

光復以來臺灣膠彩畫風格之發展

郭禎祥 黃冬富

國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

摘要

「膠彩畫」的前身是日據時期的台灣東洋畫，其特色是以膠（鹿膠、魚膠、牛膠等）敷彩（調入礦物質顏料、水干顏料、植物性顏料或金屬顏料等），而且多用寫生手法以台灣亞熱帶炎方風土景緻作生活化教材，造形嚴謹的工筆重彩畫風。溯其源頭可上追至我國唐宋院畫工筆重彩畫風之東傳發展而來。日據時期經由台展和府展之倡導，膠彩畫與西洋畫取代傳統書畫而成為台灣畫壇的新主流，也為台灣藝壇寫下了一段空前輝煌蓬勃的新美術運動史。

台灣光復後五十年來，膠彩畫風格以十年為一期檢視之，大致可以發現如下之發展趨勢：

第一期(1945~1955年)：隨著戰後台灣的光復，重新接駁中原文化之際，渡台國畫家由於膠彩畫之淵源並未深究，由於風格和認知之差距，仇日情結的作用，加以為爭取光復初期在台灣畫壇中象徵最高權威的「省展」之獲得認同而得以出頭之現實問題之催化等等因素所致，遂引起國畫家和膠彩畫家之間的「正統國畫之爭」。因而在本期之中，具有領導地位的幾位前輩膠彩畫家們及其風格追隨者，為了證實其國畫正統之實力，因而或多或少都有從筆墨和意境上去接近中國繪畫傳統之嘗試。

第二期(1956~1965)：本期一方面在1959年以後，省展國畫部的正統國畫之爭，國畫開始取得優勢，而使得膠彩畫退居非主流地位，也面臨發展之逆境；另一方面，大約從1957年開始，西畫部分也出現了以「五月畫會」和「東方畫會」為主，所引起的「具象」、「抽象」之爭的「現

代畫論戰」。在風格方面相較於第一期，本期膠彩畫家們對於中國傳統筆墨的融鑄不但更趨成熟，而且參與的人大量地增加；除此之外，將西洋近代繪畫理念和技法融入畫風之內的也不少，畫風更趨多樣性以及中、西融合之廣泛嘗試成為本期之特色。而且由第一代膠彩畫家所培育的第二代接棒者在省展和台陽展裡面，都有極為傑出的表現，面臨時代的衝擊，其風格也更趨多樣化之回應。

第三期(1966~1975年)：1972年中日斷交，翌年舉行第廿八屆省展，由於參展件數過少而決議取消國畫第二部（膠彩畫），對於歷來以省展為主要發表園地的膠彩畫家們造成了不小的衝擊。雖然前輩膠彩畫家們曾於1971年發起組織「長流畫會」，每年舉辦聯展，然而對於第二代以降的膠彩畫家之士氣，的確影響不小。這十年的低潮時期前輩膠彩畫家們之畫風已趨成熟，在融合傳統國畫的筆墨，意境以及近代西洋繪畫流派之理念技法等，都有了具體成果而形成個人之鮮明風貌，輩份較晚的膠彩畫家風格之變化弧度亦相去不遠，整體而論，風格變化之弧度比較有限。

第四期(1976~1985年)：1978年第卅四屆省展開始恢復徵收國畫第二部（膠彩）；1981年林之助結合台灣地區膠彩畫家組織「台灣省膠彩畫協會」，每年定期舉行膠彩畫作品聯展；到了1983年國畫第二部正式獨立為「膠彩畫部」，膠彩畫正式取得政府公辦美展依媒材特性而予以「正名」，國畫、膠彩的正統之爭方告正式落幕。翌年私立

東海大學美術系開設膠彩畫課程，延請林之助任教。此際鄉土之風亦逐漸盛行於國內藝壇，具有濃郁鄉土情懷的膠彩畫，再度獲得發展的轉機。就風格而論，第一代膠彩畫家畫風已趨穩定而變化不大，其培育的第二代以至第三代的新血則人才輩出，從各種不同角度去融攝中外繪畫理法，因而畫風頗有不少能脫離師承之藩籬而走出自己的途徑來。相較於第三期，第二、三代膠彩畫家有較為傑出而多樣性風格之呈現。

第五期(1986~1995年)：本期繼東海大學美術系之後，台灣師大美術系、所，國立藝術學院美術系，彰化師大美術系等，都相繼開設膠彩畫課程；赴日研習膠彩畫者漸增；膠彩畫家之人口逐漸成長，風格也趨於多樣性，成為膠彩畫發展之一大轉機。第二、三代以降之青壯輩膠彩畫家們努力求新求變而出現不少新意，而東海大學美術系十年的耕耘也終於開花結果，不但風格融攝之層面更加廣泛，而且充滿實驗精神的充沛生命力，以及觀念、技法上多元化的開展性風格之發展，的確令人耳目為之一新，也給予當代的台灣膠彩畫壇，注入了一股汨汨不絕之源頭活水。

回顧光復以來五十年間膠彩畫之發展歷程，基本上可歸納成三種主要的畫風發展之途徑：

一、筆墨趣味的融鑄導向。這類風格的嘗試和探討雖然以光復初期的二十年間較多，然而五十年來各個時期裡始終都維持著相當可觀的比例，而且較為成熟的融合則屬

近二十年來。其中以林玉山最具代表性。

二、西畫理法的攝取。大致在光復後十五年左右開始盛行，而前輩膠彩畫家中以林之助最具代表性。第二代以降的膠彩畫家循此途徑而開展畫風者更是不乏其人因而人才輩出。

三、日據時期台灣膠彩畫風之延續與發揚。這一路畫風從光復以來迄今，始終保持著相當的比例。

回顧過往，展望未來，如今以媒材命名而重新出發的膠彩畫，如何在目前國畫、油畫、水彩之外，發展出其他畫類所不易取代的素材特質之發揮；或者掙脫媒材名實之侷限，大膽地與東、西方各種理念技法融合自化以成其大，並抓住時代脈博，落實於本土，以拓展更為開闊的空間，乃是值得進一步思索之課題。

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

光復以來臺灣膠彩畫風格之發展

壹、前言

「膠彩畫」一詞之使用於臺灣地區，還不到二十年（註一），然就繪畫本質而論，其活躍於臺灣畫壇，卻已有將近七十年的歷史。膠彩畫的前身是日據時期的臺灣東洋畫，其特色是以膠（鹿膠、牛膠、魚膠等）敷彩（調入礦物顏料、水干顏料、植物性顏料或金屬性顏料等），而且多以寫生的手法作生活化的取材。由於它與日據時期的日本畫有著很密切的淵源關係，然而日本在明治維新以前的繪畫，主要也承自中國繪畫傳統之影響（詳見【表一】），因此光復後，臺灣全省美術展覽會（簡稱「省展」）初設國畫、西畫、雕塑三部，膠彩畫則被歸於國畫部之內，在光復初期曾有一段時期位居國畫部門之主流。不過隨著戰後臺灣的光復，重新接駁中原文化之際，膠彩畫之角色也開始產生了爭議。由於風格和認知的差距，加以為爭取光復初期在臺灣畫壇中象徵最高權威的「省展」之獲得認同而得出頭之現實問題的催化，遂引起國畫家和膠彩畫家之間的「正統國畫之爭」（詳見【表二】）。其後膠彩畫家們認同林之助教授所倡議，參照油畫、水彩等依媒材特質而命名的方式，名之為「膠彩畫」。1981年國內膠彩畫家組成「台灣膠彩畫協會」；翌年，省展成立膠彩畫部，「膠彩畫」一詞遂通行於藝壇。

日據時期臺灣畫家之膠彩畫風，基本上在台展（台灣美術展覽會，臺灣教育會主辦

，1927～1936年）和府展（台灣總督府美術展覽會，臺灣總督府文教局主辦，1938～1945年）的主導下，歸納其畫風，有幾點共同之特色：

- (一)、鄉土寫實導向：多用寫實的手法，取材於臺灣鄉土的生活化題材，以表現亞熱帶的炎方景致為特色。
- (二)、工筆重彩，造形嚴謹：多描寫細膩而色彩濃麗典雅，由於台、府展在規格上未限制，為了角逐大獎，其畫幅都非常大，題材的經營也都煞費苦心，作品的完整性相當地高。
- (三)、日本畫壇之影響：日據時期台、府展既由日人主導，而膠彩畫又從日本畫壇引進，是以日本畫壇（尤其帝展）對臺灣前輩膠彩畫家們的畫風產生了相當的示範作用。這種現象到了府展時期尤其明顯。

