



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

# 4.

## 歸鄉與本土

韓航客機事件是影響林惺嶽一生發展的大事。如果不是這場大難不死的空難，他可能依舊四處漂泊，沉醉於超現實主義繪畫的神祕探索。如果不是這場空難，他應該不會那麼早就下定決心回臺灣發展，並在創作與研究上同時回歸臺灣土地與歷史。如果沒有這場空難，他也勢必不會成為萬眾矚目的新聞人物。說韓航客機事件對他而言是某種程度的「因禍得福」，可能也並不為過。而可貴的是，成名之後的林惺嶽，並沒有迷失在人群與吹捧中，他很快回到真實的藝術世界，孤獨地面對畫布，一筆筆踏實前進。另外他也一頭鑽入書卷，清醒地思索藝術背後的各種問題，研究臺灣美術的過去與未來，最後他透過歷史書寫，成為臺灣藝術本土論述的一代先鋒。



【本頁圖】  
林惺嶽與妻子魏錦秀乘輪船出國  
旅遊的幸福身影。

【左頁圖】  
林惺嶽，〈幽谷〉（局部），1992，  
油彩、畫布，194×162cm。

【右頁圖】

1978年4月24日《聯合報》第3版刊登韓航機上的兩名華人確定是陳明德與林惺嶽。

## 韓航客機事件

1978年4月20日，林惺嶽與協助西語翻譯的馬德里大學政治學博士生陳明德一同自巴黎啟程，該波音707航班（大韓航空902號班機）原定先飛至美國阿拉斯加州的安克拉治，加油後再飛往目的地韓國漢城（今首爾）（林、陳二人再轉機至臺北松山機場）。韓航客機起飛後數小時，沿北極航線，途經歐俄與斯堪地那維亞半島交界處附近海域時，突然大幅度轉向（事後證明為導航系統出現狀況），南下進入蘇聯莫曼斯克防空警戒區，並向科拉半島前進。科拉半島為蘇聯軍事要塞，設有核子潛艦與裝甲部隊等基地。當時全球仍處在冷戰時期，美、蘇兩大強權及其集團陣線在國際間相互對峙。一架南韓客機闖入「鐵幕」，而且是軍事核心區域極不尋常且敏感；兩架蘇聯的蘇霍伊攔截機，從韓航客機旁飛過，當時坐在窗邊的旅客並未意識到危險將臨，看著飾有紅星的銀色機身在晴空下熠熠閃爍，展示優美的弧線，讓不少人發出驚嘆。不多時，攔截機似乎停頓在空中，韓航客機繼續向前，正當大家都以為蘇聯軍機已經遠去，忽然間傳來巨大的爆炸聲響。攔截機從後方發射飛彈，準確命中客機左翼。機翼的碎片隨爆炸噴入機艙，造成兩名乘客死亡。

林惺嶽搭乘的韓航飛機誤闖蘇聯境內，遭到攔截迫降冰湖的班機。







新聞追逐的焦點人物。而大難不死的林惺嶽，更瞬間大紅大紫，嘗到所謂「一舉揚名」的滋味。

誠然，林惺嶽的成名有其「時勢所致」的關鍵因素，如果當年不是冷戰時期，那麼一個臺灣人身臨鐵幕，也不可能得到如此大的關注。但事件與時勢的背後，也必須要有強大的知識實力與文化涵養作後盾，否則面對如此多的記者與問題，林惺嶽何以能引經據典侃侃而談？回到臺北之後，林惺嶽接受《聯合報》邀約，入住中泰賓館「閉關」，他奮筆疾書，將事件的完整經過，與其個人觀察及感悟，寫成浩浩蕩蕩的長篇散文〈俄境兩天零兩夜：韓航客機空中歷險記〉，並從該年5月3日至7日，連載整整五天。文中，林惺嶽大量談及二戰歐陸戰史，分析德國與俄國之間複雜的抗衡關係，以及兩國的決戰與勝敗如何牽動日後國際風雲，乃至影響人類文化的發展，然後從弘深巨闊的歷史敘述，把視角直接拉回他在蘇俄的現場，停格在「人」的細微描述：

在這個極權國家裡，權力的結構牢牢的由中央控制著全







那  
一  
剎  
那  
狂  
喜  
的  
經  
驗  
，  
我  
是  
永  
遠  
不  
會  
忘  
記  
的。  
(林惺嶽繪)

1978年5月6日，林惺嶽為紀念與俄國小女孩的相識，特別畫的速寫，刊登於《聯合報》第3版。

一篇非藝術類文章。此外，林惺嶽也在《中央日報》上發表〈我們為什麼搭乘韓航班機回國〉，文中強調回國之目的，乃是為了籌辦「西班牙20世紀名家畫展」，此文一出，旋即引發熱烈回響，社會輿論紛紛表示支持。同年6月28日，「西班牙20世紀名家畫展」便於國泰美術館順利開幕，距離韓航客機空難發生，不過兩個多月而已。該事件所帶來的推波助瀾之顯著效果，更是無庸置疑。嚴格而論，與林惺嶽在新聞上受到矚目的程度相比，「西班牙20世紀名家畫展」雖展出畢卡索、達利、米羅（Joan Miró, 1893-1983）等現代繪畫大師的作品，但媒體與民眾乃至藝術界的反應卻較為冷淡。之所以造成此現象，除了林惺嶽的個人光芒蓋過了他策劃的展覽的內容，另外1970年代的臺灣文藝界已進入鄉土運動時期，非常「歐洲」與「現代」的藝術語言，正好與彼時流行的審美口味相背，這可能才是最根本的因素吧！

