

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機

陳永森（1913-1997），字號「虹橋」，出生於台灣台南，創作力豐沛，畢生鑽研藝術創作不輟，自發性的邁向多元的創作面貌。多元創作風格的意義代表他是一位擁有藝術理想的藝術家，勇於嘗試體悟各種繪畫媒材，終使其創作內容得以兼納東、西方繪畫技巧與觀念。日本自明治維新以降至 1926 年後的昭和時期，從西方吸收現代繪畫觀念，經過「在地化」，<sup>1</sup>融入日本大和民族現代人文思維，並非全盤西化原版接收。

正值青春年少的陳永森滿懷豪情壯志赴日深造，除了語言上無障礙的便利因素，同時日本也是當時台灣精英施展抱負的舞台，陳永森誓言若無成就寧可流落他鄉不返故里，豈知此一念竟也成真，長期寓居東瀛超過一甲子歲月（1935-1997），對藝術理想的追求日日不懈，終究為自己博得非凡的榮耀，1950 年代作品〈鶴苑〉獲得特選，並先後二次獲得日展榮譽獎項“白壽賞”，刷新日人的紀錄，也是台灣留日畫家中唯一享有此成就者，裕仁天皇並兩度親自接見嘉勉他在中日文化交流上的貢獻。



圖 1-01：  
1985 年陳永森筆跡與生活照  
（照片由家屬提供）。



圖 1-02：  
1955 年裕仁天皇（左）親臨展覽現場參觀陳永森（右）得獎作品「鶴苑」。  
（照片由家屬提供）



圖 1-03：  
陳永森畫室一隅。  
（照片由家屬提供）

<sup>1</sup>參閱本文第三章第一節之（一）戰後日本的美術思潮，p.45。

一位懷抱理想的藝術家，真誠的精神常令人歌詠讚嘆如梵谷之輩，陳永森以“藝苑人生”為座右銘，認為他的人生價值與目標就是為了藝術而存在，如此深刻明確的自我期許，是藝術家不同凡響的至情至性，更可貴的是他兼具儒家文人的氣節，曾畫梅自我勉勵有朝一日能在日本「獨占東風第一仙」，成為此間出類拔萃的藝術家，因此，在勇於學習西方現代繪畫觀念藉以創新突破的同時，作品中也自然而然地流露出母文化的涵養。



圖 1-04：  
陳永森〈藝苑〉泥金書法 32x41 cm 1985 年  
釋文：

天上藝苑的美景，人間罕見。  
想做一個園丁，安頓了我的塵心俗念，  
乘長風踏進玉闕！  
那美景，果不虛傳，  
繽紛色彩，幻妙的堂奧，  
刺激了我眼花撩亂。  
我慢慢地徘徊，好細體念，  
求得了奧秘的真理！  
好似啜飲了美神，頰上酒渦中漿，  
為了永恆的生命，  
又何懼於晚上殞滅。



圖 1-05：  
陳永森〈一段幽香〉膠彩  
33.3x24.2 cm 1978 年  
詩文題款：

滿開色比香桃妍  
獨占東風第一仙  
我亦有心攜酒去  
花前月下醉連天

1997 年國立歷史博物館「陳永森紀念展」舉辦後，該館研究人員胡懿勳曾客觀提到，研究陳永森在歷史社會、本土藝術等方面都具有相當的價值：

八〇年代中期之後，台灣藝術界與收藏界對本土藝術展開熱烈的討論和為過去日據時代的前輩畫家尋求更明確的歷史定位，…，經過幾年的激盪，近年來，幾乎是全面地為台灣本土藝術進行一連串的調查、報導、整理與研究；…，諸如，畫家洪瑞麟、女膠彩畫家陳進等人的展覽與專論比比皆

