

速寫，作為藝術創作的一種表現 ——陳澄波人體速寫作品導讀

文／蔡獻友*

前言

在陳澄波的藝術創作裡，我們相當訝異地發現大量的人物速寫，尤其是人體速寫。本文將以陳澄波的人體速寫為主題，來探討在其藝術養成及藝術創作中的一些可能線索。綜觀陳澄波一生的繪畫創作，無論在質或量方面均相當的豐碩，近年來國內藝壇都密集舉辦他的大型展覽，特別是從 2011 年高美館的「切切故鄉情——陳澄波紀念展」、2012 年北美館的「行過江南——陳澄波藝術探索歷程」兩個展覽，我們終於能比較大規模的欣賞到陳澄波的繪畫作品。正當我們訝異於他的油畫作品包括風景及人物的創作風格，是如此的具有個人特質與特殊面貌，我們是否也同時想一探其藝術風格形成的可能因由。在上述兩展中，我們有另一個驚訝！那就是大量的速寫作品的面世，特別是人體速寫。

當然，速寫作品更貼近藝術家的當下創作思維，甚至是意識的反射；因此，速寫也可說是藝術家創作思維的密碼。本卷所收集之內容，全為陳澄波的速寫作品，其創作年代多數介於 1925-1932 年之間，包含日本留學時期（1925-1929）、及上海時期（1929-1932）；其中絕大多數之創作主題為單一女體，另有少數作品是兩女體以上的畫面構成，以及有人物為點景的風景速寫。陳澄波在日本求學的階段，人體的觀察與表現本來就是日本當時學院中美術課程訓練的重點，且前往上海任教新華藝專等校期間的美術氛圍，因為 1920 年代劉海粟掀起的裸體畫浪潮，與 1928 年潘玉良從法國帶回來「巴黎畫派」色彩的人體繪畫，使得人體繪畫在當時的上海各個美術學院的課堂上備受重視。陳澄波一個是扮演日本留學時期求學者的角色；另一個是上海時期教學者的角色，而他在人體速寫上所下的工夫究竟影響如何？若以本卷的速寫作品當線索，或可顯示出陳澄波在各個創作階段所潛伏的藝術思維。

一、速寫，驚嘆號！

速寫在技術表現的比擬，如同弦樂器的演奏，右手持弓擦弦—拉、推、跳、顫；左手移指按弦—壓、揉、滑、挑，一曲精湛的演奏，常能扣人心弦。速寫，從字義的理解上可解釋為—快速描寫、快速寫生、快速描繪等，無論創作者以速寫作為何種創作上的訴求，速寫在特質上所顯現的是短時間內的繪畫創作，諸如：即興創作、隨意線條記錄、快速掌握對象姿態特點與神韻、快速呈現創作者當時的心境……；或因為考量創作的便利性、即時性，以及對於繪畫材料的實驗性，甚至藝術觀念的表達……，速寫已不只是一種滿足可短時間內創作出大量作

* 蔡獻友現任正修科技大學時尚生活創意設計系專任副教授兼藝文處展演組組長。

品的創作技術，它更可精準的傳達出創作者的藝術思維。

誠如《中國現代美術全集 20：速寫》主編李路明所說：「速寫與寫生由于兩者模糊性而難以給予明晰的界定，就像素描與速寫也從來不是兩個并行的藝術學科，它們的交叉性是一個基本事實。」¹因此，本文所述及「速寫」一詞，其詞意或已擴充並與素描、寫生之認知相交叉。陳澄波的速寫在臺灣美術史的論述中是一個驚嘆號！相同的，從速寫的發展歷程來看，它也是人類文化的一個驚嘆號！人類的繪畫並非一開始就進入典雅形式，無論東方或西方美術，總得經歷過一段冗長的過程及意識的覺醒，才發展出具普遍性的美感內容。在理想性美感的出現之前，繪畫應該是「野性的」，它是相對於文字、語言的一種圖像表達方式並且充滿想像性與創造性；它跟人類生活應該是緊密結合的，在不同的地區，會慢慢形成該區域的一種文明表達方式。如同現在我們已經發現包括舊石器時期的洞穴壁畫及史前出土的陶瓶紋飾，這些原始時期藝術的表現方式大部分都是速寫，那種充滿野趣、生動的線性圖飾，在在已經揭示了人類繪畫創作的才華。也許我們可以這麼說，速寫是人類共通的繪畫語言，所以速寫和音樂、舞蹈一般，流露著人類強烈的情感，活靈活現的表露出我們潛在的思維與情感。

二、速寫——作為一種創作技術訓練與藝術的表達

從上述中我們理解了速寫作為一種藝術的表達，它表露出我們潛在的思維與情感。但我們可以進一步追問藝術家在從事速寫時可能的動機？或在速寫的創作中藝術家想要追尋及表現的意圖？其一，從「再現」的角度來看，也許是客體形象給予藝術家強烈的感受，而客體形象的呈現又是短暫的，當下的視覺記憶與感受無法一直持續維持，藝術家想快速抓取看到的或感受到的客體形象，此時速寫便可克服此條件並滿足藝術家的創作需求。西洋在十九世紀後半葉出現的印象畫派主要的藝術理念之一，便是以快速的短筆觸，來捕捉稍縱即逝的光線變化與瞬間動態的客體形象，其中羅特列克（Toulouse Lautrec, 1864-1901）與羅丹（Auguste Rodin, 1840-1917）更是以迅捷的流性線條，表現出舞蹈者在擺動身體的瞬間形象；另也許是客體形象符合藝術家的美感品味與創作主題，他必須使用大量的速寫去強化自己的視覺記憶，累積自己的視覺經驗與感受，以方便之後能依據自己的視覺記憶、視覺經驗與感受來輔助藝術創作表現。羅丹美術館主任研究員克勞蒂·瞿德翰（Claudie Judrin）說：「羅丹從中（指素描）學習到兩點，一是要捕捉鮮活的摹寫實物，另外一點則是要運用眼睛的記憶。……臨摹是學習的手段，而記憶的重現是羅丹年輕時常作的練習。」²；中國傳統水墨畫系統特別重視這樣的工夫，藝術家們可以在自己的畫室，表現視覺經驗中的大山、大水與花石、禽鳥、走獸等。

