

# 澄波與決瀾

## ——陳澄波與30年代上海新派洋畫運動的一段因緣

Chen-Po and the Juelan Society  
—On Relations between Chen, Chen-Po and the Western Style Painting Movement in Shanghai in 1930s

蕭瓊瑞／成功大學歷史系所教授

Hsiao Chong-Ray / Professor of Art History, National Cheng Kung University



### 摘要

2014年是陳澄波120歲的冥誕，為紀念這位臺灣最具代表性的前輩畫家，一連串的專題展，從臺南、北京、上海、東京、臺北陸續展開，分別從不同的面向，探討這位一生充滿傳奇色彩的藝術家，各個不同時期的創作思維與藝術特質。

本文是以陳澄波居留上海的五年間（1929-1933），和上海藝壇，尤其是新派洋（西）畫家交往的情形，以及相關的畫作，進行重點式的分析、探討；也對30年代西畫家在「中西融合」此一課題上的努力，作一析論。最後則以陳澄波和「決瀾社」的一段因緣，作為結束；並指明這段因緣，對日後臺灣美術運動可能的影響。

關鍵字：陳澄波、新派洋畫運動、30年代上海、王悅之、中西融合、決瀾社

陳澄波（1895-1947）正式受聘上海藝苑、新華藝專、昌明藝專任教的1929年，也正是第1屆全國美術展覽會（簡稱「全國美展」）於上海盛大舉辦的一年。陳澄波以留學日本東京美術學校，且曾經入選日本最高美術競賽殿堂「帝國美術展覽會」（簡稱「帝展」）的資歷，提供3件作品參展，分別是：《清流》（1929）、《網坊的午後》（1929）和《早春》（1929）；同時，另一位也是來自台灣而居留北京，創辦北平美術學院、自任院長的王悅之（1894-1937），也有4件作品參展，除1件目前下落不明的《裸體》外，其他3件分別為：《灌溉情苗》（1928-1929）、《願》（1928-1929）及《燕子雙飛》（1928-1929）。這些作品，幾乎成為首屆全國美展迄今僅存的少數幾件當代作品<sup>1</sup>，是瞭解近代中國1920年代即將跨入30年代的重要史料，也是探討30年代中國洋（西）畫運動，尤其是所謂「新派」繪畫，重要的切入點；而這些作品，都有一個共同的特點，即是在以油彩為媒材的畫面中，嘗試融入具有中國水墨繪畫特色的用心，也就是對「融合中西」課題的關懷和努力。

油彩作為一種西方的媒材，在十七世紀初葉，隨著傳教士傳入中國，即有以油彩模擬水墨畫構圖，表現中國當地風景的一些作品出現，如：傳為利瑪竇（Matteo Ricci, 1552-1610）所作的屏風繪畫《野墅平林》（現藏遼寧省博物館）；之後油彩以其高度寫實的特質，成為宮廷畫家為皇室成員繪作人像的利器，如：郎世寧

1. 這些作品，除《早春》原件佚失、僅存黑白圖片，《裸體》下落不明外，其他5件均仍保存良好：《清流》由家屬收藏，《網坊的午後》（一度誤名《蘇州》）收藏台北市立美術館，《灌溉情苗》、《願》及《燕子雙飛》則均收藏於北京中國美術館。



圖1 郎世寧 慧賢皇貴妃像 約於乾隆初年 紙本·油畫 53.5×40.4公分 中國北京故宮博物院藏 (圖片來源：李超，《中國早期油畫史》，上海書畫出版社，2004年。)

(1688-1766) 為「慧賢皇貴妃」所畫的正裝半身像(現藏北京故宮博物院)，及為「香妃」所畫的半身戎裝像(現藏台北故宮博物院)等。<sup>2</sup>

不過，從中國人創作的角度檢視，油彩脫離民間裝飾繪畫或寫真畫的功能，成為專業畫家思維、創作的媒材與手段，則是要到二十世紀的清末民初之際，才變得顯著。其中思想界與教育界中人的呼籲，顯然更突出於藝術界本身。

1917年，五四爆發前兩年，康有為、呂澂、陳獨秀等人，即曾就中國美術與現實生活的脫節，提出激烈的改革意見<sup>3</sup>。其中，康有為針對西洋畫的特色、首倡

2. 詳參李超《中國早期油畫史》，上海，上海書畫出版社，2004年。

3. 參邵大箴，〈「五四」運動和中國美術〉，《藝術家》168期，1989年5月，台北，頁94-105。



圖2 郎世寧 香妃像 布上油彩 94×52.5公分 臺北故宮博物院藏 (圖片來源：李超，《中國早期油畫史》，上海書畫出版社，2004年。)

「寫實」之重要，認為：唯有寫實存形的繪畫，才能產生勸善戒惡的功能，也才是世界美術之正軌。他說：「今見善足以勸，見惡足以戒也，若夫傳神阿堵象形之迫肖云爾；非取神即可棄形，更非寫意可忘形也。」<sup>4</sup>又說：「偏覽百國作畫皆同，故今歐美之畫與六朝唐宋之法同。」<sup>5</sup>因此，他強烈批評宋代蘇(東坡)、米(芾)以來「以禪入畫」、「不求形似」的作風，而盛讚郎士寧之將寫實畫法帶入中國，並期待能有「英絕之士應運而興」，合中西畫法，開闢中國繪畫之新紀元，否則「如仍守舊不變，則中國畫學應遂滅絕。」<sup>6</sup>

