



顯然地，林玉山嘗試把來自日本畫「以寫生為基礎訓練」的影響貫注到中國水墨畫中，所以形式上由精謹濃麗而趨向著重筆墨的趣味……

VII

遷居台北開展畫藝



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

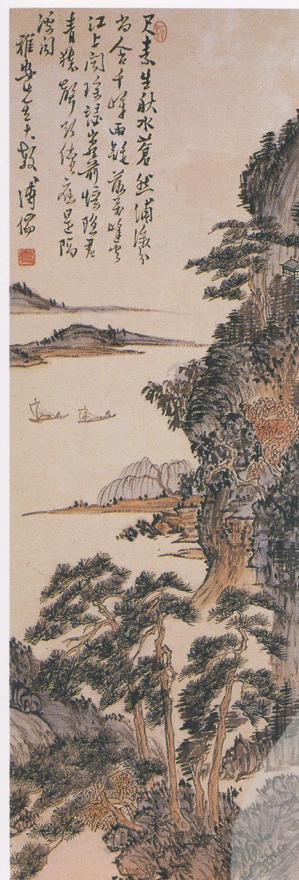


左圖／秋風自在天 1957 水墨淡彩 77.5×93公分
上圖／林玉山鴨鴨速寫

九四六年，國民政府到台灣巡視，省行政長官公署公告各報社雜誌所附閱日文版一律廢除，文藝活動開始復甦。台灣文化協進會成立，分設了文學、音樂、美術三部，台灣長官公署在台北市的中山堂，主辦了首屆的「台灣全省美術展覽會」，即「省展」。這年，林玉山擔任嘉義市立中學美術教師，並被聘為省展國畫部的審查委員，同時參加展出。一九四八年，台灣省長官公署改組為台灣省政府，第三屆省展恰值省都台北舉行博覽會，特別借用日據時期總督府（今總統府）為會場，並舉辦台灣美術回顧展。此外，「台陽展」也續開光復後首次展覽；在中南部地區，林玉山與畫友所成立的「春萌畫會」則改為「春萌畫院」，在嘉義舉行再興首展。除了這些原有畫會的活動外，民間美術團體又新成立了音樂、美術協會，加入陣容，可以感受到文

化根苗在環境安定的庇蔭下，又逐漸的發芽滋長。

●一九四九年，林玉山到省立嘉義中學教美術，雖然工作地點在中南部，但卻時常來往北部，如與畫友舉辦聯展——春萌畫院展等，以廣結畫緣，彼此交流。政府遷台以後，許多書畫名家相繼來台灣，如溥心畬、張大千、黃君璧、馬壽華、陳定山、陶壽伯、張穀年、劉延濤、高逸鴻、胡克敏、傅狷夫等，皆各有風格，使得光復後台灣的書畫活動，又和中國美術連接起來。這些摻和有北平、上海、杭州、廣州等地區畫風的諸位畫家，都集中到台灣來；其中不只有傳統的文人畫風，還有兼攝西畫畫理與技法的新國畫。對於台灣美術而言，無疑的是注入了另一波繪畫發展的生機。



1



2



3



4

- 1 溥心畬 山水
1945 101×32.5公分
- 2 黃君璧 秋溪幽居
1954 120×59公分
- 3 張大千 雨中白蓮
1949 81×40公分
- 4 春萌畫院光復後
於台北舉行小品畫集，
左一為林玉山，
左二為郭柏川，
右一為盧雲生。

▶ 林玉山於台灣師範大學藝術系執教。

▶ 廿世紀社畫家舉行「中國畫與日本畫的區別」座談。

● 就林玉山來說，畫家雲集的北部，相互觀摩名作的機會自然較多，也是一償以前想遊學大陸，欣賞大陸繪畫願望的好機會，於是有意地希望轉往北部發展。當時台北靜修女中擬增設藝術專科，經由畫友盧雲生的輾轉相助，謀得教席，於是林玉山移居台北，任教於靜修女中，並擔任美術主任。自一九五三年起，又經師範學院藝術系（師大美術系前身）主任黃君璧的推薦到該校任教，擔任國畫教席。

