

東海大學美術學系碩士在職專班碩士論文

論 1985 年以後台灣膠彩畫之當代性—

以李貞慧、王怡然、饒文貞為例

Study of Glue Color painting styles and methods in Taiwan from 1985 to present using
Zhen-Hui Li, Yi-Jan Wang and Wen-Zhen Rao as examples

指導教授：詹前裕教授

研究生：許淑婷 撰

中華民國一百年六月

摘要

台灣因特殊政治、社會及地理因素，藝術文化發展往往會隨不同的統治者政策而有所影響，膠彩畫便是其一，膠彩畫自日治時期傳入台灣，經歷正統國畫之爭，在 1977 年由林之助依媒材性質稱其為膠彩畫後，至此膠彩畫在台灣美術史上展開新的一頁，綜觀膠彩畫發展之過程，反映著藝術是如何被社會所建構，而台灣繪畫的發展史，應包含原住民藝術、明清時代的移民所帶來的閩習風格，以及在日治時代的五十年間所傳入的膠彩畫。然而在 1985 年以後，膠彩畫發展進入一個關鍵性的年代，因為省展自第 37 屆(1983 年)起，將膠彩畫由國畫第二部獨立出來，正式成立膠彩畫類科，且東海大學美術系也在此時成立膠彩畫課程並聘請林之助(1917~2008)授課，將膠彩畫正式帶入學院體制之中，意味著 1985 年以後台灣膠彩畫正逐漸蛻變。台灣美術史往往因不同政權統治，有著不同的詮釋，在 1985 年以後，新的台灣美術發展應該用自身的語言符號來建構台灣美術的自我意識，當代膠彩畫已褪去日治時期的殖民色彩，除去政治因素的介入，現在的膠彩畫風格邁向多元化發展，投入膠彩畫創作的藝術家持續增加，而當代藝術在全球化議題影響下，媒材不再是單一取向，膠彩畫放置於當代繪畫藝術發展的同時，是否能衝出重圍佔有一席之地，很值得探討，故本論文研究以 1985 年以後的膠彩畫發展作為書寫之脈絡，並選擇李貞慧(1961~)、王怡然(1969~)及饒文貞(1972~)三位藝術家作為研究之對象，探討台灣在地繪畫藝術當前趨勢，研究方法包含蒐集歸納相關專家學者之研究與著作、文獻資料，擬定訪談計畫，經由藝術家訪談過程裡，試圖了解膠彩畫創作之精神與理念，進而結合當代藝術理論觀點，再深入分析，預期能對台灣當代膠彩畫在學術理論上有新的視野及貢獻。

關鍵詞

膠彩畫、當代藝術、林之助

Abstract

Due to the unique political, social, and geographical factors, the development of art and culture in Taiwan has often been influenced by policy making of the ruling party. Glue color painting is one of the examples that was introduced to Taiwan during Japanese ruling period. When the dispute over official national painting occurred, in 1977, Lin Chih-chu defined what glue color painting according to the characteristic of martial, and a new page of glue color painting began in the history of fine arts in Taiwan began. The procedure of development of glue color painting in Taiwan reflects how the art has been constructed by the society and the development history of Taiwanese painting should include aboriginal art, Min-style art brought by immigrants from China during Ming and Qing Dynasty, as well as glue color painting introduced to Taiwan during the 50 years of ruling by Japanese. Since 1985, however, glue color painting became independent from national painting as a separate official subject for study. Meanwhile, Department of Fine Arts of Tunghai University invited Professor Lin Chih-chu(1917~2008) to lecture for students and glue color painting was official introduced to the academia system indicating the gradual evolution of glue color painting in Taiwan. The history of Taiwanese fine arts has been interpreted differently due to the ruling of different political parties and after 1985, new development of Taiwanese fine arts should have used their own languages and symbols to construct self-awareness and during that time, glue color painting has been decolonized. Without the intervention of political factors, glue color painting now has been developed with diversification while with the continuous increase of artists participating in glue color painting as well as the influence of globalization, material is no longer limited to single dimension. When placing glue color painting in the context of the development of contemporary

painting and art development, there is a need to discuss whether it can gain more significance. This study thus based on the development of glue color painting after 1985 selects three artists Li Chen-hui (1961~), Wang Yi-ran (1969~) and Rau Wen-chen (1972~) as the research subjects to discuss the current trend of Taiwanese local painting art. Research methods include the collection of studies and work of relevant experts and scholars, literature review, and interviews. Through interviews with artists, this study attempts to understand the spirit and concept of creation of glue color painting and then with the integration with perspectives of contemporary art theories, this study further analyzes and proposes new views and contribution to theories of contemporary glue color painting in Taiwan.

目次

摘要.....	I
ABSTRACT.....	II
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 論文結構與研究範圍.....	2
第三節 文獻探討與名詞解釋.....	3
第四節 研究方法與限制.....	5
第二章 台灣膠彩畫發展過程概述.....	7
第一節 日治時期至當代台灣藝文發展之政府角色-東洋畫、國畫、膠彩畫....	7
第二節 膠彩畫的正名與林之助的傳承.....	13
第三節 東海大學的膠彩畫學院教育.....	19
第三章 李貞慧、王怡然、饒文貞的當代性風格探究.....	31
第一節 李貞慧.....	31
第二節 王怡然.....	41
第三節 饒文貞.....	50
第四章 膠彩畫與台灣當代藝術發展之關係.....	58
第一節 何謂當代藝術.....	58
第二節 台灣當代藝術發展與國家政策的關係.....	61
第三節 當代藝術的趨勢-李貞慧、王怡然及饒文貞與當代藝術的關連.....	64
第五章 結論.....	67
參考文獻.....	69
(一)專書.....	69
(二)論文.....	71
(三)畫冊.....	72
(四)引用網站.....	73

圖次目錄

圖 1：林玉山〈獻馬圖〉	1
圖 2：林朝英〈雙鳳圖〉	9
圖 3：郭雪湖〈松壑飛泉〉	9
圖 4：陳進〈罌粟〉	10
圖 5：陳進〈野分〉	10
圖 6：林玉山〈大南門〉	10
圖 7：林玉山〈水牛圖〉	11
圖 8：郭雪湖〈南街殷賑〉	11
圖 9：郭雪湖〈圓山附近〉	11
圖 10：林之助〈新宿所見〉	16
圖 11：林之助〈朝涼〉	17
圖 12：林之助〈好日〉	17
圖 13：林之助〈屋譜〉	17
圖 14：林之助〈彩塘幻影〉	17
圖 15：林之助〈農村風景〉	17
圖 16：林之助〈秋爽〉	17
圖 17：橫山操〈塔〉	21
圖 18：川端龍子〈愛染〉	21
圖 19：山本太郎〈松樹清涼飲料〉	21
圖 20：石本正〈回婦〉	21
圖 21：小野具定〈邊境〉	22
圖 22：松井冬子〈BECOMING FRIENDS WITH ALL THE CHILDREN IN THE WORLD〉	22
圖 23：黃柏維〈侵入〉	23
圖 24：林萌森〈心動〉	24
圖 25：鍾舜文〈布布〉	24
圖 26：鄭營麟〈前行〉	24
圖 27：黃郁雯〈台灣三溫暖〉	24
圖 28：許壁翎〈迷戀〉	24
圖 29：陳珮怡〈直視〉	25
圖 30：陳慧如〈風景〉	25
圖 31：林慧珍〈在胸腔的踱步間游盪〉	25
圖 32：鍾其藎〈影響第四號〉	25
圖 33：許瑜庭〈我現在住在這裡〉	25
圖 34：竹內浩一〈乃万〉	29
圖 35：王雄飛〈苗女〉	29
圖 36：張小鷺〈面具〉	29

圖 37：劉素琴〈惠安女〉	29
圖 38：高永隆〈出發〉	30
圖 39：詹前裕〈基督再來〉	30
圖 40：李貞慧〈春山啼鳥〉	31
圖 41：林之助〈水蜜桃〉	31
圖 42：李貞慧〈風的纏綿〉	33
圖 43：李貞慧〈仲夏午後〉	33
圖 44：李貞慧〈風濤〉	34
圖 45：李貞慧〈悠游〉	34
圖 46：李貞慧 草圖系列	34
圖 47：李貞慧〈翩翩〉	34
圖 48：李貞慧〈蝕變〉	36
圖 49：伊藤彬〈火〉	36
圖 50：李貞慧〈殘韻〉	37
圖 51：伊藤彬〈山水〉	37
圖 52：林彥良〈自在〉	39
圖 53：廖瑞芬〈南風〉	39
圖 54：李貞慧〈白樺〉	40
圖 55：薩古流〈父親的手臂〉	40
圖 56：上村松園〈序之舞〉	42
圖 57：王怡然〈簪〉	42
圖 58：王怡然〈蛇愛撫〉	43
圖 59：王怡然〈牡丹簪〉	43
圖 60：王怡然〈女娘金〉	44
圖 61：王怡然〈鮫人淚〉	44
圖 62：王怡然〈陽陽人-合體的願望〉	45
圖 63：王怡然〈相望冷〉	47
圖 64：王怡然〈聖弟子〉	47
圖 65：王怡然〈鏡花水月〉	47
圖 66：王怡然〈春綺思〉	48
圖 67：王怡然〈琉璃光〉	48
圖 68：王怡然〈金瀾手〉	49
圖 69：吳天章〈再會吧！春秋閣〉	49
圖 70：饒文貞〈孕生圖〉	51
圖 71：饒文貞〈原母〉	51
圖 72：饒文貞〈這是我們可能會產生的反應〉	51
圖 73：饒文貞〈孕擺〉	51
圖 74：東山魁夷〈綠響く〉	52

圖 75：饒文貞〈桃山〉	53
圖 76：饒文貞〈山蝴蝶〉	53
圖 77：饒文貞〈繞指紅〉	53
圖 78：饒文貞〈撚指柔〉	53
圖 79：王德瑜〈No.1〉	57
圖 80：劉世芬〈斯芬克斯的臨床路徑〉	57

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

台灣因特殊的地理政治環境影響，文化上，除原住民文化外，在地文化多為移民而來，繪畫亦是如此，從清代的閩習繪畫風格、日本殖民時代日本畫的傳入，到光復後渡台之中國畫家所帶入的水墨畫，都使台灣在這數百年間，不停的被教化何謂國畫思想，而膠彩畫印證著台灣繪畫在不同時代中所經歷的過程，光復後的台灣處於一個文化認同的敏感年代，如林玉山就曾在 1947 年時，將他在日治時代末期的作品〈獻馬圖〉¹(圖 1)中，所繪的太陽旗改成中華民國國旗，以避免意識形態問題而遭致迫害，同時期的藝術家如陳進等人，也嚐試水墨畫創作，但都不如畫膠彩畫來的生動，而何者為國畫的議題在 1946 年開始的省展浮出檯面，使得膠彩畫有一段時間是不被台灣官方所認同，僅在一些私人畫室教授，而 1974 年省展中取消國畫第二部，直到 1977 年，林之助將膠彩畫名稱確立，至 1980 年才恢復國畫第二部徵件，名為膠彩畫部，使膠彩畫正式成為省展體系的一部，此時的東海大學也成立美術系並於 1985 年聘請林之助教授膠彩課程，使膠彩畫正式進入學院教育體系。



圖 1：林玉山〈獻馬圖〉紙本設色 1943 年
131.7 x 200.2cm 高雄市立美術館藏

台灣省立美術館(現國立台灣美術館)於 1995 年舉辦一場『膠彩畫之淵源、傳

¹附表圖一，此圖在 1999 年捐贈高雄市立美術館典藏，為單支四曲屏風，後半部損毀，林玉山先生在捐贈前補畫復原，故後半部恢復為日本太陽旗，前半部依舊維持為二二八事件後的中華民國國旗。

承及其影響學術演討會』，其中黃冬富與郭禎祥發表一篇名為《光復以來台灣風格之發展》，將膠彩畫自台灣光復以來，於 1945 年起，每十年為一個階段，而 1985 年為第五期²的開始，也是膠彩畫進入現代化時期，繼東海大學美術系成立膠彩課程後，台灣師範大學、國立台灣藝術大學、彰化師範大學等，都陸續開設膠彩畫課程，且赴日研習膠彩畫的青壯輩膠彩畫家日增，給予台灣當代膠彩畫有新的層面與開創，李貞慧、王怡然即是一例，兩位皆於東海大學學士畢業，赴日攻讀碩士學位，吸取更多技法及繪畫觀念，而其後的饒文貞更是東海大學美術系學士及碩士畢業生，受到完整的台灣膠彩畫學院教育，這三位的相關位置更是值得深入探討，而他們是否驗證著膠彩畫進入學院體制後，成為具開放性的台灣當代藝術發展之一環。

歷史是殖民者的紀錄，歷史的主體性是甚麼，它有辦法思考自己的價值嗎？歷史不僅是過去，更具備翻轉的能量，所以書寫的方式是回應而非預設，筆者為 1977 年出生，嘗試從自身所處年代作為研究起點，成為論文建構之動機：台灣在經歷清朝治番、日本殖民到國民黨政權之後，在台灣深耕之繪畫發展究竟為何？膠彩畫所經歷的過程，在台灣美術史上具有「承先啓後」的位置，在許多論述中，皆認為台灣文化是個複雜、多元的組合，而膠彩畫是否就是經過雜揉後具特殊意義之「台灣繪畫」？定名後的膠彩畫相關議題研究如雨後春筍般的興盛開來，且多將研究範圍設定在清代閩習風格探討、日治時期東洋畫發展、或是光復後正統國畫之爭等議題上，研究重點大多聚焦在「承先」的部分，而筆者欲將研究重點放在「啓後」的探討，將研究範圍設定以 1985 年以後的膠彩畫發展，以李貞慧、王怡然及饒文貞為例，探討在去殖民化、經歷政權轉移後，台灣膠彩畫受當代藝術多元性及全球化趨勢影響下，要如何展現媒材及風格的獨特氣質，並與當代藝術同步進行，將是本論文研究上的重要課題，期盼有新的突破與創見。

第二節 論文結構與研究範圍

基於論文書寫的流暢性及資料處理之承先啓後關係，在論文結構上，預計分為五個章節，設定第一章作為緒論，將研究動機、目的、範圍及方法作清楚之界

² 黃冬富將台灣光復後的膠彩畫分為五個時期，第一期(1945~1955)第二期(1956~1965)第三期(1966~1975)第四期(1976~1985)

定，以延伸出論文的主題與方向；第二章為台灣膠彩畫初期發展過程概述，作為論文背景之陳述，這一章節主要陳述在 80 年代，台灣膠彩畫所發生的重要事件，包含政府當局角色、林之助的傳承、東海大學的膠彩畫學院教育，以及膠彩畫部於省展的獨立，經歷這個年代，造就當代膠彩畫的發展契機；第三章選擇以李貞慧、王怡然、饒文貞為例，分析台灣膠彩畫所具有不同於殖民時期及戰後的風格，並分析其創作理念，印證 1985 年以後的台灣膠彩畫不僅為古典技法之傳承，更具備當代性議題之發聲，在當代藝術展現平面繪畫的獨特性風格；第四章為台灣當代藝術發展與膠彩畫之關係，包含台灣當代藝術之現況概述、國家政策以及當代藝術與李貞慧、王怡然、饒文貞的相關性，將三位藝術作進一步連結與探討，驗證台灣膠彩畫的歷史意義與當代位置；第五章作為結論，預期得到膠彩畫在經歷不同階段的蛻變之後，成為具有影響性、前瞻性之台灣藝術範疇。

依據論文架構之發展，將研究範圍設定為以下部分：

- (一)彙整台灣美術史相關著作、論文、期刊及研討會資料，相關學者有：王秀雄、謝里法、詹前裕、蕭瓊瑞、林柏亭、黃冬富、李進發、郭禎祥、廖新田等，有助於論文發展之背景陳述，並作為研究方法與架構之參考。
- (二)探討台灣當代藝術發展現況與膠彩畫發展間的關係，例如台北獎、國家文化藝術基金會贊助等。
- (三)針對所設定之膠彩畫藝術家-李貞慧、王怡然、饒文貞進行訪談，訪談內容包含創作理念及其對當代藝術之觀點，有助於主題論述的深入研究，補足文獻資料缺乏的人文關懷。
- (四)探討東海大學美術系膠彩課程對於當代膠彩畫發展之推動，有何正面影響，以及林之助在膠彩畫正名過程中所扮演的角色及位置。
- (五)比較膠彩畫、中國岩彩畫(重彩畫)、日本畫交流情況，目的在於了解膠彩畫的國際觀，來驗證膠彩畫在 1985 年以後，不僅在台灣發光發熱，並與日本、中國等地有著交流與成長，使相關技法上的運用激起更多不同的火花。

第三節 文獻探討與名詞解釋

本論文目的在討論當代台灣膠彩畫之發展，需將時代歷史脈絡銜接，參考相

關研究專書部份作為理論基礎；如下：

(一)王秀雄(1931~)：

其《台灣美術發展史論》一書中，點出台灣美術史是受政治影響最大的一部美術史，王秀雄的研究方法採用脈絡化的論述方式，分析作品風格形成原因包含心理、政治、社會因素，並用「藝術批評」方式，分析 70-80 年代台灣藝術家的創作歷程。

(二)謝里法(1938~)：

其《探索台灣美術的歷史視野》一書從社會文化、政治面向來探討台灣美術發展過程，謝里法提出「台灣史觀」，採用此種觀點來探討台灣美術史，與當代後殖民³觀點不謀而合，也唯有如此，台灣才能去殖民化並與當代全球化議題接軌。

(三)李進發(1955~)：

其《日據時期-台灣東洋畫發展之研究》一書中，主要力求歷史事件的銜接與對比，研究方法上，將時間設定在光緒二十八年(1895)台灣割讓日本起，至民國 34 年(1945)台灣光復止，研究方法採文獻探討，包含圖錄、年鑑、當代報紙、雜誌、相關論文及官方文告等，並透過訪問調查，請教參與日治時代官展藝術家林玉山、郭雪湖等人，並對照民間畫會，探究日據時代東洋畫之發展，此研究方法可以作為本論文之架構參考。

(四)黃冬富：

其《台灣全省美展國畫部門之研究》一書中，將研究範圍界定於省展國畫部門之研究，並延伸至膠彩畫範疇，使其主題聚焦明確，試圖論證並建立官方美展的權威性。

而在論文期刊部份，廖新田於國立台灣美術館 2008 年所舉辦的『美麗新世界-台灣膠彩畫的歷史與時代意義』學術研討會中，發表名為〈台灣戰後初期「正統國畫論爭中的命題邏輯及文化認同想像(1946-1956)：微觀的文化政治學探析」〉之論文，用社會學觀點來省思台灣曾面臨的文化霸權及意識形態、國家機器等議題，說明文化認同問題衝撞著當時的畫家，並影響其創作的理念與題材的呈現。以上這些相關研究資料可以作為本研究的方法之參考，並蒐集相關出版物、圖錄

³後殖民觀點主要論述來自薩伊德 Edward W.Said 所寫的《東方主義》一書，內容並非強調西方與東方二元對立，而是提醒讀者警覺所有文化霸權的支配，以因應全球化趨勢所帶來的衝擊。

以及演講、專論、地方文獻等，作為研究佐證資料。

然本論文定名為探討《論 1985 年以後台灣膠彩畫之當代性-以李貞慧、王怡然、饒文貞為例》，在確定主題及研究範圍後，解釋相關名詞之定義，以作為論文發展前提：

(一)膠彩畫：

傳承自古代的帛畫、壁畫及丹青設色技法，在日本稱之為日本畫，台灣日治時期稱之為東洋畫(包含當時之膠彩畫與水墨畫)，在現代中國則稱之為重彩畫或岩彩畫，韓國稱之為彩色畫，而台灣則稱之為膠彩畫，以膠作為敷彩的媒劑，調入礦物質顏料、水干顏料、植物顏料或金屬性顏料⁴，用畫筆在紙、絹、麻或木板上的一種作畫型式，更可以結合不同的素材，如貼箔、盛上營造特殊肌理、揉紙技法等，表現出許多的可能性。而名稱是由林之助在編輯高中美術教科書《美術 2》，依據形式、技法、材料提出膠水畫名稱，定義為：屬於我國古代的工筆畫，礦物性顏料和膠水混合使用。林之助更於 1977 年《雄獅美術》第 72 期正式將『膠彩畫』名稱提出。

(二)文化：

文化在社會科學角度而言，指稱是一群人或一個社會所共同持有的各種風俗、價值、信仰、知識和表達符號，這個共同持有的情況使生活相同文化地域的成員，在社會經驗、文化認同和行為思考上呈現一種相似的情形。為當下多數人所共同持有的風格、價值、信仰和知識體系等，形成所謂的「主流文化」；而相對於於這種主流文化的「次文化」，是由少數或弱勢團體所共同持有，並且流通於特定社群內的文化價值，它的重要性對這些社群成員而言，並不會比主流文化來得低微⁵。

第四節 研究方法與限制

本論文之研究目的在於了解膠彩畫作原為一種繪畫媒材，在當代台灣繪畫藝術的位置及未來展望，故依據論文發展方向，設定三種研究方法：

(一)為「文獻研究」：

⁴詹前裕撰文，截取自文建會台灣大百科全書 <http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=2376>

