

## 2009 兩岸重彩畫學術研討會紀錄 (摘錄)

2009.12.24 (四)

第一場 發表人：劉玲利、李錫佳

主持人：羅振賢

特約討論人：杭春曉

特約討論人—杭春曉：

劉耕谷先生所走過的路，假使說我們也曾經走過類似的路，劉先生他所試圖探索或者想要突破的東西，也必然是我們今天仍然要面對的問題。我在文章的閱讀過程中曾經有一個問題想回問劉玲利教授，從創作裡面，我非常感興趣劉先生的三個階段，初期寫實階段，以及在中間階段因為壁畫創作乃至於吸收一些立體主義等一些形式探索的現代性的發展，再到晚年對於光的訴求，因為我注意到文章中劉教授提到他與傅科思想的關聯性；但在文章最後展開的過程中我一直沒有得到答案，因為我之前沒有看到彩色的圖版原作，但就剛剛看到的圖片的展示後，我個人可能覺得他晚年對光的呈現，已經有一種反自然主義，比如說對本土的從新認知，對既有的思想或原來所認定的學術方式或者是鑑定方式。我想請教劉教授特別針對這個問題再稍微說明一下，就是劉耕谷先生他由一個中國形式入手，再吸收一定的西方現代性之後，他回溯到一個光，而我們知道光在中國畫中是不存在的，光作為一個元素或是一個表現方式，在中國畫的學理當中是並不存在的，那麼他在晚年時期為何對光產生興趣，而且他對光的這種訴求與你在文章中所提到傅科思想是否有關連？

### Q&A

A1 (劉玲利)

劉耕谷先生在信主之後他所見到的這個光，是超乎東方，超乎西方，超乎各種學術的脈絡，也就是說當你面對耶穌，面對這個光的時候呢！其人文的思維是與之前所有的人認知是完全不一樣的，這是屬於宗教的問題，因為像我們信主是非常神奇的，在同一天我爸爸我媽媽跟我還有我先生我們四個人都是同一天信

主，那這是發生一個非常大的神蹟，也就是說同一天我們都看到了耶穌，那在同一天我們感受到那個光，那在座如果有基督徒的話應該可以了解我這樣的感受，很多人因為沒有信主所以他也沒辦法有這樣的感受，當您感受到宗教裡頭這個光的時候，你會知道耶穌是真實的，這個光是真實的，但是這個光是超乎美術的，超乎各種人文的精神，所有的人文精神不管是東方學理或是西方學理都是我們人去思維出來的，但是宗教這個光是無法去領悟，所以在晚年他提出來這樣的光的表現，其實要將這樣非常玄的光用畫作表現出來其實也是滿困難的，所以我們可以看到他晚年這種光的呈現，他的光是思維型的表現，不是型式的，不是物質的。所以在之前他比較大變化之前的時期，和現在這張吾土笙歌也是有很多的光，但是在這個人跟光整個的人文精神整個的表現，這個光是實在的，你眼睛看得到的，然後也可以看到好像是舞台閃爍的光，他不是屬於精神內涵的。我先生應該可以再做好解釋，因為對我先生來講，我父親的美學思維他是有非常的深入的了解，因為他平常花比我更多時間和我父親在談論有關美學方面的思想。

## A2（李錫佳）

劉耕谷先生的膠彩創作在我看起來他是非常重視創造，我們今天討論的主題可以把它拉到一個點上面，就是藝術創作這一塊，但剛剛杭教授提到傅科的理論，傅科論理對於九零年代的藝術創造其實我把它解讀成有一點後現代了，那去中心化之後，追求個體化原則，在那個意涵上面事實上它對於創造性的啓示，對後多當代的藝術家都有很大的衝擊，那劉耕谷先生他的作品裡面，非常強調是一種個人性、時代性和創造性，在這三個架構裡面，他的藝術突顯在這個位置，藝術的創造非常困難，怎麼樣把自己納到時空的序列裡面去跟傳統接軌，跟你的地域和民族性做結合之後再出發，我覺得是劉耕谷藝術的目標，那從作品上面我們也看得到，他努力成果的展現，但剛杭教授提到光的概念，在中國思想裡面比較少。莊子裡面提到逍遙遊的境界，是劉教授他生命晚期中期在追求的目標，是在他認識耶穌之前，他甚至向我們說，當他生命有一天結束可以像逍遙遊一樣很自在的融到大自然理序的裡面去，但劉耕谷的光在晚期是一種行而上的光，這種行而上的光已經打破了傳統中國畫面所謂的計白當黑、虛實為美這種光的概念，我覺得有很大的不同，那劉耕谷的作品裡面有很多部份他是用意象式的美學來做嚐

試，意象式的美學在我們中國傳統接軌裡面，我們透過莊子的論著，莊子在內七篇的論著裡面，事實上非常大量的在詮釋意象，我甚至可以說莊子的理論是全世界最豐富意象美學的論著，所以我跟我岳父在討論的時候，常常在裡面找到很多意象，甚至後來在談王陽明的傳習錄，這些部份是受到很大的影響，我們在中國的文化裡面找到很大創作的源頭，當然最重要創作要成就自己是非常非常的困難，我相信各位與會的來賓大家對藝術都相當的熱愛，中國的藝術怎樣走出自己的面貌，怎麼樣在當代的藝術裡面佔據一個位置，我覺得劉耕谷的藝術提供很好的參照。

### Q1（阮常耀 台灣藝術大學書畫藝術學系副教授）

剛才杭教授他提到中國繪畫裡面沒有光的存在，我不是很同意，那還有論文發表人劉教授以及李教授，這個答覆的非常好，我把它簡化來說，就是說光可以從形式上的認識，或者是從精神方面來認識，但他應該是從生命的角度來認識，如果是這樣我們會比較清楚，那我覺得劉教授對她父親的體驗很深，我覺得是很肯定的。

### A3（杭春曉）

剛阮教授也提到一個光的問題，我做一個簡短的回應吧！當我們說一個問題是不是在中國畫中有的時候，我們不能拿一些簡單的文獻來應對或是來比證，而且文獻的流傳過程中的解讀方式和理解方式也會帶來很大的差異性，當然，如果放寬去看，如果這世界上沒有光，一切物象都不可能呈現空間，呈現形態，從這個角度來說，從阿爾塔米拉的洞窟乃自於中國的岩畫上面，都有這種對光的吸收，沒有光我們哪裡來的輪廓線？沒有光我們哪有一切的形的轉折變異轉換，那麼藉此而言，在中國文獻中出現一些對光的理解以及對繪畫做一個基礎的判斷認知，我們覺得這是很恰當合乎邏輯的基礎，但我們說光的時候請注意語句（境）的方式及概念的界定的使用，我們說光實際上是光介入塑形，光介入到一種塑形的時候，中國畫就是不強調，那麼剛我說的一句話，中國畫中沒有光實際上是指這樣一個塑形的界定的光，而不是指沒有光元素，如果沒有光元素，我們沒有眼睛來看世界的時候，那麼何以爲畫何以爲作？那麼所以我想在這個問題上

對我剛才的講話作一個小小的註腳，也藉此再談一個問題，就是當我們在做美術史研究的時候，繪畫史研究的時候，文獻是一個非常重要的腳註，文獻是一個非常重要展開的方式，但是繪畫一切都要回到一個繪畫的感觀本體，那麼脫離感觀本體而對文獻的使用是需要謹慎的，就此也是我問劉、李二位教授的一個重要的原因，當我們說它是一個傳科的思想的影響的時候，到底在繪畫的感觀使用上到底有怎樣的呈現，這種感觀呈現在他的三個階段的發展與轉變流變過程中，他的思想與感觀的密切度在哪裡？如果我們在感觀層面上解釋不了這個密切度，我們做不出一個形而上的判斷的時候，我覺得我個人認為是需要謹慎和小心的一個事情，那麼就此我也保持一種學習的方式，我很想知道，我對劉耕谷先生實在不太了解，而且他的原作我沒見過，所以我提出那樣的一個問題，並且在講話過程中，有一點點的疏忽，就是沒有對我說「中國畫沒有光」這個問題，做一個形式或者邏輯概念上的界定，就此補充，謝謝阮先生給我一個這樣的機會，謝謝。

#### Q2（賴添雲 台北市膠彩畫綠水畫會理事長）

劉耕谷作品對光的創作，實應解釋為對能量，對所有物質存在生命或說是精神的描述及創作，而非我們眼力所能見之光而已。

#### A4（李錫佳）

我看劉耕谷的畫作，他的作品裡面真正是有這個意義，他在很多細密的點裡面，有一點接近像西方秀拉他們在使用新印象派的機械性的色點，他有很多細密的點成就了豐富的畫面，裡面那一種光線的變化，的確有某種能量在，我常常在現場看畫作，非常的感動，因為他的畫作很大，很大但又充滿了很多那些細密的碎點，那一種做工和那一種在畫面的經營常常是我覺得很特別，阮教授應該有機會來看看原作，會相當感動。

