

「自然主義」的文學與美術：陳澄波的文字風景

文／邱琳婷*

一、前言

《陳澄波全集》出版至今，我們已陸續透過陳澄波的油畫、素描、水彩畫、膠彩畫、水墨畫、書法、淡彩速寫等作品、收藏的美術明信片、個人與親友的照片、書信、文書等史料、以及相關的評論文章，看到作為一個畫家陳澄波豐富的面貌。相較於前幾卷的內容，本卷主要收錄有（一）筆記：包括陳澄波所抄錄日文文章的「作文集帖」，他就讀日本東京美術學校師範科時的「哲學筆記」，此外，尚有 1 篇太田三郎的演講摘記和幾張抄錄的筆記；（二）文章：此部分收錄陳澄波相關的文章計 20 篇；（三）書信：內容計有 1. 一般書信 20 篇，明信片 132 篇，以及訂購畫具書籍等的訂購函 9 篇。其中筆記類的原稿圖片已刊載於《陳澄波全集》第六卷和第十卷，而文章類與書信類的原稿圖片，則已刊載在《陳澄波全集》第七卷和第十卷。本卷再次收錄乃以全文呈現的方式，讓讀者可以更進一步地檢視與參考。

首先，值得注意的是，本卷收錄陳澄波筆記中的「作文集帳」（作文集帖），乃是陳澄波自大正四年一月元旦開始，抄錄了許多作家的日文文章。此類文章或來自學校讀本、或為其學習日文的範本。¹其中有文人畫家柳澤淇園（1704-1758）、明治維新啟蒙者福澤諭吉（1835-1901）、女性小說家樋口一葉（1872-1896）、文學家正岡子規（1867-1902）、德富蘆花（1868-1927）等人的作品。

這些文章，談論的範疇從文學、倫理乃至科學，其內容大致可分為以下幾類：（一）學問與人間事的思索：如三浦安貞（1723-1789）的〈學に志し藝に志す者の訓〉（志於學與志於藝者之訓）、柴野栗山（1736-1807）的〈進學論〉、北宋理學家周茂叔（1017-1073）的〈愛蓮說〉（日文）、日本江戶時代的儒者貝原益軒（1630-1714）的〈讀書の樂〉（讀書之樂）、陸羯南（1857-1907）的〈人物論〉、福澤諭吉的〈衣食足りて尚らえず〉（衣食足猶不足）、中村正直（1832-1891）的〈賞罰毀譽の論〉（賞罰毀譽論），芳賀矢一（1867-1927）的〈國民性〉，勝海舟（1823-1899）的〈書生を誡む〉（書生之誡）等。

（二）旅行記遊：如貝原益軒（1630-1714）的〈旅行の樂〉（旅行之樂）、遲塚麗水（1867-1942）的〈富山の日出〉（富山日出），〈東照宮參拜の記〉（東照宮參拜記）等。

* 邱琳婷：傅爾布萊特（Fulbright）學者、輔仁大學藝術與文化創意學程兼任助理教授。

¹ 安溪遊地指出，陳澄波的作文集帖，有些來自《長谷部氏作文教典》、《藤岡氏國語讀本》、《帝國女子讀本》等。

(三) 自然現象與萬物的描述：〈自然界〉、〈電氣〉、〈靄〉、〈瀑布〉、〈燕〉、〈金魚〉、〈牡丹〉，以及長谷部愛治的〈雨〉、〈菊〉等。安溪遊地教授指出，〈菊〉為科學的記事文，出自長谷部氏作文教典。另有中村秋香（1841-1910）的〈時雨〉、文學家幸田露伴（1867-1947）的〈梅〉及〈桃〉，井上文雄的〈竹〉等。另德富蘇峰（1863-1957）的〈梅雨〉，文末則有點評此文引用王維七言律詩「雲裡帝城雙鳳闕，雨中春樹萬人家」等句。

本文將針對此類首次出版的文章，於下節中進行相關的討論。

再者，本卷中陳澄波自己所撰寫的文章，則有他對日本帝國美術展覽會、臺灣春萌畫展、三人展（林榮杰、翁崑德、張義雄）等畫展的評論。此外，還有他對於美術創作的看法、臺灣美術的發展以及與歷史、地方和社會之間的關聯。

最後，書信的部分，可見陳澄購買畫材的結帳、東京美術學校通知陳澄波入選帝展西洋畫部的電報、朝鮮總督府寄至上海給陳澄波的信封（信件遺失）等。這些明信片與書信所保留的寄信人、收信人、以及雙方地址等相關資料，為我們勾勒了一個陳澄波在不同時空與友人互動的輪廓。

二、字裡行間的風景

陳澄波抄錄在「作文集帖」中的文章，數量最多的當屬國民文學家、同時也是作詞家大和田建樹（1857-1910）的作品，如〈夏の朝〉（夏之晨）、〈秋の心〉（秋心）、〈秋田〉、〈春の朝と夏の庭〉（春之晨與夏之庭）、〈若葉の時〉（嫩葉時節）、〈除夜〉（除夕）等作。此外，亦有為數不少德富蘆花的作品。值得注意的是，這些節錄的選文，或是作為個人修身的建言，或是描寫自然萬物與時間更迭的變化，它們彷彿是一幅幅透過文字呈現的畫作。換句話說，陳澄波的「作文集帖」，不僅是他學習日文表達的參考，同時陳澄波對於景物的觀看方式，想必受到這些文章的啟發，進而影響他日後的創作。

