



陳澄波 秋之博物館 局部 1926 油彩畫布 縱33.5，寬45公分 財團法人陳澄波文化基金會提供

藏鋒於拙

蕭瓊瑞

陳澄波油彩創作中的水墨特質

我因一直住在上海的關係，對中國畫多少有些研究。其中特別喜歡倪雲林與八大山人兩位的作品，倪雲林運用線描使整個畫面生動，八大山人則不用線描，而是表現偉大的擦筆技巧。——陳澄波

陳澄波（一八九五—一九四七）百二誕辰東亞巡迴展，由臺南出發，歷經北京、上海、東京，最後一站回到臺北，在素有「中國藝術寶庫」之稱的國立故宮博物院展出。以「藏鋒」為名，凸顯這位被稱為「臺灣美術第一人」的「西畫家」，如何在創作的歷程中，吸納及運用中國繪畫的元素，在當時「融和東西」的時

代課題下，留下大批作品，成為時代巨大的文明標竿；也讓一般民衆，在「土地關懷」與「西方前衛」的特質之外，重新認識一位「不一樣的陳澄波」。

五十三歲的生命，約近三十餘年的創作，陳澄波的作品隨著政治的解嚴，逐漸撥開迷濛、神秘，乃至被誤解的面紗，人們在驚訝於其創作數量

之多的同時，也開始在「熱愛故鄉」或「素人風格」這樣的初淺認識之外，瞭解他對西方前衛藝術的探討，和對土地背後文化意義的深刻發掘，甚至他也是中國第一個前衛團體「決瀾社」最早的籌備成員之一。然而有更多的作品被陸續修復完成之後，更讓人們發現：作為臺灣第一代「西畫家」，事實上，陳澄波除了「西畫」



圖二 陳澄波 沉思 1926 絹上膠彩 縱126，寬111公分 財團法人陳澄波文化基金會提供

的穩定、湖面的波光等，都會有一種井然的秩序感。再加上作畫時對水份乾濕的控制，乃至留下畫紙本身的白色作為光線最明亮的部份，畫面就會產生一種節制、理性、負責、恆常，卻又不致於呆板的視覺印象。這樣的畫法相對於大渲染式的豪氣，也相對於美國式縫合法的機械。

至於「南畫」，指的正是東洋畫中的水墨畫。自從以油彩、水彩為主西方媒材與畫法傳入日本後，為分別它和傳統繪畫的差異，因而出現了「西洋畫」與「東洋畫」的名稱；西洋畫指的正是油彩畫與水彩畫，東洋畫則包括：日本畫與南畫。日本畫是大化革新時由中國傳入日本的「重彩丹青」繪畫，也就是日後中國畫法分類中李思訓父子所擅長的「北宗繪畫」，戰後臺灣一九八〇年代之後，稱為「膠彩畫」，在中國則有「重彩畫」或「岩彩畫」的稱呼。至於「南畫」，其實就是「南宗繪畫」的簡稱，也就是純粹墨色、講究筆觸、強調墨韻與詩意的「水墨繪畫」。

