

林玉山的繪畫觀與「台灣色彩」

Lin Yu-shan's Artistic Vision and the "Taiwanese Local Color"

薛燕玲

Hsueh, Yen-ling

國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

摘要

林玉山求學與創作的極盛期主要開始於日治時期，而日治時期台灣美術的發展無疑扮演質變與改革的角色，該時期新美術展開的重要意義，是藉由日本傳入西方的繪畫、雕塑，甚至是新日本畫的觀念與技巧，從臨摹仿古中國傳統水墨系統走向具有現代化精神的寫生觀察，從因襲傳統的廟宇壁畫及雕刻走向寫實創作，發展的動態反映了大量接受新藝術思潮的趨向。林玉山自第一回「台展」即積極參與，見證了台灣官辦美術展覽的發展進程，其作品也被視為「地方色彩」特質的代表，從其作品中可勾勒出日治時期一般常民生活的輪廓，並且這「地方色彩」的表現乃是容納中國傳統繪畫與日本繪畫及西洋寫生技法，且從台灣觀點的創作題材來詮釋台灣的特質與土地的人文風情。戰後任教於國立台灣師範大學美術系，結合膠彩與水墨優點，拓展出重視寫生基礎、構圖嚴謹與兼具墨彩和意境並重之風格，對學生以及戰後台灣畫壇有深遠的影響。一生創作貫徹實地景物寫生的理念，創作題材多元且無所不精，其藝術成就在近代台灣美術發展史中有特殊的地位，其淡泊謙沖的人格及豐富精彩的作品皆足以傳遞後人，提供學習的典範。

關鍵詞：寫生、地方色彩、台灣色彩



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

從傳統到現代化的繪畫教育

林玉山，本名英貴，後取名玉山。1907年4月1日誕生於嘉義米（美）街，出生的年代時值日本帝國殖民台灣初期，當時台灣社會仍受到中國傳統文化教養的影響，且由於家族自古即從事與傳統繪畫、裝裱與工藝雕刻事業有關，林玉山從小深受薰陶，並在父親裱畫店學習與幫忙，第一位啟蒙老師蔡禎祥教導他有關民間宗教信仰神佛造型圖像與顏料的製作，他並在蔡禎祥辭職後接下其工作，那年才就讀嘉義第一公學校五年級。1923年續從伊坂旭江習畫，伊坂旭江本是嘉義法院的書記官，頗具漢學根基，也擅長詩書畫，林玉山從其學習、體驗到傳統文人畫家的修養，並由於其鼓勵和幫助，興起留學日本的意念。前往日本之前，接受了同樣是嘉義出身之陳澄波有關水彩與素描的指導，陳澄波此時已在東京美術學校師範科就讀，同時1926年以《嘉義郊外》畫作首次入選日本第七回「帝國美術展覽會」，成為台灣以油畫入選日本官展的第一人，是當時嘉義畫壇的代表人物。林玉山1926年負笈日本，初進東京川端畫學校時學習的是西洋畫科，應也有受到陳澄波的導引。

川端畫學校是在1909（明治42）年由東京美術學校日本畫科教授川端玉章為了培育傳統日本繪畫專家而設立的私立美術學校，在日本近代美術教育的發展過程，私立畫學校的成立是為普及繪畫教育、培養藝術家為目的，作為正規美術學校輔助功能的預備教育，一種不可或缺的基礎教育機能¹。川端畫學校從明治末年至昭和年間在日本美術界具有不可忽視的地位，許多藝術家都曾在此接受美術技能的基礎訓練，而經由川端畫學校進入東京美術學校者也不在少數，可說是活躍於昭和、大正時期的美術名家絕大多數都曾在此學習過。在日治時期台籍畫家進入川端畫學校學習者約計有26人²，也可說明川端畫學校是被視為進入台灣學子心目中學習美術最高學府東京美術學校或是成為畫家之基礎教育的重要根據地。雖然川端畫學校是私立學校，但從其創設時所制定的「私立川端畫學校規則」可見其體制具有學校教育的完整性格，循序漸進的培育專業的美術家；該校設置有預科、本科與研究科三種學程，本科學習期間是五年，而預科與研究科則不設限，預科修了後始可進入本科就讀，本科畢業後可繼續進入研究科研究；各學程皆設有明確的學習課程內容，預科是以臨畫和寫生為主，本科一至五年級則設置有繪圖、摹寫、風景寫生、人物寫生、動物寫生、植物寫生、臨畫等不同的實技學習課程，並且設有東洋繪畫史、有職故實³、遠近法、圖案法、審美學、應用博物學和漢文學等學科，進入研究科繼續研究者可任選花鳥、山水、人物其中一科專攻；除定期舉辦技藝與學科測驗外，每年並舉辦二次進級競賽與一次的畢業競賽⁴。在師資方面，大多是曾師事川端玉章、圓山派的日本畫家，

