

戰後的山岳畫——政治與友誼對呂基正和許深州之影響

林宜靜

Postwar Mountain Paintings—Impacts of Politics and Friendship on Lu Chi-Cheng and Hsu Chen –Chou / Sheila Lin

摘要

二次戰後呂基正以及許深州，兩位大約 30 歲的青年因為「省展」得獎的機會而相知相惜，繼而在美術創作的領域互相分享與提攜，發展出深厚的情誼。在兩岸軍事對立、白色恐怖的政治氛圍裡，兩人同在 1955-1956 年轉向山岳畫的創作，從此之後展開長達數十年的山岳創作之旅。

關鍵字：省展、冷戰氛圍、友誼、山岳畫、呂基正、許深州

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

呂基正與許深州的繪畫啟蒙

呂基正（1914-1990）的父親原本是福建南安縣人，渡海來臺經商後，為方便經營日本神戶和臺北之間的布匹進出口生意，改入臺灣籍。之後呂父罹患肺病，出生於臺灣、年僅 7 歲的呂基正又隨著家人遷回廈門，進入臺灣總督府在廈門、為臺日僑民創辦的小學就讀。他 20 幾歲的大哥則前往神戶接管商行，後來加入日本籍。

呂基正喜愛美術，在課餘偕同臺籍室友向王逸雲老師學習，並在 14 歲那年進入廈門繪畫學院。由於學習美術得不到家人的贊同，家境寬裕的呂氏開始到廈門老字號的「雞牌製針廠」打工，以籌措相關費用。17 歲那年，他不顧母親反對，前往神戶投靠大哥，白天在商行幫忙，晚上就去神戶畫家今井朝路（Imai Asaji）所創辦的「神港洋畫研究所」學畫。假日則參加廈門華僑登山協會的登山活動，足跡遍及關西一帶大小山脈。

從呂基正這時期的大批剪貼簿，可以發現他對於美術創作的熱衷，他不僅留意《神戶新聞》、大阪《朝日新聞》與大阪《每日新聞》的各種美術報導，對於自己的展出紀錄也詳細登錄。¹儘管旅居日本，呂基正在 1934 年就曾經郵寄畫作《商品櫥窗》回臺灣

並入選第 8 回臺展，時髦的櫥窗街景，是當時日本畫壇所流行的。

日軍自 1931 年起就佔領中國東北三省，1938 年登陸廈門，呂基正因為通曉閩南語和日語，在同年被日軍徵召至廈門擔任通譯，前後長達 8 年的時間。矛盾的是，呂基正的二哥呂聲泉是中國空軍的飛行員，中日戰爭爆發後，其臺籍背景被告發，因此去職並返回臺北。

戰後呂基正選擇返回臺灣，不久就以少女坐像《室內》（1946，圖 1）獲得第 1 屆「省展」西畫部的「特選長官賞」，因而結識當時在臺灣省編譯館擔任編纂的楊雲萍。之後，呂基正和同年「省展」國畫部的特選第一席東洋畫家許深州，雙雙由楊雲萍引介至編譯館從事插圖繪製的工作，兩人因而成為多年的好友。

許深州（1918-2005）是桃園市人，比呂基正小 4 歲，許家務農並從事五穀雜糧的買賣。許深州是長男，在父親的督促下考上私立臺北中學。在學期間，在一個偶然的機會，在東洋畫家呂鐵州的畫室看見一幅花鳥畫大作，深受感動。因此畢業後正式拜呂鐵州為師並在其「南溟繪畫研究所」當學徒。經過半年的學習，年僅 18 歲的許氏就以「柯深州」之名，並以作品《麵包樹》（1936）入選第 10

¹ 顏娟英，〈展覽會上的畫家——呂基正〉，《臺灣美術全集 第 21 卷 呂基正》，臺北市，藝術家出版社，1998 年，頁 16-46。

回「臺展」。

許氏再接再厲參與「府展」，入選的有 1938 年（第 1 屆）的《縞竹》，描寫茂密的麻竹林裡啄食的竹雞；《初夏》（1939，第 2 屆）是搖曳生姿的大理花叢；《爽朝》（1940，第 3 屆）描寫清晨院子裡的一對公雞；《月夜》（1941，第 4 屆）是盛開的一叢曇花。《閑日》（1942，第 5 屆）的題材則是院子裡的一堆相思樹柴，一些雞隻呼朋引伴地棲息其上。這些畫作以植物的特寫居多，加上生動的家禽或鳥類，展現許深州在花鳥方面的專長，題材則偏向日治時代盛行的「閒情」主題。

跟隨呂鐵州二年多的習畫期間，許深州時常於動物園、植物園以及臺北近郊作戶外的寫生練習，呂鐵州摒棄臨摹、注重寫生的傳授方式，影響許氏一生創作至深。在物資匱乏的戰爭期間，許氏排除萬難，1943 年在桃園公會堂推出個展，展出 50 幅作品。隔年 1 月起，開始擔任私立臺北中學的圖畫教員；私底下也教授膠彩畫，學生包括有溫長順、蘇秋錄、范天送以及曾浴蘭等人。

戰後，許深州恢復原姓，以「許深州」之名以雙屏的《觀猴圖》（1946）參展，獲得「省展」第 1 屆國畫部「特選長官賞」，畫作描寫打扮時髦的海派婦女，在圓山動物園的猴子籠前面駐足觀看。籠中伸長手臂的兩隻猴子，生動的肢體動作和穿著入時的 3 位女士，皆以細膩的寫實技法勾勒後再上色，頗能吸引觀者的目光。從植物特寫轉向風俗美人畫，可以窺見許深州很努力地開發新的題材，以及對於繪畫創作的企圖心。

第 1 屆「省展」有很多慶祝臺灣光復的作品，反映戰後社會洋溢的興奮情緒，在 1946 年 9 月「新新雜誌社」一場座談會中，曾經留學日本並入選「帝展」的畫家李石樵發言說：「若今後的政治屬於民眾時，美術和文化亦應屬於民眾……」²在那之後，許多中青輩的畫家都跟隨其腳步，以更敏銳的觸角來創作，並以作品來反映和批判社會現實。

然而，國民政府在臺灣設立的「臺灣省行政長官公署」擁有行政、立法、司法和軍事等各項大權，等於是日治時代總督府的翻版。層出不窮的貪污事件和嚴格的統制經濟，使得物價飛漲、經濟惡化，失業的人口激增，民眾的抗議活動很快就發生了。

二二八事件與臺灣省編譯館

話說「二二八」事發當天，臺北街頭一片混亂，許深州沒辦法返回桃園市的

² 王德育，《臺灣美術全集 第 8 卷 李石樵》，臺北市，藝術家出版社，1993 年，頁 25-28。

家，只好躲到同事呂基正家裡過夜，之後聽聞陳澄波遇害，內心倍感悲慟，心情一度跌落谷底。2 個月後編譯館遭到撤除，許深州雖然打起精神繼續作畫，但是臺灣光復所帶來的欣喜已經被挫傷殆盡，他回憶說：「在時代恐怖氣氛的影響下，對於具有時代性或政治性相關的主題，從此之後就不敢再碰！」。³同年 10 月，許深州參與第 2 屆「省展」的《室內》（圖 2），描寫 3 位圍著茶几的女性，她們對坐但是缺乏互動、表情漠然，有一種靜默的疏離感。

呂基正以及許深州的工作也受到影響。兩人所任職的「臺灣省編譯館」成立於 1946 年 7 月，主要工作是學校教科書以及一般大眾的教本編輯；館長人選係由臺灣省行政長官陳儀指派留日同學以及浙江同鄉的許壽裳擔任。許壽裳是一個教育家，在清光緒年間以公費赴日留學約 7 年，補習日文時結識了魯迅，兩人成為好友，後轉入東京高等師範讀書，也參與過推翻滿清的中國同盟會。

回到中國後，許壽裳歷任教育部編審以及北京女子高等師範學校校長等職務，雖然他是國民黨員，但是為人溫和而且善惡分明，在不願意同流合污的狀況下深受排擠，因此同意接受邀請來臺灣。接手編譯館工作之後，許壽裳親自編著《怎樣學習國語和國文》一書，推廣中文的口語與書寫，另一方面編譯館也依照陳儀的想法，以日本為學習對象，進行翻譯世界名著的工作。