少年時期的石川，學習美術是

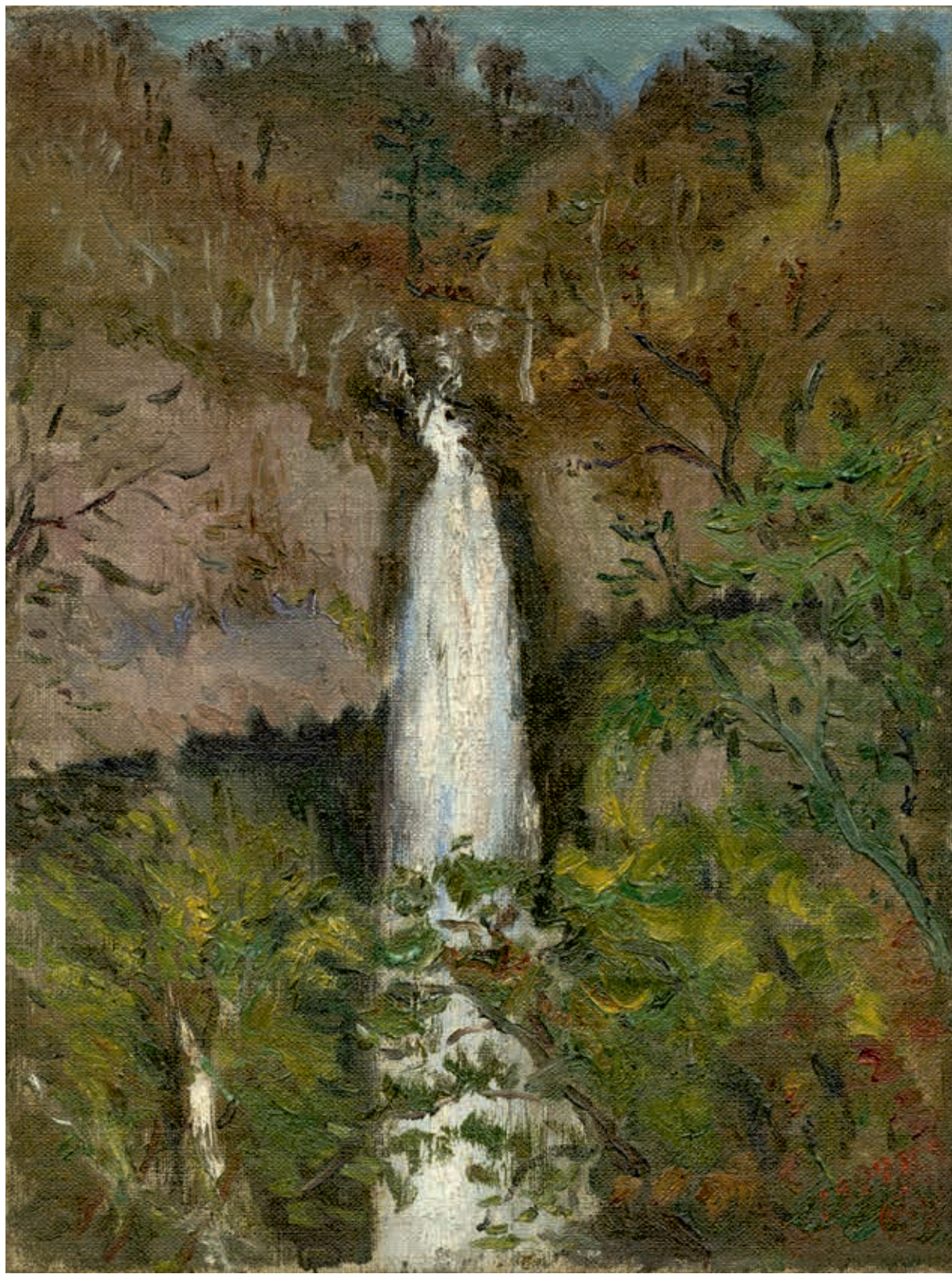


圖一 陳澄波 漁村 1924~1925 紙本水墨 縱32，寬33.5公分 財團法人陳澄波文化基金會提供

（油畫、水彩）以外，尚有諸多書法、水墨，乃至膠彩畫的創作，甚至將這些屬於東方，尤其是中國的繪畫元素，融入「西畫」創作的畫面中，形成一個巨大的面向。

早在一九二〇年代，陳澄波早期的水彩畫中，便散發一種線性書寫與淡彩輕敷的特色；而這樣的特色，固然是承襲自他臺北國語學校（今國立臺北教育大學）時期的美術啟蒙老師石川欽一郎（一八七一～一九四五）英國式的水彩畫風，但石川本身深研「南畫」，對中國水墨繪畫的構圖、用筆、敷彩，都有相當程度的瞭解與掌握，也必然對學生輩的陳澄波產生一定的影響。

所謂「英國式的水彩畫風」，指的就是一種分層描繪的方法：畫家在作畫時，先著上一層顏色，俟其乾燥後，再加上一層或數層的筆觸，也稱「重疊法」或「重染法」。這樣的畫法，最大的特點，就是畫面會有層次分明的筆觸，且整體上，不論是遠近的空間、物體的形狀、主賓的區別、光線的差異，乃至雲煙的輕靈、路面



圖四 陳澄波 華嚴瀑布 1927 油彩畫布 縱41.2，寬30.6公分 財團法人陳澄波文化基金會提供



圖三 陳澄波 秋之博物館 1926 油彩畫布 縱33.5，寬45公分 財團法人陳澄波文化基金會提供

從「南畫」入手，之後才走向水彩的學習，因此，在他的水彩畫作中，也是充滿一種粗細有緻的筆觸特色，乾淨、俐落、明快，又鮮活的特質。一般西畫稱自然為「風景」，水墨則稱「山水」，代表著東西方兩種對自然認知態度的差異；石川來臺曾仔細觀察臺灣風景，有〈臺灣的山水〉一文（註一）的寫作，由此亦可見其創作思維中的水墨元素，這些都成了學生，包括陳澄波等人早期水彩畫的元素與特色。

