

台灣當代膠彩畫研究的反思

Introspection on the Study of
Contemporary Gouache Paintings in Taiwan

施世昱
SHIH Shih-yu

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

摘要

雖然日治膠彩畫有著不同於傳統水墨畫的種種新風貌，但從再現性藝術的視覺心理來看，它們卻有著共同的表現基礎。倘若我們可以從這種共同的心理機制來看問題，那麼，水墨與膠彩之間並無新舊之別，它們不過是通過不同的媒材與形式，個別地演繹著台灣人民既有的且共通的再現性藝術的視覺觀念而已。因此，廿世紀台灣美術或更適合放置在水墨\膠彩這條日治時代稱之為東洋畫的脈絡裡加以思考。它的發展脈絡清晰明快且屢屢不絕，對西洋畫亦多所吸收與容納，在探索台灣美術主體性方面具有時間脈絡悠遠綿長、表現形式廣泛多樣、在地文化累積深厚等優勢。

在膠彩畫家們多堅持單一媒材與寫生技法的封閉性傳承裡，廿世紀台灣膠彩畫擁有了豐厚的累積。這種幾近於使命傳承般地嚴肅面對既有媒材與形式技法的態度，它既是膠彩畫的創作實踐，也是膠彩畫理論的研究方法。這種理論與創作兩相交織的內在循環，其相互反饋的發展樣貌確實是封閉的。這或許不符合當代多元價值觀，但是，膠彩畫卻因此而得以通過「正統國畫之爭」的徬徨，進而取得形式技法的單一與純粹，完成了膠彩畫獨具一格的「華麗典雅」的美感特徵。作為一種在台灣美術史上具有長期累積性的繪畫媒材，這應當是膠彩畫主體特徵之所在。

關鍵字：台灣當代藝術、膠彩畫、台灣美術史

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

一、前言

以主體、客體兩相對立故，面對著台灣膠彩畫史這個客體，我們只能被動地試圖理解其意義或主動地賦予它意義。在這種語境下，歷史的意義或有兩種解釋：一種是將客體還原至歷史時空以逼現之，例如以藝術社會學方法通過日治政經文化研究而了解該時代之膠彩畫；另一種是以個人主體觀點詮釋對象客體，例如台灣當代文史研究因受傅科（Michel Foucault, 1929-1984）考古學影響而呈揭露者或是之。倘若我們可以用王國維《人間詞話》的美學境界來類比，那麼，前者是以「無我」的從容作為治學理想，後者則因「有我」的激越而呈美學反思。「台灣膠彩畫的歷史與時代意義」亦至少包含上述兩個層面。

雖然台灣當代藝術理論研究瀰漫在西方上帝死後的、羅各斯中心主義遭到後現代思潮解構的流行時尚裡，但是，由於絕對的主客體對立或同一是不可能的，因此，美學式的反思批判或詭辯式的修辭說服乃成台灣當代藝評最主要的方法論；這也是本文所運用的研究方法。以此，本文沒有量化統計的數據敘述，也不擬例舉眾多史料以證明史實；既沒有具體的圖像風格分析，也沒有抽象的語意概念分析。這篇短文僅僅是筆者閱讀廿世紀台灣膠彩畫史的一點點不成熟的認識與思考而已。

二、「膠彩畫正名」之後的繪畫創作與理論研究

廿世紀膠彩畫發展與藝術批評密切相關。雖然這種結構關係至今依然沒有太大的改變，但是，作為一種在台灣美術史上具有長期累積性的繪畫媒材，這並不損害膠彩畫主體特徵的明晰性。

以當代藝壇流行時尚故，廿世紀初的膠彩畫家亦不得不以「創作論述」進行思考。雖然藝壇裡隨處可見多元開放的風景，但由於當代藝評流行以西方文化理論權充時尚，因此，膠彩畫亦多被動地隨著不同的藝術觀點而浮沉。

在廿世紀台灣膠彩畫史的不同發展階段裡，膠彩畫家多是嚴肅地面對各個時代氛圍的。由於他們多具有共同的努力方向與藝術目標，因此，廿世紀膠彩畫的豐厚成果或與不同發展階段的膠彩畫家們多堅持單一媒材與寫生技法的封閉性傳承有關。這種幾近於使命傳承般地嚴肅面對既有媒材與形式技法的態度，它既是膠彩畫的創作實踐，也是膠彩畫理論的研究方法。這種創作與理論兩相交織的情況，約以林之助「膠彩畫正名」之後的發展較典型。

在省展裡擔任評審委員的膠彩畫家固然需要發表評審感言以為理論指導，遭受正統國畫攻擊的膠彩更需要藝術理論的辯護。但是，這僅是台灣美術史裡專業藝評機制尚未建立之前的普遍現象，非膠彩畫所獨有。

在林之助「膠彩畫正名」之後勉強地生聚在台灣中部地區的艱困時期裡，如何發展膠彩畫成為重要課題。便是在這個面對艱困環境而努力求生存的目標指導下，該階段的膠彩創作與理論研究乃多侷限於既有媒材與形式技法的傳承，暫時地未能及於其他，於是形成理論與創作相互反饋的內在循環。¹這種單一封閉的發展樣貌或許不符合當代多元價值，但是，膠彩畫卻因此而得以通過「正統國畫之爭」

1. 關於本文在此指出的「藝評指導\膠彩創作」議題，李美玲曾以膠彩畫最主要的舞台「省展」予以深入研究。從其文章之副標題即可看出其研究目標是更具針對性與說明性的。詳見：李美玲，〈一甲子的美麗與哀愁——探討膠彩畫在省展六十年中評審委員與獲獎者的關係並兼論獲獎前三名與優選作品的風格轉變〉，《全省美展—甲子紀念專輯》，南投市：台灣省政府，2006年。

