

視覺／思維／記錄

——陳澄波素描簿之研究

※原文含年表近十萬字，唯限於篇幅僅節錄部分內容，完整論述另以論文集收錄。

文／廖瑾瑗*

一、素描簿概述¹

陳澄波素描簿計有 38 本²，其中含圖、含文頁面約有 1218 面。最初與最晚的年代標記，分別出現於素描簿 SB01，記載：1925 年 10 月 24 日，以及素描簿 SB34，記載：1944 年 4 月 5 日。前者畫面內容為裸女素描，後者則是嘉義公園寫生。其間，1943 年無查獲年代標記。就整體描繪主題而言，裸女素描、景物寫生居多，間有人物速寫與少量的靜物素描。媒材方面以鉛筆畫為主，僅有少幅毛筆畫、鋼筆畫。對於對象物的掌握，不論是外形或是明暗表現，皆著重於筆線的運用，不敷彩亦不著色，惟鋼筆畫系列綴有墨水暈染的局部強調。

由於 38 本素描簿至今為止不曾被完整發表，致使常見的介紹方式偏向少幅且單一脈絡的資料性援用。例如：(1) 藉由素描簿的裸女素描，強調陳澄波於東京美術學校在學期間，曾接受正統的學院派美術教育訓練。(2) 透過素描簿的景物寫生，言明陳澄波是個跳脫臨摹技法、深受寫實主義洗禮的近代畫家。(3) 視素描、寫生為油畫創作的先行階段，並因而舉出與油畫畫面相近的素描簿內容，使之與油畫比對，成為論述陳澄波油畫特色的重要參考。

相對於上述觀點，若改採 38 本素描簿的全面查閱，當不難發現：(1) 陳澄波的裸女素描不僅創作於 1924-1929 年東京美術學校就學期間，即便歷任上海教職、返臺定居後的 1934、1938-39 年，依然可於素描簿發現裸女素描。此點不無意味裸女素描對於陳澄波而言，既非僅是就學期間的學分修習，亦非限於學科的基礎訓練。由其畢業離校後，仍利用前往東京之際，再前往畫室進行裸女素描一事來看，不無說明裸女素描對於陳澄波而言，確實具有特殊意義。也因此，不論是研究陳澄波的裸女油畫、或是探討「裸女」此題材之於陳澄波畫業的重要性，此類始自東京美術就讀時期、延續至 1930 年代中、後期返臺期間的大量裸女素

* 廖瑾瑗：國立台北藝術大學美術學系及國立台灣藝術大學書畫研究所兼任副教授。

¹ 由陳澄波文化基金會所推動、為期近三年的《陳澄波全集》出版計畫，筆者之任務在於針對陳澄波的素描簿，進行初步的內容彙整與意義分析。由於本文屬於出版計畫的一環，文中觀點傾向階段性立場提出，而非絕對的論斷主張。其間產生的不足與錯誤，須待出版計畫結束後，在更形完備的資料出土與其他計劃參與者的研究結晶下，始能獲得更適宜的修正與補強。

² 陳澄波文化基金會依據作畫時間的先後順序將 38 本素描簿依序編號，分別為 SB01、SB02……SB38。為求資料統一辨識的方便性，本文遵照此分類方式。

描，實為不可忽略的存在。(2) 經由查閱 38 本素描簿的景物寫生，不難發覺陳澄波在選景主題、構圖安排上，流露著某種偏好與特色。此點不乏提醒面對素描簿的景物寫生，除看重它所代表的「寫生」此項行動意義之外，針對畫面中的取景、佈局等等視覺性要素，亦當給予適度的關注。並藉由與其生平畫歷的比對，更進一步查證促成此視覺要素生成的時代背景與文化意涵。(3) 依據多人的口述與學者論述，可知陳澄波創作油畫時，特別是與風景、街景相關的題材，慣於採取現場實景的直接描繪，而非依據事前特意繪製的寫生底稿。此點無疑降低不少素描簿寫生與油畫內容的直接關聯性，同時也為二者的比對意義留下作法上的質疑。但是值得注意的是，有不少素描簿中的景物寫生，皆可見到陳澄波於山間、水面、雲朵等等，紀錄「粉綠」、「白」、「紅」等等顏色，甚至在畫面上重新畫上標線，發揮近似畫幅邊框的設定功能。上述用色標記與新邊框設定，不乏暗示他在取景寫生的同時，已對畫面的用色、結構，產生相當程度的關心，顯示著素描簿的作畫對他而言既是寫生景物的觀察性階段，也是作畫構圖的設想過程。而這一點又不無與他平日慣於現場直接創作油畫的方式，有著近似的特質。藉此筆者認為，今後在比對素描簿的景物寫生與油畫時，特別是針對標有用色與新邊框設定的寫生，不必將之一貫視為油畫的草圖，當可基於二者皆採取現場作畫的共通狀態，針對寫生與油畫如何體現陳澄波眼中的大自然視窗，進行公平性的綜合判斷。

二、素描簿的年記比對

為便於素描簿的資料整理與上述觀點的求證，在研究方法上，筆者首先針對 38 本素描簿標示有年記的頁面，逐一按照時序排列，同時加入《臺灣日日新報》（以下簡稱《臺日報》）所刊載的陳澄波相關記事，以及由陳澄波文化基金會所提供的一般公開性陳澄波生平年表（以下簡稱「基金會年表」），完成與陳澄波素描簿相關的綜合年表³。

透過此年表，可清楚得知素描簿的年記，除與《臺日報》報導、基金會年表多有呼應之外，亦不乏補充之處。以下僅舉出二例，作為參考：

（一）依據 1932 年 7 月 15 日《臺日報》[3]報導，陳澄波曾以講師的身分，負責 7 月 15-25 日臺中洋畫講習會。但由素描簿 SB10 的 1932 年 7 月 12 日臺中公園寫生，可知他於講習會開辦之前，便已來到臺中。此外，參照素描簿 SB09 的 1932 年 7 月 15 日臺中市初音橋寫生、臺中公園寫生，SB10 的 1932 年 7 月

³ 由筆者製作的素描簿年表，因礙於文章篇幅限制，在此不收錄。

19 日臺中水心亭寫生，可知講習會舉辦期間，他曾前往臺中市上述地點寫生。推測此類作品有可能是他帶領講習會學員，前往戶外寫生時的創作，顯示著當年臺中洋畫講習會的課程，曾為學員安排戶外寫生的實地練習與指導。





(二) 依據 1934 年 9 月 16 日《臺日報》夕刊[4]的報導，陳澄波 1934 年 9 月 15 日前往東京、並訂於 9 月末返臺。而基金會年表則說明其於 19 日抵達東京。針對此點，素描簿 SB13 的 1934 年 9 月 27 日上野不忍池寫生、28 日丸の内街景寫生，證實了《臺日報》與基金會年表所記錄的東京之行。然而有關回程之日，若依據素描簿 SB14-SB17 於 1934 年 10 月所描繪的裸女素描以及 1934 年 10 月 16 日所進行的江上舟隻景物寫生，可知陳澄波並未如《臺日報》所報，於 9 月末返臺。就較具可信的時間而言，參照素描簿 SB16 的 1934 年 10 月 30 日、11 月 1 日的船艙人物速寫，以及 1934 年 11 月 13 日《臺日報》[7]刊出陳澄波出席 12 日下午 2 點臺陽美術協會發會式的照片，推斷陳澄波應於 11 月 1 日左右、且絕對早於 11 月 12 日之前，已自東京返抵臺灣。

誠如以上二例所顯示，素描簿的年記不僅是陳澄波的作畫時間紀錄，更具有以下重要意義：(一) 為現今廣為大眾熟知的陳澄波既有年表，達到更近一步的增補。(二) 為目前討論陳澄波生平慣用的分期方式：「東京求學」、「上海任教」與「返臺定居」，帶來再細分化的可能性，並從而開啟由更多面向探討不同階段影響陳澄波藝術的要素與養份。(三) 加強不少對於陳澄波的行蹤追蹤，並為今後油畫的確切年代研判，留下立證線索。(四) 由其日程的分布，可深刻感受到陳澄波孜孜不倦的學習精神，以及不斷自我鞭策的意志力。例如當 1936 年 10 月 22 日《臺日報》[12]報導陳澄波榮獲臺展推薦資格，且將於 11 月 3 日表彰其連續十年入選臺展的優異表現時，誠如素描簿 SB21 的 1936 年 11 月 2 日、8-9 日、14-15 日的群馬縣妙義山寫生所顯示，他並不因獲頒此項殊榮而志得意滿，不僅沒有特意趕回臺灣接受表揚，反而花費更多時日投入妙義山的特殊山景寫生，繼續專注於個人的創作。

三、素描簿的畫面比對



就目前分析素描簿畫面意義的傾向而言，最常見的例子便是作為油畫的內容比對。以下表 1 即為目前常見的推斷方式，認為素描簿 SB09 的圖片，為油畫 1928 年〔湖畔〕、1929 年〔太湖別墅〕的底稿。






