

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

年2008

2.

求學之路

回顧林惺嶽的童年，父親、母親與大伯父的角色最為重要。林坤明，是林惺嶽心中為藝術奮不顧身的英雄典型。葉彩雲，他難以忘懷的慈母，象徵母性的堅忍，家庭的愛與溫暖。林乾明，一位時局變化下不願隨波逐流的失敗者，卻實際教養林惺嶽最長的時間，也帶給他人格上至深的影響。每當林惺嶽因為孤兒的身分受到歧視與欺凌時，林乾明總告訴他務須「有仇必報」。然而，大伯父所謂的報仇，並非以拳腳痛毆對手，而是要透過學習奮發向上，成為一位更傑出、更有成就的人。如果說英雄的純粹，家庭的溫馨，以及強者的奮鬥，是林惺嶽在悲情兒時歲月所樹立起的三道追尋座標。那麼知識的啟發與步入專業藝術之門，便是他從中學至大學最主要的人生風景。



【本頁圖】

林惺嶽唸臺灣省立師範大學藝術系時的畢業照。

【左頁圖】

林惺嶽，〈西班牙晨霧〉，1981，水彩、畫紙，100×68cm。

臺中一中的知識啟蒙

進入光音愛兒園之後，由於院方長期接受美方的物資援助，所以林惺嶽在穿著、食用上不虞匱乏，學習上也得到一定的輔導。光復國小畢業，林惺嶽順利考取省立臺中一中初中部。就讀第一志願名校，原屬為愛兒園增光之事，但他出色的成績與美術才能，在院童來源參差不齊的環境下，反倒成為受他人忌妒或攻擊的目標。一時的難以適應，讓林

惺嶽漸漸迷失自我，學業成績大受影響，終導致初中留級一年。更不幸的是，其時外祖母因肝癌病危，他接獲通知旋即趕往家中探視。老人家在病榻上意識已不甚清晰，見到最寵愛的苦命孫兒，依然勉力說出微弱的祝福話語，盼望他日後能事業發達，娶妻生子。與外祖母的最後一面，讓林惺嶽想起兒時隨母親搬回外祖父家後，便常在外祖母懷抱中入眠。如今天人永隔！從此世上關愛他的親人更為零落。一股悲戚之情無邊襲來，除潸然淚下，又能向何人訴說。遭逢留級與外祖母辭世，雙重打擊下，林惺嶽陷入嚴重低潮。幸而新到任的愛兒園院長劉人傑，對他非常照顧，不但常找機會與他面談，導引他慢慢回歸學業正軌。另外，劉人傑知道林惺嶽對繪畫有興趣，也喜歡寫生，更曾贈送畫架、畫具以資勉勵。如此林惺嶽的孤兒院生活，才漸漸充實起來。

高中聯考放榜，林惺嶽的成績不如人意，僅錄取臺中市一中（學校改制，今為臺中市立居仁國民中學）。入學後適應不良，便中途參加插班考試，重新回到省立臺中一中高中部。臺中一中是日治時期第一所由臺灣仕紳發起、創辦，並且專收臺籍子弟的中學校，學風素以自由開放聞名。1949年國府遷臺後，不少外省籍知識菁英，雖具大學教師資格（或曾於大陸的大學教書），但基於不易謀職的現實考量，便不得不暫時降格至中學任教。在林惺嶽的記憶中，一些外

【上圖】
初中時期的林惺嶽。

【下圖】
就讀省立臺中市一中時的林惺嶽。



省老師講課時天南地北，上下古今，不受限於制式教科書，反倒對學生的智性開展，有更為顯明的推助。此外，臺中一中圖書館豐富的藏書、雜誌，也讓他得以馳騁書海，許多關於第二次世界大戰（以下簡稱二戰）的報導，便從此時開始閱讀。在諸多課外書籍中，他酷嗜



少時喜讀《貝多芬傳》的林惺嶽，1979年特地前往維也納貝多芬紀念墓前獻花。

《隆美爾傳》，以及法國文豪羅曼·羅蘭（Romain Rolland, 1866-1944）所著之《貝多芬傳》與《約翰·克里斯朵夫》。本身為古典音樂專業背景出身的彭宇薰，在《逆境激流——林惺嶽傳》中曾論及貝多芬帶給林惺嶽志向上的巨大啟發：「貝多芬個人所體現出的藝術家風範與崇高的精神，使林惺嶽義無反顧地把藝術當作終生的目標，一種人生理想實踐的方式；雖然自覺沒有太多音樂天分，林倒是在有限的聆聽經驗中，用心感受到貝多芬音樂的奧妙，並隱約感到繪畫的世界亦該如是。」

林惺嶽早年命途多舛，其所遭遇的困頓、失意、孤獨，所體驗到的自尊心的巨大創傷，非常人所能想像。但正是在最為茫然的少年至青年階段，貝多芬那不斷透過藝術創作超越各種挫折的生命故事，那激昂深厚的震撼心弦的眾多樂章，恰好進入林惺嶽的內在視野，與他一直企求的精神躍升的軌道交疊共振。於此，彭宇薰有更為精彩的敘述：

貝多芬所處的時代，正值專制政權壓迫著思想界，但他的音樂是偉大的自由之聲，他的歌劇與革命精神有關，他的〈歡樂頌〉與自由有所聯繫；貝多芬的責任是把他的藝術奉獻給「可憐的人類」、「將來的人類」，為他們造福利，給他們勇氣，喚醒他們的迷夢，斥責他們的懦弱。林惺嶽關注這位無與倫比的人物，在他一生無數經歷孤寂與低潮的時刻中，貝多芬的精神總是激勵著

【關鍵詞】凱綏·珂勒惠支 (Käthe Kollwitz, 1867-1945)