的徬徨，進而取得形式技法的純粹，於當代中堅畫家筆下繼承並創新了膠彩畫「華麗典雅」美感特徵（圖1至圖5），建構出足堪躋身台灣眾多藝術媒材之列的鮮明主體性。

膠彩畫「華麗典雅」的美感特徵絕非平空而來。在「正統國畫之爭」的邊緣化後，藝評或美術理論較少對它展開討論的時刻，由於膠彩畫家的堅強意志，膠彩畫史與藝術批評等理論研究面向乃由膠彩畫創作者自行承擔；這種情況決然不同於日治時期。通過膠彩畫圖錄的編纂與整理，正名後的膠彩畫乃逐漸地累積出獨具一格的藝術表現，進而獲得其主體性的明晰。²

王秀雄《藝術批評的視野》中例舉了多種「藝評家的素養與類型」。³若借用其事例說明台灣藝評，那麼，「擁護者類型」、「意識型態者類型」和「理論家類型」大約是台灣當代藝評的顯在時尚；與之相對地，「現代主義」或「進步主義者類型」則以潛在貌而穩坐主流地位；此外，尚有境況較屬邊緣曖昧的「編輯家類型」與「傳統主義者類型」。最後面的這兩種類型正是膠彩畫藝評的寫照。若說前述五種藝評類型之於膠彩畫僅具消極關係，那麼，「編輯家類型」與「傳統主義者類型」則與「膠彩畫正名」後的發展呈直接相關的相互反饋的偕同平行結構。

由於「正統國畫之爭」的挫折與徬徨，正名後的膠彩生態乃通過創作與藝評而顯現；這是一種三位一體的緊密結構。它以台灣膠彩畫史的自體性研究作為藝術表現之內涵，終於在廿一世紀初的台灣畫壇綻放出多種多樣「華麗典雅」的燦爛花朵。（圖6至圖15）⁴

雖然如此，我們仍有疑惑：為什麼膠彩畫創作不可以是通過膠彩畫史的研究而理解膠彩之美，進而以當代膠彩畫表現台灣膠彩畫 東洋畫史上的種種美麗呢？

上述提問確實是不被允許的，它的罪名是抄襲、臨摹、複製，沒有個性或缺乏獨創風格等等。雖然如此，筆者仍然對於被允許以膠彩媒材表現台灣膠彩畫 東洋畫史上的種種美麗懷抱期待，這是因為當代文化理論總是告訴我們這已是一個多元開放的時代，而後現代藝術亦早已以權充挪用之名而將抄襲臨摹合法化了。在這個語境下，抄襲、臨摹、複製等負面批評確實是與復古、傳承、保存文化長久累積性的積極創造價值同質的。以此，我們或許該換個角度思考膠彩畫「華麗典雅」特質。

面對著正名之後的膠彩畫發展歷程及其成果累積，我們是否可以說，只有通過美術史研究才能深刻地了解到藝術作品在歷史長河上的意義，才能摸索出主體性的思考方向，才能對藝術、社會、文化、民族，乃至於在地化、全球化等當代熱門議題有較多一些的了解呢？上述提問的答案顯然是肯定的，因為史學研究的重要性尚未被成功顛覆。那麼，為什麼藝術只允許前瞻性創造的向前看，而不允許為往聖繼絕學的向後看呢？進步史觀難道不是早已被後現代思潮所批判了嗎？精神分析美學的提醒不正是過去與未來之間的結構性關係嗎？

2. 除了王行恭編輯的《台展、府展台灣畫家東洋畫圖錄》外，歷屆省展圖錄與評審感言亦是膠彩畫研究的重要資料。台中「台灣省膠彩畫協會」與台北「綠水畫會」每年展出亦多有圖錄出版，東海大學美術系膠彩畫創作在詹前裕的帶領下亦出版眾多展覽畫冊。這些通過膠彩畫「研究—創作—展覽—圖錄」的辛勤累積世紀之交開花結果，以東海為首的「在復古與創新之間——台灣膠彩新風貌展」和由台灣省膠彩畫協會主辦的「台灣膠彩畫史流研究展」是較具代表性者。

詹前裕、林玉麟策展，《在復古與創新之間——台灣膠彩新風貌》，東海大學美術系，民國91年。
管得標總編輯，《台灣膠彩畫史流研究展》，台中市，省膠彩畫協會，2005年。

3. 王秀雄，《藝術批評的視野》，台北市，藝術家出版社，2006年。

4. 在篇幅的考量下，本文不擬以較大量的作品進行個別性的風格分析。在此僅以筆者的品味愛好選擇寫生花卉與人物題材各五幅以說明當代中、青輩膠彩畫家在色彩華麗、甜美浪漫、光影變換、輕柔夢幻，以及神話宗教等精神性表現的多種多樣。



圖1 劉耕谷 夏至 膠彩
Fig.1 Liu Gen-gu The Summer Solstice Gouache



圖2 詹前裕 夏蔭 膠彩
Fig.2 Chan Chien-yu Summery Shades Gouache



圖3 謝峰生 靜舟月影 膠彩
Fig.3 Hsieh Fong-sheng A Boat with the Reflection of the Moon Gouache



圖4 陳淑嬌 盼 膠彩
Fig.4 Chen Shwu-lau Expectation Gouache



圖5 高永隆 月—台灣 1998 膠彩
Fig.5 Gao Yong-long Moon—Taiwan 1998 Gouache



圖6 劉伶利 春—新萌的九重葛 2001 膠彩
Fig.6 Liu Ling-li Spring—Budding Bougainvillea 2001 Gouache



圖8 張貞雯 故里 1997 麻紙·水干·岩繪具·膠
Fig.8 Chang Chen-wen Hometown 1997
Linen, Gouache (with dry clay), Rock Art Tools, Gouache



