

為台灣山川真貌傳神
——陳慧坤彩筆下的台灣風情畫
Landscape Paintings of Taiwan
by Chen Hui-Kun

陳淑華

CHEN, Shu-hwa

摘要

台灣又稱福爾摩沙（Formosa）意思是指美麗的島嶼，從天然的山川奇岩至淳樸的人文景觀，向來都是畫家筆下的良好題材，尤其是在重視寫生的許多前輩畫家的彩筆下更是佔據相當重要的地位。不論是廖繼春、李石橋、楊三郎、林玉山、陳慧坤...等，都曾用彩筆為這個美麗的島嶼留下精采的身影。其中陳慧坤又是擅長描繪風景畫的高手，台灣的海岬、瀑布、高山、溪流、城鄉等也都自然而然地成為他寫生的對象。

陳慧坤畫作風格十分強調面對自然物寫生但又兼具理想美，自然界的純淨無邪是他所鍾愛的，面對自然讓他感到心境清明，同樣地自然界的資產也變成他用來研究繪畫技法及創作理念的最佳管道，在每一件寫生的作品裡，都紀錄著他勤奮研究的痕跡。

陳慧坤早年留學日本，中年之後又曾數度赴歐美日研究，然而就整體創作而言，還是故鄉台灣提供了他最充沛的靈感以及最豐富的創作資源。在台灣強烈起伏的地形以及變化多端的景緻裡，他不但體會到了屬於傳統中國水墨畫的意境，同樣地也是在透過對於台灣山川的描繪，讓他映證了一直想要汲取的西方現代繪畫流派的精髓。長期的海內外寫生經驗及刻意努力研究經營，對於不同的天候變化、人文背景他都有著相當深刻的體驗，在兼具自我情感及客觀寫生的觀念之下，進而擺脫媒材及畫派風格的桎梏，融匯東西繪畫的精神與特質，這也使得彩筆下的台灣山川流露著一種可貴的、開放的世界性格，絲毫不拘泥於形式，作品的視域開闊、化土為雅，充分展現他的鄉土之愛以及開闊的人生觀。

Abstract

Taiwan is known as Formosa, which means beautiful island. Mountains, crags, countryside, and people of Taiwan are all excellent subjects for senior Taiwanese artists those who devoted on in-field painting, like Liao Chi-Chun、Li Shih-Chiao、Yan San-Lan、Lin Y-Shan、Chen Hui-Kun. They had plenty of masterpieces of this beautiful island. Chen Hui-Kun, especially, masters landscape painting. Cliffs, waterfalls, mountains, streams, and country of Taiwan are all his subjects.

Chen Hui-Kun emphasizes painting in nature. Facing the pure nature that he loves most makes he feel calm. Furthermore, the nature becomes the best resource of developing painting techniques and concepts for him. Every masterpieces of his in-field painting engraves the effort of hard studying.

Chen Hui-Kun learned painting in Japan while young, and after mid-age he continuously studied in Europe, American, and Japan. Though, his hometown, Taiwan, inspires him most. He realized the meaning of traditional Chinese painting, from the glamour of geographical feature of Taiwan and apprehended the core of western modern art by depicting the terrain of Taiwan as well. Thanks to his personal characteristic is mixed with eastern and western culture, Chen Hui-Kun's paintings of Taiwan show his open mind and the love of country.

台灣風景初探

陳慧坤於一九〇七年出生在民風淳樸的台中龍井鄉，幼年在愛好繪畫及木雕的父親薰陶之下，便對藝術深感興趣，中學時更立下了一生擇「美」固執的志願。一九二七年赴日求學，翌年考入東京美術學校師範科，在校期間開始精研膠彩，自此開始步上了藝術專業的路途。

風景畫一直是陳慧坤最鍾愛描繪的題材，尤其是以台灣的自然景物為寫生對象所畫作品，不僅在其創作中佔有相當重要的份量，更是反映他一生創作進程的主要例證。

在陳慧坤的畫作當中，最早以台灣風土民情為題材所畫的作品是一九二八年的「故鄉龍井」（圖1），這幅作品是他剛考進東京美術學校師範科第一年，於暑假返鄉省親時所畫的作業，也是他創作初期僅有的三幅油畫之一。從嚴謹完整的構圖和寫實的景物表現之中，可以清楚窺見他紮實的素描根基，他刻意應用強烈的光影反差效果，將中台灣烈日下特有的耀眼感受表現無遺。

雖然陳慧坤在日本留學時所唸的是師範科，但他對於西方的繪畫，尤其是印象派的創作觀念等問題，一直充滿好奇以及求知的慾望，平日最讓他欽仰的印象派畫家包括塞尚、高更、梵谷...等人，遺憾的是他也一直覺得苦無深入了解這些畫家的作品的門徑，只能靠自己由畫冊中揣摩其精神。

一九三一年當他自東京美術學校畢業返回台灣之後，在失業找不著工作，並且有愛妻的鼓勵支持的情形之下，便專心入畫作之中。不論是在日據時代或是在國民政府遷台初期，台灣的藝術家在創作題材方面多半會儘量避開可能與政治產生聯想的議題，於是單純的風景或平民生活便成為最普遍、也是最安全保守的創作題材，陳慧坤亦不例外。

在專心創作的過程當中，陳慧坤發現他所鍾愛的高更畫作中的大溪地島，不論是人物、自然環境、人文背景都與台灣的氣候以及原住民的風俗文化很類似，便意圖嚐試著以高更的風格作畫，於是經常登山涉水尋找繪畫題材，「山地人物」便是當時的作品。但由於對印象派的調色缺乏了解，使得陳慧坤一直無法突破色彩的困境，因而他總覺得自己千里跋涉至霧社所畫出來的「山地人物」有如木乃伊般毫無生氣，絲毫無法表現出山地姑娘活潑靈動的神情。對於實事求真的陳慧坤而言，在缺乏第一手資料的情形下，始終覺得無法突破困境。幾度嚐試之後，他決定暫時放棄這類型的試驗，專心於傳統膠彩畫的創作。

一九四七年，陳慧坤應聘到師範院校任教，他持續以膠彩描繪台灣的風土民情，「淡水風光」便是他次年參加省展的作品之一。淡水一帶可以稱得上是陳慧坤最偏愛描繪的台灣風景之一，從早年的研究探討開始，經歷了實驗西方現代畫派的風格，直到後期畫風融會中西期間，淡水風景一直出現在他的作品裡，其中的「淡水下坡路」（圖2-4）系列不僅在他的作品當中佔據舉足輕重的地位，更是反映出他不厭其煩、求真求實的實驗精神。因為他每次作畫遇著問題從不規避，而必努力探求解答，經常為了解決一個其他人所忽略或刻意忽視的結構問題，他便可以不厭其煩地面對同一個景觀，確確實實下工夫去一張一張的實驗、修正。

從一九五三年四月首次面對「淡水下坡路」的景觀進行寫生開始，陳慧坤感覺自己一直未能盡其理想地在畫面上傳達出下坡的視覺效果，自此，便每年都挑選出一段時間重返舊地寫生；而且，他總是要將舊作再拿出來分析比較出前因後果之後，才下筆進行下一張畫作。儘管每一幅均得費時多日，他亦從不倦怠，如此一再地實驗探討，持續了八年之久後共完成了八幅「淡水下坡路」系列的研究圖¹。直到一九六〇年，才總算解決了如何成功表現下坡路段的這個難題。這個成功也使得他在同年年底於歐洲旅遊寫生時，對於巴黎蒙馬特地區諸多下坡的取景，可以得心應手地完成。

此時期的陳慧坤便已致力於印象派以降西方繪畫發展之研究，畫風自然深受西畫影響。以膠彩繪於紙上的「淡水下坡路」系列，「不但呈現印象派畫風對光線的探討，並且明顯可見塞尚的影響」²。此外，整個系列作品，在構圖上幾乎都有共同的特點，也就是讓坡路傾斜的方向與角度佔領整個前景構圖的核心，讓坡路主導控制整個視野，強勢地帶領觀者隨著坡路的動線進入畫面的中心，使人在切入畫面的角度上既無法迴避坡路的牽引，也無法作其他的選擇。以一九五八年和一九六〇年的兩幅作品的坡路進行比較，可以發現下坡的角度刻畫更趨成熟，寫實手法亦更為敏銳精確，彷彿實景就在眼前，並可以深切感受得到下坡及彎路的壓力。

