

陳澄波的「言」與「思」

——以寄自東京的「家書明信片」為例

李淑珠

A Look into Cheng Cheng-Po's 'Words' and 'Thoughts': Take His "Home Postcards" Sent from Tokyo as an Example / Li, Su-chu

摘要

畫家的談話或文字，尤其是畫家的親筆書信或日記，堪稱作家研究的第一手資料，研究者通常藉由作家所「言」，而論證出作家所「思」。2004 年陳澄波家屬捐贈給嘉義市文化局的文物中，有一批陳澄波與親友之間的書信，其中尤以明信片的數量最多。這些「家書明信片」，主要為「美展明信片」，即正面印有當時台灣和日本的美展入選作品的明信片，在陳澄波相關研究中，至今未曾被提及與討論。然而這些「圖文並茂」的家書明信片，不用說，當然是研究畫家「言」與「思」的最重要的一手資料之一。本文首先介紹明信片誕生、普及，進而成為收藏品、繪畫載體的時代背景，並以 9 張寄自東京的家書明信片為主要的對象，除了分析與釐清明信片的內容，指出陳澄波的心思所在之外，也探討畫家藉由選圖（明信片正面之圖）可能意欲傳達的訊息。

關鍵字：陳澄波文物、家書明信片、美展明信片

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

前言

2004 年陳澄波家屬將一批包括畫家的私人信件、明信片、各式證書等文物、畫作，共計 2832 件捐贈給嘉義市文化局，部份文物並長期展示於嘉義市立博物館三樓的「陳澄波紀念專區」，希望「藉由這些史料，當代畫家之間、社會人士之交往情形，均能清楚呈現，並進而瞭解當時之社會潮流、文化風俗及習慣等概況」¹。

這批文物中，陳澄波使用過的「畫架、畫筆、畫刀、皮箱等，均是其創作過程中極重要的資料」²，而其藏書以及「陳澄波圖片收藏」³，除了提供我們瞭解畫家的關心所在，思考其畫風形成與轉變的可能影響泉源之外，更是當時的美術思潮與時代背景的歷史明證，其史料價值自不待言。

另外，畫家的談話或文字，尤其是畫家的親筆書信或日記，堪稱作家研究的第一手資料，研究者通常藉由作家所「言」，而論證出作家所「思」。但這批陳澄波文物中，並未包含日記，就筆者所知，陳澄波並無寫日記的習慣，雖然有學者曾提及其「手札」(1921)⁴，但已佚失，無從得知其全貌，也無從查證其內容究竟是「隨筆」，還是「讀書摘記」⁵，甚是可惜！但可喜的是，陳澄波的部份家書，得以保存下來，其中尤以明信片的數量最多。這些「家書明信片」⁶主要為「美展明信片」，即正面印有當時台灣和日本的美術展入選作品的明信片，在陳澄波相關研究中，至今未曾被提及與討論⁷。然而這些「圖文並茂」的家書明信片，

¹ 陳重光、陳前民，〈陳澄波文物捐贈感言〉，《陳澄波紀念專區導覽手冊》，嘉義市政府文化局，2004 年（2011 年再版），頁 2。

² 陳重光、陳前民，〈陳澄波文物捐贈感言〉，《陳澄波紀念專區導覽手冊》，嘉義市政府文化局，2004 年（2011 年再版），頁 2。

³ 畫家生前收集的大量圖片資料，詳見拙文，〈陳澄波圖片收藏與陳澄波繪畫〉，《藝術學研究》第 7 期，國立中央大學藝術學研究所，2010 年 11 月，頁 97-182。

⁴ 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，台北，雄獅圖書，頁 16-43。

⁵ 顏娟英在其〈勇者的畫像——陳澄波〉（《台灣美術全集 1》，台北，藝術家，1992 年，頁 28）一文中指出：「手札的部份為讀書摘記，並非全為陳氏言論，應注意」，但顏娟英並未說明「讀書摘記」的理由根據，而其文中之手札內容也是「引自謝文」，因此，筆者判斷顏娟英沒看過陳澄波的手札，而其「讀書摘記」之說，應是依據陳重光之口述，因為陳重光也對筆者如此描述，但陳重光已不記得手札中所使用的文字，究竟是日文，還是謝文中所刊之中文。另外，最近畫家家屬整理出陳澄波生前的筆記 3 本，其中一本的封面寫有「藝術與社會」的標題，此即《雄獅美術》第 106 期中所刊〈日據時代台灣藝術之回顧〉（頁 69-72）的原稿；另兩本為日文手稿，一為國語學校時代的「讀書摘記」，一為東京留學時代的上課筆記。

⁶ 現存寄自東京的有 9 張、寄自京都的有 1 張、寄自上海的有 1 張、寄自台灣（台北、台中、嘉義）的有 8 張、寄信地址不明的有 1 張，共計 20 張，但其中有 3 張未郵寄。詳細明細，參見拙論《「サムシニグ Something」を描く——陳澄波（1895-1947）とその時代》（京都大學，2005 年 2 月提出；中譯版預定於 2012 年 4 月由陳澄波文化基金會與典藏藝術家庭共同出版）的「附錄二 陳澄波書簡」。

⁷ 筆者則曾在博士論文中使用部份的「家書明信片」，作為論證之用。詳見拙論《「サムシニグ

不用說，當然是研究畫家「言」與「思」的最重要的一手資料之一。由於明信片的使用屬於現代化的一環，在台灣，這個現代習慣尾隨著日本殖民者而來，戰後也隨著殖民者的離去而失去光芒，為了點出其現代化性格以及作為圖文，尤其是美展作品載體的現代意義，本文將首先介紹明信片誕生、普及，進而成為收藏品、繪畫載體的時代背景，並以 9 張寄自東京的家書明信片為主要的對象，除了分析與釐清明信片的內容，指出陳澄波的心思所在之外，也探討畫家藉由選圖（明信片正面之圖）可能意欲傳達的訊息。

一、明信片的普及與收藏

（一）明信片的誕生與普及

明信片，一張既不折疊也不密封的紙片，正面具信封格式，背面相當於信箋，但內容公開，無隱私可言，故稱為「明信」。

明信片的誕生，與電報的實用化有關。1844 年，摩斯電報機寫下了人類通訊史上的新頁，從此，打電報的人，以口頭或書面形式，將電文交由電報員發送，在此過程中，電文內容完全公開，收到電文的人，卻絲毫不介意。而基於職業道德，電報員也對電文內容視若無睹。於是，電報成為傳達死訊的最佳媒介而迅速普及，連外遇或賭博等秘密行為，也藉由這個公開的媒介進行。⁸

1865 年，北德意志聯邦郵局的官員 Heinrich von Stephan 在卡爾斯魯厄（Karlsruhe）的郵政會議上，以電報的簡潔、方便為例，提出了「公開式郵片（offenes Postblatt）」，即，明信片的建議。不過，他的建議並未被立即採納，理由據說是擔心信件內容外洩，也擔心有人會藉此惡意毀謗或中傷他人。1869 年，維也納的大學教授 Emanuel Hamann 投稿報社，提議將內容可公開之信件，例如「急事、收據、帳單、申請表、短信以及大量的季節問候信件」，以廉價、便條紙大小的簡單卡片，即，明信片取代。⁹

Hamann 的提議得到了官方的採納，同年 9 月 22 日，維也納制定了世界上最早的明信片相關規則，其中規定內容涉及猥褻、毀謗中傷或其他違法的明信片，將不被發送。至於信件內容外洩的問題，其實電報的例子，已經證明了大眾的接受度，因此，郵政明信片的制度自奧地利開始，紛紛擴展至世界各國，明信片的使用量更遠遠超越了電報：奧匈帝國自 1869 年的制定後的三個月內，便發

グ Something」を描く》，同上註。

⁸ 細馬宏通，《繪はがきの時代》，東京，青土社，2006 年，頁 11。

⁹ 細馬宏通，《繪はがきの時代》，東京，青土社，2006 年，頁 13-14。

行了將近 300 萬張的明信片；英國於 1870 年開始認可明信片的使用，當年度便有 7,500 萬張的明信片得以流通；美國則於 1873 年跟進之後的 6 個月內，就發行了 6,000 萬張的明信片。¹⁰

