

陳澄波畫風中的華夏美學意識 ——上海任教時期的發展契機

黃冬富

Chinese Aesthetics Consciousness in Chen, Cheng-po's Paintings—A Turning Point while Lecturing in Shanghai / Huang, Tung-fu

摘要

日治時期台灣第一代西畫名家陳澄波，於東京美術學校畢業之際，遠赴上海新華藝專等校任教（1929.03-1933.06）。其間不但參與上海畫壇之脈動，同時也受到上海濃厚的華夏美學意識之感染，進而帶動其日後創作理念以及畫風之成熟。本文主要分析其上海任教期間的教學、畫會活動和展覽活動之參與情形，以及交友概況，進而析探與其畫風發展之關聯。

關鍵字：陳澄波、台灣美術史、東京美術學校、新華藝專、昌明藝專、藝苑、民族油畫風格

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

前言

陳澄波（1895-1947）為日治時期第一代留日西畫家，是台灣第一位以繪畫入選日本帝展的畫家，也是日治時期台籍畫家當中極少數到大陸大專院校美術科系任教而成就卓越者之一。日治時期第一代臺灣東洋畫家林玉山少年時期常向陳澄波請益素描；前輩西畫家張義雄早年也曾追隨陳氏學畫；1929年3月至1933年6月之間，陳澄波赴上海擔任新華藝專西畫科主任以及昌明藝專藝教科西畫主任，任教新華藝專時曾教過前國立台灣師大美術系主任袁樞真教授，在台灣畫界的輩份極高。雖然他滯留大陸僅四年多，但由於其個人特殊的理念以及審美取向所致，使得他的創作理念消融了不少的華夏藝術元素。

謝里法在其《日據時代台灣美術運動史》裡頭，依據諸多臺灣文化界前輩之訪談，曾速寫出陳澄波的文化形象之初步輪廓：

凡在臺灣光復之後和陳澄波有過交往的人，都會經常聽到他在勸導畫友說國語，善意幫助畫友認識祖國和祖國的同胞。因為他對祖國的愛和對祖國的認識比別人深也比別人早，至少在他心裡是這麼認為。¹

喜歡講國語，也鼓勵大家講國語，並且又積極介紹和行銷祖國等種種作為，在在都顯示出由於他對祖國的深切認同和深厚的情感所致。顏娟英教授曾喻之為日治時期「最富有民族意識的西洋畫家」²，實亦其來有自。

一、成長學習與漢文化之養成

陳澄波在臺灣割讓日本的 1895 年 2 月 2 日生於嘉義，陳父守愚公（?-1909）為前清秀才，曾擔任漢學堂和私塾教師，陳澄波童年時期也曾接受過民間傳統的書房教育³，因此雖然陳氏正式的學校教育接受的是日治時期的日式教育，但由於他從小特殊的家庭教育背景，因而在其可塑性最高的童年時期，比起日治時期的其他西畫家，擁有更為直接的漢文化養成環境。

日治時期嘉義地區文風鼎盛，日治前期書房詩社數目繁多，顯見其漢文化之盛況。到了 1919（大正八）年元月，〈臺灣教育令〉公布以後，書房方始急速銳減，但是詩社方面仍未作抑止，尤其值得注意的是，嘉義在日治時期詩社數量曾位居全台各地區之冠，總數達到 27 社之多。⁴書房和詩社數量多，也象徵著陳澄波從小

¹ 謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》，臺北，藝術家，1992年，頁44，3版。

² 顏娟英，〈勇者的畫像——陳澄波〉，引自《臺灣美術全集第1卷 陳澄波》，台北，藝術家，1992年，頁29。

³ 同上註，頁28。

⁴ 施懿琳，《日據時期鹿港民族正氣詩研究》，國立台灣師範大學國文所碩士論文，1986年，頁

成長、學習的環境空間——嘉義地區，一直承載著較為濃郁的漢文化氣息，這種成長環境氛圍，對於陳氏漢文化素養的增強應該不無影響。

由於家境之困難，陳氏在滿 12 歲（1907 年）以後才進入嘉義第一公學校（嘉義市崇文國小前身），足足比起一般公學校學生晚了 6 年才就讀。1913-1917 年間就讀於台北的國語學校（國立台北教育大學和台北市立教育大學之前身），公學師範部期間，曾上過石川欽一郎所指導的圖畫課，石川老師不但引導他初窺西洋美術之門徑，也因而奠定日後朝向以美術探研為終生志業的生涯發展目標。石川老師此後更成為陳氏藝事和生涯發展方面永久的諮詢導師，每逢遇到困惑而感到徬徨的時刻，陳氏往往以書信向石川老師請教，而且經常很快的就會接到石川老師誠懇地給予意見之回覆。石川老師之畫風奠基於英國水彩技法，又融合了南畫（中國文人水墨畫風）之特質，富於優雅的詩境；他也喜歡帶著畫具到戶外對景現場寫生。就前者而論，石川畫風中的南畫特質，對於擁有漢文化養成背景的陳澄波而言，應該具有一定程度的親切感和啟發；就後者而論，雖然日治中期臺灣地區的小學圖畫課臨仿教學仍然普遍⁵，但由目前嘉義市文化局所保存之陳氏家屬所贈，1920 年代初期陳氏在水堀頭公學校（今水上國小）任教時，帶領學生進行戶外寫生課的照片，顯見陳氏任教公學校時，即已將這種戶外寫生教學予以落實實踐。

1923 年 8 月，任教於公學校的陳澄波以漢文投稿，入選彰化《崇文社》第 37 期徵文，並獲得第六名之獎勵⁶，說明了他自幼以來的漢文素養，歷經公學校和國語學校的日式教育，不但始終未曾放棄，甚至已然具有以中文撰文獲獎的實力。

1924 年 3 月，陳氏在妻子的支持下，以 30 歲之「高齡」考入東京美術學校圖畫師範科就讀，同行的還有台北國語學校晚他五屆的學弟廖繼春也同時考上，同班就讀。東京美術學校（簡稱東京美校，東京藝大前身）的圖畫師範科旨在培育師範學校、中學校以及高等女校的圖畫教員為主旨，不同於西洋畫科、日本畫科、雕刻科……等，以養成專門技術家為其主旨。⁷因此，其課程舉凡西畫、日本畫（圖 1）、圖案甚至習字等都須修習。目前陳氏家屬仍然完整保存整疊品相甚佳的陳氏東京美校時期的書法習作，其書寫筆筆送到，沉著而順暢，顯見其書法已具相當

33。亦參見林惠源，《嘉義藝文發展的歷史觀察》，國立成功大學歷史研究所碩士論文，2003 年，頁 60-62。

⁵ 參見林曼麗，《臺灣視覺藝術教育研究》，臺北，雄獅圖書，2000 年，頁 108。

⁶ 顏娟英，《臺灣近代美術大事年表》，臺北，雄獅圖書，1998 年，頁 68。

⁷ 桑原實監、磯崎康彥、吉田千鶴子，《東京美術學校の歴史》，東京，日本文教出版社，1977 年，頁 138。

根基以及書寫態度之認真（圖 2）。此外，這段時期，陳氏在繪畫方面的探研主力，仍然延續留日以前的西畫領域。

由於陳氏高齡入學，因而在東京美校時期格外珍惜學習機會，比起同學們加倍地用功。白天在東京美校上課（西畫指導老師為田邊至），晚上又往岡田三郎助主持的本鄉繪畫研究所繼續研習素描，其生活簡樸，無菸酒打牌習慣。每逢星期假日，一定帶著畫具外出寫生，全心為畫道而苦幹，其用功精神讓同住的室友欽服和效法。⁸1926 年陳氏以《嘉義街外》入選日本第 7 回帝展，時僅為東京美校三年級學生，締造了台籍畫家最早入選帝展之紀錄，也頗受媒體矚目。翌年陳氏完成圖畫師範科三年本科學業之後，繼續進入同校西畫研究科研讀二年，同時又以《夏日街景》（圖 3）入選第 8 回帝展，1928 年更以《龍山寺》獲第 2 回台展特選第一名……。其東京美校前後五年的求學時期之獲獎畫歷，罕人能及。檢視其畫風敦厚樸拙，個性強烈，頗不同於其師田邊至以及岡田三郎助之流麗優雅。