從臺灣光復迄今剛好五十年，為了分析、比較上之方便，以下擬以每十年為一期，分成五個階段，對於這五十年間臺灣地區膠彩畫風格之演變，先進行鳥瞰式的回顧。

貳、畫風發展之分期探討

一、第一期（1945～1955年）

臺灣光復之翌年（1946）。省展創辦之初，基本上多參考台展、府展之模式，只有在類別上，除了增加「雕塑」部外，也將台、府展中之「東洋畫」部改成「國畫」部。

並聘請了日據時期得獎資歷和輩份最為特出的陳進、林玉山、郭雪湖、陳敬輝、林之助等五人擔任評審委員，參加之畫家也多數為台、府展裡之成員，其中也有部分大陸畫家送件參加。國畫部入選作品中，膠彩畫約佔三分之二強之比例，餘則為傳統國畫（註二），其六個特選名額中，僅有錢硯農一人為傳統國畫山水。評審完畢後，各部評審委員均曾就彙整之評審意見對外發表感想，其中國畫部所發表之內容裡面提到：

「……統觀出品畫中，我們感到大有傾向舊式國畫之趨勢，盲從而不自覺的南畫，或是模仿不健全的古作，忘卻珍惜自己珍貴的生命，這一點，我們頗感歎惜！我們深切知道，台灣現有的國畫是什麼？雖然遠隔我國文化五十年，但是所感受到的美術教育，在我們正確的評論上，乃是傳受祖國美術文化而加以革新的日本美術教育，再在台灣爐冶中，數十年來經過熱血作家同志，不屈不撓的熱心鍛鍊而成就的一種，所謂刷新的作風吧！希望我們的同志，不要走歧徑，不要忘卻個性，注重創造的精神，團結起來，協助我國文化的建設。」（註三）

這段文字裡面，一方面認為傳統文人畫僅執著於盲從因襲而缺乏個性，其以「舊式國畫」名之，則又略含有著不合時宜之批評；至於文中所提倡的所謂「注重個性和創造」之畫風，則是「傳受祖國美術文化而加以革新的日本美術教育，再在台灣爐冶中，數十年來……不屈不撓的熱心鍛鍊而成就的一種刷新作風。」質言之，亦即現今所說的「膠彩畫」。

此一「評審感言」在名義上係代表著第一屆省展國畫部評審委員之綜合意見而發表

，其意義也象徵著幾位評審委員對於所有參加國畫部門之所有藝術工作者們風格導向之建議，在當時超穩定性的省展評審委員結構，以及省展為當時臺灣地區唯一之全省性政府公辦美展之時代環境中，其對於參與省展國畫部門之藝術工作者，以至於當時整個臺灣畫壇潮流所產生的導向作用，的確是不容忽視。

值得注意的是，在第一屆省展揭幕之後，也有位署名「蜀客」的記者，在報上發表一篇「全省美展參觀記」，提出了相左的看法：

「……國畫部門受日本畫的影響甚，一些仕女畫法都用日本式的筆法，日本式的線條，失之呆板，人面也如此，遠不如國畫的生動。……」（註四）

這篇文章可能是光復初期對於膠彩畫歸屬於國畫的「正統性」之質疑最早發表之文字，雖然它所發揮的作用極為有限，然而隨後兩三年中，也陸續出現過幾篇相近論點之文章發表（註四），雖然這種質疑的聲音仍然不夠具體而中肯，而且也沒產生多少的作用，然而隨著時間之推移，這種相對的見解卻逐漸醞釀蓄積著，直到1949年十二月中央政府遷臺以後，大量大陸畫家薈萃臺灣地區以後，經由爭取獲得省展之大獎而得以出頭之現實問題的催化以及時空因素的變革所致，方使「正統國畫之爭」趨向白熱化。為求節省篇幅，茲將這項論爭之始末，用【表三】予以扼要說明，從其中可以看出，「正統國畫之爭」大約前後持續了十五年左右，然而在省展開辦的最初十年之間，基本上仍以膠彩畫為省展國畫部之主流，至於面臨在這種時代潮流之中，膠彩畫家之風格回應，到

底展現出何樣的面貌呢？基本上可以從幾位擔任評審委員層級的前輩膠彩畫家，以及獲獎之第二代傑出膠彩畫家的作品中顯示出來。

1. 林玉山師生

光復初期，林氏逐漸從日據時期之工筆重彩風格過渡到工筆重彩與水墨寫意相當，而且隨著時日之推移，逐漸增加其寫意之成份。「春江水暖」為這段時期之典型風格，林氏畫於1955年，為紙本重彩作品，相較於其日據時期之畫風，是在重彩之下，仍然可以看到筆線動勢和趣味，對於水份之運用也較其日據時期之工筆重彩更為活潑，顯現出筆墨趣味追求之導向。

現藏省立美術館的林氏弟子李秋禾所畫「野趣」一畫，完成於1954年，顯然也隨著林氏作相近之畫風演變趨勢。該畫以定點取景而淡雅賦彩，用近於素描的簡潔筆線畫一頭白羊嚙草漫步於草叢，無意中卻驚動了一對棲息於其中之麻雀。在技法上該畫摻用了國畫筆墨技法和日本圓山四條派的輕潤寫生風格，麻雀與山羊之相互呼應，更增其趣味性和生動效果。仍屬由工筆重彩過渡到筆墨融鑄導向的工筆重彩寫生風格。

2. 郭雪湖

郭氏於日據時期以「圓山附近」一作，奠定其巧密精緻的雙鉤填彩，配以各種綠色系統為基調，表現綠意盎然的密林景緻為其鮮明的個人風格，很能表現各種林木植物之特性。稍後（大約在1932年左右）郭氏赴日返臺之後，漸受東京畫壇之影響，開始放棄前述之工筆重彩畫風而注入較具普遍性的筆致、墨趣與詩意。

光復初期，郭氏基本上延續其日據末期

的注重筆墨和詩意之輕潤畫風，在寫生的基礎上加入了若干主觀的寫意成份，以水墨為主而用色極少，用筆更為成熟而簡鍊，在暈染氣氛方面尤其拿手，其中1946年於第一屆省展所展出的「驟雨」一作是這段時期的代表作品之一。

3. 陳進

與林玉山、郭雪湖於日據時期同時被合稱為「台展三少年」的陳進，是「三少年」之中畫風轉變幅度較小的一位。光復初期，陳氏畫風在技法上雖然不易看出明顯的改變，但是在描繪題材上則有不同於日據時期的新變。尤其1946年陳氏結婚成家，其身份也由閨秀畫家而轉變為屬於家庭、兒子的母親。這段時期陳進開始有不少為自己家庭作記錄而展現親情之溫馨作品。1954年所作的「小男孩」，是以其子蕭成家為主題，而勁挺有力而且準確肯定的筆線功力，除了顯露出其紮實的形象把握能力之外，其筆線之詮釋功能，也與傳統國畫人物之工筆線描，頗有相近之趣味。

4. 林之助

日據時期林氏經常參加帝展等大展，因此作品規格普遍較大（陳進亦然），當時以人物畫最具代表性，尤其長於女性人物之描寫，取材以全身入畫者居多。造形嚴謹，形態把握得非常準確，筆線工整、柔和、停勻而構圖簡潔。

光復初期，林氏的人物畫逐漸以半身描寫為主，而且在題材上也逐漸增加花鳥之題材。值得注意的是，其畫風也有朝向我國宋代院畫風格之「古意」導向。其「閑日」一作完成於1952年，曾於第七屆省展中展出，該畫乍看之下，幾乎會令人誤以為是北宋院

畫原蹟。畫中畫一黑色母雞，羽翼著五隻可愛的小雞，流露出母愛的親情。母雞羽毛描寫細膩而層次極為豐富，與小雞之明暗對比尤其醒目而有力。右上角伸出一株工筆重彩的紅辣椒，尤其具有畫龍點睛之妙。其趣味頗近於北宋王凝的「子母雞圖」。

綜觀前述幾位具有領導地位之前輩膠彩畫家在本期之作品，或多或少都可以看出他們在「正統國畫之爭」的時代環境裡面，為了證實其國畫正統之實力，因而都有從筆墨和意境上去接近於中國繪畫傳統之嘗試的跡象。