簡言之，康有為基本上是站在中國水墨的媒材本位立場，呼籲結合中西畫法，以寫實精神為最高準則，來尋求中國繪畫的新出路。

當康有為大聲疾呼上述思想的同時，思想學者呂澂與陳獨秀，也在同年(1919)的《新青年》雜誌上，激論美術革命的思考<sup>7</sup>。

首先，陳獨秀以雜誌主編身分，同樣批評文人寫意畫的「不尚肖物」、「輾轉傳抄」。他具體提出：「若想把中國畫改良，首先要革王畫的命。因為改革中國畫，斷不能不採用洋畫寫實的精神。」<sup>8</sup>

此一說法，正與康氏見解不謀而合。他進一步說：「畫家必須用寫實主義，才能發揮自己的天才，畫自己的畫，不落古人的窠臼。」<sup>9</sup>

陳氏的思想，主要是基於「寫實主義合乎科學精神」的基本認知，他曾說：「要擁護德先生(民主)，便不得不反對孔教、禮法、貞節、舊倫理、舊政治；要擁護賽先生(科學)，更不得不反對舊藝術、舊宗教。」<sup>10</sup>

相較之下，呂澂的說法似乎較具學理的均衡性，他左批傳統中國：「自昔習畫者非文士即畫工，雅俗過當。」右批西畫風潮：「俗士驚利，無微不至，徒裝西畫之皮毛，一變而為艷俗，以迎合庸眾好色之心。」他認為要救當前中國美術之頹弊，唯有「以美術真諦之學說，印證東西新舊各種美術，得其真正之是非，而使有志美術者，各能求其歸宿而發明光大之。」<sup>11</sup>呂氏之說法，雖不免偏於原則性的學理分析，但言詞中，已可窺見超越純粹表象寫實、試圖「融合中西」的思想傾向。

4. 見康有為《萬木草堂藏中國畫目》，原刊《中華美術報》，上海，中華美術專門學校，1918年10月；同時由上海長興書局印行單行本。本文採1977年台北文史哲出版社重刊本，見頁91。

5. 同上註。

6. 同註4，頁105。

7. 陳獨秀，《美術革命》，《新青年》6卷1號，1918年1月15日。

8. 同上註。

9. 同註7。

10. 同註7。

11. 呂澂，《美術革命》，《新青年》6卷13號，1918年1月15日。

康、陳、呂三氏的說法，明顯反映出五四前後中國思想界對傳統美術與西方美術的看法及限制，儘管他們都有融合中西美術、創造中國繪畫新紀元的期待，但在中西美術的比較上，他們也都只能片面地指出西方「寫實主義」的「優點」，卻始終看不到中國繪畫的長處。因此康有為才會以西方文藝復興時期的拉斐爾為美術最高的典範<sup>12</sup>，又極力推崇將寫實手法帶進中國的郎世寧<sup>13</sup>。

知識份子對作為文明精華的「美術」提出看法，固然是一件值得肯定之事；但囿於當時有限的西洋美術知識及對中國繪畫發展歷史理解的不足，康氏等人的說法，顯然「糾舉時弊」有餘，「指引未來方向」時，則不免趨於狹隘甚至誤導。與康氏情誼匪淺的徐悲鴻<sup>14</sup>，正是帶著這樣的理解與堅持，在1919年五四爆發前夕的三月間赴法留學，並在1920年發表《中國畫改良論》<sup>15</sup>，其基本觀點正是建立在前述的思想架構之上。

相對於徐悲鴻以「寫實」為最高典範的「國畫改革論」，以上海為中心的南方藝術界，在1920年代中後期，顯然也逐漸形成一股不同於前述思維的洋畫主張，號稱「新派」。根據陳抱一（1893-1945）〈洋畫在中國流傳的過程〉<sup>16</sup>一文的描述，這一股力量，正是以稍後由陳澄波擔任西畫科主任的新華藝術專科學校為核心。陳文寫道：

約民十六年（按：約1927）春天，「新華藝術專科學校」也出現了。這是由「上海美專」某次風潮的脫退師生所組成。據說最初為曾主理「美專」師範科的俞寄凡所主持，經過改組之後，就請徐朗西氏為校長。……以前，汪亞塵氏有許多年間曾是「上海美專」教授之一，大約民二十年（按：約1931）春，汪氏由巴黎回來之後，也成為「新華藝專」之主要的主持者了。

在那時的洋畫倡導的複雜情態中，我已經發現早已有了「一點革新的衝動（這並非僅指當時傳入的作風新傾向）……亦即「對於基礎不健全的洋畫運動，力求以更明顯的意識來開拓一條健全而有效的洋畫倡導之路徑」……這種意識已漸見顯明的了。

.....