明信片除了承載文字，也承載圖像，印有風景照片者通常稱為「風景明信片」，印有圖案或藝術作品者通常稱為「美術明信片」，為了行文的方便，在此將之統稱為「圖像明信片（Picture postcards）」。

圖像明信片，一般而言，是隨著明信片制度的推行而出現。例如北德意志在 1870 年 6 月實行明信片制度之後，名為 A. Schwartz 的印刷廠兼出版社便一面生產官製明信片，一面在官製明信片上加印該社獨創的圖案。或是在 1870 年的普法戰爭中，據說普魯士和法國雙方都將印有愛國圖案設計的明信片，提供給不會寫信的士兵使用。¹¹

除了官製明信片，民間自行印製的私製明信片，必須另外貼上郵票。德國、奧地利、瑞士等國，在 1870 年代便許可私製明信片的使用，到了 1880 年代，風景明信片開始出現。法國也因 1900 年的巴黎萬國博覽會，帶動了圖像明信片的風潮，英國則在 1890 年代末期因波耳戰爭而開始流行。¹²

在日本，明信片稱為「葉書」（はがき，HA-GA-KI），圖像明信片稱為「繪葉書」（えはがき，E-HA-GA-KI）¹³，於明治六年（1873）引進郵政明信片的制度，並於 1900 年允許私製明信片的印製。日本也於明治十年（1877）加入萬國郵政聯盟，加盟國之間的明信片郵資統一為 1.25 便士，因而加速了國際明信片的使用量¹⁴。

另外，明信片在日本國內流通的遠因之一，是賀年卡制度的變化。郵政明信片制度實施之後，便出現以明信片代替賀年卡的現象，但民眾都習慣在元旦當天書寫後郵寄，賀年明信片收到時已是初三以後，因此，明治三十二年（1899）底，便新設了「年底寄・元旦到」的制度，年底 12 月份（20 日-30 日）寄出的賀年明信片，郵局統一在元旦清晨送達。這個制度，促使賀年明信片的消費量迅速攀高。¹⁵

¹⁰ 細馬宏通，《繪はがきの時代》，東京，青土社，2006 年，頁 16。

¹¹ 細馬宏通，《繪はがきの時代》，東京，青土社，2006 年，頁 18。

¹² 細馬宏通，《繪はがきの時代》，東京，青土社，2006 年，頁 18。

¹³ 「繪」是「畫」或「繪畫」之意。「はがき」是從「はしがき」，也就是「端・書き」演變而來，原本是指寫在紙片上的備忘錄或該紙片。在江戶時代，金錢關係的催促狀或通知文件稱為「端書」，到了明治時代成立郵便制度之後，「葉書」便成為一般的寫法。

¹⁴ 細馬宏通，《繪はがきの時代》，東京，青土社，2006 年，頁 19。

¹⁵ 細馬宏通，《繪はがきの時代》，東京，青土社，2006 年，頁 20-21。另外，這個制度在日本沿

明治三十七年（1904）的日俄戰爭，是另一個讓明信片的消費量急遽上升的歷史關鍵，軍事郵件和紀念明信片的發行，則是主因。寄自前線的明信片不需郵資、部隊供給出征士兵大量的明信片，軍事明信片遂成為前線與後方的主要聯繫工具。另外，在紀念攻陷或凱旋的戰役紀念明信片上加蓋紀念章的噱頭，使得郵局門前大排長龍，大家趨之若鶩。¹⁶

繪葉書＝圖像明信片的種類也驟增，「軍人、軍艦、戰爭、美人、風景、花鳥、風俗等各種題材，以油畫、水彩畫、鉛筆畫、新藝術¹⁷樣式、馬賽克樣式以及毛筆畫（日本畫）等形式，將之描繪後印製成精巧」的明信片¹⁸。

繪葉書受到大眾的熱烈歡迎。看哪！有水了！看哪！發生火災了！看哪！

花開了！看哪！飛機飛了！繪葉書店老闆拼命四處搜尋新奇題材的繪葉書擺放店頭，顧客則有事沒事佇足欣賞。繪葉書已然成為時代寵兒！¹⁹

（二）圖像明信片的收藏

1899年法國發行最早的明信片雜誌 *Postcard Club*，1900年英國也發行明信片雜誌 *Post-Card and Collector*，顯示明信片市場已趨成熟，收藏圖像明信片的風氣漸興，互寄明信片是個人收集明信片的主要方式，各地也舉辦明信片交換會方便愛好者直接互相交換明信片，或是例如前述之明信片雜誌上刊有各收藏家的聯絡地址，雜誌購讀者可依址寄送明信片，請求交換等等²⁰。

明信片當然是旅行途中報平安、分享當地風光和傳達對家人思念之情的最佳媒介，但對收藏家而言，明信片更是被刻意挑選、等待主人遠遊歸來將之納入收藏相簿的「藏品」。另外，明信片也成為選擇旅遊地點的「目錄」。例如1904年倫敦的一家明信片公司發行「海水浴場」的風景明信片，分為東海岸、南海岸、西海岸等系列，囊括了英國各地的海水浴場風景，而且並非是某一處的各種角度取景，例如東海岸的話，是由沿岸的約克（Yorkshire）、薩塞克斯（Sussex）、肯特（Kent）等地的海濱風光組成一個系列，一次的旅遊不可能玩遍每個景點，故此系列明信片採用類似目錄的體裁，而明信片上的副標題「去哪度假（Where to Spend the Holidays.）」正突顯出其目錄性質。明信片不僅是旅客報平安的簡便媒

用至今，為支撐賀年明信片高人氣的重要舵手。

¹⁶ 細馬宏通，《繪はがきの時代》，東京，青土社，2006年，頁21。

¹⁷ Art Nouveau。

¹⁸ 細馬宏通，《繪はがきの時代》，東京，青土社，2006年，頁22。

¹⁹ 富田昭次，《繪はがきで見る日本近代》，東京，青弓社，2005年，頁14。

²⁰ 細馬宏通，《繪はがきの時代》，東京，青土社，2006年，頁99。

體，也是規劃旅程時的最佳參考。這樣的明信片，尤其是風景明信片，除了英國，不久也在世界各國得到發行。²¹

在日本，日俄戰爭（1904-1905）之後，明信片開始大流行，不僅是「隨手可得的圖片式新聞快報」²²，「在連全國性報紙尚未發達，電視和廣播也都還沒有出現的時代，如果要知道遙遠的戰場的狀況或是遠方發生的大災害的慘狀，明信片是最便宜的媒體」²³。明信片同時也是「標準的紀念品（記念品の定番）」，無論是學校的遠足、運動會或是工程竣工紀念等等，不問公私，每逢喜慶，便製作明信片分送給關係者²⁴。

於是明信片專賣店急增，明信片交換會興起，明信片雜誌例如《明信片文學（ハガキ文學）》也於 1904 年創刊，1905 年《明信片新誌（はがき新誌）》和《端書世界》、1906 年《繪葉書世界》等相繼誕生。除此之外，例如於 1905 年創刊的水彩畫雜誌《水繪（みづゑ）》設有「繪葉書競技會」的投稿專欄，年輕畫家經常投稿，明信片「這個只有 14 公分×9 公分的小紙片成為了繪畫的新發表場地」²⁵。水彩畫的風景明信片也非常暢銷，水彩畫家三宅克己便常接到來自各明信片商再三請求的邀稿。如此，自 1900 年開始盛行的水彩畫，搭乘明信片的便車，也迅速地普及了起來²⁶。

明信片既然成為「繪畫的新發表場地」，將之視為「美術品」而予以收藏的收藏家也自然出現。目前波士頓美術館擁有的日本自明治至昭和初期的明信片藏品 20,600 張，便是來自於美國化妝品公司雅詩蘭黛（Estée Lauder）的董事長雷納蘭黛（Leonard A. Lauder）的收藏。雷納自述說：「明信片向來是作為通訊的手段，不過我收集日本明信片的主要理由是因為我在其中發現了明信片作為美以及文化遺產的重要價值」²⁷。雷納酷愛手工上色的明信片，認為「每一張都是不同的藝術作品」，也透露「第二次世界大戰爆發之前，住在日本的歐美人中有人開始注意到明信片的價值，並將之帶回本國」²⁸。