圖10 石美玲 牆草 2003 麻紙·礦物顏料·水干顏料
Fig.10 Shih Mei-ling Grass by a Wall 2003
Mineral pigment paints Gouache (with dry clay)



圖7 李貞慧 仲夏午後 1995 膠彩
Fig.7 Li Zhen-hui A Midsummer Afternoon 1995
Gouache



圖9 陳慧如 鄉野 2000 膠彩
Fig.9 Chan Huey-ru Countryside 2000 Gouache



圖11 鄭營麟 心事 2000 膠彩
Fig.11 Heng Ying-lin A Worry 2000 Gouache



圖12 鄭敦厚 山鬼 200 膠彩
Fig.12 Cheng Dwen-ho Phantom 2002 Gouache

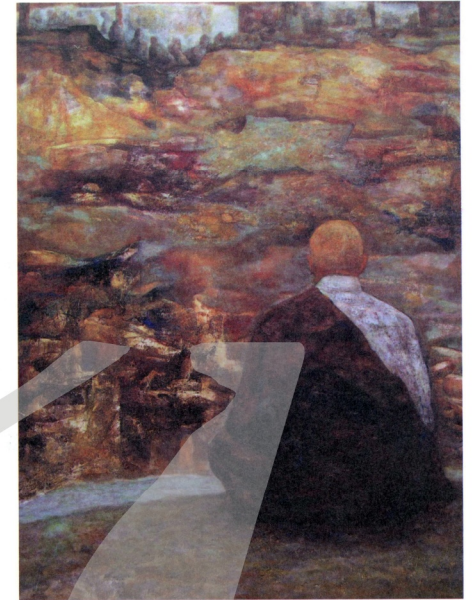


圖13 倪玉珊 諦 1994 膠彩
Fig.13 Ni Yu-shan The True Meaning 1994 Gouache



圖14 呂金龍 聖域 2001 膠彩
Fig.14 Lyu Jin-long Holy Land 2001 Gouache



圖15 朱忠勇 純粹的浪漫 2003 膠彩·絹本
Fig.15 Chu Chung-Yung Pure Romance 2003 Silk, Gouache

三、當代膠彩畫研究

隨著台灣股市的飆漲與本土畫家的炒作，台灣藝壇亦於廿世紀末興起了本土研究熱潮。僅就膠彩畫而言，1995年省美術館舉辦「膠彩畫之淵源、傳承及其影響學術研討會」時間較早，是一個包含日治、戰後以至當代膠彩畫創作的大型研討會。其後，2000年北美館舉辦的「台灣東洋畫探源展」除了作品展出，亦有較集中於日治時代史料梳理與「地方色彩」討論的多篇論文發表。⁵雖然膠彩畫史的研究是無止境的，但在兩大美術館引領研究熱潮後，其主要的發展脈絡亦已有了較清楚的輪廓。便是在這個基礎上，較深入的議題探討才成為可能。⁶

除了膠彩畫史研究外，膠彩畫創作亦在廿世紀末積累出可觀的成績：台灣省膠彩畫協會以省展為舞台而成功地繼承並創新了日治官展「會場藝術」、「地方色彩」等優良傳統；東海大學美術系的膠彩畫創作則在寫生技法的基礎上蛻變以「風景心象」、「寫生意象」或性別議題而引領「創作論述」風騷。隨之，大學美術系亦多引進膠彩畫教學而逐漸形成風氣。在多元開放的後現代氣氛中檢視廿世紀膠彩畫史，它確實令觀眾們感受到一種獨具風情的美麗視覺感受。

若我們可以將廿一世紀當下的膠彩畫創作往上銜接到日治時代而視之為一個完整的發展歷程，那麼，我們確實是對它的「再生（renaissance）」感到欣慰的；與之相對地，若是出之以顛覆、斷裂思維而僅僅把廿一世紀初的膠彩畫視為當代藝術的一環，那麼，各種國際藝術雙年展的運作模式到底是以何種方式看待傳統架上繪畫的呢？這個提問或已為當代膠彩畫的現實地位作出回答。

多元開放的藝評氣氛確實令人困惑：我們固然可以因為多元開放的理由而要求他人對膠彩畫予以尊重，另一方面，我們也必須以同樣的理由包容他人針對膠彩畫的負面批評。或許，有溝通、有互動的討論才是值得予以多元尊重的吧，否則，片面地要求膠彩畫以多元開放之名而接受若干對它視而不見者的反面意見，情何以堪！這種接受對方否定自身的存在者應當稱不上是意識主體，亦與多元開放精神相違背。

從抽象的理論層面而言，所謂多元開放的討論是一種民主價值，但是，在具體的實踐層面上，主體性不鮮明者往往欠缺展開交往互動的可能性。因此，為弱勢者發聲的後殖民論述往往質疑後現代主義的多元開放是另一種反動的威權復辟。在台灣學界引述西方後學論述以為時尚的風景裡，膠彩畫創作者的「創作論述」或膠彩畫理論研究者的美術史觀到底該採取一個怎麼樣子的共同視角呢？或者是，美術理論與創作實踐將不再相關而得各奔前程？

上述提問也可以是理論研究者面對膠彩畫史的思考。當代膠彩畫理論研究到底是應當接續先前膠彩畫創作者的圖錄編纂與整理？還是應當毅然決然地斷裂於傳統的治學方法？或許，膠彩畫研究一同於膠彩畫創作，兩者都面臨著繼承自身傳統或斷裂於自身傳統的問題。當然，同樣有可能的事是：也或許，廿一世紀初的膠彩畫工作者以生活在當下之名而懷疑傳統的存在，甚至表現出急於擺

