

陳澄波相關文獻與研究的歷史檢視

文／蔣伯欣*

陳澄波與臺灣美術史的研究息息相關，其重要性不僅在於畫家本人的作品內涵，其養成背景、求學經歷、畫展獲獎、畫會活動、身後紀念、研究推廣等，所涉足的範疇幾乎便是一部美術史，既廣且深，極具代表性。本文以此為核心，探討歷來相關文獻論述陳氏的發展過程，這些論著包括了對於畫家生平的口述歷史與訪談，在畫作出土之後逐漸增加的新聞報導（其中又包括相當數量的藝術市場報導），以及隨著臺灣美術史學術發展而愈趨深化的研究論文、圖錄論述等，都豐富了今日吾人對於陳澄波畫作內涵的肯定與理解。隨著學界出版《陳澄波全集》以及百二東亞巡迴大展的舉辦，也意味著出土史料將帶動下一波研究的進展與突破。以下藉由《陳澄波全集》第 12、13 卷收錄的史料，作一概略回顧。

一、日本殖民時期的報導評述

歷來有關陳澄波的論述，以 1917 年的報導為最早。報導中記載他在臺北國語學校畢業後，回到嘉義公學校擔任訓導。這些初期的相關新聞，多以陳澄波的人事活動紀錄為主。¹

首次出現評論陳澄波作品的文獻，則是他的啟蒙老師石川欽一郎於 1926 年 10 月 15 日寫的〈談陳澄波的人選畫〉，認為畫面相當細碎，畫法較為繁瑣，呈現稚拙的畫風，但因陳氏的努力認真，使畫作表現得強而有力。²後來井汲清治在《讀賣新聞》發表的〈帝展西洋畫的印象（二）〉一文中，評論陳氏入選帝展的〔嘉義街外〕之筆力，呈現出畫家的人格及素樸的畫面。³同年，陳澄波在東京參與的畫會槐樹社同仁，也注意到他的畫風是有趣、純真無邪的傾向。⁴而在 1927 年的首次個展後，《臺灣日日新報》的記者也在展覽報導中，注意到陳澄波的畫作帶有南畫渲染的作法。⁵1928 年，《臺灣日日新報》為強化臺展的宣傳，開始以〈畫室巡禮〉專欄，訪問臺灣多位知名畫家，從而記錄了陳氏對於自述想表現的

* 蔣伯欣：臺灣藝術史研究者。

¹ 〈地方近事 嘉義〉，《臺灣日日新報》日刊 3 版，1917 年 9 月 9 日。

² 欽一廬（石川欽一郎），〈陳澄波君の人選畫に就いて（談陳澄波君の人選畫）〉，《臺灣日日新報》夕刊 3 版，1926 年 10 月 15 日。

³ 井汲清治，〈帝展西洋畫の印象（二）（帝展西洋畫的印象（二））〉，《讀賣新聞》第 4 版，1926 年 10 月 29 日。

⁴ 槐樹社會員，〈帝展談話會〉，《美術新論》第 1 卷第 1 號（1926 年 11 月），頁 124。

⁵ 〈觀陳澄波君 洋畫個人展〉，《臺灣日日新報》日刊 4 版，1927 年 6 月 30 日。

是「龍山寺的莊嚴之圖並配以亞熱帶氣氛的盛夏」，作為揚名臺展的創作目標。⁶

陳澄波赴上海後，開始出現在中國的知名報刊上。1929年，第一屆全國美展的參展作品，使得論者張澤厚注意到他的〔早春〕與〔綢坊之午後〕等兩件作品，實為難得的構圖、筆觸及題材。⁷同年，本島藝術家組成的美術團體赤島社誕生，為了與官辦的臺展較量，定於每年春天舉辦展覽。石川欽一郎在參觀赤島社展後，評論陳澄波參展的〔西湖風景〕表現手法與色彩協調上不夠融洽。⁸1930年第四屆臺展中，N生注意到陳氏作品〔蘇州虎丘山〕，難得呈現出中國水墨畫的意境。⁹到了1931年的赤島展，陳澄波自畫像作品〔男之像〕也被評論其黏稠筆法較為獨特。¹⁰1932年陳澄波回臺灣後，《臺灣新民報》記者採訪時，提出了他早期較完整的創作自述：

我所不斷嘗試以及極力想表現的是，自然和物體形象的存在，這是第一點。將投射於腦裡的影像，反覆推敲與重新精煉後，捕捉值得描寫的瞬間，這是第二點。第三點就是作品必須具有 Something。以上是我的作畫態度。還有，就作畫風格而言，雖然我們所使用的新式顏料是舶來品，但題材本身，不，應該說畫本身非東洋式不可。另外，世界文化的中心雖然是在莫斯科，我想我們也應盡一己微薄之力，將文化落實於東洋。¹¹