²¹ 細馬宏通，《繪はがきの時代》，東京，青土社，2006 年，頁 101-103。

²² 橋爪紳也，《繪はがき 100 年》，東京，朝日新聞社，2006 年，頁 15。

²³ 橋爪紳也，《繪はがき 100 年》，東京，朝日新聞社，2006 年，頁 18。

²⁴ 橋爪紳也，《繪はがき 100 年》，東京，朝日新聞社，2006 年，頁 18。

²⁵ 富田昭次，《繪はがきで見る日本近代》，東京，青弓社，2005 年，頁 14。

²⁶ 富田昭次，《繪はがきで見る日本近代》，東京，青弓社，2005 年，頁 15。而這種使用繪畫或插畫而非照片的明信片，被歸類為「創意畫（意匠畫）」明信片（細馬宏通，《繪はがきの時代》，東京，青土社，2006 年，頁 24），或名「美術明信片（美術繪葉書）」（生田誠，《2005 日本繪葉書カタログ》，東京，里文出版，2004 年，頁 119）。

²⁷ 《美しき日本の繪はがき展》（圖錄），東京，日本經濟新聞社，2004 年，頁 15。

²⁸ 《美しき日本の繪はがき展》（圖錄），東京，日本經濟新聞社，2004 年，頁 15。

當然，也有許多日本人發現明信片的藝術價值，所以出現如前述向水彩畫家邀稿的明信片商，或是「日本繪葉書展覽會」於 1905 年 9 月 6 日至 20 日在東京上野舉辦。歐洲已在數年前辦過類似的展覽，尤其以 1899 年在威尼斯舉辦的「第 1 屆國際繪葉書展」最為重要，展出作品有摩塞（Koloman Moser）、埃米爾·諾爾德（Emil Nolde）等著名畫家的自繪明信片。日本繪葉書展也有類似的企圖，會場入口擺放一個特大號的郵筒，甚至設置了供參觀者使用的娛樂室和款待貴賓的接待室，而除了展出日本葉書會會員如和田英作、岡田三郎助、藤島武二、鹿子木孟郎、滿谷國四郎、太田三郎、北澤樂天、齋藤松湖、梶田半古、跡見花蹊、川合玉堂等當時畫壇重鎮的明信片作品之外，還另設兩間展示室展出外國明信片以及公開徵件的一般作品，特優作品獲頒 100 日圓獎金²⁹。短短 15 天的展期，卻吸引了不少人潮，同年大阪也舉辦了同樣的展覽，明信片儼然成為一種藝術³⁰。

然而，日本明信片作為藝術載體的發現，則是仰賴幾位畫家及知識份子的留歐經驗。1901 年已住在巴黎一年以上的淺井忠搬到楓丹白露近郊的格雷修爾盧昂村（Grez-Sur-Loing），在此與同是留學中的和田英作經常一起出外寫生，但天氣不好時，兩人便製作新領域的手繪明信片，因為和田在來法之前曾滯留柏林目睹明信片的流行，於是兩人互相競爭創作，並以之與同在外鄉的藝術家互通音訊。或是例如文學家夏目漱石也在 1900 年赴英留學後開始注意到明信片，不但在後來的小說中對明信片有詳細的描寫，也自己繪製布萊克（William Blake）或莫里斯（William Morris）風格的明信片，用於與親友之間的通信。這些留學生也收集歐洲的明信片，並在回國之後，致力於明信片的普及。象徵歐洲最新流行的明信片，立即成為日本坊間的人氣商品。³¹

明信片普及，也讓更多的民眾得以接觸到當時日本的美術作品，一飽眼福。在東京等大城市參觀日本一流畫家展覽的機會，在二十世紀初的數十年間雖然提升不少，但對大部份的地方而言，要接觸繪畫等新運動的機會，只有刊登在雜誌上的粗糙圖片。而驅使高度印刷技術的明信片，則賦予一般民眾可以直接把玩藝術作品的精緻樣本³²，尤其是美展作品的複製明信片，也就是日本繪葉書會設立會員之一的生田誠所謂的「美術展繪葉書」，即，美展明信片。

²⁹ 《美しき日本の繪はがき展》（圖錄），東京，日本經濟新聞社，2004 年，頁 23-24。

³⁰ 富田昭次，《繪はがきで見る日本近代》，東京，青弓社，2005 年，頁 15。大阪的展覽名稱為「大阪繪葉書獎勵展覽會」，實際展出內容不詳，但據說設有 8 種獎項（《美しき日本の繪はがき展》（圖錄），東京，日本經濟新聞社，2004 年，頁 24）。

³¹ 《美しき日本の繪はがき展》（圖錄），東京，日本經濟新聞社，2004 年，頁 18。

³² 《美しき日本の繪はがき展》（圖錄），東京，日本經濟新聞社，2004 年，頁 62。

即便是今日，如果我們去看大型的美展，陳列在會場的作品（繪畫、雕刻、工藝等）會被複製成明信片當場販賣，而美術館和博物館也將其主要的收藏品拍攝製作成明信片。這些我想可以總稱為「美展明信片」。³³

二、陳澄波の「家書明信片」

（一）家書明信片的簡介

美展明信片在陳澄波圖片收藏裡的數量最為可觀，尤其是日本帝展（帝國展覽會）的明信片，從第1屆（1919）到第15屆（1934），共有265張³⁴。如果將這些明信片貼在牆上欣賞，雖然是迷你規模，似乎也能重現當時的展示空間³⁵。而美展明信片也是經常出遠門寫生創作的陳澄波最常使用的家書形式。

陳澄波現存寄自東京的家書明信片共有9張，時間為1932-1941年間，除了一張使用漢文之外，其餘皆使用日文書寫，以下為行文方便，依時間順序以家書明信片【1】-【9】稱之。

9張明信片的收信人皆為畫家子女：長女紫薇、次女碧女、長男重光³⁶，收信人名時而單一而時而複數，但收信地址與戶主姓名卻不盡相同。家書明信片【1】的收信地址為「嘉義市新富町3ノ2」，戶主為「陳錢」；家書明信片【2】-【9】的收信地址均為「嘉義市西門町2の125」，除【5】和【9】無戶主名之外，【2】-【4】的戶主名為「陳川海」，而【6】-【8】的戶主名則為「陳澄波」。

陳澄波有兩份日文履歷表，以下以A、B稱之，履歷表A的內容從明治四十年（1907）四月記載至大正十一年（1922）七月，履歷表B則從大正六年（1917）三月記載到昭和十五年（1940）三月，但兩份的「戶主或與戶主之關係（戶主若クハ誰弟子）」一欄中均記載著「戶主之甥」。這個戶主，據說是畫家父親之弟陳錢。然而，履歷表A的「原籍」記載為「嘉義街土名西門外739番地」，「現住址」為「嘉義街西堡水堀頭448番地」；履歷表B的「原籍」則記載為「嘉義市新富町3丁目2番地」，「現住址」為「嘉義市西門町2丁目125番地」。

³³ 生田誠，《2005日本繪葉書カタログ》，東京，里文出版，2004年，頁84。

³⁴ 陳澄波於1924年赴日之前，並無出國的記錄，因此，1924年以前的帝展明信片，不可能是購自帝展會場，應該是利用郵購或是赴日之後，在舊書攤（店）購得。

³⁵ 明信片同時具有「卡片和展示」功能，二十世紀初，當明信片在英國大量流通時，重視明信片展示的大眾，便成為「明信片屏風」等新商品鎖定的對象。細馬宏通，《繪はがきの時代》，東京，青土社，2006年，頁174-186。

³⁶ 另一收信人名「陳淑真」為陳錢兒子之女（陳重光語），僅見於家書明信片【8】，另外，在陳澄波書信中有一張陳淑真寄的明信片（ハ83）。

家書明信片【1】的郵戳為昭和七年（1932），家書明信片【2】的為昭和九年（1934）、家書明信片【3】【4】【5】的為昭和十一年（1936）、家書明信片【6】【7】【8】的為昭和十四年（1939）、家書明信片【9】的為昭和十六年（1941）。根據陳澄波的戶籍謄本³⁷記載，「嘉義廳嘉義西堡嘉義街土名西門外」於大正九年（1920）十月一日因土地名稱變更而改為「台南州嘉義郡嘉義街嘉義字西門外」，當時叔父陳錢的住址為「台南州嘉義郡嘉義街嘉義字西門外 738 番地」，隔壁的「739 番地」雖是祖母林寶珠的住址，但陳錢已繼承為新戶主，故兩址應為同一戶，而「水堀頭 448 番地」應為陳澄波 1920 年轉任水堀頭公學校的住址。