【左圖】

1978年「西班牙20世紀名家畫展」在臺北舉行，當時刊於《藝術家》雜誌封底的廣告。

【中圖】

1978年「西班牙20世紀名家畫展」的出版封面。

【右圖】

1978年「西班牙20世紀名家畫展」的出版內頁。



## 回歸故鄉與成家

與死神擦身而過，讓林惺嶽對自己的未來規劃大大轉向。原先設想在西班牙多待幾年，好好闖蕩馬德里當代畫壇，如今「生命，必得魂歸故土」，卻是心中最清晰的呼喚。從少年、青年到壯年，林惺嶽當然對男女感情有過憧憬與衝動，也曾遇過不少令他心儀的女孩。然而在他的年代，無目的性的自由戀愛並不普遍，在以結婚為前提的交友觀念下，「條件」始終是影響愛情結果的首要因素。他曾經因為孤兒的身分，遭受對方的質疑與拒絕，也曾由於畫家這個不被一般人視為正當職業的工作，而換來女方家長的誓死反對。大學時代，一度有一位長相、學識乃至家庭背景都非常優秀的女孩出現，他們彼此互相欣賞，情投意合，直到林惺嶽去澎湖當兵，她依然癡情等待，但最後林惺嶽卻反倒考慮起自己的條件，必會拖累女方前途大好的人生，以致這段戀情在不置可否中黯然結束。上述這些令他難堪、痛苦以及悔恨不已的感情經驗，讓他有很長一段時間不再考慮婚姻之事。他原已抱定獨身，但他在韓航空難事件後成為社會名人，世俗認定的「身價」已不可同日而語，許多熱心人士積極為他作媒，介紹眾多對象。他與日後的妻子魏錦秀，便是在相親的場合中初識，其實當時相親的女主角不是魏錦秀，而是魏的表妹。陪同表妹赴約的魏錦秀，輕裝簡著，未施脂粉，卻讓林惺嶽留下深刻的好感。一陣子過後，魏錦秀代表女方前來，詢問林有無進一步交往之意願。林惺嶽回答：「你表妹做錯了

1980 年代的林惺嶽。







【左圖】

1978 年代的林惺嶽攝於花園新城畫室。

【右圖】

端莊秀麗的魏錦秀是林惺嶽的妻子。此圖為林惺嶽彩筆下的魏錦秀。

林惺嶽，〈妻〉，1983，  
油彩、畫布，97×130.3cm。



一件事。」魏聞言大驚：「什麼事？」林即直接告白：「她不該帶她的表姊來。」聽到這話的魏錦秀，當場驚嚇不已而直接回絕。然而，或許是漂鳥終想歸巢，林惺嶽這次不再因為一時的挫折而放棄，隨著他的持續努力，魏錦秀也在阿姨從旁鼓勵下慢慢打開心房，接受這段「意外」的感情。交往一陣子後，林惺嶽邀請魏錦秀去他當年位在新店花園新城的畫室，才一進門，魏看到桌上、地上散落著許多喝完的飲料罐與空杯，到處都是畫筆、顏料，還有一本本四處為家的書，突然之間她生起一個念頭，「一個畫家要成功，怎麼可以沒有一個女人照顧他呢？」沒想到畫室的混亂狼藉，反倒激起魏錦秀母性本能的愛意，她自認當初的抉擇「蠻有勇氣的」，因為那時的林惺嶽沒有工作，沒有房子，除了畫圖與寫作，幾乎別無長處。反之，在林惺嶽的眼中，魏錦秀具備他內心嚮往的「妻子」的諸多優點，諸如令人驚豔的風姿綽約的儀容，含蓄穩重的談吐與應對，以及她把自己的生活環境打理的非常整齊，幾乎可以用一塵不染來形容。這些特質讓林惺嶽記憶起母親葉彩雲的點點滴滴，也讓他對此緣分更加篤定。

以大男人自居的林惺嶽，始終認定結婚後必須由男人養家。所以他雖然與魏錦秀穩定交往，卻未立刻論及婚嫁。1982年，國立藝術學院（今國立臺北藝術大學）成立，林惺嶽獲聘至美術系任教。有了穩定的收入，他才於該年10月與魏錦秀訂婚，為其證婚的嘉賓，是膠彩畫大



老林之助（1917-2008）及其夫人。1984年6月，他們在相識五年後正式結婚，是年林惺嶽已經四十六歲。他曾說：「結婚後與一個女人朝夕相處，是很奇妙的經驗。」遲來的家庭生活，讓他展開完全不同的人生。自此之後，除了到學校教書的時間，他每天的行程幾乎如公務員般固定。早晨即起，散步去民生東路巷弄內的工作室，開始畫畫、讀書或寫稿，中午在工作室附近享用簡餐，下午繼續工作，到了傍晚，除非有不得已的要事，他一定回家與魏錦秀一起共進晚餐。如此年復一年，嚴守紀律不輟。林惺嶽後來在繪畫與寫作上的質與量如此之驚人，可以說與婚後規律的生活，有極為直接的關係。

【左圖】  
1982年，林惺嶽與魏錦秀小姐訂婚時所攝。

【右圖】  
1984年，林惺嶽與魏錦秀小姐攝於婚宴。

【下二圖】  
婚後，林惺嶽與妻子魏錦秀渡假出遊的幸福身影。

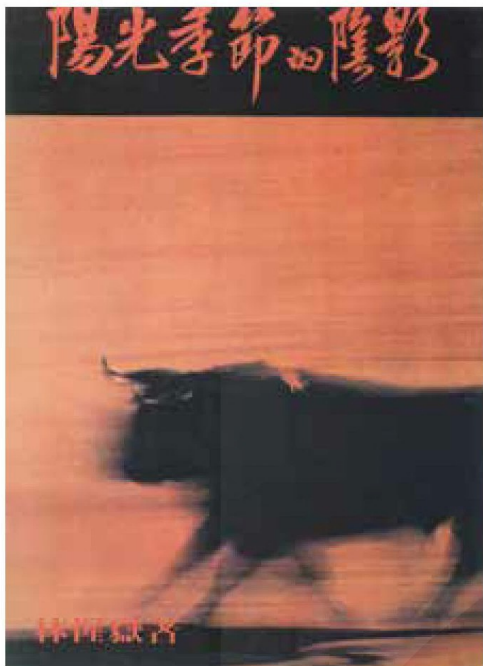


## 本土藝術史建構

整個1980年代，是林惺嶽文藝體系本土化建構的關鍵期。精神上澈底回歸故土的他，雖然關切的對象仍非常廣博，但以臺灣為軸心向外輻射的思考模式，已經確立起來。《陽光季節的陰影》與《藝術家的塑像》為林惺嶽於1980年發表的兩本文集；前者內容以他畫遊西班牙三年與旅行歐洲各地之見聞隨筆為主，後者則為繼1974年《神祕的探索》之後，又一雜文與散論的結集。在《藝術家的塑像》一書中，前半段的文章如〈論藝術家的頭銜〉、〈懇辭花籃〉、〈論打破傳統〉、〈廣告時代的繪畫觀〉、〈與老教授談畫〉、〈洪通的畫應不應該放羊〉等，結構上大多短小精練，思考具相當程度的批判性，但尚未出現「敘史」之宏大意圖，故文風以幽默風趣、兼之辛辣、戲謔為主。試舉〈論打破傳統〉中的一段：

