

最初的道路：情感在地化及語言民族化
——論黃土水與劉錦堂

The Original Path: Emotive Localization
and Linguistic Nationalization On Huang
Tu-shui and Liu Chin-tang

倪又安 | Yu-an Ni

國立臺灣師範大學美術研究所博士生
Doctorial student,
National Taiwan Normal University,
Department of Fine Arts

摘要

在現有的臺灣美術史研究中，日治時期的臺灣美術運動，往往被詮釋為「透過日本而接引到源於歐洲的現代美術」這樣一個具有過渡性質的時代角色。在此偏重整體性而忽略藝術家個人表現的強勢概念化詮釋下，諸多留日臺籍美術家的作品，成為專家眼中的「外光派遺囑」，或是迎合帝國主義眼光品味的「南國風光」的文化產品。而上述的主流論述，用於書寫日治時期的臺灣美術發展，也確實能呈現某些方面的真實。然而，站在新世紀的今天，回顧近百年前由前輩們所開啓的新美術運動，我所關注且企圖尋找的是，在那樣一個不可能避免「殖民化」又必定要侷限在「橫的移植」之格局的年代，有沒有人能夠突破那無形的限制，開始走出具有獨立思考能量的美術本土化的新頁？同時，日治時期的臺灣美術，除了有「日本導師與臺灣學生」的垂直關係外，我們能否提出「日本導師與臺灣大師」或「臺灣大師與臺灣大師」這樣平行的結構？從此角度出發，我更加將重點放在臺籍美術家在接受日本現代美術洗禮後，如何藉由對自身文化處境的反省所產生的藝術翻轉。這種翻轉，可能出自對殖民者的反骨（如陳植棋），可能出於對鄉土由衷的思戀（如黃土水），甚至可能出於我們如今避之唯恐不及的祖國認同（如劉錦堂、陳澄波），但無論其內在來源動能如何相異，但實踐到藝術創作上，最終則體現了兩條根本的路徑：即情感在地化和語言民族化。而非常湊巧的，臺灣美術史上最早留學日本的雕塑家黃土水與畫家劉錦堂，正是情感在地化和語言民族化的代表人物。若從作品的數量來看，他們可能都因為英年早逝而有所不足，但就創作質地而言，無論黃土水的〈釋迦像〉、〈水牛群像〉，或劉錦堂的〈亡命日記圖〉、〈棄民圖〉，都該是放到世界一

流美術館也依然靈光煥發的不朽傑作。這篇文章，從日治臺灣美術寫到日本現代美術，從立體的雕塑寫到平面的繪畫，也從藝術家的生平寫到他們的理想與感情，只希望透過個人的研究與論述，能使黃土水、劉錦堂這一對最早出發的「臺灣大師與臺灣大師」的美術史位置，有更為適切且準確的輪廓。

關鍵詞：日治臺灣美術、情感在地化、語言民族化、黃土水、劉錦堂

Abstract

In the existing research on the history of Taiwanese art, the art movement in Taiwan during the period of Japanese rule is often interpreted as a historical transition in the form of “modern art connecting to its European sources via Japan”. This dominant, conceptualized interpretation focuses on general character and neglects the idiosyncrasies of individual artists. The works of many Taiwanese artists who had studied in Japan are accordingly seen by experts either as “legacies of plein-airism” or cultural products sporting a “southern exoticism” that catered to the imperialistic perspective and taste. This mainstream discourse does lay bare certain realities indeed in the writing of the development of Taiwanese art during the period of Japanese rule. However, as we in the new century today look back on the new art movement initiated by our forebears nearly a century ago, what I am concerned about and hope to uncover is this: In the era when “colonialism” was unavoidable and being confined to a gestalt of lateral transplants was necessary, was anyone able to break through the invisible limitations and start a new page with the energy of independent thinking towards the indigenization of art? Other than the vertical relation between “Japanese mentors” and “Taiwanese students,” can we, in the matter of art in Taiwan under Japanese rule, put forth an alternative structure of parallels— such as “Japanese mentors” vis-à-vis “Taiwanese masters,” or “Taiwanese masters” vis-à-vis “Taiwanese masters?”

Approaching from this angle, I focus more on how Taiwanese artists reflected on their own cultural situation after returning from their immersion in modern art in Japan, and how they thereby came up with artistic reversals. Such reversals might have stemmed from rebelliousness against the colonialists (as seen, for example, in Chen Chih-chi), a heartfelt attachment to the native countryside (as seen, for example, in Huang Tu-shui), or even the sort of identification with the motherland that we today would distance ourselves from (as seen in, for example, Liu Chin-tang and Chen Cheng-po). However different the inner motivations might have been, the resultant artistic praxes ultimately boiled down to two fundamental routes of evolution — i.e., the localization of sentiments and the nationalization of artistic language. The sculptor Huang Tu-shui and the painter Liu Chin-tang, two of the earliest figures in the history of Taiwanese art to study in Japan, happened to be representative of these two trends. The opuses of both men may be small in quantity due to their early demises, but as far as artistic quality is concerned, Huang Tu-shui's *Siddhartha* and *Water Buffaloes* as well as Liu Chin-tang's *Days on the Run* and *Forsaken People* count as immortal masterpieces that would shine in any top museum in the world.

This paper goes from Taiwanese art of the Japanese rule period to Japan's modern art, from three-dimensional sculpture to two-dimensional painting, and from the lives of artists to their ideals and sentiments. It is hoped that my research and exposition will etch a more fitting and accurate profile for Huang Tu-shui and Liu Chin-tang as two figures in art history to set out as one “Taiwanese master” vis-à-vis another.

Keywords: Taiwan's art under Japanese rule, sentimental localization, nationalization of artistic language, Huang Tu-shui, Liu Chin-tang

一、緒言：臺灣美術現代化的最初道路

1915年，對日治時期臺灣美術的發展而言，是看似平常卻極其重要的一年。因為，就是在這一年，兩位不平凡的臺灣青年，在臺灣新美術運動尚未真正發軔時，¹便以其自身的天賦、努力與機運，搭上航往日本的渡輪，且先後進入東京美術學校就讀。他們分別是選擇雕塑科的黃土水，以及投身西洋畫科的劉錦堂。若用通俗的講法，他們也可以說是臺灣現代美術最早的學院雕塑家與畫家。將黃土水與劉錦堂放在一起討論，其內在的意義，卻並非僅止於時間上的「最早」，或是二人赴日求學之年分的巧合；而是他們各自勤奮而艱辛的創作歷程所展現的成績與理想化典型，實足以為臺灣美術、甚至也是任何受文化殖民主義宰制的文化第三世界的美術主體性追求，體現出極其值得珍視的兩條根本途徑。而這兩條途徑，若以最平易的文字將其簡單歸納，一是情感在地化，另一則為語言民族化，黃土水是前項的實踐者，劉錦堂則為後者的代言人。

1 1924年，石川欽一郎二度來臺任教，於臺北師範學校擔任專職的美術老師。直到1932年返回日本定居之前的這段時間，是石川對日治時期臺灣美術產生巨大影響力的關鍵階段。他一方面組織愛好美術的臺籍學生成立畫會，透過素描與寫生的創作實習，以及定期舉辦展覽的觀摩方式，進而達成推廣美術的目的。此外，他更是熱情地鼓勵有志於繪畫創作的臺灣青年，能夠進一步的前往日本進入專業的學院深造。因此，一九二〇年代為數可觀的「東京美術學校」臺籍留學生，大多數都與石川欽一郎有直接的師承關係。我們今日所耳熟能詳的幾位前輩美術家，如陳澄波、陳植棋、李梅樹、李石樵等，都是石川的學生。也正是這一批東京美術學校畢業的優秀畫家，無論在創作上屢屢得到臺展特選或帝展入選的肯定，抑或是在社團活動上的積極作為（如成立赤島社、臺陽美協等），才真正使美術研習形構成風潮；將臺灣現代美術帶入了「運動化」的時期。至於黃土水與劉錦堂的出現，只能算是個人表現傑出的特例，是美術運動正式開啟前偶然閃爍的孤星。

無論是情感在地化，或者語言民族化，究其根本，則都是藝術創作上的文化主體性追求的手段（也是目標）。與所有第三世界的文藝發展軌跡一樣，臺灣在接受日本殖民統治之後，也經歷了與既有傳統文化形成割裂的陣痛情形。這種因為政治情勢驟然巨變而產生的陣痛，代表了某些固有文化階層的文藝生產模式退出了時代發言權的舞臺，而新興的青年階級則因為順應時潮的能力較強，便迅速跨進歷史劇場的中心。若我們回顧日治時期的美術發展，便不難看出所謂藝術的意識形態與其相應群體的交接更換。在創作的觀念上，具有西洋精神的實景寫生（圖1）凌駕了傳統水墨畫的仿古臨摹；在美術人馬上，受過學院訓練薰陶的青年留學生取代了以往在私人畫塾與裱畫店裡師徒傳授的民間畫師；在媒材與風格流派上，膠彩、油畫以及外光派，² 成爲一時的新寵。而當時的新一代臺灣美術家，在日本人所主持的官辦美術展覽會中，透過不斷的參加、入選而迅速累積出一定的威望；依照某些既定的價值評判的論述，日治時期的美術創作者爲了能夠在官展中順利得獎，乃積極迎合日本殖民者的「獵奇式」的帝國主義眼光，進而致力於描寫具美化傾向的在地色彩的題材，此即爲所謂的南國風光。

2 所謂的外光派，過去常因「外光」之名，而被誤認爲印象主義。事實上，外光派是十九世紀末流行於法國學院中的一種折衷主義；就繪畫風格與技法而論，是在寫實主義的紮實具象描繪的基礎上，增加了部分印象派的手法，特別在色彩上的運用較爲明亮鮮麗，陰影部分亦使用印象派畫家所偏好的藍紫色系。外光派之所以在日本發揚光大，主要是因爲黑田清輝等外光派畫家，在1896年東京美術學校創設西洋畫科時，即順利進入該校任教，黑田本人更成爲西洋畫科的第一位主任。而後於1907年成立「文部省美術展覽會」（簡稱文展，即後來帝展的前身），黑田清輝、久米桂一郎、岡田三郎助等東美教師（皆外光派主將），又紛紛進入此權威官展裡擔任評審委員。所以當時的日本西洋畫壇，外光派是盤據學院體系的主流。一九二〇年代，臺灣子弟赴東京美術學校深造時，大多選擇岡田三郎助及藤島武二爲指導老師，他們都是外光派系統出身。故日治臺灣畫家以外光派風格爲宗，是極其自然的。

關於日治時期臺灣美術中出現的島嶼色彩，實在是一個非常耐人尋味的問題。若我們用後殖民論述的觀點來省視，臺籍美術家在留學日本後，透過嶄新的觀念與技法，去刻畫（也是頌揚）自己所成長生活的土地，從反面的角度看，是藝術家不自覺的忽略了殖民統治下諸多不公不義、飽受壓抑與剝削的社會現實，而選擇以「過度美化」的風格成爲帝國主義炫耀其各殖民地特色並粉飾太平的同路人；但若從正面的視點立論，亦可解釋成創作者開始以一種較爲迂迴含蓄的方法，展現出對於自身文化與土地的關懷，是對殖民主義的消極性抗拒。當然，日治時期美術家多半積極投入官辦美展的競逐，是不爭的事實；諸如黃土水、陳澄波、陳植棋、廖繼春（圖2）等人也皆在帝展入選後，激動地表示出他們的興奮與雀躍。然而，我們是否能以他們努力參加「比賽」就判定他們內心對殖民主義的文化模式是全然順從的呢？當然，在美術史上確實有信仰極其純粹的例子，如上個世紀的德國左翼版畫家珂勒惠支（圖3），³ 她爲了實踐其社會主義的理念，不但隨其夫婿住在貧民區，實地近距離感受、觀察並揭露底層階級的實際生活。她在右翼的納粹黨掌政並對她展開一連串監控與壓迫時，仍然沒有放棄初衷而轉入地下繼續她的左翼美術工作。倘若我們以珂勒惠支作爲評斷左翼精神的標準，則二十世紀曾參加過共產黨的著名藝術家如畢卡索、里維拉等，大概都可以算是受資本主義嚴重侵蝕的案例。但是，我想作爲美術研究的對象，並不需要如此苛求畢卡索與里維拉，必須如珂勒惠支般與真正的勞動階級比肩共存。因此，面對珂勒惠支，我們固然由衷讚嘆並深受感動；但當閱讀畢卡索、里維拉，也可以對他們向資產階級靠攏的生活及經濟來源寬容視之。回到比意識形態更爲根本的層面，創作者要先以創作者的身分生存下來，才有可能透過藝術創造去實踐其理想。在日治時期的臺灣藝術環境，沒有現在普遍存

