

出國報告（出國類別：考察）

中國北京當代藝術與藝術評論考察計畫

服務機關：國立臺南藝術大學

姓名職稱：蔣伯欣 助理教授

派赴國家：中國

出國期間：2013年7月5日至2013年7月14日

報告日期：2013年10月2日

摘要

此次考察，主要係赴北京的學院藝術史展館與檔案機構。主要目的有三：其一為考察由中央美術學院美術館近年來的藝術史料展覽，特別是新進發現的出土畫作。其二為考察中國美術館成立五十周年的館藏精品大展，以及北京周邊的當代藝術空間現況。其三是屆此考察之便，赴北京各大重要書城蒐集有關現代史與藝術史圖書。綜合以上三個目標，作為本校發展現代藝術史或美術館之教學研究參考，同時配合本校期刊《藝術觀點》編輯計畫，將考察過程之心得，作為返國之後編輯企劃本次專題之參考。

目次

壹、考查目的.....	4
貳、考察過程.....	5
參、心得及建議.....	10

壹、考察目的

國際之間重要大學無不在校內設有專屬美術館與博物館，一方面，提供校內師生一專門的研究場所與著名的收藏，另一方面，也作為標誌該大學研究水平與人文素養的重要櫥窗。中央美術學院在 1990 年代開始計畫由市區遷往現今的校址：望京地區之後，隨即展開新校區的籌劃，並開始國際競圖、聘請重要建築師磯崎新設計該校美術館，該館成立之後，除作為校內師生發表創作、展演的平台，也引入國外美術館的館藏作為對外開放的展覽。與此同時，由中央美院遷校，帶動望京周邊、乃至於大山子工業區的藝術家進駐（即後來所稱的「798 藝術村」），以及隨之而來的草場地藝術區、環鐵藝術區，或者由圓明園藝術區遷往通州的宋莊畫家村，都是在此一風潮下所興起的當代藝術群落。對於此一發展趨勢，國內媒體容有不定期的報導，但對於大學美術館的學術性，則較少著墨，故本計畫有以下三項目的：

- 一、考察近年來中央美術學院美術館新展品與展覽型態。
- 二、蒐集北京學術機構所藏的台灣與東亞近現代藝術史料。
- 三、觀察近年中國當代藝術出版與研究趨勢。

結合上述三項目的，本次行程重心之具體成果，將為筆者於本校教學以及策劃編輯期刊專題之參考。本次出國期間，正值企劃「行動影像」專題及撰稿之時，過程中所蒐得之材料，將運用於本人與專題評論文章。

貳、考察過程

此行的主要目的地，圍繞在中央美術學院及其周邊。由於 2009 年以來，國際學界對於「當代性」與「重探美術史的現代性」等議題，愈發受到學者之重視，北京位居中國首善之地，同時是學術、創作的中心地區，自 1980 年代以來即為中國前衛藝術的主要發展地區，21 世紀初年起，亦由於中央美術學院新校舍的建成與轉移位置，以及藝術家的遷徙，帶動了大山子藝術區（俗稱七九八藝術特區、宋庄與草場地藝術村等周邊十餘個藝術家聚落）之興起，本次考察之目的，即在於觀察學術性與實踐性展覽，藉以了解在近來中國藝術界如何回應當前有關現代性與當代性的議題，如何以新史料或新的展示建構方式回應上述議題。

由於該校地處北京東北區，距離市區較遠，故本計劃即以此為中心，於周邊活動。前幾日先以蒐集現當代中國藝術與視覺文化之檔案史料，作為教材與學術研究資料，後半段考察時間，再深入學院與美術館觀察其展品與展示，執行日期為 2013 年 7 月 5 日至 7 月 14 日，大致行程如下：

日期	地點	工作內容
七月 5 日	中國第一歷史檔案館	拜訪調查蒐集該館藏書與研究成果
七月 6 日	中國第一歷史檔案館	拜訪調查蒐集該館藏書與研究成果
七月 7 日	中國社會科學院近代史研究所圖書館	蒐集民國時期教學研究資料
七月 8 日	中國社會科學院近代史研究所圖書	蒐集民國時期教學研究資料

