

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 / Hsiao, Chong-ray

蕭瓊瑞 Hsiao Chong-Ray

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

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

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）、《綢坊的午后》（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¹，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（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」所畫的大半身戎裝像（現藏台北故宮博物院）等。²（圖 1、2）

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³。其中，康有為針對西洋畫的特色、首倡「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

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》由家屬存藏，《綢坊之午後》（一度誤名《蘇州》）存藏台北市立美術館，《灌溉情苗》、《願》及《燕子雙飛》則均存藏於北京中國美術館。

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。

象形之迫肖云爾；非取神即可棄形，更非寫意可忘形也。」⁴又說：「偏覽百國作畫皆同，故今歐美之畫與六朝唐宋之法同。」⁵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。」⁶

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⁷。

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。」⁸

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。」⁹

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。」¹⁰

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。」¹¹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。

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

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。

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¹²，又極力推崇將寫實手法帶進中國的郎世寧¹³。

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¹⁴，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》¹⁵，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〉¹⁶一文的描述，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；色外生香饒隱秀，意中飛動更如神。」轉見前揭邵大箴文；另參卓聖格《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，參見前揭卓聖格書；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》。

¹⁶ 參李松編著，《徐悲鴻年譜》，北京，人民美術出版社，1985 年 3 月。

.....

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。」¹⁷

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¹⁸，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，信中所提及「……洋畫部……又聘陳抱一擔任……」¹⁹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²⁰，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

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

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²¹，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繪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》）²²（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，雙手交叉於胸前，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。」²³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

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。

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。

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²⁴。

當時的評論者胡根天在〈看了第一次全國美展西畫出品的印象〉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《灌溉情苗》、《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。²⁵

《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，置於下半方，斜側的身子，正好讓出舉目上望的空間，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。」²⁶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（176x67 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

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

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。

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。²⁷（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」²⁸；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」²⁹。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。

²⁷ 詳參蕭瓊瑞，〈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。

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《台灣新民報》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。³⁰

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。³¹

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，陳澄波出生於漢塾教師的家庭，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

³⁰ 〈隱藏線條的擦筆（Touch）畫〉，《臺灣新民報》，1934 年秋。

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

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。

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. Eennolosa, 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，雕刻科中也以傳統的木雕為主軸。

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³²，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。³³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）。

34

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）³⁵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

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 〈赤島社洋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。

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。

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³⁶；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³⁷。

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。」³⁸

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《綢坊之午後》(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。」³⁹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「物像固有色」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，

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)。

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。

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：

值此霖雨連綿中。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，於西藏路寧波同鄉會。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、樓辛壺、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、唐蘊玉、張弦、張辰伯、張光宇、陳澄波、楊清磬、潘玉良、薛珍等。薈萃中西名家作品於一堂。蔚為大觀。……⁴⁰

陳澄波之名，赫然在列。

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，會分國畫洋畫彫塑三部，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、朱屺瞻、唐蘊玉、張弦、楊清磬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。彫塑部如名家江小鶴、張辰伯、潘玉良等，皆有最近之傑作。⁴¹

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(王个簃，1897-1988)等人贈送的書畫作品，朱屺瞻(1892-1996)、王濟遠等人的贈書，潘玉良(1895-1977)與其夫婿潘贊化 1936

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。

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。

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。根據龐薰栻在《決瀾社小史》一文中，即清楚記載：

薰栻……蟄居滬上年餘，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……。⁴²

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、周麋君、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，龐薰栻、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。⁴³

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

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

⁴³ 同上註。

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的民間美術團體，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⁴⁴；「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。

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

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。