

海上澄波：陳澄波與三〇年代上海藝壇趨勢

楊佳玲

New Waves on the Sea: Chen Cheng-Po and the Modernists in 1930s Shanghai / Yang, Chia-Ling

摘要

1929 年 3 月，甫從東京美術學校畢業的陳澄波（1895-1947），受到王濟遠（1893-1975）的邀請到上海，先後任教於上海新華藝術大學專科學校（1926 年設立，1930 年改為上海新華藝術專科學校）、藝苑繪畫研究所（1928-1934）及昌明藝術專科學校（1930-1931）。在客寓上海四年期間，與曾經留學歐、日的中國藝術家交往密切，除了積極參加美展，並與決瀾社及其他上海現代藝術社團藝術家社員互動，希冀以新技法表現新時代的精神。如同三〇年代的社會氛圍一樣，上海藝壇的走向在紛雜中帶點不安，藝術家對固有的國畫傳統感到不滿足，但關注歐洲現代的流派與多元風格的同時，也困於對西畫缺乏整體的認識。本篇文章運用新發現的上海期刊資料並整合陳澄波速寫簿的資料，企圖還原陳澄波在上海期間的藝術活動，尤其在 1932 年「一二八」事變後，基於東洋教育思維和臺籍前朝遺民的身分認同間的尷尬，和華洋雜處的上海生活經驗，讓陳澄波此時期的畫風展現在二十世紀前期，藝術家對現代繪畫前景的不確定與審美理想多面向的探討，以及對參加不同官方民間美展的省思。他的風格與抉擇，爾後更成為臺灣畫家從東洋畫過渡到野獸派的先驅，並發展出屬於東方的現代。

關鍵字：陳澄波、決瀾社、王濟遠、《美周》、《美展》、後印象派、野獸派、上海新華藝術專科學校、藝苑繪畫研究所

National Taiwan Museum of Fine Arts

1928 年，日本作家橫光利一（1898-1947）懷著對芥川龍之介（1892-1921）的追念，同時也抱著「想了解悲慘的亞洲」的願望來到上海。¹在他的小說《上海》之中，作家描寫了這個五光十色的殖民地都會，筆下從日本人、土耳其浴室按摩女、白俄妓女、德國、美國商人，一路寫到中國富人和紡織工人及他們在日本紡織工廠發生的群眾性罷工運動——他觀察這個混亂和激動的時代，透過描繪在上海登場的各種殖民角色，企圖揭示「東方與西方」的矛盾。

同樣是 1928 年，陳澄波（1895-1947）第一次來到上海。不同於文學家用故事，畫家用的是筆觸和色彩，去構築三〇年代紛雜的上海藝壇所上演「東方與西方」的矛盾與融合，反映出當時中國畫家對歐洲畫壇的關注，以及他們藉由對西畫的比較與認識來刺激國畫創新的企圖。就個人而言，這個時期的陳澄波，也由留日的西畫家立場來反思「東方美術上所提倡的精神表現」——畫家思索的是，如何讓東方油畫脫離西洋的陳式，而成為足以代表民族精神的新藝術。

一個臺籍畫家在上海

1934 年，已是陳澄波離滬返臺的第二年，《臺灣新民報》刊出標題為〈アトリエ巡り タツチの中に線を秘めて描く 帝展を目指す 陳澄波氏〉（畫室巡禮將線條隱藏於筆觸中 以帝展為目標 陳澄波先生）（圖 1）的訪談，文中畫家提及中國筆觸線條對自己創作的影響：

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（皴法）。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。自從去年（1933 年）以來，線條對於（我的畫）圖像結構起了重要的作用。但對於彰顯我個性的表現，效果則顯得薄弱。所以我最近覺得用隱藏線條於擦筆之間來描寫更為好些。這即是我今後的方向，配合雷諾動態的線條，梵谷的擦

¹ 芥川曾於 1921 年 3 月至 7 月作為《大阪每日新聞社》海外視察員到上海和中國北方訪問，同年 8 月 17 日至 9 月 12 日，在《大阪每日新聞》連載作為中國觀感之一的〈上海遊記〉。

筆與筆觸的方法，加上濃厚的東方色彩，別無其他……。²

陳澄波強調在上海時期受到中國畫風影響，尤其對倪雲林（1301-1374）和八大山人（1626-1705）的推崇；他也提到東洋與西洋畫的融合，並強調線條為畫面的主要構成——除了表現個性之外，隱藏於筆觸中的線條更可以調和出屬於東方的色彩。但也是因為這段自述讓諸多學者認為，陳澄波旅居上海時期受到中國畫風的影響，亟思如何在使用舶來的西方顏料與繪畫工具時，仍舊能在作品中表現出東方的特色。事實上，陳氏此種思維與畫風表現的選擇，反映出他在上海時期所薰冶的多方風格，也可視為當時上海藝壇對於西畫在東方世界的發展所做的省思。

針對陳澄波旅居上海這段期間的研究，學者包括蕭瓊瑞、李淑珠、顏娟英、文貞姬、林育淳與邱函妮等都曾發表精闢的論文，主要著眼於陳氏對中國式畫風與筆法的引用。他們透過陳澄波在上海時期名片上的履歷，勾勒出陳氏與上海地區國畫家、西畫家的交流、合作與人脈網絡；中國學者李超則結合臺滬地區當時的媒體報導，嘗試還原陳氏在上海的活動；另外，張玉萱的碩士論文以劉錦堂與陳澄波為例，探討日治時期兩位臺籍西畫家在中國的情形。³

1929年3月，甫從東京美術學校畢業的陳澄波（1895-1947），受到王濟遠（1893-1975）的邀請到上海，先後任教於上海新華藝術大學專科學校（1926年設立，1930年改為上海新華藝術專科學校）、藝苑繪畫研究所（1928-1934）及昌明藝術專科學校（1930-1931）。除了教學活動之外，在陳氏客寓上海的四年期

² 譯自〈アトリエ巡り タッチの中に線を秘めて描く 帝展を目指す 陳澄波氏〉（畫室巡禮 將線條隱藏於筆觸中 以帝展為目標 陳澄波氏），《臺灣新民報》，1934年秋，新聞簡報編號 NC2_027-001，陳澄波文教基金會藏。

³ 蕭瓊瑞，〈澄波與決瀾——陳澄波與1930年代上海新派洋畫〉，《東方早報》，2014年6月11日，第6版；李超，〈陳澄波上海時期的藝術遺產——中國近現代美術資源的兩岸復合〉，《東方早報》，2014年6月11日，第8版；張玉萱，〈日治時期赴中國的台灣洋畫家——以劉錦堂、陳澄波為例〉，國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2012年；林育淳，〈文化衝擊與藝術風格演變——以日治時期於中國活動的台灣畫家為例〉，《當代中國研究》第19期第1號，2012年，頁141-167；呂采芷，〈終始於台灣——試探陳澄波上海期之意義〉和邱函妮，〈陳澄波「上海時期」之再檢討〉，收錄於傅瑋思撰，林育淳、李瑋芬編著，《行過江南——陳澄波藝術探索歷程》，臺北市立美術館，2012年，頁16-31，32-49；文貞姬，〈陳澄波1930年代的現代主義：上海時期（1928-1933）為主〉，收錄於創價藝文中心委員會編輯部編輯，《阿里山之春：陳澄波與台灣美術史研究新論》，臺北，勤宣文教基金會，2013年，頁74-91；李淑珠著，李淑珠、黃文瑜譯，《表現出時代的「Something」——陳澄波繪畫考》，臺北，典藏藝術家庭，2012年，頁16-32，54-59，202-214；顏娟英，《臺灣美術全集1——陳澄波》，臺北，藝術家，1992年。

間，他與留學歐日歸來的中國藝術家也有密切往來，不但積極參加美展，並參與決瀾社等上海現代藝術社團的活動，探索能夠表現新時代精神的新技法。如同三〇年代的社會氛圍一樣，上海藝壇也在紛雜中帶點不安，藝術家對固有的國畫傳統感到不滿足，但是想要追求當時歐洲諸多流派與多元風格時，又困於欠缺對西畫發展的整體認識。

本篇文章的目的，不但是追尋陳澄波在上海期間——尤其在 1932 年「一二八」事變後——的藝術活動；另一方面，畫家本人既受到東洋教育的思維，也面臨臺籍前朝遺民的身分認同尷尬，復加上這段旅居上海、華洋雜處的生活經驗，本文將探討畫家這個時期作品所表現出對現代藝術前景的不確定感、審美理想的多面向，以及他對參加官方、民間等不同美展的省思。畫家這個時期的風格與抉擇，更讓陳澄波成為爾後臺灣畫家從東洋畫過渡到後印象畫派，乃至野獸主義的先驅。關於上海時期的陳澄波，本文將從下列幾個問題切入剖析：

一、當時上海畫壇對於二十世紀同時期的歐洲繪畫如何吸收與評價？其中有哪些歧異與爭論？

二、陳澄波有沒有加入決瀾社並參加展覽？

三、做為一名臺籍畫家，尤其在「九一八」和「一二八」事變之後，他在上海的處境又是如何？

本篇文章運用新發現的資料，對陳澄波當年在上海的動向展開詳細研究，除了著重於畫家在上海的履歷與藝壇的交流，藉此文，更希望能探討當時上海地區的中國藝術家對現代歐洲繪畫的認識、接納與批評。

海上澄波

目前學界一般認為，陳澄波選擇到上海任教是因為收到王濟遠（1893-1975）邀請的關係；而藝苑創辦人之一的王濟遠之所以與陳澄波結識，應可追溯王氏兩度赴日遊學，最晚到 1927 年時兩者應有一定的相熟程度。⁴且看 1926 年 2 月王濟

⁴ 上海藝苑繪畫研究所是一個西洋美術團體，簡稱「藝苑」，於 1928 年 10 月 10 日由江小鶴、張辰伯、王濟遠、朱屺瞻發起創辦，王濟遠主持。地址設於老城內西門林蔭路 19 號。其宗旨和活動方式，1929 年上海《時代畫報》第 1 期第 33 頁刊登《藝苑小史暨第一屆美術展覽會紀》一文，

遠赴日遊學所寫下的〈東鄰畫展之狂熱〉，文中提到「在今春吾等旅東滯留一月中就關於洋畫展如下：（1）槐樹社畫展（2）太平洋畫展（3）水彩畫會展（4）中央美術畫展（5）現代法蘭西畫展（6）風光會畫展（7）春陽繪畫展（8）其他個人畫展，接二連三，令人目不暇給，已是我國沈寂之畫壇，甯不愧死。」⁵另外，在 1927 年 2 月 7 日，時任上海美專西畫系主任的王濟遠，偕同國畫系主任許醉侯赴日本考察，此時正好陳澄波作品入選太平洋畫會第 23 回展（2 月 12 日至 27 日）、第 8 回中央美術展覽會（3 月 11 日至 31 日）以及第 4 回槐樹社展（3 月 30 日至 4 月 14 日）。⁶重視看展觀摩的王濟遠，可能最遲於此時已知聞陳澄波之名。⁷

關於陳澄波赴中國的緣由，在其自述中則是不一樣的说法——他是「由日本外務省推薦到上海新華藝術大學任西畫科主任之職」⁸。加上在當時畫家的堂弟陳耀棋正在上海當軍醫，⁹於是他規劃在 1929 年 1、2 月間赴杭州寫生，欲將所畫西湖十景中之斷橋殘景（按：《清流》）投至教育部第一次全國美術展覽會公開徵

有如下記述：「鑑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。」藝苑分設油畫人體寫生、素描石膏寫生、水彩靜物寫生三科。分午前部、午後部二組，於 11 月 1 日起開始實習。人數以 30 人為限。校內設有研究員 15 人，容納一般畫家自由創作，並設有研究生 15 人，讓對於繪畫有深切之嗜好者可以共同習作。另外聘請關良、倪貽德、陳澄波等為研究指導。在 1929 年藝苑成立一周年曾舉辦「藝苑畫展」，同時也出版《藝苑畫集》。此前更於 1929 年 9 月 20 日創辦了《藝苑》畫刊，至 1931 年 8 月出版第 2 期後停刊。藝苑因迫於 1932 年「一二八」事變後戰亂和經費困難，也於 1934 年停止活動。

⁵ 王濟遠，〈東鄰畫展之狂熱〉，《新藝術半月刊》第 1 卷第 5 期，1926 年，頁 12-14。王所指的這些畫展多在 2、3 月舉行。

⁶ 吳孟晉指出：「陳澄波同時也參加太平洋畫會及一九三〇年協會展等帝展以外的公開募集展。太平洋畫會展及一九二八年自畫像參展的本鄉美術展都屬於繪畫研究所主辦的公開募集展，具有學生成果發表展的濃厚色彩。中央美術展是由雜誌《中央美術》發行商主辦的青年畫家公開募集展。」吳孟晉，〈陳澄波與一九二〇年代的日本西畫壇：現代之眼——在成為梵谷的崇拜者之前〉，《陳澄波專題研究》，頁 4。http://120.tnc.gov.tw/pdf/，2014 年 8 月 4 日瀏覽。

⁷ 1927 年王濟遠第二度赴日消息亦載於《星期畫報》，提到「上海名畫家王濟遠，前月在滬舉行個人洋畫作品頒布會，展覽其東遊及遊普院諸作品，上圖係王君在畫室中所攝者。聞王君本月初旬重行東渡，以遊歷寫景，並宣傳藝術，冀在國際上得一地位云」。1928 年王濟遠再度赴日作為「中日聯合美術展覽會」的代表，見「中日聯合美術展覽會代表及職員合影後列右第二人為本報記者鮑振青第五人為王濟遠左端為羅覺增李守昌前列右端為鮑振青夫人（照片）」，《圖畫時報》第 427 期，1928 年，頁 3。