在正熱衷於下坡路的研究期間，陳慧坤面對住家附近的「公館農舍」（圖 5）寫生時，即使眼前所見的盡是滿園青綠蔥蘢的田園及山景時，仍不忘在翠綠的景緻中鋪陳一方坡道，雖然此畫中的鄉野小徑僅是條含蓄隱約的小坡路，而寧靜自然的鄉村風光與樸實恬靜的鄉居生活情趣才應該是寫生描繪的重點。

在台灣的名山瀑布之中映證傳統水墨靈秀之美

對於陳慧坤而言，藝術是沒有國界或是應用媒材之別，只有好壞或是否耐人尋味之分的。而在台灣第一代畫家當中，固然有許多為令人衷心敬仰的大師，但能夠同時兼擅油畫、膠彩和水墨三方面創作，甚至於將三者融會貫通、齊頭並進者，當只有陳慧坤一人。

陳慧坤早年以膠彩為主要創作媒材，雖然年幼時曾隨父親一起翻閱芥子園畫譜及八大山人畫冊，但在走上專業的繪畫過程當中，對於國畫水墨的接觸機會並不多。雖然一九二八年十一月，為了慶祝日本天皇登基，東京府美術館曾展出六百多件中國古代繪畫的真跡，當時正於日本留學的陳慧坤，向來認真好學的他，趁著地利之便，在展出的一個月期間，幾乎每天課餘時間都跑去參觀，因而奠定了國畫方面的鑑賞基礎。但若論及以國畫為創作媒材，對他而言仍是相當陌生的。然而，一旦遇著可以深入研究的機會他也是絕對不會輕易錯過的。

1 八幅「淡水下坡路」中有三張現存於台北市立美術館，其餘的均在寫生期間被人所收購。

2 王德育（2000）。《臺灣精神 現代風格與文化傳承的對話》。中英對照。展覽：紐約台北藝廊 Sept. 1-Dec. 1, 2000/台灣元智大學 March 9-29, 2001; p.44。

一九四九年，國民政府撤退來台，許多畫家也跟隨來到台灣，其中包括國畫大師溥心畬也渡海來台，在師範學院擔任二年級的國畫課教授。陳慧坤素來景仰溥心畬在國畫方面的成就，再加上正好自己是二年級的班導師，便想把握督導學生認真上課的難得好機會，開始謙遜地向溥心畬求教學習國畫。

在就近觀摩溥心畬的國畫構圖、用筆的意境中，陳慧坤覺得自己獲益匪淺。然而，他雖然由衷地仰慕溥心畬山水畫中高雅秀潔的意境，也試圖將其長處融入自己的畫作之中，卻仍然十分強調以面對自然風光直接寫生的方式作畫，目的就在於擺脫傳統國畫強調臨摹的制式化的形式。

一九五一年，當他覺得學習水墨畫已經有些心得時，便到台中埔里附近的「能高瀑布」(圖6)寫生做實驗，他刻意採國畫掛軸的形式構圖，並努力將寫生的實景以傳統國畫恬靜、空靈的格式去表現，畫中的遠景裡層層淡出的杉林，也有幾分溥心畬筆下的神韻，這甚至使得他這一幅實為寫生的作品，還經常被誤解為是臨古的。然而，陳慧坤並不能夠滿足於表面上的挪用，更何況這絕非他所追求的目標。

因為他認為：「好畫貴在創作。」

他強調寫生，但反對缺乏主觀理念的寫生，也就是對於客觀自然的純粹模仿或再現。他強調創作之前需吸收傳統精華，但也絕對拒絕依賴傳統或受傳統所束縛。他認為偉大的藝術家，必須能夠消化傳統的養分，吸收自然的精華，進而將它們轉化為自己的骨肉，成為創造新意的能源。

在以傳統水墨畫寫生的實驗過程當中，陳慧坤仍然覺得有些許疑惑且無法適應的地方，因為他總覺得所學到的皴法並無法運用在他平日於台灣所看到的山嶺。因此他這個時期的創作仍以東洋膠彩畫為主，但他並未因此放棄吸收國畫長處的意圖。因為他對於繪畫，向來都是非常嚴謹，從無遊戲之心，也從不逃避問題，面對問題時也總是契而不捨地尋找解答。他需要精確得足以讓自己信服，並且也能夠讓他人認同的答案。不斷努力探求是他尋找滿意解釋的方式，即使這可能需要很長時間的才能得到結果。

這樣的疑惑就一直在陳慧坤的心中存藏著，直到一九五二年登上玉山主峰寫生的四天三夜過程當中，他終於發現了一些和國畫皴法相似的景觀，而深受感動，也從此才真正開始嘗試將國畫技法融入創作之中。他接連兩年上山寫生，完成多張巨幅的寫生畫稿，例如「玉山主峰寫生」(圖7)。雖然是新手初試，但用筆確不生澀。在設色方面，剛開始時他仍偏重於以單純的水墨去表現玉山主峰崖壁崢嶸的雄偉景象，逐漸地才加入淡雅的設色技法(圖)。

陳慧坤強調他自己所要追求的國畫是「有顏色的國畫」，而這種想法是基於「我們幾千年來的傳統國畫有很好、很豐富的筆法，為西畫所難以比擬，但是近來在色彩及空間透視上則稍嫌不足」³。而在「能高瀑布」一幅作品裡，用色方面便已明顯表現出比傳統水墨的色彩更為鮮明活潑的特質，但他總還是覺得無法滿足。然而，不論是畫山或是畫水，陳慧坤在色彩的應用上真正地能夠有所突破，則有待一九六〇年的巴黎之旅了。

³ 韓秀蓉（1984）。〈「畫裏一生」-記陳慧坤先生八十四回顧展〉。《美術通訊》，第十期，p.35。

以台灣風光實證西方現代繪畫重要流派風格

「創造台灣的現代藝術以取代傳統的幼稚不足，是許多台灣第一代文化人士的共同願望」⁴。這句話在陳慧坤身上也可以同樣地得到印證，而到巴黎認真地走一趟，不僅是他想要藉此實踐深入認識西方藝術精髓的夢想，更真正地成為他成就個人風格、汲取現代化精神的契機。

一九六〇年，陳慧坤利用教授休假一年飛往嚮往已久的巴黎。色彩繽紛的巴黎讓他感覺既驚嘆又迷惘，足足有兩個星期之久，他只覺得自己腦子裡充滿了各式各樣的光色形影，對於西方美術由衷的讚嘆卻讓他感到既迷惘又恍惚，精神彷彿也進入了虛無飄渺的狀態。他一直焦慮地想著：「這麼多燦爛奪目的精品，我哪能學會這麼多？是不是乾脆馬上回國算了呢？」

但在慢慢地沉澱思緒之後，陳慧坤心想很多畫家初到巴黎時，不也都是跟自己一樣的迷惘嗎？

此外，他想起了曾經在士林外雙溪的故宮博物院裡，看到許多六朝以後的大幅傑作，那些作品與歐洲近代的大幅名畫相較之下，實際上也是毫不遜色的。而且自己既然想「精研傳統國畫，創造新的國畫面目，因此，對於西畫的長處也需深入研究，然後才可以攝取精華，吸收消化而融入自己的創作體系中，進而產生自己的新藝術面目。」⁵

於是，已經五十四歲的陳慧坤下定決心定把握這一年在歐洲的期間，立志重做學生努力學習。他勉勵自己：「就從每天一點兒的工作開始吧！」⁶

陳慧坤深知藝術領域的浩瀚深邃，也明白一己之見的侷限，因此無論是面對山川大地或是美術館裡的藝術精品，他總是秉持著虛心求教的心態，隨時隨地認真學習。他開始馬不停蹄地參觀美術館，每次進美術館時，他總是帶著畫冊，一面欣賞原作，一面拿著畫冊一張張仔細地與原畫對照，並詳細地分析作品的筆觸與色調的細膩變化，例如：畫面上的某處彩度應該高一些，明度應該低一點兒，綠色當中需藏點黃，或紅色中應帶點兒藍…，密密麻麻地將比較後的心得仔仔細細的記錄下來。

當時適逢巴黎現代美術館正從十一月起舉行了為期三個月的「二十世紀歐洲美術源流展」(Les sources du XXe siècle, les arts en Europe de 1884 à 1914)。展覽裡將一八八四到一九一四年之間法國藝壇上具代表性的藝術思潮及作品有計劃地展示介紹，正好提供了陳慧坤深入了解印象派以降的歐洲現代美術發展的最佳契機。