在的畫廊、拍賣會、藝術經紀公司，也沒有公共藝術的標案可以承接，甚至連學校教職也多半被日本人所占據，故美術家要出人頭地爭取社會認可及經濟挹注，參加官展幾乎成了必要且唯一的途徑。換言之，以是否熱衷參與臺展或帝展作為衡量臺籍藝術家是否懷抱對殖民主義文化的懷疑、抵抗或反轉意識，本質上並沒有絕對的信服力。我認為，竭盡心力去研究乃至研判日治時期臺灣美術家的意識形態的認同，到底是偏向殖民化或反殖民化之光譜的哪一端？其實業已陷於二元對立思維的狹小空間，也忽略了所有藝術現象之所以形成的複雜性。換言之，日治臺灣美術的殖民化與反殖民化，根本上是同時存在而且相互

左右的。若非日本人的殖民統治引進新式教育，臺灣子弟根本難有機會接觸到現代美術，遑論被啓發其興趣志向進而負笈東瀛成為專業創作者，故臺灣新美術運動的開展本身絕對帶有濃厚的殖民化色彩。但是當位居文化弱勢的臺籍青年，在接受日本美術學院教育洗禮的當下或之後，只要在創作時能夠反射出具有主體性思維的、無論是表現方式、美感品味以及取材參照來源的變異，此一「變種化」的殖民地美術，便已然隱含反殖民的契機。⁴

在過往，我們慣常以「橫的移植」一語概括日治時期的諸多臺灣美術現象，其實不僅是臺灣，就算是身為殖民地宗主國的日本，在明治維新力行各方面脫亞入歐的運動後，同樣也成了輸入歐洲第一世界文藝之橫的移植的文化半殖民地。試問從黑田清輝學習柯朗（Raphael Collin, 1850-1916）到梅原龍三郎追隨雷諾瓦，再到高村光太郎深受羅丹啓迪，不都也是藝術殖民化的一頁演進史？然而這些大師之所以被奉為日本近代美術的正朔，⁵除了引進西方流派有功，更重要的便是他們在吸取西洋養分之後所反芻出的本土性變化。被尊稱為日本近代洋畫之父的黑田清輝，其繪畫風格的演變，便是值得參照與思考的例子。從現存於東京國立博物館的黑田清輝留法末期、1891年完成的代表作

3 珂勒惠支（Käthe Kollwitz, 1867-1945）出生於德國的克尼斯堡。少年時期曾進入女子藝術學校就讀，專攻版畫。1891年，她與一位胸懷社會主義理想的醫師結婚。由於偕同長期為窮苦百姓治病的夫婿居住在柏林近郊的貧民區，珂氏親身接觸並觀察到社會底層勞動者真實生活的慘淡景況。環境的刺激加上其本身人道主義的傾向，致使她的創作走上左翼色彩鮮明的批判道路。珂勒惠支早期的代表作，無論1898年的〈織工的反抗〉，或1908年的〈農民的反抗〉，皆是耗費數載光陰方得以完成的連環組畫巨構。透過精細入微的金屬凹版蝕法，緊密相扣的敘事情節安排，以及質樸中不失明暗對比張力的繪畫風格，珂氏將反抗運動從初始至終結的過程完整地描繪出來。畫作中的起義事件皆以失敗潰散收場，織工的屍體橫陳於地板上，農民則戰死或受俘。弱勢者不斷受到壓迫、剝削，繼而奮起為生存戰鬥的強烈形像，說明珂氏把藝術當作革命信仰實踐的手段，也是政治理念的一種視覺化宣傳。一九二〇年代，珂勒惠支將創作重心轉移至黑白木刻版畫。她的刀法強悍而粗獷，絲毫不拘泥於細節卻能抓住人性中最幽深的靈魂之光。或許正是意識形態立場的極端堅定，使得珂勒惠支終其一生幾乎都專注於固定的藝術主題，如傷心欲絕的母親抱著死去的孩子哀號痛哭，面容慘苦的勞動人民成為革命的志願者，還有那些神情驚懼悲戚的失業者、乞討者、寡婦終於拖著瘦弱的身軀走上街頭。她的創作從未落入風格樣式的翻新，也不流於說教式的僵化。沒有信仰，沒有感情，沒有控訴戰爭與批判當權者的勇氣，那麼所謂藝術上的左翼實踐，就只會淪為躲在畫室裡喊口號的自我安慰。對珂勒惠支而言，唯有深入群眾，將眼中所見到的真實完整揭露，才算是盡了社會主義文藝作家應盡的職責。一九三〇年代，由於其反戰和同情弱勢的思想，明顯與希特勒政權的法西斯主義相左，因而遭受到連串的迫害。她不但被迫辭去柏林藝術學院的教職，更被禁止公開展出任何作品，她因而轉入地下繼續創作直到去世。

4 文藝生產上的反殖民，不應當限縮於揭竿起義式的題材呈現，而應把內在語言的流變放在探究的核心位置。如果我們將題材視為口號的內容，則語言即為講述此內容的方式。在藝術上，口號的內容並不等於實質的內容；一件作品可以僅僅是對尋常事物的簡單白描，卻因為語言的質地充滿情感與節奏，而成為流傳千古的作品。舉文學為例，唐代詩人白居易的五絕：「綠蟻新醅酒，紅泥小火爐。晚來天欲雪，能飲一杯無。」這首〈問劉十九〉，通篇其實是沒有說什麼的「廢話」，但能將廢話說的如此溫潤有情，才是藝術追求的核心與真正功力。而面對美術作品，關切題材只是其一，感受語言本質才是至關重要。

5 因為翻譯不同的關係，日本的「近代」即為中文概念裡的現代。

〈抱曼特林的女人〉(圖4)來看,其畫面雖已浮現了明亮柔和之光線捕捉,但整體的色調仍舊屬於學院派古典主義的淺灰褐調子,筆觸線條也不見泛印象派的爽朗直接,而是以謹慎的細筆薄塗為主。此作如果不是左上角的漢字落款,大概很難讓人聯想這是日本畫家所作。回到日本之後的黑田清輝,才真正開始思索,如何使源自於歐洲的油彩能夠適切地表達出屬於日本的生命力與美感。他引領時代的才情與巧思,具體地發揮在1893年的〈舞妓〉(圖5)與1897年的〈池畔〉(圖6)兩幅作品。無論〈舞妓〉或〈池畔〉,取材上皆已捨棄了金髮及肩、神態慵懶的法蘭西裸女,取而代之的是身著傳統和服的日本女子。由於描寫對象的轉變,整體氛圍的形塑,也改以含蓄溫婉的陰柔情調為訴求,如此則更能引發無限的想像與遐思,這點可謂回歸東方傳統繪畫,特別是東洋膠彩畫處理女性題材的典型意象。另外,就空間與人物關係的處理上,黑田更著重於日本風土的細膩營造;像是〈池畔〉中那正待春風拂面的女子背後,一泓似明鏡般倒映天光的清澈湖水,和遠方低矮舒緩的粉青色丘陵,都是典型的日本景緻。難能可貴的是,黑田清輝刻畫出來的不僅是日本的表象,其中還隱藏著島國季風型氣候裡無法忽略的溼潤水氣,以及被微光溼氣涵養出的東洋女性肌膚如凝脂白玉般的細緻之美。上述種種黑田清輝回到日本後的繪畫風格變異,其實就是「情感在地化」的具體顯影,而早在黑田發跡之前,日本成名的西洋畫家已大有人在,那麼所謂日本近代洋畫之父的榮銜,何以獨冠於黑田清輝之頂,除了他執掌東京美術學校西洋畫科雄據一方並培育無數門生,我想更為重要的就是他將西洋畫揉合「在地色彩」而成為本土畫種的功績。在此,我大膽做一個假設,假使黑田清輝當年的〈舞妓〉與〈池畔〉等作,送去巴黎參加官辦沙龍展而獲得入選或特選,我們便會視其創作為順應歐洲帝國主義之東方想像的「東洋

風光」嗎?如果臺灣美術研究者可以對黑田清輝毫不吝惜的給予肯定,那麼為何要對生存與創作條件更為苛刻的臺籍前輩近乎苛求呢?而這種觀點是否也是長期文化被殖民下的思維慣性?透過上面的敘述,我們應該可以穿越意識形態長期壟罩下的美術史迷霧,將日治時期臺灣美術中備受扭曲的地方色彩除罪化。綜觀前輩美術家當時的作品,其描寫臺灣土地與人文風情的作品,無論是雕塑或繪畫,因為受到寫實及泛印象的技法影響較深,所以整體而論即便對於主題有所美化,但卻也從未出現浪漫主義作品裡廣泛出現的那種充滿野性、神祕與奇幻色彩的「東方主義」想像;因此我必須再次提出,以過於簡化的「南國風光」涵蓋日治階段的臺灣美術,並不合乎歷史評斷的公允原則。

站在相隔已近百年的今天,重新論述日治臺灣美術運動,其中真正值得我們關心與探究的,是前輩們在殖民化專業教育底下不斷接收新知識、新觀念、新技法與新媒材的同時,如何透過對自身成長經驗以及文化傳統的回歸,而在殖民化美術運動中翻轉出文藝本土化的動人迴旋。所以,我雖然透過分析與詮釋,將殖民化與反殖民化的二元對立論之窠臼解套,但這並不代表我是在為日治臺灣美術擦脂抹粉;反之,是企圖拋棄意識形態的包袱,以更為直指藝術本質的眼光去觀看、去論述,到底什麼樣的作品值得我們不斷回顧、而依然對今日的藝術創造有所啟發?藝術史不可能脫離作品,所有作品都是由人所創造;故藝術為何深刻動人,絕對必須回到作者的才氣、境界與抱負。從這樣一個歸返人文性的脈絡去思索,黃土水與劉錦堂這一對臺灣美術史上最早出發的留學生,雖然先是在時間上錯過了風起雲湧的運動年代,後又皆因英年早逝而沒能留下數量可觀的作品,但在他們有限創作裡所召喚出的獨樹一格的精神力,卻已足夠使他們列為史冊上的巨人。黃土水與劉錦堂何以能超越他們所屬的時代,又何以能割切地

面對自己生命與文化的困境並創造不朽；這一切的原點，終究要回到情感在地化及語言民族化。因為，這兩條充滿文化主體自覺意識的道路，正是他們在跨越了日本學院美術教育的深刻洗禮後，選擇用來叛離殖民化品味並且書寫其最終理想的方式。

