



5.

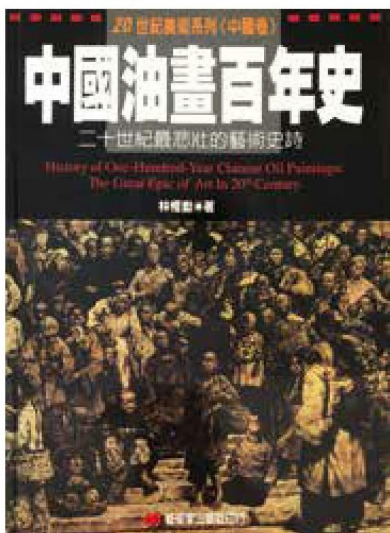
史筆與畫筆的高峰

所謂本土史觀，不是一種只能研究「本土」的史觀。臺灣的文化，一直是受移民與殖民所影響，去除了所有移民與殖民的因素或歷史養分，本土的內容亦將變得十分貧乏。換言之，以臺灣經驗為基礎所開展出來的本土史觀，應該是具有開放性、包容性、混雜性，並且是屬於「建構論」的觀念體系。林惺嶽書寫《中國油畫百年史》，絕非遠離本土，而是在擴充本土的內容。臺灣的藝術史家若可以研究美國藝術、歐洲藝術、日本藝術等範疇，當然也就能研究一切值得研究的藝術，包括中國藝術。六十萬言的《中國油畫百年史》不但是林惺嶽敘史之巨作，更是本土史觀走向雄強開闊的典範。《中國油畫百年史》完成之後，林惺嶽重拾彩筆，也逐漸進入繪畫創作的巔峰階段。



【本頁圖】2010年，林惺嶽與他的首件3000號巨作〈大地的屏風〉。

【左頁圖】林惺嶽，〈野木瓜〉（局部），2006，油彩、畫布，160×128cm，臺北市立美術館典藏。



2002年林愷嶽重要的著作《中國油畫百年史》出版，圖為該書書影。

中國油畫百年史

1998年之後，林愷嶽突然進入繪畫的停產期。他放下彩筆的揮灑，不是為了休息，也不是創作上遇到瓶頸，而是為了完成他此生最艱鉅的書寫工程——《中國油畫百年史》。自1895年清朝將臺灣割讓給日本後，近代的臺灣美術與中國美術，看似兩條平行線在各自的軌道發展，但過程中仍不時有交會之處。1920年代初期，多位臺籍前輩畫家負笈東瀛，進入東京美術學校學習西洋畫，他們當時的老師多半自法國留學歸來，如岡田三郎助師事柯朗，藤島武二曾入高爾蒙門下，無論是柯朗的外光派柔美作風，

或者高爾蒙之學院寫實主義的厚實質感的經營，其流派屬性都與在野激進的印象主義、後印象主義、野獸派等無直接關係，而是純學院派的藝術體系。幾乎同一時間，中國近代寫實主義繪畫的舵手人物徐悲鴻，也在1919年赴法國巴黎國立高等藝術學院習藝，而他拜師的主要對象達仰（徐亦曾受教高爾蒙），不但是學院寫實風格的堅定信仰者，更以力抗早期現代藝術的立場聞名。換言之，近代臺灣與中國的西洋畫萌芽，在承接20世紀初法國學院派繪畫最後輝煌的這一點上，實有相當程度的趨同性。到了1945年臺灣光復，部分左翼木刻版畫家如朱鳴岡（1915-2013）、荒煙（1920-1989）、黃榮燦（1920-1952）等人從大陸來臺發展，他們多數人在臺灣停留的時間只有兩三年，但卻以深入