12. 康氏於1921年贈詩劉海粟，謂：「畫師吾愛拉斐爾，創寫陰陽妙逼真；色外生香貌隱秀，意中飛動更如神。」轉見前揭邵大箴文；另參聖格《徐悲鴻研究》論康有為一節，台北，台北市立美術館，1989年，頁44。

13. 參前揭康有為，《萬木草堂藏中國畫目》，原刊《中華美術報》，上海，中華美術專門學校，1918年10月，頁105。

14. 徐氏乃康有為之及門弟子，參見前揭聖格專書；及《悲鴻自述》，《徐悲鴻藝術文集》（上），台北，藝術家出版社，1987年12月，頁9。

15. 見前揭《徐悲鴻藝術文集》（上），頁39-45，原載1918年2月，頁23-25《北京大學月刊》。

那個時期，尚不見有專門的美術批評家，惟在洋畫界當中，對於洋畫的評論也日漸多了。在一些程度較好的美術青年的眼光中，已漸次能夠辨別某一種舊派某一種新派。這一種情形，也足以反映那時期的洋畫潮流已非民國十年（按：1921）以前那般簡單；而由於種種對照，更形複雜了。在各種展覽會或美術學校的成績展中，他們會從大部份陳舊的通俗派洋畫之中，找到一些筆調較活的印象派作風；除了大部份生硬未熟的作風之外；也會見到一些色調鮮麗氣象清新的作風。在各式各樣的作品與作風上的複雜狀態之中，已足使他們見到有兩種不同的潮流。

所謂兩種不同的潮流，就其大體看來，也好像是性質相異的兩種傾向……一種就是：對於洋畫的實際和理論，不求甚解似的，所以往往「只把洋畫之皮相的傳入，或模倣抄襲為滿足」。另一種是：對於洋畫的實際和理論，覺悟非有深入的體驗研究不可，「因此容易著眼於洋畫（藝術）發展之理路。」<sup>17</sup>

引文開端所提俞寄凡（1891-1968），正是最早聘任陳澄波擔任新華藝專西洋畫教授的該校校長<sup>18</sup>，而汪亞塵（1894-1983）也是一位畫家，1921年畢業於東美，算是陳澄波的學長，也正是陳澄波離開上海時的新華藝專校長。1933年6月25日汪亞塵還寫信給陳澄波，信中曾提及「……洋畫部……又聘陳抱一擔任……」<sup>19</sup>云云，陳抱一正是前引〈洋畫在中國流傳的過程〉一文之作者。由此可見：陳澄波與新華藝專，尤其是與前引文中所謂的「新派」洋畫之密切關聯；換句話說：上海「新派」洋畫運動，即使並不是由陳澄波主導推動，但陳澄波涉入之深，尤其是擔任主要推動學校——新華藝專的西畫科主任，其關係之密切，應是可以理解且證見的。

事實上，早於陳澄波1929年赴滬任教之前的1920年，即有台灣留日美術學生王悅之<sup>20</sup>，受到「五四運動」的激勵，在東京美術學校學業尚未結束之際，便匆匆趕赴上海，意欲投入救國建國的革命大業；但在義父王法勤（1869-1941）的規勸下，重回「東美」，完成學業。隔年（1921），再趕赴北京，入北京大學中文系進修，並在義父支持下，創辦私立北平美術學院，自任院長。1928年，應林風眠（1900-1991）之邀，南下杭州，擔任「西湖藝術院」（後改杭州藝專，今中國美術學院）西畫科主任；同時，也擔任西湖博覽會籌備委員會，及第1屆全國美展籌

16. 參李松編著，《徐悲鴻年譜》，北京，人民美術出版社，1985年3月。

17. 見陳抱一，〈洋畫運動過程略記〉，原刊1942年《上海藝術月刊》5-12期；後以〈洋畫在中國流傳的過程〉為題，重刊於《藝術家》35期，台北，1978年4月，頁27-28。

18. 參見陳澄波新華藝專聘書，嘉義市政府文化局藏。

19. 參見汪亞塵信函，嘉義市政府文化局藏。

20. 王悅之，原名劉錦堂，台灣台中人，拜中國國民黨中常委王法勤為義父，改名王悅之，號月芝。王氏生平詳參其子劉藝（劉錦堂的生平與藝術），《劉錦堂百年紀念展》，台北，台北市立美術館，1994年8月。

備委員會與審查委員等職務。《灌溉情苗》、《願》及《燕子雙飛》正是完成於此時，並提出參展全國美展的作品。

這3件作品，都是布上油彩的創作，卻打破西方慣常採用的畫幅規格<sup>21</sup>，採長條幅的型式。《灌溉情苗》和《燕子雙飛》尺寸相同，均長約180公分、寬69公分，《願》尺幅稍短，長126公分、寬68公分，都明顯是來自中國傳統水墨畫條幅的型式比例影響。《願》和《灌溉情苗》是較具超現實主義和象徵主義傾向的作品，以近於概念化圖式的人物造型，塑造出一個詩意夢境般的理念世界。畫家此時，顯然正陷入一個情思深切的浪漫情懷之中，或許是異地的旅遊，或許是西湖的美景，觸動了他許多年少時光戀情的回憶。《願》，取意「在天願作比翼鳥，在地願為連理枝」（後改名《七夕圖》）<sup>22</sup>（圖3），畫中男主角，應即畫家本人，身著黑色西裝，左手捫胸，右手握著捲成筒形的文件，神情堅定而嚴肅，應是誓言對愛情的忠貞；女主角身著柔軟寬幅長裙，雙手交於胸前，曲身半跪，表達對託負終身的人一種完全的信賴和順從。遠方的星斗和比翼的雙燕為證，畫幅左下方還有一株開著雙花擬人化般相依偎的植物，即所謂的「連理枝」。植物的造型拙樸而富詩意，一如日後旅法畫家常玉（1938-1997）的盆花風格。唯有深情之人，才有如此細膩的心靈，也唯有如此細膩的心靈，才能有如此真切樸實的作品。畫家曾有長詩一首，當中有云：「修書與君約，立志堅如玉；一年一回來，七夕君莫錯。」<sup>23</sup>似乎是對少年時期一段不為人知的愛情之回憶。