表 1






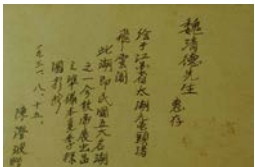

組	素描簿圖片	油畫圖片
1	 SB09-081	 1928 年〔湖畔〕
2	 SB09-060	 SB09-080
		 1929 年〔太湖別墅〕

就視覺印象而言，上述表 1 的圖片比對方式，確實具有說服素描簿寫生身為油畫底稿的可能性。但是若再進一步考量作畫年代，可發現編號 SB09 的素描簿，主要是 1930 年 11 月 15 日至 1932 年 7 月 15 日的素描·寫生內容。即便是作為比對〔太湖別墅〕的素描簿電頭渚寫生，其年記：1931 年 8 月 13 日，也是較〔湖畔〕、〔太湖別墅〕的創作年代 1928、1929 年，晚了許多。相形之下，若改採筆者重新製作的素描簿相關年表，將表 1 的創作時間—1928-31 年，以及表 1 的創作地點—蘇州太湖，進行作畫記錄的交叉比對，並再加入寫生與油畫的圖片、以及近期獲得公開的明信片內容，則可獲得如表 2 結果。

表 2

年	月日	事項	說明	資料出處
1928		繪製作品〔湖畔〕。	 〔湖畔〕	
1929	5.13	報導陳澄波的近況。	嘉義陳澄波君自上海來信云再半個月後。思赴蘇州及北京一行。民國國立展國畫似受洋畫壓迫。怪底有識階級間。發西力東漸之歎。此中惟金石部、及工藝品。獨放異彩。雖或屬數千年前文明遺物。而寶之者。則等於風毛麟趾。乃欣國粹之保存。足資此後文藝復興提倡。	《臺日報》 1929.5.13[4]
1929		繪製作品〔太湖別墅〕。	 〔太湖別墅〕	
1930	10.22	報導陳澄波參加第四屆臺展洋畫部的相關消息	…西洋画の無鑑査出品は未だ発表にならないが仄聞する所によれば昨年〔晩秋〕を出して特選になつた陳澄波氏は上海風景を出し。	《臺日報》 1930.10.22[7]

		息。	…尚西洋画無鑑查作品も左の如く発表を見た 陳澄波 一、蘇州の虎丘山 一、普陀山の海水浴場		
1930	10.24	刊載第四屆 臺展相關消 息。	標題：「人気を呼ぶ 主なる作品」内文：「…第 四室では…陳澄波氏の〔蘇州の虎丘山〕」	《臺日報》 1930.10.24 [7]	
1930	10.25 -11.3	作品〔普陀 山の海水浴 場〕、〔蘇州 の虎丘山〕 入選第四屆 臺展洋畫 部。	 〔蘇州の虎丘山〕		
1931	7.21	太湖、上坡 屋舍的寫 生。	太湖：湖面、船隻、划槳人物及船上乘客群像、 湖邊建築物、樹木等等。  SB09-111	SB09	
1931	7.27	陳澄波致林 玉山明信 片。	 正面文字： 臺灣嘉義總爺街大 畫家 林英貴先生 ----- 江蘇省無錫太湖電 頭渚 陳澄波 1931.7.27	 背面文字： 玉山先生大鑒 本秋的大作繪好了嗎？祝 你第二次再 能夠達到特 選！ 弟這次繪畫二三張太湖景 致，這一張即 其中之一， 本秋想要提出帝展出品， 寫了這一張來作暑假問 候你！並祝 藝術日昇 請對周□令兄等請安！	林育淳《油 彩・熱情・ 陳澄波》頁 76
1931	8.3	江河景物、 山岩・燈塔 寫生。	江河景物：岸邊、樹木、江水、帆舟、遠山、燈 塔、雲朵等等。 山岩・燈塔：山岩、燈塔、樹木等等。 ※依據畫面內容，推測此系列與8.10、8.13的 太湖電頭渚寫生相關。 	SB09	

					
1931	8.10	(江蘇無錫) 鼇頭渚寫生。	鼇頭渚：帆舟、江水、遠山、燈塔、雲朵等等。 	SB09	
1931	8.12	(五里湖) 蒼山灣寫生。	蒼山灣：山坡、樹木、山灣、江水、帆舟、遠山等等。 	SB09	
1931	8.13	(江蘇無錫) 寄暢園、遠望太湖鼇頭渚、惠山等地的寫生。	※此系列寫生多為江河景色，其中惠山的寫生稿標示：「第五次遊惠山」。 	SB09	
1931	8.15	陳澄波致魏清德明信片。	 正面  背面	背面文字： 魏清德先生惠存 繪于江蘇省太湖鼇頭渚 飛雲閣 此湖即民國五大名湖之一 今秋帝展出品之準備 本夏季探圖於此 一九三一、八、十五 陳澄波贈」	《行過江南—陳澄波藝術探索歷程》頁.234
1931	9.11	刊載陳澄波近況消息。	嘉義洋畫家陳澄波君。自上海來信。言利用暑季休假。自無錫乘舟。抵太湖鼇頭嶼。寓齊眉館。凡三星期間。得畫十枚。將擇二三。出品於今秋之帝展及臺展。又云別後勿々將及週年。此間哭彫刻家黃土水君之清淚未乾。又失同志陳植棋君。回首故鄉藝術界。少二明星。真不勝感慨繫之。	《臺日報》 1931.9.11 夕刊[4]	
1931	10.25 -11.3	作品〔蘇州可園〕入選第五屆臺展。	 〔蘇州可園〕		

經由表 2 的年代前後關係以及圖片比對，清楚顯示若僅憑視覺印象，視表 1

所列的素描簿寫生為〔湖畔〕、〔太湖別墅〕的底稿，恐怕多有失誤之處。若能藉由表 2 之整理，依年代列出與「太湖」相關的各式資料，並加以比對，其實不難發覺素描簿的太湖寫生，為一持續性創作，與太湖的油畫創作具有同時性的發展。此點不無提醒我們，今後若能不再受限於寫生與油畫的分類方式，改採綜合二者的描繪內容，針對陳澄波於不同年代所形構的太湖面貌，進行整合性的探討，則一來可大為拓展素描簿的畫面意義，二來將有助於開發 1930 年代初期以太湖為題的陳澄波畫作專題研究。

四、素描簿的裸女描繪

38 本素描簿當中，以裸女為題的畫面，計有 14 本、350 多幅，僅次於景物寫生的頁面量，是素描簿的一大主題。其時間分布，約可分為三大時間帶：1925 年 10 月至 1928 年 3 月、1934 年 9-10 月、以及 1938 年 2 月至 1939 年 10 月。但因其間出現裸女素描的天數不一，因此實際上的時間帶將更為短縮、更為集中。

有關陳澄波的裸女素描評論，常為人引用的文獻，便是刊載於 1979 年《雄獅美術》12 月號 106 期「美術家專輯 陳澄波」的兩篇專文：謝里法〈學院中的素人畫家 陳澄波〉、林玉山〈與陳澄波先生交遊之回憶〉。前者謝里法主張：「陳澄波在學院式素描的基礎上所下的功夫是非常缺乏」，尤以「人體畫」最為明顯。但是若由陳澄波的「特異藝術品質」來看，其「踏進美術學校接受學院的指導是件從開始就走錯了的一條路」。因此陳澄波的學院派素描能力不足，正巧成為突顯他難以被日本殖民母國的近代美術教育框架所侷限的線索，同時也是令他越易趨向「學院中的素人畫家」的主因。相形於此，後者林玉山提到，陳澄波極少繪製人物和風景，且他的畫作風格特別，「譬如畫人體，胴體部份都畫得很不錯，惟有腳手小部份甚覺稚拙異常」。林玉山強調，此稚拙異常之處，「免不了讓習於正常視覺之人感到奇怪」，不過「作畫有用筆之妙，有畫趣之奇，又有怪調之怪異等等，這皆出自作者本人之性情胸臆，卻不能勉強求之」，因此即便是陳澄波的人體畫看似不符合正常比例，但卻正是顯現陳澄波個性特殊之處，自有創作上的奇趣所在。

很明顯地，上述兩篇專文對於陳澄波的素描風格與人體畫，皆傾向正面取向，視其特異之處為畫家本人特殊性情的反映。但是遺憾的是，其後經由其他出版物與影片媒體的任意編輯，竟造成斷章取義的現象，引發一般通論視陳澄波的人體畫、裸女素描為標榜陳澄波畫風「稚拙」的標誌，甚至成為立証陳澄波是「素人畫家」的一大根據。