⁵王振寰·瞿海源主編：《社會學與台灣社會》(台北：巨流出版社，2003 年)頁 53。

有系統地使用出版物或書寫資料所作的研究彙整，也就是資料的蒐集彙整，而資料蒐集包含次級資料的蒐集，也就是他人的蒐集，包含政府或半官方機構之刊物、早期研究、個人紀錄、大眾媒體，完整的次級資料蒐集有助於論文書寫的可信度，研究中所使用的文獻包括對於先前作者在此問題領域所提出的訊息和發現。

(二)為「訪談」：

訪談的方式分很多種，本論文主要採用非結構性訪談-亦稱深度訪談，應用於一對一的情境，優點在於此一途徑可蒐集到較為豐富的資訊，但須由訪問者自由規劃問題，難度較高，此方法將在本論文之藝術家訪談中部份運用。

(三)為「資料分析」：

是將所蒐集的資料彙整後，檢視、分類、對照、列表，或是用其他方法重組證據，以探尋研究初使命題⁶，也就是使命題與書寫內容合一，導入問題核心。

論文之撰寫，受各面向因素之影響，必須預設本論文可能面臨的研究限制，包含下列情況：

(一)資料蒐集可能無法全面蒐羅，需留意資料的有效性、形式及品質問題，而研究者使用資料的「真實性」容易成為研究上的陷阱。

(二)訪談設計之不確定因素，受訪者的回答會因人而異，在作為資料的途徑上，需有足夠的訪談技巧來支持訪談的進行，此外，基於篇幅限制，所設定之訪談對象無法涵蓋各層面。

(三)現當代藝術是處於變動的狀態，需面對尚未定論之疑慮。

(四)個人主觀判斷影響研究結果之客觀性。

因預期可能會遇研究上的限制，故採取以下的解決方法，使其提升論文撰寫之信效度，如下：

(一)在框架問題時，設想所有可能的答案。

(二)考量自身的分析經得起武斷或循環論證的指控。

(三)檢視證據來源及處理方式，並從中移除偏見來源。歷史是殖民者的紀錄，歷史的主體性是甚麼，它有辦法思考自己的價值嗎？歷史不僅是過去，更具備翻轉的能量，所以書寫的方式是回應而非預設。

(四)確立研究範圍，試圖採取“小題大作”的方式進行，並廣泛閱讀相關資料。

⁶Ranjit Kumar 著/胡龍騰等譯：《研究方法-步驟化學習指南》(台北：學富文化事業，2000年)。

第二章 台灣膠彩畫發展過程概述

第一節 日治時期至當代台灣藝文發展之政府角色-東洋

畫、國畫、膠彩畫

謝里法在《台灣美術運動史》一書提到，近百年來，歐美以及日本帝國主義的入侵，國際間政治、經濟以及文化關係的複雜化，台灣社會在這五十年間被動地激起了巨大的變革，因此討論這段美術史時，必須視為台灣美術的社會運動史。⁷然藝文發展始終與國家政策有著相對應的關係，本章節主要論述政府政策在藝文發展過程中所扮演的角色。

一、日治時期台、府展的建立

台灣因清朝政府與日本於甲午戰爭戰敗，簽訂馬關條約，於 1895 年時，將台灣割讓予日本，期間經歷長達半世紀殖民統治，日治初期對於台灣文化政策是採取放任的方式，使得台灣文化得以延續一段時間，而當時的知識份子也成為社會進步的主要動力，足以與日本政府相互抗衡，故台灣日治時期的歷史，應可以 1915 年的噶吧年事件為分界，之前是武裝抗日時期，是漢人文化持續發展的時期；之後為文化抗日時期，也是新文化、新美術運動與日本執政當局既合作又抗衡、既聯合又競爭的時期。⁸

當時全球政治、經濟籠罩在帝國主義氛圍之中，許多武力弱勢的國家面臨殖民政策有系統的改造，而殖民的特色，是以意識形態作為一種手段，製造國家民族集體認同，日本對台灣也不例外，將台灣視為一個日本內地的延伸⁹，台灣物產豐富，對於日本本土的經濟有相當的助益，加上適逢日本軍國主義之盛行，軍事化政策引導下，同化台灣成為必然之手段，而意識型態的改造，莫過於從「知識教育」著手，當一個人在學習階段所接觸到的，往往會成為日後人格形成的關鍵，日本政府深知這個道理，而台灣當時並無正式教育，多半是藉由私塾教育養

⁷謝里法《日據時代-台灣美術運動史》(台北：藝術家，1998年)頁234

⁸劉益昌、高業榮、傅朝卿、蕭瓊瑞：《台灣美術史綱》(台北：藝術家，2009年)第222頁

⁹李進發：《日據時期台灣東洋畫發展之研究》(台北：台北市立美術館，1993年)第104頁

成，故日本人來台後，比照日本教育模式，成立「共學」¹⁰，但高等教育僅限於醫學，這也是謂何後來台灣民族運動領導人的學歷背景多為醫生，如：蔣渭水¹¹。初期日本治理台灣其實著重在經濟的開發上，針對糖業、樟腦等都作為國營獨賣事業，並運往日本，所以建造鐵路等各項建設，將台灣作為日本本國經濟發展的基石，無形之中也造就日後台灣經濟發展的重要關鍵。

在治理台灣進入中期時，推行所謂的「皇民化運動」，強化日語教學，在國民教育開始規定全面使用日語，並大量輸入日本文化，使台灣徹底與中國切割，而繪畫發展在日本統治台灣的定位上，便與「文化的輸入」有很大的關係，此時在台灣總督府的支持下，由台灣教育會主辦的台灣官辦美展，於西元 1927 年「台灣美術展覽會」（簡稱「台展」）正式展開，這距離統治之初的 1895 年，已超過 30 年，可見得文化的傳遞並非日本政府一開始的統治重心，而隨著戰爭的暴發，日本政府必須對其殖民的國家加以更深的地位鞏固，並且提供本國更多的資源，其實無論是對殖民地或是本國，皆以灌輸皇民化思想，使其「軍國主義」政策得以實踐，在 1900 年代初期，使用集體思想改造的手段，幾乎是一種全球的趨勢，更容易達成殖民的目的，日本在台灣辦理官方美展中，其文化思想改造採取溫和且漸進，但效果卻是顯著且深植人心的。

日治時期的東洋畫美術教育，走向以入選台、府展為目標，可分為自學、留學、師徒關係等三個面向¹²。台展在日治時代成為培養、考驗與激勵台灣畫家的最重要管道，而在日人文化先進的社會背景影響下，展覽主題雖主導美術風格之發展，卻並非媒體報導的唯一焦點，每年的展出透過所謂「畫室訪問」的專欄，畫家即將提供哪類作品？有哪些特殊的理念？得獎後的感言為何？都是媒體報導的重點，也關心社會問題，換言之，是一種以畫家為中心而非畫展為中心的運

¹⁰1919 田健次郎任總督，允許日台共學、通婚。田健治郎首先落實內地延長主義，標榜日台融合的一視同仁方針，頒布台灣人官吏特別任用令，允許台、日人共學，承認台、日人通婚，還實施新的台灣教育令，廢止對台灣人有差別待遇的罰金與答刑法令。

¹¹蔣渭水(1891-1931)，字雪谷，宜蘭人，父鴻章，以相命為業，所以幼時曾任乩童，但發覺乩童之工作並未替神傳達旨意，反而誤導來求神開導的人，因此對神明永不回頭，以後對迷信、惡習更是抨擊。十七歲入宜蘭公學校(小學)，只讀了三年即考入台北醫學校，一九一八年此校改稱為台北醫學專門學校，為台大醫學院之前身。在校期間接受了現代醫學教育，同時也產生了「政治熱」，在學時領導校內外學生從事一些充滿民族意識的反抗行為，成立「台灣文化協會」，治警事件入獄，在一九二七年成立台灣有史以來第一個政黨「台灣民眾黨」，組織台灣工友會總聯盟等多項為台灣人無條件的獻出。

¹²自學代表為郭雪湖，並以作品〈圓山附近〉得到台展殊榮，至於師徒關係，在台北有鄉原古統及呂鐵州為代表，受鄉原古統影響有陳進等人，而呂鐵州曾事師福田平八郎、小林觀爾，受其影響有呂汝濤等人，嘉義地區則以林玉山為首，畢業於日本東京川端學校畫科及堂本印象私塾，受其影響有盧雲生等人，其他地區指導者有郭雪湖、陳敬輝、蔡媽等，在留學方面，包含日本的美術教育正規學校，如東京美術學校日本畫科(台籍就讀有陳慧坤、陳永森)、京都市立繪畫專門學校(台籍就讀有呂鐵州、陳敬輝)、帝國美術學校日本畫科(台籍就讀有林之助、林柏壽)、東京女子美術專門學校日本畫部(台籍就讀有陳進)、日本美術學校日本畫科(台籍就讀有陳永森、陳永新)、川端畫學校日本畫科(台籍就讀者有林玉山、黃鷗波)。

作方式，在關心誰入選？誰得獎？的問題之外，還有更多的藝術問題圍繞著創作者而被提出來¹³。台展直到 1936 年止，總共舉辦十屆，1937 年因日本統治台灣四十周年及對中國戰爭的暴發，暫停舉辦一次，隔年 1938 年主辦權由教育會交回總督府，改稱「台灣總督府美術展覽會」（簡稱「府展」），又辦了六屆，直到 1943 年止，台、府展前後十七年，共十六屆，確實帶動了台灣美術的發展，而許多優秀的藝術創作者自當中脫穎而出，並影響日後的台灣美術發展。

台展一開始的時候，其東洋畫部是包含日本人所稱的「南畫」，如清代台灣畫家林朝英的作品(圖 2)，也就是水墨畫，以及以膠彩為媒材的「日本畫」，膠彩畫對台灣畫家而言，是一種全新的媒材，以至於首屆的台展中，唯台展三少年中郭雪湖的水墨作品〈松壑飛泉〉(圖 3)入選，其他傳統水墨畫家全數落選，此幅畫並沒有展現具體的寫生概念，之所以入選，或許與日本人較重視工藝性審美有關，另外陳進入選為〈罌粟〉(圖 4)、〈姿〉、〈朝陽〉，而林玉山則為〈水牛〉(圖 7)、〈大南門〉(圖 6)。



圖 2：林朝英〈雙鳳圖〉1814 年水墨紙本
227x 136cm

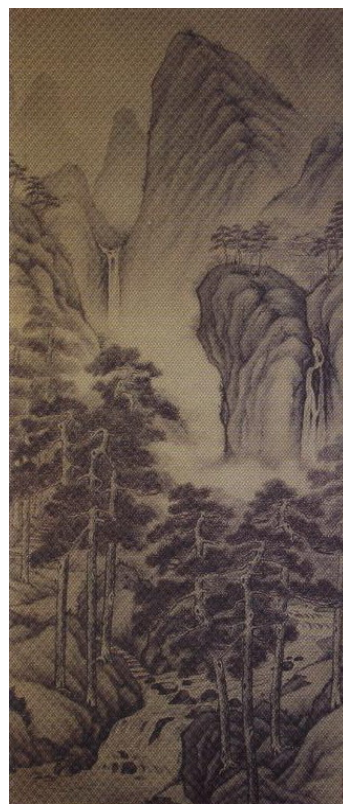


圖 3：郭雪湖〈松壑飛泉〉水墨絹本 1927
年 第一回台展入選

¹³劉益昌、高業榮、傅朝卿、蕭瓊瑞：《台灣美術史綱》(台北：藝術家，2009 年)第 246 頁



圖 4：陳進〈罌粟〉1927 年第一回台展入選

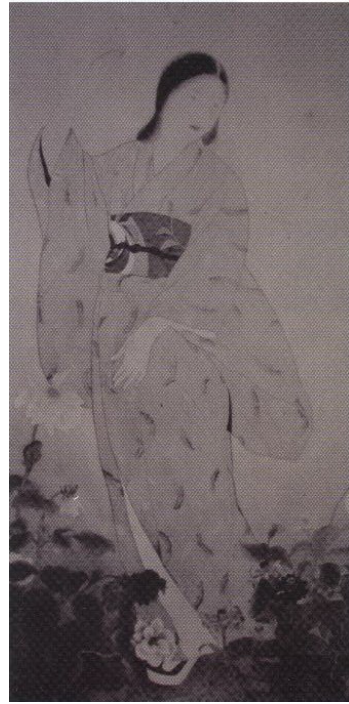


圖 5：陳進〈野分〉1928 年 第二回台展特選



圖 6：林玉山〈大南門〉1927 年第一回台展入選

台展是日治時代提供藝術家榮耀的一個途徑，但並非美術運動的全部，在皇民化政策影響下，藝術風格走向在地化風俗描繪，郭雪湖所繪第二屆台展特選〈圓山附近〉(圖 9)及第四屆台展入選〈南街殷賑〉(圖 8)就是一例，具體寫實的描繪當時的風土人情及經濟發展面貌，象徵台灣的嫻靜農家與市區街道繁華景象，而台展改組後的「府展」亦是如此，顏娟英提到：

〈南街殷賑〉將迪化街美化成太平昇華的嘉年華盛會，充塞畫面的商店招牌與旗幟不但宣揚台灣的物產富足，也稱揚日本統治下的『國泰民安』。如此表現地方色彩的方式也能突顯殖民的治績，自然受到會場歡迎。



圖 8：郭雪湖〈南街殷賑〉絹本設色 1930年 188×94.5cm 第四回台展〈台展賞.無鑑査〉台北市立美術館典藏

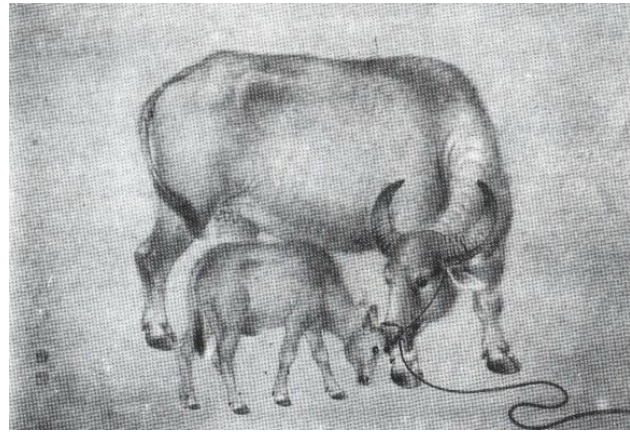


圖 7：林玉山〈水牛圖〉第一回台展入選



圖 9：郭雪湖〈圓山附近〉絹本設色 1928年 94.3×175cm 第二屆台展特選 台北市立美術館典藏

這些作品也同時符合日本人與台灣人的觀看模式，利用寫生的手法，符合日本人對於台灣繪畫風格設定在「地方色彩」的期望上¹⁴。

台展的開辦，結束了台灣認為書畫創作為私領域的觀念，將書畫創作提升到一種競賽的場域(包含高額的獎金制度)，使其成為全島性的藝文活動，而基於尋求入選的企圖心驅使下，觀摩得獎人的風格及依循評審的品味，無形中制約了台灣創作者的思維，至少對於參加者是有這樣的影響，除非是不加入此競賽的藝術家，不過台灣的美術活動除了展覽會的普及和提升，在美術教育制度的支撐其

¹⁴ 顏英娟，《風景心境-台灣近代美術文獻導讀(上)》台北雄獅 2001，頁 494

實是不足的，所以那些具質疑及批判性的學術議題缺少真正的舞台，少部分的意見只能出現在報章雜誌中，無形之中更易受到國家政策所掌控。

對藝術家來說，不斷參與展覽及競賽是一種磨練，得到肯定則是對藝術家身份的確立，然而藝術家能否突破台灣在殖民的過程中，藉由日本轉譯西方文明後，帶入現代化的觀念影響，在展覽與學院品味以外建立自我的風格，一直是關於這個時代的爭論之一。

二、戰後 1946 年全省美展的設置與正統國畫論爭

1943 年美國在長崎、廣島分別投下原子彈後，宣告投降，此刻台灣回歸中華民國政府版圖，台灣光復後，延續台、府展的體制，於 1946 年起，創設「台灣省全省美術展覽會」(以下簡稱省展)，其規模制度仿照日治時期台府展，初期設有國畫、西畫、雕塑等三科，首屆國畫部評審為林玉山、陳進、林之助、郭雪湖、陳敬輝等五位具東洋畫背景的評審，媒材上並沒有將膠彩與水墨畫作區別；於是在 1960 年第 15 屆的全省美展設置國畫第二部，第二部即以膠彩畫媒材為主。同時期也初創了台灣省立師範學院(今日台灣師範大學)中的藝術系(原為圖畫勞作科，後分成音樂系及美術系)，並陸續成立新竹、台中、台南等師範體制，均設置藝術師資科，某種程度上彌補了戰前美術教育的不足。

不過存在於日治時期與中國間的文化差異，使得「國畫」創作的認定上產生衝突，省展國畫部的成立原本是由一批在日治時期就成名的東洋畫家所推動，以回歸祖國的理念及重視寫生、創意作為改革新國畫的概念，他們認為色彩丹青的膠彩，是正宗的中國北宗傳統，強調水墨的南畫，也就是中國南宗的傳統，所以省展創置初期，就直接將東洋畫部整個延用，改名為國畫部，但當時幾個師範學校已經完全沒有膠彩畫的課程，而是教授傳統中國水墨畫，再加上 1949 年大批中國傳統水墨畫家來台，更使這個作為全台最高美術競賽的省展，在評審的角度和獎項上產生強烈衝突，造成後來的正統國畫之爭。

省展的設置由原先的三個部門陸續增加到十一個部門，包含由西畫部分設油畫部、水彩部和版畫部，以及篆刻、攝影、美術設計等，省展部門的增設，反映出台灣社會對於美術的認知正逐漸擴大，且台灣的社會也趨向成熟複雜的情況，正因如此，省展這種不斷分部的方式開始面臨無法跟上時代的困境，尤其是多媒材、數位、裝置藝術等出現，使得省展逐漸走向封閉式的社群，在失去引領風騷

的光環下，1997年精省後，省展失去其名份及支援，最終在2006年舉辦完第六十屆，畫下句點¹⁵。不過膠彩畫少了省展的舞台，並沒有因此而沒落，反而走向當代藝術活動的領域之中，這部份的論述將在第四章「膠彩畫與台灣當代藝術發展之關係」中，進一步探討。

第二節 膠彩畫的正名與林之助的傳承

台灣膠彩畫之技法確實為日治時代傳入，但1945年8月15日，日本向盟國無條件投降，台灣在同年12月25日由當時的中華民國政府接收，然此時處在中國的國民黨政權正面臨著政治、社會、經濟等重大議題，爾後國民黨來台，由於政治立場因素，對於日治時代遺留的文化、語言、思想嚴格禁止，以利新的政治體制推動，膠彩畫不得不面對名稱及定位上的疑慮。

一、膠彩畫的正名過程

日治時代末期的藝術家-林之助，扮演著膠彩畫延續之關鍵性角色，林之助是1917年出生於台中縣大雅鄉上楓村，自幼家境富裕，天資聰慧，父母親雖然希望他學醫，但他卻選擇走上繪畫生涯。十二歲到日本求學，及長，考進日本帝國美術大學習畫，在二十四歲時即以〈朝涼〉(圖11)入選日本最富盛名的「帝展」(紀元二千六百年奉祝展)，後來太平洋戰爭爆發，林之助決定返回台灣發展，作品先後參加「府展」連續榮獲特選第一名，奠定了他在畫壇的地位。林之助在日治時期留學於日本並事師於兒玉希望及服部有恆，戰後膠彩畫在台灣學院系統完全中斷，林之助在台中師院教師宿舍以私塾方式教授膠彩畫技法，省展前期國畫部得獎的膠彩畫家如黃登堂、謝峰生、曾得標、侯壽峰、林星華等人，即為林之助的私塾學生，可見林之助成為延續膠彩畫傳統的重要人物¹⁶。

台灣光復以後，在民族意識高漲的70年代，東洋畫是被視為日本殖民時代的產物，而出現爭議，若在省展制度來看，當然也包含著獎金分配問題，畢竟國畫部的獎金分配是被瓜分成更多區塊，在當時的物質極度缺乏的環境下，獎金確實參與競賽的一大誘因。當時的政府沒有直接否認膠彩畫同時為國畫的一種表

¹⁵參酌藝術觀點雜誌，由蕭瓊瑞撰文，【台灣藝文發展與政府角色：自日治以迄當代的檢視】

¹⁶劉益昌、高業榮、傅朝卿、蕭瓊瑞：《台灣美術史綱》(台北：藝術家，2009年)311頁

現，甚至於兩度分設國畫一部及二部來處理水墨與膠彩的對峙，但畢竟膠彩畫已經在學校課程中失去傳承的機會，且在省展競賽規則中，出現國畫作品不得以裝裱形式送件的規定，種種意識形態因素影響，國畫第二部終於在 1974 年被除名，這對於使用膠彩畫技法的藝術家而言，嚴重受到排擠，藝術家的創作需藉由「慣用的媒材」來表達，但因意識形態因素而被迫改變媒材的使用，在藝術創作上確實難以調整，如同用習慣的語言來寫詩，轉譯成其他語言，所表達出的感受還是會有差距的，這促使學習日本畫的林之助開始思索著如何替膠彩畫尋找新的出口。

