

從「東海大學美術系膠彩畫教育十年展」

看臺灣膠彩畫的發展前景



詹前裕

國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

摘要

臺灣膠彩畫的發展，在本省美術史上是個獨特的現象，在日據時期受官方大力提倡，光復後又受到不合理的貶抑，在學校的美術教育中，更未開課傳授，以致這門淵源於我國的傳統國粹日漸式微。

東海大學美術系在十年前聘請林之助教授率先開授膠彩畫課程，深受學生歡迎，選課的學生漸增，水準已日漸提昇。個人認為這是時代趨勢，從中國歷史的發展看來，每逢經濟繁榮富裕、國勢強盛、思想自由的時代都盛行色彩華麗的風格，我國古代稱為丹青，即目前所稱的膠彩畫，反之則盛行水墨畫。

從推行膠彩畫最成功的日本為例，探討其大學膠彩教育的精神與教學法，與我國的國畫教育作比較，以資參考，國內盛行的畫塾式教學法，實有反省的必要。

目前臺灣的經濟繁榮程度凌駕歷史上任何時期，加上民主改革成功，即將活躍世界舞臺上，從東海大學美術系發展膠彩畫成功的例子，以及國內各美術系所逐漸重視的情況看來，膠彩畫將成為未來臺灣繪畫的主流，其前景是相當樂觀的。

從「東海大學美術系膠彩畫教育十年展」看臺灣膠彩畫的發展前景

目錄

- 一、前言
- 二、東海大學美術系開授膠彩畫課程十年回顧
- 三、中國歷代丹青的興衰與經濟政治的關係
- 四、近代日本與中國的學院膠彩畫教育
- 五、臺灣膠彩畫的未來展望

一、前言

距今百年前的一八九五年，清廷戰敗，簽訂「馬關條約」之後，就改變了臺灣的命運，臺灣在日本的殖民統治之下，開始接受新式的學校教育與現代化的建設。一九二七年官方舉辦的「臺灣美術展覽會」是臺灣美術史上的轉捩點，西洋的油畫、水彩畫與東方的膠彩畫（當時稱為東洋畫），受到官方的獎勵而逐漸盛行，且畫家所受的禮遇，也是前所未有的現象，相形之下清朝時期從閩浙等地傳入臺灣的南方文人畫或民間水墨畫，則因流於公式化的傳授，無法獲得官方的獎勵而漸趨式微。

日據時期臺灣的美術教育奠基於師範學校以及一般中小學，尚無大學美術系或專業美術學校的成立，臺灣同胞若要深入的研習美術，大部分是到日本求學，因此臺灣在戰前成名的畫家，多屬於赴日留學的教育背景。戰後臺灣師範學院成立藝術系（即目前的

師範大學美術系），開始培養中學的美術師資。到了一九四九年，因中央政府遷臺，跟隨政府渡臺的中原水墨畫家，主導了臺灣的美術教育政策，大力推展其「正統」國畫，臺籍畫家所畫的膠彩畫，則被大陸籍的畫家與學者稱為「日本畫」而受到排斥，無法在美術科系中傳授，只能在民間畫塾中流傳。

稍晚成立的政工幹校、藝專及文化學院等美術科系情況也大致相同，這些美術科系的國畫課程以水墨畫為主，師資大部分是由大陸來臺的保守畫家擔任，在長期大中國主義的教育政策下，配合當時中央集權與戒嚴的政治體制，使得臺灣本土藝術未能得到正常的發展。

從歷年的國家文藝獎、中山文藝創作獎、吳三連文藝獎等較重要的文藝創作獎都未曾頒發給任何一位膠彩畫家，臺籍膠彩畫家成為國內畫壇的孤兒，任其自生自滅，由此可見官方的歧視心態。因為學校與政府皆不重視膠彩畫，戰後三十餘年間，已經沒有臺灣學生到日本學習膠彩畫，青年學子視為畏途，人才的培養出現了斷層。戰後僅有林之助教授仍能大力發揚，在臺中師專上課之餘，將膠彩畫傳授給有潛力的學生，並將以往慣稱的「東洋畫」或「國畫第二部」正名為「膠彩畫」[註一]。

二、東海大學美術系開授膠彩畫課程十年回顧

位於臺中市大度山的東海大學在一九八三年成立了當時在中南部唯一的美術系，創系主任蔣勳先生具有宏觀的眼光，規劃東海大學美術系的課程朝向多元化，兼具東方與西方的領域；傳統與現代的特色。蔣勳先生曾經在一九七〇年代主編「雄獅美術」雜誌，倡導本土美術，對於膠彩畫受到忽視的情況，感觸很深。在擔任美術系主任期間，曾經三度拜訪林之助教授，禮聘他到東海大學傳授這門盛行於我國唐朝的傳統國粹，林教授很受感動，在一九八五年秋天來到大度山授課，開始了這門國內首創的膠彩畫課程。當時是開設在大三的選修課程，除了第一屆十餘名選課的學生之外，也有多位中部的畫家，如趙宗冠、陳淑嬌以及筆者前往旁聽。

