



4.

南方意象·艷陽灼灼

簡嘉助熱愛南方亞熱帶的艷陽和高彩度世界，他筆下的臺灣風光顏色彩度飽和，明暗反差的調子很強，形成極為明快的畫面節奏，呈現非常優異的視覺效果。



【本頁圖】2011年，簡嘉助於「中華民國精彩一百——簡嘉助西畫特展」上開幕致詞。

【左頁圖】簡嘉助，〈畫室〉，1990，水彩，45.5×38cm。

【右頁上圖】
簡嘉助，〈畫室〉，1988，
水彩，27.5×35cm。

【右頁左下圖】
簡嘉助，〈思想起〉，1991，
粉彩，53×41cm。

【右頁右下圖】
簡嘉助，〈我家畫室〉，1989，
水彩，34×27.5cm。

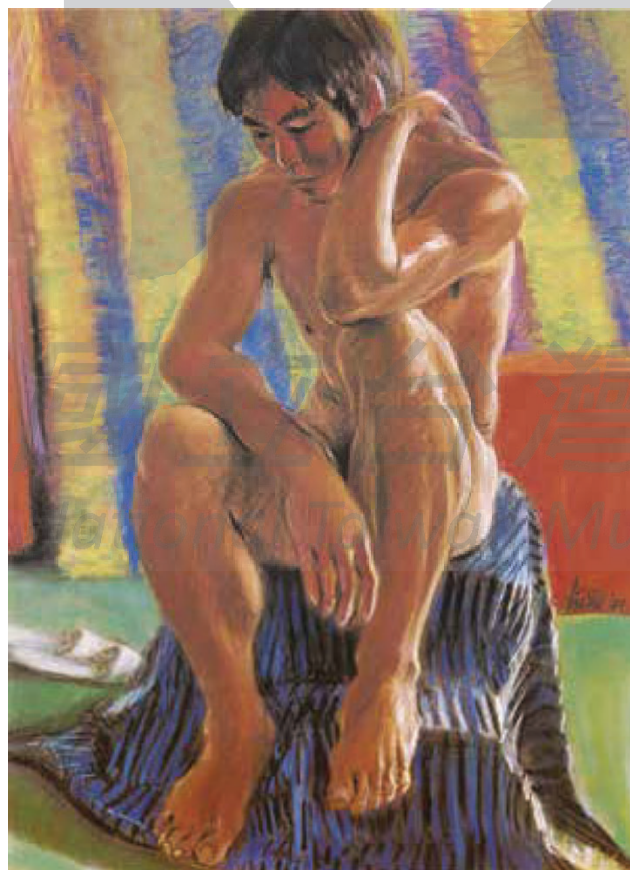
簡嘉助，〈劉同學〉，1979，
水彩，53×39.5cm。

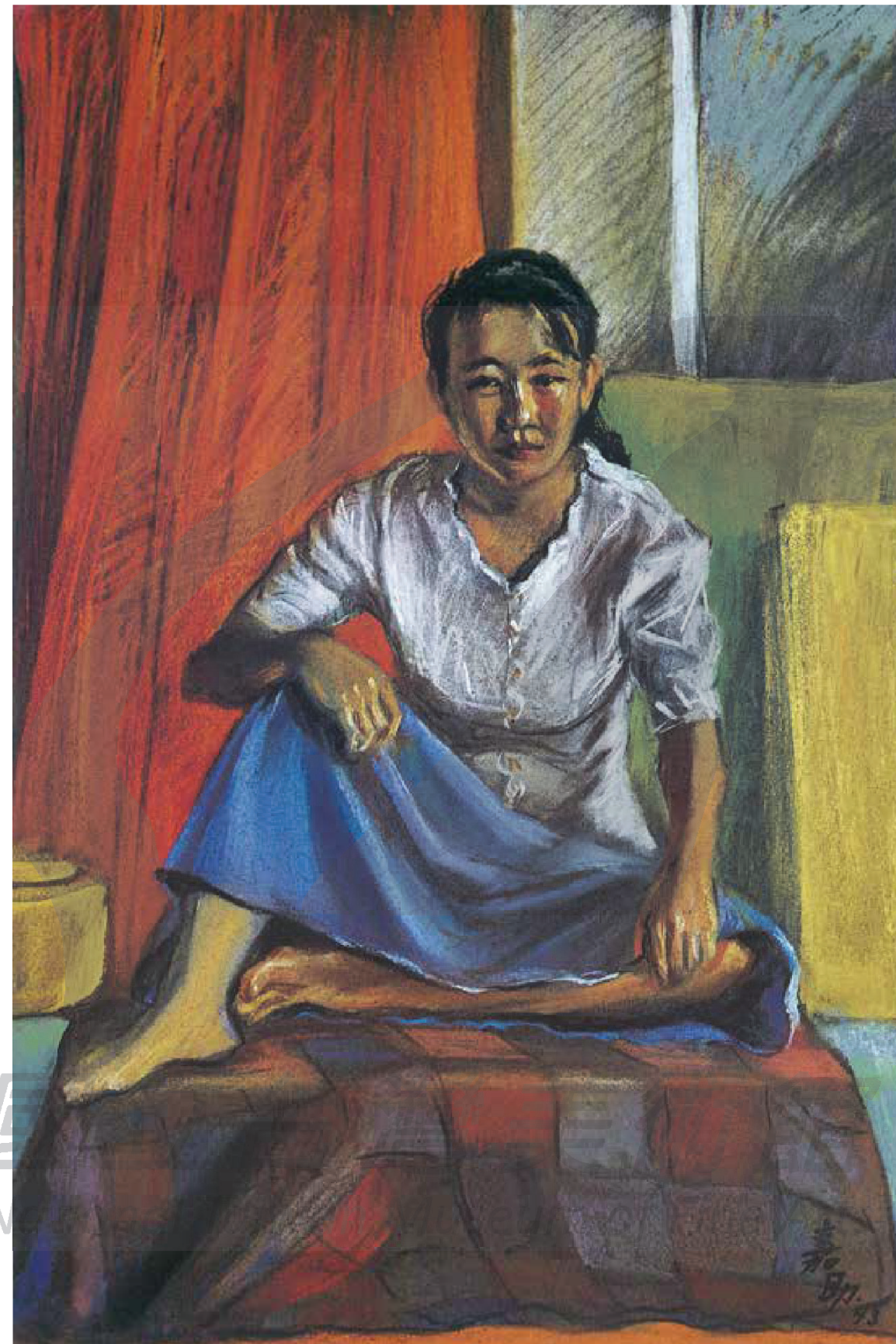
美村畫室的裸畫和肖像畫

正如每位畫家想擁有自己一間專業創作的工作室一樣，簡嘉助任教臺中師專以後，在美村路靠近向上國民中學前的巷子裡購置了透天洋房，後來在房子二樓以上加建第三層作為畫室。畫室是簡嘉助的藝術創作基地，同時也是以畫會友的地方。畫室招收升學的高中生和大專學生，以臺中師專美勞組學生為多數。美村路畫室的高中生和大專生以畫靜物畫和石膏像為主，社會人士和畫家朋友則以畫模特兒和人物畫為多。

大約從1980年開始，幾位臺中市國、高中美術老師和畫家到簡嘉助的畫室一起畫模特兒。膠彩畫家曾得標、油畫家李源德、吳芳鶯、陳勤妹、李愛蜜以及曾受業於簡嘉助、畢業於臺中師專的溫惠珍，都曾經在他的畫室畫過模特兒。他們和簡嘉助各自畫自己的，彼此是畫友的關係。

1989年左右，有些是臺中師專和新竹師專畢業較為年輕的藝術家，利用星期日在簡嘉助畫室作畫，包括溫惠珍、王美惠、王麗惠、王惠雪、沈翠蓮、方鎮宏、陳



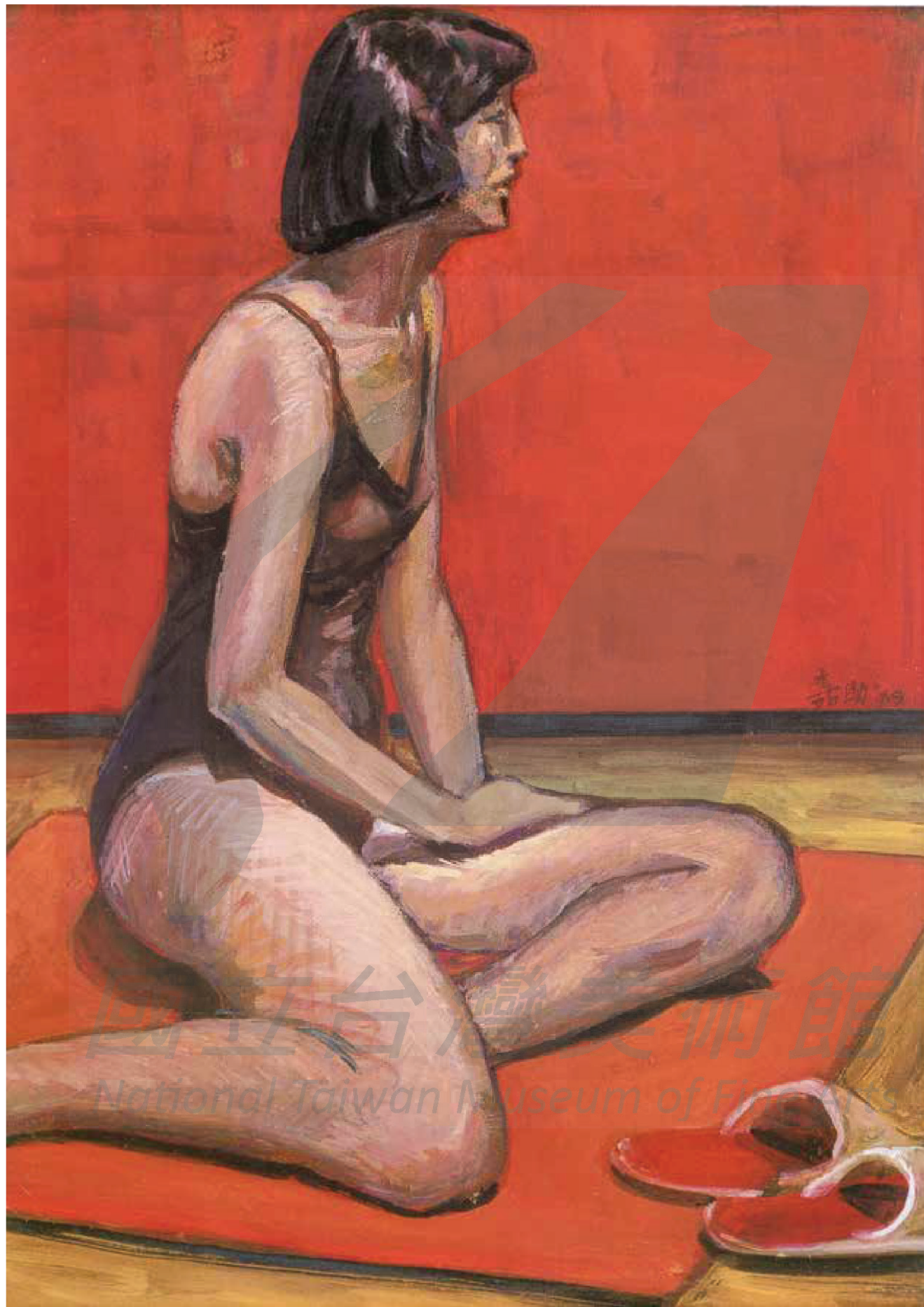


簡嘉助，〈氣定神閒〉，1993，粉彩，46×30.5cm。

〔左與上圖〕 簡嘉助，〈學舞的維安〉，1979，粉彩，56×76cm。

〔左與左下圖〕 簡嘉助，〈躺姿裸女〉，1991，水彩，76×56cm。

〔左與右下圖〕 簡嘉助，〈畫室即景〉，1992，水彩、紙，108×78cm。



簡嘉助·〈紅與黑〉·1989·水彩·53×41cm。



2020年，拾勤畫會展覽會員與來賓合影，前排右起：江志正、游昭晴、王惠雪、白美芳、沈翠蓮。後排右起：廖錦原、溫惠珍、廖吉雄、簡嘉助、林文海、王美惠、吳文寬、謝偉碧、方鎮宏、黃譚丞、王大偉。圖片來源：王大偉提供。