楊雲萍的父親在日治時期擔任臺北士林區區長，擁有仕紳身分卻私底下保有民族意識，因此，留學日本學習文學創作的楊雲萍，除了日語以外也通曉漢文，留學期間開始於報上發表小說，探討貧富差距、女性宿命以及統治者不合理作法等問題。楊雲萍是戰後少數可以用中文寫作的臺籍知識份子，加上留學日本的背景，因此獲得許壽裳的賞識，聘為編譯館臺灣研究組編纂兼主任。

臺籍人士的文化活動以及組織在戰後原本十分活躍，半官半民的「臺灣文化協進會」是當時最重要的文化團體，刊物《臺灣文化》的成員來自各個領域，包括有許乃昌、蘇新、王白淵、楊雲萍以及陳紹興等人。《臺灣文化》在 1946 年 11 月推出「魯迅逝世 10 週年特輯」，廣獲好評卻被當局禁止再版。1947 年「二二八事件」期間，協進會成員王白淵被逮捕，蘇新逃往上海。4 月底長官公署被廢除，陳儀離開臺灣，5 月新任臺灣省主席上任，決定撤廢臺灣省編譯館，業務由教育廳接管。

然而，編譯館被撤除乙事，許壽裳卻未被事先告知，政治氣氛頗為詭異，之後，許壽裳轉任臺灣大學教授兼國文系主任。6 月，楊雲萍將許壽裳寫魯迅的

³ 賴明珠，《桃園地區美術家許深州先生研究調查》，桃園縣文化局，2003 年，頁 5-8、36-37。

10 篇文章編輯起來，由臺灣文化協進會出版《魯迅的思想與生活》一書。8 月，楊雲萍獲得許壽裳大力推薦，轉任臺大史學系教授。如同許壽裳積極為編譯館下屬尋找出路一樣，楊雲萍也照顧了他的同事，他把許深州引薦到臺北市立女中（金華女中）擔任美術教師，呂基正則繼續在省教育廳編審會服務，從事繪製教科書插圖的工作。

然而，許壽裳堅持傳播魯迅民主主義思想的行為，已經激怒了國民黨的反動派，1948 年 2 月 18 日許壽裳在臺大宿舍遭到政治謀殺。同年 5 月，楊雲萍在《臺灣文化》的專欄，以譏諷的筆調反駁新任省主席魏道明對於臺灣經濟狀況表示樂觀的說法，10 月的專欄又指出公營機關各種巧立名目的津貼，是一個錯誤的行為。⁴

但是，國民政府所抱持的草木皆兵的心態，不僅是以肅清共產黨員的名義實施白色恐怖，對於溫和的社會評論亦加以箝制。《臺灣文化》在 1949 年 12 月推出最後一期，殘餘的文化人士多被安插在各個文獻委員會，以便就近監視察看；楊雲萍之後也將工作重心轉向南明史以及臺灣史研究。二二八事件就像砸入水裡的大石塊，激起的漣漪影響了楊雲萍，也影響了呂基正和許深州。

臺陽展與青雲美展

1948 年 5 月，臺籍畫家廖繼春、楊三郎、李石樵、李梅樹以及顏水龍等人決定恢復辦理已經舉行 10 屆的「臺陽展」，呂基正的參展作品《何處去》（1948，第 11 屆，圖 3）表達戰後臺籍畫家描寫社會現實的訴求：一對可能是家人的年輕男女席地而坐，背景是橫向的山脈，女子表情無奈，以手臂撐地，男子右手提著包袱，還不安地轉頭回望後方。標題「無處可去」的題旨，不難猜測作品描述的是平民在戰爭中所受的逃難之苦。

呼應戰後平民流離失所的主題，許深州在翌年的「臺陽展」，也推出一幅《何處去》（1949，第 12 屆，圖 4），作品描寫兩名時髦的海派婦女坐在三輪車上，前頭的車伕膚色黝黑，使勁地踩著車子，腰間還繫著一條毛巾。戴墨鏡、燙捲髮、手拿皮包的上海女士是當時街頭可見的新鮮人物。畫作以勞工對照貴婦，表面上是風俗美人畫，其實也帶有一些譏諷的意味。

許深州另一件參與「臺陽展」的《春雨怨》（1949，第 12 屆）對於倉促離鄉

⁴ 《臺灣新生報》1948 年 2 月 23 日報導，臺灣省警務處宣佈破案，聲稱殺害許壽裳「兇手係編譯館前工友高萬俤，因偷盜被發覺，故釀成血案。」，詳見林春蘭，《楊雲萍的文化活動及其精神歷程》，臺南市，臺南市立圖書館，2002 年，頁 85、87、142-143、161-171、175-176、244。

的大陸女性寄予許多同情。坐姿的大陸少女，是畫家在女子中學遇見的新生，因為學校規定必須剪短頭髮，依依不捨的女孩子，以兩隻手不斷地撫摸長長的辮子，出神的模樣惹人憐愛。年底參與「省展」的《思鄉》（1949，第4屆）則描寫一位在蕭瑟秋意中倍感思鄉的外省女性。她站在院子裡，兩隻手插在外套口袋裡取暖，兩側是常見的圍籬植物。在寒意中，女子的眼睛注視著遠方，一副若有所思的模樣。許深州刻意突顯主角的離鄉狀態與思鄉情懷。

在恢復辦理的第11屆「臺陽展」裡，還有林玉山的《玉峰晴雪》以及藍蔭鼎的《玉山春霞》，顯示日治時代興起的山岳活動帶給老畫家的影響；黃鷗波獲得金牌獎的《世外桃源》，以仰角描寫彎曲石階的山坡，一名揹籐籃的原住民順著往左上走，中景穿插著一株盛開的桃花和電線桿，簡潔的構圖強調了遠近的空間層次。

在同年的「省展」（第3屆），楊三郎推出《玉山秀色》，林玉山則展出《塔山大觀》，渡臺畫家如黃君璧和馬壽華，為求融入審查委員群，於第5屆也推出《玉山雲海》以及《阿里山雲海一角》。由此可見，玉山在當時是很受歡迎的題材，但是基於「去日本化」的政治因素，媒體逐漸將報導重點轉向阿里山，所以阿里山在戰後幾十年反而成為較知名的山岳景點。

同年9月，由黃鷗波、許深州、金潤作以及呂基正共同發起的「青雲畫會」第1屆美展於臺北市中山堂光復廳走廊開幕，並邀請較為資深的畫家王逸雲、盧雲生和徐藍松3人參加。這個團體以集合同好來發表作品為訴求，成員都是業餘畫家，活動範圍都在臺北市的城中區；陸續又有鄭世璠和廖德政等人加入。畫會展覽所需的費用，仰賴公私部門的小額補助，會員也輪流提供作品給贊助單位，在呂基正熱心維持會務之下，這個美術交流平臺持續了40年之久。除了戶外寫生之外，1968年起還有教導繪畫的青雲美術班，供愛好美術者參與。

由於年少時經常往返於臺北、廈門、神戶之間，呂基正的文化背景相當多元，戰後的畫作主題，從西畫最典型的裸女圖、衣衫襤褸的小市民、桌上的水果與瓶花，到淡水風景、臺北街景以及植物園的寫生皆有。儘管呂基正已經小有名氣，在五〇年代末期之前，繪畫題材略嫌雜亂，創作路線也不甚明朗。

正統國畫之爭的衝擊

隨著國民政府來臺的難民潮，使臺灣一下子多了好幾十倍的畫家，但是當時最重要的官方展覽——「省展」的名額，並沒有相對地增加。由於東洋畫和水

墨畫同屬「國畫部」，急於闖出名號的年輕外省畫家，為了爭取更多的人選名額，不斷地引用仇日語言和民族大義來攻擊東洋畫家，這就是「正統國畫之爭」。

舉例來說，「五月畫會」的年輕畫家馮鍾睿在一篇攻訐的文章中寫道：「光復以後……應該恥於畫日本畫……為什麼反而挾著日本畫往國畫裡擠呢？」。畫家劉國松也發表類似的攻訐文章，大聲疾呼要「將日本畫由國畫中踢出去，保持國畫的純粹性。」。⁵