1867年，珂勒惠支生於德國哥尼斯堡(東普魯士首府，二戰後成為蘇俄領土，現名加里寧格勒)。她自幼成長在一個宗教氛圍濃厚的家庭，其外祖父創立當地的「自由宗教聖會」，父親亦為成員，該組織提倡宗教自由與階級平等，反對專制威權的壓迫，此背景讓珂勒惠支很早就產生了社會關懷的意識。十八歲時，她進入柏林女子繪畫學校，接受一年的藝術訓練。二十一歲，再入慕尼黑女藝術家協會附屬繪畫學校。儘管學校的課程以油畫為主，但她一直對素描與版畫更感興趣。1891年，她與年輕的醫生卡爾·珂勒惠支結婚，後從夫姓。卡爾為工人健康保險基金會的醫師，長期居住於東柏林的工人貧民區，並為窮苦百姓看診。婚後的珂勒惠支，親身接觸並觀察到社會底層勞動者真實生活的悽慘景況，由於環境的刺激，加上自身的人道主義精神，使得她從此走上鮮明的左翼美術道路。她早期的代表作，如1898年完成的〈織工的反抗〉，或1908年的〈農民的反抗〉，皆透過精細入微的金屬凹版蝕刻技法，緊密相扣的敘事情節安排(連環組畫)，以及質樸中不失明暗對比張力的繪畫風格，將反抗運動從初始至終結的過程完整地表現出來。1920年代，珂勒惠支將創作重心轉移至黑白木刻版畫，代表作有〈犧牲〉、〈志願者〉、〈雙親〉、〈母親們〉、〈失業〉、〈兒童之死〉等。她的刀法強悍而粗獷，不拘泥於細節卻能抓住最幽深的人性靈魂之光。1930年代，珂勒惠支由於其反戰思想，明顯與希特勒政權的法西斯主義相左，故遭受連串的迫害。她不但被迫辭去柏林藝術學院的教職，更被禁止公開展出任何作品。而同一時間，她的藝術卻被魯迅介紹到中國大陸，成為中國新興木刻運動所推崇的典範。



1937年，珂勒惠支與雕塑作品合影。

他勇往直前，他的大學筆記本中，數度提到「親愛的貝多芬」所給予的啟示。

林惺嶽之熱愛羅曼·羅蘭，除了深受其強烈的人道主義情懷所感召；更重要的，是這位文學巨擘竭力刻畫的強者形象，與大伯父林乾明灌輸給他的價值觀極其吻合。長篇小說《約翰·克里斯朵夫》中的主人翁，一生奮戰不懈，他的奮鬥在於抵抗上層權貴階級的壓迫，在於反叛主流社會的庸俗與勢利。這種決然奮起的精神的背後，源自於以理想改變世界的義無反顧的愛與信仰。日後林惺嶽會同情左翼木刻運動，貶斥挾美國文化帝國主義(Cultural imperialism)威勢而來的「現代中國畫」之抽象浪潮，另盛讚備受納粹政權壓迫的社會寫實主義(Social realism)代表藝術家凱綏·珂勒惠支，以及他堅信偉大的藝術就是一種「感動人心的力量」，大致皆從此出。

楊啟東畫室與黃潤色

高中階段，林惺嶽已立定目標，決心報考臺灣省立師範大學藝術系（今國立臺灣師範大學美術學系）。然回顧其繪畫學習過程，由於經濟條件困窘，一直沒能接受較有系統的訓練，僅僅靠著自己臨摹、寫生，一點一點緩慢探索。1955年，當時仍就讀初中的林惺嶽，因緣際會下得知畫家楊啟東（1906-2003）與他的父親林坤明曾經相識，便鼓起勇氣登門拜訪，自陳願意接受楊之指導。於是，在林惺嶽進入師大藝術系之前，每隔一段時間都會帶作品至楊啟東畫室，聽取老師的看法與建議，作為畫藝精進的參考。林惺嶽從不諱言，楊啟東這位被歸納為「地方性畫家」的前輩，在他藝術生涯的萌芽期，扮演著啟蒙恩師的角色。但若實際比較兩人的繪畫風格發展，似乎很難找出明顯的傳承關係。楊啟東對林惺嶽產生的影響，藝術當屬其次，最重要的反倒是他讓林惺嶽深深刻意識到「為時代所遺棄」的悲哀。

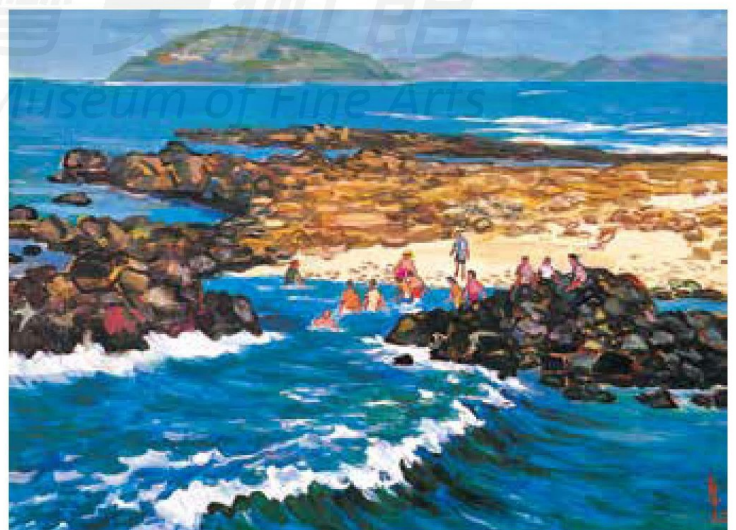
在日治時期臺灣新美術運動的潮流中，早期臺籍留日畫家莫不以考入東京美術學校為首選，然後依循著臺展獲獎、帝展入選的軌道，奠定自身的畫壇威望。楊啟東作為廖繼春（1902-1976）、陳植棋（1906-1931）、李石樵（1908-1995）、李梅樹（1902-1983）等人的同一代人，看著他們在官辦大展系統中揚名立萬，心中生起對於日人主導之官展權威的崇拜，本屬極其自然之事。可惜楊啟東雖然出身名校

【上圖】

1951年，楊啟東攝於臺中商業職業學校的校門口。

【下圖】

楊啟東，〈海邊〉，1986，水彩、紙，78.8×108.8cm，臺北市立美術館典藏。





【上圖】
石川欽一郎（坐者）與學生們合影。右二為楊啟東，左一為葉火城。

【下圖】
楊啟東收藏有老師石川欽一郎的水彩風景畫。圖片來源：王庭玫攝影提供。

臺北師範學校，受教於石川欽一郎（1871-1945），但他從未留學東美，臺展雖入選多次卻不曾得獎，比起上述廖繼春等朋輩心理上自是矮了一截。待到臺灣光復，而後1949年國民政府播遷來臺，日本殖民統治既已結束，受殖民體制及文化所支撐的臺灣新美術運動的價值典型，畢竟會逐漸褪色，走出歷史舞臺的中心。取而代之的，是隨國民黨部隊來到臺灣的兩股畫壇勢力，其一為代表中國文人畫餘暉的傳統書畫家，另一則是稍後扛起反傳統、反具象大旗的外省抽象畫新星。本來藝術創造之高低深淺，就與世俗的名聲、獎項，乃至追隨者多寡等，沒有絕對的正向關係。在林惺嶽眼中，楊啟東的悲哀，並非他早年沒能斬獲臺展頭銜（入選之外的特選、臺展賞、臺日賞，乃至更