勤妹等，都一起觀摩創作，持續多年。1991年，畫家廖吉雄創立「拾勤畫會」便是以這些成員為班底，再加上王大偉和廖錦原為十人的畫會。每年拾勤畫會舉辦聯展，曾經指導過畫會成員的林文海教授必定出席鼓勵之外，簡嘉助夫婦皆曾蒞臨會場參觀，彷彿是這些年輕畫家的精神導師。當然，畫室的女主人陳淑婉也和簡嘉助出席這些畫家個展和畫會聯展的開幕。不過當年簡嘉助建立了嚴格規範，當畫室正在畫模特兒時，除了作畫者外，一概不准其他人進入，即使對女主人陳淑婉也不例外。



【左圖】
簡嘉助美村畫室的一角。



【右圖】
具象畫會成員和他們的夫人合影。前排右起：劉美雲、陳淑婉、張佐美、蘇玉珠、林慧珍。後排右起：曾得標、簡嘉助、王守英、謝峰生、倪朝龍。



【左頁上圖】
2022年，簡嘉助的金山路畫室一角。圖片來源：藝術家出版社提供。

【左頁下圖】
2022年，簡嘉助開心地攝於金山路畫室一角。圖片來源：王庭玫攝影提供。

二樓、七樓間電梯滑上滑下，自己感到生活十分愜意，創作多無旁騖。住家也曾是恩師林之助夫婦由美返國度假時的居所。

林之助晚年偕夫人遠赴美國依親，與定居加利福尼亞州的子女同住，享受加州的陽光與高爾夫球場綠地。他在臺中市柳川西路的日式職舍因曾遭小偷侵入，回國小住的期間，不放心自己和夫人萬一遭受竊賊入侵的驚擾，便借住在簡嘉助金山街住家七樓，直到林之助在向上路購置華廈，不過數年後林之助因身體逐漸耗弱逝世於美國。

金山路於美軍駐防臺灣期間，沿路兩側有很大一片地區都是紅瓦白牆的二層樓房，直到1980年代金山路五廊街一帶的別墅民宅漸漸消失在都市變革的浪潮中，如今樓房櫛比鱗次。金山路口緊鄰臺中師範專科學校的校門，甚至學校鐘聲響起在簡嘉助畫室和住家都清楚聽得見。可以說一輩子與臺中師專緊密聯繫的簡嘉助，在遷居到金山路之後更為緊密。2003年自臺中師專退休後，他晨昏定時於校園散步，細數他年少時在臺中師範求學時期即已栽植的樟木、榕樹和龍柏。或許因為這麼喜愛這裡的環境，他被選為首任退休教職員聯誼會的會長。



簡嘉助和臺中的畫友王守英、曾得標、倪朝龍、謝峰生成立了「具象畫會」後，輪到簡嘉助召集的例會也曾經多次在簡嘉助的畫室舉辦，具象畫會召開例會時，畫會的精神導師林之助也曾經應邀蒞會指導。美村路畫室存放許多臺中美術發展的記憶。

簡嘉助自己在畫室工作的時間甚長，白天在學校上課和兼辦實習輔導室的行政工作，以及帶領羽球隊練球之外，他花費許多時間在畫室勤奮創作。這時間他完成最具代表性的人物畫和人體畫。

1994年簡嘉助在臺中市西區金山路購置公寓大廈新房二層，第二層為畫室，第七層為住家。



1997年，林之助與好友「豐原班」畫家成員合影於臺中市金山路敦煌藝術中心。右起：林之助、張耀熙、劉國東、張炳南。

高彩度的顏色張力

一幅繪畫的完成，畫家通常考慮了題材、構圖和用色三個層面的問題，除非是抽象畫家可能不會考慮所謂的主題問題。簡嘉助或許因為善用不透明水彩技法，常在顏料層上面厚塗，甚至多層的洗染，因此他的畫面色彩顯得比較厚重，尤其高彩度色域和暗渾的色彩相互對比，相互呼應形成有韻律的色彩樂章。

靜物畫

一如法國南方溫暖的普羅旺斯地區激發了梵谷旺盛的創作力，使他更加熱情揮灑、大膽用色，所以那時期的畫作色彩十分明亮又強烈；在成長於嘉南平原、定居於溫暖臺中的簡嘉助作品裡，我們也常可看見其畫作中展現出的高彩度特色。

水彩畫顧名思義是以水作為調和色彩的媒介所完成的畫作，它具有清新、流暢、纖麗等特性。由於技法與媒材不盡相同，它又分為透明水彩與不透明水彩兩種。透明水彩往往利用白圖畫紙良好的發色能力，

【左圖】
簡嘉助，〈向日葵〉，1990，
水彩，56×38cm。



【右圖】
簡嘉助，〈瓶花〉，1988，
水彩，49×65cm。



簡嘉助，〈南非之花〉，1984，
水彩，尺寸未詳。

與顏料本身不含粉質的高度透明性，而具有清新、明快、靈巧的特性；不透明水彩則因顏料上不忍諱粉質，技法上允許重複甚至厚塗的效果，而具沉渾、濃郁的感覺。簡嘉助是臺灣少數長期從事水彩創作研究的畫家，他兼長透明與不透明的水彩技法，更重要的是在選材上，始終賦予畫面相當深刻的情感，因此儘管再流暢的地方也不致流於輕佻，再沉穩的地方也不陷於呆滯。而在簡嘉助大多數的作品當中，他爐火純青地駕馭水彩的材質特性，善用高彩度色彩，調度與調合調子，使得作品深具高彩度顏色張力，吸引觀者目光。

在美村路畫室靜物檯桌上和櫃子裡放滿了瓶瓶罐罐，有些造形奇特，有些平凡，透過他們的組合，產生一種敘事意義，展現獨特的視覺



簡嘉助·〈盛開〉·1990·
水彩·76.5×56cm。

效果，譬如有些靜物畫在畫完主題之後，他會以高彩度的濃麗暗紅色作為背景，凸顯主題物的高彩度色彩意象。



簡嘉助·〈怒放〉·1990·
水彩·76.5×56.5cm。



簡嘉助·〈有龍蝦的靜物〉·
1990·水彩·39×56cm。

人體畫和人物畫

簡嘉助對人體繪畫的興趣雖自就讀臺灣師大藝術系開始，但更專注投入人體畫是師大畢業後到臺中任教市立三中時，在張錫卿畫室開始培養起來的興趣，藝術同好有來自彰化的李克全。這些畫家以短時間內速寫模特兒為主。張錫卿擅長粉彩畫，常有完整的粉彩畫也有速寫，影響簡嘉助在這個畫室也以粉彩創作。及至後來簡嘉助在住家樓上建置的美

簡嘉助，〈白衣〉，1995，
水彩，52×38cm。



村畫室他才有更成熟的對開甚至全開的人物畫和人體畫。

簡嘉助對人體畫鏗而不捨的探究，熱情從未減過，他的人體畫作品占有相當多的比例。他嘗試以透明水彩技法表現的人體畫，探究作品在空間與人體姿勢的安排。在人體作品中，簡嘉助與日本近代洋畫家做過作品的觀摩和藝術精神的切磋，藝術風格在某種程度而言，有東方精神的面貌，而形色與肌理則多出自自己的領悟與實踐。

西方藝術裡女性裸像畫，較諸於男性裸像畫數量上成懸殊比例，西方藝術史學者多認為原因在於包括男性藝術家在內的男性觀者物化了女性，在女性主義的大纛下，這種詮釋和論述揭發了性別差異存在於社會的諸多面向。然而觀察簡嘉助的人體畫，他更企圖傳遞給觀者的是人體的形式美與畫面的材質肌理美，他的色彩、筆觸造形與構圖所追求的，清楚地異於影像藝術的裸像。

【左圖】
簡嘉助，〈女體〉，1999，
水彩、粉彩，35×24cm。

【右圖】
簡嘉助，〈男體之一〉，1992，
水彩，76×56cm。



觀看簡嘉助的人體畫，觀者從畫面感受到的大多是飽滿的構圖和模特兒壯碩的身體形象，雖然簡嘉助在創作人體畫前通常有完整的素描，但他創作的人體畫彷彿有一種氣魄，產生雄渾的（sublime）美感，給人感覺他和所畫的模特兒在紙面上作戰。他演練構圖，把模特兒安置於畫中，再依序處理色塊和光影，最終定著一切讓空間感的秩序一一鋪陳展開，達到他所要的氣氛；他創作時眯著眼睛來回校準畫面的光與色。他談「畫面看起來的感覺」多過於談理論，像是老一代畫家的口頭禪：「我所要講的在我的畫面裡了」或「我如果會用嘴巴說我就不必畫畫了」。這當然是似是而非的說詞。

談論自己的作品時顯得相對木訥的簡嘉助，在色感的敏銳度上面就顯得十分傑出。如果以視覺人格心理來觀看簡嘉助的造形特質，他的造形有局部誇張的特色，活在自己的浪漫主義傾向裡；而這種造形

簡嘉助·〈女人、女人〉(美國)·
1994·水彩·55×76cm。



的壓迫感，或許來自因為觀察對象時物理性距離的失距狀態所致，它使人體的物質性或肉慾成為一種關注的對象而被凸顯，這與遠距觀察對象時所需的視覺能量不同。畫肖像畫時遠距觀察人物所需的能量，正是一種傳神的基礎，而近觀甚至逼視的視覺所製造的體積感和重量

簡嘉助·〈著蝴蝶服裝的小姐〉·
1977·水彩·100.5×68.5cm。



感，產生一種肉體的物質性效果。觀看簡嘉助的人體畫，給觀者一種視覺激盪，能量一波波汨汨而來。

在人物肖像畫方面，簡嘉助的人物肖像題材，多是熟悉的人與日常空間，在人物之中有學生、朋友和一般慕名經轉介而來的陌生人，他創作的人物畫都是著裝整齊，雖有清晰的容貌辨識度，但嚴格說來，這些並非定義裡的肖像畫，反而是以人物所在的空間與人物作一種空間與光