其二，從「創作技術」的角度來看，速寫是一種創作技術的自我訓練，透過

¹ 李路明，〈二十世紀中國速寫〉，《中國現代美術全集 20：速寫》，錦繡出版事業有限公司，1998，頁 3。

² 克勞蒂·瞿德翰，〈羅丹的素描〉，《羅丹水彩與素描特展》，高雄市立美術館，2000 年，頁 14。

速寫，創作者可以單純對所描繪的對象，做整體結構的觀察力訓練及創作技術訓練，養成及開創出藝術創作技術的可能。就以羅丹為例，他在論及自己的立體雕塑與素描之間的關係時表示：「這其實很簡單，我的素描是我作品的鎖鑰，我的雕塑只是立體展現的素描。」³1883年羅丹和詩人雨果（Victor-Marie Hugo, 1802-1885）會面，想為他製作半身胸像，雨果對羅丹說：「我沒辦法為你擺姿勢，但我很樂意接待你，儘管來寒舍用早餐、晚餐，你就像記小抄般地畫速寫，你將發現這樣就足夠了。」⁴這次的會面羅丹一共為雨果畫了60幾張的速寫。速寫在某些層面來說就是素描的現代性，羅丹的素描其實絕大部分是速寫，他說「線條的速度要跟上敏捷的目光，只有非常成熟的技巧才能如此靈巧敏捷。」⁵只有速寫才能傳達他表現人物瞬間動態的創作理念，因此每一張速寫創作的進行，都具有時間與空間的雙重意涵；每一件立體雕塑創作的進行，就如當下的一次速寫創作，速寫成為羅丹從事藝術創作的重要「創作技術」。

李路明在論及近代中國水墨大師齊白石時認為：「在齊白石的觀念中，肯定沒有我們今天所持有的有關『速寫』的定義。但是以較短的時間面對實物進行寫生卻是他一貫的作法，而且正是這種藝術態度的堅持使他後來能有氣魄來改良傳統花鳥畫……齊白石不少作品我們的確無法排除它們的『速寫』意味，尤其是他大量的運用大寫意手法來寫生實景實物一類作品。」⁶齊白石以觀察寫生突破了傳統花鳥畫的格局，從他筆下的田蛙、河蝦與螃蟹，可以看到他從繁複的結構中做出最純化的圖像表現，而他的筆墨工夫及獨特的創作手法之養成，便是得力於大量的速寫經驗。在反覆的速寫創作自我訓練中，熟練所欠缺的下筆精準度，或者是線條使用的可能性；速寫也可單純作為一種藝術的表達，藝術家可以使用速寫成為創作的表現。不同於齊白石的經驗，中國近代水墨大師黃賓虹所追求的藝術境界，不是一種只重視下筆精準的形象描繪，李路明說：「黃賓虹對運用傳統筆墨來描寫『真山水』有一種極為執著而堅定的信念，在這個當時看來是非凡的信念的支持下，畫下了大量的速寫式的山水寫生稿。這些精彩的山水寫生稿與創作的界限相當模糊，有些速寫性的作品實際上便是一幅完整的作品，這也是黃賓虹藝術創作的一大特徵。」⁷相對於齊白石大刀闊斧的簡練筆墨，黃賓虹以樸拙的繁筆面對眼前的山水景色做速寫性的寫生，而其所堅持的速寫創作表現的風格，也就成了他承繼傳統水墨並開創新局的重要關鍵。

三、「本我」中的非理性意識與「快速描繪」

從傳統的角度來看古典素描與速寫的分別，若以繪畫時間的長短來作區別，通常長時間經營的為素描，短時間完成的為速寫。因此素描作品相對於速寫作品

³ 克勞蒂·瞿德翰，〈圖版說明-I 青年時期〉，《羅丹水彩與素描特展》，高雄市立美術館，2000年，頁40。

⁴ 克勞蒂·瞿德翰，〈圖版說明-VI 肖像〉，《羅丹水彩與素描特展》，高雄市立美術館，2000年1月，頁91。

⁵ 同註2，頁17。

⁶ 同註1。

⁷ 同註1。

較具理性，著重觀察，對於細節的表現也比較充分，對於畫面上的情境表現的掌握與創作的意向性也比較明確。相對的來看，「速寫」就會因為創作時間較短、線條的表現的速度較快速，因此較具「非理性」特質。「非理性」特質是一種由創作者本能內在的需求所引發的衝動與能量，在強大的驅動力中完成作品。

非理性線條在表現風格上相對於理性的線條，它跨越理性的制約，是一種藝術家創作的內在潛能，具有瞬間的爆發性。20 世紀初是現代藝術與新學科百花齊放的時代，非理性線條的表現，來自如同佛洛伊德(Sigmund Freud, 1856-1919) 在其精神分析心理學所謂的個人無意識(非理性)之原始衝動和各種本能(Libido)。⁸ 非理性不等於不理性，它是個人無意識裡「本我」⁹的一種潛在特質，因此速寫的創作其實更接近創作者的本能。通常速寫線條的表現越接近「快速描繪」，則線條的表現越能超越理性的控制，在快速描繪的表現之中把理性的制約拋離在後，讓藝術表現脫離舊美感經驗的束縛，以追求最高的自由。相對於古典素描的理性，速寫因擁有線條簡潔與快速度繪畫的表現特質，因此可以快速掌握畫面的核心骨架結構及純化的外形，表現出不同於古典素描的趣味性筆觸及誇張線條；因為快速度繪畫，所以呈現出瞬間性、即時性、爆發性、偶發性等感性及隨性即發的非理性線條。

