

## 以風土編織文化記憶：陳澄波的彩筆畫意

文／林育淳\*

數十年來集合眾人的先行研究、出版與展示、推廣，陳澄波作為臺灣畫壇先進巨擘的形像，逐步被廓清、盤築而成；舉辦學術研討會，以及《陳澄波全集》的出版，更是為後人研究陳澄波提供更堅實的礎石。但當眾人的研究越具廣度與深度之際，這篇油畫概述將採用何種觀點切入<sup>1</sup>，的確琢磨許久；對筆者而言，其實這還代表另一層思考：當今的讀者，為何需要深刻的了解陳澄波？深廣的陳澄波研究，到底在此時此刻，對於臺灣文化的發展，代表著何種意義？

農耕（agriculture）的字根與文化（culture）相同，採用「風土」觀，就好比植物根植於不同土地，因應不同自然條件，產出果實殊異風味的過程，這就是一種培植與生產的結果。本文從「風土」著眼，來書寫陳澄波融合個人意志、地方風俗、地理環境的藝術創作；探索畫家如何藉由彩筆，編織文化記憶，創造值得傳承的歷史瑰寶。今人若於「現在」能夠深入理解前人奮鬥軌跡，將讓「過去」的歷史與文化，變得更有意義、更具意義，也將有助於建構更加美好的「未來」。

陳澄波作為臺灣第一代西洋畫家，從臺灣這塊獨特又豐饒的土地開始成長，因時代巨輪急速轉動，他在極短的時間內歷經巨大文化衝擊，並且快速面對人生重大抉擇，這些「選擇」包含個人生活方式、養家活口的方法、與親人相處的時間、旅行與居住的處所、藝術風格的追求、國家民族的認同等等，這些問題都環環相扣，並且相互影響。一旦有所決定，陳澄波便透過堅定的夢想與持續的學習，獲致實踐人生各項取捨的勇氣與能力；經由居住、旅遊、活動在臺灣、日本、中國的許多區域，在自然風景與人文景觀之中，賣力的體驗當地因土壤、氣候等獨有環境因素所形成的各種風土民情，並將之率直的具體表現在藝術創作之內，並藉由這個過程，不斷認識自己、並且編織屬於那個時代人們的文化記憶。

雖然在藝術行旅的歷程中，不免因太過匆促而對接收的知識有所誤讀，然而藝術的美好，有時也會因著美麗的誤會而產生，受到時局影響而能做出巧妙的反應，這也是藝術家所具備的才華。傑出佳作，不就是創作者一生修為與環境深刻互動的獨特成果嗎？無論陳澄波行至何處，他總是運用當時自己所理解的東、西方繪畫技巧，融合傳統品味與前衛思潮，承載當地自然環境與人文風貌，整體作品所煥發的直率真情，即是臺灣陳澄波筆下的風土，那難以仿製的溫潤醇厚滋味，足以觸動觀畫者追溯歷史認同及文化記憶的想望，吸引人們願意去了解創作者所經歷的時空之旅。

---

\* 林育淳：臺灣大學歷史研究所中國藝術史組碩士。曾任臺北市立美術館典藏組組長。現任臺南市美術館館長。

<sup>1</sup> 本文改寫自〈編織文化記憶：再探陳澄波筆下的風土〉一文，初稿發表於「波瀾中的典範——陳澄波暨東亞近代美術史國際學術研討會」，2015年1月17日。

## 一、從道路風景至風土紀實

陳澄波 1913 年 4 月進入臺灣總督府國語學校公學師範部就讀，在石川欽一郎引領之下，陳澄波從臨摹開始，再以水彩寫生的方式，表達自己對臺北風土的理解。1915 年 8 月臺灣總督府圖書館於彩票局大樓開館，而臺灣總督府博物館（今國立臺灣博物館）則移遷至新公園內新完工之「故兒玉總督暨後藤民政長官紀念館」正式開館。這臺灣第一個大型博物館，座落於陳澄波就讀的學校附近，堂皇的知識殿堂近在咫尺，1917 年畢業前，他與校友於嶄新的博物館台階前合影，見證入寶山而不空手回的重要學習目標。從陳澄波所留下的水彩習作，可以看到他在國語學校正式課業之外，很努力練習繪畫，其早期作品更是顯露他對於臺北的城內城外，許多新、舊交替的景觀充滿興趣，尤其是鄰近國語學校旁的特色建築物，例如 1914 年的〔測候所〕、1916 年的〔台北東門〕、〔遠望公賣局〕等。在風景畫面之中，構建出足以突顯當地特色的地標或建物的創作意識，是當時石川欽一郎門下學習者的必經歷程，陳澄波、倪蔣懷如此、陳植棋也是一樣，這是一種風土觀念，一種歷史意識，也是時代風格。

來自日本明治時期的寫生道路風景畫<sup>2</sup>，是陳澄波發展自己畫風系統的第一道線索。從不甚成熟的早期的作品，乃至 1926 年的帝展成名之作〔嘉義街外(一)〕（頁 328），其創作形式與意念，都很接近道路風景畫。尤其陳澄波的創作很少「無中生有」，多半都是從具體存在之物轉化而來，他所描繪的景色，多半是有跡可循的處所，或是確實存在的風土情事，更特別的是，所挑選的畫面建物，常常透露對當地地理環境變化的敏銳觀察，他也常常藉由具有風土特色的畫作，敘述重要的生活片段，或是表達所感所思<sup>3</sup>。例如，陳澄波在 1915 年 10 月 17 日「神嘗祭」（奉祀天照大神的祭儀）當天，就畫了一張〔神嘗祭〕水彩風景小品，可見陳澄波慣以作品記錄生活見聞，表述當代人的歷史記憶。

