

## 折翼的畫魂

### ——青年陳澄波的夢與理想

文／邱函妮\*

#### 一、遺言

一九四七年三月二十五日，陳澄波（1895-1947）寫下數封遺書後，即遭國民政府的軍隊槍決於嘉義火車站廣場前，當時他正值五十三歲的壯年。其中的數封遺書內容如下。

#### 遺書（一）（頁 108）

你父澄波的遺言

- 一、為十二萬同胞死而無醜矣
- 二、孝養你母兄妹姊須和睦勤讀聖賢顯揚祖宗
- 三、建築中之物一部（分）賣以作費（用）生活種種與母相諒請錦燦先生照顧
- 四、碧女之婚姻聽其自由
- 五、報知姊夫、局難叔父多照（顧）
- 六、棺木簡單就是祖父之邊
- 七、祝母和親戚大家康健

三六、三、二五 澄波淚

#### 遺書（二）（頁 108）

棺木內須三張金錢

投入喚父顯□

出葬簡單為要

毋必掛慮

#### 遺書（十二）～（十三）（頁 112）<sup>1</sup>

暖官與母合

一家同居拜托

淑貞ナカヨクシヨウ（淑貞要好好相處）

再後別了。

\* 東京大學人文社會系研究科基礎文化研究美術史學博士。

<sup>1</sup> 根據陳重光先生的回答，這封遺書的內容是交代家人照顧林暖及其女陳淑貞。林暖為陳澄波叔父陳錢之子陳川海的遺孀。由於陳川海早逝，因此陳澄波在遺書中交代要遺孀林暖與陳淑貞與夫人張捷一家同居。後來也依照陳澄波的遺言，一家同居。感謝賴鈴如女士幫忙詢問。

祝你大家康健，  
洋服簡單即可以  
兄妹和睦  
三、二五

遺書（十四）（頁 112）

皆様さよなら（大家再見）  
御大切に？（請珍重？）  
母に孝行仲良く（要孝順母親、融洽相處）  
洋服キカヘナイコトニシテ下サイ（請不要幫我換掉西裝）  
アメリカ服は重光の記念にします（America 衣服留給重光紀念。<sup>2</sup>）

遺書（五）～（十一）（頁 110-111）

陳澄波先生

一、為十二萬市民死而不愧□兄弟姊妹上下和睦刻勤刻苦日夜孝敬母爺不可  
懶怠請求母健在  
深懷大度敬養老幼為原則，尔夫明天前作永久可以離別，不愧愚夫在世同樂  
同苦時過半百希望

永長壽福，蓋在天不用吾之所為，請勿見過（怪）你愚夫之所為，也時常日  
夜門戶健守，注意外荒吾可放心

一、家□阿順獅建好  
完成了後取他人之權利金返他人之住處  
一切家內之□□自令設法

□□□□□□□□

對張錦燦先生轉向顏家協助  
重光對弟前民能使其就學者，實業學校或中學校

可

白梅女子中學能畢業盡上可，若不能者，最少要初級中學也可，使其就職。  
二孀同居要和好，若能兩家合一家更好。  
作品方面一張給添生，便添生善□策

琅光之事照余平時主張與親戚常往來，對他的矻矻時常看顧，添生君能得回

---

<sup>2</sup> 此處中文為李淑珠教授翻譯。

家請回家，新居之土地三分之一尚好買於房頭內，雙福農場清算托許竹模許  
榮富來清算  
對臺北學產管理委員會

便重光自己就總幹事訪問報告此事件與添生同行，使補候補者  
西湖斷橋殘雪之繪為家保存之  
王聯坤君へ家内ノ照顧ヲ頼ム（給王聯坤君，請幫我照顧我家人）

這些遺書多寫在小紙片上，遺書（五）～（十一）分別寫在紙片的正反兩面，由於原本紙張沒有編號，在此依照內容，來推測陳澄波原本可能的書寫順序。從陳澄波的遺言中，可看出他在有限的紙張，無法寫盡心中感受。他一一交代後事，流露出對家人的不捨與關懷，與其哀嘆自身的命運，他更擔心妻子以及子女的生活與未來，在遺書中不僅託付友人照顧家人，也對家族親戚有著至誠的關懷。

作為二二八事件受難者的陳澄波，他的一生可說是在殖民體制下，受到差別待遇的臺灣人力爭上游的象徵。雖然受到不公平的待遇，然而他始終懷抱著希望，力圖衝破種種限制，抱持著提升臺灣人的地位與文化的夢想。然而，在脫離日本殖民統治後，滿心期待新政權能夠帶來臺灣民族之自由與公平，卻沒想到這是另一場惡夢的開端，甚至於連作夢的權利都被完全地剝奪了。

陳澄波畢生所追求的梦想是什麼呢？不公不義的政權殘殺的不只是寶貴的生命，也將一位青年畢生所追求的希望與夢想一併埋葬在黑暗中。

## 二、本卷內容介紹

本卷主要介紹陳澄波遺留下來的各種物品。除了上述介紹的遺書之外，還包括了各種獎狀證書、畫具、文物、受難時穿著的衣服等遺物、兩本筆記本等。這些物件，連同畫作，為家屬細心保存至今，可說是了解陳澄波人生經歷的一手資料。陳澄波的生平經歷，已為各種研究專書所介紹，以下僅就本卷收錄物件簡短說明。<sup>3</sup>

1895年陳澄波出生於嘉義，父親陳守愚為前清秀才，由於應聘為望族教席，長年在外，母親早逝，陳澄波自幼即由祖母撫養長大。1907年進入嘉義公學校

<sup>3</sup> 關於陳澄波之生平，參照以下專書論文。陳重光〈我的父親陳澄波〉、〈陳澄波生平年表〉《臺灣美術家 2 學院中的素人畫家—陳澄波》（臺北：雄獅圖書，1979），頁 86-95。謝里法〈學院中的素人畫家陳澄波〉《雄獅美術》106 期（1979.12），頁 16-43。顏娟英〈勇者的畫像—陳澄波〉，《臺灣美術全集 1 陳澄波》（臺北：藝術家出版社，1992），頁 27-48。林育淳《油彩·熱情·陳澄波》（臺北：雄獅圖書，1998）。李淑珠《「サアムシニグ Something」を描く—陳澄波（一八九五～一九四七）とその時代》（京都大學博士論文，2005.2）。李淑珠《表現出時代的「Something」—陳澄波繪畫考》（臺北：典藏藝術家庭，2005）。邱函妮〈陳澄波「上海時期」之再檢討〉《行過江南—陳澄波藝術探索歷程》展覽圖錄（臺北：臺北市立美術館，2012），頁 32-49。

就讀（現為嘉義市崇文國民小學），1913 從公學校畢業時已 19 歲（參見嘉義公學校畢業證書，頁 44），同年進入臺灣總督府國語學校公學師範部乙科就讀，1917 年畢業（參見國語學校畢業證書，頁 44），並授予「臺灣公學校教員（訓導）證書」。總督府國語學校公學師範部乙科需就讀四年，乃是訓練臺灣人擔任公學校教師的教育機構，也是當時臺灣人能夠就讀的最高學府之一。陳澄波畢業後即任教於嘉義公學校（參見嘉義公學校訓導任命書，頁 66），當時月俸十七圓（參見月俸證明，頁 74）。同年六月被委任為嘉義同風會國語夜學校講師（參見頁 66），此乃免費教導當時的國語（即日語）的學校。<sup>4</sup>嘉義公學校創立於 1898 年，1919 年改稱嘉義第一公學校，1920 年陳澄波轉往水堀頭公學校湖子內分教室任教（參見水堀頭公學校教諭任命書，頁 69），直到 1924 年 3 月赴日本前夕為止（參見頁 49）。