大正十年（1921）四月十四日，陳錢由「739 番地」移居「779 番地」，昭和七年（1932）一月一日又因土地名稱變更而改為「台南州嘉義市新富町 3 丁目 2 番地」。陳澄波於 1924 年 3 月 11 日辭去公學校教職，並於 4 月 5 日考進東京美術學校就讀。根據戶籍謄本，陳澄波的戶口曾轉入「西門外 762 番地」及戶主名為林寶珠的「西門外 737 番地」，前者於 1924 年 3 月 25 日、後者於 1926 年 8 月 29 日遷離，並記載著昭和九年（1934）六月二十四日的「寄留地」為「西門町 2 丁目 125 番地」。另一份戶籍謄本則記載陳錢於昭和十八年（1943）八月二十二日死亡後，由其子陳川海繼承「新富町 3 / 2」之戶主，而陳澄波仍設籍於此，這也與履歷表 B 的記載相吻合。

日治時代的嘉義市街路名可以昭和七年（1932）為界劃分成兩個時期，前期主要承襲清代留下來的街路名，市區部分編為嘉義街大字，大字內再劃分成東門內、東門外、西門內、西門外、南門內、南門外、北門內、北門外、大街、內教場、總爺等 11 個小字，小字內仍保留清代的街路名；後期的街路則編為「町」和「丁目」，乃日本內地化的結果，充分顯現出殖民地色彩。昭和五年（1930）六月十五日嘉義街升格為嘉義市後，於翌年十一月十五日以（總督）府令第 65 號通過所謂的「町名改正」，並於昭和七年元旦開始實施，將街路名一變為和日本內地相同的行政區劃。³⁸

從昭和六年十二月繪製的嘉義市街實測圖中，可以看出「新富町 3 / 2」與「西門町 2 の 125」其實就在附近，前者的原址既然是「西門外 779 番地」，後者便可能是原來的「西門外 762 番地」或「737 番地」，而基於林寶珠為「地主（貸地業）」的職業記載，「西門外」從 737-779 番地可能皆為陳家地產。檢視所

³⁷ 感謝文史工作者陳錦昌先生提供此份資料影本。

³⁸ 吳育臻〈地名的變遷看不同政權的特質——以嘉義市街路名為例〉，<http://tgnis.ascc.net/conference/doc/fulltext/B4.pdf>（2011 年 10 月 18 日瀏覽）

有寄給陳澄波的書信，凡寄至嘉義者，不外乎「西門外 739」、「新富町 3-2」和「西門町 2-125」的三處。陳澄波「初次設籍登記為戶長」是在「民國 35 年 10 月 1 日」，住址為「台灣省嘉義市新西區府路里蘭井街 161 號」。蘭井街是戰後因史蹟「紅毛井」而得名³⁹，而「蘭井街 161 號」極可能是「西門町 2-125」的改稱⁴⁰。戰前，陳澄波除求學或就業遷居外地之外，一直與祖母及叔父一家同住，雖搬至西門町自立門戶，卻也仍設籍於叔父家，顯示親戚關係密切。

另外，家書明信片【1】-【9】均寄自東京，地址以戶主名「佐藤」的「東京市本鄉區湯島切通坂町 39」為最多；家書明信片【2】【3】【4】【7】【8】（【5】雖只寫「本鄉」，但應為同址），其餘為戶主名「淺尾」的「東京市下谷區上野櫻木町 23」：【1】，戶主名「後藤」的「東京市下谷區谷中初音町 4ノ81」：【6】，以及戶主名「岡田」的「東京市荒川區回籠里 9之129」：【9】。

本鄉佐藤宅在陳澄波書信的收信地址中也最常見，另外，戶主名「新井源七」的「東京市下谷區上車坂町 13」則是畫家東京留學時期的寄宿之處，1926 年首次入選帝展時的報導中，畫家便提及住在該址。下谷區和本鄉區都是東京 15 區⁴¹之一，下谷上車坂町為現在的上野廣小路一帶，現隸屬於台東區⁴²，本鄉湯島切通坂町為現在的湯島一帶，現隸屬於文京區⁴³。兩址均在東京美術學校，即現在的東京藝術大學附近，顯示陳澄波無論是在畢業前後，都以母校為其活動的據點。

（二）家書明信片的內容

至於 9 張家書明信片的內容，畫家經常提及台日的官展以及自己的作品，語氣中充滿進取心與自信。除了【1】的漢文原文刊載外，其餘內容中譯如下：

³⁹ 吳育臻，〈地名的變遷看不同政權的特質——以嘉義市街路名為例〉，<http://tgnis.ascc.net/conference/doc/fulltext/B4.pdf>（2011 年 10 月 18 日瀏覽）。

⁴⁰ 陳重光曾於 1994 年受訪表示「父親自中國回台灣後，我們全家住在嘉義市蘭井街」（《捷娘懷念集》，陳重光自費發行，1998 年，頁 10）。而自 1933 年畫家返台後的書信，幾乎都寄至「西門町 2-125」，故此處是蘭井街原址。又，陳澄波書信中有一張陳進寄的明信片（ハ 37），收信地址為「嘉義市新西區府路里 125 號」，郵戳年份雖無法辨識，但「新西區府路里」為戰後的街路名，且與蘭井街同址，而「125 號」又與西門町同門號，故兩址極可能是同一處。

⁴¹ 1878-1932 年存在的東京行政區域群。昭和七年（1932）東京市 15 區合併週遭的荏原・豐多摩・北豐島・南足立・南葛飾的 5 郡 82 町村，新設 20 區成為 35 區制的大東京市。

⁴² 昭和二十二年（1947）三月十五日改為新制的東京 22 區（八月以後為 23 區），下谷區與淺草區合併成「台東區」。「台東區の歩み」，<http://www.city.taito.lg.jp/index/kitemite/abouttaito/profile/naritai.html>（2011 年 10 月 18 日瀏覽）。

⁴³ 昭和二十二年（1947）三月十五日，小石川區與本鄉區合併成「文京區」。「文京區の歴史」，http://www.city.bunkyo.lg.jp/profile_three_minutes_history.html（2011 年 10 月 18 日瀏覽）。

家書明信片【1】(ハ 96⁴⁴，1932 年 11 月 28 日)(圖 1)

紫薇、碧女我兒呀，我到了東京就生病了。因為天氣太冷，在這裡睡了 5、6 天了。不要緊，比前天好的很，請大家放心吧！再兩三天後，病好一點，即往京都看々帝展。12 月初 3、4 號，回去。請你們好用功嗎？再會!!

家書明信片【2】(ハ 98，1934 年 9 月 21 日)(圖 2)

紫兒：大家都好吧？我 19 日早上就到東京了。現在和台北的畫家住在一起。白天去寫生，晚上到畫塾練習。明信片正面的畫是二科會美展的作品。我們的帝展是從 10 月中旬開始。代我向大家問好，再見！

家書明信片【3】(ハ 102，1936 年 10 月 30 日)(圖 3)

天氣變得冷多了。早上和晚上都到畫塾練習，下午去寫生。我會努力多畫一些回去。你們也要爭氣，好好用功唸書！12 月在東京有書法展，記得有空多練習！等我回去，就報名參加！

家書明信片【4】(ハ 103，1936 年 11 月 18 日)(圖 4)

家裡的人都好吧？我到東京附近的妙義山寫生 10 天，完成的作品，比我原先想的還好。60 號大的有 2 張、小號的有 8 張，畫的是秋天紅葉盛開的美景。YOKI (ヨキ) 的買書錢，沒問題吧？我的錢不夠用了，也許會提早回去。家裡還有錢的話，早點匯給我。我畫的這些畫非常好，一定會讓你們嚇一跳。東京冷極了！

家書明信片【5】(ハ 104，1936 年 11 月 22 日)(圖 5)

匯款已收到，書也寄過去了，代我轉告叔父⁴⁵一聲。這個月底會回去。你們都有乖乖用功吧？劉厝庄邱呼的部份要請川海先生⁴⁶多幫忙喔！再見！

家書明信片【6】(ハ 107，1939 年 9 月 25 日)(圖 6)