● 來到當時的師範學院藝術系後，林玉山將他個人的實際創作經驗，指導學生對寫生能力進一步的探索。除對動植物實際的寫生，利用景物作構圖的經營練習外，並示範寫意水墨和淡彩的表現技法，及如何搜集資料組合研繪等，以完成創作。在這段時期，林玉山致力於教學，主要擔任國畫花鳥畜獸創作的課程；除教學外，他的創作慾望不減前期，並常利

用閒暇時與名畫家及收藏家交遊，欣賞名家珍藏的書畫作品，吸收古人的長處，作為創作的要素。

● 顯然地，林玉山嘗試把來自日本「以寫生為基礎訓練」的影響，貫注到中國水墨畫中，所以形式上由精謹穠麗而趨向著重筆墨的趣味，充份流露了藝術家繪畫觀的發展與轉變。從一九四八年的「錦翼迎風」，一九五二年的「深山遊鹿」、「夏雲」，一九五七年的「秋風自在天」，一九五八年的「曉塘」等系列作品，可窺其逐漸注重於如何選取自然的題材，改變筆法的運用，以營構出有內涵的畫面。



1



2



3

- 1 課餘寫生於師大花園
- 2 執教靜修中學時，帶學生在校園寫生花卉。
- 3 於師大指導學生作畫

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

當觀者看到一幅具有和諧平衡美感的畫，會視為理所當然，卻難以想像畫家在經營畫面的過程中，是如何費盡心思。這幅畫看來正如它的畫題一樣明白：遠景是模糊的深山，畫面左邊的大小雙鹿漫遊於草原；右邊近景是兩棵杉樹，如此造成了遠、中、近的空間感。

但我們若再細心觀賞，就會發現在這樣的構圖處理中，顯示林玉山比以往更加注重空間的經營。早期的畫面，多將主題置於中央，襯景較少，屬次要的地位；但在這個時期，開始出現襯景與主題活潑的互動安排，以更生動的構圖，來展現畫家想要傳達的情境。

深山遊鹿 1951 紙·彩墨 90.5×134公分



這幅畫被視為林玉山嘗試抽象意味創作的代表作品。雲本來是自然景物，但它千變萬化的形體，使得畫家表現的空間也能奔放自由，超脫具象。畫中以破筆勾勒出朵朵上升的雲層，並以花青、赭黃烘染，看來氣勢十足。古人曾說，春雲如白鶴，夏雲如奇峰，秋雲如輕浪飄零，冬雲如潑墨慘翳。林玉山的這幅畫，是否給觀者「夏雲如奇峰」的感受？

夏雲 1952 紙·水墨淡彩 76×63.5公分



1 昆陽山色 1958
紙·彩墨 75×94公分
台北市立美術館提供

2 天將雨 1961
紙·水墨淡彩
94×66公分
台北市立美術館提供

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



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

天將雨
機宮家語辨政齊侯問
孔子所謂一區之馬天將
大雨群衆鼓儻之意
松樹玉山

●一九六〇年前後，政府特別重視學術研究，鼓勵全國專業性團體的成立，於是繪畫、書法、建築、雕塑等學會先後成立。林玉山也在一九六一年，與馬紹文、王展如、鄭月波、胡克敏、傅狷夫、季康、陳丹誠諸位先生共同組成「八朋畫會」，每月聚會一次，互相切磋畫事。

●台灣美術史的發展，從清末日本據台到光復以後，是一段特殊的歷史時期。在日據時代，雖然日本人帶來物質上的建設與行政制度的變革，造成各種影響，但原有和中原一脈相傳的社會與文化，諸如生活方式、倫理觀念、宗教信仰、人民的態度卻很難改變，深深存在於人們的心中。而第一次大戰後經濟的不景氣與民主思潮的瀰漫，在大陸與日本分別引發五四運動與民主、自由主義運動，其風潮由留日學生帶回台灣，遂掀起熱烈的文化運動及反殖民主義運動。在時代進

