

談陳樹人花鳥畫與日本琳派

黃雯瑜

「嶺南三傑」之一的陳樹人原師事廣東畫家居廉，赴日習畫以後，其花鳥畫的風格出現顯著的改變，如此的風格轉變，很可能是他赴日習畫後，受到明治末期日本美術界對於「琳派」重新關注並且評價的影響。相較於琳派的華麗與裝飾性，陳樹人雖然學習、吸收了琳派的構圖，但仍以淡雅、清新的風格開拓出獨特的面貌。

陳樹人（一八八四～一九四八），出生於廣東番禺，十七歲（一九〇〇）起追隨廣東畫家居廉（一八二八～一九〇四）習畫，一九〇四年與高劍父（一八七九～一九五一）、高奇峰（一八八九～一九三三）一起創辦「廣東日報」鼓吹革命思想，一九〇五年加入同盟會，一九〇八年進入京都市立美術工藝學校就讀。一九一二年畢

業回國，任教於廣東優級師範學校、廣東高等學堂美術科。一九一三年再度赴日，進入東京立教大學攻讀英國文學，一九一六年自立教大學畢業，隔年轉赴加拿大繼續參加黨務，至一九二二年始返國。

比較其東渡前後，可以發現陳樹人的畫風有很大的轉變。一九〇三年的〈玉堂富貴圖〉（圖一），為本次

「溯源與拓展——嶺南畫派特展」內選展陳樹人花鳥畫作品中，創作年代最早的一幅。畫中描繪玉蘭花、海棠、牡丹等吉祥花卉，花朵和葉片分別以撞粉和撞水染出，左上方款題「玉堂富貴。樵南田翁本……」比較院藏清代惲壽平的〈花卉〉（圖二），可以看出〈玉堂富貴圖〉不論在布局或取材上，皆依循著中國繪畫中折枝花卉



圖十一 陳樹人 竹雀圖 年代不詳 國立故宮博物院藏



圖三 陳樹人 白門楊柳 1938 廣州藝術博物院藏



圖二 清 惲壽平 花卉 國立故宮博物院藏



圖一 陳樹人 玉堂富貴圖 1903 廣州藝術博物院藏

然日者有志之士，研求商業，講習工藝，或赴西歐，或赴東瀛，是則將來吾國富強前途，或有可望。惟商業之發達，非間接於工藝不能，工藝之發達，非間接於美術不可，此固有識者所同認。歐美諸國，從前因工業之不興，遂大獎勵美術，而收今日之良效果，稍讀西史者，當無不知。試觀近時歐美諸邦，如英、佛、德、意等之尊重美術，與

的傳統。

然而，陳樹人在二〇年代至四

〇年代製作的花鳥畫中，例如本次展出的〈紅葉〉、〈長松〉、〈白門楊柳〉（圖三）、〈玉梅金柳〉（圖四）、〈紅棉〉、〈雨後〉（圖五）、〈松榦雙禽〉（圖六）等作品，類似上述〈玉堂富貴圖〉的構圖幾乎已不復見，取而代之的是以植物的枝幹大膽地進行畫面切割，這種橫斷整幅畫面的切割方式，有別於中國傳統花鳥畫中追求的平衡及和諧，甚至有時令觀賞者感受到奇險或突兀，

彷彿刻意使用了中國傳統花鳥畫儘可能避免的構圖。

留日習畫的經驗何以給陳樹人帶來這樣的轉變？筆者認為可以從他留日期間的日本畫壇來論述。

陳樹人留日期間，曾經摘錄英國人波露然布羅運原著《美術概論》（*The Fine Arts*）連載於《時事畫報》。其作序述緣起，具體交代了留日學習美術的動機：

嗚呼，震旦美術之風，不振久矣！宋元以降，其道日墜，迄今日益不可問。雖然吾國前者之所謂美術

家，不過一騷人墨客，寄情於山水花鳥，問世之心，絕無有也。故於工藝製作，判然兩途；因之吾國藝術，日淪腐敗，亦良有以。似此習氣，處閉關時代猶可，以今日工商戰最烈之時代，苟其國之藝術劣敗，則不能立足競爭於舞台。國之貧弱、亡滅隨之，可不儆懼。吾支那以開化最早、文明先進之古國，民族聰睿，土地富饒，而因循退化，陷於此時之悲觀，痛矣！綜計年中外國工商進口之額，何止百億，漏卮不塞，禍水詎有涯乎？