從目前留下來的證書獎狀可以知道，陳澄波任職公學校期間，熱心於校務，多次獲得「事務格別勉勵金」（參見頁 53）。1917 至 1919 年 12 月為公學校訓導，1919 年 12 月以後升任為教諭（參見嘉義第一公學校教諭任命書，頁 69、臺灣公學校教員許可證（2），頁 46），教諭乃正式教師，而訓導為輔助教諭之助手。陳澄波在 1920 年 2 月取得丙種公學校教諭證書，1923 年 3 月完成臺南師範學校講習課程（參見臺南師範學校講習課程結業證書，頁 47），獲得乙種公學校教諭證書（參見臺灣公學校教員許可證（3），頁 48）。除了校務之外，陳澄波也參與了各項公共事務，包括擔任第一回臺灣國勢調查委員（參見頁 70）、學事講習會講師（參見頁 67）、嘉義廳直轄壯丁運動會競技委員（參見頁 67）等職務。另外，根據報紙記載，1922 年 11 月 4 日、5 日，任教於水上公學校湖子內分教室期間，陳澄波對於家庭副業也極力獎勵，開副業品評會於該校。<sup>5</sup>

根據上述可知，陳澄波擔任公學校教師期間，熱心工作，甚為活躍，月俸也從 1917 年的十七圓逐年增加，升任教諭後，1921 年月俸幾乎倍增至五十二圓。然而陳澄波卻在 1924 年毅然放棄公學校教職的穩定生活，隻身赴日，報考東京美術學校圖畫師範科，從此展開他的藝術家生涯。

是什麼樣的動力驅使陳澄波在將近三十歲之際，放棄一切，以破釜沉舟的心情來到東京重頭開始呢？陳澄波所追求的到底是什麼？

或許，青年陳澄波與當時許多的臺灣青年一樣，追求的是一個夢，那個夢雖然遠在天際，伸手無法觸及，然而他們卻不顧一切的往前奔去。東京，對於這些青年而言，具有一種魔力，那裡有他們想要學習的西方文化，相較於殖民地閉塞的環境而言，大正時期的日本本土有著較為自由的空氣。

這些青年的心中，都抱持著理想。理想與夢，驅使他們的生命，燃燒他們的熱情。

在本卷所收錄的內容中，還包括了兩本筆記本。一本是陳澄波就讀國語學校師範科三年級時的筆記本，內容抄錄了各種類型的日文文章，包括了散文、應用

<sup>4</sup> 《臺灣日日新報》1917 年 9 月 9 日第 3 版

<sup>5</sup> 《臺灣日日新報》1923 年 11 月 7 日漢文第 6 版

文等，內容依照了植物、季節、應用文等次序安排，作者包含了江戶時代以及明治時期的作家，例如貝原益軒（1630-1714）、幸田露伴（1867-1947）、福澤諭吉（1835-1901）等。另一本是東京美術學校圖畫師範科三年級時哲學概論以及教育心理學的筆記。前者字跡工整，文章後還有陳澄波的註記。後者或許是上課筆記，因此字跡稍微潦草，然而密密麻麻的內容，可見陳澄波學習之認真。從這兩本筆記本中，可以窺視陳澄波在不同階段所受教育的部分內涵。

以下，將介紹陳澄波在東京美術學校圖畫師範科中所接受的教育內容。



圖 1. 嘉義街外 (一) 1926 畫布油彩  
約 72.5x100cm

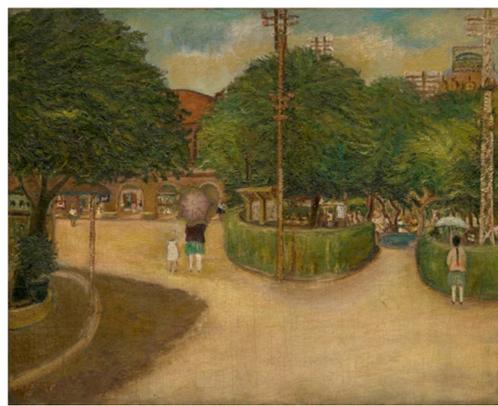


圖 2. 夏日街景 1927 畫布油彩  
79x98cm

### 三、陳澄波與東京美術學校圖畫師範科

以往的研究，對於陳澄波的留學階段，多半強調他的繪畫學習與參展部分，較少著墨於東京美術學校圖畫師範科的學習情況來探討，僅吉田千鶴子的文章曾有觸及。<sup>6</sup>陳澄波在 1924 年 3 月赴日，同年與廖繼春（1902-1976）同時考上東京美術學校圖畫師範科，1927 年 3 月自該校畢業，並取得師範學校、中學校、高等女學校圖畫手工科教員許可證（參見頁 50），同年 4 月進入同校師範科研究科深造（參見東京美術學校圖畫師範科研究生身分證明書，頁 51）。陳澄波就讀東京美術學校圖畫師範科期間，即活躍於各個畫會，積極提出作品參展，1926 年就讀三年級時，以〔嘉義の町はづれ〕（現名〔嘉義街外（一）〕）（圖 1）入選第七回帝國美術院展覽會（以下簡稱帝展），他以臺灣首位入選帝展西洋畫部的畫家引起矚目，隔年，又以〔街頭の夏気分〕（現名〔夏日街景〕）（圖 2）再次入選帝展，奠定他在臺灣畫壇上的地位。

陳澄波就讀東京美術學校時，分為本科與圖畫師範科，與本科以培養專門技術家的目的不同，圖畫師範科的教育目標，主要是為了培育師範學校以及中等學校圖畫手工科的教員。因此，在課程設計上，也與本科大為不同。下文將以《東京美術学校の歴史》以及《東京芸術大学百年史 東京美術学校篇》第二卷、第三卷的資料為中心，<sup>7</sup>來對東京美術學校圖畫師範科的教育內涵作一介紹。

<sup>6</sup> 吉田千鶴子〈陳澄波と東京美術学校の教育〉《檔案・顯像・新「視」界——陳澄波文物資料特展暨學術論壇論文集》（嘉義市政府文化局，2011 年），頁 13-19。

<sup>7</sup> 磯崎康彦、吉田千鶴子《東京美術学校の歴史》（日本文教出版株式會社，1977 年）。芸術研

東京美術學校成立於明治 22 年（1889）年 2 月，創設當初的教育目標是為了「養成繪畫雕刻建築及圖案之師匠（教員或是從事製作者）」。<sup>8</sup>由此可知，東京美術學校開校初期，即以培育美術專門人材以及教育者為目標，不過，創設之初，並沒有將二者區分，而是設置特別課程以培養教員，修習兩年普通課程後，再研讀一年的特別課程，即可取得教員資格。特別課程修習的科目為臨模、寫生、新案、用器畫法、數學、美學與美術史、授業法。不過，特別課程在明治 25 年被廢止，學校的制度幾經更迭。<sup>9</sup>圖畫師範科的獨立增設，要等到明治 40（1907）年 6 月，當時的教育意旨，明確指出教育目標乃是為了培養從事美術及工藝的專門技術家，以及普通教育中的圖畫教員人材。<sup>10</sup>培養專門技術家的本科分為日本畫、西洋畫、雕刻、圖案、金工、鑄造、漆工等七科，修業年限為五年。<sup>11</sup>而圖畫師範科的修業年限為三年，其教育目標乃是為了培養師範學校、中學校、高等女學校的圖畫教員。<sup>12</sup>圖畫師範科的第一期畢業生中，包括了鄉原藤一郎（古統）（1887-1965），後來任教於臺中第一中學校、臺北第三高等女學校、臺北第二中學校、臺北女子高等學院等，對於臺灣的日本畫教育與推廣有很大的貢獻。<sup>13</sup>