---

第二場 發表人：蔣采蘋

主持人：黃永川

特約討論人：袁金塔

### 特約討論人—袁金塔

我覺得蔣老師的論文我認為有四個優點，一個問題提出。第一個我覺得她的論文題目寫得很棒，因為在今天大家高唱全球化、在地化，東、西兩大文化體系各有特色，很遺憾的是近百年來西方主導了文化霸權，讓東方透不過氣，難得近幾年來，東方經濟環境的改善始文化提昇，因此很好的機會讓自己好好反省，做為東方的精神代表，我們應該怎麼去對待它掌握它的定位，所以在這個角度之下，這篇文章就顯得很有意義，因為在東、西全球化間怎麼去找出平衡點，每個國家都在找定位，蔣老師的文章恰好談到作為一個中國，他對於自己文化的根，自己祖國的東西這麼的深愛，這麼去挖掘，而且一輩子奉獻將近五十年，真的令人感動，所以就文章的角度來看，寫的蠻好的，就是有一個這麼大的環境的條件。第二個優點，她很難能可貴的提出她新的看法，我覺得一篇論文讓人著迷、震撼，它必須要有它的觀點和論述，她的這篇文章很難得的提出新的論述，大家曉得文人畫在中國很強，在台灣的教育裡面，很容易把文人畫引導進一個主流，文人畫的品評標準就用謝赫來作一個不論是創作或者是鑑賞很重要的標準，但是根據蔣老師的文章我發現她很難能的去挖到這個根，其實文人畫是偷了重彩畫的一個寶，其實謝赫講的是人物畫的六法，在魏晉南北朝之前的山水畫並不是很強，主要是這個六法談的是人物畫的鑑賞和創作的標準，那蔣老師很難能的挖到這是個以重彩畫的觀念來作一個開拓和源頭，我覺得發現很不容易，那我覺得讀這篇文章好像耳目一新，她有提出新的看法，總認為謝赫六法是講文人畫，其實不然，謝赫六法應該更溯源頭它應該是跟重彩密不可分，所以她這個發現我覺得非常的可貴。第三個優點，我覺得她的研究方法蠻好的，用中、西比較，用古今中外來比較，用綜合分析的方法來比較，她談到日本的東山魁夷，西方的波提切利，也談到西方的美學上的構圖學、色彩學，也就是說她的文章的走法能很開闊的展開，讓讀者在她的不同角度的切入後有更多的發現和比較的特色。第四個優點，從她的文章，我發現蔣老師有深厚的自我期許，算是有深厚的歷史使命感，她的文章不斷的講到她一路走來的心路歷程。另外我提一個比較主觀的看法和大家分享討論，讀美術的人都知道謝赫六法，甚至朗朗上口，但我們是必要更進一步或更積極的對待它，除了對它文獻的爬書，對它過去脈絡的挖掘，還有新的詮釋以外，我們是不是用比較批判的眼光，用自己的出發點，尤其是在時代的點上來看它，到底謝赫六法有沒有可以在思考的部份加入新的論述，謝謝。

## Q&A

### Q1 (邱惠玉 台北市膠彩畫綠水畫會會員)

我對於蔣教授的論文裡提到，台灣的膠彩畫就是中國的重彩畫有點意見，台灣的膠彩畫雖然是源於中國的重彩畫，但是已經發揚光大了，我們從第一場劉耕谷老師的畫作就可以得到見證，那我倒是比較覺得比較符合高永隆教授所提出的名稱「現代重彩畫」，謝謝。

### A1 (蔣采蘋)

這個名稱的問題其實很次要，至於材料的問題我倒覺得重要，就古代來講的話，最好的石青是從西域傳過來的，當時也是進口的，另外到明朝的時候有西洋紅傳進來，當時齊白石用，吳昌碩更用，畫櫻桃荔枝等等都在用，所以重要的是，我覺得做一個畫家名稱不是太重要，其實以國家命名，日本畫、中國畫、韓國畫，也不是世界上公認的稱呼，主要是你自己畫什麼畫，是不是？我們現在中國也有油畫等等很多，就礦石顏料畫的岩彩畫，台灣的叫膠彩，還有剛提倡的重彩，為什麼叫重彩？就是說大家不要忘了本，不要忘了我們的祖宗，不只是顏料的方面不要忘了我們的祖宗，我們重要的是在精神上，我們的文化傳承上、心靈上，這個部份不要忘記就可以了，叫什麼都沒關係。

.....  
第三場 發 表 人：高永隆

主 持 人：黃永川

特約討論人：張 見

### 特約討論人—張見

高永隆教授主要是談的重彩、岩彩、膠彩，不管我們對它的稱謂如何，他是談到它的發展歷程，詳細的闡明繪畫材料的特性和製造方法與使用方法，詳盡的敘述了台灣與大陸近年的重彩畫材料的發展，其中有適當的提出了重彩畫與工筆重彩畫在用「線」上，特別是礦物顏料使用上的不同，以及在岩彩畫的理論和材料方面當代的產生，結論也很有意思，其中最給我有感觸的一句是「重彩畫的復

興實質上是中國繪畫在色彩上的復興」。這篇論文邏輯很清晰，論據相當充分，是關於現代重彩畫材料學的一篇精彩論文。我本人是一個畫家，我在看高教授這篇文章是用畫家的視野去看的，並且也引發一些畫家關於這篇文章的聯想，特別我感興趣的是文章強調的「重彩畫不拘泥於工筆重彩畫的勾勒渲染技法以吸收了中國畫的墨骨寫意的的方法」，那實際上我們在大陸對於傳統的繼承和創新，在各種各樣的場合一直會糾結於一種矛盾當中，這種矛盾是什麼呢？實際上歸納起來是一種文化抱負和文化包袱的矛盾，這兩個讀音上差不多但實際上是體現了一種我們對文化傳承以及創新之間的矛盾，應用於我們現在講的「線」上面，很突出的就是一點，那麼「線」其實就是作為繪畫手段最初產生的，那麼隨著它的成立成熟到多樣，進而最後變成一種目的，上升為品格、修養、功力等下去判斷，形成中國畫對線的獨特認識與昇華，最後達到目的和手段能夠統一，但是我們後人學習古人多把線簡單的看成目的，什麼意思呢？就具體來說，工筆畫的用線當中，最起碼在大陸有這樣的感覺，工筆畫它的用線有一種模式化的傾向，這種模式化的傾向帶來了什麼問題呢？它失去了線做為手段而產生的最初鮮活的生命力，當然我們想清楚這個問題，畢竟是先有手段再有目的，也就是說先有一而再有二的事情，什麼樣的線才會產生的什麼樣的畫面效果，比如說顧愷之的洛神賦圖，宋人的百花圖卷等，什麼樣的線決定了什麼樣的畫面氣質和效果。我們總是把線神化了，把它高度拔得超過實際應用的範圍，這樣去討論一種線是沒有價值的，那麼我也相當同意高教授的觀點，因為在重彩畫的發展當中，它確實因為考慮到顏色的關係，它對線的本身有一定程度的改造。

我們不能用簡單的材料來區分藝術的表現種類，這和今天黃光男校長重點強調的重彩畫的民族性特徵，他說要強調的重彩畫的民族性特徵，我做為一個畫家，我在這想請教高永隆教授，做為台灣畫家，在用這種材料來進行創作的時候，是否或者如何考慮中國傳統這種畫種，這種文化之間的關係？也就是說我們講的台灣人講的在地畫，或者是我們大陸講的本土畫的一個概念，謝謝。

## Q&A

### A1（高永隆）

我覺得這個問題分成兩個點，我覺得台灣本身這個海島，有著海島型文化的特徵，就是一個勇於吸收，勇於創新但是也勇於拋棄，所以它是一個不斷更生的過程，那選擇這樣的 POINT 來講，第一個在中國的歷史上來講，曾經有這種畫存在過，當然經過一個所謂正統畫廣闊之後，膠彩畫是沒落了，那最近開始流行，也不見得是一種流行，而是一種繪畫風格上的需求，或者是創作的的需求，那我總認為顏料本身是一個工具性的顏料，沒有什麼顏料是特別好的，礦物顏料也有它本身非常大的缺點所在。第二個，在台灣來講，礦物顏料是很難獲得的，所以這個顏料的屬性是脫離台灣這個本島地區的，它不適合在這個地方發展的，或許它不是本地地區，它是外來的，但是我們透過外來的材料工具，然後用一個台灣人的感覺，或是一個台灣人的藝術精神來表現自己的感覺，我認為它是代表台灣藝術文化或是藝術創作的部份。那我非常不喜歡用材料來區別一個到底這個東西有沒有本土性，或者是外來性，我認為材料是死的，創作的本身才是所謂的精神主體性，如果去掌握這個主體性來講，我想是因人而異的。礦物顏料有它的價值所在，但是它也有非常弱的地方，有非常多的弱點，也不是非常好的顏料，只是說今天藝術是種多元的選擇，我們今天透過這樣的媒材來表現一種台灣的風光，或是台灣人對藝術的一種感覺，它本身對於台灣的藝術曾留下了一個資產，那有人一直問我說，膠彩畫到底是不是一種台灣的本土繪畫？因為它的外來性太強了，那我覺得這個問題還需要由藝術史的研究學者來慢慢去辨別它，那其實當很多人問我這個問題的時候，那我也要問，油畫是不是台灣的本土性繪畫？因為它也是外來的，當然不能因為來的人或地區的不同或者是來的時間的長短來懷疑它的本土性到底在不在，那我覺得說我們把藝術放至一個比較宏偉的眼光來看，其實也沒有叫什麼本土性，也沒有什麼叫世界性，其實兩個是共通的，重點是如何你運用這個材料後表現出你個人的感覺，表現出特殊風格，程序水準比較好的作品，那才是我們討論最終的重點在這個地方，而不是加上個本土化或是個政治口號或者是民族口號來區別它的優劣，以上這是我的看法，謝謝。

