

# 陳澄波與普羅美術

李淑珠

Chen, Cheng Po and Proletarian Art / Li, Su-chu

## 摘要

陳澄波與普羅美術的關係，至今無人問津，即便在其唯一的全家福作品《我的家庭》（私の家庭）中，有一本《普羅繪畫論》（プロレタリア繪畫論，1930）的描寫。而因為這本書的描寫，《我的家庭》在陳澄波遺作展（1979）的展出遭到取消，雖得以在展覽圖錄中刊登，但書名卻被刪除。

在白色恐怖的壓力下，敏感畫作無法展出、作品圖片不得不刪改，甚至連陳澄波的死因，據說來場者也都不敢談論。然而，在已解嚴多年的今日，《我的家庭》似乎已非敏感畫作，對於《普羅繪畫論》的描寫大多只看到（不管有意或無意）「繪畫論」三個字，「普羅」一詞，似乎不具任何意義。這是因為陳澄波既未曾參加普羅美展，相關題材的作品也僅此一件，目前更無任何資料可證明陳澄波有過左傾思想。

不過，陳澄波在其生前收集的圖片資料（以下稱「陳澄波圖片收藏」）裡收藏了一些普羅美術作品。1930年代，普羅美術運動在日本畫壇達到顛峰，為何身處上海的陳澄波在其全家福的畫作中刻意擺上一本日本出版的左翼著作？本文除了指出《我的家庭》中的另外兩個題材，即畫家自畫像與兩個信封的意義與功用之外，也透過對「陳澄波圖片收藏」裡的普羅美術作品的檢視，探討《普羅繪畫論》的描寫動機與背景。

**關鍵字：**陳澄波、陳澄波圖片收藏、我的家庭、普羅美術、普羅繪畫論

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

## 壹、前言

陳澄波與普羅美術到底有無關係？如果無關，為何在陳澄波唯一一幅全家福畫像《我的家庭》（私の家庭）（圖 1）中，有一本《普羅繪畫論》（プロレタリア繪畫論）的描寫？如果有關，為何所謂的普羅題材，在陳澄波其他作品中不見蹤影？還有，出現在全家福畫像裡的理由呢？普羅題材與全家福畫像，在一般的普羅繪畫中，是常見的組合嗎？若否，陳澄波的意圖究竟為何？

《我的家庭》是陳澄波的代表作品之一，也常出現在與台灣美術相關的各種展覽中，但上述疑問在陳澄波研究中似乎不曾被提出過。而從目前有關《我的家庭》的研究，可以整理出幾個重點：首先，這幅畫被視為描寫閤家團聚的作品，人物臉上的不安表情，則是上海「九一八事變」（1931）後不穩定的政局使然。其次，每個人手上的持物，旨在說明每個人的職業、身分或興趣。至於畫面構圖，採用的則是雙重視點，即，桌面的俯瞰式描寫與人物的正面描寫。另外，也有論者將這種圍桌團聚的構圖與梵谷《吃蕃薯的人們》（The Potato Eaters, 1885）相比，暗示此畫為《我的家庭》的圖像來源。

陳澄波對梵谷的敬仰，可以從其《自畫像》<sup>1</sup>背景中的向日葵以及其兩本梵谷相關藏書，甚至《新民報》的訪談發言中，得到證實。但若視《吃蕃薯的人們》為《我的家庭》的圖像來源，恐怕並不妥當，因為除了描寫對象是畫家家人以及畫家本人的登場之外，兩幅作品最大的差異在於畫題，亦即，《我的家庭》並非如梵谷作品之於其畫題一般，為描寫「用餐」的場景。

再者，對於《普羅繪畫論》的存在，其忠於實物的再現描寫未曾被提及，其描寫動機以及背景的探討更乏人問津。而刻意拿著畫筆和調色盤出現在全家福畫像中的畫家自畫像，也被一致地解釋為「職業表示」。但這樣的描寫，真的只是單純的「職業表示」嗎？在全家福畫像中出現「職業表示」的畫家自畫像，是習以為常的表現嗎？

一般來說，全家福畫像的製作，通常具有「留影紀念」的意義。然而，光是《普羅繪畫論》的存在，《我的家庭》就已非單純的留影紀念，而手拿畫具的畫家自畫像以及寫有畫家名字的信封，也同樣令人不解。本文將逐一分析這三個題材，考察《普羅繪畫論》的描寫動機與背景，同時檢視「陳澄波圖片收藏」裡的普羅美術作品，探討陳澄波與普羅美術的關係。

---

<sup>1</sup> 此幅自畫像的製作年代，在現行的畫冊與圖錄中都標示為「1927年」，但筆者於2001年碩士論文執筆之際，便發現畫作上的落款為「1928秋」，即請畫家長子陳重光氏確認無誤。

## 貳、全家福畫像中的爭議性題材

### 一、全家福畫像+可辨識「書名」

在此，「書名」指的除了文字之外，也包括「可辨識」的圖像。另外，在檢視全家福畫像之前，「有書名的書」出現在個人畫像中的頻率很高，故先予以檢視。

台灣方面，此類畫作有李梅樹的作品《小憩之女》（憩ふ女，1935）和《沉思》（1959）。《小憩之女》裡有一張梵谷的《嘉舍醫生的畫像》（Portrait of Doctor Gachet, 1890），《沉思》裡則畫有梵谷的《向日葵》和插在花瓶裡的向日葵。將梵谷的名畫融入自己的作品中，一般認為，這是畫家對梵谷致敬的表示。其中，《嘉舍醫生的畫像》也是梵谷作品中最知名的人物畫像與書本的組合，<sup>2</sup>畫中的龔古爾兄弟（les Goncourt）的小說《Manette Salomon》（1867）和《Germinie Lacerteux》（1865），表示梵谷和嘉舍醫生的共同愛好。<sup>3</sup>如此將畫家與模特兒的共同興趣描繪在畫布上的畫作，例如馬內《阿斯突克的畫像》（Portrait of Zacharie Astruc, 1864），也非常有名，桌上的物品，象徵畫家與模特兒雙方的共同興趣：日本美術（線裝書）、西班牙美術（扇子）、十七世紀荷蘭繪畫（檸檬和玻璃高腳杯）。<sup>4</sup>

日本方面也有此類畫像，例如前田寬治《男子之像》（男の像，1924）裡，畫面下方的書堆中有一個比其他書名大而顯眼的文字「COURBET」。前田於1923年赴法習畫，1925年1月將A. Estignard所著《庫爾貝其生涯與創作》（Courbet, Son vie, et Ses œuvres, 1897）翻譯成「庫爾貝的一生」（クルベエの一生），刊載於《中央美術》7月號，成為第一個將庫爾貝引進日本畫壇的畫家，更在同年7月回國後出版《庫爾貝》（クルベエ，1928），極力鼓吹寫實主義。<sup>5</sup>赴法學農的畫中模特兒高須盾六<sup>6</sup>，曾與前田同住一處，白天上午到大學上課，下午接受前田的繪畫指導，並以付學費的名義給予前田金錢上的援助（1924年7月左右至翌年1月）。<sup>7</sup>因此，畫像中的「COURBET」字樣，顯然是畫家創作理念的宣示，也是畫家與模特兒的接點。

