

臺南市美術館
107 年度臺南藝術家許武勇調查及研究計畫

白袍織夢者－許武勇的藝術世界

研究者：呂松穎

2018 年 6 月

白袍織夢者—許武勇的藝術世界*

【中文摘要】

本研究試圖從「風格的融合」、「邏輯的夢」、「浮生繪本」三個面向，探討許武勇的藝術特色。

「風格的融合」分析許武勇「中西融合」的美學觀，以及他對各種西方繪畫風格的轉化與運用。許武勇畫風主要師法自勃拉克、畢卡索、盧奧、夏卡爾、魯東等大師，也從日本多位大師學習融合東洋與西洋的精神。他折衷於各種畫派，試圖博採眾家之長。風格對他而言，是用來實踐個人美學理念的一種工具。

「邏輯的夢」欲討論許武勇畫作中反覆出現的各種東方與農村意象，包括：「夢中說書人」、各種花卉、飛天仙女、鄉村牛車等。許武勇曾分享各種意象的意義，這些意象的排列組合，雖然宛若天馬行空的夢境，但是卻又有著邏輯般的秩序，傳遞著他的世界和平、真善美等價值觀。

「浮生繪本」則從許武勇本身的特殊經歷，以及其作品強烈的圖案敘事風格，說明他在臺灣美術史的獨特性。他遊歷世界各國，而後描繪許多臺灣本土風光，最後更回顧自己的一生，其漫長歲月裡創作的大量作品，彷彿其人生的縮影：一本串連其一生的巨大繪本。

許武勇積極宣揚繪畫的教化功能、堅持作品尺寸的一致、有系統地保存自己的作品、畢生創作不懈。他可以說是日據時代臺籍菁英的浪漫化身，用鏗而不捨的熱情，描繪自己的生命故事。

關鍵字：許武勇 臺灣 油畫 醫生畫家

*本研究進行過程中，感謝許武勇次子許華德醫師伉儷多次接受電話訪問，以及研究者蘇建宏老師撥冗接受訪談，並慷慨提供諸多參考資料，在此致謝。

Dream Weaver in White Coat—Wuyung Hsu's Arts World

【 Abstract 】

This thesis attempts to introduce Wuyung Hsu's art features in three aspects: "The Mixture of Styles", "Logical Dreams", and "Picture Book of Life".

"The Mixture of Styles" analyzes Hsu's aesthetics of "mixing Chinese and Western Style" and how Hsu integrated several famous Western artists' styles in his own artworks, such as Georges Braque (1882-1963), Pablo Picasso (1881-1973), Georges Rouault (1871-1958), Marc Chagall (1887-1985), Odilon Redon (1840-1916), etc. For him, style is a tool to express his aesthetics.

"Logical Dreams" tries to discuss some oriental and countryside images in Hsu's paintings, including "storyteller of dream," flowers, flying apsara, ox cart, and so on. Hsu ever shared the symbolic meanings of these images in his paintings: they are not placed randomly, but organized logically to deliver his values about world peace, truth, goodness, and beauty.

"Picture Book of Life" explains Hsu's uniqueness in Taiwan Art History through his special experience and the strong pattern narrative style in his artworks. He travelled around the world, and drew a lot of Taiwan landscape. At last, he looked back on his life. His numerous artworks established an epitome of his life: a huge picture book of his stories.

He strongly advocated the educational meaning of painting, insisted on the same size of paintings, preserved his works systematically, and devoted his life to the creation of fine arts. He was the romantic representative of Taiwanese elites during the Japanese Ruled Period and composed his life stories with great perseverance and passion.

Key Word: Wuyung Hsu, Taiwan, Oil Painting, Doctor, Physician Artist

白袍織夢者—許武勇的藝術世界

目次

第一章 緒論.....	13
第一節 研究動機與目的.....	13
第二節 研究架構.....	14
第三節 文獻回顧.....	15
第四節 研究方法.....	17
一、文獻分析法.....	17
二、風格分析法.....	18
三、圖像學研究法（Iconology）.....	18
第二章 風格的融合.....	20
第一節 「中西融合」的美學觀.....	20
第二節 博採眾家之長.....	24
一、立體派.....	24
二、野獸派.....	30
三、超現實主義與象徵主義.....	37

第三章 邏輯的夢.....	41
第一節 夢中說書人.....	41
第二節 百花齊放.....	46
第三節 仙女的祝福.....	53
第四節 庄腳牛車情.....	56
第四章 浮生繪本.....	61
第一節 萬里遊蹤.....	61
第二節 臺灣風光.....	66
第三節 生涯的回顧.....	70
第五章 結語.....	77
第一節 從「夢境」到「人間」.....	77
第二節 為畫而活.....	80
許武勇年表.....	82
參考書目.....	88

圖目次

圖 1 許武勇，〈年輕時之自畫像〉，油彩、畫布，52.9 x45.1cm，1994.....	24
圖 2 許武勇，〈農村（3）〉，油彩、畫布，72.5x91cm，1958.....	25
圖 3 許武勇，〈櫥窗〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1960.....	25
圖 4 許武勇，〈靜物（3）〉，油彩、畫布，45.1x65.8cm，1962.....	26
圖 5 許武勇，〈萬華古屋〉，油彩、畫布，89.8x72.5cm，1965.....	26
圖 6 許武勇，〈靜物（3）〉畫面分割線示意圖.....	26
圖 7 格列茲，《繪畫與法則（La Peinture et ses Lois）》抽象繪畫構圖步驟分析圖	27
圖 8 畢卡索（Pablo Picasso），〈曼陀林與吉他〉，油彩、沙、畫布，140.7x200.3cm， 1924，古根漢博物館（Guggenheim Museum, New York）藏.....	28
圖 9 許武勇，〈後街〉，油彩、畫布，65.8x45.1cm，1960.....	28
圖 10 盧奧（Georges Rouault），〈聖顏〉，油彩、水彩、紙張裱於畫布，91x65cm， 1933，巴黎國立現代美術館（Musée National d'Art Moderne, Paris）藏	33
圖 11 許武勇，〈救世主（1）〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1976.....	33
圖 12 許武勇，〈神呀！指引我們！〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1977.....	33
圖 13 許武勇，〈研究盧奧〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1984.....	34
圖 14 許武勇，〈鳳凰木（台灣）〉，油彩、畫布，52.9x45.1cm，1942.....	35
圖 15 許武勇，〈靜物〉，油彩、畫布，45.1x52.9cm，1943.....	35
圖 16 許武勇，〈迪化街（1）（台北）〉，油彩、畫布，72.5x91cm，1965，高雄市 立美術館藏.....	35

圖 17 許武勇，〈恆河女神〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1984.....	36
圖 18 許武勇，〈三國誌〉，油彩、畫布，72.5x91cm，1993.....	36
圖 19 許武勇，〈死不瞑目〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1996.....	36
圖 20 許武勇，〈文化大革命〉，油彩、畫布，72.5x91cm，2002.....	36
圖 21 許武勇，〈石楠花〉，油彩、畫布，89.8x72.5cm，1949.....	38
圖 22 許武勇，〈夢〉，油彩、畫布，89.8x72.5cm，1951，臺北市立美術館藏	38
圖 23 許武勇，〈新娘與農村〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1970.....	39
圖 24 夏卡爾，〈艾菲爾鐵塔的新人〉，油彩、畫布，150x136.5cm，1938-1939， 巴黎國立現代美術館（Musée National d'Art Moderne, Paris）藏.....	39
圖 25 許武勇，〈沈思〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1970.....	40
圖 26 魯東，〈薇奧萊特海曼肖像〉，粉彩，72x92cm，1910，克利夫蘭美術館（The Cleveland Museum of Art）藏.....	40
圖 27 許武勇，〈丘上之街（台灣）〉，油彩、畫布，60.7x71.6cm，1943.....	42
圖 28 許武勇，〈十字路（台灣）〉，油彩、畫布，72.5x91cm，1943.....	42
圖 29 許武勇，〈Berkeley 回想（2）〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1955.....	43
圖 30 許武勇，〈被囚的賈汗王〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1982.....	43
圖 31 許武勇，〈青色的鳥（2）〉，油彩、畫布，91x72.5cm，2001.....	44
圖 32 許武勇，〈牛的農村朋友〉，油彩、畫布，91x72.5cm，2006.....	44
圖 33 魯東，〈伊蘇·法葉肖像〉，粉彩，65x80cm，1908.....	45
圖 34 夏卡爾，〈我與村莊〉，油彩、畫布，192.1x151.4cm，1911，紐約現代美術 館（Museum of Modern Art, New York）藏.....	45
圖 35 許武勇，〈花（1）〉，油彩、畫布，45.1x38cm，1943.....	47

圖 36 許武勇,〈花 (2)〉, 油彩、畫布, 52.9x45.1cm, 1949.....	47
圖 37 許武勇,〈蓮池 (1) (台灣)〉, 油彩、畫布, 45.3x38cm, 1942.....	47
圖 38 許武勇,〈樂園〉, 油彩、畫布, 72.5x91cm, 1973.....	47
圖 39 許武勇,〈花中女人〉, 油彩、畫布, 91x72.5cm, 1975.....	48
圖 40 夏卡爾,〈女人與玫瑰〉, 油彩、畫布, 82.5x101.3cm, 1929, 休士頓美術 館 (The Museum of Fine Arts, Houston) 藏.....	48
圖 41 許武勇,〈天上之花〉, 油彩、畫布, 72.5x91cm, 1978.....	49
圖 42 歐姬芙,〈紅罌粟花〉, 油彩、畫布, 7in. x 9in. (17.78x22.86cm), 1927	49
圖 43 許武勇,〈蘭花〉, 油彩、畫布, 91x72.5cm, 1986.....	50
圖 44 許武勇,〈仙女誕生〉, 油彩、畫布, 91x72.5cm, 1973.....	51
圖 45 許武勇,〈幻想 (2)〉, 油彩、畫布, 91x72.5cm, 2000, 臺北市立美術館 藏.....	52
圖 46 馬格利特,〈紅色模型 III〉, 油彩、畫布, 183x136cm, 1937, 博伊曼斯· 范伯寧恩美術館 (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam) 藏	52
圖 47 李石樵,〈捉月〉, 油彩、畫布, 116.5x91cm, 1970.....	53
圖 48 許武勇,〈嫦娥奔月 (1)〉, 油彩、畫布, 91x72.5cm, 1972.....	54
圖 49 許武勇,〈女媧補天〉, 油彩、畫布, 91x72.5cm, 1986.....	54
圖 50 許武勇,〈反彈琵琶 敦煌壁畫(莫高窟第 112 窟)〉, 油彩、畫布, 91x72.5cm , 1992.....	55
圖 51 莫高窟第 112 窟局部.....	55
圖 52 許武勇,〈安平古堡 (2)〉, 油彩、畫布, 72.5x91cm, 2006.....	55

圖 53 許武勇，〈昔時迪化街〉，油彩、畫布，72.5x91cm，2012.....	55
圖 54 許武勇，〈農村（2）〉，油彩、畫布，72.5x91cm，1955.....	57
圖 55 許武勇，〈農村夕陽〉，油彩、畫布，89.8x72.5cm，1963.....	57
圖 56 許武勇，〈農村生活（2）〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1994.....	58
圖 57 許武勇，〈歸途（3）〉，油彩、畫布，72.5x91cm，1999.....	58
圖 58 許武勇，〈淡水之回憶〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1993.....	59
圖 59 許武勇，〈跳圈〉，油彩、畫布，91x72.5cm，2000.....	59
圖 60 許武勇，〈101 之幻想〉，油彩、畫布，91x72.5cm，2007.....	60
圖 61 許武勇，〈摩天樓之夜（紐約）〉，油彩、畫布，52.9x45.1cm，1953	61
圖 62 許武勇，〈華盛頓市〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1963.....	61
圖 63 許武勇，〈奇異的山水〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1978.....	62
圖 64 科爾，〈泰坦的高腳杯〉，油彩、畫布，49.2x41cm，1833，紐約大都會博 物館（Metropolitan Museum of Art, New York）藏.....	62
圖 65 許武勇，〈龐貝之幻影（意大利）〉，油彩、畫布，90.8x72.5cm，1979	63
圖 66 許武勇，〈鄭王廟（泰國，曼谷）〉，油彩、畫布，90.8x72.5cm，1981	63
圖 67 許武勇，〈天壇（北平）〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1989.....	64
圖 68 許武勇，〈天池（新疆）〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1992.....	64
圖 69 許武勇與夫人於 1992 年在新疆天山山脈之天池騎馬合影.....	64

圖 70 許武勇，〈雲崗石窟（2）（山西）〉，油彩、畫布，91x72.5cm，2003	
.....	65
圖 71 許武勇與夫人 2002 年攝於雲崗石窟.....	65
圖 72 許武勇，〈望鄉山（阿里山）〉，油彩、畫布，61.1x39.8cm，1947.....	67
圖 73 許武勇，〈迪化街（4）〉，油彩、畫布，72.5x91cm，1969.....	67
圖 74 許武勇，〈廟頂（1）〉，油彩、畫布，72.5x91cm，1987.....	67
圖 75 許武勇，〈澎湖漁村〉，油彩、畫布，72.5x91cm，1989.....	67
圖 76 許武勇，〈敦化南路〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1992.....	68
圖 77 許武勇，〈晨之體操〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1995.....	68
圖 78 許武勇，〈龍山寺〉，油彩、畫布，72.5x91cm，2004.....	68
圖 79 許武勇，〈台南站前（2）〉，油彩、畫布，72.5x91cm，2009.....	68
圖 80 許武勇，〈台南普濟殿廟庭〉，油彩、畫布，91x72.5cm，2006.....	69
圖 81 許武勇，〈世界和平大遊行〉，油彩、畫布，91x72.5cm，2012.....	69
圖 82 許武勇，〈阿香之像〉，油彩、畫布，52.9x45.1cm，1947.....	70
圖 83 許武勇，〈珠麗之像〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1984.....	70
圖 84 許武勇，〈童年時的自畫像（1）〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1999	
.....	71
圖 85 許武勇，〈童年時的自畫像（2）〉，油彩、畫布，91x72.5cm，2003	
.....	71
圖 86 許武勇，〈台北高校時自畫像〉，油彩、畫布，91x72.5cm，2003.....	72
圖 87 許武勇，〈農村工作時之自畫像〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1998.....	72

圖 88 許武勇，〈55 週年東京帝大醫學部同窗會〉，油彩、畫布，91x72.5cm，2000	
.....	73
圖 89 許武勇，〈紀念演講會〉，油彩、畫布，91x72.5cm，2001.....	73
圖 90 許武勇，〈父親許望〉，油彩、畫布，91x72.5cm，2006.....	74
圖 91 許武勇，〈有骸骨的自畫像〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1999.....	75
圖 92 許武勇 1996 年攝於自宅畫室.....	76

表目次

表 1 研究架構表.....	15
表 2 許武勇畫作落款比較表.....	23
表 3 許武勇風格比較表.....	78

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

許武勇（1920-2016）是臺灣美術史裡很特別的個案，他具有日本東京帝國大學醫學院的光環，卻比美術系學生還致力於想成為一位畫家。他為了延續繪畫的興趣，選擇了醫生這個職業，藉由穩固的經濟基礎來支持他的創作；他在阿里山、路竹、臺北等地行醫超過四十年，卻仍在忙碌的工作中積極參加省展、台陽展等比賽，並且在自宅花園別墅舉辦九次個展，邀請畫友切磋；1987 年醫界退休後，他更以 68 歲的高齡，成為「專職」畫家，持續創作二十餘年，並且有系統地整理自己的畫作、年表，甚至曾經設立美術館，推廣他的藝術理念。他對於繪畫的投入，為他贏得「醫師畫家」的稱號。

醫學的素養與背景，是否會影響一個人的藝術創作？這是一個有趣卻很難驗證的問題。每個藝術家的創作面貌，必然會受到其養成背景、所知所學的影響，這是無庸置疑的。但是一個藝術家，倘若曾經受過醫學訓練，或是曾經擔任過醫生，其作品是否就會呼應他的醫學背景？或是對人體、生命等題材特別感興趣？或是有與眾不同的觀察力？這就因人而異了。

例如被視為「貧窮藝術（Arte Povera）」先驅者的義大利藝術家布里（Alberto Burri, 1915-1995），他早年從醫學院畢業後曾經擔任醫療兵，在戰爭中被俘後意外接觸油畫，而開始藝術創作。但是他選擇用粗麻布、紙張、木頭及塑膠等材料所創作的作品，卻很難說和他的醫學背景有關聯。

另一個相反的例子，則是美國醫生奈特（Frank Netter, 1906-1991）。他致力於人體解剖學的插圖創作，其精美細膩的畫風與職業插畫家相較，毫不遜色。他的《人體解剖圖譜（Atlas of Human Anatomy）》堪稱解剖學的經典名著，多次再版。其插畫作品顯然是建立在他的醫學知識，是為了服務醫學所做的作品。與其稱他是具有醫學素養的畫家，倒不如說他是個有繪畫天份的醫生。

醫學與繪畫兩個截然不同的領域，當它們產生交集時，將擦出各種不同的火

花。許武勇曾經在他 1978 年發表的〈不滅的藝術生命〉該篇文章中，直言其藝術理念：「由於我每天面對病人，面對生與死的醫學問題，因此，我總想創造出一個不滅的藝術生命，我對病患的診治和對繪畫藝術的熱衷，應該是我生存的最大使命。」¹對許武勇而言，繪畫創作有其使命感：創造不滅的生命，甚至救治人們精神、心理上的痛苦。許武勇的藝術觀，如何影響到他的繪畫創作？他又如何透過繪畫創作，來實踐這樣的理想？而除了其口述的藝術觀，其繪畫創作是否還有隱含著更深層而未說出的人生觀？這些都是耐人尋味的問題。

因此，本研究之主要目的有三：

其一，爬梳整理許武勇的藝術觀，以此分析對其技法與風格的影響。

其二，探討許武勇如何透過組織畫面內容，來實踐他的藝術理念。

其三，綜觀其一生的創作題材，來凸顯出許武勇的個人特色。

第二節 研究架構

依據研究動機與目的，本研究的架構將從三個面向來探討許武勇的作品：「技法」、「內容」、「題材」。（見表 1）這三個面向，代表探討繪畫的層次，從表面的外在形式，逐步到具體的畫作內容，再更深一層地去探討抽象的內在動機與理念。

在技法上，許武勇具有鮮明的喜好，他毫不掩飾對立體派、野獸派、超現實主義、象徵主義等畫派的崇拜，但是卻又沒有照單全收，而是融合出自己的個人樣貌。

在內容上，他看似在勾勒一個具有超現實主義風格的夢境，但是卻又取材許多東方文化的元素在其畫作之中，畫面介乎夢與現實的內容營造出一種特別的故事氛圍。

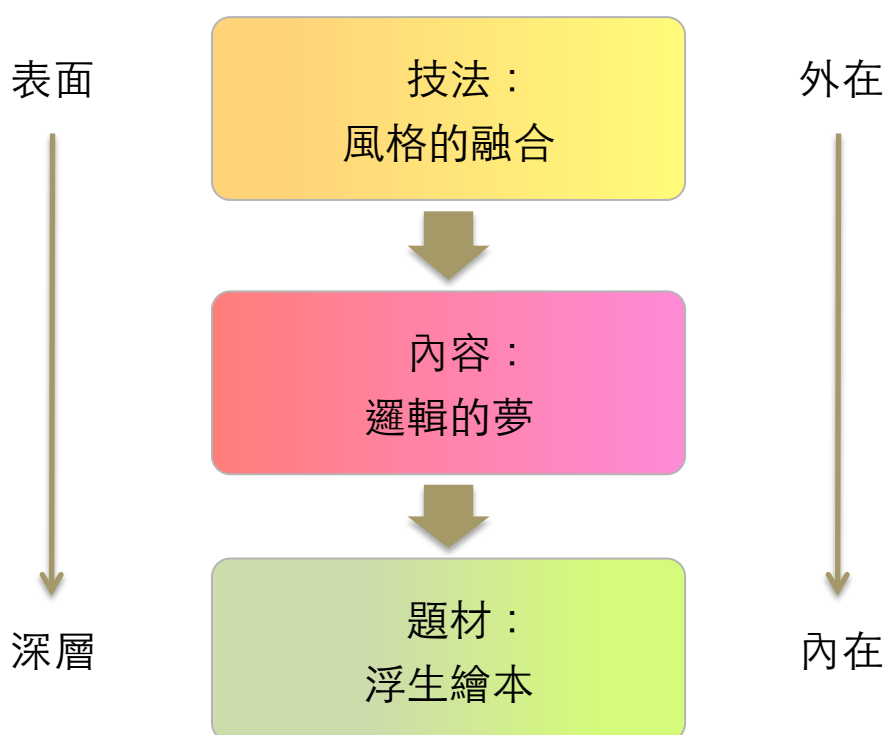
在題材上，其漫長創作歷程的眾多作品題材，有其階段性的差異，但是又有貫串其中的一致性，這反映了其創作動機與價值觀。