在得以面對大量印象派作品真跡進行第一手資料研究的陳慧坤，感覺自己真是如獲至寶：「到了法國之後，我的色彩才明亮起來，我才真正瞭解印象主義的特質正是那瞬息萬變的『光』」。一直苦於無法表現明亮光線效果的陳慧坤，終於明白畫面上的「光」

4 顏娟英（1998）。《台灣近代美術大事年表》。台北市：雄獅美術，p.XXIII。

5 席慕蓉（1994）。《台灣美術全集17陳慧坤》。初版。台北市：藝術家出版社，p.29。

6 摘自藝術家出版社（1995）。《執著與豐收-陳慧坤教授九回顧展祝賀文集》中，陳慧坤：〈我的藝術生涯〉。初版。台北市：藝術家出版社，p.27。

其實不只是來自於明暗的對比，更主要的是源自於色彩彩度的高低，就如同印象派畫家莫內(Claude Monet，1840~1926)畫筆下的風景，艷麗飽滿的顏色深所代表的並不只是明艷的色調，更是光的來源，正是這些色調明亮的筆觸使得畫面充滿陽光。

對於印象派的領悟，不僅使得陳慧坤重新燃起以油畫創作的熱望與信心，也使得他的畫作的色彩跟著明亮了起來。寫生、參觀展覽、研讀西方藝術史、比較不同的美術思潮、作筆記充實著年屆五十四的藝術教授陳慧坤的歐洲之旅。他還利用參觀美術館展覽的機會，將現代美術史的動向演變，進行較有系統、深刻的研究，因而對印象派以降的西方藝術發展有了具體的認知，並確立了日後努力的方向與步驟。

一九六一年，陳慧坤繞道經由英、美、日返國，結束了一年的教授年假。一路上他仍然馬不停蹄地參觀美術館，寫下心得筆記。

「面對那麼豐富而傑出的美術作品，使我更加認識到自己的淺薄，同時也確立了自己日後努力的方向與步驟。」⁷在巴黎一年豐盛之旅之後，陳慧坤雖更覺得自己有許多可以再努力的地方。

由於對於歐洲近代美術的演變有了較具系統和深刻的了解，自法返台之後，陳慧坤便迫不及待地想運用自己在歐洲觀察學習得來之現代繪畫理論及創作手法，來描繪台灣的風光景物。自此的六、七年當中，基於對大自然風景的熱愛，陳慧坤便開始以寫生的方式，有計畫地實驗西方現代繪畫中幾個主要派別的技巧與理論原理，以便熟知各派之風格，並藉此完成了一系列以台灣風景為對象的「研究性質」的油畫。

一九六二年，他先以一年的時間，嘗試以「那比斯畫派」的風格作畫；一九六三至六五年之間則以野獸派為主要的實驗目標；一九六六至六八年則從事立體派畫法的實驗。

然而，在實驗的過程中，陳慧坤並非以純粹的模仿為目的，而是不斷地自我期勉能夠將這些重要畫派的精隨化為自己的骨肉，進而創造出屬於自己的藝術新生命。他認為：「藝術的創作活動，一般習俗都是由模仿開始，但若始終停於模仿，便不會有較大的進步，更談不上創造了。以臨摹為宗的學院派，其缺陷不在於對傳統的依靠，而在於未能於傳統中融合自己的見解與創意。所謂的傳統，如果只是守舊的，而不能攝取新的事物時，就會成為偏狹而妨礙進步的東西。凡是偉大、獨特的藝術家，會把傳統變做自己的骨肉。」⁸

因此，雖然陳慧坤覺得他自己的藝術觀點與塞尚(Paul Cézanne，1839~1906)所追求的再造「堅實結構」的繪畫理念最為契合。但他所想要的目標其實是要進一步超越塞尚的，他因而以立體派將畫面空間解構為一塊塊色面的做法，與自己所吸收到的塞尚理念相結合，在畫面上重組出更為深邃的空間。繼而以印象派、甚至於是趨向於野獸派的明亮跳躍對比的色彩，讓空間結構堅實緊湊的畫面，不至於產生沉悶的效果。

⁷ 摘自同上，p.28。

⁸ 摘自藝術家出版社(1995)。《執著與豐收—陳慧坤教授九回顧展祝賀文集》中，陳慧坤：〈我對藝術的一些看法〉。初版。台北市：藝術家出版社，p.32。

在以立體派風格為藍本所畫的台灣風景畫作裡，他刻意強調立體派的「多視點」和分割的「幾何造型」，將原本平坦、缺乏變化的路面予以分割，並將原本雜亂、鬆散的房屋、樹木，以同樣的方式予以簡化、整理，再重新排列組合於同一個畫面上。就連遠景的天空和雲彩也是經過理性的歸納被繪製成類似的造型。「九份風景」(圖 9)、「淡水風景」(圖 10)、「淡水白洋樓」(圖 11)、「淡水觀音山」(圖 12)、「野柳風景」(圖 13)、「九份看瑞芳海濱」(圖 14)都是其中典型的例子。鮮明的色彩以及堅實的結構是它們的共通精神，但由於陳慧坤謙遜地認為這些都只是「研究性質」的作品，因此絕大部分都未曾對外發表。但實際上，其中仍有不少讓畫家自己感到相當滿意的傑作，「淡水白洋樓」便是一例。

在這一類的寫生作品當中，畫家刻意將造型與色調分割處理的目的，當然並不僅止於為了表現台灣這片土地的風光色彩，或是重現立體派的精神而已。最主要影響他的觀念部分是對於塞尚理論研究所獲取的心得，這使得他有著強烈的企圖，希望透過規律的幾何造型，在畫面上進行次序性的排列，以製造恆久的空間組合。除了立體派規律的幾何造型的應用之外，他還加入經過他個人重組過的色彩和光線，讓有次序、有規則的形與形、色彩與色彩之間的相互影響，在視覺上產生「律動」的效果，創造出一種異於尋常的恆久的空間感。這種恆久性的空間價值和律動的視覺效果的結合就形成畫家口中經常強調的「第四次元」⁹的畫面結構。為達此目的，畫家必先排拒一般視覺認知上的自然，尤其是那些瞬息萬變的自然光影與形色，而能運用智慧將被描繪的形體，與原本鬆散的組織轉化成有次序的結構體。就連色彩與光線也必須經過被解體和片段化的過程，在反覆相互重組而變成其脫離模仿的傳統功能，改變為表現空間和結構的元素。

以「九份風景」和「淡水白洋樓」為例，兩幅作品都是採用立體派擾亂傳統透視方法，並將畫面上的景物分解為一系列不規則的幾何元素，再透過塞尚的空間結構概念將畫面重組，因而表面上看來畫面上的構成是引用立體派的技巧，但實際上卻又有立體派所缺乏的穩定感，這種組合便成為陳慧坤獨特的風格。而看似平凡無奇的台北近郊鄉村風景，在他綜合應用西方前衛藝術主張的刻意經營之下，畫面所所呈現出來的便轉化為結構堅實緊湊的力與美，以及大地特有的尊嚴與小鎮寧靜秀麗的風光。

而在「淡水觀音山」裡，陳慧坤除了上述的手法之外，更企圖透過層層相疊的山景以及陸面建築物層次的交錯安排，突破平面空間的限制，營造出拓展和延伸空間的效果，而畫面中的一景一物彷彿也跟著空間的推展而變得鮮活了起來。

至於野柳這個位於台灣東北角的海岸線上的觀光景點，海邊的奇岩怪石和離島的山丘是當地最吸引人之處，這一帶的景觀也是陳慧坤最鍾愛的畫作景點之一，理所當然就成為他用來實驗西方現代繪畫流派的重要題材，他曾多次至此時地寫生，每一幅作品的構圖取景也均不相同。在一九六六年的「野柳風景」和一九六九年的「野柳海岸」裡就可以明顯地看出濃郁的立體派和塞尚風格。