1933年，回臺後的陳澄波常在中部寫生，曾論及他在創作的態度及心境是要表達一切線條的動態，並以筆觸的手法，使得畫面更生動。¹²1935年陳澄波的個展、團體展接連不斷。其中，野村幸一在臺陽展中，注意到了陳澄波極為擅長點景人物，但也發現他的作品有太過強調和諧感的傾向。¹³1935年也是臺灣畫壇追求藝術純粹性的關鍵轉折，陳清汾形容此時畫壇已知超現實主義的觀念，從而分出新表現派和新寫實派等兩個繪畫流派，而陳澄波的作品即是新寫實主義的代

⁶ 〈アトリエ廻り（畫室巡禮）〉，《臺灣日日新報》夕刊2版，1928年10月5日。

⁷ 張澤厚，〈美展之繪畫概評〉，《美展》第9期，1929年5月4日，頁5、7-8。

⁸ 石川欽一郎，〈手法も色彩—赤島社展を觀て（手法與色彩—赤島社展觀後感）〉，《臺灣日日新報》日刊6版，1929年9月5日。

⁹ N生記，〈臺展を觀る（五）（臺展觀後記（五））〉，《臺灣日日新報》日刊6版，1930年10月31日。

¹⁰ 〈愈よけふから 赤島展開く ◇.....各室一巡記（本日起 赤島展開放參觀 各室一巡記）〉，《臺灣日日新報》日刊7版，1931年4月3日。

¹¹ 李淑珠譯，〈アトリエ廻り（十） 裸婦を描く 陳澄波（畫室巡禮（十） 描繪裸婦 陳澄波（波））〉，《臺灣新民報》，約1932年。

¹² 〈アトリエ廻り 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。

¹³ 野村幸一，〈臺陽展を觀る 臺灣の特色を發揮せよ（觀臺陽展 希望發揮臺灣的特色）〉，《臺灣日日新報》日刊6版，1935年5月7日。

表之一。¹⁴不過，陳澄波本人論及自己的作品取材與表現手法時，並不刻意執著寫實，反而強調自己的畫風立足於「作為東洋人中的東洋人」，因此畫作應發揮出東洋氣氛。¹⁵1936年，臺展十周年時，評論者錦鴻生（林錦鴻）在展覽中，觀察到陳澄波的作品〔岡〕之筆觸及線條有趣，使整體畫面呈現動態感，但太過熱鬧，不過也表現出陳澄波的個性。¹⁶

1940年，吳天賞在《臺灣藝術》雜誌中的，發表〈臺陽展洋畫評〉一文，他認為在臺陽展值得注目的畫家中，陳澄波的〔日出〕之作，難得呈現了畫家的霸氣性格。¹⁷1943年，王白淵在第六回府展評論中論及陳澄波是一位不失童心的可愛畫家，雖期盼他能表現更具深度與「侘寂」的作品，但其〔新樓〕「仍然顯示其獨自的境地」。¹⁸戰爭期間，陳澄波仍創作不綴，仍有相關活動報導。

二、從埋沒到出土：戰後至解嚴

戰後的文獻中，我們可看到陳澄波曾短暫擔任過部分諮詢性的服務工作，隨後不幸在二二八事件遇難，為臺灣美術界一大損失。1947年陳澄波遇難後，首度出現在期刊媒體上的記載，是1955年王白淵發表的〈臺灣美術運動史〉。¹⁹王白淵此文，著重於臺籍畫家在日本殖民時期的參展、畫會經歷之記錄，強調畫家活動作為「美術運動」，實為民族抗日活動下的一環。文中，王白淵對於陳澄波個人與畫作並未個別分析，而是採取了與其他畫家相同的處理方式，將畫家併入臺、府展與臺陽美術協會等活動來記錄。但值得注意的是，刊載此文的《臺北文物》三卷四期中，除了王白淵此文，以及林玉山、郭雪湖、楊三郎等人對各自畫業的回憶自述外，另有多張畫壇活動、與作品照片刊出，陳澄波及其作品的照片亦在其中。

根據陳重光先生的口述，在陳澄波罹難之後，許多過去的畫壇至交，也不敢再來陳家走動，可見風聲鶴唳之緊張情勢。《臺北文物》在白色恐怖最嚴重的1950年代中期，雖未詳述陳澄波個人的經歷，卻甘冒風險，刊出其照片，殊為勇氣可

¹⁴ 陳清汾，〈新しい繪の觀賞とその批評（新式繪畫的觀賞與批評）〉，《臺灣日日新報》夕刊3版，1935年5月21日。

¹⁵ 〈美術の秋 アトリエ巡り（十三） 阿里山の神秘を 藝術的に表現する 陳澄波氏（嘉義）（美術之秋 畫室巡禮（十三） 以藝術手法表現 阿里山の神秘 陳澄波氏（嘉義）〉，《臺灣新民報》，1935年秋。