且有展覽會、博覽會得獎豐富經驗之具名望的美術家或學校教授，最盛時期曾達到17名之多，相較於同期的私立美術研究所或私人畫塾，教員陣容平均數只有2、3名⁵，可謂是當時最具號召力的培養日本畫家的私立美術教育機構。

林玉山在1926年進入川端畫學校學習，此時期的川端已有了很大的改變。原來在川端玉章1913（大正2）年去世後，原依藉著玉章名號具有絕對名氣的學校卻面臨著存亡的事態⁶，不僅由東京美術學校校長正木直彥與時任樞密顧問官的濱尾新奔走尋求玉章之後繼人選，並將學校規模縮小成為繪畫「研究所」性質，一度更名為「私立川端繪畫研究所」（大正2年-6年），且增設洋畫科、邀請藤島武二（1867-1943）主持等改革⁷。此時的藤島武二已是東京美術學校教授，西洋畫壇舉足輕重的人物，並與岡田三郎助共同營運本鄉洋畫研究所，然而會接受主持川端繪畫研究所洋畫科的任務，主要的淵源是因藤島在1885（明治18）年曾進入川端玉章門下學習日本畫，並承受「玉堂」雅號，雖然中途改學洋畫，但一直被視為川端的人，在此學校存亡之非常時期，被當作是可替代玉章這塊招牌的不二人選。1917（大正6）年7月川端學校營運的主體改為「法人組織」，並將名稱恢復為「私立川端畫學校」（大正6年-昭和20年），由1918年「財團法人川端畫學校規則」⁸可見當時洋畫科教師除了藤島之外尚有富永勝重，富永同時擔任「科主任」負責管理學生及主要的教學工作，這樣的情形一直到1943（昭和18）年藤島去世後才由富永一人擔綱。雖然林玉山初入川端時是從學習洋畫出發，但因自小就接受中國傳統繪畫訓練及個人興趣使然，入學三個月後旋即轉入日本畫科⁹，因此，林玉山受到藤島指導的機會自然就大大降低。但因洋畫科之研究學科是以石膏像素描與人體寫生二種為主，川端畫學校又是以寫生與素描訓練聞名於當時日本畫界，林玉山自是受到嚴謹的寫生與素描訓練，對於日後的學習有相當的助益。

川端畫學校「日本畫科」的名稱在「研究所」時代就已從「日本繪畫科」改稱，主要是與「日本繪畫」有舊傳統繪畫之詞意作區隔，「日本畫」有更創新與容納之意涵存在；1918年以後日本畫科研究的科目主要有臨畫、寫生、創作，以及臨時必要學科之講座，並且以平常競技（隔週舉辦）與特別競技（每學期末舉辦，暑假前舉辦的則稱為大競技）來考評學生的學習成績與進級，學級分為四級，但依據考評成績可隨時進級至適當之級數學習¹⁰，可見當時的制度以培養藝術家為宗旨，而做了相當自由度的調整。在任教師資方面，包括有山田敬中（1868-1934，1896年曾任東京美術學

1. 金子一夫，〈特集「工藝」「美術學校」解題〉，《近代畫說》13，東京，明治美術學會刊，2004年4月，頁20；淺野智子，〈川端画学校について—画塾から画学校へ〉，《芸術学研究》第8号，2004年，筑波大學，頁115。
2. 計有劉錦堂、范洪甲、郭柏川、林玉山、陳慧坤、劉啓祥、李梅樹、李石樵、張萬傳、林錦鴻、洪瑞麟、邱潤銀、陳德旺、劉清榮、吳天華、張義雄、藍運登、謝國鏞、黃鵬波、李秋禾、廖德政、莊世和、林顯模、蔡草如、張耀熙、黃連登等26位台籍學生。引自黃冬富，〈川端畫學校與台灣畫壇之關係〉，《文化生活》2002年第5卷第4期，屏東縣文化中心出版，頁58。
3. 研究古代典章制度的學問。
4. 江川佳秀，〈川端画学校沿革〉，《近代畫說》13，明治美術學會刊，2004年4月，頁43。

5. 於明治時期創立之私立美術教育機關計有：私立川端畫學校（明治42年創立、日本畫，教員數合計17名）、葵橋洋畫研究所（明治27年創立、西洋畫，教員數合計1名）、本鄉洋畫研究所（明治45年創立、西洋畫，教員數合計2名）、太平洋畫會研究所（明治27年創立、西洋畫、雕塑，教員數合計5名）。參自淺野智子，同引書，頁120。
6. 川端玉章在1913（大正2）年2月過世後，這所原是依藉著玉章名號而成立的美術學校卻面臨存亡的危機，但在當時東京美術學校校長正木直彥及濱尾新（曾任文部大臣及東京大學總長等職務，時任樞密顧問官）的奔走下，5月將學校改革縮校規模成為研究所型態，並增設洋畫科由藤島武二主持，學校名稱也因此一度改稱為川端繪畫研究所。1916年（大正5）玉章兒子川端玉雪繼任為校長，1917年7月將學校營運改設為財團法人模式，名稱則再度恢復為川端畫學校。
7. 江川佳秀，同引書，頁48-49。
8. 1918（大正7）年制定之「財團法人川端畫學校規則」，參自江川佳秀，同引書，頁57。
9. 莊伯和，〈中國傳統移植台灣的新品種——林玉山〉，《桃城風雅：林玉山的繪畫藝術》，台北市立美術館，1991年，頁56。
10. 同9引註。

