

## 私房珍寶

### ——陳澄波書法、水墨、膠彩、炭筆素描、水彩畫作品導論

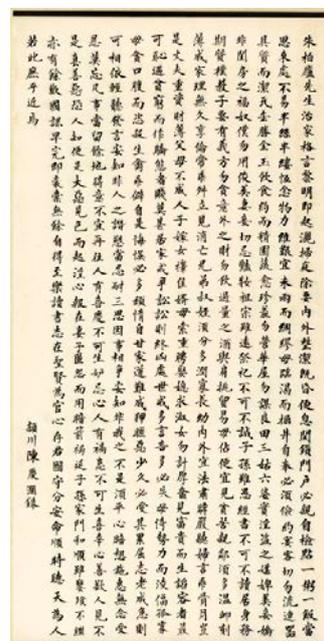
文／黃冬富\*

#### 前言

本卷收羅了陳澄波的水彩、炭筆素描、水墨、膠彩、書法等類別作品，涵蓋了油畫和速寫以外的其他畫類。作品完成的時間範圍，以水彩的時間跨幅為最長，從臺灣總督府國語學校（以下簡稱國語學校）時期開始，歷經東京美術學校（以下簡稱東京美校）時期、上海任教時期，以迄返臺定居後的1930年代末期，都包含在內；其次，炭筆素描、水墨和書法，則以東京美校時期為主，也收錄了少數東京美校畢業以後的作品。至於膠彩畫，則完全屬於東京美校時期作品；這些作品以習作為大宗，雖然習作並非正式作品，不過在不刻意修飾的習作之中，往往自然地透露出陳澄波的學習歷程以及畫風形成的種種軌跡。因此，本卷收錄之作品，對於研究陳澄波畫風之形成及其繪畫習慣，均極具參考價值。基本上，這些作品多未曾公開展出，或可謂為陳澄波的「私房畫」。以下依書法、水墨、膠彩、炭筆素描、水彩之次序進行討論。

#### 一、書法

書法是中國古來科舉考試的重要篩選指標之一<sup>1</sup>，因而長久以來，漢文化體系中，書法一直被視為知識分子的重要基本素養。在古代「萬般皆下品，惟有讀書高」、「學而優則仕」的傳統價值觀底下，一般家庭孩童通常在識字之初即接受以毛筆寫字的基礎書法訓練。陳父守愚公（1867-1909）為前清秀才，能通過秀才的選拔，自然具備相當程度的館閣體書法造詣。值得注意的是，目前嘉義市文化局典藏一批守愚公的毛筆文稿，臺南市的臺灣文學館也典藏一批他的試帖習作（兩者皆由陳氏家屬所捐贈），從這些墨蹟當中，顯示出守愚公的小楷主要師法文徵明，靈秀而典雅；行草則以二王（羲之、獻之）為根底，又摻以米芾、王鐸之書風，奔放而自然，毫不矯飾，遠遠跳脫科舉館閣體之層次，而具有極高的藝術性，甚至已然臻於書法家之水平。依照常理，童年時期的陳澄波應



朱柏廬治家格言 年代不詳  
紙本水墨 136.7x68cm

\* 黃冬富：國立屏東教育大學視覺藝術學系教授兼副校長。

<sup>1</sup> 詳見黃冬富（2003）《中國美術教育史》，臺北：師大書苑，頁51-52。

該有機會常看到父親用毛筆寫字，甚至守愚公作古後遺留下來數量可觀的毛筆文稿和試帖習作<sup>2</sup>，在陳澄波有生之年始終珍藏，而且流傳三代，迄今仍然保存完整，頗為難得。這些墨蹟書風對陳澄波潛移默化的影響程度究竟如何？還有待他日另闢專題探討。

陳澄波就讀國語學校時，其三年間之課程都有包含習字（書法）在內<sup>3</sup>，可惜這些早年的書蹟早已不存。東京美術學校圖畫師範本科就讀時期（1924-1927年），不但入學考試科目中有「書法」一項，甚至在學三年每週都有3小時的書法（習字）課<sup>4</sup>。查閱東京藝大美術學部所編輯的《同窗生名簿》裡頭，陳澄波就讀圖畫師範本科的三年期間，講授習字課程的老師只有岡田起作一人<sup>5</sup>。因此，留日時期教導陳氏書法的老師，應該就是岡田老師。

目前陳澄波留下的書蹟作品，以楷書〔朱柏廬治家格言〕最為成熟也最具正式作品型式；其書寫年代應在東京美術學校畢業以後。此外，本卷也收錄了一批未曾公開的、陳氏在東京美校圖畫師範科時期的書法習作；其中多數保留著岡田老師以硃筆示範訂正的痕跡，從題款部份顯示，這批書法習作涵蓋了本科一年級到三年級的作業。值得注意的是，部分落款僅署「陳」姓而略其名，但仍見老師硃筆訂正痕跡，顯見這些都是課堂作業。查閱陳澄波就讀圖畫師範科之同窗名單，除了他與廖繼春兩位臺籍生以外，其餘皆為日本人。具體而言，班上僅有他一人姓陳<sup>6</sup>，因此在作業中僅署「陳」姓，即可辨識其身份。

其中，一年級作品以楷書和行楷為主，皆屬臨帖；運筆沉著而緩慢，較顯規矩而嚴整，已然透露出受過相當基礎訓練的書法根底，應



論語·子罕第九 1926 紙本水墨 29.2x130.3cm

是早年家庭教育以及國語學校時期所紮下的書法根基。到了三年級時，其作品則有較多脫離臨帖而出於自運之作，而且出現大量的行草和近似草書的日文平假名書寫俳句。分析其自運作品之筆法往往結合不同的書風，甚至同一件作品當中，也常出現楷書和行書或者行書和日文相互穿插並列之情形。以陳氏自運書寫〔論語·子罕第九〕：「顏淵喟然歎曰『仰之彌高，鑽之彌堅……』」橫幅習作為例，其書體基本上以楷書為主，但是有不少字筆法卻帶著連筆的行書意味，如：「然」、「前」、「善」、「欲」……等，可謂之為行楷；此外，「約」、「罷」、「能」等字，已然是典型的行書。這種書體混雜之情形，可以顯見陳澄波拋棄臨本以後放手自