其他例如帝展入選作品，島野重之《姐妹》（姉妹，1929）裡，少女正在翻閱

<sup>2</sup> 梵谷《嘉舍醫生的畫像》有兩個版本，「第一版本」有書本的描繪，「第二版本」則無。

<sup>3</sup> 池上忠治，〈醫師ガッシュエの肖像〉，《ゴッホ展記念シンポジウム》，東京，東京新聞出版社，1988年，頁276。

<sup>4</sup> 大森達次，〈エミール・ゾラの肖像〉，《19世紀<V>世紀末の夢》（名画への旅21），東京，講談社，1992年，頁36-37。

<sup>5</sup> 《前田寬治の藝術》（圖錄），茨城，茨城縣立美術館，1999年，頁157-158。

<sup>6</sup> 「盾」為「虎」之異體字。

<sup>7</sup> 同註5，頁141、156-157。

的是法國的美術雜誌 *CAHIERS D'ART*，或星合良顯《抱著樂器的男子》（樂器を持てる男，1928）裡，畫面右下角男子的腳邊放有兩本書，其中一本的封面寫有「MOZART」；不過，這兩幅作品，將之解釋為表現現代生活的「優雅」或「教養」，也許更為貼切。總之，此類作品，尤其在西洋繪畫上不可勝數，畫中「書名」的功用大多是表現畫家或畫家與畫中模特兒的興趣、共鳴，甚至是讚賞或推崇。

然而，經常出現在個人畫像中的「書名」，在畫家的全家福畫像中，卻十分罕見，除了陳澄波《我的家庭》，目前僅見小出檣重《Nの家族》（Nの家族，1919）<sup>8</sup>一例。《Nの家族》入選第6屆二科展，並獲得同展樗牛賞，是小出第一次送審二科展的作品，<sup>9</sup>也是其成名作，在當時二科展作品普遍為10號至20號的尺寸中，30號的小出作品，其強烈的個性與存在感，蔚為話題。<sup>10</sup>畫家本人與其妻、子同坐桌前，桌上放有一盤「塞尚風」<sup>11</sup>的水果和一本大型畫冊，畫冊封面上的文字「HOLBEIN」，清晰可讀。這個描寫，也同樣被解釋為畫家藉此表達對德國著名畫家霍爾班（Hans Holbein the Younger）的敬意。

因此，《我的家庭》中的《普羅繪畫論》，尤其是這本書並非像小出的畫冊，只是寫上文字的虛構題材而已，光憑這一點，似乎就可推測這是陳澄波對普羅美術的推崇。但果真如此嗎？讓我們繼續考察《我的家庭》中的其他題材以及題材彼此之間的關係。

## 二、全家福畫像+「職業表示」

在《我的家庭》裡，還可以看到陳澄波出現在畫面左側，兩手拿著畫筆與調色盤。這個描寫，一般認為是畫家的「職業表示」。而畫家的「職業表示」，通常都出現在畫家的自畫像上。

台灣畫家的作品，例如李梅樹《自畫像》（1930）、陳慧坤《自畫像》（1932）、邱潤銀《自畫像》（1937），都是從同一個角度、同樣是右手拿著畫筆和調色盤、面對著畫架的姿勢。這樣的描寫，與梵谷《畫架前的自畫像》（Self-Portrait as an Artist, 1888）（圖2）非常類似。梵谷的這幅自畫像，在戰前的日本，經常被刊登在美術雜

<sup>8</sup> 「N」是「檣重」（Nara Shige）羅馬讀音的頭文字。

<sup>9</sup> 據說小出原本打算送審文展，但經文學家廣津和郎和畫家鍋井克之的建議，改送二科展。山野英嗣，〈小出檣重《Nの家族》〉，《日本的近代美術（4）新思潮的開花》，東京，大月書店，1993年，頁101。

<sup>10</sup> 山野英嗣，〈小出檣重《Nの家族》〉，《日本的近代美術（4）新思潮的開花》，東京，大月書店，1993年，頁101-102。

<sup>11</sup> 同註9，頁103。

誌上，可能因此影響了留日台灣畫家的自畫像。事實上，陳澄波生前所收集的圖片資料（以下稱「陳澄波圖片收藏」）中，這幅自畫像的彩色圖片便有兩張。而《我的家庭》裡的畫家也是採取同樣的角度、同樣的姿勢，來自梵谷影響的可能性很大。

另外，陳澄波的左手拿著一枝畫筆。馬內《自畫像》（*Self-Portrait with Palette*, 1878）裡也有相同的描寫。馬內的這幅自畫像，曾以黑白圖片刊載在 1911 年 11 月的美術雜誌《現代の洋畫》第 8 號（文展號）上。陳澄波圖片收藏裡雖然沒有這幅自畫像的圖片，但有一些《現代の洋畫》圖片，非常在意日本官展的陳澄波，想必不會錯過這本文展號吧！西方繪畫方面，除了梵谷，類似的自畫像描寫非常多，就不再贅述。

日本方面，這類的自畫像有時也入選文展或帝展，例如伊藤成一《自畫像》（1909）、永地秀太《於畫室》（1916）、竹中良吉《自畫像》（1918）、田中岩次郎《自畫像》（1919）、江藤純平《自畫像》（1927）、澤健二《自畫像》（1929）、藤田嗣治《自畫像》（1929）（圖 3）等，除了藤田的自畫像之外，其他的作品都有梵谷或馬內的影子。這八幅自畫像，取自共 27 次的日本官展圖錄，如此稀少，說明了這類的自畫像，並非官展的主流主題。實際上，除了小出楯重《戴帽的自畫像》（帽子を冠れる自画像，1924）之外，日本近代的許多著名畫家，都沒有留下這類的自畫像。順便一提的是，藤田和小出的自畫像，都在陳澄波圖片收藏裡。

陳澄波本身有兩幅自畫像，但都沒有「職業表示」的描寫。之前提到的小出楯重《N的家族》裡，畫家手上也無畫筆和調色盤，而是頭戴西式紳士帽，嘴上叼根煙，一副桀驁不馴的表情，也因此，被認為「怎麼看都不像家庭生活的片斷」<sup>12</sup>。在看似家庭生活情境中加入畫家「職業表示」的畫作，非常稀少，科林斯（*Lovis Corinth*）《畫家和其家人》（*The Artist and His Family*, 1909）為一例，畫中畫家右手拿著調色盤和幾枝畫筆，左手拿著一枝畫筆。這幅畫被認為是描寫「成功畫家的幸福家庭生活」；科林斯夫人還證實畫家在製作時要求她和兒子稍做戲劇性裝扮，且使用了與鏡子同尺寸的畫布。<sup>13</sup>

女主人位於中央的畫面構成、畫家身體傾斜的姿勢等等，《畫家和其家人》與《我的家庭》頗有相似之處。而根據陳澄波子女的回憶，《我的家庭》中的畫家也是看著鏡子畫的。的確，兩幅作品中的畫家，都是左手拿畫筆、右手握著調色盤，亦即「鏡像」。這從科林斯的人物描寫中也可以一窺端倪，例如大兒子湯瑪斯（*Thomas*）

<sup>12</sup> 木下直之，〈“家族の肖像”以前〉，《藝術新潮》1995 年 9 月號，東京，新潮社，頁 78。

<sup>13</sup> Horst Uhr, *LOVIS CORINTH*, New York, the University of California, 1990, p.144。

