

行歌昔遊成古今

——林玉山「憶舊」寫生中的生命意識問題論析

Everlasting Poems from Past Journeys: An Analysis
on the Life Consciousness in the "Nostalgic" Sketches of Lin, Yu-Shan

白適銘／台灣師範大學美術系所副教授

Pai, Shih-Ming / Associate Professor of the Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University

國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

摘要

隨著日本政府的殖民統治，西方現代藝術的觀念不斷傳入台灣，開啟了台灣近代美術「現代化」(Modernization)之契機，形塑了具有「現代性」(Modernity)意義的新美術(New Arts)。其中，「寫生」即可說是現代藝術最重要的實踐法則，而代表科學、進步的日本畫、洋畫及工藝美術更被視為現代「美術」(Fine Arts)之類型。自此以往，以「寫生」為基礎所體現的現代「美術」，即與重模仿、輕觀察、非科學的中國傳統書畫產生嚴重的抗衡與對壘。進入現代化之後的台灣，新舊文明間的衝突不斷擴大，而「台展三少年」的崛起莫不與此有關。

林玉山早自弱冠以前，即接受現代美術「寫生」觀念之洗禮，不論是創作實踐、教育推廣，甚或是戰後國畫改革論爭，「寫生」都可說是其終生守護、最為重要的創作信念。不過，有趣的是，在諸多作品題識中經常可以見到「憶寫」(憶舊寫生)等字眼。代表再現真實、反映現代的「寫生」，為何轉變為其回憶往事、記錄心境變化的媒介？從戰前到戰後，憶舊寫生探討形式、主題的變遷，與戰後政治社會環境的急遽改變有無因果關係？有何時代意義？這些問題，是吾人探討林玉山完整「寫生」觀念不可或缺之一環，同時，也是深入形式表象背後理解其生命意識的重要方法。

關鍵字：寫生、憶寫、即景、生命意識、集體記憶、文化認同、地方色彩

一、前言

進入到二十世紀，隨著日本殖民地政府推動近代教育之改革，圖畫教育成為基本師資養成之學科，現代西方美術概念隨之移植台灣之結果，不僅造成台灣近代美術體質的徹底轉變，從傳統文人書畫酬唱墨戲或民間匠師技藝師承導向，脫離陳陳相因的臨習思維；同時，並形塑了現代「美術」(Fine Arts)概念，逐漸步入世界美術體系之一環，提升了藝術家的自覺意識與現代文化認同，走入以自我與土地、社會、生活關係為探討主體的新時代。在此種巨大的時代變異中，「寫生」可以說是二十世紀台灣近代美術現代化發展中最重要的實踐法則，而代表科學、進步與文明象徵的日本畫、洋畫及工藝美術更被視為現代「美術」之類型。自此以往，以「寫生」為基礎所體現的現代「美術」，即與重模仿、輕觀察、非科學的傳統書

*本文曾於2012年5月26日於國立台灣美術館「典範轉移——林玉山繪畫藝術學術研討會」中發表，後增補修正完成。

畫、民間藝術體系產生嚴重的對峙與抗衡。¹進入現代化之後的台灣社會，隨著新、舊文明間衝突的不斷擴大，傳統藝術逐漸沒落，並淡出歷史舞台。「台展三少年」在台灣近代美術史上的崛起，即可以視為此種歷史消長關係之結果，其所代表的意義，莫不與其間所反映的現代美術概念息息相關。

林玉山先生，早年即以「台展三少年」之殊榮揚名於台、府展等官方展覽機制，「寫生」可以說是其一生創作實踐中最重要的信念，同時也是其建立個人現代美術思維最重要的思想基礎。²從目前被保留下來為數眾多的作品，特別如彩墨畫、水墨畫、速寫或草稿等，畫面款識上經常可見「寫生」、「即景」、「寫……所見」等字眼，記錄了在其一生中此種現代美術概念被貫徹、實踐的歷程，或者，反過來說，不論是戰前或戰後，「寫生」已然成為支持其一生創作現代化不可或缺的藝術媒介，同時，更可說是一種跨越時代、地區藩籬或國族意識形態最重要的思想理念。³

然而，特別值得注意的是，在「寫生」之外，其作品題識中亦多見「憶舊」、「今猶耿耿於懷……聊寫其意……」、「昔遊……追思……」、「追憶昔年」等類字眼，⁴（參見附表之款識題記部份）一方面反映了林玉山先生寫生創作理念的複雜性，另一方面，這些被清楚而刻意地書寫、標記的語彙辭令，反映其透過回憶再現往昔生活經驗、心情感受的特殊創作意圖。然而，此種現象，在其他日治時期同時代藝術家家中甚為少見，過去的研究未曾觸及，究竟應如何正確解讀？而代表反映現代藝術終極價值、科學求真精神及文明進步表徵的「寫生」觀念，為何得以成為其串聯往事、記錄心境轉變的形式媒介？憶舊寫生所代表的由外而內的思維變遷，與台灣近代社會時空環境的急遽變遷有無因果關係？其時代意義為何？這些問題之



圖1 林玉山 故園追憶 1935 171×157公分
國立台灣美術館藏（圖片來源：國立台灣美術館編，《典範轉移——林玉山繪畫藝術特展》，台中市，國立台灣美術館，2012年，頁157。）



圖2 林玉山 白雨迫（驟雨）1934 尺寸不詳 第8回台展入選（圖片來源：財團法人學租財團編，《第八回台灣美術展覽會圖錄》，台北市，財團法人學租財團，1935年，頁32。）

提問，是吾人探討林玉山完整「寫生」觀念不可或缺之一環，同時，更可說是跳脫既有陳說、深入形式表象背後以理解其生命意識的重要方法。

二、異鄉人與家園風景圖像——故園追憶中的台灣生活回想

從現存作品所見，林玉山先生有關透過回憶進行寫生創作最早的例子，為成於昭和十年（1935）的《故園追憶》（圖1），該作入選第9回台展。在當時由立石鐵臣所撰寫的畫展評論中，此件作品被評為：

素直な自然鑑賞に優しい情趣を見出してゐる。（在純樸的自然鑑賞中，表現出典雅安詳的情趣。）⁵

不難想見，立石評論中所關注的，在於對自然的觀察與整體氣氛營造的成功與否，並非畫面主題的特殊性，尤其，對如何或為何以「追憶」作為畫題進行創作的問題，並未進行任何討論。有趣的是，這件作品的創作目的，根據林玉山後來的回憶，一如畫題所示，是藉以表達對故鄉的懷念而起：

此年余滯留京都，因回憶故鄉景物，有無限感慨，故用想像描出常遊的地方山仔頂的風景。⁶

此年（1935）5月，林玉山結束棧畫店工作，第二次赴日並前往京都進入堂本印象（1891-1975）畫塾深造。根據其文字記述，可知是因遠赴京都習藝卻因思鄉情切所繪之回憶之作。值得注意的是，雖然文字敘述說是「利用想像」以完成該作，但卻又說此畫為「風景畫」，並明確標示此地為常遊舊地山仔頂風景，可以知道，《故園追憶》並非如文字表面所見、憑空杜撰而成的「想像之作」，而是一幅根據回憶所完成的現代風景寫生作品。

從《故園追憶》的畫面內容來看，山仔頂風景中所呈現的，不論是殘破的鄉間老屋、水牛、豬隻、穀倉、勞動中的婦人或是在台灣山林平野常見的檳榔、芭蕉或木棉樹，一如立石鐵臣所言，是長存畫家內心最純樸、安適的原鄉風景。不過，林玉山此時回憶的，並非自己在嘉義市區的米街舊家、興中街寓所與妻兒，而是隨著現代化腳步不斷消失中的台灣地方風景。同時，其所謂「回憶故鄉景物，有無限感慨」中企圖寄託的感受，若非在指人倫親情，究竟又是什麼？事實上，不論從構圖或主題內容上來說，前一年完成的《白雨迫》（驟雨，圖2）可以說是相當類似的作品，對於我們理解《故園追憶》背後的情感或許有些幫助。

5. 立石鐵臣，〈第九回臺展相互評——西洋畫家の見た東洋畫の批判〉，原刊於《台灣日日新報》，1935年10月30日，第6版，後收於顏娟英譯著，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》（下），台北市，雄獅美術出版社，2001年，頁287。
6. 林玉山，〈藝道話滄桑〉，《台北文物》3卷4期，1955年3月，頁78。
7. 林柏亭，〈第五章 日據時期嘉義地區繪畫之特色〉，《嘉義地區繪畫之研究》，台北市，國立歷史博物館，1995年，頁173-174。

此作表現台灣中南部夏日經常出現的西北雨景象，正趕忙回家避雨的母子形象、隨風搖擺的路樹、庭中狀似不安的雞群、竹竿上尚未得及收回的衣物及遠處撐傘急行的田埂人物，展現出台灣農村日常生活最真實而趣味的一面。此二圖特別以近距離俯視加上遠望角度描寫嘉義鄉間景色的作法，與同樣描繪家鄉風景、早先入選第7回台展的《夕照》頗有異曲同工之妙，不過，此時林玉山所關注的，卻是鄉間林屋與農村生活細節的主題選擇。環顧台、府展，甚或是戰後初期的省展，此種以描繪鄉居生活場景情趣的作品並不多見，可以視為是台展初期受到其師伊坂旭江（圖3）或日本南畫家安田半圓（1889-1947）等的影響，⁸所進行的特殊嘗試。《故園追憶》雖說是林玉山因旅日期間回憶故鄉風景所成之作，不過，這段時期具有類似主題、構圖表現的，另有呂春成《桃園郊外》、郭雪湖《南國郵情》、朱芾亭《水鄉秋趣》、徐青蓮《曉》（以上皆第8回台展入選，1934）等作，可見其流行一時的情況。此外，根據郭雪湖《南國郵情》（圖4）的標題、畫面表現所示，此類以台灣鄉間風土、農村景物及生活情趣為主題的創作，可以視為是畫家藉以反映或強調台灣風景的「地方特色」與「炎方色彩」——亦即「灣製畫」最重要的視覺特徵所致。⁹

事實上，儘管如《故園追憶》一類以塑造台灣原鄉風景意象為目的而被形構的作品，具備了再現台灣地方色彩的論述意義，但是，對遠在京都的林玉山而言，同時也具有「無限感慨」語句中所蘊藏對故土家園無限的思念情緒，使得超越官展制式化目標、口號的機械操作，並藉以展現畫家的家園意識與土地認同因此成為可能。自台展開辦以來迄於日本戰敗撤離台灣，反映「地方色彩」（Local Color）已然成為台灣官方美展最重要的策略，使命與畫壇共識，描繪台灣特有的人物、風土、民情、天候、自然與動植的作品，即如雨後春筍般地出現。¹⁰林玉山也認為，隨著台展審查員對台展繪畫提出「不能以帝展的延長來表現」、「應該在台展中建



圖3 伊坂旭江 皇澤 1927 尺寸不詳 第1回台展入選（圖片來源：台灣日本畫協會編，《第一回台灣美術展覽會圖錄》，台北市，台灣日本畫協會，1928年，圖29。）



圖4 郭雪湖 南國郵情 1934 尺寸不詳 第8回台展入選（圖片來源：財團法人學租財團編，《第八回台灣美術展覽會圖錄》，台北市，財團法人學租財團，1935年，頁22。）



圖5 林玉山 夕照 1933 尺寸不詳 第7回台展特選、台展賞（圖片來源：台灣教育會編，《第七回台灣美術展覽會圖錄》，台北市，財團法人學租財團，1934年，頁46。）

立表現地方特色的繪畫風格」等忠告，「因而刺激著台灣本地畫家，各個都以台灣生活中的題材來表現」，¹¹自此加速了台、府展等官方展覽以「地方色彩」為發展目標的進程，林玉山自己也不能例外。

然而，林玉山上述獲得第7回台展特選、台展賞的《夕照》（圖5）一作，雖在描寫嘉義家鄉的地方風景（自蘭潭遠眺太原山），¹²卻因過度類似於西畫之故，受到當時最重要的評論家大澤貞吉批評為：

