

試論台展三少年的崛起在教化上的意義

On the Significance of the Rise of Lin Yu-shan, Chen Chin and
Kuo Hsueh-hu in Terms of Indoctrination

姚舜元

Yao, Shun-Yuan

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系博士生

摘要

1927 年開始舉辦的台展，其整體風格取向有多位研究者以「地方色彩」做為主軸，肇因於此觀點主要貫串於當時多位日籍審查員的審查感言之中，其外顯在作品中的則是畫家多以台灣風物與鄉土題材為選擇，或以台灣生活、民俗為題。然而，筆者以為台展舉辦的最主要目的乃是扮演著「教化」的角色，地方色彩的提倡實難排除政治因素的考量，台展的舉辦當是做為教化的方式之一。本文以台展三少年為例，藉由風格分析的方式先從作品進行探討，理清其中的受到日本美術與文化影響之處。另以文獻分析的方式，探悉三位台籍青年的崛起與被殖民者加諸的教化標竿。

【關鍵詞】台灣美術展覽會(台展)、台展三少年、地方色彩

一、前言

1927 年舉辦的「台灣美術展覽會」(以下簡稱「台展」)是日治時期由官方主辦的美術展覽會，主要分成「東洋畫部」與「西洋畫部」兩部門分別徵選作品，自 1927 年開始至 1936 年共舉辦十回，在台灣的美術發展歷程中被視為有著劃時代的意義，其標幟台灣新美術運動的開始，對於台灣現代美術的發展有著無可抹滅的關鍵效應。

對於台展的整體繪畫風格趨向，諸多研究者皆以「地方色彩」(或稱為「地域色彩」)做為研究核心，例如國立台灣美術館於 2004 年便曾以此為主軸，在「台灣美術丹露叢書」系列其中發行了《日治時期台灣美術的「地域色彩」展》一書，薛燕玲並以此為題撰文收錄於此書之中。文中上溯日本美術教育自明治時代以後的發展概況，並接續至台灣於 1910 年代所施行的美術教育。此外，作者在文中也提及，台展的設立雖是仿自日本官展的制度模式，但也展現了殖民者有意以展覽來教化殖民地的意圖。¹曾擔任故宮博物院副院長的林柏亭在〈台灣膠彩畫發展〉中也指出：「在『台展』創立以後，先後來台的審查委員大致都鼓勵在台的台籍或日籍畫家，都應追求台灣的地方色彩。²」簡而言之，會有地方色彩的倡導觀點主要是來自當時多位日籍審查員的提倡，顯現在入選作品之中的大多是台灣本地動、植物與鄉土題材的選擇，並表現台灣生活傳統與鄉土特色。

第一回台展的東洋畫部，當時台灣藝壇中享有盛名的台籍資深畫家紛紛落選，僅有日後被稱為「台展三少年」的三位台籍青年——林玉山(1907-2004)、陳進(1907-1998)與郭雪湖(1908-2012)獲得入選，這樣的結果被視為是日籍審查員鄉原古統(1887-1965)等人排斥臨摹畫譜、重視寫生等主張的體現。然而，獲得入選的日籍畫家作品中卻也不乏學自畫譜的南畫風之作，實在難以