⁸ 陳澄波，〈日據時代台灣藝術之回顧〉，《雄獅美術》第 106 期，1979 年 12 月，頁 70。實則陳澄波初被聘為洋畫系教授，非系主任，直到 1931 年冬汪亞塵出任為新華藝術師範學校校長時，推論由此時起洋畫部主任由陳澄波擔任。見《申報》1929 年 8 月 26 日 17 版刊登「新華藝術大學已聘二君為洋畫教授，並請汪君任洋畫系主任。」

⁹ 張玉萱與陳前民訪談，見其《日治時期赴中國的台灣洋畫家——以劉錦堂、陳澄波為例》，國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2012 年，頁 56。

集活動。不論其旅居上海的緣由為何，陳氏在杭州待至 2 月底，在 1929 年 3 月就轉赴上海，¹⁰參加 4 月 10 日在國貨路新普育堂舉辦的第 1 屆全國美展。¹¹

陳澄波在 1929 年來到上海任教的消息，也可以從媒體廣告和報導中得知。1929 年 7 月 12 日的《申報》刊登的〈藝苑研究所刊登招收男女研究員、研究生〉廣告中，已經提到藝苑的指導員有王濟遠、潘玉良（1889-1977）、張辰伯（1892-1949）、倪貽德（1901-1970）、唐蘊玉（1906-1992）及陳澄波等。同年 7 月 20 日的《申報》又刊登藝苑研究所暑期研究班開學，分室內實習班和野外實習班的消息，文中還特別提到該所指導員潘玉良、陳澄波等集 32 件作品參加西湖博覽會藝術館陳列，希望藉此鼓勵學生報名。之後，《申報》於 1929 年 8 月 26 日又刊登藝苑繪畫研究所普陀山旅行寫生隊返滬的新聞，報導寫到該隊指導員包括王濟遠、潘玉良、陳澄波、朱屺瞻（1892-1996）等人。¹²同一天的《申報》也報導〈新華藝大聘兩少年畫家〉的消息：「汪荻浪留法多年畢業於巴里（巴黎）美術大學，於日前返國，陳澄波東京美術學校畢業同校研究科畢業，曾出品於日本帝國展覽會，亦於日前來滬，各攜作品甚多，秋暮將在滬開個人展覽會。新華藝術大學已聘二君為洋畫教授，並請汪君任洋畫系主任，以期本系之進展，左即兩君之近像。」¹³可見在 7、8 月間，陳澄波已經被藝苑以及新華藝術大學兩所學校聘任西畫系教授。

陳澄波也參加了同年 9 月 20 日起在寧波同鄉會所舉辦參加藝苑第一次展覽，《申報》刊載此畫展分國畫、洋畫、雕塑三部的消息，出品者有李祖韓、李秋君、陳樹人、鄧誦先、王濟遠、朱屺瞻、唐蘊玉、張弦、楊清磬、潘玉良、王遠勃、王道源、倪貽德、邱代明、汪荻浪、陳澄波及剛由巴黎回國的方幹民和范新瓊。會場將發表宣言，還供應特刊兩種——《藝苑專輯》和《美周特輯》，此外還有

¹⁰ 〈人事〉，《臺灣日日新報》，1929 年 2 月 12 日，夕刊，第 4 版。

¹¹ 《申報》1929 年 1 月 17 日報導全國美術展覽會總務委員會召開成立會，由蔣夢麟主持，委員蔡元培、楊杏佛、王一亭、朱應鵬、徐悲鴻、錢瘦鐵、劉海粟、張聿光、江小鶴、丁衍鏞等 21 人出席。會址決定在國貨路展覽會場，先設立辦事處。《申報》1929 年 1 月 22 日報導全國美術展覽會總務委員會第二會議在亞爾培路（今陝西南路）國立研究院舉行。楊杏佛主持，王一亭、葉恭綽、李祖韓、徐志摩、王濟遠、劉海粟、李金髮等出席，決定總務組由陳石珍兼，徵集組李毅士負責，陳列組江小鶴負責，會場組林風眠負責，編輯組徐志摩負責，自 1 月 25 日開始徵集作品，3 月 6 日至 15 日審查作品，3 月 25 日開幕，4 月 25 日發獎，至 5 月 5 日結束工作。實際運作上，展覽會延至 1929 年 4 月 10 日開幕。

¹² 〈藝苑繪畫研究所近聞〉，《申報》，1929 年 8 月 27 日，第 11 版。

¹³ 〈新華藝大聘兩少年畫家〉，《申報》，1929 年 8 月 26 日，第 17 版。

印刷品多種，展期至 25 日。《申報》在 21 日報導藝苑繪畫研究所畫展的第二日，來賓尤多；《上海漫畫報》也為畫展出特刊。是晚，藝苑王濟遠、江小鶴、楊清磐、李祖韓、潘玉良等 10 餘人宴請各界於寧波同鄉會四樓，出席者有日本領事田中、葉譽虎、張默君、胡伯翔、張光宇等 60 餘人。

除了《申報》的文字報導，此次藝苑展覽的作品照片也見諸在當時上海其他文藝雜誌版面。《時代畫報》（圖 2）刊出王濟遠、潘玉良、汪亞塵、倪貽德共 5 件畫作，以及汪小鶴、張辰伯各 1 件雕塑作品。¹⁴藝苑支持出版的《美周》雜誌「藝展專號」亦刊載了陳澄波的《風雨白浪》（圖 3）、《普濟寺》（圖 4）兩幅畫作。¹⁵筆者也第一次發現較不為人知的上海《紫羅蘭》畫報刊出陳澄波題名為《普陀前寺》（圖 5）的作品，¹⁶不尋常的是這幅《普陀前寺》，實與《美周》所刊《普濟寺》為同一畫作，可見當時展出時畫名或許未固定，或者報導者只能就當時畫作表現的題材自行臆測定題。《申報》記者則於 24、25 日評論陳澄波此次參展的《晚潮》（與《美周》所刊《風雨白浪》同畫）和《普陀前寺》兩幅畫作「色彩強烈」，¹⁷並總結藝苑美術展覽閉幕，參觀總人數 8,100 餘人。來賓訂購之洋畫有 7 幅，計 1,060 元，為前所未有的。文中還註明該展作品將在閉幕後陳列於藝苑繪畫研究所，做一小美術館，免費參觀。

此外，1929 年 10 月 22 日，陳澄波寫給長女紫薇一封美術明信片（圖 6），告知作品《早春》入選帝展並且將赴日的消息。正好印證《申報》報導關於藝苑繪畫研究所王濟遠、潘玉良、陳澄波在日本東京資生堂舉辦聯合畫展的消息。

可見剛到上海的陳澄波非常活躍，積極參與各大展覽。但是令人存疑的是，現存陳澄波的名片上正面印有「新華藝術專科學校西畫科主任。昌明藝術專科學校藝教科西畫主任」，背面印有「日本國立東京美術學校畢業。日本

¹⁴ 《時代畫報》第 1 期，1929 年，頁 33-34。

¹⁵ 《美周》第 11 期「藝展專號」，1929 年 9 月 21 日，第 1、2 版。

¹⁶ 陳澄波作，《普陀前寺》（同《普濟寺》），《紫羅蘭》第 4 卷第 10 期，1929 年，第 2 版。經陳澄波文教基金會比對現藏簡報，此資料由筆者第一次發現。

¹⁷ 〈藝苑美展之第四日〉對《前寺》（即《普濟寺》）評論，《申報》，1929 年 9 月 24 日，第 10 版；〈藝苑美展之第五日——今日下午六時閉幕〉裡提到《晚潮》（即《風雨白浪》），《申報》，1929 年 9 月 25 日，第 10 版。

帝展。日本水彩畫展。中央展。太平洋畫展。槐樹社展。台展。鮮展等均挑選。」這名片應是上海時期約 1930 年 1 月 17 日到 1931 年 7 月 2 日昌明藝專成立到學校結束之間所印製。不知什麼原因，這名片上並沒有包括「教育部第 1 屆全國美術展覽會」（1929 年 4 月）、「西湖博覽會」（1929 年 7 月）或「芝加哥博覽會」等大展。

1929 年 4 月 22 日在上海舉辦的第 1 屆全國美展，這是中國歷史上首次由政府出面舉辦並定名為「全國美展」的大型藝術展覽，中外觀眾近 10 萬人。展覽作品不僅有書畫、雕刻、建築及工藝美術，也有金石、攝影；不僅有當代美術，也有古代的及外國的作品參展。西畫部分有 354 件作品。其中 87 件為日本畫家所作，另有住在上海的西方畫家所作。《美展》特刊所登出的作品中有包含水墨、粉彩、油畫、雕塑、攝影、篆印等。繪畫題材則有風景、肖像、裸體、人物畫及靜物。展覽會出版《美展》三日刊，由徐志摩、陳小蝶、楊清磬、李祖韓編輯，每期 8 頁，除文字外有銅版圖 30 餘幅，刊出均為展品中之精美者，共出 10 期。

張澤厚於《美展》特刊第 9 期發表了〈美展之繪畫概評〉（圖 7），對參展其中 16 位西畫家進行犀利地評論，包括潘玉良、周玲蓀、唐蘊玉、陸一綠、丁衍鏞、王遠勃、陶元慶、王濟遠、張聿光、何之峯、李樸園、林風眠、劉海粟、張弦、陳澄波及蔣兆和。他提到：

（十五）陳澄波。陳澄波君底技巧，看來是用了刻苦的工夫的。而他注意筆的關係，就失掉了他所表現的集力點。如「早春」因筆觸傾在豪毅，幾乎把早春完全弄成殘秋去了。所以筆觸與所表現的物質，是有很重要的關係。在春天家外樹葉，或草，我們用精確的眼力去觀察，它總是有輕柔的媚嬌的。然而「早春」與「綢坊之午後」，都是頗難得的構圖的題材。¹⁸

陳澄波在這次美展共有 3 幅作品《清流》（1929，圖 8）、《早春》（1929，圖 9）、《綢坊之午後》（1929，圖 10）入圍。其中，《清流》與《早春》描繪西湖斷橋與遠望保俶塔的風光，而《綢坊之午後》則不以名勝風景為題，反而描繪一般市井生活，取材於杭州通江橋下九和染坊前高掛羅列風乾的染布。拱橋下

¹⁸ 張澤厚，〈美展之繪畫概評〉，《美展》第 9 期，1929 年，第 5、7、8 頁。第 8 頁提到陳澄波。

的運河蜿蜒，構築出景深與立體效果，對應橋前方縱向線條的染布，河流和路面均以橫向的筆觸堆疊出量感與動態，讓人想起後印象畫派健將 Vincent van Gogh 梵谷（1853-1890）《Poppy Field》（1890，圖 11）的筆法與景深運用。《清流》的畫面上更是以「栗色」、「灰色」、「黑色」圍廓前景的枝幹、石塊、橋墩、塔尖，構成數個三角形的區塊，足以使中間區域的「白色」更有力地顯現出來，更從河水倒影及天光雲影顯露出沈鬱的氣質。遠山和拱橋用極具表現力的圓形旋轉筆觸令人聯想梵谷巴黎時期作品裡將色彩、素描和構圖調和為一的特性。也許是這樣略顯強烈的筆觸，引來張澤厚批評《早春》一圖的筆觸過於豪毅而失去對於春天裡該有的媚嬌細膩。

這種豪毅的筆觸，對於熟知畫家的人並不陌生。西畫家倪貽德（1901-1970），也是陳澄波在藝苑的同事，在藝苑支持出版的《美周》雜誌「藝展專號」〈藝展弁言〉（1929 年 9 月 21 日）中介紹王道源（1896-1960）之後，接著對陳澄波做了下述介紹：「還有一位谷訶（梵谷）的崇拜者陳澄波氏，他的名字恐怕還不是一般國人所熟知，然而他的作品確有他個人特異處，在平凡庸俗的近日國內畫壇上，是一位值得注目的人物。」¹⁹同冊的〈作家歷略〉裡也如是介紹陳澄波：「性誠摯，作風強健，色彩熱烈，後期印象派大家谷訶（梵谷）之崇拜者。」²⁰（圖 12）

從後印象到野獸派的上海藝壇風尚

梵谷的作品強調個性、自由的「表現」，如同決瀾成員楊清磐寫道：「讓被描寫的物象暫時脫離而成為獨立的一種實在——是作者個人的情感上生出來的新創造物，這樣的描寫就是『表現的』」²¹。由於極具表現性，梵谷情感濃烈的風格和強烈的色彩不只讓陳澄波傾心，其他如新華藝術專科學校西畫系主任汪亞塵，也是陳澄波的同事，早在 1922 年就在上海的《美術》發表了〈谷訶（梵谷）的藝術〉一文；²²豐子愷在 1929 年也發表《梵谷評傳》；劉海粟也以發表於《良友》

