

廣達《游於藝》計畫邀您一同深耕教育

親愛的廣達《游於藝》師長朋友大家好：

廣達文教基金會長期深耕台灣藝術與文化教育，秉持廣達集團總裁林百里先生「知識分享・文化均富」的理念，期待成為國內外博物館與校園的「藝術橋樑」，將中西多元文化及藝術展覽帶入校園，並將展覽內容融入課程，提升教學內涵，藉由教學活動讓學生以輕鬆自然的方式接觸藝術，瞭解並尊重多元文化的價值。

2014年推出廣達《游於藝》23計畫「家鄉的永恆對話—台展三少年」，希望透過三位前輩藝術家的作品，引導學童能透過台展三少年、當代藝術家的眼睛認識所生長的這片土地，進而思考，從自身出發，結合自身觀點、經驗提出對家鄉、生活的詮釋與情感；發展出屬於個人的判斷、情感表達能力與連結人與環境之間的獨特價值，進而關懷家鄉。廣達《游於藝》24計畫「米羅的奇幻小宇宙」藉由西班牙詩人畫家米羅的作品，帶領孩子發揮自由的想像力，以及認真嚴謹的處事態度，從感性的生命體驗和理性的生活學習中，達到感性與理性的平衡與和諧；也藉由鼓勵親近自然、喜愛自然，並能以不同的眼光觀察生活，進而發揮自己獨特的想法和創新能力，並融合應用於日常生活當中。

2014年廣達《游於藝》計畫，甄選即日起展開，歡迎願意共同推動藝文教育的夥伴們，踴躍申請！廣達文教基金會感謝您的參與，因為有您的熱情，在深耕文化與教育的路上，讓我們彼此提攜、共同為藝術教育志業努力！

敬祝

身體健康、萬事如意！

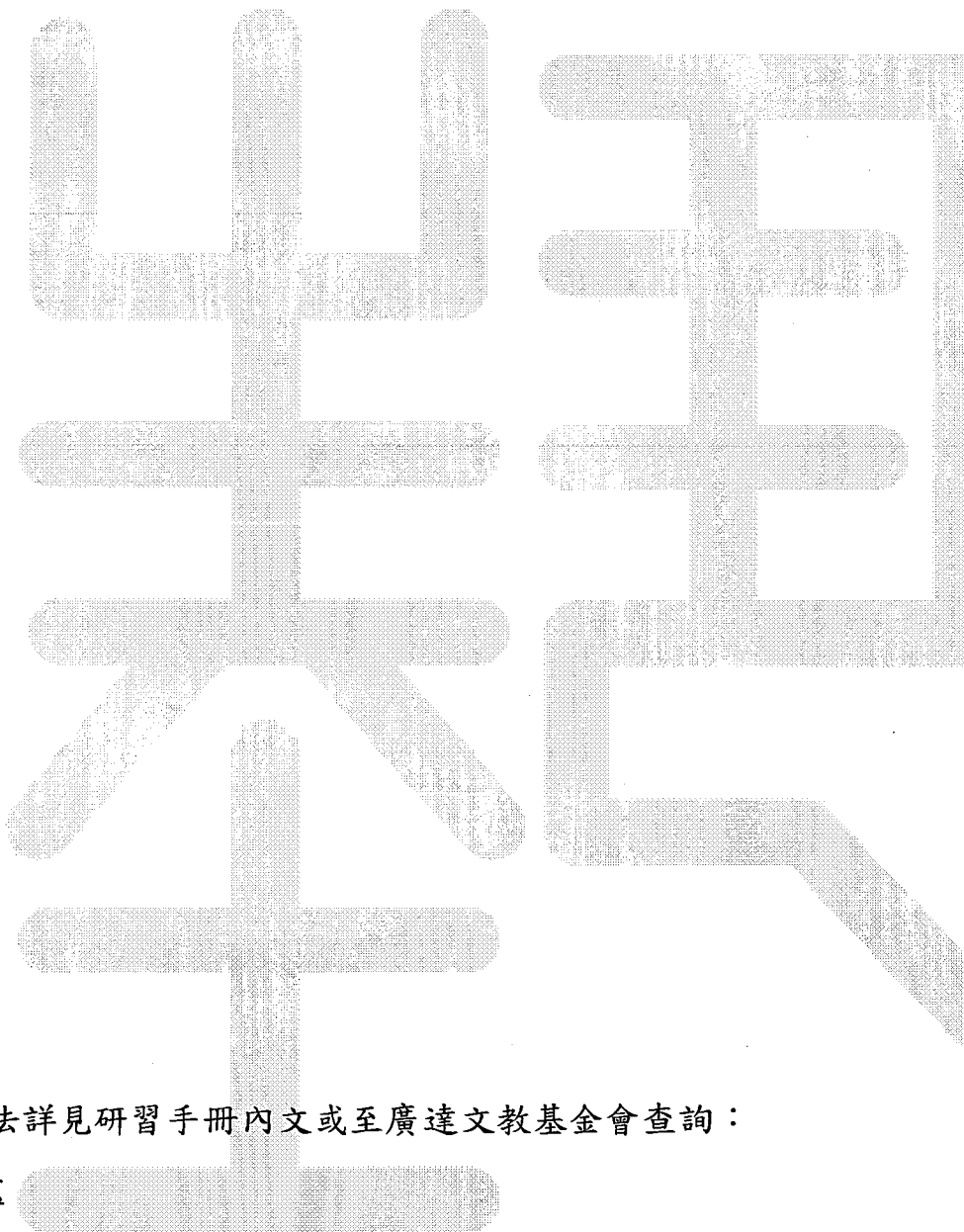
廣達文教基金會

執行長

徐緒功

敬獻

2014.3.29



廣達《游於藝》計畫申請辦法詳見研習手冊內文或至廣達文教基金會查詢：

<http://www.quanta-edu.org>

相關資料僅提供學員非營利之教育推廣使用，不得作為其他用途；若需採用教案資料，僅限於非營利之教學推廣，並請務必註明作者、學校、出處等相關資料，尊重原作者的智慧財產權。

2014 廣達《游於藝》計畫 台展三少年、米羅展・教師研習營

目錄頁

壹、	課程表	1
貳、	課程須知	2
參、	「家鄉的永恆對話—台展三少年」研習資料	
一、	展覽介紹	3
二、	風起雲湧的年代—日治時期臺灣美術	
(一)	講師介紹—林柏亭老師	9
(二)	課程內容	9
三、	臺灣藝術・百年風華	
(一)	講師介紹—李欽賢老師	13
(二)	課程大綱	14
(三)	課程內容	16
四、	台展三少年	
(一)	講師介紹—蕭瓊瑞教授	17
(二)	課程大綱	18
(三)	參考資料	18
肆、	「米羅的奇幻小宇宙」研習資料	
一、	展覽介紹	37
二、	畫家詩人—米羅畫家中的詩性藝術	
(一)	講師介紹—張淑英教授	42
(二)	課程內容	45
三、	從夢中走來—超現實主義與精神分析學派	
(一)	講師介紹—楊明敏醫師	51
四、	幻想小宇宙—米羅的藝術世界	
(一)	講師介紹—陳貺怡教授	52
(二)	課程大綱	56
(三)	參考資料	57
伍、	基金會介紹	65
陸、	活動預告	67

壹、課程表

研習時間：2014 年 3 月 29 日、30 日

3 月 29 日(六)		
時間	課程名稱	講師
0900-0920	報到	
0920-0930	貴賓致詞	
0930-1100	風起雲湧的年代 日治時期臺灣美術	國立故宮博物院前副院長 林柏亭老師
1100-1110	休息喝杯水~	
1110-1210	參觀導覽、國美館典藏展	
1210-1300	午餐時間	
1300-1500	台灣藝術、百年風華	台北市立美術館審議委員 李欽賢老師
1500-1510	休息喝杯水~	
1510-1640	台展三少年	國立成功大學歷史系所 蕭瓊瑞教授
1640-1700	回收識別證、自由參觀、賦歸	
3 月 30 日(日)		
時間	課程名稱	講師
0900-0920	報到	
0920-0930	貴賓致詞	
9:30~11:00	畫家詩人— 米羅畫作中的詩性藝術	台灣大學外國語文學系 張淑英 教授
1100-1110	休息喝杯水~	
1110-1210	參觀女人·小鳥·星星米羅展	
1210-1330	午餐時間	
1330-1500	從夢中走來— 超現實主義與精神分析學派	精神專科醫師 楊明敏醫師
1500-1510	休息	
1510-1640	幻想小宇宙—米羅的藝術世界	台灣藝術大學美術學系 陳貺怡 教授
1640~	回收識別證、自由參觀、賦歸	

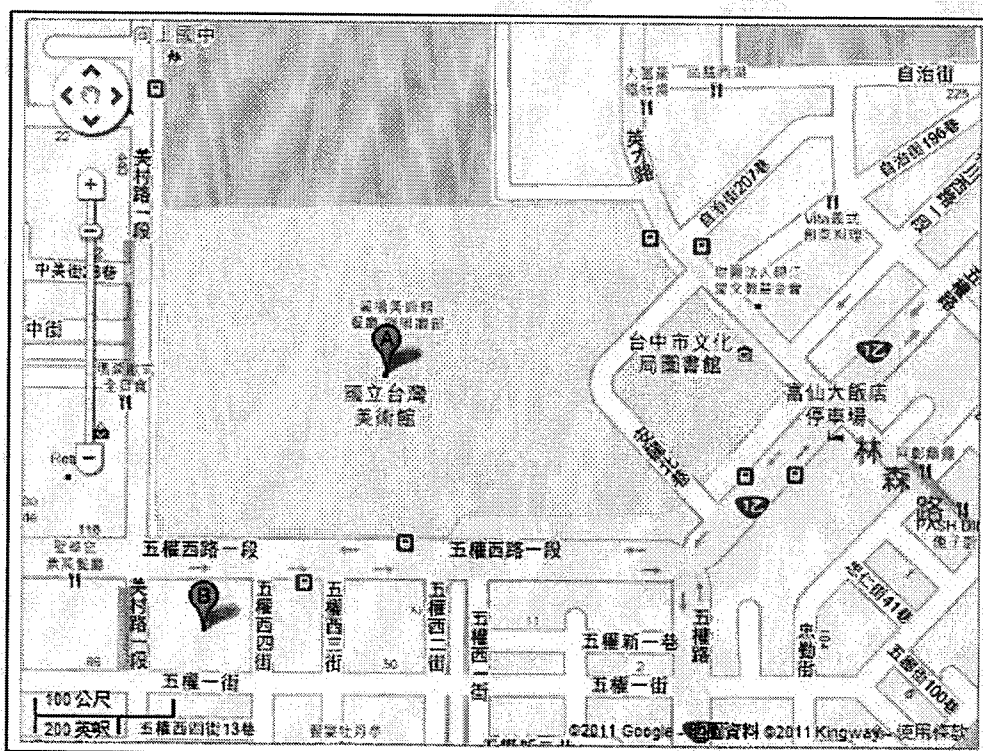
貳、課程須知

上課須知

1. 課程請將手機關閉或改為靜音，以免影響課程的進行。
2. 上課時禁止學員錄影或攝影，錄音則須事先徵得講師同意。
3. 由於室內開放冷氣，請攜帶薄外套以免受寒。現場有感冒症狀者，恕請離席。
4. 此次課程為專業教職人員設計，未滿 13 歲孩童謝絕參與。

餐飲部分

1. 請大家遵守場地規範，本會場禁止飲食，並禁止攜帶有色飲料入場。但在場外有提供飲用水，歡迎自備水杯。
2. 本研習活動午餐需請學員自理，以下為美術館周邊用餐店家分布圖，林森路、美村路一段為有餐飲店家的路段；國美館旁的台中市文化局(亦為大墩文化中心)裡有便利商店(應該是最近便利商店)，提供各位作參考若有不便之處，敬請見諒。



研習時數

全程參與可獲教師研習認證時數，台展三少年 6 小時、米羅展 5.5 小時。會後將統一上傳至「教育部全國教師在職進修資訊網」進行認證。

參、「家鄉的永恆對話—台展三少年」研習資料

一、展覽介紹

(一)、展覽宗旨

廣達文教基金會長期深耕藝術教育，秉持「用藝術啟發創意」之核心價值，著重推廣多元文化視野以及藉由藝術展覽的整合，啟動跨領域教學，以激發孩童無窮的創意，更全面性的主動學習與思考，並透過文化藝術的薰陶，培養更具自主、開放、彈性的全方位人文素養內涵，具足尊重與寬容的生命態度，讓學子從中學習感動進而懂得尊重。

本展覽希望能帶領觀眾重回距今約100年前的時光，認識日治時代的台灣社會風貌與當時藝術家在大時代環境背景之下，藉由藝術作品表現對家鄉的種種觀點與情感，進而反思，激發自我對家鄉的感動與詮釋。日治時代的台灣社會，除了政治、經濟受到日本政府的影響，在文化上的衝擊，也可以由這時期的藝術家作品中窺見一二；由日治時代背景、特色談起，新時代引領的新畫風，成為藝壇上的一個重要改變的契機，藉由介紹當時「台展三少年」的生命故事，與在藝壇上的成功與轟動，感受藝術家如何藉由本身的成長背景與對家鄉的本土情懷，與當時時代氛圍進行對話，同時呈現在作品內涵當中，透過三少年具時代性、本土性與生命力的作品，帶出當時期的藝術展現家鄉情懷的特色，並且介紹現今的當代藝術家同樣表現家鄉主題的作品，進行新舊少年的對話，進而引領現代的學童反思，以自己的觀點詮釋對這塊土地的認同與情感。本展重點由「鼓勵孩童關懷家鄉、土地，並能展現出對生長環境的自我觀點、詮釋」概念延伸；引導學童能先以透過台展三少年、當代藝術家的眼睛去看自己所生長的這塊土地，進而思考，由自身出發，以自己的觀點提出對家鄉、生活的詮釋與情感；發展出屬於個人的判斷、情感表達能力與連結人與環境之間的獨特價值，進而關注、愛護自己的家鄉。

(二)、展覽介紹

1894年清朝與日本爆發甲午戰爭，隔年所簽訂的《馬關條約》中，記載將割讓台灣本島於日本，因此開啟了台灣的「日本時代」，起於1895年至1945年間，日本統治的這50年間，日本政府對台灣所實行的基本政策，不論是在政治、經濟、教育與文化發展上，帶給當時台灣社會極大的改變與至今深遠的影響。而透過國民教育政策的實施，許多任教於台灣的日本畫家，在美術教育上貢獻良多，連動著為美術教育注入新的元素與養分，他們將西洋繪畫、膠彩畫(日本畫)、寫生等技法與觀念，帶進台灣，為台灣美術發展導入國際化的層面，並鼓勵優秀的畫家能參與出國留學的學習機會，漸漸地，這些美術的新思維、新表現影響並成為當時藝壇的主流；而這些日籍的美術老師如石川欽一郎、鄉原古統等人，甚至積極的促請台灣總督府出面主辦「台灣美術展覽

會」又稱之為「台展」，因此首屆台展於1927年產生，而台展的開辦，徹底改善台灣美術的環境、視野與未來發展。

而台展承辦項目有東洋畫與西洋畫兩科，原先在東洋部傳統的水墨繪畫最被看好，但在評選後竟然全部落選，取而代之的是膠彩畫(日本畫)，並且以描繪台灣鄉土情景為勝，而最為人津津樂道的，正是取得入選的為三位年僅20歲台籍青年-陳進、郭雪湖、林玉山，這是藝術史上人稱「台展三少年」事件的由來，也因為有這樣的一個繪畫風格轉折，大大的影響也象徵著台灣美術的新方向、新時代。

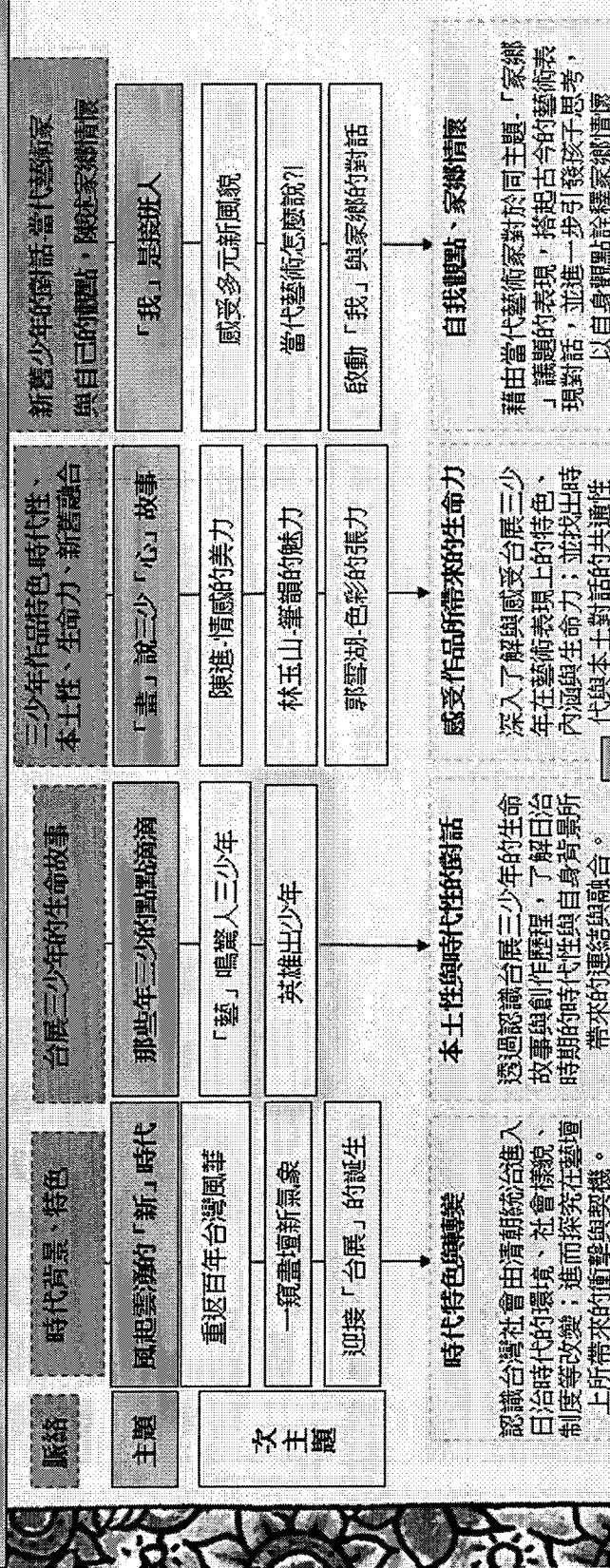
本展覽將透過介紹這段重要的美術歷史做為開端，由台灣日治時期的時代背景、特色、與美術發展與影響出發，以「台展三少年」的生命故事、作品風格內涵，突顯時代性與本土性、家鄉情懷的連結與融合；並深入感受三位台灣藝術家作品所呈現不同的生命力、與新舊融合的個人特色；最後在介紹當代的藝術家，以同樣表現家鄉情感的現代藝術作品，進而引導孩子，透過古今藝術家在不同的時空背景下，對所生長土地、家鄉的藝術表現，有「自我反思」的能力、並能明確地以自己的觀點詮釋、表現個人對家鄉情懷與感動。展覽透過四大主題以分為「生活-風起雲湧的新時代」、「生存-三少年的成長」、「生命力-三少年的作品」與「誰是接班人」；漸進式的方式帶領學童走入台灣日治時期的歷史與當時美術作品與故事。本展預計展出30幅台展三少年與當時其重要的藝術作品與當時重要且特殊的膠彩畫技法等，其中包含陳進《悠閒》、郭雪湖《南街殷賑》與林玉山《歸途》等畫作。

(三)、展覽架構

廣達文教基金會版權所有，請勿翻印轉載

廣達《游於藝》計畫②—巡迴展覽「家鄉的永恆對話-台展三少年」展覽架構

本展覽核心為「鼓勵孩童關懷家鄉、土地，並能展現出對生長環境的自我觀點與詮釋」。展覽的脈絡從日治時代背景、特色為起點，接著藉由台展三少年生命故事與表現家鄉、家庭主題的作品內涵出發；並介紹現今多元社會下，當代藝術家「家鄉」主題的創作，創造出新舊時代的轉變對話；透過認識藝術家如何展現並堅持對家鄉、土地的情感，進而期望引發學童回歸自我，以自身的觀點及經驗，反映出對家鄉的情感，並能提出自己對家鄉的一些想法與感動。



展覽規劃

- ◆ 展版、圖版
- ◆ 學習手冊
- ◆ 參考影片
- ◆ 互動操作式學習物件
- ◆ 數位互動學習遊戲
- ◆ 參考書籍

核心概念：本展以鼓勵孩童關懷家鄉、土地，並能展現出對生長環境的自我觀點、詮釋

- 1、認識台灣的歷史，日治時期的新社會制度與藝術新潮流，改變與衝擊
- 2、認識台灣三位前輩藝術家的生命故事與創作歷程
- 3、學習感受三位藝術家最具代表性的作品特色與內涵
- 4、認識現今多元社會樣貌與當代藝術家表現「家鄉」主題的作品
- 5、學習自我反思的人生態度，並以自己的觀點詮釋對家鄉的情感

推廣活動

- ◆ 教師研習營
- ◆ 小尖兵培訓
- ◆ 創意教案

(四)、展覽核心

鼓勵孩童關懷家鄉、土地，並能展現出對生長環境的自我觀點、詮釋。

日治時代的台灣社會，在台灣的歷史上是非常重要的時期，身為台灣人的我們更是需要去了解這一段的歷史；而透過當時台灣的藝術家作品呈現，透過藝術家的眼光去觀看當時大時代背景下對文化的衝擊、交融，展開本土性與時代性的對話；並且深入感受這些藝術作品所展現的多元生命力，包含陳進作品所強調在情感上的力量、林玉山的寫生魅力、郭雪湖在色彩運用上的張力；最後藉由「新舊少年」的對話，來觀看當代台灣藝術家對家鄉主題的藝術表現，與觀眾自己對家鄉情感的反思、詮釋；整個展覽希望能由不同時代下對「家鄉情感」的藝術表現，期盼藉由藝術作品主題、手法、畫面的呈現，讓觀眾能夠了解台灣的歷史、台灣之美、人文情懷，進而主動探索、關注並進而愛護這塊自己所生長的土地、原生的家鄉。

廣達文教基金會版權所有，請勿翻印轉載

廣達《游於藝》計畫③-巡迴展覽「家鄉的永恆對話-台展三少年」 策展內容分析

本展期望能以「自我觀點」、「家鄉情懷」為展覽概念出發；引導學童能透過認識台展三少年所生長的环境、生命故事、作品特色與內涵；與現今社會的多元樣貌，當代藝術家反映家鄉的作品特色，先以透過別人的眼睛去看自己所生長的這塊土地，進而思考，能以自我的觀點詮釋對家鄉、土地的情感。

台灣的日治時期為1895年至1945年間，這50年間對台灣所實行的政策與制度，為台灣的社會帶來極大的改變與深遠的影響，而在新美術教育及引進新藝術潮流，也有所衝擊；透過三位代表性的藝術家生命故事與精彩作品，審思時代性與本土性的融合與連結，並進而能以自身出發，勾勒出個人對於土地、家鄉的個人情感與詮釋。

核心概念：

「鼓勵孩童關懷家鄉、土地，並能展現出對生長環境的自我觀點、詮釋」

子概念：

1. 了解日治時代的台灣歷史
2. 認識台灣前輩藝術家的生命故事
3. 感受台灣本土藝術家的作品，所表現出來的本土性、時代性與個人獨特的生命力
4. 自我思考、情感表達、個人判斷的能力
5. 關懷並認同故鄉，並展現個人情感