戰後的林之助積極投入台灣美術教育並佔有極重要的位置，戰後初期的台灣文化建設以「台灣文化協進會」¹⁷為主，與「台灣省編譯館」皆在戰後扮演台灣文化重建工作角色，而林之助曾編寫美術教育教科書，林之助在編撰高中美術教育教科書時，歸納出六項畫類名稱，包含油畫、水彩畫、版畫、膠水畫、水墨畫、粉蠟筆畫，其中之膠水畫即為後來膠彩畫用詞之前身，用媒材特性來定義畫類較不具爭議性，並在 1977 年的雄獅美術第 72 期裡，將膠彩畫名稱作推廣，經歷一段時日的努力，終於在 1981 年第 35 屆全省美展，台灣省教育廳恢復國畫第一、二部，同年林之助在其門生奔走下成立「台灣省膠彩畫協會」完成既定程序登記，等於是將膠彩畫這個名詞正式確立，在 1983 年第 37 屆全省美展，國畫第二部取消，成立膠彩畫部，膠彩畫名稱獲得肯定。

二、林之助的對於台灣膠彩畫教育貢獻

林之助的繪畫風格影響其門生，從林之助所編著的美術教科書可以歸納出其創作與教育理念如下¹⁸：

(一)教材是採取簡單至複雜的排列方式，並配合著世界潮流趨勢，捨棄臨摹式的教材，使學生對於美的認知開始引導，帶給學生新的美學觀念，進而培養對於藝術創作的興趣，並提高生活的修養。

(二)在教育部所規定的標準課程之下，發展出可以提高學生對於藝術興趣的內容，使學生有廣泛欣賞及研究的機會，進而培養出愛美的情操。

¹⁷台灣文化協會於 1945 年 11 月，由當時台北市市長遊彌堅負責籌劃，1946 年 6 月正式成立，主要工作在收編、統合所有戰前較為活躍的台灣社會運動家、文化工作者，從音樂、美術、戲劇、服裝、文化等層面著手，將國民黨所屬的中華民國政府認同的中國文化全面輸入台灣，取代原有的日本殖民文化。

¹⁸《林之助與台灣膠彩畫》廖瑾媛，台灣膠彩畫的過去與未來學術研討會，國立勤益科技大學 25 頁

(三)教科書的編排以繪畫、圖案、雕塑、民藝等各種美術品作介紹，並納入國外名作，穿插色彩造型、美術史料等議題，使學生不僅對於每有所認知，也了解世界美術的潮流及發展，且將美的概念融入日常生活之中。

戰後的林之助對於台灣美術發展的實際行動，可歸納以下幾項重要工作：包含任教於省立台中師範學校美術科、擔任「台灣省美術委員會」委員、全省美展「國畫部」評審委員，以及參與「台灣文化協進會」美術座談等，積極投入戰後台灣文化建設的工作。他在 1960-70 年代編輯美術教科書上，致力於介紹 20 世紀初的現代繪畫，有著膠彩畫正名的先行意味，並將膠彩畫帶入現代化的氛圍中。

林之助對於台灣膠彩畫之貢獻不僅止於名稱正名上，對於其技法之傳承扮演著極重要之角色，最為人津津樂道，便是在台中教育大學的年代(前身為台中師範專科學校)，膠彩畫在台中發展遠比其他縣市來得突出，其區域性特質，與林之助有著地緣關係，林之助在台中師範期間，教授美術科的素描與水彩課程，而他的課程安排即包含膠彩畫，筆者訪談林之助在台中師院的學生廖大昇¹⁹，他回憶道：

林之助老師利用課餘時間在自己的畫室教授膠彩畫，當時要取得膠彩畫顏料並不容易，林之助老師提供學生免費使用，來畫室學畫多為台中師院學生，同學之間會定期至老師家互相評圖，學生若欲參加比賽，也都會來老師的畫室請教老師，學畫並沒有收取費用，學生與老師之間有著良好的互動，所以當老師推動關於膠彩畫的各項議題時，學生群總是最好的助手。

退休後的林之助受聘於東海大學美術系，最終使膠彩畫成為學院教育之一環。林之助以膠彩畫專長獲得 94 年度第 25 屆「行政院文化獎章」，而因膠彩畫專長得獎者另外還有第 17 屆陳進，第 19 屆林玉山，第 27 屆郭雪湖，共四位，或許比例上不算多，但可印證膠彩畫獲得正名後，在台灣文化藝術領域中逐漸佔有一席之地。爾後林之助在 2006 年獲得台中市長胡自強頒發「榮譽紀念獎」，2007 年台中市文化局更將林之助在台中師範學院(現台中教育大學)時的宿舍登錄為

¹⁹ 廖大昇 1939 年生於台中清水，1958 台中師範畢業，在校時師事林之助老師學習膠彩畫。2004-05 擔任台北市膠彩畫綠水畫會理事長創辦《綠水賞》美展。2005 年推薦擔任台灣省膠彩畫協會評議委員。現任台中縣文化建設基金會 / 台中港區文化藝術基金會董事。

歷史建築，命名為「林之助畫室」，林之助在 2008 年 2 月病逝於美國洛杉磯家中，享年 92 歲。

三、林之助的風格與技法傳承

林之助的繪畫風格與時代脈絡發展有相對的關係，二次世界大戰時期的西方美術趨勢是「立體主義」，例如，在 1937 年〈新宿所見〉(圖 10)是林之助於日本留學時，從住家二樓往窗外看出去的景象，藉由建築物、窗台、窗框、電線桿、廣告招牌等景物，巧妙的交織出幾何趣味，1941 年〈冬日〉，在畫面得處理上就具有結構性，到了 50 年代起，朝向結構主義分析方式，如同畢卡索及蒙德里安的抽象、幾何、簡化造型，展現出符合時代需求的繪畫風格，如 1958 年的〈彩塘幻影〉(圖 14)，林之助在戰後 1950 年代起發展出具現代意識的繪畫風格，反映出戰後台灣美術運動的時代樣貌，跳脫全省美展的國畫之爭議題。

綜觀林之助的繪畫風格演變，可由詹前裕所著《林之助繪畫之研究》一書中探究，共分為五個時期，如下：

分期	第一期	第二期	第三期	第四期	第五期
時間	1934-41 年	1942-54 年	1954-69 年	1969-87 年	1987 年後
風格	畫風的形成	鄉土的讚頌	造型的簡化	風格的圓熟	色彩的絢麗
代表作品	〈新宿所見〉 1934 〈小閑〉1939 〈朝涼〉1940	〈好日〉(圖 12)1943 〈囍日〉(圖 九)1947	〈彩塘幻影〉 1958 〈屋譜〉(圖 13)1968	〈桃子〉1982 〈農村風景〉 1982(圖 15)	〈曉春〉1998 〈秋爽〉2005 (圖 16)

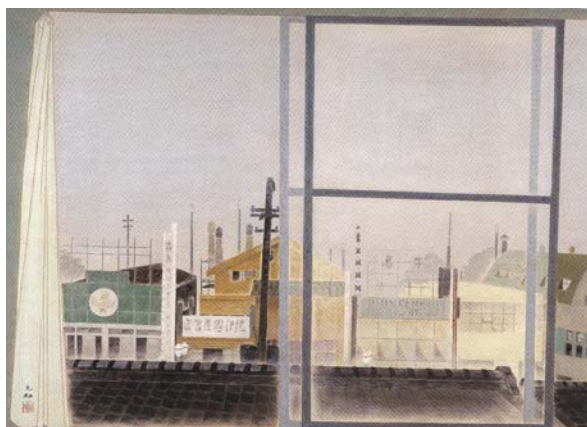


圖 10：林之助〈新宿所見〉紙本膠彩 1937 年 80×117cm



圖 11：林之助〈朝涼〉紙本膠彩 1940 年 283×182cm 國立台灣美術館典藏



圖 12：林之助〈好日〉紙本膠彩 1943 年 165×135cm



圖 13：林之助〈屋譜〉絹本膠彩 1968 年 27×45cm



圖 14：林之助〈彩塘幻影〉紙本膠彩 1958 年 118×78cm

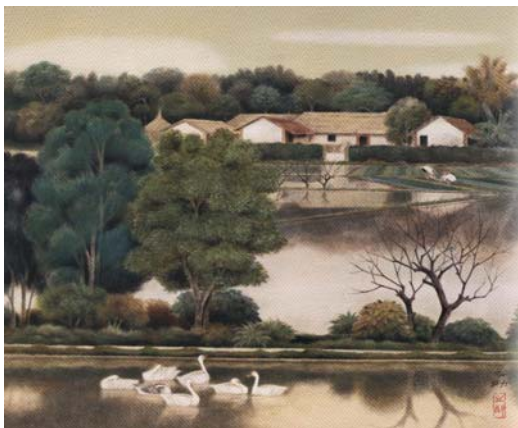


圖 15：林之助〈農村風景〉絹本膠彩 1982 年 50×61cm



圖 16：林之助〈秋爽〉絹本膠彩 2005 年 41×53cm

四、林之助對李貞慧、王怡然及饒文貞的影響

林之助在東海大學授課雖僅三年時間，但對第一屆學生影響甚深，並延續至日後的東海美術系風格，林之助提出寫生的概念，並且重視「色彩學」的運用，讓學生學會細心觀察並用心體會，在課堂上用輕鬆的方式讓同學自由發揮，這對於學生的想像力所激發的創造力有著正面得幫助，這也是東海大學美術系學生的共通特質，將膠彩畫的思維方式帶入另一種境界，李貞慧、王怡然及饒文貞在藝術成就到達一個階段後，各自發展出不同於一般所謂「會場式風格」²⁰，而是致力於對自己及週遭生活的體驗及感覺，李貞慧的抽象性、王怡然選擇的「替代空間」作為展場及饒文貞的符號形式，皆來自於大學時期所接受到的自由想像，促使日後的風格發展具備獨特性。李貞慧是這三位藝術家中唯一受到林之助直接影響的，她曾寫下對林之助的懷念，道盡對老師最深的敬意：

林之助教授不管是任教東海期間，或是不定期回到東海與學子們對談，每每讓受教的學生感受到如沐春風般的興奮與愉悅。細心的畫面指導與風趣言談、國台語夾雜的藝術對話，總令人笑聲不斷：音樂聲、咖啡香、踢踏舞是他生活中的情趣，也是林老師與學子們在教與學的互動時，最佳的助講員與譬喻；隨身攜帶一支筆，更經常在與學生的對談中，時而鳥雀身體結構，時而花草的嫵媚姿態，躍然紙上，揮灑講解，輕鬆自在中卻是嚴謹準確的訓練。蔣勳老師曾說：「只要他們(前輩畫家)一站出來，就是一個典範！」因此，年輕的學生們在前輩畫家們身上體做人、做事、學習與創作，期待塑造一個優質的大學生，與具備個人特質及人文涵養的創作者。

林之助的確是台灣藝術創作者的「典範」，更是台灣美術教育的推廣者，當時的膠彩畫若非林之助的積極推動，或許當代台灣膠彩畫的局面將會被改寫，值得一提是，林之助若非在參與當時台灣文化教育改革中，其藝術地位受當所認同及敬佩，或許在膠彩畫正名的議題上還是一段漫長的旅程。

²⁰施世昱《台灣膠彩畫的風格研究與在地性反思》(台中：國立勤益科技大學，2010年)第65頁，指的是作品完成度極高，在開闢的展覽會上甚具份量，裝飾性風格特色符合展覽品味並能吸引觀眾目光。

第三節 東海大學的膠彩畫學院教育

戰後的膠彩畫在學校課程中失去傳承的機會，而東海大學美術系創系主任蔣勳(1947~)，是將膠彩畫課程重新納入學院教育體制中的關鍵人物。

一、美術系膠彩課程的成立

東海大學美術系成立於 1983 年，蔣勳初創東海美術系時，由於本身對於各種媒材即多方涉略，故在課程安排上，採取鼓勵學生多元學習的方式，在 1980 年代，蔣勳受雄獅美術之邀請，參與編輯一系列台灣本土藝術家書籍，他發現許多在日治時期留學日本並學習日本畫技法的藝術家們，幾乎被埋沒淡忘，包含陳進、郭雪湖等人，而其作品極為精彩且具時代意義，興起蔣勳重新認識與介紹這門技法予大眾的動機，林之助當時在台中師範學院退休，與東海大學有著地緣關係，蔣勳多次拜訪林之助徵求授課意願，於是在美術系成立後第三年，終於聘請林之助至東海大學美術系教開設膠彩畫課程，這是台灣大學校院首次將膠彩畫納入學院教育體系中，林之助在東海授課這段時間，包含詹前裕、陳淑嬌及趙宗冠等人參與旁聽，林之助任教三年後離開東海美術系至美國定居，由詹前裕(1952~)接續東海美術系膠彩畫的教育事業，將大學部一年的課程發展成四年完整延續性的膠彩課程，1995 年成立碩士班，分成膠彩、水墨及西畫三組，膠彩畫成為獨立的組別，而進入膠彩組的碩士生，每月均需提出新的作品參與課堂評圖，使膠彩組學生依循完整規劃，在畢業前發揮極大的創作產值及自信。

二、膠彩夏令營的推展

詹前裕進一步將膠彩畫推廣，於 2001 年開始，企劃膠彩夏令營活動，本身擔任計劃主持人，由紀慧能藝術文化基金會贊助²¹，前二屆開設初級班課程，至第三屆開始增設進階班課程，初級班以聘請當代台灣中生代膠彩藝術家為主，包含詹前裕、陳英文、易映光、李貞慧、高永隆、張貞雯、廖瑞芬、王怡然、林彥良、彭偉新等，教授膠彩畫基本技法，課程內容依據傳統技法觀念，從寫生小下繪、大下繪、紙本裝裱、古典絹本技法、貼箔運用等皆涵蓋，而進階班課程則聘請日本教授授課，藉由日本教授的授課，將膠彩畫材料及運用作詳盡的介紹，使

²¹東海大學膠彩夏令營之贊助經費來源包含國家文化藝術基金會及紀慧能藝術基金會。

創作方式更趨多元性。東海大學在舉辦膠彩畫夏令營活動時，爲了加強研習活動的觀摩成效，配合辦理相關畫展，展出地點在「東海大學藝術中心」²²。每次的展出均設定策展主題，讓參與研習營課程的學員，有交流的平台及觀看的機會。第一屆至第十屆整理列表如下：

	進階班日本教授	主題式畫展名稱
第一屆		東海風膠彩畫聯展
第二屆		意、境-東海大學教授膠彩畫聯展
第三屆	竹內浩一(京都藝大)	東海大學與京都藝術大學教授膠彩畫聯展
第四屆	箱崎陸昌(嵯峨藝大)	膠彩畫夏令營師生創作展
第五屆	中野嘉之(多摩美大)	來自東海的消息
第六屆	松村公嗣(愛知藝大)	千膠百魅-大肚山膠彩畫創作展
第七屆	山崎隆夫(京都藝大)	一花五葉-東海大學膠彩畫師生聯展
第八屆	宮廻正明(東京藝大)	交會-東海大學膠彩畫師生聯展
第九屆	林潤一(嵯峨藝大)	海峽兩岸-膠彩、岩彩畫巡迴展
第十屆	大野俊明(京都成安造形大學)	平成留日-台灣繪師傳

由於東海大學膠彩夏令營的推展，使許多美術系學生及藝術工作者投入膠彩畫創作行列，例如；許壁翎(圖 28)、彭偉新、陳珮怡(圖 29)，都因參與膠彩夏令營的課程後開始選擇膠彩作爲創作媒材，由此可見東海大學美術系之於台灣當代膠彩畫，是重要的推手之一。

三、風格的樹立

東海大學的膠彩畫風格除了受林之助影響外，在李貞慧之後，開始有系統的介紹日本畫風格發展也有顯著的關係，日本畫的傳統由來已久，在明治維新西化過程中，呈現另一種階段的改革，由原本的絹本方式改用紙本形式，使畫面的表現方式更趨多元化，大量的堆疊與拼貼處理產生，當代日本畫更加加入動漫元素，

²² 東海大學藝術中心成立於 1994 年 5 月，是中部大專院校中，最早成立的藝術中心。主要作爲展覽及美術系學生藝術行政實習場所。

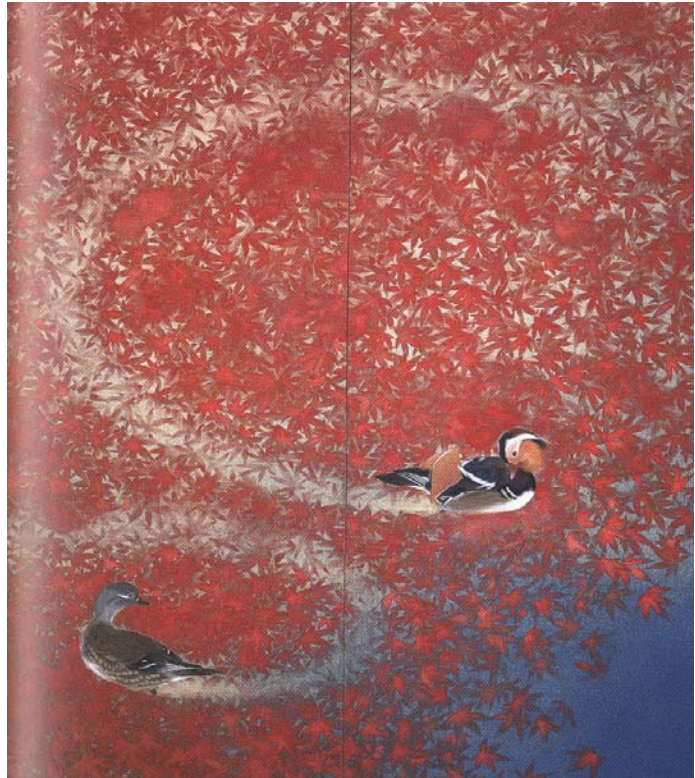


圖 17：横山操〈塔〉棉布膠彩 1957 年 318×134cm
圖 18：川端龍子〈愛染〉絹本膠彩 1934 年 176×177cm

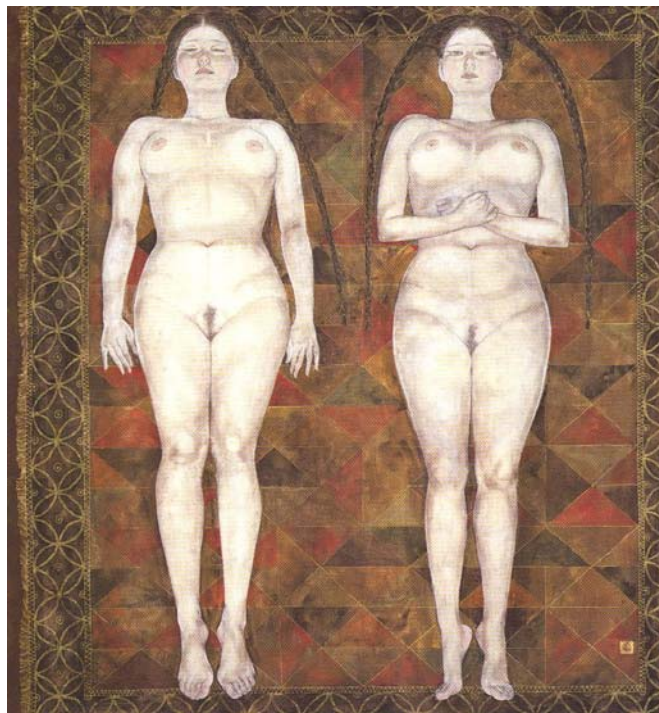
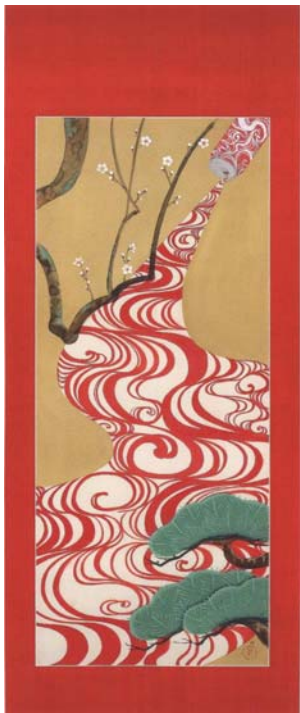


圖 19：山本太郎〈松樹清涼飲料〉絹本膠彩 2008 年 190×62.5cm
圖 20：石本正〈回婦〉紙本膠彩 164×151cm 第二十二回創畫展

例如：橫山操、小野具定利用濃墨營造粗的筆觸，畫面氣勢磅礴，並形成一種平衡穩定的狀態，川端龍子結合宗教的意涵，在傳統中描繪新的意象，山本太郎世新一代的日本膠彩畫家，利用反諷的方式，將傳統日本畫的題材導入現代商業產品，具詼諧又省思的態度，而石本正、松井冬子則是帶有鬼魅色彩，細膩的描繪，令人產生不安感。當代日本膠彩畫不是單一線性發展，而是來自各種不同元素的發想，經由東海的膠彩畫課程中介紹，使學生得到新的刺激與創作靈感。