事實上，又稱為「膠彩畫」的東洋畫來自於中國唐朝的宮廷畫，這種華麗的傳統繪畫傳入日本後被發揚光大，成為日本畫的代表。媒材本身是以鹿或牛身上提煉的膠質，混合天然礦石磨成的粉末，和水調勻後以毛筆沾染在紙、絹或木板上作畫，粉質的顏料表現領域寬廣，從淡雅到瑰麗皆宜。但是，來自大陸的攻訐者不知道東洋畫的由來，侵中以及國共內戰使他們累積許多的怨恨，鬥爭東洋畫家好像變成抒發負面情緒的方式，基於語言的弱勢，本省畫家一時之間也不知如何辯駁。

所以，就像畫壇前輩陳進、林玉山和郭雪湖一樣，許深州強烈地感受到傳統水墨以及其所夾帶的政治、社會與文化的壓力。自五〇年代初起，許深州一方面嘗試以淡彩寫意的水墨技法來作畫，另一方面也寄託身處惡劣環境的寓意。比如說，參與「省展」的《異音》（1950，第5屆，圖5）描寫三隻羽毛豎立的雞隻昂首朝左，這個身處敵營、寡不敵眾的場景，似乎就是困境中求生存、求發展的膠彩畫家之隱喻。

國民政府遷臺的人潮，是分成好多次抵達臺灣的，許深州參展的另一幅作品《自立》（1950）描寫剛從大陸到臺灣的一對母女。女孩穿黃底印花旗袍，母親是紅絨緹花上衣和深色長褲，逃難時她們把最好的衣服穿在身上，但是現在面臨斷炊的命運，母親只好揹著嬰孩帶著女兒，佇立街頭叫賣《自立晚報》。許氏以寫實的手法，表現社會變動下的貧苦眾生和柔韌的女性形象，深具時代意義。

此外，參與青雲美展的《城門夜雨》（1950，圖6）以大幅墨色渲染描寫臺北市景福門，被雨水刷洗的紅色牆面，暗示了膠彩畫家所處的、風雨交加的困窘環境。隔年的《碧潭》則展現了皴法、留白以及暈染再點的水墨風格，可見許深州也下了一番功夫學習水墨技法。

由於戰後人民生活困苦，許深州以畫作表達人世間的願望，希望仙女下凡來

⁵ 石守謙，〈人世美的紀錄者——陳進畫業研究〉《悠閒靜思——論陳進藝術文集》，臺北市，國立歷史博物館，1997年，頁30。

送炭。⁶參與第 6 屆「省展」的《天女送炭》(1951)描寫 7 位穿著白色曳地長裙、水袖上衣的仙女。

翌年「省展」許深州出品《新衣》(1952, 第 7 屆, 圖 7), 描寫一位穿襯衣的女子站在小圓椅邊, 試穿她的紅色連身洋裝, 紅衣上繪有靈活的淺黃色大花。面貌姣好的女子, 外衣穿一半的表現方式, 饒富趣味與新鮮感。自 1950 年起, 許深州以他累積的傑出藝術成就, 贏得了省展「免審查」的資格, 這個榮銜給了他比較多的創作自由, 也促使他在題材的選擇與表現上, 更向日治時代的傑作看齊。

隔年的《起報頭》(起風, 1953)描寫一位在田裡清理稗草(似稻的禾本植物)的農婦, 感受到氣候即將變冷, 她仰起頭來望著天空, 露出蹙眉的憂慮神色。接下來參與「省展」的《淨境》(1954, 第 9 屆)描繪一名穿著優雅的婦女, 身後廟宇的木刻細節, 營造出純淨空靈的氛圍。在日治時期官展曾經有類似題材的作品, 許氏現在把日籍畫家當作競爭對手, 在廟宇雕刻的描繪、人物和建築的比重以及場景的設計方面, 都力求完美。

在 1955 年 3 月, 呂基正邀約楊三郎、洪瑞麟、許深州以及溫長順等人參與「中華基督教青年會」舉辦的橫越中央山脈活動, 親眼目睹埔里、霧社到天地銅門的途中, 千呎斷崖的奇景。同年的「省展」, 呂基正推出兩幅作品:《屯原風光》有一條山路, 將視線導入遠方的大山;《課子》則描寫一位母親指導小男童習字。

許深州同樣以兩幅作品參展,《賞畫》(原標題《欣賞》)描繪一名小男童拉扯打扮精緻、正在賞畫的母親, 這幅畫是以林之助曾經獲得「總督賞」的《好日》(1943)為原型;同一年出品的《白雲蒼山》, 刻意將雲朵造型風格化, 尋求以幾何造型表現山岳畫的可能性。

轉向山岳畫的兩個關鍵

在 1950 年 5 月, 蔣介石發表《告臺灣同胞書》, 他提出「一年準備, 兩年反攻; 三年掃蕩, 五年成功」的口號, 老百姓也只好暫時相信蔣介石和他的百萬軍民想要回到大陸去, 這時的臺灣不僅民生困難, 政治局勢也曖昧不明。呂基正的繪畫題材呈現有點紛雜的狀況; 許深州則繼續以大幅的人物畫參與「省展」, 另一方面又以風景和靜物畫參與青雲展。

到了 1955 年 1 月, 中共解放軍突擊並攻下一江山島, 大陳島失去了屏障,

⁶ 在 1992 年, 許深州曾經提及這幅畫, 他說:「臺灣那時很艱苦, 蔣介石對這裡都不關心, 人的心裡很痛苦啊!」。詳見江文瑜,《山地門之女》, 臺北市, 聯合文學出版社, 2001 年, 頁 231。

國民政府在一番評估後，決定在美國第七艦隊的護航下，放棄原本隸屬於浙江省列島的大陳島，將 2 萬 8 千餘名居民全部撤退到臺灣。因為就連大陳島都守不住了，蔣介石「反攻大陸」的說法破滅了，蔣介石百萬大軍的軍事實力究竟有多少？是否能固守臺灣，似乎也成了未定之數！總而言之，蔣政權及其情治人員不是暫住臺灣而已，他們還要繼續待下去。

外省族群也開始感受到返回大陸的機會縮小，外省籍水墨畫家的焦慮感油然而生，他們想在臺灣安身立命，要求把東洋畫「踢出國畫」的呼聲越來越大，東洋畫家的處境也更困難了！「省展」當時的主辦單位就是呂基正任職的省教育廳，呂氏很可能也體會到時勢的變化是個人無法改變的，在此情況下，登山活動和山岳畫就成了最佳的選擇。

不僅如此，梅丁衍的研究指出，任教於師範學院的版畫家黃榮燦的死因，也和梁又銘以及梁中銘兄弟大有關係。因為北投的政工幹校（後來的政治作戰學校）是在 1951 年 7 月成立的，第一任校長胡偉克邀請了劉海粟的姪兒劉獅，擔任美術組主任，劉獅又向胡偉克推薦了黃榮燦。梁氏兄弟想要奪取美術組主導權卻無法憾動劉獅，因此可能轉而向黃榮燦下手。黃榮燦是魯迅的學生，因為懷抱著「內臺文化交流」的理想來到臺灣，同年 12 月在師範學院第六教職員宿舍被捕，隔年 3 月政戰學校校長胡偉克離職，原因不明，黃榮燦則被誣陷從事反動宣傳，年底在馬場町被槍決時，年僅 32 歲。美術組主任劉獅在 1955 年離開政工幹校，職務由梁鼎銘接任。⁷可見政治所帶來的紛紛擾擾，在五〇年代的美術界持續發酵。

回顧 1946 年，呂基正和許深州得到「省展」第一席「長官賞」的榮譽，這個機緣使得兩人結成畫友，呂基正獲獎的作品《室內》描寫一名窗前的青少女，前景的茶几上散落著雜誌和一盆花。有意去呼應同樣主題，許深州參與翌年「省展」的《室內》（1947）是以圍著茶几坐的 3 名女子為題，茶几上同樣有一盆花，而那一年呂基正是以一幅倚著靠墊而坐、眼睛看向窗外的《裸婦》（1947，第 2 屆，圖 8）參展。

由於膠彩畫向來是畫美人圖的，沒有裸女的傳統，想要「配合」呂基正的許深州思考了許久，終於在 5 年後以《新衣》（1952，第 7 屆）參展，畫作描寫一位穿襯衣的女子，正在試穿她的紅色連身洋裝，她的外衣穿一半、露出手臂與肩膀，這就是許深州版本、很含蓄的「裸女圖」。

