

筆墨輕抹詩意濃

——陳澄波「淡彩裸女」的風格探討

文／陳水財*

陳澄波畫於 1931-1932 年間的淡彩¹人物畫，與一般印象中的陳澄波畫風大異其趣，也提供了另一個解讀陳澄波藝術的切面。1929-1933 年間，陳澄波旅居上海，任教於「新華藝專」與「昌明藝專」；這批作品多數為課堂中所畫，部分可能是示範教學之作。相較於他厚重的人體油畫，淡彩人物則即興揮灑，似乎都是信筆撚來，特別顯得靈動輕快。

陳澄波的淡彩人物是一個值得探討的課題。論者都認為陳澄波上海時期畫風受到中國文人畫的影響而有明顯的轉變，這批淡彩人物是否也能用此一論點來觀察？1930 年前後的上海文化界的氛圍及陳澄波與上海文化界的互動情形，是否可以為這批獨特的畫作增添一些註解？與當代上海畫家的關係如何？此外，這種簡淡的人體風格，也讓人想起興起於兩次大戰期間的「巴黎畫派」畫風，如：莫迪里亞尼、史丁、尤特里羅等人的風格，尤其是與常玉、潘玉良兩位那個年代中國旅法畫家是否也有所關聯？

本文依循這些線索，以「淡彩裸女」為主要目標，探討陳澄波這批「淡彩」作品的風格意涵，試圖揭開陳澄波藝術的另一種面向。

一、風雲際會上海灘

1929 年陳澄波在黎明暉的《毛毛雨》²的歌聲中來到上海，也一腳踩進了這個藝術界的十里洋場。

1920 年代以來的上海可謂風起雲湧，成為近代中國最「進步」的都會。上海不是由傳統的中心城市逐漸演變成近代大都市，而是在 1840 年代租界開闢後，由中外移民共同締造的現代都市。「租界」，為西方文化輸入上海，提供了便利條件。同時由於上海社會移民人口的特點，傳統士紳角色缺位，使得近代上海文化呈現無霸權狀態，有利於異質文化的交流與融合。近代上海不中不西、亦中

* 陳水財教授，原任教國立成功大學建築系所、台南科技大學美術系所，為國內知名畫家及藝術評論家，曾主編《炎黃藝術》、《山藝術》，並獲 2011 年高雄文化獎。

¹ 「淡彩畫」，是指先用鉛筆等工具畫出對象輪廓或明暗，再以透明水彩著色的一種畫法。

² 《毛毛雨》是黎錦暉在 1927 年創作、1929 年由女兒黎明暉演唱並錄製成唱片的歌曲，後來被公認為中國第一首流行歌曲。

亦西，是中西不同文化共存、交流、融合的狀態，也是上海被稱為「文化熔爐」的原因所在。³

1920、30 年代，上海乃是整個亞洲最繁華和國際化的大都會。這個被譽為「十里洋場」的上海，除了繁榮的經貿之外，在藝術和文化方面，也是一個融合薈萃之地。這個時期，陳澄波因緣際會的來到上海，親眼見證了上海的繁榮與多樣，也以藝術創作回應了上海的繁華。

海上畫派與揚州八怪

19 世紀中葉上海開港之後，便取代了揚州的地位，成為南方最繁榮的城市。清代中葉以來，揚州因鹽業興盛，成為培育「揚州八怪」的溫床；而上海也因為商業興起，富商巨賈雲集，各地文人名流彙聚，在繪畫上形成了「海上畫派」。

「海上畫派」大約形成於 19 世紀中葉，與上海開港同時。「海上畫派」延續「揚州八怪」大膽創新之風，都各自在某些方面受「揚州八怪」的影響。「海上畫派」名家眾多，1920 年代仍活躍一時的，包括有：吳昌碩、王夢白、王雪濤、唐雲、王一亭、陳師曾、黃賓虹、潘天壽等。他們的畫風瀟灑放縱，又富雄厚古樸的特色；此外，「海上畫派」多為高產量畫家，這與上海的商業化特色，以及他們賣畫為生的身分相吻合。

「海上畫派」畫家除了周旋於富商巨賈間，風雅酬酢，也在學術殿堂中位居要津。在上海文化圈的是：吳昌碩是藝壇風範；潘天壽任教於上海美專、新華藝專；黃賓虹任上海美專國畫理論與詩文教授，又兼新華藝術大學教席；陳師曾活躍於北京，任教於北京高等師範學校、北大畫法研究會中國畫導師、北京的多所美術專門學校任國畫教授；王一亭在政壇與藝壇兩棲。都名噪一時。此外，徐悲鴻任北平藝術學院院長、南國藝術學院美術系主任和南京中央大學藝術系教授、蘇州美專校長，雖非屬「海上畫派」，卻與上海關係密切且深具影響力。