理念

概念

「家鄉的永恆對話-台展三少年」

目標

規劃發展

【建議主題及內容】

1. 風起雲湧的「新」時代：台灣進入日治時代的背景、特色與在藝壇上所帶來的影響與改變
2. 那些年三少的點點滴滴：三位藝術家的生命故事
3. 畫說三少年的「心」故事：三位藝術家具代表性的作品，各有不同的表現性與特色
4. 「我」是接班人：藉由台展當時的時代與作品，與現今多元風貌與當代藝術作品，進而以自己的觀點陳述對家鄉的情感

主題目標

1. 認識台灣歷史：日治時代的台灣社會制度、藝術潮流的轉變與特色
2. 認識台展三位重要藝術家的生命故事與創作歷程
3. 學習感受三位藝術家最具代表性的作品特色與內涵
4. 認識現在多元社會下，當代藝術家表現「家鄉」主題的作品
5. 學習自我反思的人生態度，並以自己的觀點詮釋對家鄉的情感

學習目標

1. 認識台灣從清朝統治進入日治時代的社會轉變；並在藝術上所帶來的衝擊與影響。
2. 認識台灣三位具代表性的前輩藝術家精彩的生命故事與創作歷程與其作品特色與內涵。
3. 認識當代藝術家對於家鄉主題的詮釋。
4. 瞭解藝術創作元素、形式的多元性。
5. 藉由透過別人的詮釋與觀點；進而自我反思，並能以自我觀點表現家鄉情懷。

(五)、展覽內容

1、展品內容

- (1) 主題展版2式(尺寸180×150cm)-展覽概述、中西年表
- (2) 次主題展版4式(尺寸150×90cm)-生活-風起雲湧的新時代、生存-三少年的成長、生命力-三少年的作品力量、誰是接班人。
- (3) 35幅作品圖版(尺寸80×100cm)

2、輔助教材教具

- (1) 互動式教具(學習物件)
- (2) 參考書籍：教師、兒童參考書
- (3) 兒童學習手冊、共讀本
- (4) 數位教材(E-learning)

3、推廣品

- (1) 教育推廣品
- (2) 海報

(六)、展場佈置

- 1 主展場：進入展場首先擺放主展版介紹，四大主題依據分類版及展版內容依序排列，亦可依主題分區塊展示，依照學校空間自由運用，展版及掛軸均可以懸掛或畫架擺置。
- 2 學習互動區：互動式教具、數位多媒體互動學習須以檯座或桌椅擺放於展示空間中，讓孩童可以動手操作並從中學習、體驗之樂趣。
- 3 閱讀區：展場一隅需規劃閱讀區擺放參考書籍，讓觀眾友善閱讀。展覽書籍運送放置行動箱。
- 4 多媒體區：以單槍投影、電視或電腦撥放台展三少年展相關影片，如：講述日治時代的歷史影片；可公開播放的相關節目影片DVD等，並提供語音導覽供觀眾線上學習。



術啓發 創意

Inspiring Creativity through Art



廣達文教基金會
Quanta Culture & Education Foundation

NOTE

二、風起雲湧的年代-日治時期台灣美術

(一) 講師介紹

林柏亭/國立故宮博物院前副院長

1. 學經歷

文化大學藝術研究所碩士
國立師範大學美術學系學士
國立師範大學美術系教授
中華民國博物館學會理事長
中華民國博物館學會理事
國立故宮博物院副院長
國立故宮博物院書畫處處長
美國普林斯頓大學專題研究(訪問學者)

(二) 課程內容

一、

明末清初之際，來台灣的移民漸多，當可能隨其腳步引入相關的文化藝術，但當時屬於墾荒拓殖時期，尚無餘力發展文化藝術，至乾隆朝台南城鎮已漸繁榮，在 1752 之史料(乾隆 17 年王必昌之《重修台灣縣志》已見載有盧周臣，許遠……等人擅畫，惟無畫蹟可考。乾隆嘉慶年間已有職業畫家莊敬夫、文人畫家林朝英(1739-1816)等留下一些甚為精彩之作品。

台灣的文化發展，跟隨移民的足蹟，以及城鎮的興起由南而北拓展，故有「一府二鹿三艋舺」之說，擅畫的文人或職業畫工在逐漸繁榮的環境中，也逐漸增多作品的流傳。

二、

甲午 1895 戰後台灣割讓日本，新統治者遂帶來各項新的制度與不同的文化藝術。新的制度，新的環境，促成新的產業，行業興起，因此有新時代的人物出現，如醫生、律師、議員、教員、運動員、飛行員、明星……等。畫家在此新社會之中遇到機會。回顧傳統的社會則重視科舉，文人有崇高的地位，從事繪畫工作者，被視為工匠。因此有文人擅畫者不願以畫家自居，喜歡以其書勝於畫，其詩勝於書自詡，(雖然他因畫而聞名)。

三、

日治時期新制度中，教育與繪畫及畫家有直接關係，日人入主台灣，為便於統治與同化，當局努力推動國民教育。在初級學校(公學校)，中學校，的教學科目中都有圖畫課。

1927年台灣教育會創辦官展(「台展」1927-36;「府展」1938-43)，除官方出力推動與獎勵之外，並促成媒體(台灣日日新報及其他報紙)報導，畫家在此時找到了舞台。

四、陳進(1907-1998)

師承	鄉原古統、東京女子美術學校、鐫木清芳	
典雅的台灣仕女	〈合奏〉1943「帝展」-15 〈悠閒〉1935	〈化妝〉1936「新文展」-1 〈靜思〉1944
原住民女性	〈杵歌〉1932?	〈三地門之女〉1936 〈杵歌〉1938「府展」-1
時代女性		〈手風琴〉1935「台展」-9 〈靜思〉1944 〈婦女圖〉1945 〈持花少女〉1947 〈吉他〉1989
家庭之樂	〈小男孩〉1954 〈親情〉1989	〈嬰兒〉1950 〈兒童世界〉1985
佛教繪畫	〈釋尊幼年時〉1965-67	〈太子修習苦行〉1965-67 〈觀世音〉1966 〈觀世音〉1968
親友肖像	〈思〉1965	〈萱堂〉1947
花卉與風景		〈王者香〉1971 〈蘭花〉1981 〈運河〉1975 〈幽靜〉1989

五、林玉山(1907-2004)

師承	蔡禎祥畫師、伊坂旭江、東京川端畫學校	
農村田園	〈蓮池〉1930-台展-4 〈雙牛〉1941 府展-4 〈歸途〉1944 〈寶島長春〉1940 〈愛雀吟〉1973	〈甘蔗〉1932-台展-6 〈故園追憶〉1935 〈島之春〉1940-府展-3 〈放牛圖〉1948 〈南郊即景〉1963
歷史故事	〈虎姑婆〉1985	〈眈眈〉1972 〈魚化〉1975

		〈周濂溪〉1929 台展-3 〈三鳳爭巢插畫〉1942-43
山海與生態	〈玉山晴雪〉1996	〈龜山遙望〉1995 〈愛雀吟〉1973 〈高山風和、帝雉〉1987 〈夜襲、台灣雲豹〉1989
寫生精神		〈蓮花寫生〉1930 〈杜鵑〉1933 〈牛與農婦〉約1942 〈泰雅青年〉1961 〈老虎〉1975

六、郭雪湖(1907-2012)

師承	自習臨畫、蔡雪溪畫師、鄉原古統	
郊野與市井	〈圓山附近〉1928-台展-2 〈南街殷賑〉1930-台展-4	〈新霄〉1931-台展-5 〈寂靜〉1933-台展-7 〈城邊暮色〉1955
色彩與造型	《菜園春色》1939-府展 《耕到天》1960	〈早春〉1942-府展-5 〈新月〉1954 〈燒岳初秋〉1959 東山魁夷〈秋翳〉1958 〈紅葉山〉1961
幾何抽象造型	〈峽谷溪聲〉1978	〈群山煙雨〉1981 〈山雨欲來〉1981 〈月照大地〉1984
思古幽情	〈淡江群舟〉1969 〈古都秋月〉1982	〈戎克船〉1935 台展-9 〈百合園〉1955 〈石楠花〉1971 〈紅白競美〉1987

七、結語/討論

1. 弱勢的東洋畫。
2. 地方特色之題材與色彩。
3. 1940-1950 年代的轉型困境。
4. 橫貫公路的啟發。

八、參考資料

- 01、《台灣美術全集 2 陳進》，石守謙，藝術家出版社，1992。
- 02、《閨秀,時代,陳進》田麗卿，家庭美術館前輩美術家叢書，文建會，雄獅美術月刊社，1993。
- 03、《悠閒:陳進》，江學，雄獅美術社 2003。
- 04、《悠閒,靜思,陳進仕女之美》，國立歷史博物館，2003。
- 05、《陳進百歲紀念展:赴日巡迴前展》，林育淳主編，台北市立美術館 2006。
- 06、《「悠閒」背後的真實:陳進日治時期女性形象畫作之研究》，張毓婷國立成功大學藝術研究所碩士論文，2008。
- 07、《台灣美術全集 3 林玉山》，王耀庭，藝術家出版社，1992。
- 08、《自然,寫生,林玉山》陳瓊花，家庭美術館前輩美術家叢書，文建會，雄獅美術月刊社，1994。
- 09、《嘉義地區繪畫之研究》林柏亭，國立歷史博物館，1995。
- 10、《虎姑婆:林玉山》江學瑩，雄獅美術社，2003。
- 11、《觀物之生:林玉山的繪畫世界》，國立歷史博物館，2006。
- 12、《典範傳移:林玉山繪畫藝術特展》，國立台灣美術館，2012。
- 13、《台灣美術全集 9 郭雪湖》，林柏亭，藝術家出版社，1993。
- 14、《文化傳承,時代優雅:郭雪湖南街殷賑的創作思維》，國立台灣美術館，2008。
- 15、《真實與想像之間:郭雪湖南街殷賑的創作思維》，黃瑩慧，國立成功大學藝術研究所碩士論文，2008。

NOTE

三、臺灣藝術、百年風華

(一) 講師介紹

李欽賢 / 台北市立美術館審議委員

1. 學經歷

國立藝專畢業

台北市立美術館歷屆審議委員

台北市立美術館典藏品點檢委員

國立台灣美術館點檢委員

台北市立美術館諮詢委員

國立編譯館教科書審訂委員

國父紀念館諮詢委員

國立台灣科技大學駐校藝術家

台北市立美術館審議委員

基隆市政府歷史建築諮詢委員

基隆市政府公共藝術審議委員

2. 相關著作

(美術史論述)

台灣美術歷程(自立)

台灣美術閱覽(玉山社)

日本美術史話(雄獅)

日本美術的近代光譜(雄獅)

浮世繪大場景(雄獅)

黃土水傳(省文獻會)

中國美術東漸散論(商務)

氣質、獨造、郭柏川(雄獅)

大地、牧歌、黃土水(雄獅)

高彩、知性、李石樵(雄獅)

色彩、和諧、廖繼春(雄獅)

台灣的美術(錦繡)

斯土繪影(立虹)

基隆美術史(基隆市政府)

永遠的淡水白樓—張萬傳(北縣文化局)

礦夫畫夢—蔣瑞坑(北縣文化局)

台灣美術地方發展史全集 I 基隆地區(文建會)

台灣現代美術大系——意象變造雕塑（文建會）

台灣美術手帖（暢談文化）

台灣美術之旅（雄獅）

追尋台灣的風景圖象（台灣書房）

台灣近代美術創世紀（台灣書房）

（風土論述）

台灣的古地圖（遠足）

台灣火車知性之旅（玉山社）

台灣的風景繪葉書（遠足）

台灣蒸汽火車速寫（玉山社）

台灣人文風景 100 點（時報）

光碟 濁水溪畔的氣笛聲（惠聚多媒體）

小市民逛博物館（時報）

國民美學（前衛）

台灣古老火車站（玉山社）

台灣城市記憶（玉山社）

車站四季（玉山社）

台灣原味車站輕鬆溜（玉山社）

宜蘭鐵道物語 —— 1924 文化列車首航（台灣書房）

（繪本）

火車載我去看海

長著眼睛的火車站

火車爺爺遊台南

在集集下車

火車爺爺遊台南

（以上星月書房）

（二） 課程大綱：

一、搭火車去旅行

1、倪蔣懷 基隆火車站（家庭美術館叢書頁 84）

2、李澤藩 新竹火車站（頁 39）

3、李鳴鵬 新北投車站（頁 1）

二、連結兩地的橋樑

1、陳植棋 台北橋（頁 96）

2、郭雪湖 圓山附近（頁？）

3、李梅樹 三峽春曉（頁 62）

三、城市探訪

- 1、郭雪湖 南街殷賑 (頁?)
- 2、陳澄波 嘉義街景 (頁 112)
- 3、張 才 等候公車的台北婦女 (頁 132)

四、都市中的公園

- 1、陳澄波 嘉義公園 (頁 122)
- 2、郭柏川 台南重道崇文坊 (頁 154)
- 3、林之助 台中公園 (雄獅月刊 117 期 頁 37 1980 /11)

五、香火鼎盛的廟

- 1、黃土水 釋迦出山 (頁 110-111)
- 2、李澤藩 城隍廟 (頁 69)

六、農村風光

- 1、石川欽一郎 豐原 (頁 109)
- 2、林玉山 歸途 (頁 82)
- 3、楊英風 豐收 (頁 74)

七、傳統的家園

- 1、廖繼春 有香蕉樹的庭院 (頁 61)
- 2、林之助 囍日 (頁 94)
- 3、席德進 永靖餘三館 (頁 104-5)

八、天真的孩童

- 1、李鳴鵬 頑童 (頁 64-5)
- 2、蒲添生 幼童抱犬 (頁 71)
- 3、顏水龍 小孩們 (頁 129)

九、海洋的召喚

- 1、廖繼春 龜山島 (頁 117)
- 2、劉啟祥 貓鼻頭海邊 (頁 126)
- 3、楊三郎 北海風浪 (頁 125 折頁內)

十、觀光勝景入畫

- 1、呂基正 太魯閣 (頁 134)
- 2、馬白水 翠綠碧潭 (頁 115)
- 3、廖繼春 塔山 (頁 131)

(三) 課程內容

風景，一般是指大家所熟悉，眼睛看得到，甚至還可以去遊覽的好山好水。或者是，一旦你離開每天生活的城市，去鄉下的親友家，你又會發現到不一樣的農村風光。這些種種的奇遇，你將會不斷地「發現」新風景，即使對現代人來說，有山、有水，或街道、公園、田野等等都是風景。

已經是眾人共同認定的風景，被台灣前輩藝術家表現成為作品的現存第一幅風景畫，是倪蔣懷一九一四年的水彩「景美街道」，至今恰逢百年。有兩個理由催生了台灣的風景畫，首先，藝術家都是日治時代以後出生，並且都受到寫生引進台灣的影響。其次是台灣要到日治時期之後，才有都市計畫，才有完備的鐵路建設，才有水利、電力工程等相關設施。因為都市規劃始出現公園、洋樓；鐵路興築取得交通方便，藝術家的寫生景點也就更加擴大。因水圳完備，處處阡陌縱橫，大地充滿田園詩意。

另外，配線所需的電桿，已成為城市天空之一景。

日治時代前輩美術家們所描繪的台灣風景，經過將近一百年的時代變遷，幸好可以從他們留下來的作品，見證了早年台灣景物的風情。

台灣風景畫應該不只是僅要作為見證；而是必須在美術發展的進步性有嶄新的開創。就這一點而言，寫生的方法完全顛覆了清朝時代的山水畫。剛剛我們提到風景是可到、可看、可遊的宜人景致；可是清朝山水畫幾乎是畫家臨摹古畫所習得的統一模式，並非用自己的眼睛到現場觀察的風景，因此最常出現畫家想像、造景的奇峰煙雲

等，事實上並不存在的景色。

在這裏選取了台灣近代美術史上資深的藝術家，涵蓋個人專長之水彩、油畫、膠彩、雕塑、攝影等不同材質的作品，分成不同主題，根據前輩藝術家所處時代的視覺經驗，看他們怎樣捕捉到風景的美。

四、台展三少年

(一) 講師簡介

蕭瓊瑞／國立成功大學歷史系所教授

1. 學經歷

成大歷史語言研究所碩士

台南市政府文化局局長

國立台灣美術館典藏委員、諮詢委員

台北市立美術館典藏委員、諮詢委員

高雄市立美術館典藏委員、審議委員

台北市公共藝術審議委員、高雄市公共藝術審議委員

國立成功大學博物館備處主任

行政院文建會古物審議委員會委員

高等教育評鑑中心文史類評鑑委員

2. 相關著作

《臺灣美術史研究論集》，伯亞出版社，1990.12，台中。

《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後台灣之發展（1945-1970）》，東大圖書公司，1991.11，台北。

《1991 台灣藝評選》，炎黃藝術文教基金會，1992.11，高雄。

《李仲生文集》，台北市立美術館，1995.1，台北。《觀看與思維——台灣美術史研究論集》，台灣省立美術館，1995.9，台中。

《台南市藝術人才暨團體基本史料彙編》，台南市文化基金會，1995.12，台南。

《劉國松研究》，國立歷史博物館，1996，台北。

《府城民間傳統畫師專輯》，台南市政府，1996.8，台南。

《島嶼色彩——台灣美術史論》，東大書局，1997.11，台北。

《島民·風俗·畫——18世紀台灣原住民生活圖錄》，東大書局，1998.4，台北。

《圖說台灣美術史I：山海傳奇》，藝術家出版社，2003.5。

《激盪·迴游——台灣近現代藝術十一家》，藝術家出版社，2004.4，台北。

《畫壇傳奇——高一峯》，藝術家出版社，2004.4，台北。

《島嶼測量——台灣美術定向》，三民書局，2004.6，台北。

《台灣現代美術大系：抽象抒情水墨》，行政院文建會策劃，藝術家出版社，2004.11，台北。

《圖說台灣美術史II：渡台讚歌》，藝術家出版社，2005.2

《盡頭的起點——藝術中的人與自然》，東大圖書公司，2005.11，台北。

《自在與飛揚——藝術中的人與物》，東大圖書公司，2006.1，台北。

《懷鄉與認同——台灣方志八景圖研究》，典藏，2006.6，台北。

《台灣美術家全集 25》，〈飄浪靈魂的典麗映現——張萬傳的生命與藝術〉，藝術家出版社，2006.12.31，台北。

《台灣藝術家全集 26》，〈從悲憫到詩情——畫壇才子金潤作的藝術〉，藝術家出版社，2007.4，台北。

《台灣美術史綱》，藝術家出版社，2009.5。

《台灣藝術家全集 28》，〈陽光·海洋·記憶——林天瑞的生命與藝術〉，藝術家出版社，2011.11，台北。

《楊英風全集》（總主編）30 卷，藝術家出版社，2011.10，台北。

《陳澄波全集》（總編輯），2012.3，藝術家出版社，台北。

《戰後台灣美術史》藝術家出版社，2013.3，台北。

《台灣美術全集 30：楊英風》，藝術家出版社，2013.5，台北。

（二）課程大綱

- 一、 誰是「台展三少年」？什麼是「東洋畫」？
- 二、 陳進(1907-1998)的生平和作品特色。
- 三、 郭雪湖(1908-2012)的生平和作品特色。
- 四、 林玉山(1907-2004)的生平和作品特色。
- 五、 「正統國畫之爭」與「膠彩畫」的定名。
- 六、 結論：膠彩畫的後續發展。

（三）參考資料

「台展三少年」參考資料(一)

台展與三少年

■ 蕭瓊瑞

日治時期的台灣新美術運動，雖是台灣青年在新文化、新思潮衝擊下，所展現出來的一種智慧成就，然而，從其形成的過程觀，則始終有著日本殖民統治者以文化收編知識份子的政治用心在。石川欽一郎(1871-1945)之來台任教北師，企圖藉助課外活動以消彌學生運動固是一例；1927 年台灣美術展覽會（以下簡稱「台展」）之成立，也是同樣用心下的另一作為。而結合且指導著「台展」審查品味、位於日本文化中心的東京美術學校（以下簡稱「東美」）以及帝國美術展覽會（以下簡稱「帝展」），更貫穿

成一條藝術家晉身出頭的羅馬大道；藝術家欲求作品入選，首先便要在作品的審美傾向、意識型態上，符合這個審查體系的要求。這也致使台灣的「新美術運動」，儘管在短短不到二十年的時光中，蓬勃熱鬧、風光異常，卻始終未能像台灣的「新文學運動」一樣，展現批判、反省、質疑的自發性力量，來為台灣人的命運進行永不妥協的鬥爭和追求，而是只能在形色美感與風土特質的問題上，進行「純藝術」的探討。儘管如此，台灣藝術的學術化，仍在這樣的過程中，辛苦地建立了起來。

整體而言，台灣日治時期新美術運動，雖以西洋畫及東洋畫兩大畫種為主軸，但幾乎沒有一位東洋畫家是從東美日本畫科畢業，倒是先後在川端畫學校及京都堂本印象畫塾學習的林玉山，及畢業於東京女子美術學校東洋畫部高等師範科的陳進、京都美術工業學校及市立繪畫專門學校畢業的陳敬輝、呂鐵州，及稍後畢業於日本帝國美術學校東洋畫科的林之助兄弟，和兒玉希望畫塾的陳永森等，在膠彩創作上經營出相當可觀的成績。

1927年「台展」設立，提供台灣畫家更多發表與接受鼓勵、肯定的機會，其影響層面之廣，自更甚於日本本土的「帝展」。台灣新美術運動之得以蔚為風潮，自與「台展」的設立有關。推動「台展」設立的功臣，是幾位在台任教的日籍老師，即前提的石川欽一郎，及東美圖畫師範科畢業、任教於台北高等學校、台北一中的油畫家鹽月桃甫，及兩位東洋畫家鄉原古統與木下靜涯。鄉原也是東美師範科畢業生，來台先後任教台中一中、台北第三高女、台北二中；木下靜涯為日本畫改革大師京都派內竹栖鳳的學生，是唯一私下授徒、未任公職的一位。

石川等人提議成立全島性美術展覽會以提升台灣文化水準時，正是日人治台政策走向文治階段的時刻，因此，他們的建議立刻受到總督府積極的回應。

台展由總督府編列預算，責成台灣教育會辦理，首屆展覽於1927年十月二十二日，假台北市樺山小學（今警務處）大禮堂揭幕，計展出作品一百二十八件，含東洋畫四十件、西洋畫八十八件，這是台灣有史以來動員人力最多、規模最大，吸引最多人關心、參與的一次展覽，是台灣美術運動史上的重要里程碑。

在首屆展覽中得獎的台灣畫家，日後較具知名度的西洋畫家，有：陳澄波（1895-1947）、張秋海（1898-1988）、陳植棋（1906-1931）、郭柏川（1901-1974）、廖繼春（1902-1976）、顏水龍（1903-1997）、藍蔭鼎（1903-1979）、楊三郎（1907-1995）、葉火城（1908-1993）、謝國鏞（1913-1974）等人。東洋畫家則在漢人傳統書畫家悉數遭遇落選的情形下，僅年紀在十九、廿歲之間的林玉山（1907-）、陳進（1907-1998）、郭雪湖（1908-2012）三人入選，受到社會極大的矚目，稱之為「台展三少年」。

台展總共舉辦十屆，直到 1936 年；1937 年暫停一年。隔年，主辦權由教育會交回總督府，改稱府展，又舉辦了六屆，直到 1943 年。台、府展前後十七年，舉辦十六屆，帶動了台灣美術的發展、文化的提升，很多優秀的作家從這當中出來，也成就了許多足以傳世的佳構。