據張義雄之回憶，早年曾聽陳氏就讀東京美術學校圖畫師範科的同學中堀愛作之描述：

……記得有一次，田邊至老師要改他的素描，澄波不同意老師的改法，不久又把它改過來。由於他在畫中表現出強烈的個性，田邊至老師最後終於同意澄波依自己的意思去表達。澄波就是這樣要求每張畫都能表達自己的強烈個性，……。⁹

經筆者查閱東京藝大歷年的《同窗生名簿》，中堀愛作於 1914（大正三）年 3 月畢業於東京美校的圖畫師範科，在東京美校的屆別當中比起陳澄波足足早了 17 屆，較之田邊至教授（1910 年，西洋畫科畢）晚了四屆，比台展評審委員鹽月桃甫（1912 年，圖畫師範科畢）則晚兩屆。¹⁰因此中堀氏所說，應該係間接聽自田邊至老師或陳澄波班上同學所轉述。此外，據當年在東京下谷區上車坂町與陳氏賃屋同住的林玉山也在回憶中提及：

……田邊至先生，對陳（澄波）先生所交作業表示無法批改，曾說陳先生之繪畫，有他獨特之性格，只好讓他自由發展，不能勉強左右他云云。¹¹

林氏的說法也證實了張義雄所引中堀氏所描述，這兩則對於陳氏學畫之情

⁸ 林玉山，〈與陳澄波先生交遊之回憶〉，詳見《雄獅美術》106 期，1979 年 12 月，頁 60-68。

⁹ 張義雄口述，陳重光執筆，〈陳澄波老師與我〉，收入《雄獅美術》100 期，1979 年 6 月，頁 126。

¹⁰ 東京藝大美術學部，《同窗生名簿》，日本，東京藝大同窗生名簿編輯委員會，1981 年，頁 86、348、349。

¹¹ 林玉山，〈與陳澄波先生交遊之回憶〉，詳見《雄獅美術》106 期，1979 年 12 月，頁 62。

形，說明了他課堂上面對著帝展審查員身分的田邊至教授，並未震懾於其卓越的成就和地位而「循規蹈矩」地遵循老師的指導，檢視其畫風也確實未依附在田邊至老師的畫風庇蔭底下。其個性鮮明而堅持個人自我理念，固然是形成其畫風特質的重要因素，然而田邊至老師的包容以及尊重適性發展，同樣地展現出名師的胸襟和氣度。

陳氏畢生畫作以風景寫生為其大宗，林玉山也曾追憶當年陪陳氏一起寫生之情景：

……他（陳澄波）描畫風景以前，必須對景觀察很詳細，描寫草稿後，再以富韻律和變化的筆調去完成一幅畫。若寫生有明顯透視結構之街景，陳先生的表現比誰都奇特，有一次，我跟著他在嘉義市文化路嘉義戲院前騎樓下，遙望著中央噴水圓環寫生。依常人看來，街景的馬路，在透視的關係中，應越遠越小，可是陳先生卻相反，有如古人畫方形桌面一樣，越遠反而越寬之奇異表現。說亦奇妙，雖陳先生的畫面上，地平線有甚覺不穩之處，可是待他完成此圖之後，卻於不自然中，使你感覺有自然而合（和）諧之魅力，這就是他特殊之風格。¹²

林氏所說「古人畫方形桌面」，指的正是中國古畫中常見的違反定點透視之情形。這種違反客觀法則成規的主觀畫法，在陳氏歷年作品中經常出現。對於受過東京美校五年科班訓練以及帝展多次入選、台展多次特選肯定的陳澄波而言，這種基礎的客觀的透視法則，絕對不可能不懂，重要的是在他個人主觀的抉擇。

陳氏相當崇拜梵谷，他所遺留下的藏書中有兩本與梵谷有關的日譯本，其一是北原義雄編譯的《梵谷小傳》，另一則為木村莊八澤的《梵谷書信集》，均為 1929 年版本，據謝里法之檢視，兩本書都被陳氏用紅筆劃了又劃，¹³顯然在閱讀之當下所深切認同以及深受啟發。

陳氏這種從學生時期以來即已具備的強烈自我堅持之性格，自然顯露在其日後畫風的強烈個性化之發展導向。他早年畫作如 1927 年的《夏日街景》，運用所謂「炎方色彩」的高彩度色彩詮釋台灣的陽光和熱度，更以雷諾瓦和梵谷般曲線游動的強烈筆觸畫樹，甚至似乎有意不去講究精準的透視法則，呈現出強烈的畫家個性，也與中國傳統繪畫「尚意輕形」、「線的雄辯」之旨趣相近。

二、任教上海之緣由

¹² 林玉山，〈與陳澄波先生交遊之回憶〉，詳見《雄獅美術》106 期，1979 年 12 月，頁 63。

¹³ 謝里法，〈陳澄波——學院中的素人畫家〉，引自《雄獅美術》106 期，1979 年 12 月，頁 34。

1929年3月，陳氏於東京美術學校西畫研究科畢業之際，隨即應聘上海新華藝專西畫科主任（1929.03-1933.06），同時也擔任上海昌明藝專藝教科西畫主任（1929-1931）以及帶有補習班性質的藝苑繪畫研究所擔任名譽教授（1929-1933）。其選擇赴上海發展之抉擇和契機，據陳氏於1946年戰後之初撰文自述：「我從美校研究科畢業時，由日外務省（按：日本的外交部）推薦到上海新華藝術大學任西畫科主任之職。」¹⁴與陳氏同鄉，交情甚篤，且於東京時期曾與陳氏同住的林玉山則於回憶中表示：

陳澄波先生……東京美術學校畢業時，余亦完成了川端畫學校之學業，陳先生返台後，很不滿日人歧視同胞，及不平之待遇，毅然決意遠渡祖國服務，為上海新華藝專西畫科主任，又兼職於昌明藝專。陳先生研究心很勤，滯上海不久，語言很快就可以暢通，所以對教學毫無不方便之處。¹⁵

依據上述陳、林兩則說法，大致可以瞭解，陳氏東京美校畢業時，最初仍想回到故鄉台灣，只因受到日本殖民政府的不平等待遇，無法發揮，才借助日本外務省之推薦而轉赴上海發展。檢視陳氏畢業赴上海以前資歷：已具備中等以上學校圖畫教師之任用資格（圖4、5），而且又擁有兩回帝展（第7、8回）入選，一次台展（第2回）特選第一名，此外又於日本春台展榮獲岡田賞獎金以及槐樹社美展入選等榮譽，其畫歷著實亮眼。在當時，不但台灣任教中等以上學校甚至包括師範學校的日籍圖畫教師中，罕人能及；甚至活躍於上海的留日中國畫家亦然。然而在台灣的就業方面，則受限於台灣土生土長而非日本人身分，難以爭取中等以上學校擔任美術教職。據何清欽教授之統計，日治時期台籍小學教員所佔比例不及2%（餘為日籍），中學只佔4.9%，大專學校僅佔4.3%。¹⁶林玉山所說「日人歧視同胞及不平等之待遇」所指的應該就是指這種就業機會的不平等。如果重操舊業，再返公學校擔任包班制小學教師，則不但無法發揮所長，而且在日治時期留日台籍畫家當中也幾乎無人作此選擇。相形之下，能到上海擔任社會地位頗高的大專教授，而且更可學以致用，未嘗不具有相當的誘因。其次，他所敬仰的石川欽一郎老師的贊成和鼓勵也對於他的這項抉擇發揮不少增強作用。此外，其自幼以來的漢文化底子，以及對於漢文化的認同，則又大幅度減少其上海任教時語文和文化上的調適問題。