陳澄波前往東京美校留學後，不像其他人以「西畫科」為第一志願，而是進入較具全方位學習與通識特色的圖畫師範科，在書法、水墨（即南畫）、膠彩畫（即日本畫）、西洋畫（含油畫、水彩畫、素描等）方面均有涉獵（圖一、二）；且在一九二六年，以一件描繪故鄉嘉義現代化的油畫作品〈嘉義街外（一）〉，入選第七屆帝國美術展覽會（簡稱「帝展」），成為臺灣西畫家入選「帝展」的第一人，震動全臺。

而值得注意的是，一九二六年，



圖六 陳澄波 西湖の東浦橋 1928 材質 尺寸不詳 財團法人陳澄波文化基金會提供

屆槐樹社展的〈西湖東浦橋〉（圖六）；這件如今也已佚失的作品，也在一九二九年十月，返臺參加赤島社在臺北博物館的「洋畫展覽會」，被《臺灣日日新報》的評論者，稱

美：「兩株柳樹帶有不少南畫清楚氣氛。」（註二）其手法正如前提〈秋之博物館〉與〈帝室博物館〉樹枝的畫法，只是該作，在整體構圖（一河兩岸）及畫面題材（柳樹、拱橋、點景

一九二九年，陳澄波自東美研究所畢業，他原本計劃再赴巴黎深造學習，但在石川老師的規勸下，終於以「中國」取代「巴黎」，深入「融和中西」課題的探討，因而有了〈清流〉一作的完成，成為一生的重要代表作。

〈清流〉一作，縱七二·五公



圖五 1928年6月22日，歡迎陳澄波（中）至西湖之紀念照，下方作品左為〈西湖泛舟〉，中為〈西湖の東浦橋〉。 財團法人陳澄波文化基金會提供

也就是東京舉辦「日華聯合繪畫展覽會」的一年，陳澄波收藏有該展發行的美術明信片，顯示必然曾經前往參觀，並在這一年的創作中，開始展現出一種中國毛筆式的用筆特色，如今

日仍存的〈秋之博物館〉（圖三）；這幅作品，在一種強調「金秋」的色調中，做為前景的高大樹木，不論是樹幹或樹葉的表現，均有一種水墨畫以軟性毛筆勾、點的特質。而這樣的特質也成為此後陳澄波許多畫作中經常出現的風格特色，包括一九二七年參展第一屆「臺灣美術展覽會」（簡稱「臺展」）的另幅〈帝室博物館〉。

幾乎和〈秋之博物館〉同樣的寫生地點，但〈帝室博物館〉採取直長的構圖，且更強化了前方大樹樹枝、樹葉稀疏地橫擋在博物館建築體前的柔軟情態。儘管這幅作品原作已經佚失，但黑白的圖版，反而讓我們更清楚地觀察到陳澄波對這種毛筆式筆觸運用的著力與成果。

而也就在創作〈帝室博物館〉的同年，陳澄波進入研究所繼續進修。明顯地，此時的他，已決定以西洋畫作為研究的主要畫種；但如何在西洋畫中表現出具有東方特色的風格，顯然也成為他在追求、探討西方前衛思

潮的同時，另一個平行思考的課題。

一九二七年，除〈帝室博物館〉外，另有一件〈華嚴瀑布〉（圖四），較少被人注意。這件作品，描繪日本枋山縣日光國立公園的一個景點，陳澄波還和同學在瀑布前留下一幀合影的照片。在這幅作品中，瀑布直直地由畫幅正中央上方強力的下瀉，背景是高聳頂天的山壁，前方則有一些由兩邊伸出的樹枝和樹葉。這樣的構圖和用筆，也幾乎讓人聯想到許多水墨繪畫的手法。

一九二八年，這是他進入研究所的第二年，為了擷取更多和中國有關的題材，他和畫友一同前往杭州西湖寫生。同樣地，也留下了一幀和畫友合影的照片，上頭清楚地寫著：「歡迎美術家陳君於西子湖紀念，戊辰蒲節」（圖五），可以判斷：這些畫友中應是有中國籍的人士，才會有以主人立場表達的「歡迎」之意。更重要的是，照片中還留下了陳澄波三幅作品的樣貌。其中，位於中間的一幅，正是隔年（一九二九）入選日本第六

