

桃城英貴；玉山巍巍

王耀庭

Splendid Talent, Lofty Integrity: on the Artistic Achievement and Legacy of Lin Yu-shan /
Wang, Yao-Ting

摘要

林玉山早年的家庭背景及師承，交融了民間畫師與文人畫家的角色，進而以寫生的手法表達出台灣的風土，入選第一屆台灣美術展覽，自此崛起畫壇。日據時代，兩度留學日本，建立了個人風格，壯年時期已是領導嘉義地區的人物了，另一方面，個人的漢學詩文修養，使他往後精神上融合入傳統中國繪畫得心應手。一九五〇年，台北定居，任教師範大學美術系，提倡寫生的觀念，個人的畫風也由細密的工筆重彩漸趨彩墨並重，對於當代美術思潮有所領導也有所回應，絕不隨波逐流，而歸結於本身對形色的提煉。從這樣的背景下，時代孕育了林玉山的畫藝，林玉山也在這個變化的時代創造了他的時代。林玉山的這種畫歷正是台灣當代最具代表性的畫家。

關鍵詞：林玉山、詩成畫、漢與和、色與光

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

林玉山先生是近百年來台灣畫壇極具代表性的一位畫家。先生出生於 1907 年，去世於 2004 年，生涯幾近百年。從生長的台灣大環境背景，先生出生之時，台灣為日人所據不過十二年，家庭生活尚是漢人的基本形態，幼年，順勢受日本的公學校教育。畫藝成長的過程中，先是以家中事業的傳統畫藝為基礎，自小在風雅軒裱畫店兩位畫師蔣才和蔡禎祥指導下，接觸中國傳統水墨的民俗繪畫。既而，能有機會從學於日籍來台的書記官伊坂旭江，學習水墨四君子，對於傳統文人繪畫內涵有深一層體認。1926 年受伊坂旭江鼓勵，赴日本東京川端畫學校，從西洋畫科的基本實技學起，之後轉入日本畫科修習。1935 年受嘉義地區美術愛好者援助，再度留學日本，受教於京都堂本印象門下，得以一窺京都畫風及收藏中國唐、宋繪畫的堂奧，並受堂本印象寫生觀念指導，藉著造化為師，豐富創作的內涵。在故鄉嘉義地區，他與藝術的贊助者——琳瑯山館的主人熟稔，又與嘉義宿儒學習漢詩，使他還具有漢文化的詩畫本色；也能有機會與來台遊歷賣藝的王亞南畫家接觸。日據時期他已形成了「臺展型」的風格，1945 年以後，台灣又回到漢文化為主導的環境下，此間，儘管有了正統國畫之爭，水墨畫的現代化運動之下，先生以「漢和」之間的素養，游刃有餘，也贏得尊敬。期間，也有機會境外講學於南洋與美國，遊歷中國。這樣的經歷，顯然在百年間的台灣畫壇，難得有人可以相提並論。從這樣的背景下，時代孕育了先生的畫藝，先生也在這個變化的時代創造了他的時代。

(一)

台灣大多數人家的宗教信仰，在自家的廳堂內擺設佛龕或神龕，以便定時膜拜。掛在神明廳的以觀音、媽祖婆、福德正神，司命灶君的這一類的掛軸，一般通稱「觀音仔軸」（圖 1）。所見的有將觀音獨立成一軸，更多的是上層觀音，中層媽祖婆，下層左右為福德正神與司命灶君。商家於客廳又懸有「關公像」。做為一個裱畫店，直至今日台灣的傳統鄉鎮，諸如鹿港，保存這種畫店（圖 2）的生意，主要的是供應鄉里信仰祭祀的繪畫，林家的風雅軒也是如此。先生回憶自述：「我們家是裱畫店，店裡一定有師父在那裏畫，看你要拜什麼，要拜觀音的，

釋迦佛陀的，什麼都沒關係，馬上就來畫，裱好才給你，我們家就是有師父在那裏畫，而我小時候就站在他旁邊看。」¹

對於先生的啟蒙師：蔡禎祥猶留有民間神像的畫稿（圖 3）。可以看做當年少小的他所見到的民間畫師面目。今天，已見不到當時他所作的神像畫。先生自存最早的一本畫稿，封面用毛筆寫著：「畫譜——大正八年。林英貴」。這本畫譜的稿樣從 1919 年持續至 1949 年。內容有市場需求的流行歷史人物圖像，也有純粹為了學習而臨摹日本名家作品的畫稿。如 1923 年註明「癸亥年集」，臨摹竹內栖鳳（1864-1942）與光琳的《鹿》（圖 4-1，4-2），寺崎廣業（1866-1919）《米家雲山》（圖 4-3），山崎朝雲（1867-1954）的《林和靖攜鶴》（圖 30-2）人物山水動物畫稿。

畫稿中民間繪畫的題材，如松下《關公關平周倉》，題：「時為己丑（1949）春日為□□林英貴謹畫。」（圖 4-4）這已是 1949 年。《岳母刺字》（圖 4-5）、《尉遲恭》（圖 4-6）、《八仙過海》（圖 4-7）、《韓文公雪擁藍關》（圖 4-8），其中如《武將》（圖 4-9）標出紅、黃、紅丹、土色、白等顏色的註記，即是傳統民間畫師所使用的。《自牖執其手》，題：「自牖執其手，甲子（1924）年夏六月廿六日，後學林立軒敬畫。」鈐有連珠印：「英」、「貴」（圖 4-10）。這是畫「伯牛生病。孔子去探問，從窗口握著他的手。」又有臨八大山人（約 1626-約 1705）的《鹿》（圖 4-11）。拋開這是否是一個舊本，從甲子（1924）到己丑（1949），《關公關平周倉》畫稿的水準已然是成熟，下筆的熟練與造形，都已儼然成家。可一見先生早期潛沉於「漢和」之間的畫藝端倪。這也伏下了日後有能力與文藝作家徐坤泉、吳漫沙合作，繪製《新民報》文藝欄《靈肉之道》；《風月報》之《新孟母》、《三鳳歸巢》及《可愛的仇人》等長篇小說作插圖。

