

論林之助膠彩之現代性實驗

A Study of the Modernity Practice of Lin Chih-chu's Gouache Works

姚舜元

Yao Shun-yuan

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系博士生

摘要

林之助（1917-2008）的畫風自 1955 年的《夕雲》開始出現了轉變，詹前裕教授稱之為「造型的簡化」時期，並指出了影響畫風變異的因素。筆者將此風格轉變視為是在帶有突破當時東洋畫困境的企圖下所做出的「現代性實驗」。雖然他的現代性實驗在 1970 年便逐漸停止，但成果不僅已傳授給門生，也對台灣二次戰後的東洋畫形式有了極大影響，更可視為影響他於 1977 年提出「膠彩畫」之定義時，在膠彩的風格、形式等面向的概念架構。本文筆者試圖透過分析林之助 1955 至 1970 年間的作品，探討影響他畫風的內、外在因素，進一步釐清林氏此時期的繪畫實驗與其闡述膠彩畫概念的關連要素。

【關鍵字】 現代性實驗、東洋畫、膠彩畫

一、前言

從林之助 1955 年作品《夕照》(圖 1-1) 開始, 出現了造型簡化的特徵, 這一特徵延續至 1970 年。詹前裕在其著作《林之助繪畫藝術之研究研究報告展覽專輯彙編》中, 以風格分期方式定為「造型的簡化」, 對於此時期的作品做了詳細的分析。並指出了兩個外在的影響因素。其一為「日本膠彩畫壇的影響」, 說明了林之助在留日期間便已經留意到當時影響日本畫壇的野獸主義、立體主義等等流派, 以及日本戰前兩如後春筍般組成的各個現代美術團體; 其二為「國內畫壇的刺激」, 是林之助在「正統國畫之爭」之後, 「力求擺脫日本畫傳統的概念, 創作屬於國際性的現代美術, 以拓展膠彩素材的表現領域。」¹此外, 廖瑾瑗在其所著的《膠彩·雅韻·林之助》一書中, 則是稱此時期的林之助「出現大膽造型的景物系列」、「有如『異軍突起』之勢, 俄然登場的全新風格代表作」, 但對於影響林之助在作品中進行造型簡化的因素則未能提及。²

對於此一造型簡化時期, 筆者將之稱為「現代性實驗」之階段,³更視為是影響林之助於 1977 年提出「膠彩畫」之定義時, 對於膠彩畫的風格、形式、技法等面向的概念架構之闡釋。雖然他進行現代性實驗的時間僅有十六年左右, 目前可見所留存下來的畫跡亦是少數, 但實驗成果已經傳授給幾位私下向他學習膠彩的學生。因此, 筆者認為林之助的實驗過程與結果, 對於他對膠彩畫的闡釋與日後的影響皆是一重要關鍵, 故試圖以此行文討論之。

造型簡化時期的始末時間, 詹前裕將之定於 1954 年至 1969 年之間, 但筆者以為林之助 1954 年完成的《水鏡》(圖 1-2), 佔據畫面中心的不規則型水塘雖然以一條線來圈出輪廓, 但麻雀、樹枝等等描繪對象, 實則未脫離對象之外向再現的處理方式, 整體而言亦當屬於詹前裕在同篇論文中所指出的早期繪畫特徵, 「只限於捨棄細節的繁瑣描寫, 注重整體神韻的表現。」⁴此外, 1970 年完成的《樹

¹ 詳見詹前裕著,《林之助繪畫藝術之研究研究報告展覽專輯彙編》, 臺中市: 省美術館, 1997。頁 37-41。

² 廖瑾瑗著,《膠彩·雅韻·林之助》, 臺北市: 雄獅, 2003。頁 114。

³ 筆者分析林之助在 1955-1970 年之間、具有造型簡化特質的作品, 當是受到此一時期的臺灣藝壇所盛行的現代主義藝術浪潮影響下, 所做出繪畫風格的轉變, 故以此來稱之, 關於這方面的敘述詳見本文第三、四章。

⁴ 見《林之助繪畫藝術之研究研究報告展覽專輯彙編》, 頁 37。詹前裕透過對林之助作品的分

林》(圖 1-3) 之作，後景的綠色樹林雖然是以趨於外型再現來呈現，但前景農田的組成上則帶有明顯的幾何造型、並捨去農作物的細節。換言之，這兩件作品都帶有著再現與簡化並存的作品風格特徵，但若從林之助在現代性實驗所探尋的項目之一，主要是畫面結構的整體簡化，則兩件作品在創作手法上著實有了極大差異(對此筆者將於第三段落「林之助的現代性實驗」進行更詳細的討論)。因此，筆者認為現代性實驗時間的起迄點皆可向後推延一年，以 1955 至 1970 年為界或許較為適切。

二、膠彩畫的正名與概念架構

探究林之助現代性實驗的內容之前，筆者在此段將先就林氏於 1977 年所提出的膠彩畫之定義，並分析他如何闡釋關於膠彩畫的各個面向與概念。1977 年 2 月的《雄獅美術》雜誌，特別以「東洋畫特輯」來做為該期雜誌的主題內容，其中該雜誌執行編輯廖雪芳特別採訪了林之助，並且寫成〈為東洋畫正名——兼談林之助的膠彩畫〉一文。此文文中林之助說道：「我一直不同意『東洋畫』這個名詞。既然以油為媒劑稱為油畫，以水為媒劑稱為水彩，為何不能稱以膠為媒劑的繪畫為膠彩畫呢？以工具材料而命名，清楚明了，可以避免許多誤解。」(頁 46)⁵這段內容被視為「膠彩畫」一詞在台灣地區提出、正名的正式起始點，此後該詞逐漸取代了原本慣稱的「東洋畫」。

除了將東洋畫正名為膠彩畫之外，在廖雪芳一文中林之助也談到了關於膠彩畫的淵源、風格、技法等面向，當屬於他以自身的學習歷程與創作經驗為出發點，為膠彩所做出的闡述，筆者在此章節中將之歸納與討論。

(一)、追溯歷史以尋求認可

析，觀察到簡化的造型在其較早的作品中便能得見，因此若是單從手法的延續性來觀之，將無從理解區分出造型的簡化時期的方式。筆者認為，林之助在現代性實驗之前的簡化手法，是以局部簡化的方式來凸顯形象，並非以此為核心，因此 1954 年的《水鏡》之作仍然屬於此一範疇；1955 年後的現代性實驗則是以簡化後的形式為核心進行討論，可參見筆者於本文第三段「林之助的現代性實驗」中的探討。

⁵ 見廖雪芳，〈為東洋畫正名——兼談林之助的膠彩畫〉一文，該文收錄於李賢文發行，《雄獅美術》，第 72 期，1977 年 2 月，頁 45-53。林之助此段膠彩畫之定義可見於頁 46。在此章節中，若是引文來自該期《雄獅美術》雜誌者，故筆者將不另行加上註腳，僅在引文之後直接附上頁碼。

在廖雪芳該文中，林之助最先談到的是追溯膠彩畫的歷史脈絡，先回溯了台灣東洋畫發展的歷史，試圖從台灣日治時期的東洋畫發展，上接日本畫的歷史傳統，進而將日本畫的起源導向是接受中國唐、宋以來繪畫的影響，逐漸演變、形塑而成。例如林之助言道：

日本一向稱他們的傳統繪畫為日本畫。而「東洋畫」一詞是自明治維新以後，為了區別於受西歐影響的西洋畫而產生的。一般而言，東洋畫廣義指中國、韓國、印度、日本等東方繪畫；且是以中國為主的繪畫，因為中國文化藝術一直是東方其他國家望塵莫及的。(頁 46)

一般人所說的東洋畫其實便是沿襲中國北宗的繪畫型態、風格、技法、顏料完全都是。怎能說是日本畫呢？何況這三十年來，畫家在畫面上表現自己周圍的環境和人物，早已建立起一種屬於臺灣的風味。(頁 46)

