

臺陽美術協會膠彩部發展探究

The Development of the Gouache Division
in the Taiyang Art Association

林必強

Lin,Pi-Chiang

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系博士生

摘要

本研究旨在補足當前文獻中對臺陽美術協會膠彩部發展之研究空白。臺陽美術協會自 1934 年創立，1935 年舉辦首屆臺陽展以來，至今已逾 90 年歷史，具備深厚的文化意涵與藝術價值。本文藉由梳理膠彩部的發展脈絡，探究其源起及制度演變，並進一步釐清「日本畫」、「東洋畫」與「膠彩畫」三者在臺灣脈絡下的異同與轉化。探究「正統國畫論爭」對膠彩部定位與發展的影響，以及畫塾體系在膠彩傳承與推廣中所扮演的關鍵角色。此外，透過不同比例的風格與題材分析，描繪膠彩畫於臺陽展中的風格演進。研究方法包含文獻探討法、圖像學分析法及量化統計法分析展覽中作品的題材內容與表現形式。研究結果顯示，膠彩部不僅在臺陽中占據舉足輕重的地位，更展現臺灣本土文化與藝術現代性融合的獨特風貌。

【關鍵詞】臺陽、膠彩畫、東洋畫、正統國畫、畫塾、學院

一、前言

臺陽美術協會（以下簡稱臺陽）自 1934 年創立迄今已逾 90 年，堪稱在臺灣民間歷史最久規模最大的美術團體，臺陽的創立有著與臺灣美術展覽會¹（以下簡稱臺展）密不分的關係，臺陽展²同等於臺展、省展相同的榮耀。

(一)、臺陽與臺展的關係

談及臺陽，往往須從日治時期的「臺展」說起，因為臺陽的成立本就是對應於當時臺展體制下的一種回應與延伸。臺陽於 1934 年創辦，無論是以「一起妝點臺灣的春天」為名的美化社會論調，或是有意擺脫臺展限制建立自主展覽空間的立場，都促成了臺陽展的誕生。其成員皆是在臺展中嶄露頭角具有代表性的畫家。可見，早期的臺陽與臺展之間關係密切，不僅延續了臺展的藝術傳統與人脈結構，也在此基礎上追求更自主、多元的美術發展空間。

有關於在臺灣誌中所言，「在臺陽成立之前，雖有七星畫壇、臺灣水彩畫會、赤島社、春萌畫院等本省美術團體先後出現，然因各自為政、組織分散，難以凝聚力量，未能達成預期目標，成為本省美術界一大遺憾。再加上自民國十六年起舉辦的臺展，由日人擔任審查委員，評選常失公平，引起本省畫家的不滿與反思。為此，赤島社成員如陳澄波(1895-1947)、廖繼春 (1902-1976)、顏水龍(1903-1997)、李梅樹 (1902-1983) 等，在本省文化名士蔡培火 (1889-1983)、楊肇嘉 (1892-1976)的支持下，決定解散原有組織，另創臺陽，以排除日人歧視、提升藝術水準並弘揚民族文化。該會於民國二十三年十一月十日成立，發表聲明指出將以普及美術思想、提升美術家創作平臺為宗旨，除提供同人互相砥礪進修的空間，更開放展覽機會給新進畫家，期望藉由協會發展，對臺灣文化產生深遠貢獻。」³在官方的文史中對日人評選常失公平，另在為臺灣美術建立平臺，顯現在部份

¹ 臺灣美術展覽會，簡稱為「臺展」，或稱作「灣展」，為臺灣第一個大型美術展覽會。時間自 1927 年至 1936 年共舉辦十回，主辦單位為台灣教育會，係隸屬於日本統治時期臺灣總督府文教局的外圍法人組織。

² 每年度辦理會員作品展出外並公開徵募作品，經評選後授予獎金、獎狀予優良作品。

³ 臺灣省通志卷六：學藝志藝術篇【國家圖書館 臺灣記憶】，頁 176。取自 <https://tm.ncl.edu.tw/2025> 年 3 月 22 劉覽

的民族意識下創立臺人自屬性的畫會團體。

「臺灣近代美術的萌芽與發展，普遍被認為與日籍教師在臺推動圖畫教育與在地創作密切相關，具有積極的啟蒙與示範作用。而臺展與府展的開辦，則為藝術家提供了展示、觀摩與競技的主要舞臺，成為激勵創作與提升美術水準的重要機制。此一現代化推動過程中，學校美術教育、官辦美展、組織活動、媒體傳播與美術評論等相互連動，構成臺灣美術發展的核心平臺。在此背景下，不論是臺陽或臺灣美術聯盟，其發起成員多為臺展中的中堅畫家，然而他們卻陸續籌組畫會並創設新的展覽機制，可見臺展雖具地位，但對這些已具成就的藝術家而言，已難以完全承載其多元的藝術表現與豐沛的創作能量，反映出美術界對更多元發展平臺的迫切需求。」⁴

對於臺陽的創立來自各會員也有不同之見解，創會員李梅樹於 1979 年受邀至林本源中華文化教育基金會的演講中追溯日治時期臺陽的創設經緯，其手筆資料中特別提到：

作為會員切磋琢磨的機會，一方面計劃公開募集全島年輕畫家的作品，在春季舉行公募展覽會，讓年輕的畫家除了秋天的臺展以外，又多一次在春天發表的機會，而不是所謂社會運動，也不是用來抗拒臺展。⁵

創會員楊三郎（1907-1995）言於 1954 年於臺北市立文獻館美術運動座談會中也口述表達一些想法：

沒有甚麼企圖，不外是互相切磋琢磨的研究團體。可是輿論方面卻不然，他們另眼相待，以為是反抗「府展」而設立的。赤島社也曾發生過同樣的問題，

⁴ 白適銘。日治時期美術團體 1895 至 1945：日治時期美術團體之形成與美術「現代化」關係論析。國立台灣美術館 - 台灣美術團體發展史料彙編。取自 <https://twfineartsarchive.ntmofa.gov.tw/QuarterlyFile/H0001C.pdf>

⁵ 臺陽美術協會誕生：一起妝點臺灣的春天吧！【中央研究院臺灣史研究所檔案館 - 臺灣歷史檔案資源網】。取自 https://archives.ith.sinica.edu.tw/collections_con.php?no=301 2025 年 3 月 22 劉覽

被視為反官方的，所以舉辦第一次展覽會時，日官方不肯借給會場使用。⁶

創會員李石樵（1908-1995）言：

臺陽會是純然站在藝術上的立場而鬥爭的。⁷

創會員陳清汾（1910-1987）也二次於《聯合報》中提及到：

揭開了本省美術運動的第一頁。當時在日治時代的專制政策下，只有美術是一塊比較自由的園地。我…組織臺陽美展來對抗日政府官方主辦的美展會。日本政府當局雖然知道我們的用意，但他對我們這無言的抵抗卻束手無策⁸

關心社會運動的楊肇嘉言：

回顧我們臺灣過去的美術運動，過去日據時期，在日人殖民地政策統治之下，雖然在極端困苦之中，卻始終是堅強奮鬥過來的。它的發達，可以證明民族文化是絕不會因為受了異族的壓迫摧殘，而有所損傷的。⁹

臺陽的創立，反映了臺灣美術界在日治時期面對制度壓力下的多重反應與需求。不同創始會員對於創立動機與目標有各自見解，形成了複合性的歷史意涵。部分成員如李梅樹、楊三郎主張，臺陽的成立重點在於提供藝術家互相切磋與發表作品的新平臺，並非針對官方展覽的抗爭行動，而是為了補足臺展以外的發表機會。這顯示臺陽具有藝術專業發展與教育推廣的性格。但也有成員如李石樵、陳清汾明確指出，臺陽的成立是針對官展制度不公的回應，是一場從藝術立場出發的「無聲抗爭」，強調其文化自主與對抗殖民體制的象徵性。

⁶ 臺北市立文獻館，〈美術運動座談會紀錄〉，《台北文物季刊》，第3卷第4期(台北市文獻委員會出版，1955年3月)，頁2-15。

⁷ 臺北市立文獻館，〈美術運動座談會紀錄〉，頁2-15。

⁸ 〈台陽美展與台灣藝術運動〉-《聯合報》(臺灣)，1959年5月16日，06版/新藝。

⁹ 臺北市立文獻館，〈美術運動座談會紀錄〉，頁2-15。

綜合而言，臺陽的創立動因具有多元性：一方面是出於對藝術專業與展出平臺的實際需求，另一方面也反映對殖民審美權力與不公平制度的集體回應。無論初衷為交流、補充還是抵抗，臺陽協會皆在歷史中扮演了提升臺灣美術自主性的關鍵角色。

(二)、畫家成名之地

首屆臺展由臺灣教育會主辦，在島情／臺灣美術展覽會開辦之旨趣規章中第九條明定陳列品中再經審查為優秀者，依適當的方式獎賞之。¹⁰「在日據時期，臺灣藝術家透過參加官辦展覽（如帝展、臺展）獲得名聲與收入，成為提升社會地位與經濟條件的主要途徑。入選與得獎不僅象徵藝術成就，更可能獲得總督賞、賞金與收藏，建立與官方的關係。當時的市場由官方主導，藝術家創作方向深受殖民政府與帝展審美影響，類似西方封建時代貴族與教會的藝術贊助體制。」¹¹日治時期的官展制度深刻影響臺灣藝術發展。帝展與臺展成為衡量藝術成就的標準，入選帶來的名聲、賞金及社會資源，促使藝術成為具經濟價值的專業。

而臺陽展相較於當時的臺府展及光復後的省展同等具有重要性，1934 年臺陽仿效官方舉辦的美術展形式，公開徵件並設置獎項機制，在當時臺陽所組成會員都是臺灣藝術界之翹楚，能獲得他們的獎項肯定，如同獲得官展的肯定一樣。該展覽在日據時期共連續舉行了十屆及光復後 1948 年開始繼續辦理第十一屆至今，不僅被臺灣文化界視為臺灣人藝術成果的重要象徵，也為舉辦全臺大型公募展覽累積了寶貴經驗。

在臺陽會員中許深洲（1918-2005）、蔡草如（1919-2007）、謝峰生（1938-2008）、呂浮生（1935-2022）、劉耕谷（1940-2006）、施華堂（1937-）、簡錦清（1955-）、鄭營麟（1963-）、張瑞蓉（1951-）、陳騰堂（1954-）皆為榮獲省展免審作家，而另一方面積極的成為臺陽之會員。如謝峰生本身參加臺陽就抱持

¹⁰ 島情／臺灣美術展覽會開辦之旨趣【名單之後 - 臺府展史料庫】。取自 <https://taifuten.com/newspapers/島情／臺灣美術展覽會開辦之旨趣/> 2025 年 3 月 22 劉覽

¹¹ 廖新田，〈日據時期（1895-1945）臺灣美術發展中社會意識的探討〉，《臺灣美術學刊》，第 43 期(台中市：台灣美術館，1999 年 1 月)，頁 38。

著高度認同，對其學生也特別鼓勵參加臺陽展，並從中獲獎加入臺陽，主要是臺陽在臺灣藝術成就上具有指標性，另與眾多名家同列展出是一種無比的榮耀。¹² 劉耕谷於 1985 年獲得省展免審時，同年臺陽展積分已滿也推薦成會友。¹³ 其對於臺陽展成就等同於省展一樣的重要。藝術家對於獲得臺陽的肯定及能成為一員，認為是具有相當大的意義。

臺陽的創立，是臺灣藝術家在日治時期面對官辦展覽體制的回應，進一步追求藝術自主與文化認同的具體實踐。反映當時本土藝術界極需一個公平、開放且屬於臺灣人的發表平臺。臺陽展仿效官展制度，但強調本土性與藝術自由，讓許多藝術家能夠超越殖民審美框架，開創個人風格。自成立以來，臺陽展成為臺灣藝術家重要的成名場域，與官展並列為藝術成就的象徵，其制度性與歷史性價值在臺灣美術發展中具有不可取代的重要地位。

二、1940-1944：日據時期成立東洋畫部

臺陽東洋畫部的成立與臺展也有著密切關聯，臺陽第六屆創部成員皆出身於臺展體系，包含臺展三少年-林玉山（1907-2004）、陳進（1907-1998）、郭雪湖（1908-2012），以及呂鐵州（1899-1942）、陳敬輝（1911-1968）等人，第七屆林之助（1917-2008）、陳永森（1913-1997）加入。