陳澄波 1917 年國語學校畢業後回到家鄉的公學校任教，1918 年 4 月與張捷女士結婚，1919 年長女紫薇出生。三十而立，擁有妻女，已擔任教師多年，陳澄波卻不放棄創作之夢，在妻子支持下，1924 年從基隆港乘船赴日，幾日後考入東京美術學校（以下簡稱「東美」）的圖畫師範科。在平日的課業之外，夜間還在岡田三郎助所指導的「本鄉繪畫研究所」練習素描。初入學油畫作品如 1924 年 6 月的〔靜物〕（頁 38）、同年 8 月的〔北回歸線地標〕（頁 39）等，有著初學者粗礪尚待磨練的樣貌，盡了力去捕捉明暗光影、大小遠近的實體感。再次強調的是，他所畫的多半是實景：從他所收藏的嘉義北回歸線風景明信片，看到他對在地景物的鑽研之心，比對多張當時照片，可以看到〔北回歸線地標〕建物之後的那一排樹木是確實存在之景，而非憑空想像造景，只是陳澄波將

<sup>2</sup> 「道路風景」參見顏娟英《水彩·紫瀾·石川欽一郎》（臺北：雄獅圖書公司，2005），頁 47-50。

<sup>3</sup> 相關論述參見林育淳〈陳澄波生命之旅的現實地與桃花源圖像初探〉《行過江南——陳澄波藝術探索歷程》（臺北：臺北市立美術館，2012），頁 6-15。

它們重新排列、妥善構圖，有別於赴日前水彩〔北回歸線立標〕畫中零散的樹木，1924 年油畫中那成排的綠樹，已然扮演著演繹明暗光影、指示大小遠近等律動變化的要角。

1925 年陳澄波以〔南國の夕陽〕入選第二回白日會展，1926 年以〔南國の川原〕、〔南國の平和〕入選第三回白日會展，目前雖未能見到這些作品的圖像，但從標題可見，他是以相對於北國的南國，來凸顯自己所在之處的風土特色。從現存畫蹟來看，1925 年之前，陳澄波的繪畫功力平平，但到了 1926 年卻大有進步，並且足以獲得審查員的青睞而入選帝展。例如 1926 年 1 月所完成的〔溪畔村落〕(頁 47)水岸風景畫，看得出是學習自東美學院派油畫系統，但表現一般，然而 1926 年夏天所畫的〔日本橋風景(一)〕(頁 60)架構就完整得多，1926 年從 7 月 5 日開始製作<sup>4</sup>，大約花了 1 個月時間以擅長的風土題材〔嘉義街外(一)〕道路風景，於 10 月得以入選第七回帝國美術展覽會，成為臺灣人西畫家入選日本帝展的第一人。而此地新、舊交替都市面貌急遽變遷，當時嘉義的藝術工作者應該非常有感，很幸運的我們從林玉山早期寫生速寫中獲得強力的佐證(圖 1)。



圖 1：林玉山 嘉義街外 1926 紙本水墨 13.5×21cm

林玉山家屬藏

根據陳家所提供的檔案資料，得知 1926 年日本帝國美術展覽會（以下簡稱「帝展」）的審查方針有所變動，以「一位作家只選出一件作品參展，盡量接納新進作家，因而可以挑選出更多優秀創作者」<sup>5</sup>為原則。這樣的更迭，對於陳澄波這樣的新人，確是難得良機，當時評論也曾明確指出：「陳澄波的〔嘉義街外〕、橘作次郎的〔觀看共樂園〕、齋藤大的〔窗〕、松本金三郎的〔停船場〕、三宅圓平的〔大島〕等作品，筆力雖仍未見應有的氣勢，但可看到忠實觀察外界光景的

<sup>4</sup> 李淑珠譯〈帝展洋画部の総花ぶり 新入選は五十六人 無鑑査は五十点（帝展西洋畫部の遍地開花現象 新入選五十六人 無鑑査五十件）〉《報知新聞》1926 年 10 月 11 日，第 2 版。

<sup>5</sup> 李淑珠譯〈帝展の洋畫 入選發表さる 一作家一點づつの 新しい鑑査振りで 總點數百五十四（帝展の西洋畫 入選公布 一位作家一件作品の新審査取向 總件數一百五十四）〉《東京朝日新聞》1926 年 10 月 11 日，朝刊 7 版。

努力。只要表現出這樣的觀察，作品都會因為畫家人格中的某樣特質而帶有特色。」<sup>6</sup>。但是更有趣的是 1926 年 10 月 15 日刊載於《臺灣日日新報》夕刊 3 版，石川欽一郎的〈談陳澄波君の入選畫〉。該文摘錄如下：「那幅畫是今年夏天陳君回臺時畫的，...。構圖也非選取特別美麗的場景，而是偏狹的郊外一角這種平凡場景，就位置來說既無特色，在畫法上也嫌繁瑣，.....那幅毫無特色可言的畫，其實是將陳君的性格作為其特色予以呈現。不流於認真努力的模仿，而是專心畫自己的畫，比起只會玩弄技巧的畫，結果更能表現出強而有力的特色，審查員果然是明眼之人。」<sup>7</sup>這兩篇報導不約而同指出，陳澄波以自我個性真心描畫，將日常平凡景色，表現極具特色而獲得肯定。而這樣的特色，筆者認為就是人與土地結合而成的「風土」特色。