人物等）上，更讓人容易聯想到中國的水墨繪畫。

一九二八年首遊西湖照片中的另外兩幅作品，右邊為西湖寶石山的〈保俶塔風景〉，目前佚失；左邊則為〈西湖泛舟〉，兩幅均可見到是一種特殊橫長的畫幅型式，顯然有著中國橫幅長卷的意味，而其中的構圖，採橫長平行的手法，也是西方繪畫較少見的形式。此外，同年的作品，另有〈湖畔〉，有著灰階的色調，既是西湖多霧的天候特質，也是水墨般的趣味表現；乃至〈杭州古厝〉（一名〈岳王廟〉），三段式的平行構圖，下方露出的荷葉，也是不同於西方繪畫的手法，而是對中國繪畫表現手法的另一嘗試。

分、橫六〇·五公分，同樣是一件畫在畫布上的油彩作品，但以中國傳統水墨畫經常採取的「一河兩岸」構圖，將拱橋置於畫面中景處，前方有一對背向觀眾併坐的情侶；同樣的點景人物，也次第出現在稍遠的「之」字形的湖岸岸邊，指引觀眾的眼睛延伸轉向橋上的又一對情侶。湖上有船隻，水面有倒影，兩邊的枯枝樹木，以中國毛筆式的筆觸，勾撇畫成；遠景則是較清淡（雖是濃彩畫成，但色調清淡）的山影，以對比於畫面最前

方、較濃重的一些石塊或樹幹，藉此拉開了景深。

如果說這幅作品具有中國水墨繪畫的特色，除了前提的題材、構圖，與筆觸外，其實更明顯的是色彩。具體地說：這幅〈清流〉，打破了西方油彩繪畫長期以來擅用「物象固有色」的傳統，代之以一種中國水墨繪畫的「統調」概念。西方傳統繪畫，基於「寫實」、「求真」的概念，希望再現物象的形象、色彩，與質感，因此「樹葉是綠色的」、「樹

幹是褐色的」、「天是藍色的」、「橋是紅色的」：此即所謂的「物象固有色」。但這幅作品，除了天與水的局部藍色以外，大幅壓低了物象固有色；取而代之的，是一種接近黃褐色的「統調」氛圍，一如水墨繪畫的「黑白」統調概念。

〈清流〉一作，除參展一九二九年在上海舉辦的「第一屆全國美術展覽會」外，一九三三年，也代表中國參加在美國芝加哥舉辦的世界博覽會。陳澄波對此作倍極珍愛，在首屆全國美



圖七 陳澄波 淡水風景（三） 年代不詳 油彩畫布 縱35.7，寬42.6公分 財團法人陳澄波文化基金會提供



圖九 左起：元倪瓚〈紫芝山房圖〉、元倪瓚〈江岸望山圖〉、元倪瓚〈容膝齋圖〉 國立故宮博物院藏

展中，即註明為「非賣品」；即使臨終前，遺書交待將所有作品賣出，所得用來支持臺灣畫運，卻另以小紙吩咐：「〈西湖斷橋殘雪〉（按即〈清流〉）之繪為家保存之」。（註三）

上海時期，是陳澄波致力於吸納及嘗試將中國繪畫元素運用、融和在他個人油彩創作中的一個重要階段；其中尤以西湖相關的一些畫作，表現中國山水意境的企圖格外明顯，如一九三〇年的〈湖與舟〉畫在木板上，採高遠式的構圖，畫面形成「之」字形的景深，和另件年代不詳的〈西湖〉，有異曲同工之妙，一清冷、一黃昏，節令或許不同，但山光水色、拱橋遊船的幽閒情調則是一致的。一九三三年的〈西湖〉，雖然保存了物象固有色的畫法，但大量偏黑的筆觸與場景，如前方的樹枝，以及前後兩方相互呼應的樹叢，都讓人感受到水墨繪畫的趣味。西湖的主題，一直延續到返臺後的一九三四年，仍有〈西湖春色〉和〈西湖遠眺〉之作，這兩件作品都強化了前景樹木直通畫幅上下以區隔景深的作法；而樹