（一）、背景探討

日據時期臺灣美術的發展受到日本總督府的重視，透過多方宣傳與行銷策略推動臺展。「在展覽籌備上，總督府參考帝展規制，組織周全的臺展委員會，確保展覽順利舉行。同時，特意選在臺灣神社例祭日開展，並取消其他活動，使臺展成為焦點。此外，提供免費日、夜間專車接送觀展，營造參觀熱潮。媒體宣傳方面，開展前一個月，《臺灣日日新報》連續刊載『臺展畫室巡禮』，詳細介紹

¹² 經謝峰生學生簡錦清口述，謝峰生對其參與臺陽的觀點，此觀點也影響學生及再傳弟子陸續積極參與臺陽並成為會員。

¹³ 經劉耕谷文化基金會執行長劉耀中口述，劉耕谷著重省展及臺陽展二項比賽，認定為具指標性的經歷。

畫家、風格與作品方向，提升關注度。開幕當日，總督及多名政要公開致辭，並鼓勵購買畫作，總銷售金額達 5280 圓。透過一系列行銷與推廣策略，臺展成功打造盛況，展現官方推動文化發展的積極態度。」¹⁴

臺展東洋畫部於首屆的評審結果，對當時臺灣原有的繪畫風貌產生了深遠影響。當時評審結果偏重具有寫實表現力與技巧精緻的東洋畫作品。臺展制度進一步鼓勵藝術家深入探索本土題材，並透過作品呈現對台灣風土人情的關懷與詮釋，這股風潮延續至戰後，對日後臺灣膠彩畫發展產生深遠影響。因此在之後東洋畫意義的認定有了不同層面的解讀。西原大輔(1967-)在〈日本帝國美術網絡與地方色彩論〉一文中提到：

日本在帝國各地有系統地整頓美術展覽會，建構出銜接帝國與殖民地的金字塔式階層組織（德語 Hierarchie）。…如此的官展體系，稱為「日本帝國美術網絡」。因為在東亞地區，藉由美術形成的網絡，銜接著帝都東京與殖民地中心都市。在這美術網絡內存在著以東京為頂點的明顯上下關係。殖民地官展亦是政治場所，讓人感同身受日本是帝國。¹⁵

日本在其帝國統治體系下，透過系統化的官辦美術展覽（如文展、帝展、臺展、鮮展、國展等），建立了一個以東京為頂點、金字塔式層級分明的「帝國美術網絡」，此舉實為殖民文化治理的重要策略。透過此網絡，殖民地美術發展不僅被納入日本中央的審美與制度規範中，也形塑出殖民地藝術家對「帝國中心」的向往與依附。殖民地官展如臺展與府展，雖然為本地藝術家提供了展現才華的平臺，但其制度與價值導向深受日本本土藝術審美的影響，使臺灣藝術的發展逐漸朝向日本主流的藝術風格靠攏。更重要的是，這些官展亦為政治象徵空間，透過視覺藝術的展示強化殖民地人民對「日本帝國」的認同與服從，讓藝術家與觀眾在潛移默化中感受到自身處於帝國體系之下，並產生「身為帝國子民」的身份

¹⁴ 李進發，〈日據時期台灣東洋畫發展風格特質〉，《美麗新視界：台灣膠彩畫的歷史與時代意義學術研討會論文集》(台中市：台灣美術館，2008 年 12 月初版)，頁 41-42。

¹⁵ 西原大輔，〈日本帝國美術網絡與地方色彩論〉，《日治時期臺灣美術的『地域色彩』展論文集》(台中市：台灣美術館，2007 年 6 月)，頁 33。

認同。

因此，日本藉由藝術展覽制度的統整與控制，不僅成功建立了殖民文化秩序，也深化了帝國在東亞的文化滲透與意識形態影響，其對殖民地的掌控不僅體現在軍政經濟上，更滲入文化心理層面，展現了極具操作性的「軟性統治」手段。西原大輔又言相較於鮮展與臺展在反應差異：

現在對於殖民地官展的評價，在韓國與臺灣大相逕庭。目前在臺灣，臺展被視為非常重要，因為臺展支撐了臺灣近代美術的搖籃期。而韓國，鮮展則多半被負面的談論著。因為鮮展被視為是日本帝國主義對朝鮮民族壓抑的象徵。日本無論在臺灣或朝鮮都以類似方式經營殖民地官展。¹⁶

韓國與臺灣對殖民地官展的評價之所以呈現出截然不同的態度，深層原因可追溯至各自歷史脈絡中的「國家主體性」與「文化認同」差異。韓國自古即為朝鮮王朝的延續，擁有穩固的民族國家傳統，即使在日本統治下，民族主體意識依舊強烈。因此，鮮展在今日韓國多被視為帝國主義文化壓迫的象徵，是日本透過文化手段削弱朝鮮美術自主性的工具。這樣的評價源自韓國社會普遍對殖民歷史的反思與民族意識的強化。

相較之下，臺灣歷史上長期處於不同政權的更迭之下，文化認同的形成具有多層次與複雜性。臺灣在日治時期逐漸發展出近代教育體系與美術制度，臺展提供了本地藝術家表現與成長的舞臺，也使許多臺灣畫家藉由此機制登上藝術殿堂。因此在當代臺灣，臺展往往被視為孕育本土藝術現代化的起點，而非單純的殖民文化壓迫工具。

在日據時期，臺灣美術的發展深受日本當局的文化政策與教育目標所引導。「日本政府一方面視臺灣為內地的延伸，積極培養臺灣本地藝術新秀；另一方面，透過官辦美展的審查制度主導美術發展方向。由於審查員幾乎皆為日本人，其美學觀點與評選標準直接影響入選作品的風格與題材。在此制度下，傳統水墨畫逐

¹⁶ 西原大輔，〈日本帝國美術網絡與地方色彩論〉，頁 33。

漸失去主導地位，東洋畫取而代之，並促使臺灣藝術風格加速向日本主流審美靠攏，形成具殖民統治色彩的美術發展走向。」¹⁷

臺展的開辦促使本地藝術風格從傳統水墨畫向近代日本畫轉變，並推動了寫生與地方風景主題的興起。日據時期，官方舉辦的展覽為畫家提供了競技與展示的平臺，使藝術創作不再侷限於文人畫模式，而逐漸吸納西方寫生寫實的技巧。就以郭雪湖的第一屆臺展作品〈松壑飛泉〉(圖 1)到第二屆〈圓山附近〉(圖 2)即為很清晰的變革歷程，同時展現出臺灣美術風格由傳統向現代發展的趨勢。在臺展機制的影響下，臺灣畫家開始接受日本美術教育的訓練，不再單純沿襲傳統水墨畫的模式，而是以寫生與膠彩技法為主流，強調自然景物的觀察與再現，並結合現代性的表現方式。



圖 1 郭雪湖〈松壑飛泉〉1927

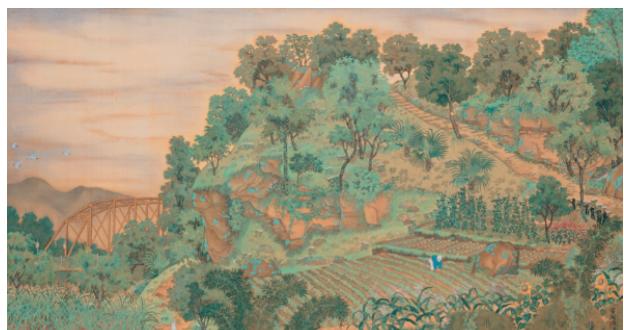


圖 2 郭雪湖〈圓山附近〉1928 膠彩
94.5 × 188 cm 台北市立美術館典藏

臺灣繪畫風格的改變與本土風景題材的興起，日據時期，臺灣繪畫風格從傳統文人畫逐漸轉向具有現代性的表現方式，並以臺灣風景與社會現象作為主要創作題材。這種轉變受日本美術教育體系與官方展覽的影響，使畫家不再局限於山水意境或仿古筆法，而是開始關注真實景觀與地方文化特色，展現當時社會的變遷與現代化進程。

「在十六屆臺展與府展中，臺籍畫家以花鳥畫入選最多，於第五屆至第九屆達高峰，府展後仍維持穩定發展，顯示花鳥題材在臺籍膠彩畫創作中的重要性。此類題材便於觀察與細緻描繪，符合膠彩畫技法，且貼近鄉土文化精神，

¹⁷李進發，〈日據時期台灣東洋畫發展風格特質〉，頁 45。

易於寫生創作。相較之下，風景畫比例較低，未成主流；人物畫因模特兒制度與專業訓練不足，創作困難，件數較少。整體而言，臺籍畫家以花鳥畫見長，反映當時展覽取向與創作環境的相互影響。」¹⁸

(二)、 日本畫/東洋畫、膠彩畫

臺陽於第六屆(1940)成立了東洋畫部，而東洋畫一詞在當時也較普遍所使用，然在臺灣新民報針對當時的臺陽展部份報導用詞又有以日本畫為主要用詞¹⁹，日據時期的臺、府展之名稱，稱之為東洋畫部，然而用詞日本畫與東洋畫二種用詞當時所稱意義應是有部份重疊的。其中似乎非單純指是西方與東方藝術作品的對照。

「東洋畫」的概念需加以澄清，日本的文展與帝展僅設有「日本畫部」，並無「東洋畫部」。「1927年臺展創立時，設置東洋畫部，可能仿效1922年朝鮮美術展的做法，意圖容納傳統水墨畫家。然而，朝鮮美術展初期確實展出四君子畫與傳統山水，而臺展則未包含這類作品，反而捨棄水墨畫與書法傳統，直接採納日本畫風。當時朝鮮的傳統書畫發展遠超臺灣，但臺展的東洋畫部實際上卻推崇近代寫實觀念，引發不少質疑。如《臺灣日日新報》漢文版主筆尾崎秀眞(1874-1949)憂慮，書畫一體的傳統不應放棄，西洋畫影響下的寫生導向終將遇瓶頸。評論人大澤貞吉(1886-)亦批評臺展『東洋畫』名不符實，認為若稱東洋畫，應納入四君子畫或南北宗畫風，而非僅限日本畫。他主張應擴大徵集範圍，使東洋畫部更具包容性，以確保傳統的延續與多元發展。」²⁰

臺展設立「東洋畫部」，原應涵蓋廣義東亞傳統畫風，然而實際上卻與「日

¹⁸李進發，〈日據時期台灣東洋畫發展風格特質〉，頁53。

¹⁹〈臺陽展開幕〉-《臺灣新民報》第3321號，1940年4月27日。臺灣新民報1932年1月9號發行日刊許可，同年4月15日開始發行。臺灣新民報相關發行首腦人物林獻堂、羅萬偉、林呈祿、蔡培火、楊肇嘉皆為台灣民主運動的主流人物。1937年蘆溝橋事變臺灣言論自由大走下坡，日本當局強化「皇民化政策」，臺灣地方自治聯盟同年被迫解散，並且限令各報紙廢止中文，之後受日掣肘失其特色。(來源：楊肇嘉回憶錄P430-435)

²⁰顏娟英，〈台展時期東洋畫的地方色彩〉，《台灣東洋畫探源》(台北市：台北市立美術館，2000年7月初版)，頁7。

本畫」高度重疊，未能納入水墨畫與書法傳統。相較於朝鮮美術展仍展示四君子畫與傳統山水，臺展的東洋畫部完全跳脫漢文化傳統，直接以日本畫風為主軸，體現當時日本文化政策對臺灣藝術的影響。

評論人士如尾崎秀眞與大澤貞吉皆指出，臺展的東洋畫部僅侷限於日本畫風格，未能真正展現東亞繪畫多元性。特別是臺灣東洋畫多以寫生與寫實為主要表現手法，與傳統文人畫的筆墨意趣大相逕庭，顯示出臺展傾向於推動符合日本審美價值的畫風。這種現象使臺展的「東洋畫」實際上成為日本畫的延伸，而非涵蓋更廣泛的東亞繪畫傳統，進一步奠定臺灣東洋畫發展以寫實與寫生為核心的面貌。

郭繼生(1950-)在〈美術與文化政治：臺灣的「日本畫」、「東洋畫」、「膠彩畫」，1895~1983〉文中提到對於取名為東洋畫背後意圖言：

…在韓國和臺灣以「東洋畫」一詞取代「日本畫」，似乎至少有兩個目的。目的之一是為了暗示日本殖民者的領導角色，因為日本代表了「最佳」的東洋或是亞洲文化。另一個目的是為了撫平與緩和被殖民者的情緒，因為「日本畫」一詞過於強調殖民者本身的文化遺產。因此，在韓國和臺灣使用「東洋畫」一詞，具體展現了 Raymond Williams 所說的「隔離然而同時又連接」的殖民手法²¹