具象徵地位的無鑑查等），亦非他在外光派沒落的時代繼續堅持外光派畫風，而是他始終相信，遵循著舊日榮光的軌跡努力不懈，必能建立起一番受人認可的成就功績。1955年起，楊啟東數度入選日展（即日本美術展覽會，新文展改制後的名稱），當時林惺嶽已入楊畫室學習，親眼所見老師在獲知入選消息時興奮不已，振臂以日語高呼「萬歲、萬歲」。待日後林惺嶽進入師大藝術系，對於戰前、戰後乃至世界的藝術局勢有更為全面的歷史觀照，他回想起舊日情景，完全理解楊啟東就像20世紀初的法國學院沙龍畫家，是一個不自覺活在過去並且被時代遺落的人。以「萬歲」之聲慶賀自己邁向成功的楊啟東，終究無法抵擋擁抱新潮的後代拋棄他的腳步，其中最讓他感到椎心之痛的，是林惺嶽的同門師姐、他最喜愛看重的女弟子黃潤色（1937-2013），居然轉投李仲生（1912-1984）門下，畫起他無法接受的「沒有形象」的畫。2013年初秋，彭宇薰

在靜宜大學藝術中心為黃潤色策劃了生平第一檔回顧展，彭在專文中特別提及此事：

相較於楊啟東喜歡修改學生作品的教學方式，黃潤色在李師持續「再發展」的鼓勵下，逐漸開創出獨特的畫風。無庸置疑的，李師所引導的自動性直覺技法，完全切合黃潤色的內在需求，其中最關鍵的重點在於：



黃潤色早期向楊啟東學畫，此圖即楊老師拍攝在戶外寫生時的黃潤色。

【關鍵詞】 外光派 (Impressionistic academism)

所謂的外光派，過去常因「外光」之名，而被誤認為印象主義。事實上，外光派是 19 世紀末流行於法國學院中的一種折衷主義繪畫；就風格與技法而論，是在寫實主義扎實的具象描繪的基礎上，增加了一些印象派的手法，特別色彩的運用較為明亮鮮麗，陰影部分亦使用印象派畫家所偏好的藍紫色系（取代以往的褐色系）。外光派之所以在日本發揚光大，主要是因為黑田清輝與久米桂一郎留學巴黎時，皆師從法國外光派的代表人物柯朗。等到他們回到日本，便積極宣揚外光派的新畫風，並成立白馬會，對抗以明治美術會為首的舊派。當時的人們稱白馬會為「紫派」，亦即畫面多帶藍紫色，而明治美術會則被稱為「脂派」，指的是畫風較暗沉，其實不管是紫派或脂派，皆為歐洲學院主義的延伸，並非在野或前衛的藝術流派。1896 年，東京美術學校創設西洋畫科時，黑田清輝順利進入該校任教，並擔任西洋畫科的第一位主任，隨後幾年外光派系統的畫家陸續成為東美的老師。1907 年，「文部省美術展覽會」（簡稱文展）成立，黑田清輝、久米桂一郎、岡田三郎助等人（皆外光派畫家與東美西洋畫科教師），又紛紛進入此權威大展裡擔任評審委員。所以當時的日本西洋畫壇，外光派可以說是盤據學院與壟斷官方體系的絕對主流。1920 年代，臺灣前輩畫家赴東京美術學校深造時，大多選擇岡田三郎助及藤島武二為指導老師，他們都是外光派系統出身。故日治臺灣畫家以外光派風格為繪畫根基，是極其自然的。



〔上圖〕 廖繼春，〈有香蕉樹的院子〉，1928，油彩、畫布，129.2×95.8cm，臺北市立美術館典藏。

〔中圖〕 柯朗，〈花月〉，1888，油彩、畫布，110×190 cm，阿根廷國立美術館典藏。

〔下圖〕 黑田清輝，〈湖畔〉，1897，油彩、畫布，69×84.7cm，黑田紀念館典藏。

她生平首次感到真正的自由！自由，那何等珍貴的感覺，是一種脫離父親嚴格家教與桎梏的自由，是一種脫離楊啟東具象世界的自由，或者，也是一種擺脫自己給自己束縛的自由。另一方面，楊啟東對黃潤色的出走自是心痛而不諒解，「她被李仲生拐跑了」、「叛徒」是楊老師掛在嘴邊的話語。對此，黃潤色一貫地低調，從不有所回應，也不願解釋什麼。

彭宇薰以上的敘述，乃根據她兩次親訪黃潤色之紀錄。黃潤色的個性素來平實而含蓄，加上黃當時已癌症末期，在生命的最後階段，實無須對自己早年在藝術上的選擇有所掩飾或誇大，故其所言該是出自肺腑無疑。站在黃潤色的角度，楊啟東堅持的具象與寫生，是僵固而壓抑個性的；反之，李仲生宣揚的自動性技法（Automatic drawing），則賦予她掙脫形象進而回歸直覺的自由感受。本來一位畫家偏好具象或抽象，僅是其自身繪畫的創作取向問題，並不需要大費篇幅討論。但將具象等同

於桎梏，抽象即是開放，這種二元對立式的看法並非黃潤色單純的個人心得，而是50年代末至60年代、一整個抽象表現新潮世代的洗腦式的教條術語。在此教條的背後，蘊含著對第一世界藝術進步史觀的盲從，也多少帶點「時代先驅」審判落伍者的霸權心態。事實上，藝術的自由與否，與形象是否仍存在無關，這就像文藝復興的單點透視並沒有比中世紀祭壇畫的散點透視更高級先進。藝術之可貴，在於不同的體系各自呼應其受眾，並體現無可取代的情感、信仰，以及文化脈絡。