這期間，對於新印象派的點描畫法他當然也沒有放過，「汐止郊外」(圖 15)便是

⁹ 陳慧坤（1996）。〈第四次元〉。《陳慧坤九十回顧展》。台中市：台灣省立美術館，p.13。

一例。

雖然在從歐洲返國之後的七、八年之間，陳慧坤將繪畫重心放在心儀已久的油畫上，但他並未因此而中輟膠彩和國畫的創作。「翠峰(II)」與「翠峰樹林雜木」都是實例(圖 16)。有時候他也會改以東方傳統水墨或膠彩取代油畫，作為實驗西方現代美術原理的材料，大膽地嘗試將西方現代繪畫的色彩筆觸帶入傳統水墨或膠彩的創作當中，例如：「淡水觀音山」。

就這樣經歷了數年以實證精神為出發點，藉由台灣風景寫生對象實驗西方流派的創作期之後，陳慧坤的畫作在用色方面，色彩愈來愈趨於飽和，畫面所表現的光線也愈來愈燦爛，線條的表現也愈來愈能收放自如。除了受印象派對於光影詮釋的影響之外，他還融入了那比斯畫派和野獸派的造型及用色觀念，因此在形和色彩的掌握上，顯得十分靈活自在。

他不僅對印象主義、野獸派、立體派等幾個主要的現代美術畫派的技巧和精神有了具體的領悟，並且能在兼顧中西方繪畫特質的實踐當中融入屬於他個人的性格與精神，進而逐漸擺脫了畫派風格以及材料技巧的桎梏，創造出個人的繪畫風格，也就是在東方繪畫當中表現了西畫的色彩與真實感，在西畫作品中又不乏東方繪畫的靈秀意境。

跳脫流派桎梏掌握台灣風景的「真形」

「一個有創造力的藝術家，千萬不可一味地依賴傳統或滿足於前人的藝術處方，應當只師古人之心，而不師古人之跡，進入傳統之中，又能超出傳統之外，方能另闢天地，自創一格。」¹⁰因而在嚐試著走出自己的路線時，他要求自己非但要精研國畫，也要求自己吸收西畫的長處從而產生自己的新藝術面目。

在經過多年兼並理論與實踐的努力之下，陳慧坤對於西方現代繪畫，尤其是印象派的風景畫，有了超越同時期畫家的深入研究與體認，其深入程度甚至是絕大多數歐洲本土畫家所未及的。

然而，所有的嘗試都並非一蹴可幾的。陳慧坤堅決強調一定要透過寫生的方式去掌握萬物萬象的「真形」¹¹。為了能夠吸收東西方繪畫傳統以及自然精華，又能夠創造新意，陳慧坤總能以最堅持的精神，反覆地運用不同的媒材、透過不同的藝術觀點，面對相同的主題去寫生，但每次都嘗試在空間構圖、色彩、光線的掌握或筆法上尋求改變，而台灣豐富多變的自然景觀總也是能夠提供他源源不絕的新意。例如：除了一九五一年的「能高瀑布」之外，喜愛描繪山光水氣的陳慧坤，又多次嘗試瀑布相關主題的寫生。他曾多次面對不同的瀑布寫生，而每一幅作品予人的感覺均有某種程度上的差異，儘管原因是因為每一座瀑布在山巒的層次、高低，以及水流的聚合上，原本就有著

10 摘自同上，p.33。

11 摘自藝術家出版社（1995）。《執著與豐收-陳慧坤教授九回顧展祝賀文集》中，陳慧坤：〈我的藝術生涯〉，p.29。

不同的面貌，但是這些差別並不是最重要的，主要的因素還是在於陳慧坤一直嚐試著突破各種材質、畫風的限制，不斷地實驗新的創作手法、構圖，以及比較觀察研究出新的成果，而這正是陳慧坤能在油畫、膠彩和水墨三方面同時並進，都有豐饒收穫的原因。

對於油畫的具體實驗和體認，讓陳慧坤的國畫和膠彩創作也跟著突破了平面化的傳統束縛，呈現出有如油彩般的厚實質感與空間效果。

一九六八年距離「能高瀑布」十七年之久，他畫了「十分瀑布(一)」(圖 17)，很明顯地畫家已擺脫傳統國畫的形式束縛，為了強化瀑布本身遼闊壯觀的感覺，他改採油畫重視空間層次變化的構圖，甚至用油畫筆法來作畫，並體會到如何透過明亮鮮豔的色彩的應用，在畫面上表現出屬於台灣氣候特殊光影照耀下的奔騰流水，給予人有如身歷其境的感受，彷彿隆隆的水聲就在耳際作響！

但畫家並未因為有所突破便放棄了更進一步的追尋，不斷地學習創新的細胞在他體內根植著。

於是一九七六年與一九七七年，他又回到原地各畫了一張寫生作品。在一九七七年的「十分瀑布(三)」(圖 18)作品裡，我們可以明顯地看出，他不僅完全擺脫了傳統國畫的僵化形式，為自己開闢出一條新的表現途徑，同時也為畫面增添了一股逼人的氣勢。陳慧坤很清楚地了解自己是在台灣的日光照耀之下描繪著奔騰的流水，那是根植於這塊土地的生命，即使畫中的一草一木、時光時影，都有其特屬的風貌及其自己專屬的時空，絲毫不得含糊，更不能以其他時空的模式來取代。他試圖直接面對這個島嶼的自然風貌，強調以寫生的方式來擺脫傳統國畫注重臨摹的制式化形式，為觀者呈現僅屬於台灣的真確色彩。在這一幅以自然寫生為基礎的作品當中，他已全然捨棄國畫或東洋畫習見的筆法和佈局，特採水平的構圖方式，以強化瀑布本身壯闊的格局和湍急奔流的景象。而且畫面上鮮明飽和的紅色、黃色、藍色、綠色、紫色...等色彩的應用，更是將岩石所衝擊奔流的瀑布襯托得簡潔有力得近乎真實。寬闊的瀑布氣勢逼人，奔騰的水花在喧嘩聲中濺散開來，令觀者覺得有如身歷其境，彷彿置身在距離瀑布咫尺的近前方，聆聽水生喧嘩。

然而，最引人入勝之處，當是那充塞於畫面的遼闊空間，儘管畫面構圖並未呈現瀑布之上的河面，觀者也直接被畫家牽引到距離瀑布僅有咫尺的距離裡，雖然觀者因而無法看到瀑布上方的河面，但隨著河岸山壁間雜樹林的層層推展，直至遙遠無止境的遠方，彷彿那浩浩蕩蕩川流的河面也被完整地鋪展在瀑布上方極薄的一道橫線上，視野之開闊深遠，實在令人嘆為觀止。由河岸逐漸枯黃的樹林和下方潭水的顏色，甚至可以讓人感受到畫面上所描繪的是接近秋冬的景色。

除了「十分瀑布」系列之外，一九七七年的「烏來瀑布」(圖 19)、一九八〇年的「谷關龍谷瀑布」(圖 20)都是展現陳慧坤融合東西方繪畫特質，進而創造屬於他個人獨特風格的典型例子。

而同樣的體認不僅表現在瀑布相關的題材上，相對地也豐富了他的山岳作品的面貌。例如：一九六三年，在面對合歡山的支脈「翠峰」(圖 21)進行一系列的寫生創作時，陳慧坤就心想：「我何不嘗試著以西畫特有的色彩對比變化取代了傳統國畫習見的皴法表現來山脊陵線，這或許更能表現翠峰清秀的特質」他欣喜的發現，畫面上清新的

色彩如他所期望地更能表現出山靈的秀麗雅致。於是，台灣的多座名山便經常以清新秀緻的面貌出現在他的作品裡，「翡翠山」、「觀音山」、「玉山」、「合歡山」、「奇萊山」…都是顯著的例證。

一九七二年，在距離第一次登上玉山將近二十年之後，陳慧坤再度以當年的水墨寫生稿為藍本，在畫室中創作了多幅以玉山為主題的畫作，由於其創作領域一直是橫跨東西兩方的表現手法，因而富有獨特風格，並且隨時均有變貌的可能。一九七二年所畫的「玉山靈峰」（圖 22）所採用之技法便是偏向於國畫的水墨勾勒渲染的畫法，筆調十分靈活。然而，他又採用了西畫的觀點，將山巒作塊面分析，以表現群山遠近分明的空間感、立體感以及光線明暗變化，色彩比起一九五二年的「玉山主峰寫生」也顯得活潑亮麗了許多。畫面的佈局，是畫家將他對於大自然的客觀觀察轉化為深具個人獨特精神氣韻之表現。靈活自然的筆調與淡雅的意境，更為台灣山川的靈秀氣韻作了最佳的註腳。