其次，這些文章描寫風景的態度，也影響了陳澄波對於畫作的品評。例如，陳澄波隨手寫在素描簿裡，針對第十五回帝展（1934）圓城寺昇的〔崖〕一作，即如此說：「作品看起來好像是古畫。也不是版畫。如果是岩石的話，應該要有岩石般堅硬的特性。」²又如他提到高坂元三的〔自畫雙影〕時說：「是一幅盡心盡力的作品。畫作每個細節都非常寫實，令人佩服。」³其中「有岩石般堅硬的特性」及「寫實」的評價，即反映出陳澄波認為畫家的創作，應建立在對自然特質的觀察與掌握上。而此種看法，實可看到陳澄波受到二十世紀初葉，日本文學與美術中「自然主義」的影響。此影響，可透過陳澄波「作文集帖」中的選文得知；

² 陳澄波，顧盼譯，1934年〈帝展西洋畫評〉（第15回）草稿。

³ 陳澄波，顧盼譯，1934年〈帝展西洋畫評〉（第15回）草稿。

而此處所指的「自然主義」，乃是意指受到法國巴比松畫派啟發所創作的文學與美術作品。

再者，自然主義對於色彩的描寫，也可從陳澄波對於畫作色彩的觀察中得知。如他對佐分真〔室內〕一作的描述如下：

地板是青茶色，整體感很好，讓人留下好印象。放黃衣的椅子是竹椅，白色中帶有一點紅色。椅子上的坐墊是藍、白、灰色的條紋樣式。鞋子是黑色，襪子稍微接近咖啡色。⁴

此種對於畫面色彩的強調，經常可見於他對畫作的品評，他甚至曾將自己比喻成油彩。⁵此外，色彩也可以是時間軌跡的象徵。如陳澄波在描述淡水的建築時如此道：

淡水地方的建築物 and 別的建築很不一樣，它們是西班牙、荷蘭以及中國三種混血出來，島內唯一的建築物。不論是屋頂的樣式，或是紅磚牆壁的色彩，都帶給我一種說不出來的感覺。經過時代的變化，它的風味更加濃厚，鮮紅色轉變成暗紅色，白色牆壁變成帶著咖啡色的灰色。這就是所謂因為科學變化才產生的色彩。⁶

此外，陳澄波對於風景帶有科學視角的觀察，也可從以下一段話得知：

畫淡水風景，與其畫艷陽高照的晴天，不如選擇陰天或是下過雨的天氣。換句話說，潮濕的日子比較好。為什麼這樣說呢？因為屋頂、牆壁等的顏色看起來更明顯。樹葉上的沙塵因此而潮濕、水潤，難以言喻的感覺。這是因為河流上方氣流的關係，使得空氣很潮濕，充滿著眼睛看不到的水氣所帶來的現象，即是所謂「物理性變化」。存在其間青綠色的草木，讓淡水風景看起來更為明顯而有特色。我認為與其用西洋畫的手法不如用水墨畫，亦即南畫風格的想法來表現。⁷

此種「科學視角」的風景描述，實與志賀重昂《日本風景論》中，以地理位置判讀風景特徵有關。石川欽一郎在其討論臺灣風景的文章中，也經常可見此種論述的角度。⁸

其實，陳澄波對風景的觀看，除了客觀的「物理性」視角之外，他亦強調畫家對於風景特質的主觀詮釋。因此，在集合會員、評審委員以及無鑑查畫作的重要展間裡，陳澄波對牧野虎雄的〔近秋的海濱〕便給予極其肯定的評語。他說：「他（牧野）取材接近秋天的海濱，毫無遺憾地抓住了海濱的素樸性。」⁹陳澄波

⁴ 陳澄波，顧盼譯，1934年〈帝展西洋畫評〉（第15回）草稿。

⁵ 陳澄波，李淑珠譯，〈我是油彩〉，原載於《臺灣藝術》第4號（臺陽展號）1940，頁20。

⁶ 陳澄波，顧盼譯，〈美術系列 作家訪問記（十）陳澄波氏篇〉草稿。

⁷ 陳澄波，顧盼譯，〈美術系列 作家訪問記（十）陳澄波氏篇〉草稿。

⁸ 邱琳婷，《臺灣美術史》（臺北：五南出版社，三刷，2019），頁264。

⁹ 陳澄波，顧盼譯，1934年〈帝展西洋畫評〉（第15回）草稿。

對風景「素樸性」的重視，當與二十世紀初葉，日本文壇的新氣象有關。陳澄波「作文集帖」中曾抄錄的〈近郊の秋色〉（近郊秋色），其作者正岡子規，即是此文風的健將。提倡新俳句的正岡子規，受到其友中村不折等畫家的啟發，主張文學的創作應借鑑繪畫的寫生觀點；爾後，日本文壇便興起一股「寫生」與「寫生文」的熱潮。再者，陳澄波擇錄德富蘆花的作品，數量頗豐，且多出自德富蘆花的《自然と人生》（自然與人生）一書；此書中，德富蘆花對景物的描寫，明顯地受到十九世紀法國畫家柯洛（Jean Baptiste Camille Corot, 1796-1875）的影響。以下將分別從正岡子規與德富蘆花作為切入點，並由此展開陳澄波探索文學與美術、文字與畫作之間的交集。