¹⁴ 陳澄波，〈日據時代台灣藝術之回顧〉，1946年，收入《雄獅美術》106期，1979年12月，頁69-72，文引頁70。值得注意的是，文中部份年代之註記有些出入，可能僅是草稿而尚未作進一步的訂正。

¹⁵ 林玉山，〈與陳澄波先生交遊之回憶〉，詳見《雄獅美術》106期，1979年12月，頁63-64。

¹⁶ 何清欽，《光復初期之台灣教育》，高雄，復文，1980年，頁232。

現存陳氏畫作中有一幅 1928 年所畫的《西湖泛舟》(圖 6)，係完成於他任教上海的前一年，比起陳氏其他作品略顯拘謹且有較高的記錄性質；此外，他同一年出品第 2 回台展的《西湖運河》則是運用比較寫意的手法。從這兩件作品中透露出：顯然在他轉上海任教以前就曾到蘇杭、上海一帶遊歷過。此外，在上海畫壇頗為活躍的王濟遠的引薦和協助也發揮了相當關鍵性的作用。

王濟遠(1893-1975)，祖籍安徽，生於江蘇武進，早年畢業於江蘇第二高等師範學校，並無科班美術教育背景，其畫藝主要出於觀摩自學，長於水彩和水墨寫生畫，曾任上海美專教授兼西畫科主任，潘玉良就讀上海美專時曾隨王氏學畫；1928 年 10 月發起並主持藝苑繪畫研究所；此外他也是上海著名美術社團天馬會、摩社、決瀾社之重要成員，在 1920~30 年代的上海畫壇頗為活躍，1926 年 2 月奉江蘇省政府派遣偕同張辰伯、滕固、楊清磬、薛珍等人赴日本考察美術、工藝，赴日期間與陳澄波結識，翌(1928)年陳澄波的上蘇杭的短期旅遊，可能是受到王濟遠等人之邀請。王氏與新華藝專首任校長俞寄凡為上海美專之老同事，交情也深，透過他的引介，陳澄波得以應聘新華藝專，同時又榮任西畫科主任，而且其後陳氏在上海藝界人脈之拓展，也有不少得力於王氏之引介。

三、上海時期之活動

上海自從十九世紀中期開放五口通商以來，迅速竄升為全國第一對外商港，商業的繁榮帶動外洋文化之長驅直入，使得上海到了二十世紀初已然成為全國最為國際化和現代化之城市，美術方面的現代化進程也同步領先於全國各地。相較之下，北京則有傳統(或守舊派、國粹派)大本營之說法¹⁷。上海在美術方面極具現代化指標意義的西畫，則主要循由學校美術教育的管道而傳習推廣。

李超在其《上海油畫史》一書裡面，以民初以來留學生族作為重要骨幹因素，貫串於洋工運動的成因和發展過程，大致區分為三階段的演變歷程：

醞釀期(民初到 1910 年代末)

作為「洋畫運動」的初始，首先表現為美術教育進入專業格局的深化和改觀，使得初期西畫教育中的臨摹範本的師範化教學模式發生突破。這方面，1913 年冬，由劉海粟等人創辦的上海圖畫美術院成為該時期最具權威意義的專業象徵。1914 年由東京美術學校畢業的陳抱一返國應聘上海圖畫美術院，即力圖實施正規的西

¹⁷ 潘耀昌，《中國現代美術教育史》，杭州，中國美術學院出版社，2002 年，頁 27。

畫訓練，倡導石膏寫生與實地寫生。

開拓期（1920 年代初至 1927 年）

人體繪畫開始能公開展出，油畫課程在美術院校裡普遍開設，改變早期以鉛筆畫和水彩畫為主的西畫模式，油畫寫生課程走向正規。

鼎盛期（1927 年以後）

留學生（法國、日本最多）大量學成歸國，投入美術校院並主導西畫團體，中國油畫歷經三百年的歷史浮沈與變遷之後，從北方宮廷、南方沿海到東部上海，中國油畫中心發生了時代的位移。¹⁸

而陳澄波應聘上海任教的 1929 年，也正逢上海洋畫運動鼎盛而留學歸國畫家薈萃上海之時期。陳氏在上海時期的美術相關活動，基本上可分成學校教育、展覽和畫會活動三個部分討論。

（一）學校教育

1929 年 3 月，陳澄波應聘赴上海任教的學校以新華藝專最為主要，次則為昌明藝專，再次為藝苑繪畫研究所，這三個教學機構對於陳氏繪畫生涯之發展意義大致可作如下之分析：

1. 新華藝專

創校於 1926 年 12 月，初名為「新華藝術學院」，校址在金神父路（法租界區）；1928 年冬改名為「新華藝術大學」，校址遷移至斜徐路打浦橋（法租界）；1930 年元月又改名為「新華藝術專科學校」，並於 1932 年 2 月奉准教育部立案。¹⁹到了 1941 年日軍進佔租界，學校才關閉。據第一任校長俞寄凡（也是聘請陳澄波任教之校長）撰文說明該校設立之緣由：

十五年（1926）之秋，上海美術專門學校，不幸發生罷課風潮，當時寄凡任該校藝術教育系主任，乃與汪亞塵、江小鶻、李毅士諸君，從中調解，奈當局與學生各不讓步，各趨極端，幾成不可收拾之勢，寄凡不得已向當局辭職，……而離校之教授諸聞韻、潘天授、潘伯英、劉質平等，同聲以為該離校團已宣言誓不復校，若不依所請，而坐視數百青年之失學，不太忍乎，此即創辦新華藝校之動機。²⁰

¹⁸ 李超，《上海油畫史》，上海，上海人民美術出版社，1995 年，頁 48-62。

¹⁹ 《第一次中國教育年鑑》，教育部 1932 年出版，台北傳記文學社 1971 年影印本，頁 507。並參見俞寄凡〈新華藝校小史〉，收入《上海新華藝術大學第五屆畢業同學紀念冊》，1931 年。

²⁰ 參見俞寄凡〈新華藝校小史〉，收入《上海新華藝術大學第五屆畢業同學紀念冊》，1931 年。

顯然，其創校之主要成員多由上海美專分離而出走之師生，雖然上海美專實際並未因 1926 年之學潮而停辦，然而與之淵源極深的新華藝專，也很快地成為上海美術人才培育的名校。陳澄波任教時，新華藝專設有中國畫系、西畫系、音樂系、藝術教育系（含圖音組、圖工組）、女子音樂體育系等教育單位，全校學生 500 人左右，在當時私立美術學校而言，規模已相當可觀。

校長俞寄凡（1891-1968）為江蘇吳縣人，日本東京高等師範圖畫手工科畢業，曾任上海美專藝教系主任，²¹他擅長水墨畫，在昌明藝專兼課則講授美學和美術史。他與王濟遠交情甚厚，因此也參與王氏主持的藝苑繪畫研究所。或許基於和陳澄波同樣具有留日背景之親切感，再加上王濟遠以及日本外務省之推介，陳氏方始受聘新華藝專即擔任教授兼西畫科主任。陳氏於上海時期所任教之新華藝專、昌明藝專以及藝苑繪畫研究所三個機構，俞氏均同時任教其間，兩人關係之親亦不言而喻。

部份文獻提到王濟遠曾參與新華藝專之創校，²²檢視 1931 年版之《上海美術專科學校一覽》，在其〈現任教授一覽〉裡面，確實已無王濟遠之名字；但是在 1931 年版的《上海新華藝術大專第五屆同學畢業紀念冊》裡面，教師名單中也找不到王濟遠人名，其內所附俞寄凡撰述〈新華藝校小史〉也未特別提到王氏；此外，在同一年王濟遠所主持之藝苑繪畫研究所之展出作家略歷中，也僅提到他為「前任上海美術專科學校西畫主任，藝苑創辦人。」²³而未提及新華藝專任教之經歷。因此王氏是否曾任新華藝專教職，並無具體證據。儘管如此，不過從當時新華藝專的俞寄凡校長參與藝苑繪畫研究所，新華的教務長汪亞塵（日本東京美校西洋畫科畢業）也擔任藝苑的指導主任，則顯示出他與新華藝專之關係應該相當密切。