郭繼生在其研究中指出，「東洋畫」一詞在殖民地（如韓國與臺灣）的使用，並非單純的藝術分類，而蘊含著深層的政治語意。此命名策略的兩大目的一是凸顯日本作為亞洲文化領導者的地位，二是緩和被殖民者的情感抵抗，恰恰展現了殖民統治中的文化治理邏輯。

在第一層面，「東洋畫」一詞替代「日本畫」，將日本塑造成「東洋文明的代表」，不僅鞏固其文化優越地位，也將藝術納入帝國敘事之中，使殖民地的美

²¹ 郭繼生，〈美術與文化政治：臺灣的「日本畫」、「東洋畫」、「膠彩畫」，1895~1983〉，《膠彩畫之淵源、傳承及其影響學術研討會》（臺中市：臺灣省立美術館，1996年6月），頁285。

術發展看似自然地趨近「東方的正統」。第二層面，則以模糊命名掩蓋強烈的日本本位色彩，藉此降低殖民地人民對文化同化的不滿，這正符合 Raymond Williams(1921-1988)所言的「隔離然而同時又連接」在維持殖民支配與文化控制的同時，又不斷在語言與形式上尋求包裝與調和，以維繫表面的共榮與認同。

這種命名上的策略不僅操作了文化權力關係，也揭示了藝術在殖民體系中並非中立領域，而是高度政治化的場域。透過對「日本畫」的語言轉換，日本不僅塑造了殖民地藝術的發展方向，也進一步塑形了殖民地人民對「東方文化」的想像與認知。因此，「東洋畫」的使用本身，就是一種潛藏的文化支配手段，體現殖民藝術體制中細膩而深遠的意識形態運作。

「膠彩畫」一詞的出現，實為化解「正統國畫」之爭的重要轉捩點。自日治時期以來，臺灣美術界以「東洋畫」為分類標準，該名詞原本源自日本殖民政權的美術制度，其背景意涵夾帶著日本文化輸出的主導性。當時臺灣光復後不少具有濃厚東洋畫風格的作品即便出自本地畫家之手，亦往往被視為「日本畫」，這樣的分類在戰後國族意識高漲的氛圍下，導致東洋畫創作頻遭質疑，甚至被排除於「正統國畫」之外。面對此一文化與政治交織的張力，林之助提出以「媒材論調」重新命名與定位該類創作，主張將此類使用土質顏料、礦物性顏料、膠質為固定劑，並以絹本或紙本作畫的藝術類型，統稱為「膠彩畫」。此一命名方式，巧妙地將文化意涵與國族立場的爭論抽離，使論述焦點回歸至創作本身的媒材與技法特性。

(二)、 1940：臺陽東洋畫部成立

梅檀社於春萌畫院解散後兩年在臺北成立，旨在研究東洋畫，初期由六位日籍畫家〔如鄉原古能（1887-1965）、木下靜涯（1887-1988）等〕與五位臺籍畫家〔如林玉山、郭雪湖、陳進、潘春源（1891-1972）、林東今（1905-2004）〕組成，之後陸續有呂鐵卅、陳敬輝、徐清連、蔡雪岩（1908-1977）、林雪洲等人加入，最終成員共十六人。該社自成立以來每年於臺北舉辦展覽，共舉行六屆，至民國二十四年解散。梅檀社員對藝術研究態度認真，成就頗多，其多數成員於

臺陽擴大組織時轉入其中，成為臺陽東洋畫部的重要核心人物。²²

臺陽東洋畫部之所以能展現堅強實力，與梅檀社成員的加入密不可分。1940年創部會員林玉山、郭雪湖、陳進、呂鐵卅、陳敬輝等人原為梅檀社的核心成員，隔年又加入陳永森、林之助，在創作上早已具備深厚基礎與明確風格，亦是臺府展中屢獲肯定成就卓著的畫家。這些畫家將其累積的東洋畫技法與創作理念帶入臺陽後，使東洋畫部成為協會內具代表性的重要部門。他們不僅延續傳統東洋畫的精神，亦積極探索臺灣在地素材，推動東洋畫形式的創新與轉化。

在 1940 至 1944 年間，臺陽「東洋畫部」（即膠彩畫部前身），標誌著臺灣膠彩畫發展的重要里程碑。此部門的核心成員大多來自梅檀社的精英畫家，他們皆受過日治時期日本美術教育的洗禮，擅長膠彩技法，並積極投入臺展、府展的創作競技。在創作題材上，此時期多以花鳥、風景與人物畫為主，技法上融合日本畫的寫實精神與裝飾風格，並重視構圖與線條之美。

林玉山以膠彩描繪臺灣風土景色而聞名，水牛圖像早已建立與臺灣情感的連結，臺展第四回〈蓮池〉現為國寶由國立臺灣美術館典藏。郭雪湖則展現近代化景觀與膠彩技法融合的典範，雪湖派畫風也在臺府展造成學習的風潮。陳進則以女性題材展現膠彩畫的細膩與優雅，臺展初期以描繪日裝女子為主，後逐漸回歸鄉土及中國仕女，風格精緻成熟。陳敬輝描繪當下生活現況的人物很具紀錄性，如 1940 年〈持滿〉1942 年〈尾錠〉皆記錄戰時下所為之準備。林之助善長於人物、花鳥及風景，自 1941 年開始在府展中開始獲獎。陳永森 1935 赴日學習之後主要皆在日本發展，1942 年參加第五回府展〈村童と山羊〉獲得特選，作品在構圖曲線相當的生動活潑，是當時少見人與動物具互動性的情感描寫。此時期呂鐵卅 1942 年過逝，「他 1928 年赴京都習畫，雖未能親炙竹內栖鳳(1864-1942)，但受教於福田平八郎(1892-1974)等畫家，深入研習客觀寫實技巧。他在京都積極寫生，透過臨摹與戶外觀察，磨練形象描繪能力，逐漸掌握自然寫實主義的精

²²臺灣省通志卷六：學藝志藝術篇【國家圖書館 臺灣記憶】，頁 175-176。

髓。」²³

整體而言，1940 至 1944 年間，臺陽膠彩部成員在技法上逐步成熟，創作上日趨穩定，並透過臺陽展及府展建立膠彩畫在臺灣畫壇的重要地位，也為戰後膠彩畫的延續與轉型奠定了深厚基礎。此時期的他們既是技藝傳承者，也是本土膠彩畫風格的開創者。

表 1 臺陽膠彩部會員師承或膠彩畫習得管道²⁴



²³ 賴明珠，〈呂鐵州與台灣美術發展的關係〉，《台灣東洋畫探源》(台北市：台北市立美術館，2000 年 7 月初版)，頁 43-44。

²⁴ 本表參考：李進發〈日據時期台灣東洋畫發展的探究〉表三師承流派系統表。陳敬輝《嫋嫋·清音·陳敬輝》就讀京都繪專時曾受教福田平八郎但未入室。〈台中膠彩源流展〉師承簡表。劉耕谷《土地、人文與自然的詠嘆》畫集述經黃鷗波介紹認識許深洲。詹浮雲《浮雲人生》畫冊述受林玉山啟蒙。謝峰生曾受詹浮雲啟蒙。簡錦清曾受林之助啟蒙。陳騰堂曾受曾得標啟蒙。陳壽彝《傳藝·膠采·陳壽彝》述受表兄蔡草如鼓勵參加官辦比賽。郭妙雲、林亮吟膠彩習得管道來自學院膠彩推廣課程開設。

三、1945-1977：光復後臺陽國畫部的發展

光復後將臺陽東洋畫部改為國畫部，此期加入國畫部的會員有陳慧坤(1907-2011)(12)²⁵、許深州(12)、李秋禾(1917-1957)(12)、黃鷗波(1917-2003)(12)、盧雲生(1913-1968)(19)、蔡草如(22)、詹浮雲(1927-2019)(28)、陳銳(28)、黃登堂(1928-2013)(28)、王五謝(1928-2019)(28)、陳壽彝(1934-2012)(28)、曾得標(1942-2020)(28)、謝峰生(28)、謝榮璠(1933-2014)(28)，新成員同時也在省展舞臺取得亮眼成績。

成員林玉山、陳進、郭雪湖、陳敬輝、林之助、陳慧坤、許深州、盧雲生、蔡草如等9位，在期間參與省展國畫部/國畫二部評審。此期間加入的會員主要為畫塾傳承的第二、三代膠彩畫家。陳銳與夫回日定居，陳永森長期留日與臺陽相關訊息甚少。這期間林玉山逐漸朝向水墨創作為主，水墨畫作品中仍保有寫生風格有別於傳統的水墨畫風。

(一)、協助省展開辦

在1945年戰後初期，楊三郎與郭雪湖成為推動首屆「臺灣全省美術展覽會」的關鍵人物。兩人分別是日治時期活躍的西畫與東洋畫畫家，也是臺陽的核心成員。戰時他們曾代表日本赴華南地區與當地畫家聯展，並建立人脈。戰後，他們分別向官員建議籌辦官辦美展，獲得教育處長范壽康(1896-1983)與行政長官陳儀(1883-1950)的支持。1946年6至7月，兩人先後被聘為行政長官公署諮詢，開始籌畫全省美展。

「他們邀集臺陽美協成員成立籌備委員會，雖無薪水但仍積極負責展覽各項工作。展覽章程與日治時期臺展、府展類似，展出作品有限制並頒發獎項，並首次設立雕塑部門，展現制度延續與革新精神。9月初，陳儀聘請知名畫家擔任三部門審查委員，聘請日治以來的知名臺灣美術家們為審查委員。國畫部為郭雪湖、林玉山、陳進、陳敬輝、林之助；西畫部為楊三郎、李石樵、李梅樹、陳清汾、藍蔭鼎(1903-1979)、劉啟祥(1910-1998)、陳澄波、廖繼春、顏水龍；雕塑

²⁵ (12)數字代表會員進入臺陽的屆數，以下類推。

部為陳夏雨（1917-2000）、蒲添生（1921-1996）。從審查委員的陣容看來，他們除了多為日治時期第一代成名美術家外，也幾乎都是臺陽美術協會的成員。」

26

從上述可見，臺陽成員在首屆「臺灣全省美術展覽會」的籌辦與推動中扮演了不可或缺的關鍵角色。楊三郎與郭雪湖不僅憑藉其於日治時期累積的藝術成就與人脈，成功爭取官方支持，獲聘為行政長官公署諮詢，更親自參與展覽籌劃、制度設計與人員召集等各項工作。他們帶領臺陽美協成員組成籌備委員會，即便無酬，仍全力投入展務，展現高度的責任感與藝術理想。

(二)、光復首展宣言

光復後 1948 年首次展出第十一屆「臺陽展」，並揭幕前曾發表一篇「宣言」：

「本省於五十年前淪入異邦以還，日人毒辣手段無微不至，橫蠻無理，舉目共賭，尤其對於文化方面，益見壓制，企圖愚化，影響我民族精神，至深且鉅。本會同仁有鑒於斯，為美術前途計，不能任日人不斷壓制，無法自由發表，遂毅然奮起，聯合美術界同仁，籌組臺陽美術協會。…在異族壓制之下，努力奮鬥以及全省同胞愛護備至…謹此聲明。」²⁷

探究此聲明宣言背後的原因，不僅回顧創會初衷，更展現出對國民政府「去皇民化」政策的配合與認同。宣言中強烈批判日本殖民統治對文化的壓迫，重申臺陽創立即為反抗殖民文化的象徵，藉此在 1947 年二二八事件後，向新政權表達忠誠與文化立場，試圖確立自身在新時代美術體系中的正當性與延續性，體現出文化團體在政治轉型中的自我調適與歷史回應。

(三)、正統國畫之爭

1949 年，隨著國民政府遷臺，臺灣美術界爆發了關於「國畫」與「東洋畫」

²⁶ 夏亞拿（2012），《暗潮洶湧的藝壇：戰後初期台灣美術的動盪與重整 1945-1954》（國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2012 年 7 月），頁 35-37。

²⁷ 臺灣省通志卷六：學藝志藝術篇【國家圖書館 臺灣記憶】，頁 182-183。

的論爭，歷時三十年之久。當時，第四屆省展的國畫部審查委員多為臺灣「東洋畫」畫家，如陳敬輝、郭雪湖、林玉山等，展出作品以融合西畫筆法的「東洋畫」為主。「然而，部分來臺的外省畫家對此表示不滿，認為這些作品實為『日本畫』，不應列入國畫範疇。1951年，劉獅（1910-1997）在《新藝術》雜誌的座談會上，批評省展中的作品多屬日本畫，卻以國畫名義展出，名實不符。1954年，劉國松（1932-）在《聯合報》發表文章，建議省展設立日本畫部，以區分不同畫風。面對批評，臺灣畫家如林玉山、盧雲生等人，強調他們的創作承襲中國北宗畫傳統，融合西畫寫生，形成具有臺灣特色的『灣製畫』。為解決爭議，省展一度將國畫部分為『第一部』（傳統水墨）與『第二部』（東洋畫）分開評審。然而，1972年臺日斷交後，國畫第二部被取消，東洋畫面臨生存危機。1977年，林之助提出以『膠彩畫』取代『東洋畫』的名稱，試圖消除政治因素的影響。1983年，省展正式設立「膠彩畫部」，爭論才告一段落。」²⁸