<sup>2</sup> 陳父守愚公留傳之毛筆文稿的60張，已由陳氏家屬捐贈嘉義市文化局；試帖習作392張，已由家屬捐贈臺南市的臺灣文學館典藏。

<sup>3</sup> 有關臺灣日治時期的公學校書法師資之培育可詳見葉心潭（1999）《日治時期臺灣小學書法教育》，臺北：蕙風堂，頁19-43。

<sup>4</sup> 詳見白根敏昭（2012）〈陳澄波的日本畫〉，收入創價藝文中心委員會主編（2012）《艷陽下的陳澄波》，臺北：勤宣文教基金會，頁34-35。

<sup>5</sup> 詳見東京藝大同窗生名簿編輯委員會（1981）《東京藝大美術學部同窗生名簿·舊教官》，頁15-35。

<sup>6</sup> 前揭《東京藝大美術學部同窗生名簿》，同註5，頁355-356。

運尚未成熟所出現之現象。其次，其楷書字體結構似乎以歐（陽詢）體為根底，但起筆的筆尖直接入鋒，略帶褚遂良和智永的筆意；橫畫的收尾則往往運用筆肚頓筆回推，則又接近於顏（真卿）、柳（公權）書風；豎筆懸針和垂露也接近顏、柳。至於行書部份，則似乎受到王羲之《集字聖教序》書風之影響。整體而言，其書風較無碑味，可能學習的對象多以「墨蹟本」為主的緣故所導致。

此外，值得注意的是，三年級的書法習作當中，有幾件橫幅，採右半部行書、左半部近似於草書的日文平假名之並列型式（其中行書裡面又參雜部分的行楷在內）；尤其日文部份之流暢度甚高，品質顯然優於行書和楷書部份，推測其日文部分可能在課堂上觀察老師的示範運筆之後出於臨仿之作。而且日文的流暢奔放之節奏，可能也比較適合於「天真熱情」<sup>7</sup>個性的陳澄波所發揮。至於〔朱柏廬治家格言〕楷書中堂，基本上也是延續其東京美校圖畫師範科時期的楷書風格，融合了歐、褚、顏、柳和智永等人之書風，唯更趨成熟而且整體感更佳。比較特別的是，其中有不少字有明顯地向左下方傾斜之現象（如最末行的「若」、「庶」、「焉」……等字），推測可能與其寫書法時習慣稍微下傾左肩而略擡右肩的書寫姿勢有關<sup>8</sup>。款署「穎川陳慶瀾錄」，其中「穎川」為漢族陳姓家族之堂號，「慶瀾」為陳澄波上海時期常用之字號。陳氏任教上海時期之名片，常在名下加註「慶瀾」小字，並於左下側加註「福建 龍溪」或「福建 漳州」之祖籍，顯示出對華夏祖國之認同感，因此「穎川陳慶瀾錄」之署款，極有可能書寫於其上海任教時期（1929.3-1933.6）。

基本上，陳氏進入東京美校以後，書風逐漸從規矩嚴整的臨帖，朝向自在地融合其學習經驗、放手自運的方向發展。雖然其書法結構不如其筆法變化來得精采；在同一件作品中各種不同書體之率意穿插，各家筆法之自由搭配，尚未能夠完全達到調和的成熟境地。不過這種不拘泥於傳統成規而且重視自我感覺的放任自然的寫字態度，多少也顯現在其畫風當中。東京美校的書法訓練，對其日後書法發展之意義並不明顯；然而多少會激盪他更加體會線條的表現機能，對於他畢業赴上海任教以後，結合華夏美學元素之畫風發展，則有相當之助益。

## 二、水墨畫

目前可見的陳澄波水墨畫資料，依時間先後大致可分成三類：其一是其家屬所保存的1924年於東京美校圖師科一年級所畫的8件寫意水墨習作；其二是1927（昭和2）年6月29日《臺灣日日新報》第四版所刊出的一件折枝水墨花卉作品；其三則是1946年陳氏畫於臺南縣東山鄉的水墨〔山水扇面〕（目前亦由陳氏家屬收藏），以下依次討論之。

<sup>7</sup> 與陳澄波交情頗深的王白淵（1902-1965年）曾形容陳氏個性為「其為人天真熱情，以藝術使徒自居。」參見王白淵〈臺灣美術運動史〉，收入《臺北文物》3卷4期，1955年3月，頁23。

<sup>8</sup> 據筆者學生，長於書法和篆刻的高雄師大國文系博士生莊哲彥告訴筆者，其書法教學經驗中，字體向左下傾者，往往是左撇子或者書寫姿勢左肩下傾而右肩略抬的書寫姿勢。筆者曾透過陳立柏先生向陳澄波長子陳重光先生求證；證實陳澄波生前習慣以右手作畫、寫字。

檢視陳澄波就學時東京美校圖師科三個學年之課程，基本上每一學年都有「日本畫」課程，而無「南畫」或「水墨畫」<sup>9</sup>。由於當時東京日本畫的主流是工筆重彩的膠彩畫，因此這批一年級的水墨畫習作，有可能是日本畫課程中穿插的水墨材質的練習作品。這8件一年級水墨習作中有7件屬折枝寫意花卉，另一件則為減筆沒骨山水畫。就7件花卉當中，〔牽牛花〕〔紅柿〕和〔枇杷〕3件比較接近於觀察寫生，但其筆墨表現機能則較未彰顯；相較之下，其他4幅則運用比較流