陳氏任教新華藝專時期，同事當中，除了有留日的俞寄凡、汪亞塵，留法的汪荻浪（日章）、潘玉良，以及海上派書畫名家潘天授、諸樂三、諸聞韻、熊松泉（庚昌），中國美術史學者俞劍華……等人，這些不同專長背景的同事，對陳澄波視野之拓展，應該會有相當程度之助益。剛任教新華藝專不久（1929 年），陳澄波即奉教育部派遣，陪同潘玉良（上海美專西畫科主任）、王濟遠、金啟靜（上海美專教授）等人赴日本考察工藝美術。或許由於同行出國之機緣，潘玉良於翌（1929）

²¹ 據 1930 年版《昌明藝術專科學校章程》內附之〈教授一覽表〉所載，俞寄凡畢業於日本東京美術學校，但筆者查閱東京藝大美術學部（1981）出版的《同窗生名簿》，歷屆校友中卻無俞寄凡之名字。另 1931 年藝苑繪畫研究所之展出簡介中，則載明他畢業於日本東京高等師範，其可信度顯然更高，故從之。

²² 謝里法，〈陳澄波——學院中的素人畫家〉，引自《雄獅美術》106 期，1979 年 12 月，頁 34；暨潘耀昌，《中國現代美術教育史》，杭州，中國美術學院出版社，2002 年，頁 25。

²³ 藝苑研究所，《藝苑第二輯（美術展覽會專號）》，上海文華美術圖書印刷，1931 年，頁 72。

年也應邀至新華藝專和藝苑繪畫研究所兼課²⁴。數年之後，潘玉良返歐發展，仍然常以書信與陳氏聯繫。值得一提的是，潘氏其後之畫風也漸趨華夏民族特質導向。

目前嘉義市文化局所保存陳氏家屬所捐贈其上海任教時期的生活照，學校部分幾乎以新華藝專佔大多數，顯見陳氏對該校投入之深，以及師生互動之融洽。他在新華藝專教過的袁樞真，於 1969-1975 年間繼黃君璧之後擔任台灣師大美術系主任，在台灣畫界之輩分和地位亦極崇高。袁氏曾回憶當年新華藝專陳氏之教學情形：

陳老師教學認真，人又風趣，學生都樂於與他接近；那時候他常帶學生到上海寫生。新華藝專每一學期安排每兩星期出外寫生，叫做春季寫生與秋季寫生，老師都帶我們去西湖。²⁵（圖 7、8）

此外，雖然當時他的薪水有限，在養家餬口之餘，仍然會幫助生活困難的校工；當學生畫畫時，沒有能力準備充裕的顏料時，他也會把自己使用的顏料擠給他們，²⁶在在顯示出他是位經師又是人師的好老師。

據新華藝專〈教職員姓名錄〉所載，陳澄波的籍貫為「福建 龍溪」；此外，陳氏於上海任教時所使用之名字，其左下角往往加註「福建 龍溪」或「福建 漳州」（圖 9）之祖籍（按：龍溪縣，隸屬漳州境內），顯示出他對華夏祖國的深切認同感。

2. 昌明藝專

全名為「昌明藝術專科學校」，1932 年教育部編修的《第一次中國教育年鑑》裡面，該校被納入「未立案私立專科以上學校一覽表」²⁷之內，故僅見校名加註校址位於上海，餘則未作任何介紹。該校創於 1929 年冬天，據該校 1930 年編印的《昌明藝術學校（暫行）章程》所註記，校址位於上海法租界貝勒路，以「發揚中華文化，培養專門藝術人才，造就實施藝術教育師資，促進社會美育」²⁸為宗旨。該校設有國畫系、西畫系、藝術教育系（含國畫、西畫、手工、音樂等組），由海上派書畫名家王震（一亭）擔任校長，教務長為諸聞韻，國畫系主任是王賢（个簃），前述三人皆為吳昌碩（1844-1927）之弟子，副校長兼總務主任吳邁（東邁）則為吳昌碩三子，顯示出該校校務體系與吳昌碩之淵源極深。此外西畫系主任為

²⁴ 參見徐永昇，〈潘玉良年表〉，收入《畫魂潘玉良》，民生報，2006 年，頁 209-212。

²⁵ 林育淳，《油彩·熱情·陳澄波》，台北，雄獅圖書，1998 年，頁 154。

²⁶ 陳長華，《台灣美術家——陳澄波》，台中，台灣省政府教育廳，1997 年，頁 24。

²⁷ 《第一次中國教育年鑑》，教育部 1932 年出版，台北傳記文學社 1971 年影印本，頁 509。

²⁸ 王震題簽，《昌明藝術專科學校章程》，1930 年，頁 6。

汪荻浪（日章），藝教系國畫組主任為潘天授，西畫組主任則為陳澄波。值得注意的是，該校自教務長以下主管及師資，幾乎都在鄰近他校有專任教職，尤其以新華藝專和上海美專佔大多數，甚至新華藝專的俞寄凡校長也在該校擔任美學和美術史課程，在昌明藝專裡面，也似乎是專任教職。顯見該校行政體制方面較欠嚴謹。基於如是之故，我們才能理解陳澄波在上海時期能同時兼任不同兩校主任之特殊情形。

由於昌明藝專在書畫藝術方面師資陣容極強，加以其宗旨開頭即揭示「發揚中華文化」，對於陳澄波華夏美學意識感染和深化，自應不無影響。據 1931 年 7 月 2 日《申報》列載：昌明藝專辦了一年半，因未奉教育局核准，經校董會決宣停辦。因此陳澄波任教於該校，前後大約只有一年半左右。

3. 藝苑繪畫研究所

創設於 1928 年 10 月，簡稱「藝苑」，係介於美術補習學校與美術社團之間，由王濟遠、張辰伯、江小鶻等人發起創辦，由王濟遠主持。其地址位於上海市西門（今之自忠路）林蔭路（法租界）。在 1930 年上海《時代畫報》刊載〈藝苑小史暨第一屆美術展覽會紀〉一文，有以下記述：

鑒於外洋歸國者及學校畢業後無高深之研究機關，故以誠摯研究藝術之態度……設立繪畫研究所，以備愛好藝術者之公共研究。……以增進藝術興趣，提高研究精神，發揚固有文化，培養專門人才為本。不染何種機關之色彩，亦無獨霸藝壇之慾望，以藝術為生命……一切均取公開態度。²⁹

顯然藝苑一方面是藝術家雅集切磋觀摩之社團，另一方面也具社會美術教育之功能。在教育訓練部分，分設油畫人體寫生、素描石膏寫生、水彩靜物寫生三科。分午前部、午後部二組，人數以 30 人為限，分研究員 15 人及研究生 15 人，聘關良、倪貽德等為研究指導³⁰。雖然藝苑就社團之性質而論，其成員頗多國畫家，然而其附設具社會美術教育功能的「藝苑繪畫研究所」，則僅純粹指導西畫。由於王濟遠與陳澄波交情匪淺，故陳氏亦應邀擔任指導教授。陳氏返台不久後，由於局勢不穩定以及經費之困難，翌年（1934）年藝苑繪畫研究所也因之停辦。