23 日晚上抵達東京。姊姊和大家都很好，幫我跟媽媽⁴⁷他們說一聲。東京轉涼了，到處都在開畫展。這是你姊夫的作品，其他還有 3 件。我們在找新的住處，找著

⁴⁴ 「ハ」乃明信片的編碼，筆者在 2001 年整理陳澄波書信時，以日文「葉書」(HA-GA-KI) 頭文字「葉」(HA) 之片假名「ハ」作為編碼。

⁴⁵ 畫家叔父陳錢。

⁴⁶ 畫家堂弟陳川海(陳錢長子)。

⁴⁷ 畫家之妻張捷。

了再通知你們。爸爸的畫，《濤聲》(50號)⁴⁸也就是畫海浪的那張最好。大概會和姊姊一起回去，叫你媽別擔心！再見！要好好用功喔！

家書明信片【7】(ハ 108, 1939年9月29日)(圖7)

你姊夫和你姊姊搬到東京市下谷區谷中初音町4之81佐藤宅⁴⁹，我則搬到上面寫的地址。有空時記得跟姊姊連絡，寄張明信片也好，她下個月開始去學洋裁，你姊夫每天去學校和公司，兩人感情很好。你們也要好好用功！幫我向 SHIKU (シク) 問好！

家書明信片【8】(ハ 109, 1939年10月20日)(圖8)

水上的事，等我回家再說。我坐下個月27日的船回去。因為要參加台展，所以大概會在11月5日左右回到嘉義。急的話，可以先請水上鄉公所的張煌武先生到家裡來談看看。跟你姊夫和你姊姊都說了，但他們只是笑笑而已。另外，照片好像還沒照。東京變的好冷！沒有重光的來信！

家書明信片【9】(ハ 110, 1941年9月22日)(圖9)

羊羹收到，一共12圓29錢，請趕快匯給台南市清水町美陽軒曾達雄先生。台展打算送大號的《南國風景》參加，就是碧女喜歡的那張有牆角的畫。今晚會去問一下老師的意見。石樵先生借了我一個很好的50號畫框，這件很出色，應該可以拿到特選。你姊夫也很努力在創作，10月上旬會一起回去。我們不在時你們要乖喔！再見！

陳澄波在東京的活動，大概可歸納為參觀或參加美展、戶外寫生、室內(畫塾)練畫等等。

戶外的寫生地點似乎都在東京附近，例如家書明信片【4】中的妙義山，位於群馬縣，海拔1104公尺，與四國小豆島的寒霞溪、九州大分縣的耶馬溪並列為日本三大奇勝，由金雞山(856m)、金洞山(1104m)、白雲山(1103.8m)三峰形成⁵⁰，以奇岩和石門群著名，因常發生失足滑落及死亡意外，故有人說它

⁴⁸ 1939年第2回府展陳澄波的作品便是《濤聲》(推薦)，應該就是此畫。

⁴⁹ 「佐藤」應「後藤」之筆誤。

⁵⁰ 「妙義山」，<http://17.pro.tok2.com/~vems/200/127%20myougisan-2/127%20myougisan-2.html> (2011年10月18日瀏覽)

「比北阿爾卑斯山還棘手」⁵¹。【4】的正面便是妙義山的風景照，右上角印有「(妙義名勝)天下の奇觀、大砲岩」的文字。大砲岩，顧名思義就是「像大砲的岩石」，照片左側的大砲岩上有 5 名遊客或立或坐，另有 3 名遊客佇立一旁，雖是黑白照片，稀疏寥落的樹枝，似是冬季。

寫生才 10 天，陳澄波就完成了 2 張 60 號作品、8 張小號作品，可見其作畫速度之快。畫家在 1937 年第 3 回台陽展以及翌年第 4 回台陽展有《妙義山(金洞山)》和《妙義山》的展出記錄，但不知這兩件作品是否為 60 號，也無圖可資印證其所謂「秋天紅葉盛開的美景」！

除了各處寫生，還抽空到畫塾(研究所⁵²)練習。陳澄波曾提及：「找個私人畫塾練習，再抽空到東京附近畫畫紅葉」，「想知道自己的觀察力，究竟進步多少，就有進畫塾的必要」⁵³。這篇於 1937 年 3 月發表的文字，與家書明信片【3】【4】【5】的時間、內容相吻合，應是畫家該次東遊後之作。然而，畫家在明信片或文章中都未透露在畫塾的練習內容。進畫塾為何能檢驗觀察力？在畫塾畫些什麼呢？畫家家屬最近整理出來的鉛筆速寫作品，或許可提供解答。作品編號 QSP1-1(圖 10)中寫有「1932.11.26 日.本.作」，QSP1-2、QSP1-3、QSP1-7、QSP1-9、QSP1-10 中寫有「1932.11.26 日.本.研」(QSP1-3 的為「日本研.」)，QSP1-5(圖 11)中寫有「1932.11.26 本鄉研.」，雖然 QSP1-4 中無任何文字，而 QSP1-8 中只寫「1932.11.26」，但應為同日之作無誤⁵⁴。

QSP1-5 的「本鄉研」顯示這批速寫畫於本鄉繪畫研究所，「日本研」的寫法標示出日本的研究所(畫塾)，而「日.本.研」的區隔頓點，似乎又可解讀為日本的本鄉繪畫研究所。本鄉繪畫研究所在開辦時的名稱是「本鄉洋畫研究所」⁵⁵，1923 年的關東大地震後重建改名。陳澄波就讀東京美術學校時，據說每天晚上都到本鄉繪畫研究所苦練素描⁵⁶。而 QSP1-1~QSP1-10 均為裸女的速寫，可推測畫家在東京留學期間苦練的素描就是裸體素描。

⁵¹ 「妙義山」，<http://kyamayama.exblog.jp/9802933/> (2011 年 10 月 18 日瀏覽)

⁵² 日本的畫塾常以「研究所」或「畫學校」命名，例如「本鄉繪畫研究所」、「川端畫學校」。

⁵³ 陳澄波，〈美術の響〉，《諸羅城趾》，1937 年 3 月。原文收錄於顏娟英譯著，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》(下)，台北，雄獅圖書，2001 年 3 月，頁 220。

⁵⁴ 此作品編號乃陳澄波之長孫陳立栢所編，「QSP」的全稱為「Quick Sketch on Paper」。陳立栢稱其在整理之際，盡量將堆疊在一起的作品視為同批作品，再依所畫主題、年代等分類編號。

⁵⁵ 當初是藤島武二和岡田三郎助兩人商議在明治四十五年(1912)六月，本鄉區春木町一帶開辦西洋畫塾並同時擔任指導。翌年，由於藤島的恩師川端玉章死去，川端畫學校也成立西洋畫部，藤島武二於是移至川端畫學校負責指導。

⁵⁶ 顏娟英，《台灣美術全集 1 陳澄波》，台北，藝術家，1992 年，頁 32。林育淳，《油彩·熱情·陳澄波》，台北，雄獅圖書，1998 年，頁 27。

事實上，陳澄波留有大量的裸體素描（速寫）作品，例如捐贈給嘉義市文化局的陳澄波文物中有一本素描簿，整本幾乎都是裸女素描，有些畫家還非常嚴謹地標示作畫順序，例如寫有「1925.10.30」日期的作品，從第 1 張的「研 1」（「研」可能意味「裸體研究（練習）」）至第 14 張的「研 14」，有條不紊，省去寫日期的麻煩，而「研 5」與「研 6」、「研 9」與「研 10」之間還各穿插一張「研外」，顯示畫家刻意區分裸體以外的描繪題材。

畫家對描寫裸體有如此特別的意識，乃是來自於學院教育與訓練。「裸體」是希臘人在紀元前 5 世紀時所創造的藝術形式⁵⁷，並由十九世紀的學院主義及沙龍展推至西方繪畫的頂點，使「裸體之於畫家就如愛情之於詩人」⁵⁸，成為「精通繪畫的證明」⁵⁹。將法國學院教育引進日本的黒田清輝在留法時「每天都在畫裸體（nude）的木炭素描」⁶⁰，並在回國後，在其私人畫塾的天真道場與東京美術學校，規定「習畫以臨摹塑像（石膏像）與活人（裸體）為限」⁶¹。然而，在戰前，職業模特兒稀少且所費不貲，故利用學校課程或私人畫塾練習，必然最經濟與方便。