先生成名後，為家鄉附近廟宇所畫的壁畫《觀音像》（圖 5）；紀年「乙亥春」的為林本源家林宗毅先生所畫的《楊柳觀音》（圖 6）（今捐贈國立故宮博物院），都足以說明先生在民間信仰的畫師母題性格。對於台式的「觀音仔軸」風格，至今未有人研究。家鄉廟裡所畫的壁畫《觀音像》，這種以岩石為背景，觀音的盤坐，淨瓶在旁，卻可見於台式的「觀音仔軸」（圖 7）或雕像上。但是這種造像，到也可以遠溯到南宋的牧溪（1210？-1270？）畫《觀音》（圖 8）。

¹ 引自高以璇·胡懿勳主訪，編纂《林玉山：師法自然》，台北，國立歷史博物館，2004 年，頁 26。（2003 年 6 月 6 日訪談稿。）

一個人的成就，離不開他的師友。先生有更好的眼界，一方面家中裱畫的作活，有機會看台灣本土諸如林朝英、林覺、嘉義的許禹門，福建的名師如李燦的龍虎等。

做為一個專職的畫師，什麼生意都接受，2002 年先生捐了一張櫃子給台北市立美術館。應國立歷史博物館的口述歷史，曾記有一段訪談，回憶此事。

問：老師，您怎麼會想到把那張桌櫃捐出去？這個桌櫃是您們結婚時買的吗？是怎麼來的？

答：我跟你說，我們以前年輕的時候，藝術畫沒這麼好銷，當時我的生活就是，我們斜對面姓蔡的專門在做木材的，這桌櫃就是那些師傅做的，那時候我也不是只畫自己的畫，別人的我也畫，要賺錢嘛，那時候畫家相當辛苦，我畫的插圖也算是一種收入，若是沒這些收入，那生活就沒辦法過。

問：所以您也會幫對面的木材行畫桌櫃來賺錢？

答：對啊。²

從一個文化觀點，此時雖已是日據，然而，生活上還是保持漢人的習慣，這桌櫃子所畫的是水墨寫意畫，正面四格小門扇，畫的是梅蘭菊竹（圖 9-1）。這是典型的當時流行於台灣，所謂逸筆草草的文人閒筆，也就是第一回台灣美術展覽會一開始被認為不合時宜的畫風，但是，畢竟還是存在於一般的台灣庶民生活中。簡單舉一對照，一件二十世紀初年的一件鹿港地區製作的紅眠床，床間內的掛櫥（圖 9-2），一樣地用水墨畫出傳統的花鳥畫。可見其流行於台灣。

從民間畫師轉型為創作的藝術家，源於時代的教育制度，公學校已有了圖畫課，在五、六年級時，第一代的新美術者陳澄波（1895-1947），回到家鄉任教，使先生有機會接觸到西洋畫及對景物寫生的觀念。個人的敏銳觀察眼光，當他看到前來嘉義表演的馬戲團，帶來的活生生老虎，這與民間畫師依樣畫老虎的形態是不同的。這種基礎的見聞與學習，促成他更上層樓。

嘉義地區的日籍友人，如國松善四郎收藏有日本名家的作品，任通譯之澤谷星橋，民事調解處的竹心老人，嘉南大圳水利會的大岡泰曉，都是藝文中人士³。

² 同註 1。2003 年 6 月 12 日訪談稿。

先生感念的第一位日本老師伊坂旭江，更給他早期畫作的影響。從伊坂旭江畫贈先生的《蘭》(圖 10-1)，及收藏於國立台灣美術館的《水仙》(圖 10-2)，書畫都是「逸筆草草」，然而，1927 年出品於台展《伯牙待連成》(圖 10-3)、《皇澤》、《不老長壽》3 件，卻都是中規中矩的畫作。以《伯牙待連成》所見，人物畫的身材結構，不失分寸，席地而坐，抬頭有所期待，置琴於右手旁地上。伯牙面貌五官，頭冠衣袍，所用的筆法，幾近蘭葉描，也是落筆大方準確。題款：「繫洞涓兮流漸瀟，舟楫逝兮仙不還。移形素兮蓬萊山，歛欽傷宮仙不還。昭和丁卯小春畫□錄水仙操。旭江流人。」書法楷中帶有行書意，也是守規矩不放逸。《皇澤》雖是歌頌日本政績，所以畫了當時台灣建築為背景的民間喜樂事；《不老長壽》畫白鶴，形同吉祥畫。畫意之外，絕對不是潦潦草草的戲墨，本質上具有專業畫家的水準。這對少年的先生來說，應該具有關鍵性的啟發，走出民間畫師的第一步，他是精謹的畫風，而不是草草寫意。

1926 年，先生十八歲，前往日本川端畫學校，正式踏入專業學藝。他曾回憶這段時間的學習：「我去時還是到川端畫學校練習石膏像和人體素描，差不多畫了一個學期。……(日本畫科之教學)通常先由臨帖而後轉入寫生，當時教我們運筆法的是岡村葵園先生(1897-1939)，而結城素明(1875-1957)和平福百穗先生(1877-1933)也時常到學校來講解畫理。上課時是個別傳授，先由教師先行示範，學生再按照教師的指導練習。我學的是四條派，它的基礎是寫生，講究筆墨運法，一筆下來有濃有淡，和中國的畫法多少有共通的地方。學習程序也是從四君子開始，再慢慢複雜化，構圖也慢慢放大，力求把基本的東西靈活運用出來。到後來，每個月有一次比賽，學生先自行收集資料，再將寫生得來的素材精心佈局納入畫中，比賽很能刺激學生的創作力……。」⁴

川端畫學校是川端玉章(1842-1913)創立，先生就學時(1926-1929)，雖已去世，從今天藏於國立台灣美術館的川端玉章畫《薊蝶圖》(圖 11)，以及保留在先生家的當年川端畫學校畫稿：《松》、《鶴》(圖 12)，不知是否就是岡村葵園所畫。卻可以了解到當年他所師範的筆情墨趣。先生說明，「當時的老師要求，一下筆就分出墨的濃淡。」《松》可以看到這種技巧。這幾幅屬於「四條派」的畫風，先生指著松枝說：「今天用中國畫的眼光來看，這種用筆是較『滑』一