的視線，越過畫家的左手投射到更前面（畫面外）的畫布上，似乎正愉悅地的欣賞著畫作的進行。<sup>14</sup>

然而，科林斯的人物，例如科林斯夫人溫柔地看著懷裡的五個月大的嬰兒，有著一般母親自然的舉止。像這樣自然的舉動，雖然也可以在陳澄波的另一張同樣描寫其家人的鉛筆速寫作品（圖 4）中看到，但《我的家庭》裡的畫家和其家人，彷彿是在攝影師的「看這裏！」的施令下，眾人暫時放下手邊的事物，齊看鏡頭。

類似的「看鏡頭」視線，在藤田嗣治《畫家的家族》裡也可以看到。與科林斯相比，藤田的作品不管在構圖上還是人物描寫上，都比較接近《我的家庭》，例如畫家稍微傾斜的身體、畫家·畫家之妻·小狗的配置（vs.《我的家庭》中的畫家·畫家之妻·長子）、放在桌上的畫家的畫具和中國茶具·畫家夫人的西式茶具組（vs.《我的家庭》的每人手中持物）、牆上掛著的中國花鳥畫和彩繪的盤子（vs.《我的家庭》牆上的兩幅風景畫）等；尤其是「看鏡頭」視線，連藤田的小狗，也不例外。藤田手邊攤開的白紙，什麼都還沒畫，似乎訴說著這幅全家福是畫家作畫前的紀念留影。這幅 1923 年在異國巴黎製作的全家福，剛完成就被介紹回日本，以黑白圖片作為 *ATELIER*（アトリエ）第 1 卷第 4 號（1924 年 6 月）連載文章〈畫家的生活以及從其生活中誕生之物〉（畫家の生活とそこから生まれたもの）的插圖。

也是畫家的鍋井克之專程到巴黎採訪藤田，並將藤田的近作選為插圖刊載，當然可能是因為這幅畫符合文章標題「畫家的生活」，這樣似乎又回到了對《我的家庭》一向以來的解釋。但如果遵循這樣的解釋，《普羅繪畫論》的存在，到底該如何看待呢？既不像李梅樹一樣正確地再現梵谷的向日葵，也不曾描繪其藏書《梵谷書簡》的陳澄波，為何要把從未涉及的普羅美術書籍帶進畫面，並忠實地予以再現？究竟是剛好手邊有這本書，畫全家福時又剛好這本書放在桌上？還是乾脆採用白雪蘭的解釋：這是畫家經常閱讀的書？<sup>15</sup>思考這個問題，需要先了解《普羅繪畫論》的內容以及出版背景，不過，我們得先檢視一下《我的家庭》中的另一個不尋常題材：「簽名」信封。

### 三、全家福畫像+「簽名」信封

《我的家庭》的桌上，繪有兩封寄給畫家的信，信封上面可以辨認出畫家的姓名。像這樣在畫中題材上有畫家姓名的情況，一般都將之視為畫家「簽名的代替物」。

<sup>14</sup> 同上註，頁 146。

<sup>15</sup> 白雪蘭，《台灣早期西洋美術回顧展》（圖錄），台北，台北市立美術館，1990 年，頁 32。

例如馬內《左拉像》(Portrait of Emile Zola, 1868)，藍灰色的小冊子上寫有「MONET」，在其上方寫有「ZOLA」的小字。這些文字，意味著左拉的著作《馬內論》(文中擁護當時四面楚歌的馬內)，但除了表現小冊子的標題與作者名之外，同時也是畫家的簽名和對左拉的致意。<sup>16</sup>或竇加《Edmond Duranty》(1879)的畫面上，環繞在模特兒四周的書籍中，桌面右側最前面的一本，也繪有畫家的簽名「Degas」和年代標記「1879」。

尤其是梵谷，不只是代替簽名的作用而已，日本美術史家高階秀爾認為被簽名的地方，也時常伴隨著某些象徵性的意義。例如《聖瑪麗德拉梅爾海邊的漁船》(Fishing Boats on the Beach at Saintes-Maries-de-la-Mer, 1888)裡，在岸邊倒數第二艘小船的船頭，寫有白底青字的船名「AMITIE」(友情)，而在畫面中央下方，一半被砂子掩埋、封閉的黃色方盒子上，可以看到「Vincent」的字樣。高階認為這是在表現梵谷內心的寂寞，因為他無法進入朋友們的友誼之圈。<sup>17</sup>另外，《梵谷的椅子》(La chaise et la pipe, 1888)背景的木箱上也有梵谷的簽名。這是梵谷在「割耳事件」之後表明重生決心的作品，因為木箱裡畫有長出新芽的洋蔥。發芽的洋蔥，暗示的是作為母親的，亦即生命源泉的女性的「生命力」<sup>18</sup>。

這個題材，在《靜物：畫圖板、煙斗、洋蔥和封蠟》(Still Life: Drawing Board, Pipe, Onions and Sealing-Wax, 1889)的靜物畫作品中也出現。除了發芽的洋蔥之外，象徵「生命」的題材，還有點燃的蠟燭。<sup>19</sup>蠟燭前面有一本書，上面放有一顆發芽的洋蔥。這本書並不是梵谷喜歡畫的巴黎小說，而是自1846年以來，以年鑑形式刊行的家庭醫學百科全書之一，而且是十九世紀法國暢銷書之一的拉斯拜爾(François Vincent Raspail)的《健康年鑑》(Annuaire De La Santé)。這本年鑑是梵谷的藏書之一，梵谷也曾在信件中提及過；在此年鑑下方，有一封信，信封上寫有收信人姓名「Vincent (van) Gogh」。根據高階秀爾的看法，此收信人姓名，不僅是畫家簽名的代替物，也暗示著畫中的一切就是梵谷自己的世界。亦即，在歷經悲慘的割耳自殘之後，努力克制自殺的衝動，想要恢復健康、獲得新生的梵谷的悲願，都寄託在畫

<sup>16</sup> 大森達次，〈エミール・ゾラの肖像〉，《19世紀<V>世紀末の夢》(名画への旅21)，講談社，1992年，頁34-35。

<sup>17</sup> 高階秀爾，《ゴッホの眼》，東京，青土社，1984年，頁189-190。

<sup>18</sup> 高階秀爾，〈ゴッホとフランス文学〉，《ゴッホ展記念シンポジウム》，東京，東京新聞出版社，1988年，頁431。高階同時還指出梵谷的發芽洋蔥的靈感，應該是來自其所敬愛的英國拉斐爾前派(Pre-Raphaelite Brotherhood)出版的月刊雜誌《萌芽》(The Germ, 1850年創刊到第4號即廢刊)。

<sup>19</sup> 高階秀爾，〈ゴッホとフランス文学〉，《ゴッホ展記念シンポジウム》，東京，東京新聞出版社，1988年，頁430。在梵谷的另一幅畫《有聖經的靜物》(Still Life with Bible, 1885)裡，梵谷父親當牧師時使用的大型聖經旁有一隻熄滅的蠟燭，高階指出這是「死」的象徵，暗示其死去的父親，參見上揭書頁432。

中的每一樣題材裡。<sup>20</sup>

類似的解讀，也可以適用在《我的家庭》裡的信封上。陳澄波似乎不像梵谷有在題材上賦予意義的習慣，但《我的家庭》的確隱藏著某種訊息，最明顯的證據就是《普羅繪畫論》。像這樣的書本描寫，在陳澄波作品中找不到第二幅，信封的描寫也一樣。而和梵谷不同的是，這裡畫了兩個信封。