紅柿 1924-1925  
紙本彩墨 67×31.5cm



牽牛花 1924-1925  
紙本水墨 33.5×31.5cm



枇杷 年代不詳  
紙本彩墨 33×32.6cm

暢的先驗筆墨技巧以及傳統造型符號，縱肆於筆墨表現機能，頗有樣式化之特徵，顯然出自臨稿之作。後者4幅花卉習作，似乎有追求一下筆就分出濃淡乾溼變化的筆墨趣味，非常接近林玉山相近期間在東京川端畫學校入門之初所學習的四條派水墨畫風。至於減筆沒骨山水一作，似乎出於信筆率意塗抹，可能參考現成稿本之構圖所率意發揮而得。基本上，這批一年級的水墨習作大多作畫速度極快且有對於水墨材質特性進行嘗試瞭解之意味，其繪製動機似乎不在於正式作品的經營，其畫風除〔枇杷〕一畫較為沉拙而略帶民初海上派意趣之外，其餘作品自華人的審美觀論，多屬流暢輕巧而略顯單薄的日本水墨風格。

1927年6月29日《臺灣日日新報》第四版所刊載的陳澄波水墨畫作品，由於上面並未標示畫題，畫面右側僅標註：「博物館個人展，去年以洋畫入選之嘉義陳澄波君，日本會作品」。該版左下角有報導陳澄波個展訊息，並加上「墨瀋餘潤」標題。畫面印刷不甚清楚，僅能辨識出描繪由左側斜向右方伸展枝葉的折枝花葉。至於畫的究竟是哪一種花？則並不容易辨別。不過，從構圖和枝葉之造形看來，顯然出於相當嚴謹的現場寫生而且具有正式作品的完成度。雖然畫面看不清楚，卻可感受到其墨瀋淋漓之趣味，用筆精準而自然，構圖也具動勢，應該是件相當成熟的水墨寫生作品。當時陳澄波已自圖畫師範本科畢業，而正就讀研究科的第一年，此時水墨畫的造詣堪稱其繪畫生涯的高峰期。

1946年畫於東山鄉的〔山水扇面〕，是屬於文人畫體系的意造山水，雖屬造境，但由長期習於觀察寫生的陳澄波畫來，仍然合於透視法則。此畫以重墨減筆

<sup>9</sup> 前掲白根敏昭(2012)〈陳澄波の日本畫〉，同註4。

寫意，筆劃拙澀沉穩，頗近於上海吳昌碩一脈的金石派畫風。由於陳澄波上海時期曾任教由吳昌碩弟子王震（一亭）所主持的昌明藝專，校內國畫教師則以吳昌碩弟子群為其主幹<sup>10</sup>，極有可能陳澄波就在這段時期受到吳氏金石派畫風之感染。雖然這件扇面作品，似是信手拈來、率意塗抹之作，然而在不經意中仍展現出得心應手的筆墨功力，正符合所謂「無意於佳，乃佳」之道理。



山水扇面 1946  
紙本水墨 22.5x40cm

檢視陳澄波上述三個時期的水墨畫風格，可以發現其間高度的落差之現象。其中前兩期的畫風日本味頗濃，較屬流暢巧秀之趣，在進入東京美校之初，其水墨畫基礎顯然不如其書法之水平；到了研究科一年級時，其水墨畫則有極大幅度之成長，而呈現出明顯優於其書法之情形。到了晚期，其水墨又大幅度轉向蒼勁老辣的上海金石派畫風；這種戲劇性的轉變，從當年時空環境氛圍以及陳氏創作的心路歷程，或可找到可以解釋的理由。

晚近學者之研究顯示：陳澄波留日期間正逢日本美術界流行「東洋熱」，也是近代日華文化交往最頻繁、關係最密切的時期。包含當時東京美校校長正木直彥，以及教授美術史的大村西崖，也都強調學習「支那」古代美術的重要性，同時期在學的陳澄波也在這段時間與王逸雲等中國水墨畫家結識交往。其中值得注意的是，受到政治氛圍的影響，當時日本文化界形成了所謂「東洋」的概念，即指相對於「西洋」以外的、以日本為中心的世界觀；亦即日本帝國嘗試要取代「支那」成為東亞文化的領導者。當時日本流行的看法是：「支那」的文化藝術曾經非常燦爛，可惜已經衰退，所以有待日本努力取代它，創出符合新時代、且能與西洋抗衡的、屬於「東洋」的新藝術<sup>11</sup>。在如是文化氛圍的感染之下，陳澄波於東京美校前後5年的學習期間，其水墨畫朝向流暢巧秀的日本風發展應是可以理解的。

到了上海之後，陳澄波得以直接接觸到中華古代藝術傳統，同時又與海上派名家直接交往切磋，是以帶動其觀念，水墨畫風因而再度產生變革。雖然陳澄波成熟期的水墨正式作品已不易覓得，然而他在成熟期水墨畫的素養遠超越自己的書法則殆無疑義。其水墨畫素養，也對其油畫風格中的華夏美學意識之展現，有著積極的意義。

### 三、膠彩畫

<sup>10</sup> 昌明藝專校長王震，教務長諸聞韻，國畫系主任王賢（个穉）都是吳昌碩弟子；副校長兼總務主任吳邁（東邁），則為吳昌碩三子。詳見黃冬富（2012）〈陳澄波畫風中的華夏美學意識－上海任教時期的發展契機〉，收入《臺灣美術》87期，頁4-31。

<sup>11</sup> 詳見呂采芷（羽田ジェシカ，2012）〈始終於臺灣一試探陳澄波上海期之意義〉，收入《行過江南－陳澄波藝術探索歷程》，臺北市立美術館出版，頁6-31。

