

## 析論陳慧坤風景繪畫之「真形」

徐婉禎

An Analysis over the “True Image” of Chen Houei-Kuen’s Landscape Paintings / Hsu, Woan-jen

### 摘要

陳慧坤為台灣美術史 20 世紀前期重要且具代表性的畫家之一。於其百餘年的人生歲月中，直至 2011 年逝世以前，陳慧坤仍舊作畫不倦，其作品風格歷經數度的轉折，愈到老年愈發精彩成熟而留下幀幀經典。從陳慧坤遺留下對自己作品的評述，他稱自己的風景繪畫乃為追求「真形」之作。諸多當時代以及後世的藝術評論學者，當論及陳慧坤之風景繪畫時，亦稱其為「真形」。然而，究竟陳慧坤風景繪畫的「真形」為何？則少見有為文作系統性地分析討論。綜觀陳慧坤各時期的作品，略可歸納有三大特色：一、東西方藝術研究之從事；二、不拘泥的材質和技巧；三、對景寫生，直接面對自然。故本文擬從陳慧坤各個時期的風景繪畫作品出發，輔以陳慧坤本人以及其他藝術評論學者的論述，深入探究陳慧坤風景繪畫中「真形」的意義。

**關鍵字：**陳慧坤、台灣美術、外光派、後印象主義、塞尚、風景畫、自然

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

## 緒論

陳慧坤字上苑，有別於其他日治時期的台灣畫家，1907 年生於台中州龍井庄（今台中市龍井區），1922 年公學校<sup>1</sup>畢業後，不似其他同輩畫家進入台灣總督府台北師範學校（今台北市立教育大學）<sup>2</sup>跟隨石川欽一郎習畫，而是繼續留在台中進入台中中學校（今台中一中）就讀。雖然非屬石川門下學生，1927 年中學校畢業後，陳慧坤亦效法當時畫家途徑，渡海至日本欲報考東京美術學校，卻不幸落榜，隔年再以素描最高分考取東京美術學校圖畫師範科<sup>3</sup>，1931 年畢業。畢業回台後的陳慧坤，輾轉兼任美術教師<sup>4</sup>，而至專任美術教師<sup>5</sup>，最後於 1947 年應聘於二次戰後新成立的省立台灣師範學院圖畫勞作專修科（今國立台灣師範大學美術系）直至退休。終身作畫不倦，於 2011 年辭世，享年 105 歲。

陳慧坤可謂大器晚成的畫家，沒有帝展入選的加持<sup>6</sup>，沒有少年得志的爭議風波<sup>7</sup>，他的繪畫作品維持在特定程度以上卻無高潮驚艷。直至約莫五十歲之後才開展出繪畫藝術的高峰，真正卓然成家的繪畫作品則多成於六、七十歲以後，然而此時的台灣美術潮流已走向 50、60 年代的抽象繪畫而非陳慧坤直接對景寫生的具象風景繪畫，80 年代強調政治主體意識乃至 90 年代的空間裝置或觀念行為更是異於陳慧坤堅持一生的平面風景繪畫模式。陳慧坤的作品自有其個人的行進步伐，<sup>8</sup>不必跟隨瞬息變遷的潮流起舞，愈近老年，其作品雖仍保持平面繪畫形式，但所使用之創作媒材卻愈發自由多元而混雜、愈發無法定於一尊，以致無法用單一種的媒材傳統去進行框架式的藝術論述。此乃陳慧坤遭致早期台灣美術相關論述遺漏的可能原因。<sup>9</sup>然而，2000 年後的全球化以至今日的「地域性全球化」風起雲湧，強調文化發展在對外接軌的同時必須仍保有自我區域性的特色，陳慧坤混雜交融且兼具個人地方特色的作品於當現代的眼光看來卻是極具代表性，

<sup>1</sup> 日治時期台灣人就讀的小學，日本人就讀的小學於當時是謂「小學校」。

<sup>2</sup> 原為日本政府於 1895 年設立於芝山巖的「國語傳習所」，1896 年改為「台灣總督府國語學校」，1919 年改制為「台灣總督府台北師範學校」，1927 年改「台北第一師範學校」（今台北市立教育大學）專為日人就讀，另分「台北第二師範學校」（今國立台北教育大學）於芳蘭校區為台灣人就讀。

<sup>3</sup> 日治時期畫家中，陳澄波、廖繼春都是陳慧坤於東京美術學校圖畫師範科的學長。

<sup>4</sup> 1934 年陳慧坤受聘於台中商業學校（今國立台中技術學院）當兼任講師，教授商業美術課程。

<sup>5</sup> 1935 年陳慧坤找到了台中幸公學校全職代課教師的職位，後轉任正式教師。1941 年轉任台中第二高等女校（現址為今台中二中），後轉任台中女中專任教師，繼而受聘於台中市立初中教務主任一職。

<sup>6</sup> 例如：黃土水、陳澄波。

<sup>7</sup> 例如：台展三少年之陳進、郭雪湖、林玉山。

<sup>8</sup> 「日據時代，他尚未卓然成家，戰後抽象繪畫狂飆，他正鑽研塞尚的空間，晚近的後現代主義及裝置藝術當道，更沒有人會注意他融合中、西、日、台諸多元素的純粹繪畫。」倪再沁，〈發現陳慧坤〉，《典藏今藝術》131 期，2003 年 8 月，頁 178。

<sup>9</sup> 第一本台灣美術史專論著作，謝里法所著《日據時代台灣美術運動史》即無論及陳慧坤。

實有深入探討的必要。

陳慧坤的眾多作品中，絕大多數為「風景」繪畫，按陳瓊花統計：「從比例上看，有 82.1% 是風景畫，13.8% 是人物畫，4% 是花鳥畫。」<sup>10</sup> 故而，如欲探討陳慧坤的作品，則應以風景繪畫為對象。許多論者論及陳慧坤的風景繪畫作品時，多數沿用陳慧坤創生之「真形」一詞，例如：謝里法直接移用「真形」於其〈「真形」是永不可及的「韻律」——試為陳慧坤的塞尚情結尋求解套〉一文；<sup>11</sup> 席慕蓉引用「真形」當中「真」之一字於〈真山真水真圖畫——山川真貌的詮釋者陳慧坤〉一文；<sup>12</sup> 陳瓊花於其內文中使用「真形」為注解：「約從 1981 年之後，陳老師已融合各家，在技法上愈趨靈活，色彩渾厚，卓然成就其成熟的個人風格，是一種物我合一大自然『真形』的表達。」<sup>13</sup> 當薛保瑕為文歸納陳慧坤的藝術觀點時，直陳：「這種堅實生命力的表徵，可以說是陳老師作品中藉由自然景物所欲呈現出的『真形』，也是他認為大自然開啟人類學習的精神向度之所在。」<sup>14</sup>、「『真形』是最主要的形式與內容」。<sup>15</sup> 然而，眾所論述中幾乎等同於陳慧坤風景繪畫的關鍵性字詞「真形」究竟所指為何？則少有深究。故本研究擬從陳慧坤的風景繪畫作品出發，輔以陳慧坤本人以及其他藝術評論學者的論述，歸納提呈出陳慧坤風景繪畫中「真形」的要義。

## 「真形」的意涵

### 一、藝術表達

畫家的繪畫創作是一種藝術語言的使用，即為一種藝術表達。在畫作的平面上，畫家構造出空間和時間的變化，畫面上的空間是當中形與形之間的相對或相應的位置安排，以及線條、色彩、明暗變化之間所形成的相互關係；而畫面上的時間則是這些相互關係的聚散所牽引出的動勢效果。畫家便是藉此畫面之時空形式關係來傳達其所欲言說的內容。語言形式必須與言說內容相平衡，否則，不是辭不達意就是空洞乏味。陳慧坤亦持

<sup>10</sup> 陳瓊花，〈世紀典範——談陳慧坤教授的人格特質與繪畫藝術成就〉，《藝術家》373 期，2006 年 6 月，頁 213。

<sup>11</sup> 謝里法，〈「真形」是永不可及的「韻律」——試為陳慧坤的塞尚情結尋求解套〉，《百慧藏坤——陳慧坤百歲誕辰特展》（*Chen Houei Kuen: A Centennial Exhibition*），台中，國立台灣美術館，2006 年。

<sup>12</sup> 席慕蓉，〈真山真水真圖畫——山川真貌的詮釋者陳慧坤〉，《藝術家》245 期，1995 年 10 月，頁 256。

<sup>13</sup> 陳瓊花，〈世紀典範——談陳慧坤教授的人格特質與繪畫藝術成就〉，《藝術家》373 期，2006 年 6 月，頁 213。

<sup>14</sup> 薛保瑕，〈語境——陳慧坤老師的藝術信念〉，《翠柏蒼松——陳慧坤教授紀念特集》，台中，國立台灣美術館，2011 年，頁 40。

<sup>15</sup> 薛保瑕，〈語境——陳慧坤老師的藝術信念〉，《翠柏蒼松——陳慧坤教授紀念特集》，台中，國立台灣美術館，2011 年，頁 38。

相同看法：

若不能使形式與內容融合，就不會產生有價值的作品，形式與內容同等重要，一個藝術家必須使只有物理的東西可具人情，本無生氣的東西有生機，他的作品，才成為藝術作品。<sup>16</sup>

為了使繪畫作品不致落得空洞虛浮，畫面必須能產生生動的存在量感，而這量感的存在就在畫家繪畫時對畫面時空關係安排的實踐。以風景繪畫而言，畫家的創作活動，便是以繪畫作有組織的言說以表達出當畫家面對自然而與自然交流所知覺之自然運行本質。此所謂「本質」之意在於，作畫不是攝影，畫家不是一字不漏地覆誦既存的現實，而是揭露原本被掩蓋的，經過選擇、或簡化、或濃縮、或重新組合地去粹取出足以傳神表達的言語，甚至在不斷累積的經驗中體認自然事物的新意所在。

藝術表達之為創作以及接受藝術表達之為審美，乃宇宙萬物中人類獨有的行為，畫家所欲傳達的是主觀形上層面的內容，此必須透過畫作形式才變成有效的客觀存在，而觀賞者面對畫作的審美活動，則是進行一場「知性與構想力（想像力）之自由和諧的遊戲」。<sup>17</sup>對陳慧坤而言：