另外，學院教育的基礎在於素描，「線條高於一切」，學院派代表畫家安格爾（J. A. D. Ingres）更將素描形容為「藝術的操守」⁶²，並願意在大門上懸掛「素描學派」的匾額⁶³。美術學校錄取學生，也以測驗他們的素描能力作為選拔的標準；入學之後，學生更要加強素描訓練，在學會「觀察活生生的自然對象」，並以古代雕刻或一般物體模型進行幾年的素描練習後，才被允許畫油畫⁶⁴。黒田清輝曾如此訓示：「不好好研究裸體，就畫不出好畫。雖然除了人物之外也有動物、風景等其他各種題材，但如果沒有畫好裸體的能力，那麼，畫什麼也畫不好」⁶⁵。

觀察「活生生」的自然對象，亦即裸體素描的練習，這就是陳澄波進畫塾檢驗自己觀察力的理由，而固定落腳於本鄉佐藤家，或許便是就近至本鄉繪畫研究

⁵⁷ 克拉格，《裸體藝術欣賞》，台北，志文出版社，1982 年，頁 37。

⁵⁸ Lynda Nead，《女性裸體》，台北，遠流出版社，1995 年，頁 73。

⁵⁹ 克拉格，《裸體藝術欣賞》，台北，志文出版社，1982 年，頁 35。

⁶⁰ 「【學藝員解說】⑤ラファエル・コラン 日本を愛した洋畫の師」，http://www.saga-s.co.jp/life/photos_top/kindai_top/topicks/serial.0.1535599.article.html（2011 年 10 月 18 日瀏覽）

⁶¹ 田中淳，〈黒田清輝の生涯と藝術〉，http://www.tobunken.go.jp/kuroda/gallery/japanese/life_j.html（2011 年 10 月 18 日瀏覽）

⁶² 陳英德，《法蘭西學院派繪畫》，台北，藝術家出版社，2000 年（2007 年再版），頁 43。

⁶³ 柯懿真，《西方女性裸體繪畫之研究——以安格爾為例》，大葉大學造型藝術學系碩士論文，2008 年，頁 79。

⁶⁴ 陳英德，《法蘭西學院派繪畫》，台北，藝術家出版社，2000 年（2007 年再版），頁 45。

⁶⁵ 黒田清輝，《繪畫の將來》，東京，中央公論美術出版，1983 年，頁 44。

所練習裸體素描之故。東京時代便以帝展入選一舉成名的陳澄波，即使身為風景畫家，即使在結束學院教育之後，也仍恪守學院理念，再加上其家書明信片一再提起的帝展、台展的參觀與參加，足見其對學院之深切認同。

陳澄波幾乎每年都會返回東京，從家書明信片【2】中記述的「和台北的畫家住在一起」，可知畫家也結伴同行，例如前述隨筆中提到：「到東京時，已是10月27日的晚上，一下車就看到李石樵君來接我到他家暫住」⁶⁶，或是家書明信片【9】中也提到跟李石樵借用畫框一事，不過，1941年第4回府展的入選作品《新樓風景》，顯然並非明信片中所提之畫有牆角的《南國風景》，或許是聽從「老師的意見」變更了送件作品，或是同時送審兩件，只一件入選，無論如何，這位「老師」是誰，頗令人好奇！陳澄波據說非常尊重兩位老師，一是石川欽一郎，一是岡田三郎助，手邊留有他們的獨照，但由於石川住在靜岡，故這位「老師」應該是岡田。陳澄波到岡田指導的本鄉繪畫研究所練習素描之際，順便帶近作請教岡田，十分合情合理！

明信片中還提及一些人名，例如【4】之「YOKI (ヨキ)」、【5】之「劉厝庄邱呼」、【7】之「SHIKU (シク)」、【8】之「水上鄉公所張煌武先生」等。《神韻·自信·蒲添生》一書中有張「1938年陳紫薇(右二)及母親張捷(左四)與家人合影」的照片⁶⁷，而照片中寫有「於煌武氏宅 1938.2.26」的徒手文字，以此推測，張煌武應是畫家岳父之子，即張捷之弟兄。而YOKI和SHIKU應該是人名之暱稱或簡稱，例如畫家於【2】中，稱紫薇為「紫兒(紫ちゃん)」，但尚無法確定此二人是何人，根據明信片的內容，應是與畫家子女同輩的親友⁶⁸。

另外，「劉厝庄邱呼」應是指住在劉厝庄名為邱呼之人。劉厝庄位於嘉義市西南郊，戰後改編制為「劉厝里」，從前為農村聚落，舊聚落有劉厝和拔仔林，其餘廣大地面概為農田⁶⁹。劉厝庄的名稱由來，據說係源於清朝時代有劉姓先民遷移本里開墾而得⁷⁰。根據前述的畫家祖母林寶珠職業為「地主」的記載，以及畫家在戰後寄給長子重光的一封標有9月25日日期的書信結尾：「別厝收穫有210斤，下路頭約1000斤入手了。可以添補你之學費，須要之金款即可通知，

⁶⁶ 陳澄波，〈美術の響〉，《諸羅城趾》，1937年3月。原文收錄於顏娟英譯著，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》(下)，台北，雄獅圖書，2001年3月，頁220。

⁶⁷ 蕭瓊瑞，《神韻·自信·蒲添生》，台北，文建會，2009年，頁27。

⁶⁸ 筆者於2011年10月13日晚以口頭詢問陳重光後，得知SHIKU是陳淑真(參見註36)，但YOKI仍不知是何人。

⁶⁹ 「嘉義有劉厝里」，<http://tw.knowledge.yahoo.com/question/question?qid=1106101500036> (2011年10月18日瀏覽)

⁷⁰ 「劉厝里」，<http://cy.village.tnn.tw/village05.html?id=490> (2011年10月18日瀏覽)

付用」，可推測邱呼可能是陳家佃農之一，而「劉厝庄邱呼的部份要請川海先生多幫忙」的記述則可能是提醒女兒要記得請叔叔陳川海幫忙收租。

三、家書明信片的正面圖片

(一) 人物畫作品

9張家書明信片的正面圖片：【4】為風景照片之外，其餘皆為美展明信片，【1】【2】【3】【5】為人物畫，【7】【8】【9】為風景畫，【6】則為裸女雕像，而除了雕刻，其餘皆是帝展、新文展⁷¹、二科展的人選作品。

【1】的《走在草地上（草上を歩む）》為入選 1932 年第 13 回帝展的油畫作品；作者大久保作次郎（1890-1973）畢業於東京美術學校西洋畫科，在學期間連續 3 年（1916-1918）奪得文展特選，1923 年赴法留學；1927 年歸國之後擔任帝展、新文展審查員；除了風景畫，也常畫置身於明亮外光中的人物畫，畫面呈現外光派的穩健風格⁷²。《走在草地上》描寫一家五口到野外踏青，畫面左側的父親略微彎腰，似乎是要把右手握著的球狀物遞給興奮跑上前來的小女兒；畫面中央的母親則撐著洋傘，對走在自己左邊似有心事的大女兒投以關愛的眼神；畫面右側的二女兒一個人走在姐姐後面，完全沈浸在自己的世界裡。

【2】的《某種肖像畫（ある種の肖像画）》為入選 1934 年第 21 回二科展的油畫作品；作者有島生馬（1882-1974）畢業於東京外語學校義大利語科，之後跟藤島武二學畫，1905 年赴義留學，入羅馬美術學校；1910 年回國後參與雜誌《白樺》的創辦，並在該雜誌上發表日本第一篇介紹塞尚的文章；1914 年參加二科會的成立並成為此畫會的代表畫家之一，但在 1935 年被推舉為帝國美術院會員後退出⁷³。《某種肖像畫》描寫兩位和服打扮的女子，在室內一坐一立，前面坐在木椅上的女子頭部略為傾斜似乎陷入沈思，後面另一位女子則站在全身鏡前凝視著鏡中的自己。