二、第二期（1956~1965年）

本期在臺灣畫壇中有兩點值得注意的發展趨勢，其一是在1959年以後，省展國畫部的正統國畫之爭，國畫開始取得優勢，而使得膠彩畫退居非主流地位，也面臨了發展之逆境。其二是大約從1957年開始，西畫部分也出現了以「五月畫會」和「東方畫會」為主，所引起的「具象」、「抽象」之爭的「現代畫論戰」。在這段時期，由第一代膠彩畫家所培育的第二代接棒者在省展和台陽展裡面，都有極為傑出的表現，面臨時代的衝擊，膠彩畫家們的風格也產生不同的回應方式，因而風格更趨多樣化。

1. 林玉山師生

林氏本期之畫風已發展至淡彩水墨之寫意風格，筆墨更趨簡放而渾潤，兼用中鋒和側鋒。其「待哺」一畫完成於1961年，左下角畫三隻張口待哺的小夜鷺，視線朝向右上方的虛白之處，雖未畫出母鳥，卻已暗示著空間之延伸至畫外，使人感到畫外有畫。空間餘白之運用，深得國畫之三昧。夜鷺畫法簡鍊而渾潤，楓樹之用筆，深得起伏、轉折

、抑揚、頓挫之妙，以墨為主以色為輔，其自我之國畫寫生風格已然發展成熟。

在山水畫方面，林氏於1964年完成的「高山啼猿」，也同樣地顯現出如同花鳥畫一樣筆墨純熟的國畫寫生山水風格。同一年其弟子盧雲生以水墨定點取景所畫的「坡上遠眺」，用筆雖不如林氏之縱放成熟，但同樣地在筆趣、墨韻和意境上，都是頗為成功的國畫山水寫生風格。

2. 郭雪湖父女

本期郭雪湖之畫風是水墨和工筆重彩並行，相較其以往，他開始製作了一系列之瓶花、靜物的題材，以其1964年所作的工筆重彩「梅雨季節雙秀」一畫為例，他嘗試捨棄傳統國畫的餘白背景之處理，將瓶花所安置的桌面、牆壁都交待得非常具體，甚至對於由左上方照射而來的光源，因而在桌面、牆面所形成的陰影效果，也都有所交待，有別於國畫、膠彩畫以至於亞洲藝術傳統很少表現固定光源之樣式。作者加入了相當成份的主觀描繪意念，對於空間也刻意予以平面化之經營。顯現出他試圖融合東、西方繪畫創作理念來回應這段時期的時代衝擊之意圖。正如他於1954年十二月在「美術運動座談會」中對於當時臺灣美術界今後何去何從之問題時所發表的：「藝術本來是沒有國境的。最要緊的是應該和世界各國交流，提高素質水準。（註五）」之看法。

郭氏之風格試探理念，在其長女郭禎祥之作品中也有相近卻更為大膽之嘗試。「室內」是她在1960年獲第十五屆省展國畫部主席獎第一名的作品，該畫甚至摻用了部分立體主義以及馬蒂斯晚年之剪紙風格的創作理念，採用平面式變形風格，以平塗色彩並刻

意地反透視變形簡化，以作出「剪紙風格」之樣式。

3. 陳進

相較於前一時期，本期陳進作品較為明顯之改變，為山水（風景）畫筆墨趣味之增加，以其1960年所畫的「太魯閣」一畫為例，陳氏不但用了難以勝數的墨色層次，層層疊疊不厭其煩地積染畫面暗處；甚至在山岩崖壁上也可以看到不少近似於國畫山水中的斧劈、馬牙、米點等皴法，筆墨融鑄的導向，成為陳氏本期畫風變革之特色。

4. 陳敬輝

長於人物畫的陳敬輝，在本期風格之發展，也同樣朝著筆墨趣味的融鑄而努力。其1958年完成的「默想」，婦女的坐姿、神態以至於人體的比例，佈局的經營等，都把握得恰得分際。旗袍上以深藍筆線交疊為格狀條紋，隨軀體而自然起伏，靈動而富有彈性的生命力，極具中國書法的筆線趣味。餘白的經營，也富有中國畫的詩意。除此之外，陳氏這段時期也開始嘗試一系列的水墨寫生風景畫，如他在1964年於第十九屆省展中所展出的「初秋」即為其例。該畫水墨趣味頗具渾潤之趣，而用筆則略近於素描，這類風格在他的下一階段作品裡有更為成熟之發展。

5. 林之助師生

林氏這段時期風景畫和花鳥畫的題材大為增加，人物畫的比例也相對地減少。其1959年所畫的「彩塘」，摻用部分立體派的分割畫面之手法，而且也將所有的曲線全部簡化變形成為直線。1964年在第十九屆省展中所展出的「斜陽」，將一切景物的形象簡化成簡單的幾何面體，佔畫面四分之三的巨大

碑式主峰也都成了多角錐體，強烈的明暗對比變化，以強調作為主題的「斜陽」之光線照射效果，是以知性的半具象手法表現出超現實的神秘氣氛。

林氏學生曾得標、謝峰生等人，在本期中省展、台陽展裡面已展現頭角，雖然其開創性不如乃師，然而追隨著林氏的路線作較為含蓄的融西變革仍為他們畫風的基本導向。

6. 陳慧坤

陳氏兼擅油畫和膠彩，在光復初期的膠彩畫風大致比較純正，而且以人物畫之題材為最多。本期作品一方面受到師大同事溥心畬之啟發，嘗試將國畫的筆趣墨韻融入膠彩畫中，另一方面也將油畫之構圖和技法摻入其內。1959年畫的「松嶺平原」當發表於第十四屆省展，乍看之下宛似油畫作品，然細看之樹葉和畫山的筆觸，均有國畫點苔筆法之意味，而其篩減筆線，強化色彩之表現功能，則又有融西變革之導向。

7. 黃鷗波

與林玉山誼在師友之間的黃鷗波，也與林氏同樣具有深厚的漢學根底，相較於其他膠彩畫家，黃氏習於使用傳統中國畫的款題型式，在內容和款詞上，黃氏擅於運用遷想妙得手法來關懷市井小民之窘境。「路旁小景」是其1956年之作品，除了在筆趣墨韻的融鑄以及款題型式等方面，看出他在接駁中原書畫傳統的回應型態之外，上端題曰：「古來教子學詩書，嘆息滄桑舊制移。挨餓儒師空壯志，何如哲學賣煙兒。」語多針砭而發人深省。

8. 許深州

許氏為呂鐵州之入室弟子，日據時期多

作花鳥，風格近於乃師；光復初期多作人物畫，承自呂鐵州先生嚴謹的寫生精神，線條勻整斯文，不慍不火；本期多致力於山水和花鳥，「古白楊展望」作於1959年，為許氏早期山水畫作品之一，通幅以沒骨法作寫生青綠山水，層層敷染，隨著山勢之推遠而遞減其彩度，樹葉及峰頂有表現陽光照耀之意圖，雲氣之畫法和林木，帶有國畫之趣味。

9. 蔡草如

蔡氏為著名的傳統民俗道釋畫師兼膠彩畫家，因此其各期畫風均兼含水墨和膠彩兩種畫風。其膠彩畫在光復初期，以學自日本川端畫學校的圓山、四條派風格為主，以輕潤的筆墨、色彩表現物象之明暗與現實感。到了本期，有從具有透明特質的色彩運用及筆趣墨韻之發揮的圓山、四條派風格，逐漸轉移到較不透明而肌理粗厚畫風之趨勢。其1963年完成的「麗日」，為這種發展趨勢之過渡性作品。在畫中一方面可以看到圓山、四條派的輕潤色、墨之特質；另一方面在右側中景灌木之暗處，也用較不透明之色彩，而在筆觸上，似乎有運用西畫扁筆之跡象，對光影之探討，可以看出他正面臨融合中、西之嘗試。

相較於第一期而言，膠彩畫家們對於中國傳統筆墨的融鑄不但更趨成熟，而且參與的人大量地增加。此外，將西洋近代繪畫理念和技法融入的也不少，畫風之更趨多樣性以及中、西融合之廣泛嘗試成為本期之特色。