林氏會有此論述，強調中國傳統對於日本畫與東洋畫的影響，又顯示出有意將「東洋畫」從日本畫中脫離出來、揭示「東洋畫不是日本畫」的企圖，此與當時的時代環境氛圍有所關連。首先顧及當時人們對於「東洋」一詞的理解多將之等同於日本的指涉意涵，因此必須先花費一番力氣來闡釋，又適逢 1972 年日本與中華民國斷交之後、時人普遍有著反日情結的氛圍下，是以又必須將東洋畫帶有台灣風土的風格特質獨立強調。

透過風格特質將東洋畫從日本畫中有所切割、進一步正名為膠彩畫之後，林之助再將之置入中國畫的體系之下，他敘述：

至少，膠彩畫是中國畫的觀念必須建立起來。寫意的水墨畫是國畫、工筆的水墨著色是國畫、唐宋時的鈎勒賦彩更是國畫……更具體來說，繪畫無論水彩、油畫、膠彩，事實上只是表現形式的不同而已，即應該分為抽象、寫實、超現實等。不應以為只有水墨畫才是國畫。(頁 47)

強調膠彩畫的根源屬於中國畫的「北宗」體系，是與當時所慣稱、以水墨為主要

材料的「國畫」屬於同宗同源，不僅林之助提及、同期《雄獅美術》雜誌中也不乏人顯露出相同的論述策略，例如施叔青在其文中也開門見山地指出：「東洋畫是深受中國傳統北宋院畫的影響，而在日本所衍生出來的一種畫派。」（頁 73）以油畫為主要創作媒材的賴傳鑑也在〈國畫革新聲中談東洋畫〉一文，在該文的第二節「日本美術的血脈」裡，內容所談論的全是中國歷代繪畫如何被日本所吸收與轉化。（頁 83-85）並於後面的段落中更論及：「唐、宋、元的繪畫傳到日本則變成日本畫，而文人畫日本即叫南畫或水墨畫。但我認為他們畫的都是中國畫，日本人畫中國畫，而韓國人也有畫中國畫。」（頁 87）

強調中國傳統對於日本畫與東洋畫的影響，無非是當時時空影響下所使然，但也呈現出論述與實踐上的貧乏。除了歷史脈絡上的錯誤詮釋之外，也忽視了在日本畫發展與變異過程中其他因素的影響。尤其日本畫在明治維新之後，大量吸收外光派的觀念並對其傳統繪畫有了極為巨大的影響，如橫山大觀（1868-1958）、菱田春草（1874-1911）等人在 1900 年代所引領的「朦朧體」便是一個明顯案例。主要承接日本畫的台灣東洋畫，雖然在題材上有了以當地景物入畫的地方色彩，但觀念上仍是日本畫的接續。進而僅能從材料方面的相同來強調膠彩畫之中有著屬於中國畫傳統的成分了。

（二）、寫生觀念的強調與接續

在將傳統回溯至中國的北宗、並強調膠彩畫亦是國畫之後，林之助開始陳述關於膠彩畫的技法與特質方面。他以在日本學習的歷程為起點，說道：「那時我們學習的情形是一年級畫植物，二年級畫鳥類魚等，三年級畫動物，四、五年級畫人物。都是先用水墨鈎勒線條然後上色，直接觀察寫生的。」（頁 48）廖雪芳也在文中對此進行補充：「東洋畫給人的印象似乎總是濃豔、典雅、薄塗、工筆的；而事實上，由於它的基本精神是寫生，所以題材很廣，表現方法也很自由多樣。」（頁 46）清楚地指出東洋畫的精神在於「寫生」，可以透過寫生來拓展題材的種類與限制。

林之助對於膠彩畫的創作概念中對於「寫生」的闡釋，不僅是題材蒐集的手段，他更強調、重視「感覺的寫生」，對此他敘述：「藝術最重要的是表現內在特

質。要畫一樣東西，必須關愛它，和它一起生活；不僅了解其構造，更須發掘、傳達它的特質。即是一種精神、感覺的寫生，而非外形的寫生。」(頁 48-49) 從學習歷程出發、加上透過對寫生的進一步釋義，當可得知林氏在寫生上有其堅持，也是他認為進行膠彩畫創作時必要的過程。

頗為巧合的是，東洋畫特輯之中也有幾位論者亦從日本畫中所強調的「寫生」觀念，視之為台灣的東洋畫所承接的特質。例如施叔青也說：「東洋畫一般都傾向寫實主義，比較富有質感，色彩繁複濃艷，彩度很高，技巧偏重細描工筆。因為是一種寫生畫，所以題材不拘，是凡人物、花鳥、動物、自然景色，無不納入畫紙之上。」(頁 73) 賴傳鑑則說：「不過由於歷史悠久的國畫傳統在日本生根，日本的東洋畫雖吸收西畫的透視、構圖法以及寫實精神，但影響日本最大、最受尊重的正是唐宋的寫實精神技法。」(頁 85) 賴傳鑑同時以高奇峰(1889-1933)、高劍父(1879-1951)等幾位曾經赴日學習、汲取日本繪畫中寫實精神來改良中國畫當作案例，強調以此一精神來革新國畫的重要性。(頁 86) 黃鷗波更在他的文章中說明，日本畫的好處在於能夠反映民眾的生活感情，並指出「我們國畫絕不能一味沉迷於抄襲老祖宗的遺作，不管你抄襲怎樣逼真也是比原作仍遜一籌的虛偽作品。」(頁 89)

綜觀林之助以外的幾位論者之敘述，寫生更被視為可以改革當時國畫的重要關鍵。但導入寫生的觀念之後又如何改革國畫？這其中顯示出上述幾位論者站立於東洋畫的立場，一再地強調東洋畫裡注重寫生、表現地方色彩的特質，卻也無法以作品來實踐、當作案例的窘境。回望當時的膠彩畫家，除了林玉山(1907-2004)以寫生的觀念導入國畫的創作與教學可視為親身實踐之外，其他膠彩創作者少有能夠在作品中顯現出國畫與膠彩兩者融合的特質。因此，寫生如何對於國畫有所變革在實例上也就稍顯不足。進一步而言，幾位論者也未涉及更為廣泛領域的可能影響，例如賴傳鑑以嶺南畫派的畫家為例，卻未能提及了徐悲鴻引進素描改革中國畫的案例與過程。亦即，寫生的概念並非東洋畫所獨有。

(三)、礦物顏料特質的強調

林之助在廖雪芳的採訪中，對於膠彩畫的內容最後強化了礦物顏料的特質，

在文中他指出：「中國傳統礦物性顏料的特色是強烈中有穩定，年代越久越有深沈的韻味，且永不退色。這樣的優點值得發揚，這或許是膠彩畫一直沒有摒棄這種天然顏料的原因之一吧。」（頁 49）同時，廖雪芳也對此有所補充：

最早時膠彩所用的顏料就是我國的國畫顏料如硃砂、石青、石綠、硃膘、赭石、鉛筆等天然礦物質或金屬煉製成的粉末狀色料。傳至日本後，應用日廣，依賴天然產物不敷使用，因此逐漸有摹仿天然礦物質顏料的各種化學合成品，至今全部至少有千餘種不同色彩。（頁 49）

對於膠彩畫之中礦物質顏料的使用，林之助在 1991 年第九屆全省膠彩畫展的畫冊中更表示：

在繪畫領域中，油畫的強烈表現感，使其長踞世界性舞台而不衰，但膠彩畫本身所使用的礦物質顏料，色彩豐富優麗，穩定性高，不但能做最細膩的表現，也能做出強烈的現代感。她能金碧富麗，也可以清淡素淨，這是其他繪畫素材所無法企及的，也是在色彩表現上唯一能與油畫比美，最可能進駐世界，最具將來性和震撼性的繪畫素材，因此特別寄望新的一代能加倍努力研究，省思後的再出發，能以新的意念、感情為中國的膠彩畫再創另一個高峰，開展更寬敞的境界。⁶