作品表現，而應了解為只是美的人格的主觀態度，即內涵之流露。藝術作品的形體存在，當然是藝術的精神存在所不可缺的表現憑藉。<sup>18</sup>

藝術創作所含蘊的美的價值，往往就是該作品將作者本人精神具體化的藝術形式、藝術理念，生動而如實地摹寫出來。<sup>19</sup>

繪畫的藝術表達形式與內容相互依存，形式是內容的憑藉，形式作為語言，所背負的責任就在有效傳達內容。所以，如果陳慧坤的風景繪畫有「真形」，則其「真形」何在？

<sup>16</sup> 陳慧坤，〈我對藝術的一些看法〉，《執著與豐收——陳慧坤教授九十回顧展祝賀文集》，台北，藝術家出版社，1995年，頁32。

<sup>17</sup> 「由這表象所激發起來的諸認識能力在這裡是處於自由的遊戲中，因為沒有任何確定的概念把它們限制於特殊的認識規則上面。所以內心狀態在這一表象中必定是諸表象力在一個給予的表象上朝向一般認識而自由遊戲的情感狀態。現在，隸屬於一個使對象藉以被給出並一般地由此形成知識的表象的，有想像力（構想力），為的是把直觀的雜多複合起來，以及知性，為的是把結合諸表象的概念統一起來。諸認識能力在對象藉以被給出的某個表象上自由遊戲這一狀態必須是可以普遍傳達的，因為知識作為那些給予的表象（不論在哪一個主體中）都應當與之相一致的那個客體的規定性，是唯一地對每個人都有效的表象方式。」康德（Immanuel Kant）著，鄧曉芒譯，《判斷力批判》（*Kritik der Urteilskraft*），台北，聯經出版社，2004年，頁54。陳慧坤亦持類似想法：「創作是人心特有的，所創造的表象、空想、神秘等依『型』之原則才變成有效的客觀存在。『型』是知覺之機能，創作是想像之機能。這兩個精神活動，由並證法之交互作用，包括了審美的經驗之所有精神方面。」陳慧坤，〈藝術是什麼？〉，《執著與豐收——陳慧坤教授九十回顧展祝賀文集》，台北，藝術家出版社，1995年，頁290。

<sup>18</sup> 陳慧坤，〈我對藝術的一些看法〉，《執著與豐收——陳慧坤教授九十回顧展祝賀文集》，台北，藝術家出版社，1995年，頁36。

<sup>19</sup> 陳慧坤，〈我對藝術的一些看法〉，《執著與豐收——陳慧坤教授九十回顧展祝賀文集》，台北，藝術家出版社，1995年，頁37。

就在「作者本人精神」或「藝術理念」能被畫作「具體化」且「生動如實地摹寫出來」。繪畫乃是以傳達精神向度為依歸，作品是精神的具體化結果，當此結果乃作為對精神做生動而如實地摹寫，作品便具有「真形」。陳慧坤追求「真形」，所使用的方式乃不斷地以風景為主題，反覆研究相同主題、相同地點的不同表達方式，所以他的風景繪畫作品，便是他藝術理念以及心智精神轉變的結果。對陳慧坤而言，他的風景繪畫不是按眼見風景外相的描摹，而是表達他對萬物以及萬物對他之間相互關聯之真實意義的體悟。陳慧坤靠著風景繪畫追求「真形」，實乃企圖以其作為畫家的直覺性內在邏輯，尋求自己與自然間最根本的存在基素，並藉由繪畫作藝術性的充分表達。

## 二、物我交融

陳慧坤的風景繪畫，其繪畫對象是自然，那麼，陳慧坤作畫是如何面對自然？此與陳慧坤風景繪畫的「真形」有何關聯？席慕蓉曾於文中說明陳慧坤與自然之間的關係：

陳慧坤對於大自然，有著無比的敬重，對於人類心靈的反省與判斷，也深有所感。

因此，陳慧坤所構築的「空間」，是人與自然之間誠摯與精準的契合。<sup>20</sup>

林惺嶽亦曾對陳慧坤的風景繪畫評述道：「如此異質交雜融會的折衷創作中，始終維持不變的單純，就是熱愛自然、取法自然、表現自然。」<sup>21</sup>其中提到陳慧坤的風景繪畫作品雖然技巧媒材異質交雜，陳慧坤卻始終保有「熱愛自然、取法自然、表現自然」的單純。陳慧坤對「自然」的嚮往是熱切的，他所認知的「自然」卻時而偏重作為一客觀外在的對象，以供給畫家畫作探尋<sup>22</sup>，時而卻感悟「自然」乃作為物我交融的連繫。陳慧坤言：

……只有物我情趣交合，藝術方可使我們從日常枯燥呆板的倦怠中甦醒過來，重新浸潤於世界的多彩多姿。藝術也使我們被事物掩蓋的表現力發揮出來，而在新的人生經驗中重新組織事物。<sup>23</sup>

<sup>20</sup> 席慕蓉，〈真山真水真畫圖〉，《台灣美術全集 17 陳慧坤》，台北，藝術家出版社，1995年，頁16。

<sup>21</sup> 林惺嶽，〈回歸自然的獨行者〉，《百慧藏坤——陳慧坤百歲誕辰特展(Chen Houei Kuen: A Centennial Exhibition)》，台中，台灣美術館，2006年，頁44。

<sup>22</sup> 「老子說：『人法地，地法天，天法道，道法自然。』我的年事越高，越是體認到大自然是一切的根源和最後的歸宿。人同萬物一樣，來自大自然的蘊藏，無窮無盡，無論是畫家、詩人、文學家、音樂家、科學家，只要能潛心在大自然中追尋，一定能得到珍貴的啟示，而使大自然的『真、善、美』，揉融於作品之中。半個世紀以來，我大部分的時間和精神，都徜徉於大自然的山水之間。我不斷地在內心裡揣摩，不斷地在名畫上經營，我知道我所能表現，大自然的真、善、美實在是太有限，太微不足道了。」席慕蓉引陳慧坤所言，〈真山真水真畫圖〉，《台灣美術全集 17 陳慧坤》，台北，藝術家出版社，1995年，頁37-38。

<sup>23</sup> 陳慧坤，〈我對藝術的一些看法〉，《陳慧坤教授九十回顧展祝賀文》，台北，藝術家，1995年，頁33。

所以，對陳慧坤而言，藝術應師法自然，而藝術所師法之自然，其所師法的應是這種畫家與自然之間物我交合的情趣，以及經過一次又一次繪畫之從事，不斷的藝術表達創作的過程，一次又一次重新去體驗、重新去組織自然以及重新經歷物我新的交合的新的情趣，而這整個過程應該就是陳慧坤從事風景繪畫追尋「真形」的過程。

「真形」之物我交融感受不僅發生在畫家與自然之間，因為畫家作畫之能表達「真形」，故而物我交融亦能發生於作品與觀賞者之間。陳慧坤說：

當我們面對大自然時，我們常常聚精會神的享受大自然豐富的美。藝術家從大自然之中領會了美，然後以藝術家特有的手法與形式，表現在藝術作品上。當我們看到這些藝術作品時，我們也會跟作家一樣的引起同樣的感受。然而，藝術是創造的，它包涵各種不同的表現手法。欣賞大自然是由我及物，同時也是由物及我，不僅把自己的性格和情緒移注於物，同時也把物的姿態，吸引於我，使自己的情感和物兩相溶合而建立起美的經驗。<sup>24</sup>

更進一步而言，既是「交融」，那麼物我之間，畫家與自然之間，觀賞者與畫作之間，兩者的關係就不是單向而是雙向，甚至融合為一體不分彼此的相互依存關係，「真形」也就意謂著某種物我合一的美感經驗所在。<sup>25</sup>風景物象只是外形，故而，畫家之追尋「真形」必須在面對外形的同時開悟自我的心靈，開啟精神層面使之有新的感悟，然後開創新的繪畫語言作為傳達，致使觀賞者也透過畫作萌發新的精神感悟。畫家每一次的繪畫，都是與自然重新展開一次雙向交流、精神上物我合一；觀賞者每一次的觀賞，也都是與作品重新展開一次雙向交流、精神上物我合一。

### 三、恆常的堅實

既然，「真形」不在物象表面的肖似與否，而在精神層面所達至的物我合一，那麼，風景繪畫應傳達出如何之精神面貌方能致使達成物我合一的境界？

以陳慧坤於 1972 年所繪作品《玉山第一峰》(圖 1) 為例，從畫中素樸綿密的筆法，山巒起伏，賦彩韻律與線條行走間所展現的不是對自然山岳的肖似模擬，所傳達的卻是畫家的心境與意念，當觀賞者面對這件作品，便會在形、色、線條、構圖……等形式元素中，與之共脈動共呼吸，此即物我合一。所以，精神層面仍需仰賴物質層面才得以實

<sup>24</sup> 陳慧坤，〈我對藝術的一些看法〉，《藝術家》135 期，1986 年 8 月，頁 239。

<sup>25</sup> 薛保瑕，〈語境——陳慧坤老師的藝術信念〉，《翠柏蒼松——陳慧坤教授紀念特集》，台中，台灣美術館，2011 年，頁 40。

現。所以，對「真形」的感悟仍必須依附於作品中對事物形象的描繪，但是在造形、顏色、筆觸、構圖等畫作之物質性元素組合中，卻能超脫物質性而傳達精神性的昇華。陳慧坤曾在其所著文章〈我的藝術生涯〉中，說到：

我對風景是絕對的忠實，無論形和色兩方面，都盡量確實地表現並捕捉其調和以及韻律的美，由此出發，展開對風景的變奏、綜合，用東西方繪畫的技巧和方法，去處理所感受的山水景物，並且尋求以明亮的色彩，堅實的筆觸，來表現風景中充滿動感最美的一面。換一句話說，我畫的風景，是要畫風景的「真形」，即風景在精神方面的相貌，而不是它的浮光掠影。<sup>26</sup>

陳慧坤此所謂對風景是絕對的忠實，並非外相的複製模仿，繪畫之形、色之物質性組成所要捕捉的是自然中調和以及韻律的美，所使用的繪畫表達方式可以是東、西方眾多技巧畫法的變奏、綜合，重要的是要能掌握風景於精神方面的相貌，而非浮光掠影，而所謂非浮光掠影所指的便是存在著永恆的意義，作品非但不是畫家剎那內心的流露，更非物象瞬間的表象擷取，而是表達為一種恆常的堅實。陳慧坤所言之浮光掠影也在對印象主義提出批評，他認為印象主義的繪畫是屬浮光掠影，雖有輝煌的外光描寫，卻未保留宇宙的永恆性，<sup>27</sup>此即暗指他所倡言追尋的「真形」正是相對於印象主義的浮光掠影，而是企圖保存宇宙的永恆性，繪畫不是技巧的操練，而是探索自然恆常真理的學問。

28

相關文獻資料指出，許多論者論及陳慧坤風景繪畫的「真形」為「恆常堅實」時，大都提及陳慧坤風景繪畫的塞尚模式，<sup>29</sup>甚至直言陳慧坤是經由塞尚美學的洗禮之後，方才能夠超脫物體外象的描摹，從物理形象昇華到精神層次自然本真之永恆性追求。<sup>30</sup>其所根據者，應是陳慧坤與朋友的書信往返以及其所著作的言論，陳慧坤研究塞尚的作