¹⁹ 倪貽德，〈藝展弁言〉，《美周》第 11 期，1929 年 9 月 21 日，第 1 版。

²⁰ 美周編輯，〈作家歷略〉，《美周》第 11 期，1929 年，頁 2。

²¹ 楊清磐，〈後期印象——谷訶〉，《美周》第 10 期，1929 年，頁 2。

²² 汪亞塵，〈谷訶（梵谷）的藝術〉，《美術》第 3 卷第 2 期，1922 年，頁 53-71。

雜誌的《向日葵》為題作為對梵谷的致意。²³（圖 13、14）

關於陳澄波以及 1920 年代上海藝壇對於梵谷的喜愛，學界已有諸多討論。尤其現存的陳澄波舊藏書籍中，就有由北原藝雄編譯的《梵谷小傳》以及木村莊八澤編的《梵谷書信集》這兩本同為 1929 年的出版品，書上畫滿的標記，足顯陳氏對梵谷的青睞。李淑珠提到「陳澄波圖片收藏裡的《自畫像》圖片，除了有塞尚和梵谷的自畫像各四張之外、還有馬內（Édouard Manet, 1832-1883）、林布蘭（Rembrandt van Rijn, 1606-1669）、盧本斯（Peter Paul Rubens, 1577-1640）、藤田嗣治（1886-1968）、小出楯重（1887-1931）、真野紀太郎（1871-1958）等的自畫像各一張。塞尚的四張自畫像中有三張是同一幅《戴草帽的自畫像》」²⁴。就實際的作品影響來看，吳孟晉曾將陳澄波 1928 年的《自畫像》（圖 15）與梵谷《自畫像》（1887，荷蘭阿姆斯特丹梵谷美術館（Van Gogh Museum）梵谷基金會（Vincent van Gogh Foundation）藏，圖 16）、前田寬治《自畫像》（1921）、小出楯重《戴帽自畫像》（1924）做詳盡的比較分析，來探討陳澄波作品中的梵谷因子。²⁵但是我們也要注意，即使陳澄波 1928 年的自畫像背景的向日葵、寬邊帽等似乎象徵著梵谷的影響，但仔細檢查筆觸，我們可以發現，梵谷由 1885 年用傳統畫法色塊的表現，逐漸轉為對點觸法的重視，到了 1887 年數張戴寬邊草帽的自畫像，都可以看到所有線條在臉部幾乎成放射線狀由內往外拓開，給人相當浮動的感覺，而且用多重色彩來表現光、折射與肌理。比較之下，陳澄波的自畫像顯得客觀理性，少了粗暴的筆觸，其 1928 年的《自畫像》，陳澄波仍是用色塊作底，然後施加較寬的筆觸，調和出立體感，感覺其實更近於塞尚（Paul Cézanne, 1839-1906）的《戴草帽的自畫像》（圖 17），臉部的立體感主要還是靠色塊來顯現。而 1930 年的陳澄波的《自畫像》（圖 18），色塊似乎消失，換以代之的是橫筆刷過描繪的額頭，臉頰先用向下削直筆觸描繪，再用圓弧形的黃與白線條來描繪臉部突出的部分和光線的感覺，還有短筆觸的咖啡色和淺褐色來加深臉部的明暗線條。這樣故意保留筆刷的觸感的畫法，讓人感到畫中人強烈而

²³ 〈上海美專校長劉海粟及其傑作：《向日葵》（一九三〇年出品於法國秋季沙龍）〉，《良友》第 62 期，1931 年，頁 24；油畫原件為《向日葵》，1930 年，油彩畫布，92×64.8cm，上海劉海粟美術館。

²⁴ 李淑珠，〈陳澄波圖片收藏與陳澄波繪畫〉，《藝術學研究》，第 7 期（2010 年 11 月），國立中央大學藝術學研究所，頁 97-182。

²⁵ 吳孟晉，〈陳澄波與一九二〇年代的日本西畫壇：現代之眼——在成為梵谷的崇拜者之前〉，《陳澄波專題研究》，頁 4。http://120.tnc.gov.tw/pdf/，2014 年 8 月 4 日瀏覽。

堅毅的性格。

塞尚和梵谷對二〇年代晚期中國畫家的廣大影響，僅僅是現代繪畫引入中國之一隅——1929 年全國美展就引發了當時中國畫家對於現代繪畫的論戰，突顯出古典、寫實畫風對野獸、立體、表現主義等新潮流的抗爭。²⁶這兩大風格迥異的陣營之中，都有引起觀眾廣泛關注的西畫作品：風景和人像等寫實作品既廣受喜愛，而西方現代派畫風的作品亦不乏追隨者，因此引發了美術史上著名的徐悲鴻與徐志摩的「二徐論戰」。²⁷

徐志摩與徐悲鴻的論戰，如同高美慶（Mayching Kao）所指出的，徐悲鴻看到了西方視覺藝術的新風格，重視形式主義，而不是擁有如實反映現實的能力，它既不真也不美。²⁸他強調視覺逼真的重要性，並敦促藝術家創作時要精確地觀察對象。在〈惑〉一文他提到「中國有破天荒的全國美術展覽會，可云喜事，值得稱賀。而最可稱賀者，乃在無腮惹納（塞尚）、馬梯（馬諦斯 Henri Matisse, 1869-1954）、薄奈爾（波奈爾 Pierre Bonnard, 1867-1947）等無恥之作……。」²⁹在〈惑之不解〉文中，徐悲鴻更直言道：「試問種種末斯之類（弟號之曰人造自來派），何所謂形？形之不存，何云乎藝？」³⁰留學英國的李毅士也抱持同樣立場：

塞尚努（塞尚）和馬蒂斯（馬諦斯）的表現，都是十二分誠實的天性流露，但我還是覺得要反對他們在中國流行，萬一種（下）不利於社會的種子。因為我以為在中國現在的狀況之下，人心思亂了二十多年，我們應該用藝術的力量，調整他們的思想，安慰他們的精神。像塞尚努和馬蒂斯一類的作品，若然盛行在中國，衝動了中國的社會，我知道這禍患不淺？！這是我的主觀，

National Taiwan Museum of Fine Arts

²⁶ 周芳美、吳方正，〈1920-1930年代中國畫家赴巴黎習畫後對上海藝壇的影響〉，《區域與網絡近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》，臺北，臺灣大學，2001年，頁629-668；李超，〈上海油畫史〉，上海，上海人民美術出版社，1995年，頁41-103。

²⁷ 徐悲鴻，〈惑：中國有破天荒之全國美術展覽〉，《美展》第5期，1929年，頁1；徐志摩，〈我也“惑”與徐悲鴻先生書〉，《美展》第5期，1929年，頁2-5。

²⁸ Mayching Kao（高美慶）. *China's Response to the West in Art*. Ph.D. dissertation, Stanford University, 1972, p. 134.

²⁹ 徐悲鴻，〈惑：中國有破天荒之全國美術展覽〉，《美展》第5期，1929年，頁1。

³⁰ 徐悲鴻，〈惑之不解〉，《美展匯刊》第9期增刊號，1929年，頁1-3；林惺嶽，〈中國油畫百年：二十世紀最悲壯的史詩〉，臺北，藝術家出版社，2002年，頁123。

但是這也是我不惑的地方。³¹

在 1920 年一篇〈近代底繪畫〉，汪亞塵已經把近代繪畫分成主要八派，包括古典派（Classicist）、學院派（Academicist）、初期印象派（Premier I）、後期印象派（Post-Impressionist）、新印象派（Neo-Impressionist）、分裂派（Divisionist）、未來派（Futurist）與立體派（Cubist）。³²此時的上海，的確對藝術各有看法與堅持的方向。不僅各學校採用不同的教學，社團與展覽更反映了各種見解與分歧。

當時美展審查委員多來自在上海美專、杭州美專、新華藝術大學任教的教授，不論是美展的徵件、選取還是邀約，都與學校學風和人際網絡有密切關係。在那個年代，許多上海美專和新華藝術大學師資都是留日背景，因此全國美展參考部邀請日本畫家梅原龍三郎（1888-1986）、寺內萬治郎（1890-1964）、中村不折（1866-1943）等參展，這些日本畫家多為後印象畫派的繼承者，而梅原龍三郎帶有強烈的野獸派風格更是徐悲鴻所不欣賞的。

1927 年 10 月 7 日倪貽德在《申報》刊出〈美術聯展之回顧〉文中認為，中國藝術雖尚在草創時期，已有相當的成績。但是其中有個極大的缺點，就是藝術界意見分歧，力量不能團結。並評論徐悲鴻剛從法國回來，素描已達到圓熟的地步，但作品缺少創造力，寫實到一定程度，應開出自己的道路。如同倪貽德在〈新寫實的要點〉的觀察，「一切繪畫之寫實的要點有三：一、須有質感，二、須有量感，三、須有實在感。」倪氏所謂質感者，不以外形所見為準，而是去體現物質的觸覺感；而量感的呈現不依賴幾何學、透視學所得到的空間感和立體感，而是由線條所組成的畫面與色彩一致時能顯現出的體積感；當以上兩種條件具備，就能由畫面統一的諧和表現出實體的存在感；最後，從這些基礎上去表現作者的個性。倪貽德之所以更推崇塞尚和梵谷，就是根據他們的個性所創作出劃時代的作品。³³類似的觀點也可以在傅雷對後期印象派的評論中發現。傅雷認為，其制式的用色與趨於硬化的點描法，已經脫離了對自然的觀察，於是他推崇塞尚並呼

³¹ 劉玉山、陳履生編，《油畫討論集》（美術論集第 5 集），北京，人民美術出版社，1993 年，頁 29。

³² 汪亞塵，〈近代底繪畫〉，《美術》第 2 卷第 2 期，1920 年，頁 39-45。

³³ 倪貽德，〈新寫實的要點〉，《藝術旬刊》第 1 卷第 9 期，1932 年 11 月 21 日，頁 18-19。

籲要「主觀地忠實自然」——每一筆經過長久的思索與內化過程，而不是全然模仿自然。另外，傅雷也推崇塞尚在技巧方面的突破。他認為，塞尚的技巧重心在於中間色的使用，為了表現光線裡的冷與熱，他用極其複雜的色彩做調和，一筆一筆並列，之後再一筆一筆加疊上去，於是全畫的色彩越為鮮明濃厚激越，有如音樂的和聲之部，並呈現出強烈的體積感。這是塞尚在和諧上成功的祕訣。³⁴汪亞塵在早先發表的〈藝術的真諦〉一文裡，就已經極力推崇塞尚和石濤是能夠放棄外面形式之畫家，能夠捕捉物像內面的生命以表現自己的情感。³⁵

雖然陳澄波在抵達上海之初，就被封為谷訶（梵谷）的崇拜者；但是他的畫風在二〇年代晚期卻逐漸起了變化。我們可以將這段時期所留下來的畫作歸納為三種類型：

一、人像與裸女畫：尤以裸女畫居多，在處理人物畫像時，越趨於馬諦斯，他的《紅氈上的裸女》（約 1930，圖 19）近似於馬諦斯的同名畫作《Lorette Reclining》（1916-1917）以及《Reclining Nude》（1924，圖 20）³⁶。另外陳氏也嘗試著以打破寫實主義的視點來描繪色彩，甚至在《抽象裸女》（圖 21）畫中將臉部跟身體做變形，突破寫實的色塊處理。他也擅長做人物素描，觀察旁者，成為畫中畫，例如速寫簿裡的《畫室》（1932.1，圖 22）。

二、靜物：占少數。

三、風景畫：風景取材不以觀光景點為主，而是隨地留心，以構圖平衡為優先的取材方式，速寫簿裡《構圖方法》（1933.5.21，圖 23）龍頭渚及塔的中心圓型的構圖方式，在速寫簿和淡彩畫中可看見他快速成圖，注重瞬間的印象，在移動中描繪數張同樣對象的素描圖。但由於視角不同，所以形成一種移動的視點與全景式的立體觀點，之後繪成油畫《塔峰下》（1933，圖 24）。如同莫內（又翻譯為「蒙奈」，Oscar-Claude Monet, 1840-1926）使用積氲法，對同一個地方描寫 15 幅，而描寫的時候天氣季節卻是一張張不同的。陳氏脫離了傳統對陰影的描寫，而是注入了清新的色調、明快的對照和極單純的

³⁴ 傅雷，〈塞尚〉，《東方雜誌》第 27 卷第 19 期，1930 年，頁 85-89。

³⁵ 汪亞塵，〈藝術的真諦〉，《南方畫報》第 7 期，1925 年 8 月 14 日，頁 1。

³⁶ Eugene Y Wang（汪悅進）也以馬諦斯《Lorette Reclining》此圖，討論了常玉與馬諦斯圖像共同處。Eugene Y. Wang. "Sketch Conceptualism as Modernist Contingency." Eds. Maxwell K. Hearn and Judith G. Smith. *Chinese Art: Modern Expressions*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2001, pp. 116-119.