【3】的《銀色衣服的肖像（銀服の肖像）》為入選 1936 年新文展的油畫作品；作者廣本季與丸（1908-1975）曾就讀關西美術院和太平洋美術學校，1934

⁷¹ 新文展為帝展改組後之稱。日本官展的改組及名稱演變如下：

文部省美術展覽會（初期文展）：1907-1918 年。

帝國美術院展覽會（帝展）：1919-1934 年（1923 年因關東大震災停辦）。

改組第 1 回帝國美術院展覽會（改組第 1 回帝展）：1936 年春。

文部省美術展覽會（新文展）：1936 年秋-1944 年。

日本美術展覽會（日展）：1946 年至今。

⁷² 《近代日本美術事典》，東京，講談社，1989 年，頁 61。

⁷³ 《近代日本美術事典》，東京，講談社，1989 年，頁 20。

年時第一次入選帝展⁷⁴，翌年於太平洋展獲頒「相馬賞」⁷⁵。《銀色衣服的肖像》描寫室內一名穿著旗袍的女子，右手持扇、左手搭在椅背上，身體微朝畫面左側傾斜佇立，背景是一面紅牆。

【5】的《楊肇嘉氏之家族》為入選 1936 年新文展的油畫作品；作者李石樵（1908-1995）畢業於東京美術學校西洋畫科，1933 年以《林本源庭園》首次入選帝展，之後數度入選。《楊肇嘉氏之家族》乃台灣知名人士楊肇嘉之全家福畫像，以台中公園的佈景畫為背景，夫妻相對而坐，其子女們或立或坐分侍兩旁，長幼依序為長男基椿（1916 年生）、長女湘玲（1918 年生）、次男基森（1920 年生）、四男基煒（1925 年生）、次女湘英（1928 年生）、三女湘薰（1930 年生）、五男基焜（1932 年生）⁷⁶。

圖像明信片「藉由特定圖案的選擇、文字的添加，寄信人得以賦予其個性，使之成為私密物品」⁷⁷，因此，除了以文字傳達思念、報平安或簡單的交辦事務之外，明信片正面的圖像選擇也往往有其含意或動機。例如觀光名勝的風景明信片上，寄信人常附註：「多麼希望你也在這（I wish you were here）」⁷⁸，除了惋惜，也希望藉由明信片與收信人分享這片美景，或是一種「贈與」。

陳澄波的這 9 張家書明信片中有 8 張是美展明信片，都是挑選該年美展入選作品，其中 7 張油畫，顯示畫家對於本身職業以及日本主流畫壇的重視，而正面圖片為人物畫的【1】【2】【3】【5】，收信人皆是畫家的長女陳紫薇。紫薇生於 1919 年，收信時芳齡正值 13（【1】）、15（【2】）、17（【3】【5】），也就是所謂「吾家有女初長成」的青春年華。《銀色衣服的肖像》和《某種肖像畫》，前者背景中放滿書的書櫃與反射在鏡中的牆上繪畫、後者的短髮與高領旗袍，除了表現現代女性的知性教養與時尚文化之外，同時也呈現出日本與中國的雙重自我認同意識。而同為描寫全家福的《走在草地上》和《楊肇嘉氏之家族》，《走在草地上》

⁷⁴ 「廣本季與丸」，<http://www.asov.net/art-exhibition/post-6.html>（2011 年 10 月 18 日瀏覽）

⁷⁵ 「廣本季與丸『裸婦』の保存修復」，http://www.tuad.ac.jp/adm/arthistory/works/newpage_20090716_165158/（2011 年 10 月 18 日瀏覽）

⁷⁶ 《台灣人名事典》（台灣新民報日刊五週年紀念出版），台北，台灣新民報社，1937 年，頁 383。唯《台灣人名事典》記述中的「基煒」為「三男」，在此依《楊肇嘉回憶錄》（台北，三民書局，1977 年 4 版，頁 223）的記述：「長男基椿 10 歲、長女湘玲 8 歲、次男基森 6 歲、三男基博 4 歲、四男基煒尚在襁褓，（中略），一男一女夭折，男的是基博，女的是我們到日本後第 2 年生的二女湘英。他們死的時候都是 10 歲左右」，改為「四男」，而基焜也依此改為「五男」。另外，根據楊肇嘉的回憶以及周明的著作《楊肇嘉傳》（台北，三民書局，2000 年，頁 98）中 1931 年的全家福合影，三男基博可能是在 1930 年左右夭折的。

⁷⁷ 《美しき日本の繪はがき展》（圖錄），東京，日本經濟新聞社，2004 年，頁 26。

⁷⁸ 細馬宏通，《繪はがきの時代》，東京，青土社，2006 年，頁 110。

可謂日本近代移住「理想郊外（理想としての郊外）」⁷⁹的新幸福家庭的寫照：他們的幸福之家或許就在其背景丘陵上的一幢幢白色小屋中，而《楊肇嘉氏之家族》背景的台中公園不僅是楊肇嘉出自台中的標記，也是台中市現代化的表徵。值得注意的是，這兩家的成員，除了母親之外，都是現代洋裝的時髦打扮，而穿著和服和旗袍的兩位母親，又重覆了前述的雙重自我認同意識。

畫家可能意識到不久的將來，女兒將嫁為人妻，而陸續藉由明信片中的圖像，間接傳達其對女兒成為「現代文明女性」和「傳統賢妻良母」的期許。1939年8月31日，20歲的紫薇與嘉義雕塑家蒲添生（1912-1996）結為連理，家書明信片【6】正面的《裸婦習作》便是其在1938年第12回朝倉塾雕塑展展出的作品。蒲添生曾就讀帝國美術學校（今武藏野美術大學）雕塑科，後入「朝倉彫塑塾」⁸⁰，師事雕塑家朝倉文夫直至1941年返台定居，作品《海民》曾入選1940年的紀元2600年奉祝展，與紫薇的婚事，據說是陳澄波因為賞識其作品而主動提的親⁸¹。

（二）風景畫作品

從【6】的內容，可知畫家與其新婚的女兒夫婦一起於1939年9月23日抵達東京，而同一時間寄的家書明信片還有【7】和【8】，除了提及展覽與作品之外，還詳細告知女兒夫婦的狀況與新居地址。3封明信片的收信人是次女碧女和長男重光，一個才15歲（1924年生），一個才13歲（1926年生），畫家就寄送正面插腰站立的女性全裸雕像圖片，顯示其藝術眼光並無所謂色情之考量，以及對其女婿作品之肯定。不過，除此之外，【7】【8】和另一張家書明信片【9】，都是風景畫。

【7】的《岩燕（岩つばめ）》為入選1939年第26回二科展的作品；作者橫井禮市（1886-1980）畢業於東京美術學校西洋畫科，1914年入選第8回文展，但自1917年開始將作品改送二科展，同年入選，並於1923年成為二科展會員⁸²。《岩燕》描寫3隻燕子成一直線從畫面右上角往左下角飛去，穿越一條從畫面左上角往右下角延伸的石塊群與3大朵圓形粉紅花卉，兩條直線正好形成交叉，畫

⁷⁹ 1923年的東京大地震之後，許多人從殘破不堪的東京市內搬到「郊外」居住；在充滿新鮮空氣與日光的廣闊空間裡，這些中產階級的市民組成小家庭，疼愛孩子、庭院種花、家家養狗，找到了小小的幸福。川本三郎，《郊外の文學誌》，東京，新潮社，2003年，頁18-22。

⁸⁰ 1934年由自宅的工作室改建而成，今「朝倉彫塑館」，位於東京都台東區谷中。

⁸¹ 蕭瓊瑞，《神韻·自信·蒲添生》，台北，文建會，2009年，頁27、147。

⁸² 《近代日本美術事典》，東京，講談社，1989年，頁379。

面不僅平面化還極具裝飾性。

【8】的《新樹清香（新樹匂ふ）（箱根）》為入選 1939 年第 3 回新文展的作品；作者辻永（1884-1974）畢業於東京美術學校西洋畫科，1908 年首度入選第 2 回文展，之後連續入選與獲獎，1922 年擔任第 4 回帝展審查員，也參與鮮展（朝鮮美術展覽會）經常前往京城（今首爾），初期多畫山羊，以山羊的畫家聞名⁸³。

《新樹清香（箱根）》描寫的是箱根山風景，畫題的「新樹」意指「初夏的新綠」，擺脫初春融雪的黃綠色嫩葉，一叢一叢宛如地毯般地鋪展開來，空氣中瀰漫一股清新的初夏氣息，一條山間小路，沿著山谷蜿蜒而行，小路旁依稀可見幾座民宅。

