員的評論與審美取向強勢主導了參賽者的創作方向，使東洋畫家逐漸重視寫生，並塑造了「臺展型」的風格類型。所謂的「臺展型」是指取材自生活環境的題材，以寫生的方式、精密的線描和填彩繪製而成，其特徵在於觀察周遭的現實，描繪細膩，色彩豐富，積極表現自然所見的事物。²⁵從「臺展」獲獎的作品可以看出，最為典型的「臺展型」繪畫風格，應屬林玉山與陳進（1907-1998）於第4屆「臺展」獲得特選的作品，鄉原古統在展覽後提出了對於「臺展型」的看法：

……臺展東洋畫也逐漸出現了可以稱作「臺展型」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〉最足以說明臺展型，這兩件作品以正統性以及優秀表現被認定為特選之作。

26

以寫生觀念進行創作的作品獲得了臺展東洋畫部裡的「正統」地位。林玉山的《蓮池》（如圖1），描寫清晨荷花綻放的情景，全幅以精密的細線勾勒，設色沉穩而高雅，林柏亭認為此畫除了對景物作詳細的觀察、描繪之外，尚能表現出一種理

²³ 木下靜涯，〈臺展日本畫的沿革〉，《臺灣日日新報》，1939年10月，轉引自顏娟英編譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀》（上冊），臺北，雄獅圖書股份有限公司，2001年3月，頁275。

²⁴ 勝田蕉琴，《臺灣日日新報》，1930年10月21日，轉引自高以璇編，《林玉山：師法自然》，臺北，國立歷史博物館，2004年，頁49。

²⁵ 王秀雄，〈日治時期臺、府展的興起與風格探釋，兼論支援官展的大眾傳播與藝術批評〉，《日治時期臺灣官辦美展（1927-1943）圖錄與論文集》，臺北，勤宣文教基金會，2010年3月，頁11，初版。

²⁶ 鄉原古統，《臺灣日日新報》，1930年10月28日，1版，轉引自顏娟英，〈臺展東洋畫地方色彩的回顧〉，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀》（上冊），臺北，雄獅圖書股份有限公司，2001年3月，頁492。

想與氣韻。²⁷

但東洋畫的創作過程畢竟較為繁複，無法如西洋畫家於戶外直接寫生創作，因而產生折衷的創作方式，即在戶外觀察自然景物，完成寫生畫稿，再依據寫生畫稿進行作品的製作，往往一件作品的完成需要長期的繪製時間，如上述林玉山《蓮池》的創作過程，即是經由多次寫生後所完成的寫生稿，再開始構思構圖與選用材料，並花了近一個月時間所畫成的。此種創作方式與直接於戶外作畫相比較，缺少了即時性的直覺與感動，但卻增加了更多的理性思考與修飾，而繪製作品的過程亦更加的嚴謹。

「寫生觀念」的創作方法不但成為東洋畫創作的潮流，傳統的南畫在尋求改革之時，亦試圖將寫生技巧帶入了南畫的創作，使南畫出現了完全不同於傳統的新面貌。「新南畫」的山水畫表現題材逐漸捨棄了理想的、傳統的山水形式，轉向描繪生活周遭所見的臺灣景色。²⁸「新南畫」的改革所帶來的影響，不僅是描繪題材的本土化而已，同時也是形式、尺幅、筆法構圖的轉變，其構圖形式多採平視近景，更接近於西洋畫中的風景畫的表現形式。「新南畫」不僅是受到了審查委員和評論的推崇，許多創作者亦樂於嘗試新的表現手法。如第7回「臺展」潘春源（1891-1972）的《山村曉色》（如圖2），此作中所運用的單視點寫景，是吸收了日本現代化的「寫生觀念」，但水墨暈染、皴法及「筆墨線條」其實是身為畫工的潘春源自身文化的素養，因此將日本西化與臺灣水墨傳統混合，亦即是霍米·巴巴（Homi K. Bhabha, 1949-）所謂「文化混雜」（cultural hybridity）理論的體現，²⁹殖民者與被殖民者皆不再是原初的樣子，兩種文化混雜成一種新的主體性，這些畫法有別於傳統的「南畫」，臺灣式的「新南畫」表現形式逐漸確立。³⁰