美好的感情，要用一生的力量去辛勤灌溉，《灌溉情苗》後稱《灌溉情苗圖》（圖4），視點從搭成星橋的鵲鳥開始，沿著下滑的地平線，中經取水灌溉的女子，最後落在畫面下方女子腳邊的情苗。西方古典主義中以肩部扛著水罐的裸體女性圖像，在此極其自然的轉化為一個謙卑辛勤的東方女子。百褶裙綿密線條的流動，豐富了這個可能流於單調的構圖；貧脊荒涼的大地，才尤其需要辛勤不懈的灌溉。據云圖中取水灌溉的女孩，係仙界人物，她有感於塵世間痴男怨女的不幸，特培育了一種名為「情苗」的植物，此植物一株雙葉，即人間一對夫妻，免去戀愛擇偶之苦。畫面上方的鵲橋，背負著牛郎、織女星，也是以七夕象徵愛情之堅貞，全幅充滿著濃郁的神話意味<sup>24</sup>。

21. 西方傳統油畫規格，基本上分風景型（P）、人物型（F）、海景型（M）三類，比例均不同於直長型條幅型式。

22. 謝里法，〈妾悔作君婦，好為名利章——30年代成名於北平的臺灣畫家王悅之〉，《臺灣文藝》89期，1984年，臺北。

23. 同上註。

24. 見前揭劉葵，〈王悅之作品考〉，《書苑徘徊——劉葵書法圖文選集》，青島，青島出版社，1997年1月，頁137。

圖3 王悅之 七夕圖 1928-1929 布上油彩 126×68公分 北京中國美術館藏（圖片來源：李超，《中國早期油畫史》，上海書畫出版社，2004年。）





圖4 王悅之 灌漑情苗 北京中國美術館藏（圖片來源：李超，《中國早期油畫史》，上海書畫出版社，2004年。）



圖5 王悅之 燕子雙飛圖 1928-1929 布上油彩 180×69公分 北京中國美術館藏（圖片來源：李超，《中國早期油畫史》，上海書畫出版社，2004年。）



圖6 王悅之 芭蕉圖 1928-1929 布上油彩 176×67公分 北京中國美術館藏（圖片來源：李超，《中國早期油畫史》，上海書畫出版社，2004年。）

當時的評論者胡根天在〈看了第一次全國美展西畫作品的印象〉文中，寫道：

王君幾年前的作風是明快的、現實的，現在則主觀的氣氛很濃厚，並且表現出東方趣味，色調也轉而傾向陰暗，他的題材《灌漑情苗》、《願》、《燕子雙飛》都是富於抒情的意味，描法是平板的，並且加上黑線條，看來有幾分像壁畫，這種作風，在中國今日的畫壇還沒多見，日本方面，則小杉未醒、橫山大觀、橋本觀雪諸人很有相類，不過他們寫得更為輕淡而神秘，王君則寫得頗沈重，現實意識也仍處處表露出來，尤其是《燕子雙飛》一幅。<sup>25</sup>

《燕子雙飛》，又名《燕子南飛圖》（圖5），是一幅較具寫實風格的作品，但仍充滿中國水墨繪畫的韻味。在構圖上，將一位身著長衫、蹣跚抱膝、坐在陶瓷座椅上的女子，置於下方，斜側的身子，正好讓出睇目上望的空間，上方是一雙斜向下飛的燕子，以及下垂的柳枝；隔著波浪起伏的中國式庭院圍牆，牆外是兩株一粗一細的喬木，遠方則是輕淡的起伏山巒及廣闊的湖面，這顯然正是西湖的景緻。整幅色彩，以接近褐色的統調，加入一些人物的紅、黑主體，給人一種類似中國傳統水墨的印象。而畫家曾自填〈點絳脣〉一首，表達濃厚的文學意境：「燕子南飛，歸巢猶自呢喃語。春情如許，獨自添愁緒。又近黃昏，新月窺朱戶。相思苦，年年如故，沒個安排處。」<sup>26</sup>既由中國北方來到南方的西湖，燕子仍然南飛，將飛向何處？自是更為南方、隔著海峽的故鄉台灣。王悅之，原名劉錦堂，乃台灣台中（古名葫蘆墩）人，是台灣最早的留日美術學生之一。