林惺嶽早年與黃潤色情同姐弟，各方面常受到黃的照顧，他本身是念舊與重情之人，故對於黃的「轉向」，從未有較嚴厲的批評。他看待楊啟東，也明白自己的老師雖然很努力，但繪畫上的成就有其限度，不能作過度的溢美之詞。然而，林惺嶽深切理解楊啟

1969年，林惺嶽（左）在中
美文化經濟協會首展時，與
東方畫會的黃潤色合影。





東作為時代漏網者的悲劇，進而將這種理解化為宏闊的悲憫之心，日後即以其滔滔史筆，為諸多埋藏於歷史舞臺下方幽暗角落的藝術家平反。其中最鮮明的例子，是他論及19世紀末、20世紀初法國學院主義（Academicism）寫實畫家高爾蒙（Fernand Cormon, 1845-1924）、柯朗（Raphaël Collin, 1850-1916），以及達仰（Pascal Dagnan-Bouveret, 1852-1929）所提出的觀點。林惺嶽指出，當年東亞的青年藝術留學生遠渡重洋，如黑田清輝（1866-1924）、岡田三郎助（1869-1939）拜師柯朗，或如徐悲鴻（1895-1953）投入達仰門下，他們費盡千辛萬苦來到巴黎，不可能只是為了追尋一種「落伍」的風格體系。反之，他們在親炙自己真心崇仰的巨匠！上述高爾蒙等畫家的大作，也曾經是那個時代受

【左圖】
林惺嶽（右）與黃潤色交情深厚，此照攝於1978年。

【右圖】
約1989年，林惺嶽（左）開畫展，黃潤色（右2）專程去看展時的留影。

【左圖】
徐悲鴻，〈自畫像〉，1924，油彩、畫布，70×49cm，圖片來源：藝術家出版社提供。

【右圖】
達仰，〈攝影師家中婚禮〉，年代未詳，油彩、畫布，85×122cm，圖片來源：藝術家出版社提供。



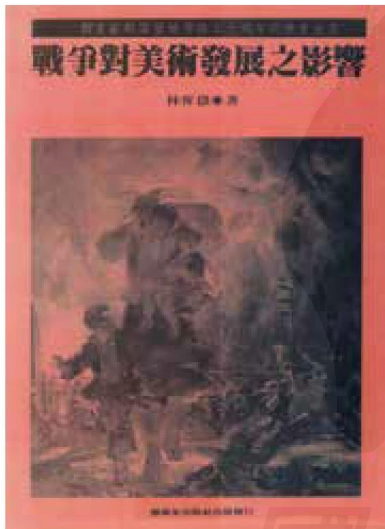
人追捧的光芒萬丈的主流，也代表某種「前進」的意識，與今日被列為歐洲現代繪畫史正朔的印象派（Impressionism）、後印象派（Post-Impressionism）、野獸派（Fauvism）等潮流相較，之間的藝術內涵與觀念，沒有本質上的高下或新舊之分。學院主義繪畫之所以在歷史上落難，實為現代主義在後來的藝術詮釋權鬥爭上取勝，並將「異己」刻意貶斥或抹除的結果。林惺嶽在《戰爭對美術發展之影響》一書中曾寫到：

【上圖】

1995年，林惺嶽所著《戰爭對美術發展之影響》之封面。

【下圖】

1999年，臺灣省立美術館策劃出版《臺灣美術評論全集——林惺嶽》一書，該書由葉玉靜撰寫。

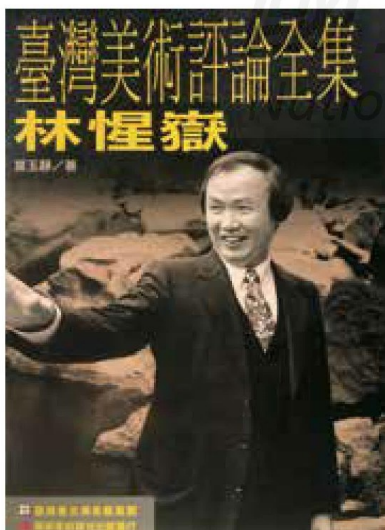


現代主義已經當家了，現代主義的藝術史家似乎當仁不讓的以本位觀點審視過去，展望未來。對於現代主義不利的因素及史實，一律採取負面的眼光去評估，不是排斥攻擊，就是刻意淡化或掩埋。其不願正視事實的曖昧態度，未免令人不服。

首先值得追究的是，兩次大戰間的美術運動及文化反思現象，草草帶過或隻字不提。最令人納悶的是，對印象主義抬頭的時代之過度簡化及片面的論述。在這種論述的架構下，19世紀後半的學院派寫實主義的發展，遭到了全面的封殺！影響所及，使戰後歐美以外地區的美術工作者及愛好者，不由自主的承受了以偏概全的美術史觀。

葉玉靜在《臺灣美術評論全集——林惺嶽卷》中分析歸納其建構藝術批評的幾項基準時，也特別指陳「反進步的概念」：

藝術，永遠只有好壞，沒有進步與退步。林惺嶽強烈批判西方現代主義觀念中的直線前進與汰舊換新。他以為現代主義的前進概念，只有放在特殊時空架構下來理解，才有意義。臺灣既無資本主義過度膨脹的歷史背景，又無工業文明的虛無反思，所謂的現代主義，充其量不過是抄襲西方現代社會的既成現象，其本質是趨附時潮與自我迷失。此論點一經引中，變成其看待臺灣美術現代化的中心觀點。



考上臺灣師範大學藝術系

從觀照楊啟東所生發的憫惜之情，到反現代主義進步論藝術史觀的奠立，當然不可能一蹴而就，而是需要經過一定時間的醞釀過程，其中最重要的當屬思想萌發的大學階段。林惺嶽求學之路從不平坦，回到其高中時代，隨著個性日漸成熟，人際關係慢慢開展，他對於孤兒院近乎封閉的生活管理方式，亦開始感到厭煩不耐，最終決意離去。告別光音愛兒園的六年歲月，他又再度寄人籬下。林惺嶽先是回到二伯父家，但二伯母對他想要繼續升學向來不認同，故時常以各種方式干擾他讀書。不堪其擾之下，林惺嶽轉而寄居阿姨家。阿姨雖好心收留，但礙於空間有限，只能騰出閣樓的一個小房間。林在此通風不良的低矮「陋室」，站不得以立身，坐又苦無書案，伴隨著蝸居滋味而來的，即是第一次大學聯考的落榜。對於林惺嶽來說，如果不能上大學，就只能先去當兵，兩年軍旅生涯之後，能否回歸求學之正軌，又能否朝他嚮往的藝術專業邁進，那真是難以料想的問號。在退無可退的情形下，林惺嶽發憤苦讀，準備重考。一年之後，榜上有名，勤苦終有收穫，他以第一志願考上臺灣省立師範大學藝術系（今國立臺灣師範大學美術學系）。