完成的作品，感覺像是以膠彩顏料畫成的西畫，令人懷疑這件作品有否東洋藝術的真正價值。但是為期將來能夠成大器，像他這樣努力地累積功力，寫生的階段也是必經的過程。就此而言，《夕照》仍不失為珍貴的作品。¹³

可以知道，《夕照》雖然以西畫「寫生」之手法正確而科學地表現了鳥瞰視點的透視原理，合乎現代繪畫的基本要求，然而，對大澤貞吉而言，卻非一幅理想的東洋繪畫。不過，其口中所謂具有「東洋藝術真正價值」的作品究竟如何，該文中並未有更進一步的闡述，只附帶對部份東洋畫家運用線條、轉向營造南畫氣氛的現象表示可喜。然而，比較三作來看，從《夕照》的純粹客觀式風景寫生到《白雨迫る》及《故園追憶》的轉變，或許說明了林玉山對大澤評論的虛心接納，後二者對真實鄉土生活情趣的觀照、擬寫，加上《故園追憶》中寄託對家園故土的懷念情感，是用來超越有如西畫機械式的操作演練，或者我們可以說，這種新的嘗試或許正是藉以傳遞所謂的「東洋藝術」的自身主體價值也說不定。

8. 林柏亭，〈第五章 日據時期嘉義地區繪畫之特色〉，《嘉義地區繪畫之研究》，台北市，國立歷史博物館，1995年，頁176。
9. 林玉山及當時台籍畫家對何謂「灣製畫」曾提出看法，主要是指根據寫生而來，並具有台灣地方色彩、鄉土趣味以及熱帶風土特徵之作品。林玉山曾指出：「日人早在台灣畫之中發見台灣的特色，熱帶的情調，當時日人謂台灣藝術畫為『灣製繪畫』」；盧雲生亦有類似的說法，認為「灣製畫」乃「取入熱帶光線和地方色彩合成的，別自形成了一種風格」。由此可知，「灣製畫」亦即由台灣特有的熱帶（「炎方」、「南國」）及鄉土（「地方」）等兩種色彩加以融合而成的。有關此部份的討論，參見台北市文獻委員會記錄，〈美術運動座談會〉，《台北文物》3卷4期，1955年3月，頁13-15。
10. 日治時期繪畫中「地方色彩」的相關討論，請參考顏明珠，〈日治時期地方色彩與台灣意識問題——林玉山從「水牛」到「家園」系列作品〉，《新史學》15卷2期，2004年，頁128-129；顏明珠，〈日治時期的「地方色彩」理念——以鹽月桃甫及石川欽一郎對「地方色彩」理念的詮釋與影響為例〉，《視覺藝術》第3期，2000年，頁44-52；廖瑾瑗，〈台展東洋畫部與「地方色彩」〉，收入蔡昭儀編，《台灣美術百年回顧學術研討會論文集》，台中市，國立台灣美術館，2001年，頁43-46。

11. 謝理法，〈林玉山的回憶〉，《雄獅美術》第100號，1979年6月，頁61。
12. 林玉山，〈藝道話滄桑〉，《台北文物》3卷4期，1955年3月，頁78。
13. 鴫汀生（大澤貞吉），〈今年的臺展〉，《台灣日日新報》，1933年10月30日，第2版。

雖然，《白雨迫る》與《故園追憶》同樣可以視為改善先前作品缺乏思想情感的試煉之作，然而，在此我們仍須對二作之間的差異進行分析，以理解《故園追憶》對林玉山日後在發展此種「追憶」主題時所產生的特殊意義。二作同為具有反映台灣「地方色彩」的作品，以及藉由台灣在地的生活體驗，加入藝術家個人的主觀感情等因素進而彌補了客觀寫生不足之處的特質，然而，就如林玉山自己的回憶所言：

（《白雨迫る》）此作亦是描寫農村的風物，表現驟雨欲來，風勢急烈的場面，是一幅動的作品。¹⁴

從字裏行間可知，該作純為對突如其來的風雨動態所進行的客觀描繪，在主題上雖具有獨特的創造性及個人趣味，整體而言仍未離寫生再現窠臼。

反過來說，《故園追憶》則非如此。作者在《故園追憶》的回憶文字中所欲凸顯的，自「常遊的地方山仔頂的風景」一語亦可容易得知，出國前與同儕好友經常造訪、共遊寫生、共渡青春時光的家鄉風景，作為一種記憶庫，已然成為異鄉遊子孤獨心靈的最佳慰藉；透過回憶的形式，保存其內心中最純真而自然的「原鄉」情感，並用來平息自己暫離故土的漂泊旅情。此外，只要稍將完成作品《故園追憶》與當時速寫草稿進行比較，即可知道林玉山為何說是「用想像」來「描出常遊的地方山仔頂的風景」的理由。《故園追憶》的草稿原題為《山村寫生》（圖6），草稿上並明記地點為「嘉義山仔頂」，記錄了此時創作觀察的客觀性。然自草稿的細部，特別如家屋景象的分析所見，《故園追憶》拉近並放大了屋舍群，並改變其屋宇組合關係；保留寫生草圖中的曬衣場景，加入了養豬婦人、水牛、白鴿、菜圃、芭蕉、木棉樹、穀倉與青天白雲等母題，豐富了原本寫生時的單調描寫；同時，並讓原本因草率速成、無法確認樹種的背景樹叢清楚地以檳榔樹、翠竹來加以呈現，強化了台灣南方風土、氣候、物種的地理性特徵。

不過，這些被刻意追加在《山村寫生》原稿之上的諸種母題元素，是否即如其所言，是來自於純粹的「想像」？事實上，並非如此。根據新公開作於此間的寫生稿可知，這些非原稿中的諸種母題元素都是來自其他的寫生稿。例如，畫面右半部，牆面殘破並在上部設有一小通氣窗的土角厝、樹木枝幹分岔狀之曬衣架以及穀倉來自於《鄉居一隅》（暫名）寫生稿（圖7）；與此相對地，左半部的房舍、條櫺狀窗牖、空門、豬圈、茅草棚架、婦人、椰子樹叢、紅土地面等，則來自於前一年（1934）4月5日《養豬人家》（暫名）寫生稿（圖8）；而畫面前景中的扇狀草叢、



圖6 林玉山 山村寫生 寫生稿 1935年以前 畫家家屬藏（圖片來源：國立故宮博物院前任副院長林柏亭先生提供）



圖7 林玉山 鄉居一隅 寫生稿 1935年以前 畫家家屬藏（圖片來源：國立故宮博物院前任副院長林柏亭先生提供）



圖8 林玉山 養豬人家 寫生稿 1934年4月5日 畫家家屬藏（圖片來源：國立故宮博物院前任副院長林柏亭先生提供）

14. 林玉山，〈藝道語滄桑〉，《台北文物》3卷4期，1955年3月，頁78。



圖9 林玉山 牧牛圖 寫生稿
畫家家屬藏（圖片來源：國立故宮博物院前任副院長林柏亭先生提供）



圖10 林玉山與友人張義雄（右）、蔡國憲（左）合影於京都清水寺 1935年6月30日
（圖片來源：王耀庭，《台灣美術全集3 林玉山》，台北市，藝術家出版社，1992年，頁219。）

水牛與中景的低矮芭蕉樹叢，則可能來自《牧牛圖（暫名）》一類的寫生稿。（圖9）換句話說，林玉山所謂「用想像」的說法，指的即是將不同寫生稿中適合的題材加以剪裁、拼合之意，藉以創造出最能代表嘉義故鄉舊有風景氣氛、風土情境及思鄉情懷的家園圖像。

此外，值得一提的是，目前仍有一幅該年舊友來訪的老照片被保留下來，可以作為解釋勾引起林玉山創作《故園追憶》意圖的註腳。根據款識所記，此幅照片攝於乙亥（1935）6月30日，為留日同鄉好友張義雄、蔡國憲連快來京探訪林玉山，三人同遊京都清水寺時所攝之紀念照。¹⁵（圖10）6月底的此次重逢，再次勾起其隻身在外的異鄉人孤獨感與友誼可貴之感，或許亦因此成為誘發其創作《故園追憶》以參加第9回台展的主要導因。而《故園追憶》一圖中描繪「常遊地方山仔頂」的說法，如果可以解釋為是用來反映在台寫生共遊時的快樂時光與彰顯彼此間奮發有為的同袍情誼的話，那麼，「回憶故鄉景物，有無限感慨」一語，則蘊含與故人久別重逢所引起的思歸離愁。然而，在肩負了鄉親、畫友與家人的多重期待，¹⁶以及為實現有為美術青年遠大人生志向而遠渡重洋的自我期許等因素的促使下，超越對妻兒的思念，終使其透過「友人—土地—家園」由近而遠、由小而大的自覺體認而完成此作。從另一方面來說，即便是回憶，《故園追憶》所象徵的意義，代表了林玉山早在此時即已自純粹的實景描寫，進入了具台灣主體思維意義建構的轉換階段。

事實上，作為其創作背景的佐證，此時旅居京都的林玉山曾因思鄉情切撰寫了



圖11 京都・鳥邊山 妙見大菩薩妙見堂（圖片來源：「まるも日記」2012年5月19日網路檢索 http://blog.goo.ne.jp/marumo_chan/e/659010cc394f72093e6db0e609f66d99）

閑詠詩三首，特別如〈宿鳥邊山妙見寺無聊口占〉及〈客舍聞蟲〉二首，是理解《故園追憶》創作動機至為重要的參考。前首詩文記為：

洛陽新綠雨霏霏，山寺莊嚴靜掩扉；

盡日禪房無個事，鄉心遙逐白雲歸。¹⁷

此時，林玉山正客居京都鳥邊山一帶山寺，鳥邊山指京都東山五条坂至阿弥陀ヶ峰南麓今熊野一帶之丘陵地，清水寺即位於此處。從「洛陽新綠雨霏霏」一句可知，此時可能正值春夏之交，因梅雨季節來臨盡日獨留禪房租舍中，在此百無聊賴之際，加深其自身的孤獨感與對故鄉、家人的懷念，因此而有「鄉心遙逐白雲歸」之返鄉之想。詩題中的妙見寺，指的應是清水寺山腳下的「妙見大菩薩妙見堂」（圖11），基於清水寺乃京都必遊景點，加上鄰近客宿租賃之處，為接待因甫進入暑休來京探訪的同鄉好友張義雄、蔡國憲二人，林玉山盡地主之誼而同遊了此地一帶。此段羈旅京都時對家鄉的懷念，另可見於第二首詩文之中：

秋燈影裡草蟲鳴，捲卷愁聞唧唧聲；

夜半莎草如雨急，撩人歸夢不成。¹⁸

隨著時間之飛逝，此時已屆秋涼時節，從其文字描述所見，入秋寒夜，林玉山仍在燈下展卷勤讀，然秋蟲淒淒啾啾擾人心胸，再次燃起其思鄉情愁。從「撩人歸夢不成」一語亦可知道，此時正值遠遊求學之際，心身雖遭受煎熬苦痛，仍不能輕言放棄，故而，為準備當年秋天的第9回台展，林玉山雖說是沿用了前一年《白雨迫》的表現手法，卻可以很清楚地感受到在《故園追憶》中寄託了揮之不去的濃烈鄉愁。

15. 相關說明，請參考陳瓊花，《自然·寫生·林玉山》，台北市，雄獅圖書股份有限公司，1994年，頁62-64。此幅黑白照片，張義雄先生處亦保留一幅，款識亦同。參考黃小燕，《浪人·秋歌·張義雄》，台北，雄獅圖書出版公司，2004年，頁23。

16. 林玉山的第二次赴日，事實上是在經濟條件至為艱困的情況下，由嘉義士紳協助及鄉親畫友組織後援會籌措旅費並安頓家用後，才得以實現的。參照高以璇2003年6月6日訪問稿，見高以璇，《林玉山：師法自然》，台北市，國立歷史博物館，2004年，頁62。

