

# 自然的銘刻與歷史的鏡像： 從國美館典藏談林惺嶽繪畫的

## 「自我重建」課題

蔡昭儀

國立臺灣美術館研究發展組組長

### 一、前言

出生於1939年的林惺嶽，五十餘年來的創作發展，與他個人的生命際遇息息相關，同時，其風格的形塑與轉捩變化，亦與臺灣的時代經驗與歷史現實相互扣連及疊合。他的超現實畫風自1960年代末延續至1980年代中期，1980年代是林惺嶽繪畫創作從超現實轉向寫實畫風的轉折點。從繪畫的路向來看，他開始從充斥著古蹟、廢墟、枯樹、骸骨的超現實內省幻境，進入臺灣真實的山川地理中；自創作的思路而言，他步出了時空停滯、生機凍結的文明遺跡場域，開始用情感與身體來感受自己生活的土地，並逐步在自然風景的題材中，將島嶼自然與其對臺灣社會、人文、歷史的分析與觀察連接起來。

國美館目前入藏的林惺嶽繪畫共計6件，創作年代自1986至2012年，作品題材包括了林惺嶽自1980年代中期至今創作內容的幾個具代表性的特殊類型：溪石、山岳、激流、人物、水果、巨樹。這幾件繪畫以其創作的時間點、具臺灣地理生態性

格的題材選擇、富含文化意涵的造境手法，提供了畫家如何將「島嶼自然」轉化為「本土精神意符」的諸多線索。

林惺嶽1980年中期繪畫風格蛻變的關鍵，來自於他自1970年代末期以來對於臺灣命運的反思，以及追求文化自主性建構的藝術信念。這種富含「本土關懷」面向的創作追求，由其西班牙遊歷期間（1975-78）親炙當地民主化過程的澎湃民情而啟動，並於1979年返臺後，在直面臺灣意識復甦、民間自覺力量掘起、政治抗爭運動勃發的時代浪潮中，而堅定了他轉進「落實斯土」的創作方向。當進一步對林惺嶽的繪畫作品進行普查性閱讀，不難發現，他1980年代中期以後對母土自然的模塑與詮釋，在追尋與定位本土精神的中心理念下，亦映射出深刻的「自我重建」欲望。換言之，其經由創作來探尋歸屬感的自我重建行動，與其面向島嶼、認同母土、定義臺灣生命力的繪畫實踐路向，共同結構為作品內涵的根本基調，亦是他樹立自我風格的根源與基礎。

本文將從國美館的林惺嶽繪畫典藏切入，探討作品意象如何承載他的精神和情感，使自然力量的銘刻與臺灣歷史的鏡像成為其作品內涵同時俱在的賦格，並研析他如何以「自我重建」的問題視野及創作態度，形塑他特有的臺灣風景觀。

### 二、從「孤兒視點」走向「自我重建」

林惺嶽在個人身世上，是一位人間孤兒。他出生即為遺腹子，六歲再遭母殤，並與唯一的哥哥分離，從小輾轉寄居於親族之間，飽嘗人情冷暖與世態炎涼，少年時期並進入孤兒院棲身六年。多舛的現實磨礪、孤獨的成長經驗、家的崩解與歸屬感的無處著根，是林惺嶽早年人生的刻骨經歷，亦是烙印在他靈魂深處難以磨滅的苦澀創傷。

從文化身分認同及時代際遇的角度而言，林惺嶽與出生於日本殖民統治後期、成長於光復後的五〇及六〇年代、歷經戒嚴、白色恐怖、美援時代的這一世代一

樣，在疊複的文化殖民陰影中，歷史的斷裂、思想的被迫規訓、認同的猶疑與不確定，使他們長期承受著因殖民／後殖民而產生的身分錯置與自我異化經驗。尤有甚之，林惺嶽還有深痛的家族創傷，他的三位舅舅在二戰末期被徵募為日軍，二位命喪南洋沙場、一位回臺後不治離世，他們在日治時期被視為光榮殉亡，但其在戰爭中既非日、亦非中的曖昧身份，於臺灣光復後去日本化、再中國化的權力意志下，成為被漠視、掩埋的歷史孤魂。

進退失據的認同困惑、無根且無家的生命經驗，林惺嶽的個人身世映照著時代與家國的變局與頓挫，讓他不自觉地從「人間孤兒」與「時代孤兒」的雙重邊緣視角來演繹他的創傷經驗。相對的，也因為他的無家與無根，使其更為殷切的想望經由創作行動來建構一個安頓身心的棲居之所。這種「自我重建」的心靈渴盼，亦是潛藏在他各時期繪畫表現中最深沉的終極追求。他1965年自國立師範大學美術系畢業後開始發展以神秘氛圍構築的超現實風格，其超現實畫風主要從1960年代末延續至1980年代中期，在他生平的第一本專書《神秘的探索》（1975）中，曾以一篇〈創作信念自白〉來自抒此一階段的創作思考。摘要言之，林惺嶽認為自己對神秘世界的探索並非對現實的逃避，而是一種超越，因為藝術如鏡，其目的在反映隱藏在表面下的內在真實，以揭露促成此社會現況的時代心象。他亦主張，生活世界令人窒息的時代氛圍，孕生了創作的反叛意志；而繪畫不應離開人的生活世界，它反映社會，也間接映現了社會的病態，但創作者卻必須與現實保持距離，以保留一種批判現實與社會的自由。<sup>1</sup>