³ 見賴子清、賴明初等纂修，《嘉義縣志》第二篇藝術，第一章繪畫綜說，臺北市，成文，1983 年。

⁴ 見謝理發，〈林玉山的回憶〉，《雄獅美術》100 期，台北，1979 年 6 月，頁 57。

點。」。⁵ 這種輕快婉約，正是「和風」。乾淨俐落雖是一個普通形容詞，卻也見到先生日後下筆的明快風格，也足以用此四字當之。

東京留學，眼界的開闊，當是給了他無比的刺激。初次赴日，1926年，在上野的「東京府美術館落成展」（即「聖德太子奉贊展」）上，看到竹內栖鳳所畫的《蹴合》（鬥雞圖）（圖 13-1），「畫中輕妙的運筆，表現鬥雞雄風，以及動態的神韻，此畫不但當時覺得特別感動，於今遠隔五十年，仍使我陶醉於其妙技中。」這是 1979 年一段答覆《雄獅美術》訪問百位美術家印象深刻的作品，所說的一段話。⁶ 記得在此之前，在美術系的課堂中，先生與同學共同翻閱竹內栖鳳畫集，翻到此圖，先生也曾提及此事，說了一句「當時看到此圖，一下子醉了。」又說：「你看栖鳳粗放到可以如此，細緻又可以到如此（指羽翼及腳爪）。」⁷ 先生被這種快意瀟灑的畫趣，卻又筆法精準所吸引。後來又在東京「中日美術展覽」會場，欣賞到中國近代名家吳昌碩、齊白石等人的作品，也大開對中國當時繪畫的眼界。這一番東京邂逅，令他重新檢討未來的志向，經過審慎考慮後，還是覺得中國系統的繪畫較適合自己，於是立刻行動轉入源於中國繪畫的日本畫科。

從師承的世代說，1935 年京都拜師的堂本印象，師事西山翠嶂，西山翠嶂是竹內栖鳳的弟子，承襲南畫系統，綜合四條派寫生的基礎。⁸ 竹內栖鳳以京都傳統的圓山四條派風格為基礎，參用狩野派、大和繪、漢畫的古典手法，遊歷國外以後，又引用油畫、水彩和攝影技術，學習柯羅（Corot Camille, 1796-1875）、泰納（J. M. W. Turner, 1775-1851）的風格，融入西方繪畫的光與空氣的表現手法。⁹ 在玉山先生的畫作中，可看到栖鳳的影響因素。文前述及的畫稿中就記錄了栖鳳的《鹿鳴》畫稿（圖 4-1），這鹿固然是他自己轉錄的，畫的筆調是輕鬆的。先生一生的創作中，也常出現畫鹿的題材，見之於先生的畫牧童、畫麻雀、畫猴、畫貓頭鷹，也是栖鳳常有的題材。可見先生與這位日本的近代大師關係之存在。

對於來自日本的近代名家的啟發，松林桂月（1876-1963）是日本國內極具知名也是帝展元老審查員，被稱譽為是「最後的一位南畫家」，先生與松林桂月

⁵ 此段談話為作者撰寫《臺灣美術全集 3：林玉山》於 1991 年 1 月 31 日訪談林先生所得。

⁶ 〈百位美術家談印象最深刻的作品〉，《雄獅美術》100 期，台北，1979 年 6 月，頁 71。

⁷ 作者於就讀國立台灣師範大學美術系時，1970 年起從學於先生，課堂中得聞其事。

⁸ 林玉山，〈懷恩師談往事〉，《師大美術系系刊》，台北，國立台灣師範大學，民國 67 年 6 月，頁 51。

⁹ 見竹內逸，〈竹內栖鳳之畫藝〉，《現代日本美術全集》13，東京，集英社，1973 年，頁 74-80。

也有直接的接觸。松林桂月於 1928 年第二回「臺展」出任審查員，其後續任三、五、八回。松林旅台為台展審察員也是極力鼓吹具有「南宗」的漢畫風。他說：「這次審查中，發現漢系的作品較少，感到不可思議。本來就地理的關係而言，認為臺灣之作品應會攬有中國南方的畫派，即南宋（宗之誤）畫的系統。但從送件的作品來看，南宋（宗）繪畫風格的作品卻極少。不僅如此，整個會場的氣氛勿寧說是內地畫壇風格的延伸，令人有不足之感。……繪畫是在抒發各人的性情，而東洋畫之中，南畫及水墨畫最常表現這種精神。但是此類水墨畫在『臺展』及『鮮展』中卻非常少見，這是很令人遺憾的事。」（蔡秀妹譯）¹⁰ 對畫作來說，落實於畫面的是要發揚筆情墨韻的功能。就此，松林桂月出品於第八回台展（1934）的作品，如《葡萄》（圖 14-1），確實是不同於當年所強調的「炎方色彩」，而是相當的水墨化。對玉山先生來說，我想是有所啟發的。先生在一生的創作中，「南畫及水墨畫」的技法是隨時存在的，這也是同一輩的畫家少有的。松林桂月的墨色晶瑩剔透，對於花影背景如雲影月光的傳達，尤見高明。以 1939 年的《春宵花影》（圖 14-2）可為見證。這種強調主景背景相襯畫法，也可見之於先生的《梅花》（圖 14-3）。

堂本印象（1891-1975）的畫風由早期的傳統日本畫到中期的西洋畫，再變化到晚年的抽象畫，主持的東丘社，成立於 1934 年。林玉山入塾正好開班一年後。先生滯留京都期間，社外自修，用功最勤，見聞增加，就是將畫塾中學到的寫生觀念，印證於博物館看到的宋元寫實花鳥，所以他的京都經驗對後來影響至大。¹¹ 先生 1935 年在京都時期所完成的《雙鶉》（圖 15-1）與《野鴉》（圖 15-2），就是經由師門所學到的宋畫寫實風格。堂本印象的《羽毛》（1929。二曲一雙）（圖 15-3），該給先生有了師範的方向。