¹⁶ 錦鴻生，〈臺展十週年展を見て（三）（臺展十週年展觀後感（三））〉，《臺灣新民報》，約1936年10月。

¹⁷ 吳天賞，〈臺陽展洋畫評〉，《臺灣藝術》第4號（臺陽展號），1940年6月1日，頁12-14。

¹⁸ 王白淵，〈府展雜感—藝術を生むもの（府展雜感—孕育藝術之物）〉，《臺灣文學》4卷1期（1943年12月），頁10-18。

¹⁹ 王白淵，〈臺灣美術運動史〉，《臺北文物》3卷4期（1955年3月），頁16-64。該文長五萬餘字，最早刊於1947年臺灣新生報出版的《臺灣年鑑》第17章文化欄。後收入《臺灣省通志稿卷六 學藝志藝術篇》（臺北：臺灣省文獻委員會，1958）。

貴。²⁰

此後的二十年間，陳澄波逐漸為畫壇淡忘。直到 1975 年，謝里法憑藉在美國各大學圖書館中所見的戰前臺灣史料，以及與臺籍前輩畫家如郭雪湖、林玉山、李梅樹等人的通信，開始撰寫發表「日據時期臺灣美術運動史」，他引用民族運動者楊肇嘉的觀點：「堅信一個畫家能夠把他的作品掛在全日本最高等的藝術展覽—帝展裡的一面牆上，就是臺灣人的精神表現，它的力量比起在任何一个街頭上的演講都來得有效」。²¹這種觀點，延續了王白淵的美術運動史觀。²²在謝氏的《日據時代臺灣美術運動史》書中第一部「新美術的黎明時代」中，以「虛架的一座橋，為的是徘徊—油彩的化身陳澄波」為標題，來描述陳澄波的畫業。²³

隨著 1970 年代文藝界在鄉土運動下本土意識的萌生，以及《雄獅美術》、《藝術家》的努力發掘，日本殖民時期「前輩美術家」在 1970 年代後半期開始受到美術媒體的重視。1979 年 11 月 29 日，春之藝廊舉辦了「陳澄波遺作展」²⁴，展出八十餘件由遺孀張捷女士多年來悉心保存的畫作，佈展時，楊三郎、李梅樹曾前來指導佈展。此展是在陳氏受難三十餘年後作品的首度公開展出，開幕隔日副總統謝東閔便前往觀展，展期間也有多位故舊如陳進前來觀展。同年（1979）6 月及 12 月，《雄獅美術》也在「美術家專輯」中製作了陳澄波專輯，收錄了張義雄口述／陳重光執筆〈陳澄波老師與我〉、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〉等文章。²⁵同時，雄獅美術雜誌社也發行了專書《臺灣美術家 2 陳澄波》，由編輯部撰稿〈陳澄波的藝術觀〉，以「學院中的素人畫家」、「臺灣美術運動的先驅」來定位陳澄波，並收錄陳重光撰〈我的父親陳澄波〉。²⁶

「陳澄波遺作展」可以說是戰後首次結合了策展、報導、評論，將陳澄波的

²⁰ 《臺北文物》同一期中，也邀請了曾在日本殖民時期重要藝術贊助者的楊肇嘉，參加「美術運動座談會」。楊肇嘉曾參與東京的留學生團體新民會、返臺後組織臺灣地方自治聯盟，戰後曾任臺灣省政府民政廳長，係臺灣民族運動的代表人物。楊肇嘉的出席，頗有呼應參與座談會的王白淵「美術運動」論的意味。

²¹ 謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》，臺北：藝術家出版社，1979，頁 158。

²² 謝里法，〈臺灣美術運動史〉，《藝術家》第 3 期（1975 年 8 月），頁 98-103。謝里法對「美術運動」的定義是：「所謂新美術運動，它所推展的是經由日本間接輸入的西洋畫和直接接受日本美術影響的東洋畫，與之站在相對地位的舊美術，所指的是因襲中國文人畫傳統的水墨畫。誠然新美術的形成與日本殖民統治下的臺灣的政治和社會是不可分開的，從外貌看，它是日本近代美術與殖民政政策並行擴張之後的產物，然而它的內質隱藏著無比深厚抗拒外力侵蝕的文化力量」。

²³ 謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》，頁 46-51。

²⁴ 〈春之藝廊展陳澄波遺作〉，《民生報》，1979 年 11 月 28 日。

²⁵ 張義雄口述、陳重光執筆，〈陳澄波老師與我〉，《雄獅美術》第 100 期（1979 年 6 月），頁 125-129。謝里法，〈學院中的素人畫家—陳澄波〉，《雄獅美術》第 106 期（1979 年 12 月），頁 16-59。林玉山，〈與陳澄波先生交遊之回憶〉，《雄獅美術》第 106 期（1979 年 12 月），頁 60-67。例如林玉山的回憶，注意到陳澄波人體畫感覺異常，風景畫違反透視及變形的畫法極為特殊。

