

台展、府展（1927-1943 年）東洋畫

—台灣人物畫創作背景的觀察

Creation background of Taiwan figure painting observation-In1927-1943

Taiwan fine arts exhibition Toyoga painting

崔詠雪

Tsuei Yeong-shuei

國立台灣美術館研究組長

摘要

本文所論述的範圍正值清代中原傳統水墨逐漸退去，同屬於重彩的日本東洋畫寫生風潮，因官方美展評審的推重正當流行受到歡迎，不同的轉折出現在台灣，其時間上的間距雖不長，但是文化現象並非新舊立即截然消長，它們重疊存在其間，相互並行發展，也因為不同的美術群組有不同的取捨組合在不同的創作之中，表現當時寫生為主的地方色彩表現，與隱現官方主導之下文化導向與殖民帝國文化認知差異性。

本文探討 1927-1944 年間，台灣正面對現代化、與殖民帝國統計治及參戰後台灣社會現象，在台灣人物畫創作中隱現的題材導向創作觀點，及台灣中、日甚至原住民、仕女生活等創作題材背後透露的問題。

【關鍵詞】 人物畫、仕女畫、寫生

前言

台灣的繪畫發展伴隨著時代的變遷，清末至日據之後呈現明顯的兩個階段差異風格：一、台灣清末，繪畫以文人水墨畫，少數渡台畫師具瀟灑筆墨或文人風格氣韻的文人畫表現為主。二、日據期間因台展、府展的開辦，繪畫風潮由水墨畫漸轉向膠彩畫，畫家重視寫生，表現台灣自然細緻的地方性特色。以臨摹為主的傳統水墨，不敵新風格繪畫而漸趨弱勢。繪畫發展在兩階段中，隨著入主台灣的政治主體影響，形成文化表現特質不同的變化，在這之間社會制度、民間生活習尚、教育、經濟都起了重大轉折，人物畫寫生創作，比起其他題材更直接反映，民眾的時代潛意識，與個人情感。人物畫顯現更多人文的轉變與時勢脈動，有些形式是在題材中被直接描寫，有些則是潛在主題背後，透過探討比較而得以了解，此為本文的重點方向，希望由此探尋時代變化與題材創作的關係。

壹、名詞釋意：台展、府展與東洋畫

（一）「台灣美術展覽會」（簡稱台展）、「台灣總督府美術展覽會」（簡稱「府展」）成立

1927 年日本官方成立「台灣美術展覽會」（簡稱台展），是以文化活動轉移政治訴求的策略。「台展」的舉行直到 1935 年止。1937 年日本侵略中國，爆發中日戰爭，停辦一年。1938 年開始，官展直接由台灣總督府文教局〔教育局〕主辦，稱為「台灣總督府美術展覽會」（簡稱「府展」），共舉辦了六屆〔自 1938-1943〕，1943 年後，日本因太平洋戰爭節節敗退，無心再辦官展，於是日本統治下的前後十六屆官展，就此收場¹。

（二）東洋畫、膠彩畫

本文所論之台灣東洋畫，因在不同的時代文化背景之下有其不同發展與認知。日據時期台灣有「東洋畫」與台灣民間傳統「彩繪」兩不同領域，兩者在顏料、基底材、技法都截然不同。日據時期稱「東洋畫」民國 66 年後始改稱「膠

¹ 台、府展作品參見台灣展資料庫
http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/database_TE/04te_search/index.jsp。

彩畫」²。日據時期的「台展」，分有「東洋畫」與「西洋畫」兩部，在當時情況「東洋畫」實以日籍老師傳授的日本畫技法為主³。

然在台灣「東洋畫」台籍畫家的學習背景許多是結合了日本風格的畫與中國傳統國畫的經驗。第一回「台展」脫穎而出的，便有「台展三少年」郭雪湖、林玉山、陳進三位台籍畫家⁴。本地畫家的脫穎而出，帶動了日後「地方色彩」的美術發展。「地方色彩」即指台灣的特色，它包括了熾熱的南方色彩，亦有自然的台灣景色與動、植物、街景、民俗風情、宗教及生活習慣等表現，與日本畫的藝術風格有所不同。⁵

貳、日據時期 1927-1944 年間的台灣

（一）殖民者的統治

1895 年之後日本佔領台灣，與過去淪為荷蘭殖民地，意義不同，荷蘭殖民意在經濟利益，日本佔領後情況更為複雜，殖民以資本主義生產目的為前提，目的：

（一）提供原料供給；（二）為宗主國推銷商品；（三）容納宗主國過剩人口與資本。此也是步入近代的日本半封建、半資本主義的矛盾發展。⁶

² 民國三十五年第一屆臺灣全省美術展覽會成立後，東洋畫部才改稱國畫部。民國三十八年後與大陸來台畫家引發正統國畫之爭，林之助教授在民國六十六年提出「膠彩畫」，替「東洋畫」正名，他說：「我一直不同意『東洋畫』這個名詞，既然以油為媒劑稱為油畫，以水為媒劑稱為水彩，為何不能稱以膠劑的繪畫為膠彩畫呢？以工具材料而命名，清楚明瞭，可以避免許多誤解。」從三十四屆省展開始，在膠彩畫家的極力爭取下，恢復裝框形式的作品收件，膠彩畫與水墨畫合併審察，第三十五屆省展開始，又恢復國畫第一部及第二部的形式。

³ 「日本畫」：是日本明治維新之後，結合古今美術各派優點，重新開發成功的民族主義革新派繪畫；其主要原料是膠彩，以礦物性顏料、水干、植物性顏料及金屬性顏料（金、銀、鉛等），再調以動物性膠（鹿膠、魚膠、牛膠）作畫，使色彩鮮麗不易脫落。作品是繪製於上過膠礬的絹或紙本上，或金帛上。

⁴ 指郭雪湖、林玉山、陳進三位台籍畫家，以寫生方式突破傳統臨摹作畫（、郭雪湖《姿》、林玉山《水牛》、陳進《姿》），並精緻線描與填彩，當時許多台、日保守派畫家全遭落選，而三少年竟一夕成名）的成名。

⁵ 「大澤貞吉批評所謂東洋畫名不符實的問題：…實在很難理解特別稱之為「東洋畫」的理由，這些作品與其稱為東洋畫，不如稱作日本畫，如果一定要稱東洋畫，那麼一定要包括最廣義的東洋畫（Oriental）畫風的作品，例如四君子或南北宗的繪畫也適合。總之，必須在純粹日本畫之外廣泛地徵集東洋畫風的作品才可以稱為東洋畫部。希望從下回台展開始，認真地考慮調整方向。」，「日本近代美術中，…同時也有「脫亞入歐」的觀念，…故日本畫雖然有揉合東西方的說法，其實是以日本畫代表所有東方的傳統，和當時亞洲其他地區的美術發展關連較少。」顏娟英：〈台展東洋化地方色彩的回顧〉顏娟英：《風景心境—台灣近代美術文獻導讀（上）》，（台北市 雄獅美術，2001 年 3 月），487-488 頁。

⁶ 簡後聰：《台灣史》，（台北，五南圖書出版股份有限公司，2002 年 2 月），573 頁。

日本治台之初，因各地的反抗聲浪，治安為初期的要務，以「警察政治」徹底運用，平原地區 1903 年大致底定，山地則直至 1919 年。日本治台，前期以武官總督治台，由樺山資紀到明石元二郎（1895-1919）為撫鎮期；中期以文官總督治台，田健治郎至中川健藏（1919-1932）為同化期；後期以武官總督治台，由小林躋造到安藤利吉（1936-1944）為皇民化期。⁷

1921 年田健治郎任內尚舉行大會招待全島詩人，至第十任總督伊澤多喜男任內 1926 年有台中博物館開幕，1926 年也成立《台灣美術展覽會籌備會》（簡稱台展），第十一任總督上山滿之進，其任內（由台灣教育會主辦）1927 年台灣美術展覽會開始舉辦，又於 1928 年設立台北帝國大學等⁸。

（二）社會狀況

現代化的起步的衝擊

台灣在晚清時因貿易發展經濟富裕，比起大陸各省，是一個更早逐漸走向現代化的島嶼，建造鐵路，電報、郵政、現代學堂等現代化的建設清末已開始⁹。台灣的高度經濟成長，在清末割台前 30 年即已是第一次經濟成長期。原住民的東移，台灣城鎮繁興，台灣歷史重心北移，全與台灣貿易發展有關¹⁰台灣割日，日本治台之初，第四任兒玉源太郎總督之副手後藤新平起，銳意經營台灣，以台灣處於南進基地的價值，而有被建設朝向現代化發展的必要性。1907 年台北市自來水工程開工，1907 年後台灣首度使用鋼筋水泥技術於水利設施，1919 年台灣電力公司成立等建設。但與荷蘭殖民不同，日帝獨覽對外貿易之權，建設則以 1917 年至 1920 年之間受第一次世界大戰影響，台灣發展則以各項工業為主。¹¹