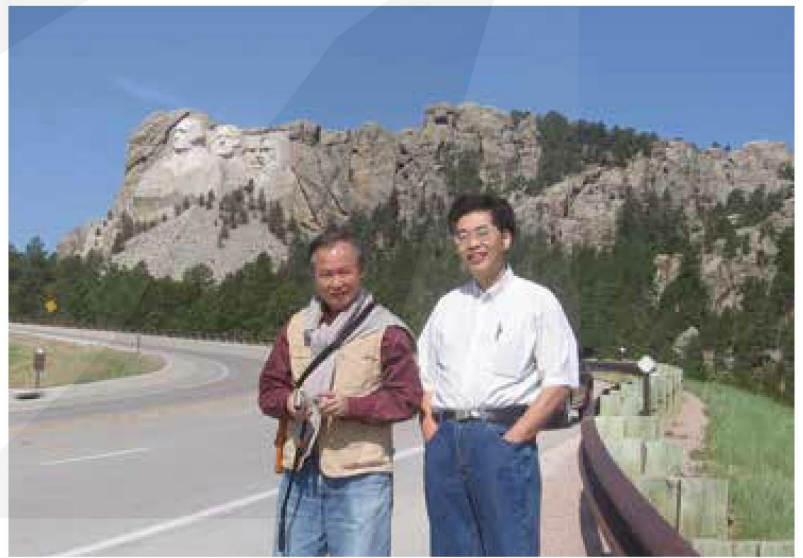


社會底層的眼睛，以及敏銳而強悍的刀鋒，創造出澈底脫離沙龍品味的極為可貴的臺灣左翼美術風潮。他們的藝術意識的啟蒙，皆來自魯迅所推動的中國新興木刻版畫運動。

以是之故，戰後初期的臺灣美術發展，乃與1930年代中國美術的社會現實主義，有明顯的延續關係。

林惺嶽研究臺灣美術史，不可避免地碰觸到中國議題。當他進一步閱讀中國近代藝術相關史料，便驚然發現百年來的中國油畫發展，其實一直深受政治權力與意識形態的更迭所左右，而這正是強調社會史觀的藝術史家能夠著力之處。於是，決心動筆的林惺嶽，在《藝術家》雜誌牽線之下，數次隻身前往中國大陸，拜訪多位

學者、畫家，以取得大量第一手圖片與文獻。然後又透過彭萬墀（1939-）、彭昌明父女，以及劉昌漢、高千惠等旅外畫家及學者的協助，從法國及美國的各地圖書館中，分別蒐集到法國學院主義繪畫與文化大革命時期美術活動的珍貴資料。林惺嶽治史，原本就偏向肆意延伸的書寫風格，面對百年中國油畫，他把敘述主軸完全放在政治、社會施予藝術的巨大拉扯，其旁徵博引與跳躍式穿插在打破字數限制的情形下，最終形成一本幾乎可以視為「中國政治與文藝思想鬥爭史」的鴻篇巨帙。2002年夏天，歷時近五年，林惺嶽自言「工程太龐大太恐怖」的《中國油畫百年史》終於付梓，全書共六十萬字（不含注釋），是為他一生史筆的顛峰。



【上圖】
1998年，林惺嶽參觀北京歷史博物館「近代中國陳列展」。

【下圖】
2007年，劉昌漢陪同林惺嶽（左）共遊美國總統山（Mount Rushmore National Memorial）。圖片來源：劉昌漢提供。

【左頁中圖】
荒煙，〈一個人倒下去，千萬人站起來〉，1948，木刻、紙，17×37cm，國立臺灣美術館典藏。

【左頁下圖】
朱鳴岡，〈太太這隻肥〉（臺灣生活組畫），1947，木刻、紙，19×19.7cm，國立臺灣美術館典藏。



珂勒惠支，〈自畫像〉，1936，
炭筆、紙，56×43cm。

當然，書的厚度與學術成就並無必然關係，《中國油畫百年史》的重要貢獻，仍在於林惺嶽獨具隻眼的創見。首先，在第二章「神州大地的西潮」裡，他以龐大的篇幅評介新興木刻運動，並盛讚德國左翼版畫家珂勒惠支，形容她「與勞動階層的悲苦命運融為一體」，並且是「當代社會弱勢族群最有深度的藝術代言人」。然而，從媒材類別來看，版畫根本不屬於油畫史的範疇，可見林惺嶽的思考是超越畫種本位的。就他的認知，魯迅與珂勒惠支影響的左翼木刻，在1930年代的中國藝術浪潮中，重要性絲毫不亞於以徐悲鴻為首的寫實主義，以及以林風眠（1900-1991）為代表的現代繪畫。他的史