接下來，呂基正在「臺陽展」推出逃避戰爭的人物畫《何處去》（1948），翌

⁷ 梅丁衍，〈黃榮燦疑雲——臺灣美術運動的禁區〉，《現代美術》67、68、69 期，臺北市，臺北市立美術館，1996 年 8、10、12 月，頁 40-63、38-53、62-76。

年許深州就以貴夫人搭三輪車的《何處去》(1949)加以呼應。同年底的「省展」(1949,第4屆),呂基正出品《靜思》,許深州則推出《思鄉》,描寫一位穿旗袍加外套的外省女性,在蕭瑟的秋意裡遙望著遠方。這種種皆顯示呂基正與許深州,自戰後相識起就經常保持聯繫,時時交換繪畫的心得並發展出多年的友誼。

自1952年起,呂基正開始繪製一些原住民婦女像,在翌年的青雲美展和「省展」,呂基正分別推出《溪上棧橋》和《人止關》這兩幅以中部山區為題材的作品。由此可見,呂基正在省教育廳的工作崗位上,得以深入臺灣山地,研究排灣族以及泰雅族等,他回憶說:「光復後,有一些臺大、中研院的教授,像是社會科學、歷史科,我跟他們一起去山地作田野工作,舉凡服裝、民俗的研究,也因此接觸到臺灣四處的風景,山岳風景後來遂成為我題材中相當主要的部分。剛開始每年一次,到後來每年都去很多趟。」⁸

許深州現存的《山岳》(1955)描寫初春的山景,山坡上林立著枝幹差不多高、枝幹彎曲相映成趣的枯木,對映後方山峰上叢聚的細密茂林。色彩變化由前景的黃草坡到後方的綠山,再轉至遠處的黃色山巒,層疊上色的技法賦予畫面質感,呈現幽靜又清新的山間景色。

1956年2月初,呂基正又與楊三郎、郭雪湖、張義雄以及許深州等人從嘉義入山,並在塔山、阿里山、鞍部、兒玉村、祝山等地區寫生旅行,由於登山不久後就遇到山崩地段,過程非常驚險。

同年,呂基正參與「臺陽展」的3幅作品——《玉山殘雪》、《高峰夕照》、《雲海》,清一色以高山為主題,《玉山殘雪》是以快速筆法、貼近取景寫積雪的山脈,山峰的特徵並不明顯;另外兩幅較為典型,皆以前景樹木和中景雲海,襯托遠處的山形。許深州參展的作品已經佚失,但是從標題《梅徑》、《白雲山莊展望》來看,同樣是描寫山景的作品。年底,許深州升任省展評審委員並出品《鷺巢》。

回顧呂基正以及許深州的美術創作,1955-1956年就是從人物畫轉向山岳畫的關鍵時間,從此之後,許氏有時也出品花鳥畫,呂基正則以山景為主,風景次之,偶爾也畫靜物。在1955年,呂基正和許深州的默契大為增加,兩人偕同參加登山活動以及山岳聯展,在年底的「省展」各以一幅母子圖以及山岳畫參展,然後,自翌年起許深州也不出品人物畫了,兩人都以山岳題材為創作主軸。

兩人同為青雲畫會的成員,週末假日經常一起戶外寫生,通常是搭乘火車,

⁸ 林麗雲,《山谷登音——臺灣山岳美術圖象與呂基正》,臺北市,雄獅圖書股份有限公司,2004年,頁91。

各自上車後於相約的車廂碰面，觀摩彼此寫生的機會很多，在「省展」以及青雲展的場合，又能夠看到對方從寫生稿發展出來的成品，如此一來交流的程度就更深入了！

1957 年許深州轉任桃園高中美術老師，年底以《塔山煙雲》參與「省展」（第 12 屆），呂基正則以《達見風景》參展。2 年後，呂基正轉任省立博物館的副研究員，以《奇萊主峰》（1959）參與「省展」（第 14 屆）並擔任審查委員。這幅畫作的色調延續較早《山谷深處》（1948）的冷藍色，近景也採取類似的起伏坡地，旨在襯托山勢的雄壯厚重，一抹浮雲飄揚在積雪的山頂旁邊。早年山難頻繁的奇萊山，在呂氏的筆下充滿神秘感。

中橫的闢建工作在 1958 年初步完成，這又掀起了另一波描寫山景的熱潮，中橫健行也成為「青年救國團」最知名的路線之一，全程從大禹嶺到天祥，再經太魯閣到花蓮，行抵天祥前所行經的白楊步道，當時還有一條古白楊步道與其相連，這就是許深州參與「省展」的《古白楊展望》（1959，圖 9）之取景點。高聳相疊的藍綠色山脈從前景往左後方伸展，漂浮在山腰的白雲和遠處的雲海，增添了山脈的壯麗感，並營造空靈的氣息。大格局的構圖和剛柔並濟的山岳風景，反映了許深州對於山岳畫這個新題材的興趣。

獻畫活動的政治內幕

1960 年 4 月，許深州陪同楊三郎、李梅樹、李石樵、劉獅、馬白水、呂基正以及張萬傳到玉山寫生旅行，此行還有一個特殊目的，就是響應「中國美術協會」所發起的「巨畫獻巨人」活動，要在蔣介石連任第三任總統的 5 月慶典，呈獻大型國畫、西畫各一幅。

獻畫活動的西畫標題《高山仰止》（1960，圖 10）原出於《詩經》，比喻正大光明的行為，有如崇高的德行一樣使人仰視，並且成為行為的準則。早先在 1948 年的「臺陽展」，所有的畫家都配合國民政府的改名運動，將「新高山」改回原來的「玉山」，顯然也包含國家認同的意涵。玉山是高度近 4 千公尺的大山，以此為題材可以褒揚主政者，也可以提醒其重視臺灣這塊土地，支持畫界人士並獎勵文藝。參與《高山仰止》的畫家群決定以玉山的形象為題，先由前往寫生一星期，再花費一個月的時間聯合完成。

在這些畫家出發寫生玉山的不久之前，美術界發生了一件大事，雕刻家楊英風等人有意在 3 月 25 日美術節當天，結合 17 個美術團體，舉辦大規模聯展並

成立「中國現代藝術中心」。豈料在成立大會當天早上，梁又銘、梁中銘兄弟及政戰學校職員王王孫等人來到會場，這些人在欣賞版畫家秦松的作品《春燈》時，「發現」畫面暗藏一個倒寫的「蔣」字，立即檢舉畫家有煽動「反蔣」的嫌疑。大為緊張的國立歷史博物館馬上拒借場地，藝術聯盟宣告流產，畫作被沒收，秦松也被情治單位調查處置。

大動作踢館的梁又銘和梁中銘是孿生兄弟，是「中國美術協會」的成員。他們的哥哥、祖籍廣東的梁鼎銘原本長住上海，是一個自學畫家。1925 年進入黃埔軍校，以蔣介石為題畫了很多鉛筆速寫，之後又因為繪製中國抗日的大型畫作，得到蔣介石的稱許。梁鼎銘自 1955 年起擔任政工幹校美術組主任，梁中銘和梁又銘則在該校美術組兼課，但是在 1959 年，梁鼎銘著手進行《古寧頭大捷》大型畫作時因為腦溢血去世，得年 62 歲。⁹

梁又銘、梁中銘和梁鼎銘不僅相差 10 餘歲，美術創作方面的資歷也比較淺，但是梁鼎銘去世後，梁又銘在同年順利接任政工幹校美術組主任的職位，因此推測其積極運作「中國美術協會」，以名家繪製大畫的方式來推崇蔣介石，另一方面又以「打倒反蔣」人士的作為，贏取蔣政權的信任。梁又銘在政工幹校的 15 年期間，歷經了 6 位校長，職位都沒有因此而變動，可說十分穩固。

由此看來，跟隨國民政府來臺的眾多畫家，所受的美術訓練其實良莠不齊，他們無法在臺灣美術界占有一席之地，轉而以政治鬥爭的方式來奪取公職，導致無辜的黃榮燦、秦松以及其他美術人士淪為犧牲者。扮演安全檢查角色的梁又銘和梁中銘則成為所謂的「反共愛國」畫家，手上甚至握有臺灣畫家申請出國的否決權。

