

【台灣早期本土畫家】

台灣留日學西畫的先驅者—劉錦堂 (1894-1937)

撰文 / 廖武藏



左圖為中年之後的劉錦堂先生蓄了八字鬚，猛然一看，面貌竟有超現實畫派，西班牙名畫家—薩爾瓦多·達利的幽默。

在台灣近代美術史上學習西畫的過程中，多數前輩畫家都是透過日本間接吸收來自西方的繪畫理論及技法。而當時位於東京上野公園旁的日本美術學校(現今的東京藝術大學)正是全亞洲吸收歐洲文化的中心。1894 年出生於台中的劉錦堂(1894-1937)便是第一位考進該校西洋畫科的台灣學生，是台灣人赴日學習西畫的先驅者。不過相較於陳澄波，我們無疑地對他卻陌生許多。這是跟他將後半生奉獻給在中國的美術教育事業及 1920 年更名為王悅之有絕對關係。台灣出生，日本求學，在中國發展個人畫業及美術教育事業，複雜及豐富的人生經歷促使其人其畫充滿研究的價值及傳世的意義。

1915 年劉錦堂開始了他的留日生涯。當時日本最風靡一時的是以東京美術學校黑田清輝教授為首的外光派風潮，黑田不但創建了該校的西洋畫科也是當時日本西洋畫壇的領導者，劉錦堂在此風潮影響下及接受到黑田清輝等名畫家的指導，培養了嚴謹而紮實的學院繪畫技法。劉錦堂在學四年中，他的勤奮精進及異於常人的天賦使他表現特出，他參加過各種的展覽，甚至進入過最高規格“帝展”。每次展覽的作品，其印象派風格的自由奔放的筆觸及濃烈明亮的色彩，總是引來一片讚美聲。

1920 年，尚未完成學業的劉錦堂因受到『五四運動』風起雲湧的思潮鼓舞，激發了愛國情操，想以革命的手段來追求民族自決，第一次踏上了祖國的土地，在上海見到國民黨政要王法勤，王因欣賞劉氏的少年愛國理想及個人特質，乃收為義子，從此改名為『王悅之』，但王法勤並不希望劉氏走上政治之途，而勸他回日本繼續完成學業，這就注定了劉氏後來成為畫家及美術教育家的命運。

1921 年春天，甫自東京美術學校畢業的劉錦堂並未返台謀職及和親人團聚，而選擇前往北京。因劉錦堂在繪畫與文學之外，他還是個滿腔熱血的愛國青年，由於台灣早在 1895 年割讓給日本，在他的感受與認知裡他的家國是破敗的，尋求救國之道是高於繪畫和文學的理想。他一方面考入北京大學研讀中國文學，另一方面也投入剛剛起步的美術推展工作。他先是在北京美術學校兼任西洋畫教師，隨後於 1922 年與北方的西洋畫同道組織了北京最早的西畫畫社—阿波羅學會，

是以推廣及研究西洋美術為前提的社團，不但時常舉辦展覽，更設有繪畫課程提供愛好者進修。這對於當時仍保守閉塞的北京畫壇而言，無疑是一股清新的風潮。

劉錦堂在藝術的表現上，致力於『中西融合』及『油畫的民族化』。在他的繪畫創作上，大約有近七、八年的期間他沉醉於西洋藝術與東方色彩如何融合的形式中，並邁出過重要的探索之步。因此他的絕大多數作品既異於西洋的印象主義也異於傳統的水墨寫意，自然也少帶有日本繪畫的特徵。也許他將這些特徵以一種屬於他自己的方式消解並融合在一起了。



1930年代以前的作品都呈現一種明亮化及情感化的調子，色澤溫暖且線條柔美，洋溢着一股甜蜜的抒情氣息，充分展現了他的印象派的非凡根底。但值得注意的是這時的一些作品如左圖《搖椅 1923年 105x76cm 畫布/油彩》，是他當時幸福生活的呈現，但色調逐漸採用較沉郁的赭褐色系，輪廓則以偏黑的線條描出。這種在強調鮮麗柔和的外光派所不可能出現的傾向，已然揭示了他油畫語言民族化的起始。

1928年，由於北京美術學校停辦，劉錦堂在林風眠的邀聘下到西湖藝院擔任系主任。短短一年的杭州生活，是劉氏一生創作量最豐富也是最具有浪漫情懷的轉變階段。在風光明媚氣候宜人的江南，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。他用非常透明的稀薄的水彩創作一系列的西湖風景寫生，時值二十世紀中國走入現代之後又退回傳統的新式淺絳設色山水之際。同時期劉氏的油畫，語言上企圖民族化的意念更為強烈。一些作品如《燕子雙飛》、《七夕圖》，等的畫面都採取窄而高的中堂式立軸構圖。技法上除了用稀釋的油彩淡染薄塗外，也開始嘗試以毛筆線描來增加書寫性的筆意靈動。