觀充滿對左翼美術的肯定與同情，並且將知識青年於民間實踐的木刻運動拉高到學院油畫的同地位，此為其貢獻之一。再者，他雖然傾向左翼，卻批判為左翼政治勢力服務的藝術，他直言1949年以後的三十年，中國油畫以毛澤東文藝理論為發展準則，最終淪為一場「只問政治正



確，不問藝術好壞」，並且背離真正左翼精神的時代悲劇，如此清晰有力的評斷，言中國藝術史學者所不敢言者，這不但是學術貢獻，更是立足於臺灣本土史觀的一種開放性延展。最後，他在85新潮以後的作品選擇上，不以坊間認定的玩世現實主義、政治波普為主軸，反而標舉某些學院派的寫實畫家，這顯示出林惺嶽不從流俗且不願為商業市場背書的獨立性格。綜上，無論從敘述深度、面向廣度以及觀點的尖銳性來看，《中國油畫百年史》都是一本無可取代的經典史著。

重拾彩筆與面對病痛

穿越了艱巨的書寫工程，林惺嶽終於在2003年重拾畫筆。將近五年的繪畫空窗，為他大學畢業後所絕無僅有。如此的停頓，已足夠讓很多藝術家再也無法找回創作狀態，但林惺嶽似乎沒有角色銜接的問題。他一出手，便似儲備好滿滿的能量，不是延續過往他賴以成名的激流、山岳、東海岸，而是向全新的主題挑戰。或許是年歲漸長，童年的滋味