總而言之，明治維新以後的日本，努力學習西方文化，雖然視傳統為落後，但在文化上為求與西方抗衡，企圖由傳統中尋求獨特的東洋文化形式，而表現在繪畫上，「筆墨線條」和「寫生觀念」代表著「東方與西方」、「傳統與現代」的相互融合，成為「東洋畫精神」的顯著特質。日治時期的「臺展」，透過官方的

²⁷ 林柏亭，《嘉義地區繪畫之研究》，臺北，國立歷史博物館，1995年，頁70。

²⁸ 王耀庭，〈日治時期臺灣水墨繪畫的「漢與和」〉，《日治時期臺灣官辦美展（1927-1943）圖錄與論文集》，台北，勤宣文教基金會，2010年3月，頁98-124，初版。

²⁹ 霍米·巴巴認為，文化的所有形式都是處於不斷地「混雜」之過程中，「文化混雜」引發了另一種不同於本原的，嶄新而未被認知的東西。生安鋒，《霍米巴巴》，臺北，生智出版社，2005年，頁143-150。

³⁰ 王耀庭，〈日治時期臺灣水墨繪畫的「漢與和」〉，《日治時期臺灣官辦美展（1927-1943）圖錄與論文集》，台北，勤宣文教基金會，2010年3月，頁98-124，初版。

主導與審查委員的評審標準，引導著臺籍東洋畫家的創作方向，亦使「東洋畫精神」逐漸成為東洋畫家所共同認同的創作觀念，並形成了對日本的文化主體認同。但這樣的文化主體認同，卻在臺灣光復後，遭受到極大的挫折。

三、文化認同的改變與光復初期的膠彩畫創作

在談論「文化認同」和「身分認同」的時候，必須瞭解的是，「身分」對任何人而言並非是明確不變的，且往往在政治或社會產生重大變動時，會造成「身分認同」的轉變。臺灣光復之際，臺灣告別日本的殖民統治，歡心鼓舞的迎接「祖國」的到來，但臺灣人原本理想化的「祖國」形象，卻經不起一連串現實的考驗，尤其是戰後初期由陳儀所領導的接收與重建工作，除了重新制訂許多治理的政策以求統治的穩定及確保人民的向心力之外，更以「中國化」為前提下，在許多文化及教育政策上極力的「去日本化」，試圖建立一套以三民主義思想為中心的「中華民族意識」，並指涉對日本的文化認同及「身分」歸屬是「奴化」、「毒化」的認知。短短數年之間，文化界人士的反應由雀躍轉為戒慎恐懼，並逐漸認清國民政府的施政態度。延平學院的創辦人朱昭陽（1903-2002）曾在他的回憶錄中寫到：

臺灣人把中國當「祖國」，可是「祖國」未必把臺灣人當同胞。所謂「光復」，只是去了一個有效率、重法紀的異族近代化的殖民統治者，來了一個貪污枉法、同族的封建式殖民統治者。於是，臺灣人雀躍的心情低沈了，希望落空了，臺灣人的命運只有更加悲慘了。³¹

而在強勢推行國語、禁止使用日語的政策上，更是導致了對文化及社會菁英的壓制。後殖民論述學者阿希克洛夫特（Bill Ashcroft, 1946-）等人指出：殖民壓迫的重要特點即是對語言的控制。在殖民統治中「語言成為一種媒介，透過它，等級性的權力結構得以恆久；透過它，『真理』（truth）、『秩序』（order）、『現實』（reality）等概念，得以建立。」³²透過強烈的政治操作，樹立己方語言系統的權威性，打壓被殖民者的語言及書寫，不同的語言享受不平等的社會地位，不同的語言也得到很不平等的心理評價，這就是所謂的文化貶抑（cultural

³¹ 朱朝陽，《朱朝陽回憶錄》，臺北，前衛出版社，1995年，頁91-92。

³² 比爾·阿希克洛夫特（Bill Ashcroft）、嘉雷斯·格里菲斯（Gareth Griffiths）、凱倫·蒂芬（Helen Tiffin）著，劉自荃譯，《逆寫帝國：後殖民文學的理論與實踐》，新北市，駱駝出版社，1998年，頁8。

denigration)。³³雖然日本統治臺灣，一直視語言教育為重要的殖民政策之一，但採取的是溫和漸進的方式，直到 1937 年中日戰爭爆發後期所推行的「皇民化運動」，才實施禁說漢語政策，但國民政府卻在臺灣光復的第二年，宣佈大眾媒體全部禁用日文，不允許播放日本電影；1949 年以後公共場合及大眾媒體嚴禁說臺語，對於那些只會說日語、臺語的知識份子而言，無疑是受到歧視與壓抑，臺灣社會似乎形同進入了「再殖民時期」。³⁴