畫兩個信封，可能是造型上的考量，也可能是為了強調生活感。無論如何，像這樣，畫家的簽名出現在理所當然的地方，而且在同一張畫中出現兩次的表現，在前述的藤田嗣治《自畫像》中也可以看到。只不過，藤田的是貼在牆上的兩幅自己的作品，而非信封。藤田的這張自畫像在 1929 年帝展展出，湊巧的是，陳澄波的作品《早春》也入選參展同年帝展。這一年，在巴黎沙龍一舉成名的藤田，回到睽違 16 年的日本，在同一個展場，陳澄波目睹同為東京美術學校畢業、載譽而歸的藤田的自畫像，也許注意到了這個在帝展自畫像中從未有過的獨創性：反覆出現的簽名描寫。

簽名的反覆出現，畫家可能意在強調「自己」。在《我的家庭》裡，信封在畫面中央下方、圓桌的中心，四周圍繞著其他的東西和人物，左側有《普羅繪畫論》，更左側則有畫家的畫筆和調色盤。而桌上的東西中，有文字可清楚辨識的，只有這兩個信封和《普羅繪畫論》。這兩個陳澄波作品中獨一無二的表現，尤其是後者背後的「出版年」，值得我們注意！

### 叁、年代標記的代替物

#### 一、《我的家庭》的製作年代

《我的家庭》現在是陳澄波的代表作品之一，不但經常出現在各種展覽上，也是「二二八紀念美展」參展作品中的常見題材。然而，在 1979 年的陳澄波遺作展上，《我的家庭》卻曾經無法展出，據說就是因為《普羅繪畫論》的存在，雖然得以在展覽圖錄上刊登，但《普羅繪畫論》的書名卻遭刪除。<sup>21</sup>

自從《嘉義街外》（嘉義の町はづれ，1926）的首度入選日本帝展，以及《夏日街景》（街頭の夏氣分，1927）的再度入選以來，陳澄波就以風景畫馳名。2002

<sup>20</sup> 除了上述的洋蔥、蠟燭，其他亦有例如「自殺預防藥」的煙斗和葡萄酒瓶、裝著煎藥的陶壺。參見高階秀爾，〈ゴッホとフランス文学〉，《ゴッホ展記念シンポジウム》，東京，東京新聞出版社，頁 430-431。

<sup>21</sup> 黃茜芳，〈《淡水》油畫大作迭創高價——陳澄波畫作流及市場現況〉，《典藏藝術》第 55 期，1997 年 4 月，頁 173-176。



年春，《嘉義公園》（1937）在香港的美術拍賣會上以 579.41 港幣成交，更新了「華人」畫家油畫的最高價。<sup>22</sup>如此佳績，與其歸諸於二二八罹難的不幸遭遇，筆者認為應該是因為其「過去的榮耀」受到了肯定。

而《我的家庭》是風景畫家陳澄波唯一一幅全家福畫作，尤以畫面中《普羅繪畫論》的存在，最為異樣，如同前述，可視為是畫家推崇普羅美術的宣言。然而，陳澄波實際上連一張稱得上普羅繪畫的作品也沒有，亦即，陳澄波與普羅繪畫的接點，只有《普羅繪畫論》這個題材。但畫作中的這本書，正如同此書的復印版（圖 5）所示，是根據實物的描寫，這個事實至今無人發現。<sup>23</sup>而《我的家庭》也只是被解說為描寫「闔家團聚」或「日常生活片斷」的作品，<sup>24</sup>這種解說的根據在於作品的畫面構成，也就是在生活空間中配置家庭成員的構圖。

然而，若以「日常生活片斷」來解釋的話，如同前述，《我的家庭》顯然不如陳澄波的另一張鉛筆速寫裡朗讀中的長女、打瞌睡的次女、埋首於針線的畫家之妻等自然的肢體所散發出的居家氣氛。

另外，其實目前畫冊或圖錄上印製的《我的家庭》的製作年代：「1931 年」，乃是推測而來。<sup>25</sup>亦即，根據畫家長子陳重光的記憶，這張畫是 1932 年 1 月上海事變逃難時畫的。然而，作品的完成度之高，以及道具之多，令人懷疑此為逃難之作。即使這些道具都是憑空想像而來的，《普羅繪畫論》從其描寫的正確性，可以確定它是直接根據實物的寫生之作。面對日軍的侵略，上海的反日情緒正值沸騰之時，很難理解陳澄波為何隨身攜帶日文書籍，還把它畫進全家福畫像裡，因為根據畫家的次女陳碧女的回憶，因為口袋裡的「日本銀元」，差一點就惹上殺身之禍，<sup>26</sup>可見當時情勢的危急。也有論者將人物們的「不安」表情歸咎於 1931 年 9 月滿州事變以後

<sup>22</sup> 熊宜敬，〈2600 萬的省思〉，《典藏今藝術》第 117 期，2002 年 6 月，頁 49。

<sup>23</sup> 王德育曾誤以為此書封面的幾何抽象設計圖案，是陳澄波對二十世紀初現代繪畫表現的興趣與嘗試。參見王德育，〈八里·巴黎：從顏水龍的《淡水晨曦》論日本殖民地時期台灣畫家對巴黎的縈思夢繫〉，《現代美術學報》第 13 號，2007 年 5 月，台北市立美術館，頁 32-33。

<sup>24</sup> 就筆者所知，目前並無以《私の家庭》為考察主題的研究論文，以下著作也只做單純的「圖說」。參見白雪蘭，《台灣早期西洋美術回顧展》（圖錄），台北，台北市立美術館，1990 年，頁 32。顏娟英，〈勇者的畫像〉，《台灣美術全集（1）陳澄波》，台北，藝術家，1992 年，頁 233。林育淳，《陳澄波》（中國巨匠美術週刊），台北，錦繡出版社，1994 年，頁 12，以及《油彩·熱情·陳澄波》，台北，雄獅圖書，1998 年，頁 80-81。蕭瓊瑞，《島嶼色彩——台灣美術史論》，台北，東大圖書，1997 年，頁 334-335。黃茜芳，〈兒女心中最後的伊甸園——談陳澄波三〇年代作品《我的家庭》〉，《典藏藝術》第 55 期，1997 年 4 月，頁 221-223（這篇論文主要在說明這張畫從禁忌到公開展示的經過，並無作者獨自的作品分析或解釋）。

<sup>25</sup> 筆者於 2001 年的田野調查時，從陳重光氏口中得知。

<sup>26</sup> 「日本銀元」指的應是「日幣」。《嘉義驛前二二八》，台北，吳三連台灣史料基金會，1995 年，頁 172。

的政局的動盪不安，暗示此畫為事變以後之作。<sup>27</sup>然而，由於陳澄波使用的是厚塗技法，想要在其人物表現上解讀出喜怒哀樂等「表情」，並非易事，因此，將《我的家庭》視為滿州事變以後之作的見解，也缺乏證據與說服力。

而從畫面中人物的厚重穿著，<sup>28</sup>季節是「冬天」無誤，但無任何的證據顯示其為「1931年冬天」。上述的鉛筆速寫的年代也是不詳，但從相同的成員構成以及服裝看來，應該是同時期的作品。然而，從這張速寫中的祥和氛圍，絲毫看不出上述的「事變」陰影。筆者則認為陳澄波在1930年夏天將家人接到上海，並於同年冬天製作《我的家庭》的可能性較大。