圖六 陳樹人 松幹雙禽 年代不詳 中央研究院頤南美術館藏

學。再加上傳統工藝本是京都的主力產業，京都府畫學校設立之初就是為了京都傳統工藝的近代化而成立。據此可以推測，陳樹人對於圖案的關注並且將之實踐於繪畫之中，與其留學地點的文化氛圍有相當密切的關係。

從他選擇進入美術工藝學校圖案的經歷，以及其自身的言論中對於工藝、圖案等之強調，可得知陳樹人對於圖案有著獨特的見解，他曾強調「構圖乃繪畫最重要要件，屬於形式美方面者，線之組織，形之配合，濃淡

區分而已。苟能不悖形式美的法則，足以與人以快感。」（註四）

他又提到繪畫構圖須有圖案的意義：「均衡、調和、反視三要件，圖案之要義也，繪畫構圖不可無此要義。」（註五）有相當多的研究指出，高劍父、陳樹人、高奇峰赴日學習美術，進而受到當時流行「朦朧體」的影響，例如本次展出的高奇峰〈木魚伽僧〉（一九二四）以淺色均勻刷染背景的方式；再如陳樹人〈雨後〉（圖五）都是學習朦朧體的典型例



圖五 陳樹人 雨後 1947 廣州藝術博物院藏



圖四 陳樹人 玉梅金柳 1944 挹翠山堂藏

吾國之輕視之甚，或有詆激之者，一為比較，羞慚何地？即區區三島日本，年來工業亦駁駁並驅西洋，無他，美術之發達所致矣。（註一）

陳樹人在文中明確指出商業、工藝、美術三者之關連。而實際上，光緒末年高劍父等人合股創辦以生產彩瓷工藝品為主的實業團體——廣州河南「博物商會」，陳樹人可能也曾一度參加此實業活動。（註二）

再從陳氏的留日經驗來看，他於一九〇八年進入「京都市美術工藝學校」，該校前身為「京都府畫學校」，創設於一八八〇年，是日本最早的公立繪畫學校。校名幾經沿革，一八九四年改稱「京都市美術工藝學校」，一九〇一年改稱「京都市立美術工藝學校」，現稱「京都市立藝術大學」。

京都市立美術工藝學校明治四十四年三月以降《繪畫科畢業生徒學籍簿》第九十一號中記載，陳氏第一學年在圖案科，一年後轉入繪畫科（註三），可知其留日的第一年曾研習圖案

子。（註六）所謂「朦朧體」使用刷毛暈染，因不畫輪廓線，且使用混合了白粉的顏料，使得色彩混濁，也產生了物體型態不明確的弱點，這項本是日本美術院（註七）畫家菱田春草（一八七四～一九一一）、下村觀山（一八七三～一九三〇）、橫山大觀（一八六八～一九五八）等人的創新嘗試，曾在明治三〇年代飽受批評。為了突破朦朧體的局限，這群畫家故在明治末期從朦朧體轉而關注日本傳統「琳派」的畫風。（註八）

陳樹人花鳥畫中的琳派元素

「琳派」指的是江戶時代初期的畫師俵屋宗達（生卒年不詳，約十七世紀初）、尾形光琳（一六五八～一七一六）、尾形乾山（一六六三～一七四三）兄弟乃至於江戶後期的酒井抱一（一七六一～一八二八）、鈴木其一（一七九六～一八五八）所形成的流派。俵屋宗達與尾形光琳活動的時間相隔將近百年，而尾形光琳至酒井抱一又相隔了百年。琳派並不是一個明確的畫家集團，除了鈴木其



