

# 從文化霸權探析林玉山畫作之集體記憶

林香琴

An Analysis on the Collective Memory of Lin Yu-Shan's Paintings from the Perspective of Cultural Hegemony / Lin, Shiang-Chin

## 摘要

本文旨在從文化霸權探析林玉山（1907-2004）畫作之集體記憶，試圖從社會學文化霸權與集體記憶的理論來探析林玉山之繪畫。日治時期，20 歲的林玉山與陳進（1907-1998）、郭雪湖（1908-2012）以「臺展三少年」<sup>1</sup>享譽畫壇。民國 40 年（1951），執教於臺灣省立師範學院藝術系（今國立臺灣師範大學美術系），終生奉行寫生的繪畫美學觀，對臺灣的美術教育具有深厚的影響。在林玉山 98 年的生命歷程中，歷經日治時期與中央政府遷臺後的兩次文化霸權對美術活動的催化與風尚的扭轉。肇端於政權的更迭，國族意識與文化認同不斷地被提及；日本畫與中國畫不斷地被糾結，然而不被時局所囿的他，不論東洋畫或是水墨畫都堅守觀物之生的繪畫美學，值得深入探究。首先，探析個人繪畫美學觀之呈現——從臨摹到寫生；其次，探討文化霸權下的臺灣美術發展，分別從文化霸權對美術的催化——「臺展」、「府展」與文化霸權對美術風尚的扭轉——「正統國畫」之爭等，以此立論林玉山如何因應；再其次，探究同時代畫家與臺灣人之集體記憶。研究結果發現，雖然改朝換代，但是林玉山的畫作吸取了新式圖畫教育寫生的美學與漢文化的筆墨，在文化霸權下保有時代的集體記憶，展現了繪畫的社會性與文化性。

**關鍵字：**林玉山、文化記憶、文化霸權、集體記憶、臺展三少年

---

<sup>1</sup> 第1回「臺展」（1927）評審委員共4人，西洋畫部是石川欽一郎、塩月桃甫；東洋畫部是鄉原古統、木下靜涯。由於評審委員皆是日籍人士，因此在東洋畫部僅3名臺灣人入選的情況下，被媒體質疑不公，故第2年增加了東京帝國美術院的藝術家，以提高評審團的公信力。參見謝里法，《日據時代台灣美術運動史》，臺北，藝術家出版社，1991年，頁96。

## 壹、前言

近年來新藝術史的研究已經將藝術史帶進相關學科的研究，<sup>2</sup>通過此領域所顯現的是新的歷史研究區域被開啟，<sup>3</sup>屬於跨領域的研究範疇。本文試圖從社會學的文化霸權（cultural hegemony）理論探析林玉山畫作之集體記憶（collective memory）。內容涉及到文化霸權與集體記憶的議題，將藝術當作一種社會現象來研究，試圖通過藝術之所以發生的社會背景，來理解林玉山繪畫的根源、發展與風格的演變。

所謂的文化霸權，安東尼奧·葛蘭西（Antonio Gramsci, 1891-1937）在《獄中札記》（*The Prison Notebooks*）提出「霸權」（hegemony）的概念，他認為統治階級之所以能維持優勢的地位與掌控社會，不只是靠武力（force），尚且必須藉由為社會所接受的諸如知識、道德、教育等意識形態的運作，使人民心甘情願接受其統治，以鞏固其霸權。<sup>4</sup>哈布瓦赫（Maurice Halbwachs, M., 1877-1945）認為，群體的記憶是通過個體的記憶來實現的。<sup>5</sup>之所以選擇此兩種理論來詮釋林玉山的畫作，主要關係到其所處的時代面臨到日本治理臺灣時期與中央政府遷臺之後，兩種截然不同的文化霸權對美術活動的催化與風尚的扭轉。在改朝換代之際，林氏的畫作仍然保有舊文化的集體記憶。由此得知，記憶是經由實踐而積累，是有關過去的回憶，是一個群體或者族群的傳統和文化的積存，並不會因為外在政權的轉移而瞬間消失。

法國社會學家哈布瓦赫，是第一、二次世界大戰期間著名的涂爾幹（Émile Durkheim）學者。哈氏的《論集體記憶》（*On Collective Memory*）認為，集體記憶是存在由人們所構成的群體，由「團體成員的個體」（individuals as group members）在作記憶，但個體必須憑恃團體脈絡（group context）來表述自己過去的歷史。<sup>6</sup>解析林玉山的畫作，其繪畫美學觀由臨摹走向寫生，正是出生與成長於日治時期的臺籍畫家受到文化霸權的社會性建構，其畫作的表現呼應哈布瓦

National Taiwan Museum of Fine Arts

<sup>2</sup> Norman Bryson. *Calligram: Essays in New Art History from France*. New York: Cambridge University Press, 1988, p. xiii.

<sup>3</sup> Norman Bryson. *Visual Culture: Images and Interpretations*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1994, p. 101.

<sup>4</sup> Antonio Gramsci. *Selections from the Prison Notebooks*. Trans. and Eds. Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith. New York: International Publishers, 1971, p. 135.

<sup>5</sup> Maurice Halbwachs. *On Collective Memory*. Trans. and Ed. Lewis A. Coser. Chicago: University of Chicago Press, 1992, p. 40.

<sup>6</sup> Maurice Halbwachs. *On Collective Memory*. Trans. and Ed. Lewis A. Coser. Chicago: University of Chicago Press, 1992, p. 38. 中譯本M. Halbwachs 著，華然、郭金華譯，《論集體記憶》，上海，人民出版社，2002年，頁39-40。

赫所論：身為「團體成員的個體」在作記憶。

王明珂說明，所謂的「集體記憶」是指有一部分的「記憶」經常在此社會中被集體回憶，而成爲社會成員間或某次群體成員間分享之共同記憶。就社會記憶的觀點而論，一個人對於「過去」的記憶，反應他所處的社會認同體系，以及相關的權力關係。<sup>7</sup>出生於日治時期的林玉山，幼年時跟隨民間畫師習畫，從水墨畫的臨摹入門，畫作呈現民間的文化記憶。及長，日本新式圖畫教育與「臺展」的開辦，開啟其寫生的另一扇窗。同時代的青年畫家為了參加「臺展」，無不卯足了勁去師法自然，林玉山也在這股時代的風潮中，兩次負笈東瀛習畫。其畫作與本地人類生態密切結合，具有「歷史敘事文化」的特質。<sup>8</sup>於是，「寫生」就成爲參加「臺展」的臺籍畫家的集體記憶，以及對應文化霸權的權力關係。

居住嘉義時期，林玉山即喜歡效法古代文人詩書畫雅集的形式，和當地的騷人墨客在張李德和的「琳瑯山閣」組織詩社與畫會，以詩畫會友兼及切磋畫技，留下眾多詩文與合繪之畫作。民國39年（1950）9月，林玉山接到靜修女中的聘書遷居臺北；翌年（1951），進入臺灣省立師範學院藝術系任教，與來自大江南北的畫家共事，也經常集體創作一幅畫，展現戰後多元文化的美學觀。

歷年來學者對林玉山的繪畫研究多著墨在「師法自然」與「觀物之生」的寫生觀點上：陳瓊花《自然·寫生·林玉山》，詳述林玉山出身嘉義美街，家中以裱褙作畫維生，然後按照赴日學畫、臺展三少年、嘉義繪畫的主導人物、戰時生活、遷居臺北開展畫藝、旅遊風情入畫等，對林玉山的繪畫歷程與寫生觀點有詳細的鋪陳；高以璇《林玉山——師法自然》，以採訪畫家利用口述歷史的方式，取得許多珍貴的第一手史料；黃冬富〈脫韁惟賴寫生勤——析探林玉山的「三知」寫生理念及其實踐〉，探析了其知人、知天、知物的寫生觀；白適銘〈行歌昔遊成古今——林玉山「憶舊」寫生中的生命意識問題論析〉，剖析了其以憶舊來寫生的畫作，……。另外，探討林玉山漢學傳統與本土風貌形塑則有：王耀庭〈桃城英貴——玉山巍巍〉；蕭瓊瑞〈詩學台風——林玉山的本土風貌形塑〉；薛燕玲〈典範傳移——林玉山的繪畫觀與「台灣色彩」〉等，綜上所述之研究，對林玉山繪畫歷程與寫生的美學觀、臺灣地方色彩等之探究已經取得相當的成就，而且具有極大的貢獻。

林玉山的一生歷經大和民族與大漢民族的兩次文化霸權，檢視其畫作，可以

<sup>7</sup> 王明珂，〈歷史事實、歷史記憶與歷史心性〉，《歷史研究》5期，2001年，北京，頁138-142。

<sup>8</sup> 王明珂，〈漢藏關係的新思考〉，《長庚人文社會學報》3卷2期，2010年，臺北，頁239。

清楚地得知由臨摹走向寫生的繪畫發展脈絡，呈現繪畫的自我意識。其畫作表述了日治時期到戰後臺灣的地方色彩（local color），猶如「史詩式（epic）」<sup>9</sup>的圖像敘事，大量的保留了臺灣最精美的自然、人文風情，也記憶了同時代臺籍畫家在文化霸權下所領受到的寫生堂奧。作為「臺展三少年」，新舊學兼容並蓄的林氏，解析其畫作攸關到政治與文化層面的問題，本文擬從此著手，更有助於對其繪畫美學觀抉擇的理解。然而，目前尚未有學者從文化霸權與集體記憶來探析林玉山的畫作。

本文在前賢的研究基礎上，累積了豐富的資料，並且更進一步將資料梳理與議題做詮釋，希冀從新的觀察角度與分析方法，來發掘林玉山畫作「未被深思的思想範疇」（unthought categories of thought）。<sup>10</sup>期望能藉由社會學領域文化霸權與集體記憶理論的觀點，反思其所處的時代、歷史與文化對繪畫創作的影響，從圖像的社會情境（context）解析其畫作的社會性與文化性，補前賢研究之不足。

## 貳、個人繪畫美學觀之呈現——從臨摹到寫生□

出身於嘉義人文薈萃美街的林玉山，本名英貴，家中經營「風雅軒」裱畫店。當時的裱畫店除了裝裱書畫以外，還兼售觀音、神像的立軸與對聯，以因應一般民間喬遷、新婚、壽慶等的需求，在收藏與買賣之間，傳達了傳統書畫的理念。<sup>11</sup>由此得知，書畫的流動也代表當時臺灣市道生活的雅緻品味。關於他早年的家庭背景，其在〈藝道話滄桑〉一文提到：

我的出生地是嘉義美街。聞來臺的先祖，即卜居在此，是延平郡王的隨軍雕造馬鞍的名手。而先祖父與先父亦是做過繪畫生活的人，母親和家兄同是善雕刻各種家具的花樣，而五弟榮杰是研究西畫的。美街僅有四十多戶的住家，名儒賴士觀、吳增如、賴壺仙、賴鶴洲；書家蔡文哲、蘇朗晨；畫家宋光榮、盧雲生；雕塑家蒲添生等皆出自美街，歷史上此街輩出文人藝術家之多有冠全市，真不愧美的名稱。<sup>12</sup>

童年時期桑梓之間的藝術文化風尚，促成了林玉山在 20 歲之齡即以「臺展三少

<sup>9</sup> 本文採取林玉山以圖像敘述臺灣的風土人情與歷史文化的觀點，猶如歷史敘事詩（史詩式）。

<sup>10</sup> Pierre Bourdieu and Loïc J. D. Wacquant. *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: University of Chicago Press, 1992, p. 40.