台展中的東洋畫部，事實上包含了日人稱之為「南畫」的水墨畫，以及以膠彩為材質的「日本畫」。水墨畫原是台灣漢人書畫的主流，膠彩對台灣畫家而言，則是一種全新的材質。首屆台展中，台灣資深傳統書畫家的遭致落選，並非日籍評審對水墨媒材的刻意排斥，至少「台展三少年」中的郭雪湖，即是以一件水墨山水〔松壑飛泉〕獲得入選。如果說台展東洋畫部的評審，完全是以「寫生」的觀念來作為評審的準則，事實上，〔松壑飛泉〕也並沒有展露多少寫生的具體概念；郭雪湖這件作品的入選，或許只能反映台展評審一種較偏向工筆寫實技法的講究，而對於純筆墨趣味的逸筆之作，則採較為保留的態度；此一傾向，除與古原鄉統、木下靜涯等評審個別的愛惡有關，其實也是日人較重工藝性的審美趣味之反映。

郭雪湖早期曾隨傳統水墨畫家蔡雪溪習畫，然而越是有經驗的中國傳統水墨畫家，越想脫離匠氣的層面，而追求逸氣的揮灑，因此傳統水墨畫家的作品，反而容易讓台展的日籍評審認為缺乏深入的研究與探討，只是畫稿的重複，蔡雪溪因此落選。郭雪湖〔松壑飛泉〕的提出，雖然也是傳統水墨之作，但講求嚴謹的構圖與綿密的筆法，墨色層次分明，正好符合木下等人的評審趣味。然而郭氏也是在獲獎之後，才有機會在首屆台展中見到日籍評審的東洋畫作，那種重寫生、講細節的作風，也就成為他第二屆獲得特選的〔圓山附近〕一作的原模。郭雪湖的膠彩之作，由於出自自學，頗具素人傾向，那種鉅細靡遺的態度、強烈的畫面裝飾意味，成為他爾後一連串得獎作品的主調。

相對於郭氏的素人意味，出身嘉義的林玉山，則多了一份文人氣息。儘管取材生活場景，但筆法的純熟與畫面的恬靜，使作品始終猶如一首無言之詩。林玉山擁有一定的漢學淵源，對傳統水墨也有一定的認識與功力；但 1926 年負笈東瀛，入川端畫學校同時研究西洋畫與東洋畫，使他在畫面的掌握上，現代與古典兼而有之，題材、手法是現代的、生活的，色彩、意境則如宋代的古畫。

他以〔大南門〕、〔水牛〕兩作入選首屆台展時，人仍在川端畫學校求學。〔大南門〕一作，描寫台南古城門，橫長的畫幅，有古代長卷的意味，但平展鋪陳的畫面構成，又如寬闊銀幕的現代電影取景。低頭吃草的黃牛居於中景，前方是一株枝幹蜿蜒的樹木，斜陳在畫面左下方，背景是荒廢的城牆與高聳孤立在漫漫荒草間的古城門樓。〔水牛〕一作也是以細膩寫實的手法，寫牛隻母子間的舐犢深情，背景則以幾乎完全空白的方式來處理。相對於郭雪湖講究繁密複雜的畫面效果，林玉山則是卸繁於簡，實中有虛；再繁瑣的場景，也制約以疏遠清淡的氣息。

如第二屆台展入選的〔庭茂〕，在草木繁茂的庭院一角，幾隻從枝頭飛下，站在古井邊上水桶中飲水的麻雀，讓靜寂的畫面，有著一份躍動的活力與平和的人間氣息。

林氏第四屆台展獲得特選台展賞的〔蓮池〕，是日治時期台灣東洋畫的經典之作。147.5公分×215公分的畫面，隱隱由右上、左下的對角線隔開成兩個部份；盛開的荷花和豐滿大張的荷葉，佈滿整個畫面，欣欣向榮的自然之景，幾乎可以聽到花朵綻放的聲息。泥金淡掃的絹地，在石青、石綠，與紫紅的花葉對比下，幽閒覓食的白色鷺絲，猶如遺世獨立的孤高隱士。華麗中不失文雅，單純中洋溢著豐美。

在自然的描寫之外，一種對台灣農村特有風情的形塑，林玉山也首開日治時期「灣製繪畫」的風格。如第七屆台展中獲得特選台展賞的〔夕照〕，和第八屆入選的〔驟雨〕（又名〔白雨迫〕）、第九屆的〔故園追懷〕等等，都是以農村生活場景為主題，表達了一種天人合一、物我和諧的美好境界，辛勞中自足、和樂的生命情調，也是畫家人格的反映。

台展三少年的女性畫家陳進，在台展初期以其直追明治美人裝的仕女畫連續得獎。在這些作品中展現的是一個深受當時日本風尚影響下的台灣富貴人家閨閣少女的妝扮與情緒。1932年第六屆台展，陳進首度受邀擔任台展評審，以廿六歲的台灣女子擔任此一榮職，在台灣美術史上仍屬異數。但巧合的是，也就在陳進不必再以作品接受他人評審的同時，她的作品也開始脫離日本美人畫的制約，展現出強烈的漢人意識。第六屆台展無鑑查出品的〔芝蘭之香〕，描寫一位穿著漢人傳統結婚禮服的女子，頭戴流蘇鳳冠，坐在黑底鑲花的中國傳統木椅上，人物右邊是一盆擺在高腳几上的劍蘭，左邊是一盆置於地面的茂盛蝴蝶蘭；上方兩盞中式吊燈的燈穗，更增加了畫面熱鬧、富麗的氣氛。這幅作品，完全不同於之前那些和服仕女畫的素雅氣氛，而有著台灣社會強烈世俗性與現世性的喜慶格調。同時人物也不再刻意擺弄出各種優雅情態，毋寧是一種更具台灣人「沒有表情的表情」特色。顯然，作為畫家的陳進，在不必考慮評審品味的情形下，創作的眼光已逐漸脫離日本東洋仕女畫的影響，開始尋找屬於自我土地上的人物表情與風土氣質。

1933年第七屆台展出品的〔含笑花〕，則是陳進此後一系列家居婦女小孩的作品開端。這些婦女，大都穿著質樸的家居旗袍，或摘花（如〔含笑花〕、〔野邊〕）、或彈琴（如〔手風琴〕）、或閱讀（如〔樂譜〕）。基本上，陳進在這個時期，才真正從生活中捕捉台灣人的形象，儘管她的視野仍是限於較屬少數人的優裕階層。

不過陳進日治時期最精采的作品，還不完全在台展的獲獎作品中，1934年，陳進入選第十五屆帝展的〔合奏〕，及1936年入選春季帝展的〔化妝〕，均可視為足以傳世的經典之作。〔合奏〕一作，係以陳進的大姊為模特兒，同樣的人物，不同的穿著，併坐在螺鈿的黑檀木長几座椅上，一人彈弄月琴，一人吹奏橫笛，昏黃空盪的背景，提

供了樂音迴盪的想像空間。〔化妝〕一作，則以更豐富的傳統家具描繪，烘托台灣漢

人富貴家庭閨秀生活的空間氛圍，屏風、化妝臺、彎腳椅凳，和雕花眠床，以及擺在眠床上的臥枕、香爐……等等，對比 1932 年以前的素淨風格，這些作品顯然透露了畫家陳進意欲跳脫日本東洋仕女風格的影響，而自生活實景中掌握身邊人物實際形貌的強烈用心。

日治時期的東洋畫，以台展為中心，事實上是一個人才輩出、佳作湧現的局面，除「三少年」外，又如英年早逝的呂鐵州，在第三屆台展入選並獲特選後，便佳作不斷，獲獎連連，直至 1942 年去世的第五屆府展。呂氏的作品，以筆法纖細秀美、構圖奇偉為特色，他連續在台展第五、六、七、九屆獲得台展最高榮譽的台展賞，其用功之勤及才氣之洋溢，從七屆台展中那件十二連屏的〔南園〕鉅作，即可得見。呂氏學生，如林雪州、許深州、余德煌、余有鄰、陳宜讓、游本鄂、廖立芳、謝永火等，亦均多次入選台府展，表現不凡。

台府展中，有一大批東洋畫家出身嘉義，係師事林玉山，亦參與林氏創組的春萌畫會。這些人中，表現特優者如李秋禾（又名張秋禾），可惜在戰後不久（1956）即去世。他如林東令（1905-）、施玉山（1907-）、盧雲生（1913-1968）、黃水文（1914-）、江輕舟（1918-1959），及張李德和（1892-？）母女等，均具相當成績；甚至在戰後省展中，仍持續多所表現。另有朱芾亭（1904-）年紀更長於林玉山，但受到林氏影響，在既有水墨基礎上，加入寫生寫景的觀念和手法，是台灣水墨寫實的先河。

此外，出身牧師家庭，自幼赴日的陳敬輝，也是足以和呂鐵州等人併列的重要東洋畫家，尤以人物畫最具特色。1933 年入選第七屆台展的〔路途〕一作，描繪幾個準備赴宴的少女，襯以牽著的狗和路旁提籃走過的小女孩，畫面在典雅中，有一份親切之感。府展之後，陳氏則以一些具有濃厚聖戰思想的作品參展。

其他個別表現突出而值得注意者，尚有：潘春源（1891-1972）、吳天敏（1897-）、徐清蓮、蔡雲巖、陳慧坤（1907-2011）、黃靜山（1907-）、蔡媽達、薛萬棟（1911-1993）等人。而東洋畫家中女性之多，也是台灣美術發展中頗為特別的一個現象。

（詳參蕭瓊瑞等著《台灣美術史綱》第五章第三節／台北：藝術家出版社）

「台展三少年」參考資料(二)

在素樸與典雅之間

——郭雪湖獨特的生命與畫風

■ 蕭瓊瑞

從藝術養成的路徑和作品風格的形成檢視，作為台灣「新美術運動」的第一代畫家，郭雪湖都是一個特殊的個案。

相較於曾經留學日本，或接受日籍教師直接教導的其他畫家而言，郭雪湖在藝術方面的學習，乃至初出畫壇、一舉得獎的作品，其實都是來自個人私下的苦心自修與探索；儘管日後，他在「自知不足」的情形下，儘量的多方學習，但作品始終蘊含著強烈的「素人」傾向。那是一種素樸與典雅並存的殊異語彙，但也正是藉著這種別無師承的殊異語彙，郭雪湖迥異於其他同時代畫家，開創出獨特自有的畫風與情境，堪稱台灣美術史上卓然不群的一代巨匠。

一九二七年，「台灣美術展覽會」（簡稱「台展」）開辦，郭雪湖以一幅水墨作品〔松壑飛泉〕入選，和林玉山、陳進，成為一夕成名的台展三少年。

長期以來，一般美術論者，總以日本殖民政權刻意打壓漢人本土水墨，倡導由日本傳入的「膠彩畫」（時稱「東洋畫」），因此，才有傳統畫家悉數落選、獨衷從事膠彩創作的三少年之說法。然而問題是：儘管日後三少年的確都以膠彩創作蜚聲藝壇，但郭雪湖首屆台展以水墨畫入選，則是一個事實。郭雪湖的〔松壑飛泉〕為什麼能夠在諸多傳統水墨作品中出線獲選，倒成為美術史上一個值得再予探討的問題。

首屆台展「東洋畫部」展出的作品，計卅六件，其中包括審查員鄉原古統的示範作品一件，也就是後來影響郭雪湖甚鉅的〔南薰綽約〕三聯屏，以及另一審查員木下靜涯的兩件作品：〔日盛〕和〔風雨〕。同屆入選的另兩位台灣畫家，林英貴（林玉山）入選兩件：〔大南門〕和〔水牛〕；陳氏進（陳進）入選三件：〔姿〕和〔けし〕（罌粟花），和〔朝〕，都是膠彩畫。

郭雪湖的〔松壑飛泉〕，並不是當屆台展中唯一的水墨，包括審查員木下靜涯的〔風雨〕，也是水墨畫¹。不過，〔松壑飛泉〕到底擁有什麼樣的特質，使他得以在眾多被淘汰的傳統水墨畫中，獨得審查員青睞，而獲得入選？並沒有相關的資料可供瞭解。

事實上，從郭氏目前仍然保存完好的諸多早期作品，我們可以發現：在一九二七年創作〔松壑飛泉〕之前，郭雪湖完全是一個以傳統水墨為學習路徑和追求目標的平

¹ 參見鷗亭生〈第一回台展評〉，原刊 1927.10.30-11.2《台灣日日新報》，收入顏娟英編《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》（上）（台北：雄獅美術，2001.3），頁 188。

常年輕人。不過從〔松壑飛泉〕的用筆、用墨，乃至構圖、意境，和之前的其他作品相比，似乎也透露出某些有趣的訊息，可做為瞭解郭氏用心與能力的旁證。一件與〔松壑飛泉〕創作於同年的〔松林山寺〕，據林柏亭的研究指出：這是創作於〔松壑飛泉〕之前，甚至是作為〔松壑飛泉〕的創作母本，〔松壑飛泉〕正是在其基本構景和意境上，再加以詮釋、再造而繪成的。²

林柏亭的說法相當可信，應是訪問郭氏本人而有的說法。果是，那麼這兩件作品之間，便呈顯了郭氏的特別用心所在。林柏亭敏銳地指出：

「（〔松壑飛泉〕）構圖上放棄傳統的『高遠』、『深遠』等多視點構景法，將畫幅長寬比例的『長』縮短，使畫中的上下景物緊湊些，而略接近西式一點透視構圖的意思。至於畫中景物的安排在松林小徑旁添加溪澗，而將古寺刪去，不追求思古幽情，避免揮不去舊包袱的嫌疑，遠山多加數重，使更具空間深度感，山崖懸一飛瀑與溪澗相呼應。」³

因此，林柏亭認為：

「畫松樹與山石雖亦延用舊習，但特別注意表現物體之立體效果，並加強質感之形容。新完成的〔松壑飛泉〕雖出自傳統，但已具異於以往作品的新意。這些新的詮釋，事實是來自他近年自己摸索『寫生』的成果。」⁴

的確，透過較為集中的視點，以及細膩的線描寫形，加上刻意突顯的物體明暗，呈顯出較強烈的「寫生」意味，應是〔松壑飛泉〕在諸多傳統水墨作品中，得以突出、獲選的重要因素之一。但以當年年僅十八歲的郭雪湖，是否已經清楚知覺到「寫生」在當時評審認知中的重要性，實在仍屬可疑。

就畫論畫，〔松壑飛泉〕較之〔松林山寺〕更直接令人感受到的，是由一種淡彩、清朗的畫面效果，轉為一種純粹水墨、古樸的色感；同時畫面構圖的緊密，加上遠方山巖的兩道流泉，以及畫面下方的湍急溪流，在在讓人聯想起另一幅知名的中國宋代古畫〔谿山行旅圖〕。

當年的少年郭雪湖，是否有機會得見〔谿山行旅圖〕的圖片或摹本，實難確認；但以這種類似〔谿山行旅圖〕磅礴密實的畫法，包括用筆和構圖，營造出古樸豐厚的效果，應是吸引評審眼光極重要的因素。

² 參見林柏亭〈典雅與鄉土兼融——郭雪湖的膠彩世界〉，《台灣美術全集（第九卷）郭雪湖》（台北：藝術家出版社，1993.2），頁19。

³ 同上註。

⁴ 同上註。

不過，儘管這件作品得以入選首屆台展，但是否就引起當時藝壇，尤其評論界的特別矚目，仍屬可疑。除當時就有人質疑郭氏的作品有抄襲之嫌外⁵，《台灣日日新報》的藝文記者兼藝評家鷗亭生，在〈第一回台展評〉的文字中，就完全沒有提及郭氏的作品；倒是對陳進的〔罌粟花〕大加讚賞，認為該作：「脫離純粹寫生，而創作出幾分浪漫的藝術境界的模樣，將來必然前途無量。」⁶

從鷗氏的評語中，似乎也透露出：「寫生」固然是明治維新以來，日本畫家透過西方科學的概念，作為認識外在世界的重要手段，也是創作的重要基礎；那些「移山接木式」、按照幾本畫譜上的東西，搬來搬去的傳統水墨⁷，固不能列入創作之林；但純粹的寫生，似乎也不是創作的終極目標。因此，鷗亭生讚美陳進的〔罌粟花〕是「脫離純粹寫生」，而創作出幾分浪漫的藝術境界。

關於「寫生」與「脫離純粹寫生」二者之間微妙的分野，對完全以自學為主要手段的少年郭雪湖而言，似乎也在極短的時間內，就有了初步的瞭解和體認；而這樣的瞭解與體認，主要是來自對審查員鄉原古統作品的觀摩。在首屆台展會場中，他首次看到鄉原古統的〔南薰綽約〕，馬上受到強烈的震撼，而在創作方向上獲得了啟發，也開啟了郭氏個人風格的正式成立。

〈我初出畫壇〉是郭雪湖撰寫於一九五五年年初的一份重要史料⁸；這年郭雪湖四十七歲，距離首屆台展入選，已經是將近三十年以後的事了。郭雪湖在這篇文章中，幾乎以大半的篇幅來回憶他第二屆台展獲得特選的〔圓山附近〕一作創作的過程。而在這個過程中，我們也可窺得所謂「寫生」與「脫離純粹寫生」之間的實際分野和微妙內涵。

在〈我初出畫壇〉文中，郭氏完全沒有提及〔南薰綽約〕一作給他帶來的震撼和啟發，主要應是那個強烈排日的戰後初期台灣社會氛圍使然。不過存在於〔南薰綽約〕與〔圓山附近〕之間的思維脈絡與類似手法，應是可以確認的。

林柏亭的研究就指出：

「他在(郭雪湖)展覽會中，見到鄉原古統的〈南薰綽約〉，由三張畫絹組成的巨幅花鳥作品，花葉繁茂幾密佈滿幅，飛禽、蝴蝶穿梭其間，色彩鮮妍，富麗豐縟，在會場中具有顯眼及引人的力量。使他聯想到王宰的『巧密』以及唐人青綠設色的風格。……」⁹

⁵ 參見漢文記者〈第二回台灣美術展覽會——會場中一瞥作如是我觀〉原刊 1928.10.26《台灣日日新報》，收入前揭顏娟英編《風景心境》，頁 194。

⁶ 前揭鷗亭生文，頁 89。

⁷ 參見林玉山〈藝道話滄桑〉，《台北文物》3 卷 4 期(台北，1955.3.5)「台灣美術運動專號」，「我的美術回顧」專欄，頁 78。

⁸ 郭雪湖〈我初出畫壇〉(出處同上註林文)，頁 70-73。

⁹ 前揭林柏亭文，頁 20。

可以想見：一個十八歲的年輕人，以自習的成果，創作了一幅純粹水墨的山水之作，竟然獲得入選，這當中不無「幸運」的成份；自然也造成當事人極大的心理壓力，尤其由於他們這些年輕人的入選，造成許多名落孫山的「老大家們」心有不甘，紛紛大肆攻擊¹⁰。如何在第二屆的競賽中維持戰果，不被淘汰，當然就要有更多知己知彼的功夫。首屆會場中審查委員的作品，並非只有鄉原古統，尤其木下靜涯提供的水墨之作。不過，郭雪湖顯然不把重心放在「討好」或「迎合」審查員的思考上，而是把重心放在真誠的「學習」上，需要「學習」、也值得「學習」的對象，就必須是真正能撼動心靈的東西。鄉原的色彩和技法，是他以往未曾見識也不曾熟悉的，因此反而大大地震撼了他。

不過，不論是鄉原，或是木下，乃至會場中的其他許多作品，可以肯定的一點是：所有的創作，都是從現實中出發，而不是一種憑空想像的古老繪畫的再造。尤其，在首屆「台展」開幕的祝辭中，當時的總督上山滿之進就明白地期許：

「……於是美術展新成，可為本島文化興隆取資之祝。願本島有天候地理一種特色，美術為環境之反映，亦自存特色固不得言。……」¹¹

上山滿之進的祝辭，也等於是為台展的走向定調，郭雪湖敏銳地知覺並掌握到這個展覽的走向，尤其擔心未來的落選，會造成一些流言的得逞，如：「郭雪湖入選的作品是別人代筆的。」或說「這次入選完全是偶然的結果，第二回等著瞧，他一定會落選的。」等等。¹²因此，第二屆的準備，郭雪湖早早便起步。

為了切合所謂「反映本島天候地理特色」的美術走向，郭雪湖開始走出戶外尋找畫材。圓山並不是一開始便選定的題材，郭雪湖說：「我因此整日在外面跑，自市區而郊外，甚至遠及鄉下。我不知道踏過好幾個地方，终于在圓山附近見著自己內心的畫境，……」¹³。

圓山到底有什麼特質，吸引了郭雪湖的共鳴？郭雪湖說：「本來圓山是個遊玩的好

地方，許多騷人墨客，為著吟春賞景，來到這裡。而我則為著台展出品作畫，偶也選擇了圓山，這似乎與文人有共通的感情，畫意於是油然興起。」¹⁴

圓山做為文人騷客吟春賞景的好地方，固然引發畫家共通的情感，但圓山被郭雪

¹⁰ 參見郭雪湖〈台展特選的心路歷程〉，原刊 1932.1.16《台灣日日報》，收入前揭顏娟英編《風景心境》，頁 53。

¹¹ 轉見前揭林柏亭文，頁 19。

¹² 參見前揭郭雪湖〈台展特選的心路歷程〉。

¹³ 前揭郭雪湖〈我初出畫壇〉，頁 70。

¹⁴ 同上註，頁 70-71。

湖選取來做為第二屆台展的畫題，似乎還有一個重要的時代背景值得留意，那便是日本殖民政權對「台灣新八景」的形塑與公告。

「八景」的產生，源於中國傳統，所謂「凡設縣(廳)者，地方官吏或轄內文人例必擇全邑風景最美之處，作為『八景』。」¹⁵其目的，既在凝聚共識，也在宣示主權¹⁶。台灣在一六八二年(康熙 22 年)，收入大清版圖，一六九六年(康熙 35 年)刊行的首部《台灣府志》，已正式提及「台灣八景」，是為「大八景」；此後又有各地的「小八景」，詩圖並茂，蔚為大觀¹⁷。日人治台後，重新票選「台灣新八景」；此活動由《台灣日日新報》推動，在台展舉辦的同年(1927)六月發動，經由審查委員會決定，於同年八月二十七日公告。其中台灣神社(又稱「神域」)與新高山(又稱「靈峰」，即玉山)，不在「新八景」之中，而是列為具有特殊地位的「別格」(特選)¹⁸。台灣神社所在地，即台北圓山。

因此，郭雪湖在「新八景」公告後第二年的一九二八年，以圓山作為繪畫的題材，似乎也不免受到整個社會氛圍的影響，甚至當中還有某些基於競賽勝選的策略性思考，也不無可能。而這樣的思考，是否也一定程度地存在於評審的抉擇考量中，也是一個值得再深究的課題。

不過，暫且擱置這些時代背景的討論，到底做為畫家的郭雪湖，在圓山的景物中，「看見」了什麼？「掌握」了什麼？又「表現」了什麼？顯然是更為關鍵的問題。郭雪湖的回憶文，似乎提供了我們極好的線索，可供研究上的圖文對比參照。

他寫道：

「在溫暖的陽光下，圓山一帶的樹葉搖晃著綠暈。一條彎曲小徑蜿蜒爬上山坡，遂而迷入了花木深處。小丘斜下，展開著一面菜園，有少婦獨個兒，忙於農耕。更能望著一座鐵橋橫架在山峽之間，可以想像到那裡的山麓一定是溪水湍流。雲影藍天，又時見白鷺飛翔。此景濃艷奪目，令人飄然欲醉，更令人奮發不已，……」

