

劉錦堂紀念專輯

王悅之與中國美術現代化運動 ——從「融合中西」角度所作的觀察

蕭瓊瑞

WANG Yuezhi & the Modernization Movement of Chinese Fine Arts -From the Perspective of Forging the East with the West / Hsiao, Chiong-ray

摘要

興起於清末民初的中國美術現代化運動，是中國文化在西力壓迫下，尋求自我蛻變、新生的一場美術變革運動，它標示著一個「傳統」與「現代」的巨大分野；中國美術在此努力下，進入全新的紀元。面對此一「五千年來未有的大變局」（梁啟超語），其思變的路徑頗為分歧，藝術創作者均企圖在困境中為自我、也為族群美術尋得一條寬廣的出路。

本文冀圖由此一宏觀視野，檢視王悅之這位由台灣前去的藝術家，是如何投入運動的浪潮中？並取得怎樣的成就？進而賦予一個適切的歷史定位。

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

1894 年出生的劉錦堂，作為台灣第一代西畫家，其作品中流露出來對故鄉台灣深切的懷念，是台灣美術研者頗為強調的一點¹；但本文所欲闡揚者，實是他以王悅之（號月芝）之名，在中國美術現代化運動中所扮演的重要角色，及其作品所成就的意義與貢獻。這樣的論題，或許不為當前台灣急欲擺脫中國制約的人士所樂見，但也正因如此，這一論題或可提供我們對那一個世代的台灣人士，如何面對文化中國與故鄉台灣，一個思考、回顧的案例。

1920 年，劉錦堂從日本東京奔赴中國大陸的一年，正是「五四運動」爆發的第二年。對古老的中國而言，這是一個充滿新思潮、也帶著強勁行動力的年代。²劉錦堂在學業未成之際，匆匆趕赴上海，固然是受到時代大氛圍的激勵與影響；但對中國大陸此前及當時的藝術改革思潮，能否有真正深入的觸及和掌握，則頗引人好奇。

五四前後，首先對藝術改革提出具體主張者，顯非藝術中人，而是思想界與教育界人士。1917 年，五四爆發前兩年，康有為、呂徵、陳獨秀等人，即曾就中國美術與現實生活的脫節，提出激烈的改革意見。³康有為首倡「寫實」之重要，認為唯有寫實存形的繪畫，才能產生勸善戒惡的功能，也才是世界美術之正軌。他說：

「今見善足以勸，見惡足以戒也，若夫傳神阿堵象形之迫肖云爾；非取神即可棄形，更非寫意即可忘形也。」⁴

又說：

「徧覽百國作畫皆同，故今歐美之畫與六朝唐宋之法同。」⁵

因此，他強烈批評宋代蘇（東坡）、米（芾）以來「以禪入畫」、「不求形似」的作風，而盛讚郎士寧之將寫實畫法帶入中國，並期待能有「英絕之士應運而興」，合中西畫法，開闢中國繪畫之新紀元，否則「如仍守舊不變，則中國畫學應遂滅

¹ 周亞麗〈祖國認同與台灣關懷——劉錦堂的「台灣遺民圖」〉，《何謂台灣？——近代台灣美術與文化認同論文集》，台北，行政院文化建設委員會，1997 年 2 月，頁 290-306。

² 王晉夫、章恆忠主編《中國學術界大事記（1919-1985）》，1919-1927 部分，上海，上海社會科學院，1988 年 9 月，頁 1-54。

³ 邵大箴〈「五四」運動和中國美術〉，《藝術家》168 期，台北，藝術家出版社，1989 年 5 月，頁 94-105。

⁴ 康有為《萬木草堂藏中國畫目》，台北，文史哲重印，1977 年，頁 91。

⁵ 同註 4。

絕。」⁶

當康有為在其《萬木草堂藏中國書目》書中大聲疾呼上述思想的同時，思想學者呂徵與陳獨秀，也在同年（1919）的《新青年》雜誌上，激論美術革命的思考。

呂、陳二世的論點，亦均有著強烈的革命色彩。呂氏左批傳統中國：「自昔習畫者非文士即畫工，雅俗過當。」右批西畫風潮：「俗士驚利，無微不至，徒裝西畫之皮毛，一變而為艷俗，以迎合庸眾好色之心。」他認為要救當前中國美術之頹弊，唯有「以美術真諦之學說，印證東西新舊各種美術，得其真正之是非，而使有志美術者，各能求其歸宿而發明光大之。」⁷呂氏之說法，雖不免偏於原則性的學理分析，但仍可窺見其間「融合中西」的明顯思想傾向。