在創作媒材的應用方面，陳慧坤也擅長於將融合東西的多元化繪畫觀念以及技法相互援用，時而創造出有如油畫般厚重的膠彩作品，時而表現出具有設色明淨清雅東方氣質的油畫。

同一年，他在「玉山第一峰」（圖 23）裡，呈現的是截然不同於前的高山景致。他改以膠彩為媒介，再融入西畫尤其是野獸派粗獷的線條以及對比鮮明的色彩觀念作畫，描繪出精緻縝密，饒富裝飾趣味的作品。

在嘗試不同樣貌的表現形式之後，陳慧坤認為傳統的水墨由於色彩單薄，若以純粹傳統的表現方式並不容易呈現出群山壯闊的質感和豐富的色調變化。此外，在運用塞尚的空間觀念及結構方式創作時，陳慧坤認為塞尚的獨到之處在於「掌握了時空的要素」，並且相信空間的相互關連所形成的「平衡感」是創作的重要因素。因此，在一九七四年的工作「合歡山」（圖 24）中，他便刻意將山巒層次依其遠近做不同的層次上的安排，並讓山脊交會於畫面的中心，以穩固畫面整體的架構，以解決平衡構圖方面的問題。他還試著融合東西方特色，以中國繪畫的筆法架構，加上西畫色彩鋪陳的上色方式。畫面上的筆法細膩，光影對比鮮明。從前景青綠色的松林，一直延伸到遠方山峰陰影部分的灰紫色，色彩雖然豐富、變化萬千，但卻仍沉穩有序，壯闊之間又不失水墨靈秀之氣，真堪稱是他成功融合印象派色彩與傳統水墨繪畫格局的佳作。

在這一幅作品裡，還出現了長串的題詩¹²，暗示著自己在畫藝上已臻能與山水共優游的境地。

然而，不論就形式上或實質上來評量，在陳慧坤的作品裡最能傳譯塞尚之「壯美」精神者，當屬於一九九八年所畫的「觀音山」（圖 25）。從早期以直覺的方式去研究塞尚勁厚生拙的畫法，到旅歐之後以觀摩名畫與寫生的方式，親身經驗莫內的色彩光線和塞

¹² 陳慧坤於一九七二年起所畫的一系列以中外著名的高山為題材的作品裡，更是經常出現長串的題詩，說明著自己的「大器晚成」，同樣地也自信地肯定了自己的努力已經在藝術方面立下了如高山般穩重紮實、不容動搖的根基。「阿爾卑斯山」、「白朗第一峰」、「合歡山」等都是典型的例子。

尚的結構與空間，陳慧坤對於兩位大師的繪畫理念都有相當深刻的領悟。整幅畫面取景寬闊典雅、結構堅實緊湊，予人一種異於尋常的空間感。遠遠聳立的觀音山，氣質莊重宏偉，與塞尚晚年所繪之「聖·維克托瓦山」¹³相呼應，然其用色則比塞尚更為光燦艷麗。此時畫家已達晚年化境、自我解放的繪畫境界，不論是塞尚或是莫內均已化為畫作的骨與肉，而與他平實的精神特質合而為一了。

在感受到自己經過多年的實驗與努力之後，終於能融貫中西、隨心所欲的創作，真切地掌握了他所想要的風景的「真形」之後，陳慧坤面對各大名山瀑布甚或是海角一隅，不論是用水墨、膠彩或油畫去處理時，都能擺脫流派和媒材的桎梏，傳達出屬於他自己和景物之間相融合而成的獨有生命特質。

實際上早在一九七八年的「野柳風景（三）」（圖 26）裡，就不難看出他已成功擺脫媒材和畫派風格的桎梏。畫面上的構圖平穩開闊，畫家在紮實的素描為根基的條件之下，將海水侵蝕而成的蕈狀石的造型和明暗變化描寫得栩栩如生，尤其是水面波紋的處理，更有其獨到之處。他將對於印象派在色彩和光線方面處理的深刻體驗，運用到畫面上來。由於天空和水面是印象派大師莫內繪畫中的主角，因此，為了瞭解莫內的藝術堂奧，陳慧坤的作也是畫中必有水，水中心必有倒影；水中倒影、波紋的清晰度端賴光線的強弱而定。然而在這一幅作品裡，其風格已明顯地擺脫了印象派排列有序的筆觸，而以國畫流暢的筆法取代之，這使得波光粼粼的水面效果被表現得更為生動自然。在加上以黃紫對比鮮明的色彩為基調的設色，讓人覺得彷彿就正站在陽光明曜燦爛至難以張開雙眼直視的北海岸邊，甚至可以透過畫面清晰地感受到海邊蘊含的濕氣與海浪衝擊沿岸的聲音。

隨著成功的建立了屬於個人的繪畫風格之後，愈趨晚年，陳慧坤對於風景的處理也愈發展現出亮麗的性格與自信心，以一九八七年的「美濃溪流」（圖 27）為例，輕快明亮的綠色調是構成畫面的主要重點，在滿是綠意盎然、青翠活潑的景象中，我們不難感受到充滿愉悅的生機以及積極向上的生命情趣。

結 語

陳慧坤一生作畫，強調以寫生為手段，堅持以朝聖者的虔誠心情，去觀察偉大的自然風光，他發覺自然界之中實際上是充滿了諸多美學的形式和比例的道理。於是泰半的時間和精神都花費在徜徉於自然山水之間，感受其中的動靜變化、盎然機趣。誠如畫家所言，其「年事愈高，愈是體認到大自然是一切的根源和最後的歸宿」。從其對自然推崇有加的風景畫來看，便可發現其創作泉源是大自然。然而他並不贊成純粹的模仿自然，詳實細膩的記錄風格，不足以詮釋其作品，因為他所欲追求的是最精確的風景本質，所欲表現的是自然的精神相貌，也就是蘊藏其中的「氣韻」。透過他的彩筆，不論是油畫、膠彩或水墨，為我們呈現的正是台灣自然風景的「真跡」，而這些風景畫也是

¹³ Mont Sainte-Victoire, 1904~1906。油彩/畫布，73X91公分，費城美術館。

傳達其繪畫思想和精神的最佳對象。

年歲的增長雖然讓陳慧坤的創作速度減緩，卻絲毫未曾降低他創作的熱情與投入之心，晚年他仍經常四處旅遊進行戶外寫生，而其畫風亦顯得格外地閑散恬淡，樸拙生趣，直逼與山靈地氣相互交流的「化境」，面對其作品時，我們不難感受到他與所描繪的自然對象之間那種誠摯親切的對話。

如今，他已經年屆九十七高齡了，仍每天閱讀一些畫論，堅持作畫就得面對實景寫生，甚至仍興致勃勃地計畫著要到處去作畫。如此孜孜不倦的精神，便是因為他未曾將繪畫視為是一門操練技巧的功夫，而是一門可以、也必須超越媒材，宗旨在於映現自然界所蘊含的真理的學問來追求。

他表示：「我大部分的時間和精神，都徜徉於大自然的山水之間，我不斷地在內心裡揣摩，不斷地在名畫上經營...。在漫長的美術生涯中，我所編織的「美」夢，到底實現了多少，似乎並不重要。唯一感到安慰的，就是我始終堅持自己的路程，探究美的正確方向，能獻身於美術的教育和創作，並且樂此不疲，樂而忘憂，『不知老之將至矣』！」

參考文獻

1. 陳英德（1986）。〈為風景傳神-台灣前輩畫家陳慧坤先生八回顧展〉。《藝術家》，第135期，pp.230-236。
2. 韓秀蓉（1986）。〈「畫裏一生」-記陳慧坤先生八回顧展〉。《美術通訊》，第十期，pp.32-36。
3. 王保雲（1992）。〈畫布上的永恆-畫家陳慧坤的生涯〉。《中央月刊》，81年2月，pp.63-86。
4. 席慕蓉（1994）。《台灣美術全集17陳慧坤》。初版。台北市：藝術家出版社。
5. 黃永川（1994）。〈氣挾風霜爍古今-陳慧坤畫展〉。《歷史文物》，第八卷第六期，pp.6-15。
6. 台北市立美術館（1995）。《陳慧坤九回顧展-謙和實證的自然歌者》。初版。台北市：台北市立美術館。
7. 藝術家出版社（1995）。《執著與豐收-陳慧坤教授九回顧展祝賀文集》。初版。台北市：藝術家出版社。
8. 台灣省立美術館（1996）。《陳慧坤九回顧展》。初版。台北市：台灣省立美術館。
9. 國立歷史博物館（1997）。《翠光連斗-陳慧坤畫集》。初版。台北市：國立歷史博物館。
10. 陳淑華（1997）。《中國巨匠 陳慧坤》。初版。台北市：錦繡出版社。
11. 顏娟英（1998）。《台灣近代美術大事年表》。初版。台北市：雄獅圖書公司。
12. 王德育（2000）。《臺灣精神 現代風格與文化傳承的對話》。中英對照。展覽：紐約台北藝廊 Sept. 1- Dec. 1, 2000/台灣元智大學 March 9-29, 2001。
13. 陳淑華（2001）。《雋永・自然 陳慧坤》。初版。台北市：雄獅圖書公司。