四、人體速寫的繪畫表現

以人體作為藝術創作的主题源自西元前 450 年的古希臘古典主義時期，古希臘人認為人體是諸神所創造最優美的形式，古希臘人以大理石所創作的諸神形象，便是以最優美的人體形式做為表徵，並成為西洋藝術的濫觴。而西洋美術的大放異彩為西元第 15、16 世紀的文藝復興，文藝復興所復興的便是古希臘、羅馬的藝術與文化。以人物畫來說，15 世紀人文主義興起，相對於中世紀基督教(神性)文明，人類文化的探討與揭發，成為當時期的重要命題。從回歸最基礎的個人、社會及民族文化的差異，云云眾生成了演繹每一個時代歷程的最佳註解。而人體繪畫自是文藝復興以降五百年來畫者所不斷挑戰的對象，人體骨架、肌肉所蘊含的複雜結構，甚至人類深沈易感的心靈，在每一個時代，成就了多少世界級的藝術大師，經由他們所創作的人物畫，引領觀者回到每一個時代的現場，與之相會神遊。

西洋美術自文藝復興開始，藝術家以科學的方式，透過人體解剖的知識，從人體內部的骨骼架構、肌肉走向與運動工學，並經由明暗對比技法，在二度平面的畫布上，虛擬表現出立體的寫實呈現，以追求視覺的真實性。雖然各個時代的美術思潮在明暗光影、色彩觀念、線條筆觸等形式要素中，創造了藝術家的個人風格，但人體解剖的科學知識，一直都是扮演著重要的角色。一直到 19 世紀下

⁸ 佛洛伊德以自己的醫療和精神分析的實踐為依據，確認存在著一個無意識的心理領域，第一次建立了系統的無意識學說。他認為，人的心理內容主要是無意識，無意識是指人的原始衝動和各種本能(Libido)。

⁹ 人格由本我、自我、超我三部分所組成，本我是各種本能的動力之源，能量和活力最大，完全是無意識的，非理性的。

半葉，五百年來的人物繪畫，才有了突破性的發展。

再現視覺的真實性是傳統西洋繪畫在創作技術上的一項指標，被尊稱為現代繪畫之父的保羅·塞尚（Paul Cezanne, 1839-1906）所提出的「將大自然界的所有物體歸納為圓球體、圓柱體、圓錐體與方體」的造形理念，開展出視覺藝術的新的一頁。就以人物繪畫來說，畫面中的人物不再以解剖學的知識為依據，反之是以畫面的整體結構與視覺平衡為主，他的理念啟發了往後發展的野獸派、立體派……等各個現代繪畫流派，人物繪畫的表現當然也就更多樣性了。從具解剖學的傳統人物畫到純視覺結構的現代人物繪畫，想必 19 世紀末至今的藝術家們，無不想建立自己的繪畫語彙。在近代歐洲以快速描繪來呈現人物繪畫創作，表現極出色的藝術家除了前述的羅丹與羅特列克外，諸如杜米埃（Honoré Daumier, 1808-1879）、席勒（Egon Schiele, 1890-1918）……等，我們均可以從他們的作品中，看到藝術家所賦予的每一根線條、筆觸的能量張力，在突破所有的前人影響之後，所有的線條、筆觸都因為其唯一的獨特性，進而形塑了藝術家的創作風格，所有的線條、筆觸也成了我們辨識藝術家的藝術符號。速寫對於藝術家而言，是一種自我突破及追求藝術創作自由的重要表現方式。

速寫對於藝術創作者，有其一定的重要性，尤其是無意識（非理性）的快速描繪，創作的時間越短越壓縮，越能呈現本能的反射，突破理性與繪畫的慣性，讓繪畫的表現不斷獲得新的自由，而不受侷限。面對西洋美術現代性的議題，研究中國現代美術的李路明表示：「與此同時，更多的藝術家由於本世紀初西方文化的大規模介入而擁有了明確而獨立的『速寫』觀念。速寫作為一個藝術家當擁有的經常性的創作輔助手段，成為一種較為普遍的現象。」¹⁰因此，快速描繪更是畫者挑戰自我創作極限的價值也就毋庸置疑，這當然也直接影響到二十世紀之後的日本、中國大陸和臺灣的學院美術及藝術生態。

五、日本明治時期美術的風起雲湧及其影響

19 世紀的亞洲面對西歐強勢文化壓迫，不得不救亡圖存，急速歐化。日本在明治維新以後，奮力追求人文科學技術以創造富國強兵的現代國家，隨之，在美術界積極引進西方寫實主義，在美學、美術史學及藝術學方面亦逐漸紮根茁壯，其得到的成果也在往後影響處於殖民地的臺灣。陳澄波 1924 年到了日本，進入了東京美術學校接受日本美術學院的藝術教育，他藝術觀念的養成與對藝術理念的追尋與當時日本的藝術風潮必有相對之關係。本小節以探索日本明治時期的美學思潮，進而試圖探尋陳澄波在繪畫創作理念的思維成因。

日本明治時期因為全盤西化，因此美術界一味追求逼真的西方美術形式，然而 1882 年（明治 15 年）5 月在龍池會所舉行的費諾羅沙（Earnest Fenollosa, 1853-1908）¹¹「美術真說」講演中，費諾羅沙表示：「美術的性質無疑地存在其

¹⁰ 同註 1，頁 4。

¹¹ 費諾羅沙出生於美國麻州。一八七四年哈佛大學畢業，一八七八年起八年間於東京大學教授政治學、哲學與經濟學。其間，致力於研究日本美術。一八八二年在龍池會演講「美術真說」，提倡新日本畫，排斥受中國影響之文人畫與西洋畫。與岡倉天心組織鑑畫會意圖復興日本畫，

事物本體當中。然而，其性質，在於靜坐澄澈心靈而對此加以凝視之際，宛如神馳魂飛，爽然忘我。」¹²費諾羅沙於美術真說所表達的意涵應是心靈的審美，他認為事物的本體應該存在著一種美的性質，也就是因為這種美的性質，讓所有觀看它的人，都能夠在心靈上達到一種極高的享受。前述所提到的美的性質，或也可以理解為美的本質，為詮釋甚麼是美的本質，費諾羅沙說：「保有各分子相互之間的內部關係，始終相依、產生完全唯一的感覺，稱此為美術妙想。」也就是說費諾羅沙以為美術之所以為美術，端賴「妙想」。