先生說：「川端畫學校是初步基礎課程，京都應為深造之階段」¹²。

嘉義故鄉的因緣，又有「勝田蕉琴之兄章素在嘉義行醫，家中掛有蕉琴之作，林玉山數次往觀，並略臨其畫意，『台展』三回，出品《雨霽》（圖 16-1）畫柳樹下，二夜鷺棲息巨石上，在造形與筆韻上，與蕉琴的《喚雨圖》（圖 16-2）頗為

¹⁰ 松林桂月，〈個性の現はれこそ藝術の尊ぶ所、類型迫を嘆ず〉，《臺灣日日新報》，1929 年 11 月 15 日，二版。

¹¹ 師大美術系系刊，〈懷恩師談往事〉，民國 67 年 6 月，頁 52。

¹² 筆者見林玉山老師，承面告。

相近。」¹³「一九三〇年，第四回『台展』審查完畢，勝田蕉琴至嘉義探訪其兄勝田素章。春萌畫會員在碧霞樓開盛大歡迎之會」¹⁴。此外，見聞及交遊，如 1931 年第五回臺展的《朱樂》（圖 17-1）與速水御舟的《名樹散春》（圖 17-2），看到構景上所受到的啟發。¹⁵

日治時期，畫藝的切磋之間，與日本的前輩大畫家如 1933 年有〈小室翠雲畫伯將登阿里山賦贈〉：「嶺上幽芳爛熳開，也應欣逐雅人來。可憐景色無多處，夕照新高好畫材。」同年詩，〈於清柳旅社訪小室翠雲畫伯〉：「姓氏堂堂早已知，高山仰止幾多時。天涯此日能相識，勝會真成意外奇。健筆拂扶桑占上頭，滿門桃李列名流，全仗先生鼎力謀」¹⁶。小室翠雲與松林桂月都是南畫名家，小室翠雲 1931 年春至嘉義時，尚與詩人相酬唱，曾有次林玉山韻：「南宗秘訣有誰知，正是天機一悟時。時節蓬萊春二月，西看涵養秀蘭奇。」用朱芾亭韻：「千三百載仰王維，造就南宗神韻奇，不欲炫新尊古法，傳薪一脈答相知。」¹⁷桂月、木下靜涯於 1939 年訪嘉義，曾與先生等在地人士留影。

（二）

玉山先生的兼具詩文修養，歷來的研究，對先生「作畫必求詩意」，反而為「寫生自然」所掩。所見祇陳瓊花於其碩士論文有一節：〈林氏的文藝生活與繪畫關係〉，著墨不可謂多，總開先聲。又把先生的《詩選手抄本》做為附錄，方便於讀到先生的詩作。

日據時期，「漢與和」文人的共同交流是「書法與漢詩」。日本的知識份子，基本上都具備有這種學養。對於台灣當時的如先生一輩，用今日的语言來說，也往往是「漢與和」的雙語教育。嘉義地區日據時期，漢學的傳統與教授不斷。當時嘉南地方文化活動的中心——「琳瑯山閣」，經常舉行詩文書畫雅集，先生即在

National Taiwan Museum of Fine Arts

¹³ 勝田蕉琴《喚雨圖》，見《世界美術全集》第 34 冊，日本平凡社，昭和 5 年（1930），頁 104。

¹⁴ 《臺灣日日新報》，昭和 5 年（1930）10 月 28 日，轉引自林柏亭，《日據時期嘉義地區畫家活動》第 3 章，台北，國立歷史博物館，2004 年，頁 132。

¹⁵ 顏娟英，〈傳統與學習之間〉，收錄於《觀物之生》，台北，國立歷史博物館，2004 年，頁 20。

¹⁶ 陳瓊花，《林玉山繪畫藝術之研究》，國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文，1983 年，頁 356。

¹⁷ 轉引自林柏亭，《日據時期嘉義地區畫家活動》第 3 章，台北，國立歷史博物館，2004 年，頁 132。

此結識了名儒閔紅老人賴惠川，並得親授詩學，又得仕紳賴壺仙講授經學及國語（北京話）；與蘇櫻村、林臥雲、吳百樓諸名詩人來往。自 1930 年起，先後加入「鷗社詩會」、「玉峰吟社」、「花果園修養會」等。並在 1932 年和詞友朱芾亭（1905-1977）等人組織「讀書會」，研究詩文。1950 年，台北定居，加入「瀛社」，又與北台灣的詩友有所唱酬。¹⁸ 林玉山加入琳瑯山閣及詩社活動後就曾說：「這個時候即是余由寫生畫派滲透文人畫的一個演變時期。」¹⁹

對於傳統的文人活動，嘉義琳瑯山閣主人張李德和（1893-1972）是扮演著主人與贊助者的角色。原是詩文兼書法琴棋的詩會雅集，由於畫家的加入，很快地發展為詩書畫為主的活動團體，因此有「鴉社」、「墨洋社」等書畫會組織。自 1933 年起，山閣主人在林玉山影響之下，開始參加「台展」、「府展」，並加入「春萌畫會」。張家女公子，張敏子、張麗子也隨林玉山學畫，參與「府展」。²⁰

張李德和一生的詩文雅集活動中，留下書畫頗多，這從藏台北市立美術館的張李德和原藏書畫冊可見到。《翰墨因緣》冊（10505）林玉山《畫繡眼》與《柿》；先生的得意門生李秋禾畫《八哥》。《墨寶》冊（10509）林玉山「甲戌新秋」畫《枯木小亭》；好友朱芾亭畫《燈塔》。《琳瑯山閣墨寶》冊（10511）先生畫《故國河山》。《寶墨長珍》冊（10514）有 3 件扇面。辛巳畫《菊》；甲戌夏日《育鷄》；又《雙燕》無紀年。（圖見《台北市立美術館二十五周年典藏圖錄總覽》，頁 264-275。冊下括弧是該館典藏號。）先生也畫有《題襟亭雅集》（圖 18）（藏台北市立美術館）。