三、寫生與寫生文：正岡子規、石川欽一郎

回顧明治維新的文學界，可從日本俳壇的變化，窺見一股新的勢力與氣息。隨著新聞出版事業的發達，報紙與雜誌等刊物，與民眾有了更多的連結。以前俳句多由世代相傳的「宗匠」創作，然而明治維新以後，卻也開始向大眾徵集俳句作品。如明治十九年（1886）《報知新聞》即聘請其角堂永機評選向民眾徵集而來的句作。¹⁰值得注意的是，正岡子規可說是此時期俳句革新的重要人物。他是愛媛縣松山市人，父親隼太是松山藩士，母親是漢學家大原觀山之女。由於父親早逝，子規便隨外祖父學習漢籍，也曾在就讀松山中學時，將自己所寫的漢詩就教於漢學家河東靜溪。明治二十五年（1892），子規進入日本新聞社任職，該年夏季開始在《日本》發表作品。明治二十六年（1893），因與西畫家中村不折等人交往而受到啟發，進而鼓吹以寫生法創作俳句。¹¹

陳澄波的筆記本中，選錄了日本近代俳句改革者正岡子規的〈近郊の秋色〉一文。正岡子規的俳句革新，乃是將繪畫寫生的觀念延伸至文學創作的領域，進而獨創以俳句狀寫風景的寫生文。明治三十三年（1900）七月，子規透過《杜鵑》雜誌，徵集讀者以自己的眼光描寫身邊事物的寫生文。¹²

明治四十年（1907）三月，《文章世界》更以「寫生と寫生文」為專題，邀請了高濱虛子、三宅克己、黑田清輝等人，分別為文闡釋「寫生」與「寫生文」之間的關聯。此專題清楚地指出了文學界的「寫生文」實受到畫家「寫生」方法的啟發；然而，此處所指的「寫生」，並非如自然史（博物學）般地以客觀詳實的技法描繪對象，而應是能捕捉到景物的個性或特徵。誠如米勒（Jean-François Millet, 1814-1875）所言，自然界中無論是多麼微小的物，皆因其存在而具有自己的個性。米勒還說：「畫森林時，那個閃亮的葉子和黑暗的影子能打動人心、

¹⁰ 彭恩華，《日本俳句史》（上海：學林出版，1983），頁 62-64。

¹¹ 彭恩華，《日本俳句史》，頁 64-66。

¹² 明治歷史網，<https://www.meiji-history.com/189.html>，2021.4.21。

讓人高興，我要實現其力量。」¹³由此可知，當時文學與美術以「寫生」所建立的交集，主要是以法國巴比松畫派的寫生觀為主。此特徵亦可在德富蘆花《自然と人生》一書，得到延續。

此外，陳澄波的老師石川欽一郎，也曾以欽一廬的筆名，在《臺灣日日新報》連載一系列搭配著俳句的速寫作品，這些作品皆是石川對身邊景物之觀察。如〔山靜川も靜かに春遅し〕（山靜 河靜 春來遲）（圖 1），¹⁴石川欽一郎在文中如此說：「傍晚從基隆乘坐戎克船出發，第二天早晨即可到達福州，並可欣賞到福州的朝靄；閩江上掠過的戎克船及舢舨的側影，構成一幅充滿支那風味的有趣畫面。」¹⁵