東海大學美術系開授膠彩畫課程之後，逐漸受到社會各界的矚目，在第一屆美術系畢業展後，即有四位主修膠彩畫的畢業生受到敦煌藝術中心的邀請，舉辦「膠彩四人展」，並與前輩膠彩畫家舉行座談會。此後有多屆主修膠彩畫的畢業生都受邀於各畫廊或文化中心，舉辦聯展或個展，逐漸成為東海大學美術系的主要特色。

林之助教授兼任三年的膠彩畫課程之後，因其子女全部移民美國，乃決定大部分的時間旅居洛杉磯，請辭了教職。於是系上聘請剛從京都藝術大學繪畫研究所畢業的李鴻儒先生擔任此門課程，約一年的時間，李先生到日本大阪定居後，即由筆者接下這門課程的重擔。一九九一年因教育部允許各校系有較大的課程自主權，東海大學美術系於是在系務會議中決議調整主修的組別，鑑於主修膠彩畫的人數逐漸增加，乃將其改成二、三、四年級的選修課程，三個年級總共開授

十學分的膠彩畫課程。第一屆畢業校友陳慧如及李貞慧也先後從日本筑波大學的大學院畢業，返回母校加入膠彩畫的教學工作。除了膠彩畫的課程之外，吳學讓教授雖然以擔任水墨類的課程為主，但是他也擅長工筆花鳥與現代彩墨畫；董夢梅教授擔任工筆人物畫的課程，二位都對膠彩畫的基礎訓練與觀念啟發，有相當卓越的貢獻。

十年的時間並不算短，但是站在教育人才的觀點來衡量，也稱不上長，可作為回顧檢討的理想時段。東海大學美術系開設膠彩畫課程十年來，由於師資的交替，以及時代潮流的轉變，畫風也有不同的變化；前三屆由林之助教授指導的學生，除了陳慧如、李貞慧等畢業後留日者除外，大多偏向於較為細緻古典的風格，題材則以花鳥寫生為主；第四屆以後，由於李鴻儒老師介紹了厚塗打底的技法之後，學生的作品風格也有變化，畫幅也加大了；第六屆以後，由於陳、李二位校友先後返校任教，把目前日本畫壇流行的觀念與技法（如礦物質顏料的使用法；貼金、銀箔及特殊效果的介紹等）傳授給學生，在繪畫風格、表現題材及畫面效果各方面，皆有多樣性的呈現，畢業製作畫膠彩的人數也有增加的趨勢。

為了表彰林之助教授對東海大學美術系膠彩畫教育的貢獻，在他開授此項課程十周年後，筆者邀集了系上歷年來擔任此項課程的老師與歷屆主修膠彩畫的校友、學生共51人，提供畫作在臺灣省立美術館及臺北市立美術館舉辦「東海大學美術系膠彩畫教育十年展」，向社會各界呈現十年來的膠彩教育成果。

