

寫意與寫生——論陳澄波和莫內的「撐傘人物」

Xieyi and Sketch: On “A Figure with Parasol” by Chen Cheng Po and Claude Monet

李淑珠 Li, Su-Chu

摘要

本文將針對陳澄波（1895-1947）和莫內（Claude Monet，1840-1926）的共通題材「撐傘人物」，探討兩者表現之異同。

被譽為台灣新美術先驅之一、活躍於日治時代的油畫家陳澄波，以風景畫著稱。其作品風格與同時代畫家一同被歸類為「台灣印象派」（或稱「泛印象派」），無論在技法或是主題上都被認為受到相當程度的印象派和野獸派的影響。然而，針對陳澄波等第一代台灣畫家的作品，除了根據形式、色彩等予以直覺與主觀性評論的文章之外，利用作品比較等個案研究方式，具體且明確地指出印象派和野獸派影響的客觀性研究，付之闕如。

有鑑於此，本文將藉由比較陳澄波與印象派代表畫家莫內的共通題材，深入探討印象派的影響之外，同時指出兩者描寫相異的理由，源自於迥異的中西作畫理念——寫意與寫生。此為本研究計畫考察之重點。

關鍵字：寫意、寫生、陳澄波、莫內、撐傘人物

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

壹、前言

台灣近代美術的發展源自於日本統治時代。畫家兼美術評論家謝里法於其著作《日據時代台灣美術運動史》中，將東洋畫家林玉山、郭雪湖、陳進、呂鐵州、陳敬輝，以及西洋畫家李石樵、陳澄波、楊三郎、陳清汾、李梅樹、廖繼春等十一人列為台灣新美術的第一代¹。當時的東洋畫，指的是日本畫，現在已改稱為膠彩畫；而西洋畫指的則是水彩畫和油畫。兩者均是日本殖民政府所引進，因此謝里法稱之為「新美術」，以區別當時自中國大陸引進之水墨畫。

日本畫乃是日本吸收中國水墨畫精華後獨創的藝術，台灣第一代東洋畫家到日本取經，乃是理所當然之事。然而，連台灣第一代西洋畫家也全都是日本留學的背景，其原因一般都歸因於經濟因素所致。但當時的殖民政府因為積極推動國語（也就是日語）教育，第一代畫家們皆已能流暢地說寫日語，因此，除了經濟考量之外，筆者認為語言因素也不應該忽視。再者，在日本的統治下，台灣成了「外地」，因此到「內地」的日本，尤其是到首都東京求學，對當時的台灣人而言，其實應該是形同「朝聖」。

而第一代畫家中最早成名、衣錦還鄉的，就是在第 7 屆日本帝展（帝國美術院展覽會）中獲得入選殊榮的陳澄波。陳澄波於 1924 年 3 月辭去小學教師職務，赴日習畫。同年 4 月考進東京美術學校（現為東京藝術大學）就讀，短短兩年就得到了日本畫壇的肯定，成為第一位揚名日本的台灣畫家。除了陳澄波，其他第一代西洋畫家也幾乎都是畢業於東京美術學校。東京美術學校的西洋畫師資，以黑田清輝為首，大多是留法背景，且多為外光派畫家。外光派的特色在於結合古典寫實主義與印象主義，由黑田清輝在巴黎習得之後，引進日本，成為當時畫壇的主流。1924 年黑田去世之後，岡田三郎助承其衣鉢，與後來居上的藤島武二共同代表學院派、主導畫壇。當時外光派影響漸弱，立體派、超現實主義等新興畫派的勢力逐漸增強，並以在野展的二科展、春陽展等為據點，與官展的帝展互別苗頭。

台灣的第一代西洋畫家除了深受「偏愛印象派的理念」²的學院派畫家的影響之外，其留學時期的 1920 年代又是所謂的日本野獸派傾向最為盛行的時候，因此，第一代西洋畫家的畫風被認為「都是印象派和野獸派」³，並經常被統稱

¹ 謝里法，《日據時代台灣美術運動史》，台北，藝術家出版社，1995 年，頁 208，第 4 版。（初版為 1978；1975 年 6 月至 1977 年 12 月連載於《藝術家》雜誌）

² 沈國仁，〈臺灣早期西洋畫發展的過程〉，《臺灣美術》26 期，1994 年 10 月，台中，頁 31。

³ 同註 2。

為「台灣印象派」，或稱「泛印象派」。然而，畫家李欽賢則聲稱「台灣印象派」和「泛印象派」乃媒體用語，因此另創「鄉土印象派」的名稱，並指出此派風格為「具象抒情」⁴。值得注意的是，第一代西洋畫家在留日之前，就已有「島內學習經驗」⁵。島內學習經驗指的是水彩畫家石川欽一郎和油畫家鹽月桃甫的繪畫啟蒙。前者作品著重「情趣追求，而用色略為鮮艷」，後者則是「以個人抒發為主的野獸派傾向」⁶；尤其是被譽為台灣美術導師的石川，他的自然主義被認為「導出台灣畫家的印象主義風格」⁷。也就是說，第一代西洋畫家由於島內學習經驗與留日經驗，才產生了被歸類於印象派和野獸派，而且是具象抒情的風格。

以陳澄波為例，謝里法曾指出陳澄波因受「野獸派筆法干擾」，所以在筆調與色彩上的「細微」程度，不及他的老師岡田三郎助⁸。由此可見，所謂的台灣印象派，指的並非是純印象派或是純野獸派，而是兩者（以上）的混合作風。然而，利用作品比較等個案研究方式，具體且明確地指出印象派和野獸派影響的客觀性研究，付之闕如。若無此類研究相佐，台灣印象派等之類的稱呼，除了只是主觀而空洞的名詞之外，更重要的是其適用性將遭到極大的質疑。

雖然台北市立美術館館刊《現代美術》為了因應「世界風華——橘園美術館珍藏展」(2000年)而策畫了「世界風華——橘園大師與台灣美術對話」的專題，然而，光是以作品比較為題的文章，不管是施並錫〈橘枳各有價——從西斯萊的五彩到楊三郎的繽紛〉⁹，還是林金標〈激越與超越——談蘇丁的外放與陳澄波的內蘊〉¹⁰，都只是主觀性的評論，並未舉出實際作品比較，而且篇幅極短，不具備論文體裁。