二、回歸泥土的學院雕塑家——黃土水

提到鄉土運動，我們自然而然會想到一九七〇年代；而論及七〇年代鄉土美術的英雄人物，沒有比洪通和朱銘更熠熠閃亮的了。洪通與朱銘之所以能夠一砲而紅並獲得當時社會輿論的廣泛認可，除卻他們各自作品在風格題材上的獨特性，另有很大部分實必須歸因於當時臺灣知識分子急於「矯枉」的心態；即針對一九五〇至六〇年代的島嶼文化圈盲從歐美現代主義所產生諸多流弊之現象，終於爆發出一次全面性的反叛。就美術發展而言，那曾經君臨臺灣藝壇不可一世的抽象表現主義狂潮，在鄉土運動有識之士的審美眼光裡，已經顯露出其蒼白且無病呻吟的本質，而那些挾翻譯理論文字以虛張聲勢的文化買辦姿態，更受到徹底批判。也就是在這股揚棄「國際標準」進而回歸「鄉土價值」的呼聲中，文化圈開始致力尋找可以在各方面與抽象表現主義藝術作為相反對照的例子，而出身民間、完全沒有受到學院汙染，並且作品具有濃厚草根氣息的洪通與朱銘，便順勢被媒體捧成不世出的天才素人。換言之，與其說洪通與朱銘的創作代表了七〇年代臺灣的鄉土美術，不如說是鄉土美術的發展需要有洪通及朱銘這樣的人物來扮演主角，還來得更為貼切。當然，洪通的繪畫充滿天真與童趣的造形，構圖更是具備素樸藝術變化豐富的特質；至於朱銘早期的木雕，則在傳統神像木刻工藝的基礎上，將刀法線條的表現帶往一種能夠置

入現代藝術場域的新境界，而上述這些成就都是值得肯定的。但是，當我們仔細地重新思考「鄉土美術」的意義與內涵，或許可以產生一些新的提問：即鄉土的內容是否只是與學院主義相對立的符號性的趣味？鄉土的品味是否要限縮在草根性的、沒有受到西潮侵蝕的風格？又所謂的鄉土美術是否一定要自外於跟其他舶來潮流放在同一平面欣賞（或批判）的舞臺而獨立存在？甚至，有沒有鄉土意識與現代精神完美結合的可能？而鄉土美術作為文化論述結構的一環，到底應著重於藉由社會菁英的挖掘使民間藝師或素人藝術家浮出水面，抑或是學院創作者經由反省文化價值而誕生的自覺回歸？如果將這些問題視為重新觀看鄉土美術的切入點，那麼我們應該可以同意，鄉土美術的範圍可以擴充，鄉土美術的內容更應當深化；而臺灣美術史上最具分量的鄉土美術家的身影，則顯得極為清晰明朗，他就是日治時期最早成名的雕塑家黃土水。

1895年，黃土水出生於臺北艋舺（今天的萬華），家中共有四個兄弟，他是其中的老三。相較於多數日治時期美術家的家世，黃土水的家庭背景可以說是非常的「一般」；值得一提的是，黃土水的父親黃能以及二哥黃順來，⁶都是製造人力車車座的木工師傅，從小在木匠父兄的耳濡目染下，或許也自然而然地種下了他對於雕刻的興趣。1906年，黃土水的父親黃能逝世，在頓失家中支柱的情形下，他的母親便帶著他搬離艋舺，遷居至較為繁華的大稻埕與二哥黃順來同住，

6 黃順來是黃土水同母異父的兄弟，原本姓謝；後因生父去世、母親改嫁黃能，故改姓黃。此事由王秀雄電話訪問黃土水的養子黃阿興而乃得知。參閱王秀雄，〈臺灣第一位近代雕塑家——黃土水的生涯與藝術〉，《臺灣美術全集 19 黃土水》，（臺北：藝術家，1996），頁 16。

原先就讀艋舺公學校的黃土水也在 1907 年轉學到大稻埕公學校，繼續其學業。日治時代的大稻埕，除了是眾多商船往來、店鋪林立的貿易口岸，更是臺北城中佛具店的聚集地。少年的黃土水，便時常在閒暇時流連佛具店，也因此有機會親身接觸到一些木雕師傅；⁷而店中所展示的傳統神像的精湛手藝，不但激發他自學木刻的欲望；更重要的是，民間雕刻特有的民俗氣韻及生動質感，竟在他日後的藝術生涯，尤其是他自東京美術學校畢業後，不斷成為豐富其創作內涵並跨向「情感在地化」的養分來源。

1911 年，功課一向名列前茅的黃土水從公學校畢業，應屆又考取了臺北國語學校的師範科。黃土水就讀國語師範的四年，剛好與日治時期臺灣美術最主要的啟蒙者、也就是被尊稱為「畫伯」的石川欽一郎第一次來臺任教國語學校的時間完全重疊。⁸所以在學期間的黃土水，必定曾經上過石川的課，但是黃土水後來決定赴日深造美術，與石川欽一郎並沒有直接的關係，這一方面固然可以解釋成黃土水的興趣以雕刻為主，跟石川熱衷於水彩寫生的方向不同；另一方面，則是第一次滯留臺灣期間的石川，正式的工作乃是軍職翻譯官，不但公務繁忙且外務頗多，故並未將全部心力投注於美術推廣，而事實上不但專攻雕塑的黃土水與石川接觸不深，即便同時間也在國語學校讀書、後來進入東京美術學校西洋畫科的劉錦堂，在現存的文獻資料中，似

乎也沒有提及石川欽一郎的隻字片語。由此可見，黃土水決定前往日本學習雕塑，還是與其自小培養的興趣和志向有最深的關聯。1915 年，黃土水自國語學校畢業，他在畢業時便展出了一系列平日創作的木雕，受到學校老師很大的讚賞。從現存的圓雕〈李鐵拐〉（圖 7）以及浮雕〈牡丹〉（圖 8），不難看出留學前的黃土水對於傳統的木刻技法，已然掌握的十分圓熟，尤其〈李鐵拐〉一作的人物的姿態、比例、動勢，既具有寫實的生動感又沒有一般民間匠師雕琢過於細瑣的流弊；而從黃土水早年木雕裡透露出的自信與成熟，或許也可以解釋為何他在進入東美雕塑科的木雕部之後，反而更積極地學習西洋的泥塑與石雕，因為這些西方雕塑媒材背後所代表的美感及精神，正是他過去接觸較少而有所不足的。畢業後的黃土水，先是被分發回母校大稻埕公學校教書，但不久之後，由於他與公學校日籍校長的溝通相處產生了矛盾，教員生活未能如意自適，觸發他開始嚮往留學日本。即便家境並不寬裕，但黃土水最終透過臺北國語學校志保田校長以及總督府民政長官內田嘉吉的舉薦，得到獎學金赴東京深造美術。特別的是，不像一般的臺籍學生，必須先在川端畫學校或本鄉繪畫研究所進行考前「惡補」，他在沒有經過入學考試的情況下，直接成為東京美術學校雕塑科木雕部的一年級生。

正如前面提到的，黃土水進入東美後雖然以木雕為專業，並且由明治初期即成名的一代木刻宗師高村光雲（圖 9）為其指導教授，但是他個人卻花費更多心力在泥塑上，甚至也開始嘗試大理石雕刻。在當時的日本雕塑界，國粹派所尊崇的傳統木雕，畢竟已經無法抵擋西風東漸的時潮，而漸漸被塑造取代主流的地位。朝倉文夫（圖 10）、北村西望（圖 11），以及建島大夢這三位以泥塑見長的藝術家，便因為接連於「文部省美術展覽會」雕塑部門獲得大獎而被譽為大正時期

7 較為知名的有綽號「狀元手」的林起鳳，而大稻埕一帶佛具店的木雕以福州系統為主。參閱王秀雄，〈臺灣第一位近代雕塑家——黃土水的生涯與藝術〉，《臺灣美術全集 19 黃土水》，頁 16-17。

8 1907 年 10 月，石川欽一郎來臺擔任臺灣總督府的陸軍翻譯官，並兼任臺北國語學校的圖畫老師，直到 1916 年才辭去軍職返日。這段時間受他啟發最深的學生，是日後成為著名水彩畫家、也是臺灣早期美術運動重要贊助者的倪蔣懷。

的雕塑三傑，⁹ 後來他們又先後進入東京美術學校任教以及被延攬為文展的評審委員，¹⁰ 一時之間形成日本雕塑界影響力最大的門閥。綜觀此三傑的創作，北村注重男性肌肉雄健美的表達，風格上有誇張化的趨勢，至於朝倉和建畠則較為寫實，偏向女體之優雅和人物內在氣質的呈現；大體而言，他們經營雕塑語言的方向，皆徘徊在印象寫意與古典（復古）圓潤，也就是從羅丹至馬約爾（Aristide Maillol, 1861-1944）之間的形式範疇。黃土水於本科生（即大學部）階段，木雕部的課程雖然以木雕專業的時數占最多，但卻已經順應趨勢將塑造列為必修的術科，因此以黃土水勤奮好學的個性，加上其過人的創作熱情及領悟力，即便並沒有直接受教於朝倉文夫等名家，¹¹ 然對基本泥塑

9 簡稱文展，也就是後來的「帝國美術展覽會」的前身。

10 東京美術學校是此三人的母校，建畠大夢於1920年返校任教，朝倉文夫與北村西望則是在1921年。

11 關於黃土水在泥塑方面的師承，過去在臺灣美術史學界有過相當大的爭論，也出現各種不同的說法，其中包括所謂「朝倉文夫說」、「北村西望說」，以及「兩者皆不是說」。可以確定的是，黃土水在本科生就學的1915年至1920年，無論是朝倉文夫或北村西望，都尚未在東京美術學校任教，所以這五年間不可能接受此二人直接的教學。至於黃土水於1920年進入木雕部研究科，直到1922年畢業，時間上確實與朝倉文夫和北村西望有所重疊。謝里法以他自己就風格分析的判斷來推論，在《日據時代臺灣美術運動史》中曾經寫下：「1921年，黃土水離開東京美術學校高村光雲的彫刻室，轉從北村西望和朝倉文夫習藝……。」然而，當時東京美術學校的研究科是採「教室制」，即研究生選擇本科的某一位教授為其指導老師，並進入其門下，所以木雕部的黃土水在學制上不可能從塑造科的朝倉或北村習藝，因此「兩者皆不是說」應該是較為合理的論點。而王秀雄在〈臺灣第一位近代雕塑家——黃土水的生涯與藝術〉曾提及：「黃土水在研究科的時間是1920年4月至1922年3月，此時朝倉雖然在塑造部任教，但木雕部與塑造部的壁壘分明，兩者很不可能接觸（教與學）……。」關於王秀雄的說法，似乎又自由心證地將木雕與塑造的「壁壘分明」過分擴大。我認為既然同在東京美術學校，利用作品展覽時或其他機會進行私下的請教，就算不是直接一對一拿著黏土實作，也仍然是教與學的某種形式。參閱謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》（臺北：藝術家，2007），頁34。另參閱王秀雄，〈臺灣第一位近代雕塑家——黃土水的生涯與藝術〉，《臺灣美術全集19黃土水》，頁25-29。

技法能夠加以充分掌握，又透過自我學習和不斷實作的方式，終於找到塑造上的個人面貌，實也有理可循而不足為奇了。

1920年，對黃土水的藝術家生涯，是至關重要的一年。當時已經因畢業成績優異而保送東京美術學校研究科繼續深造的他，以1918年完成的兩件作品〈兇蕃獵首〉和〈蕃童〉（圖12）（又名山童吹笛）參加第二屆的帝展，後來〈蕃童〉獲得評審的青睞而得以入選，這是臺灣子弟進入日本最具代表性的官辦美術大展的首例，因而引起媒體的一陣陣報導，雕塑家黃土水乃一夕成名，成為日治時期臺灣美術運動史的傳奇人物。由於〈兇蕃獵首〉和〈蕃童〉這兩件作品都已毀壞佚失，僅〈蕃童〉還留下珍貴的檔案照片，在無法實際看到原作的情形下，只能夠依賴文字史料的描述與個人想像，盡可能進行分析。從當年黃土水接受採訪時的言談，¹² 我們可以確定的是，他當時亟欲表達出臺灣的特色，因此「多方面思考後，最想表現的就是生蕃。」由於黃土水本身是漢族，並且自小居住在所謂「生蕃」並不多見的臺北城，所以他為何選擇自己不甚熟悉的高山原住民的奇風異俗作為前進帝展的雕塑題材，¹³ 確實可能是某種策略性思考的結果。林惺嶽就曾經為文指出：「黃土水之取材原住民，與其說是基於本土的關懷，不如說是受到殖民者營造的地方論述的感染。」¹⁴ 查黃土水在製作〈兇蕃獵首〉和〈蕃童〉時，還只是雕塑科本科的高年級生，想要在比賽