圖十 尾形光琳 竹梅屏風 十八世紀 東京國立博物館藏 引自《大琳派展》

份，將楓樹枝幹配置於畫面右方，再加以延伸細枝並搭配轉紅的楓葉，與酒井抱一的〈櫻花與琉璃鳥〉構圖相當類似，幾乎是從抱一的作品直接沿用。

雖然不若上述酒井抱一和菱田春草兩幅作品間那樣明確而實際的影響關係，陳樹人作品中常用的交叉式構圖、或者以植物枝幹由上而下貫穿畫面、乃至於用細枝的交錯來分割畫面

形成節奏感等特色，在琳派畫家或其繼承者如菱田春草等人的作品中都是有跡可尋的。

尾形光琳的〈竹梅圖屏風〉（圖十）在金地畫面上以墨繪竹梅，這幅作品是橫幅的屏風形式，構圖表現上以數枝竹子的枝幹垂直貫穿整個畫面，透過竹幹的粗細、竹葉的延伸、墨色深淺，以及右方彎曲的梅花讓畫面產生變化。而陳樹人作品中，院藏



圖十二 酒井抱一 十二月花鳥圖 三
月 十九世紀 美國FEINBERG
COLLECTION 引自《大琳派展》



圖九 菱田春草 春夏秋三對幅 秋
引自網路



圖八 酒井抱一 櫻花與琉璃鳥 細見美術館
藏 引自《大琳派展》



圖七 菱田春草 黑貓 1910 永青文庫
藏 引自《近代日本の画家たち》

一會實際師事酒井抱一之外，俵屋宗達、尾形光琳、酒井抱一等幾位之間並不存在著師生關係，而是後輩仰慕前人，主動地學習其風格或從作品中吸取養分加以傳承，所以琳派畫家的創作風格也並非全然一致，相較於俵屋宗達的豪邁、尾形光琳的華麗，酒井抱一及鈴木其一等的創作風格更具有清新風格和季節感覺，也發展出有別於尾形光琳的新樣式。

整體來說，琳派的風格是以日本大和繪的傳統為基礎，從中發展出豐富的裝飾性和設計性，主要以繪畫創作為中心，但也不乏書法和工藝品的製作。琳派影響所及，包含日本近現代的繪畫、工藝、設計乃至於歐洲印象派、後期印象派、新藝術、裝飾藝術的風格。俵屋宗達和尾形光琳的活動地點在京都，相對於此，酒井抱一以及其弟子則以東京為根據地，因東京時稱江戶，又被稱為「江戶琳派」。

陳樹人於一九一二年九月二度赴日留學，一九一六年方離開日本轉赴加拿大，第二次留學的地點是東京，

這時期正是日本畫壇，特別是前述的日本美術院畫家們，企圖以重新發現、評價琳派來確立日本美術獨特性的時期。筆者認為在這種氛圍之中，陳樹人花鳥作品中常常被提出的特徵——幾何式畫面分割、裝飾性等，不無受到琳派風格啟發的可能性。

首先回顧日本近代畫家對於琳派構圖風格的繼承。例如菱田春草的

〈黑貓〉（圖七），以下垂的枝葉與曲折的樹幹來佈局畫面，這在「江戶琳派」的作品中常可見到。（註九）再如酒井抱一〈櫻花與琉璃鳥〉（圖八）繪櫻花樹枝幹垂直畫面，與S形的細枝相互呼應，白色櫻花和琉璃鳥的青色相互呼應，並以留白增添畫面的雅致效果。而菱田春草的〈春夏秋〉三對幅（圖九）當中的秋季部

畫作品中將之略去，而讓柳絲的線和梅花的點成爲視覺焦點，交織出一幅極具裝飾性的作品，其取材及構圖正反映了他自身所言的「圖案之要義」——均衡、調和、反襯。而這種以線條的反覆來切割畫面並形成節奏律動的表現方式，也令人聯想到琳派在工藝作品上描繪圖案的手法。（圖十四）

目前雖然無法得知陳樹人留日期間確實觀賞過哪些琳派的作品，但以琳派作品和陳樹人的作品對照比較，可以歸結出陳樹人花鳥作品的構圖與



圖十四 尾形光琳筆 流水圖廣蓋 大和文華館藏 引自《大琳派展》

琳派作品的類似之處：鮮少畫整株植物，只取植物的一截搭配以花、葉或鳥類，入畫的題材極度簡化，畫面大多不具景深，並以植物的枝幹構成幾何式的畫面布局。然而，相較於琳派纖細、綿密的描繪及華麗的裝飾性，陳樹人作品中的題材並未經過細膩雕琢，而以寫意畫法表現，但也因此脫離了拘謹華美，給予觀者另一種酣暢之感，而上述的特徵在二〇年代以後幾乎成爲陳樹人花鳥畫作品中的基調。