對藝術家而言，創作風格的形成，可視為個人真實存在狀態的一種深沈再現；林惺嶽的繪畫表現，當可為一個顯例。他的超現實畫風，具有承載個人創傷記憶、

1. 參閱林惺嶽，〈神秘的探索——創作信念自白〉，《神秘的探索》（臺北：洪建全教育文化基金會，1975），頁1-6。



圖1 林惺嶽，〈祭〉，1969，油彩、畫布，94 x 74.5 cm，圖片來源：藝術家授權提供。

生命經驗以及與真實社會保持批判距離的目的。此時的臺灣，正是處於島內面對國府威權政體的白色恐怖陰影，島外則籠罩在臺海對峙、中國文化大革命（1966-1976）、越戰（1955-1975）及美蘇冷戰的肅殺格局中。他畫中所塑造的蒼白、冷峻、荒涼感，既是個人生命經驗的隱喻，亦是對臺灣社會情狀及歷史境況的一種形上陳述。以其早期的作品如〈祭〉（1969，圖1）、〈古蹟的舞台〉（1973，圖2）為例，兩者皆採用超現實手法來演繹詩性的荒境，前者以中央的牛頭骸骨為主導，用對稱的構圖、均衡的秩序、藍冷

的色調，創造出一個既壓抑又詭譎的祭壇，層層疊疊交纏的枯樹強化了空間的層次感，亦使深不可測的疊覆空間宛如一道道無形的枷鎖，暗示著權力擁有者的支配意志與控制欲望。〈古蹟的舞台〉亦採用了多層次的舞台式空間，嶙峋且失去生機的灰白林木佔據了畫面的絕大部分，並在右方形成一個幻影幢幢的迷霧森林；畫家以左方樹梢間懸掛的時鐘來暗示凝止的時間，蒼白、慘綠與墨黑的色彩將一切都定格在失溫、凍結的情境中，樹頂靜默瞭望的孤鷹當是作品中重要的點景，但其極目所見皆是荒涼，甚至孤鷹本身亦被定格在靜止的狀態；這是一個被黑暗籠罩的世界，看不到希望的曙光。

林惺嶽在這兩件作品中所營造的封閉且窒息的氛圍，以及虛無的「廢墟」感，既訴說了個人無根、認同失落的生命經驗，同時也將其成長過程中所目擊的白色恐怖及戒嚴時期臺灣人壓抑挫折的苦悶心靈加以形象化。廢墟、枯樹、骸骨顯然是觸發他幻境



圖2 林惺嶽，〈古蹟的舞台〉，1973，油彩、畫布，130.3 x 194 cm，圖片來源：藝術家授權提供。

想像的重要題材，而類舞台的場景、具古典美學意味的對稱與均衡秩序、極具主觀理念的畫面結構，以及幽遠、肅穆的場域精神賦形，盡皆顯影出林惺嶽意圖在畫面中營塑一種寧靜沈思的氛圍，以寄託其希冀在無常生命中尋索心靈居所的精神追求。他曾言：「在紊亂中發現秩序，由混沌中確立明晰，從模糊中塑造形象，藝術家就在他所建立的秩序與形象中，享受他的自由，一種主宰性選擇的自由。」<sup>2</sup>對此時內心孤絕的林惺嶽而言，「孤兒視點」促使他以超現實畫境為生命本身尋找出路，為己身的無依感尋求幻境的永恆寄托，並以此對威權主體採取一種抵抗及批判的姿態。這種自我建構具有不屈於現實的反思及自主意識，而其覓求心靈棲居之所的想望，在創作心念與時代現實的互動下，使他的繪畫成為富含歷史現況思考與人文脈動的一種詩性建構。