從四十餘位送件參展的歷屆畢業學生的



林之助〈蒙特利公園〉53×41公分



李鴻儒〈雨後〉130×122公分

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



詹前裕 〈金色大峽谷〉 189×99公分

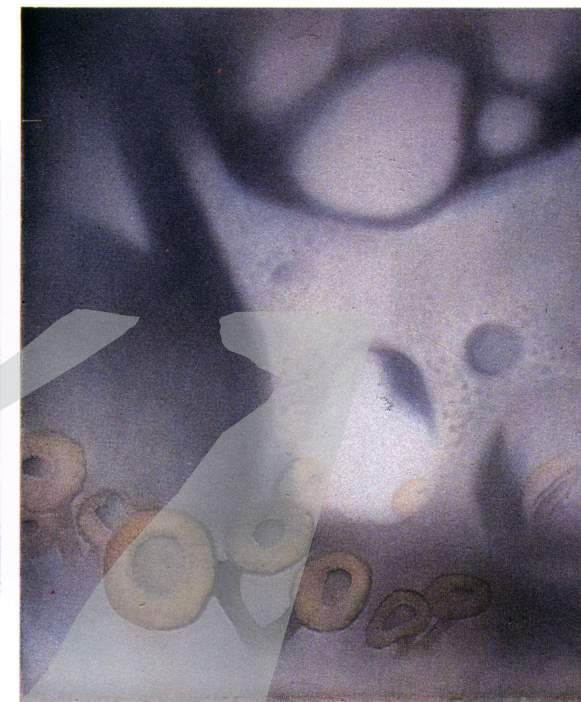


李貞慧 〈時光流逝〉 117×117公分

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



張貞雯 〈秋叢〉 116×90公分



藍彩綾 〈無題〉 71×87.5公分

林彥良 〈夢〉 180×145



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

作品看來，有繼承中國的工筆重彩風格者；有結合大陸水墨畫趣味者；有受西洋現代畫影響者；有受日本當代膠彩畫啟發者；也有闡揚臺灣本土精神者……。從表現的畫風來分析，有寫實性的、裝飾性的、幻想性的、變形的、半具象的、抽象的……種種不同畫風，拓展了國人對膠彩畫的狹窄印象，呈現出臺灣文化藝術受多元化的政治、文化影響的風貌。雖然這些參展的歷屆校友，技巧可能未臻成熟，繪畫根基尚待磨練，不過活潑的創意流露在其作品當中，都有試圖建立自己畫風的意念。

從展出的作品中可以發現，東海大學美術系的繪畫教育方式，是以全面性的人文基礎教育來提昇學生的創作素質，站在輔導的

立場，尊重學生的個性與創作理念，在自由的風氣下，激勵其嘗試新的事物，而非臨摹老師的畫稿、學習老師的畫風的畫塾式國畫教學方式。

十年來東海大學美術系主修膠彩畫的學生人數，累計大約八十二人，遠比主修水墨畫的四十九人為多，從下列統計表中可以發現，雖然十年來水墨類總開課學分數，約為膠彩總學分數的四倍，而且歷屆的學生多認為水墨畫的教授優秀，教學成效良好，但是到了大四畢業製作時，多數學生卻選擇了膠彩畫作為其創作的素材，到了最近幾年尤其顯著，主修水墨的學生人數有漸減的趨勢，近兩年已經有幾門水墨類課程，因選課人數不足而停開。

東海大學美術系國畫組開課學分及主修人數表

屆次	年度	水墨(國畫)課程分數	膠彩課程總學分數	主修水墨人數	主修膠彩人數
一	1986	24	4	5	5
二	1987	32	4	4	8
三	1988	32	4	6	4
四	1989	32	4	7	8
五	1990	32	4	5	12
六	1991	28	10	8	10
七	1992	28	10	5	7
八	1993	34	10	2	12
九	1994	27	10	3	10
十	1995	20	12	4	6
十年總計		289	72	49	82
備註	一、水墨(國畫)課程不包括書法、篆刻、中國美術史等，但是部分花鳥畫與人物畫的課程中，也包含了工筆重彩的範疇。 二、主修水墨或膠彩的人數，以該年畢業製作及畢業展覽中，所提作品之主要素材為依據。				

美術系學生選擇主修組別或創作素材的因素很多，不完全是開課學分的多寡或師資優劣的問題，其他如系上的學習風氣、系所

主管的提倡、時代的潮流趨勢皆有關係。筆者也從各方面的資訊獲知目前國內各大學美術系(或美勞教育系)當中，學生能夠自由

選擇組別或選課的學系，大多面臨了選修水墨(國畫)的人數逐漸減少的困境，青年學生多選擇了油畫或其他的創作素材。

同時開設水墨畫與膠彩畫的學系(如東海大學美術系與彰化師範大學美術系)，皆呈現選擇膠彩畫的人數遠多於選擇水墨畫的人數，這是一個值得探討的問題，臺灣社會歷經各方面的變遷之後，新生代的「新人類」有其審美品味與價值判斷，他們的藝術創作抉擇是否暗示了某種時代的潮流？回顧中國歷史的繪畫發展規律，令筆者感受到繪畫的素材與風格，隨著經濟、政治興衰輪迴的轉變時期，似乎又悄悄的來臨了。

三、中國歷代丹青的興衰與經濟政治的關係

回顧中國歷代繪畫風格或素材的發展，與當時經濟、政治、社會文化等背景息息相關，因篇幅的關係，省略掉目前畫蹟較少的古代，從唐朝開始，作簡要的敘述。

隋末唐初，天下混亂，田地荒廢。為了振興國家經濟，乃於西元六二四年實施均田制及租、庸、調的賦稅制度，對唐代經濟的復興發生很大的功效。到了盛唐時期，經濟上的繁榮與國力武功的強盛，達到了巔峰。反映在繪畫上，則以李思訓父子的金碧山水為代表，呈現出色彩絢爛，帶有理想主義裝飾性風格，稍晚的張萱與周昉，仍然繼承這種濃麗的畫風。唐朝的繪畫素材是以礦物質顏料、胡粉及泥金為主，兌膠賦彩，當時稱為丹青，也就是目前我們所稱的膠彩畫。