費諾羅沙的「美術真說」演講，讓日本明治時期美術界一味追求逼真的西方美術傾向起了轉變，並且擁有多數的支持者，進而轉向傳統日本美術的復興。為了幫助大家理解「妙想」之意，費諾羅沙進一步說「文人畫主要並非模擬天然實物，就此點而言，應可稍勝，不離文學之妙想……視文人畫當為雙眼所見的真誠之畫，則雙眼視畫應如同理解音樂一般。」¹³從文中我們可以會意費諾羅沙認為富有妙想的文人畫，應該可以與文學或音樂相比擬，它不是現實的再現，而是在心靈中揚昇的一種靈光，跨越東方與西方的差異，而達到繪畫的理想性。以「妙想」作為藝術品質的判斷，費諾羅沙引領我們進一步地探索的「妙想」概念，費諾羅沙以為：「當時的西歐畫家大多傾向實物模寫，妙想的表現變成愚昧，日本畫並非追求寫實，妙想的表現上較為出色。」¹⁴在此，費諾羅沙的「妙想」之論，指出了繪畫的純粹性，而這也是世界近代美術的主流形式，費諾羅沙從歐化寫實主義的反省中，指引出以「妙想」作為日本繪畫的新主流。

認同費諾羅沙理念的東京美術學校第一任校長岡倉天心（1863-1913）¹⁵，本來就對移植的歐化政策保持戒心，面對日本文化的全盤西化，他從東方文化的角度指出東西文明本質的差異，並試圖在傳統的基礎之上，開闢日本邁向未來的新道路。在此尋找時代定位與新精神的關鍵時刻，天心對東京美術學校學生指出了新方針：「余勉諸君以下數言：「若徒模仿古人者必亡，此乃歷史所證。應勉凝視系統而進，研究國故，更為前進。宜參考西畫。雖此，應要以己為主，以彼為輔，以求進步。」¹⁶岡倉天心主張可以接受吸收西歐文化、藝術的精神態度，但並非全盤地接收。他主張面對西歐文化應該「以己為主，以彼為客」「凝視系統而進」，並將其移植到日本精神傳統土壤之上，為日本文化注入新養份。

除了以東方文化的角度來審視西歐文化的植入，岡倉天心在東方性藝術上積極提出「書畫一致」的審美意識：「西方繪畫與雕刻並進，東方繪畫則與書法同行。因此，西方繪畫注重陰影，相反地東方繪畫則是藉重線條粗細，從而表現陰

並培育狩野芳崖、橋本雅邦，致力於創造新日本畫。此外參與籌畫設立東京美術學校。

¹² 神林恆道著，龔詩文譯，《東亞美術前史》，2007，頁 40。

¹³ 同註 1，頁 42。

¹⁴ 同註 1，頁 62。

¹⁵ 明治 19 年費諾羅沙與岡倉天心以文部省(教育部)美術調查委員身分，赴歐洲調查美術學校之創設，次年(明治 20 年，1887)十月東京美術學校成立，1889 年正式開校，岡倉於 1888 年任校長。最初，專修科三年，分設繪畫(日本畫)、雕刻(木雕)與美術工藝(金工、漆工)。1898 年始增設西洋畫科，由黑田清輝主導。

¹⁶ 同註 1，頁 50。

影。『諺語有言，善書者能畫。』因此，筆力者，東方繪畫之基本，據此得以貫穿古今。」¹⁷東方繪畫重視線條粗細，因此岡倉天心強調用筆的妙味，他說：「基於東方繪畫與書法的聯繫，用筆成為繪畫的精神，因為不僅止於形象之妙，而且當有用筆的妙味。西方繪畫用陰影，至於線條，並非幾何學上的存在，只表示形狀的輪廓。東方繪畫用筆，線有肥瘦，筆中得以表現妙意。總之，不管如何，東方美術的精神，不應離開用筆的表現。」¹⁸費諾羅沙的「妙想」之論，讓「日本」美的意識有了自我肯定的覺醒，岡倉天心的「東方性藝術」的審美意識，讓「日本」美的意識更具擴張性的意義，其不僅是「日本」美且是「東方」美的審美意識。岡倉天心的思想，經常被引用的就是「東洋的理想—亞洲一體」，這也是日本浪漫派人士推崇天心為「大東亞共榮圈」的理想先知的原因。

明治乃日本史上最富自覺的時代，從明治 15 年（1882）5 月在龍池會所舉行的費諾羅沙「美術真說」講演所引發的「日本」美意識，到五年後東京美術學校（1887）的創立，首任校長岡倉天心提出「東方性藝術」乃至「東洋的理想—亞洲一體」的思想理念。東京美術學校從日本這樣的自覺性精神，將對日本後代的藝術發展持續著潛移默化的作用。1924 年就學於東京美術學校的陳澄波，在繪畫創作理念的思維上，應該也從日本美術史的發展脈絡與精神思維中獲得啟發。

六、中國現代美術風潮

陳澄波於 1929 年 3 月畢業於日本東京美術學校研究科，之後任教於中國上海的新華藝專等美術學堂，並因日本的侵華戰爭之故於 1933 年離開中國大陸回到臺灣，因此中國大陸在 1920 及 30 年代初的現代美術風潮，必然影響著陳澄波的藝術創作與思維。本小節以中國近代藝術家在 20 世紀初的藝術自覺，以及美術學堂的繪畫改革作為論述的重點，以了解身在同樣時空的陳澄波對於速寫創作的理念與藝術風格。

日本從明治維新的全盤西化，在美術方面派遣留學生到歐洲習畫，追尋歐洲學院藝術的表現風格，以至「美術真說」所引發的日本美術自覺，以及東京美術學校兼容並蓄於 1898 年增設西洋畫科教授西洋近代美術。中國大陸也於 20 世紀初在勤工儉學的風潮下，一大批的中國留學生遠赴國外學習。當時留學法國並從藝術之都巴黎帶回最新式的歐洲美術的劉海粟、徐悲鴻、林風眠……等，與留學美國的李鐵夫、留學日本的高劍父、李叔同，他們都同時積極的從事藝術革命，更把這樣的美術風格根植於中國大陸的美術學院，並且蔚為風潮。相對於日本明治時期「日本」美的審美意識自覺，中國大陸的美術學堂正興起一股藝術改革的風潮。