刊登在東京美術學校《校友會月刊》（第29卷第8號）上的陳澄波來信，<sup>29</sup>應可作為佐證。在這封1931年的來信裡，有如此的描述：「最近完成了一張50號的全家福畫像。和以往畫美麗的畫不同，這是一張非常沈穩的畫。我的家人是去年夏天接來的」，信的結尾寫上「二月三日」的日期。<sup>30</sup>基於作品尺寸相同，也無第二張全家福畫像的理由，我們可以斷定這張「全家福」油畫，就是《我的家庭》。信中的「最近」，可以限定在1930年秋～翌年2月3日，證實筆者的「1930年冬」的製作年代以及其製作背景「無任何事變」的推測，應是妥當的。

而畫面中的《普羅繪畫論》，便有可能是用來標示製作年代的。如同前述，《普羅繪畫論》右側的兩個信封是畫家的「簽名」，在畫中題材「簽名」的作法，在陳澄波其他作品中無法找出第二幅。如果在簽名上採用了新的形式，那麼，年代標示與以往不同，也不足為奇。在這幅畫裡唯一可以找出「年代」的，只有《普羅繪畫論》。被稱為「日本的現代宣言」<sup>31</sup>的《新藝術論系列》的出版，在1930年，是件劃時代的大事。陳澄波可能被其話題性所吸引，故將其中一本當作自己作品的年代標示，或是想藉由與同年劃時代大事的結合，讓好不容易才付諸實現、值得紀念的一家團圓，在喜悅中增添一些歷史色彩。

不過，如果只是單純的年代標記的代替物，《新藝術論系列》裡其實還有其他

<sup>27</sup> 林育淳，《陳澄波》（中國巨匠美術週刊），台北，錦繡出版社，1994年，頁12。

<sup>28</sup> 陳澄波接家人來上海後，拍了一張全家照（參照林育淳，《油彩·熱情·陳澄波》，台北，雄獅圖書，1998年，頁75），攝影年代不詳，但從其服裝打扮，這張照片可能曾為《我的家庭》的製作參考。

<sup>29</sup> 〈（海外消息）在上海陳澄波より師範科教官宛〉，《校友會月刊》第29卷第8號，1931年3月，頁18-19。

<sup>30</sup> 原文為：「最近家族の皆を50号の画に納めました。今迄の美しい画を画くのと違って大変しづみの画になつて参りました。家族は去年の夏からつれて来たのです。（中略）二月三日」，〈（海外消息）在上海陳澄波より師範科教官宛〉，《校友會月刊》第29卷第8號，1931年3月，頁18-19。

<sup>31</sup> 牧野守，〈一九三〇年に何が起こつたか〉，《普羅繪畫論》（復刻版），東京，ゆまに書房，1991年，頁4。

的選擇，而且，在上述的來信裡並沒有提到《普羅繪畫論》這個題材。即使如此，「這是一張非常沈穩的畫」的描述，給予了《我的家庭》與其他作品不同的暗示。為何《我的家庭》不追求「美麗」呢？「沈穩（しづみ）」指的是其字面上的「暗沈」意義嗎？但《我的家庭》以紅色等暖色調為主，畫面雖穩重，卻不陰沈。因此，「沈穩」指的可能不是色調等畫面「效果」，而是精神方面的「內容」。亦即，《我的家庭》並非只是單純描繪「全家福」，而是被賦予了某些意義，因此畫家才說它與其他只是畫得「美麗」的作品不同。這個「意義」，首先應該從《普羅繪畫論》問起，尤其是畫家選擇這本書的理由，有探討的必要。

## 二、《普羅繪畫論》（1930）的出版背景

1930-31年，全20冊套書《新藝術論系列》（天人社）刊行，內容包括了繪畫、文學、音樂、建築、電影、攝影等所有的藝術領域。《普羅繪畫論》為其中一冊，於1930年5月31日付梓，並由作者的永田一脩（1903-1988）設計封面。永田很早就對新興藝術產生興趣，1920年時參加未來美術協會的第1回展覽，並自1927年東京美術學校畢業後立即加入勞農藝術連盟，翌年參展第1回普羅美術展，並在1930年5月20日，即《普羅繪畫論》出版前一週被逮捕入獄；出獄後，學習攝影，透過鏡頭熱衷於寫實主義的表現。<sup>32</sup>

至於《普羅繪畫論》的內容，此書由兩章組成，第一章先闡述普羅繪畫論的誕生與意義、以及之後的發展與樣式，第二章則介紹世界各地的普羅美術運動與代表性畫家，尤其是在第七節「日本的普羅美術運動」，對當時日本畫壇的普羅美術運動盛況有詳細的介紹。含漫畫在內的插圖，共有24張，全部是黑白。

第一章第一節，普羅繪畫的定義：普羅（即，無產）階級，也就是領薪勞動者所擁有的繪畫。而布爾喬亞（即，資產階級）繪畫，以法國為例，則是從古典主義的大衛（David）到浪漫主義的德拉克洛瓦（Delacroix）的繪畫，或是十九世紀末至二十世紀的印象派的馬內、莫內、雷諾瓦，以及後期印象派的塞尚、梵谷等的繪畫皆是。不過，十九世紀末至二十世紀的繪畫是小布爾喬亞，以塞尚為頂點。在這個小布爾喬亞的延長線上，則有未來派、立體派、表現派、達達、構成派，最後沒落於超現實繪畫。簡而言之，普羅繪畫是命中注定取代沒落的布爾喬亞繪畫的新藝術。另外，最早的普羅美術運動發生在1871年的巴黎公社（la Commune de Paris）事件，

<sup>32</sup> 五十殿利治，〈解説〉，《普羅繪畫論》（復刻版），東京，ゆまに書房，1991年，頁15-17。

但法國的普羅美術運動因其領導者庫爾貝被迫放瑞士而中斷，之後不久才因為俄羅斯革命再度展開，而俄羅斯也因此成為世界性普羅美術運動的中心。

第二節，普羅繪畫的發展形態分為三個時期、五個樣式。其中特別針對「傳統繪畫」樣式的普羅寫實主義，予以說明。亦即，與夾雜著塞尚們的自然主義的資本寫實主義不同，普羅寫實主義是「內容的藝術」，是更客觀、現實的繪畫，也是以社會的觀點對待個人、擁有明確階級立場的繪畫。

最後一節，介紹在日本發展為兩個方向的普羅美術運動。一個是作為文藝的附屬，從「文藝戰線」到「普羅文藝聯盟」，最後統一為「NAPF」(Nippona Artista Proleta Federacio)。另一個方向是作為小布爾喬亞美術，從「二科會」到「action」、「三科會」、「造型」，最後發展為「造型美術家協會」，並於1928年12月在上野與「NAPF」共同舉辦第一次「普羅美術大展覽會」。不久，兩個方向合併為一，「日本普羅美術家同盟」(PP)於1929年4月誕生，機關誌的《普羅美術》於11月創刊，第二次「普羅美術大展覽會」於12月舉辦。從這一年開始，全國規模的「移動展覽會」也一併舉行，到東北地方、長野地方、新潟地方、九州地方、大阪等地巡回展覽。

以上是《普羅繪畫論》第一章的概要。如永田一條的介紹，一直到1934年「日本普羅美術家同盟」的解散為止，普羅美術風潮已經是日本全國，不，是蔓延世界的美術現象。正因為其世界性規模，才征服了像永田一樣渴望「新藝術」的年輕畫家吧！例如當時東京美術學校的畢業製作，相關主題的作品每年不斷增加，到了1930年，已有三分之一左右的作品與普羅美術有關。<sup>33</sup>陳澄波一直到1928年才離開東京轉往上海，理應知道這個風潮，或許也曾去看過在「上野美術館」(現東京府美術館)舉辦的普羅美術展。