安史之亂是漢族國勢的轉捩點，均田制遭受破壞，大唐的經濟開始走下坡，而莊園經濟迅速的形成，宦官、節度使與寺觀成為

大地主，逐漸發生貧富不均的社會問題[註二]。當時值得注意的畫家是王維，王維早年學習李思訓父子的金碧山水，亦擅長詩文、音樂、禪學。安史之亂平定之後，王維因降敵罪入獄，幸賴其弟王縉降官贖救，得以釋出，王維晚年隱居輞川，創作風格荒寒的水墨畫，捨棄了豐富的色彩。晚唐的王墨、張璪更拓展了水墨畫的新技法。唐末五代中原戰亂，經濟破碎，丹青彩繪逐漸衰微，水墨畫隨之興起，荆浩、關仝、董源、巨然等水墨畫家相繼主導了北方與南方的繪畫發展。

宋朝初年改革田制，力謀發展農業，復興農村經濟，尚能達到小康的局面，王安石的財經改革，雖然半途中止，也有相當的貢獻。宋朝的繪畫，呈現了比較多元化的風貌，畫院畫家多能作工筆重彩的風格，但在設色方面已經不如唐畫的色彩濃麗，至於院外的畫家，則傾向樸素的水墨畫，文人畫也在北宋末年興起。

十三世紀，西北的蒙古人佔領中原以後，建立了舉世無匹的大帝國，蒙古人放棄了遊牧生活後，仍然窮兵黷武，實施職田與官田政策，掠奪人民土地，權貴壓迫農民獻其土地，最後導致農民群起叛變[註三]。元朝統治中原的時間不長，其統治者歧視漢人知識份子，有氣節的文人畫家(如元代四大家)都隱居山林，創作野逸孤高的文人水墨畫。丹青彩繪淪為民間裝飾寺廟牆壁的工匠畫，未受知識份子的重視。

元末二十年的長期戰亂，經濟的破碎達到極點。朱元璋是貧農出身，他平定天下以後，雖然深知農民土地分配問題的重要性，實施戶帖制度，以恢復社會秩序，振興經濟

，前六、七十年間的成效良好，但是實施久了百病叢生，而且宋、元以來的官田問題未解決，權貴宗室擁有大量莊園，又佔奪民田，明末流民張獻忠、李自成即結合一群失去土地的農民為基礎，起而反抗。元、明兩代雖然在國際貿易上較熱絡，但是整體經濟的表現不算好。明朝繪畫皆以復古或仿古為依歸，從初期浙派，到中末期的吳派，多以院體水墨畫或文人水墨畫為主流，使用青綠重彩的作品並不多。

明朝滅亡之後，皇族畫家石濤、八大山人等遺民，為了逃避政治迫害，出家為僧，由於他們的胸中充滿了悲憤痛苦的情感，創造出許多震撼人心的水墨畫，達到中國文人畫的極致。

滿清入關後，採取重農輕商的政策，減輕稅賦，革除弊病，實施閉關主義的經濟政策，經過康熙、雍正到了乾隆時代，進入清朝經濟最繁榮的時期，是盛唐之後的另一個高峰，此時國勢強盛，疆域之大，遠過明朝。代表盛清時期繪畫是惲壽平的沒骨花卉系統，以及郎世寧結合中西技法的繪畫，其特色是華麗的色彩與細緻寫實的畫風，雖然不受文人畫家的認同，卻受宮廷貴族及一般人的喜愛。

鴉片戰爭以後，中國經濟平衡的時代結束，經濟命脈受到列強資本主義的壓迫控制，每次戰爭皆失利，結果割地、賠款之外還簽訂不平等條約，使得國家經濟陷於極端的困境，即使清朝滅亡後，中國仍然陷入北洋軍閥的混戰當中，一直到二次大戰末期，才解脫百年來不平等條約的枷鎖。鴉片戰爭以後，設色的繪畫又逐漸衰微，文人畫與寫意風格的金石畫派成為清末及民國初年的繪畫

主流。

綜觀我國歷史的發展，可以發現到：每逢經濟繁榮、國勢強盛的時代，都流行色彩華麗的丹青，寫實性或裝飾性的風格成為主流。反之自從唐朝王維創作水墨畫之後，它的盛行，總是與經濟蕭條、戰亂貧窮或知識份子受到歧視迫害的時代背景息息相關。歷代的宮廷繪畫也比在野的文人畫更重視色彩的表現，因為富裕的皇室貴族有經濟能力購買昂貴的礦物質顏料與泥金，來供養畫師作畫，而色彩華麗的繪畫作品，搭配其金碧輝煌的建築裝潢，也顯得比較調和。