附 錄

陳慧坤台灣風景畫作年表

- 1928 「故鄉龍井」
- 1932? 「山地人物」
- 1948 「淡水風光」
- 1951 「能高瀑布」
- 1952 「玉山主峰寫生」
「玉山整體」
- 1953 「玉山第一峰」
「玉山寫生」
- 1953~1960 「淡水下坡路」系列共八幅
- 1956 「公館農舍」
- 1958 「中央尖山」
- 1959 「太魯閣」
- 1960 「翠峰（一）」
- 1963 「野柳風光」
「翠峰（二）」
「士林基隆河口」
「淡水觀音山」
- 1964 「野柳」
「淡水風景」
「汐止郊外」
「松山郊外（一）」
「松山郊外（二）」
「松山郊外（三）」
「南港郊外」
「六張犁田園」
「大直郊外」
- 1965 「淡水白洋樓」
「松山橋」
「台北近郊古厝」
「瑞芳九份風景」
「觀音山」
「野柳全景」
「淡水白洋館」
「淡水街頭」

- 1966 「大禹領」
「九份水濂洞」
「野柳風景」兩幅
「淡水觀音山」
「淡水街」
「九份風景（一）」
「大直基隆河畔」
- 1967 「士林觀音山」
「翡翠山」
「九份看瑞芳海濱」
「松山小橋」
「松山基隆河」
- 1968 「九份風景（二）」
「十分瀑布（一）」
「野柳海浪」
「野柳海景」
- 1969 「野柳海岸」
「野柳風景（二）」
「野柳東海面」？
- 1971 「淡水觀音山」
- 1972 「玉山靈峰」
「玉山第一峰」
「祝山看玉山遠景」
- 1974 「合歡山」
「合歡山原始高原」
「奇萊山」
- 1976 「十分瀑布（二）」
- 1977 「十分瀑布（三）」
「烏來瀑布」
「碧潭微波」
- 1978 「金山銀波遠景」
「野柳海岸（二）」
「野柳風景（三）」
- 1980 「谷關龍谷瀑布」
- 1981 「中正紀念堂拱橋」
「中正紀念堂」
- 1985 「故鄉龍井竹坑」

- 1986 「青年公園（一）」
「青年公園（二）」
「故宮博物院」
- 1987 「美濃溪流」
「美濃中正公園」
- 1988 「觀音山（一）」
「觀音山（二）」
「翠峰（三）」
- 1990 「谷間之花」
「內湖水景」
「北市內湖」
- 1992 「野柳漁村」