1929年的《燕子雙飛》如右圖，作者有意採用中國畫的線描為骨法，靈活地運用明暗光影塑形，而且從比興思維、立軸章法、背景與道具的設置、油色薄塗等方面，無不體現出西畫民族化的用心。借着少婦形象，排遣其羨慕雙飛燕，思念故鄉人的情結。

《七夕圖》(1928-1929)如下圖，是劉氏創作一系列以愛情為主題的作品之一，以富涵寓意的方式敘述其對愛情的憧憬及對戀





人的款款深情。畫風改變，無所謂寫實，圖式有雕塑的質感。是劉氏埋首探索自己的藝術邏輯之發展的結晶。

1930年起，擔任京華美專的校長。但由於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，以及其義父王法勤在國民黨失勢的政治影響造成他在生活及事業上的未盡人意，在加上日軍侵略中國大陸的情勢愈發激進等各種因素，使他的創作褪去了在杭州時的浪漫情懷及悠閒的氛圍，轉而關注眼前的苦難、困頓，變成充滿寫實主義悲天憫人的灰色調子。《亡命日記圖》、《棄民圖》、《自畫像》、《台灣遺民圖》都是這階段的代表作。

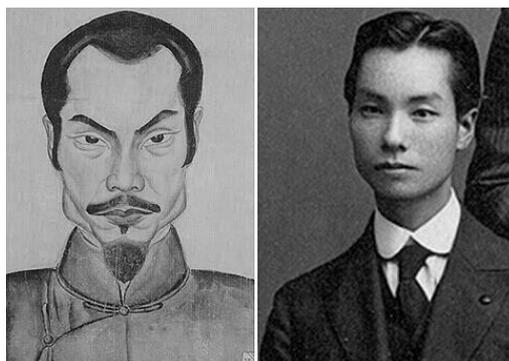
1931年「九一八事變」爆發，東北動盪不安，同年《亡命日記圖》如右圖，畫一對同甘共苦的落魄夫妻，宛如劉錦堂夫妻的自身寫照，也反映大時代戰亂的無奈。



《棄民圖》如左圖，是1934年，胸懷熾熱的社會的關懷意識及民族情操的劉錦堂，在目睹戰爭所造成的慘狀後，以其樸實堅定的藝術手法所作的作品。是以東北難民老乞丐為對象，描繪1931年「九一八事變」起戰火下的百姓樣貌，構圖簡單，頂部為“棄民圖”三字，下面則為一老乞丐立於畫面中央，四邊只留下適當空間，沒有其他物件。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。空間表達上以傳統中國書法筆觸畫出水平線表示地面牆面之分，牆面為粉膚色，地面則與詩堂同色皆為淺茶色。畫中主角是一位老乞丐，衣著破爛陳舊，頭戴深藍帽，蓄白鬚，因經年累月行乞及光陰壓彎成略微駝背狀，身著深藍棉襖，淺灰色長褲，雙手握著紅色拐杖撐在前方地板。他的面容雖飽經寒霜與飢餓的磨難，但在畫家筆下則流露出堅定的容采，其姿態更昂揚着一種抵禦一切挫折的決心。老人物採用中國畫的線描法勾勒出寫實人物，大量使用黑油彩勾線，所以輪廓顯得很重，但作者融入了

西方技法使人物不失立體感，是西畫民族化之典範，並依循中國傳統畫法沒有為人物加上影子。此外，畫中黑色顏料的使用為技法上之重點，是為了達到將東方水墨畫技法融入油畫創作的目的。《棄民圖》也揭示了劉錦堂在中國油畫發展史上的一大貢獻，即「油畫民族化」，這不但是台籍畫家的先鋒，其風格的成熟與不嬌柔造作，畫風樸實而不帶媚俗的憂悒與沉厚，更是超越同時期的大陸本地畫家甚遠。

右圖是劉錦堂中年與青年時期的不同面貌。右邊的《自畫像》(1930-1934)為劉氏的正面頭像。是形式、構圖最簡潔卻也最能打動觀者靈魂的畫作。整幅作品在技法上以水彩施於絹本，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。他以略為概念化的方式很含蓄地安排出光影的起伏變化來描寫面容的五官、骨骼、皮膚等細節。



