

## 藏鋒於拙

## Hidden Talent

陳澄波百二誕辰  
東亞巡迴展

Chen Cheng-Po's  
120th Birthday  
Anniversary Touring  
Exhibition

文 | 林怡秀  
圖 | 國立故宮博物院

陳澄波 | 玉山積雪 木板、油彩 (私人收藏) 1947



2014年適逢藝術家陳澄波(1985-1947)誕辰120週年，為紀念這位於台灣、東亞近代美術史上有其重要貢獻的美育先行者，中央研究院台灣史研究所與財團法人陳澄波文化基金會共同策畫為期一年的「陳澄波百二誕辰東亞巡迴大展」(以下簡稱「東亞巡迴展」)，並於展覽啟動前一年便開始在各級學校進行一系列推廣教育活動。展覽歷經東亞五座城市，2014年初由台南出發，先後巡迴北京、上海、東京，最終站回到台北故宮，做為故宮設院90週年慶系列展覽之一。同時，東亞巡迴展也是為歷來規模最大且作品、文件量最豐的陳澄波作品展覽。

巡迴展最終站回到台灣書畫重鎮故宮，策展團隊亦思考如何使展覽與故宮館舍有更密切的關連，故特別提出借自書法用語一詞的「藏鋒」為主題，有別以往展出以愛鄉、前衛藝術家的描述作為方向，而是從受「中國水墨繪畫」的影響角度切入，期望對陳澄波有更深入與系統性的瞭解。策展人蕭瓊瑞談到：「本展凸顯陳澄波戮力於台灣文化主體之建構，企圖融和台灣土地特色、西歐現代藝術思潮的努力之外，如何理解倪雲林、八大山人等人作品的用筆用墨，建立強烈自我風格，成為東亞近代美術史上頗具典範性與代表性的藝術家。」在展覽空間的時間軸分布上，借用了節氣的歷程，分為「驚蟄、初露、小滿、大暑、霜降、立春」六段主題，描述陳澄波自1895年出生後，一路從台灣至東京、上海再回到台灣的生活與創作轉變過程，最後主題「立春」呈現台灣社會在逐步解嚴後，其作品與相關文件開始在1979年後被重新認識與研究。

## 驚蟄 - 初露

1895年，乙未割台當年陳澄波出生，父親陳守愚為中國清朝之秀才，受聘在外為私塾老師，因母親早故，陳澄波從小由祖母帶大，最早先進私塾讀漢文，13歲才進入嘉義第一公學校就讀，而父親對陳澄波教育極為看重，要求學習傳統詩文、書法，也自此奠定了陳澄波強烈的祖國意識與漢學修養。陳澄波生命中的第二個貴人石川欽一郎(Kinnichiro Ishikawa)，可說是帶領台灣年輕人用自己的眼睛看自己的鄉土、用自己的手去描繪鄉土的重要啟蒙者，陳澄波在他的引導下有了美術的啟蒙。在陳澄波日後的作品中常常可以讀到帶有書寫性的畫風，這也是起源自石川的英式繪畫風格，而在南宗繪畫的影響下，也在畫面中產生了大量留白乃至筆法之間書寫性的線條。1917年於國語學校畢業後，陳澄波回故鄉嘉義教書，當年與他同年出生的黃土水以雕塑作品入選當時日本美術最高競賽殿堂的「帝國美術展覽會」(簡稱「帝展」)，對陳澄波造成極大激勵，決定至日本東京美術學校留學。

就讀師範科使陳澄波在其一生中，在自己身上背負了美術教育與藝術家的雙重身分，而不同於西畫科，東京美術學校圖畫師範科除西洋繪畫的學習外，同時也有膠彩、水墨乃至書法等課程，這些基礎與用筆間所強調的韻味，也成為陳澄波日後創作的重要資產與元素。1926年，陳澄波作品首次入選「帝展」後，1927年再以《夏日街頭》一作二度入選。在當時，台灣美術人士爭取入選「帝展」，除了藉此博得藝術專業的肯定，對殖民地人民而言也是向統治階層，展現殖民地人民智慧的重要手段，陳澄波的入選也為台灣帶來極大的鼓舞，策展人蕭瓊瑞談到當時曾有民主運動人士說：「一百場的街頭演講都比不上一個藝術家入選對台灣人心的提奮」。