「海上畫派」中的黃賓虹、王一亭、潘天壽等，都與陳澄波在上海有所交集。

劉海粟與裸體畫風波

海上畫派的畫風與傳統社會的習性相符，在上海可謂如魚得水；但某些與傳統社會相悖的新觀念之傳播，則掀起滔天巨浪，引發社會的一陣騷動，如 1920 年代，上海有所謂的「三大文妖」。⁴不論在生活層面或文化層面，這是一個新舊交會、中西雜陳的地方，在各種衝突與融會中，整個社會像起了化學變化一般，一切都在快速變動中激盪著，上海灘也不斷的質變。

³ 參見熊月之〈上海租界與文化融合〉http://www.lw23.com/paper_61650841/ 2012.2.20 15:00。

⁴ 「三大文妖」指的是：編纂《性史》的張競生，主張在美術課堂中公開使用人體模特兒的劉海粟，以及譜寫「靡靡之音」《毛毛雨》的黎錦暉。

1920 年代在美術上掀起軒然大波的是三大文妖之一的劉海粟。

1917 年上海美專展覽人體畫，校長劉海粟被抨擊為：「藝術叛徒，教育界之蠹賊」，此後劉海粟自號「藝術叛徒」；1920 年，劉海粟聘用女模陳曉君，裸體少女第一次出現在學校畫室，「上海出了三大文妖」之傳言，不脛而走；1925 年再加封「名教叛徒」；1926 年政府正式禁止上海美專以人體寫生，孫傳芳函令解僱模特兒；1927 年劉海粟被以「學閥」罪名通緝，避居日本，政府交涉封鎖上海美專，所幸該校位於法國租界內，未受實質影響。

1920 年代的人體模特兒事件轟動一時，成了熱門話題。把裸體畫與當代思潮畫上等號，或許太過簡單，但從裸體畫事件可以窺見：在一個新舊交替、中西混雜的社會裡，上海的燈紅酒綠不只呈現在生活上，也顯現在文化上藝術上；上海在「海上派」光環之外，無疑也隱藏著許多將要一一被引爆的文化能量，準備開出一朵朵光燦的「上海花」。劉海粟在美術上掀起的波瀾，毋寧為上海藝壇注入了一股活力，在以傳統文人為根底的「海上」風尚中，吹入了不同的氣息，也豐富了上海文化的多樣性。

裸體畫風波終究使「模特兒」成為學院美術教學的常態，讓陳澄波可以放心一搏，也為他日後為數可觀的「淡彩裸女」系列創作埋下伏筆。

潘玉良風情

1928 年潘玉良自歐返國。潘玉良（1895-1977）身世坎坷，被視為傳奇人物，是電影《畫魂》裡的主人翁。1918 年，潘玉良考取上海美專，從王濟遠、朱屺瞻等人學畫。1921 年上海美專畢業後，又考取安徽省公費津貼留法的資格。在歐洲她先後就讀於里昂國立美術專門學校、巴黎國立美術學院，和義大利羅馬國立美術學院等。1928 年應劉海粟之邀回國任教於母校上海美專，並在上海舉辦個展，中華書局還出版了一本《潘玉良畫冊》，被譽為中國第一位女性西畫家。此外，也兼任新華藝專，並擔任中央大學和南京師範大學教授，而校長正是在法國結識的徐悲鴻。

潘玉良留學巴黎期間，雖然莫迪里亞尼（Modigliani, 1884-1920）已經過世，但仍是「巴黎畫派」活躍的期間，各國畫家雲集。「巴黎畫派」以扭曲誇張的手法，以一種獨特而且具豐富色彩的畫風詮釋悲劇性的生命孤寂。潘玉良與巴黎畫派畫家同住巴黎蒙帕那斯區（Montparnasse），畫風也沾染了該派色彩。

她的回到上海，除了帶來個人的爭議外，也帶回了巴黎的味道。潘玉良的畫風有著「巴黎畫派」孤寂、鄉愁的風味，此種異樣的風味也適時注入了上海的空氣中。此外，與潘玉良同時在巴黎的常玉雖然這段期間不曾回國，但 1929 年幾乎已在法國成名，他那淒美而帶著濃厚鄉愁與東方情調的畫風，也應為當時上海

美術界所熟悉。

潘玉良也是上海文化圈的一個話題，與周璇、張愛玲、阮玲玉、蝴蝶等被列為舊上海「十大名媛」之一，成為那年代上海灘重要的風情與別致⁵；而其先妓後妾的身世，及「裸體畫」都令她不容於當時社會，風波不斷，但也造成風潮。多番掙扎後，再次於 1937 年離開上海到法國，定居巴黎直至終老。