2004年，由蔡國強策展的「金門碉堡藝術館——十八個個展」在金門舉行，出席藝術家包括：林惺嶽（左3）、蔡國強（中）、李錫奇（右2）。

【左頁下左圖】

林風眠，〈貓頭鷹〉，1960年代，彩墨、紙，45×45cm。

【左頁下右圖】

1989年10月，林風眠來臺灣舉行90回顧展時所攝。圖片來源：藝術家出版社提供。

[右頁上圖]
林惺嶽，〈國鳥駕到〉，2012，
油彩、畫布，260x420cm。

[右頁下圖]
林惺嶽，〈木瓜紅的季節〉，
2003，油彩、畫布，
130×194cm。

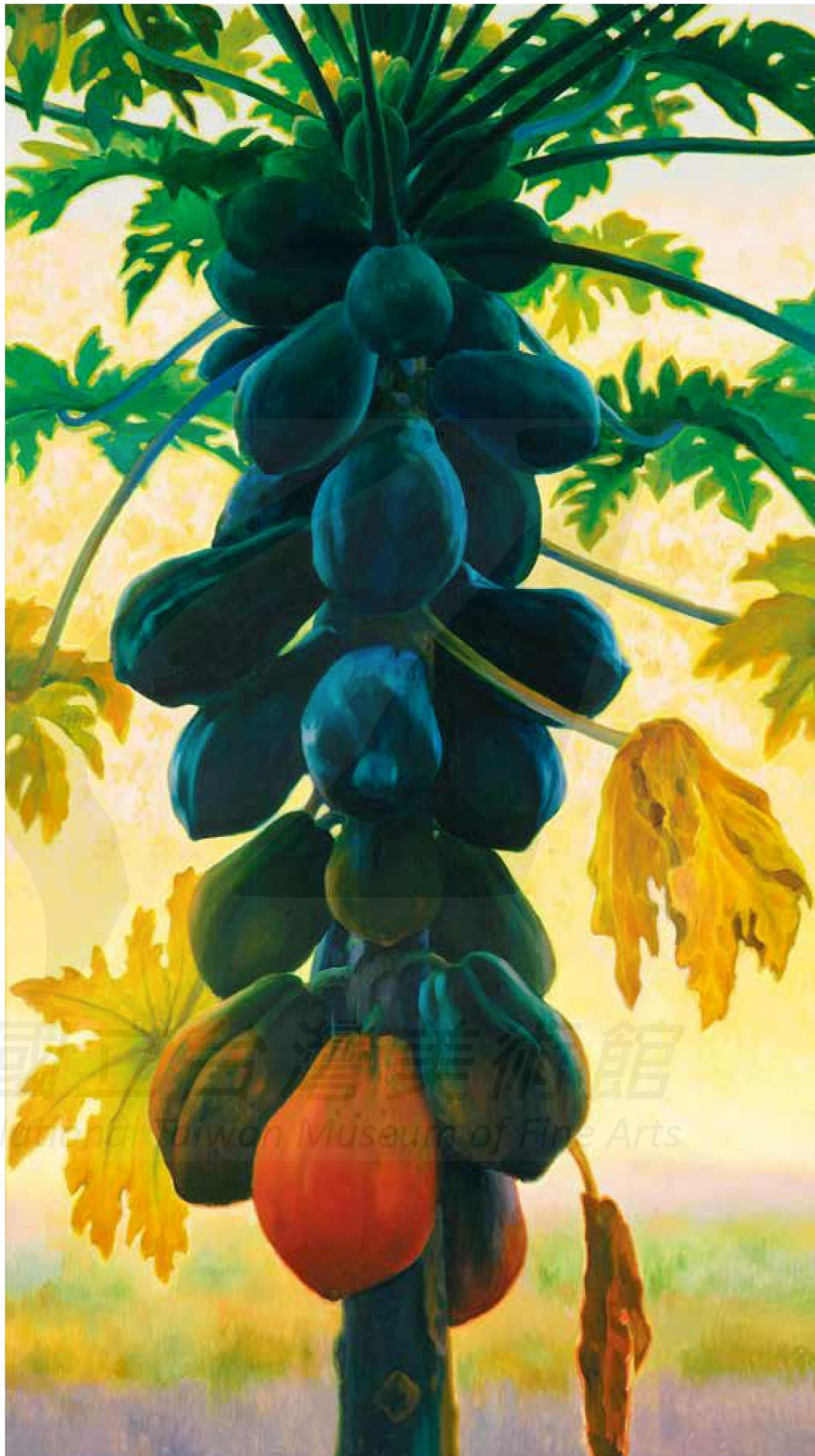
林惺嶽，〈先知駕到〉，
2010，油彩、畫布，
181.8×227.3cm。

反而顯得特別清晰。從小愛吃水果，卻因家貧總難以大飽口福的林惺嶽，不時記憶起香甜多汁的木瓜。他對木瓜的最初印象，都是長在高高的枝葉四散的野生果樹上，結成青的、紅的或半青半紅的一顆顆又圓又胖的果實，而非長大以後所見，木瓜被削了皮切成一片片放在盤子上的模樣。林惺嶽突然意識到，西方靜物畫中的水果，也都是脫離母樹的王公貴族或資產階級的食物，歷史上似乎很少有藝術家描繪水果原生的形貌。那麼，他如此熱愛臺灣土地，這般思慕兒時的木瓜香味，若能以獨立的畫面去歌頌熱帶豐壤裡土生土長的木瓜樹，又有何不可呢？於是，他先是在2003年畫出〈果實纍纍〉(P.126)、〈木瓜紅的季節〉，接著2005年完成〈豐滿的季節〉，2006年又有〈一棵木瓜樹〉(P.127)、〈野木瓜〉，及至2007年的〈木瓜觀音〉(P.128)與2010年的〈先知駕到〉等作，透過這一系列油畫，林惺嶽將木瓜豐美的姿態，多變的色澤，與旺盛的