構圖。他對於在室內描寫人物感到甚無意思，而到戶外描寫陽光滿佈的風景，描繪出眼睛所不能夠看見的無色光中有七種色彩，便以此七種原色去表現自然的變化。當光輝強烈的色彩縱橫且支配了整個畫面，就以新的興味完成了外光的表現。而在對建築的描繪，顯現石造建築的形態與質感，陽光美妙地作用在畫面上呈輝耀的光點，表現出光線綜合在建築體上所呈現的眩目而顫動的情致。在蒙奈的畫上，陰影也是光的一種，光和陰影的區別是依據色彩斑點的份量多寡而表現。³⁷

可能是出於對張澤厚批評的反省（「而他注意筆的關係，就失掉了他所表現的集中點。如《早春》因筆觸傾在豪毅，幾乎把早春完全弄成殘秋去了。」），陳氏二〇年代晚期豪毅的筆觸與熱烈的色彩，逐漸在三〇年代以後轉變為顏色更具協調感的畫風，風景畫作裡尤顯出更傾向於塞尚的筆調。特別在 1930 年創作的《上海風車》（圖 25）和《上海路橋》（圖 26）裡，明顯看見用色塊形塑出立體感——如同「塞尚的風景中的人物構圖，明瞭地取著中心點和頂點的兩個地方」，《上海風車》用孩童作為中心，呼應畫面頂點的風車，而後排棕色的籬笆與建築物圍成一線弧形，給予景深與空間的廣度，這是畫家從觀察自然中體會到的球體、圓筒體的透視處理；而《上海路橋》裡，以河岸建築在畫面中心讓出的一道天際做為中心，也給予畫面呼吸的空間，再加上刻意用色彩呈現出建築物不同的角度構圖，用錐體和幾近「八角」形的方式突出表現光線和建物的量感，從左上方延伸出來的電線，引向右上方屋頂做一個頂點終結。此時的畫面已不再強調單獨的線條，而是運用塞尚式更協和的色塊、棕黑的輪廓線再加上中間色，來表現緊湊的空間感和城市生活的感受。

而他在上海時期留下最常為學者討論的一件作品《我的家庭》（私の家庭），畫中的小圓桌上置有一本《普羅繪畫論》（プロレタリア絵画論，1930），李淑珠認為這件作品說明陳氏對普羅藝術的認識。³⁸而 Christina S.W. Burke Mathison（傅瑋思）更將此作的風格與《普羅繪畫論》中介紹的墨西哥畫家 Diego Rivera（1886-1957）作品作比較，Rivera 本身是活躍的共產主義者，得見陳氏模仿此畫家的一些作法與流行的普羅主義。³⁹受到新華與昌明藝專同儕以及當時上海畫壇

³⁷ 楊清磐，〈印象派之蒙奈〉，《美周》第 7 期「蒙奈氏風景專號」，1929 年，頁 1。

³⁸ 李淑珠，〈陳澄波與普羅美術〉，《臺灣美術》85 期，2011 年 7 月，頁 20-43。

³⁹ Christina S. W. Burke Mathison（傅瑋思），「An Open Path: Chen Cheng-po at the Crossroads of

的影響，陳澄波雖然將中國皴法延伸至油畫運筆，但是在線條處理上，畫家從留日時期外光派——後印象畫派的影響，到對梵谷作品的學習（1928、1929），延續至三〇年代已經進展到對塞尚、普羅藝術、野獸派、表現主義乃至更多當代其他風格的尊崇與實驗。相較於他在上海後期的作品，可以明顯由 1933 年《上海碼頭（歐戰紀念碑）》（圖 27）和《上海造船廠》等作品中，看到陳氏色彩（色塊）明顯消退，不再那樣熱烈，而是逐漸以柔和的筆觸取代。1933 年作品遠景的輪廓線融進色彩中，只有前景物件用明顯深色的輪廓線來描繪，有著顯著的風格轉變。

如果將十九世紀的繪畫視為自然主義精神的呈現，那麼到了二十世紀藝壇，繪畫已經在寫實精神的體現上受到攝影作品的挑戰。二十世紀的藝壇從野獸主義（Fauvism）、表現主義（Expressionism）、絕對主義（Absolutism）到至上主義（Suprematism），他們所重視的不是如何「觀看」這視覺上的問題，而是如何將視覺內化成感受，再加以表現出來。汪亞塵即曾言明：「吹捧寫實主義是不合時宜的，它是埋沒作家生力的障礙物，應該學習的是歐洲畫家用感覺來表現情緒！」⁴⁰在三〇年代的中國，較著重的層面是中國畫家如何在油畫作品上展現出屬於中國藝術原有的韻致與意趣，就像後印象派與野獸派畫家受日本浮世繪啟迪之後，在構圖、色彩、線條處理上都漸離歐洲古典傳統原有的旨趣一樣。汪亞塵曾評述塞尚、馬諦斯等畫家作品往往有一種未完成、未全力傾注的稚拙感，但這是他們歷經寫實主義傳統的鍛鍊，再反省而尋得的表現形式，與國畫同原始藝術相通的素樸風味，以繪畫為遊戲的心態大不相同。汪氏所肯定的稚拙感，應是藝術家自身擁有深沈的審美感受再展現，這是由作家內心的熱忱和技術熟練相結合成的。

⁴¹

裝飾風格濃郁的作品，其實並不符合一般對「寫實」畫風的要求。但是正因為不以「形似」做為衡量審美標準的觀念，正好用以反對學院派——古典主義和

Taiwan and Europe”，發表於故宮博物院與中研院臺史所2015年1月16日與17日共同舉辦的「波瀾中的典範——陳澄波暨東亞近代美術史國際學術研討會」。

⁴⁰ 汪亞塵，〈中國藝術界十年來經過的感想〉，原載1922年10月11日《時事新報》；引自王震、榮君立編，《汪亞塵藝術文集》，上海，書畫出版社，1990年，頁534。

⁴¹ 參見汪亞塵，〈藝術上的稚拙感——在上海美專自由講座講演稿〉；原載 1923 年 6 月 4 日《時事新報》，引自王震、榮君立編，《汪亞塵藝術文集》，上海，書畫出版社，1990 年，頁 34-37。見吳思瑩，《董希文之「油畫中國風」研究》，中央大學藝術史研究所碩士論文，2002 年，頁 25。

寫實畫風，轉而推動野獸派、立體派和表現主義，正符合決瀾社的中心思維。如同《藝術旬刊》的〈編輯餘談〉所揭示的：「他們這種運動，正向 1905 年前後法蘭西畫壇上出現的野獸派（Fauve）一樣，要打破傳統的束縛，打破官學派的桎梏，而創造一個自由的獨自的世界出來」⁴²，而這，正是決瀾社成立的核心思想。此般藝術理念不但印證在陳澄波上海時期的創作，也讓同是臺籍旅滬畫家，亦是決瀾社成員的李仲生，在討論現代繪畫時，認為其本質是「美的還原」、「單純化」、與「精神的真實性」，⁴³進而影響臺灣畫壇後來者至深。

波・瀾

關於陳澄波與決瀾社的關係，因為目前沒有發現陳氏參加決瀾社四次展覽的照片或文字紀錄，學界對於陳氏是否為決瀾社正式社員仍抱持保守態度。但是，不可否認地，他在 1930 年代創作趨向及所追求的現代繪畫，卻和決瀾社理念緊密相符。

1932 年決瀾社在滬成立，這是由龐薰琹、倪貽德發起組織的一個油畫藝術團體，宗旨是探索和發展中國油畫藝術，用油畫「表現新時代的精神」。決瀾社的核心人物除了龐薰琹、張弦與王濟遠赴巴黎學習考察之外，其他幾位藝術家如劉獅、倪貽德、丘堤、陽太陽、周真太及梁錫鴻等，都和陳澄波一樣具有留學日本的背景，多數曾在劉海粟主持的上海美專學習或任教過。其中倪貽德和王濟遠亦是陳澄波在上海藝苑繪畫研究所的同事與舊識。

關於陳澄波加入決瀾社的資料，龐薰琹在 1932 年 10 月 11 日由上海摩社出版《藝術旬刊》第 1 卷第 5 期裡刊載的〈決瀾社小史〉（圖 28）曾提到：

薰琹自××畫會會員星散沒，蟄居滬上年餘，觀夫今日中國藝術界精神之頹廢，與中國文化之日趨墮落，輒深自痛心；但自知識淺力薄，傾一己之力，不足以稍挽頹風，乃思集合數同志，互相討究，一力求自我之進步，二集數

⁴² 《藝術旬刊》第 1 卷第 4 期，1932 年 10 月 1 日，頁 19。

⁴³ 謝東山，〈李仲生藝術教學的兩難〉，《李仲生師生繪畫語錄——走過綠園道》，臺中，國立臺灣美術館，2000 年，頁 24；蕭瓊瑞，《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》，臺北，東大圖書公司，1991 年，頁 81。

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，未能實現一切計劃。然會員漸見增加，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君陳澄波君陽太陽君楊秋人君曾志良君周麋君鄧雲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，決定於四月中舉行，三選舉理事，龐薰琴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。四月舉行第三次會務會議於麥賽而蒂羅路九十號，議決將展覽會之日期延至十月中。此為決瀾社成立之小史。⁴⁴

從此資料上來看，龐薰琴確實把陳氏當作決瀾社 5 位創社會員之一，雖然沒有提到第三次會議的與會成員，但是陳澄波曾參與 1931 年 9 月 23 日和 1932 年 1 月 6 日舉行的第一次和第二次決瀾社社務會議，一同討論簡章修改和展覽企劃日期。

另外，報紙也有和龐氏這篇文章一致的報導。《申報》在 1932 年 1 月 6 日刊載決瀾社第二次會務會議在滬舉行，出席有梁白波、段平右、陳澄波、陽太陽、楊秋人、倪貽德、曾志良、周麋、鄧雲梯、周多、王濟遠等 12 人。會議議定修改簡章事宜和關於在 4 月中旬舉辦第一次展覽會，並選舉龐薰琴、王濟遠、倪貽德為理事。後因「一二八」日軍侵犯上海，無法在同年 4 月舉行第一次畫展。1932 年 4 月所舉行的決瀾社第三次籌備會議在上海法租界麥塞爾（而）蒂羅路（今興安路）90 號二樓薰琴畫室召開，議決將美術展覽會之日期延至 10 月舉行，但是申報同樣也沒有報導哪些社員出席此次會議的消息。

雖然倪貽德據回憶發表的〈決瀾社的一群〉（1935 年 10 月 1 日）短文裡，沒有提到陳澄波為創社會員之一。⁴⁵這或許是因為事隔幾年，作者也記憶模糊，

⁴⁴ 見龐薰琴，〈決瀾社小史〉，《藝術旬刊》第 1 卷第 5 期，1932 年 10 月 11 日，頁 9。

⁴⁵ 倪貽德，〈決瀾社的一群〉，《藝苑交流記》，上海，良友圖書公司，1936 年；重刊於李超主編，《狂飆激情：決瀾社及現代主義藝術先聲》，上海，錦繡文章出版社，2008 年，頁 38-41。

甚至該文有把第二次會議當成第一次會議的錯誤。所以筆者傾向以龐薰琹 1932 年和《申報》刊載的資料為準，認為陳氏曾經參與決瀾社創設與社務會議。

受到日本侵華戰事影響，決瀾社第一次畫展於 10 月 9 日起至 10 月 16 日止在上海法租界愛麥虞限路中華學藝社舉行。⁴⁶據開展當日《申報》（1932 年 10 月 10 日）消息：「（此次展覽作品）質量之精為國內藝壇所創見，有傾向于新古典者，有受野獸主義之影響者，有表現東方情調者，有憧憬超現實的精神者。」隔日《申報》又報導：「新興藝術團體決瀾社第一次畫展，已于昨日在本埠金神父路愛麥虞限路中華學藝社開幕，會場展出作品量雖然不多，為精妙絕倫，充滿新鮮空氣，為國內藝壇所僅見，觀眾踴躍。……由該會全體會員出席招待，並于下午四時請本埠文藝界新聞界舉行茶會，同時對外發表宣言。」此宣言，就是由倪貽德執筆的〈決瀾社宣言〉，做為現代藝術的先聲。

至於展覽會相關的媒體報導，《藝術旬刊》第 1 卷第 5 期刊（1932 年 10 月 11 日）率先刊出〈決瀾社第一次展覽特載〉，由上海摩社出版。其內容包含有〈決瀾社宣言〉、李寶泉〈洪水泛了〉、薰琴（龐薰琹）〈決瀾社小史〉、王濟遠〈決瀾（Storm）短喝〉、段平右〈自祝決瀾社畫展〉以及周多〈決瀾社社員之橫切面〉等文章，並無刊載任何參展作品。⁴⁷直到《藝術旬刊》第 1 卷第 12 期（1932 年 12 月 21 日），才刊載決瀾社第 1 屆展覽會畫作，包括王濟遠《裸婦》、陽太陽《兩裸女》、張弦《靜物》、倪貽德《肖像》、周多《持花之女》、劉獅《樹林》、楊秋人《避風堂（塘）》、龐薰琹《慰》以及段平右《花》（圖 29，按順時鐘方向）。⁴⁸這些刊登的作品不到全數展覽作品的五分之一，其他參展作品和參展畫家的著錄亦付之闕如，因此，我們不能確定陳澄波有沒有作品參展。

另外，在倪貽德和梁錫鴻兩人的家屬所珍藏的決瀾社第一次展覽會畫家合影裡（圖 30，1932 年 10 月 9 日），照片人物包括前排左起：梁錫鴻、張弦、段平右；後排左起：龐薰琹、楊秋人、陽太陽、倪貽德、王濟遠、周多、李仲生。由於陳澄波沒有入鏡，因此學界對於陳澄波是否參與決瀾社持遲疑態度，但是同樣地，其他會員如梁白波、曾志良、鄧雲梯、劉獅等，也沒有在照片或是在《藝術

⁴⁶ 《藝術旬刊》第 1 卷第 5 期，1932 年 10 月 11 日，頁 8。

⁴⁷ 同上註，頁 8-10。

⁴⁸ 《藝術旬刊》第 1 卷第 12 期，1932 年 12 月 21 日，頁 11-12。

旬刊》選錄作品中出現。那麼，到底陳氏有沒有參加第一次決瀾社展覽會呢？答案可以從陳氏留下的速寫與素描記錄裡發現，10月9日起至10月16日決瀾社畫展期間，陳澄波不在上海，人在臺灣。

一般學界都認為，因為「九一八」及「一二八」事變，陳澄波決定在1932年6月先帶妻兒離開上海回臺避難，而1933年更因日僑身分緊張而返臺定居。的確，上海自1931年9月之後情勢緊張，而1932年2月20日，日軍開始對國民革命軍展開總攻擊，是為上海戰爭中最吃緊一段：閘北之八字橋、天通庵、寶山路、江灣之廟行、跑馬場、江灣車站、吳淞砲臺灣、獅子林、蘊藻浜、張華浜都有激烈戰鬥，⁴⁹除了造成雙方死傷，也對日華貿易產生影響。⁵⁰從轟炸被毀的閘北、江灣、寶山路等地，到陳澄波作為上海通訊地址的藝苑所在地西門林蔭路，之間僅約8公里的路程。也由於上海情勢一度緊張，甚至有傳出畫家不幸身故的消息：

陳澄波畫伯 上海橫死之報 避難中失足墜海？因前途悲觀而自殺？嘉義出身的西畫界權威陳澄波畫伯，應上海的中華藝術大學的聘任，於前年八月偕妻小至上海，在該大學執教，不料卻傳來於本月四、五日晚上在上海身故的不幸消息。死因據說是因預測到一二八事變，為避難在乘船之際失足墜落海中，另有一說是陳氏因近來飽受經濟上的壓迫，對前途產生悲觀，導致跳海輕生。然而，因時勢所限，目前無法向上海方面取證，又無任何來自陳氏本身的音信，實無法辨別傳聞的真偽。總之，陳氏的生死，除了其親戚之外，一般友人以及本島藝術界也非常的關心。【嘉義電話】⁵¹（圖31）

但是筆者從陳澄波的速寫簿以及汪亞塵寄給陳澄波的信件之中發現，除了為了躲避戰火，陳澄波之所以決定於1932年6月帶妻兒回臺，最主要是因為陳澄波的夫人生病，而且狀況不佳，亟需返臺醫治療養。

從陳澄波的速寫簿所記錄下的日期，1932年6月5日他帶著家人離開上海，

⁴⁹ 李怡著，《抗戰畫史》，臺北，力行書局，1969年，頁34。

⁵⁰ 九一八與一二八上海事變的影響，詳見 The Press Union ed., *The Anti-Japanese Boycott Movement in China (From October 1931, to January 1932)*. Shanghai: The press Union, 1932.

