

## 二 · 立足故鄉面向世界

有的藝術家樂於四海為家，也有的藝術家徜徉於無邊的抽象世界中，但亦有些藝術家看似只專注於自己的鄉土，卻由此聯繫至浩瀚無垠的心靈世界。葉火城正是這種以故鄉為原點，從而畫出世界之豐饒的藝術家。

〔右頁圖〕

葉火城 礦山石疊（局部） 1961 油畫 91.5×73cm 第19屆省展參展作品 國立臺灣美術館典藏

〔下圖〕

葉火城一家人攝於豐原老家門前。





## 故鄉豐原之一角

有這麼一句出處已無從查考的話：「所有的大師級導演在其第一部影片的頭一個鏡頭，就已展現了他／她的影像風格。」這句話當然有點誇張，且只指涉電影藝術，但若借用來說明畫家的創作風格，似乎也有一定程度的道理。像是葉火城的〈豐原一角〉(P.19上圖)，雖不是他真正的首件畫作，卻也是他首次入選臺展的作品，故亦可視為他初登藝壇而為人所注目的創作起點，其中的視覺主題與風格要素在他之後的畫作當中，亦不斷出現，儘管仍有所變化與發展。首先，在〈豐原一角〉，葉火城畫的是他的故鄉，豐原的景象，雖然後來他的創作不是只限於豐

原，但是由豐原至中臺灣，乃至全臺灣，以本土風景為其創作主軸卻始終如一。其次，當葉火城有機會至國外旅遊並寫生取景，其中類似〈豐原一角〉一般的街景畫也不在少數，可見街道景觀與日常生活景象，以及在地的人文特色，一直是他關注的焦點之一。最後，葉火城較偏好的視覺風格，如從斜向的角度描繪街道的傾斜透視方式（即消失點不是位於畫面正中心而是在側邊），在其後來的創作中也經常可以看到。由此可見，〈豐原一角〉確實是葉火城很重要的創作出發點，值得我們仔細品賞。

對於葉火城來說，豐原不僅是出生的故鄉，也是他工作、結婚、成家之地，因此他會以豐原以及中臺灣一帶作為繪畫題材，也是很自然的事情。反觀年長葉火城八歲的廖繼春，雖同樣出生於豐原，並曾任教於豐原公學校兩年，但之後則赴日留學，而後又執教於長榮中學校、臺南州立

第二中學和臺灣師範大學美術系，故生活的中心已遠離故鄉，不像是葉火城那般常畫中部的風景。不過臺灣土地面積不大，南北往來的交通尚稱便利，前往國內其他地方寫生也不致太困難，事實上葉火城的畫作也不只侷限於中部，但他之所以也常畫中臺灣的風景，除了地利因素之外，必然也有其鄉土之情。

葉火城的〈豐原一角〉畫的是自己的故鄉，或許因此對於景物變遷的體會格外明顯，因而畫出街道建物新舊並陳的景象，例如畫面左側前方的建築就較為古舊，右側則是當時相對而言較新式的洋樓，正面甚至有圓拱式的紅磚砌造的亭仔腳（騎樓），且路邊還有一根根矗立的電線桿，亦顯示此地的現代化發展，已非傳統的農村。此外，街上的行人雖有人戴著斗笠，但也有人撐著陽傘。從天色與整體景象看來，此時並無下雨，故可確定是撐陽傘，而撐傘遮陽的習慣，以及畫中的傘面並非傳統油紙傘而是西式洋傘，顯然表示人們的生活習慣也已日漸西化。再加上電線桿所代表的電力設施和電信設備或電話的普及化，都呈現出一種現代化的趨勢。