步的潮流下，價值觀念的轉變與個人意識的覺醒，促使人們不再固守古老的傳統，而主動採取新文化因素，因此引起顯著的社會、文化上的變遷。文藝與思想是政治活動的一面，台灣的美術運動因而產生，決定了不同於傳統的美感價值，在藝術家主觀藝術理念的抉擇下，繪畫作品的內容普遍散發出濃郁的鄉土情懷。

●光復初期，大陸畫家、繪畫資料大量湧入，習畫者群起學習中原新舊名家之作，而形成回歸傳統繪畫的風氣。當時來台的書畫家以及原在台灣的书畫家，或專心創作，或設帳授徒，莫不在書畫的領域裡啓迪後進；而畫會組織的成立，更促進畫家間的觀摩學習，形成全面性研究切磋的風氣。例如一九五三年由陳定山等十二人組織的「中國藝苑」，首開本省名家傳授國畫的先河；繼之者有鄭曼青、馬壽華等的「七友畫會」；黃君璧等的「壬寅



1



2



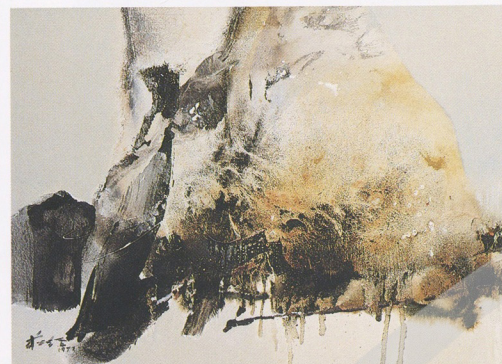
3

1 八朋畫會第一屆展覽合影
2 林玉山與畫友們互相討論觀摩
3 林玉山帶領學生於戶外寫生的情形。

畫會」；高逸鴻、季康等的「六儼畫會」等，使得書畫得到異常蓬勃的發展。

●在一片回歸傳統風潮披靡的時候，另一股西洋藝術的思潮逐漸湧入本省，形成不可忽視的影響；在求新求變與發揚傳統技法的雙重要求下，現代中國美術的方向，成為藝術工作者所關切的問題。因此一九五五年春，聯合報曾特闢專欄，名為「中國美術應走的道路」，請美術界的專家發表意見。其中黃君璧主張多讀書多行路，創造自我的面目；藍蔭鼎主張表現新的感覺與新的創造；馬壽華主張取各宗派的精粹創造現代國畫；梁又銘主張鼓起勇氣，迎接新題材；陳永森主張摒棄浮光掠影的描寫，多作色彩的研究；孫多慈主張繪畫之門應當大大開放；施翠峰主張不必抄襲古人，也不要標新立異。以上的見解，都是企圖在傳統與現代之間，搭起一座穩固而可靠的橋樑。

●一九五〇年代有部分畫家們熱烈地擁抱西潮，其中前進的「五月畫會」、「東方畫會」的成員，在新興的抽象表現主義中，尋求與傳統繪畫近似的格調：放棄以寫實的方式描寫自然，用抽象的形式來捕捉精神的本質，並以水墨抽象創作來建立「中國現代畫」的行動，衝激著台灣畫壇的時候，林玉山在一九六六年秋九月，曾赴日探訪他的老師堂本印象，觀賞到他半抽象與抽象的作品。這和林玉山留日時所觀賞到的有很大的不同，可能因此給予他一些啓示；所以返台之後，林玉山曾以梅、松石為題材，嘗試運用半抽象的表現技法，將筆趣與墨韻擴張，使畫面呈現水墨自動暈染的效果。如畫於一九六九年的「松石並壽」，就是運用潑墨、破墨的豪放手法。這種類似半抽象的技法並表現在一些作品的背景處理上，如一九七三年的「靜夜月」。