摩登觀念的接受在台灣二〇年代就很普遍了，三〇年代台語也出現「毛斷」一詞，發音近似中文的「摩登」，當時摩登汽車在台北已登場，「摩登」成為一

⁷ 同註 6，總督府官制於 1946 年廢止，官員自然退官。1921 年田健治郎總督尚在任。

⁸ 同註 6，612-614 頁。

⁹ 同註 6，185 頁。

¹⁰ 葉振輝：《台灣開發史》（中和市台原出版社，1997 年 6 月），167 頁

¹¹ 同註 10，152 頁。

種生活方式¹²。也成為新時代新文化的表徵，此時傳統與現代，新舊之間存在著拉鋸的關係，舊文人鄉紳的書畫創作，也面臨時代轉變考驗，與新環境適應再突破創新的需求問題。

台灣文化有中國成分，有在殖民期間由日本轉嫁自歐美的現代性文化，現代性也是殖民帝國文化優越感及文化擴張論的基礎，三〇年代在兩次侵華戰爭發動之際，台灣總督府也利用博覽會來展示其現代文化的優越。（「台灣作家因此要建構另一條歷史主軸，完成迥異於日本官方榮耀其輝煌的記憶，而呈現台灣人民在現代化之下生活的痛苦真相。」¹³）

台灣近代與中、日藝術家的交流

1863 年日本「千歲丸」號航至上海開啓近代史上中日航船正式交流的記錄，1871 年以後中日畫家在兩地相互交流旅行。此時（十九世紀後期，廿世紀初）兩地都有藝術家來台灣開畫展，畫家不斷來台灣開畫展，表示台灣的經濟水平與經濟購買力。大陸在光緒 31（1905）年科舉制度廢除之後，舊有文人仕途無門的情況下，紛紛徙居蘇、杭以鬻畫為生。台灣在大東亞文化環流中，表現了海島國家對外來文化開放的吸納與融入。上海與日本東京這兩個大都會十九世紀後期同樣面對西方繪畫技法與風格的衝擊，面對現代化發展的改變需求，日本治台在中期文官總督治台（1919-1932）期間之前，文化藝術交流活動仍然被重視情況下，1927 年-至 1934 年大陸畫家相繼來台（1900 年後日本畫家相繼來台）開畫展。¹⁴

乙未割台之初，在民間的傳統文化尚未急速日化時，台灣有許多畫家內渡大陸以避禍時，台灣顯得有些蕭條，但傳統書畫日治時期直到中國對日宣戰前尚未沒落。中日戰爭前臺灣與大陸之間的往返仍然相當密切，臺灣社會經濟繁榮，吸引福建、廣東等地的畫家渡海來臺，在各地旅行賣畫。臺籍畫家也有赴大陸如：蔡雪溪 1915 年漫遊中國南部，新竹張妙禪渡航中國興化，彰化吳杏村亦遊大陸名川，潘科畢業於中國美術學校速成科，林江水 1917 年遊中國南部，朱芾亭到

¹² 陳芳明：《殖民地摩登－現代性與台灣史觀》（台北 麥田出版，2004 年 6 月），頁 13。

¹³ 同註 12，頁 13、64。

¹⁴ 崔詠雪：《在水一方－1945 年以前台灣水墨畫》（台中 國立台灣美術館 2004 年 7 月 31 日），頁 140。

蘇杭，曹秋圃到廈門活動等。1928 年中國的大學將於南京舉行第一屆全國美展，託石川欽一郎邀請島內畫家參加。第十一任總督上山滿之進任內值 1927 年金融恐慌開始，日本銀行緊急貸款援台。1929 年又逢世界金融恐慌開始，大陸仍有畫家相繼來台開畫展。¹⁵

社會、教育制度的改變

臺灣歸日本統治後，初期臺灣總督府力在平定抗日遊擊隊，改善衛生及農業生產等方面的努力，尙少在文教上著注力量。初期民政局學務部長伊澤修二精通漢學，主張臺灣教育仍以孔孟儒家思想為主，殖民初期臺灣文人、漢學尙未受到壓制。1898 年日本總督發布公學校官制，公學校成為台灣島普通教育的基礎，而日漸擴張¹⁶。

日據中期因處於第一次世界大戰後，民主思潮與民族自覺瀰漫全世界，台灣人民隨著教育的普及和社會的變遷，而逐漸覺醒。時勢所趨，日人為求統治順利乃採「同化政策」，1919 年田健治郎總督沿用內地主義的教育主張，演變成同化主義正式來臨，提倡新式教育，逐漸提高公學校課程，增設中學校¹⁷。

二十年代中葉起，新生代受新式教育，加以當時的新文化運動者以建立新時代臺灣文化特色為己任，迫切地感到當時環境須要除舊佈新，在語文上，主張以符合口語化的白話文代替文言文，厭棄假古人之名，虛偽不符真實生活的事物。同時島內民族意識也受到中國辛亥革命及朝鮮獨立的影響 1921 年島內青年學生與東京返臺留學生，地主士紳們，在林獻堂及蔣渭水的領導下，成立「臺灣文化協會」，積極力行島內文化啟蒙¹⁸。

美術家在 1905 年之前出生受舊式漢學教育者，與新教育模式下受教者，對畫風有決定性的影響，受傳統文化薰陶的畫家，即使日後赴日接受外域文化，漢

¹⁵ 同註 6，頁 612-614。

¹⁶ 楊孟哲：《日據時代台灣美術教育（1895-1927）》（台北 前衛出版社，1999 年 6 月），頁 144。

¹⁷ 臺灣省文獻委員會：《臺灣近代史文化篇》（南投臺灣省文獻委員會出版 1997 年 6 月 30 日），頁 80。

¹⁸ 林惺嶽：〈從歷史悲情走向自主與自信的大道——百年的回顧與前瞻〉《藝術家》（台北 藝術家出版社 1999 年），12 月 295 期，頁 276-277。

民族的情感都仍然存在¹⁹。

文化認同的多元取向，是台灣歷史的產物，台灣文化並不同於中國或日本文化，這也是台灣文化主體性認同中易造成的困惑²⁰。

（三）戰爭期間－後期的狀況

日本治台後期以武官總督治台，在佐久間佐馬太總督任內以鎮壓威服原住民為主，致 1930 年爆發「霧社事件」的衝突。1936 年鼓勵日人移民台灣。1934 年樟腦改為官賣，也下令停止台灣議會設置的請願，並任命新的街庄協議員實施市制、街庄制，高壓的政策更形展現。1939 年更開始實施「台灣米穀出口管制令」、「米專賣」，其後糖、地租、地價等，台灣現代產業從此完全被日本控制。1941 年日本又對美國宣戰，戰爭期間鼓勵移民南洋，也將台灣軍送往前線當炮灰，1945 年又實施徵兵制。戰爭期間日本殖民台灣三大政策：「南進基地化」、「工業化」、「皇民化」。小林躋造推行急速高壓的「皇民化運動」，1940 年修定戶口規定，規定台人改日本姓，強迫台灣人作日本國民向天皇效忠²¹。皇民化的壓制，遂於 1943 年總督府將所有學習漢文的私塾「漢學書房」強制勒令關閉。1944 年起台灣受戰爭空襲影響，生產幾乎停頓²²。府展也在此年中止。日據後期因二次大戰期間，台灣淪為日本南進基地，高壓的統治下處美術創作處在停滯的狀況。

（四）光復後的紛爭

日據時代台灣接受日本新式美術教育，台灣畫家已經視東洋畫為台灣美術之一環，而後台灣舉辦省展，自然而然地將東洋畫納入國畫的範疇。因而在大陸文化人士來台後，在省展中發生的國畫、日本畫之爭，來台大陸畫家以中原文化本位的角度，認為中國傳統水墨畫才是國畫。1950 年在「台灣藝壇的回顧與展望」座談會上，畫家劉獅直批「將日本畫納入國畫的人是拿人家的祖宗來供奉」，從此拉開了長達十數年的所謂「正統國畫」的論爭。1950 年韓戰爆發，美第七艦隊

¹⁹ 「因此學者認為 1905 年以後出生畫家完全受日本教育同化，與 1905 年以前出生較有受漢民族文化教育薰陶的畫家，作品相較之下不同，較具有臺灣漢文化情感。」陸蓉之：〈世紀回眸〉《藝術家》（台北 藝術家出版社 1999 年），12 月 295 期，頁 296。

²⁰ 同註 12，頁 13、64。

²¹ 同註 6，頁 616-617。

²² 同註 10，頁 153。

進入臺灣海峽，隨後美勢力也大舉進入臺灣經濟文化、教育、商業等層面，滲透臺灣社會，給予新生代很大衝擊，想積極想趕上歐美的現代化。「現代化」的風潮又導向另一波新美術的追求。