校囑託教師)、福井江亭(1865-1937, 1908年任東京美術學校教授)、結城素明(1875-1957)、島崎柳塙(1865-1937)、岡村葵園(1876-1939, 兼主任)等教授,直至1937(昭和12)年後,隨著教師高齡化離職,只剩下結城與岡村二人¹¹。據林玉山回憶1926-1929年間在川端學習日本畫情況,表示川端是以四條派¹²為主軸,重視寫生,講究濃淡筆墨運法,學習程序由四君子開始,由簡入深,再進入複雜的花鳥、走獸、山水、人物循序漸進;臨稿本之外,再配合植物花卉、鳥類、飛禽走獸以及人體之寫生,或前往郊野、動物園寫生蒐集自然資料練習製作,並互相觀摩;當時主要指導繪畫的是岡村葵園,結城素明與平福百穗(1877-1933, 1932年成為東京美術學校教授)也偶而會到學校講解畫理¹³。岡村畢業於東京美術學校,川端畫學校創立時就擔任主任教授,傳授圓山四條畫風,在書法與漢學方面造詣極深;而結城乃是在1891(明治24)年進入川端玉章的天真堂(川端畫學校之前的畫塾),1896年畢業於東京美術學校日本畫科學習,1902年進入同校擔任囑託,1913(大正2)年成為教授,並為帝國美術院及帝國藝術院會員,是當時日本畫界舉足輕重的代表人物。至於平福百穗當時並非是川端畫學校的教師,為何林玉山印象中他亦常來指導?筆者推測,平福百穗在1894年成為玉章的門下,與結城深交,1900(明治33)年並與玉章的幾位門下結城素明、福井江亭、島崎柳塙、大森敬堂、渡邊香涯組織標榜自然主義的「無聲會」等密切關係,使林玉山也有機會聽其講課。總之,當時日本畫科的這些教師都是玉章的高足,也大都擁有官辦展覽得獎豐富的經驗,或在東京美術學校教書,渠等風範與畫風對於林玉山著實啓發不少茅塞,但岡村與平福擁有深厚的漢學修養,對於林玉山一生不間斷詩學的研修也可能有影響。林玉山在嚴格的訓練之下,精進各種題材的熟練技法,以及各種顏料與材料的使用,並以《微雨初晴》作品獲得競技的二等賞,在入學六個月被准予晉升二年級¹⁴,優異的成績讓林玉山能縮短學程從川端畫學校學成回台。川端畫學校的學習對於林玉山而言,或許只是進入繪畫世界的入門基礎,但川端畫學校的體制具有西洋教育學制的精神,其重視寫生技法的訓練更是日本受西洋近代化教育的體現,跨越了日本傳統私塾教育的絕對模仿、傳承既有流派技法與風格的藩籬,這樣的體驗對於林玉山的影響極為深遠,「寫生」不僅成為一生創作堅持的核心精神,同時也開啓林玉山以更寬廣、開闊的視野容納各種流派技法與風格。

1935年林玉山二度赴日深造,進入京都堂本印象的畫塾東丘社研習。堂本印象(1891-1975)¹⁵畫路寬廣,人物、花卉、山水、翎毛、走獸無所不精,畫風承襲圓山四條派系統與強調寫生的精神

,筆墨運用清妙灑逸,色彩典雅脫俗。並精通唐宋繪畫,擅長宋朝牧谿、樸樵等各流派畫法,特別對於宋代花鳥畫有深奧之研究,有一段時間並專攻佛畫,畫風受印度、波斯繪畫影響,甚至對西洋文藝復興時期的宗教人物畫的研究皆有涉獵,1955年遊歐回國後改創作油畫,並以抽象畫開拓畫路新象。在東丘社學習的這一年,林玉山受堂本不拘泥於某民族、特定流派畫風,廣泛研究的精神所感,並受其創作花鳥與動物畫時以宋畫為研究對象的影響,因而也常到中國繪畫藏品豐富的京都博物館研究宋代花鳥畫,並借閱圖書館的畫集,臨摹許多宋元花鳥畫及吉川靈華(1875-1929)的白描人物¹⁶,加強線條及色彩表現的訓練,並且對於中國傳統繪畫有更深刻的了解,1935年創作了《雙鶉圖》、《野鴨圖》皆是此時期摹寫宋代院體花鳥畫的成果。此外,堂本四條派重視寫生觀念的主軸,讓林玉山再次更為確立之後創作所貫徹的意念,但相較於川端畫學校基礎訓練的學習,在東丘社一年促使林玉山畫藝大精進,同時堂本廣泛涉獵工筆重彩繪畫、南畫各種題材與流派技法,以及色彩的使用,也給林玉山更豐厚的滋養,這樣的背景也是支持林玉山在戰後能夠順利的往水墨畫轉型,並且兼融賦彩與筆墨的要素之一。