四、近代日本與中國的學院膠彩畫教育

膠彩畫是以礦物質顏料、土質顏料或金屬性顏料兌入膠水的方式作畫，自古以來就流行於亞洲地區，在中國、印度、朝鮮、日本都有過輝煌的歷史。進入二十世紀初期，印度的孟加拉復興派，以加爾各答藝術學校為中心，倡導復興印度古代的壁畫、膠彩畫，又受到訪問印度的日本畫家橫山大觀、菱田春草的影響，學習了朦朧體的風格，採用淡彩薄塗的技法從事創作，孟加拉復興運動成功的維護了印度民族傳統文化的精神與價值 [註四]。

日本在一九一〇年併吞朝鮮之後，也把膠彩畫傳入朝鮮半島，並藉著「鮮展」的舉辦，排除傳統水墨畫，提倡以寫生設色為基礎的東洋畫。戰後朝鮮獨立，針對日本所推行的膠彩畫，先後有東洋畫、韓國畫、彩色畫等不同的名稱，由於漢城大學、梨花大學、弘益大學等各大學的美術系皆開授這方面的課程，因此得到比較正常的發展。韓國膠彩畫能吸收多種繪畫傳統，再加以轉換形成

獨特的風貌，在韓國現代繪畫的發展上，也佔有一席重要的地位 [註五]。

就十九世紀末以後的膠彩畫教育而言，日本是實施得比較成功的國家，茲以日本為闡述重點，並與中國的國畫教育比較，作為日後發展我國大學美術教育的參考。

日本在十九世紀中葉以前，是一個封閉的農業國家，比起清朝的鴉片戰爭更晚，在一八五二年被美國軍艦打開了鎖國政策，開放港埠與外國通商。一八六七年展開明治維新運動，吸收西方的教育、經濟、國防、土地政策。有關美術教育方面，則在一八七六年成立工部美術學校，聘請義大利畫家到日本傳授油畫，到了一八八三年這所純粹培養西洋畫人才的美術學校就因故廢校，不過也為日後油畫的發展奠定了良好的基礎。

傳授日本畫的新式學校，則以京都府畫學校（京都市立繪畫專門學校、京都市立藝術大學之前身）為最早，成立於一八八〇年。在此之前，日本繪畫的教育組織，以私人畫塾為主，畫塾有不同的流派及各自秘傳的畫技、畫法，弟子進入畫塾之後，臨摹老師的粉本畫稿，並有義務發揚此流派，不得捨棄師門而模仿其他的門派，是一種閉鎖的美術教育型態。

由於京都府畫學校是公立的美術教育機構，它成立時選擇了京都不同流派的畫家擔任教師，共同指導學生。在教科方面，分為東宗畫、西宗畫、南宗畫、北宗畫，這是美術教育上的一大革命。西宗畫是指西洋的油畫、水彩畫；南宗畫是目前所稱的文人畫；北宗畫是學習自中國的唐畫、漢畫，也包括狩野派、雪舟派等；東宗畫是指日本傳統的大和繪、土佐派、圓山派、浮世繪等 [註六

]。可以說綜合學習了東方與西方、古代與當代不同的技法與素材。明治三十年代又邀請學者中川重麗介紹西歐的美學與美術史思想，開始了思想方面的啟蒙。

一九〇九年學校改組成立京都市立繪畫專門學校，聘請了東京帝國大學哲學大學院畢業的中井宗太郎來校任教，中井認為：個性的解放和自由是創作的母胎，拒絕自然的樣式化，強調畫家的本質是要謙虛、要純粹 [註七]。中井宗太郎尊重創作者個性的自由理念，引起學生很大的共鳴。京都市立繪畫專門學校第一屆畢業生小野竹喬、土田春僊、入江波光、村上華岳、樹原紫峰等名家在一九一八年組織了「國畫創作協會」，並邀請竹內栖鳳擔任該會的顧問，脫離了當時官辦的文展而獨立，影響極為深遠。日後中井宗太郎升任京都市立繪畫專門學校的校長，長期推展其教育理念，使得該校培養的創作人才輩出，畫風多元化，成為現代日本畫的重鎮，而美術學校畢業的畫家，逐漸取代以往畫塾出身者，成為主導畫壇的新生力量

在關東地區，培養日本畫創作人才的最早學府是東京美術學校（東京藝術大學的前身），成立於一八八九年，創校的岡倉天心校長是國粹主義者，他受到美國學者費諾羅莎（Earnest Fenollosa）的影響，大力提倡復興日本傳統繪畫，尤其推崇狩野派的院體風格。

早在一八八四年，日本文部省的圖畫教育調查會中，岡倉天心即與油畫家小山正太郎展開論戰，小山主張以鉛筆畫為主的圖畫教育，而岡倉則主張以毛筆為主的日本畫教育，後來岡倉天心佔上風，而文部省審定之