1947 年所發生的「二二八事件」，更是造成了臺灣人對國民政府的失望與對「祖國」的疏離感，產生了所謂的「省籍情結」，廖咸浩曾說到：

……光復之初，正當在臺住民中國意識逐漸恢復的時候，爆發了二二八事變。這個事件可以說在相當意義上而言，是臺灣身份認同的分水嶺……，一種對「中國」具有疏離感的「臺灣人」就在這個「創傷」(trauma)中悄悄誕生。³⁵

在這樣的時代氛圍之下，文學及藝術創作受到相當的壓抑，而臺籍膠彩畫家更是首當其衝，³⁶在鮮明的「去日本化」政治意識之下，以膠彩為媒材所創作的「國畫」作品，遭到了「非正統」的質疑。可以想見的是，在日治時期成長、學習並認同日本文化，且繪畫風格已漸成熟的膠彩畫家，面對著政局情勢的混亂與意識型態的對立，心中產生莫名的驚懼與恐慌。

臺籍膠彩畫家在日治時期以「筆墨線條」和「寫生觀念」所建構的「東洋畫特質」，作為創作思維的依歸，卻被迫在面對時代的變局下，不得不急切的思考「畫種源流的轉換與自我定位」的問題，不少臺籍畫家及評論者試圖以尋根探源的方式，尋找膠彩畫在中國畫歷史脈絡中的定位。如在 1946 年首屆「省展」評審之後，透過臺灣文化協進會在中山堂召開的「美術座談會」，郭雪湖在會中即提出：

所謂東洋畫結局是中國畫，宋朝時代即有某畫家赴日本傳授中國畫，就是今日的日本畫，純粹的日本畫只是「大和畫」或「浮世畫」，幸好這次沒

³³ 黃宣範，《語言、社會與族群意識：臺灣語言社會學研究》，臺北，文鶴出版有限公司，民國 82 年，頁 336。

³⁴ 法蘭茲·法農 (Frantz Fanon, 1925-1961) 認為當殖民統治結束後，有些人以文化民族主義當藉口，掌握文化霸權與統治霸權，進行另一種新形式的「內在殖民」，而人民則成為另一套殖民主義的受害者。陳芳明則依此定義日治時期為臺灣的殖民時期，1945 年的戒嚴統治時期，稱之為臺灣的「再殖民時期」，1987 年解嚴後則為「後殖民時期」。陳芳明，《臺灣新文學史》，臺北，聯經出版社，2011 年，頁 211-215。

³⁵ 廖咸浩，〈在解構與解體之間徘徊——臺灣現代小說中「中國身份」的轉變〉，收錄於張京媛編，《後殖民理論與文化認同》，臺北，麥田出版，2007 年，頁 198。

³⁶ 光復後的東洋畫，在本文中皆以膠彩畫稱之。參閱註 1。

有這樣的末流（大和畫，浮世畫）的出品，所以這次的東洋畫，可謂都是中國畫。³⁷

而1959年，正值「正統國畫之爭」時，王白淵（1902-1969）亦發表言論，將膠彩畫的「筆墨線條」特質歸結於繼承了中國畫歷史脈絡中的北宗畫，試圖為膠彩畫「非正統性」的困境尋求突破，在〈對國畫派系之爭有感〉一文中，王白淵說：

……日本並沒有自己的美術淵源，所謂的「日本畫」，是由中國大陸以前移植到日本的北宗畫，……本省籍畫家所表現的北宗畫，與日本的所謂「日本畫」又有不同的地方，另闢一種風格，而且具有南方住民的熱情、清新及強烈的陽光與多濕的海島所給予的風味。此種繪畫實有其存在的權利，而且可與南宗畫派，同為民族爭光，如此，則本省目下的國畫派系之爭，自有其歸結。³⁸

無奈臺籍畫家和評論者使用著陌生而艱澀的言語，強調歷史脈絡的同源與藝術創作的表現與品質，卻完全淹沒在以國家民族認同為觀點的「指控」之中，在當時「反共抗俄」的時代氛圍之下，一切的言行皆被以「意識型態」看待，臺籍膠彩畫家隨時都可能被批鬥為違背「大中華意識」，因此在論爭的過程中，對於省籍的對抗或意識型態的爭衡部份，身為臺籍的畫家與評論者所持論點的分寸要非常小心的拿捏，其內心的苦澀與抑鬱，更是他人所無法體會的。如1959年劉國松（1932-）〈談全省美展，敬致劉真廳長〉一文中提到：

