

「故鄉」與「異鄉」——論陳永森和林之助膠彩畫中的臺灣風景

李美玲

“Homeland” and “Foreign Land”: Discussion on Taiwan Landscapes in Chen Yung-Sen’s and Lin Chih-Chu’s Glue Paintings / Li, Mei-Ling

摘要

風景畫是創作者有意的觀看。陳永森與林之助同為日治時期從臺灣至日本學習藝術的臺籍畫家。在留日期間雖然分別進入不同的藝術專門學校就讀，但兩人先後在日籍畫家兒玉希望的畫塾學習。自林之助於 1941 年返鄉後，故鄉與異鄉間的擺盪，讓兩人的人生之途從相似的道路到不再相交的平行線。

看似相近卻又疏遠的兩人，早期留日時所創作的臺灣風景畫具有某種相似性，如臺灣寺廟前的廣場空間、南國的香蕉園和傳統民居祖厝等，皆是自身童年或年少時生活的記憶，是當時曾生活在臺灣這塊土地之人心中深深的文化記憶，應屬兩位遊子抒發己身思鄉之作。

日後定居日本的陳永森與返鄉安居的林之助所創作的臺灣風景畫無論在描繪題材或藝術表現形式上皆出現不同的「風景」。「傲骨」的前者以返臺寫生所見的「名山勝景」作為藝術創作的媒介，運用礦物質顏料之厚塗技法，呈現瑰麗夢幻的色彩，創造出一極為純粹藝術性的世界，這是創作者顯現自我之藝術觀凌駕於真實世界的再現之前；致使觀者在畫作前總不禁先讚歎著作者藝術表現形式與技巧之精絕，再進而被吸引入所形構之藝術世界。「溫潤」的後者則描繪臺灣日常生活觸目所及的「鄉景村居」，在其藝術之眼的細膩觀察下，透過自然萬物本具的形象，以幾近平塗筆觸的層層敷彩技法和刻意的造型設計，再現臺灣的鄉村景色。因此觀者在畫作前總不由自主地先走入其宛似真實世界再現但卻充滿純淨與悠然的臺灣鄉村空間，進而方察覺其所運用的種種藝術技法都隱藏在宛如真實的一物一景之中。

「藝術的世界」和「世界的藝術」，彰顯著來自同門卻性格與人生殊異的陳永森與林之助不同的創作技法和藝術觀念，而所呈現的臺灣風景之美卻皆讓曾生活在臺灣這塊土地上的人為之撼動！

關鍵字：陳永森、林之助、膠彩畫、臺灣風景畫、故鄉、異鄉

壹、前言

日治時期的臺籍畫家有時為藝術之夢，踏上漫漫離鄉路；然在生命的某個瞬間，雖有人決定踏上歸鄉之途，但也有人最終異鄉成故鄉。為藝術，他們的人生迴轉幾許；甚至有人在生命戛然而止時畫筆方歇！這些走在藝術創作之途的藝術家，創作與生命已合而為一。而當似漫長卻又短暫的人生終結，藝術作品凝結於所存在的時空，靜靜訴說著執筆之人心中所感與所欲言說的，其中應也包含著連藝術家自身也無法言明的一切。

同樣至日本接受藝術學院教育，同樣在日本兒玉希望畫塾學習，畫家陳永森與林之助在人生的年少時期有著相似的足跡；但之後前者定居日本，最終異鄉成故鄉；後者返回臺灣，從此久居故里。自 1941 年起，離鄉遊子和歸鄉學人所創作的故鄉風景畫與留日期間的作品有否不同，實令人好奇。因此，本篇論述企盼透過探究陳永森和林之助的臺灣風景畫，不僅望能一解其惑，更期望藉此能更深入了解其人和其畫。

黑格爾 (W. F. Hegel, 1770-1831) 曾言：「……藝術是和整個時代與整個民族的一般世界觀和宗教旨趣連繫在一起的」¹，說明藝術作品應涵蘊藝術家所身處的時代精神與氛圍有關；但他也曾提及「藝術作品的基本特質，即形象鮮明性和感官性，必須與藝術家主體方面的天生氣質和天生衝動的形式相適應」。²因此，本篇論述期盼先從兩人的的人生歷程與天生性格切入，進而探討兩人的臺灣風景畫在題材與創作觀念上有否轉變？若有轉變，是否與生命的轉折走向與天生性格有所呼應？甚至期待此探究能對陳永森與林之助的臺灣風景畫作提供另一種不同的觀看與體悟。當然，此篇論述對上述畫作的詮釋將只是眾多可能性之一，也可說這只是探索之途的中點，而非終點！

貳、殊異的人生與性格

美國藝術家羅森伯格 (Robert Rauschenberg, 1925-2008) 曾言：「繪畫一方面和藝術相連，一方面和人生相連」。³陳永森與林之助的人生雖在 1941 年前因先後至日本學習藝術而有所相似，但之後卻由於定居日本與返回臺灣的不同決定而走上不同的道路。對以心靈感受作為創作之源的真正藝術家而言，人生經歷與天