廖新田（1966-）發現正統國畫論爭這個案例有著重要的「微觀政治學」意義，提到：

「具體的文化藝術層次（即行動）反映對文化政策（及結構）的詮釋與實踐，顯現出文化形構（formation）有效的形貌。」…我剖析該段風雨飄搖時期的藝術家們，極敏巧地反映藝術論述上的召引，在其創作正當性遭受否定之際，挺身而辯。值得注意的是，本土東洋畫家的論辯，一種極個人式的調整（或因地制宜），竟然能如螳臂擋車般和當時的國族意識對抗、轉彎、生存。²⁹

在省展 28 屆 1973 年國畫二部停止徵件；且因國畫部規定作品形式若是橫式

²⁸ 黃琪惠，「國畫」與「東洋畫」論爭始末—【臺灣美術兩百年】。取自 <https://bisuttaiwan.art/2022/07/01/> 「國畫」與「東洋畫」論爭始末—《臺灣美術兩/ 2025 年 3 月 22 劉覽

²⁹ 廖新田，《氣韻生動與現代性》（台北市：長歌藝術傳播有限公司，2024 年 12 月初版），頁 41-42。

及玻璃框一律不收，膠彩畫家無法參展。³⁰而可以觀察到當時主要以膠彩為創作的團體成員皆屬臺陽國畫部成員如林玉山、郭雪湖、盧雲生、林之助，其發言論辨者皆來自臺陽國畫部為主，並齊力為自己的創作園地努力，在臺陽西畫部成員也得到支持，陳清汾在正統國畫之爭下對國畫部鼓勵言詞：

...本屆畫展中，國畫特別有這種新的表現，這是更難能可貴的了，或者有人說它不是國畫，但是，這是用國畫的筆表現新的感覺。藝術大師說過：寫實的畫法交給有色的照像機去照吧！我套用他的話說：把工筆的畫給故宮博物館去展覽吧！我鼓勵美術界的朋友們，拿出勇氣把畫筆放在新的未來的時代上。...³¹

同時在省展 1973 至 1980 取消國畫二部，膠彩畫創作無參賽的空間，臺陽展仍保持對於膠彩畫創作的接受與支持，在 1973-1980 參賽臺陽展以膠彩畫創作為主的作家計有呂浮生、黃惠穆(1926-2010)、侯壽峰(1938-)、賴添雲(1948-)、王雙寬 (1942-2016)、陳石柱(1930-2007)、楊智雄(1943-)、施華堂等，在期間陸續參與臺陽展。也因正統國畫之爭下，讓膠彩畫創作者的力量更為凝結，林之助於 1981 年號召成立臺灣省膠彩畫協會³²，臺陽國畫部會員幾乎全部參與其中成為創會員，除當時會員郭雪湖因旅居日本未參加之外。³³

1927 年臺展的開辦，寫生觀念也隨之被引進，成為打破傳統國畫臨摹模式

³⁰ 美展大事年表【國立台灣美術館 台灣美術知識庫】。取自 <https://twfineartsarchive.ntmofa.gov.tw/TW/Literature/liChronology.aspx> 2025 年 3 月 22 劇覽

³¹ 〈台陽美展與台灣藝術運動〉-《聯合報》(臺灣)。

³² 1981 年，在臺灣膠彩畫正名與制度推動關鍵時刻，林之助號召創立「臺灣省膠彩畫協會」，旨在整合全省膠彩畫創作者、推廣膠彩藝術。當時，曾得標與謝峰生積極協助林之助，共同動員各地膠彩畫家加入籌備行列，組織運作從草創階段即展現高度凝聚力與使命感。兩人分別在北中部擔任組織樞紐角色，不僅提升協會的區域代表性，也拓展膠彩畫社群的影響力。在他們的努力下，協會成功匯聚戰後本土膠彩畫力量，為膠彩畫在臺灣美術體系中爭取到更穩固的地位與社會能見度。

³³ 陳永森長期旅日在外。陳慧坤於 1949 第 12 屆成會友並在 1964 第 27 屆退會。郭雪湖因無奈正統國畫論爭便於 1964 年後旅日，到 1985 第五屆才加入臺灣省膠彩畫協會。郭松年口述【『跨世紀的優雅』郭雪湖】。取自 <https://www.youtube.com/watch?v=gLk-K-yKJ6o&t=2439s>

的重要契機。然而 1945 年後，面對中原畫風再度移入，臺灣藝術界又開始重新審視傳統中國畫的價值與技法。王耀庭在〈從閩習到寫生-臺灣水墨繪畫發展的一段審美認知〉文中提到：

在中國畫本身的發展上，「寫生」的觀點，被共同認為是一種救弊的方式，從審美的觀點來說，其實就是把過度主觀意念的表達，所帶來的空泛，帶回到己身所處的世界。從這樣的觀念出發，對傳統水墨畫的表達方式，臺灣是一個新山川，傳統的審美觀念所持以表達的方式，是否能完全適應？四十年來畫家們正用各種方式來闡揚，傳統的筆墨技巧，仍然有其成功的地方，而新觀念帶來的表達方式，也有它的可觀處。³⁴

新舊交融的過程，在臺灣藝術發展中展現出正面的價值與深遠意義。從 1927 年臺展引進寫生觀念開始，藝術創作逐漸擺脫傳統國畫臨摹為主的教學與審美方式，轉而強調對自然景物的直觀感受與個人詮釋，帶來視覺語言的革新。1945 年後，隨中原畫風再度進入，雖引發對傳統筆墨再思，但也促使臺灣藝術家進行深層文化反思與技法融合。這種新舊觀念與技法的碰撞，既保存了傳統水墨的精神與技藝，又引入現代視野中的寫實與主體性表達，使臺灣水墨畫與膠彩畫創作在地化、多元化。正如王耀庭所言，畫家們以不同方式回應當代語境，使藝術語言不斷活化，也為臺灣美術建立兼具傳統與創新的審美高度。

因受到正統國畫之爭影響，臺陽成員也開始嘗試一些水墨或較具水墨筆法作品，「如許深洲〈碧潭〉(圖 5)嘗試運用水墨技法，轉向寫意抒情的風景。」³⁵「陳敬輝〈觀音山〉(圖 3)濃厚純粹筆墨的表現。」³⁶「陳進〈煙雨〉(圖 4)將習慣的作畫筆法改為中國傳統水墨的技巧。」³⁷蔡草如〈蜈蜞潭民家〉(圖 6)雖為膠彩作

³⁴ 王耀庭，〈從閩習到寫生-臺灣水墨繪畫發展的一段審美認證〉，《東方美學與現代美術研討會論文集》(台北市：台北市立美術館，1992 年 4 月)，頁 123。

³⁵ 賴明珠，〈自然/觀照-論許深州繪畫的視覺語彙與文化內涵〉，《花香、人和、山頌：許深州膠彩畫紀念展》(桃園市：桃園縣文化局，2006 年 12 月)，頁 29。

³⁶ 施慧明，《嫋嫋·清音·陳敬輝》(臺中市：國立臺灣美術館，2019 年 11 月)，頁 99-104。

³⁷ 田麗卿，《閨秀·時代·陳進》(台北市：雄獅圖書股份有限公司，1993 年 11 月初)，頁 92。

品確帶有筆墨趣味手法的意圖。



圖 3 陳敬輝〈觀音山〉1965 水墨 72×53cm

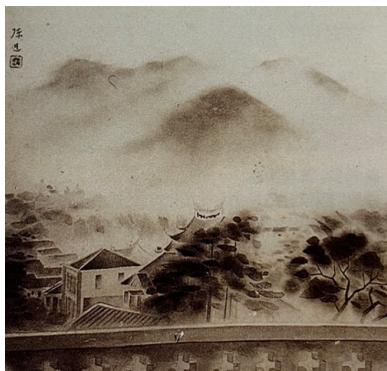


圖 4 陳進〈煙雨〉1955 水墨

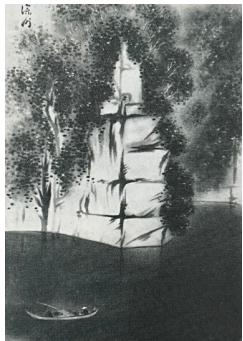


圖 5 許深洲〈碧潭〉1951

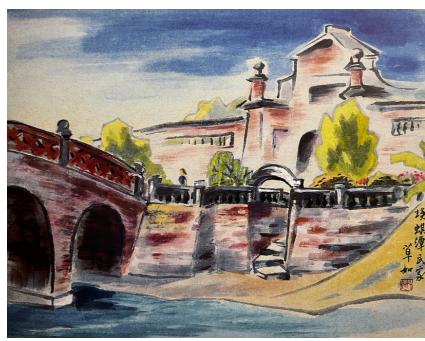


圖 6 蔡草如〈鯤鯓潭民家〉1962 膠彩紙本

(四)、書塾傳承過度艱辛期

正是在這樣被邊緣化的歷史脈絡下，膠彩畫在畫塾制度³⁸展現出凝聚力與生存彈性。畫塾不僅傳承技法與精神，更成為一種面對體制排斥時的「文化避難所」。畫家們在畫塾中相互砥礪，建立緊密的人際網絡與美學共識，形成「非制度內」卻高度有效的教育與展演場域。畫塾體制作為膠彩畫命脈的守護者，面對學院體制的空缺時，畫塾成為膠彩畫得以延續與發展的唯一教育模式。

臺陽膠彩部成員此期間皆由畫塾習得膠彩畫，在當時的美術場域中，畫塾並非單純技術訓練之所，而是象徵膠彩畫「正統性」的文化空間。畫塾體系的老師與其門生不僅活躍於臺陽展、省展，也長年擔任展覽評審與教育者，透過畫塾的價值觀與美學理念進一步影響整個膠彩畫的評價機制。換言之，畫塾教育在沒有

³⁸林之助自 1946 年起即在臺中師範竹籬笆畫室以畫塾方式傳承膠彩畫並無償授課，提供學生創作指導與材料支援，對臺灣膠彩畫發展可謂功不可沒。他所建立的師徒傳承模式，不僅傳遞了膠彩畫的技法與美學，更重要的是在社會氛圍敵視下堅守這一藝術形式，使膠彩畫未斷其命脈。

制度支撐的時代，構成了「非正式制度」的功能，實際掌握了膠彩畫的知識生產與權力分配權。這種體系也使得「畫塾出身」成為進入臺陽展、膠協、乃至省展的重要條件之一，反映出布迪厄（Pierre Bourdieu，1930-2002）所謂的「場域中象徵資本的再生產」現象。³⁹學院制度尚未建立前，畫塾成為唯一可供累積文化資本與象徵資本的場域。

因成員與省展人員重疊性，藉由林明賢〈戰後臺灣膠彩畫風格的遞變－以省展為例〉分析此期間，「會員在膠彩畫風格作品發展，初期延續臺、府展風格，風格過渡緩慢。『正統國畫』後膠彩畫仍不被完全接受，且民眾對其認識不清，膠彩畫發展的尷尬定位與轉型。在 1964 年後膠彩畫由東洋化轉向西畫化的風格變化，得獎畫家多數為戰後成長者（1930 年後出生），其訓練背景不同於日治時期，轉向更自由且現代的表現手法。表現技法由過去的線描薄彩，轉向厚塗、塊面構成與強烈光影對比，明顯受油畫、西方現代主義影響。地方風情題材的延續與轉化：雖有部分畫作仍描繪臺灣鄉土風情（如山林、田園、原住民文化等），但在形式與色彩語言上，已脫離日治時期東洋畫的裝飾性與細膩筆觸，進入具自主精神的現代探索階段。」⁴⁰

膠彩畫逐漸脫離東洋畫表現形式的影響，發展出道地性的臺灣膠彩畫的另一番風貌。除了少部份延續前東洋畫工筆花鳥的傳統風格，另一方面發現自 1960 年代後膠彩畫受到西方更多的影響，也可能是對正統國畫之爭後的反動，進一步的畫清界線，如林之助〈望鄉〉（圖 7）厚實的肌理，較實驗性的創新，郭雪湖於〈燈臺濤聲〉（圖 10）黃登堂〈瀑聲〉（圖 11）塊面造型化的表現，陳慧坤〈淡水下坡路〉（圖 8）塞尚（1839-1906）風格筆觸的轉換，林玉山〈靜夜月〉（圖 12）