5. 北美館針對「台灣東洋畫探源展」出版有展覽目錄可供參考。關於此一展覽，林育淳說：「台北市立美術館早於1990年便辦成了『台灣早期西洋美術回顧展』，但東洋畫展的籌辦，卻整整遲了十年，而且展覽規模還只定位為探源，而不取稱之為回顧展；雖然台灣東洋畫展缺乏厚實的基礎資料做後盾……。」

林育淳，〈台灣東洋畫探源展——台灣美術研究的再出發〉，《藝術家》302期，2000年7月，台北，藝術家雜誌社，頁318。

6. 例如朱佩儀即從「台灣寫實主義」的角度討論膠彩畫。

朱佩儀、謝東山，〈台灣寫實主義美術1895-2005〉，台北市，典藏藝術家庭，2006年。

脫傳統羈絆的迫切感。

面對著膠彩畫，我們到底應該採取一個怎麼樣的視角才算適當？

現代主義藝術標榜與其時代共生，隨之藝評也多以排他性觀點來打開更寬闊的視野。這種個人英雄主義式的主觀偏見在經歷後現代反美學思潮的揭露後，當代藝術的定義確實已與廿世紀大不相同了。在台灣，雖然傳統架上繪畫尚沒有人敢公然聲稱它不是藝術，但若直接運用國際雙年展的藝評術語對它展開討論，或許尚有隔閡。又，若捨藝評術語之修辭而轉以文化議題切入討論，它亦可能偏離膠彩畫「華麗典雅」的既有特質。

當代台灣文史研究多以傳科的方法論為時尚；或許，考古學揭露的精神旨在於更深刻的反省。如果這真是一種企圖通過歷史研究以取得同理心的了解或設身處地的感同身受，那麼，與其說傳科考古學是一種研究方法，還不如稱之為研究態度恰當些。這種強調歷史還原研究的方法與態度或許是適合膠彩畫的。

如果我們能暫時轉移面向西方藝術殿堂的目光，願意放下身段地試圖了解這塊土地上曾經發生過的舊美術活動，那麼，我們或許願意承認膠彩畫曾經存在、並於當下仍然在這片土地上成長茁壯的事實。如此，我們或能促使自己屈身在這個距離西方輝煌殿堂稍遠的角落，得以靜下心來梳理其發展脈絡，進而確認其傳統，肯定它身為獨立畫種的主體特色。在膠彩畫所散發的濃濃鄉土味的薰染下，我們或可暫時放下維根斯坦（Ludwig Wittgenstein, 1889-1951）所謂的美不可說的疑惑，而可以再次地承認美的存在，進而信仰並宣傳膠彩之美。

名實相符的藝評態度才是符合公平、開放而多元的民主精神的吧。否則，以西方文論揭露之名而評價范寬《溪山行旅圖》為缺乏社會關懷的不食人間煙火或《米羅的維那斯》是女體消費，如此，我們又該何言以對呢！？以多元開放之名而成意識型態鬥爭之實，這可能與文化政治接近而距離文化藝術較遠。依此，我們或該真心誠意地尊重膠彩畫的存在，珍惜台灣膠彩畫史的遺產，而不應當是：理論研究者為了急於建立個人的獨特觀點而轉引西方文論以批判、揭露或傷害膠彩畫；膠彩畫創作者為了標榜個人繪畫風格而轉引西方藝術理論以顛覆、斷裂或踐踏前賢。

四、文化研究的反思與膠彩創作的再生

如同西方現代藝術總是讓社會大眾感到被愚弄了的普遍感受一般，膠彩畫的美也是在台灣民間受到世俗大眾長期喜愛的。只是，由於我們確實無法釐清藝術、美術、菁英、大眾、特殊、普遍……等與審美有關的諸多「二律背反」問題，因此，維根斯坦以為美是不可說的，他建議我們應該對美保持沉默。雖然如此，當代藝術哲學卻弔詭地在古典美學的沉默之下更加壯大了。這到底是換湯不換藥的把戲，還是藝術確實已與美術有了本質上的不同？相較於菁英們熱烈地對藝術展開討論，雖然美之為物確實無法以分析哲學說明清楚，但我們是否該因噎廢食地將之存而不論呢？或者是，因為美的存在是不可說的，所以我們更應該虛心地放下身段地與普羅大眾同在地讚嘆美、信仰美呢？國美術館「美麗新視界」為這個問題作出了肯定的答案。

國美館以「美麗新視界——台灣膠彩畫的歷史與時代意義學術研討會」配合「郭雪湖回顧展」而於「研討會召開宗旨」中指出：「郭氏一生藝術發展與台灣膠彩畫發展息息相關，可謂台灣膠彩畫發展的縮影，本研討會討論之焦點不在藝術家個人之藝術成就，而是定向於台灣膠彩畫百年來之風格特色及影響其發展之社會、文化、政治等時代因素，作多元性的全面討論。」這種框架在主體與客體的互動結構中予以深入議題探討的研究傾向是本文所認同的：這也是台灣當代藝術理論研究的時尚。

以西方結構\解構主義思潮為框架，運用其方法論而將台灣膠彩畫這個研究對象\主體對應於影響其發展的外在政經文化環境\客體，以求深入探討現象背後的網絡關係；這種研究傾向的類科學性在另一波強勢的西潮東漸之前當暫無疑義。至於將郭雪湖一生畫業同台灣膠彩畫史並置的言論則是一種「隱喻」，它旨在點醒郭雪湖畫業與廿世紀台灣社會、文化、政治的互動關係。倘若我們可以通過台灣當代藝評流行的拉岡（Jacques Marie Emile Lacan, 1901-1981）鏡像折射論來理解的話，那麼，這種將郭雪湖畫業\膠彩畫發展並置討論的研究視角仍舊是結構主義的。在這種論述框架下，不僅郭雪湖，其他膠彩畫家同樣地也是可以通過膠彩畫發展史來加以深入探討的。