<sup>11</sup> 陳瓊花，〈自然·寫生·林玉山〉，臺北，雄獅圖書，1994 年，頁 12。

<sup>12</sup> 林玉山，〈藝道話滄桑〉，《台北文物》3 卷 4 期，1955 年 3 月，臺北，頁 76-77。

年」享譽畫壇。概述從頭，自來臺的先祖以來，林玉山一家即頗負藝術的長才，雖然出生時已經是日本統治臺灣，然而民間仍不乏清領時期舊文化的記憶，其自述幼年的經學、書畫經歷：

民國四年，七歲入公學校以後，對於畫事益覺得有趣，課餘常與畫師蔡禎祥先生交遊，後再與文人畫家旭江翁研究南畫，並與名儒吳增如講究經學，直至十六歲，在此期間即是我的臨畫時期。當時常與洋畫家陳澄波氏親密來往，暇時常往郊外寫生，接納自然，頗覺自然界有無盡藏的美可以追求，故自十七歲以後再加研究水彩畫。<sup>13</sup>

從此段話可以歸結出，16歲以前林玉山習畫是從臨摹著手，偏重在漢文化的文人畫與經學內涵的培養；17歲受到同鄉接受新式美術教育的陳澄波啟發，開始接觸寫生與西畫。

時間追溯到1916年，「風雅軒」裱畫店聘請了二位兼擅長雕神像的畫師蔡禎祥與蔣才。蔡畫師有自繪的《諸神像畫譜》，內有菩薩、五府元帥、土地公、關公等。當時林玉山不滿10歲，課餘最大的興致即是看畫師繪製神像。他憶起這段往事：「我們家是裱畫店，店裡一定有師父在那裡畫，看你要拜什麼，拜觀音的、釋迦佛陀的，什麼都沒有關係，馬上就來畫，裱好才給你。我們家就是有師父在那裡畫，而我小時候就站在旁邊看。」<sup>14</sup>傳統書畫藝術對林玉山的潛移默化，已經在髫齡之際展開。

有時林玉山也會向蔡師傅借神像圖稿臨摹起來，用毛筆開始練習線條，頗具耐心的依樣描寫。蔡師傅見其相當認真，於是就熱心的指導他如何下筆、染色、調色，特別是在顏料的製作。那時，因為市場的需求性不大，中國傳統的繪畫顏料很難找到，畫師通常都需要自製顏料。為了配置各色顏料，經常要到漢藥店購買硃砂、辰砂、赭石；到五金鋪物色銅綠、佛青、石黃；到賣女子化妝品的店鋪買胭脂和白粉等。回到店裡之後，必須加以研磨、調配膠水等，這些繁瑣的工作，年幼的林玉山卻樂在其中。<sup>15</sup>據此推論，蔡師傅是開啟林玉山傳統水墨臨寫之道的啟蒙者。

蔡禎祥的民間神像畫稿《李元帥》（圖1），以水墨白描為之，承襲中原傳

<sup>13</sup> 林玉山，〈藝道話滄桑〉，《台北文物》3卷4期，1955年3月，臺北，頁77。

<sup>14</sup> 高以璇，《林玉山——師法自然》，臺北，國立歷史博物館，2004年，頁26。

<sup>15</sup> 陳瓊花，《自然·寫生·林玉山》，臺北，雄獅圖書，1994年，頁20。

統的文人畫特重筆墨線條的形式。對照林玉山 18 歲所繪的《關公關平周倉》（圖 2）的民間繪畫題材，上面題寫：「時為乙丑（1925）春日為 林英貴謹畫。」關公等人是臺灣民間耳熟能詳的歷史人物，關公廟也多以關平、周倉配享。就畫而言，不論線條或是人物造型，都保有從臨摹出發的風格。王耀庭認為，此畫稿的水準已然成熟，造型與下筆都相當熟練。<sup>16</sup>即使江山已經易幟，但清領時期的民間神像信仰，運用毛筆操作線條濃淡輕重的繪畫技法卻延續下來。

也因為家中經營裱畫店，林玉山有機會看到臺灣本土與閩南的水墨畫，如林朝英、林覺、嘉義許禹門、福建名師李燦的龍虎等，寬闊他的藝術眼界。年輕時藝術畫不好銷售，林玉山也會為斜對面專門做木材的蔡姓人家畫插圖。就其 2002 年捐給臺北市立美術館的一張櫃子（圖 3）觀之，正面四格小門扇，畫的是梅蘭竹菊水墨寫意畫，是當時流行於臺灣逸筆草草的文人閒筆。是第 1 回「臺灣美術展覽會」被認為是不合時宜的畫風，可是還存在當時一般庶民的生活當中。<sup>17</sup>在哈布瓦赫看來，我們保留生活中每個時代的記憶，而這些記憶不斷地產生，通過持續的關係，讓身分的感覺永遠存在。<sup>18</sup>生活習慣、語言文字與文化記憶（cultural memory），持續地讓我們保留了舊時代的記憶。

此張花卉櫃子是林玉山在 1928 年與黃惠結婚時，特別在妻子的嫁妝桌櫃畫上水墨的吉祥花卉。橫格抽屜描寫牡丹、水仙與茶花；長方格門繪有梅蘭竹菊四君子，並且落款。款識：「梅：清香。蘭：斯蘭似馨，如松之盛。竹：色染新霜，戊辰（1928）春月作。竹：清節凌秋。」鈐印：「竹；立軒。」<sup>19</sup>就畫風與民俗而論，充滿清領時期的舊文化記憶。所謂的文化記憶是組成的認同（formation of an identity），主要連結在各種的過往，是社會架構的時間和意義（social construction of meaning and time），每一種記憶都有其社會的關聯性、社會的脈絡。<sup>20</sup>究此得知，這些櫃子上所描繪的水墨花卉，重構了舊時的美好生活，是當時臺灣民間共同的文化記憶，在社會中經常被集體分享，具有一定的市場性。

<sup>16</sup> 王耀庭，〈桃城英貴——玉山巍巍〉，收入蔡昭儀編，《典範傳移——林玉山繪畫藝術特展》，臺中，國立臺灣美術館，2012 年，頁 9。

<sup>17</sup> 王耀庭，〈桃城英貴：玉山巍巍〉，收入蔡昭儀編，《典範傳移——林玉山繪畫藝術特展》，臺中，國立臺灣美術館，2012 年，頁 11-12。

<sup>18</sup> Maurice Halbwachs. *On Collective Memory*. Trans. and Ed. Lewis A. Coser. Chicago: University of Chicago Press, 1992, p. 47.

<sup>19</sup> 國立歷史博物館編，《觀物之生——林玉山的繪畫世界》，臺北，國立歷史博物館，2006 年，頁 80。

<sup>20</sup> Jan Assmann. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. New York: Cambridge University Press, 2011, p.17.

10 歲時，蔡、蔣兩位畫師相繼辭職，林玉山除了輔助父親裱褙工作之外，也在課餘時間代理畫師的工作。1922 年，15 歲的林玉山經由堂兄介紹，與任職嘉義法院書記官的伊坂旭江（1917-1930 居臺）學習四君子畫，前後大約三、四年的時間。漢學基礎深厚和詩書畫俱佳的伊坂氏，畫風是屬於日本南畫的系統，其繪畫形式受到中國文人畫的影響甚深，給予林玉山另一種學習的典範，奠定他日後努力修習經學、詩學的決心。伊坂氏經常慷慨贈送日本名家畫冊，以作為摹畫的資料，在他的鼓勵與幫助之下，林玉山萌生赴日本習畫的想法。<sup>21</sup>因為此階段的習畫、看日本出版的畫冊經歷，讓他認識了水墨畫、日本南畫傳統與寫生的觀念。<sup>22</sup>對於孩提時代的林玉山來說，成長期間周遭環境的藝術薰陶，不論是臺籍的民間畫師或是日籍的文人畫老師，傳統水墨畫是他人生開始習畫的最初記憶。從此可以理解，為何日後他會放棄西洋畫科，而獨鍾情於東方藝術的媒材來創作。

### 叁、文化霸權下的臺灣美術發展

葛蘭西（Antonio Gramsci, 1891-1937）的「文化霸權」（Cultural Hegemony），分析了統治者如何利用文化去鞏固不平等的社會關係，將霸權定義為：一個團體，相對於其他團體具有在國家或文化上的優勢地位。<sup>23</sup>就廿世紀的臺灣而論，政治上執政者有意的施作，是促成藝術文化轉向的重要因素。

T. J. 克拉克（T. J. Clark, 1943-）在〈藝術創作的環境〉（The Conditions of Art Creation）一文認為：藝術與階級、意識形態一樣，都是時刻處於變動之中，因此藝術是社會進程中的一部分。<sup>24</sup>簡言之，畫家為何而畫，那是與整個社會相關，任何一位畫家都無法將自己自絕於社會環境中，解析林玉山的畫作，更可以看見社會文化的進程。

回顧 20 世紀的臺灣歷史，1945 年以前是日本治理臺灣，在臺灣實施現代化的教育，企圖讓臺灣脫離中國的傳統，成為近代日本組成的一部分；1945 年 8 月 15 日，裕仁天皇向盟軍宣布投降，<sup>25</sup>由中華民國接收臺灣；1949 年國共內戰

<sup>21</sup> 陳瓊花，《自然·寫生·林玉山》，臺北，雄獅圖書，1994 年，頁 26。

<sup>22</sup> 顏娟英，〈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，2003 年，臺北，頁 116。

<sup>23</sup> T. J. Jackson Lears. "The Concept of Cultural Hegemony: Problems and Possibilities." *The American Historical Review*, Vol. 90, No. 3, Jun., 1985, p. 570.

<sup>24</sup> T. J. Clark. "The Conditions of Artistic Creation." *Time Literary Supplement*. 24, May, 1974, p. 246.

<sup>25</sup> Hiromi Mizuno. *Science for the Empire – Scientific Nationalism in Modern Japan*. Stanford: Stanford University Press, 2008, p. 173.

分裂，中央政府與故宮文物遷臺，將在臺灣的中華民國政府塑造成中國唯一的「正統」，成為反共復國的基地，在政策上試圖「去日本化」、「再中國化」。大和民族與大漢民族兩種強勢的文化霸權，對臺灣美術的發展具有深遠的影響。出生並且成長於日治時期的林玉山，在這兩種文化霸權的更迭之下，繪畫風格也有明顯的轉變。

## 一、文化霸權對美術之催化——「臺展」與「府展」

明治維新後，日本以現代化強權國家之態，於日清戰爭（1894）一役中，打敗了清廷。<sup>26</sup>翌年（1895），清政府與日本簽下「馬關條約」，將臺、澎、金、馬割讓給日本，臺灣從此進入日治時期（1895-1945）。

第二次世界大戰之前，日本是唯一非西方的殖民勢力，臺灣是其所取得的第一個殖民地。基於世人皆睜眼目睹的情況下，臺灣總督府民政長官後藤新平（1857-1929）說：我們考慮到要去改造「福爾摩沙」，臺灣必須成為「殖民地的模範」，因此要有良好的管理，是具有經濟生產的領土，有勤勞的人口和可以和平居住。教育被視為是社會、政治、經濟與文化根本性變革的工具，它可以使臺灣脫離中國的傳統，成為近代日本組成的一部分。<sup>27</sup>基於此，領臺之後，臺灣總督府即積極地推動新式教育，而圖畫課程就是屬於新式教育的範疇。

明治 38 年（1905）臺灣的財政已經獨立，到了明治 43 年（1910）的年度歲收較前一年度多了三倍，住民的生活水平向上提升。<sup>28</sup>繁榮的經濟背景，成為陸續設置新式公學校、中學校、師範學校、高等學校與臺北帝國大學的有利條件。大正 8 年（1919）1 月 4 日「臺灣教育令」公布，確立臺灣人的學制，<sup>29</sup>此時圖畫教育受到日本畫家山本鼎（1882-1946）自由畫運動的影響，逐漸轉為培養藝術創作，<sup>30</sup>也成為各級學校的必修科目之一。在此前後，石川欽一郎（1871-1945，曾任教臺北師範學校）、鄉原古統（1887-1965，曾任教臺中一中、臺北第三高女）、鹽月桃甫（本名善吉，1892-1965，曾任教臺北中學校，即今建國中學；臺北高校，其校址在今國立臺灣師範大學）、松林桂月（1876-1963）、木下靜涯（1889-1988）等美術家紛至臺灣來傳播新式美術的種子，是為臺灣新美術（new

<sup>26</sup> John K. Fairbank and Kwang-Ching Liu. *The Cambridge History of China Volume 11 Late Ch'ing, 1800-1911, Part 2*. New York: Cambridge University Press, 2008, p. 345.

<sup>27</sup> E. Patricia Tsurumi. *Japanese Colonial Education in Taiwan 1895-1945*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1977, pp. 1-2.