在打破傳統權威的陳腐教條運動中，除了基於創造的需要以外，還潛在著權力的慾望，這種權力慾望有一個明顯的企圖，那就是：新的創造不只要擺脫舊有教條的控制，進而還要以新的作品取代舊的作品在群眾心目中所占據的地位。換言之，就是樹立一種新的權威以取代舊的權威。此種企圖與動機是改革運動的必然現象，不過要適可而止，否則將陷於極端。因為其中隱伏著一個危險的因素——獨斷的野心。……

假若只在技法的皮毛上搬弄一點新花新樣，就以「打破傳統」為標榜，乃是等而下之的宣傳噱頭。同時「打破傳統」也不是在顯示勇氣宣洩衝動，要伸張實驗新花樣的勇氣，儘可朝許多別的方



【上圖】  
1980年林惺嶽所著《陽光季節的陰影》書影。

【下圖】  
1980年《藝術家的塑像》是林惺嶽第二本藝術評論著作。

向去發展，而不必動不動拿「傳統」當出氣的箭靶，隨便把「傳統」攻擊得千瘡百孔，並不能襯托出自己的偉大。世界上並無十全十美的事物，只一味攻擊或破壞已經存在的藝術成就，並不需要什麼特別的才智，如果「打破傳統」以後，所交代出來的是一片胡言亂語與亂七八糟，那麼這種「藝術的革命先鋒」實在不適宜從事藝術的活動，依我看來，倒是非常適合於打保齡球，因為打保齡球可以很直接而迅速的獲得破壞的快感。

上面的文字，乃林惺嶽針對「國內繪畫的現代化運動」所做的評析，其指陳對象雖未明言，但不難看出是「東方」、「五月」等畫會為首的抽象風潮。此時林惺嶽已經清楚意識到，一切藝術上的改革口號與行動，背後的本質都是價值體系的鬥爭，這本是極為嚴肅的知識權力的問題，他大可以旁徵博引，藉不同面向的史料與理論，繼續瓦解「打破傳統」之正當性。然而，他卻舉出「打保齡球」的例子來結尾，如此「挖苦」的譏嘲筆法，是他早期藝評寫作的一大特色。到了《藝術家的塑像》的後半部分，出現〈從傳統時代、個人——看任伯年的畫〉、〈一顆奇光異彩的寒星——追昔撫今話風眠〉、〈從徐悲鴻的繪畫看中國近代畫史〉、〈從西班牙畢卡索美術館看一個天才藝術家的成長〉、〈星辰下的長跑——記李石樵與他的時代〉、〈保守殿堂的守護者——記楊三郎的繪畫生涯〉，以及〈不堪回首話當年——為陳夏雨先生雕塑個展而寫〉這七篇文章，從篇幅上來說，已逐漸脫離小品散文點到為止的格局，敘述上也朝向宏論發展，

林惺嶽(中)開畫展。李石樵老師(左)到場參觀，相談甚歡。





1990年代，林惺嶽為前輩畫家李石樵（左）導覽時留影。

意旨雖是在為他認可的藝術家樹碑立傳，但討論範圍不限作品與風格，反而不時穿插政治、社會、文化等「大歷史」層面的鋪陳，並與藝術家之「小我」經歷交互穿插，不斷呼應，而有所謂雄辯滔滔之筆勢。這種錯雜又豐厚的文體，不甘於僅就藝術談藝術的脾性，到了1980年代中後期，便形成林惺嶽撰寫臺灣美術史的鮮明標誌。值得注意的是，在寫李石樵、楊三郎這兩位前輩時，其行文處處充滿濃烈的情感與對抗意識，他親睹日治時期臺灣新美術運動的人物典型，在戰後現代主義風潮無情襲擊下「節節敗退」，於是林惺嶽當仁不讓，挺身為他們平反，其中核心的「本土立場」已確立無疑：

面對著語言文字的壓力，老一輩的臺灣畫家再度暴露了另一種極嚴重的悲哀。因為他們所受

1982年，林惺嶽後排（左2）帶領藝術學院油畫組學生拜訪楊三郎畫室，前排左三白髮者為楊三郎。

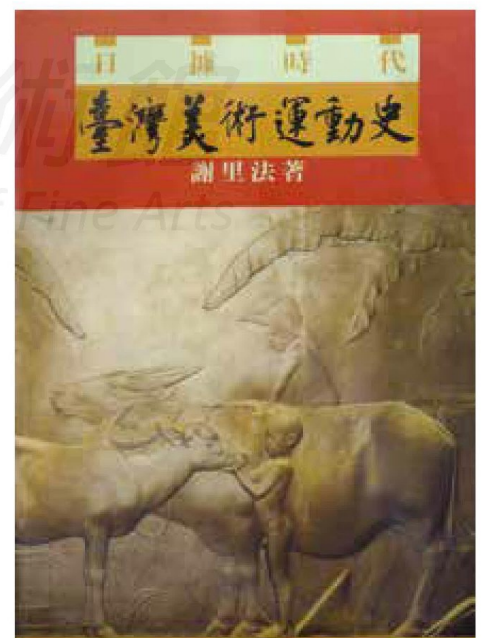


的是殖民式的日文教育，精於日文拙於中文。時代的更替，不期而然的成為語文上的弱者，根本無力應付文字上的挑戰。有些因而消沉的退出了文化的舞臺，這是臺灣淪為異族統治所留下的後遺悲劇。在本省畫壇中，體驗這種悲劇最深刻的，則為曾經少年得志的李石樵。他所擔當的壓力與痛苦，一方面起於樹大招風的固有地位，另一方面則由於他的藝術良知與面對現實的勇氣。

李石樵是代表舊時代臺灣畫壇泰山北斗的人物。他的資歷顯赫，桃李遍地，並且還是官辦全省美展最具影響力的審查委員。當急進派對舊傳統的繪畫觀與評審制度痛加撻伐時，李石樵無形中就成為首當其衝的目標。他眼看自己崇奉的嚴肅信念與辛苦建立的威望，飽受叛逆風潮的排斥與譏諷竟有口難辯。難道只因不善言辭，就應該承受所有逆來的酷評嗎？這已不是一個簡單的是非邏輯就能解決的問題。（採自林惺嶽，〈星辰下的長跑——記李石樵與他的時代〉，《藝術家的塑像》，1980）