三、第三期（1966~1975年）

本期由於時局之變革，使得膠彩畫之發展一度遭逢逆境，尤其於1972年中日斷交，翌年舉行第廿八屆省展，由於參展件數過少

而決議取消國畫部第二部（膠彩畫）（註六），對於歷來以省展為主要發表園地的膠彩畫家們，造成了不小的衝擊。雖然前輩膠彩畫家們曾於1971年發起組織「長流畫會」，每年舉辦聯展，然而對於第二代以降的膠彩畫家之士氣，的確影響不少。這十年的低潮時期，膠彩畫家們之風格發展概況如下：

1. 林玉山師生

相較於前一時期，林氏本期畫風較為明顯的轉變，在於出現了不少墨韻淋漓的半抽象寫意作品，大幅度增加了主觀心營意造之成份，以及筆墨佈局之純粹審美機能。這類作品尤其以梅或松石之類的題材為多，也更加地符合中國文人畫傳統理念之審美尺度。林氏這項畫風之蛻變，或云肇端於1966年九月其赴日探訪其師堂本印象，受到堂本先生當時半抽象和抽象作品之啟發（註七）。

林氏弟子方面，日據時期所培育之盧雲生歿於1968年，李秋禾歿於1956年，張李德和光復以來很少參與畫壇之活動，黃水文在本期之中則未曾參與省展，也很少在畫壇活動；與林氏誼在師友之間的林東令、黃鷗波等人，本期雖未參與省展，但其畫風仍有筆墨融鑄、詩意結合之導向；至於林氏任教於台灣師大（1956~）所指導的寫生，則多承襲林氏光復後第二期的花鳥、畜獸之國畫寫生風格而在本期的省展中迭獲佳績。

2. 郭雪湖

1964年十月，郭雪湖移民日本，因此本期較少參與臺灣畫壇之活動（1970年以前仍經常送畫返臺參加台陽展）。旅日時期，郭氏之畫風除了延續前一時期之外，也製作了不少瓶花、靜物之系列重彩作品。值得留意的改變，則在於這段時期他製作了一系列淡

墨勾勒的重彩花鳥作品（尤其以花卉居多），這類作品往往以勻整的淡墨粗線條勾勒輪廓線和主要線條，然後層層敷染重彩，背景留白，並以文人畫之方式題以年款和鈐印，較其瓶花系列更顯雅緻空靈，淡墨線條在重彩之烘托下，產生如同銀質的光澤感，仍屬東方的審美趣味之導向。

3. 陳進

本期陳氏畫風除了佛畫增多之外，相較於前一期變革弧度並不大。然而卻可以發現部分接近於水彩畫之作品。尤其1969年的「噴水池」一作更接近於透明水彩，顯現出陳氏在加強畫面之筆墨趣味之外，似乎也曾嘗試從水彩畫裡面汲取充實自我之養份。

4. 林之助師生

本期前輩膠彩畫家對於風格之探索，以林之助最為活潑而多樣化。林氏本期之變革畫風，基本上以造形簡潔化、抽象化、空間平面化為主要趨勢。以其1966年完成的「望鄉」為例，採用半抽象風格將景物予以平面化，並將絹底施以石膏之類的不規則堆疊打底，然後又厚積顏料以造成如油畫般的粗厚肌理效果，並使用以刮代描之方式，利用顏料未乾之際，以筆桿末端或其他材質刮去部分顏料以造成線條效果。1968年的「屋譜」則運用幾何狀線條簡化造形，並將許多屋子平面化且予以重新排列、組合、重疊，分割畫面以及平塗色面。其畫風揉合了立體派、抽象畫以及克利等特質。經過一段時期的變革試探以後，大約在1960年代末期，林氏之風格漸趨穩定，以富麗典雅的工緻畫風為主。如1970年所畫的「樹林」，林氏在遠景的杉林主題上，表現了他所擅長的色彩層次的變化以及明暗對比所營造出來的明暗層次感

。地平線以下黃金色稻田佔了畫面大半，與杉林的藍、綠暗調對比強明，阡陌橫斜分割畫面，簡潔而有力，氣氛神秘而幽靜，極具現代感。這類風格對於本期以降的林氏學生輩們頗有影響。

林氏學生黃登堂、謝峰生、曾得標、侯壽峰等人，在本期之中都有相當傑出的表現，他們多傳習林氏的肌理厚實以及色感甚佳，然畫面氣氛則多走比較鄉土的質樸趣味，有別於林氏較為富麗典雅的詩意。

5. 陳敬輝

陳氏歿於1968年，但其1967年所作的「春」，顯然已經是典型的水墨山水寫生風格，他晚年對於中國文人畫傳統中筆趣墨韻的融鑄用功極深，從這幅作品可以看出他在接駁中原文化之風革蛻變之成就。

6. 陳慧坤

陳氏本期一方面積極地將印象派色光原理和表現技法納入於畫中；另一方面也嘗試用傳統中國畫的筆墨進行山水寫生，以風景題材為多。對於媒材之運用也作比較廣泛之嘗試，如以膠彩或油彩畫於宣紙或綿紙，其間又雜揉不少傳統國畫的點法和筆法，膠畫、油畫、國畫之材料、技法以至於創作理念等等融會交流，形成鮮明而獨特之個人風格。

7. 黃鷗波

黃氏本期與第二期之畫風相近，未見明顯之改變，唯有題材上以各地名勝寫景為多，色彩更為濃麗而已。

8. 許深州

許氏在本期山水風格已趨於成熟，個人之面貌也頗為鮮明，「玉山北峰」畫於1970年，其山水系列作品喜歡捨近景而作廣大視界的遠眺取景，以近於定點廣角鏡頭取景之

方式，筆、墨以至於空氣之暈染等技法，多以典型中國畫法揉合水彩畫法之特質為之。徹底擺脫呂鐵州之影響而卓然自立。

9. 蔡草如

本期蔡氏畫風仍然延續其第二期而發展，水墨和工筆重彩（膠彩）等兩種寫生畫風並行進展。唯其膠彩作品有肌理、色彩更趨厚實之趨勢，但勾勒之線條仍然用筆厚實沈穩，端莊而豪健，拙樸而穩重，頗具原鄉之人文特質。

本期各前輩膠彩畫家之風格已邁向成熟，不論對於傳統筆墨的融鑄（如林玉山、陳敬輝、黃鷗波、許深州、蔡草如……等），以至於揉合西方近代繪畫創作理念和技法以試圖別開生面者（如陳進、林之助、陳慧坤……等），甚至於中西兼攝者（郭雪湖、陳慧坤、陳進……等），都已經獲得了較為具體成果而形成個人之鮮明風貌。

四、第四期（1976~1985年）

1978年第卅四屆省展開始恢復徵收國畫第二部（膠彩）；1981年林之助結合臺灣地區的膠彩畫家組織「台灣省膠彩畫協會」，每年定期舉行膠彩畫作品聯展；到了1983年國畫第二部正式獨立為「膠彩畫部」，膠彩畫正式獲得了政府公辦美展依媒材特性而予以「正名」，國畫、膠彩畫的正統之爭方告落幕。同年八月，私立東海大學成立美術系，並從第二年起開設膠彩畫課程，延請林之助先生任教。此際，鄉土之風亦盛行於國內藝壇，具有濃郁鄉土情懷的膠彩畫，再度獲得發展的轉機。風格之發展大致如下：

1. 林玉山師生與林東令

本期林玉山已很少再作抽象畫作品，而其水墨寫生畫作題材廣泛，筆墨趨於沈凝簡

鍊而奔放，筆簡而氣壯，技巧更是得心應手而目無全牛。1985年所畫的「風雪野牛」堪稱這類風格之代表。

林氏弟子曹根將油畫理念和技法，以及民初金石派的粗放水墨趣味融入其膠彩畫之內，另闢濃墨重彩、雄放筆觸和粗礪肌理，而且主觀個性之抒發意味頗濃的個人風貌，已全然脫離乃師之影響而卓然自立，本期中，其作品甚至參加中華民國油畫協會所主辦的「第一屆全國油畫大展」的第一名，其畫作連前輩油畫家都能給予極高的肯定，顯見其西化之程度以及融合膠彩、水墨和油畫三者理念和技法之成就。