¹ (德) 黑格爾 著，朱光潛 譯，《美學 第一卷》，北京，商務印書館，2012 年，頁 38。

² (德) 黑格爾 著，朱光潛 譯，《美學 第一卷》，北京，商務印書館，2012 年，頁 51。

³ (美) 亞瑟·丹托，《尋常物的嬗變——一種關於藝術的哲學》，南京，江蘇人民出版社，2012 年，頁 16。

生性格應都必然性地投射在創作的畫作中，使其展現出不同的豐富性與獨特性。故在探討其畫作前，將分別以「異鄉與故鄉」和「傲骨與溫潤」爬梳兩人不同的人生軌跡與天生性格。

一、異鄉與故鄉

1913 年出身於臺南佛像雕刻之家的陳永森，年少時因父母相繼辭世而寄居親友家中。但在長榮中學就讀期間受教於剛自日本返臺的畫家廖繼春，⁴藝術種子似於此時萌芽。1933 年踏上日本追尋藝術之途後，陸續進入日本美術學校、東京美術學校和兒玉希望畫塾接受專業性的美術教育。

多年的藝術教育訓練奠定其紮實的藝術技巧與思想，這對從小懷抱藝術創作之夢的陳永森而言，是夢想的成真。但完成藝術學院教育的他，並未如多數的臺灣畫家選擇返回故里；而是在日本結婚、生子，終其一生在異鄉畫壇努力創作，尋求一方自我藝術表現的天空。

陳永森一生中約曾返臺舉辦 5 次個展，分別是：1953 年在臺北中山堂的首次個展；1967 年在臺北新公園省立博物館、1971 年在高雄市議會和臺北省立博物館、1981 年於臺北國立歷史博物館；最後一次則是 1983 年在國立歷史博物館。⁵返臺之行幾乎都安排寫生活動，足跡踏遍全臺多處名山勝景。然而雖數次如鮭魚般地回返故土，但人生於日本落幕的他，終究成為故鄉臺灣的旅人。

至於 1917 年出身於臺中縣地主之家的林之助，輕狂之年即隨兄長至日本留學，後因醉心藝術創作，在父親的支持下進入日本武藏野美術學校日本畫科；⁶之後又透過陳永森的介紹，進入日本畫家兒玉希望的畫塾學習，⁷在異鄉的同門之緣竟是兩人此生距離最近的交集。當 1941 年林之助攜妻踏上開往臺灣基隆的大

⁴ 陳永森 1913 年出身於臺南市藥王里永樂街，父親陳瑞寶是當時臺南市頗為出名的雕刻師，且經營佛像雕刻店；然而小學一年級時，父親即不幸去世，只能寄居親友家（有一說是在哥哥家，但陳麗玲的研究卻指出應該是叔公家）。1927 年進入臺南私立長老教會中學就讀，1933 年至日本留學，陸續進入日本美術學校、東京美術學校接受藝術學院教育。吳三連獎基金會，《異數 VS. 藝術——當代膠彩教父陳永森》，臺北市，臺灣商務印書館，2012 年，頁 7-8。

⁵ 吳三連獎基金會，《異數 VS. 藝術——當代膠彩教父陳永森》，臺北市，臺灣商務印書館，2012 年 10 月，頁 154。

⁶ 林之助於 1917 年出生於臺中縣大雅鄉上楓村，父親林全福是當地的地主，家中有長工與女傭數人協助農事，1928 年至日本就讀，後進入日本武藏野美術學校日本畫科就讀。詹前裕研究主持，《林之助繪畫藝術之研究研究報告展覽專輯彙編》，臺中市，臺灣省立美術館，民國 86 年，頁 20-21。

⁷ 陳永森 1933 年即拜兒玉希望為師，並進入該畫塾學習。王麗玲，《陳永森膠彩畫之研究》，附錄一「生平年表」，東海大學美術研究所碩士論文，民國 97 年 1 月。後來陳永森也介紹林之助進入該畫塾學習。

和丸號後，與陳永森的生命軌跡從此成為平行線。

原本只想先返回臺灣面見父母後再決定是否返日繼續創作的林之助，適逢二次大戰爆發，時局的遽變促使他決定留居故鄉。1946 年時應臺中師範學校校長洪炎秋之邀至該校執教，期間為臺灣培育出一群被稱為「竹籬笆畫室」的膠彩畫家；從該校退休後，1985 年更被當時的東海大學美術系系主任蔣勳聘請至該校開設膠彩畫課程。

林之助回臺後的人生歷程與膠彩畫在臺灣畫壇的興衰歷史緊密相連，無論是臺灣的官辦美展、膠彩畫團體的設立與眾多藝術相關展覽，處處可見其身影。雖在 1995 年時，因難捨兒孫之情而辭去東海大學教職旅居美國，但每逢畫壇有重要活動，仍堅持以老邁之軀與其牽手飛越半個地球，返臺參與。

陳永森決定留在異鄉，為自己的藝術夢努力，在異國畫壇獲得最高獎項與「萬能藝術家」的稱號；⁸林之助選擇定居故鄉，持續努力創作，更因培育後學與推展臺灣膠彩畫，被尊稱為「臺灣膠彩畫之父」。回首前塵過往，不同的抉擇致使兩人擁有截然不同卻同樣璀璨的人生風景；但深入了解後卻也發現，兩者的天生性格也存在著極大的差異性！