（二）畫會活動

藝苑之成員幾乎涵蓋了江浙一帶大多數的名畫家，如書畫名家黃賓虹、張大

²⁹ 徐昌酩主編，《上海美術志》，上海，上海書畫出版社，2004 年，頁 285。

³⁰ 徐昌酩主編，《上海美術志》，上海，上海書畫出版社，2004 年，頁 285。

千、王震、陳樹人、吳湖帆、潘天授、蔣兆和、朱屺瞻……，西畫名家李毅士、顏文樑、王遠勃、潘玉良、徐悲鴻（中、西兼長）……等。曾舉辦過兩次大規模的會員作品聯展，也編輯出版過兩期的《藝苑》雜誌。1929年9月創刊的第1輯，主要選輯第1屆全國美術作品32幅；1931年8月出刊的第2輯，係配合會員聯展的展品介紹而出刊，同時也介紹72位展出畫家略歷，³¹其中也包含了1929年與陳澄波共同赴日考察之所有成員。目前陳氏家屬保存一件1929年夏天由張大千等幾位藝苑成員合作繪贈予陳澄波的水墨蔬果條幅（圖10），畫中由張大千著荷花（菡萏），張善孖寫藕，俞劍華畫菱角，楊清磬³²畫西瓜，並由王濟遠題字，款識如下（標點符號為筆者所加）：

己巳小暑，大千、劍華將東渡，藝苑全（同）人設宴為之餞別，即席乘酒興發為豪墨，合作多幀，皆雋逸有深趣，特以此幅贈 澄波兄志紀念 濟遠題。

透過藝苑成員之雅集、即席推毫等活動，陳氏因而與中國書畫有更為直接的接觸，藝苑主持人王濟遠不但讓他與書畫家有更廣和更深的接觸面，甚至也贈送書畫出版品等參考資料，如現藏嘉義市文化局有一套王濟遠親筆題贈予陳氏的上海美專馬孟容教授工筆花鳥畫片即其一例。

據林玉山回憶：

……陳（澄波）先生每年放暑假必定（從上海）返台一次，我們最盼望的就是要等著看他在大陸各名勝古蹟寫生之風景畫，及中國近代名家之畫集，……。

陳先生帶回來的中國近代、現代畫家之畫集，大部分是以上海為中心，如任伯年、胡公壽、吳昌碩、王一亭（震）、張大千、劉海粟、潘天壽（授）、王濟遠、林風眠、徐悲鴻、謝公展等，就中有古派又有新派之國畫。新派者如劉海粟、王濟遠、林風眠、徐悲鴻等，於傳統畫風之中均融有西畫之長處，當時我對他們的作品感覺很新鮮。³³

林氏這段描述，說明了陳氏在上海時期，的確有刻意蒐集以上海為中心的近代書畫名家畫集和相關資料，以提供台灣的故鄉畫友參考。此外，從他上海時期

³¹ 藝苑研究所，《藝苑第二輯（美術展覽會專號）》，上海文華美術圖書印刷，1931年，頁72-76。

³² 楊清磬（1895-1957），浙江吳興人，畢業於上海美專，天馬會發起人之一，也是藝苑會員，兼擅水彩、漫畫和書畫，參見顏娟英，〈勇者的畫像——陳澄波〉，引自《臺灣美術全集第1卷 陳澄波》，台北，藝術家，1992年，頁38；暨林育淳，《油彩·熱情·陳澄波》，台北，雄獅圖書，1998年，頁55。二著皆誤植為「晴磬」而略其姓，特此更正。

³³ 林玉山，〈與陳澄波先生交遊之回憶〉，詳見《雄獅美術》106期，1979年12月，頁64-65。

以後繪畫理念和畫風之發展，甚至於嘗試畫水墨畫之作為看來，顯示他在上海時期，的確也對中國水墨畫下功夫鑽研過（圖 11）。

與陳澄波交情頗深的王白淵（1902-1965），形容陳澄波的個性是「其為人天真熱情，以藝術使徒自居」³⁴。這種天真熱情的個性，顯現在美術活動的作為，則在於美術社團的發起和積極參與。早在 1925 年春天，陳氏在日本與陳植棋提議籌組「春光會」，因黃土水反對而作罷³⁵。1926 年陳氏與倪蔣懷、陳英聲（郭雪湖就讀公學校時期的老師）、陳植棋等 7 人創立「七星畫壇」，³⁶1927 年陳氏再與陳植棋等人發起成立「赤陽洋畫會」（或稱「赤陽會」、「赤島社」）。前述幾個美術社團，都是由台灣畫家所發起成立的最早期美術團體，陳氏均為發起人兼核心人物。

赴上海任教之初，陳氏加入的「藝苑」，雖然在時間點上未能趕上創會發起，然而在其數十位會員當中，陳氏身分則屬極少數的幾位「指導教授」之一。1931 年 9 月上海有名的西畫團體「決瀾社」之創會發起，陳澄波也是重要發起人之一（其餘 4 人為龐薰琹、倪貽德、周多、曾志良），翌年（1932）10 月，第 1 屆「決瀾社展覽」，陳氏也以會友身分提供作品參展（1940 年代末期由大陸渡台畫家李仲生也同樣以會友身分參展）³⁷。決瀾社當時以力挽狂瀾拯救中國近代藝術自許，是個具有理想性的藝術社團。謝佩霓認為：

如果未嘗參與決瀾社的籌備會議，返台後的陳澄波，或許不會招兵買馬成立影響台灣美術絕深的「台陽美術協會」³⁸。

就筆者個人之看法，以陳澄波天真熱情的積極個性，以及上海任教前後之美術社團參與經驗，縱使沒有參與決瀾社的發起，其返台之後，未必不會想到成立藝術社團；然而決瀾社創會發起的參與，則讓他有更為成熟而大格局的社團規劃理念，以及發起台陽美術協會動力面的增強。

（三）展覽

成為新華藝專等校教授兼西畫科主任以後，陳氏也迅速躋身上海畫壇高層之地位。1929 年 4 月 10 日起，上海舉行第 1 屆全國美術展覽會，當時陳澄波剛任教

³⁴ 王白淵，〈台灣美術運動史〉，《台北文物》3 卷 4 期，1955 年 3 月，頁 23。

³⁵ 顏娟英，〈台灣近代美術大事年表〉，台北，雄獅圖書，1998 年，頁 76。

³⁶ 「七星畫壇」一說創於 1924 年（如王白淵的〈台灣美術運動史〉，同註 34，頁 20），然顏娟英之《台灣近代美術大事年表》係依據日治時期《台灣日日新報》之報導，該則報導明載七星畫壇於 1926 年 8 月 28-31 日第 1 回展覽（同註 35，頁 82），由於出處明確，故從之。

³⁷ 謝佩霓，〈決瀾社及其成員活動大事紀（1930-1955）〉，《決瀾社與 30 年代的上海》，國立台灣美術館，2000 年，頁 90-91。

³⁸ 謝佩霓，〈決瀾社與三〇年代的上海——兼寫中國美術現代化第一期的歷程〉，《決瀾社與 30 年代的上海》，國立台灣美術館，2000 年，頁 12。

新華藝專不久，年僅 35 歲的他很幸運地應邀參與評審員，同時也提供了《清流》（圖 12）、《綢坊之午後》、《早春》3 件油畫作品參展。

1929 年上海舉辦的第 1 屆全國美展，與劉海粟關係密切的上海美專以及天馬和藝苑會員參與此展覽事務頗為深入³⁹，其中與陳澄波頗為深交的王濟遠也擔任籌備會的會場組主任，對於陳氏剛到上海不久隨即能擔任評審員應該有推薦之作用，此外陳氏亮眼的參展資歷和學經歷也是促成這項推薦的主要條件。

第 1 屆全國美展，從目前所見之資料，已看不到完整的評審員名單以及獲獎名單，展出作品中國畫有 1231 件，西畫有 354 件，不但數量頗為懸殊，西畫作品也受到當時藝界不少的批評。⁴⁰陳澄波當時寫給故鄉畫友林玉山的信中提到他個人不同的看法：