中小學美術教科書則由其主導，一八八六年至一八九八年是日本毛筆畫時代的圖畫教育 [註八]，對日本的水墨與膠彩教育奠定了良好的根基。

東京美術學校成立之初，只設日本畫科與木雕科，前者的課程有臨摹、寫生、新按（創作）及美術史、美學等，同時聘請橋本雅邦、川端玉章等著名畫家指導，也突破了以往私人畫塾的傳授方式。東京美術學校第一屆畢業生橫山大觀與菱田春草在一八九八年前後嘗試「朦朧體」的新風格，捨棄東方傳統的線描，採取烘染的技法，表現溼潤柔美的空間氣氛 [註九]，雖然遭受許多惡評，卻為日本近代繪畫的革新，踏出了第一步。岡倉天心校長在一八九八年辭職之後，聯合了多位原先在東京美術學校日本畫科任教的教授與校友，組織「日本美術院」繼續推展其藝術理念。

日本從明治維新後逐漸蛻變為現代化的國家，一八九五年統治臺灣，一九一〇年併吞朝鮮之後，國力大增，經濟起飛。到了第一次世界大戰後，其產業革命奏效，國際貿易激增，成為亞洲最富強的國家。在美術教育方面也吸取歐美先進國家的優點。一九一九年由畫家山本鼎倡導的自由畫教育運動，從小學的美術教育開始，就尊重學生的感情與個性，啟發其想像力與創造力，使得藝術的創作更趨向多元化與現代化。戰後「創造美育協會」、「創造美術」等新團體的成立，引導日本畫的發展更接近西洋繪畫的思想與風格，厚塗的技法與礦物質顏料的絢爛色彩，成為戰後日本膠彩畫的一大特色。

顏料種類的增加也是促成膠彩畫進步的一大因素。古代從中國傳入日本的天然礦物

質顏料及土質顏料的色彩種類並不多。進入二十世紀初期，文展的時代有百餘種色彩，到了帝展時代，連同中間色有二百多種，戰後由於人造礦物質顏料的開發，增為五百至六百種色彩 [註十]。由於種類繁多的華麗色彩，吸引更多的青年投入膠彩畫的創作與推廣工作，奠定了日本膠彩畫在國際上的領導地位。

回顧明治維新以降的「日本畫」發展，從繪畫素材上的觀點看來，是從水墨畫、彩墨畫的主流，逐漸往膠彩畫的方向過渡，隨著日本經濟的繁榮與國力的強盛，色彩的重要性逐漸增加。戰後以礦物質顏料厚塗的畫風成為主流之後，從事水墨畫（南畫）創作的畫家已經很少了，這是新式美術學校的教育成效。

中國自從鴉片戰爭失敗後，一八四二年簽訂南京條約，門戶開放，二十年後也展開了自強運動，學習西洋的軍事工業，但未重視教育與各領域根本制度的改革，甲午戰爭、八國聯軍相繼慘敗之後，康有為與梁啟超推行維新運動，方向雖然正確，卻受到舊勢力的反撲而匆匆結束，這些改革促成了中國青年赴歐美及日本留學的熱潮。

清末已經有部分師範學校設立美術師範科，不過一般認為中國第一所新式美術學校是成立於民國元年（一九一二）的上海圖畫美術院（後改為上海美專），一九一八年北洋政府教育部成立第一所官辦的北京美術學校以後，全國各地的美術學校就如雨後春筍般的成立，截至一九四九年為止，全國各地的公私立美術學校多達四十七所 [註十一]。可惜當時的私立美術學校大部分是私人畫室或聯合畫室之延伸，對美術教育缺乏研究

。民國初年著名的國畫家多寄身於公私立的美術學校中，他們在創作之餘，也擔任美術學校的教學工作，雖然對推動中國繪畫的革新有一定的貢獻，但在國畫教學上多採用畫塾式的上課方式傳授水墨畫，即臨摹老師畫稿或由老師示範作畫，注重技巧的傳授，少有啟發學生創意的美育理念，學生的畫作常以酷似其師為榮，畫風只限於幾個流派的作畫式樣。

一九四九年跟隨中央政府渡臺的中原水墨畫家多屬於畫風保守之士或是業餘的文人畫家，他們在臺灣的大專美術科系中擔任國畫教職，當時若能吸收臺灣膠彩畫的優點，也是建立新風貌的契機，然而他們卻壁壘分明的獨尊水墨為正統國畫，貶抑膠彩畫，在國畫教學方式上仍然沿用以往在大陸時期的畫塾式授課方式，較佳者再加上寫生，幾年之後，臺灣的水墨畫又流於幾類公式化與概念化的模式中，學生缺乏正確使用色彩的能力，原始的創意未能獲得充分的激發。

十年前東海大學開授膠彩畫課程的目的，一方面是為了延續臺灣本土藝術的特色，另一方面也藉著異於水墨的顏料媒劑之嘗試與教學方式的改變，來突破傳統水墨畫在創作思維上的困境，使中國的繪畫更具有多樣性的風格面貌。不過在成績與影響方面，尚留待將來專家學者的評估。