畫中的劉氏，神情抑鬱、眼眸深邃，眼神似有訴說無盡的話語，但終究堅毅隱忍而保持沉默地在關注着眼前的世界。從梳理極為整齊的髮型及落腮鬚，以及緊扣的長袍圓領，都襯托了畫家內斂、嚴肅的真實個性。

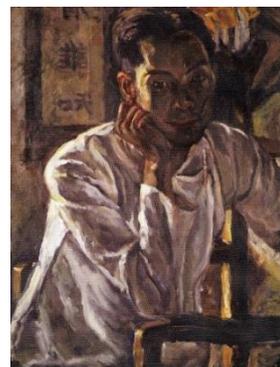
《台灣遺民圖》(1934)如左圖，則是劉氏晚期的重要作品，也是他短暫創作生涯裡唯一一件直接「以台灣為名」的經典之作，此畫作雖然媒材上仍是其慣用的油彩絹本，但在他眾多的作品中卻顯得非常獨特。與傳統佛教中『一佛二菩薩』的形象有着聯想接點。中央女士額上的白毫，右手托着以歐亞大陸為中心的地球模型似乎是有如佛教法器之如意、寶珠之變形，左手自然垂下、掌心向前，呈現與釋迦牟尼『施願印』相同的姿態，掌心的神秘之眼又和千手千眼觀音的形象產生了聯想的可能性。當此作品展出時，作者曾解釋「手中之眼」帶有「望着台灣」的特別寓意。此作品運用的符號及象徵性更強化了形式類似廟堂神像畫。畫中的三位女性，無論是衣服或五官、四肢，幾乎是以同一種個性的均勻且工筆畫的線條來描繪。此畫作

構圖十分特別，佈局上呈現左右對稱的形式，上方則留下一大片空白，很具有設計意味。人物面容的刻畫以類似插畫式的呆板一致的表情，髮型也採取統一處理。人物利用圖案紋理的走向變化來表現身軀的立體感，並利用衣服的不同色調和圖案來凸顯人物的層次，形成整個畫面的立體感。並在正上方空白處蓋下一朱紅大印『台灣遺民』，似乎也說明了他將此作神聖性處理的意圖。劉氏將油畫、圖案畫、中國畫的技法和諧地結合起來，既是油畫，又有中國古風，也有東洋的韻味，並以象徵、隱喻的手法，表現出藏於內心的遺民意識，以及對故鄉台灣的思念。

1937年，劉錦堂在自己繪畫創作的高峰期因盲腸炎誤診而猝然長逝，年僅43歲。時值戰亂時期，親友離散，這位才華洋溢的畫家，也漸漸被人遺忘，冷清40餘年鮮為人知。1982年，劉氏的後代將珍藏的41件畫作全部無償捐給了中國美術館。之後，人民美術出版社又於1985年出版了〈劉錦堂畫集〉，內含其子劉藝所精心整理的長文〈劉錦堂的生平與藝術〉，因而引發許多對劉氏藝術的研究資料及重視。加上，1994年，劉錦堂百年誕辰之際，台北的〈中國時報〉基金會與中國美術館達成協議：將中國美術館所藏劉氏全部作品借給〈中國時報〉基金會，在台北市立美術館舉行“劉錦堂百年紀念展”。及1999年，劉錦堂誕辰105週年，他的家鄉台中市的省立美術館舉辦了“劉錦堂生平與藝術成就研討會”，劉錦堂終於回到了故鄉台灣。而中國與台灣之間的藝術文化交流，也得以讓這位畫壇上的孤星在過去及未來的美術史的領域裡閃爍着耀眼的光芒。

《芭蕉園》、《禽食圖》在尺幅上，他大膽吸取了傳統中國畫的豎幅畫面形式，而且還採用了中國特有的裝裱效果，使畫面的視覺效果別出心裁，耳目一新，為日後“絹上油畫”的成功奠定了基礎。畫中，作者省略了複雜的背景和煩瑣的情節，使安排在畫面中心的人物形象更為直觀突出。中國傳統繪畫“鐵線描”的

輪廓勾勒，以稀釋的油彩淡染薄塗，以及削弱光影對比，強調固有色的表現，著重於形體輪廓的描繪與作品意境的表達與營造，乃至利用中國傳統“中堂畫”的尺幅形式，使得這兩件以西湖景色為背景的人物主題作品，色調明麗而柔美，畫面甜蜜而溫情，線條圓潤而飽滿，極為潤目抒情而又別具一格令人耳目一新。這是他在杭州執教時期也是其創作生涯中期“中式立軸裝裱西畫”之精品力作。



芭蕉園 1928 布面油彩 禽食圖 (立軸紙本油畫)

自畫像 1921 油彩