圖八 陳澄波 塔峰下 1933 油彩畫布 縱41，寬31.5公分 財團法人陳澄波文化基金會提供

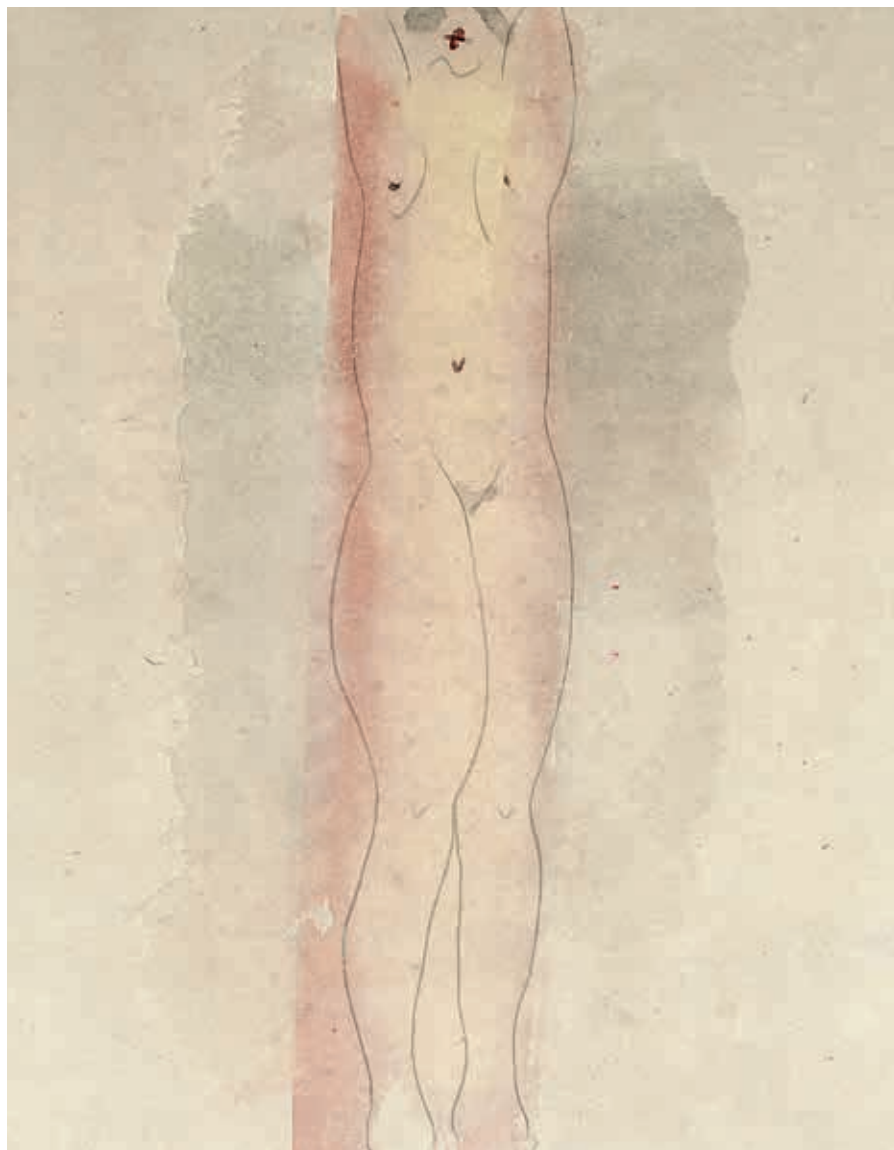


圖十一 陳澄波 坐禪 1933 油彩畫布 縱27，寬27公分 財團法人陳澄波文化基金會提供

以擦筆使整個畫面活潑起來，或者說是，言語無法傳達的，某種神秘力滲透入畫面吧！這便是我作畫用心處。我們是東洋人，不可以生吞活剝地接受西洋人的畫風。（註四）

倪雲林即元四大家中的倪瓚（一三〇一—一三七四），他因家住太湖之濱，因此特擅一河兩岸式的構圖，近景往往有高大卻枯疏的樹木兩、三株，對應孤獨的遠山及寬大的水面，給人一種「天真幽淡」的感受；國立故宮博物院藏有倪氏的〈紫芝山房圖〉、〈江岸望山圖〉，及〈容膝齋圖〉（圖九）等，都呈顯頗為一致的構圖。老故宮人、也是知名中國美術史學者李霖燦先生曾稱美倪瓚說：「他創造了折帶皴的筆法。他善用側鋒，以側鋒的重疊轉折交互，皴擦出石之紋理和遠山的脈絡，是別人一生用心學習而不能至的境界，這也是倪高士對山水畫上的一項大的貢獻。」（註五）