唯一具備論文體裁的陳淑華〈表象之外——由雷諾瓦探討台灣的人物畫〉¹¹，雖然列舉李梅樹等台灣畫家的作品與雷諾瓦相比較，但都只是指出了模特兒的擺姿或是持帽、持扇等題材上的相似，而這些又並非是畫家們的共通題材，論點明顯缺乏深度。有鑑於此，本研究計畫將藉由比較陳澄波與印象派代表畫家莫內的共通題材「撐傘人物」(撐陽傘的點景人物)，深入探討印象派等西方畫派對

⁴ 李欽賢，〈畫者筆下的觀音山與富士山〉，《臺灣美術》26期，1994年10月，台中，頁38。

⁵ 李松泰，〈外域影響中的臺灣西洋美術——日據時期〉，《臺灣美術》26期，1994年10月，台中，頁22。《台灣美術全集1：陳澄波》，台北，藝術家出版社，1992年，頁29。

⁶ 李松泰，〈外域影響中的臺灣西洋美術——日據時期〉，《臺灣美術》26期，1994年10月，台中，頁22。

⁷ 李欽賢，《台灣美術閱覽》，台北，玉山社，1996年，頁47-48。

⁸ 同註1，頁47。

⁹ 《現代美術》第88期，2000年，台北，頁17-18。

¹⁰ 同註9，頁29。

¹¹ 同註9，頁31-41。

台灣第一代油畫家的影響，同時指出兩者描寫相異的理由，源自於迥異的中西作畫理念——寫意與寫生。

貳、莫內的「撐傘人物」

一、風景的陪襯

一般來說，在歐洲十五世紀初就已出現風景畫¹²，但此時的風景只是作為登場人物活動的舞台，並經常被運用在逃出埃及途中的休息、東方三博士之旅、沙漠的聖耶柔米（San Jerome）等宗教主題中。到了十七世紀的荷蘭，風景畫成為新興市民階級裝飾房間的最愛，羅伊斯達爾（Jacob van Ruisdael）、霍伯瑪（Meindert Hobbema）等風景畫家於是登場。然而，當時法國學院派獎勵所謂的繪畫主題排行榜，界定繪畫主題為：歷史·宗教畫的格調最高，其次是肖像畫，風景畫和靜物畫則敬陪末座。這種以描寫對象是否為人物作為衡量標準的排行，到了近代，也就是印象派以後整個大逆轉，其中又以莫內的風景畫最富盛名，被譽為「法國美術精髓的一個頂點」¹³。

莫內的風景畫，雖然以看不到人影的晚年之純粹風景，例如「乾草堆」、「盧昂大教堂」、「睡蓮」等連作系列最為膾炙人口，但在其風景畫中也常出現陪襯風景的點景人物，尤其是「撐傘人物」的描寫，例如《羅浮河堤》（1867）（圖 1）、《郊外的列車》（1870-71）（圖 2）、《在蒙梭公園遊憩的巴黎人》（1878）（圖 3）、《普維爾懸崖上的散步》（1882）（圖 4）、《聖達特勒斯的帆船比賽》（1867）（圖 5）等作品，在一面建築物聳立的下方或一片草原的遠處、或懸崖盡處、或海灘一角、或公園內，隨處可以看到撐著或紅或白的陽傘、或坐或立的巴黎貴婦。

由於這些作品採取遠望或俯瞰的構圖，貴婦們所撐的陽傘看上去就像是紅點、白點，成了名副其實的「點景」。然而，符合其點景功能的「點狀」陽傘，在《庭園裡的女人們》（1866-67）（圖 6）與《聖達特勒斯的花園》（1866-67）（圖 7）中就維持了其「傘狀」，不但如此，兩者的前景的陽傘還可以清楚地看見它的傘骨以及陰影表現。另外，後者的人物，據說是莫內的家人：坐在前景籐椅上的

¹² 也有學者主張歐洲風景畫起源於古羅馬時期。李倍雷，《中國山水畫與歐洲風景畫比較研究》，北京，榮寶齋出版社，2006年，頁25-50。

¹³ 馬松（Andre Masson），〈創始者莫內〉，《激情》第7卷第27·28期，1952年。引自：Sylvie Patin 著，高階秀爾監修，《モネ 印象派の誕生》，東京，創元社，1997年，頁183。（原英文版於1991年發行）

是莫內的父親與姑姑、撐著黃色陽傘和一位紳士站在一起的是莫內的表姐妹¹⁴。

印象派畫家常描繪自己的家人，莫內也不例外，而且還把他們安置在風景當中，這麼一來，只是風景陪襯的點景人物喪失其原有的匿名性，例如《聖達特勒斯的花園》與其說是風景畫，不如說是描寫其家人共處情景的風俗畫，似乎比較貼切¹⁵。或者，另外一張作品《亞嘉杜的罌粟花田》（1873）（圖 8）中，以畫家的第一任妻子卡蜜兒與長男約翰為模特兒的兩對母子，一前一後地走在一片紅罌粟花盛開的原野裡。在此，即使作品名傾向風景畫命名、人物的描寫也不如《聖達特勒斯的花園》的細膩，但很顯然地，這對母子不再是風景的陪襯，而是與風景並列為「主題」。當風景又再一次淪為人物活動的舞台，卻與人物融合為一體時，莫內自稱的「戶外人物畫」¹⁶於焉誕生。

二、風景中的人物畫

莫內的「戶外人物畫」研究始於《草地上的午餐》（1865-66）（圖 9）。《草地上的午餐》是莫內的第一張大型作品，畫題取自前兩年在落選展中飽受觀眾譏笑的馬內的同名作品，但卻與馬內作品有截然不同的表現。馬內作品中的裸女，不但有傷風敗俗之嫌，其毫無立體感可言的肉體描寫也備受嘲笑。莫內作品則是讓馬內的裸女穿起衣服，變成一群巴黎紳士淑女在森林野餐的風俗畫描寫。

此種類似風俗畫的描寫，在上述的《庭園裡的女人們》與《聖達特勒斯的花園》中也再次出現，不過，畫家所思考的「戶外人物畫」，在《春天》（1872）（圖 10）中已然成形。《春天》乃是由兩件風景畫，即《陰天下的紫丁香》（1872）（圖 11）與《陽光下的紫丁香》（1872）（圖 12）衍生出來的作品。除了穿過樹葉間的縫隙、落在人物衣裙上的如水珠般的光點引人注目之外，《春天》的速寫式人物表現，也受到了極高的評價¹⁷。