相較之下，陳獨秀以雜誌主編身分，回應呂氏之文，則顯得更為具體，也更為激烈。他同樣批評文人寫意畫的「不尚尚物」，輾轉傳抄，並提出：

「若想把中國畫改良，首先要革王畫的命。因為改革中國畫，斷不能不採用洋畫寫實的精神。」⁸

此一說法，正與康氏見解不謀而合。他進一步說：

「畫家必須用寫實主義，才能發揮自己的天才，畫自己的畫，不落古人的窠臼。」⁹

陳氏的思想，主要是基於「寫實主義合乎科學精神」的基本認知，他曾說：

「要擁護德先生（民主），便不得不反對孔教、禮法、貞節、舊倫理、舊政治；要擁護賽先生（科學），更不得不反對舊藝術、舊宗教。」¹⁰

康、呂、陳三氏的說法，明顯反映出五四前後中國思想界對傳統美術與西方美術的看法及限制，儘管他們都有融合中西美術、創造中國繪畫新紀元的期待，但在中西美術的比較上，他們也都只能片面地指出西方「寫實主義」的「優點」，卻始終提不出中國繪畫的長處。因此康有為才會以西方文藝復興時期的拉斐爾為美術最高的典範¹¹，又極力推崇將寫實手法帶進中國的郎世寧。¹²

⁶ 同註 4，頁 105。

⁷ 邵大箴〈「五四」運動和中國美術〉，《藝術家》168 期，台北，藝術家出版社，1989 年 5 月，頁 96。

⁸ 同註 7。

⁹ 邵大箴〈「五四」運動和中國美術〉，《藝術家》168 期，台北，藝術家出版社，1989 年 5 月，頁 96。

¹⁰ 同註 9。

¹¹ 康氏於 1921 年贈詩劉海粟，謂：「畫師吾愛拉斐爾，創寫陰陽妙逼真；色外生香饒隱秀，意中飛動更如神。」轉見前揭邵大箴文；另參卓聖格，《徐悲鴻研究》，論康有為一節，台北，台北市立美術館，1989 年，頁 44。

知識份子對作為文明精華的「美術」提出看法，固然是一件值得肯定之事；但囿於當時有限的西洋美術知識及對中國繪畫發展歷史理解的不足，康氏等人的說法，顯然「糾舉時弊」有餘，「指引未來方向」時，則不免趨於狹隘甚至誤導。與康氏情誼匪淺的徐悲鴻¹³，正是帶著這樣的理解與堅持，在 1919 年五四爆發前夕的 3 月間赴法留學，並在 1920 年發表〈中國畫改良論〉¹⁴，其基本觀點正是建立在前述的架構之上。劉錦堂奔赴中國大陸的 1920 年，是否閱讀了徐氏發表在北大《繪畫雜誌》上的這篇文章，又是否對康、呂、陳等思想家的論述有所觸及，我們似可採取較為保留的態度，但大時代思變革新的氣息，絕不可能對這樣一位學業未成便急急奔赴祖國、冀圖參與革命事業的熱血青年沒有一些影響。

而在此一發展中，一個值得留意的現象是：日後同樣在作品中表現出中西融合思考的重要藝術家，徐悲鴻如前所述，在五四爆發的前兩個月，便離開中國前往法國，1925 年雖曾回國小住，並為康有為畫像，但要直到 1927 年，始正式返國定居¹⁵；而林風眠亦在五四爆發的當年年底，以勤工儉學身分赴法，也要等到 1925 年，才應蔡元培之邀返國。¹⁶相較之下，王悅之儘管聽從其義父王法勤之勸，在初到中國之同年，重返日本完成東京美術學校的學業，但在隔年（1921），即重新前往大陸，進入北京大學中文系進修，並展開其美術志業。換言之，在五四運動爆發後如火如荼展開的文化風潮中，王悅之較之徐、林等人，是更真切地處在風潮的核心之中，對當時的文化思考與論辯，也有著更為直接而深入的觸及和參與；然而更重要的，還不是他在這樣的風潮中，如何以其熱忱投入西洋美術的教學，而是他較之徐、林等氏，實更先期且更突出地在作品中展現了中西融合的思考與實踐成就。

1922 至 1923 年間，王悅之已在作品中呈顯出對中西融合的思考與成績。「搖椅」（圖 1）一作；巧妙地運用搖椅椅背的斜線，和屋外陽台圍欄上緣的斜線，形成一個約十五度角傾斜的十字構成；相對於畫面左方木門的垂直線條，以及畫幅左下方斜斜突出的小貓身體與椅腳圓弧形成的九十度對角，帶給全圖一種既富動感又不失穩重、舒緩的視覺作用，似乎搖椅正輕緩的前後擺動。陽光和緩的從