從傳統的水墨畫到水墨畫現代化，甚或西洋近代繪畫風潮的平行植入美術學堂之中，都對當時的中國美術產生極大的撞擊。而在這劃時代的藝術革命之際，

¹⁷ 同註 1，頁 65。

¹⁸ 同註 1，頁 66。

速寫的革命性變化便產生在新式美術學堂的興起與留學群體中，此時速寫已不只是單純的寫生，而是已進化為一種新的創作表現形式。李路明在研究 20 世紀初期中國美術的改革時提出：「中國的速寫在齊白石、黃賓虹等藝術家身上如果看作是一種古典形態的話，那麼，在高劍父、李鐵夫、劉海粟、徐悲鴻、林風眠等藝術家那裡，則非常明確地轉換成了現代形態。速寫與創作的分野也日益清晰。」¹⁹從文中李路明認為雖然齊白石、黃賓虹的水墨作品得力於其所畫的速寫，但還無法完全歸化為獨立的藝術作品；而高劍父、李鐵夫、劉海粟、徐悲鴻、林風眠等藝術家所做的速寫作品，本身就是獨立的藝術作品。

讓我們先來觀察嶺南畫派的藝術改革，高劍父以改革中國畫為己任並創立「嶺南畫派」，「『嶺南畫派』確立了以寫生為基礎來對抗以臨古為基礎的傳統國畫，所以，速寫便是高劍父極為重視的一種手段。」²⁰高劍父以寫生觀察的水墨畫作為改革傳統國畫的創新表現，「在高劍父留下的速寫中，我們可以看到他極為重視光影與透視諸西畫因素的運用，同時速寫的獨立性也從他那裡脫穎而出。」²¹除了高劍父的嶺南畫派使用了速寫作為中國水墨畫的改革，林風眠也運用了速寫的線性特質，讓東方的水墨意味與西洋現代美術風格相互融合，開創了東方水墨畫的新格局。

速寫在中國現代美術的進展可以說扮演著重要的角色，對於中國近代藝術大師，李路明分析說：「……徐悲鴻的速寫是建立在其素描基石之上的，『盡精微，致廣大』的藝術宗旨，在他的水墨速寫體現了他整合東西藝術的成就，使每一個筆痕同時具有了動勢與結構描述的功能。……劉海粟努力與東方藝術體系達成溝通，他的速寫成就主要在於油畫速寫中，畫面中恣肆狂放與富於節奏感的用筆，使藝術家對自然的激情作了成功的表述。……在林風眠的一系列水墨速寫中，線的自由處理與東方意味的再造使得水墨畫的現代形式有了開創性的進展。……吳作人在速寫中特別重視『線』的表達性探索，著力於物象結構上的表現性的『寫意』。」²²中國在 1920 年代光榮歸國的藝術家，致力於將西洋現代美術面貌帶進美術學院中，而 1930 年代的藝術家致力於中、西藝術的融合表現與傳統國畫的改革，並且都大放異采、影響深遠，而速寫在這一波的藝術運動中，可謂舉足輕重。李路明肯定的認為：「有了本世紀初至二三十年代這一代藝術家在整合中西的道路上對速寫這一藝術樣式鋪墊的相當結實的基石，速寫本身的功能受到高度重視。」²³陳澄波在上海時期對人體速寫的重視與龐大數量的創作，應是大時局的必然，也是他對自我的創作要求與期待新局的重要線索。在論述完整個大時代的前因與時局，接著論述的重點便要聚焦在陳澄波的身上及其所創作的速寫作品了。

¹⁹ 同註 1。

²⁰ 同註 1。

²¹ 同註 1，頁 5。

²² 同註 9。

²³ 同註 1，頁 6。

七、擁有高度自覺性的人體速寫創作

誠如上文所揭示，陳澄波在 1925-32 年之間創作了大量的人體速寫作品（筆者所參閱的作品數量高達約 1400 件），速寫作品更貼近藝術家的當下創作思維，甚至是意識的反射，因此，速寫也可說是藝術家創作思維的密碼。陳澄波在就讀臺灣總督府國語學校的時期，受其恩師石川欽一郎（1871-1945）的影響，即熱愛寫生。留日時期無論是風景或人物題材，寫生亦是其藝術創作的主要方式。陳澄波大量的人體速寫作品直到近期才面世，面對這一大批的人體速寫，我們當然讚嘆陳澄波對於繪畫創作的投入與狂熱，我們是否也可以進一步，從陳澄波每一個時期的人物速寫去揭發每一個時期的創作思維。一張人體速寫可以是對一個人體的觀察與練習，也可以是創作與表現。但讓我們更加好奇的是，是否這一批速寫裡頭，隱藏著陳澄波藝術思維的創作密碼。

陳澄波的藝術經歷三個不同的文化區的洗禮—臺灣、日本及中國大陸。在臺灣總督府國語學校接受基礎的美術教育的啟蒙，並將藝術的創作與研究當成終身的目標；在日本東京美術學校接受專業的藝術養成，並獲得帝展入選的肯定；在中國大陸任教於上海新華藝專等美術學院，並從藝術創作的實踐中形塑自我藝術風格。從學術背景的養成來看，他是日本的陳澄波；從藝術風格的奠立及藝術教育的奉獻來看，他是上海的陳澄波；但臺灣才是他真正的母土，他精神上真正的寄託，從這面向看，他是臺灣的陳澄波。可是這三個文化區域卻同時在屬性上，是一個迥異於西洋文化系統的大東亞的文化圈。陳澄波的人體速寫只是西洋美術視覺風格的追尋與再現，亦或者在其大量的人體速寫中，同時融合著中國近代水墨畫創新改革，以及岡倉天心所提出「東方性藝術」乃至「東洋的理想—亞洲一體」的思想理念，而開始出現東方意味的創作思維，是應該值得我們進一步去推敲與探討。