1872 年春，莫內以妻子卡蜜兒和兒子約翰為模特兒，進行風景中人物畫的研究¹⁸。《春天》雖已成氣候，但 1875 年的《散步中的撐傘女人》（圖 13）才是

¹⁴ Sylvie Patin 著，張容譯，《莫內 捕捉光與色彩的瞬間》，台北，時報文化，1995 年，頁 27。（原英文版於 1991 年發行）

¹⁵ 事實上，這幅畫也被解說為描寫「闔家歡樂」。同註 14，頁 27。

¹⁶ 「我又開始努力創作，為了一個新的嘗試，即像風景畫一樣地畫戶外的人物畫。這是我從以前就有的夢想。」給杜萊（Théodore Duret）的信，1887 年 8 月 13 日。引自：Sylvie Patin 著，高階秀爾監修，《モネ 印象派の誕生》，東京，創元社，1997 年，頁 102。（原英文版於 1991 年發行）

¹⁷ 在 1876 年第 2 屆印象派展覽上，此畫得到左拉的讚賞。同註 14，頁 37。

¹⁸ Sylvie Patin 著，高階秀爾監修，《モネ 印象派の誕生》，東京，創元社，1997 年，頁 40。（原英文版於 1991 年發行）上述的《紅罌粟花》應該也是其研究成果之一例。

巔峰之作。撐著陽傘的卡蜜兒背對著太陽，長長的裙擺被風撩起層層皺摺，呈現與白色面紗的皺摺相反方向的曲線。此作品一反過去的遠望或俯瞰構圖，採仰視構圖，面紗下的卡蜜兒的視線由上而下直視著觀者。整幅畫的逆光效果令人驚嘆：「他（莫內）將人物畫畫成了印象派樣式的風景畫。他把注意力全部都集中在模特兒渾身上下的光線」¹⁹。

卡蜜兒在 1879 年死去之後，莫內便不再嘗試風景中的人物畫，一直到 1885 年。翌年，以其 18 歲繼女蘇珊為模特兒，酷似《散步中的撐傘女人》構圖與描寫的兩幅作品《臉朝左的戶外人物習作》（圖 14）和《臉朝右的戶外人物習作》（圖 15）問世。在此，莫內試著描繪自己看到的瞬間印象：陽傘遮住陽光、長裙搖擺，藉由衣裙和雜草的擺動暗示微風的存在²⁰。模特兒的個人特質與個性並非重點，光與風的表現、模特兒的姿態與緩緩移動的雲朵的呼應，才是整幅畫的精髓所在。而模特兒之非個性化描寫，終使莫內「戶外人物畫」跳脫特定人物描寫的桎梏，如同其風景畫一般，獲得了可貴的普遍性。

參、陳澄波的「撐傘人物」

一、「南國氣氛」的表現

陳澄波雖然沒有發展出「戶外人物畫」，但作為風景陪襯的「撐傘人物」描寫，在其第一次入選帝展作品《嘉義郊外》（1926）（圖 16）中，就已出現。這張畫據說後來贈送給嘉義市役所（今嘉義市政府），但現在已不知去向²¹；在其前景畫有一對像是親子的背影，小草帽下露出兩條小辮子、身穿亮色衣裙的小女孩清晰可辨，但走在她左邊的大人，從其褲裝的衣著，應該是小女孩的父親；而其手上所拿之傘，就其拿傘之姿勢，推測應該是雨傘而非陽傘，若是遮陽的話應該會拿直，再加上地上坑洞的描寫，這張畫描寫的應該是雨後天晴，坑洞顯示泥土路被大雨沖刷的結果，雨後在上面鋪設兩塊木頭，方便路人行走。這種前近代的克難路況，與路旁一排筆直高聳的近代建設——電線桿，形成了有趣的對比，也許這正是此幅畫入選帝展的原因之一吧！²²

¹⁹ 同註 18，頁 102。另外，莫內自己也說畫這些人物畫時，必須「像畫風景畫一樣」，詳參註 16。

²⁰ 同註 18，頁 102。

²¹ 林育淳，《油彩·熱情·陳澄波》，台北，雄獅圖書，1998 年，頁 36。

²² 對這幅畫的其他學者的解說是：「“嘉義街外”以街道兩旁的房舍及電線桿排出明確的空間距離，但前景起伏不整的小路、石板橋，以及突出的人物活動才是全幅的精神所在。」（同註 21，頁 34）。

翌年的 1927 年，陳澄波的作品《夏日街景》（圖 17）再次入選帝展。在其中景，也可以看到一對親子的背影：頭帶寬邊草帽、身穿白色連身裙的小女孩和身穿綠裙、手撐陽傘的母親。暗粉紅色帶土綠色邊框的陽傘，傘頭的輪廓和呈放射線的骨架清晰可見。草帽、陽傘，以及在畫面左邊大榕樹的濃濃的陰影，都在強調南國台灣的夏日豔陽，特別是「撐傘人物」的描寫，之後更不斷地重複出現在陳澄波的風景中，無論是「嘉義系列」——《嘉義中央噴水池》（1933）（圖 18）、《嘉義街景》（1934）（圖 19）、《嘉義醫院》（1934）（圖 20）、《嘉義街中心》（1934）（圖 21），還是「淡水系列」——《淡水》（1935）（圖 22）、《淡水風景》（1935）（圖 23）、《岡》（現為淡江中學）（1936）（圖 24）等作品。而例如《嘉義街景》曾在 1999 年與《夏日街景》一起赴日展出²³，其作品解說如下：

《嘉義街景》，斜而寬的馬路，人潮流動，拖長的影子，彷彿午後三點的陽光下。在高大而筆直的建築物構成的街道中，人力車的前進，和著樹葉的輕晃，造成「動」的情態與趣味，也似乎反映著作者潛在的思維。30 年代的洋樓，在台灣老厝連接的對應下，格外突出，與前景高大的鳳凰木恰成對比，形成此作強而有力的視覺焦點。商店騎樓下，街口轉角處，又見人來人往，增加空間感與趣味性，也是視覺最佳停留處，不愧為作者巧思與匠心獨運。此作描寫嘉義市街，猶見當年繁華景象，可謂內容豐富，可讀性高。紅綠對比色彩，十足南國特色……²⁴