從上述幾段文字中可得見，林之助對於礦物質顏料從「永不退色」、進而強調「色彩豐富優麗」，更視為可以是與油畫相媲美的繪畫媒材。何以如此強調礦物質顏料在膠彩畫中的運用？筆者視為這是林之助在 1955 至 1970 年之間所進行的現代性實驗影響所導致，在第四章之中將行文更完整的討論。

但筆者在此章文末必須進一步提出的是，「膠彩畫」一詞實則非林之助所創設，曾經留學日本的畫家李鴻儒在 1995 年由臺灣省立美術館（今國立台灣美術館）所主辦的「膠彩畫之淵源、傳承及其影響學術研討會」中，所發表的〈中國水墨畫、日本畫與膠彩畫的關係〉一文開頭便說明了「膠彩畫」在「日本畫」的

⁶ 此段文字轉引自詹前裕《林之助繪畫藝術之研究研究報告展覽專輯彙編》一書，頁 69-70。

名稱尚未固定之前在日本曾經被使用。⁷另外，在林之助 1972 年所編輯的高中美術教科書中則以「膠水畫」來稱之，並說明：「屬於我國古代的工筆畫，礦物性顏料和膠水混合使用，需要相當的經驗才能運用。」⁸換言之，林之助在 1972 年以後顯然認為「膠水畫」一詞所能涵蓋的面向，並未能完全合乎他的想法，不若日後所用的「膠彩畫」來的適切。筆者以為，這兩者之間的差異在於前者著眼於膠（媒介劑）的變化上，故他補充說「需要相當的經驗才能運用」，後者則是林之助是在於「彩」的強調，除了指向色彩的意涵之外，應當也有著更強化礦物性顏料特質的意圖。

三、現代潮裡的東洋畫

「現代潮」一詞來自 2011 年於國立臺灣美術館之展覽「現代潮：五〇、六〇年代台灣美術」，此展覽由潘顯仁所策劃，主要呈現臺灣在 1950 年代以後，受到西方現代主義藝術思潮的影響所產生的作品。透過此次展出，策展人有意重新反思當時的新藝術表現，是對於西方現代主義藝術的橫向移植、或是有所吸收與在詮釋。該展覽呈現了李仲生、劉國松、陳庭詩等多位不同領域之藝術家的作品，詳細的內容筆者在此文中不做更多描述，唯要說明者乃是該展覽中並未有膠彩畫之作品與藝術家參與展出。然而，筆者認為，林之助的現代性實驗亦是在此思潮影響下所進行，因此本章特別取用此展覽之主題以作為論述核心，同時亦可作為該展覽在面向呈現上的反思。⁹

（一）、遠離國畫的路線選擇

為何林之助要進行現代性實驗？筆者在此將回溯到促使他實驗的時間點，亦即 1955 年之前。1946 年開始，林氏受聘省立台中師返學校（以下簡稱為「中師」，今「國立台中教育大學」）與全省美術展（簡稱「省展」）國畫部評審委員。影響到林之助實驗的主要事件，詹前裕教授將之指向「國內畫壇的刺激」，即是 1951 年由劉獅（1910-1997）開啟的「正統國畫之爭」，揭序了東洋畫是否能視為國畫

⁷ 詳見《膠彩畫之淵源、傳承及其影響學術研討會論文專輯暨研討紀錄》，頁 234。

⁸ 廖瑾瑗著，《膠彩·雅韻·林之助》，臺北市：雄獅，2003。頁 126。

⁹ 對於此展覽的策展主軸，以及展出藝術家、作品等等，可詳見於此展覽之作品集。黃才郎發行，《現代潮：五〇、六〇年代台灣美術》，臺中市：臺灣美術館，2011。

的爭論，並在 1954 年劉國松發表的幾篇文章之後達到論爭的高峰。然而劉氏在 1957 年與同儕組成「五月畫會」以後，基本上便不再對於東洋畫有所評論，進而轉向「中國畫現代化」的議題上。至於「正統國畫之爭」大抵延續至 1960 年省展將國畫部區分為風格屬於水墨為主的「國畫一部」與屬於東洋畫「國畫二部」以後才逐漸平息。¹⁰

若是從時間點上來看，1951 年以後的國畫論爭確實可視為促使林之助開始進行現代性實驗的主要因素，尤其他的實驗正好開始於 1954 年劉國松的文章發表之後。但如果在觀察省展國畫部的變革，卻又有其矛盾之處，屬於國畫二部之範疇的東洋畫，在 1974 年的第二十八屆省展取消國畫二部以前，雖然有著似乎居次在國畫一部之下的定位之爭議，但始終還是被籠統地放置在「國畫」之中，¹¹林之助也每年擔任評審工作未有間斷。從此方面來看，筆者認為若要將林之助的現代性實驗視為是要以實際作品來做為「東洋畫是否為國畫」之爭議的答案，其實驗方向應當會有更多偏向的水墨領域、即當時論爭下的「正統國畫」之嘗試，但是以 1955 至 1970 年間現存的所有畫跡（見表 3-1-1）來看則正好相反，林之助選擇了走向與水墨拉開距離、漸行漸遠的道路。

（二）、師法塞尚的陳慧坤

除了林之助以外，也可見到陳慧坤（1907-2011）進行類似的實驗。1953 年起，陳慧坤以「淡水下坡路」為描繪對象（圖 3-2-1），透過多次重回同一地點進行寫生、取材等等的方式，前後時間跨距長達八年進行同一主題的繪畫研究。他的研究師法對象是歐美現代美術發展中極為重要的畫家塞尚（Paul Cézanne, 1839-1906），並留下了八張主題同為「淡水下坡路研究圖」的作品。在這時期的作品之中，無論用色、以及樹木和屋宇等物件的筆觸與造型處理方式，都與塞尚的作品

¹⁰ 關於正統國畫之爭的論述，以蕭瓊瑞在其著作《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》之中有詳細的探討，後來的研究者亦多根據此書之研究結果、大抵不脫蕭氏之論。詳見蕭瓊瑞著，《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》，臺北市：東大出版，1991。頁 144-177。

¹¹ 林明賢對此便指出：「……第 18 屆省展對膠彩畫而言仍是一個尷尬時期，此時雖名為『國畫二部』，實際上仍然依附在『國畫』之下，卻不被『正統國畫』所認同，更曖昧的是一般民眾無法了解『國畫二部』為何？」詳見林明賢〈戰後台灣膠彩畫風格的遞變——以省展為例〉一文，收錄於《臺灣美術》季刊第 79 期，2010 年 1 月，頁 11。

有著高度的相似性。1960 年以後，陳慧坤更多次遠赴歐洲旅行、參觀各大美術館，直接親眼觀察、臨摹與研究多位藝術大師的原作，此後的作品中也不時出現了立體主義（例如 1966 年完成的《淡水風景》，圖 3-2-2）、表現主義（如 1973 年的《阿爾卑斯山》，圖 3-2-3）等等的影響，這一連串亦西方現代主義藝術大師為師法對象、專注於畫面結構的處理與探索，大抵在 1974 年以後才逐漸停止。

陳慧坤的創作媒材，除了當時稱之的東洋畫之外也涉及油彩，上段所提及的《淡水風景》便是一例，他以繪畫之用筆、顏料的差異進而在所形成的不同筆觸、塊面等等細微形式進行探求與比較。必須再特別提及的則是陳慧坤在 1947 年開始應聘為省立師範學院（今「國立臺灣師範大學」，簡稱「台師大」）美術系，於 1949 年溥心畬（1896-1963）到校擔任國畫課的教授以後，陳氏也就此一機會旁聽溥心畬之課程、就近觀摩與學習，並留下不少水墨的作品（如圖 3-2-4），1953 年甚至以《國畫研究》通過教授升等論文的審查，顯示出他對於國畫方面亦著力甚多。