張李德和一生詩集有《琳瑯山閣題襟集》、《琳瑯山閣唱和集》、《羅山題襟集》、《題襟亭集》、《連玉詩鐘會集》等。張李德和詩集中錄有三首與先生相關的詩。

〈偶成〉（1941）有引。寫道：「辛巳念三夕課，作畫之間與林玉山先生談論古今，……」²¹ 詩是追慕日本乃木將軍，卻緣起與先生之「作畫之間」。

〈謝玉山先生由京都賜畫，祝次三兩女獲特選泰東書道院〉：「萬綠叢中二點紅，憑君妙腕奪天工。春風雨露香如海，絢爛東寧耀蕊宮。……」²²

¹⁸ 詩文活動，見林柏亭，《日據時期嘉義地區畫家活動》第 4 章，台北，國立歷史博物館，2004 年，頁 146-150。

¹⁹ 林玉山，〈藝道話滄桑〉，《臺北文物》3 卷 4 期，頁 80。

²⁰ 林柏亭，《日據時期嘉義地區畫家活動》第 4 章，台北，國立歷史博物館，2004 年，頁 148。

²¹ 張李德和，《琳瑯山閣藝苑》2 卷，作者自行出版，1953 年，頁 4。

²² 同上註，第 2 卷，頁 40。

對於先生赴台北任教，也更期望到新都會有更好的創作環境。贈詩〈林玉山畫伯鶯遷台北〉：「調離亭燕。庚寅新曆菊月既望於拔元閣宴餞」：「夙振鯤洋名畫，詩書並全瀟灑，霽月光風人共仰。淑氣魯靈相射，繪苑立春萌，錦繡豔生鬢宮。牛耳瀛洲高掛，才幹重肩東亞。把這個鄉關舊誼，翻作茶餘酒話，此日慶鶯遷，雲樹迷茫峰下。」²³

詩畫一體的觀念，於先生的早年就已出現。1934年〈新高春望〉（新高山即今玉山）詩：「新高山上玉玲瓏，東海遙看旭日紅。阿里千峰呈淑氣，諸羅華戶沐春風。雲煙翠嶺松杉茂，煙抹蒼厓霜雪融。我欲凌空揮健筆，早收丘壑列硯中。」²⁴ 結句：「我欲凌空揮健筆，早收丘壑列硯中。」這是「詩言志」。「詩情」如何實現於「畫意」，就行之於畫筆，先生有寫生稿，故名之《山林間寫生》（圖 19），畫中人就是他自己，景中的巨木也是阿里山區所有的檜木，又配以雲杉。這一開小畫，也題了一首小詩：「靜心磨墨對仙寰，落紙淋漓尺幅間。神到自然心應手，半天無語寫空山。」「神到自然心應手」，何嘗不就是「我欲凌空揮健筆」的畫家豪語。

談詩與畫，總標出宋畫院的以詩試畫家，又如何標出畫有詩的詩境。耳熟能詳的「踏花歸去馬蹄香」、「野渡無人舟自橫」等等。中選者是就表達出詩畫立意等同的形象與意趣。陸機（261-303）《文賦》：「遵四時以嘆逝；沾萬物而思紛。」而「丹青之興，比雅頌之述作，美大業之馨香。」詩人與畫家同等地置身於天地間，共同對看到的人事物，闡揚作者主觀的性情與觀點，在創作的精神上，原本就有彼此交融的地方。

詩人有感而發，尤其畫作反應文學上的名作（詩），先生有《讀杜甫暮投石壕村所感即景》（圖 20）。〈石壕吏〉一詩本是安史之亂的酷政酷吏，「有吏夜捉人」。先生成畫，完全轉換為民間的農畜事務。畫中的台灣農婦用力牽著一頭母羊，母羊低頭拄地不從，繩子拉成了一直線，懂事的羊兒也撲上身，力阻農婦，只是幼羊不知所由地隨著母羊。這本是社會生產養家的事實，對於生活中的矛盾與衝突，先生題：「母何罪而就死地；子何如戀戀不捨。讀暮投石壕村所感即景寫之。」這應該是 1945 年之際，先生的唐詩畫作，從本幅題款下，畫出有「杜甫」一印，又與下述一畫有「崔護」一印及繫年可知。只是我無緣問先生，這與

²³ 同上註，第 4 卷，頁 84-85。

²⁴ 同註 16，頁 325。

二戰末期，台灣人的被「征夫」，有否諷喻。轉畫崔護詩《賣花》，題：「落花牆下坐，閑待往來人。畢竟東風誤，淒涼到此身。昭和乙酉（1945）端午寫於桃花門巷。」又一題：「四十八年前戲寫之畫，于今重見有無限感慨。桃城散人玉山，時壬申（1992）初夏。」（圖 21）畫中老婦，猶是當年常見的台灣民間婦女裝穿著，纏小腳。勾勒賦形，畫意卻帶點淒涼，這是詩境。兩幅畫看來都是讀詩即興的靈感，其畫雖簡，其言何長。

即景賦詩成畫。這本是詩畫一體。1934 年的《白雨迫》（驟雨），畫夏日午後農村的「西北雨」，1954〈驟雨〉詩：「沛然白雨灑桑田，轉眼溝渠變巨川。暑氣悶情同洗盡，雲收猶自見青天。」畫再轉詩。〈寒林歸牧〉詩：「野水漲秋溪，寒林夕照低。牧童歸去路，驚起暮鴉啼。」²⁵ 詩是寫景，先生的牧童（女）畫不少，1926 年的《牧牛》（圖 22），畫中出現了竹林倒影，這是「野水漲秋溪」的一小角落；或者與來自蘇軾「野水參差落漲痕」的靈感相比擬。又〈雲海〉詩：「觸石溶溶起，參嵯碁地空。紅波迷野境，白浪罩蒼桐，策杖搖篙似，驅車泛舸同。星河如可到，我願御長風。」²⁶ 將此詩與 1980 年的《雲深伐木聲》（圖 23）相陳列對看。《雲深伐木聲》畫上的題句：「雲深伐木藏何處，谷應叮叮不見人。」但就畫面，畫中的塔山：「觸石溶溶起，參嵯碁地空。」畫中山壁矗立在雲海上，雲畫成起伏的曲流，正是溶溶緩緩水流動的樣子。這是「觸石溶溶起，參嵯碁地空。」遠天染成餘暉的橙中帶淺朱，又與雲海相映，綠樹位在白雲如浪前。這是「紅波迷野境，白浪罩蒼桐。」面前的一片雲海，塔山在望，怎不令人興起詩境與畫境：「星河如可到，我願乘御風。」