是，然而，我們對「陳永森」這個名字卻顯得十分的陌生。陳永森是道地的台灣人，台灣畫家，赴日留學後，定居日本，長年居住在日本，使我們對他的認識有了一層隔閡。或許是中國人總有的落葉歸根觀念，陳永森雖然在日本享有盛名，卻在過世後，依然選擇了回到台灣的最後歸程。…一九五三和一九五五兩年，他的兩件膠彩作品獲得日展的「白壽賞」，但是，我們卻並不了解他的繪畫成就以及所代表的意義。與同時期的膠彩畫家比較，我們應可看出地域及社會氛圍對創作的影響，而創作者本身所具有的民族性和親土血源關係則更顯現在作品的深層內在之中。透過對陳永森作品的分析以及從當時社會背景及藝術發展生態的探討，則可以看出他創作的淵源與時代性的聯繫。<sup>2</sup>

究竟如此一位客居異鄉，一心要為故鄉揚眉吐氣的台灣前輩畫家，大量而可觀的藝術創作，它的內容如何？陳永森的藝術創作深具研究價值，筆者認為尚可從作品收藏角度來觀察。1980年代台灣公立美術館草創階段美術館數量屈指可數，當時就已經有三個公立博物館美術館機關典藏陳永森作品，包括：台灣省立美術館共有三件陳永森的膠彩畫，可透過網路查詢到畫家基本資料和作品圖像；台北市立美術館有一件膠彩畫，可瀏覽到作品圖像但無多相關介紹資料；國立歷史博物館有典藏但未建立開放性查詢途徑。在那樣的時空條件之下說明了陳永森藝術的價值在本土已獲肯定，只可惜經過二十多年，尚無研究論述，筆者希望能深入探討相關問題。

---

<sup>2</sup>胡懿勳撰，〈陳永森創作背景與繪畫表現的脈絡〉，《陳永森畫集》，1997年12月，p.18。

## 第二節 研究範圍與目的

本文研究範圍，首先，就其創作中數量最多、成就最高的膠彩畫作品進行整理分析，探討其創作風格及影響元素，論述中也將援引畫家相關的創作，包括油畫、粉彩、書法、寫生稿等，一窺這位「萬能藝術家」的多元創作面貌。對於日本現代美術的時代背景多有探討，以求瞭解畫家所處時空環境條件，取得客觀的角度來分析畫家多元藝術創作形式和影響因素。再者，歸類整理畫家三百餘件遺作、書信往返等原始資料，探索陳永森藝術創作整體面貌，同時也就陳永森畫外一章--詩詞創作，從畫作上抄錄蒐集之。對於他的詩詞文句，筆者本無能力加以分析，但有鑒於今日電腦科技世代，普遍不習慣文字書寫，疏於詞藻推敲的台灣當代社會，筆者認為，一一從畫作上抄錄下他自創的詩詞，捕捉過往時空中的歷史記憶，具有某種參考價值，他日或可作為文學研究專家參考。第三，就目前台灣暨有而少數的出版資料進行比對研究，考證各資料的正確性，為陳永森創作建立學術研究佐證，期使這位早期為台灣爭光的前輩畫家，不會因為時局所造成的往來斷層，而引響他在中日文化上的實際貢獻，使其藝術創作能為台灣各界所了解，落葉歸根於本土美術史中。

## 第三節 研究方法

西方美學家認為，藝術生產和審美趣味深受地理、氣候、民族、歷史事件等因素影響。孔德（A.Comte，1798-1857）正式把藝術作為一種社會現象研究，他認為藝術是人的創造物，由產生此藝術的人所處的相關環境決定。<sup>3</sup>另有「藝術社會學」（Sociology of Art）學者指出：「藝術，開始於一個人在自己心裡重新喚起對周圍現實的影響下所體驗的感情與思想，並且給予它們一定的形象而表