通過結構主義主、客體互動關係的理論檢視，我們可以承認「美麗新視界」的「宗旨」確是一篇有機的論述，但我們也不該因此而忘記了結構\解構主義的提醒：這不過是一種貌似客觀真理的「隱喻」而已。在西方傳統形上學破產的情況下，主、客體之間雖然密切相關，但它們終究是非同一性的，就好像個別的膠彩畫家之於廿世紀台灣膠彩畫發展史一般。這種意識到非同一性的結構\解構主義的研究傾向，與傳統美術史研究信仰最後真理的史實研究有較大的區別。

在檢視郭雪湖與台灣膠彩畫史之後，我們或可以發生在省展前半段的「正統國畫之爭」⁷為界標，將郭雪湖一生畫業分成前後兩個階段：前半段傾向於積極地正面回應外在環境，後半段則以深刻內省的反思態度面對紛擾的畫壇氣氛。事實上，不僅是郭雪湖而已，它確確實實地直接影響到膠彩畫的發展，並迫使陳進、林玉山、林之助等重要畫家們走向不同於其過往的藝術創作或膠彩傳承方向。以英國史學家湯恩比（Arnold J. Toynbee, 1889-1975）著名的「挑戰與回應」觀點來檢視「正統國畫之爭」對膠彩畫的影響，我們或可以說，膠彩畫家們迂迴前進的繪畫歷程正與膠彩畫史的辯證發展相互參照。這也是膠彩畫家們堅強意志力的展現及其主體存在的有力證。以此，在台灣當代藝術的討論裡，我們或不該忽略膠彩畫所提供的豐厚資產：「美麗新視界研討會」適時地以膠彩畫切入當代文化議題的討論裡。

「美麗新視界」在「研討會內容」中說：「台灣膠彩畫從日治以來在文化政策的引導下，藝術家在爭取彼此認同與身分融合的過程中，『地方色彩』、『新視覺觀』及『文化認同』是形成台灣膠彩畫多樣性的重要變因，台灣膠彩的主體就在『區域特性』與『文化認同』的相互交疊下，構築成多元風貌的特質。」顯然地，不再侷限於傳統藝術批評以單一美學價值觀進行判斷，開放的「多

元風貌」在此已被視為「美麗新視界」本身。這也就是說，所有台灣膠彩畫史上的任何風格樣貌皆具價值，其間，既沒有「風景心象」優於「鄉土寫生」，也沒有「意象」前衛於「抽象」，更沒有廿一世紀膠彩畫進步於日治東洋畫或者是學院論述與民間畫會之間的優劣判斷。只有承認多元風貌同時並存於當下，我們才不至於因為無意地視而不見而犯了存而不論的學術疏失。

除了將不同派系或風格特徵的膠彩畫予以價值判斷之開放外，我們也應當將膠彩畫同水墨畫、油畫等美術，乃至於複媒裝置或觀念藝術等，以多元開放的胸懷平等看待，如此，或能在多元藝術媒材的基礎上進行較廣泛的反省，進而討論台灣藝術\文化\主體\美術等議題。從這個不同於傳統美術史研究的視角來看，「美麗新視界」以膠彩畫進行文化議題討論確有其積極意義。

五、膠彩畫的視覺觀及主體性

廿一世紀初的膠彩畫確已呈現出多種不同於以往的風格樣貌。回顧其過往，若就廿世紀台灣繪畫追仿西方美術的發展歷程而言，我們或可將它比擬為台灣膠彩\東洋畫現代化的完成，⁸而其源頭或可以「新視覺觀」的傳入為起點。關於這點，林明賢曾以「日治時期由『寫生』『地方色彩』所建構的台灣美術風貌」為題展開論述。他認為，日治新式教育為台灣帶來了不同於傳統水墨畫的、屬於西方視覺經驗的視覺觀，因此，新的美術形式是一種新的視覺感受，而不僅僅是一種文化對立而已。在這個立論基礎上，他深入地討論了日治美術的「地方色彩」及其缺乏殖民社會抵抗意識等美術史課題，並以膠彩畫為例地指出：「這種新方法的改變對郭雪湖而言是新知識的追求，一種現代的象徵，因此他選擇了現代的、科學的觀看方法，直接面對現實的自然，揚棄傳統的造境。」⁹

林明賢除了兼論傳統水墨與膠彩畫之間的關係，亦考慮到日治台灣昂揚的進步主義氣氛，其論點令人首肯。

日治台灣官展美術富含「地方色彩」或已成定論。這個結論是通過美術作品的風格分析而獲得的。由於這種方法論的基本精神較偏屬於現象本身的描述，因此，論者針對「地方色彩」的現象描述或有精粗詳略之別，但遠不如後學論者針對「地方色彩」加以解釋性的詮釋而具有較大的爭議。

日治美術因缺乏被殖民者的反抗意識而多遭到當代激進論者的非難。雖然他們以揭露為價值而不厭其煩地告誡我們這還是馬克思所謂的被剝削者因為缺乏反抗意識而成異化的人，但是，我們或仍需考慮另一個馬克思主義者沙特（Jean-Paul Sartre, 1905-1980）的意見：異化了的人仍然是人。換句話說，我們或不應該因為日治美術缺乏反抗意識而否定它的存在與價值。日治美術自有其存在與價值，它的存在與價值無須等待任何意識型態之論定。以日治美術的具體存在故，我們除了可以遷就台灣當代文化議題的討論方向而出之以消極姿態地辯證反思於日治美術「地方色彩」與殖民社會抵抗意識之間的關係，此外，亦可以較積極地正面肯定所謂的缺乏抵抗意識者仍舊是一種意識存