簡嘉助，〈著韓國禮服的姑娘〉，
1987，水彩，65×49cm。



影的探討。簡嘉助處理人物背景的家具或飾布，推展出人物的同時，也有吸引住人物的形式效果，而使這些飾布不會跳脫出來干擾畫面。在古典的學院繪畫訓練，帷幕、布料衣褶（drapery）作為素描課的練習課題，不但是人物畫所需，同時也是繪畫中襯托人物高貴精神的象徵。簡嘉助的人物畫雖無古典歷史畫的複雜主題和內容，然而畫面的精神卻是小中現大，物與物之間的結構顯現出一種有機的整體，微小卻有深意。

簡嘉助，〈茉莉小姐〉，
1998，粉彩，65×50cm。



簡嘉助的人物畫裡大多是年輕的學生，與人體模特兒不同的是這些人物畫的衣服和坐姿，彷彿可以看出1950年代前日本畫家的人物畫風格。簡嘉助並不諱言自己受日本畫家的影響，而且心嚮往之。他的人物畫常有明亮的彩度和高反差的明度對比，彷彿亞熱帶南國風光的溫度，而不若歐洲繪畫的暗沉、低盪、寂靜的風格。19世紀末到20世紀初，日本畫家旅歐學藝，期間遭遇文化震撼，在他們回到日本後，卻經常無法把滯歐期間的藝術手法直接用在表現他們所處的日本地理和日本文化。這種文化轉譯的過程遭遇到困難，以佐伯祐三（1898-1928）和安井曾太郎（1888-1955）的例子為最著；在日本文化藝術的大環境中，這些滯歐洋畫家再怎麼前衛也都只能折衷和、洋，例如日本洋畫家最後走出的「日本野獸派」一條路。只是非常可惜，佐伯祐三在病體折磨和精神疾病的打擊下，如彗星劃過天際般殞落。後繼者繼續開創日本野獸派，儘管這種折衷的野獸派失去法國野獸派的威猛和原創，而且看起來有點「粉味」——顏料裡調了太多白色。謝里法曾在其著作中寫道：「去歐洲學畫回臺灣時千萬不要假道日本以免在美術館看壞了眼睛」。筆者認為從文化轉譯的功能而言，謝里法這樣的說法，孤立了美術在文化制

【左圖】
佐伯祐三，〈瓦茲河周邊風景〉，
1924，油彩、畫布，
64.6×80.4cm。

【右圖】
萬鐵五郎，〈穿泳裝者坐姿〉，
1926，油彩，
117.7×81.2cm，
岩手縣立博物館典藏。



約下的現實，帶有一些戲謔，但也道出了日本洋畫家折衷和、洋的問題。不過，折衷的藝術風格只是畫面表象的問題嗎？

20世紀初日本在軍國主義文化政策下，並不鼓勵歐洲前衛藝術的無政府主義和頹廢主義精神在日本滋長。被日本文化調節過的野獸主義（Fauvism），或者說被日本文化藝術調節過的歐洲野獸派，在日本找到成長的溫床。以萬鐵五郎（1885-1927）和梅原龍三郎（1888-1986）為例，他們的日本野獸派畫風，折衷了法國野獸派的色彩和日本的東方味。臺灣前輩畫家廖繼春、郭柏川、顏水龍、張萬傳、呂基正等親炙日本野獸派繪畫，而顏水龍又於學成後旅法，廖繼春則在1960年代遊歷歐美，親眼目睹他們的日本老師口中的野獸派作品；這過程中，他們從認識日本老師對歐洲藝術進行的文化轉譯，到親眼目睹原作，再一次印證所學和所見，形同做了雙重轉譯，其結果在廖繼春和顏水龍的作品，都出現了折衷與臺灣文化元素的加入。

作為第二代的臺灣美術後繼者，簡嘉助勤於研究近代日本洋畫家的作品，不但蒐羅日本畫冊書籍，更勤於奔走參觀「日展」，並且專注研究日本畫家的畫展所見細節。簡嘉助曾以〈紅衣〉作品獲得日本「白亞

【左圖】
顏水龍（持杖者）、簡嘉助
（前排右）、羅秀雄（後排左
1）參與中部美術協會評審時
留影。

【右圖】
簡嘉助參觀淺井忠逝後百年展
的筆記。



畫會創立展」會員優秀賞首席（日本工學院賞）、第7回白亞畫會展會員努力賞。1985年，作品〈張小姐〉獲選第3回日本現代水彩畫會——大阪府知事賞。1988年，〈期盼〉(P80)獲頒日本第7屆「日現展」參議院議長獎。他的人物畫成就可說獲得了肯定。

簡嘉助·〈紅衣(美三的幻想)〉·
1986·水彩·78.5×54.5cm。



〔右頁圖〕
簡嘉助·〈張小姐〉·1984·
水彩·全開。





簡嘉助或許不必了解19世紀末到20世紀初的那些日本畫家，困頓於身處巴黎而常常照見自己身體裡面流著大和民族血液，創作不出外貌能夠和法國洋畫家作品混真的窘況。正如日本旅法雕刻家、詩人高村光太郎（1883-1956）就自己所見的現象而指出的：儘管在巴黎的日本畫家怎麼努力追求歐洲洋畫的潮流，他們的作品一見就知道是東方日本人所作。他稱這是「地方色彩」的問題，而他認為「地方色彩」取決於身體裡所流的血液。這麼大的文化衝突和折衷的覺醒，對於出生在日本殖民地臺灣的人而言，未必能夠想像；日本殖民臺灣時期醞釀已久而在1930年代甚囂塵上的臺展地方色彩論述，早已告訴臺灣畫家應該表現出日本國境之南的臺灣地方色彩，只是畫家對地方色彩的概念一直莫衷一是。畫家最主要的目的是畫出好畫在官辦美展上得獎，其實臺灣畫家也未必與生俱來就須要肩負光大臺灣文化的重責大任。從美術的風格和技法而言，簡嘉助接收臺灣前輩畫家的日治美術訓練的遺產便覺得理所當然，甚至跨洋到近現代日本美術找尋學習的對象也顯得順理成章。所幸簡嘉助沒有忘記臺灣風景中的光與色。



高村光太郎身影。

臺灣風景的鄉土色

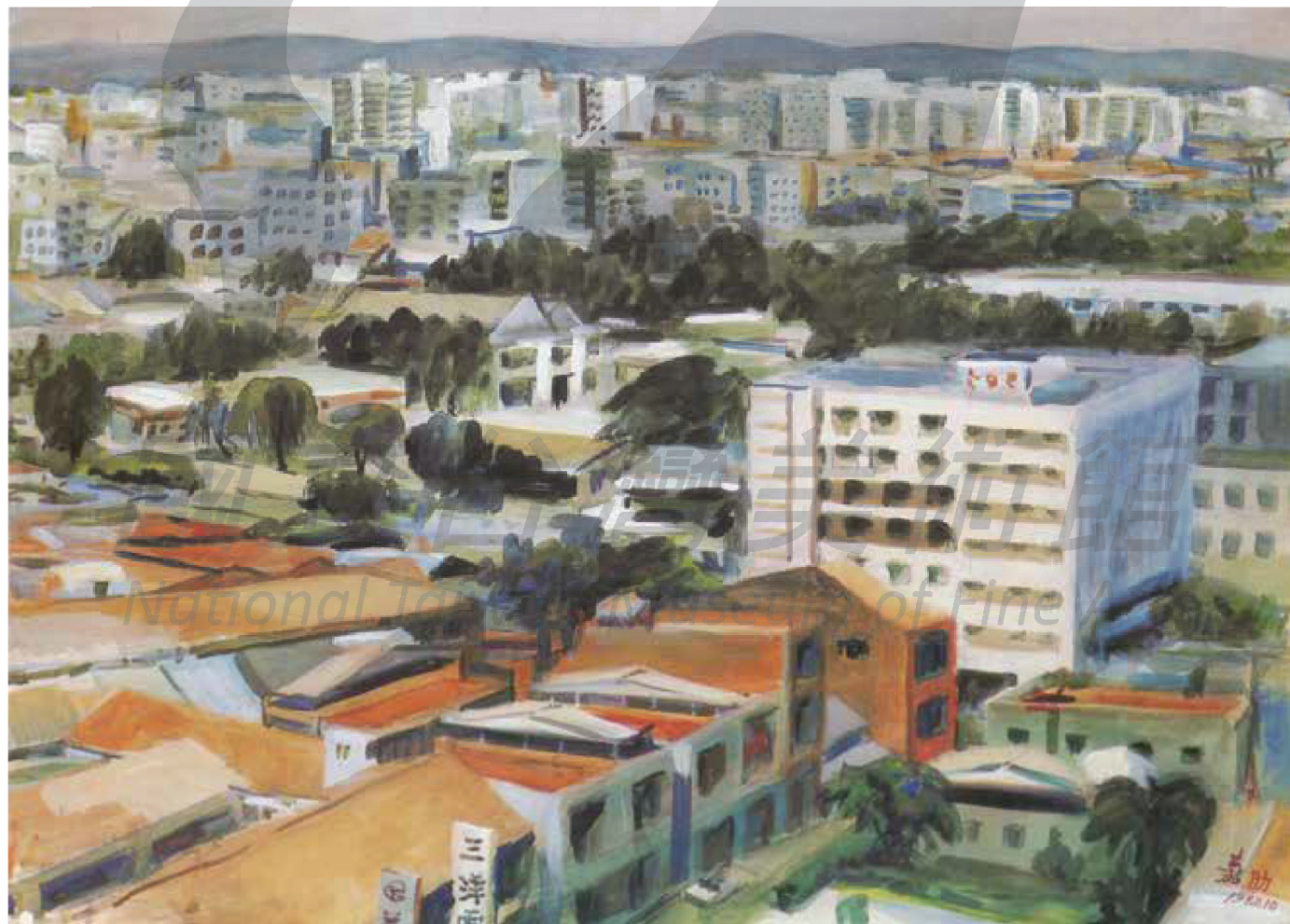
簡嘉助從在臺中擔任國民學校教師期間，以一部「鐵馬」騎遍臺中市區和郊區找尋「可以入畫」的風景，到臺北求學時流連於著名的風景畫前輩畫家筆下的風景，都顯示出一種富有鄉土氣息的題材。這種鄉土色未必是完全符合1930年代日本殖民政府對臺灣美術發展的期許，當時建議臺灣應有臺灣的題材，和殖民母國中央作區隔，避免和日本內地產生風格的重疊。這種主張加上臺展評審員以臺灣ローカルカラー（local color）奉為主臬，參加臺展的作品顯現一窩蜂挖掘臺灣農村或鄉野角落的人物、事物為題材。