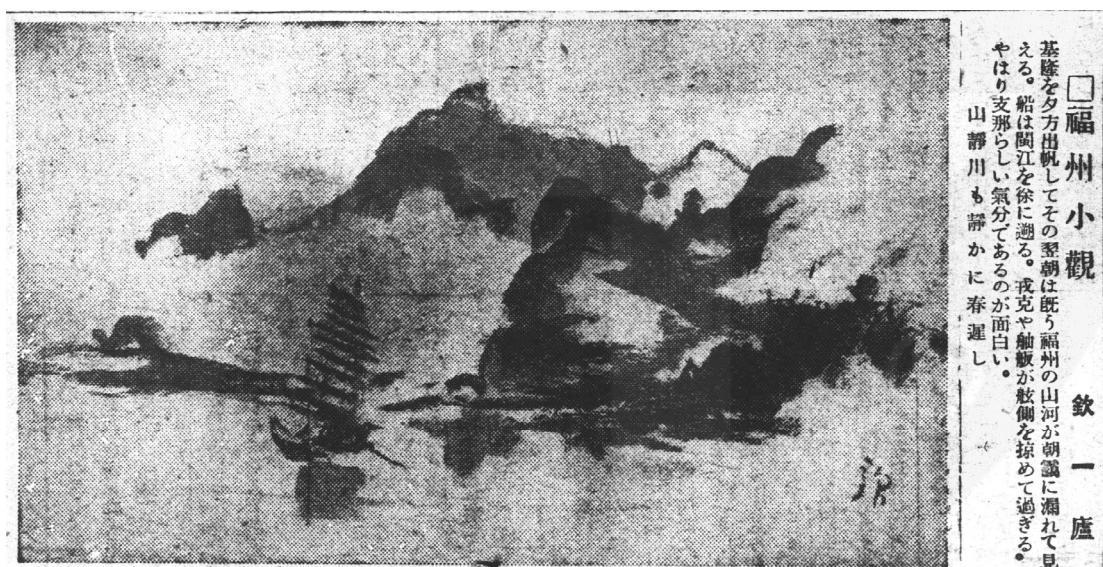


圖 1：石川欽一郎 山靜川も靜かに春遅し

再者，石川欽一郎著名的寫生作品《山紫水明集》，頗能呼應正岡子規的名句「山紫水亦青」。與曾擔任從軍記者而遠赴中國的正岡子規一樣，石川欽一郎也曾隨軍赴中國東北戰地。1900 年他以陸軍參謀本部翻譯官，出席八國聯軍和談會議，1904 年則又以第五師團軍政署總司令翻譯官的身分前往中國東北，同時他也在東北各地寫生。爾後，他在《臺灣日日新報》所發表的〈北支那の回想〉（北支那的回想），即可見到戰地風光的描寫。如〔寒村に春訪れて騒かしき〕（寒村 春訪引騒然）（圖 2）、

¹³ 島崎藤村，〈寫生雜感〉，《文章世界》，第貳卷第參號，明治四十年（1907）3 月，頁 40。感謝智代小姐協助譯文。

¹⁴ 《臺灣日日新報》，大正 15（1926）年 2 月 2 日，夕刊 1 版。

¹⁵ 邱琳婷，〈1927 年「臺展」研究—以《臺灣日日新報》前後資料為主〉，臺北藝術大學美術研究所碩士論文，1997，頁 32。感謝林保堯老師、劉元孝老師（忠孝日語）、黃永嘉先生等前輩協助譯文。

(圖 3)。¹⁶其中，〔寒村に春訪れて騒かしき〕乃是以義和團的古戰場為描繪的場景，在石川欽一郎筆下，「這處曾死傷無數的村巷，卻見當地人在楊柳春風、花香千里的景致中，休憩共餐的情景。」¹⁷



圖 2：石川欽一郎 寒村に春訪れて騒かしき

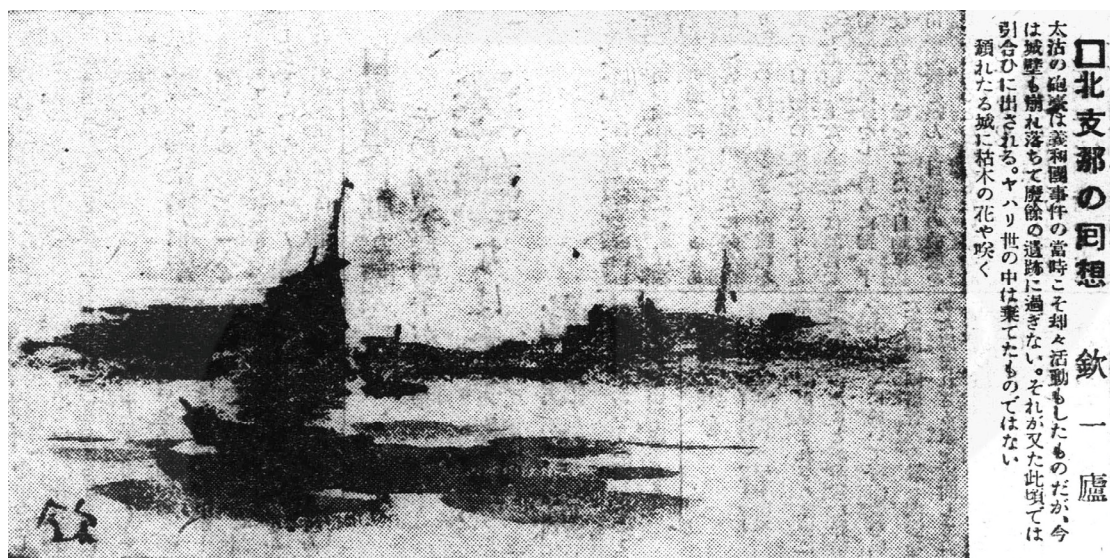


圖 3：石川欽一郎 頼れたる城に枯木の花や咲く

石川欽一郎這系列發表於《臺灣日日新報》的寫生圖文作品，除了前文已提到描寫福州、北支那的風光之外，尚有描寫倫敦及臺灣的風景。前者如〔掃除夫を掠めて去る車上の都人風薫る〕（掠過清潔工而去 車上的雅士 迎著習習的薰風）（圖 4）¹⁸、〔病院の窓の明るき青葉かな〕（病院窗戶分外明 葉綠）¹⁹