²⁶ 《臺灣美術家 2：陳澄波》，臺北：雄獅圖書公司，1979。

作品予以公開呈現的一次初步嘗試，亦可說是在王白淵、謝里法的史觀下，奠定了陳澄波作為現代畫家的歷史定位，雖然這個定位，不無矛盾與弔詭之處。當時人在海外的謝里法雖有撰史立論的用心，在未能訪查陳澄波家屬的情況下，僅用他畫家的直觀與敏感，凸顯、強化了陳澄波作為畫家的「天真而樸質」，並提出「學院中的素人畫家」的詮釋。²⁷但究竟陳澄波與學院、展覽（或謝氏常用的詞彙「沙龍」）的關係為何？文中始終沒有完整說明。「學院中的素人畫家」的詮釋，日後又有多人繼續引用，成為早期論者對陳澄波習用的觀點。²⁸

1970年代在戒嚴的政治禁忌下，「遺作展」由雄獅美術發行的畫冊：《臺灣美術家 2 陳澄波》也將〔我的家庭〕一作中，畫家放置在桌上的《普羅繪畫論》一書書名塗銷，以免受到牽連。這個塗銷的空缺，亦顯示左翼運動在歷史前衛與現代性的位置，從陳澄波畫作出土以來，便遭恐共的氛圍掩蓋，乏人聞問。

儘管有上述盲點，1970年代主導陳澄波論述的謝里法，能在畫壇長期的噤聲氛圍下為陳澄波重建生平，大膽指出其創作特質，並搭配其生動的文筆，建立起陳澄波的鮮明形象。同時期畫家家屬陳重光、畫友林玉山、張義雄的口述，也還原了陳澄波的創作態度與部分特質，誠屬不易。

由謝里法建立起的陳澄波觀，透過遺作展、《雄獅美術》的推動，繼續影響到 1980 年代，隨著解嚴前後的言論風氣日開，論者開始關注過去的禁忌：二二八事件及陳澄波的遇難過程，也開始有明生畫廊「陳澄波人體速寫遺作展」（1981年 12 月）、維茵藝廊「臺灣前輩美術家聯展」（1982 年 7 月）、東之畫廊「陳澄波油畫紀念展」（1988 年 3 月）、臺北阿波羅畫廊「懷思名家遺作展」（1988 年 9 月）等，小規模舉辦了個人遺作或聯展。此時的論述，多是民間學者揭開歷史禁忌的重探，也帶有訴諸輿論、要求平反的意味，陳澄波於二二八事件的受難事件，開始被點出。包括李欽賢〈臺灣新美術草創期的尖兵—陳澄波〉、莊世和發表於《臺灣時報》與莊永明發表於《自立晚報》的陳澄波傳可謂代表。²⁹

與此同時，林惺嶽《臺灣美術風雲四十年》則是繼謝里法之後，另一位處理陳澄波美術史定位的評論者。³⁰此書係自立晚報「臺灣經驗四十年」系列叢書之一，旨在整理戰後臺灣經濟、政治、文化等各方面的歷史。雖然林惺嶽以此書書名「美術風雲」取代了「美術運動」的用語，但在連載於《雄獅美術》時，仍以「臺灣美術運動史」為欄位名稱，內文仍批判性地沿用了美術運動的框架，在此，陳澄波被定位為參與具有抗日意識的臺灣文藝聯盟、是最具威望與資歷的美術創

²⁷ 謝里法，《臺灣出土人物誌》，臺北：臺灣文藝雜誌社，1988，頁 213。

²⁸ 如王秋香，〈學院中的素人畫家〉，《中國時報》第 8 版，1979 年 11 月 29 日。

²⁹ 包括李欽賢，〈臺灣新美術草創期的尖兵—陳澄波〉，《臺灣近代名人誌（第二冊）》，臺北：自立晚報社，1987。莊世和，〈陳澄波（上）（下）〉，《臺灣時報》第 12 版，1983 年 6 月 22 日。莊永明，〈我，就是油彩〉，《自立晚報》，1985 年 2 月 2 日。

³⁰ 林惺嶽，《臺灣美術風雲四十年》，臺北：自立晚報，1987。

作家與「運動家」。³¹

三、解嚴後的紀念與論述建構

1980年代後期，臺灣史研究由民間逐漸轉入學院。1992年，顏娟英於藝術家出版社發行的《臺灣美術全集 1 陳澄波》發表了〈勇者的畫像—陳澄波〉。³²顏文撰寫過程中，陳重光接受訪談並提供其蒐藏珍貴的一手史料，重建生平畫歷，在考察美術運動時，注意到石川欽一郎來臺的時機，與臺灣文化協會風潮帶動的師範學校學潮有關，並指出陳澄波「曾參加文化協會」，全島性文化政治啟蒙運動「應對他有相當影響」。³³顏娟英指出畫家作品中始終存在著「自我的探索」與「學院式理性空間」的掙扎，並指出陳澄波上海時期的部分畫風，呈現出返臺後論述所提曾師法的「八大山人」、「倪瓚」等中國繪畫筆法，例如：〔清流〕、〔蘇州〕³⁴、〔西湖〕等作品的近景有違反透視傾向，顏文亦將陳澄波研究，提昇到重視方法、史料的學術層次，具有重要意義。