八、東京美校時期的人體速寫

1925 年是陳澄波就讀東京美校的第二年，從所保存的速寫作品當中，除了大部分人體速寫，我們還可以看到一些包含人物頭像、手部、足部以及人體軀幹的習作，例如：〔頭像與人體速寫-25.10.10（1）〕、〔頭像速寫-25.10.16（2）〕。陳澄波於 1925 年所創作的人體速寫作品從用筆的謹慎，及對人體結構的琢磨，可以推測他想要做較精確的形象掌握與表現，這應該也是每一位初體驗人體繪畫的創作者所抱持的態度。基本上人體的掌握，在關於比例、陰影、輪廓線與骨架、肌肉變化……等要素，整體速寫作品帶有理性觀察意識，知性味道濃厚（例如：〔立姿裸女速寫-25.10.5（2）〕、〔坐姿裸女速寫-25.10.17（1）〕）。1926 年的人體速寫作品，形式比較純化，承接上一年對人體的觀察經驗與理解身體結構。特別是此時期的人體速寫作品，特別強調較精準的單一輪廓線，表現人體的骨骼架構及肌肉起伏，並輔以簡略的明暗光線，形式簡捷明確，完整度高。



頭像與人體速寫
-25.10.10 (1)



頭像速寫-25.10.16 (2)



立姿裸女速寫-25.10.5
(2)



坐姿裸女速寫-25.10.17 (1)

1927 年是陳澄波在東京美校的第四年，畢業並繼續就讀東美的研究科，這一年的人體速寫作品的創作量大增，其實不僅作品的數量，尤其是作品的品質相當整齊。1926 年的人體速寫作品，形式雖較為完整，但可以發現線條筆法較單一，所表現出來的人體空間也比較扁平。接下來在 1927 年的人體速寫，著重援用西方解剖學的知識，進行對人體的觀察，關於人體骨骼結構的認知，及肌肉因運動而產生的緊張與鬆弛，做出了深入的表現（例如：〔坐姿裸女速寫-27.4.9 (72)〕、〔立姿裸女速寫-27.4.9 (89)〕、〔坐姿裸女速寫-27.5.21 (97)〕、〔立姿裸女速寫-27.5.21 (108)〕、〔坐姿裸女速寫-27.11 (106)〕)。此時期的速寫線條變化較豐富，無論是線條速度的快或慢所引發的視覺張力、線條的輕重及粗細所營造的空間表現，甚至是對線條形式的品味所形塑的筆法風格。從上述作品中我們可以看到人體的結構都相當的準確，並有著落筆肯定且形式相似的線條筆法，這樣的創作技術有著西洋古典藝術大師的品質，這應該有破除過往認為陳澄波的作品略欠學院訓練的精準寫實能力，只是陳澄波的創作並沒有在這裡停歇。



坐姿裸女速寫-27.4.9
(72)



立姿裸女速寫-27.4.9
(89)



坐姿裸女速寫
-27.5.21 (97)



立姿裸女速寫
-27.5.21 (108)



坐姿裸女速寫-27.11
(106)

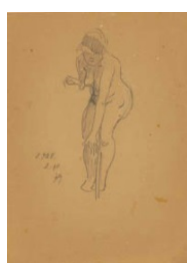
另外值得一提的是〔坐姿裸女速寫-27.4.2 (69)〕在單線輪廓的勾勒中，呈現出坐姿女體的身體放鬆感，尤其是鬆弛的背部肌肉所帶出的身體情境，所表現的已經不只是人體的物理結構，進而傳達了模特兒的內心情感。1927 年陳澄波在人體速寫的創作可以說是豐收的一年，不僅為人體描繪紮下深厚的根基，且為接下來的東美研究科做了最好的準備。

從作品的線條速度及樣式來看，1928 年的人體速寫作品，在創作時間的限定上應該比 1927 年為短，1927 年的作品比較有充裕的時間來觀察細節，1928 年

的線條速度顯示創作時間的壓縮。一件人體速寫以二十分鐘來完成，及以十分鐘、五分鐘、三分鐘或一分鐘以內來完成，其創作過程所產生的線條自然大不相同。基本上速寫創作所花的時間越長，則觀察到的細部與創作思考的時間就相對增長，線條也就相對越理性；若時間越壓縮，則必需做出對整體結構的反射動作，因此線條越不受控制。一個藝術家可以有意的縮短創作時間，以突破自己線條表現的慣性，但對於人體創作來說，若沒有紮實的人體結構訓練，光是有線條表現的秘器還是不足的。1928年陳澄波在人體描繪的雄厚基礎上，舒展人體描繪的可塑性，無論在姿態上、形式上及模特兒的身體情境上，注入了更多的情感，畫面的模特兒已不再只是被觀察的對象，陳澄波賦予畫面上的人物更多的身體表情，並生動的成為故事中的主角，例如：〔立姿裸女速寫-28.2.10 (217)〕、〔女體速寫-28.2.10(18)〕〔立姿裸女速寫-28.3.3(240)〕〔立姿裸女速寫-28.3.31(268)〕。



坐姿裸女速寫-27.4.2
(69)



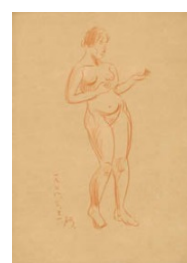
立姿裸女速寫
-28.2.10 (217)



女體速寫-28.2.10
(18)



立姿裸女速寫-28.3.3
(240)



立姿裸女速寫
-28.3.31 (268)

此時期，西方人體解剖的知識不再成為唯一的課題，在科學的解剖知識與略帶誇張的人物身形中，創造出非學院訓練式的衝突美感。這種衝突美感的追尋是一種意志，一種追求自我藝術精神完成的意志，並且在人物速寫的創作中完成。當速寫或人體速寫在繪畫的分類中，不斷地被邊緣化或只被當成是一種基礎練習及底稿的弱勢中，陳澄波用嚴謹的態度、用數以千計的作品、用精進、創作的態度，讓他的人體速寫成為其藝術創作中的另一個核心。在我們將所有的目光都投注在他的油畫創作的同時，這一大批人體速寫的面世，無疑讓我們強烈的感受到，陳澄波除了在艷陽中用油彩刻畫人文的大自然，在畫室裡面對單一性的人物主題，也能在人體的觀察與描繪中精鍊起藝術創作的理念，在沉靜中不斷提昇與突破。