	館	
七月 9 日	中國社會科學院近代史研究所圖書館	蒐集民國時期教學研究資料
七月 10 日	中國社會科學院近代史研究所圖書館	蒐集民國時期教學研究資料
七月 11 日	中央美術學院美術館、草場地、宋莊美術館等展演空間	參訪考察該院教研展演機制
七月 12 日	中央美術學院美術館、草場地、宋莊美術館等展演空間	參訪考察該院教研展演機制
七月 13 日	中央美術學院美術館、草場地、宋莊美術館等展演空間	參訪考察該院教研展演機制
七月 14 日	北京首都機場返回桃園機場	於當日 1100 離開北京

蒐集史料部分，主要圍繞在幾個北京地區重要圖書館與檔案館，如中國第一歷史檔案館、中國社會科學院近代史研究所圖書館，中國第一歷史檔案館位於故宮，收藏清代重要檔案，特別是與台灣相關檔案相當關鍵；而中國社會科學院近代史研究所圖書館，承繼戰前中央研究院圖書館部分館藏，戰後經歷多次館藏大批搜購，特別是文革期間諸多涉及「反動」「四舊」書籍的充實，構成民國藏書豐富的館藏特色。然因館藏性質特殊，且屬於內部使用的機構，向來不對外開放，此次在該所研究員的陪同下進行館藏的初步探尋，發現多筆台灣方面已絕版、或無館藏的新史料，殊為難得，尤以左翼文學藝術運動史料，為其他各館所缺，正是本次行程之重要目的。對於企劃本校期刊及撰文，具有莫大幫助。（此部份成果詳列於後）。

考察期間，如逢該二館未開放時段，則前往國家圖書館、文津路古籍館

等。蒐得重要清末民初史料，成果亦堪稱豐碩。由於前述各館內外均禁止拍照，故僅列國家圖書館之影像供參：



圖一、國家圖書館文津路古籍館。

在中央美院美術館方面，自美院聘請原廣東美術館館長王璜生博士接任後，該館更朝向學術性發展，其主編發行的《大學美術館》期刊，擺脫以往機構宣傳品之窠臼，匯集更多學術性討論，為美術館提昇學術視野。而自去年以來，該館也陸續整理、蒐藏了該館自民國的北平藝專時期以來所庫藏的作品，這些作品部分長期以來無人聞問，部分作為教學參考卻未著錄，現透過初步研究，整理出詳細清單並規劃展覽，共分為兩個部分（或三個部分）：一、西洋畫（油畫），二、特別是以李叔同（傳）新出土油畫作品，最為令人矚目。三、國畫（即水墨等）部分。



圖二、中央美術學院美術館外觀。

由於筆者僅能利用寒暑假出國考察，故未能趕上該館為李叔同作品所策劃的研究展，殊為可惜。李叔同傳世的油畫作品極少，該館也採用科學儀器，與史料考證、口述歷史等多管齊下的方式，力圖證明該作的真實性。筆者未能親眼目睹該作，僅能在該展覽結束數月之後，透過展覽目錄概覽該作彩色圖版。展示中的西洋畫與國畫部分，都呈現出北平藝專時期在北京活動的重要大家如齊白石、王悅之等人與畫壇的互動、交遊與教學活動，大體上京派較海派更多與傳統繪畫之間的傳承影響，而在當時民國政府教育部長蔡元培的影響下，京派也呈現出更具歷史縱深的立論。



圖三、國立北平藝專展覽展示美術原作與檔案文獻實況。

此次展覽位於該館四樓（主要展示空間讓給校內建築系學生展覽），展品雖然不多，仍顯得空間較為侷促，特別是多幅照片，被掛在展牆之間。所幸該館能將此展覽的定位擴及文獻，展出美院圖書館珍藏的多本民國美術出版品，使觀者在觀覽作品的同時，亦能對照展櫃中的經典出版，形成相得益彰的效果，足見中國的展示單位已意識到檔案文獻在純藝術展示中的重要性。此外，該展亦規劃有一學術研討會，在筆者前往之前即已舉辦，應有其學術效益與成果。筆者雖未能考察此前展覽與學術活動，卻適逢中國美術館舉辦建館五十周年的館藏精品展，與此相互參照，近距離觀察原作，亦有相當收穫。尤其該展所分出之各大主題中，左翼木刻版畫可與台灣日治時期、乃至於戰後初期藝術相互對照，對於本次行程之目標助益甚大（此部份成果詳列於後）。