【左頁圖】
簡嘉助·〈期盼〉，1987，
水彩，100×73cm。



林玉山·〈故園追憶〉，1935，絹、膠彩，
169.8×157cm，國立臺灣美術館典藏。

簡嘉助·〈展望高雄市〉，1980，水彩，
70×100cm。



在這種情況下，臺灣鄉土色的內涵與土地認同是連在一起的；雖然在殖民政府的文化政策下，所謂土地認同或明或暗間接被塑造往一種特定的論述方向，這裡所謂的國土臺灣，當然是日本的、國境之南的。猶如日本學者志賀重昂（1863-1927）的《日本風景論》，書裡將臺灣新高山和次高山列為帝國之境。雖然如此，出生在日治時期的臺灣畫家受日文教育、說流利的日語、也誠敬地和日本老師學習，當他們被鄉土色的臺灣風景召喚，他們是以出生地臺灣來建構想像的。例如，1935年林玉山的〈故園追憶〉最能傳達他對故鄉臺灣的風景記憶。畫中臺灣民屋、農村豢養牲口，以及高聳的檳榔樹，在在表達亞熱帶臺灣的鄉土色。這種地方

色彩的美術思想，在二次大戰後國民政府光復臺灣復員各項文教工作的過程中，可能被中斷，甚至在國民政府因國共戰爭失利政府遷臺以後的文化政策，把光復大陸作為首要去推動；省展歷史中所謂國畫正名之爭，以及1950年代後半葉數年間現代藝術運動的風起雲湧，都使鄉土色的概念退卻到很淺薄的概念。隨著臺美政治上的斷交所激發出來的土地認同，才又再一次迸發以臺灣土地和人民為題的創作，形成鄉土美術的浪潮。簡嘉助在文化運動上並不熱中，但他對於臺灣社會變化中在地貌的改變卻是敏感而又留在彩筆和畫紙。

簡嘉助作品，常表現典型臺灣農村生生不息，豐收後的農田，田裡背後群聚著的紅瓦黃牆的農家，周圍植滿綠樹，常在畫面最上方的四分之三

簡嘉助·〈綠野〉，
1985，壓克力，
尺寸未詳。

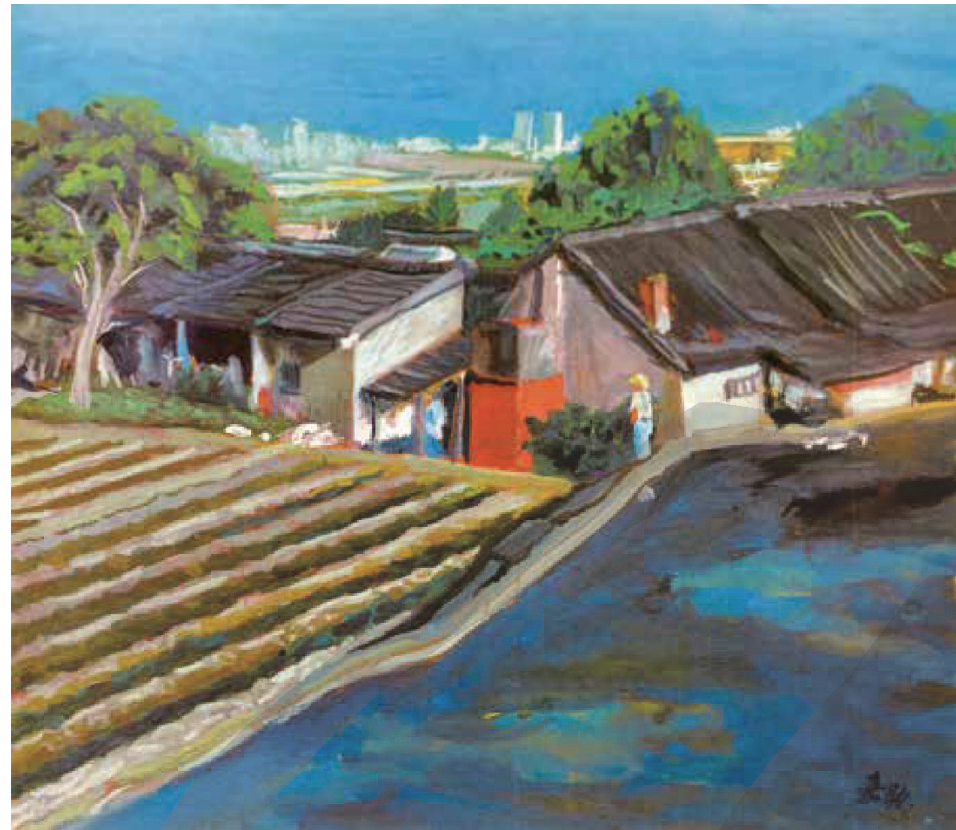


處隱約出現櫛比鱗次的現代都市建築，這種在表現純樸的臺灣農村景象中，又夾雜著都會景觀的題材，能產生強烈的對比，是簡嘉助鍾愛的創作題材。

簡嘉助的創作題材具有全方位寬闊、趣味自然天成的特質，農村景象中夾雜著都會景觀。歷經臺灣農業社會變遷，農民克勤克儉又堅毅不拔成為感人的題材。在畫面上，簡嘉助以大片豐收後的農田，承載難以割捨的舊日情懷。臺灣位處低緯度亞熱帶氣候區，陽光強烈照射，紅簷黃壁搭配綠色樹林的農村景致，在簡嘉助沉渾彩筆下，層層堆疊出泥土的肌理與林木層次的色彩效果，空氣中散發出泥土與乾草味的田園生活。對畫面遠處的城市，以輕鬆筆觸簡略描繪，正如同臺中師範和臺灣師大藝術系畢業的畫家李惠正所指出的，簡嘉助的畫在平穩中摒除矯飾，厚實中顯得木訥，畫如其人，在鄉土中找到了自己。

對於簡嘉助以水彩畫出臺灣山川的厚重感，李惠正曾經如此形容：「簡嘉助畫的山是厚重的、有重量的、不是水淋淋的」，他一邊說水淋淋時一邊做手勢像是把紙張從水中拉起瀝乾。李惠正這樣形容簡嘉助的作品風格，當然是從題材到合適使用的表現技法而言的。臺灣山川的色彩厚重濃郁，適合重複堆疊的筆觸和色塊，這時簡嘉助的不透明水彩可說發揮了最大的效果，當然，這也不是說其他技法便完全不適合於表現臺灣風景的濃郁水氣和濕

簡嘉助，
〈泊〉（東海岸），
1987，水彩，
44×96cm。



簡嘉助，〈農田眺望臺中〉，
2001，水彩，45.5×53cm。



簡嘉助，〈林間綠韻〉，1990，
水彩，56×76cm。

度，席德進的渲染畫法，捕捉到臺灣山水的另一種神韻——沉厚的東方特質的精神，自是有別於追求光影耀動的眼前景象的再現。席德進的臺灣山水在他折衷東西方藝術的精神中表達得淋漓盡致，而簡嘉助是在西方繪畫的質感和肌理的探索途徑中深化，他的理解管道，是依日本洋畫家和臺灣洋畫家的路徑前進的。



【左頁上圖】
簡嘉助，〈美濃農家〉，1987，
水彩，31×41cm。



【左頁下圖】
簡嘉助，〈桶盤壯觀〉（澎湖），
1994，水彩，56×76cm。

望向東洋的臺灣「洋畫家」

簡嘉助的藝術養成歷程中，除了受臺中師範學校，以及師大藝術系正統學院派的訓練外，創作風格與理念亦受日本大正、昭和時期西畫家安井曾太郎畫風的影響，並與中西利雄（1900-1948）、不破章、小磯良平（1903-1988）等日本近代西畫家的創作，做過作品觀摩與藝術精神上的切磋。

早期西洋美術傳到日本後，繪畫創作形式融合東方藝術，產生獨特的洋畫風格，已不類似於歐陸的西洋繪畫，對日本洋畫風格融入批判性學習，簡嘉助開啟鮮明的水彩畫創作風格。

日治時期臺灣留日畫家透過日本老師取得歐洲洋畫的知識，日本老師有些親炙歐洲學院裡的畫家或私淑畫派大家，總能對歐洲學院美術和反學院美術有一定程度的認識。1960年代，當臺灣老一輩畫家有能力出國觀光旅遊時，無不參觀美術館親眼拜覽從日本老師口耳相傳和閱讀過的名畫，回國後言談間增加華麗的辭藻，補充或修正從日本老師口裡傳承的美術家風範。

或許是這樣的關係，簡嘉助從林之助、張錫卿、廖繼春、陳慧坤、李石樵、李澤藩等受日本教育的老師和旅日鑽研美術的大老們口中認識歐洲美術的樣貌，但更清楚一點地說，這些大老們也只是轉譯了歐洲西洋美術的風格與藝術概念；大老們的藝術理念幾乎是駕在學生鼻梁上的一副眼鏡。簡嘉助努力的透過老師的眼睛，發現可以入畫的亞熱帶臺灣風光和膚色、長相

簡嘉助，〈白馬山鄉野〉（日本），
2005，壓克力、畫布，
112×162cm。



幾乎和日本人外觀並無差異的庶民生活下的臺灣人和模特兒。不論著衣或者裸體，在調色盤上只剩色相、明度、彩度和筆觸肌理的問題。

學習階段的簡嘉助一心望向東洋，成為望向東洋的西洋畫家。和他的老師一樣，或者更精準一點說，簡嘉助和臺灣大多的西洋畫家一樣，當出國觀光成為可以負擔得起並幾乎成為風氣之後，甚或是臺灣畫家對西方美術的朝聖之旅時，他也勤快的參觀西方美術館的名作。但簡嘉助勤於出國旅遊之際，並沒有在西方現代藝術的道途踏上一腳或多做改變；他對臺灣風景的光與熱，以及黃皮膚臺灣人的樣貌上專注創作，切磋自己和日本洋畫家之間的藝術見解，成就了很獨特的風格樣貌，這是簡嘉助從師大藝術系畢業之後持久的摸索所累積的成就，最鮮明的地方。在下面幾個段落，筆者詳細探討影響簡嘉助繪畫風格的幾位日本畫家的生平和藝術。

臺灣情與日本味：繪畫的對照研究

簡嘉助或受李澤藩影響，其不透明水彩畫風與20世紀日本畫家的繪畫風格有相似之處，以下試將他與安井曾太郎、小磯良平、中西利雄、不破章來做比較。

安井曾太郎

1888年，安井曾太郎出生於京都。1903年進入聖護院洋畫研究所（今關西美術學校），師承淺井忠（1856-1907）、鹿子木孟郎（1874-1941）與梅原龍三郎，為學校同期學生。1907年，赴法國朱利安美術學校（Academie Julian）深造，曾遊歷英國、義大利和西班牙等國。和其他同時期留法的日本畫家比較，安井曾太郎花費七年的時間在法國學畫，作品深受後印象派，以及塞尚（Paul Cézanne, 1839-1906）晚期的作品影響。

1914年，歸國的安井曾太郎陷入創作的低潮，他想要利用西洋繪畫的技法繪製日本主題，但是西洋和日本之間總是產生一股無法相互融合在一起的違和感。於是，為了掌握兩者之間的平衡，安井曾太郎仍努力學習安德烈·