……我們沒有特別作到提倡發揚「國粹」已經違反了當前的教育宗旨，如果還反過來一味提倡日本畫，實在是有點忘本了。同時，我們也要特別提醒大家的，共匪在大陸焚燒古籍，竄改歷史，文字要拉丁拼音，一心欲滅絕我固有文化，……能保全中國文化的只有臺灣這一點點，如果我們再把祖先留給我們的這點兒寶貴遺產，不好好地擇善固執，真可說是黃帝不肖的子孫，民族的罪人。³⁹

其言論中嚴厲的措辭，和強烈的「國粹」、「反共抗俄」等意識型態，豈容許其他評論者任意的反駁，更是臺籍膠彩畫家不可承受之重。

因此對於「正統國畫之爭」的結局是可想而知的。而臺籍膠彩畫家在此時勢

³⁷ 《臺灣文化》第1卷第3期，1946年12月1日，頁20-24。轉引自臺灣舊雜誌復刻系列之1《臺灣文化》，臺北市，傳文文化事業出版，民國96年。

³⁸ 王白淵，〈對國畫派之爭有感〉，1959年8月20日刊載於《美術》雜誌。

³⁹ 劉國松，〈談全省美展，敬致劉真廳長〉，《臺灣新生報》，1959年12月14日，6版。

之下，其壓力之感受顯然各不相同，不少膠彩畫家因而停止創作，即使是持續的創作者，在繪畫風格表現上所作出的調整與適應，亦各不相同，但不管其風格的轉變所呈現出的是「順應」、「折衷」或是「疏離」，身處於今日的我們，皆不能以當下的意識型態加以任意批評的，雖然時至今日，筆者仍無從得知，臺籍膠彩畫家繪畫風格的改變，是基於「文化情感」的本質性，或是迫於時勢的「現實策略」所致，亦或二者皆是，但就如同前文所述，「文化情感」與「現實策略」本來就不可以將之歸納為二元對立的運作模式。正如霍米·巴巴的「文化混雜」理論中所強調的，在文化互動中的混雜本性，往往形成了一個相互滲入和相互糾結的後現代邏輯。⁴⁰面對著文化差異的矛盾與複雜，文化弱者和受壓制的群體被迫嘗試著對霸權體制加以轉化，從專斷轉化為尊重，同時也自我超越、修正與重新建構自我。

由於「省展」第14屆之前，並無出版畫冊，所以筆者無法得知在光復初期到「正統國畫之爭」的期間，膠彩畫家繪畫風格轉變的全貌，但仍可以從現存的畫作之中，尋求些許的蛛絲馬跡，例如郭雪湖在1946年第1屆省展的作品《驟雨》（如圖3），以單色墨繪的筆調，描繪渡海孤舟遭遇大雨的情景，但看似傳統水墨的表現形式之下，仍可以發現郭雪湖對物像描寫的用心，其筆墨趣味亦自有其個人的內蘊，水份與墨韻的暈染漸層，意圖追求筆與墨的融合。而同屆展出的《殘荷圖》，以長幅構圖，荷葉以皴擦和渲染的方式完成，雜草的部份則以細碎的筆觸和淡墨點染，更是符合傳統國畫的筆墨趣味。此二幅「近似」回歸傳統水墨的畫作，是否可說明郭雪湖於光復之初期，在「去日本化」的文化政策下，以所謂的正統性及官方所認同的傳統樣式，作為省展國畫部參展的初探？但郭雪湖的「近似」水墨繪畫風格，似乎僅止於嘗試而已，在1955年辦完第10屆「省展」之後，郭雪湖辭去了諮議一職，其繪畫上似乎亦放棄了對水墨的探究，隨著「正統國畫之爭」的展開，其繪畫風格反而出現了較多設色的膠彩畫作品。

林玉山在光復之後的畫風則明顯朝向筆墨趣味表現，在日治時期即對於稱之為「南畫」的水墨畫有著深入的研究，在1948年參加第3屆「省展」的作品《一林寒意》（如圖4），表現寒風中的白鷺鷥，曲頸瑟縮身處於木麻黃林裡的景象，全幅以水墨表現為主，僅在白色的羽毛和前景的翠綠的枝幹上敷以淡彩，用筆極為奔放。而同年的作品《放牛圖》，漸由工整的用筆轉為寫意的筆調，其筆意更是流暢，人與牛的輪廓以線條勾勒，帶有如書法線條般輕、重、緩、急的變化，