陳澄波 | 展覽諸羅城 油彩、畫布 73×91cm (私人收藏) 1934

## 小滿 - 大暑

蕭瓊瑞分析陳澄波作品中的三個面向，首先是對土地的關懷，二是對西方前衛藝術的吸納，最後是對中國水墨美學的吸納。1929年年初，陳澄波自東美研究科畢業至上海擔任新華藝術大學西畫科主任，在其作品中可以嗅得某種多霧的氣息、墨韻的氛圍與中國式的構圖。也正是基於「融合中西」的創作關懷，使陳澄波在上海時期的交友範圍廣及西畫界與國畫界。蕭瓊瑞談到：「他在上海度過生命中重要的五年，除了標舉出他的經歷之外，更重要的是他跟中國藝文界的交遊，包括張大千、潘玉良、潘天壽。在上海展出時，他們都很驚訝當民國時期的史料正在大量流失，台灣卻出現這樣的藝術家家屬將資料保存得這麼好，這對兩岸而言都是有意義的事。」1932年上海「一二八事變」後，陳澄波以「日本僑民」身分被迫離開上海返台，但如何在創作中落實東方特質、倪雲林般的線性的動態與八大的擦筆，依舊是他不斷思考之處。

## 霜降 - 立春

1934年，回台後的陳澄波在《臺灣新報》的訪問中談到：「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，八大山人則部用線描，而是表現偉大的擦筆技巧。我近年的作品便受這兩人影響而發生大變化。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，某種神祕力滲透入畫面吧！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。」蕭瓊瑞提到類同的文字，在隔年7月以〈製作隨感〉再次刊登在《臺灣文藝》2卷7期上，「可見這條思維主軸，即使回到台灣，仍未改變」，蕭瓊瑞於專文〈藏鋒於拙——陳澄波創作中的中國元素〉中談到：「釐清了陳澄波關懷東洋(方)文化特色，乃至中國繪畫元素的思想淵源及形成過程，其實際落實創作的成果，似乎是研究者進一步關懷的問題，也是台北國立故宮博物院「藏鋒」特展所欲呈顯的主題」。



## 從北緯 23.5° 出發

### Starting Out from 23.5°N

#### 陳澄波文化基金會 的教育推廣之路

The Road of  
Chen Cheng-Po  
Cultural Foundation's  
Education Promotion

受訪者 | 陳立栢  
採訪整理 | 高子衿、林怡秀

在「陳澄波百二誕辰東亞巡迴大展」正式於五座城市巡迴之前，財團法人陳澄波文化基金會便已於 2013 年初開始進行小、中、大學內的複製畫巡迴展及導覽培訓，可見基金會一路以來對「教育推廣」的重視程度。《典藏·今藝術》特於故宮展開幕後，專訪基金會董事陳立栢先生對此系列活動的概念與想法。

問 「陳澄波百二誕辰東亞巡迴大展」歷經一年國際巡迴回到台北故宮，想請問針對台南、北京、上海、東京和台北五座城市，基金會如何思考與結構不同的展覽／品內容，以及作品與該地的對話關係？

當我們開始推動巡迴展時，組織了一個包括蕭瓊瑞、林曼麗、謝國興、白適銘等人的策展團隊，他們提出許多看法與各地各館的重要性，我當時只提出一個基金會的目標與原則，就是在這個展覽中必須要把陳澄波所有作品與文件當成「素材」，而不是去展「陳澄波」，推動美術教育則是他當初的理想，也是我們今天應該去做的，這個規畫的原則一直到故宮展都還在。在台南的四館中，我們刻意挑選了台灣文學館與鄭成功文物館，前者是因為台南是許多文人的故鄉，館長李瑞騰當時也號召了一群詩人參與，後者則因為古蹟活化一直是台南努力的目標。但鄭成功文物館對策展人而言是非常高難度的挑戰，它不只有空間上利用的限制，最初連溫濕度控制、保全系統都沒有，但台南市政府的意願讓我們很感動，他們說服議會動用預算，入館把基本措施做出來，市長賴清德甚至親自打電話給藏家請託，所以在鄭成功文物館的展覽讓民間借件率達到 100%。這裡呈現出的說服力還包括當我們借件的同時，所有步驟就已經在進行中，在開展前第一年我們先做校園的推廣，同時也藉此時間去改善館內的基本設施，讓藏家看到作品除了在殿堂中高規格呈現外，這些遵循著陳澄波當年理想的教育活動也會讓他們覺得應該要投入。