普羅美術的風潮在《新藝術論系列》出版時，達到了顛峰。《新藝術論系列》中還有《形式主義(Formalism)藝術論》、《無政府主義(Anarchism)藝術論》、《新藝術與道格拉斯主義(Douglasism)》、《機械藝術論》、《普羅藝術與形式》、《超現實主義繪畫論》等，都是與《普羅繪畫論》同時期的出版。有如此多的選擇，為何是《普羅繪畫論》？難道陳澄波真的只是把放在桌上的東西畫下來而已嗎？即使真是如此，也沒必要這麼忠實地「再現」它吧！從其忠實的再現描寫，可以推測陳澄波是有意選擇《普羅繪畫論》的。不過，更值得注意的是，陳澄波選的不是「普羅藝術」，而是「普羅繪畫」。「藝術」的話，詩和音樂也包括在內，「繪畫」的選擇，顯然與畫家的身分有關。又，從不選擇「超現實」而選擇「普羅」的事實，可見陳澄

<sup>33</sup> 《原色現代日本の美術(8)前衛繪畫》，東京，小學館，1978年，頁163。

波關心的不是別的，而是普羅美術。

1928年12月的第1回普羅美術展與翌年12月的第2回展，以及東京美術學校1930年畢業展中出現的大量的普羅主題。當普羅美術正值鼎盛之際，人在上海的陳澄波，也許是為了在畫布上展現其為留日畫家、接觸最先進思潮的自負，而大膽選擇了《普羅繪畫論》作為題材。然而，陳澄波的風景畫，與利用寫實技法描繪「勞動大眾的獨創性群像」<sup>34</sup>的普羅美術，無論是在主題上還是在技法上都截然不同。就算陳澄波曾對普羅美術發生過興趣，但是否曾有志於此，仍令人質疑！以下的「陳澄波圖片收藏」，特別是其中的普羅美術作品，也許有益於思考這個問題。

## 肆、陳澄波與普羅美術

### 一、「陳澄波圖片收藏」中的普羅美術作品

陳澄波與普羅美術的接點，其實還有「陳澄波圖片收藏」裡的圖片資料。

「陳澄波圖片收藏」是陳澄波生前收集的剪貼圖片與美術明信片，<sup>35</sup>筆者將之分為「雜誌剪貼」（411張）與「美術明信片」（1115張）兩大類。前者乃是剪自美術雜誌等之圖片，由於一部分的圖片被貼在有色襯紙上，因此又細分為「有襯紙」（343張；含「大襯紙」74張：A1-1~M14，「小襯紙」269張：a1~r26）、「無襯紙」（68張：圖1-1~圖68）、「脫頁」的三個項目；後者則是配合展覽會出售的作品明信片，依照明信片內容又細分為「展覽會類」（860張：繪1-1~繪58-2）、「作家類」（90張：繪59-1~繪80）、「其他類」（165張：繪81-1~繪130）。<sup>36</sup>

「陳澄波圖片收藏」中的普羅美術作品，在「雜誌剪貼」裡發現3張（圖6）：矢部友衛《勞動葬》（1929）、吉原義彥《回家吧》（ひき上げろ，1929），以及1張描寫勞動者上半身的畫像，署名「K. Maeta」，即「前田寬治」的作品；另外，在「美術明信片」裡發現8張（圖7）：橋本八百二《鑛夫作業》（繪1-180，第10回帝展）和《發放兌換券》（金券配布）（繪1-227，第13回帝展）、金子吉彌《失業者》（繪

<sup>34</sup> 岡本唐貴，《プロレタリア美術とは何か》，東京，アトリエ社，1930年，頁228。

<sup>35</sup> 鄭惠美曾在《典藏品研究特展（2）陳澄波——新樓》（台北，台北市立美術館，1994年）一文中，以「陳澄波所收集的畫片」（頁20），首次提到這批圖片資料的存在，但並未把它做一個概括的整理與介紹。筆者於2000年田野調查之際，首次接觸這批資料，並在碩士論文中以「圖版コレクション」之名稱，將其做一初步介紹與部份引用。2001年夏，受畫家長子陳重光氏之委託，將其系統性整理、分類之後，予以編碼製表。這份表，除了附錄在筆者的博士論文之外，也隨著這批圖片資料於2004年捐贈給嘉義文化局，部份資料並公開展示在嘉義市立博物館三樓的陳澄波紀念專區。詳情請參考拙文〈陳澄波圖片收藏與陳澄波繪畫〉，《藝術學研究》第7期，2010年11月，國立中央大學藝術學研究所，頁97-182。

<sup>36</sup> 本文中「斜體字」的標示，均是「陳澄波圖片收藏」的編號。

1-191，第 11 回帝展)、堀田清治《基礎工事》(繪 1-209，第 12 回帝展)和《炭坑夫》(繪 1-246，第 14 回帝展特選)、Karl Welcker《工場》(繪 13-04，獨逸現代美術展)、高島健四郎《出外打拼的一群》(出稼の群)(繪 26-5，第 3 回獨立美術協會展)、ALTMAN《列寧肖像》(繪 29-2，新俄羅斯美術展)。除了《列寧肖像》和前田寬治的勞動者畫像之外，其餘都屬於群像描寫。

《勞動葬》與《回家吧》都是 1929 年第 2 回「普羅美術大展覽會」的參展作品，後者也被刊登在翌年的 *ATELIER* 上。這個展覽中，還有一幅與《勞動葬》同主題的作品，即，大月源二《告別》(山宣葬，1929)。這幅畫也被刊登在《普羅繪畫論》上作為插圖。這兩幅作品都是描寫日本第一位共產黨國會議員山本宣治(1889-1929)的葬禮，記錄了當時的政治氛圍與政治暗殺的殘酷。

《鑛夫作業》和《基礎工事》都是描寫工人們的勞動狀況，《炭坑夫》雖然也取材勞動現場，但畫面焦點卻是一名礦工，肩扛厚重的裝備與英挺的站姿，宛若一篇英雄史詩。《回家吧》的焦點則是一對父子，父親的左臂與友人相挽對看，右手牽著年幼的兒子，兒子以及背景的其他工人們的視線都落在畫面左端的公告欄上，一些被撕碎的白色紙片隨空飛舞在公告欄前方、工人們的頭部上方以及地面上，群眾們都激動的雙手握拳，跨步邁向前方。亦即，畫題的「回家吧」，敘述的並非是一日勞動過後返家，而是抗議資方不公的「罷工」：工人們把公告欄上的公告，氣忿地撕毀，集體罷工返家。

相對於這種英雄式、正面反抗的描寫，《發放兌換券》、《失業者》、《工場》、《出外打拼的一群》則是訴諸於悲情的作品。《發放兌換券》的畫面焦點是三名工人，中央的中年禿頭的工人右手拎著便當盒，左手拿著一張白紙，垂頭喪氣地往前走，左手邊的工人也是左手拿著一張白紙，右手抓著披在右肩的藍衣前端，表情同樣無奈地往前走，而右手邊戴帽的工人則是一面走一面低頭看著白紙，在他們三人背後，工人們正排隊領取那張白紙，畫面氣氛無比凝重。這張白紙，正是畫題的「兌換券」，辛勤工作好不容易等到領薪日，但領的卻不是現金，而是雇主自家企業的商品兌換券，只能選擇默默接受的無奈情境與《回家吧》形成強烈的對比。