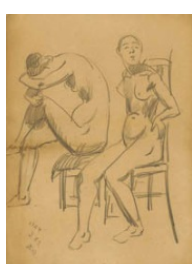
九、上海時期的人體速寫—速寫的狂奔

1929年陳澄波畢業於東京美校的研究科，後赴上海任教於新華藝專兼昌明藝專教師。此時期的人體速寫作品若從人體結構本身來看，在經過五、六年不間斷的專注創作，幾乎張張都能在瞬間掌握精準的架構，如同前述：「此時期（1928），西方人體解剖的知識不再成為唯一的課題，在科學的解剖知識與略帶誇張的人物身形中，創造出非學院訓練式的衝突美感。」1929年的陳澄波非僅是東京美校的研究科畢業生，此時，他更是上海新華藝專的教授，他關注的已經不只是自己的創作，還有等待他引導邁向藝術之路的學生們。觀察此期的人體速

寫作品，線條的張力開始擴張，理性的制約開始鬆綁，大量的速寫挾帶著快速度的非理性（無意識）的線條，在雄厚的人體架構基礎下，於畫面上自由遊走。值得我們注意的是，這批人體速寫作品開始從古典形式中出走，且開始帶有現代性。無論是用來表現光影的即興斜線（非強調準確性的）、略帶誇張及具韻律的身體曲線（有野獸派的線條味道，例如：〔坐姿裸女速寫-29.3.9（259）〕、〔坐姿裸女速寫-29.3.23（265）〕、〔立姿裸女速寫-29.3.23（291）〕）、加強視覺重覆塗抹的輪廓邊線（有表現主義的特質，例如：〔立姿裸女速寫-29.7.13（297）〕、〔立姿裸女速寫-29.12.17（298）〕），充分顯露出其所表現出的筆勢、筆趣、筆法、筆味的線條筆觸。可以說，陳澄波駕馭著線條的表現性，在人體速寫的創作中，表達了自己的現代藝術理念。



坐姿裸女速寫-29.3.9
(259)



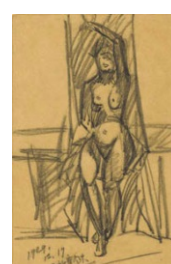
坐姿裸女速寫
-29.3.23 (265)



立姿裸女速寫
-29.3.23 (291)



立姿裸女速寫
-29.7.13 (297)



立姿裸女速寫
-29.12.17 (298)

人體其實是藝術家作為藝術創作的載體，藝術家從人體的創作中再回到自然，借用達文西大宇宙與小宇宙（身體）的創作理念²⁴，筆者想說，當陳澄波所描繪的對象超越人的屬性，而與自然等觀，那我們所看到的人物形體就是山，就是水，就是風、石，就是飛鳥、魚……。它是自然的縮形，並且充滿能動，它不只是一個靜止的固體，而是充滿擴張的空間。人體的描繪若只在技術上打轉，會逃不開形式上的束縛，往往缺乏藝術的靈氣。1929 年的陳澄波以人體速寫的創作，邁向繪畫的現代性（例如：〔立姿裸女速寫-29.3.9（285）〕、〔立姿裸女速寫-29.3.9（287）〕、〔立姿裸女速寫-29.3.23（289）〕）。



立姿裸女速寫
-29.3.9 (285)



立姿裸女速寫
-29.3.9 (287)



立姿裸女速寫
-29.3.23 (289)

陳澄波的人體繪畫以其蓄積的藝術能量，如同植物行經光合作用般的茁長，

²⁴ 達文西認為人類的身體是一個微型宇宙，人的身軀如土、體溫如火、呼吸如風、體液如水，就如宇宙的生成元素一般。

開展出鮮綠的枝葉，並蒂結美麗且豐碩的花果。這樣的藝術創作成果，來自於自我創作技術的不斷提煉，在創作的審美中，忠實地呈現自己的藝術品味，並形成自我藝術創作的理念，歷經各不同時期的自我探索，陳澄波沒有給自己限制，讓自己藝術的根深入到土壤的每一個角落，吸足飽滿的藝術養份，在自我的肯定中創造屬於陳澄波的風格。在 1930 年的陳澄波的繪畫中，可以看到前面各個時期的統合，此時期的人體繪畫的形式是非單一的，它保留了各時期的精華，而且漸入佳境。這樣的創作經驗，是值得我們注重的，藝術風格的形塑應該不是速成的，甚至只是平行地植入別人的創作經驗，陳澄波的創作態度為後學者樹立了一個典範（例如：〔立姿裸男速寫-30.4.2（1）〕、〔立姿裸男速寫-30.4.2（4）〕、〔臥姿裸女速寫-30.11.5（41）〕、〔坐姿裸女速寫-30.11.13（281）〕、〔坐姿與臥姿裸女速寫-30.11.15（2）〕）。



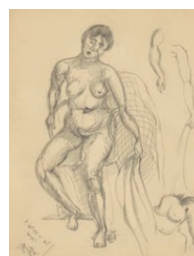
立姿裸男速寫-30.4.2
(1)



立姿裸男速寫-30.4.2
(4)



臥姿裸女速寫
-30.11.5（41）



坐姿裸女速寫
-30.11.13（281）



坐姿與臥姿裸女速寫
-30.11.15（2）

若說 1927 年陳澄波在東京美術學校，在人體速寫的表現奠定了深厚的基礎，1931 年的上海時期就是陳澄波人體速寫的璀璨年代，每一件人體繪畫作品中的人物都千姿百綽，每一個人物一舉手一投足，恣意的線條隨著創作的意識自由流動—激可奔、靜可幽、趣可扭、肅可抑，人生百態——都在陳澄波的畫筆的顫動中現出原形，真可謂人體風華的展現，現代意味十足。〔立姿裸女速寫-31.10.26（319）〕模特兒的姿態或伸展手臂或伸展身軀以展現人體骨架與肌肉的關係，提供給畫家最佳視覺觀察材料，尤其是身體肌肉緊張與鬆放的對比。此件作品的臉部表現，以象徵性表現的方式，做為個人化的繪畫語言。〔跳舞女（1）-31.10.8〕為舞姿，上輕下重的線條表現了舞者下盤穩重及上身的輕盈。更值得一提的是，1930 年的速寫作品絕大多數都是單一人體的練習，1931 年的速寫作品中三人（例如：〔立姿與坐姿裸女速寫-31.9.23（5）〕、〔立姿裸女速寫-31.10.4（317）〕、甚至多達十人（例如：〔洗身群女一見-31.7.2〕）的群像圖都經常可見。絕大多數的人體線條所創作的時間，都呈現一再壓縮的現象，讓線條的流動超越理性（意識）的控制，而到達無意識的非理性表現，換句話說，陳澄波創造了線條，而線條創造了畫面。這樣的創作理念與二十世紀初佛洛伊德心理派美學的觀點同時，讓我們不得不再次肯定陳澄波在藝術上的現代性。