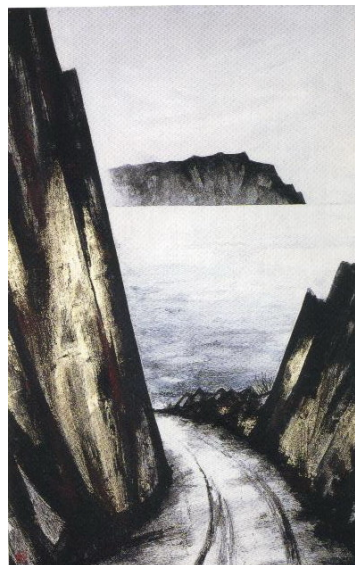


圖 21：小野具定〈邊境〉紙本膠彩 116.7×72.7cm 第二十三回春季創畫展



圖 22：松井冬子〈Becoming Friends with All the Children in the World〉絹本膠彩 2002 年 181.8 × 227.3cm

李貞慧在策劃 2005 年 7 月「來自東海的消息」展時，正逢東海大學五十周年校慶，她在序文如此形容她所熟知的東海風格：

東海的風、陽光、樹影、蟲鳴鳥叫，有著令人眷戀而無法忘懷的特質。在東海的滋養、成長出發後，東海的一切，以及自然形成的人文氣息，仍會不斷縈繞在東海人的特質之中……東海有著優美而適合藝術創作的環境，不同性格或不同成長背景的人來到這裡，都很容易被這大環境吸引並融入東海的特殊風格與氣質，再加上美學、藝術史的深入探討與研究，豐厚了創作的意涵與深度，有別於日據時代與民間私熟畫風的特有風格與創新……東海大學美術系於二十年前將沉寂已久的膠彩帶進學院體系中，除了思考膠彩在台灣美術未來的發展以及歷史傳承與

研究有一定的責任，更要開放心胸探討如何以膠彩畫媒材表現東方特質與時代美學。

東海美術系膠彩課程的設置，也替東海美術發展出屬於東海美術獨有的特質。東海大學美術系開設膠彩課程以來，經歷師資的交替與新血的注入，畫風有著不同的變化，前三屆由林之助指導的學生，除陳慧如、李貞慧等畢業後留日外，大多偏向精緻古典的風格，題材有多為花鳥寫生為主，第四屆則由李鴻儒擔任膠彩畫課程指導老師，介紹厚塗打底的技法，第六屆後，陳慧如(圖 30)、李貞慧返台回東海任教，將礦物顏料、貼箔等技法傳授予學生，使東海膠彩畫風格更趨多變。在歷屆畢業生中，除李貞慧、王怡然、饒文貞之外，膠彩組的學生在藝術創作領域展現獨特個人特質，如：林慧珍(圖 31)、鍾其綦(圖 32)、鍾舜文(圖 25)、許瑜庭(圖 33)、黃郁雯(圖 27)、黃柏維(圖 23)等，表現的畫風有寫實的、裝飾性的、幻想性的、變形的、半具象的...等，拓展一般人對於膠彩畫的刻板認知，呈現膠彩畫的多元性。²³除此之外，膠彩畫協會青壯輩成員，亦藉由私塾之學習，進一步加入學院學習的階段，使其創作視野得以推展，例如：鄭營麟(圖 26)、林萌森(圖 24)、吳麗媛及林宣余等人。東海大學的創校設計建築大師陳其寬，他如此形容東海大學的獨特氣質-「靈氣」，東海校園無論從哪一個路口進入，皆被相思樹林所包圍，在這樣的環境下所造就出的人文氣息是很濃厚且自然的，即使離開校園踏入社會，依然可以保有清新又獨特的風格。筆者認為，技法的傳承並非藝術發展的唯一指標，東海美術系膠彩課程的成功之處，應是讓學生透過完整的思考，畫出具靈魂及故事性的作品，讓藝術創作成為可觀可讀的文本作品，而非技巧上的模擬。



圖 23：黃柏維〈侵入〉紙本膠彩 180×60cm

²³ 參酌詹前裕撰【從「東海大學美術系膠彩畫教育十年展」看台灣膠彩畫的發展前景】

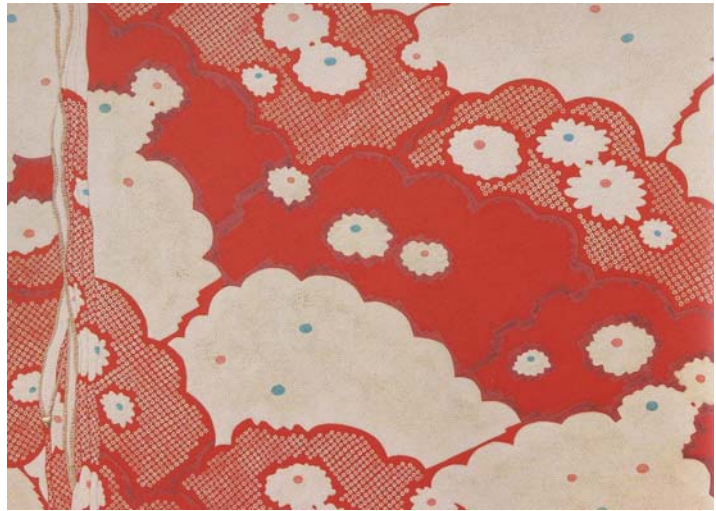


圖 24：林萌森〈心動〉紙本膠彩 圖 25：鍾舜文〈布布〉紙本膠彩 45×52cm
2007年 116.7×80.3cm

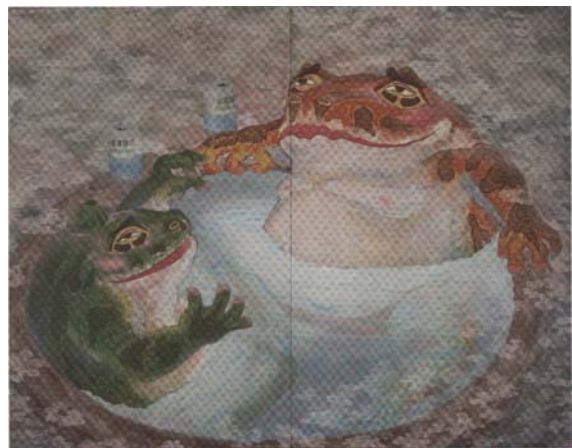


圖 26：鄭營麟〈前行〉紙本膠彩 2008年
91×116cm

圖 27：黃郁雯〈台灣三溫暖〉紙本膠彩 2008年
119×150cm



圖 28：許璧翎〈迷戀〉絹本膠彩 116×91cm



圖 29:陳珮怡〈直視〉
絹本膠彩 2008 年
180×75cm



圖 30:陳慧如〈風.景〉紙本膠彩 1989 年 145×111cm



圖 31:林慧珍〈在胸腔的踱步間游盪〉紙本膠彩 72.5×60cm



圖 32:鍾其蓁〈影響第四號〉絹本膠彩 85×85cm



圖 33:許瑜庭〈我現在住在這裡〉紙本膠彩 69.5×69.5cm(×3)

四、研討會及台、日、中、韓間的交流

當代台灣膠彩畫以研討會形式，探討膠彩畫發展相關議題，規劃最為完整應是 1995 年，由台灣省立美術館(今國立台灣美術館)所舉辦，名為『膠彩之淵源、傳承及其影響學術研討會』，研討會的目的是提升膠彩畫在台灣地區美術史的國際學術地位，並配合展覽的方式促進各地域膠彩畫之交流。當時正值東海大學美術系膠彩課程成立十週年，詹前裕發表一篇名為〈「東海大學美術系膠彩畫教育十年展」看台灣膠彩畫的發展前景〉，將東海大學膠彩畫課程作完整性的分析陳述，並與日本、中國的教育方式作比較。本研討會參與人員都是當代台灣美術研究極具權威之學者專家，包含郭禎祥、黃冬富、詹前裕、郭繼生及日本上村淳之、韓國李承遠等人，論文議題涵蓋日治時代、光復以來台灣膠彩畫風格之發展等，使膠彩畫歷史定位獲得肯定。

省立台灣美術館在 1995 年舉辦『膠彩之淵源、傳承及其影響學術研討會』，將膠彩畫置入國際學術研討會殿堂，接續 2008 年 6 月 14 日，國美館舉辦「美麗新世界-台灣膠彩畫的歷史與時代意義」學術研討會，本研討會之宗旨，係因舉辦「郭雪湖百歲回顧展」發起對台灣膠彩畫發展之探討，此研討會之焦點不在於藝術家個人之藝術成就，而是針對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，就台灣膠彩畫之地方特色、新視覺觀、文化認同等不同時期之文化轉變及藝術思潮所引發藝術風格之表現與文化認同等議題，進行論文發表，此次研討會論文發表人多為藝術理論領域之學者，故多半以社會學、文化政治學、藝術史學觀點出發，較少著墨於技法觀點之討論，繪畫材料做為藝術創作工具，而藝術家生成背景與社會脈動間的關連，是藝術理論學者所關注的議題，殖民者與被殖民者間的矛盾衝突，歷史變遷及制度的改變所造成煩惱，透過創作的想像空間使其與社會達成關聯，創作者面臨新的文化認同時，或許如同廖新田所述：

正統國畫論爭包含了一種複雜的綜合美學、藝術理論、國家與文化認同諸想像，透過文化政治學的微觀操作而展現是一個被編出來的小故事，以回應各種來自國家的大需求，換言之，賦予歷史事件(預期的或

真實的)一個個人化的意義，並且可能納入事件本身²⁴。

2009年8月6日由國立勤益科技大學文化創意學系主辦，『台灣膠彩畫過去與未來』學術研討會，其內容主要是選擇在台中縣美術圈具承先啓後的代表-林之助及台灣膠彩畫教育之傳承與開發作為研討會議題，以林之助對台灣美術教育之傳承脈絡為經，再以美學、美術教育與台灣膠彩畫之再出發三大主軸為緯，論文發表人包含林明賢、施世昱、廖瑾瑗、李蔚青、高永隆、李承遠、曾得標、李潔等八位台灣及中國學術代表，講述當代台灣膠彩畫以及中國岩彩畫、韓國的彩色畫的發展現況，並於東海大學藝術中心展出海峽兩岸膠彩畫及岩彩畫作品，研討會之綜合討論由東海大學創意設計暨藝術學院詹前裕院長主持，請到日本京都嵯峨藝術大學日本畫製作室林潤一教授演講「東洋花鳥畫之精神」。研討會論文之發表內容，可以發覺中國與台灣論文發表者所關注的焦點有其異同之處，例如台灣膠彩畫的歷史成因，所經歷的正名運動，中國目前也正面臨重彩與岩彩等名詞上定義問題，高永隆所發表「殊途或異路-台灣膠彩與大陸岩彩」，論述膠彩與岩彩的興起及歷史因素，筆者彙整高永隆將台灣膠彩與中國重彩、岩彩畫所定義出幾項共同特徵：

1. 源自古代中國(東方)的繪畫風格與繪畫形式。
2. 近代學自日本畫並大量採取日本畫的材料技法。
3. 以礦物性顏料或一般粉質顏料，調和膠水(動物膠)繪製作品。
4. 強調色彩表現，注意媒材質感，不同於水墨畫的表現方式。
5. 利用綜合媒材的創作方式，追求現代性的繪畫表現。

此外，中國廈門大學副教授李潔所發表「從大陸與台灣岩彩課程的比較研究看當代岩彩(膠彩)教學的發展趨勢」，文中提及台灣目前有開設膠彩畫課程之大學校院已超過 10 所，而東海大學是所有美術系中課程設計最為完整並較受重視，相對於中國而言，由於美術界、教育界對於繪畫材質來命名的重彩或岩彩畫仍有爭議，造成岩彩課程在學校教育中的學科定位較不明確，缺乏如東海大學課程設計上的連貫性，在師資上亦是如此，台灣東海大學膠彩畫授課教師有足夠學歷層次背景，形成優質的教師團隊。

²⁴李進發等撰稿：《美麗新世界-台灣膠彩畫的歷史與時代意義》(台中：國立台灣美術館，2008年)20頁

接續在 2009 年 12 月 24、25 日為期兩天的『兩岸重彩畫學術研討會』，由國立台灣藝術大學、中國藝術研究院、淡江大學主辦，邀請台灣及中國、韓國相關學者與會，包含劉玲利、蔣采蘋、易映光、崔詠雪、李貞慧、及詹前裕等，發表相關議題之論文，其中詹前裕所發表《兩岸膠彩·重彩畫的交流與風格比較》中，點出當代兩岸交流現況²⁵。詹前裕對於台灣當代膠彩畫教育發展扮演著重要角色，他對於此項媒材極為關注，曾邀請廈門大學藝術學院張小鷺副院長來東海大學授課及安排演講，以拓展台灣美術系師生對於中國岩彩畫的認識，詹前裕院長也曾受邀至廈門大學短期密集授課，並至閩江大學演講，2007 年李貞慧、2008 年張貞雯應邀到廈門大學講學，兩者皆有留學日本的背景，介紹台灣膠彩畫之發展情況予中國認識，藉由雙方教師的互訪及教學演講，提升學生們的創作視野，2007 年 3 月，詹前裕院長策劃了「膠彩·重彩·岩彩-兩岸現代繪畫的另一個度向」邀請展，展出藝術家包含張小鷺(圖 36)、胡偉、胡明哲、林國強、張爽等五位中國畫家，及台灣膠彩畫家陳英文、詹前裕(圖 39)、李貞慧、高永隆(圖 38)、劉玲利等，在東海藝術中心展出，同年五月移至台北關渡美術館展出。

2009 年 6 月詹前裕院長與廈門大學張小鷺副院長共策展，於廈門市美術館舉辦「海峽兩岸岩彩·膠彩畫巡迴展」，台灣有 16 位膠彩畫家參與，展出 33 件作品，中國則有 113 件岩彩畫作品展出，並聘請日本畫名家竹內浩一(圖 34)授課及技法示範，極具意義。

2010 年 8 月 16 日~29 日為期 14 天的考察交流，由徐永明、張小鷺、康為增、詹前裕共同策展，舉辦「尋根絲路-中華岩彩、重彩、膠彩繪畫交流展」，中國廈門大學藝術學院邀請台灣膠彩畫家共赴新疆烏魯木齊參加兩岸膠彩·岩彩畫展，並至克孜爾石窟參觀考察，試圖在古文化發源地尋找藝術創作的靈感，並找尋遠古洞窟壁畫所利用礦物顏料的方式與具體呈現。台灣在解嚴後，開放對中國觀光以來，兩岸藝術交流往返密切，這對於台灣膠彩畫的推廣及國際化發展有相當的助益。

東海大學美術系更配合教學卓越計畫的推行，於 2005 年起，由王秀雄及詹

²⁵ 在台灣解嚴之前，兩岸交流是處於禁止狀態，少數個案如 1974 年郭雪湖從美國轉赴中國旅遊寫生，繪製中國風景系列五十幅，在 1979 年接受中華人民共和國文化部、中國美術家協會邀請，在北京、上海兩地舉辦「郭雪湖繪畫展覽」，並至中央美術學院演講，然台灣與中國真正的交流活動，應是 1987 年開放大陸探親後才開始。1993 年高永隆到西藏研究西藏繪畫及學習礦物色製造，1995 年在北京與王雄飛學習礦物色研製，並赴新疆、甘肅各地研究石窟壁畫，從 1998 年開始，參與北京「中國岩彩畫高級研究班」之教學及展覽活動，而高永隆應是兩岸開放後與中國最早交流的膠彩畫家代表。

前裕帶領日本參訪為開端，進行「異地教學」課程活動；96 學年度更與日本嵯峨藝術大學合作，進行古物維護及修復探討，參觀二条城、智積院等國寶及重要文化財，藉由實地的參訪與學術交流，使從事膠彩創作的學生可以近距離的接觸不同文化、地域的發展，帶來新的視野並激勵創作的能量。



圖 34：竹內浩一〈乃万〉紙本膠彩 2009 年 圖 35：王雄飛〈苗女〉紙本膠彩 60×80cm
90.9×65.2cm



圖 36：張小鷺〈面具〉紙本膠彩 圖 37：劉素琴〈惠安女〉紙本膠彩 80×80cm
65×53cm



圖 38：高永隆〈出發〉紙本膠彩 2000 年 90×100cm

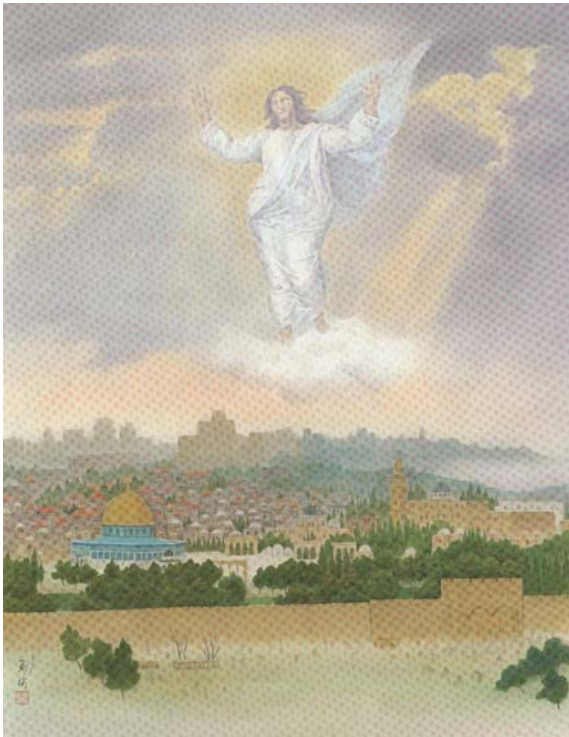


圖 39：詹前裕〈基督再來〉絹本膠彩 2007 年 91×72.5cm
國立台灣美術館典藏

第三章 李貞慧、王怡然、饒文貞的當代性風格探究

第一節 李貞慧

李貞慧在台灣膠彩畫的學院教育成形具指標性意義，無論是技法突破、題材的現代化乃至於膠彩畫教育的培養，皆佔有重要位置。

一、藝術風格的分期

(一)萌芽期²⁶(1983年~1989)

東海大學於 1983 年成立美術系，而李貞慧為第一屆學生，大學時期的李貞慧擅長工筆，細膩沉著是她特點，當時的東海美術系先是通才式教育，大學三年級以後才依興趣分組，而李貞慧大學三年級那一年，正值林之助老師來東海美術系教授膠彩畫，使李貞慧對於膠彩畫有了第一次的接觸，筆者訪談李貞慧時，她回憶到，林之助老師所繪的水蜜桃(圖 41)，渾圓多汁，栩栩如生，表面的毛細孔清晰可見，令人印象深刻，李貞慧被林之助老師的作品深深吸引，故在選擇創作媒材上，愛上了膠彩畫這個媒材，膠彩畫的特點在於層層的堆疊，難以速成，是需要時間等待，正符合李貞慧的個性，經由思索及沉澱，構思並繪製出一幅作品。受林之助風格啓蒙，大學時期多為花鳥靜物寫生，例如：〈春山啼鳥〉(圖三 40)呈現一種朦朧、甜美、幽靜的氛圍，此時的李貞慧是技巧紮實與觀念的養成期，奠定日後李貞慧的創作基礎。

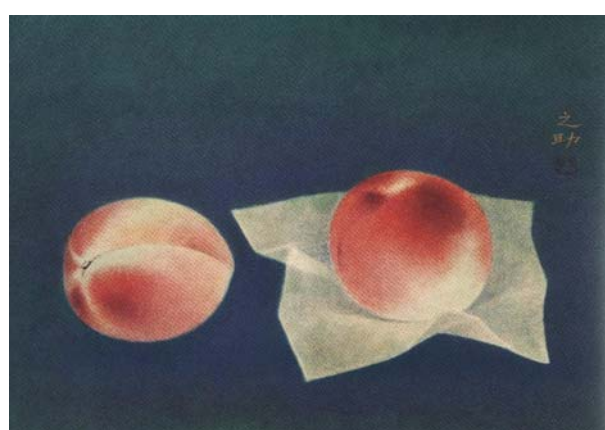


圖 40：李貞慧〈春山啼鳥〉帆布膠彩 1988 年 73×61cm
圖 41：林之助〈水蜜桃〉紙本膠彩 1980 年 24×33cm

²⁶分類方式及部分內容引用自《天地優遊李貞慧創作展》倪再沁評述。

(二)嘗試期(1990年~1999年)

畢業後的李貞慧在東海美術系擔任系助教一段時間，蔣勳老師鼓勵她出國深造，可使創作視野更加廣闊，李貞慧給自己在日本三年的時間，申請日本筑波大學就讀，專攻日本畫，然而受家庭因素影響，李貞慧在日本求學階段是半工半讀的方式，早上一大清早先是送報，之後去學校研究室不停的作畫，晚上再去餐廳洗碗，假日去社區活動中心教授成人繪畫課程，李貞慧回憶到父親給予他的一筆留學費用，在她回國後原封不動的歸還給父親，可知在她追求個人夢想的同時，對於家的付出及感念可見一般，雖過程極為艱辛，但也激發起更多創作的能量。

不同於東海求學階段所學習到的膠彩技法是使用水干顏料，而此時日本在礦物顏料的使用上已經是非常成熟且多樣的階段，於是李貞慧開始接觸更多不同的材料，包含礦物顏料的使用及貼箔的技法，而礦物顏料的使用與水干顏料有些不同，礦物顏料是將礦物磨成粉狀的一種顏料，繪於畫面上，會產生不同層次的折射，礦物的使用比起水干顏料更難以掌握，所以在日本求學初期，在使用礦物顏料上經歷一段摸索期，故色彩運用上也曾經歷較為暗沉的階段，箔的運用也在此時出現，爾後李貞慧將日本所學的技法帶回台灣，使東海膠彩畫有新的技法加入。