¹² 康有為《萬木草堂藏中國畫目》，台北，文史哲重印，1977 年，頁 105。

¹³ 徐氏乃康有為之及門弟子，參見前揭卓聖格書；及〈悲鴻自述〉，《徐悲鴻藝術文集》（上），台北，藝術家出版社，1987 年 12 月，頁 9。

¹⁴ 見前揭《徐悲鴻藝術文集》（上），原載 1918 年 5 月 23 日~25 日，《北京大學月刊》，頁 39-45。

¹⁵ 李松編著《徐悲鴻年譜》，北京，人民美術出版社，1985 年 3 月。

¹⁶ 〈林風眠年表〉，《林風眠畫集》，高雄，山藝術文教基金會，1995 年；及《中國近現代名家畫集》，錦繡文化、天津人民美術出版社，1993 年。

屋外照射進來，光線落在人物的肩膀、手背，以及搖椅的扶手。臀部後方的椅面，和一部分的椅腳橫木上。人物背光而坐，不眺望屋外的風景，似乎是午後的小憩或沈思。木質的門扇、木質的搖椅，和帶著暖色的地面，提供畫面一種平易、安和且溫暖的動人氣息。女主人翁穿著立領、寬袖、大襟的改良式傳統上衣，色調也是接近溫暖的淺淡橘紅，配合黑色的過膝長裙、長襪、高跟洋鞋，以及後梳包頭的燙髮和濃密的流海，既形成左上右下的對角線構圖，又顯示出出身小康家庭、受過高等教育的現代知識女性的形象。後方遠處層巒起伏的山崗、樹木和房舍，以及椅子後方陽台掠晒的床單（此床單消除了陽台水泥圍欄的冰冷和生硬，又增加了陽光和柔軟的聯想），均有塞尚後期印象派手法的紮實特色。

「搖椅」一作的女主人翁，應即新婚的夫人郭淑敏女士。郭氏係河北深州人士，1900年生，小王氏六歲，保定女師畢業，1923年6月在北京與王悅之成婚。

17

如果用「類印象派」的說法來形容這幅傑作¹⁸，顯然容易輕忽了上文所述作者在畫面中隱含的種種巧妙思考與匠心，尤其更將忽略了他在「融合中西」工作上所進行的努力與成績。畫面以一個現實生活中的場景，採用相當準確且空間層次分明的透視概念，捕捉理性、紮實中屬於細膩、感性的一面；黑色的使用，從高跟鞋、長裙，以迄頭髮，各有不同；對這個中國傳統水墨繪畫中最重要的色彩，他以現代的油畫媒材加以重新發揚，並說：「光的混合是白色（陽光），顏料的混合達到飽和則是黑色。黑色是最豐富的色彩。」¹⁹這種說法完全鄙棄、甚至推翻了印象派所謂「世間沒有黑色」的「白人美學」偏見。因此，在上述的建構中，畫面那份「中國風」的型塑與呈現，其實並不完全來自人物衣著、神情等符碼式的暗示，而是在紅（主體）、綠（背景）的中國傳統對比色彩基調中，運用了黑（人物頭髮、長裙、鞋子）、白（代表光線照射所在的圍欄上緣、床單、手背、椅腳等）相參對照的律動手法。

「搖椅」在劉氏融合中西的創作探索中，顯非孤例。同時期創作的「鏡台」（圖2）一作，也可以在題材的選擇與色彩的運用上，清楚窺見他在相同目標上的努力。這幅幾乎以大量藍、黑色調及少數黃色構成的作品，描寫一位坐於鏡台前編織毛線的女人，和前提畫作中的女人顯然是同為一位，也就是畫家的新婚夫

¹⁷ 劉藝，〈王悅之作品考〉，《書苑徘徊——劉藝書法圖文選集》，青島，青島出版社，1997年1月，頁136。

¹⁸ 見《劉錦堂百年紀念展》，台北市，台北市立美術館，1994年8月，頁21。

¹⁹ 謝里法〈妾悔作君婦，好為名利牽——三〇年代成名於北平的台灣畫家王悅之〉，《台灣文藝》89期，王氏學生北京師範教授邊炳麟之回憶，台北，台灣文藝社，1984年7月，頁26。

人。穿著一樣是傳統寬袖立領的上衣，只是深藍的服色上，緝著黃色的寬邊，增加了一絲貴氣的感覺。鏡台的形式，顯然也是相當講究，黃色而明亮的台面上，擺著瓶花和裝物的瓶、罐、盒子等，又有一些反映的光澤，襯出鏡台立面上鑲嵌的瓷板。瓷板上溫潤的紅色花紋，成為畫面吸引目光的焦點，同時也利用這一橫排的瓷板，烘托出上方鏡中反射的人影，成為一個明亮三角形的構圖。鏡中同時反射了幾幅掛在牆上的繪畫或相片，鏡台邊也掛著身著禮服一站一坐的二人，應即畫家新婚的合照，在在增加了畫面文靜、高雅、諧和、幸福的氣氛。主要人物仍穿著黑色長裙、黑色長襪、黑色鞋子，坐在一個可能是三叉腳的椅子上，幾乎暗沈的畫幅下半部，鏡台邊緣的抽屜把手顯得格外顯眼，和人物手部織物的動作形成呼應。作品透過色彩的運用，以及幾乎橫向平行的構圖，形成一種深沈的靜謐，而人物凝神工作的情態，更加強了這種閨秀深室的氣氛；筆觸細膩，色調沈穩而層次豐富。作者雖然仍是取材生活景象，但著意刻劃描繪的鏡台形式與人物衣著，配合上述的形、色特質與構圖形式，賦予畫面一層情深意遠的抽象質素，表達了中國傳統女性內斂、豐饒而專注的心理特質。如此深刻的描繪手法，以及對於油畫媒材掌握運用的嫺熟與轉化，在民初畫壇，絕對是傑出而成功的案例。相對於徐悲鴻晚至 1921 年，始正式試作油畫²⁰，以及林風眠正於歐陸描繪「柏林咖啡館」、「漁村暴風雨之後」等異鄉題材²¹，王悅之將油畫中國化、民族化的先期性努力與成就，顯然應該獲得更多的注目與肯定。