面對此現象，近期的兩篇論文：李淑珠〈陳澄波與學院繪畫－從陳澄波淡彩速寫裸女的經典擺姿談起〉、蕭瓊瑞〈風格的形塑－陳澄波創作的美術史意義〉，提出宜重新省思陳澄波的裸女素描與人體畫的見解⁴。前者自西方文藝復興時期的美術史、日本近代油畫家黑田清輝的畫作著手，舉出陳澄波的「扭屁股」裸女姿態，是學院派的裸女像經典，主張他是個遵循西方傳統人體素描的學院派出身畫家。後者則基於陳澄波開始學習油畫的時間點，主張當時他所接受的美術潮流洗禮，應已是梵谷、塞尚等人非學院派的主觀性繪畫描寫，所以對於他的女性裸體畫或是一般人物畫的評價，當以此為衡量。雖然上述二人在陳述陳澄波的裸女素描與人體畫是否為學院派的評斷上，互為背道，但是就修正長期以來以「稚拙」、以「素人畫家」指稱陳澄波的裸女素描的觀點上，二人均自西洋美術史各自尋得比對的基盤，並進而強調陳澄波並非「素人畫家」、亦不宜以「稚拙」評論他的畫風。

不論是 1979 年《雄獅美術》「美術家專輯 陳澄波」的文章發表、或是自此衍生的種種偏誤言論、乃至近期以西洋美術史為論述基盤的新觀點，其間有關解析陳澄波的裸女素描的重要關鍵，筆者認為與其驗證上述各個論述之間的差異，當務之急應是針對現存的裸女素描重新展開全面性整理，並將年代標記清楚的油畫裸女像、已完成的「裸女淡彩速寫」先行研究成果、以及與「裸女」創作相關的圖·文公開記錄等等，依序彙整為裸女素描年表⁵，並據此針對於陳澄波的裸女素描、人體畫，提出更具說服力的觀點與論述。

而若是依據筆者目前所完成的裸女素描年表，可發現因裸女素描本身的年代分布不均，不僅不利於客觀分析其風格演變，亦無法與裸女淡彩速寫、裸女油畫展開完備的畫風比對。不過即便如此，由其描繪重點仍可歸納出不少特色。以下本文僅簡略介紹一、二。

首先，1925 年 10 月至 1928 年 3 月的裸女素描，乍看之下似乎頗符合一般對於陳澄波人體畫的印象－即手腳與身軀的比例怪異、缺乏正統學院派風格。但是實際上此時期的裸女素描風格多變，多有顯現初踏入東京美術學校就讀的陳澄波，對於此類畫題與技法的積極摸索。就此時期的裸女素描特色而言，線條、明暗、空間，可說是形構他眼中裸女像的三大要素。其中，「線條」既是掌握身形的輪廓線，也是標示明暗的陰影描線。而「明暗」，有時是捕捉投射於模特兒身上的室內光源，有時則是為了強調模特兒胸·腰·臀的肉體量感、以及體態的凹

⁴ 李淑珠〈陳澄波與學院繪畫－從陳澄波淡彩速寫裸女的經典擺姿談起〉《切切故鄉情 陳澄波紀念展》2011 年 10 月，高雄市立美術館。蕭瓊瑞〈風格的形塑－陳澄波創作的美術史意義〉《檔案·現象·新視界 陳澄波文物資料特展暨學術論壇論文集》2011 年 12 月，嘉義市政府文化局發行。

⁵ 由筆者製作的裸女素描年表，因礙於文章篇幅限制，在此不收錄。

凸變化。至於「空間」，最常見到的處理手法便是刻意省略模特兒的身體倚靠物與站立地平，單憑線條與明暗，試圖掌握模特兒在不同重心下的肉身立體感。而為了降低因此項挑戰造成畫面上的裸女浮游於空中的奇特現象，以及怪異的肢體擺姿，陳澄波藉由線條與明暗，更加細膩標示出身體不同部位的朝向。例如素描簿 SB02「1925 年 12 月 5 日研 3」的裸女，其樣態與身型比例之怪異，確實令人質疑陳澄波的素描能力，但是若能仔細觀察此裸女的肩線·乳房·手肘·腰·臀·腿膝與腳背的各個方向指示性，便當能明瞭陳澄波其實從未忽略裸女於三次元空間所保有的真實肉體性。



素描簿 SB02
1925.12.5 研 3



素描簿 SB15
推測 1934.10.13



素描簿 SB27
「1939.9.30 澄波」



素描簿 SB27
推測 1939.9.30

相較於此，1934 年 9-10 月、1938 年 2 月-1939 年 10 月的裸女素描，大為跳脫上述 1925 年 10 月至 1928 年 3 月的描繪方式，朝向依據作者的個人主觀，將裸女化分為數個大小不一的弧形連續體，呈現以「型」作為身軀表現的原則。例如：素描簿 SB15 推測為 1934 年 10 月 13 日之作、素描簿 SB27 的 1939 年 9 月 30 日之作等等。

在這過程中，用以表現弧形連續體的曲線，展現不同以往的順暢度與流動感，顯現出作者運筆時的自信與自在。若參照陳澄波的「淡彩裸女速寫」風格⁶，當不難察覺 1931、1932 年的裸女速寫線條與形體掌握方式，深深影響著 1934 年 9-10 月、1938 年 2 月-1939 年 10 月的裸女素描風格。畫面中，相對於淡彩速寫的「線條遠遠超越身體的侷限，飛龍走蛇，自在地抒發伸展」，用以勾勒裸女身形的素描筆線，也顯得深具速度感，滑順地標示出胸·腰·臀與腿部的起伏曲線；而相對於淡彩速寫的「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」，素描於裸女的身形掌握，也由重視外觀的寫實性再現，轉向人體結構的形體分割與簡約的外貌描寫，多方強調作者的個人主觀性。

實際上，就上述時期的裸女素描線條特色而言，依據收錄於《臺灣美術全集

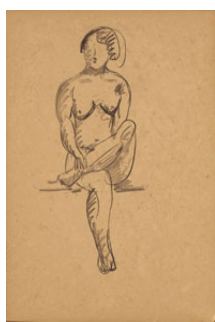
⁶ 以下引用參照陳水財〈筆墨輕抹詩意濃—陳澄波『淡彩裸女』的風格探討〉《陳澄波全集 第三卷 淡彩速寫》，2012 年，藝術家出版社出版。

第 1 卷陳澄波「附錄說明」的多篇資料，可發覺「資料二」：1934 年秋天《臺灣新民報》的〈隱藏線條的擦筆（Touch）畫〉與「資料六」：1935 年 7 月《臺灣文藝》2 卷 7 號的〈製作隨感〉，皆提到此時期陳澄波對於線條的研究與重視。而且由出自同書的「資料一」：1933 年秋天《臺灣新民報》的〈畫室巡禮—畫裸婦〉，當可明瞭陳澄波將研究所得的線條表現，用之於嘗試的對象，並非止於目前常被提起的「風景畫」，其實「裸女畫」亦是重要的類別之一。簡而言之，1933-35 年是陳澄波公開宣告以線條追求東方藝術的重要時期，而與之同期的 1934 年 9-10 月裸女素描，可以發現一方面延續 1931、1932 年以來淡彩裸女速寫對於線條的重視，一方面則與油畫創作保有共通的追求理念，扮演成就此階段陳澄波畫業的重要一環。

而就在歷經 1930 年代初期鑽研東西方繪畫的筆觸與線條的融合，意圖追求具有東方藝術特色的油畫之後，展現於 1938 年 2 月-1939 年 10 月裸女像，已更形超越精準掌握對象與否的技巧性問題，轉而傾向更加符合作者心中意念的形象彰顯。而具有紀錄視覺觀察活動的說明性線條，也由顯現作者個人意識與情感的特徵性線條，加以替代之。整體上，屬於陳澄波個人風格的裸女像，清晰可見一例如素描簿 SB27 推測 1939 年 9 月 30 日之作、素描簿 SB29 推測 1939 年 10 月 7 日之作等等。



素描簿 SB27
推測 1939.9.30



素描簿 SB29
推測 1939.10.7



素描簿 SB29
「1939.10.7」



素描簿 SB29
「一九三九、一〇、七」

其中素描簿 SB29「一九三九、一〇、七」彎腰單手觸地的裸女像，儘管體態姿勢與身形比例怪異，線條表現也稱不上細膩，但是整體的手足動勢，卻是生動洋溢，令人印象深刻。

值得注意的是，當陳澄波面對眼前的模特兒進行人體素描時，其心思所至並非僅止於外觀的捕捉或是技巧成熟與否。誠如素描簿的數幅畫面所顯示，陳澄波在描繪裸女的同時，已萌生新的裸女主題設想。或是局部修改畫面上的裸女肢體，或是新添場景，重新定義裸女的動作意義。例如素描簿 SB01 的 1925 年 10 月 30 日「研 7」，將原本站立姿態的裸女，改為雙腳變成魚尾巴的浴水人魚；1925 年 11 月 14 日的「研 13」，將坐姿裸女改為雙手變成鰭狀、下半身浸泡於水中的

奇特生物；而 1925 年 10 月 30 日的「研 11」，將原本「研 10」坐於椅背上、上半身前傾的裸女，改變為坐在吊椅上，低頭觀魚的女性。



素描簿 SB01
1925.10.30「研 7」



素描簿 SB01
1925.11.14「研 13」



素描簿 SB01
1925.10.30「研 10」



素描簿 SB01
1925.10.30「研 11」

此外，素描簿 SB08 推測為 1927 年 9 月 28 日之作的第 13 張畫面，乃是以第 12 張原本四周空無一物的坐姿裸女為基礎，陸續增添小圓桌、高櫃、擺飾等等，大大提昇畫中裸女的生活情境感。