李貞慧在日本求學深受「創畫會」²⁷影響，不同於傳統日展或院展風格，題材多變，例如：伊藤彬(圖 49)(圖 51)的作品，捨棄傳統線描方式，打破形象的具體框架。回國後的李貞慧，不再侷限於具像式的構成，她以關心生活週遭為起點，包含對東海大學的深刻情誼，創作一系列作品，例如〈仲夏午後〉(圖 43)、〈風的纏綿〉(圖 42)系列，李貞慧說到：

在真實的世界裡，指尖所感觸到的粗糙紋理，當轉換成畫面上虛幻的空間時，則成為一種感官上情緒的直接發洩與寄託。樹幹上的質地表情，以及石頭與大地的關係，一直是我鍾愛的繪畫題材，甚至在裡面感受到一種速度的美感，猶如風走過後的烙痕，而雲雨晨霧使得大地有了空間上的靈性，陽光卻又讓色彩呈現活躍的美感。

²⁷ 1948年「創造美術會」成立，1951年「新制作協會」成立(與西畫結合)，成為前衛日本畫(膠彩畫)舞台，1974年改制為「創畫會」，風格與院展及日展有明顯區隔。

這說明她的作品並非完全的抽象，而是將具體的事物放大，如同一種特寫般，將局部放大的事物做更細膩描繪，東海校園的植栽是一大特色，李貞慧愛上樹的紋理，她細心觀察並呈現於作品上，這與日治時期以來，主題多半是人文風情活動的描繪有著不同的轉變，以自身作為起點，呼應她所說的“我盯著小地方看大世界”，使自己悠遊於紙間，進而悠遊於天地間。



圖 42：李貞慧〈風的纏綿〉紙本膠彩 1997 年 117×80cm



圖 43：李貞慧〈仲夏午後〉紙本膠彩 1995 年 145.5×112cm 國立台灣美術館典藏

(三)成熟期(2000 年~)

此時的李貞慧有了多重身份，包括家庭、孩子，並在東海大學擔任膠彩畫專任老師、系主任等職務，此外，協助詹前裕推動推動膠彩畫夏令營、策劃美術系每兩年一次的日本「異地教學」活動，繁瑣的系務及家庭生活，或多或少改變她的創作感受，於是開始捨棄線條的約束，走向以小看大的思考方式，看似抽象卻也具象，是內心的體會感受，藉由創作，將內心的情愫表達出來，具詩意也是最真實的心理歷程。這階段的作品風格似乎是想讓自己優遊於天地之間，放諸四海，如〈翩翩〉(圖 47)、〈風濤〉(圖 44)，這時期的李貞慧在礦務顏料的運用上已經到達如火純青，能將礦物顏料運用到流動自如的境界，並且礦物顏料的折射使畫面更具渲染力，彷彿真能將風的方向、雲的氣息表達。



圖 44：李貞慧〈風濤〉紙本膠彩 2006年 80×140cm



圖 45：李貞慧〈悠游〉紙本膠彩 2006年 80×140cm



圖 46：李貞慧 草圖系列



圖 47：李貞慧〈翩翩〉紙本膠彩 2009年 60.5×52cm

二、創作論述

李貞慧少使用水干顏料，作品多使用礦物顏料，箔的運用在她的作品常見，將箔打碎，箔的功用可讓畫面產生不同的空間層次及體積感，李貞慧在 2009 年兩岸重彩研討會中提出一篇關於箔的運用研究，名為「從箔的表現運用中探究創作的可能性」，她將箔的運用作了以下的註解：

當代膠彩畫的概念中，已非單一的材質應用，而是可以結合各種材質（媒材）綜合組成在畫面上，除了畫面肌理變化需求，也有繪製上便利的變通需求。

近期的李貞慧開始研究「墨」的運用，傳統的中國水墨畫是採用生宣紙作為基底材，墨的暈染上較為容易，但膠彩畫所使用的底材在上過膠礬水後，暈染不易，所以要將墨與礦物顏料作適度的融合更是一大挑戰，李貞慧欲找回東方媒材的特質，突破膠彩畫本身材料的限制，採取實驗性質的態度，而此方式正可呈現當代藝術的特質，使台灣膠彩畫走向不同於傳統的道路，例如〈蝕變〉（圖 48），這張作品將李貞慧的概念完全具體呈現，正如以下的論述，將自身的創作與東方藝術特質作連結：

我喜愛從線條與面交錯的筆觸，及顏料上輕描薄掃與厚塗堆積中，帶出情緒的波動。藉由銀箔與黑箔、墨與胡粉的對比表現中，我遊走於黑與白的變幻。墨的透與沉，黑箔厚實而不搶眼的特性，胡粉的柔軟，使我近乎沉迷似的運用這些素材。墨的透明度與可變性，使得空白的畫紙上有了虛實相應的空間關係，胡粉的輕柔，又帶出了墨的另一種神采，而黑箔則保留了原始敦厚的質地與變幻莫測的趣味，卻又不失其細緻的本質。在黑與白、墨色與岩彩的結合之中，在透與不透的真實和虛幻、厚疊與薄洗之間，尋求實體物象與抽象形貌的呼應及轉換，也藉著對樹石的描繪，發出對生命的感嘆！



圖 48：李貞慧〈蝕變〉紙本膠彩 2004年 120×60cm
圖 49：伊藤彬〈火〉紙本膠彩 116.7×91cm

李貞慧在東海美術系碩士班開設膠彩畫創作課程，她會在自己的畫室裡親自示範礦物顏料的運用及箔的各種可能性，加入化學元素後會產生哪些變化，尤其是箔被化學藥劑所侵蝕後產生的紋理，也許是每次的實驗都會有意想不到的結果，反而造成創作上的趣味性，她曾這樣自述：

在侵蝕與被侵蝕之間，在黑與白的對比之間。在箔與礦物的粒子之間，它們產生何種力道上的均衡與拉距？我企盼再此找到一個臨界點，可以利用這些元素，將筆在紙面上行走的運動狀態，構築出一個情緒交錯之下所產生的面向。²⁸

²⁸2004 膠彩夏令營師生創作展李貞慧撰文



圖 50：李貞慧〈殘韻〉紙本膠彩 2003 年 80×140cm



圖 51：伊藤彬〈山水〉紙本膠彩 210×286cm

三、教育傳承

李貞慧傳承東海美術系的特質，鼓勵學生創新，但仍提醒學生繪畫基礎功夫的扎實，因為可以隨心之欲才能將繪畫創作表達淋漓盡致。2010 年李貞慧策展，於東海大學藝術中心舉行『平成留日台灣「繪・師」傳』膠彩畫展覽，是東海大學膠彩夏令營成立第十年的展覽，李貞慧召集包含自己、陳慧如、易映光、徐子涵、王怡然、蘇守質、廖瑞芬(圖 53)、林彥良(圖 52)等人²⁹，這一批從台灣各學院畢業的學生，皆曾至日本攻讀學位並學習日本畫，而早期陳進、林之助等人到日本學習，台灣光復後完全停止，這些藝術家將台灣膠彩畫於近代美術史發展面臨的斷層問題重新接軌，台灣膠彩畫材料取得不易，赴日學習確實在技法上及材料上的運用會有新的突破，而日本也適逢經歷複雜而糾葛的「昭和」時代，在

²⁹ 原邀請張貞雯及莊士勳，因個人因素婉拒參與展出。

1989年起，「平成」年代的開始，象徵舊時代的結束，新時代的開端，日本畫發展出繼傳統「院展」、「日展」形式，如「創畫會」等新一代畫會組織。這些因素影響下，完成了李貞慧規劃此次展覽的理念，參展者自陳慧如進入研究所課程（在日本稱為大學院院生課程），正是平成元年，自1989至2000年這十年左右，由這批中生代的留學生將所學所見再帶回國內各學院當中，先後又影響了另一批新生代的膠彩學習者。目前大約在三十至五十歲的這批中生代膠彩畫家中，除了在自己繪畫生涯中持續「繪畫創作者」的藝術家身分之外，也將自身赴日所學的技術或觀念帶到學院裡與學生分享，積極扮演「傳道授業者」的老師角色，李貞慧本身亦是如此。

李貞慧藉由這次的展出，試圖呈現一個有趣的議題，就是讓這批曾經出國留學兼具藝術家身分的教師們，有個重新審視過去學習歷程中的轉折或反省的機會。這幾位藝術家幾乎都在台灣大學校院任教，分別提出「大學時期的作品」、「留學期間的作品」、「近期作品」三個時期的畫作，以討論個人創作上的問題與思辨方向，提供在創作議題上相互激盪及尋求解決的平台，李貞慧給予此次展覽作以下之評論：

我相信，不同時期在創作歷程的疑惑，在誠實的面對與剖析中可以支持我們繼續向前走。而我也希望透過這樣的一個展覽，讓曾經是學習者，而目前是「繪畫創作者」又同時兼具「教師身分」的中生代膠彩畫家，有機會與觀者面對面討論自我學習與創作的議題與經驗。前輩膠彩畫家與這批中生代留日的畫家在知識取得、社會環境與藝術條件的時空差異下，呈現出不同的創作表現方式。或許在這次的聯展中，重新審視作為一個台灣膠彩畫的創作者，如何與淵源流傳的中國、傳承發展的日本，在古典與現代文化所結合的社會現況中，更清楚且有自信地區分出我們自己的當代性與未來發展。也藉由我輩在創作認知上與材料運用的經驗，期待可以引領新一代的年輕創作者走出更具世界觀與當代性的台灣膠彩畫風格，也啟動在膠彩創作上更多元化的可能性³⁰。

李貞慧接續詹前裕，擔任膠彩夏令營第十一屆計畫主持人，將東海膠彩畫

³⁰李貞慧撰文《平成留日台灣「繪·師」傳》

教育傳承下去，李貞慧置於膠彩畫當代藝術中，不僅是當代性風格的建立，更具備教育的使命。

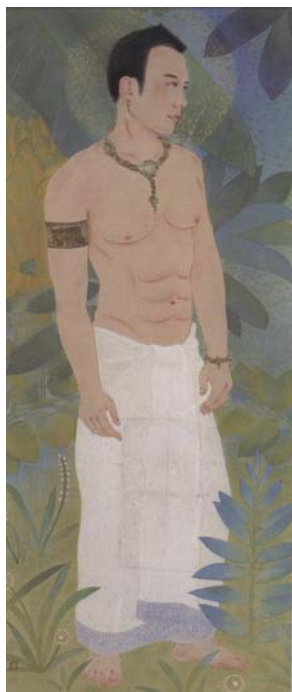


圖 52：林彥良〈自在〉絹本
膠彩 2010 年 50×120cm



圖 53：廖瑞芬〈南風〉紙本膠彩 2007 年 100×100cm 第六十二
回日本美術院.春院展入選 國立美術館典藏

四、小結

與李貞慧接觸過，都會被她開朗及認真的個性所吸引，談到對於她所喜愛的膠彩畫更知無不言，言無不盡。李貞慧的作品初期受林之助影響頗深，而中後期作品則因與日本畫交流頻繁的影響下，作品風格變異極大，但李貞慧並非追求特立獨行，其實是更回歸自身所體驗的真實感動，筆者試圖將李貞慧的作品與當代台灣藝術品對話，以薩古流的作品為例，在後殖民及全球化議題下，斷裂後的自我原生文化價值認同何在，試圖回歸最初的根本去找尋，像原住民找尋祖靈的根據地，李貞慧回到東海任教，感受到身處的環境氛圍，老樹的價值是被人所淡忘的，但也因為老樹的存在，包覆著走在文理大道上我們，當風吹起的微涼感，其實是舒服且溫柔的，筆者覺得，李貞慧在找尋內心深處最溫暖的一個地方，如同父親的臂膀，可靠且厚實，而透過細緻的筆觸描繪，將作品呈現，而李貞慧的當代性，是不隨波逐流，但又入世關懷膠彩畫的教育發展及傳承，如同傳教士，將信仰的精神傳遞下去，是使命感也是責任。



圖 54：李貞慧〈白樺〉紙本膠彩 1992 年 117×117cm

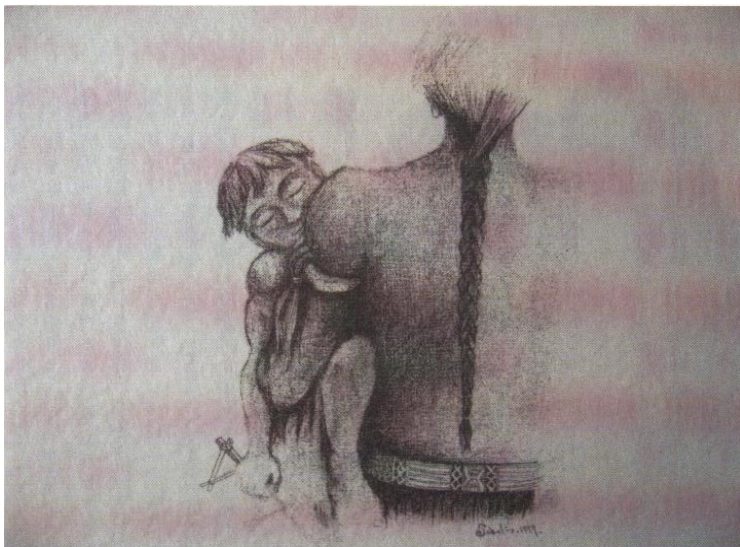


圖 55：薩古流〈父親的手臂〉紙本鉛筆素描

第二節 王怡然

在台灣新一輩的膠彩畫家裡，王怡然自成一家，作品風格雖是東方媒材但又具西方意涵，既是古典又是當代，在矛盾與平衡之間的拉扯中，找尋自己的位置。

一、風格演進

王怡然為 1992 年東海大學美術系學士，1997 年日本筑波大學藝術研究所藝術學碩士，王怡然的作品主題多為人物主體之描繪，無繁複的背景處理，畫面呈現在一種寂靜的氛圍中，沒有過多的打擾，不喜愛參與比賽的他，卻在當代台灣膠彩畫佔有一席之地，確實又它的獨特性，一種屬於「怡然式」的風格，是古典也是當代，如同坐落在鬧區中的咖啡座，將時空凝結，少了批判，多了自省，在他的作品中可以觀察出多重訊息，將主題放置一個「無」的空間裡，像中國戲曲表演方式，背景彷彿存在但又非肉眼所見，藉由肢體語言的表達，使觀者得以想像，因為這個想像層，讓主題呈現多重樣貌，這個樣貌來自於創作者的內心，也來自於觀者的想像。

王怡然作品雖多以人物為主，但也曾有其他主題之作品，不同時期有著不同的變化，共通性則為細膩、柔和，早期作品受日本美人畫影響，王怡然十分推崇上村松園(1875~1949)³¹(圖 56)，喜畫古典慵懶女子畫像，基底材多為絹本，展現女子優雅風情，尤其在髮絲及趾間的細膩描繪，日本集英社出版《現代日本美人畫全集;第 1 卷-上村松園》中，上村松園自述其創作的靈感來源，與王怡然描述創作想法，有其相似之處：

我的心一天都充滿了畫，特別是夜晚的時候更是如此」。在我一天之中，最珍貴的時刻是睡覺前的四五十分鐘，年輕的時候，只要不看雜誌或報紙就會睡不著，但稍微一看書卻又想要睡覺。因此我把電燈關掉，將身體伸直靜靜地把雙手放在胸前閉上眼睛，但卻不是睡覺而是暫時靜下來而已，一閉上眼就立刻浮現各種色彩，例如之前看到過的點綴著美麗裝飾的陽傘浮現在眼前，不知何時看過的畫卷鮮明地展開，然後我就不知不覺

³¹日本明治維新後具代表性女性藝術家，擅長女性形象描繪。曾獲得日本最高榮譽之「日本文化獎章」。

地睡著了。接著隔天也同樣是如此，「於是不知何時我的創作靈感就具體地在夢境中浮現出來了」松園興致昂然地敘說著。這個得到創作靈感的方法，可以看成是她本來就擁有這個願望，在夢境中得到創作靈感可以解釋為過去在松園繪畫創作的經歷裡，引導出所累積的經驗，及清醒時的松園她的精神，持續追求美感的作用，而引起的連鎖反應吧。³²



圖 56：上村松園〈序之舞〉絹本膠彩 1926 年 233×141cm 東京藝術大學藏/重要文化財
圖 57：王怡然〈簪〉絹本膠彩 1992 年 80×65cm

王怡然的作品是有意識的，不同於早期台灣膠彩畫的風俗主題，膠彩畫之於王怡然而言，是媒材上的運用。王怡然在大學時期多用絹本創作，而在日本則用紙本為基底，採取厚塗方式創作，王怡然在大學時期選擇膠彩創作，與膠彩的特性有關，材料的使用與畫面的呈現總是乾淨無瑕，絹本藉由暈染的方式，更具空間感，但空間感不似紙本的具體性，反而製造出令人無限想像的空間，並將空間帶入時間的場域，如同陳其寬對於空間的想法，是一種老子「無以之為用」的體會：

人們通常只見色不見空
只見有形而不見無形
只見實而不見虛
只見實體而不見實體與實體之間的空間

³²現代日本美人畫全集:第1卷 上村松園 集英社第92頁翻譯

只注重建築物而不重視由建築物所形成的空間-街

對王怡然而言，膠彩以材料從自身出發，沒有政治意識型態的問題，關注的是畫家與內心世界的溝通與啓發。

王怡然從原本對女子的描繪〈簪〉(圖 57)、〈蛇愛撫〉(圖 58)、〈牡丹簪〉(圖 59)，畫面呈現混沌不明之感，用色晦暗，或許是礦物顏料使用上的初始嘗試，另一方面也是至日本留學的全新體會，這階段的作品在王怡然的創作歷程中，屬於比較曖昧的一個階段。到了〈春綺思〉、〈女娘金〉(圖 60)、〈鮫人淚〉(圖 61)之於男性的描繪階段，主題開始明確，色彩運用上也趨向鮮明清楚，人物與現實對照是有差異的，過度的美化及完美的比例，線條的柔和與色彩的調配，非凡人所能及的層次，或許王怡然追求並非人體的現實面，更重要的是內心聲音的傳達，這是當代藝術的一種特性，在藝術表達的過程中尋找知音，王怡然的作品傳達出某種無法用一般語詞去解釋的訊息，王怡然作品中對於情慾的描寫及性別的錯置，他是個心手合一的創作者，常將似夢似真的感受用毛筆畫出，筆者訪談過程中，他提到非常喜愛閱讀，隨身會帶著書籍，沒有特定宗教信仰，卻喜歡涉略宗教書籍，在〈琉璃光〉(圖 67)可以看到佛教中的思維菩薩，畫中人物手持淨瓶裸露並不淫穢，王怡然的男性作品，總帶著平淡天真之感，可以遠觀但不容許侵犯，保有隱私及無限的想像空間，透過大量的閱讀，擴展其思考範圍，獲得更多的創作靈感。



圖 58：王怡然〈蛇愛撫〉紙本膠彩 1996 年 182×182cm



圖 59：王怡然〈牡丹簪〉紙本膠彩 1999 年 90.9×72.7cm



圖 60：王怡然〈女娘金〉絹本
膠彩 2005 年 117×73cm



圖 61：王怡然〈鯨人淚〉絹本膠彩
2004 年 114×71cm 國立台灣美術
館典藏

王怡然創作在「美」的立基點上作了材料運用的改變，2007 年時，他重拾紙本創作，呈現一種新的創作方式，將原本的墨線用最簡單的鉛筆線條作構圖描繪的工具，他說到：

這一次我覺得自己好像在做一道精緻的日本料理，為了想呈現食材本身的美味，我挑選最新鮮、最好的材料，只用簡單的刀工，並且避免複雜的烹飪手續。我把畫畫當成了做料理，這一次我想呈現材料本身的美感。於是我選擇了日本製的雲肌麻紙，顆粒最細的礦物質顏料以及純金箔。只是簡單而精準的在紙上畫了幾條鉛筆線，然後薄薄的塗上一層漂亮的礦物質顏色，最後平整而細緻的貼上純金箔，我想讓觀眾看到紙張本身肌理的美感，礦物顏料細細鋪在紙上，顏色間所呈現出來微妙的差異，再加上使畫面產生華貴感的純金箔，平整卻有一格一格正方形的光澤變化。對我來講，這些材料細微迷人的變化之處所構成的複雜而豐富的世界，正是這批作品所意欲傳達的內容。至於畫面上的「陽陽人」(圖 62)種種動作，也許只是一種假托，反映了我跟這些材料之間的愛撫、角力，以及快忘了我是誰的狀態。



圖 62：王怡然〈陽陽人-合體的願望〉紙本膠彩 2008 年 60.5×91cm

筆者彙整王怡然的創作分期與風格如下³³：

時間	大 學 時 期 (1989-1992 年)	日 本 留 學 時 期 (1995-1997 年)	回 國 後 時 期 (1998-2006 年)	近 期(2007 年-)
創作題材	神祕且嫵媚的 女子形象	模糊玻璃的形 體	陰陽並存的白 龍	神色自若的年 輕男子
使用基底材	絹本	紙本	絹本	紙本/絹本
技法與表現形 式	傳統工筆薄染 設色	重色堆疊 貼箔	工筆設色薄塗	工筆設色薄塗 /鉛筆勾線薄 塗貼箔
背景處理	單一空間的暗 色調	空間扭曲、色 塊繁複	單一空間色彩 明亮	單一空間粉色 調
輪廓線處理	細筆淡墨描繪 輪廓線完整	抖動、破碎、 模糊	但墨細筆輪廓 完整	鉛筆勾線完整 輪廓
符號象徵意義	髮簪、小繡花 鞋、肚兜、白 貓、胭脂盒…	抽象性圖像、 蛇…	雪白細毛圍 巾、丁字褲、 芙蓉、蟒蛇…	金箔光環、玫 瑰、中性樣貌 的裸體男子
作品	簪	蛇愛撫	鮫人淚	聖弟子