〈豐原一角〉是葉火城1927年畫的水彩畫，此時期他畫的一些水彩也常常出現此種現代化事物與傳統並存的景象。例如1926年的〈有煙囪的風景〉(P.34上圖)的左側就有一根電線桿與斜貫畫面的電線，以及一根高聳的煙囪和量體頗為龐大的現代廠房（推測應該是座糖廠），然而周遭卻仍圍繞著樹叢與草地之綠意。另一件1929年畫的〈有煙囪的風景〉(P.35)，很可能也是同一位址的廠房與煙囪，只是取景角度不同，故也有相似的廠房建築與自然草木共存的景象。另外，在葉火城早期的水彩畫作中，1927年的〈風景〉(P.36)當中，除了有一座西式的塔樓分外引人注目，畫面裡也有好幾根電線桿，顯示出現代化的景觀。1928年的〈風景〉(P.37)雖無電線桿，但畫面右上方的建築則有許多根煙囪或通風管，應當也是現代工業廠房，不過旁邊就是一間傳統廟宇建築，而且綠樹、草皮與菜圃仍占有相當



廖繼春作畫之餘暇，攝於1975年。（藝術家出版社提供）

### 【關鍵詞】

#### 豐原

豐原目前是臺中市北部的一個區，也是原臺中縣之縣治，為臺中山線地區的發展中心。早年因在臺鐵臺中線與東勢線交會點上，而成為周邊農林業的集散中心，市況相當繁榮。

豐原舊名葫蘆墩，本是當地平埔族原住民巴宰族（pazeh，或稱巴宰海族或巴則海族）的稱呼Haluton之音譯。日本治臺初期仍延續此名，至1920年則因行政區調整，合併豐原街、內埔庄、神岡庄、大雅庄、潭子庄為「豐原郡」，隸屬臺中州。豐原之名稱典故源自日本《古事記》當中「豐葦原中國」之語，而稱為「豐原」。此名稱亦可見日治當局對此地經營之重視。

葉火城於1927年創作的〈豐原一角〉，曾入選當年度第一回臺灣美術展覽會，畫中的新式洋樓更建有紅磚砌造的圓拱式亭仔腳（騎樓），路邊也有一根根矗立的電線桿，顯示出豐原當時的街道景觀與現代化的發展。





葉火城 有煙囪的風景 1926 水彩 29×41cm

陳澄波 水源地附近 1915 水彩、紙本 23.5×31cm



大比例的面積，故自然的沉味並未被抹除，甚至還高過現代化的事物。

類似於此，1915年陳澄波尚在國語學校就讀時，他在〈水源地附近〉這件早期的水彩習作中，就畫出臺北自來水廠水源地以及預備火力發電廠此類當時很先進的工業設施，但同時周邊也仍然是一派田園景觀，呈現出現



葉火城 有煙囪的風景 1929 水彩 57×37cm





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



葉火城 風景 1928  
水彩 49×67cm

代與自然和諧並存的景象。陳澄波生於日本治臺元年的1895年，葉火城則是生於1908年，兩人都是生在明治年間，因而都對於明治維新以來所引入的現代化事物感到興趣，故以之入畫，且又都相信現代性的進展不致對自然或傳統產生破壞性的作用，所以他們的畫作中的現代事物皆能與周遭景物安然並存。

就此而言，葉火城並非對時代演進絲毫不關心的藝術家，只是或許臺灣戰後的現代化發展太過快速且欠缺規劃，因而顯得凌亂且具破壞性，自然與傳統的事物可立足的空間愈來愈少，尤其在都會裡，故使他較少畫城市裡的街道景觀，只有在出國旅遊時才比較會再度嘗試創作此類題材，在臺灣則主要以風景繪畫為主。不過，縱使如此，葉火城對本

左頁圖  
葉火城 風景 1927  
水彩 32×24cm



土景色的觀察與熱愛，並未稍減，從中我們依然可看到他對臺灣風景之美的體會與再現。

## 美哉中臺灣

除了〈豐原一角〉(P19上圖)，葉火城也常於故鄉附近取景，像是〈月眉糖廠〉就是一例。月眉糖廠位於后里，即豐原北邊不遠處，建於1914年。這件作品是他早期的油畫，遠方為山景，近處則是綠地、樹木與瓦房，以及一臺牛車，乍看仍是田園式的景觀，不過畫面前方牛車旁有鐵道和板車，牛車是比較傳統的運輸工具，但鐵道則為較現代的交通方式。日治時期的糖廠大部分都有配合建設貨運鐵道，但亦能載運旅客，