¹ 許武勇，〈不滅的藝術生命〉，載於《許武勇畫集》（臺北：許武勇，1978），頁 7。

本研究將從這三個面向，分別於「風格的融合」、「邏輯的夢」、「浮生繪本」等章節，抽絲剝繭，層層遞進地探討許武勇的創作特色，勾勒出畫家更豐富的藝術面貌。

表 1 研究架構表

資料來源：作者整理



第三節 文獻回顧

與許武勇相關的文獻資料，最早以藝壇畫友的評介居多。自 1950 年代以降，陸續有藝文界人士在報章雜誌介紹他的生平事蹟與風格特色，包括黃朝湖的〈醫生畫家〉、席德進〈永恆的生命的製造者許武勇〉、賴傳鑑（筆名雷田）〈醫生畫家許武勇〉、曾培堯〈韻感・詩情・純美〉、莊世和〈創造不滅藝術生命〉、陳景容〈關於鹽月桃甫與許武勇〉、陳長華〈如夢如詩的抒情〉、陳長華〈許武勇—沈湎—美的追尋〉、李奕興〈以醫生之手執畫家之筆〉、黃于玲〈許武勇立體畫派中的台灣情感〉等文章，許武勇也將這些文章，仔細地收集在其歷年畫冊中。許武

勇總共有五本畫集，其中第四本畫集是由藝術家出版社出版的臺灣美術全集第 29 卷，其餘皆為自費出版。²

1990 年代以後，多位研究者在不同的研究主題中，也曾探討到許武勇的生平與畫風。學位論文的部分，包括王淑津的《南國虹霓—鹽月桃甫藝術研究》引用許武勇對鹽月桃甫的描述、鄭勝揚《繪畫分割技法對台灣光復後之藝術創作的意義與影響研究》探討許武勇等多位畫家的畫面分割技法、林容如《立體派觀念與風格在戰後台灣油畫發展中的轉化與詮釋（1946-1979）》以許武勇作為研究臺灣立體派畫風的代表畫家之一、蘇建宏《許武勇繪畫藝術之研究》全面性地討論許武勇生平與畫風。³期刊文章的部分，則有鄭惠美的〈風雲的流變—郭雪湖、許武勇、黃榮燦的大稻埕〉、呂清夫的〈六十年話說從頭：許武勇與鹽月桃甫的內心世界〉等文章。⁴以及由其經紀畫廊南畫廊，刊載於其刊物《台灣畫》雙月刊的諸多介紹文章，如〈許武勇由歌仔戲看世界〉、〈介紹羅曼主義美術館〉等。⁵

這些研究中，2005 年蘇建宏的碩士論文《許武勇繪畫藝術之研究》，堪稱是歷年來研究許武勇最為廣泛而深入的研究成果。蘇建宏除了收集許多相關文獻資料，詳細介紹許武勇的生平，探討其創作理念。也實地訪問畫家，拍攝原作，研究當時已累積四百餘幅的作品，整理歸納各時期的風格特色，分析其題材、技巧、構圖，以及造型、符號等細節，並對於其在臺灣藝壇的地位與影響給予評價。由於蘇建宏主要乃根據畫家本人提供之第一手資料以及實地訪談的紀錄進行研究，可信度頗高；且探討範圍亦廣，收集之作品樣本數量亦多，是目前最具參考價值的研究。該研究成果，後來亦收錄在 2006 年臺北市立美術館許武勇回顧展專輯、2010 年藝術家出版社的臺灣美術全集、以及 2013 年畫家本人出版的畫冊之中。

² 許武勇歷年畫集，依序分別是《許武勇畫集》（臺北：許武勇，1978）、《許武勇畫集第二畫集》（臺北：許武勇，1986）、《許武勇畫集第三畫集》（臺北：許武勇，1994）、《臺灣美術全集第 29 卷許武勇》（臺北：藝術家出版社，2010）、《許武勇畫集第五集（總結編）》（臺北：許武勇，2013）。

³ 王淑津，《南國虹霓—鹽月桃甫藝術研究》（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1997）。鄭勝揚，《繪畫分割技法對台灣光復後之藝術創作的意義與影響研究》（屏東：國立屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文，2003）。林容如，《立體派觀念與風格在戰後台灣油畫發展中的轉化與詮釋（1946-1979）》（屏東：國立屏東師範學院視覺藝術教育學系碩士班碩士論文，2005）。蘇建宏，《許武勇繪畫藝術之研究》（屏東：國立屏東師範學院視覺藝術教育學系碩士班碩士論文，2005）。

⁴ 鄭惠美，〈風雲的流變—郭雪湖、許武勇、黃榮燦的大稻埕〉，《藝術家》，345 期（2004.2），頁 300-301。呂清夫，〈六十年話說從頭：許武勇與鹽月桃甫的內心世界〉，《現代美術》，127 期（2006.8），頁 28-37。

⁵ 台灣畫，〈許武勇由歌仔戲看世界〉，《台灣畫》，8 期（1993.12），頁 20-23。台灣畫，〈介紹羅曼主義美術館〉，《台灣畫》，8 期（1993.12），頁 52-53。該期相關文章尚有：台灣畫，〈夢裡港口—許武勇立體畫派中的台灣情感〉，《台灣畫》，8 期（1993.12），頁 47-51。

綜觀迄今關於許武勇的各種討論，可以發現主要聚焦在其風格的研究，「風格」是認識畫家內心世界的鑰匙。本研究將在這樣的基礎上，去探討其風格與藝術觀之間的關聯，以及藝術觀如何影響其繪畫創作。

第四節 研究方法

本研究主要採用的研究方法，包括「文獻分析法」、「風格分析法」、以及「圖像學分析法」。

一、文獻分析法

文獻分析法，是收集與題目相關的文獻資料(literature)，來作為研究基礎。透過蒐集、評鑑、分析、歸納文獻的過程，除了可以讓研究者掌握相關的研究資料與論點、思索研究的方法與途徑、釐清問題的範圍，也可以了解目前學界的成果，避免重複前人的研究。⁶

在本計畫中，除了前面文獻回顧所提到的諸多前人成果之外，許武勇自己的論述，也是本研究關心的重點。尤其是有闡述到自己創作理念的著作，可以作為理解其藝術手法與面貌之成因的輔助。許武勇的藝術思想，主要可以在他的〈天才、精神病人、與美術〉、〈不滅的藝術生命〉、〈美與和平的世界〉這三篇文章中看到。其中，〈天才、精神病人、與美術〉和〈不滅的藝術生命〉這兩篇文章，分別在他 1978 年出版的第一本畫集以及 1994 年出版的第三本畫集重複刊載，似乎格外受到重視，可以從中認識到許武勇的主要藝術觀。

⁶ 周新富，《教育研究法》（臺北市：五南圖書公司，2015），頁 46-47。

二、風格分析法

風格分析法是藝術史學家沃夫林（Heinrich Wölfflin, 1864-1945）的著名研究方法，他認為每個時代的藝術會體現出該時代的形式特色，例如他比較文藝復興藝術和巴洛克藝術，提出五個成對的原則，來描述兩者的風格特色差異。分析作品形式風格的方法學，即為風格分析法。

風格的主要面向，夏皮羅（Meyer Schapiro, 1904-1996）認為包括「形式要素或主題」、「形式關係」和「特質」。夏皮羅在其 1953 年的名作〈論風格(Style)〉中提到：「儘管沒有現成的分析體系或學界的定論與共識，一般來說，某種風格的描述包含藝術的三個面向：形式要素或主題、形式關係、以及特質（可稱為「表現」的總體品質）。（Although there is no established system of analysis and writers will stress one or another aspect according to their viewpoint or problem, in general the description of a style refers to three aspects of art: form elements or motives, form relationships, and qualities (including an all-over quality which we may call the ‘expression’).）」⁷

許武勇的風格形式，參考了諸多西方畫派的特點，包括立體派和超現實主義的構圖、野獸派的肌理、象徵主義的色彩等，在融合的過程中又加上了個人的取捨與詮釋。藉由其作品的形式要素、形式關係和個人特質的探討，可以更具體地勾勒出藝術家的獨特樣貌。

三、圖像學研究法（Iconology）

圖像學研究法（Iconology），是以研究圖像內涵為主的研究方法，代表人物為德裔藝術史學家潘諾夫斯基（Erwin Panofsky, 1892-1968）。依據潘諾夫斯基的理論，圖像學的研究步驟主要有三：描述、分析、與解釋。第一個步驟「描述」，是前圖像描述（Pre-iconographical description），觀察對象物的外觀，客觀地敘述

⁷ Meyer Schapiro, “Style,” in Donald Preziosi ed., *The Art of Art History: A Critical Anthology* (Oxford: Oxford University Press, 1998), p. 145.

表象特質；第二個步驟「分析」，是圖像研究（Iconography），是深入探討圖像的主題，推測這個主題的通則；第三個步驟「解釋」，即是圖像解釋學（Iconology），是進一步對圖像所涉及的人、事、時、地等條件，配合時代背景、文化特徵、社會脈絡等可能因素，提出詮釋。這三個步驟，可以幫助研究者認識作品的形象以及其內容和更深層的意義，但是在使用時卻仍需小心，例如有的圖像可能有多種象徵意義，如何選擇最適當的解釋並不容易；再者，在解釋圖像時要謹慎拿捏，才不會過度詮釋或解釋不足，這都可能有違作品原意。美術史學者貢布里希（Ernst Gombrich, 1909-2001）即建議，要避免陷入「先入為主」的缺失，須讓研究對象聚焦在作品本身，而非完全依賴作品的背景資料。⁸

在許武勇的作品裡，有許多圖像不斷地反覆出現，並且具有特別的象徵意涵，例如飛天仙女、牛車等。這些圖像的使用，在許武勇的作品裡有其慣性，也有其不同時期的演變，是解讀其畫作內涵的重要關鍵。

⁸ 吳振岳，〈試析潘諾夫斯基之圖像學研究法及其在藝術鑑賞之功能〉，《大葉學報》，10卷2期（2001），頁69-78。

第二章 風格的融合

第一節 「中西融合」的美學觀

如何用西方媒材，來詮釋東方文化，一直是許武勇關心的問題。1994 年，步入古稀之年的許武勇，有感而發地回顧其創作生涯，娓娓道出他這一路走來的藝術理念。

他提到油畫創作的師承對象，最早是從勃拉克(Georges Braque, 1882-1963)、畢卡索(Pablo Picasso, 1881-1973)的立體派技巧出發，後來學習諸多歐洲大師們的風格特色，包括盧奧(Georges Rouault, 1871-1958)層次豐富厚重的油畫肌理、粗厚黑色輪廓線、高彩度的原色視覺效果，以及對宗教題材的熱情等。他也參考夏卡爾(Marc Chagall, 1887-1985)之立體派畫面分割法表現愛情之氣氛、魯東(Odilon Redon, 1840-1916)美麗色彩與黑色陰影組合表現的神秘感、克利(Paul Klee, 1879-1940)的心象表現、波那爾(Pierre Bonnard, 1867-1947)協調甘美的色彩。⁹

除了歐洲大師，日本與臺灣的油畫名家也是他取法的對象。例如兒島善三郎(1893-1962)及梅原龍三郎(1888-1986)金碧輝煌之東洋色調，鹽月桃甫(1886-1954)及廖繼春(1902-1976)野性強烈的東洋美感、楊三郎(1907-1995)南國溫暖的色調及筆觸、青山義雄(1894-1996)協調美麗的色彩、佐伯祐三(1898-1928)具有東方水墨筆勢特色的野獸派畫風、趙無極(1921-2013)統合書法與油畫的風格、樋口加六(1904-1979)之重厚畫肌、須田國太郎(1891-1961)運用水墨色調作出來的畫肌、川口軌外(1892-1966)東洋色調融合立體派的童趣幻想、三岸節子(1905-1999)強而有力的色彩塊面與線條等。¹⁰

而其創作追求的目標，乃是「這樣多種之油畫技巧之影響下我將追求在此世的美麗的世界或在此世找不到的天上之美麗的羅曼蒂克之世界以油畫技巧表現。而且我採用油畫之種種技巧，執拗的追求中國傳統之感情注入油畫，我畫諸多仙女，中國故事內之美女，羅漢等，更企圖唐宋古畫之金碧輝煌之色彩再現於我的

⁹ 許武勇，《許武勇畫集第三畫集》（臺北：許武勇，1994），頁3。

¹⁰ 許武勇，《許武勇畫集第三畫集》，頁3。

作品上。」¹¹

這段慷慨激昂的自述，老畫家熱忱地分享創作的心路歷程，洋洋灑灑地列出西方的、日本的、臺灣的多位大師，興致勃勃地表達對他們的欣賞，亦似乎頗自豪於能汲取諸多名家之精華，並以此勉勵自己運用這些技法，來表現東方的文化特色。「東洋」的關鍵詞，反覆出現在許武勇的描述裡。許武勇的「東洋」概念，並不僅侷限於「日本」，而是包含中國、臺灣在內，是一種相對於「西洋」的美學觀。這種美學觀，很容易讓人聯想到知名美術教育家岡倉天心（1863-1913）在其《東洋的理想》（1903年成書）等著作中，所提出「亞洲一體論」（Asia is one）之美學觀，認為亞洲的精神文明優於西方。¹²許武勇的美學觀，是否有受到岡倉天心的影響，目前不得而知。但是岡倉天心的論點，在日治時期很可能直接或間接地影響了臺籍前輩畫家。

許武勇從西方繪畫的立體派、野獸派、超現實主義、象徵主義等流派入手，嚮往畫壇名家們利用油畫媒材表現東洋的色調、筆勢，他更想以油畫技法詮釋他所嚮往的理想世界，再現中國傳統文化的風華。西方媒材與東方美感的融合，成為他所追求的美學理想。

在他所提及的諸位大師中，梅原龍三郎（1888-1986）即是成功融合西方與東方藝術的典範。梅原龍三郎致力於「油畫日本化」，他試圖在油畫之中，表達出日本的獨特韻味。他曾經於1908年至1913年之間遠赴歐洲直接師事印象派大師雷諾瓦（Pierre-Auguste Renoir, 1841-1919），而後力求突破，從西歐美術中尋找能夠體現日本美學精神的油畫風格。他廣泛遊歷，曾經在1933至1936年之間造訪臺灣數次、1939至1943年則多次前往北京久居。北京時期的〈紫禁城〉、〈雲中天壇〉等膾炙人口的作品，已經具備梅原龍三郎的典型特色雛形，包括裝飾華麗的色彩和大膽有力的造型。梅原龍三郎的東方特色之靈感，究竟從何而來？眾說紛紜。兒時故鄉京都的染布記憶、桃山繪畫的裝飾風格、傳統障壁畫的風情，或是中國文化的宏偉建築、日本櫻島的旅行經驗等，都有似曾相識的藝術元素在裡頭。

除了視覺元素，梅原龍三郎還試圖融合東方與西方的媒材，他利用日本傳統的岩繪具（礦物顏料），混合亞麻仁油，成為自己的特製顏料，或是將油彩畫在

¹¹ 許武勇，《許武勇畫集第三畫集》，頁3-4。

¹² 楊毓瑩，《從岡倉天心美術觀考論其東洋文明論》（臺北：國立臺灣大學日本語文學研究所碩士論文，2011）。

日本的和紙上，而成為他的另一特色。¹³梅原龍三郎還會使用毛筆、貼金箔、銀箔等技法，在 1939 年起落款還出現鈐蓋方形朱印「龍」字的形式。¹⁴

另外兩位許武勇所崇拜的日本畫家兒島善三郎（1893-1962）和川口軌外（1892-1966），也是以融合西方技法與日本特色所著稱。兒島善三郎和川口軌外對日治時代的臺灣藝術家來說，並不陌生。這兩位畫家的作品，曾在 1931、1933 年隨「獨立美術協會」巡迴展，於臺灣總督府舊廳舍展出，《台灣日日新報》曾大肆報導這兩次展覽觀眾絡繹不絕的盛況。其中，兒島善三郎 1931 年來臺時展出的〈赤い背景〉這件作品，還因為大膽描繪裸女，而引起不少騷動。¹⁵巧合的是，〈赤い背景〉於睽違 86 年後曾經再次來臺，2017 年在臺北教育大學的「日本近代洋画大展」中展出，與臺灣可說相當有緣份。

從許武勇對梅原龍三郎、兒島善三郎、川口軌外等日本名家的描述，我們可以發現，對他而言，中西融合的途徑之一，即是透過「色調」和「筆觸」，來營造出「東洋」的視覺效果。他「更企圖唐宋古畫之金碧輝煌之色彩再現於我的作品上。」¹⁶中國古畫色彩的運用，也是他追求的目標之一。但是與梅原龍三郎不同的是，許武勇並沒有試圖研究媒材的中西融合，他幾乎都是以畫刀、油彩、畫布創作，¹⁷也未見運用宣紙、毛筆等媒材的創作作品。

有趣的是，和梅原龍三郎類似，許武勇有一段時間，也會在作品落款上留下鈐印，不過許武勇是以油彩繪寫的方式描繪印章，落款的色彩亦會隨著畫面色調來調整。前輩畫家中，郭柏川也是會在落款描繪鈐印的藝術家，郭柏川自 1938 年起，會在落款繪寫方形朱印「柏」字及作品年代。¹⁸

與郭柏川相較，許武勇描繪的鈐印亦頗為講究。許武勇早期畫作的落款方式較不固定，學生時代有「B.K.」或「B. KYO」，即「許」的平假名「きょ（KYO）」羅馬拼音字母，以及「武勇」的平假名「ぶゆう（BUYUU）」羅馬拼音字母；1940 至 1950 年代的簽名，以繪寫印章形式的簽名較常見，有時單獨描繪一個姓氏「許」，

¹³ 林曼麗，〈梅原龍三郎與郭柏川作品探究〉，收錄於臺北市立美術館編著，《梅原龍三郎與郭柏川作品析論》（臺北：臺北市立美術館，1998），頁 11-17。

¹⁴ 王素峰，〈朱紅，是梅原龍三郎與郭柏川的生命熱情〉，收錄於臺北市立美術館編著，《梅原龍三郎與郭柏川作品析論》（臺北：臺北市立美術館，1998），頁 76-77。

¹⁵ 蔡家丘，〈砂上樓閣—1930 年代臺灣獨立美術協會巡迴展與超現實繪畫之研究〉，《藝術學研究》，19 期（2016.12），頁 12-18。

¹⁶ 許武勇，《許武勇畫集第三畫集》，頁 4。

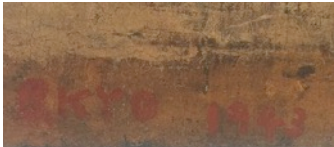

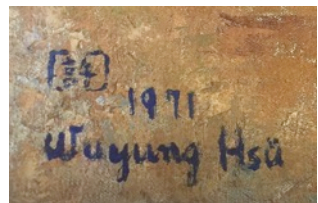

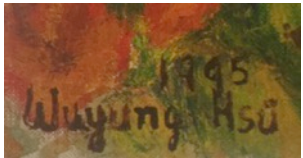

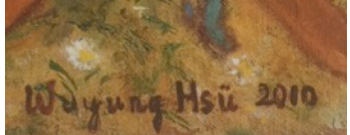
¹⁷ 根據許武勇自述紀錄，他大多以畫刀作畫。惟根據 2018 年 4 月 20 日筆者訪問蘇建宏，蘇建宏提供之當年（約 2003、2004 年）許武勇畫室照片顯示，許武勇亦有使用油畫筆作畫。

¹⁸ 王素峰，〈朱紅，是梅原龍三郎與郭柏川的生命熱情〉，頁 77。

有時會搭配姓名「武勇」二字，兩者陰刻、陽刻都有；1960 至 1980 年代，則大多是以陽刻的「許」字，加上姓名英文拼音「Wuyung Hsü」；到了 1990 年代以後，幾乎都固定為姓名英文拼音「Wuyung Hsü」（見表 2）。許武勇很長一段時間的創作，都會用這種傳統書畫的鈐印方式來簽名，作品也在這種細節帶了些東方情調。

表 2 許武勇畫作落款比較表

資料來源：作者整理

 <p>許武勇，〈靜物〉局部， 1943</p>	 <p>許武勇，〈十字路〉局部， 1943</p>	 <p>許武勇，〈摩天樓之夜（紐約）〉局部，1953</p>
 <p>許武勇，〈雲霧內之少女〉 局部，1967</p>	 <p>許武勇，〈插花的少女〉 局部，1971</p>	 <p>許武勇，〈珠麗之像〉局 部，1984</p>
 <p>許武勇，〈中正紀念堂（2） （台北市）〉局部，1995</p>	 <p>許武勇，〈瑪琳峽谷（加 拿大）〉局部，2000</p>	 <p>許武勇，〈芒果樹〉局部， 2010</p>

從許武勇所分享的師法對象，可以讓人初步瞭解其創作技法的脈絡與淵源。他本身也意識到，學習這些大師們的技法，僅是用來輔助實現「中西融合」理念的工具而已，不能作為創作的終極目標。他提到：「油畫之技巧是在西洋發展大成，所以我們如何努力也超不過西洋巨匠之技巧，但我們有中國文化為母體之東洋文化（這包含中國文化、日本文化、台灣文化、韓國文化、南亞文化、印度文化等），我們若東洋文化注入油畫裡面時，西洋巨匠不能得到的成果將在我們之

手中大成。」¹⁹他相信，如果可以將東方文化，融入在油畫創作中，那麼將能呈現出迥異於西方大師們的風貌。他不同階段的創作特色，可說就是他試圖要將西方媒材與東方風格進行結合的過程。