林惺嶽在1975年決定赴西班牙畫遊，此一跨出島嶼走向世界的生命插曲，卻對其後續的創作發展帶來無遠弗屆的影響，他曾自言：「在西班牙畫遊三年最大的收穫不

2. 同註1，頁5。

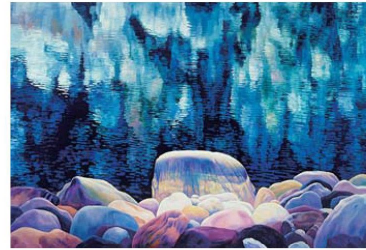


圖3 林惺嶽，〈水〉，1988，油彩、畫布，218 x 291 cm，私人收藏，圖片來源：藝術家授權提供。

是藝術，而是透過西班牙的見聞經驗反思臺灣的命運。<sup>3</sup>親身見證在佛朗哥(Francisco Franco, 1892-1975)近四十年的獨裁統治後，西班牙以民意為向背，突破異議共存的社政情勢轉型為民主憲政國家的社會情狀，使林惺嶽1979年返國後開始關心臺灣政局、研讀臺灣歷史、支持民主抗爭運動，並且以畫家及文字工作者的身分，投入臺灣美術史的建構思考。1980年代中期以後，林惺嶽的繪畫視角亦追隨他的論述行動與觀點，從超現實的幻境中破繭而出，轉向真實的島嶼自然，他不再與現實保持相對的距離，而是以富含歷史意識及本土精神的創作觀點，企圖賦予臺灣一個被重新認識的、充滿生機的新形象。例如，他將臺灣特有的水的百態納為創作表現的重點，1988所創作的〈水〉(圖3)，以幻化與移動的光影、波光粼粼的水波表現，使得畫面成為一個充滿動感且變化無窮、光影激盪的水的舞臺；前景的山石與後景的水紋以色彩的連動性來創造動靜相依的關係，這是一個令人想駐足靜觀、不忍離去的淨土世界，亦是藝術家眼中心靈居所的新形象。1998年的作品〈歸鄉〉(圖4)，則以奮力溯游的鮭魚作為詮釋臺灣歷史現實及時代變化的「辯證意象」，以此喻寫解嚴前後許多被列入黑名單而難以返鄉的海外異議人士，不畏身陷囹圄的風險，勇敢回國貢獻的心路歷程。<sup>4</sup>此作以

3. 林惺嶽，〈自序：在海峽的那一邊〉，《中國油畫百年史：二十世紀最悲壯的藝術史詩》(臺北：藝術家出版社，2002)，頁20。

4. 1980年代末期，許多原被列入黑名單者因為臺灣駐外單位不予核發簽證，開始陸續以「闖關」、「翻牆」等方式爭取返鄉權，以此種方式潛返台灣的異議人士，有多位因而被逮捕關押獄中。1992年5月16日刑法一百條修正後，名列黑名單、長期居留海外的異議人士才得以自由回臺，而言論「政治犯」在臺灣自此成為歷史名詞，思想、學術與言論之自由獲得具體保障。



圖4 林惺嶽，〈歸鄉〉，1998，油彩、畫布，210 x 419 cm，臺北市立美術館典藏，圖片來源：藝術家授權提供。

慷慨激越、力圖克服逆境的意志與氣勢，展現出臺灣生命力的狂野與韌性，同時亦揭露了藝術家認同土地、追溯歷史、探尋回家意義的創作視野及心之趨向。

在林惺嶽藝術的相關研究者中，葉玉靜在1999年從他敏銳且戰鬥力十足的美術評論來研析其本土經驗經緯，首先提出林惺嶽是經由「孤兒視點」來對應臺灣文化的斷層經驗，並且主張其企圖經由藝術創作、藝術史寫作來重組個人的身分認同與家國的歷史尊嚴，而此一主體建構的藝術行動，使其生命奮鬥與臺灣歷史之進程達到某種程度的疊合。<sup>5</sup>而自1989年以來即與林惺嶽相交甚篤、惺惺相惜的文學史研究者陳芳明，曾在2013年以〈孤兒精神與林惺嶽美學〉一文來釐析他的創作動機與思想軌跡，並主張林惺嶽以其「不卑不亢的孤兒精神」與臺灣歷史的跌宕相互應和，並終而建立了他「孤獨而浩瀚的渾厚美學」。<sup>6</sup>依筆者的觀察，在諸多研究者中，陳芳明當是最精於以臺灣歷史脈絡、本土精神建構、繪畫心路發展的全觀角度，深入解析林惺嶽創作精神現實的一位評論者，2007年他曾以下列的一段文字，言簡意賅地揭示研究林惺嶽繪畫內質必須正視的「刺點」：

5. 葉玉靜，《臺灣美術評論全集·林惺嶽卷》（臺北：藝術家，1999），頁11-32。

6. 陳芳明，〈孤兒精神與林惺嶽美學〉，收錄於《林惺嶽：臺灣風土的魅力》（臺北：臺北市立美術館，2013），頁23-25。

解讀他的藝術語言，無論是佈局、結構、意象、氣氛、感覺，都不能偏離臺灣歷史脈絡來進行分析。或者反過來說，在他的創造過程中，每一階段的風格，都可翻譯成臺灣社會的悲喜哀樂，以及島上住民情感的抑揚頓挫。掌握了臺灣歷史的躍動，大約也能夠較為貼近他所塑造的形象思維。<sup>7</sup>

### 三、探究島嶼生命本質：臺灣風景觀的建構

林惺嶽對臺灣山川景致的深入注意開始於1980年代，並親身深入島嶼的窮山峻嶺進行田野踏查，例如：1985年前進玉山國家公園，涉足濁水溪；1988年走訪北海岸，再次登玉山，並轉進花蓮秀姑巒溪及臺東卑南溪流域；1992年，投注於東北角海岸景觀的造象詮釋。他在親身踏查的觀覽採景中，被臺灣氣象萬千的自然景觀震撼及感動，在創作取材上亦開始專注於島嶼自然風土表現主題。