從目前尚還存世、且已整理發表的東美時期畫作群組也可看出，陳澄波在同一時段，總會對相同風景或對象，進行密集的觀察與描寫。例如 1926 年以來，他至少畫了 4 幅類似以綠花壁紙為背景的裸女圖，也畫出許多件以「帝室博物館」、「表慶館」等上野公園週邊的風景，而家鄉嘉義街外的道路風光，更是一畫再畫的標地。1927 年 3 月陳澄波東美圖畫師範科畢業，隨後繼續就讀東美圖畫師範科的研究科，無論人體素描的功力，或是油畫的技法，都表現得更加沉穩；1927 年夏天畫出嘉義家鄉風土的〔溫陵媽祖廟〕(頁 63)及〔夏日街景〕(頁 62)，確是真心有情的力作，10 月陳澄波果然以〔夏日街景〕第二次入選日本帝展，這件作品為臺北市立美術館典藏，也是臺灣畫家入選帝展、目前存世年代最早的一件國寶級油畫作品。

陳澄波〔夏日街景〕的地點，根據陳澄波文化基金會提供的新資料，當時於嘉義郵便局工作曾致信祝賀陳澄波，文中提到：「欣聞您再次入選，謹寄數語，聊表祝賀。敬悉大作乃是從本局棟內描繪噴水池畔，更具紀念價值。嘉義局 八代豐吉」(圖 2)，由此可以推測當時取景的方位，是從嘉義郵局望出去的。而此圖如廣角鏡攝影一般，將中央噴水池附近大榕樹與周邊各色西式摩登建物巧妙配置，如實的描寫出閒適但繁華的街景，這個區域當時就是提供民眾參與公共活動的殿堂，也算是當時摩登嘉義人與眾同樂的園地，嘉義街中心所散發近代都會市民生活流暢感的氛圍，成為陳澄波取景創作的好題材。〔夏日街景〕不但是嘉義市區改正之後的道路風景，也為後人留下珍貴且具時代記憶的風土紀實。

<sup>6</sup> 井汲清治著、李淑珠譯〈帝展洋畫の印象(二)(帝展西洋畫的印象(二))〉《讀賣新聞》1926 年 10 月 29 日，第 4 版。

<sup>7</sup> 欽一廬(石川欽一郎)著、李淑珠譯〈陳澄波君の入選畫に就いて(談陳澄波君の入選畫)〉《臺灣日日新報》1926 年 10 月 15 日，夕刊 3 版。

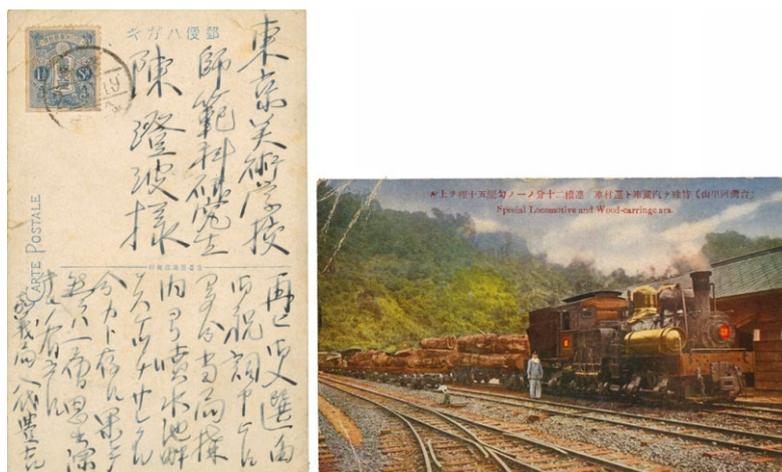


圖 2：1927.10.19 八代豐吉致陳澄波之明信片

對畫藝已具自信的陳澄波，1927年6月27日至30日於臺北的博物館舉辦首次個展，7月8日至10日個展移至嘉義公會堂。個展在臺北展出時，石川欽一郎特地於1927年6月29日《臺灣日日新報》日刊5版寫了一篇〈畫自己的畫 陳澄波氏的畫〉，文中提及：「現在在博物館展陳的陳澄波君畫作，其特色在於陳君畫的是自己的畫。畫家要畫技巧好的畫並不會很難，但要畫自己的畫卻不那麼容易。……說明白一點，就是陳君的是稚拙的畫，不是很有技巧也不太有霸氣，而這正是陳氏特有的優點，使其能從青年畫家之間脫穎而出、拔得頭籌。」<sup>8</sup>

而在嘉義的展出清單中(圖3)<sup>9</sup>，我們看到許多熟悉的畫題，如〔嘉義街外〕、〔遠望淺草〕、〔日本橋(一)〕、〔日本橋(二)〕等，但最特別的是，其中竟有〔二重橋〕、〔宮城前廣場〕及〔上海街道〕、〔黃浦江〕、〔鼓浪嶼〕等展品。這張小小的清單至少引申出：1.〔二重橋〕畫題的創作年代、2.陳澄波首次啟程赴中國的時間，兩個時段都可往前推移至昭和2年(1927年)6月之前。

目前雖有研究者認為陳澄波未紀年的〔二重橋〕(頁71)，是1939-1940年皇民化時期戰爭畫脈絡系統下的創作<sup>10</sup>，但這樣的推論其實還需更多直接資料及繪畫風格來分析比對。其實以二重橋代表「皇居」所在、再以之衍生為天皇之所在，參訪者排列橋前恭謹留影的經驗，是日本時代許多曾至東京見學或畢業旅行的共同記憶，並非戰時體制下的特殊要求。