第二節 博採眾家之長

一、立體派

許武勇對立體派的興趣很早就萌芽，1937 年他就讀臺北高等學校高等科一年級時，曾經參加學校在臺北市教育會館（後來的美國新聞處）舉辦的第十回開校紀念美展。這是他第一次公開展示自己的作品，他嘗試以立體派分割技法描繪自畫像，畫中把自己的容貌描繪得四分五裂，同學們看了驚愕不已，但是當時高校的國語老師根津金吾卻對此頗為激賞，還勉勵他以此研究精神從事科學領域，將有一番成就。這件作品對於許武勇意義重大，可惜現已遺失，他在 1994 年時，曾經試圖憑記憶重新繪製了一張〈年輕時之自畫像〉（見圖 1），但是畢竟事隔多年，許武勇自稱已畫不出那時候像「野獸般」的熱情了。²⁰



圖 1 許武勇，〈年輕時之自畫像〉，油彩、畫布，52.9 x45.1cm，1994

¹⁹ 許武勇，《許武勇畫集第三畫集》，頁 5。

²⁰ 蘇建宏，《許武勇繪畫藝術之研究》，頁 22-23。

如許武勇自言，其油畫創作的師承對象，最早是從勃拉克（Georges Braque）和畢卡索（Pablo Picasso）的立體派技巧出發，後來進一步學習諸多歐洲大師們的風格特色。

立體派（Cubism）的觀念可以追溯自塞尚（Paul Cézanne, 1839-1906），而後由勃拉克、畢卡索等藝術家發揚光大。立體派試圖要打破傳統的體積與空間等概念，表現物體本身不可見的內在結構。立體派有不同的發展歷程，許武勇與「分析式立體派（Analytical Cubism）」的風格較為接近。「分析式立體派」乃相對於「綜合式立體派（Synthetic Cubism）」，主要是將物體的形體分解為幾何面，面與面之間會重疊，輪廓有時會模糊到無法辨認，抽象性很高。與之相較，「綜合式立體派」則傾向簡潔明晰的畫面，事物的樣貌、色彩會被保留下來，甚至會利用實物在畫面上拼貼。²¹

許武勇具有「分析式立體派」風格的作品，如 1958 年的〈農村（3）〉、1960 年的〈櫥窗〉、1962 年的〈靜物（3）〉、以及 1965 年的〈萬華古屋〉等（見圖 2 至圖 5），這些作品主要是透過分割物象的造型，來產生色彩錯落變化的視覺趣味。許武勇談到 1958 年的〈農村（3）〉這件作品，是要畫出臺灣農村的堅、厚、實的感覺，作品的顏料甚至摻入了農村的土，來營造肌理（Matiere）的效果。²² 這個時期對立體派的探討，乃著重線條與塊面的交織組合之美。



圖 2 許武勇，〈農村（3）〉，油彩、畫布，72.5x91cm，1958

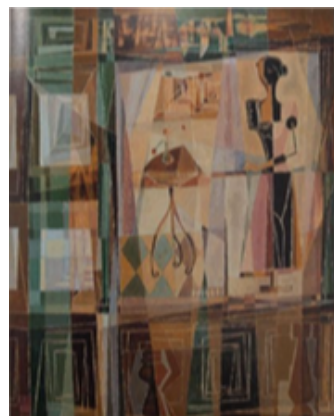


圖 3 許武勇，〈櫥窗〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1960

²¹ Guillaume Apollinaire, Dorothea Eimert, Anatoli Podoksik, *Cubism* (New York: Parkstone International, 2010), pp. 29-30.

²² 許武勇，〈許武勇畫集第三畫集〉，圖版 67。



圖 4 許武勇，〈靜物（3）〉，油彩、畫布，45.1x65.8cm，1962



圖 5 許武勇，〈萬華古屋〉，油彩、畫布，89.8x72.5cm，1965

在線條與塊面的組合過程之中，許武勇很強調畫面的穩定與均衡。例如 1962 年的〈靜物（3）〉，許武勇在主要景物的描繪上，保留曼陀林樂器、水果、盤子等物象的曲線，讓物象有圓形、不規則形的變化，但是畫面上又有幾條明顯的垂直與水平線，來穩定畫面，如貫穿畫面中間部分的兩條縱軸分割線、桌面的水平分割線等，並以此作為畫面色彩變化的分界線（見圖 6）。



圖 6 許武勇，〈靜物（3）〉畫面分割線示意圖

許武勇立體派風格的作品，雖然有時也會有很活潑的畫面分割，或是描繪各種曲線、高低錯落的塊面等，來營造畫面的動態，但是其畫面的構圖基本上仍具有穩定與均衡的視覺效果。這除了前述許多交織在畫面的垂直與水平線，另一個重要的原因，乃因他大多仍保留物象本身的完整形體，並未將切割後的物象進行變形、旋轉、或是重組等表現。

1923 年法國立體派畫家格列茲（Albert Gleizes, 1881-1953）在其著作《繪畫

與法則（*La Peinture et ses Lois*）》中，分析抽象繪畫的構圖原則與技巧。他將抽象繪畫的構圖手法，簡化為三個步驟：先將畫面切割為好幾個塊面，接著是變形（*translating*，或 *shifting*），最後，再把這些塊面旋轉（*rotating*）重組成新的畫面（見圖 7）。²³

雖然藝術家在實際創作中，會有更複雜的構圖技法，但是格列茲的分析，卻簡明地解釋了畫面效果及其成因。這種構圖技巧，是改變物象的基本樣貌，再模擬物象在空間中的各種運動，然後予以重新組成不同的結構，因此可以在畫面產生拉扯的視覺張力，豐富畫面的變化。

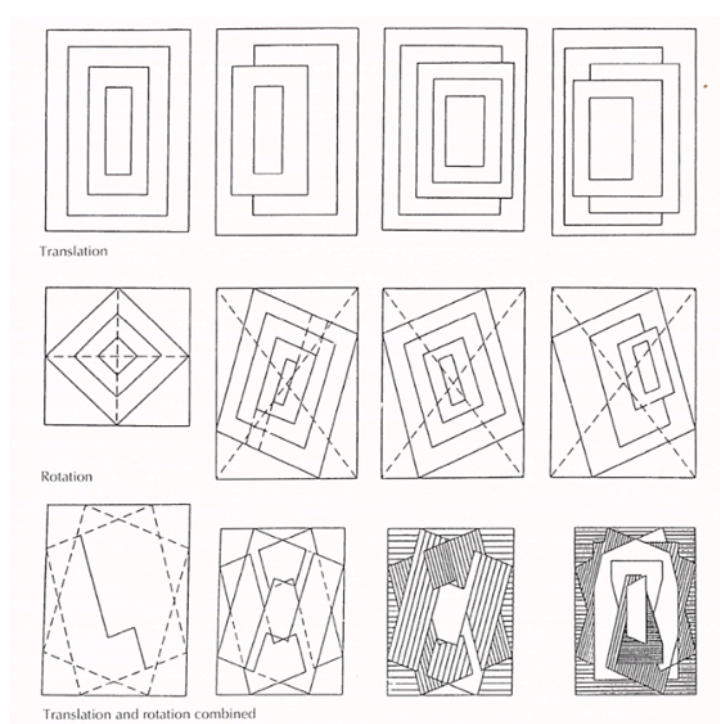


圖 7 格列茲，《繪畫與法則（*La Peinture et ses Lois*）》抽象繪畫構圖步驟分析圖

圖片來源：轉引自 Crawford Art Gallery 特展 “Analysing Cubism: Cubism and Ireland, 1920s–30s”

線上導覽資料，下載網址：<https://goo.gl/hLsiFw>。瀏覽日期：2018/02

如果將許武勇 1962 年的〈靜物（3）〉，與畢卡索 1924 年的〈曼陀林與吉他（*Mandolin and Guitar*）〉相較，可以發現，畢卡索畫中的曼陀林和吉他，除了橢圓形和葫蘆型的樂器造型，以及琴弦的線條之外，其餘造型幾乎都是經過變形、

²³ Crawford Art Gallery, *Analysing Cubism: Cubism and Ireland, 1920s–30s*. Website: <https://goo.gl/hLsiFw>。瀏覽日期：2018/02

扭曲才再組合成一系列塊面。物象的可辨識度雖然降低了，但是線條、塊面的趣味性可以提高。（見圖 8）。

簡言之，許武勇是以立體派的分割技法，來作為一種營造質感、增加畫面塊面與色彩變化的裝飾手法。所以他常常會額外增加垂直或水平的分割線，許多分割線與塊面並非用來描繪物象的輪廓，而是用來豐富物象的肌理，沿著分割線來增加漸層變化。當畫面的塊面被線條切割得更繁複、色彩變化更豐富時，反而會讓人聯想到克利（Paul Klee, 1879-1940）的風格，例如 1960 年的〈後街〉，除了暗示樹木、拱門的曲線之外，其餘幾乎都是正方形的各種彩色塊面，透過白色、紅色的交錯，讓畫面產生一種韻律感的裝飾效果（見圖 9）。



圖 8 畢卡索 (Pablo Picasso)，〈曼陀林與吉他〉，油彩、沙、畫布，140.7x200.3cm，1924，古根漢博物館（Guggenheim Museum, New York）藏

圖片來源：<https://www.guggenheim.org/artwork/3441> 下載日期：2018/03



圖 9 許武勇，〈後街〉，油彩、畫布，65.8x45.1cm，1960

蘇建宏將許武勇的立體派畫風，區分為年輕求學時期的「立體派的醞釀期」，以及 1954 年到 1968 年參加省展期間的「省展之類立體派時期」。在「立體派的醞釀期」，許武勇是使用局部性的分割手法；在「省展之類立體派時期」，許武勇則融入了他在美國留學時受到的前衛藝術之啟發，甚至可以細分鄉土的立體派、理性的立體派、抒情的立體派等多樣性的風格。²⁴

在 1950、1960 年代，許武勇十分投入立體派畫風的探討。尤其他在 1952 年考取美國國務院外事總局（現為安全總署）的獎學金前往美國加州大學柏克萊分校（University of California, Berkeley）研究公共衛生，並於 1953 年在美國舊金山 The Lucien Labaudt Art Gallery 舉辦首次油畫個展，赴美期間（1952-1953 年）大量參觀各地美術館，接觸許多西方現代藝術，足跡遍及美國東西岸美術館，開拓了眼界。回國之後，他更積極將立體派的研究心得，呈現在畫作中。1955 年以立體派畫風的〈農村（2）〉第三次獲得省展特選，並且獲得最高榮譽獎永久免審查的殊榮。李仲生曾經在 1955 年的紀元美展中，稱讚許武勇是當時會展中最新穎的畫風，劉國松也曾在 1962 年時讚揚許武勇是當時「我國唯一的立體主義者」。²⁵

許武勇對於立體派的研究，大約到了 1960 年代末，便告一段落，而後大多僅保留立體派的分割畫面技法，而鮮少再有「分析式立體派」風格的作品。

為何許武勇會從熱衷立體派，轉變為僅保留分割畫面技法？許武勇自己曾說道：「後來感覺幾何圖形之立體派的理智的技巧難以十分表現畫家內心的羅曼蒂克情緒，反而束縛自由之表現，後來試作野獸派，但感覺野獸派也不適合我的興趣，經過試用種種技巧以後到達現在之為表現羅曼蒂克情緒自由採用多種技巧統合使用。」²⁶

對許武勇而言，風格是一種有意為之的選擇。其轉變的主因在於：他想選擇一種可以表達他內心情緒的技法。立體派十分強調形式的變化與詮釋，顯然並不符合他追求的目標，他也無意繼續鑽研。所以他的作品從未出現如「綜合式立體派」拼貼實物（collage），以實物來呈現更真實的物象之技法，他頂多使用類似「手繪拼貼（hand-paint collage）」的技法，如 1963 年的作品〈華盛頓市〉（見圖

²⁴ 蘇建宏，《許武勇繪畫藝術之研究》，頁 89。

²⁵ 蘇建宏，《許武勇繪畫藝術之研究》，頁 40-42。

²⁶ 許武勇，《許武勇畫集第三畫集》，頁 6。

62) 中，在分割畫面的塊面中，加入一些文字符號，以繪畫形式呈現物象交錯的效果。²⁷

「羅曼蒂克情緒」，不僅是畫家創作的內容，還像是他追求的藝術目標。許武勇在探索立體派後，持續摸索各種技巧，試圖傳達他內在的情感。

二、野獸派

除了立體派，許武勇自學生時代起，也對野獸派有著濃厚的興趣。其老師日籍畫家鹽月桃甫（1886-1954），是他接觸各類西方畫派最重要的啟蒙者之一。

許武勇就讀臺北高等學校期間（1933-1941 年，期間曾休學一年），受教於鹽月桃甫。鹽月桃甫被譽為臺灣日據時代油畫創作的播種者，他自 1921 年來臺從事美術教育工作，到 1946 年離臺返回故鄉日本宮崎，旅居臺灣二十餘年，期間先後擔任臺北高等學校以及臺北第一中學美術教師，曾與石川欽一郎、鄉原古統、木下靜涯等人創辦臺灣美術展覽會（簡稱「臺展」），對於臺灣的美術發展有很深遠的影響。

1975 年《藝術家》雜誌創刊時，謝里法撰寫的「臺灣美術運動史」連載文章中，對於鹽月桃甫有一些批評，而引起了藝壇論戰。許武勇曾經於 1976 年時撰寫〈鹽月桃甫與自由主義思想〉、〈關於「鹽月桃甫與自由主義思想」〉²⁸等文章為其老師鹽月桃甫提出辯駁，十年後於 1986 年再次撰文〈鹽月桃甫與石川欽一郎〉²⁹，詳細地介紹了鹽月桃甫的生平與教學方式，以及對許武勇的影響。

許武勇回憶鹽月桃甫的教學方式，說道：「高學年時教構圖色彩與人類心理關係、美術與心理哲學，並以彩色複製品解說西洋現代畫派，例如：印象派、野獸派、超現實派、未來流³⁰、表現派、天真派、立體派。」³¹鹽月桃甫除了教導

²⁷ 蘇建宏，《許武勇繪畫藝術之研究》，頁 92-93。

²⁸ 〈鹽月桃甫與自由主義思想〉刊載於 1976 年 1 月號的《藝術家》、〈關於「鹽月桃甫與自由主義思想」〉刊載於 1976 年 4 月號的《藝術家》。兩篇文章皆收錄於《許武勇畫集第二畫集》（臺北：許武勇，1986），頁 19-22。

²⁹ 〈鹽月桃甫與石川欽一郎〉刊載於 1986 年 11 月號的《藝術家》，收錄於《許武勇畫集第三畫集》（臺北：許武勇，1994），頁 11-15。

³⁰ 應同「未來派」。

³¹ 許武勇，〈鹽月桃甫與自由主義思想〉，載於《許武勇畫集第二畫集》（臺北：許武勇，1986），

藝術相關理論，也透過各種複製品圖片，讓學生們認識西方的重要流派。這些美術知識與圖片資訊，對當時的許武勇而言，是難得的學習資源。

許武勇認為，鹽月桃甫的特色，在於：「他的畫，在中間色背景上，用強烈的紅、青、綠等原色織成一副熱情洋溢的詩情感。雖然分類上，人家把他的畫劃入野獸派。野獸派是把物象之形態，誇張的伸縮彎曲，強調作者熱烈情感，但他的後期作品已經離開物象形態，以中國書道奔放筆勢揮舞畫筆，以雄渾強烈的色彩配合，創造半抽象的獨特風格作品。直到現在，青少年時代的記憶裏除了鹽月的畫以外我不再看見那樣雄渾奔放有迫力感的畫。」³²鹽月桃甫大膽的用色和強烈的筆觸，讓他被歸類為野獸派，晚期則更具有半抽象的筆法，也帶給許武勇深刻的印象。

鹽月桃甫的厚重色彩風格和筆觸，容易讓人聯想到盧奧（Georges Rouault, 1871-1958）和馬蒂斯（Henri Matisse, 1869-1954）的畫風。鹽月桃甫在 1936 年臺展的展出作品〈女〉和〈虹霓〉，其厚塗的油彩和人物黑邊的輪廓線，和盧奧畫風頗為相似。他曾經前往日本著名收藏家福島繁太郎（1895-1960）家中參觀，福島繁太郎與盧奧頗有交情，也收藏不少盧奧的畫作，他致力於引介西方現代繪畫，影響了許多畫家。鹽月桃甫在寫給畫家李梅樹（1902-1983）的明信片，也曾提到他參觀福島繁太郎收藏的畢卡索與盧奧等作品的震撼感受。³³

鹽月桃甫對盧奧的態度，很可能也影響了許武勇。許武勇在 1979 年，曾經回憶他在留學日本的時候，學校安排他們前往大收藏家福島繁太郎家參觀的經驗。即使過了三十年，他仍記憶猶新：

「時間是 38 年前太平洋戰爭爆發之前，地點是東京的福島繁太郎家裏。當時我是東京帝大醫學部學生，在學校的『文化教養部』安排下，參觀著名的現代畫收藏家福島氏收藏的名畫。這是我第一次接觸世界名畫原作。我站在盧奧的作品前，足足一個鐘頭以上不想離去。作品題名是『郊外的基督』，另一張是『道化師』（小丑之意）。在台北高校時代我已看過盧奧的原色版印刷品，留有深刻的印象。但站在原畫前的感受卻全然不一樣，整個人好像融進了盧奧全部的生命中，我的存在全部被他的生命吸引去了。」³⁴

頁 20。

³² 許武勇，〈鹽月桃甫與自由主義思想〉，頁 20。

³³ 王淑津，〈南國·虹霓·鹽月桃甫〉（臺北：行政院文化建設委員會，2009），頁 67。

³⁴ 許武勇，〈印象最深刻的作品〉，載於《許武勇畫集第二畫集》（臺北：許武勇，1986），頁 18-19。

盧奧的這兩件作品，帶給了許武勇很大的震撼。他在敘述看到真跡的感動之後，接著進一步描述他看到的細節：「但站在原畫前我發現中間色占了他的畫面的大部分，一層一層塗上去的中間色油彩中，交織著寶石般的紅、綠、青、橙等強烈色彩。這種畫法絕對不能像傳統中國畫那樣一氣呵成，而是用長久的時間與耐力一筆一筆在畫布上刻劃出畫家的人生，換句話說，盧奧的作品是一部有血有肉的人生記錄。」³⁵

許武勇在盧奧的作品前，仔細觀察其色彩，除了看到寶石般的鮮豔色彩，還注意到中間色調的營造。他並且揣摩畫家的畫法，領略到畫家投注其中的耐力與心血，更盛讚這樣的作品，才是「有血有肉」的作品！

盧奧的畫法頗為特別，他會先以粗筆畫出輪廓，然後小心謹慎地將顏料厚塗又不踰線，等到顏料乾了，再用厚刃的小刀，小心削刮，然後再塗上顏料，等乾了又再次削刮，如此反覆操作，所以色彩會有一種對比強烈的效果，而且濃重卻又層次豐富。³⁶盧奧早年據說曾經在玻璃店當過學徒，³⁷因此其畫中粗黑的線條，很容易讓人聯想到教堂鑲嵌彩色玻璃的造型與美感。盧奧對於宗教題材很感興趣，曾經創作一系列描繪關於耶穌基督的作品，盧奧的〈聖顏 (La Sainte Face)〉(見圖 10)，即是其中的一張代表作。「聖顏」的故事未見於聖經福音書，而是源自傳說的故事。根據傳說，當耶穌背著十字架走上受難之路時，有一位名叫韋洛尼加 (Veronica) 的婦人，看到耶穌流血又流汗，心生同情，於是拿出一塊面紗給耶穌擦汗，那塊面紗後來竟神奇地留下耶穌的容貌。³⁸這個戲劇性的故事，後來也成為西方宗教繪畫裡面很常見的主題。

³⁵ 許武勇，〈印象最深刻的作品〉，頁 18-19。

³⁶ 劉振源，《野獸派繪畫》，(臺北市：藝術圖書公司，1995)，頁 130。

³⁷ 劉振源，《野獸派繪畫》，頁 103。

³⁸ Ingo F. Walther ed., *Masterpieces of Western Arts: A History of Art in 900 Individual Studies*. (Köln: Benedikt Taschen, 2002), p. 561.