午後三點的陰影，雖長卻濃，意味著南國太陽的炙熱，人們還是得撐傘戴帽或是戴斗笠來防曬。解說雖以「紅綠對比色彩」作為「南國特色」之依據，但筆者認為若無撐傘戴帽以及濃厚陰影等題材之描寫，「南國氣氛」將難以表現。也就是說，這些題材，尤其是「撐傘人物」的描寫，應是「南國氣氛」之有力表現。

另外，解說提到「此作描寫嘉義市街，猶見當年繁華景象」。「30 年代的洋樓」是當年繁華的象徵，佇立在畫面右邊的一根電線桿是近代文明設備，自然也是當年繁華的象徵。那表現「南國氣氛」的陽傘呢？如同下節所述，其實，它正是近代文明生活中不可缺少的時尚配件。

二、近代文明生活的寫照

²³ 此展覽集合台、日、韓、中四國的近代油畫作品，在日本的展覽名稱為「東アジア／繪畫の近代——油畫の誕生とその展開」（静岡縣立美術館），翌年來台展出，展覽名稱為「東亞油畫的誕生與開展」（台北市立美術館），不過展出作品並非完全與在日展出時相同，圖錄上收錄的論文亦是如此。再者，日本展覽圖錄中的台灣畫家作品解說，均譯自中文。

²⁴ 《東亞油畫的誕生與開展》，台北市立美術館，2000 年，頁 27。

在《嘉義郊外》中，小女孩父親拿的雨傘，即使只是黑白圖片，也可以清楚地辨識出那是「洋傘」(西洋傘)，而非「和傘」(日本傘)。在日本，洋傘又稱「蝙蝠傘」(圖 25)²⁵，在江戶末期或明治初期時傳入日本，並以作為文明開化期的象徵與流行的先端大受歡迎²⁶。舶來品的洋傘一開始是受到士族階級的喜愛，成為男性的專屬，但不久之後便變成了上流階級婦人的時尚配件「陽傘」，並開始流行於一般民間²⁷。到了大正時代，「摩登女性」(modern girl) 流行「斷髮」(剪短髮)、「摩登男性」(modern boy) 流行「all back」(油頭後梳)，女性也開始為了追求時髦而任意揮霍金錢。被譽為日本近代漫畫之祖的北澤樂天就在「時事漫畫」中畫了一幅婦女諷刺畫，並註明：「物價不下跌的原因是…，問問婦女們吧！」。畫中婦女撐著陽傘，可見陽傘已被視為奢侈品之一²⁸。

在美術方面，洋傘也成為繪畫的題材。例如明治四年(1871)、第三代廣重的浮世繪《橫濱各國商館之圖》中可以看到在商館前的大馬路上，穿和服的女性以及穿洋裝的男女撐著洋傘穿梭在行人之間²⁹。或是兒島虎次郎《登校》(1906)(圖 26)描寫一對姐妹走路上學的情景。身穿和服的姐妹卻一個撐著陽傘、一個戴著西式草帽，似乎連小朋友都感染了文明開化風潮。值得注意的是，整幅畫的逆光描寫，令人想起莫內的《散步中的撐傘女人》等「戶外人物畫」。這張畫是兒島在東京美術學校(今東京藝術大學)學習的結晶，為其初期代表作之一。當時的東京美術學校西洋畫科與官展的文展，皆以黑田清輝的外光主義(寫實主義與印象主義的折衷主義)為主流，《登校》正是外光派風格的反映，無怪乎有莫內逆光描寫的影子。

兒島之後留學比利時學習正統印象派技巧，學成歸國後的畫風，便被稱為「日本印象派」。與兒島一起在比利時留學，也是日本印象派的太田喜二郎，其留歐作品《紅色陽傘》(1913)(圖 27)獲得 1914 年大正博覽會二等賞。雖然太田的點描技巧與印象派色彩受到讚賞，但也被批評為純模仿，沒有畫家自己的個性³⁰。相較之，萬鐵五郎《撐陽傘的裸婦》就顯然極具個性。萬鐵五郎在東京美術

²⁵ 在日本，洋傘的普及，是在十九世紀後半期以後。當時，黑色洋傘的形狀因酷似蝙蝠，所以又稱為「こうもりがさ(蝙蝠傘)」，或是簡稱「こうもり(蝙蝠)」。1960 年代前，講到傘的話，一般指和傘，所以叫洋傘為「蝙蝠傘」，以示區別。再者，關於蝙蝠傘的語源，「撐(かぶる)傘」的「かぶる」音變為「こうむる」，此為語源等等，說法不一，但以嘉永七年(1854 年)，美國東印度艦隊司令官培里(Commodore Perry)率領艦隊駛抵江戶附近的浦賀時，其帶進的洋傘被說成「看那個樣子，好像蝙蝠」的說法最為有力。<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%82%98>

²⁶ 〈日本の傘(其の三) 日本(紙)の日傘〉<http://www.kasaya.com/times/013.htm>

²⁷ 〈皇室と洋傘の関係事始め〉<http://www.kasaya.com/times/13-07.htm>

²⁸ 〈干支(戌歳いぬどし)で辿る洋傘の歩み(その1)〉<http://www.kasaya.com/times/027.htm>

²⁹ 同上註。

³⁰ 《交差するまなざし——ヨーロッパと近代日本の美術》，東京，東京國立近代美術館・國立

學校求學，1912 年的畢業作品卻提出深受後期印象派與野獸派影響的《裸體美人》（圖 28），帶給當時以外光派為主的畫壇極大的震撼。翌年，《撐陽傘的裸婦》（1913）（圖 29）問世，梳日式包頭的傳統日本婦女，不但一絲無掛還拿著陽傘。東西方題材對比的效果固然驚人，但利用陽傘作為觀察肌膚色彩變化的道具，不得不令人懷疑學院教育的影響。然而，當傘的題材再度出現在萬鐵五郎的畫面時，卻有著不同的用途。其 1926 年的作品《穿泳裝的女人》（圖 30），室內變成戶外、日式包頭變成俏麗短髮、陽傘也變成日本傘，而且很明顯地，日本傘在此並非是用來觀察色彩變化，而是單純地為了呈現東西方——摩登女性與泳裝為「西方」、日本傘與波浪等描寫手法為「東方」——對比與裝飾的效果。