詹浮雲也是林氏於光復初期所傳授的弟子之一，本期詹氏曾赴日研習油畫，其畫風也逐漸接近於油畫之表現樣式，色彩、肌理厚實而變化豐富，甚至以帆布作畫，主觀意味亦濃。其弟子（林氏再傳弟子）呂浮生則以旗山、美濃之鄉土景緻為素材，用綿紙作畫，顏料中又調入了南寶樹脂，風格敦厚古雅，頗能詮釋出旗山、美濃一帶特有的地方人文氣息。此外，詹清水（詹氏之弟，也由詹浮雲指導）、王五謝、黃惠穆等人，也多走厚實肌理的不透明賦色畫法，而且常在畫面上運用點描筆觸來強化肌理效果，然在摻用西法方面則較為含蓄。

與林氏介於師友之間的林東令，雖非林氏弟子，但自青年時期即常與林氏相互切磋、請教，因而畫風也受林氏感染頗多，本期林東令之畫風，不論在工筆重彩方面和寫意彩墨花鳥方式，都與林玉山之風格頗為接近。

2. 郭雪湖

郭氏本期定居於美國加州，持續完成「

中國名勝五十景」並開始進行其「北美洲風景五十景」的旅遊寫生系列，多採「以遠觀大」的廣角鏡式取景，並運用主觀的矯形、概括手法，主觀地賦色和變形，色彩明麗典雅，層次豐富而綿密。間亦偶作絹本水墨風景寫生，不論輕潤空靈的暈染畫風，以至於堆疊深厚的積墨風格，筆墨之運用和氣氛之營造方面都顯得得心應手，光影之描寫，尤其獨到之心得。

3. 陳進

陳氏本期在融合中國畫的筆墨以及水彩畫之技法理念上到達了成熟的階段，1976年所畫的「慈湖」，色、墨相輔相成，嵐霧之暈染效果，深得傳統國畫縹渺出塵之意趣，樹幹筆線之抑揚頓挫，也具書法之趣味。

陳氏弟子謝榮璠仍走典型之膠彩畫風，本期曾製作一系列之木雕佛像題材，於光影效果的質感之表現都具有特色。

4. 林之助師生

林氏本期風格已趨於穩定，走向純正的膠彩畫風，題材上以花鳥畫為最多，風景畫次之，人物畫最少。色彩清麗典雅，善用對比色，色感極佳。對於微妙層次感的掌握，更是其所最擅。筆線工整、柔和、均勻，並逐漸化入色彩和造形之中而不太明顯，近於沒骨畫。造形精簡俐落而氣氛純靜、清雅，格外能顯示出其精妙的巧思。

林氏弟子黃登堂、謝峰生、曾得標、侯壽峰等人，仍延續第三期的鄉土情懷的炎方景致之膠彩風格而各具特色。施華堂則致力於將膠彩與筆墨趣味相融得自然調和而毫不矯飾，其風格已成熟而具個人面貌。

5. 陳慧坤

陳慧坤本期在配合印象派油畫、傳統水

墨之筆墨趣味以及膠彩等之風格已臻成熟之境地，其色彩強明而變化豐富，筆觸綿密而沈厚，都可看出塞尙對他的啟發；移動視點的取景方式以及線條、點法之運用，則為中國傳統山水之影響，此時他所提煉的自我風格已經非常地鮮明。

6. 黃鷗波

本期畫風與第三期畫改變之幅度不大。

7. 許深州

許氏本期工筆重彩花鳥畫大為增加，多作近距離特寫，筆勻整工緻，用色典雅，自具面貌。

許氏學生溫長順本期畫風有接近於中國繪畫傳統筆墨之趨勢；劉耕谷則在空間的推移、塊面之處理、神秘感的主觀光影之運用以及氣氛之營造等等層面，融合了西方近代畫壇之表現手法，有了較為別開生面的新局面之拓展；賴添雲則走典型的鄉土寫生膠彩風格，范素巒則走工筆重彩花鳥畫路線，都能夠從許氏風格走出而逐漸樹立個人風格特色。

8. 蔡草如

本期蔡草如不論水墨寫生和工筆重彩畫風之變革幅度不大，惟更趨成熟而已。

本期第一代膠彩畫家風格已趨於穩定，而其培育的第二代以至第三代的新血則人才輩出，從各種不同的角度去融攝中外繪畫理法，因而在風格上頗能脫離師承之藩籬而走出自己的途徑來，相較於第三期，第二、三代膠彩畫家有較為傑出而多樣性風格之呈現。

五、第五期（1986～95年）

相較於臺灣光復以來的各個時期，本期東海大學美術系開設膠彩畫課程（1985年起

於二、三、四年級中開設）（註八），開膠彩畫納入學校美術課程之先河；繼之臺灣師大美術系（1988年起）、師大美術研究所（1994年起）以及彰化師大美術系（1993年起）也都相繼開設膠彩畫課程；赴日研習膠彩畫者漸增；膠彩畫家之人口逐漸成長，風格也更趨於多樣性，成為膠彩畫發展之一大轉機。相較於第四期，前輩畫家們之風格大多已趨穩定，本期畫風之變革極為有限。然而也有部分第二、三代以降之晚輩，努力求新求變而出現不少新意。其中劉耕谷即屬值得矚目的一例。

劉氏為許深州之學生，呂鐵州的再傳弟子，其畫風結合了西方立體派、未來主義和表現主義等之造型張力，以及超現實主義氣氛之營造，能完全從師承之風格中廣納自化而脫胎換骨，作出氣勢極為磅礴的巨構來。在動勢、氣氛、結構、質感以至於造形，都有極為強烈之個人風格。其1986年為省立美術館所作的「吾土笙歌」巨幅，是其這類畫風之典型。

東海大學美術系自從1985年開始開設膠彩畫課程以來，迄今剛好十年，十年來畫風由典雅細緻的純正膠彩畫風而逐漸走向觀念技法上多元化的開展性風格導向，從西方近代、現代各種藝術流派，以至於當代日本畫壇、大陸畫壇中廣泛汲取創作養分，甚至從皮影戲造型、古代手繪地圖、拼貼藝術等等來尋求靈感，以往臺灣畫壇較少採用的金箔、銀箔等材料技法之大膽使用和開發，雖然未必成熟，然而其實驗精神的生命力以及多樣性風格之發展，確實令人為之耳目一新。這種宛如「初生之犢不畏虎」的衝創精神，同樣地也存在於接續開設膠彩畫課程的臺灣

師大、彰化師大美術系的作品中。對於當代臺灣的膠彩畫壇，無疑注入了一股汨汨不絕的源頭活水。

叁、三種畫風發展之途徑

回顧光復以來臺灣膠彩畫五十年來之發展歷程，基本上可以歸納成為三種主要途徑：

一、筆墨趣味的融鑄導向

臺灣光復以來，前輩膠彩畫家在重新接駁中原文化以後所呈現的新風貌中，尤其值得注意的是有為數甚為可觀的畫家，或多或少均嘗試過對於中原正統文人畫筆趣、墨韻的融鑄。其中以林玉山最具代表性，影響也最大。林氏早年曾隨民間道釋畫師蔡禎祥學過傳統道釋畫，隨日本南畫（文人畫）家伊坂旭江學習水墨四君子，隨臺籍前輩西畫家陳澄波學水彩和速寫，在傳統國畫方面下過相當的苦功，舊詩詞也頗具根底。弱冠以後曾兩次專程東渡日本隨堂本印象、岡村葵園、結城素明等學習膠彩，日據台、府展時期，林氏所發表一系列具有濃郁的臺灣鄉土氣息以及特殊的線條趣味的膠彩畫，已經非常接近宋代院畫之傳統了。光復後，林氏揉合了膠彩畫的嚴謹造形、色彩和寫生精神，以及國畫的筆趣、墨韻和意境，發展出一路極為生活化的獨特國畫風格來，普遍受到國畫家們的肯定和認同。林氏日據時期弟子有成就者不乏其人，如李秋禾、盧雲生、張李德和黃水文、張麗子、高銘村、楊萬枝、莊鴻蓮、江輕舟、吳利雄……等人皆是，甚至年歲長於他的林東令也受其影響，而他們都同時兼擅膠彩和水墨兩種風格，於日據台、府展以及光復初期的省展裡都有非常傑出的表

現。1951年起，林氏應聘前往省立師範學院（今之臺灣師範大學前身）藝術系（今之美術系）任教以後，其富於筆趣和墨韻的國畫寫生花鳥和畜獸，對於師大畫派之影響尤其深遠。其強調寫生和嚴謹造形之精神，對青壯輩以降之國畫家們尤其產生綿綿不絕之影響。