設置東京美術學校圖畫師範科的重要人物乃是白浜徵（1865-1928）。白浜徵為東京美術學校第二屆畢業生（1894 年畢業）。1901 年被任命為東京美術學校教授，一直到 1928 年過世為止，都在該校任教。1903 年他為文部省所任命，為了研究美術教育而出國，最初就讀於美國麻薩諸塞州立圖畫師範學校，其後又至歐洲考察英國、法國以及德國的美術教育，1907 年返國。<sup>14</sup>他參考了留學期間就讀之麻薩諸塞州立圖畫師範學校的系統，而設置了圖畫師範科。<sup>15</sup>而圖畫師範科的設立，除了受到圖畫教育運動之世界性風潮的影響之外，也與 1902 年，明治政府設立圖畫教育調查委員會有關。<sup>16</sup>該會的委員長為正木直彥（1862-1940），委員包括了黑田清輝（1866-1924）、白浜徵、上原六四郎（1848-1913）。正木直彥與黑田清輝不僅參加了第一回至第三回的萬國圖畫教育會議，對於歐美先進國的圖畫教育有深刻的認識，他們也認識到歐美國家將專門技術家與圖畫教員養成區分為二的教育系統，因此，圖畫師範科的設立也隨著正木直彥成為校長後，水到渠成。<sup>17</sup>圖畫師範科的教師除了第一代教授白浜徵之外，也包括了上述之手工教育先驅者上原六四郎。

---

究振興財團、東京芸術大学百年史刊行委員會編《東京芸術大学百年史 東京美術学校篇》第二卷、第三卷（ぎょうせい，1992 年、1997 年）。

<sup>8</sup> 磯崎康彦、吉田千鶴子《東京美術学校の歴史》頁 51。

<sup>9</sup> 磯崎康彦、吉田千鶴子《東京美術学校の歴史》頁 137。

<sup>10</sup> 同上註。

<sup>11</sup> 同註 8。

<sup>12</sup> 磯崎康彦、吉田千鶴子《東京美術学校の歴史》頁 137-138。

<sup>13</sup> 磯崎康彦、吉田千鶴子《東京美術学校の歴史》頁 138。吉田千鶴子《近代東アジア美術留学生の研究—東京美術学校留学生史料》（東京：ゆまに書房，2009 年），頁 112。

<sup>14</sup> 磯崎康彦、吉田千鶴子《東京美術学校の歴史》頁 140。

<sup>15</sup> 同上註。

<sup>16</sup> 同註 8。

<sup>17</sup> 同註 8。以及芸術研究振興財團、東京芸術大学百年史刊行委員會編《東京芸術大学百年史 東京美術学校篇》第二卷，頁 377。

根據上文可知，東京美術學校圖畫師範科的設立，與日本國內體認到學校教育中圖畫教育的重要性有著密切關係。然而，圖畫教育的重要性為何？正木直彥曾在〈趣味教育について〉（關於趣味教育）的文章中指出，學校教育之目的在於培養「完整的人」，因此對於知識的傳授與感性的培養不可偏廢。他亦指出當時日本現行教育過於偏重知識傳授，因此不辨美醜的人物輩出，而為了彌補教育中對於感性教育的缺乏，而設置了圖畫師範科。<sup>18</sup>

正木直彥並認為圖畫教育中，教師除了必須具備正確描寫對象物的能力之外，也必須精通藝術史。這是因為在學校教育中，教導美術史的知識，並讓學生接觸名品傑作，培養鑑賞藝術品的能力，可以使學生在不知不覺之中，培養他們的「嗜好與興趣」。<sup>19</sup>

那麼，圖畫師範科的教育內容為何？根據東京美術學校 1923 年的各科授業要旨記載：「圖畫師範科乃是為了培養從事普通教育之圖畫科教員為目的。故作為技術家的同時，也必須培養作為教育者的學識品格。因此，除了各科規定之共通學科以外，還必須修習教育學及心理學、教授法、圖案法及色彩學、用器畫法、英語、教授練習，實技則被課以自在畫、手工、習字。」<sup>20</sup>

根據 1928 年 4 月圖畫師範科的教授科目來看，當時的科目包括了繪畫（日本畫、西洋畫）、手工與手工教授法、教授法、教授練習、用器畫法、習字、修身、教育學及心理學、東洋美術史、西洋美術史、美學、色彩學、圖案法、英語、體操。<sup>21</sup>

本卷所收錄的筆記本之一（參見頁 257-285），應是陳澄波就讀師範科三年級時的修身以及教育學及心理學的上課內容，授課教師為武田信一。當時圖畫師範科的授課內容為何？根據 1923 年的授課要旨，教育學及心理學主要的學習內容是教育及心理的理論及應用、教育史、學校衛生；圖案法教授的是平面圖案以及立體圖案；用器畫法教授的是平面圖法、投影圖法、圖法幾何、透視圖法、陰影圖法等；自在畫的部分教授的是木炭畫、鉛筆畫、毛筆畫、水彩畫等，第三年特別加強繪畫教授法的練習，包括編輯初等教育與中等教育中的教案；手工第一年是黏土細工、切貫細工、厚紙細工，第二年到第三年授以木工與金工，手工理論以及教學法於實習時間予以教授；習字主要練習運筆以及教授法。<sup>22</sup>

陳澄波就讀圖畫師範科時，主任教授白浜徹的負責科目為圖畫教授法、教授練習以及英語。日本畫教授是平田榮二（松堂）（1882-1971）、西洋畫教授是田

<sup>18</sup> 正木直彥〈趣味教育について〉《教育時論》，1907 年 6 月。轉引自藝術研究振興財團、東京芸術大学百年史刊行委員會編《東京芸術大学百年史 東京美術学校篇》第二卷，頁 379。

<sup>19</sup> 藝術研究振興財團、東京芸術大学百年史刊行委員會編《東京芸術大学百年史 東京美術学校篇》第二卷，頁 379-380。

<sup>20</sup> 藝術研究振興財團、東京芸術大学百年史刊行委員會編《東京芸術大学百年史 東京美術学校篇》第三卷，頁 173。

<sup>21</sup> 藝術研究振興財團、東京芸術大学百年史刊行委員會編《東京芸術大学百年史 東京美術学校篇》第三卷，頁 378-379。

<sup>22</sup> 藝術研究振興財團、東京芸術大学百年史刊行委員會編《東京芸術大学百年史 東京美術学校篇》第三卷，頁 173。

邊至（1886-1968），副教授是松田義之（1891-1981）、高橋吉雄，負責教授手工的是水谷鐵也（1876-1943）、東洋美術史是大村西崖（1868-1927）、西洋美術史是矢代幸雄（1890-1975）、習字是岡田起作（濯水）（1852-1944）。<sup>23</sup>

根據圖畫師範科畢業生也是同校教師的松田義之的回想，生動地描述了圖畫師範科的學習情形。松田義之在大正 3（1914）年進入圖畫師範科就讀，是白浜徹的愛徒。大正 10（1921）年進入東京美術學校圖畫師範科成為助教授。<sup>24</sup>以下，引用松田義之回憶就讀圖畫師範科時的談話筆記。

「師範科的授課與本科完全分開進行。學校的方針似乎是盡量與本科拉開距離，因此與本科生的交流也很少。學科當中白浜徹老師的圖畫教授法主要是詳細說明《新定畫帖》，不過，並非理論性，而是十分具有實踐性的內容，特別是老師的板書特別地美。老師雖然是和藹可親的人，然而也有非常嚴格的一面，特別是就品行與態度上，即使在教官室中，大家在老師的面前都不敢抽煙。學生的頭髮太長，也會把學生帶到教官室，並親自幫學生剪髮。