<sup>8</sup> 欽一廬(石川欽一郎)著、李淑珠譯〈自分の繪を描く 陳澄波氏の繪(畫自己的畫 陳澄波氏的畫)〉《臺灣日日新報》，1927年6月29日，日刊5版。

<sup>9</sup> 感謝黃琪惠提供翻拍自林柏亭先生家藏之資料。

<sup>10</sup> 李淑珠《表現出時代的「Something」——陳澄波繪畫考》(臺北：典藏藝術家庭，2012)，頁63、169。

目 錄					
1	嘉南義國ノ町外レ	26	秋上野公晴	51	ケシノ花畑
2	義國ノ町外レ	27	上野公晴	52	須磨ノゴンドラ
4	遠嘉美紅	28	中國ノ斜		
5	望義校ノ公	29			
6	望義校ノ公			56	神黃外
7	望義校ノ公			57	昏ノ數
8	望義校ノ公	33	不 忍 池 昨	58	水 戸 港
9	望義校ノ公	34	數 敢 浪 帆	59	川 時 點
10	望義校ノ公			60	時 黃 邊
11	望義校ノ公	36	落 日	61	黃 埔 塔
12	望義校ノ公	37	釣 魚		江
14	九秋ノ内池	40	熱海ホテハ	62	素素素素素
15	洗洗洗	41	宮宮宮	63	素素素素素
16	洗洗洗	42	二二二	64	素素素素素
17	洗洗洗	43	熱熱熱	65	素素素素素
18	洗洗洗	44	西西西	66	素素素素素
19	洗洗洗	45	宮宮宮	67	素素素素素
20	洗洗洗	46	日日日		本
21	洗洗洗	47	夏夏夏	68	日 秋
22	洗洗洗	48	芝芝芝	69	秋 燈
23	洗洗洗	49		70	燈 燈
24	洗洗洗	50			並
25	洗洗洗				語

圖 3：1927.7.8-10 陳澄波於嘉義公會堂舉辦個展之清單

就畫面風格分析來看，陳澄波處理〔二重橋〕水面倒影與橋墩的鈍筆疊彩，畫法近似於 1926 年的〔日本橋風景(一)〕、1927 年的〔大林江氏省園〕(頁 70)、1928 年〔西湖泛舟(西湖風景)〕(頁 82) 等，而與 1930 年代中後期處理水面的平塗畫法差距較大。另外就天空與雲朵的表現方式，也比較接近 1927 年〔夏日街景〕〔溫凌媽祖廟〕等作品畫法，卻與 1939-1940 年畫作群組的天空表現方式，有明顯的差異。而筆者就畫面群組的概念，以及畫作整體氛圍與畫面風格分析比較，推論〔二重橋〕應與〔日本橋風景(一)〕同為 1920 年代描寫橋河河景的系列作品。而 1927 年 7 月個展作品目錄，出現〔宮城〕、〔二重橋〕等題名，也為此作品創作年代的推論，提供強而有力的文獻佐證。

另外，再比對陳澄波所收集的幾張二重橋明信片，以及對照當時二重橋的實景舊照，發現其取景角度極為相似，足見陳澄波描寫實景的意念是很明確的。因為二重橋原本就是一個具有強烈政治及文化意義的特殊景點，所以畫家在畫面落款「謹寫」二字，相當符合當時嚴謹的社會規範；再者，1926 年 12 月 25 日是昭和天皇繼位之日，所以如果陳澄波曾經於 1926 年或是 1927 年春天，來到皇居附近遊歷，畫出〔二重橋〕一方面紀實風景，一方面謹表致意，這不但是畫家實際的生活體驗，也表達陳澄波對於皇居「風土」的理解。

## 二、從「對景寫生」到「表情達意」

「旅行」在陳澄波的生命中佔有重大意義，對發展創作新視野也有相當的影響。從一個地方到另一個地方的移動，從臺灣、日本、中國等各大城市的旅居經驗裡，陳澄波曾經面對許多人生與創作的考驗，也提煉出許多令人感動的作品，這些畫作不但傳達了他對藝術的看法及當時的創作心境，也相當程度的記錄了那個時代的軌跡，以及他所親嚐的各地風土滋味。

陳澄波 1929 至 1933 年在中國，與居住在日本的時間一樣，只是身分上已經有所不同，此時的他除了是中國文化的學習者，但也是日本藝術新知與西方現代藝術的傳遞者，在新華藝術大學（1930 年改名新華藝術專科學校）任教期間，他以教師的身份，更加自信的去嘗試具有東方特色的藝術表現，除了風景畫之外，此時期三百餘幅人物淡彩寫生，更加鮮明的表達出瀟灑不羈的真性情。

陳澄波在上海對於裸女畫進行著密集練習及創作形式的開發，上海時期的寫意人物與東京時期的學院規範有很大的不同，「裸女畫」確實是陳澄波旅居上海時期在藝術發展上另一個重要突破。這時期的裸女構圖造型奇詭卻又蘊含萬種風情，線條筆觸時而拙重、時而輕巧，特意誇張變形的手法雖然還不致趨於抽象，但畫作煥發一種自由揮灑的趣味感。在一些裸女油畫之中，陳澄波嘗試在嫵媚的人體姿態下，增加一些神秘的元素，或進行構想畫的實驗：如 1932 年的〔水畔臥姿裸女〕（頁 141）、未紀年的〔臥躺裸女〕（頁 296）、〔綠面具裸女〕（頁 121）、〔戴面具裸女〕（頁 120）等等。特別是如同〔戴面具裸女〕那般嫵媚的身形與神態，對當時中國的社會觀感是一種挑戰，不過因為地處上海十里洋場，特別是人們對於藝術領域展現較大尺度的容忍，藝術家比起一般人，擁有較寬廣的言說權，雖是如此，畫家一直以來都不加修飾的畫出裸女體毛的行徑，其實還是需要點勇氣，而這一大批作品也多藏之於私而未公開於世，雖說是 1930 年代的摩登上海，風俗民情對於「離經叛道」、「傷風敗俗」者指責，還是具有強大力道，而「人言可畏」甚至足以扼殺一位名伶阮玲玉的生命。