先生又有《愛雀吟》（圖 24）：「平生最愛雀，黃雀如摯友。營巢屋簷下，朝朝常聚首。秋涼噪霜庭，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。蕉雀失棲巢，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。啾啾怨失群，逐流叫辛苦。動我憐恤心，攜之入屋宇。顫抖無少停，好似餘殘喘。饑寒兩交加，臨危幸避免。一夜留宿書齋裡，喂以黃粱與白水。翌日風歇雨亦晴，小雀毛乾元氣生。待我開門一檢視，忽能鼓羽飛上鳴。翱翔旋轉幾回首，聲聲好似向我告辭行。」後又記之：「昔年八七水禍情景，迄今猶耿耿於懷，憶寫其意，癸丑元月。」「一九七三年思憶起，

²⁵ 同註 16，陳瓊花論文，頁 325。

²⁶ 同註 16，陳瓊花論文，頁 325-326。

十年前八七水災颱風豪雨時救起之一隻小麻雀，詩興畫意一來就邊吟邊繪了《愛雀吟》一圖。作畫過程極其順暢自然。」²⁷ 書詩比畫多，這是詩人的情懷作畫。同樣的，如畫《虎姑婆》、畫《蘭嶼》也是。此外，先生題款（詩）的小行書，及不多見的篆字署端，也儼然自成一體，卻為評論者所忽略。

如果說，據詩作畫，或畫用詩解，總是落入言詮。如何才是一字不著，盡得風流，或者說作畫如作詩？或著直接這幅畫就是一首詩？以 1972 的《武陵桃源》（圖 25）為例。畫面周圍黑洞口，一望出是桃紅山綠。有一種神秘的窺視感。桃花源的追尋，王維（701-761）有〈桃源行〉：「漁舟逐水愛山春，兩岸桃花夾去津。坐看紅樹不知遠，行盡青溪不見人。山口潛行始隈隩，山開曠遠旋平陸。遙看一處攢雲樹，近入千家散花竹。……」從畫的手法，洞暗隔前，景明望後，明顯地對比突兀。作詩有所謂起筆突兀法，如杜審言詩〈和晉陵陸丞相早春遊望〉，起句「獨有宦遊人，偏驚物候新。」以「獨有」及「驚」相襯。本圖也是「獨有『漁舟』人，偏驚物候新。」的意境。真是「山窮水盡疑無路，柳暗花明又一村。」的視覺詩感。

（三）

從先生的畫歷來探討，或者比諸中國在十九、二十世紀繪畫與日本的交流，始而海上畫派，繼起則廣東嶺南派諸家，乃至傅抱石（1904-1965）的日本經驗，先生還是有其傑出處。相對於中國大陸，台灣在日據下，所受的日本教育人士，對日本的了解是更直接，與日本畫師長的溝通更是無礙，先生即是。

畫的要素是「形與色」，日據的「寫生」是「形」的根據所由來，那造形的色彩加以筆墨又如何呢？先生從漢文化的生活出發，再來是台展型的風格建立，用傳統的畫語說，他是工筆色彩明麗居多；1950 年遷居台北後，又以水墨融膠彩於一體。這樣大致的兩分法，固然無可非議，然而，先生對於骨法用筆與隨類賦彩是因形因色而生，是所謂法無定相。1979 年曾表示：「自己作畫……是多方面之試作，隨興而選題，隨畫而變表現法，如填彩或淺絳，或水墨，至於精密或寫意，卻無定則。」²⁸ 先生也曾向作者說過，他畫中有許多的水墨成份，只

²⁷ 林玉山，〈談雀與畫雀〉，《師大美術系系刊》，民國 65 年 3 月。收錄於李既鳴編輯，《桃城風雅》，台北，台北市立美術館，1991 年，頁 226。

²⁸ 莊伯和，〈中國傳統繪畫移植台灣的新品種〉，《藝術家》第 100 期，1979 年 6 月，頁 9。

不過是重現少年時的根源而已。這一段七〇年代的話，也足以說出先生畫歷的因緣獨厚，非大多數同一輩畫家所能相比擬。1955年1月17日致梁又銘的信中也可以佐證。

又銘吾兄大鑑：本日於聯合報拜見關於現代國畫的懸河宏論，感激莫名。此論甚為正大公平，此篇可以喚醒內地作家，莫使一味守成，又可以教誨本省作家，於創作外毋忘考研國粹，以挽救頹風。對於兩方面都是頗為圓滿而有益，兼之頗有價值的金科玉律。如果我輩若有靈性，看過此論不能無感動，若有藝法良心的人，應提出勇氣而實踐。倘若國畫家個個有此良心，願做下去，將來我國之文化不怕不能與世界並駕齊驅也。²⁹（圖 26）

信中強調調和內地畫家之守成，又可以教誨本省作家不忘本。就是要有開闊的心胸。這也是先生夫子自道。

從這書信的理念，回看先生畫歷上的作品，當可看出先生在時代的因緣裡所創出來的他自己的風格。前面已述及先生的畫學淵源，再就作品一說明。從 1927 年入選第一回台展的《台南大南門》（圖 27-1）是事先經過西洋水彩風景寫生才完成（圖 27-2）；1928 年的《春夏花卉》（圖 28）是一幅日本重彩的台灣花卉群芳譜；1929 年，入選台展第三回的《周濂溪》（圖 29），又是一幅完全是中國傳統的人物畫。這三年間的隨機取樣，卻也說明了先生畫藝包容之所在。