國美館典藏的〈濁水溪〉（1986，圖5）是林惺嶽回歸臺灣自然生態的起步之作，亦是他第一幅以枯水期的濁水溪為主角的作品。作為由超現實幻境「回到自然」的宣誓之作，<sup>8</sup>我們可以發現，畫家雖然是以寫實手法切入，但其由冷靜卻妍麗的色彩所烘托的神秘氛圍，仍然帶著一種林惺嶽特有的、追索永恆生命的超現實神髓。值得特別研析的，是作品如何展開其意義鋪陳的通路。畫面的佈局方式，涉及藝術家的觀看視角，也牽涉到其對島嶼自然的呈現角度。林惺嶽選擇以正面視野瞭望臺灣，此處所提出的「正面」，不僅是佈局手法上的，也包括了其對島嶼生命本質的定位。

此畫從正面角度，採取混合著俯瞰、平視及遠眺的視點，由近而遠的延伸至地

7. 引述自陳芳明，〈荒涼作為一種鄉愁——林惺嶽風格與臺灣歷史意識〉，收錄於《歸鄉—林惺嶽創作回顧展》（臺中：國立臺灣美術館，2007），頁29。

8. 1986年林惺嶽在雄獅畫廊個展推出「回到自然」系列，此作是當時展覽的主打作品。參見陳長華，〈林惺嶽回到自然的告白〉，《聯合報》（1986.6.7）。

平面的盡頭。畫家的佈局思考，顯然傾注到了畫面的每一個角落。溪中石頭的型態各具特色，既來自畫家詳實的取樣觀察，也有他對石頭性格的賦形與詮釋。他以具神秘感且層次豐富的紫色系來統合全景，創造河床景觀水天一色的無盡綿延感，並大膽使用黃、赭、白等與紫色系具對比性或差異性強烈的顏色，

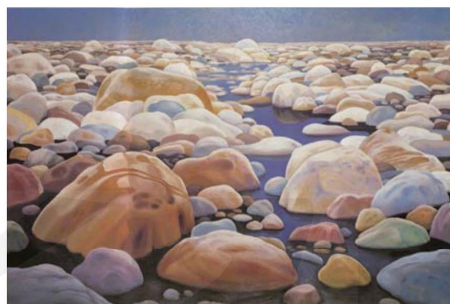


圖5 林惺嶽，〈濁水溪〉，1986，油彩、畫布，130 x 194 cm，國立臺灣美術館典藏，圖片來源：國立臺灣美術館提供。

來展現石頭不同的肌理、質感與性格，藉由多變的色域及造型來傳述它們經過自然之力的雕砌磨塑後，各自所擁有的生命故事。因此，乾涸的河床、凝止的溪水並未把作品意境帶向死寂，而是經由遼闊但緊密佈署的構圖、星羅棋布且儀態各異的石頭，突顯濁水溪這條嘉南平原生命之河的廣闊容納能量。其十年後一段對「水落石出」景觀的描述，與此作的結構頗有呼應關聯：

第一次引發我興趣的水落石出光景，是在南投水里附近的濁水溪河床上，該處溪水剛好流出山腳處，溪道由窄變寬，在扇形開展的廣闊砂床上，密集了許多大大小小的石頭，甚是美妙壯觀。不少質地特殊花紋清晰的出眾巨石，各據方位的巍然屹立著，受到眾多五花十色的中、小石頭如眾星拱月般的簇擁著，自成另一種奇妙的部落族群態勢。<sup>9</sup>

以1986年的這件〈濁水溪〉為原型，此後林惺嶽逐步放大他畫中的溪石、增加其量感及體積，並賦予它們個性更為鮮明的瑰麗色彩，以此展開對代表臺灣生命根源的「溪流」與代表大自然鬼斧神工之力的「奇岩秀石」間奧妙關聯的演繹與探

9. 林惺嶽，〈水落石出〉，《自由時報》（1996.9.22）。



圖6 林惺嶽，〈山谷〉，1991，油彩、畫布，130.4 x 194 cm，國立臺灣美術館典藏，圖片來源：國立臺灣美術館提供。

甚至幾萬年的歷史，每一塊石頭都有其歷盡自然律考驗的滄桑故事。」<sup>10</sup>山石有其各自最初的源頭，也有將來需要面對的未知命運，但林惺嶽藉由幻化與移動的光影、艷奇豐富的色彩，為此時當下異質共存的的山河岩石鐫刻出臺灣歷史長流的時間痕跡與存在意義。

國美館的另一件藏品〈山谷〉（圖6）創作於1991年。林惺嶽在1985年首次登頂玉山，眼界開闊之際，亦被層巒疊翠的雄偉山川景致憾動；本作在客觀的理序上，結合了他多次跋山涉水、登高遠眺的採景經驗，以及對自然光影變化的敏銳掌握；在主觀的表現上，則是他對歷盡考驗的島嶼自然的尊崇與禮讚。〈山谷〉採取一種登高臨下的俯瞰視角，畫家放棄了他畫山景時較常採用的包含天際線的全景式構圖，而是在滿幅的青山環繞中，將焦點引向走勢奇峭的山巒稜線及曲折蜿蜒的清溪流水上。臺灣地層因劇烈的褶曲運動而隆起成山，經歷數千至幾萬年的歷史時光，山脈岩層因水流侵蝕、風化、崩塌等外營力量成為山谷，陡峭的山勢與低削的河谷形成強烈對比。藝術家經由特殊的構圖視角，強化了山谷地形的造型張力；畫