陳澄波在東京美校時期的日本畫老師是平田松堂<sup>12</sup>，平田老師 1906（明治 39）年畢業於東京美校日本畫選科；其畢業留校畫作〔晚秋〕，即為工筆重彩花鳥畫<sup>13</sup>。在雙勾填彩畫法中，筆線仍能因應物象質感之不同而作微妙的變化，空間感和氣氛的營造均見功力；從中國工筆重彩花鳥畫的尺度觀之，也稱得上是「工韻兼備」。他於 1916 年獲第十回文展特選的〔群芳競妍〕一雙屏風，則屬較具裝飾性的平面風格重彩花鳥作品。從相關資料顯示：工筆重彩花鳥畫（膠彩）顯然是平田老師的拿手強項。

檢視陳澄波的膠彩畫作品，皆屬東京美校本科時期的作品，依其發展順序，亦可分成三個類組論之：其中較早的一批是 5 件一年級時所畫的雙勾填彩的折枝花鳥習作；其次是 1 件取材日本古代文學的敘事型手卷；此外，較具代表性的，則為三年級本科畢業前所畫的兩件和服仕女畫。



竹  
1924-1925  
紙本膠彩  
65.5x44cm



野生杜鵑  
1924  
紙本膠彩  
63x45.5cm



枇杷樹  
1924  
絹上膠彩  
61x51cm



矢車菊  
1924-1925  
紙本膠彩  
63.5x44.2cm



百合花  
1924-1925  
紙本膠彩  
65.8x44.9cm

一年級（1924）所畫的 5 件膠彩作品裡頭，〔竹〕、〔野生杜鵑〕和〔枇杷樹〕3 件，是取景於植物枝稍部份的局部特寫；〔矢車菊〕和〔百合花〕則描繪其生長於地面的全株樣貌，但略其背景。從相同的部份觀之，這 5 件作品似乎都採取接近生物學的觀察方式，以雙勾填彩的方式，詳細交待了莖、枝、葉、花以至於果實等部份的結構，和彼此間的銜接關係；包含葉片之翻摺、花蕊之細節，以及枝條之末梢等，都一絲不苟地詳細交代。此外，就構圖方面論，這 5 件作品都同樣地將主題擺在畫面的正中央位置；這種構圖方式，似乎正是延續他留日前的早期水彩畫之構圖習慣<sup>14</sup>。再就作品之完成度論，當以〔枇杷樹〕之完成度最高，也最具正式作品型態；這件作品是 5 幅膠彩畫中唯一的絹本，也是唯一有添加鳥類點景的作品。由於以絹素為基底媒材，非常適合於細膩勾描及層層烘染，因此層次特別豐富、細膩而優雅。隱藏於綠葉叢中的三小串斜角呼應的枇杷果，與綠色的枇杷葉，頗能產生襯托之互補效果，為畫面色彩增加了亮度。接近畫面中心的一對綠繡眼鳥，棲枝相對交談，距離雖近，但姿態和神情都非常傳神，在畫面

<sup>12</sup> 前掲白根敏昭，同註 4。

<sup>13</sup> 該畫收入《日本畫—東京美術學校卒業製作》，京都：株式會社京都書院，昭和 58（1983）年發行，頁 163。

<sup>14</sup> 有關陳澄波早期水彩畫之構圖，詳見白適銘（2012）〈「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〉，收入臺灣創價學會和國立臺灣師大美術系主辦《繫絆鄉情—陳澄波與臺灣近代美術國際學術研討會（論文集）》，頁 55-86。

上發揮了畫龍點睛的效果；而背景的細膩烘染，增加了畫面的氛圍感。這件作品，可以看得到平田松堂畫風的影響，也可以代表陳氏在東京美校第一學年膠彩畫的學習成果。

在陳氏遺存的膠彩畫作當中，一卷取材於日本古代文學的敘事型手卷，顯得格外另類。這幅手卷應出自臨仿，大大不同於其他膠彩畫實物觀察的寫生方式；其畫風頗接近於日本鎌倉時代（1180-1392 年）盛行的大和繪中描繪宮廷貴族文學故事的「物語、說話繪卷」。此卷採青綠重彩的傳統樣式，畫面由高處往下取斜角 45° 左右的俯視取景，內容則以貴族宅第中的臥眠情狀為其主要場景。貴族住宅的材質和結構，交代得非常仔細，宅內各種佈置設備，具體而華麗，廡內之馬匹及樹上棲息之雞，都畫得非常自然。右側住宅之外，以縮地法畫出青綠沒骨遠山；畫面上方則以古老的勾雲法，畫出流動的雲氣，以增加空間想像和氣氛營造。這件繪卷顯然相當忠實於母本而幾乎不帶有陳澄波個人的畫風特質，其繪製之動機可能是為了從日本大和繪中吸取傳統的養分。由此顯見陳澄波處於「東洋熱」的時空環境中，曾經嘗試追本溯源，藉由對大和繪的臨仿，用以進一步掌握日本畫的奧妙。



沉思 1926 絹上膠彩 126x111cm



仕女(外出) 1926  
絹上膠彩 120x54cm

〔沉思〕和〔外出〕兩件絹本膠彩畫，是陳澄波於東京美校本科三年級畢業前完成的正式膠彩畫創作。這兩件作品都取材於盛妝打扮的和服仕女之特寫，但這兩幅作品的和服仕女，頗不同於當時日本主流畫壇所流行優雅唯美的美人畫樣式。一方面陳氏的仕女畫不採取當時美人畫中刻意營造的西方修長身材的理想化造型，而採取比較東方甚至臺灣本土的身材比例；手部的表現也採取比較生活化、常做家事的粗短手指和手掌，而不畫成嬌生慣養細膩修長的纖纖玉手；臉部的開相也不刻意營造脫俗美女的優雅氣質，而採取更為生活化的造型。另一方面，其線條不採當時美人畫名家所流行的流暢而熟練的線描手法，卻逕自依照自己的觀察和感受而提煉出並不流暢的線描技法。這種本土性以及個性化的仕女畫法，不但與日本東洋畫法主流畫風背道而馳，甚至對照於當時在東京美校任教、且以