<sup>26</sup> 陳慧坤，〈我的藝術生涯〉，《執著與豐收——陳慧坤教授九十回顧展祝賀文集》，台北，藝術家出版社，1995年，頁29。

<sup>27</sup> 「印象主義在此輝煌的外光描寫中，未能把含有宇宙永恆性的『形』保存下來。」陳慧坤，〈巴黎重遊感想〉，《雄獅美術》6期，1971年8月，頁3。

<sup>28</sup> 「對陳慧坤而言，繪畫已不是技巧的操練，而是一門反映自然界恆常真理的學問了。」陳淑華，《雋永·自然·陳慧坤》，台北，雄獅圖書，2001年，頁79。

<sup>29</sup> 以致謝里法不得不感嘆：「巴黎四年的通信，寫的居然離不開塞尚，兩人好比翻不過五指山的孫悟空，來到巴黎難道只為了認識一個塞尚！」謝里法，〈「真形」是永不可及的「韻律」——試為陳慧坤的塞尚情結尋求解套〉，《百慧藏坤——陳慧坤百歲誕辰特展》（*Chen Houei Kuen: A Centennial Exhibition*），台中，國立台灣美術館，2006年，頁21。

<sup>30</sup> 「陳慧坤的崛起，比其他前輩美術家要遲得多，年近半百才成為被議論、被評介的對象，可說是大器晚成的榜樣，尤其以中年之後經塞尚美學洗禮後，逐漸走向超越視覺美感的永恆追求。」曾長生，〈全球地方化與跨東方主義——探華裔現代藝術家的跨文化另類表現（以陳慧坤龐均繆鵬飛為例）〉，《台灣美術》77期，2009年7月。

品，閱讀有關塞尚的書籍，熱心與朋友討論塞尚，甚至為文宣揚塞尚的理念。陳慧坤首次得見塞尚原作是在 1960 年遊法之時，他描寫當時的情景：

塞尚 (Paul Cézanne, 1839-1906) 展出的作品不少，而且是在畫集上很少看到的。其中有一幅巨大的水浴圖，是由紐約的一位醫生借來的，還有一幅勝利山，完成於 1906 年，我以為是他的最好作品，由於這幅畫所展現出來的抽象風格，逐漸開啟了抽象畫的機運。<sup>31</sup>

之後陳慧坤多次旅遊世界各地，對塞尚畫作的興趣有增無減，並進一步做更深入的研究，甚且將繪畫研究擴及至塞尚之後的諸多西方藝術流派：

有關構成問題，在我出國前從塞尚的作品群，以及他的「宇宙是由球、圓錐、圓柱所組成的」名言，已可解決一切疑問。但色彩的問題，卻要等到看過他的真品，才發現其律動的真諦。律動就是氣韻，塞尚的氣韻是由面的組合而來的，而他的面是由筆觸的重疊而成。細看他的作品，他把自然用短的色條排成，而許多面互相影響即顯出韻律。我從他描畫的各種不同的水學到很多，也領會了很多。<sup>32</sup>

立體派的開拓始於塞尚，從二十世紀初直到晚年的最後六年，塞尚在這段期間內的作品，可說是充滿著時空的傑作。1975 年我曾在東京看到塞尚一幅四開大的炭墨速寫，深深覺得畫面上的白具有產生五彩的色感效果，原因就在於他掌握了時空的要素。本世紀初期產生的立體派和未來派，他們的里程、目標，大致相同，但時空不太顯出，等到立體派與野獸派混合而成的表現派後，才出現洋溢著熱情，充分表現時間與空間的繪畫。<sup>33</sup>

由此可見得陳慧坤對塞尚繪畫的認知，陳慧坤認為塞尚最好的作品是 1906 年的《聖·維克多山》(圖 2)，原因是作品所展現的抽象風格。而陳慧坤這裡所言之抽象風格，並非要捨棄物體具體之形象，而是要超脫物體物質性的外在而掌握精神層面的永恆。此永恆性表現在畫作中形的方面，是塞尚名言所指示，宇宙萬物有其基本構成即「球、圓錐、圓柱」，此畫面空間關係不是在平面上虛構深度的透視法使用(例如：西方 15 世紀左右之文藝復興時期)，而是形與形之間空間關係的平衡結構，即「一種極具堅實性之穩定與平衡感」<sup>34</sup>。至於永恆性表現在畫作中色彩的方面，不是明暗反差的戲劇性

<sup>31</sup> 陳慧坤，〈我的藝術生涯〉，《台灣美術全集第 17 卷 陳慧坤》，台北，藝術家出版社，1995 年，頁 37-38。

<sup>32</sup> 陳慧坤，〈百位美術家談「印象最深刻的作品」——陳慧坤條〉，《雄獅美術》100 期，1979 年 6 月，頁 73。

<sup>33</sup> 陳慧坤，〈我對藝術的一些看法〉，《藝術家》135 期，1986 年 8 月，頁 239。

<sup>34</sup> 「塞尚之空間設計終於是成功了，若以塞尚自己的意思來說，這種空間繪畫的成功，建立在一種極具堅實性之穩定與平衡感中。換句話說，塞尚繪畫中之力量之呈現，來自一種穩定的平衡，而非任一個

張力（例如：西方 17 世紀巴洛克時期），也不是對比色並置製造出的視覺閃動效果（例如：西方 19 世紀初浪漫主義時期），而是面的組成、筆觸的重疊、色調的安排，彼此相互影響所呈現的時間韻律。綜合形的構成、空間關係的平衡結構與色彩的時間韻律，便是畫面上所充分表現時間與空間的堅實量感，<sup>35</sup>對陳慧坤而言，此即為塞尚畫中的永恆性，也是塞尚畫作之所以為傑作而對後世藝術發生重大影響的原因。

由陳慧坤多幅風景繪畫作品可看出直接與塞尚畫作的連結，尤其 1960 年代更是以研究塞尚作品為主。<sup>36</sup>《淡水風景》（1964）（圖 3）可比之於塞尚作品《雷達克之灣》（1886）；類似塞尚隔岸遠眺山脈之取景構圖的作品大致有《淡江觀音山》（1963）、《野柳》（1964）、《松山橋》（1965）；尤其 1965 年所作之《觀音山》<sup>37</sup>（圖 4）之與塞尚 1904-1906 年所作之《聖·維克多山》（圖 5）雷同，<sup>38</sup>雖然陳慧坤使用繪畫媒材為膠彩紙本，而塞尚使用油彩畫布，但兩幅畫俱是隔岸遠眺山脈的取景構圖，全畫面皆以小色面如磚塊建築，直線短筆觸的使用、色調的分佈、山勢的走向、遠景天空佔 1/3 而中近景平原佔 2/3 的畫分比例，都如此雷同，此說明塞尚在陳慧坤心中之舉足輕重的地位，以及陳慧坤研究作畫的認真程度。王秀雄甚至將陳慧坤對塞尚的尊崇歸結於性格因素：

（陳慧坤）如此苦修僧般的自虐性工作，筆者猜想跟幼年時的雙親亡故，以及前二任配偶早逝有關。以努力工作來澆熄不安與焦慮，以成就來贖罪的這一種『強迫行為』，正與塞尚相似。<sup>39</sup>

---

別性之動勢。反之，任何一種個別性之動勢反而是為了形成此一整體性之穩定與平衡而有。」史作樺，〈從塞尚到陳慧坤之結構探討——一種哲學性探討線索之提供〉，《從塞尚到陳慧坤·學術研討會論文集》，國父紀念館，2003 年 6 月，頁 16-18。

<sup>35</sup> 「在陳慧坤的眼中，塞尚作品的動勢是韻律的，色彩是深厚簡樸的，質量感是顛撲不破的，結構是謹嚴慎密，而他作畫的態度更是恭謹嚴肅，其實這也正呼應著陳慧坤一生作畫求藝的追求與堅持。」陳淑華，《雋永·自然·陳慧坤》，台北，雄獅圖書，2001 年，頁 116。

<sup>36</sup> 「回顧 1960 年代的早期油畫，由於性格跟塞尚相近，陳慧坤自然地採取塞尚的三種基本形體理論，依據自然節奏，用色面分割的方法表達自然形象。由〈觀音山〉可以窺探出他把自然還原於三種基本形體，表現出觀音山的風貌，此畫令人聯想起塞尚晚年常畫的〈聖威多利亞山〉。〈九份看瑞芳〉更加明顯地把自然還原於三種基本形體，並以色面分割法重新詮釋自然。現代繪畫不是忠實地記錄自然，而以自己的看法詮釋自然，啟示人們自然有這種性質與面貌。陳慧坤以繪畫探討自然之精隨，從這些 1960 年代的作品上充分窺探得出。」王秀雄，〈藝精於勤，成於思，陳慧坤教授的性格與畫藝評釋〉，《藝術家》434 期，2011 年 7 月，頁 248。

<sup>37</sup> 「陳慧坤也以研究心理畫過幾幅油彩〈觀音山〉，1965 年的一幅構圖、風格、技法最接近聖·維克多山。」莊伯和，〈陳慧坤獨特的視覺辨識系統〉，《藝術家》373 期，2006 年 6 月，頁 221。

<sup>38</sup> 「在陳慧坤一生的畫藝追求上，對他影響最深的就是畫家塞尚。這隔著遙遠時空的兩個人不僅在藝術精神追求的目標一致，甚至是求藝的態度上，也都不謀而合。經歷不同畫派洗禮的陳慧坤，尤其折服於塞尚的思想理論，塞尚雖然生於印象派執迷色光的年代，卻能運用其慧眼，透視現象，體味到內在莊嚴的結構，以結構再現大自然內在的精神。塞尚畫中的結構所呈現出的是『風景的真形，而非浮光掠影』，這也正是陳慧坤一生所追求的重要指標，到了晚年，他以這幅〈觀音山〉向塞尚的藝術理念致敬。」陳淑華，《雋永·自然·陳慧坤》，台北，雄獅圖書，2001 年，頁 116。

<sup>39</sup> 王秀雄，〈藝精於勤，成於思，陳慧坤教授的性格與畫藝評釋〉，《藝術家》434 期，2011 年 7 月，頁

即便陳慧坤早期多舛的經歷的確塑造出他特殊性格，而此特殊性格又或許與塞尚類似，卻非完全相同，且類似性格的兩位藝術家也未必能產出類似的作品。從生長經歷至個人性格特徵，再由個人性格特徵至作品風格，這不是決定性的單向進程，不能以單向進行演繹。性格的形塑部分來自成長過程的累積，中國水墨對陳慧坤的陶養使陳慧坤風景繪畫展現出異於塞尚之處，最大的特點在於陳慧坤的風景繪畫仍保留有天與地的區分，明顯留有天空的區域，而塞尚則否。<sup>40</sup>再者，陳慧坤風景繪畫之不同於塞尚，還在於陳慧坤並不止步於對塞尚畫事的研究，陳慧坤更進一步研究了塞尚之後的西方流派的藝術，尤以立體派為最，《淡水白洋樓》（1965）（圖 6）、《淡水觀音山》（1966）（圖 7），可見得分析立體主義式的繪畫手法。有時會在陳慧坤的作品中見到中國水墨的苔點皴法，例如：《翡翠山》（1967）（圖 8）；而《富士山》（1975）與《翠峰（三）》（1988）（圖 9）雖有類似塞尚式的立樹於前景的框景式構圖，陳慧坤卻使用了中國水墨的線條筆法進行勾勒。雖然 1988 年相關於觀音山的風景繪畫，維持有塞尚畫《聖·維克多山》的山形與構圖，但其中的色調與筆調已然有別，這是陳慧坤獨特才有的繪畫語言。<sup>41</sup>