12 參閱《臺灣日日新報》（1920.10.17）。

13 〈兇蕃獵首〉原名為「出草」，為泰雅族獵人頭之習俗。〈蕃童〉則描寫原住民小孩吹奏獨特樂器「鼻笛」的姿態。

14 參閱林惺嶽，〈「南國風光」的背後——帝國眼光開啟下的臺灣美術之剖析〉，《臺灣文學藝術與東亞現代性國際學術研討會》論文抽印本，（臺北：國立政治大學臺灣文學研究所，2006），頁20-21。

中爭取席位、出人頭地，顯然是他的首要目標，至於要深切的去思索如何在藝術上回歸本土關懷，對年輕氣盛的黃土水而言，似乎有些超齡。而針對同樣是原住民題材的雕塑，為何〈兇蕃獵首〉落選、〈蕃童〉卻得以入選？林惺嶽的觀點則頗為強烈，¹⁵ 他認為這樣的評選結果，除卻作品本身的好壞的判別，其背後更內在的原因，乃是「〈兇蕃獵首〉拂逆了總督府的政策」，意即殖民地政府雖然歡迎在地特色的呈現，卻對「過度暴露蕃族原始面貌而招致負面影響起了戒心」，因此讓描述出草這樣一種「陋習」的〈兇蕃獵首〉落選，正是「完全符合殖民地教化政策的意旨及節拍。」在此，值得我們進一步思考的是，朝倉文夫、北村西望，以及建島大夢等平日忙於教學和委託創作的帝展雕塑部門評審，是否真的能夠確實瞭解日本政府的殖民地政策而在評選時執行國家或總督府的意志，抑或評選的結果只是一個巧合？另外，倘若黃土水是因為深受殖民者潛移默化的奴化教育，進而不自覺的生產出帝國主義所喜聞樂見的在地特產，那麼何以他沒有繼續複製這一條容易成功的道路，而是開始轉往其他方向發展？不過，我們可以確定的是，黃土水隨後迅速拋棄符號化強烈的原住民題材，對他個人的藝術發展，絕對是正面的。

得到帝展榮耀後的黃土水，將雕塑視為志業的意志更加堅定。1921年，他的石雕作品〈甘露水〉（圖13），再次得到帝展入選的肯定。就題材而言，〈甘露水〉描寫一位裸身的少女自張開的貝殼中誕生，少女的姿勢是全然正面的站立，左右手自然垂下分別依附在兩片貝殼

上；貝殼輪廓的圓弧與少女雙手的線條連成一氣，配合少女微微仰起的臉龐，形構出一股向上延伸的崇高感。在細部質感的處理上，黃土水巧妙利用大理石潔白無瑕的特性，將少女青春的肌膚，打磨的極為光滑而潤澤，不但寫實更具有血色。在西洋美術史上，同此主題最出名的作品，莫過於文藝復興巨匠波提切利於1480年完成的〈維納斯的誕生〉。波提切利以維納斯這一希臘神話中的「美神」入畫，不僅是對古典主義的含蓄美的歌詠，更藉著重塑異教神祇的形象，為基督教力量仍然壟罩歐洲的十五世紀晚期，宣告文藝復興運動乃正式降臨。黃土水當然不會不知道維納斯的典故與意義，那麼他所企圖表達的，應該就是其內心認同的理想美的典型。若我們再次仔細觀看〈甘露水〉的少女，不禁就會輕易地發現，那裸體的身材比例似乎不夠修長，大腿與小腿顯得過於粗壯，臀部稍嫌寬闊了些，頭部也太大了。黃土水的維納斯，真的跟西洋美術史裡許許多多的維納斯有極大的差異，姑且不論波提切利或提香這類文藝復興大師筆下優雅的女神，或是羅丹、布爾岱勒（Antoine Bourdelle, 1861-1929）（圖14）這些十九世紀雕塑大家親手以泥土堆砌出的血脈賁張的胴體，就算是跟在日本美術界獨領風騷的朝倉文夫和建島大夢所留下的裸女相比，黃土水的美神實在都是太不美了。然而，黃土水在選擇讓這樣一個不美的維納斯，以最為從容直接的姿態面向觀眾、準備迎接從天而降的甘露時，不正是他充滿自信地宣告，這才是他所看到的真正的美。黃土水所發現的美，不再受到幾世紀以來西方典型的制約，也開始掙脫學院派既有的審美包袱施諸其靈魂的桎梏。〈甘露水〉的誕生，可以視為黃土水自我意識與鄉土意識的萌芽之作。果不其然，那之後黃土水在精神上便迅速走向故鄉，積極從臺灣泥土裡尋求取之不盡的創作動能。

15 參閱林惺嶽，〈「南國風光」的背後——帝國眼光開啟下的臺灣美術之剖析〉，《臺灣文學藝術與東亞現代性國際學術研討會》論文抽印本，頁22-23。

1922年與1924年，已是帝展常客的黃土水，又分別以〈擺姿勢的女人〉和〈郊外〉接連入選。其中〈郊外〉（圖15）一作，將臺灣水牛與白鷺鷥在水稻田中休憩的場景刻畫地極為生動，手法既寫實又不失詩意，而水牛的形象也就此成為他日後最具代表性的藝術母題。1925年，黃土水的泥塑〈小孩〉，意外的在第六屆帝展中落選。不過，胸懷壯志的黃土水，似乎不再把帝展視作唯一的藝術殿堂，他內心的終極追求也愈來愈清晰。這時帝展的落選對他已經不是一種挫折，反而是驅使他更加心無旁騖地探研自己真正關切的藝術主題的動力。1926年後，黃土水的創作便朝兩個方向進行。其一是接受貴族、富豪等社會上層階級的委託而製作泥塑肖像，這使他在日本的經濟狀況得以無虞；其二則是他個人的情感在地化的實踐日趨成熟，這則讓他攀上藝術生涯的巔峰。

1927年，黃土水的傳世傑作〈釋迦像〉（圖16）終於在費時兩年後完成。根據王秀雄相當詳實的考據，¹⁶黃土水創作此世尊雕像的契機，乃是他1925年自日本返臺時，接受好友魏清德之委託，特製一座俟完工後要供養萬華龍山寺並陳設於寺中的木雕。接受此任務的黃土水，一方面要考慮作品如何體現佛教的理念與佛陀的莊嚴，另一方面也要在創意發揮與信眾感受間求取平衡。黃土水對自我要求極高，不願意重覆一般傳統民間佛雕的形式，乃蒐集各種相關資料，最後他從宋代繪畫、也就是梁楷的〈釋迦出山圖〉（圖17）中找到難得的靈感。

我們今日所能看到的〈釋迦像〉，其實不是黃土水最後的木雕成品，¹⁷而是他製作木雕前用來參考的石膏模型，但即便如此，此石膏像之精彩傑出，已值得仔細分析與研究。基本上，梁楷筆下的世尊，表現的是大成就者於六年苦修後初證菩提時瘦骨嶙峋的形象，而佛陀之所以出山再次踏入塵世，乃是源於欲救拔一切受苦眾生的大願。跟梁楷的〈釋迦出山圖〉相比，黃土水的〈釋迦像〉因為是單一的圓雕，反而在沒有背景與色彩干擾的形式下，更散發一種宗教性的神聖與光輝。對於西洋塑造與傳統民間木刻皆懷有精深功力的黃土水，在〈釋迦像〉中將東西方雕塑的特長做出極為適當的統合。首先，就造形而言，他捨棄軀體可能展現的曲線或弧度，採以完全直立對稱的構圖，藉此加強視覺上的集中與統一，並造成某種平面化的效果，這點是東方佛像藝術的特色之一。再者，在衣服的处理上，所有摺紋大致以正三角形向上發展，導引觀者隨線性的動勢將注意力凝結在佛陀的雙手與面容，其布料質感則交代的言簡意賅而不過分雕琢，這是十九世紀末期印象派雕塑的手法。最後，在佛陀臉部表情的描寫上，並沒有使用歷代造像中慣用的符號化的五官與髮型，反之則是具有濃厚的寫實精神，可謂人間化、甚至是漢人化的聖者尊容。在佛教的觀念裡，所有的大成道者，無不同時具有無限的智慧與慈悲。而回想中國佛教雕塑史上，

17 其放置於龍山寺內的木雕原作，不幸於二次世界大戰時被盟軍空襲所毀。現存的石膏原模，乃是後來黃土水夫人廖秋桂女士從日本運回臺灣，並寄存給最初委託製作的魏清德先生。魏清德更曾經為此塑像寫下一首七言詩，當中如下幾句：「……石膏模竣木斯刻，運自日京來臺灣。……盟機投彈中殿災，一炬木像遭劫灰。……桑田轉瞬幻滄桑，石膏模型幸尚在。……石膏像雖不耐久，至少猶堪數十春。」由此可推，此石膏塑像雖然是最後製作木雕前的底本，但除了材質使用上的差異，其作品本身的藝術性表達，在黃土水的創作概念裡（或者說有看過木雕原作的觀者如魏清德眼中），應該是已經臻於高度完整的了。參閱謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》，頁36。

16 參閱王秀雄，〈臺灣第一位近代雕塑家——黃土水的生涯與藝術〉，《臺灣美術全集19黃土水》，頁36-38。

最能表露出智者之圓滿法相的，莫過於麥積山石窟中北魏時期諸佛菩薩的泥塑了，正是所謂「秀骨清像」，在那優雅的冥想與微笑中，盡現出智慧的光華。至於黃土水的〈釋迦像〉，是愁眉緊鎖的沉思，是堅苦修道的意志力的凝止，更是覺悟後大慈大悲的無上佛性的示現。從藝術價值的角度上來看，經過情感在地化之語言鍛鍊的黃土水，其〈釋迦像〉的深刻與內斂，早已不是朝倉文夫或北村西望等日本「名家」所可以相比的了。

在創作〈釋迦像〉的同一時期，黃土水一直鍾情不已的鄉土題材，也持續在藝術家的心中醞釀著。從 1927 年的泥塑作品〈歸途〉（圖 18），到 1928 年製作的具有半工藝品性質的〈牛頭碟子〉、〈白鷺鷥菸灰缸〉，以及木刻浮雕〈牛頭〉（圖 19）等，雖然尺寸上都頗為袖珍，卻也無不洋溢著一種令人備感親切的臺灣泥土味的芬芳。而一位藝術家，在經過漫長的專業學習與自我充實後，當他已經具備超拔的美感品味，所有表現技法都能收放自如，對於主題也有一定的理解時，那麼，真正決定其藝術可以走多深、創作又有多麼開闊的，應該就是內心的信仰與願力了。因為信仰最美的作品必定根植於故鄉的斯土斯民，人在東京的黃土水可以任其藝術靈魂跨海洋而神遊。他的眼睛，注視著亞熱帶陽光灑落在隨風擺動的芭蕉葉上的微妙色彩。他的耳朵，時時刻刻聽見憨厚的水牛腳踩水田所發出的聲響以及鄉間孩童於放牛時隨意哼唱的牧歌。他的肌膚，感受到那島嶼的溼氣與溫度不斷輕撫著他的鄉愁，召喚他回到此處無他方的一片理想淨土。而他的腦海裡，已經出現一幅清晰明朗的圖畫，等待著他以強大的願力一點一滴拼接出圖畫所浮現的真實與夢境。1928 年，黃土水於東京的工作室，開始了大型浮雕〈水牛群像〉（圖 20）的製作，後經過了無數次的草圖修改以及漫長的泥塑過程，終於在 1930 年的年底，將此件巨構順利的完