【左圖】
安井曾太郎，
〈孔雀與女人〉，1914，
油彩、畫布，
88.5×116cm，
京都國立近代美術館典藏。



【右圖】
安井曾太郎，〈黑髮之女〉，
1924，油彩、畫布，
89×116.4cm。

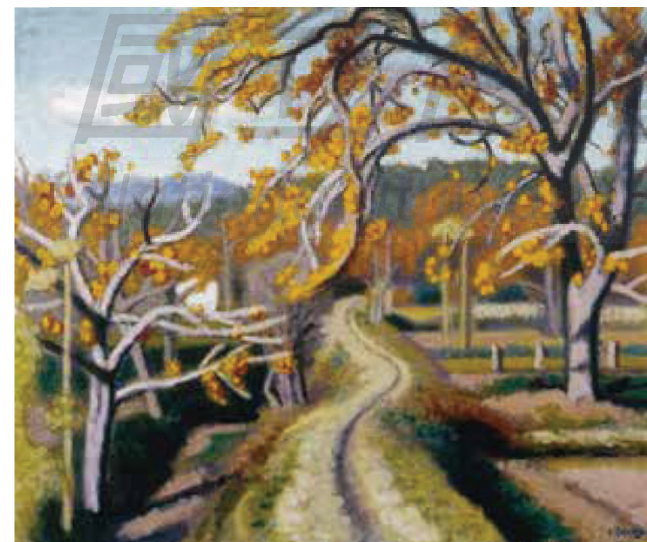
德蘭（André Derain, 1880-1954）和皮耶·波納爾（Pierre Bonnard, 1867-1947）的繪畫方式，試圖從中開創新的樣式和畫法；也嘗試米勒（Jean-François Millet, 1814-1875）和畢沙羅（Camille Pissarro, 1830-1903）的繪畫題材。

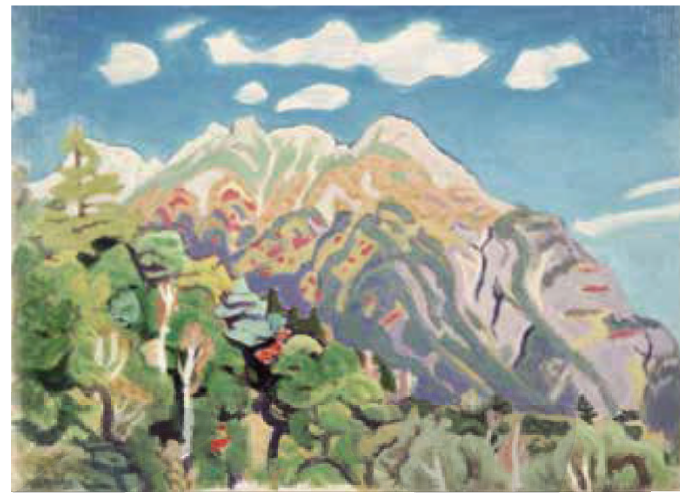
剛歸國的一段時間內，安井曾太郎經常以農家的田園生活為繪畫題材。對西洋繪畫學習，不僅僅限制在後印象派的法國畫家，〈孔雀與女人〉便是他研究希臘雕塑後的成果。且安井曾太郎非常重視素描能力，〈黑髮之女〉即是參照德蘭的風格，採用對形體省略和簡化的畫法。

在經歷十多年對西洋藝術的鑽研之後，安井曾太郎察覺到，黃色和紫色是最能夠代表本土的日本色，他開始大量使用黃色和紫色。在〈京都郊外（柿）〉和〈桐樹開花的庭院〉，可以看見安井受到德蘭和波納爾的影響，主色調仍是黃色和紫色，在亮面鋪上黃色調，陰影暗處用帶紫的色調

【左圖】
安井曾太郎，
〈京都郊外（柿）〉，
1925-1926，油彩、畫布，
45×54cm。

【右圖】
安井曾太郎，
〈桐樹開花的庭院〉，1927，
油彩、畫布，
52.7×63.8cm，
上原近代美術館典藏。





【左圖】
安井曾太郎，〈霞澤岳之秋〉，
1938，油彩、畫布，
53.7×69cm，
長野縣信濃美術館典藏。

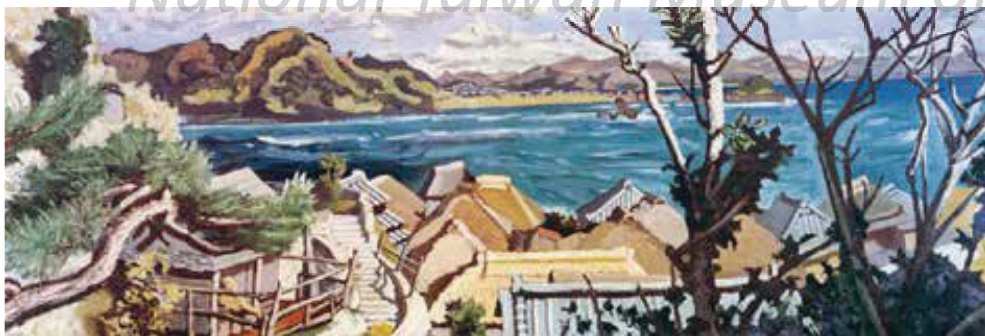
【右圖】
安井曾太郎，〈初秋の明神岳〉，
1939，油彩、畫布，
47.8×63.5 cm。

來處理。對安井來說，紫色和黃色能呈現出日本的風土氣氛，以及日本空氣潮濕，對比的兩個色相放在一起能表達日本具有溫暖日照的氣候特質。

直至1929年，獨自經歷十多年的繪畫探索期，安井終於提出作品〈坐像〉，這幅人像畫採用將日本元素圖像化的方式，重新組合融入塞尚藝術中團塊的繪畫元素，同時安井曾太郎卻又能夠不違和地安置日本裝飾性的符號和圖案在人物的衣著上。他將塞尚的畫作視為藝術家對於「自然的延續」，但這並非完全符合塞尚的本意，在安井的理解之下，塞尚對於繪畫的企圖是繪畫應當是富有裝飾性的，而且繪畫是對於大自然的深度模擬。即便安井曾太郎未能全然消理解塞尚的理論，但其畫法成功地融合現代和傳統的日本品味。安井將現代和自身文化的特質完美地呈現在一起，吸收塞尚對他的影響，再逐漸內化發展成「安井樣式」。到了1930年代，由於作品強調日本色和強調日本本土文化的重要性，安井曾太郎的「安井樣式」風格，已然逐漸成為一種日本半官方的品味。

1930年代，安井曾太郎來到長野縣居住養病，〈霞澤岳之秋〉和〈初秋の明神岳〉兩幅作品，即是休養期間所繪製的代表作。在這兩幅畫中，安井曾太郎組合粗獷線條交織出的色塊

安井曾太郎，〈外房風景〉，
1931，油彩、畫布，
97×204cm，
日本大原美術館典藏。



如實地描繪山脈的組成排列和結構，但是在確立地形樣貌的大致輪廓和位置後，安井曾太郎改造整體造形，整座山像是一個正在蠕動的巨大形體，主色調也被安井以充滿活力和朝氣的紫色或黃色取代。

〈外房風景〉，安井曾太郎繪製夏季外房州漁村眺望對岸的景致，整幅作品以全景的形式呈現。特別的是，安井以大塊面的加白顏色覆蓋在中景的房屋屋頂及屋簷上，延伸到畫面的中段，最後以白色勾勒出海面層層的浪花。再以綠、赭黃色和灰色描繪對岸的山景，漸漸帶出山脈後方的雲景。當時的安井曾太郎，喜愛以白色顏料代替原來的固有色表現亮面，故特意選用白色，描繪出日本本土特有的氣候環境。

〈外房風景〉作為「安井樣式」的開端，他成功地融合西洋技法和日本題材。在人物畫方面，安井曾太郎也依然做了類似的調整，1929年展出於二科會的〈坐像〉和1934年的〈金蓉〉，皆採用厚重鮮明的色彩搭配上強而有力的黑色粗獷線條。此時安井曾太郎的人物畫，習慣變形人體的結構，誇張化人體的骨架，再加上他獨有的對東洋色彩的重新詮釋。

上述安井曾太郎在風景和人物畫的創作，從脫胎自早期留學歐洲的法國藝術家風格到建立所謂的安井樣式，是簡嘉助心儀的學習對象。



【左圖】
安井曾太郎，〈坐像〉，1929，
油彩，81×65.3cm。

【右圖】
安井曾太郎，〈金蓉〉，1934，
油彩、畫布，93.4×71.2cm，
東京國立近代美術館典藏。



簡嘉助·〈月世界後山〉，
1990·水彩，52×76cm。

簡嘉助的〈月世界後山〉如同「安井樣式」的風景畫〈霞澤岳之秋〉和〈初秋の明神岳〉，他簡化描寫對象的結構，扁平化整體空間，畫面景深呈現被壓縮的樣貌，採用短小筆觸堆疊山脈的肌理。在用色方面，在亮面選用高彩度的翠綠色和橘色，暗面則是利用俐落的筆觸表現墨綠色。由小色塊碎片累積的形體，加上空間的平面化，以及遠景平塗的天藍色和被簡化的長條形雲朵，和前景做出對比，畫面呈現出山脈雄偉的體積量感卻不造成壓迫。簡嘉助的風景畫相對於「安井樣式」，表達出更多對光影的描述，他擷取簡化的形態，但同時又強調光線的方向性，喜好描繪景色陽光普照的一面，鮮少有陰鬱的氣質。他的〈月世界後山〉詳細描繪前景的細節之處，營造出畫面前景到中後景由瑣碎筆觸到大面積色塊的變化。

簡嘉助的人物畫〈紅衣（美三的幻想）〉(P.78)和〈憶起〉，也有和「安井樣式」類似的顏色配置效果。安井曾太郎在風景畫和人物畫的



簡嘉助·〈憶起〉，1998·
水彩，53×45.5cm。

全方位興趣和藝術成就，給了簡嘉助很直接的刺激，並使自己成為形象鮮明的風景畫家和人物畫家。

小磯良平

小磯良平，日本寫實主義畫家，1903年出生於日本兵庫縣神戶市。神戶為日本重要港口，19世紀明治維新時期被規劃為外國人居留地，接收西洋文化，有現代化的街道、咖啡廳、公共公園，充滿異國情調。港都成長的小磯良平自幼即接觸過西洋文化。這位日本洋畫家從新古典主義和洛可可風格汲取養分，在人物畫有極高成就，光影和顏料筆觸肌理的流暢性，給人感覺小磯良平是畫家詩人一般的流暢優雅，和安井曾太郎給簡嘉助的印象不同。

1922年，小磯良平考入東京美術學校西畫科。1923年加入東京美術學校老師藤島武二的工作室。1926年以〈T小姐像〉獲得第7回帝展特選。1927年，從東京美術學校以第一名的優異成績畢業。1928年，小磯良平留學法國，進入巴黎大茅屋藝術學院（Académie de la Grande