---

<sup>3</sup>參閱滕守堯撰，《藝術社會學描述》，台北市：生智，1997年，p.5。

現。無庸置疑，在極大多數場合裡，一個人之所以這樣做，目的在於將他反覆感覺的東西傳達給別人。」<sup>4</sup>

本文的研究方法即採用藝術社會學的角度，就陳永森不同時空中對藝術追求的過程，探討其階段性發展與分期討論。對於繪畫作品，基於美術作品本身就是第一手美術研究資料，本文援用分析、比較、歸納等研究方法，針對代表作分析陳永森在創作技法、作品形式下的繪畫觀念、創作風格。生平事蹟方面，則以史料考證的研究態度，比對文獻紀錄，提出各項資料來源出處，探求該資料的可信度。

陳永森遺作運回台灣約三百多件，<sup>5</sup>有些直接在畫作上題寫創作年代，也發現為數甚多的作品有簽名卻無年款，因此，研究整體創作發展在時間定位上產生若干困難。例如，筆者就陳永森在日本各地舉辦展覽時印製的“展覽請柬”比對該年出品展出內容，發現陳永森並非每一次個展都以新作發表，可見他以大多數新作與少數得意舊作混合方式組成展出內容發表之。此外，也有同一主題或名稱，出現大小不同尺寸兩件作品的現象，例如，與老師兒玉希望（1898-1972）觀點不合的關鍵作品〈綠色裸婦〉，共有兩件，分別是 1956 年出品的五十號作品，以及另一件創作時間不詳的四號作品，完全如出一轍有如雙胞胎。

陳永森在日本各項展覽屢屢出品參賽，從「新文展」、「奉祝展」、「日展」等官展，到民營化後的日展，無一缺席，尚有「泰東書道院展」、「再興院展」、「光風會展」、「日本畫院」展覽等等展覽活動。在台灣現有關於陳永森的少數資料中，對於各屆日展的舉辦年代以及名稱敘述各家說法不一。諸如此類，敘述引證時間有誤、作品年代記載不詳、不同年代展覽 DM 上同名稱畫作名稱等等，是筆者在進行陳永森創作研究時必然需克服的困難。為使本研究能有一個較確切的討論基礎，筆者對於日本現代美術活動有所探討，期望釐清陳永森與所處日本美術界的時空關係，尚祈諸位方家指正。

---

<sup>4</sup>陳炳璋、陳信木，《藝術社會學》，台北市：巨流，1992 年，p.8。

<sup>5</sup>陳永森遺作由吳三連獎基金會於 1997 年 12 月運回台灣。

## 第四節 關鍵詞釋義

### 一、膠彩畫

膠彩畫，有多種名稱：在中國大陸普遍稱為「重彩畫」或「岩彩畫」，在日本稱為「日本畫」，在台灣則從 1977 年開始由林之助（1917~）定名為「膠彩畫」。膠彩顏料有土質顏料「水干」和礦石顏料兩大系列，色彩飽和度較高的礦石顏料，<sup>6</sup>是以天然礦石研磨成細小沙粒或沙粉狀而成為顏料之一；「水干」系列則取材自風化程度較高的泥沙，無論使用上述哪一種顏料，繪製膠彩作品時都需透過「膠」當媒劑來調和使用。「膠」取材自大自然界，係利用動物骨骼或樹皮等提煉製成，具粘性可使色沙附著在畫面上，一般室溫下呈固體狀，使用時需隔水煮沸轉成液態方可與色沙（顏料）調和使用，色沙和膠調和後，再以畫筆沾取，可畫在紙、絹、麻或木板等各種基底材或載體上。膠彩顏料尚可以與其它繪畫媒材（例如，油畫、壓克力、水墨等）結合，呈現作品豐富的視覺效果，但材料使用上比起油畫、水墨等更為繁複不易。創作者從熟悉材料特性到能充分掌握任意使用，需經相當的摸索學習過程，例如，「膠」的濃度會影響顏料的發色、與附著穩定度等。



<sup>6</sup>膠彩顏料中的礦顏，從天然礦石取材研磨為粗細不同的色沙，目前多有專門製造廠系統化製作品販售，同一顏色按不同號數分辨顏色深淺，號數愈小顏料顆粒相對較小，顏色較淺。