#### 四、小結：主客觀交互作用、主客體交互作用

陳慧坤繪畫風景，企求其風景繪畫能達至「真形」，也就是意欲在物我交融的狀態下面對自然、知覺自然、與自然溝通交流，致使繪畫作品表達出恆常堅實的永恆性。這其中發生在畫家與風景自然之間、畫家與繪畫作品之間的關係乃建立在「主客觀交互作用」或「主客體交互作用」，風景自然不僅作為客體被客觀地觀察描繪，陳慧坤更強調畫家作為主體之主觀知覺感受的部分，而如欲創作出「真形」的風景繪畫，則兩者之交互性作用尤其重要。陳慧坤說：

然而藝術還有主觀的局面，想像是由主觀而來的，它是所有藝術之主觀方面共同

248。

<sup>40</sup> 「一般言，於塞尚風景畫中，並沒有『天』『地』間之差別表達。反之，塞尚時常為了保持畫面上空間整體之一致性表達，同時也為了呈現一種前景性之效果，他寧願把天空與地上物採取同樣的筆觸與色調，這樣讓整個畫面上的空間，像有一種穩定而厚實的力量從內在湧出一般，以成就他所謂之『感覺』之『實現』或完成。像這種塞尚所完成之西方式的空間感，往往和東方或中國水墨之空間處理有一相當大的差距，最明顯的一點莫過於水墨山水中之天空之留白的表現法。因之，儘管陳老師非常熟習塞尚之筆觸及空間的實體處理，但對於一種習慣或潛在之中西間不同之『空間感』，仍清楚地出現在他重要的畫作中。」史作裡，〈從塞尚到陳慧坤之結構探討——一種哲學性探討線索之提供〉，《從塞尚到陳慧坤·學術研討會論文集》，國父紀念館，2003 年 6 月，頁 26。

<sup>41</sup> 「而 1988 年的兩幅，雖然觀音山的山形與周圍的色階，都像塞尚筆下的聖·維克多山，他在理性詮釋研究塞尚的同時，整幅畫仍洋溢鮮豔強烈的亞熱帶綠色調，而率意的筆調（尤其中、近景）依然顯現其一貫的個人強烈特質。」莊伯和，〈陳慧坤獨特的視覺辨識系統〉，《藝術家》373 期，2006 年 6 月，頁 221。

之要因。<sup>42</sup>

這裡，他把藝術之主觀性來源，歸諸於想像，但沒有充分解釋此所謂之想像乃畫家進行繪畫創作時的想像（作品是畫家某種意義之想像圖像的實踐）？或是觀賞者觀看繪畫作品時的想像（觀賞者面對作品產生的想像是作品圖像的指向）？亦或是兩者皆俱？陳慧坤尊崇塞尚，認為塞尚的作品具有「真形」，從其評介塞尚的言論，吾輩或可瞭解「真形」的意義及其與主觀性之間的關係：

塞尚（Paul Cezanne, 1839-1906）「加上自然的人們」即是以自然手段，由人的表現能力創造出新的韻律，正是色面之和諧所顯示出來的。高更（Paul Gauguin, 1848-1903）與梵谷（Vincent van Gogh, 1858-1890），其藝術也是自然的主觀化，無異於加上自然的人的熱情的專制。<sup>43</sup>

陳慧坤認為塞尚藝術是自然的主觀化，又所謂自然的主觀化乃為自然（風景）加上人的熱情的專制。如何可以做到？此即發生在作品中色面之間的和諧，這是畫家來自其個人性的表達所成之新的韻律。按此，既然塞尚繪畫具有「真形」，則「真形」便為「自然的主觀化」。陳慧坤更深入論述藝術創作中客觀性以及主觀性的關係：

我們知道，作品表現，而應了解為只是美的人格主觀態度——即內涵之流露。藝術作品的形體存在，當然是藝術的精神存在所不可或缺表現憑藉。任何創作活動的產物，或者說，一切客觀性的藝術構成，都是基於心理學的事實，在藝術家的精神活動裡，從事創作以前的觀察、模擬和思考，已經存有美的對象。真正的藝術品，就是這種「美的對象」的呈現。所以，由藝術原理的立場來看，如果只是對客觀自然進行純粹的摹寫，而缺乏主觀理念的參與，這樣的創作活動，應在排斥之列。不過，換一個角度說，模倣本身的原理，有時不但不應被排斥，反而會被要求著，因為，藝術創作所含蘊的美的價值，往往就是該作品將作者本人精神具體化的藝術形式、藝術理念，生動如實的摹寫出來。<sup>44</sup>

畫家使用媒材物質進行繪畫創作，所以繪畫作品的藝術構成（媒材物質）是客觀性的，但繪畫之能成為創作，其所依賴的乃畫家心理層面的精神活動，這就涉及畫家的主觀性。作品作為藝術表達之所以能夠發生進行，需要有客觀層面與主觀層面的共同參與，在客觀與主觀的交互作用下，產生具有「真形」的藝術作品。所以，畫家與自然風景不

<sup>42</sup> 陳慧坤，〈藝術是什麼？〉，《執著與豐收——陳慧坤教授九十回顧展祝賀文集》，台北，藝術家出版社，1995年，頁289。

<sup>43</sup> 陳慧坤，〈世界美術交流〉，《美術學系系刊》，國立台灣師範大學，1968年6月，頁6-9。

<sup>44</sup> 陳慧坤，〈我對藝術的一些看法〉，《藝術家》135期，1986年8月，頁239。

是孤立分屬兩方的單獨存在，俱「真形」之風景繪畫應該是溝通交流於兩者之間所共同建立起的網絡結構之存在，繪畫創作過程即是在這個網絡結構中進行的交互對話。如此一來，畫家所面對的自然，既不單一偏重於客觀外在的物質化對象，亦不單一偏重於主觀內在的精神性主體，而是物我交融、對象主體合一、超越物質與精神、破除主客觀內外整體的自然。所以，「由藝術原理的立場來看，如果只是對客觀自然進行純粹的摹寫，而缺乏主觀理念的參與，這樣的創作，應在排斥之外。」<sup>45</sup>此正是繪畫創作在主客觀交互作用下或主客體交互作用下才得以獲致「真形」。

### 陳慧坤風景繪畫作品分析

綜觀陳慧坤各時期的作品，略可歸納有三大特色：一、東西方藝術研究之從事；二、不拘泥的材質和技巧；三、對景寫生，直接面對自然。

#### 一、東西方藝術研究之從事

好學不倦是陳慧坤貫徹終身的繪畫態度，也是他之所以能在年老之時，創發出屬於其個人獨有的混融交雜繪畫風格的關鍵。新風格的產出不會是無中生有，必須站在既已存在的傳統為根基之上，同時，也必須自覺出自己個人或民族、社會的背景的特殊性，經過深入瞭解、研究、反省、思考，方能創造出屬於自己個人的新生語彙。所以，研究之從事乃成為創新之首要。陳慧坤之欲成就新風格之產生，便是以此為第一要務。他的繪事研究，橫跨東西藝術兩方，東方藝術有膠彩、水墨，西方藝術則有油畫。

1931年自日本回台，陳慧坤最早期送交參加台展及府展的作品俱是膠彩<sup>46</sup>，戰後省展亦以膠彩兩度獲致特選參展。陳慧坤於日本東京美術學校就讀的圖畫師範科所教授的課程，本不拘泥於單一畫種，然而，當陳慧坤回台之初參加競賽展覽時，卻連續選擇以膠彩作畫，此顯示陳慧坤認為自己對膠彩有較得心應手的把握。繪畫作為一種表達語言，繪畫所使用的媒材則為此表達用字遣詞的字詞形態，當陳慧坤以其熟悉的字詞形態（膠彩）進行語言表達（繪畫）時，卻因政治環境的改變<sup>47</sup>，連帶地迫使他必須放棄既有的語言表達，<sup>48</sup>重新學習有別於以往的新式語言，以致陳慧坤於1948年開始，重新學習

<sup>45</sup> 陳慧坤，〈我對藝術的一些看法〉，《執著與豐收——陳慧坤教授九十回顧展祝賀文集》，台北，藝術家出版社，1995年，頁37。

<sup>46</sup> 1939年，以《逍遙》入選第2屆府展東洋畫部；1940年，以《秋之收穫》入選第3屆府展東洋畫部；1941年，以《池畔音色》入選第4屆府展東洋畫部。

<sup>47</sup> 二次大戰，日本戰敗，國民政府接管台灣。

<sup>48</sup> 「這一輩畫家是被殖民族群中新崛起的『新秀』，可以靈活、隨心所欲運用殖民者的語言。誰料，他

以水墨作畫。

語言表達在字詞使用的方式中顯現其表達風格，而此風格的形成乃為日積月累逐漸沉積而就的習慣，習慣一旦養成了，這個習慣就會沉積下來永久存在，成為屬於其個人獨有而有別於他人的風格的一部分，就算有新的學習，舊有的習慣並不消失，而是寄生在兩相影響下再生成的新習慣之中。繪畫之作為語言表達的一種亦如是，對某種材料、某種畫法技巧，剛開始使用是學習，學習熟稔後就會沉積內化而成為繪畫表現的習慣，繪畫習慣型塑了繪畫風格。陳慧坤對膠彩的使用，顯然已經沉積為他熟稔的習慣，雖後來有水墨畫的學習，膠彩畫法對陳慧坤的繪畫風格仍深具影響，<sup>49</sup>例如晚年的作品《梅蒂西噴泉》(1975)(圖 10)以及《日本東照宮本殿唐門》(1982)(圖 11)。至於「水墨」，陳慧坤曾經回憶自己的藝術生涯時說道：

先父對藝術素有濃厚興趣，曾經購買一套芥子園畫譜，自己臨摹，我從小就愛塗塗抹抹，先父為了培養我的興趣，時常同我一起翻看他收藏的揚州八怪的畫。<sup>50</sup>我就讀公學校時，也喜歡用泥土捏造各樣的人物，「作品」堆滿床下。除了在先父引導下胡亂臨摹外，家中貼的灶神、門神、觀音像等，都是我的「範本」。每當村莊裡迎神賽會時，布袋戲台上演出的各種吸引人的「角色」，也都是我的描摹對象。<sup>51</sup>