除此之外，本文所探討到的第一代前輩膠彩畫家如郭雪湖、陳進、陳敬輝、林之助、陳慧坤、陳永森……等，以至於輩份稍晚的許深州、黃鷗波、蔡草如……等人，在光復以後，都曾經對於筆趣墨韻之融合下過功夫，作不同方式、不同程度之嘗試，其成就也頗為可觀。不過由於傳承的弟子不多，而且也多未在國內大專院校任教（林之助雖任教於臺中師專，但他走筆墨融鑄之風僅止於光復初期；陳慧坤雖任教於臺灣師大美術系，但他主要擔任素描和油畫課程；黃鷗波雖曾任教於國立藝專，但僅授理論課程）（註九），因此他們對於光復以來膠彩畫風筆墨融鑄導向程度之徹底，以及影響層面之廣遠則顯得比較有限。這類風格的嘗試和探討雖然以光復初期的二十年間較多，雖而五十年來各個時期始終都維持著相當可觀的比例，而較為成熟的融合則屬近二十年來。這類風格發展途徑，不但在膠彩畫裡面具有接駁中原文化之意義，對於光復以來臺灣畫壇傳統國畫的開拓和刺激之功也自不待言。

二、西畫理法的攝取

膠彩畫風格發展的第二種類型亦即與戰後日本美術界所流行之「日本畫的西畫化」之現象同步發展之導向。這種對西畫理法攝取層面也頗為廣泛。第一代膠彩畫家中以林之助最具代表性，林氏於光復後十年至廿五

年之間，曾廣泛嘗試揉和畢卡索、蒙德里安、康丁斯基、克利……等等廿世紀西方巨匠之創作理念，而將畫面分割、簡化、變形、平面化，或進而予以重新地排列、組合、重疊，甚至厚塗肌理，以刮代描……等等一系列半抽象的膠彩畫新風格來。林氏弟子對於西畫理法之攝取方面雖然未能如同乃師之活潑而多樣性，然而多趨向於厚實肌理，隱其線條表現機能的工筆重彩鄉土寫生風格。因而謝峰生於第十八屆省展之獲獎作品曾被指為是「西洋畫」，甚至是「油畫」（註十）。其次，陳慧坤在光復十五年以後，開始致力於將印象派色光原理和表現手法融入畫中，並結合水墨之筆趣和墨韻，這項風格延續至今，仍為陳氏之畫風特色。戰後長期旅居日本的陳永森，也在光復以後，致力於將膠彩、水墨以及油畫風格作有機的融合，達到頗為可觀的成就而倍受日本畫壇之肯定。除此之外，前輩膠彩畫家郭雪湖、陳進、許深州、蔡草如……等人，也都曾針對西畫理法之融攝下過功夫而各有所得。

第二代以降的膠彩畫家如詹浮雲、呂浮生師徒，以及曹根、侯壽峰……等人，其畫風已與油畫非常地接近。因而曹根之作品能獲第一屆全國油畫展首獎之肯定，而詹浮雲近十餘年來甚至轉以油畫創作為主，膠彩為輔。

至於近十年來融攝西畫理法的膠彩畫家，以劉耕谷之態度最為積極且具代表性，其成功地揉合立體派、未來派、表現主義以至於超現實主義……等等西方繪畫理法以及中國書畫之意趣建立說明之個人風格，可以算得上是此一創作途徑之傑出作家。晚近東海大學美術系和師大美術系研習膠彩畫之學生

，也紮基於廣泛的中西繪畫根底，因此在融攝中、西繪畫理法上，不論在形式、技法以至於內容、意境等等層面，往往都能看到不少頗具新意的嘗試。

整體而論，臺灣膠彩畫壇對於西畫理法之融攝的創作潮流，大致在光復後十五年左右開始盛行，揆其原因主要有兩點：(一)、光復以來，在「正統國畫」論爭之情勢下，前輩膠彩畫家之風格大致已定，他們固然在意識上曾經有接駁中原正統文化之想法，然而國畫風格筆墨先驗技法的功力卻是不易克服之難點。線條固然也是膠彩畫描繪造形輪廓的基本要素，但其筆線卻非如圖畫中書法性的龍飛鳳舞的奔馳，也不特別強調抑揚頓挫的行筆疾、徐、輕、重的速度韻律感，國畫裡面濃淡、枯潤的墨韻變化在膠彩畫裡面已為富麗典雅的色彩深層探討和氣氛之暈染所取代。其線條主要的表現機能在於簡明妥貼地描寫其寫生的造形，準確地界定物象的外型，至於先驗筆墨技法的依賴則不似國畫家那般地重視。如欲成功地蛻化，勢必非得重新一段「入門」的過程，對於這批日據時期以至光復初期憑實力艱苦奮鬥始擁有今日功成名就之前輩膠彩畫家們而言，顯然令他們備感困惑。而他們的抉擇往往又很容易主導著第二、三代以降膠彩畫家們的價值判斷以及風格導向。(二)、二十世紀以來，「近代化」與「西化」幾乎畫上了等號。質言之，「西化」幾乎代表著進步之象徵。日本是膠彩畫的發源地（其源頭雖在中國之唐、宋畫壇，但至少近代臺灣膠彩畫是從日本所引進），在亞洲地區日本西化的起步最早，在西化的過程中所遭逢之困擾和難題，日本都曾經歷過。況且藝術風格的蛻變往往不是天馬行

空憑空懸揣而來，在接駁中原文化既有上述之難點，加以日本畫壇水平所給予之信心，是以大致在光復十五年以後，「正統國畫」之爭暫告一段落，經過十五年的嘗試和反省，再度跨出的西化脚步也就更加地篤定不移了。

三、日據時期臺灣膠彩畫風格之延續與發揚

這一路畫風，從光復以迄於現今，始終保持著相當之比例。近五十年來，在臺灣對於這類純正膠彩畫風之推廣和發揚，當以林之助教授最具代表性。林氏畢業於日本帝國美術學校（武藏野大學之前身）日本畫科，並追隨兒玉希望、山口蓬春、奧村土牛等人習畫。21歲入選日本畫院展（為當時院展之最年輕入選者），23歲入選帝展。從12歲東渡日本求學直到26歲方始返臺定居，滯日期間前後達14年之久，而且又是在可塑性較強的時期之內，因此，其對日本畫壇膠彩畫風之體會也格外地深入。1946年第一屆省展籌備時，即以29歲之齡應聘為國畫部評審委員，為光復以來省展評審委員中最年輕之年齡紀錄。同年應聘至臺中師範（國立臺中師院前身）任教以迄1982年退休，培育的第二代膠彩畫家甚多（參見【表三】），1984年以後，又應聘至東海大學美術系擔任膠彩畫課程，對青壯輩以降之新生代膠彩畫家之影響尤其廣遠。光復以來，第一代膠彩畫家呂鐵州、陳敬輝先後作古；林玉山已成功地蛻變出水墨寫生的國畫新風格來，而郭雪湖、陳進、陳慧坤等人均很少傳授膠彩畫弟子，陳永森則長期旅居日本，在膠彩畫日漸式微的時期，林氏組織「台灣省膠彩畫協會」，積極推動膠彩畫之活動，培育的新生代膠彩畫

家也最多，膠彩畫能在現今之局面，林氏當居首功。這一路風格與前一項（西化）風格略有重疊之處，不過在表現手法上則顯得比較含蓄而細緻。

此外，自光復以來，前輩膠彩畫家均先後擔任省展之評審委員或免審查的尊崇輩份。在接駁中原文化的大趨勢中，對於日本畫壇的參展動機也為之遽減。在缺乏比賽的刺激下，畫幅的氣勢和經營畫面的雄心，已不再如同日據時期之情形。歷經前述的衝擊和歷鍊，他們的風格逐漸定型而且也呈現出比較明顯的個別差異。

肆、結語

臺灣光復之初，由於大家對於膠彩畫之淵源特質不夠瞭解，基於對日情節之投射，使得膠彩畫面臨了三十多年的發展困境，其中也有不少活躍於日據時期的膠彩畫家先後為之黯然淡出畫壇，持續創作的前輩膠彩畫家們，因應時空變革之衝擊，或融鑄筆墨以接駁中原文化；或融攝西畫理法以追趕時代潮流；或試圖廣泛雜揉中心以求其雍容氣象；或延續原有畫風……等等，屹立不搖地力圖為膠彩畫之前途而努力，並肩負了推廣和薪傳之重任。對於膠彩畫存續發揚之功自不待言，而且也給予傳統國畫的反省變革提供了不少良好的參考架構。