³³ 參考國立台灣師範大學美術學系碩士班研究生林子喬所發表《多重自畫像-王怡然的創作風格分析》

二、展出參與

王怡然不同於其他藝術家將作品交由策展人規劃，他對於作品的展出有著自己的想法，例如在 2010 年位於台中 Zspace³⁴ 名為「書房心事」展出，陳設著近期的創作以及個人的收藏，空間的整體氛圍感受是王怡然想獲得的，使觀者在觀看作品的同時，置入一種王怡然式的空間裡，更加貼近創作者的精神體驗，在空間體系中展開自身故事，其中王怡然展出一幅書法作品，是求學時期當時的東海大學美術系創系系主任蔣勳送給他的一幅書法作品，王怡然試圖在這個記憶空間裡，標註歷史，而王怡然自己本身也喜愛寫書法，書寫內容部份是引經據典，部分是自己的想法，書法的風格也是呈現不受束縛的感覺(圖 65)，如同他本人的特質，斯文禮貌但言談中卻又很有主見及洞察力。另外，此次展出，王怡然有兩幅相對應的作品，名為〈相望冷〉(圖 63)，一幅彩色基調，另一幅則是黑白呈現，靈感來源是夢境中的影像，畫中的人物手持蠟燭，黑白這張有種風中殘燭之感，相同的構圖轉成彩色後，蠟燭展現為希望之火，纖細瘦弱的身軀，一眼緊閉，對比的呈現是陰陽兩極、天與地、正與反的相對應，是呼應也是矛盾。王怡然的作品具有一種電影的「凝視」手法，觀者正在觀看，但也被觀看，若畫中的人物即是王怡然的寫照，或許他用他的方式正在觀看也在被觀看。王怡然說道，畫面中的留白是刻意經營的，留白源自於中國戲曲的意義，是一個想像的空間，如同中國戲曲所形容：

所謂的「真實」在觀眾的解讀中，不再只是「外在世界是什麼？」而轉向關注於「人的情感如何對外在世界做出回應」，進而「將觀眾從慣性思考模式中抽離出來，提升到另一個空間中，藉由想像與轉化堆砌成另一種真實」。

王怡然的作品在台灣當代藝術發展，已經具備主題性探討意義，例如，國美館在 2010 年 10 月舉辦第二屆台灣美術雙年展，以共時性(Synchronicity)為論述主軸，在一特定的時間切片中(2008 年迄今)，對當前台灣之整體視覺藝術發展做深入分析，主題從「地方突圍」、「新類型視覺藝術空間的聯結與轉進」、「東方

³⁴位於台中忠信市場內，原有的舊空間打造出三各文化藝術空間，分別為「明室」、「自己的房間」、「Z」，這些藝文工作者保留舊房子的建築結構，重新規劃設計，作為影像創作播放空間、二手書籍販賣以及無營利的藝術沙龍兼展示空間，而「Z」書房主要由 107 畫廊負責人邱榮勤和鐵雕藝術家蔡志賢(小雨)所籌劃，成為藝術展示的替代空間。

媒材的創新」、「架上繪畫的新流向」、「影像的變奏」、「裝置語言的轉化」與「樸素之質」等七面向，探討近年來台灣藝術創作之美學趨向，以及不同創作者對於文化、社會、環境等多元議題之省思，從而見證台灣藝術工作者如何於新時代中，以敏銳的審美心靈、創新的風格語彙、深刻的人文關懷，展現當代台灣的文化能動性³⁵，其中王怡然的作品放置在「東方媒材的創新」主題裡，作品有〈聖弟子〉(圖 64)之呈現，〈聖弟子〉由 12 幅作品拼置呈現，與空間結合成為裝置藝術，象徵佛陀的 10 弟子或耶穌的十二門徒，描繪年輕男子的美貌樣態，純淨且光明，少了人世間的悲傷與痛苦，而當代藝術喜歡使用錄像、裝置等多媒體運用，王怡然的作品卻不會因此失色，不需要誇張的形態表達，他作品所呈現的肯定眼神，足以吸引觀者駐足許久。



圖 63：王怡然〈相望冷〉紙本水墨 2009 年 91×60.5cm



圖 64：王怡然〈聖弟子〉紙本膠彩 2007 年 45.5×38cm 局部

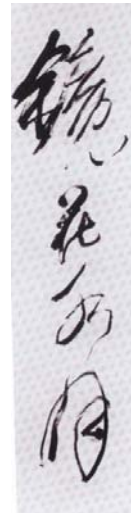


圖 65：王怡然〈鏡花水月〉紙本·墨 200 年 135.5×34.5cm

三、作為精神分析的形式

每一個階段的作品，在某種程度上都算是我的一種自畫像，是我內心跟外在人事物相互間的一種鏡像投射或裝扮投射，我不確定那是什麼，我只是常常會有一些人在我腦海中跑來跑去，有時候是這個動作，有時候是那個動作……

³⁵ 轉載國家美術館之展覽回顧 http://www.ntmofa.gov.tw/chinese/showinfomation1_1.aspx?SN=3013

王怡然曾這樣自述，人物的產生，有時連自己也說不清楚。〈春綺思〉(圖 66) 這幅畫，靈感來自波提伽利〈維納斯的誕生〉，畫中的人物是一位很柔美的男子，王怡然說，這幅畫，道出平常不能說的話，對應於當代藝術理論，在佛洛伊德精神分析出現後，興起藝術與精神分析的結合，佛洛伊德出版《作家與白日夢》、《達文西及他的童年》，揭示藝術作品的內涵，並非全然為美學範疇的再現，創作者的潛意識與作品內容的展開有著密切的關係，於是藝術者的精神狀態及潛意識，成為當代藝術理論之精神分析最關注的課題，佛洛伊德的後繼者拉岡，他認為人自幼兒時期，開始認識自我，是破碎記憶的整合，即所謂的主體，其實是被某種規範所形塑而成，主體的確立是在我所認為或誤認的過程中進行，或許王怡然的作品中，正在進行一種自我形構，亦或是觀者給予的形構，這時作品的內容才能被確立，拉岡的理論將精神狀態區分為三，包含影像、象徵、真實，這三種狀態是互相重疊的，界定真實與慾望間的距離，筆者在訪談的過程裡，他曾提到他將夢之境描繪下來的經驗，而潛意識則是將主題呈現出的他者，王怡然有比一般人更為敏銳的觀察力及感受力，有部分研究者將他的作品置入性別議題研究，筆者不認為他純粹想表達性別的議題，或許他只想呈現一種喜樂狀態，當然也可能是一種他自己及熟知他的人才懂得狀態，不過創作對於他是重要的，因為創作的過程可以將王怡然帶到他所想到達的地方。



圖 66：王怡然〈春綺思〉絹本
膠彩 2003 年 117×73cm



圖 67：王怡然〈琉璃光〉絹本膠
彩 2003 年 117×73cm

四、小結

筆者訪談王怡然時，他談到自己的生活方式，白天是他的創作時間，儘可能與外界隔絕，專心創作，到了傍晚再去上課，恢復教職身分，某方面來說，他喜歡自己一個人做自己最喜歡的事情，有點像帶髮修行的宗教家與哲學家。

筆者將其王怡然 2010 年的作品〈金瀾手〉(圖 68)與台灣當代藝術家吳天章的作品〈再會吧！春秋閣〉(圖 69)作對話，身體為勃起狀態，陰柔慘白的姿態，象徵青春的美好卻又稍縱即逝，應當是自由的年代但卻被壓抑，隱藏在作品背後的，或許只是作者一種無聲的吶喊。

王怡然並非批判型的藝術家，對他而言，藝術創作就是自己喜愛的志業，讓心靈沉澱或高昂的一種手段。王怡然的作品很難用一個派別或一個傳承系譜來歸類他，或許他提供一種不同於過往父權體制下的書寫方式，將無名的他者記錄下來，如同當代藝術中的女性主義思維，藉由女性藝術的書寫和美學不斷累積，改變了傳統觀看的視角，也超越性別，擴展了當代藝術的各種討論。女性特質，不是從外觀來看，也不是用到蕾絲或粉紅色就是女性，而是要進入到女性身體、觀念及心理學的角度，而且那個地方是沒有被寫入歷史裡頭的一個很新的世界。



圖 68：王怡然〈金瀾手〉絹本膠彩 2010
年 53×64.5cm



圖 69：吳天章〈再會吧！春秋閣〉攝影
1993 年

第三節 饒文貞

饒文貞作品受到台灣當代藝術矚目，應該是得到 1998 年台北市美展台北獎開始，這是以膠彩作為媒材而得到台北獎第一人。

一、創作風格

饒文貞同樣畢業於東海大學美術系(1997 年)與研究所，饒文貞將古典媒材注入新的思維，使其呈現當代風貌，筆者訪談選擇膠彩作為創作的媒材的原因，與其性格有關，比起油畫，饒文貞喜歡膠彩的乾淨無味，膠彩所使用的水干顏料，是極細的土質粉末，使用於絹本上，具延展性，但不像油畫可以疊色，絹本適合薄塗，饒文貞在上色的過程至少會暈染超過 30 次，所以水分的控制格外重要，她習慣採用正面染色而不用背面³⁶，以免受限於絹框，饒文貞的創作主題多為半具像式的構圖，她在意線條的延伸，這個觀念與東方藝術較為接近，但又必須顧慮到空間問題，要如何運用染色的方式，成為饒文貞在創作上所關注的課題，近年來幾乎每屆的膠彩夏令營皆攜帶作品來向日籍教授請益。

在東海大學時期採紙本及絹本創作，或許也是材料使用上的初體驗，色彩使用偏暗色，故作品呈現騷動不安之感。在東海研究所畢業作品-孕生系列，如：〈孕生圖〉(圖 70)、〈原母〉(圖 71)講述母體如何孕育新生命，畫面中佈滿小人，似乎有一種儀式崇拜的象徵，如同原始大地之母的崇拜，這與創作者的思維有關，她說道：

最近的創作，已經漸漸到了思索另一個生命體認的階段，從這個階段過渡到另一個階段，這樣的發展是有延續性的。現在的體認，是來自於對身體是一種容器的象徵概念而來，這個象徵也可以說是女性本質的原型象徵吧。因為對生命不同階段的體認，在創作上，我漸漸將自己推向一種「情域」的境地去發展，將擁有生殖本能的女陰，帶入以「情域」為基礎的「情域」，去解釋所有帶給我安靜又飽滿的的歡喜狀態。

³⁶在技法上絹本也可以從背後上色，使色彩具矚目感。



圖 70：饒文貞〈孕生圖〉紙本膠彩 1997 年 47.5×47.5×9cm 台北市立美術館典藏 50F
圖 71：饒文貞〈原母〉紙本膠彩 1997 年

1999 年〈孕擺〉(圖 73)為國美館典藏作品，這是在研究所後期作品，在構圖上開始產生延伸性的線條，而主體更加抽象及簡化，色調的運用上趨向統一性，絹本的暈染技巧成熟，豐富的層次性，將他內心的擺盪完整呈現，她說：

我不斷地將生命的能，緩緩和暖暖的從身體湧出，我想我是誠實的…



圖 72：饒文貞〈這是我們可能會產生的反應〉紙本膠彩 1999 年 80F
圖 73：饒文貞〈孕擺〉絹本膠彩 1999 年 85×85cm 國立台灣美術館典藏

饒文貞不單從女性的生殖去探索，她其實很誠實的面對人的自然慾望，表面上的平靜與身體的騷動是很矛盾且衝突，但人總是學會壓抑，事實上內在的慾望不停的體內擺盪，她將慾望轉換成符號形式，她不認為這不是抽象畫，這就是她

的感覺狀態。在反覆暈染的過程裡，似乎像是一種精神官能症般，爲了要達到可以呈現出自己所預設的狀態，不停的暈染。

饒文貞表示，在研究所時期對東山魁夷的山景系列(圖 74)及高山辰雄的嚴謹構圖很欣賞，而對加山又造多樣化的畫風印象很深刻，在 2003-4 年間，饒文貞創作一系列以山爲主題的作品，例如：〈山母系列〉、〈桃山〉(圖 75)、〈山蝴蝶〉(圖 76)、〈戀山〉、在穩定的三角型結構中尋找內心的風景，饒文貞比喻成心靈的內視鏡，細膩的處理幾近純色的畫面，表達一個主題，一種更獨立與自優自得的存在，並享受與靈魂獨舞的祕境，選擇桃色做爲主色，如同小孩一樣，莫名喜歡一種玩具，愛上某件事情，或許就是一種莫名的感覺，尋找到自己與色彩及線條的關聯，她說道：

畫畫時，習慣在線條的結構中，找到最能說服自己的位置，然後安靜的不再做任何移動，其餘的，讓時間來說話，這樣畫起來的心理並不輕鬆，因為一直在尋找一個「絕對的位置」，但我很享受這樣反覆試探線條們彼此之間的關係，對線條表現一絲不苟，讓我覺得比較接近永恆，然後在這樣的過程中，讓自己蘊浸於線與線的風景和山與山的光暈中。

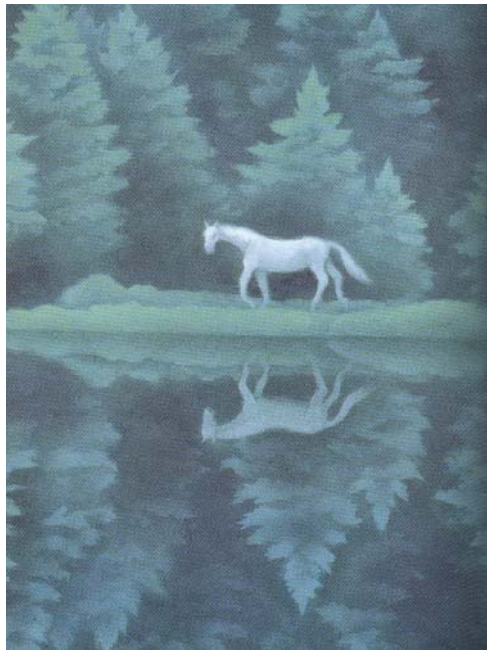


圖 74：東山魁夷〈绿響〉紙本膠彩 1982
年 84×116cm

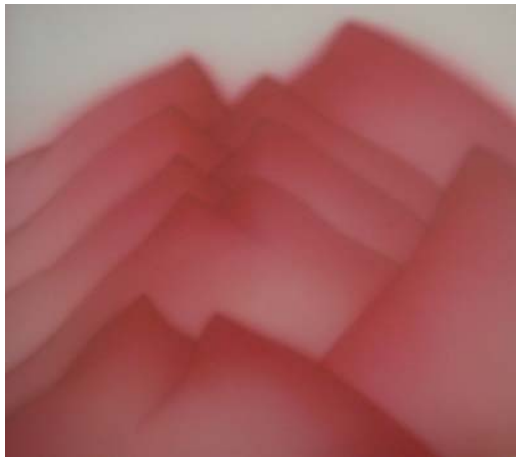


圖 75：饒文貞〈桃山〉絹本膠彩 2001 年
80×80cm



圖 76：饒文貞〈山蝴蝶〉絹
本膠彩 2003 年 123×85cm

饒文貞的作品，是以「喜樂」為出發點，探討人生的光明面。畢業後的饒文貞所呈現的作品，多為展現於絹本的使用，顏色變得較為純粹，在饒文貞的系列作品中，以「手」作為主題，發展出的作品，例如：〈撚指柔〉(圖 77)、〈繞指紅〉(圖 76)靈感來自於「佛」的手，饒文貞說道：

手是一個很明確的有機體，手不應只是宗教的展現，手是可以很性感的。



圖 77：饒文貞〈繞指紅〉絹本膠
彩 2010 年 110×86cm

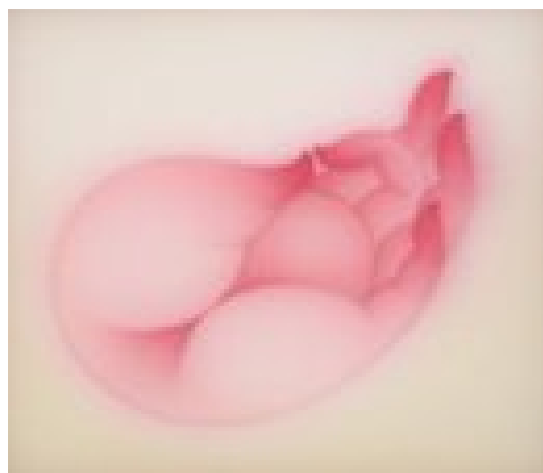


圖 78：饒文貞〈撚指柔〉絹本膠彩 2008 年
110×86cm

饒文貞在用色上多用暖色系氣氛，而「紅線」的存在是饒文貞慣用的符號，

在筆者看來象徵的姻緣線，而饒文貞表示那是一種生命的延續，膠彩畫無法做為即興的演出，饒文貞在進行一件新的創作時，需要構思一段時間，藉由小草圖的繪製，使其思緒完整呈現在作品中。大學時期的饒文貞會利用黑箔來營造空間體積感，但僅限於黑箔，因為其他的有色箔對整體空間感的表現，似乎很難融合，故在她的作品中，除了黑箔之外，其他箔類幾乎是看不到的。

饒文貞近期的創作來自於對「時尚」的敏感度，想藉由時尚與古典的結合，發展出新的題材，訪談時她提到在這之前，有著一段創作上的瓶頸期，或許是受家人影響，其實她對於處理感情狀態的細微表現，與作品的呈現是息息相關的，情緒的低潮與她慣有喜樂因子，是互相牴觸的，走過低潮後的饒文貞，重新審視自己，在創作上的初衷，現在正發展一系列與蝴蝶結有關的構圖，他認為蝴蝶結是女孩們的共同記憶與創作語彙，如同她在創作自述裡提到：

在創作的領域中，我追求的就是把一種屬於個人的創作語彙清楚明白的呈現在觀者的眼中、心裡，特別是最具原創性的那一個部份。在創作上，作品的延續性和對作品內容深度的探究追尋，則是我認為很重要的創作課題。我的生命進階到什麼階段，創作就該有什麼樣的深度，這是我一直深信不疑的。

二、參與競賽

奠定饒文貞在當代藝術創作佔有一席之地，應為第 25 屆台北市美展-台北獎，得獎作品〈孕生圖〉是九幅小作品組合而成，台北獎自 2001 年開始，打破傳統藝術分類形式，由多種媒材進行評選，饒文貞的〈孕生圖〉是膠彩畫創作者第一位入選台北獎的得主，這與當代藝術結構的改變有相對的關係，也將膠彩畫帶入一個新的場域之中，此圖的特色不僅帶出饒文貞創作風格對於線條的構思，而 9 張小圖組合而成的畫面是帶有裝置意圖，每張小圖各自獨立也相互呼應，是斷裂也是延續。

饒文貞近期參與日本GEISAI³⁷大賽，而 2010 年 11 月 28 日於台北華山創意

³⁷GEISAI 意為藝祭，命名取自美術大學學園祭。「藝術」與「祭典」所帶來興奮與狂熱，所有參加者都能親體驗。為了開創熱鬧有趣，全力以赴的「藝術活動現場」而開始，2000 年，舉行了 GEISAI 前身的「藝術道場」。2001 年「藝術道場 GP」開始採用能夠跟比如寺子屋等能夠跟少數幾位藝術家直接對談，由各界名人擔任評審的機制，至 2008 年 5 月「GEISAI MUSEUM#2」為止，共有為數 41 名得獎者。「GEISAI」除了有身為改變世界藝術 21 世紀第一個藝術革命的自負之外，今後也將繼續成為藝術的指標。

文化園區舉辦是第二屆，主題不限，媒材不限，藉由櫃位申請，可以展出自己的作品並參與評選，此方式完全打破傳統藝術比賽遊戲規則，且可使藝術世界得到更多的交流，GEISAI以這個想法為中心持續前進。更重要的GEISAI是「挖掘夢想出道藝術家的場所」，同時是「像跳蚤市場一樣輕鬆展示買賣藝術作品的場所」，也是「跟已開創的美術界接軌的新起點」。GEISAI提供藝術家、藝術相關人士與一般藝術迷相遇的場所，是採取複合式『藝術祭典』，極具創意，第二屆評審包含片山正通、佐藤可士和、奈良美智、NIGO、村上隆³⁸等日本當代藝術大師，比賽前一天完成佈展，比賽當天展出並比賽、頒獎及撤展，是很瘋狂並具實驗性質的一場藝術活動。饒文貞將參展過程作影像紀錄，也像是一種創作，而且活動的過程可以接觸到各種媒材、題材的藝術家本人及作品，不像傳統美術競賽展覽，藝術家是直接呈現在觀者眼前，增加其趣味性及互動過程中的感染力，是新興藝術家間的良性競爭及交流，極具意義。