葉火城 月眉糖廠  
早期作品  
油畫 50×60.5cm

故有的路線還對外開放客貨運輸，營業範圍深入大小鄉鎮，彌補官鐵未到之處，曾為臺灣交通主力之一。此幅畫作的「之」字形構圖，亦將多層次的遼闊空間感充分展現。

豐原與后里以大甲溪為界。大甲溪主流長度約一百二十四公里，中游處是石岡、東勢與新社一帶，久居豐原的葉火城對這條河流必然不感陌生，故也曾於此寫生。在〈大甲溪〉這件作品中，葉火城也是以之字形構圖，畫出河道的曲折蜿蜒與兩旁山壁之陡峭。不過在用色方面，他的表現十分大膽，近處的山丘為深綠色，稍遠的山頭則用上高彩度的普魯士藍，更遠方的山峰則為介於鈷藍與蔚藍之間的淺藍，天空則是粉紅色調但又帶些水藍色的青色，且又調和一些黃色在其中，整體顏色十分豐富卻又很協調。尤其畫面中間的山丘所用的藍色，效果奇佳，更已超脫出印象派用色的格局，而有野獸派的風味，確實是一件佳作，且精彩



葉火城 大甲溪 1956  
油畫 38×45.5cm





葉火城 谷關 1988  
油畫 50×60.6cm

呈現臺灣中低海拔之丘陵與河流的景觀。

沿著大甲溪再往上則是谷關，此地有天然溫泉，在日治時期被開發稱作明治溫泉，而後則因中橫公路的開通，成為中部地區著名的旅遊景點。在葉火城的〈谷關〉當中，中景河道邊坡後方有一幢溫泉旅館之高樓，可看出當地觀光業繁榮之景象。葉火城並不避諱畫出人造的建築，可見他並不是只想畫自然風光，對於地方的特色，如谷關因溫泉所造就的觀光住宿設施，他也畫入其中，儘管不是畫中的主題。在這幅畫中，葉火城的構圖布局很有層次，前景是河道與石塊，中景則是邊坡與後方的飯店，遠景則為山巒與天空；用色也極具特色，河面大膽使用綠色，

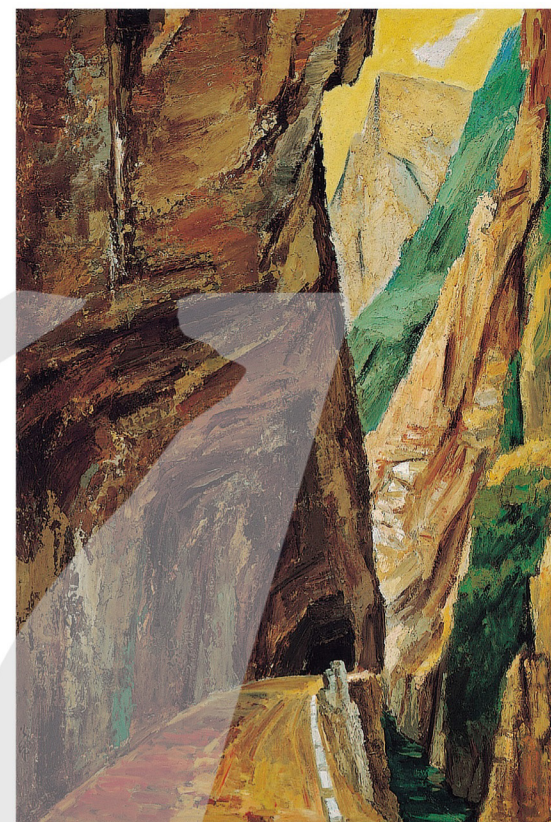
【右頁上圖】  
葉火城 橫貫公路 1969  
油畫 116.5×80cm  
第24屆省展參展作品

【右頁下圖】  
葉火城 太魯閣 1987  
油畫 145.5×112cm

邊坡雖以土黃色為主，但右方的肌理很有質感，用上多種色彩，尤其右上方稍後的山丘更以藍色與淺灰為主，而拉開前後的層次感，更遠方的山巒則用粉紫色，亦為神來一筆，讓空間延伸的次第變化更為分明，再加上天空的銘黃色，使畫面更為鮮活且與構圖深遠表現相融合。