⁴⁰ 生安鋒，《霍米巴巴》，臺北，生智出版社，2005年，頁143-150。

落筆成形，毫不滯礙，可見其用筆的熟練。

雖然郭雪湖和林玉山的部份繪畫形式和風格，與日治時期相比，有著較為顯著的轉變，呈現出融合傳統中國繪畫的企圖，但在表現形式的背後，仍可以看得出「筆墨線條」和「寫生觀念」等東洋畫特質的延續，或許是「筆墨線條」本就源自於中國，根本無所謂「融合」的問題存在，而「寫生觀念」更是林玉山終其一生的創作源頭與信念，不僅實踐於繪畫之中，亦常於文章或教學時提及，對日後臺灣水墨畫的發展，影響深遠。

相較於郭、林二人在「融合」上的努力，陳進、陳慧坤（1907-2011）、林之助（1917-2008）等人，則明顯的表現出較為「疏離」的態度。「臺展三少年」之一的陳進在光復之後的繪畫風格，雖然在部份風景寫生的作品中，嘗試以黑色的色塊，企圖作出墨韻的效果，但是其人物畫的作品似乎完全未受到時勢變局的影響，維持著日治時期一貫的表現形式，如 1945 年的《婦女圖》和 1955 年的《洞房》（如圖 5），以纖細優美的線條勾勒出形體，平塗的色彩，不作立體感和光影的表現，其表現形式正是日治時期「臺展型」人物畫的典型特質。而陳慧坤和林之助等人，則是在「筆墨線條」和「寫生觀念」的東洋畫特質之外，加入了更多的西洋繪畫元素，如陳慧坤以厚塗的顏料、豔麗的色彩進行膠彩畫創作，甚至大膽採用西方現代繪畫的表現手法，使其樣貌更接近西洋畫；⁴¹另外如林之助 1957 年的《柳川》（如圖 6），以西畫的透視法描繪柳川附近的景色，雖然仍持續著其細膩的寫生描繪及高雅而沉穩的設色等特質，但從其表現的形式和技法，則明顯地捨棄了「筆墨線條」的勾勒，增加了物像的體積感和量感，已經可以看出「繪畫性風格」的趨向，使作品更接近於西洋繪畫的風格。

試圖借鏡西洋繪畫表現形式的膠彩畫家，並不僅止於陳慧坤及林之助而已，其他如詹浮雲（1927-）、黃水文（1914-）…等人，皆有「西畫化」的傾向，使這個時期的膠彩畫作品產生不同於以往的新風貌。影響所及，第二代的膠彩畫家，如郭雪湖的女兒郭禎祥（1935-），林之助的學生如黃登堂（1928-）、謝峰生（1938-2008）、曾得標（1942-）…等人，詹浮雲的學生如王五謝（1928-）、呂浮生（1935-）；林玉山的學生曹根（1931-2000）等人，其「西畫化」的趨向更是明顯，⁴²尤其是謝峰生參加 1963 年第 18 屆省展「國畫二部」的得獎作品《黃昏

⁴¹ 本文論述僅限於膠彩畫，因此陳慧坤雖有創作水墨畫作品，但並不在本文討論範圍內。

⁴² 第 18 至 36 屆省展國畫二部得獎作品計 34 件，得獎者有 14 人，但以線描敷彩的繪畫形式者僅有第 19 屆陳銳《慈》及第 21 屆李川元《蘭嶼所見》，其他作品均不見線描，明顯有著西畫化的趨向。參閱林明賢，〈戰後台灣膠彩畫風格的遞變——以省展為例〉，《臺灣美術》79 期，民國 99 年 1 月，臺中，頁 22-26。

陋屋》(如圖 7) ,以粗厚肌理打底,如油畫般的厚塗堆疊,更曾被直指為「西洋畫」,甚至是「油畫」。⁴³而曹根榮獲第 24 屆省展「國畫二部」第一名的作品《廚房一隅》(如圖 8),其構圖與表現技法更是與油畫無異,與當時膠彩畫家風格迥異,獨具特色。