參、日據時期美術（含東洋畫）發展的相關因素

（一）畫家來台教學與師資增加

大正時期也台灣圖書教育除因師資品質提昇外，也因為日本畫家來台教學及創作者不斷增加，台灣繪畫教育進入了新紀元²³。1907年《圖畫》增為公學校的課程之中，在八年的課程裡在後兩年教授《圖畫》課。

（二）教育方式從臨畫進入寫生畫時代

1918年日本畫家山本鼎自歐返日假蘇俄過境受農民美術工藝運動影響，回國鼓吹自由畫教育思想，反對教科書模式的教育，其影響由日本延伸台灣，雖然時間不長，但影響所及引進自由空氣，使臨畫教育方式進入寫生畫時代²⁴。1920年之後，台灣公學校圖畫課成雖標明為幾何畫，卻逐漸轉為寫生。

（三）台展、府展成立設立東洋畫部

1927年日本總督府支持下由教育會官方主辦的「台灣美術展覽會」（簡稱台展）成立，是以文化活動轉移政治訴求的策略。台展設「西洋畫」、「東洋畫」兩部，導引臺灣美術受日本南畫或東洋畫影響，開展具本土特色的寫生畫風，在傳統水墨畫全數落選後，傳統水墨畫趨趨弱勢。在這過渡階段中，台灣民間統傳水墨畫與日式東洋畫風格交疊存在，仍有相互的影響性。美術史學者王秀雄教授以第一屆臺展作為分界，將日據時代臺灣美術分為前半期（1895-1926）與後半期（1927-1945）。

台展成立以後，進入東京美術學校，在春天參加日本的「帝展」，然後再參加秋天於台灣舉行的「台展」，是日治時期的台灣美術家成名的熱門途徑²⁵「台

²³ 同註 16，頁 96。

²⁴ 楊孟哲：《日據時代台灣美術教育（1895-1927）》（台北 前衛出版社，1999年6月），頁 84-87。

²⁵ 同註 18，頁 276-277。

展」的舉行直到 1935 年止。1937 年日本侵略中國，爆發中日戰爭。1938 年開始，又開辦官展，直接由台灣總督府文教局〔教育局〕主辦，稱為「台灣總督府美術展覽會」（簡稱「府展」），共舉辦了六屆（自 1938-1943）。

（四）宗教繪畫的發展

台灣在清道光以後，因社會發展，人口增加聚落繁榮，各地建廟立寺活動益盛。台灣建築彩繪也因勢成長，清末至日據之初台灣名匠輩出，尤其在廿、三十年代，更是建築彩繪輝煌時代，人物畫更是宗教畫畫的重心，繪畫仙佛神祇也須依循一定的規章形式，因此有其傳承的體系。台灣南北各有著名彩繪師體系，他們成為該區域的建築彩繪重心人物外，也常是受敬重的該區域美術創作者、或民俗畫師，其工作常包含常民生活、宗教美術工藝等在區域上具有其重要的地位。如台北許連成同時也是賦予八家匠陣頭人物生命的民俗畫師，港郭新林除尊為彩繪宗師（清道光後最早落籍台灣的宗派）其詩書畫表現也同樣令人稱譽，台南陳玉峰是承習文人畫背景享盛名的宗教民俗畫師，在廿、三十年代台灣宗教彩繪，已具台灣在地民間特色的獨立表現，已與大陸派系不同。台灣彩繪發展計有宜蘭、台北、竹苗、鹿港、台南五大系統²⁶。

肆、台、府展中（1927-1944 年）人物創作背景的觀察

（一）台展前期的表現（1927-1934 年）

新舊文化的交疊與隱現殖民帝國的政策導向

台灣新文學與新美術是現代化的產物，台灣淪為殖民地，被迫接受資本主義，但現代化的文學運動與美術運動也因此催生被迫提早誕生。台灣現代化運動並非從內部自動自發的，而是殖民主義的要求不得不展開²⁷。日本同化政策之初，風俗改良也是日本治台初期同化主義重點之一²⁸。1921-1925 年間是台灣社會變遷重大轉折，二〇年代「摩登」的生活觀念在台灣就普遍了，交通發達，生產力提高，新生代受新式教育，人民生活態度開始改變，漸漸願意採取各種新的生活方

²⁶ 李奕興：《台灣傳統彩繪》（台北 藝術家出版社，1995 年 6 月），頁 68-69。

²⁷ 同註 12，頁 115。

²⁸ 1914 年台北廳成立「風俗改良會」倡導變革舊俗，如斷髮（革除辮髮）、放足（禁纏足）、禁鴉片、改用新曆等均為其內容，改良會同年又擴及台中。許雪姬：《台灣歷史辭典》文建會發行（台北 遠流出版股份有限公司出版，2004 年 5 月），頁 0619。

式²⁹。但這年代中新舊並陳，台灣鄉村仍有在清朝封建社會思想下，一時對舊文化脈絡尚未完全捨棄，對應新文化的風格與生活形式，又尚未完全普遍。現代化伴隨殖民主義挾持而來，兩種主義之下必然有衝擊。20 年代的民族自決運動也漸轉為文化抗拒運動，隨著「台灣文化協會」的成立展開了整個文化啓蒙運動，台灣新文學運動、新美術運動也隨著興起，當時社會中處在新舊文化間認同抉擇的問題中。在台展人物畫創作內容上在初期題材表現中，反映了台灣社會生活中此種過渡的狀態；舊文化慣性樣式，以傳統歷史主題作為創作的趨向，或以舊生活形式題材表現仍佔多數。二十年代中葉起傳統主題與寫生這兩種不同描寫方式交替存在³⁰，在台展第一回人物表現中傳統歷史主題的形式仍居多數。

在 1927 年台展第一回展出中，人物畫的創作出品日籍畫家居多，也大多以古典、歷史人物的傳統題材描寫為多。從過往美術史的發展可了解，一個時代美術創作以服務教化為主的時代，美術創作主題常藉用歷史典故、歷史圖像的描寫作為重點題材，以利宣導某種政策思想概念，若偏重社會寫實的時代，則寫生及表現性創作較會是重點。

鄉原古統〈台灣美術展十周年所感〉回顧台展之初提到：

現在回顧過去，十年前的台灣畫壇實在是似有若無，極為貧弱。不論東洋畫或西洋畫，頂多是有一些日人，以業餘興建組成一兩個遊戲彩筆的集會罷了。本島人的團體則一個也沒有，大體說來，本島只有一些能畫四君子程度的畫人，至於以創作為志趣的專門畫家，可以說一位也沒有，因此幾乎沒有取自台灣的題材創作，令人憂心。…此次特選是村上無羅君的〈基隆燃放水燈圖〉，當時他不但從寫生出發，並且進一步表現出強烈的主觀

²⁹ 同註 12，頁 27。

³⁰ 1907 年「圖畫」課被列入公學校課程中，代表傳統儒學教育中止，新美術的學習開始進入台灣教育體系中。1918 年在日本國內（因山本鼎鼓吹）的自由畫運動，強調兒童創造力培養反對臨摹風氣，1924 年傳到台灣，使傳統書畫臨摹更被視為不合時宜。20 年代日本畫壇「日本畫」不但在色彩上深受西洋畫之油彩影響而且傾向寫實，1924 年石川欽一郎為西洋畫派畫家，來台任教也強調寫生，更帶動風氣，在其 1908 年抵台次年也提出「毛筆與鉛筆畫」文章中批判圖畫教育上，使用毛筆寫實之不適當。整個三〇年代在一片追求寫生的新文化聲浪中，更在台展開展，下設「西洋畫」、「東洋畫」兩部後，水墨畫終不敵色彩絢麗的東洋畫。

思考，頗受好評。³¹

由其論述可知確實台展第一回的狀況，除了日本人外，台籍畫家的創作風格應是以台灣傳統風格較多，缺少寫生創作，其中村上無羅從台灣地方色彩寫生創作著手，因此脫穎而出受到肯定。

第一回的台展畫家對人物描寫，歷史、典故與古裝人物創作，佔多數的傾向，顯然繪畫的創作概念，仍較制約於傳統的人物圖像思考。1927 年-至 1934 年大陸畫家相繼來台（1900 年後日本畫家相繼來台）開畫展，其風格偏向清末傳統水墨及民初海上派風格（參見註 14），此一大陸來台的民間風格與台展官辦風格各自朝不同方向發展，並未有交集。