而這些或可稱為莫內《散步中的撐傘女人》的變形版，還包括男人版與日本畫版，即堂本印象《亡父》與小早川清《長崎的小菊姑娘》，兩幅皆是入選 1924 年第 5 回帝展的日本畫作品。肩披鼯鼠毛皮、手撐洋傘的時髦打扮，加上桌上擺設的地球儀與時鐘，勾勒出印象亡父昔日的高格調生活³¹。身穿和服的小菊姑娘也是手撐陽傘，甚至佩帶十字架項鍊出來溜小型的西洋犬，不但時尚，也把長崎的文化特色表露無遺。如此，陽傘作為時尚配件的表現，不勝枚舉，例如第 13 回帝展入選作品、榎本千花俊《池畔春興》（1932）（圖 31）又是一例。

陳澄波也曾在《外出》（1926）（圖 32）中嘗試同樣的表現。在其生前收集的大量圖片³²中，便發現了上述《亡父》與《長崎的小菊姑娘》的帝展明信片（圖 33、圖 34）。再者，陳澄波的恩師岡田三郎助也有一幅類似表現的作品《賞楓》（1908）（圖 35），畫面中央站著兩個全身和服打扮的貴婦人，左邊的貴婦人撐起陽傘，右邊的貴婦人則只是將陽傘握在左手，並使其傾斜著地³³。右邊的貴婦人的類似描寫，在岡田的另一幅作品《胡枝子》（1908）（圖 36）中又再出現。《外出》儼然是《胡枝子》的日本畫版。

同年以《嘉義郊外》奠定風景油畫家名聲的陳澄波，在此之前，除了《外出》之外，還嘗試過好幾幅日本畫的製作，但在入選帝展之後陳澄波就未曾再涉及日本畫的領域。而且，和服陽傘的人物肖像，縮小成洋服（或中國服）陽傘的點景

西洋美術館，1996 年，頁 27-28。

³¹ 《藝術の旅人——堂本印象の世界展》，NHK 大阪放送局等，2000 年，頁 23。

³² 由筆者命名為「陳澄波圖片收藏」，請參考拙論《「サアムシニグ Something」を描く——陳澄波（1895～1947）の畫風形成について》，京都大學碩士論文，2001 年。（中文版《描繪出「サアムシニグ Something」——陳澄波（1895～1947）畫風形成的考察》，嘉義市文化局印製，2005 年 3 月 24 日）

³³ 拙論《「サアムシニグ Something」を描く——陳澄波（1895～1947）とその時代》，京都大學博士論文，2005 年，頁 21。（未出版）

人物，悠然地走在由「近代」建構的，亦即近代文明生活中不可欠缺的洋樓、電線桿、海水浴場、名勝等風景裡。

在現實生活中，從以下的兩則軼事，可以看出陳澄波對傘似乎也很執著。一則是陳澄波寫給其在台北求學中的長子陳重光的信中的一小段³⁴：

聽你媽々說、穿冷天之衣裳現在你那邊過用的。綿皮（フトン）³⁵、沒有的現在、幾天什麼過得去呢？雨傘欲購買者可往大稻埕。大批傘行能買的、欲買者、相似在花用之。你爸々之雨傘才可、從前一枝五十元、如何不知道。大稻埕有一個雨傘鋪、從買就是。

另一則是刊登在雜誌《台灣藝術》上的陳春德的隨筆〈我的塗鴉〉：

我受到一位A子小姐之託，從神戶帶了把紺碧色³⁶陽傘回台小心保管著。陳澄波跑來我家裡說他離開嘉義時女兒託他買一把紺碧色陽傘回去，但他找遍了台北就是找不到一把女兒會中意的傘，正不知如何是好等等。也不知道他是什麼時候、從哪裡聽來的，說話口氣一直暗示我快把A子小姐的傘拿出來給他。我嘆了一口氣。好不容易坐了五天船才帶回來的傘，就這樣放手實在有些不甘。

不過我還是被他偉大的父愛打敗，把那把紺碧色陽傘讓給了他。一個禮拜後，從嘉義寄來了一封感謝信和三箱嘉義糖果。信上這樣寫著：

陳兄，嘉義糖果比陽傘甜多了！³⁷

肆、寫意與寫生

一、寫意與寫生

台灣近代畫壇，不分東西洋畫，均以「寫生」為作畫概念。尤其是東洋畫因為幾乎只效法崇尚寫生的近代日本畫、輕視重寫意的南畫，而引發一些批判。例如《台灣日日新報》漢文版主筆尾崎秀真在台展創辦之初便表示對東洋畫的憂慮，認為「書畫一體的傳統藝術不可放棄，受西洋畫影響以寫生為主導的繪畫發

³⁴ 此封信並無信封與年代，只有日期「9/25」，但從信中內容可知為戰後，而且應該是1946年。

³⁵ 「棉被」的意思。

³⁶ 日本傳統色名，顏色接近「鈷藍色」。

³⁷ 陳春德〈私のらくがき〉《台灣藝術》第4號（台陽展號），台灣新民報社，1940年6月。

展終將面臨瓶頸」³⁸。然而，接受這樣的建議、嘗試過「從寫生轉為寫意」的，只有呂鐵洲和郭雪湖³⁹。

寫生是 sketch 的翻譯詞，通常是指將對象迅速描寫的現場習作。在中國花鳥畫（山水畫較少），本來寫生是指不照範本臨摹，直接描寫對象的方法。在日本，尊圓山應舉和松村吳春為師祖的圓山四條派的畫風被視為寫生之典範，在此，寫生與「寫實」同義⁴⁰。採用西洋畫的光影表現、著重寫生的作畫態度，於是成為近代日本畫的特色。然而，在日本畫的製作上，由於畫材的性質，無法像油畫一樣將眼睛所觀察的對象直接描寫到畫布上，必須根據寫生（素描）確定構圖之後再加以著色。日本畫家山口蓬春曾說：「和洋畫的素描不同，寫生本身並非目的，而是為了製作一幅畫的基礎作業」（《新日本畫の技法》，昭和 26 年）。