在「正統國畫之爭」正值如火如荼之際,「西畫化」的膠彩作品能在省展的「國畫部」中獲獎,其背後所象徵的意涵,頗令人耐人尋味,黃冬富曾針對此「西畫化」的趨向,歸納出其兩點原因:一是老輩膠彩畫家的風格大致已定,不願在筆墨趣味上重新下功夫學習;二是受到戰後日本畫變革的影響。⁴⁴對於這樣的見解,筆者認為似乎有些牽強,在日治時期成名的第一代膠彩畫家,光復以後的繪畫風格皆有不同程度的改變,但比起「西畫」而言,膠彩畫與水墨畫在使用媒材、工具和技法上,更有著許多的重疊性,從膠彩畫轉換至水墨畫時應該更加的容易才是;至於「受到戰後日本的影響」的部份,筆者則認為膠彩畫在臺灣光復後近四十年的時間,甚少與日本交流,在光復初期時,甚至連自日本購得膠彩畫顏料都變得非常困難了,而第一代畫家在「畫塾」的教學中,亦儘量避免談及有關日本的事,更罔論受其繪畫思潮的影響了。⁴⁵

對於光復以後許多膠彩畫家「西畫化」的原因,應是複雜且多方面的,但著實令筆者好奇的是,在膠彩畫家及評論者一片「尋根溯源」的聲浪中,得獎的作品為什麼不是「國畫化」,而是「西畫化」?筆者冀望從後殖民理論的觀點,提出些許個人的看法。後殖民理論學者薩依德(Edward Waefie Said, 1935-2003)的理論中曾提到:當不同文化發生對立衝突時,勢力強大的一方,往往透過政治運作、媒體傳播或論述等方法來「去了解、去控制、操縱,統合那一個明顯不同的世界。」⁴⁶致使對方「消音噤聲」(silencing),無法述說自己的定位與立場,而居於弱勢的一方,必須加以抵抗,進而脫離弱勢及被邊緣化的命運。而葛蘭西(Antonio Gramsci, 1891-1937)的「文化霸權」理論也提到了在共同和主流文化的壓迫支配之下,被支配團體往往會產生「抗拒」行為,抗拒被他人支配,與尋求自我控制的社會性意圖。以複雜、矛盾又主動的方式,試圖提昇自己的階級地

⁴³ 黃冬富,〈從省展看光復以後臺灣膠彩畫之發展〉,收錄於郭繼生主編,《當代臺灣繪畫文選 1945-1990》,臺北,雄獅圖書股份有限公司,民國 80 年,頁 104。

⁴⁴ 黃冬富,〈從省展看光復以後臺灣膠彩畫之發展〉,收錄於郭繼生主編,《當代臺灣繪畫文選 1945-1990》,臺北,雄獅圖書股份有限公司,民國 80 年,頁 104-105。

⁴⁵ 此一論點經筆者訪談曾得標、簡錦清等老師而得之。

⁴⁶ 薩依德(Edward W. Said)著,王志弘等譯,《東方主義》,臺北,立緒文化出版,民國 88 年,頁 16。

位，爭取更多對自我的控制權，保護自我認同。而依附於另一股強勢文化，亦是抵抗霸權的手段之一。⁴⁷依此理論架構來看待光復初期臺籍膠彩畫家的處境，其日治時期所建立的文化認同，在「去日本化」的時代氛圍下，被迫必須轉移，但「正統國畫之爭」時渡臺國畫家不友善的態度與二二八事件後所引發的「省籍情結」，卻又使許多臺籍畫家以「疏離」的態度面對「大中華意識」的文化認同。因此，在「臺灣意識」尚未萌芽的光復初期，放棄東洋畫特質中被視為是承戴了中國意識的「筆墨線條」，並藉由「寫生觀念」與象徵進步和現代性的西方繪畫接軌，投入了六〇年代臺灣的全面性「現代繪畫運動」之熱潮中，似乎成了許多臺籍膠彩畫家不得不的唯一選擇。阿爾都塞（Louis Pierre Althusser, 1918-1990）在提到「意識型態」的概念時曾說：「任何的歷史現象或事件的發生，從來不只有一個原因，而是「多元決定」的結果。」⁴⁸雖然說繪畫創作的觀念與表現形式，皆是創作者自我意識下的自由抉擇，但仍不免受到「時代意識」的箝制，臺籍膠彩畫家依循著個人的文化認同，以「西畫化」的繪畫風格，試圖突破膠彩畫遭到打壓、排擠的困境，但「西畫化」後的膠彩畫，是否就此成為西畫了呢？其實不然，膠彩畫在保有原東洋畫的特質下，與西方現代繪畫元素進行「相互融合」，並創造了畫家個人的時代風格。