<sup>28</sup> 矢內原忠雄，《帝國主義下の台湾》，東京都，岩波書店，1988 年，頁 79。

<sup>29</sup> 臺灣教育會編著，《台灣教育沿革誌》，臺北，臺灣教育會發行，1939 年，頁 91。

<sup>30</sup> 今也敏彥，《「昭和」の學校行事》，東京都，日本圖書，1989 年，頁 148。

art) 的啟蒙者。

大正時期(1912-1926)藝術教育在日本內地蓬勃地發展,<sup>31</sup>很迅速地擴及到殖民地臺灣。日本畫、西洋畫被歸類為現代化的美術;臨摹、陳陳相因的水墨畫被視為不合時宜的舊美術。<sup>32</sup>但是當時的臺灣,尚未有專門研究現代化繪畫的美術學校或是畫塾,因此林玉山選擇赴日本習畫。

1923年,林玉山開始參與嘉義地區的美術活動,以《下山猛虎》獲得嘉義廳舉辦之「勸業共進會書畫展覽」的入選。16歲之齡能夠躋身畫壇前輩之林,誠屬不易,因此名儒張銘三為林玉山命字號為「立軒」。1924年陳澄波考上東京美術學校後,激發了林玉山也在兩年後的春天與同鄉曾雪窗負笈東瀛,進入東京川端畫學校。「川端」的基本訓練是臨摹畫稿配合實際寫生,林玉山堅持終身的寫生繪畫美學由此肇始。<sup>33</sup>從陳澄波、林玉山等臺籍青年連袂赴日習畫得知,一種文化霸權式的召喚,正是醞釀臺灣新美術發展的時代氛圍。

川端畫學校是日本明治時代的名畫家川端玉章(1842-1913)的畫塾,後來經過政府的認可,成立學校組織,著重繪畫基礎實際技法的訓練,猶如東京美術學校的預備學校。<sup>34</sup>林玉山剛進川端時是唸西洋畫科,他回憶此歷程:「我原本想學西畫,和陳澄波先生同樣學西畫的,我是書部,他是畫部,書部就畫石膏像。」<sup>35</sup>課餘經常和同學到日本畫科見習,沒多久就發覺日本畫的用筆、用墨等方法與中國繪畫相同,適合自己的性格,回憶從前的素養,還是還原於東方藝術較為合理。<sup>36</sup>由此可知,幼年時期家中經營裱畫店的文化記憶深植其心。

那時,正好東京府立美術館舉辦一次大規模的「中日美術展覽會」,大陸很多畫家到扶桑和日本畫家合開展覽:

有梅蘭芳的畫、齊白石的畫,全都是出名的(畫家),心想這中國畫就很好啊!哪還需要畫油畫。於是我就跑去畫東方式的水墨素描,那時候就(把西畫)換過來。當時我是想,就將這個(中國畫)發揮就好。<sup>37</sup>

<sup>31</sup> 今也敏彥,《「昭和」の學校行事》,東京都,日本圖書,1989年,頁148。

<sup>32</sup> 白適銘,〈行歌昔遊成古今——林玉山「憶舊」寫生中的生命意識問題論析〉,《臺灣美術季刊》90期,2012年10月,臺中,頁37。

<sup>33</sup> 李欽賢,《台灣美術之旅》,臺北,雄獅美術,2007年,頁72。

<sup>34</sup> 林玉山,〈藝道話滄桑〉,《台北文物》3卷4期,1955年3月,臺北,頁77。

<sup>35</sup> 高以璇,《林玉山——師法自然》,臺北,國立歷史博物館,2004年,頁35。

<sup>36</sup> 林玉山,〈藝道話滄桑〉,《台北文物》3卷4期,1955年3月,臺北,頁77。

<sup>37</sup> 高以璇,《林玉山——師法自然》,臺北,國立歷史博物館,2004年,頁36。

參觀過展覽之後，林玉山更是在腦中思考有關東西繪畫的差異。在比較之下，越覺得東方繪畫較為含蓄內斂，韻味無窮，因此在觀念上有很大的轉變，兩個月後毅然決然地轉入日本畫科。<sup>38</sup>因為日本南畫的特質與水墨畫相近，年少時期使用毛筆與墨彩的記憶重新在林玉山的腦海中迴盪。

南畫的名稱是出自於明末董其昌的「南北分宗」說，根據董氏的理論，南宗始自唐朝的王維，其山水畫使用水墨，而不用顏色做裝飾，為文人畫；相對於南宗，北宗是李思訓的青綠山水。董其昌的理論傳到日本後，藝術家與理論家認為中國南宗畫與日本南畫在題材與風格上仍是有差異的，<sup>39</sup>但是用筆、用墨的方法較為接近。

舒曼（Howard Schuma）和斯科特（Jacqueline Scott）在《世代與集體記憶》（*Generations and Collective Memories*）一書的研究證實：青少年時期的記憶和成年早期的記憶，比起人們後來經歷中的記憶來說，具有更強烈、更普遍深入的影響。<sup>40</sup>林玉山的抉擇，符合此研究。就教育心理學來說，此階段正是學習能力最強的時期。

川端的日本畫是以寫生為基礎的「四條派」為主，教學的方法從臨摹畫稿開始，個別教導，由教授先行示範，然後學生練習。教學程序則從四君子始，逐漸複習，進而為花鳥、畜獸、山水、人物，除了臨稿外，也配合實地寫生；此外，尚需要修習石膏像和人體素描。學校每月舉行競技，期中與期末則舉行繪畫競賽，要求把基本寫生素材靈活運用，以培養創作的的能力。這個期間，便曾以寫生上野公園不忍池畔的水墨作品《微雨初晴》獲得學期競賽二等獎。<sup>41</sup>川端的日本畫從臨摹到寫生的教育方式，符合林玉山幼年時的習畫經驗。

1927 年暑假，林玉山回臺灣的寫生作品《大南門》、《水牛》入選第 1 屆「臺展」，具體展現出接受新美術培育的成績，與陳進、郭雪湖有「臺展三少年」之稱。傳統繪畫形式被排擠，代之以寫生形式的作品，<sup>42</sup>正式宣告新美術時代的來臨。

第 1 回「臺展」入選以後，林玉山的活動範圍仍然以中南部為主，除了積極指導鼓勵嘉義地區一些畫家積極參展外，並先後於 1928 年與嘉義畫家朱芾亭、

<sup>38</sup> 陳瓊花，《自然·寫生·林玉山》，臺北，雄獅圖書，1994 年，頁 42。

<sup>39</sup> Tadashi Kobayashi. *An Enduring Vision: 17th to 20th Century Japanese Painting from the Gitter-Yelen Collection*. New Orleans: New Orleans Museum of Art, 2002, pp. 27-48.

<sup>40</sup> Howard Schuman and Jacqueline Scott. "Generations and Collective Memories." *American Sociological Review*, Vol. 54, No. 3, Jun., 1989, p.360.

<sup>41</sup> 陳瓊花，《自然·寫生·林玉山》，臺北，雄獅圖書，1994 年，頁 28-30。

<sup>42</sup> 陳瓊花，《自然·寫生·林玉山》，臺北，雄獅圖書，1994 年，頁 42。

林東令、蒲添生、徐清蓮、施玉山聯合臺南的潘春源、黃靜山、吳左泉、陳再添等共同組成「春萌畫會」，輪流在嘉義、臺南兩地舉辦畫展。1930年，參與北部日籍畫家鄉原古統、木下靜涯倡立的「栴檀社」；並於1940年加入第6回臺陽展新設東洋畫部的會員。除此之外，更在地方組織各種研究社，如「鴉社書畫會」（1928年，「鴉」字與到嘉義遊歷的中國浙江籍畫家王亞南的「亞」字諧音雙關）、「自勵會」（1930年）、「墨洋社」（1930年）、「讀書會」（1932年）、「鷗社詩會」（1932年）、「麗光會」（1933年）等。從1928到1935年的這段期間，林玉山在畫壇是十分積極而活躍的。<sup>43</sup>作為一位文化人，他的交友在志趣相投，不分日本籍或是中國籍。

《庭茂》（圖4）是第2回「臺展」（1928）入選的作品，林玉山回憶道：「當年時往故鄉南郊岳父家走動，一日於後院見此景色，淡靄中院子有口古井，井邊花木繁茂，其下野草叢生，群雀鼓譟於井旁，忙於拾取婦女們刷洗後之剩米殘粒，極富鄉野親切之情趣。」<sup>44</sup>此畫具體刻劃了臺灣鄉野的景致。當時《臺灣日日新報》之〈台灣美術展覽會場中一瞥，作品如是我觀〉評論此作：「林英貴氏之《庭茂》與郭雪湖氏之《圓山附近》，允推力作中之力作，《庭茂》幾於筆筆精力俱到，惟井邊有冗景，似宜多少汰去。」<sup>45</sup>不知是否受此評語的影響，林玉山細膩繁冗寫實之作，此後未再出現。<sup>46</sup>究此得知，其時頗具份量的《臺灣日日新報》上文化霸權式的看法，的確左右了往後林氏在創作上的表現。

然而，此畫保留了20世紀初期臺灣鄉間的文化記憶。那時的鄉下，幾乎家家戶戶都有水井，成了飲食與盥洗等的重要水源，竹籬笆則是戶內與外界之間的區隔，靜態的花草搭配動態的麻雀，靜中有動，充滿生機。左下角最顯眼處的前景，有幾株紅蓮蕉花，那是當時民間嫁娶時新娘頭上的插花，每戶人家都會用到，所以自己栽種。畫面顯現出一個自給自足的社會，頗具民俗風情。

日本引進的新式圖畫教育強調寫生，林玉山為了追求寫生的根源，進而兩度赴內地東京、京都習畫。在川端畫學校、東丘社畫塾領略到西洋畫的寫生技巧，而在京都博物館追尋到——其實在宋、明時代中國的院體畫即崇尚寫生。他領悟到，不論西洋畫或是東洋畫，寫生是繪畫重要的法門，只是使用的媒材不同而已。在他看來，繪畫原本就沒有國界，只要是值得學習的，他都努力汲取新

<sup>43</sup> 謝里法，《日據時代台灣美術運動史》，臺北，藝術家出版社，1991年，頁110。

<sup>44</sup> 高以璇，《林玉山——師法自然》，臺北，國立歷史博物館，2004年，頁46。

<sup>45</sup> 〈台灣美術展覽會場中一瞥，作品如是我觀〉，《臺灣日日新報》，1928年10月26日。

<sup>46</sup> 林柏亭，《嘉義地區繪畫之研究》，臺北，國立歷史博物館，1995年，頁170-171。

知。

「臺展」一開始就以優渥的獎金吸引臺籍的青年，到了第 4 回「臺展」，主辦單位更是參考內地的「帝展」有「帝展賞」和「昭和賞」的制度，於是宣布：

為圖本島美術獎勵，如「帝展」之「帝展賞」、「昭和賞」，於「臺展」設「臺展賞」制度，自此回起授與之。……向來「臺展」並無設賞與制度，不過僅選拔特選數點，然者番更設「臺展賞」，選定東洋畫、西洋畫各二人，欲贈與金百圓。其趣旨，欲授與善發揮本島之特色者云。<sup>47</sup>

「臺展賞」的獎勵制度，強調是「授與善發揮本島之特色者」，確實對「地方色彩」的推動，具有關鍵性地催化作用。林玉山回憶：

日本人說臺灣人要畫臺灣特色就好，你不用去抄誰的畫，不要去畫大陸的畫，也不要畫什麼西畫，臺灣人就畫臺灣，臺灣有甘蔗等物產，去畫那個就好了，我才去畫臺南的大南門。……「臺展」主要鼓勵的畫風是以寫生反映臺灣的特色，我後來畫甘蔗、畫厝那一陣子，都是畫臺灣的特色嘛！<sup>48</sup>

此段話也揭示了林玉山為何要寫生、要畫臺灣本土的色彩，是為了要達到日本文化霸權——官方美展的要求。「臺展」評審委員給參展的臺籍青年下了最高的指導棋，他們所要的作品就是富有臺灣特色的寫生作品，也就是具有土地情感的現代化畫作。繪畫必須現代化，才能符合後藤新平所要求的——讓臺灣脫離中國的傳統，成為近代日本組成的一部分。

那時，日籍評審委員勝田蕉琴（1879-1963）之兄勝田素章在嘉義行醫，家中懸掛蕉琴花鳥畫數幅，林玉山慕名前往觀賞，於第 3 回「臺展」就仿勝田蕉琴《喚雨》的筆意畫《雨霽》，獲得入選。當時報紙的評語：「減少繁雜，設色鮮麗，思想進步。」<sup>49</sup>據此可知，林玉山已經意識到日本強勢文化的新美術走向，勇於向新文化學習。

<sup>47</sup> 《臺灣日日新報》，1930 年 10 月 12 日。

<sup>48</sup> 高以璇，《林玉山——師法自然》，臺北，國立歷史博物館，2004 年，頁 46。

<sup>49</sup> 林柏亭，《嘉義地區繪畫之研究》，臺北，國立歷史博物館，1995 年，頁 170；以及〈第三屆台展之我觀（上）〉，1929 年 11 月 18 日。

第4回「臺展」（1930），東洋畫林玉山《蓮池》（圖5）、陳進《若日》與西洋畫陳植棋《真人廟》，同樣獲得特選；東洋畫林玉山《蓮池》、郭雪湖《南街殷賑》及西洋畫廖繼春《攜籠童女》，同獲得「臺展賞」（賞金百元），<sup>50</sup>此為「臺展」的最高榮耀，林玉山的東洋畫成就達到顛峰。

回顧《蓮池》之前，已經連續三次入選「臺展」的林玉山，為了參加此次的競賽，接受友人林東令的建議，兩人在5月荷花盛開時節，於前一日傍晚就騎腳踏車上山，等待荷花綻放。但是卻忘了帶蚊香，受到蚊蟲叮咬，一夜無眠。林玉山說：「為了捕捉蓮花的神韻，天還沒亮就踩著腳踏車，騎上嘉義北郊的牛稠山大蓮池畔，等待曙光乍現的那一剎那，一切靜悄悄，甚至聽到蓮花花苞綻放的聲音，也聞到那股清香。」回家後，他決定畫一幅巨大尺寸的荷花圖。<sup>51</sup>為了寫生，23歲的林玉山與畫友連夜上山，這股熱誠，成為當時參加「臺展」的臺籍畫家的集體記憶。