潘玉良回國與陳澄波在上海的時間重疊，且相互交往；嘉義市文化局仍保存有潘氏夫婦寄來的明信片⁶，可以為他們之間這一段上海情誼作註。

二、《毛毛雨》中上海行

陳澄波在《毛毛雨》歌聲中來到上海後，先後任教於新華藝專、昌明藝專及藝苑繪畫研究所，也積極參與畫會活動，開拓自己的人際網路與藝術空間。

陳澄波在上海的活動情形，可從目前由陳氏家屬保存的一幅水墨瓜果條幅窺見一斑⁷；此畫保留陳澄波在上海活動的跡痕。根據黃冬富教授的描述：

畫中由張大千著荷花（菡萏），張善子寫藕，俞劍華畫菱角，楊清磐畫西瓜，並由王濟遠題字，款識如下（標點符號為筆者（黃冬富）所加）：

「己巳小暑，大千、劍華將東渡，藝苑全（同）人設宴為之餞別，乘酒興發為豪墨，合作多幀，皆雋逸有深趣，特以此幅贈 澄波兄 紀念 濟遠題。」⁸

款識中提到的張大千、張善子、俞劍華、楊清磐皆屬「藝苑」會員，而題款者王濟遠為「藝苑」主持人，亦為陳澄波到上海教書的引薦人。此作雖屬文人酬酢，卻鮮活地保存了陳澄波在上海活動的實況。黃冬富〈陳澄波畫風中的華夏意識——上海任教時期的發展契機〉一文，對陳澄波在新華藝專的人際網路也有清楚的陳述：

「陳氏任教新華藝專時期，同事當中，除了有留日的俞寄凡、汪亞塵，留法



五人合筆 1929 紙本設色
81x36cm

⁵ 舊上海「十大名媛」包括：潘玉良、周璇、張愛玲、阮玲玉、王人美、秦怡、蝴蝶、上關雲珠、黎莉莉、龔秋霞等。參見 <http://www.hudong.com/wiki/%E6%BD%98%E7%8E%89%E8%89%AF> 2012.2.26 14:00。

⁶ 明信片上以毛筆寫上：「萬國開畫展 此在雪黎 澳南春正好 聊以祝新禧 讚化 玉良 同賀 元旦」。

⁷ 此畫曾刊印在正修藝術中心出版（2011）《民族到土地——陳澄波作品中的文化意涵》的封底。

⁸ 參見黃冬富〈陳澄波畫風中的華夏意識——上海任教時期的發展契機〉，收入嘉義市政府文化局發行（2011）《檔案·顯像·新「視」界——陳澄波文物資料特展暨學術論壇論文集》，頁 27-44。

的汪敬浪（日章）、潘玉良，以及海上派書畫名家潘天授、諸樂三、諸聞韻、熊松泉（庚昌），中國美術史學者俞劍華……等人，這些不同專長背景的同事，對陳澄波視野之拓展，應該會有相當程度之助益。剛任教新華藝專不久（1929年），陳澄波即奉教育部派遣，陪同潘玉良（上海美專西畫科主任）、王濟遠、金敢靜（上海美專教授）等人赴日本考察工藝美術。或許由於同行出國之機緣，潘玉良於翌（1929）年也應邀至新華藝專和藝苑繪畫研究所兼課。數年之後，潘玉良返歐發展，仍然常以書信與陳氏聯繫……」⁹

而在談及昌明藝專時，也提到：

「……由海上派書畫名家王震（一亭）擔任校長，教務長為諸聞韻，國畫系主任是王賢（個簃），前述三人皆為吳昌碩（1844-1927）之弟子，副校長兼總務主任吳邁（東邁）則為吳昌碩三子，顯示出該校校務體系與吳昌碩之淵源極深。此外西畫系主任為汪荻波（日章），藝教系國畫組主任為潘天授（天壽），西畫組主任則為陳澄波……」¹⁰

吉田千鶴子在〈陳澄波與東京美術學校的教育〉一文¹¹中提到：陳澄波在新華藝專時，寄給東京美術大學繪畫師範科教官的信，對其在上海的活動也頗具參考價值。該信除了介紹當年上海藝壇的狀況外，也清楚交代上海美術界接待母校（東京美術學校）校長正木先生的情況，參與的畫家包括：國畫家王一亭、張大千、李秋君、馬望容，西洋畫家陳抱一、汪亞塵、江小鶴、許達、王道源等。其中東京美術大學的校友除了陳澄波外，尚有江小鶴、陳抱一、汪亞塵、王道源、許達等。這是陳澄波在上海人際網路的另一面。