其他，東洋美術史是大村西崖、澤村專太郎，西洋美術史是矢代幸雄，矢代老師才剛從大學畢業，對於西洋畫總是以感動的態度來教導，在學生當中十分受到歡迎。……

實技的部分，繪畫部分是日本畫與西洋畫隔週上課，三年級選擇修習其中之一。西洋畫由田邊至指導，幾乎都在練習素描，只畫少許的油畫，水彩完全不畫。日本畫第一年主要進行動植物寫生、第二年人物寫生（日本畫式素描），稍稍模寫狩野派以及白描。文庫中收藏了許多荒木寬畝與川端玉章的沒骨畫，我有空閒的時間就加以模寫，繪畫的技巧因而熟練。雕刻是手工的一部分，由水谷鐵也指導，一年級為石膏素描，二年級以後使用模特兒來製作。

從一到三年級都有書道課，不過如果學習書法的話，到學校教書時也要增加書法的指導，有些人會覺得徒增負擔，因此儘量逃避的人還不少。擔任教師是岡田起作，他會書寫範本給學生練習。不過，由於他非常嚴格，學生都逃走了。二十人接受考試，僅有五、六人獲得證書。……

我們畢業的時候必須繳交論文以及作品，但是論文無人閱讀，關於作品的思考方法跟本科一樣，也不是特別為了成為教育者而習畫。本科五年與師範科三年的畢業製作當然會有差距，不過每個人都為了不輸給本科生非常努力地創作。不過，白浜徹老師認為，師範科到底就是為了培養教師的科系，如果想成為畫家，去就讀本科就好了，不管如何都應該以成為教師為目標來學習。如果有人模仿畢卡索或馬諦斯，則會被老師反對。

作為師範科的教師，回到母校後十分忙碌。手工、用器畫法、日本畫、西洋

<sup>23</sup> 芸術研究振興財団、東京芸術大学百年史刊行委員会編《東京芸術大学百年史 東京美術学校篇》第三卷，頁 378-379，以及附表，頁 1181-1185。吉田千鶴子〈陳澄波と東京美術学校の教育〉《檔案・顯像・新「視」界－陳澄波文物資料特展暨學術論壇論文集》（嘉義市政府文化局，2011年），頁 14。

<sup>24</sup> 芸術研究振興財団、東京芸術大学百年史刊行委員会編《東京芸術大学百年史 東京美術学校篇》第三卷，頁 379。

畫的授課之外，還要負責事務性的工作以及照顧畢業生，而且月俸僅僅七十五圓。從我師範科在學、在職期間整體來看，教育內容本身並沒有太大的變化。繪畫的內容多少有些變化，解剖學被刪除，並且隨著戰爭的激化，加重了軍事教練，以及除了澤田源一郎時代(昭和 19 年)，全體教員遞出辭呈外，並沒有顯著的變化」

25

根據松田義之的描述，可以知道東京美術學校本科與圖畫師範科，在教學上有顯著的不同。本科的教育方針是所謂的天才教育，也就是以自由研究為主。<sup>26</sup>圖畫師範科除了專門技能的學習，還必須著重培養教育者的人格，以及學習如何將描繪對象物的能力和藝術鑑賞的方式教導給學生。因此，教育學、美術史、圖案法、色彩學、教授法等科目的學習時數與繪畫、手工、習字等實技課程的比重不相上下。

此外，從課程安排也可得知，圖畫師範科對於藝術專門技能的學習，是多方面的，包括了素描、油畫、日本畫、雕刻、金工、書法等。本卷所收的筆記本，以及第二卷所收錄的素描、書法、膠彩畫等作品，<sup>27</sup>皆具體呈現出陳澄波在東京美術學校學習的過程。

另外，根據上述松田義之的回想，圖畫師範科西洋畫教師田邊至，似乎著重於訓練學生素描的能力，並不特別加強指導油畫。可以推測陳澄波雖然積極以油畫參加各項展覽會，甚至入選帝展，然而他在學校所接受到的油畫指導，相較於西洋畫科，可說是相當有限。他能夠在入學後不到三年的時間，以及相較缺乏資源的西洋畫學習環境，卻能夠達到入選帝展的成就，可見他努力學習的精神，實非常人所及。

根據吉田千鶴子對於東京美術學校東亞留學生的相關研究指出，大正末期至昭和初期，東京美術學校的國外入學申請者急速增加，尤其以西洋畫科的申請者最多，其次是雕塑科與圖畫師範科。其中，又以圖畫師範科的錄取率最低。這或許是因為圖畫師範科僅需就讀三年，對於有志於教育工作的人而言，是非常好的選擇。由於畢業後有就業上的優勢，在學期間也可免除學費（外國學生除外），對日本人而言，圖畫師範科是非常難考上的，對於外國人而言，更是十分困難。<sup>28</sup>陳澄波為何選擇圖畫師範科而非本科中的西洋畫科，一方面從他在公學校教書的經歷來看，可知他相當具有教學熱忱，另一方面，或許也有經濟與就業上的考量。

不過，陳澄波留學東京，並不只是為了經濟考量，一方面，或許他想在他喜愛的美術與教育工作上找到一個平衡點。另一方面，包括了美術在內的西洋文化，對於當時的青年，具有無比強烈的吸引力。吉田千鶴子指出，從大正末期起，東

<sup>25</sup> 芸術研究振興財団、東京芸術大学百年史刊行委員会編《東京芸術大学百年史 東京美術学校篇》第三卷，頁 379-380。

<sup>26</sup> 芸術研究振興財団、東京芸術大学百年史刊行委員会編《東京芸術大学百年史 東京美術学校篇》第三卷，頁 421。

<sup>27</sup> 黃冬富〈私房珍寶——陳澄波書法、水墨、膠彩、炭筆素描、水彩畫作品導論〉《陳澄波全集 第二卷：炭筆素描、水彩、膠彩、水墨、書法》（臺北：藝術家，2013 年）。

<sup>28</sup> 吉田千鶴子《近代東アジア美術留学生の研究—東京美術学校留学生史料》頁 19。

京美術學校之東亞留學生的申請者，多半集中於西洋畫科與雕塑科塑造部，這是因為此二科系，移植了法國的美術教育方法，並由具留法經驗的教師所指導，對於想要學習西歐美術的東亞學生而言，比起到歐洲學習，是較為容易的選擇。<sup>29</sup> 陳澄波雖然選擇就讀圖畫師範科，然而從他對西洋畫的執著，可以知道，在當時作為近代文明象徵的西方文化，對他而言，具有無比強烈的吸引力。而作為西方文化象徵之一的美術，對陳澄波而言，具有什麼意義呢？

#### 四、臺灣青年的故鄉意識與認同之形成

相較於其他的臺灣藝術家，作為二二八受難者，陳澄波的認同問題以及政治意識經常是研究者探討的重心。如同李淑珠在研究中指出，陳澄波「祖國愛」形象的塑造，與二二八事件有很大的關係。<sup>30</sup> 由於陳澄波在上海經歷，加上「光復」後所書寫的一些文章以及作品，他的政治意識經常被簡化為所謂的「祖國情懷」。事實上，如果考察陳澄波那一代青年的思想，會發現他們的認同問題並不如此單純。即使有所謂的「祖國情懷」，也與現在時空環境下所想像的「祖國情懷」有很大的距離。

任何一個具有理想性的殖民地青年，都曾經感受到帝國主義下主體性喪失的苦悶吧！陳澄波在戰後所書寫的筆記本（參考《陳澄波全集第七卷》）中曾寫過這樣的字句「（1）向世界爭取國際平等（2）向政治爭取政治平等（3）向社會爭取階級平等」。到底，他的政治意識與認同又是什麼？