圖 10 盧奧 (Georges Rouault)，〈聖顏〉，油彩、水彩、紙張裱於畫布，91x65cm，
1933，巴黎國立現代美術館 (Musée National d'Art Moderne, Paris) 藏

許武勇 1976 年的〈救世主 (1)〉(見圖 11) 以及 1977 年的〈神呀！指引我們！〉(見圖 12)，在耶穌基督的容貌上，與盧奧〈聖顏〉的描繪方式高度相似，以粗黑的線條描繪基督深邃的五官與輪廓，眉毛和鼻樑形成明顯的 T 字型。許武勇也嘗試融入自己的特色，他在〈救世主 (1)〉的背景描繪了街景與樓房，頗似臺灣日治時期洋樓，底下則有扶桑花等鮮豔花卉，暗示基督的降臨為人間帶來幸福；〈神呀！指引我們！〉則描繪芸芸眾生苦喪的臉龐，基督的臉散發著光芒，成為引導苦難蒼生的明燈。幾年後，許武勇在 1984 年，更畫了〈研究盧奧〉(見圖 13)，直接向盧奧致敬。

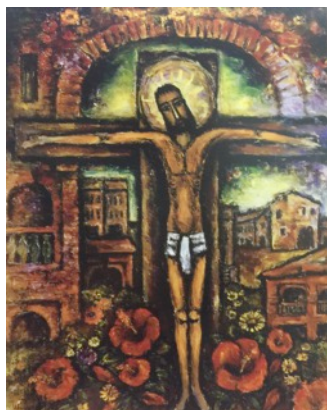


圖 11 許武勇，〈救世主 (1)〉，油彩、
畫布，91x72.5cm，1976

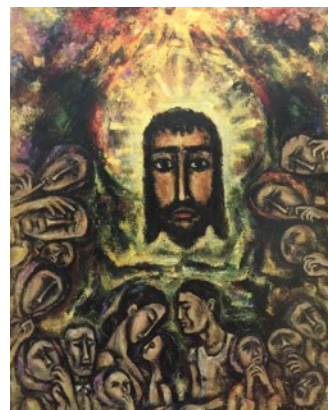


圖 12 許武勇，〈神呀！指引我們！〉，
油彩、畫布，91x72.5cm，1977



圖 13 許武勇，〈研究盧輿〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1984

許武勇本人並沒有特殊的宗教信仰，有時會禱告、自認為是基督徒，也會遵循對祖宗慎終追遠的傳統，但卻也沒有上過教會，亦不燒香拜拜。³⁹從時間點來看，許武勇和宗教有關的創作，大多是在年逾半百之後開始出現。其風格受到盧輿影響甚多，他也會運用這種厚重的筆觸、粗黑的輪廓線來描繪敦煌壁畫、羅漢等題材，甚至印度教、傳統戲曲人物、原住民、政治議題等主題也都會使用類似的技法。

野獸派的風格，對許武勇最大的影響，主要呈現在對油畫肌理的處理上。油畫肌理效果，許武勇稱之為「畫肌（Matiere）」。「畫肌」一詞，源自法語，其原意是指物質的質地，在油畫術語中，「畫肌」意即「畫面的肌理」，是形容油畫材料在畫面上呈現的效果，尤其是油畫顏料透過畫筆、畫刀在畫布上呈現出的各種痕跡、厚度、層次等變化。

許武勇在學生時代對野獸派技巧開始探討時，即已展現出對「畫肌」的詮釋與運用。他在自評其創作於 1942 年的作品〈鳳凰木（台灣）〉（見圖 14）時，提到：「醫學生一年級時，在東京回想台南的鳳凰木而畫的熱情熱帶少女，已掌握深厚畫肌（Matiere）的畫法。」⁴⁰這幅作品裡，他以深色、低彩度的色彩作為底色，再用高彩度的鮮豔色彩堆疊在畫面景物上，並且保留筆觸、畫刀的痕跡。隔年（1943）的作品〈靜物〉（見圖 15），也有類似的畫法，以褐色系的色彩作為中間色調，在景物上表現油畫的肌理質感。

³⁹ 蘇建宏，《許武勇繪畫藝術之研究》，頁 102。

⁴⁰ 許武勇，《許武勇畫集第五集（總結編）》（臺北：許武勇，2013），頁 111。



圖 14 許武勇，〈鳳凰木（台灣）〉，油彩、畫布，52.9x45.1cm，1942



圖 15 許武勇，〈靜物〉，油彩、畫布，45.1x52.9cm，1943

這種對「畫肌」的強調，讓景物表面有著豐富的質感與紋理，同時也讓他的作品具有紮實的厚重感，有時甚至可以用來強調他對題材的情感。例如 1965 年創作的〈迪化街（1）（台北）〉（見圖 16），他以畫刀來刻劃老街房屋牆面粗糙斑剝的效果，他描述這件作品是以「立體派加野獸派之技巧試作，面與線之調律色彩之調和等立體派技巧加上野獸派之流動性，有活力之筆勢（用畫刀所以可說刀勢）畫出畫家內心之吶喊，事實上那時我想突破立體派之規格尋找新的技巧出路。」⁴¹暢快淋漓的筆觸與畫刀痕跡，成為表達藝術家內在情緒的一種途徑。

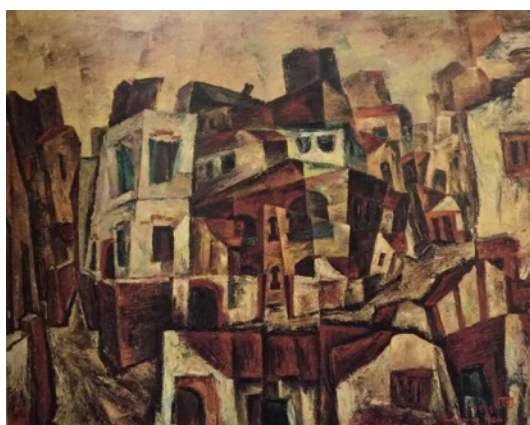


圖 16 許武勇，〈迪化街（1）（台北）〉，油彩、畫布，72.5x91cm，1965，高雄市立美術館藏

⁴¹ 許武勇，《許武勇畫集第五集（總結編）》，頁 126。

許武勇很長一段時間，都有陸續使用野獸派的畫風，但是並未形成一個明顯的風格分期。他會針對特定的題材使用野獸派的技巧，尤其是和宗教、政治等相關的嚴肅題材，往往會使用盧奧風格來描繪物象。例如 1984 年描繪印度浮雕的〈恆河女神〉（見圖 17）、1993 年以傳統戲曲為題材的〈三國誌〉（見圖 18）、1996 年描寫二二八事件的〈死不瞑目〉（見圖 19）、以及 2002 年具有批判性的〈文化大革命〉（見圖 20）等作品。



圖 17 許武勇，〈恆河女神〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1984



圖 18 許武勇，〈三國誌〉，油彩、畫布，72.5x91cm，1993



圖 19 許武勇，〈死不瞑目〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1996



圖 20 許武勇，〈文化大革命〉，油彩、畫布，72.5x91cm，2002

這類題材，如蘇建宏所說，受到盧奧的影響甚多。而這些嚴肅主題作品的共同特色，是「筆觸厚重、顏料紮實、黝黑的輪廓線、粗獷的肌理、人物面容的刻畫有著深陷的五官。」⁴²這類模仿盧奧風格的作品，零星分佈在許武勇的不同創作時期。他對盧奧畫風的偏好，是持續而連貫的。野獸派粗黑的線條、強烈的色彩反差，是他用來詮釋宗教、政治、傳統戲曲的最佳技法。這類作品凸顯出許武勇創作的一個特點：他會選擇適合某種題材的畫風，來作為詮釋的手法。如他所說：「我相信，炫耀技巧並不是作畫的真諦，而記錄畫家的人生與生命才是真正的作畫。」⁴³技巧不是他追求的核心價值，僅是他表現題材的一種手段。

三、超現實主義與象徵主義

夏卡爾（Marc Chagall，1887-1985）在 1944 年時，曾經接受訪問，他談到自己的藝術創作：「事實上，我的首要目標，是有結構地組成畫面，正如同印象派畫家和立體派畫家們當時所做的，我們走在同樣的道路。以前印象派畫家是用光和影的筆觸填滿畫面。立體派畫家是用立方體的、三角形的、還有圓形的圖案來填滿畫面。我則是用物體和人物的造型作為形式，這些充滿熱情的形式，宛若宏亮的聲響，提供了一個補充的觀察角度，而這是立體派畫家的幾何線條或是印象派畫家的點繪所無法企及的。」⁴⁴夏卡爾被視為超現實主義的代表畫家之一，他畫面中看似錯落隨意的構圖，其實都是經過畫家匠心獨具的縝密安排。正如同印象派畫家使用筆觸、立體派畫家使用線條一樣，這些物象是他用來探討畫面結構的形式。夏卡爾畫面中看似天馬行空的內容，對他而言，反而更接近他的內心世界，他說：「我們內心世界的一切才是真實的—而且恐怕比我們眼前的世界更加真實。」⁴⁵

⁴² 蘇建宏，《許武勇繪畫藝術之研究》，頁 102。

⁴³ 許武勇，〈印象最深刻的作品〉，頁 19。

⁴⁴ 原文如下：「As a matter of fact, my first aim is to construct my picture architecturally, just as in their day the impressionists did, and cubists did—along the same formal paths. The impressionists filled their canvases with spots of light and shadow. The cubists with cubic, triangular, and round shapes, I try to fill my canvases in some fashion with objects and figures employed as forms—sonorous forms like noises—passion-forms which should give a supplementary dimension impossible to achieve through the bare geometry of the cubists' lines or with the spots of the impressionists.」引自 Benjamin Harshav ed., *Marc Chagall on Art and Culture*. (California: Stanford University Press, 2003), p. 81.

⁴⁵ 原文：「All our interior world is reality—and perhaps more so than our apparent world.」引自 Benjamin Harshav ed., *Marc Chagall on Art and Culture*, pp. 81-82.

許武勇也有類似的見解。他在 1986 年的畫冊自序中提到：「每幅作品都是濾過我的頭腦構成出來的，看起來甚寫實的作品也事實上從我的回想裏創造出來，不能說現地之寫實作品，但對我而言，這樣的作品比寫實更真實。」⁴⁶經過畫家頭腦吸收、構思、重組的物象，也許才是更接近畫家內在思維與感受的表達。

物象重組的創作手法，是許武勇長期以來的繪畫方式。許武勇 1949 年第一次獲得省展特選的作品〈石楠花〉，即是將女子、花卉、山巒風景合而為一的作品（見圖 21）。又如臺北市立美術館典藏的 1951 年作品〈夢〉，描繪頭戴白紗的新娘、飄浮在半空中的瓶花，在星空中則有長著翅膀飛舞與拉著小提琴的仙女們，構成一個綺麗夢境般的畫面（見圖 22）。

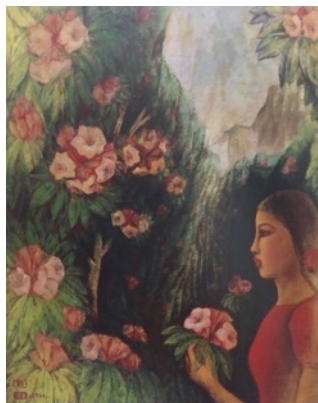


圖 21 許武勇，〈石楠花〉，油彩、畫布，
89.8x72.5cm，1949



圖 22 許武勇，〈夢〉，油彩、畫布，
89.8x72.5cm，1951，臺北市立美術館
藏

許武勇不僅在藝術觀上，與夏卡爾十分接近，在畫作題材上也偏好夏卡爾浪漫的內容。例如許武勇 1970 年創作的〈新娘與農村〉（見圖 23），手捧鮮花的新娘，與花瓶上的玫瑰花，白色、紅色的鮮豔色彩，營造出新婚的喜悅氣氛，背景風景中穿插各種動物、物品，畫面豐富，熱鬧而溫馨。夏卡爾的〈艾菲爾鐵塔的新人（The Couple of the Eiffel Tower (Bride and Groom of the Eiffel Tower)）〉，也是以鮮豔的色彩、豐富的物象，來營造出新人愉快甜蜜之情（見圖 24）。

⁴⁶ 許武勇，《許武勇畫集第二畫集》（臺北：許武勇，1986），頁 3。



圖 23 許武勇，〈新娘與農村〉，油彩、
畫布，91x72.5cm，1970



圖 24 夏卡爾，〈艾菲爾鐵塔的新人〉，
油彩、畫布，150x136.5cm，1938-1939，
巴黎國立現代美術館（Musée National
d'Art Moderne, Paris）藏

許武勇對夏卡爾的評價很高，他將夏卡爾和盧梭（Henri Rousseau, 1844-1910）都歸類為能夠表達天真的內容，又同時具有深度技巧的畫家，他曾說：「看幻想的天才畫家如盧梭（Rousseau）及夏卡爾（Chagall）的畫時，可看出他們的畫是兒童畫般的天真、可愛。但重要的是他們持有兒童畫裏沒有的繪畫本質上的深度性——即技巧，特別是中間色之運用，線面的處理技巧上完全具有繪畫質量感之深度性，這個技巧是經過畫家每天之苦練才得來的不是生出來就有的。」⁴⁷夏卡爾的作品，除了內容表達出畫家心靈的天真可愛，更讓許武勇欣賞的，是中間色調的運用，以及對畫面線條和塊面的處理技巧。

要將各種造型、質感、色彩不同的物象熔於一爐，確實是需要各種細膩的技巧。許武勇畫面上，不同物象的銜接處，常常會以類似光暈的渲染方式，來作為前景與背景的區隔，同時作為不同物象之間的過渡地帶。例如許武勇 1970 年的作品〈沈思〉，右邊描繪少女手托著臉龐，低頭沈思，左邊則有一個繽紛的瓶花。在少女與瓶花之間，則以紅、橙、黃、綠、藍等色彩做出漸層，上面畫了幾隻蝴蝶飛舞其間。畫家用朦朧的畫法，來銜接兩個具體的物象，朦朧光暈本身會帶有周邊各種景物的色彩，來調和彼此的顏色，蝴蝶則彷彿成為串場的配角，讓這圈過渡的光圈不會僅是單純的色塊（見圖 25）。

⁴⁷ 許武勇，〈天才、精神病人、與美術〉，載於《許武勇畫集》（臺北：許武勇，1978），頁 6。

這種手法，也可以在象徵主義代表畫家魯東（Odilon Redon, 1840-1916）的作品中看到。魯東的名作〈薇奧萊特海曼肖像（Ritratto di Violette Heymann）〉中，右邊少女和左邊的花卉之間，畫家刻意保留了空間，沒有描繪景物，而是用朦朧的漸層，襯托左邊花卉的紫藍色調，又以深色調來凸顯右邊女子的鮮豔上衣（見圖 26）。



圖 25 許武勇，〈沈思〉，油彩、畫布，
91x72.5cm，1970



圖 26 魯東，〈薇奧萊特海曼肖像〉，粉
彩，72x92cm，1910，克利夫蘭美術館
（The Cleveland Museum of Art）藏

超現實主義和象徵主義，帶給許武勇最大的啟發，應當即是如何透過題材的選擇來詮釋內心的情感與想法，以及如何藉由技巧來組織畫面，調和各種物象與色彩。從諸多西方大師身上，學習技巧、汲取經驗，是基本功的磨練，「這個技巧是經過畫家每天之苦練才得來的不是生出來就有的。」⁴⁸許武勇並不避諱和西方名家技法、風格上的雷同，而是將更多的心思，放在內容、題材的詮釋上，試圖實踐他的藝術觀與人生觀。

⁴⁸ 許武勇，〈天才、精神病人、與美術〉，頁 6。

第三章 邏輯的夢

第一節 夢中說書人

超現實畫家筆下的世界，宛若無聲的夢境。夢裡的故事，正等待被訴說。

透過畫中人物，來引導出畫面內容故事的手法，在許武勇的學生階段，已可見端倪。許武勇早期人物的造型，例如他 1943 年的作品〈丘上之街（台灣）〉（見圖 27），即自評受到莫迪里亞尼（Amedeo Modigliani, 1884-1920）的影響。⁴⁹在這幅作品裡，許武勇描繪少女纖細的鼻樑、拉長的頸部、無眸的雙眼、一線眉等特色，來融入莫迪里亞尼的風格。莫迪里亞尼描繪的女子，往往會刻意拉長或歪斜身軀，讓四肢、軀幹和五官變得不合比例，勾勒出削瘦而柔弱的體態，營造一種多愁善感的氣質。許武勇透過這樣的造型手法，也讓筆下的臺灣少女面容，蒙上一些神秘感。

作品裡的人物，有時甚至會成為他心境的象徵。在 1943 年創作的早期代表作〈十字路（台灣）〉（見圖 28）中，他感性地回憶道：「第二次世界大戰時我在東京帝大醫學科讀書，那時東京之食糧太缺乏，想起故鄉台灣之豐富的食糧事情，畫中之街面可能是夢中之台北市台北橋附近之風景，50 年前之那個地方還有養豬之人家，時常可看見母豬帶小豬悠悠闊步街路上，牛車往來之鄉下情景。十字路中央之少女也像是我，站在十字路中央徬徨不知將來人生之去向，命運如何。」⁵⁰畫面裡的女孩凝視著畫外，雙唇緊閉，彷彿防備著畫外的觀者，緊繃的神情透露著些許的不安。

⁴⁹ 許武勇，《許武勇畫集第五集（總結編）》，頁 114。

⁵⁰ 許武勇，《許武勇畫集第五集（總結編）》，頁 113。



圖 27 許武勇，〈丘上之街（台灣）〉，
油彩、畫布，60.7x71.6cm，1943



圖 28 許武勇，〈十字路（台灣）〉，油
彩、畫布，72.5x91cm，1943

學生時代之後的創作，許武勇更著重在畫面故事性的營造，色彩也逐漸變得繽紛亮麗。許武勇 1955 年的作品〈Berkeley 回想（2）〉（見圖 29），以他留學美國加州大學柏克萊分校（University of California, Berkeley）的回憶為題材。當時他初次感受到美國大學校園建築之美，以及多采多姿的大學生活。自由的學風對接受日本教育的他而言，充滿新鮮感。⁵¹這幅作品描繪美國大學女生週末盛裝參加派對的情景：穿著晚禮服的女子站在畫面右方，如煙霧般地出現，女子的姿態和手勢，朝向畫面中央建築物的通道，黃橙色的窗戶暗示了華燈初上，觀者彷彿可以跟著女子，拾階走入未知的神秘宴會。

1982 年的〈被囚的賈汗王〉（見圖 30），則是從印度知名的泰姬瑪哈陵（Taj Mahal）發想，描繪蒙兀兒王朝第 5 代皇帝賈汗王（Shah Jahan，即沙賈罕）和他的第二任妻子慕塔芝·瑪哈（Mumtaz Mahal）的浪漫故事。泰姬瑪哈陵是賈汗王為年輕貌美卻不幸難產的亡妻所建，賈汗王在晚年時，因為幾個兒子奪權，被軟禁在一個能夠看到泰姬瑪哈陵的高塔內，度過餘生。畫面中賈汗王以沈思者的姿態坐在窗邊，星空下，泰姬瑪哈陵靜靜地座落在遠方，皇后的身影浮現在空中，和失落的帝王遙相映襯。

⁵¹ 許武勇，《許武勇畫集第三畫集》，圖版 210。

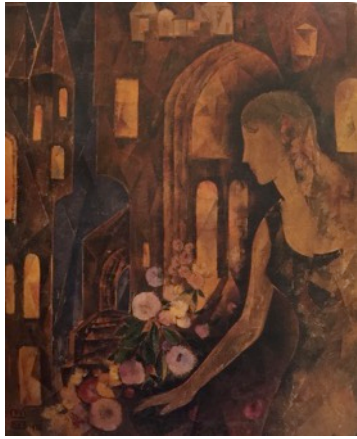


圖 29 許武勇，〈Berkeley 回想 (2)〉，
油彩、畫布，91x72.5cm，1955



圖 30 許武勇，〈被囚的賈汗王〉，油
彩、畫布，91x72.5cm，1982

文學作品《青鳥》，也曾帶給許武勇靈感。《青鳥》是比利時作家梅特林克（Maurice Maeterlinck, 1862-1949）1908 年所創作的童話劇，內容描寫一對四處尋找青鳥的兄妹，最後發現青鳥就在自家庭院裡，象徵幸福不必遠求，珍惜身邊所擁有的一切，家園即是世界上最幸福的地方。許武勇曾經分別在 1995 年和 2001 年，創作了〈青色的鳥（1）〉和〈青色的鳥（2）〉。在〈青色的鳥（2）〉中（見圖 31），許武勇刻意在左下角，描繪紙張捲起的樣子，表示畫作題材取自文學作品的篇章，並且畫出原著中的兄妹。特別的是，許武勇在畫作人物的衣著上，刻意保留臺灣傳統服飾的特色，也添加芭蕉葉、豬、雞等臺灣農村景觀，他強調，這是為了「闡述幸福在自己的台灣農村家中，不在別處」⁵²。

臺灣土地的故事，也可以由耕牛來訴說。許武勇在〈牛的農村朋友〉（見圖 32）中，讓農業社會時代常見的黃牛，化身為「說書人」。黃牛頭上掛著一串裝飾，似為牛鈴。身後的村落風景，雞犬相聞，豬群緩緩走過，太陽底下，農夫正辛苦犁田，牧童餵著牛隻。遠方臺灣傳統建築顛倒交錯，牛車駛過夕陽和夜色並置的街道，彷彿歌詠著日出而作、日落而息的規律農村生活。

⁵² 蘇建宏，《臺灣美術全集第 29 卷許武勇》（臺北：藝術家出版社，2010），頁 340。



圖 31 許武勇，〈青色的鳥(2)〉，油彩、
畫布，91x72.5cm，2001



圖 32 許武勇，〈牛的農村朋友〉，油
彩、畫布，91x72.5cm，2006

許武勇「夢中說書人」的內容詮釋方式，呼應了魯東（Odilon Redon）、夏卡爾（Marc Chagall）的超現實繪畫手法，但又有自己的特點。

以魯東（Odilon Redon）1908 年的作品〈伊蘇·法葉肖像（Portrait of Yseult Fayet）〉（見圖 33）為例，畫中人物與空間景物存在模糊、不確定的關係。畫家並未明確交代畫面的透視或光源，也不刻意強調物象的立體感，而是著重在色彩與造型的裝飾性，以粉白色系表現恬靜的氛圍。女子肖像作為畫面的近景，和花朵的相對關係曖昧不明：花朵既像眼前的靜物，也似花園風景的角落，又像是突然浮現的想像之物。近景的女子，作為解讀夢境的關鍵人物，她若有所思的神情，吸引了觀者的目光，讓人跟著她的視線，在畫面各種現實與幻想景物之間漫遊。