此外，陳澄波也熱心參與各項展覽與社團活動，黃冬富指出：

「成為新華藝專等校教授兼西畫科主任以後，陳氏也迅速躋身上海畫壇高層之地位。1929年4月10日起，上海舉行第一屆全國美術展覽會，當時陳澄波剛任教新華藝專不久，年僅35歲的他很幸運地應邀參與評審員……」

「1929年上海舉辦的第一屆全國美展，與劉海粟關係密切的上海美專以及天馬和藝苑會員參與此展覽事務頗為深入，其中與陳澄波頗為深交的王濟遠也擔任籌備會的會場組主任，對於陳氏剛到上海不久隨即能擔任評審員應該有推薦之作用，此外陳氏亮眼的參展資歷和學經歷也是促成這項推薦的主要條件。」¹²

1931年，陳澄波在上海也因緣際會參與了中國近代最重要的畫會——「決瀾社」的創立活動，成為重要的五位發起人之一。「決瀾社」的成員與會友有：龐

⁹ 同註8。

¹⁰ 同上註。

¹¹ 參見吉田千鶴子撰，石垣美幸譯〈陳澄波與東京美術學校的教育〉，收入嘉義市政府文化局發行（2011）《檔案·顯像·新「視」界——陳澄波文物資料特展暨學術論壇論文集》，頁21-25。

¹² 同註8。

薰、倪貽德、王濟遠、周多、段平右、梁白波、陳澄波、陽太陽、楊秋人、曾志良、周糜、鄧雲梯、周真太、張弦、丘堤、關良、梁錫鴻、李仲生、周碧初、曾志良、李寶泉等，都是當代畫壇的一時俊秀。¹³

租界的上海相對於東京或台北，是一個更為開放性的國際型都會，雜揉了各種異質文化，也匯聚了各路英雄豪傑；縱浪上海灘，陳澄波打開了眼界，也敞開了胸懷。他在上海似乎一點都不寂寞，依舊熱情如昔，除了認真於學校的教學，也積極的介入畫壇活動。從這個時期留存的眾多作品來看，陳澄波雖然身在異地，仍舊創作若狂；而從留下的文物及畫於 1931 年的〔我的家庭〕中陳澄波面前擺放著一本永田一脩所著的《プロレタリア繪畫論》（普羅主義繪畫論）¹⁴來看，都在在證明他也求知若渴。他一頭埋進這個新的環境中，努力吸收、盡情揮灑，使他的畫風起了質變。論者對他的上海時期畫風或有定論，咸認為受到「華夏美學」的影響。他在抵達上海的第三年（1931）開始，創作出令人耳目一新的淡彩人物，似乎正是他在這個十里洋場因緣際會下思維的呈現。

三、淡彩揮灑畫裸女

陳澄波的淡彩畫總數約為 408 件，其中「裸女」325 件，約佔總數的八成。標示日期最早為 1931 年 10 月，最晚為 1932 年 5 月；而標示為 1932 年 1 月的多達 194 件；其次是 1932 年 5 月底之前的 31 件；有 79 件未標日期。目前沒有資料顯示 1932 年 1 月陳澄波在怎樣的機緣或心情下畫出大量的「淡彩裸女」，但畫裸女是在他 1929 年 3 月到上海兩年半之後才開始的，這一點卻頗堪玩味。

「淡彩裸女」創作期間很短，從有標示日期的作品看，1931 年 10 月到 1932 年 5 月前後僅有八個月時間；而未標示日期的 79 件，大部分手法上較接近 1931 年的作品；再檢視其他非「裸女畫」的「頭像」、「畫室」、「群像」、「人物」等，也都有相同情形，即所標的日期都在 1931 年 10 月之後。就此推論，未標日期之作可能以早期的作品為多。為了方便敘述，本文僅對其標示日期者，依創作時間略作區分，即 1931 年、1932 年 1 月，及 1932 年 5 月三個階段，就其畫風加以分析，藉以觀察這批畫作的創作手法及其創作思維的脈絡。

1931

標示 1931 年的作品只有 15 件，在此僅列舉四件，作為此一階段「淡彩裸女」

¹³ 參見謝佩霓〈「決瀾社」與陳澄波〉，收入正修藝術中心出版（2011）《民族到土地—陳澄波作品中的文化意涵》，頁 9-10。

¹⁴ 永田一脩(1903-1988)，是日本二戰之前的前衛藝術家，提倡普羅藝術；プロレタリア為 Proletariat 之日譯，中文譯為「普羅」，即平民大眾之意。