進入師大後，受惠於公費補助制度，林惺嶽雖然還是經濟拮据，但比起從前在孤兒院或各處流離的日子，情況已有所改善。由於初中曾經留級，大學又重考一年，年齡上比起多數同班同學大了兩三歲，這讓他意識到自己務須加倍用功，以免寶貴的光陰再次耗



【上圖】大學時代的林惺嶽，攝於臺灣省立師範大學校門口。

【下圖】大四時林惺嶽與作品合影。

費。林惺嶽之用功，不單單是美術專業上的錘鍊，興趣原就廣泛的他，反而把大量精力放在知識系統的擴充，從文學到歷史，由哲學至社會學、心理學等，全都在他的閱讀範圍之內。原本就對二戰史料有所涉獵的他，則開始認真閱讀德國三大元帥的傳記，即《隆美爾戰時文件》、《失去的勝利：曼斯坦元帥戰時回憶錄》，以及《閃擊英雄：古德林大



戰回憶錄》。從結果論，二戰德國以投降告終，但林惺嶽在這些傑出將領的身上，見識到無與倫比的才幹、睿智與正直，也體悟到所謂「軍魂」——為國家人民奉獻一切的無我精神，並不因為身為戰敗方而有絲毫減損，軍人以生命維護的榮譽，無論成敗，也都值得即便是站在不同史觀立場的每一個人，報以最深的敬意。



2019年11月，年過八十的林惺嶽獲得吳三連藝術獎，頒獎典禮上，他雖坐著輪椅，卻宛如當年尚未退休時，於國立臺北藝術大學美術系「臺灣藝術概論」的課堂，慷慨激昂地講述紐倫堡審判的過程。當他提到德軍將領凱特爾（Wilhelm Keitel）與約德爾（Alfred Jodl）在面臨死刑的判決時，曾表示他們只是在盡軍人之義務而服從上級命令，並希望能夠以「槍決」的方式結束生命，但他們最後的請求被拒絕了，由戰勝的英、美、法、蘇四國所委派的法官，仍然決定以帶有羞辱意味的絞刑行刑。「為什麼連最後的尊嚴都不留給這些軍人？」這是林惺嶽在典禮會場最激動的致辭，伴隨著他幾乎啜泣的聲

音，顫抖不已！也令所有觀禮嘉賓為之動容，報以如雷掌聲。如果說納粹將數百萬猶太人送入集中營是不可赦的罪行，那麼盟軍將並無軍事要塞的文化古城德勒斯登（Dresden）轟炸成一片殘磚爛瓦，難道代表正義？如果說日軍在中國土地上濫殺無辜百姓是歷史大屠殺，那美軍在日本已接近兵盡矢窮時、依然執意在廣島與長崎投下兩顆原子彈的行為又何嘗不是？2003年，林惺嶽出版《戰火淬煉下的藝術——戰爭與藝術的一頁滄桑史》，書中特別以六頁滿版的彩圖，介紹日本畫家丸木位里、丸木俊以廣島原子彈爆炸場面為題材共同創作的長卷〈原爆之圖〉，深受此畫震撼的他寫道：

三年以後，親臨原子彈爆炸現場目睹慘狀的丸木位里、丸木俊畫家夫婦，決心著手描繪在廣島所看到的一切，他們先在素描簿上日以繼夜地作畫，並完成了九百幅的素描，然後以極大的熱心與毅力，進行長達十幾年的巨型史詩圖卷——〈原子彈爆炸圖〉，成為20世紀控訴戰爭的殘酷罪行的經典傑作之一。

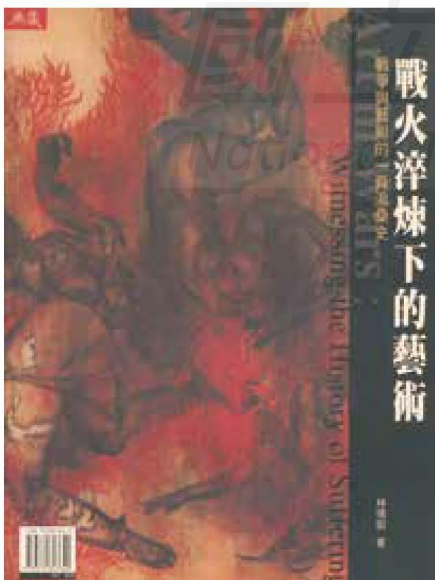
美國在日本投下兩顆原子彈，當時的美國總統杜魯門聞訊時，曾不禁高呼：「這是歷史最偉大的事情。」但從事後的發展及長遠的觀察，實在不是智慧及遠見的決定。因為美方早已準備的大規模傳統燃燒轟炸計畫，也足以使日本屈服。