至於王氏是如何形成及確立此一「融合中西」的創作思維，如前所述，固有當時中國畫壇的思維影響，但也和他留日時的某些師承和畫壇論述有關，凡此，有待另一專文的探討。

1924 至 1927 年間，王悅之為美術教育的推廣，也為自己在中國美術界的立足，周旋於學校、政府的權力角逐與人事紛擾之間²²，深刻地影響了他的創作，留下的作品數量不豐。1928 年，對中國美術界，或對王氏個人而言，則又是一個新階段的開始。五四當年留法的林風眠、徐悲鴻，已於 1925、1927 年分別回國，並擔任重要的美術行政工作。但更重要的，是 1927 年國民政府的北伐成功，中國暫時進入一個安定、統一的局面，展開史家所謂「黃金十年」的建設工程。

²⁰ 李松編著《徐悲鴻年譜》，1921 年條，北京，人民美術出版社，1985 年 3 月。

²¹ 見前揭〈林風眠年表〉；及席德進編《改革中國畫的先驅者》，台北，雄獅美術社，1979 年 10 月。

²² 謝里法〈妾悔作君婦，好為名利牽——三〇年代成名於北平的台灣畫家王悅之〉，《台灣文藝》89 期，王氏學生北京師範教授邊炳麟之回憶，台北，台灣文藝社，1984 年 7 月，頁 9-17。

1928年，王悅之受林風眠之邀，南下西湖，擔任當年甫剛設立的「西湖藝術院」²⁴西畫系主任，同時也擔任西湖博覽會籌備委員，及全國美展籌備委員暨審查委員等重要職務。

環境的改變與工作的順遂，使王悅之有了一批較為輕鬆、浪漫的作品出現；然而不論如何輕鬆、浪漫，這些作品均仍呈露出融合中西的強烈意圖與特色。

目前留存下來的一批水彩畫作，是王氏抵達西湖之後的作品，其中大部分為描寫當地風光的風景畫，少部分為靜物和人物。這些作品，不論題材，均維持著統一的風格；也就是以一種簡筆的畫法，先用黑色勾畫輪廓，趁其未乾之際，再施以薄薄的淡彩，如此一來，造成黑色輪廓線與淡彩之間相互混融的效果。尤可注意的是，這些淡彩的施作，顯然是運用一種類似國畫沒骨花鳥的畫法，先讓筆肚飽含水份，然後以筆尖露上色彩，採橫筆偏鋒的手法作畫，讓色彩造成自然的深淺濃淡變化，藉此達到物象立體的效果（圖3、4）。有些作品的筆觸極富流動性，讓人容易聯想到梵谷（Vincent Van Gogh, 1853-1890）的畫作（圖5）。有些作品，則讓我們聯想到立體派畫家塞尚（Paul Cezan, 1839-1906）的畫法，這種情形，尤其在「靜物」、「裸女」，及「西湖風景」等作特別明顯（圖6-10）；而一些有著較多黑色輪廓線的作品，如「錢塘江」（圖11）等，又讓人想到野獸派畫家如盧奧（Georges Rouault, 1871-1958）、德朗（Andre Derain, 1880-1954）等人之作，這些情況，至少證明劉氏在對西方近代各式流派或畫法之間，均有相當的接觸與包容。不過另一更值得留意的現象是：王氏在這批水彩作品中所流露出來的這種帶寫又畫的作風，事實上更容易讓我們想起另一位台籍畫家陳澄波的水彩人物。而陳氏恰好也在1929年3月，自東京美術學校畢業，受聘前往上海，擔任新華藝專西畫系主任等職。陳、王二人之間，是否曾經有過實際的碰面或交往，目前尚乏具體的資料，然而陳氏經常前往西湖寫生，曾經有過一些西湖風景之作，包括當年參展上海第一屆全國美展的油畫「清流」等，則是肯定之事。由於王悅之在1929年間亦已由杭返平，在北平青年會舉辦個展，因此，二人是否有機會見面，只好保留存疑的態度。不過陳澄波曾在自述中提及：自己嘗試以倪雲林等人的「擦筆」手法來進行水彩人物的創作。²⁵這些話讓我們對王悅之水彩畫