美人畫馳名的帝展審查員松岡映丘之畫風，也是南轅北轍。在在顯示出陳澄波繪畫創作層面的「反骨」，以及其個人獨特的堅持。然而相形之下，陳氏的仕女畫卻也比較容易讓人感覺到一種「鄰家少女」的親切感。

再從構圖上觀之，〔外出〕仍然延續他早期將主題擺在畫面中央的位置，構圖比較單純，可能比〔沉思〕的製作時間還要早些。相較之下，〔沉思〕則運用比較富於變化的邊角構圖；畫面重心集中於左下方，畫中和服盛妝女士背部斜靠著秋天的楓樹幹席地而坐，雙腿彎曲並優雅地伸向畫面右側，左側手掌支撐地面，讓女士的身形形成了一個穩定的三角形結構。女士低眉側首，視線隱然導向右下方的落葉。畫面的視線可從右下方的落葉，循著女士的白襪、腿部、身軀、頭部，以至楓樹的樹幹，進而向右出枝延伸至細枝、楓葉，然後又透過地面的落葉，聯結呼應到白襪……，如是微妙盤旋上升、往下迴轉的環型呼應之構圖，所營造出的律動感以及空間感，比起〔外出〕還要複雜而成熟；全畫以橙黃色統調，更為樸實的畫面添增若干的詩意。陳澄波當年以〔沉思〕當作畢業製作，顯見在其膠彩畫作當中，仍以此畫自覺最為用心、也最為合意。進入研究科後，陳澄波將全部的心力聚焦於西畫之鑽研，從目前資料顯示，以後未再繪製膠彩畫作，因此，〔沉思〕可以稱得上是陳氏歸結其膠彩畫學習經驗的閉幕之作。

#### 四、炭筆素描

炭筆素描長久以來一直被學院美術教育視為視覺藝術的重要基礎；雖然素描很少被當作正式作品，但是透過素描來訓練畫者的描寫力、表現力和造形能力之觀念，幾乎成為近代畫壇（尤其學院美術教育）之共識。此外，素描稿往往也成為提供藝術家構想正式作品的參考底稿。因此近代以來，素描成為視覺藝術工作者養成的必要基礎訓練。留日時期的陳澄波，也始終將素描基礎之鍛鍊當成每日的重要功課。根據林玉山撰文回憶留日時期在東京與陳澄波賃屋同住之情況：

「我和陳（澄波）先生同住的上車坂町，比較靠近上野公園，他每天上課往東京美術學校可以徒步前往，我往小石川區川端畫學校亦徒步不搭電車。陳先生白天上美校，晚上又要往本鄉美術研究所繼續研習素描，不論風雨寒暑從無間斷磨鍊用功，陳先生日常生活亦極簡單，亦無煙酒打牌之習慣，全心為畫道而苦幹，其精神甚使同住宿的室友欽服和效法。又每逢星期天或祭日例假，他都不參加不必要的遊樂，一定帶了畫具跑到郊野寫生，或於上野公園附近描繪博物館或不忍池或是公園的花圃與林木之景致等等。……他的作畫所表現的風格很特別，譬如畫人體，胴體部分都畫得很不錯，惟有腳手小部分甚覺稚拙異常。這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。其實作畫有用筆之妙，有畫趣之奇，又有格調之怪異等等，這皆出自作者本人之性情胸臆，卻不能勉強求之。陳先生之有此特殊奇趣的繪畫風格，完全出自他強烈之個性，莫怪東京美術學校西畫科的指導老師田邊至先生，對陳先生所交作業表示無法批改，曾說陳先生之繪畫有他獨特之性格，只好讓他自由發展，不能勉強

左右他云云。」<sup>15</sup>

從這段描述可以顯見東京美校時期陳澄波分秒必爭的用功精神。由於圖畫師範科旨在養成中等以上學校的圖畫手工教師，因而學科、術科分布相當均衡，各科均得修全，陳澄波可能深感素描基礎之重要，因而再利用每天晚上前往岡田三郎助主持的「本鄉繪畫研究所」加強素描。本卷所收錄近百張的炭筆素描，以人體素描佔大多數，顯示出陳氏這段時期在素描方面用功之深。人體素描的難度遠高於石膏素描，是屬於進階性質的素描訓練；檢視陳氏的人體素描，早在入學的第二學年之初，即已出現完成度頗高而且相當優質的作品〔坐姿裸女素描-25.6.11（4）〕，這是一件頭部俯伏於高腳椅上的坐姿人體素描作品，輪廓線格外清晰而富於彈性，肌理格外強調



坐姿裸女素描-25.6.11（4） 1925  
紙本炭筆 61.5x45cm

如同雕塑般的量塊感，造型掌握能力也已然具備了相當基礎。這種素描造詣，應是得力於其課後在本鄉繪畫研究所的加強。值得注意的是，個人主見極強的陳澄波，在學習素描的過程中，即已不願追隨畫壇極具份量的師長畫風，寧願逕自依照自己的觀察和感受畫自己的畫。

據少年時期曾隨陳澄波學畫的張義雄回憶，早年曾聽陳氏就讀東京美術學校圖畫師範科同學中堀愛作之描述：

「……記得有一次，田邊至老師要改他的素描，澄波不同意老師的改法，不久又把它改過來。由於他在畫中表現出強烈的個性，田邊至老師最後終於同意澄波依自己的意思去表達。澄波就是這樣要求每張畫都能表達自己的強烈個性，……。」<sup>16</sup>