1987年，適逢立場偏向黨外的《自立晚報》成立四十周年，該報系於前一年即聘請臺大法律系教授李鴻禧為召集人，並以「臺灣經驗四十年」為主題，廣邀各領域專家學者，針對經濟、教育、農業、美術、政治、文學、民主運動等面向，進行「戰後風雲四十年」之系列叢書書寫，是以慶祝社慶。林惺嶽以其鮮明的本土意識及論述能力，自然成為美術篇作者的不二人選。回首臺灣美術史的艱辛啟建歷程，在相關文獻極為貧乏的70年代，身處海外的畫家謝里法（1938-），以近乎且戰且走的連載方式，終於在匍匐摸索中完成《日據時代臺灣美術運動史》。作為第一本完整的臺灣美術的通史，本身即有劃時代的價值。而謝氏評斷人物與作品，總以犀利精準的眼光讓人拍案叫絕，但他下筆時卻又刻意留有餘地，以此疼惜前輩與護衛本土美術，實為微言大義與用心之所在。以眼力及感性

謝里法所著《日據時代臺灣美術運動史》封面。





1987年，林愷嶽所著《臺灣美術風雲40年》封面。

情懷為基準的藝術史書寫，讓該書成為一本可讀性極高的藝術史專著，今日學界對於第一代美術家的評價，仍大抵不脫謝里法當年的「主觀判斷」，由此可見其影響之深遠。那麼林愷嶽的《臺灣美術風雲40年》，在內容上接續謝里法沒有寫到的戰後部分（至1970年代鄉土運動為止），其龐大的意識形態相關的敘述，更補充《日據時代臺灣美術運動史》在藝術社會史觀上的空白。

綜觀《臺灣美術風雲40年》全書，大致可以歸納出幾個特點。第一，林愷嶽的文字具有強烈而巨闊的時空感，凡出手，必若負擔深重的歷史使命。葉玉靜曾如此分析：「……林愷嶽在歷史閱讀中，特意尋求時空制高點的思想主軸。強制性地將個人意志，凌駕歷史、地理的最高點，作居高臨下的全知鳥瞰。常見文章一開頭，即從史地的高點進行描繪。以物理的高點，對應思考的觀點，呈現由大觀小，由小見大的閱讀、詮釋、觀察過程。」

在《臺灣美術風雲40年》第二章「西潮衝擊下的革新運動」的開端，林愷嶽便以「韓戰爆發」破題，接著提到第七艦隊協防臺灣：

第七艦隊的駛入，象徵了美國時代的來臨。

40年代末期，美國的力量就開始取代了過去的日本，所向披靡的注入了臺灣。它既維護了臺灣的安全，也以美援穩定了臺灣的經濟，則其自由世界盟主的強國形象，乃透過政治、軍事、經濟、文化、教育、商業、娛樂、大眾傳播等各種管道，深深打進了臺灣子民的心坎上。

從50年代到60年代，臺灣整個文化、社會的生活面，染上了極為強烈的美國色彩。

從韓戰到第七艦隊，再到臺灣成為美國這一世界強權之卵翼，林愷嶽看似與藝術無關的鋪排，其實是為了強化其社會史觀的張力。如果不是法國大革命推翻波旁王朝，大衛（Jacques-Louis David, 1748-1825）與

其引領的新古典主義，不可能在繪畫愈來愈走向放縱與世俗化的時代，以一股「復古」的逆流之姿，而成為18世紀末至19世紀初的歐洲藝術主流。印象主義的興起，也必須依賴西方工業革命後中產階級大量興起作為支撐條件。同樣的，若非西班牙內戰砲火波及無辜百姓的刺激，畢卡索也不會畫出〈格爾尼卡〉這樣悲憤的巨作。一切藝術形式或風格的形成，都有其背後複雜的社會因素。這是林惺嶽的根本信念，是以抽象表現主義用「純粹」或「自由意志」作為號召，但他看到的卻完全相反；既不純粹，也不自由，其本質乃是冷戰架構下美帝政治意志所操縱出的必然，那麼盲目跟隨此抽象風潮的現代中國畫運動，被他稱為「隨波逐流」（第三章標題），也就順乎邏輯了。故《臺灣美術風雲40年》

的第二個特點，即為冰山式的論述結構。明明是一本藝術史，但某些段落卻根本不提藝術家及作品，反倒介紹大量的作家、思想家、媒體舵手……，例如書中留給李敖、余光中、尉天聰、高信疆等人的篇幅之大，著實令人印象深刻。換言之，林惺嶽書寫藝術史，重點在詮釋冰山於海平面以下那厚實的看不到的部分，而不在於露出的尖端。