17. 詩文收入陳瓊花，《林玉山繪畫藝術之研究》，台北市，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，1985年，頁341。

18. 同上註。

19. 詩中所指的秋蟲莎草，即俗稱的紡織娘。

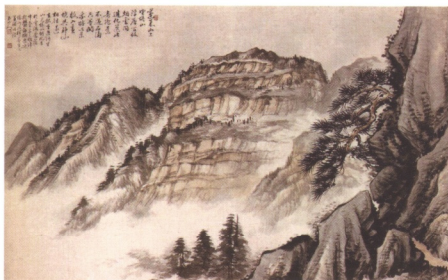


圖12 林玉山 塔山大觀
1950 147.2×90.8公分 國立台灣美術館藏（圖片來源：國立台灣美術館編，《典範轉移——林玉山繪畫藝術特展》，台中市，國立台灣美術館，2012年，頁159。）

不管如何，《故園追憶》構圖、母題元素上的刻意改動、添加與重新組合（即所謂的「想像」），反映了林玉山企圖藉由台灣鄉村意象的營造，表現其對所謂「地方色彩」的認同態度；同時，一方面透過平靜安適、樸實恬淡與有如桃花源般的自然榮景，再現其作為台灣人（嘉義人）的自負與身分，另一方面，透過斑剝殘破白牆來象徵逐漸頹圯、逝去已久的舊日時光，藉以寄託自己對家園土地的懷想與繫念。這種超越純粹寫生、融入畫家個人私密情感及生活記憶的風景探索，形塑了林玉山個人獨到的寫生模式，而在《故園追憶》中有關家園風景圖像的成立與建構，更可被視為具有藉以傳達「台灣意識」的思想意圖以及再現台灣人集體文化認同的結構性意義。²⁰

三、鄉土風景中的記憶延續——戰前到戰後的身分轉變與情境越界

諸如《故園追憶》一類戰前以家鄉景色、風土細節為主題的膠彩畫創作，事實上很快就劃上休止符，而廣被動植花鳥所取代。林玉山曾自言「惟畢生偏重花鳥一門」，花鳥畫成為終其一生最主要的藝術創作類型，創作數量亦多。雖是如此，然其畢生重觀察、寫生，因此舉凡風景、人物、畜獸、翎毛、魚介等無所不包，無所不能。²¹不過，到了戰後，林玉山寫生風景畫逐漸轉變為結合傳統皴法、構圖表現的水墨山水畫，強調詩畫合一、傳達詩意的文人畫理念，亦成為其中重要的一種轉變。完成於戰後初期的《塔山大觀》（圖12），可謂此種轉變中的最初嘗試。

比較《故園追憶》與《塔山大觀》二作可以很明顯地看出此種時代差異，雖然同樣都是表現故鄉嘉義的實地景觀，然而，前者俯瞰式的透視手法已被傳統中國畫常見的平視視點及邊角構圖所取代，後者更加上了畫譜中常見的皴法與苔點、敷色手法亦呈現元、明文人山水畫中慣用的淡設色傳統，並有長篇詩文題句款識。此圖

圖13 由阿里山之二萬平見塔山
日治時期（昭和時期，1926-1944）照片（圖片來源：曾惠香編撰，《玉山回首（1696-1985）：玉山國家公園歷史照片彙編》，南投縣，內政部營建署，1989年。）



七言詩後之題識記為：

去秋重遊阿里山，見塔山仍屹立於雲海，蒼茫中氣象之雄偉，猶鬱勃胸際，追憶所及，揮墨寫之，並補此詩。玉山人。

此圖原作於1950年，曾於第3屆省展中展出，從題識文字記述可見，在於追憶民國三十八年（1949）登臨阿里山時，途中望見矗立於雲海中雄偉塔山之感動（圖13），並於隔年憑記憶完成。詩中將塔山有如齒節般的特殊巖壁造型形容為「浮屠百級」，鬼斧神工的自然造化令其宛若進入人間仙境一般。事實上，這一年，林玉山甫辭去嘉義中學美術教員一職，因應邀擔任靜修女中教職而舉家北上。或許亦因再次承受離鄉背井的思念之情所苦，林玉山遂重新使用棄放已久的「追憶」手法，來記錄此次離鄉前登臨具聖山象徵意義家鄉山岳所獲之精神洗禮與經驗感受。不過，《塔山大觀》一圖中所欲傳達的，與《故園追憶》相類，雖同樣來自於異鄉遊子對離開故土的依戀不捨，然卻有本質、意義上的差別。《塔山大觀》兼具現代寫生精神實踐與傳統水墨技法回歸的作法與選擇，反映了林玉山對戰後「現代國畫改革」的認知、參與與意義建構的努力，不過，有趣的是，他在描述該畫時卻說：「塔山大觀一作是用南畫風的墨水畫。」換句話說，作為解決日治時期台灣日本畫或東洋畫過度模仿西畫之弊端，「南畫」因成為表現「東洋藝術真正價值」的可能選項之一，同時，「南畫」中獨特的文人筆情墨趣、詩畫合一之繪畫特質，亦可被視為林玉山用以跨越傳統與現代的認同矛盾、戰前與戰後意識形態對立的一種調適方案。

值得特別注意的是，戰後兼具寫生觀念與傳統筆墨技法的「憶寫風景」，絕大多數都與其對故鄉嘉義土地的懷念有關。此種與日俱增的懷鄉情緒，在完成於甫北上不久的〈夢遊故園〉（民國四十一年，1952）一詩中如實地被表露出來：

20.顏朝英，〈日治時期地方色彩與台灣意識問題——林玉山從「水牛」到「家園」系列作品〉，《新史學》15卷2期，2004年，頁140。

21.林玉山，〈觀雀偶成〉，《國魂》第386期，1978年，頁51。

22.林玉山，〈藝道話滄桑〉，《台北文物》3卷4期，1955年3月，頁83。



圖14 林玉山 牛欄山蓮池 寫生稿 1930年7月 畫家家屬藏（圖片來源：國立台灣美術館編，《典範轉移——林玉山繪畫藝術特展》，台中市，國立台灣美術館，2012年，頁174。）

悠悠化蝶返桃城，露冷西風百感生；古寺彌陀窗外現，殘荷北沼枕邊明。

久違親友身猶健，大好山川歲幾更；一覺黃梁家萬里，吟魂長繫故園情。²³

就內容而言，此詩可視為林玉山於秋風吹、荷葉枯黃、寒意漸起之時，因懷念家園故人而百感交集，遂自比為莊子蝴蝶夢之彩蝶，翩翩飛返故里的夢境寓言，反映其情繫嘉義故鄉無日稍減的濃郁鄉情。詩文前半，回憶了嘉義名勝、以彌陀曉鐘名列「諸羅八景」之一的彌陀禪寺（建於前清乾隆十七年，1752）的遊覽經歷，與可能是指嘉義市區西北郊外牛稠（斗）山的蓮塘殘荷²⁴風景韻致（圖14），其景其情仍如往昔親臨時清晰可辨般地示現眼前；後半則描繪出物非人是、如夢似幻般的時空睽違之慨。在林玉山的現存作品中，最能，或者說是唯一能具現〈夢遊故園〉一詩詩意、詩境的，可屬癸丑年（民國六十二年，1973）〈夢蝶〉一作（圖15）。一如該作題識中「人生似夢，夢似人生。至於大悟一切，無罣無礙」諸語所見，此時的林玉山，企圖透過人生哲理以超越自我，達到莊子逍遙遊中不受環境、現實拘束，翱翔於永恆精神世界，獲得至人忘我、無所待等「絕對自由」的通達解脫境界。

不過，有趣的是，在以莊子忘情物外哲學思想為藍本的《夢蝶》一作之中，林玉山雖醞釀出仙雲繚繞、似幻似真、有如夢境般的奇異風景氛圍，並在畫面上方加



圖15 林玉山 夢蝶 1973 127×65公分 畫家家屬藏（圖片來源：國立歷史博物館編委會編，《觀物之生——林玉山的繪畫世界》，台北市，國立歷史博物館，2006年，頁165。）

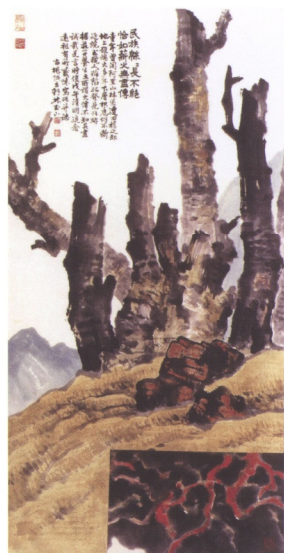


圖16 林玉山 薪傳 1978 133×69公分 曾曦淑教授藏（圖片來源：國立歷史博物館編委會編，《觀物之生——林玉山的繪畫世界》，台北市，國立歷史博物館，2006年，頁187。）

上三隻彩蝶，符合莊周夢蝶文本的內容記載，然而，彩蝶俯視環顧的故鄉景象，卻是由盛開的紅白杜鵑與幾間黑瓦紅牆的古老民家所組成。可以想見，林玉山在此作中企圖想要營造的，與其說是宣說偉大人生哲理，無寧更該說是具有借喻之可能。亦即，透過此種夢境般超現實手法的運用，除卻「大好山川歲幾更」中對嘉義故鄉景物變遷感慨的負面描寫，取而代之的，是用以建構一個花香撲鼻、民風醇厚、永遠召喚著思歸遊子的理想家園圖像，最終並成為其生命羈旅中用來安頓孤獨心情的精神憑藉所在。

在《塔山大觀》之後，完成於戊午年（民國六十七年，1978）的《薪傳》（圖16），同時延續了畫家對鄉土風景、往年生活的記憶。該作描繪了畫家童年時曾經聽聞的阿里山山林大火情事，此時已屆七十二高齡的林玉山因清明節返鄉掃墓，因而回想起此事。畫中題識記為：

民族綿々長不絕，

恰如薪火無盡傳。

童年曾聞阿里山林區遭回祿之劫，地上雖燬火多年，下層根底仍不斷延燒。

至獵人蹈陷，始發見此跡。……時值戊午清明，追念遠祖，有所感懷，寫此

并誌。

為表現其真實感，林玉山在此作中運用了極其少見的手法，於畫面右下角另紙貼黏一畫以表現樹根底部經年延燒不止的情形，被認為是受到立體派「拼貼」（collage）技法的影響。²⁵然而，問題是清明返鄉祭祖的活動，為何與童年的阿里山大火產生關係？星火燎原歷久無法撲滅的事實背後所代表的，原應是人對大自然破壞力的恐懼與人世無常之體認，然而，事過境遷的往時回憶，已然超越了兒時的恐怖經歷，反而被轉化成對祖先的祈敬與對民族命脈延續之思考。

從畫面經營及主題呈現的角度來說，林玉山刻意描繪出慘遭祝融肆虐後仍殘存下來的阿里山巨木根幹底部，很顯然地，其手法似在透露企圖賦予此見聞以一種「事件見證」或「歷史遺跡」之有形形象，寄託已然消失於物換星移過程中的歷史記憶；同時，透過「以圖代文」式的建構手法，將回憶見聞轉化為真實的「歷史文獻」，達到「存史鑑真」以供後人憑弔之作用。其目的，一方面不外乎是用來提醒或警惕世人，只要回憶仍在，民族命脈強大的生命力將如離離野草般春風吹又生，

23.該詩收入陳瓊花，《林玉山繪畫藝術之研究》，台北市，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，1985年，頁344。

24.詩中所謂的北沼，其詳細地點不明。然就「殘荷北沼」一語亦可得知，此地盛產荷花，可能即為名作《蓮池》（1930）原寫生之地。

25.王耀庭，《台灣美術全集 3 林玉山》，台北市，藝術家出版社，1992年，頁42；劉芳如，〈探索林玉山畫藝中的理性與感性——以光復後至晚期作品為例〉，收入國立歷史博物館編委會編，《觀物之生：林玉山的繪畫世界》，台北市，國立歷史博物館，2006年，頁34。