【左圖】
小磯良平，〈T小姐像〉，
1926，油彩、畫布，
116.8×91cm。

【右圖】
小磯良平，〈裁縫女〉，
1932，油彩、畫布，
193.3×130.7cm。



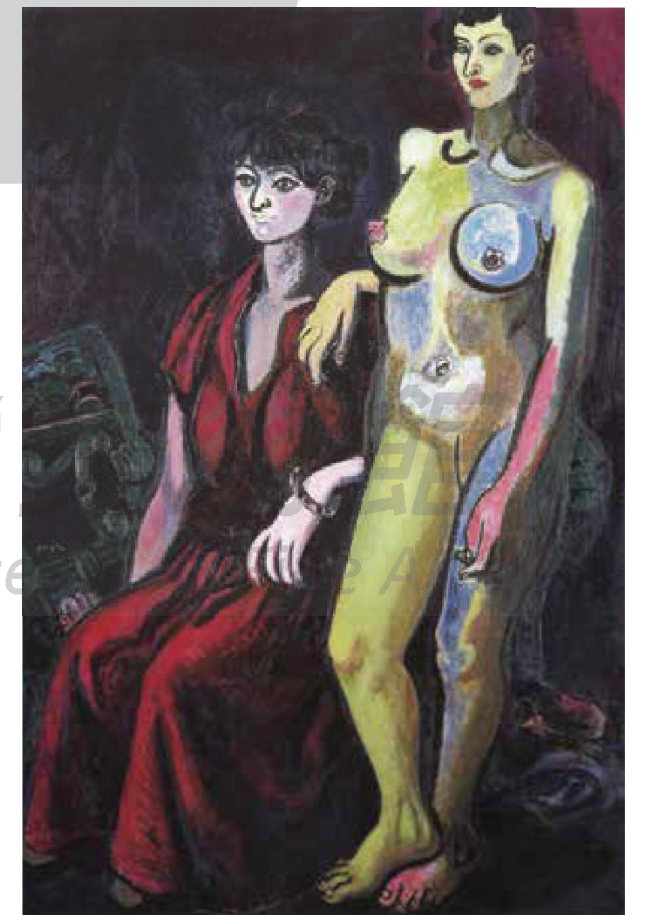
Chaumière）。在留法的第一年，即以〈圍披肩的少女〉入選法國秋季沙龍。之後遊覽各地或參訪歐洲美術館或博物館。1930年他回到日本。兩年後小磯良平即憑藉〈裁縫女〉獲得第13回帝展特選。

小磯良平崇尚的洋畫家很廣泛，從18世紀的夏丹（Chardin, 1699-1779）、哥雅（Francisco de Goya, 1746-1828）、大衛（Jacques-Louis David, 1748-1825），到19世紀的安格爾（Ingres, 1780-1867）、夏塞里奧（Théodore Chassériau, 1819-1856）及竇加（Edgar Degas, 1834-1917）。小磯良平的畫作透出歐洲繪畫的古典色彩，整體畫面受溫暖且沉靜的氣質所籠罩。

1936年，洋畫家豬熊弦一郎（1902-1992）、內田巖、小磯良平、脇田和（1908-2005）、中西利雄等人共同創立「新制作派」。為了追求藝術獨立，「新制作派」反對帝展政治化，他們的創立宣言明確指出拒絕任何政治的工作，且無意與任何官方展覽交涉。即使小磯良平的老師藤島武二（1867-1943）身為帝展的審查委員，但他仍然支持學生創立新的畫派，甚至還提出自己的作品贊助「新制作派」的展覽。戰爭期間，小磯良平和豬熊弦一郎更是以軍畫家的身分活躍於畫壇。

小磯良平追求安格爾所形塑的女性形象，他的群象畫人物通常使用同一位模特兒，但是比較特別的是，他同化所有模特兒的性格，不琢磨於模特兒和模特兒之間的差異，如此目的在於能夠描繪出小磯良平理想的女性形象，通常這些形象相似於安格爾畫作中的人物。小磯良平的靜物畫或是人物畫，將主角和背景明確地切割開來，他仔細描繪主角人物後方的靜物，這些小道具並非被作為畫面的配角看待。小磯良平刻意營造主角和空間的特殊關係，主角和背景的景物形成一種

豬熊弦一郎，〈二人〉，1936，
油彩、畫布，194×130cm，
丸龜市豬熊弦一郎美術館典藏。





對話的關係。他熟練地掌握人物形體，其筆法俐落熟練。

小磯良平一系列的芭蕾舞女伶作品，如〈練習場的舞女們〉及〈舞者〉，在構圖上，小磯良平擷取竇加「斷裂」、「切斷」的方式，經常可見舞者在整體畫面上不是完整的人物肖像，重心的偏移也是他經常所採用的構圖手法。在人物衣著的描繪，小磯良平重視的是，是否快筆清楚地描



寫舞衣上的摺痕和陰影變化，這些特質的表現，皆是來自於他對希臘雕飾的喜愛。

「光」一向是小磯良平重視的畫面要素，不論是人物畫或是靜物畫總是滿溢著光。早期小磯良平的作品多是採用自然光，在〈裸婦〉，光是由小小的天窗撒落下來的，照射在畫面的正中心人物的位置。〈女裁縫師們〉的光，包圍著畫面中的三位女性裁縫師，光源來自畫面桌子的正前方，似乎暗示這個新時代的女性即將迎來截然不同的都會生活。到了1950年代，小磯良平對光影的處理，開始展現不特定光源的畫法。而且整體畫面上，表達光的平塗大塊面也增加許多。從〈側坐裸婦〉，便可以看出他對光的描繪已經不再仰賴特定的光源，畫面沒有表現自然光或是人工的光。晚年，小磯良平對光源的處理像是春日的陽光一樣，為畫面帶來一股溫暖和諧的氣氛。



【左頁上圖】
小磯良平，〈練習場的舞女們〉，1938，油彩、畫布，191×180cm，東京國立近代美術館典藏。

【左頁左下圖】
小磯良平，〈舞者〉，1948，油彩、畫布，80×61cm。

【左頁右下圖】
小磯良平，〈裸婦〉，1937，油彩、畫布，130×97cm。

【左圖】
小磯良平，〈女裁縫師們〉，1939，油彩、畫布，72.5×60.5cm，日本兵庫縣立美術館典藏。

【右圖】
小磯良平，〈側坐裸婦〉，1951，油彩、畫布，90.8×72.8cm。

1970年代起，小磯良平頻繁地繪製以洋娃娃為主題的油畫。一系列娃娃的作品來自畫廊對小磯良平的委託，以三十個畫廊所收藏的古董娃娃為對象，一共畫了一百多幅。對於這些小孩臉型卻有著大人身形的洋娃娃，小磯良平所描繪的洋娃娃讓人有類似真人的錯覺，畫面整體散發出非現實的氣氛。〈鋼琴課〉和〈人偶〉，刻意安排單一光源，營造出室內工作室的空間感。倒是小磯良平的洋娃娃作品，給簡嘉助很直接的影響。

簡嘉助對小磯良平的藝術存在一種推崇的喜愛，不僅是光影、顏色飽和度的理解，甚至是人物畫在所處空氣中的一種氣氛，然而比較不同的是，小磯良平的作品裡工作中的人物如女裁縫，未能出現在簡嘉助的畫中，這種瞬間在時光之旅凝住的風格可能有小磯的美學思考。文化層面的內涵，在簡嘉助人物畫裡，轉作是椅櫃家具的空間組合，而這讓人看出簡嘉助的人物畫更接近於「安井樣式」，但也在小磯良平的人物風格上揣摩並融入不少南國臺灣時光與熾熱的顏色。

簡嘉助的〈美秀的布娃娃〉和〈布娃娃的對話〉(P.100上圖)，則是不刻意區分出自然光和人造光源，沒有特別指涉室內空間是封閉的或是開放的，他不表現光來加深空間感，簡嘉助大多採取實景描繪的手法。在

【左圖】
小磯良平，〈人形〉，1970，
油彩、畫布，72.5×53.2cm。

【右圖】
小磯良平，〈人偶〉，1973，
油彩、畫布，41×32cm。



簡嘉助，〈美秀的布娃娃〉，
1990，水彩，56×38cm。

這兩幅作品中，簡嘉助放入更多對話的空間在靜物之間。簡嘉助的人物畫不特別表現人的個性，對他來說，所描繪的對象的神情性格或是情緒表現，都不是畫作所需要關注的，反而是人物和靜物洋娃娃的衣著打扮才是他所要強調和描寫的。在〈布娃娃的對話〉，簡嘉助安排畫框前兩個布娃娃，似乎正在對話，另一個布娃娃則是被安排站在一個獨立的玻璃器皿中，這個被隔絕出來的娃娃的目光正對著觀者，增加了整體繪畫的趣味。



簡嘉助，〈布娃娃的對話〉，1998，油畫，45.5×53cm。

小磯良平，〈肖像〉，1940，油彩、畫布，100.2×80.5cm。



小磯良平欽羨安格爾的人物主題，在人物衣著的表現上，他喜好描繪衣料反光的質地。〈肖像〉利用細膩的筆觸，表現出衣著質料滑順的質感。簡嘉助的〈持花的段小姐〉對衣服光澤的表現亦呈現得很有特色。

小磯良平善用沉悶氣氛表現靜物畫，呈現低彩度的色調，〈鋼琴課〉和〈人偶〉，畫面所營造的黃褐色空間瀰漫一股詭譎氣氛。簡嘉助的靜物畫〈美秀的布娃娃〉和〈布娃娃的對話〉，畫面不僅採用室內的光源，他還融合自然光和人造光線，在室內空間內沒有禁閉陰幽的氛圍。



簡嘉助，〈持花的段小姐〉，1985，水彩，72×52.5cm。

簡嘉助對小磯良平的人物畫像感到很大的興趣，也曾大量臨摹小磯良平的素描人物畫。簡嘉助的〈樂在不言中（喜事近）〉，可以看出他對畫面後方背景的小道具，包含電話、牆上的畫作以及收納櫃等等的事物做了詳細的描寫，即使對於人物角色的最上部和下部採用「切斷」和「裁

簡嘉助，
〈樂在不言中（喜事近）〉，
1990，水彩，76×55cm。



切」的繪製方式，仍保持空間的安定性以及整體結構的穩定。簡嘉助的〈年華〉，也展現他對小道具的著迷，畫面沒有模糊化任何一個背景裡的物品，大至人物坐的木椅子再到各種紅色和綠色的對比色裝飾品，小至後方隱隱被主角人物遮蔽的聖誕樹盆栽。

簡嘉助，〈年華〉，1994，
水彩，76×56cm。





小磯良平，〈神戸風景〉，1957，油彩、畫布，
61×73.5cm，神戶市立小磯紀念館典藏。

小磯良平的〈神戸風景〉，描繪來回反覆的直線條和橫線條的錯置所組成的空間。小磯良平擅長製造幽遠的空間感，整體上來說具有清幽的氣質。同樣是描繪日本兵庫縣的景色，在〈姫路城山下〉，簡嘉助善於色塊平塗，在色調上做了調整，不使用素雅單調的顏色，反而用鮮豔亮麗的色彩鋪在山脈上。簡嘉助將山丘或樹木視為團塊，他喜好表達厚重的力量感，而不採取平塗的方式作畫。在〈姫路城山下〉，呈現出畫家對畫面每一個區塊仔細描繪的成果，沒有削弱畫面任何一處，明確地區分出近景、中景和遠景。即使