值得一提的是，當初參與玉山寫生的 7 人名單，和共同作畫、獻畫的 7 人名單不太一樣，張萬傳變成了廖繼春。照理說西畫家找張萬傳旅行寫生一星期，卻又以廖繼春來取代其作畫，這樣的作法不合乎人情常理。但是，《高山仰止》表面上是一個群策群力的合作活動，事實上卻是一齣吹捧蔣介石的大戲，想必梁氏兄弟覺得張萬傳不夠看，要求更換更具知名度的畫家。

橫 290、縱 218 公分的《高山仰止》有三道主山脈，橫向的藍色玉山山脈，稜線清楚有白色積雪，風格頗為寫實，可以看出玉石般的山色就是此畫的重點所在。中景的深藍和綠色山脈以象徵性手法繪成，前景兩個斜坡長出大棵枯木以及樹叢，整體而言，大基座三角型的構圖穩重，是一幅應景的大畫。

⁹ 政工幹校美術組第一位主任劉獅，任期 1951-1955 年；第二位主任梁鼎銘 1955-1959 年；第三位梁又銘 1959-1974 年。

如果以呂基正的山岳畫來作比較，《高山仰止》沒有呂氏此時期典型的冷藍色，藍天白雲映照藍山的手法，較為傾向大眾口味；若以楊三郎的山岳畫來作比較，也缺乏那種色彩繽紛、筆觸雄厚的豪氣——一幅畫由多位名家合作完成，風格表現的走向終究是一個問題！

獻畫之後，西畫家的訴求並沒有獲得蔣介石的回應，《高山仰止》則進了總統府的三峽橫溪庫房。此外，當年9月警備總部以涉嫌叛亂的名義，逮捕了雷震等4人，將其扣上「為匪宣傳」及「知匪不報」的大帽子，《自由中國》雜誌遭到查封，雷震企圖結合臺籍政治菁英籌組反對黨的活動宣告中止，雷震入獄服刑10年。

在戰後原本很活躍的李石樵，現已經將畫題轉向室內空間、幾何抽象畫的領域，對於現實狀況極端失望的李氏，在1964年私底下繪製了《大將軍》，骷髏似的將軍半身像，泛著綠色的寒光，張開的大口訴說著獨裁者的殘暴。也因為如此，呂基正和許深州轉向山岳畫之後，就鮮少再創作人物題材作品。

呂基正的大塊山岳

如果我們仔細比較呂基正《山林雲霧》（1959）、《關原》（1959）、《玉山在望》（1960）和《大雪山》（1961）這幾幅作品，會發現第1幅左邊有兩棵綠樹，其餘3幅都有枯樹，分別置於中央和右側，這樣的構圖以樹木做為平衡與調節山脈的要素。其中的《玉山在望》因為有三道波浪起伏的山巒，加上前景的山坡地與樹林，看起來有點擁擠。不僅如此，和其他資深畫家共同完成《高山仰止》（1960）也為呂基正帶來一些新的觀點。

隔年的《奇萊初雪》（1961，圖11）畫幅增大許多，奇萊山改以淺藍紫色繪成，深藍色的山凹突顯山頭的明亮白雪；前景、中景及遠景各有一道山脈，其間飄浮著白雲，成為一個左右相反的「之」字型構圖。

在青雲畫會的諸多合照中，很容易就認出呂基正這個人，因為個子高大，看起來壯碩、很有份量；許深州的身高和呂氏差不多，但是體態略小一點，下巴有點尖，更帶有藝術家氣質。無獨有偶的，呂基正特別喜歡強調山脈那種雄壯威武的量感。

1960年王白淵在《中華日報》評介青雲展時就曾說：「多產的呂氏，依然出品最多，此次達十件。呂氏素來被稱為山岳畫家，確實他的山岳畫有他獨得的風格。《南山》一作所表現的，山岳的嚴峻感，偉大的量感，可怕的變幻與靈魂的

安息處……將它表現出來。」¹⁰儘管這幅《南山》的模樣已經不可考，呂氏的山岳畫給予藝評人深刻的印象，也獲得觀眾的迴響，1958年呂氏第3次個展的66幅作品幾乎全部售出。

1960年底，呂基正以大阪市華僑總會邀請的名義回到神戶，拜訪師長與舊識，之後繪成的《火山岩煙》（1961）以明亮的黃色天空對比紅火山，顯示了日本留法畫家梅原龍三郎（Umehara Ryuusaburo）的影響。日本之旅喚醒了呂基正對於溫帶氣候季節變化明顯的記憶，也創作了多幅與秋天景色有關的山岳畫。比如說，《高山曙色》（1963）完全排除了樹木的描寫，前景的坡地帶領進入中景的雄厚大山，天色還是暗的，山脈以不同明暗的紅色筆觸堆疊而成，再覆以深色輪廓線，山頂積雪和其後的曙光點亮了山頭，整幅作品浸浴在神聖的氣氛裡。

同年參與「省展」的《雲湧高峰》（1963，第17屆）以直式構圖，從畫幅頂端到中景是一座壯實的山巒，像是拱起的熊背，白雲依偎著山脈，分布在前景的枯木好像抬頭似地往上瞧，畫家強調了高山的量感、神秘與變幻莫測。到了1964年，呂基正獨特的山岳構圖，甚至可以用「古怪」來形容，比如說，《南湖大山》（1964）的視覺焦點是綿延的高山群，頂端覆著白雪，從主峰分支出來的兩道山脈有如高聳的肋骨一般，有一種駭人的氣勢；前景的陡峭山勢以類似斧劈皴的樣貌呈現，中景是雲海，雲層湧動的感覺比先前更靈活。

由此觀之，呂氏已經跳脫摹寫自然的束縛，依他個人對於山的感覺來表現山岳，而從他的觀點來看，山似乎就是越大塊越美。舉例來說，參與「省展」的《彩雲輝映》（1964，第19屆）乾脆就把一座層巒擁聚的大山擺在前方，遠處出現另一座白雪覆蓋的高山；大尺寸的《奇萊北峰》（1967，圖12），畫面的三分之二以上都是深色的山脈，頂端可見白雪，前景的雲海扮演陪襯的角色，所占的比例較小。

月世界與太魯閣

呂基正與許深州，一個是膠彩畫家而另一個是油畫家，媒材表現的差異性大，即便是同一個點取景，作品的相似度也不至於太高，所以他們可以毫無阻礙地彼此觀摩學習，以畫作來相互呼應、切磋和鼓勵。

呂基正的《牛山意態》（1962）和《月之世界》（1966，圖13）的主題是高雄縣燕巢鄉著名的「月世界」——地表下的天然氣或火山氣體、沿著土地裂隙往

¹⁰ 《第四十屆青雲畫展集》，臺北市，青雲美術會，1988年，頁68。

上湧，所形成的寸草不生的惡地形。前者的泥火山有明確稜線和銳利的山勢，水中倒影映照出山崖的乾硬肌理；後者連同蔚藍的天空將畫作的景深拉大，營造出較深遠的空間感。接下來，呂基正把乾筆觸應用在《玉山雄姿》（1968）上，兩道簡潔的橫向山脈，中間有一點雲；前景山脈以黑色打底，加上黃色綠色、長條的破筆皴法，後方黃土色山脈以堆疊的筆觸構成，效果立體而紮實。

這兩幅以「月世界」（1962、1966）為題的作品，必然獲得許深州的讚賞，所以許氏在 1966 年夏天帶著夫人遠赴高雄燕巢鄉取景，之後許深州又獨自前往寫生，在 1974 年完成了兩幅《月世界》作品。其中一幅是夜景，圓月從銳利的山脈後方露臉，點亮了冷色的山景；另一幅（圖 14）則添加了故事性，兩個原住民婦女帶著一頭白狗，站在前景的坡地上，其中一人伸出手臂指著山脈。

根據許夫人轉述許深州的說法：「她指著腳下的山谷說：這片土地以前是我們祖先住的地方！」。太魯閣和月世界，這兩幅添加了原住民婦女的畫作，點出了許深州關切的、大自然及其子民的親密關係，以及一種反對強取豪奪土地的人道思維。¹¹