要理解上述的問題，必須回溯到陳澄波的青年時期。從陳澄波一生的經歷來看，東京留學時期的經驗，無論對於他的藝術上，或者是思想上的變化，都可說是最為關鍵的時期。他留學東京的時期，正好是大正末期到昭和初期。他到東京的那一年，距離 1923 年 9 月的關東大地震不過半年，雖然地震帶來莫大的災害，然而，各式各樣的思潮以及運動卻更加蓬勃。在美術上，大正新興藝術運動逐漸接近尾聲，普羅美術運動開始興起，而畫壇以及文化界當中，亦可見到東洋主義與中國趣味的流行。在政治上，他接觸到反殖民的臺灣民族主義運動，而 1925 到 1928 年正是臺灣議會設置請願運動的最高峰。他在東京時期的創作，也與臺灣民族主義的文化運動有所共鳴，並產生出新的故鄉意識。<sup>31</sup>

要追溯陳澄波的認同與政治意識，不能忽略他在留學東京期間所接觸到的臺灣民族文化運動。他赴東京後，故鄉意識是如何形成的問題，可以從畫家的速寫本中，找到一些蛛絲馬跡。製作於 1926-1927 年素描簿中的一頁（參考《陳澄波全集第五卷》）（圖 3），可以看到陳澄波寫著：

<sup>29</sup> 吉田千鶴子《近代東アジア美術留学生の研究—東京美術学校留学生史料》頁 26。

<sup>30</sup> 李淑珠《表現出時代的「Something」—陳澄波繪畫考》頁 36-50。

<sup>31</sup> 關於陳澄波描繪嘉義的作品，以及他的故鄉意識，請參考拙著〈陳澄波繪畫中的故鄉意識與認同——以《嘉義街外》（1926）、《夏日街景》（1927）、《嘉義公園》（1937）為中心〉《國立臺灣大學美術史研究集刊》（33，2012 年），頁 271-342。

- 一、世界和平新紀元，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，民情壅塞，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，熱血男子。
- 三、神聖故鄉可愛哉，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。



圖 3. 陳澄波抄錄之〈臺灣議會設置請願歌〉(左)

圖 4-1. 頭像速寫 (7) 約 1926-1927 紙本鉛筆 18x10.8cm (中)

圖 4-2. 頭像速寫 (8) 約 1926-1927 紙本鉛筆 18x10.8cm (右)

這段文字是抄錄的乃是〈臺灣議會設置請願歌〉<sup>32</sup>，這段文字的前幾頁，可以看見一些人物頭像速寫(圖 4)，下方書寫著人名，包括了「九龍君、蔡先生」、「蔡年亨先生」。蔡年亨，出生於 1889 年，大甲人，畢業於臺灣總督府國語學校，也是臺灣文化協會的重要成員。<sup>33</sup>從第一頁所記載的時間來看，這些速寫以及文字應是在 1926 年 1 月 26 日所寫的。

這一天發生了什麼事，為什麼陳澄波速寫下人像，並記下〈臺灣議會設置請願歌〉。這一段期間，正是第七次臺灣議會設置請願運動者來到日本的時間。1926 年 1 月 21 日，由蔡培火(1889-1983)、陳逢源(1893-1982)與蔡年亨(1889-1944)為請願代表，攜帶了一千七百餘份請願書赴日，請願團在臺灣與日本均受到盛大的歡迎。同年的 2 月 9 日，向帝國議會提出請願書。<sup>34</sup>陳澄波描繪速寫的 1 月 26 日，正好是請願團一行人抵達橫濱的日子，他們先在橫濱受到臺灣人的歡迎，同日一行人抵達東京車站時，又受到東京留學生約二百五十餘人的歡迎。這群臺灣

<sup>32</sup> 〈臺灣議會設置請願歌〉《臺灣》第四年第三號，1923.3。收錄於周婉窈《日據時代臺灣議會設置請願運動》附錄四(臺北：自立報系文化出版部，1989)頁 204。

<sup>33</sup> 臺灣總督府警務局編《臺灣總督府警察沿革誌第二篇 領台以後的治安狀況(中卷)》(臺北：臺灣總督府警務局，1939)。譯文參見王乃信等翻譯《臺灣總督府警察沿革誌第二篇 領台以後的治安狀況(中卷) 臺灣社會運動史(1913-1936)第一冊文化運動》(臺北：海峽學術出版社，2006)，頁 196。周婉窈《日據時代臺灣議會設置請願運動》，附錄六，頁 214。

<sup>34</sup> 周婉窈《日據時代臺灣議會設置請願運動》頁 91-92。

留學生與支持請願運動的日本人十餘人，高舉「臺灣議會」、「自由」、「平等」等字樣的旗幟，一路向位於神田的歡迎會場中華基督教青年會館前進，途中發布宣傳單，並高唱臺灣議會設置請願歌。<sup>35</sup>陳澄波在 1 月 26 日的速寫，可以證實他應該也參與了同日東京留學生的遊行與歡迎活動。而在速寫本中出現的蔡先生，經由照片的比對，非常可能是此次請願活動的代表之一蔡培火。<sup>36</sup>

臺灣議會設置請願運動是臺灣自治主義路線中最具代表性的政治運動，從 1921 年開始，一直持續到 1934 年，陳澄波留學東京的期間（1924-1929 年），正好是臺灣議會設置請願運動最蓬勃的時期。<sup>37</sup>從素描簿中的這一頁，還可看到陳澄波記下了文字：「聽之無聲，視之無形。臺灣政治求大多數。臺灣政治全島住民。」在這段文字當中，雖然簡短，卻反映出民族自決的思想，也是與議會設置請願人士的交流中所寫下的。根據吳叡人對臺灣民族主義政治與文化運動的研究可知，對於「臺灣人」以及「臺灣民族」的想像共同體，隨著第一次世界大戰後民族自決的思潮，大正民主主義的媒介，以及臺灣反殖民菁英份子自治主義的運動而逐漸成形，他們將臺灣民族想像成一個具有自決權的「被壓迫的弱小民族」。

38

同時，這些臺灣青年也積極創造並尋找臺灣文化的獨特性。吳叡人指出，這是由於臺灣民族運動者繼承了大正民主主義的觀點，將殖民地的新文化運動，放在整個現代世界改造運動中來認識，並且在改造體制的同時，也是一個「臺灣知識人反省臺灣文化的自我改造運動。」<sup>39</sup>也就是說，在臺灣民族運動的發展過程當中，臺灣人知識份子的自我認識，除了在政治上追求自治的人格之外，創造臺灣獨特的文化亦是刻不容緩的急務。並且，站在一個認為自己是有缺陷、需加以改造的想法上，這個文化改造運動始終是站在現代主義的立場。<sup>40</sup>

陳澄波在 1926-28 年所描繪的故鄉嘉義的圖像（包含了上述入選帝展的兩件作品），一方面與從殖民地移動到殖民母國的過程中所產生的故鄉意識有關，一方面也反映出陳澄波對於共同體「臺灣」的想像，與臺灣民族主義的形成過程有著密切的關係。

---

<sup>35</sup> 吳三連、蔡培火、葉榮鐘、陳逢源、林柏壽《臺灣民族運動史》（臺北：自立晚報社文化出版部，1971），頁 137-138。

<sup>36</sup> 照片可參見第七次臺灣議會設置請願運動代表在 1926 年 1 月 26 日抵達橫濱時所拍的合照。李欽賢《臺灣美術之旅》（臺北：雄獅美術，2007），頁 85。

<sup>37</sup> 根據周婉窈的研究指出，第六回到第八回（1925-1927 年）的臺灣議會設置請願運動，可說是蓬勃發展的時期，不但在臺灣各地受到民眾支持的熱潮，請願團自日本上陸後，也沿路受到當地歡迎團的熱烈招待，簽署人數也直線上升，此時正與陳澄波留學的東京時期重疊。周婉窈《日據時代臺灣議會設置請願運動》頁 70-106。