林惺嶽在陳述這一段臺灣五、六十年代的美術發展時曾提到：

……擺脫了政治的歧見與潮流的偏見以後，人們發覺那些在五、六十年代飽受奚落與詆毀的臺灣老一輩畫家們，在沒有掌聲的黯淡歲月中，竟然對藝術一直忠貞不移，其執著心志及累積的功力，實不容忽視，尤以刻苦不懈的在自己的土地上耕耘，更以鄉土題材企求表現出臺灣，贏得了鄉土主義者的禮讚。⁴⁹

尤其是臺灣光復以後無法透過學校的美術教育學習，僅能以「畫塾」的方式傳承的第二代膠彩畫家，在困頓的環境下，面臨著意識型態的歧視，和繪畫媒材的缺乏，仍願意選擇膠彩畫為唯一的創作媒材，固守崗位，孜孜不倦的持續創作，其毅力與態度，著實讓吾輩由衷的敬佩與感動。

總而言之，臺灣光復以後，在「去日本化」的文化政策及「正統國畫之爭」的時代氛圍之下，臺籍膠彩畫家面臨「重新定位」的問題，其繪畫風格表現則隨著畫家的文化認同的移轉，而作出不同的調整與適應，其結果亦是各不相同的。

⁴⁷ 波寇克著，田心瑜譯，《文化霸權》，臺北，遠流出版，1991年，頁89-135。

⁴⁸ 詹明信著，唐小兵譯，《後現代主義與文化理論》，臺北，合志文化出版，民國90年，頁78。

⁴⁹ 林惺嶽，《臺灣美術風雲四十年》，臺北，自立晚報，民國76年，頁214-215。

但不論是試圖融入傳統中國繪畫，或是追求現代性的「西畫化」，仍依稀可見「東洋畫特質」的延續。臺籍膠彩畫家在時代的變局中，其堅持膠彩畫創作的精神與態度，更是值得我們肯定與學習的。

四、結論

臺灣的「膠彩畫/東洋畫」因日治時期的官辦美術展覽的開辦，而得以生根和茁壯，也因為日本殖民政府強力的主導和運作，及日籍畫家的指導之下，讓以「筆墨線條」和「寫生觀念」所建構的「東洋畫特質」，深植於臺籍「膠彩/東洋」畫家的思維之中，成為遵循與學習的準則，而在思考創作和追逐獎項的過程之中，逐步的將日本的文化思想內化與同化，更進一步的加強了對日本的文化主體認同。

但在臺灣光復之後，因「去日本化」的文化政策和「大中華意識」的民族認同之下，使剛剛站穩腳步的膠彩畫，首當其衝成為被打壓和排擠的對象，隨之而來的「正統國畫之爭」更使膠彩畫陷入困境之中。膠彩畫家面對著時代的變局，只得被迫在繪畫表現形式與風格上作出調整，也因為畫家在轉化文化認同的差異性時所對應的態度各不相同，亦使得轉變後的繪畫風格呈現出不同的樣貌。尤其是許多膠彩畫家以「疏離」的態度面對「大中華意識」的文化認同，並努力突破現實的困境，建立個人的繪畫風格。在形式表現上放棄了東洋畫特質中的「筆墨線條」，更強調物像的塊狀感，並加入了許多如厚塗肌理、分割畫面……等西方現代繪畫的表現手法，使光復之後的膠彩畫發展更趨近於「西畫化」。但必須強調的是，西畫化之後的膠彩畫並非等同於西畫，原有的東洋畫特質與新的西洋畫特質相互「混雜」下，我們可以肯定的說，光復之後的膠彩畫家已經創造了一個新的時代風格，而在形塑此膠彩畫繪畫風格之過程中，也正好呼應了邱貴芬在提到「臺灣本質」時所說：

「臺灣本質」事實上等於臺灣被殖民經驗裡所有不同文化異質(difference)的全部。⁵⁰

在「臺灣意識」逐漸抬頭的今日，臺灣文化的發展已經得以擺脫所謂「正統」的中心觀念，形塑出自身的主體性；而泛政治化的意識型態，亦逐步的褪去其影響力，使臺灣美術得以建立屬於自己的文化主體認同。但當我們在思索著何謂「臺