²³ 中國文化建設協會編《抗戰十年前之中國（1927-1936）》，收入沈雲龍主編《近代中國史料叢刊續編》第九輯，台北文海翻印。

²⁴ 劉藝〈劉錦堂的生平與藝術〉，前揭《劉錦堂百年紀念展》，台北市，台北市立美術館，1994年8月。

²⁵ 顏娟英《勇者的畫像——陳澄波》，附錄資料二，《台灣美術史全集 I》，台北，藝術家出版社，

法「融合中西」的意圖更為感到好奇，而事實也證明：王悅之就曾經以這樣的畫法，將一幅風景畫在一張中國扇面之上（圖 12），「融合中西」之意圖，表露無遺。此外，這種特殊的著色方式，似乎也 and 敦煌洞窟中的一些壁畫作品（圖 13）有些思維脈絡的隱隱相通；在當年敦煌藝術廣受注目、討論的過程中²⁶，王氏對此是否有所接觸，並進行有意識的學習，也是可以繼續探討的問題。

1928、1929 年，新生活的展開顯然帶給王悅之一個新的創作高峰，也使他得以在一年多的時間之後，便累積出足夠的作品，回到北平開個展。而他在重新展開創作之際，「融合中西」的意圖仍然如此明顯；其成就還不僅展現在上述那些輕鬆、浪漫、意境清遠的水彩作品之上，同時，還有數幅風格強烈、足以傳世的油畫創作，包括：「芭蕉圖」、「燕子雙飛圖」、「七夕圖」、「灌溉情苗圖」及「盪槳」等。以目前美術史的研究，或許我們還很難全面掌握當時中國畫壇在「中西融合」課題的所有成績而加以比較；但僅就日後在此課題上成就二大主流的徐悲鴻、林風眠二人現存作品加以考察，我們似可為王悅之的創作感到無比的欣奮與驕傲。因為王悅之在此時期的創作中，已完全逃脫狹隘的寫實主義和虛浮的形式主義（此二傾向，正是林、徐二派相互批評的用語）²⁷，而能在現實情境的取材中，將西來的油畫媒材，營造出如此一種浪漫、深情的民族風格。他不必借助歷史經典的題材，也不必借助傳統古裝的女性造型，這是徐、林二氏日後相繼採取的手法，王悅之只忠實地描畫自己、描畫自己的情感，就能清楚地創生出既現代又民族的強烈風格來。我們怎能不為這樣一位來自台灣，而在中國美術尋求現代化過程中提出如此不凡成就的畫家，感到無比的驕傲？

這一批油畫新作，王悅之明顯採用國畫長軸式的畫幅形式，此一作為，絕非偶然，而是持續延用到他生命的終了。「芭蕉圖」（圖 14）描寫一位蒲坐在芭蕉樹下的高士，此人身著黑袍，頸掛大串佛珠，光頭蓄鬚，背後的芭蕉高聳突出畫面，蕉葉一上一下分岔開來，正好襯出後方的遠景，遠景有拱橋、扁舟，顯然正是西湖景致，而其畫法，也正如前提水彩作品之風格，筆簡色淡而意遠。由於構圖的穩定，和色彩配置的上輕下重，配合人物的眼神，全幅畫面散發出一種天人合一、禪坐入定的氛圍。這樣的作品，已毫無西方油畫的制約，而幾乎是海上畫派，如任伯年等人水墨作品風格的延續（圖 15、16）。畫幅焦點禪坐的人物，不

1992 年 2 月，頁 44。

²⁶ 敦煌石窟藏經洞係 1900 年發現，遂成研究風潮。

²⁷ 田漢〈我們自己的批判——我們的藝術運動之理論與實際〉，李松編著《徐悲鴻年譜》，1921 年條，北京，人民美術出版社，1985 年 3 月，頁 43~46。

是別人，正是畫家自己。心境、意念、景致的合一，成就了這幅作品動人的氣質。

「中西融合」的課題，在他人是苦思經營往往不得而解，王悅之卻如此自然而貼切地就完成了。

「燕子雙飛圖」(圖 17) 是參展第一屆全國美展的作品。前幅的垂直水平構圖，在此轉化成傾斜的曲線。斜向下飛的雙燕，下垂的楊柳，波浪起伏的中國式庭園圍牆，蹣跚抱膝側身而坐的女子，舉目凝視南飛的燕子，象徵著對南方故鄉的遙念。畫家曾自填《點絳脣》一首，作：「燕子雙飛，歸巢猶自呢喃語。春情如許，獨自添愁緒。又近黃昏，新月窺朱戶。相思苦，年年如故，沒個安排處。」²⁸王悅之傳統文學的修為，就在這些作品中無形的呈露；強烈的文學性，塑造出濃郁的詩情意境。庭園外的湖面山巒，給予觀者一個更為寬廣的想像空間，而坐在庭園中的女子，不見得就能望見這些景致，更予人以抑鬱無聊的心情感受。王悅之在這些作品中，採用對比的手法，以情淡的筆觸描繪景物，有中國山水的意味；以濃重、詳細的方式刻畫人物，有西方傳統油畫的堅實厚重，雙飛圖中女子的衣裙，一如塞尚筆下的人物。