比對陳澄波的畫作，或許倪雲林的線條正是他用筆及構圖上最大的啟發。如果說西方的油畫，始終



圖十 陳澄波 立姿裸女 77 年代不詳 紙本淡彩鉛筆 縱37，寬28.5公分 財團法人陳澄波文化基金會提供

幹、樹枝的動態、分叉，尤其楊柳垂枝的柔軟，加上寬闊的湖面及其上頭的拱橋、長堤，景緻本身就激發了創作者與欣賞者雙方心中同屬於東方的那份詩情與意境。類似的構圖，後

來也運用在一些描繪臺灣風景，如淡水等地的畫作中，如一九三五年的〈淡水風景（三）〉（圖七），及年代不詳的〈潭前山景〉和〈湖濱〉等。這些作品，都有一些縱貫畫幅的

樹幹，這些樹幹的畫法，由筆勢看來，就是明顯地依照植物生長的方向，由下而上一筆畫來，而這正是水墨繪畫沒骨畫法的運用；其中特別如〈潭前山景〉一作，右方的兩棵大樹，運筆畫來，幾無修飾，筆隨心走，意到筆不到，尤其上方枝葉的開叉，自由書寫、點染即成，十足水墨繪畫「寫意」的韻味。

上海時期，除了西湖的景緻構圖外，描繪通州惠山（江蘇無錫）景點的〈塔峰下〉（圖八），也可看到這些樹枝、樹葉的畫法，或許這正是陳澄波日後口中所說「倪雲林」線條的影響。

一九三四年，陳澄波在接受《臺灣新民報》的訪問時，便提到：

我因一直住在上海的關係，對中國畫多少有些研究。其中特別喜歡倪雲林與八大山人兩位的作品，倪雲林運用線描使整個畫面生動，八大山人則不用線描，而是表現偉大的擦筆技巧。我近年的作品便受這兩入影響而發生大變化。我在畫面所要表現的，便是線條的動態，並且



圖十三 陳澄波 山水扇面 1946 紙本水墨 縱22.5，寬40公分 財團法人陳澄波文化基金會提供

表現出農村河邊夏天清晨的涼爽。

至於陳澄波口中八大山人的「擦筆」(Touch) (註六)，也就是一種以側鋒畫出來的「表現塊面的筆觸」(註七)，則是更清楚地映現在他上海時期的淡彩人物速寫上。這些作品在存藏多年，遭到蟲蝕、毀壞之後，還有將近四百多張，大部份是上海時期課堂寫生示範之作，以鉛筆勾勒人體形態後，再以水彩側筆皴擦，襯托出明暗面與空間感，可以看出陳澄波創作之勤與觀察、描繪、掌握之精準(圖十)；這些作品都已收錄到《陳澄波全集》第三卷，於二〇一二年三月出版。(註八)

一九三三年六月，陳澄波因上海局勢的動亂，被迫回到臺灣。此後的作品，以歌頌臺灣鄉土為主題，也深受許多收藏家的喜愛；但不可忽略的，是他對發揚東洋(方)文化思想並未改變，探討的行動也未中止。一九三四年、一九三五年兩次發表類似的言論，強調：自己深受倪雲林與八大山人的影響(註九)；而在創作中融入中國繪畫的元素，尤其