圖四、中國美術館建館五十周年館藏精品展實況。

此次考察亦擴及美院周邊，探訪大山子工業區近來發展情況，惟發現 798 藝術區已不若以往所追求的高度實驗性與現場性，轉為商業或文創事業發展的集散地，僅有尤倫斯藝術中心尚能維持原有品質，殊為可惜，考察時正逢該中心策劃台灣重要行為藝術家謝德慶的個展，該作曾在光州雙年展展出，展示方式大同小異。而周邊的草場地藝術區，可能亦受到租金上漲的影響，重要藝術空間勉力維持，高水平的策展亦不多見。考察期間，適逢中國當代藝術史學者 Britta Ericsson 策劃的當代水墨展舉辦，是為此行觀展過程的一大亮點。



圖五：藝術史學者 Britta Ericsson 於草場地的當代水墨策展。

叁、心得及建議

經此行觀察所得，北京地區經此前數年當代藝術的熱潮，近來似已不再有當年不斷衝高的市場榮景，取而代之的是，學術性、實驗性的深度策展與史料並陳的當代藝術反觀，文獻史料與檔案的重要性，在相關展示中可見受到更多重視。尤其過去以美術學院為中心的美術館，擴及周邊藝術聚落，具有強大的磁吸效應。這個效應在近年已有冷卻並深化的轉向，值得吾人注意。

考察期間，在圖書出版方面也發現有此一趨勢：如巫鴻編輯精選 1976 至 2006 年中國當代藝術評論文章英譯，由紐約現代美術館與杜克大學出版社出版的《中國當代藝術：原始文獻》(Contemporary Chinese Art: Primary Documents)，2010 年人民美術出版社也分冊出版了邵大箴、郎紹君、水天中等人的藝評為《中國現代美術理論批評文叢》。反觀台灣，距 1999 年《台灣美術評論全集》出版已十餘年，當前對於台灣當代藝術的歷史研究卻十分有限，遑論外譯推廣，值得有關單位重視。

基於行程中多日前往圖書館與檔案館，其考察蒐得大量史料之成果不易詳列，茲將返國後為本校期刊撰寫文章詳列於後，以作為此次行程成果之補充說明：

群眾在何方？初探陳澄波與普羅美術運動

我們所使用的新材料雖然是舶來品，但題材，不，應該是畫的本身，必須是東洋的。雖說文化的中心在莫斯科，我們也應該盡一己之力讓文化在東洋發揚光大。

陳澄波接受《台灣新民報》「畫室巡禮」專訪回答，1933。

戒嚴時期，最早以台灣畫家參加官展為架構撰寫台灣美術史（1955）的王白淵，以及承襲此架構撰寫《日據時代台灣美術運動史》（1979）的謝里法，無不以民族抵抗運動的角度詮釋台灣近代美術的發展。此種史觀，由於忽略了殖民現代性的複雜情境，且受制於戰前殖民體制與戰後戒嚴體制的新聞出版檢查，不易找到「抵抗」的文字史證，遂被論者放棄；1992年謝里法在其著作改版時，也自承當年是受到1970年代的政治氛圍影響，此後學界也極少再從此一「運動史觀」的角度，來檢視台灣美術的現代性。

「運動史觀」一方面隱含著藝術家作為啟蒙者所追求西方美術的進步論，另一方面假設了藝術家作為抵抗者的反抗意識，雖然終究我們無法從日殖時期台灣看到旗幟鮮明、波瀾壯闊的大規模藝術運動，但藝術家所置身的時空環境與藝術思潮來源並不限於台灣，而是與東亞美術密切相關。依據黑田雷兒的說法，如果「近代」（即中文的「現代」）意味著某種追求解放的行動，近代並非過去式，而是仍存在於現在，且將永無止盡地進行下去，那麼，我們是否能從黑田所稱亞洲美術的三種近代——從「作為風格的近代」「作為技術的近代」，延伸到最難探討的「抵抗的近代」？¹