夏卡爾（Marc Chagall）1911 年的〈我與村莊（I and the Village）〉（見圖 34），則是另一種說故事方式。畫面中最突出的，莫過於右方的綠臉人，以及左邊的小羊，兩者凝視著彼此。畫面採用了立體主義的分割畫面技法，看似切割得四分五裂的畫面，又透過色彩的統合（白與黑）與對比（紅與綠），以及造型的對稱（大塊面、三角形）與重複（小塊面、弧線），讓不同區塊的景物串連在一起。畫面許多的暗喻與象徵，被視為夏卡爾對童年生活的回憶，小羊臉上擠奶的景象、背景扛著鐮刀的農民與倒立的村婦走在村子裡、綠臉人黝黑的手拿著一棵樹木等，有著童話故事般的趣味。但是畫面又同時打破許多我們對常理的認知，例如綠色的皮膚色彩、違反地心引力的顛倒人物等，為畫面帶來衝擊的效果，也產生強烈

的視覺印象。



圖 33 魯東，〈伊蘇·法葉肖像〉，粉彩，
65x80cm，1908



圖 34 夏卡爾，〈我與村莊〉，油彩、畫
布，192.1x151.4cm，1911，紐約現代
美術館（Museum of Modern Art, New
York）藏

魯東的色彩與造型裝飾特色，以及夏卡爾的分割畫面構圖方式，都可以在許武勇的作品中看到影子。不同的是，許武勇的夢中故事，沒有魯東畫面裡近乎呢喃的夢境氛圍，也沒有夏卡爾不可思議的幻想色彩。他無意挑戰人們的視覺經驗，而是用近乎直白的口吻，講述各種時空背景下，一齣齣不同的故事。

夢中說書人有時也象徵了許武勇的理想，例如蘇建宏認為許武勇的少女造型，神情五官並不會特別表現出情緒，有著大家閨秀、端莊賢淑的氣質，而這其實是「真善美」理想的圖像轉化。⁵³少女甚至代表畫家自己的寫照，在不同的回憶場景或是穿著民俗服飾出現在世界各地，代表畫家曾經親自「蒞臨」該場景，是對旅遊經驗和生命境遇的懷念。⁵⁴

透過夢中說書人的身影，許武勇讓畫面有著明顯的主角，搭配天馬行空的背景，賦予畫面各種綺麗想像的故事。在視覺上，它創造出畫面的層次，讓畫面空間有前景、背景的變化；在內容上，它讓觀者藉由主角產生移情作用，去理解主角的經歷與遭遇，一起遨遊在各種故事情節裡。

⁵³ 蘇建宏，《許武勇繪畫藝術之研究》，頁 141-144 頁。

⁵⁴ 蘇建宏，《許武勇繪畫藝術之研究》，頁 130 頁。

第二節 百花齊放

五彩絢爛的花卉，綻放在許武勇不同時期的作品裡，構築出繽紛的夢境。

許武勇對於花，情有獨鍾。他曾直言道：「花占我的作品之大部分，風景畫之天空，陰影，雲霧裡都有很多花影，因為我愛花。」⁵⁵

他對花的喜愛，不僅展現在作品裡，更在生活中身體力行。他從學生時代，就讀於臺北高等學校時，就在住宿的空地種花，向日本的花商購買奇花異卉的種子、球根來試種。畢業以後到高雄路竹衛生所工作期間，他也在衛生所種花，將衛生所庭院佈置成一個大花園。而後北上，在臺北開業的診所頂樓，種植一百盆以上、多達五十種的玫瑰花。後來搬遷到四維路的別墅，也在庭園種植各種花卉，每年四月的花季，便邀請朋友來賞花並且分享最新的繪畫創作。⁵⁶

早期的作品裡，許武勇曾經零星創作了幾幅瓶花的靜物畫，如 1943 年的〈花（1）〉（見圖 35）以及 1949 年的〈花（2）〉（見圖 36）等。⁵⁷這幾件作品，現在看來彌足珍貴，因為它們代表了許武勇早期對花卉題材的摸索，之後的花卉創作幾乎都是搭配人物畫和風景畫出現。而這其實反映了許武勇對靜物畫的興趣，僅限於早期學生階段和返臺初期，之後他所追求的，是生動的故事、優美的夢境、與磅礴的風景。

⁵⁵ 許武勇，《許武勇畫集第三畫集》，頁 7。

⁵⁶ 許武勇，《許武勇畫集第三畫集》，頁 7。

⁵⁷ 在 2013 年出版的《許武勇畫集第五集（總結編）》中，另有收錄編年「1940」年的〈花〉，許武勇自稱該作品是臺北高等學校唯一留存的油畫。惟落款年代似為「1949」，且綜觀畫風、落款署名方式，與學生時期其他作品略有差異，須待進一步考據。惟仍屬早期純粹靜物風格的花卉作品，故在此補充說明。參閱許武勇，《許武勇畫集第五集（總結編）》，圖版 1。



圖 35 許武勇，〈花(1)〉，油彩、畫布，
45.1x38cm，1943



圖 36 許武勇，〈花(2)〉，油彩、畫布，
52.9x45.1cm，1949

而後的花卉題材，大多是作為人物肖像的背景，或是風景畫裡的近景。例如 1942 年的作品〈蓮池(1)(台灣)〉(見圖 37)，創作於日本東京習醫時期，描繪故鄉臺灣春雨季節，蓮花池畔小女孩以大片蓮葉遮雨的可愛模樣。⁵⁸1973 年的〈樂園〉(見圖 38)，也是以蓮花為題材，但是卻是類似傳統山水畫與花鳥畫的結合，用油畫模仿山水畫的皴法，勾勒出遠景山石的樣貌，近景則是描繪昂然挺立的蓮花，旁邊蓮葉有三名穿著中國服飾的花中仙子，在葉片上手舞足道，景物之間則綴以五顏六色的小花，許武勇稱此作乃企圖結合中國畫與西洋畫之「羅曼主義詩畫」。⁵⁹



圖 37 許武勇，〈蓮池(1)(台灣)〉，
油彩、畫布，45.3x38cm，1942



圖 38 許武勇，〈樂園〉，油彩、畫布，
72.5x91cm，1973

⁵⁸ 許武勇，《許武勇畫集第三畫集》，圖版 24。

⁵⁹ 蘇建宏，《臺灣美術全集第 29 卷許武勇》，頁 327。

許武勇不同時期的花卉作品，琳琅滿目。他會參酌西方名家的詮釋手法，再融入臺灣在地特色以及個人繪畫語彙。例如 1975 年創作的〈花中女人〉（見圖 39），描繪一個裸身女子仰躺在盛開玫瑰花瓶上，背景環繞著臺灣農村景色，他敘述畫作內容道：「花瓶之花裡有一位裸女休息，背景是台灣之農舍牛車等，受夏卡爾（Chagall）之影響，但台灣農村情緒濃厚的羅曼主義立體派作品。」⁶⁰ 這件作品與夏卡爾 1929 年的〈女人與玫瑰（The Woman and the Roses）〉（見圖 40）具有許多共通點，夏卡爾的畫中描繪一名裸女仰躺在花瓶上的玫瑰花叢，周遭圍繞著白色雲朵，背景左下方是岸邊村落，右下方則有一個男子獨自划船。許武勇的〈花中女人〉在構圖和內容上與夏卡爾十分接近，但是色調和氣氛上，則融入了對臺灣鄉村景致的歌詠：許武勇用黃色調來賦予畫面溫暖的色感，背景的臺灣鄉村風光透過建築物與牛隻的佈局變化，讓畫面更為活潑生動，而非如夏卡爾〈女人與玫瑰〉背景的神秘色彩。



圖 39 許武勇，〈花中女人〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1975



圖 40 夏卡爾，〈女人與玫瑰〉，油彩、畫布，82.5x101.3cm，1929，休士頓美術館（The Museum of Fine Arts, Houston）藏

⁶⁰ 許武勇，〈許武勇畫集第三畫集〉，圖版 147。

又如許武勇 1978 年的〈天上之花〉（見圖 41）這件作品，他曾經以這幅畫來作為第一本《許武勇畫集》的封底。他談到這幅作品，乃是描繪巨大的紅花漂浮在中國山水之天空上，裡面有仙女吹笛遊玩。他還從醫生身份的觀點，評論罌粟花：「雖然罌粟是製造麻藥的毒花，但有時候醫師用麻藥才可從劇痛中救病人出來的。這個紅花可能是救病人的罌粟花。從無痛苦的天空世界看清淨的下界山水之幻夢作品。」⁶¹這幅畫的花瓣造型、深色花蕊，讓人不禁聯想到美國知名畫家歐姬芙（Georgia O'Keeffe, 1887-1986）在 1927 年創作的〈紅罌粟花（Red Poppy）〉（見圖 42）。〈紅罌粟花〉在美國頗負盛名，美國郵政曾在 1996 年選擇此畫作為郵票圖案，歐姬芙對花卉局部特寫的刻劃，以及細膩的曲線和漸層，容易讓人聯想到人體的象徵，甚至是女性生殖器的隱喻。



圖 41 許武勇，〈天上之花〉，油彩、畫布，72.5x91cm，1978



圖 42 歐姬芙，〈紅罌粟花〉，油彩、畫布，7in. x 9in. (17.78x22.86cm)，1927

西方畫家用花朵來象徵女體的概念，或許也曾影響了許武勇。他在自評其 1986 年的〈蘭花〉（見圖 43）時提到，畫中乃描繪「拖鞋蘭（Cypripedium）」，這種蘭花之花容特別優美，其造型甚至具有象徵女性性器昇華之意象。⁶²不過，許武勇在畫中似乎並未特別強調蘭花造型的性暗示，他反而仔細描繪出背景的幽邃山谷，山谷間還畫了一名古裝美人，頗似「芝蘭生於幽谷，不以無人而不芳」之詩句。

⁶¹ 許武勇，《許武勇畫集第三畫集》，圖版 150。

⁶² 許武勇，《許武勇畫集第二畫集》，頁 102。



圖 43 許武勇，〈蘭花〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1986

許武勇知道不能全盤參考西方大師們的風格技法，他一直試圖在畫作中融入東方繪畫的元素。他在花卉中描繪仙女，不僅是花中仙子的象徵，甚至想要創造出與西方「維納斯誕生」分庭抗禮的東方故事。他在 1973 年的〈仙女誕生〉（見圖 44）作品介紹中提到：「西洋有多件維那斯誕生之作品，所以東洋也應該有仙女誕生之作品才對。我是可能第一位畫仙女誕生之油畫家。仙女應該是從花朵裡誕生的，滿天滿地之花朵裡仙女一位一位但生出來飛舞。受 Redon, Chagall 之影響但這樣東洋式詩情與幻夢是那兩巨匠沒有的。」⁶³西方繪畫與西方神話，既是許武勇學習的楷模，也是他試圖超越的對象。他選擇創造出自己的題材、自己的故事，來呈現不同於西方超現實繪畫的面貌，而他認為這樣才能從西方大師的影響中，走出自己的路。

⁶³ 許武勇，《許武勇畫集第三畫集》，圖版 189。



圖 44 許武勇，〈仙女誕生〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1973

許武勇晚期的花卉作品，隨著他對各種題材的掌握度更為純熟，他似乎更有自信地熔合不同的西方大師以及他自己的繪畫元素於一爐。例如 2000 年創作的〈幻想（2）〉（見圖 45），許武勇除了將夏卡爾的玫瑰瓶花，改為象徵臺灣南國風光的扶桑花，並且在周遭描繪了傳統農舍、牛車、豬隻的鄉村景色，他更特別將花瓶改變造型為靴子，並將鞋尖的質感改為人的腳趾。

這種詮釋方式，與另一位超現實繪畫巨匠馬格利特（René Magritte, 1898-1967）神似。馬格利特在 1937 年的作品〈紅色模型 III（Le modèle rouge III）〉（見圖 46）中，試圖打破我們的視覺習慣，他讓人類的腳和皮鞋合而為一，產生一種衝突的視覺效果。皮鞋原來是外在於腳的容器，當內在的（腳）變成外在的（皮鞋）、有生命的血肉之軀（腳）變成無生命的物品（皮鞋）時，便會衝擊到人的認知，產生怪異的視覺感受。

這種超現實手法在許武勇的作品裡十分罕見，因為許武勇通常不會在畫作中挑戰人的視覺經驗，他大多僅以大小置換、空間倒置、重疊交錯等方式，來營造畫面的夢境感。有生命和無生命物象之間的轉換融合，以及顛覆人體、動植物生物特性的手法，在許武勇畫作中都相當少見。許武勇像是心血來潮般地，在此作品中，將超現實繪畫大師們的繪畫元素，巧妙地改為自己慣用的語彙，並且和自己既有的農村題材等，沒有違和感地融合在一起，甚至帶有一點後現代的蒙太奇剪接趣味：馬格利特筆下的靴子，變成夏卡爾的花瓶，同時又像是腳踏實地踩在農田上的農夫之腳，上面綻放出扶桑花，矗立在臺灣農村上。



圖 45 許武勇，〈幻想（2）〉，油彩、畫布，91x72.5cm，2000，臺北市立美術館藏



圖 46 馬格利特，〈紅色模型 III〉，油彩、畫布，183x136cm，1937，博伊曼斯·范伯寧恩美術館（Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam）藏

如同許武勇所說：「我畫花時時常配少女或者懷念的農村農舍，舊厝，蝴蝶。每次看我的作品時花與四周的少女，舊厝等好像訴我甚麼。我希望這個世界滿佈有生命的花影來象徵和平之世界，所以無論那一件之我的作品上都有花影之存在。」⁶⁴許武勇在花卉題材作品裡，增加了中國傳統服飾的仕女，以及具有水墨皴法的山水景致，或是改變成為臺灣農村風光，他試圖營造更多的東方趣味，更希望透過描繪這些美麗的花朵，來勾勒出夢想中理想世界的輪廓。

⁶⁴ 許武勇，〈許武勇畫集第三畫集〉，頁 7。

第三節 仙女的祝福

飛天仙女，是許武勇實踐他「中西融合」美學觀，以及描繪心中理想世界的重要題材之一。

臺灣的油畫創作者很少有描繪飛天仙女這類題材者。在前輩畫家中，李石樵 1970 年創作的〈捉月〉這件作品（見圖 47），可以勉強算是相關的題材。作品裡，身著白衣、白色高跟鞋的女子，手拿方布，面向月亮，衣帶向後飄逸，腳離地面，拉長變形的身軀，似乎下一刻即將漂浮在空中，月亮伸手可得。



圖 47 李石樵，〈捉月〉，油彩、畫布，116.5x91cm，1970

許武勇早期作品裡有著翅膀的人物造型，是仙女題材的雛形。例如臺北市立美術館典藏的 1951 年作品〈夢〉（見前引圖 22），畫面描繪三位長著翅膀飛舞與拉著小提琴的仙女們，構成一個綺麗夢境般的畫面。

1970 年代以後，許武勇的仙女造型逐漸定型，大多以披著長衣帶、身著中國傳統服飾的仕女為造型，畫面內容也時而取材自與「飛翔」有關的傳統民間故事，例如嫦娥奔月（見圖 48）、梁山伯與祝英台、牛郎織女、女媧補天（見圖 49）等題材。



圖 48 許武勇，〈嫦娥奔月(1)〉，油彩、
畫布，91x72.5cm，1972



圖 49 許武勇，〈女媧補天〉，油彩、畫
布，91x72.5cm，1986

除了傳統民間故事，許武勇也從佛教繪畫的「飛天」仙女造型裡，汲取靈感。所謂的「飛天」，源自印度神話中，男性樂神毘闍婆（Gandhanra），以及其妻子飛天女神（Apsara）之傳說。毘闍婆負責為眾神演奏音樂，能散發出香氣；其妻子飛天女神能歌善舞，生性活潑。他們在佛教藝術中的形象，大多是演奏樂器、歌舞、散花等造型。「飛天」一詞，也可見於《洛陽伽藍記》卷二：「石橋南道，有景興尼寺，亦闍官等所共立也。有金像輦，去地三尺，施寶蓋，四面垂金鈴七寶珠，飛天伎樂，望之雲表。」⁶⁵飛天傳入中國後，與中國藝術結合，出現在佛教壁畫當中。知名的敦煌石窟中，即可見到形象活潑美麗、舞姿曼妙的飛天造型，或演奏樂器，或翩翩起舞，搭配長曳的飄帶，營造出神仙瀟灑脫俗的氣質。

許武勇曾經以油畫臨摹敦煌壁畫裡的飛天，例如 1992 年的〈反彈琵琶 敦煌壁畫（莫高窟第 112 窟）〉（見圖 50）、〈佛畫 敦煌壁畫（莫高窟第 288 窟）〉、以及〈禮佛圖 敦煌壁畫（莫高窟第 130 窟）〉等。畫中他仔細描摹反手彈奏琵琶的飛天姿態，再以自己偏好的色彩和盧奧畫風的粗黑線條詮釋。

⁶⁵ 參考「漢文大藏經」網站，洛陽伽藍記第 2 卷，網址：
http://tripitaka.cbeta.org/ko/T51n2092_002。瀏覽日期：2018/04



圖 50 許武勇，〈反彈琵琶 敦煌壁畫
（莫高窟第 112 窟）〉，油彩、畫布，
91x72.5cm，1992



圖 51 莫高窟第 112 窟局部

除了東方傳統仕女的打扮，許武勇在晚期作品裡，也會配合畫面內容，讓各地傳統婦女、農婦、現代男女都飛上了天。如〈安平古堡（2）〉（見圖 52）裡面，戴著斗笠、袖套的臺灣農村婦女，也遨遊在天際。〈昔時迪化街〉（見圖 53）則有一對男女手牽著手，男士戴著紳士帽、女士拿著皮包，後面跟著另一名手捧鮮花的女士，飛翔在迪化街的上空。



圖 52 許武勇，〈安平古堡（2）〉，油彩、
畫布，72.5x91cm，2006



圖 53 許武勇，〈昔時迪化街〉，油彩、
畫布，72.5x91cm，2012

飛天仙女，對許武勇作品有幾個重要意義：

其一，它是理想世界的象徵。透過飛翔的人物，它可以象徵從天而降的祝福，以及天上神仙關心看顧著地上生活的人們；它也可以象徵身體的自由、靈魂的超脫、精神的昇華，紅塵俗世裡的凡間人如果可以擺脫束縛，也能翱翔天際，快樂自在地生活著。

其二，它營造了畫面的東方情調。身著古裝披著長帶的傳統仕女，類似佛教繪畫裡的飛天女神，和西洋宗教畫裡的天使題材，成為相對應的內容。他將嫦娥奔月、梁山伯與祝英台、牛郎織女、女媧補天等東方傳奇故事，視為創作的靈感寶庫，讓他可以和西方油畫家產生區隔。

其三，它賦予了畫面更生動、更活潑的氣氛。在許多風景創作中，許武勇會刻意在寧靜景致的天空中，或是氣勢磅礴的大山大水之間，加入飛舞的仙女，畫面從寧靜的風景畫變為熱鬧的人物畫。這種對營造畫面動態的喜好，在晚期的作品裡更為明顯。

第四節 庄腳牛車情

農業社會日出而作，日落而息，順應著天時，配合四季節氣生活，那種簡單、純樸的生活型態，令人嚮往。

農村對許武勇而言，具有故鄉童年的回憶象徵，又代表了對寧靜祥和生活的嚮往。許武勇的農村題材創作，最早可以追溯到 1950 年代參加省展比賽的時候。他在 1955 年創作的〈農村（2）〉（見圖 54），畫中以分割技法，描繪了農舍、穀倉、石臼、牛車、農具等鄉村景象，土黃色系呼應泥土的色調，營造出農家生活的情調。又如 1963 年的〈農村夕陽〉（見圖 55），各種鄉間景物圍繞著火紅的夕陽，傳統農舍、牛車、飛舞的蝴蝶，穿插在畫面中輕快活潑的色塊之間。蘇建宏給予這件作品很高的評價，他認為畫面成功地融合了西方大師與他自己的特色，他將立體派的觀念、夏卡爾的螺旋構圖、保羅克利的象徵符號、和臺灣農村的印象，轉化成他自己抒情而溫暖的立體主義。⁶⁶

這兩件作品創作於他在鄉下工作的歲月，也是他那段時間研究各種西方畫派的心得縮影。許武勇在 1946 年至 1948 年曾在阿里山擔任林場醫生，而後短暫擔

⁶⁶ 蘇建宏，《許武勇繪畫藝術之研究》，頁 93-94。

任成功大學校醫，1949 年至 1959 年任職於高雄路竹鄉衛生所，1959 年在路竹開設「武勇診所」，至 1965 年才離開路竹，到臺北開業。⁶⁷十餘年的鄉間生活經驗，農村對許武勇而言，自然是熟悉而親切的題材。