值得注意的是，陳澄波的人物畫與攝影圖像之間，亦如他的風景寫生一般，保持著「紀實」而後「達意」的特色。例如：〔戴面具裸女〕可以在當時的雜誌印刷品中找到類似的真人模特兒影像，而〔少女舞姿〕（頁 144）的芭蕾舞者，也可以參照當時《上海漫畫》所刊載「梅花少女歌舞團」的舞者肖像<sup>11</sup>，其中最經典的實例就是完成於 1931 年 2 月 3 日之前的〔我的家庭〕<sup>12</sup>（頁 129），因為從 1931 年於照相館拍攝的全家福，可以看到與畫中人的面貌、身形、衣著、髮型都極為類似的，可見畫作創作時間與全家福的攝影時間，前後應該不會差距太遠，雖然也不確知這幀家族像的確切拍攝時間及目的為何，但從 1931 年的農曆年（辛未）春節正月初一是陽曆 2 月 17 日來推測，全家福的拍攝時間無論是陽曆新年，或是農曆春節，都與〔我的家庭〕的創作時間十分契合，依此或可為〔我的家庭〕的紀年，提供一些再思考的線索。

至於 1929 年 4 月參加上海舉辦「第一屆全國美展」的參展作品〔清流〕（頁 89）、〔綢坊之午後〕（頁 90），可以看到陳澄波所進行的東方與西方相互參照，融合梵谷及倪瓚等等傳統與現代創作元素的畫風實驗，〔清流〕援引元朝倪瓚「一河兩岸」的構圖及枯樹畫法，力求高古的東方韻味，〔綢坊之午後〕則參以印象

<sup>11</sup> 尊彩藝術中心《璀璨世紀——陳澄波與廖繼春作品集》（臺北：尊彩國際藝術有限公司，2010），頁 60、66。

<sup>12</sup> 根據東京美術學校《校友會月報》第 29 卷第 8 號所刊載陳澄波來信日期為 1931 年 2 月 3 日。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，2012），頁 56。

派的手法，展現水鄉溫柔的韻味。這時陳澄波靈活運用中國古畫所啟發的多視點角度來組構畫面，因此空間層次及空氣流動感，遠比日本時期豐富，此外，這時期的構圖不但採用多視點，還有許多俯視西湖的作品，這也反映當地山丘環繞湖面的風土有關。總之，從 1929 年以後，陳澄波構圖概念改變了，他的畫面不再如東美時期那麼視線平整，而是開始了很多的蜿蜒曲折。另外鳥瞰的視點增多，總是高高的站得很遠往下望，之字形迴路怪異空間，深具魅力的扭曲比例，那也是一種心境的迴轉。

陳澄波江南時期的許多風景畫，的確能與當時風景攝影找到相對應的實景，只不過他會將投射於腦裡的自然和物體形象，反覆推敲與重新精煉後，再捕捉值得描繪的瞬間，產生 something，從〔清流〕〔綢坊之午後〕〔太湖別墅〕(頁 88)、〔五里湖〕(頁 125) 等作品，可以看到中國古畫的意趣，對陳澄波創作的影響，something 對筆者而言，就是藝術家對當地文化傳統再理解、對風土人文的再體會，整體展現而出對當下生活及近代文明的新發現。

根據 2013 年中央研究院數位文化中心以畫作「九和染坊」店招，透過搜尋引擎發現一張典藏於美國杜克大學圖書館，由普林斯頓大學人類學系教授 Sidney David Gamble (1890-1968) 於 1917-1919 年所拍的〔九和染坊前曬染布〕(圖 4)，其取景角度與〔綢坊之午後〕(長期被命名為〔蘇州]) 構圖極為雷同，但標示拍攝地為浙江杭州。這樣的發現至少確定了兩件事，其一，〔蘇州〕並非畫「蘇州」，而是畫「杭州」；其二，陳澄波作品確與實景關係密切，藉由實景照片，我們可以再次印證陳澄波的風景畫，始終保持著真切捕捉現實世界人文風土的「紀實」面貌，而後再導入強烈敘事的「達意」特點。



圖 4：Sidney David Gamble 教授 (1890-1968)  
於 1917-1919 年所拍的〔九和染坊前曬染布〕。  
(圖片提供：David M. Rubenstein Rare Book & Manuscript Library of Duke University)