郭雪湖的自述，清楚地點出了這個景緻的一些重點：陽光、綠暈、小徑、山坡、花木深處、菜園、少婦、鐵橋、山峽(以及看不見的山麓溪水湍流)、雲彩、藍天、飛翔的白鷺……等等，有景有情；但更重要的，是「濃艷奪目」這樣的特色，似乎也正呼應了之前鄉原古統〔南薰綽約〕華美濃艷的主要意象。

¹⁵ 參見廖一瑾《台灣詩史》(台北：文史哲出版社，1999)，頁 205。

¹⁶ 參蕭瓊瑞《懷鄉與認同——台灣方志八景圖研究》(台北：典藏藝術，2007)。

¹⁷ 同上註。

¹⁸ 詳參宋南萱〈「台灣八景」從清代到日據的轉變〉(中壢：國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2000.6)。

郭雪湖為了完成這個景緻的描繪，每日必赴圓山，他說：「圓山好像象徵著我的希望，又好像象徵著我的年青。可是有一天，我在作畫間，突然起了煩悶，發生懷疑，對於自己的美術天稟，感覺莫明(名)其妙的不安，而終日徘徊於圓山附近，工作無法進行。」¹⁹

在這裡，郭雪湖並未明言他所遭遇的困難是什麼；但工作上遇到了瓶頸，對自己的美術天份，突然起了懷疑與不安，沒有可供垂詢的老師，只得利用當時位在新公園內的總督府圖書館來自我研究。白天作畫、晚上看書；經過半年的努力，足足繪作了十餘張的「素畫」，也就是黑白的草稿。同時再以淡彩的方式，配合墨色完成了一幅高 91 公分、長 182 公分的畫稿。

從這樣的彩墨畫稿看來，其實可以說已經是一幅完整的作品了。從寫生的角度言，該掌握的物象，也都已經清楚掌握了；那麼未來真正要完成的作品，除了在媒材上，改採膠彩之外，還能表現出什麼特色，是畫稿所沒能傳達表現的呢？這的確是一個關鍵的問題。

郭雪湖說：「素畫得到滿意，原畫便決定，繼而進入本製作。但在本製作時，又要來一番最後的功夫，這一最後的功夫就是決定是否成功的分歧點。」²⁰

我們核對目前仍存的畫稿與最後成品之間的構圖，發現郭雪湖的確進行了一些細節的調整，包括：把左邊鐵橋的鐵架高度提高了一些，橋前的燈柱也回復畫出(這在黑白圖中原本就有)，橋後的遠山，也隨著相對提高；同時，把天空原本較富變化的雲朵去除，保留天空較為空曠清朗的感覺。而飛鳥部份，也減去較靠近山邊的幾隻，留下較近畫幅邊緣的幾隻；同時也和遠山的高度較為貼近，有一種低飛遠去的感覺。此外，畫幅右方山徑上的人力車也略去，保持山徑的空蕩。而畫幅上方的天空，似乎也留出較大的空間，使得山頂的樹梢不那麼逼近畫幅的邊緣(這一點，是較忠實於原來的黑白草稿的)。不知是否彩墨的畫稿曾被裁截掉上方的局部，或是原本就是如此；總之，雖然最後的成品與畫稿都標記 91x182 公分的尺度，但實際比對，顯然成品是比畫稿更為高出一些。這樣的情形，讓我們聯想起郭雪湖在第一屆台展中，將〔松林山寺〕改繪成〔松壑飛泉〕的類似手法，也是把較狹長的比例，改成較為寬廣的尺幅，讓作品看來更為渾厚飽滿。

不過，存在於彩墨畫稿和膠彩成品間的差異，主要還不在於這些構圖上的調整；從作品的實際觀察，我們可以說：作為成品的膠彩〔圓山附近〕，是透過繁複細膩的色調處理，形成了空間感的豐富變化和整體氛圍的生動凝塑。

¹⁹ 同上註。

²⁰ 同上註，頁 72。

郭雪湖曾說：「……我對著圓山附近那一帶幽景的景物風情，和一片綠的樹木，如何彩色，如何配以深淺，而使其表現生動有力，最為費心。」²¹為真正表現出那一片樹葉搖晃的「綠暈」感受，郭雪湖特地以函購的方式，向京都放光堂訂購了大批礦物顏料，其中光是綠色一系，就購買了十幾種；這種「用色」的挑戰，是以往從事水墨創作時所未嘗有過的經驗²²。這樣的表現傾向，隱約中固然有著鄉原〔南薰綽約〕的影響；但實際的技法，卻都是靠著圖書館中自修得來的知識，加以解決。因此，他說：「人家往往要誇稱他們出身的母校，或誇言他們的老師人格怎樣偉大，甚至還要誇張曾有幾次出洋考察等事。如果這樣也可以提高他們的身價的話，那末我也要來提起那座萬人的學校圖書館。」²³

在圖書館中，郭雪湖主要就是閱讀最新出版的東洋畫相關畫集、畫論，並且臨摹古人的名畫，研究最新的畫法。²⁴

不過，解決了畫題，且運用寫生的方式，決定了構圖，也在圖書館資訊的協助下，克服了膠彩技法上的問題，完成之後的〔圓山附近〕，到底成就了什麼樣的成果？我們可以說：郭雪湖是透過這些景物的專注凝視與掌握，呈顯了由「寫生」切入，又「脫離純粹寫生」的一股躍動的「生命的力量」。

郭雪湖曾說：「我是個幸運兒，得到三位好老師，三位都各有所長，對我學畫的課程很有幫助。最後的老師鄉原先生，他卻沒有教我技術，只是教『畫格』。他說畫的技術可以學，但『畫格』是不能學的。這都是由各自的人格和修養而得，畫中有秀氣和骨氣是最要緊的。」²⁵

郭氏所謂的三位好老師，除鄉原外，即指最早公學校三年級時的啟蒙老師陳英聲，和十六歲正式拜師的傳統畫師蔡雪溪；一位教他水彩，一位教他水墨。但鄉原教給他的，並不是膠彩，而是一種「畫格」。「畫格」或許即是「畫風」的意涵，但蘊含了更多人格的意味。

儘管郭氏正式拜鄉原為師，是在此後的一九二九年，但郭氏早在一九二七年首屆的台展會場中，便從鄉原老師的作品中體認到一種不同的「畫格」，而在一九二八年的〔圓山附近〕一作中，透過自我的摸索、體會，去嘗試表現，而且表現成功。那是一種注入了生命的誠懇與專注，呈顯出一種素樸和典雅並存的殊異風格，而這樣的一種「畫格」，也正是郭氏獨特生命情境的忠實反映。同為台展三少年的林玉山，即以

²¹ 同上註。

²² 前揭林柏亭文，頁20。

²³ 前揭郭雪湖〈我初出畫壇〉，頁71-72。

²⁴ 前揭郭雪湖〈台展特選的心路歷程〉。

²⁵ 前揭林柏亭文，頁22。

「充滿熱情之精作」²⁶一詞來形容郭氏的〔圓山附近〕。這「熱情」的來源，除了那些精細密實的筆法和色彩外，更重要的，是透過這些景物的描繪，寄寓了少年郭雪湖的「青春」與「希望」。此作在台展中獲得「特選第一名」的榮譽，也吸引了大批的追隨者。

郭雪湖這種跳脫師承、以圖書館為師的自我學習模式，奠定了他個人獨特畫風的形成；之後系列的作品，如：〔新霽〕（芝山岩）、〔南街殷賑〕（迪化街）、〔戎克船〕（獲朝日賞），乃至〔菜園春色〕（霧峰）、〔早春〕（八德路中崙），和後期的大批瓶花作品等等，在在呈顯他作為一個自學者，在「素人」傾向的素樸風格中，卻散發著一股典雅的氣質與韻味，是台灣美術史上別無二例的一座巍然孤峰。

「台展三少年」參考資料(三)

詩學台風

——林玉山的本土風貌形塑

■ 蕭瓊瑞

創作生命長達 80 餘年的林玉山(1907-2004)，是台灣近代繪畫發展史上，最具代表性的重要畫家之一。從寫生的基礎出發，他的創作題材廣泛、風格典雅，嚴謹中不失活潑開放的心靈，巧妙融合台灣民間繪畫、日本膠彩技法，以及中國水墨內涵於一身；在戰後兩岸交流的洪潮中，優游自適、不卑不亢，贏得廣泛的友誼與敬重。一生創作無數，放眼所見，無不妙手入畫，包括：東南亞的奇風異俗、美國大峽谷的峻偉風景……；但統觀畢生創作主軸，仍係著力於台灣風土特色的掌握與呈現，將原本蘊含「狂野」習氣的台風，帶進了詩學內蘊的人文境地，展現充滿生命力又不失節制、深刻的殊異風格，值得給予美術史最高的評價與定位。

林玉山對台灣鄉土風貌的掌握，至遲始於 1927 年首屆「台展」（台灣美術展覽會）入選的〔水牛〕和〔大南門〕；此後十屆「台展」，除第三屆的〔周濂溪〕，是為了要讓式微中的人物畫有所提振，因此以水墨淡彩來表現中國傳統歷史人物的雅逸外²⁷，其他作品，都和台灣風土題材有關²⁸。

²⁶ 林玉山〈追憶老畫友郭雪湖——兼記其舊作與新畫〉，《藝術家》173 期(台北，1989.10)，頁 256。

²⁷ 林玉山有感於：「宋後人物畫式微，名畫家多畫山水，不畫人物。印象中只有民俗畫家才畫歷史人物畫，廟宇即是最主要的展現場所。」因此，乃採周敦頤的〈愛蓮說〉為主題，「結合傳統人物畫法，與日人畫中國人物的畫意來描繪，以水墨淡彩表達『愛蓮』之雅逸故事。」參見林柏亭《嘉義地區繪畫之研究》(台北：國立歷史博物館 1995.6)，頁 204。

²⁸ 林玉山出品十屆「台展」之作品清單如下：第一屆(1927)〔水牛〕、〔大南門〕，第二屆(1928)〔山羊〕、〔庭茂〕，第三屆(1929)〔雨霽〕、〔周濂溪〕，第四屆(1930)〔辨天池〕、〔蓮池〕，第五屆(1931)〔朱樂〕，第六屆(1932)〔甘蔗〕，第七屆(1933)〔夕照〕，第八屆(1934)〔西北雨〕，第九屆(1935)〔故園追憶〕，第十屆(1936)〔朝〕。

首屆入選的〔水牛〕，是林玉山和同鄉前輩陳澄波同遊溪口庄寫生所得的作品。他回憶說：「我很愛寫生動物，看那些犁田的牛，在工作後休息時，母牛疼惜小牛，（頭來回磨蹭）鑽來鑽去，那種動物的愛都被表現出來了。」²⁹以牛為題材的作品，日後成為林玉山創作中的一項重要特色，較知名者，如：1941年入選第四屆「府展」（台灣總督府美術展覽會）的〔牛〕³⁰、1944年的〔歸途〕，及1957年的〔恆春風情圖〕等。從1927年的〔水牛〕一作觀，似乎還看不出模擬古畫的具體痕跡³¹，但1941年的〔牛〕及幾幅同名的作品，則令人容易聯想起唐代畫家韓滉的〔五牛圖〕。

首屆「台展」入選的另幅作品〔大南門〕，也是有牛的描繪，但更加強了周邊景物的形塑，其中包括台南府城的大南門城樓殘蹟，以及作為前景的相思樹。這種取材本地風土的作品，一方面固然是強調「寫生」的結果，另一方面則和當時「台展」倡導「灣製繪畫」、「炎方色彩」的政策顯然關係密切。林玉山回憶：「日本人說台灣人要畫台灣的特色就好，你不用去抄誰的畫，不要去畫大陸的畫，也不要畫什麼西畫，台灣人就畫台灣，台灣有甘蔗（……等物產），去畫那個就好了，（所以）我才去畫台南的大南門。……『台展』主要鼓勵的畫風是以寫生，反映台灣的特色，我後來畫甘蔗、畫厝那一陣子，都是畫台灣的特色嘛！」³²

類似的說詞，日後聽來頗為自然，但就1927年而觀，當時入選的所謂「台展三少年」，郭雪湖(0908-)提供的是一幅傳統水墨山水的〔松壑飛泉〕，陳進(1907-1998)提供的則是模擬日本明治美人妝的人物畫；相較之下，更突顯了林玉山在掌握及表現台灣風土特色上的先驅性地位。

對於台灣風土的描繪，1930年的〔蓮池〕是第一個高峰；這件作品也獲得了當年第四屆「台展」「特選·第一席」的極大榮譽。〔蓮池〕一作取材嘉義北部牛稠山的大蓮池，利用五月荷花盛開的時節，和友人林東令(1905-2004)在夜晚先行騎車前往蓮池畔，忍著蚊蟲叮咬的挑戰，等待清晨曙光乍現的一剎那，聆聽荷花花苞綻放的聲音，也聞到了那股清淡的荷香。這幅巨作，在現場觀察、寫生的基礎上，花費了將近一個月的時間，閉門製作，終於成為林氏早期創作的重要代表作品，也是表現台灣本地風土特色的一件力作。林玉山回憶說：「我畫荷花，日本也有人在畫荷花，不同的地方就是我們的荷花有自己的特色。……在牛稠山，山裡、山坡都是紅色的赤土，山下荷花池，連水也都是紅色的，所以我就花本錢下去，都是用金粉來表現。金粉還分純金（又稱赤金）、青金、水色金三種；純金赤色、青金青色、水色金就是水金銀，稍微淺藍，淺色一些。所以日本人看了覺得很稀奇，直說：『哇！這個水怎會這樣？』……」

²⁹ 參見高以璇訪談《林玉山——師法自然》(台北：國立歷史博物館)，頁46，2004.12初版。

³⁰ 此作日後由台北市立美術館典藏，題名〔雙牛圖〕。

³¹ 雖然林山的公子柏亭認為：「此畫與南宗一些水牛寫生之畫意頗近」參見前揭林柏亭，頁169，，但就畫面的構圖及色調的淡雅看來，似乎與日本的畫風較近。

³² 參見前揭高以璇《林玉山——師法自然》，頁46，2003.6.6訪談。

〔蓮池〕今日已成為國立台灣美術館的鎮館之寶之一。巨幅的畫面，洋溢著一股典雅、細緻、高貴的氛圍；寧靜的蓮池中，巨大的荷葉，飽滿而挺拔，其中間雜著一些較小或較遠且伏貼在水面的睡蓮葉片。以各種層次的金色畫成的水面，表現出牛稠山特殊土質映照下的水的色彩，也表現出水面因光影變化而產生的層次變化。即使綠色的巨大荷葉，也隱隱透露金色的意味，那是清晨曙光映照下特有的色彩。但這一切，都還只是提供演出的舞台，真正的主角是那朵朵盛開的荷花，白中泛紅，以及一隻早起專心捕魚的白鷺鷥，那白色的鳥身成了全幅的焦點，又用黑色的鳥喙及長腿來烘托、突顯；鳥眼專注凝視的方向，有荷花盛開後飄落的花瓣，花瓣下方，則是一群很可能被觀眾忽略的游魚……。

〔蓮池〕的提出，具有極大的自信與開闊的氣質。林玉山說：「像那時在畫荷花時，我也很有自信啊！有自信一定要拼到頭等，還沒畫就有感覺了。」³³這樣的自信，不僅來自對自我繪作技術的信心，也來自對風土特色掌握的自覺。

從時間的前後關係判斷，林玉山〔蓮池〕的提出，或許受到郭雪湖〔圓山附近〕獲得第二屆「台展」特選的刺激³⁴；而郭雪湖〔圓山附近〕一作的提出，則顯然受到日籍師輩畫家鄉原古統(1887-1965)在首屆「台展」中示範作品〔南薰綽約〕的啟蒙和影響³⁵。但林玉山並沒有追隨郭氏所開展出來的那種繁複細密的畫風³⁶，反而走向高雅、清朗、古典的簡約風格；這樣的風格，即使取材本土，運用日本畫的按金技法，卻能跳脫可能流於粗俗或裝飾性濃厚的窠臼，創作出深刻、內蘊、一如宋畫般的古典畫風。〔蓮池〕所創作出來的這種猶如宋代古畫的風格，在之後的〔朱樂〕(1931)、〔綠蔭〕(1933)、〔雙鶉圖〕(1935)、〔野鴨圖〕(1935)等作中，都有極好的發揮；而所有的題材，不論是植物、動物，也都是本土的物種。這種猶如科學般的務實精神，正是台灣第一代膠彩畫家的典範。

1935年，也就創作〔雙鶉圖〕的那一年，林玉山有了第二次的日本學習之旅；此時，他已經是一位多次獲獎、享有盛名的成功年輕畫家。這年，他28歲，已經是四個小孩的父親，家庭的負擔也頗為沈重；但為了畫藝的再求精進，他自認「自己筆墨的火候不夠，只能在寫實邊緣繞圈子，想一躍而出形似的局限，另求新境。」³⁷於是毅然結束家中裱畫店的工作，也暫別妻子，在嘉義愛畫人士的贊助支持下，前往日本二度求學。這次的留日學習，距離第一次川端畫學校的學習，已是六年後的事。

³³ 同上註，頁48。

³⁴ 林、郭二人係結識於1927年「台展」舉辦之前，當時郭雪湖為了準備參加「台展」，前往阿里山寫生；下山時，順道參觀嘉義街上的裱畫店，在「風雅軒」，也就林玉山家中，和林玉山首次見面，二人後來同時入選首屆「台展」而成為終生好友。詳參前揭高以璇《林玉山——師法自然》，頁42-43，引自謝里法2006.3.17郭雪湖訪談稿。

³⁵ 詳參蕭瓊瑞〈在素樸與典雅之間——郭雪湖獨特的生命與畫風〉，《歷史文物》18卷3期(台北：國立歷史博物館，2008.3)，頁6-17。

³⁶ 郭雪湖以〔圓山附近〕開展出來的細密畫風，之後成為許多參展者學習模仿的對象，幾乎成為一種畫派風潮。

³⁷ 參見謝里法〈林玉山的回憶〉，《雄獅美術》100期(台北，1979.6)，頁58。

關於林玉山 1935 年二度赴日學習的內容，林玉山自己多所回憶，指出：主要是進入「東丘社畫塾」追隨堂本印象(1893-1976)學習。他在〈懷恩師談畫事〉一文中，曾寫道：「回憶年輕時，與書畫收藏家國松不怠(善四郎)先生常往來，他收藏作品有數幅堂本印象老師之花鳥畫，有絹本精密畫，又有紙本寫意畫，意境甚高，而筆致亦非常超逸，令我陶醉，不由升起敬慕之心。恰值民國二十三年(1934)有往日本旅行之機會，才請國松先生介紹前往京都拜謁，雖然是初次之求見，老師卻不嫌棄，特撥時間接見，殷殷指導畫事並囑塾生展示他的近作，開啟茅塞，短短一個多小時之晤談，使我獲得了不少繪畫之正確觀念。」³⁸

也因此次(1935)的短暫拜訪，決定了次年的正式赴日再學習。這次學習前後大約一年，在 1936 年返台。此次留學，對林玉山的創作產生什麼影響？顯然是一個重要的研究課題。從 1935 年後的作品進行實際的考察，此次的留日，至少在兩方面，對林玉山的創作產生了影響：一是膠彩繪畫的用色與構圖，二是水墨技法尤其是用筆技巧的精進。首先，在膠彩繪畫的用色與構圖上，延續之前〔朱樂〕(1931)、〔綠蔭〕(1933)等作的構圖用色，1935 年到了京都，又有〔雙鶉圖〕的創作，在整體構圖上，更趨簡潔、典雅；風吹的意象，更獲唐宋古畫的精髓。原來這段期間，林玉山除了在住宿處勤奮作畫，每週送請老師講評外，「有暇即往博物館研究古代名畫，就中最致力於宋、明院體派的考研。」³⁹不過，在這個學習過程及後續的發展中，某些日式風格傾向的逐漸加強，也是清楚可見的，如：1936 年的〔薰風〕、1937 年的〔春、夏、秋、冬〕(四屏)，以及 1940 年的〔松林群鶴〕等；其中〔松林群鶴〕的丹頂鶴、松林、夕陽等題材或畫法，都明顯受到日本風格的強烈影響。至於 1943 年的〔南洲先生〕，畫的更是日本幕府時代末期到明治初期，知名的政治家和軍人西鄉隆盛(1827-1877)的肖像；背景以丹楓為襯，寓有西鄉詩句「耐雪梅花麗，經霜楓葉丹。」的忠臣之喻。

然而，精研日式風格、技法的同時，林玉山顯然也從不或忘對台灣本土風貌的捕捉與呈現，1935 年的〔故園憶舊〕、1936 年的〔竹雀圖〕，以及 1941 年的〔牛〕(〔雙牛圖〕)，和 1947 年的〔錦翼迎風〕等，都是以膠彩描繪台灣景物的佳作，畫面有：竹篙厝、竹林、檳榔林、麻雀、牛、仙人掌、高粱、雉雞……等等，無一不是台灣特有的物種與景緻。而在 1947 年的〔錦翼迎風〕之後，膠彩創作的高峰也隨之結束。

二度留日的第二項重要影響，應是對水墨技法，尤其用筆用墨的學習與發展。早在 1923 年，林玉山十七歲之年，就有臨摹民間藏畫所作的〔猛虎圖〕，乃至 1929 年參展第三屆「台展」的〔周濂溪〕，也是一幅取材歷史故事的古代人物畫，用筆勾勒、淡墨敷衍，頗有民間廟宇壁畫的風韻；然而之後，主要以膠彩創作為主。俟 1935 年再度赴日，或許是堂本老師本人的畫作影響，也或許是觀賞許多中國古代名畫收藏及

³⁸ 林玉山〈懷恩師談畫事〉，《師範大學美術學系系刊》(台北：台灣師範大學美術系，1978.6)，頁 51。

³⁹ 參見林玉山〈藝道話滄桑〉，《台北文物》3 卷 4 期(台北，1955.3)，頁 77。

畫冊的影響，林玉山重新在筆墨功夫上，深入鑽研。1935 年的〔野鴨圖〕，雖然仍採工筆重彩的手法，但媒材上已經棄膠彩而擇墨彩；至於 1937 年的〔松鷹圖〕，則完全是一種日式風格的水墨之作，只在鷹腹、鷹尾的部份，加上白色的羽毛。墨彩手法的運用，和膠彩最大的差別，就在「筆致超逸」（林氏形容堂本畫作的用語）的講究，1937 年的〔牧童圖〕、1942 年的〔襲擊〕和〔曉霜〕，都是用彩墨畫於紙本的創作。〔牧童圖〕雖然是傳統題材，但牛的畫法，已然是多年寫生的成果；以往的牛，多採描形填色的手法，此圖的牛，則是下筆成形、形中有墨、筆墨一體的作法。至於〔襲擊〕，雖是配合殖民政府「聖戰美術」的要求，卻不失藝術本質的強調，幾隻充滿動態與緊張情緒的軍犬，也是充滿了用筆、用墨的韻律變化。〔曉霜〕則畫出清曉時分、空氣清涼、景物似睡將醒的朦朧氛圍。由膠彩轉為墨彩的代表力作，應推 1944 年的〔歸途〕一作。

〔歸途〕是 1944 年參展「台陽展」十周年的一件重要作品。時值戰爭末期，一位農婦牽著一頭水牛，工作完畢，即將回家，牛背上揸的是一捆要作為老牛晚餐的甘蔗，既平凡、樸實，又閑適、知足。生活的艱苦，似乎只要仍有田耕，仍有甘蔗尾可來餵牛，對人、對牛，都是一種幸福。全幅是以細緻的墨線，勾勒出人物、水牛，與甘蔗尾的形態，其中尤以牛頭鬚毛的描繪，最為生動傳神，這種效果，在以往的膠彩畫中是無法得見的。