三、創作理念

饒文貞提到在東海大學求學階段適逢薛保瑕³⁹老師回台任教，給予饒文貞許多西方的觀念，影響其創作，饒文貞的作品講求線條與空間的交互作用，空間的留白及層次處理是他所在意的，若失去線條會使基本信念被削減，饒文貞並非量產型的藝術家，她與李貞慧使用的媒材正好不同，李貞慧作畫完全採用礦物顏料，而饒文貞幾乎不使用礦物顏料，而只使用土質水干顏料，這與饒文貞的底材多使用絹布有關，水干顏料是極細的粉末，適合反覆的暈染，若使用礦物顏料，其通透性相對會減少，畫面會顯得厚重。

在絲線裡尋找呼吸的軌跡，在暈色疊染生命的層次，線不止息，我不止息。

筆者請饒文貞試著用一段話，描繪自己的創作理念，這段話或許可以用來說明她所追求的藝術作品呈現，饒文貞在東海大學畢業後，曾擔任國中美術專任教

³⁸村上隆 1962 年出生於東京。2007 年起在 3 個國家 4 個城市進行巡迴的個人回顧展「©MURAKAMI」，此巡迴展於 2009 年結束。今年 9 月在巴黎凡爾賽宮舉辦個展。同時也透過主導 Kaikai Kiki 公司與 GEISAI，投注許多心力在發掘與培養藝術家及從事藝術家經紀。

³⁹薛保瑕為美國紐約大學教育學院藝術系藝術博士，現任台南藝術大學創作理論研究所博士班所長暨專任教授，研究領域為當代藝術，曾任國美館館長。

師，但那時的她正逢創作能量最旺盛的時期，她毅然決然辭去教職，得以專心作畫，筆者訪談時，她曾提到在大學時期的同窗好友林慧珍的相互激勵，她羨慕林慧珍可以爲了追求夢想而遠赴英國求學，在這層影響下，現在的饒文貞試圖找回當初創作的生命力，因爲藝術家創作過程中，難免遇到瓶頸，但若因此而裹足不前，將使創作力被消耗殆盡，現在的她希望追求理想與現實間的平衡點，或許就是她層層堆染的反射，而絲線正是能將思緒串聯起來的最佳橋樑。

饒文貞對於自己的創作她提出一個有趣的議題，就是「落款」的問題，她的作品是看不到任何落款，因爲她覺得自己的作品有東方的元素，但也有西方的風格及觀念，怎樣落款才適當，至今還沒理出頭緒，所以畫面上是看不到她的簽名，當代藝術在講全球化議題時，是否也面臨著古典材料使用上的矛盾之處，而這個矛盾是在於材料本身，亦或是創作者自身給予的制約，回歸到意識形態的同時，可能創作者在某程度上還是被國家機器所操弄，因爲許多約定成俗的事，似乎是一時很難改變的。

四、小結

本者將饒文貞的作品與台灣當代藝術家對話，以王德瑜的作品爲例，王德瑜的作品不指向任何意義，呈現空無的狀態，是感官而非剖析的，利用布料圍出一個空間，既佔滿又空虛，既龐大又輕盈，是一種身體的經驗，一個實的空間之外還有一個空間，或許正如女性主義學者西蘇(Helene Cixous)所說，「女性文體必然是一種身體寫作……我就已是文本。歷史、愛情、暴力、時間、工作、慾望把文本記入了我的身體」。饒文貞亦是如此，一種減法的態度，將作品的物質性降到最低，利用顏色、空間、觀者的關係作推進，饒文貞的作品是很感官的體驗，女性主義學者兼藝術家謝鴻均說道，「在美術史或西方的文明裡，女性一向被屏除到主流之外，而「她者」卻成爲當代女性研究裡一個很重要的窗口，她者無形無狀、很多元，作爲一個流體介面，從各種方向都可以談她，……」⁴⁰。這些她者的思潮與行動，不僅開啓了不同階段的女性研究，也激盪不同地區女性藝術的對話，這個力量是超越性別與歷史限制的。另一位台灣女性當代藝術家劉世芬，原本爲醫護人員，投入藝術創作行列，題材多爲人體細胞的構成，探討人體生成的根本意義，人的初始命題從眼睛看不見細胞開始，這與饒文貞孕母系列可以相

⁴⁰徐蘊康撰稿，公共電視台編著：《以藝術之名-從現代到當代，探索台灣視覺藝術》(台北：博雅書屋，2009年)182頁。

互呼應，在人體內的自然流動與不斷成長的狀態，是女性藝術家所觀察到的世界。

饒文貞應是繼李貞慧、王怡然之後，完整在台灣受膠彩畫學院訓練並且建立自己具體形貌的當代膠彩畫家，李貞慧與王怡然在東海美術系接受膠彩畫啓蒙，而進階的技法訓練是在日本成形，饒文貞的誕生，意味著台灣膠彩畫進入學院體制後的另一個里程碑，饒文貞的風格置於台灣當代藝術領域探討，所呈現是性別、情慾、抽象、古典、現代的多樣性，或許象徵著台灣膠彩畫蛻變後的另一個開始，也是台灣平面繪畫的另一種度向。



圖 79：王德瑜〈No.1〉軟雕塑
1992 年



圖 80：劉世芬〈斯芬克斯的臨床路徑〉2005
年

第四章 膠彩畫與台灣當代藝術發展之關係

第一節 何謂當代藝術

本章節試圖探討何謂當代藝術、全球化議題及文本分析，作為膠彩畫與台灣當代藝術發展的關連性前題。

一、當代藝術的討論

本文主旨在於書寫台灣膠彩畫當代性風格，對於台灣當代藝術發展之脈絡需有足夠的認知，何謂當代藝術？而台灣的當代藝術又是甚麼？就西方國家觀點，當代藝術前身包含前衛藝術(avant-garde)、現代主義(modernism)，前衛藝術泛指第一次世界大戰後的藝術，它是一種對於西方中產階級藝術提出質疑的反藝術活動，贊同為生活而藝術的理念，反對為藝術而藝術，而現代主義由美國藝評家格林柏格(Clement Greenberg, 1909-1994)提出，強調藝術的純粹性，認為現代藝術是在除去傳統藝術上不純粹的藝術雜質。不過前衛藝術與現代藝術仍有所區別，而當代藝術應是繼承這兩類藝術精神而來並且展開。當代藝術從字面上是指稱「當時代的藝術」或「我們這個時代的藝術」，包含多種面向，若要將其定義，確實是有難度，但若就當代藝術發展現況而言，例如作品本身、藝術家、觀眾、策展人、展示空間等，使當代藝術呈現一種多元性，經由「介入」的手法與當代藝術對藝術定義的詢問及各種領域的互相穿越，於是不斷擴張了藝術的內涵，當「這是藝術嗎」的疑問興起，此時又將藝術的邊界往外推進或使新的藝創發生。

當代藝術不再只是談論美是甚麼，而是更貼近於群眾、生活空間的一種「狀態」，刺激著人的思考，在 1917 年，達達主義⁴¹ 杜象(Marcel Duchamp)(1887 ~ 1968) 利用「現成物」小便池發表作品《噴泉》之後，改變了人對於藝術創作的思考形式，作品回歸到一個根本的問題，就是「知識」與「意義」的產生，且更進一步關心這些知識與意義的「生產過程」，當代藝術成爲一種嘗試，而這種嘗試往往在創作過程中，作為創作者思考來源的參考，如同拼圖般，不斷嘗試後，獲得最

⁴¹ 一次大戰時期的屠殺令杜象至感絕望，他帶領志同道合的藝術家掀起一場抗議的運動，也就是所謂達達主義。「達」在法文中的意思是木馬或嬰兒「無意識的語言」，後者似乎更合乎這個運動的精神。人們常認為達達主義有虛無主義的色彩，而它本身的目標的確也在讓世人明白，所有的既定價值、道理或是美感標準，都已在第一次大戰的摧殘下，變得毫無意義。1916 年到 1922 年這段短暫的流行期間內，達達主義激烈的散播非理性與反藝術思想，杜象把簽名與標題置於瓶架或鏟雪機，小便池之類的物品上，然後當成藝術作品展出。達達主義並非全然持否定的態度，在它故意的反理性之後，有一種航向創造性心靈未知領域的解放意味。他強調機會是達達主義者唯一的信條，而想像則是唯一的真實。杜象選擇用現成物品，就是將它們的功能由實用轉向美感，並用這些作品證明藝術創作不一定依賴手的技巧。轉載於『視覺素養學習網』<http://vr.theatre.ntu.edu.tw/finart/painter-wt/duchamp/duchamp.htm>

終的結果，這與本論探討之當代膠彩畫家：李貞慧、王怡然、饒文貞的作品風格導向，有著相對應的開端。

二、全球化時代來臨

本文引用林宏璋⁴²所寫，《後當代藝術徵候：書寫於在地之上》一書中提到幾個面向，作為台灣當代藝術發展的議題，首先，是談到「藝術的在地性與當代性」，此一議題利用「全球化」的概念，講述「異質的同質性」，而非「異質性」，將以往殖民時期的文化對立狀態，轉變為大規模的政治、社會、媒體、生態、文化消費模式等，透過強權國家的操作，使受殖民國家從抗拒到融合，將強權國家的歷史文化置入，成為一種具「普遍性」的藝術語言，而當代藝術是將「全球化」作為一個理論的範疇，提供一個檢視與批判的框架，而非一種策略與政治手段的運用⁴³，例如「雙年展」的機制誕生，即為一種在全球化的文化邏輯同質性顯現，得以展現當代的文化與藝術動向，並伴隨著「策展」機制的產生，「策展人」的角色在藝術場域中扮演「觸媒」角色，藉由知識與資訊的傳播，藝術的資訊化對於在地文化的形成，更顯重要，單一的地理座標，例如東京、巴黎、柏林、威尼斯等大都會，在藝術場域代表強勢文化的優勢，強勢國家藝術史觀成為創作風格的共同語彙，而強勢國家的藝術史與經典作品作為全球化的語言表現，在此定義下，當代藝術家的活動不僅在國家境內發生，而是跨國性的連結。

在全球化的框架下，藝術的風格、技術、形式、概念等出現一種雜化的現象，其「文化雜化」(Cultural hybridity)現象是一種雙面性的存在，一方面其文化起源在雜化的過程中，其純粹性再也不是一個重要因素，雜化是全球化下，文化異、同出現的必然現象，此一概念套用在台灣當代藝術發展脈絡上，不謀而合，而台灣藝術發展或許就如同林宏璋所指出，是一種「文化雜化」的現象吧！特別一提，本土化過程在台灣扮演的角色，「本土化」一詞在筆者在訪談當代台灣膠彩畫藝術家時，似乎不太能接受本土一詞，本土化一詞在台灣政府政策導向，跟文化創意、在地性混淆，確實難以定義，卻又被廣泛使用，易淪為一種普及性概念，而無法突顯個人特質⁴⁴，正確的本土化意義，在台灣歷史的脈絡中，某種程度上

⁴² 林宏璋畢業於紐約大學 (New York University) 藝術人文博士 (Ph.D.in Arts and Humanities)，現為台北藝術大學美術系副教授，2010 年臺北雙年展之策展人。

⁴³ 林宏璋：《後當代藝術徵候：書寫於在地之上》(台北：典藏藝術家庭，2006 年)11 頁

⁴⁴ 當代文學工作者張大春在個人部落格中，用強列的字眼，批判當下文化創意產業如同國王的新衣，空泛虛幻，由一

是企圖擺脫七〇年代鄉土文學和藝術所強調的文化本質的觀點，找尋歷史及文化視點新的定位點。本土化在意義上往往點明了當代文化領域中模糊的疆界概念，而其所凸顯的在地文化是一個處於邊陲地帶文化，使用既是生存又是誘惑的策略，它的生存策略是為了本土化可以在國際化中突圍，而誘惑的策略是在於一個邊陲的文化必須表現一個文化他者的姿態。這種字面字義上的國際化及本土化和策略應用的侷限正是台灣文化場域中，無法累積在地文化資本的一種困境，從90年代初期的檳榔西施議題，到近期的電音三太子，這對台灣在地藝術創作來源有著省思空間，代表性的產物或許最為人所知，但背後所蘊含的符號意義，會將台灣到帶領至何種位置，似乎突顯出在地化的疑慮。

三、文本分析與藝術理論興起

再則當代藝術的另一個面向，是藝術作為「文本分析」對象的可能性。當代藝術已不再用作品的概念而是用文本的概念，作品一般被認為有整界線、自己可以站得起來，文本的概念就很不一樣，它的界線不明確，著重脈絡以及與其他文本之間的關係，並且會因此產生非常多元的意義⁴⁵。

這領域具代表性的論點，是佛洛伊德(Sigmund Freud, 1856-1939)所提出夢的解析、潛意識與創作中的關係，佛洛伊德的研究對於藝術理論發展有著重要的改變與影響：一是藝術工作者的精神狀態，二是作品與潛意識的關聯，強調心理作用如何呈現在藝術作品之內，佛洛伊德讓我們重新思考藝術的本質議題，同時說明比起一般普羅大眾而言，藝術工作者更容易將潛意識呈現於藝術品中，在佛洛伊德尚未出現時，文學與藝術評論會有一個固定的假設關聯，那就是創作者的精神狀態與作品內容呈現一種平行的思考，但當代藝術往往呈現作品與作者的關係是更為複雜並非唯一關聯，作品本身有著歷史性發展的累積，換言之，作者與其作品之間有著一個文化與歷史的指涉系統，並將個人作品放置在一個更大的社會、文化、經濟、政治、歷史脈絡的意義下討論，繼承佛洛伊德之後，為雅克·拉岡(Jacques Lacan 1901-1981)，最為人所知「鏡像理論」(the mirror stage)⁴⁶，探討

群沒有創作能力的人闖入出版、表演等傳統領域，虛構出文化創意產業一詞，他表示，一門學術必須在教育系統經過長時間的累積才足以形成，否則就會像老鼠會一樣，不瞭解的人被騙進來，然後就繼續騙人，發展出一套論述，非常離譜。轉載自 2010/11/17 中時電子報

⁴⁵ 徐蘊康撰稿，公共電視台編著：《以藝術之名-從現代到當代，探索台灣視覺藝術》(台北：博雅書屋，2009年)250頁。

⁴⁶ 起初把鏡子中的影像看作是一個現實的事物，繼而把它看作他人的影像，最後把它看作主體自己的影像，從而初步確認了自己身體的同一性與整體性，這就是「鏡像階段」中兒童對自我的辨認。

本我與他者間的關係，心理的願望成爲推動力，構成想像的完整性，提出「我思故我不在」的思考形式，意思是說，我這樣想，但那不一定是我，可能是一種假托或指射，藉由他者的論述，使作品的意義具體呈現，創作者與觀者之間得以聯繫，其後在論述王怡然之風格分析時，將藉由此觀點評論之。

綜觀上述論點，當代藝術不同於現代主義與前衛藝術的意識形態是透過創作來追問藝術是什麼，當代藝術則是在不否定任何藝術形式的前提下，進一步追問你想要什麼？以上無法含概台灣當代藝術全貌，但仍可窺見本論文所設定三位藝術家-李貞慧、王怡然、饒文貞的創作風格特質，建構出當代藝術語言符號，並非單純平面繪畫之展現，而是蘊含藝術家本身思維與特質。

第二節 台灣當代藝術發展與國家政策的關係

藝術家發展與國家政策有著密不可分的關係，政府對與藝文發展的投入，影響著國家文化政策的推動，本章節以國家文化藝術基金會及官辦美術館、展覽空間爲例，並結合膠彩畫案例，說明當代台灣藝術發展與國家政策間的關係。

一、國家文化藝術基金會的贊助

台灣文化政策決定機構爲行政院下的文化建設委員會(簡稱文建會)，文建會是中央政府主管文化藝術事務的主要部門，在全國性和地方性的文化發展工作上，文建會一直扮演著領導者與推動者的角色。在 1981 年成立初期的文建會主要工作在於提供藝文工作者和團體的補助與獎勵，包括國際的交流活動及以首都地區爲主的文化活動。爲了給予藝術創作者有相當的補助及展演舞台，供給藝術創作者資源，並得以延續創作能量，於是在 1996 年的 1 月，由行政院文化建設委員會依據「國家文化藝術基金會設置條例」捐助新台幣六十億元作爲其創立基金會的基本資金，並透過民間捐助來推動各項事務。國家文化藝術基金會主要的任務是贊助、獎勵及推動民間藝文工作者或團體，包含文學、美術、音樂、戲劇、舞蹈、文化資產、視聽藝術及文化環境與發展等，順應當代潮流，鼓勵創新、具突破性、實驗性與新觀念的各種藝文形式，例如本論文所討論的膠彩畫藝術家饒

文貞，在研究所時期 1999 年即獲得國家文化藝術基金會的創作補助，在獲補助一年的時間裡，以主題式創作作為一個計畫的議題，在結案時公開發表，使其創作得到足夠的支援及作品完整性的呈現，王怡然也分別在 1999 年獲得國藝會的創作補助及 2002 年的展覽補助，此外，東海大學所舉辦的膠彩夏令營在這十年當中，也得到國藝會四次的補助。

國家文化藝術基金會的設置，擺脫行政單位的主導及政治力的介入，成為財團法人的基金會運作模式，影響台灣當代藝文發展生態。

二、官辦美術館

空間展覽的提供，是推動美術創作的一個重要推手，早期的歷史博物館(簡稱史博館)成為台灣官辦展覽空間的開端，國家歷史博物館成立於 1955 年，當時是台灣最重要的藝文場所，在 1961 年以後設置國家畫廊，更成為全台最具權威的展覽處。推動現代藝術並非史博館的主要工作，但當時代台灣缺乏完善的展覽空間，於是史博館成為年輕人展示現代繪畫的理想殿堂。

史博館為中央所管轄，在 1983 年成立的台北市立美術館，應是將藝文發展從中央轉為地方的分水嶺。作為全國首善之區的台北市立美術館，可說是台灣第一個標舉現代美術的專業美術館，在強調前衛創新的抽象水墨展及新展望展的提出後，台北市立美術館成為台灣當代藝術家相互較勁的舞台，緊接著台中的省立美術館(現國立台灣美術館)及高雄市立美術館的成立，確立了北、中、南三館鼎立的局面，象徵美術館時代的來臨，而這三館均有膠彩畫作品之典藏及修復，例如國美關對於林之助的作品〈朝涼〉進行修復工作，而李貞慧、王怡然、饒文貞的作品也都進入當代藝術作品典藏行列⁴⁷。在 2000 年地方自治法修正後，各縣市文化局陸續成立，一方面標舉出建構地方文化特色的企圖心，另一方面在各項藝文事務上相互較勁，爭取認同。

除官辦美術館之外，各類競賽機制陸續誕生，例如台北市立美術館主辦的「台北獎」、高雄市立美術館主辦的「高雄獎」，即以當代藝術作為號召，打破媒材的限制，使當代藝術更趨多元性並得到展出的舞台，除台北獎及高雄獎外，也有台南縣政府的「南瀛獎」、台中市政府的「大墩獎」、台南市政府的「府城美展」等，

⁴⁷ 國立台灣美術館典藏作品分別為李貞慧〈仲夏午後〉1994、〈幻林夢影〉2002，王怡然〈鯨人淚〉2004、〈玄翼僧〉2006，饒文貞〈孕擺〉1999。

皆提供藝術創作者發聲的機會。而饒文貞的〈孕生圖〉獲得台北獎的鼓勵並得到台北市立美術館的典藏，是當時最年輕且第一位東方媒材的得獎者，極具意義。

三、替代空間

「替代空間」⁴⁸提供當代藝術一個另類思考的場域，擺脫官辦美術館的嚴肅性及畫廊以營利為目的主流藝術，使藝術家可以更加暢所欲言的將心之感觸表現出來，後段王怡然的評述中，將提到他在替代空間所產生的對話。

替代空間不同於政府管轄的閒置空間再利用，而是一個具高度自我意識的一個空間，在台中有幾個較具特色的替代空間可以說明，一是「107 畫廊」，另一個是「Z 書房」；當代藝術的特質是在於對各種生產機制與策展機制有著高度的自我意識，而邱勤榮所成立的「107 畫廊」，正符合這種理念，他向台灣藝術經濟模式持批判的態度，對於公部門的嚴格資源限制敬而遠之，也拒絕公部門的相關補助，他展現出對年輕藝術家創作生命的無條件支持，「107 畫廊」是一個極簡的場地，提供給小眾正式卻又單純的藝術展示空間，或是說它如同一個感覺與觀念交換的沙龍空間，或者像古老中國，某個愛好文藝的員外之家，提供具有逸趣的文人聚會場所。替代空間有著各種天馬行空的觀念與想法的交換，才是這個空間精神之所在，而「Z 書房」是座落在台中市忠信市場內，由連棟街屋的邊間改裝而成，黑、灰、白色基調構成，與遠眺的豪宅、國美館及綠園道形成強烈對比，如同在都市發展的軌跡中找到在地觀點。