陳澄波 1930 年入選第四回臺灣美術展覽會 (以下簡稱「臺展」) 的〔蘇州虎丘山〕(頁 330) 被某些評論者認為：「此作表現出中國水墨畫的意境，相對於其

他畫作都傾向於西洋畫風格的油畫，陳氏的嘗試與努力值得注目。」<sup>13</sup>但實際從〔蘇州虎丘山〕的表現形式看來，畫面分明有著強烈的西方風格影響。此外，當時還有其他幾幅頗接近西方畫風的作品，例如 1929 年第三回臺展特選的〔晚秋〕（頁 329）、1929 年第一屆全國美展的〔綢坊之午後〕或是 1934 年第八回臺展的〔八卦山（一）〕（頁 331）等等，都是明顯受到西方畫風的影響。這個時期，陳澄波除了要如實傳達眼中所見山清水秀、亭台樓閣的萬般風情，要體現內心對中國藝術文化的觸動，以及開啟畫風變化的新展望。但在描寫西湖斷橋殘雪、普陀海天佛國、太湖鼇渚春濤、杭州運河染坊等景色的同時，如何兼容東、西方筆墨、色彩與造型等諸多藝術涵養，並能表達鮮明個性與深刻情感，這是陳澄波發展自己畫風系統相當關鍵的另一段創作實驗。

當時陳澄波雖在中國任教，但與臺灣及日本藝壇的聯繫仍舊非常密切，不但持續參加臺展、帝展等官展，也參與在野團體的活動。我們從鹽月桃甫 1929 年 9 月 4 日在《臺南新報》所寫的〈赤島社 觀賞第一回展〉一文中提到：「赤島社同仁中，陳澄波、陳植棋、張秋海、廖繼春、楊佐三郎等人的作品特別引人注目。陳澄波君的作品在純樸之中帶有企圖直接觸及自己定位，個人所在境地的感覺。立刻感受到臺灣就是這個人的生長故鄉，讓人印象深刻」。<sup>14</sup>可見陳澄波融會自己當下對東、西方繪畫的見解，將所在之地的風土盡力表現出來的用心，也被臺灣當時頗具影響力的日籍藝術家所領略並推舉。

不過也許因為陳澄波滯居上海，在 1930 年代陳清汾與顏水龍等人入選法國秋季沙龍的消息，總是被日本官方報紙大力報導，但是有關陳澄波代表中國參加美國的芝加哥博覽會，卻沒被大肆批露。此外他以最早入選帝展的臺籍畫家資歷，卻無法獲得擔任臺灣官展審查員的資格。而陳進女士尚未入選帝展，就能以臺展常勝軍的身分擔任臺展評審員，這對陳澄波的心情或有些許影響。不過陳澄波善於表現風土的強大能量，終究不會被忽視。

第 11 任臺灣總督上山滿之進（1926 年至 1928 年在臺任職），是一位以農林專業任職的文官總督，也是推動「臺灣美術展覽會」和成立臺北帝國大學的總督，對臺灣情誼深厚。上山滿之進 1928 年卸任返日，想帶回一張臺灣風景作為紀念，陳澄波的作品當然是首選。從 1930 年 8 月 16 日《臺灣日日新報》夕刊第 4 版所載：「數入帝展之嘉義本島人洋畫家陳澄波氏之個人畫展，訂十六十七兩日間，開於臺中公會堂。聞臺中官紳及報界，皆盛為後援。出品點數油畫、水彩、素描、凡七十五點。內有入選帝展、聖德太子展、臺灣展、朝鮮展、中華國立美術展等之作品，亦決定陳列。餘為東京近郊，及臺灣各地風景畫。陳氏近且受上山前總督，囑畫達奇里溪風景，云俟畫展終後即欲挺身太魯閣方面，寫生。陳氏深引為光榮云。」<sup>15</sup>這段記載，可以清晰回顧這段歷史淵源。8 月 26 日《臺灣日日新報》

<sup>13</sup> N 生記〈第四回臺展觀後記（五）〉《臺灣日日新報》1930 年 10 月 31 日，日刊 6 版；譯文引自顏娟英《風景心境》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，2001），頁 202。

<sup>14</sup> 鹽月善吉（鹽月桃甫）著、顧盼譯〈赤島社 第一回展を觀る（赤島社 觀賞第一回展）〉《臺南新報》1929 年 9 月 4 日。

<sup>15</sup> 〈陳澄波氏畫展 十六十七兩日 在臺中公會堂〉《臺灣日日新報》1930 年 8 月 16 日，夕刊

夕刊 4 版繼續報導此事：「嘉義油畫家陳澄波氏，此回應上山前督之屬，二十四日上北，二十五日經蘇澳，赴東海岸達奇里溪實地寫真。」。於是 1930 年這條臺灣東部要道清水斷崖附近海灣的美好風景，得以藉由陳澄波〔東台灣臨海道路〕（頁 101）這條貨真價實道路風景重現，進而補綴這段珍貴的歷史記憶，以及臺日文化交流的軌跡<sup>16</sup>。

陳澄波感情豐富並且關愛周遭所發生的一切，他總是將自己喜愛的、熟悉的事物，不厭其煩的重覆安排在每幅畫中，我們不斷看到畫中出現近代化都市建設景觀，如：電線桿、公共雕像、高樓、鐵橋等，也一再在畫中見到背對觀眾親密偕行的人們，畫家透過各種不同的排列組合方式，將樸素溫暖的氛圍，深深雋刻在各類風景畫中，哪怕戰爭已經悄然襲擊而來。陳澄波來到中國雖然經歷古老東方文化的洗禮，但現實生活中卻也需面臨 1932 年一二八上海事變後緊張的中、日對峙局勢，期間他也曾因身分問題遭受生命威脅。那兩年中他以濃墨般的重黑線條描繪著戰爭下的中國，那時的桃花源竟在何處？家人團聚的肖像〔我的家庭〕，雖然提供了可能的答案。1933 年陳澄波也描繪了如：〔戰後（一）〕（頁 159）、〔戰後（二）〕（頁 160）、〔戰災（商務印書館正面）〕（頁 158）等戰爭下頹圮的建物與都市樣貌，同時闡述了自己無奈的心境。1930 年代在藝術園地中辛勤尋覓的桃花源，終究在人類的貪婪與戰火之下消失，最後「遂迷不復得路」，陳澄波在外飄泊打拼多年，1933 年又回到臺灣故土<sup>17</sup>。