10. 林惺嶽，〈鬼斧神工〉，《自由時報》（1996.10.27）。

中濃重卻璀璨瑰麗的藍、紫、綠色，讓沐浴在陰影中的群山既顯莊嚴肅穆的氣質，又不失靚麗鮮活的精神；中景山頭那一抹亮黃及翠綠，創造了雲破天開的戲劇性氛圍，為此一鬼斧神工的山谷景緻注入了動人心魄的風華。在畫面中我們看不到摧枯拉朽的自然之力，卻可以感受到萬古恆流的歲月積累所蓄藏的驚人效應；作品亦藉由臺灣山川的奇雄結構與錯綜紋理，展現島嶼歷經光陰的滄海桑田仍煥發勃勃生機的崢嶸風采。



圖 7 林惺嶽，〈激流〉，1994，油彩、畫布，197x291 cm，國立臺灣美術館典藏，圖片來源：國立臺灣美術館提供。

解嚴後臺灣社政禁忌解除，知識份子對「本土」意義的定位與追尋，成為當時文化社會關注的主軸。林惺嶽也開始用嶄新的眼光檢視自己成長、生活的斯土斯民，面對解嚴以後臺灣看似紛亂卻充滿生命力的時代情緒，他嘗試將個人對母土的情感提昇為更為廣闊的文化體驗，畫作主題也在壯美沈凝的靜態景物之外，加入了峻山野溪及大河激流的生猛動態，這些以具象手法意寫的島嶼自然景觀，煥發出與時代氛圍合拍的生命力。國美館典藏的〈激流〉（1994，圖7），是林惺嶽九〇年代最重要的生涯代表作之一，他借景紐西蘭純淨且浩瀚奔騰的瀑布景觀，在畫面中將曾經被威權壓抑的憤怒與沉鬱化為激越的本土力量，怒濤與激流被轉譯成面對歷史變革的動態語言，以沛然莫之能禦的驚人氣勢奔瀉而出。畫面中巍然佇立的巨石與無窮變動、交相激盪的浪濤形成一靜、一動的強烈對比；在油畫中難以駕馭的白色成為創造動勢與力量的主角，飛濺的浪花及詭譎的水流以驚心動魄的氣勢襲面而來；在這個水的舞台中，飛揚、澎湃的精神力量，化為湧動著臺灣人民理想、情感、欲望與熱情的千捲浪花，鏗鏘有力的反映出一種面對時代變化的激昂情緒。

〈激流〉所蘊藏的濃郁情感，是藝術家關注當時臺灣社會脈動的人文精神體現。林惺嶽兩年後在《自由時報》的一段對島嶼溪流力量的感性書寫，恰可當成此畫創作意念的補充性詮釋：

以「萬馬奔騰」來形容大水的洶湧，無疑是相當傳神的。尤其是臺灣的溪流，最是野性難馴，潛在著莫測的暴漲力及激變性。靜止的水，看似清澈玻璃，恰成一片天然的明鏡。動起來的水，則激盪多姿，變化萬千，蓄存著綿綿不絕的想像激動力。……

風起雲湧浪滔滔，波浪起伏常被引喻人生際遇之起起落落。大浪湧起，可以形容革命力量之覺醒，謂之怒潮澎湃。一波浪潮沖刷海灘，可以用來暗示蔚成風氣的思想，感染了整個時代。……

一條江，一道河，一片汪洋大海，水激湍湧，衍生了多少生命的思考及人文的聯想。<sup>11</sup>

在創作意念中結合「生命的思考」及「人文的聯想」，使林惺嶽畫筆下的島嶼自然超越了「真實」的形象，成為雜揉土地情感與時代意象的敘事體。而他對臺灣特殊地形、氣候、生態與水文的觀察，曾在1996年8月到10月期間受邀於《自由時報》以〈鏡花水月〉、〈萬馬奔騰〉、〈水落石出〉、〈鬼斧神工〉為題記述發表，其平直淺白的動人文字、鞭辟入裡的感性詮釋，既突顯畫家獨樹一格的敏銳視角，亦展現出如田野工作者與歷史學家的研究態度，可說是極具臺灣主體性的風景畫論；而大自然的生命力，與島嶼在歷史洪流中的浮沈，透過林惺嶽的演繹亦有了深刻銜接。林惺嶽將藝術創造、母土情感、自然特色探尋，與個人對生命本質的探討揉合在一起；而風景作為文本，蘊含了藝術家對土地的認同、對家國主體形象的銘刻，也成為他探尋自我歸屬的路徑與方法。

11. 林惺嶽，〈萬馬奔騰〉，《自由時報》（1996.9.1）。

#### 四、枯木與蒼籠巨木：差異生命風景的歷史視野

在國美館典藏的林惺嶽繪畫中，〈有幽靈穿梭的枯樹林〉（2006，圖8）、〈臺灣神木的風雲歲月〉（2012，圖9）皆是以樹為題材的作品，亦皆具有強烈的心理投射力及情緒感染能量，但前者以超現實風呈現魅影重重的憂思圖景，後者則以寫實風格展陳歷經歲月風華的豐饒自信，兩者在詮釋樣態上的極端差異，拉開了林惺嶽