7. 「正統國畫之爭」是台灣膠彩畫史上的著名事件，延續時間較長且具有清晰歷程，蕭瓊瑞〈廿八屆省展改制的歷史檢驗〉從制度面上予以較深入的討論。除了傳統美術史研究的史料爬梳與量化統計之外，它所涉及的諸多美學價值判斷亦頗適合以當代藝評流行的研究視角予以文化政治的批判分析。蕭瓊瑞，〈廿八屆省展改制的歷史檢驗〉，《島嶼色彩——台灣美術史論》，台北市，東大發行，民國86年。

8. 需要在此說明的是，雖然筆者將廿世紀膠彩畫發展比擬為追隨西方現代主義美術的完成，但這只是權宜之計，這並不表示筆者認為美術發展應當等同工業科技力進步以現代化的意思，相反地，筆者對於進步史觀是十分懷疑的。筆者所信仰的史觀是連續性的辯證發展歷程。

9. 林明賢，〈新美術的萌芽——淺析日治時期由「寫生」「地方色彩」所建構的台灣美術風貌〉，《臺灣美術》69期，台中，國立台灣美術館，2007年7月。

在的事實。或許，在我們可以更虛心地接受「地方色彩」之現象本身即象徵著主體存在之事實後，我們或可包容更多樣的歷史解釋而獲得較深入的歷史認識。果然如此，那麼，激進論者批判「地方色彩」缺乏反抗意識將一同於林明賢予以「新視覺觀」的解釋一般，兩者皆具有詮釋上的合理性。雖然如此，這兩種觀點亦可能於無意識中傾向於進步史觀而間接地暗示出廿世紀台灣美術史的斷裂性格。

林明賢所提出的「新視覺觀」確實是對日治美術研究具有啟發性的，但是，若我們因此而予以無限誇大，這應當不是其本意；他以現象描述的方式論述郭雪湖在繪畫形式上的選擇與轉變亦已說明了這個問題。

「新視覺觀」裡的新與舊只是時間上的相對概念而已。站在「地方色彩」的形成這一觀點上，在傳統水墨畫的對比下，日治官展裡的美術品確實是新的。只是，倘若我們將關懷面向放大到整個廿世紀台灣主流美術的發展史裡，那麼，位處歷史前沿的日治官展「新視覺觀」亦不得不舊了。倘若我們陷入了這種斷章取義式的、缺乏有機統合的史觀底下，那麼，我們或只能依意識型態的價值判斷而在不得不的邊邊站裡獲得若干斷裂的歷史碎片，就好像台展初期的水墨畫落選事件、畫會時代針對省展西畫的抽象論戰、被現代西方傷害了的鄉土藝術，以及解嚴之後藝術因文化政治而呈口水紛爭一般。

雖然當代文化理論多視斷裂史觀為後現代主義的性格特徵，但是，它更可能受到現代主義進步史觀的直接影響。在台灣美術史的研究裡，雖然斷裂史觀確實容易揭舉出特定時期的進步特徵，但它也將因為這種方便而喪失了合理解釋「正統國畫之爭」期間膠彩畫水墨化的反祖現象，或者是省展晚期膠彩畫以嶄新的風格樣貌繼承過往的寫生傳統等問題。因此，我們或可將日治官展的「新視覺觀」置放在更大的時空範圍內討論。

美術史家貢布里希（E.H.Gombrich, 1909-2001）表示，再現性的視覺藝術只能是一種奠基於民族與文化的歷史累積。他在《藝術與錯覺》一書中除了以非洲原住民看不懂攝影照片為例來說明這個論點外，更力求視覺心理學的科學證明。¹⁰就本文討論「地方色彩」的「新視覺觀」而言，由於它確實是可以置放在貢布里希所謂的再現性藝術的範疇下加以討論的，因此我們或可以說，存在於西方、日本、台灣、大陸之間的種種再現性的美術形式，表面上雖然具有時間新舊、地域差異或個人風格等多種多樣的的不同特徵，但是，除非種種差異之間具有某種共同的視覺觀念，否則，彼此之間或不具有感通的可能性。

於此，我們當然可以合理地懷疑貢布里希是否過分地強調了民族文化傳統或視覺觀念的普遍性之於再現性藝術的重要性，就好像我們也同時性地懷疑「新視覺觀」被誇大後的斷裂史觀一般。也許，這種論爭不過是古典哲學糾纏於普遍性與特殊性的當代翻版而已，所不同的是，前賢們更嚴肅地討論一般與特殊在形上學裡的可能性，而當代藝術則因標榜個人風格的特殊性而使得傳統民族文化的普遍性遭到遮掩。

10. 貢布里希在台灣較著名而普及的著作是《藝術的故事》，而他以視覺藝術為民族文化的歷史累積者，這主要是《藝術與錯覺》中的觀點。
（英）E.H. 貢布里希著，林夕等譯，《藝術與錯覺——圖畫再現的心理學研究》，湖南科學出版社，2000年。

或有研究者為標榜某一美術史片段的獨特開創性，不得不以斷裂的姿態而犧牲它在傳統文化上的繼承意義，如此，或恐導致當時代的審美普遍性或歷史文化的長久累積性遭到矚蔽。可是，一旦我們不再受到當代學術以批判揭露為時尚的侷限，得以從更長遠的發展脈絡反思美術發展的普遍性根源，那麼，我們或可接受日治膠彩畫的「新視覺觀」是扎根在傳統水墨畫的土壤上的，我們或將因此而了解到「正統國畫之爭」的無謂，進而在台灣美術主體性的反省上獲得較具普遍性的認識。