由此得知，陳慧坤接觸水墨最早乃始於孩童時期。再進一步對水墨有更深入的認識，應是日本東京美術學校就讀期間，除了學校所教授之課程涵蓋有中國美術史，求學期間校外展覽的觀摩亦是受益匪淺。<sup>52</sup>如論真正拿起畫筆從事水墨畫研究，則非受聘任教於省立台灣師範學院圖畫勞作專修科時莫屬，當時陳慧坤擔任二年級學生的導師，恰逢溥心畬渡海來台也於同校任教，陳慧坤因此伴同學生一起虛心向溥心畬求教。<sup>53</sup>

---

們才剛要平步青雲時，卻改朝換代，尤其對東洋畫的膠彩畫家而言，他們不但失去了自己嫻熟的繪畫語言表現環境，還失去了對語言意識形態內涵的掌握。」鄭惠美，〈由「失語」到「新語」——陳慧坤語言世界的「台灣性」〉，《典藏今藝術》141期，2004年6月，頁160。

<sup>49</sup> 「他不但能以膠彩繪出如唐人重彩畫般纖細精緻的作品，也能以原本只適合表現單薄物象的膠彩或水墨創作出如油彩般的厚實效果。」陳淑華，《雋永·自然·陳慧坤》，台北，雄獅圖書，2001年，頁58。

<sup>50</sup> 陳慧坤，〈我的藝術生涯〉，《台灣美術全集第17卷 陳慧坤》，台北，藝術家出版社，1995年9月，頁33。

<sup>51</sup> 陳慧坤，〈我的藝術生涯〉，《台灣美術全集第17卷 陳慧坤》，台北，藝術家出版社，1995年9月，頁33。

<sup>52</sup> 「1928年11月，為了慶祝日本天皇登基，東京府美術館曾展出六百多件中國古代繪畫的真跡，當時正值陳慧坤留學日本期間，……因此在展出的一個月期間，向來認真好學的陳慧坤幾乎每天都利用課餘時間跑去參觀。當時他在學校的東西洋美術史課程也學了大約三分之二，他便將所學的繪畫知識，沿著歷史順序，對著真跡靜靜地觀賞研究，這一路下來，也因而奠定了他對於國畫的鑑賞基礎。」陳淑華，《雋永·自然·陳慧坤》，台北，雄獅圖書，2001年，頁42。

<sup>53</sup> 「民國三十六年，我應聘到新成立的師範大學(當時為省立師範學院)美術系任教，繪畫的環境大為改

陳慧坤所作的嘗試是將膠彩為媒材使用的基礎，再將水墨筆法帶入膠彩媒材使用之中，所以，雖為膠彩畫作卻猶見得水墨獨有的筆法線條與皴法，此乃陳慧坤以膠彩加入水墨重新審視眼前的自然，此畫法的研究大多出現在陳慧坤於 1950 年代初期的作品，例如膠彩畫《能高瀑布》（1951）（圖 12）及《玉山主體》（1952），或水墨畫《玉山第一峰》（1952）。以 1951 年陳慧坤參展第 6 屆省展的作品《能高瀑布》為例，此作可能是陳慧坤於溥心畬處重習水墨而著手進行的研究實驗。《能高瀑布》所使用的媒材雖為膠彩畫在紙本，然其整體則為明顯的傳統水墨畫形式，長條立軸式的形制，畫面由上而下以移動視點構成，瀑布是畫作的主題位於中軸位置成為視覺焦點，由上而下分經四個階段的轉折，中間經過橫互的橋樑與崢嶸生長於岩壁的松樹，最後傾瀉於山谷之間。這幅畫中所使用的筆觸，山石肌理的皴點，松樹形體的骨法頓挫，瀑布瀉下的飛白擦染，處處顯示出水墨傳統的線條特色。此作已有別於陳慧坤早期的膠彩人物畫的沉靜陰柔，取而代之的是壯闊灑脫之中不失典雅。如果將此時期的作品與多年後相同媒材、相同主題的作品進行比較，例如：將《能高瀑布》比之 26 年後的《烏來瀑布》（1977）（圖 13），則可見到，雖兩者俱使用水墨的佈局形制，但《烏來瀑布》的繪畫筆觸已然超脫傳統水墨的筆法，自成陳慧坤獨有的藝術風格特色。已經存在的便很難消失，已經深刻學習研究水墨畫法的陳慧坤，傳統水墨的因子便累積沉澱於陳慧坤的繪畫藝術之中。晚期陳慧坤所畫幾幅為人所稱頌的作品，例如《日光東照宮唐門》（1981）以及《東照宮》（1981）（圖 14）、《青年公園（二）》（1986）（圖 15），一幢幢建築的精細描繪，亭台樓閣的構造輪廓、山林樹木所使用的用筆皴法，則顯現出陳慧坤對於傳統水墨「線條性」特色的充分掌握。

陳慧坤對於油畫的學習，應始於日本東京美術學校在學期間，<sup>54</sup>以目前現有的資料顯示，第一幅油畫作品即為此時期所繪的作業《故鄉龍井》（圖 16），<sup>55</sup>這也是陳慧坤留存最早的風景繪畫作品，當時陳慧坤二十一歲。繪於 1928 年的《故鄉龍井》，所使用的

---

善。二年後溥心畬先生也由大陸來台，在師大擔任美術系二年級的國畫課。我素仰溥先生的大名，正好又是該班的導師，於是利用這難得的機會，一方面督導學生認真上課，另一方面，自己也開始畫國畫，就近觀摩他的構圖、用筆的意境，獲益匪淺。這段時間，我的創作仍然以東洋畫為主，製作了〈次高山〉和〈玉山〉等風景作品，但玉山風景已經滲入國畫的筆法。」陳慧坤，〈我的藝術生涯〉，《台灣美術全集第 17 卷 陳慧坤》，台北，藝術家出版社，1995 年 9 月，頁 36-37。

<sup>54</sup> 「陳慧坤……三年級時他選擇油畫組，油畫課也是由田邊至先生教授，次年田邊至先生便轉至油畫科擔任科主任。……到了三年級，他便全力專攻人物油畫。」陳淑華，〈雋永·自然·陳慧坤〉，台北，雄獅圖書，2001 年，頁 24-25。

<sup>55</sup> 「這是陳慧坤於 1928 年剛進入東京美術學校師範科第一年，畫於返鄉省親時的暑假作業，也是他創作初期僅有的三幅油畫之一。」陳淑華，〈雋永·自然·陳慧坤〉，台北，雄獅圖書，2001 年，頁 26。

構圖方式為單點透視，空間的消失點正位於道路遠方的盡頭處，這是西方興起於文藝復興時期而成為西方固有傳統的構圖方式，利用屋舍牆面的遠縮暗示景深。類似印象派揮灑以及日後作品常見的厚塗筆觸，已於此作中顯露，強烈的光影反差，企圖描繪夏日中台灣的炎炎烈陽，以及烈陽曝曬樹蔭遮蔽下的陰涼。但陳慧坤卻不諱言對油畫顏料之使用的不順手，且為得以順利參加台展、府展，他暫停油畫而繼續膠彩的繪畫創作：

民國二十年美術學校畢業後，我回到故鄉台灣，繼續畫三年的油畫。我覺得台灣的氣候，山地同胞的風俗文化，與高更筆下大溪地的景色很類似，因此，登山涉水，尋找畫題，嘗試高更的風格。然而，我對印象派還缺乏了解，調色方面無法突破，畫出來的「山地姑娘」，毫無生氣，有如木乃伊，為此十分心煩。只好暫時放棄油畫創作，專心於東洋畫，並參加台展、府展以維持作畫的進度。一直到民國四十九年去法國進修為止，這段時間，除了受託畫肖像畫以外，幾乎完全停止油畫創作。<sup>56</sup>

陳慧坤將高更列為印象派之中，顯示出陳慧坤乃將印象派理解為「泛印象主義」，即囊括了印象主義、新印象主義與後印象主義在內。同時，他也意欲將台灣原住民的生活樣貌類比於高更筆下的大溪地，卻是在實際作畫時尚未能如高更般充分掌握住原始力量的精神，按他自己的分析，此乃調色技巧上的問題，遂而暫時放棄油畫回歸膠彩，這裡再次顯示陳慧坤的確認為膠彩是自己最熟悉、最得心應手的作畫媒材。

對於油畫，或者對於西方藝術，陳慧坤並非永久作罷，三十年後，陳慧坤利用教授休假一年前往法國，當時適逢巴黎現代美術館舉行為期三個月的「二十世紀歐洲美術源流展」(Les sources du XXe siècle, les arts en Europe de 1884 à 1914)，展出 1884 到 1914 年間法國最具代表性的藝術思潮作品，此契機正提供陳慧坤深入瞭解印象派以降現代美術的發展，致而使他的畫作因此有所突破。<sup>57</sup>陳慧坤延續三十年前的想望而更進一步，他開始著手一連串「泛印象主義」以及其後的西方藝術流派的繪畫研究，<sup>58</sup>而他進行的

<sup>56</sup> 陳慧坤，〈我的藝術生涯〉，《台灣美術全集第 17 卷 陳慧坤》，台北，藝術家出版社，1995 年 9 月，頁 36。

<sup>57</sup> 「四十九年十月二日，是我畫藝生涯中最具意義的日子，我利用休假啟程飛往法國巴黎，……在巴黎的一年時間，先暢遊德、荷、比一週，再回到巴黎時，適逢現代美術館舉辦了一龐大而有意義的展覽會。作品有一千三百多件，展覽日期自十一月到一月底，幾達三個月之久。法國政府為了這個展覽會，二、三年前即著手籌備。將一八八四年到一九一四年三十年間法國畫壇上重要的作品，有計劃的排列著，使一般觀眾能得到教育性的啟發，也方便藝術工作者的研究。」陳慧坤，〈我的藝術生涯〉，《台灣美術全集第 17 卷 陳慧坤》，台北，藝術家出版社，1995 年 9 月，頁 37。

<sup>58</sup> 「在巴黎一年，使我對於歐洲近代的美術演變，有了較有系統和深刻的了解，收穫可謂不少，然而，面對那麼豐富而傑出的美術作品，使我更認識到自己的淺薄，同時也確立了日後努力的方向與步驟。回國後，我開始有計劃的進行『研究性』的畫作，先以一年的時間，嘗試那比派的畫，然後分別以三

方式不僅是對原作或畫冊的觀摩閱讀，更重要的他還重拾油畫畫筆實際作畫，並試圖將西方油畫技法融入膠彩媒材之中。陳慧坤把他研究的成果透過繪畫實踐出來，先是開始「光」和「色」的亮彩變化，例如：《塞納河畔》（1961）、《沙摩亞村》（1969）（圖 17）都是油彩之作。然後出現簡化的色彩結構，平塗並置的幾何色塊，粗略揮灑的筆觸，像是作品《淡水街頭》（1965）、《野柳風景（一）》（1966）（圖 18）、《九份看瑞芳海濱》（1967）、《野柳漁岸》（1967）都明顯有立體派的特色，雖不至成為解析立體主義（Analysis Cubism）之抽象難解，但也充分以幾何色塊分割畫面。而作品《汐止郊外》（1964）應該是新印象派點描法於膠彩紙本材質的新試驗，色點並置而不混色以保持顏色的明度與彩度，因此獲得最高的飽和效果。《野柳海港》（1966）與《野柳海岸》（1967）（圖 19）其粗曠塗抹的大筆觸，純粹的用色，頗有野獸派的風味。