¹ 黑田雷兒著、簡宇敏譯，〈跨越視覺媒體的抵抗之現代：「五月版畫」與《怒吼血債》〉，徐勝主

去年在我為吳耀忠繪畫及「台灣戰後現實主義文藝的流變」座談的內容曾指出，台灣畫家所追求的「現代」，不能僅視之為西方現代藝術風格或技術的反映，還需要從多重文化視角（特別是東亞各國）來考察其影響來源；抵抗的考察，也必須由更細緻的田野與史料比對，探討其風格成因與思想網絡，包括死亡主題、群像的形成與隱沒，敘事性的懸置等因素。²

從這個角度來看，近年來，陳澄波家屬整理出家族所蒐藏的大量文獻檔案，配合許多受損畫作的重新修復與公開展覽，對於重新評估陳澄波的畫業，提供了極大的便利。以往較單純建立在部分個別名作的風格分析，至此已可建立在更細緻的實證基礎之上深究內涵，並將風格的影響來源，擴及同時期日本內地、中華民國的作品比較上。如果要探討抵抗與群眾運動在台灣近代美術的可能位置，思考陳澄波何以認為莫斯科是文化的中心？那麼在陳澄波身上，群眾的母題如何由學院的裸體畫出發、參展與傳播，或許是一個可以嘗試的思考路徑。

學院與人體

1979年，《雄獅美術》雜誌製作了「陳澄波」專輯，一共刊出三篇文章，其中除了陳澄波〈日據時代台灣藝術之回顧〉一文，另有謝里法〈學院中的素人畫家·陳澄波〉、林玉山〈與陳澄波交遊之回憶〉，可說是兼顧畫家本人、畫友、後世評論者三個不同角度的綜合³。謝里法具高度文學性的反差標題「學院中的素人」對此後的評論影響極大，多數評論將陳的畫作比擬為與畫家性格聯繫緊密的熱誠、活潑，並以此解釋晚年在戰後國民政府來台的「祖國愛」表述，尤其對照他在二二八受到國民黨軍隊槍決的經驗，更添悲劇色彩。然而，此種解釋，並無助於析論其畫風如何在學院派與官展風格之間形成，反而是與陳澄波交往密切的

編，《光州五月民眾抗爭暨紀念台灣黃榮燦：洪成潭版畫展》（台北：洪成潭「五月版畫」台北畫展共同實行委員會，2013），頁56。感謝稻葉真以小姐惠賜此筆資料。

² 參見拙作，〈何謂「現實」？試論吳耀忠與戰後台灣繪畫的左翼伏流〉，《文化研究》第15期（2012年秋季），頁290-303。

³ 謝里法，〈學院中的素人畫家：陳澄波〉，《雄獅美術》第106期（1979年12月），頁16-59。林玉山，〈與陳澄波先生交遊之回憶〉，《雄獅美術》第106期（1979年12月），頁60-67。

林玉山，回憶其畫風的描述：「胴體部分都畫得很不錯，惟有腳、手小部分甚覺稚拙異常。就是風景畫亦常常有違反透視及變形之表現」，值得我們重視。

林玉山此語點出了陳澄波創作的視覺特徵，繼而成為 1990 年代以降學術界的關懷重點。以東京美術學校結合帝展，乃至於台灣美術展覽會（以下簡稱「台展」）入選的路徑，一直是長期以來論者對於陳澄波的主要認知，也是在二次大戰結束前全無美術學校、美術館的台灣畫壇中，藝術家最主要的畫業發展途徑。因此，早期的研究論述，多關注畫家與學院教授、官展評審如藤島武二、岡田三郎助等教授的風格影響，較少涉及同輩藝術家之間的比較。

從目前陳澄波檔案整理出的一手史料中明顯可見，林玉山早年對陳澄波的回憶：「極少畫人物和靜物」，與實際留存人物畫的實況有頗大落差，導致此前學界研究多年來集中在陳澄波獲獎最多的風景畫，而略過了林玉山所未曾參與的陳澄波上海時期（1929-1932），特別是學院體系最為重視的訓練核心：裸體畫。