¹ 詳見薛燕玲〈日治時期台灣美術的「地域色彩」展〉一文，文章收錄於李戊崑，《日治時期台灣美術的「地域色彩」》(台中：台灣美術館，2004)，頁 16-44。

² 見林柏亭〈台灣膠彩畫發展〉一文第 88 頁。此文收錄於林吉峰，《臺灣地區現代美術的發展》(台北：北市美術館，1990)，頁 84-90。

排除政治因素的考量。³因此筆者認為，台展舉辦的最主要目的乃是扮演著「教化」的角色，地方色彩的提倡、寫生的重視實是做為教化的方式之一，更深切之目的在於切斷台灣在日本統治之前長期形成的美術傳統，進而轉向接受日本美術與文化。對此，筆者試圖先藉由風格分析的方式，從台展三少年入選第一回台展的作品進行畫面構圖、造型的分析，以及取材、設色的特徵等方面的詳細探討，並擴及他們二至五回入選作品，釐清作品之中的受到日本美術與文化影響之處。對於這些作品入選之因素，則以文獻分析的方式進行研究，試圖藉此方式了解日籍審查員在東洋畫方面的審美觀點、對於入選作品的批評，以及畫家所處的時代背景。藉由諸多內在風格演變與外在環境因素的探討，顯示台展三少年的崛起與他們被殖民者加諸的教化意涵。

二、教化的場域：同化時期的官方美術展

回顧日本殖民統治時期的政策發展，西元 1894 年（清光緒 20 年），清朝與日本因為朝鮮主權問題而爆發甲午戰爭。次年，戰敗的清政府與日本簽訂「馬關條約」，將台灣全島及澎湖列島割讓予日本，台灣進入了日本殖民統治時期。日本的殖民手段大致上可分為三個時期。日治初期以台灣總督府與日軍為主的日方統治，遭遇台灣民眾的頑強抵抗。1898 年，日本明治政府任命素兒玉源太郎（1852-1906）中將為第四任總督，並派後藤新平（1857-1929）擔任民政長官為輔佐，採取軟硬兼施的政策治理台灣。日治的第二時期（同化時期、內地延長）約自 1918 年開始，到 1937 年中日戰爭爆發為止。1914 年到 1918 年慘烈的第一次世界大戰，動搖了西方列強對殖民地的統治權威，民族自決思想更瀰漫全世界。1919 年，田健治郎（1855-1930）被派任為台灣的首任文官總督，以同化政策為基本方針，將台灣視為日本內地的延長，目的在於使台灣民眾成為日本臣民、日本朝廷，加以教化以涵養其對國家之義務觀念。在具體措施上，實施地方自治、創設總督府評議會、公佈日台共學制度及共婚法、獎勵日語等，對於促進同化進程頗有作為。在美術發展方面，日治初期的美術呈現封閉地域性的發展現象，以各地區的畫館為中心傳承學習，沿襲明清以來的書畫傳統，描摹芥子園畫譜等畫稿，此一現象直到 1927 年的台展舉辦後才有所劇烈的轉變。

³ 同註 1，頁 18。

自 1937 年的蘆溝橋事件開始，一直到二次大戰結束的 1945 年為止，日本在台灣的殖民統治邁向了另一個階段（皇民化時期）。由於日本發動侵華戰爭，全力進行皇民化運動，提倡台人於姓名、文化、語言等全面學習日本，並全面動員台人參加其戰時工作。此種由台灣總督府主導，極力促成台灣人民成為忠誠於日本天皇措施，為內地化的極端形式。1927 年開始舉辦的台展，也自是年開始直至 1936 年共舉辦十屆，在中斷一年後改制由台灣總督府文教局直接舉辦，即為「台灣總督府美術展覽會」（以下簡稱為「府展」），從 1938 年直到 1943 年為止共舉辦六屆。⁵

若是進一步探討台展舉辦的因素，可知台展是在日籍畫家石川欽一郎（1871-1945）、鹽月桃甫（1886-1954）、鄉原古統（1887-1965）、木下靜涯（1889-1988）等人的積極籌劃下所舉辦。1926 年前後，幾位日籍畫家經過數次聚會，決定設立全島的美術展覽會。而向政府徵求意見時，當局也認為台灣缺乏精神層面的慰藉，同時為了振興台灣的文化，企圖以美術展覽提升台灣的美術水平，並使台籍畫家藉由與日籍畫家共同競技贏得民族自尊的信念，也成為日本當時轉移社會運動的一項手法，是創設美術展覽會的適當時機。之後經過數次會商的結果，由台灣教育會主辦，原本計畫以民間舉辦大型美術活動的方式呈現，最後卻委由台灣教育會主辦。⁶這樣子的轉變透露出台展的舉辦實為統治者的需求，不僅想要藉此消彌當時勃發的社會運動，也成為日本廣義社會教