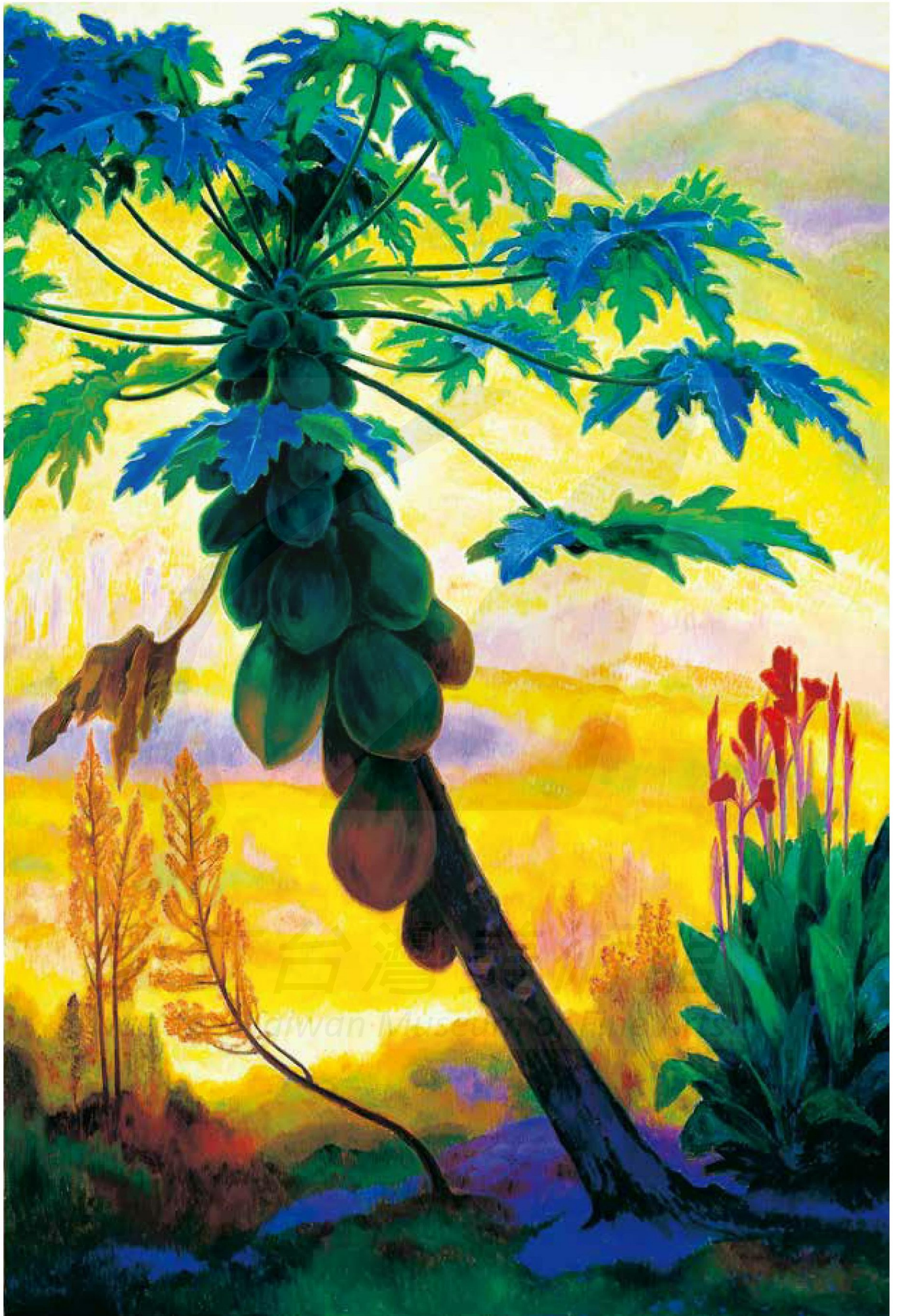




林惺嶽，〈果實纍纍〉，
2003，油彩、畫布，
194×112cm。



〔右頁圖〕
林惺嶽，〈一棵木瓜樹〉，
2006，油彩、畫布，
194×130cm。





林煌嶽，〈木瓜觀音〉，2007，油彩、畫布，227.3×181.8cm，國立臺灣美術館典藏。

生命力表現得淋漓盡致，並且賦予木瓜母性與宗教性的人文意涵。

其中〈木瓜觀音〉採取聖像畫的純置中構圖，畫中主角為一面容圓潤的女子，她身著通肩連身白衣，右手持湯匙，左手捧起木瓜，其雙目微張，似乎以極為虔誠的心情，注視她將要挖起的果肉，她的動作凝結在湯匙尚未碰到木瓜的瞬間，此時一束靈光從天瀉下，將女子的額頭與胸前抹亮，而女子的身後是一顆果實纍纍、枝葉向四方伸展的木瓜樹，整個畫面從主角到背景，恰好連結成千手千眼觀世音菩薩的佛教藝術經典形象，而光線與人的姿勢又近乎天主教神父在行領聖體儀式的感覺，林惺嶽透過巧妙的宗教意象的鋪排，含蓄溫潤的筆觸，為木瓜創造出一種慈悲與寬愛的神聖感。在臺灣美術史上，〈木瓜觀音〉應是繼劉錦堂〈臺灣遺民圖〉之後，以油彩畫出的最具代表性的宗教性創作。另外，若僅就繪畫性的質地而論，〈野木瓜〉(P118)的色調平均、沉穩，較無經營對比效果的意圖，線條也在鬆透中流露澹然之美，是為林惺嶽木瓜系列的另一精彩手筆。

2007年，林惺嶽在國立臺灣美術館舉行生涯首次回顧展「歸鄉」，而在準備該展油畫新作的幾年間，他執筆的右手常常感到不適，時而不由自主抖動，時而使不上力。起初他以為是肌肉過度疲勞所致，醫生亦建議他適度保養，但休息一段時間也未見改善，於是他遍訪名醫，接受各種治療與檢驗，最後在2008年確認病情，他得到了帕金森氏症。面對只可能延緩惡化而無法逆轉的帕金森氏症，即便強悍、堅忍如林惺嶽，卻也深受除身體之外心理的嚴重打擊。正如他認同畢卡索所說「鬥牛士最好的歸宿就是死在鬥牛場上」，而一位畫家就應該在畫布面前奮戰不懈，直到人倒下，畫筆才從手中掉落，這是他一生追求的生命實踐，如今病魔無端襲來，到底是該休息或繼續？這樣的問題並未困擾林惺嶽太久，但令人