美術學院的教學中，藉由對人體的素描練習、訓練對光影明暗、形態線條的觀察力、掌握骨骼與肌肉的解剖學，作為東京美術學校西洋畫訓練的寫實基礎。因此，倘若掠過了裸體畫，也就難以從此一角度看出陳澄波早期畫風的課題。雖然「反學院」的主張是陳澄波從未提過的，甚至在論述中，還曾自述石川欽一郎及東京美術學校教師對其影響，與戰後畫家被強化的熱愛祖國形象，形成看似矛盾，實則乃殖民現代性之下的複雜處境。既然裸體畫是美術學院的核心，考察陳澄波與學院派之間的關係，自須從陳澄波作品的人物表現論起。

陳澄波就讀的是東京美術學校圖畫師範科，其課程尚包括東洋畫等非西畫課程，或許由於所學較為多元，早期的人物畫多為練習之作，並不能說十分成熟，少數可見的習作中，膠彩部分的人物畫體積感不甚明確，顯得難以掌握人體重心。從晚近出土的裸體畫作中，另可見到有如萬鐵五郎（1885-1927）名作《裸體美人》（1912）類似姿態的嘗試，萬鐵五郎此作對裸女的處理，紅與綠的鮮豔對比，強調作品內在的精神表現，具有反對黑田清輝所代表的外光派學院作風的意味。從陳澄波的裸體油畫作品可見，其處理方式重視配件與背景圖案的裝飾性

效果，特別是幾幅看來明顯是在校時期的作品。

點景人物

如果將人體從裸體畫的範疇更放大來看，陳澄波在風景畫中的人物處理，實為早期作品的一大特色。當時的藝評人，都已注意到其風景畫的點景人物具有特色，然而研究者卻較為重視其構圖的變化，尤其強調其構圖與學院所習之觀看方式，例如最早入選帝展的《嘉義街外》（1926）一作（已遺失），論者已充分論述包括消失點的設置、電線桿的排列、道路路面質感與光線等分析，強調其嚴謹的作風為學院標準的一脈相承、受帝展評審的肯定原因⁴。不過，細究其作品或可發現，陳澄波的參考來源或非僅止於學院，在野畫風亦為其重要考察點。例如，從畫家佐伯祐三《下落合風景》的構圖，即可明顯看出其共同旨趣。固然構圖安排的嚴謹、與透視的準確性等相當重要，但筆觸動勢的強調，亦構成其風景觀照的核心。

佐伯祐三（1898-1928）畢業於東京美術學校西洋畫科（1918-1923），1924年赴歐，1926年自法返國後，獲得東京畫壇極大的注目。《下落合風景》即在1926年完成的一系列描繪其畫室東京近郊風景繪畫，該年佐伯祐三與前田寬治、里見勝藏、小島善太郎、木下孝則等人創辦「一九三〇年協會」，陳澄波也入選過第三回的一九三〇年協會展，該屆畫冊也在陳澄波個人的蒐藏文物之列。惟其入選作品《不忍池畔》目前尚未得見原作，圖版亦未刊載於畫冊，倒是此一畫冊的彩圖部分，前田寬治（1896-1930）的《伏臥裸婦》（1928）善用對比色，以弧狀線條勾勒出身體的律動感，這種在輪廓線內施以淡彩溢出背影的作法，或以黑色線條呈現陰影面，或以青綠淡彩呈顯出對比，亦為陳澄波上海時期淡彩裸女的特色之一。

⁴ 近來有邱函妮的分析，以岸田劉生的作品加以比較析論。參見邱函妮〈陳澄波繪畫中的故鄉意識與認同：以《嘉義街外》（1926）、《夏日街景》（1927）、《嘉義公園》（1937）為中心〉，《美術史研究集刊》第33期（2012年9月），頁275-282。

前田寬治的作品中，相當多樣地呈現諸種前衛風格的手法，如《五一節》（1924）以點描手法處理遊行場面的激動感，《勞動者》（1924）以立體派手法表現勞工的形體，其寫實觀係將身體視為造型元素，而造型基本上又與前田本人對社會運動的關懷有關，其入選第四回一九三〇年協會展的《棟梁的家族》（1928）一作，曾被研究者李淑珠對比陳澄波《我的家庭》一作，顯示畫家以木工的衣著、持物等作為某種普羅階級的明志⁵。惟《我的家庭》畫面中的陳澄波，卻以西裝現身，於是論者將焦點置於桌面上詳細描繪的書籍：《普羅繪畫論》上。