（三）、風格多變的郭雪湖

1946 年以後同樣擔任省展國畫部評審委員的郭雪湖（1908-2012），在 1959 年的《燒岳初秋》（圖 3-3-1）之作中可以看到前景的樹木枝葉，經過造型簡化後呈現出一團團近似橫向橢圓的團塊，遠景的山巒則是以幾何分割的手法、加上不同的色系來呈現富士山的山肌紋理。隔年完成的作品《風濤》（圖 3-3-2），在海邊岩石的處理上更明顯帶有使用塊面分割的手法，更以粗重的黑線來圈出海岩的輪廓、以此強調其堅硬之質感。若是回望郭雪湖的女兒郭禎祥（1935-）在 1957 年獲得第十二屆省展國畫部首獎的《室內》一作（圖 3-3-3），則可以看到反透視的桌面等物件明顯受到立體主義的影響，窗外的樹木、瓶花等等描繪對象都已然經過高度簡化，呈現出有如幾何圖案化的造型特質。綜觀郭氏父女的作品實例，可以推論至少在 1977 年之前，他們對於西方現代主義藝術已然有了接觸與了解。

而觀察郭雪湖 1946 年以後的作品，可以見到他在水墨與東洋畫的創作上是兩者並進、同步進行的，甚至此種雙軌並行的情形可以上溯至 1933 年。郭雪湖於 1946 年參與第一屆省展展出的作品《驟雨》（圖 3-3-4）便是一件媒材純然使

用水墨、未有設色來完成的作品，在東洋畫方面，繪畫風格也有著不斷變化的特質。

因此，從陳慧坤、郭雪湖在 1955 年以後的作品，當能再次反證 1951 年開始、1954 年達到高峰的正統國畫之爭，對於東洋畫家的主要影響並非反映在作品的風格與媒材上，陳、郭二人開始創作水墨畫的時間也在 1951 年之前，並非是為了回應國畫論爭才開始進行此領域範疇的繪畫創作。藉此，當可更為確切證明林之助的現代性實驗，是在當時臺灣藝壇受到歐美現代主義藝術熱潮的氛圍影響之下，有意改變戰前的東洋畫傳統、針對此領域進行突破的企圖所致。

四、林之助的現代性實驗

回顧了 1955 年以後的環境氛圍、以及分析林之助進行現代性實驗的主要意圖之後，筆者在此章之中將更詳細地討論現代性實驗的成果。

(一)、造型的簡化

林之助於 1955 年後的現代性嘗試首先反映在造型上，其中以 1958 年繪製的《彩塘幻影》(圖 4-1-1) 與 1968 年完成的《屋譜》(圖 4-1-2) 為此一時期的最佳代表。誠如詹前裕所言，林之助進行此繪畫嘗試的動機，一方面來自於「日本膠彩畫壇的影響」，另一方面則是為了回應「正統國畫之爭」。筆者在前一章之中已然詳論，若就回應正統國畫之爭的企圖來看，選擇如林玉山在寫生的基礎上轉向筆墨趣味其實更為妥當。林之助選擇與林玉山全然迥異的道路，更多的因素當是有意對於當時的東洋畫有所圖突破的企圖，而「日本膠彩畫壇的影響」當是在此一企圖下所依循的路徑。

1950 年代初期的日本便已然籠罩在抽象表現主義的浪潮底下，而台灣則稍晚於日本，如劉國松所引領的「五月畫會」、李仲生(1912-1984)及學生組成的「東方畫會」等等，皆在 1957 年接踵成立。然而若是仔細觀察林之助作品中的造型處理方式，雖然取徑日本畫壇，但所援引的並非戰後流行的抽象表現主義思潮，而是戰前便已經傳入日本的野獸主義、立體主義等等現代繪畫流派，並未全然脫離對象物的描寫，而是經過了更多的簡省。何以有此一取向？筆者認為是與

林之助自身的繪畫學習歷程有關，在其赴日留學期間，對於這些繪畫流派已然有所熟悉、當時亦有不少的日本畫家對此進行了嘗試，林之助可能已經有所接觸與思索，因此 1955 年之前的《水鏡》等作品中也帶有些許的簡化；此外，林之助的繪畫學習歷程，是建立在「寫生」的基礎之上。簡言之，林之助透過對描繪對象寫生、而後進行簡化，是林之助在自身所學繪畫基礎所做出的改變。

林之助這一時期「先寫生、後簡化」的過程，不僅如同筆者在前一章之中提及的幾位日治時期便已經接受完整東洋畫學習過程的台籍畫家作品中也可得見，若將視野擴及到同一時期、同樣是戰前已然有著完整日本畫學習過程的日本畫家，如杉山寧（1909-1993）（圖 4-1-3）與高山辰雄（1912-2007）（圖 4-1-4）等人，皆可在他們的作品中看到這些畫家在面對歐美抽象表現主義的浪潮時，與自身學習歷程所建立起的觀念有著矛盾與交纏的現象，進而選擇了並非直接切入抽象表現主義、而是有所取捨地運用在自身作品之中。

（二）、肌理的運用

除了造型的簡化之外，粗糙肌理的使用亦是林之助所嘗試的。若是從其作品分析，在 1958 年所完成的《樹韻》（圖 4-2-1）作品中便能窺見朝向顏料厚塗的方向邁進，直到 1963 年的《田園風光》（圖 4-2-2）作品中礦物質顏料所形成的粗糙質地已經極為明顯，呈現出宛如沙地、或像是岩石表面般的肌理。1966 年所畫的《望鄉》（圖 4-2-3）作品則是在繪畫肌理的使用上更為豐富，《望鄉》以樹脂打底，並以刮刀刮出幾何造型的紋理，這是在之前的作品中未能得見的手法，而後再描繪上屋簷、樹叢等等。值得注意的是，如果仔細觀察此件作品的肌理，則可發現這些幾何造型刻痕，在組成上大多有如前段所提及的《屋譜》作品，有時卻又帶著些許的透視所形成的立體感，似乎有意與畫面中間偏右的三合院造型有所呼應，兩者之間存在著形式不能一致的狀態。換句話說，《望鄉》畫面中形式不統一的表徵間接證明了此件仍是林之助的實驗作品，在粗糙的肌理與簡化的造型兩者間，林之助有著無法合而為一的問題所在，加上這些肌理在數年後便開始龜裂與崩落，故在此之後也未能再繼續發展有如此《望鄉》的作品風格，而是回復到 1963 年《田園風光》作品中礦物質顏料所塗刷出較為平面化、看似砂紙般的肌理使用方式。

林之助對於粗糙肌理的使用，明顯是受到戰後日本畫壇的影響。二次戰後的日本對於日本畫傳統與表現上的質疑、加上有試圖取代動物膠所進行的樹脂膠開發，戰後的日本畫在與油畫抗衡的企圖影響之下，朝向重視畫面肌理與礦物性顏料堆疊的方向進展。如日本畫家橫山操（1920-1973）於1956年所創作的《炎炎櫻島》（圖4-2-4）與隔年的《塔》（圖4-2-5），更是在棉布上以礦物性顏料混合了煤灰、木屑等材料進行描繪。前段所提及的杉山寧、高山辰雄等人作品中也可看到帶有粗糙質地的取向。

這種企圖與油畫抗衡的企圖，不正是本文第二章末段所提及、林之助在1991年的第九屆全省膠彩畫展畫冊中對於膠彩畫的期望與樂觀的想像？「油畫化的日本畫」之形式特徵，林之助在1962年以後大量運用，並且傳授給私下向他學習膠彩畫的學生。例如林之助的學生曾得標在廖瑾瑗所著的《臺灣現代美術大系·膠彩類：抒情新象膠彩》一書之中便提及，大約在1964年前後他與同門師兄改變了膠彩畫常用的裝裱方式，改成以在板子上貼上畫紙的方式作畫，不僅可以在作品繪製完成後直接放入畫框，其中最為重要的因素便是可以採用厚塗的技法來作畫。¹²曾得標在廖瑾瑗的書中更指出：「這項新技法的導入，開啟了新畫風，使台灣的膠彩創作走向更多元的選擇……。」¹³