<sup>38</sup> 吳叡人〈臺灣非是臺灣人的臺灣不可—反殖民鬥爭與臺灣人民族國家的論述 1919-1931〉，收錄於林佳龍、鄭永年主編，《臺灣研究基金會叢書二之六》（臺北：新自然主義公司出版，2001.4），頁 44-45。

<sup>39</sup> 吳叡人〈福爾摩沙意識形態—試論日本殖民統治下臺灣民族運動「民族文化」論述的形成（1919-1937）〉《新史學》第十七卷二期（2006.6），頁 146-147。

<sup>40</sup> 吳叡人〈福爾摩沙意識形態—試論日本殖民統治下臺灣民族運動「民族文化」論述的形成（1919-1937）〉頁 143-151。

在臺灣議會設置請願歌當中，也可以看到使用了一些詞彙來描述「臺灣」，例如「美麗臺灣」、「崇高玉山」、「天然寶庫，香稻良材」、「神聖故鄉」等，以凝聚民族運動者的共同體意識。並且，在這首歌的第二段中，可以看到強調政治面的「議會設置」、「日華親善」等目標，在第三段中則強調了創造以及改造臺灣新文化，這也是追尋臺灣民族認同的一個重要面向，歌詞中並以荊棘草萊形容前途艱難。這個比喻令人聯想起王白淵出版於 1931 的詩集，亦名為《棘の道》（荊棘之道）（圖 5），比陳澄波早一年就讀東京美術學校圖畫師範科的王白淵，曾經將這本詩集送給陳澄波。<sup>41</sup>



圖 5. 王白淵《棘の道》

從這個荊棘的比喻當中，可以感受到當時的知識份子，包括立志到日本留學學習美術的臺灣人，對於開創臺灣新文化有著一種焦灼的熱情。無論是陳澄波或是王白淵等到東京留學學習美術的臺灣人，相信他們都深深受到從日本到臺灣風起雲湧的臺灣民族運動的影響。並且認知到要擺脫殖民地的位置，除了在政治上追求獨立自治的人格之外，改造並創造獨自的臺灣文化亦是當務之急。而美術，亦是改造臺灣新文化中重要的一環。

根據上述可知，陳澄波在留學東京時期，隨著從殖民地往殖民母國的移動過程中，故鄉意識逐漸萌芽。在東京留學期間，他直接接觸並受到臺灣民族運動的影響。而臺灣民族運動起始於接受新式教育的本土知識份子與留日青年之間，他們共同思考作為殖民地臺灣人的命運，開始形塑對臺灣這個共同體的想像，並將臺灣民族想像為一個「被壓迫的弱小民族」。<sup>42</sup>從最根源的內心層面來說，這樣的想像也可以認為是與從殖民地移動到帝國的過程中所萌生的故鄉意識有關。而他們在追求政治形式上自治的同時，「改造」並創造臺灣新文化亦為重要的任務。

根據上文的說明，可以理解作為殖民地青年，在面臨殖民主義與現代主義的衝擊下，在個人以及共同體的認同危機下，開始尋找自我認同，並且形成新的共同體意識。在陳澄波所創作的風景中，可以感受到他與當時推動臺灣民族運動的知識份子同樣，在內心中具有一份使命感。他們共同思考臺灣人的命運，以及尋找臺灣未來的出路，臺灣這個概念，也隨著這樣的思考逐漸成形。

1929 年陳澄波自東京美術學校研究科畢業後，轉往中國上海發展，除了在藝苑繪畫研究所進行繪畫製作以及任教之外，也於同年 9 月開始於新華藝術專科學校西洋畫科任教。一直到 1933 年 6 月返臺定居為止，這段期間，多數以上海為根據地，並以中國江南各地的風景作為主要創作題材。陳澄波自 1932 年起，曾多次接受報章採訪，並發表文章表達創作觀以及製作心得。在這些文章中，他一再強調作為「東洋人」本身的畫作，也必須是「東洋的」，即使使用舶來的西

<sup>41</sup> 此書目前收藏於中央研究院臺灣史研究所。

<sup>42</sup> 關於作為新興知識份子的留日學生與臺灣民族運動之間的關係，參見周婉窈《日據時代臺灣議會設置請願運動》附錄六，頁 9-26。

洋畫材，也必須在題材以及畫風中表達東洋氣氛。<sup>43</sup>

分析陳澄波在 1930 年代前半所展開的「東洋認同」的言論，不能不考慮影響到他認同來源的歷史背景。<sup>44</sup>一般而言，陳澄波的這些想法，以及在畫風中吸收中國繪畫的元素，被認為是和他在上海時期的經歷有密切關聯。不過，在陳澄波前往中國前，其實已經在日本、臺灣吸收並形成了某種「中國觀」。因此，與其說陳澄波在上海的環境中才開始接觸到中國繪畫，並嘗試將中國繪畫的畫風吸收到油畫當中，不如說，在日本流行的「東洋主義」思潮以及中國趣味的流行，影響陳澄波形成了某種「中國觀」，並促使他前往中國尋找創作畫題以及新方向。<sup>45</sup>而此「中國觀」的內涵，是否可以簡化為單純的「祖國情懷」，其實還有很大的疑問。

在陳澄波相關的現存文獻中，最早提到「東洋認同」的是 1932 年從上海返臺後接受新民報的訪談，其中提到：

就描繪的傾向而言，雖然我們使用的材料是舶來品，然而畫作的題材本身，不，畫的本身必須是東洋的，雖說文化的中心在莫斯科，然而我們應該要為文化在東洋盡一份棉薄之力。即使我們在貫徹此目的之半途不幸身亡，也有必要將此種精神傳遞到後世。<sup>46</sup>

從這段猶如革命宣言一般的發言中，可以感受到陳澄波在藝術創作中所具有的使命感。另外，從陳澄波 1934 年 9 月 1 日素描簿當中的一頁筆記中寫道「經濟政治社會三方面 東洋文化復興革新復興 文藝 文學美術雕刻」（圖 6）。從這一則短短的筆記當中，可以看出在陳澄波的內心對社會、文化具有強烈的責任感以及革新意識。也就是說，陳澄波認為不只在經濟政治社會三方面，需要復興東洋文化，在文藝的範疇（文學、美術、雕刻）中，也必須負擔起革新東洋文化的使命。由此可以理解到，在陳澄波「東洋認同」的發言中，除了宣示自己的創作理念之外，或許也可以說是一種訴求，其中隱含了呼籲臺灣知識份子，來

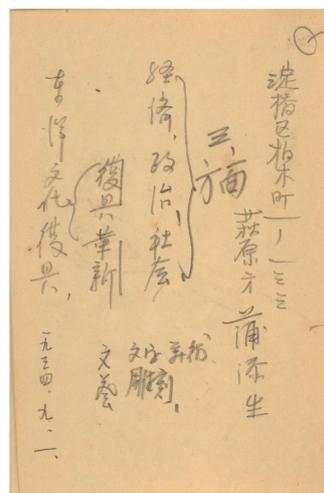


圖 6. 中日文字 (1) 1934  
紙本鉛筆 18x12cm

<sup>43</sup> 參照以下中央研究院臺灣史研究所收藏陳澄波新聞記事剪貼。〈アトリエ巡り (十) 裸婦を描く 陳澄波〉《臺灣新民報》，1932 年、〈アトリエ巡り タッチの中に線を秘めて描く 帝展を目指す芸術的に表現する 陳澄波〉《臺灣新民報》1934 年、〈アトリエ巡り (十三) 阿里山の神秘を芸術的に表現する〉《臺灣新民報》1935 年。