的觀察取樣。〔坐姿裸女-31.10.8 (1)〕是標示日期最早的一件，時間是 1931 年 10 月 8 日。鉛筆隨著人體肌膚起伏，也跟著肢體遊走，線條有起落、轉接，略去許多細節；以簡潔的線條勾勒出細緻多變的身軀，形象鮮活生動，充分展現陳澄波敏銳的觀察力與卓越的表現力；薄薄的施上一層淡彩，則增添了畫意與韻味。〔立姿裸女-31.11.18 (1)〕勾勒模特兒的正面姿態，線條則更為簡練，也更加輕盈有緻，表達出一個豐腴自在的人體。〔坐姿裸女-31.12.7 (6)〕線條轉為流暢，在鉛筆的自由遊走間，身軀似乎逐漸轉化為線條；線條與對象之間呈現些許落差，軀體卻飽含詩意，意蘊深遠朦朧。〔立姿裸女-31.12.28 (4)〕畫於 12 月 28 日，是 1931 年的最後一件。本作在鉛筆線上再以彩筆描過，整體看來，少了柔順感，卻多了幾分拙澀味；色淡則以斜向筆觸在人體上皴擦，但不受侷限而越出人體之外，即興、自由，部分筆觸呈現「飛白」狀態，為人體增添不同的姿色。



坐姿裸女-31.10.8 (1)



立姿裸女-31.11.18
(1)



坐姿裸女-31.12.7 (6)



立姿裸女-31.12.28
(4)

從 1931 年的作品中可以看出陳澄波在這個階段「淡彩裸女」兩點發展的趨向。一、從重視模特兒的寫實性開始，線條的起落、斷續是隨著肌膚的起伏與人體的結構而來，如〔坐姿裸女-31.10.8 (1)〕、〔立姿裸女-31.11.18 (1)〕。而稍後的〔坐姿裸女-31.12.7 (6)〕、〔立姿裸女-31.12.28 (4)〕線條則變得較為獨立，鉛筆在線條與對象之間自由遊走，但在形象上卻更顯得生動，更有韻味。二、淡彩的塗繪也逐漸脫離「明暗」的考量，而與形體脫鉤，轉向更具「繪畫性」的平面塗抹，畫意更濃。

線描著色的「淡彩畫」大多是作為畫家的草圖，這在西洋美術史上屢見不鮮，例如魯本斯(Peter Paul Rubens, 1577-1640)、華鐸(Antoine Watteau, 1684-1721)、哥雅(Francisco Goya, 1746-1828)都留下許多類似草圖。從作品的意涵與作畫的意圖來看，陳波的「淡彩裸女」並不是一般草圖，而是一種頗具野心的美學追尋。

1932.1

1932年1月，陳澄波在短短一個月之間一口氣畫了194件「淡彩裸女」，這種狀況確實深堪玩味。檢視這批畫作，線條遠遠超越身體的侷限，飛龍走蛇，自在地抒發伸展；色彩的塗抹也更為自由，幾乎與形體脫離，隨意點染揮灑，小小的尺幅成了一片任由奔馳的天地。他似乎完全沉浸在一種創造的樂趣中，也顯出某種強烈的企圖心。



臥姿裸女-32.1 (13)



坐姿裸女-32.1 (19)

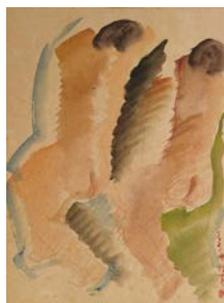


坐姿裸女-32.1 (31)



坐姿裸女-32.1 (46)

〔臥姿裸女-32.1 (13)〕畫一個臥伏著的裸女，線條輕盈流轉，與女體相互對應；淡彩超越形體，把女體渲染進一片空無之中。肉體味道全然消失，轉化為一片朦朧的詩意，抒情優美。〔坐姿裸女-32.1 (19)〕則明快流暢，當女體被提煉為韻味雋永的線條時，陳澄波的美學意味也呼之欲出。我們暫時忘卻世俗的紛擾，二〇年代以來的裸體風波在此完全止歇；裸體的世界原來也是藝術的世界，無關情慾，也無關道德，而是一個讓人忘機的處所，讓人留連的所在。其他如〔坐姿裸女-32.1 (31)〕、〔坐姿裸女-32.1 (46)〕等風味稍異，但體現的美學意涵並無二致。這段期間，陳澄波也畫了一些「雙人畫」的作品，如〔坐姿裸女-32.1 (41)〕、〔坐姿裸女-32.1 (38)〕、〔立姿裸女-32.1 (23)〕，這些「雙人畫」多為同一模特兒姿態的兩種不同角度；他在畫意的經營上力求變化，希望創造更豐盈的審美世界。



坐姿裸女-32.1 (41)



坐姿裸女-32.1 (38)



立姿裸女-32.1 (23)



坐姿裸女-32.1 (55)