立姿裸女速寫
-31.10.26 (319)



跳舞女(1)
-31.10.8



立姿與坐姿裸女速寫
-31.9.23 (5)



立姿裸女速寫
-31.10.4 (317)

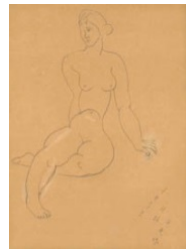


洗身群女一見-31.7.2

從作品顯示，1932年11月間陳澄波有一日本之旅，期間回到本鄉研究所再做研習，十件作品有九件畫面上標示著「1932.11.26 日本研或本鄉研」的字跡，這批作品的創作形式均有共同的特質，具有如西方野獸派馬諦斯流暢的單線條、塞尚多視點觀察所得簡化且誇張的形體，其中〔坐姿裸女速寫-32.11.26 (315)〕至〔坐姿裸女速寫-32.11.26 (319)〕畫中模特兒幾乎為同一個姿勢，但肩膀以上、頭部有不同變化，可看到頭部的轉動。除了脛骨的骨架暗示外，人體的骨架並非以嚴謹的解剖學概念來表現。肌肉的起伏，團塊的堆疊，骨架與肌肉的關連，在瞬息之間作出決定，這決定來自對人的身體長時間的觀察與視覺經驗的累積，及自我風格的形塑。〔坐姿裸女速寫-32.11.26 (308)〕、〔坐姿裸女速寫-32.11.26 (310)〕、〔坐姿裸女速寫-32.11.26 (311)〕，陳澄波雖以快速的鉛筆線條，掌握整體人物姿態，但依舊能夠從畫面看見，其對人物骨架及肌肉細微變化的敏銳觀察力，尤其是〔坐姿裸女速寫-32.11.26 (310)〕S形的女體自肩膀以下到腳盤的骨架與肌肉，雖簡潔但精準顯示出陳澄波學院訓練的火候。



坐姿裸女速寫
-32.11.26 (315)



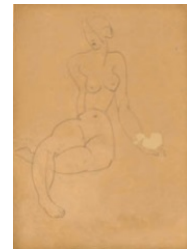
坐姿裸女速寫
-32.11.26 (316)



坐姿裸女速寫
-32.11.26 (317)



坐姿裸女速寫
-32.11.26 (318)



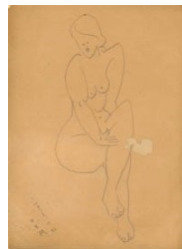
坐姿裸女速寫
-32.11.26 (319)



坐姿裸女速寫
-32.11.26 (308)



坐姿裸女速寫
-32.11.26 (310)



坐姿裸女速寫
-32.11.26 (311)

結語

速寫創作對所有藝術創作者是很重要的，每一位藝術創作者或多或少都會留下一定數量的速寫作品，作為藝術創作階段的見證。西洋的藝術大師中杜勒、達文

西、米開朗基羅、林布蘭、泰納、羅特列克和羅丹……等人的速寫傳世最為人所知，尤其是羅丹的人體速寫創作幾乎與其雕塑齊名，而今，陳澄波的人體速寫創作以一千餘張的氣勢，寫下令人震撼的一頁。但速寫又因其創作的形式不一，尤其是以快速度所表現的速寫作品，最容易引起爭議。以羅丹的速寫為例，克勞蒂·瞿德翰說：「畫家不再有充裕的時間來創作作品，線條的速度要跟上敏捷的目光。只有非常純熟的技巧才能如此靈巧敏捷，當代的觀眾發現，羅丹和當時的畫家不一樣，他的目光緊盯著模特兒而不是畫紙。結果是讓觀賞大眾有點看不懂，失去評判的依據而大肆批評，認為是未完成的畫作。」²⁵ 同樣的，陳澄波的人體速寫特別注重創作形式的研究與發展，其中「不再有充裕的時間來創作作品」的快速度速寫幾乎是最為精采的部份。

陳澄波的快速速寫追求當下意識的反射，是「野性的」，是一種藝術家創作的內在潛能，具有瞬間的爆發，它跨越理性的制約，快速掌握對象姿態特點與神韻性。「美術真說」講演中，費諾羅沙表示美術之所以為美術，端賴「妙想」，「妙想」之論，指出了繪畫的純粹性。岡倉天心在東方性藝術上提出「書畫一致」，東方繪畫重視線條粗細，因此岡倉天心強調用筆的妙味。求學於日本的陳澄波，應該能深刻體會費諾羅沙的「妙想」以及岡倉天心的「用筆的妙味」，並在充分掌握人體解剖知識與架構後，進一步使其人體速寫以「用筆的妙味」達至純粹性繪畫的「妙想」境界。以教授身份任教於上海各美術學院的陳澄波，在時代洪流的衝激中，當然明白速寫在中國現代美術的進展所扮演著重要的角色，無論油畫創作或純粹鉛筆、炭精筆的人體寫生，都要向快速度逼近，以展現繪畫的現代性。事實證明，陳澄波以堅定的毅力，完成這令人訝異的人體速寫創作質量，這不僅是歷史的一頁，也是「速寫」得以展現藝術能量，並齊身於古典素描的充分證明。

靜看陳澄波的速寫線條：「一個高亢、一個沉默，對筆觸一種自然的和諧，恢宏大氣超越霸氣，將霸氣轉為純淨的美感。」

²⁵ 同註 2，頁 17。