<sup>44</sup> 關於陳澄波的東洋認同之相關分析，詳見拙著〈陳澄波繪畫中的故鄉意識與認同——以《嘉義街外》(1926)、《夏日街景》(1927)、《嘉義公園》(1937) 為中心〉頁 292-314。

<sup>45</sup> 邱函妮〈陳澄波「上海時期」之再檢討〉頁 32-38。

<sup>46</sup> 〈アトリエ巡り (十) 裸婦を描く 陳澄波〉《臺灣新民報》。引用自中央研究院臺灣史研究所收藏陳澄波新聞記事剪貼。這篇報導的時間以往被推斷在 1933 年，但經考證應該是 1932 年的報導。參見邱函妮〈陳澄波「上海時期」之再檢討〉頁 44-46。

共同追求復興東洋文化理想的意圖。

值得思考的是，為何陳澄波要以「東洋」作為認同的對象？「東洋」這個概念源自於日本，除了作為 the Orient 的譯語之外，實際上帶有多層意涵。「東洋」概念從日本的幕末時代（江戶時代末期）出現後，隨著日本帝國主義的擴張，以日本為中心朝向中國、朝鮮、滿洲等地域擴散。因此，「東亞」、「東洋」等概念，並不單純只是一個地域的指稱，而是將原本以中國為中心的「中華文明圈」的秩序崩解，轉而構築出以日本帝國為中心的「東亞」新秩序。<sup>47</sup>也就是說，在戰前日本的「東洋」與「東亞」等詞彙中，其實包含了日本帝國主義投向其他地域之東方主義般的視線。並且，值得注意的是，日本一方面將「東洋」收編入以日本帝國為中心的範疇當中，一方面又與其他地域的「東洋人」予以差別化。<sup>48</sup>

而這個具有差別意識的「東洋」概當東洋主義的思想為非日本人的畫家所接受、吸收時，也隨著各自不同的情況而作改變。最明顯的改變即是，他們都各自將東洋的中心從日本轉移到自己所認同的對象當中。在陳澄波與東洋相關的發言中，曾經提及他受到倪瓚與八大山人的影響，並將其畫風與印象派及後期印象派聯繫起來。這樣的說法雖然類似於日本畫家的敘述，然而陳澄波卻將他所依據的傳統，從日本人所引用的江戶時代南畫家（例如池大雅、與謝蕪村等）轉移到中國文人畫家身上。在這裏可以看到陳澄波在接受東洋主義的思想時，一邊將其內涵加以轉化的現象。不過，僅將他對東洋主義的思考，放在「漢文化認同」之上，還是無法解釋為何他說東洋文化的中心在莫斯科，以及為何他要以有如革命宣言的語調來述說「復興東洋文化」的志向。

為何他會認為東洋文化的中心在莫斯科呢？雖然陳澄波東洋主義的內涵十分複雜，但是在他本身的作品中，卻很難看出直接受到俄羅斯美術影響的痕跡。陳澄波在上海時期曾經與具左翼思想的藝術家有過交流，而在東京美術學校留學時，也曾接觸到當時流行於日本的普羅美術運動。不過，這並不表示陳澄波所欲復興的東洋文化的內涵，就是左翼美術。實際上，也看不出陳澄波曾經投入到普羅美術運動當中。<sup>49</sup>因此，筆者認為這樣的發言，與其認為是一種美術上的宣言，不如說是一個具有政治性意涵的發言。

首先，陳澄波將「東洋」的中心，從帝國日本轉移到共產革命後的莫斯科，在其中就隱含了一種對抗帝國主義的意識。上文曾經提到，陳澄波在 1920 年代留學東京時的青年時期接觸到臺灣民族運動，並發展出新的故鄉意識。而臺灣民族運動者將臺灣人想像成一個擁有民族自決權被壓迫的弱小民族。實際上，不僅臺灣人自己構築了這個民族共同體的想像，在 1930 年代，亦有許多中國人也是以這樣的方式來理解臺灣人。根據藍適齊探討 1931-1941 年中國對臺灣的知識論

<sup>47</sup> 子安宣邦《「アジア」はどう語られてきたか—近代日本のオリエンタリズム》（東京：藤原書店，2003 年），頁 89。

<sup>48</sup> 千葉慶〈日本美術思想の帝國主義化—一九一〇～二〇年代の南画再評価をめぐる一考察〉《美学》（54-1，2003 年），頁 65。

<sup>49</sup> 關於陳澄波〔我的家庭〕（1931 年）與普羅美術之間的關係，參照李淑珠，〈陳澄波與普羅美術〉，《臺灣美術》第八十五期（2011.7），頁 20-43。

述的研究中指出，臺灣被許多中國人「理解成一個為了自身的解放與獨立而抵抗日本帝國主義的『獨立弱小民族』。」<sup>50</sup>而他也指出鼓吹由弱小民族組成的國際統一戰線，以及以「民族自決」對抗帝國主義壓迫的「左翼」意識形態，在 1930 年代的亞洲隨處可見。<sup>51</sup>並且，「根據『弱小民族統一戰線』的原則，臺灣被描述為一個獨立的民族，而且中國與臺灣之間的關係，被理解為形式上彼此平等的合作與夥伴關係。」<sup>52</sup>

上述引用藍適齊研究中提到的論點，也可以在郁達夫以臺灣人畫家為主角的小說〈十三夜〉（1930 年）當中得到證實。<sup>53</sup>在這篇小說中，郁達夫以第一人稱來述說他在杭州西湖認識了一位「臺灣籍」畫家「陳君」，這位臺灣人畫家是「上野美術學校洋畫科」出身。他描述這位畫家在學生時代，就是一位「夢想家」，然而受到日本帝國主義的壓迫，不得已只好隻身「逃避到這被征服以前的祖國的中國來」。而最後陳君病故杭州，郁達夫對於這位殖民地畫家之死寫道：「他是被日本帝國主義壓迫致死的犧牲者，喪葬行列弄得盛大一點，到西湖的日本領事館門前去行一行過，也可以算作我們的示威運動。」郁達夫書寫這篇文章的時間點，剛好是陳澄波待在上海的時期，雖然不能證明郁達夫就是以陳澄波為藍本寫下了這篇小說，不過，可以藉由這篇小說中的敘述來理解當時中國人知識份子如何看待臺灣人的一個典型。從這篇小說中的描述中，臺灣人的形象被塑造為一個悲劇性角色，總是追逐著無法實現的夢想，而由於在精神上受到壓迫，所以待人接物都充滿著一種「疑懼的、躊躇的神氣」<sup>54</sup>。從小說中的描述可以感受到在當時中國人與臺灣人之間，仍然存在著一種距離感，而作為日本殖民地的臺灣人到中國，也被視為非中國人，是被征服、被帝國主義壓迫的弱小民族。

從上述說明可以得知，將臺灣看成是一個亞洲弱小民族的想法，雖然在陳澄波東京留學時期就已經接觸到，但在他旅居中國的期間，很顯然地也接觸到中國人對臺灣具有類似看法。而要分析陳澄波認同形成的問題，不能不考慮他在東京所接觸到日本人對臺灣的視線，以及在中國所感受到中國人對臺灣的看法。<sup>55</sup>而

<sup>50</sup> 藍適齊著，曾文亮譯〈超越民族想像—中國的臺灣論述與民族論述〉，收錄於若林正文、吳密察主編《跨界的臺灣史研究—與東亞史的交錯》論文集（臺北：傳播者文化有限公司，2004），頁 319。