這種勞資的不對等，也反映在《工場》上。這幅作品以幾何造型的現代建築物為舞台，在畫面左邊可以看到一位紳士拄杖而立的背影及其留著鬍鬚的側臉，在他的對面，隔著「倒七」的露天走道，站著一群人，顯然是工廠的工人們。這群工人的描寫，小得可憐，而紳士=雇主的描寫，大到溢出畫面。這種小 vs.大、一 vs.多的對比手法，有效地強調了勞方的悲哀。尤其是站在工人群最前面的一對母子的描

寫，令人動容，年幼的「童工」，象徵的正是勞動者生活的困苦。童工的描寫，在《回家吧》裡也可以看到，但象徵悲苦的童工，在此則可能化身為與大人們同進退的抗爭勇士。

另外，《失業者》描寫因失業而露宿街頭的悽慘，《出外打拼的一群》則描寫離鄉背井、從鄉下到都市找工作的艱辛。畫中一群人，圍繞著坐在畫面中央的中年男子，大家的目光集中在這名男子手上的報紙，他們所一致關心的，應該是報上的徵人啟事。坐在男子右後方的另一名中年男子，膝上捧著一雙長靴，右手似乎捏著幾枚硬幣。長靴和硬幣，可能代表他們「僅有的財產」，再找不到工作的話，可能面臨與《失業者》同樣的下場。

以上這些作品，不論是普羅勞動者的反抗或是悲哀，都無法在陳澄波的畫面中尋得蛛絲馬跡，而且，雖有父子或母子題材，卻無全家福的描寫。不過，陳澄波圖片收藏裡其實有一張普羅風的全家福：尤金·拉爾曼斯(Eugène Laermans, 1864-1940)<sup>37</sup>《小徑》(繪 61-11)(圖 8)。《小徑》描寫的是看似工農階級的一家，神情黯然地走在一條巷間小路上，後面尾隨著一隻小狗。拉爾曼斯嘗試了許多類似的描寫，奇美博物館的館藏作品《純樸的情愫》(Idylle de Banlieu)就是一例。不過，與較體面、外出打扮的《純樸的情愫》相比，《小徑》的人物裝扮非常寒酸，尤其是一家之主的褲管膝蓋處的補丁，似乎點出了一家抑鬱寡歡的理由：貧窮。這在另一幅作品《小道》(Le Sentier, 1899)中也可以看到，亦即，同樣是一家之主的紅色外套手肘處以及右邊少女的黑襪腳跟處的破洞。

除了一家人看似走投無路的愁容與吃力的勞動，拉爾曼斯也描寫不同性質的群像，例如《罷工的晚上》(Un soir de grève, 1893)<sup>38</sup>。罷工的人群舉著一支紅旗，沿著河岸，集體往畫面左側蹣跚前行，密密麻麻的頭顱宛若河床上的圓石，只有位於前景的男女老少，或回頭或望向我們，但都表情木然，沒有激情或憤慨，只是默默地走，除了畫面右下角的小孩，右手緊拉母親的圍裙邊，仰首狀似哭鬧。

此外，拉爾曼斯也描繪勞動者，例如《往休息之路》(Le Chemin du Repos, 1898)或《勞動者》(Les Deuillants, 1898)。但拉爾曼斯始終未被視為普羅畫家，即使是《罷工的晚上》也不被認為具有政治意圖，究其原因，可能是在於舞台設定。拉爾曼斯的背景永遠是比利時的風景，即使是《罷工的晚上》也只有遠景的河的對岸的幾隻

<sup>37</sup> 比利時人的拉爾曼斯，命運多舛，11歲時因病失聰，長大後成為畫家，但1924年以後因失明而逐漸放棄繪畫。

<sup>38</sup> 此畫又名「紅旗」(De Roode Vlag./le drapeau rouge)。

冒煙的煙囪，暗示著工場的存在。拉爾曼斯關懷的只是「人間現實生活的悲苦」<sup>39</sup>，正如法國畫家米勒（Jean Francois Millet）。

因此，拉爾曼斯的《小徑》雖然描寫的是無產階級家庭，但與曾經身為普羅畫家的前田寬治的作品《棟梁的家族》（棟梁の家族，1928）截然不同。《棟梁的家族》雖然未在陳澄波圖片收藏裡，但它曾參加在東京府美術館舉辦的一九三〇協會第4回展（1929年1月15-30日），而幾乎同一時間，第4回本郷洋畫展（1929年1月11-30日）也在同館舉辦，陳澄波有3張作品入選與參展，因此，陳澄波實際目睹前田作品的可能性相當高。

《棟梁的家族》是前田以當時幫他蓋新宅兼畫室的「棟梁」（木工領班）一家為模特兒的作品，但據說前田將棟梁的臉畫成自己，畫面右邊背著小孩的女人畫成自己的妻子，小孩則都畫成自己的大兒子棟一郎。<sup>40</sup>而《棟梁的家族》裡，除了襁褓中的嬰兒，家庭成員數與《我的家庭》相同；除了桌子是四角形之外，全家人位於桌前的構圖也與《我的家庭》類似。用來表示棟梁工作的桌上製圖工具的設定、看似棟梁之妻的女性正在縫補衣物的描寫，也可以與《我的家庭》裡表示畫家職業的畫家手上的油畫道具或桌上的「繪畫論」、畫家之妻手上的針線等描寫互相對應。再者，《我的家庭》裡每個人都有「持物」，也就是說，每個人都被賦予「職責」，這也可說是非常符合「普羅階級」的描寫。

然而，不同於前田寬治的人物們各自為政，陳澄波的人物們一齊看向「鏡頭」。棟梁的工人裝扮，與畫家的布爾喬亞階級的西式裝扮，也大異其趣。亦即，前田將「棟梁」畫成自己的臉，再次表明身為普羅畫家的立場，但西式打扮的陳澄波顯然志不在此。那麼，究竟陳澄波想傳達的是什麼呢？

## 二、新藝術的普羅美術

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。<sup>41</sup>

<sup>39</sup> 「典藏季刊 2007 春季（第1期）—風俗畫」[http://www.chimeimuseum.com/\\_chinese/05\\_learn/02\\_learn\\_list.aspx?MID=4](http://www.chimeimuseum.com/_chinese/05_learn/02_learn_list.aspx?MID=4)（2011年3月30日檢索）

<sup>40</sup> 《前田寬治の藝術》（圖錄），茨城，茨城縣立美術館，1999年，頁33。

<sup>41</sup> 〈アトリエ巡り（十）裸婦を描く〉，《台灣新民報》，1933年秋。



「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，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，1930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第3回普羅美術展有如此描述：

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、農民的階級鬭爭，或是貼傳單、集會等勞動者日常鬭爭的描寫，都是正確的。<sup>42</sup>

陳澄波的「文化」內容應該就是普羅藝術運動。而宮本在文中提到的「未來」，其實是當時每個普羅主義者心目中的藍圖。就繪畫而言，例如《普羅繪畫論》的第一章第一節，就開宗明義地指出普羅繪畫是取代沒落的布爾喬亞繪畫的新藝術。也就是說，普羅繪畫的世界級規模以及作為未來美術發展的前衛性，可能才是陳澄波關注的焦點。