素描簿 SB08 第 12 張
推測 1927.9.28



素描簿 SB08 第 13 張
推測 1927.9.28

而素描簿 SB16「一九三四、十、十六」的雙手置於頸後、下半身倚石站立於欄杆陽台旁的裸女像，以及「1934.10.18 作」靠背站立於海岸邊的雙人裸女像，明顯與 16、18 日其他類似姿態的裸女素描相關。



素描簿 SB16
「一九三
四、十、十六」



素描簿 SB16
第 7 張



素描簿 SB16
「1934. 10.16」



素描簿 SB16
「1934.10.18」



素描簿 SB16
「1934.10.18」



素描簿 SB16
「1934.10.18
作」

上述種種跡象顯示，陳澄波在裸女素描的描繪過程中，已進入更近一步的畫面構思階段，籌劃著要將裸女素描如何運用至新的畫面敘事體裁當中。雖說目前尚未於陳澄波的油畫，發現與素描簿 SB01「研 11」、素描簿 SB08 第 13 張畫面、

素描簿 SB16「一九三四、十、十六」、「1934.10.18 作」，畫面相符合的作品，甚難斷言素描簿此類裸女像的誕生，是為了油畫創作而進行的草圖規劃。不過就探究陳澄波的裸女油畫構圖而言，此類藉由裸女素描重塑裸女新意象的作法，絕對是值得關注的一面。

五、素描簿的景物寫生

38 本素描簿當中，與景物寫生相關的畫面，佔最大宗。依年代標記，最早為素描簿 SB02 的 1925 年 12 月 13 日東京日比谷公園，最晚則為素描簿 SB34 的 1944 年 4 月 5 日嘉義公園。其中，1928、1929、1943 此三年的素描簿，無景物寫生，而 1931-35 年的素描簿則密集出現景物寫生，是提供觀察陳澄波景物寫生的重要資料。且其題材與當時陳澄波遍行三地的足跡有關，包括有奈良法隆寺、群馬妙義山、杭州西湖、南通狼山、蘇州太湖、臺南關子嶺、嘉義塔山、淡水紅毛城等等名勝遊地。此外，以嘉義公園為主的景物寫生，亦佔據整體素描簿不少頁面，顯現陳澄波對於故鄉的特殊情感。

誠如一般所知，以景物為題的作品—特別是油畫，不論在數量上或是展出紀錄上，皆可說是陳澄波的創作重心。對於此類包含人物、建築物、自然景色的創作，目前於臺灣美術史的研究上，慣以「風景畫」作為統稱。而一如他的人物畫被質疑欠缺素描基礎，呈現素人畫家風格，《雄獅美術》1979 年 12 月號 106 期以陳澄波為主的「美術家專輯」，亦多有提及他的「風景畫」異於學院派畫風，有著素人畫般的天真，甚至在空間遠近安排上，不同尋常。例如：

謝里法〈學院中的素人畫家 陳澄波〉—

「若拿學院的理論批評，就得說他是太嚕嗦了。譬如一九三〇年客居上海時畫的『逸園』⁷，畫面上充滿著素人畫般的天真；媽媽帶孩子到逸園來散步，一條小路繞過涼亭，一直可走到坡頂，另一條小徑穿過牌樓，彎彎曲曲可以通到湖的對岸，描繪得清清楚楚，像旅遊指南的說明圖，唯恐看畫的人迷了路。其餘『蘇州城』、『西湖遠眺』、『塔』等作品也都無不如此，每一幅畫都可以對小朋友們講好多好多的故事。」

林玉山〈與陳澄波先生交遊之回憶〉—

「每逢星期天或祭日例假他都不參加不必要的遊樂，一定帶了畫具跑到野外寫生，或於上野公園附近描畫博物館或不忍池或是公園的花圃與林木之景緻等等。…就是風景畫亦常常有違反透視及變形之表現。所以免不了使習於正常視覺之人感到奇怪。」

「陳澄波先生在嘉義市區內，比較喜歡畫的地方，如溫陵媽祖廟、中央噴水、

⁷ [逸園] 現名 [梅園]。

東門噴水池、嘉義公園、和吳鳳廟、或阿彌陀寺等處。他描繪風景以前，必須對景觀(觀)察很詳細，描寫草稿後，再以富韻律和變化的筆調去完成一幅畫。若寫生有明顯透視結構之街景，陳先生的表現比誰都奇特，有一次我跟著他在嘉義市文化路嘉義戲院前騎樓下，遙望著中央噴水圓環寫生。依常人來看，街景的馬路，在透視的關係中，應越遠而越小，可是陳先生卻相反，有如古人畫方形桌面一樣，越遠反而越寬之奇異表現。說亦奇妙，雖陳先生的畫面上，地平線有甚覺不平穩之處，可是待他完成此圖之後，卻於不自然中，使你感覺有自然而合諧之魅力，這就是他特殊之風格。」

就上述〈學院中的素人畫家 陳澄波〉的撰文者謝里法而言，〔逸園〕(梅園)等充滿故事性的畫面，是顯露陳澄波與生俱來無法馴服於學院派畫風的結果之一，而且此特徵與人們形容陳澄波「說話『擠伍人』(與人抬槓)，寫文章好弄筆花，畫畫善『講古』(說故事)」的性格，多有呼應之處。值得注意的是，文中舉出的〔蘇州城〕、〔西湖遠眺〕等作品，其創作年代集中於陳澄波前往上海任教期間，同時也是 1931-35 年的素描簿中，頻繁出現景物寫生的時期。

此外，陳澄波的友人林玉山於〈與陳澄波先生交遊之回憶〉，強調陳澄波的反透視空間安排，特殊怪異，但是出乎意料的是，最終完成的畫面卻是自然合諧，絲毫不見失當之處。林玉山認為陳澄波的特殊空間構成感，不但為畫面帶來奇趣，同時也充分反映作家非比尋常的強烈性格。

有關陳澄波的景物特殊描繪方式，若再參考刊載於《雄獅美術》1979 年 6 月號 100 期，由學生張義雄所作口述：〈陳澄波老師與我〉，可知他早在十二歲興起作畫家的念頭之前，便曾於 1924 年十歲那年，在戰後改稱為中山路的臺灣銀行嘉義分行附近，見過陳澄波架著畫架作畫，並且對他的取景方式，大感奇怪，留下深刻印象—「當時看到的大樹樹葉明明是直的，為什麼這位畫家畫成橫的？」

以上經由林玉山、張義雄、謝里法所指出的：空間遠近、生物樣態、乃至各個描繪物的關聯組成，都是具體顯現陳澄波「風景畫」獨幟一格的表現手法，而且在他們眼中看來，實為陳澄波個人性格本質所使然。既然如此，此類見於風景畫的創作特色，是否亦曾反應於素描簿的景物寫生？

為求此點探究，筆者首先依據素描簿景物寫生之年代序，進行「景物寫生」相關年表整理⁸。而由此年表，發現最為特殊、且甚少為人注意之處，當首推陳澄波慣於景物寫生的畫面，進行新邊框設定的處理手法。以下本文僅以此點作為闡述素描簿景物寫生的特色。

以素描簿 SB09「一九三二、七、八、嘉義」為例，若比較其加入新邊框後的畫面構成差異，可察覺最為顯著之處，便是中心點與地平、景深的改變。之前

⁸ 由筆者製作的景物寫生年表，因礙於文章篇幅限制，在此不收錄。

的畫面中心聚焦於水塘，地平沿著池面橫向展開，並將畫面二分為一。上半以水塘土坡上方的高聳樹木為主，下半則由呈現下坡狀態的路面、至水塘、再升高至水塘邊的岸坡，一路搭構成前·中·遠的景深變化。相形於此，經由新邊框界定的畫面，不僅將原本的空間加以緊縮，降低開闊感、提升描繪物的距離密度，就連畫面的中心點亦由水塘向前收攏至撐傘女子的上方。在她前方的道路盡頭、也就是明顯見到陳澄波數度加重黑線描繪的路面，則成為新的地平。此外，新邊框內的景深受到左方矮牆被截短的影響，造成整體景深變淺，特別是隨著下坡地形而傾斜朝下的左右兩方矮牆，條地被拉近，其分別所屬的前景與中景也因此被短縮聚合於新地平前。此點無不令右方矮牆延伸至地平的下坡彎路，看起來要較左方路面，更為傾斜。

試想位於新邊框畫面中心的撐傘女性，雖說她腳下的路面尚屬平坦，但是右方彎路所暗示的傾斜幅度，怕是接下去這一段下坡路免不了陡峭難行。所幸代價是值得的，因為出現在高於畫面地平的那一端遠景，顯示當她來到下坡路的終點，會有一池水塘美景等待她好好遊覽。如此想來，新框線畫面中的陡峭下坡所意味的速度感，倒與期待盡快見到水塘美景的雀躍心情，成為彼此呼應的隱喻。