成。細看這件幾乎被所有後世專家一致讚揚的作品，其題材與技法非常的單純而樸素。就畫面的內容論，僅是三個打赤膊的放牛的小孩，牽著五隻耕田的或老或幼的水牛，漫步到幾株芭蕉樹的樹蔭下乘涼，芭蕉葉後方的背景，黃土水也沒有做任何透視上的交代，似乎就只是一片理所當然的天空。然而，已經記不清楚有多少次，每當我站在〈水牛群像〉的原作前，總能望著這幅平凡的圖畫安靜而良久沉思。在我的印象裡，似乎沒有任何一件現代雕塑作品，能在絕對的單純中蘊藏如此細膩而豐饒的情感，能給予我這般久久難以忘懷的最深的感動。我一直試圖尋找〈水牛群像〉浮雕的藝術語言的來源，然以我自身有限的知識與經驗，遍覽西洋雕塑史或日本雕塑史上的諸多典型，卻似乎也無法得到合理的答案，唯一曾經觸發過我的，竟是在民間廟宇中偶然見到的窗欄板上的淺淺的雕花；或許黃土水意志的終點，真的回到他兒時所熟悉的傳統手藝，歸返啟發他走向藝術旅途的原初。〈水牛群像〉所勾勒出的恬靜而安樂的世界，不僅是黃土水在經歷漫長的美術現代化的追索後終究不可能割捨的鄉土，也是臺灣美術史上最寫實又最夢幻的一頁烏托邦。

1930 年 12 月，數月以來日夜趕製大浮雕〈水牛群像〉的黃土水，因積勞成疾而引發盲腸破裂，後又因強忍身體不適，最終導致腹膜炎一病不起。是月 21 日，年僅三十六歲的黃土水、臺灣公認的一代雕塑天才，便在眾人的惋惜與驚訝中於日本東京逝世。雖然上蒼沒有給他足夠的時間，完成更多傳世的傑作，但他留下的〈釋迦像〉與〈水牛群像〉，已經是日治時期殖民地美術運動中情感在地化的典範，也是直至今日臺灣雕塑界依舊無法超越的「黃土水障礙」。

三、在寫實中融合筆墨精神的油畫家——劉錦堂

最早邁向回歸的路，也是最為孤寂的道路。懷抱對於祖國熱血奔騰的民族情操，嚮往民國革命的激昂沉重的自決意識，驅使一位來自臺灣的青年畫家劉錦堂，成為日治時期首先去到中國大陸的留日美術菁英。事實上，他不但最早遷居彼岸，更是第一個留學日本的臺籍西畫家。相較於稍晚赴日求學的陳澄波、郭柏川、廖繼春、陳植棋、李梅樹、李石樵等人，我們無疑對他陌生許多。當然，這種陌生是必然的，因為劉錦堂雖生長於臺灣，卻幾乎與一九二〇年代寫下歷史新頁的早期美術運動沒有發生關係。劉錦堂赴日求學的時間太早，其時尚未形成同儕組織畫會彼此砥礪的風潮；而遲至 1927 年才成立的「臺灣美術展覽會」，也由於他已旅居中國大陸所以不曾參加。劉錦堂後來曾經畫過一幅〈臺灣遺民圖〉，遙寄其對於故鄉的追念與想望。但他與臺灣美術的第一個現代化的浪潮錯身而過，卻是不爭的事實。

1894 年，劉錦堂出生於臺中，其孩提時已屬日本殖民階段，所以接受到完整的日式現代教育。臺中公學校畢業後，成績優秀的劉錦堂繼續學業，就讀臺北國語學校的師範科。據劉藝於〈我的父親〉一文中所載述，¹⁸ 劉錦堂在負笈東瀛前，雖都是以日文受教，但他不但能讀通漢文，甚至還能寫作文言文及古詩詞。這似乎說明了劉氏的傳統文化修養與家庭民族意識，也為其日後奔返祖國學習文學預埋了深厚的基礎。1915 年，劉錦堂開始了他的留日生涯。他先進入類似「考前

補習班」的川端繪畫研究所加強素描，一年後即考上時為亞洲第一美術院校——東京美術學校的西洋畫科。劉錦堂在日本接受藤島武二等名家的指導，¹⁹ 培養了嚴謹而紮實的學院繪畫技法。當時日本最為盛行而風靡一時的，是以黑田清輝為首的外光派風潮。黑田清輝是東京美術學校的資深教授，他不但創建了該校西洋畫科，更是日本西洋畫壇主流的領導者。劉錦堂自然也受到此潮流或深或淺的影響，這從他剛到大陸時的作品可見端倪。

1920 年，尚未完成學業的劉錦堂，便因受到「五四運動」風起雲湧的思想鼓舞，激發了他的愛國情操。生長於殖民地所受到的心靈壓迫及政治不平等，使他更想以革命的手段來追求民族自決，也讓他第一次踏上了祖國原鄉的土地。他在上海見到了國民黨政要王法勤，王因欣賞劉錦堂的少年愛國理想與個人特質，乃收他作義子，從此劉錦堂便改名為「王悅之」。不過，王法勤並不希望劉錦堂步入其後塵、涉足複雜的政治，所以他又回到東京完成最後一年的學業。這個結果，似乎注定了劉錦堂要成為畫家及美術教育家的命運。

19 關於劉錦堂在東京美術學校求學時的指導教授，是否真為藤島武二，也是一件有所爭議的事。曾經留學日本、且撰寫過《日本美術史》的王秀雄曾於 1999 年國立臺灣美術館舉辦的「劉錦堂生平與藝術成就研討會」上，有如下的發言：「……談到劉錦堂師承日本西洋畫第一的藤島武二，但我是一個研究日本美術史的人。藤島武二 1929 年離開巴黎回到日本擔任東京美術學校西洋畫科的助理教授，那個時候劉錦堂 1921 年已經畢業了，期間相差了八年，所以指導老師應並不是藤島武二。」而筆者引用的乃是劉藝於該座談會上針對王秀雄之質疑提出的答覆：「關於王秀雄先生所提……，曾到東京美術學校去收集資料，也和當時我父親的同學通過信，他們提供的資料是藤島武二教師。內容如下所述：『……我們三年級開始實施教室制度，分由藤島武二先生、岡田三郎助先生、和田英作先生等分三個教室，我入了藤島教室直到畢業，記得劉君也在這個教室。』」關於王秀雄與劉藝雙方的說法，到底孰是孰非，有待更深入的考據，在此僅供參考。參閱劉藝，〈「劉錦堂生平與藝術成就研討會」會議紀錄〉，《劉錦堂、張秋海生平及藝術成就研討會》論文專輯，頁 89-90。

18 劉藝為劉錦堂三子，現居北京，是中國著名書法家。參閱劉藝，〈我的父親〉其中「王悅之的生平與藝術」一段，《劉錦堂、張秋海生平及藝術成就研討會》論文專輯，（臺中：國立臺灣美術館，2000），頁 36。

1921年春天，甫自東京美術學校畢業的劉錦堂再度回到中國大陸。他一方面考進北京大學研讀中國文學，另外也投入剛剛起步的美術教育推展工作。劉錦堂先是在北京美術學校兼任西洋畫教師，²⁰後又於1922年與北方的美術同道，²¹組織了北京最早的西洋繪畫社——阿博洛學會。這個以推廣和研究西洋美術為前題的社團，不但時常舉辦展覽，更設有繪畫課程供愛好者進修。這對當時仍保守閉塞的北京畫壇而言，無疑是一股清新的風潮。劉錦堂於北京初期的創作，大抵延續了東京美校的外光派學院傳統。唯值得注意的是，這時的一些作品，如〈女像〉（圖21）、〈搖椅〉等，色調逐漸採用較為沉郁的赭褐色系，輪廓則以偏黑的線條描出。這般對於強調鮮麗柔和的外光派不常出現的傾向，已然揭示了他油畫語言民族化的起始。

杭州是一個奇妙且細緻的地方。江南景物，溫暖旖旎。垂柳波光與帆影槳聲交織而成的西湖，使拙澀的陳澄波找到疏放而恣意的筆觸，也讓抑鬱的劉錦堂流轉於一種透明的清雅與暢然。1928年，由於北京藝術學校（即原北京美術學校）停辦，使得劉錦堂在林風眠的邀請下，到西湖藝院擔任西畫系主任。短短一年的杭州生活，是劉錦堂一生創作量最為豐富、也最具有浪漫情懷的轉變階段。身處風光明秀氣候宜人的江南，劉錦堂的筆調開始有意識地從日本外光派轉向傳統水墨韻味的追求。他用非常透明稀薄的水彩畫西湖景物——拱橋、孤舟、平湖、樹木、丘陵、小徑，除了還稍微以漸層的暈染，表現出暗示性的明暗與體感，並分別前後關係外，幾乎已經全然平面化了。用以掌握形體的黑褐色線條，充分展露了南宋文人畫輕柔婉約的含蓄氣質。他

一系列以水彩創作的西湖小景寫生（圖22、23），是二十世紀中國美術走入現代化之後又有意倒退回傳統的新式淺絳設色山水。同時期劉錦堂的油畫，語言及形式上企圖民族化的意念則更為強烈。無論〈盪槳〉、〈芭蕉圖〉（圖24）、〈燕子雙飛圖〉（圖25）、〈七夕圖〉（圖26）、〈灌溉情苗圖〉等，畫面都採取窄而高的中堂式立軸構圖。技法上除了用極稀釋的油彩淡染薄塗之外，也開始嘗試以毛筆線描來增加書寫性的筆意靈動。更重要的是，他將富有文學性說明意味的題材大膽入畫，無論湖畔蕉蔭下端坐的和尚，圍牆內遙望天外雙燕比翼而飛的婦人，或者在連理枝與數顆星斗見證下誓許終生的一對青年男女，都饒富強烈的象徵性。若將杭州時期這一系列油畫中男女主人翁的面容，與劉氏所作〈自畫像〉、〈香圓〉（即二夫人郭淑靈畫像）進行對照，便不難發現在濃郁的浪漫和淡漠的哀傷交錯下，除襯托出詩性的悸動，更有自傳式個人情感的暗喻於其中。倘若觀者抱持著現代主義「繪畫只應為繪畫服務」的藝術純粹化觀點，恐怕要因劉錦堂作品的插圖性而貶低其歷史價值。但文學及書畫的不分彼此，恰好是中原傳統文人水墨的重要思維底蘊。綜觀劉錦堂此時的風格，除了人物體量感的描繪依舊厚實外，已經很難閱讀到日本外光派的餘韻了。這種決然的文化回溯，相較於陳澄波、陳植棋、郭柏川、張秋海等稍晚於他、同樣具有民族意識傾向的留日臺灣畫家，絕對更為徹底且毫無妥協。

1929年，劉氏重返北方任教，後又於1930年起擔任京華美專的校長。這個時期的劉錦堂，一方面忙於教學及校務，另一方面也捲入了校園內的派系紛爭，以及其義父王法勤於國民黨失勢連帶而來的政治影響。生活與事業的未能盡如人意，加上日軍侵略大陸的情勢愈發激進。各種因素的干擾，使劉錦堂的創作褪去了杭州的浪漫情懷及悠閒氛圍，轉而關注眼前的苦難、困頓，充滿寫實主義悲天憫人式的灰

20 北京美術學校於1918年成立。

21 李毅士、吳新吾、夏伯鳴、高叔達、韓子極、錢稻蓀、錢鑄九等。

色調子。〈亡命日記圖〉、〈棄民圖〉、〈自畫像〉、〈臺灣遺民圖〉都是這階段的代表作。

〈亡命日記圖〉(圖 27)描寫一對貧困的中年夫妻爲了生活中的家務瑣事勞心勞力的情景。畫家相當大膽地借用宋代山水畫的雙併絹形制，但他把傳統雙併接裱在一起的規範打破，改以兩張分離的長條形絹布繪製既相連又可獨立的題材。畫裡男主人的穿著樸素甚至略顯寒酸，低頭彎腰撥理爐火的姿態十分傳神。至於女主人雖身著當時頗爲時尚的改良式旗袍，卻甘於屈身蹲坐操持家事。劉錦堂在夫妻兩人看似平凡的動作中，聯繫了一種沉默無言卻紮實深厚的夫妻之情。作品裡面所描寫的室內陳設與日常用品，甚至像灰泥牆壁上的裂縫，青石板地磚的花紋等，皆以精細的手法毫不馬虎地刻畫下來，這是在早期現代美術中，幾乎從未出現的民族意識與寫實主義成功結合的絕佳例子。