經筆者查閱東京藝大歷年的《同窗生名簿》，中堀愛作於 1914（大正 3）年 3 月畢業於東京美校的圖畫師範科，在東京美校的屆別中，比起陳澄波足足早了十七屆，較之田邊至教授（1910 年，西洋畫科畢）晚了四屆，比台展評審委員鹽月桃甫（1912 年，圖畫師範科畢）則晚了兩屆<sup>17</sup>。因此中堀氏所說，應係間接聽自田邊至老師或陳澄波班上同學所轉述。雖然如此，但張義雄的說法仍然與前述林玉山所描述頗為一致，也證實了陳澄波在課堂上面對著帝展審查員身份的田邊至教授，並未震懾於其卓越的成就和地位而「循規蹈矩」地遵循老師的指導，檢視其畫風也確實未依附在田邊至老師的畫風庇蔭底下。其個性鮮明且堅持個人自我理念的特質，固然是形成其畫風的重要因素，而田邊至老師的包容以及尊重學生適性發展的教學態度，也同樣地展現出名師的胸襟和氣度。

<sup>15</sup> 林玉山（1979）〈與陳澄波先生交遊之回憶〉，引自《雄獅美術》106 期，頁 60-62。

<sup>16</sup> 張義雄口述，陳重光執筆（1979）〈陳澄波老師與我〉，收入《雄獅美術》100 期，頁 126。

<sup>17</sup> 《東京藝大美術學部（1981）同窗生名簿》，頁 86、348、349。

陳氏在本科二年級時有件坐姿的人體素描習作〔坐姿裸女素描-25.10.15 (5)〕頗為特別。這件作品在左側空白處加畫了一個橢圓框，框內另畫了同一位模特兒同一角度的頭部素描特寫，然而筆觸和畫法卻與右方的人體素描落差頗大，推測很可能出於老師的示範。如果這項推測無誤的話，也可以證實陳氏不接受師長直接改畫的作畫習慣。

綜觀陳澄波的人體素描，大致可以歸納出如下幾點特色：

### (一) 強調東方人的體型特質

日本學者山梨繪美子曾經研究陳澄波的裸體畫不同於西方模特兒之骨架比例，其目的主要在表現東方模特兒之美。文中指出：當時日本人女性的平均身高 146cm，顏面 23cm，一般約六頭身。<sup>18</sup>又引述比陳澄波早數年畢業於東京美校的名畫家前田寬治於畫論中提到：

「……日本女性的全裸特徵，例如關節高、短腿、找不到 accent (重點) 的胴體和其周圍，這些具有西方人連作夢也別想得到的另類節奏感。另外還有紅腫的臉垂直堅硬地植入銅色的短頸、寬肩、圓腿以及類似爬蟲類的扁平手掌和腳掌等。日本人的全裸身體和西方的全裸身體相比，雖然不夠漂亮，但美是一樣的」<sup>19</sup>

山梨氏歸納陳澄波的裸體畫中，發現不少與 1920、30 年代日本裸體畫家所描繪人體特質的共通之處。

依上述之論點檢視本卷收錄的陳澄波炭筆素描作品，其模特兒的確多接近六頭身（六頭身弱）之比例，其體質特徵與前田氏之描述也頗為接近；稍有不同的是：陳氏畫的裸女，其手掌和腳掌並非扁平，而往往是渾圓而厚實，似乎是屬於勤於勞動的婦女之手腳特徵。這種現象是否與他對於當時的臺灣婦女除了操持家務之外，往往還須下田耕作的深刻印象之投射有關？此一問題留待未來後續之探討。值得注意的是：教導陳澄波素描和西畫的田邊至和岡田三郎助兩位老師的人體畫作，則多採接近八頭身左右的類西方之身體結構比例；甚至陳氏家屬保存的一批陳澄波早年蒐集參考的數量可觀之名畫繪葉書（明信片），其中有關人體畫作品也多接近八頭身的西方女性美的身材。由此可以推斷，陳氏這種具有本土味的東方女性美的身材結構表現，應該是出於個人特有的抉擇和堅持。



坐姿裸女素描-25.10.15 (5) 1925  
紙本炭筆 62.9x47.6cm

<sup>18</sup> 山梨繪美子撰，李淑珠譯（2012）〈陳澄波裸體畫的一大特色——從日本學院繪畫的比較來看〉，收入臺灣創價學會和國立臺灣師大美術學系主辦，《繫絆鄉情——陳澄波與臺灣近代美術國際學術研討會》，頁 17-24。

<sup>19</sup> 同註 18，頁 22-23。

## （二）輪廓清晰的線性表現

相較於同時期臺灣和日本的洋畫家而言，陳澄波的炭筆人體以及人像素描，格外重視線條的表現，其輪廓線也顯得格外清晰。線條表現長久以來一直是東方傳統繪畫之特質，中華書畫藝術尤其格外具有積極性的線條表現機能。陳氏從小成長於漢文化氣氛濃郁的前清秀才家庭，又住在漢文化鼎盛的嘉義地區，這種文化氛圍，無形中增強了他對於漢文化的深厚感情以及中華祖國的深切認同。長時期的書法訓練，也多少刺激他領悟線條的重要性，加上其強烈追求自我畫法的個人堅持，因而選擇了重視線條和筆觸以發揮極具個人特質的線性表現炭筆素描。這種線性特質，在他的油畫和水彩作品當中，也同樣有著強烈明顯的個人風格呈現。

## （三）雄渾的雕塑性量感

陳澄波的炭筆女性人體素描，格外渾厚、健碩，頗具雕塑性的量感，與其同儕甚至一般學院派的素描頗不相同。尤其本科第三年所畫的一張臥姿裸女炭筆素描〔臥姿裸女素描-26.6.26（2）〕，乍看之下，很容易讓人聯想到雷諾瓦晚期的人體油畫。不同之處在於：雷諾瓦所畫的女性裸體，不但頭部比例極小，手掌和腳掌也極小，其重量感也不同於陳澄波來得強烈。然而，雷諾瓦一直是陳氏心儀的西方大師；陳澄波在 1935 年發表〈製作隨感〉一文曾提到：



臥姿裸女素描-26.6.26（2）1926  
紙本炭筆 46.7x62.2cm

「……將雷諾瓦線條的動態，梵谷（Vincent Van Gogh 1853-1890）的筆觸及筆法的運用方式消化之後，以東洋的色彩與東洋的感受來畫出東洋畫風，豈不是很好嗎？」<sup>20</sup>