.....  
**第四場 發表人：葉健**

**主持人：蔣采蘋**

**特約討論人：林進忠**



### 特約討論人—林進忠

因為葉教授是一個創作者，所以他在做學術研究的時候特別有感觸，我們閱讀起來也特別有同感，首先他第一個在觀念上，他用開放包容的視野觀察所謂當代重彩畫的筆墨語言的這個部份，在第二大項他談到表現上的區別，偶然性跟自然性，但是他是從傳統裡面去探尋再造新的一個情形，也就是對於中國繪畫裡面常常虛實相關的這一個部份，對於工筆重彩跟水墨寫意，一個是「錯彩鏤金」一個是「出水芙蓉」，這樣的不同的韻味，如何結合而如何傳承，那這個部份他提了一個重要的觀點，怎麼樣的有效利用底色的觀念來拓展重彩畫，他認為大概重彩畫所無法，也未必的一個現實問題，同時他也舉了很多的例子，繪畫的作品讓我們了解豐富的底色確實是可以給畫面的製作帶來一些微妙的變化，那麼也可以使畫面的可讀性、繪畫性還有藝術性大為的增加，那這個部份應該是說，好的底色運用可以將畫面中的線條、色彩還有它所得到的造形融為一體，利用這樣的廣泛領域的點、線、面、色彩把繪畫的語言重新來組合，把所謂書寫性的部份、把精工細寫的製作性的部份把它完美來結合，做為現代重彩繪畫所要發展的，因為，另外一個部份就會變成在運用色彩的時候，把肌理的製作也是視為傳統水墨的一個用筆所必須考慮的融合發展的方向。那麼第三點他談到所謂的在神韻上的一個看法，也就是似與不似的一個大方向，那麼他也談到一個重彩繪畫在創作的過程裡面有一種不確定性，或者說是一種偶然性，但是也因為這樣的一個不確定性與偶然性，會在繪畫過程裡面帶來一種意外的驚喜，在製作的過程裡面，也可能會有更生動的靈性，所以他談到的如何將色跟墨不同的風貌呈現，將作品呈現不同於以往的傳統氛圍，而另外又能夠和諧一致的韻味和情趣，然後在流動或者是在混融中把水墨那樣的空靈相助重新回歸自然色彩這樣的語言應用裡面，那我想我們知道，也許如果只是把工筆或是重彩當作只是一個精細的描寫，那就會比較不了解或者是說不擅長運用它所謂的筆墨的表現性，但是如果說純粹著重於水墨的時候，又失掉了一個色彩變化的戰場，那麼他覺得在這一個部份，應該可以繼續融合而發展的，雖然每一種繪畫都有它的侷限性，但是也許那樣的侷限性剛好可以帶給本身的畫家利用在一個那樣的侷限性而產生創造性的才華，怎麼樣的突破利用這樣的兩個的極限點達到高峰，所以在似與不似之間，從傳統的繪畫觀裡面，他認為這是一個很重要的方向跟看法。那麼他一直特別的介紹當代重彩畫很多的作品，是很成功的把材質的美感和畫面的肌理連繫在一起，那樣聯合在一

起運用的時候，就又達到了傳神又妙，也就是又能夠把所謂的「錯彩鏤金」的一個畫面跟張顯出傳統水墨傾向的「芙蓉出水」般的氣韻生動的意象空間，那我想這個部份是他第三部份所談到的問題。第四部份，對於所謂的和諧統一，所謂的純粹和調和，這個部份他也提出他的看法，如果能夠利用色彩本身的質地來形成另外一個空間呈現一種和諧統一，但是這個統一並不是通過顏色調和而形成，而是用他所介紹的色彩的質地來形成，那這個部份是比較不容易理解的，因此他也在論文裡面，他也特別爲了這個特殊的色彩質地再加以說明，那當然這個部份我們一般來講對這個名詞這樣的稱法是覺得比較陌生的，等一下有機會說不定他還會再跟我們介紹，他特別談到的一個部份就是說，天然礦物的晶體顏料之美還有植物的色、墨，如果是用「重色法」的方式所形成的特殊色彩的「質地」，會豐富所有的自然的美感和它的審美價值，那麼他覺得我們要研究的過程裡面當然要有宋代以前的設色方法來作參考，同時他也談到一個很重要的一點就是說，真正重彩畫的復興，不應該只是侷限在材料，它關鍵在於是不是實踐了中國式的表達的方式，那麼重彩畫在製作的過程中，傳達出一種超越材料的，而能夠達到精神性的所謂的觀念性、所謂的氣韻性的一種心性還靈性，那這樣就能夠跟文人筆墨的部份再結合，把重彩的繪畫也能夠達到一個心性的流露，對總總的繪畫語言，進行選擇或者是再開展，他覺得這個部份就是在新舊的語言結構轉換過程中，怎麼樣展現它的當代性，那應該是他這篇論文在探討一個過程，那麼他在整個部份給我們一個廣度的介紹，我想這個部份是我們所能夠領受而且佩服的一個地方，那我的心得大概到這裡。

## Q&A

Q1 (林煒棟 台灣藝術大學書畫藝術學系進修學士班學生)

當代重彩畫的定義是什麼？

A1 (葉健)

我們現在所出現的名詞很多，有膠彩、工筆、工筆重彩、重彩，我想第三場的高永隆老師可能說得很好，他把它定作現代重彩，而我認爲所謂當代重彩，它只是對一個傳統中國繪畫方式，當代人的重新釋義，這是我做爲一個創作

者來說，我是這樣來理解的。它這裡面之所以叫做當代重彩，因為它還有對傳統的迷戀、眷戀和一種懷念在裡面，把自己悠久的歷史好的東西把它再重新展現出來，但是這種展現並不是原封不動的來運用它，而是把你現在面臨當今社會或者你現在的精神狀態、心靈狀態，很想表達的某種東西，通過這種方式展現出來而已，就是這個意思，不知道是否回答了您的問題。

**Q2**（賴添雲 台北市膠彩畫綠水畫會理事長）

重彩畫名稱的迷思。曾有香港拍賣會創高價之作品亦名重彩畫，但其顏料卻是油畫，其理論傳承在敦煌壁畫之思想，重彩所代表的意涵如何區分？

**A2**（葉健）

我想在回答這個問題之前我再闡明一個觀點，重彩畫也好或者是各種顏色定位也好，首先做一個畫家，可能不必太親自或者是對自己的經歷太去區別這個概念，這是我自己的見解，當然我對於您提出的問題，我是這樣理解的，一開始用油畫來繪製的叫做重彩畫，我覺得它可能是從用色濃重的感覺，它來說是重彩，是一種顏色很濃重的繪畫叫重彩，而剛蔣采蘋先生所說的重彩是出於顏料，礦物顏料為主來提出的重彩畫，當然這個角度不同，但我相信這兩種表現方式的最終的目的是一樣的，都是將表達畫家自己內心世界想展露給世人的這種面貌，謝謝。

.....  
**第五場 發 表 人：張貞雯**

**主 持 人：蔣采蘋**

**特約討論人：韓學中**

**特約討論人一韓學中**

張助理教授貞雯女士的發言，前天發了以後就看了一下，昨天晚上還一直在看，覺得他那個標題特別吸引，我也覺得特別感興趣，因為我做一個畫畫的人來說，我只是在畫上知道日本的繪畫，日本繪畫裡面的審美，畫家是怎麼想的，從

70、80年代接觸日本畫，首先是東山魁夷先生，用畫人物畫的就接觸了伊東深  
水。我做一個美術工作者，坐在台上就是評頭論足的說一些理論方面的問題，真  
是有點誠惶誠恐，不足的地方請大家多多批評指教。我覺得張女士這個對我來說  
真的是一次的學習她的論文，就是她講到「混沌中的綺羅星」也就是用日本當代  
的.....就像是大陸70年代、80年代一些新生代的畫家的論述，我確實躺下來的時  
候不知道，孤陋寡聞，我看了文章和看了畫以後才有所了解，確實日本的繪畫，  
我用日本一位大理論家桑原住雄先生他說，西方繪畫是一個蒼天大樹，以中國繪  
畫為代表的東方文化也是一顆蒼天大樹，那麼日本文化它是兩顆大樹之間飛來飛  
去的候鳥，我聽了後覺得挺有意思的，剛才張女士說的他畫的那個圖，就是說膠  
彩畫一邊是中國畫一邊是西畫，然後膠彩畫佔了一部份，然後整個日本繪畫裡面  
它涵蓋這麼多他確實是隻候鳥，因為它吸收的很多，現在日本的繪畫我就了解  
了。我剛才看到的像市川裕司的繪畫，要大陸的界定的話，我感覺是中國式的歷  
史，像町田久美我是覺得是動漫或者是叫漫畫來的，好像跟我們重彩的界定有個  
距離，我個人理解是這樣，還有就是說她的副標題「日本畫在當代藝術中的可能  
性」，當代藝術中的可能性它肯定是有它的可能性，因為它作為一個國家聯合國  
中有席位，它做為一個它國家文化背景下產生的藝術，那肯定有它的可能性，我  
覺得是不是它現在的可能是和歷史脈絡再說得清晰充分一些，甚至再說到它的未  
來再比較一些，是不是更有的說服力，這是我個人的感覺。我從升大學時也就  
是三十年以前讀過一些理論文章，不過那時我們在大陸接受美術理論方面的教育  
是俄羅斯的，讀過丹納的藝術哲學等等，後來也就是大陸的文藝家以及美學家的  
理論，像朱光潛先生的美學，後來也接受到西方的叔本華等等，反正做為一個繪  
畫人來說讀得比較多的就是覺得比較累，而且還要畫畫，做為我那個畫畫來說  
呢，就是看了不少日本畫直接受影響，後來想得也要接近西方的，像跟中國工筆  
畫相對應的這些宗教繪畫，像波提切利，對日本繪畫也有一些，剛說到日本繪畫  
剛才潘纓老師也說，不管他叫岩繪也好岩彩也好，台灣叫膠彩也好，大陸叫重彩，  
覺得以它材料命名侷限好像比較小一些，以它繪畫本身是視覺藝術，它以視覺的  
感覺就是重彩、濃重的，這樣我覺得更寬泛一些，我贊同潘纓老師的想法跟我差  
不多，謝謝大家。