事實上膠彩畫是發源於中國的一種繪畫形式。在材料使用上來說，可以上溯到中國的金碧山水、青綠山水，在技巧上則可見承襲自院畫勾填、沒骨等技巧。唐朝時期這種繪畫方式傳到日本演變成「大和繪」，明治維新之後所產生的日本畫，可說是在這個基礎上發展起來的繪畫種類。因此基於這個淵源，有人認為膠彩畫可以被視為中國畫北宗的一個分支。

膠彩畫在台灣的發展，自日據時代由日本傳入，當時美術展覽「台展」和「府展」分為東洋畫和西洋畫比賽競圖，膠彩畫被歸類為「東洋畫」部。臺灣光復後所舉辦的「全省美展」，則設立西畫部與國畫部，膠彩畫此時被歸類至國畫部。1949年國民政府遷台，從大陸來台的國畫家認為膠彩畫與日本關係緊密應視為日本畫，不應該劃為國畫部，引起1950年代台灣美術史上的「正統國畫論爭」。為了平息爭議，全省美展國畫部乃進一步分為「第一部」傳統水墨與「第二部」膠彩畫，分開評審，正統國畫的爭執聲浪暫時得以平息。時至1970年代台灣膠彩畫再度遭受政治局勢衝擊，<sup>7</sup>全省美展「國畫第二部」在1972年毫無預警下被取消，擔任評審委員的畫家中有以膠彩畫為創作主體者也全數被解聘。

今日台灣膠彩畫得以定名端賴林之助的定見，他認為「東洋畫」名稱牽扯地域觀念過於敏感，主張以「膠彩畫」一詞取代之前「東洋畫」的說法，這種採用繪畫使用材料的角度<sup>8</sup>來定名，係參考油畫以亞麻仁油等當媒劑，水彩使用水為媒劑來調和顏料的邏輯定名膠彩畫。於是1979年全省美展恢復了「國畫第二部」，中部以林之助為導師吸引許多會員如曾得標（1933~）、簡錦清（1955~）等於1980年組織成立「台灣省膠彩畫協會」之外，北部亦有黃鷗波（1917-2003）等人成立「綠水畫會」，膠彩畫創作在台灣終於獲得自由發揮的空間。1982年全省美展國畫第二部正式改名為「膠彩畫部」，膠彩畫一詞在台灣

---

<sup>7</sup>1970年日本與臺灣斷交，衝擊到膠彩畫的生存。

<sup>8</sup>林之助認為：「只要用膠作媒劑，調上土質顏料、礦物質顏料或是金屬性顏料所畫出來的畫就叫做膠彩。」參閱《台灣膠彩畫史座談會系列演講與座談專輯》，p.59。

畫壇上終告確立。

然而，筆者認為台灣膠彩畫尚有許多成長空間，以二十一世紀資訊發達的今天，”膠彩畫”名稱尚未有統一的英譯名詞。1977年定名迄今已逾三十年，台灣各大美術館舉辦膠彩畫展覽時，標示「膠彩」媒材的英文名稱普遍以「glue painting」或「gouache painting」來翻譯，但對於外籍人士而言，雖十分喜愛這種色彩豐富，在不同視角有光點隱約閃爍的動人畫作，他們卻不能理解這個名詞的語意（semantic meanings）。以西方人士來說，膠彩畫在美感趣味上雖與油畫較接近，但囿於材料取得及製作工法特殊無法廣泛推廣，在創作形式更為寬廣的未來，要達到普及國際程度，尚有許多具挑戰待開發的地方。