南下杭州的時期，王悅之又有《芭蕉圖》（1928-1929）一作，和《燕子雙飛》應可視為姊妹作（圖6）。約略相同的大小型式（176×67公分），描繪一位光頭蓄鬚、身著黑色長袍、頸掛大串佛珠的男子，正襟危坐，盤腿蒲坐在一棵巨大的芭蕉樹下；前有車前草，後有蓮蓬、蓮葉，遠方是輕淡的山巒及拱橋、長堤、扁舟，也是西湖景緻。同樣是布上油彩的畫作，但這樣的構圖，幾乎就是「海上畫派」任伯年（1840-1895）等人水墨「高士圖」的延續；而畫中的人物，不是別人，正是畫家自己。1930年，王悅之重回北京，一度擔任私立新華藝專校長，也接

25. 參劉瑞寬，〈中國美術的現代化：美術期刊與美展活動的分析（1911-1937）〉，台北，台灣師範大學歷史學系博士論文，2003年6月，頁265。

26. 同上註，頁136。

續此前在京畫業，主持他所創立的私立北平美術學院；期間，畫家還有《自畫像》（1930-1934）等作，也是充份展現東方繪畫的特質。<sup>27</sup>（圖7）

王悅之南下擔任西湖藝術院西畫系系主任期間，是否和陳澄波有過交遊、接觸？頗令人好奇。因為1928年，陳澄波仍就讀東美研究科時，即曾畫遊西湖，留下幾件寫生之作及和畫友的合照。以同為「東美」台籍校友的情誼，又年齡相仿，兩人見面的可能性極大，可惜未留下相關的資料和證據。

1929年，首屆全國美展舉辦，陳澄波也以《清流》、《綢坊的午后》、《早春》等3件作品參展。其中《清流》一作，除另以「無鑑查」資格參加第3回「台展」（1929）外，據陳澄波自述：1932年，還曾以「中國十二代表畫家」身分參展在美國芝加哥舉辦的「世界博覽會」<sup>28</sup>；儘管目前仍查不到參展世博的相關資訊或史料，但這件作品深受畫家本人的珍惜，則是十分明確的事實。1947年3月25日，畫家罹難的當天清晨，以筆記本的全頁紙張，寫下數封遺書，除寫給家人交待後事外，另有一封寫給「藝術界同仁」，提及：將自己的畫作全數賣掉，用來支持他所推動成立的「台陽展」<sup>29</sup>。但是稍後又不放心，再以小紙條，匆匆寫下：「西湖斷橋殘雪（按即：清流）之繪，為家保存之。」數行字，可見他對此幅作品之特別珍愛，臨終仍心懸掛念之。

《清流》一作，高60.6公分、長72.8公分，同樣是一件畫在畫布上的油彩作品，但以中國傳統水墨畫經常採取的「一河兩岸」構圖，將拱橋置於畫面中景處，前方有一對背向觀眾併坐的情侶；同樣的點景人物，也次第出現在稍遠的「之」字形的湖岸岸邊，指引觀眾的眼睛延伸轉向橋上的又一對情侶。湖面有船隻，湖中有倒影，兩邊的枯枝樹木，以中國毛筆式的筆觸，勾撇畫成；遠景則是較清淡（雖是濃彩畫成，但色調清淡）的山影，以對比於畫面最前方、較濃重的一些石塊或樹幹，藉此拉開了景深。

如果說：這幅作品具有中國水墨繪畫的特色，除了前提的題材、構圖，與筆觸外，其實更明顯的是：色彩。具體地說：這幅《清流》，打破了西方油彩繪畫長期以來擅用「物像固有色」的傳統，代之以一種中國水墨繪畫的「統調」概念。西方

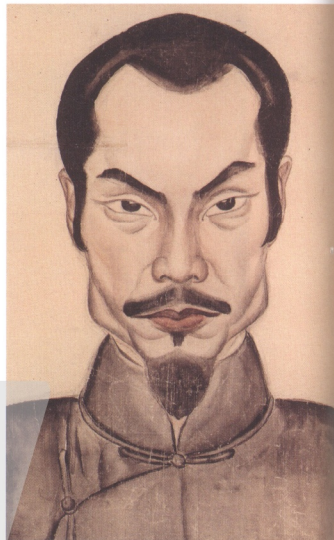


圖7 王悅之 自畫像 1930-1934 絹本，墨彩  
北京中國美術館藏（圖片來源：李超，《中國早期油畫史》，上海書畫出版社，2004年。）

傳統繪畫，基於「寫實」、「求真」的概念，希望再現物像的形象、色彩，與質感，因此「樹葉是綠色的」、「樹幹是褐色的」、「天是藍色的」、「橋是紅色的」……等等，此即所謂的「物像固有色」。但這幅作品，除了天與水的局部藍色以外，大幅壓低了物像的固有色；取而代之的，是一種接近黃褐色的「統調」氛圍，一如水墨繪畫的「黑白」統調概念。

陳澄波之有這樣的表現，絕非無意識的偶然，而是一種深具自覺的經營。1934年，已是離滬返台的隔年，接受《台灣新報》記者的訪談，仍提及中國傳統水墨對自己創作的影響，說：

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，或者說是，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。<sup>30</sup>