¹⁶ 《臺灣日日新報》，大正 15 年（1926）3 月 23 日，夕刊 1 版。

¹⁷ 邱琳婷，〈1927 年「臺展」研究—以《臺灣日日新報》前後資料為主〉，頁 39。

¹⁸ 《臺灣日日新報》，大正 15 年（1926）5 月 8 日，夕刊 1 版。

¹⁹ 《臺灣日日新報》，大正 15 年（1926）5 月 11 日，夕刊 1 版。

等作；後者如〔雲起る重山の秋の姿かな〕（雲起 重山復嶺之秋姿）、²⁰〔青葉蔭昔ながらに蟬や鳴く〕（綠葉成蔭如昔 蟬鳴）²¹等作。簡言之，在這些俳句的字裡行間，我們不難發現，石川欽一郎對於風景的描寫，充滿著視覺、聽覺、嗅覺、觸覺等近距離身體的感官感受。而此種描寫風景的特質，恰可與正岡子規提倡新俳句的「寫生觀」相互呼應。換言之，作為作家的子規與作為畫家的石川欽一郎，從各自擅長的媒介，並透過俳句的形式，連接起寫生與寫生文的關係。



圖 4：石川欽一郎 掃除夫を掠めて去る車上の都人風薫る

值得注意的是，此種「寫生觀」反映出畫家與生活周遭景物的親密關係。這種關係的建立，乃是以一種微觀的方式，對於日常生活景物進行觀察與書寫。陳澄波「作文集帖」，自德富蘆花《自然と人生》一書中，節錄近十篇文章，這些文章，即反映出此類的書寫風格。如陳澄波抄錄自該書的〈花月の夜〉（花月夜）一文，譯文如後：

打開窗戶，十六的月亮升上了櫻樹的梢頭。空中碧霞淡淡，白雲團團。靠近月亮的，銀光迸射，離開稍遠的，輕柔如棉。春星迷離地點綴著夜空。茫茫的月色，映在花上。濃密的樹枝，鎖著月光，黑黝黝連成一片。獨有疏朗的一枝，直指月亮，光閃閃的，別有一番風情。淡光薄影，落花點點滿庭芳，步行於地宛如走在天上。向海濱一望。沙洲茫茫，一片銀白，不知何處，有人在唱小調兒。

已而，雨霏霏而降，片刻乃止。春雲籠月，夜色泛白，櫻花淡而若無，蛙

²⁰ 《臺灣日日新報》，大正 15 年（1926）9 月 25 日，夕刊 1 版。

²¹ 《臺灣日日新報》，昭和 2 年（1927）7 月 27 日，夕刊 1 版。

聲陣陣，四方愈顯岑寂。²²

四、日常生活的共鳴：德富蘆花的《自然と人生》

德富蘆花本名德富健次郎，生於明治元年 10 月 25 日，熊本縣葦北水俣村郡人。明治二十二年進入其兄德富猪一郎（德富蘇峰）經營的民友社任職，並陸續出版《如温武雷土》、《世界古今名婦鑑》、《不如歸》、《自然と人生》多部作品。他的作品也經常連載於《國民新聞》、《家庭雜誌》、《國民の友》等刊物上。²³

德富蘆花在明治三十三年（1900）出版的《自然と人生》中，如此自識：

先賢猶自謙，吾只不過於真理之海渚拾得幾片貝殼而已。茲將凡眼所見，凡手所錄之寫生文數葉，題為《自然與人生》公諸於世。²⁴

書中細分有「灰燼」、「自然に對する五分時」（五分鐘感受大自然）、「寫生帖」、「湘南雜筆」、「風景畫家コロオ」（風景畫家柯洛）等五個小項。²⁵

德富蘆花在「自然に對する五分時」項下，引用了莎士比亞《皆大歡喜》中的一段話：

我們的這種生活，雖然遠離塵囂，卻可以聽樹木的說話，溪中的流水便是大好的文章，一石之微，也暗寓著教訓，每一件事物中間，都可以找到些益處來。²⁶

陳澄波抄錄此項下的〈風〉如後：

雨，能給人以安慰，能醫治人的心靈，能使人心平氣和。真正使人哀愁的，不是雨，而是風。

風，不知從何處飄然而來，亦不知往何處飄然而去。不知其初起，亦不知其終結，蕭蕭而過，令人腸斷。風是已逝人生的聲音。不知從何處而來，也不知往何處而去的「人」，聞此聲而悲傷。

古人已經說過：「無論春秋暖冷還是夏冬暑寒，其悲傷莫過於風矣。」²⁷

德富蘆花在「寫生帖」節譯了歐利文·希拉伊珂女士〈畫家の秘訣〉（畫家的秘訣）的一段話，說明畫家與作品之間的緊密相連：

昔有畫家，作畫一幅。其他畫家皆用各種極為珍貴的顏料，濃墨重彩，盡量使畫面鮮豔奪目，而該畫家只用一種顏色作畫，畫面具有奇異的紅光。別的畫家前來問道：「卿何處得來此色？」他微笑著沒有回答，依然垂首