## 二、日本畫

### 1. 傳統的定義<sup>9</sup>

日本畫（Nihonga）是繪畫的一個種類，然而相關定義仍模糊曖昧。籠統的傳統說法是指油彩技法傳到日本以前，日本一般所製作的圖畫。另有一傳統說法則主張，日本畫的產生從奈良時代開始到平安時代，倣照中國與朝鮮半島等傳來的技法與樣式所畫出的圖畫，稱為「唐繪」、「唐畫」或「漢畫」；相對於「唐繪」而以日式主題創作出來的，則稱之為「大和繪」或「和畫」。但相對於後來從西方國家傳入的新畫風，這些古來的技法，不管是「唐繪」或「大和繪」都會被視為是日本傳統的東西。簡言之，此論點認為日本畫是從中國、朝鮮半島傳來再加上日本的特徵而形成。

### 2. 明治維新時期的定義<sup>10</sup>

此定義根源於將日本畫與明治初期從歐洲傳來的油畫對比的相對用語，認

<sup>9</sup>參閱「日本畫的誕生」，フリー百科事典『ウィキペディア（Wikipedia）」  
<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%97%A5%E6%9C%AC%E7%94%BB>，盧勇先譯。

<sup>10</sup>參閱「日本畫的誕生」，フリー百科事典『ウィキペディア（Wikipedia）」  
<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%97%A5%E6%9C%AC%E7%94%BB>，盧勇先譯。

爲日本畫是在固有技法上加以擴張，與傳入日本的西方油畫（即西洋畫，或洋畫）不同。「明治維新」<sup>11</sup>初期，1876年明治政府創立「工部美術學校」，<sup>12</sup>爲了學西洋畫法，從義大利聘請馮塔內希（Antonio Fontanesi，1818-1882）到該校任教，這是近代日本美術西化的具體事例。1878年馮塔內希返回義大利，日本政府另從美國聘請學者到「東京帝國大學」任教，這位後來並擔任波士頓美術館東方藝術部主管的外籍哲學教授費諾羅薩（Ernest Fenolosa，1853-1908）對日本美術非常關心，其所做的評論也很有名。1882年他在日本美術團體「龍池會」所舉辦的演講《美術真說》中使用“Japanese painting”這個字詞，翻譯成「日本畫」，是此名詞第一次出現的根據，他對「日本畫」提出評論，並列舉出「日本畫」的特徵與優點是不追求如照片般的寫實、沒有陰影、有勾勒(輪廓線)、色調濃、表現簡潔等，他主張：「應保留日本傳統畫的有力、具表現性線條，再加上西方寫實的明暗繪法和更多鮮麗的色彩」。<sup>13</sup>

在此次演講中擔任翻譯的是岡倉覺三(岡山天心，1863-1913)，他日後也對日本畫大力提倡，但看法與費諾羅薩不同。費諾羅薩最初使用「日本畫」這名詞，是爲了和西洋畫成對比，他所指的「日本畫」並非所有在日本的圖畫，而是指由中國、朝鮮傳來在日本成熟發展出其獨特樣式的東西，換言之，他主張的是日本畫在傳統延續中有創新。而岡倉天心等人所培育主張的「日本畫」，則是和西畫對抗的勢力漸漸發展起來的東西，那意味著此論點的「日本畫」是明治以後的產物，可能是基於明治政府的歐化政策下，對於西洋文化傳入而產生的國粹主義危機感。

---

<sup>11</sup>西元 1597 年豐臣秀吉征伐朝鮮失利，政權轉入德川家康手中，日本歷史進入十七世紀德川幕府領導的江戶時代初期。爲鞏固政權，德川幕府以鐵腕般的手法拒絕汲汲營營於開發亞洲地區資源的葡萄牙、西班牙歐洲商隊，以及西方教會傳道，發生了許多流血衝突。德川幕府下令鎖國，禁止葡、西船艦到日本，僅開放長崎，讓與天主教無關的中國和荷蘭船隻進港。這項鎖國政策，自然是日本一種自我保護的保守作法，直到十九世紀中葉明治天皇繼位，轉爲求革新，力求圖強，史稱「明治維新」。（參閱李欽賢，〈日本與西歐的第一次接觸---南蠻美術〉，《日本美術史話》，pp.80-87。）