裝裱形制由卷軸改為畫框的轉變、粗糙肌理與厚塗技法的運用，這些源自戰後日本畫的特徵確實讓1960年後臺灣的東洋畫風有了改變，卻也招致不少的批評。例如林明賢在〈戰後台灣膠彩畫風格的遞變——以省展為例〉一文中便指出，謝峰生（1938-2008）獲得第18屆省展國畫二部第一獎的作品《黃昏陋屋》（圖4-2-6）便曾被指責說像是油畫，黃登堂（圖4-2-7）、曹根（圖4-2-8）等人的作品也是如此。¹⁴而厚塗技法的使用，即是影響了林之助在1977年對膠彩畫進行定義時，對於礦物質顏料的特徵有所強調。換言之，林之助所命名的「膠彩畫」雖然有意聚焦於媒介劑的差異，但最終卻促使膠彩畫與礦物質顏料牢固地網

¹² 廖瑾瑗著，《臺灣現代美術大系·膠彩類：抒情新象膠彩》，臺北市：文建會，2004。頁117。

¹³ 同上註，頁117。

¹⁴ 見林明賢〈戰後台灣膠彩畫風格的遞變——以省展為例〉一文，《臺灣美術》季刊第79期，頁12。

綁在一起。

(三)、現代性的取捨與矛盾

在林之助進行現代性嘗試的期間，必須特別注意的是他在日本留學時期所建立、細緻描繪對象與設色典雅的創作觀與審美也依然持續進行著（圖 4-3-1），有著雙重取向並行的狀況。換言之，林之助在現代性嘗試的過程中不僅有著時而偏向造型、時而側重肌理的跳盪狀態，其心理上也在透過現代性嘗試、試圖打開東洋畫表現的可能性與原本所學的東洋畫傳統之間有所拉扯。因此經過了十六餘年現代性嘗試，1970 年以後林之助捨棄了簡化的造型，所保留下來的是他堅持的寫生，而粗糙質地的肌理則由他與學生們延續而下。1977 年廖雪芳在她對林之助的採訪中也補充說到：「東洋畫給人的印象似乎總是濃豔、典雅、薄塗、工筆的；而事實上，由於它的基本精神是寫生，所以題材很廣，表現方法也很自由多樣。」（頁 46）這種橫互在他的畫業歷程中對於寫生的強調，反映了與自己早年所建立起的繪畫觀念有著無法割捨的情懷。

至於林之助何以在 1970 年以後便捨棄造型簡化風格，其中的因素筆者推斷可能與 1970 年代以後台灣藝壇興起的鄉土寫實主義熱潮，在強調對土地的關注、反對抽象的時代氛圍影響下所做出的決定。例如廖雪芳在其對林之助採訪的內文末段便寫道：「日本畫雖然源自中國，但看在今日的膠彩繪畫，無論用具、顏料、表現方式，都比目前國內所發展的『國畫』開放許多。在今日強調民族性及國畫改革聲中，或許膠彩畫的優點能提供若干啟示吧？」（頁 55）從林氏現代性實驗期間所留下的作品數量和風格跳盪特質來看，簡化造型的手法雖然帶有新意與突破，終究不是他所擅長、能夠完整掌握的繪畫表現方式，是以在 1970 年代初期李仲生所領導的東方畫會解散、現代主義藝術潮退去，台灣藝壇的藝術思潮轉向重新回望自身土地的時代環境，林之助的現代性實驗也就在此洪流中迅速退場了。

五、結論

回頭審視 1977 年 2 月《雄獅美術》的東洋畫特輯，其中林惺嶽的〈我看東洋畫〉一文在觀看當時台灣東洋畫發展、正名時的視角與論述未有如其他幾位

論者在論述時所陷入的執著與想像裡，並且在該文之中給了當時的膠彩畫壇不少批評與建議，例如，林惺嶽在該文中即論道：

.....事實上根本的問題並不在於名稱的適當與否，『膠彩畫』的提出也不是字面上就能解決，最重要的是在於表現實質的變化與革新。如果新生代的水墨畫家沒有表現出革新的意識與突破性的創作成績，那麼『水墨畫』的招牌是舉不起來的。只有創作本身纔是最佳的雄辯。(頁 55)

林惺嶽並明言：「自從光復以後，膠彩畫演進的新陳代謝即逐漸衰退，而患著嚴重的貧血，因為缺少有朝氣的新生血液。」(頁 55) 林惺嶽在文中論及的這兩段犀利文字，對於當時亟欲尋求認可的膠彩畫家們當有如自頭頂澆淋而下的冷水。但誠如林惺嶽所言，林之助以及同期雜誌中的幾位論者在針對東洋畫進行論述時，重點皆放置在源流的梳理，論述時所強化的寫生觀念、地方色彩更是日治期間引入與倡導。

若說此時的膠彩畫在論述上追尋本源與歷史脈絡，有著當時無可避免的時局因素，那對於東洋畫在 1945 年以後的變化何以未有探討？筆者認為，回望戰後的東洋畫發展，不僅有著在美術學院教育中未能開設東洋畫課程、材料上取得不易等環境因素，屬於技術傳授與外在環境的影響。另一方面，在創作思維的轉化求變上，多數的東洋畫家大抵承接著日治時期以降所形塑而成的鄉土題材表現，本文所提及的陳慧坤、郭雪湖雖然也有不少實驗成果，但並未在此次東洋畫專輯中撰文發表。如果在與當時台灣藝壇的其他媒材領域中，例如受到抽象表現主義影響之下，對於水墨觀念進行革新的劉國松、亦有於版畫領域上有所突破的陳庭詩等等進行對照，東洋畫家自身對於求變的企圖，都顯得較為裹足不前、抑或是有所遲疑。

在犀利的批評之外，林惺嶽也指出：「.....膠彩畫家們如果有足夠的信心與高瞻遠矚的胸襟，就根本不必去顧慮繪畫名稱的問題，最重要的是必須在創化的實質上，向人們表明膠彩的繪畫性能，具有異乎尋常別無取代的價值。」(頁 57)

綜覽林之助在 1955 至 1970 年期間的實驗，是在突破東洋畫傳統的企圖下所做出的繪畫嘗試，取徑戰前的現代主義流派、致力於造型的簡化與畫面結構的安排。作品裡粗糙肌理的運用，則是取法戰後日本畫的成果以為參考，雖然促使東洋畫的畫風與技法趨向於油畫的創作形式，但仍可視為當時的林之助及其學生在時局下所發展出的新面貌，這或許也可做為辯駁上述林惺嶽所言的一個實例。整體而言，林之助的現代性嘗試過程，向前邁出的步伐與進程，並沒有同時期其他繪畫種類的劉國松、李仲生、陳庭詩等人來的迅速與寬闊，並且呈現出「時而頻回首」的瞻前顧後特質。但林之助此一時期的嘗試，當可視為他對「膠彩畫」定義、以及對其各個面向進行敘述時所做的創作試驗，是透過尋找材質可能性的手法與過程來進行建構。

參考資料

佐藤直司著，《現代の日本畫 9：高山辰雄》，東京都：學習研究社，1991。

何政廣發行，《臺灣美術全集地 9 卷：郭雪湖》，臺北市：藝術家，1993。

李賢文發行，《雄獅美術》，第 72 期，1977 年 2 月。

兒島薰著，《現代の日本畫 10：橫山操》，東京都：學習研究社，1991。

弦田平八郎編，《20 世紀日本の美術 10：加山又造／橫山操》，東京都：集英社，1986。

林正儀、黃永川發行，《百慧藏坤——陳慧坤百歲誕辰特展》，臺中市：臺灣美術館，2006。

林明賢，〈戰後台灣膠彩畫風格的遞變——以省展為例〉，收錄於國立臺灣美術館發行，《臺灣美術》季刊，第 79 期，頁 4-21，臺中市：臺灣美術館，2010 年 1 月。