⁴ 對於日治前期的統治政策與台展開辦前的美術發展，可參見施世昱的《「台、府展」裡的東洋畫—「台展型」、「灣製畫」、「南畫」的形成與風格探釋》一文第二章第二節之內容。施世昱，〈「台、府展」裡的東洋畫—「台展型」、「灣製畫」、「南畫」的形成與風格探釋〉（私立東海大學美術研究所碩士論文，2000），頁 29-41。

⁵ 府展的舉辦、發展以及 1937 年後的殖民政策，可參見薛燕玲〈日治晚期戰爭影響下的台灣美術時局色彩〉一文，收錄於薛保瑕，《「島嶼風情」—日治時期台灣美術之研究》（台中：台灣美術館，2008），頁 78-85。

⁶ 詳見顏娟英〈營造南國美術殿堂—台灣展傳奇〉一文 147-176 頁，此文收錄於顏娟英，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀》（台北：雄獅出版，2001），頁 174-187。

育的一環，意圖以此做為潛移默化之功能。⁷

換言之，若將舉辦台展的時間點放為日本治台的政策分期裡觀之，可見1927年正是位於同化時期（1915-1937）之中段。在同化政策的脈絡下，舉辦台展的教化性質便更為顯見，其目的在使台灣的美術領域如同教育方面的鼓勵日台共學共婚、語言方面的獎勵日語等領域的具體實踐手段，來達到改變傳統、仿效日本文化。東洋畫部的台展三少年，便是在此脈絡下崛起，成為統治者做為教化標竿的重要角色。

三、教化的展現：台展三少年的崛起

（一）、林玉山

林玉山1907年出生於嘉義，本名林英貴，號雲樵子、諸羅山人、桃城散人，父親林耳（生卒年不詳）為民間畫師與裱畫師傅，1916年林耳聘請蔡禎祥（生卒年不詳）、蔣才（生卒年不詳）擔任畫師，林玉山便開始跟隨蔡禎祥學習畫藝。1923年則師從日人伊阪旭江（生卒年不詳）學習四君子。1926年在伊阪旭江與陳澄波（1895-1947）的鼓勵下前往日本留學，進入東京川端畫學校西畫科，之後轉向日本畫科就讀。1927年入選第一屆台展東洋畫部。1935年再度赴日進入京都堂本印象（1891-1975）畫塾學習，隔年1936年返台。1949年後先後任教於嘉義中學、靜修女中與台灣師範大學藝術系。2004年逝世。⁸

第一回的台展，林玉山以〈水牛〉（圖1）、〈大南門〉（圖2）兩件作品獲得入選。自幼接受裱畫店環境耳濡目染、以及傳統水墨學習的林玉山，表現在〈水牛〉與〈大南門〉兩件作品中的是在南畫的基礎上，以水墨對於景物的描繪並參以寫生的手法。除了樹木的描繪方式則帶有較多的水墨餘韻之外，作品中的牛隻以水墨層層疊染，呈現出顯明的體感，城牆、建築則帶有西方透視法之表徵，並以水墨反覆地疊染呈現出亮、暗面的差異。在這些細微之處中可見