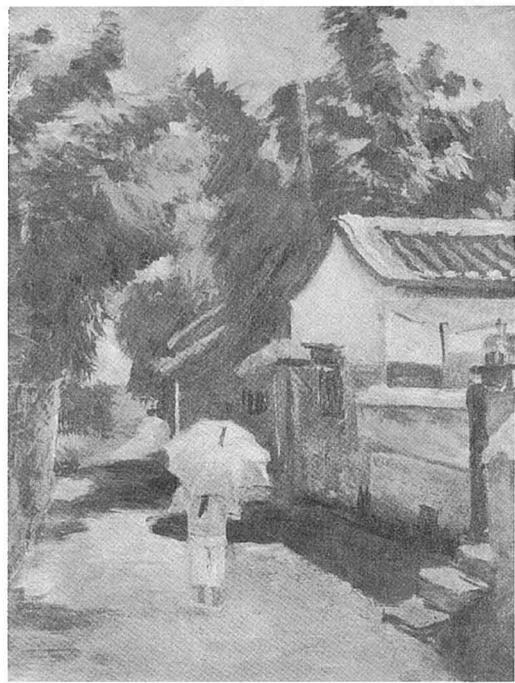


圖1 陳慧坤 故鄉龍井 1928 油彩・畫布 52x40公分

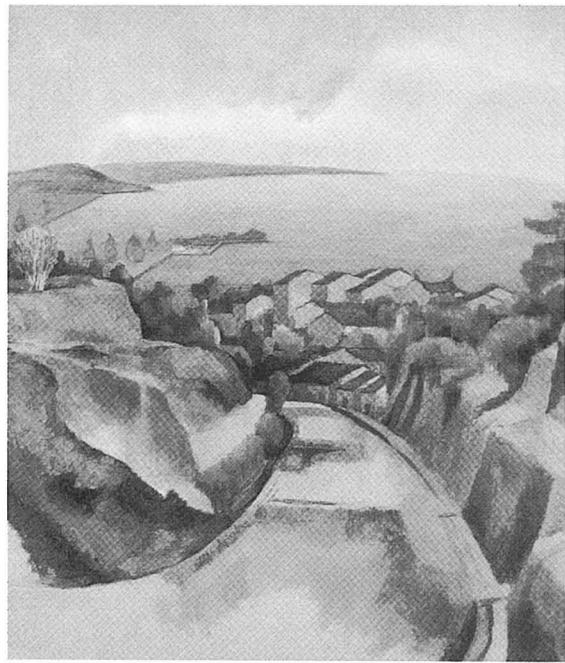


圖2 陳慧坤 淡水下坡路 1956 膠彩・紙 72 x62公分



圖3 陳慧坤 淡水下坡路 1958 膠彩・紙 72x62公分



圖4 陳慧坤 淡水下坡路 1960 膠彩・紙 80x70公分

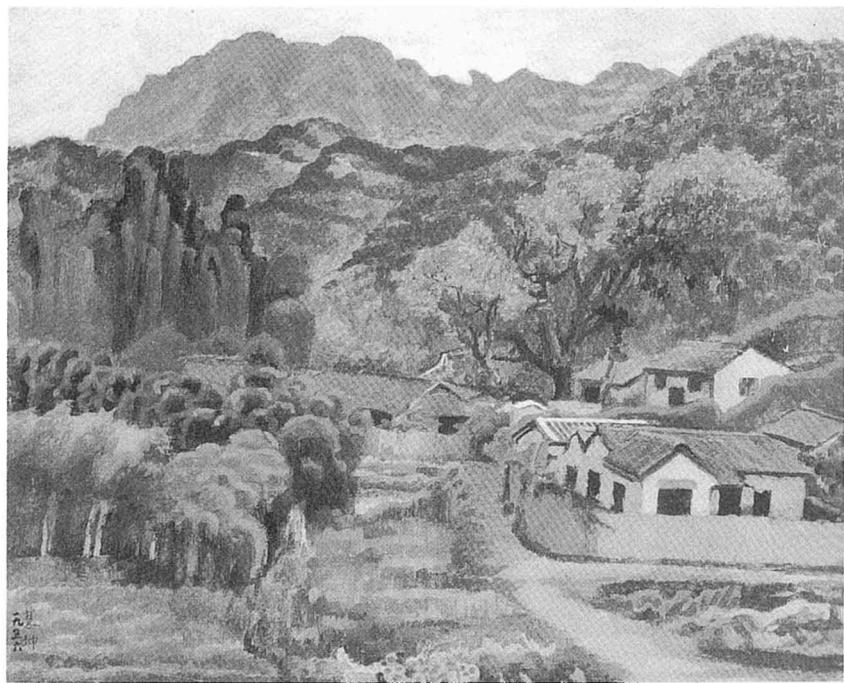


圖5 陳慧坤 公館農舍 1956 膠彩・紙 71x61公分



圖6 陳慧坤 能高瀑布 1951
膠彩・紙 180x72.5公分



圖7 陳慧坤 玉山主峰寫生 1952 水墨・紙 60x120公分

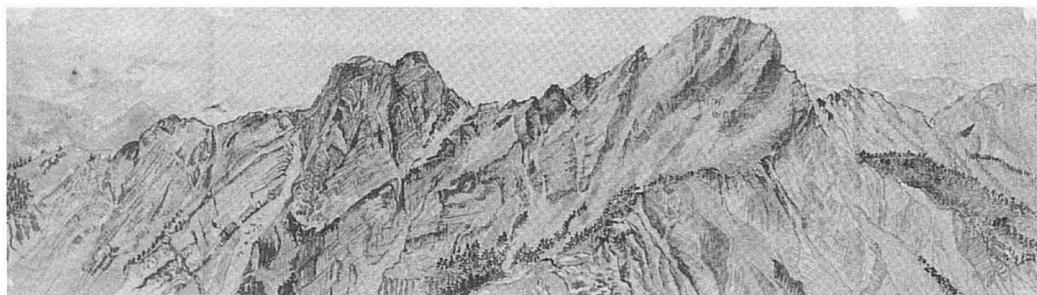


圖8 陳慧坤 玉山整體 1952 水墨・紙 60x120公分

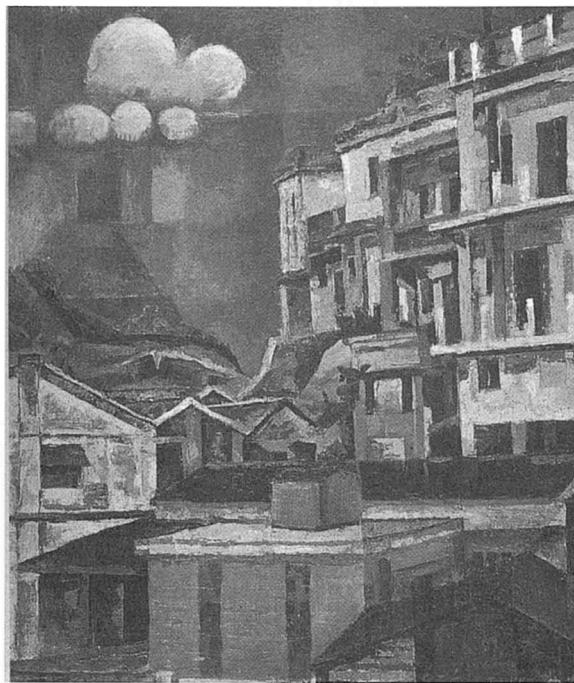


圖9 陳慧坤 九份風景 1966 油彩・畫布 73x60公分



圖10 陳慧坤 淡水風景 1964 油彩・畫布 65x81公分



圖11 陳慧坤 淡水白洋樓 1965 油彩・畫布 50x61公分

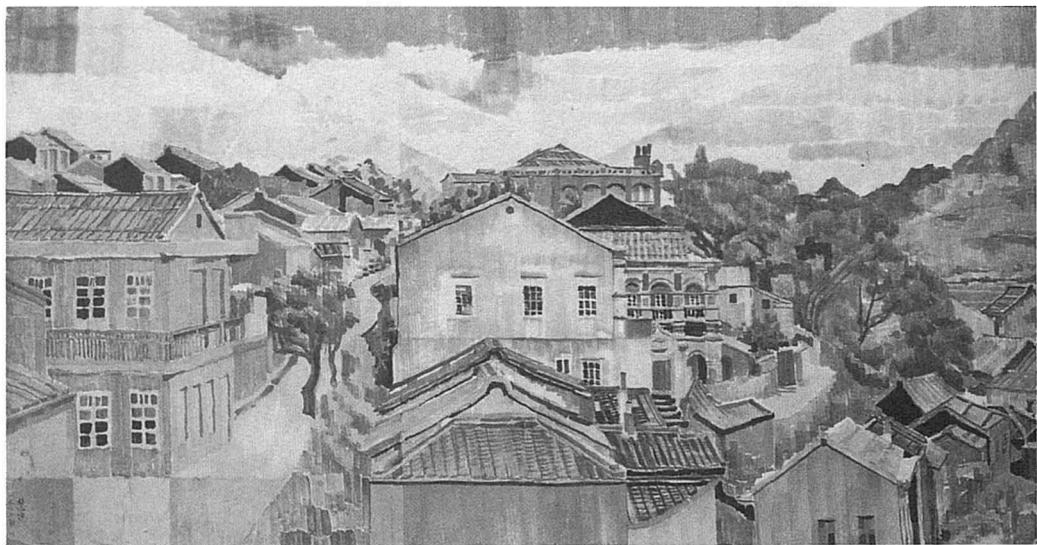


圖12 陳慧坤 淡水觀音山 1965 膠彩・紙 98x182公分

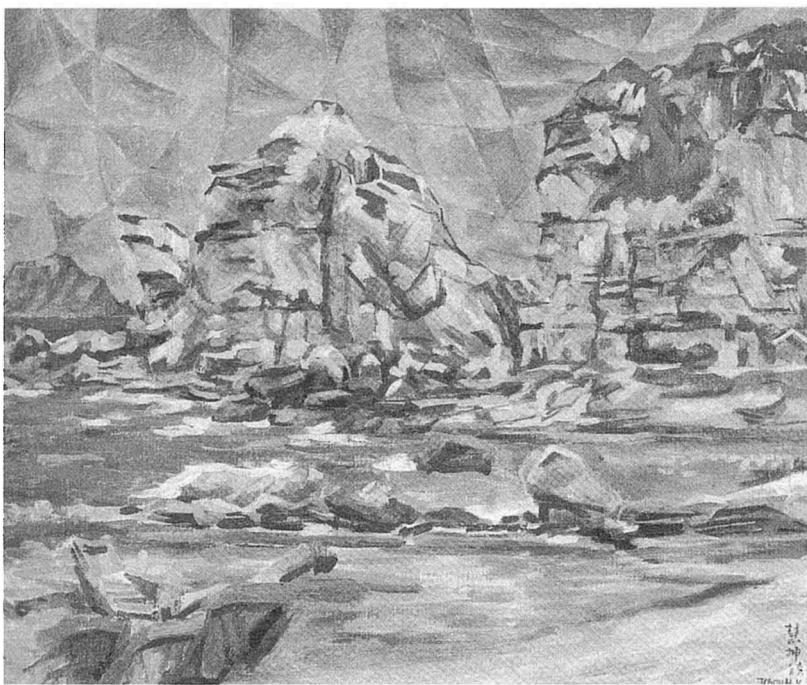