【左頁上圖】

2019年，林惺嶽（右1）榮獲第41屆吳三連藝術獎項，並出席贈獎典禮。圖片來源：財團法人吳三連獎基金會提供。

【左頁下圖】

1982年，林惺嶽（右排坐者第4人）應聘至新成立的國立藝術學院（今國立臺北藝術大學）任教，與美術學系師生聚餐留影。



【左圖】

《戰火淬煉下的藝術——戰爭與藝術的一頁滄桑史》書影。

【右圖】

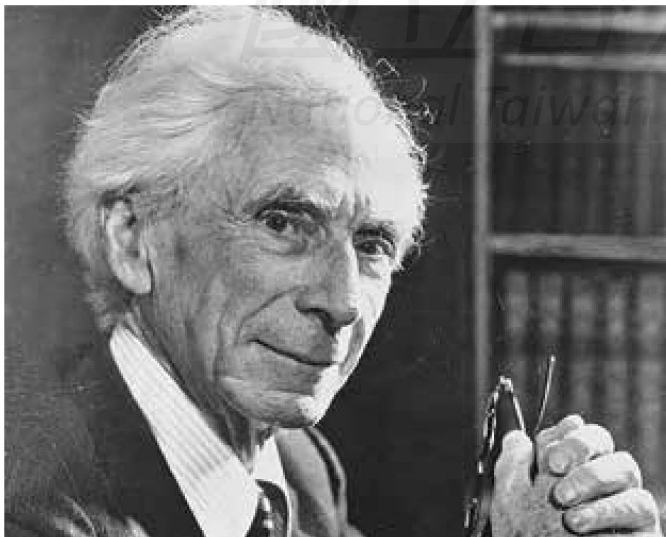
日本畫家丸木位里、丸木俊共同創作的長卷〈原爆之圖〉(局部)。

穿梭二戰戰史，讓林惺嶽跳脫「勝即正，負即反」的簡化歷史邏輯，從而能夠以更悲天憫人的胸懷，看待戰爭陰影下人類所犯下的一切暴行。上述紐倫堡審判中的法官，明知戰犯必死，卻還是斷然否決凱特爾與約德爾的「槍斃」的請求，讓敗兵之將帶著屈辱赴黃泉之路，這不正是人性的淪喪，亦是戰爭殘酷的某種層次的延伸？在人生之旅，在藝術追求的道路上，年輕時透過戰爭閱讀所奠定的軍魂精神，始終伴隨著林惺嶽，他總是以戰士自況，不斷鞭策自己，戰士可以失敗，可以倒下，可以沒有勳章，但不能失去尊嚴。而人的尊嚴，絕對不容輕侮！更是他奉持一生的座右銘。

巨型知識分子羅素

軍事的衝突，只是戰爭的表面。林惺嶽反思戰爭，更向戰火背後複雜的成因，諸如意識形態對立，以及人類盲從權威與教條主義等面向，進行更深度的挖掘。對思想理論極感興趣的他，在大學時代特別傾慕英國哲學家羅素（Bertrand Russell, 1872-1970），並大量閱讀其著作。作為一位學院出身的學者，羅素不僅在數學、邏輯學、分析哲學，以及哲學史等專業領域上，皆有巨大的創見與研究貢獻。同時，他並不安於「白首下書帷」的人生，反倒是積極地展現知識分子介入社會的衝撞角色。

英國哲學家羅素。



第一次世界大戰英國參戰，羅素四處演講，宣揚反戰理念，並表示對任何形式的愛國主義皆不敢領教，對一切鼓動交戰的口號文宣都感到令人作嘔。狂熱愛國者稱他為男性懦夫，他心中清晰地想到無數青年將白白犧牲，內心沉痛，讓他面對攻擊毫無懼色。1918年，他因為參加反戰活動獲罪，甚至遭到逮捕，一代大哲從容入獄，度過四個多月的監禁生活。關於宗教，羅素始終持批判態度，

認為迷信使人類喪失獨立思考的能力與勇氣。在基督教信仰為主流價值的西方社會，他曾寫下《我為什麼不是基督徒》一書，從邏輯上懷疑上帝的存在。他亦反對宗教所灌輸的家庭倫理與道德觀，支持試婚、避孕與男歡女愛下的婚前性行為。羅素的諸多理念與行動，在保守派眼中無異於離經叛道。但他特立獨行而不屈從流俗的「巨型知識分子」的風範，其思想上的自由、解放乃至尖銳，都讓年輕的林惺嶽開了眼界，似乎找到精神的出口。整體而言，羅素對林惺嶽的影響極其重要而深遠，試看羅素在1950年代的自述中的一段話：

我永遠無法全心全意地去相信任何能治百病的簡單靈丹妙藥。相反的，我開始認識到在世界上造成麻煩的一個主要原因是，對某種沒有根據的教條的固執和狂熱信仰。國家主義、法西斯主義、共產主義以及新近的反共產主義都製造出一群偏執的狂熱分子，準備為狹隘的教條而進行無數的恐怖行動。……

我這一生一直渴望和大批人士在一起去感受熱情群眾中所體驗到的整體情誼，就是這分渴望之強烈往往使我陷入自欺之中。我輪流把自己想像成一位自由主義者、一位社會主義者或是一位和平主義者，但在任何深刻的意識中，我從來不屬於任何這類身分。那種慣於懷疑的領悟力——當我最希望默然不語的時候——總是把「懷疑」向我低聲說出，使我隔絕於別人的表面熱情，把我帶入一個荒涼的孤獨境地。

回顧林惺嶽數十年來的藝術實踐與社會參與，真正像極了羅素所描述的「介入，懷疑，然後孤獨」這樣的人格典型。林惺嶽在藝術上不乏敵人，對付敵人他從不怯戰，亦以文風凶悍潑辣聞名，但他絕不加入對手的對立陣營。當弱者受到當權者欺凌，無人挺身而出，他則選擇正面發難。如同1996年北美館館長不適任事件發生時，多數藝術家雖對張振宇館長的行事作風積怨甚深，但僅以蒙面行動劇表達抗議。唯有林惺嶽找卓榮泰市議員召開記者會，打響館長下臺的第一槍。與北美館事件



法國大文豪左拉是林惺嶽欽佩的人物。

原本無涉的他，大可雲淡風輕，繼續做一位持盈保泰的「大老」，但他無法忘懷該年春節假期，他遠赴巴黎旅行，特地到國葬院的左拉（Émile Zola, 1840-1902）靈位前致意，他憶及這位一代文豪，在聲望如日中天時，為了猶太軍官德雷福斯（Alfred Dreyfus）的冤案，不惜與反猶太情緒高漲的整個法國的主流民意對抗，也要勇敢的仗義發聲。左拉因此案遭法院判刑，從此流亡英國多年。林惺嶽在左拉墓前不禁流下熱淚，個人榮辱在公理正義面前，又何足眷戀，故返臺後，即揭竿而起。事後張振宇下臺，林惺嶽成為其被告。在跑法院的三年多日子裡，當年演行動劇的藝術家，寫陳情信給他的美術館員工，各自回歸工作崗位，過自己的日子，林惺嶽從未找他們取暖。獨自面對法庭，走上被告席，如何不是一位孤獨者的身影呢？林惺嶽也曾經想過，他這麼做到底得到什麼？然而，不負左拉給予他的感動與啟示，不正是最為可貴的回報！