除了這些較為寫實而深蘊意境的作品之外，「七夕圖」(圖請參後文頁 28) 和「灌溉情苗圖」則具超現實主義和象徵主義的傾向，以近於概念化圖式的人物造型，塑造出一個詩意夢境般的理念世界。畫家此時，顯然正陷入一個情思深切的浪漫情懷之中，或許是異地的旅遊，或許是西湖的美景，觸發了他許多年少時光戀情的回憶。「七夕圖」原名「在天願作比翼鳥，在地願為連理枝」²⁹，畫中的男主角，仍如「芭蕉圖」中的畫家本人面貌。身著黑色西裝，左手捫胸，右手握著捲成筒形的文件，神情堅定而嚴肅，誓言對愛情的忠貞；女主角身著柔軟寬幅長裙，雙手交叉於胸前，屈身半跪，表達對託負終身的人一種完全的信賴和順從。遠方的星斗和比翼的雙燕為證。畫幅左下方還有一株開著雙花擬人化般相依偎的植物，即所謂的「連理枝」。植物的造型拙樸而富詩意，一如常玉的風格。唯有深情之人，才有如此細膩的心靈，也唯有如此細膩的心靈，才能有如此真切樸實的作品。畫家曾有長詩一首，回憶年少時光的經歷，當中有云：「修書與君約，立志堅如玉；一年一回來，七夕君莫錯。」³⁰似乎是對少年時期一段不為人

²⁸ 劉藝〈王悅之作品考〉，《書苑徘徊——劉藝書法圖文選集》，青島，青島出版社，1997年1月，頁136。

²⁹ 謝里法〈妾悔作君婦，好為名利牽——三〇年代成名於北平的台灣畫家王悅之〉，《台灣文藝》89期，王氏學生北京師範教授邊炳麟之回憶，台北，台灣文藝社，1984年7月，頁24。1934年王鈞初（胡蠻）著《中國美術的演變》書中，〈現代重要的畫家〉一節。

³⁰ 劉藝〈王悅之作品考〉，《書苑徘徊——劉藝書法圖文選集》，青島，青島出版社，1997年1月，

知的愛情之回憶。而「中西融合」的表現，就王悅之而言，也似乎只是一種真實情感的自然流露。

美好的感情，要用一生的力量去辛勤灌溉，「灌溉情苗圖」（圖 18），視點從搭成星橋的鵲鳥開始，沿著下滑的地平線，中經取水灌溉的女子，最後落在畫面下方女子腳邊的情苗。西方古典主義中以肩部扛著水罐的裸體女性圖像（圖 19），在此極其自然的轉化為一個謙卑辛勤的東方女子。百褶裙綿密線條的流動，豐富了這個可能流於單調的構圖；貧脊荒涼的大地，才尤其需要辛勤不懈的灌溉。據云：圖中取水灌溉的女孩，係仙界人物，她有感於塵世間癡男怨女的不幸，特培育了一種名為「情苗」的植物，此植物一株雙葉，即人間一對夫妻，免去戀愛擇偶之苦。畫面上方的鵲橋。背負著牛郎、織女星，也是以七夕象徵愛情之堅貞，全幅充滿著濃郁的神話意味。³¹

「盪槳」（圖 20）一作，則有比利時表現主義般的孤獨和力量（圖 22）。女子雙腿挺住踏板、雙手用力划槳的神態，一種沈默巨大的力量，讓我們足以想像坐於小船另一端可能的人物？是正在寫生的畫家本人？或是……？一個沈默划槳的女人，正是家庭中無言付出、永遠操勞的巨大支柱；也可能是一個曾經衷心支持過自己、二人划舟同遊的年少情侶。王悅之在這些作品中表達的，是他生活周遭的真實人物與情感，既不誇張，更無造作，是畫家個人真實的經驗，也是你我可以體會的經驗，不必尋求西方畫壇的認同，只求真切情深的表現；而其撼人心弦處，則是他採用了一種你我較為熟悉的語言與音調。