不畏外在的恐嚇威脅，具有強調凝聚民族意識的呼籲性；另一方面，透過形象傳真，供作兒孫憑弔先人「筆路藍縷、以啟山林」的開創維持之功，在正值清明祭祖之時日，表達最為虔誠的慎終追遠之心。此種現象，說明了「憶寫風景」本身的形式、意義不斷擴充之結果，由個人或家族一己私愛轉化為種族、大我、一切有情的同體認知；同時，此時鄉土風景中所蘊藏的，不再只是現代繪畫理論與知識建構之果實，「憶寫風景」已然成為一種用來傳述土地意識、民族情感與生命共同體概念的文化論述模貝。

自此以往，此類「憶寫風景」的創作仍被延續，如《雲深伐木聲》（1980年）與《喜馬拉雅雪山》（1983年）等。（圖17、18）前者所描繪的對象仍為塔山，後者為該年1月參加教育部舉辦之寫生團，前往尼泊爾、印度旅行寫生時所作。²⁶

《雲深伐木聲》中所回憶的，是數年前於塔山探勝時聽聞伐木聲、不見伐木人的神奇感受；《喜馬拉雅雪山》則是在畫室容膝草堂回憶當時旅行所見而成。自寫生稿題記觀之（圖19，1983. 1. 26），後圖描繪喜馬拉雅山主峰聖母峰（海拔8844.43公尺），由於是自飛機內描寫的原因所致，因此令人油生近在咫尺之感。回台後，林玉山並曾集結旅行時之感興完成〈尼泊爾及印度遊覽雜詠〉七言絕句組詩八首，其中，在〈喜馬拉雅山探勝〉一詩中說：

山巔尚有長年雪，經夏難溶秋又飄；
白皚乾坤神秘境，非明心眼不輕描。²⁷

此次飛越百聞不如一見的世界第一高峰聖母峰，其內心之激動、驚嘆可想而知，一如「白皚乾坤神秘境，非明心眼不輕描」或者是詩後識語「喜馬拉雅山雪山連山之偉容，世界其他地方，卻無法相比也」所示，長年積雪不化的聖母峰猶如人間仙境般，巍巍乎其宏偉而壯闊、泱泱乎其亙古而不易，具有至高無上之神聖性，象徵宇宙造物奇幻不朽厥偉之功，絕非一般凡心俗眼者可以寫得。（圖20）

比較《雲深伐木聲》與《喜馬拉雅雪山》二幅同樣完成於1980年代初期的作品來看，同樣都在描繪深藏雲海之中、僅露出頂端的高山形貌，頗有雲深不知處的撲朔迷離之感，並凸顯了對人類的渺小、有限、短暫與自然的偉大、無限、不易的差距的覺知心理。《雲深伐木聲》不論是在構圖、主題或仙宮幻境奇遇般的回憶形

26. 參見高以璇整理，〈林玉山生平畫歷年表〉，收入氏著，《林玉山：師法自然》，台北市：國立歷史博物館，2004年，頁170。

27. 該組詩收入陳瓊花，《林玉山繪畫藝術之研究》，台北市：國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，1985年，頁336-337。然而，〈喜馬拉雅山探勝詩〉中文句與圖20之書法題字內容有一字之差，即第一句前者作「山巔尚有長年雪」，後者則作「山巔尚有千年雪」，改「長」為「千」，特此說明。

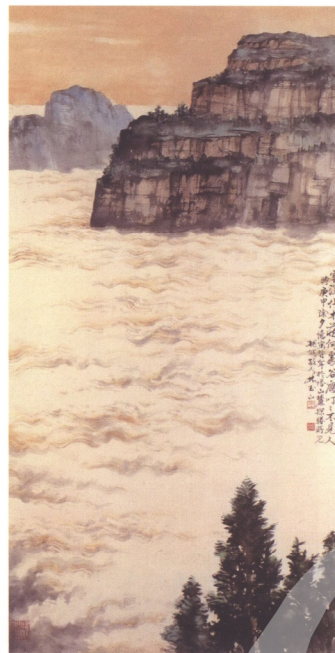


圖17 林玉山 雲深伐木聲 1980 130×68公分 畫家家屬藏（圖片來源：王耀庭，《台灣美術全集3 林玉山》，台北市：藝術家出版社，1992年，頁148。）



圖18 林玉山 喜馬拉雅雪山 1983 57×67公分 畫家家屬藏（圖片來源：王耀庭，《台灣美術全集3 林玉山》，台北市：藝術家出版社，1992年，頁168。）



圖19 林玉山 聖母峰寫生稿 1983 畫家家屬藏（圖片來源：國立故宮博物院前任副院長林柏亭先生提供）

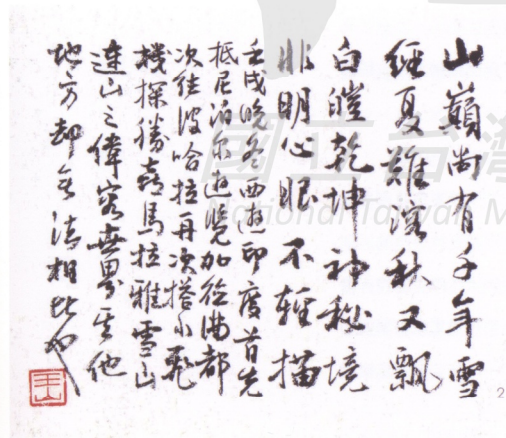


圖20 林玉山 喜馬拉雅山探勝詩 書法題字 1983（圖片來源：陳瓊花，《自然·寫生·林玉山》，台北市：雄師圖書公司，2000年，頁130。）

式上，都與《塔山大觀》遙相呼應，同時，或許為了表現此種既熟悉又陌生的奇想，此作對雲海做了更多描寫，以及在天際、雲層上烘染太陽金黃餘輝的神聖視覺效果，遠較《塔山大觀》更能製造出如登天梯般引人遐思的情境氛圍，以及塔山的宏偉壯觀與神秘性；並強化其作為聖山之概念，這種轉變在《喜馬拉雅雪山》一作之上也可以見到。林玉山曾自詠〈雲海〉詩曰：

觸石溶溶起，峯巒蔭地空；紅波迷野徑，白浪罩蒼桐。

策杖搖蒿似，驅車泛剡同；星河如可到，我願取長風。²⁸

此詩首先描寫眼前所見之神異景象，雲海如滾滾洪濤般觸地而起，如排山倒海般不斷昇湧而來的澎湃雲浪，使得塔山猶如被簇擁般地懸浮於虛空之中而高不見底，在夕陽餘暉籠罩山徑、雲海遮蔽山樹的迷離幻境中扶搖而上，最後，總結此次登臨經驗，期望自己能獲得列子「御長風、游八荒」般超脫凡軀、遨遊太虛並與造化齊一的神祕體驗。不論是情或景的描寫，此詩最足以體現林玉山《雲深伐木聲》一圖中，透過登臨塔山雲海所產生有如造訪仙境般的奇幻想像，並顯露此時自己超越凡俗有限身軀、迎向精神探勝的意圖轉向。²⁹

來自於不論是家鄉或是世界之頂的聖山登臨體驗，無疑加深了林玉山對山岳風景本身崇高的神聖性與超乎物質想像的精神性感悟，使其在原有記錄、回憶的基礎上，透過生命體驗的不斷深化，更進一步地發展出賦予此山岳風景以超越有形肉體、知識限制之形上學意義，並達到感知情境之越界。由此觀之，晚年的憶寫風景，逐漸由先前的家園回憶圖像進而轉化為聖山圖像的象徵化建構，這種現象，無異該說是在透過山岳登臨過程中經歷身體淬煉、心靈洗禮等雙向挑戰後，克服了高度與海拔的恐懼限制，破除物我界線，逐漸讓自我生命意識走向回歸神聖化、精神化的一種旅程。

四、生與死的交錯——花鳥動植中的日常情感、生命記憶與同體大愛

林玉山先生透過回憶進行寫生創作的習慣，不只反映在上述的憶寫風景圖像之中，亦經常見於一生創作數量最豐的花鳥動植作品之上。其中，最具代表性的，則屬完成於癸丑年（民國六十二年，1973）的《愛雀吟》。（圖21）該作描繪在奔騰洪水浪濤中一雛雀獨立於漂流浮木上悲鳴哀號之情狀，與過去即景描寫鄉野間麻雀的手法大異其趣。根據畫上題識及日後回憶所知，此圖記錄了十一年前夏天葛樂禮



圖21 林玉山 愛雀吟 1973 97.5×64.5公分
畫家家屬藏（圖片來源：國立台灣美術館編，《典範傳移——林玉山繪畫藝術特展》，台中市，國立台灣美術館，2012年，頁125。）

颱風肆虐北台灣、造成嚴重洪災之慘狀，以及畫家於狂風暴雨中解救落難雛雀的經過，主題相當特殊。

在所有花鳥畫題材中，林玉山最喜畫麻雀，曾自言其理由計有：（一）親切的小動物、（二）樸素可愛、（三）繪鳥之基礎、（四）在畫中易於安置、（五）吉祥之意、（六）富有愛心等。³⁰根據此愛雀六種理由，除了第三、四等二項為直接與技法、寫生表現有關之外，其餘四項都與其個人對雀的精神體認、生命價值認識或人文思考理念有關。尤其，在第六項中又說：「……（雀）愛心之深令人感動，甚至狗都察覺其力量之偉大，因此畫家表現『母愛』常有以雀為題。」³¹不難想見，麻雀這種「凡鳥」對林玉山而言，其生命價值及精神所在，遠遠超過豐美羽毛與婉轉啼聲等鳥類判斷之世俗觀點，在於其樸實無華外表下所蘊含的豐厚動人情性與超越生物物質所限、平凡卻偉大的內在精神之上。同時又說：

「雀」，是一種極普遍的鳥，因尋常可見，並不珍貴。毛羽赭色為主，略有黑斑，並不豔麗，鳴叫之聲吱吱喳喳不及畫眉、告天子婉轉清脆。但是花鳥繪畫自唐宋五代以來，雀常見於畫中……其地位較諸之錦雞、孔雀、戴勝、鸚鵡等珍禽並不遜色，實有過之而無不及。³²

這段透過畫史溯源對於麻雀所進行的地位平反，象徵著林玉山重構歷史、標舉自然生命觀照、真實體驗遠大於歷史崇拜、蹈襲的重要性；同時，亦可說是其跳脫世俗價值與摒棄盲從虛委的主體意識與現代認同，可以認為是一種具有回應戰後現代國畫改革問題時代新義之產物。³³

戰後國畫論爭越演越烈，林玉山曾針對此問題最後並透過對「寫生」的重新定義，提出其積極回應：

寫生之法，顧名思義，不只是寫其形骸，需要寫透對象形而上的內在精神。如寫花蕊，要注重時、光的變化，並在現場點染自然的色相，以資創作時的參考資料。這就是國畫的正宗教條。³⁴

可以知道，林玉山認為，「寫生」對國畫創作者而言，只是現代化過程中的必經手段，而非目的，現代寫生更應注重描繪對象「內在精神」的傳達與掌握，而這就是正統國畫最重要的精神旨趣所在。林玉山事後並曾回顧《愛雀吟》一作說：

30.林玉山，〈觀雀偶感〉，《國魂》第386期，1978年，頁51。

31.同上註。

32.同註30。

33.參考拙著，〈林玉山有關「現代國畫」改革意見探析——從致梁又銘信函談起〉，收入國立台灣師範大學藝術學院主編，《匯墨高升：國際水墨大展暨學術研討會論文集》，台北市，國立台灣師範大學，2012年，頁141-162。

34.劉墉編撰，《林玉山畫論畫法》，台北市，編撰者自行出版，1988年，頁25。

民國六十二年，又憶起當年之事，邊吟邊信手揮毫，畫成〈愛雀圖〉。在此作畫過程極其順暢自然。由是深覺對一事物產生感情，有所感動是非常重要的。若寫生，臨摹基礎深厚、繪技工夫精湛，亦流於形式化，至於真實的感受，才是產生畫中神韻生命的力量，此事值得同道共勉。³⁵