圖8 林惺嶽，〈有幽靈穿梭的枯樹林〉，2006，油彩、畫布，197 x 333.3 cm，國立臺灣美術館典藏，圖片來源：藝術家授權提供。



圖9 林惺嶽，〈臺灣神木的風雲歲月〉，2012，油彩、畫布，334 x 654 cm，國立臺灣美術館典藏，圖片來源：藝術家授權提供。

對臺灣歷史詮釋的一種雙像性的立體視域，亦揭示了其富含反思意識的創作思路。在進一步討論這兩件作品的演繹視野之前，關注「樹景」在林惺嶽繪畫發展上的位置及表現手法，將有助於我們了解畫家的創作意念。

1960年代是林惺嶽風景創作的起點，但在更早的少年時代，他就喜歡在家鄉臺中大坑的自然山野中巡遊寫生，「樹」的題材在他的創作生命中，很早就佔據了相對重要的位置。他大學時代（1961-1965）專擅水彩畫，並完成許多以樹為主題的水彩作品；另一波以水彩描繪樹景的高鋒期，是1975至1987年期間。在西班牙畫遊期間（1975-1978），他喜歡把印象深刻的樹景融入會入畫；返國後則開始對臺灣特有的林相深入探索，此一時期的林惺嶽，已能精敏地藉由樹的個性與姿態，來呈現島嶼特殊的氣候型態與地理特色。他用水的流動性及繽紛色彩來渲染氣韻，演繹臺灣充滿氤氳水氣的山林韻味，用一種含蓄且抒情的方式，呈現此間自然風土所蘊藏的生命能量。

從林惺嶽的油畫創作來看，以樹入畫來創景造境，是他自1969年於臺北中美文化經濟協會舉辦首次油畫個展以來的一條重要創作軸線。他曾以：「油畫好像深海波濤，水彩卻像清溪暢流」<sup>12</sup>來描述個人將油畫定位為生命深層哲思的再現、水彩則為對自然的直性觀照的這兩種截然不同的表現路向。因此，在同一創作時期，相對於輕快、明麗的水彩樹景，林惺嶽油畫中的樹，每每以飽經風霜摧折、歲月搓磨的「枯木」姿態佔據畫面的主角位階。這些被剝除生機的枯槁巨木，擁有極度複雜曲折的枝幹，作品中蒼白蕭疏的荒涼感、封閉而窒息的氛圍、荒蕪的時間記憶，是一種心靈的風景，亦是被壓抑的時代心象。

林惺嶽認為：「樹的生態是大自然所產生的最具微妙美感的啟示之一」，並對其生長情態有十分精闢的觀察：

12. 林惺嶽口述，陳長華整理，〈吸收·成長·茁壯：我的藝術生命好比樹〉，《聯合報》（1983.11.4）。

樹的枝幹的伸長繁衍，除了本身的基因本性特質以外，還要適應地勢、陽光的影響與挑戰，它的每一支幹的延伸成長都依照整體平衡力學的需要來調整，因此看似直立中有左搖右擺的瀟灑，傾斜下又有穩定的牽制，在扭曲轉折中又透視一種變化的韻律。<sup>13</sup>



圖 10 林惺嶽，〈黑日〉，1989，油彩、畫布，181 x 258 cm，臺北市立美術館典藏，圖片來源：藝術家授權提供。

把他1970至1980年代中期的水彩畫及超現實風油畫並列觀察，即可發現「雙像性」的創作思維在此時已透過「媒材」為分野，進駐到林惺嶽的繪畫表現上，而他對自然樹形結構的精敏觀察，亦經由個人對媒材屬性的劃分而被分別鍛鑄，展現了不同的內容、精神與意義。不能忽略的一點是，1970年代臺灣鄉土運動與草根民主運動崛起，以及林惺嶽西班牙畫遊後啟動了個人對臺灣本土精神的探尋，皆是畫家畫風轉變前重要的時代鋪墊，提供了他創作上雙像結構存在的基礎。但值得強調與探究的一點是，當林惺嶽在1980年代中期以後開始以「回到島嶼自然」的寫實畫風為顯性風格，藉以演繹他心目中的臺灣風土魅力，但其超現實的繪畫路線並未退散或消失，而是由顯而隱地退居二線，與寫實風格疊覆並存，並以反思歷史的造像手法來展陳其主體精神建構的問題意識。他在1989年以飽含創傷魅影的〈黑日〉（圖10）打開這種繪畫策略的先聲，作品以濃烈的史詩質感及令人怖慄的神秘氛圍，對