1



2



3

- 1 莊喆
風景 1977
- 2 劉國松
窗裡窗外 1967
- 3 松石並壽 1969
紙·彩墨
86.3×56.5公分



1 疏影橫斜 1972
紙·彩墨
79×32公分
台北市立美術館提供

2 堂本印象 交響 1961

3 靜夜月 1972

紙·水墨淡彩
92×61.5公分

2

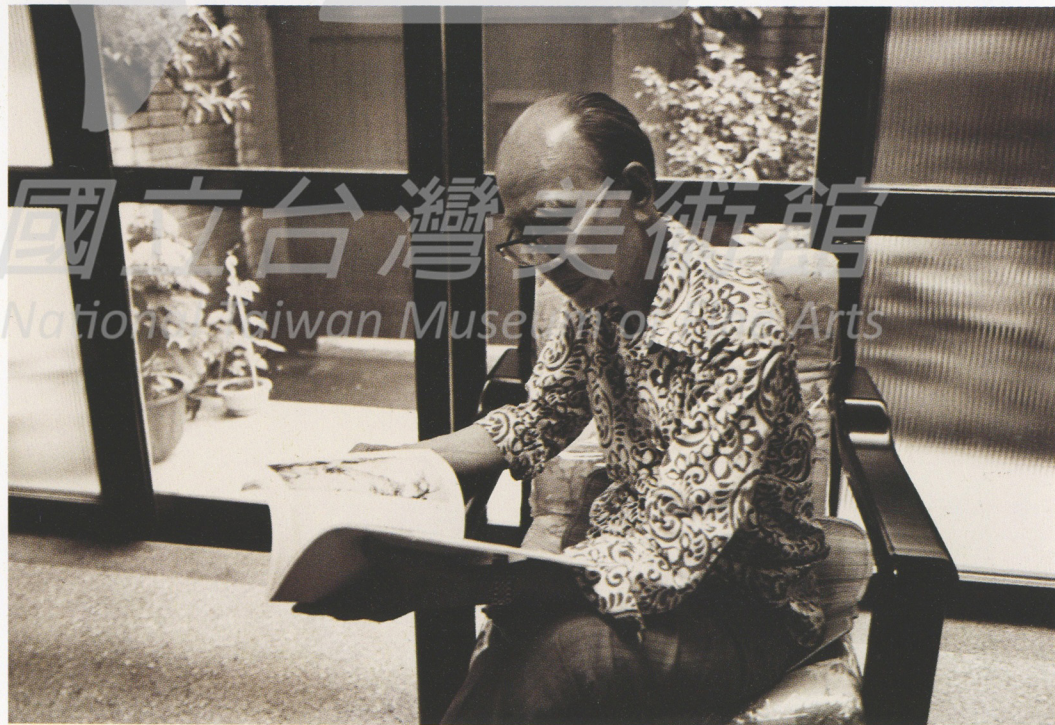


3

●然而抽象的繪畫形式，無法全然表達他的創作理念，所以此後，林玉山並沒有轉變到純粹抽象的創作方向。但是在思想上，卻因此更為自由而寬闊，以敏銳的感受和熟練的技巧，將大自然景物由繁就簡，使用簡單的筆法來表現真摯的神韻，追求理想化寫意的境地。