另外,在林玉山年輕時學畫的過程中,受到幾位頗具漢學修養如伊坂旭江、岡村葵園、平福百穗等老師的影響,又加上日治時期嘉義地區藝文活動受到仕紳的支持與贊助,詩書畫的活動相當蓬勃發展,因此林玉山除了繪畫以外,亦相當熱衷於經學與詩文的研習。1927年「台展」入選後,即加入由張李德和(1893-1972)主持的「琳瑯山閣」,「琳瑯山閣」經常舉行詩文書畫活動,在此玉山先生對於韻學產生濃厚的興趣,並自1930年起,陸續加入「鷗社詩會」、「玉峯吟社」、「花果園修養會」等,從嘉義名士賴惠川、賴雨若等人研究詩文及經學,並於1932年和詞友朱芾亭等人組織「讀書會」研究詩文。林玉山在漢學及詩文的浸淫下,涵詠滋養,因而對於後來繪畫創作的畫境營造,特別在筆墨之外,亦能著重文化軌跡的追尋與思想的表現,是其繪畫風格能綿延不斷開創新機的養分所在。

「台灣色彩」主體性的彰顯

林玉山求學與創作的極盛期主要開始於日治時期,而日治時期台灣美術的發展無疑扮演質變與改革的角色,該時期新美術展開的重要意義,是藉由日本傳入西方的繪畫、雕塑,甚至是新日本畫的觀念與技巧,從臨摹仿古中國傳統水墨系統走向具有現代化精神的寫生觀察,從因襲傳統的廟宇壁畫及雕刻走向寫實創作,發展的動態反映了大量接受新藝術思潮的趨向,而台灣藝術家創作的題材凝聚在自己的故鄉土地,將視覺放入生活周遭真實的環境、景物、靜物、人物,將所學習到的美術觀念轉換成表現台灣特色的語彙,以現實的觀察、寫生的技法與溫亮的色彩描繪自己生活的世界。

另一方面,日本畫壇從明治末期開始更有一番新氣象的發展,不論是西洋畫壇或日本畫壇均

11. 江川佳秀,同引書,頁56。

12. 川端畫學校日本畫科是融合圓山應舉的寫生與謝蕪村南畫的特點,即是所謂的四條派。

13. 黃鵬波,〈林玉山教授其人其畫〉,《桃城風雅:林玉山的繪畫藝術》,台北市立美術館,1991年,頁26;莊伯和,〈中國傳統移植台灣的新品種——林玉山〉,同引書,頁56-57。

14. 黃鵬波,〈林玉山教授其人其畫〉,同引書,頁26。

15. 堂本印象,明治24年12月25日生,小學畢業後進入京都市立美術工藝學校圖案科就讀,27歲時又進入京都市立繪畫專門學校學習日本畫,接受京都畫壇代表人物竹內栖鳳、山元春舉、西山翠嶂、菊池契月等的指導,著實研習京都派的寫實風格,1921(大正10)年並進入竹內栖鳳門下、女婿西山翠嶂所創立之青甲社學習。1924(大正13)年自京都市立繪畫專門學校研究科畢業,同年即被任命為第5回帝展審查員,翌年第6回帝展出品《華嚴》作品,獲帝國美術院賞,後並擔任第8、10、12、14回帝展及第1、4、6回新文展審查員,同時出品參展。1936(昭和11)年起擔任京都市立繪畫專門學校教授,53歲那年(1944年)與西山翠嶂、上村松園、錦木清芳、小林谷徑同時成為帝室技藝員,戰後開始油畫創作,1955年以降更一轉為抽象表現,並擴及雕刻與工藝等多面向創作,70歲(1961年)時獲文化勳章,1965年創設堂本美術館。參自《福田平八郎と堂本印象:京都画壇黄金期の双璧》,京都,堂本印象美術館,1998年;《近代日本美術事典》,東京,講談社,1989年。