## Q&A

Q1 (杭春曉)

非常感興趣張女士的文章所介紹的一些資訊，我覺得這是可能我這些年在中國大陸也關注在這類型的發展，和身邊朋友試圖推動這樣一個呈現方式，我們曉得日本它也有類似的這些東西，而且我注意到這一批的藝術家是不是年齡基本上都是集中在接近七〇年代出生左右的藝術家？

A1 (張貞雯)

第一個，是我刻意找年輕一輩的藝術家，這跟我在學校教學也有關係，其實我們現在碰到的狀況就是年輕一輩的藝術家他沒辦法刻苦耐勞的從磨顏料開始慢慢的去處理膠彩這個媒材，那另外就是他從事膠彩畫，他好像沒辦法被那些策展人注意到，擠進所謂當代藝術裡面，所以我剛好在三年前有一個機會拿到日本教育部的研究經費，所以過去跟這些藝術家做了一個交流，從跟他們的訪談過程當中，從三年前一直持續到現在對於他們的一個關注，所以我是刻意找四十歲以下的。

Q2 (杭春曉)

那我想請問一下四十歲以上，乃自於比如說在日本近三十年的一個脈絡中，有沒有類似於其他這樣的線索存在？

A2 (張貞雯)

也是有，但我覺得如果要從文化的角度來講是比較少的，因為他們會比較在意我這個媒材怎麼使用，或者是我其實既然在當代藝術已經沒有用媒材來分界了，為什麼你一定要來強調我這個叫做膠彩畫，用的是膠彩顏料？所以在更早一點的藝術家他們可能在呈現的形式上其實也是很多元，或者說就是跟我們今天看到的類似，但是我覺得他們反而很少從文化的角度，我不能說新一代的一定這樣，剛好我今天挑的這幾位，我覺得他們是從文化的角度出發，那他們沒有放棄掉自己的歷史，那沒有放棄掉膠彩，就是日本畫的它的特質。

Q3 (杭春曉)

我注意到你用了一些詞彙，這詞彙我曾經也用過，比如說語言的不可替代性等，包括對於當代生活的這種體驗和表達的直接性，所以我很感興趣妳這個文章背後是不是在日本有更大的一個背景，我想這可以在會後討論，謝謝。

.....  
**第六場 發表人：易映光**

**主持人：李奇茂**

**特約討論人：牛克誠**

### **特約討論人—牛克誠**

我們談重彩畫肯定是離不開日本的，比如說我們當代的重彩畫，不論是台灣還是大陸，都有日本的背影在，大陸這些年重彩畫重新興起，在很大的程度上也有很多是從日本留學歸來的一些老師，把他們在日本學到的日本畫的技法傳授給學生，在台灣不論是林之助這一輩，還有東海大學的這一輩的老師，也都是有留學的經歷，所以還是離不開日本這個話題。易女士這個報告中，如果想中日在重彩畫這方面或者是在近代美術交流方面有一些什麼樣的線路，我想她給我提供了第三條線，第一條一般來說從唐繪到大和繪，比如說到江戶時期的宗達、光琳這一派，色彩繪畫這一條線，第二條線，比如說追到底的說南宋的牧谿，他們的作品在日本的石青時期帶到日本之後，對日本的水墨畫的表現，在江戶時期的與謝蕪村這些人，一直到明治時期的富岡鐵齋的這麼一條線，這是我們一般常提到的兩條線，那麼易女士給我提供了一條就是說沈銓從雍正時期他到了日本之後，在一個個體的一個畫家，對日本畫產生了什麼樣的影響，然後發展、發展…到了大概上個世紀初，或者再早一點，嶺南三傑他們又從日本學回來中國，這樣一個過程，在整個思維是非常新穎，也是論文的一個價值。那麼易女士圍繞這個線，比較清晰的梳理就剛剛快結束之前，就是沈銓到了熊代、熊斐一條線，以及円山應舉、四條到了上村松園的這麼一條線，然後是嶺南三傑接了這樣的一條線發展下來，這條線也很清晰，同時呢，剛剛她在講座中沒有提到，看到她論文當中也是把所謂的南蘋樣式也做了一個很好的歸納，她從三方面做了一個歸納，一個是他的工筆設色，就是主體繪畫形象，比如說花鳥或是動物，主體形象是工筆設色的，他的背景是水墨的，就是山石包括樹葉的是工筆設色的，樹幹是水墨的，還有她

也歸納成背景處理，原來他是無意義的空白，或者是用一種景物來填充，或者是用淡墨來渲染，把原來所謂空白的空間，變成了有意義的景致，我覺得這三方面的概括也特別的準確，同時這裡邊也牽扯到一個問題，就是南蘋樣式的風格在當時它是受到普遍的歡迎，所謂普遍就是不論是皇室貴族還是文人結成，還是普通工商市民結成，都很受歡迎，但是我們知道在他的畫在日本這麼受歡迎的情況下，那麼在乾隆雍正時期，但他在清代不是特別的主流或是並不是很受到重視，那麼這也是引發這麼一種思考，就是說為什麼南蘋樣式這樣一種繪畫別會在同一個時間下，在不同的文化當中會有不同的認知度，就是他在異語的文化當中，他還是受到一種歡迎，甚至是光揚，在他產生他的母體文化的這個背景下，還是受到一種形象不是那麼光鮮亮麗，這也是值得我們思考的，總之呢，我覺得她的論文給我們提供了有價值的東西讓我們思考，中日繪畫關係的第三條線索，同時又給我們思考提供了一種繪畫樣式在不同文化當中，對做不同的解讀，提出這樣的樣式的可能，這是我覺得特別有價值的部份，謝謝。

## Q&A

### Q1（張見）

沈詮對於日本繪畫的影響以及境遇，與同時期康雍乾王朝郎世寧於中國宮廷繪畫影響以及境遇，是否有某種關連？在美術史上演進中是否有某種必然的內在邏輯？

### A1（易映光）

光影表現的和我們中國人看自然事物的這種狀態是不一樣的情形之下，他事實上是受到打壓的，他只能存在所謂的宮廷，替所謂的皇室去畫所謂的歌功頌德的一個中華制度下的一個表現，但是他的畫以現代的眼光以時代來看，我覺得是可以替他再翻兩翻，因為他事實上是畫得非常好的，那如果是沈詮的方式來講，因為上海整個一個開鋪的進行，整個上海這個區域，所謂淞滬這個地帶，它事實也是受到西方的影響，所以對於西方空間的淡彩的描繪，在視覺上他可以透過不同的方式能夠見到，當然這裡面會影響到不是宮廷裡面要求的民間的畫師，它自己的思維審美的條件的改變，加上他是要應人家的委託而畫圖，一個風格的

形成不是一個人可以決定，他也不是由所謂的一個大環境可以主張的，它事實上是由很多的小眾，這些人的喜歡喜愛而慢慢培養出來的，所以他的東西尤其是日本的商人尤其是茶道的商人，他將這樣的畫作引到日本，那引到日本的時機剛好又是幕府時代，他們重尚的是所謂的儒學、諸子學說，他們開了很多的講堂講學，上千人每個人都在講堂裡面去學習，所以他們會對文人畫的憧憬，從古代一直到幕府的時代，他會得到一個開花結果的情形，所以這樣的情形也會讓沈詮的畫作剛好在那個時機點裡面打擊了所謂的宮廷畫師狩野派那種無意義的空間的表現，所以我也覺得說一個風格的形成他一定會是在一個特定的條件之下，我是用美術史的方式來看，不曉得對不對，因為跟歷史的走向會有一點點沒辦法抓得這麼準確，我不是在這上面的專精，我只是嘗試的看看能不能用風格的方式來抓到這個樣式的變化當中的因素的點，那我不知道這樣的解釋可不可以，謝謝。