<sup>51</sup> 藍適齊著，曾文亮譯〈超越民族想像—中國的臺灣論述與民族論述〉頁 321。

<sup>52</sup> 藍適齊著，曾文亮譯〈超越民族想像—中國的臺灣論述與民族論述〉頁 328。

<sup>53</sup> 郁達夫〈十三夜〉，收錄於生活·讀書·新知三聯書店香港分店、花城出版社聯合編輯《郁達夫文集（第二卷）》（香港：生活·讀書·新知三聯書店香港分店，1982），頁 155-169。關於這篇小說的研究參考高彩雯〈郁達夫「十三夜」論—台灣畫家と西湖伝説の物語〉《東方學》119 號（2010）頁 125-142。

<sup>54</sup> 郁達夫〈十三夜〉頁 160。

<sup>55</sup> 藍適齊的研究指出，在 1930 年代中國人對臺灣（以及臺灣人）論述的主要敘事中，「以將臺灣作為一個弱小民族的敘事、臺灣作為非中國的敘事、以及基於漢族觀念視臺灣人為同胞的敘事，對於當時中國的臺灣論述影響最大。」參見藍適齊著，曾文亮譯〈超越民族想像—中國的臺灣論述與民族論述〉頁 345。而陳澄波在中國的期間，也顯然接到這些看法。除了將臺灣作為一個弱小民族的敘事之外，在陳澄波的筆記本中有一篇小說《一服三味清心湯（洗心湯）》，推測可能是陳澄波戰後書寫的，在這篇小說中，亦出現將臺灣作為養子的比喻，而這樣的比喻，也很可能是受到中國對臺灣論述的影響。

陳澄波從 1932 年起，屢屢提到在訪談中顯示出他的「東洋」認同，並將東洋文化的中心放在莫斯科的相關言論，其實是與左翼的意識形態有關，在這個意識形態下，臺灣與中國，分別被想像成是受帝國主義壓迫的弱小民族，並且在統一戰線的原則下，東洋的各個弱小民族，以俄羅斯為中心，共同對抗帝國主義的壓迫。如果檢視陳澄波在「東洋認同」發言的階段所創作的內容，可以認為，他的立足點以及認同的中心，無疑地還是臺灣，而非中國。而作為他在 1932、33 年重新開始創作臺灣風景的原因，也可以認為是他有意識地在「東洋」的脈絡下，重新定義「臺灣」的行動有關。這也是為何他在復興東洋文化的宣言之下，大量創作包括了故鄉嘉義之臺灣風景的原因。

另外，值得注意的是，對曾經接受 1920 年代臺灣民族運動洗禮的陳澄波而言，對於創造以西方現代文明為指針的臺灣「新文化」的需求，顯然比起保存「傳統文化」來得更加重要。因此，在陳澄波的「東洋主義」當中，也看不到與「西洋」的對抗意識，以及對現代性的排除。即使在他以中國風景為題材的創作當中，也看不到懷舊或是復古的傳統主義，而是將傳統題材，放在現代性的空間當中。而從他的言論，以及他從上海返臺後對於臺灣風景的創作中，毋寧說他追求的是如何藉由臺灣風景的創作，將「西洋」與「東洋」融合起來，<sup>56</sup>而在這個階段中陳澄波所欲追求的理想世界，或許是類似於 1921 年蔣渭水所作的〈臺灣文化協會會歌〉中所呈現的境界。這首歌詞如下：

- (1) 我等都是 亞細亞 黃色的人種 介在漢族一血脈 日本的百姓 所以天降大使命 囑咱緊實行 發達文化 振道德 造就此才能。
- (2) 欲謀東洋 永和平 中日要親善 我等須當 作連鎖 和睦此弟兄 糾合東亞 諸民族 締結大同盟 啟發文明 比西洋 兩兩得並行。
- (3) 可免黃白 起戰爭 世界就和平 我等一舉 天下利 豈可自暴棄 但願最後 完使命 樂為世界人 世界人類 萬萬歲 臺灣名譽馨。<sup>57</sup>

在這首歌詞裡面也提到了「東洋」、「東亞」、「亞細亞」等概念，並呈現出一個以臺灣為主體的「東洋觀」以及世界觀，也就是認為由於臺灣人所具有的特殊身分，亦即「作為居住在臺灣的漢族裔日本國民」<sup>58</sup>，可擔任起「日華親善」的橋樑，啟發文明，糾合東亞諸民族的團結，以避免東西方起戰爭，來追求世界和平。<sup>59</sup>

<sup>56</sup> 〈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〉《臺灣新民報》1934 年。

<sup>57</sup> 臺灣文化協會會歌的手稿參見蔣朝根編著《蔣渭水留真集》（臺北市文獻委員會，2006 年），頁 45。

<sup>58</sup> 吳叡人〈臺灣非是臺灣人的臺灣不可—反殖民鬥爭與臺灣人民族國家的論述 1919-1931〉頁 74。

<sup>59</sup> 蔣渭水在《臺灣文化協會會歌》中所蘊含的思想，亦可見在他在文化協會成立大會中的演說以及 1923 年治警事件的答辯當中看見。關於蔣渭水相關思想的分析，參見吳叡人〈臺灣非是臺灣人的臺灣不可—反殖民鬥爭與臺灣人民族國家的論述 1919-1931〉頁 69-75。

陳澄波的「東洋主義」思想，不僅受到 1920 年代日本「東洋回歸」思潮的影響，也很可能受到了對臺灣民族運動具有重要影響力——以蔣渭水為代表的文化協會知識份子的影響。而蔣渭水的東洋觀，正是站在一個以臺灣人為主體的認同立場。吳叡人也指出，臺灣人菁英在批判日本殖民統治的過程中，逐漸發展出一個「雖以漢族意識為基礎，但卻在政治中國之外的獨特的臺灣人政治認同。」<sup>60</sup>從這裏可以知道，即使陳澄波在日本以及中國，接觸到許多包括了文人畫等繪畫傳統的中國文化，但是他所持有的漢民族意識與東洋主義，顯然是與中國人不同，而是始終保有以臺灣人為主體認同的立場。

根據上文的說明，可以理解到陳澄波的認同之形成，是十分複雜的，不能僅以所謂的「祖國情懷」、或者是「漢民族意識」一筆帶過。他在東京留學時期，接觸到臺灣民族運動，故鄉意識開始萌芽，並將臺灣民族想像為一個受帝國主義壓迫的弱小民族，很顯然是與民族自決的想法有關。包括他的那一代臺灣青年，在殖民地體制下開始追求臺灣民族的自由與平等。當日本戰敗政權轉移時，陳澄波應該曾經期待從殖民地體制中解放的臺灣人，在新的政治體制下可以得到政治上、社會上以及階級上的平等。從他《回顧社會與藝術》的文章中（參照《陳澄波全集第七卷》），可以看到他詳述臺灣青年如何追求美術近代化的努力。臺陽美術協會，正是一個臺灣人文化提升的象徵。並且，從陳澄波公學校教師以及東美校圖畫師範科的經歷來看，也可以理解他對於將美術普及於社會之熱情。也就是說，美術，對陳澄波而言，不只是一個表現自我的工具，其中承載了提升臺灣人文化向上的理想與希望。提升並改造臺灣文化、創造屬於臺灣人的新文化，可說是他畢生所追求的梦想。然而，這個遠大的夢想，隨著殘忍無情的槍聲，永遠地消失在虛空中。那一代青年的熱情與努力，也隨之中斷，從此埋藏在歷史的皺摺當中。

※勘誤啟事：

本文載於《陳澄波全集 第六卷·個人史料 I》第 19 頁倒數第 9 行之「臨摹、寫生、圖案」為編輯誤植，正確應為「臨模、寫生、新案」。

<sup>60</sup> 吳叡人〈臺灣非是臺灣人的臺灣不可一反殖民鬥爭與臺灣人民族國家的論述 1919-1931〉頁 75。