以冰山式宏大的架構為通篇根基，再以「反進步論」觀點為

【上圖】  
畢卡索，〈格爾尼卡〉，  
1937，油彩、畫布，  
349.3×776.6cm，  
西班牙馬德里索非亞王后國家  
藝術中心博物館典藏。

【下圖】  
2015年7月，林惺嶽以「苦  
難世紀的永恆見證——由畢卡  
索之作品〈格爾尼卡〉談戰爭  
畫」為題，於至善文化會館講  
座之現場一景。

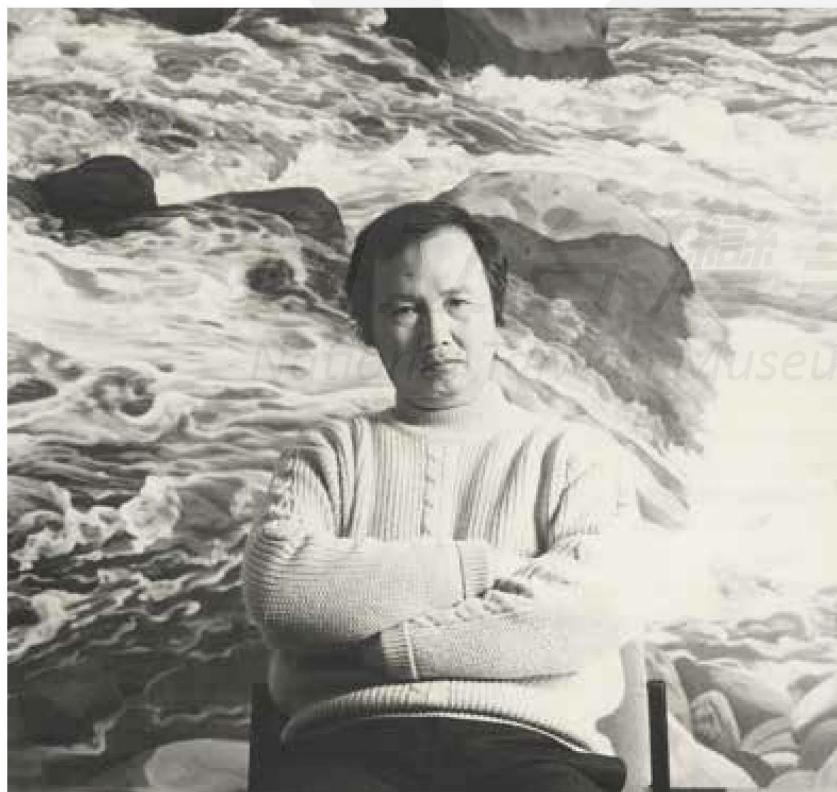






1997年，林惺嶽又一力作《渡越驚濤駭浪的臺灣美術》出版，此為書影。

1990年代，林惺嶽攝於作品前的身影。



價值判斷主軸，最後回歸到藝術現象的討論，特別是林惺嶽在進行反向陳述時，即似早已列陣完畢的千軍萬馬，待號令一出，就給予對手迅猛而強悍的攻擊：

……在西潮壓倒性的影響之下，他們的思想已經被當代西方美術流派，依時間秩序交替演化的系列史觀所套牢。在這個依秩而下的西化史觀標準衡量下，抽象主義成為最新最現代的權威主義，而本世紀開始在中國大陸與臺灣海島殊途並進的美術運動，乃成為落伍而可憎的傳統！於是他們矢志建立「新傳統」，不是從上一代的成就再出發，而是根據風行國際的抽象主義為全新的出發點，來擷取舊傳統合乎抽象主義的成分，以來重塑「中國現代畫」或「現代中國畫」。

總之，他們對西方美術發展的認識是片面而短視的，貿然孤注於抽象主義的吸收，並以抽象主義為主宰觀念來評估固有的傳統。於是抽象主義透過他們的運動，洶湧

的橫流進來，淹沒了大陸及臺灣在過去半個世紀的美術運動的成就！

如此挾「抽象」以改革「中國」的美術運動，其快速而浮面的效果，是經不住時間考驗的。

這種對立性鮮明的強勢論斷，即是《臺灣美術風雲40年》的第三大特點。從現代史學力主客觀性的角度來看，林惺嶽「治史」，顯然有偏激之弊。但也正因為偏激與直言不諱，讓這本意

義上乃接續《日據時代臺灣美術運動史》的斷代史專著，充滿反叛性的力道，開拓性的創見，其中揭示的反文化帝國主義的思想路線，已與日後蔚然成風的第三世界去殖民學說遙相呼應，實堪被視為影響1990年代臺灣美術本土化浪潮的理論奠基之作。

## 以彩筆讚頌臺灣山川

回歸斯土斯民的文化意識，讓林惺嶽對超現實主義的唯美造境漸漸失去熱情。他曾經西化與現代的彩筆，與他的文筆步伐一致，都在1980年代展開對臺灣的深入探索。思憶起童年的悽苦歲月，最令他感到幸福的，就是與大自然相處的時光。儘管人物畫一直是油畫歷史的主流，但嚐盡人間冷漠的林惺嶽，對「人」這個題材始終感到一種距離感而不易掌握。於是乎，當他企圖描寫臺灣的時候，與人群距離遙遠的深溪、田野、高山、海隅，便成為他投入心思與情感的所在。1985年，他透過友人的協