.....  
**第七場 發 表 人：崔詠雪**

**主 持 人：李奇茂**

**特約討論人：廖瑾瑗**

#### **特約討論人—廖瑾瑗**

基本上對於這次崔組長的發表內容，我個人認為可以使用三個關鍵字來加以表達我的感想。第一個關鍵字是普遍性，第二個關鍵字是奇特性，第三個關鍵字則是建議性。

就普遍性而言，我想崔組長非常謙虛，她一直說希望能跳脫框架，對於以往的研究提出新的觀點等等。但是我個人認為崔組長的發表最具價值之處，與其說是新觀點的提出，毋寧說是為台灣近代美術史的最基礎研究，再次彙整出最普遍的探討切入角度與最常見的作品詮釋觀。誠如我們在崔組長的文章裡，可以看到她在探討台灣美術作品的文獻引用上，引用了非常多顏娟英老師和她的學生們所彙整出的重要文獻經典；在美術教育方面，運用了楊老師的重要論述；至於台灣歷史部份，也引用了陳芳明老師的新出版著作的摩登概念；這一切都再再顯示身屬台灣國立美術館研究人員身分的崔組長，對於參考文獻的研讀熱誠與遵循代表



性言說的謹慎。此外，在崔組長的論文中，我們也可以看出她的議題關懷角度是非常寬廣的，特別是在台灣歷史的部份，最能顯露出她的深刻關心與敏銳度。但是在此之外，若經由閱讀與聆聽崔組長的論文，特別是在敘說日治時期台灣美術的發展脈絡與代表性藝術家、作品的挑選上，正因為與既有的相關論述懷有相當近似的論調，因此反倒更標示出本篇論文實為深深具有初步了解台灣近代美術史的閱讀普遍性。

第二，我為什麼會認為崔組長的論文是奇特的呢？因為一開始看到這篇文章時，我首先注意到的是標題的年代。年代從 1927 年到 1944 年，而且標示著是台展和府展時期，此外，在文章所提到的台灣「日據時期」、「日據時代」，所指稱的年代也是到 1944 年為止。由於上述 1944 年的年代指稱，與歷史的真實年代並不符合，因此不得不讓我感到，1944 年對於崔組長而言，或許具有奇特、獨特的時代意義。而另外一個奇特之處，一樣透過論文標題即可發現，就是關於「東洋畫」、「東洋畫部」、「oriental painting」的專有名詞使用方法。在崔組長的文章裡，看不出這三種專有名詞的使用區隔性或適用的辨證性，這或許也意味著崔組長已有其獨特的看法。更重要的是，在崔組長的論文中被舉出的「人物畫」，主要以台灣人女性畫家的台、府展入選作品為主，其他男性畫家的作品並未被納入。這一點也是本篇論文雖稱之以「人物畫」為探討中心，但卻在作品的挑選與論述上，顯現崔組長觀點奇特之處。

最後就我個人的建議性來講，主要是源自個人所受教的美術史研究差異，我必須說這篇論文會是我在課堂教學上，非常理想的探討與檢視對象，特別是從 new art history 的角度來看。因為至少針對崔組長在論文結論所提出的三點，也就是一、評審委員帶有殖民帝國的個人主觀；二、殖民主政者的政策顯然對於創作者的題材有所影響；三、人民的不安狀況沒有直接被反應描寫出來等等，我想若可嘗試由新美術史的研究重點來看，將可導引出與崔組長截然不同的結論。

## Q&A

### Q1 (杭春曉)

請評論員繼續說明有關新美術史的結論和觀點繼續說一下。

## A1 (廖瑾瑗)

美術史不應當只是一言堂，即便在美術史這三個字前方，冠上區域或是國家名稱，例如台灣、中國、日本、美國等等。我個人覺得美術史應當是個活化作用，而不是一個不可動搖的結構。就事實而言，非洲人也一樣可以提出他對於西洋美術史的講述方法，而我們台灣也無須一提到西洋美術史，就慣常以 Gombrichi 的中文翻譯版西洋美術史的故事，為惟一版本。我個人相當強調的一件事，就是相形於文字的記述、文獻的羅列與歷史事件的登錄，美術史是源自田野調查的。唯有回歸到田野調查的狀態下，才有辦法讓我們正視作品。誠如今天崔組長所探討的作品的政治性問題，我認為我們究竟要站在怎麼樣的藝術角度，去進行藝術與政治的相關論述，是一件很重要的事情，而田野調查往往可以在這一方面發揮關鍵性的角度獲得。

而針對杭教授提問，所謂由新美術史的觀點將會導出如何不同的結論，我現在一時之間很難進行結構性的完備回答，最好的狀況應該是另行撰文表述。

不過我個人針對崔組長的三點結論，倒是想補述一些質疑。第一、關於「評審委員評論」的部份，其實我不大明瞭崔組長所舉出的評論文字與實際的評審委員的關係。因為崔組長所舉出野村並不是評審委員，而真正曾擔任評審委員之一的鄉原古統，他的評審感言又未被此篇論文採用；再則台、府展的評審委員發言內容，並不單單限於「人物畫」，自然不宜斷片擷取引用；即便是報章上的台、府展評論文章，其發表者的身分與出身，亦應有所區隔地納入論文引用。第二、所謂「主政者的殖民正策顯然對創作題材導向有影響」，崔組長以府展時期為例，舉出當時的「人物畫」傾向勞動或者是武裝的畫面，用以說明此題材受到當時戰爭政策的主導。但是實際上若相較於同時期日本內地的太平洋戰爭美術或者是聖戰美術，很顯然地崔組長的論文中所舉出的這些作品，其戰爭的氛圍是相當希薄的。換句話說，當時的台灣人畫家在府展的入選作上，並沒有真正畫出日方所提倡、所冀求的戰爭畫畫面。我覺得這才是一個癥結點。戰爭畫既然是主政者所提倡的主題藝術，但是為何當時參加府展的台灣人畫家畫不出來？我曾針對此點請教郭雪湖，他回答：「有啊，很簡單啊，我們那時候就在畫面上，遠遠的地方畫一個小小的飛機，或者是在水面上遠遠的畫一條小船代表軍艦」。究竟造成此種

應付式的作畫態度成因為何？第三、所謂「戰爭時期的多數台灣人不安的狀況並未直接被描寫或反應」。這樣的觀點除反映出論者對於畫面訊息的解讀方式之外，或許我們也可以試著詢問：在日治時期台、府展的入選作品上，戰後世代的你想要看到什麼？難道在畫面上看到受苦受難的台灣人形象，才能代表日治時期台灣美術的正確樣貌嗎？所謂藝術作品的時代性僅是建構在時事面貌的影像再現嗎？如果對於藝術的觀看不斷傾向象徵性圖解，我們不僅將失落與台灣近代美術的對話，台灣也將無法面臨真正的藝術吧。

2009.12.25 (五)

.....  
第八場 發 表 人：牛克誠

主 持 人：王耀庭

特約討論人：林章湖

### 特約討論人—林章湖

我個人將他文章的重點做個整理分享。他講了很多解釋關於重彩、岩彩、水墨這幾類的範圍，在一般人所看來也許就是以重彩為普遍用詞，因為現在顏料的應用也有跨領域的趨勢，有結合壓克力顏料的，甚至我還看過用麥克筆著色的。在應用領域上重彩是比較大範圍的，甚至可以包括用重色的工筆畫，岩彩也包含在內。水墨畫之後在上重色也可納為重彩，在台灣這邊有人就把鄭善禧老師的畫歸為重彩，事實上他水墨也畫，重彩也有。牛教授的文章主要是在說跟水墨的對照關係。所凸顯出來重彩他的體會和認識，首先他認為說跟水墨對照就能分別出重彩、岩彩和工筆，重彩和水墨對照後才可凸顯他的優越性，中國畫常常在說筆墨往往把顏色給忽略了。親近材質就是說讓材質本身顏色的美，材質的媒介當作是重要的繪畫語言，這是第一個。第二個是製作的部分由其是在岩彩部份，由於他是礦物顏料在製作的過程都相當嚴謹，這部分的研製藝術家就要非常仔細，功夫越細畫出的質感就越細膩，在製作過程中藝術家也把情感潛化在這之中，這是第二。第三是崇尚色彩這是重彩畫的重要特徵，我一般說色彩是客觀的物理顏色，但牛教授在文章中提到心象之色，一種詩意表達，我們的色彩在世界來看特別有東方特色，重要的觀念是心象之色，不是抄襲自然的詩意表達。古人認為太重視技術會損害道，事實上這觀念應該有所修正，重彩來看顏色本身會說話，會把質感和亮感表達出來，這是很重要的一點。簡單來說重彩的重要性，我們對中國畫的看法要有重新的省視，基本上我是非常同意。

### Q&A

#### Q1 (黃重元)

我過去在日本做過民間的學習，對於台灣膠彩畫這個名稱，工筆、重彩、膠

彩我曾經做過分析。因為如果以台灣膠彩來說製，作顏料的部分不能離開水干顏料，尤其是我們重彩的來源，岩石原料發展到現在，從明治維新以後由岡蒼天心所培養的畫家，他們畫的都是朦朧派的，當初並沒有岩石顏料的出現。所以如果我們將朦朧派和使用礦物顏料清楚的切開，他可能在重彩的歷史上會有缺陷。因此我認為不管是重彩、膠彩、岩彩我們應該討論要如何將它融為一體。還有我們應該討論對膠彩有廣義的解釋，例如說壓克力膠的使用。隨著時代演進新的媒材出現就會有新的技法出現。