二、傲骨與溫潤

分別來自臺灣南部與中部的陳永森和林之助，不只生命的軸線於日本產生交集，且年紀輕輕皆獲得日本官辦美展的入選獎項，⁹在異鄉的足跡著實相似。但也許是天生性格上有其「傲骨」與「溫潤」之別，致使兩人與其恩師兒玉希望的師生關係和在臺灣畫壇所展現的形象有顯著的不同。

當林之助的父親希望留日的兒子返臺時，身為老師的兒玉希望曾苦心勸告這關愛的學生留在日本創作，甚至可幫其籌措學費，但林之助仍決定先行返鄉稟告父親後再行決定；¹⁰當陳永森 1956 年欲展出《綠色裸女》一作時，身為老師的

National Taiwan Museum of Fine Arts

⁸ 吳三連獎基金會，《異數 VS. 藝術——當代膠彩教父陳永森》，臺北市，臺灣商務印書館，2012 年 10 月，頁 55。

⁹ 陳永森與林之助皆於 1940 年「日本紀元 2000 年奉祝展」獲得入選獎項。

¹⁰ 林之助的父親希望兒子能攜妻返臺。但兒玉希望告訴林之助說：「你年紀輕輕就入選帝展，這在日本亦為罕見的優異表現，為長遠打算你應該繼續留在日本發展。……」甚而言明：「……須知在水準高競爭激烈的日本畫壇，想當畫家都不容易，何況回到臺灣的鄉下，怎會有前途？」但最後林之助仍決定先行攜妻返臺，與父親商量後再做決定：後因碰到戰禍，返鄉定居。倪朝龍，〈唯美主義的畫家——「膠彩畫導師」林之助〉，《臺灣美術全集 20 林之助》，藝術家出版社，1998 年，頁 23。詹前裕，〈林之助繪畫藝術之研究報告〉，《林之助繪畫藝術之研究彙編》，臺中市，臺灣省立美術館，民國 86 年，頁 26。

兒玉希望並不贊成，並且建議修改，但陳永森卻不認同老師的說法。¹¹同樣是不採納老師兒玉希望的建言，可是林之助之後仍與恩師維持著友好的師生關係，甚至在 1950 年代至日本旅行時，更攜妻拜訪久違的恩師；但陳永森與兒玉希望的師生關係卻似同決裂。

也許有人認為林之助返臺乃是奉父親之言，師命難以超越父命，因此兒玉希望並無法怪罪林之助；而陳永森之事則攸關老師的權威與學生的創作自主性，性質不同之事實無法相提並論。但面對不如己意時所表現的不同應對方式與待人處世態度，卻已投射出兩人殊異的天生性格。林之助至兒玉希望的畫塾學習是透過陳永森的介紹，但兩人和兒玉希望間師生關係的發展是如此結果，著實令人難料！

此外，陳永森與林之助在臺灣畫壇上所流傳的軼事，也反映出兩人在面對「藝術」時其「堅持」與「包容」的不同態度，間接透露出「傲骨」與「溫潤」的性格。如陳永森曾在回臺的展覽會上直率地批評臺灣畫家和藝術學院教授的授課方式與藝術思維；¹²甚至在 1981 年時，因認為臺灣無人有資格可以審查其作品而不願將作品送審，讓一心想幫他辦個展的眾好友傷透腦筋。¹³他以一身傲骨堅持著自己的藝術思想，無懼一切蜚短流長。

至於林之助在學生和友人們的記憶中，每每在論及畫壇的流言蜚語時，總淡然地以「我從不批評任何人」一語輕輕帶過；甚至在評論畫作時，更常以「在這裡展示的每一畫作，應該沒有高低之分」一語鼓勵著每位創作者。¹⁴他以溫潤之心包容著一切，¹⁵無論是藝術或人間之事。

¹¹ 陳永森是在 1956 年時欲以《綠蔭》一作參加日本官辦美展，但當時在日本畫壇已頗有地位的兒玉希望並不認同畫面上「綠色裸婦」的表現形式，因此建議修改，並在畫面上拍打了幾下。陳永森對老師如此的舉動與建言非常不認同，且反應劇烈。吳三連獎基金會，《異數 VS. 藝術——當代膠彩教父陳永森》，臺北市，臺灣商務印書館，2012 年 10 月，頁 61-62。

¹² 陳永森在 1954 年回臺灣展覽的歡迎會上，直率地指出臺灣畫家與藝術學院教授們的授課方式與藝術思維是錯誤的，此番言論讓與會者氣憤填膺，甚至有人憤而離席；而在另一演講場合，也因期盼過殷之心使然，直接地批評與會學子們的老師，質疑其教法的不適切。吳三連獎基金會，《異數 VS. 藝術——當代膠彩教父陳永森》，臺北市，臺灣商務印書館，2012 年，頁 56-57。

¹³ 吳三連、蔡培火和吳基福等人想為去國多年的陳永森於國立歷史博物館舉辦個展，但他卻堅持「臺灣還沒有夠資格的人可以審查我的畫」，不願將自己的作品依照該館規定先行送件審查，讓一心想幫他籌辦個展的好友們傷透腦筋。吳三連獎基金會，《異數 VS. 藝術——當代膠彩教父陳永森》，臺北市，臺灣商務印書館，2012 年，頁 78。