陳慧坤於 1969 年再遊法國，使得此時期的畫作多數展現出如印象派之光影交疊，最明顯的是水波物影共徘徊的景象。通常，畫家將畫面上下分割為二等分或三等分，最下方的 1/2 或 1/3 是水景，上方的 1/2 或 2/3 則為對岸的城鎮與天空，而前方水景便是畫家極盡所能展現水波光影的舞台。《馬恩河畔香碧凝》（1969）、《方登白鹿森林的莫黑鎮聖母寺》（1969）、《莫黑鎮聖母寺》（1969）（圖 20）、《沙摩亞村》（1969）、《香埔宮堡》（1969）、《巴黎郊外》（1970）、《塞納河畔巴黎》（1971）等作品均屬之。從中可得見，陳慧坤對印象派粼粼波光的描繪試驗，並不受所使用媒材的影響，雖然大部分使用油彩畫布，但不乏膠彩紙本的作品。

陳慧坤於東西方藝術的研究過程中，從原本以研究態度進行客觀描摹，逐漸能夠自主面對自然風景，從而掌握恆常堅實的永恆。所以，當陳慧坤的東西方藝術研究從事依循歷史發展脈絡而行進到立體派與野獸派，如果陳慧坤已經找到與己相合而從中獲得滿足的表達形式能夠傳達「真形」，則他便無需也不再開展出新的心靈以及作為新表達的新藝術語彙，這或許是陳慧坤不再依順歷史發展而繼續研究立體派之後的抽象繪畫的可能原因。

## 二、不拘泥的材質和技巧

陳慧坤於日本東京美術學校所就讀的科系為圖畫師範科，師範科乃以培養通識教職

---

年的時間，從事野獸派和立體派的畫，這些『研究性』作品，大部分尚未發表，只有一小部分公開過。」陳慧坤，〈我的藝術生涯〉，《台灣美術全集第 17 卷 陳慧坤》，台北，藝術家出版社，1995 年 9 月，頁 38。

人員為主，非專攻某特定專長，故其所安排的課程相當寬廣，橫跨美術相關的東西方理論與實作，素描、東洋畫（水墨、膠彩）、西洋畫（油畫、水彩）乃至於雕塑、金工、織染……無不包含在內。<sup>59</sup>學校營造出能接觸各式媒材技巧的環境，至於能否超越這些媒材技巧而具自主性的自由運用，則端看其個人是否具有自覺。顯然，陳慧坤在接觸到各種創作媒材特色的同時，亦奠定更開闊的視野去面對東西方的各式藝術流派，並具反省思維的自覺去進行繪畫創作，在此基礎上，陳慧坤的思想、陳慧坤的繪畫創作，才能自由而融會貫通，陳慧坤言：

所謂技巧乃指著構成形式所要處理安排之各種要素的伎倆。技巧上有價值的進步不是技巧上的問題，而是對於新的經驗樣式而引出的欲求所產生的問題，需要解決使這些努力串聯在一起，這個問題是在偉大的畫家身上了。<sup>60</sup>

陳慧坤認為，繪畫的學習始於對傳統的模仿，但終於創造。畫家將傳統的養分吸收內化，但不能因此而套用前人的藝術處方，當一位具創造性的畫家直接面對自然時，要以自己與自然之交流知覺為作畫的根據，創造出屬於其個人的繪畫作品。<sup>61</sup>當繪畫在初步之學習過程而模仿傳統時，也必須要能縱橫交錯互相連結，陳慧坤言：

西洋現代繪畫很多派別的作品與古代中國繪畫藝術，有其相通相近者。如南宋牧谿筆《漁村夕照圖》的印象派，北宋石恪筆《二祖調心圖》，清初石濤《江中風浪圖》，揚州八怪諸家，尤其金農的《羅漢圖》皆可視為野獸派，八大山人變形的立體派，我國民間藝品裡更可找出歐普等作品。<sup>62</sup>

陳慧坤在牧谿的畫中見到印象派日光照耀下波光瀲灩的意象，在石恪、石濤、金農的筆觸中見到野獸派隨心自在的豪放揮灑，在八大山人的山形結構中見到立體派的空間分割與重組。至於陳慧坤心所嚮往的塞尚，他則是將塞尚作品與中國南齊謝赫的繪畫理論<sup>63</sup>相連結，而視塞尚繪畫已達「氣韻生動」的境界。

<sup>59</sup> 「東京美術學校中的教授都是日本第一流的名家學者，由於師範科的教學體系是以培育通識型的教員為主要目標，所以各種美術相關類科都涵蓋在課程範圍之內，因而除了油畫、素描之外，還包括東西美術史、美學、色彩學、兒童心理學、書法、圖案法、雕塑、木刻、金工、織染、教材教法……等。」陳淑華，《雋永·自然·陳慧坤》，台北，雄獅圖書，2001年，頁24。

<sup>60</sup> 陳慧坤，〈我對藝術的一些看法〉，《執著與豐收——陳慧坤教授九十回顧展祝賀文集》，台北，藝術家出版社，1995年，頁51。

<sup>61</sup> 「一般習慣都由模仿開始，但如果始終停留於模仿，便不會有很大的進步，更談不上創造了。以臨摹為宗的學院派其缺點不在於對傳統的依靠，而在於未能於傳統中融合自己的看法與創意。所謂的傳統，如果只是守舊的，且不能攝取新的事物，就會成為偏狹而妨礙進步的東西。凡是偉大、獨創的藝術家，會把傳統變作自己的骨肉。」王秀雄引陳慧坤言，〈藝精於勤，成於思，陳慧坤教授的性格與畫藝評釋〉，《藝術家》434期，2011年7月，頁248。

<sup>62</sup> 陳慧坤，〈我與印象派〉，《美術學系系刊》，國立台灣師範大學，1979年10月，頁91。

<sup>63</sup> 謝赫（約490年）〈古畫品錄序〉：「夫畫品者，蓋眾畫之優劣也。圖繪者，莫不明勸戒，著升沉，千載

印象派中最令我欽佩嚮往的是塞尚、高更、梵谷三巨匠。遠在南齊時謝赫就提出了著名的六法：「曰氣韻生動、骨法用筆…」，然用此六法來鑑賞國畫，卻不易找出一幅氣韻生動的畫，但在塞尚的作品中卻表現無疑。<sup>64</sup>

思想上的認知影響繪畫創作上的實踐，陳慧坤企圖創造出跨越東西方傳統的繪畫模式。首先，他從畫面的構圖著手，以西方油畫重視空間層次的構圖取代傳統水墨慣用的水平構圖；<sup>65</sup>再者，嘗試使用油畫的筆法畫水墨或膠彩，將油畫色彩與色彩間之堆疊變化成為水墨或膠彩畫中的山稜肌理的皴法。<sup>66</sup>所以，陳慧坤的作品常常遊走於膠彩、水墨、油畫三個領域之間，以前人未曾使用過的方式作畫。

為了尋求下坡路視覺的傳達，陳慧坤於 1953、1958、1960 年繪畫一系列的「淡水下坡路研究圖」畫作，其中多幅為膠彩紙本畫作，卻出現類似油畫黏稠塊狀色面的塗抹，猶如塞尚所使用堆疊色塊的藝術特色。1956 年的作品《公館農舍》使用膠彩作畫，用色濃重，以西方透視法構圖，卻又以傳統水墨筆法勾勒線條。《淡水觀音山》(1966)、《九份看瑞芳海濱》(1967) 兩件為膠彩畫作，風景被分解為幾何形體的色塊組合，用色表現出光照下的鮮麗，足以見出立體派與印象派的混融語彙。按陳慧坤自己的說法，他之超越各式媒材技巧而能自由作畫乃於 1969 年之後，<sup>67</sup>陳慧坤此時已能開創出屬於自己以及屬於自己時空下的繪畫。

1969 年以後，陳慧坤的風景繪畫其結構嚴謹密實，<sup>68</sup>色彩鮮明對比而燦爛，活潑而具節奏韻律的筆觸，膠彩、水墨、油畫成為信手拈來用來傳達藝術語言的工具，交相使用而不牴觸，為的是能把握與自然交流之當下，所知覺的恆常堅實自然整體，例如 1972 年陳慧坤以山脈為主題所繪的作品《玉山遠瞰》(油彩·畫布)、《玉山第一峰》(膠彩·

---

寂寥，披圖可鑒。雖畫有六法，罕能盡該，而自古及今，各善一節。六法者何？一氣韻生動是也，二骨法用筆是也，三應物象形是也，四隨類賦彩是也，五經營位置是也，六傳移模寫是也。」收錄於許仁圖主編，《中國畫論類編》，1975 年，頁 355。

<sup>64</sup> 陳慧坤，〈百位美術家談「印象最深刻的作品」——陳慧坤條〉，《雄獅美術》100 期，1979 年 6 月，頁 73。

<sup>65</sup> 陳慧坤：「如果捨棄傳統國畫慣用的水平構圖，改用油畫重視空間層次變化的構圖，甚至用油畫筆法來畫水墨或膠彩，這樣應該會更有真實感吧！」陳淑華，《雋永·自然·陳慧坤》，台北，雄獅圖書，2001 年，頁 92。

<sup>66</sup> 陳慧坤：「以西畫特有的色彩對比變化取代傳統國畫習見的皴法來表現山脊稜線，這或許更能表現翠峰清秀的特質。」陳淑華，《雋永·自然·陳慧坤》，台北，雄獅圖書，2001 年，頁 92。

<sup>67</sup> 「民國五十八年（1969 年），第二次歐遊，利用暑假的時間，再度前往巴黎，停留了四個月，……這時候，我對於東洋畫、國畫，以及西畫的古典派、印象派、那比派、野獸派、立體派等的各派的技法，已有相當認識和體會，因此，盡可能放任自己去自由自在的畫。」陳慧坤，〈我的藝術生涯〉，《台灣美術全集第 17 卷 陳慧坤》，台北，藝術家出版社，1995 年 9 月，頁 38。

<sup>68</sup> 「陳慧坤特別重視畫面結構的縝密度以及層次的豐富性，因此他在每一件作品上都必定力求空間構圖、光影色彩和筆觸的嚴密配置，在他的畫作上是找不到零亂鬆散的構圖、輕浮草率的用筆和混濁骯髒的用色。」陳淑華，《雋永·自然·陳慧坤》，台北，雄獅圖書，2001 年，頁 110。