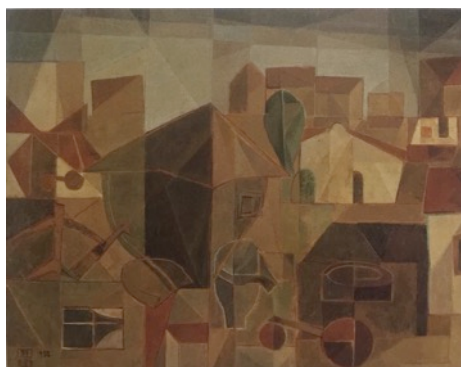


圖 54 許武勇，〈農村（2）〉，油彩、畫布，72.5x91cm，1955



圖 55 許武勇，〈農村夕陽〉，油彩、畫布，89.8x72.5cm，1963

許武勇筆下各種象徵農村的景物中，「牛車」，是最具有懷舊色彩的物象。牛車是臺灣清代以降至日據時代運輸的主要交通工具，特別是在鄉下農村。雖然臺灣的火車、汽車，隨著鐵路公路交通而日益發達，但是牛車仍是民間運輸很重要的交通工具，即使到 1945 年，全臺牛車據統計仍有 6 萬餘輛。⁶⁸

臺灣的牛車形式，在清代主要是板輪，即用整塊木板或是兩、三塊木板拼成一個圓板狀的車輪，車輪沒有輻，一輛車大致上只有兩個板輪。板輪的好處是如果行駛在泥濘的道路，輪子比較不會卡在泥土裡。日據時代以後，隨著材料與道路條件的改善，板輪逐漸被有軸與輻的鐵輪取代，1930 年代以後也有用橡膠包覆鐵輪的輪子，牛車也由兩輪變成兩大兩小的四輪牛車。⁶⁹

牛車在許武勇的畫中，成為一種穿梭回憶的象徵物。早期的作品裡，他有時會描繪空無一人的牛車。例如 1943 年〈十字路（台灣）〉（見前引圖 28）畫中，路中央畫了一輛無人的牛車，建構出他回憶中的故鄉景致。而在前述的〈農村（2）〉

⁶⁷ 蘇建宏，〈臺灣美術全集第 29 卷許武勇〉，頁 352-354。

⁶⁸ 陳國棟，〈臺灣歷史上的牛車——從《康熙臺灣輿圖》談起〉，《臺灣博物季刊》，34 卷 1 期（2015），頁 34。

⁶⁹ 陳國棟，〈臺灣歷史上的牛車——從《康熙臺灣輿圖》談起〉，頁 34。

（見圖 54）中，牛車連拉車的牛隻都省略掉，僅描繪出空車的一大一小車輪，成為圓形的幾何符號。〈農村夕陽〉（見圖 55）裡，黑色的水牛也是拉著朱紅色的空板車。

1990 年代以後的牛車，則大多會畫上駕車的農夫，手持鞭子坐在車板上。在 1994 年的〈農村生活（2）〉（見圖 56）這幅作品裡，背著嬰孩的農婦彎腰餵食牲畜，農舍向遠方蜿蜒，路上一輛牛車緩緩向村莊駛回。而 1999 年的〈歸途（3）〉（見圖 57）中，一輛朱紅色的牛車，坐著頭戴斗笠的農夫，揮舞著鞭子，駕車通過田邊泥路。



圖 56 許武勇，〈農村生活（2）〉，油彩、
畫布，91x72.5cm，1994



圖 57 許武勇，〈歸途（3）〉，油彩、畫
布，72.5x91cm，1999

除了鄉村景致，許武勇在描繪舊時城鎮風光時，也會搭配牛車景象。1993 年所繪的〈淡水之回憶〉（見圖 58），近景描繪綁著雙辮、手捧紅花的少女，在色彩輕快明亮的淡水風景中，像是回憶裡的一抹美麗倩影。淡水河上有一艘戎克船，老街的建築物櫛比鱗次，仔細一看，可以發現一輛牛車行駛在街道上。2000 年創作的〈跳圈〉（見圖 59），則是描寫往昔孩童的遊戲情形，女孩們在街道路面擺圈圈玩跳房子的遊戲，一名女孩正單腳撿拾瓦片。不遠前方，一位農夫駛著牛車經過大街。



圖 58 許武勇，〈淡水之回憶〉，油彩、
畫布，91x72.5cm，1993



圖 59 許武勇，〈跳圈〉，油彩、畫布，
91x72.5cm，2000

日據時代，自行車、汽車已可見於街頭，然而，許武勇卻偏好在畫中描繪速度緩慢的牛車，作為那個年代的象徵。也許是牛車可以呼應農業社會的緩慢步調，也或許是牛和土地、農夫、鄉村有著緊密的連結，帶有往日情懷的親切感。

許武勇畫作中的牛車，幾乎就是舊日時光的象徵。像是電影《全面啟動（Inception）》裡的「圖騰」一般，可以讓觀者區別畫面是「過去」抑或是「現在」。

很特別的是，許武勇曾經在 2007 年的〈101 之幻想〉（見圖 60）這幅畫中，例外地將牛車景象，和現代生活融合在一起。〈101 之幻想〉描繪臺北地標 101 大樓，樓頂綻放著盛開的紅花，右邊天空白雲，浮現著相擁的農村夫婦，左邊天空則有農村土地、房舍和牛車，中間的藍天裡有仙女飛舞。許武勇在藍天中還幽默地畫上了披有仙女衣帶的豬群，跟在牛車旁邊。這幅畫裡，許武勇彷彿讓自己過往的回憶，和此刻的現代生活，化為整體，農村和都市不再是壁壘分明的主題，而是可以和諧共存在畫家筆下的美景裡。



圖 60 許武勇，〈101 之幻想〉，油彩、畫布，91x72.5cm，2007

第四章 浮生繪本

第一節 萬里遊蹤

讀萬卷書，行萬里路。許武勇的旅行足跡甚廣，除了留學日本東京帝國大學期間，參觀日本各地展覽，返回臺灣後，在早期國人海外旅遊風氣尚未盛行之時，他即已積極爭取前往國外留學的機會，增廣見聞，拓展視野。1952 年至 1953 年考取獎學金前往美國加州大學柏克萊分校就讀公共衛生，他參訪許多美術館，汲取西方現代藝術新知，親睹大師真跡風采。

赴美學習的經驗，影響了他的創作面貌。他 1960 年代「分析式立體派」風格的作品，很多都是他美國生活的記憶縮影，例如 1953 年的〈摩天樓之夜（紐約）〉（見圖 61）與 1963 年的〈華盛頓市〉（見圖 62），運用立體派的畫面分割技法，以幾何塊面勾勒出美國的都市景觀。



圖 61 許武勇，〈摩天樓之夜（紐約）〉，

油彩、畫布，52.9x45.1cm，1953



圖 62 許武勇，〈華盛頓市〉，油彩、畫

布，91x72.5cm，1963

參觀博物館的經驗，帶給他很多創作的啟發。許武勇對於美術史的興趣很濃厚，他會選擇精彩的作品臨摹，甚至加上自己的繪畫元素，詮釋出自己的面貌。

例如許武勇 1978 年創作的〈奇異的山水〉（見圖 63），很可能即是以紐約大都會博物館（Metropolitan Museum of Art, New York）收藏的美國風景畫家科爾（Thomas Cole, 1801-1848）的〈泰坦的高腳杯（The Titan's Goblet）〉（見圖 64）為母本，再加上仙女、花卉等個人繪畫語彙。科爾被視為「哈德遜河派（Hudson River School）」的創始人，該畫派主要都以美國哈德遜河谷及其周邊地區為主題，描繪的風景具有浪漫主義的風格，細膩而寫實。〈泰坦的高腳杯〉這件作品描繪一個高腳杯造型的山巒，矗立在大地，杯內滿盈如堰塞湖，湖上船帆點點，杯緣植被上有古老的神廟與宮殿，杯緣溢出的湖水，則像是從天而降的瀑布，流瀉至山腳。許武勇在〈奇異的山水〉裡面，保留了高腳杯山巒的造型，滿溢的湖水自杯緣留下，許武勇增加了山石的崎嶇程度，天空中飛舞的仙女，賦予畫面仙境幻想的氣氛。



圖 63 許武勇，〈奇異的山水〉，油彩、
畫布，91x72.5cm，1978



圖 64 科爾，〈泰坦的高腳杯〉，油彩、
畫布，49.2x41cm，1833，紐約大都會
博物館（Metropolitan Museum of Art,
New York）藏

世界各地的旅遊經驗，對許武勇創作最直接的影響，即是豐富了他的創作題材與內容。1978 年起，年近 60 歲的許武勇密集前往世界各地旅行，包括日本、歐洲、東南亞、印度、尼泊爾、加拿大、澳洲、紐西蘭、中國大陸、俄羅斯等地，1982 年時，還特地將他前往印度、尼泊爾的旅遊經驗撰文介紹，刊載在《台灣

醫界》上。⁷⁰一直到 2005 年，他 86 歲時最後一次遠行，前往中國大陸北京、承德等地，才因年事已高不再出國取材。⁷¹

早期出國旅遊的作品中，許武勇會將他慣用的題材，融入在他旅遊的風景作品裡。例如 1979 年根據義大利旅遊經驗所繪的〈龐貝之幻影（意大利）〉（見圖 65），他除了描繪一位身著古羅馬服飾的仕女，站在龐貝廢墟中，吸引著觀者目光一起進入古蹟中探幽，他還在畫面下方畫滿綻放鮮紅的花朵，裝飾畫面，帶給風景繽紛的色彩。而在 1981 年遊歷泰國後所畫的〈鄭王廟（泰國，曼谷）〉（見圖 66），他也在天空中增添了他代表性的飛天仙女，豐富曼谷黃昏的天際，讓畫面更為生動。



圖 65 許武勇，〈龐貝之幻影（意大利）〉，油彩、畫布，90.8x72.5cm，1979
圖 66 許武勇，〈鄭王廟（泰國，曼谷）〉，油彩、畫布，90.8x72.5cm，1981

許武勇晚期的旅遊風景作品中，有一個有趣的現象，他會在畫面的點景人物中，描繪他和夫人的共遊身影。目前可知最早出現這種「伉儷情深」點景人物的畫作，是 1989 年的〈天壇（北平）〉（見圖 67），許武勇和夫人並肩站在最上層的臺階。這種伉儷情深的點景人物，幾乎都是夫妻倆正面面向畫外觀眾，許武勇常常還會描繪自己脖子上掛著一臺照相機，表明遊客的身份。

⁷⁰ 許武勇，《許武勇畫集第二畫集》，頁 7-18。

⁷¹ 許武勇出國旅行之經歷甚豐，各年旅遊紀錄可參閱畫家年表。許武勇，《許武勇畫集第五集（總結編）》，頁 223-226。



圖 67 許武勇，〈天壇（北平）〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1989

許武勇描繪的伉儷情深點景人物，應當都是根據他和夫人出遊的照片，如實畫出。⁷²例如在 1992 年的作品〈天池（新疆）〉（見圖 68）中，許武勇很特別地描繪兩人騎在馬背上，許武勇騎著白馬、夫人騎著褐色馬。對照現存的照片，可以看到許武勇與夫人於 1992 年遊歷天山的合影（見圖 69），也是一左一右，分別騎著白馬與棕色馬。2003 年〈雲崗石窟（2）（山西）〉（見圖 70）這件作品也是類似的情形，許武勇與夫人遊歷雲岡石窟的照片中（見圖 71），許武勇站在右側，身著白上衣，在畫作中他也如實地描繪出來。



圖 68 許武勇，〈天池（新疆）〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1992



圖 69 許武勇與夫人於 1992 年在新疆天山山脈之天池騎馬合影

圖片來源：許武勇，《許武勇畫集第五集（總結編）》（臺北：許武勇，2013），頁 194。

⁷² 根據 2018 年 4 月 13 日筆者電話專訪許武勇次子許華德醫師，許武勇夫妻出國旅遊，多為兩人同行參加旅行團。



圖 70 許武勇，〈雲崗石窟（2）（山西）〉，油彩、畫布，91x72.5cm，2003



圖 71 許武勇與夫人 2002 年攝於雲崗石窟

圖片來源：蘇建宏，《臺灣美術全集第 29 卷許武勇》（臺北：藝術家出版社，2010），頁 316。

許武勇為何會在晚期旅遊風景畫作中，出現伉儷情深的點景人物？而且為何只出現在國外風景，而未出現在臺灣風光，亦未出現在夢境或懷舊題材裡？從現有的文獻來看，許武勇本人對此並未多作解釋。不過，誠如蘇建宏所觀察，許武勇在畫作中描繪和夫人宛若「到此一遊」的身影，雖然減弱了過去畫作中追求的崇高性，但是卻多了幾分自然的天真與趣味。⁷³

的確，許武勇畫有伉儷情深的作品，幾乎都是海外旅遊這類較輕鬆、悠閒的題材。對他而言，臺灣風光、夢境或懷舊題材，似乎都是更嚴肅的主題，是要表達他對土地、對藝術、對人生的看法，並非單純的旅遊風景紀實，自然也不會在畫中描繪他和夫人的身影。所以即使許武勇亦曾留有與夫人在臺灣共遊的照片，他也不會添加在臺灣風光的題材當中。

也許是 1986 年罹患大腸癌生死交關的體驗，也或許是 1987 年自醫界退休後，更多與家人相處的時光，他在晚期海外旅遊的畫作中，描繪的夫妻共遊回憶，帶有一些俏皮的幽默感，也流露了淡淡的甜蜜。

⁷³ 蘇建宏，《許武勇繪畫藝術之研究》，頁 116。

第二節 臺灣風光

與遨遊世界各國的風景作品相較，許武勇筆下的臺灣風光，則讓人有一種人親土親的熟悉感，而且隱含著對這塊土地的關懷。

許武勇一生六百多件的作品，涵蓋立體派、野獸派、超現實主義等各種風格，只有一件作品他自評是唯一的「寫實」作品，即 1947 年創作的〈望鄉山（阿里山）〉（見圖 72）。這幅作品，許武勇說道，是從對高山（又稱對高岳，即阿里山）山頂，遠眺望鄉山（又稱望美山，位於南投縣信義鄉望美村）而畫的。因為山名中有一個「望」字，和其父親許望相同，因此思念父親而創作。⁷⁴

這件作品畫於許武勇服務於阿里山林場的時期，與那個時期之前的其他作品相比，筆觸較為細膩，沒有立體派分割畫面技法的尖銳塊面和畫刀刻痕，內容也沒有其他的隱喻或象徵。許武勇仔細刻畫山巒和天空的漸層，光影的變化較屬於概念式的凸者亮、凹者暗，因此很可能並非現場寫生，而是在室內憑記憶完成。

1965 年遷居臺北以後，許武勇有不少以萬華、大稻埕為主題的風景作品，如 1965 年的〈萬華古屋〉（見前引圖 5）、1969 年的〈迪化街（4）〉（見圖 73）等。

其中，許武勇 1960 年創作的迪化街系列作品，蘇建宏認為更是其立體派階段的代表作。他認為許武勇當時的畫風尚在立體派摸索階段，而樓房建築的稜角稜線，以及窗櫺的線條結構，恰好適合用立體派分割、錯位等技法來呈現，這類作品以半具象的方式呈現，塊面經過分割重組後，表現出老街建築的風貌，在當時印象派、野獸派風行的臺灣畫壇中，顯得獨樹一格，可視為立體派在臺灣發展過程中的代表作品。⁷⁵而 1965 年創作的〈迪化街（1）〉和 1968 年創作的〈迪化街（3）〉，也分別被高雄市立美術館和臺北市立美術館收藏，亦可見其重要性。

⁷⁴ 許武勇，《許武勇畫集第五集（總結編）》，頁 117。

⁷⁵ 蘇建宏，《許武勇繪畫藝術之研究》，頁 145-146。



圖 72 許武勇，〈望鄉山（阿里山）〉，
油彩、畫布，61.1x39.8cm，1947



圖 73 許武勇，〈迪化街（4）〉，油彩、
畫布，72.5x91cm，1969

而後許武勇也對臺灣各地的風景感到興趣，如 1987 年的〈廟頂（1）〉（見圖 74）、〈廟頂（2）〉、〈廟頂（3）〉等作品，或是 1989 年的〈北港媽祖廟〉、〈澎湖漁村〉（見圖 75）等作品，描繪臺灣廟宇、民居等傳統建築之美。



圖 74 許武勇，〈廟頂（1）〉，油彩、畫
布，72.5x91cm，1987



圖 75 許武勇，〈澎湖漁村〉，油彩、畫
布，72.5x91cm，1989

到了 1990 年代，許武勇開始將欣賞的角度，擴展到臺北的現代都市生活。例如 1992 年的〈敦化南路〉（見圖 76），他開始描繪臺北市的現代大樓景觀。1995 年的〈晨之體操〉（見圖 77），以早起運動的市民作為畫面主角，市民穿著現代服飾，而非以往常見的古裝打扮。



圖 76 許武勇，〈敦化南路〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1992



圖 77 許武勇，〈晨之體操〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1995

許武勇逐漸從懷舊的眼光，開始關注現代的日常生活。除了緬懷過去農業社會的美好年代，他也漸漸地以蓬勃朝氣的現代生活景象作為題材。

這種改變，可以在畫面的兩個細節看到。

其一，是許武勇開始描繪「現代車輛」。在前文中曾經提到，許武勇喜歡在農村懷舊等題材中，描繪「牛車」，來作為象徵回憶夢境的圖騰。相對地，「現代車輛」則可以視為畫作中象徵現代生活的圖騰。許武勇在 2000 年的〈溫哥華〉、2001 年的〈仁愛路圓環〉等作品中，即已開始描繪現代車輛，來作為都市景觀的一部分。2004 年的〈龍山寺〉（見圖 78）和 2009 年〈臺南站前（2）〉（見圖 79）等作品，更直接描繪騎乘摩托車的街頭景觀，呈現臺灣的在地特色。



圖 78 許武勇，〈龍山寺〉，油彩、畫布，72.5x91cm，2004



圖 79 許武勇，〈台南站前（2）〉，油彩、畫布，72.5x91cm，2009

其二，是許武勇開始描繪「人山人海」的場景。以往許武勇頂多描繪仙女群舞之姿，或是觀光客人群作為點景人物。許武勇在 2000 年以後開始描繪人山人海的景觀，來營造熱鬧的氣氛。例如 2006 年的〈台南普濟殿廟庭〉（見圖 80）和 2012 年〈世界和平大遊行〉（見圖 81）等作品。

這種對現代生活的關懷，讓許武勇的畫作內容，像是從與世隔絕的內心世界，敞開大門、走入人群，迎向熱鬧繽紛的真實世界。因此許武勇晚期的作品裡，內容變得更多采多姿，也更貼近日常生活。



圖 80 許武勇，〈台南普濟殿廟庭〉，油彩、畫布，91x72.5cm，2006



圖 81 許武勇，〈世界和平大遊行〉，油彩、畫布，91x72.5cm，2012

第三節 生涯的回顧

繪畫最初對於許武勇而言，像是一個和現實世界平行的夢境、理想與桃花源。但是到了晚年，他開始回顧許多生命中的往事，畫下一幅幅圖像的回憶錄。

許武勇的歷年作品中，曾經偶然地出現兩幅家人的肖像畫。⁷⁶一幅是 1947 年描繪新婚妻子的〈阿香之像〉（見圖 82），另一幅則是 1984 年描繪留學美國的女兒〈珠麗之像〉（見圖 83）。

1946 年許武勇自日本返臺後，與徐淑香女士結婚。婚後 1946 年至 1948 年期間，許武勇在阿里山擔任林場醫師，那段寓居山林的愜意歲月，讓許武勇和妻子能有機會徜徉山林。〈阿香之像〉描繪新婚妻子的臉龐，背景裝飾阿里山的野生白色百合花，畫面明亮的淡綠色調，象徵新婚的明朗愉悅氣氛。⁷⁷

1984 年的〈珠麗之像〉，則是許武勇紀念前往美國，探視留學美國聖路易大學（Saint Louis University）的女兒珠麗所畫的作品。當時女兒正值 25 歲的花樣年華，許武勇畫中以聖路易大學的校園景色作為背景，描繪女兒身著臺灣服飾，用鮮艷的紅色、綠色來呼應年輕活潑的青春氣息。⁷⁸

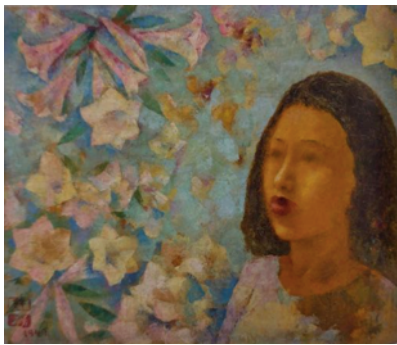


圖 82 許武勇，〈阿香之像〉，油彩、畫布，52.9x45.1cm，1947



圖 83 許武勇，〈珠麗之像〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1984

⁷⁶ 根據 2018 年 4 月 13 日筆者電話專訪許武勇次子許華德醫師，許武勇生前並無其他家人的肖像畫作。

⁷⁷ 許武勇，《許武勇畫集第五集（總結編）》，頁 116。

⁷⁸ 許武勇，《許武勇畫集第五集（總結編）》，頁 128。

1990 年代末期，已經七十多歲的許武勇，也許意識到生命即將步入晚年，想為自己的人生故事留下紀錄，他創作了一系列與回憶有關的作品，內容包括了自己就讀港公國小、臺北高等學校、路竹鄉行醫的經歷，以及晚年參加東京帝國大學同窗會、赴日於鹽月桃甫回顧展的演講活動、對父親許望的圖文介紹。