一件不朽的傳世傑作的降臨，除卻畫家自身對藝術的理解，對外在世界的洞察力，以及其所懷抱的熱切的情感，皆達到飽滿圓熟的狀態以外，有時還得仰賴現實社會所賦予的強烈刺激。1931年的「九一八事變」爆發後，日本軍國主義的侵華行動乃一步步地擴充而趨於白熱化，由於日軍取道朝鮮前進的地緣之故，緊鄰朝鮮的東北三省首當其衝，遂淪陷爲日本占領區。數年之內，眾多離鄉避難的東北流民湧入關內行乞維生。胸懷熾烈的社會關懷意識與民族情操的劉錦堂，在目睹了戰爭所造成的慘狀後，終於在1934年，以其樸實堅定的藝術手法，畫出了〈棄民圖〉(圖 28)，也寫下中國美術史上堪與珂勒惠支悲慟的母親形象相提並論的人道主義的巨闊篇章。〈棄民圖〉雖然是繪製於畫布，而非絹本，但劉錦堂仍然採用了古代山水畫的中堂形式。大面積土黃色系的背景，給視覺上帶來一種大地般沉厚的穩定感。肖像

的主角——一位老朽的乞丐，筆直地如巨碑山水般屹立於畫面中央。他的衣著破爛陳舊，積累了不知多少里路的風沙塵土。他的面容飽經寒霜與飢餓的磨難，滿布著現實人生所留下的一道道縱橫交錯的歲月的刻鑿。他的背脊，甚至也因爲經年累月沿街行乞，逐漸被無言的光陰壓彎成略微佝僂的形狀。不過，心懷壯志的畫家並不準備以藝術來歌誦苦難，那老人的神情非但不顯淒苦，反而流露出毅然且堅定的容采，他雙手緊握柺杖的姿態，更昂揚著一種足以抵禦一切挫折的決心。當劉錦堂用心刻畫所有現實苦難的細節時，他真正歌誦的，卻是戰亂時代裡任何一個靈魂爲生存不惜奮鬥到底的人性的光芒。畫作完成後，劉錦堂以極爲勁挺的端楷，直書由右至左的三個大字「棄民圖」，此直接將畫名題款於詩塘位置的傳統手法，亦加深了作品肅穆莊嚴的意味。

至於〈臺灣遺民圖〉(圖 29)，則是劉錦堂晚期的重要作品，也是他短暫的創作生涯裡唯一一件直接與故鄉臺灣相關的畫作，雖然媒材上仍是其慣用的油彩絹本，但是這張畫在劉錦堂的眾多創作裡顯得非常獨特。首先，他此前的作品大多保有較強的繪畫性及筆觸表現，但〈臺灣遺民圖〉中的三位女性，無論是衣服、五官、四肢，幾乎是以同一種個性的均勻且工筆化的線條來描繪。再者，布局上則呈現全然左右對稱以及大面積留下空白的設計意味。第三，人物面容的刻畫上，一改〈棄民圖〉或〈自畫像〉的極鮮明的惆悵情緒，反之則出現了類插圖式的呆板一致的表情，就連三位女士的髮型也採取統一化處理。第四，即爲象徵、隱喻手法的使用，畫面最前方中立女性右手拿著地球模型以及左手掌心的神祕的「掌眼」，既非劉錦堂西湖時期的浪漫指涉(如星星、連理枝、雙飛燕等)，亦非寫實主義時期的純然面對現實的毫無距離感。非常理可解釋的元素安排，加上左右兩側

女子雙手合十虔敬祝禱的形象，似乎都有宗教性的暗示。第五，畫作題目直接取名為「臺灣遺民」，富有極為複雜的意識形態或政治思維的意含。若說劉錦堂是為正在日本帝國主義殖民統治之下飽受壓迫的故鄉臺灣，表達出臺灣人作為中原遺民的去國懷鄉之痛，似乎畫面並無悲切沉痛的氣息。而假設他是在離鄉十多年後，展現一分對故土同胞的美好未來的祈願，則畫中三位女性到底是來自他的想像，抑或有所參考依據，皆有待更多的研究。最後，劉錦堂選擇在絹布正上方的空白處，蓋下一方白文大印「臺灣遺民」，這似乎也說明了他將此作神聖性處理的意圖。因為在過去封建時代，只有皇帝才會（也才敢）把印章蓋在那個居高臨下的位置。劉錦堂曾經告訴其學生邊炳麟，畫中女子手心的掌眼是「望著臺灣的」。²² 即便畫家有此解釋，〈臺灣遺民圖〉仍是件寓意複雜且晦澀曖昧的作品，也正因劉氏此風格的畫作僅此一件，所以留給我們無限的揣想與臆測。

將根源於西方的油畫進行語言民族化的試煉，是一九二〇至三〇年代的中國及臺灣現代美術家共同關切的課題。現代性的學習，除了技法的追求，觀念的呈現，更重要的是如何在西化的試煉過程裡，同時摸索出一條背離及懷疑的幽微道路。背離了全然的仿造，勢必向傳統文藝養分取經。懷疑的愈是徹底，藉由矛盾糾葛的情感沖刷出的藝術厚度，也就更為清晰。劉錦堂一生的精華歲月，幾乎完全奉獻給中國大陸的早期美術教育。如果不是後來美術史界的挖掘，臺灣對這位最早留學日本的臺籍畫家的記憶早已模糊不清。劉錦堂筆下的人物如同自己一般，充滿壓抑的深沉的唐山形象。與同時期活躍的致力於

油畫民族化的中國西畫家如徐悲鴻（圖 30）、林風眠（圖 31），還有常玉相比，劉錦堂揉合浪漫色彩、寫實精神、象徵意象的那般深具筆墨精神的新風格，無疑含藏著更巨大也更內斂的高度與厚度，相較於林風眠水墨創新和徐悲鴻歷史油畫的通俗性，劉錦堂繪畫語言裡絲毫不帶媚俗色彩的憂悒氣質，確實不易一眼看懂，也很難愉悅一般的觀眾。

劉錦堂的肖像畫中，〈自畫像〉（圖 32）及〈香圓〉是形式、構圖最簡潔卻也最能夠打動觀者靈魂的畫作。〈自畫像〉為劉氏的正面胸像，整幅作品在技法上以透明水彩施於絹本，薄可見底的層層淡染加上略深的輪廓線勾描，形成一種清新悠然的韻致。面容的五官、骨骼、皮膚等細節，劉錦堂並未使用過度具體的描寫，而是以略為概念化的方式很含蓄地安排出光影的起伏變化。畫中的劉錦堂，神情抑鬱，眼眸深邃，從梳理極為整齊的髮型及落腮鬚，還有緊扣的長袍圓領，都襯托了畫家內斂又嚴肅的真實個性。〈自畫像〉最為精采之處，仍在其眼神的描寫。劉錦堂的眼神似有訴說無盡的話語，但終究堅毅隱忍而保持沉默，好像很親近地關注眼前的世界，卻又有某種複雜晦暗的力量，使他望向遙遠的地方。

既生於殖民地臺灣，充滿著抗日精神與愛國情操，又率先歸返原鄉的畫家劉錦堂，曾於餞別其胞弟回臺時，有感而發寫下一首七絕：「客地飄零歲月深，白雲深處故園心。榮枯得失今何道，唯報明年歸事親。」久居北京而幾乎被視作唐山人的劉錦堂，終其一生無法離開他所謂的客地。或許〈自畫像〉裡殷切深邃的眼神，正如同〈臺灣遺民圖〉裡女子手心的掌眼般，都是默默「望著臺灣的」。

劉錦堂的另一件肖像畫〈香圓〉，描繪的人物即為他的妻子郭淑靈。此作約完成於 1928、29 年的杭州時期，年代略早於〈亡命日記

22 參閱劉藝，〈我的父親〉其中「王悅之作品略考」一段，《劉錦堂、張秋海生平及藝術成就研討會》論文專輯，頁 51。

圖)。雖然是以畫布作畫，而非其擅長的油彩絹本，但語言民族化的個人特色已臻於成熟豐足。主角所穿著的花色樸素的襖袍，雙手抱住果實的姿態，以及含情脈脈的柔和眼神，都具體而微地掌握到舊時代裡中原女性溫婉、賢淑的典型形象。

在異鄉（也是原鄉）為生活、理念而奔波的劉錦堂，無法專心於繪畫，產量雖少但卻質地驚人。就中西合璧的材料創新上，他成功發展出以油彩繪於絲絹的技法。由於絹布極為輕柔，承受不了過重的厚塗，所以必須以極薄的顏料罩染施色。顏料愈稀薄，劉錦堂的精神張力卻愈厚實。他筆下為柴、米、油、鹽折腰的貧賤夫妻，拄杖獨立的滿臉皺紋的逃難老人，以及在清癯的面容下眼神深邃堅毅而傲骨兀然挺立的自己，都似以最單純而又婉轉的語言外衣，包覆了巨大的感情和關懷。劉錦堂的油畫語言民族化，不但是臺籍畫家的先鋒，其風格的成熟與不矯柔造作，更超越同時期的大陸本地西畫家甚遠。許多人喜愛將劉錦堂與常玉相提並論，不可謂毫無道理。我曾在一位收藏家的私人展示室裡，同時欣賞到多幅常玉的原作以及劉錦堂晚期的風景畫〈玉泉山〉。常玉的筆調細膩，乾溼濃淡之間富有無窮的變化，他的情調優雅而哀傷，屬於上個世紀初葉巴黎畫派獨有的頹靡自戀，以及文人畫孤絕冰清的典型筆墨所交會成的華麗姿態。相形之下，劉錦堂畫風樸實許多，但滿溢湧現的，乃是一位士大夫由衷而發的牢騷與糾結。

劉錦堂的入世傾向，是出自現實主義者的人道關懷，更源於傳統文人的博愛胸襟。他所追求的，已非文人的外在筆墨趣味，而是內在的核心精神。其藝術生命的深沉與內斂，厚重如史詩一般，絕非常玉之吟風弄花的趣味小品得以比擬。但或許正是因為極度的深沉內斂，難以取悅通俗的審美品味，加上四十三歲就因盲腸炎誤診引發腹膜炎

而早逝，不及擴散其影響力；致使劉錦堂驚人的藝術成就，終究如長夜裡一顆不時明滅的孤星，在過往和未來的美術史領域裡，散射偶然閃爍的啓示及輝煌。

四、小 結

日本殖民時代的臺灣美術運動發展，是在環境條件極其艱辛且資源困乏的狀態下，由前輩美術家們一點一滴開創出來的。儘管資訊不流通，學習管道又非常有限，但第一代留學日本的臺籍藝術菁英，依然憑藉著自身的天分與毅力，奮力綻放出具現代性意識的浪潮光輝。這種深受日本官辦美展之審美品味籠罩的現代美術，雖有深刻的殖民化色彩，但是我們也無法忽略，一個具備獨立思考能量的藝術浪潮，已然在最初的披荊斬棘的年代中誕生。特別是黃土水的情感在地化，以及劉錦堂的語言民族化，²³ 他們藝術創造的早熟與本土化傾向，絕對是無庸置疑的客觀事實。