●在一九七三年的作品「愛雀吟」題詩

- 1 在家中的林玉山
- 2 愛雀吟 1973 紙·水墨淡彩 98×65公分
台北市立美術館提供



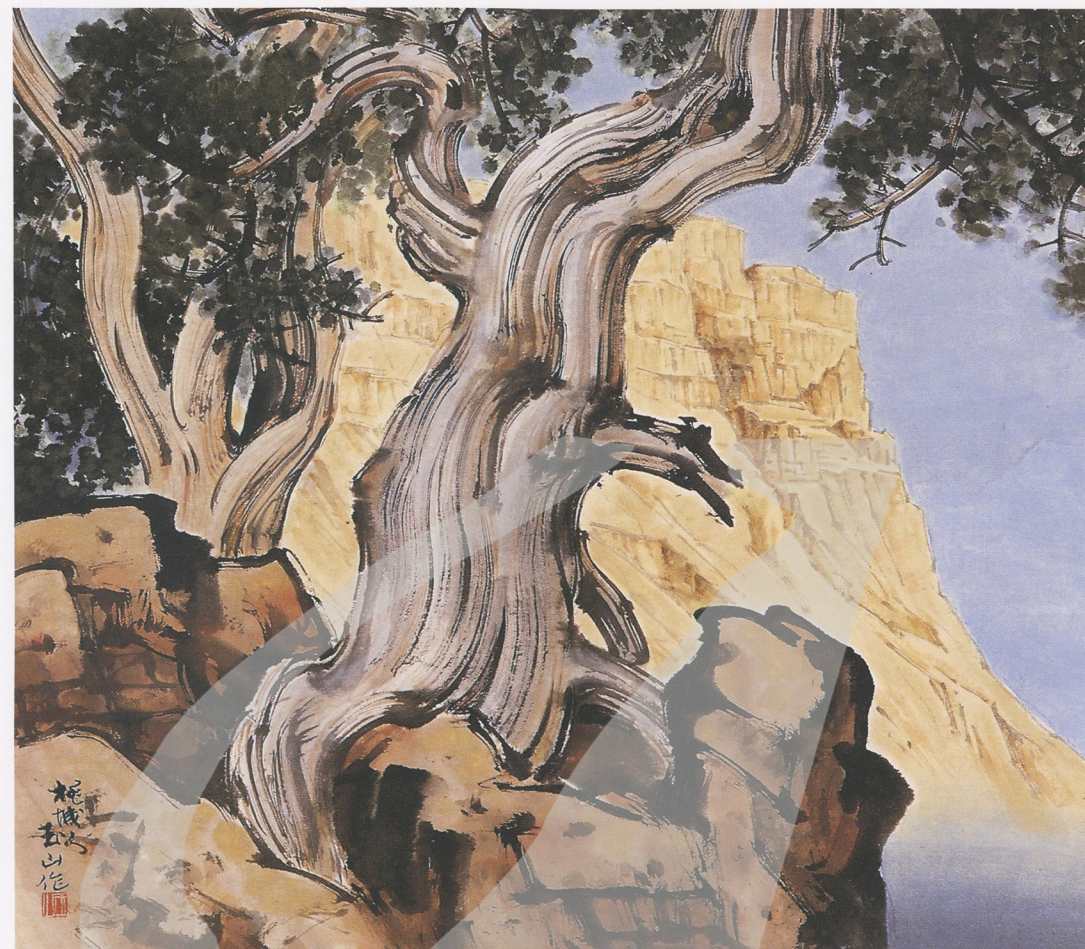
中，林玉山敘述其愛雀的心情，並描寫小雀如何於簷下築巢，如何遭逢風雨，不禁摧殘而悲鳴；他又如何心生憐憫，餵飼小雀，使牠能在天晴後振翅高飛。在這首詩中，除了依詞句之記述可捕捉到畫家描繪的情景外，更是具體地呈現出詩畫在作品形式上的融合，而達到詩畫相通的藝術理念。



●自一九五五年起，林玉山開始發表有關個人寫生創作心得與經驗的撰述，不管是記遊，或是專論，字裡行間都穿插著提倡自然寫生的看法。他認為作畫必須立腳於自然，也就是要與畫家眼中所看，心裡所反映，以及與生活有必然的關係。這是強調藝術品來自於日常經驗中的事物，藝術與自然是密切結合的。基於如此的理念，林玉山在創作之前，先以直接寫生的方式，實地描寫對象的形貌、生態、神情等；等到創作階段時，則採取間接寫