台展第一回展出中惟有野村誠月的〈春〉，及陳進的〈姿〉畫著日本和服的婉約之仕女，算是日本女子現實生活的寫生創作（陳進在日求學），著和服之仕女柔美優雅帶有古典風味。另兩件台灣女子寫生題材是須田安州〈納涼〉（圖 18）、宮田華南〈持花籠的少女〉，前者人物衣著是台灣民間平民百姓，三人手持樂器合奏的表現，是一種在地的平民生活觀照描寫；穿著棉布褂衫，質樸無華的台灣在地人，閒遐彈奏月琴、南胡、笛子合奏的悠情，看似是一種強調當時地方色彩寫生的手法，在第一回台展人物畫範疇中，兩作算是在地色彩的表述。但相對於日本女子的優美婉約，須田安州〈納涼〉圖中人物，所表現出帶有土味的台灣平民，人物畫得健壯凡俗，與寫生的日本女子對照下，兩者造型上顯然有優雅與俚俗的對比在，宮田華南〈持花籠的少女〉表現的少女比須田安州所畫稍為秀氣，也是著平民布衫但是打著刺腳。在這時台灣處在反日情緒澎湃的二〇年代社會狀況下，由日籍畫家畫台灣百姓彈奏月琴、南胡、笛子合奏的悠情，不免顯然有一種粉飾的作用，況且 1927 年又是台灣金融恐慌開始，而日本銀行緊急貸款援台的年代（1929 年又逢世界金融恐慌開始），而台、日人物畫入選作品表現俚俗與高雅的對比，不免讓人覺得是殖民統治者在抉擇入選作品時，對被殖民的文化有偏見使然。抑或參展人意識出主政單位的文化偏好，而在創作題材表現上

³¹ 鄉原古統：〈台灣美術展十周年所感〉，顏娟英：《風景心境－台灣近代美術文獻導讀（上）》（台北市：雄獅美術出版社，2001 年 3 月），頁 528-530。

迎合遷就，不過當時日人認為台灣是俚俗未開化之地市事實的。

台展第一回展出人物畫的創作，其中又一件是日籍畫家出品，大岡春濤〈活的英靈〉（圖 68）是描寫吳鳳的故事，算是原住民歷史主題。吳鳳故事的描寫在台展第一回展的時段中出現，也令吾人認為有日本施政者的政策思惟。台灣加速現代化在第四任總督兒玉源太郎（1898-1906）及其民政長官後藤新平作為起點，在其任期內，台灣社會也見證了極為殘酷的鎮壓手段，也見證日本文化的大量移植，後藤新平台期間，早已完成土地調查與山林調查，對原住民的調查與觀查幾乎也是總督府的重要施政方針之一。日本當政者透過攝影寫真普遍大量印製發行明信片（明信片的流傳不只台灣甚至在日本帝國之內），選擇阿里山神木、基隆港等景點，誇示台灣經濟發達及其現代化的成功，但如阿里山神木等這些祥和絕美的攝影寫真背後，許多未被見的伐木工人血汗、被驅趕的原住民等，及阿里山成為日本統治下的國有財產，平民並不獲准入山，阿里山原始林木也被大肆開採，但如同攝影寫真明信片美化後的祥和畫面，吳鳳故事是日人所泡製，構成的文化傷害也如同美化的畫面掩蓋了事實，這些印象，即使在日本投降，台灣光復之後，也未被抹去。大岡春濤〈活的英靈〉一作在台展第一回展出，是這反日情緒澎湃的二〇年代前後階段所作，在台灣文化協會（1921）、台灣農民組合（1926）、台灣民眾黨（1927）、台灣共產黨（1928）、台灣地方自治聯盟（1929）等維護台灣主體為目的的政治組織相繼被補或解散的期間，美術創作與美術明信片的粉飾作用一樣，能讓抗議與吶喊成為無聲的背景³²。

對於陳進作品的評析，野村幸一《陳進論》一文中他提到：

分析陳進創作繪畫歷程為四期：第一期為台展第一回起 1927（昭和 2）年～1929 年（作品有 1927〈姿〉、1928〈秋大風〉、1928〈蜜柑〉（圖 64）、1929〈秋聲〉（圖 65）、1929〈亭園暮色〉（圖 23），此期屬於明治全盛時期的風俗畫類，創意不多，而有浪漫氣息，現在檢討起來，也可以說是

³² 同註 12，頁 230-236。

她在研究過程中的過渡期作品。³³

陳進 1929 年之前創作除〈亭園暮色〉都是畫穿日本和服女子，1927 年至 1929 年她是在學中，陳進 1929 年東京女子美術專門學校日本畫科高等師範科畢業³⁴。或因仍在日本求學，所以以日本女子為創作題材取材對向，1932 年以後則開始以台灣女子為描寫對象。

戰爭時期—題材中所見粉飾太平之意涵

1904 年日俄戰爭俄國敗給日本，1910 韓國也成為日本殖民地，1932 滿州國在日本導演下建國，中國東方幾乎已成日本囊中物，日本的強盛取代向來稱為天國的大清國，台灣畫壇也以日本畫漸取代了中國畫。30 年代至 40 年代中期日本對亞洲各國發動太平洋戰爭，節節勝利，其霸氣勢不可擋³⁵。

台灣三〇年代處於政治環境的刺激與不安，日帝對外擴張戰爭，對內政治鎮壓，九一八事變（1931）與七七事變（1937）兩次戰爭之間，台灣抗日政治團體：台灣文化協會、台灣農民組合、台灣民眾黨等受日警強制解散，成員被補。文學與藝術作家意識找不到靈魂出路的苦悶，是那段時期知識分子內心普遍的象徵，促使藝文人士轉投入文藝的結盟。台灣的文藝創作者，文學與美術運動者開始進行精神上相互結盟的工作³⁶。弔詭的是三〇年代台展 1930-1934 年入選人物畫作品創作題材表現，普遍充滿著描寫母子共樂、姊妹或女子歡戲或合奏或獨奏的構圖，顯然與三〇年代這種社會不安的情況相出入。

³³ 野村幸一：〈陳進論—台灣畫壇人物論之四〉，同註 31，頁 418。

³⁴ 陳進 1929 年東京女子美術專門學校日本畫科高等師範科畢業，獲圖畫科中等學校免考試檢定合格，同年師事鏑木清方（1878-1972）、山川秀峰（1898-1944），並曾任台展審查員。陳進出身於臺灣新竹香山望族的陳進女士，是日治時期第一批接受新式教育的女性知識份子，在臺灣東洋畫發展的歷程中，陳進有過許多第一的紀錄：第一批入選臺展的臺灣人東洋畫家（1927）、台展東洋畫部唯一一位臺灣人審查員（1932-1934）、第一位入選日本帝展的臺灣人東洋畫家（1934 年）。

³⁵ 劉奇俊〈日本繪畫百年〉《藝術家》（台北：藝術家出版社，2000 年 07 月 302 期），頁 295。

³⁶ 1932 年留日之台灣作家與畫家組織了「東京台灣藝術研究會」以圖台灣文學與藝術的向上為目的，意味自主性文藝精神已成殖民地知識分子的重要支柱。1934 年台灣文藝聯盟成立，全島重要作家，包括作家、音樂家在內的藝術工作者，也都加入這個聯合陣線，作家與畫家從事組織結社運動，在於集結創作力以迎接困頓的時代到來。這種文學與美術嘗試合流的歷史意義，處在殖民主義支配下，寫實主義精神的抬頭，展現某種程度的意義。同註 12，頁 116-118。

三〇年代這種人物畫創作中不斷出現歡樂的主題：有關姊妹或女子歡戲的題材表現有台展第四回（1930 年）潘春源〈琴聲雅韻〉（圖 1）、蔡媽達〈姊妹弄蛺蝶〉（圖 2）（及日籍畫家宮田彌太郎〈女人遊交〉（圖 14）），台展第五回（1931 年）周雪峰〈朝趣〉（圖 4）、蔡文輔〈詩女花落〉（圖 3），台展第六回（1932 年）薛萬棟〈姊妹〉（圖 5）、陳敬輝〈少女戲圖〉（圖 6）（台展第七回（1933 年）日籍畫家宮內ミツエ〈庭前〉（圖 15）、村澤節子〈扮家家酒〉（圖 16）），有關母子歡樂的構圖則有台展第七回（1933 年）陳進〈含笑圖〉（圖 9）、周雪峰〈婦女圖〉（圖 8），台展第八回（1934 年）陳進〈野地〉（圖 10）（日籍畫家市來シヲリ 1934 年〈金魚〉（圖 12）、台展第九回貴田多美子 1935 年〈後園的果實〉（圖 13））；如此多偏重這種姐妹、母子天倫歡樂的主題，與事實三〇年代社會不安的情緒不符，這不免同是另一種粉飾太平的鼓勵創作。或許有人會解釋為藝術家企圖在創作題材表現中，尋求一種慰藉，藝術家內心的情感希求獲得撫慰，祈求一種內心安定的動能。但不斷出現此一題材，可理解應是有所鼓勵的。姐妹倫歡樂的主題 1938 年薛萬棟的〈遊戲〉（圖 17）延續這種主題創作，又得到讚賞。

鷗汀生〈第一回府展漫評〉文中提到：

薛萬棟的〈遊戲〉乍看下有些怪拙，氣氛上也有些不安定，但是毫無疑問是畫中籠罩著一股吸引人的力量。好比日本天平時代壁畫上看得到的氣氛。在細部上也有些造型上的破綻，…全幅人物的表現或背景物象有一股堅定的力量。³⁷