隔年，李松泰〈陳澄波畫風轉變之探討〉（1993）一文試圖釐清「學院派」在此前論者主張之間的差異。³⁵李文認為，不能僅以線性（透視）技法或描述性素描來指涉學院派，須避開諸如「素人」的詞義之爭。他分析陳澄波作品包括人物表情的冷漠疏離、風景畫水面與天空的概化、構圖透視的平面化處理、筆觸肌理的抒情強化，點出了現代藝術從後期印象派、野獸派與表現主義之間的前衛特質，提出了一條吸收自日本的歷史前衛脈絡、又融合中國繪畫特點於個人創作的實踐路徑。

這段期間，也是本土拍賣市場興起，推升前輩畫家作品屢創新高，自1980年代起即有商業畫廊投入陳澄波作品的交易，1990年代初，國際藝術拍賣公司進入市場，前輩畫家市場蓬勃發展以來，包括陳小凌、陳長華、胡永芬、黃茜芳、黃寶萍、李維菁、秦雅君等多位藝文記者均發表了大量市場行情等相關報導。

1994年2月，行政院文化建設委員會舉辦全國文藝季時，嘉義市政府主辦、文化中心承辦了「陳澄波百年祭」，同時舉行展覽會、音樂會，其間首次曝光陳澄波罹難後夫人張捷女士長期珍藏的遇難遺照，影像震撼各界。百年祭也舉辦學術研討會邀請顏娟英、李松泰與蕭瓊瑞三位學者發表論文。蕭瓊瑞繼而以〈陳澄

³¹ 林惺嶽，《臺灣美術風雲四十年》，頁51。

³² 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。另刊《藝術家》，第201期（1992年2月），頁194-213。

³³ 顏娟英，〈勇者的畫像—陳澄波〉，頁33。

³⁴ 〔蘇州〕後證實所畫地點為杭州，並曾參加1929年上海舉辦的全國美展。2015年北美館依據當時展覽畫冊正名為〔網坊之午後〕。

³⁵ 李松泰，〈陳澄波畫風轉變之探討〉，《炎黃藝術》第45期（1993年5月），頁42-47。

波作品中的空間表現及其相關問題》³⁶，解析歷來陳澄波畫風的「素人」、「變形」、「不安定性」、「稚拙異常」種種評語。³⁷蕭文以伊東壽太郎的「視覺恆常性」概念指出，為何陳澄波畫作經常出現違反正常空間透視、遠近關係、人體比例的「超恆常性」，並以現代藝術的核心概念，一一回應了此前對於陳澄波畫風的眾多揣測與質疑，可以說是陳澄波研究史上，首次出現以藝術造型理論，統合性地詮釋陳澄波繪畫現代性的研究。

嘉義的陳澄波百年祭之後，1994年8月，臺北市立美術館也舉辦了「陳澄波百年紀念展」，館內研究員亦藉此整理了陳澄波典藏品，及其於臺、府展入選作品的脈絡。隔年，陳澄波雕像成立，並成為臺灣第一座藝術家雕像。³⁸鄭惠美透過訪談與臺府展圖錄，於「典藏品研究特展」確認了〔新樓〕一作的名稱。林育淳則在《現代美術》介紹了臺、府展的陳澄波作品。³⁹林育淳隨後於「中國巨匠美術週刊」發表了陳澄波評介，後於1998年另撰成《油彩·熱情·陳澄波》一書。⁴⁰該書圖文並茂，收錄許多家屬提供的一手史料，包括部分初次出現的作品圖版、履歷表、剪報、個人收藏畫冊、明信片等，展現了陳澄波畫業的豐富性，作者也用心地指認出史料與畫作圖像的關聯，搭配寫生地的地圖標示。

1990年代中後期，隨著民進黨於臺北市的勝選執政、1996年總統直選，臺灣畫壇對於美術「主體性」的追求也愈發強烈。除了藝術市場的蓬勃與畫價的屢創新高，「陳澄波與陳碧女紀念畫展」（1997）⁴¹、「二二八美展」、「東亞油畫的誕生與開展」⁴²等展覽活動中，不僅陳澄波的受難，得到了政府遲來的致歉，其作品更受到更高的推崇與肯定。然而在研究上，卻要到2000年以後，陳澄波家屬與研究者開始系統性整理畫家遺物檔案，才使學術界的探討，得以跨入另一個階段。