素描簿 SB09「一九三二、七、八、嘉義」
原畫面



素描簿 SB09「一九三二、七、八、嘉義」
新框線畫面

上述「一九三二、七、八、嘉義」的街景寫生，透露著當陳澄波面對吸引他目光的戶外景物時，不單只是將之描繪記錄下，還包含更進一步的構圖重整與空間再造。他積極導入個人對於對象物的主觀掌握，使戶外寫生不僅只是油畫的基本技巧訓練或是油畫創作前的草稿累積，而是融入種種對於未來作畫狀態的具體設想與取舍思辨。推測此類即時修整寫生構圖的作畫方式，不無與陳澄波慣於現場繪製油畫的習慣有所相關。然而難以否認的是，「一九三二、七、八、嘉義」的街景寫生因新邊框所帶來的多項空間結構更動，雖具有（一）明晰化作者透過行人、下坡路與水塘所欲主述的畫面內容，（二）多元化空間的層次交錯，（三）豐富化觀者的視覺動線，為畫面增添不少情境的說服力與想像力，但是由於新邊框所採行的是截圖而非改圖，因此難免造成空間、比例、景深的種種短縮不自然感。若由此點加以考量，所謂陳澄波「風景畫」的特殊點之一——即「反透視」的

空間，是否可能肇因自素描簿的新邊框裁切手法？

在針對此點進行探討之前，可發現經由畫面比對，有數幅添加邊框的景物寫生，與現存的油畫，呈現密切關連性，是提供比對「風景畫」與素描簿新邊框設定作用的重要線索。經整理後，如表 3：

表 3

組	年·月·日／素描簿編號／寫生內容 圖片 a：原畫面 圖片 b：新邊框線畫面	年·月·日／油畫
1	1932.7.27/SB09/ (嘉義) 街景寫生  圖片 a 圖片 b-1 圖片 b-2	1932/ [西蒼芳] 
2	1933.12.14/SB13/推測彰化八卦山寫生  圖片 a 圖片 b 1933.12.20/SB13/彰化八卦山寫生。  圖片 a 圖片 b	1934.10.26-11.4/ [八卦山] 入選第八屆臺展西洋畫部 
3	1938.2.19/SB25/劍潭寺寫生  圖片 a 圖片 b	1938.4.29-5.2/ [古廟] 參展第一屆府展 
4	推測 1940.10-1941.7/SB35/廟宇寫生  圖片 a 圖片 b	推測 1941-45 [廟] 

藉由上述四組圖片，首先可發現各組素描簿圖片 a 與油畫，存有以下差異：第 1 組〔西薈芳〕出現於畫面右方的商店棚架，相較於素描簿位於西薈芳二樓之下的位置安排，油畫則被提高至西薈芳的二樓之上，而且相形於素描簿並未清楚標示西薈芳位於何處，油畫則藉由二層樓高的壁面所掛設的招牌「西薈芳」，令觀者一目瞭然畫作主題的位置所在；第 2 組〔八卦山〕的素描簿與油畫，雖然皆以山腳下的寺廟為描繪重點，但是油畫不僅新添加人物，還捨去原本素描簿矗立於廟旁的日本國旗，改為高聳的綠樹佔據畫面前景，並使其高度與原先日本國旗的旗桿頂端相等；第 3 組〔古廟〕顯示素描簿自路旁寺廟入口進行近距離描寫，油畫則選擇自較遠距離觀察寺廟側面，並將對街屋舍與遠方綠山、蜿蜒山徑一併入畫，豐富劍潭寺的所在環境敘說；而第 4 組〔廟〕將原本素描簿的仰角，降低至油畫較顯平視的角度，同時將素描簿的寺廟上方天空與圍牆前方路徑的等距空間，改為油畫的壓縮寺廟上方天空、加大圍牆前方路徑的作法。

相形於上述素描簿圖片 a 與油畫之間所顯現的描寫內容差異，若是當素描簿圖片 a 因新框線的加入，改變為圖片 b 時，其所帶來的畫面結構變化、以及與油畫不同處，又是為何？關於此點，以下藉由第 1 組〔西薈芳〕，進行檢視。

依據〔西薈芳〕圖片 a，可知陳澄波曾二度進行截框—圖片 b-1 與圖片 b-2，其間的差異主要集中於畫面右方的新框線調整。圖片 b-1 將棚架下的商家店面部份納入，圖片 b-2 則大為刪減，僅剩店面的一線壁面。如此二度修正棚架商家佔據畫面多寡的現象，不無顯示陳澄波對於此處構圖的格外重視。此外，比較圖片 b-1 與圖片 b-2 的中央街道，可發現因畫面寬度變窄，致使圖片 b-1 的街道左右方延長線，交會於前景右方的棚架右下端點，而圖片 b-2 則大為降低高度，交會於台車的右方輪子處。受此影響，圖片 b-1 與圖片 b-2 的畫面中心點也產生位移，由停泊的台車向前挪移至撐傘的行人身影。頓時間，敘說的重點也由圖片 b-1 西薈芳、棚架商家與橫向屋舍交錯的「街道空間」，轉移至圖片 b-2 行經西薈芳樓下的「人物」。就前者而言，畫面闡明的是料理店西薈芳位於屋舍相接的街市間，後者則成為強調行人經過的樓房是料理店西薈芳。

相形於此，圖片 b-2 與油畫〔西薈芳〕的尺幅比例，雖然較為接近，但是二者的地平、畫面中心與敘說重點，明顯不同。由油畫右方商家的棚架角度與中央街道的路面高度來看，可知陳澄波應是自右方商家、且較圖片 b-2 向前幾步至商家右端角的位置，以仰角視點觀看西薈芳的鄰近街景。若觀察油畫的中央街道左右方延長線，可發現其交會點，已由圖片 b-2 的台車右方輪子，大大提高至橫向屋舍屋頂附近的大樹主幹上。不僅如此，畫面左方由西薈芳屋頂搭出的藍綠色遮蓬與右方商家棚架，將雙方斜向角度延長後，亦可見到二者的交集，集中於大樹的繁茂綠葉上。

相形於圖片 b-2 強調西薈芳的所在是街道盡頭的左彎處，油畫則透過仰角拉大街道空間，並安排頭戴斗笠的挑夫、紅衫藍裙白襪的撐傘女子、淺綠色和服的撐傘女子等等，多位人物入畫，多有傳達鄰近西薈芳的市街，是一條人群來往頻繁的寬闊道路。而位於這條道路兩旁的西薈芳與棚架商家，若由圖片 b-2 來看，應是分居中央街道的左右方，隔街相鄰，但是在油畫的畫面上，二者不僅左右相隔，還一前一後錯開。至於原本於圖片 b-2 只見到自右方棚架上方冒出部分身影的樹木，至油畫則改為整株大樹的描繪，並於樹下安排擺攤的販子與篷車。此攤販行商場景，被安插於西薈芳與棚架商家的前後相隔路面間，致使原本圖片 b-2 藉由西薈芳與商家棚架、橫向屋舍所營造的兩條道路空間，改變為匯集左、右、中央三方商家與大樹的三叉路空間，畫面中心點也因此由圖片 b-2 的撐傘人物，深入至中央商家所搭出的白棚。

出現在油畫的白棚下方，可以見到店內擺著兩張桌子，桌旁都坐著人。他們身後隱約出現一些日文片假名，看似店家的宣傳或是商品選單。待抬頭看到白棚上方，發現像是店家招牌的板子上，寫有「喫茶店」三個字，這才恍然大悟白棚下的人物行為意義。誠如喫茶店的白棚顏色，暗示著強烈的日光照射，原來進入店內的人們，應該是找個地方躲避暑氣、休憩解渴。而在「喫茶店」的板子上方，還有一塊寫著「商會」二字的板子，雖然不清楚這間商家的明確位置，但是觀察一下鄰近的商店，可發現「喫茶店」的隔壁商家，招牌顏色醒目，就連店裡賣的東西也是用色鮮艷，而且門口還掛個紅色長條物，上面寫著「一九三二」，正是作者陳澄波繪製〔西薈芳〕的年代。

若論油畫〔西薈芳〕招牌聚集數量最多處，莫過於畫面右方大樹主幹與綠葉之間的區塊。約莫七、八塊長型招牌，底色與用字不一，隱約可見「長春」、「醫院」、「永樂」等字眼。且由其面向變化，顯示這幾面招牌應是順著建築物的凹凸結構吊掛裝設。而藉由這幾面招牌，多有提示右方棚架與大樹之間的空間距離感，發揮加大畫面景深的作用。此外，樹下兩處攤販也在篷子下方掛著大小寫有「冰」字的白底紅框方布，像是另一種宣傳招牌一般，吸引著來往行人對於解渴冰品的注意。