事實上，《棟梁的家族》在一九三〇年協會展出的相關報導，也見於陳澄波所蒐藏的《美術新論》雜誌上，此作的報導一旁，則是「普羅塔列亞美術展」（プロレタリア美術展）的報導，並刊出展場實況的攝影。照片中展示的，正是《普羅繪畫論》作者永田一脩的作品《持有「真理報」的藏原惟人》（1928），《真理報》是俄國共產黨的機關報，當時日本左翼運動青年的重要參考。《美術新論》是槐樹社同人的雜誌，槐樹社係 1924 年由帝展系畫家齋藤與里、金井文彥、田邊至、大久保作次郎、高間惣七等人組成。自 1926 年的第三回槐樹展起，陳澄波便與因北師學潮被退學、後由蔣渭水、石川欽一郎鼓勵赴日的畫家陳植棋連續參展，兩人幾乎是連年入選，直至 1931 年槐樹社解散⁶。值得注意的是，與陳澄波類似，其作品更帶有表現主義氣氛的陳植棋，也有部分畫作如《瀧之川》的風格，與佐伯祐三的代表風格相當雷同。

其中，陳澄波《歲暮之景》（1928 年第五回）就被評為槐樹社同人齋藤與里及金井文彥評為「開朗的氣氛中饒富興味」、「點景人物的表現相當有趣」。可見這個階段陳澄波的畫風中，結合風景的點景人物表現，已成為主要的作品特色。陳澄波轉赴上海之後，槐樹社成員的作品仍受到他的持續關注，包括了曾在第六

⁵ 李淑珠，〈陳澄波與普羅美術〉，《台灣美術》第 85 期（2011 年 7 月），頁 40-41。

⁶ 自陳植棋於 1926 年首次以《橋》入選第三回槐樹展開始，繼而以《靜物》與《瀧之川》（1927 年第四回）、《黃色洋館》（1928 年第五回）、《基隆公園》（1929 年第六回）、《靜物》（1930 年第七回）、《街上》（1931 年第八回）。陳澄波入選槐樹社作品則有《秋的博物館》與《遙望淺草方面》（1927 年第四回）、《歲暮之景》（1928 年第五回）、《西湖東浦橋》（1929 年第六回）、《杭州風景》（1930 年第七回）。

回槐樹展中受到高度矚目、獲得槐樹賞的堀田清治（1899-1984，高間惣七門生）、橋本八百二（1903-1979，東京美術學校畢業）作品。當屆兩人的作品在會場展示時，第七室充斥著「暗沉色調」，給人一種「藍色時代」的印象。當時的藝評人仲田定之助稱此一展間畫為大作與社會意識的競逐，左翼的風景如勞動者、機械、工廠、建築之鐵架，誠為時代思潮的強烈反映。⁷畫家古賀春江也盛讚堀田作品對於人體的明暗表現⁸。在陳澄波蒐藏的明信片中，即包括此二人多件數百號的巨幅作品，陳澄波蒐藏的《洋畫新報》（1932年九月），也刊載有橋本的作品⁹。

普羅美術與群像

當時已身在上海的陳澄波，不知對於此時槐樹社開始興起「大作主義」的帝展在野派確切觀感如何，但是他個人所蒐藏的普羅美術相關圖片中，包括了橋本八百二 1929 年入選第十回帝展的《礦夫作業》、吉原義彥 1929 年的《回家吧》、金子吉彌 1930 年出品第 11 回帝展的《失業者》，堀田清治 1931 年入選第 12 回帝展的《基礎工事》、堀田清治 1933 年獲得第 14 回帝展特選的《炭坑夫》、橋本八百二 1932 年入選第 13 回帝展的《發放兌換券》等，論者已曾就此推論陳澄波與普羅美術的關連，甚至由日本普羅美術運動，延伸至上海的左翼美術運動作一連結，包括陳澄波參與成立的早期決瀾社成員與左翼組織的關聯，或者陳澄波 1929 至 1932 年任教的新華藝專，部分師生在「中國左翼美術家聯盟」的參與，甚至與陳澄波與同時期留學東京美術學校的許幸之，在上海曾有的短暫交流記錄¹⁰。然而回到作品來看，將此課題直接入畫的部分，仍是《我的家庭》畫中的書籍：《普羅繪畫論》，此作在 1979 年陳澄波去世後的第一次遺作展時，因書名過