結論

陳樹人雖然早年師事居派，但二〇年代以後，日本琳派的創作語彙一再地出現在他的花鳥畫當中。留學日本期間，陳樹人有可能直接學習琳派的樣式，更有可能的是受到近代日本畫家如菱田春草等人學習琳派的風潮，而間接注意到酒井抱一等琳派畫家的作品，受到啓發並將之融入自身的繪畫當中，但是陳樹人顯然並非一味地承襲或者沿用琳派的畫風，而是消化了琳派的元素後又開創出屬於自



圖十三 酒井抱一 十二月花鳥圖 七月 木槿與畫眉 十九世紀 皇田記念館藏 引自《日本の美術12 酒井抱一と江戸琳派の美》

〈竹雀圖〉（圖十一）、〈梅竹雙清〉（廣州美術館藏，一九四八）等皆是植物枝幹由上至下貫穿整個畫幅的例子。〈竹雀圖〉中央的枝幹由上而下一筆揮就，幾乎是直接了當的將畫面切割成左右兩等份，左半邊有另一根較細的竹枝呈對角線式的延伸，一隻雀鳥佇留其上，畫幅上方垂下幾株竹葉。或者因陳樹人在這幅作品中以直幅繪製且以仰視角度表現竹子，比起尾形光琳以平視角度繪竹，更加凸顯了竹子直立挺拔的特色。

酒井抱一晚年常繪製花鳥圖或

花草圖，花鳥圖也是其最擅長的繪畫類別。晚年集大成之作〈十二月花鳥圖〉作品中，以十二幅分別描繪每個月份具有代表性的花鳥，構圖多用對角線與曲線並大量留白。三月份一幅（圖十二）中，櫻樹粗壯的枝幹幾乎成對角線地由右上至左下貫穿畫面，細緻的櫻花枝條由畫面上方垂下迎風飄蕩，白色花朵或盛開或含苞待放，粗曠的枝幹和纖細的櫻花間形成一種強烈的對比；再以七月份的〈木槿與畫眉〉（圖十三）爲例，木槿的細枝和莖交叉成X字形的構圖。我們也

不難發現，陳樹人擅長使用植物的枝和幹相互交疊來構圖，作品中枝幹交叉成X字形構圖的例子不斷地出現，例如〈長松〉、〈紅棉〉、〈雨後〉（圖五）皆是。

此外，楊柳也是陳樹人常畫的題材之一。經常使用的表現方式是柳條由畫面上方垂墜而下，表現飄逸靈動並形成韻律和節奏感。〈玉梅金柳〉（圖四）中將彎曲的柳枝分別配置畫面左右兩側，線條流暢，梅花枝幹則從橫向貫穿。一般畫梅或柳總不免要強調樹幹的蒼勁古拙，陳樹人在這幅

己的風格，也因此開創出一條有別於同門二高的藝術道路。

作者任職於本院教育展覽處

參考書目

1. 陳樹人留日美術動機載《時事畫報》戊申年第九期，轉引自李偉銘，《圖像與歷史：二〇世紀中國美術論稿》，中國人民大學出版社，二〇〇五年六月，頁一九八。
2. 李偉銘，《中國名畫家全集·陳樹人》，河北教育出版社，二〇〇二年，頁四四。
3. 同註2，頁四六。
4. 廣州美術學院嶺南畫派研究室編，《陳樹人對形式美法則的運用》，收錄於《嶺南畫派研究》第一輯，廣東：廣州美術出版社出版，一九八七年一月，頁九四。
5. 同註4，頁九四—九五。
6. 陳雅慧，《嶺南三家之繪畫研究》，二〇〇八年十二月，中國文化大學藝術研究所碩士論文，頁三九一。
7. 一八九八年由思想家岡倉天心帶領橫山大觀等十七名畫家所創設的美術團體。
8. 古田亮，《近代日本畫と琳派》，《琳派研究》（國際）ボジウム報告書，二〇〇六年，株式会社ブリック，頁四一。
9. 古田亮監修，《別冊太陽・日本のことごとしな近代日本の画家たち》，二〇〇八年，平凡社，頁一一八。