¹⁴ 林之助說：「在這裡展示的每一畫作，應該沒有高低、優劣之分，因為每一幅畫都代表著作者自己的面目，我畫不出你的畫，你也畫不出像我的畫，那麼怎麼會有高低好壞之分呢？」林之助口述，曾得標整理，〈林之助畫語 話中有畫〉，《臺灣膠彩畫之父 林之助》，臺中市，林之助膠彩藝術基金會，2010 年，頁 13。

¹⁵ 林之助平日言談幽默且見解獨到，卻很少說人之短，甚至學生短處也不願當面斥責，往往以想法和我不一樣仍不知誰是誰非的精神包容之，也不會憤世嫉俗和對環境抱怨。陳政雄，〈感受

兩人的天生性格所表現出的待人處事態度，在臺灣畫家們心中形塑出「傲骨」與「溫潤」兩種截然不同的形象與評價，也許真如後世所言，這是影響兩人在臺灣畫壇發展的關鍵之一。但當手執畫筆者隨風而逝，畫壇上的風起雲湧與塵世間的名利榮辱也隨之落幕時，藝術作品成為畫家唯一獨存於世的言說文本，此刻，回歸至藝術作品乃成為必然一途。

但「只有符合心靈的創造品，才是藝術作品」，¹⁶也唯有真正源出於心靈的作品，才能在方寸間產生獨特的力量，撼動觀者之心。相信陳永森和林之助所創作的臺灣風景畫即具有如此的力量。而如此的作品所呈現的「畫中之言」和「畫外之意」是否透顯出兩人不同的天生性格與心中的藝術思想？相信以心中思念的故鄉所創作的臺灣風景畫，不止包含著濃厚的情感，更與自身性格與創作思想緊密相融，故是探究上述所言之關鍵！

叁、陳永森與林之助之臺灣風景畫作分析

藝術作品雖源自於藝術家，但黑格爾的「美就是理念的感性顯現」一言，¹⁷精確的表達出藝術作品乃是藝術家將其真實的理念以感性的形式具體顯現於世，並予人美之感受。因此，藝術家透過思想、心感與創作過程的爭執後所復歸一切的總和，成為決定藝術作品以何種形式現身於世的關鍵。

的確，藝術作品是藝術家生命歷程、思想、情感和人格特質的呈現，然而這些生命的所感與所思投射在作品上時則必須倚賴著作品的外在形式方得以顯現出所欲傳遞的內容。無論是內容決定形式或形式意謂內容，最終作品的形式在藝術家停筆的剎那凝結，並在現身的瞬間與其原初創作者緊密相連後，繼而在自身漂流的過程中與途中相遇者碰觸出眾多可能的詮釋意涵。故，本章節嘗試從陳永森和林之助所創作的臺灣風景畫之題材與表現形式進行探索，或許能藉此了解作為離鄉遊子與歸鄉學子的兩人，也許因觀看臺灣風景的角度有別，加上天生性格的不同，使之呈現出題材與創作觀迥然有別的臺灣風景畫。

一、「鄉景村居」與「名山勝景」

陳永森於 1933 年負笈日本學畫前，僅曾以《清妍》一作獲「臺展」入選；

自然創作多元與完美——膠彩畫一代宗師林之助》，《膠彩畫之美——林之助》，臺中，印刷出版社，民國 88 年 4 月，頁 189。

¹⁶（德）黑格爾 著，朱光潛 譯，《美學 第一卷》，北京，商務印書館，2012 年，頁 37。

¹⁷（德）黑格爾 著，朱光潛 譯，《美學 第一卷》，北京，商務印書館，2012 年，頁 142。

而林之助於 1928 年轉入日本學校就讀時則根本尚未從事膠彩創作，因此兩人在離臺赴日前都未曾創作與臺灣風景有關的作品。然而兩人至日本後，前者創作於 1949 年的《廟前點心》、1950 年的《南國麗日》和 1951 年的《廟前》等作，與後者 1936 年的《福厝》，皆不約而同地以臺灣鄉村生活常見的場景作為創作的題材，此相似性或許不只是個偶然，而是離鄉者對故鄉的思念。

陳永森的《廟前》（圖 1）一作，細膩地刻劃出臺灣鄉間傳統寺廟的燕尾、剪黏龍、山牆上的磬牌和瓦當滴水等建築特色；至於畫面中戴著斗笠的攤販、挑著扁擔行走叫賣的小販，甚至穿著旗袍行走其間的婦女，都是當時臺灣民眾日常於寺廟前廣場習以為見的生活樣態。寺廟的記憶也許是身為臺南著名佛像雕刻師之子的陳永森與早逝的父親間最為親密的連結！至於《南國麗日》（圖 2），畫中交相層疊的香蕉葉與炙熱的豔陽，洋溢著南國鄉間濃郁的夏暑氣息，這對出生並成長於臺南的陳永森而言，臺灣南部處處可見的蕉園景色，當是記憶中難以忘懷的故鄉風景！