由此得知，麻雀之寫生最重要的是表現出「神韻」、「生命的力量」，也就是所謂的「內在精神」，而此種「內在精神」是必須經過「對事物產生感情」、「有所感動」之後始能獲得與掌握的。換句話說，林玉山認為現代寫生國畫之要義，在於跳脫臨摹與繪技工夫的形式局限，強調「內在精神」表達的意見，正說明其創作回歸精神體認、情感交流與生命意識等人文價值體認之旨趣。因此，在《愛雀吟》一作中，林玉山的救雀行動，表現出佛教無緣大慈、同體大悲的慈悲憐憫之心，對如麻雀這般世人不屑一顧小動物皆伸出援手的義舉，除了具有珍視生命價值的意義外，同時也反映出人、雀之間純真感情的交流回饋，與其超越生命形式、物種界限的寬宏心胸。

根據畫上題記，此圖成於癸丑年（民國六十二年，1973）元月，事實上，救雀的正確時間應為葛樂禮颱風水患發生之1963年9月，至創作此圖時已歷經十一年光陰。此外，加上題識末句「昔年八七水禍情景訖（迄）今猶耿耿於懷，憶寫其意」的記載，說明其對民國四十八年八七水災致使台灣中南部造成嚴重摧殘仍無法釋懷的情景，其記憶維持逾二十年以上。八七水災殃及範圍包含嘉義在內合計十三個縣市之廣大地區，雖然林玉山在畫中並未對當時故鄉遭受波及的慘狀進行說明，然而，此畫應該亦包含了對自然破壞力量的戒慎恐懼與生命無常的覺知，人類唯有發揮大愛與珍視生命的力量才能挽救頹弊社會的信念實躍然紙上。因此，解救雛雀的義舉，雖說是發自一己的悲憫之心，然透過對過往水患的回憶，說明其對生、死交錯一線間生命無常的覺知與藉由個人的微薄願力，藉以發揮人性最為正面光輝之價值以營造祥和、平等、共榮社會之取向認同，亦唯有透過此方式，人類始得超越大自然無情之破壞，並再次找回重生的力量。

《愛雀吟》題識中所體現近於宗教生命關懷價值認知之精神體驗，在成於民國六十五年（1976）的《樂園》（圖22）一圖中亦被持續著。此圖描繪佛教藝術中經常出現的靈鳥迦陵頻迦，林玉山特別引用古寫經經卷卷首金銀泥繪插圖手法來加以表現，題記亦以寫經常見的端整楷體寫出，超乎尋常的工整嚴肅氣氛，體現其書寫時的恭謹心情。畫中題識記為：



圖22 林玉山 樂園 1976 81×48公分 畫家家屬藏（圖片來源：王耀庭，《台灣美術全集3 林玉山》，台北市，藝術家出版社，1992年，頁141。）



圖23 林玉山 曼谷玉佛寺迦陵頻迦像 寫生稿 1966年3月20日 畫家家屬藏（圖片來源：林玉山，《林玉山畫集》，台北市，寶島文藝出版社，1979年，頁113。）



圖24 林玉山 椰子蟹 1976 108×64公分 畫家家屬藏（圖片來源：王耀庭，《台灣美術全集3 林玉山》，台北市，藝術家出版社，1992年，頁140。）

迦陵頻迦乃極樂世界之靈禽，能歌善舞，聲音絕妙，若天若人，樂神緊那羅無能及者云。

昔遊曼谷，於玉佛寺曾見迦陵像，課餘追思取意，構成此圖。

此作成於丙辰年（民國六十五年，1976）夏日，然此行訪問新加坡、馬來西亞、泰國等東南亞諸國早在1967年春2至4月，事隔十年。³⁶描繪迦陵頻迦像的起因雖在於遊歷曼谷玉佛寺所起，然而，與諸多風景寫生最大的不同，此種對佛寺壁畫或建築構件細節的描寫，除了反映林玉山對花鳥母題的一向摯愛之外，事實上與《愛雀吟》中所體現的宗教精神體驗不無關聯。林玉山在畫中所表現的七隻迦陵頻迦鳥，具有孩童或天使般天真無邪的面容，或手捧瓊瑤珠寶、壽桃供品，或合十頂禮，其情其景令人莞爾，象徵正對諸佛菩薩進行的無上禮讚，宛若一天上人間，而非題識中強調的「能歌善舞，聲音絕妙」之狀。另一方面，只要比較一下當時的寫生稿，即可得知二圖的不同。曼谷玉佛寺之寫生迦陵頻迦僅有一軀，為鑲金銅像，其姿態作站立狀，而非飛舞之態；全像具東南亞佛像常見之強烈裝飾性及細膩作工，非作童子形像，表情亦嚴肅，無任何歡樂愉悅之氣氛可言。（圖23）同時，《樂園》畫中出現的菩提樹、沙羅雙樹等亦常見於佛教壁畫，象徵畫題中所指的「西方極樂世界」，透過此畫面將其對世俗花鳥的喜愛推展至宗教精神層次，展現出花鳥主題超越俗世生活趣味性之一面。由作童子禮佛狀的迦陵頻迦與佛國世界婆娑花樹所組成的《樂園》一圖，透露了「取意構成此圖」一語中，林玉山企圖傳達的宗教精神之愛，象徵凡人對神祇的虔誠奉禮拜以獲得身心的平靜安寧，或是在內心中營造人間樂園的祈求。

在花鳥主題之外，晚年值往訪國外之際，亦經常參觀水族館，創作出不少表現魚介水族生態之趣的作品。其中，又以椰子蟹與石頭魚最為特殊。《椰子蟹》（圖24，1976年）為上述十年前出訪東南亞星、馬諸國時所繪，據題記所知，椰子蟹原盛產於印尼首都雅加達南方的聖誕島（Christmas Island），該島原屬英屬新加坡領地，後歸澳洲，為太平洋上最大珊瑚環礁，天然物種資源豐富。聖誕島椰子蟹學名為Birgus latro（英文稱作coconut crab），為該島保育類動物，因喜食椰果故名。林玉山題識中對其生態習性作了詳細考證，並說此蟹「係炎方特產之甲殼類節足動物」，利用當時的寫生稿於十年之後才改稿完成。事實上，椰子蟹雖為南島海陸兩

35.劉塘編撰，《林玉山畫論畫法》，台北市，編撰者自行出版，1988年，頁98。

36.林玉山初次出遊星、馬等東南亞諸國時間，高文或往年出版之玉山畫集年表多作為1967年2月，與當時連寫題記之1966年不合。參見高以璇整理，〈林玉山生平畫歷年表〉，收入氏著，《林玉山：師法自然》，台北市，國立歷史博物館，2004年，頁168；不著編者，《林玉山畫集》，台北市，寶島文藝出版社，1979年，頁128。

棲之動物，平常多居住於陸地，專食掉落地面的花果果實或以其他小動物腐屍為生，至產卵季節始返遊海中。一如題記中「專吃椰果為生」所示，本作雖標示其作為陸蟹之生物特性，然而，林玉山卻以少見的近距取景方式將其描繪於巨大水中怪石之間。這種現象，除了反映水族館親臨觀賞之部份事實外，透過微觀近距的表現方式，除卻中國花鳥、魚藻畫中陳陳相因的傳統構圖模式，增添了旅行時所獲得的新奇體驗與口常情趣，展現對宇宙物種品類繁盛的體察與全新認識，並擴充花鳥動植主題內容、形式探討的可能性。

此外，1982年的《石頭魚》（圖25）乃前年（1981）再度訪美、於紐約市立水族館參觀時的見聞記錄，題識記為：

魚族千態萬狀，無奇不有，石頭魚亦是就中醜怪之一，此魚潛藏於海藻間，不動時，有難分辨是石或是魚。

對觀眾而言，石頭魚的平凡醜怪模樣絕非水族館的人氣排行動物，似乎亦無振筆特書的必要，然其一再描繪的理由應與麻雀一樣，注重的並非譁眾取寵的鮮麗炫目外表，而是其樸實無華的生命情調與物種存有之價值。從「有難分辨是石或是魚」一語亦可得知，對凡俗人可能因走馬看花或不屑一顧而錯失對此生物品類的好奇、觀察、審視、接納與描繪紀實的機會，林玉山之舉動，無異反映其對生命平等、無分別心等佛學概念的實踐履行，以及萬物靜觀皆自得、澄心靜慮以回歸生命空有本質探討的哲學思維感悟。

五、家與國的選擇——社會價值與倫理親情中的生命敘事

在林玉山所有憶舊寫生的作品中，另有一類屬於對幼年、成長過程以及年輕時光進行生命回顧的系列，約出現於七〇年代末期以後，並且沒有特定的題材限制。這些作品，體現其晚年創作中迴盪於家與國的社會選擇、親情倫常羈絆間的情調，面對生離死別的考驗、發揮為人夫、為人父的生命價值意義，以及對人生世態的敘事回顧。

首先，在作於1979年的《迎新歲慶豐年》（圖26）中，使用了相當少見民俗雜耍遊藝——猴戲題材，並在題記中說：

寒夜無聊，憶童年於元旦所見猴戲，略寫其意。己未（1979）除夕，桃城玉山。

這一年，林玉山已屆七三高齡，時值除夕之夜。傳統上，除夕夜乃家人團聚、守歲



圖25 林玉山 石頭魚 1982 53×62公分 簡弘毅先生藏（圖片來源：王耀庭，《台灣美術全集3 林玉山》，台北市，藝術家出版社，1992年，頁159。）



圖26 林玉山 迎新歲慶豐年 1979 75×64公分 畫家家屬藏（圖片來源：國立歷史博物館編委會編，《觀物之生——林玉山的繪畫世界》，台北市，國立歷史博物館，2006年，頁189。）



圖27 林玉山 財神玄壇 1986 66×45.5公分 黃承志先生藏（圖片來源：國立歷史博物館編委會編，《觀物之生——林玉山的繪畫世界》，台北市，國立歷史博物館，2006年，頁207。）

除舊及迎接新年到來，原值得喜慶之時節。然而，為何題記說是因「寒夜無聊」並憶及童年乃得完成此畫？其理由令人感到好奇。不難想見，當時應是在結束團圓飯、與家人子孫閒話家常、同享天倫樂之後，一人獨自轉回書齋畫室休憩，然因夜寒未眠，突然憶及童年往事種種而起。一如本作題名「迎新歲慶豐年」所示，此畫不論是在題材、內容或色彩安排上，都具有濃厚的節慶歡樂氣氛，並具有用來祈祝社會太平與人民富足康樂之寓意。

此時，正值己未（屬羊）、庚申（屬猴，1980年）之交，很顯然的，林玉山為祈祝新年（猴年）到來，透過自己童年的切身回憶完成此具有年畫意義的猴戲圖。³⁷不過，從台灣傳統遊藝的角度來說，慶祝新年的常見遊藝活動可能包括歌仔戲、布袋戲、傀儡戲、皮影、藝旦遊唱等，雜耍猴戲並不多見。猴戲，是一種古老民間遊藝，通常是由戲主揹負戲箱當街吆喝聚眾，由猴子自行穿戴衣帽並進行爬竿、翻筋斗等動作，博取觀眾喝采，以達娛樂效果。此畫忠實再現童年所見猴戲的內容，戲箱中擺滿面具、戲服，一猴靜坐於戲箱左側準備粉墨登場。值得注意的是，箱蓋右側白色面具乃「天官殼」，為北管扮仙戲中飾演喜神跳加官之道具，戲箱中亦有喜神所穿之大紅袍。跳加官之劇目，主要是具有用來祈祝「加官進祿」之意。同樣地，主角小黑猴身著綠衣、頭戴烏紗官帽，手執代表馬匹之馬鞭，很顯然地，即將上演的就是「馬上封侯」之劇碼。