〈童年時的自畫像(1)〉、〈童年時的自畫像(2)〉、〈台北高校時自畫像〉、〈農村工作時之自畫像〉這四幅作品（見圖 84 至圖 87），雖然題名為「自畫像」，但是嚴格來說並不是自畫像，而是回憶的創作。畫家憑藉記憶，描繪曾經發生的故事；畫中的自己，則是這個故事的說書人，來表達故事發生時的年紀與身份。

例如 1999 年所畫的〈童年時的自畫像(1)〉（見圖 84），是許武勇回憶童年時就讀臺南第四公學校（後改為港公國小）的一個故事：有一天上學途中，許武勇遭到野狗追逐，慌張的他跌沾了一身泥巴，雖然未受傷，但是一身泥濘不知如何是好，所幸路旁一位婦人看到了他的處境伸出援手，這位婦人為他換上自己兒子乾淨的衣服，還替他將弄髒的衣服清洗乾淨。⁷⁹這段童年上學發生的插曲，事隔多年仍令許武勇印象深刻。2003 年的〈童年時的自畫像(2)〉（見圖 85），人物姿態與〈童年時的自畫像(1)〉相似，但是背景卻改為黃昏時的舊時街景，牛車緩緩駛過，分割畫面中的馬頭，象徵幼時純樸農村的萬物有情，遠方的校舍與廟宇，訴說許武勇國小求學時的種種往事。



圖 84 許武勇，〈童年時的自畫像(1)〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1999

圖 85 許武勇，〈童年時的自畫像(2)〉，油彩、畫布，91x72.5cm，2003

⁷⁹ 蘇建宏，《許武勇繪畫藝術之研究》，頁 112。

又如 2003 年的〈台北高校時自畫像〉(見圖 86)，畫面採用「同心圓構圖」，畫家將自己的形象放在圓中，圓外則有回憶的事物和過往的師長等形象。蘇建宏認為這樣的構圖宛若「時間的羅盤」，讓觀者的視線隨著同心圓的線條捲入其中，彷彿走入回憶的時光隧道。⁸⁰而 1998 年所畫的〈農村工作時之自畫像〉(見圖 87)，背景是許武勇常見的農村題材，有農舍、牛車、牧童等景物，畫面正中央騎著腳踏車、帶著公事包的男子，則是象徵年輕時候的自己。



圖 86 許武勇，〈台北高校時自畫像〉，
油彩、畫布，91x72.5cm，2003



圖 87 許武勇，〈農村工作時之自畫像〉，
油彩、畫布，91x72.5cm，1998

他描繪晚年出席重要活動的作品，也是類似的構圖邏輯。2000 年所作的〈55 週年東京帝大醫學部同窗會〉(見圖 88)，白髮蒼蒼的同學們位於同心圓的中央，周圍有著日本的鐵塔、地藏王菩薩、傳統建築等景物，穿著和服的年輕女子，像是說書人般地，見證這睽違半世紀的難得聚會。而描繪 2001 年前往日本出席宮崎縣立美術館所舉辦的鹽月桃甫回顧展的〈紀念演講會〉(見圖 89)畫作，也將和鹽月桃甫的相關回憶，佈置在同心圓的「時間羅盤」外圍。

⁸⁰ 蘇建宏，《許武勇繪畫藝術之研究》，頁 133-135。



圖 88 許武勇，〈55 週年東京帝大醫學部同窗會〉，油彩、畫布，91x72.5cm，2000



圖 89 許武勇，〈紀念演講會〉，油彩、畫布，91x72.5cm，2001

較特別的是，許武勇在 2006 年時畫了一幅〈父親許望〉（見圖 90）的作品，並且在畫面右下角寫下父親的故事，記述父親 1888 年生於臺南市，1952 年逝於日本，曾經居住臺南 19 年、法國巴黎與葡萄牙里斯本合計 11 年、日本神戶 35 年。

這幅結合肖像畫與插畫敘事風格的作品，描繪他父親一生從商的故事。許望是位貿易商人，曾經在日本、南洋、法國、葡萄牙等地經商，事業頗為成功。在許武勇 2 歲至 13 歲的成長歲月裡，父親因為前往法國經商，所以在他的童年裡缺席。但是父親留下的家產和房租收入，卻也讓許武勇生活不虞匱乏，甚至還能去看馬戲團和歌仔戲的演出，擁有比其他同齡孩子富足的童年。⁸¹而後父親前往日本神戶經商，母親也一同前往，許武勇暑假時會前往神戶相聚，二戰末期雙親躲避空襲避居京都，許武勇也自醫學院畢業，並且曾在京都擔任村醫照料雙親生活。⁸²

為何許武勇會在八十幾歲時，突然追憶父親並繪製肖像？他和父親之間的關係是親密或疏離？根據和家屬訪談，許武勇當時創作並未特別提及此畫的創作緣由。但是父親在他心目中，應當是成功的商人形象。他在畫中描繪了半個地球，將父親曾經從商的城市景象畫在四周，象徵父親為了事業奔波的一生。

⁸¹ 蘇建宏，《許武勇繪畫藝術之研究》，頁 16-17。

⁸² 蘇建宏，《許武勇繪畫藝術之研究》，頁 37。另根據 2018 年 4 月 13 日筆者電話專訪許武勇次子許華德醫師曾問及此畫。家屬回憶，許望 1952 年過世前，曾計畫返臺，許武勇母親（許陳盞）則已在臺定居。



圖 90 許武勇，〈父親許望〉，油彩、畫布，91x72.5cm，2006

許武勇一生，除了學生時代已亡佚的立體派風格自畫像之外，最具自傳色彩的自畫像作品，即是 1999 年創作的〈有骸骨的自畫像〉（見圖 91）。這件作品最符合自畫像的定義，也能讓人一窺許武勇當時的心境。

在這件〈有骸骨的自畫像〉作品裡，許武勇拿著畫刀作畫，背後站著骷髏，背景則有飛天仙女、蝴蝶、飛魚等裝飾。

這件作品最引人注目的地方，即是許武勇身後站立的骷髏。根據蘇建宏的研究，許武勇歷年畫作並不常出現骷髏，僅 1991 年的〈數珠觀音〉、1993 年的〈大戰後之海底〉等少數作品，他歸納這些作品出現骷髏之意義，都帶有一些「救贖」的意味。而這幅作品之所以也出現骷髏，蘇建宏推測，可能和他 1999 年甫參加了東京帝國大學醫學部卒業 55 週年同學會有關，讓他對於人生即將步入尾聲有了更多的感慨。⁸³

⁸³ 蘇建宏，〈許武勇繪畫藝術之研究〉，頁 113。



圖 91 許武勇，〈有骸骨的自畫像〉，油彩、畫布，91x72.5cm，1999

這件作品，應當是許武勇根據 1996 年拍攝的自宅畫室照片（見圖 92）所描繪。照片中許武勇正在創作〈復活教堂〉這件作品，右手戴著手套拿著畫刀，前方放著調色盤。為了配合 30 號畫布的直式尺寸，許武勇在構圖上將〈復活教堂〉往中央靠攏，不過為了吻合照片上的伸臂畫姿，畫刀反而不似正在作畫，而是停留在建築物背景的空白處。

這件作品反映了許武勇的創作理念和創作性格，也象徵了他的藝術生命。

在創作理念上，許武勇認為，藝術才是「不滅的生命」，人生短暫，藝術品才能常留人間。右邊的骨骸象徵死亡，左邊的畫作象徵永恆。畫家站在兩者之間，既不可避免地必須面對死亡，但是又能透過藝術品來讓生命「不滅」，藝術家的生命也因此有了意義。

在創作性格上，這件作品突顯了許武勇既熱愛「幻想」，卻又重視「具象」的特性。許武勇在畫面上，加上了飛天仙女、蝴蝶、飛魚等他慣用的繪畫語彙，又加上骷髏這種充滿象徵意涵的物象，增添畫面的幻想色彩。但是在描繪到具體的畫作、人物姿勢等物象時，他又十分忠於照片，一絲不苟地如實畫出〈復活教

堂》，並未另外創作出「畫中畫」的弦外之音，或是賦予更多的寓意。



圖 92 許武勇 1996 年攝於自宅畫室

圖片來源：蘇建宏，《臺灣美術全集第 29 卷許武勇》（臺北：藝術家出版社，2010），頁 323。

第五章 結語

第一節 從「夢境」到「人間」

許武勇長達七十餘年的創作生涯，風格可謂多變，從早年學生時代到 1960 年代末的立體派風格、描繪嚴肅題材時運用的盧奧（Georges Rouault）野獸派筆觸、轉化運用夏卡爾（Marc Chagall）的超現實主義和魯東（Odilon Redon）的象徵主義等技法，各種風格可見於不同時期的作品。

綜觀其風格變化，蘇建宏認為，1991 年以降的「晚期風格」，最具個人特色。根據蘇建宏的研究，許武勇的風格可以分為六期，分別是「高校時期習作（1933 年-1934 年）」、「東京帝大時期（1942 年-1947 年）」、「返台初期（1949 年-1953 年）」、「省展之類立體派時期（1954 年-1968 年）」、「省展之羅曼主義時期（1969 年-1991 年）」、「晚期風格（1991 年以降）」等六期。⁸⁴前五個分期，可以看到主要乃根據許武勇之人生不同階段來劃分，包括求學、謀職、參加省展等階段，同時指出該階段的部分特徵，如類立體派、羅曼主義⁸⁵等；第六期「晚期風格」，則是根據畫面內容風格來分類。蘇建宏指出，許武勇 1991 年以後的晚期風格，與前階段不同之處，在於鄉土記憶、民俗童趣及個人自傳式的題材增加許多，而且運用廣角、同心圓等構圖方式，來產生畫面變化，其畫風不同於年輕時的崢嶸，取而代之的是返璞歸真的天真。⁸⁶

的確，許武勇很多具有代表性的特色，在 1991 年以後益發明顯。除了題材、內容與構圖之外，在繪畫技法上，亦有許多細膩的改變。倘若挑選許武勇不同年代，卻有相似構圖的作品來比較，即可明顯看到，他的晚期風格會強調物象輪廓的清晰度，並且會增加細節，讓畫面內容更加豐富（見表 3）。

⁸⁴ 蘇建宏，《許武勇繪畫藝術之研究》，頁 75-117。

⁸⁵ 「羅曼主義」，許武勇自述乃「脫離寫實主義強調畫家之主觀且有畫家之理想發展方向之意」，許武勇接受蘇建宏訪談時補充解釋：「羅曼主義」與「浪漫主義」具有類似的意義，但是「浪漫」一詞容易讓人聯想到頹廢感傷，所以改以「羅曼主義」稱之。參閱蘇建宏，《許武勇繪畫藝術之研究》，頁 46。「羅曼主義」之命名，則應為轉化自「Romantic（羅曼蒂克）」之中文譯音。

⁸⁶ 蘇建宏，《許武勇繪畫藝術之研究》，頁 116-117。

例如 1964 年的〈少女與花〉與 1993 年的〈少女與紅玫瑰〉，雖然同樣都是左邊瓶花、右邊少女的構圖形式，但是晚期的〈少女與紅玫瑰〉卻更強調花瓶的質感，花卉朵朵分明，明暗對比強烈。

又如 1970 年的〈夜之花〉和 1994 年的〈歸途（1）〉，畫面都是描繪夜景，左邊皆為人物仰躺在瓶花上，鄉村農舍則從下方延伸到右邊形成 L 型。然而晚期的〈歸途（1）〉，畫面分割的線條增多，物象之間也會刻意留下淺色的漸層，景物層次顯得井然有序。

類似的情況也可見於 1977 年的〈懷念的小巷〉。許武勇事隔近 24 年，以相同的構圖重新繪製了〈懷念的小巷（2）〉，他除了改變天空、衣著、花卉，他更仔細刻畫房屋的磚牆與窗戶，牛車加上車伕，階梯也添加了雞、鵝等家禽。

表 3 許武勇風格比較表

資料來源：作者整理

	舉例作品		
一九九〇年以前	 <p>許武勇，〈少女與花〉，1964</p>	 <p>許武勇，〈夜之花〉，1970</p>	 <p>許武勇，〈懷念的小巷〉，1977</p>
一九九一年以後	 <p>許武勇，〈少女與紅玫瑰〉，1993</p>	 <p>許武勇，〈歸途（1）〉，1994</p>	 <p>許武勇，〈懷念的小巷（2）〉，2001</p>

許武勇晚期作品會比早期作品物象更為細膩、增添更多細節的情形，是頗為有趣的現象。一般而言，畫家越到晚年，畫風通常會較為豪放寫意，這除了因為體力日益衰老、眼力不如以往，也因為畫家對於類似的技法掌握更純熟，在筆法上會更為簡潔流暢。但是許武勇晚年的作品卻反其道而行，比年輕時的作品畫風更細膩、內容更豐富。

這種現象的可能原因有二：第一個原因，也許是因為 1987 年自醫界退休後，他有了更多的時間創作。退休前，他必須利用看診的閒暇之餘抽空畫畫；退休後，他可以全心全意創作。根據其歷年的創作紀錄，在 1986 年以前，他的創作約 218 件作品；1987 年以後，則有約 395 件作品，是其退休前的近二倍。⁸⁷創作時間更多，讓他可以更專注在細節的刻劃。

另一個更可能的原因，則是其創作觀的改變。他早年學生時代、省展時期對於立體派的研究投入大量心力，許多作品如〈農村（3）〉、〈櫥窗〉、〈靜物（3）〉〈萬華古屋〉等（見圖 2 至圖 5），頗接近抽象繪畫的色彩塊面組合。而他 1960、1970 年代具有超現實主義、象徵主義風格的作品，也十分強調畫面的朦朧美。

但是晚期的作品不僅景物輪廓逐漸清晰、物象更為具體，在內容上也增加了更多活潑、生動的意象，並且將創作題材擴及到自己的生命經驗。例如 1989 年以後的出國旅行作品在點景人物中增加他和夫人的出遊身影、1999 年〈童年時的自畫像（1）〉回顧自己的童年（見圖 84）、2006 年〈台南普濟殿廟庭〉描繪人山人海的熱鬧景象（見圖 80）、2006 年〈牛的農村朋友〉將動物擬人化作為夢境的說書人（見圖 32）、2007 年〈101 之幻想〉融合鄉村回憶與臺北的現代城市景觀（見圖 32）、2012 年的〈昔時迪化街〉以現代男女作為飛天仙女（見圖 53）等，他將目光環視到自己的周遭人群、成長記憶、以及生活的土地。

可以這麼說，早期的許武勇，彷彿在追求的是一個美術史的「夢境」，運用立體派、野獸派、超現實主義、象徵主義等風格，來描繪一個理想中的世界；晚期的許武勇，則像是在記錄一個生命史的「人間」，他將各種繪畫流派、畫面元素融合在自己的畫布，勾勒出反映人生經歷的心靈淨土。

⁸⁷ 此統計，係根據許武勇 2013 年《許武勇畫集第五集（總結編）》中，自行整理之 600 件作品清單，再加上許武勇家屬寄藏臺南市美術館之清單中 2013 年以後之 13 件作品。惟許武勇之畫冊清單似有漏列作品，如 2012 年之〈228 和平公園（2）〉，故本統計僅屬概算。參閱許武勇，《許武勇畫集第五集（總結編）》，頁 207-218。

第二節 為畫而活

2013 年，高齡 94 歲的許武勇，在他最後一本個人畫集的序文中，回顧其一生，語重心長地說：「我雖已有墓地，但那只是埋身的紀念碑而已，我的靈魂是在我的作品裡。理解我作品的觀眾一定會聽到我內心的渴望和平美好世界的聲音。並以美術提升人性，以消弭戰爭，預防人類之滅亡，世界一家的大同理想。當我肉身已亡，我的作品永久繼續向觀賞者傾訴我的理想。」⁸⁸繪畫對於許武勇而言，有其神聖的使命，具有「成教化，助人倫」的社會文化功能，是人類心靈的療癒，是實現世界大同理想的途徑。

這種以繪畫來濟世的責任感和使命感，形塑了許武勇一生的藝術風格。他不介意技法、構圖與西方諸多大師的雷同，也無意挑戰不同尺幅、不同媒材的作品。他數十年來幾乎都以 30 號畫布創作油畫作品，也幾乎不畫疾病之痛苦、人性之黑暗，只畫人間美好的一面。⁸⁹仕女、花卉、仙女、牛車等畫面內容，一而再地出現在不同時期的畫作，像是對世人殷殷切切地分享其藝術觀與人生觀，畫面時而具有濃厚的宣教意味。

所以繪畫技法對許武勇而言，只是詮釋內容、題材的工具，並不是追求的目標。他致力於內容與題材的探討，試圖讓他的思想理念，更完整具體、更精緻細膩地被呈現出來。早年參加省展的作品，像是他對美術史的探討，在獲得美術界的認可後，晚年的作品他更勇於做自己，作品大量出現的妻子、人群、在地風光景致，讓他的作品更具有人情味。

許武勇風格形成的過程，是他不斷學習、摸索繪畫的生命史。他一生累積的六百餘張畫作，宛若一本厚達六百頁的圖像繪本：反映了他對西方各種繪畫潮流以及東方各種文明的濃厚興趣，也以畫筆生動地記錄了他在人生不同階段的所見所聞和心得體會。題材內容的橫向廣度，與漫長歲月的時間縱深，交織出他豐富的藝術樣貌。

他對於繪畫有著巨大的熱情。許武勇在 1978 年的〈不滅的藝術生命〉文章中提到：「大學學醫時代起，三十五年來，起初每天一個鐘頭，現在每天五六個

⁸⁸ 許武勇，《許武勇畫集第五集（總結編）》，頁 5。

⁸⁹ 許武勇，〈美與和平的世界〉，載於《許武勇畫集第三畫集》（臺北：許武勇，1994），頁 15。

鐘頭，花在作畫上。合計起來已經花了三萬多點鐘。這是龐大努力的積蓄。」⁹⁰他曾經將畫室設在診所二樓，在看診空檔的時間，甚至只有五分鐘，也會把握來畫畫，而且會帶手套作畫，以免弄髒雙手影響看診。⁹¹

許武勇將藝術創作視為他的人生課題，他認為「作畫已不只是興趣的問題，而是我的人生修鍊。」⁹²歷時數十年的創作歷程，即是他漫長的修行之路。

繪畫究竟有多大的魅力，可以讓人產生如此巨大的熱情，捨棄前程似錦的白色巨塔之地位，走入繪畫這條路？東京帝大、同期赴美留學同學們，後來位居要津者大有人在，許武勇卻甘於僅經營診所，來支持他的藝術創作。他幾十年來，積極宣揚繪畫的教化功能、堅持創作的方式、有系統地保存自己的作品、用心整理自己的著作、出版畫集、籌建美術館，創作不輟，這種精神令人感佩。

美國知名文學家愛默生（Ralph Waldo Emerson, 1803-1882）曾說道：「每個藝術家，最初都是業餘者。（Every artist was first an amateur.）」⁹³一個「業餘者」如果能不斷學習、投入心血、付出努力，那麼有一天，也有可能成為一位真正的藝術家。

許武勇彷彿是日據時代臺籍菁英的浪漫化身，在醫學的專業領域之外，也具有欣賞藝術的優雅品味，並且身體力行，實踐藝術的理想。在那白袍之下，他有著藝術家般的靈魂。他用鍥而不捨的熱情，編織出絢爛的夢想，描繪出自己的生命故事。

⁹⁰ 許武勇，〈不滅的藝術生命〉，頁 7。

⁹¹ 許武勇，〈美與和平的世界〉，頁 15。

⁹² 許武勇，〈印象最深刻的作品〉，頁 19。

⁹³ Ralph Waldo Emerson, "Progress of Culture", in *Works of Ralph Waldo Emerson Vol. IV* (Boston: Houghton, Osgood and Company, 1880), p. 181.