至於 12 歲即離鄉到日本求學的林之助，雖然 1939 年的《米店》和《小嫻》等作都是描繪日本生活的景象，但《福厝》（圖 3）一作卻是以勾勒填彩的技法，再現自己出生祖厝的精緻建築。當時正身處異鄉的他，細膩地描繪出臺灣傳統閩式建築中迴廊斗拱上精緻的彩繪、鋪設於地板上的六角紅地磚、寒色調的圓柱與牆壁上的裝飾圖紋，遠方遊子的思鄉之情似在一筆一畫的勾勒與敷彩所形塑出的自身誕生與成長空間中悠悠浮動與漫延！

但定居日本的陳永森於 1954 年首度返回故鄉後，除 1973 年完成的《豎牛問答》一作是描寫當時臺灣鄉村幾乎隨處可見的牧牛景象外，¹⁸所創作的臺灣風景畫題材幾乎皆為返臺旅遊寫生時所見的名山勝景。¹⁹如約於 1975 年完成的《南山壽考》（圖 4），描繪的是日治時期有新高山之稱的玉山，此山不僅是臺灣第一高峰，在臺地位更猶如富士山之於日本，有其特殊的象徵意涵；而 1985 年的《姊妹潭傳奇》（圖 5）則是描寫來臺旅行者幾乎必遊的阿里山姐妹潭，²⁰此潭的由來

¹⁸ 吳三連獎基金會，《異數 VS. 藝術——當代膠彩教父陳永森》，臺北市，臺灣商務印書館，2012 年，頁 76。

¹⁹ 筆者按：陳永森在 1954 年首度返國後，曾分別以油畫和膠彩作為臺灣風景畫的創作媒材。前者數量多於後者，這或許是因為膠彩創作較為繁複的緣故。依據畫題，油畫作品《赤崁春華》、《廟前熱鬧》、《武陵碧紅妝》、《淡江麗日》和《半屏山麓》等作，除了《廟前熱鬧》較屬於童年時所接觸的寺廟經驗外，其餘也幾乎是旅遊寫生時所至的名山勝景。但因本文著重膠彩畫作的探討，故在此不列入上述作品。（上述作品在王麗玲於東海大學發表的碩士論文中曾有記載。王麗玲，《陳永森膠彩畫之研究》，附錄一（生平年表），東海大學美術研究所碩士論文，民國 97 年 1 月。

²⁰ 離鄉 60 餘年，陳永森返回故鄉多次，每次都會攜帶畫具進行寫生之旅，足跡遍及鹿港、太魯閣、日月潭、合歡山、阿里山和墾丁等山景名勝；1971 年時已累積多達 30 多處名勝。吳三連獎

與臺灣原住民鄒族的傳說有關。此兩者雖然乍看皆屬臺灣本土的自然風景，但其實都深具濃厚的臺灣本土文化意味。

至於 1941 年定居斯土後的林之助，除了《臺中公園》（圖 6）該是唯一與臺灣名山勝景有關的畫作外，²¹畫筆下的臺灣風景多是無法明確指出位於何址的鄉野景致或村居場景。他返國數年後作於 1947 年的《囍日》（圖 7）是描繪臺灣民間每逢喜事就在自家門前搭起簡易棚架，並聘請總舖師烹煮佳餚的辦桌情景。雖然這幅作品是描寫喜宴前夕為賓客烹煮食物的繁忙景象，但彷彿刻意滌除一切繁雜事物與喧擾人聲，以佔據畫面約三分之一的白色棚布，隱喻喜事蘊含著純淨之意。而棚布下一抹飄動的紅是唯一宣告這是場熱鬧喜宴的象徵。此種宴客形式是鑄刻在臺灣居民記憶中的文化印記！

林之助創作的目光甚至關注著農民四季生活的更迭。如創作於 1956 年的《暖冬》（圖 8）是以細膩的筆觸刻劃出鄉村老婦擁著小孩，在暖暖的冬陽下於屋前餵食雞群的情景；1958 年的《柳川》（圖 9）則是數位農人在綠意盎然田野平疇間進行農作；1980 年創作的《暖春》（圖 10）也是描繪在春陽中於屋前晾衣服的農婦和田裡忙於農事的村婦，至於被香蕉樹和檳榔樹圍繞的房舍則充滿著臺灣南國的意象。上述畫作所呈現的皆是臺灣鄉居百姓日常生活的場景，這必須是曾在此土地之上生活者方能觀察與體悟的。

陳永森與林之助較為早期的膠彩畫作不論是臺灣寺廟前方的廣場、香蕉園、臺灣傳統建築等「鄉景村居」等題材，幾乎都源自於幼時或年少的臺灣生活經驗，童年的故鄉記憶化為離鄉藝術家畫筆下的創作，成為離鄉之人心中思鄉情感的寄託與抒發。

然而也許是對人生抉擇的不同，讓兩人之後的臺灣風景畫在題材上產生差異。陳永森 1954 年首次返臺後的故鄉風景畫多以旅者至臺灣必遊之「名山勝景」為主，這也許是因回臺灣停留的時間有限，旅途中所見的風景成為寫生的對象，進而轉變成創作的題材。至於生活於此的林之助，則多以日常所見的「鄉景村居」為題材，無論是農民的晨昏作息和四季更迭、低矮的房舍和原野平疇，甚至是遊走於屋舍與稻埕間的動物們，都成為他畫筆下的題材。