### A1（牛克誠）

我提重彩畫主要是要將中國繪畫的範圍擴大，顏料上我是以礦物顏料為主，但並不是只用礦物顏料，我也使用丙烯，包括剛剛提的膠都可以使用，重彩畫的提出就是要打破以往很多觀念，使我們創作更自由更靈活。

### A2（潘璵）

剛聽完演講，我想到一個問題。就是今年中國大陸全國美展也設立了一個不同於以往的展區。今年設立了綜合材料，所以剛剛牛教授那個說法應該可以歸到這類展區。我在日本時候有個感受，他們礦物顏料很豐富，新顏料也產生很多種，基本上各種顏色都有。他們還有很大一片水干色，水干色是蛤粉染色，要畫的時候跟其他礦物顏料一樣都要對膠，他透過同樣膠的使用讓畫面結構有個統一性。日本人他有考慮到作品的保存時間盡可能的長久，我記得我很年輕的時候加山又造到中國來講學，我和其他畫家也拿一些作品給她看，加山其實對我們中國畫家很震驚，他覺得我們的寫實能力真的很好，作品的技法也很不錯，但他覺得很可惜的一點是，很好的繪畫用很差的材料製作。所以現在看很好不知道五百年以後會怎樣，我們當時聽到也很震驚。但是事隔多年我們即使知道有這個問題也不知道如何解決，因為礦物顏料種類很少，從以前我們就將水粉、水彩這些混用，只是比較接近的混合材料而已。我想這是我的一點體會吧！

第九場 發表人：劉素真

主持人：王耀庭

特約討論人：莊連東

### 特約討論人一莊連東

東山魁夷的研究讓我們可以感受到，從東山魁夷的創作歷程跟作品解析進到創作觀念的形塑，這些觀念對於一些創作者來說引起非常大的注意。我特別提到創作者不斷透過對創作環境的觀察，然後去形成一個創作的思維，這些創作思維的形成牽涉到他的人格特質和創作方法。東山魁夷他的作品是呈現出面對外在紛擾不斷從內心尋找寧靜的世界，這樣的一個形成跟劉教授剛剛所說詩境中的寧靜的概念很深。這部分當然也在劉教授論文中提到輕名利重情重義的個性特質。劉教授花了很多力氣在作他的構成和色彩分析，在一個嚴謹過程當中如何去做個純化造型，或是純化色彩的概念，從這裡得到知性之美，或是和諧統一這樣的概念。他在論述中也提到他在創作過程中有寫生稿、小下圖、中下圖、大下圖到完成圖，當然可能很多研究膠彩的畫家知道在這嚴謹過程中就會有很多介入的角度，例如說，在不斷放大的時候，就要避免他圖像變形，這是一部分。另外部分是製作過程中從小到大的轉換可以去介入個人比較深的立意，可以慢慢脫離所謂現實的制約。這部分他用刪跟減來製造出他作品簡潔的單純的特色，這種創作方法的提出對於創作者來說是很好參照的指標。在這部分我要提出的角度是說，色彩和造型對東山魁夷來說其實是很深的風格形塑的關鍵，如何去純化以及純化過程和去個性化這概念在劉教授論述中有約略的提出。如果在座的前輩對於他純化的過程有什麼更深的探討，對於東山魁夷的了解或是後輩在學畫過程中可以有很好的參照，如果能對於創作方法論這塊有更深的探討，尤其在色彩如何去處理這麼繁複的色彩到這麼簡單，這樣的歷程這當中轉換的比較能有更多的說明可能會更好。當然他的作品本身帶給我們創作方法有很大的啟發，也希望對於膠彩有深入研究的前輩可以提出更多的討論，謝謝。

### Q&A

A1 (劉素真)

將東山魁夷的作品作量化以後有系統的分析，是我未來要繼續在做的研究。越看東山魁夷的作品越覺得他的簡化和安排值得我們好好學習，近年也有找到他的寫生稿與下圖繪製的過程，所以也較能去閱讀到他製作過程時心情的轉變。我想這方面的觀察與研究會是我未來要繼續努力探索的地方，謝謝。

### Q1 (林章湖)

很高興看到劉老師對東山魁夷的提出，我想要請教劉老師為什麼要使用書寫的文法？既然用書寫的文法應該是研究他的文字怎會內容是研究他的藝術，在這裡面是不是有些矛盾？這是第一點。第二點，台灣美術館曾經辦過書寫的展覽，他不是書法而是現代書寫的展覽，您對於這種類似書法的東西用書寫，和你分析藝術風格用書寫有什麼不同？能不能請你幫我們回答一下？

### A2 (劉素真)

我不想用造形的形式分析這個名詞，主要的原因是因為他的形式上雖然比較像西方，但是他的意境創作是偏東方的。剛我提到他非常講究意境，己就心相的表達，他的作品寫生時候跟自然是非常接近，但是他漸漸的回到他想要表現的。他認為風景是一面鏡子，他透過風景來淨化自己，我用書寫是我將它視為像中國一樣的心相表現，而不是只寫眼睛看到的東西，文法他就是有個結構性和規則，所以我拿來借用。

### A3 (蔣采蘋)

我年輕的時候看過東山魁夷的展覽，那時候文革剛結束，當時在 78 年的時候，大陸的老畫家都對日本畫家很有成見。有民族情緒問題，也有認為他們日本畫是從中國學過去的，其實這個展覽以後老畫家們都服氣了。包括吳冠中先生也都跟我一樣比較喜歡他的「山雲」、「濤聲」、「水雲圖」，我是覺得雖然東山也留學德國受些影響，但是他的作品中還是有東方情趣在裡面。我後來特地跑去日本唐朝堤寺要看他作品，可惜休館。我覺得這點很不容易，日本畫家都對中國文化有一定的修養。我再說一點，他那個不是用墨，他是墨色的效果，他用石青用銅鍋炒黑代替墨。他是對鑑真和尚的一種尊重，畫出中國水墨的效果。所以東山魁

夷先生我對他也很欽佩。

## Q2 (劉素真)

感謝蔣教授！我對顏料不是很深的涉入，我想請教蔣教授東山常用的群青和群綠，他自己是說用孔雀石磨出的，但詳細的資料可不可以請蔣教授為我們說明？

## A4 (蔣采蘋)

都是從礦物出來的，也就是中國人所說的石青和石綠，石青就是群青；石綠就是群綠。有的時候這兩種可以研在一起變成藍綠色，像我們捨不得把這麼美的顏色磨粉以後炒黑，一方面也是因為很貴一罐要八、九千塊人民幣。其實也有黑色的礦物顏料，但是東山沒用，他最喜歡石青，他最貴的顏料炒成不是純黑，他是接近黑，他很懂得運用銅鍋炒。這都不是我說的，全都是當時展覽上的說明牌寫的，而且這展覽在文革剛結束，本想好好畫點畫，所以特別注意。

.....  
第十場 發表人：陳士侯

主持人：張鴻飛

特約討論人：曾肅良

### 特約討論人—曾肅良

從士侯老師的報告中我們可以了解他整個創作的過程和心得想法。我就針對他的論文作些整理，做個報告，主要是他重彩花鳥畫創作的程序，第一是立意，第二寫生，第三是構圖，第四是設色，第五是省思。我想做為一個畫家這五步驟是很重要的，我就對這五個步驟為各位報告，第一個是立意，立意就是藝術家對於事物情感的激發，產生了意象，或是畫家對物像用聯想力產生感情，接著產生意象。中國人說：「意在筆先」就是在落筆前先有個意象有個想法。有了想法以後進入寫生，也就是對於事物進入了瞭解的過程，在了解的過程他提出四點，第一是白描基本功的重要性，也就是白描線條的粗細濃淡等質感，他說白描是工筆



畫的基本功，這見解是相當正確的。第二在寫生過程中必須透過仔細的觀察寫生，否則無法去了解對象的自然道理，自然物像的道理必須透過精確的寫生才有辦法理解。第三個是取捨，除了了解物像的自然道理外接下來變是刪繁就簡的工作。第四點是再現物像。接下來三的步驟是構圖，虛實、疏密、參差前後關係跟立體關係，也就是說畫家開始進行構圖，要注意上述這四項，現代畫家受到西方藝術的影響比較以前更重視立體。第四階段是設色，經過立意、寫生、構圖，最重要的是設色，隨類賦彩，再來陳教授有提到紙比較容易發墨絹容易發色，所以紙絹的差異在他論文有提到，用紙或絹用墨用色上必須有所差異。第三是色彩必須調和。第四是設色中最終要的氣氛問題，整體的氣氛要調配得當，也就是烘染的工夫，在過程中要讓整個氣氛和諧也好，整個天氣花卉要調配得當。第五點畫家在創作過程中，事實上是不斷省思的過程，從立意、寫生、設色到省思，省思就是不斷檢討學習，從自己畫風中自己修正不斷學習，讓下次的作品能更精道。這是他提出的五點，他本身是位創作者，我想從他畫風裡面提出幾點作報告。因為他本身這篇論文是篇實驗報告，我們觀察陳教授的畫風裡面他對於紙張的重視，我們一般用熟紙、礬紙但是他也有用生宣上作畫，也有他的特殊效果。我想他在紙張或絹材上他有他一些想法。第二是顏料他的顏料是多元的礦物顏料、植物性顏料、西方顏料他都使用，見證了我們現在的後現代現象，很多畫家他已經不限制於單一的媒材使用。第三是構圖他是以豐美、繁複、細膩取勝，這是他的特色。第四點是色彩，他用色是鮮豔的，姑且說他有野艷之美，那種野剛好跟他的繁複相互呼應，這是他色彩的效果。第五點是立體，他非常注重立體效果。另外他也畫陶瓷，如果沒有好的功力畫在陶坯上是很困難的，他不同於紙絹，陳教授在於陶瓷上的創作有著卓然的成就。這篇論文是他創作心得報告，我們也可以從這篇論文得到一些收穫，以上是我簡單的報告，謝謝。