……繪畫方面一般入選者，國畫被西畫所壓制，而參考部（古畫及近代名家遺作）的國畫卻相反，勝過于（於）日本搬來的現代名油繪（余按：包括岡田三郎助、藤島武二及梅原龍三郎等人作品⁴¹）哩。看這情形中國國畫不是無出路，我們還要認真用功呵（啊），大大來喚起我東亞的藝術前途，對於美術的理想和實際的工作，須（需）要拼命用功來研究，必須堅固基礎和穩健的研究目標，才能達到理想的目的。⁴²

滿意，然而另一方面則對參考部的古代名畫予以極高度肯定，甚至在他心目中，這些中國古畫名作比起帝展西畫部審查員岡田三郎助等人的作品更為精采。這種說法顯現出他對於中國古畫的仰慕和關注，甚至也透露出對於中華源遠流長的文化之信心。

值得一提的是，日本洋畫巨匠梅原龍三郎於第 1 屆全國美展期間也親赴上海出席開幕，與陳氏頗有互動。雖然梅原氏並未正式教過陳澄波，但其融合日本畫、水墨畫以及野獸派風格，造形簡逸而妙用變形，色彩強明而富於裝飾性，線條筆觸靈活而富於表現機能，頗有與國畫相近之意趣。也與陳澄波所追求的漢文化特質相當接近。其後陳氏常向梅原氏請益，也常相互以書信聯繫。梅原氏的觀念引導，對於上海時期以後陳氏畫風之趨向成熟，應有相當之啟發作用。

距上海第 1 屆全國美展開幕後半年左右（1929 年 10 月），陳氏再以《早春》

³⁹ 參見顏娟英，〈官方美術文化空間的比較——1927 年台灣美術展覽會與 1929 年上海全國美術展覽會〉，2002 年，收入《中央研究院歷史語言研究所集刊》，第七十三本第四分，頁 625-667。

⁴⁰ 同上註，頁 652。

⁴¹ 有關上海第 1 屆全國美展的日本名家之應邀展出作品目錄，詳見劉瑞寬，《中國美術的現代化：美術期刊與美展活動的分析》，北京，生活·讀書·新知三聯書店，2008 年，頁 376-377。

⁴² 林玉山，〈與陳澄波先生交遊之回憶〉，詳見《雄獅美術》106 期，1979 年 12 月，頁 65。

入選日本第 10 回帝展，隔年又以《晚秋》獲台展特選・無鑑查榮譽。大約這段時期之前後，陳氏又應聘擔任福建省美術展覽會之審查委員以及兼任上海市圖畫科督察等榮銜。初應聘任教上海的 1929 年，陳氏在上海、日本、台灣三地皆得意，堪稱是他繪畫生涯的豐收年。1930 年陳氏再以《裸婦》入選第 11 回帝展，另以《普陀山的普濟寺》入選東京第 2 回聖德太子美術奉贊展；1931 年應邀擔任上海市舉辦之全國中等學校夏季油畫講習會講師，並獲選為當代 12 位代表畫家之一，並以《清流》代表中華民國參加芝加哥世界博覽會。這些畫歷都是當時畫界極為難得的殊榮，同時也將陳氏的資歷與聲望，推向更高的層次。可惜，自從 1932 年上海發生「一二八事變」之後局勢陷入緊張，他所任教學校經濟狀況也不穩定，遂於 1933 年 6 月束裝返台定居。

四、繪畫理念和畫風之轉變

就目前可以見到的陳澄波有關繪畫理念之見解，最早大概見於 1993 年秋天，陳氏剛從上海返台定居之際，接受《台灣新民報》記者採訪時，曾提到如是之理念：

……再談繪畫的傾向。我們使用的材料雖然是舶來品，但是畫材（題材）或謂完成的作品必然是東洋的，即使東洋文化的中心在莫斯科，我們還是應盡一己微薄之力為東洋文化而努力。縱然為貫徹此目的而半途逝世，也要讓後代子子孫孫將此意志傳承下去。⁴³

這段話有別於當時台灣西畫界多視法國為世界藝術的中心之觀點。蓋因日治時期的台灣畫壇一向以日本內地馬首是瞻；至於日本西畫界自明治以降又受法國的影響極大，日治時期活躍於日本畫壇的西畫家，幾乎多以法國畫壇為取法對象。因此，法國自然成為當時台灣西畫家心目中的世界藝術中心。不過，陳氏顯然不認為應該盲目的追逐西方畫壇，他所說的「東洋」，指的並非狹義的「日本」，而是包含日本在內的整個東亞地區而言⁴⁴。他所謂「即使東洋文化的中心在莫斯科」，只是一種假設性的比喻，未必真的認為莫斯科為東洋文化的中心。其重點是在強調自己文化母胎層的東西，縱使不是最精緻、先進的，仍然值得掌握和發揮。

身處日治時期台灣，面對著媒體的訪問，陳氏的上述說法還多少有些保留，如果對照前述他寫信給林玉山談論上海第 1 屆全國美展之看法時，則不難理解其

⁴³ 〈畫室巡禮——畫裸婦〉，原載《台灣新民報》，1933 年秋，轉引自顏娟英，〈勇者的畫像——陳澄波〉，《臺灣美術全集第 1 卷 陳澄波》，台北，藝術家，1992 年，頁 44。

⁴⁴ 參見谷信一、野間清六，《美術鑑定事典》，日本，東京堂，1967 年，3 版。

心目中所嚮往的，顯然是源遠流長的華夏文化傳統。這種對於華夏文化的仰慕和重視，同樣也顯現在他對子女的教育方面。除了自幼年以來培養子女們的漢學基礎之外，更安排他們少年時期追隨嘉義地區漢學前輩，同時也是鴉社書畫會成員蘇友讓（1879-1941）學習書法。據 1936 年 9 月 24 日《臺灣日日新報》登載：

台灣書道協會主辦，第一回全國書道展於教育會館，陳澄波子女紫薇（長女，及長成為前輩雕塑名家蒲添生夫人）、碧女（次女）、重光（長男）均以楷書入選。⁴⁵

從當時這則報導，已然可以看出陳氏子女在書法方面所下功夫之深以及成果之顯著。1934 年秋天，陳氏在返台第二年再度接受媒體採訪時，他直接地表示：

……我因一直住在上海的關係，對中國畫多少有些研究。其中特別喜歡倪雲林與八大山人兩位的作品，倪雲林運用線描使整個畫面生動，八大山人則不用線描，而是表現偉大的擦筆技巧。我近年的作品便受這兩人的影響而發生大變化。我在畫面所要表現的，便是線條的動態，並且以擦筆使整個畫面活潑起來，或者是說，言語無法傳達的，某種神秘力滲透入畫面吧，這便是我作畫用心處。我們是東洋人不可以生吞活剝地接受西洋人的畫風。自從去年以來，一條條的線條在畫面構圖上扮演了重要的角色，但以我的個性或描寫法而言，此方法效果弱，所以我最近覺得，隱藏線條於擦筆之間來描繪恐怕最好，然而從今以後便是以我曾嘗試的方針，配合雷諾線性的動感，梵谷的擦筆及筆勢運用方法，加上東方較濃厚的色彩，別無其他。

46

這是他首度在台灣正式公開承認自己所受中國繪畫線條表現機能以及具書法性擦筆技巧之影響，也補充說明了一年前提所說「東洋的氣氛」、「東洋人的性格表現」之意旨。倪雲林簡靜空靈以及八大山人的簡逸靈動，都是中國文人畫傳統裡頭性格鮮明的特殊畫風，其尚意輕形以及強明的個人風格，與長久以來陳氏深切認同西方表現性較強的梵谷、雷諾瓦等人，也有相近的意趣。他特別提到的雷諾瓦，正是他所仰慕的梅原龍三郎的老師，特別強調他，可能多少基於愛屋及烏之情感所致。翌（1935）年，他再度發表內容頗為相近而文字更加簡練之說明，以闡述其創作觀念。其中他進一步形容八大山人「表現塊面的筆觸，技巧偉大」，