谷關是中部橫貫公路的一站，再往上可至梨山與大禹嶺，之後則沿著立霧溪通往花蓮太魯閣。中橫東段的部分，葉火城曾畫過一張〈橫貫公路〉。這件作品不是採用他偏好的傾斜透視或之字型構圖法，而是直向的單點透視，不過空間仍相當有層次感。畫面左方是沿著陡峭山壁開鑿的路面，深棕色間雜著黃色與綠色的峭壁顯示出道路之險難，右方則是路旁的河谷與墨綠的河面，以及由較為明亮的黃綠色所描繪出的險峻峽谷，上方則為山谷中夾藏微露的黃色天空。另一張〈太魯閣〉則以河谷為主題，道路只在畫面左側山壁中出現。河面主要為鮮綠色，右側山壁以土黃為主，左方較遠山壁則為藍色與白色間雜，層次分明，且都調和混用了多種顏色以表現肌理之豐富性，將太魯閣壁崖之質感呈現得淋漓盡致。

除了大甲溪中上游山區的自然風景，葉火城也常於臺灣中部一帶寫生創作，例如中臺灣另一條重要的河流大安溪，他也曾以之入畫。大安溪下游最知名的景觀應當就是位於苗栗縣三義與苑裡交界處的火炎山，此地主要地質構





【右頁上圖】  
葉火城 火炎山 1989  
油畫 72.5×91cm

【右頁下圖】  
葉火城 火炎山 1989  
油畫 91×116.5cm

造為厚層礫石間夾著薄層砂岩，並且表層已有紅土化現象，故為臺灣有名之惡地形，特別是火炎山就在一號國道旁，而當黃昏日照時，確實頗有「火炎」之感。葉火城對此景觀應當也是頗感興趣，故畫下多張以「火炎山」為題的作品，1989年就有三張畫作。其中一張大安溪為綠色，河邊礫石為白色，火炎山則為黃色、紅色、紫色與些微的綠色，色彩斑斕確實頗有火焰之感。另外兩件則以紫色描繪火炎山之山坡，但仍可見此地礫石侵蝕之質感，以及受雨水沖刷而極易崩塌之斷崖的地理景觀。

由大安溪再往上則是苗栗縣大湖鄉一帶。此地雖未直接鄰接大安溪，但也是大安溪以北知名之鄉鎮，且離臺中不遠，故亦是葉火城畫過

葉火城 火炎山 1989  
油畫 72.5×91cm





的地方。〈大湖風光〉當中的景象，右方之景象為犁溝分明之田地，或為大湖富有盛名之草莓園，左方則是淡藍色之山景，確實頗有中部山鄉之感。

一般說來，臺灣中部的風景，除了中橫因險峻之山景而格外引人注意以外，其他地方的景色相對較少有藝術家以之入畫，葉火城則不僅常於中部地區寫生，且有各類型之山景、河景與鄉村田園的風景畫作。尤其是他筆下的山景，更充分展現出他的構圖能力與空間層次感，以及他在用色方面的創意表現，並且這些葉火城畫中的山峰更有各自的獨特風姿，甚至可讓人一見即知位於何處。例如〈火炎山〉(P42、43)這幾件作品，確實把此山的特殊地理景觀鮮明地呈現出來，觀者幾乎不可能錯認。而且若由北部南下，行經國道一號高速公路或者是搭乘山線火車，看到火炎山就知道將要到達臺中地區，甚至有時一跨越火炎山旁的大安溪，就換成另一種天氣型態。火炎山的特別景象，當可視為中部地區一處代表性的名景。葉火城畫火炎山，除因山形景色之絕，對中部鄉土的認同之情，應該也是其緣由。

## 圖繪在地人文風貌

葉火城在中部地區不只畫自然風景，他也很注意地方的人文特色。除了那幅入選第一回臺展的〈豐原一角〉(P19上圖)，表現出他的故鄉的街道景觀與現代化的變遷，葉火城晚年也畫過一張〈臺中公園〉(P46下圖)。臺中公園是臺中市歷史最悠久的公園，興建於日治時期，公園裡的湖心亭為市定古蹟，也是臺中市區的代表性建築，其造形在國人心中幾乎可等同於臺中市之象徵。