陳澄波對「擦筆技巧」的運用，除了油彩畫，更展現在大批淡彩速寫的作品中，而這些作品，大部份正是他居留上海、任教藝專時的教學示範之作。<sup>31</sup>

為何同為台籍畫家、同為「東美」畢業生的王悅之和陳澄波，會在首屆全國美展中，不約而同地提出這類具有「融合中西」傾向的油彩作品？這顯然是近代中國美術史發展一個有趣且值得重視的問題。

關於王悅之的部份，或許不是本文論述的重點，但就陳澄波而言，陳澄波出生於漢熟教師的家庭，在15歲那年父親守愚翁（1867-1909）過世之前，陳澄波在父親要求下，對漢學的學習，包括：書法、詩詞等，已然種下待時萌發的種子。

俟1924年赴日留學，進入東京美術學校學習，他不似大多數台籍美術留學生的選擇「西洋畫科」，而是進入以教學為職志的「圖畫師範科」。而這樣的科別差異，也使得他在純粹的「西洋畫」的學習外，更觸及東洋畫、書法、工藝、心理學……等等更具通識性的課程訓練。而在這樣的科別背景之外，當時日本畫壇正在興起的一股「東洋熱」，也顯然強烈地影響了他的文化認知與創作意識。

27. 詳參蕭瓊瑤，《王悅之與中國美術現代化運動——從「中西融合」角度所作的觀察》，原刊《臺灣美術》46期，1999年10月，台中，頁10-22；收入氏著《激盪·迴游——台灣近現代藝術11家》，台北，藝術家出版社，2004年3月，頁6-23。

28. 見陳澄波自撰履歷，家屬藏。

29. 「台陽展」即台陽美術展覽會，是陳澄波與同時代西畫家於1934年共同推動成立的「台陽美術協會」每年的巡迴展。

30. 《隱藏線條的擦筆（Touch）畫》，《臺灣新報》，1934年秋。

31. 見陳澄波文化基金會策劃出版，蕭瓊瑤主編，《陳澄波全集三：淡彩速寫卷》，台北，藝術家出版社，2012年3月。

早在明治維新初期，日本大舉學習西方文化藝術之際，義裔美籍學者費諾羅沙（Ernest F. Eenoilosa, 1853-1908）即忠告日本人：世界最精美的工藝在東方。這也直接影響了東京美術學校始創之際的學科配置，先設東洋畫科，雕刻科中也以傳統の木雕為主軸。

俟1920年代，隨著日本國勢的抬頭，「東洋」的概念也逐漸加強，當時的東美校長正木直彥（1862-1940），在日本政府的日華文化交流活動中，扮演重要角色。他是「日華繪畫聯合展覽會」的日方發起人之一，此一展覽會，自1921年起，在兩國間輪流舉辦；1925年，也正是陳澄波赴日留學的第二年，正木校長受日本外務省之託，帶領一團青年學子訪問中國，返日後曾撰一文〈南支那旅行談〉，刊載於東美的《校友會日報》中<sup>32</sup>，大力讚賞「支那」（China，中國）藝術的優秀，以及學習「支那」傳統美術的重要。這樣的論點，受到該校美術史教授大村西崖（1868-1927）的支持，他甚至主張：學子們應該捨西洋而去研究「支那」古代的美術作品。<sup>33</sup>這樣的「東洋熱」明顯地影響了甫剛展開美術專業學習的陳澄波，在他的收藏中，就有1926年在東京舉辦的「日華聯合繪畫展覽會」的美術明信片，和1928年出版的《アサヒグラフ》（「唐宋元明名畫展號」專輯）。<sup>34</sup>

1928年，陳澄波首次畫遊杭州西湖，所創作的幾件作品，已顯露對中國繪畫特色的吸納與嘗試，包括：《西湖泛舟》橫長的畫幅及構圖，明顯來自中國卷軸繪畫的啟發；《湖畔》的灰階色調，既有著西湖多霧的天候特質，也有著水墨般的趣味；《西湖東浦橋》被當時論者評為：「兩株柳樹帶有不少南畫清楚氣氛。」（圖8）<sup>35</sup>乃至《杭州古厝》（一名《岳王廟》），三段式的平行構圖，下方露出的荷葉，也是不同於西方繪畫的手法。

1929年，陳澄波自東美研究科畢業，他原本計劃再赴巴黎深造學習，但在老師石川欽一郎（1871-1945）的規勸下，終於以「中國」取代「巴黎」，深入「融合中西」課題的探討，而有了《清流》一作的完成，成為一生的重要代表作。

32. 轉見吉田千鶴子，〈陳澄波と東京美術學校の教育〉，《檔案·顯像·新「視」界——陳澄波文物資料特展學術論壇論文集》，嘉義，嘉義市政府文化局，2011年，頁13-19。

33. 有關陳澄波留日時期日本畫壇的「東洋熱」，可參呂采芷（羽田ジェシカ），〈終始於台灣——試探陳澄波上海時期的意義〉，《行過江南——陳澄波藝術探索歷程》，台北，台北市立美術館，2012年5月，頁13-30。