雖然陳澄波這段說法主要指的是油畫，而且講的是對雷諾瓦畫中線條動態的激賞，然而筆者認為其炭筆人體素描的雕塑性量感之特質，應該也是受到雷諾瓦畫風相當程度的啟發。

此外，比較特別的是：其人體素描雖著重在身體和四肢的造形表現，卻往往將臉部、頭髮、手掌和腳掌等部分概念式的簡略處理。以畫手為例，他往往會省略腕側關節處的描繪，而僅交代手指部分，正如同文前引林玉山之回憶所描述之情形。然而，有時他可能又基於某些表現需求之考量，針對四肢關節處進行比較細膩的局部觀察和練習，如〔腳部素描-26.11.19〕一作；然後再進一步描繪全身像時，則常常會有比較客觀細膩的表現，如〔坐姿裸女素描-27.2.18（15）〕之作。就這方面而論，他在 1933 年接受《臺灣新民報》訪談，論及裸婦之描繪時，

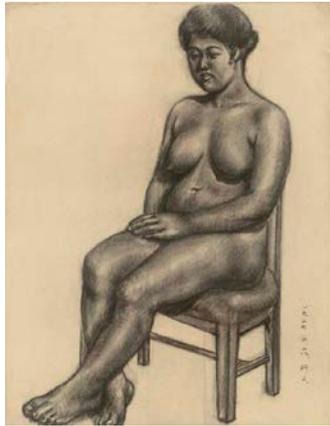
<sup>20</sup> 該文原載於 1935 年 7 月的《臺灣文藝》，轉引自顏娟英（2001）《風景心境—臺灣美術近代文獻導讀》（上），臺北：雄獅圖書，頁 161。

曾表示：

「…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サムシング (something)。以上是我的作畫態度。…」<sup>21</sup>



腳部素描-26.11.19  
1926 紙本炭筆  
45.8x30cm



坐姿裸女素描-27.2.18 (15)  
1927 紙本炭筆  
63.1x48.7cm



立姿裸女素描-26.1.22 (12)  
1926 紙本炭筆  
63.3x48.4cm

顯然這種選擇性的局部重點特寫，正是他觀察描繪對象，經反覆推敲，重新精煉後所抉擇的「值得描寫的瞬間」，亦其即所謂之 something。

事實上，陳澄波早在東京美校本科第二學年，已能畫出符合學院派規準的人體素描，如〔立姿裸女素描-26.1.22 (12)〕所作，該畫之造型和層次相當細膩，極具空氣感。同年 10 月，陳氏也同樣以比較具學院規準的透視法描畫〔嘉義街外〕而入選第七回帝展，顯見陳澄波早已具備學院的規準法則之表現能力，但他卻寧願尊重自己的感受而另闢蹊徑。

## 五、水彩畫

本卷收錄陳澄波水彩畫習作近百張，其中國語學校時期和公學校任教時期作品超過半數以上。東京美校時期以及東美畢業以後的作品，佔不到總數的一半。白適銘教授曾針對陳澄波赴日留學以前（1913-1924 年）的早期水彩畫作，進行頗富系統的整理、編年，並詳加註記其年代、品名、尺寸、款識文字、收藏地點以及畫作現況等，進而分析其水彩畫作所潛藏的現代繪畫意識。該研究發現：陳氏在赴日以前的早期水彩畫，構圖習慣於將地標性建築突顯於畫面中心，描繪的景物，常將過去和現在的新舊「矛盾卻並存」，以及「台、和、洋」文化交錯的配置。這樣的取景，不同於石川老師刻意迴避現代化地點的取景選擇。也喜歡描

<sup>21</sup> 原載 1933 年秋《臺灣新民報》之〈畫室巡禮 (10) 描繪裸婦—陳澄波〉，轉引自李淑珠著，李淑珠、黃雯瑜譯（2012）《表現出時代的「something」—陳澄波繪畫考》，臺北：典藏，頁 305。



博物館一隅  
1916  
紙本水彩  
31×24cm



台灣農家  
1921  
紙本水彩  
23.5×31cm



北回歸線立標  
1921-1923  
紙本水彩  
24×28.5cm



裸女倚椅立姿  
1925  
紙本水彩  
51×34.6cm

繪群聚動物和禽鳥的點景母題等，嘗試跨越學院制式化操作之窠臼，努力從其師石川欽一郎的啟蒙中伸展自己的觸角，創造自我的原型風景元素，以呈現其土地認同和現代風景意識<sup>22</sup>。白氏文章之分析論述，相當具體而中肯，頗能凸顯陳澄波早期水彩畫之特質。同時，其研究發現亦可證實陳澄波畫風之強烈個人意識，以及不願規規矩矩地安全遵循老師的畫風，早在國語學校時期即已然有跡可尋。

此外，白氏所整理的「陳澄波早年（1913-1924）水彩作品編年」裡頭，認為陳氏家屬所保存的〔街景〕一作，應是石川欽一郎作品<sup>23</sup>，仔細排比其畫風，的確非常接近於石川水彩畫風的淡雅、空靈兼具詩情之特質，技巧的熟練度也相當高，而與質樸、厚實的陳澄波水彩畫落差甚大。不過該畫極為簡練，尚未針對層次和空間做進一步的處理，完成度並不是很高，也沒落款。是以筆者推測：很有可能是石川老師帶著陳澄波等學生們進行戶外寫生時，現場隨機示範給陳澄波參考的示範畫稿。