劉錦堂，〈臺灣遺民圖〉，1934，油彩、絹布，183.7×86.5cm，北京中國美術館典藏。

2007年，國立臺灣美術館舉辦林惺嶽生平第一次回顧展《歸鄉——林惺嶽創作回顧展》，林惺嶽致詞神情。





林惺嶽，〈在穠紅香蕉〉，
2010，油彩、畫布，
218×279cm。



林惺嶽畫室中正在進行的香蕉生態大畫作。圖片來源：藝術家出版社提供。

詫異的是，他不但決定畫下去，而且要畫得比以前更大、更多。為了有機會完成心目中超巨幅的大畫，他開始在中北部積極尋找新的工作室，後經友人的介紹與協助，他自2009年起正式進駐南港僑泰興麵粉廠的一間廢棄廠房。有了此巨型畫室，林惺嶽不斷挑戰尺幅的極限，他請木工師傅在牆上釘接出兩三層樓高的木架，以方便固定畫布。而他的雙腿隨年齡漸長支撐力愈來愈差，無法爬梯子或久站在鷹架上，於是他訂做了一臺可以自由移動的升降車，讓他能夠像古代壁畫畫師那樣工作。



2012年，林惺嶽於廢棄廠房改建的巨型畫室內的升降車上作畫。



2021年初，本書作者倪又安（左）拜訪老師林惺嶽及大畫室。



林惺嶽，〈桐花季〉，2007，油彩、畫布，145.5x112cm。



林惺嶽，〈高山姑娘〉，
1999，油彩、畫布，
91x116.5cm。

他的勞動紀律依舊如昔，不論晴雨，幾乎每天都一大早搭車到南港（仍有許多作品在民生東路畫室製作），然後畫到太陽西下。為了減省不斷反覆上下升降車拿油畫顏料的麻煩，林惺嶽終於請了一位助手，幫忙把他所需要的眾多色彩，由顏料管擠到一個個調色用的塑膠臉盆。就在上述狀態下，冬天無暖氣，夏日極其悶熱，中午常僅以三明治或包子果腹，身患帕金森氏症的林惺嶽，使用他穩定的左手，扶住慣用的卻不住顫抖的右手，

一筆一筆慢慢塗抹，畫出一張又一張的驚人畫作。2010年完成的〈天祐花蓮〉（P.134跨頁圖），以巨大橫幅描繪連綿不盡的綠色稻田，遠方的中央山脈呈現深邃的灰藍，與濃密的烏