圖13 陳慧坤 野柳風景 1966 膠彩・紙 124x184公分



圖14 陳慧坤 九份看瑞芳海濱 1967 膠彩・紙 92x134公分



圖15 陳慧坤 汐止郊外 1964 膠彩・紙 53x66.6公分



圖16 陳慧坤 翠峰樹林雜木 1967
水墨・紙 120x60公分



圖17 陳慧坤 十分瀑布(一) 1968 膠彩・紙 129x148公分

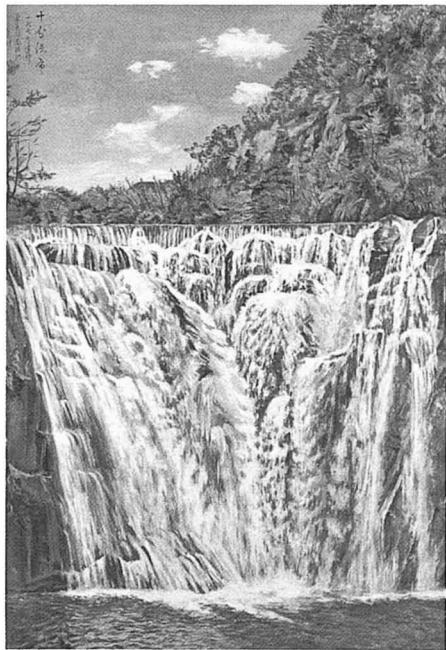


圖18 陳慧坤 十分瀑布(三) 1977 膠彩・紙
84x126公分



圖19 陳慧坤 烏來瀑布 1977
膠彩・紙 186x92公分



圖20 陳慧坤 翠峰(二) 1963
膠彩・紙 63x127公分



圖21 陳慧坤 谷關龍谷瀑布 1980 膠彩・紙 185x89公分



圖22 陳慧坤 玉山靈峰 1972 水墨・紙 67x137公分

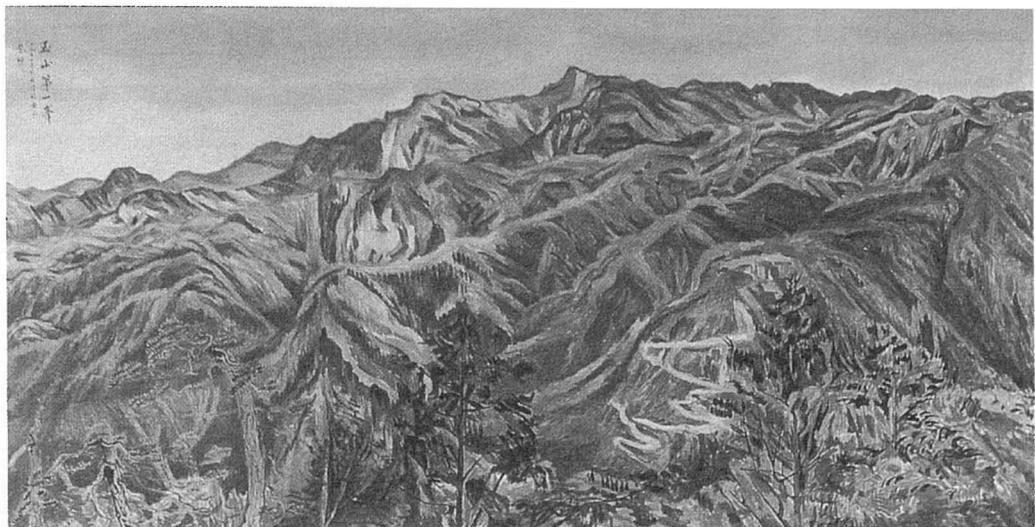


圖23 陳慧坤 玉山第一峰 1972 膠彩・紙 98x180公分

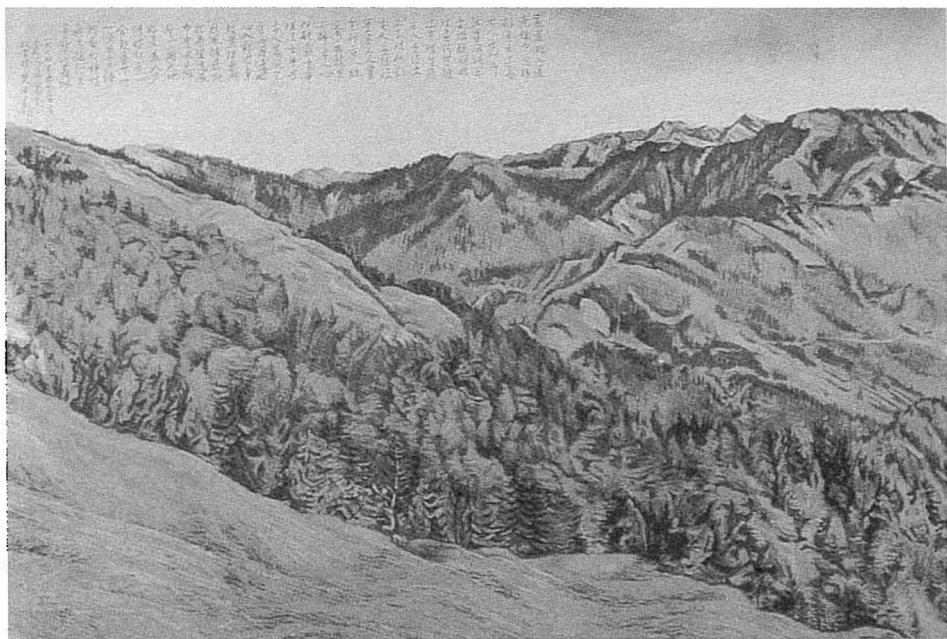


圖24 陳慧坤 合歡山 1974 膠彩・紙 146x210公分

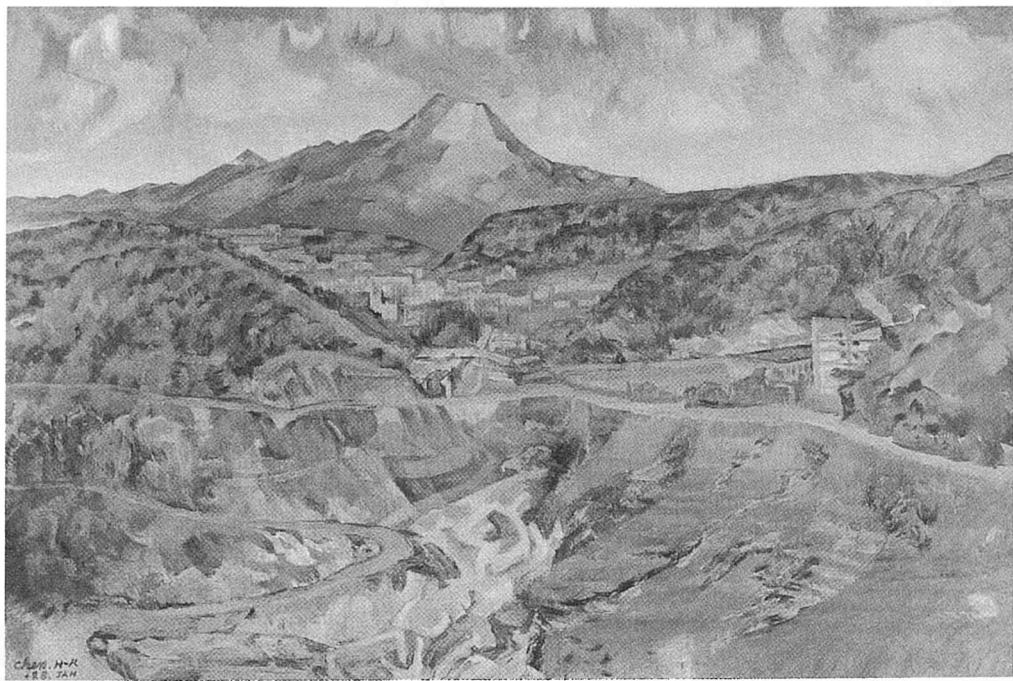


圖25 陳慧坤 觀音山 1988 油彩・畫布 124x175公分

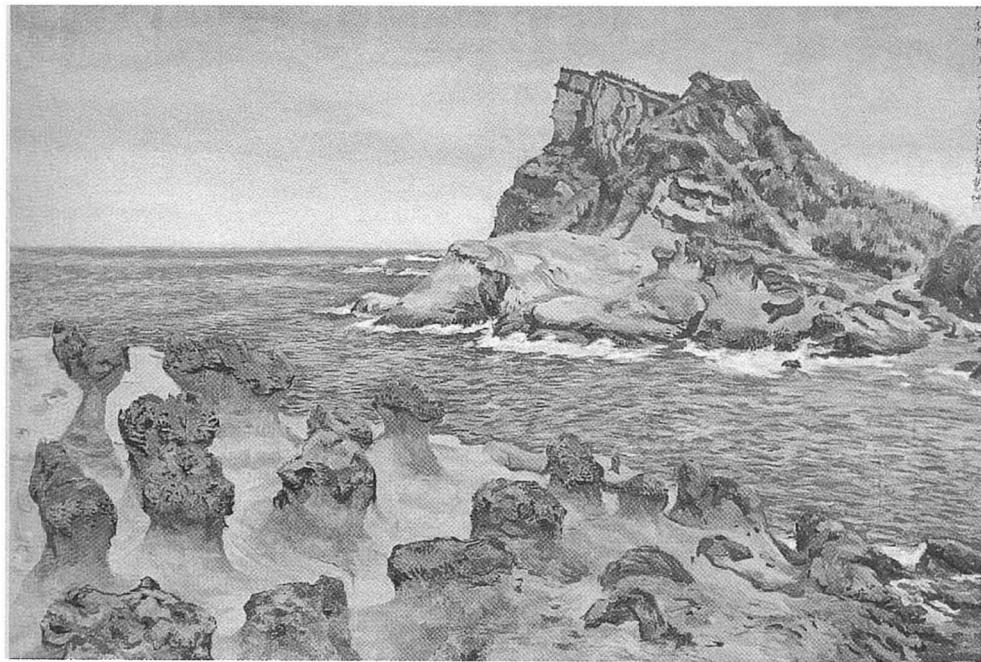


圖26 陳慧坤 美濃溪流 1987 油彩・畫布 92x73公分