就油畫〔西薈芳〕的視覺隱喻來看，寬廣的道路上不僅有行人撐傘往來，就連賣冰品的販子也都躲到樹蔭下納涼，由此可見當日艷陽高照，熱不可擋。然而若論畫中最具涼意的地方，應當首推樹下賣冰的攤販。身著一身白衣的一對男女，推著搭有白色篷子的輪車，一坐一站，正在樹下賣冰，車上的冰品、掛滿篷架的「冰」字宣傳旗，再加上映照在寬廣路面上的大片樹蔭，皆可見到作者藉由顏色、文字、冰品與樹蔭的視覺意象，顯示此處是最能躲避暑氣的地方。誠如行經賣冰攤販的藍灰色長衫女子，相形於其他路上女子撐傘遮陽的身影，只有她一

人未撐傘走在大樹樹蔭下。她那一副無須遮陽的模樣，倒與樹下賣冰攤販所象徵的涼意，互有呼應，強調不少大樹樹蔭帶來的陰涼感。

相形於大樹為街上人們帶來了遮蔽，舉頭望向大樹左方、有著二層樓高的西薈芳，清晰可見店裡有兩、三人影。窗外由細柱支撐著的棚架、自屋頂搭出的藍綠色篷子，皆顯示高度超過街市商家許多的西薈芳，是設有遮陽設備的。不過店裡人影後方的窗戶，一格格白色明亮，雖不及「喫茶店」的白棚被陽光照射得一片雪白，也不似天邊雲朵閃亮著白晝的強光，但是可想而知的是，射入西薈芳的光線應該不弱，店內的溫度也不會太低。縱然位於三叉路口的大樹，向著西薈芳的方向伸長了枝幹，像是想為店裡的客人遮陽，就連隔街後方的商家，也高高撐起棚架，似乎也想幫點忙，擋擋光。但是無奈的是，二者與西薈芳均保有一段距離，怕是能發揮的遮陽功效並不大。如此看來，坐在棚架商店前方路口、靠近樹下攤販的藍衣白褲人物，或許自在許多。畢竟他的座位是移動式的，大樹樹蔭遮到哪裡，便往那頭挪移過去就行，就算無緣登上二樓飽嚙西薈芳的佳餚，但是大熱天裡，找個好地方躲日，才是要緊。

整體而言，油畫〔西薈芳〕綜合了素描簿圖片 b-1 與圖片 b-2 對於「街市空間」與「人物」的描繪重點，並依據嘉義市知名料理店西薈芳此項描繪主題，融入更多豐富化「街市空間」與「人物」的表現要素與敘說內容。其中，以新增添的三叉路口大樹場景為視覺中心的佈局方式，清楚顯示西薈芳位於熱鬧的商店街上，且其二層樓面的高度，遠遠超過其他一層樓高商家，成為街市上格外醒目的存在。而高掛在二樓壁面的「西薈芳」招牌，像是佔盡高度上的優勢，盡情向大眾宣傳自己遠近馳名的名聲，即便這天因日光照射，店內不免熱了些。相形於二樓店內可以望見的兩、三位人影，在三叉路口大樹下、以及受到大樹樹蔭遮蔽的寬廣道路上，聚集有更多人羣。面對強烈的艷陽，他們有的走進商家、有的撐起傘、有的戴帽、有的在攤販篷車下、甚至有的直接躲進樹蔭裡。位於熱鬧街市上的這棵大樹，此時對於行經西薈芳附近的人們而言，可能要較西薈芳所提供的佳餚或是服務，都要來得更加體貼與實際吧。這樣的心情，對於站在右方棚架商家下方，抬頭即可望見西薈芳的作者陳澄波而言，應當是不難理解才對。

油畫〔西薈芳〕以三叉路口大樹，生動刻劃出名店西薈芳所在的嘉義熱鬧市街，以及艷陽下活動於西薈芳鄰近市街的人們生活樣態。雖說礙於目前資料有限，無法斷言圖片 b-1 與圖片 b-2 的正確先後順序，但是無疑的是，經由圖片 a 的寫生取景以及圖片 b-1、圖片 b-2 的構圖邊框調整、空間結構改變、敘說內容更動等等，皆是促成陳澄波完成油畫〔西薈芳〕的重要先行步驟。若由此點來看，所謂陳澄波於油畫創作過程中導入的「反透視」空間表現，應當極有可能與平日慣於素描簿針對寫生景物進行新邊框設定的作畫方式，甚至是因此項作畫方式而

養成的特殊視覺觀，保有一定程度的關聯，而非如其他文獻所述，全然受到作者的性格影響、或是導因於未能發揮學院派所學結果。

六、素描簿的人物描繪

除去以裸女素描的模特兒或是畫室畫友為題的人物像之外，綜觀素描簿的人物描繪，多半源自陳澄波於旅遊或是寫生途中的一時興起之作。且無明確時間、地點、主題記載的畫面居多，在構圖方面亦不似裸女素描、景物寫生一般整備。然而卻因此類人物描繪多具速寫特性，不乏展現作者陳澄波的當下感興，令人得以一窺他私下的一面。

依據筆者所製作的素描簿人物描繪相關年表⁹，可以發現僅有數幅清楚標示是以家人為題—例如素描簿 SB13 的「重光戲鵝」、「白梅」，其餘則為不知名人物。以始自 1925 年 12 月東京美術學校就讀期間的素描簿 SB02 為例，便可見到他前往日比谷公園的途中，沿路記錄寒冬中低頭專心唸書的學生、電車上閉眼抵口、看似打盹的婦女。甚至還出現一位戴帽蓄鬚的外國人，面對在日比谷公園邊走邊畫的陳澄波，竟笑瞇瞇舉起左手，樂得當上陳澄波筆下的模特兒。



素描簿 SB02
第 21 張



素描簿 SB02
第 23 張



素描簿 SB02
「日比谷ニテ 或る
外人 1925」

於移動中針對眼前人物進行短時間的描寫，向來是一項充滿技法挑戰的作畫方式，更遑論過程中被描繪的人物可能出現種種令畫家出其不意的反應。然而這一點對於陳澄波而言，似乎並非苦事。在陳澄波的快速筆勢與簡略線條之下，人物的瞬間動作或是表情，往往被精準地捕捉住，顯得生動活潑。

而將此項特點發揮得淋漓盡致，令人留下深刻印象的作品，當屬素描簿 SB12 的 1932 年 9 月臺中舞廳人物系列、以及素描簿 SB18 推測為 1935 年 2 月的唱歌跳舞人物系列。

前者主要出現於素描簿 SB12 的第 38 張「臺中跳舞場 一九三二、九、十三

⁹ 由筆者製作的人物描繪年表，因礙於文章篇幅限制，在此不收錄。

夜」、至第 46 張男女二人像。在陳澄波筆下，被記錄的不僅是舞客的舞姿，還有男女舞客間的微妙心思。眾多舞客裡，有人如第 42 張「一九三二、九、十三題 臺中ホール」，交頸深情擁舞；有人如第 43 張，因為雙方身高差異，使得彼此搭肩摟腰的動作，顯得有些吃力；至於第 46 張的男女像，則可見到男性伸手搭訕邀舞，女性卻收起右手、將頭轉向左方，一副不加理睬的樣子，看樣子這二人是不來電、跳不起雙人舞了。跳不成舞的，還有第 41 張站立一旁、看似靜待邀約的時髦女性，第 44 張靜坐舞池邊的二名男子，以及第 45 張身穿日式衣服的四名女性。其中第 44 張畫面文字：「今晚ハドウだろう」（今晚如何啊？），顯示這兩位男性正在商討今晚的行程；而第 45 張畫面文字：「コマレバ ト 涼しきダンスホールダハー、」（「今晚如果很多人的話 真是個冷清的舞場啊」），像是與她們四人緊緊相依、窩在角落坐成一排的模樣有所呼應一般，道出沒能踏入舞池的她們，心中那股感嘆與寂寥。



素描簿 SB12
「一九三二、九、十三題 臺中ホール」



素描簿 SB12
第 43 張



素描簿 SB12
第 46 張



素描簿 SB12
第 44 張



素描簿 SB12
第 45 張

由臺中舞廳人物系列所標示的日期—1932 年 9 月 13 日，可知此時陳澄波正值關子嶺寫生之旅，而臺中舞廳人物系列的誕生，應是源自沿途的造訪。有趣的是，類似情形亦可見於素描簿 SB18 第 50-62 張唱歌跳舞人物系列。由其前後的景物寫生所標示年記加以判斷，推測此系列應與 1935 年 2 月 8 日陳澄波由臺南白河前往關子嶺的寫生之旅有關。

1935 年的唱歌跳舞人物系列，因作者選擇以鋼筆作畫，因此畫面上的筆線流動感，要較之前的人像描繪，更顯快速、流暢。誠如第 50、58 張，作者以快速滑過的弧線，畫出女子高舉右手、向後伸展的柔軟肢體與充滿動感的舞姿，也畫出身形滾胖、四肢粗壯的馬兒，舉蹄奮力向前奔去的模樣。此外，於第 62 張可以見到作者以左右快速來回的弧線，加諸於女子的腳部、裙擺處，發揮類似漫畫常見的人物動態象徵手法，強調女子快速且大幅度擺動身體的表演方式。