生的方式，也就是透過視覺經驗的累積，作記憶法、想像法的重新組合與構成，而表現出理想化的意境。

●因此，他更明確的表示：「寫生是繪畫的重要基礎，同時也是作畫的過程工作。有堅實的寫生經驗才能胸有成竹，包羅萬象，由造化中採擷生機和無盡的資源，為創作時的基石。寫生的意義是一種科學的探討自然，了解自然，經過視覺、知覺、感覺的意識層次，而達到物我兩忘，所謂天人合一的修養工夫。」



峽谷風光 1981 紙·彩墨 48.5×59公分

●在他以自然寫生為創作根源的理念影響之下，林玉山對於自然抱著關懷的態度，透過深刻的觀察，即使描畫一個細微的事物，也能深入地探索它背後所蘊藏的整體生命，因此宇宙萬物都是絕佳的題材。

●從繪畫的風格來看，林玉山在光復以前多工筆雙勾填彩，精謹穠麗，到光復以後則轉向淺設色，注重筆墨交互運用，一

九六一年以後的畫作中，更可以見到偏鋒、逆鋒，甚至於將筆壓捺成面的多功能使用，於是在沒有固定方法的皴染中，彰顯了所表現物體的強烈質感。事實上，無論是精謹、細勁或簡筆表現，賞畫的人都不難分辨出禽鳥或畜獸的名目與動作，及各地獨特的景致，誠如古人所說的：「景不嫌奇，必求境實」。

在林玉山的畫論之一——
「國畫與寫生」一文中，
他列舉了數位歷代寫生名家，
如五代的徐熙、趙昌，
唐代的韓幹，及北宋的易元吉等，
以說明古代不乏
注重寫生精神的畫家，
破除一般人認為國畫只拘泥於
臨摹畫稿的刻板觀念。
尤其是在花鳥畜獸畫上，
古人寫生的嚴謹態度，
及研究觀察的精神，
並不亞於西洋畫的寫生。

黃筌 寫生珍禽圖卷——

黃筌是五代後蜀的工筆花鳥畫家，
後人將他和江南的徐熙，
並稱為「黃徐」，
且有「黃家富貴，徐熙野逸」的說法，
兩家形成五代、宋初
花鳥畫的兩大流派。
這幅「寫生珍禽圖卷」，
據說是黃筌為其子
黃居寶所繪的畫稿，
可看出他對禽鳥描繪的
精密濃麗，栩栩如生。
這種流行於宮廷中
濃豔的勾勒填彩畫法，
遂成為宋代院體畫依循的標準。

沈周 觀物之生寫生冊(局部)——

沈周是明代著名的畫家，
與唐寅、文徵明、仇英
合稱「明四大家」。
沈周擅畫山水，
而這兩幅寫生冊中的貓、驢圖，
卻充分展現了畫家應物寫生的詼諧意趣。
不同於畫院的工筆花鳥，
明代發展出的水墨寫意的花鳥畫風，
就如林玉山所說，不只寫其形骸，
更注重對象的內在精神。

1. 黃筌 寫生珍禽圖卷
2. 黃筌 寫生珍禽圖卷(局部)
3. 沈周 寫生冊 貓
4. 沈周 寫生冊 驢



1



2



3



4

天下之大無所不有稀世之珍獸熊貓
即其一也熊貓產於西康山地慣以軟竹
為主食十九世紀始為法國科學家發見
介紹於外邦余前年訪美於華府動物
園即寫描寫生趣丙辰秋玉山并題



熊貓 1976
紙·水墨淡彩
74×97公分
台北市立美術館提供

一九五六年三月廿六日寫於動物園



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

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



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

Panda
1998.10.18.

速寫於華盛頓動物園