16. 林柏亭,《嘉義地區繪畫之研究》,台北,國立歷史博物館,1995年,頁173-174。

紛紛成立在野團體，特別是大正時期至昭和初期的日本美術有更充滿活力與多面向的開展，「理想主義」與「自然主義」成爲日本畫的新主流。「理想主義」主要是以延續明治時代以岡倉天心爲中心的畫家所組成，進入大正時期後，又統合成爲一個獨立於官展系統外且強調大正民主主義與歌頌藝術自由的「再興日本美術院展」，在繪畫上的表現除了受到西洋繪畫觀念與技術的影響，建立新的日本畫以外，並強調岡倉天心所主張「日本畫必須有民族性格，同時必須表達出東洋的理念」¹⁷，因而許多的作品是以歷史故事與人物爲主要題材。而與「理想主義」相對的另一種創作理念則是以「無聲會」¹⁸爲主，標榜以日本畫來表現西洋畫的「自然主義」。相較於日本美術院著重於歷史畫莊重的主題，「無聲會」則是喜好表現周遭的小風景、生活景象或是勞動者等貼近庶民生活現實題材的「自然主義」繪畫。日本畫在近代化的進程中，進入了「文展」時期，以官展與東京美術學校教授爲中心的「理想主義」及「自然主義」的繪畫理念，正是影響日治時期台灣東洋畫發展的主要元素之一，尤其是後者。1907年由文部省主辦的第一個官辦美術展覽會開辦「文展」，而後雖然文部省爲了解決新舊流派的爭執及審查弊端等問題，並爲了挽回官展的威望，乃於1919年設置「帝國美術院」並舉辦展覽，改稱爲「帝國美術院美術展覽會」¹⁹，就歷史的觀點，「文展」可說是「明治美術的總決算」²⁰，進入大正時期（1912-1925）一個充滿民主、自由的社會氛圍，強調「自由個性的發揮」也順理成章的成爲當時畫壇的主調，而這樣強調改革與個性表現的時代的風潮也從日本延伸至台灣，並透過山本鼎「自由化教育論」的宣導，以及1927年開辦的「台灣美術展覽會」（簡稱「台展」）審查員的看法與評比，漸次的影響日治時期台灣美術發展的走向。

台灣首次的官辦展覽「台展」，台灣總督府的操作手法雖然富含「帝國權力」與「殖民現代化」的意涵，但無法否認這是使台灣美術的發展跨入近、現代繪畫領域一個重要的分期點。當時分設「西洋畫」、「東洋畫」二部，評審委員的美學觀點與審查標準對於該時期台灣美術的發展有關鍵性的影響，其中「寫生」觀念的提倡，更是貫穿了整個官展的基調；此外，以結城素明爲主導日本畫新主流之一的自然主義畫派，以日常生活中所接觸到的事物及將感受到的經驗予以再現的觀點，更是體現「台展」所制約發展的主要趨向，引導台灣畫家樸實地表現台灣特色人文風土，造就所謂「地方色彩」的繪畫特質，「東洋畫部」更是突顯了此一特質的表現與討論。「寫生」觀念與技法的實踐對於東洋畫家而言，開啓有別於清代遺緒以臨摹爲主的人文畫風的創作契機，然而日治時期「寫生」訓練的重點在於對實物、實景的理解力、觀察力，以及描繪表現力，在當時台灣畫壇整體繪畫技法與知能之根基尚且薄弱的時空背景限制下，在此以上的「個性與風格表現」是一種理念但顯然不是被要求的要義，但是對於在此之前以臨摹古風爲主之傳授模式，具有現代化精神的教育在當時是史無前例，其涵養學子對日常事物觀察與審美的能力，在台灣美術注入新源流的過程中是爲不可忽略的基礎能量。而「地方色彩」（local color，當時的用詞爲「地方色」）風格的表現，是以介紹台灣特色風土人情爲目的，雖然相對於日本內地中央主流風格，實有「地方」角度的觀

17. 王秀雄，《日本美術史》，頁64。

18. 「無聲會」是以結城素明、平福百穗等爲代表六名日本畫家及西洋畫家石井柏亭，於1900（明治33）年組成，參自《近代日本美術事典》，頁411。

19. 「帝國美術院美術展覽會」簡稱「帝展」，1937年再由文部省收回舉辦，稱爲「新文展」。

20. 河北倫明，引自王秀雄，《日本美術史》，頁69。

點，但因官方所辦理的美術展覽會被視爲轉移大眾焦點的社會文化窗口，以及具有殖民政府文化政績宣揚的功能，在殖民政策的引導影響下，卻也促使台籍畫家們與本島居民以更專注的視點觀看生長土地的獨特性，創造出許多富有台灣特色的作品，以及建立屬於本土的審美價值觀，也不失爲台灣美術發展有意義的進展方向。