⁷ 仲田定之助，〈青の部屋〉，《美術新論》4 卷 4 期（1929 年 4 月）。

⁸ 古賀春江，〈第六回槐樹社展覽會感〉，《美術新論》4 卷 4 期（1929 年 4 月）。

⁹ 橋本八百二，東京美術學校畢業，1929 年以四百號作品《礦夫作業》入選第十回帝展，1930 年獲帝展特選，1932 年以五百號作品《金券配布》入選帝展。

¹⁰ 前揭李淑珠，〈陳澄波與普羅美術〉，頁 33-41。邱函妮〈陳澄波繪畫中的故鄉意識與認同：以《嘉義街外》（1926）、《夏日街景》（1927）、《嘉義公園》（1937）為中心〉，頁 298-301。

於敏感而未能展出，甚至在出版物上也不得不塗銷¹¹。

《普羅繪畫論》的作者永田一脩（1903-1988）也是畫家，如前所述，其作品《持有真理報的葳原惟人》曾展於「普羅美術展」，刊於陳澄波所蒐藏的《美術新論》雜誌，顯見陳澄波對於此展與永田作品應不陌生。《普羅繪畫論》的內容結構，在李淑珠的論文已有詳述，簡言之，全書介紹蘇俄與世界普羅塔列亞藝術的發展，並述及日本當時普羅美術的兩種脈絡，一支為文藝的附屬，從文藝戰線到普羅文藝聯盟，最後統一為 NAPF，另一脈絡為小布爾喬亞藝術，從二科會到 Action，三科、造型、造型美術協會，於 1928 年與 NAPF 合辦普羅美術大展覽會，最終兩個脈絡合流為「日本普羅美術家同盟」（PP）¹²。如同李淑珠的分析，此書在畫面上的構成，並非作為畫家個人興趣而設計，其實是根據實物的描寫，是以其書中內容便相當重要，不過，他認為「陳澄波實際上連一張稱得上普羅美術的作品也沒有」，那麼，我們該如何看待畫家將此書放在其代表作《我的家庭》中如此重要位置的意義？

除了文字內容以外，《普羅繪畫論》內頁有廿三幅圖，包括德國版畫家珂勒惠支（Kaethe Kollwitz, 1867-1945）、墨西哥壁畫家里維拉（Diego Rivera, 1886-1957）、日本普羅美術畫家大月源二、岡本堂貴、柳瀨正夢等人的作品。其中亦有多幅群像畫，如同前述對於陳澄波繪製人體的分析，人體一直是陳澄波關注的重心，無論是早期在東京時期學院的裸體習作、成名於帝展、槐樹社等風景畫的點景人物，或者上海時期留下的大量淡彩速寫作品，皆力圖表現此一課題。然而除了畫室裡的寫生，絕大多數作品，多為單人肖像，少見群像表現。目前唯一較特殊的作品，為年代不詳的《群眾》一作，由於這件作品畫幅不大，且可能是臨場寫生、繪製於木板的作品，過去極少曝光，亦未被學界探討過。畫中眾人集結，人物表情，如同淡彩速寫般簡略帶過，其背景亦無法辨識，但仍依稀可見，其建物結構與陳澄波在上海的一二八事件後，一度熱衷描繪的大樓建築或碼頭邊