日治膠彩畫確實在風格形式上表現出不同於傳統水墨畫的種種新風貌，但是，風格形式的不同可能只是表象上的差異，從視覺心理學的角度來看，它們擁有著共同的再現性藝術的表現基礎。倘若我們可以從這種共同的心理機制來看問題，那麼，水墨與膠彩之間當無新舊之別，它們不過是通過不同的媒材與形式，個別地演繹著台灣人民既有的且共通的再現性藝術的視覺觀念而已。果然如此，那麼，關於台灣美術主體性的追尋或可從貢布里希所謂的再現性藝術的視覺心理裡找到一點點苗頭。較之台灣西洋畫狀似昇華般的跳躍性發展，廿世紀台灣美術或更適合放置在水墨、膠彩這條日治時代稱之為東洋畫的發展脈絡裡加以思考。它的發展脈絡清晰明快且屢屢不絕，對於台灣美術史裡的西洋畫發展亦多所吸收與容納，因此，在探索台灣美術主體性方面，它具有時間脈絡悠遠綿長、表現形式廣泛多樣、在地文化累積深厚等優勢。

較之其他繪畫媒材，膠彩畫或許在廿世紀台灣美術主體性的思考上具有較好的參考價值，但是，膠彩畫極可能與台灣當代藝術主體性的討論無緣。這是由於美術與藝術在廿一世紀初的台灣當代藝壇裡有著不同於以往的美學定義與價值判斷的緣故。

有一種台灣當代藝術的主流觀點是這樣的：膠彩畫這種舊媒材將如何反映新時代？若有堅定信仰斷裂與對立者，那麼，對於上述提問我們確實是無能為力的。

也許，我們該思考的是，為什麼我們只能像鏡子般地被動地反映時代，而不能發揮人類的積極主動性以創造時代呢？

膠彩是一種舊媒材。說它舊，這是因為它在台灣興起的時間點確實是在答答主義大師杜象所引發的材質革命之後。如果世界各地雙年展裡的多元媒材確實代表了我們這個時代，那麼，膠彩不僅僅是無法反映時代而已，它甚至是保守而反動的。只是，如此評價膠彩畫或有失公道，這是因為膠彩畫在這波美術、藝術的討論裡仍舊是類似「正統國畫之爭」般地處於被動地位：膠彩畫無法對自身進行媒材革命，否則它就不是膠彩了。

雖然繼承了寫生傳統的廿世紀膠彩畫發展僅能暫時地以再現性藝術傳統塑造其主體性，但是，已游移於分析立體主義或心象風景之間的台灣當代膠彩畫真的需要再次地追趕上西方藝術的發展腳步，以企求跨越抽象而達到極限藝術而終於以媒材革命之名顛覆自身嗎？或許，膠彩畫根本無需以斷裂於自身媒材與傳統的方式來證明自己之於廿一世紀初台灣當代藝壇的存在。

六、世紀初的寓言

寓言是後現代思潮裡隨處可見的風景。寓言不是預言。寓言提供的只是一種反思與洞見。

美術風格史的寓言往往告訴我們，起始於曖昧渾沌的某種風格類型若經過發展而轉趨成熟，其形式技法的具體規範或將導致畫家逐漸缺乏意識深度而呈僵化風格。僵化的藝術風格確是現代主義藝術所批判的，但是，藝術真的具有進步與否的區別嗎？貢布里希（Ernst H. Gombrich）的看法或與此相反：他認為再現性藝術的風格表現是一種文化學習的普及過程。以此，在另一個側面上，僵化風格或得轉以積極姿態而意味著文化的普遍性。那麼，我們到底該如何看待膠彩畫呢？該當以現代主義藝術的進步史觀批判之，或者是視之為更具普遍可溝通性的台灣傳統文化的一環？或許，在較深入地了解台灣膠彩畫發展史之後，分別從正、反面的不同評價裡予以反思，這種研究視角或較接近「觀念—辯證」¹¹方法論。

沿著後現代\後殖民主義藝術的思考脈絡，辯證法亦提供我們關於膠彩畫之於全球化\在地化議題的反思。

在後現代文化全球化的討論框架裡，在地性的諸多可能性或逃不出全球網絡的籠罩範圍；只是，我們不該忘記，這種提問方式早已預設了全球化的絕對性而沒有為在地化留下討論空間。以資訊交換或經濟網絡所架構的後現代文化全球化確實是威力強大且極具主動性的，但是，我們或該考慮康德批判哲學的意見：藝術或審美判斷並不同於純粹理性知識或政治經濟實踐。以在地化姿態達成全球化目標的「克里歐美術」¹²極可能與康德「美無功利性」的判斷力批判密切相關。如果康德美學可信，那麼，美術發展或可在閉關自守的情況下有所成就，這就好像華麗典雅的膠彩畫綻放於困厄的廿世紀發展歷程裡一般。¹³雖然如此，廿世紀初的膠彩畫仍舊是無法自外於當代藝術理論的衝擊與社會批判理論的評價。

以藝術反映時代故，台灣當代藝術的主流思潮是以西方後現代消費文化全球化為中心展開論述的；縱使後現代消費文化全球化很可能僅僅是一個未經證實的假設而已。¹⁴在結構\解構主義這種類科學的理論方法下，在社會批判\文化議題的藝術實踐裡，台灣當代藝術的理論與實踐顯然地與傳統舊美術有了較大的不同。當代「藝術」顯然地已不再如同傳統「美術」般地純粹了。由於當代「藝術」往往是以顛覆、斷裂的姿態面對傳統「美術」，依賴知識論證或社會批判來展開文化政治實踐，因而它或與審美拉開距離。