1930 年，王悅之重回北平後，擔任私立京華美專校長，另亦接續此前在北平的志業，經營私立北平美術學院，並任院長，同時。亦在北平大學藝術學院（後改國立北平藝專）³²擔任西畫教授。此時，徐悲鴻已完成他的經史畫作「田橫五百士」（圖 23）³³，而「溪我后」、「九方皋」亦開始著手。³⁴王悅之回到中國大陸已整整十年，他的創作、事業均已取得一定的成就，然而一些無可避免的苦難卻也正躲在暗處等待著他。不過正是這些苦難的考驗，促使他的創作在生命即將結束的最後七年趨於更加成熟的境地。

1930 年，國民黨召開「擴大會議」，原為中委的王法勤在黨中失勢，王悅之

頁 136。

³¹ 同註 30，頁 137。

³² 莊申〈對北京美術教育的考察與檢討（1900-1945）〉，《明報月刊》13 卷 5 期，香港，1978 年 5 月。

³³ 卓聖格，《徐悲鴻研究》，第五章〈經史題材繪畫〉，台北，台北市立美術館，1989 年。

³⁴ 同註 33，及李松編著《徐悲鴻年譜》，北京，人民美術出版社，1985 年 3 月。

也因此遭受牽連；隔年，「九一八事變」爆發，東北三省淪陷於日人之手，諸多流民紛紛湧入關內避難。關於這段時期王氏個人的生活細節及遭遇，我們還須進行更進一步的瞭解。³⁵不過生活上的挫折與目睹戰亂亡命逃難的人潮，凡此種種，顯然成為王悅之此時創作上重要的動力。原本在杭州時期的悠閒、浪漫，在此也轉為嚴肅、困頓。完成於 1930 至 1931 年間的「亡命日記圖」(圖請參前文頁 7)，維持王氏此前濃厚的自傳性色彩，描寫一對生活艱困的夫婦在狹窄的廚房中操勞家務的景象。兩幅並拼而成的作品，在此前的中國西畫界顯然是未曾出現過的作法。但這卻也正是中國條幅四季山水或花鳥系列創作傳統的延續。不同的是，王氏的雙拼，在構圖上是採取圖形延續、渾然一體的作法。這種獨創性的作法，一方面是出自作者個人的創意，二方面，則是來自材料本身的限制。因為此時的王悅之，首次嘗試採用中國的絹布以取代以往西式的麻布畫布。絹布本身寬度上的限制。被畫家以雙拼的方式，巧妙地解決了畫面容量的問題；而雙拼若即若離的效果，也更增加了畫作本身的趣味與特色。

蹲在地面洗滌食物的女主角，身著連身改良式旗袍，頭削掛耳短髮，腳著長筒襪、平底鞋，這是民國以來現代知識女性慣有的裝扮，然由於旗袍明亮的紅色及鞋子的粉潤紫紅，增加了女主角嫵媚與嬌艷的氣質；然而嬌媚並非驕氣，屈身蹲坐、操持家務的形象，和前述的嬌媚原本是相互衝突的，不過這份衝突，在畫家的巧心安排下，反而成為畫作的焦點，猶如一個落難的富家女子，委身下嫁貧賤的郎君，無怨無悔、默默付出，更是惹人愛憐。

而男主角寬鬆的褲子，和簡單的上衣，配合平頭的短髮，一幅勞動者的模樣，在一旁用心的處理爐火中的煤炭，顯示出夫婦間感情的深厚與同甘共苦的心情。由於構圖的安排，使得兩人的面容均被相當的遮掩，更增加了畫面含蓄的想像空間，而地面碎磚地的細膩描繪，和背景各式廚房用具，如：桌櫃、碗盤、懸掛的鍋子、玻璃瓶、寫著「中國大陸貿易公司出品，天津」(THE CHINA CONTINENTAL COMMERCE CO. LTD., TIENTSIN) 等英文字樣的麵粉袋，簡直有著現代超寫實主義的趣味和手段，這樣一幅手法極其西式的作品，就被長條雙拼的形式，給予巧妙而徹底地中國化了。

這個時期，王悅之也嘗試以油彩在絹布上進行中國山水式風景的描寫；也用水彩在絹布上描寫自己的半身像，堅毅、凝神，充滿個性，但筆法圓融細膩，一如古代的帝王工筆畫像。

³⁵ 前揭謝里法文稍有述及，但仍不完整。

1934年，已是王氏離世前的最後第四年。年底，他再度舉行個展，地點可能在廣州。³⁶展出作品中有兩幅可能是同年甫剛完成的人物畫，即後來頗為知名的「棄民圖」（圖 24）與「台灣遺民圖」。兩幅畫作均維持長軸形式，前者描寫一位衣衫襤褸的白鬚老人，頭戴包頭絨帽，身著棉襖長褲，腳蹬破洞布鞋，雙手撐著木棍為杖，置於胸前，兩腕又各挽著竹簍、籐籃，裡頭裝的碗碟，可能就是全部家當。畫家著意描繪細節：臉部的表情、肌肉、衣著布紋、籃簍編紋，不誇張、不煽情；但光是如此，便足以撼動人心。作者將作品以國畫方式裱貼，並在畫幅上方，書寫「棄民圖」三字，清楚顯示描繪對象，正是遭故鄉、遭政府、遭國人遺棄的子民，那關外淪入殖民政權之手的無數流民。