還有，呂基正 1962 年的《太魯閣》（1962，圖 15）描寫一前一後的兩個大塊山勢，青色的溪水流經其下，一臺巴士正從前山的小路駛向山洞，背光的山壁及其渾厚的肌理，使行走中的車子看起來頗為驚險。許深州現留存的則有小幅的《太魯閣（之一）》（約 1962-1963，圖 16），左右兩大片山壁的構圖和呂基正的有點類似，不過，以淡彩設色的峽谷沒有山路，感覺開闊幽靜，前景的石坡上有兩個彎腰眺望縱谷的原住民婦女，太魯閣被描寫成文明建設前的桃花源。

許深州的山岳探索

在 1960 年底，「省展」對於膠彩畫的歧視更為深化，膠彩畫不僅於 1963 年被降為「二軍」（國畫二部），臺籍審查委員的主導力量被削弱，還規定畫作的背面須加裝木板，不合理的規定使得膠彩畫家感到難以適應。1960 年（第 15 屆）許深州以《克難關展望》作為參展的標題。在合歡群峰裡，石門山與石門北峰之間有一個名為「克難關」的景點，得名自東北季風行經立霧溪谷帶來的強勁氣流；許氏以此來比喻膠彩畫家所面臨的艱難狀況。

翌年的《松柏映雪》（1961）以白粉塗敷和灰色陰影來營造白色大山的質地，三棵大杉樹分布在右下、左以及左上方，靈活的樹枝在寒冬中盡情伸展，枝葉茂

¹¹ 賴明珠，〈自然／觀照——論許深州繪畫的視覺語彙與文化內涵〉，《花香、人和、山頌：許深州膠彩紀念畫展》，桃園市，桃園縣文化局，2006 年，頁 24-32。

盛的樹叢將視線導向右上的一角藍天。就像在寒天中仍然保持常綠的高山樹林，嚴苛的政治氛圍壓抑人文思想，官展的權威性不如從前，但是前輩畫家仍然保有他們對於藝術創作的熱愛，這似乎就是畫作所寄託的意涵。之後，許深州參與青雲展的《石門湖》（1964）描寫湖光山色中的一葉扁舟，其上有一個小小的垂釣者，左邊一棵枯木從湖面往上伸展出來，好像傳統水墨畫裡的寄情山水的隱士，作品充分揉合水墨筆法與膠彩的細膩描寫。

臺籍畫家當時所面臨的狀況可說一言難盡，根據黃鷗波的描述，「省展」剛開始舉辦時原本很單純，所採取的是日治時期官展所建立的累積晉級制度，所有的臺籍審查委員對於官辦美展獎勵創作的意旨見解一致。但是，第5屆（1950）國畫部新增的審查委員溥心畬以及黃君璧，兩位國民政府力挺的保守派畫家卻以正統國畫家自居，主張臨摹的作品也可以錄取。如此一來，「省展」鼓勵創作的章程形同虛設。

舉行了10幾屆之後「省展」國畫部的爭議不減反增，因為本省籍的評審委員得按照老規矩，3次以上獲得前二名獎，再經過多次參展的優異成績才能晉級。但是，外省籍評委透過五院、國大代表或其他種類的大官介紹即可空降，不公平的現象引發本省籍畫家的積怨。更嚴重的是，來自戰事頻仍的中國大陸，有些水墨畫家對於官辦美展的制度完全陌生，甚至傾向以暴力解決問題。¹²

自五〇年代末起，許深州對南湖大山的題材也感到興趣，他曾經於1958年的「省展」（第13屆）推出《南大山曉色》，可惜作品已經佚失。在1963年1月，許深州旅行中橫環山（志佳陽山）、梨山、合歡山一帶寫生中央尖山、雪山山脈以及南湖大山，並且在年底的「省展」（第18屆）出品《南湖大山》，可惜作品並未留存圖片，因此無法與呂基正的南湖大山作一比較。

南投信義鄉的東埔則是許深州非常喜愛的題材，也是《餘暉》（1967）的取景地點。前景一片平緩的雲海，天空由淺而深的橘色，連同有杉樹的右方峭壁，都灑上了金粉；中景一座幾何造型的山脈，向陽的部分淺褐色；其後是灰黑背光的山勢，更小的山形在遠處浮現，彷彿是仙境一般。天邊的彩霞和雲海使山脈沐浴在一種柔和的氣氛裡，整體有一種典雅的美感。金粉的使用常見於日本的屏風畫，許氏的局部處理方式更顯得自然。

¹² 在「省展」行政事務方面出力頗多的膠彩畫家郭雪湖回憶說，許多外省畫家向他詢問參展事宜後強調自己一定要入選，當郭氏告知評審結果非他個人所能決定後，有人帶槍威脅他，因此郭雪湖決定在1964年移居日本、遠離是非。黃鷗波，〈省展五十週年回顧有感〉，《黃鷗波：詩畫交融》，臺北市，國立歷史博物館，2004年，頁166-173。李進發，《日據時期臺灣東洋畫發展之研究》，臺北市，臺北市立美術館，1993年，頁445-456。

直幅的《山路》（1967）取材自距離許氏住處不遠的桃園市虎頭山，簡化的造型呈現廣角的山景。俯瞰的視點落在中央曲折的山徑上，隨著黃土路蜿蜒而上，彎曲的路徑在中景隱沒，一直到遠處才又出現，觀者的視線也隨之穿梭，產生一種視覺和心理的律動感。土坡上方的山巒和山徑下方的山崖綠意盎然，許氏運用厚棉紙的肌理，以大面積的漸層染色和乾筆塗擦，一層又一層地堆疊出綠叢草坡的質感。

從奇萊山到合歡山

由於高山的景色變化多端，不斷地隨著光線和氣候的改變，呂基正慣用的方式是以小尺寸畫布臨景寫生，回到畫室之後再發展成 20 號、30 號或 50 號的作品，不過，有時候也會在寫生現場完成畫作。至於許深州，因為膠彩畫顏料頗為昂貴，所以他會準備很詳細的寫生素描稿，再以膠彩來完成。

在日治時期許氏受到官展的鼓勵，旺盛的企圖心表現在作品的大尺寸上，作品的長邊很多時候超過 100 公分，尺寸相當於 40 號以上的油畫，膠彩畫又不能塗改，所以難度很高；之後因為受到「正統國畫之爭」的衝擊，大幅作品明顯減少。

從表現性手法和快速筆觸，可以得知呂基正的《奇萊主峰》（1968）應該是現場寫生作品。他以深藍色畫出這座大山之後，再以混融的白、藍和綠、黃土色描寫山尖，近景是湧動的雲，右下角原本有樹，但是因為塗抹的筆觸狂放，已經不容易辨識出來。

許深州的《餘暉》（1962）是從合歡主峰的方向貼近描寫奇萊北峰，樣貌和呂基正的截然不同。簡潔的畫面呈斜角構圖，只有覆雪的紫紅色主峰和另一道山巒，之間是湧動的雲海；水墨常見的斧劈皴與米點皴，分別被應用在遠山和近山，形成剛硬 / 柔和的對比。天空是明亮的黃色，山巔的白雪映照著日落的紅霞，山景神聖又浪漫，引發觀者對於大自然的無限想像。

《合歡積雪》（1969，圖 17）則是偏黃的灰陰天，遠處的合歡主峰像戴了一頂外廓渾圓的雪帽，其下是紫藍和孔雀綠的樹叢。中景的深藍山巒襯托主峰的半透明感，近景斜坡上一長串的針葉林清晰可見。觀者的視線好比滑雪一般，從山峰頂端往左下滑行在白色的雪線上，再從中景雲霧處彎曲而上，攀上前景的斜坡。許氏精心安排的構圖，賦予作品許多動感和趣味，他的合歡山是平易近人、輪廓鮮明的冰淇淋。

雪帽般的圓弧形山巔，出現在呂基正兩幅《傲雪山林》中，可以明顯看出許深州對於呂氏在題材選擇以及表達方式的影響。《傲雪山林（之一）》（1969）以合歡山為題，左邊山坡長出一棵枝幹修長、葉叢暗綠的樹，對映著後方冷藍的大山，頂端是混著白雪的樹叢，模樣有點崎嶇不平。另一幅《傲雪山林（之二）》（1969，圖 18）尺寸相同，在布局上呂氏將前景原本平緩的山坡墊高為圓石形，高挺的樹木後方是積雪的大山，灰藍和冷藍色的細筆襯托出雪的亮白。

兩相比較，許深州的《合歡積雪》看起來溫潤一些，呂基正的《傲雪山林（之一）》帶有些許山林的粗獷味道，《傲雪山林（之二）》則有冰雪的涼冷感，可見兩人雖然互相影響卻亦發展出自己的特色。