如從技法層面檢視陳澄波國語學校時期的水彩作品，基本上多數仍可看出石川老師在色彩、筆法甚至構圖方面對他的影響，常用比較淺淡的透明畫法，線條和筆觸清晰而細碎，有些近於水墨畫法。1916年的〔博物館一隅〕已從石川老師畫風中走出自己的特質。同一年的〔海邊〕，則筆簡意全，而且色彩變化自然，簡鍊地表現出空間感和大氣感，顯然是這段時期的精品。到了任教公學校以後，則更加明顯地感受其脫離石川畫風而更加大膽地放手嘗試之跡象。尤其在他擔任水堀頭公學校（水上公學校）湖內分校教諭時期（1920.4-1924.3）所畫的〔台灣農家〕和〔農舍雞群〕等作品，則採用大不同於石川老師的暗沉藍褐色調，大筆簡逸揮寫，水分和筆觸縱肆淋漓，有強烈的自我個性展現；至於〔農舍與農夫〕、〔公園〕、〔北回歸線立標〕……等作品，多以藍綠色系為主，色彩筆觸更趨大膽，豪健而厚重，強明有力，有如油畫一般，似乎畫得更有自信，而且已然明顯地遠遠脫離石川優雅空靈的紫色系畫風，這幾件作品，堪稱其留日以前水彩作品的階段性代表作。

<sup>22</sup> 前揭白適銘（2012）〈「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〉，同註 14。

<sup>23</sup> 前揭白適銘（2012）文，同註 14，頁 76。

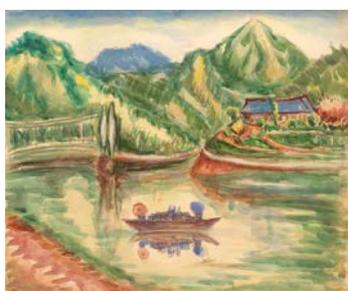
陳氏留日以後，接受科班之訓練，又受到當時日本洋畫壇流行的外光派，後期印象派的感染，其構圖更趨嚴謹，色彩更趨豐富，題材越趨多元，其中裸體作品是他赴日以後才出現的新題材，在他的水彩作品中，尤其〔窗前裸女〕、〔裸女與花瓶〕、〔裸女倚椅立姿〕等幾件人體水彩作品，不僅完成度和嚴謹度甚高，甚至前面兩幅色彩厚重而變化豐富，宛如油畫作品一般，不無可能是為了繪製油畫作品以前，先以水彩試作的習作。



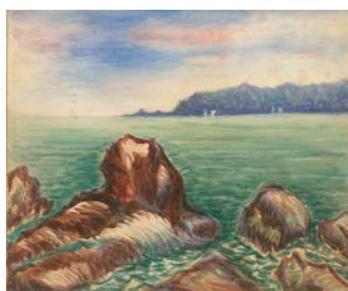
樹林邊 年代不詳  
紙本水彩 15.8x21.7cm



大樹下的農家 年代不詳  
紙本水彩 15.5x21.5cm



倒影 年代不詳  
紙本水彩 40x47.5cm



海邊 1939  
紙本水彩 40.5x49cm

留日以後的風景畫部分〔山腳村落〕雖為淡彩，但是簡練而精準，具大氣感，〔樹林邊〕色彩和層次感極為豐富，厚重而結實；〔大樹下的農家〕顯得活潑而自然，這兩件作品可以看出他任教於公學校時期畫風之延續，然而已然更顯收放自如而且有更加優質畫面效果之展現。至於〔薄暮〕和〔山景〕，筆觸流暢而瀟灑，水分和色、墨渾潤淋漓，宛若為捕捉稍縱即逝的感覺所作的現場水彩速寫，簡直就像大寫意減筆水墨山水畫，已經完全脫離留日以前之樣貌，也有可能是製作油畫作品以前的構想畫稿。〔倒影〕和〔水鄉〕都具有水墨畫的筆法和造型母題，也具油畫般的厚實感，非常接近於他任教上海任教時期的油畫風格，應該也是製作油畫的草圖。1939年的〔海邊岩石〕與〔海邊〕，是嘗試不同畫法描繪同一海景的系列作品；近似於油畫般的厚重感，畫岩礁的筆觸，非常接近於傳統水墨畫的披麻皴和折帶皴，近處水紋也採水墨式的線紋畫法，顯見其東方美學元素和油畫概念之融合。基本上，留日以後的水彩畫，畫風更為成熟自由而且有進行多元表現手法嘗試之趨向。其中有不少作品頗為厚重結實宛如油畫。留日以後，陳澄波顯然以油畫作品為其創作的主力，其水彩畫習作與其油畫作品，關聯相當密切。同時也可以看出他將水墨、書法以及膠彩等學習心得融入水彩畫風之中。雖然不少水彩作品，宛如油畫之練習稿，雖然與當時日、臺畫壇的主流水彩畫風頗不相同，然而其中不乏頗富生命力之傑作，從水彩類之審美角度觀之，依然稱

得上是極具鮮明個性的優質作品。

## 結語

對於藝術風格具有強烈自我意識的陳澄波，早自國語學校求學時期，在追隨他所敬仰的石川欽一郎學畫時，在水彩作品之選景、點景以及部分技法方面，即已顯現出有別於石川老師的個人畫風特質；任教公學校以後，他這種個性鮮明的畫風特質的呈現更趨明顯。東京美校時期，在接受全方位的科班訓練以後，其創作的材質更為廣泛，其類型更趨多元，表現手法也更為細膩而成熟，書法、水墨和膠彩也都有脫離傳統或師承藩籬，而依己意作跨流派之融合或自我特質之發揮的趨向，同時也進一步催化他對於東方美學元素體會的深度。留日以後，其炭筆素描和水彩畫趨於量感和厚重感的掌握，線條和筆觸格外彰顯，也有明顯的東方美感特質之展現，並與其油畫作品有著密切的呼應關係，與當時其師長之畫風有著明顯的區別。這種不依附於師長畫風之庇蔭，勇於展現個人特質的堅持，以及東方甚至本土元素的掌握，也正是建構陳澄波卓越藝術成就的重要基礎。