1945 年，台灣脫離日人統治，卻也面臨另一波文化調適的嚴厲挑戰。1946 年創設的「省展」（台灣省全省美術展覽會），在回歸祖國的熱切心情下，將以往「台、府展」中的「東洋畫部」改稱「國畫部」，水墨逐漸取代膠彩畫獲得發展生機。這對許多日治時期成長的膠彩畫家而言，無疑是一項重大的挑戰與改變，但對原本就對水墨繪畫有所掌握、乃至深耕的林玉山而言，顯非難事。林玉山由於對詩詞、漢文，乃至北京話（國語）流利的程度，成為台灣本地畫家中，在 1949 年的變局後，得以和大陸渡台傳統水墨畫家深入交往、論藝的少數人士之一；他也是「八朋畫會」中唯一本省籍的國畫家⁴⁰。

當然林玉山得以受到大陸籍畫友的敬重和友誼，主要關鍵，仍在他傑出的水墨繪畫能力。1949 年的〔楓猴圖〕、1950 年的〔塔山大觀〕，乃至 1951 年的〔深山遊鹿〕等，都可以看到他在題材上的調整，作品主題和畫法，都具有更多屬於中國傳統繪畫的審美角度。然而由於堅持從寫生出發的態度，因此作品當中仍不離本地特有的動物、植物及景緻；而這樣的路向，也終於讓他的創作，發展出一條明晰的主軸，所有台灣特有的物種、景觀，也成為他創作挑戰的對象。如 1965 年的〔白沙灘〕，以位於苗栗通宵西北隅的白沙屯海邊為題材；這是個風與沙的故鄉，每當冬天東北季風吹起，海風便會挾帶著海邊白色細沙吹襲內陸，在海岸邊堆起一座座新月形的沙丘。林

⁴⁰ 「八朋畫會」的其他成員均為大陸來台水墨畫家，包括：馬紹文、鄭月坡、王展如、胡克敏、傅狷夫、季康、陳丹誠等人。

玉山以包含水墨的墨筆點染沙丘的起伏，也畫出沙丘間林投樹雜陳的景像；同時為了增加白沙的亮度，他還特別在其上敷加一層雲母。類同的題材，在 1984 年又有〔黃沙丘〕一作，也是描繪濱海黃沙丘的特殊景緻，風吹沙波層層，一如沙漠的景緻，並題寫「濱海黃沙丘係本省海岸奇景之一。」此外，1964 年的〔水田風景〕，畫的是田梗間成排生長的木麻黃；同年的〔高山啼猿〕，那些參天的枯木，則是阿里山的神木。至於動物、花草，更多是台灣特有物產，除畫家最熱愛的麻雀外，另如：1968 年〔喚春〕中的雉雞，搭配的是台地特有的竹子、野蕨，與山花。1974 年的〔石虎〕，以其擅長的畫虎手法，表現台灣特有保育類動物石虎，並題寫「產於本省山地，狀如山貓，性獍猛如虎，故名。」至於梅花鹿，更是台灣特產，荷治時期，每年由大員（今安平）出口的鹿皮，超過五十萬張；這些梅花鹿是台灣原住民最重要的獵物，既可食用，肉脯也用來納銳。林玉山的許多畫作，均以梅花鹿為題材，可見的，至少有前揭 1951 年的〔深山遊鹿〕，1982 年及 1995 年的〔鹿苑長春〕等。

林玉山對台灣風土的描繪，在 1980 年代之後，顯然更為著力且深刻。1983 年有〔養氣〕、〔出草〕等作，都是以台灣山豬為題材。中國水墨畫數千年的發展，顯然尚未有人以山豬作為描繪的主題；在一片墨韻中，林玉山以細密的毛筆筆觸，表現出山豬毛剛直、堅硬的特有質感，而山豬身後的雜草、野地，也都是以墨筆一氣呵成，充滿速度感。

1985 年，林玉山甚至以墨筆描繪了台灣民間故事中的〔虎姑婆〕：老虎化身老嫗，提著籃子，拄著拐杖，額頭上綁著黑布條，身著寬大的黑衣白褲，籃中放著線香、金紙，顯然是即將前往廟中禮拜祈求。題詞寫作：「乙丑年晚冬長夜無聊，戲寫此圖遣興」，而隔年（1986）新春，又作詩塘，寫道：「性善姑婆，處世慈和；世人為何，歪曲許多。為哄頑童，以惡傳訛；滿腹勞騷，有口難辯。不理俗塵，世事虔誠；禮拜祈求，心安恆泰。」畫家幽默、活潑的心靈，躍然紙面。

1986 年秋天，又有〔西嶼海岸〕之作，以墨彩表現澎湖柱狀玄武岩海岸懸崖邊生長的仙人掌，厚實飽滿的莖塊，上有尖銳的針葉，以及莖末開放的花朵。這種著意於台地特有物種的藝術表現，成為林玉山創作中頗為鮮明且尤具特色的成就。

林玉山對台地風土的探求、掌握與呈現，應可以 1989 年的幾幅雲豹之作，視為最高峰的表現。雲豹是台灣瀕臨絕種的動物，美麗的皮毛，花紋如雲彩之斑斕。虎豹同種，畫虎高手，轉為描畫雲豹。雲豹身形的矯健，善於爬樹，因此，一向以草喻風來襯托老虎（所謂虎生風）的林玉山，畫豹總是以樹幹來烘托。〔雲豹〕一作，雲豹立於樹幹雜陳的石上，轉身張口露牙，畫面作左上右下的對角線構圖；樹身以白為主，搭配後方無葉的蔓藤，頗有冬天蕭瑟的意象；豹身黃黑相間的雲紋，自然而生動。同年的另作〔夜襲〕，則是描畫夜暗林中，沿著樹幹，壓低身形小心前進的雲豹，似乎正在要奮力出擊的一剎那；豹身與樹形交纏成一整體，黝黑的森林暗處，潛藏無限危機，但終將以這準備出襲的雲豹為主宰。這件作品，充分展現了台灣生態充滿生命力

的特質，以墨彩為媒材，能夠畫到如此豐厚的質感與色感，誠然是畫壇罕見的高手之作。同年，又有〔寂境〕一作，同樣林木掙長的枯林，站著一隻獨醒的貓頭鷹，全滿的畫面，一樣讓人生發生命韌性無窮的聯想，相對於 1942 年同樣以貓頭鷹為主題的〔曉霜〕之清雅、虛實，可明顯窺見藝術家畫風之變遷與超越，向台灣特有的生態情境，又大大地跨近了一步。

林玉山顯然是一位早熟的藝術家，裱畫家庭出身的他，得天獨厚，幼年即承受漢學詩詞的涵養，綜覽家中寄賣的多少古今名畫書法；後又留學日本，勤奮自勵，且生逢台府展等官辦美展推廣、倡導美術之際，才華早現，倍受尊寵。然在同輩畫家之中，雖均享有少年成名之幸運，卻仍以林玉山創作的幅度、深度最具可觀成就。探其原因，即在林玉山乃是唯一能以自身強烈的文化主體性，卓然不被日本畫（膠彩畫）趣味，或炎方色彩的浮面描寫所左右；畢生以寫生的觀念出發，卻又始終不被自然表象的形式所拘限，充份表達了自身的文化主體思考。其對台灣風土的堅持與深入思維，終將傳統台風狂野的習氣脫逸，進入一個深具詩學與人文意境的自我風格創建，成就一批開闊、深邃、自由、節制，兼而有之的不朽之作，成為台灣文化美學奠基的珍貴資產。

肆、「米羅的奇幻小宇宙」研習資料

一、展覽介紹

(一)展覽宗旨

廣達文教基金會長期深耕藝術教育，秉持「用藝術啟發創意」核心目標，著重推廣多元文化視野以及藉由藝術展覽的整合，啟動跨領域教學，以激發孩童無窮的創意，更全面性的主動學習與思考，並透過文化藝術的薰陶，培養更具自主、開放、彈性的全方位人文素養內涵，具足尊重與寬容的生命態度，讓學子從中學習感動進而懂得尊重。

進入米羅的藝術世界，就像悠游在一個浩瀚無垠的宇宙空間，在千變萬化的線條與色彩中，看見他童心、樂觀、無拘無束的心胸。藉由取材於自然生活事物、加上讀詩的引導、超現實的概念等各種方法所孕育出的豐富想像力，開創了米羅自由奔放、精神上具有豐沛生命力的作品。另外，米羅求新求變的認真精神和構思作品的嚴謹態度，表現出他理性、執著的一面。兼具感性與理性的特色，才是成就米羅創作獨特地位的重要條件，無論以何種形式呈現，都令人感受到米羅那充滿生命活力、自由自在與均衡和諧的藝術魅力。

本展重點在於引導孩子發揮自由的想像力，以及認真嚴謹的處事態度，從感性的生命體驗和理性的生活學習中，達到感性與理性的平衡與和諧；也藉由鼓勵親近自然、喜愛自然，並能以不同的眼光觀察生活，進而發揮自己獨特的想法和創新能力，並融合應用於日常生活當中。

(二)展覽介紹

胡安·米羅（Joan Miró, 1893-1983 年）是一位超現實主義的藝術家，善於將天地間的各種事物轉化為富有詩意、充滿想像力的藝術形式，他變化萬千、原創力十足的藝術語彙，除了影響到後來的抽象表現主義等現代藝術流派，更獲得超現實主義創始人安德烈·布荷東的讚譽：「米羅，是我們之中最偉大的超現實主義者。」

本次預計展出 35 幅米羅作品，包含油畫、版畫、雕塑（照片）等多樣媒材創作的呈現，主要以米羅晚期 1960-1970 年代成熟風格的作品為主。本展覽以「想像力」為主軸，以培養「豐沛的感受力、自由的想像力、理性的實踐力」為展覽核心，突顯米羅豐富的想像力和認真嚴謹的態度為特點，展覽架構分為——「探索米羅的宇宙天地」、「飛翔的想像力」、「大師的練功房」、「回到我的星球」等四大主題；希望能從米羅的視覺直觀到探究思考的回溯路徑，層層深入，帶領觀眾進入米羅的藝術世界。首先，認識米羅的藝術表現形式和意涵，藉由欣賞米羅繽紛童趣的視覺風格，體會米羅所創造的個人宇宙系統概念；接著探索米羅培養想像力的過程，透過他的感性層面，

學習他如何將內心的想法與情感以藝術手法表達出來；進而透過學習米羅的表現技法，了解米羅理性的一面，效法其認真嚴謹的學習態度，以及他生動表現作品的各種

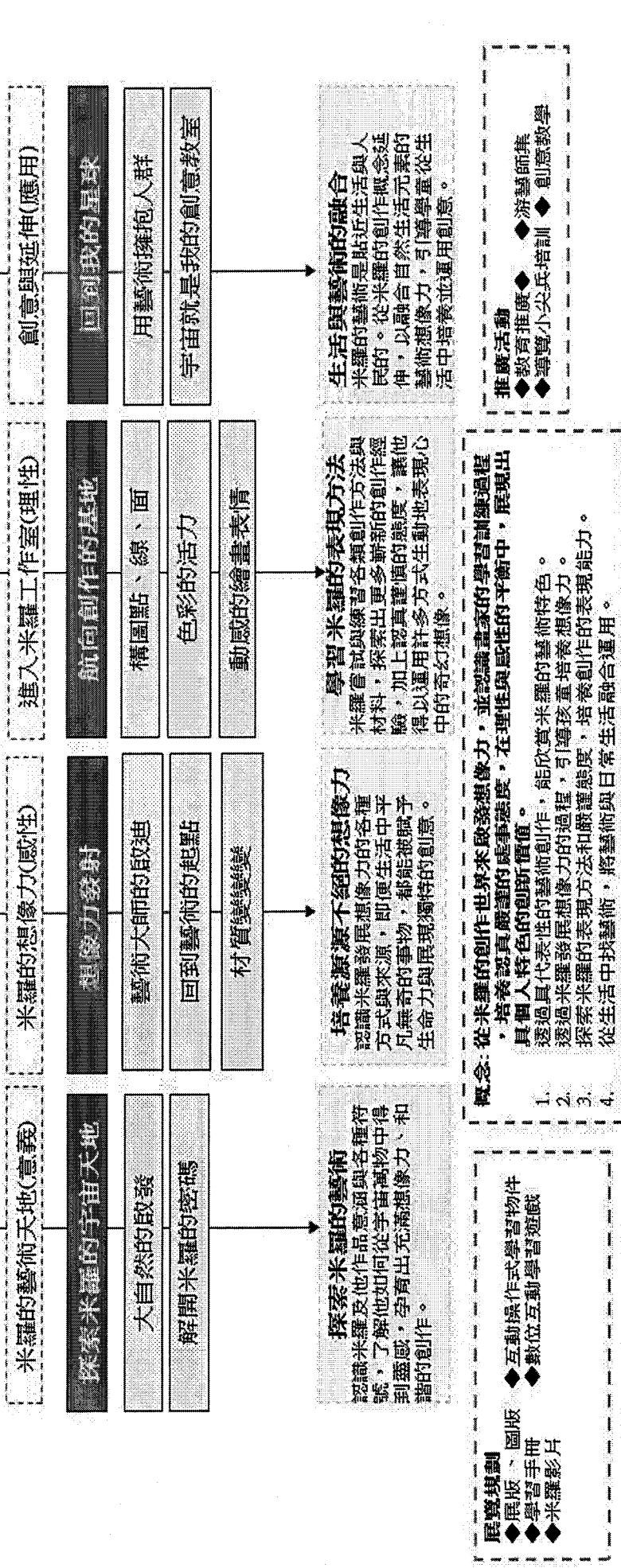
方式；最後，讓學生以米羅的眼光和洞見，帶回到自己的日常生活中，去發現自然和生活的藝術；在這裡也介紹台灣運用自然生活素材創作的當代藝術家，讓學生能習得米羅的生命精髓，積極地感受自然與生活，並透過學習米羅的實踐精神，把自然、生活、藝術充分融合應用。

(三)、展覽架構

廣達文教基金會版權所有，請勿翻印轉載

2014廣達《游於藝》計畫②—巡迴展覽「米羅的奇幻小宇宙」展覽架構

- 進入米羅的藝術世界，就像您游在一個浩瀚無垠的宇宙空間，在千變萬化的線條與色彩中，看見他童心、樂觀、無拘無束的心胸。藉由取材於自然生活事物、加上讀詩的引導、超現實的概念等各種方法所孕育出的豐富想像力，開創了米羅自由奔放、精神上具有豐沛生命力的作品。另外，米羅追求變化的認真精神和構思作品的嚴謹態度，表現出他理性、執著的一面。兼具感性與理性的特色，才是成就米羅創作獨特地位的重要條件，無論以何種形式呈現，都令人感受到米羅那充滿生命活力、自由自在與和諧的藝術魅力。
- 本展重點在於引導孩子發揮自由的想像力，以及認真嚴謹的態度，從感性到生命體驗和理性的生活學習中，達到感性與理性的平衡與和諧；也藉由鼓勵親近自然、喜愛自然，並能以不同的眼光觀察生活，進而發揮自己獨特的想法和創新能力，並融合應用於日常生活當中。



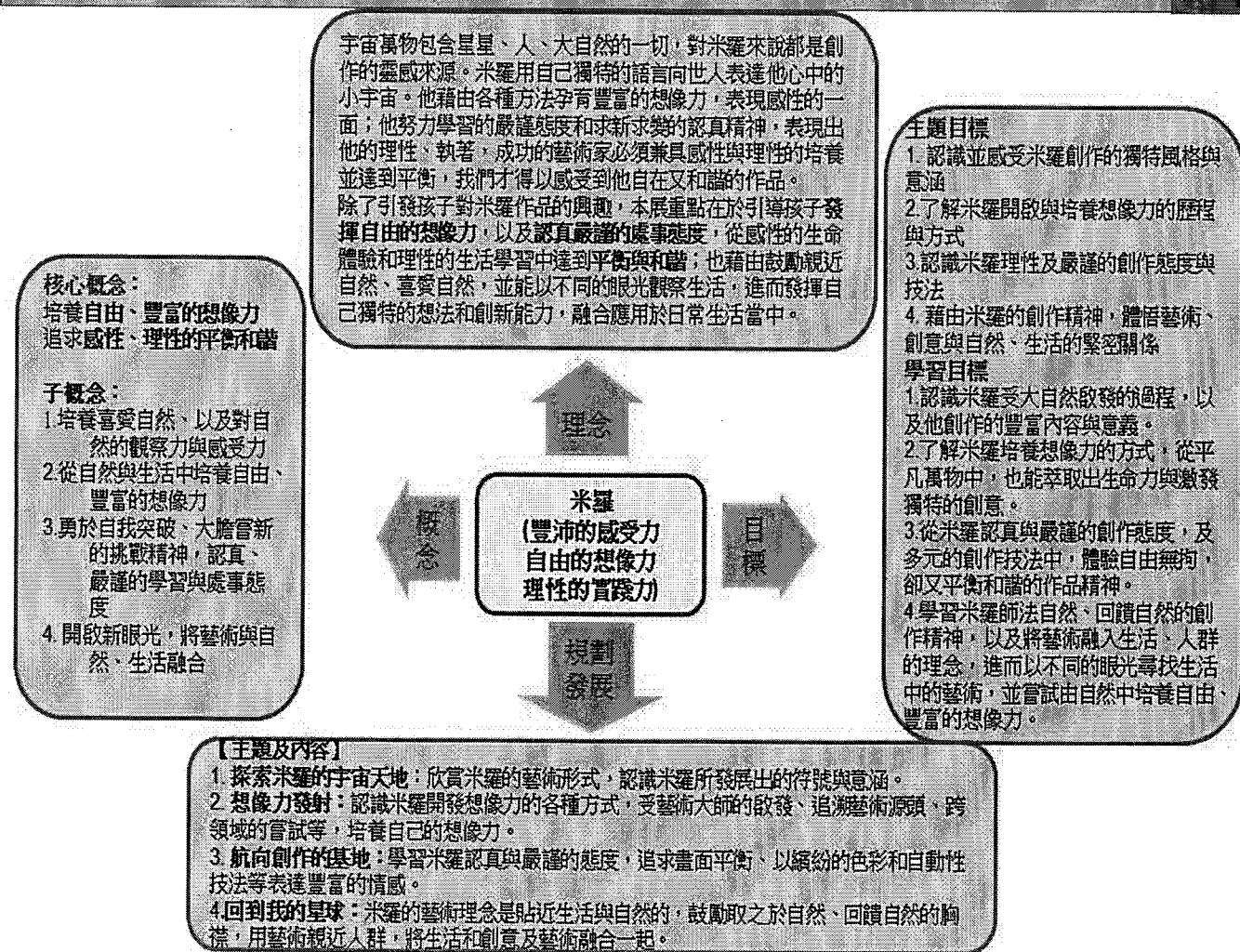
(四)、展覽核心：

培養自由豐富的想像力，追求生命感性、理性的平衡與和諧

本展期望透過瞭解米羅豐富的創作內容和意義，從米羅的小宇宙去感受天地萬物的和諧與規律。透過循序漸進的引導，讓學童可以在米羅自由無羈的想像世界中，去欣賞、悠游、感受他的藝術，進而在生活中培養自由豐富的想像力，並能以認真嚴謹的處事態度，從感性的生命體驗和理性的生活學習中達到平衡與和諧的發展。

廣達文教基金會版權所有，請勿翻印轉載

2014廣達《游於藝》計畫②—巡迴展覽「米羅的奇幻小宇宙」 展覽策略分析



(五)、展覽內容

1、展品內容

- (1) 主題展版 2 式 (尺寸 180x150cm)-展覽概述、中西年表
- (2) 次主題展版 4 式 (尺寸 150x90cm) -探索米羅的宇宙天地、飛翔的想像力、大師的練功房、回到我的星球。
- (3) 35 幅作品圖版 (尺寸 80x100cm)

2、輔助教材教具

- (1) 互動式教具(學習物件)
- (2) 參考書籍：教師、兒童參考書
- (3) 兒童學習手冊、共讀本
- (4) 數位教材(E-learning)

3、推廣品

- (1) 教育推廣品
- (2) 海報

(六)、展覽佈置

- 1、主展場：進入展場前，首先擺放主展版介紹，四大主題依據分類版及展版內容依序排列，亦可依主題分區塊展示，依照學校空間自由運用，展版及掛軸均可以懸掛或畫架擺置。
- 2、學習互動區：互動式教具、數位多媒體互動學習須以檯座或桌椅擺放於展示空間中，讓孩童可以動手操作並從中學習、體驗之樂趣。
- 3、閱讀區：請於展場一隅規劃閱讀區擺放參考書籍，讓觀眾友善閱讀。
- 4、多媒體區：以單槍投影、電視或電腦撥放米羅的相關影片，如：米羅的星座系列；可公開播放的相關節目影片 DVD 等，並提供語音導覽供觀眾線上學習

二、畫家詩人-米羅畫家中的詩性藝術

(一)講師介紹

張淑英／臺灣大學外國語文學系／教授兼國際事務處國際長

1. 學經歷

西班牙馬德里大學西班牙、拉丁美洲文學博士

輔仁大學西班牙語文學系/所學士、碩士。

現任臺大外文系教授兼國際事務處國際長。曾任臺大文學院副院長。學術專長領域為當代西班牙、拉丁美洲文學。近年專注文學與電影、旅行文學、飲食文學、情色文學、現代主義詩學、漢西筆譯理論與實踐等研究。中西口譯近百場。

2. 相關著作

專書論文

1. Luisa Shu-Ying Chang (2011). "El nomadismo del pícaro, vagabundo y viajero. El Buscón desde punto de vista posmoderno", Actas de VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Santiago de Compostela, 2011, p. p. 493-500, Spain.
2. Luisa Shu-Ying Chang (2010). "Viaje a la Alcarria: en torno a la tradición picaresca y la teoría de viajes moderna", Nuevos caminos del hispanismo... (Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas), Eds. Pierre Civil / Françoise Crémoux, Iberoamericana·Vervuert, Madrid, 2010, p. p. 97-105. (NSC95-2411-H-002-077-)
3. Luisa Shu-Ying Chang (2006). "La familia de Pascual Duarte en imágenes", Anuario 2006 de Estudios Celianos, Edición de Eloy E. Merino y Carlos X. Ardaín Trabanco, Madrid: Universidad Camilo José Cela, (Jul. 2006): 75-111.
4. Luisa Shu-Ying Chang (2006). "El Quijote en el cine de Manuel Gutiérrez Aragón", Edad de Oro Cantabrigense, (Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO) Robinson College, Cambridge), Anthony Close (ed.), Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2006: p. p. 161-166. ISBN: 9788484892878. (原發表於第七屆國際黃金世紀文學研討會, 2005年7月18-22日, Cambridge, England) (NSC94-2411-H-002-093-)
5. 張淑英 (2005)。〈翻譯的兩難：「原文如此」的邏輯判斷與可能錯誤〉，《西語翻譯學研究》，中央圖書，2005年9月，頁19-50。)(原以中文發表於「西語翻譯學研討會」，輔仁大學西班牙語文學系，2005年6月2-3日。)
6. 張淑英 (2005)。〈「扭斷天鵝的脖子」：異國情調和本土化——拉丁美洲現代主義到後現代主義的轉折〉，國科會86-90年度外文學門專題計畫研究成果論文集，2005年