《周濂溪》人物的開臉與神情，細緻衣紋描法，樹幹與庭園岩石的皴法，欄杆的界畫，無處不在的顯示出一位畫家的基本工夫，或者說是傳統畫家「用筆」之所在。相對於水墨法，1934 年的《林和靖》（圖 30-1）的賦色，已是日本色彩，題材上可能是來自前述畫稿中山崎朝雲（1867-1954）的圖樣（圖 30-2）。線條的因毛筆的提按，使輪廓線起筆收筆之間，有了粗細的變化，最明顯地是畫《虎》（圖 31）斑紋的用筆，不知用人物衣紋的「折蘆描」能形容否？回到傳統的中國書畫一體，趙孟頫的名言：「石如飛白木如籀，寫竹還應八法通。若也有人能會此，須知書畫本來同。」³⁰ 這是書法落實畫的舉證，「石如飛白」也可以看到在山石岩壁的畫法如《臥龍圖》（圖 32）一圖。更加發揮的是將之運用於千年古

²⁹ 見高以璇、胡懿勳主訪、編纂，《林玉山：師法自然》，台北，國立歷史博物館，2004 年，頁 80。

³⁰ 詩見北京故宮藏元趙孟頫〈秀石疏林〉卷之自題詩。

木的樹幹，飛白筆趣本有骨鯁突兀蒼老的意味，先生筆下如《幽谷情趣》(圖 33)，畫中的千年古木，都使用「飛白」的筆法畫出，更有甚者，《幽谷情趣》借著紙張本身的皺紋，出現了紙張因凹下而不著色彩線條的許多小白點，有了自動化的「飛白」效果。畫海濤的波浪洶湧，用的也是「飛白」筆法，《門德里海岸所見》(圖 34)即是。用筆是借墨而留下之痕跡，「飛白」的「飛」字，本是快筆而成的描述，古人說是「當其下筆風雨快，筆所未到氣已吞。」反過來，要畫「風雨快時」，那又如何呢？1995 年的《夜潮風雨》(圖 35)，先生自題「半空潑墨，萬壑轟雷。」畫中所現的怒流排雨，筆墨下所具有的一股難以遏止的氣勢和力量感、速度感，而且有情韻、有節奏。如此風馳雨驟，意趣及所造成境界的生動寫照，豈不是「筆墨到來元氣淋漓」。此外，筆墨之雄健者，如 1983 年「野豬」諸作(《雪地覓食》(圖 36)、《養氣》、《出草》)；溫婉者如 1964 年的《高峰之樹》(圖 37)。

這些早年具有後來發展的一格筆墨，正是用來融合與消化前賢的因素。對於來自日本的近代名家的啟發，可回到文前述及的日本師長因素，所發展出自己的風格。

以師門堂本印象 1932 年畫的《冬朝》(圖 38-1)，白鷺完全用白粉染為主，先生 1948 年的《一林寒意》(圖 38-2)，白鷺的輪廓用線條勾出，配景是台灣獨有的木麻黃。直接用青綠畫出針葉，樹幹也是水墨勾染並重。

平福百穗的《荒磯》(圖 39-1)，以大屏風畫出海濤洶湧中，海鳥群戲於海岩上。這種景象也是台灣所常見，先生畫海景荒磯海鳥，如 1978 年的《濱海風濤》(圖 39-2)、1988 年的《風急浪高》(圖 39-3)，先生還是以傳統的筆墨幻化而出，看到浪濤的飛白筆觸被強調，當然有其運用了石青顏料的共同色感。

先生所心儀的竹內栖鳳，例如隨興的小品畫《小橋流水》(圖 40-1)，構景上源出於栖鳳的《水村》(圖 40-2)。對牧童、麻雀、貓頭鷹、猴，這類相同的題材，栖鳳 1893 年的《春郊歸牧》(圖 41-1)畫京都郊外；先生 1937 年的《牧童圖》(圖 41-2)畫古裝台灣農村。栖鳳《百騷一睡》(圖 41-3)與先生 1963 年《南郊即景》(圖 41-4)，同樣的麻雀覓實於收成的稻草堆旁。同樣的畫《猴》(1908)(圖 41-5、41-6)，一在籠中；一處自然。栖鳳是精美的現實呈現，先生也本其精準的物像寫生，使用熟練的筆墨技法，畫來筆墨色彩，更是渾然一體。

栖鳳畫雪中的《貓頭鷹》(圖 42-1)比之 1963 年的《靜夜月》(圖 42-2)畫貓頭鷹。先生取材古詞意：「月起驚鵲移」。一輪明月滾金球，月光使夜鳥為之

驚動，正是本圖畫意。畫貓頭鷹以具象，藤花綠葉半具象，藤蘿纏繞穿串，筆意若草書之奔走龍虺。先生把詩意、書法融入了。

「夜鷺」見之於栖鳳的（圖 43-1）也見之平福百穗《五位鷺》（圖 43-2）。以 1974 年作的《風》畫夜鷺（圖 43-3）來與之相比對，先生用小寫意的筆調，略施色彩，墨趣與筆觸的變化增多。

先生京都時期也欣賞榊原紫峰（1887-1971）極富宋人風味的花鳥畫。作者也依稀記得師大美術系的課堂上，先生出示一份在美國加州買到的紫峰花鳥畫月曆，說道：「其實，我對於細筆的寫生把握，遠過於大筆的寫意。」³¹然而可以從 1937 與 1940 年的兩幅《松鷹圖》（圖 44-1、44-2），這種近於紫峰的花鳥《畫鷹》（圖 44-3），還是有他自己傳統水墨重筆重墨的因素在。

傳統筆墨及色彩的運用，如何對應近四十年來畫壇的演變，受到西方藝術思潮的衝擊？先生 1952 年的《夏雲》（圖 45-1），具有抽象意味。古畫人早說「夏雲多奇峰」，先生認為畫風的改變，應該是「出腹自然」（台語）的，他個人少具此種抽象思考背景，無法遽然改變，並提出他的受業師堂本為例，從日本畫起，研究印度、中亞到歐洲各種繪畫，晚年訪歐後，出現抽象的畫風，極其自然。對形象之美的感觸，出以何種造形，林玉山先生曾有一番提示：