⁴⁵ 顏娟英，《台灣近代美術大事年表》，台北，雄獅圖書，1998 年，頁 158。

⁴⁶ 陳澄波，〈隱藏線條的擦筆（Touch）畫——以帝展為目標〉，原載 1934 年秋天《台灣新民報》。轉引自顏娟英，〈勇者的畫像——陳澄波〉，《臺灣美術全集第 1 卷 陳澄波》，台北，藝術家，1992 年，頁 44。

也說明自己「並非有意排斥西洋，但東洋人也不必生吞活剝地接受西洋風吧！」⁴⁷顯然，他強調學習之後的消融內化之功夫，也就是將學習到的東、西方繪畫傳統完全消化而轉換成為自我的創作元素和創作能量。

檢視陳氏任教上海時期之畫作，最具代表性者，應數 1929 年取景於杭州西湖的《清流》（又名《西湖斷橋殘雪》），陳氏這件作品採用略近於元代山水畫「一河兩岸」之構圖方式。畫面焦點旨在中遠景的「斷橋殘雪」之勝境。陳氏上海時期很喜歡畫西湖，在取景時他常常將有名的「西湖斷橋」納入畫中。此畫線條以中鋒為主，線條表現機能格外彰顯。已然將倪雲林和八大山人的傳統書畫符號技法，提煉成為其油畫風格相融之元素而消融於畫中，色彩之彩度降低，並略帶水墨畫之透明感，以及宛如文人畫色彩中習慣調入少許墨以降低火氣般之低彩度，顯得清潤雅致，簡靜而空靈，有元畫之意境。但不同於倪雲林和八大山人的孤冷空寂，他仍一貫擅用點景人物來增加畫面的生活感。

1930 年陳氏進一步特寫西湖斷橋，畫題以《橋》（圖 13）為名，寫生位置向左挪移之外，也將斷橋拉近特寫，這件作品似乎比起《清流》用了更多的黑色，不過黑色與其他色彩自然交融，頗有水墨畫的墨韻趣味，搭配著如同國畫般的彈性筆線，湖光山色，山嵐交映，頗富詩意，很像一幅水墨畫。如同《清流》一樣，其點景人物雖不搶眼，看似不經意隨手點綴，不過卻與畫境呼應得非常自然，相輔相成，頗有畫龍點睛之效果。

《太湖別墅》（圖 14）畫於 1929 年，屬 50 號的大畫。雖然與《清流》畫於同一年，但是畫面的厚實強明的感覺大有別於清流的簡靜優雅。此畫筆觸之強烈大膽略近於梵谷，但是筆法上則接近於國畫。尤其中景岩石帶有斧劈皴、折帶皴、馬牙皴之意味，近岸草木畫法也類如水墨筆法，湖面點景之船和漁夫，也是國畫畫法。其坡腳銜接水面的開合佈局，也近於國畫。因此畫面筆觸雖強，卻仍較趨靜態不像梵谷畫作中強烈的騷動氣氛。陳氏於 1931 年寄給林玉山的明信片裡面，也畫有相近之速寫草圖（圖 15），顯見陳氏對於該景點的喜愛。陳氏作畫立意取景，很容易讓人想到北宋郭熙《林泉高致》集所說，跨越「可行」、「可望」，而取其「可居」、「可遊」之佳景。

1930 年所畫的《普陀山海水浴場》（圖 16），陳氏運用靈動而寫意的筆調，筆觸連勾帶皴，也是接近於國畫的筆法，海水更是善用解索皴法，奔放而輕快，將

⁴⁷ 陳澄波，〈製作隨感〉，原載《台灣文藝》，1935 年 7 月。引自顏娟英譯著，廖繼春等撰，〈台灣畫家談台灣美術〉，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀（上）》，雄獅圖書，2001 年 3 月，頁 161。

艷陽高照、海風吹拂的海邊戲水景象表現得相當傳神。

陳澄波任教於上海時期，每年暑假期間都會返鄉，因此返鄉期間他因地制宜，仍揹著畫架到處尋找入畫的理想景點，其中淡水特殊的地貌景致，很快地吸引了他，讓他一生中留下了質與量均甚可觀的淡水寫生畫作。據 1936 年秋天他接受《台灣新民報》的訪問時，也提到自己每年慣例必到淡水寫生。同時說明喜歡畫淡水的的原因：

……淡水風景中多歷經風霜，充滿古淡味的建築物，特別在雨後或陰天的次日，空氣極潮濕的日子，屋宇及牆壁的顏色或樹木的青綠等，分外好看……。⁴⁸

陳氏畫淡水，喜歡自山坡由高處往下俯瞰，1930 年完成兩件 50 號的《淡水》系列作品（圖 17），都是以俯瞰街景作為畫面焦點。由近而遠、由高而低的洋式建築以及閩式傳統建築交錯重疊，層層推遠，堆砌出極富節奏的空間感，紅屋、白牆、綠樹，對比強明而且突顯南台灣陽光和溫度的炎方色彩，頗見張力和強度，也與其上海、蘇杭寫生作品有所區別，顯示陳氏能隨著不同環境景點的臨場感受，營造出不同的畫風意趣。就筆者的觀察，目前所見幾件歷年的淡水寫生作品，幾乎無一不是精品。

任教上海後期，陳氏對於國畫筆線與梵谷、雷諾瓦筆觸和畫風特質之融合更趨得心應手。如 1932 年的《上海碼頭》（圖 18），1933 年的《法國公園》（圖 19）……等，用筆更趨奔放，色彩之彩度降低，黑色之運用也更趨大膽，畫面顯得較為暗沉。或許受到一二八事變之後，上海氛圍之緊張不安感染心境所致。

陳澄波目前所見到的自畫像一共有 3 幅，皆屬陳氏重要畫作精品，其中最早一幅畫於 1927 年（圖 20），陳氏剛進入東京美校研究科之際所畫，曾獲本鄉美展的岡田三郎助獎。此畫以介於咖啡色和橙色之間的古典色彩為基調，陳氏頭戴西式寬邊帽，緊扣上衣近領的第一個鈕釦，除了一頭蓬鬆又略長的捲髮之外，衣著整齊。構圖扮相和色調與梵谷 1886 年所畫的早期自畫像有些相近。背景再綴以梵谷常畫的向日葵。可以看出這段時期對於梵谷的深切認同和嚮往。畫中其眼神直視著觀眾，好像對著大面鏡子自畫一般。基本上，這件自畫像是陳氏人物畫當中，比較契合於學院審美觀規範之一，因而能受到深具古典主義素養的岡山三郎助之肯定。

到上海任教的第二年（1930），陳氏再畫一張同樣大小規格的自畫像（圖 21），

⁴⁸ 陳澄波，〈美術季——作家訪問記〉（十），原載於《台灣新民報》，1936 年 10 月 19 日。參見顏娟英譯著，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀（上）》，雄獅圖書，2001 年 3 月，頁 164-165。

這件自畫像大約畫於冬天，畫中陳氏穿著大衣，又圍上白色圍巾，頭戴圓型毛線帽，陳氏運用富有彈性的線條，更具表現機能，筆觸亦趨於奔放。陳氏在畫中，臉部肌肉稜線清晰，雙目炯炯有神，更顯練達而有自信，色彩也略呈水溶式的透明感，顯然結合國畫和梵谷甚至馬諦斯畫風的元素，頗具藝術性的強度。