10月，中興大學外文系主編，頁115-143。

(NSC89-2411-H-030-023-/NSC90-2411-H-030-009-) (原發表於國科會86-90年度外文學門專題計畫研究成果發表研討會，2003年10月24-25日，中興大學。)

7. 張淑英 (2003)。〈最後的『自畫像』：愛欲、痛楚、國族—芙麗妲·卡蘿的《日記》呈現的心靈徵狀〉，《女性心/靈之旅—女族傷痕與邊境書寫》，簡瑛瑛主編，台北：女書文化，2003，頁49-76。

8. Luisa Shu-Ying Chang (2002). "Lazarillo de Tormes: variantes de la tecnica narrativa de la novela al cine", Memoria de la palabra, Madrid: Editorial Iberoamericana Vervuert, 2004:511-523。(原以西文發表於VI Congreso de la Asociacion Internacinal Siglo de Oro (AIS0), Burgos-La Rioja, Spain, 15-19 de julio, 2002。(第六屆國際黃金世紀文學學會學術研討會)(NSC Grant/國科會補助))

9. 張淑英 (2001)。〈二十世紀拉丁美洲文學〉，《拉丁美洲研究》，五南出版社，2001年10月，頁235-238; 289-320。

10. 張淑英 (1999)。〈中西文學交流〉，《中外文學交流》(林水福、黃雪霞、王美玲、張淑英合著)，頁161-200，臺灣書店印行(中山學術文化基金會)，1999年7月。

譯著

1. 張淑英 (2012)。《佩德羅·巴拉莫》(Pedro Páramo)，魯佛著(Juan Rulfo)，台北：麥田出版，2012年11月3日。

2. 張淑英 (2011)。〈富恩特斯：時間及其奧秘〉("Carlos Fuentes: El tiempo y sus misterios")，Sergio Pitol文，張淑英譯，《印刻文學生活誌》，2011年10月號，頁152-155。

3. 張淑英譯 (2010)。「米蘭·昆德拉專輯」，《印刻文學生活誌》，2010年一月號。〈去留之間〉，帕斯(Octavio Paz)作，頁34-35; 〈米蘭·昆德拉：走向不朽〉，費南度·阿拉巴爾(Fernando Arrabal)作，頁36-37; 〈米蘭·昆德拉：私密牧歌〉，富恩特斯(Carlos Fuentes)作，頁66-83; 〈小說的美學價值：評《簾幕》〉璜·戈堤梭羅(Juan Goytisolo)作，頁122-125。

4. 張淑英譯 (2010)。「公園續幕」("Continuidad de los parques"); 〈手紋〉("Las líneas de la mano")，柯達薩(Julio Cortázar)著，「經典解碼〈文學作品讀法系列〉」第十冊(魔幻現實主義，陳正芳著)，經典選讀一、二，頁251-256，台北：文建會，2010年1月。

5. 張淑英譯 (2010)。《梁君午》(Roberto Liang, 梁君午畫冊)，自序、賀詞、藝評...等文章中西對譯，中國(長春)：吉林美術出版社，2010年1月

6. 張淑英譯 (2009)。《莫雷的發明》(La invención de Morel)，阿多弗·畢歐伊·卡薩雷斯(Adolfo Bioy

Casares) 著，印刻出版，2009年10月; 190頁。

7. 張淑英、戴毓芬譯注 (2007)。《金龍王國》(El reino del dragón de oro)，伊莎貝·阿言德(Isabel Allende)著，聯經出版，2007年7月。

8. 張淑英譯 (2006)。〈西班牙詩作專輯〉(帕可·伊巴涅茲簡介與詩歌作品九首)，(帕可·伊巴涅茲演唱會)，《印刻文學生活誌》，2006 年 11 月號，頁 189-207 (「2006 年台北國際詩歌節」)。
9. 張淑英譯 (2006)。《紙房子裡的人》(La casa de papel)，卡洛斯·M. 多明格茲(Carlos Maria Domínguez)著，台北：遠流，2006 年 6 月。142 頁。(獲選 2006 年台北市圖[好書大家讀優良青少年讀物] (文學讀物組/小說/翻譯))
10. 張淑英譯 (2006)。《世界的形象，靈魂的歌聲》，「2006 年台北國際詩歌節」，古巴女詩人南西·摩瑞虹(Nancy Morejón)生平簡介，頁 33。
11. 張淑英譯 (2003)。《消逝的天鵝》，羅莎麗歐·費蕾(Rosario Ferre)著，台北：麥田出版社，2003 年 11 月。301 頁。
12. 張淑英譯 (2001)。Paisaje sobre cero (北島詩集《零度以上的風景》；中詩西譯與評析)，沈起元教授(Fernando Mateos)校訂，Visor Libros 出版社，西班牙馬德里，2001 年 9 月出版。116 頁。
13. 張淑英譯 (1998)。《解剖師與性感帶》(El anatomista)，費德里哥·安達吉(Federico Andahazi)著，導讀評論：〈歷史與虛構——女人新大陸〉，頁 1-5，時報文化出版，1998 年 5 月。
14. 張淑英 (1996-2000)「世界名家極短篇」譯作：約 110 篇，《聯合副刊》。
15. 張淑英譯 (1995)。《亞卡利亞之旅》(Viaje a la Alcarria)，塞拉(Camilo José Cela)著，導讀評論：〈關於《亞卡利亞之旅》〉(頁 15-23)，皇冠文學出版社，1995 年 11 月。
16. 張淑英譯 (1992)。《杜瓦特家族》(La familia de Pascual Duarte)，塞拉(Camilo José Cela)著，時報文化出版。
17. 張淑英譯 (1988)。《魯佛》(Juan Rulfo—Pedro Páramo y El llano en llamas)，魯佛(Juan Rulfo)著，導讀：〈塵世的哀愁〉，光復書局「當代世界小說家讀本系列—36」。

(二)課程內容

出處:《歷史文物月刊》242期第23卷第9期女人·小鳥·星星米羅特展專題文章 P26-31

米羅畫作的詩性藝術

張淑英

國立台灣大學外國語文學系教授

國立歷史博物館6月8日至9月25日展出的米羅畫作約莫為1952-1979期間的創作，也是米羅中、晚期的作品。米羅的藝術生涯，歷經許多文藝思潮和運動的洗禮（例如野獸派、立體派、表現主義、超現實主義等），也嘗試許多素材的運用（油畫、水彩、陶瓷、蝕刻、石版、壓克力、墨水、蠟…等等），畫風上從早期到全盛時期也有明顯改變（從工筆畫風到超現實）。因此，若非是關鍵性的轉折或是因應特殊淵源而創作，藝術家的創作生涯非「斷代」論法可以概述，每一幅小作品都是大作品，每一個片刻都是永恆；且看他展覽這系列作品，不外乎集中在女人、小鳥、星星、月亮和若干少許動物，例如狗。這些主題在米羅繪畫生涯的初期、成熟期均已出現。因此，可以看出米羅對這些主題的投入是一以貫之，成熟時期的大作是初期的薰陶和醞釀而集大成。後、晚期的創作，除了素材的改變，也可以勾勒出他鍾愛的題材和此次展覽的主題並無二致。

法國荒謬劇大師尤奧斯高（Eugène Ionesco）1972年寫下《向米羅致意》時，如此表示：

觀察米羅畫畫，看著他透過創作展現出來的容顏與線條，有著一股強烈又引人入勝的情感，讓我們感受萬物與之一起呈現，一起發光。觀察米羅畫畫，就是看他如何享受、看他創作時如此愉悅、我們已不知他是在畫油畫、繪素描、在創造、在訴說（數說）或在歌唱。他向被炙熱的火焰團團圍繞，我們則被牽引，隨著他的移動而移動，隨著他的進展而進展。

尤奧斯高這段描述除了呈現米羅對藝術的投入，更有讚許他跨藝術的工夫，結合藝術、歌唱與創作，畫中有歌，歌中有畫，行雲流水；同時透過畫作，讓觀者不僅欣賞到作品，彷彿也見到畫家本尊對藝術的專注。

從諸多西班牙藝術學者對米羅一生的剖析，米羅的藝術人生大致可以分成幾個階段，而每個階段都可以找到他對「女人、星星、小鳥」的詮釋和手法，也可以識出高峰時期的超現實主義運動在其他領域發皇的情形（文學、建築），讓他的繪畫兼具文學的意境與建築、音樂的風格。

首先是地中海的童年，米羅出生在塔拉岡那的村落蒙洛伊（Montroig），這兒的鄉村景致提供他創作的靈感和故鄉的聯繫，例如角豆樹（algarrobo）是米羅最喜歡的樹，1921-1922 的工筆畫風—《農莊》（Masia）充分展現他對故鄉土地的眷戀懷舊之情，也是他的鄉村生活的縮影：農莊的蔬菜、動物、一景一物的繪風呈現一個純真的時代，有著王維〈過故人莊〉的樸實和風景。

展覽中有四幅連畫是以「蒙洛伊」為題，雖然創作的時間是 1974 年，足以作為憑藉，回溯米羅超現實主義的薰陶。《蒙洛伊》畫作跳脫實務實景，以怪獸、野人和昆蟲等變形，色彩相對強烈晦暗，頗有西班牙自哥雅以降的繪畫傳統——「黑色繪畫」的風格，這些畫作可以視為是他的大地胸懷的延伸，而且是宇宙觀的實踐，一切從混沌開始，從野蠻到文明，從現實的具體空間到神遊夢境的真實。「黑色畫作」的文學淵源則可與十七世紀的神祕學的靈修氛圍相關。神祕學的詩文有正面的靈修陶養，也有負面的靈異驅魔。此外，從《蒙洛伊》也可以見證野獸派對米羅的洗禮。他注重色彩學的分層處理：紅、黃、藍的主色，紅＋藍（紫），紅＋黃（橘），黃＋藍（綠）次要色的處理，以及互補顏色的應用：綠 v.s 紅；藍 v.s 橘；黃 v.s 紫；在用色上相對更自由、大膽、鮮豔。

巴黎的奮鬥和成名讓米羅的繪畫到達顛峰，他說「我的養成在巴黎」（1920 年初遊花都，1937 年躲避西班牙內戰），也就在遠離家鄉烽火，退居法國諾曼第的 Varengeville 小鎮時，米羅在 1940-1941 年間畫出《星座》傑作 22 幅（此次展覽的複製品）。我們也可以從這個成熟期回顧米羅學習的過程，更能理解他每個時期創作的理由。米羅求學時期，熱中 Modest Urgell 的繪畫風格，他是米羅繪畫之路的啟蒙老師。Urgell 擅長刻劃孤獨、苦澀、災難的情感；畫布的布局常有水平線、天際線，分開大地與天空，這給予米羅一個詩性的思考，如何在有限的畫布裡，呈現一個無窮盡的宇宙的概念。

另外，米羅師事 Francesc Galí (1880-1965)，也讓他從現代主義、象徵主義、寫實主義、理想主義等畫風完整的薰陶並轉換，同時在 Galí 的教導下，更認識印象派大師的筆觸。

1930 年代，米羅提出了與眾不同、對傳統/超現實繪畫的批判，認為要：「扼殺它、謀殺它、強暴它」，走出另一條超現實主義之路。若以此為分界線，再盱衡整個歐洲的藝術圈，所有文人藝術家齊聚巴黎時，相互的碰撞與衝擊為必然趨勢。米羅在西班牙與巴黎，與高第、畢卡索、果米斯 (Joaquim Gomis, 攝影)、Josep Llorens i Artigas (陶藝家，一起受教 Galí)、賈利 (Francesc Galí) 達爾茂 (Josep Dalmau; 米羅的伯樂，促成他開畫展)、布雷東 (André Breton) 等人交遊，鞏固了他的繪畫生涯。布雷東這位「超現實主義之父」則像是所有文人藝術家的教父，與之交流者皆成就不凡。

綜合各家詮釋，我個人認為米羅畫作的精華乃結合 1920 年代消逝的「現代主義」的唯美（延續法國的象徵主義、符號與色彩意象）和之後的超現實主義，而走出他自己唯美又超現實的風格。「現代主義」的藝術色彩為「藍」，這在米羅的三連畫《藍》(Triptico azul) 可以窺出端倪。布雷東為米羅的 22 幅《星座》每一幅寫下一首詩，只可惜當時印刷量有限，如今泰半不復見。

從《星座》談到此次畫展的主題「女人、星星、小鳥」。這三個意象或符號有其環環相扣的共同元素與特質：不論是從詞源學的意義，或大自然的生存規律，我們可以找到共通的意象：屬於陰柔的特質，屬於美的象徵，屬於自由、謎樣難以捉摸的圖像。如果從米羅創作的空間來看，女人、小鳥、星星代表宇宙世界的延伸，女人是大地之母，是豐饒大地生產的意象，小鳥是天地間自由翱翔的鳥禽，可以跨越季節、飛躍千山萬水的移動體，而星星，在遼闊的宇宙蒼穹中璀璨閃爍，定睛不動，足以盱衡觀覽無垠大地的樣貌。塞拉在他創辦的知名期刊《桑阿馬丹期刊》(Papeles de Son Armadans) 就以〈大地的呼喚：米羅的獨白記錄〉書寫米羅對大地的呼喚，以獨白無聲的方式呈現內心深處最深遂的吶喊，而米羅將這聲吶喊延伸到無盡的蒼穹。於是，我們看到《星座》的繁複奇幻，線條與圖像扭曲變形，構圖卻隱約可以勾勒出全景、半景、甚至局部的完整形象，但又茫茫然不知其境的困惑。這些畫作，與其去細細描繪每個符號的象徵意義，應當先喚醒視覺的感受：眼望當下的感受和體會是什麼，之後

再去解剖其意，而超現實的意境，許多時候並沒有一定的範疇和意涵界定。

米羅在 1924-1925 年間便繪出一幅名畫：《小丑嘉年華》(Carnaval del Arlequin)。這幅畫有漂浮的煙、有騰空的手、有小丑、有雜耍用具、有魚攤在桌上，達利後來的創作《記憶的堅持》(1931) 掛在桌上和樹上的軟鐘錶，類似米羅這個圖像：一雙睫毛很長的大眼睛和一張白布彎垂在桌沿。米羅自述他這幅化的背景和靈感：

在我那段飢餓的日子，看到小丑身上脫絮的衣服，勾起我心中糾結，一股眩幻閃過腦海，想像美麗的魚兒在滿是罌粟花的田野上浮動，罌粟花在似雪的白紙上搖曳。那紙搖晃的樣子彷彿小鳥的尖喙倚著女人的性器，煞像是一隻有著鋁爪、張開網的蜘蛛。那夜走進我在 Rue Blomet 的家中，在油燈照亮下，耳邊依稀蝴蝶展翅，發出音響的一道彩虹，千隻眼睛像豎琴聲，聲聲直落，彷彿要逃離這令人作嘔的生命，醜陋的真實世界；吉他弦揚，流星劃過藍色的天空，為了碰撞我的愛人的身體，她的胴體沉浸在發光粼粼（磷磷閃爍）的大洋上，頓時勾勒出一個閃亮的光環。

米羅這段敘述已經十分超現實，不知先畫後書，或是先書後畫。但是感覺像是「讀畫詩」(écfrasis，用文字敘述視覺藝術)的描繪。《小丑嘉年華》很明顯地有兩個色區，上下深淺不一，中間有明顯的區隔線，彷彿是葛雷哥(El Greco)的畫作中，恆常會有的天堂與地獄的分隔，這幅畫明顯的色彩是紅、黃、藍，可以看出米羅當時的繪畫陶養階段和對色彩學的認知。之後我們看到了《星座》(星辰)(Constelaciones, 1940-41)，這是米羅和另一系列《巴塞隆納系列》(Serie Barcelona; 1944; 黑白)的畫作相輔相成的成果。這些畫作打破夢境與(真實)世界的藩籬，從大地到蒼穹，從浮游到人類，整個世界源起的宇宙觀就是「混沌之初」。以西班文來詮釋米羅的畫作，這個與宇宙觀是“cósmico”，但是它是令人失望或是茫然的，因此以扭曲、詼諧、變形的物件在畫布上飄動，於焉產生“cómico”(詼諧有趣)的意象，也就是漫畫式的，誇飾的怪誕。繪畫元素的荒誕、扭曲、詼諧所代表的意義有其「漫畫童趣」，但同時也是「宇宙混沌與奧秘」的意涵。布雷東在描述《星座》其中的畫作時，用〈奔向彩虹〉為題來描繪米羅的畫：

《22, 23, 24...》一把麥穗，溶解的比粉紅的雪還快；魔鬼倚繩一躍，遁逃到灰色的中庭，終於擺脫那刺耳的窗櫺。沙塵滿佈、螺旋狀的花朵，呈捲形狀，孩童的一顆心從花捲中迎迓挺起，彷彿陀螺（扯鈴）散開，像倒掛在天窗的金鐘。

這樣的意象敘述也頗令人費解，而米羅則回應說：「在繪畫與詩之間，我不曾設限區分」，言下之意，它的畫是詩性的，可以有任何詮釋。的確，米羅是詩人的畫家，也是畫家詩人。他的畫引發許多文人靈感，被許多詩人用文字代言，書寫它的畫的律動和感動，他也會用詩寫下自己的畫。例如：「我領帶上的紅圓點／咬著天空／然後來到植物園／坐在 A.S 公車上／造訪柏林公園的動物園的水族館…」這個抽象的空間和物件描述，遠不如我們大膽聯想、閱讀朗誦與《小丑嘉年華》同時期的聶魯達的〈今夜我可以寫下最悲傷的詩篇〉，整幅畫的意境似乎豁然開朗：「今夜我可以寫下最悲傷的詩篇，寫，譬如，群星滿布（撞擊），藍色的星辰在遠處顫抖」。當「星星」的名詞“estrella”也是動詞“estrellar”（碰撞、撞擊）的意思時，從詩的意境便很容易理解米羅畫中的繁星滿佈，卻有愁緒或內在衝動的心情。

米羅有另一系列的「詩-畫筆記」，將詩句、文字書寫成線條、圖案、水墨呈現，讓詩/文字變成圖案和圖像，也是畫界用來詮釋米羅詩性畫作的憑藉。旅居西班牙 40 餘年的畫家梁君午表示：米羅的線條好比中國書法的狂草，不僅是文字，也是線條、是水墨、是意象、是圖案，有色彩（墨水），有留白，文字本身原來就是圖像，因此詩句連結成一畫，更造就「詩中有畫，畫中有詩」的實質。

質言之，誠如達利、羅卡和布紐爾三位繪畫、文學和電影的奇才，在馬德里「學生書院」（Residencia de Estudiantes）共處的歲月和相互欣賞，不難發覺米羅作畫時思索的文學傾向，就像詩人想像風景來寫詩一樣（現代主義拉美詩人）。西班牙詩的第二個黃金世紀—「二七年代」的詩人羅卡、阿爾貝帝都是右手寫詩，左手畫畫的文人。今日的米羅，在馬約卡島—永恆的故鄉（米羅—碧拉基金會）安息，已成為一個「全球化的加泰隆尼亞人」，我們一看再看他的畫時，或許 M. J. Balsach 研究的引述可以作極佳的註解：

人類的臉還沒有他具體的輪廓，
是畫家賦與他形式/容顏。
而畫的永恆由詩人建立。

本文註解

「讀畫詩」(“ Ekphrasis / Ecfrasis”) 註解：

西元前六世紀希臘詩人賽莫尼德斯 (Simónides de Ceos) 提出「畫是無言詩，詩是有言畫」，將文學和藝術的關係銜接起來。希臘文的“ Ekphrasis / Ecfrasis” (讀畫詩)，是「外面」和「言說」兩個字的結合，一言以蔽之，便是用文字再現視覺藝術。義大利哲學家兼作家艾可 (Umberto Eco) 在《大鼠還是小鼠？翻譯即協商》書中說「當文字文本描寫一部視覺藝術作品時，傳統經典的詮釋就是 ecfrasis」¹。這是西方藝術詮釋「詩與畫」的文字文本和視覺藝術的連結。中國的詩/畫傳統也是不遑多讓，較著名的從東晉謝靈運 (385-433) 的山水詩 (以山水為背景) 到蘇軾 (1037-1101) 的題畫詩《書摩詰藍田煙雨圖》中稱王維 (701-761) 的「詩中有畫，畫中有詩」 (以山水為意境)，期間已歷經五、六百年時光，更遑論明朝以降水墨畫中詩畫相互烘托的傳統與盛世了。這當中，蘇軾的〈惠崇春江晚景〉和杜甫的〈奉先劉少府新畫山水障歌〉常被視為讀畫詩的經典。讀畫詩的意圖或情境在於面對在場或不在場的實物或想像物，諸如圖畫、物件、符號系統，以文字/詩詞為媒介，詠嘆、書懷、釋情，替視覺接收之物說話，或敘述勾勒其空間，或替繽紛色彩的畫面增添文學意涵。國畫中，許多畫家其靈感取自中國詩詞，每一幅畫均是唯美的詩詞為題，乍看彷彿是逆向操作讀畫詩的路徑，從詩意中布局畫境，從修辭中捕捉景物，讓它們浮現成形，是從虛到實、從寫意到繪景的脈絡。我們如果以拉丁詩人賀拉西 (Horace) 的說詞：「詩就是畫」 (” ut pictura poesis”)，從詩的「漸進性」到畫的「同時性」，從文字的「可聽」到視覺的「可看」。

山水花鳥在中國繪畫裡恆常象徵高風亮節、品格情操，恬靜和閑適的氛圍，活潑中見優雅。

十九世紀西語文學運動裡「現代主義」的些許風潮，當時文人 (畫) 師法法國的象徵主義和高蹈派詩學，吟詩如作畫譜曲，需有音樂性，西班牙的馬奴葉·馬恰多 (Manuel Machado) 就是典型的例子。現代主義詩畫中，受到日本文化西漸的影響，歐洲還掀起一股東方熱，模糊了中國和日本的文化疆界，眷戀異國情調的想像，結果當時的詩畫吟詠就以花鳥山水為勝，再次造就了讀畫詩的繁榮期。二十世紀西班牙超現實主義詩畫中，二七年代 (1927) 知名的詩人羅卡 (Federico García Lorca) 和阿爾貝帝 (Rafael Alberti)，他們寫詩也作畫。他們兩人都愛繪鳥，那是一種渴望自由，卻又不安、憂鬱的鳥。

三、從夢中走來-超現實主義與精神分析學派

(一) 講師簡介

楊明敏／精神專科醫師

1. 學經歷

精神科專科醫師

國立清華大學歷史學碩士

法國第七大學精神病理與精神分析博士

臺灣精神分析學會會員

2. 相關著作

1990 台灣精神醫學會：桃園精神病監的初步調查報告

1994 中外文學：鼠人個案的研究

1995 臨床月刊：催眠、精神分析與精神醫學

1997 中外文學：佛洛伊德的摩西與一神教

1998 醫望雜誌：醫學哲學與認識論

1999 醫望雜誌：'人之初'在醫學歷史上的爭議

2000 誠品好讀：精神分析的雙城記

2001 佛洛伊德與女性(譯)，遠流出版社

2001 以克萊茵理論分析佛洛伊德個案鼠人，五南出版社

2004 精神分析新版圖(譯)五南出版社

2005 愛是完美的犯罪(譯)五南出版社

2005 "白色的納西塞斯黑色的俄爾普斯"評法農的黑皮膚白面具；台社季刊

2006 當影子成形時(譯)記憶工程出版社

2006 童年治療(譯)五南出版社

2007 現實的困擾(譯)五南出版社

2008 犧牲(譯)心靈工坊出版社

2008 李維斯妥與拉岡(譯)心靈工坊出版社

2009 「拼圖遊戲與語言遊戲」見 從語言誕生的現實，無境文化出版社

2010 「成為女性」的漫遊 見 無止盡的『成為女性』，無境文化出版社

四、幻想小宇宙-米羅的藝術世界

(一) 講師簡介

陳貺怡／國立台灣藝術大學美術系及碩士班專任副教授兼系主任、所長

1. 學經歷

國立台灣師範大學美術學系畢業

法國巴黎第十大學藝術史與考古學系學士、碩士、

當代藝術史(十九、二十世紀)博士

曾任台北縣立福和國中美術教師；旅居法國十四年，期間曾創辦「使者文化交流協會」，籌辦古蹟及博物館導覽等文化活動；返國後任國立歷史博物館研究人員（負責策展、圖錄編纂及對法交流事務）；現任國立台灣藝術大學美術學系及碩士班專任副教授兼系主任、所長，國立臺灣師範大學美術研究所、國立台北藝術大學美術系博士班兼任副教授