而陳永森與林之助在後期的臺灣風景畫作中，除了題材上的差異，更清楚地

基金會，《異數 VS. 藝術——當代膠彩教父陳永森》，臺北市，臺灣商務印書館，2012 年，頁 76。
²¹ 筆者按：林之助的膠彩作品極少描寫名山勝景，唯一算得上名勝唯有《臺中公園》之作。而且這還是屬於他所生活的臺中地區。相信林之助並非沒有到過臺灣其它的山景名勝，但為何他卻從未創作以此為題材的作品，這的確是有趣且耐人尋味的。

是顯現出兩人的作品在表現形式與創作思想上的差異，而這或許可從「藝術的世界」與「世界的藝術」兩個不同的創作觀進行探究。

二、「藝術的世界」與「世界的藝術」

陳永森與林之助兩人早期皆以較為寫實性的風格創作與年少生活記憶有關的鄉景村居，後期的作品雖在題材呈現出「名山勝景」與「鄉景村居」的差別，但畫作皆讓觀者感受到優美之氣息，這是一種無須經由概念思考的普遍性之美，應是西哲康德（Immanuel Kant, 1724-1804）所言「美是那沒有概念而普遍令人喜歡的東西」之美感經驗。²²

但顯而易見，兩人後期的臺灣風景畫作在藝術風格的表現上著實有所不同，而這是否源自兩者殊異的天生性格或身處環境的影響，的確難以定論。但對照德國畫家李希特（Ludwig Adrian Richter, 1803-1884）曾言「畫家觀看風景的方式關乎其性情」一語，²³似乎探討被視為藝術創作主體的藝術家在畫作中呈現出觀看世界的方式，²⁴應為瞭解藝術家自身性格和藝術思想的途徑之一。

陳永森 1954 年後的臺灣風景畫作雖植基於返臺旅途所見的名山勝景，但卻以看似率性的筆觸、厚塗的肌理與瑰麗夢幻的色彩，以半具象甚或解構的形式，於畫布上建構一個極具純粹「藝術性的世界」，訴說著創作者的藝術表現應更勝於真實世界的寫實再現。

而林之助返臺後畫筆下的故鄉風景，雖也曾出現極具抽象性的《望鄉》一作，但多數的作品仍在強烈設計的造型與豐富的色彩中顯現出較為寫實性的形象，即便是 1965 年的《山麓》和《山景》等作，整體而言仍可在創作者刻意形塑的幾何造型中感受到猶如真實世界中的深邃空間與體積的明暗變化。²⁵這仿若是創作者透過藝術之眼挖掘出隱藏於真實「世界的藝術」，並將之呈現。

²² （德）康德（Immanuel Kant）著，鄧曉芒譯，楊祖陶校訂，《判斷力批判》，臺北市，聯經出版社，2004 年，頁 56。

²³ Heinrich Wölfflin 著，曾雅雲譯，《藝術史的原則》，臺北市，雄獅圖書股份有限公司，1998 年 2 月，頁 26。

²⁴ （美）亞瑟·丹托著，陳岸瑛譯，《尋常物的嬗變——一種關於藝術的哲學》，南京，江蘇人民出版社，2012 年，頁 257。

²⁵ 筆者按：林之助一生中創作了許多幅攸關臺灣風景的畫作，在 1950 年代至 1960 年代間，或許是探討造型與結構，此時其所創作的《樹韻》、《晨曦》、《山景》等作，甚至是《彩塘幻影》都呈現出強烈的幾何造型，顯現出此時期林之助的藝術思維是關注於探究物象的結構，但這只是一個階段性的探索。然而如《暖冬》、《柳川》、《小康》、《暖春》、《初夏》和《農家風景》等仿如真實世界再現，卻充滿著靜謐與純淨風格的作品，卻從 1950 年代持續到 1980 年代末期，這顯示出他一生對故鄉土地的觀看與表現風格的一貫性。因此在本文中，專注於討論此類風格作品。期待之後能再行文探討此兩種不同風格的文章，應會有更為不同的體悟。

兩人的臺灣風景畫不論在藝術表現或思想內容上都存在著差異性，此或許可歸於「藝術的世界」與「世界的藝術」兩種不同的觀看與創作方式使然。這不僅彰顯出身為創作主體的藝術家在「創作」與「物象」之間，是將自身的藝術技巧與思想置於再現對象之前或後的關係；也和觀者與畫作相遇時，是先驚歎其藝術之技巧與思想或先進入其所建構的空間有其相關性。而這兩種不同的藝術表現形式與思想，也許隱隱宣告出陳永森與林之助兩人的天生性格、藝術創作與描繪對象間的相互關係，也為畫作詮釋提供另一可能之道。

（一）創作者之「現於前」或「隱於後」

陳永森立下「若不成功誓不還」的赴日藝術夢，也真的用一生漂泊異鄉換得夢想的實現與臺灣、日本畫壇的肯定。觀其作品，呈現出個人性極強的藝術性表現。《鶴苑》（圖 11）、《木菟之夢》和《壁韻》等畫作皆以礦物質顏料加膠，運用厚塗和紙漿等技法，一筆一畫的堆砌與構築出蘊含著幽雅與和諧之美的藝術世界。這世界很明顯並非是真實世界的再現，因為對他而言，「物我可兩忘」，藝術唯存；因為藝術的技巧和形式、內容與思維才是陳永森生命的一切。²⁶所以，「凡外在形態，故可借于一時，最終必須摒棄一切」，²⁷自然的物象只是他表達其藝術思維的媒介。