⁵¹ 譯自〈陳澄波畫伯 上海で變死の報 避難中海中に墜落？前途を悲觀し自殺？〉（陳澄波畫伯在上海橫死之報 避難中失足墜海？因前途悲觀而自殺？），約1932年1月底，日期出處不詳，新聞剪報編號キ2 NC2_023，陳澄波文教基金會提供。

搭「銓安號」船遠眺吳淞港，踏上返臺的行程。若將《銓安號》速寫（圖 32）和《上海碼頭》油畫（約 1932，圖 33）做比較，可以發現《上海碼頭》裡，陳澄波似乎刻意安排一位母親與子女形象融入畫中，遙望著上海外灘，似乎是上船前的臨行回顧，或許這就是陳氏妻小告別上海的回憶所留下的一個註腳。陳澄波一家人從上海出發，途經廈門，留下 6 月 11 日在廈門中山公園以及 13 日速寫鼓浪嶼、廈門大學、廈門港等的速寫。直到 6 月 17 日速寫嘉義病室的片景（圖 34），確定陳澄波於此時已然抵臺。

同年 6 月 25 日，汪亞塵也在從上海斜徐路打浦橋堍的新華藝術專科學校，回信給當時回到臺灣嘉義西門外 739 的陳澄波。信中寫道：

澄波兄頃接來書知已到台灣途中無留難安然到達為慰尊夫人病體究竟能醫治否既入醫院必能調治希望早日復原校中正在為藝術奮鬥各同事均熱心暑假准辦補習班七月十八日開課洋畫除吳恒勤外又聘陳抱一擔任九月間正式開學兄為即事不妨後日來滬能早到亦所盼望校中展覽會十一日起連開五日情形甚佳諸常勿念謹識近好亞塵六月二十五日⁵²（圖 35）

從速寫簿或汪亞塵的信中，我們無法確切得知畫家妻子到底生了什麼病，但是知道陳澄波一到臺灣即刻寫信給汪報平安，而汪也隨即覆信關切病情，並告知新聘陳抱一一事，以及 6 月 11 日到 15 日，在校中舉辦的展覽會一切順利。並要陳澄波以家事為先，不用急著趕回上海。

從現存 1932 年 6 月份之後的速寫簿看來，在 10 月 5 日，也就是決瀾社開展前五日，陳澄波人還在阿里山旅行，沒有回到上海參加展覽開幕。速寫簿裡也記錄他在同年 11 月人還在臺灣中部的濁水溪、彰化二水旅行寫生（詳見附表 1）。而到了 11 月 20 日左右，陳澄波到了東京與到京都看帝展，並於 11 月 27 日寫了明信片給女兒陳紫薇、陳碧女，預計 12 月 3、4 日回臺。

值得注意的是，同樣在 1932 年 10 月 5 日到 10 日，《申報》報導了新華藝術專科學校教授作品展《秋之畫展》在上海世界學院舉行，「展品兩百餘件，包括

⁵² 陳澄波書信清單編號 ㄖ 4 LE1_004_002，陳澄波文教基金會藏。

國畫、西畫、雕塑。并有特刊及目錄分贈觀眾。出品者有汪亞塵、楊秀濤、吳恆勤、周碧初、陳抱一、朱應鵬、陳澄波、朱屺瞻、徐朗西、徐悲鴻、潘天壽、俞寄凡、諸聞韻、黃賓虹、錢瘦鐵、張大千、張善孖、朱天梵、張聿光、顧坤伯、張鼎生、江小鶴、郎魯遜、滑田友，至十日止。」⁵³而《良友畫報》第 71 期刊登龐薰琹個人畫展作品兩幅，以及新華藝術專科學校教授包括汪亞塵、吳恆勤、郎魯遜、滑田友、徐悲鴻、楊秀濤等作品 7 幅（1932 年 11 月），其中雖然沒有刊登陳澄波的作品，但是他的作品還是參加在上海新華藝專的展覽，即便人在臺灣。

54

從以上資料來看，只能臆測當時因為時局緊迫，加上陳澄波妻子生病，所以帶著妻小返臺就醫，不能參加藝專的暑期班開課，但還是有作品參加 1932 年 10 月新華藝術專科學校教授作品展。

由於滯留在臺，因此同時間在上海的決瀾社第一次展覽，他無法親自出席。雖然因為目前展覽資料缺乏，我們不能肯定陳氏沒有作品參展，或不具社員身分。而從陳氏上海時期的名片看來，他對於「展覽」、「任教」都相當看重，極有可能陳氏有作品參加第一次決瀾社展覽，但媒體報導只刊登決瀾社幹部社員的作品，如果新華藝專展覽也只選擇性刊登幾位在國畫、西畫、雕塑部擔任主任藝術家的作品，或是如同徐悲鴻等名氣響亮的畫作。

直到 1933 年 5 月 3 日和 7 日，速寫簿才記錄了他回到上海之後，在龍井、西湖、紹興、長安站等外出寫生活動，恰好與 1933 年 5 月 7 日《民報》報導的「新華藝術專科學校旅行西湖和常熟寫生隊在汪亞塵、吳恆勤、周碧初、顧坤伯等率領下返校」資料吻合，證明最遲在 1933 年 5 月陳澄波已獨自回到上海任教，可能有參與藝專西湖寫生隊活動。⁵⁵此外，由一張之前未發現，刊登於《學校生活》由同行學生王曉厝拍攝紀錄陳澄波蘇州寒山寺前寫生的照片（1933，圖 36）⁵⁶，比對速寫簿《長安站附近》（1933.5.7，圖 37）和油畫《西湖（一）》（1933，

⁵³ 〈《秋之畫展》報導〉，《申報》，1932 年 10 月 5 日。

⁵⁴ 〈新華藝術專科學校教授作品七幅〉，《良友畫報》第 71 期，1932 年 11 月，頁 15-16。

⁵⁵ 〈新華藝術專科學校旅行西湖和常熟寫生隊〉，《民報》，1933 年 5 月 7 日。

⁵⁶ 「上海新華藝專學生在蘇州寒山寺前寫生中為教授陳澄波先生：[照片]王曉厝（攝）」，刊載《學校生活》第 55 期，1933 年，頁 5。

圖 38)，可以發現其實這幅後來定題為《西湖（一）》的畫作所描繪的並不是杭州，而是蘇州的長安站附近的寒山寺前水影橋景，解開長久以來大家對於此畫的誤解。

然而陳澄波與新華藝專寫生隊在 1933 年 5 月 7 日從蘇州長安站回滬之後，他旋即旅行至江蘇省南通寫生，回程從南通狼山（5 月 17 日），航行揚子江經過天生內港至口岸（5 月 21 日）（圖 39）。他也在 5 月 21 日這天，速寫簿裡出現一張由上海到神戶的航行地圖，圖上並有「楊英梧」（圖 40）三字。於是船行繞過美國兵艦團（5 月 25 日）、上海楊樹浦（5 月 27 日），於 5 月 27 日離開上海港，5 月 29 日抵達神戶，展開回鄉之旅。

在記錄離開上海的情景，陳澄波在船行移動中不斷回望上海。抵達神戶時，速寫簿有一張「楊兄的努力」（1933.5.29，圖 41）。畫中提到的楊兄，可能為彰化街的名望家楊英梧。楊英梧的父親楊吉臣（1854.9.28-？）曾任臺彰保良局長、彰化代理總理長（1895）、彰化役場所長（1896）、彰化辨務署參事（1897）、彰化街區長（1902）、給予奏任官待遇（1920）、臺中州協議會員（1921）、總督府評議會員（1923）及敘從七位（1924）等職位，並於 1923 年攝政宮殿下行啟之際，授瑞寶章，並敘勳五等。⁵⁷楊英梧除了出身望族，本人精通漢語之外，他也有來往船隻經商。因此陳澄波從上海經神戶渡海回臺，所指「楊兄的努力」，也許指的是楊英梧對陳氏返臺行程的幫忙與贊助。

回臺之後，陳澄波被邀至楊氏自宅同住作畫，並介紹為員林當時的街長張清華氏與員林信用組合（信用合作社）長江俊傑氏等製作肖像，還進行洋畫講習會，為臺灣美術注入心力。新聞中的陳澄波正在完成一幅裸女圖，寫真攝於臺中（圖 42）。⁵⁸從陳澄波的速寫簿來看，證實他在 1933 年 12 月 14 日至 1934 年 2 月 5 日左右，描繪一系列寫生速寫都以彰化地區的八卦山（1933.12.20，SB13-063 207）、

⁵⁷ 連雅堂序，《人文薈萃》（中文），1921 年 7 月 20 日，頁 247；臺灣總督府，《臺灣列紳傳》（中文），1916 年 4 月 20 日，頁 182；林進發，《臺灣人物評》（日文），1929 年 9 月 15 日，頁 99。

⁵⁸ 詳見陳澄波文教基金會提供的新聞簡報編號キ 4 NC2-025〈陳澄波氏が心血を注ぎ 制作中の《裸女》〉（陳澄波氏灌注心血 制作中の《裸女》），基金會圖錄於此表格定為 1932 年，此應為陳澄波離開上海以後的消息，應為 1933 年 12 月 14 日至 1934 年 2 月 10 日期間的新聞簡報。簡報日期出處不詳（《臺灣新報》？），新聞簡報，陳澄波文教基金會藏。

金花亭（1933.01.11，SB13-068 208）、無底廟前（1934.01.14，SB13-071 209）、彰化公會堂（1934.02.05，SB13-073 209）、市區（1934.02，SB13-076 201）等為對象。同時間，也描繪他的長男《重光戲鵝》（1934.01.11，SB13-069 208），可見他也許帶著家人同住中部或偶爾來訪，正如新聞資料所說，離滬返臺之後住在彰化一帶，在附近行腳寫生，停留直到農曆春節前（陽曆 1934 年 2 月 10 日左右，農曆 12 月 27 日）才回到嘉義，由速寫《嘉義東望有大火花》的日期可證。

59

陳澄波與上海的緣份因著戰事告緊而斷絕，決瀾社的第二次和第三次展覽分別在 1933 年 10 月 10 日和 1934 年 10 月 10 日舉行，主要展出畫家有龐薰琹、王濟遠、丘堤、陽太陽、倪貽德、張弦、段平右與周多。在此之前，陳澄波已於 1933 年 5 月 25 日離開上海，回臺灣定居。目前資料只顯示 1934 年（約夏季）陳氏曾回到杭州寫生，後來可能因戰爭緣故而無法經常在中國自主旅行，所以才決定轉往東京返臺。而決瀾社的活動，也因社員謀生不易與意見不同，再加上財務困難，最終在 1935 年畫下句點。

屬於東方的現代

陳澄波在這段期間的作品，所展現對馬諦斯或其他歐洲繪畫流派作品的吸收，實際上也反映了當時上海藝術雜誌與《藝術旬刊》的觀點，也同樣呈現出決瀾社友、新華藝專同儕們的見解與影響。陳澄波在上海時期最大的改變有兩個方向，一是從身為梵谷的崇拜者，轉向對於野獸派與普羅主義的接受，而投入多元風格的實驗；二是受到上海畫家們對於西畫（仍舊屬於東方式的）追求的影響，並接受中西藝術的調和折衷論思維，⁶⁰所以注意到筆墨與中國畫的筆法，進而回臺後發表「將隱藏線條於筆觸之間，配合雷諾動態的線條，梵谷的擦筆與筆觸的方法」，除了充分表現個性，也能展現濃厚的東方色彩。

從對西方藝術的追求到省思，轉而提倡中西藝術的調和折衷論，反映當時中

⁵⁹ 速寫《嘉義東望有大火花》上有簽名與日期為 1934 年 2 月 10 日，見陳澄波圖錄第 5 卷，編號 SB 13-079 211，頁 433。

⁶⁰ 此「中西調和論」折衷方法，詳見林風眠，〈東西藝術之前途〉，《東方雜誌》第 23 卷第 10 期，1926 年，頁 97-104；〈我們所希望的國畫前途〉，《前途》第 1 卷第 1 期，1933 年，頁 1-2。