國共戰爭之後，留在大陸的畫家雖然不乏較具創意的大師，但是受到太多政治的干擾，在中共的統治下，畫家的任務是歌頌社會主義的建設，歌頌工農兵的貢獻，傳統的山水畫與花鳥畫未受重視，尤其文化大革命期間，遭受許多政治迫害，美術學校中的國畫教育也未獲得正常的發展。值得一提的是

，近十餘年來工筆重彩似乎有流行的趨勢，其授課的份量高於臺灣的美術系所，畫風有濃厚的寫實性與裝飾性，這種發展似乎與一九七九年以後的改革開放有密切的關係。

綜觀目前海峽兩岸的中國人，共有十二億以上，人口總數及畫家人數皆高於日本數倍之多，但是依筆者的觀察，近代及當代的中國畫（包括水墨與膠彩）所呈現的畫風多樣性，尚不及近代及當代的日本畫（包括膠彩與水墨），其原因除了膠彩的素材較能發揮豐富的畫面效果之外，教學方式的不同也是重要的原因，這是值得我們反省的課題。

五、臺灣膠彩畫的未來展望

臺灣在漢人移民開墾以前，是由幾個原住民族群共同居住的島嶼。近三百年的臺灣歷史，在政治上經過了荷蘭人、西班牙人、明鄭王朝、清朝、日本人及中華民國政府的統治，這些不同時期移民統治帶來了不同的文化藝術，若能以寬闊的心胸接納融合，定能產生新的文明、新的美術，很遺憾的是每一個新的政治佔取者，都在否定前一個政治佔取者的努力，因此美術的發展無法累積到應有的成績。

戰前由於日本殖民政府將臺灣作為軍需工業品的生產基地及南進補給基地，臺灣的經濟發展迅速，當時的經濟力高居亞洲第二位，僅次於日本，加上殖民政府藉著臺展與府展大力推行膠彩畫，得到了相當成效，日據時代所稱的「灣製畫」即指以膠彩的顏料媒劑，表現臺灣亞熱帶地區的風土民情，最具有臺灣本土的色彩。

太平洋戰爭期間，由於美軍戰機的轟炸，破壞了臺灣的基礎工業，接著二二八事件

前後的經濟恐慌，一九四九年前後又湧入了大批來自中原的逃難者與內戰失利的部隊，臺灣的經濟陷入了困境，在一九五二年時，國民生產毛額（GNP）尚不及一百美元。在那個貧窮的時代當中，大部分的畫家多無力購買昂貴的礦物質顏料，爲了生活家計，往往放棄創作耗時的膠彩畫，只有家境富裕的畫家（如林之助、陳進等）還能夠不受影響，持續的從事膠彩畫的創作。

到了一九七〇年代，由於臺灣退出聯合國，引發一連串的外交挫折，反攻大陸的理想破滅，乃轉向建設臺灣本土的經濟。由於臺灣人民的勤奮工作，又逢世界能源危機，經濟發展起飛，臺灣從農業社會邁入工商業社會。十年前（一九八五年）國民生產毛額已達三一四四美元，到今年更可高達一二九四四美元，目前臺灣地區經濟的繁榮程度已經凌駕中國歷史上的任何一個時期。當黑白電視、電影被彩色電視、電影所取代；黑白印刷、攝影被彩色印刷、攝影所取代的時代來臨，是否意味著色彩華麗的繪畫，比起黑白爲主的水墨畫，更適合現代人的審美趣味？

最近十年是臺灣社會變化最劇烈的時期，除了經濟的繁榮與國民的富裕之外，在政治改革方面也有傑出的成就，一九八七年解除了四十年的戒嚴，開放民衆赴大陸探親，接著開放報禁、黨禁，允許反對黨的成立，加上國會的全面改革，省市長的民選，總統直選等一連串的改革，提昇臺灣居民的人權，人人享有言論自由與政治民主的生活方式，未經流血革命，就徹底瓦解了幾千年來的專制政治，當臺灣進入多元化的社會型態之後，藝術上百家爭鳴的時代就緊接著來臨了。

居住在臺灣的二千一百萬人民，大部分是近三百年來從不同地區不同時期渡海而來的移民。湯恩比認爲：飄洋過海，對一個民族的激勵效果是無與倫比的，這樣的移民大都能成就驚天動地的歷史偉業。從歷史上民族興衰的例子看來，渡海的移民，比陸地移民，更具有同舟共濟的精神與應付困境的能力。由於臺灣近幾十年來經濟迅速復興，教育的普及與出國頻率的增加，臺灣人民見聞廣博，知道得比別人多，活動力比別人強，臺灣已經具有新興民族的氣象，即將崛起於二十一世紀的世界舞台 [註十二]。