雖然歸屬於「美術」的台灣膠彩畫確實與當代「藝術」有較大的差異，但它們並存於廿世紀初的當下亦屬事實，於是乎，誰能代表台灣當代藝術乃取決於藝術定義的發言。顯然地，發言權不在膠彩畫等舊美術類型的一方。雖然如此，主流菁英們的機智修辭與強勢批判仍舊改變不了純粹審美感動的舊美術在統計數字上的量化普遍性。以亦曾遭受殖民主義傷害的印度為例，它在結束長久的閉關自守之後，近年因融入世界經濟體制而得崛起，但是經濟學家亦提醒我們不要因此而受到全

球化表象的迷惑。這是因為新興的白領階層只佔印度人口的極小部分，與之相對地，如何提升絕大多數的貧窮人民以獲得本質上的改變才是最重要的課題。以此反思因後現代文化全球化之名而得掌握發言權的台灣當代藝術，我們或該思考它在顛覆、斷裂之外，是否具有與台灣傳統舊美術之文化普遍性取得平衡的可能性。

在世紀初的台灣藝壇裡，久已喪失主流發言權的膠彩畫雖然在歷經波折之後終於在學院體制裡取得立足點，但是，少數的膠彩畫創作人口及其複雜講究的媒材技法，種種因素都使得它在學院課程框架裡呈現出某種偏屬於民俗藝術的傾向。在這種學院藝術語境裡，膠彩畫理論研究或創作自述多僅能依附在當代藝術的術語裡加以討論；這就好像台灣老阿媽的花被單一般（圖16）。床褥之間保暖用的花被單，其本身之現實性只能是俗麗的不登大雅之堂，它非得經過後現代消費文化的包裝，在當代藝術理論與技法處理之後才能退去其保暖的功利性，轉而以康德非功利性美學的藝術型態被接受！而膠彩畫的賸餘價值將一同於老阿媽的花被單般僅具想像中的圖騰象徵意義嗎？它只能消極地等待被當代藝術消費而不再具有自體存在的積極性意義？這樣的全球化藝術是否有成就在地價值的可能性呢？

不同於標榜顛覆斷裂為開放進步的其他多元媒材，以傳統媒材獲得主體性建構的東洋畫\新國畫\日本畫\膠彩畫\岩彩畫至少在名稱上確實是多元的，而遭受挫折亦能再生的連綿發展史亦具有豐厚的累積足堪我們反省與討論。倘若我們不再秉持片面的價值觀以批判膠彩畫，能靜心地反省這段繪畫史，了解到它不僅不同於其它藝術媒材欲求顛覆斷裂其自身的發展歷程，相反地是費盡心力地想使自身的媒材特性與表現技法流傳下來的文化使命感，那麼，這個獨特畫種或能提供我們一個討論「地方色彩」或「文化認同」的切入點。

從結構主義的角度來看，眾紛紛呈於當下的文化議題都是環環相扣的一個整體，任意地割裂或拼湊台灣美術\藝術史都可能是片面而誇大的。如果關於藝術的定義可以不再侷限於文化政治的操作，那麼，我們或可期待台灣當代藝術主流能夠在知識論證與社會文化的議題實踐之外，再開拓出純粹審美的「華麗典雅」領域。如果「美麗新視界」研討會確實潛在有美學探討的企圖，這也應當是台灣當代後學思潮裡的一種側面反映吧。



圖16 林明弘 家 1998 裝置藝術
Fig.16 Lin, Ming-Hung Home 1998 Installation Art

七、結語

這篇短文或與嚴謹的學術論文距離較遠。它既沒有特定的研究課題也沒有清晰的具體結論，這不過是身處台灣當代藝壇的筆者閱讀膠彩畫史的一點點心得與感想罷了。它真正的動機僅僅是筆者自身對於膠彩畫創作實踐的種種疑惑，於是轉而從美術理論的閱讀裡尋找出路的一個嘗試而已。

11. 「觀念—辯證」亦是台灣當代藝術裡的一道重要議題。參見：李思賢，《台灣當代美術大系，議題篇：觀念、辯證》，台北市，藝術家，2003年。
12. 王秀雄在〈「克里歐美術」與「之間理論」：資訊社會衝擊下的美術創作與美術鑑賞教育〉一文中，積極且正面地肯定了地域性色彩濃厚的克里歐美術的價值。
13. 需要在此說明的是，這並不是說筆者以為膠彩畫發展應當閉關自守的意思。本文的一個基本假設是，膠彩畫在台灣當代藝壇的主流結構裡較屬邊緣，因此，思考非主流藝術的文化政略乃成主旨。這是一種較悲觀的看法，因此，若有論者能證明膠彩畫是廿世紀初掌握台灣當代藝術主流發言權者，筆者樂觀其成。否則，身居邊緣的弱勢者或僅能是持恆地批判吧！
14. 陳英偉即以為，假設性為後現代的重要特徵，並以此為其著作命名。陳英偉，《假設性後現代主義的虛實》，台北市，文史哲，民國89年。

參考書目

《全省美展一甲子紀念專輯》，南投市，台灣省政府，2006年。

《台灣東洋畫探源》，台北市立美術館，2000年。

《膠彩畫之淵源、傳承及其影響學術研討會》，台灣省立美術館，民國84年。

王秀雄，《藝術批評的視野》，台北市，藝術家出版社，2006年。

朱佩儀、謝東山，《台灣寫實主義美術1895——2005》，台北市，典藏，2006年。

詹前裕、林玉麟策展，《在復古與創新之間-台灣膠彩新風貌》，東海大學美術系，民國91年。

曾得標總編輯，《台灣膠彩畫史流研究展》，台中市，省膠彩畫協會，2005年。

蕭瓊瑞，《島嶼色彩——台灣美術史論》，台北市，東大，民國86年。

(英) E.H. 貢布里希著，林夕等譯，《藝術與錯覺——圖畫再現的心理學研究》，湖南科學出版社，2000年。



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