³⁹徐賁，〈布迪厄論知識場域和知識份子〉，《二十一世紀雙月刊》總第七十期（2002），頁 75-81。

⁴⁰林明賢，〈戰後臺灣膠彩畫風格的遞變－以省展為例〉，《台灣膠彩畫的過去現在與未來研討會論文集，20090101》，國立勤益科技大學文化創意事業系（編），台灣：國立勤益科技大學文化創意事業系，2009，P7-29，《華藝線上圖書館》。doi:10.29525/gouache.200901.0007

背景「半抽象」風格的創作，盧雲生《天地玄黃》(圖 9)⁴¹圖案式的構圖嘗試與造型元素的解構與重組。以上無非是再尋膠彩畫可能的發展性，展現其對現代繪畫語彙的關注與實驗。



圖 7 林之助〈望鄉〉1966 膠彩
56 x109.5cm 國立臺灣美術館典藏



圖 8 陳慧坤〈淡水下坡路〉1960 膠彩 72.5
x60.8cm



圖 9 盧雲生《天地玄黃》
1968 前 膠彩

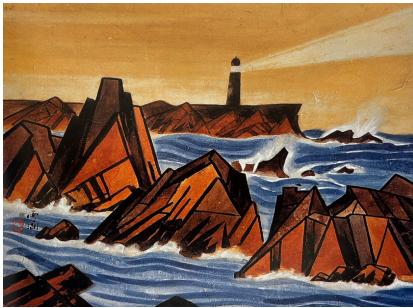


圖 10 郭雪湖〈燈臺濤聲〉1960 膠
彩 54 x70cm



圖 11 黃登堂〈瀑聲〉
1964 膠彩 121.3 x 91.0
cm 國立臺灣美術館典藏



圖 12 林玉山〈靜夜月〉1963
水墨 92 x 61.5 cm

也可以發現在日本同時期也進行著新日本畫革新，養份同樣也是來自對西方的再發現，如堂本印象(1891-1975)〈交響〉(圖 13)的抽象線條，杉山寧(1909-1993)〈絡〉(圖 14)厚塗肌理線條結構表現，高山辰雄(1912-2007)〈出山〉(圖 15)高更(1848-1903)的人物表現及構圖意向，東山魁夷(1908-1999)〈青響〉(圖 16)樹的造型化層次「構圖中的緊密性」與「色面構成」，融合西洋的量感與東洋的靜謐。在此脈絡下發現，此期的日本畫的革新與臺灣膠彩畫的改變有著必然性的關係。

⁴¹此作品年代為 1968 年之前。1968 年 11 月 6 日早晨，盧雲生出門授課，在距住家不遠處，不幸地被一修車廠學徒，騎摩托車撞倒，後送醫不治過逝。資料來源：施慧明。〈詩人畫家盧雲生〉。《藝術欣賞》4.6 (2008): 101-109。



圖 13 堂本印象〈交響〉1961



圖 14 杉山寧〈絡〉1962 年

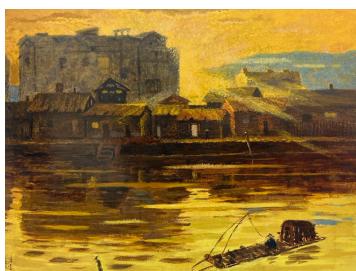


圖 15 高山辰雄〈出山〉1962 年



圖 16 東山魁夷〈青響〉1960 年

鄉土題材以西畫方式表現顯耀於此期，正統國畫之爭後膠彩畫不被認同的情狀下，東洋畫風的膠彩畫不再是主要的表現形式，因此，思變改革的膠彩畫家轉向西畫形式表現學習。如詹浮雲〈愛河餘暉〉(圖 17)、謝峰生〈黃昏陋屋〉(圖 18)、曾得標〈門迎後車〉(圖 19)等，以厚塗、光影較西式寫生手法繪製作品。

圖 17 詹浮雲〈愛河餘暉〉
1963 膠彩 91x116cm圖 18 謝峰生〈黃昏陋屋〉
1964 膠彩 100x143cm圖 19 曾得標〈門迎後車〉
1968 膠彩 73x91cm

1945 至 1977 年間，臺陽美術協會國畫部在政治更迭與文化認同劇變中，展現出高度的適應力與文化自覺。從協助推動省展制度、面對正統國畫之爭時的論辯與回應，再到以「膠彩畫」正名作為文化策略的轉向。特別是在省展排除國畫二部後，臺陽成員依然透過膠彩畫創作的堅持與畫壇體制的延續，構築起非正式但有效的教育與展演網絡，成功保存並傳承膠彩畫命脈。膠彩畫在風格上由傳統東洋畫技法逐漸轉向融合西畫語彙的現代表現，更在鄉土題材上開展現具臺灣特色的 new 面貌。在文化場域多重力量的拉扯下，臺陽國畫部透過調整定位與持續創

作，不僅保存了日治時期以來的膠彩傳統，更在風格轉型中孕育出台灣膠彩畫的新生命。

四、1977-2024：臺陽國畫部/膠彩部的發展

臺陽在 61 屆開始將國畫部分為膠彩部、墨彩部二部。此期間加入國畫部/膠彩部會員有蘇峰男(1943-)(43)、呂浮生(53)、施華堂(53)、劉耕谷(53)、陳石柱(53)、黃惠穆(59)、陳淑嬌(1951-)(59)、簡錦清(64)、鄭營麟(64)、王志雄(1955-)(66)、陳騰堂(68)、張瑞蓉(68)、廖瑞芬(1968-)(72)、林必強(1973-)(73)、趙世傳(1950-)(75)、曹鶯(1952-)(79)、郭妙雲(1959-)(81)、林亮吟(1961-)(86)。

成員黃鷗波、詹浮雲、黃登堂、王五謝、陳壽彝、曾得標、謝峰生、呂浮生、施華堂、劉耕谷、陳石柱、黃惠穆、簡錦清、鄭營麟等 13 位，在期間也陸續參與省展國畫二部或膠彩畫部評審。

(一)、膠彩畫正名與發展

林之助於 1977 年正式提出「膠彩畫」一詞，他主張應該以繪畫實質所使用的材料與技法來命名，正式改稱為「膠彩畫」的歷史過程。這一命名轉變具有重要的文化與政治意義。結束了長達數十年的正統國畫論爭。此正名之舉最終在 1983 年的第 37 屆臺灣省美展中落實，正式設立「膠彩畫部」，使「膠彩畫」成為官方認可的分類名稱，結束長達數十年的身份模糊與邊緣化處境。

此一命名的轉變，並不僅僅是語言上的改變，更象徵著創作者得以跳脫文化意識形態的壓力，以「媒材」為創作發點，開啟對膠彩媒材的自由探索。膠彩畫所使用的礦物顏料、胡粉、動物膠等具備高度質感與層次變化的物理特性，使創作者在色彩運用上能表現出透明與厚重兼具的視覺效果；而絹布、紙材等底材亦提供繪畫語彙多元延伸的可能。創作者更可結合現代造型觀念與本土文化關懷，運用膠彩媒材自由發展個人語彙。這種基於媒材本質而非文化標籤的創作觀，讓膠彩畫於 1980 年代之後逐漸走向風格多元、形式開放的現代階段，也使之成為臺灣當代藝術中極具潛力與延展性的表現形式之一。

(二)、從書塾過渡至學院：林之助的雙重角色

此時期值得注意的是，林之助並非單純的守舊者，他對膠彩畫的堅持也伴隨著對現代教育體制的期待。1985 年，他在東海大學開設首門膠彩畫課程，正式將膠彩畫引進學術體制。這象徵著畫塾體系向現代制度教育的過渡，也凸顯林之助本人的前瞻性與調適能力。他既是畫塾傳統的守護者，也是學院教育的開拓者，為膠彩畫的現代化鋪設雙軌並進的基礎。

1. 膠彩畫畫塾發展成果期

告別正統國畫之爭及省展除名，再經由 1977 年膠彩畫正名，1981 省展恢國畫二部同年成立臺灣省膠彩畫協會，1983 省展膠彩畫部成立，膠彩畫終於迎來了春天，畫塾體系在此時期歷經最高峰及創作成果，學生學習成果逐漸開始反映在臺陽展及省展中獲獎名次中。在 1945-1991 臺灣的膠彩畫發展可說屬於在一種較封閉性的情況發展⁴²，經歷 46 年間畫塾體系的傳承，可說是畫塾傳承膠彩畫重要成果期，讓臺灣膠彩畫發展出具有獨特性的「臺灣味的膠彩畫」。

謝峰生、王五謝、黃惠穆、呂浮生出身自「浮雲美術補習班」⁴³，在接受膠彩畫訓練時皆經歷類似的技法與審美養成，尤其在用筆的收斂與色層的細膩鋪陳上，有著相似性的語言特徵，呈現出膠彩畫中常見的柔和色感與層次交疊的筆觸表現。加上 1970 年代以後鄉土文化運動的影響，創作取材相似性，看出師生之間相互的影響性。從王五謝〈童趣〉(圖 20)、黃惠穆〈幸福人生〉(圖 21)、呂浮生〈農村秋昏〉(圖 22)作品用色上可以發現與詹浮雲有相似之處，但處理上是更為細緻動人，運用水干媒材將老師粗獷的筆觸收斂創造出膠彩一種「滑嫩細緻而不失樸實」的質地美感，特別是在呂浮生的作品中，尤其能深刻感受到他對美濃鄉土那份純樸之美的細膩體會與表達。他的畫面往往呈現出濃厚的土地情懷與人文風貌，具有樸實而溫暖的鄉土美感。以畫筆耕耘故鄉，將個人情懷昇華為藝術

⁴² 1991 年林慧如(1965-)經東海學院體制第一位留日回臺任教於東海大學教授膠彩畫，臺灣膠彩畫又開啟與日本學習的接軌。

⁴³ 1949 年詹浮雲於高雄市前金區開設「浮雲美術補習班」，謝峰生、王五謝、黃惠穆 1953 年進入學習，呂浮生 1958 年進入。謝峰生 1957 年赴臺中師事林之助學習膠彩畫。

語言，展現出對美濃土地的獨到見解與情感深度，也為臺灣鄉土藝術留下珍貴的文化記憶。



圖 20 王五謝〈童趣〉1986 膠彩 95.5x129.0cm 國立臺灣美術館典藏



圖 21 黃惠穆〈幸福人生〉1988 膠彩 129.0x95.5cm 國立臺灣美術館典藏



圖 22 呂浮生〈農村秋昏〉1977 膠彩 89.5 x 115.7 cm 國立臺灣美術館典藏

劉耕谷於 1985 年獲得省展永久免審查資格，同年也正式成為臺陽的會友，標誌著他在臺灣膠彩畫壇的重要地位確立。他的作品不僅具有強烈的創新精神與藝術獨特性，更在題材上展現對鄉土自然的深刻關懷。劉耕谷未受傳統師承體系或日本畫風格影響，其創作語言自成一格，融合西方印象派、超寫實、立體派等構成觀念，開創出膠彩畫的新視野。他更以驚人的毅力挑戰巨幅創作，如〈吾土笙歌〉(圖 23)，將臺灣土地的精神與時代意識透過層層疊染與壯闊構圖呈現於觀者眼前，展現出藝術家以個人意志與情感建構時代視覺語彙的雄心。