許武勇年表

資料來源：

1. 許武勇，《許武勇畫集第三畫集》（臺北：許武勇，1994）。
2. 簡正怡、劉永仁執行編輯，《許武勇回顧展》，（臺北市：臺北市立美術館，2006）。
3. 蘇建宏，《臺灣美術全集第 29 卷許武勇》（臺北：藝術家出版社，2010）。
4. 許武勇，《許武勇畫集第五集（總結編）》（臺北：許武勇，2013）。
5. 2013 年後之生平，主要根據 2018 年 6 月 11 日筆者電話專訪許武勇次子許華德醫師之訪談。

西曆	民國	年齡	重要生平
1920	民 9	出生	●父親許望，母親許陳盞，生於臺南市花園町 2 丁目（現在之公園路、民族路口）。
1921	民 10	1 歲	●在日本神戶經商的父親許望，轉往歐洲經商。
1926	民 15	6 歲	●搬至臺南市永樂町 3 丁目（現在之民權路 3 段）居住。
1928	民 17	8 歲	●進入臺南第四公學校（後改名為臺南市港公學校，現為協進國小）就讀。
1931	民 20	11 歲	●搬至臺南市花園町 2 丁目（現在之公園路、民族路口）。
1933	民 22	13 歲	●以第一名成績畢業於臺南市港公學校，並考進臺北高等學校尋常科（四年制）。其後師事鹽月桃甫，前後約七年。
1934	民 23	14 歲	●因事業關係，父母轉至日本神戶居住。每年暑假許武勇會前往日本省親。
1935	民 24	15 歲	●擔任臺北高等學校繪畫部（美術社）學生委員。
1937	民 26	17 歲	●以臺北高等學校尋常科第一名成績進入高等科（三年制）理科乙類就讀。 ●開校紀念美展於臺灣教育會館（戰後曾作為美國新聞處，現在為二二八國家紀念館）發表立體派畫風的油畫作品〈自畫像〉。
1938	民 27	18 歲	●罹患不明熱病休學一年，住在日本京都療養。

1941	民 30	21 歲	<p>●臺北高等學校高等科畢業，考進東京帝國大學醫科深造。</p> <p>●參加醫學部學生所組織的繪畫研究會「踏朱會」，師事獨立美術會會員樋口加六。而後每週在樋口加六的畫室學習人體素描兩小時，前後約四年。</p>
1943	民 32	23 歲	<p>●油畫作品〈十字路〉入選日本獨立美術展，於上野東京都美術館展出。</p>
1944	民 33	24 歲	<p>●東京帝國大學醫科畢業，進入佐佐內科研習。</p>
1945	民 34	25 歲	<p>●因為神戶大空襲，父親於日本神戶的商店與住宅付之一炬，與父母至京都鄉下避難，並於京都北桑田郡平屋村（現為南丹市之一部分）擔任村醫，同時照料父母生活。</p>
1946	民 35	26 歲	<p>●返臺於臺南市公園路居所定居，並與徐淑香小姐結婚。</p> <p>●前往阿里山服務，擔任林場醫生。</p>
1948	民 37	28 歲	<p>●辭去阿里山職務，返回臺南市公園路居所定居。擔任成功大學校醫。</p> <p>●開始參加全省美展，而後至 1973 年，連續 26 年每屆都有參展。</p>
1949	民 38	29 歲	<p>●油畫作品〈石楠花〉獲第四屆全省美展特選第三名。</p> <p>●辭去成功大學校醫職務，轉任高雄縣路竹鄉衛生所，每天從臺南通勤上班。</p> <p>●長男許虹笙出生。</p>
1950	民 39	30 歲	<p>●油畫作品〈夜曲〉獲第五屆全省美展特選第三名。此件作品後為臺北市政府購入，但作品現已不知去向。</p>
1951	民 40	31 歲	<p>●臺陽美術展參展作品〈離別〉獲臺陽獎。</p> <p>●次男許華德出生。</p>
1952	民 41	32 歲	<p>●考取美國國務院外事總局獎學金留學美國加州大學柏克萊分校（University of California, Berkeley），研究考察公共衛生。</p> <p>●父親許望於日本逝世。</p>

1953	民 42	33 歲	<ul style="list-style-type: none"> ●於美國舊金山 Lucien Labaudt 畫廊舉行油畫個展。 ●參訪美國舊金山、洛杉磯、紐約、芝加哥、華盛頓等地之美術館。 ●取得美國加州大學公共衛生碩士。 ●加入臺南美術研究會，參加南美展。
1955	民 44	35 歲	<ul style="list-style-type: none"> ●油畫作品〈農村〉獲第十屆全省美展特選第二名及最高榮譽獎。 ●獲邀參加第二、三屆紀元展。
1958	民 47	38 歲	<ul style="list-style-type: none"> ●被徵召至軍中服務六個月，以軍醫中尉退役。
1959	民 48	39 歲	<ul style="list-style-type: none"> ●長女許珠麗出生。 ●辭去高雄縣路竹鄉公所一職，在路竹鄉開設武勇診所，並在診所二樓設置畫室。
1964	民 53	44 歲	<ul style="list-style-type: none"> ●與曾培堯、劉生容、黃朝湖、莊世和等人組成自由美術協會。
1965	民 54	45 歲	<ul style="list-style-type: none"> ●為方便參與臺北的美術活動，結束路竹的診所，舉家搬遷至臺北市信義路 2 段 112 巷（現在之金山南路 2 段 19 號），一樓開設武勇診所，二樓作為畫室。
1967	民 56	47 歲	<ul style="list-style-type: none"> ●獲聘為全省美展西畫部評審委員，其後持續至 1973 年，共七年。
1973	民 62	53 歲	<ul style="list-style-type: none"> ●母親許陳盞於臺灣過世。⁹⁴
1974	民 63	54 歲	<ul style="list-style-type: none"> ●加入臺陽美術協會。
1975	民 64	55 歲	<ul style="list-style-type: none"> ●住宅搬遷至臺北市四維路，以後每年在自宅舉行個人油畫展，持續至 1983 年，前後共九次。 ●加入中華民國油畫協會。
1976	民 65	56 歲	<ul style="list-style-type: none"> ●於 1976 年 1 月號《藝術家》雜誌發表〈鹽月桃甫與自由主義思想〉一文。 ●於 1976 年 4 月號《藝術家》雜誌發表〈關於鹽月桃甫與自由主義思想〉一文。
1978	民 67	58 歲	<ul style="list-style-type: none"> ●出版個人第一本畫集《許武勇畫集》。 ●前往日本東京、京都、六甲山、日光等地遊歷。

⁹⁴ 根據 2018 年 6 月 11 日筆者電話專訪許武勇次子許華德醫師之訪談。

1979	民 68	59 歲	●前往歐洲希臘、西班牙、英國、德國、義大利、法國、奧地利、丹麥、挪威、瑞士、荷蘭等國遊歷。
1980	民 69	60 歲	●前往日本志賀高原、淺間山、富士山、盤梯山、箱根等地遊歷。
1981	民 70	61 歲	●前往東南亞印尼、峇里島、菲律賓、泰國等地遊歷。
1982	民 71	62 歲	●前往日本北海道的層雲峽、大雪山、摩周湖、知床半島、阿寒湖、札幌、洞爺湖等地遊歷。 ●前往印度、尼泊爾等地遊歷。回國後並著文〈尼泊爾、印度古代文化探秘旅行〉，刊載於《臺灣醫界》雜誌 1982 年 5、6、7、8 月號。
1983	民 72	63 歲	●前往美國、加拿大旅行，遍訪黃石公園、尼加拉瀑布、大峽谷、夏威夷、紐約、芝加哥、華盛頓、溫哥華、多倫多等地。
1986	民 75	66 歲	●出版個人第二本畫集《許武勇畫集第二畫集》。 ●發現罹患大腸癌，入住臺大醫院接受手術。 ●於 1986 年 11 月號《藝術家》雜誌發表〈鹽月桃甫與石川欽一郎〉一文。
1987	民 76	67 歲	●自醫界退休，由長男許虹笙接武勇診所。 ●於永漢畫廊舉辦「仙女」個展。 ●前往紐西蘭、澳洲等國遊歷。
1988	民 77	68 歲	●設立鹽月桃甫獎學金，並於國立臺灣師範大學演講介紹鹽月桃甫。 ●前往日本霧島、鹿兒島、久留米、宮崎、姬路、倉敷等地遊歷。 ●前往澎湖遊歷。
1989	民 78	69 歲	●前往中國大陸北京、杭州、蘇州、西安、上海、洛陽、龍門石窟、桂林、廣東等地遊歷。 ●前往日本四國、金澤、立山、黑部峽谷等地遊歷。
1990	民 79	70 歲	●前往中國大陸昆明、雲南石林、三峽、樂山大佛、重慶、大足石窟、黃山、杭州等地遊歷。 ●前往韓國慶州、濟州島、首爾等地遊歷。
1991	民 80	71 歲	●前往中國大陸廈門、武夷山、福州等地遊歷。

			<ul style="list-style-type: none"> ●前往日本熊本、阿蘇山、長崎、廣島、名古屋等地遊歷。 ●因心律不整入住國泰醫院，檢查結果還可以旅行。
1992	民 81	72 歲	<ul style="list-style-type: none"> ●於南畫廊舉辦「臺灣立體派先驅」個展。 ●前往日本十和田湖、上高地、仙台、福島、秋田等地遊歷。 ●前往中國大陸烏魯木齊、吐魯番、敦煌、嘉峪關、炳靈寺石窟、蘭州、西安等地遊歷。
1993	民 82	73 歲	<ul style="list-style-type: none"> ●連續血痰三個月疑似肺癌，經台大檢查乃支氣管擴張症。 ●因白內障開刀，由次男許華德執刀。
1994	民 83	74 歲	<ul style="list-style-type: none"> ●為籌備羅曼美術館成立事宜，遷往淡水美術大廈居住，旋即因交通、氣候等因素放棄。 ●出版個人第三本畫集《許武勇畫集第三畫集》。
1995	民 84	75 歲	<ul style="list-style-type: none"> ●檢查發現有高脂血症及狹心症，為方便就醫，搬至臺北市信義路 4 段居住。 ●於南畫廊舉辦「立體派·夢幻少女」個展。
1996	民 85	76 歲	<ul style="list-style-type: none"> ●前往俄國、東歐各國旅行，遊歷莫斯科、聖彼得堡、華沙、奧斯威辛、布達佩斯、布拉格等地。 ●前往日本福岡、廣島、丸龜、高松、中津、京都、姫路等地遊歷。
1997	民 86	77 歲	<ul style="list-style-type: none"> ●前往西班牙、葡萄牙遊歷。 ●前往荷蘭、德國遊歷。
1998	民 87	78 歲	<ul style="list-style-type: none"> ●前往法國各地遊歷，包括巴黎、聖米歇爾山、亞維儂、聖馬洛港、昂熱、坎城、香堡、摩納哥等地
1999	民 88	79 歲	<ul style="list-style-type: none"> ●前往歐洲阿爾卑斯山、奧地利各地名峰遊歷。 ●前往日本旅行，出席東京帝國大學醫學部畢業 55 週年同學會。 ●前往埃及遊歷。
2000	民 89	80 歲	<ul style="list-style-type: none"> ●前往加拿大洛磯山脈、溫哥華等地遊歷。 ●於南畫廊舉辦「家園 80 繪」個展。
2001	民 90	81 歲	<ul style="list-style-type: none"> ●受日本宮崎縣立美術館邀請，前往演講介紹鹽月桃

			甫。 ●前往高棉遊歷。
2002	民 91	82 歲	●前往中國大陸內蒙古、山西、呼和浩特、大同、雲岡石窟、五台山、懸空寺等地遊歷。 ●接受左眼白內障手術。
2003	民 92	83 歲	●前往中國大陸四川九寨溝、黃龍、四姑娘山、樂山大佛等地遊歷。
2004	民 93	84 歲	●前往日本旅行，出席東京帝國大學醫學部同學會。 ●前往日本琉球遊歷。
2005	民 94	85 歲	●前往泰北金三角、清邁等地遊歷。 ●狹心症發作，入住臺大醫院檢查心導管，醫生建議進行外科手術，但因風險高而放棄手術。 ●前往中國大陸北京、承德遊歷，此次為最後一次出國旅遊。 ●蘇建宏發表《許武勇繪畫藝術之研究》碩士論文。
2006	民 95	86 歲	●因狹心症頻發，於林口建造自己的墓園。 ●臺北市立美術館為其舉辦「許武勇回顧展」。
2009	民 98	89 歲	●激烈的狹心症發作，接受冠狀動脈繞道手術，植入心律調整器。 ●發生輕度的腦中風。
2010	民 99	90 歲	●藝術家出版社出版《臺灣美術全集第 29 卷許武勇》（個人第四本畫集）。
2013	民 102	93 歲	●於臺北市信義路與金山南路交叉口附近之大樓內，設立許武勇美術館。 ●國立臺灣美術館製作「臺灣資深藝術家影音紀錄片」介紹許武勇。 ●出版個人第五本畫集《許武勇畫集第五集（總結編）》。 ●夫人徐淑香女士，於十月過世，享壽 88 歲（1925 年至 2013 年）。
2016	民 105	96 歲	●五月於臺北過世，享壽 96 歲（1920 年至 2016 年）。

參考書目

一、中文資料

王素峰，〈朱紅，是梅原龍三郎與郭柏川的生命熱情〉，收錄於臺北市立美術館編著，《梅原龍三郎與郭柏川作品析論》（臺北：臺北市立美術館，1998），頁 51-90。

王淑津，《南國·虹霓·鹽月桃甫》（臺北：行政院文化建設委員會，2009）。

台灣畫，〈許武勇由歌仔戲看世界〉，《台灣畫》，8 期（1993.12），頁 20-23。

台灣畫，〈介紹羅曼主義美術館〉，《台灣畫》，8 期（1993.12），頁 52-53。

台灣畫，〈夢裡港口—許武勇立體畫派中的台灣情感〉，《台灣畫》，8 期（1993.12），頁 47-51。

呂清夫，〈六十年話說從頭：許武勇與鹽月桃甫的內心世界〉，收錄於《許武勇回顧展》（臺北市：臺北市立美術館，2006），頁 14-18。

吳振岳，〈試析潘諾夫斯基之圖像學研究法及其在藝術鑑賞之功能〉，《大葉學報》，10 卷 2 期（2001），頁 69-78。

林容如，《立體派觀念與風格在戰後台灣油畫發展中的轉化與詮釋（1946-1979）》（屏東：國立屏東師範學院視覺藝術教育學系碩士班碩士論文，2005）。

林曼麗，〈梅原龍三郎與郭柏川作品探究〉，收錄於臺北市立美術館編著，《梅原龍三郎與郭柏川作品析論》（臺北：臺北市立美術館，1998），頁 7-22。

周新富，《教育研究法》（臺北市：五南圖書公司，2015）。

許武勇，〈天才、精神病人、與美術〉，收錄於《許武勇畫集》（臺北：許武勇，1978），頁 5-6。

許武勇，〈不滅的藝術生命〉，收錄於《許武勇畫集》（臺北：許武勇，1978），頁 7。

許武勇，《許武勇畫集》（臺北：許武勇，1978）。

許武勇，〈印象最深刻的作品〉，收錄於《許武勇畫集第二畫集》（臺北：許武勇，1986），頁 18-19。

- 許武勇，〈鹽月桃甫與自由主義思想〉，收錄於《許武勇畫集第二畫集》（臺北：許武勇，1986），頁 19-21。
- 許武勇，〈關於「鹽月桃甫與自由主義思想」〉，收錄於《許武勇畫集第二畫集》（臺北：許武勇，1986），頁 21-22。
- 許武勇，《許武勇畫集第二畫集》（臺北：許武勇，1986）。
- 許武勇，〈美與和平的世界〉，收錄於《許武勇畫集第三畫集》（臺北：許武勇，1994），頁 15。
- 許武勇，《許武勇畫集第三畫集》（臺北：許武勇，1994）。
- 許武勇，《許武勇畫集第五集（總結編）》（臺北：許武勇，2013）。
- 陳國棟，〈臺灣歷史上的牛車—從《康熙臺灣輿圖》談起〉，《臺灣博物季刊》，34 卷 1 期（2015），頁 24-35。
- 楊毓瑩，《從岡倉天心美術觀考論其東洋文明論》（臺北：國立臺灣大學日本語文學研究所碩士論文，2011）。
- 漢文大藏經網站，網址：http://tripitaka.cbeta.org/ko/T51n2092_002。瀏覽日期：2018/04
- 鄭惠美，〈風雲的流變—郭雪湖、許武勇、黃榮燦的大稻埕〉，《藝術家》，345 期（2004.2），頁 300-301。
- 鄭勝揚，《繪畫分割技法對台灣光復後之藝術創作意義與影響研究》（屏東：國立屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文，2003）。
- 蔡家丘，〈砂上樓閣—1930 年代臺灣獨立美術協會巡迴展與超現實繪畫之研究〉，《藝術學研究》，19 期（2016.12），頁 12-18。
- 劉振源，《野獸派繪畫》，（臺北市：藝術圖書公司，1995）。
- 簡正怡、劉永仁執行編輯，《許武勇回顧展》，（臺北市：臺北市立美術館，2006）。
- 蘇建宏，《許武勇繪畫藝術之研究》（屏東：國立屏東師範學院視覺藝術教育學系碩士班碩士論文，2005）。
- 蘇建宏，《臺灣美術全集第 29 卷許武勇》（臺北：藝術家出版社，2010）。

二、西文資料

Benjamin Harshav ed., *Marc Chagall on Art and Culture*. (California: Stanford University Press, 2003).

Crawford Art Gallery, *Analysing Cubism: Cubism and Ireland, 1920s–30s*. Website: <https://goo.gl/hLsiFw>。瀏覽日期：2018/02

Guillaume Apollinaire, Dorothea Eimert, Anatoli Podoksik, *Cubism* (New York: Parkstone International, 2010).

Ingo F. Walther ed., *Masterpieces of Western Arts: A History of Art in 900 Individual Studies*. (Koln: Benedikt Taschen, 2002).

Meyer Schapiro, “Style,” in Donald Preziosi ed., *The Art of Art History: A Critical Anthology* (Oxford: Oxford University Press, 1998), pp. 143-149.

Ralph Waldo Emerson, “Progress of Culture”, in *Works of Ralph Waldo Emerson Vol. IV* (Boston: Houghton, Osgood and Company, 1880).

107 年度臺南藝術家許武勇調查及研究計畫案
「研究成果報告」委員意見及修正對照表

委員	審查意見	修正情形
潘禧 館長	1.本研究案於許武勇作品之風格變遷具有清晰之研究。	感謝館長勉勵，將依審查意見作為研究心得。
	2.本研究案對臺南籍藝術家之作品背後意味呈現深刻之價值。	感謝館長勉勵，將依審查意見作為研究心得。
	3.本研究後續研究可延伸探究許武勇藝術風格與美國畫家柯爾(Thomas Cole)及哈德遜河畫派(The Hudson River School)之關聯。	感謝館長提示研究方向，未來後續研究將納入哈德遜河畫派(The Hudson River School)之探討。
	4.目前少有立體派在臺灣發展的相關研究，若以許武勇作為端點向外延伸，會是相當有意義的研究題材。	感謝館長提示研究方向，下一階段研究將探討許武勇與臺灣其他立體派風格之異同。
	5.本案報告書納入本館圖書館館藏。	將依審查意見配合辦理。
黃冬富 委員	1.研究之結案報告成冊後「預期效果」章節可予以省略。	已依委員審查意見刪除該節。
	2.華人與日本對於「東洋」一詞之界定方式不同，需對報告書內提及「東洋」關鍵詞時，宜有所說明。	已依委員審查意見新增「東洋」之相關說明。
	3.考量許武勇留學時序，為先留日再赴美，論述先後應予以調整，如報告書頁30。	感謝委員建議，已將原30頁底下末段「他從學生時代、省展時期對立體派的濃厚興趣，到後來採用其他風格來進行創作」等字樣刪除，以增加行文之流暢度。惟留美時期之相關描述，因為該時期之主要風格為「立體派」，故仍置於「野獸派」、「超現實主義與象徵主義」等段落之前，以呼應其最早從勃拉克、畢卡索之立體派入門之創作歷程。
	4.文中提及〈被囚的賈汗王〉的相關討論，「賈汗王」與「沙賈罕」因音譯問題造成字形不同，宜有所統一。	已依委員審查意見，統一調整為「賈汗王」，改於英文名稱補充說明中文譯音為「沙賈罕」。
	5.關於〈幻想(2)〉一作，是許武勇少有的表現形式與主題，依據背景的農村相關元素，推測可能為農婦的綁腿帶，	感謝委員建議，未來將試圖研究該作之農村元素的各種可能象徵。

	但以馬格利特(René Magritte)的〈紅色模型 III (Le modèle rouge III)〉解釋，也是相當合理且有趣的對照。	
	6.部份附圖略有反光，宜留意檢視調整之(如圖 50、73、74、75……等)。	已將圖 1、5、9、11、12、13、14、16、18、19、20、50、73、74、75、76、80、85 等 18 張附圖重新拍攝，並於內文中置換。
	7.本案摘要之關鍵字中「醫生」建議調整為「醫生畫家」，較符合常人搜尋習慣。	已依委員審查意見修改關鍵字。
	8.建議考慮酌增許武勇之「年表」，對後續展覽籌辦有所助益。	已依委員審查意見新增年表。
	9.本案研究架構、方法均嚴謹，資料蒐集頗為豐富，文筆流暢而言之有物，相當不錯，值得肯定。	感謝委員勉勵，未來將再接再厲。
莊東橋 專員	1.許武勇的藝術基礎資料不易收集，本研究計畫相當清晰地建立其創作史與生命史的對照。	感謝委員勉勵，將依審查意見作為研究心得。
	2.研究架構方法完整，問題意識清楚。	感謝委員勉勵，將依審查意見作為研究心得。
	3.在個人創作史建立完備後，期待看到許武勇在東西方藝術史的相對論述與研究。也期待更多許武勇與臺灣立體派關聯，以及為何不斷持續其技巧。	感謝委員意見，未來將廣泛探討許武勇的論述，以及其與臺灣其他立體派風格之關聯。
	4.許武勇的創作生涯，大膽挪用先賢各式技法，唯立體派的延伸創作不輟，可再探究其原因。	感謝委員意見，未來將進一步探討許武勇其可能的創作動機。
沈明芬 組員	1.許武勇的藝術創作，啟蒙於鹽月桃甫、西洋立體派、超現實、象徵主義再回歸感性的羅曼主義。所謂「羅曼主義」是有別於「浪漫主義」給人頹廢感傷之意，可就「羅曼主義」較多的著墨與詮釋，再補充於註腳(頁 79)。	已依委員審查意見，於註腳補充說明。
	2.早期創作色彩使用較多混色調，晚年用色彩度提高，是否是受「羅曼主義」或眼疾手術影響所致，可再補充。	感謝委員提示研究方向，未來擬從其他畫家案例，來探討白內障手術後，對畫作用色的可能影響。