【上圖】

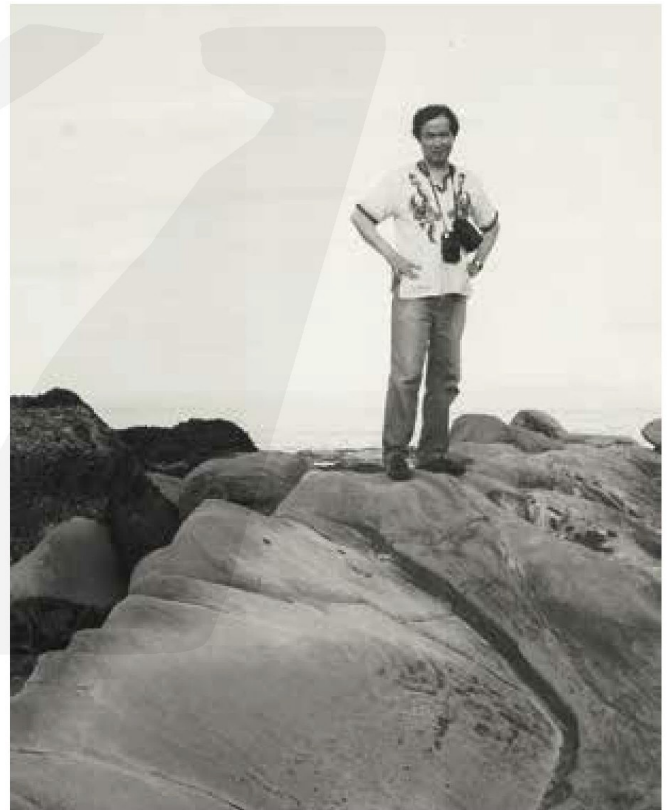
約1986年，林惺嶽站在臺東海岸的巨石上，親身體證臺灣山水之氣勢。

【下左圖】

1985年，林惺嶽進入玉山國家公園觀覽採景，決心回歸臺灣的自然，進行新的創作探索。

【下右圖】

1986年，林惺嶽登玉山主峰。



【右頁上圖】

林惺嶽，〈山〉，1988，油彩、畫布，  
194×259cm。

【右頁中圖】

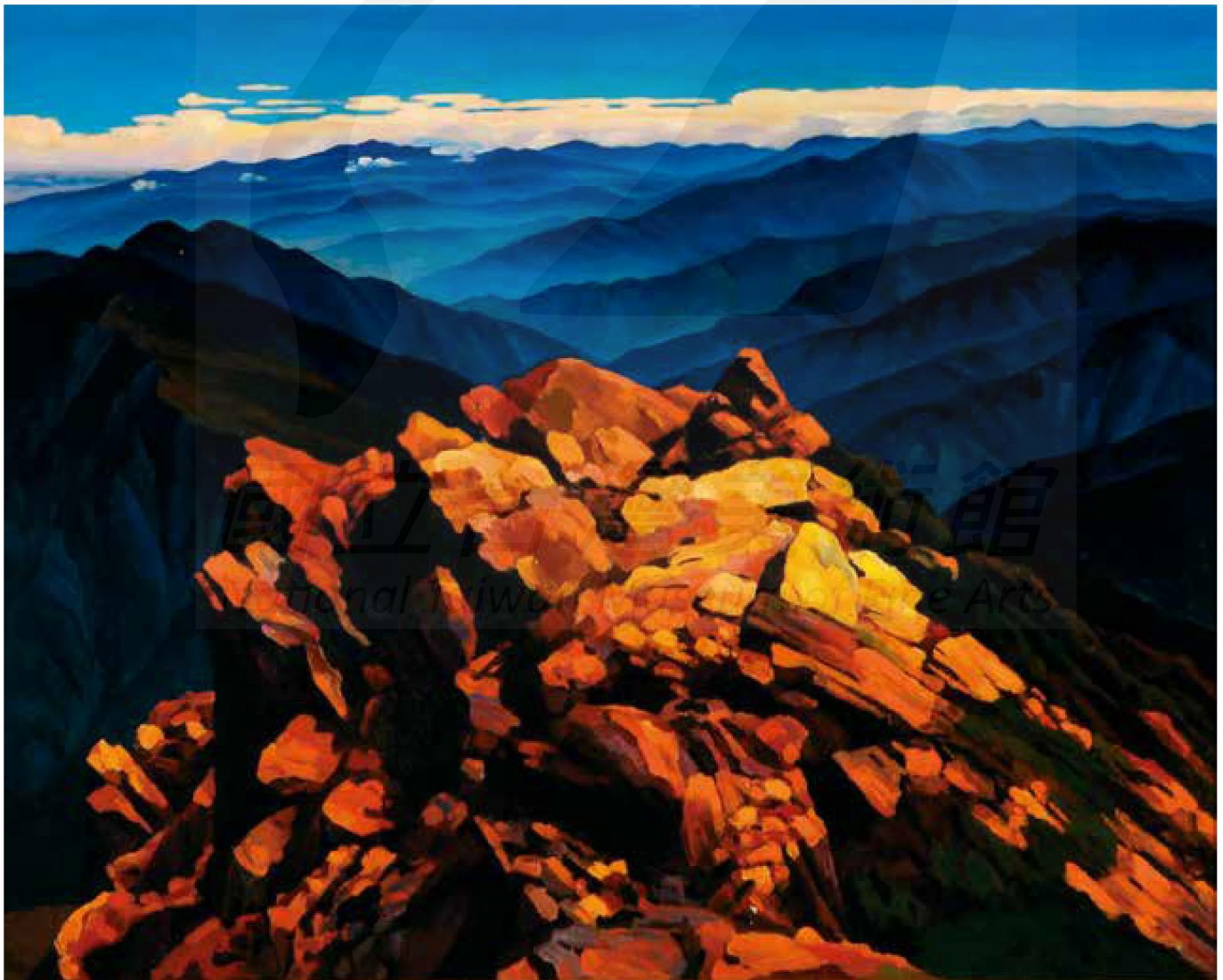
林惺嶽，〈晨曦山靈〉，1989，  
油彩、畫布，130×162cm。

【右頁下圖】

林惺嶽，〈山谷〉，1991，  
油彩、畫布，130.4×194cm，  
國立臺灣美術館典藏。

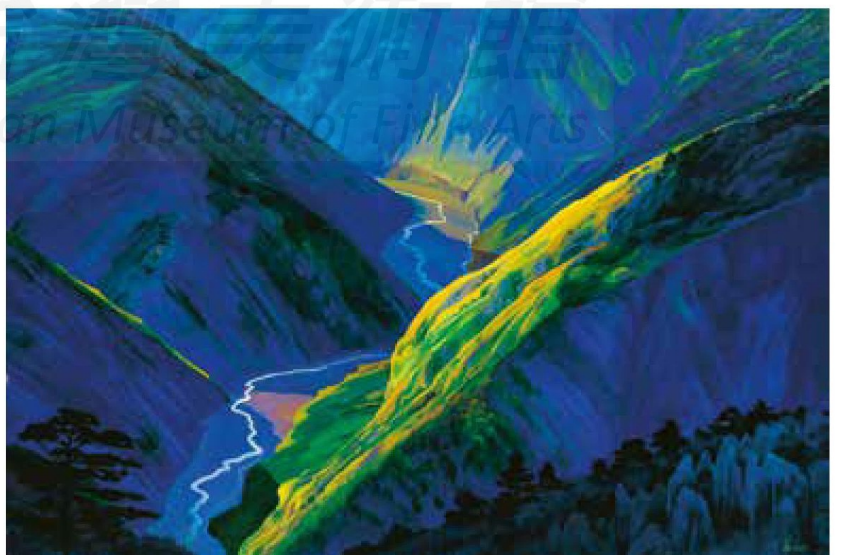
林惺嶽，〈邁向巔峰〉，1986，  
油彩、畫布，130.3×162cm。

助與安排，得以在當年仍實施山禁管制的情況下進入玉山國家公園，並一舉攻上主峰。一路上艱辛征服陡坡，但身體的疲勞並未妨礙他細心觀察，玉山山脈的雄渾、壯麗、連綿，讓他無比驚嘆與大受震動。驚嘆者，身為臺灣子弟，在這片土地上生活了數十年，卻從不知曉島嶼第一高峰無與倫比的真實尊容。震動，則是面對大山，始清楚察知自己過去慣用的繪畫形式及語言，根本難以容納造化之「大美」。這種新題材所賦予的強烈困難感，激發出林惺嶽的創作鬥志與決心。從1986年的〈邁向巔峰〉，1988年完成的〈山〉，1989年的〈晨曦山靈〉，到1991年畫的〈山谷〉，都可以看出他努力轉化「玉山經驗」的



軌跡，然而藝術常常需要時間的沉澱，這些大山畫作固然掌握了山形，也表現出變幻豔絕的色彩，但結構上多少有些侷促而施展不開。直到1998年，林惺嶽打破西畫的常規規格，將尺幅橫向拉長，形成一比二的長寬比，於是他畫玉山的代表作〈橫臥大地〉(P.106跨頁圖)，便猶如屏風般左右舒展，盡顯層巒聳翠之秀偉與氣勢。