【下左圖】

林惺嶽畫室中有一整排專門放顏料的顏料架。圖片來源：藝術家出版社提供。

【下右圖】

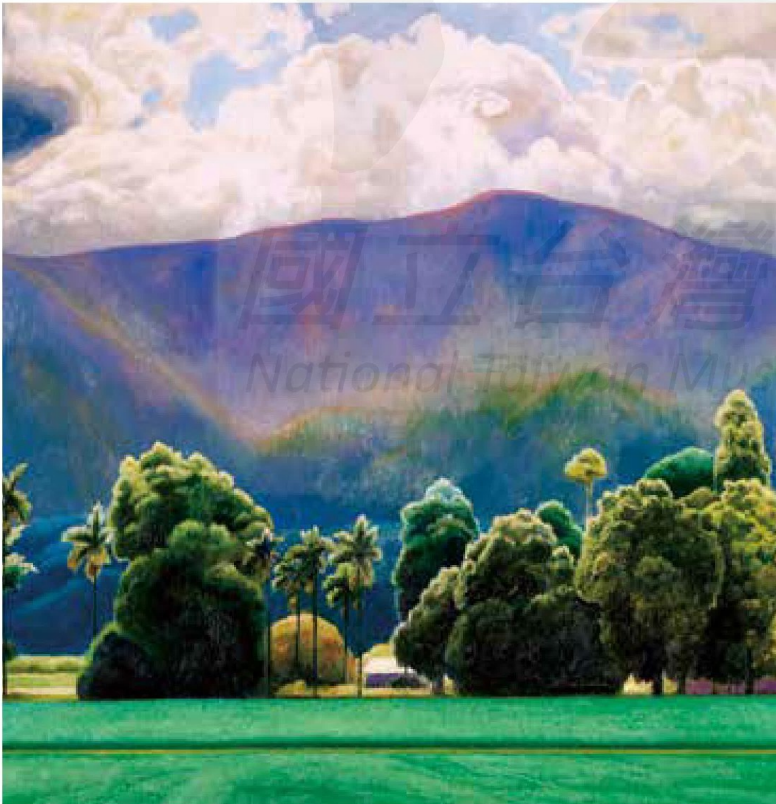
林惺嶽畫室中的工具區。圖片來源：藝術家出版社提供。





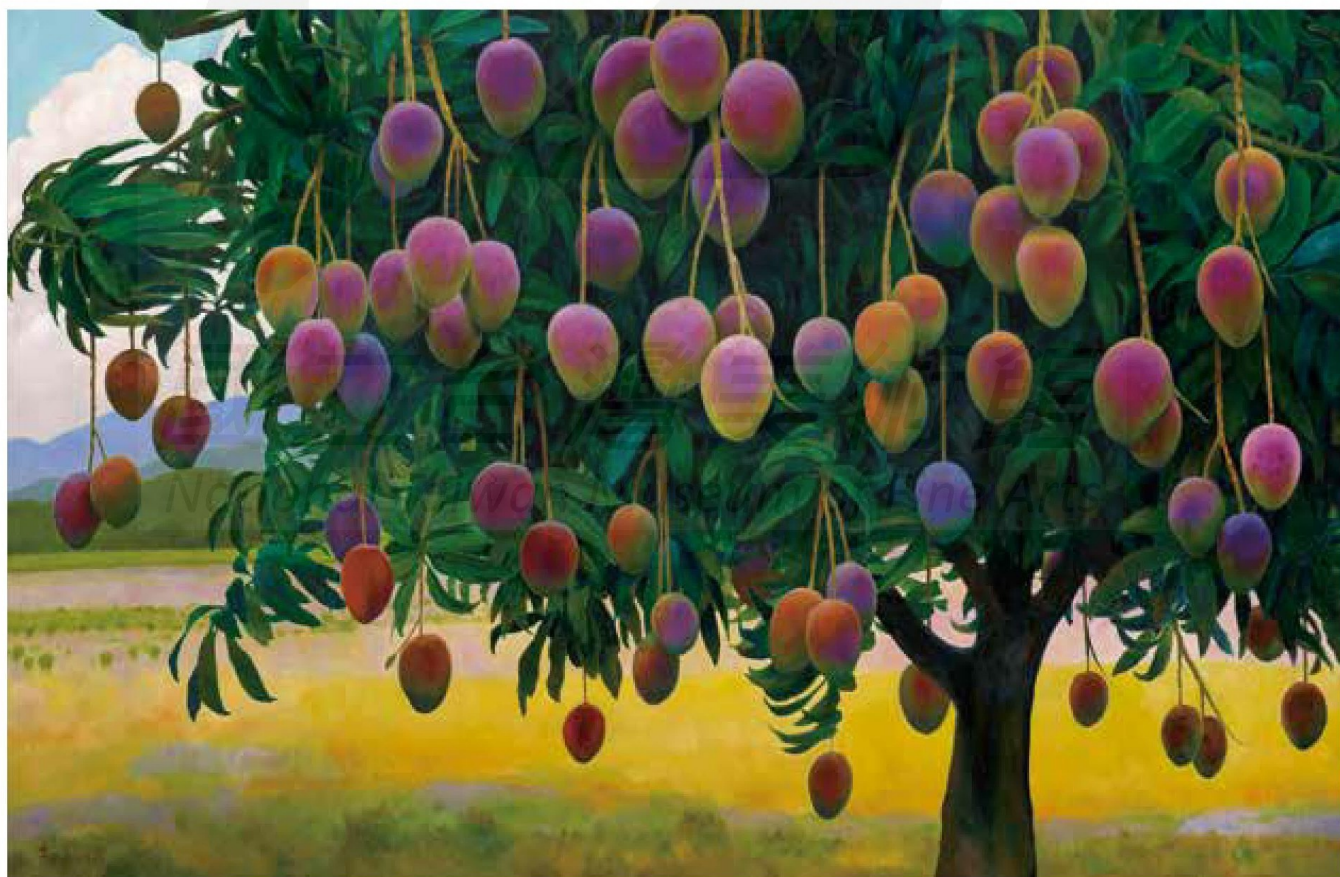
林惺嶽，〈天祐花蓮〉，2010，油彩、畫布，218×660cm。

林惺嶽，〈天祐花蓮〉（局部）。



雲融為一體，畫面正上方，林惺嶽特地為大地撥雲見日，幾許柔和的天光緩緩瀉落，讓田園染上一層溫雅的光澤，站在〈天祐花蓮〉面前，讓人彷彿置身富里或池上般的世外桃源，所謂「美不勝收，沁人心脾」，正好足以形容這幅風景畫傑作。

2011年的〈愛文芒果豐收季〉，畫一株茂密繁盛的芒果樹，數十顆已經成熟的愛文芒果，在濃豔的綠葉襯托下，散發出微妙的泛橘、泛桃紅，以及泛青紫的夢幻顏色，此作在色彩上的飽滿豐潤，與木瓜系列相較，實



林惺嶽，〈愛文種芒果豐收季〉，2011，油彩、畫布，218×334cm。

【右頁上圖】
林惺嶽，〈南國芭蕉王〉（局部）。

有過之而無不及。2015年所畫的〈南國芭蕉王〉，應該是當代禮讚臺灣水果的最佳作品，與前輩畫家遠觀芭蕉全局的視角不同，林惺嶽刻畫芭蕉，如同兒時穿梭嬉戲在蕉林下，偶一抬頭仰觀，那些透光的、反光的、正面油綠的、背面白綠的、新嫩翠綠的，乃至枯老黃綠的眾多蕉葉，錯落交疊成一幅變化無窮的綠意交響詩，而畫面中左方的下垂的花序，其鮮紅的色澤有如萬綠叢中一點紅，是為繁殖力的代表。〈南國芭蕉王〉的結構頗為複雜，但林惺嶽畫起來從容不迫，線條亦化繁為簡，在平實的筆調中體現寫實性的魅力。

【跨頁上圖】
林惺嶽，〈南國芭蕉王〉，2015，
油彩、畫布，218×999cm。

【跨頁下圖】
林惺嶽，〈國寶魚巡禮〉，2011，
油彩、畫布，160×1260cm。