國畫家的藝術共識。其中有關中西調和折衷論的思潮自 1910 年代初的嶺南派高劍父等人即開始提倡；1920 年初期，蔡元培、朱應鵬、江小鶴、陶冷月、汪亞塵、劉海粟、王濟遠等人都曾在報章雜誌上發表論文，並且身體力行創作。⁶¹傅雷這樣批評道：「多少青年，過分地渴求著『新』與『西方』，而跑得離他們的時代與國家太遠！有的，自號為前鋒的左派，模仿立體派，達達派的神怪的形式；至於那些派別的意義和淵源，他們只是一無所知的茫然。」⁶²汪亞塵也早在 1923 年〈為治洋畫者再進一講〉的文中，就提出中國西畫家在接受外來新藝術的同時，也須對中國古美術下功夫探究的論點；且在中西民族性、風俗人情不同的觀點下，呼籲中國人畫油畫不該忘記自身繪畫的系統，繼而拿西洋的材料作出中國人的油畫。他認為，要能夠這麼做，前提便是得深入國畫精髓才不致淪為形式上的模仿。⁶³因此，當我們再重新檢視受印象派之後現代畫派影響較大的杭藝教授群時，包括以色彩表現著稱的吳大羽（1903-1988）、精於粉彩卻深受印象派竇加（Edgar Degas, 1834-1917）影響的李超士（1893-1971），以及已發展出結合印象派、野獸派、中國水墨暈染畫風的林風眠等人，可以發現他們與前述觀念也很貼近，而產生如下的教學共識：

我們假如要把頹廢的國畫適應社會意識的需要而另闢新途徑，則研究國畫者不宜忽視西畫的貢獻。同時，我們假如又要把油畫脫離西洋的陳式而成為足以代表民族精神的新藝術，那麼研究西畫者亦不宜忽視千百年來國畫的成績。

64

林文錚並於文末以「努力磨練基本，努力擺脫古今中外陳式，努力創造足以代表個性及民族精神的新藝術！」來期勉。他們以受到東方藝術影響的西洋現代畫派為研究對象，而在民族主義的推波助瀾下，意欲達至兼融中西的畫風。

National Taiwan Museum of Fine Arts

1932 年 8 月，在給陳澄波的信裡，石川欽一郎建議對方應致力研究中國、印

⁶¹ 感謝審查委員提醒關於嶺南畫派早在1910年初已經力倡「中西折衷論」，而決瀾社的重要成員張弦，在1930年代初也曾嘗試線描的油畫作品。

⁶² 傅雷，〈現代中國藝術之恐慌〉，《藝術旬刊》第1卷第4期，1932年10月1日，頁3-5。

⁶³ 參見汪亞塵，〈為治洋畫者再進一講〉，原載1923年12月22日《時事新報》，轉引自王震、榮君立編，《汪亞塵藝術文集》，上海，書畫出版社，1990年，頁384-386。

⁶⁴ 參見林文錚，〈本校藝術教育大綱〉，1934年，收錄於朱伯雄、陳瑞林編著，《中國西畫五十年》附錄，北京，人民美術出版社，1986年，頁606。

度等東洋美術，流露出當時日本西畫家對於中國古代繪畫名品的重視，也顯示他們嘗試藉由研究東洋藝術的精華，進而思索屬於東洋畫風的西畫。另一方面，該信中的觀點也印證了自日本明治維新以來，近代日本藝術形式與意義所受到中國美術鑑賞的影響。在此特別提醒的是，除了對中國古物蒐集之外，我們亦不應忽視日本對中國近現代作品的受容及其所造成的影響。

以岡倉天心為例，他在造訪清國後的講演上提出日本關心中國文物的三大要題：1. 中國北與南地理所造就的文化差異；2. 近年中國與日本對西洋文化的接受與學習；3. 中國美術作為研究日本美術的源頭。⁶⁵深受岡倉天心影響的高橋太華亦在〈論中國古美術品的收集（上）〉上提出對中國美術動向的關心，⁶⁶並指出歐美對東亞的興趣由日本的工藝美術品移至中國，是因為隨著研究和考古的進展，他們發現日本美術工藝的源流在中國而將重心轉移，造成日本主義（*Japonisme*）興味的衰弱。⁶⁷於是日本藝術家在中國美術作品中回溯日本繪畫源頭的同時，也提倡歷史主題繪畫來益導國族思想的發達與振興。⁶⁸在這段新日本畫推進的過程中，我們可以看到除了以融合西洋風格技法和日本題材的作品，亦有許多以晚清上海畫派做為範本的作品——明治時期日本繪畫向中國的採樣學習，恰恰在二十世紀初形成有趣的角色對換。

在中國藝壇方面，對於現代化的回應，評論家也有所轉變，開始建議結合中西特色來革新國畫。繼康有為提出以「復古為革新」主張之後，陳獨秀在新文化運動中倡言「美術革命」並將之導入「文化認同」的論戰中，對中國傳統美術產生極大衝擊——新美術宣言對傳統美術的否定，對西方美術的接受與認同，反而激起傳統美術的強烈抗拒。⁶⁹於是 1919 至 1920 年之間，金城和周肇祥在北洋政府代總統徐世昌的支持下，聯合多位北京畫家發起「中國畫研究會」，以「提倡風雅，保存國粹」為號召，在北方畫壇形成傳統美術重要的力量。該會在 1927 年改為「湖社」，活動至 1937 年抗戰前夕才停止。發起人金城亦參與籌建「東

⁶⁵ 岡倉天心，〈明治 27 年 2 月日本教育會與東邦協會講演——「支那的美術」〉。又見中村愿編，《岡倉天心アルバム》，東京，中央公論美術出版，2000 年，頁 65-66。

⁶⁶ 《美術新報》，大正 2 年（1913），頁 12。

⁶⁷ 富田升，《近代日本の中國藝術品流轉與鑑賞》，上海古籍出版社，2005 年，頁 314-332。

⁶⁸ 《日本》，明治 22 年（1889）4 月 3 日，頭版。

⁶⁹ 陳獨秀，〈美術革命——答呂澂〉，原載《新青年》第 6 卷第 1 號，1918 年 1 月 15 日。轉引自郎紹君、水中天編，《二十世紀中國美術文選》（上冊），上海書畫出版社，1999 年，頁 26-28。徐悲鴻，〈美的解剖〉，《上海時報》，1926 年 3 月 19 日。

方繪畫協會」，推動中日美術交流，並舉辦四次「中日聯合繪畫展覽」。⁷⁰他們在推展新中國畫運動的同一時間，在南方的高劍父也以新日本畫做為尋求新中國畫的典範，並以中西合璧之折衷畫為中國現代繪畫之理想，南北藝壇不約而同的努力自然有其共同背景。

另外以上海為例，在 1920 至 1950 年代，中日聯合畫展頗為盛行，例如「中日聯合美術展覽會」（1922）、「中日洋畫家聯合展覽會」及「日本畫家衫浦俊青畫展」（1924）、「中日畫家聯歡繪畫展覽會」及「中日現代繪畫展覽會」（1929）、「日本畫展覽會」（1936）、「中日畫法展覽會」、「現代日本造型文化展覽會」、「大東亞畫道展覽會」（1943）等活動，為中國觀眾引介中日最新的繪畫動態，對當時創作者和收藏家的交流造成相當影響。橋本關雪更在 1929 年《美周》特刊上發表〈東洋藝術應由東洋人保存〉（圖 43），深慨東方作品流出國外的情況，認為中國應更重視自身本有的文化資產。⁷¹當我們回頭來看這段歷史，可以發現，從辛亥革命到抗戰之前的中日藝術交流，涵蓋了不只是古物收藏或傳統水墨，其中更包括了西畫及現代作品，也刺激雙方對於如何保存國粹和創造文化認同，都提出相當的關注。

這種文化認同的關注與轉變，讓二十世紀上半的中國畫壇呈現相當歧異的風情。倘若我們透過一般流行雜誌期刊來了解當時的時尚與文藝趨勢，則會發現在較著名的《美術生活》、《良友》或《太平洋畫報》等期刊插畫中，多半刊登版畫、攝影、設計圖案或西畫，這似乎給人一種西畫勃興、國畫沒落的印象；如果針對專業團體進行了解的話，以三〇年代的上海為例，我們可以發現即便繁華西化如滬，國畫的團體及展覽還是相當盛行，與期刊上反映出來的普羅趣味有所出入。⁷²而大多數的中國畫家，以陳澄波在藝苑和新華藝專同事如汪亞塵、王濟遠、關良、陳抱一來說，他們雖然都曾留學海外學習西畫，但也都是兼善中西畫法的藝術家，能應場合需要，出入於油畫、水彩和水墨之間。

對於當時的知識份子而言，如何在吸收外來元素與表現民族本質之間保持平

⁷⁰ 陸偉榮，《中國的近代美術と日本——20 世紀日中關係の一断面》，（日本）大學教育出版，2007 年；Aida Yuen Wong, *Parting the Mists: Discovering Japan and the Rise of National-Style Painting in Modern China*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006.

⁷¹ 橋本關雪，〈東洋藝術應由東洋人保存〉，《美周》第 9 期，1929 年，第 1 版。

⁷² 胡懷深，〈上海的學藝團體〉，《上海通志館期刊》第 2 卷第 3 期，1934 年 12 月，頁 823-946。

衡，原先就是個難題，上海時期的陳澄波也同樣反映出此一時代的共性。從《清流》（1929）畫面前側的樹榦枯枝，可看出對中國畫裡「鹿角法」的截取，也以渲染法描繪雪中殘景；到《西湖（一）》（1933），用隱藏線條於擦筆之間來描寫湖水與天空，配合雷諾瓦動態的線條和梵谷的擦筆與筆觸的方法，畫家沒有選擇直接沿用傳統國畫的皴法，卻給畫面帶來清朗、更為細膩的東方色彩。上海時期雖然短短四年不到，卻是陳澄波藝術由思索自身趨向成熟、從日本學成到回歸臺灣的重要轉捩點。上海時期的他，對西洋與東洋藝術的吸收，恰恰反映出二十世紀上半葉中國的國畫改革和西方藝術教育的方向，以及當時藝壇的共同理想——追尋一個屬於東方的現代。

參考書目

- 蕭瓊瑞，《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》，臺北，東大圖書公司，1991年。
- 蕭瓊瑞，〈臺灣第一代油畫家的文化思考〉，《島嶼測量——臺灣美術定向》，臺北，三民書局，2004年，頁107-126。
- 蕭瓊瑞，〈澄波與決瀾——陳澄波與1930年代上海新派洋畫〉，《東方早報》，2014年6月11日，第6版。
- 蕭瓊瑞，〈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〉，《臺灣美術季刊》98期，2014年10月17日。
- 顏娟英，《臺灣美術全集1——陳澄波》，臺北，藝術家，1992年。
- 顏娟英，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》上、下冊，臺北，雄獅，2001年。
- 顏娟英，〈殿堂中的美術——臺灣早期現代美術與文化啟蒙〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》64卷2期，1993年，頁469-610。
- 顏娟英，〈臺灣早期西洋畫的發展〉，收入郭繼生編選，《臺灣視覺文化：藝術家二十年文集》，臺北，藝術家，1995年，頁29-70。
- 顏娟英，〈不息變動的上海美術學校〉，收入顏娟英主編，《上海美術風雲——1872-1949申報藝術資料條目索引》，臺北，中央研究院歷史語言研究所，2006年，頁47-117。

- 顏娟英，〈官方美術展覽會的比較——1927 年臺灣美術展覽會與 1929 年全國美術展覽會〉，收入馬敏編，《博覽會與近代中國》，武漢，華中師範大學出版社，2010 年，頁 583-628。
- 顏娟英，〈帝展と台展——殖民地畫家にわける作風の二面性〉，《東京・ソウル・台北・長春——官展にみる近代美術》，福岡，福岡アジア美術館，2014 年，頁 116-121、240-241。
- 李超，〈陳澄波上海時期的藝術遺產——中國近現代美術資源的兩岸復合〉，《東方早報》，2014 年 6 月 11 日，第 8 版。
- 李超主編，《狂飆激情：決瀾社及現代主義藝術先聲》，上海，錦繡文章出版社，2008 年。
- 李超，《上海油畫史》，上海，上海人民美術出版社，1995 年。
- 周芳美和吳方正，〈1920-1930 年代中國畫家赴巴黎習畫後對上海藝壇的影響〉，《區域與網絡近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》，臺北，臺灣大學，2001 年，頁 629-668。
- 張玉萱，《日治時期赴中國的台灣洋畫家——以劉錦堂、陳澄波為例》，國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2012 年。
- 林育淳，〈文化衝擊與藝術風格演變——以日治時期於中國活動的台灣畫家為例〉，《當代中國研究》，第 19 期第 1 號，2012 年，頁 141-167。
- 呂采芷，〈終始於台灣——試探陳澄波上海期之意義〉，收錄於傅瑋思撰，林育淳、李瑋芬編著，《行過江南——陳澄波藝術探索歷程》，臺北市立美術館，2012 年，頁 16-31。
- 邱函妮，〈陳澄波「上海時期」之再檢討〉，收錄於傅瑋思撰，林育淳、李瑋芬編著，《行過江南——陳澄波藝術探索歷程》，臺北市立美術館，2012 年，頁 32-49。
- 文貞姬，〈陳澄波 1930 年代的現代主義：上海時期（1928-1933）為主〉，收錄於創價藝文中心委員會編輯部編輯，《阿里山之春：陳澄波與台灣美術史研究新論》，臺北，勤宣文教基金會，2013 年，頁 74-91。
- 李淑珠著，李淑珠、黃文瑜譯，《表現出時代的「Something」——陳澄波繪畫考》，臺北，典藏藝術家庭，2012 年。
- 李淑珠，〈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。