圖 23 劉耕谷〈吾土笙歌〉1986 膠彩 820x1260cm 國立臺灣美術館典藏



圖 24 張瑞蓉〈歲痕〉2004 膠彩 145x112cm 省展 58 屆金牌獎

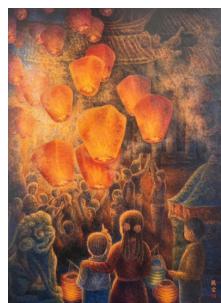


圖 25 陳騰堂〈祈福〉1997 膠彩 144x111cm 省展 52 屆金牌獎

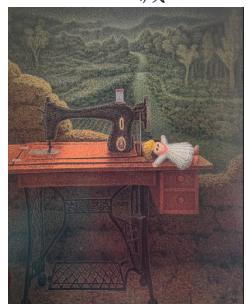


圖 26 鄭營麟〈寂〉1993 膠彩 146x112cm 臺陽 56 屆優選

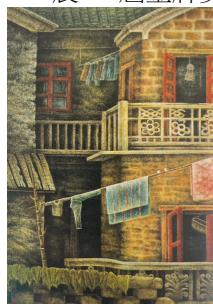


圖 27 簡錦清〈思古情懷〉1992 膠彩 130x90cm 臺陽 55 屆銅牌獎

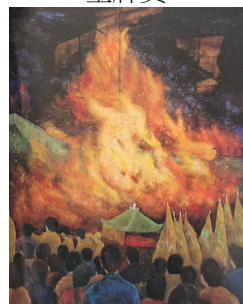


圖 28 王志雄〈王船祭〉1997 膠彩 146x112cm 臺陽 60 屆銅牌

會員的陳淑嬌、簡錦清、鄭營麟、王志雄、陳騰堂、張瑞蓉、廖瑞芬、林必強、趙世傳、曹鶯等，畫塾第三、四代也陸續於 1987 年左右開始參與臺陽展及省展獲得不少佳績。其中簡錦清、鄭營麟、張瑞蓉、陳騰堂四人也榮獲省展免審查資格。從簡錦清〈思古情懷〉(圖 27)、鄭營麟〈寂〉(圖 26)、王志雄(王船祭) (圖 28)、張瑞蓉〈歲痕〉(圖 24)、陳騰堂〈祈福〉(圖 25)等作品中可以看出鄉土題材及經營聚光性的會場效果，他們在此期間省展及臺陽展的獲獎作品可以發現延續鄉土題材。1970 年代後，逐漸掀起強烈的「鄉土意識」運動，藝術領域亦同步回應這股浪潮。鄉土本就臺陽中的膠彩畫家原本所屬的題材創作，以臺灣在地景物、鄉村生活、人文風貌等作為創作題材，展現出鮮明的本土情感。採寫生與細緻描繪為特色，融入生活環境、地方風俗、臺灣民間信仰與農村景象等元素，從作品中獲得更進一步的證實。

2. 膠彩畫畫塾發展到式微期

1985 年，膠彩畫課程正式於學院體系中設立，標誌著臺灣膠彩畫發展歷程中的一項重要轉捩點。在此之前，膠彩畫創作大多仍屬於較為封閉的體系，主要依賴傳統畫塾制度進行技藝傳承。然而，隨著東海大學第一批留日學生返臺，不僅帶回了當時日本畫的最新風格與技法，也使膠彩畫材料學往前邁進，為臺灣膠彩畫注入一股嶄新的活力。

對於自畫塾體制出身的膠彩畫家而言，這波學院興起不僅是一場知識的再洗禮，更是一場藝術語言與思維的轉換與深化。在這樣的學習環境中膠彩部的成員選擇再次回到學院殿堂接受洗禮，展開進一步的專業深造與藝術實踐。會員中廖瑞芬最先於 1996 年至日本愛知縣立大學美術研究所學習膠彩，鄭營麟、王志雄、陳騰堂、曹鶯進入東海大學美術研究所學習。簡錦清、張瑞蓉、林必強等選擇進入新竹教育大學、臺灣藝術大學、嘉義大學研究所學習。陳淑嬌、郭妙雲、林亮吟進入東海大學膠彩畫研習營，之後郭妙雲進一步進入東大學分班學習膠彩。

經由學院的再洗禮，成員風格也再創新，廖瑞芬〈新生〉(圖 29)、鄭營麟、陳騰堂等作品在寫生功力的再提升，媒材運用更為熟練獨道，取材更為多元。陳淑嬌〈旭〉(圖 30)在人物創作上媒材運用及技法上更上一層的突破與改變。簡錦

清、林必強開始製作大幅作品，2023年林必強也投入天然礦岩的研究，〈淡然〉(圖 31)畫面逐漸走向純粹性的自然風景。王志雄、張瑞蓉、曹鶯〈戲〉(圖 33)，厚塗技法及岩彩特質性讓畫面質感更提升。趙世傳〈呵護〉(圖 32)運用新盈的分割的手法獨具創意。郭妙雲善於花卉及風景繪製，運用貼箔製造特殊肌理質感。林亮吟〈觀相四〉(圖 34)膠彩畫新風貌有別於現今過往膠彩畫作品，作品中融合水墨與膠彩風味傳統創新兼具。



圖 29 廖瑞芬〈新生〉2002 膠彩
146×112cm 臺陽 65 屆出品

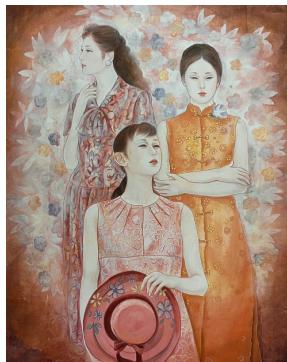


圖 30 陳淑嬌〈旭〉2006 膠彩
91×73cm 臺陽 69 屆出品



圖 31 林必強〈淡然〉2023 膠彩
73×61cm 臺陽 86 屆出品



圖 32 趙世傳〈呵護〉2012 膠彩
117×91cm 臺陽 75 屆出品



圖 33 曹鶯〈戲〉2018 膠彩
91×73cm 臺陽 81 屆出品



圖 34 林亮吟〈觀相四〉2024
膠彩 112x87cm 臺陽 87 屆出品

後期會員的繪畫風格受到日本風格影響及學院的啟發，鄉土題材已非所好，空間產生了變化，由寫生寫實空間走向虛幻空間。膠彩畫畫塾傳承至第四代後，由於學院開設課程學習管道多元，畫塾傳承性功能也漸漸喪失，加上第一、二代先後凋零，2020 年後可說畫塾任務的告結由學院全面接手膠彩畫教授。⁴⁴膠彩畫學院發展，教授最新的日本畫，提供膠彩畫更多元的學習面貌，同時受日本風格影響也逐漸的提高。如何創作具有臺灣膠彩畫在區域性的特色也是值得探討區塊。

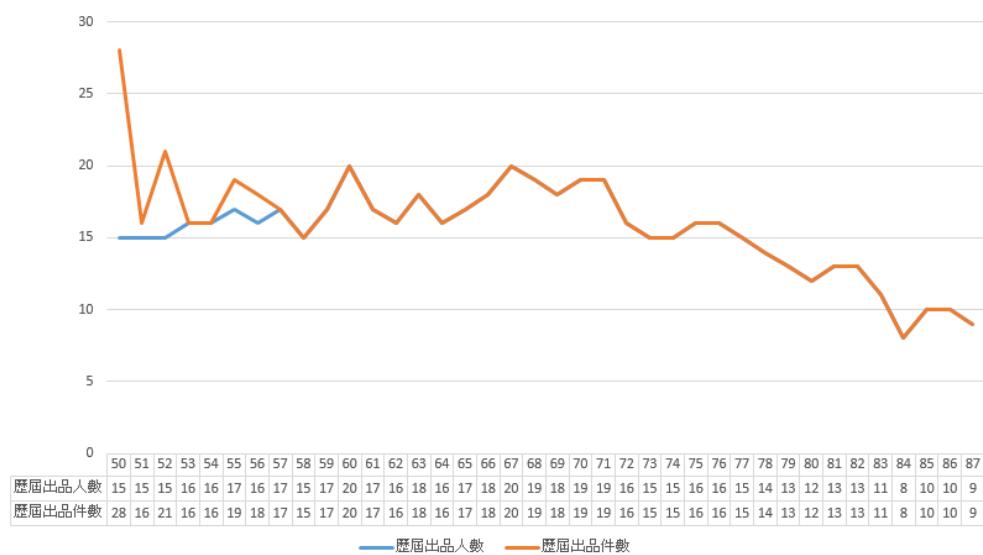
⁴⁴ 畫塾傳承中較具積極性的謝峰生與曾得標二位先後的過逝。

五、1987-2024：50-60 屆國畫部/61-87 屆膠彩部會員出品統計分析

根據 1987 至 2024 年間臺陽膠彩部會員歷屆出品統計可見，雖出品人數大致維持穩定，惟出品件數卻顯著下降。此現象反映出臺陽膠彩部內部創作能量逐年衰退，核心成員世代老化，新源又未能及時補入，讓膠彩部產生斷裂危機感。

(一)、出品人數

表 2 出品人數及作品件數統計



會員出品統計可見，雖然出品人數大致維持在 15 人左右，顯示膠彩部核心成員穩定，而出品件數卻呈現逐年遞減趨勢，特別自第 70 屆（2007）後下降幅度明顯，至第 87 屆僅剩約 12 件，反映出整體創作動能的下滑。此一現象顯示，在膠彩畫自國畫部分出設部之後，制度認同雖有所提升，卻未能有效吸引新一代創作者加入。畫塾體系雖維繫了核心群體的穩定性，卻也因師徒式體系的封閉與評審機制的內聚性，導致學院出身創作者難以進入臺陽展場域，造成風格斷層與傳承困境。整體而言，臺陽膠彩部正面臨新舊體制間的過渡挑戰，如何在維持傳統的同時引入新血，成為其未來發展關鍵。

(二)、作品題材

表 3 作品題材統計

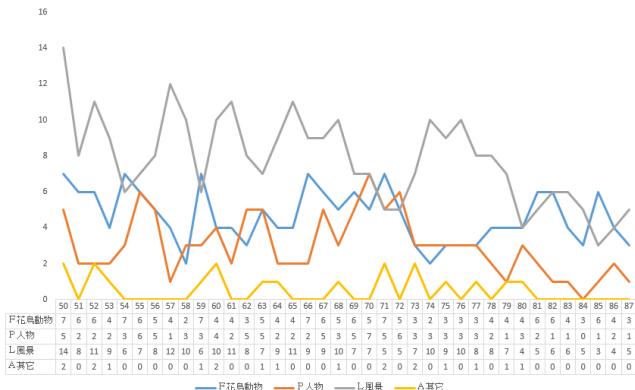
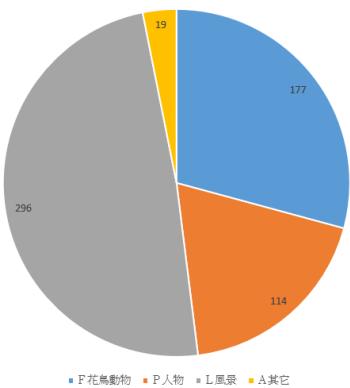


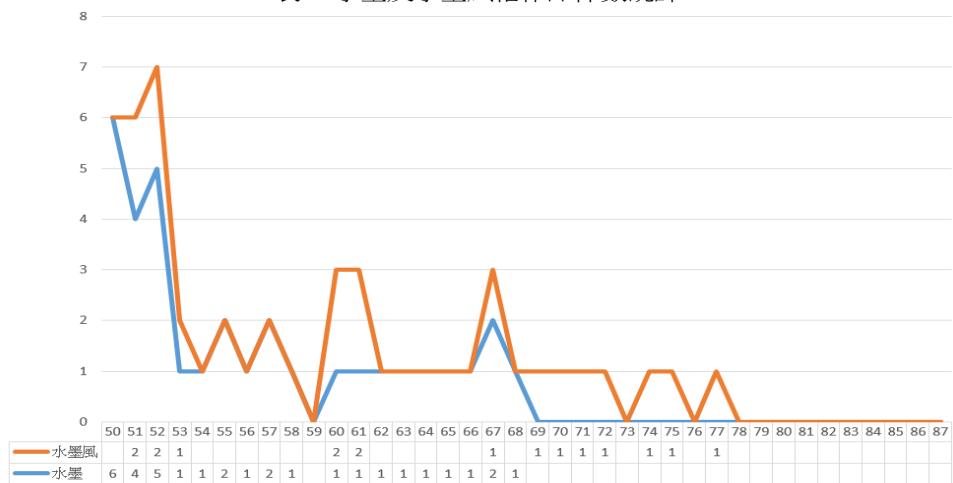
表 4 作品題材合計



作品題材統計分析顯示，風景畫始終為最主要的出品類型，顯示膠彩媒材特性與臺陽長期審美偏好之間的連動性。然而，自第 77 屆起風景畫件數逐年下降，反映出創作趨勢的變化或出品動能的衰退。相較之下，花鳥畫在歷屆中維持穩定表現，近年更呈現回升趨勢，展現畫塾體系中技法傳承的延續性。人物畫則雖偶有高峰，但整體波動較大，顯示其創作難度與評審接受度仍具挑戰性。至於「其他類」題材始終佔比極低，反映膠彩創作在題材上仍以保守路線為主，創作多元性尚未廣泛展開。整體而言，題材變化趨勢呈現穩中有變，傳統審美仍主導場域方向，但部分新世代題材逐步萌芽，顯示臺陽膠彩畫在傳統與轉型之間尋求新的平衡。