34. 嘉義市政府文化局藏。

35. 〈赤島社畫展覽本日起開於台北博物館，多努力傑作進步顯著〉，《台灣日日新報》，1929年10月23日，漢文4版。

圖8 陳澄波 西湖東浦橋 1928 畫布·油彩  
尺寸不詳 入選  
1929年日本第6回槐樹社展  
（圖片來源：陳澄波文化基金會提供）



陳澄波是一位深具文化意識與民族尊嚴的藝術家，據畫友們回憶：陳澄波留學日本期間，除了學生服以外，始終一襲台灣衫，堅持自己是一位「台灣人」的族群意識<sup>36</sup>；甚至連他所使用的畫架袋，也是用台灣原住民泰雅族的「番布」編製而成<sup>37</sup>。相對於同時代台灣畫家對西洋畫的學習，他也強烈主張發揚「東洋」的特色，在1933年的一次訪談中，他即明白表示：「我們使用的材料雖是舶來品，但是繪畫的主題或完成的作品，必須是東洋的。」<sup>38</sup>

36. 參見謝里法，〈陳澄波——學院中的素人畫家〉，原刊《雄獅美術》106期，1979年12月，台北；收入氏著《台灣出土人物誌》，台北，台灣文藝雜誌社，1984年10月，頁191-231。

37. 家屬藏。

38. 〈畫室巡禮——畫裸婦〉，《台灣新民報》，1933年秋（家屬藏剪報）。



圖9 陳澄波 網坊之午後 1929 布上油彩 89.4 X 115.5公分 (圖片來源：陳澄波文化基金會提供)

在當時日本畫壇的理念中，所謂的東洋，自然是相對於西洋而有的對稱；但同樣的東洋，對陳澄波而言，顯然不是以日本為主體，而是中國，因此他盡力在中國的水墨繪畫傳統中吸取養分，《清流》正是此一努力的成果。

和《清流》同時展出的《網坊之午後》(圖9)和《早春》(圖10)，在水面和樹枝的表現上，也都呈顯了中國水墨繪畫的用筆特色；儘管《早春》曾被張澤厚批評為：「因筆觸傾向太豪放，幾乎把早春完全弄成殘秋去了。」<sup>39</sup>但強調筆觸則是十分明顯的。而另幅完成於1933年的《西湖》(一名《斷橋》)，雖然回復「物像固有形」的畫法，卻明顯地在用筆上更強化了毛筆般柔軟的特質。

由於陳澄波對「融合中西」課程的關懷，使他在上海時期的交遊，幾乎不分洋畫(西畫)界與國畫(水墨畫)界；1929年夏天，國畫界的張大千(1897-1983)與俞劍華(1895-1979)即將赴日，行前張大千、張善孖(1882-1940，大千之兄)、俞劍華和楊清磐等四人合畫一幅水墨花果軸，由王濟遠(可能是邀請陳澄波來滬任教的人)加以題字，送給陳澄波作為紀念，此作迄今仍保存完好。

上海畫界，不分洋畫、國畫畛域的交遊現象，也不是陳澄波一人獨特的現象；事實上，陳澄波當時重要的另一活動平台「藝苑繪畫研究所」，正是結合跨界人士

39.張澤厚，〈美展之論畫概評〉，《美展匯刊》第9期，上海，全國美術展覽會編輯組，1929年5月4日。



圖10 陳澄波 早春 午後 1929 畫布·油彩 尺寸不詳 入選1929年日本第十回帝國美術院展覽會 (圖片來源：陳澄波文化基金會提供)

的重要團體。這是一個兼具聯誼教學的藝術團體，擁有自己的空間，提供教學，也辦理展覽。根據1929年7月間《申報》對藝苑所辦「現代名家書畫展覽會」的報導，可窺見此一團體對上海藝壇人士的聯繫：

值此霉雨連綿中。吾人於煩悶之境界。得觀藝苑繪畫研究所舉行之現代名家書畫展覽會，於西藏路甯波同鄉會。不覺心身為之一快。先記其捐助作品諸家。分二部：(一)書畫部。有王師子、王陶民、王一亭、王濟遠、方介堪、江小鶴、朱屺瞻、李祖韓、李秋君、狄楚青、沈子丞、吳杏芬、何香凝、胡適之、馬孟容、馬公愚、俞劍華、陳樹人、陳小蝶、黃任之、黃賓虹、商笙伯、許醉侯、張善孖、張大千、張聿光、張守彝、張小樓、經亨頤、葉恭綽、劉海粟、潘天授、諸聞韻、樓宇壺、鄭午昌、鄭曼青、謝公展、謝玉岑等。(二)西畫部。有丁悚、王遠勃、王濟遠、江小鶴、朱屺瞻、汪亞塵、李超士、李毅士、宋志欽、邱代明、倪貽德、馬施德、唐蔭玉、張弦、張辰伯、張光宇、陳澄波、楊清磐、潘玉良、薛珍琴。薈萃中西名家作品於一堂。蔚為大觀。……<sup>40</sup>