【9】的《野尻湖》為入選 1941 年第 28 回二科展的作品；作者鍋井克之（1888-1969）畢業於東京美術學校西洋畫科，1915 年第 2 回二科展獲頒「二科賞」，1918 年第 5 回二科展再度獲獎，1923 年渡歐，同年回國後成為二科展會員，翌年展出滯歐作品，另有著作《西洋畫の理解》於 1926 年刊行⁸⁴。《野尻湖》描寫位於長野縣北部信濃町的天然湖泊「野尻湖」⁸⁵，湖上一間木屋佔去畫面左半部，依偎在木屋右側的樹叢佔據畫面中央，畫面右半部的前景有一塊空地與一棵右斜至畫面以外的樹，而中景的湖上有兩艘粉紅色帆船，遠景則是高度平緩的山丘。

這 3 位作者都是東京美術學校畢業、陳澄波的老師級學長，但這 3 張風景畫與陳澄波的風景畫除了構圖與技法之外，最大的不同，就是點景人物的「缺席」。

《岩燕》的 3 隻燕子是主題而非點景，《野尻湖》的帆船雖是點景，船上或空地上也無船夫與遊客，在《新樹清香（箱根）》的蜿蜒山路上也無行走其中的人影，而這類的點景人物卻是陳澄波風景的重要特徵，例如 1934 年的《西湖遠眺》中，就兼備了這兩者。

陳澄波挑選不同於自己風格的風景畫圖片寄給碧女和重光，尤其是碧女，例如從家書明信片【9】中「碧女喜歡的那張有牆角的畫」的記述，透露在子女當中只有碧女對繪畫表示興趣，而事實上，畫家的確曾指導碧女作畫並據說有意送碧女赴日習畫深造，後因戰爭導致台日間輪船停駛而作罷⁸⁶。

美展明信片雖然縮小了原作品的尺寸，以致無法仔細品味細節，但對於無法親臨展覽會場欣賞畫作的民眾或習畫者而言，印刷精美的美展明信片便提供了完

⁸³ 《近代日本美術事典》，東京，講談社，1989 年，頁 230。

⁸⁴ 《近代日本美術事典》，東京，講談社，1989 年，頁 262。

⁸⁵ 「尻」（ㄅㄨㄣˋ）為「尾」之意。

⁸⁶ 《陳澄波與陳碧女紀念畫展》（圖錄），台北，尊彩藝術中心，1997 年，頁 7。

整的視覺體驗，而且不僅是畫面，畫題、作者名以及美展名稱等圖說，也是開發創作題材或熟悉藝術界的最佳參考。因為對日本近代美術史形成具有貢獻的畫家，在二十世紀初期，他們的名字隨著明信片而蔚為人知，明信片儼然成為構成近代日本視覺藝術歷史的一大要素⁸⁷。

碧女的作品第一次入選台陽展是在 1942 年的第 5 回展，翌年再度入選，而作品《望山（巽山を望む）》也同時入選該年的第 6 回府展，並被推薦為台陽美術奉公會會員和台灣美術奉公會會員⁸⁸。亦即，碧女自 1942 年開始正式的繪畫生涯，後來因為父親的死於非命而折筆，觀其現存的油畫作品⁸⁹，其風景題材及作畫技巧、風格均可看出來自父親的影響，王白淵也曾評其《望山》「有乃父之風」⁹⁰。而刻意挑選風格不同的風景畫圖片，畫家可能意圖豐富女兒的繪畫視野，進而幫助其選擇甚至開創自己應走的路。

結語

除了這 9 張寄自東京的家書明信片，陳澄波還有寄自其他各地的家書明信片，例如 1929 年從汽船「上海丸」上寫給紫薇的明信片（ハ 95）（圖 12），內容是驕傲地告訴大女兒自己的作品「西湖」（畫題《早春》）入選帝展，而且正在上野美術館展出，每天有許多人來欣賞。明信片正面是入選該年第 10 回帝展的油畫《綠色の服》，描寫身穿綠色洋裝的少女坐在圓桌旁專心閱讀書物，桌上擺著一組紅色咖啡杯和一個放有葡萄的圓盤，突顯現代文明生活的優雅；作者川合修二（1900-1987）為著名日本畫家川合玉堂之次男，1920 年首度入選帝展，1937 年新文展獲無鑑查出品⁹¹。

寄自台北的有 1934 年（ハ 99）（圖 13）、1938 年（ハ 105）（圖 14）、1943 年（ハ 111）（圖 15）的 3 張，收信人仍是紫薇、碧女、重光，再加上一張從台中寫給重光的 1939 年明信片（ハ 106）（圖 16），除了 1943 年的明信片正面是碧女的《望山》之外，其餘 3 張的正面圖片都是畫家自己的作品《街頭》（第 8 回台展）、《辨天池》（第 4 回台陽展）、《南瑤宮（彰化）》（第 5 回台陽展），而明信

⁸⁷ 《美しき日本の繪はがき展》（圖錄），東京，日本經濟新聞社，2004 年，頁 17。

⁸⁸ 《陳澄波與陳碧女紀念畫展》（圖錄），台北，尊彩藝術中心，1997 年，頁 34。

⁸⁹ 1997 年的「陳澄波與陳碧女紀念畫展」展出「9 件油畫和 2 件素描」（該展圖錄，台北，尊彩藝術中心，頁 5），是否還有其他作品，尚待調查。

⁹⁰ 王白淵，〈府展雜感——藝術を生むもの〉，《台灣文學》，1943 年 12 月。原文收錄於顏娟英譯著，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》（下），台北，雄獅圖書，2001 年 3 月，頁 339。

⁹¹ 「川合修二」http://www6.plala.or.jp/guti/cemetery/PERSON/K/kawai_shu.html（2011 年 10 月 18 日瀏覽）

片內容則大多報告行程以及展覽會（台展和台陽展）的情況⁹²。

陳澄波的家書明信片寄自台北等台灣各地的明信片，正面挑選自己的作品，除了希望子女以自己為榮之外，同時也是自信心的顯現，可惜當時台灣的美展明信片只印黑白⁹³，印刷的精美度也不如日本的美展明信片。

而寄自東京的家書明信片（加上「上海丸」那張），如同本論中的分析，畫家可能有意識的選擇明信片正面作品圖片，並藉以傳達對兩位女兒的期許。從每張家書明信片的內容，也都明顯傳達著畫家對子女的督促與關切。而從其所選作品必定是該年的帝展或二科展入選作品，作者也大多是母校畢業生，足見陳澄波對日本學院教育的認同與肯定，但值得注意的是，畫家似乎未選擇日本畫作品，也未如夏目漱石等使用自繪明信片。前者也許只是年久佚失，而後者則有畫家寄給林玉山以鉛筆線條勾勒近作「太湖別墅」的明信片⁹⁴，以及一張也是以鉛筆勾勒 4 名裸女站姿的手繪明信片（ハ 117）（圖 17），此手繪明信片背面印有藝苑第 2 回展的展期資訊，時間應是 1931 年，但畫家並未寫上收信人姓名或任何文字，所以也有可能只是畫家的信手塗鴉。

陳澄波圖片收藏有上千張的圖像資料，其中美展明信片佔絕大部份，但並未包括這些家書明信片，也未包括其他陳澄波寄（家人以外）與收的明信片⁹⁵，然而，這些互通音信的明信片，不容置疑地，曾經過畫家親自挑選或過目，而且附有畫家之「言」或相關資訊，其重要性更甚於只「圖」無「文」的陳澄波圖片收藏，然而，不可諱言的是寄寓於這些「圖文並茂」中的畫家之「思」，仍有待今後的發掘！

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

⁹² 另外還有一張戰後 1946 年畫家從嘉義寫給在台北唸書的重光的漢文明信片（ハ 112），但是一般的明信片，非圖像明信片。

⁹³ 陳重光曾經告訴筆者台灣的美展明信片都是畫家們自掏腰包印製的。若是如此，則可能畫家們為了省錢而只印製黑白明信片，但筆者也質疑如陳進或楊三郎等畫家，應支付的起印製費用，但目前為止似乎並未看到台灣美展的彩色明信片，故陳重光的說法，仍有待確認。

⁹⁴ 林育淳，《油彩·熱情·陳澄波》，台北，雄獅圖書，1998 年，頁 76。

⁹⁵ 這些筆者將之整理與歸類為「陳澄波書簡」。