因此在《姊妹潭傳奇》中的自然物象幾近被解構消融，兩姊妹僅存隱約可見的身影，與仿若粲然怒放的花林、亭閣與池水等渾然相融成為一體，構成一個純粹藝術化的世界。這是陳永森獨創的藝術世界，他在作品所建構出的純粹藝術世界中迴旋、低吟甚或狂嘯，唯自我與藝術存在！

在這藝術的世界中，處處可見陳永森，他特有的瑰麗夢幻色彩、特殊的物象造形和有別於真實空間的結構，均具有強烈的個人繪畫風格，創造出他自身獨有的故鄉意象。如他所言：「不管用什麼畫，也不管畫的是什麼，重要的是每一幅畫都有我，這個我，就是自己的創造力和思想」。²⁸這可以說在創作這純粹藝術的世界時，陳永森對「藝術之我」的重視凌駕於「真實世界風景的再現」之上。

至於林之助的畫作雖也予人和諧與優美之感受，²⁹但映入眼簾的卻明顯是如

²⁶ 陳永森在紀念自己創作 50 年的畫集上，以「物我兩忘」作為畫冊的名稱。

²⁷ 黃鷗波，〈陳永森畫伯其人其畫〉，《陳永森畫集》，臺北，國立歷史博物館，民國 86 年 12 月，頁 11。

²⁸ 國立歷史博物館編輯委員會編，《陳永森畫集》，臺北，國立歷史博物館，民國 86 年 12 月，頁 4。此言出自陳奇祿為此畫集所作的序言中。

²⁹ 廖瑾瑗，《膠彩·雅韻 林之助》，臺北，雄獅圖書有限公司，2003 年，頁 171。

同臺灣鄉村景色那真實世界的再現。這是生活於斯的鄉民平日所居所遊的世界，只是這個世界增添了一份悠然與純淨之美。

其實林之助畫筆下的臺灣風景並非全然是自然景物的再現，畫中每個物象都呈現出創作者刻意設計的造型性，並以層層敷彩的技巧賦予豐富鮮明的生命姿態。³⁰但這些繪畫的技巧與表現卻似乎被有意地隱身於所建構的世界之後，使身為創作主體的林之助彷彿只是以其藝術之眼挖掘出原本就存在於鄉間自然物象中的點、線、面、形與色，再以其理性的分析與感性的抒情將其再現於畫布之上，只為了讓自然物象以彷彿如真實卻又超越真實的形象言說著自身在真實世界裡的樣態之美。

林之助所形構出的是一有別於自然卻又近似自然的世界。³¹他傾聽著、尋覓著，透過藝術以減法剔除真實世界裡一切的紛雜，更宛若有意地在以畫筆再現的意象上儘量將藝術技巧與思維消弭於無形，讓創作者隱身在畫布上那呈現出純淨與靜謐之美的真實自然世界之後。如同他的花鳥畫（圖 12）所呈現出擬似真實世界般的空間，充滿著由層層敷染所形構出極具造型性的花、葉與鳥，但首先映入觀者眼簾的畫面卻是自然世界裡鳥兒在花叢間清鳴與顯現優雅之美的景象，而非形構出此畫作的創作者所運用的種種藝術元素。他的臺灣風景畫亦當作如是觀！

（二）觀者之「歎其藝」與「入其中」

同門兩人的臺灣風景畫的確予人截然不同的觀畫感受。在陳永森的《南山壽考》和《姊妹潭傳奇》等作中，構成此藝術世界的璀璨色彩、厚實的筆觸肌理和獨特的造型等元素，總讓觀者在一觸及作品時即迎面而來。因此，身為創作主體的陳永森，其精湛純熟的藝術技巧與色彩天賦，讓人乍然見其畫，即為其所驚歎：歎其色、歎其形、歎其以藝術之技竟能形構出如此和諧與獨特引人之藝術世界。而在讚歎之後，方進入以色彩、線條、肌理與造型等藝術元素所形構之空間恣意悠遊。

³⁰ 林之助在此文中提及與對象物間的關係時曾說到：「……決定畫下繪（草圖）時，安排主體的位置，大小和其他襯托的景物，每一樣它都會向我說話……」；至於有關自己的創作態度與思想，他也說：「我覺得我作畫理性的思考、分析佔很長的時間和比重，因為現在繪畫不能只是自然的再現，藝術必須有畫家個人的情感、思想與個性並與物象的形、色、線等精華和骨幹結合，賦予新的生命」。林之助口述，曾得標整理，〈林之助畫話·話中有畫〉，《臺灣膠彩畫之父 林之助》，臺中，林之助膠彩藝術基金會，2012年2月，頁11-12。

³¹ （德）康德著，鄧曉芒譯，楊祖陶校訂，《判斷力批判》，臺北，聯經出版社，2010年9月，頁173。

而站在林之助的《柳川》或《暖冬》等臺灣風景畫作前，最初令人感受到的並非是藝術的表現形式與技巧，而是畫面上如同真實景象卻又充滿詩意與悠然純淨之美的世界。生活於斯土者，初見其畫，必將驚歎：歎自身所在的鄉村風景是如此地優美、歎農人生活是如此地恬適，最終才發現原來林之助竟以藝術之眼挖掘隱藏於臺灣鄉村中的藝術元素，並以仿若刻意隱藏的藝術之技與思形構出此世界的悠然自然，引領觀者入其之中。