一九六一年，於同事廖繼春教授宿舍，見籬笆上爬滿藤條，本隨手隨地寫生習慣，提筆畫出（圖 45-2）。當時對藤的曲迴婉轉，不規則造形美，頗有感觸，又於另一幅畫藤上題道：『繪畫之妙，當以神會，難可以器形追求也。』（圖 45-3）一九六六年，赴日旅行，重謁堂本印象老師，見到師門之抽象畫法，認為可以做一嘗試，試著以藤為題材，畫過幾幅近似抽象的作品。³²

堂本印象的抽象作品，畫的主要結構，往往是奔走龍虺的線條：《交響》（圖 45-4）即是。就此而言，藤條之交纏，實有異曲同工之妙，而書法的基礎，更容易助長畫中的結構氣勢。

³¹ 作者於就讀國立台灣師範大學美術系時，1970 年起從學於先生，課堂中得聞其事，惟正確日期，已無記憶。

³² 此段為本人於 1991 年訪談之記錄。

日據時期「南國風光與炎方色彩」的提出，固然是源於殖民者看待日本「內地」相對的「南國」，所不同的地方主體與太陽光。中國畫論中常談的是、筆法、墨法，相對地少談色彩。川端畫學校時期，先生看到法國繪畫展，啟迪了對色彩的思索。日本旅居，能有更多的機會看到日本畫作。中國畫史少有日本繪畫的記載，少有的一則是遠在十二世紀的北宋《宣和畫譜》「日本國條」：「日本國，……有畫不知姓名，傳寫其國風物山水小景，設色甚重，多用金碧。考其真，未必有此，第欲綵繪粲然，以取觀美也。」³³「綵繪粲然」的特色，也是為先生所取法。

傳統中國畫的設色觀念，儘管六世紀謝赫的「畫有六法」就提出：「隨類賦彩」，然而「隨類賦彩」之下，並沒有再進一步指出色彩是隨光而來的變化。宋代沈括《夢溪筆談》的一則故事，說明了這位科學家所觀察到的光與色。「歐陽公嘗得一古畫牡丹叢，其下有一貓，未知其精粗。丞相正肅吳公，與歐公姻家。一見曰：『正午牡丹也。何以明之？其花披哆，而色燥，此日中時花也。貓眼黑睛如線，此正午貓眼也。』……」³⁴指出花色「燥」是日中時花。說來令人不解，畫論上對四時的陰晴明晦有所提示，卻不說這其實就是「光」的變化問題。直到十七世紀初期，來華傳教的利瑪竇，帶來歐洲油畫，國人見後訝異讚美。利瑪竇說了這一段評論：「中國畫，但畫陽，不畫陰，故看之面驅正平，無凹凸相。吾國畫，兼陰與陽寫之，故而有高下，而手臂皆輪圓身。凡人之面，正面迎陽，皆明而白；若側立，則明一邊者白；其不向明一邊者，眼耳鼻口凹處，皆有暗相。吾國之寫像者，解此法用之，故能使畫像與生人亡異也。」³⁵這是以亮光與陰影比對出物像的立體感。中國畫或者中國人還是無法接受陰影存在於畫面，這最直接的是畫肖像畫，明清之際的肖像畫，受到西風的影響，表達眼耳鼻口凹處，基本上還是以同一色調明度變化來處理。

陽光普照下，光該如何處理？陽光充足下，色彩本就會亮麗。1930年的《蓮池》，晨光躍金，用泥金細點來表達。1947的《錦翼迎風》（圖 46-1）；1955的《春江水暖》（圖 46-2）都是重彩亮麗，不難想見光彩奪人眼目。1973的《雞冠花》（圖 47-1）以紫紅為花，反襯以石青橙黃；1975的《水葵花開》（圖 47-2），粉紫與墨綠並陳，搭配墨韻，襯以黃地。兩幅花葉柔嫩，迎風欲動，其色調源自膠

³³ 不著人名，《宣和畫譜》（文淵閣四庫全書本）卷 12，頁 15。

³⁴ （宋），沈括《夢溪筆談》（文淵閣四庫全書本）卷 17，頁 1。

³⁵ （明），顧起元，《客座贅語》（金陵叢刻，第一冊），無頁數。

彩重色，但於吸水性的宣紙上，以小寫意筆法出之，並世未曾見得到。雖未強調光源，色彩清麗雅淡，盎然滿紙。這種色感於古今畫手之中，獨樹一幟。

1981 年的《峽谷餘輝》(圖 48-1)，畫夕陽返照，遠景岩壁的受光處，用朱和黃，最亮處幾近於黃白，中景的則交加著光與影，少受光處用花青、石青和墨，在底處，煙蒸迷濛。同年的《峽谷風光》(圖 48-2) 遠天染清，隔著前景大樹與岩塊，襯出一大片岩壁的黃豔陽光。1996 年的《玉山晴雪》(圖 49-1)，冬陽下，藍天映出映光的白雪，陰影用墨和石青，中景浮出一抹黃暉，微雲若輕紗繞山，所謂「吾國畫，兼陰與陽寫之，故而有高下，……」這做出了答案。更進一步，《瑞士雪山》(圖 49-2) 一幅，金天在望，群峰也是有白陽有黑陰，雲擁群山，只露出尖峰，畫尖峰的筆調，短促而帶著一種節奏感，增強了浮光躍動，這是又一法。

1965 年的《白沙灣》(圖 50-1)、1984 的《黃沙丘》(圖 50-2)，設色之法對於「南國風光與炎方色彩」，做出了直接的回應，無庸贅言。

賦彩本是畫的兩大課題之一。就傳統的山水畫，無論是「淺絳」、「青綠」，按照傳統的名詞，先生的山水畫作，帶入了陽光，整體的色感，已是超越了往昔所能規範，自成一家。

近三十年來，台灣本土美術之研究，已然顯學，先生為被注目的一位藝術家，學者研究，作者也曾濫竽充數。今謹再就先生之從民間傳統畫師，進而融漢詩與和法，造化為師，中得心源，卓然成一家，時賢略有未曾及者，幾處著墨，未能成篇，難免獮祭之譏。

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