林玉山自第一回「台展」即積極參與，見證了台灣官辦美術展覽的發展進程，其作品也被視爲「地方色彩」特質的代表，然而台灣亞熱帶氣候特殊景象的「地方色彩」表現，除了題材內容的選擇，南方溫暖色彩與社會境況內涵的反映皆爲呈顯的要義，從其作品中可勾勒出日治時期一般常民生活的輪廓，並且這「地方色彩」的表現乃是容納中國傳統繪畫與日本繪畫及西洋寫生技法，且從台灣觀點的創作題材來詮釋台灣的特質與土地的人文風情。在表現的技法上，林玉山在日治時期所受的寫生訓練，主要是先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，這種方式比起直接對景寫實寫生，更具個人創作觀點的意義；此外，他也藉由日本或宋代繪畫臨摹的訓練，增加自己對傳統繪畫的了解與技法的精進，擺脫一般台灣畫家的稚拙土味。在作品的題材選擇，則以花卉植物、禽鳥、畜獸爲多，風景次之，人物較少。林玉山的藝術生涯雖是從傳統民俗畫製作開始，但日治時期參展作品卻較不涉獵民俗人物或祭典題材的表現，反而以生活周遭風景、特色動植物或人物作爲表現的取材，他認爲：「作畫必須立腳於自然，必須與畫家眼中所看，心理所反映，以及與其本位生活有必然性的關聯，又可以說是有不能移動的生命力的存在。」²¹換言之，在林玉山的創作理念中，藝術是不能脫離日常所感受的事物。

這樣的創作理念最常見的表現題材即是依歸於台灣本土生態的描寫，反映出台灣氣候、陽光變化下特有的四季花卉、植物、農作物的豐富面貌，以及生命盎然、生動活潑的禽鳥與畜獸，以其溫暖鮮麗的色調呈顯台灣特有自然景物特徵與物產豐饒的一面。這些台灣常見的特色植物歸類包括有：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（圖1）；1928年《春夏花卉》則有木棉、鳳凰木、相思樹、綠樟、朱槿、月桃等（圖2）；1930年最經典《蓮池》的荷花；1934年《驟雨》的絲瓜（圖3），與《綠蔭》中的青楓；1935年《雙鶉圖》的玉山石竹與桔梗，及《故園追憶》中的刺竹、檳榔、茄苳樹、龍眼樹、木棉、香蕉、地瓜（圖4）；1931年《朱欒》畫中盛產的柚子；1936年《朝》之作品中的蓮霧（圖5）；1940年的《寶島長春》（圖6）與同期作品《木棉花》之木棉花等。台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、鸞鷲、蒼鷹、貓頭鷹，以及早期鄉村常見鷓鴣、斑鳩、環頸雉與鴛鴦等約莫數十種，對於各種禽鳥的生態，包括啄食、飛翔、跳躍、爭鬥、鳴噪、戲水、靜佇等皆有深入的觀察與精緻鮮麗的描寫，讓人得從小生靈見到天地的生機與生命的力量，並且充分表現出林玉山敦厚恬淡的個性。畜獸爲題材的作品中，水牛或黃牛是重要的主題，《大南門》、《夕照》（1933）（圖7）、《故園追憶》、《雙牛圖》（1941）（圖8）、1944年《歸途》與1948年《母子

21. 陳瓊花，〈提倡寫生、拓展傳統繪畫——林玉山教授八十回顧展〉，《藝術家》132期，1986年5月，頁115。

相隨》的水牛，以及1941年的《黃牛》（圖9）等，呈現台灣田園情調與農業勞動的視覺景象，並搭配日治時期台灣工業與經濟作物蓖麻、甘蔗等，不僅強化台灣本土象徵，也將時代的背景涵納其中。其它如猴子、獅子、老虎、軍犬等也是林玉山在溫文面之外喜歡用來表現靈動活潑或勇猛氣勢