四、檔案與修復的深化：2000年以後學術性研究

2000年，研究者李淑珠以陳澄波研究取得京都大學碩士學位，她採用了家

³⁶ 蕭瓊瑞，〈陳澄波作品中的空間表現及其相關問題〉，後收入《島嶼色彩》，臺北：東大圖書公司，1997，頁328-356。

³⁷ 伊東壽太郎著，王秀雄譯，《設計用的素描》，臺北：大陸書店，1973。

³⁸ 洪長榮，〈陳澄波用「畫」道盡二二八 申學庸主持雕像奠基 活動正式開鑼〉，《臺灣時報》，1994年2月27日。

³⁹ 鄭惠美，〈由教育愛到民族愛—陳澄波的生命終極關懷〉，《現代美術》第55期（1994年8月），頁35-41。林育淳，〈陳澄波「臺展、府展」入選作品賞析〉，《現代美術》第55期（1994年8月），頁42-48。

⁴⁰ 林育淳，《中國巨匠美術週刊：陳澄波（1895-1947）》，臺北：錦繡出版，1994。林育淳，《油彩·熱情·陳澄波》，臺北：雄獅圖書，1998。

⁴¹ 余彥良、陳菁瑩，《陳澄波與陳碧女紀念畫展》，臺北：尊彩國際藝術有限公司，1997。

⁴² 相關理念說明可參見：林曼麗，〈臺灣「新美術」的萌芽及其發展—22位臺灣前輩畫家、37件作品赴日本靜岡美術館展出〉，《CANS藝術新聞》第21期（1999年5月），頁73-77。

屬首度提供外界的資料，包括所保存的陳澄波檔案（特別是藏書與圖片收藏），繼而又在 2005 年完成了博士論文《「サムシニグ Something」を描く：陳澄波（1895-1947）とその時代》⁴³。李淑珠在 2003 年先發表了〈陳澄波（1895-1947）年表的重編—以三份履歷表為主要依據〉⁴⁴，重新釐定了歷來學者根據家屬提供不同資料所擬出的生平年表，開啟了此後一系列以陳澄波檔案為基礎的研究。⁴⁵ 李淑珠多是先由細膩的考證入手，在畫家龐雜的個人檔案史料中，迂迴地闡出理解陳澄波創作內面意涵的途徑。例如以「撐傘人物」為母題、以家書明信片查考畫家心境、以圖片收藏佐證畫家思索參照的海內外作品等。其博士論文中，由重新探討陳澄波後期畫作與戰爭期的關係，重新考證了〔日本二重橋〕的年代、「祖國愛」論述的形構等課題。藏書與圖片收藏是陳澄波個人畫風形成的重要參考來源，也成為日後研究者據以分析的主要根據之一。⁴⁶

近年來隨著陳澄波文化基金會積極整理檔案、修復作品，而產生了更大的進展。2010 年 12 月，尊彩藝術中心舉辦陳澄波與廖繼春聯展，並出版《璀璨世紀—陳澄波、廖繼春作品集》；2011 年 10 月，高雄市立美術館舉辦「切切故鄉情—陳澄波紀念展」，是首度較具規模的研究性展覽⁴⁷；2012 年 2 月，臺北市立美術館舉辦了「行過江南—陳澄波藝術探索歷程」⁴⁸展，繼而將展覽主題，聚焦在陳氏上海時期與中國藝術界的互動；同年 3 月，在臺灣創價學會至善藝文中心舉辦「艷陽下的陳澄波」⁴⁹，5 月，尊彩藝術中心舉辦「陳澄波·彩筆江河」特展⁵⁰；接著 2013 年 5 月，嘉義市文化局舉行「陳澄波日：再創嘉義畫都生命力」⁵¹展；2014 年，這一年適逢陳澄波一百廿歲誕辰，陳澄波文化基金會、中研院臺灣史研究所、臺南市政府合作主辦「陳澄波百二誕辰東亞巡迴大展」，分別在臺南市立文化中心等地、北京中國美術館、上海中華藝術宮⁵²、東京藝術大學美術館

⁴³ 中譯參見：李淑珠，《表現出時代的「Something」—陳澄波繪畫考》，臺北：典藏藝術家庭股份有限公司，2012。

⁴⁴ 李淑珠，〈陳澄波（1895-1947）年表的重編—以三份履歷表為主要依據〉，《典藏今藝術》第 126 期（2003 年 3 月），頁 108-120。

⁴⁵ 這些文章包括：〈日本戰時體制下の臺灣畫壇—陳澄波《雨後淡水》（1944）を例に〉，《鹿島美術研究年報》第 22 號別冊（2005 年 11 月），頁 44-56。〈寫意與寫生—論陳澄波和莫內的「撐傘人物」〉，《臺灣美術》第 78 期（2009 年 10 月），頁 4-27。〈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），頁 98-182。〈陳澄波與普羅美術〉，《臺灣美術》第 85 期（2011 年 7 月），頁 20-43。〈陳澄波的「言」與「思」—以寄自東京的「家書明信片」為例〉，《臺灣美術》第 88 期（2012 年 4 月），頁 30-50。