畫於1931年1月的作品數量多，陳澄波忘情的畫，其中也可以看到他的許多嘗試與探索；嘗試各種繪畫的手法，也探索藝術的種種可能性。〔坐姿裸女-32.1 (55)〕以幾乎「任意」的線條勾勒女體，用少見的鮮豔顏色塗抹渲染，沿著身軀畫上深黑色墨線，再畫上斜向、縱向並排筆觸，在所有的作品中顯得特別突出，

這是他用力試探的一個典型例子。其中，我們似乎可以看到某些藝術胚芽正在滋長，這或許可以藉以說明陳澄波何以在短期間畫出大量的作品；他似乎在探討一個美學課題。寓居上海將近三年了，一向熱情的他，接觸面廣，也看的很多，對藝術課題的思考應該更多，他想在「裸女」中實踐某種對藝術的想法。果真如此，則「淡彩裸女」，可能是一把鑰匙，可用以試著解開陳澄波藝術中的某些奧秘。

1932.5

畫於 1932 年 5 月的作品共有 31 件，畫風與前兩個階段又有不同；沿著人體一邊輪廓所畫的墨線，最為引人注目。這一條墨線通常濃重粗黑，在畫面中顯得特別醒目，也成為這個階段畫風中最顯著的特徵。〔坐姿裸女-32.5.22 (111)〕女體前身的鉛筆線依稀可見，沿著身體背部則畫上重重的墨線，再以重色枯筆乾擦，藉以烘托人體。〔臥姿裸女-32.5.23 (58)〕畫橫躺的女體，以濕筆用反覆的斜線畫背部，其渲染的效果有很濃的「筆墨」味道。〔臥姿裸女-32.5.29 (69)〕畫於 5 月 29 日，這是標示日期的最後一天。圖中兩個橫躺的人體均以黃綠色的寬粗線條強調背部的輪廓線；這兩條黃綠色的寬粗線，其視覺效果已凌駕了輕柔的鉛筆線，躍升為畫中的主角。這是一個值得觀察的現象。

在「淡彩裸女」的最後階段，陳澄波幾乎要跳脫「裸女」的框架，大玩其「筆墨」遊戲。〔坐姿裸女-32 (121)〕是極為特殊的一件：僅標記 1932，未註明月日，卻寫上「閩北」，是唯一記明地點的作品；而其繪畫手法上可謂「恣意而為」，一點不受人體形態或其固有章法的羈絆，「筆墨」味道十足，而在所有「淡彩裸女」中特別顯得醒目耀眼。

「淡彩裸女」止於 1932 年 5 月 29 日，原因目前並不清楚；但陳澄波這一趟「淡彩裸女」的探索之旅，雖然僅有短短八個月，卻行囊充滿，成為藝術生涯中另一個亮眼的篇章。從寫實到寫意、從「裸女」到「筆墨」，進程中身形不斷轉換，質地一再進化，標示出一條創作思維的軸線。



坐姿裸女-32.5.22
(111)



臥姿裸女-32.5.23(58)



臥姿裸女-32.5.29(69)



坐姿裸女-32 (121)

四、筆情墨韻文人氣

〔坐禪〕創作於 1933 年，畫幅很小，畫一棵枯樹，樹下有一僧人在打坐，以重色枯筆隨意點染，用筆簡練，筆觸卻奔放粗獷；這不是陳澄波一向常用的題材，畫風也很獨特，不論題材或畫意，都與「海上畫派」的文人風味相呼應。〔坐禪〕在陳澄波的油畫中，唯無僅有，與「淡彩裸女」為同一時期之創作。兩者之間的關係不言可喻。



坐禪 1933 畫布油彩 27×27cm

「海上畫派」的概況如本文前揭，是近代中國最重要的畫派之一，從十九世紀中葉就在上海美術獨領風騷，20 年代仍然興盛一時，活躍於上海文化圈。陳澄波在與「海上畫派」有近距離的接觸，黃賓虹、王一亭、潘天壽等均有交集；此外，他也對當時引領風騷的中國畫派有相當的熱情。依據林玉山的回憶，陳澄波每年暑假必定從上海返台，也會帶回中國近代名家之畫集。他說：

「陳先生帶回來的中國近代、現代畫家之畫集，大部分是以上海為中心，如任伯年、胡公壽、吳昌碩、王一亭（震）、張大千、劉海粟、潘天壽（授）、王濟遠、林風眠、徐悲鴻、謝公展等，就中有古派又有新派之國畫。新派者如劉海粟、王濟遠、林風眠、徐悲鴻等，於傳統畫風之中均融有西畫之長處，當時我對他們的作品感覺很新鮮。」¹⁵