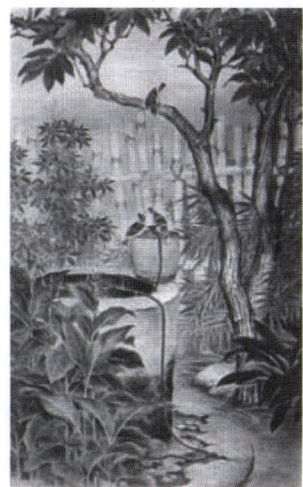


圖1 林玉山 庭茂 1928



圖2 林玉山
春夏花卉 1928



圖3 林玉山 驟雨 1934



圖4 林玉山 故園追憶 1935



圖5 林玉山 朝 1936



圖6 林玉山 寶島長春 1940



圖7 林玉山 夕照 1933



圖8 林玉山 雙牛圖 1941



圖9 林玉山 黃牛 1941

的題材，林玉山前往動物園或訓練所等處實地觀察速寫，實踐實物寫生理念的貫徹。

林玉山作品中與人物關連的題材，除「台展」第二回出品《周濂溪》（1929）（圖10）與梅檀社第五回的《林和靖》（1934）之中國歷史人物畫外，其餘大都以親人或一般庶民為主題。兩則歷史性人物作品創作之發想，或因林玉山年少時期從事民間藝術的製作，對於中國歷史人物圖像與故事不陌生外，幾位學者指出「是中國文化傳統樣式與中國傳統文化情感的表達」、「民間的歷史圖像」與「儒家價值觀」的延長線，或是「漢學潛修」²²的影響使然，然而不可忽略的，這類題材的作品亦常見於近代日本畫，林玉山從中受到相當的啟發²³。而林玉山以親人或一般庶民人物之描繪，對於台灣人特有的身材、體型與臉孔特徵，以及服飾、髮型、配件、生活或工作之器具，以一種既細膩又生動的呈現，甚且強調日常生活中平實親切的樣貌與農業社會中勞動的美感，而這些人物題材又特別以台灣女性為主，將在社會中扮演重要角色台灣女性純樸、素雅與刻苦耐勞且包容的特質予以強化，與陳進、林之助所形塑優雅閒適的女性圖像是不同表現意涵。1934年《驟雨》作品，一場急來的雨勢，讓身著圍裙在工作中的婦女急忙趕回來收起還晾在庭院的衣服；《故園追憶》一作，畫面之下方水牛與正彎腰餵豬的婦女，1939《餵雞》揹負著小孩餵食雞群的婦女、以及在

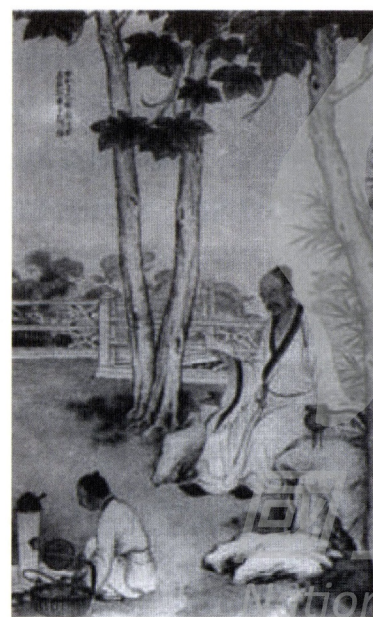


圖10 林玉山 周濂溪 1929



圖11 林玉山 蔗作改良圖 1940

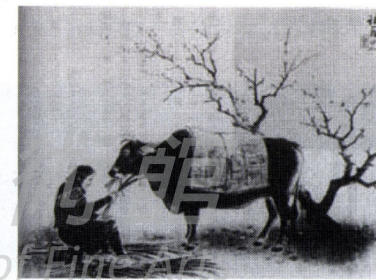


圖12 林玉山 餵牛 1945

22. 王耀庭，〈畫意奔放在精微 看林玉山先生的意境〉，《雄獅美術月刊》183，1986年5月，頁141；顏娟英，〈傳統與學習之間——日治時期林玉山的素描作品〉，《觀物之生 林玉山的繪畫世界》，國立歷史博物館，2006年，頁16；陳瓊花，〈林玉山繪畫之研究〉，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，1985年，頁74-75。

23. 「周濂溪」與「林和靖」等中國歷史性人物，早在日本江戶時代、圓山四條派就常作為繪畫的題材，例如狩野正信《周茂叔愛蓮圖》、下村觀山《周茂叔愛蓮》（1912）、勝田蕉琴《高士愛蓮》（1928）、小室翠雲《周濂溪》、狩野元信《林和靖圖》、圓山應舉《林和靖圖》、今村紫紅《林和靖》，以及平福百穂《豫讓》、結城素明《杜再兵車行》、橫山大觀《屈原》等，林玉山對此意識到日本畫家對中國歷史性題材的重視反較中國畫家為重，中國宋代以降人物畫勢微，歷史人物畫的製作反而存在於民間畫師，有感而發的創作此題材作品，但由於歷史性人物畫題容易被認為流於傳統繪畫的摹寫，在日治時期當時提倡實物寫生繪畫觀的環境背景下，是較不利於發展的。參自於黃雯瑜，〈日本統治期における林玉山の繪畫と「中国」—漢学教養と写生觀〉，九州大學大學院碩士論文，2007年8月，頁18-21。

1940年的《蔗作改良品》海報(圖11)、1944年《歸途》的蔗農婦女、1945年的《餵牛》(圖12)的蔗農婦女及1957年《恆春風情》(圖13)的女孩等，林玉山以近距離的觀察與土地對話，透過生活經驗所見小人物的特寫，將台灣人樸實又辛勤勞動的精神表露無遺，並且將在時代環境下台灣社會的脈動轉化為藝術形式的表現，建立起個人「地方色彩」特質的繪畫風格。