東洋畫除了強調寫生的精神之外，還特別重視色彩的使用，時隔多年，晚年的林玉山回憶起自己是如何使用顏料，其景歷歷在目：

我畫荷花，日本人也在畫荷花，不同的地方就是我們的荷花有不同的特色。這個在牛稠山那裡，山裡、水坡都是紅色的赤土，山下是荷花池，連水也都是紅色的，所以我就花本錢下去，這都是用金的耶。用純金（赤金）、青金、水色金三樣金：純金赤色、青金青色，水色金就是水金銀，稍微淺藍，淺色一些。所以他們日本人看了覺得很稀罕：「哇！這個水怎麼這樣？」……像那時在畫荷花時，我也很有自信啊！有自信一定要拚到頭等，還沒畫就有感覺了。<sup>52</sup>

經過了三次參加「臺展」的歷練，並且善加觀察評審委員繪畫的風格，林玉山充分地意識到審查的標準為何，所以能夠一舉掄元。除了繪畫之外，林玉山還能精準地掌握用色，應該與他年幼時跟蔡禎祥畫師學習如何製作顏料，以及在東京川端畫學校學習敷色技法有關，所以連日本人都覺得嘖嘖稱奇，這也是得力於他能夠廣博學藝的緣故。

此畫受到宋人花鳥畫與勝田蕉琴筆意的影響。評審勝田蕉琴委員指出，東洋

<sup>50</sup> 《臺灣日日新報》，1930年10月28日。

<sup>51</sup> 高以璇，《林玉山——師法自然》，臺北，國立歷史博物館，2004年，頁49。

<sup>52</sup> 高以璇，《林玉山——師法自然》，臺北，國立歷史博物館，2004年，頁47-48。

畫當前之道，應於大自然中忠實地寫生，並且用自己的意思加以詮釋。<sup>53</sup>此語說明——寫生並非只是再現自然，而是要能夠適度地剪裁、布局，並且融入自己的感情。另一位評審委員鄉原古統則評《蓮池》為「臺展型」的正統佳作。<sup>54</sup>何謂「臺展型」的佳作，林柏亭釋義：「是指寫生描繪不落入刻畫繁瑣景物，不流於刻板寫實之作品。」<sup>55</sup>由此可知，「臺展」已經漸進地完成自己獨特的風格。

寫生讓林玉山走出臨摹的框架，開啟他更寬闊的視野。後來他在寫生當中，不斷地受到感動，才決定終身奉行寫生的繪畫美學觀。例如首屆入選「臺展」的《水牛》，是和陳澄波同遊溪口庄寫生的作品，他說：「我很愛寫生動物，看那些犁田的牛，在工作後休息，母牛疼惜小牛，（頭來回磨蹭）鑽來鑽去，那種動物的愛都被表現出來了。」<sup>56</sup>這種描述水牛舐犢情深的作品，持續下來的有 1948 年寫生母牛帶小牛在野外吃草的《母子相隨》（圖 6），也是這一類題材。

日治時期臺灣各地都有詩文社的組織，延續清領時期詩文的研究，嘉義一地先後成立的詩社團體就有 26 所之多。除了繪畫，林玉山也相當熱衷於經學與詩文的研習。當時嘉義地區的文化活動中心——張李德和的「琳琅山閣」經常舉行詩書畫雅集，林玉山在此結識了當地的仕紳蘇櫻邨、林臥雲、吳百樓等，對詩詞產生濃厚興趣，先後加入「鷗社詩會」、「玉峰吟社」、「花果園修養會」等。得到名儒悶紅老人賴惠川親自傳授詩學，賴壺仙講授經學與北京話，更在 1932 年與朱芾亭等組織「讀書會」研究詩文。<sup>57</sup>嘉義當地的仕紳，除了沿襲漢文化的文人雅集外，也頗具有國際觀地教導後學北京話。林玉山自謂：

讀書會的發動，是因為參加鴉社以後，常與詩人接觸，此時余覺作畫必求詩意，對於韻學益感興趣，乃於民國 21 年（1932）夏 6 月，推朱芾亭氏為中心，與簡竹村、盧雲生、黃水文等組織此會研究詩文。此期間中，亦常參加賴壺仙先生的花果園修養會，研究經學和國語。賴氏於嘉義文人間有哲人之稱，老早就常獎勵青年往大陸求學。……先生抱此主張設學講經書，又聘從大陸回臺之邱景樹氏指導國語和英文，全以服務的

<sup>53</sup> 《臺灣日日新報》，1930 年 10 月 21 日。

<sup>54</sup> 鄉原古統，〈台展正統和地方色彩〉，《台灣日日新報》，1930 年 10 月 28 日。

<sup>55</sup> 林柏亭，《嘉義地區繪畫之研究》，臺北，國立歷史博物館，1995 年，頁 170。

<sup>56</sup> 高以璇，《林玉山——師法自然》，臺北，國立歷史博物館，2004 年，頁 46。

<sup>57</sup> 陳瓊花，《自然·寫生·林玉山》，臺北，雄獅圖書，1994 年，頁 54。

精神為青年們而貢獻，頗受地方人士所宗仰。<sup>58</sup>

能夠自我省察所學的不足，努力學韻學、讀經、學北京話、英語等，才能夠更加充實自己。居住嘉義時期，林玉山即喜歡在書畫雅集中與畫友、門生共同創作一幅畫。《庖人溫好夢》（圖 7）落款：「庖人溫好夢，佳味好先嘗，秋禾作南瓜，玉山畫鼠，雲生添辣椒，鷗波補蘿蔔。」<sup>59</sup>每人都以自己拿手的繪畫項目作畫，林玉山畫的是臺灣鄉野到處可見的鼠。原本是不登大雅之堂的鼠輩，卻在他的筆下成為可親的主角——庖人。

民間傳統詩文書畫、北京話等，正透過當地仕紳的文化記憶傳承給林玉山，也是他具有宏觀視野——廣博地吸收各種文化的優點，埋下戰後能夠在中原文化霸權下成功轉型的一項契機。

從日本回來後，時隔 6 年，1935 年 28 歲的林玉山，已經是得獎多次、頗負盛名的年輕畫家，但他認為：「自己筆墨的火候不夠，只能在寫實邊緣繞圈子，想一躍而出形似的侷限……。」<sup>60</sup>此語表達了不自我設限，在畫藝上才有可能更精進。

在與書畫收藏家國松不怠（國松善四郎）來往，觀賞其收藏的日本畫家堂本印象後，決定親自前往京都東丘社畫塾習畫。林玉山〈懷恩師談畫事〉一文回憶道：

回憶年輕時與書畫收藏家國松不怠先生常往來，在他收藏的作品有數幅堂本印象老師的花鳥畫，有絹本精密畫，又有紙本寫意畫，意境甚高，而筆致亦非常超逸，令我陶醉，不由升起敬慕之心。恰值 1934 年有往日本旅行的機會，才請國松先生介紹前往京都拜謁，雖然是初次之求見，老師卻不嫌棄，特撥時間接見，殷殷指導畫事，並請塾生展示他的近作，開啟茅塞，雖然短短一個多小時之晤談，使我獲得了不少繪畫之正確觀念。自那次返臺後，我就決意準備再渡京都，入老師之門深造。<sup>61</sup>

就此因緣，於是翌年（1935）林玉山就結束裱畫店的生意，安頓好妻小，在仕

<sup>58</sup> 林玉山，〈藝道話滄桑〉，《台北文物》3 卷 4 期，1955 年 3 月，臺北，頁 80。

<sup>59</sup> 房婧如編，《春萌畫會暨墨彩新象展》，嘉義，嘉義市文化局，2015 年，頁 81。

<sup>60</sup> 謝里法，〈林玉山的回憶〉，《雄獅美術》100 期，1979 年 6 月，臺北，頁 58。

<sup>61</sup> 林玉山，〈懷恩師談畫事〉，《臺灣師範大學美術系刊》，臺北，臺灣師範大學美術系，1978 年，頁 51。

紳與畫友的資助下再度赴日。

當時京都畫壇注入西洋畫的形式與內容，以著重寫生精神的圓山派與四條派為中心。東丘社畫塾是堂本印象（1893-1976）創設的私人畫塾，他對中國傳統繪畫有極深入的研究，無論是雙勾填彩，或是水墨寫意無所不精。東丘畫塾先教導學生以自然寫生入手，再輔以臨畫，以意臨的方式來達到構圖與取景的訓練。這種教學方式的影響，在 1935 年的《故園追憶》架構中隱約可見，這是懷鄉有感而作，描寫他常遊的山仔頂風景，景物的描繪極重視實感。<sup>62</sup>此畫所展現的是——寫生精神應該要融入畫家個人主觀的情感。

東丘社畫塾一年的留學，對林玉山的創作有何影響？蕭瓊瑞指出，一是膠彩繪畫的用色與構圖，二是水墨技法用筆的精進。課餘之暇，林玉山常到京都博物館研究宋、明院體畫，對中國傳統繪畫中的意境造型與賦彩，經過深層的領悟與認識後，在畫作上有推陳出新的突破。從 1935 年的《野鴨圖》、《雙鶉圖》，1940 年的《松鷹圖》、《寶島春光》，1941 年的《雙牛圖》，都可見到他在臨摹古畫的過程中，融入本身的寫生素描基礎，對工筆花鳥做出與古人不同的詮釋，<sup>63</sup>臨摹與寫生成為林玉山畫作進程的重要項目。

受業林章湖則歸納出兩次赴日深造對林玉山的重要影響：一為體認到中國傳統水墨畫道統之歷史意義與價值，種下日後追求水墨創作的理想。二為堂本印象藝術創作之多元開放，代表日本當時大師的風範，啟發日後林玉山的創作視野。三為藉由深造親身體驗中國、日本、臺灣三地的藝術，見多識廣下，自我藝術見地逐漸明朗。能體察時代的潮流，並且自我判斷調適，因而能兼擅東洋畫與水墨畫。<sup>64</sup>綜上所述，各種的文化歷練，成就林玉山在臺灣回歸祖國的統治後，口能說北京話，手能繪水墨畫，順利地與中原文化接軌。

## 二、文化霸權對美術風尚之扭轉——正統國畫之爭

隨著第二次世界大戰結束，日本人戰敗離開臺灣之後，民國 35 年（1946），臺灣省政府長官公署公告各報社雜誌所附的日文版一律廢除；臺灣文化協進會成立，分設文學、音樂、美術三部。臺灣省政府長官公署在臺北市中山堂主辦了首屆的「臺灣省全省美術展覽會」（簡稱「省展」）。此年，林玉山擔任嘉義市立

<sup>62</sup> 陳瓊花，《自然·寫生·林玉山》，臺北，雄獅圖書，1994 年，頁 64。

<sup>63</sup> 陳瓊花，《自然·寫生·林玉山》，臺北，雄獅圖書，1994 年，頁 64。

<sup>64</sup> 林章湖，〈藝近乎道——林玉山水墨造詣與當代意義〉，收入程代勒、白適銘編，《繪寫自然神韻——林玉山學術研討會論文集》，臺北，國立臺灣師範大學美術學系，2016 年，頁 60。

中學美術教師，並被聘為「省展」國畫部的審查委員，同時參加展出。<sup>65</sup>民國 39 年（1950），經由畫友盧雲生的推薦，接到靜修女中聘書，遷居臺北。其時，臺灣省立師範學院藝術系黃君璧（1898-1991）主任也擔任「省展」評審委員，因而認識林玉山，民國 40 年（1951）聘其於藝術系教授畜獸、花鳥畫。

戰後幾個規模較大的畫展「省展」、「臺陽展」、「學生美展」和「青雲展」，均分成國畫和西畫兩部。西畫部的內容與戰前相似，而國畫部就是「臺展」、「府展」的東洋畫部。當年「臺展」成立時，大致上是仿效「文展」的規制，但是「臺展」卻不用「文展」的「日本畫部」命名，自創為「東洋畫部」。原因為創辦之初，籌備者認為：表現臺灣鄉土特色的繪畫雖然用的是日本畫的顏料與技法，也只能以廣義的「東洋畫」稱之。光復之後，臺灣畫家的愛祖國之心太殷切了，直接將「東洋畫部」改為「國畫部」，因而引起一場爭論，<sup>66</sup>美術史學家稱「正統國畫之爭」。