素描簿 SB18 第 50 張



素描簿 SB18 第 58 張



素描簿 SB18 第 62 張

整體而言，素描簿 SB18 第 50-62 張唱歌跳舞人物系列的線條特性，其所展現的動感與速度感，莫不與畫面主題、人物姿態保有密切呼應。特別是不拘泥實體的正確性，改以自由表達心中感受的運用方式，更是傳遞不少當時陳澄波對於舞台上的表演，為之陶醉的一面。

雖說上述人物像，多為不相識的市井小民，但是陳澄波似乎總是興致高昂仔細觀察他們的言動、打扮。而完成後的一張張姿態生動、甚至帶點詼諧的畫面，總讓人深刻感受到陳澄波對於眼前發生的人·事·物，經常懷抱著熱切的關心與濃厚的興趣。

實際上，由陳澄波長子陳重光在 1994 年《雄獅美術》第 276 期，所發表的專文：〈回首竟百年 『嘉義人—陳澄波百年祭』紀念展有感〉，便曾提到：

「先父喜愛在街上描繪市井生活。…(中略)…市街上來往的人雖然面目模糊，但在先父的畫中，他們不只是點綴風景的小黑點，而是有著性格的人物。撐著傘走過的一對母女、徘徊在眼科醫院門外的人、黃包車的拉夫和乘客、站著聊天的女孩…這些人似乎都在那裡訴說著什麼故事。…(中略)…從這些畫上可以感受到他對人群生活的關心，那些人似乎並不適單純為了美感而存在，也不因為美感的因素被略去。先父想表現的是真實生活，(以下省略)…」

上述言詞充分表明出現於陳澄波作品中的街上行人，是具有反映真實生活的意味性描寫，其形形色色的裝扮與舉止，旨在將作者陳澄波所觀察到的人物情感與性格，一一交織入畫面內，使之成為有所感、有所言，得以真切傳達現實生活的寫實性作品。

值得注意的是，陳澄波對於週遭人群的投與關心，並不限於作畫時刻，亦不僅止於他們的畫像描繪。依據刊載於 1979 年《雄獅美術》第 106 期，由畫友林玉山所發表的專文：〈與陳澄波先生交遊之回憶〉，可知陳澄波也非常關心一般人對於畫作的了解，經常試圖拉近一般民眾與美術的距離。

「陳澄波先生是教育家出身的畫人，他的畫評與論畫都極淺易，連小孩也喜歡聽他的評畫。他亦很有耐心為人解說，如在畫展會場中，觀眾毋論多寡，又毋論老幼，只要他在場，必定很認真陪伴著看畫並樂意為之講解。同道們有時候看他對美術毫無所知之人，亦作如此認真之說明，大家對他常有『對牛彈琴』之譏。但他守着孔夫子『有教無類』之精神，這份執著日久之後，逐

漸博得同道畫友之敬佩。」

不以一己之畫業成就為滿足，而是掛心自己的創作能否與觀眾有所共鳴？又是否能為臺灣的美術發展做些什麼？抱持有如此心思的陳澄波，可說是個十足入世的畫家。就此方面而言，其慣以市井小民為題的素描簿人物風格，確實具有說明他以一名畫家之身份，熱忱參與現實社會、關注芸芸眾生的一面。

值得注意的是，素描簿 SB05 第 13-17 張，出現多幅擁有共通面貌特徵的男性頭像。經與第 15 張的「蔡年亨先生」相比對，除去第 16 張清楚標示為「九龍君」之外，其餘疑似皆為蔡年亨同一人。

為何陳澄波會針對蔡年亨進行如此多幅的頭像連續描寫，其真正原因並不清楚。但是值得推敲的是，具有蔡年亨臉型特徵的第 17 張男性頭像，在右上角處，畫有打勾記號，疑似代表陳澄波對於此幅頭像，最感滿意。若再加上此幅頭像是蔡年亨系列的最後一張，且畫面右方的日期標示手法特殊，結尾數字的「26」明顯拉長線條，無不讓人感到陳澄波對於第 17 張男性頭像頗為看重。此外，於此張畫面左下角紀錄有以下文字：

- 「一、臺灣政治全島住民
- 一、臺灣政治求大多數
- 一、聽之無聲視之無形」

整體看來似乎與臺灣政治議題相關，不乏對於日治時期臺灣民主政治的關心與提倡。相形於此，在蔡年亨頭像系列之前的第 12 張畫面，可以看到陳澄波以密密麻麻的文字，寫下與臺灣政治相關的詞句：

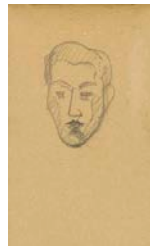
- 「一、世界平和新紀元歐風美雨思想波瀾自由平等重人權警鐘敲動強暴推翻人類莫相殘慶同歡看看看美麗臺灣看看看崇高玉山
- 二、日華親善念在茲民性壅（塞）內外不知孤懸千里遠西陲百般施設民意為基議會設置宜政無私嘻嘻嘻東方君子嘻嘻嘻熱血男兒
- 三、神聖故鄉所愛哉天然寶庫香稻良材先民血汗掙得來生聚教訓我們應該整頓共安排漫疑猜開開開荊（棘）草萊開開開文化人才」

上述內容不無與前述第 17 張的文字有所呼應，而且經陳澄波文化基金會查證，此三段詞句內容為「臺灣議會設置請願歌」。

就上述蔡年亨頭像系列與「臺灣議會設置請願歌」的關連性而言，可知畫中人物蔡年亨，於 1889 年出生於臺中清水鎮，自臺灣總督府國語學校畢業後，於 1910 年由教職轉為大甲帽蓆貿易商，並投身抗日民族運動，積極參與「臺灣議會設置請願活動」，其間曾任「臺灣議會期成同盟會」會員、「臺灣文化協會」理事等等。



素描簿 SB05
第 12 張



第 13 張



第 14 張



第 15 張



第 16 張



第 17 張

究竟第 12 張的「臺灣議會設置請願歌」、以及第 17 張的文字，是陳澄波的个人感言、還是參考自他處？其記錄用意與動機又是為何？諸多難以分辨之處，仍需今後更進一步的資料解析與發現。然而若是考量此二段文字與蔡年亨頭像系列，或是互為前後順序、或是同屬一張畫面，則不得不令人思量具有提倡臺灣民眾追求民族自由色彩的文字，是否有可能是源自陳澄波當時所曾出席的政治性相關集會？

學者顏娟英於論文〈勇者的畫像—陳澄波〉¹⁰，說明屬於「實踐型畫家」的陳澄波，曾經參加 1921 年 10 月由蔣渭水、林獻堂等人所發起的「臺灣文化協會」。雖說目前仍無從得知陳澄波是何時入會？入會後實際參與的活動又為何？但是推測陳澄波應有可能經由「臺灣文化協會」，而與蔡年亨有所結識。另外，與第 12 張畫面「臺灣議會設置請願歌」相關部分，依據筆者目前所整理的陳澄波生平年表，研判陳澄波於第 17 張男性頭像所標示的「1926.1.26」當日，極有可能是在日本東京。而參照始自 1921 年的「臺灣議會設置請願活動」之過程，可知第七次請願書提出日期為 1926 年 2 月 9 日，與陳澄波標示描繪蔡年亨的頭像時間，相去不遠。種種跡象顯現，素描簿 SB05 第 12-17 張的文字與頭像，可能是源自陳澄波於東京出席了「臺灣議會設置請願活動」的相關集會。

實際上，陳澄波對於「臺灣文化協會」、「臺灣議會設置請願運動」所主張的提升臺灣文化地位，是深感認同的。具體而言，出自 1945 年 9 月 9 日由陳澄波所撰寫的筆記本：《回顧（社會與藝術）》，便提到：

「直到民國十三年春天，我和廖繼春、陳植棋二位先生前後留學於日本國立東京美術學校，當時該校已有劉錦堂、黃土水、王白淵、張秋海、顏水龍諸前輩，雖然有這麼多人，但並沒有組織任何的藝術團體；這時，美校同學開了一次座談會，植棋君和我提議說：臺灣總得有個優秀的美術團體來提高同胞們的文化水準。當時在座的一些同學，竟然不贊成我們的主張，並且從中作梗，反對成立藝術團體，還說出些威脅恐嚇的言論，啊，這也是受日本殘暴統治所招致的啊！真可悲痛，因此我們的提議也無疾而終了。」

¹⁰ 顏娟英〈勇者的畫像—陳澄波〉《臺灣美術全集 第 1 卷 陳澄波》，1992 年 2 月，藝術家出版社出版。

依據陳澄波於上述文章所提及的年代：「民國十三年春天」，可知此座談會的舉辦，應是 1924 年 3 月 22 日陳澄波抵達東京後不久，所發生的事情。若以他 3 月 25 日考上東京美術學校圖畫師範科、4 月 5 日正式入學上課的時程來看，甫到東京求學的陳澄波，即便眼前有著種種入學事宜等待辦理，但他仍立即加入校內臺灣學生的集會，共謀提升臺灣文化水準的方案。其一心想為臺灣社會有所貢獻的意願，顯得積極而強烈。雖然此次的提案，最終未能獲得眾人的支持，不免令陳澄波感到遺憾，但是數年後他與廖繼春、顏水龍等人於 1927 年共組「赤陽洋畫會」，且 1929 年「赤陽洋畫會」又與「七星畫壇」合併為臺灣全島性的繪畫團體「赤島社」，可說是一償他當年未能實踐的心願。