於此，我們必須注意的是，在林玉山一生數量龐大的創作中，「年畫」實甚為少見的現象，說明——特別是晚年——林玉山對這類世俗題材並不熱中的情況。換句話說，「年畫」的製作，除了用來回覆一般親友迎接新年、裝飾家宅的請求外，亦即，並非用來表達自我情感、藝術理念的前提下，僅能說是一種應景之作。在可稱為「年畫」的少數創作中，《財神玄壇》（丙寅，1986年）頗能說明此種情況。（圖27）該圖中，林玉山根據民間傳說描繪武財神趙玄壇（字公明）身著戎裝、一手握元寶、一手持鞭，氣勢威武，特別用來顯示其傳說中驅除疫、招財進寶的廣大神通。此外，玄壇左脅後方並有一虎隨步，象徵受其降伏並收為坐騎之黑色神虎，藉以強化其威儀及神異效果。描繪武財神趙玄壇作為恭賀丙寅新歲「年畫」的目的，毫無疑問地，即在於所謂消災解厄、降魔驅鬼、納福進財等凡俗功能之上。或因武財神之題材、圖像象徵意義廣為民間、商界所熟稔，故而該作題識亦簡單以「財神玄壇 丙寅新歲 桃城玉山寫」寥寥數語表示，並未在畫面中加入任何藉題

37.關於羊年除夕繪製猴年年畫之問題，感謝林柏亭副院長之提醒。

發揮、寄託個人情感思想的內容。由此觀之，作為少見「年畫」之《迎新歲慶豐年》題識中所顯示的低調消極氣氛，即顯得特殊。不過，重要的是，此畫之創作動機究竟與童年回憶何干？童年記憶中的年節遊藝，為何被用來連結現實？不採用年畫既定表現手法的理由何在？這些問題雖已難解，然都是我們理解《迎新歲慶豐年》創作心理必須加以觸及及詳加思考的。

此外，《迎新歲慶豐年》中，不論是「加官進祿」亦或「馬上封侯」，都可說是新年節慶劇目中相當應景、討喜的橋段，然而，標題「迎新歲慶豐年」中所欲祈祝的，與其說是針對個人的前途事業，毋寧更該說是針對社會、人民生活的關心而起。更言之，圖像與文字二者間並無直接關係，存在著意義連接上的懸隔與矛盾，與上述《財神玄壇》圖、文相輔相成的情況殊為不同。在此我們或可假設，也就是，倘若用來祈祝「個人」美好前途的「圖像」與藉以關切社會、民生安和的「文字」得以合理且同時存在於一個畫面之中的話，那麼，二者之間必然存在著被串聯或互相補充的關係。亦即，本作圖、文之間必需具備由「小我」（個人禍福）到「大我」（社會利害）的演繹關係。換句話說，《迎新歲慶豐年》本身看似矛盾的圖、文關係，事實上同時兼具了小我與大我不同層次的社會關懷，而非一般年畫望圖生義的簡單表現方法。然而，其理由何在？特別是作為個人居家迎接新年的「年畫」，為何需指涉「大我」？有無特殊的背景原因？

從時代環境的角度言之，七〇年代以來的台灣，正從農業過渡到工商化社會，經濟起飛造成國民年平均所得倍增，社會亦逐漸朝向民主化，在此漸行富庶的時代中，林玉山為何仍需藉童年回憶來祈祝台灣社會的富足安康？其理由，或可說是在歷經七十餘年的生命歲月，看盡人生百態之後，來自於對台灣社會逐漸走向多元、自主卻動盪、失衡的擔憂。其中，以下兩事最為重要，一是1979年元旦中華民國與美國正式斷交，二是該年12月10日發生有史以來規模最大的民主鎮壓逮捕運動（國民黨稱為叛亂）——高雄美麗島事件。此二大事件，可謂該年最重大之國家大事，代表著在經濟繁榮外衣掩飾下台灣社會風雨飄搖的窘境。倘若這樣的時代背景假設得以成立的話，那麼，《迎新歲慶豐年》一圖所寓含的，就有可能是畫家透過童年回憶中象徵社會安樂的太平猴戲，藉以寄託自己對當下社會潛藏的不安所作的祝福與祈禱。換句話說，林玉山企圖所欲傳達的，可能是國家、社會與個人休戚與共的關係及其為此種關係逐漸瓦解的憂慮。



圖28 林玉山 郊遊即景 1983 42.5×63公分
黃承志先生藏（圖片來源：王耀庭，《台灣美術全集3 林玉山》，台北市，藝術家出版社，1992年，頁165。）



圖29 林玉山與夫人黃惠女士新婚照 1928年3月
畫家家屬藏（圖片來源：林玉山子女合編，《永懷春暉——懷親紀念小冊》，台北市，家屬自行印製，1988年，頁10。）

像《迎新歲慶豐年》一類可能與透過小我之情反映大我之愛、對國家未來及社會前景關照有關的作品，在林玉山一生創作中，不論是憶寫或一般即景寫生，都至為少見。相對地，以表現繾綣家園之愛、天倫之情的作品則較常見，說明其在家與國的二重社會價值樞軸選擇上的態度。不過，晚年有關前者家園風景圖像的創作，與《故園追憶》或《塔山大觀》一類利用客觀自然景象表現家鄉、土地意識的作法有所不同，除了不再有巨細靡遺的「風土性元素」（《故園追憶》）或強烈的「地標式特徵」（《塔山大觀》、《雲深伐木聲》）外，出現了更加理想化、概念化及象徵化的傾向。其中，如成於癸亥年（1983）春的《郊遊即景》，即是其佳例。（圖28）該圖雖非風景，但據其題記：

昔於桃城郊南寄居有時，讀書作畫之餘，栽花飼養家禽為樂。當時即見螳螂鬧雞情況，迄今猶耿耿於懷，興之所至，聊寫其意。

可以知道，此圖所描繪的是尚未北上教書之前，一家寄居於嘉義南郊畫家友人江輕舟家中³⁸的生活景象回憶。此圖中放棄對家居生活、風景景物的細節描寫，以其最擅長的花卉翎毛加以因應。其內容主題為「螳螂鬧雞」，繪出一螳螂正弓身張爪迎擊三隻虎視眈眈的家雞，模樣詼諧逗趣。林玉山與夫人黃惠女士於1928年3月完婚（圖29，時約22歲），其詳確寄居時間雖不詳，然至1950年舉家北上教書為止，除卻幾次搬家不談，至少有一段為期不短的時光。

《郊遊即景》題記中有關「讀書作畫」、「栽花養禽」以自樂的心境描寫，與完成於1944年的閑詠詩〈桃城暮春雜興 四首之一〉頗有近似之處：

陰雨連天已放晴，湖光山色映窗明；水田萬頃雙飛鷺，堤柳千條百啭鶯。

釣罷栽花閑遣興，讀餘染筆可怡情；平生自守清貧慣，不喜趨時與賣名。³⁹

這首七言律詩反映了林玉山古典文學的豐厚教養與不羈才情，不過，成詩時代背景正值日治後期時局動盪之際。1941年12月，嘉義市發生六級大地震，「街市半成廢墟，乃攜眷遷居南郊畫室」。根據林玉山自述，此畫室原設於1939年春，位於嘉義市區南郊垂楊路上。⁴⁰二年後的大地震，加上進入戰時體制物資配給不足、難以售畫的情況所致，因此遂有「畫人漸愧謀生拙，家計維持賴老妻」（同組詩四首之二）⁴¹之語，而南郊畫室亦成為此時的避居之所。此後，不論是日治末年以來擔任

38. 根據本（2012）年5月16日、21日訪問林柏亭副院長時所知。

39. 林玉山〈桃城暮春雜興〉組詩，收入陳瓊花，《林玉山繪畫藝術之研究》，台北市，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，1985年，頁342-343。

40. 林玉山，〈藝進話滄桑〉，《台北文物》3卷4期，1955年3月，頁82。

41. 陳瓊花，《林玉山繪畫藝術之研究》，台北市，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，1985年，頁342。

「醬油統制會社」的工作或戰後之初轉任嘉義中學美術教員，其收入微薄、家中經濟狀況欠佳，屢有時不我予之慨，⁴²然在夫人不離不棄的支持下，林玉山因能自甘淡泊、徜徉於幽居詩畫生活的自得情境之中。

反映出此時間適情境的，另有《野塘清趣（水牛）》（圖30，1980年代）⁴³與《南郊水暖鴨成羣》（圖32，1987年）二作，同為數十年後憶寫1941年移居嘉義南郊畫室時之作。⁴⁴前圖題記記為：

久不畫牛，憶寫昔年故鄉北塘所見情趣。可惜筆不能應心，強而造就，愧哉！桃城散人玉山。

二圖其詩、其景、其境皆與上述〈桃城暮春雜興〉詩組「水田萬頃雙飛鷺，堤柳千條百轉鶯」（四首之一）、「睡起芳齋日未西，小塘時聽水禽啼」（四首之二）等句意相類。這些詩文圖畫中所呈現前後約四十年的時間懸隔與往昔記憶，記錄了林玉山對當時夫婦同甘共苦、子女承歡膝前甜蜜家庭生活的無限懷念。特別值得注意的是，以上三作之創作時間，正好是夫人黃惠女士晚年因跌傷導致不良於行，最終並因腦血栓阻塞於1987年5月2日辭世⁴⁵，林玉山先生人生中打擊最大的一段時間。⁴⁷特別是在《野塘清趣（水牛）》中，描繪了在和煦春日中二水牛於塘中洗浴，白鷺鷥翱翔其間，呈現一派閒適自得情趣與成雙成對的幸福感受，最令人感到溫馨。綜言之，上述三作的完成，可以視為是對四十年前嘉義南郊寄居時期清貧卻甜蜜生活的一種追憶敘事，同時，也可說是藉以彰顯年輕夫婦鸞鵲情深、永結同心的一種白髮誓言。夫人謝世之後，在密集完成的畫作如《鴛侶同心》（戊辰初春，1988，圖33）、《萬年報喜》（戊辰初春，1988）、《日長如小年》（戊辰初春，1988）、《蓬萊山中日月長》（戊辰孟春，1988）、《帝雉》（辛未秋日，

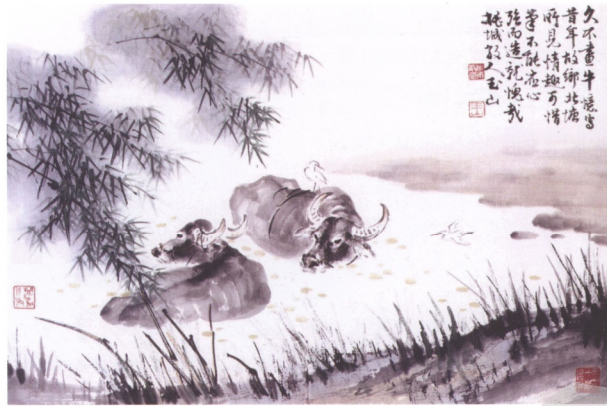


圖30 林玉山 野塘清趣（水牛） 1980年代，41×60公分（圖片來源：林玉山，《林玉山鄭善禧師生聯展畫集》，台北市，文墨軒藝術中心，1992年，頁25。）



圖31 林玉山 新加坡淡濱尼（Tampines）村落印度水牛 寫生稿 1966（圖片來源：國立故宮博物院前任副院長林柏亭先生提供）

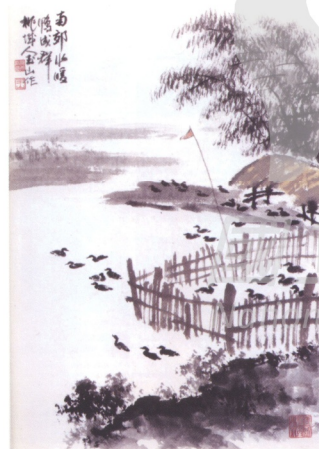


圖32 林玉山 南郊水暖鴨成羣 1987 59×43公分（圖片來源：林玉山繪述、劉墉編撰，《林玉山畫論畫法》，台北市，劉墉自行出版，1988年，頁151。）



圖33 林玉山 鴛侶同心 1988 71×48公分（圖片來源：林玉山繪述、劉墉編撰，《林玉山畫論畫法》，台北市，劉墉自行出版，1988年，頁187。）



圖34 林玉山 飛泉雙猿 1980 90×45公分（圖片來源：林玉山，《林玉山鄭善禧師生聯展畫集》，台北市，文墨軒藝術中心，1992年，頁26。）

42.如即曾在成於同1941年之〈初夏園居〉詩中坦言：「世態炎涼何處好，日長園裡自堪憐」。詩文收入陳瓊花，《林玉山繪畫藝術之研究》，台北市，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，1985年，頁341-342。