### 三、確立臺灣家鄉風景

作為一位以風景創作為主的畫家，必然對於到底要描繪什麼樣的風景的這件事，有著異常的關心。1930 年代歷經上海之行再次回到臺灣，陳澄波不僅對繪畫目標有了新的體悟，對於家鄉的美景，也重新有了新發現。相對上海的戰災，嘉義這個新興都市活力充沛的氛圍，鼓舞著藝術家熱切的心情，許多張 1930 年代噴水池附近的作品，體現了陳澄波對當時近代市政建設最為集中的嘉義街中心投以專注的目光。

雖然從上海回到臺灣之後，他也還是繼續研究裸體畫，對於人物畫也有著相對的自由奔放的表現。但是提出作品參加展覽，還是以風景畫為主。此時畫面所呈現的對環境的觀察，構圖、造景的表達層次，都比 1920 年代的嘉義街景作品，表現得更加豐富。1933 年的〔嘉義中央噴水池〕（頁 175）、1934 年的〔街頭〕（頁 331）、〔嘉義街景〕（頁 182）、〔嘉義街中心〕（頁 183）等等，幾乎是環繞著中央噴水池的都會街道風景系列，旗幟市招、頂棚窗景、街上行人、商店攤販，是構成陳澄波畫面故事性與感情的重要人文因子。而熾熱陽光與大片灑在

---

4 版。

<sup>16</sup> 有關〔東台灣臨海道路〕於 2015 年由兒玉識先生發現並與陳澄波文化基金會聯繫的歷程相關參考資料如下：1. 陳湘汶〈近一世紀的神隱：陳澄波〔東台灣臨海道路〕現身日本〉《典藏今藝術》277 期（2015.10），頁 112-113。2. 蕭瓊瑞〈山海之歌 從陳澄波〔東台灣臨海道路〕一作的再現談起〉《典藏今藝術》280 期（2016.1），頁 75-77。

<sup>17</sup> 同註 3。

地面的陰影，點出畫家對大自然的氣候以及晨昏時空感也很關心。從這批充滿南臺灣風土氣味的作品中，感受動人的顏色、筆觸表現，以及構圖取景的靈活變化，而後再來比對當時街景照片或是繪葉書所呈現的實景，就可以輕易發現此間的差異性；這就是觀察陳澄波速寫稿與油畫作品具高度創造力的重要切入點。而更加特別的是，陳澄波 1930 年代的點景人物，不只是匆忙走過的路人而已，他們的造型與動態比起 1920 年代更加活潑靈動，甚至連畫中的小動物，同樣不只流暢感十足，有些還展現了其他寓意，或是發散著輕快的幽默感（圖 5）。



圖 5：1934 年油畫〔嘉義街景〕中的點景人物，發散著輕快的幽默感。

至於集中於 1934 年至 1937 年的嘉義公園系列，則是陳澄波回到嘉義之後所創造的重要的桃花源圖像。1937 年完成、目前典藏於國立臺灣美術館的〔嘉義遊園地（嘉義公園）〕（頁 214）則是目前陳澄波現存最大幅的 100 號油畫。這件巨作描繪的地點是日治時期嘉義公園內的「辨天池」，這件作品也於 1938 年參加第四回臺陽美展的展出。在陳澄波留下的數幅風土紀實的嘉義公園畫作中，家人親密的觀賞鳳凰樹下的鴨鵝與丹頂鶴，訴說著這個世外桃源非但不是遙不可及，而且還是一處可居可遊、可以撫觸的理想國度，家人悠閒而親密的聚集在公園觀賞珍禽鳥獸，記錄著人間歲月的幸福時光。一如上海時期的〔我的家庭〕，陳澄波內心世界的中心，「家的所在」以及「家人的支持」，就是陳澄波心中永遠的桃花源，也是他長久以來能夠奮發遠颺的原動力。

集中於 1935 年延續至 1947 年的嘉義高山系列，如：〔阿里山之春〕（頁 196）、〔阿里山遙望玉山〕（頁 197）、〔望鄉山〕（頁 198）、〔嘉義郊外〕（頁 199）等，是陳澄波對家鄉的獨特風土，另一種深刻的體會與思考。玉山（新高山）其實是當時國境內的最高山，阿里山則有極珍貴的檜木森林及高山鐵路，這些都對陳澄波創作題材的選擇上，產生重要的激勵作用，陳澄波除了希望能夠真實刻劃出阿里山神木的千年神韻，那件尺幅雖小，但寓意最重的絕筆〔玉山積雪〕（頁 243），畫面除了風土之外，還含蘊著冷冽崇高的精神力量。