## Q&A

### Q1 (林進忠)

上一場也是一樣都在講色彩問題，包括東山魁夷的作品我也看過很多版本，主要是印刷的問題，顏色對我們做研究來說是要非常嚴謹的。如果只是透過圖版可能就會有點落差。

## A1 (林章湖)

士侯兄以前住土城跟我是同鄉，我們認識十幾二十年了，所以我要講一下他如何畫工筆畫，我要講述他一些比較細膩的部分。士侯兄在土城工作室依山傍水，附近種了些蔬菜，他經常去那邊寫生，他在這方面下了很大功夫。一切由寫生當中去觀察，造形結構、筆法，看起來都非常的細膩。幾十年下來成績有目共睹。不過我看你文章有幾點必須要提出，你在講重彩工筆畫，在歷來畫院裡面大量流行，五代、北宋等等這些都是工筆畫。歷來傑出精彩的畫家非常多，如果你能提出一些跟你創作做些呼應的，以及印證前人所沒有的，或許這樣更可為你的創作價值提高一些。

.....  
**第十一場 發 表 人：李貞慧**

**主 持 人：熊宜中**

**特約討論人：潘 瓔**

### **特約討論人—潘 瓔**

我們都是以畫家角度去做學術研究，當時我念博士也遇到一樣的問題，我的老師有意要把我導向理論這方面，但是比起理論家我們還是輸了些，實際上偏離了畫家的角度也會拋棄了自己的一些優勢。所以我當時大膽反駁了一下，我說畫家角度去做也是種有意義的研究，後來他們同意了。我的情況跟李教授是非常的一致，只是我研究的是唐卡的繪畫材料。金箔也有興趣，很多箔我也嘗試過。但是還是有很多是沒用過的，所以看到這些箔的名字就會引發我當為一個畫家的好奇心。有機會我以後也會嘗試。另外，李教授提了幾個畫家也是我非常喜歡的畫家，在日本看到這些畫家的原作，他們把箔使用的非常好，這跟看圖片的震撼力是完全不一樣的。除了他說的這些畫家還有些我覺得不錯的，李教授沒有提到的，一個是我在日本的老師上野太郎先生，他是創畫派的畫家。他的金箔不是裝飾性的語言，是有繪畫性的，他表達得很自由，有時候用來表達人體、表現任何東西。另外他自己是基督徒，所以他也喜歡歐洲的宗教繪畫，雖然不全畫宗教題材，但在他畫面有種中世紀很神聖的那種感覺。另外一個是麻田英司，他用金箔

主要用來跟不閃光礦物顏料作對比。他的畫面都很簡單，但是意境都非常好。

## Q&A

### A1 (李貞慧)

上野太郎我也是非常喜歡他的作品，他用了大量的朱色，他使用的是白金箔而不是銀箔，因為白金箔不會變色。對於大量使用朱色的畫家來說白金箔是很好的選擇。另外麻田英司他是使用不同的彩箔，他利用很多箔的顏色去做石頭的質感，那部分也很有趣。日本人為什麼礦物顏料發展出這麼多色彩？有到過日本的應該都知道，日本整個環境其實色彩蠻多的，在台灣大概看得到的都是綠色的樹，在日本季節變化每個時節有不同顏色，他們在作品也追求微妙的色彩變化，也會努力的去尋求各種色彩。在顏料使用是如此在箔的運用上也是相同的，我常常跟學生說箔也是種材料就跟水干和其他顏料是一樣的，但他並不是說非得要使用，是要去考慮到畫面的需求，並不是一定要使用這種材料。

.....  
第十二場 發 表 人：張淑德

主 持 人：熊宜中

特約討論人：白適銘

### 特約討論人—白適銘

做一個評論人來說的話，我想提兩個問題給張教授做參考論文的方法跟呈現的問題，第一個：在前半段是透過裝裱史、材料史到後半段的時候到所謂的實驗研究，在中間我閱讀的時候我感覺到有些無法跨越的問題，例如說：吉祥天到底是不是唐代繪畫？他所呈現的唐代繪畫的材料和保存、繪畫技法上有多大程度能夠呈現唐代繪畫的實況。另外在保存上文章中沒有提及，就是說透過歷史材料的閱讀分析，無法告訴我們他的保存狀況良好跟後來所做的實驗有直接的關係。第二個問題是：整個研究論述的過程中要注意的是，研究的問題如果把它放到材料上面或是技法保存，是不是在標題上應該做個回應，也就是說把保存技法這樣的問題凸顯，但是如果是這樣子的話，從保存技法的研究角度來看的話，雖然說

後半段實驗是具有科學精神的，可能可以被相信。但是從是從學術的研究角度來講是不是能夠參照科學性的材質分析的方法，例如說：為什麼卵黃可以增加堅固度；還有丁香的物質成分是什麼？為什麼可以防蟲？我覺得可能要有更多的科學數據來參照，會讓這樣實驗性的研究更具有說服力。以上就是我對張教授論文提出兩個不太成熟的意見，謝謝！

## Q&A

### A1（張淑德）

針對卵黃加膠為什麼可以更堅固，我再重複一次，因為我把卵黃和膠放在一起一個晚上隔天就洗不掉了，這個引發我要去解決這樣的問題，當我把這篇論文寫出來給老師看的時候，老師給我回答是：蛋裡面有種油脂，他和膠混合後是非常堅固的。我也經過實驗後證明明確是很堅固。

### Q1（蔣采蘋）

礬的使用我的老師在上世紀五十年代就告訴過我，礬是會咬紙，也就是說他會腐蝕紙，要盡量少用。所以我後來就換成生紙了。另外我想請教一下你說卵黃加膠也是很好，我想請教一下卵黃和膠比例為何？

### A2（張淑德）

蛋黃抽出後用三倍水稀釋，膠也一比三稀釋後再調在一起。我都用兔膠。

### Q2（黃重元）

我大概有三十年不用明礬，因為明礬本來就是酸性。陳進和他的老師鏞木清芳都曾經出現過這問題，陳進的作品最早的大概十五年間就被明礬破壞掉了，這裡面有蛀蟲問題有纖維破壞的問題。所以我從三十年前就用丙烯也就是壓克力膠，壓克力膠可以保護基底物，我很早就已經放棄明礬和動物膠的使用。我住在北投，水干顏料或礦物顏料在我那邊很容易變質，因為空氣裡面有亞硫酸遇到其他的金屬顏料兩個月就黑掉了。所以在台灣畫重彩要慎選材料，謝謝！

A3 (張淑德)

由於你的拋磚引玉，我再說一個故事，我曾經在升等時候被一位教授打很低的分數，而且在評語寫：「人格有問題」，說我一件作品花的時間過長等等，因為那樣讓我升等慢了三年。因為他用很多明礬，我帶著很誠懇的心分享給他知道，他卻認為我在攻擊他。我希望今天明礬不要再用的事實，可以不要再引來不必要的攻擊，謝謝！

Q2 (林進忠)

因為論文標題是跟唐朝繪畫的關係，所以我想請教就是說，引起你最大的動機就是麻布的吉祥天圖。而且他保存非常好，請問你知道他用什麼膠著劑嗎？有這類的分析報告嗎？

A4 (張淑德)

我在東藝大的時候遇到印度來的研究生，他在印度是研究類似唐卡的繪畫，我問他這個問題，他就是在教這個技法。這技法是跟他討論過來的，這技法是沒有錯的。

Q3 (林進忠)

也就是說你沒有得到那張作品的化學分析資料？或是相關單位也沒有這樣的數據？

A5 (張淑德)

我沒辦法取得，因為那是國寶。

Q4 (林進忠)

就是保存單位也沒有這方面化學檢測資料。也就是說你的研究結果沒辦法證明說跟這唐朝繪畫有直接的關係？

A6 (張淑德)

有！唯一的就是一個印度留學生告訴我這方法是他們早年的方法。

Q5 (林隆達)

請問丁子的用法？

A7 (張淑德)

把他泡在稀釋的蛋裡面，只要你投進去膠膨脹的同時把蛋稀釋，將丁香花的花托投進去，等到你的膠膨脹以後再對在一起就可以了。

Q6 (林隆達)

根據我了解，也做過植物化學，丁子成分有百分之七十的丁香油，我想跟這個成分有關，假設這個東西在化工材料行容易買得到的話，是不是使用上會更方便？不知道張老師有沒有用過？如果丁香油容易取得，直接使用丁香油是不是更方便？

A8 (張淑德)

我沒有用過，我都直接用丁香花。其實丁香花更方便！

Q7 (林隆達)

我呼應白教授的問題，為什麼蛋黃加膠乾燥後會更堅硬，你說是老師告訴你蛋黃中有種油，什麼油？有沒有論文報告可以佐證？

A9 (張淑德)

老師沒跟我說什麼油。沒有論文報告可以佐證。

Q8 (林隆達)