⁴⁶ 於 2005 年同時期發表的書籍：余彥良，《藏寶圖肆：陳澄波作品集》，臺北：尊彩國際藝術有限公司。

⁴⁷ 吳慧芳、曾媚珍編輯，《切切故鄉情—陳澄波紀念展》，高雄：高雄市立美術館，2011。

⁴⁸ 林育淳、李瑋芬編輯，《行過江南—陳澄波藝術探索歷程》，臺北：臺北市立美術館，2012。

⁴⁹ 創價藝文中心委員會編輯部編輯，《艷陽下的陳澄波》，臺北：財團法人勤宜文教基金會，2012。

⁵⁰ 余彥良，《尊彩貳拾週年暨陳澄波彩筆江河紀念專刊》，臺北：尊彩國際藝術有限公司，2012。

⁵¹ 房倩如總編輯，《陳澄波日：再創嘉義畫都生命力》，嘉義：嘉義市政府文化局，2013。

⁵² 上海中華藝術宮、臺南市文化局和陳澄波文化基金會合辦「海上煙波—陳澄波藝術大展」。參

⁵³，以及臺北國立故宮博物院巡迴展出。這些展覽包含了許多未曾對外公開的書信、速寫、筆記、素描本、手稿、剪報、個人蒐藏與作品，隨著近二十年來臺灣與東亞美術史研究的深化，研究者得以更多史料，交互參照陳澄波在近代東亞美術史的位置。早期研究所關注的學院素人畫風、民族運動與美術運動、學院式理性空間、身分認同、殖民與現代化之矛盾等現代性課題，如今在相對充足的史料下，已逐漸可落實在作品分析上建構、並擴延至幾個核心議題。⁵⁴

首先，是大量裸體速寫與素描本的出現，翻轉了最早論者對於陳澄波裸體畫較為薄弱的印象，更為深入地探討了「身體」所涉及自我認同、文化啟蒙。⁵⁵

其次，是陳澄波主要畫類：風景圖像所涉及的現代性課題，包括城鄉發展、城市遊逛、故鄉，這部份有邱函妮、江婉綾、傅瑋思的論文，其中，邱函妮結合素描簿上陳澄波所抄錄的臺灣議會請願運動歌詞，進一步探討反抗與殖民現代性的關連，傅瑋思則是以後殖民的角度，從陳澄波的跨國經驗探討其混雜認同，亦不同於早期掙扎於本質性國族認同的固著。⁵⁶

再者，是中國經驗的畫風，包括上海時期、祖國傳統、陳澄波早期學習經歷的研究，黃冬富〈陳澄波畫風中的華夏美學意識——上海任教時期的發展契機〉、白適銘〈「寫生」與現代風景之形構——陳澄波早年（1913-1924）水彩創作及其現代繪畫意識探析〉、呂采芷（羽田ジェシカ）〈終始於臺灣——試探陳澄波上海期之意義〉、邱函妮〈陳澄波「上海時期」之再檢討〉等論文。⁵⁷

見財團法人陳澄波文化基金會編，《海上煙波——陳澄波藝術作品集》，上海：人民美術出版社，2014。

⁵³ 東京藝術大學與國立臺北教育大學合作主辦、陳澄波文化基金會協辦的「臺灣近代美術——留學生的青春群像（1895-1945）」，是陳澄波百二誕辰東亞巡迴大展的特別企劃，展出內容除陳澄波部分作品，並涵蓋1945年前畢業於東京美術學校13位臺灣前輩藝術家的作品。

⁵⁴ 相關展覽書籍包括：葉澤山總編輯，《澄海波瀾——陳澄波百二誕辰東亞巡迴大展 臺南首展》，臺南：臺南市政府，2014。蕭瓊瑞總編輯，《藏鋒——陳澄波百二誕辰東亞巡迴大展 臺北》，嘉義：財團法人陳澄波文化基金會，2014。范迪安主編，《南方豔陽——二十世紀中國油畫名家 陳澄波》北京：人民美術出版社，2014。

⁵⁵ 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〉，收入吳慧芳、曾媚珍編輯，《切切故鄉情——陳澄波紀念展》，高雄：高雄市立美術館，2011，頁26-33。陳水財，〈筆墨輕抹詩意濃——陳澄波「淡彩裸女」的風格探討〉，《藝術家》第443期（2012年4月），頁202-207。山梨繪美子著、李淑珠譯，〈陳澄波裸體畫的一大特色——從與日本學院繪畫的比較來看〉，收入創價藝文中心委員會編輯部編，《阿里山之春——陳澄波與臺灣美術史研究新論》，臺北：財團法人勤宣文教基金會，2013，頁20-51。李淑珠，〈寫意嫵媚之軀——陳澄波淡彩速寫裸女初探〉，收入創價藝文中心委員會編輯部編，《阿里山之春——陳澄波與臺灣美術史研究新論》，頁136-187。