除了家鄉之外，陳澄波也對北臺灣淡水的風土深深著迷。在許多件描寫淡水

景致的作品中，表現了畫家所陳述「分外好看」的景色。望向紅樓中、西混雜的人文景觀，蜿蜒曲折的構圖節奏，搭配觀音山、淡水河的自然風光，呈現豐富的歷史時空層次感。其中最有故事情節的一幅作品，就是 1936 年的〔滿載而歸〕（頁 211）。根據蘇文魁先生提供資料、陳韋聿先生等基金會同仁的認真梳理，〔滿載而歸〕已經清楚地找到所描繪的處所：「從小鎮北方的山坡望向淡水，...鼻仔頭外的淡水河蜿蜒如絲帶，橫過上方的小坪頂山將全幅風景收攏於畫面裡。這個小鎮邊緣的風景，較少為其他畫家注意。別出心裁的取景角度，也反映了陳澄波對在地生活的仔細體察。...1930 年代，『施合發』是全臺最大的木材事業，其工廠就設在海運、河道與鐵道的交會處，運輸成本也隨之減省。凸出於河岸的低矮紅磚建築是始建於 19 世紀末的嘉士洋行倉庫，日治時代成為外商殼牌公司的石油存儲與轉運據點。進口油料在此進行分裝，轉輸全臺各地。」<sup>18</sup>而這也是陳澄波除了淡水下波路之外，所描繪的淡水另一條美麗的坡路。

戰爭後期的 1940 年代，陳澄波常至臺南拜訪任教於長榮女中的廖繼春，兩人也常一起在校園寫生。1943 年在第六回「臺灣總督府美術展覽會（府展）」展出的〔新樓〕（頁 237），則是這系列作品之中最重要的一幅。此圖描繪位於臺南神學院內長榮高等女學校（長榮女中）宿舍區的風景，前景左方佇立的大樹撐起濃密的樹蔭，曲折小徑導引觀者環顧四週的蒼鬱綠意，陳澄波以律動筆勢，揮灑著多變化的色彩，數棟優美古老的西式建物，被層疊綠樹掩映，穿梭其間的點景人物散發活力，此時雖是戰爭時節，畫家卻藉由校園溫馨景象，抒發心中寧靜的桃花源。這批臺南校園紀實，是陳澄波創作的最後系列作品，不但是對南臺灣風土的鋪陳，同時也登錄了陳澄波與廖繼春同時創作許多相似取景作品的歷史記憶，並且豐富了陳澄波所編織的文化地圖。

#### 四、結論

陳澄波創作的取材，無論取自家鄉的田園、城市景觀，或是記錄各段重要旅行的種種見聞，又或是對類西方現代都會公共空間的描寫，甚至描繪上課、聚會、交遊、餐飲、觀看表演等等現代人文生活樣態。這位好為人師的藝術家，總是匆忙的擲出尚未吸收內化的新奇嘗試，於是我們常在他的奇詭怪異畫面中，看到了不平凡的不安，以及熱烈的古道熱腸。陳澄波在作品之中，總是混合著多層次的含蘊著內在的衝突、矛盾與撕裂、重建的複雜心緒過程，這一切交揉成其作品之中那股騷動不安卻又觸動人心的特質。

當命運使他碰上摧毀身心甚鉅的世界大戰，以及 1947 年的二二八事件，面臨著生命攸關及以自我認同的難題，陳澄波將在何處，並以何種心情或信念來經營他所嚮往的生活呢？而面對著自己的理想或是家人的幸福，若有難以兩全之時，他的選擇將是如何呢？他懷抱著的不僅是獨善其身的理想，而是兼善天下的信念，他一步一腳印走出的文化地圖，除了藝術表現的軌跡之外，還體現了他所追求、

<sup>18</sup> 參閱陳韋聿〈滿載而歸〉《話說陳澄波與淡水（上）》（臺北：淡江大學外國語言學院，2017），頁 198-210。

最後終於以身殉之的西方民主政治與東方的修身齊家治國平天下的抱負。

回顧陳澄波自 1914 年留下畫跡以來，他所挑選的景物，多是自然風光與人文景觀交相輝映，富涵歷史典故的風土名景；他總能透過畫作訴說些什麼，這也是映證那段他一再被引用的話語：「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，捕捉值得描繪的瞬間，這是第二點。第三點就是作品必須具有 something。」<sup>19</sup>。但是也就是因為 something 是一時難以具體表述的意念，所以當時陳澄波並沒有使用漢字或日文去明確說明 something 到底所指為何？但這才需要後人不斷去探索它或界定它。對筆者來說，something 代表了藝術家對既有文化傳統的再理解、對所處環境風土人文的深刻體會、以及個人對近代世界文明的新發現。陳澄波畫中各地風土，並非是遙不可及的世外桃源，卻是可居可遊的理想國度，在那裡總描繪著人們生動生活的姿態，最重要的是，那畫面總是傳達了陳澄波所欲追尋的幸福感及深蘊其中的素樸感，這個特質就是陳澄波作品動人力量的秘密所在。

歷史文化研究者存在的要義與目的，就在於「傳承」。全球化的跨國性格，向來容易因為互動交流，導致文化上的「一致性」，經常衝擊弱勢者或少數者的傳統文化，不利於文化上的「多樣性」，而如果忽略經營自己的過去，更會影響現在的人對於過去缺乏認同，從而降低人們的「文化記憶」<sup>20</sup>。因此，從「認識自己」開始、再細細體會我們臺灣近代藝術史上的巨匠，他們是如何用畫筆、費工夫、盡心力「彩繪自己的所在」、「紀錄所見的風土」，能夠分辨地域的差別、民風的差異，在全球化排山倒海的影響力下，還能穩穩把握住薪火相傳的「文化記憶」，這是非常重要的文化建設工程。據此，《陳澄波全集》的盛大刊行，也就是遂行我們這一代人應該善盡的責任和使命吧！

---

<sup>19</sup> 參閱李淑珠譯〈アトリエ巡り（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》1932 年。

<sup>20</sup> 相關論述參見林育淳〈台灣製造・製造台灣〉《台灣製造・製造台灣：臺北市立美術館典藏展》（臺北：臺北市立美術館，2016），頁 8-13。