民國 38 年（1949）國共內戰分裂，許多水墨畫家陸續遷臺，看到「省展」中的「國畫」作品後，認為本省籍畫家對國畫認識不清，誤把日本畫當作中國畫展覽，因而發表文章糾正或是劃清界線，展開長達 20 幾年的名稱派系之爭。從第 15 屆「省展」（1960）開始，區分為「國畫第一部」（水墨畫），「國畫第二部」（東洋畫），但是仍然合併審查，共同分配前三名之獎項；到了第 18 屆（1963）開始才正式分開審查，各別給予前三名獎項。民國 63 年（1974），第 28 屆「省展」突然廢止「國畫第二部」，並且拒收框式裝裱的作品，原先「國畫第二部」的畫家，被摒棄於「省展」門外。民國 66 年（1977），林之助（1917-2008）提出以膠為媒劑的繪畫為「膠彩畫」，替「東洋畫」正名。第 34 屆「省展」始將「國畫第二部」改為「膠彩畫部」（1983），<sup>67</sup>水墨畫在「省展」中正式成為正統的國畫，也造成臺籍畫家與渡海來臺畫家地位的消長。

當「正統國畫之爭」的初始期間，何鐵華主持的「廿世紀社」（1950）與「臺北市文獻委員會」（1954）都曾經分別舉辦「日本畫」與「國畫」的相關座談。前者與談者多為渡海來臺畫家；後者則多為本省籍畫家。

林玉山說：臺灣的國畫本來就是祖國的延長，只是地方的環境和西洋文化交融已發生的變化，日人在臺灣畫之中發現了臺灣的特色，熱帶的情

<sup>65</sup> 陳瓊花，《自然·寫生·林玉山》，臺北，雄獅圖書，1994 年，頁 94。

<sup>66</sup> 謝里法，《日據時代台灣美術運動史》，臺北，藝術家出版社，1992 年，頁 245。

<sup>67</sup> 詹前裕，〈從丹青到膠彩〉，《臺灣美術季刊》1 卷 4 期，1989 年 4 月，臺中，頁 11。

調，當時的日人謂臺灣的藝術為「灣製繪畫」，光復後內地人動不動就說臺灣藝術為日本畫，這個問題到現在還未能獲得解決。我想不是國畫的問題，絕不是將畫譜裡所有的東西搬去寫成的，或是只學某家的筆法仿某家的畫風，就以為是真正的國畫。美術的表現，各以方殊，自古以來每一個時代，每一個地方都有它獨特的繪畫。雖然本省的繪畫歷史尚淺，猶且幼稚，但說來，亦是臺灣所產生的富有地方性的獨創美術。如果有心為本省協力，建設一個最有理想的繪畫的話，就不應該以罵代評。臺灣人既是中國人，其畫當然是中國畫。……<sup>68</sup>

此段發言揭櫫了——每一個時代的繪畫皆有其表現方式，臺籍畫家所畫的是臺灣所產生的富有地方性的獨創美術，實在是不能將之歸為日本畫。

然而在中原文化強勢霸權下，蕭瓊瑞指出，林玉山 1949 年的《楓猴圖》、1950 年的《塔山大觀》以及 1951 年的《深山遊鹿》等都可以看出他在題材上的調整，作品和畫法都有更多屬於中國傳統繪畫的審美角度。而其堅持寫生的態度，作品仍然不離本地特有的動、植物及景致。<sup>69</sup>此時林玉山開始轉型，將東洋畫的寫生帶入水墨畫的範疇。1970 年的《養鴨人家》（圖 8），立足於寫生，描繪臺灣鄉野的風光，採取西方滿幅式的構圖，畫面充滿了水墨的趣味。水墨畫與東洋畫，同樣是東方媒材的繪畫，與其奉行的寫生美學觀並不相悖，顯現融通的智慧。

政府遷臺十年後，大約 1960 年前後，官方鼓勵全國專業性團體的成立，於是書法、繪畫、建築、雕塑等學會先後成立。民國 50 年（1961），林玉山與馬紹文、王展如、鄭月波、胡克敏、傅狷夫、季康、陳丹誠等合組「八朋畫會」，互相切磋畫藝，<sup>70</sup>他是唯一的本省籍國畫家，之所以受到大陸籍畫友的敬重和友誼，主要的關鍵除了其傑出的水墨畫能力外，也與其深具漢學素養，善於詩文，能講國語（北京話），以及隨和的個性有關。

林玉山（1964）曾經表示「臨摹仿古」不是師心師物，而是一種師人之法，僅可以當作是習畫的過程，不可以視為崇高的目標，否則縱使「取法乎上，也僅

<sup>68</sup> 1954 年臺北文獻委員會舉辦〈美術運動座談會〉，內容收錄於臺北市文獻委員會編，《臺北文物》3 卷 4 期，1955 年 3 月，臺北，頁 13。

<sup>69</sup> 蕭瓊瑞，〈詩學台風——林玉山的本土風貌形塑〉，收入蔡昭儀編，《典範傳移——林玉山繪畫藝術特展》，臺中，國立臺灣美術館，2012 年，頁 51。

<sup>70</sup> 陳瓊花，《自然·寫生·林玉山》，臺北，雄獅圖書，1994 年，頁 102。

得其中；取法乎中，也僅得其下。」<sup>71</sup>此語強調，臨摹只是入門的過程，繪畫必須有自己的新意在。

〈脫韁惟賴寫生勤——四十年來作畫甘苦談〉一文是林玉山實際創作的經驗談，說明學畫不可不經過寫生這一關。<sup>72</sup>王耀庭認為，中國古代繪畫理論「六法」所談論的形與色兩大基礎因素，「應物象形」是最基本的要求。中國傳統的文人畫，逸筆草草是為了遣興；而身為職業畫家，必須要有造形、造景之功。「應物象形」狹義的觀念就是能夠「寫生」，他回憶就讀師大美術系時期，修習林老師的花鳥課，老師總有幾次會帶同學到當時的圓山動物園寫生。站在老師的旁邊，觀其畫猿，但見筆起筆落，欲首則頭，欲手則臂，棲止跳躍，無不栩栩如生，籠中猿躍然紙上。老師跟他說：「我習慣於一段時間就來對動物寫生，讓我真正下筆作畫，胸中能常保有新鮮的記憶。」這就是「胸有成竹」的臨場解釋。<sup>73</sup>林玉山圓山動物園的寫生之作《猿》（圖9），畫面有猿猴吃甘蔗、前後左右的動態觀察描繪，他告訴學生經常寫生即能掌握精確的物體型態，溫故即能知新。

因為體察到寫生的重要性，林玉山在實際的創作之外，也有幾篇重要的寫生的論述，以理論來輔助說明，在〈寫生與作畫〉一文談到：

寫生是繪畫的基礎，也是搜集繪畫資料、研究自然的手段。有堅實的寫生經驗才能成竹在胸，胸羅萬象，意在筆先。寫生與攝影不同，攝影是自然的再現；寫生是自然的骨法化、自然的個性化。乃是畫家從探究自然進入作畫的初步，進而理想化，達到超越自然的境地，就是繪畫的最高峰。<sup>74</sup>

此文強調了寫生是超越自然，並且是畫家的一種理想化，並非是自然的再現。另一篇〈翎毛走獸的寫生與作畫〉一文，林玉山論及：

古人畫翎毛走獸，多由寫生而造形，配合筆墨之運用來表現。所以在談

<sup>71</sup> 陳瓊花，〈創作寫生思維之推手〉，收入國立歷史博物館編，《觀物之生——林玉山的繪畫世界》，臺北，國立歷史博物館，2006年，頁37。

<sup>72</sup> 林玉山，〈脫韁惟賴寫生勤——四十年來作畫甘苦談〉，《藝壇》60期，1973年3月，臺北，頁13-14。

<sup>73</sup> 王耀庭，〈應物象形——脫韁惟賴勤寫生〉，收入國立歷史博物館編，《觀物之生——林玉山的繪畫世界》，臺北，國立歷史博物館，2006年，頁49。

<sup>74</sup> 林玉山，〈寫生與作畫〉，原稿書作圖像請參見黃冬富，〈脫韁惟賴寫生勤——析探林玉山的「三知」寫生理念及其實踐〉，《臺灣美術季刊》104期，2016年4月，臺中，頁21。

技法之前，應注意寫生之道理與方法，畫出來的作品才不致盡屬抄襲他人稿本，缺乏生氣。翎毛走獸皆是活潑潑的動物，隨時會變換姿態，有些動物性警戒羞怯，不能令人接近細細觀看，故初習者不易描其形狀，寫其生態。可先參考標本或圖片，了解牠的毛羽形色，或肢體細部。當開始面對活生生的動物時，勿需急著做精細描繪，宜採速寫的方式畫其靜態，如棲息、眠宿等形狀。於靜態寫生中，熟悉該動物的形象後，做起動態寫生始能順手。待胸中存有深刻印象，如活在心中，再進行精細的描繪，才不致畫了頭而顧不及尾。……以上所舉，不過是訓練寫生的步驟，尚有最重的精神，是觀者觀察翎毛走獸時有何種情感思想。觀察動物，宜選擇有興趣者為對象，做深入的觀察。……觀者體察入神，也隨之有情緒感情的反應，如此才能畫出有神韻的作品。<sup>75</sup>

經常習慣攜帶速寫本寫生的林玉山，從長期的寫生經驗中體會出：直接面對自然的寫生，不但可以克服題材和造形層面的侷限，而且可以直接和自然對話，進而提煉描寫技法，可以擺脫傳統技法的窠臼而自出新意。<sup>76</sup>民國 45 年（1956）速寫於圓山動物園的《鴛鴦寫生》（圖 10），畫作解說：「兩支三級飛羽豎立呈扇形，黃橙色帶白邊。」具體陳述了林玉山繪畫美學的寫生——兼及了謝赫〈六法〉的「應物象形」與「氣韻生動」。

然而，在渡海來臺多數是保守派水墨畫家的氛圍下，林玉山的水墨寫生當時的情況如何，可藉由廖修平（1936-）、謝里法（1938-）、鄭善禧（1932-）等幾位學生的回憶作為觀測點。廖修平說：

那個時代大陸過來的藝術家很多，都以大陸傳統的方式來教學，林老師他可以一個人默默在做很不簡單，我相信他一定有壓力。他堅持、守好自己的本分，不會去干涉和別人做比較，這一點也很不容易。他是本土起來的，那個時代沒有多少人在畫這種嘛！後來臺灣很多的本土藝術家以寫生來畫的，很多都是他教的，我相信他很有影響力。<sup>77</sup>

<sup>75</sup> 林玉山，〈翎毛走獸的寫生與作畫〉，《藝術家》12卷6期，1981年5月，臺北，頁109。

<sup>76</sup> 黃冬富，〈脫韁惟賴寫生勤——析探林玉山的「三知」寫生理念及其實踐〉，《臺灣美術季刊》104期，2016年4月，臺中，頁11。

<sup>77</sup> 高以璇，〈林玉山——師法自然〉，臺北，國立歷史博物館，2004年，頁90。

在國畫臨摹被視為主流的情況下，廖修平觀察到林玉山卻堅持寫生的繪畫美學觀，相信他一定有壓力，但是他堅持守好自己的本分，後來也證明本土藝術家崇尚寫生，與其教導有關。謝里法也回憶道：

我們在師大一年級時上過林玉山老師的課，那時候分兩組：甲組、乙組，他是教我們的那一組，另外一位是吳詠香。這兩位老師的背景很不一樣；林玉山是臺灣人，到京都學過畫，受的是日本美術教育；另外一位吳詠香是北京人，一口北京話，是溥心畬的學生。所以在我們眼中，大學一年級而且那樣的環境底下，覺得真正要學畫(國畫)，要跟吳詠香學，……<sup>78</sup>

由此可知，在官方有意倡導下，此時具有優越地位的中原文化勢力凌駕於本土文化之上，連藝術系的大學生也意識到國畫的正統就是從中原文化而來的水墨畫。

從小就喜歡站在戲棚下看野臺戲、看寺廟壁畫——原籍福建龍溪的鄭善禧，看的功夫十分老到。1950年渡海來臺，先進入臺南師範學校就讀，平時即專注於寫生。當了幾年小學老師後，考上了師大，他更虛心學習，看黃君璧老師如何把山馬筆用到厚重、剛強；看廖繼春老師如何慢條斯理地調色；看溥心畬老師毛筆的轉動自如、線條流暢靈動；看林玉山老師如何一手同時轉動兩支筆，他所看的，正是他所要的。師大藝術教育名師的教誨，讓鄭善禧一生受益，他回憶道：「溥心畬說『要讀書』，我至今仍在讀書；林玉山說『要寫生』，我至今仍不忘寫生；廖繼春說：『要用色』，我至今仍在用色。」林玉山教學著重寫生，經常帶學生到士林園藝實驗場(今士林官邸)、圓山動物園、植物園、碧潭、石碇(圖11)等地寫生，要學生體察自然，並從中捕捉動物或是人物的形與神。<sup>79</sup>對於繪畫，師生兩人同樣鍾情於寫生，因此展開長達40餘年亦師亦友的情誼。