婦女數人聚集的構圖則有台展第七回（1933 年）陳敬輝的〈路途〉、（日籍畫家宮田彌太郎〈待宵草〉（圖 63）畫中人物布局隱然透著戰爭時局緊張的氛圍（從人物僵直的表情及有靜待契機的氛圍使然）。

第四回台展特選發表時鄉原古統對媒體的談話提到：「台展東洋畫也逐漸出

³⁷ 鷗汀生：〈第一回府展漫評〉，同註 31，頁 263。

現了可以稱作台展型的作品，全體作品都有一脈相通的感覺，不過，獲得特選的林玉山〈蓮池〉，陳進〈年輕時候〉（圖 66），最足以說明台展型，這兩件作品以正統性及優秀表現被認定為特選之作。」³⁸野村幸一〈陳進論〉一文中他提到：「陳進第二期作品為台展第四回起 1930～1931 年（作品有〈年輕的時候〉、〈那時候〉、〈逝春〉），此時作品的構圖中可以看出其繪畫核心的態度確實是由有個性的主觀觀點出發的，有如文藝復興時期，偉大的建設逐漸展開，很多感性思考的作品出現，作畫態度也受此時期所啟發創作出有強力的作品，此時期陳進並獲得三次特選。」³⁹，且畫的是優雅的穿日本和服女子，在此提到「作品以正統性及優秀表現被認定為特選之作」，其所謂的「正統性」是值得思索的，第四回台展陳進兩幅題材單純的美人畫，〈年輕時候〉線條非常流暢，襯托出女子靜中有動的心境⁴⁰因此受到稱讚，但在此之後的創作應是越加純熟，然因為畫台灣女子傳統形式卻被譏為「俗惡的地方色彩」。

野村幸一《陳進論》提到：「陳進作品創作繪畫歷程第三期台展第六回起 1932 年～1934 年（作品有〈芝蘭香〉（圖 28）、〈含笑花〉（圖 9）、〈野地〉（圖 10）），此時期作品落入俗惡的地方色彩，往往積極地表現出徘徊於低俗趣味，一股勁的歌詠地方色彩，脫離了時代性，留下許多破綻，但 1934 年作品〈合奏〉入選第十五回帝展第一部，呈現進步的表現，在此之前均是啟蒙期。」⁴¹事實上野村幸一評論認為陳進作品此時期落入「俗惡的地方色彩」，顯有殖民主義者的偏見，陳進〈芝蘭香〉繪畫表現實際上甚為細膩，表現許多細節，只因所畫的人物題材是著清代婦女的古典形式新娘裝扮，這種古典的地方色彩，就實際上作品的表現，並不至於有到所謂的「俗惡」的情況，顯然是評者個人有偏見。審查委員對台、日畫家創作上的差異有不同的觀點，木下靜涯曾提到過日本人多

³⁸ 「鄉原認為這兩件作品以正統性及優秀的表現足以說明台展型。在此正統性恐怕是指正確的日本畫技法及觀念，而不是嚴格地意味台展作品有正統非正統之分。從現在所有的文獻來觀察，並無法相信台展到第四回便確立了正統性，無寧說的鄉原的意思是指像林玉山、陳進這樣，正確兒優秀的表現樹立了台展新生代畫家的典範，故足以稱之為台展型。」（顏娟英，《台展東洋化地方色彩的回顧》，同註 31，頁 493。

³⁹ 野村幸一〈陳進論—台灣畫壇人物論之四〉，同註 31，頁 418。

⁴⁰ 顏娟英文中所述其他兩位台展型作者：「林玉山的作品與郭雪湖的《南街殷賑》都得到台展賞，因為林玉山的作品題材取自這個土地，而《南街殷賑》也出現出地方色彩（local color）並且將不易處理的熱鬧市街處理得很好。」顏娟英，〈台展東洋化地方色彩的回顧〉，同註 31，頁 492。

⁴¹ 野村幸一〈陳進論—台灣畫壇人物論之四〉，同註 31，頁 418-419。

思想性的作品，台灣人則明顯的以寫實作品為主⁴²。

（二）台展後期（1935-1943 年）

台、府展人物畫畫單一人物的閨秀仕女之表現，台展第五回 1931 年起的作品就有了，但 1935 年這種人物創作尤其仕女畫似乎找到了在地的優雅的詮釋風格，開始畫著長旗袍悠然獨立的仕女畫有：台展第五回 1931 年潘春源〈婦女〉（圖 24）、台展第九回 1935 年陳進〈手風琴〉（圖 19）、台展第十回 1936 年陳敬輝〈餘韻〉（圖 20）、府展第一回 1938 年陳慧坤〈手風琴〉（圖 22）、府展第二回 1939 年野村泉月〈更想〉（圖 33）、陳慧坤〈逍遙〉（圖 34）、府展第四回 1941 年野村泉月〈池畔〉（圖 35）、府展第五回 1942 年杉岡慧三〈門前眺望〉（圖 36）、都是穿著長旗袍幽雅的閨秀仕女畫單一人物（畫著洋裝仕女為少部分，有台展第六回 1932 年陳慧坤〈無題〉（圖 37）、台展第七回 1933 年宮田彌太郎〈落葉之庭〉（圖 38）、府展第四回 1941 年林柏壽〈刺繡〉（圖 39）、府展第六回 1943 年野村泉月〈來信〉（圖 40）），表示此時表現優雅高貴的閨秀仕女，以當時的時尚品味，傾向以穿著長旗袍具古典氣息的裝扮來表達，而不是和服了，畫日籍女子漸少了。陳進所畫仕女 1932 年以後也改為中式衣著，不再是和服這，多少也反應三〇年代，日帝對外擴張戰爭，對內政治鎮壓，反射於大眾社會潛意識中，社會不安的情緒，及一種民族意識的反動吧。

台展第九回（1935 年）後人物畫仕女更風行以一種彈奏樂器的閨秀氣質表現，反映台灣當時手風琴現代音樂流行時潮，及摩登時尚以穿旗袍為高貴的時尚風格，如陳進〈手風琴〉（圖 19），台展第十回（1936 年）陳敬輝〈餘韻〉（圖 20）（日籍畫家野村泉月〈秋之顫音〉（圖 21）），府展第一回（1938 年）陳慧坤〈手風琴〉（圖 22），是優雅閨秀仕女裝扮氣質華麗的表現，另外有陳進 1935 年〈悠閒〉、台展第十回（1936 年）陳慧坤〈佳人春恨〉（圖 26）、陳進〈化妝〉（圖 27）以上三作品背景都有黑地螺鈿花鳥屏風作為仕女畫背景，女

⁴² 木下靜涯〈台展日本畫的沿革〉一文中提到：「相對於日本人多思想性的作品，台灣人則明顯的以寫實作品為主。…去年獲特選的宮田彌太郎，高梨勝瀨兩位追求內在精神表現；秋山春水、村上無羅、野村泉月、石原紫山等的作品是以寫生為基礎。…陳進、陳永森兩位已經移居東發展，進入中央的畫壇。…《東方美術》1939.10」，同註 31，頁 275。

子衣著也色彩華美亮麗，表現出一種嬌豔高貴之美感。

野村幸一〈陳進論〉提到：

陳進作品創作繪畫歷程第四期，即台展第九回起 1935 年～1936 年，作品有〈手風琴〉作品表現新鮮的幻想，擺脫憂鬱的音符，客觀的真實便由現代主義中浮現，向獨特的面貌前進，〈化粧〉入選新文展第一回，〈山地門社少女〉入選新人展，以上作品生動的展現其個人風格，是台灣畫壇引以為榮的，此時期朝向時代性突飛猛進，畫風轉變成自在，不受世俗影響，但與啟蒙期是有延續關連的。⁴³

陳進〈化粧〉以黑地螺鈿花鳥屏風，不僅為梳妝仕女隔出一片空間，且以黑底襯托二女著裝濃淡有別的趣味，色彩亮麗，點出了閨秀的另一種嬌豔美感。〈手風琴〉作品表現以大姐為模特兒，穿著旗袍是東方樣式，絲襪搭配高跟鞋以及髮尾捲燙的造型，流露當時風靡的西方樣式時尚品味，精巧的貴妃椅及手風琴，更加襯托畫中人高貴、摩登有文化氣息，是三〇年代融合中、西時代風潮表現。陳進同為 1935 年所作之〈悠閒〉（圖 25）華貴細膩精緻。畫女子手握書卷，側臥雕花紅眠床閒讀「詩韻全璧」，畫面清雅嫻靜。描寫對象亦是家中姊妹，畫風自在豐富而完美。以上 1935 年後作品中華麗高貴的室內家具與仕女裝扮都是台灣在地文化生活美感表現，隱見社會對日帝國統治的社會不安情緒，多少也促成文化主體向在地探討回歸。