徐悲鴻對王悅之此作大為讚賞，在他為畫展所寫的介紹文中，對一般人之忽略王氏之作，表示「不禁深惜也。」並謂：「吾最愛『棄民圖』，圖寫一老丐，苟置於瑞士大畫家霍特萊（Ferdinand Hodler）作中，必不能辨。」³⁷

然而就王氏而言，「棄民」豈止只是一介平常街頭老丐？而淪入殖民政府之手的子民，又豈止關外老人？事實上還有他那日夜懸念的故鄉台灣的同胞與親人。因此，他又作有「台灣遺民圖」（圖 25）。關於這件作品，周亞麗小姐的傑出論文〈祖國認同與台灣關懷——劉錦堂的「台灣遺民圖」〉³⁸，已有極好的分析。本文所欲再指出者，即：在尋求「中西融合」的中國民初以來西畫畫壇中，王悅之以一次又一次不同的手法、形式，展現他洋溢的創作才情與真實情感；「台灣遺民圖」取材民間佛像西方三聖基本原模（圖 26），蘊含了一種自信、平和又永不絕望的深沈期待。此作最初發表於天津《商報畫刊》，編者即冠以「三大士像」的標題。³⁹畫在絹布上的這幅作品，沒有人會去爭執它是西畫或是國畫？是民間畫或是文人畫？而是被他那嚴謹如「沐手恭繪」的筆法、心情，和其間深刻、神秘的象徵意義所吸引。圖中人物手掌上的眼睛，畫家說：「那是望向故鄉的一隻眼睛！」⁴⁰畫家曾有送胞弟歸台詩二首，其中即有「台宛淪亡四十年，遺民不復有人憐；送君歸去好耕種，七十慈親依杖懸。」⁴¹之句。隨著詩意呈現，「棄民

³⁶ 參徐悲鴻〈王悅之畫展〉，前揭《徐悲鴻藝術文集》（上），頁 263-264，原刊 1934 年 12 月 23 日，上海《中央日報》。

³⁷ 同註 36。

³⁸ 周亞麗〈祖國認同與台灣關懷——劉錦堂的「台灣遺民圖」〉，《何謂台灣？——近代台灣美術與文化認同論文集》，台北，行政院文化建設委員會，1997 年 2 月，頁 290-306。

³⁹ 劉藝，〈王悅之作品考〉，《書苑徘徊——劉藝書法圖文選集》，青島，青島出版社，1997 年 1 月，頁 139。

⁴⁰ 謝里法〈妾悔作君婦，好為名利牽——三〇年代成名於北平的台灣畫家王悅之〉，《台灣文藝》89 期，王氏學生北京師範教授邊炳麟之回憶，台北，台灣文藝社，1984 年 7 月。

⁴¹ 劉藝，〈書法作品釋文〉 153 首，《書苑徘徊——劉藝書法圖文選集》，青島，青島出版社，1997

圖」依杖佇立的老人形象，「台灣遺民圖」深切期待的眼神，自然浮現並深刻印記在我們的腦海之中。就中國民初以來美術史而言，如此深刻而真實的情感流露能有幾人？又誰曾如此自然而獨創地將這些傳統的手法，運用到現代的創作表現之中？難怪評論家安敦禮，以徐悲鴻的學生身分，都不得不推崇王氏說：他是「中國西畫民族化的第一人」。⁴²

1937年3月15日，王悅之以四十三歲英年病逝北平。短短十六年的中國大陸經歷，王悅之躬逢五四運動之後的文化風潮、躬逢北伐完成至日本侵華之前中國最為蓬勃興盛的「黃金十年」建設歲月；他以不世出的才華，超越同時代的藝術家，為清末民初以來思變革新的「中國美術現代化運動」，提供了最為先期性、也最為突出的具體成就。一種現實主義的浪漫情懷，一種立基於真實情感、融合中西畫法於無形的風格，相較於林風眠日後的古裝美人畫以及徐氏的歷史經典畫，來自台灣的王悅之，其作品應在民初以來的中國美術史上留下更為重要而閃亮的一頁。

王悅之過世的同年稍後，另一位台籍畫家郭柏川（1901-1974），也經由日本前往北平，並以創作於宣紙上的油畫作品，接續王氏之後，展開另一段中西融合的探索之旅。

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

年1月，頁143。

⁴² 謝里法〈妾悔作君婦，好為名利牽——三〇年代成名於北平的台灣畫家王悅之〉，《台灣文藝》89期，王氏學生北京師範教授邊炳麟之回憶，台北，台灣文藝社，1984年7月，頁26。