另外，面對政治，林惺嶽有其傾向，他關切社會脈動，經常針砭時事，是畫壇中少數具有文化分量的意見領袖。他從不諱言自身的本土立場，但他的「本土」，不是某黨某派或某個集團所定義出來的對己有利的本土。林惺嶽的本土觀，是寬厚、包容而且具有歷史深度的。他樂於向政治人物闡揚其文化本土化的思想體系，但他始終與各色政客保持一定的距離，是以他的藝術與論述，絕不會淪為權力的附庸。坊間有人稱他為「護衛臺灣美術的教父」，然沒有幫派，何來教父之說？盛名背後，他依然日復一日孤獨地書寫、作畫，繼續那荒涼境地中的艱苦耕耘。

1968年，林惺嶽（立者）在文星藝廊座談會上慷慨陳詞。



三位難忘的老師

師大藝術系四年，林惺嶽對三位老師記憶最深，分別為馬白水（1909-2003）、孫多慈（1913-1975）、廖繼春。馬白水是當年公認的水彩名家，出版過《水彩畫法圖解》，他用色鮮豔明亮，筆觸輕快，擅長透明水彩的暈染技法，並將傳統水墨的一些筆法與墨色效果，適度融入畫面，形成一種中西混合的畫風。林惺嶽大學時主修西畫，原本西畫組的主流媒材為油畫，但他阮囊羞澀，根本買不起昂貴的油畫顏料，於是在創作上便以不透明水彩代替油彩，試圖畫出沉鬱厚重的感覺。某一年系展，他特別準備一批自己較為得意的水彩畫作參加，馬白水評圖時只隨手翻了翻，便將他的作品挪開，並未表示意見。心裡不甚服氣的林惺嶽，私下找馬老師請教，最後只得到「沒有水」這三個字的評價。馬白水獨斷而權威的批評，自然讓林惺嶽頗感受傷，也成為他難忘的回憶。所幸日後他並沒有在「有沒有水」這樣表象的問題上卡關，林惺嶽於〈漫談水彩畫〉一文中提及此事，並加以分析：

這個斬釘截鐵的回答，有如清脆的鐘聲，當時給予我的印象頗深。不過，沒經過多久，也就漸漸消失在茫茫的水平線上。因為當我對繪畫進一步體會時，發現「水」的多寡與畫的優劣沒有必然的關係。

要畫好水彩畫，實際上可以經由不同的方法與途徑。這牽涉到個人性格的偏向與技法運用的習慣性，就我所知並無絕對的定論。



馬白水是讓林惺嶽難忘的老師。圖片來源：藝術家出版社提供。

【 林惺嶽的水彩畫 】

大學時期曾經專攻水彩的林惺嶽，儘管日後的創作主力為油畫，但他在不同階段仍不時會回歸水彩畫輕柔抒情的世界。如旅居西班牙時期，林惺嶽借用傳統書畫的勾勒點染，以蒼勁的線條畫出〈鳳凰葉落的季節〉、〈入秋的鳳凰木〉(P.40上圖)等大樹，讓水彩在近乎黑白的畫面中，呈現一種文人畫的意趣。1980年代，他對暈染及疊色的掌握更加嫻熟，風景畫〈樹蔭下〉、〈晨霧〉、〈山路〉、〈勁草〉(P.41上圖)等，都是色調溫潤、氣氛恬靜的代表。至21世紀初，他則以水氣氤氳的濕中濕技法畫〈逆游〉(P.40下圖)、〈石斑魚〉等「一條魚」之作，他的水彩魚畫可以與日本傳統的魚拓合觀，在構圖與趣味上有異曲同工之妙。