回顧「民國十三年春天」，陳澄波以一名東京美術學校的學生身分，欲團結就讀同校的臺灣青年，共同藉由藝術的力量，帶動殖民地臺灣的文化發展，其所展現的胸襟與志向，莫不與同時期前後的「臺灣文化協會」、「臺灣議會設置請願運動」等等政治性活動有著共通理念，展現其身為時代青年的一面。更重要的是，在陳澄波的思想裡，藝術團體的成立繫於臺灣社會的現況改革，而藝術家的長才發揮將有助於臺灣民眾的智識提升。換句話說，美術、藝術之於陳澄波，是個可與政治活動發揮相同功效，為臺灣社會帶來進步的重要利器。

就此點而言，陳澄波的素描簿人物像在題材、內容方面所顯現的特點—關心臺灣現實社會與民眾生活樣貌，不無與陳澄波看重美術所能發揮的社會建設性，有著共同基調。

七、結論

綜觀此次筆者進行整理與探討的 38 本陳澄波素描簿，可發現不論是裸女素描、景物寫生或是人物描繪，皆對於陳澄波的繪畫藝術觀察，帶來新視點。

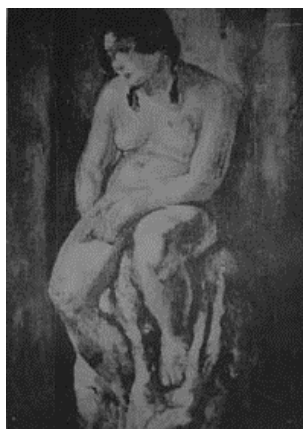
其中裸女素描的部份，其數量之多，除說明陳澄波就讀東京美術學校期間，勤於練習人體描繪之外，亦突顯他對於此類畫題的重視。特別是依照時間的排列與畫風比對，更能令人發現陳澄波對於裸女的掌握，由最初的外觀比例、輪廓，漸次朝向肢體、姿態的肉體感追求，再經弧線、圓形、柱體等等幾何連續體的主觀表達，乃至為裸女添加週遭佈景、提高畫面敘說性的整體營造方式，不乏呈現不同階段裡，陳澄波對於裸女描繪的重點改變，以及不斷嘗試突破的企圖心。

然而由於陳澄波的裸女素描，經常被臺灣美術史研究界認為不似學院派，缺乏正確性，再加上陳澄波的油畫入選紀錄，幾乎不見以裸女為主題的作品，因此長期以來並不受到重視。在此影響下，對於陳澄波素描簿的裸女素描與裸女油畫之間的數量不成比例—為何繪製有大量的裸女素描，但卻僅留下少數的油畫裸女

像，似乎也就鮮少成為論者的關注點。

相對於此值得思慮的是，儘管陳澄波已於 1925 年 10 月於素描簿留下描繪裸女素描的畫面，但是外在的一般社會卻未必已全然接受裸體畫、裸女畫。即便是 1927 年 10 月 28 日臺展開辦當日，《臺灣日日新報》還曾針對裸體畫的問題，刊載專文：「当然ぶつつかつた 裸体画の問題 慣れしめ向上せしいめよ」(當然會遭逢 裸體畫的問題 讓我們試圖習慣並向上吧)。文中提到原本預訂展示於第一屆臺展會場的岡田三郎助的裸女畫，因受到警察干預，不得不撤離會場的事件，並於文末譴責不懂得裸體畫、裸體彫刻的藝術性，反倒視其為色情的人，應當感到羞愧。言詞間不無傳達出當時臺灣社會對於裸體畫，仍持有情色的質疑，處於落後狀態。

在如是氣氛下，第一屆臺展西洋畫部的入選作品當中，仍可見到東京美術學校出身的廖繼春與顏水龍，推出以裸女為題的作品，並且雙雙入選。其中廖繼春的〔裸女〕與陳澄波 1926 年繪製、現稱〔雙瓣裸女〕的作品，貌似同一位模特兒，疑似為描繪裸女的課程習作。



廖繼春〔裸女〕1927 年第一屆臺展洋畫部入選作



陳澄波〔雙瓣裸女〕1926 年

而較之第一屆臺展廖繼春、顏水龍的裸女作品入選，同為東京美術學校出身的陳澄波遲至 1929 年前往中國任教後，始見到以裸女畫參展的紀錄—例如 1929 年 6 月以〔中國婦女裸體〕參展西湖博覽會、1931 年以〔人體〕參展上海藝苑第二屆美術展等等。此外，1933 年甫從上海返回臺灣，暫住彰化楊英梧先生家中時，他也正著手於裸女畫的繪製。

而與此時間點有所呼應般，1930-32 年間的素描簿景物寫生，也開始出現新邊框設定、色彩標記等等新嘗試，而且線條也愈趨任意、自由。此外，諸多決定往後陳澄波創作方向的關鍵性創作理念—東西方藝術的筆線與筆觸之參融、具有東洋傾向的油畫追求、乃至刊登於 1933 年《臺灣新民報》的三大理念等等，亦於此時期被發表。

整體來看，上海期間的裸女畫推出，與陳澄波確立起堅固的全盤性創作理念，有著時間上不謀而合之處。換言之，東京美術學校就讀期間雖留有大量的裸女素描，但推斷此時期的陳澄波或許是因為感到筆下的裸女造型尚未確立起明確的個人風格，因此延緩了裸女畫的創作時間，遲至 1930 年代初期始展開嘗試。就此點而言，東京美術學校期間所累積的大量裸女素描，不無具有接續上海期間裸女畫的先行意義。

而就在受到上海任教期間逐漸成形的創作理念影響，出現於返臺定居的 1934、1938、1939 年的裸女素描，亦可見到於線條、造型、構圖等方面，均展現與同時期油畫共通的創作方向與重點，顯示著陳澄波視裸女素描為整體創作中不可或缺的一環。

相形於素描簿裸女素描的上述特色，綜觀陳澄波對於素描簿景物寫生所採取的處理方式，特別是新邊框的設定以及其為畫面帶來的視點更動，不乏反映陳澄波於景物寫生的過程中，亦展開接近「風景畫」創作狀態的構想心思，是提供觀察陳澄波取景偏好與構圖要點的重要線索。此外在線條方面，素描簿的景物寫生顯然要較裸女素描變化更多，運用上也較為自由。甚至會出現忽略實物具體樣貌，儘是任憑筆線快速在畫面來回，以簡略型態表達物體的存在。在這之間，作者感知眼前景物的主觀情感抒發，明顯凌駕於景物的寫實之上。就探討陳澄波的線性表現而言，上述素描簿景物寫生的筆線特徵，宜於未來與「風景畫」的筆觸共同納入討論的範疇。

相較於裸女素描與景物寫生於素描簿所佔數量，人物描繪部分因數量少、且陳澄波的油畫鮮少有人物畫，因此看起來似乎不具探討性。然而因其多傾向短時間內的動態捕捉，一來不似裸女素描有著造型上的種種結構要求，二來不似景物寫生必須著重畫面空間的安排，反倒讓陳澄波抱持著輕鬆的心情進行描繪，於畫面上流露出更多貼近個人真實情感的部分。此點除有助於了解陳澄波的私人形象之外，更重要的是畫面中種種日常情境下的市井小民身影，洋溢著陳澄波對於他們的行為與心境的關心，以及與他們同處共樂的歡喜。而當這樣的人物敏銳觀察力與描寫角度，被帶入「風景畫」後，各式各樣穿梭於畫面場景的人物們，不僅更形生動化作品的敘說性，也大大為陳澄波的「風景畫」增添真實感，令觀者深感畫中場景是一個一般人皆能自由進出、平等共享的公共場域。而這樣的場景設定，莫不與陳澄波以一畫家之身分，發揮知識份子之使命感，時刻感念臺灣的時代困境、關懷臺灣民眾的未來、並積極投身臺灣社會改革的抱負，彼此相通、互為表裡。

本篇由筆者依據陳澄波素描簿所作初步討論結果，就總計畫的實施而言，誠屬部分歸納，其間仍有許多可待開發的研討議題。期待今後在更多資料的相輔之

下，能為此項研究繼續開拓新領域，展開不同面向的探討。

（本文撰寫期間，幸得台北藝術大學美術學院院長張正仁教授賜教，特別是有關裸女素描部份，在此特別致上謝意。而陳澄波文化基金會董事陳立栢先生、助理賴鈴如小姐與何冠儀小姐，以及主編蕭瓊瑞教授，在資料提供與文章修整上，時刻鼎力相助，給予寶貴意見，致使筆者能在患病中，安然完成全文。為此特表謝意。

二〇一三、三、二十三 遠伴尤加利)