《祖孫秋江垂釣圖》(圖12)是鄭善禧大三時(28歲)在圓山基隆河寫生的祖孫垂釣人物畫，構圖方式是一河兩岸，河岸是鬆軟的土質，因此使用披麻皴，採用西方素描定點透視法，迥異古畫的三遠法。祖孫兩人的視點一上一下，各有所專注，此細緻又傳神的描繪，深得林玉山老師的讚許。<sup>80</sup>24年後，鄭善禧將此畫重裱，並請林玉山老師題跋。重裱之後，林玉山跋《祖孫秋江垂釣圖》：

<sup>78</sup> 高以璇，《林玉山——師法自然》，臺北，國立歷史博物館，2004年，頁82。

<sup>79</sup> 鄭芳和，《醇樸·融通·鄭善禧》，臺中，國立臺灣美術館，2013年，頁27-30。

<sup>80</sup> 鄭芳和，《醇樸·融通·鄭善禧》，臺中，國立臺灣美術館，2013年，頁29。

此為民國四十八年（1959），善禧於師大美術系大三在學時所畫，其實在余課中即以寫生為導，而一般學生的習氣都在於臨稿，未能與自然相印證，善禧能依寫生方式實踐持恆，更參酌古法，融會書道，其表現與泛泛習畫者不同。此畫祖孫秋江垂釣之景，老人遙日以觀遠景，意不在釣；少年注目視釣竿，亦能傳敘老少不同之心境。水面有一白鷺橫江而起者，余當時指導而即興添置者，亦所與老者視線相應，補江上之餘白。余比來每引善禧在學中之精神，以勉當今師大之同學，觀此生證余言之不虛也。舊日作業能夠善加保存，可茲日後反省回顧之用，珍重作業亦所以敬學也。善禧將此畫重裱，攜畫求余題寫數字，因誌所懷，欣其有成，歲次壬戌（1982）仲冬古桃城立軒林玉山。<sup>81</sup>

就此跋文的內容推測，當時多數的學生都傾向於臨稿，因此鄭生能注重寫生，讓林玉山覺得相當難得，有一種遇到知音的喜悅。

在人物畫方面，林玉山廣為人熟知的是「臺展」第2回的《周濂溪》與梅檀社第5回的《林和靖》。據此推測，歷史人物畫的創作與少年時期從事民間藝術的製作、精熟中國歷史人物故事與圖像相關，幾位學者指出是中國文化傳統樣式與文化情感的表達，是民間歷史圖像與儒家價值觀的延長線，是漢學潛修的影響使然。然而，這類題材亦常見於近代日本畫，薛燕玲認為林玉山從中深受啟發。<sup>82</sup>除此之外，也和其擅長人物寫生，以及川端畫學校的石膏像與人體素描訓練有關。

《泰雅青年》（圖13）是民國50年（1961）暑假，林玉山旅行至花蓮時，晚上投宿望洋派出所宿舍，邀山胞著傳統服飾寫生。《李白醉酒夜歸》款識：「李白醉酒夜歸，此乃昔年玉山上課示範之作。」鈐印：「玉山、桃城散人。」（圖14）雖然為水墨畫，但就人物的比例與體態觀之，仍可看出作畫者具有深厚的人體素描功力。另一幅《辟邪迎福》（圖15）落款：「歲次丁卯年（1987）端午佳節桃城玉山寫」，描繪的對象雖然為民間傳說的神人鍾馗，但是仍富有人物寫生兼具骨架與比例的基調。

明清文人畫流行之後，寫生就不受重視，多以臨摹為主。劉墉說：「中國繪畫在近百年來進步有限，可以說跟過度的『套用公式』有關，林老師這一點顯然

<sup>81</sup> 鄭芳和，《醇樸·融通·鄭善禧》，臺中，國立臺灣美術館，2013年，頁29。

<sup>82</sup> 薛燕玲，〈典範傳移——林玉山的繪畫觀與「台灣色彩」〉，收入蔡昭儀編，《典範傳移——林玉山繪畫藝術特展》，臺中，國立臺灣美術館，2012年，頁65。

是超越的。」<sup>83</sup>戰後，在執政者有意的施作之下，中原文化霸權席捲「省展」國畫部，中國畫與日本畫爭論不休。藝術文化原本就是超越國界，林玉山的因應之道是將東洋畫的寫生精神融入國畫的教學與創作。初始，在以臨摹為主的國畫界並未獲得巨大的回響；但是在半個世紀之後，其頗具視野的胸襟，植基於鄉土觀物之生的畫作，喚起了臺灣人的文化情感與集體記憶，引起了極大的共鳴。

#### 肆、同時代畫家與臺灣人之集體記憶

「臺、府展」，是日治時期嘉義地區臺籍畫家的集體記憶。自「臺展」（1927-1936，共 10 屆）第 2 屆開始，迄「府展」（1938-1943，共 6 屆）因戰爭停辦為止，嘉義地區畫家入選東洋畫部的人數逐漸增加，因此有「嘉義乃畫都」之稱。<sup>84</sup>從得獎紀錄來看，「臺展」的第一代主要畫家陳進、林玉山、郭雪湖、呂鐵州、陳敬輝等人，在成為老師之後，培養出來的學生或影響下的畫友，唯有嘉義地區的畫家如林東令、李秋禾、黃水文、盧雲生、張李德和、張麗子等人得獎，因此在畫壇甚受矚目。18 名曾經參展的畫家當中，以林玉山為中心者居多數，<sup>85</sup>顯現出其願意無私地熱心指導後學，並且在官方美展中具有相當的成就。

1936 年，「臺展」已經舉辦 10 屆，報載入選者中，嘉義即佔有多數，鄉紳黃文陶博士、徐乃庚州議、陳牛港辯護士（律師）、林木根市議、林文樹氏等因而發起祝賀會，提議 4 日午後 6 時在市內「宜春樓」舉辦，每人會費 2 元，希望大家踴躍參加。得獎畫家有陳澄波、林玉山、張李德和、李秋禾、黃水文、朱芾亭、林東令、徐清蓮、翁昆輝等，或贏得、或推薦、或特選之榮冠。<sup>86</sup>這一群嘉義地區的畫家，他們努力學畫、作畫、參展等，是成就畫都美名的一份子，共同營造集體的記憶，根據此團體之一的黃鷗波（1917-2003）回憶：

到了「臺展」末期及「府展」時期，嘉義一地出品者，即佔全東洋畫出品者的三分之一多。可見他（林玉山）對美術功績頗大……。製作前指導他們寫生取材，然後看他們構圖、幫忙修改，定案後各自帶回家製作，這樣可以隨時就地指導。但帶回家製作，有時還得親自騎著腳踏車一一巡迴指導，到了托運前夕，大家都前往林家，請他做最後的檢付；然後

<sup>83</sup> 高以璇，《林玉山——師法自然》，臺北，國立歷史博物館，2004 年，頁 109。

<sup>84</sup> 《臺灣日日新報》，1938 年 10 月 20 日。

<sup>85</sup> 林柏亭，《嘉義地區繪畫之研究》，臺北，國立歷史博物館，1995 年，頁 117。

<sup>86</sup> 林柏亭，《嘉義地區繪畫之研究》，臺北，國立歷史博物館，1995 年，頁 152。

在門口裝框、打包。門口頓時成了小工廠，鐵鎚敲釘子聲、木材相碰聲……，等到托運完，貨車離去，大家才鬆了一口氣，林玉山也才如釋重負。<sup>87</sup>

此段敘述，說明了以林玉山為首參加官方美展的嘉義地區畫友們，他們將參展當作群體的事業在經營。面對新的文化世界，他們被激起了熱情與人性的溫暖，<sup>88</sup>集體寫生取材、集體構圖、集體檢付、集體裝框、集體打包、集體托運……，也成為臺灣美術史上的集體記憶。

從第1屆「臺展」開始，林玉山即積極參與，見證了臺灣官辦美展的發展進程，其作品也被視為是「地方色彩」的代表，涵蓋了日治時期與戰後臺灣一般常民生活的輪廓。薛燕玲指出，此「地方色彩」的表現手法容納中國傳統繪畫、日本繪畫與西洋寫生技法，且從本土題材來詮釋臺灣的特質與土地的人文風情。在表現手法上，先是對描繪對象素描寫生，並將草圖予以截取、整合，再構思呈現於畫面上。此種方式比起直接對景寫實寫生，更具個人創作觀點的意義。<sup>89</sup>此看法呼應前文所述，寫生並非再現自然。

在繪畫題材的選擇上，林玉山的畫作多為花卉植物、禽鳥、畜獸，其次為風景，人物較少。這樣的創作理念，多數是依歸於臺灣本土生態的描寫，反映副熱帶臺灣在多陽光的氣候下，鄉野隨處可見的四季花卉、植物、農作物妍美豐饒的面貌；以及生意盎然的禽鳥、生命力旺盛的畜獸，烘托出溫暖鮮麗的色調。這些具有臺灣特色的常見植物，包括1927年《大南門》的相思樹；1928年《庭茂》中的黃荊、蓮蕉花、文殊蘭、竹子；1928年《春夏花卉》則有木棉、鳳凰木、相思樹、綠樟、朱槿、月桃等；1930年《蓮池》的荷花；1931年《朱樂》中嘉南平原盛產的柚子；1934年《驟雨》的絲瓜；1933年《綠陰》中的青楓；1935年《雙鶉圖》的石竹與桔梗，及《故園追憶》中的刺竹、檳榔、茄冬樹、龍眼樹、木棉、香蕉、地瓜；1936年《朝》中的蓮霧等。<sup>90</sup>就此歸納，畫面上琳琅滿目的臺灣花卉、水果、植物等，猶如臺灣花卉水果百科圖譜，是屬於臺灣在地的鄉土圖像，是可以閱讀的繪畫語彙，呈現了時代文化情境下的本土色彩。

<sup>87</sup> 高以璇，《林玉山——師法自然》，臺北，國立歷史博物館，2004年，頁72。

<sup>88</sup> Antonio Gramsci. *Selections from Cultural Writings*. Trans. William Boelhower. Eds. David Forgacs and Geoffrey Nowell-Smith. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985, p. 98.

<sup>89</sup> 薛燕玲，〈典範傳移——林玉山的繪畫觀與「台灣色彩」〉，收入蔡昭儀編，《典範傳移——林玉山繪畫藝術特展》，臺中，國立臺灣美術館，2012年，頁63。

<sup>90</sup> 薛燕玲，〈典範傳移——林玉山的繪畫觀與「台灣色彩」〉，收入蔡昭儀編，《典範傳移——林玉山繪畫藝術特展》，臺中，國立臺灣美術館，2012年，頁63。

臺灣禽鳥也是林玉山常描繪的題材，例如麻雀、家雞、綠繡眼、白頭翁、水鴨、鷺鷥、蒼鷹、鷓鴣、貓頭鷹、環頸雉、鴛鴦等，大約數十種，對於各種禽鳥的生態，包括啄食、飛翔、跳躍、爭鬥、鳴噪、戲水、佇立等皆有深入的觀察與精緻鮮麗的描寫，讓人從此見到天地的生機與生命的力量。在畜獸為題材的作品中，當時臺灣農村隨處可見的水牛或是黃牛是重要的主題，《大南門》、《夕照》、《故園追憶》、《雙牛圖》、《歸途》與 1948 年的《母子相隨》的水牛；以及 1941 年的《黃牛》，<sup>91</sup>1957 年的《恆春風情》的黃牛等。這些屬於同時代臺灣人的集體記憶，其有別於個體記憶，因為可以被傳承與分享。

透過寫生，林玉山真正進入對臺灣風土的深入觀察、體驗，並且建立自己的風土觀。<sup>92</sup>以寫生為主的藝術作品，在某種程度上記錄了當時社會的生活，林玉山這種大地田園「史詩式」（epic）的描繪，大量的保留了臺灣最精美的自然與人文風情。

承平的生活旋即陷入戰爭，畫家在戰爭時期的生活如何？就林玉山所寫的〈桃城暮春雜興〉之二（1944）可以略知梗概：「睡起茅齋日未西，小塘時聽水禽啼。神清煮茗塵心淨，興到描山彩筆攜。屋破蘿藤親補葺，詩成蕉葉自留題。畫人慚愧謀生拙，家計維持賴老妻。」<sup>93</sup>此詩描述了自己鄉居的情趣——煮茗、繪畫、聽水禽啼鳴、寫詩等愜意的生活。但是，畫家不善謀生，所以家貧屋破見蘿藤，只好親自修葺，家計還是要依賴老妻來維持。

在產業方面，日本的殖民政策重在殖民地的農業生產，特別是稻米的產量，在臺灣並且發展製糖的特殊產業，促進甘蔗的種植，<sup>94</sup>嘉南平原是甘蔗產量的大宗。1944 年 12 月，第二次世界大戰的烽火波及到嘉義，林玉山一家為了躲避盟軍戰機的空襲，暫時疏散到鄉下，住在畫友林東令頂六好收庄住處。春萌畫院的同仁黃水文、李秋禾、江輕舟等常來探訪，曾於轟炸下合作繪畫，談論畫事，互相安慰。在此時期完成《三國志連環畫》2 冊，<sup>95</sup>以實用性繪畫為主。

那時，戰事緊張，「府展」因此停辦，臺灣的美術活動近乎停擺，《歸途》（圖 16）是林玉山提送「臺陽美展」10 周年紀念展的作品。詮釋了其避居鄉村

<sup>91</sup> 薛燕玲，〈典範傳移——林玉山的繪畫觀與「台灣色彩」〉，收入蔡昭儀編，《典範傳移——林玉山繪畫藝術特展》，臺中，國立臺灣美術館，2012 年，頁 64-65。

<sup>92</sup> 白適銘，〈作為文化主體的地方——林玉山繪事歷程、土地認同及文化志業開展問題探析〉，收入程代勒、白適銘編，《繪寫自然神韻——林玉山學術研討會論文集》，臺北，國立臺灣師範大學美術學系，2016 年，頁 82。

<sup>93</sup> 洪寶昆編，《現代詩選第一集》，臺北，詩文之友社，1967 年，頁 208。

<sup>94</sup> William M. Tsutsui Ed., *A Companion to Japanese History*. Malden: Blackwell Publishing, 2007, p. 228.