其實，油畫的寫生在印象派以前也是如此。印象派以前的畫，因為是將用豬油溶解的顏料，在畫板上混色後畫到畫布上的，所以主要是在室內完成。若想在戶外作畫，就必須將顏料裝進用豬的膀胱做的袋子裡以便攜帶，但由於攜帶的量有限，所以畫家在戶外通常都只是畫一些素描，然後回到畫室根據這些素描作畫。然而，到了 1840 年代，因軟管顏料的發明，使攜帶顏料在戶外作畫變成可能，繪畫便有了突飛猛進的發展。

寫生不再只是為一幅畫打底稿的基礎作業，而是作品本身的一種風格。莫內的作品，無論是捕捉大自然光影瞬間變化的「連作」系列，還是利用人物觀察大氣與光影效果的「戶外人物畫」，都是寫生概念下的產物。小說家兼藝術評論家的米爾博（Octave Mirbeau）在莫內與羅丹的 1889 年聯展畫冊的〈序〉中，提到莫內的世界說：「戶外是他唯一的畫室，並時常與模特兒們一起生活在他所選擇的風景與田園之中」⁴¹。

戶外作畫在印象派之後，幾乎變成了風景畫家們的不二信條，陳澄波也不例外，他說過：「我的畫室與其說在室內還不如說在大自然之中，亦即大致在現場完成創作，在家裡不過是偶而有些不满意之處，略加修飾罷了」⁴²。然而，陳澄波的風景，尤其是其點景人物，與莫內的來自寫生的風景中的人物卻顯然有些不同，其最大的原因可能與陳澄波所追求的「東方化」有關，也就是說，陳澄波的

³⁸ 顏娟英譯著，《風景心景——台灣近代美術文獻導讀》（上冊），雄獅圖書，2001 年，頁 487。

³⁹ 〈今年の台展 努力の作『夕照』 寫生より寫意へ〉，《台灣日日新報》，1933 年 10 月。引自：顏娟英譯著，《風景心景——台灣近代美術文獻導讀》（下冊），雄獅圖書，2001 年，頁 272。

⁴⁰ 《新潮 世界美術辭典》，東京，新潮社，1985 年，頁 661。

⁴¹ 同註 18，頁 103。

⁴² 《台灣新民報》1935 年秋。引自：《台灣美術全集 1：陳澄波》，台北，藝術家出版社，1992 年，頁 46。

風景畫雖是寫生產物，但其實醉翁之意不在酒，藉由點景人物（尤其是撐傘人物）寫出其風景之意，點出來自中國水墨畫的寫意境界。

「寫意」，重在表現精神性。在中國畫裡，相對於意味寫實的「形似」，尤其對文人畫而言，寫意通常比形似更為重要⁴³。文人畫家作畫如同他們吟詩作書一樣，目的在書寫胸中的情意，不在描摹事物的形相。蘇軾說：「論畫以形似，見與兒童鄰」，歐陽修更直截了當地說：「古畫畫意不畫形」。這裡的「畫意」就相當於寫意⁴⁴。而寫意的「意」，即是王國維在人間詞話裏所提的「意境」。「畫家見景生情，把難以傳言的心思藉著圖象表達出來。這種寓『情』於『景』，把『景』和『情』融在一起的正是中國繪畫所強調的『意境』」⁴⁵。

陳澄波雖非水墨畫家，但他常以清朝秀才的父親為傲⁴⁶，早年也曾參加漢文徵文比賽得名⁴⁷，再加上其家鄉嘉義一帶，在當時，傳統民間藝術或清朝以來的水墨畫乃至於日本官吏之間留傳的南宗水墨畫等資源豐富，甚至他的繪畫啟蒙老師石川欽一郎也擅長日本水墨畫（文人畫），所以「嘉南地區流傳的中華文化遺產是他精神的故鄉，更可能促使他日後捨棄正統的西洋畫風，一再嘗試融合水墨畫風於油畫創作中」⁴⁸。什麼是「正統的西洋畫風」？陳澄波如何將之「捨棄」？以及「一再嘗試融合水墨畫風於油畫創作中」的背景等諸問題，皆需要更深入的探討與論證。在此，筆者先就其題材之東方化，作一仔細的檢討。

二、西方題材之東方化

陳澄波在 1933 年《台灣新民報》的專訪「畫室巡禮」中曾經這樣表示：

我們所使用的新材料雖然是舶來品，但題材，不，應該是畫本身必須是東方的。雖說文化的中心在莫斯科，我們也應該盡一己之力讓文化在東方發揚光大。即使我們在貫徹這個使命時不幸身亡，也有必要把這個精神傳給後世子孫。⁴⁹

「新材料」指的當然是油畫顏料，但「文化」一詞就顯得定義模糊，就其上下文以及當時陳澄波所處的時空背景來判斷的話，「文化」一詞應該是世界性的，

⁴³ 《新潮 世界美術辭典》，東京，新潮社，1985 年，頁 656。

⁴⁴ 「文人水墨畫」<http://www.crazyhill.com/hung/cciv/cciv20.htm>

⁴⁵ 王耀庭，《華夏之美 繪畫》，台北，幼獅文化，1985 年，頁 8。

⁴⁶ 「據陳重光追述，陳澄波經常提起其父考取秀才，光耀家門，以此鼓勵子女用功，追法祖父的典範」，引自：《台灣美術全集 1：陳澄波》，台北，藝術家出版社，1992 年，頁 28。

⁴⁷ 1923 年 8 月入選彰化崇文社第 37 期徵文第六名。〈崇文社課題揭曉〉，《台灣日日新報》1923 年 8 月 16 日，6 面。《台灣美術全集 1：陳澄波》，台北，藝術家出版社，1992 年，頁 28。

⁴⁸ 《台灣美術全集 1：陳澄波》，台北，藝術家出版社，1992 年，頁 31。

⁴⁹ 〈アトリエ巡り（十）裸婦を描く〉，《台灣新民報》，1933 年秋。

而且是某個特定美術的代用語。1922 年莫斯科正式成為蘇聯首都，1929 年作為左翼文化之普羅美術運動在日本漸興，30 年代進入鼎盛期，成為當時的前衛思潮。普羅文學作家宮本百合子，對於在東京舉辦的第三屆普羅美術展⁵⁰有如此描述：