²² 德富蘆花著、陳德文譯，《德富蘆花散文選》（天津：百花文藝出版社，1994），頁 116。

²³ 德富健次郎，〈年譜〉，《德富蘆花集》（東京市：改造社，1927），頁 556-558。

²⁴ 德富蘆花著、陳德文譯，《德富蘆花散文選》，頁 3。

²⁵ 德富健次郎，《德富蘆花集》，頁 439-511。

²⁶ 朱生豪譯文，轉引自德富蘆花著、陳德文譯，《德富蘆花散文選》，頁 5。

²⁷ 德富蘆花著、晉學新譯，《自然與人生》（石家庄：河北教育出版社，2002），頁 17。

作畫。畫面越發紅豔，而畫家的面色卻越發蒼白。一天，畫家終於死於畫前，下葬時，解其衣，發現其左胸有一舊傷疤。不過，人們依然說道：「不知彼於何處得彼色？」不久，人們皆忘卻了這位畫家，而其畫則生命永存。

28

「寫生帖」項下，陳澄波抄錄了其中的〈吾家の富〉和〈晚秋初冬〉兩篇文章，譯文節錄如後：

〈我家的財富〉

房子不過三十三平方，庭院也只有十平方。人說，這裡既褊狹，又簡陋。屋陋，尚得容膝；院小，亦能仰望碧空，信步遐思，可以想得很遠，很遠。日月之神長照，一年四季，風、雨、霜、雪，輪番光顧，興味不淺。蝶兒來這裡歡舞，蟬兒來這裡鳴叫，小鳥來這裡玩耍，秋蛩來這裡低吟。靜觀宇宙之大，其財富大多包容在這座十平方的院子里。²⁹（略）

〈晚秋初冬〉

霜落，朔風乍起。庭中紅葉、門前銀杏不時飛舞著，白天看起來像掠過書窗的鳥影；晚間撲打著屋檐，雖是晴夜，卻使人想起雨景。晨起一看，滿庭皆落葉。舉目仰望，楓樹露出枯瘦的枝頭，遍地如彩錦，樹梢上還剩下被北風留下的兩三片或三四片葉子，在朝陽裡閃光。銀杏樹直到昨天還是一片金色的雲，今晨卻骨瘦形銷了。那殘葉好像晚春的黃蝶，這裡那裡點綴著。³⁰（略）

陳澄波所抄錄德富蘆花「寫生帖」項下的這兩篇文章，尤其是〈晚秋初冬〉對於自家庭院中所見風景的描述，令人聯想起明治四十年（1907）《文章世界》「寫生與寫生文」專輯中，島崎藤村提及米勒所言：「畫森林時，那個閃亮的葉子和黑暗的影子能打動人心、讓人高興，我要實現其力量。」³¹不論是米勒說的「閃亮的葉子」、或者是德富蘆花前文中「飛舞的銀杏」，其文字意象彷彿呼應著法國畫家柯洛所繪的〔摩特楓丹的回憶〕（又譯為《靜泉之憶》，*Souvenir of Mortefontaine*, 1864）。此作的畫面，前景以兩株一繁茂一瘦脊的樹木組成，從枝幹的搖曳可以感覺到風的存在。繁茂之樹隱約可見的小白點，或許是暗示著自葉縫間透出的光亮，亦或是飄浮在空中的白色植物；可視為前述文字「閃亮的葉子」與「飛舞的銀杏」之具象化表現。

另外，陳澄波亦抄錄「湘南雜筆」項下的〈春の海〉（春之海），譯文如後：

²⁸ 德富蘆花著、晉學新譯，《自然與人生》，頁 94。

²⁹ 德富蘆花著、陳德文譯，《德富蘆花散文選》，頁 74。

³⁰ 德富蘆花著、陳德文譯，《德富蘆花散文選》，頁 84。

³¹ 島崎藤村，〈寫生雜感〉，《文章世界》，第貳卷第參號，明治四十年（1907）3月，頁 40。感謝智代小姐協助譯文。

坐在不動堂上，眺望大海。

春海融融，波光蕩漾。有的地方，像巨大的蝸牛爬過留下的痕跡一般，滑滑地閃著白光。有的地方，像聚著億萬隻有鱗的生物，一齊顫抖著，泛起碧青的顏色。近岸的海水透明，像被明礬打過，圓圓的石子閃著紫色的影子，橫臥水中。茶褐色的水藻纏繞著岩頭，像梳理好的頭髮。沒有什麼波紋，只有那遠處晃動的海濤，彷彿熨燙著大海的衣褶，接二連三地席卷而來。撞在岩石上的碎了。撞入岩穴的，發出宏亮的聲響。漫入小石子堆的，似乎在切切私語。