曾策畫「米勒、柯洛與巴比松畫派」（史博，2004）、「藝術家的書—從馬諦斯到當代藝術」（史博，2007）、「自以為是台灣人」（也趣藝廊，2007）、「後學院」（台藝大藝博館，2010）、「巴爾札克—他方的觀點」（巴黎 Maison de Balzac，2012-13）等國際與國內展覽，曾擔任國立歷史博物館米勒、梵谷、畢卡索、米羅、莫內，台北市立美術館高更、莫內等國際大展策展顧問、廣達文教基金會顧問、《美術學刊》主編、《史物論壇》編輯委員、國立編譯館／國家教育研究院教科書審查委員、國立故宮博物院審議委員、國立歷史博物館評鑑委員、台北市立美術館審議委員、國藝會藝評台評審委員及國內外多項美術比賽評審委員

2. 相關著作

期刊專文：

陳貺怡，2004，August，〈淺談關於 Jackson Pollock 的幾點爭論〉，《藝術欣賞》，頁 12-14。

陳貺怡，2004，August，〈陳幸婉與抒情抽象〉，《台北市立美術館館刊》，頁 52-61。

陳貺怡，2006，Jun，〈繪畫的舵輪與準繩：達文西與繪畫中的科學〉，《科學月刊》，頁 442-447。

陳貺怡，2008，Jun，〈談米勒在同時代畫家中的特殊性〉，《歷史月刊》，頁 18-23。

陳貺怡，2008，Jun，〈奧塞美術館的米勒收藏〉，《歷史文物》，頁 6-23。

陳貺怡，2008，August，〈林布蘭與《夜巡》〉，《典藏投資》，頁 109。

陳貺怡，2008，December，〈不像畫的畫？談抽象畫〉，《藝術與文學的盛宴，市民講座專輯 38》台北，台北市立社教館，頁 14-26。

陳貺怡，2009，September，No. 3，〈相對與複製—論劉柏村 2008 年雕塑近作〉，《雕塑研究學術半年刊》，台北，朱銘美術館，頁 155-182。

陳貺怡，2011，September，No. 7，〈《金英雄·破神話》—評成東勳與劉柏村雙個展〉，

《雕塑研究學術半年刊》，台北，朱銘美術館，頁 27-53。

陳貺怡，2013，September，No. 242，〈米羅晚期作品中的跨領域企圖〉，《歷史文物》，台北，史博，頁 13-25。

國際學術研討會論文：

陳貺怡，2004，〈中西合璧的迷思—以趙春翔為例〉，《兩岸當代藝術學術研討會》，台北：史博，頁 143-153。

陳貺怡，2006，〈沒有繪畫課的藝術學校：包浩斯創校理念中的繪畫課題〉，《當代藝術中的繪畫問題—國際學術研討會》，台北：台藝大，頁 92-103。

陳貺怡，2011，〈「跨領域藝術」作為前衛的意識形態〉，《Cross-Art 跨領域藝術中學學術研討會》，台北：台藝大，頁 15-41。

陳貺怡，2012，〈從藝術空間進入生活空間—裝置藝術的空間議題〉，《論述、氛圍—裝置藝術國際學術研討會》，台北：台藝大，頁 13-35。

國際展圖錄專文：

陳貺怡，2007，〈一個新的獨立藝術範疇：藝術家的書〉，《藝術家的書—從馬諦斯到當代藝術》，台北：史博，頁 35-39。

陳貺怡，2010，〈野蠻人高更與現代藝術的冒險〉，《永遠的他鄉—高更》，台北：市立美術館，頁 48-65。

陳貺怡，2011，〈莫內：永遠的印象派畫家？〉，《莫內花園》，台北：市立美術館，頁 54-70。

專書著作：

陳貺怡，2004，《米勒、柯洛與巴比松畫派》，台北：時藝多媒體。

陳貺怡，2004，March，〈制式中的自由、衝突中的平衡—黃光男近作展〉，《搜妙創真—黃光男乙酉年水墨畫冊》，頁 3-8。

陳志誠、林宏璋、陳貺怡合著，（出版中），〈論「跨領域藝術」若干歷史前例之樣態與意義〉，《跨領域藝術》，國立臺灣藝術大學。

陳貺怡，2009，《「藝術進入生活」—現代主義的意識形態與策略》，台北：國立臺灣藝術大學。

陳貺怡，2010，〈知其所止，止於至善—談吳隆榮的油畫創作〉，《台灣名家美術 100 年：吳隆榮》，台北：香柏樹。

陳貺怡，2010，〈藝術家簡介〉，《馬內到畢卡索：費城美術館經典展》，台北：市立美術館，頁 180-197。陳貺怡，2010，〈寂靜的現實—談黃坤伯《靜·物》油畫創作系列〉，《黃坤伯畫冊》，頁 4-5。

陳貺怡，2011，〈藝術與精神性〉，《異象·藝象：藝術跨界聯展》，台北：張蓬潔，頁 5-6。

陳貺怡，2012，〈當代晃遊者的臆造世界—談林宏信的繪畫近作〉，《迴身之地：柯適中林宏信個展》，台北：尊彩藝術中心，頁 10-25。

陳貺怡，2013，〈從「世界風景」到「當代風景」—談柯適中的風景畫〉，《界域：柯適中 2013 作品集》，台中：台中市立大墩文化中心，頁 4-7。

陳貺怡，2013，〈台灣現代藝術運動中女性藝術家的角色——一個方法學的問題〉，《台灣現當代女性藝術五步曲》，台北：北市美術館，頁 70-81。

陳貺怡，2013，〈「目遇」而成的心靈之歌—記林桂華首次個展〉，《線。不設限：林桂華作品集》，台北：目遇畫室，頁 22-35。

Chen, Kuang-yi(陳貺怡)，2013，"Golden Hero in Shattered Myth- Steel Sculpture of Dong Hun Sung" (《金英雄·破神話》—評朱銘美術館成東勳鋼雕展)，*Sung, Dong Hun*, Seoul, Art Project S, pp. 06-17。

二、譯作

國際學術研討會譯作：

Nicolas Sainte Fare Garnot，陳貺怡譯，2003，〈雅答瑪安德樂博物館的案例：面對危機時一個富創意的決策〉，《危機與轉機：新世紀的博物館/2003 年博物館館長論壇》，台北：史博，頁 116-119。

Claire Barbillon，陳貺怡譯，2004，〈羅浮學院：法國第一個博物館學教育〉，《博物館專業人員養成與人力資源管理學術研討會—台灣與法國的對話》，台北：史博，頁 109-115。

Catherine Mérot，陳貺怡譯，2004，〈法國文化資產業之專業化：以文化資產研究人員為例〉，《博物館專業人員養成與人力資源管理學術研討會—台灣與法國的對話》，台北：史博，頁 215-224。

Patrick Farçat，陳貺怡譯，2004，〈規劃一個國立博物館的自主管理：以居美美術館為例〉，《博物館專業人員養成與人力資源管理學術研討會—台灣與法國的對話》，台北：史博，頁 236-239。

Piet Pouw，陳貺怡譯，2004，〈歐洲博物館學教育概況〉，《博物館專業人員養成與人力資源管理學術研討會—台灣與法國的對話》，台北：史博，頁 18-23。

Jean Lancrì，陳貺怡譯，2006，〈二十一世紀的當代藝術，繪畫還剩下些什麼？〉，《當代藝術中的繪畫問題—國際學術研討會》，台北：台藝大，頁 121-139。

Serge Fauchereau，陳貺怡譯，2006，〈二十世紀以來西方文化中的繪畫問題引介〉，《當代藝術中的繪畫問題—國際學術研討會》，台北：台藝大，頁 61-71。

Serge Fauchereau，陳貺怡譯，2006，〈二十世紀人類與美感運動〉，《當代藝術中的繪畫問題—國際學術研討會》，台北：台藝大，頁 80-83。

Serge Fauchereau，陳貺怡譯，2006，〈關於立體派雕塑的幾個觀點〉，《現代雕塑國際學術研討會「歷史積澱與境況標向」》，台北：台藝大，46-60 頁。

Edmond Couchot，陳貺怡譯，2007，〈自律與情感：數位藝術的新研究途徑〉，《想望科技—國際學術研討會》，台北：台藝大，頁 61-72。

Gillaume Paris，陳貺怡譯，2007，〈H. U. M. A. N. W. O. R. L. D.〉，《想望科技—國際學術研討會》，台北：台藝大，頁 106-136。

Jean-Michel Ponty，陳貺怡譯，2007，〈談法國之藝術學院教育〉，《大學與社會美術

教育國際學術研討會》，台北：台藝大，社教館，頁 113-116。

國際大展圖錄譯作：

Sophie Krebs，陳貺怡譯，2005，〈巴黎，介於獨立藝術(art indépendant)與裝飾藝術(art déco)之間〉，《美好年代—巴黎市立現代美術館收藏展》，台北：時藝多媒體，頁 14-19。

Christophe Comentale，陳貺怡譯，2007，〈藝術創作書：定義與現況〉，《藝術家的書—從馬諦斯

到當代藝術》，台北：史博，頁 24-28。

Monique Bauzat，陳貺怡譯，2007，〈書頁的邊緣：藝術創作童書〉，《藝術家的書—從馬諦斯到當代藝術》，台北：史博，頁 46-49。

Frédéric Vincent，陳貺怡譯，2007，〈藝術家創作書：幾個當前的創作面向〉，《藝術家的書—從馬諦斯到當代藝術》，台北：史博，頁 54-58。

Gilbert Perlelin，陳貺怡譯，2007，〈妮基的創作〉，《妮基的異想世界》，台北：史博，台中：國立台灣美術館，頁 14-24。

Chantal Georgel，陳貺怡譯，2008，〈畫家身份先於一切的米勒〉，《驚艷米勒—田園之美畫展》，台北：史博，頁 24-30。

Chantal Georgel，陳貺怡譯，2008，〈米勒在巴比松的畫室〉，《驚艷米勒—田園之美畫展》，台北：史博，頁 40-41。

Chantal Georgel，陳貺怡譯，2008，〈米勒時代的法國—鄉村文明的巔峰〉，《驚艷米勒—田園之美畫展》，台北：史博，頁 84-86。

Chantal Georgel，陳貺怡譯，2008，〈楓丹白露/巴比松，米勒的圈子〉，《驚艷米勒—田園之美畫展》，台北：史博，頁 116-119。

Dominique Lobstein，陳貺怡譯，2008，〈米勒與庫爾培的後繼〉，《驚艷米勒—田園之美畫展》，台北：史博，頁 170-174。

Dominique Lobstein，陳貺怡譯，2008，〈米勒與庫爾培的後繼〉，《驚艷米勒—田園之美畫展》，台北：史博，頁 170-174。

Marianne Mathieu 等著，陳貺怡譯，2013，《印象、經典、莫內》，台北：聯合報系。

青少年藝術圖書譯作：

Gillian Wolfe，陳貺怡譯，2006，《各種角度看名畫》，台北：維京國際。（榮獲票選年度十大好書）

三、展覽策畫：

2004「農情楓丹白露-米勒、柯洛與巴比松畫派」，台北：史博

2007「藝術家的書—從馬諦斯到當代藝術」，台北：史博

2007「自以為是台灣人」，台北：也趣藝廊

2010「後學院」，台藝大藝博館

2012-13「巴爾扎克—他方的觀點」，巴黎：Maison de Balzac

四、藝術批評：

陳貺怡，2004，March，〈中西合璧-趙春翔繪畫裡的空間探索〉，《藝術新聞》，No. 74

陳貺怡，2006，June，〈記憶與遺忘之間——談林偉民的「記憶提袋」〉，《典藏今藝術》，頁 244-245。

陳貺怡，2007，September，〈台灣藝術外一章——記自以為是台灣人〉，《藝術家》，No. 388，頁 517-519。

陳貺怡，2009，August，〈觀看的遊戲——李承道近作展「國王遊戲」〉，《藝術家》，No. 411，頁 404-406。

(二)課程大綱

「女人、星星、小鳥」- 卡達蘭詩人畫家米羅

I. 緒言

II. 童年與學徒期(1893-1915)

III. 青年期(1915-1917)

IV. 細密時期(Period of Details)(1918-1922)

V. 超現實主義時期

VI. 荷蘭室內系列(1928-29)

VII. 「謀殺繪畫」時期(1929-1934)

VIII. 野蠻繪畫時期

IX. Varengeville 與《星座系列》(1939-1941)

X. 晚期作品

XI. 結語

(三)參考資料

出處：《歷史文物月刊》242期第23卷第9期女人・小鳥・星星米羅特展專題文章

米羅晚期作品中的跨領域企圖

陳貺怡

國立台灣藝術大學美術學系主任/研究所所長

為了對抗文藝復興所建立的藝術理念，與其衍生而出的，逐漸僵化的學院教條主義，也為了對抗逐漸上升的資本階級將藝術商品化，作為投資取利工具的危機，西方世界從約莫18世紀下半葉逐漸出現一股「中世紀再生」(The Revival)的洪流。這種對被烏托邦化了的中世紀之浪漫情思具現於雨果1831年出版的名著《鐘樓怪人》(Notre Dame de Paris)。他將中世紀描述成：「整個社會所有物質的力量與知識的力量皆匯聚在一個共同點之上：『建築』，而所有其他的藝術皆臣服且順從於建築的規律。」他並且慨歎「當建築不再是完全藝術(*l'art total*)，主導藝術，霸權藝術，再無力留住所有其他的藝術，它變成只不過是眾多藝術中的一枝。」⁴¹他所指的建築當然不是尋常的建築，而是被視為「完全藝術」的主教大教堂(*la Cathédrale*)；他所慨歎的乃是兼具社會文化教育與美感功能的大教堂中，原本和諧地匯聚的音樂、圖像、雕塑、文字、詩歌及各種工藝之間的「離婚」狀態。大教堂因此成為「完全藝術」的象徵。最著名的例子是1919年包浩斯(Bauhaus)建校宣言的扉頁上出現費寧格(Lyonel Feininger, 1871-1956)的木刻版畫〈大教堂〉，象徵一種人類社會與藝術的理想狀態。

稍晚華格納(Richard Wagner, 1813-1883)則使用Gesamtkunstwerk(完全藝術作品)這個字眼，夢想將所有的藝術臣服在同一個偉大的心靈之下。這個字眼在他1850年的論文〈未來的藝術作品〉(*Das Kunstwerk der Zukunft*)中提出，並認為所謂完全藝術作品之最佳典範是古希臘的悲劇，因為在其中所有的藝術匯流並臣服於一個共同的藍圖。他同樣哀嘆古希臘之後藝術分道揚鑣，戲劇(*le drame*)因此降格為歌劇(*l'Opera*)。所以戲劇應該回歸完全藝術的狀態，並成為未來藝術的指標，使眾藝術得以重新復合：首先是以時間為向度的舞蹈、音樂與詩「三姐妹」；其次是建築、繪畫與雕塑三種空間藝術。

此後，「完全藝術」逐漸蔚為跨越整個十九世紀下半葉的某種意識形態，從拉斐爾前派到象徵主義的圈子裡，結合若干主張如波特萊爾(Charles Baudelaire)的「萬物對應」(*correspondances*)的主張，加上橫跨大西洋兩岸的新藝術(Art Nouveau)健將

⁴¹ HUGO, Victor, « Ceci tuera cela », dans *Notre-Dame de Paris*, (1^{re} édition 1831), éd. Flammarion, Paris, 1967, p. 203, 206-207.

們的身體力行，在二十世紀初被藝術家們繼續支持認同，並在二十世紀的三零年代演變為「綜合藝術」(Synthèse des arts)，成為前衛主義者用來與藝術「自主性」(autonomie)對抗的有力工具，復於二戰後被更名為「跨領域藝術」，繼續沸沸揚揚的喧鬧至今，跨越的幅度當然也越來越大。

也因此，米羅仿效無以數計的前輩們，在一段時間的架上繪畫創作後，也很自然的希望將才華與理念施展在畫框之外的領域，更特別是在加入了組成份子原本就非常跨領域的超現實主義之後。米羅 1924 年正式加入超現實主義團體，旋即在畢加索(Pablo Picasso)的慫恿之下，於 1926 年接受迪亞基烈夫(Serge Diaghilev)的邀請，和恩斯特(Max Ernst)攜手為蘇聯芭蕾舞團設計舞劇《羅密歐與茱麗葉》的服裝與佈景，這可能是他最早的具規模的跨域企圖。只是這一次的嘗試，卻引起超現實主義內部若干詩人的不滿，特別是布荷東(André Breton)，後者認為這齣輕浮的舞劇違反了超現實主義反布爾喬亞的原則，並與阿拉岡(Louis Aragon)在期刊《超現實主義革命》上發表聯合聲明：「思想聽命於金錢是無法令人接受的」，並揭發米羅的態度「提供可疑道德的同夥以工具」⁴²。

或許就是這樣的結果，造成米羅此類的嘗試除了 1931 年與編舞家馬辛納(Léonide Massine)合作的芭蕾舞劇《孩童的遊戲》(Jeux d' enfants)之外，並無其他的後續。不過，除了原先布洛梅幫(Groupe rue Blomet)的萊里斯(Leiris)、亞陶(Antonin Artaud)、德斯諾(Robert Desnos)，和超現實主義的阿拉岡、艾呂亞(Paul Eluard)等，米羅此時好友尚包括後來結識的海明威(Ernest Hemingway)、普赫維爾(Jacques Prévert)、米勒(Henry Miller)，米羅顯然受到作家與詩人們的包圍。事實上米羅一抵達巴黎，就將自己沉浸在大量法國詩人的著作中：藍波(Arthur Rimbaud)、佳里(Alfred Jarry)、阿波里奈爾(Guillaume Apollinaire)等等；在這些文人的影響之下，米羅開始簡化畫面，在作品中努力思考文字與圖像之間的關係，最驚人的作品可能是 1925 年的〈這是我夢的色彩〉：在空白的畫布上僅潦草的塗了一抹藍，倒是在下方以端正的字體寫著「這是我夢的色彩」(Ceci est la couleur de mes rêves)；而明明是畫，卻在左上角矛盾的寫著斗大的「攝影」(Photo)一詞。討論符旨與符徵的分離，圖像系統與文字系統表意方式的對立，遠比另一位超現實主義藝術家馬格利特(René Magritte)早了許多。對於詩畫關係的討論很快的進展成一系列的「詩畫」(tableau-poème)，這種技巧靈感得自於阿波里奈爾發明，並被恩斯特加以應用的「文字畫」(calligrammes)，即將詩句堆疊成示意的圖形。但米羅的作法是將詩句與畫並置，形成兩種媒介之間的呼應對照，例如 1925 年的〈我棕髮女郎的身體〉在棕色的背景上暗示性的畫了女郎的胸部和頭髮，而整首詩則以有力的字體一句句的佈滿整個畫面。

同時，米羅對架上繪畫的質疑，則在 1929 到 1931 年間達到了高峰，甚至到了宣

⁴² La Revolution surrealiste, no. 7, juin 1926.

稱「從原始人的時代開始繪畫已經走下坡」，為此他希望「謀殺繪畫」⁴³。1938年，在一篇刊登在雜誌上的文章〈我夢想一間大工作室〉中，米羅寫道：

我越工作，就越喜愛工作。我想要在雕塑、陶藝、繪圖或印刷上試試我的身手。並且我想嘗試超越架上繪畫，越遠越好。架上繪畫對我而言，目的過於狹小。我從未停止思考人類群眾，我想透過繪畫拉近與他們的距離。⁴⁴

也因為如此的宣稱，藝術史學者將1929到1934年稱為「謀殺繪畫時期」，這段米羅個人的危機時期，通常被視為與超現實主義的危機時期重疊。危機來自於此時期他的架上繪畫作品幾乎銷聲匿跡，取而代之的是大量的拼貼、素描，或與阿普(Arp)的作法非常類似的「構成」(Constructions)，也是他個人第一次嘗試三度空間的作品，雖然嚴格來講所作出來的成品給人的印象既非雕塑也非物件，而是將拾得物安排在二度空間的載體上，目的是想試驗日常物件如何能轉變成藝術品。1931年，他在馬諦斯畫廊舉辦第一次的物件/雕塑個展，展示這一批作品。

即便有了這些早期的嘗試和夢想，米羅仍必須等到第二次世界大戰之後，才有機會廣泛的將觸角伸到畫框之外的各個領域，並真正的實現其完全藝術的夢想。需知，戰後的米羅在自己的家鄉西班牙幾乎不為人所知；在巴黎的前衛藝術圈內享有一定的知名度，但公眾對他仍然相當陌生；然而相對的，因為1941年紐約現代美術館為他舉辦的回顧展，以及馬諦斯之子，經濟人皮耶·馬諦斯(Pierre Matisse)紐約畫廊的努力，美國出乎意料的成為讓他大放異彩的地方。他所受到的喜愛很快的帶來請託，1947年他受邀為辛辛那提(Cincinnati)一間位於摩天大樓中的餐廳製作壁畫。米羅非常重視這樣的機會，他為此特別在紐約租了一間大工作室，從二月停留到十月，對於壁畫所在的環境和所有的前置作業做了精密的研究之後，才開始製作這幅長10公尺寬3公尺的大作。壁畫的經歷對米羅來說不僅只是擴張創作的領域與觸角而已；事實上，由於壁畫的超大尺幅，以及製作時對於如何將作品融入建築環境中的考慮，使得這樣的經驗成為對米羅造形語彙與繪畫風格的嚴格考驗。也因此在完成的作品中，米羅雖仍沿用前期建立的風格，但明顯的將線條讓位給色彩，並且背景也取消了以渲染技法製造的色彩層次與空間暗示，改以較為均質的方式塗敷。

這件作品獲得的成功，也同時建立了米羅對大型公共藝術作品的信心，使他一方面獲得越來越多的請託，一方面也越來越熱衷於同類型的創作：隔年，回巴黎前在西班牙

⁴³ 參見 Roland Penrose, *Miró*, London, Thames & Hudson, 1985, p.65.

⁴⁴ Joan Miró, "Je rêve d'un grand atelier", *XXe Siècle*, vol. 1, no. 2, 1938, p. 25-28.