簡嘉助，〈姫路城山下〉（日本），1995，水彩，
78×109cm。



簡嘉助，〈綠野鄉居〉，1989，水彩，73×100cm。

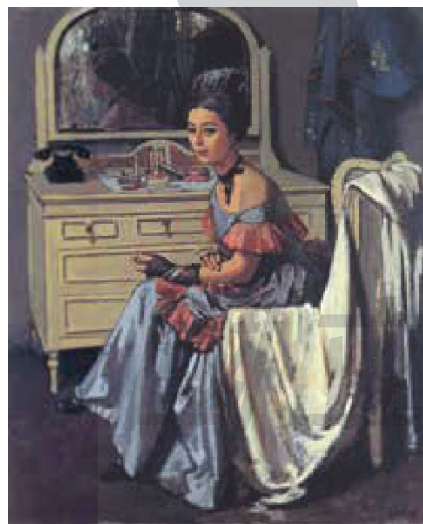


簡嘉助，〈大出雪景〉（日本），2005，粉彩，24×33cm。

氣候型態上和臺灣有著明顯的差異，簡嘉助的日本寫生畫，也沒有讓他放棄描繪鮮豔的大自然色彩。

另外，簡嘉助的〈室內人物〉與小磯良平的〈K夫人像〉；以及簡嘉助的〈白衣〉對照小磯良平的〈華服〉，都可見到主角及人物衣裙的描繪有相同的趣味。

【右圖】
簡嘉助，〈室內人物〉，1996，
水彩，91×65cm。



【左上圖】
小磯良平，〈K夫人像〉，1947，
油彩、畫布，81×65cm。

【左下圖】
小磯良平，〈華服〉，1935，油彩、畫布，
162.5×130.4cm，
大阪中之島麗嘉皇家酒店典藏。



簡嘉助，〈白衣〉，1979，
水彩，100×70cm。

〈白衣〉畫裡年輕女子著大花藍白相間圖案的長裙，安靜地凝視前方，放鬆地雙手置於膝上，傳達出一種平靜的氣氛和優雅的美感，通幅以透明的橙色和黃綠色為背景，和藍白花色的長裙做了很大的色相對比，而人物用色再和大色調融合為透明的棕色系，整幅畫有極高透明性水彩的技法，和簡嘉助慣用的不透明水彩畫很不一樣。〈白衣〉裡人物的純潔優雅，表達得極為成功，是一幅傑出的佳作。這是很不同於小磯良平古典風格的人物畫，也是簡嘉助南方藝術色彩的縮影。



簡嘉助·〈遙想〉·1985·水彩·100×72cm。

中西利雄

中西利雄，1900年出生於東京。1922年，進入東京美術學校圖畫科，同期同學有荻須高德、小磯良平、豬熊弦一郎、牛島憲之等人。中西利雄就讀東京美術學校期間，即展現出他對於水彩畫的熱情，在入學的第一年，便入選水彩畫會展。1927年，東京美術學校畢業。1928年，赴法國留學，同年，他與留學法國的友人小磯良平同遊義大利、西班牙、英國倫敦、法國北部，前往諾曼地和布列塔尼、荷蘭和比利時，參觀大量美術館的畫作，特別的是在英國見證了所謂的「英國水彩畫」。1936年，中西利雄與東京美術學校的同學共同成立「新制作派協會」。

日本畫壇受到赴日英國人所影響，畫家們逐漸產生對水彩的興趣。到了明治後半期，日本的水彩迎來它最受到世人所矚目的時代。

中西利雄自法國回到日本後對日本畫壇了無生氣的英國水彩畫風感到不滿，他以日本水彩的近代革新者之姿態指出，若是日本的水彩畫壇持續不改革，那麼遲早會被油畫取代。而改進的方法則是看向大正時期（1912-1926）的油畫，將表現「個性」、「自我」作為目標，擺脫水彩純粹描繪自然的目標。

1930年初夏，日本的「德拉克洛瓦展」及「傑利柯（Théodore Géricault）的法國水彩畫展」驚艷日本畫壇；除此之外，日本藝術家也傾心於夏卡爾、盧奧、杜菲、郁特里羅、高更和德拉克洛瓦的自由奔放的畫法，畫家不再滿足於水彩表象的研究，而是致力於對繪畫本質的研究。首先，畫家培養自身的素描基本功和色彩的研究。色彩的明暗變化和濃淡的處理，原本熟練的透明水彩技法再加上不透明技法的鑽研，在協調兩者之下，新興的水彩畫法成為中西利雄水彩畫的一大特色。在主題的選擇上，中西利雄做了用水彩畫人物畫的挑戰，在這之前日本的水彩畫以風景畫和靜物畫為主。1932年至1938年間，除了旅行留下的風景畫，中西利雄其餘的作品大多是人物畫。面對士氣低迷的水彩畫壇，中西利雄和同輩們籌備水彩畫會「蒼原會」，將日本水彩畫的改革作為畫會的目標。

留學法國對中西利雄最大的意義，在於使中西利雄重新意識到素描的重要性。他認為，唯有水彩的人物畫或肖像畫，才能突破水彩畫在日本的窘境，而肖像畫尤需要素描的基礎。將不透明水彩和透明水彩結合使用，開創了水彩畫在日本畫壇的新局面，水彩不再限縮於小尺幅，或是僅是用來寫生或便於攜帶的媒材。透過水彩技法的變革和材料的轉換，日本水彩畫壇的主流畫風，自原本清新的英國風轉變成充滿厚實重量感的法國風格。

進入大正時期後，日本畫家著重在「人格」和「性格」的表現，開始展現對不透明水彩的興趣。自關東大地震發生的1923年至昭和初年經濟恐慌的1930年代為止，日本水彩畫家著重在描繪自然風景的變化，但中西利雄在日本水彩專門雜誌《みづゑ》發表文章〈若人の意〉表示：「水彩畫是畫面的一部門」，這意味著，中西利雄主張，日本畫壇水彩此時已經有足夠的能力與油畫部門抗衡，水彩畫並非僅僅作為油畫的草圖所使用。

舊水彩畫大多是透明水彩技法，也以小型製作為大宗；新水彩則以大型畫作為主，尺幅從30-50號不等，新水彩畫的筆法粗獷。中西利雄透過作品〈巴黎後街〉，為日本畫壇展示了混合不透明水彩和透明水彩的技法。中西利雄初期嘗試不透明水彩和透明水彩調和

【左圖】
中西利雄，〈巴黎後街〉，
1930，不透明水彩，紙，
47×60cm。

【右圖】
中西利雄，
〈森林中的咖啡店〉，1931，
水彩，紙，55.5×75.5cm。



畫法的〈森林中的咖啡店〉，以及在第8屆帝展獲選特選的大尺幅作品〈優駿出場〉，是作為革新水彩的第一步。在〈優駿出場〉，他利用透明水彩暈染出大面積的底色，再搭配上不透明水彩簡潔俐落的線條，描繪馬匹和馬術騎士的動態形體。中西利雄的新興水彩為日本畫壇帶來新的風貌，他運用省略和單純化的畫面構成，為了對色彩做出明暗和濃淡的處理，開始使用透明和不透明水彩交錯併用的畫法。

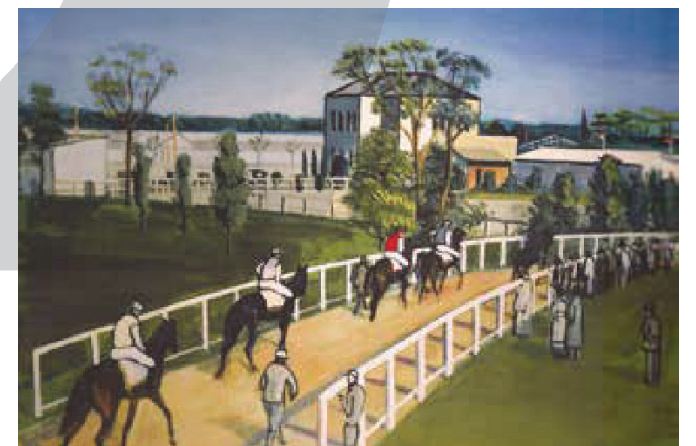
綜合上述中西利雄對於水彩畫改革的主張和後來產生的大畫面人物畫和透明及不透明水彩畫技法的交互使用，在簡嘉助的創作中也可見中西利雄的影響。

簡嘉助的人物畫給人強而有力且富有重量的感覺，在人物表情的處理上，模特兒通常維持一貫輕鬆自在的神情。簡嘉助的人物畫和肖像畫，不安排人物的個性有太多的特色，整體的重點反而是在人物的衣著或是背景的小道具上。在簡嘉助的安排下，人物畫多是女性模特兒，且通常身著長裙或連身洋裝，在他所描繪

【右上圖】
中西利雄，〈優駿出場〉，
1934，油彩、畫布，
91×117cm。

【左下圖】
中西利雄，〈婦人帽子店〉，
1935，水彩、畫布，
105×125cm，
東京都美術館典藏。

【右下圖】
中西利雄，〈春〉，1937，
49.5×63cm。





簡嘉助·〈女人與花〉·1988·
水彩·45.5×61cm。

〔右頁圖〕
簡嘉助·〈紅衣〉·1984·
水彩·紙·105.5×87cm·
國立臺灣美術館典藏。

的肖像畫，衣著的紋理才是整幅畫的焦點，整個畫面的細節都在人物衣物上。

1970年代後期開始，簡嘉助創作了許多全開畫幅的人物畫，包括〈張小姐〉(P.79)、〈期盼〉(P.80)、〈白衣〉(P.107)、〈紅衣〉，可視為是對中西利雄藝術理念的回應。具體的說，簡嘉助的人物畫開創了一種水彩畫的氣魄，他有明確的風格，反應他從日常人物再現美的精神指標，尤其〈白衣〉的永恆性美感。



不破章

除了前述安井曾太郎、小磯良平、中西利雄之外，簡嘉助於受訪中也指出日本畫家不破章的臺灣寫生也影響了他的創作。

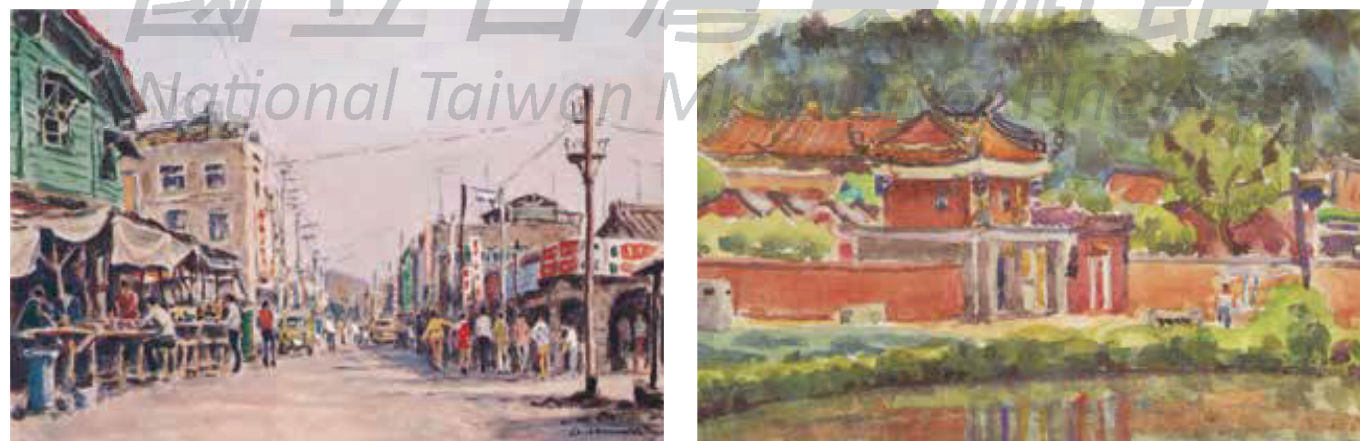
不破章出生於1901年。師承擅長透明水彩的畫家石井柏亭（1882-1958）。不破章畢業於商大倉業專科學校，一生未曾進入美術學院就讀。不破章對於水彩的學習，是來自於美國水彩畫家馬克士·歐格（Max Ogo）的教學。不破章進入職場後，一面工作一面作畫，至1924年，正式成為「日本水彩畫會」會員。