(三) 水墨件數逐漸遞減

表 5 水墨及水墨風格作品件數統計

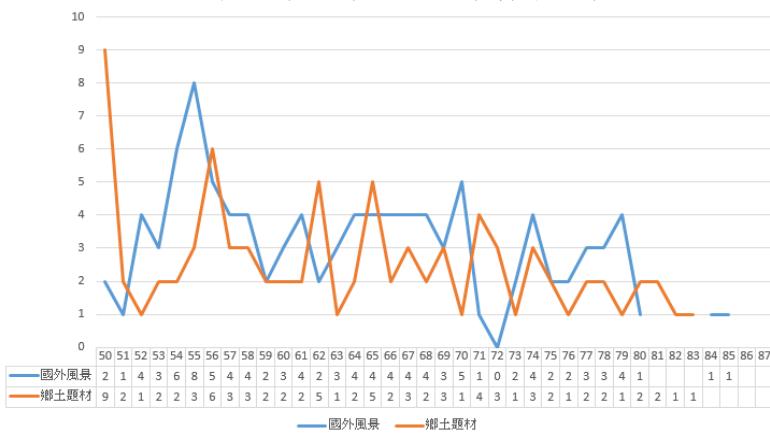


根據圖表與背景資料綜合分析可知，臺陽膠彩部中水墨及水墨風格作品逐年減少的現象，主要受到重要創作者退出與制度性改變的雙重影響：

首先，在創作者層面，兩位水墨表現為主的核心成員-林玉山與蘇峰男的缺席產生顯著影響。林玉山不僅是臺陽創會成員之一，其融合水墨筆法與膠彩語彙的創作曾主導膠彩部早期風格；而蘇峰男自第 57 屆（1994）後未再出品，使得原本屬於水墨系統的作品來源大幅縮減。其次，制度面的調整也加劇了此趨勢。自第 61 屆（1998）起，臺陽展將國畫部正式分為「膠彩部」與「墨彩部」，墨彩部作品不再被計入膠彩部件數統計內，在數據上呈現出驟減趨勢。這段發展不僅反映出創作者陣容與風格演變，也揭示出膠彩畫逐漸發展出獨立自主的媒材特性與創作語彙，與水墨逐漸劃清界線，朝向材料與技法純化的方向邁進。

（四）、鄉土及外國風景的對照

表 6 鄉土題材及外國風景題材件數統計表



鄉土題材在 50 屆（1980 年代初）高點後呈穩定下降趨勢，50 屆時出現高峰（9 件），與當時臺灣社會強調「鄉土文學」、「本土化」的時代氛圍密切相關。但此後逐年下降至 87 屆僅剩 1 件，顯示鄉土關懷逐漸被多元創作主題所取代。國外風景主題自 55 屆起迅速上升並長期穩定維持，自 55 屆（約 1990 年代初）開始大幅增加，60 至 75 屆之間幾乎都穩定在 3~5 件，顯示創作者開始大量取材於海外場景。第 67 屆甚至出現單屆最多 8 件國外風景作品，為該趨勢之高峰。70 屆之後國外風景穩中有降，但整體占比仍顯優勢，即便在 87 屆兩者數量均趨於低點，國外風景依舊維持存在，鄉土題材卻趨近消失。

背後原因探究：出國取景與經濟條件改善的關聯，自 1990 年代起，臺灣經濟起飛，藝術家出國展覽、旅行、駐村的機會大增，反映於作品題材上即為取景地點的外移。86 及 87 國外風景及鄉土題材消失，審美轉向，鄉土題材過去為政治文化宣示的載體，國外風景的新鮮度隨著社會開放熟悉各地風景，資訊平臺發展扁平化無距離與藝術自由發展，其強烈的象徵意涵轉為個人化、隱性化的表現形式。另在鄉土題材上，此期作品出品共計 15 件以臺灣水牛與黃牛為主題的作品，在之前林玉山《大南門》黃土水（1895-1930）《水牛群像》中的水牛圖像即為典範，成為日後「臺灣圖像」的代表意象之一，反映農業社會中的生活風貌與勞動精神，更可看出牛的圖像表現，仍具有鄉土精神的延續與圖像意涵的深化。

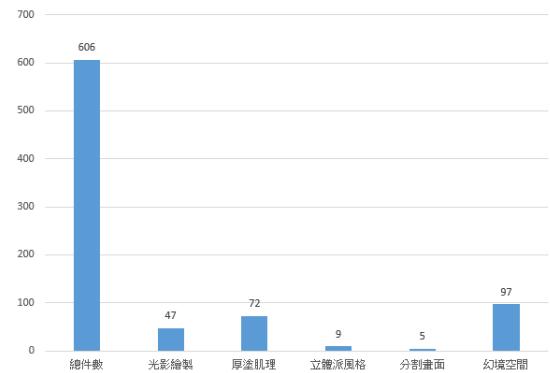
（五）、風格與技法之演變趨勢

此圖表顯示在臺陽膠彩部作品總數（606 件）中，出現多種西方現代藝術風格與空間觀念的實驗表現，包含「光影繪製」（47 件）、「厚塗肌理」（72 件）、「立體派風格」（9 件）、「分割畫面」（5 件）與「幻境空間」（97 件）等，呈現出膠彩畫創作在形式與語彙上的多元探索與變化。以下分項說明其趨勢與背後文化脈絡：

形式語彙轉變與表現特色：

厚塗肌理（72 件）與光影繪製（47 件）表現技法上明顯參考西方油畫語彙，重視筆觸堆疊、光影層次與肌理質感，突破傳統膠彩「工整敷彩」的平面樣態。顯示創作者受學院訓練與西畫教學體系影響，並在材料與筆法上進行跨媒材融合實驗。立體派風格（9 件）與分割畫面（5 件）呈現結構式組成與多視角空間表現，顯見受 20 世紀初西方立體派與現代構成主義啟發。特別是分割畫面者，打破傳統東方畫的單視角、散點透視，轉向更具設計構成與符號結構的創作。幻境空間（97 件）為出現數量最多的非寫實表現形式之一，創作者擺脫對現實空間之再現要求，進入個人幻想、心理空間或象徵性場域的描繪。表現出膠彩畫由「觀物寫形」轉向「造境造意」的內在化轉折。

表 7 作品風格與技法分析統計表



背後原因探究：學院教育與國際美術交流影響，自 1985 年以後膠彩畫正式進入美術系統學院教育後，師資多留學日本，帶回日本現代日本畫融合西洋藝術的趨勢。材料技術開放，創作自由提升膠彩材料來源更為多元，繪畫媒材使用也更自由（如使用壓克力、複合材料），使得畫面可實現更多西方技法如厚塗、立體造形等效果。藝術家個人表達與時代觀照，在政治與社會氛圍轉變下，藝術家對現實的再現不再是唯一追求，轉向個人精神性、哲思性與象徵性的幻境創造，凸顯「主觀內在世界」的表達需求。比賽與展覽機制驅動形式創新，臺陽展等具影響力的美術競賽，鼓勵創新與形式突破，藝術家透過形式語彙的更新以吸引評審關注，也促成技法上的革新。

（六）、寫生空間與幻境空間的對照

從先前「外國風景」與「鄉土題材」的變化趨勢來看，可觀察到自臺陽展 70 屆以後，這兩類明確地理或社會取材的作品逐漸式微，至 85 屆後幾近消失；而在同期的統計圖表中，「幻境空間」類作品反而顯著增加，累計達 97 件，成為膠彩創作中非寫實表現比重最高的類型。這一消長現象透露出臺陽膠彩畫創作重心的重大轉變。

創作主體的轉變：由外而內，傳統上，膠彩畫多以外部世界為描繪對象，不論是「鄉土題材」強調本土風情，或「外國風景」表現旅途見聞，皆屬於寫實再現的範疇。然而，幻境空間的崛起，標誌著創作主體從「描繪所見」轉向「表達所思」，藝術家不再受限於客觀景象，而是將自身感知、記憶、夢境與哲思轉化為畫面空間。

精神性與象徵性空間的拓展：幻境空間中的構圖常含有象徵語彙、抽象結構、超現實意象或神秘象徵，其空間邏輯與現實景觀無關，更接近心靈場域或思想維度。這反映出：創作者對內在心理狀態的探索；對抽象概念（如時間、生命、宇宙、個體存在等）的視覺轉譯；對於東方哲學中「意境」、「氣韻」的當代表達。

以創作者為主體，非題材為主導：幻境空間的出現正是一種「以創作者為主體」的表現，畫面內容不再由題材決定，而是由創作者內在主張驅動。例如相較

於傳統以地景或鄉情為創作出發點，如今畫面中的山水可能來自重疊記憶或象徵心理狀態，而非真實風景。這也契合當代藝術觀強調「藝術是自我表達的載體」，反映從集體意識導向個體主觀的文化轉型。

表 8 外在地理 vs. 內在空間

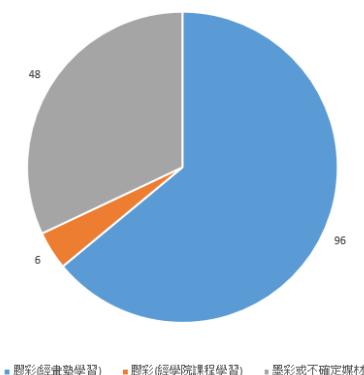
寫生空間（鄉土／國外風景）	幻境空間
地理明確、具社會脈絡	空間模糊、具象徵意涵
強調在地認同或時代關照	強調個體思維與精神追尋
依賴觀察、寫生方式	依賴構思、想像與綜合構圖
主題決定畫面	主體創作者決定畫面

這樣的轉變與學院教育的深化、日本現代膠彩畫的影響、當代藝術自主性的高漲密切相關，也反映臺灣藝術發展由外在框架逐步邁入更自由多元、強調主體性的創作時代。幻境空間的增加不只是形式上的實驗，而是一種創作主體性與精神性升高的具體指標。當地理與寫實題材退場，取而代之的是創作者內心世界的投射與主體意識的建構，這不僅改變了畫面內容，也形塑了臺陽膠彩部創作風格的當代樣貌。

六、1987-1997：50-60 屆國畫部公募展獲獎作品統計分析

（一）、參賽數據統計

藉由臺陽展 50 屆（1987）至 60 屆（1997）⁴⁵，當時國畫部公募展獲獎作品進行分析，採墨彩及膠彩出品數統計，並在膠彩出品數又分成經畫塾或經學院課程學習膠彩⁴⁶的管道再區分，從中可以發現，墨彩件數是往下滑的曲線，膠彩經畫塾學習的逐年上揚，而膠彩經學院

表 10 臺陽展 50 屆至 60 屆國畫部公募作品
展獲獎作品總計

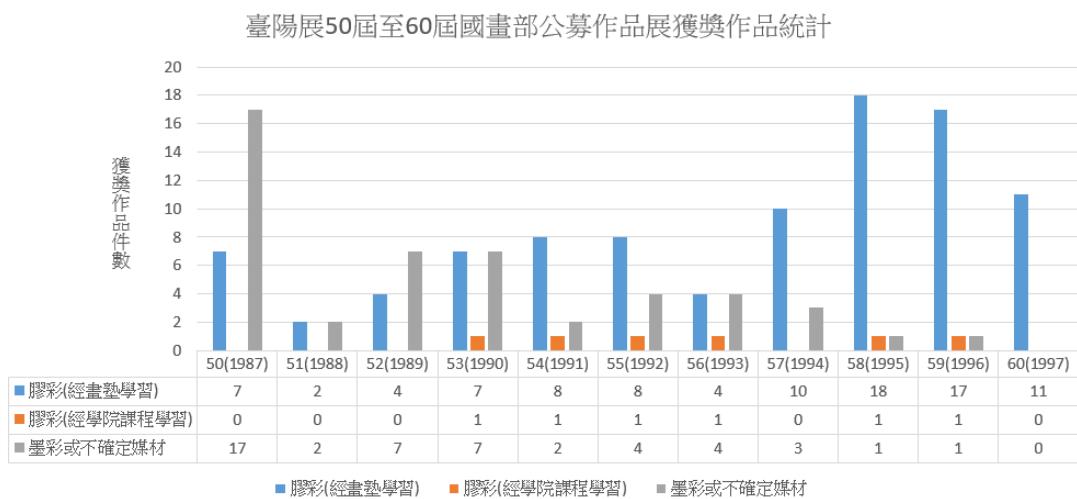
⁴⁵ 取此區間作品分析之由，因臺陽展至 50 屆開始連續編印畫冊開始，並在 60 屆之後將國畫部分成膠彩部及墨彩部。51 屆因入選作品各部混編無法採計對照以致件數突減。