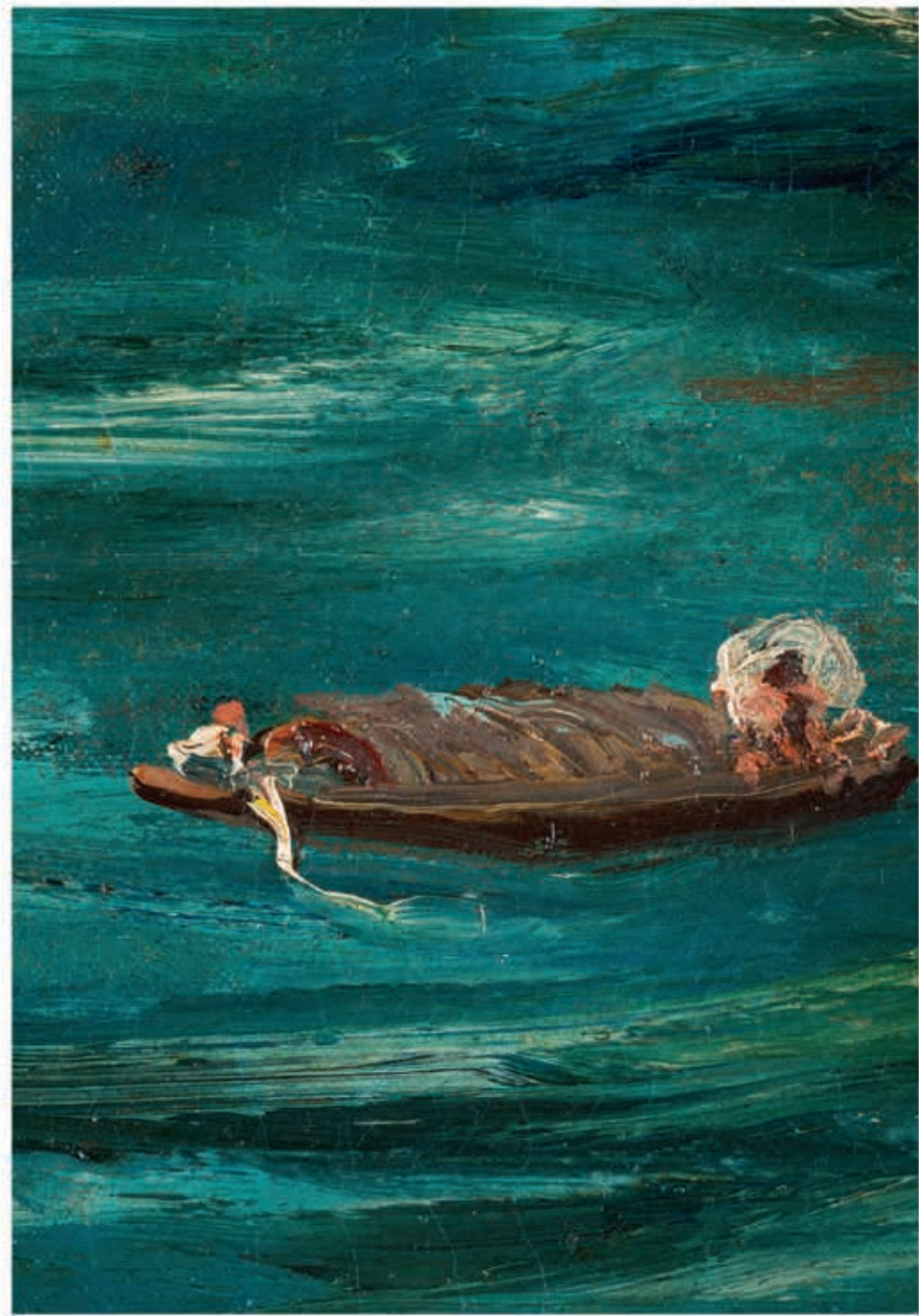


圖十二 陳澄波 雌伴雄武 年代不詳 紙本油彩 縱27.3，寬24.2公分 財團法人陳澄波文化基金會提供

是以「面」的思考來掌握與表現物象，那麼「線條」的運用，正是東方繪畫的特色；而陳澄波也不斷地在這個「線條」的運用上，展現出他的用心與企圖。一九三三年的〈九月城隍祭典〉，以及一九三三年的〈蘇州風景〉，也都可以看出他不同的線條運用與表現。

線條的使用，除了較寫意、流暢的類型之外，事實上也有一些較細碎如工筆畫的運用，如：一九三〇年的〈梅園〉就是。那些類如茅草搭成的門坊、竹子編成的圍牆，乃至後方的樹叢等，都是運用較細碎的短線畫成，整體形成一種質樸、雅緻的視覺感受。

同樣細碎的筆法，也可以在返臺後的幾件〈嘉義公園〉中得見；其中尤以一九三九年的一幅，筆法的細膩，仔細交待出各種類型的樹木，形成豐富的空間層次感。此外，曾參展一九四〇年第三屆臺灣總督府美術展覽會(簡稱「府展」)的〈夏之朝〉，也是以細筆勾勒描繪的作品，