北京中國美術館館長范迪安一直希望有機會展出中國留日畫家聯展，但也許在政治壓力及留日畫家流失嚴重等因素下一直無法達成，而這個動機也促成了「南方艷陽」展當時讓陳澄波、王悅之同時展出。而在上海時我們展出大量文件，希望喚起當時代留歐、留日藝術家史料與作品的對話，這也符合了基金會希望將陳澄波做為「素材」的目的。而上海與北京展後續仍在發酵中，

「陳澄波複製畫展」於台東豐源國小展出，現場由學生導覽員帶領觀眾參觀。(財團法人陳澄波文化基金會提供)



「海上煙波」於上海中華藝術宮展覽現場。(財團法人陳澄波文化基金會提供)

其中讓我感動的是當時北京中國美術館派了兩位主任到台灣，剛好是台南在舉行教育巡迴的時候，他們回北京後在館內進行了第一次教育推廣並仍在持續中。上海的後續，是我們和上海大學合作，所有導覽志工都是上海大學學生，而美術學院的李超教授將我們送他的文件做了一番實地考察，他說台灣的白色恐怖時代剛好碰上中國文革，但文革後所有斷裂的史料居然在陳澄波這邊找到很大部分的復原比例，他也希望以三年時間出一本專書，以陳澄波史料帶動上海地區 1930 年代復原追求為題，這也觸動了基金會原本希望達到的目的。東京藝術大學的部分，基金會是帶著很感謝的心情去的，主要方向在於談畢業校友與修復，東京藝術大學一直無間斷的幫陳澄波作品做修復，至今已 15 年，唯一的理由就是「陳澄波是我們的校友」，這樣的理由在台灣從未發生過，回到故宮除了策展人說的東方情趣味外，其實我們想進行的是對整個巡迴結果的學術研討，範圍包括史料、數位、修復、人文……，其中還有一個重要契機，就是希望在討論中把下次北美巡迴 (2017-2018) 的目標定位出來，並邀請俄亥俄州立大學 (The Ohio State University) 教授安德魯斯 (Julia Andrews) 進行策畫，而明年開始，我們也將在北美地區的大學開始教育推廣活動。

問 請您談談基金會對於作品修復、數位典藏與教育推廣過程中，一路走來較為重要的經驗、轉折點與最終構想的藍圖。

在我個人心中，文物跟作品的修復整理要同時並行，雖然在世界美術史中我們這樣的 80-100 年看似很短，但因為我們經過政治的動亂，所以搜尋資訊很困難，很多作品曾受到政治迫害，但很多東西即使不需要政治也會壞掉，你再不動，紙本的東西可能撐不過 50 年了，即使今天中研院的設備和努力也不見得 100% 留下，這時候文物史料就變得很重要。我們用很快的速度出版了《陳澄波全集》的第一本，過了很久才出版完十八卷。在第一本時，主編蕭瓊瑞堅持要先出版，因為重點在號召，果然出版後所有陳澄波的文

物、史料、圖檔一直出現，我們終於能有比較完整、可供挑選整理的資訊。我把修復案也納入全集，大約有三卷，在修復時我們常會碰到一個嚴重問題，就是這幅畫可能是掉了很大一塊，面積超過 15%，修復師在職業道德上是不該去動的，即便要動，也要用教育的意味去動它，讓人去知道這一塊的存在，但是收藏家不會同意公開這一點，往往會修到和原畫相襯的狀況，這對我而言也未嘗不可，但是這樣的修復，委託方通常不是藏家、後代子孫就是美術館，遇到這種情形美術館必須先出來講話，提出這件作品未來在美術館定位上的目的，例如說是為了把嘉義街景中的陳述串連起來，所以必須執行這樣的修復等等，在這樣的狀況下大家都應該要同意，但今天我們缺了這塊，即便基金會講的也不算，但很多時候這些影響的只是商場上的「價錢」，根本不影響他的藝術「價值」，所以基金會勢必要站出來，堅持要他的藝術價值而非商場價錢。這種修復倫理和現實社會的拿捏會一直跟著我們活動的推動去產生衝擊，而衝擊應該就是我短短一生所應該做的，我們做不到結論，可是我會一直把它掀出來讓大家討論，產生討論就是小小基金會唯一可以盡到力量的範圍。



約 1920-1923 年陳澄波 (右立者) 在水堀頭學校湖仔內分校任教時，指導學生寫生課。(國立故宮博物院提供)