紙本)、《玉山靈峰》(水墨·膠彩·紙本)(圖 21)、《對高嶽(次高山)》(膠彩·紙本)(圖 22)。自 1973 年之後,不同媒材技法間的界線對陳慧坤而言似乎越來越不存在,他對媒材技法的運用更加純熟且無拘束。油畫顏料可於宣紙上作畫,油畫作畫甚至用了水墨之「披麻皴解索法」;西式的構圖中,卻見中式皴法、中式題詞落款;中式的媒材中,卻見西式色塊塗抹、西式的透視空間。此後的作品都可追溯到以前的痕跡,只是畫家在其中更自由了。陳慧坤依其所見不同的主題給予不同繪畫類型的處理,雄偉的山勢是立體派加野獸派,波光映照的水紋是印象派,流瀉的瀑布是水墨斧劈皴,蔥鬱樹林茂密是梵谷加野獸派,傲然挺立的松樹是水墨勾勒,繁複裝飾的房舍建築是細筆界畫描繪,而觀音山的遠眺,是題材首出而技巧跟隨的繪畫模式,陳慧坤創造出屬於他個人之藝術「新語」。<sup>69</sup>山勢更加雄壯宏偉,如《阿爾卑斯山》(1973)(圖 23),水波更加激盪盪漾,如《塞納河畔之努依禮(二)》(1975)、《塞納河畔之努依禮(三)》(1975),瀑布更加傾瀉湍急,如《十分瀑布(三)》(1977)、《烏來瀑布》(1977),樹林更加鬱蔥翠綠,如《合歡山》(1974),亭台樓閣更加清雅細緻,如《文武閣塔影》(1979)、《白鷺城》(1981)、《東照宮本殿唐門》(1982),<sup>70</sup>正像之於塞尚的聖維克多山(圖 24),陳慧坤心中的觀音山更加穩固聳立,如《觀音山(一)》(1988)(圖 25)、《觀音山(二)》(1988)(圖 26)。

陳慧坤超越材料特質的局限,其融會各式媒材技法的繪畫方式,使得他的風景繪畫作品兼具了中國山水的韻味,加之法國印象派的明亮、立體派的空間、野獸派的律動,黏稠重彩而有皴法,線條綿延而具量感,陰柔寂靜、明朗敦厚、古典灑脫同時俱現,<sup>71</sup>致使陳慧坤的風景繪畫無法歸類。不被材質技巧拘限的作畫,畫家方能自由地表達,方

<sup>69</sup> 「又有融合西洋語言與中國語言的新語形式之二,70 年代他在歐洲所畫的〈白朗第一峰(二)〉(1973),以中國傳統的山水皴法砌出一落落綿延無盡的山脈,又以塞尚式的密實筆觸,層層交疊出左右橫互的山坡色點,又以印象派式的小筆觸,細細碎碎點出前景的草原。另一張同時期的〈阿爾卑斯山〉(1973)流動的山脈文理,有如中國繪畫的解索皴。兩幅畫都是紙本膠彩,又題上中國書法的自作詩句,陳慧坤無疑已把他學過的一切語言,無論西洋畫、東洋畫、水墨畫、書法全部搏合融匯在一起,形成一種『新語』。」鄭惠美,〈由「失語」到「新語」——陳慧坤語言世界的「台灣性」〉,《典藏今藝術》141 期,2004 年 6 月,頁 161。

<sup>70</sup> 「例如他得意的膠彩、彩墨作品〈東照宮本殿唐門〉(1982),彷彿又是一種嶄新的實驗,在這裡,對線條的興趣大於一切,不厭其煩畫出建築細節、裝飾,並且以細線條做整合功夫,特別是建築後面佔據畫面約二分之一面積的松樹群,完全出自傳統類型化的『樹法』;甚至〈白鷺城〉(1981)畫中地面鋪石出現皴法,這類中國畫的語彙又成為他的繪畫元素。」莊伯和,〈陳慧坤獨特的視覺辨識系統〉,《藝術家》373 期,2006 年 6 月,頁 221。

<sup>71</sup> 「若將陳慧坤的作品放到台灣的美術史上,以繪畫語言和風格特色的透視鏡觀看,將發現三種不同的眾音交響。一是東洋膠彩的陰柔寂靜,二是台灣風土的明朗敦厚,三是中國水墨的古典灑脫。」曾長生,〈全球地方化與跨東方主義——探華裔現代藝術家的跨文化另類表現(以陳慧坤龐均繆鵬飛為例)〉,《臺灣美術》77 期,2009 年 7 月,頁 49。

能無隔閡地與自然交融，物我合一而達至「真形」。

### 三、直接面對自然

日本政府殖民台灣期間，對台灣美術最大影響之一，莫過於將戶外寫生的觀念帶入台灣，陳慧坤作為成長於日治時期的畫家，亦不自覺地受到影響。<sup>72</sup>陳慧坤作風景繪畫，無一不是直接面對自然、對景寫生，這是他根深蒂固的作畫方式，即便出國旅遊亦不例外，陳慧坤回憶他的藝術創作生涯：

（中年時代—巴黎進修時代，以後數次出國研究時代）此後，十五年之間我又五度出國旅行寫生，行蹤遍及西歐的義、荷、法、比、瑞士、西德、泰國以及美國、日本。這段期間的創作，以國內外的風景寫生為主。<sup>73</sup>

陳慧坤的風景繪畫不是幻想下的產物，而是陳慧坤本人親臨現場，直接與自然相互交流的真實體驗，畫家主體與外在對向的客體融合為一，主客體交互作用、主客觀交互作用，共同表達為風景繪畫的藝術語言裡。正當於 1950 年代觀摩溥心畬而學習傳統水墨畫法之時，陳慧坤亦不曾忘卻直接面對自然的對景寫生作畫方式，1951 年作品〈能高瀑布〉為一膠彩畫作，但使用傳統水墨山水的移動是點畫法構圖，線條和筆觸也是傳統水墨山水的皴法筆法，但所畫主題是取材於本地的風景，是寫生自眼前的實景，<sup>74</sup>而非傳統水墨山水之神遊意想。就算現實條件的限制而不能直接對景作畫，陳慧坤也是對景寫生素描，先畫成寫生畫稿後再行完成。1952、1953 陳慧坤連續兩年登上玉山，在玉山上，他畫下帶有筆法明暗構成的寫生素描，之後，根據這些素描畫稿，逐步完成《玉山主峰寫生》（1952）、《玉山整體》（1952）、《玉山寫生》（1953）。

直接面對自然而對景寫生的重要，在於風景繪畫是在表達畫家面對自然與自然溝通連繫而達至「物我交融」的當下知覺，而這個繪畫與畫家與自然構成之整體，表現在風景作品中，即為恆常堅實的永恆，即為「真形」。是故，「真形」絕不可能憑空幻想而得，

<sup>72</sup> 「（青年時代—大學時代，中等教員時代。）當時我認為素描的基礎已經打好了，很想學習印象派的畫法，但是在日本看不出哪一位畫家是屬於印象派的，苦於找不到入門的途徑，有一次上課時，我請問教授有關他出國所臨摹的名畫傑作的問題時，教授卻回答說：『把臨畫的時間用在寫生就好了』。他的話加強了我去歐洲一探西畫底細的意念。」陳慧坤，〈我的藝術生涯〉，《台灣美術全集第 17 卷 陳慧坤》，台北，藝術家出版社，1995 年 9 月，頁 36。

<sup>73</sup> 陳慧坤，〈我的藝術生涯〉，《台灣美術全集第 17 卷 陳慧坤》，台北，藝術家出版社，1995 年 9 月，頁 38-39。

<sup>74</sup> 「〈能高瀑布〉（1951）正是陳慧坤在觀摩溥心畬的構圖與用筆頗有所得之時，也是一種實驗精神下的作品。陳慧坤似乎努力把眼前寫生而得的實景，放進當時習見的傳統國畫的格式中。」席慕蓉，〈真山真水真畫圖〉，《台灣美術全集 17 陳慧坤》，台北，藝術家出版社，1995 年 9 月，頁 26。

「真形」亦絕不可能虛構捏造而得。

## 結論

從陳慧坤繪畫作品之三大特色出發：一、東西方藝術研究之從事；二、不拘泥的材質和技巧；三、對景寫生，直接面對自然，可得出陳慧坤風景繪畫「真形」的要義。陳慧坤風景繪畫的「真形」就在作者本人精神或藝術理念能被畫作具體化且生動如實地摹寫出來。陳慧坤靠著風景繪畫追求「真形」，實乃企圖以其作為畫家的直覺性內在邏輯，尋求自己與自然間最根本的存在基素，並藉由繪畫作藝術性的充分表達，風景繪畫不是按眼前所見風景的外相描摹，而是表達他對萬物以及萬物對他之間相互關聯之真實意義的體悟。經過一次又一次繪畫之從事，不斷的藝術表達創作的過程，一次又一次重新去體驗、重新去組織自然以及重新經歷物我新的交合的新的情趣。物我之間，畫家（陳慧坤）與自然之間，觀賞者與畫作之間，其中關係不是單向而是雙向對話，甚至融合為一體不分彼此的相互依存關係，「真形」也就意謂著某種物我合一的美感經驗所在。陳慧坤之追尋「真形」乃在面對外形的同時開悟自我的心靈，開啟精神層面使之有新的感悟，然後開創新的繪畫語言作為傳達，致使觀賞者也透過畫作萌發新的精神感悟。風景繪畫中的筆法，山巒起伏，賦彩韻律與線條行走間所展現的不是對自然山岳的肖似模擬，所傳達的應是畫家的心境與意念，當觀賞者面對這件作品，便會在形、色、線條、構圖……等形式元素中，與之共脈動共呼吸，此即物我合一。所以，對「真形」的感悟仍必須依附於作品中對事物形象的描繪，但是在造形、顏色、筆觸、構圖等畫作之物質性元素組合中，卻能超脫物質性而傳達精神性的昇華。

陳慧坤所謂對風景是絕對的忠實，並非外相的複製模仿，繪畫之形、色之物質性組成所要捕捉的是自然中調和以及韻律的美，所使用的繪畫表達方式可以是東西方眾多技巧畫法的變奏、綜合，重要的是要能掌握風景於精神方面的相貌，即其所存在的永恆意義。作品非但不是畫家剎那內心的流露，更非物像瞬間的表象擷取，而是表達為一種恆常的堅實。他所倡言追尋的「真形」是企圖保存宇宙的永恆性，繪畫不是技巧的操練，而是探索自然恆常真理的學問。永恆性表現在畫作中形的方面，是塞尚名言所指示，宇宙萬物有其基本構成即「球、圓錐、圓柱」，此畫面空間關係不是在平面上虛構深度的透視法使用，而是形與形之間空間關係的平衡結構，即「一種極具堅實性之穩定與平衡感」。至於永恆性表現在畫作中色彩的方面，不是明暗反差的戲劇性張力，也不是對比色並置製造出的視覺閃動效果，而是面的組成、筆觸的重疊、色調的安排，彼此相互影