黃土水與劉錦堂，一位是最早的雕塑家，一位是最早的西畫家，在過往的臺灣美術史研究中，似乎不會在論述中被併舉。雖然，沒有任何可靠的文獻，證明黃土水與劉錦堂有私下的情誼或交流。但是他們的生命歷程，卻出現許多偶然的巧合，形成某種值得言說的聯繫。他們在同一年出發，先後進入東京美術學校的大門，成為日治臺灣美術先鋒裡真正的「先鋒」。他們在畢業後，都沒有回到故鄉；黃土水在日本定居，劉錦堂則回到原鄉落腳。他們的藝術，都達到形式語言和精神情感臻於豐足的境界，在他們所處的時空環境，應該都是同時

23 除劉錦堂外，陳澄波、陳植棋、郭柏川也有鮮明的語言民族化的特質。

代中最為突出的展現；然而他們也都因為臺灣人身分的關係，而在日本與中國的近現代美術史上，沒有獲得應有的符合其藝術高度的注視。最終，他們客死異鄉，而且都因急症感染腹膜炎而致死，這更是令人慨然的巧合！

然而，除了上述這些巧合之外，黃土水的情感在地化以及劉錦堂的語言民族化，這兩條看似獨立前進的平行道路，還是在日治時代臺灣美術運動中達到了高度的融合，並形成同時得以清晰彰顯兩項特質的藝術顛峰；而創造出此顛峰者，正是從去年到今年不斷被重新展示、書寫以及銘記的陳澄波。陳澄波是繼黃土水之後第二位入選帝展的臺灣美術家，也是隨劉錦堂腳步奔向祖國的又一殖民地畫家，陳澄波一生的藝術追求，如實反映了從情感在地化游移到語言民族化，最終融於一爐而臻於圓熟的層層蛻變。今年二月於臺北市立美術館開展的「行過江南——陳澄波藝術探索歷程」特展，主要呈現的是陳澄波旅居上海時期的藝術面貌。從1929年完成的描寫杭州景色的名作〈清流〉中，我們不難發現，他不僅運用了他自己「特別喜歡」的倪雲林的一河兩岸式構圖，另外在枯樹及遠山的處理上，更是充滿筆墨概念的以寫代畫，而有逸筆草草之感。從一位在日本帝展中獲取功名的成功畫家，到最後成為畫出〈嘉義公園〉這樣不朽傑作的真正大師，橫跨在世俗的成功與藝術的不朽之間的，不正是上海時期「向文人畫傳統倒退」的語言民族化的擺渡。不知道是策展人的匠心獨具，或是源於同是館方藏品的巧合，在臺北市立美術館的一面展牆上，1927年的〈夏日街景〉與1943年的〈新樓〉相依而立，兩張作品的距離不到一公尺，但陳澄波走的路途卻是何其遙遠，而當中的每一步，無不具有超拔的自覺、意志，以及信仰。數十年後，臺灣藝術圈曾經興起「文人筆墨是否可以表現臺灣？」的爭論，而原來陳澄波早就透過彩筆寫出了答案。

在這兩張畫作前駐足，可以看到的，其實不僅是陳澄波，還有那英年早逝的陳植棋，更有黃土水與劉錦堂。在那樣的時代裡，他們異中有同的創作身影，完成了臺灣美術史上最優雅而深刻的篇章。

最後，謹希望透過此文，將黃土水與劉錦堂這兩位不朽美術家的藝術面貌，以及他們所各自經歷的最初、也是最終的道路，作一比較性的敘述與詮釋，並銘記他們兩人的作品烙印於我心中的啓示與騷動。

圖 錄：



圖1 石川欽一郎，〈臺灣田舍之廟〉，水彩，27x22cm，年代不詳，倪氏家族收藏。



圖2 廖繼春，〈芭蕉之庭〉，油彩畫布，130x97cm，1928，畫家家族收藏。



圖3 珂勒惠支，〈犧牲〉，木刻版畫，1922。

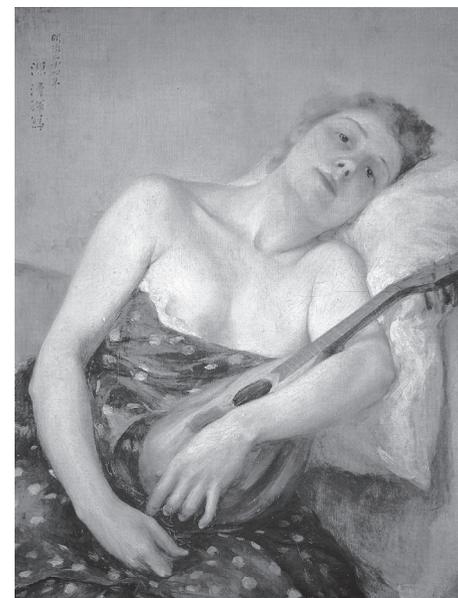


圖4 黑田清輝，〈抱曼特林的女人〉，油彩畫布，80.2x64.3cm，1891，東京國立博物館收藏。



圖5 黑田清輝，〈舞妓〉，
油彩畫布，1893，東京國
立博物館收藏。



圖6 黑田清輝，〈池畔〉，
油彩畫布，69x84.7cm，
1897，東京國立博物館收
藏。



圖7 黃土水，〈李鐵拐〉，木雕，高30cm，1915，陳毓卿收藏。



圖8 黃土水，〈牡丹〉，木雕，14x14cm，1915，廖志祥收藏。



圖9 高村光雲，〈老猿〉，木雕，1892，東京國立博物館收藏。



圖10 朝倉文夫，〈九世團十郎胸像〉，銅，高67cm，1935。

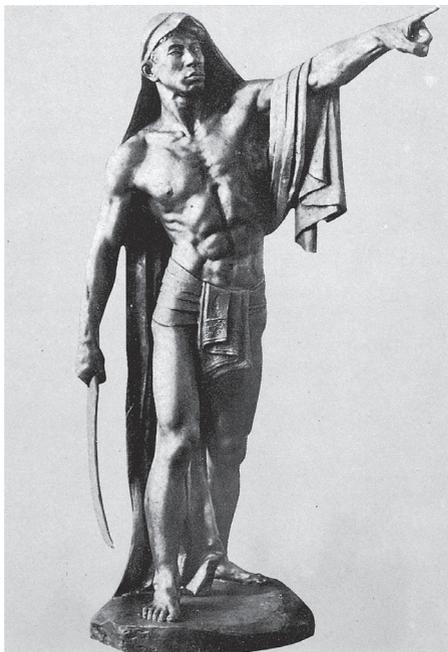


圖 11 北村西望，〈建國雄姿〉，銅。



圖 12 黃土水，〈蕃童〉，石膏，1918。

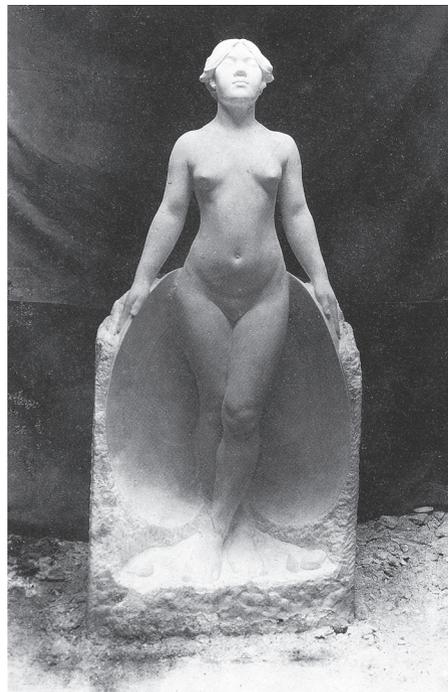


圖 13 黃土水，〈甘露水〉，石雕，1919。



圖 14 布爾岱勒，〈水果〉，銅，1906。



圖 15 黃土水，〈郊外〉，銅，1924。

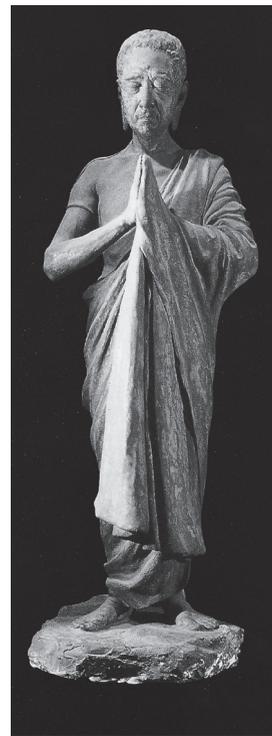
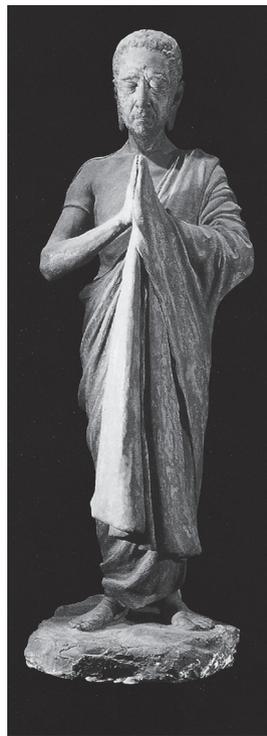