對面有一條小船，船槳時時落在船舷上，發出卡達卡達的響聲。一個男人在捕捉章魚和海蝦，他踏著淺水，腳下泛起銀光閃閃的水花。³²

有趣的是，陳澄波的〔濤聲〕（圖5），對於海邊浪花的描繪，彷彿正是將文中「像巨大的蝸牛爬過留下的痕跡一般，滑滑地閃著白光」的意象，予以具象化。



圖5：陳澄波 濤聲

再者，德富蘆花在《自然と人生》最後一章，特別花了相當大的篇幅介紹了法國巴比松畫派的畫家柯洛。文中除了詳細地介紹柯洛的一生及藝事外，德富蘆花對於作為畫家的柯洛，以其高潔脫俗的性格，將追求「真」視為繪畫創作的第一義，十分推崇。³³

而陳澄波本人收藏柯洛的作品明信片，計有1926年「秋季佛蘭西現代美術展覽會」中的〔奧爾良風景〕、〔釣魚〕、中央美術社主催「フランス（法國）繪畫展覽會」的〔放牧〕、1928年松方幸次郎歐洲美術作品收藏的〔有羊的風

³² 德富蘆花著、陳德文譯，《德富蘆花散文選》，頁108。

³³ 德富健次郎，〈風景畫家コロオ〉，《德富蘆花集》，頁506-507。

景] 等作。德富蘆花曾指出，柯洛描繪日常生活景物的作品，呈現出一股神聖崇高的特質。³⁴那麼，陳澄波對於柯洛的作品，又是如何看待呢？我們或許可以從以下的評論中得知。

陳澄波評鬼頭鍋三郎氏的〔手遮前額的女人〕（圖6）時，如此說：

鑽研柯洛的畫風，表現悠閒、寂靜以及偉大性。特別是圍裙和裙子畫的繪畫技巧很好。是一幅優雅而有品味的畫作。越看越讓人們感到親近。³⁵



圖6：陳澄波收藏的鬼頭鍋三郎〔手遮前額的女人〕明信片。

此外，陳澄波也以「偉大的精神」，針對鈴木千久馬從鑽研歐洲近代畫家到走出自己獨特風格，給予肯定。陳澄波如是說：

該氏最初研究塞尚、烏拉曼克，然後研究畢卡索至今，現在有了自己獨特個性的畫風，看起來簡單，其實很複雜，給人宏偉的感受。³⁶（評鈴木千久馬的〔初秋之朝〕）

簡言之，陳澄波認為柯洛的畫風，其特色為悠閒、寂靜、偉大性。其中，「偉大性」似乎也成為陳澄波對於東方畫家發展出自己獨特畫風的最佳肯定。如果，我們再參考陳澄波的「哲學概論」筆記，或許不難推測此種「偉大性」極有可能與康德在《對美感和崇高感的觀察》與《判斷力的批判》中所提到的「崇高」（sublime）有關。

³⁴ 同前註。

³⁵ 陳澄波，顧盼譯，1934年〈帝展西洋畫評〉（第15回）草稿。

³⁶ 陳澄波，顧盼譯，1934年〈帝展西洋畫評〉（第15回）草稿。

五、哲學筆記

本卷中尚有陳澄波就讀東京美術學校師範科時的「哲學概論」與「教育心理學」課堂筆記。「哲學概論」的講授老師為武田信一，他曾參與翻譯康德的哲學著作，後來與他人共同出版譯作《美と崇高との感情性に關する觀察其他》（美與崇高的情感性觀察及其他）一書。在陳澄波的「哲學概論」筆記中，可見到從希臘哲學家蘇格拉底、柏拉圖、亞里斯多德、畢達哥拉斯，詩人海希奧德、荷馬、酒神戴歐尼修斯、以及笛卡爾、史賓諾沙，一直到十九世紀德國的哲學家康德等人的紀錄。

再者，二十世紀東方的學者，已多可見到對於康德學說的闡釋。如中國近代美學家宗白華曾說：「創造這些審美理念的機能，康德名之為天才，我們內部的超感性的天性通過天才賦予藝術以規律，這是康德對審美原理的唯心主義的論證。」³⁷而陳澄波「哲學概論」的老師武田信一，除了翻譯康德的美學論述；從陳澄波的筆記中，也可看到標有哲學、宗教、藝術等主題，以及崇高等美學觀的記錄。雖然這些記錄是以簡要的方式註記，但卻也可能是影響陳澄波創作的雪泥鴻爪，值得我們未來能進一步從其中探索陳澄波的創作觀。

六、書信中的師友群像

本卷中所見陳澄波的書信，有其購買美術用品的詳細清單，如 1921 年由東京神保町文房堂寄至水上公學校，陳澄波購買三腳摺凳及不同種類的紅、黃、藍、綠等各式水彩顏料。也有畫展的邀請函，如 1926 年 11 月 20 日，當時的京都市長安田耕之助，寄給在東京的陳澄波一張「帝國美術院第七回展出品京都陳列會」的特別觀覽券。1927 年，第一屆臺展開幕前，陳澄波已於 7 月 8 日至 10 日，假嘉義公會堂舉辦個展。他寄給嘉義東門外賴雨若邀請函並附上展出的作品目錄，其中有以臺灣、日本、中國等地風景為名的畫作，也有三件題為〔秋思〕、〔垂菊〕、〔雌雄並語〕的日本畫。