肆、結論

人生倏忽，如白駒過隙。曾在日本同一畫塾學習的陳永森和林之助，前者選擇定居日本，成為異鄉遊子，一生奉獻於藝術創作，獲得無數獎項的肯定；後者踏上歸鄉之路，定居故鄉持續創作並作育英才，一生與臺灣膠彩畫史緊密相連。擁有各自精彩人生風景的兩人，早期的臺灣風景畫雖曾出現題材與表現形式的相似性，但後期的畫作卻呈現出不同的藝術技巧與創作觀，顯現出對故鄉的觀看角度已有所不同

陳永森於留日初期以寫實性的技巧所描繪的臺灣傳統寺廟廣場和南部的香蕉園，和林之助留日時期以細膩的手法所刻劃出的祖厝，都是兩人年少生活經驗與童年記憶中的場景，蘊含著身處他鄉的遊子心中濃厚的思鄉之情。

然而林之助於 1941 年攜孕妻踏上歸鄉之路後，與陳永森的生命之途成為平行線。之後，隨著時間的流轉和身處時空的不同，曾經同門的兩人其畫筆下的臺灣風景也呈現出不同表現形式與藝術觀。定居異鄉且被冠上「傲骨」的陳永森，自 1954 年後，以旅臺寫生時所見的「名山勝景」為媒介，運用厚實的筆觸肌理、璀璨瑰麗的色彩和解構物象的表現形式，建構心中那較為純粹藝術性的世界。此種創作者強烈的「顯現於前」的藝術觀，往往讓觀者初見其畫作即先對陳永森這個創作主體所表現的「藝術之技」驚歎著，進而方沉醉於其獨特之純粹「藝術的世界」。

而返鄉定居且總予人「溫潤」感的林之助，每每將自我「隱身於後」，透過藝術之眼觀察隱藏在臺灣「鄉景村居」中那真實「世界的藝術」性。當觀者佇立於畫作前，往往先被引入宛似真實世界的空間，驚歎著當初生活於斯土的鄉民所居所遊的世界竟是如此地悠然與具純淨之美；進而觀之，方覺此宛若真實自然的世界中的一草一木和一磚一瓦，是以層層敷彩的豐富色彩與刻意設計的造型所建構的。

留日時期的陳永森和林之助同樣以較為寫實的風格創作充滿濃厚思鄉之情的臺灣風景畫，相對於之後在創作題材上呈現出「名山勝景」與「鄉景村居」的差異，不免令人深刻感覺兩人的確因「定居異鄉」與「返回故鄉」的抉擇而在創作故鄉風景時形成題材、表現形式與藝術思想上的差別。「傲骨」的陳永森著重於創作主體的藝術之技與思的表現，和「溫潤」的林之助較關注於再現臺灣鄉居真實世界的純淨之美，此兩種創作觀的不同是否與其天生性格或身處環境的藝術觀有關，或實難以定論，但似乎也無法言之鑿鑿地說其無絲縷地必然關聯性。但無論如何，陳永森與林之助各以其獨具的創作技法和藝術觀念所呈現的臺灣風景畫之美，皆讓後世的創作者與生活於這塊土地的人為之撼動！

參考書目

Heinrich Wölfflin 著，曾雅雲譯，《藝術史的原則》，臺北市，雄獅圖書股份有限公司，1998年2月。

王麗玲，《陳永森膠彩畫之研究》，東海大學美術研究所碩士論文，民國97年1月。

李美玲，《彩繪生命的油畫家 廖繼春》，臺中，臺中縣立港區藝術中心，2009年。

吳三連獎基金會著，《異數 VS. 藝術——當代膠彩教父陳永森》，臺北市，臺灣商務印書館，2012年。

何政廣發行，《臺灣美術全集 20 林之助》，藝術家出版社，1998年。

林之助，《臺灣膠彩畫之父 林之助》，臺中，林之助膠彩藝術基金會，2012年2月。

(美) 亞瑟·丹托，《尋常物的嬗變——一種關於藝術的哲學》，南京，江蘇人民出版社，2012年，頁16。

(美) 亞瑟·丹托 (Arthur.C.Danto) 著，林雅琪、鄭惠雯譯，《在藝術終結之後——當代藝術與歷史藩籬》，臺北，麥田出版社，2007年。

(德) 康德著，鄧曉芒譯，楊祖陶校訂，《判斷力批判》，臺北市，聯經出版社，2010年。

國立歷史博物館編輯委員會編，《陳永森畫集》，臺北，國立歷史博物館，民國86年。

曾得標編，《膠彩畫之美——林之助》，臺中，印刷出版社，民國88年4月。

(德) 黑格爾著，朱光潛譯，《美學 第一卷》，北京，商務印書館，2012年。

詹前裕研究主持，《林之助繪畫藝術之研究彙編》，臺中市，省立臺灣美術館，民國 86 年。

廖瑾瑗，《膠彩·雅韻——林之助》，臺北市，雄獅圖書股份有限公司，2003 年。



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