- 李淑珠，〈陳澄波與普羅美術〉，《臺灣美術》85期，2011年7月，頁20-43。
- 吳孟晉，〈陳澄波與1920年代的日本西畫壇-在成為梵谷的崇拜者之前〉，《陳澄波專題研究》，<http://120.tnc.gov.tw/pdf>（2014年8月4日瀏覽）。
- 白適銘，〈社會與藝術：陳澄波的美育理念及其實踐〉，《陳澄波專題研究》，頁45-54，<http://120.tnc.gov.tw/pdf>（2014年8月4日瀏覽）。
- 林惺嶽，《中國油畫百年：二十世紀最悲壯的史詩》，臺北，藝術家出版社，2002年。
- 劉玉山、陳履生編，《油畫討論集》（美術論集第5集），北京，人民美術出版社，1993年。
- 自王震、榮君立編，《汪亞塵藝術文集》，上海，書畫出版社，1990年。
- 見吳思瑩，《董希文之「油畫中國風」研究》，中央大學藝術史研究所碩士論文，2002年。
- 李怡著，《抗戰畫史》，台北，力行書局，1969年。
- 富田升，《近代日本的中國藝術品流轉與鑑賞》，上海古籍出版社，2005。
- 陳碧女、陳重光口述，〈陳澄波〉，收入張炎憲等編，《嘉義驛前二二八》，臺北市，吳三連基金會，1995年，頁156-196。
- 陳獨秀，〈美術革命——答呂澂〉，原載《新青年》第6卷第1號，1918年1月15日出版。轉引自郎紹君、水中天編，《二十世紀中國美術文選》上冊，上海書畫出版社，1999年，頁26-28。
- 陳澄波，〈日據時代台灣藝術之回顧〉，《雄獅美術》第106期，1979年12月，頁69-72。
- 汪亞塵，〈近代底繪畫〉，《美術》第2卷第2期，1920年，頁39-45。
- 汪亞塵，〈谷訶（梵谷）的藝術〉，《美術》第3卷第2期，1922年，頁53-71。
- 汪亞塵《中國藝術界十年來經過的感想》，原載1922年10月11日《時事新報》；轉引自王震、榮君立編，《汪亞塵藝術文集》，上海，書畫出版社，1990年，頁534。
- 汪亞塵，〈藝術上的稚拙感——在上海美專自由講座講演稿〉；原載1923年6月4日《時事新報》，引自王震、榮君立編，《汪亞塵藝術文集》，上海，書畫出版社，1990年，頁34-37。
- 汪亞塵，〈為治洋畫者再進一講〉，原載1923年12月22日《時事新報》，引自王震、榮君立編，《汪亞塵藝術文集》，上海，書畫出版社，1990年，頁

384-386。

汪亞塵，〈藝術的真諦〉，《南方畫報》第 7 期（天馬會藝術展覽會出品之一部份），1925 年 8 月 14 日，頁 1。

王濟遠，〈東鄰畫展之狂熱〉，《新藝術半月刊》第 1 卷第 5 期，1926 年，頁 12-14。

林風眠，〈東西藝術之前途〉，《東方雜誌》第 23 卷第 10 期，1926 年，頁 97-104。

林風眠，〈我們所希望的國畫前途〉，《前途》第 1 卷第 1 期，1933 年，頁 1-2。

〈人事〉，《臺灣日日新報》，1929 年 2 月 12 日，夕刊第 4 版。

〈新華藝大聘兩少年畫家〉，《申報》，1929 年 8 月 26 日，第 17 版。

〈藝苑繪畫研究所近聞〉，《申報》，1929 年 8 月 27 日，第 11 版。

〈藝苑美展之第四日〉，《申報》，1929 年 9 月 24 日，第 10 版。

〈《秋之畫展》報導〉，《申報》，1932 年 10 月 5 日。

《美周》第 11 期「藝展專號」，1929 年，第 1、2 版。

橋本關雪，〈東洋藝術應由東洋人保存〉，《美周》第 9 期，1929 年，第 1 版。

〈藝苑美展之第五日——今日下午六時閉幕〉，《申報》，1929 年 9 月 25 日，第 10 版。

徐悲鴻，〈美的解剖〉，《上海時報》，1926 年 3 月 19 日。

徐悲鴻，〈惑：中國有破天荒之全國美術展覽〉，《美展》第 5 期，1929 年，頁 1。

徐悲鴻，〈惑之不解〉，《美展匯刊》第 9 期增刊號，1929 年，頁 1-3。

徐志摩，〈我也“惑”與徐悲鴻先生書〉，《美展》第 5 期，1929 年，頁 2-5。

張澤厚，〈美展之繪畫概評〉，《美展》第 9 期，1929 年，頁 5、7、8。

倪貽德，〈藝展弁言〉，《美周》第 11 期，1929 年 9 月 21 日，第 1 版。

倪貽德，〈新寫實的要點〉，《藝術旬刊》第 1 卷第 9 期，1932 年 11 月 21 日，頁 18-19。

美周編輯，〈作家歷略〉，《美周》第 11 期，1929 年，頁 2。

楊清磐，〈後期印象——谷訶〉，《美周》第 10 期，1929 年，頁 2。

傅雷，〈塞尚〉，《東方雜誌》第 27 卷第 19 期，1930 年，頁 85-89。

傅雷，〈現代中國藝術之恐慌〉，《藝術旬刊》第 1 卷第 4 期，1932 年 10 月 1 日，頁 3-5。

〈編輯餘談〉，《藝術旬刊》第 1 卷第 4 期，1932 年 10 月 1 日，頁 19。

龐薰琹，〈決瀾社小史〉，《藝術旬刊》第 1 卷第 5 期，1932 年 10 月 11 日，頁 9。

〈決瀾社第一次展覽特載〉，《藝術旬刊》第 1 卷第 5 期，1932 年 10 月 11 日，頁 8-10。

〈決瀾社第一屆展覽會畫作〉，《藝術旬刊》第 1 卷第 12 期，1932 年 12 月 21 日，頁 11-12。

〈新華藝術專科學校教授作品七幅〉，《良友畫報》第 71 期，1932 年 11 月，頁 15-16。

〈新華藝術專科學校旅行西湖和常熟寫生隊〉，《民報》，1933 年 5 月 7 日。

〈上海新華藝專學生在蘇州寒山寺前寫生中為教授陳澄波先生：[照片]王曉厂（攝）〉，刊載《學校生活》第 55 期，1933 年，頁 5。

胡懷深，〈上海的學藝團體〉，《上海通志館期刊》第 2 卷第 3 期，1934 年 12 月，頁 823-946。

林文錚，〈本校藝術教育大綱〉，1934 年，收錄於朱伯雄、陳瑞林編著，《中國西畫五十年》附錄，北京，人民美術出版社，1986 年，頁 606。

岡倉天心，〈明治 27 年 2 月日本教育會與東邦協會講演——「支那的美術」〉。
又見中村愿編，《岡倉天心アルバム》，東京，中央公論美術出版，2000 年，頁 65-66。

陸偉榮，《中国の近代美術と日本——20 世紀日中關係の一断面》，（日本）大學教育出版，2007 年。

瀧本弘之、戦暁梅編，《近代中国美術の胎動（アジア遊学 168）》，（日本）勉誠出版，2013 年。

瀧本弘之編，《民国期美術へのまなざし 辛亥革命百年の眺望（アジア遊学 146）》，（日本）勉誠出版，2011 年。

Aida Yuen Wong. "Le Japon et l'école de Lingnan: une énigme de la Modernité."

L'école de Lingnan: entre Chine et Japon, Passé et Présent (exh. cat.) . Paris: Musée Cernuschi, 2015, pp. 86-91.

Aida Yuen Wong. "Naito Konan's History of Chinese Painting." *Crossing the Yellow Sea: Sino-Japanese Cultural Contacts, 1600-1950*. Ed. Joshua Fogel. Connecticut: EastBridge, 2007, pp. 281-304.

- Aida Yuen Wong. *Parting the Mists: Discovering Japan and the Rise of National-Style Painting in Modern China*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006.
- The Press Union ed.. *The Anti-Japanese Boycott Movement in China (From October 1931, to January 1932)* . Shanghai: The press Union, 1932.
- Eugene Y. Wang. "Sketch Conceptualism as Modernist Contingency." Eds. Maxwell K. Hearn and Judith G. Smith. *Chinese Art: Modern Expressions*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2001, pp. 102-160.
- Dominique Fourcade and Jack Cowart eds.. *Henri Matisse: The Early Years in Nice, 1916-1930*. Washington: National Gallery of Art, New York: Harry N. Abrams, 1986.
- Hilary Spurling. *Matisse the Master: A Life of Henri Matisse 1909-1954*, volume 2. London: Hamish Hamilton, 2005.
- Fang-mei Chou (周芳美) . "À la recherche de la modernité. Les dilemmes des peintres chinois ayant étudié à Paris dans l'entre-deux-guerres." Lefebvre, Éric ed. *Artistes chinois à Paris (exh. cat.)* . Paris: Musée Cernuschi, Sept. 2011, pp. 28-35.
- Wulf Herzogenrath and Dorothee Hansen ed.. *Van Gogh: Fields. The Field with Poppies and the Artists' Dispute*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002.
- Susan Alyson Stein. *Van Gogh: A Retrospective*. New York: H.L. Levin Associates: Distributed by Macmillan Pub. Co., 1986.
- Timothy O. Benson ed.. *Expressionism in Germany and France: from Van Gogh to Kandinsky*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art/DelMonico Books / Prestel, 2014.
- Maurice Raynal. Arnold Rüdinger, Hans Bolliger, Jacques Lassaigue eds.. *History of Modern Painting: Matisse, Munch, Rouault, Fauvism, Expressionism*. Geneva: Skira, 1950.
- Francis Gaube. "Thickness and Surface: Towards a Painterly Space." *Journal of Visual Art Practice*. Vol. 12 Issue 1, Mar. 2013, pp. 51-83.

附表 1 1929-1933 年期間陳澄波的旅行與居住地資料

時 間	活動地點	資料記錄 / 畫作
1929.8.26	藝苑繪畫研究所普陀旅行 寫生返滬；普陀山—上海	《申報》 藝苑繪畫研究所普陀旅行寫生 返滬，指導員王濟遠、潘玉 良、朱屺瞻、陳澄波等
1929.10.下旬？	藝苑繪畫研究所王濟遠、 潘玉良、陳澄波在日本東 京資生堂舉辦聯合畫展	《申報》 藝苑繪畫研究所創辦人王濟 遠、潘玉良及指導員陳某在日 本東京資生堂舉辦聯合畫展， 參觀者均係日本名畫家及政界 名流，極盛一時。
1930.11.16	公園，上海法正（政）大 學	速寫簿 SB09-116
1931. 7.21-8.25	太湖	速寫簿 SB09-074～SB09- 077、SB09-80、SB09-081、 SB09-111
1931. 8.3-8.13	無錫寄暢園、鼇頭渚、惠 山（第五次遊）	速寫簿 SB09-059～SB09- 061、SB09-067～SB09-074
1932.6.5	搭銑安號船離開上海，遠 眺吳淞港	帶家眷回臺治病 速寫簿 SB09-047～SB09-055
1932.6.11	廈門中山公園	速寫簿 SB09-035、SB09-039
1932.6.13	鼓浪嶼、廈門港、廈門大 學、廈門虎頭山、船上 （由廈門返臺）	速寫簿 09-017、09-019、 SB09-021～SB09-025
1932.6.17	嘉義病室	速寫簿 SB09-016
1932.7.8	嘉義	速寫簿 SB09-015
1932.7.12-7.15	臺中初音橋，臺中公園	速寫簿 SB09-010、SB09-012
1932.7.19	臺中水心亭	速寫簿 SB10-004
1932.7.27	嘉義西薈芳、嘉義郊外	速寫簿 SB09-027、SB09-089
1932.8.21	水上庄入口	速寫簿 SB11-007

1932.9.7-9.8	臺南關子嶺	速寫簿 SB12-002~SB12-013
1932.9.13	臺中跳舞場	速寫簿 SB12-041、SB12-045 ~SB12-049
1932.9.14	南投九九峰、臺中貓鑼 溪、楊家農場、腳白寮	速寫簿 SB12-053~SB12-062 中部楊家農場
1932.9.15	玉山，包車到梧棲	速寫簿 SB12-064
1932.9.19	臺南關子嶺山嶽，遠望白 崩坎與嘉義平野	速寫簿 SB12-067~SB12-073
1932.10.5	阿里山	SB12-023
1932.11	濁水溪、彰化二水	速寫簿 SB12-074~SB12-078
1933.5.3	浙江龍井經西子湖	新華藝術專科學校旅行西湖和 常熟寫生隊出發 速寫簿 SB10-009、SB10-010
1933.5.7	長安站、紹興，返回上海	新華藝術專科學校旅行西湖和 常熟寫生隊返滬 速寫簿 SB10-011、SB10-012 1933年5月7日《民報》報導 的「新華藝術專科學校旅行西 湖和常熟寫生隊在汪亞塵、吳 恆勤、周碧初、顧坤伯等率領 下返校」。
1933.5.17-5.21	江蘇南通狼山、文峰塔、 南通師範、民眾教育館	參加往南通遠足隊，已離開上 海。 速寫簿 SB13-003~SB13- 006、SB13-017、SB13-019、 SB13-021
1933.5.24	江蘇南通天生港	速寫簿 SB13-023~SB13-029
1933.5.25	上海外白渡橋、美國艦 隊、上海歐戰紀念碑（平 和神）（established in	速寫簿 SB13-035~SB13-040