在膠彩畫的發展上，也有復興的跡象，自從林之助教授在一九七七年正式提出「膠彩畫」的正名，經過《雄獅美術》、《藝術家》雜誌的介紹之後，普遍受到各界的肯定。一九八一年林教授又結合國內膠彩畫家，成立「臺灣省膠彩畫協會」，次年開始，每年在臺中市舉辦一次聯展，並巡迴南北各地展出，提昇了國民對膠彩畫的認識。十三年來從事膠彩畫創作的人數，以及收藏膠彩畫的民衆都快速的增加。

因鑑於現代繪畫的發展有走向專業化的傾向，業餘畫家或畫塾出身的畫家，其整體成就顯然不如美術科系畢業的畫家。近年來從美國、日本等先進國家美術發展的情況看來，美術研究所畢業，獲得MFA學位的畫家，又成爲主導畫壇的領導者。基於此種趨勢，三年前東海大學也積極籌設美術創作的研究所，今年奉准成立招生，分成膠彩、水墨與西畫三個創作組，其教育目標是培養高級的美術創作人才，膠彩組首度成爲國內美術研究所的一個獨立組別。

東海大學美術系從十年前開授膠彩畫課程以來，受到各界的重視與關愛，最近四年，師大美術研究所、彰化師大美術系、國立藝術學院美術系都先後開授膠彩畫課程（藝術學院稱之爲重彩），此外國立臺北師範學院、臺北市立師範學院、新竹師範學院、臺中師範學院、屏東師範學院等各校的美勞教育系，也預備在近年內開授膠彩方面的課程，衆多師範院校的重視，正是推廣膠彩畫最佳的原動力，可以預見未來臺灣膠彩畫的發展前景將會更好。筆者也呼籲未開授膠彩畫的美術學系，認真的考慮此一時代趨勢，在選修水墨（國畫）的人數漸少的情況下，還一味的捍衛水墨畫是中國繪畫唯一正統，將使更多的青年學生選擇油畫或其他西方的素材，中國繪畫的傳承者逐漸流失之後，可能會導致中國繪畫的衰亡，這是大家都不願意看到的現象。

回顧過去五十年，臺灣的膠彩畫的發展從盛而衰，其中糾纏著複雜的仇日情結，這些與美的本質無關的意識型態，竟然妨礙了臺灣膠彩畫的發展，令人感到遺憾。幸好十餘年前膠彩畫開始復興，我們應該向復興膠彩畫的功勞最顯著的林之助教授表示敬意。

展望未來，臺灣的前途充滿了希望，在李登輝總統所揭櫫的「經營大臺灣，建立新中原」的建設藍圖下，已經逐漸步入已開發的國家，正致力於臺灣新文化的建設，在這個新的時代當中，臺灣未來的繪畫主流又是什麼呢？依前述歷史的發展規律看來，在富裕強盛的時代，色彩華麗的風格是繪畫的主流，從東海大學美術系十年來膠彩畫的發展，以及國內各美術系、美勞教育系開始重視的情況看來，膠彩畫將是未來臺灣繪畫的主

流，它的發展遠景是相當樂觀的，祈盼諸位能一起努力，共同發揚這門東方最優美的繪畫藝術。

註釋

註一：林之助教授認爲：既然以亞麻仁油或松節油爲媒劑的繪畫稱爲油彩，以水爲媒介者稱爲水彩，以蛋爲媒劑者稱爲蛋彩，以膠爲媒劑者自然應該稱爲膠彩比較合理，用素材媒劑來區分可以避免許多的誤會。

註二：參閱錢公博著《中國經濟發展史》，二一四頁～二三二頁，文景出版社印行。

註三：參閱鄭合成編著之《中國經濟史研究》，三三七頁～三五〇頁，進學書局出版。

註四：參閱《世界美術史》第十卷（下），一九七頁～二〇二頁，山東美術出版社出版。

註五：參閱李承遠撰《近代韓國彩色畫與臺灣膠彩畫之比較研究（1910～1980）》，師大美術研究所碩士論文。

註六：見樹原吉郎撰《近代日本畫 京都》，收錄於一九九〇年朝日新聞社出版之《近代日本畫 誕生 步》，一〇八～一一一頁。

註七：同註六，一一五頁。

註八：參閱林曼麗撰《近代日本圖畫教育方法史研究》，四三頁～五一頁，東京大學出版會發行。

註九：參閱細野正信撰《日本畫入門》，一〇〇～一〇四頁。

註十：同註九，一五二頁。

註十一：參閱蕭瓊瑞撰〈民國以來美術學校之興起（1912～1949）〉，發表於《臺灣美術》第一卷第三期，十四～十七頁。

註十二：見許信良撰〈新興民族〉，連載於《自由時報》，一九九五年二月十三日及十四日，第七頁。



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