陳澄波之名，赫然在列。

40.見《藝苑名家書畫展紀/七月六日起至今日止》，《申報》，1929年7月9日，第11版，上海。



而同年9月，有關該團體的另一則報導，更有助於我們對其性質、活動及成員內容的瞭解：

藝苑繪畫研究所，為促進東方文化，從事藝術運動起見，定於本月二十日起至二十五日止，假寧波同鄉會舉行第一次美術展覽，會分國畫洋畫雕塑三部，作家都是藝苑會員，羅列個（各）美術學校教授及當代名家凡二十餘人，國畫部如名家李祖韓、李秋君、陳樹人、鄧誦先等。洋畫部如名家王濟遠、朱杞瞻、唐蘊玉、張弦、楊清磐及中央大學教授潘玉良、上海美專教授王遠勃、上海藝大教授王道源、廣州市美教授倪貽德、邱代明、新華藝大教授汪荻浪、陳澄波，並新從巴黎歸國之方幹民、蘇愛蘭等。雕塑部如名家江小鶴、張辰伯、潘玉良等，皆有最近之傑作。<sup>41</sup>

陳澄波在上海畫壇的交遊，熱情而積極，和許多畫友都有極友善的往來，且互贈作品，如：張聿光（1885-1968）、張辰伯（1892-1949）、王濟遠、江小鶴（1894-1939）、諸聞韻（1894-1938）、王逸雲（1894-1981）、俞劍華、潘天壽（1898-1971）、王賢（王介籙，1897-1988）等人贈送的書畫作品，朱杞瞻（1892-1996）、王濟遠等人的贈書，潘玉良（1895-1977）與其夫婿潘贊化1936年的賀年卡，以及汪亞塵（1894-1983）等人的書信往返等……，在在證見陳澄波上海時期與畫壇人士交遊的密切與廣闊。

不過，陳澄波在和上海畫友交遊的過程中，顯然也是一個較具革命性格與前衛思想的藝術家，因此也成為日後被稱為「中國第一個前衛團體——決瀾社」的推動成員之一。根據龐薰棻在《決瀾社小史》一文中，即清楚記載：

薰棻……墊居滬上年餘，觀夫今日中國藝術界精神之頹廢，與中國文化之日趨墜落，輒深自痛心；但自知識淺力薄，傾一己之力，不足以稍挽風頹，乃思集合數同志，互相討究，一力求自我之進步，二集數人之力或能有所貢獻於世人，此組織「決瀾社」之原由也。二十年夏倪貽德君自武昌來滬，余與倪君談及組織畫會事，倪君告我渠亦久蓄此意，乃草就簡章，並從事徵集會員焉。

是年九月二十三日舉行初次會務會議於梅園酒樓，到陳澄波君、周多君、曾志良君、倪貽德君，與余五人，議決定名為「決瀾社」，並議決於民國二十一年一月一日在滬舉行畫展；卒因東北事起，各人心緒紛亂與經濟拮据，未能實現一切計畫……。<sup>42</sup>

41. 見《藝苑將開美術展覽會 / 本月二十起 / 在寧波同鄉會》，《申報》，1929年9月16日，第11版，上海。

42. 龐薰棻，《決瀾社小史》，《藝術旬刊》1卷5期，1932年10月，上海，頁9。

1932年1月1日之畫展，既未實現，同月6日，又立即召開第二次會務會議，陳澄波亦為與會成員之一。龐氏小史亦記：

本年一月六日舉行第二次會務會議，出席者有：梁白波女士、段平右（佑）君、陳澄波君、陽太陽君、楊秋人君、曾志良君、周廩君、鄧云梯君、周多君、王濟遠君、倪貽德君，與余共十二人。議決事項為：一、修改簡章；二、關於第一次展覽會事，決於四月中舉行；三、選舉理事，龐薰棻、王濟遠、倪貽德三人當選。一月二十八日日軍侵滬，四月中舉行畫展之議案又成為泡影。<sup>43</sup>

俟1932年10月，「決瀾社」第1屆畫展推出並發表激昂熱切的〈宣言〉時，展出名單上已無陳澄波的名字。顯然這位一心回歸「祖國」，且在當時日文媒體上多次被指稱為「支那（中國）畫家」的陳澄波，甚至在當時名片上也明白標示自己祖籍是「福建龍溪」的台灣畫家，其真正的法律身分，卻仍是「日本僑民」。

在1932年年初的「一二八事變」，也就是「第一次上海事變」（或稱「淞滬戰爭」）之後，中日關係轉趨緊張，陳澄波即因「日本僑民」身分，被迫離開上海。1932年間，先將家人送返台灣，自己也在1933年6月初，由上海經日本神戶返抵台灣，結束他和上海30年代新派洋畫運動的一段因緣。

陳澄波在上海參與「決瀾社」的經驗與志業，促使他在1933年返台後，全心致力推動「台陽美展」的成立。1934年，這個台灣迄今仍存的最大民間美術團體，終於在台北成立；一方面與官辦的「府展」相互輝映，一個在春天舉行、一個在秋天，二方面也有著和日本官展一較長短、凸顯本地文化主體意識的意味。

1947年3月，陳澄波因「228事件」不幸罹難後，1949年年中，同為「決瀾社」成員的李仲生（1912-1984），隨軍赴台，成為戰後推動「現代繪畫」的重要推手，「東方畫會」正是他在台北安東街畫室教導下的一批學生組成<sup>44</sup>；「現代」取代了「新派」、「東方」取代了「東洋」，隱隱中，暗含了一條陳澄波曾經經歷參與的奮鬥路徑。↵

43. 同上註。

44. 詳參蕭瓊瑞，《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後台灣之發展（1945-1970）》，台北，東大圖書公司，1991年11月。