能上山，當然也要涉水。自玉山之行後，林惺嶽開始有計畫的多次走訪濁水溪，在冬季枯水期，下游溪床上盡是裸露的鵝卵石，為了捕捉石頭的質感，他除了用眼睛看，也會用雙手一顆一顆觸摸，鵝卵石的表面儘管很圓潤，但其實是經歷了漫長時間的沖刷、滾動所致，每一顆看似平凡的石頭，皆為臺灣山川不朽力量的見證者。1986年，林惺嶽畫出第一幅〈濁水溪〉(P.108上圖)，畫面中旱季的溪水近乎乾涸而靜止，從眼前連續至天邊的石頭家族，成為臺灣第一長流的主角，而水面與天空的藍紫色調，正好與灰黃色或乳白色的鵝卵石形成

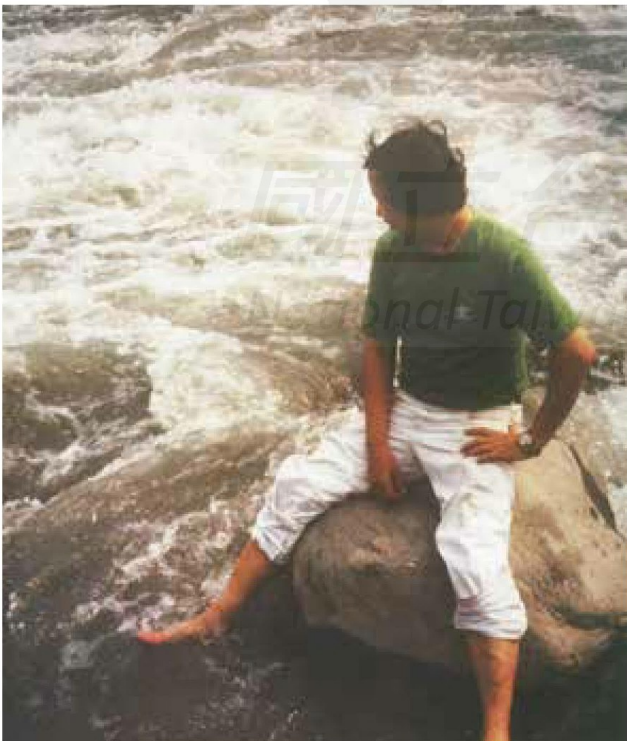




林惺嶽，〈橫臥大地〉，1998，油彩、畫布，210×419cm。



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



一種微妙的對比，讓此巨溪之祕境，似籠罩在聖堂光線下，散發出虔敬的宗教性色彩。從生命歷程來說，林惺嶽一生高低震盪，起伏不斷，本就不屬於安穩度日的類型。再論個性，他愛恨分明而情感激昂，善於以一己之力對抗各種威勢，說他具有「革命家」的氣質亦不為過。相較於靜止的山，不定形的水，本來就更接近林惺嶽的情調。1992年完成的〈濁水溪〉與1994年的〈激流〉，亦是他濁水溪系列的重要作品。與第一幅〈濁水溪〉不同的是，這次他溯及中上流，於豐水期滂沱大雨後，觀水勢之奮猛，那湍急澎湃的流水，在溪石與溪床



【上圖】 林惺嶽，〈激流〉，1994，油彩、畫布，197×291cm，國立臺灣美術館典藏。

【下圖】 林惺嶽，〈濁水溪〉，1992，油彩、畫布，248×518cm。

【左頁上圖】 林惺嶽，〈濁水溪〉，1986，油彩、畫布，131×194cm，國立臺灣美術館典藏。

【左頁下圖】 1990年代，激流洶湧的濁水溪是啟發林惺嶽創作靈感的泉源。





1990年代，林惺嶽於畫室創作場景。

林惺嶽，〈嘉南平原一瞥〉，  
1989，油彩、畫布，  
97×130cm。

間翻騰攪動，迸發出變化多端的白色水花，這種動態的激揚的形象，讓林惺嶽繪畫上的浪漫主義傾向得以順勢施展，故其一出手就顯得十分暢快而游刃有餘。林惺嶽筆下的田野，如1989年的〈嘉南平原一瞥〉、〈埔里印象〉，1990年的〈黃昏〉、〈農舍〉（P.112上圖），及至1993年的〈田園之秋〉（P.112下圖）、1994年的〈埔里之春〉（P.113上圖）等作，筆觸線條都比較放鬆，用色也相對溫暖柔和，應屬於避走喧囂之外，嚮往恬淡自適生活的一篇篇田園牧歌。