1931年他畫了一張《我的家庭》（圖22），把自己和家人圍著圓桌畫在一起的全家福畫面，從全家人的穿著上，顯示出這幅畫的時間和場景是在冬天的上海。在畫面上，陳氏將自己畫在最左側，陳夫人張捷在正中央，顯示出陳氏心目中以夫人為第一而且家庭觀念很重。陳氏在畫中手持畫具，夫人持毛線編織，長女紫薇暫擱筆硯，手按字帖，次女碧女繫著披風，戴著手套，手拿著畫片，長子重光，手執玩具……，桌上信柬、書本以及牆上所掛的畫作都非常清晰，記錄性和說明性頗強。但是陳氏似乎有意違反透視學原理，摻用國畫的移動視點取景方式，同時採用俯視和平視之不同視點。比較特別的是，這幅全家福畫面，似乎少了安定和樂之感，從構圖和全家人之表情，都顯現出嚴肅而略帶不安的神情，這種不安的氣氛，可能受到1931年冬天上海各界陸續發起的「反日救國」活動的緊張氣氛所感染，到了翌年（1932）元月的「一二八事變」，日軍進犯上海，強佔閘北，更將這種緊張氣氛推到極點。雖然陳氏認同祖國文化，然而他畢竟來自日本殖民政政府統治下的台灣，在仇日情結瀰漫的上海，其內心的徬徨和不安可想而知。

他在上海時期留下了一批頗為優質的淡彩人體素描（圖23），筆線奔放流暢，非常生動自然，雖然線條是硬筆所畫，但是頗具彈性。此外，此時期他畫了一幅戴面具的裸女（圖24），其左後方背景藏一洋式懸絲傀儡，左下方小圓盤內也放置三顆剖半之蘋果和桃子頗具情慾暗喻之寓意，在其畫作裡面，相當特別。

返台之初，陳氏擁有台、日、中的豐碩畫歷，在當時的台灣畫家當中幾乎無人能及。適逢台展準備拔擢一位台籍畫家擔任西畫部審查員。陳氏雖然意願頗高，卻未能如願。當時早已返日定居未再參與台展審查的石川欽一郎老師，用毛筆寫一長信（圖25）安慰並勉勵他：

……台展審查遴派的問題……只因為吾兄（指陳澄波）已前往上海，與台灣的關係比較疏遠，才沒有被選上。……吾兄向來以純真、不賣弄技巧、有獨特個性的筆法來創作。我認為往後仍應用此方法繼續努力。……至於吾兄有意前往法國留學一事，我認為目前法國的匯率偏高，影響學費負擔，不值得考慮。我建議吾兄不如致力於研究中國、印度等東洋美術，擷取東洋美術的精華，尤其中國的古畫，值得吾人研討參考之處頗多，比研究法

國的畫作有益。⁴⁹

石川老師肯定陳氏畫風「純真、不賣弄技巧、有獨特個性的筆法」之特質，以及鼓勵他致力於研究中國古畫以及印度美術等，誠然非常深刻的瞭解陳澄波，而如是之見解也正與陳氏長久以來的繪畫創作觀相當契合。然而，由於殖民政府的自大心態所致，卻讓陳氏上海四年半的輝煌畫歷和資歷，反而成為當局在遴聘台籍審查員時的負面因素，這種委屈以及不合理，則是陳氏遠赴上海以及返台以前所始料未及。

自上海返台定居以後，陳氏之畫作更趨奔放，對於他所吸收的東、西方繪畫元素已然完全消融內化，更趨得心應手。基本上，他所說「隱藏線條於擦筆之間」的描繪手法，以林木和山川的處理發揮得比較徹底，造成畫面上厚實而靈動的肌理效果（圖 26、27）；至於建築物部分，則以色面為底，然而在表層往往也會酌施此一手法以統整畫面效果，形成他個人獨特的畫風特質。正如他自己所說的「任純真的感受運筆而行」，也符合於文人畫「自然·天真」的精神，如 1936 年所畫《岡》（淡水中學），運用國畫移動視點以及變形造意之意趣；1945 年的《懷古》（圖 28）、1947 年的《玉山積雪》（圖 29），更表現敦厚老辣的拙趣以及荒寒不安的神秘氣氛……，都是極具個性而且消融中西元素並結合台灣本土特質而自然內化之精品。其 1937 年所畫《嘉義公園》（圖 30）一畫，甚至在亞熱帶的場景中出現高緯度溫寒帶才有的丹頂鶴為點景，看似不合常理，但卻有些類似文人畫「雪中芭蕉」的造境意趣。據其長公子陳重光告訴筆者，記得小時候嘉義公園裡的確有豢養丹頂鶴，但是卻用大網加以隔離保護。觀陳氏所畫的丹頂鶴則悠然棲戲於無網的水池中，其立意和題材處理手法，仍帶有華夏美學中「天人合一」之旨趣。

就陳氏繪畫之空間結構方面，蕭瓊瑞教授曾在專文中用「視覺恆常性」來加以解析。蕭氏認為一般美術學院教育，在素描的訓練上，就是要學習者盡力去克服各種視覺的恆常現象，而達到「零度恆常」的一種訓練，如近大遠小之比例、透視法……等。然陳氏作品在有意無意之間，保持了「視覺恆常性」，放棄了「消失點透視法」，甚至採用「色彩的恆常性」，讓遠近清晰度一致，進而形成個人的獨特風格。⁵⁰這種所謂「視覺的恆常性」之現象，有相當大的成份與傳統國畫的表現手法非常接近。蕭氏文中對此一現象之形成原因並未作明確之論斷，個人認為，

⁴⁹ 詳見石川欽一郎於昭和九（1934）年 8 月 16 日致陳澄波親筆信函，收藏於嘉義市文化局，館藏編號 5。

⁵⁰ 蕭瓊瑞，〈陳澄波作品中的空間表現及其相關問題〉，《陳澄波·嘉義人·陳澄波百年紀念展》，嘉義市政府，1994 年，頁 28-36。

這種現象，固然主要基於他對於藝術本質的思考和抉擇所致；不過陳氏任教上海時期的深入而且大量接觸國畫的生活環境的感染，應該有相當程度的關聯性。

結語

在日治時期台灣第一代前輩西洋畫家當中，陳氏極具個性而且帶有濃郁的台灣本土色彩以及華夏美學元素之畫風顯得格外突出。其遠赴上海新華藝專等校任教四年三個月，不但讓他深入中華藝術傳統之堂奧，進而消融自化為創作之養分，形成鮮明的自我風格；也讓他更能體會和掌握東方文化之精粹，不迷失於近代畫壇以西歐馬首是瞻的大潮流中，而成為西畫界之突起異軍，為台灣西畫界的民族風格建立經典的標杆。

陳氏在 1946 年的戰後初期曾撰文寫道：

……台灣必須再組織一個強健的美術團體來開發省民的眼光和文化水準。更希望設立一個美術學校來啟蒙省民的美育，成為大中華民國的模範省，倘若能增補四千年來的大中華文獻，則我生於前清，而能死於漢室，實是我生平最大的願望也。⁵¹

其字裡行間，洋溢著對漢文化的深切認同以及對於台灣藝術風氣和水平之提昇，充滿高度的企圖和使命感，讀之令人頗為動容。可惜翌（1947）年二二八事件中，不幸造成這位藝壇巨星的殞落。正如王白淵所說，陳澄波「……實為天才雕塑家黃土水以後最偉大的藝術家之一。對美術創作及美術運動，曾傾其全身全靈，他的死對本省的美術運動有莫大損失」⁵²王氏所論，堪稱極為中肯。個人認為如果能讓陳氏克享天年，則以其對於西畫、膠彩和水墨的兼備素養，以及在台灣和上海的崇高藝術聲望和廣闊的人脈關係，對於戰後初期台灣畫壇的「正統國畫之爭」，以及「中西畫的壁壘分明」之現象，應能發揮相當的協調以及緩和之積極作用。

⁵¹ 陳澄波，〈日據時代台灣藝術之回顧〉，1946年，收入《雄獅美術》106期，1979年12月，頁72。

⁵² 王白淵，〈台灣美術運動史〉，《台北文物》3卷4期，1955年3月，頁33。