至於收錄的明信片，亦可見 1914 年由林積仁、嚴福星、陳裕益、陳玉珍、徐先烈、徐先輝（從日本東京市寄出）等人，寄至臺北國語學校給陳澄波的元旦賀卡；1926 年東京美術新論社寄給陳澄波要求取得陳澄波入選第七回帝展作品的攝影授權；1927 年嘉義局八代豐吉寄至東京美術學校，向陳澄波祝賀再次入選帝展，並表示入選畫作乃是從局內往外描繪噴水池畔，讓他感到更具紀念價值；再者，還有陳澄波中國、日本、臺灣等友人寄給他的明信片。有趣的是，這些來自畫家朋友的明信片，也經常可見寄件人的作品甚至手稿，如王逸雲、林益杰、林玉山、岩田民也、范洪甲、魏清德、朱芾亭、張李德和、吳文龍、周丙寅等。

³⁷ 宗白華，《美學散步》（上海：人民出版社，2005），頁 255。

此外，也可見到 1936 年，陳澄波向東京市南山堂書店購買《婦產科臨床實務》以及《最新精神病》等書的書價及當時的運費。

此外，還有陳澄波在上海時，寄至日本東京美術學校的信件。如 1931 年 1 月，在中國的陳澄波與汪亞塵一起接待來自母校東京美術學校的校長正木直彥（1862-1940），參觀了杭州西湖及附近佛寺的雕刻與名畫。並由畢業自該校的校友，發起招待會歡迎正木校長，當時參加的國畫家有王一亭、張大千、李秋君、馬孟容等人，西畫家則有陳抱一、江小鶴、許達等人。陳澄波在寄給東京美術學校的信中，除了提及此次正木校長的來訪行程與所見之人外，也透露了自己辭去主任工作而欲多讀書的想法。他同時亦說到自己畫風的變化，他說：「最近為家人完成一件五十號的畫，跟以往唯美的畫風完全不同，而帶有較深沉的內涵。」

38

再者，石川欽一郎與陳澄波的交流，也可在這些信件中看到，如 1934 年 8 月 15 日，石川欽一郎從東京寄給當時已從上海回到嘉義的陳澄波信中，提到關於臺展聘用臺籍審查員人選之事。石川明確指出：「至於臺展審查員人選的問題，看來情況並不樂觀。我原本也認為您來擔任比廖君更為適合，但因您前往上海發展，所以與臺灣方面有些疏遠。……建議您不妨將此事先擱置一旁，……持續創作呈現您純真個性的繪畫，並試著以入選帝展及其他東京主要美術展覽會為目標，這樣的話，臺展等等就會隨之而來。……法國目前匯率偏高，現在去不太值得，不如致力於東洋美術（中國和印度）的研究，尤其是中國的古畫，值得吾人借鏡參考之處頗多，應比去法國更有益處。」³⁹又如石川欽一郎在另一封信中對陳澄波的鼓勵：「帝展和臺展都很好，但希望你能將臺陽美展視為己任，竭盡全力栽培，使其茁壯」⁴⁰等。

隨著日治時期結束，臺灣畫壇未來的走向該如何？1945 年 9 月 9 日，陳澄波在〈回顧（社會與藝術）〉一文中，給了答案。首先，他以熱切的心情，道出日治時期臺灣畫家如何透過參加日本帝國美術展覽會、組織民間畫會、參與中日交流（包括他自己曾在民國十六年秋天，與王濟遠、潘玉良、金啟靜等人，代表中華民國的教育部赴日本考察美術）、甚至籌組頗具權威且足以代表臺灣的美術團體「臺陽美術協會」等種種。陳澄波十分自豪「這個團體（臺陽美協）比于台灣總督府創設的府展強健的多」，他也特別提到臺灣雕刻方面的成就。字裡行間，陳澄波表現出作為殖民地的臺灣畫家，不輸給日本政府的努力成果。文末，他更

³⁸ 原載於《東京美術學校校友會月報》第 29 卷第 8 號，頁 18-19，1931.3，東京：東京美術學校，收錄於文／吉田千鶴子，翻譯／石垣美幸〈陳澄波與東京美術學校的教育〉《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：嘉義市政府文化局，2011），頁 21-25。

³⁹ 參石川欽一郎 1934.8.15 寄給陳澄波的信，李淑珠譯。

⁴⁰ 參石川欽一郎約 1933-1934.11.21 寄給陳澄波的信，李淑珠譯。

建言來臺後的國府，可以「創辦一個強健的台灣省美術團體，來提高島內的文化再向上或是來組織一個東方美術學校啟蒙島民的美育。」⁴¹

總之，透過陳澄波的筆記本、書信等文字史料，我們可以看到一個努力不懈、並在時代和文化的變革之間，積極地吸取新知，試圖透過藝術啟迪大眾的畫家身影。陳澄波一生對於藝術所投注的熱情，並未因不幸的政治遭遇，嘎然而止；他透過親身實踐而展現的藝術感染力，依然雋永。

⁴¹ 參蕭瓊瑞主編，《陳澄波全集第七卷·個人史料（II）》（臺北：藝術家出版社，2020.2），頁 49-56。