接下來，許深州的大作《北合歡山》（1971，圖 19）可能取景自小風口遙望合歡山的角度，展現寫意又寫實的風格特色。淡褐色的天空烘托合歡山柔和的白色山頭，未覆雪的藍灰色是依稀可辨的樹叢。視線由前景一大片針葉林導入中景，深色的針葉群像跳動的音符一般，分布在鮮黃、孔雀綠和灰沙色融合的中景山巒。許深州是構圖的高手，他以幾道圓緩的山坡映襯白雪皚皚的遠山，並運用淡染、重疊、敷染以及皴法等綜合性技法，營造一種有濕有乾、斑駁而有質地的美。

呂基正《合歡積雪》（1971，圖 20）的取景地點看似與許深州的相同，深色的圓弧雙峰之上積雪，山腰散落著一根根火柴棒似的針葉樹，是瀟灑寫意的小幅寫生。許深州的《北合歡山》把山峰未覆蓋雪的部分以及針葉林的細節描繪出來，呂基正的《合歡積雪》則以大筆觸和寫意的手法來呈現，可見兩位畫家一方面分享繪畫心得，另一方面又以個人擅長的方式來作畫。

超凡雄壯的玉山

早在 1896 年 9 月，日本政府測量出玉山高度超過日本最高峰富士山，隔年 6 月日本天皇將玉山改名為「新高山」，臺灣總督府也把認識臺灣地理列為教學重點。到了三〇年代，登山活動已經普及，知識份子在教育刊物上大聲疾呼：

「出生在臺灣卻從未登過新高山是可悲的」，這也就是現今「身為臺灣人，一輩子一定要登一次玉山」這種說法的由來。¹³受過日治時期的教育，許深州以及呂基正深受玉山這座臺灣高山的吸引。

¹³ 戴寶村，〈玉山地景與臺灣認同的發展〉，《國家認同論文集》，臺北市，臺灣歷史學會，2001 年，頁 123-144。林麗雲，《山谷聲音——臺灣山岳美術圖象與呂基正》，雄獅圖書股份有限公司，2004 年，頁 52-54。

不僅如此，呂基正、許深州的玉山取景點是從阿里山的方向，和日治時期國立公園出版品——《阿里山與新高山寫真帖》的封面以及登山紀念章的取景角度相同，玉山主峰看起來比較像是一個朝上的茶壺嘴。對於兩位畫家而言，這個玉山圖像蘊含了崇高和神聖等精神意義。

在 1968 年，許深州把在自忠描寫玉山的素描發展成《月下玉山》（1968，圖 21）。潔白如水晶的玉山，以延伸的橫向山脈和突出的頂峰為特色，一輪小小的圓月高掛在藍色的夜空裡，月暈發出柔和的光芒，像一個美麗的仙境。中景的黑色山脈，襯托出前景柔若棉花的雲海和其後的玉山。這裡所呈現的玉山風貌，靜謐中帶有詩意，浪漫中有制約。許深州表達的是，玉山之所以非常吸引人，是因為她摒除了塵世的瑣碎繁雜，讓人能夠自由地享有自然、與其對話，甚至抵達一種超凡的境地。

採取同樣的視角，呂基正在《玉山雪霽》（1975，圖 22）則是採用較為貼近取景的手法，並應用平塗的手法表達山的壯麗美感。玉山的主山脈被拉高處理，前景的綠色山形以大片平塗繪成，與塞尚《聖維克多山》（1904-1906）的平塗綠林相似，山脈幾乎是以直立的方式，矗立在觀者的眼前。相較於許深州《月下玉山》的浪漫氣氛，呂基正的《玉山雪霽》表達山脈的堅實感並兼具現代風格，可見許氏和呂氏持續互相觀摩並且收獲頗多。

在呂基正 1967 年的《達見雄姿》和《關原日出》（圖 23）裡，山脈的形狀渾厚，後者更像一頭匍匐的大象。類似的，許深州也試著去描寫山脈的厚實感。他以自忠寫生稿為藍本、直式構圖的《玉山旭日》（1968，圖 24），在尖突的主峰底下就是大象群似的三連山巒，瀟灑的雲氣配合初昇的旭日，好一個壯麗的山川！

之後，許深州在《玉山主峰（之一）》（1969），以金黃色天空來取代紅日和雲氣，並且將中景的厚實山脈拉得更高一些，緊密相連而有立體感的山巒，表達一種雄壯莊嚴之美。從此之後，許深州就更加有技巧地將雄壯的山形融入作品之中。《玉山主峰（之二）》（1970-1971，圖 25）高聳的玉山主峰幾乎碰觸到畫面的上緣，瘦削銳利的山脈清晰可辨，黃褐色的天空點出主題的神聖性。三道山脈是斜向的，中景的藍紫色山脈比先前略為扁小，看起來仍然相當厚實。但是，許氏追求的並不是山岳的「厚重」，所以在山腳處以湧動的雲氣來烘托全局。

整體而言，許深州喜歡使用不同的自然元素，剛開始是雲的變化，之後霞

光、日與月、雪與冰，最後發展出雄壯造型以及廣角的山景。呂基正則陸續開發出山岳的多元風貌，單以白雪來說，就有「初雪」、「積雪」、「雪霽」、「殘雪」等不同面貌，著實豐富了臺灣山岳畫的表現向度。

由於許呂兩人互相影響，大約在許深州展出《月下玉山》的時候，呂基正的《高山枯木》（1969）也有一輪小圓月高懸在山峰的稜線之上。此外，呂基正在七〇年代也嘗試以小畫布寫日出場景，不過，呂氏或許覺得旭日的形象容易搶去大山的風采，並未進一步發展，描寫晨曦曙光的山景則不在少數。

呂基正的南湖大山

自從六〇年代起呂基正就以畫「南湖大山」而聞名，回顧他 1964 年的「南湖大山」，描寫的是綿延的山峰群，從主峰分支出來的兩道山脈有如高聳的肋骨一般，畫面囊括較大範圍的山景，但是從 1970 年的《玉山殘雪》可以看出，呂基正開始追求較為簡化的構圖。

南湖大山是中央山脈北段的最高峰，冬季時東北季風帶來豐富的雪量，從 12 月中旬到 3 月都有降雪，是臺灣積雪最厚的山區，也是最後一次冰河期的遺跡。呂基正七〇年代初期的大作《南湖大山》和《南山雄姿》的表達方式，在於遠距離觀看白雪覆蓋、體積巨大的山脈，得到一個統整的形態意象之後，再以貼近取景的方式構圖。兩幅畫的取景點不同，前者遠處的稜線看起來像是南湖大山的東峰，後者或許是南湖大山主峰和南湖圈谷的變形體。

《南湖大山》（1971）採取大開口的 V 字型構圖，右邊的三道長短山脈延伸沒入中景的雲氣。左邊一道斜度較高的山勢往右下伸展，連同遠處的大山都以黑色打底，其上刻劃以白色為主的表現性筆觸。右邊前方的兩道山脈，以深淺不一的黃色筆觸堆疊而成。穩重簡潔的色調，突顯山景的雄壯和古老；繁複堆疊的筆觸，賦予山脈一種不斷蛻變的動感。

這幅 100 號的大作，風格相較呂基正 1973 年畫冊的作品成熟許多，推測畫作有可能原本是 1971 年參與青雲展的《銀色南山》，幾年之後呂氏以黃色系加畫前方山脈，標題也隨之調整為《南湖大山》。¹⁴

《南湖大山》黑白的對比色調，使我們聯想起許深州《月下玉山》（1968）深藍 / 白的色彩安排及其高雅的格調，不僅如此，許氏《玉山北峰》（1970）白、深藍、灰、金的色調以及金色的穹蒼也成為呂基正的效法對象。呂氏的《南山雄

¹⁴ 《呂基正油畫集》，臺北市，青雲美術會，1973 年。

姿》(1973, 圖 26) 構圖採取小開口的深 V 字型, 看起來沉穩而厚重, 三座於中景相連的大山像古老的大象群, 觀者的視線由左而右而後地緩慢移動, 其後是淡黃打底的塗金天空。前景和山脈分布著厚塗的粗糙肌理 (incrustation), 或許意味著冰河的遺跡, 更增添了山的質感和量感。呂基正把許深州畫玉山的配色轉而應用在南湖大山上, 可見兩位畫家互相學習的過程十分綿密, 並不局限在同一系列的畫作裡。