林惺嶽畫海岸，計有1992年的〈東北角海岸〉（P.113下圖）、

林惺嶽畫海岸，計有1992年的〈東北角海岸〉（P.113下圖）、





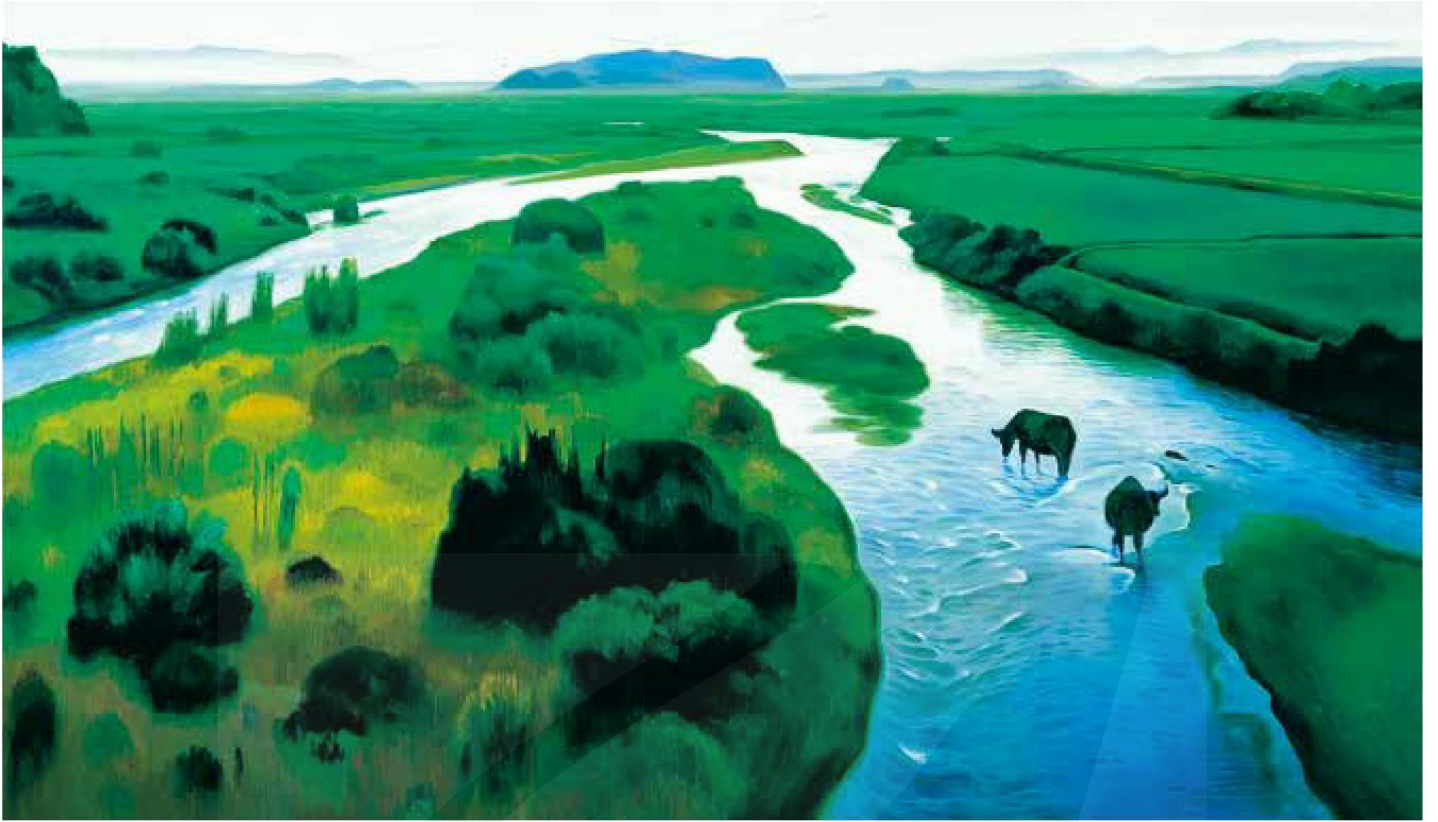
林煌嶽，〈埔里印象〉，  
1989，油彩、畫布，  
97×130cm。



林煌嶽，〈黃昏〉，1990，  
油彩、畫布，38×45.5cm。

〈幽〉、〈龜山島〉(P.114上圖)，1996年的〈遠眺火燒島〉(P.114下圖)，以及1997年的〈雨後天晴龜山島〉(P.115)，這些畫作描寫他孤身望向太平洋的獨立與蒼茫的心境，而望海心情的背後，似乎也多少透過視線遠處中心的浮嶼，暗示他對舊日威權體制下政治受難者遭遇的哀悼，以及對於解





【上圖】 林惺嶽，〈埔里之春〉，1994，油彩、畫布，112×194cm。

【下圖】 林惺嶽，〈東北角海岸〉，1992，油彩、畫布，112×194cm。

【左頁上圖】 林惺嶽，〈農舍〉，1990，油彩、畫布，53×72.7cm。

【左頁下圖】 林惺嶽，〈田園之秋〉，1993，油彩、畫布，130.3×194cm。





林惺嶽，〈雨後天晴龜山島〉，  
1997，油彩、畫布，  
208×330cm。

嚴後臺灣社會勢將「雨過天青」的美好祝願。儘管林惺嶽處理上述幾類題材都有一定的品質，但最精彩的手筆，仍是他的溪流。他1998年完成的代表性巨作〈歸鄉〉(P.82-83)，其實本質就是在畫激流，而且畫的動勢激昂，充滿戲劇張力，至於「返鄉」的鮭魚，在繪畫上最大的用途是點景，是視覺節奏的抑揚頓挫的標示，而非返鄉的複雜文化意涵。林惺嶽繪畫藝術的精神之返鄉，早在他選擇歌頌濁水溪與玉山時就已完成，有沒有鮭魚產卵的感人故事一點也不重要。然而，世俗世界是需要說明性的符號的，就像文人寫墨竹當然可以被視為「氣節」的象徵，在本土化運動風起雲湧的1990年代，〈歸鄉〉的橫空出世，讓無數曾流落異鄉的臺灣遊子，找到一個情感寄託，一個回返故鄉的心靈入口。陳芳明於此有動人的描述：

……當我注視那龐沛翻滾的水勢時，強烈體會到天地之不仁，歷史之無情。我聽到震耳欲聾的激流巨響，重複傳述同

【左頁上圖】  
林惺嶽，〈龜山島〉，1992，  
油彩、畫布，112×194cm。

【左頁下圖】  
林惺嶽，〈遠眺火燒島〉，1996，  
油彩、畫布，130.3×194cm。

樣的返鄉故事。竄流的惡水何其難擋，我見證著無數匍匐又飛躍的鮭魚逆勢而上。林惺嶽刻意聚焦在魚躍的多種身姿，那是生命的變奏，每尾鮭魚都選擇自己的方式去試探沖激的力量。江河滔滔是臺灣歷史的隱喻，多少望鄉的生命葬身於冰涼陌生的水域，卻反而更強悍地塑造了未曾稍歇的返鄉意志。傲岸的氣魄，是他畫筆之下呈現的大時代。以感激又感動的心情投入他的畫裡，我就是不甘被淹沒的一尾鮭魚。即使不諳水性，我畢竟是逆著歷史洪流成功回到臺灣，只因我也是傲慢一如北美水域的鮭魚。（採自陳芳明，〈負傷的旅行〉，《昨夜雪深幾許》，2008）

林惺嶽，〈臺灣戒嚴統治〉，1996，  
油彩、畫布，192×257.5cm，  
臺北市立美術館典藏。





林惺嶽，〈山野秋色〉，  
1998，油彩、畫布，  
218.2×291cm。

從1986年的〈濁水溪〉(P.109下圖)，到1998年的〈橫臥大地〉、〈歸鄉〉，林惺嶽以十多年艱辛的彩筆耕耘，終於證明他在當年毅然告別超現實主義，有其深刻且不得不然的道理。畫風與主題的轉向，是為了誠實的給自己交代，他人眼中落後與退步的藝術路線，若能真實地反映臺灣土地的光彩與脈動，那又有何不可？自此，澈底「倒退」的林惺嶽，在經歷1990年代臺灣美術本土化運動後，正式被冠以「本土美術大師」的封號。同一段時間，他的社會參與也邁入高峰，除了多次投入各類筆戰，他更將視野拓展至藝術以外的諸多層面，從而寫出大量擲地有聲的文化、歷史與政治評論。身為畫家，林惺嶽從不放棄知識分子的淑世之大志。於是一個手握畫筆與文筆，出自畫壇的文化意見領袖，便成為他中年至今最突出的公眾形象。