這座湖心亭是為了1908年在臺中舉行的「臺灣縱貫鐵道全通式」而建，因此也是鐵路開通的紀念建築物。湖心亭歷經多次修建，1985年修繕時，屋瓦改為鍍鋅鐵皮瓦，表面漆以紅色油漆，而後臺中市政府於



葉火城 大湖風光 1988  
油畫 91×116.8cm

2007年再次整修，恢復至銅瓦時期的赤銅色屋頂。葉火城這件作品是在1989年所畫，相對於今日湖心亭近似暗棕色的屋頂，畫中屋瓦的顏色較為偏紅，故此作本身也是一件過往時代的記錄。

臺中公園於1903年落成啟用時，原名為「中之島公園」，1945年更名為「臺中公園」，1947年又改名為「中山公園」，池亭也被更名為「中正亭」，2000年才又再度改稱「臺中公園」。從名稱的改變來看，其實亦反映出臺灣的歷史變遷。此外，日本治臺之時，也引入了許多現代的都市規劃方式，像是於城市中設置供一般市民遊憩的公園，其中則有人造之自然景觀，如植栽與人工湖等，且對公眾開放，而非傳統





之私家庭園。這也是一個城市現代化的進步象徵，如臺北就有新公園，臺中則有此公園。此外，陳澄波也曾畫過多幅家鄉的嘉義公園。葉火城畫中有些民眾於湖邊散步或坐在椅子上觀賞湖面景觀，抑或有人於湖上划船（這應該也是許多人對臺中公園的美好回憶之一），其中人們自在休憩的輕鬆氛圍，也證實一座城市的確應該有稍具規模之公園以供市民休閒之需求。這幅〈臺中公園〉



葉火城 天后宮古貌 1987  
油畫 60.6×72.7cm

也證明了葉火城對城市文明的觀察之慧眼，以及他對臺中地區的認同之情。

〈豐原一角〉(P19上圖)與〈臺中公園〉的主題基本上是較現代化的城市景觀，但其實葉火城也畫過臺灣的傳統建築，像是〈天后宮古貌〉就是以古蹟澎湖天后宮為主題。畫中的澎湖天后宮，在文獻上可考的最早年代可推至1604年（明萬曆三十二年），一般認為是全臺灣歷史最悠久的媽祖廟。而在臺灣沿海鄉鎮，媽祖信仰一向非常盛行，故可想見澎湖天后宮地位的重要性，其建築因而早已被指定為國定古蹟。這幅〈天后宮古貌〉，葉火城並非只畫廟宇本身，且不是由正面取景，畫廟前廣場與牌樓，或畫正殿中香客參拜之類的情景，反而由側面取景，畫出牆面的古樸質感以及路旁的行人。他的這種畫法，除了可能因為此一方位人潮

[左頁上圖]  
臺中公園湖心亭景色。  
(藝術家出版社提供)

[左頁下圖]  
葉火城 臺中公園 1989  
油畫 72.5×91cm



較少方便寫生，此一角度也可採用他較偏好的傾斜透視方式，將天后宮的外牆當作構圖的主題，從而可發揮其油彩技巧，以豐富的肌理層次表現出古蹟牆面的質感。更特別的是，葉火城還把路旁行人與過客畫入，且不僅是點景而已，如前景左方路上還有人騎乘機車，此種現代化的交通工具也更反襯出天后宮的歷史古意，以及在地日常生活樣貌。

對於臺灣各地風景的人文特色，葉火城除了特別關注中部地區，他其實也畫過不少北部與南部的名景。像是北部地區就有〈淡水教堂〉與〈九份古厝〉(P.50)，南部地區則有〈西子灣〉(P.51)。淡水地區本就是前輩藝術家們常取景之處，這件〈淡水教堂〉是葉火城高齡八十三歲時的晚期之作，其中主題淡水禮拜堂是由馬偕牧師長子偕叡廉設計督建之仿哥德式紅磚教堂，於1933年落成。和葉火城同樣受教於石川欽一郎門下的倪蔣懷在1936年時，亦曾畫過一張構圖角度有些相似的水彩畫作〈淡水景色〉。相較之下，