⁵⁶ 江婉綾，〈家·國·童話——論陳澄波《嘉義公園》（1937）象徵意涵〉，《臺灣美術》第82期（2010年10月），頁40-61。邱函妮，〈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》第33期（2012年9月），頁271-342、347。傅瑋思，〈認同、混雜、現代性：陳澄波日據時期的繪畫〉，收入林育淳、李瑋芬編輯，《行過江南——陳澄波藝術探索歷程》，臺北：臺北市立美術館，2012，頁50-63。

⁵⁷ 黃冬富，〈陳澄波畫風中的華夏美學意識——上海任教時期的發展契機〉，《臺灣美術》第87期

最後，是有關於現代性所包含的歷史前衛，除了學院畫風的探討，在李淑珠〈陳澄波與普羅美術〉之後，文貞姬〈陳澄波 1930 年代的現代主義：上海時期（1928-1933）為主〉（2013）也探討了日本新興藝術與上海的國際現代主義之間可能的遇合。⁵⁸蔣伯欣〈群眾在何方？陳澄波與普羅美術運動初探〉（2013）指出過去研究者較少關注的槐樹社等在野畫會中，所涉及陳澄波可能從實際參展中參考的普羅美術畫風。隔年，又有吳孟晉〈陳澄波與 1920 年代的日本西畫壇〉（2014）也從東京的五種美術雜誌關注了陳澄波參與的畫會活動，並考察出其東京留學時期所參與的畫會展覽作品。⁵⁹

繼 1994 年的全國文藝季活動之後，推廣陳澄波的藝文活動逐漸興起，在家屬陳重光先生成立財團法人陳澄波文化基金會之後，如研討會、音樂會、校園巡迴展等紀念活動，發展穩健。近年來，在陳澄波之孫陳立栢先生接任基金會董事長之後，學術性活動更為深入扎實，推廣活動更趨多元化。2011 年，嘉義市政府文化局舉辦〈檔案·顯像·新「視」界—陳澄波文物資料特展暨學術論壇〉、2012 年在臺北舉行〈繫絆鄉情—陳澄波與臺灣近代美術國際學術研討會〉、2014 年於臺南舉辦「陳澄波專題研究學術研討會」、2015 年臺北故宮博物院舉辦「波瀾中的典範—陳澄波暨東亞近代美術史國際研討會」，上述研討會皆使陳澄波研究進入新的境界。

五、小結

此外，隨著陳澄波文化基金會近年大規模地整理作品文獻，也開始委託正修科技大學進行修復作業，繼而在 2011 年舉行「再現澄波萬里：陳澄波作品保存修復特展」，此展覽的推動，也讓更多人認識藝術品修復的概念，此後又擴大至國立臺灣師範大學文物保存維護研究發展中心等相關修復機構，帶動了另一波對於臺灣早期前輩畫家作品修復研究的重視，對於藝術史的研究，更有相當助益。

綜合以上所述，陳澄波畫業所涉及的藝術史研究，已開展出更多深刻的論題與面向，近年來陳澄波文化基金會對於史料檔案的整理編輯，已推動相關研究形成飛躍性的進展，待《陳澄波全集》完成出版後，相信亦將使其研究，提昇至更

（2012 年 1 月），頁 4-31。白適銘，〈「寫生」與現代風景之形構—陳澄波早年（1913-1924）水彩創作及其現代繪畫意識探析〉，收入創價藝文中心委員會編輯部編，《阿里山之春—陳澄波與臺灣美術史研究新論》，頁 92-135。呂采芷（羽田ジェシカ），〈終始於臺灣—試探陳澄波上海期之意義〉，收入林育淳、李瑋芬編輯，《行過江南—陳澄波藝術探索歷程》，臺北：臺北市立美術館，2012，頁 16-31。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》，頁 32-49。

⁵⁸ 文貞姬，〈陳澄波 1930 年代的現代主義：上海時期（1928-1933）為主〉，收入創價藝文中心委員會編輯部編輯，《阿里山之春—陳澄波與臺灣美術史研究新論》，頁 74-91。

⁵⁹ 蔣伯欣，〈群眾在何方？陳澄波與普羅美術運動初探〉，《藝術觀點》第 56 期（2013 年 10 月），頁 56-64。吳孟晉，〈陳澄波與 1920 年代日本西畫壇〉，《陳澄波專題研究》工作坊手冊，2014，頁 1-18。

豐富的層次。從個人畫業的建立，遇難後的埋沒、出土到再生，百年來陳澄波畫業所代表的意義，已非在於個人聲名，而是整個臺灣藝術史公共論域的重建，期待未來更進一步的發展。