<sup>95</sup> 林玉山，〈藝道話滄桑〉，《台北文物》3 卷 4 期，1955 年 3 月，臺北，頁 82。

期間，每日目睹農民在暮色中踏上歸途的畫面。此幅畫描繪傍晚時分，農婦牽著耕牛回家，水牛無畏的目光，跟著農婦緩步前行。牛背上馱著甘蔗尾，是飼牛的糧草，小心拉著繫牛繩索的婦人，則是赤腳活動。畫家特別細節地刻畫出婦人的衣著，從斗笠、白色頭巾布、黑色袖套到藺草編織的護具，是當時樸實生活的記錄。<sup>96</sup>戰爭中，膠彩畫原料取得不易，林玉山便運用彩墨描繪出《歸途》之作。水牛、蔗尾與農婦皆以寫生為之。牛隻的厚實身形與農家婦女的工作裝束，成為這張畫的焦點。此圖像透露臺灣農村的生命力，呈現個人嶄新的視覺經驗。

從藝術社會學的觀點解析《歸途》畫作，可以視為林玉山個人生活史的一項記憶。他利用圖像去重構在戰爭末期嘉義鄉下的所見——當時男丁都被徵召到前線去打仗了，而農婦依然要面對現實，無怨無悔地負起養家活口的重責大任。誠如保羅·康納頓（Paul Connerton）《社會如何做記憶》（*How Societies Remember*）所言，其內涵涉及到歷史的重構（historical reconstruction），亦即個人透過過往的活動與足跡來做社會記憶（social memory）。<sup>97</sup>倫道夫·伯恩（Randolph Bourn）則認為，不同年齡的群體（distinct age-groups）分享他們歷史的片刻，意味著不同世代的心靈，無可避免的交織在「他們那個時代」（their times）。<sup>98</sup>林玉山的《歸途》重構了臺灣歷史，呈現了社會的記憶；然而，就躲過空襲、歷經過烽火淬鍊的老一輩臺灣人而言，《歸途》是他們兒時的集體記憶；而戰後才出生者，藉由此圖像將心靈時間集體聚焦在二戰末期的年代。

林玉山說：「那時候近郊一帶有很多人在放牛，畫畫的人自然就有機會畫到牛。」<sup>99</sup>就社會環境而言，牛隻是那時代人的集體記憶。隨著臺灣在經濟起飛之後，鐵牛取代了水牛與黃牛的地位，牛隻數量逐漸減少，進入了 21 世紀，牛隻野外放牧的情景幾乎不復見，農婦與牛、小孩與牛……等畫面幾乎成為絕響。《恆春風情》（圖 17）表述了戰後農村小孩與牛隻的主題，如今我們只能藉由林玉山的畫作，去記憶那段農村勤苦的歲月。

在美術系擔任國畫花鳥、畜獸畫教授的林玉山，除了經常帶學生到校外寫生外，也樂於與系上教授合繪一幅畫。不論在嘉義時期或是居住臺北期間，他都喜歡參加書畫雅集，是個人對於團體的一種歸屬感，代表文化的認同與身分的固結

<sup>96</sup> 蔡昭儀編，《典範傳移——林玉山繪畫藝術特展》，臺中，國立臺灣美術館，2012 年，頁 134。

<sup>97</sup> Paul Connerton. *How Societies Remember*. New York: Cambridge University Press, 1989, p.13.

<sup>98</sup> John D. Hazlett. "Generational Theory and Collective Autobiography." *American Literary History*, Vol. 4, No. 1, Spring, 1992, p.81.

<sup>99</sup> 謝里法，〈林玉山的回憶〉，《雄獅美術》100 期，1979 年 6 月，臺北，頁 55。

(concretion of identity)。<sup>100</sup>《瀑臺雙鹿圖》(圖 18)款識:「民國七十四年(1985)乙丑新春,國立臺灣師範大學美術系,國畫教授同仁書畫雅集,林玉山、金勤伯(1910-1998)、張德文(1919-?)、梁秀中(1934-)、鄭善禧、劉平衡(1937-)、羅芳(1937-)、黃昌惠(1941-2002)、鄭翼翔(1937-)、王友俊(1944-)、袁金塔(1949-)、楊須美共同製作是圖,以誌一時之興致。黃君璧題。」畫面落款為當年高齡 88 歲的黃君璧,林玉山時年 79 歲,仍精神矍鑠,其雙鹿筆墨技法純熟,展現老中青三代的國畫組同仁書畫雅集。

將近一世紀的人生,林玉山到了晚年仍然作畫不輟,而且多數為寫生之創作。就林玉山遺作《蔭翳蔥庇》(圖 19),門生鄭善禧的款識觀之:

蔭翳蔥庇。林玉山先生遺珍。歲次丙戌(2004)盛夏,學生鄭善禧書。路上行樹百千層,老幹勁健葉蒼榮。市民路過得其蔭,晨風朝拂心意清。子侍老父步校庭,臺大學園淨無塵。歸返畫室記此景,留下古樹萬年新。柏亭兄侍令尊林玉山教授晨間散步臺大校庭,歸返家中畫室,即興命筆,寫此所見蒼勁之白千層。林老師以九九高齡歸道山,此件筆跡竟為老人最後絕筆之遺珍。拜賞之後,僅題二絕於下,並請柏亭賢兄校正。公曆二〇〇六年夏,門下學生鄭善禧敬書。」鈐印:「鄭善禧印。鄭。善禧。」<sup>101</sup>

此畫描繪臺灣大學新生南路側門的行道樹白千層,表述子陪老父散步所見的情景。就畫面而言,樹幹筆墨蒼勁,而樹葉則濃淡變化豐富,筆法純熟,以水墨的媒材來寫生。鄭善禧題識做補述說明,文中充滿父子之情與感懷之意。

2015 年 12 月,在林玉山嘉義市長榮街老家附近的慈龍寺,發現 5 幅其為寺廟所描繪的吉祥水墨畫,與畫作創作時間相隔 65 年。<sup>102</sup>根據其子前國立故宮博物院副院長林柏亭表示:正殿牆堵與龍、虎邊牆堵有《受天百祿(鹿)》(圖 20)、《降爾遐福(鶴)》(圖 21)、《萬年封侯(猴)》(圖 22)、《八駿馬》及主殿觀音菩薩神尊後壁畫《龍》5 幅壁畫,均是父親真跡筆墨,約是父親

<sup>100</sup> Jan Assmann and John Czaplicka. "Collective Memories and Cultural Identity." *New German Critique*, No. 65, Cultural History/Cultural Studies, Spring - Summer, 1995, p.128.

<sup>101</sup> 國立歷史博物館編,《觀物之生——林玉山的繪畫世界》,臺北,國立歷史博物館,2006 年,頁 250。

<sup>102</sup> 2016 年 11 月 18 日林柏亭教授告訴筆者:家父的慈龍寺壁畫有 5 堵,但是正中畫龍的主牆被主尊及眾神遮住,無法照相。若面向主牆,其同一平面之右側畫鹿(受天百祿),左側畫鶴(降爾遐福)。站在殿門口向內看,右牆面畫猴(萬年封侯),左牆面畫馬(八駿馬)。1999 年的 921 地震,八駿馬畫作被震壞,目前是他人摹本。因壁畫有加壓克力板,反光嚴重,照相困難。

45 歲（1949 年底）的畫作，幼年時曾經聽父親說過在寺內繪製壁畫，有馬、鹿、鶴等吉祥動物。林柏亭又說，父親用水墨溼壁畫法，在石灰牆壁未乾前手繪創作，不同於線條雕刻圖，是罕見的廟畫技法，也迥異父親在三峽清水祖師廟、臺北行天宮的壁畫。壁畫保存不錯，稍有褪色，煙薰受損的問題較嚴重，盼能修復。<sup>103</sup> 中外知名寺廟教堂都留有藝術家創作，父親的創作可做美術的學術研究。<sup>104</sup> 5 幅壁畫長寬各約 2 公尺，充分展現林玉山古典文學的涵養與水墨畫的技法。

《受天百祿（鹿）》與《降爾遐福（鶴）》典故來自於《詩經·小雅·天保》：「天保定爾，俾爾戩穀。罄無不宜，受天百祿。」戩（音剪）穀，幸福。《毛傳》：「戩，福。穀，祿。」又《說文》：「祿，福也」。《毛傳》：「罄，盡也。」百祿，百是虛數，許多。意思是：上天庇佑你，降你福祿。為你的所有一切，沒有不合適的，接受天賜很多。又《詩經·小雅·天保》：「降爾遐福，維日不足。」《鄭箋》：「遐，遠。」降給你長遠的幸福，每日惟恐不足。<sup>105</sup> 寺廟的壁畫能描繪中國的古代經典，顯現林玉山在日治時期所累積的漢學素養。

《受天百祿（鹿）》採取水墨畫的邊角構圖，畫面上一隻鹿從岩壁旁的小路，自右向左奔馳而出，其上有樹，鹿腳旁是雜草與菇類。《降爾遐福（鶴）》也是邊角構圖，一隻鶴佇立在岩壁旁，鶴身向右移動，鶴首回頭望左側的松樹，有「松鶴延年」的中國傳統繪畫意象。鶴的身旁邊有松、竹，自右向左而出，象徵「歲寒不凋」。因為是位於同一平面之右側（受天百祿）與左側（降爾遐福），所以布局也有左右呼應的態勢。《萬年封侯（猴）》，畫面上則有六隻猴子在松樹上下嬉戲，似為一家人。右邊母猴餵食小猴，目光朝向爬樹的小猴；公猴則招呼三隻小猴。一隻小猴準備爬向公猴處，另外兩隻猴子則雀躍於以松樹枝條盪鞦韆，全家和樂融融。松樹長青意味「萬年」；「封侯」道出古代平民百姓的願望，取「猴」與「侯」的諧音構成。綜合觀之，三幅壁畫兼具水墨寫意與工筆技法。寺廟是當地民眾的信仰中心，畫面充分顯示黎民的殷切期望。

《說文》：「祿，福也。」「祿」從「彖」得聲，《說文》：「彖，刻木彖彖也。」刻木彖彖和福的引申義不能通，福意而從「彖」聲，必是聲符（鹿）假借的關係。在遠古的狩獵時代，打獵遇到鹿是很有福氣的事，因為有獵物可以帶

<sup>103</sup> 林柏亭說：據寺方沿革記述於民國 39 年（1950）1 月，推測該 5 幅畫作應完成於 38 年底。但自完成後，《鹿》、《鶴》被神像遮住部分尚能看見，而正殿《龍》及兩側《猴》、《馬》隱藏於神像後方幾乎全看不到，經聯繫該寺主委林亮光先生，應允擇定於 16 日吉日良辰移開神像為神明整裝，世人才有機會看見首次現身的畫作全貌。參見《大紀元》，2015 年 12 月 16 日。

<sup>104</sup> 《人間福報》，2015 年 12 月 17 日。

<sup>105</sup> 程俊英、蔣見元，《詩經注析》，北京，中華書局，1999 年，頁 459。

回家填飽肚子，所以祈求能夠獲鹿，造「祿」字。聲符本來應該是「鹿」，用「彖」字假借，遂成「祿」字。<sup>106</sup>在戰後中原強勢文化主導之際，林玉山能夠成功轉型，如前所述，是其年輕時能夠廣博學藝的緣故。

## 伍、結論

作為一位文化人，林玉山對於日治時期日人所傳入的現代美術寫生觀念與戰後強調中原文化詩書畫合一的傳統，都是抱持著吸取其優點的態度。在其生命歷程中，遭遇到兩次政權更迭的文化霸權，畫作反應了霸權與視覺文化的轉換。<sup>107</sup>其一向以謙和的態度，既吸收了寫生的新學，也鑽研了舊漢學的堂奧，因而在畫藝上有所突破。