圖 16 黃土水，〈釋迦像〉，石膏，
113x38x38cm，1927，臺北市立美術館收藏。



圖 17 梁楷，〈釋迦出山圖〉，水墨設色，
119x52cm，南宋，東京國立博物館收藏。



圖 18 黃土水，〈歸途〉（局部），銅，25x121cm，1927，張英夫收藏。



圖 19 黃土水，〈牛頭〉，木雕，60x38cm，1928，陳毓卿收藏。



圖 20 黃土水，〈水牛群像〉，浮雕，555x250cm，1930，臺北中山堂收藏。



圖 21 劉錦堂，〈女像〉，油彩畫布，1922-23，北京中國美術館收藏。

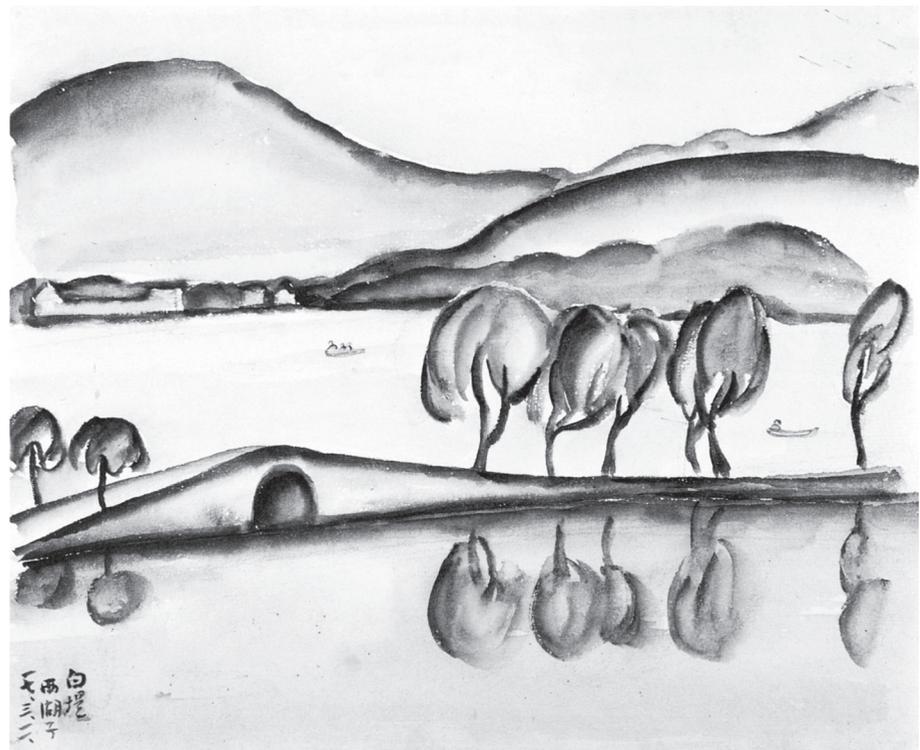


圖 22 劉錦堂，〈西湖風景之二：白堤〉，水彩，1928-29，北京中國美術館收藏。

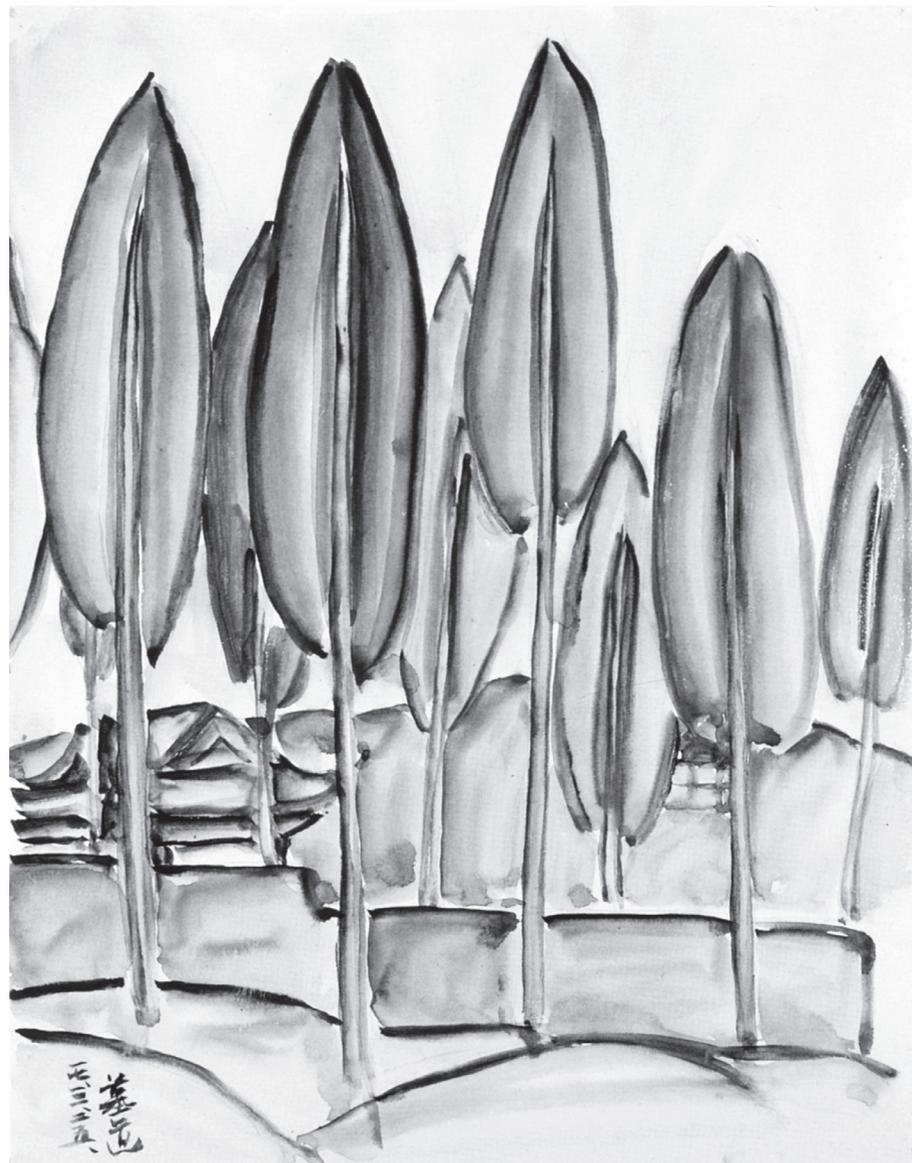


圖 23 劉錦堂，〈西湖風景之五：墓道〉，水彩，1928-29，北京中國美術館收藏。



圖 24 劉錦堂，〈芭蕉圖〉，油彩畫布，176x67cm，1928-29，北京中國美術館收藏。



圖 25 劉錦堂，〈燕子雙飛圖〉，油彩畫布，180x69cm，1928-29，北京中國美術館收藏。



圖26 劉錦堂，〈七夕圖〉，油彩畫布，126x68cm，1928-29，北京中國美術館收藏。

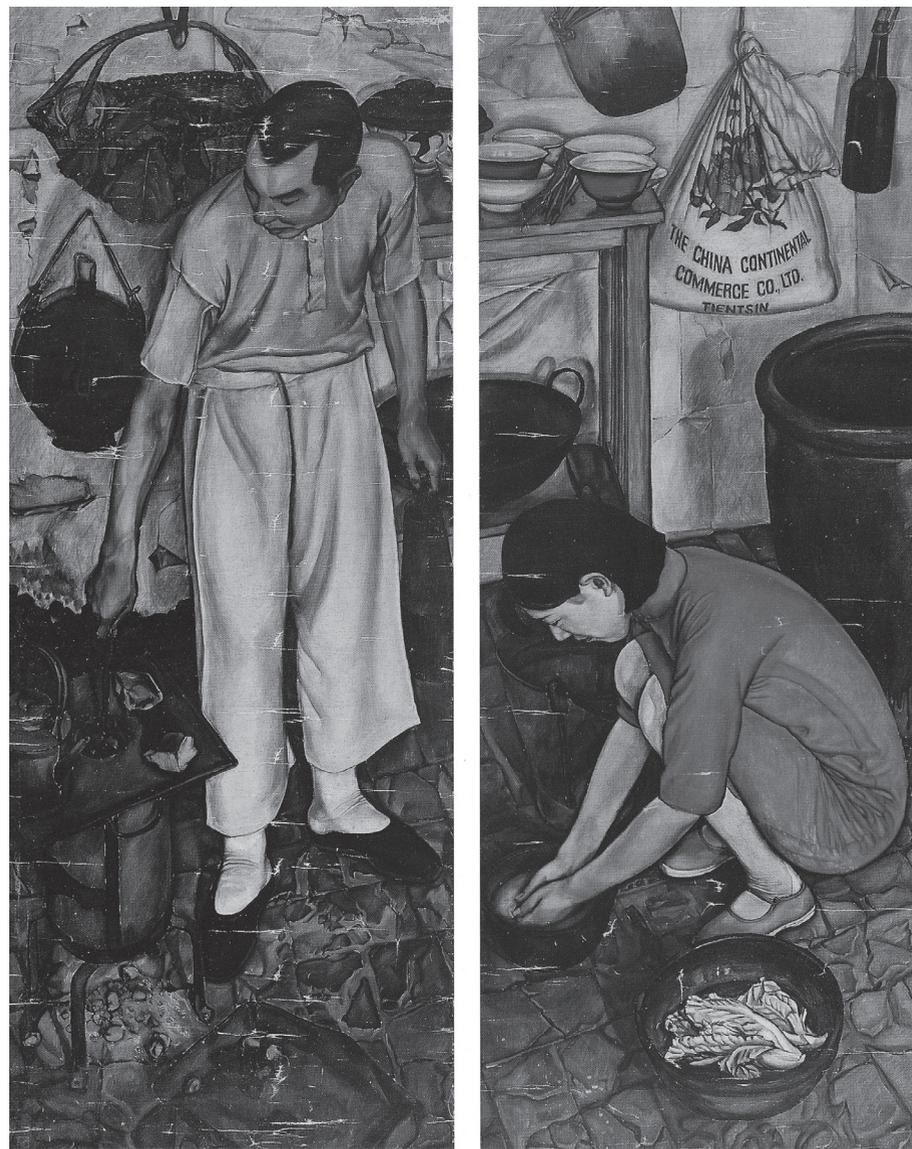


圖27 劉錦堂，〈亡命日記圖〉，油彩絹本，185x144cm，1930-31，北京中國美術館收藏。



圖 28 劉錦堂，〈棄民圖〉，
油彩畫布，122x52cm，
1934，北京中國美術館收藏。



圖 29 劉錦堂，〈臺灣
遺民圖〉，油彩絹本，
183.7x86.5cm，1934，北
京中國美術館收藏。



圖 30 徐悲鴻，〈孔子講學〉，水墨設色，1943。



圖 31 林風眠，〈黃山〉，水墨設色，一九八〇年代。

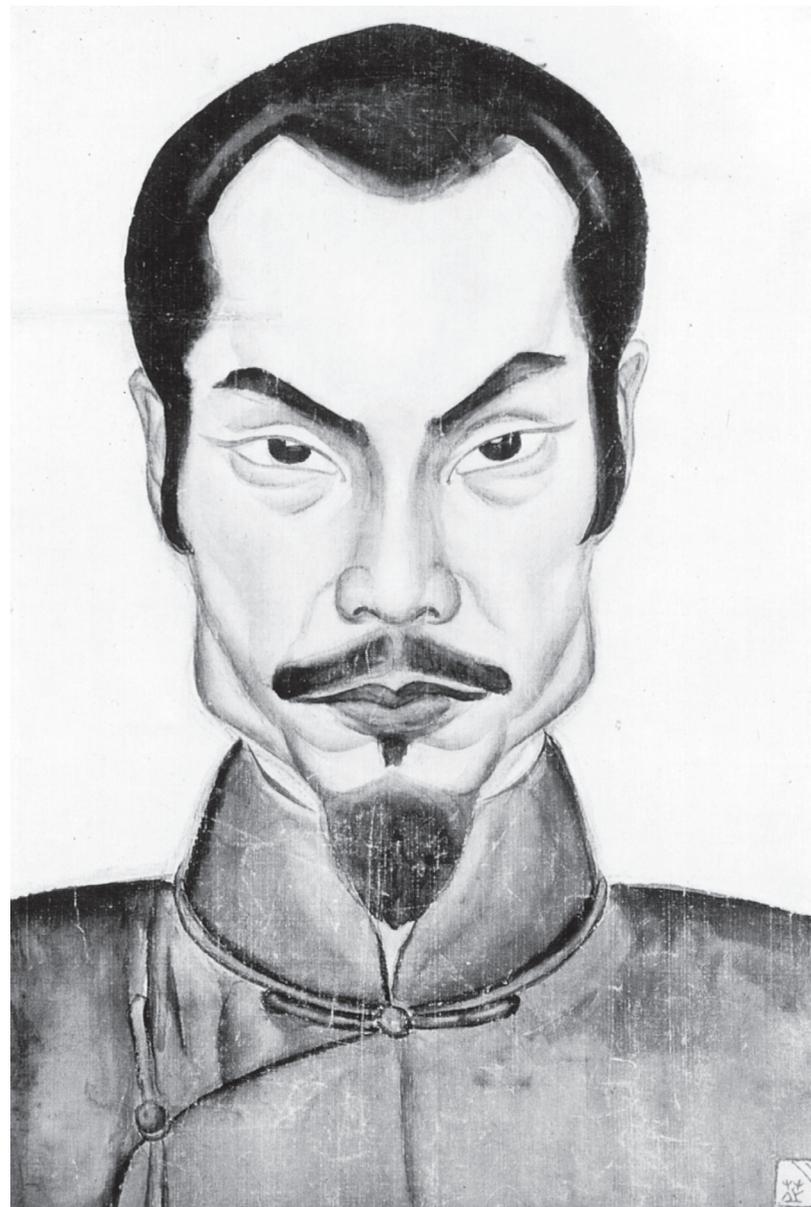


圖 32 劉錦堂，〈自畫像〉，水彩絹本，43.3x30.5cm，1930-34，北京中國美術館收藏。

參考書目

- 王秀雄，《日本美術史（下冊）》，臺北：國立歷史博物館，2000。
- 王秀雄，《臺灣美術全集·第十九卷：黃土水》，臺北：藝術家出版社，1996。
- 林惺嶽，《「南國風光」的背後——帝國眼光開啓下的臺灣美術之剖析》（「臺灣文學藝術與東亞現代性國際學術研討會」論文抽印本），臺北：國立政治大學臺灣文學研究所，2006。
- 林惺嶽，《中國油畫百年史》，臺北：藝術家出版社，2002。
- 劉藝等，《「劉錦堂、張秋海生平及藝術成就研討會」論文專輯》，臺中：國立臺灣美術館，2000。
- 謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》，臺北：藝術家出版社，2007。