陳氏進〈樂譜〉（圖 7）（台展第十回（1936））野村幸一〈陳進論〉中提到：「陳進作品〈樂譜〉是第十屆台展東洋畫…，畫中二位少女穿著可愛的現代感制服，一位坐著手持樂譜，一位站著凝視，幽靜的旋律流動著，畫面構成充滿著韻律，我對此作品留下深刻印象。…作品略帶感傷的傳達出詩意的現代感。」⁴⁴。此作圖中少女穿著可愛的現代感制服，顯然也是一種當時新教育環境，在某種經濟水平條件下的學生生活寫照。

⁴³ 野村幸一〈陳進論—台灣畫壇人物論之四〉，同註 31，頁 418-419。

⁴⁴ 野村幸一〈陳進論—台灣畫壇人物論之四〉，同註 31，頁 418。

台展前期母子歡樂的構圖 1939 年繼有創作，有關母子歡樂的構圖有：府展第二回（1939 年）陳進〈桑果〉（圖 46）、府展第四回（1941 年）陳進〈散步〉（圖 47）、府展第五回（1942 年）李秋禾〈習作〉（圖 48）、府展第五回（1942 年）林之助〈母子〉（圖 49）、府展第五回（1942 年）林柏壽〈睡蓮〉（圖 50）、府展第六回（1943 年）蔡雲巖〈我的日子〉（圖 51）、府展第六回（1943 年）林之助〈好日〉（圖 53）（日籍畫家貴田多美子 1935 年〈後園的果實〉（圖 13）。1941 年日本又對美國宣戰，戰爭期間日本帝國也鼓勵移民南洋，也將台灣軍送往前線當炮灰，1945 年又實施徵兵制，因戰爭許多青年被迫赴前線或南洋當兵，家庭的分離失散或許也觸發這種母子天倫之歡的題材創作主題。以時間推算同時也是這些參展的台展少年們都到成家立業年齡，家庭生活天倫之樂，對戰時流離的年代，是一種慰藉與安撫情懷的感受。

日據後期強調戰爭之主題宣導

40 年代日本政府規定畫家只能畫四種題材；一、國體的精神；稱讚國土、國風，二、戰爭的主題，三、戰爭時代國民奮鬥生活實況，四、讚揚國民的生活富足明朗闊達，對戰爭的讚揚與資助⁴⁵。

在戰爭導向的主體政策下，府展的參展作品中或許為要獲得主辦單位的青睞入選，而朝此方向創作思考，此時期台展人物創作中，陳敬輝因此有一些創作與武術、工兵等人物主題關連的作品；如 1939 年台展第二回〈朱胴〉（圖 55）、1940 年台展第三回〈持滿〉（圖 56）、1941 年台展第四回〈馬糧〉（圖 57）、1942 年台展第五回〈扣子〉（圖 58）、1943 年台展第六回〈水〉（圖 59）等皆是。尤其 1943 年在台展第六回中更有日人野村泉月〈晴天〉（圖 60）、小池鐵太郎〈銃劍術〉（圖 61）也是此種武術人物題材表現，顯然 1943 年政府規定及戰爭的緊張情勢，在人物畫表現中更多人創作強調武裝題材表現。

台展評論中溪歸逸路 1936 年〈再談台灣畫壇〉一文中提到：「東洋畫方面

⁴⁵ 同註 35，頁 295。

依然沒有什麼改變，…另外我也認為最好也有武者繪和佛畫方面的研究。」⁴⁶武裝的概念、題材顯然也是審查員鼓勵創作的方向。

在戰爭的年代下，仕女人物表現主題也有表現後方婦女努力勞作生產的題材，台展第八回 1934 年陳敬輝〈製麵二題〉（圖 42）、府展第一回 1938 年郭雪湖〈後方的生活〉（圖 43）、府展第三回 1940 年陳慧坤〈秋收〉（圖 45）、府展第四回 1941 年〈刺繡〉（圖 39）、府展第六回 1943 年野村泉月〈來信〉（圖 40）。

鷗汀生〈第一回府展漫評〉提到：「郭雪湖〈後方的生活〉努力以新穎的手法革新表現，然而雖然費盡心力，卻沒什麼效果，不過這位畫家的努力開發新境界，其熱誠頗值嘉許。」⁴⁷

強調戰爭主題是當時主政者重要的政策之一，畫家被鼓勵或被派畫戰爭主題畫，吳天賞在台陽展為中心的座談提到：「剛才所說戰爭下的繪畫確實是個問題，…至少日本的畫壇受到戰爭畫相當大的影響，…追求唯美主義的美感為目的的傾向，不久前曾經很盛行，可是到了戰爭時期描寫的對象轉為明確。畫家不斷的被派遣至南方第一線，描寫戰爭的場面。…以前主觀性的繪畫流行，年輕人喜好的緣故是描寫對象不太清楚。…只是迎合潮流的畫家們現代已陷入困惑之中，想要畫戰爭畫也畫不出來，變成怪怪的，沒有力量的戰爭畫。…《台灣美術》1945.3」⁴⁸從其談話中可知平時沒有札實的磨鍊寫實功夫，遇上畫戰爭畫時就無法確實的表現，而畫得怪怪的。

太平洋戰爭爆發期間（1941-1945 年間），台灣總督府升高文化政策的攻勢，強力推行皇民化運動，透過去「台灣化」達到「日本化」。1940 年修定戶口規定，規定台人改日本姓，強迫台灣人作日本國民向天皇效忠，及皇民化的壓制⁴⁹。1944 年更簡化手續鼓勵台人改日本姓，這在台、府展文獻中台灣人姓名日化的記錄可

⁴⁶ 溪歸逸路〈再談台灣畫壇〉《台灣時報 1936.1》，同註 31，頁 521-522。

⁴⁷ 鷗汀生：〈第一回府展漫評〉同註 31，頁 262。

⁴⁸ 楊佐三郎〈台陽展為中心談戰爭與美術（座談）〉，同註 31，頁 351。

⁴⁹ 同註 6，頁 616-617。

以見之。從府展第五回 1942 年入選畫家文獻中可知，許多畫家因此改日本姓名，如陳敬輝改「中村敬輝」、蔡雲巖改「高森雲巖」、呂鐵州改「故宮內鐵州」、莊鴻連改「古莊鴻連」、林之助改「林林之助」、張李德和改「長谷德和」。

1943 年處於戰時的背景下，人物畫中戰爭的影子，多少仍會隱約透露於畫中一些細節之中。例如蔡雲巖作品〈我的日子〉（圖 51）以男孩主題及飛機隱寓戰爭（1943 年府展第六回，圖中飛機造型的風箏將日治時期機翼 畫的是紅色的日本國旗，戰後改爲國民黨黨徽，畫名也改爲〈男孩節〉（圖 52）。）

或許戰爭不安的社會情緒與，與帝國無形的政策施壓使然，1936 年台展 似乎已走到瓶頸，是台展制度面對美術界各方要求思考改革的時期，⁵⁰台展評論中溪歸逸路〈再談台灣畫壇〉一文中提到：「東洋畫方面依然沒有什麼改變，梅檀社和日本畫會的成員繼續以鄉原古統和木下靜涯爲中心，本島人方面，以呂鐵州和郭雪湖爲中心的研究團十年如一日地持續著，卻未出現期他新人。上述這些畫家都是台展派的。另外台中以砥上如山爲中心的台展不出品團，在砥上氏離開後變得動向不明了。備受民間讚賞的由中國傳來的之南北畫風傳統，也隨著文化的進步式微。台展中東洋畫的傾向，主要是以新潮流的寫生風爲主，不論人物畫、山水、花鳥畫動物畫等都沒有多大改變。佐佐木栗軒和郭雪湖等發表南畫作品，不過此派作品很少。因此每回看台展時都很盼望多看些，發揮日本自古以來以寫意爲主體的作品，而就本年度的數十件作品看來，竟然都不如荒木十畝（1872-1844）審查員的一件作品。另外我也認爲最好也有武者繪和佛畫方面的研究。」⁵¹由其評論可意會到台展至此，似乎走到僵化，須要轉型或再開創的地步，不論參展人或作品似乎都是走到如此地步了。藝術創作在過於強調服務政策，或戰爭宣導的狀況下，勢將逐漸走向難以伸展的程度。

原住民主題之人物畫

日本治台之初，因各地的反抗聲浪，治安爲初期的要務，以「警察政治」徹底運用與鎮壓，平原地區約 1903 年大致被平定，山地則直至 1919 年。日本統治

⁵⁰ 林錦鴻〈對昭和十一年度台灣美術界的希望〉同註 31，頁 525。

⁵¹ 溪歸逸路〈再談台灣畫壇〉《台灣時報 1936.1》，同註 31，頁 521-522。

台灣初又以武官總督治台，在第五任佐久間佐馬太總督任內一改其前封鎖圍堵政策（其 1874 年曾率軍打排灣族獲勝被稱為「生蕃剋星」），以強力鎮壓威服為主，對原住民為威脅利誘欺騙手段兼施，1906 年制定「五年理蕃計畫」以軍警聯合圍剿，目的在解除蕃人武裝略奪蕃地，且以擁有槍枝多寡百分比為判斷「蕃人」是否凶暴之標準，因此 1910 年起泰雅族人從此生活在炮火中⁵²。此鎮壓手段導致 1930 年爆發「霧社事件」的衝突，1933 年又公佈「全台灣高砂族集體移住十年計畫」驅離原住民，1936 年又鼓勵日人移民台灣。日人強勢的文化主宰之下漢文化也遭制止，1932 年起日政府規定漢文私塾不得再設，1943 年更令全數關閉⁵³如此更遑論原住民的尊重。