因此，王秀雄（1931-）主張：「南張（張大千）、北溥（溥心畬）、臺林（林玉山）」。說明林玉山興趣與事業結合，與世無爭，孜孜不倦地師法自然，不斷地和自己競賽，並且以「寫生乃是創作的康莊大道」來啟示後進，對戰後臺灣水墨畫的影響力不亞於溥心畬與張大千。<sup>108</sup>有別於張大千與溥心畬，林玉山的水墨畫融入了西洋寫生的繪畫美學，是水墨畫的另一種新樣貌。

正如法國社會學家皮耶·布迪厄（Pierre Bourdieu, 1930-2002）的觀點：藝術作品因其經歷，賦予了意義與價值。<sup>109</sup>日治時期，林玉山與嘉義地區畫友著眼於鄉土的寫生畫作，是一種集體的文化生產，具有集體的文化價值。

在文化霸權的時代氛圍下，解析林玉山的畫作是超越國族意識與國界的，表現了眼中所見、心中所感的一花一木、一人一物，呈現臺灣在地的自然、人文風貌，保留了日治時期到戰後同時代畫家與臺灣人的集體記憶，展現了繪畫的社會性與文化性。

後記：本文係根據筆者 2016 年 6 月 4 日擔任由國立臺灣師範大學美術學系所承辦的〈「繪寫自然神韻」——林玉山學術研討會〉與談人所與談的內容所擴寫。感謝國立故宮博物院前副院長林柏亭先生、國立臺北藝術大學前美術學院林章湖

<sup>106</sup> 林尹，《訓詁學概要》，臺北，正中書局，2007 年，頁 162。

<sup>107</sup> W. J. T. Mitchell. "Showing Seeing: A Critique of Visual Culture." *Journal of Visual Culture*, Vol. 1, No. 2, 2002, p. 172.

<sup>108</sup> 王秀雄，〈巍巍玉山，仰之彌高〉，收入國立歷史博物館編，《觀物之生——林玉山繪畫世界》，臺北，國立歷史博物館，2006 年，頁 7。

<sup>109</sup> Pierre Bourdieu. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Trans. Susan Emanuel. Stanford: Stanford University Press, 1995, p. 289.

院長等對筆者與談內容的肯定；感謝林柏亭先生大力協助提供圖版、鄭善禧教授、白適銘教授、國立臺灣師範大學藝術銀行、藝術學院許世玲秘書、中華文化總會沈瑾瑜小姐、聞名畫廊林素蓮小姐、《人間福報》副刊合十編輯、國立臺灣師範大學美術系圖書館廖美華小姐等提供或協助論文相關圖片、畫冊；感謝三位匿名審稿老師惠賜寶貴意見，使本文更臻完善。



## 參考書目

## 中文論著

- 王明珂，〈歷史事實、歷史記憶與歷史心性〉，《歷史研究》5期，2001年，北京，頁136-148。
- 王明珂，〈漢藏關係的新思考〉，《長庚人文社會學報》3卷2期，2010年，臺北，頁221-252。
- 王耀庭，《臺灣美術全集第3卷·林玉山》，臺北，藝術家，1992年。
- 白適銘，〈行歌昔遊成古今——林玉山「憶舊」寫生中的生命意識問題論析〉，《臺灣美術季刊》90期，2012年10月，臺中，頁36-69。
- 江佳家編，《國美館2009》，臺中，國立臺灣美術館，2010年。
- 李欽賢，《臺灣美術之旅》，臺北，雄獅美術，2007年。
- 林玉山，〈藝道話滄桑〉，《台北文物》3卷4期，1955年3月，臺北，頁76-84。
- 林玉山，〈脫韁惟賴寫生勤——四十年來作畫甘苦談〉，《藝壇》60期，1973年3月，臺北，頁13-14。
- 林玉山，〈懷恩師談畫事〉，《臺灣師範大學美術系刊》，臺北，國立臺灣師範大學美術系，1978年，頁51-54。
- 林玉山，〈翎毛走獸的寫生與作畫〉，《藝術家》12卷6期，1981年5月，臺北，頁109-113。
- 林玉山繪述、劉墉編撰，《林玉山畫論畫法》，臺北，劉墉發行，1988年。
- 林玉山等著，《繪寫自然神韻：林玉山的創作與傳承》，臺北，中華文化總會，2016年。
- 林尹，《訓詁學概要》，臺北，正中書局，2007年。
- 林柏亭，《嘉義地區繪畫之研究》，臺北，國立歷史博物館，1995年。
- 高以璇，《林玉山——師法自然》，臺北，國立歷史博物館，2004年。
- 洪寶昆編，《現代詩選第一集》，臺北，詩文之友社，1967年。
- 黃冬富，〈脫韁惟賴寫生勤——析探林玉山的「三知」寫生理念及其實踐〉，《臺灣美術季刊》104期，2016年4月，臺中，頁4-33。
- 房婧如編，《春萌畫會暨墨彩新象展》，嘉義，嘉義市文化局，2015年。
- 程代勒、白適銘編，《繪寫自然神韻——林玉山學術研討會論文集》，臺北，國立臺灣師範大學美術學系，2016年。
- 程俊英、蔣見元，《詩經注析》，北京，中華書局，1999年。
- 陳瓊花，《自然·寫生·林玉山》，臺北，雄獅圖書，1994年。

- 謝里法，《日據時代台灣美術運動史》，臺北，藝術家出版社，1992年。
- 謝里法，〈林玉山的回憶〉，《雄獅美術》100期，1979年6月，臺北，頁53-63。
- 蔡昭儀編，《典範傳移——林玉山繪畫藝術特展》，臺中，國立臺灣美術館，2012年。
- 詹前裕，〈從丹青到膠彩〉，《臺灣美術季刊》1卷4期，1989年4月，臺中，頁11-18。
- 臺北市文獻委員會編，〈美術運動座談會〉，《臺北文物》3卷4期，1955年3月，臺北，頁2-15。
- 臺北市立美術館編，《臺北市立美術館典藏專冊 I·臺灣美術近代化歷程：1945年之前》，臺北，臺北市立美術館，2009年。
- 鄭芳和，《醇樸·融通·鄭善禧》，臺中，國立臺灣美術館，2013年。
- 國立歷史博物館編，《觀物之生——林玉山的繪畫世界》，臺北，國立歷史博物館，2006年。
- 顏娟英，〈日治時期地方色彩與臺灣意識問題——林玉山從「水牛」到「家園」系列作品〉，《新史學》15卷2期，2003年，臺北，頁115-143。
- M. Halbwachs 著，華然、郭金華譯，《論集體記憶》，上海，人民出版社，2002年。

## 外文論著

- 今也敏彥，《「昭和」の學校行事》，東京都，日本圖書，1989年。
- 矢內原忠雄，《帝國主義下の台湾》，東京都，岩波書店，1988年。
- Antonio Gramsci. *Selections from the Prison Notebooks*. Trans. and Eds. Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith. New York: International Publishers, 1971.
- Antonio Gramsci. *Selections from Cultural Writings*. Trans. William Boelhower. Eds. David Forgacs and Geoffrey Nowell-Smith. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.
- E. Patricia Tsurumi. *Japanese Colonial Education in Taiwan 1895-1945*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1977.
- Hiromi Mizuno. *Science for the Empire—Scientific Nationalism in Modern Japan*. Stanford: Stanford University Press, 2008.
- Howard Schuman and Jacqueline Scott. “Generations and Collective Memories.”

- American Sociological Review*, Vol. 54, No. 3, Jun., 1989, pp. 359-381.
- Jan Assmann and John Czaplicka. "Collective Memories and Cultural Identity." *New German Critique*, No. 65, Cultural History/Cultural Studies, Spring - Summer, 1995, p. 128.
- Jan Assmann. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. New York: Cambridge University Press, 2011.
- John D. Hazlett. "Generational Theory and Collective Autobiography." *American Literary History*, Vol. 4, No. 1, Spring, 1992, pp. 77-96.
- John K. Fairbank and Kwang-Ching Liu. *The Cambridge History of China Volume 11 Late Ch'ing, 1800-1911, Part 2*. New York: Cambridge University Press, 2008.
- Maurice Halbwachs. *On Collective Memory*. Trans., and Ed. Lewis A. Coser. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Norman Bryson. *Calligram: Essays in New Art History from France*. New York: Cambridge University Press, 1988.
- Norman Bryson. *Visual Culture: Images and Interpretations*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1994.
- Pierre Bourdieu and Loïc J. D. Wacquant. *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Pierre Bourdieu. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Trans. Susan Emanuel. Stanford: Stanford University Press, 1995.
- Paul Connerton. *How Societies Remember*. New York: Cambridge University Press, 1989.
- Tadashi Kobayashi. *An Enduring Vision: 17th to 20th Century Japanese Painting from the Gitter-Yelen Collection*. New Orleans: New Orleans Museum of Art, 2002.
- T. J. Clark. "The Conditions of Artistic Creation." *Time Literary Supplement*, 24. May, 1974, pp. 245-253.
- T. J. Jackson Lears. "The Concept of Cultural Hegemony: Problems and Possibilities." *The American Historical Review*, Vol. 90, No. 3, Jun., 1985, pp.567-593.

William M. Tsutsui Ed.. *A Companion to Japanese History*. Malden: Blackwell Publishing, 2007, p. 228.

W. J. T. Mitchell. "Showing Seeing: A Critique of Visual Culture." *Journal of Visual Culture*, Vol. 1, No. 2, 2002, pp.165-181.

#### 其他（報紙資料）

《人間福報》，2015年12月17日。

《大紀元》，2015年12月16日。

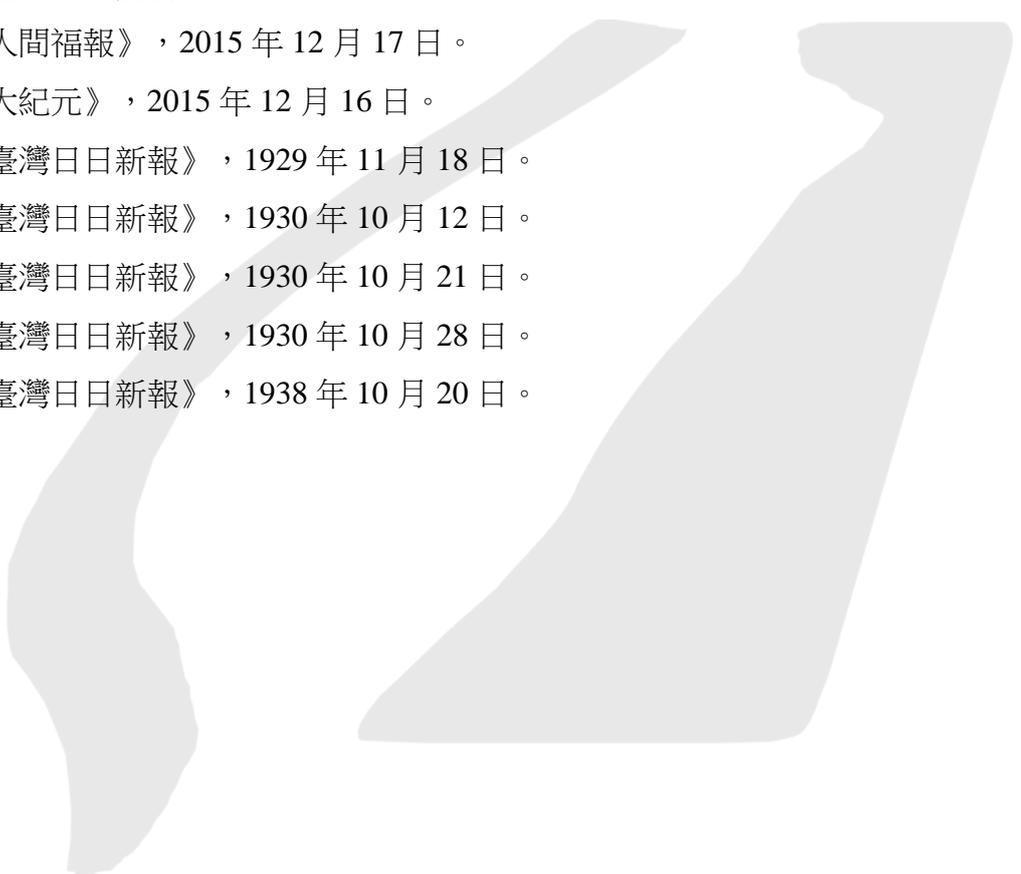
《臺灣日日新報》，1929年11月18日。

《臺灣日日新報》，1930年10月12日。

《臺灣日日新報》，1930年10月21日。

《臺灣日日新報》，1930年10月28日。

《臺灣日日新報》，1938年10月20日。



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