響所呈現的時間韻律。綜合形的構成、空間關係的平衡結構與色彩的時間韻律，便是畫面上所充分表現時間與空間的堅實量感，對陳慧坤而言，此即為塞尚畫中的永恆性，也是塞尚畫作之所以為傑作而對後世藝術發生重大影響的原因。

陳慧坤風景繪畫之能達至「真形」，也就是意欲在物我交融的狀態下面對自然、知覺自然、與自然溝通交流，致使繪畫作品表達出恆常堅實的永恆性。這其中發生在畫家與風景自然之間、畫家與繪畫作品之間的關係乃建立在「主客觀交互作用」或「主客體交互作用」，風景自然不僅作為客體被客觀地觀察描繪，陳慧坤更強調畫家作為主體之主觀知覺感受的部分，而如欲創作出「真形」的風景繪畫，則兩者之交互性作用尤其重要，陳慧坤認為風景繪畫的「真形」乃在「自然的主觀化」，此即發生在作品中色面之間的和諧，這是畫家來自其個人性的表達所成之新的韻律。畫家使用媒材物質進行繪畫創作，所以繪畫作品的藝術構成（媒材物質）是客觀性的，但繪畫之能成為創作，其所依賴的乃畫家心理層面的精神活動，這就涉及畫家的主觀性。作品作為藝術表達之所以能夠發生進行，需要有客觀層面與主觀層面的共同參與，在客觀與主觀的交互作用下，產生具有「真形」的藝術作品。所以，畫家與自然風景不是孤立分屬兩方的單獨存在，具「真形」之風景繪畫應該是溝通交流於兩者之間所共同建立起的網絡結構之存在，繪畫創作過程即是在這個網絡結構中進行的交互對話。如此一來，畫家所面對的自然，既不單一偏重於客觀外在的物質化對象，亦不單一偏重於主觀內在的精神性主體，而是物我交融、對象主體合一、超越物質與精神、破除主客觀內外存的整體自然。此正是繪畫創作在主客觀交互作用下或主客體交互作用下才得以獲致「真形」。

陳慧坤於東西方藝術的研究過程中，從而掌握恆常堅實的永恆。陳慧坤超越材料特質的局限，其融會各式媒材技法的繪畫方式，使得他的風景繪畫作品兼具了中國山水的韻味，加之法蘭西印象派的明亮、立體派的空間、野獸派的律動，黏稠重彩而有皴法，線條綿延而具量感，陰柔寂靜、明朗敦厚、古典灑脫同時俱現，致使陳慧坤的風景繪畫無法歸類。不被材質技巧拘限的作畫，方能自由地表達，方能無隔閡地與自然交融，物我合一而達至「真形」。陳慧坤的風景繪畫不是幻想下的產物，而是陳慧坤本人親臨現場，直接與自然相互交流的真實體驗，畫家主體與外在對向的客體融合為一，主客體交互作用、主客觀交互作用，共同表達為風景繪畫的藝術語言裡。直接面對自然而對景寫生的重要，在於風景繪畫是在表達畫家面對自然與自然溝通連繫而達至「物我交融」的當下知覺，而這個繪畫與畫家與自然構成之整體，表現在風景作品中，即為恆常堅實的永恆，即為「真形」。是故，「真形」絕不可能憑空幻想而得，「真形」亦絕不可能虛構捏造而

得。

### 參考文獻

- 王秀雄，〈藝精於勤，成於思，陳慧坤教授的性格與畫藝評釋〉，《藝術家》434期，2011年7月。
- 王哲雄，〈光與色彩、結構和空間——解析陳慧坤教授繪畫特質的基本要素〉，《慧筆乾坤——陳慧坤創作與教學研討會文集》，新竹，交通大學藝文中心，2002年6月。
- 史作權，〈從塞尚到陳慧坤之結構探討——一種哲學性探討線索之提供〉，《從塞尚到陳慧坤·學術研討會論文集》，台北，國父紀念館，2003年6月。
- 林惺嶽，〈回歸自然的獨行者〉，《百慧藏坤——陳慧坤百歲誕辰特展》(Chen Houei Kuen : A Centennial Exhibition)，台中，國立台灣美術館，2006年。
- 席慕蓉，〈真山真水真畫圖〉，《台灣美術全集 17 陳慧坤》，台北，藝術家出版社，1995年。
- 倪再沁，〈眾音交響——論陳慧坤繪畫中的結構〉，《慧筆乾坤——陳慧坤創作與教學研討會文集》，新竹，交通大學藝文中心，2002年6月。
- 倪再沁，〈發現陳慧坤〉，《典藏今藝術》131期，2003年8月。
- 陳慧坤，〈世界美術交流〉，《美術學系系刊》，國立台灣師範大學，1968年6月。
- 陳慧坤，〈巴黎重遊感想〉，《雄獅美術》6期，1971年8月。
- 陳慧坤，〈百位美術家談「印象最深刻的作品」——陳慧坤條〉，《雄獅美術》100期，1979年6月。
- 陳慧坤，〈我與印象派〉，《美術學系系刊》，國立台灣師範大學，1979年10月。
- 陳慧坤，〈我對藝術的一些看法〉，《藝術家》135期，1986年8月。
- 陳慧坤，〈藝術是什麼？〉，《執著與豐收——陳慧坤教授九十回顧展祝賀文集》，台北，藝術家出版社，1995年。
- 陳慧坤，〈我的藝術生涯〉，《執著與豐收——陳慧坤教授九十回顧展祝賀文集》，台北，藝術家出版社，1995年。
- 陳淑華，〈雋永·自然·陳慧坤〉，台北，雄獅圖書，2001年。
- 陳瓊花，〈世紀典範——談陳慧坤教授的人格特質與繪畫藝術成就〉，《藝術家》373期，2006年6月。
- 莊伯和，〈陳慧坤獨特的視覺辨識系統〉，《藝術家》373期，2006年6月。
- 康德 (Immanuel Kant) 著，鄧曉芒譯，《判斷力批判》(Kritik der Urteilkraft)，台北，聯經出版社，2004年。
- 曾長生，〈全球地方化與跨東方主義——探華裔現代藝術家的跨文化另類表現(以陳慧坤 / 龐均 / 繆鵬飛為例)〉，《臺灣美術》77期，2009年7月。

詹前裕，〈陳慧坤膠彩風格之形成與轉變〉，《慧筆乾坤——陳慧坤創作與教學研討會文集》，新竹，交通大學藝文中心，2002年6月。

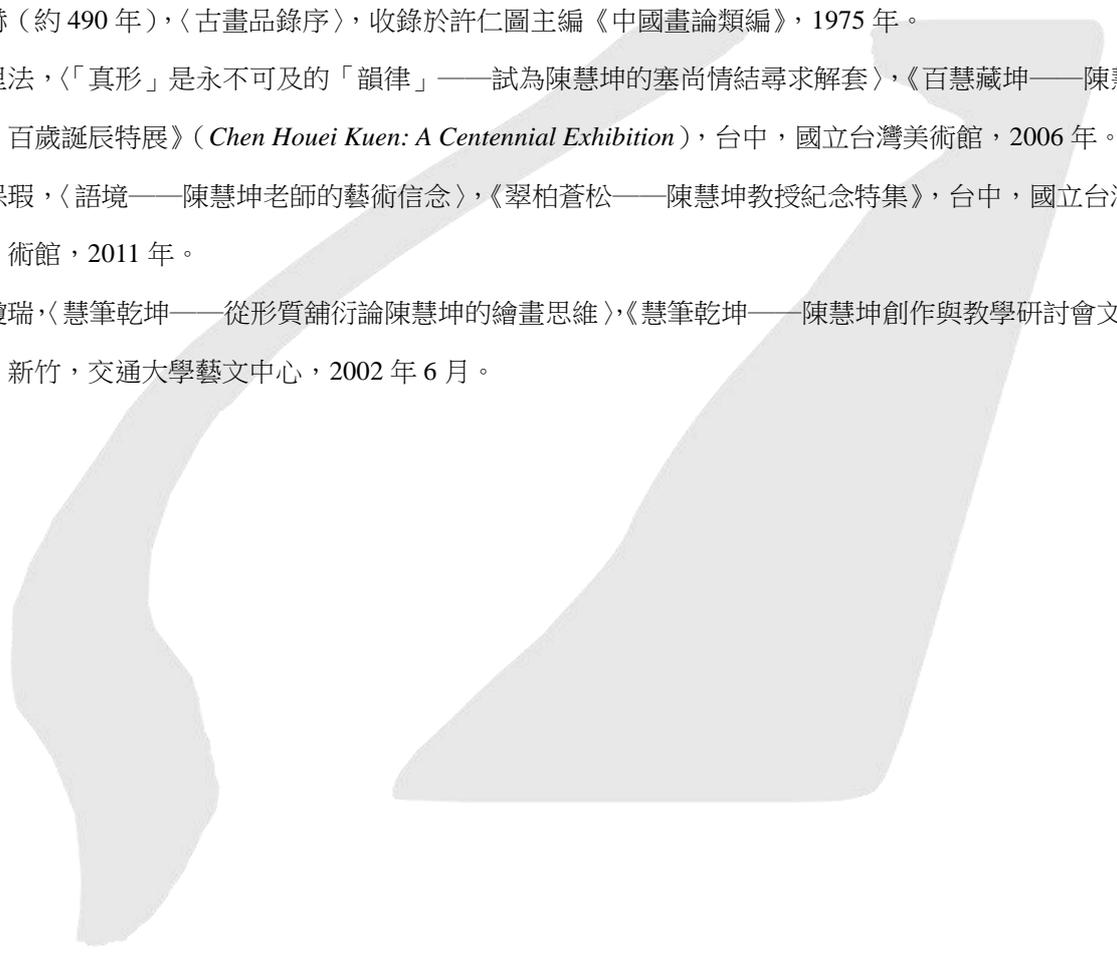
鄭惠美，〈由「失語」到「新語」——陳慧坤語言世界的「台灣性」〉，《典藏今藝術》141期，2004年6月。

謝赫（約490年），〈古畫品錄序〉，收錄於許仁圖主編《中國畫論類編》，1975年。

謝里法，〈「真形」是永不可及的「韻律」——試為陳慧坤的塞尚情結尋求解套〉，《百慧藏坤——陳慧坤百歲誕辰特展》（*Chen Houei Kuen: A Centennial Exhibition*），台中，國立台灣美術館，2006年。

薛保瑕，〈語境——陳慧坤老師的藝術信念〉，《翠柏蒼松——陳慧坤教授紀念特集》，台中，國立台灣美術館，2011年。

蕭瓊瑞，〈慧筆乾坤——從形質鋪衍論陳慧坤的繪畫思維〉，《慧筆乾坤——陳慧坤創作與教學研討會文集》，新竹，交通大學藝文中心，2002年6月。



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