台、府展中原主民為主題的創作計有：1927 年（台展第一回）大岡春濤〈活的英靈〉（吳鳳故事）（圖 68）、1929 年（台展第三回）宮田彌太郎〈淨泉有聲〉（圖 69）、1932 年（台展第六回）秋山春水〈深山之朝〉（圖 70）、1934 年（台展第八回）秋山春水〈谿間之春〉（圖 71）、1936 年（台展第十回）秋山春水〈歡喜之夕〉（圖 72）、1938 年第一回台灣美術展覽會（府展）陳氏進〈杵唄〉（圖 74）、1938 年（府展第一回）宮田彌太郎〈昏冥〉（圖 75）、1939 年（府展第二回）宮田彌太郎〈淨晨〉（圖 76）。

山口蓬春〈參加第一回府展審查感想〉：「宮田彌太郎〈昏冥〉是以南方的蕃人家庭為畫題，相當成功的表現出具有特色的人物畫。其線條及描圖柔和，在會場中相當出色，不過色彩表現有點苦澀味。陳進的「杵唄」看得出構圖上的苦心經營，但是因為色彩的關係有些生硬感。郭雪湖的「後方的生活」頗有力量，寫生正確，構圖也有趣，可惜缺少感情。」⁵⁴

鷗汀生〈第一回府展漫評〉：「其中宮田彌太郎的作品「昏冥」雖然還不十分令人滿意也還有可取處。「昏冥」為兩曲一雙的屏風，巧妙的描寫生蕃家族，其技巧與構想大體上都不錯。不過，畫面上排列著人物雕刻與壺甕等蕃地藝術

⁵² 同註 28，頁 0158。

⁵³ 同註 10，頁 183。

⁵⁴ 山口蓬春：〈參加第一回府展審查感想〉，同註 31，頁 270。

品，在形象上雖然力求與人物之間的協調，然而有些部分卻還是多少可以看出不合理破綻。昏暗的室內燃燒著薪火，但火燄的光線卻未能照射四方，可以說是表現了物理現象，乃至於現象界的「幽冥世界。…人物與人物之間，人物與景物之間缺乏溝通，所有的人物與家具只是很單純的羅列成排的樣子…。陳進的「杵唄」也是力作，題材為蕃女們一面拿著杵敲打石頭一面唱歌的蕃地風俗，以面積來說是大作品，但這七位蕃女的個性確沒有發揮。」⁵⁵。1930 年後是原住民被過渡鎮壓後爆發爆發慘烈「霧社事件」衝突的年代，1932 年後日籍畫家秋山春水的原住民主題〈深山之朝〉、1934 年〈谿間之春〉、1936 年〈歡喜之夕〉描寫的是居深居山間溪間的原住民人物造型、歌舞畫面，在這時段不斷有原住民、與日人對立的事件，可謂兩者處於高度緊張狀態，也是日本對亞洲各國發動太平洋戰爭，節節勝利，氣勢高張的年代對殖民地強力施行皇民化的壓制。秋山春水有三屆的創作專注於原住民人物表現，他應是日人來台之前，其昇平安居的景像，在台、府展強調地方色彩及寫生的年代，此種創作卻顯得無關於當時的原住民真正生活的情況，而感覺上人物造型僵化，也缺乏情感的透露，明顯的樣版化的形式。秋山春水在台、府展中表現較佳的作品仍以風景主題為主，跨足人物畫的創作或許與總督府的政策宣導有關，相較之下陳進於 1936 年所作現藏於福崗市立美術館的〈山地門之女〉（圖 73），對原住民的描寫就精彩多了，也較具有寫生作品的真實感。

投入宗教民俗彩繪創作的畫家

日據時期參加台、府展之畫家中有跨傳統彩繪與膠彩畫領域的畫家潘春源、林東令。潘春源與陳玉峰⁵⁶，合稱為府城（臺南）兩大彩繪家族，是臺灣彩繪藝

⁵⁵ 鷗汀生《第一回府展漫評》，同註 31，頁 262。

⁵⁶ 府城（臺南）兩大彩繪家族之其一陳氏家族第一代畫師為陳玉峰（1900-1964），較潘春源（1891-1972）年輕 9 歲，兩人都拜泉州畫家呂璧松為師，是同門師兄弟。1920 年（大正 9 年）前後，泉州畫家呂璧松客居臺南府城，陳玉峰乃得朝夕請益正式投入師門，亦曾追隨呂師，數度赴中國大陸遊學，畫藝大進。呂璧松離臺前，所遺畫稿均贈與陳玉峰。陳氏之彩繪作品，相較於臺南潘氏家族，具有較強烈的繪畫性，注重用筆的靈活多變，頓挫轉折，字體也經常仿效鄭板橋書體。

陳玉峰子陳壽彝（1934-）承傳其丹青，陳玉峰外甥蔡草如（1919-2007）亦受其啟發指導，後留學日本川端畫學校，成為戰後臺灣「全省美展」膠彩畫部重要代表畫家，亦為「臺陽美展」成員，並在臺南創組「臺南市國畫研究會」（後稱「國風畫會」），提攜後進無數，其子蔡國偉亦接續承衣鉢，精於繪事與攝影。

陳壽彝和蔡草如均成長於戰後傳統和現代激烈衝突的時代，因此在傳統彩繪藝術不被充分尊重

術本土化的代表。潘春源（1891-1972 年）為臺南潘氏彩繪家族第一代。1919 年（大正 8 年）潘春源 19 歲即自修有成（因早年校舍借用水仙宮，廟中神像、匾聯、書畫、彩繪，遂成藝術啓蒙），在府城三官廟旁開設「春源畫室」。適逢隔鄰五帝廟重修，商請彩繪壁畫，一舉成名，求畫者眾。當時臺南市三山國王廟整修，應邀來臺為廟作畫，有唐山潮、汕名師潘氏時往觀摩，技藝大進。後又與中國泉州畫家呂璧松⁵⁷交遊，兩人亦師亦友。其後潘春源長子潘麗水（1914-1995 年）、次子潘瀛洲（1916-2004 年）均承衣鉢，精於繪事。潘春源 1924 年以後，二度前往大陸習藝，並引介剪黏名師何金龍來台。1928 年的台展第二屆中，潘春源改以膠彩為媒材，取「寫生」為手法，創作了一件「牧場所見」，並獲得入選。此後潘春源以此風格，持續入選，直到 1932 年的台展第六屆。其間在百 1931 年台展第五屆時，與長子潘麗水亦以膠彩畫〈畫具〉一件，同時入選，傳為美談。

林東令早在台展開辦之前已結識風雅軒的林玉山，並在林玉山建議之下約於 1921 年轉向台南民俗道釋畫師潘春源學畫，學成出師並自行開設裱褙店，兼任駐店道釋畫師。台展開辦之後他與畫友切磋琢磨，及林玉山等人相約寫生探討畫藝，兩人亦師亦友。1928 年加入「春萌畫會」，每年在嘉義、台南兩地輪流舉辦會員聯展相互切磋觀摩。1931 年並加入在台北市成立的「梅壇社」每年開畫展一次。林東令自從於 1929 年第三屆台展以〈夕照〉一作獲得入選榮譽開始，在舉辦十年的台展與六年的府展之間，共獲得入選 11 次；1938 年第一屆府展更以〈蓮霧〉一作榮獲特選第一名。林東令以民俗道釋畫為業並兼營裱畫店，因此其畫作維持著傳統民俗畫與膠彩畫兩種截然不同的風格。膠彩畫創作有別於其維生的道釋畫，道釋畫則是人物為主，膠彩畫繪畫題材則廣泛地以，花卉、樹木、風景、鳥獸之描繪表現為主。以上的畫家除在膠彩畫的成就外，在廟宇彩繪與佛畫領域也留下許多精彩作品。因為從事膠彩畫創作其宗教人物創作也時而轉變為以接近寫生方式融合擬古風情的表現。

和維護保存的情形下，都逐漸走向純粹創作的領域。二人後來均以膠彩畫的成就膺任全省美展的評審委員。

⁵⁷ 呂璧松，泉州人，清同治十二年(1872)生，曾祖世遷台，居台南。日人據台邀展所作於京都洛陽美術會，授一等金牌獎。惟性忠耿，其畫風一本中國傳統法則。晚年作品益為高妙；山水、花鳥、人物、走獸，幾無不精。門人潘春源、陳玉峰、許春山、鄭清奇，皆傳其藝，並有聲於時。呂璧松大陸畫人一九二〇年，來台，潘春源與之交遊，關係當亦師亦友間。另璧松擅長水墨山水，構圖奇雋，用筆節制，講究墨色烘染，悉心研究南宗畫法。