CHEN CHENG-PO'S 120th BIRTHDAY ANNIVERSARY
TOURING EXHIBITION, TAIPEI 2014.12.5 - 2015.3.30
國立故宮博物院正館105、107展廳

藏鋒

陳澄波特展
陳澄波百二誕辰東亞巡迴大展 臺北

是線條、筆觸的特色，仍是經常可見。除前提的〈嘉義公園〉系列外，另如：一九三五年的〈阿里山遙望玉山〉、〈雲海〉，和一九四二年的〈紅毛埤〉，以及幾件年代未詳的〈總督府〉（疑為〈臺南法院〉）、〈樓房〉（即淡水長老教會教堂），都是水墨式用筆的典型；而一九三六年的〈淡水河邊〉，全幅採高遠式的構圖，以接近褐色統調的色彩，左邊是聚落，右方側坡有一棵高高伸出的枯樹；等，幾乎就給人一種水墨畫的印象。而在這些作品之外，尚有一批顯然尚未完成的作品，特別讓人足以窺見陳澄波對水墨繪畫或中國元素始終未息的探究、嘗試之心。如：一件一九三三年的〈坐禪〉（圖十一），以油彩畫筆勾畫一位坐在樹下禪坐的人物，背景以留白的方式，樹幹與樹枝的筆觸和較灰沈的色調，都明顯有著模擬水墨繪畫的痕跡。至於年代未詳的〈阿里山〉、〈山腳下〉，及〈月夜〉、〈雌伴雄武〉（兩隻番鴨）（圖十二），都可以清楚看見陳澄波創作入手的手法與路徑。這些作

品，都有助於我們重新解讀、欣賞陳澄波晚期作品的思維面向。

一九四六年，陳澄波受難前夕，以嘉義參議會議員身份，前往臺南東山為民服務，留下了一支扇面（圖十三），上頭以墨筆勾畫了一幅風景畫，其中有高塔在山之頂顛，而遠方有山、有水、有拱橋、有遊船；，應是西湖景緻；顯示作為西畫家的陳澄波，一生未嘗拋棄毛筆、未嘗遺忘西湖的歲月，也未嘗間斷他對中國繪畫

元素的吸納與運用。

「藏鋒」是中國書畫運筆時的一種心法，鋒芒內斂、避免外露、寧拙毋巧。陳澄波一生看似「拙氣」的作品，其實正是一種「藏鋒」的思維與表現；國立故宮博物院的特展，正足以讓我們全面檢視這位不平凡的藝術家一生「藏鋒於拙」的深刻思維與傑出創作。

作者為國立成功大學歷史系所教授，本展策展人

註釋

1. 石川欽一郎，〈臺灣的山水〉，《臺灣時報》一九三二年七月，收入顏娟英譯著《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》，臺北：雄獅美術出版社，二〇一一年三月。
2. 〈赤島社洋畫展覽本日起關於臺北博物館，多努力傑作進步顯著〉，《臺灣日日新報》一九一九年十月三日，漢文四版。
3. 見陳澄波另紙遺書。
4. 見陳澄波〈隱藏線條的擦筆（Touch）畫——以帝展為目標〉，《臺灣新民報》一九三四年秋，採自《臺灣美術全集》，卷一，陳澄波，臺北：藝術家雜誌社，一九九二年一月，頁四四。
5. 見李霖燦《中國美術史稿》，臺北：雄獅美術出版社，二〇〇八年一月彩色實用版，頁一四七。
6. 見前揭陳澄波〈隱藏線條的擦筆（Touch）畫〉。
7. 另見前揭陳澄波〈製作隨感〉，《臺灣文藝》二卷七期，頁二二四—二二五，一九三五年七月。陳澄波說：「我因在上海居住期間，獲得研究中國畫的機會。中國畫中有各種好作品，其中我最欣賞的是倪雲林、八大山人的作品。前者運用線描畫面生動；反之，後者則表現塊面的筆觸，技巧偉大。我近年的作品大致受到這兩位的影響。」
8. 《陳澄波全集》預計出版十八卷，由財團法人陳澄波文化基金會策劃，與中央研究院臺灣史研究所共同發行，由臺北藝術家雜誌社出版。
9. 見前揭〈隱藏線條的擦筆（Touch）畫〉與〈製作隨感〉。



主辦單位 | 國立故宮博物院、中央研究院臺灣史研究所、臺南市政府、財團法人陳澄波文化基金會
協辦單位 | 嘉義市政府文化局、尊彩藝術中心、傑士得資產有限公司
贊助單位 | 華南產物保險股份有限公司、安全包裝有限公司