⁵⁰ 邱貴芬，〈「發現臺灣」——建構臺灣後殖民論述〉，《後殖民理論與文化認同》，臺北，麥田出版，2007年，頁177。

灣的主體性」時，更應該要有「臺灣文化即是跨文化」的認知，秉持著包容與相互尊重的心態，以免又重蹈意識型態之爭的覆轍。

因此，當我們在面對膠彩畫由興起、困頓、傳承、再生的發展歷程時，是否也應該以「臺灣主體」為立基點，從容地面對曾經影響膠彩畫發展的各種文化衝擊；而在思索膠彩畫未來發展的新樣貌時，對於發展過程中所產生的風格表現，不論是延續「東洋畫特質」的膠彩畫，或是企圖融入中國傳統繪畫的膠彩畫，亦或是接軌西方繪畫觀念的膠彩畫，皆應視為「臺灣膠彩畫」的多元樣貌之一。期待臺灣的膠彩畫發展，能在承接前人的耕耘果實之下，開啟更為廣寬亮麗的新一頁！



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

參考文獻

- 王秀雄，《日本美術史》（下冊），臺北，國立歷史博物館，民國 89 年。
- 比爾·阿希克洛夫特（Bill Ashcroft）、嘉雷斯·格里菲斯（Gareth Griffiths）、凱倫·蒂芬（Helen Tiffin）著，劉自荃譯，《逆寫帝國：後殖民文學的理論與實踐》，新北市，駱駝出版社，1998 年。
- 生安鋒，《霍米巴巴》，臺北，生智出版社，2005 年。
- 朱朝陽，《朱朝陽回憶錄》，臺北，前衛出版社，1995 年。
- 行政院文化建設委員會，《何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同論文集》，臺北，雄獅美術月刊社，民國 86 年。
- 沃夫林著，曾雅雲譯，《藝術史原則》，臺北，雄獅圖書公司，民國 82 年。
- 林柏亭，《嘉義地區繪畫之研究》，臺北，國立歷史博物館，1995 年。
- 林惺獄，《臺灣美術風雲四十年》，臺北，自立晚報，民國 76 年。
- 波寇克著，田心瑜譯，《文化霸權》，臺北，遠流出版，1991 年。
- 施世昱，《「台、府展」裡的東洋畫——「台展型」、「灣製畫」、「南畫」的形成與風格探釋》，臺中，東海大學碩士論文，民國 88 年。
- 高以璇編，《林玉山：師法自然》，臺北，國立歷史博物館，2004 年。
- 張京瑗編，《後殖民理論與文化認同》，臺北，麥田出版，2007 年。
- 郭繼生主編，《當代臺灣繪畫文選 1945-1990》，臺北，雄獅圖書股份有限公司，民國 80 年。
- 陳芳明，《臺灣新文學史》，臺北，聯經出版社，2011 年。
- 黃宣範，《語言、社會與族群意識：臺灣語言社會學研究》，臺北，文鶴出版有限公司，民國 82 年。
- 詹明信著，唐小兵譯，《後現代主義與文化理論》，臺北，合志文化出版，2001 年。
- 臺灣創價協會藝文中心執行委員會，《日治時期臺灣官辦美展（1927-1943）圖錄與論文集》，臺北，勤宣文教基金會，2010 年 3 月。
- 劉曉路，《世界美術中的中國與日本美術》，廣西，廣西美術出版社，2001 年。
- 謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》，臺北，藝術家出版社，民國 87 年。
- 薩依德（Edward W. Said）著，王志弘等譯，《東方主義》，臺北，立緒文化出版，民國 88 年。
- 顏娟英編譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀》（上冊），臺北，雄獅圖書

股份有限公司，2001 年 3 月。

林明賢，〈戰後台灣膠彩畫風格的遞變——以省展為例〉，《臺灣美術》79 期，
民國 99 年 1 月，臺中。

陳瑋芬，〈從「東洋」到「東亞」，從「儒教」到「儒學」：以近代日本為鑑的
「東亞儒學」〉，《臺灣東亞文明研究學刊》，2004 年。

廖瑾瑗，〈畫家鄉原古統〉，《藝術家》294 期，1999 年，臺北。

謝世英，〈日治臺展新南畫與地方色彩：大東亞框架下的臺灣文化認同〉，《藝
術學研究》10 期，2012 年。



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