⁴⁶ 膠彩經學院學習意指，經學院所開設的膠彩畫課程而習得膠彩畫者。

學習人數未見起色。

在墨彩部份，當時國畫部以膠彩為主要創作媒材，水墨媒材會員蘇峰男自 57 屆(1994)後就未再出品展出，相對於墨彩出品件數也減至 0，這樣情況至 61 屆分墨彩與膠彩分部評審才又回增。膠彩經畫塾學習獲獎的逐年上揚，57 屆(1994)~60 屆(1997)，幾乎占領了臺陽展的全部舞臺。

表 9 臺陽展 50 屆至 60 屆國畫部公募作品展獲獎作品統計



以數據統計而論這 11 年間，在膠彩畫正名後開始的成果逐步的提升。表中可以看出此時期是畫塾體制傳承的成果期延伸。如前所敘述，參展率之高另因主要是畫塾老師積極鼓勵學生參展比賽⁴⁷，接受過往東洋畫成名的思維傳統，透過比賽成績展現能力，並能成為臺陽一員及榮聘省展評審的榮耀。

(二)、學院參展意願不高

反觀膠彩經由學院學習參展人數並未因開設而逐年增加，探究背後原因，從數據中，「在 1985 年東海大學開設膠彩畫課程，1986 年至 1995 年間共有 82 位學生主修膠彩。」⁴⁸這時膠彩在學院學習成果逐漸起飛成展，在統計參於這期間

⁴⁷ 經簡錦清口述謝峰生老師常常會積極主動詢問學生有無準備作品參加美術競賽，特別是省展與臺陽展。筆者也同為此情形。

⁴⁸ 詹前裕，〈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〉，《膠彩畫之淵源、傳承及其影響學術研討會論文專輯暨研討記錄》(台中市：臺灣省立美術館，1996 年 6 月)，頁 260。

的臺陽展人數確未見成長。

相較於與 1987~1997 年間，經學院體制學習膠彩師生統計有 10 位參與臺灣省膠彩畫協會。⁴⁹這樣的差異是值得探究區塊：探究原因，一則當時臺灣省膠彩畫協會創會初期主要以推廣為主，大力鼓勵喜愛膠彩創作人員申請入會。其二臺陽入會成員皆採臺陽展公募作品展競賽積分滿才有資格申請成為會員⁵⁰，臺陽展評審皆為協會成員，這期間（1987-1997）有相關學院成員參與作品徵件獲獎，計僅有 6 人次 5 人。

（三）、評審公平性受質疑

學院體制中皆受西式素描訓練、美學、美術史、水墨課程、師承多元，加上留日回國老師教授當時最新的日本膠彩技法、新媒材知識，在創作風格取向更為多元不同於過往畫塾的繪畫風格。在此背景下造成一些評審的結果的差異。也可以觀察到這期間 1997 年於臺中辦理-臺中膠彩源流展，由當時任教東海大學美術系主任詹前裕(1952-)撰文中提到有關於評審的議題：

國內各類公私機構所舉辦的美展競賽，增設膠彩畫部，對膠彩的推廣，助益良多，若要再提昇國內膠彩畫的創作水準，依個人淺見，應該往下列幾個方向思考：（一）各美展的評審委員，具有宏觀視野，且公正客觀才可評選出具有前瞻性，能反映這個時代精神的佳作，因此評審委員的專業素養、敏銳的判斷力，與淵博的學識，皆需兼備。...⁵¹

文中言於若要再提昇膠彩畫創作水準，對於評審俱備能力有著相對的關係。到省展 60 屆(2006)在全省美展彙刊各部發展的專論中詹前裕再次提到有關評審議題，「對於膠彩部評審公平性的質疑，並依據十屆參與的統計進行分析，發現

⁴⁹ 《第 15 屆全省膠彩畫展》(台中市：臺灣省膠彩畫協會，1997 年 6 月)，頁 90-107。

⁵⁰ 膠彩部所有成員皆為參加公募展滿積分申請入會，私塾第二代、第三代、第四代成員皆是。

⁵¹ 詹前裕撰文，《台中膠彩源流展》(臺中市：中市文化，1997 年 11 月)，頁-21。

一些不合理的現象，畫塾及畫會⁵²成員參與評審人次偏高，影響評審結果。」⁵³在臺陽展中此情況更是不可避免，評審會員皆屬畫塾體系，並透過評審積分加入更是難事。

從日治時期的臺展、府展，到戰後的省展與臺陽展，歷屆展覽制度的演變，不僅是臺灣美術史的書寫軸線，更深刻映照出臺灣藝術家對展覽主導權的長期爭取歷程。正統國畫之爭，即是藝術界對話語權與審美標準的實質競逐，而評審制度的主導權，無疑是其中最關鍵的一環。

在此脈絡下，展覽評審制度所代表的不僅是形式上的競賽規則，更是風格與美學價值的具體體現。法國社會學者布迪厄曾提出「場域」（field）與「文化資本」的概念，指出藝術場域中的評審、策展、出版等機制，實質上構成了一種隱形的規訓力量，左右著何種創作能被視為正統與主流，進而影響整體創作生態的走向。臺灣美術史中的「評審機制」，正是一種藝術場域的「微政治」操作，藝術風格的轉變與評審制度密不可分。

在臺陽展 50 至 60 屆間，我們觀察到學院體制出身的膠彩創作者獲獎率偏低，畫塾系統成員仍掌握展覽評選核心，這不僅反映出制度上的延續性與排他性，也突顯出新體制與舊結構間難以迅速融合的現實。然而，這樣的碰撞與矛盾，未必全然為負面；在藝術的發展脈絡中，風格的激盪與體制的磨合，本就是促進美學創新的契機。面對新舊審美交會的節點，我們應以更宏觀的角度思考：在此制度轉型與多元創作並存的環境中，是否能夠激發出具有臺灣地區特殊文化屬性的膠彩畫風貌？這是一個尚未完成的命題，也是一項值得我們共同努力與持續關注的課題。

七、結論

臺陽膠彩部自 1940 年設立以來，匯聚了日治時期接受正統東洋畫教育的畫

⁵² 所指為當時的臺灣省膠彩畫協會。

⁵³ 詹前裕，〈全省美展膠彩畫部的回顧與展望(1996~2006)〉，《臺灣省第 60 屆全省美展彙刊》(南投市：臺灣省政府，2006 年 5 月)，頁 14-15。

家，成為臺灣膠彩畫的重要發源地與發展平台。戰後雖歷經正統國畫論爭與膠彩畫定位尷尬的挑戰，臺陽膠彩部仍持續推動創作與展覽，為膠彩畫保留發聲空間，並奠定制度性評選與表現風格的多元基礎。值得注意的是，畫塾體系在臺陽膠彩部中扮演傳承關鍵角色，許多畫家由畫塾老師啟蒙、進而投入臺陽，展現師承的藝術延續性與價值觀塑造，成為膠彩創作穩定傳承的土壤。正名後，臺陽膠彩畫家融合寫實精神、媒材探索與地方題材，以嶄新風格回應時代，延續畫塾精神，同時邁向更自由且現代的創作樣貌。臺灣膠彩畫在臺陽膠彩部的推動下，累積了相當豐碩的成果，尤其在傳統與現代轉型的過程中，展現出重要的成就與影響力。同樣過程中也有許多非臺陽的創作者長期耕耘於膠彩畫，持續投入技法探索與藝術實踐。正因如此，臺灣膠彩畫的今日成就，在眾多藝術家共同努力的結果，凝聚出具有當代價值的重要文化景觀。

參考資料

一、書籍

- 田麗卿，《閨秀·時代·陳進》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，1993年11月。
- 施慧明，《嫋嫋·清音·陳敬輝》，臺中市：國立臺灣美術館，2019年11月。
- 詹前裕撰文，《台中膠彩源流展》，臺中市：中市文化，1997年11月。
- 臺灣省膠彩畫協會，《第15屆全省膠彩畫展》，台中市：臺灣省膠彩畫協會，1997年6月。
- 廖新田，《氣韻生動與現代性》，台北市：長歌藝術傳播有限公司，2024年12月初版。

二、論文

- 夏亞拿（2012），《暗潮洶湧的藝壇：戰後初期台灣美術的動盪與重整 1945-1954》（國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2012年7月）。

三、期刊論文

- 王耀庭，〈從閩習到寫生-台灣水墨繪畫發展的一段審美認證〉，《東方美學與現代美術研討會論文集》(台北市：台北市立美術館，1992 年 4 月)，頁 123-153。
- 白適銘。日治時期美術團體 1895 至 1945：日治時期美術團體之形成與美術「現代化」關係論析。國立台灣美術館 - 台灣美術團體發展史料彙編。取自 <https://twfineartsarchive.ntmofa.gov.tw/QuarterlyFile/H0001C.pdf>
- 西原大輔，〈日本帝國美術網絡與地方色彩論〉，《日治時期臺灣美術的『地域色彩』展論文集》(台中市：台灣美術館，2007 年 6 月)，頁 33-41。
- 李進發，〈日據時期台灣東洋畫發展風格特質〉，《美麗新視界：台灣膠彩畫的歷史與時代意義學術研討會論文集》(台中市：台灣美術館，2008 年 12 月初版)，頁 39-70。
- 林明賢，〈戰後台灣膠彩畫風格的遞變－以省展為例〉，《台灣膠彩畫的過去現在與未來研討會論文集，20090101》，國立勤益科技大學文化創意事業系（編），台灣：國立勤益科技大學文化創意事業系，2009，P7-29，《華藝線上圖書館》。doi:10.29525/gouache.200901.0007
- 徐賁，〈布迪厄論知識場域和知識份子〉，《二十一世紀雙月刊》(總第七十期，2002)，頁 75-81。
- 郭繼生，〈美術與文化政治：台灣的「日本畫」「東洋畫」「膠彩畫」，1895~1983〉，《膠彩畫之淵源、傳承及其影響學術研討會》(臺中市：臺灣省立美術館，1996 年 6 月)，頁 279-303。
- 詹前裕，〈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〉，《膠彩畫之淵源、傳承及其影響學術研討會論文專輯暨研討記錄》(台中市：臺灣省立美術館，1996 年 6 月)，頁 251-268。
- 詹前裕，〈全省美展膠彩畫部的回顧與展望(1996~2006)〉，《臺灣省第 60 屆全省美展彙刊》(南投市：臺灣省政府，2006 年 5 月)，頁 14-15。
- 廖新田，〈日據時期 (1895-1945) 臺灣美術發展中社會意識的探討〉，《臺灣美術學刊》，第 43 期(台中市：台灣美術館，1999 年 1 月)，頁 24-43。
- 賴明珠，〈呂鐵州與台灣美術發展的關係〉，《台灣東洋畫探源》(台北市：台北市立美術館，2000 年 7 月初版)，頁 42-49。
- 賴明珠，〈自然/觀照-論許深州繪畫的視覺語彙與文化內涵〉，《花香、人

- 和、山頌：許深州膠彩畫紀念展》，桃園市：桃園縣文化局，2006年12月。
- 顏娟英，〈台展時期東洋畫的地方色彩〉，《台灣東洋畫探源》(台北市：台北市立美術館，2000年7月初版)，頁7-35。

四、網路資料

- 美展大事年表【國立台灣美術館 台灣美術知識庫】。取自
<https://twfineartsarchive.ntmofa.gov.tw/TW/Literature/liChronology.aspx>
- 島情／臺灣美術展覽會開辦之旨趣【名單之後-臺府展史料庫】。取自
<https://taifuten.com/newspapers/島情／臺灣美術展覽會開辦之旨趣/>
- 黃琪惠，「國畫」與「東洋畫」論爭始末—【臺灣美術兩百年】。取自
<https://bisuttaiwan.art/2022/07/01/%E5%9B%BD%E6%96%87%E3%80%80%E5%8D%8A%E5%8D%8A%E5%9B%BD%E3%80%80%E5%90%8D%E9%99%90%E9%99%90%E3%80%80-%E5%8D%8A%E5%8D%8A%E5%9B%BD%E5%85%A8%E5%8D%8A/>
- 臺灣省通志卷六：學藝志藝術篇【國家圖書館 臺灣記憶】。取自
<https://tm.ncl.edu.tw/>
- 臺陽美術協會誕生：一起妝點臺灣的春天吧！【中央研究院臺灣史研究所檔案館 - 臺灣歷史檔案資源網】。取自
https://archives.ith.sinica.edu.tw/collections_con.php?no=301
- 臺北市立文獻館，〈美術運動座談會紀錄〉，《台北文物季刊》，第3卷第4期(台北市文獻委員會出版，1955年3月)。

五、報紙

- 〈台陽美展與台灣藝術運動〉-《聯合報》(臺灣)，1959年5月16日，06版/新藝。
- 〈臺陽展開幕〉-《臺灣新民報》第3321號，1940年4月27日。