相形於日據時期，基於前述時空因素之變革，光復後四十年間再也很少膠彩畫家專程赴日深造，東渡日本學習膠彩畫已經不再如同往昔之具有「取經」之意義，因而第二代以降之膠彩畫家於這四十年間大多以第一代膠彩畫家為主要的師承和請益之對象，基本上也承繼了前輩畫家們以競獎奪標作為自

我歷鍊和累積資歷之主要途徑的精神。因而僅有的官辦美展之發表園地—省展，遂成為他們每年一度最為重要的競技場。然而由於學校美術教育內容中未將膠彩畫納入，因此其傳習型態一直限制在以往師徒制之橫式中。加上第二代以降膠彩畫家視野之侷限，又缺乏日據時期激烈的競獎氣氛之刺激，因而開創之魄力和成就，在光復四十年來，很少能超越第一代膠彩畫家者。晚近藝術資訊日趨便捷豐富，膠彩畫家渡日赴洋研習者也不乏其人，東海大學美術系以及臺灣師大美術系所、彰化師大美術系等大學校院相繼開設膠彩畫課程，這些科班教育學生在養成教育中對於各種藝術類科均有某種程度之涉獵，在創作理法之訓練也頗為開闊，對於膠彩畫未來之前途，未嘗不是值得寄望的發展契機。

從宏觀的角度回顧臺灣膠彩畫之發展，與其說日據時期膠彩畫取傳統書畫之主流地位而代之，是一種文化斷層之現象，不如將它看成「出嫁女兒回娘家」之意義。雖然它欠缺文人畫筆趣墨韻之特質，但卻保存被文人畫家荒廢已久的唐宋院畫嚴謹的造形和典雅豐富的色彩。邇來膠彩畫已突破僵局而重獲發展空間，緊接面臨的卻是：以媒材命名而重新出發的膠彩畫，如何在目前國畫、油畫、水彩之外，能發展出其他畫類所不易取代的素材特質之發揮；或者掙脫媒材名實之侷限，大膽地與東、西方各種繪畫之理念、技法融合自化以成其大。日據時期膠彩畫已含蘊濃厚的鄉土氣息而被日人稱之為「灣製畫」，頗有與日本畫壇不同之特殊風味。往後風格之發展導向，自然無需再以日本畫壇馬首是瞻。研究如何落實於本土，放開視野

抓住時代脈博，以拓展更為開闊的空間，乃是值得進一步思索之課題。

【註釋】

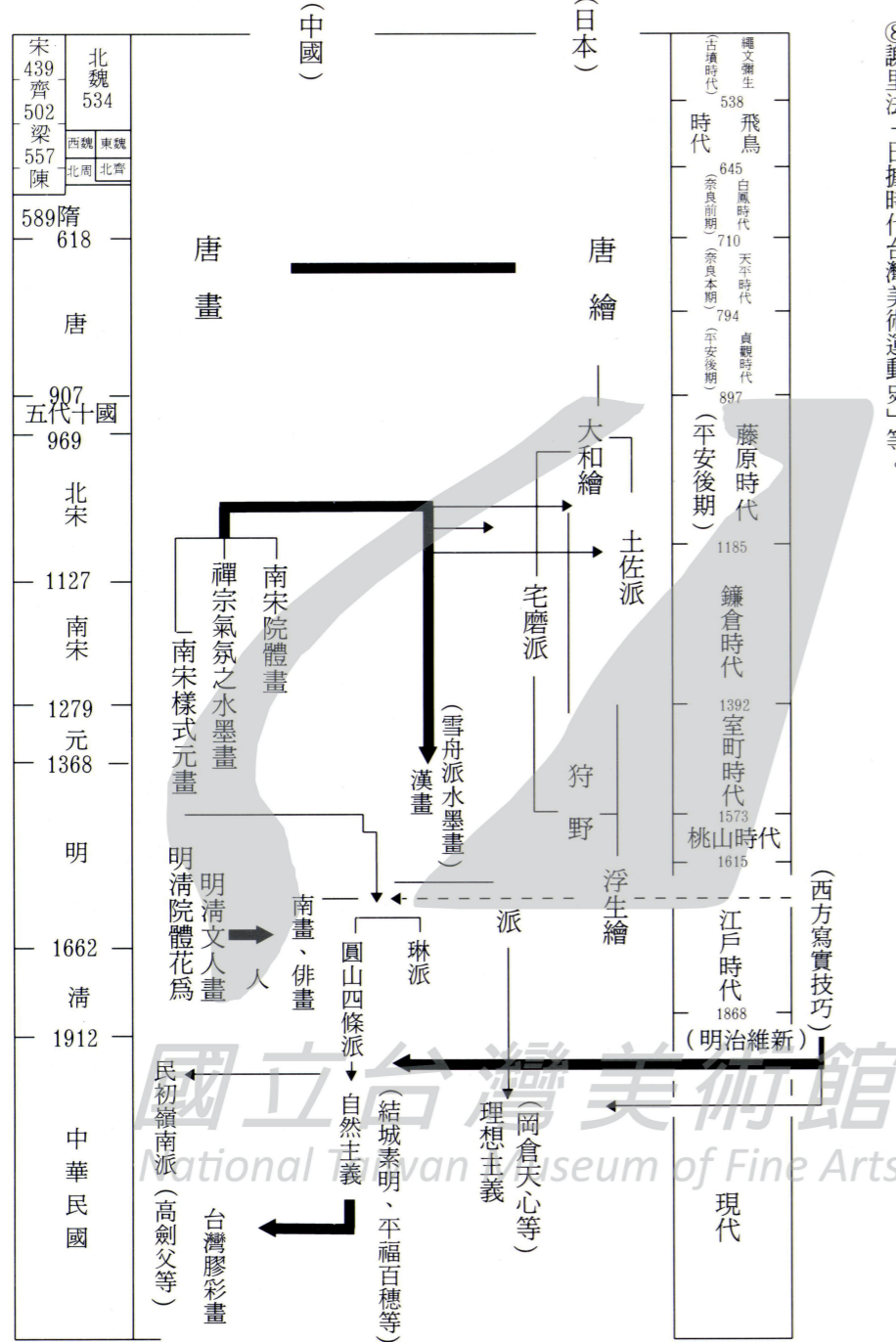
- 註一：「膠彩畫」一詞首先由林之助教授提出，林氏於1977年初接授訪問時表示：「我一直不同意『東洋畫』這個名詞。既然以油為媒劑稱為油畫，以水為媒劑稱為水彩，為何不能稱以膠為媒劑的膠彩呢？以工具材料而命名，清楚明瞭，可以避免許多誤解。」詳見廖雪芳「為東洋畫正名—兼介林之助的膠彩畫」，雄獅七十二期，民國66年二月，頁46。兩年之餘，林氏於「展望『省展』新紀元座談會」中再度提出如是之看法（該座談會紀錄收入雄獅九十七期，民國68年三月）。
- 註二：第一屆台灣省展之全部展品均刊載於1946年十月卅日發行之「台灣畫報（第一屆台灣省美術展覽特別號）」，中國國民黨省黨部發行。
- 註三：此段文字在王白淵的「台灣美術運動史」及「台灣省通志稿」卷六，學藝志、藝術篇第五節；「台灣省通志」卷六，學藝志、藝術篇等均有載及，

唯文字略有增減數字，本文引自完成最早之王白淵文，收入「台北文物」三卷四期（美術運動專號），見頁42~43。

- 註四：該文係錄自黃鷗波先生所存之剪報資料，可惜其上並未加註其所刊載之報紙、名稱、版數等，由於該文在開頭即表明著為第一屆省展而寫之觀後感，由此可以得知，這篇文章必完成於首屆省展揭幕以後。
- 註五：該座談會之會議記錄刊載於「台北文物」卷四期（美術運動專號），民國44年三月出版，頁2~15。
- 註六：參見蕭瓊瑞，「五月與東方」，臺北：東大，民國80年初版，頁175。
- 註七：林玉山「懷恩師談畫事」，師大美術學系系列，民國67年，頁54。
- 註八：參見「東海大學美術系膠彩畫教育十年展」，民國八十四年九月初版。
- 註九：參見張德文，「近30年來我國大專院校之美術教育」，教育資料集刊第11輯抽印本。民國75年六月。並參考陳慧坤、黃鷗波等人之訪談紀錄。
- 註十：楚戈，「視覺生活」，臺北：臺灣商務，民國60年二版，頁154。