王怡然曾在 2008 年於「107 畫廊」展出名為「肉身供養」個展，王怡然的作品搭上展場純白基調，使作品本身進入冥想的氛圍裡，這是筆者首次近距離接觸王怡然的作品，風格題材頗令人震撼，其中包含〈陽陽人〉等作品，是非常直接寫實的將「性」的姿態呈現。而「Z 書房」自 2009 年 5 月整修完工後，從初期的私人聚會場所轉變成藝術展覽空間，展出型態風格多元，王怡然即在 2010 年 1 月展出，名為「書房心事-王怡然個展」，整個展場的佈置規劃皆出自王怡然的想法，結合這個空間原有的氛圍，讓觀者如同身處在藝術家的私人空間裡，最能貼近創作者的想法，打破官辦空間既有的框架，而筆者訪談王怡然時，王怡然也點出台灣官辦空間的局限，他的部分作品很難在官辦空間或競賽中出現，不過

⁴⁸ 台灣由原本的替代空間變成主流藝術空間最顯著的例子即為「伊通公園」(itpark)，原本聚集許多不願意進入傳統美術館的藝術家，後來這群藝術家受到國際矚目，成為台灣當代藝術指標。

回應當代性的討論，或許當代性的意義，就是開創次文化的產生，以應付下一個時代的來臨，而這些非主流藝術作品，成為下一個世代的試金石。

第三節 當代藝術的趨勢-李貞慧、王怡然及饒文貞與當代藝術的關連

台灣當代藝術在影像、數位與科技盛行下，相對於舊有的、傳統的平面繪畫藝術，在當代要如何發展，成為一項課題，回到創作學習者的最初，進入學院教育的當下，都需要接受素描及繪畫技巧的基本訓練，但是怎樣的元素影響，讓她們選擇日後創作的媒材，繪畫因攝影的發明與現代藝術觀念的誕生而有所衝擊，最明顯的，就是將繪畫視為象徵舊有的傳統及藝術體制而被現代藝術家所排斥，進而使得前衛藝術運動與傳統產生斷裂，本論文以李貞慧、王怡然及饒文貞作為案例，申論傳統膠彩畫在當代藝術中的蛻變與結合，藝術的評價是強調「藝術的自主性」，亦即為「藝術的原創性」，藝術作為一種人的心靈活動與潛意識行為溝通與再現，德國哲學家海德格(Martin Heidegger)指出，繪畫可以深刻表現人的處境，藝術家透過創作，將真理或思維置入於作品中，使得天空不只是天空，物品不只是物品，而這三位藝術家的共通點即是，將膠彩畫視為一種全新的媒材運用，找到屬於在當代的位置，使傳統繪畫除去包袱，可以幻成為任何一個事物。

繪畫創作在台灣當前呈現兩種對比趨勢，首先在台灣重要的官方展覽，如台北雙年展，以影像與裝置藝術為主流，繪畫於台灣的藝術領域處於弱勢，從 1992 年開始的繪畫作品數量約佔百分之四十，1996 年台北市立美術館成立團隊進行策展，繪畫作品數量達到巔峰，然而在 1998 年邀請國際策展人後，繪畫作品數量便每況愈下，另外在官辦美展的過程中，也可以發現相關的現象，獲獎項目由全國、全省美展到近期台北美術獎也可以發現結構上的改變，可以從評審的結構窺之，在 2001 年至 2006 年的評審名單中，多半以藝術家、大學教授與藝評家為主，但到了 2007 年至今，評審名單以影像、裝置及觀念領域居多，較少為繪畫創作者或專研繪畫的評論者，由此相對得獎名單中呈現繪畫作品比例逐漸減少，使繪畫在具指標性意義的藝術競賽中處於弱勢。

綜合以上的背景，假設繪畫在當代藝術的評價中受挑戰，而膠彩畫身為平面

繪畫的範疇，在經歷正統國畫之爭後，使否又將面臨新的課題，而筆者認為李貞慧、王怡然及饒文貞的風格及其理念具當代性，所以本論文選擇以李貞慧、王怡然及饒文貞作為研究探討之對象，原因有四：

(一)風格題材

李貞慧從具象寫生的花鳥題材轉為以小看大的具象事物轉為抽象表達，王怡然則是具象女子描繪到男子裸體描繪，饒文貞對於線性題材的轉化，都使當代膠彩畫呈現新的結構概念，筆法雖是傳統的，概念也具東方固有的傳統性，但表現出的結果卻是令人驚喜的，這或許就是一種重新解構式的方法，打破既有的規則，將結構/解構/再結構，且三位皆將膠彩畫視為一種他們所喜愛的媒材創作方式，是最可以貼近他們心之所想的媒介工具。

(二)創作理念

李貞慧觀察身邊的週遭事物，王怡然展現主體與客體間的對應關係，饒文貞尋求安穩與騷動間的平衡點，都是從自身為起點的一種想像，並非孤芳自賞，而是用更開闊的胸襟去面對外界的質疑，當代藝術的特質便是不斷的發現疑問，想辦法去表達疑問並試圖尋求解決，當代藝術不是一種定論，是讓藝術作品可以呈現屬於「這個時代」的氛圍想像。值得一提的是，筆者訪談這三位藝術家時，皆表達膠彩畫過去所面臨的政治議題，並不會影響其當前創作的感受，他們非常清楚自己想表達的是什麼意涵。

(三)學習背景

李貞慧是東海大學美術系第一屆畢業學生，而王怡然則是她在東海擔任助教時的學生，兩者皆在日本完成碩士學位，饒文貞則是美術系學士及碩士畢業生，意味著台灣膠彩畫學院教育的完備，這與膠彩畫進入學院體制之前的私塾風格很不一樣，私塾傳授的方式往往造成風格與老師相近，且將係譜傳承視為學習背景的重要指標依據，而這三位的風格各自獨立，打破慣有的風土人情再現的膠彩畫題材，將膠彩畫創作帶入另一種思考空間裡，使膠彩畫具備當代藝術思維及話題性。

(四)非傳統競賽體制

這三位藝術家除了李貞慧獲得第 48、49 屆全省美展外，王怡然幾乎不參與官辦美展競賽，而饒文貞則積極參與非傳統性藝術競賽，筆者訪談王怡然時，他也提到，自己的作品可能不太適合參與官辦美展競賽，筆者認為這三位藝術家打

破既定的競賽遊戲規則，將膠彩畫的媒材運用可以獨立於這門類別，很符合當代藝術的多重想像及複合媒材形式，使平面繪畫不只是平面繪畫。

第五章 結論

本論文定名為《論 1985 年以後台灣膠彩畫之當代性》，在議題的聚焦上確實有難度，因為當代藝術是處於變動的狀態，故無法以單一的論點下結論，尤其是台灣膠彩畫所呈現的議題，包含政治、社會、文化、歷史等因素組成，是複雜且多元的，然可以從社會學、心理學等新的藝術觀點切入，這三位藝術家的探討，提供我們在論述台灣膠彩畫的當代性時，一個新的詮釋方式，當然，這三位藝術家的存在，並非台灣膠彩畫當代的全貌，不過，就其創作理念、技法展現、教育背景等論點下，象徵著台灣膠彩畫新時代的來臨。

分別總結論文所探討的三位藝術家：首先，李貞慧是台灣光復後，第一批接受膠彩畫學院教育的藝術家，她的作品，象徵著台灣膠彩畫在經歷正名過程後，新的題材誕生，其作品不同於以往熱帶島與風俗民情的描繪，李貞慧捨棄傳統線描方式，利用細膩的筆觸營造出對於生活週遭的觀察與感觸，用以小看大方式，呈現出在創作上的熱情態度，並積極投入膠彩畫教育的行列，傳遞更多膠彩畫的新技法予學生，在膠彩畫現代化過程中，接續林之助及詹前裕，扮演著的關鍵性角色。其次是王怡然，他與李貞慧的學習背景相似，在東海大學完成學士學位，前往日本筑波大學完成碩士學位，但兩者作品呈現迥然不同的風格，這與以往重視系譜傳承的台灣繪畫有明顯的蛻變，王怡然自成一格的畫風，是當代台灣膠彩畫中少見，打破傳統的觀看模式，以一種他者的姿態，使自己與被繪者及觀者間產生微妙變化，在精神分析的層面裡，王怡然找到自己的理念與態度。最後是饒文貞，她是第一位採用膠彩作為媒材而得到台北獎的藝術家，這意味著台灣膠彩畫的發展，進入多元複合媒材的時代，不再只是傳統平面繪畫的歸類，饒文貞的抽象構圖，使膠彩畫同時具有東西方特質，在當代全球化議題下，饒文貞的作品，呈現出台灣繪畫的邊緣性與可異性，且饒文貞是完整接受台灣膠彩畫學院學識及碩士教育的畢業學生，更象徵的台灣膠彩畫學院教育進入成熟的階段。

當代藝術進入什麼都可能發生的時代，不能以繪畫、雕刻……等傳統媒材的概念來分類，也無法以寫實、抽象、表現主義等美學風格來規範。我們正處於一個黃金年代，開始見證當代藝術的新可能，新的意義百花齊放，這是過去沒有的。台灣繪畫發展在日治時代以來，進入會場式藝術風格，直到省展結束，會場藝術風格逐漸淡化，東海大學將膠彩畫帶入學院體制後，以一種具包容性的價值理念

傳承膠彩畫技法，不同於私塾傳授的方式，李貞慧也提到她在東海授課的方式，盡量不幫學生改圖，而讓學生維持原有的表現方式，並鼓勵學生多方閱讀，儲存創作能量，創作不會憑空而來，需要生活經驗的累積，李貞慧、王怡然、饒文貞選擇膠彩畫作為創作的媒材，皆是因為喜愛此材料的表現方式，且不去刻意迎合當時代的繪畫競賽，所以他們的作品持續保持原汁原味，個人風格極其明顯。

台灣膠彩畫置於當前繪畫藝術發展的領域裡，普及性尚未如水墨、水彩、油畫等，多數民眾對於膠彩畫處於不甚了解的階段，畢竟膠彩畫的使用上並不是很容易著手，需要相當時間的練習與接觸，不過一旦接觸上，對於膠彩畫有產生迷戀，或許是材料上的特殊性，加上具實驗性的材料運用，將平面繪畫的表現上更具立體感及空間感，拼貼、暈染甚至於畫在不同的基底材上，都使膠彩畫呈現多元風貌，在新一輩的膠彩畫藝術家，如黃柏維、鍾舜文、黃郁雯(得到 2010 年高雄獎)、陳誼嘉、陳珮怡等，皆有傑出表現，筆者認為在李貞慧、王怡然及饒文貞之後，東海大學美術系的膠彩畫發展更趨茁壯，並使膠彩畫的風格更趨多元，或許會被質疑傳統及正當性，但這不也是文化價值的反轉現象，主流不會一直是主流，而次文化也會變成主流文化。

台灣膠彩畫在日治時代傳入，在光復後中斷，而又在 1985 年以後重新開始，日本在明治維新後日本畫的發展注入許多西方的元素，而當代又加入動漫精神，許多中生代膠彩畫畫家前往日本學習技法，回到台灣開創自己的風格，近幾年因為膠彩畫學院教育的建立及官辦美術比賽的肯定，讓膠彩畫確實又活絡起來，不過台灣的藝術發展確實不如日本、歐美等先進國家的重視，其實不只是膠彩畫，台灣各種媒材的藝術家都在其藝術創作上為經費作努力，或許膠彩畫的議題，是台灣藝文發展的一個縮影，大家都在找尋何者屬台灣的精神與特色，然本論文的宗旨，是期待當代膠彩畫可以脫離政治的悲情因素，走向純然的創作領域，而膠彩畫的特性，更可提供台灣平面繪畫在未來的發展，一個更多樣性的嘗試，如今越來越多的膠彩畫家投入書寫的行列，期待未來膠彩畫可以成為普及性的台灣繪畫。

參考文獻

(一)專書

- 王秀雄：《台灣美術發展史論》(台北：國立歷史博物館，1995年)。
- 王振寰·瞿海源主編：《社會學與台灣社會》(台北：巨流出版社，2003年)。
- 李欽賢：《台灣美術之旅》(台北：雄獅，2007年)。
- 李欽賢：《台灣美術閱覽》(台北：玉山社，1996年)。
- 林保堯：《百年台灣美術圖像》(台北：藝術家，2001年)。
- 林宏璋：《後當代藝術徵候：書寫於在地之上》(台北：典藏藝術家庭，2006年)。
- 吳密察策劃/石婉舜、柳書琴、許佩賢編：《帝國裡的「地方文化」-皇民化時期台灣文化狀況》(台北：播種者出版有限公司，2008年)。
- 施世昱：《台灣膠彩畫的風格研究與在地性反思》(台中：國立勤益科技大學，2010年)。
- 郭繼生：《藝術史與藝術批評的實踐》(台北：國立歷史博物館，2002年)。
- 高以璇主編：《林玉山-師法自然》(台北：國立歷史博物館，2003年)。
- 徐蘊康撰稿，公共電視台編著：《以藝術之名-從現代到當代，探索台灣視覺藝術》(台北：博雅書屋，2009年)
- 張晴文、蘇俞安編著：《弱繪畫》(台北：田園城市，2009年)。
- 黃冬富：《台灣全省美展國畫部門之研究》(高雄：復文圖書出版社，1988年)。
- 葉玉靜：《台灣美術中的台灣意識-前90年代「台灣美術」論戰選集》(台北：雄獅，1994年)。
- 廖新田：《台灣美術四論：蠻荒/文明·自然/文化·認同/差異·純粹/混雜》(台北：典藏藝術家庭，2008年)。
- 廖瑾瑗：《背離的視線：台灣美術史的展望》(台北：雄獅，2005年)。
- 廖瑾瑗：《台灣現代美術大系-抒情新象膠彩》(台北：文建會/藝術圖書，2004年)。

謝里法：《探索台灣美術的歷史視野》(台北：台北市立美術館，1997年)。

謝里法：《日據時代-台灣美術運動史》(台北：藝術家，1998年)。

謝東山：《台灣美術批評史》(台北：洪素文化，2005年)。

謝東山：《殖民與獨立之間-世紀末的台灣美術》(台北：台北市立美術館，1996年)。

蕭瓊瑞：《圖說台灣美術史》(台北：藝術家，2003年)。

蕭瓊瑞：《撞擊與生發：戰後台灣現代藝術的發展》(台中：國立台灣美術館，2005年)。

蕭瓊瑞：《島嶼色彩：台灣美術史論》(台北：東大，1997年)。

劉益昌、高業榮、傅朝卿、蕭瓊瑞：《台灣美術史綱》(台北：藝術家，2009年)。

Anthony Giddens 著/張家銘等譯：《社會學上、下》(台北：唐山出版社，1997年)。

David M.Fetterman 著/賴文福譯：《民族誌》(台北：弘智文化事業出版，2000年)。

Edward W.Said 著/薛綯譯：《世界文本批評者》(台北：國立編譯館與立緒文化合作發行，2009年)。

Floyd J.Fowler,Jr. & Thomas W.Mangione 著/黃朗文譯：《標準化調查訪問》(台北：弘智文化事業出版，1999年)。

Frantz Fanon 著/陳瑞樺譯：《黑皮膚白面具》(台北：心靈工坊，2005年)。

David W.Stewart & Prem N.Shamdasani 著/歐素汝譯：《焦點團體：理論與實務》(台北：弘智文化事業出版，2000年)。

Gerda Pagel 著/李朝暉譯：《拉康》(中國北京：中國人民出版社，2008年)。

Martin W.Bauer & George Gaskell 編撰/羅世宏·蔡欣怡·薛丹琦合譯：《質性資料分析-文本、影像與聲音》(台北：五南圖書出版，2008年)。

Ranjit Kumar 著/胡龍騰等譯：《研究方法-步驟化學習指南》(台北：學富文化事業，2000年)。

Robert K.Yin 著/尙榮安譯：《個案研究》(台北：弘智文化事業出版，2001 年)。

Slavoj Zizek 著/蔡淑惠譯：《傾斜觀看-在大眾文化中遇見拉康》(台北：國立編譯館，2008 年)。

Terry Eagleton 著/吳新發譯：《文學理論導讀》(台北：書林出版，1993 年)。

Terry Eagleton 著/李尚遠譯：《理論之後》(台北：城邦文化事業，2005 年)。

(二)論文

期刊論文：

《台灣美術》30、43、67、69 期(台中：國立台灣美術館)。

龔卓軍、蔣伯欣、孫松榮、林暉鈞主編《藝術觀點》43 期(台南：國立台南藝術大學，2010 年)。

論文集論文：

李進發等撰稿：《美麗新世界-台灣膠彩畫的歷史與時代意義》(台中：國立台灣美術館，2008 年)。

林柏欣等編：《戰後台灣美術中的東方優越論》(台南：國立台南藝術學院藝術史與藝術評論研究所，1999 年)。

施梅珠主編：《何謂台灣？近代台灣美術與文化認同論文集》(台北：行政院文化建設委員會，1997 年)。

陳芳明等編：《謝里法與書寫台灣美術研討會》(台中：台灣美術館，2008 年)。

陳玉燕主編：《台灣美術本土化批評意識》(台南：國立成功大學藝術研究所，2000 年)。

詹前裕主編：《林之助繪畫藝術之研究研究報告展覽專輯彙編》(台中：台灣省立美術館，1997 年)。

廖新田等編：《區域與時代風格的激盪》(台中：台灣美術館，2007 年)。

廖瑾瑗：〈林之助與台灣膠彩畫〉，《承先啓後-台灣膠彩畫的過去現在未來》(台中：國立勤益科技大學，2009年)

薛燕玲主編：《變異的摩登-從地域觀點呈現殖民的現代性》(台中：國立台灣美術館，2005年)。

薛燕玲主編：《日治時期台灣美術的「地域色彩」展論文集》(台中：台灣美術館，2007年)。

蔡昭儀主編：《巨視、微觀、多重鏡反：解嚴後台灣當代藝術的思辯與實踐》(台中：台灣美術館，2006年)。

蔡昭儀/何宗游主編：《台灣藝術國際研討會文集》(台中：台灣美術館，2005年)。

《膠彩畫之淵源、傳承及其影響學術研討會論文專輯暨研討紀錄》(台中：台灣省立美術館，1995年)。

學位論文：

張玉玫：《臍帶期待-生命中隱密的奇異空間》(新竹市國立新竹教育大學美術教育研究所碩士論文，2006年)。

饒文貞：《孕生圖-饒文貞膠彩畫創作之內涵》(台中市私立東海大學美術系碩士論文，2000年)。

劉方瑀：《被選擇的台灣-日治時期台灣形象建構》(台南市國立成功大學歷史學系碩士論文，2005年)。

(三) 畫冊

李貞慧：《思考的進行式-李貞慧膠彩作品集》(台中：台中市文化局，2005年)。

李貞慧：《天地優遊-李貞慧膠彩創作展》(台中：靜宜大學藝術中心，2006年)。

饒文貞：《饒文貞創作集》(台中：財團法人紀慧能藝術文化基金會，1999年)。

詹前裕、紀嘉華：《2004 膠彩夏令營師生創作展》(台中：財團法人紀慧能藝術

文化基金會，2004 年)。

詹前裕：《傳承與開創-詹前裕膠彩畫展》(台中：台灣美術館，2009 年)。

詹前裕、張小鷺：《海峽兩岸膠彩·岩彩畫展》(台中：東海大學創意設計暨藝術學院，2009 年)。

詹前裕：《膠彩、重彩、岩彩-兩岸現代繪畫的另一個向度》(台中：東海大學，2007 年)。

詹前裕：《東海大學美術系膠彩畫教育十年展》(台中：東海大學，1995 年)。

《東海大學膠彩師生聯展》(台中：東海大學，2008 年)。

《膠流、膠彩新風貌展》(台中：靜宜大學藝術中心，2001 年)。

《來自東海的消息》(台中：東海大學，2005 年)。

《台灣膠彩畫菁英創作展》(台中：靜宜大學藝術中心，2004 年)。

《台中膠彩畫源流展》(台中：台中市文化中心，1999 年)。

《東風以來-藝術人文精神的建構》(台中：東海大學，2009)。

《一花五葉-東海大學美術系膠彩教師聯展》(台中：東海大學，2007)。

《交會-東海大學美術系膠彩教師聯展》(台中：東海大學，2008)。

《足立美術館名品選》(日本：財團法人足立美術館，2007)。

《山本太郎-画物見遊山》(日本：青幻社，2009)。

《東山魁夷》(日本：日本經濟新聞社，2006 二刷)。

《松井冬子》(日本：河出書房新社，2008)。

(四)引用網站

〈中央研究院台灣史研究所〉，取自<http://140.109.185.220/index.php>。引用日期 2009/10

〈台北市立美術館〉，取自<http://www.tfam.museum/>。引用日期 2009/10

〈台北市膠彩畫綠水畫會〉，<http://tpgw.org/main.htm>。引用日期 2009/10

〈台灣省膠彩畫協會〉，<http://www.lfps.tcc.edu.tw/gluepainting/Chapter4.htm>。引用日期 2009/10

〈台灣美術展覽資料庫〉，<http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/index.htm>。引用日期 2009/10

彰化教育大學，〈台灣藝術教育史〉，http://artgrad.ncue.edu.tw/ae_web/index.htm。引用日期 2009/10

〈全省美展一甲子-數位美術館〉，<http://www.tpg.gov.tw/dcea/arts/index.htm>。引用日期 2009/10

〈高雄市立美術館〉，<http://www.kmfa.gov.tw/desktop.aspx>。引用日期 2009/10

〈國立台灣美術館〉，<http://www.tmoa.gov.tw/home.php>。引用日期 2009/10