為了一覽南島風情而來臺寫生的日本畫家眾多，在距離石川欽一郎抵臺（1907）的六十年後，不破章首次來臺寫生。石川欽一郎和不破章同屬「日本水彩畫會」的成員，但兩人之間是否在日本曾有過交流不得而知。不破章於1969年至1978年，將近十年間每次來臺大約停留一個月，留下數十幅水彩寫生畫。

在1960年代，不破章在日本畫會熟識造訪日本的臺灣水彩畫家，讓他興起來臺寫生的念頭。1969年，六十八歲的不破章隨日本的藝術家友人訪臺，在臺灣畫家沈國仁、施南生的協助和陪伴下，足跡遍及全臺，包含臺南、彰化、臺北各地。不破章尤其熱愛臺灣獨有的島國色彩，寫生描繪的多是田園風景，水彩以重疊法為主，在前一次筆觸和色塊乾了之後再施上一層顏料的作法，不同於其餘兩個水彩畫法「渲染法」和「縫合法」。他所描繪臺灣風景的水彩畫經常使用高亮度顏色，但是在彩度方面，不破章不過分強調熱帶

【左圖】
不破章，〈高雄旗山鎮〉，
年代未詳，水彩，
38×57cm。

【右圖】
簡嘉助，〈霧峰林家〉，
1960，水彩，
38×45.5cm。



植被鮮亮的色彩，反而是運用中度的彩度，表現出臺灣田園風景恬靜安逸沉穩的一面。

不破章的水彩畫主題則圍繞在鄉村風景，稻田、廟宇、紅磚房、市集、溪谷。不破章在臺的寫生作品偏好於表現臺灣熱帶島國的陽光明亮的風景，透過帶有濃厚英國水彩畫畫風，作品傾向呈現出高明度的輕快輕鬆的氛圍。

簡嘉助以戶外風景寫生和在工作室描繪的人物畫，作為記錄生活體驗的手段。他早期的作品多傾向對鄉村情景的描繪，水彩畫的畫法偏向外光派的風格，光影的描述是作品的重點，主題則著重在鄉村風景：稻田、廟宇、市集、溪谷。簡嘉助的水彩畫，比起筆法和水彩技法，在主題的選擇和構圖上，受到不破章的影響較大。

簡嘉助和不破章直接在他們描繪的臺灣風景上切磋，畫法和題材的層面，他們都看見了臺灣風景的光與熱。

簡嘉助，
〈臺中火車站〉，
1967，水彩，
39.5×54.8cm，
國立臺灣美術館典藏。

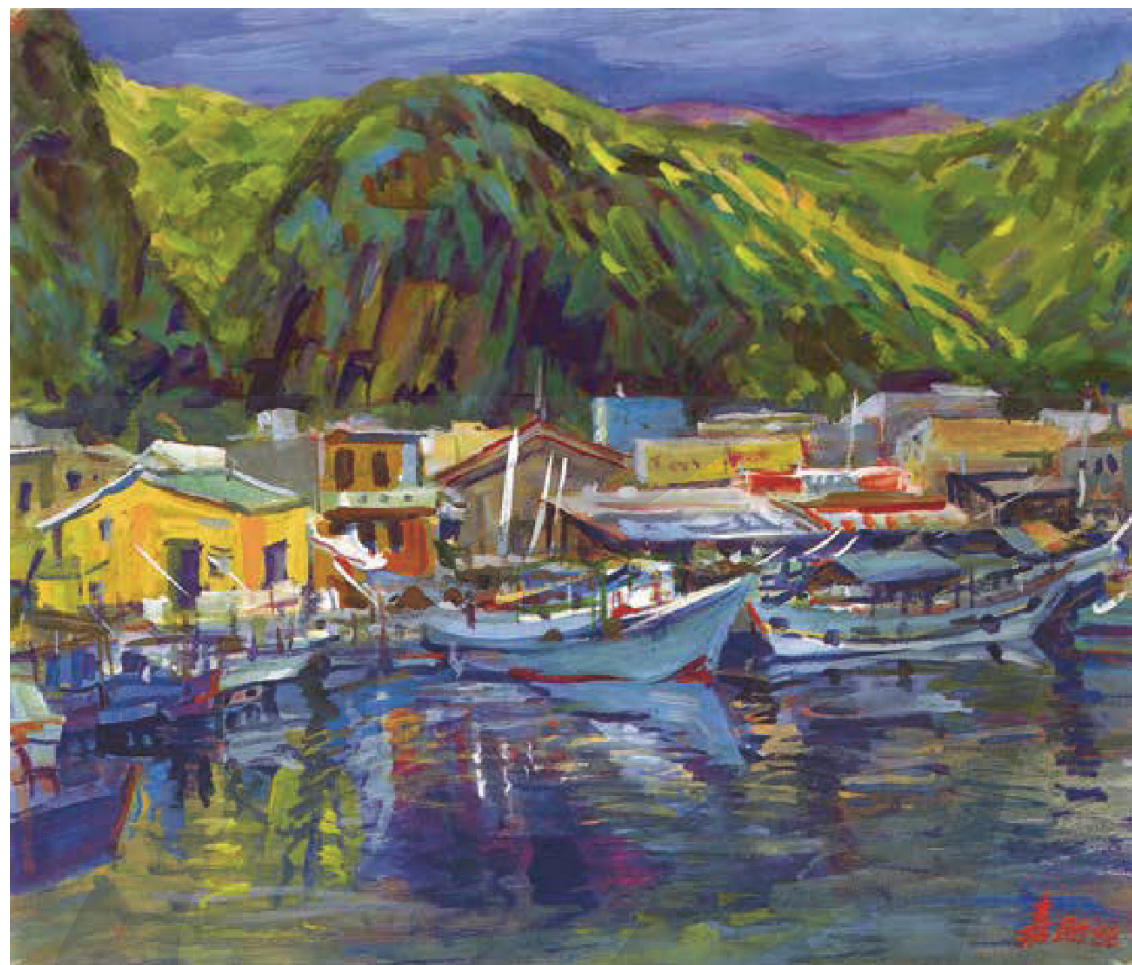




簡嘉助·〈養鴨人家〉(大湖), 1989, 水彩, 79.5×54.5cm。

[左頁上圖] 簡嘉助·〈我愛蘭嶼〉, 1999, 水彩, 76×104cm。

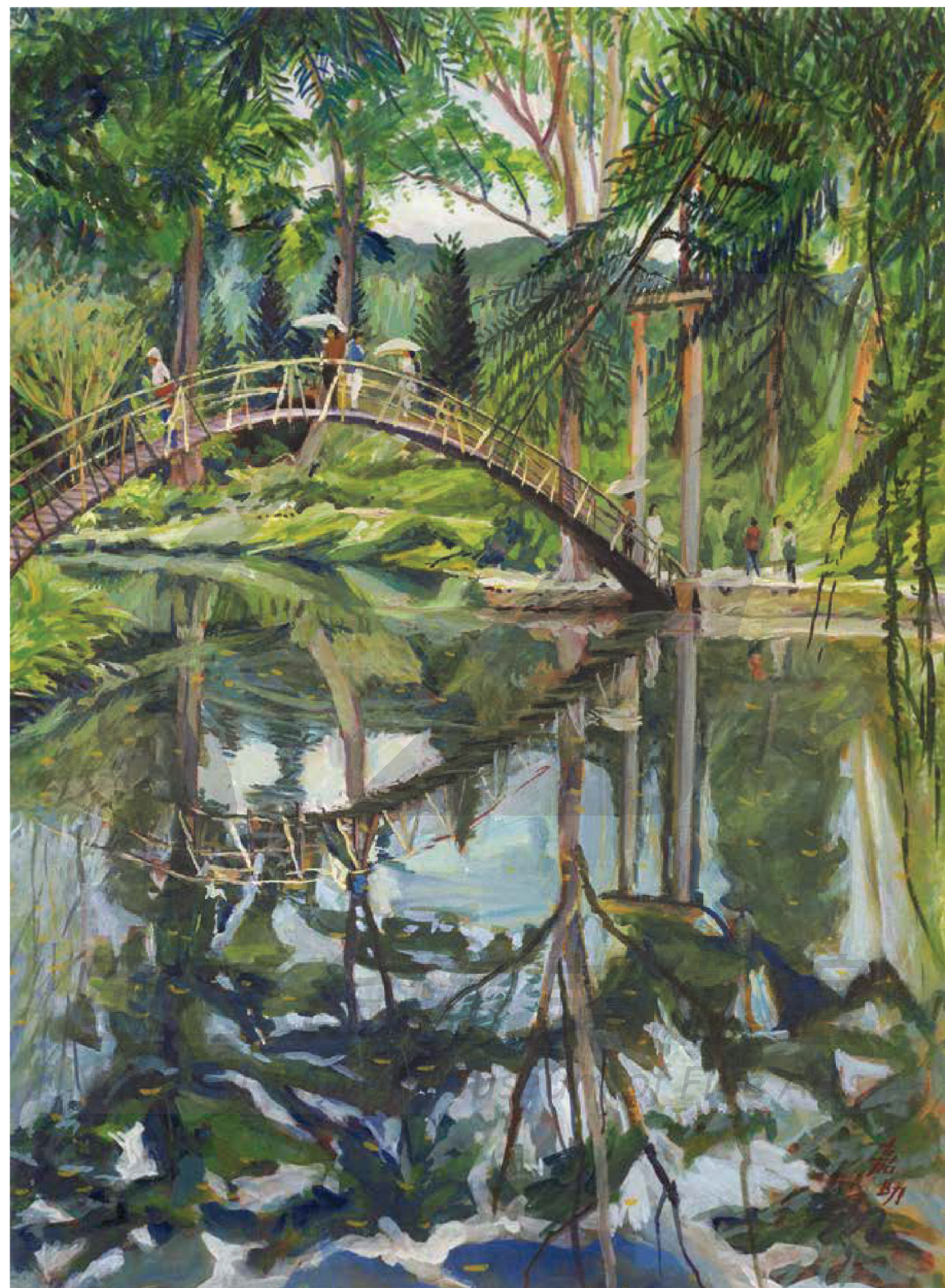
[左頁下圖] 簡嘉助·〈鼻頭角漁村〉, 1990, 水彩, 56×76cm。



簡嘉助·〈鼻頭角漁港〉，1988，水彩，31×41cm。



簡嘉助·〈白沙灘〉，1988，水彩，78×109cm。



簡嘉助·〈溪頭拱橋〉，1995，水彩，76×55cm。