野地耕一郎著，《現代の日本畫 8：杉山寧》，東京都：學習研究社，1991。

陳樹生總編，《膠彩畫之淵源、傳承及其影響學術研討會論文專輯暨研討紀錄》，臺中市：省美術館，1996。

黃才郎發行，《現代潮：五 0、六 0 年代台灣美術》，臺中市：臺灣美術館，2011。

詹前裕著，《林之助繪畫藝術之研究研究報告展覽專輯彙編》，臺中市：省美術館，1997。

廖瑾瑗著，《膠彩・雅韻・林之助》，臺北市：雄獅，2003。

蔡昭儀主編，《明日之風：林之助百歲紀念展》，臺中市：臺灣美術館，2016。

蕭瓊瑞著，《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》，臺北市：東大出版，1991。

圖版

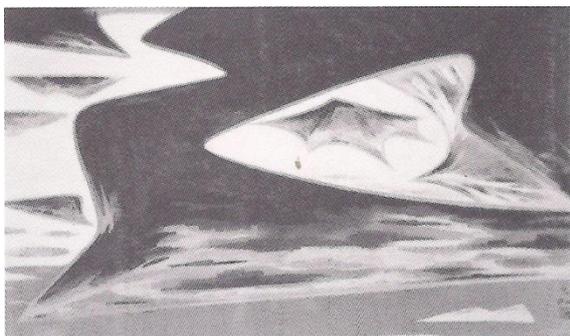


圖 1-1、林之助，《夕雲》，作品基本資料不明，1955。圖片摘自詹前裕著，《林之助繪畫藝術之研究報告展覽專輯彙編》，頁 37。

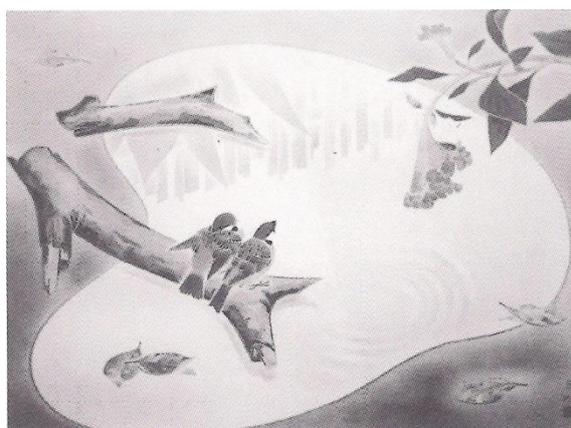


圖 1-2、林之助，《水鏡》，作品基本資料不明，1954。圖片摘自詹前裕著，《林之助繪畫藝術之研究報告展覽專輯彙編》，頁 37。

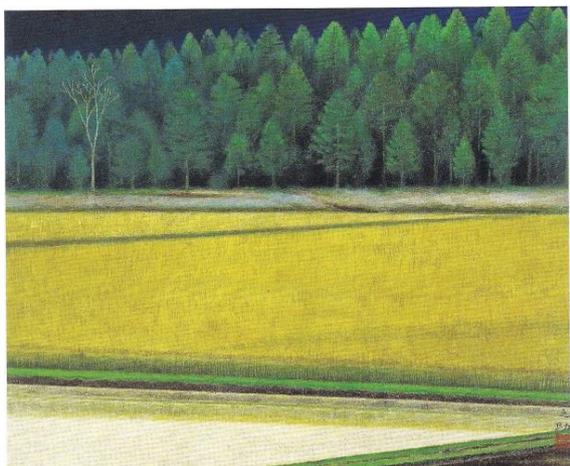


圖 1-3、林之助，《樹林》，紙本、膠彩，49.5×59.6cm，國立臺灣美術館藏。圖片摘自蔡昭儀主編，《明日之風：林之助百歲紀念展》頁 90。

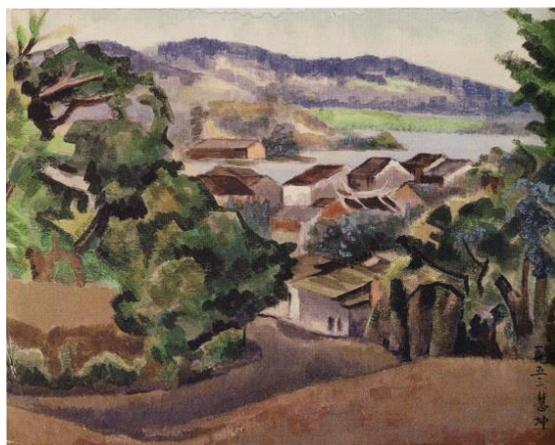


圖 3-2-1、陳慧坤，《淡水下坡路研究圖之一》，紙本、膠彩，35×43.2cm，1953。圖片摘自林正儀、黃永川發行，《百慧藏坤——陳慧坤百歲誕辰特展》，頁 68。