¹¹ 雄獅美術編輯，《陳澄波畫集》（台北：雄獅美術，1979），頁 25。

¹² 前揭李淑珠，〈陳澄波與普羅美術〉，頁 31-32。

輪船的局部結構，頗為接近。

如果進一步將《群眾》的構圖，與《普羅繪畫論》中所刊大月源二的《告別》（1929）一作比較，亦可發現部分構圖的相似性。「群眾」的畫題，在普羅美術中並非少見的題材，陳澄波的圖片蒐藏之中，矢部友衛亦有過類似描繪葬儀的作品《勞動葬》（1929）。約莫在相同時期，日本重要版畫家小野忠重也有敘述礦工家族受迫害過程的版畫連作《三代之死》（1931），從1929年世界經濟大蕭條之後，群眾場面在左翼出版的雜誌封面上愈來愈常見，例如《プロレタリア美術》（1931）、《美術新聞》（1932）的創刊號封面，均以群眾運動場景作為封面。群眾場景亦可見於中國剛開始展開的木刻版畫運動，例如，同一年（1931）江丰的作品《國民黨軍警槍殺要求抗日民眾》¹³。此作亦收錄於《一八藝社紀念集》（1981），陳澄波蒐藏的《西湖一八藝社展覽會特刊》（1930）的「西湖一八藝社」為「一八藝社」前身，顯示陳澄波接觸的可能是在上海剛興起新興版畫運動的初期，1932年陳澄波返回台灣，此後便無類似的群眾課題作品，但他從東京、上海所接觸到的網絡，卻是一個非常特殊且迂迴的繪畫實踐路徑，值得我們再探究。

餘論

在殖民體制下，對於以油畫為主要媒材的台灣西畫家來說，抵抗場景的入畫並非如文字般容易入手，畫家近距離的觀看群眾，也需要先能掌握個別形體的能力，才能布局畫面人物的構圖與場景、遊行的動態感與速度感，成就出精采的作品。這顯然和同時期剛起步的中國新興木刻運動畫家重宣傳輕造型的思考不同；長期推動木刻運動的魯迅即曾表示，木刻青年應練好素描，多觀摩外國版畫的構圖與刀法。顯見版畫的便捷性與複製性，能迅速累積運動的能量，就宣傳功能而言，遠非展覽會的油畫所能望其項背，油畫另有其特殊性。

從陳澄波的嘗試固然只是個人畫業的一小步，卻是1930年代台灣畫家對群

¹³ 吳步乃、王觀泉編，《一八藝社紀念集》（北京：人民美術出版社，1981），頁110。

眾主題極少見的重要探索。由此也可看出此一課題在跨文化環境的可能轉折，同一代台灣油畫家雖然在思想上雖已受到普羅美術的影響，但對於美術創作仍多持形式實驗的研究態度，他們以野獸派、表現主義為主的新興畫風，也讓畫家傾向追求動盪時局下內在情感的精神性，更甚於對壓迫現實的直接描繪與控訴。殖民體制下不容畫家發表過於鮮明批判的作品，即便置身於台灣以外，外國人或被殖民者的身分，也讓藝術家多對該地的運動保持旁觀的距離。例如，攝影家鄧南光在旅居東京時，便曾拍下數件示威遊行場面的攝影作品，參照台灣左翼刊物所發表的影像記錄來看，該場景極可能是 1931 年五月的五一遊行。¹⁴鄧南光固然有可能是被騎警限制在群眾行列之外，其取景位置與行列保持相當遠的距離，但如果從同時期日本攝影家安井仲治的作品《旗》（1931）來看，攝影者深入行進間的運動行列中，所造成的鏡頭晃動與緊迫的動態感，自非遠觀所能比擬。然而這已經是除了《台灣民報》上的報導攝影之外，唯一得見由攝影家所攝的示威主題作品了。

除了作為題材的政治影像，藝術的抵抗性，在二十世紀仍有諸多不同的創作手法與反叛思維，如以 Peter Bürger 對歷史前衛的定義來看，其反叛的對象在於藝術的流通體制，重點在於攻擊藝術的自主性，力圖使藝術與生活結合。這一點在殖民地台灣顯然是不可能達成的，而力圖以文字語言表述其抵抗性，更非視覺藝術家所能，考察其抵抗性不能僅依賴文字史料，藝術作品如何在語言管制的媒體霸權下隱藏其意識？如何在展覽審查機制之外展現其潛能？仍有待我們在作品與思想的連帶中繼續深究。

附記：本文部分內容之初稿，曾宣讀於佛光大學「萬象更新：廿世紀中國美術與視覺文化」國際研討會。

¹⁴ 〈一九三一、五、一勞動節II東京第十一回〉，《新台灣大眾時報》3卷2期（1931年6月），頁32。在本文之前，鄧南光此系列示威攝影作品未曾發表，感謝廈門攝影企劃研究室提供。