牙的短暫停留裡，即為好友葛米(Joaquim Gomis)繪製了一幅壁畫，並且在此作中展現了完美的構圖。1950 到 1951 年間，在前包浩斯校長格羅佩斯(Walter Gropius)的推薦下，為哈佛大學(Harvard University)繪製一幅長 5.9 公尺寬 1.9 公尺的壁畫。值得一提的是此作在運往哈佛前，曾在米羅巴黎的經紀人埃每·梅格(Aimée Maeght)的畫廊中以《四面牆上》(Sur quatre murs)為展名，與畢卡索大尺幅的拼貼、布拉克(Georges Braque)的版畫和雷捷為奧騰古(Audincourt)教堂製作的馬賽克共同展出，足證戰後這些現代藝術大師對完全藝術的熱衷與身體力行。1952 年，米羅受邀為古更漢美術館(Guggenheim Museum)繪製一幅 2 公尺乘 4 公尺的壁畫，一改之前繪製壁畫時嚴謹構圖的態度，首度在無任何草圖與前置構圖的情形下，像波洛克(Jackson Pollock)一樣在大畫布上憑直覺，毫無顧忌的釋放自己的創造力與精力。米羅晚期因與求學時期好友阿堤卡(Josep Llorens Artigas)合作而偏愛陶板壁畫，1965 至 67 年間再為古更漢美術館製作陶版壁畫《艾莉西亞》。

事實上，1932 年他所夢想的「大工作室」，終於在 1956 年美夢成真。曾設計並建造 1937 年巴黎萬國博覽會西班牙館，也是米羅同鄉兼舊識的建築師賽特(Josep Lluís Sert)，為米羅在馬洛卡(Palma de Mallorca)建造了一間美麗又寬敞的夢幻大畫室。遷入新工作室的米羅，首先迫不及待的把幾乎全部的精力都放在雕塑、陶藝與版畫的製作，直到 1959-60 年之際，才又重新開始架上繪畫創作，且伴隨了數量龐大的不透明水彩(gouache)和水彩。

米羅的雕塑作品延續自超現實主義時期的物件拼集，在馬洛卡的生活養成他在海濱漫步的習慣，寬敞的工作室也允許他堆積大量的拾得物：樹根、漂流木、石頭、貝殼、器具，所有的拾得物都可以作為雕塑創作的起點，或是任何平面作品的發想來源。米羅製作雕塑的訓練最早可追溯到加利(Gali)，他學徒時期的老師，曾為了訓練他的觸感將他的眼睛蒙上，僅透過觸摸來捕捉物件的形狀與量體。如果戰前的雕塑嘗試，如前所述，比較接近於將拾得物安排在平面載體上的浮雕式作品，則戰後約在

1944 至 50 年間，米羅開始第一批陶製與銅製的圓雕作品，並且把大部分作品的主題鎖定在人物上，特別是「女人」這個從戰前就開始縈繞米羅的主題。不過不同於戰前那具威脅性的張牙舞爪的女人，這些取材於自然環境的現成物，經過聯想與幻化(Métaphore)的程序之後，展現出原始藝術中大地之母神的姿態，顯現出地中海地區文化對米羅的永恆影響。1966 到 1971 年，他更全心貫注於雕塑有一段時期：一方面在大自然提供給他的所有東西中取材，包括被風化或水蝕的石頭、枯乾的樹根或仙人掌，另一方面則從日常生活取材：廚房用品、農具等等，最後再以鑄銅的方式將各個元素統一起來。這種超現實主義時期遺留下來的創作方式，被米羅逐漸的轉移了目的與意義，不再用來製造矛盾、驚訝與不安，米羅晚期的雕塑作品最起碼具有三方面的意義：首先，是用來揭露平凡事物的美感，並加以永恆化；其次，透過對工藝品的選用，來強調其工藝世家的背景及手作的價值；最後，則是藉此將藝術與生活的距離打破，使二者合而為一。當然，另一方面，在完全藝術的概念下，米羅也深曉如何模糊

雕塑與繪畫的界限，對他而言，雕塑也可以是立體的繪畫，正如他的〈日之鳥〉與〈月之鳥〉，活脫脫是從畫中出走到現實裡。此外，利用上色來掩蓋材質，也是他用來顛覆雕塑本質的策略之一。

至於版畫，在質量與數量上都堪稱米羅創作中不容忽視的一個區塊，1954年米羅獲頒威尼斯雙年展國際版畫大獎即為明證。他的版畫作品產量豐富且技巧繁複，從最早接觸的型版(Stencils)、石版、蝕刻版到最後嘗試的木刻版畫、晚期更再度更新技法，並且除了獨立版畫作品之外，還包括數量可觀的插畫和海報。

在詩人的包圍之下，米羅最早的版畫創作經驗幾乎都是來自於與詩人的跨領域合作。其實，自印象派的時代始至1970年代，通常被稱為「偉大插畫書」(grand livre illustré)的黃金時代。法國出版業在十九世紀的最後三十年其實相當低迷，不但沒有傑出的插畫家，而且大部分的作家幾乎都對插畫抱持著排斥的態度，認為文字所喚起的意象應當自動出現在讀者的腦海中。這種情況因為印象派畫家如馬奈(Manet)對版畫的興趣而有所改，而這種藝術形式的出現更來自於個別畫家與詩人之間的友好關係，如1873年，缺乏市場的馬奈與詩人克羅(Charles Cros)懷抱著某種經濟期望首開了先例，以蝕刻版畫與兩百句詩句合作了《長流》(Le Fleuve)一書。一些著名的出版家身兼畫商，且是對現代藝術慧眼獨具的行家，與藝術家們保有親密與良好的關係，如沃拉(Ambroise Vollard)、坎威勒(Daniel Henry Kahnweiler)、戴里亞德(Tériade)、斯基拉(Skira)、埃每·梅格等，促成了無數偉大心靈的親密對話，展開了輝煌的詩畫世紀：羅特列克(Henri Toulouse-Lautrec)與賀拿(Jules Renard)、丹尼(Maurice Denis)與紀德(André Gide)、波那爾(Pierre Bonnard)與魏爾倫(Paul Verlaine)、畢卡索、布拉克分別與勒維爾第(Pierre Reverdy)、德罕(Derain)與阿波里奈爾、雷捷(Fernand Leger)與馬勒侯(André Malraux)、德洛內(Sonia Delaunay)與桑德拉(Blaise Cendrars)等等不勝枚舉，並且涵括各個派別的藝術家。

米羅當然也是個中翹楚：1928年米羅以八幅型版畫，為賀茲(Lise Hirtz)的童書《從前有一隻小喜鵲》繪製插畫。1929年他開始學作石版畫，製作查拉(Tristan Tzara)詩集《旅人之樹》的插圖，雖然僅是黑白之作，卻讓他對石版畫的技巧相當著迷。1933年在查沃斯(Christian Zervos)的請託之下，又為于涅(Georges Hugnet)的詩集《童年》繪製插圖，這次他在蒙馬特拉古希業(Lacourrière)的工作室中學習蝕刻銅版畫，並且製作了以古希臘田園牧歌《達弗尼與喀蘿伊》(Daphnis & Chloe)為題的，著名的獨立黑白蝕刻版畫。1938年，在立體派藝術家馬庫希(Marcoussis)的引導之下，米羅學習了直刻(dry-point)的技法，二人合作的作品《米羅的畫像》中，由馬庫希先刻下米羅的臉，米羅則在想像力的引導下，將整個畫面用星體、火焰、人物和小鳥填滿。

這段期間米羅再度使用型版，製作了非常著名的海報《幫助西班牙》，為戰火中的家鄉募款。二戰中僅管物資缺乏，米羅仍不忘情於版畫：從1939年開始，到1944年始完成的《巴塞隆納系列》，是15幅黑白的石版畫，刻畫著一些張牙舞爪的人物以隱

喻戰爭的殘暴。米羅的版畫生涯在戰後大放異彩，1947年他在紐約與海特(Stanley William Hayter)重逢，在後者巴黎的工作室他曾經學過推刀的技術，戰後則學習混用直刻與蝕刻法為查拉的書《反頭腦》(L'Antitête)繪製插畫。

截至目前為止，米羅尚未嘗試過彩色版畫，在過去的版畫中似乎都以線條為主，但隨著色彩在米羅作品中越來越吃重的角色，他的版畫也開始繽紛多彩了起來。1952年，米羅製作了他第一批的彩色蝕刻版畫。此時也是他開始大量且密切的與詩人和作家合作的時代，合作的對象包括普赫維爾、Ribemont-Dessaignes，雷奈·克雷維(René Crevel)、萊里斯、夏(René Char)、艾呂亞、布荷東、布洛沙(Joan Brossa)、佳里與洛特荷亞蒙(Lautréamont)等。在一次訪談中，米羅說明了他進行此類跨域合作的創作方式：

我的出發點是書的結構，也就是排版，我認為是非常重要的。然後我會試著深入詩人的靈魂，我花非常多心思在上頭。二者同時進行：書的編排與文本的精神。然後我會在信手拈來的任何紙片上，非常快速的，畫下非常大量的草圖，這是第二階段。然後是第三階段：在妥善的進入文本的精神與書的編排之後，我會在較大的紙上畫下一系列的彩色草圖，然後我開始在銅板上非常自由的，幾乎不太注意草圖的，進行蝕刻，因為我認為草圖不過是一種研究，為了避免錯誤，並且幫助版畫家熟悉我所期待的作品的精神而已。⁴⁵

這樣的說法，證明了米羅如同其同時代的其餘大師，並不會拘泥於文本的忠實呈現，所注重的是一種自由開放的、精神上的互通。米羅生涯最後二十年中，使用各種技法生產了大量的版畫作品，在已能充分掌握各種傳統的版畫技巧之後，甚至繼續探求新的技術，如水泥凸版。

米羅所及的另外一個非常重要的媒介是陶藝，肇因於其求學時期的好朋友阿提卡，後者也曾經到過巴黎，並且在1940年返回巴塞隆納建立工作室。1944年兩位好友於巴塞隆納重逢，米羅在參觀阿提卡的畫室時，看到一批被廢棄的作品，驚訝於火如何巧妙的將偶然在作品上製造的效果固定下來，而開始試作一系列約200多件的陶板，以及一系列的小型陶雕，主題仍圍繞著人物、鳥、頭像等。與阿提卡的合作在1953年達到新的階段，這次是阿提卡與兒子到米羅的畫室參觀，深受其雕塑作品的吸引，而湧現二人合作製造大型陶雕的想法。經過一段時間的預備，以及技術問題的克服，兩人在

1954年的「大火」(grand feu)一舉燒掉60噸的木頭，生產出234件作品。在1953-1956年間，米羅醉心於實驗陶藝的各種技術，留下了許多具代表性的作品在旺斯(Saint Paul de Vence)梅格基金會的花園裡。巴黎的聯合國教科文組織在1955年

⁴⁵ 轉引自 Rosa María Malet, *Joan Miró*, New York, Rizzoli, 1984, p. 25.

向他委託兩件陶板壁畫《日之牆》(3x15 m.)與《月之牆》(3x7.5 m.)，米羅和阿提卡甫從桑提拉納(Santillana)的協同教會(Collegiate Church)參觀歸來，這棟中世紀羅曼內斯克風格的建築「被潮濕腐蝕的老牆，其超乎尋常的材質之美」讓二人讚嘆不已而決定仿效，且因為對成品效果的嚴格要求不惜一再重作。這種專業與嚴謹的態度及完美的成果，使米羅於1958年獲古更漢基金會頒發大獎。1960他再度為哈佛大學製作陶板壁畫以取代之前的壁畫，而1964至1970年間共接獲來自世界各國的請託多達五件，包括巴塞隆納機場、蘇黎士美術館、巴黎電影館等，成為不折不扣的陶版壁畫專家。

1972至1975年間，米羅又將觸角再次延伸至新的領域：壁毯(tapestry)。除了傳統的織毯技法外，米羅偏愛使用布袋(sacks)。布袋本身即屬於拾得物的一種，承載著現實中的某一種功能與目的，也因此充滿了對其生產之文化、政治與經濟背景的指涉：不論是印著紅色與藍色字母的棉製麵粉袋、或是運糖用的粗麻布袋等等，米羅加以回收，傾注經驗於其上，加上一個物件、一團棉線、潑灑上顏料或畫上一點什麼，賦予麻袋這個載體新的身分與新的意義，同時也是一種超越架上繪畫的途徑。1974年米羅接受紐約一棟摩天大樓的請託，開始了與織毯藝術家羅約(Josep Royo)的合作；1977年為華盛頓國家畫廊製作11公尺長7公尺寬的巨大壁毯，最後則在1979年為米羅基金會製作一幅長7.5公尺寬5公尺的壁毯。

1978年，米羅更重拾1931年之後就再無後續的舞台設計，為克拉卡當代劇團(Claca Theatre company)的戲劇《死亡與失落》(Mori el Merma)設計服裝、道具與布景。雖如前所述，米羅已多年未再參與劇場創作，但此劇改編自佳里的《烏布王》，卻是米羅研究多年影射佛朗哥政權的暴君主題，可說完全在米羅創作的精神脈絡之中。1979年，八十六高齡的米羅，仍興致勃勃的首度嘗試為桑利斯的皇家禮拜堂(Chapelle Royale de Saint-Frambourg-de Senlis)設計彩繪玻璃。

米羅的晚年更以紀念性的作品(Monuments)而聞名於世。首先是再度邀請賽特為他在蒙特鳩喀高地(Montjuic)設計並建造具地中海建築特色的米羅基金會，於1975年6月佛朗哥去世後正式開幕，收藏米羅作品超過一萬件：217件繪畫、178件雕塑、9件織品、所有的版畫作品與超過7000件素描、速寫、設計圖及手稿，從米羅孩童時期的塗鴉到最後的作品，幾乎建造了一座完全藝術的殿堂。這種近乎宗教性的壯舉、米羅作品中的精神內涵，以及跨越所有領域的企圖，使基金會的建造足以與馬諦斯的旺斯禮拜堂，和夏卡爾在尼斯的國立聖經訊息博物館媲美。1976年，他嘗試新的材料，以聚酯纖維塑造了高達12公尺的巨大公共雕塑《兩個奇妙人物》(Deux personnages fantastiques)，在好友卡爾德(Calder)的巨大紅色銅雕對面，君臨巴黎防城(La Défense)這座露天的建築與雕塑博物館。

1982年，米羅完成了最後一件紀念碑式的巨作，豎立的地點原是巴塞隆納的屠宰場。此座高達20公尺的水泥雕塑上貼滿了亮麗的陶瓷碎片，令人回想起米羅年幼時巴

塞隆納最轟動的藝術事件，即是西班牙新藝術的代表人物高第(Antoni Gaudí)受託興建奎爾公園(Güell Park)；而當他正式踏入藝術圈，加入聖路加藝術圈時，自幼崇敬的高第也是其中之一員。所有的陶瓷碎片都由阿提卡精心燒製，務求色彩盡可能的接近米羅的用色；主題《女人與鳥》則是米羅晚期繪畫與雕塑中若非唯一，也是最主要的題材，也是他從超現實主義時期延續至今的主題，充滿了豐富的內涵與不斷延伸的意義。女人簡化為柱狀的身體中央，劃了一個巨大的開口，是女人的生殖器官，但更像是一個傷口；鳥則是盤踞在女人頭上的中空柱狀體，上方頂著彎彎的月亮。此作不但回溯了他一生的主題，總結了他一生的創作，水泥與陶片的選擇更具體而微的展現出他對建築的崇敬與對手工藝的重視，諸類藝術的結合實現了他一直以來超越架上繪畫，拉近與人群距離的夢想。

回顧米羅歷經 60 餘年的跨領域嘗試，以及無以數計留下的作品，可以知道米羅受到十九世紀以來的意識形態影響，夢想掙脫架上繪畫的束縛。他並非基於遊戲或好奇的態度來跨越不同的媒材與不同的領域，而是將所有的創作視為在偉大心靈統御之下彼此聯通的整體，也就是華格納所謂的完全藝術作品，以增加創作表現的強度。米羅終生奉行此理念不渝，雖然以繪畫起步，在所有創作中也以繪畫最為豐富、最得心應手、最廣泛流傳、最為人所熟知，但米羅並未因此自限於繪畫，反而一心一意的想跨越純藝術與手工藝之間的藩籬，將才智放在版畫、插畫、雕塑、陶藝、織品、彩繪玻璃等

等，而他對這些一向被稱為低藝術的門類之尊重，更展現在他不惜花大量的時間與精力親自浸淫於其中，以臻出類拔萃之境。其次，一直被詩人、作家、音樂家和劇作家包圍的米羅，更是從超現實主義時期開始，即夢想將藝術的各個分枝：詩、音樂、舞蹈、戲劇與美術結合在一起。正如米羅自己曾如此宣稱：「我的作品想作的，就像一首被畫家翻譯成音樂的詩。⁴⁶」最後，二次大戰之後的來自於歐美各國的壁畫及紀念性雕塑的請託，更終於使他超越架上繪畫，拉近與人群距離的美夢成真。米羅在 1983 年的耶誕節以 90 高齡去世，所留下的數量龐大、豐富多元的作品，見證了一個因為反對孤立自私的藝術，而被跨領域企圖感染的時代，也見證了米羅個人的堅持，足以使他躋身於二十世紀最具代表性的藝術家之列。

⁴⁶ 轉引自 Hajo Duchting, "Miró's Late Works", in Walter Erben, *Joan Miró*, Germany, Taschen, 1992, p.227.

伍、基金會介紹

核心精神：用藝術啟發創意

廣達集團以提供創新、優質的科技服務立足全世界，我們懷抱著取之社會、用之社會的精神，勉力不懈地在這塊土地上耕耘出一片「至真、至善、至美」的文化森林。1999年成立至今，一路致力於「創意」、「文化藝術」教育，在山之巔、海之邊，廣達對於兒童的藝術啟蒙 10 多年來從不間斷。

嶄新的雲端時代來臨，爆炸性的知識充斥，學習變得沒有界線，世界的孩子在這樣的潮流衝擊下，必須具備「獨立判斷思考」、「主動學習提問」及「解決問題」的能力，才能站穩腳步，向世界邁進。廣達文教基金會期許透過藝術文化為媒介啟發孩子的創意思考，營造多元自主的學習平台，裝備孩子未來的競爭力。

董事長／林百里 先生

董事長的理想與堅持

賈伯斯：「思考如何與眾不同」(Think different)

比爾·蓋茲：「用過去成功的方法，就是下一次失敗的原因。」

創新的思維讓我們充滿好奇、眼神發亮，讓我們心懷謙卑、虛心學習，創新更是我們提升生命層次的重要能量。



臺灣沒有豐富的天然資源，因此我們必須要更 SMART，創造出在這個世界獨一無二的價值！

「創新」是創意加上專業實踐的能力，是讓美夢成真的能力；而「創意」必須從小啟蒙養成。廣達文教基金會以啟發孩子的創意為初級目標，最終，期望提升台灣新世代的競爭力。

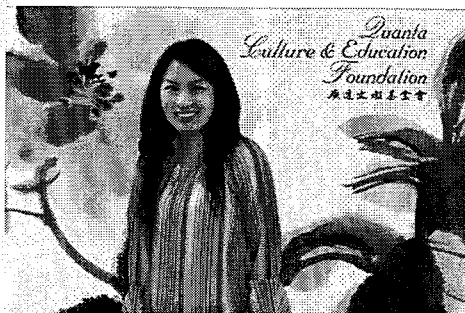
我在香港成長，在臺灣創立廣達電腦；我熱愛發掘科技新趨勢，更傾心於探索藝術文化的美好。「科技」是伴隨文化發展與創新重要的角色，但「文化」才是根本，從中發展出的創意，趨近人性，充滿溫度，必定才能感動心靈，轉動世界。

執行長／徐繪珈 小姐

執行長的思考與行動

創意就像一株小幼苗，從小就需要不斷被啟發、養成，但在臺灣高壓填鴨的教育制度之下，許多父母、教師雖有自覺，卻無法抵抗令人窒息的現存思維，孩子的創意被壓抑，舞台少了觀眾與掌聲。廣達文教基金會期許成為帶來新思維，開創新作法的公益教育組織，協助孩子、父母、教師從現況中突破，從舊思維中鬆綁，建置一個主動學習，激發創意的舞台。

在這個舞台上，孩子、父母、教師都是彼此啟發創意的角色，需要相互學習，基金會透過《游於藝》、未來線上學習等教育計畫啟發孩子的創意、開啟國際視野；同時，加強教師知能的建立，為教師、父母補充創新的教育觀念、方法與能量。親、師、生三個齒輪便能在相互牽引下，開啟創意思考的運作，產生令人愉悅又強大的續能與循環。



基金會五大業務

• 廣達《游於藝》計畫 —

依據展覽資源發展跨領域學科課程・養成孩子解決問題的能力

透過展覽活化教學活動・啟發孩子創意思考

將展覽從博物館帶進校園・提升孩子的美感及世界觀

• 創意競賽 —

創意分享・游藝開獎，多元文化與創意的實際展現

全台教師交流創意教學・各地學童分享對文化藝術的感動

• Smart Education —

網路雲端時代・開啟嶄新的教育環境與培育新的學習思維

• 國際交流—

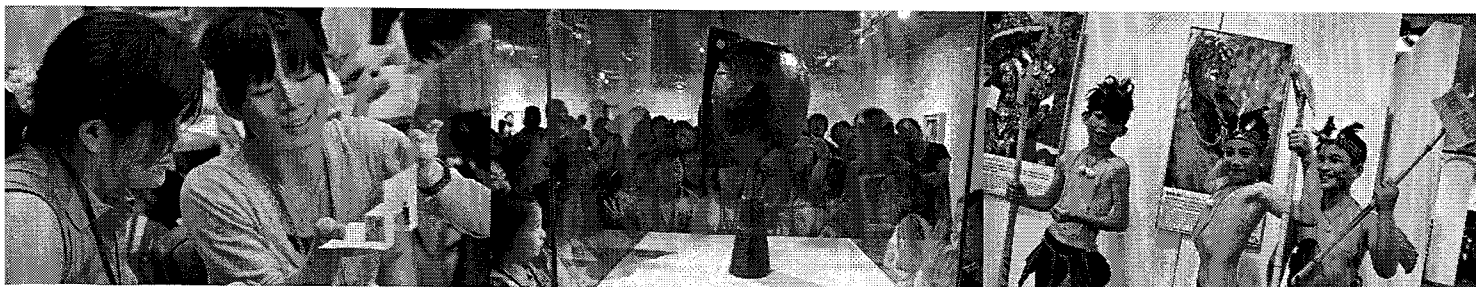
促進國際、兩岸博物館及藝文資源交流・裝備教育推廣資源

• 公共事務—

志工計畫・讓孩子與家長一同參與服務學習

獎學金計畫・讓孩子就學之路不間斷

支持教育、藝文單位・推展學童創意計畫・激發想像開拓視野



廣達文教基金會近期活動預告

老師們！2014 年 3 月起不可錯過的大事件！！

廣達《游於藝》計畫『家鄉的永恆對話-台展三少年』&『米羅的奇幻小宇宙』
全台甄選！投下創意教計學計畫，就有機會爭取展覽到校！

(一)收件時間：即日起至 103 年 4 月 18 日，郵戳為憑，逾期恕不受理。

(二)錄取公佈日期：103 年 4 月 30 於基金會網站 <http://www.quanta-edu.org/> 公佈。

(三)展覽期程：自 103 年 9 月至 104 年 6 月，展覽檔期由錄取學校共同協調。



報名時間
即日起~4/13止
下載簡章

第5屆 廣達游藝獎

創意分享·游藝開獎

「導覽達人」・「創意教學獎」報名開跑！！
講的好！有創意！帶你親臨西班牙感受米羅大師的魅力！

「導覽達人」
號召國小到高中的導覽達人，用一段話，感動一幅畫！

「創意教學獎」
號召熱血教師將創意融入課程，引領孩子開心的學習！

歷屆「導覽達人」得獎決賽實錄
精采不容錯過

教育部 廣達文教基金會
Quanta Culture & Education Foundation

聯絡人：游藝獎徵件小組 電話：(02)2882-1612 * 66690
www.quanta-edu.org

祝福您滿載而歸