林惺嶽，〈晨霧〉，1983，水彩、畫紙，55×78cm。

〔右頁上圖〕 林惺嶽，〈樹蔭下〉，1981，水彩、畫紙，79×109cm。

〔右頁下左圖〕 林惺嶽，〈鳳凰花開的季節〉，1983，水彩、畫紙，109.5×79.5cm。

〔右頁下右圖〕 林惺嶽，〈山路〉，1985，水彩、畫紙，109.5×79.5cm。





林惺嶽，〈入秋的鳳凰木〉，1977，水彩、紙，68×100cm。



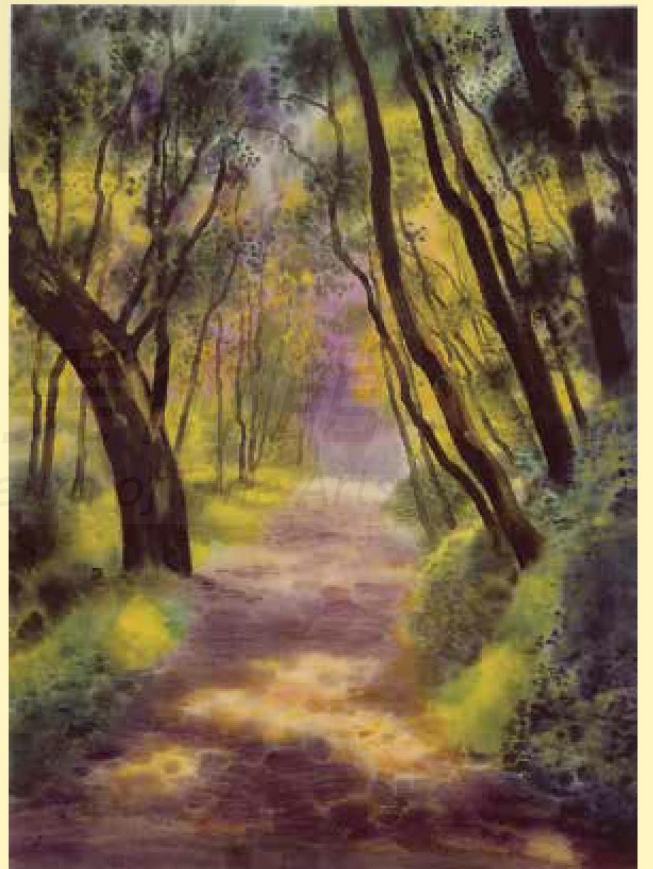
林惺嶽，〈逆游〉，2001，水彩、畫紙，55×78cm。



林惺嶽，〈勁草〉，1988，水彩、畫紙，79×109cm。



林惺嶽，〈黃葉林〉，1983，水彩、畫紙，109×79cm。



林惺嶽，〈林蔭山徑〉，1985，水彩、畫紙，109×79cm。



林惺嶽，〈獨姿〉，1986，
水彩、畫紙，79x109cm。



林惺嶽，〈夏日叢林〉，1985，
水彩、畫紙，109x79cm。



【左頁上圖】

林惺嶽，〈密林光影〉，1986，
水彩、畫紙，55x77cm。

【左頁下圖】

林惺嶽，〈枝葉扶疏〉，1987，
水彩、畫紙，79x109cm。

國立台灣博物館
National Taiwan Museum

誠如斯言，沒有絲毫水的渲染，也可以用水彩創作出一幅動人的好畫。這就像是膠彩畫的優劣，根本與畫家是否貼金箔、銀箔或使用胡粉堆出凸起的浮雕肌理（即所謂盛上技法）無關。反過來說，正是因為過度講究複雜的技法與工藝程序，才使得「媒材本身無罪」的水彩、膠彩乃至版畫，在發展過程中漸漸淪為一種去藝術性的次等畫種。林惺嶽大學時期留下的水彩〈善導寺〉，以及畢業後幾年創作的〈道〉，其筆觸與刷痕都很直接地保留下來，並未用「水」製造任何效果。他的色調偏向表現主義（Expressionism），不僅濃重、神祕，甚至是有些混濁的。林惺嶽畫水彩，不是在追求水彩技術的漂亮，而是在畫年少的苦悶與徬徨，在畫他內心嚮往的宗教性的超升。如此沉悶的風格類型，當年會入不了馬白水強調「水彩應該亮麗」的法眼，自然也就不甚可怪了。

林惺嶽，〈善導寺〉，1964，
水彩、畫紙，55×78cm。





林惺嶽，〈道〉，1968，
水彩、畫紙，55×78cm。

1913年生於安徽的孫多慈，十八歲時曾以前無古人的素描滿分成績，考入南京中央大學藝術系，而後專攻油畫，成為徐悲鴻的得意弟子。1949年，孫多慈隨家人一起遷居臺灣，並開始在師大藝術系任教，是當時臺灣藝壇少有的學院寫實主義畫家。林惺嶽曾上過孫多慈的素描課，他對孫老師的深刻印象，倒不在其畫作，而是在她個人的美。事實上，孫多慈的藝術才華與功力雖早已被公認，但她在臺灣的生活圈，僅止於學校與外省權貴階級（其夫婿為立法委員許紹棣），與土地，與社

【左圖】
約1971年，孫多慈老師與60級學生合影於師大藝術系教室。左起：李惠正、施並錫、王庭玫、孫老師、李瑞蓮、劉欽棟。圖片來源：王庭玫提供。

【右圖】
徐悲鴻，〈孫多慈像〉，1934，
素描施加白粉，38×28cm，
圖片來源：藝術家出版社提供。



會脈動乃至與底層人民失去了連結，加上又有家庭婚姻的束縛，其寫實主義的養分來源也漸漸枯竭，終至默默度過沒能盡興發揮才情的人生。孫多慈曾是中央大學校花，年輕時面容俊秀，眼神帶有一股清朗的英氣。她對待學生非常寬厚和藹，因此深受愛戴。林惺嶽認為，孫多慈教他時，即便已經五十多歲，仍是他一生中所見過最美的女性之一，而孫多慈的美，不是表層的面容，是由內散發出來的優雅與氣韻。

在師大藝術系的眾多教授中，前輩畫家廖繼春的人品與畫藝，一直是林惺嶽最尊敬的。作為西畫組學生，林惺嶽自然上過廖老師的課，但他苦於沒錢買油畫顏料，加上自尊心強，不想直接跟老師解釋自己的窘況，索性便時常缺課。廖繼春在教室總是看不到林惺嶽出現，就算想要好好指導也無機會，便曾微帶愠色，向其他同學說到：「天才學生我不教啦！」林事後得知此事，心裡非常難過，但直到1976年廖繼春逝世，他也未曾有過機會，當面向老師表示歉意，遂成為永遠的遺憾。多年以後，林惺嶽為廖繼春寫下長篇專文，盛讚其出入西潮，跨越現代，卻又不為流行左右，始終保有自我理想色彩的高度繪畫成就，其中的幾個段落，文字間流露著誠懇的感情，或許也是他對老師最深切的致意：

我們要特別留意的是，廖繼春對西方畫派潮流的吸收，不是依照

【左圖】

廖繼春老師攝於畫室中。圖片來源：藝術家出版社提供。

【右圖】

1992年，林惺嶽負責撰寫《臺灣美術全集——廖繼春》專述，此為該書封面。



理性分析的思考方法來接納，而是經由直覺的感受來融入。而生命的直覺潛力及其變通的奧秘，並非理性分析的模式所能輕易套入與定奪，因此，我們不能在理論上先入為主的沿襲西



方美術畫派演變體系的梳理方法，將廖繼春粗糙的歸屬於西方某一流派的族譜裡，當作西方美術史中的一個附屬配角。……

他的繪畫所表現的，是一種與世無爭的世界，這裡面沒有痛苦的心聲，也沒有激情的吶喊，更沒有生命與逆境衝突的火花與影像。此種創作心理，自然不太可能產生反映社會劇變血脈的時代巨構。因此，廖繼春的畫缺少激動人心，發人深省的思想內蘊。但這並不影響他成為臺灣一代大師的評價。因為他的繪畫，顯出另一種同樣足以不朽的藝術特質——明朗和諧之美。……

他生於貧苦，長於憂患，經過烽火歲月的悽苦，度過了時局變動的顛簸，但他的彩筆卻揮灑一片令人嚮往的抒情世界。他的藝術，如同一道七色耀眼的彩虹，超然而壯麗的跨越了新舊時代的鴻溝，……

1992年，右起：林惺嶽、王耀庭、王秀雄、顏娟英在藝術家雜誌社交換出版「臺灣美術全集」意見時留影。圖片來源：藝術家出版社提供。

大學時期，林惺嶽雖然連續兩年以水彩得到國際婦女會（由外國駐中華民國使節夫人組成）繪畫比賽的首獎，而後在畢業展上亦得到水彩組第一名的佳績。但整體而言，其創作上的質量不算特別突出，個人的繪畫體系也尚未成形。讓他真正以新人之姿闖進藝壇，並得以建立最初的名聲，則是他犀利的批評文字。