倪蔣懷 淡水景色 1936 水彩 48×65.5cm (藝術家出版社提供)



葉火城 淡水教堂 1990 油畫 53×65cm





葉火城 九份古厝 1988  
油畫 31.5×41cm

葉火城的視角較為開闊，天空所占的面積比例較大，用色也更加大膽一些，如淡水河對岸的觀音山就用上淺淡的粉紅與粉紫，且亦增強空間的前後層次感。此作葉火城選擇與馬偕有關聯的這棟建築作為主題，並襯以周邊其他洋房或傳統瓦房，亦呈現出淡水的人文特色與歷史背景。另外〈九份古厝〉也是以當地沿山建築房舍的特殊聚落景觀為題材，而油彩的豐富質感更盡顯山城之美。〈西子灣〉一作則畫出與臺灣北部、中部不同的南國海灣風情，高聳的椰子樹矗立於海岸邊，確實顯現出高雄西子灣的特色。畫面油彩的厚實肌理，亦可看出葉火城驅策色彩豐富表



葉火城 西子灣 1984  
油畫 60.6×72.7cm

現力之功力。

## 民族風格與鄉土文化

葉火城曾剖析自己說：「有親朋認為我樸實無華，勤勉謹慎；也有人說我待人處世過分小心，緊張兮兮；還有人笑我腦筋不靈轉。我一生堅持（精）誠之所至金石為開和勤能補拙的信念。繪畫創作也是個性使



然，總覺得尾隨任何畫派或違背意志標新立異，無異抹殺自己的智慧、理想和個性，也背叛自由創作提升藝術的原則，否認民族風格與鄉土文化的特性。每當面對畫布，即竭盡所能超然於外界的評價，專心一意將對美好事物的感受所孕育的意象，一筆一筆堅實地展露自己的心境，直到完成。」足見他所堅持與自我砥礪的原則，正是自由創作的信念，以及將鄉土文化之美好感受予以展露。

自由創作固為重要基礎，但是外顯於作品之表現要素中，葉火城顯然很看重民族風格與鄉土文化。不過，他所謂的民族風格並不意謂著虛無飄渺的東方風味，而是能與在地生活連繫起來的鄉土文化。在葉火城的作品中，至少就上述的畫作而言，每個地方或每處景點都有自身的獨特風貌，使人注意到其中的鄉土地理特質、鄉土人文景緻或鄉土歷史背景，從而增進我們對臺灣吾鄉吾土的認識與情感認同。

有的藝術家樂於四海為家，也有的藝術家徜徉於無邊的抽象世界中，但亦有些藝術家看似只專注於自己的鄉土，卻由此聯繫至浩瀚無垠的心靈世界。葉火城正是這種以故鄉為原點，畫出世界之豐饒的藝術家。他從故鄉豐原之一角出發，然後擴展至中臺灣以迄全臺灣之鄉

【下二圖】

塞尚晚年在法國南部普羅旺斯的艾克斯故居，環境清幽，樹木環繞，室內仍維持舊觀。  
(王庭玫攝)



塞尚 聖維克多山 1885-87  
油彩、畫布 65×81cm  
紐約大都會博物館典藏

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

土，甚至再進一步畫出國外景觀的美好意象，其藝術成就固然未必能稱得上是新風格或新畫派之領航者，但他亦絕非不知世事變遷或脫離時代潮流的藝匠。就像晚年居住於故鄉法國南部普羅旺斯的艾克斯（Aix-en-Provence）的塞尚（Paul Cézanne），專注於觀察聖維克多山（Mont Sainte-Victoire）並繪製多張畫作，但當今的藝文愛好者幾乎不會有人將他僅視為一位隱居於法國南部的鄉土畫家而予以忽略。同樣地，葉火城的創作也絕對值得我們探悉與注目。以下我們將跟隨葉火城的腳步，繼續遊賞亞洲與歐洲各城市的景象。