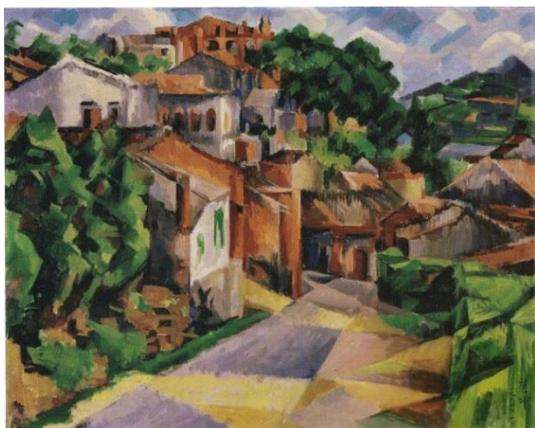


圖 3-2-2、陳慧坤，《淡水風景》，畫布、油彩，65×80cm，1964。圖片摘自林正儀、黃永川發行，《百慧藏坤——陳慧坤百歲誕辰特展》，頁 86。



圖 3-2-3、陳慧坤，《阿爾卑斯山》，紙本、膠彩，73×92cm，1973。圖片摘自林正儀、黃永川發行，《百慧藏坤——陳慧坤百歲誕辰特展》，頁 134。



圖 3-2-4、陳慧坤，《蓬萊春色》，紙本、膠彩，尺寸不明，1950。圖片摘自林正儀、黃永川發行，《百慧藏坤——陳慧坤百歲誕辰特展》，頁 68。

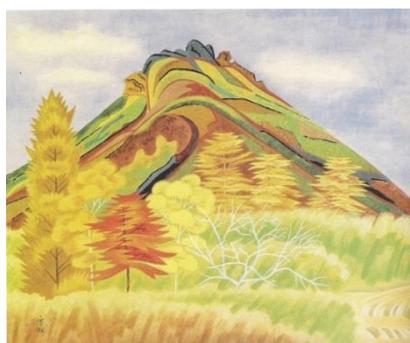


圖 3-3-1 郭雪湖，《燒岳初秋》，紙本、膠彩，81×100cm，1959，畫家自藏。圖片摘自何政廣發行，《臺灣美術全集第 9 卷：郭雪湖》，頁 88。

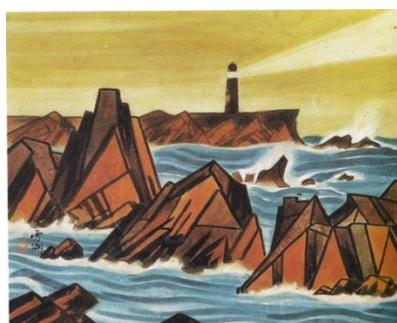


圖 3-3-2、郭雪湖，《燈台濤聲(日本犬吠崎)》，紙本、膠彩，54×70cm，1960，畫家自藏。圖片摘自何政廣發行，《臺灣美術全集第 9 卷：郭雪湖》，頁



圖 3-3-3、郭禎祥，《室內》，作品基本資料不明，1957。圖片摘自國立臺灣美術館發行，《臺灣美術》季刊，第 79 期，頁 10。

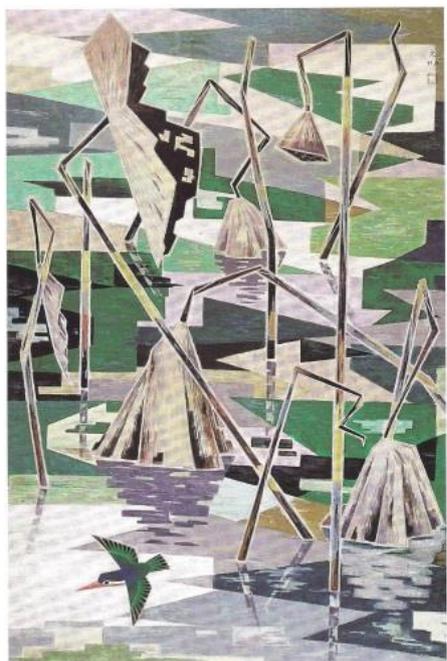
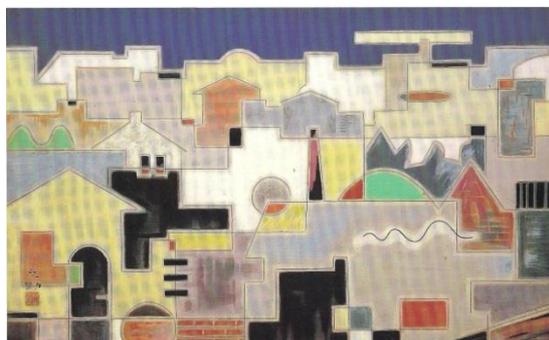


圖 4-1-1、林之助，《彩塘幻影》，紙本、膠彩，118×78cm，1958，美國許鴻源美術館典藏。圖片摘自詹前裕著，《林之助繪畫藝術之研究研究報告展覽專輯彙編》，頁 98。

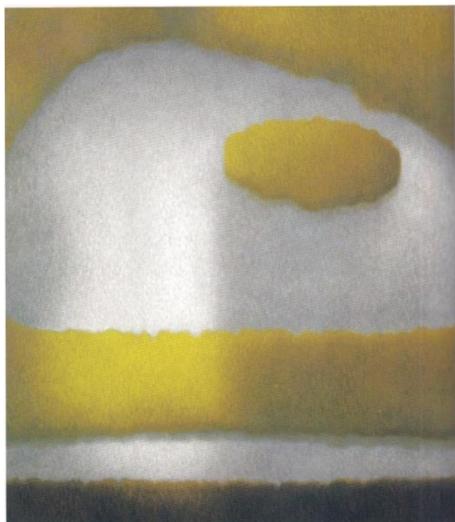
90。



圖 3-3-4、郭雪湖，《驟雨》，紙本、水墨，63×73cm，1946，畫家自藏。圖片摘自何政廣發行，《臺灣美術全集第 9 卷：郭雪湖》，頁 70。



4-1-2、林之助，《屋譜》，絹本、膠彩，27×45cm，1968，林通樹先生收藏。圖片摘自詹前裕著，《林之助繪畫藝術之研究研究報告展覽專輯彙編》，頁 109。



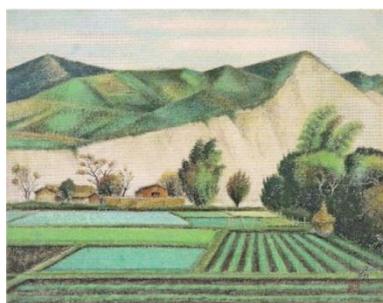
4-1-3、杉山寧，《歌》，142.3×121cm，1957，富山縣立近代美術館藏。圖片摘自野地耕一郎著，《現代の日本畫 8：杉山寧》圖號 16。



4-1-4、高山辰雄，《出山》，194×112cm，1962，東京國立近代美術館藏。圖片摘自佐藤直司著，《現代の日本畫 9：高山辰雄》，圖號 9。



4-2-1、林之助，《樹韻》，絹本、膠彩，33×52cm，私人收藏。圖片摘自詹前裕著，《林之助繪畫藝術之研究研究報告展覽專輯彙編》，頁 96。



4-2-2、林之助，《田園風光》，紙本、膠彩，32×41cm，景薰樓典藏。圖片摘自蔡昭儀主編，《明日之風：林之助百歲紀念展》頁 69。



圖 4-2-3、林之助，《望郷》，紙本、膠彩，56×109cm，1966，國立臺灣美術館藏。圖片摘自詹前裕著，《林之助繪畫藝術之研究研究報告展覽專輯彙編》，頁 106。



圖 4-2-4、橫山操，《炎炎櫻島》，242×454.3cm，1956，新潟縣美術博物館藏。圖片摘自弦田平八郎編，《20 世紀日本の美術 10：加山又造／橫山操》，頁 66。