Ok,蛋裡面的油脂含量非常少。

A10 (張淑德)

就是一點點就夠了。

Q9 (林隆達)

NO。不對！膠不可能因為油而凝固，油有油的特性，我想主要是因為蛋白質。這是很基本的化學觀念，假設願意追下去的話，這個科學性的報告對大家都非常有幫助。我認為是如此！

.....  
第十三場 發表人：杭春曉

主持人：張馨之

特約討論人：黃智陽

特約討論人—黃智陽

杭教授這篇論文相當精彩，遣詞用字相當精確思路清晰，從傳統到現代這個轉換很有貢獻，而且能融會貫通提出自己看法。雖然這篇論文是以大陸某些工筆畫家為主軸但是實際上也提供兩岸面對當代性質疑的時候有個對應的基礎，是這篇文章相當有貢獻的地方。第二點雖然對於當代性的評述時偶然也會出現比較定義性的話，這些定義可能有些預設或偏向主觀的一些看法，所以在思維上可能會偏向比較狹隘的危險。但是，在他文章中還是可以接續他某種立場，或某種立場的局限性，所以就顯得他採取一種多元、開放的視野。在研究上有良好的研究態度在研究方法論上也給我們很大的啟發。第三這篇文章採取的是沒有引述的方式，在台灣藝術研討都偏向藝術史學為核心，所以在台灣沒有用引述的部分可能會感到些許不適應。不可否認在台灣學術研討比較缺乏面對當代有效的宏觀的評述。所以此文同時具備良好示範作用。第四點透過這篇文章的理路，讓我們了解工筆畫當代性的特質，來確認他轉進當代視覺文化的有效性，並且同時消解架上繪畫的死亡或消亡，在這方面也是卓有貢獻。不過我個人提問就教於杭教授，有可能我們在預設問題的時候，例如：以架上繪畫消亡做為核心命題的時候，在某個立場上也是個唯命題，實際上架上繪畫與非架上繪畫我個人認為是種消長作

用，如果我們在預設問題時候偏向斷然存廢的二分法，就於開放態度來面對問題可能會有所侷限，如果將他視為理解架上繪畫消長問題可能更具說服力。也就是說架上繪畫消亡的詮釋，消化這問題變成架上繪畫消長的促進提出。最後一個小問題，剛所舉的作品是也有些局限性，當代比較年輕的作品，從杭教授對他們的肯定也可以感受到涉入當代性的濃度。他們的作品也是具有形式上的語言，對於較深層的精神上的或是哲學層次上的開展是不是還有欠缺的地方，這點是希望聽到杭教授更深入的品析，謝謝。

## Q&A

### A1 (杭春曉)

這篇論文沒有註釋是因為我不是採用一般論文撰寫方法，我是用直接介入評論的方法，所以我並沒有採用規範化的方式，而是更多在建立述說自己表達的文本。關於建立文本，我常常覺的兩個人爭論到最後你所說的話已經不是你心中真的要說的立場，你會進入一個誇大不成熟，會變的激進。我在研究民國初年的那種新舊畫派的複雜關係，我說過一句話：「激進派往往有震耳欲聾的省發作用。」他的出現始傳統派不至於走到保守派，激進派往往缺乏建設，而建設又需要傳統派來實現他的遞進作用。而今天所做的東西也是大陸現今剛萌芽的狀態，所以不免有激進的可能性。當代性到最後必然對人存在精神方面觀念性的探討與表達，也許在今天某些作品中似乎還未達到，如果他已經達到了就不需我們在做這種工作，不需要呼籲了。

### Q1 (白適銘)

我覺得杭教授對於當代中國畫，特別是以筆畫線條進行創作這樣一個的繪畫類型的未來好像是還是充滿了信心，而且他呼籲我們要對我們自己的傳統文化應該要有一個重新的認識，一方面我們要重新去認識傳統文化的價值，但是我們要勇敢的去面對當代和現代的一種環境的變遷去思考一種創新的問題，我覺得這個方面是我作為一個聽者我相當肯定，我也一直在思考這樣的一個問題，但是，我覺得作為一個學術研究來講我有一個意見供您參考，我覺得像您利用亞瑟丹托他們所提出來的繪畫以死的觀念來進行當代藝術如何面對現代化問題的一種關係



來聯繫的時候，讓我想到一個問題，就是說近現代中國畫是不是真的已經跟西方藝術一樣，經歷過繪畫以死的這個階段，這是因為原來這個宣告繪畫以死藝術的終結意思，也就是宣告古典主義、自然主義以視覺再現模式走出歷史這樣的一個問題，來宣告了藝術的終結，那麼我們知道不管是前近代或者是近現代的中國畫包括中國大陸、台灣我想都差不多都是以自然再現為主，包括您剛剛提出的那些很當代的中國很優秀的這個中國畫家，他們都還是以自然再現模式作為他們創作主題或者目標，所以他們是否具有跟亞瑟丹托他們所提出的以西方主義宣告古典主義、自然主義已死亡這樣的一個問題，我覺得是不是要不要再請您再思考一下，謝謝。

## A2（杭春曉）

謝謝你的有啟發的提問，有點我想講的，我所說的架上繪畫死亡與亞瑟丹托所說的繪畫終結不是一個概念，單托所說的繪畫終結是一個邏輯上的一個探討，是一個藝術史的邏輯和不斷的一個問題，我所講的架上繪畫的終結、死亡是指在現階段很多的策展人的聊天和對話他們對於這種架上態度而言的，我剛才做了一個界定，而不是丹托他們講的藝術史終結論這樣的一個命題。那麼，第二個問題我想這個在現自然主義的這種在現論的這種東西，今天我想很多藝術家實際上並不是講用具象的方式就是一種在現論，我個人是這麼認為的，那麼，譬如說當代藝術裡面有毛彥他的手感特別好，你說他不具象嗎？他是具象的，但是你說他在現嗎？他不是現論，我想提一個非寫實性具象，就是非再現主義具象，我可以具象，但是我所表述的意圖已經與所謂的古希臘模仿說開始都是重再現論完全觀念，所以是不是用了再現的手段，我們可以用在現了某些好像具象的東西去表達非再現的東西，我覺得對於在現與否的判斷，除了形式語言的逼真性與象徵性這種對照性而言，更多的還是運用這樣的方式形式語言的目的和訴求比較重要，目的和訴求可能決定了它是不是在現性這樣一個的藝術表達的範疇，當然您提的問題也提供了一個啟發會在以後的思考中進一步思考，謝謝。

第十四場 發 表 人：詹前裕

主 持 人：羅振賢

## 特約討論人：葉 健

### 特約討論人一葉健

這篇論文涉及的內容很廣泛，其中包括形成過程、相關事件、繪畫功能、藝術史觀、繪畫文體法則、藝術創作、市場影響等等。詹教授的論文系統的論述了台灣膠彩畫的發展歷程，工筆畫的發展岩彩的出現以及之間的交流，風格探討，對一些問題做出系統的分析，帶來了研究空間，他的實用價值是不言而喻的。第二非常贊同論文 355 頁他的一段話：「一件藝術品的價值並非決定於風格技法，更重要的價值是其原創性，是否反映出創作者的思想與感情，因此追求作品的精神性、文化性遠比形式上的要素更有意義。」無論是膠彩、重彩、工筆之所以會被提出是因為他們都具有共同點，那就是對礦製顏料的執著，選擇什麼樣的角度理解這些名詞是非常重要的。對於他們的發展方向有著創新和實踐，經常有人談到創新而捨棄形式和語言、觀念和文化，說到底這些都是角度問題，在材料製作中，淺結構是否能傳達出材料本身具有某些精神性東西，講製作又不講製作，由此構成一奇特現象，表面看並沒有什麼，而骨子裡創造主體與接受體之間皆存在一種共識那就是心靈，心性與靈性就是創造者和觀畫者的對話方式。當下許多作品都會流於表面的創作方式，當這種方式不能夠被滿足時，就必須面對一個藝術表達的衝突。而傳承與創新被當代畫家作新的闡釋，在這我要借杭教授的話：「從自我理性表達的觀念出發，相繼衝擊著原有的、穩定的語言與語意的結構組合，新的表達需求的介入打破了結構的平衡。從語意導致對語言的因子破壞，因此語意結構一直不斷的被破壞和重建。」正是在現代藝術不斷被摧毀與重建中，隸屬東方繪畫語系的膠彩、重彩、工筆又有重組語意結構的契機。張彥遠所說的繪畫功能說藝術創作是藝術家的生活反應和心靈世界的重建。創作者的成長背景教育歷程、環境體驗透過作品傳達給大眾，因此新的繪畫的拓展應該在新舊結構語意結構轉換過程中體驗當代性，以上是我兩點感受。另外補充，所謂工筆重彩畫的題出是潘天壽先生在 50 年代提的，而重彩畫的稱謂又是從工筆重彩畫細分而出的，應該是這樣說他們都屬於中國色彩繪畫範疇。我們舊石器時代彩陶開始，馬王堆帛畫，中國設色繪畫的基本形製成形於春秋末年，經漢達兩晉漸趨成熟，宋代院體工筆盛行，元代工寫並行，宋元以下水墨逐漸取代工筆設色主要地位。文人水墨成爲主流，而工筆設色式微，如果在這大範疇下各種名稱都是中國色彩繪