結論

綜由上所論，由創作人物題材中的觀察，有幾點明顯的趨向：一：台、府展審查委員的評論部分帶有殖民帝國主義者個人主觀。二：主政者的殖民政策顯然對創作題材導向有所影響，三、戰時社會台灣多數人民的不安狀態，並未被直接描寫反應。

處在歷史轉型的台灣，在日本政府徹底的政經改造與文化改造下，台、府展美其名是公開競賽審查入選作品，但在執政者的政治框架下，透過殖民帝國審查員的文化思惟與標準尺度擇選藝術創作，實難以台灣在地文化觀點思考其藝術特質，人物畫寫生創作，比起其他題材更直接反映，民眾的時代潛意識，與個人情感，所以從本文所述觀點或許尚可補捉到一些殖民帝國主導台、府展政策強勢作為的蛛絲馬跡，若其他類別創作則未可知。台灣雖然透過日帝國，編整到現代運動的洪流中，摩登對台灣社會而言，代表的是新文化的啓蒙或壓制⁵⁸，是廿一世紀重新回顧這一時期的台灣美術須要重新深思的問題。

⁵⁸ 同註 12，頁 11。

台、府展人物畫創作 圖錄

（一）1930—1938

姊妹歡聚圖（台灣畫作）



圖 1 潘春源 琴聲雅韻 1930（第四回）



圖 2 蔡媽達 姊妹弄蛺蝶 1930（第四回）



圖 3 蔡文輔 詩女花落 1931（第五回）



圖 4 周雪峰 朝趣 1931（第五回）



圖 5 薛萬棟 姊妹 1932（台展第六回）



圖 6 陳敬輝 少女戲圖 1932（台展第六回）



圖7 陳氏進 樂譜 1936（台展第十回）
台北市立美術館藏

母子和樂（台灣畫作）



圖8 周雪峰 婦女圖 1933（台展第七回）



圖10 陳氏進 野地， 1934（台展第八回）



圖9 陳氏進 含笑花 1933（台展第七回）

母子圖（日人畫作）



圖 11 宮田彌太郎 談話 1928 （台展第二回）



圖 12 市來シヲリ 金魚 1934 （台展第八回）



圖 13 貴田多美子 後園の果實 1935 （台展第九回）

姊妹歡聚圖（日人畫作）



圖 14 宮田彌太郎 女人遊交 1930 第四回台



圖 15 宮内ミツエ
庭先（庭前），1933 （台展第七回）



圖 16 村澤節子 扮家家酒，1933
(台展第七回)



圖 17 薛萬棟 遊戲 1938 台灣美術展覽會
(府展第一回)

仕女彈奏



圖 18 須田安洲 納涼 1927 (台展第一回)



圖 19 陳進 手風琴 1935 (台展第九回)
台北市立美術館



圖 20 陳敬輝 餘韻 1936 (台展第十回)



圖 21 野村泉月 秋之顫音 1936 (台展第十回)



圖 22 陳慧坤 手風琴 1938 台灣美術展覽會(府展第一回)

閨秀仕女



圖 23 陳進 庭園暮色 1929 (台展第三回)



圖 24 潘春源 婦女 1931 (第五回)



圖 25 陳進 悠閒 1935 台北市立美術館藏



圖 26 陳慧坤 佳人春恨 1936 (台展第十回)



化妝 絹 私人收藏

圖 27 陳進 化妝 1936 絹

順益原住民博物館（第一回帝國美術院展）



圖 28 陳進 芝蘭之香 1932（台展第六回）



圖 29 陳慧坤 納涼 1933（台展第七回）



圖 30 薛萬棟 夏晴 1934（台展第八回）



圖 31 宮田彌太郎 女誠扇綺譚 1935
（台展第九回）



圖 32 陳慧坤 舊時容顏，1935（台展第九回）

閨秀仕女

（二）1939—1943



圖 33 野村泉月更想，1939 (府展第二回)

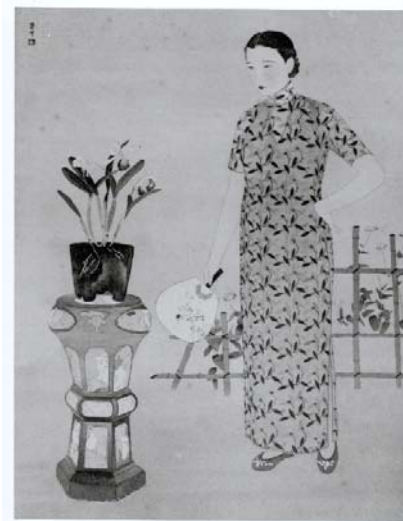


圖 34 陳慧坤 逍遙，1939 (府展第二回)



圖 35 野村泉月 池畔，1941 (府展第四回)



圖 36 杉岡慧三 門前眺望，1942 (府展第五回)

著洋裝仕女



圖 37 陳慧坤 無題 1932 (台展第六回)



圖 38 宮田彌太郎 落葉之庭，1933(台展第七回)



圖 39 林柏壽 刺繡，1941 (府展第四回)



圖 40 野村泉月 來信，1943(府展第六回)



圖 41 陳慧坤 古美術研究室 1948 台北市立美術館藏

戰時後方勞作之婦女

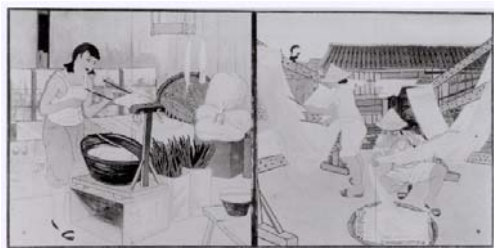


圖 42 陳敬輝 製麵二題 1934（台展第八回）



圖 43 郭雪湖 後方的生活 1938 台灣美術展覽會
(府展第一回)



圖 44 野村泉月 祈禱的婦女， 1938
(府展第一回)

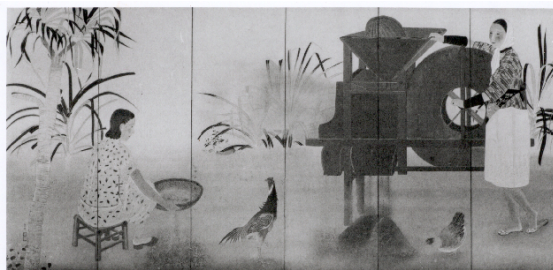


圖 45 陳慧坤 秋收， 1940（府展第三回）

母子圖



圖 46 陳氏進 桑果， 1939（府展第二回）



圖 47 陳氏進 散步， 1941（府展第四回）



圖 48 李秋禾 習作，1942（府展第五回）



圖 49 林林之助 母子，1942（府展第五回）



圖 50 林柏壽睡蓮，1942（府展第五回）



圖 52 蔡雲巖 男孩節 1943 國立台灣美術館藏



圖 51 高森雲巖 我的日子，1943（府展第六回）



圖 53 林林之助 好日，1943（府展第六回）

武裝及勞動



圖 54 秋山春水（大陸與兵隊），1938（府展第一回）



圖 57 中村敬輝 馬糧，1941
(府展第四回)



圖 55 中村敬輝 朱侗，1939 (府展第二回)



圖 58 中村敬輝 扣子，1942
(府展第五回)



圖 56 中村敬輝 持滿，1940（府展第三回）



圖 59 中村敬輝 水，1943
(府展第六回)



圖 60 野村泉月晴天)，1943
(府展第六回)



圖 61 小池鐵太郎 銃劍術 ，
1943
(府展第六回)



圖 62 石原紫山
(比島作戰從軍記念)
(塔拉克難民(菲律賓戰役從軍紀念))，1943 (府展第六回)

生活寫照



圖 63 宮田彌太郎待宵草 1934 (台展第八回)

和服仕女



圖 64 陳進 蜜柑 1928（台展第二回）



圖 65 陳進 秋聲 1929（台展第三回）



圖 66 陳進 年輕時候 1930（台展第四回）



圖 67 林之助 朝涼 1940 國立台灣美術館藏

原住民



圖 68 大岡春濤 活的英靈（吳鳳故事）
1927 台展第一回



圖 69 宮田彌太郎 淨泉有聲 1929 台展第三回



圖 70 秋山春水 深山之朝 1932（台展第六回） 圖 71 秋山春水 谿間之春 1934（台展第八回）



圖 72 秋山春水 歡喜之夕 1936（台展第十回）



圖 74 陳氏進 杵唄 1938
(府展第一回)



圖 73 陳進 山地門之女 1936
福崗市立美術館藏



圖 75 宮田彌太郎 昏冥 1938
(府展第一回)



圖 76 宮田彌太郎 淨晨 ，
1939 (府展第二回)