在世界各地的普羅藝術運動，不管何時都是以已透過革命、進入社會主義社會建設時期的蘇維埃·俄羅斯為榜樣，並在理論與技術上，從蘇維埃學到了不少東西，未來應該也是一樣。不過，1930 年日本的普羅美術展作品在主題上和蘇維埃作品並不相同；取材於市內電車論爭、農民的階級鬥爭，或是貼傳單、集會等勞動者日常鬥爭的描寫，都是正確的。⁵¹

從宮本的描述，可以推測陳澄波的「文化」內容應該就是普羅藝術運動。雖然陳澄波並非普羅畫家，1929-1933 年人也在上海，作品更沒有參加普羅美術展的記錄，但他卻有一幅全家福作品《我的家庭》（圖 37），上面畫有一本《普羅繪畫論》。另外，陳澄波圖片收藏中也有三張普羅美術作品：矢部友衛《勞動葬》（圖 38）、吉原義彥《回家吧》（圖 39）和一張署名「K. Maeta」（普羅畫家前田寬治）的勞動者半身像（圖 40）。

《普羅繪畫論》的描寫動機以及與《我的家庭》製作年代⁵²的關係，筆者已在博士論文中予以詳細考察，在此不再贅述。值得注意的是，《我的家庭》的畫面中央下方，也就是擺在圓桌上的硯台和毛筆。這些筆墨，很難判斷到底為誰所用。以其擺放方向來看，似乎是其長女紫薇的用具，但攤開在紫薇手邊的應該是一本課本和一張圖片，看不出用過筆墨的痕跡。倒是硯台下方的紅白兩封信，信封上的字可以明顯看出是用筆墨書寫的。然而，白色信封上的收信人，可以清楚地辨識出是「陳澄波」，紅色信封因被白色信封遮住下半部，收信人的部分只能勉強讀出「陳」字，但應該也是「陳澄波」。或是從兩封信的清晰可見的圓形郵戳，可以判斷這兩封信是寄來給畫家的，而非畫家利用桌上筆墨寫好待寄的信。

陳澄波曾在 1931 年從上海寄信給東京美術學校師範科教官，報告上海美術界現況以及與其他校友一起接待來華參觀的母校校長正木直彥的情況，並在信末如此寫著：「最近完成了一張 50 號大小的全家福作品。不同於以前追求畫面之

⁵⁰ 第 1 屆普羅美術展在 1928 年 12 月，第 2 屆普羅美術展在 1929 年 12 月。

⁵¹ 《東京日日新聞》，1930 年 12 月 3、4、5 日號。引自：宮本百合子，〈プロレタリア美術展を觀る〉，http://www.aozora.gr.jp/cards/000311/files/15967_27934.html

⁵² 此畫一般被標示為 1931 年的作品，但經筆者考察應為 1930 年。詳見拙論，《「サムシニグ Something」を描く——陳澄波（1895～1947）とその時代》，京都大學博士論文，2005 年，頁 59-61。（未出版）

美，這張畫非常的沉穩。家人是去年夏天接來上海的」⁵³。陳澄波生平只畫了一張全家福，即《我的家庭》，尺寸也差不多 50 號，因此信中所提，應該就是這幅作品。畫中除了筆墨，中式信封、圓桌以及畫家妻子的中式打扮等中國風描寫，和畫家的西式打扮、手上畫筆與調色盤、普羅繪畫論、牆上兩幅油畫等西洋風描寫，形成對比。而筆墨的描寫在此應該不是取其作為書寫用具的實用性，而是用來實踐「畫本身必須是東方的」的理念，所以其擺放位置，與中式信封、圓桌、畫家妻子位於畫面中央，甚至可串聯成一條縱線，儼然是這張畫的主軸。

普羅美術包括油畫、雕刻、壁畫、版畫、漫畫等各種西式媒材，唯獨缺少中國水墨，陳澄波於是設法將中國水墨的痕跡隱藏於其油畫裡，例如他曾在 1934 年接受《新民報》記者採訪時，提到八大山人和倪瓚的影響：

我因久居上海，對中國畫有些研究。尤其喜歡倪雲林與八大山人兩人的作品。倪雲林運用線條描法營造整個畫面；八大山人則不用線條，而是表現一種偉大的筆觸技巧。我近年來的作品便受此二人的影響而有很大的改變。我在畫面上表現所有線條的動感，並以筆觸經營整個畫面，或者，用筆觸將某種無法言喻的神秘物帶入畫面，我的作畫重點在此。我們東方人千萬不可囫圇吞棗般地全盤接受西方人的畫風。⁵⁴

雖然普羅藝術運動在 30 年代急速沒落，但東方式油畫的追求，對陳澄波而言，卻不曾中斷。美術史家顏娟英曾指出陳澄波的 1929 年作品《太湖別墅》（圖 41），「明顯地想借用傳統水墨畫中的河岸蜿蜒推移手法，以及岩石面的皴擦劈染筆法，與寫生觀念僵硬地結合。船上的漁夫（其實大概是遊客，其旁的陽傘代表女客）好比畫家專注地面向岩壁，想參透筆法的模樣」⁵⁵或「此相當大幅的油畫卻採用類似傳統山水畫小冊頁的構圖。左側加重輪廓線的坡腳，成『之』字形透迤自右上方而去。岩面也試用斧劈皴效果，結實而堅硬。下方近景岸邊的草木，出現水墨畫中松針組織的畫法，至於船上的遊客更像是隱逸漁夫的造型」⁵⁶；也針對 1936 年的《岡》，作過如此分析：「此畫的敘述意念仍然很明顯，點景人物的作法似來自水墨畫傳統」⁵⁷。

《太湖別墅》似乎又名《漁夫》，因此顏娟英將畫面中央划船者視為漁夫，

⁵³ 〈在上海陳澄波より師範科教官宛〉，《校友會月報》第 29 卷第 8 號，東京美術學校校友會，1931 年 3 月，頁 18-19。

⁵⁴ 〈(アトリエ巡り) タッチの中に線を秘めて描く 帝展を目指す陳澄波氏〉，《台灣新民報》，1934 年秋。

⁵⁵ 同註 48，頁 38。

⁵⁶ 同註 48，頁 231，圖版 16 之文字解說。

⁵⁷ 同註 48，頁 42。

或是具有隱逸漁夫造型的遊客，但《太湖別墅》為目前通用的畫題，《漁夫》之稱不知所據為何？無論如何，從構圖到岩面、草木的筆法，顏娟英讀出了陳澄波作品中的「東洋氣氛」⁵⁸，並指出來自中國水墨畫的「隱逸漁夫造型」與「點景人物」，但遺憾的是，後兩者之具體內容欠缺說明與考證。