結論

二次戰後, 呂基正以及許深州這兩位大約 30 歲的青年因為「省展」得獎的機會而相知相惜, 繼而在美術創作的領域互相分享與提攜, 發展出深厚的情誼。在兩岸軍事對立、白色恐怖的政治氛圍裡, 兩人同在 1955-1956 年轉向山岳畫的創作, 從此之後展開長達數十年的山岳創作之旅。呂基正喜愛南湖大山的雄姿, 許深州緊跟在後; 而許深州欣賞柔美豐潤的合歡山, 這個觀點也影響了呂基正, 兩人還分享玉山、太魯閣、月世界等景點的創作經驗。

許深州並非來自學院, 再加上性格憨厚而踏實, 他對於西方現代主義流派, 比較沒有系統性的研究, 但是在創作山岳畫的過程中, 他以雲霧、霞光、雪景等實景觀察為主, 逐漸演變出個人風格。而儘管呂基正在神戶學習繪畫時, 也有畫模特兒等學院訓練, 在戰後那一段封閉的年代, 不健談的呂氏把他對於登山以及高山的熱愛, 發展成畫布上一座座雄壯的大山。呂氏的構圖方式主觀不落俗套, 山岳肌理的描繪也隨時間增長而更加成熟。正因為兩位畫家是同好, 時時互相分享鼓勵, 克服交通不便以及天候寒冷的問題, 才有這樣的好成績。

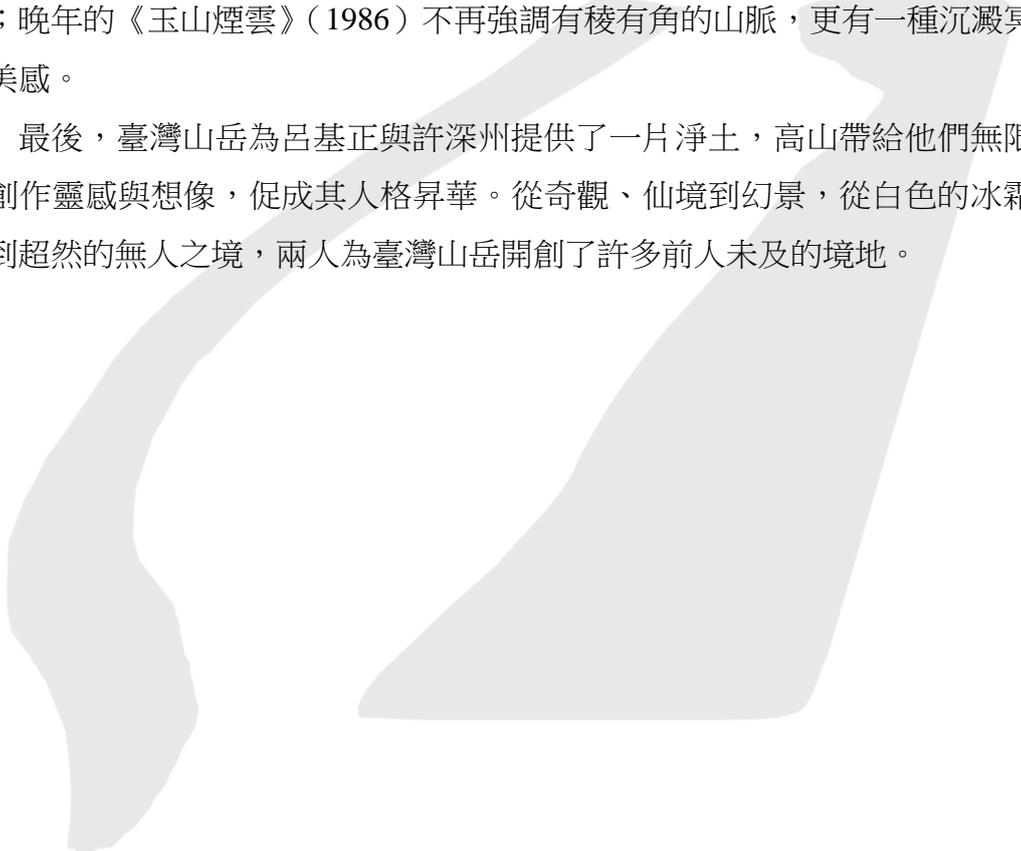
玉山再加上奇萊山, 這兩座神秘的大山, 好像精神指標一樣, 是呂許兩人一而再、再而三的取景地點。不僅如此, 許深州自《月下玉山》(1968) 起發展出一系列的玉山畫作, 低調高雅的色彩轉而出現在呂基正「南湖大山」的畫作裡, 從藍白對比到銀灰和金色, 成功地為臺灣高山開發出奇特絕美的風貌。

呂基正是一個多產的畫家, 他運用油彩可以堆疊的特質, 描繪出雄壯厚重的大山, 自「南湖大山」系列開始, 以繁複堆疊的靈活筆觸, 表達面對冰封雪景的心情, 畫作帶給觀者一種立即的感動。在技法方面, 呂基正自 1969 年起就使用畫刀來寫生, 之後也用寬平的大筆來作畫, 剛開始可能為了加快速度, 一枝筆沾好幾種顏色來畫, 後來成為特色, 展現揉合多種色料的筆觸風貌。畫刀起初用於厚塗, 運用純熟之後, 自八〇年代起也用於薄塗, 有些作品幾乎全部用

畫刀繪成。

許深州秉持多年累積的觀察和寫生功力，將膠彩技法靈活地和水墨交融使用，也研究出以膠彩表達三度空間的立體手法。許氏作品的設色典雅、構圖精準，畫作值得細細品味。許氏喜歡重覆描繪同一景點，可是類似的構圖又搭配迥然不同的表達手法及意境，令人驚豔。許深州也致力於開發新的表現方式：《月下玉山》（1968）柔美而富有詩意；《北合歡山》（1971）質地細緻、變化豐富；晚年的《玉山煙雲》（1986）不再強調有稜有角的山脈，更有一種沉澱冥想的美感。

最後，臺灣山岳為呂基正與許深州提供了一片淨土，高山帶給他們無限多的創作靈感與想像，促成其人格昇華。從奇觀、仙境到幻景，從白色的冰霜世界到超然的無人之境，兩人為臺灣山岳開創了許多前人未及的境地。



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

參考書目

- 王德育，《臺灣美術全集 第8卷 李石樵》，臺北市，藝術家出版社，1993年。
- 石守謙，《悠閒靜思——論陳進藝術文集》，臺北市，國立歷史博物館，1997年。
- 江文瑜，《山地門之女》，臺北市，聯合文學出版社，2001年。
- 李進發，《日據時期臺灣東洋畫發展之研究》，臺北市，臺北市立美術館，1993年。
- 《呂基正油畫集》，臺北市，青雲美術會，1973年。
- 《呂基正藝術展》，臺北市，臺北市立美術館，1993年。
- 林春蘭，《楊雲萍的文化活動及其精神歷程》，臺南市，臺南市立圖書館，2002年。
- 林麗雲，《山谷跫音——臺灣山岳美術圖象與呂基正》，臺北市，雄獅圖書股份有限公司，2004年。
- 許深州，《許深州先生畫集》，桃園市，1987年。
- 《現代美術》67、68、69期，臺北市，臺北市立美術館，1996年8、10、12月。
- 《第四十屆青雲畫展集》，臺北市，青雲美術會，1988年。
- 《登高行遠：呂基正的山岳群像》，臺北市，國立歷史博物館，2003年。
- 《國家認同論文集》，臺北市，臺灣歷史學會，2001年。
- 黃鷗波，《黃鷗波：詩畫交融》，臺北市，國立歷史博物館，2004年。
- 駱香林等，《臺灣省名勝古蹟集》，南投，省文獻會，1965年。
- 賴明珠，《桃園地區美術家許深州先生研究調查》，桃園縣文化局，2003年。
- 賴明珠，《花香、人和、山頌：許深州膠彩紀念畫展》，桃園市，桃園縣文化局，2006年。
- 顏娟英，《臺灣美術全集 第21卷 呂基正》，臺北市，藝術家出版社，1998年。