13. 林惺嶽，〈廢墟 枯樹 骸骨〉，《歸鄉——林惺嶽創作回顧展》（臺中：國立臺灣美術館，2007），頁107。



圖 11 林惺嶽，〈臺灣戒嚴統治〉，1996，油彩、畫布，182 x 259 cm，臺北市立美術館典藏，圖片來源：藝術家授權提供。

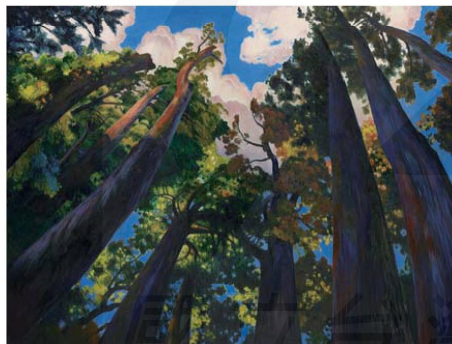


圖 12 林惺嶽，〈深山古木群〉，1996，油彩、畫布，194 x 259 cm，藝術家自藏，圖片來源：藝術家授權提供。

戒嚴已除、威權猶在的歷史沈痾及家國處境提出警示。同樣繪於1996年的〈臺灣戒嚴統治〉（圖11）及〈深山古木群〉（圖12），則是林惺嶽雙像繪畫視域最直接的例證，兩作採取了相似的仰望視角，但前者以掌控全域的黑色太陽及冷冽孤絕的枯木來營造壓迫性迴圈，呈現瀰漫死亡氣息的森寒場景；而後者則以通天巨木拔地而起的蕩鬱英姿，展現臺灣內部豐沛的生命能量。當兩作並列，亦打開了畫家凝望家國歷史的思路：促動島嶼生命力的復甦，必須經由一個挖掘歷史和自我發現的過程，時時保持反省意識，以避免歷史幽靈的復返。

解嚴後，林惺嶽的繪畫創作軸線，始終隱隱保持著雙線並行的模式，他一方面以寫實畫風中的「自然／風景」來銘刻臺灣經驗及文化

母體想像，進行本土精神的造像與詮釋；另一方向，其偶一為之的超現實風繪畫，則映射出深重的歷史反思意識，富含警醒及批判的能動性。〈有幽靈穿梭的枯樹林〉（2006，圖8）、〈臺灣神木的風雲歲月〉（2012，圖9）創作年代雖然不同，但前者是畫家2000年以來極少數以超現實風格表述歷史之思的代表作，後者則是其



2010年後至今唯一一件以「群樹」為題材的繪畫，兩者間差異的生命風景，成為解釋林惺嶽以雙像結構睇視臺灣人文與歷史境況的另一參照標的。

〈有幽靈穿梭的枯樹林〉仍以飽經折損、斑駁枯槁的樹身為主角，但不同於1996年〈臺灣戒嚴統治〉中蔽天遮幕、壓制全場的黑日，在這無人的枯樹林中，迫使生機泯滅的黑色力量雖仍具有頑強的影響力，但藝術家以下弦黑日來暗示逐漸退散的無形制約力量，並以層次多元的黃赭色彩，為原本冷酷無情的荒境注入了溫度感以及容許生息呼吐的氛圍；枯樹們向右方戮力掙長延伸，則形成具有指涉意涵的動能，彷彿存在著一種不安又充滿期待的情緒，透過極富表情的枝幹結構，透露出一種想要自死地中求生的意志。林惺嶽作為一位人間孤兒及時代孤兒，荒涼與孤寂是他睇視自我心靈及臺灣人文現實的獨特方式，但經過生命經驗的沈澱與體悟，此作透露出他在檢視苦難之餘，展現出一種不耽溺於傷痕記憶、企圖尋求自我療癒的迴音。或許對林惺嶽而言，透過繪畫復返廢墟之域，其實是一種自我及家國救贖的形式；只有不斷正視傷痕與缺憾，攤開曾經的衝突矛盾，才有可能將創傷轉化為具意義的歷史經驗，並從中透析出置之死地後的重生意義與希望。

〈臺灣神木的風雲歲月〉是一件尺幅巨大的作品，不同樹齡的參天巨木在畫中平靜自然的羅列著，藝術家特別取擷老樹雄壯的主幹來形構畫面的均衡秩序及壯美氛圍，富含時間痕跡的曲折樹身，以一種堅韌、挺立、強力有勁的姿態立足於天地之間，斑斕的陽光穿透濃密有緻的樹葉投影在樹身上，為古樹歷經歲月的沉澱與成熟風韻中注入一種活潑且生氣盎然的風采。畫面中央以晴美的藍天及層次豐厚的雲朵拉出空間的深遠感，增益了全作白雲蒼狗、地闊天高的恢宏氣象。藝術家在此作中透露出他以建構的觀點來看待臺灣文化積澱及本土精神演化的歷史觀，不管這些老樹原來是因何種因緣際會而落腳於此，已無需再窮究其先來後到及品種、類目，它們如今皆靈根深植於這塊土地上，雖各自獨立、各自動人，卻唯有聚合共觀，才能成就這個豐饒盛景。林惺嶽長久以來對臺灣處境及歷史結構的多元查考，使他深