林玉山在處理花卉植物、禽鳥、畜獸或人物題材之作品時，畫面之構圖常以視覺主題聚焦的形式呈現，將描繪的主題置於畫面的中央，在物像主體精細的描繪表現靜與動的態勢，在形象神似的追求之外並賦予個性，之後到襯景的增添處理，更使主體與背景產生密切的連結關係，以及作者想要表達之氛圍與意象。然在風景畫的創作上，在日治時期比較集中於家鄉景象深切關聯的作品，表現豐富的地方風土色彩，畫面構思比較會以高空俯瞰視角來呈現，例如1930年描繪嘉義公園的《辨天池》(圖14)、《夕照》、《驟雨》、《故園追憶》是以家園為中心之風景寫生作品，以鳥瞰圖的方式記錄描繪嘉義地理景觀與生活土地情感的聯繫。生活與鄉土性題材的寫實風格，對於台灣的土地以及在土地上的生物、景色與風土，呈現亞熱帶特有的情調與林玉山對於鄉土豐厚的感情，處處可見身臨其境的關照，從其中可窺見當時的地貌景象與生活情景。1950年代，台灣藝壇不但增多了來自於中國大陸的藝術家，西洋美術新潮流的資訊也隨著美軍的協防與援助，大量湧入台灣，對台灣藝壇造成另一波的衝擊。在此新環境下，林玉山進入師大藝(美)術系任教時，即提醒自己雖然任教花鳥課程，但面對多種志向的學生，老師更是不能自限於小領域。也隨著台灣各地交通便利、高山勝景的開放，林玉山帶領學生至橫貫公路寫生，即發揮其寫生精神，以鉛筆、水彩、水墨等媒材、技法描繪高山、古木、溪石、瀑泉及泰雅青年等，之後表現台灣各地山川靈秀面貌之山嶺、江海、湖濱、波濤、雲海景象作品的數量也隨之增加，例如1950年《塔山大觀》、1959年《橫



圖13 林玉山 恆春風情 1957



圖14 林玉山 辨天池 1930

貫公路》、1963年《蘭嶼圖》、1995年《龜山遙望》、1997年《合歡瑞雪》等，顯示林玉山對於地方特色的關注與以寫生實踐創作題材的範圍也隨著社會環境的變化而有所擴展。1970年代以後，林玉山隨著赴國外旅遊機會的增多，面對歐美或東南亞與中國各地風光，心有所感，也創作了不少異國風土民俗的作品。林玉山不只是花鳥走獸的畫家，扎實的寫生功力讓畫家的創意豐富且多元。相較於日治時期的風景畫所採取的「鳥瞰遠視」的構圖，林玉山在戰後風景畫的構圖較常以「近景平視」的方式來表現²⁴，也就是從自然景象中擷取其中作者專注的區塊，全神貫注且簡潔凝鍊的呈現景貌的態勢、紋理及想要傳達的意境，這種構圖意念表現出林玉山對於每一所見自然的看法，也是其風景畫的特色。

結語

林玉山在1926年及1935年二次赴日本東京及京都留學，正值日本西化之後充滿自由與民主社會氛圍的大正時期至昭和初期期間，日本畫壇也在西洋繪畫思潮的洗禮之後，東京以結城素明為主導的自然主義畫派，重視寫生觀念，並以日常生活中所接觸到的事物及將感受到的經驗予以再現的創作理念，以及京都竹內栖鳳—西山翠嶂—堂本印象—派廣泛涉獵工筆重彩繪畫、南畫各種題材與流派技法，以及色彩的使用，對於林玉山在日治時期孕育表現豐厚的台灣色彩作品，頗具深刻的影響。1945年日本退出台灣統治權之後，許多大陸藝文人士跟隨國民政府來台，台灣受到中國文化的影響愈是顯現，雖然後來更引發了所謂的「正統國畫之爭」的問題，但林玉山一心追求自己心中藝術的理想世界，不受現實環境影響，更進一步與大陸渡海來台書畫名家切磋畫藝，不僅在材料的應用更為開闊、技術精進，開啓新樣式風格外，其創作所堅持的以寫生為基礎的理念，以及兼融膠彩畫富麗典雅的賦彩與中國水墨畫強調筆墨之優點，從工筆重彩設色到水墨淡彩寫意，作品題材內容含括花卉植物、禽鳥、畜獸、風景、人物，皆揭示畫家對於所見台灣景物的觀照，創作視野並且從台灣鄉土色彩拓展到世界各國的異國風土，無論形式、內容或技法多元又專精，相對的對大陸來台的畫家及學生也產生莫大的啓迪作用。

真正的藝術絕不只是一種專業而已，更是一種屬於自然宇宙、社會文化或是人類性與精神層面的表達，藝術家要成就的不只是表現其存在時代的內容，其作品更是要賦予時代豐富的內容。林玉山一生橫跨清代傳統繪畫的啓萌、日治現代繪畫的洗禮，以及戰後中國文化的滋養，從其作品中可探討出無論是表現台灣色彩或是外來文化因素的影響，都與台灣特殊的歷史脈動息息相關，在不同的時代裏面對不同文化的衝擊，皆衷心真誠的保有自己的創作理念，並順應時代的改變，將融合視為自己開創藝術新徑的動力來源，從其中見到寧靜變革的力量，以致於能不斷的累積多面向且獨特的藝術成就，並且留給後代最佳典範與時代文化豐厚的內容。

24. 鳥瞰遠視：林玉山在那個時期繪風景，企圖作周詳的表達、豐富的鋪陳而採用的技法。至晚年則很有信心直指重點的表現。