陳澄波來到上海，除了工作，也另有一份對文化的嚮往。據陳重光先生的回憶，老師石川欽一郎曾鼓勵他說，到上海可以接觸到中國的藝術文化。¹⁶那個年代，許多台灣的知識分子都對「祖國」存著一份景仰之心；陳澄波在上海，對活躍一時的海上派尤其關注。海上派屬揚州八怪一脈相承的文人畫脈絡，因此剖析文人畫的美學內涵，是探討陳澄波「淡彩裸女」風格的重要參照。

對於文人畫的美學特點，近代名家陳師曾¹⁷的分析頗為精闢，表達了他對文人畫的理解和評價，及其所追求的藝術理想。他寫道：

「文人畫首貴精神，不貴形式，故形式有所欠缺而精神優美者，仍不失為文人畫。文人畫中固亦有醜怪荒率者，所謂甯朴毋華，甯拙毋巧，甯醜毋妖好，甯荒率毋工整；純任天真，不假修飾，正足以發揮個性，振起獨立之精神，力矯軟美取姿，塗脂抹粉之態，以保其可遠觀不可近玩之品格。」

¹⁵ 參見林玉山〈與陳澄波交由之回憶〉《雄獅美術》106期，頁 60-65。另參同註 8。

¹⁶ 參見《台灣百年人物誌——陳澄波》，財團法人公共電視文化事業基金會發行，2005。

¹⁷ 陳師曾（1876-1923），又名衡恪，號朽道人、槐堂，江西義甯（今修水）人。曾留學日本，善詩文、書法，尤長於繪畫、篆刻；著有《中國繪畫史》、《中國文人畫之研究》、《染蒼室印存》等。

「蓋藝術之為物，以人感人，以精神相應者也。有此感想，有此精神，然後能感人而能自感也。」¹⁸

陳澄波在 1937 年的〈製作隨感〉中談及文化認知的問題時曾提到倪瓚、八大山人、梵谷、雷諾瓦等中西畫家。至於對繪畫的觀念則認為：

「將實物理智性地、說明性地描繪出來的作品沒有什麼趣味。即使畫得很好也缺乏震撼人心的偉大力量。任純真的感受運筆而行、盡力作畫的結果更好。」

兩者的說法如出一轍，可見陳澄波受文人畫美學的感染極深。由於淡彩畫與水墨畫的媒材特性接近，因此，文人美學觀點的呈現——筆墨韻味的追求——在「淡彩裸女」中比在他的油畫中要來的清晰可辨。

作為中國畫核心技法的筆墨，在近代文人畫中，既是形式，也是內容；所謂「逸筆草草」、「胸中逸氣」，最後都體現在筆墨韻味中。「淡彩裸女」突破細枝末節的束縛，強調「神似」而非「形似」；由形體的輪廓線轉化為輕盈流轉的逸氣書寫，由表現人物量體的明暗著色轉化成詩意橫溢的皴擦渲染。以〔坐姿裸女-32（121）〕為例，這件疑似畫於最後階段的作品來看，其對自然形體的不在意與恣意揮灑的筆墨，正是對著重筆情墨韻之文人畫美學的體悟與表現。

伍、淡淡的波希米亞風

〔臥姿裸女（71）〕畫一個半俯靠在床上的裸女，窗簾及物件刻畫較為詳細，且全幅著色，雖然仍屬淡彩，但趣味上與其他畫作完全不同，而在「淡彩裸女」系列中顯得極為獨特。本作充滿陽光的溫馨感，給人舒緩平和的感受，卻嗅不到一絲文人氣。這件作品讓人聯想到的是 1920 年代馬諦斯（Henri Matisse, 1869-1954）在尼斯所畫的許多裸女畫。由於未標明時間，難以判斷其在系列畫作中創作的先後順序，但陳澄波裸女畫與西洋裸女畫傳統的淵源，則不待贅言。



臥姿裸女（71）

西方裸女畫自馬內（Edouard Manet, 1832-1883）以來，已完全拋棄學院規範的箝制，也擺脫了社會道德的制約，而且不排除隱藏其中的情慾意涵。〔躺著的裸體〕是莫迪里亞尼 1917 年的作品，在凄美中散發出異樣的情色味道；莫迪里亞尼是「巴黎畫派」的代表性畫家，他的裸女畫獨樹一幟，在二十世紀早期顯得特別亮眼。

¹⁸ 參見陳師曾〈文人畫之價值〉 <http://www.douban.com/group/topic/1423995> 2012.2.20.16:30。

「巴黎畫派」畫家多為異鄉客，帶有波希米亞主義的傾向；他們一般寄身在閣樓與小屋中，貧窮、病痛與消沉是他們生活的寫照；沈溺於酒精與麻藥中，創作內涵充滿著悲傷、回憶與夢想；他們生活浪漫不羈，藝術中帶著濃濃的異國腔調，生命中有著悲劇性的孤寂感。