而「勞動大眾」的描寫，也並非普羅美術的創舉，米勒、梵谷的農民畫膾炙人口，在日本，被譽為日本近代美術之父的黑田清輝以及其門下的外光派畫家也時常取材於農民或農村。陳澄波圖片收藏裡，除了米勒著名的《拾穗》(Ahrenleserinnen) (LI)<sup>43</sup>、梵谷的《收割者》(a26-2)，描寫農婦與農村生活的作品也為數不少。另外，陳澄波藏書中的《梵谷書簡》(ブン・ゴッホの手紙，1915)裡，梵谷曾如此主張：

古代大師畫的人物都沒有在“勞動”的。(中略)。不論是文藝復興期的畫家們，還是荷蘭的古典大師，甚至於希臘人也一樣。農夫和勞動者的形象，最早是被描繪在「風俗畫」(genre)的構圖裡。而現在先驅者中出現了不朽的大師米勒，才使得這個主題成為近代藝術的新精神。<sup>44</sup>

然而，這些農婦與普羅美術筆下的農婦之間的差異，應該是在於後者的所謂「階級」思想的主張與提唱吧！也就是說，「階級意識」可能曾經引起陳澄波的共鳴。普羅運動的主軸是將在「資本家一手把持的生產機構」下工作的「領薪勞動者」視為

<sup>42</sup> 《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](http://www.aozora.gr.jp/cards/000311/files/15967_27934.html) (2011年3月30日檢索)

<sup>43</sup> 圖片四角留有圖釘釘過的痕跡。

<sup>44</sup> 木村莊八譯，《梵谷書簡》，東京，洛陽堂，頁38、42-43。

普羅階級，並使其與「資本家」的布爾喬亞階級對立・鬥爭，<sup>45</sup>兩個階級由二元對立的圖式所構成：一邊是被欺侮、被壓迫，另一邊是欺侮、壓迫。而這個圖式也適用於殖民地台灣與帝國日本。就藝術而言，普羅繪畫與布爾喬亞繪畫的二元圖式，也可運用在台灣的官展「台展」與日本的官展「帝展」上。殖民地畫家即使入選帝展，在日本畫壇上也無一席之地；連台展內部組織本身，也是安排由日人畫家來審查台人畫家的作品。<sup>46</sup>

謝里法曾說：「這個畫展（台陽展）雖使外邊傳說與官辦的『台展』對抗的意圖，但內部的幾位畫家各人的想法並不一致，至少陳澄波心裡頭是在對抗著『台展』，這在那時候是人人都看得出來的」<sup>47</sup>。雖然謝里法主張的依據不明，也遭日後多數學者予以否定，但有一則針對第1屆全國美展的漢文報導，值得我們注意，其中有如此的敘述：「嘉義陳澄波君自上海來信云再半箇月後。思赴蘇州及北京一行。民國國立展國畫似受洋畫壓迫。怪底有識階級間發西力東漸之歎」<sup>48</sup>。若媒體報導不足採信，以下是陳澄波擔任第1屆全省美展審查員的感想片段：

我的審查感想，依「光復」二字，我既徹底的，無條件，抱著「四海皆兄弟」，「吾人各有其長」的心情，以這心情來看作品，這次的作品均是各作家的氣象氣魄，民族性（「性」之筆誤）結晶，感心了美術精神作用的銳利。各作品的取材，機構，色彩，都是過去被壓迫下不能得到的，現在得以自由自在的態度表露在作品上，覺得很大的感激。<sup>49</sup>

或是寫給其子陳重光的信中提到：

營林所貯木場，那張畫，八、九分完工了，再兩天後就可以繪成，色彩、顏色，超過日本的時代好，氣碧（「勢」之筆誤？）不差，好樣年輕的畫，很鮮明。另外想要再繪一兩張，光復後精神不差，我們的世界了。<sup>50</sup>

第1屆全國美展的參展作品，其實洋畫（西畫）數量只有國畫的「三分之一」<sup>51</sup>，倘若陳澄波的來信與其內容屬實，身為西畫家卻特意指控國畫「受洋畫壓迫」、「西力東漸」，足見其民族立場與意識。而審查感想更直接使用「民族性」一詞，指

<sup>45</sup> 永田一脩，《普羅繪畫論》（復刻版），東京，ゆまに書房，1991年，頁29-30。

<sup>46</sup> 台展審查員一直都由住在台灣的日人畫家以及從日本畫壇聘請來的畫家組成，只有1933年與1934年的台展曾提拔台人畫家的陳進與廖繼春為審查員。

<sup>47</sup> 謝里法，〈學院中的素人畫家 陳澄波〉，《雄獅美術》第106期，1979年12月，頁34。

<sup>48</sup> 〈無腔笛〉，《台灣日日新報》，1929年5月13日，4版。

<sup>49</sup> 〈美術座談會〉，《台灣文化》第1卷第3期，1946年12月，頁24。

<sup>50</sup> 陳澄波書信（ㄧ16），《陳澄波文物》，嘉義文化局典藏。信件的結尾寫有「九、十一、」的日期，但因信封上的郵戳無法辨識年份，只能推測是1945-46年之間的信。

<sup>51</sup> 〈無腔笛〉，《台灣日日新報》，1929年5月13日，4版。

出畫家「過去=光復前=日治時代」在創作上的取材、構圖、色彩，都是「被壓迫」的，即便在私信中也聲稱戰後作品比「日本的時代好」，因為是「我們的世界了」。另外，我們在其臨死前給女婿蒲添生的遺書中，更可以一窺其民族意識之堅定與無悔。

你岳父這次為十二萬市民之解圍，因被劉傳來先生之推薦被派使節經機場與市當局談論和平解決，因能通國語之故，所得今次殺身之禍，解族（「放」之筆誤）民族之自由絕對天問心不醜（「愧」之筆誤）矣。<sup>52</sup>

## 伍、結語

根據以上的考察，可知出現在《我的家庭》的《普羅繪畫論》，並非陳澄波志於普羅畫家的聲明或宣言，它與在前田寬治《兩個勞動者》（二人の労働者，1923）背景上的「勞動者宣言」<sup>53</sup>並不相同，只可能意味著陳澄波對藝術動向的觀察與對普羅美術作為未來新藝術的關注，這點似乎反映在《我的家庭》的畫家「職業表示」自畫像上，因為它與簽名信封、《普羅繪畫論》呈現出直線的關係：簽名—《普羅繪畫論》—自畫像。在思想方面，陳澄波可能基於民族意識而對普羅主義的階級思想產生共鳴，將普羅階級的被壓迫轉換為台灣政治與畫壇上的被壓迫，並仿效前田《棟梁的家族》，繪製出普羅風的《我的家庭》，以《普羅繪畫論》代替慣用的阿拉伯數字的製作年，以中式信封代替慣用的漢字簽名。這些題材，在在強調了這幅全家福畫像的與「眾」（指畫家的其他作品）不同。

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

<sup>52</sup> 蕭瓊瑞，《神韻·自信·蒲添生》，台北，雄獅美術，2009年，頁45。

<sup>53</sup> 以紅色羅馬字書寫著：「勞動階級必須自覺自覺自我的生存、被不合理的社會/強迫的事實」，參見《前田寬治の藝術》（圖錄），茨城，茨城縣立美術館，1999年，頁42、136。