【表一】中、日繪畫交流簡表

製表：黃冬富



附註：(1)本表僅擇中日繪畫交流史上之大要列而出之，細碎紛紜之派別於此不作介紹。
 (2)↓代表國際強烈的影響，↓代表國際間較微弱的影響——代表日本國內風格源流之關係。
 (3)本表之參考書目：①今泉篤勇等「日本美術全史」②久野健、持丸一夫合著，「日本美術史要說」③米澤嘉圃「日本請來的宋元名畫」④鮑少游「鮑少游畫論集」⑤鄭昶「中國畫學全史」⑥大村西崖「中國美術史」⑦傅抱石，「中國美術去年表」⑧謝里法「日據時代台灣美術運動史」等。

【表二】有關光復以來「正統國畫」論爭之簡要年表

製表：黃冬富

年 代	記 事
1945(民34)	臺灣光復，臺灣地區之教育政策重點有四：1. 實施祖國化教育，2. 積極推行國語，3. 補充師資，4. 擴大機會教育。並以積極促進臺灣同胞對祖國歷史文化之瞭解為目標。

1946(民35)	10月，第一屆省展揭幕，設國畫、西畫、雕塑三部，國畫部評審委員計有：陳進、林玉山、郭雪湖、陳敬輝、林之助等五人。評審委員並發表評審感想，對舊式國畫之保守提出批評，並鼓勵膠彩畫之寫生創作，名之為「新式國畫」，但另有蜀客在報上指出國畫部門受日本畫的影響甚深。
1948(民37)	第三屆省展國畫部門評審委員新加入馬壽華（國畫家）和陳慧坤（膠彩畫家）兩人，合計七人。（評審委員中，國畫家與膠彩畫家之比例為1：6）。
1949(民38)	1. 11月，溥心畬、張大千參觀第四屆省展，對於國畫部門作品均表稱讚，溥氏更表示：大部分國畫作品均已融會西畫，雖以逸脫正宗，但多命意新穎，別成格調，對古奧的國畫或能添注生機，別開蹊徑。 2. 12月，中央政府播遷來臺。
1950(民39)	1. 第五屆省展，國畫家溥心畬、黃君璧加入評審陣容，國畫部評審委員共計九人。（評審委員中，國畫家與膠彩畫家之比例為3：6）。 2. 11月，溥心畬在新生報發表〈所感〉，指出國畫正規出書法，國畫正宗出於唐宋，先書法後丹青，然後可窺唐宋之奧。
1951(民40)	元月，廿世紀社舉行「藝術座談」，主要針對1950年臺灣畫壇之回顧與展望。邀請之對象主要為大陸來臺之畫家以及文化界人士。如羅家倫、黃君璧、劉獅、郎靜山、雷亨利……等人，臺籍人士僅知有張我軍和王紹清等兩人，討論的兩大子題之一，是「中國畫與日本畫的區別問題」，與會人士多認為膠彩畫是日本畫，而主張提倡正統的國畫。
1952(民41)	廿世紀社舉辦「自由中國美展」，展出大陸來臺畫家之作品。
1954(民43)	1. 11月，劉國松發表〈日本畫不是國畫〉、〈為什麼把日本畫往國畫裡擠？〉於報章。 2. 12月，臺北市文獻委員會舉辦「美術運動座談會」，由黃得時擔任主席，邀請臺籍畫家及藝文界人士如郭雪湖、林玉山、王白淵、陳敬輝、楊三郎、楊肇嘉、廖漢臣、呂基正、金潤作、王詩琅、鄭世璠、盧雲生……等人。多認為：(1)繪畫的區別應以畫家的精神為標準，而不應取決於用具、材料或畫法。(2)臺灣膠彩畫並不等於日本畫，其注重寫生之優點更為當時一般國畫之所較為欠缺，而且自具明顯之地方特色。 (3)膠彩畫也是國畫的流派之一。
1955(民44)	1. 元月17~22日，「聯合報」藝文天地版，特闢專欄，邀請黃君璧、藍蔭鼎、馬壽華、梁又銘、陳永森、林玉山、孫多慈、施翠峰等人討論現代中國美術應走的方向。23日，劉國松馬上發表〈國畫的彩色問題—（本刊二次筆談）〉，批評膠彩畫家陳永森淡化了國畫「臨摹」的學習功能以及色墨之觀點。2月1日又有驚英發表〈何必因噎廢食？—讀「國畫的彩色問題」後〉，反駁劉國松之觀點。 2. 溥心畬自第十屆起，未再列名於評審委員之名單內。

1956(民45)	第十一屆省展，膠彩畫家許深州應聘為國畫部評審委員。(評審委員中，國畫家與膠彩畫家之比例為2：7)
1957(民46)	1.「五月畫會」及「東方畫會」 2.第十二屆省展國畫家金勤伯應聘為國畫部評審委員，(國畫、膠彩畫家之評審委員比例為3：7)
1959(民48)	1.國畫家金勤伯自第十四屆起，未再擔任省展評審，國畫部同時補入梁中銘、吳詠香、傅狷夫、張毅年等四位國畫家。(評審委員中，國畫、膠彩畫家之比例為6：7)。 2.臺籍理論家王白淵在《美術》月刊四月號上面發表〈對國畫派系之爭有感〉一文。十月七日該文又重新刊載於聯合報。文中特別強調日本畫乃是由中國大陸移植過去的北宗畫之發展，而且省籍膠彩畫家之風格也與一般日本畫有所不同，膠彩畫是國畫的一支，而其注重精密觀察之寫生精神更是彌足珍貴。
1960(民49)	1.第十五屆省展國畫開始分成兩部，膠彩畫為國畫第二部，並規定第一部以直式捲軸為限，第二部(膠彩)則畫框背面需加裝木板，不過在評審時，依然兩部合併評審。 2.溥心畬復出擔任省展評審，另增聘高逸鴻(國畫家)、盧雲生(膠彩畫家)、蔡草如(膠彩畫家)加入評審委員之行列中，使國畫部評審委員達十七位，創歷屆各部門評審委員人數之最高峰。(國畫、膠彩畫家之比例為8：9)。 3.徐復觀與劉國松展開有關「現代藝術運動」的論爭筆戰。
1963(民52)	第十八屆省展開始將國畫一、二部分開評審、分屆展覽。
1967(民56)	先總統 蔣公倡導文化復興運動。
1968(民57)	第廿七屆省展作品彙刊之內，國畫部評審委員張毅年發表〈感言〉一篇，認為：(1)欲言復興中國文化中的傳統國畫，須把握中國繪畫的特質、意境與氣韻。意境固然依靠學養的內涵，亦有賴於技法的表達；氣韻藉筆墨而呈露，亦導源於學問之培成。(2)國畫的創作一定要具備技巧與修養上的優良基礎；既要創作就要特立獨行一無傍依，既不依傍古人，也不依傍洋人；創作要從思想而來，想像中要有標的；創作的成品要有美好的效果。(3)提倡人物畫應以具有教化功能的歷史人物畫為主，以鼓舞人心和發人深省，山水畫從描繪臺灣的風景，更要回頭描繪故國雄偉的山河，以激發懷念中國固有文化的精神。
1971(民60)	膠彩畫家組織「長流畫會」，決定每年冬季配合省展的舉行，辦理一次聯展。
1972(民61)	中日斷交。
1974(民63)	第廿八屆省展制度大變革，取消國畫第二部，資深評審委員改聘為顧問(第廿九屆以後又改為「評議委員」)
1977(民66)	2月，《雄獅美術》刊出《東洋畫專輯》。
1979(民68)	第卅四屆省展恢復國畫第二部作品之徵收，但與第一部合併評審。
1980(民69)	第卅五屆省展，國畫再分成一、二兩部，分別評審。

1981(民70)	林之助結合膠彩畫家組織「臺灣省膠彩畫協會」。
1983(民72)	第卅七屆省展，國畫第二部正式獨立為「膠彩畫部」，膠彩畫正式獲得了政府公辦美展的「正名」，持續三十多年的「正統國畫」之論爭終歸落幕。 私立東海大學成立美術系，正式開設膠彩畫課程。

【表三】



註：“—”表直接師承，“……”表時常請益感受其影響