圖 4-2-5、橫山操，《塔》，317.8×134cm，1957，東京國立近代美術館藏。圖片摘自兒島薰著，《現代の日本畫 10：橫山操》，圖號 83。



圖 4-2-8、曹根，《息舟待航》，作品基本資料不明，1971。圖片摘自國立臺灣美術館發行，《臺灣美術》季刊，第 79 期，頁 12。

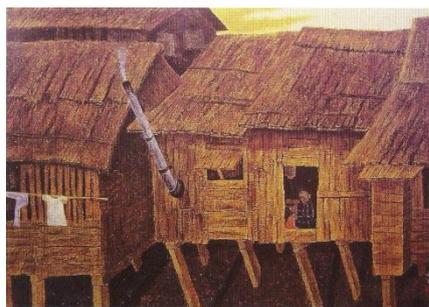


圖 4-2-6、謝峰生，《黃昏陋屋》，作品基本資料不明，1964。圖片摘自國立臺灣美術館發行，《臺灣美術》季刊，第 79 期，頁 12。



圖 4-2-7、黃登堂，《瀑聲》，作品基本資料不明，1965。圖片摘自國立臺灣美術館發行，《臺灣美術》季刊，第 79 期，頁 13。

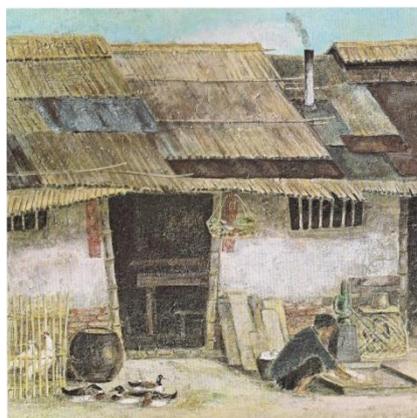
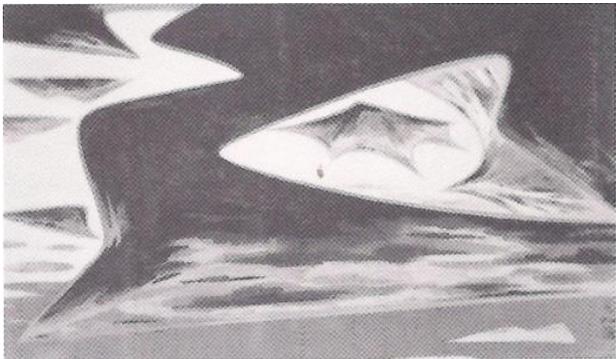
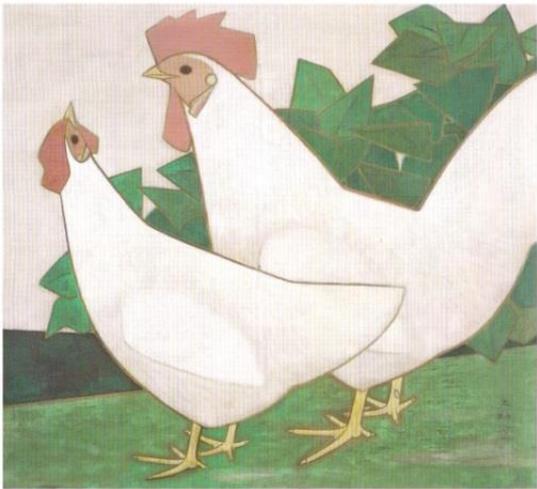
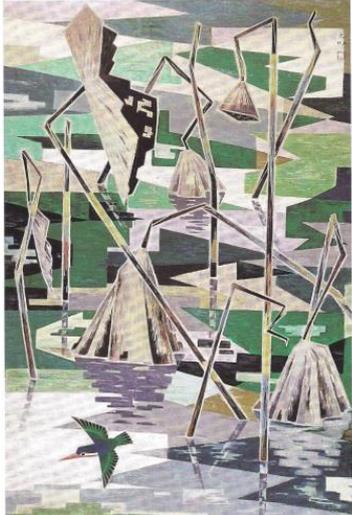
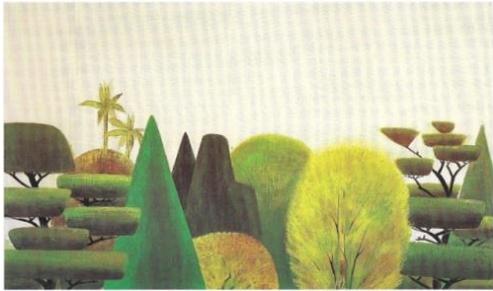
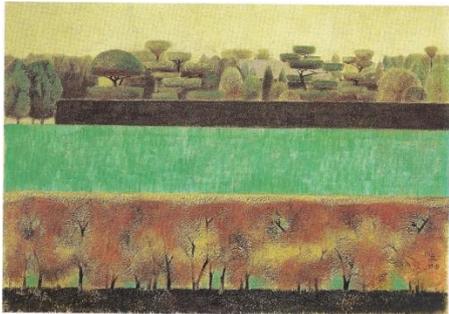
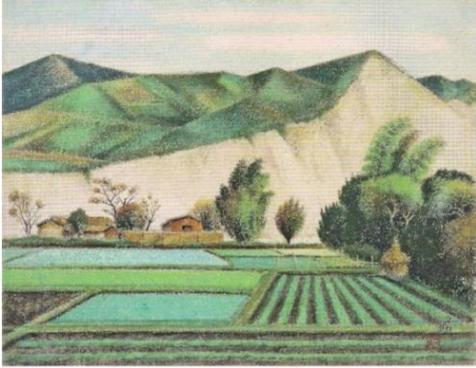
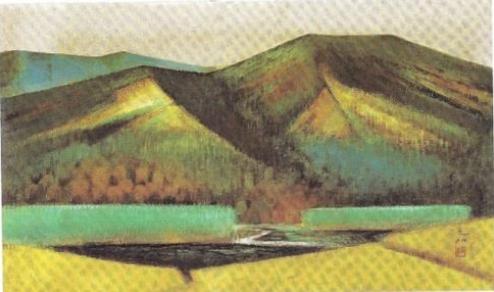


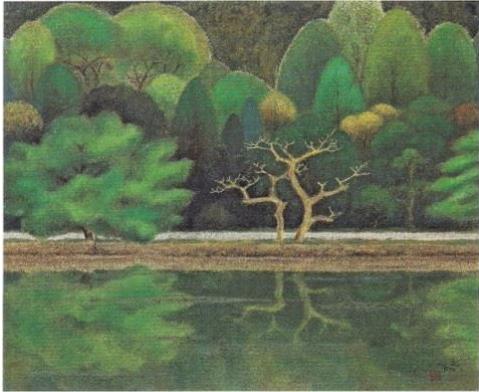
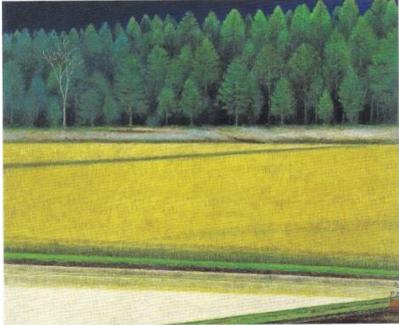
圖 4-3-1、林之助，《斜陽》，紙本、膠彩，53×53cm，1963，私人收藏。圖片摘自蔡昭儀主編，《明日之風：林之助百歲紀念展》頁 68。

表一、林之助膠彩之現代性實驗作品一覽（姚舜元整理）

創作年代	作品圖版
1955	 <p data-bbox="354 750 1364 840">林之助，《夕雲》，作品基本資料不明。圖片摘自詹前裕著，《林之助繪畫藝術之研究研究報告展覽專輯彙編》，頁 37。</p>
1956	 <p data-bbox="354 1294 1364 1384">林之助，《夕照》，作品基本資料不明。圖片摘自詹前裕著，《林之助繪畫藝術之研究研究報告展覽專輯彙編》，頁 37。</p>
1957	 <p data-bbox="354 1930 1364 2020">林之助，《雙雞圖》，絹本、膠彩，45×53cm，國立臺中教育大學典藏。圖片摘自蔡昭儀主編，《明日之風：林之助百歲紀念展》，頁 83。</p>

<p>1958</p>	 <p>林之助，《彩塘幻影》，紙本、膠彩， 118×78cm，美國許鴻源美術館典藏。圖片 摘自詹前裕著，《林之助繪畫藝術之研究 研究報告展覽專輯彙編》，頁 98。</p>	 <p>林之助，《樹韻》，絹本、膠彩， 33×52cm，私人收藏。圖片摘自詹前裕 著，《林之助繪畫藝術之研究報告展覽 專輯彙編》，頁 96。</p>
<p>1962</p>	 <p>林之助，《郊野》，紙本、膠彩，50×65cm，鄭順娘女士收藏。圖片摘自詹前裕著，《林之助繪畫藝術之研究報告展覽專輯彙編》，頁 101。</p>	
<p>1963</p>	 <p>林之助，《田園風光》，紙本、膠彩， 32×41cm，景薰樓典藏。圖片摘自蔡昭儀 主編，《明日之風：林之助百歲紀念展》頁 69。</p>	 <p>林之助，《暮紅》，紙本、膠彩， 44.7×49.4cm，國立臺灣美術館藏。圖片摘 自蔡昭儀主編，《明日之風：林之助百歲紀 念展》頁 87。</p>

<p>1965</p>	 <p>林之助，《山麓》，紙本、膠彩， 34×56cm，張耀科先生收藏。圖片摘自詹 前裕著，《林之助繪畫藝術之研究研究報告 展覽專輯彙編》，頁 104。</p>	 <p>林之助，《山景》，紙本、膠彩， 24.3×33.4cm，私人收藏。圖片摘自蔡昭儀 主編，《明日之風：林之助百歲紀念展》頁 88。</p>
<p>1966</p>	 <p>林之助，《望鄉》，紙本、膠彩，56×109cm，國立臺灣美術館藏。圖片摘自詹前裕著， 《林之助繪畫藝術之研究研究報告展覽專輯彙編》，頁 106。</p>	
<p>1968</p>	 <p>林之助，《屋譜》，絹本、膠彩，27×45cm，林通樹先生收藏。圖片摘自詹前裕著，《林之 助繪畫藝術之研究研究報告展覽專輯彙編》，頁 109。</p>	

<p>1969</p>	 <p>林之助，《綠影》，紙本、膠彩， 48.4×59.3cm，國立臺灣美術館藏。圖片摘自蔡昭儀主編，《明日之風：林之助百歲紀念展》頁 89。</p>	 <p>林之助，《農村》，紙、膠彩， 89.5×130cm，楊天發先生收藏。圖片摘自詹前裕著，《林之助繪畫藝術之研究研究報告展覽專輯彙編》，頁 110。</p>
<p>1970</p>	 <p>林之助，《樹林》，紙本、膠彩，49.5×59.6cm，國立臺灣美術館藏。圖片摘自蔡昭儀主編，《明日之風：林之助百歲紀念展》頁 90。</p>	