43.與《野塘清趣（水牛）》具同樣題名者，另有成於隔年戊辰（1988）初春描繪雛鴨一作，為避免誤解，暫將後者標註為《野塘清趣（雛鴨）》。參見劉墉編撰，《林玉山畫論畫法》，台北市，編撰者自行出版，1988年，頁122該圖解說。值得注意的是，《野塘清趣（水牛）》一作雖說是回憶嘉義南郊鄉居情景，不過，卻該說是參照或延用了1967年初前往新加坡，參觀該島東部最大民居聚落，淡濱尼（Tampines）時所作之寫生草圖。從草稿右側兩隻白鷺鷥的姿態完全相同的情況來看，可以得到證明。（圖31）此外，原草稿年款記為「1966.1」，根據年表記載，應訂正為1967年1月。

44.劉墉編撰，《林玉山畫論畫法》，台北市，編撰者自行出版，1988年，頁25之該圖解說。

45.陳瓊花，《林玉山繪畫藝術之研究》，台北市，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，1985年，頁342。

46.參考林玉山子女合編，《永懷春暉——懷親紀念小冊》，台北市，家屬自行印製，1988年7月，頁3。根據本書序文得知，林夫人病情自1983年8月27日開始惡化，並曾導致語言動作之障礙。

47.林玉山夫婦感情向來融洽，特別是在夫人中風患病後，造成無法說話、起身，玉山先生更是日以繼夜地悉心照料。參見高以璇，《林玉山：師法自然》，台北市，國立歷史博物館，2004年，頁102-106。

1991)中,都可以感受到其對亡妻與過往神仙眷侶生活的深切思念。此外,一如林玉山於喪妻後在舊作《飛泉雙猿》(庚申年,1980)詩塘上添加「相依情何逸,得意聽泉流」(壬申年,1992,圖34)等語,亦可作為此時心情寫照之註腳。

透過往昔家居私密生活場景的憶想,林玉山傳達了細膩卻委婉的夫婦同林之愛,深情而動人。此外,另有多數藉以表現親子天倫之情(父愛、母愛)的創作,亦值得注意。此類作品多以鳥類、動物進行描寫,⁴⁸透過或懷抱、或保護、或相互依偎等親密接觸,塑造具親子團圓、孺慕譬喻之形式特徵,如早在台展之初的《水牛》(圖35,1927年,第1回台展入選)、《山羊》(1928年,第2回台展入選),或晚年之《母愛(猴)》(圖36,1975年)、《母愛(虎)》(1975年)、《母愛(猴)》(圖37,1979年)、《親情(虎)》(1985年)等。在這些作品的題識內容中,雖未見具體描述,但根據作品名稱來看,藉以表現倫理親情之寓意,實無庸置疑。例如,林玉山即曾於半世紀之後接受訪問時,說明當時利用暑假返台描繪《水牛》時的動機:

那時候(嘉義)近郊一帶有很多人在放牛,畫畫的人自然就有機會畫到牛,不能說一定是為了表現臺灣特色才特地去畫牛。選定題材之後,我就開始從牛各種姿態來進行描寫,當我畫到一隻母牛和牠的小牛相偎嬉戲時,我馬上就決定了製作的主題:在這幅圖畫中,除了描繪動物的形體,還表達了水牛母子之間的親情。⁴⁹

描繪水牛題材,原本僅能視為是基於返鄉地利之便,其主要目的,仍在於透過實際觀察、即景寫生以再現台灣鄉間動物的形體姿態。不過,母牛及小牛突如其來的親密互動感動了林玉山,基於對此種動物間共有天性的感會使然,創作了兼具傳達如沐春風般的「親情」韻致。

此外,又如上述成於乙丑(1985)夏的《母愛(虎)》(圖38),原作題識僅書成「桃城人玉山寫於容膝堂,時乙丑夏」數語,然在隔年(丙寅,1986年)再次添加的詩塘上,卻洋洋灑灑地以近百字之多的篇幅,對自己如何轉向表現母愛親情進行了詳細說明:

48.例如林玉山就認為麻雀因極富愛心,故畫家經常以雀作為表現「母愛」之主題。參見林玉山,〈觀雀偶感〉,《國魂》,第386期,1978年,頁51。

49.謝里法,〈林玉山的回憶〉,《雄獅美術》第100號,1979年6月,頁55。

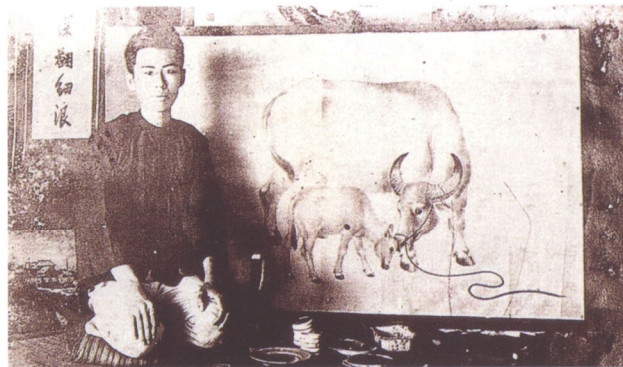


圖35 林玉山 水牛 1927 第1回台展入選
(圖片來源:王耀庭,《台灣美術全集3 林玉山》,台北市,藝術家出版社,1992年,頁216。)



圖36 林玉山 母愛(猴) 1975 69×45公分 畫家家屬藏(圖片來源:王耀庭,《台灣美術全集3 林玉山》,台北市,藝術家出版社,1992年,頁136。)



圖37 林玉山 母愛(猴) 1979 45×69公分 楊增棠先生藏(圖片來源:王耀庭,《台灣美術全集3 林玉山》,台北市,藝術家出版社,1992年,頁151。)



圖38 林玉山 母愛(虎) 1985/1986年 64.5×69公分 張良吉先生藏(圖片來源:國立台灣美術館編,《典範傳移——林玉山繪畫藝術特展》,台中市,國立台灣美術館,2012年,頁147。)



圖39 林玉山 獸王之家 1986 60×90公分（圖片來源：江梅香主編，《林玉山98回顧展》，桃園縣，長流美術館，2004年，頁83。）

山君生性雖獍猛，護幼親情本自然。余非專於畫虎者，凡是自然、人生、一切物象，都是余入畫之對象。若寫虎，不過亦是畫中之餘興耳。昔年喜寫豪氣、威風、狂奔、獲物、咆哮等雄態，近試畫慈祥母愛諸情，深覺別有韻致。丙寅仲夏補題於容膝堂。玉山。

可以知道，向來以畫虎聞名於世的林玉山，於此自陳過去畫虎主要在於表現其威猛雄姿，然而，正如「近試」一語所知，約莫到了此時（1985年）才開始轉向賦予溫柔親情的嘗試。一如前述，此時正逢夫人黃惠女士晚年與疾病纏鬥，玉山先生及家人悉心照顧、最能表現家族團結一心共同抵抗病魔、同享最後僅存的天倫之愛的時刻。而此畫所欲表現及傳達的，正可說是有如和煦春暉般、長日照耀吾家的母愛暖暖慈光。此種轉向，說明了其除了珍惜夫婦深厚的感情之外，更透露了林玉山對夫人的長年奉獻付出、襄助玉山先生、保護全家的辛勞深表感謝之意。而此時的創作，亦適時地展現了全家福的團圓和樂景象（圖39）與舐犢情深之感。⁵⁰

上述藉以表現天倫之情（父愛、母愛）或手足親情的作品題識中，多未言及回憶等字眼。明確標示為回憶之作品，則以成於1973年的《父子情》為最早。（圖40）此圖作一雄虎與幼虎偕行對望之態，表現出雄虎對幼虎呵護誘導之溫情。題識記曰：

50.完成於壬申年（1992）的《鹿苑長春》亦為表現全家福之作。按其題記：「綠陰滿徑日初長，松聲橋邊格外涼；抵牾情深仙鹿侶，懸崖風送衆觀香。」可以知道，林玉山在此圖同樣展現了對過去夫婦子女同樂生活的懷念。



圖40 林玉山 父子情 1973 136×67公分（圖片來源：江梅香主編，《林玉山98回顧展》，桃園縣，長流美術館，2004年，頁83。）



圖41 平福百穗之父，穗庵 虎圖 年代不詳（圖片來源：藤田經世編，《日本美術全史6 明治以後》，東京都，美術出版社，1969年，頁80，初版。）

虎為羣獸尊，誰敢觸其怒。惟有父子情，一步一回顧。卅八年前，於京都曾讀過此畫，經時已久，猶耿耿於懷。適硯有餘墨，乘興憶寫其意。

從題識之文字內容可知，此圖並非寫生之作，而且是在三十八年前，亦即1935年第二次赴日前往堂本印象畫塾東丘社深造時觀賞過原畫，因印象深刻，今遂依昔日回憶加以傳寫。根據林玉山回憶當時情景寫成之〈懷恩師談往事〉一文，得知堂本的教學方法主要透過寫生進行演練觀摩，並曾出借自藏古畫名蹟供學生臨摹。⁵¹同時，林玉山亦曾藉旅居京都之便，經常前往京都博物館研究古畫，詳加臨摹，並將此段期間自稱為「摹古考古時期」。⁵²自《父子情》看來，此畫具有京都地方之重要畫派如圓山派、四條派等傳統，反映兩次赴日學習期間接受近代日本畫兼重寫生與仿古訓練之「折衷」特色。⁵³在此所謂「摹古考古時期」積極追隨古人、恩師的過程中，林玉山並將學習對象延伸至近代日本畫畫家，甚或是自己的前輩之中。⁵⁴

（圖41）

51.林玉山，〈懷恩師談往事〉，《國立台灣師範大學美術學系系刊》，台北市，師大美術學會，1978年，頁51。

52.參考林玉山，〈脫離稚賴寫生動——四十年來作畫甘苦談〉，《藝壇》第60號，1973年3月，頁14；同氏，〈藝道話滄桑〉，《台北文物》3卷4期，1955年3月，頁81。

53.藤田經世編，《日本美術全史5 江戸時代II》，東京都，美術出版社，1969年3月20日原版、1975年4月15日再版，頁48-49。

54.林玉山自陳當時最為心儀、仰慕的日本畫畫家，計有富岡鐵齋、橋本關雪、松林桂月、小室翠雲、矢野橋村、平福百穗、小川芋錢等人。見林玉山，〈藝道話滄桑〉，《台北文物》3卷4期，1955年3月，頁81。另有關林玉山赴日學習近代日本畫的討論，請參考陳瓊花，〈提倡自然寫生，拓展傳統繪畫——林玉山教授八十回顧展〉，《藝術家》第132號，1986年5月，頁107-112。

此外，比較上述《母愛（猴）》（圖36，1975年）與同題另作（圖37，1979年）可以發現，在同樣藉以表現動物親情的主題下，與數年前最為明顯的不同，是後者猿猴親子臉上的微笑表情。一如在前者之類的作品中所見般，其注重的，較傾向於客觀現實中動物官能活動之再現，而哺育幼子、相互理毛抓蟲（或寄生蟲）等，亦為猿猴等靈長類動物之生物本性及社會行為表現之一（圖42）；然而，後者中透過母猴與仔猴間親密肌膚之親密行為，並特別賦予其微笑表情，並非尋常。（圖43）不難想見，微笑顯然並非動物之尋常本能，而是被林玉山刻意植入、具有擬人化象徵意義之特殊隱喻。在緊緊相依相擁並露出滿足笑顏的猿猴親子形象中，除了表現動物親情之外，微笑表情的刻意營造，究竟有何其他目的？題識記為：