<sup>12</sup>教西洋畫的「工部美術學校」日後在 1883 年關閉停辦。

<sup>13</sup>參閱徐小虎 著、許燕貞 譯，〈現代日本 1868--〉，《日本美術史》，p.150。

明治維新歐化政策在美術教育上的梗概，可回顧到 1887 年開辦的「東京美術學校」，該校戰後改名為「東京藝術大學」。岡倉天心 1890 年起擔任校長開設了日本畫科，以橋本雅邦（1835-1908）等為教師，第一期學生有橫山大觀（1868-1958）等，日後在日本畫壇具有重要影響力。

1898 年，岡倉天心辭去職務與橫山大觀等人另創「日本美術院」，岡倉天心等先後在「東京美術學校」<sup>14</sup>、「日本美術院」<sup>15</sup>的培育一方面保存了日本畫傳統技法與樣式，同時也採用西洋畫的技法。筆者認為日不落國的日本民族個性，在面對新時代西方的強勢力量時，除了求革新圖強外，更想捍衛住大和民族傳統，一股矛盾的內在本位對抗意識存在於追求可能新契機的蛻變過程，日本的西洋畫和日本畫在那之後便互相影響，這一點可從日本許多新成立的繪畫團體上得知，這種現象同時也呈現了一個非常有意義的價值，西方現代繪畫觀念傳入日本係經過一段時間的「在地化」過程，並非全盤吸收或全盤西化。

進入昭和初期，更多新繪畫團體<sup>16</sup>紛紛成立與東京官展體系<sup>17</sup>抗衡，這些新日本畫研究團體雖成立不久，但對日本現代繪畫的影響令人耳目一新，帶來豐沛的活力。包括：1929 年「青龍社」發起人川端龍子（1885-1966）主張剛健的藝術，以野獸主義為表現基調，代表畫家尚有福田豐四郎（1904-1973）等；1930 年「方久斗社」主張前衛繪畫，發起人玉村方久斗擅長以表現主義來描寫都市風俗；1934 年由畫家落合朗風、川口春波等成立「明朗美術聯盟」；1934 年又有福田豐四郎、吉岡堅二（1906-1990）等成立的「山樹社」；1938 年「新美術人協會」等等。此外尚有，「東京畫壇」重要畫家松岡映丘（1881-1938）的學生杉

---

<sup>14</sup>創立於 1887 年，校長岡倉天心、繪畫科主任橋本雅邦，直到 1896 年由黑田清輝、久米桂一郎等成立西洋畫科，開始引進法國學院的西畫教育。

<sup>15</sup>創立於 1898 年，該年「東京美術學校」岡倉天心因校內騷動而辭去校長職務，隨同辭職的日本畫科橋本雅邦等十餘位老師成立「日本美術院」，在近代日本畫發展上具劃時代意義。

<sup>16</sup>參閱附錄四、日本現代美術團體概況表，pp.xxiii-xxiii。

<sup>17</sup>位於首都東京舉辦的官展，先後為：文部省美術展覽會（文展 1907-1918）⇒帝國美術院美術展覽會（帝展 1919-1935）⇒新文部省美術展覽會（新文展 1937-1945）⇒日本美術展覽會（日展 1946-1957、社團法人日展 1958-1968、改組日展 1969-迄今）。

山寧（1909-1993）也在 1934 年與山本丘人（1906-1986）創立「瑠爽畫社」；高山辰雄（1912~）於 1941 年創立的「一采社」漸漸成爲日展日本畫的新核心；「六潮會」自 1930 年成立後，超越畫壇所屬，摸索新的畫風，成爲引領戰後日本畫新方向的重要美術團體，代表畫家有福田平八郎（1892-1974）、山口蓬春（1893-1971）、中村岳陵（1890-1969）、中川紀元（1892-1972）等。<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup>參閱野地耕一郎 撰、陳信彰 譯，〈昭和初年代的日本畫動向〉《昭和の美術 1》。