	1924 by J.E. March-1941 被 日軍拆下)	
1933.5.29-5.31	29 日抵達神戶瀨戶港口、 神戶。感謝「楊兄的努 力」(彰化名望家楊英 梧)	速寫簿 SB13-041~SB13-048
1933.7.29-8.20	嘉義牛販賣場、嘉義公 園、紅毛埤、公會堂、北 社尾	速寫簿 SB13-049~SB13-060
1934.12.14- 1935.2.5 左右	彰化與臺中楊英梧處	速寫簿 SB13-066~SB13-076
1934 夏? (1934.8.21 陳人 仍在嘉義)	杭州西湖	*SB19-002 杭州速寫 1934 *OCS1-45 西湖春色(二), 1934, 畫布油彩, 91x 116.5cm, 50F
1934.9.27-9.28	東京不忍池、丸之內	
1934.9.29-10.27	一系列畫室裸女速寫 (東京)	9.29、10.6(約 28 張)、10.13 (約 19 張)、10.16(約 10 張)、10.18(約 8 張)、 10.20(約 17 張)、10.23(3 張)、10.24(3 張)、10.27 (約 14 張)。
1934.10.21	北海道	速寫簿 SB20-002
1934.10.30-11.1	船上	速寫簿 SB16-062 船室, SB16-
	1934.11.14 淡水(SB20- 027)	029 船上
1936.10.31、 1936.11.19	梅崗、日本群馬縣	速寫簿 SB21-043、SB21-018
1939.10.15	東京	速寫簿 SB29-028、SB29-030

(楊佳玲製表)

附表 2 陳澄波上海時期的相關展覽會活動、報導及作品評論

日 期	活 動	場 地	報 導
1929.7.12	藝苑研究所刊登招收男女研究員、研究生廣告	上海	《申報》 藝苑研究所刊登招收男女研究員、研究生廣告。指導員有王濟遠、潘玉良、張辰伯、邱代明、倪貽德、唐蘊玉、陳澄波、薛珍。
1929.7.20	西湖博覽會出品陳列作品	杭州	《申報》 藝苑研究所暑期研究班開學，分室內實習班和野外實習班。該所指導教師潘玉良、唐蘊玉、邱代明、張辰伯、教員有王濟遠、馬施德、陳澄波、薛珍等 32 件作品參加西湖博覽會藝術館陳列。
1929.8.20	藝苑繪畫研究所第 1 屆美術展覽會開幕	上海	《申報》 藝苑繪畫研究所第 1 屆美術展覽會開幕。出品者有王道源、方幹民、蘇愛蘭、汪荻浪、唐蘊玉、王濟遠、秋代明、朱增均、楊清磬、江小鶴、張辰伯等油畫、水彩、雕塑作品。展覽期間由文華公司精印《藝苑畫冊》，作為展覽特刊出售於觀眾，以為紀念。 閉幕後決定在上海林蔭路藝苑本所內另闢一室陳列。

1929.8.26	藝苑繪畫研究所普陀旅行寫生返滬	普陀山—上海	《申報》 藝苑繪畫研究所普陀旅行寫生返滬，指導員王濟遠、潘玉良、朱屺瞻、陳澄波等。
1929.8.26	〈新華藝大聘兩少年畫家〉	上海新華藝術大學	《申報》17版 「汪荻浪留法多年畢業於巴里（巴黎）美術大學，於日前返國，陳澄波東京美術學校畢業同校研究科畢業，曾出品於日本帝國展覽會，亦於日前來滬，各攜作品甚多，秋暮將在滬開個人展覽會。新華藝術大學已聘二君為洋畫教授，並請汪君任洋畫系主任，以期本系之進展，左即兩君之近像。」
1929.9.20-9.25	藝苑繪畫研究所畫展在寧波同鄉會舉行	上海寧波同鄉會	《申報》 藝苑繪畫研究所畫展在寧波同鄉會舉行，分國畫、洋畫、雕塑三部。出品者有李祖韓、李秋君、陳樹人、鄧誦先、王濟遠、朱屺瞻、唐蘊玉、張弦、楊清磬、潘玉良、王遠勃、王道源、倪貽德、邱代明、汪荻浪、陳澄波及新由巴黎回國之方幹民和范新瓊女士。會場還供應特刊兩種，一為《藝苑專輯》一為《美周特輯》及印刷品多種，並發表宣言，展期至 25 日。

1929.9.21	藝苑繪畫研究所畫展第二日宴請來賓	上海寧波同鄉會四樓	《申報》 藝苑繪畫研究所畫展第二日，來賓尤多，《上海漫畫報》為畫展出特刊。是晚，藝苑王濟遠、江小鵬、楊清磬、李祖韓、潘玉良等 10 餘人宴請各界於寧波同鄉會四樓，出席者有日本領事田中、葉譽虎、張默君、胡伯翔、張光宇等 60 餘人。
1929.9.25	藝苑繪畫研究所展覽閉幕	上海寧波同鄉會	《申報》 藝苑美術展覽閉幕，參觀總人數 8,100 餘人。來賓訂購之洋畫有 7 幅，計 1,060 元，為前所未有的。聞閉幕後，該展品將陳列於藝苑繪畫研究所，做一小美術館，免費參觀。
1929.10.下旬？	藝苑繪畫研究所王濟遠、潘玉良、陳澄波在日本東京資生堂舉辦聯合畫展	日本東京資生堂	《申報》 藝苑繪畫研究所創辦人王濟遠、潘玉良及指導員陳某在日本東京資生堂舉辦聯合畫展，參觀者均係日本名畫家及政界名流，極盛一時。
1929.10	《藝苑》畫集出版	上海	（據畫集原刊） 《藝苑》畫集出版，為藝苑繪畫研究所會員作品集。收有陳樹人、王濟遠、倪貽德、潘玉良、李祖韓、李秋君、鄧誦先、王道源、王遠勃、方幹民、朱屺瞻、汪荻

			浪、邱代明、唐蘊玉、陳澄波、張弦、楊清磐、蘇愛蘭、江小鵬、張辰伯等人的作品。
1930.1.17	昌明藝術專科學校正式成立	上海貝勒路蒲柏路口 (今黃陂南路) 21 號	《申報》 昌明藝術專科學校正式成立，校長王一亭，副校長吳東邁，教務長諸聞韻。設國畫系、藝術教育系等。國畫系主任王啓之，教授有商笙伯、吳選青、吳仲熊、薛飛白等。詩詞題跋有馬君木、諸貞北、任堇叔等。藝術教育系圖畫主任潘天壽，西畫部主任汪荻浪，音樂系主任宋受昌，手工系主任姜丹書。教授有陳澄波、仲子通、何明齋等。校址在上海貝勒路蒲柏路口。
1930.1.21	昌明藝術專科學校招生廣告	上海	《申報》 昌明藝術專科學校招生廣告，該校分國畫系、藝術教育系（圖音組、圖工組），各招生 25 名。
1930.2.19	昌明藝術專科學校藏古今名畫展	上海貝勒路蒲柏路口 (今黃陂南路) 21 號	《申報》 昌明藝術專科學校藏古今名畫展在該校舉行。已聘定教授有姜丹書、何明齋、陳澄波、仲子通、唐晶蓀、程品生等。
1930.7.7	昌明藝術暑期班開		《申報》

	學		昌明藝術暑期班開學。學員有各地中小學藝術教師 6、70 人。西畫教師有方幹民、汪荻浪、陳澄波、盧維志，中國畫教授有王一亭、諸聞韻、潘天壽、吳仲熊、呂選青、王个移、諸樂三，理論教師有姜丹書、任堇叔、馮君水、何明齋等。
1930.9.1	新華藝術專科學校加聘教授		《申報》 新華藝術專科學校國畫系除原有教授張聿光、俞劍華、熊松泉等，又加聘黃賓虹、張善孖、張大千為教授，西畫系除原有陳澄波、汪荻浪，再聘潘玉良、張辰伯為教授。
1930.11.30	昌明藝術學校現代名家書畫展	上海寧波同鄉會	《申報》 展品 250 餘件，展期 1 天。
1931.3.7-3.8	新華藝術專科學校國畫洋畫教授聯合展覽	上海新世界飯店禮堂	《申報》 新華藝術專科學校國畫洋畫教授聯合展覽，在新世界飯店禮堂舉行。展出馬孟容、張大千、張善孖、張聿光、馬駘、吳恆勤、汪亞塵、邱代明、陳澄波、張辰伯等人的中西繪畫作品 160 餘件，展至 8 日。
1931.4.2	藝苑第 2 屆美術展覽	亞爾培路 (今陝西南路) 533 號	《申報》 藝苑第 2 屆美術展覽在亞爾培路(今陝西南路) 533 號

		明復圖書館	明復圖書館舉行。除展出會員近作外，另有滬上名家王一亭、吳湖帆、黃賓虹、張聿光、張善孖、張大千、汪亞塵、王遠勃、吳恆勤、徐悲鴻、李毅士、顏文樑、陳澄波、孫思灝等近作 300 餘幅，共分五室，免費參觀，並有特刊贈來賓，至 6 日止。
1931.7.2	昌明藝術學校停辦		稱本校前經呈請教育部立案未奉核准，業已於 6 月 26 日開校董會，議決暫時停辦。
1931.7.28	新華藝術專科學校購地建新校		新華藝專檔案，《二十世紀上海美術年表》，頁 302。新華藝術專科學校校董會決議以汪亞塵之名義，利用榮君立款中 1,239 元大洋，購進江灣場閘 93 號土地 7 畝 7 分，作為新華藝術專科學校的新校址。
1931.9.23	決瀾社第一次會議	上海梅園酒樓	到會者有陳澄波、周多、曾志良、倪貽德、龐薰琹。
1931 冬	新華藝術專科學校暫准予立案。		上海舊教育局檔案；《二十世紀上海美術年表》，頁 311。 奉教育部令，新華藝術專科學校暫准予立案，但撤銷女子音體系，補添圖案系。新華藝術師範學校亦准予備

			案，該附設之學校內也分國畫、西畫、音樂三個系，後又增加藝術教育系（內分圖畫音樂部與圖畫手工部），（新華藝術師範學校）校長由汪亞塵擔任。 * 汪亞塵被命為新華藝術師範學校校長（1931.9.？申報？）。之後《申報》又言汪亞塵亦兼任新華藝術專科學校教務長（1933.6.25）。推論由此時起西畫部主任由陳澄波擔任。
1932.1.6	決瀾社第二次會務會議		《申報》 決瀾社第二次會務會議在滬舉行，出席有梁白波、段平右、陳澄波、陽太陽、楊秋人、倪貽德、曾志良、周麋、鄧雲梯、周多、王濟遠、龐薰栻等 12 人。會議議定修改簡章事宜和關於在 4 月中旬舉辦第一次展覽會，並選舉龐薰栻、王濟遠、倪貽德為理事。後因「一二八」日軍侵犯上海，畫展落空。
1931.4.？	決瀾社第三次籌備會議	在上海法租界麥塞爾蒂羅路（今興安路）90 號二樓薰栻畫	《申報》 決瀾社第三次籌備會議在上海法租界麥塞爾蒂羅路（今興安路）90 號二樓薰栻畫室召開。議決將美術展覽會

		室	之日期延至 10 月舉行。
1932.10.5- 10.10	新華藝術專科學校 教授作品展	上海世界學 院舉行	《申報》 新華藝術專科學校教授作品 展在上海世界學院，展品 200 餘件，包括國畫、西 畫、雕塑。並有特刊及目錄 分贈觀眾。出品者有汪亞 塵、楊秀濤、吳恆勤、周碧 初、陳抱一、朱應鵬、陳澄 波、朱屺瞻、徐朗西、徐悲 鴻、潘天壽、俞寄凡、諸聞 韻、黃賓虹、錢瘦鐵、張大 千、張善孖、朱天梵、張聿 光、顧坤伯、張鼎生、江小 鶴、郎魯遜、滑田友，至 10 日止。
1932.10.10	決瀾社第一次畫展	中華學藝社	《申報》 決瀾社第一次畫展在中華學 藝社舉行，展品 50 餘件， 會場有精美目錄分贈觀眾。 「（此次展覽作品）質量之 精為國內藝壇所創見，有傾 向于新古典者，有受野獸主 義之影響者，有表現東方情 調者，有憧憬超現實的精神 者。」
1932.10.11	《決瀾社第一次展 覽特載》	上海摩社出 版	《藝術旬刊》第 1 卷第 5 期 刊。其內容包含有〈決瀾社 宣言〉、李寶泉〈洪水泛 了〉、薰琴〈決瀾社小

			史〉、王濟遠〈決瀾短喝〉、段平右〈自祝決瀾社畫展〉以及周多〈決瀾社社員之橫切面〉等文章。並無刊載展覽作品。
1932.11	刊新華藝術專科學校教授展覽會出品 7 幅		《良友》畫報第 71 期刊行，刊新華藝術專科學校教授展覽會出品 7 幅，另有徐悲鴻、楊秀濤、汪亞塵、吳恆勤、滑田友、郎魯遜、龐薰琹及哈定作品。
1932.12.21	刊載決瀾社第 1 屆展覽會畫作	上海摩社出版	《藝術旬刊》第 1 卷第 12 期頁 11-12 刊。其內容包含有王濟遠《裸婦》、陽太陽《兩裸女》、張弦《靜物》、倪貽德《肖像》、周多《持花之女》、劉獅《樹林》、楊秋人《避風堂（塘）》、龐薰琹《慰》以及段平右《花》（按順時鐘方向）。
1933.5.7	新華藝術專科學校旅行西湖和常熟寫生隊返校	西湖、常熟	《民報》報導的「新華藝術專科學校旅行西湖和常熟寫生隊在汪亞塵、吳恆勤、周碧初、顧坤伯等率領下返校。」 對照陳澄波與友人於蘇州虎丘寫生，後排為陳澄波，前左為周碧初，前右為顧坤伯（1905-1970）。

1933.3.16	芝加哥博覽會中國 出品展覽會在大陸 商場中國國貨公司 舉行，展至 4 月 2 日		《申報》
-----------	--	--	------

(楊佳玲製表)

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