時己未除夕，戲寫此圖，以迓中年。桃城散人林玉山。

可以知道，製作此畫之目的在於迎接即將到來的猴年，亦即庚申新歲（1980年）。以猿猴為主題的此畫，雖具有賀歲年畫之意義，不過，有趣的是，為何與上述《迎新歲慶豐年》等不論是在顏色或主題上皆具年節應景之氣氛如此地不同？

事實上，如果配合筆者上述對《迎新歲慶豐年》回應時代背景的假設來看，加上此二作完成於同一天（己未除夕），其關係密切不言而喻。換句話說，如果前畫具有象徵祈祝社會安寧的國家之愛意義的話，那麼正值夫人自1978年以來病情急轉直下⁵⁵所創作的《母愛（猴）》一作，遂可能蘊含對夫人的再度感謝，以及對子女未來仍能同樣永浴慈暉般地生活在天倫之樂中——亦即不會失去母愛庇蔭——的情感寄託，二者之間仍呈現著小我、大我二元選擇的辯證關係。也就是說，這些以發揚父愛、母愛等親子天倫之情的圖像，仍具有如桃花源般與世無爭、寧靜隱蔽家園建構的想像意圖，蘊含了林玉山個人的生命敘事情境，與在家與國等二元社會責任機軸中表述其對守護家園的選擇；同時，透過一幅幅溫馨感人的動物親子形象，一方面反映在戰後台灣風起雲湧的社會變動中，為人夫、為人父對於家人、家庭所展現的情感宣言，另一方面，並藉以重新喚起台灣社會已逐漸淪喪的傳統倫理價值。

六、小結——記憶、知識超越與生命意識情調之展演

綜上所述，不論是風景亦或是花鳥動植寫生創作，一如其對何謂「寫生」所作的總結提示，寫生之法「不只是寫其形骸，需要寫透對象形而上的內在精神」，⁵⁶



圖42 林玉山 猴子連寫 年代不詳 19×25公分 畫家家屬藏（圖片來源：國立故宮博物院前任副院長林柏亭先生提供）



圖43 林玉山 母愛（猴）（局部） 1979 原圖45×69公分 楊增榮先生藏（圖片來源：王耀庭，《台灣美術全集3 林玉山》，台北市：藝術家出版社，1992年，頁151。）

自日治時期至戰後數十年間，林玉山透過「憶寫」手法所完成的創作，實早已跳脫純粹客觀觀察、景象記錄的現代繪畫知識界限，而逐漸走向回歸家園、土地、生命與自我的認同探索。同時，隨著東方哲學著重心物性靈交會、靈識洗禮觀念之影響，林玉山的「憶寫」系列創作，逐漸以一種近乎、甚至是來自於宗教啟迪、精神傳述的形式，再現其對生命價值與宇宙萬有存在意義的真實看法。而此時所謂的「內在精神」，更可說是此種對包含物種、天地、人倫及生死等人生命題總體經驗及個別回應之結果，展示了在傳統與現代、東方與西方等新舊文明衝突，以及戰前與戰後社會認同矛盾中，超越個人、地域與民族的有形障礙以回歸人本思考的選擇，並形塑了具有返視生命本質意義與價值的歷史記憶圖像。

不論是來自於個人生活經歷與歷史生命記憶之傳述，日常生活平凡無奇的人、物、景的性靈交匯、遇合，透過宗教題材鍊結對宇宙哲理的感知，亦或是自社會環境急遽變遷中尋釋安頓身心之憑藉，林玉山憶舊寫生創作的真實意義，作為一種「台灣人／嘉義人」的集體記憶與文化認同概念，並非在於往事的追憶、記錄與回顧本身，形式、內容、主題等多元、多層次的探討，已然成為反映其生命體驗、生命意識、生命覺知的思維總結；同時，更進一步表述了其對時空轉換的無常、生死交錯乃人生常態，與宇宙同體真理的哲學體認，而這也可以說是林玉山在推動台灣近代美術現代化發展上，為寫生之西方外衣填補東方文化內涵的最大努力，使戰後現代國畫改革不致於停留在膚淺的形變與無意義的口號論爭之中，進而建構出超越國族意識形態、種族偏見、古今時空的有形限制，與回歸東方生命本質思考的台灣現代美術實體及其「現代性」。

附記：本文撰寫期間，承國立故宮博物院前任副院長林柏亭先生、國立台灣美術館、長流美術館黃承志館長等提供相關資料、圖版，林副院長並接受本人訪問，以及論文審查委員女士先生提供寶貴意見供作修改參考，在此敬表由衷謝忱。

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

55. 林玉山子女合編，《永懷春暉——懷親紀念小冊》，台北市：家屬自行印製，1988年7月，頁3。

56. 劉墉編撰，《林玉山畫論畫法》，台北市：編撰者自行出版，1988年，頁25。

附表 林玉山憶舊寫生作品編年一覽表

編號	品名	年代	款識題記內容	典藏地
001	故園追憶	1935	(無題記)	國美館
002	獻馬圖(屏風)	1943/1999	獻馬圖原作已遭虫蝕，僅存其半。今追憶往事，稍作補筆，畧復其舊觀。此乃余五十六年前之作，己卯(1999)秋修後又題。桃城人林玉山。	高美館
003	塔山大觀	1950	蓬萊山上望塔山，浮屠百級烟雲間。造化遭此奇絕景，不過石溝空等閑。我將此景收入畫，恍與神仙相往返。 去秋重遊阿里山，見塔山仍屹立於雲海，蒼茫中氣象之雄偉，猶鬱勃胸際，追憶所及，揮墨寫之，並補此詩。玉山人。	國美館(畫家家屬捐贈)
004	鴛鴦湖圖	1985	山地鴛鴦湖，千年水不枯；殉情留艷跡，懷古作痴圖。 鴛鴦湖在能高山下福壽村中，聞昔時有山胞殉情艷蹟，余於戊戌(1985)仲秋自橫貫公路歸來，戲寫其趣。古桃城林玉山。	
005	栩栩迎風	1967.8	栩栩迎風 丁未(1967)秋八月，憶寫星洲香雪莊所見。桃城玉山人。	畫家家屬藏
006	梅坑月簪	1971	梅坑月簪 諸羅八景之一，玉山人寫。	畫家家屬藏
007	愛雀吟	1973.1	平生最愛雀，黃雀如摯友。營巢屋簷下，朝夕常聚首。秋深噪霜庭，春來跳新柳。相看兩不厭，閑來忘坐久。忽有不測禍，暴風連天雨。低處成澤國，樹倒崩泥土。燕雀失棲巢，到處亂飛舞。可憐一小雀，濕透黃毛羽。死抓枯木枝，漂流身無主。啾々悲切聲，逐流叫辛苦。動我憐恤心，携之入屋宇。顫抖無少停，好似餘殘喘。飢寒兩交加，臨危幸避免。一夜留宿書齋裡，餵以黃粱與白米。翌日風歇雨亦晴，小雀毛乾元氣生。待我開門一檢視，忽然鼓羽飛上鳴。翱翔旋轉幾回首，聲々好似向我告辭行。 昔年八七水禍情景，訖(迄)今猶耿耿於懷，憶寫其意。癸丑(1973)元月，桃城人玉山。	畫家家屬藏
008	父子情	1973	虎為羣獸尊，誰敢觸其怒。惟有父子情，一步一回顧。 卅八年前，於京都曾讀過此畫，經時已久，猶耿耿於懷。適硯有餘墨，乘興憶寫其意。桃城玉山。	
009	蓮臥觀音	1975	蓮臥觀音 乃觀世音三十三現身之一，時乙卯(1975)四月再度訪美，於芝加哥博物館曾見宋代木彫此像，今猶耿耿於懷，課餘聊寫其意。古桃城林玉山。	
010	樂園	1976	迦陵頻迦乃極樂世界之靈禽，能歌善舞，聲音絕妙，若天若人，樂神緊那羅無能及者云。昔遊曼谷，於玉佛寺曾見迦陵像，課餘追思取意，構成此圖。 丙辰(1976)夏，桃城人玉山。	畫家家屬藏
011	椰子蟹	1976	南洋聖誕島椰子蟹，狀似蜘蛛，專吃椰果為生，係炎力特產之甲殼類節足動物。十年前漫遊星馬寫生，丙辰(1976)秋改稿作此。玉山。	畫家家屬藏
012	密林情趣	1976	澳洲蚊母鳥 一九七四年秋，遠遊紐約，於華萊士鳥園所見，訖(迄)今猶耿耿於懷，乘興聊寫其意。古桃城林玉山。	

編號	品名	年代	款識題記內容	典藏地
013	薪傳	1978	民族綿々長不絕， 恰如薪火無盡傳。 童年曾聞阿里山林區遭回祿之劫，地上雖熄火多年，下層根底仍不斷延燒。至獵人蹈陷，始發見此跡。據莊子養生主所謂火傳不知其盡，誠哉是言。時值戊午(1978)清明，追念遠祖，有所感懷，寫此并誌。古桃城立軒林玉山。	畫家家屬藏
014	迎新歲慶豐年	1979.12.31	迎新歲慶豐年 寒夜無聊，憶童年於元旦所見猴戲，略寫其意。己未(1979)除夕，桃城玉山。	畫家家屬藏
015	雲深伐木聲	1980.12.31	雲深伐木藏何處，谷應叮々不見人。 時庚申(1980)除夕，憶寫昔年於塔山麓探勝所見。桃城散人林玉山。	台北市立美術館
016	石頭魚	1982	魚族千態萬狀，無奇不有，石頭魚亦是就中醜怪之一。此魚潛藏於海藻間，不動時，有難分辨是石或是魚。 壬戌(1982)初春，寫去年於紐約市水族館所見。桃城玉山并記。	簡弘毅先生藏
017	郊遊即景	1983	昔於桃城郊南寄居多時，讀書作畫之餘，栽花飼養禽禽為樂。當時即見螳螂聞雞情況，迄今猶耿耿於懷，興之所至，聊寫其意。癸亥(1983)春，桃城玉山。	黃承志先生藏
018	喜馬拉雅雪山	1983	癸亥(1983)小春，於容膝堂憶寫喜馬拉雅雪山。桃城人林玉山。	畫家家屬藏
019	熊貓	1983	熊貓生長於川、康高山原始林中，以竹食為生，係世界稀有之珍獸。時癸亥(1983)仲夏，憶寫昔年於華府動物園所見。古桃城玉山。	私人收藏
020	野塘清趣	1980年代	久不畫牛，憶寫昔年故鄉北塘所見情趣。可惜筆不能應心，強而造就，愧哉！桃城散人玉山。	
021	群雀	1985	豐收倉廩足，不怕瓦雀多。 乙丑(1985)仲秋，課餘乘興憶寫早稻收割後之情趣。桃城散人玉山。	
022	南郊水暖鴨成羣	1987	南郊水暖鴨成羣。桃城人玉山作。	
023	鐵力士雪山	1988	戊辰(1988)春寒，於小齋憶寫昔年歐遊所見鐵力士雪山之壯觀。桃城人玉山。	
024	兩小無猜	1992	兩小無猜 歲次壬申(1992)初春，憶寫昔年於紐約動物園所見乳虎。桃城散人玉山。	
025	川流不息	1992	長年流不息，瀝々響空山。壬申(1992)盛夏寫昔時遊清邁夜沙山所見。桃城散人玉山。	
026	南山飄雪	1995	探勝天池時八月，南山道上雪紛飛。 乙亥(1995)仲春憶寫絲路行旅時所見。桃城人玉山。	
027	南台海岸	1998	昔年探勝南台海岸，印象猶深，即興寫此。戊寅(1998)晚冬，桃城玉山作。	
028	長島松林	1999	時己卯(1999)仲秋，憶寫於紐約長島松亭居後苑所見。桃城人玉山。	

※白適銘於2012/5/14製表；2012/5/15,21增補；2012/7/24修正。