廣義的巴黎畫派其實範圍廣闊，泛指 1910 至 1940 年間，由約一百多位外國畫家在巴黎蒙帕那斯區（Montparnasse）所引發的一種畫風。畢卡索（Pablo Picasso, 1881-1973）、凡東榮（Kees Van Dongen, 1877-1968）以及一些法國畫家，德朗（Derain, 1880-1954）、弗拉曼克（Maurice de Vlaminck, 1876-1958）、尤特里羅（Maurice Utrillo, 1883-1955），甚至是馬諦斯都曾被歸類到這個畫派中，幾乎涵蓋了那個年代在巴黎創作的的所有畫家。這個畫派中的著名畫家，如夏卡爾（Marc Chagall, 1887-1985）、莫迪里亞尼、史丁（Soutine, 1894-1943）、奇斯林（Mose Kisling, 1891-1953）以及帕散（Julius Pascin, 1885-1930），他們都是猶太人。而潘玉良、常玉與藤田嗣治三位來自東方的畫家也可以歸入其中。

在這些藝術家的作品中，往往混雜著許多異質元素，有憂傷、有鄉愁，也有詩意般的美麗。他們都歷經過戰爭的殘酷，也想在作品中表達他們的情緒、渴望、熱情與痛苦，並企圖以女性裸體，滿足他們亟想捕捉美好片刻的渴望。莫迪里亞尼是巴黎畫派中最重要的人員，他生活在貧困之中，既執著地追求藝術，又沉迷於女人、酒精和毒品，處在絕望的孤獨裡，使他的裸女畫風即使情色飄盪，卻總帶有一股浪漫哀傷的情調，創造了一種特殊的裸女畫類型，把第一次大戰之後巴黎社會的不安與藝術家的內心世界給形象化了。

作為一個異鄉人，潘玉良與同一時期都在巴黎的同胞畫家常玉與日本畫家藤田嗣治，都在「巴黎畫派」強烈氣流的籠罩之下，畫風都呈現出一種具東方情調的淡淡鄉愁。十九世紀末以來，巴黎就是藝術之都，全世界藝術家的仰望之地，「巴黎風格」其實也是世界風格；在同一個時期寓居北京的台籍畫家王悅之（原名劉錦堂，1894-1937）也呈現類似的風味。

潘玉良 1928 年回到上海，也帶回了這種巴黎色彩——波希米亞味，並與 20 年代的上海的裸體風波形成共振；陳澄波的「淡彩裸女」似乎就是這場共振下的產物。我們難以論斷陳澄波畫中淡淡的波希米亞味與潘玉良的關係，卻無法否認作為國際都會的上海也處在這種國際風潮的吹拂下，而潘玉良無疑是這種風潮適時的觸媒。

十里洋場在醉人的歌舞昇平中，也潛藏著不安的因子；發生在東北九一八事件、上海的一二八事件都在陳澄波的心中投下陰影。獨在異鄉為異客，日本人的陳澄波、台灣人的陳澄波與「祖國」的陳澄波，三種身分彼此交纏，他內心深處那份孤寂，也許正如「淡彩裸女」所散發的波希米亞風一般，飄蕩著一股幽幽鄉

愁。

六、結語

陳澄波在《毛毛雨》的歌聲中走入上海；1934年6月6日，在周璇《何日君再來》¹⁹的歌聲尚未響起之前，就打包返台，準備投入另一階段的藝術人生。縱浪上海灘，他一本對藝術的狂熱，不僅化身為油彩，也隱身入淡彩中，一探文人美學的「虛實」；另一方面，也赤裸的暴露在世界性思潮下，沾滿一身波希米亞的味道。「淡彩裸女」的寫意風格，是一種詩意體現；把現實中的五光十色、身分的糾結與對藝術的思維，都鎔鑄其中，呈現為一片詩意幽遠的筆墨韻味。

陳澄波的上海時期是一趟藝術探索的旅程。除了豐富的油彩創作，1931-1932年間的淡彩人物速寫，尤其是其「淡彩裸女」，開展了他繪畫的另一個面向；跳脫「南國色彩」的侷限，也以豐富的人文思維擴張了他的藝術內涵。

「淡彩」作品保存不易，在長期塵封之下，今天仍能以完整面貌出現，本文最後要向用心呵護這些作品的家屬，表達最高的敬意。

¹⁹ 《何日君再來》劉雪庵(1905-1985)作曲，貝林黃加謨)作詞，1937年由名歌星周璇唱紅；優美中帶著傷感，成為1930年代上海情調的最佳寫照。