刻體悟到臺灣人身分與文化認同的揉雜衍異，是在不同的歷史情境裡茁生的。他所主張的本土精神，並非框限在封閉的地方性中，而是對臺灣既存的各種外來文化採取一種開放的態度，並且認為其影響力是在文化解釋上需要去了解、關心且著力的地方。亦即本土精神的涵構含有一種內部的多元性，而重建島嶼主體精神之鑰，在於對歷史縱的繼承與橫的延續，以及對不同文化軌跡的尊重與認識。

陳芳明曾指出，林惺嶽風格感動人心的悲劇精神，「就在於他能夠透視臺灣歷史的兩種面貌，一種是死亡氣息降臨的臺灣，一種是生命救贖昇華的臺灣」<sup>14</sup>，這段話當可作為理解林惺嶽雙像歷史視域的切入點。當我們細細審視他如何連通及表達這種雙像性時，「樹景」題材顯然毫無懸念的躍居畫家的首選。他曾多次在媒體專訪中自陳：「我的藝術生命好比一棵樹」，他時時在壯大自己，卻不隨著時潮逐流改變。<sup>15</sup>因為自身的生命際遇，使林惺嶽得以從一個既邊緣又前進的位置，進入臺灣處境的歷史結構中，對駁雜的衝突杆格進行知性思考。從傷痕「尋根」，到認同與回歸的「生根」，畫家期許，經由擦撥傷痕來進行精神的洗練，使曾經頹喪、壓抑的意志，重新跳動、呼吸。而差異的生命風景如同臺灣所處歷史現實的兩個面向，一顯、一隱，兩者共存，形構為歷史真實的一體兩面。

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

14.同註3，頁35。

15.林惺嶽口述，陳長華整理，〈吸收·成長·茁壯：我的藝術生命好比樹〉，《聯合報》（1983.11.4），及陳長華，〈林惺嶽回到自然的告白〉，《聯合報》（1986.6.7）。

## 五、結語

林惺嶽跨越半世紀以來探索自然的心靈路徑，具體而微地反映了個人主體精神的認同建構過程。他以一種富含獨立思考意志、詩性且主知的、向內在深掘精神現實的創作路向，形成自己獨樹一幟的繪畫風格。他以自然風景為主題，卻非僅只於意寫自然；風景作為文本，詠嘆的是島嶼歷經歲月蝕刻的深邃風華、是臺灣內部豐饒多元的文化底蘊，也是他個人對母土的深摯情感。「自我重建」作為貫穿林惺嶽繪畫內質的一條主線，既投向母土歷史，也反涉其身。他透過「自然」來看待現實以及再現真實的方式，不僅蘊含自我生命史的印記，更是一種文化母體想像及歷史意識證成的方法。

林惺嶽經由創作來探索原鄉、重新認識自我，亦將家國民族的大寫歷史（History）與個人生命歷程的小寫歷史（history）連結在一起。他所追索的，不僅是個人心靈的自我療癒與自我重建，也是島嶼生命力深耕厚耘的建構過程。

## 參考書目

### 專書

- 林惺嶽，《渡越驚濤駭浪的臺灣美術》，臺北：藝術家出版社，1997。
- 林惺嶽，《臺灣美術風雲四十年》，臺北：自立晚報，1987。
- 林惺嶽，《神秘的探索》，臺北：洪建全教育文化基金會，1975。
- 陳芳明，《昨夜雪深幾許》，臺北：印刻文學，2008。
- 葉玉靜，《臺灣美術評論全集 林惺嶽卷》，臺北：藝術家，1999。
- 彭宇薰，《逆境激流：林惺嶽傳》，臺北：典藏藝術家庭，2012。
- 梁奕森執編，《歸鄉——林惺嶽創作回顧展》，臺中：國立臺灣美術館，2007。

陳樹升執編，《林惺嶽與當代美術思潮國際研討會》，臺中：國立臺灣美術館，2007。

曾媚珍、黃培宜主編，《林惺嶽：大自然奇幻的光影》，高雄：高雄市立美術館，2018。

劉永仁執編，《林惺嶽：臺灣風土的魅力》，臺北：臺北市立美術館，2013。

### 期刊

李鴻瓊，〈七〇年代的任何鄉土與特異成形：從張照堂與林惺嶽談起〉，《藝術觀點》51（2012.7），頁15-20。

倪再沁，〈臺灣美術中的臺灣意識〉，《雄獅美術》249（1991.11），頁152。

高千惠，〈本土與夢土：從希特勒與現代主義的關係再閱讀林惺嶽的藝術主張〉，《藝術家》282（1998.11），頁402-422。

高千惠，〈現實裡的超現實——評述林惺嶽的藝術觀點與行動〉，《藝術家》234（1994.11），頁318-351。

### 報紙

林惺嶽，〈鬼斧神工〉，《自由時報》（1996.10.27）。

林惺嶽，〈水落石出〉，《自由時報》（1996.9.22）。

林惺嶽，〈萬馬奔騰〉，《自由時報》（1996.9.1）。

林惺嶽，〈鏡花水月〉，《自由時報》（1996.8.4）。

林惺嶽口述，陳長華整理，〈吸收·成長·茁壯：我的藝術生命好比樹〉，《聯合報》（1983.11.4）。

陳長華，〈林惺嶽回到自然的告白〉，《聯合報》（1986.6.7）。