日本近代，在油畫中融合東方傳統筆墨者，以佐伯佑三的「カリグラフィック（Calligraphic，書法式）」⁵⁹文字描寫，最為知名（圖 42）。然而，不同於佐伯佑三將狂草般的書法線條大膽揮灑於畫面上，陳澄波則刻意「將線條隱藏於筆觸中（タッチの中に線を秘めて描く）」⁶⁰，要從中找出蛛絲馬跡，恐非易事。相較之下，點景人物的東方式描寫，就比較明顯。

陳澄波的點景人物，尤其是上海時代（1929-1933）以後的作品，持圓狀傘形的人物，出現頻率頗高。《太湖別墅》與《岡》裡也看得到同樣的描寫。這樣的描寫始於 1927 年帝展入選作品《夏日街景》，然而，《太湖別墅》與《岡》中的圓傘描寫，已不再是精雕細琢，而是一筆帶過。當然，描寫方式的不同與畫面中人物大小有關，而人物的大小也顯示其存在是「主題」抑或是「點景」，《太湖別墅》與《岡》中的人物，很明顯地，是後者。「點景」是中國水墨畫，尤其是山水畫司空見慣的杜撰：例如河川上的船影或漁夫、深山裡的茅屋或隱士等。船影、茅屋並不實際存在，漁夫、隱士也沒有模特兒，全憑畫家信手拈來，亦即「寫意」。

《夏日街景》中的陽傘，來自寫生，象徵台北近代文明，但更強烈象徵南國台灣的豔陽。這把西式豔陽，經過陳澄波的東方化概念洗濯之後，簡約成寫意的圓形記號，在其風景中不斷綻放光芒。

伍、結語

《歷代山水畫點景圖典》的序文〈山水畫點景〉，指出點景就是畫中之「眼」，而這些「畫眼」不但可以幫助作者深化主題，表達更進一層的藝術情感；對讀者來說，則可以獲得更為深刻的審美情趣與藝術享受。

宋代山水大家郭熙在《林泉高致》中說：“水以山為面，以亭榭為眉目，

⁵⁸ 同註 48，頁 37。「東洋」一詞來自陳澄波訪談，並沿用原來的日文，但筆者認為其內容應是指中國與日本，因此本稿所引用的訪談，均將之翻譯為「東方」。

⁵⁹ 小倉忠夫，《日本洋畫の道標》，京都，京都新聞社，1992 年，頁 48。《交差するまなざし——ヨーロッパと近代日本の美術》，東京，東京國立近代美術館・國立西洋美術館，1996 年，頁 165。

⁶⁰ 同註 54。

以漁釣為精神。故水得山而媚，得亭榭而明快，得漁釣而曠落，此山水之布置也。”可見，山水畫中點景之物雖說不是畫面主體，但卻起著“畫龍點睛”的非凡功效。同時，山水畫中的這些點景什物，承載了不同畫家的個性以及不同階層地位的審美觀。比如，八大山人、石濤在他們所繪的山水畫中的點景什物，或“隱逸”或“蒼涼”，與他們本人的玩世憤俗之態極為吻合。為達官顯貴作畫的燕文貴、仇英、袁江等人，多用富麗的樓宇點綴於山水間，令人如同置身於“笙歌歸院落，燈火下樓臺”的仙界。至於倪瓚、董其昌這類文人畫家，在山水畫中的點景，往往多用茅舍、孤亭、高士、童僕，表現了他們欲求棄絕紅塵，回歸自然之淡泊逸思。⁶¹

這樣的觀察其實也適用於陳澄波的風景畫。陳澄波在 1933 年的專訪中⁶²也曾提到作畫時必須描繪出「サムシニグ (Something)」，筆者將此視為陳澄波作品的精神所在，並在碩士論文中指出其內容之一為「根 (Root)」，點景的「親子相隨」（親子走在一起的身影）則為其具體呈現。

陳澄波雖然藉「親子相隨」來描繪自己的妻與子的身影，但那絕對不是只是妻與子的身影而已。陳澄波在「親子相隨」的背影裡看到的是，自己本身和有養育之恩的祖母的身影，自己本身和已故父親的身影，自己本身和未能謀面的母親的身影，自己本身和愛妻的身影；藉由描繪自己的「根 root」，成功地將現實的風景轉化成一種「心象風景」。⁶³

莫內在《亞嘉杜的罌粟花田》中，雖然也將妻與子複製成兩對，分別安插在近景與遠景中，但顯然只是讓母子兩人在不同時間佇立兩處的寫生描寫，而這樣的描寫，在其他作品中也不復見。陳澄波則不同，例如《太湖別墅》中，畫面左側一小塊突出的岸邊，站著一對撐傘的母女，除了湖中的船夫與撐傘的乘客、遠處的幾艘帆船外，四周不見人影。像這樣，撐傘人物與「親子相隨」的組合，從《嘉義郊外》開始即貫穿整個陳澄波作品，而其各式各樣的組合方式、多背影的描寫以及描寫的簡略化等等，顯示這些點景人物不一定是寫生而來，而更像是「寫胸中逸氣」⁶⁴，亦即寫意之呈現。西畫家陳澄波，不但將其意念寄託在現實、象徵文明的西方題材中，更進而使之東方化，這便是與西方畫家莫內的不同。

⁶¹ 楊憲金主編，《歷代山水畫點景圖典》，北京，西苑出版社，2004年，無頁碼，原文為簡體字。

⁶² 〈アトリエ巡り(十) 裸婦を描く〉，《台灣新民報》，1933年秋。

⁶³ 李淑珠，《「サムシニグ Something」を描く——陳澄波（1895～1947）の畫風形成について》，京都大學碩士論文，2001年，頁56-57；中文版《描繪出「サムシニグ Something」——陳澄波（1895～1947）畫風形成的考察》，嘉義市文化局印製，2005年3月24日，頁34。

⁶⁴ 倪瓚〈跋畫竹〉《清閨全集》（卷九）：「……余之竹聊以寫胸中逸氣耳。豈復較其似與非，葉之繁與疏，枝之斜與直哉？……」。