⁷ 同上註，第177頁。

⁸ 對於林玉山的生平、繪畫發展歷程等詳細事蹟，可參閱陳瓊花，《自然·寫生·林玉山》（台北：雄獅出版，1994）。此段生平簡述乃筆者根據本書整理而成。

林玉山在 1926 年赴日本東京川端畫學校學習後已然受到西畫、尤其是透視學、解剖學概念的影響，其作品是傳統水墨繪畫經由改造、融合過後的展現。



圖 1、林玉山，〈水牛〉，作品基本資料不明，1927。圖片摘自王行恭，〈《台展、府展台灣畫家東洋畫圖錄》〉，（私家本）。頁 76。



圖 2、林玉山，〈大南門〉，作品基本資料不明，1927。圖片摘自王行恭，〈《台展、府展台灣畫家東洋畫圖錄》〉，（私家本），頁 74。

（二）、陳進

陳進 1907 年出生於新竹香山，其家族是當地區望族。1922 年進入台北第三高女（今中山女高），受到美術教師鄉原古統賞識，1925 年畢業後接受鄉原古統安排，進入東京的女子美術學校（今女子美術大學）日本畫師範科就讀。1927 年入選第一屆台展東洋畫部。1929 年經由台展審查員松林桂月介紹，再進

入日本美人畫名家鐫木清方（1878-1972）門下，接受伊東深水（1898-1972）、山川秀峰（1898-1944）指導。1932 年，與廖繼春（1902-1976）同時受聘為第六屆台展審查員。1934 年，以大姐陳新為模特兒所繪製的〈合奏〉入選日本第十五回帝展，成為第一位入選帝展的台灣女畫家。1938 年赴日定居，準備日本帝展之送件作品。1945 年返台後，擔任「臺灣省全省美術展覽會」國畫部審查委員等職務。1977 年後多次赴美國等地參訪。1998 年逝世。⁹

第一回台展，陳進以〈姿〉（圖 3）、〈朝〉（圖 4）、〈罌粟〉（圖 5）三件作品入選東洋畫部。生於新竹香山地區書香世家的陳進，早在 1922 年進入台北第三高女後就受到鄉原古統的啟蒙，1925 年更考進東京女子美術學校並選讀日本畫師範科，獲得入選的三件作品正是就讀日本美術學校期間所繪的作品。作品中的人物結構準確、衣紋翻折處理技巧熟練，顯然在描繪的技術上已然經過嚴謹的訓練，罌粟花一作更脫離傳然的寫生而傾向浪漫特質，這些作品中的表現都清楚地指出陳進受到日本畫的高度影響。



圖 3、陳進，〈姿〉，作品基本資料不明，1927。圖片摘自王行恭，《台展、府展台灣畫家東洋畫圖錄》，（私家本），頁 177。

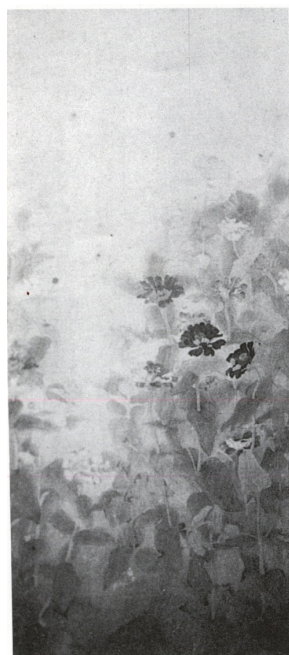


圖 4、陳進，〈朝〉，作品基本資料不明，1927。圖片摘自王行恭，《台展、府展台灣畫家東洋畫圖錄》，（私家本），頁 179。

⁹ 本段生平簡述參見石守謙所編的〈陳進年表〉，收錄於石守謙，《臺灣美術全集第二卷：陳進》（台北：藝術家，1992），頁 270-282。



圖 5、陳進，〈罌粟〉，作品基本資料不明，1927。圖片摘自王行恭，〈《台展、府展台灣畫家東洋畫圖錄》〉（私家本），頁 178。

（三）、郭雪湖

郭雪湖本名郭金火，1908 年出生於台北大稻埕，1917 年進入台北日新公學校就讀，三年級時導師陳英聲發現其具有繪畫方面的才華，開始指導他學習水彩和水墨。1925 年進入畫師蔡雪溪（1893-?）的門下學習，「雪湖」之名即為蔡雪溪所賜予。1927 年入選第一屆台展東洋畫部，而後與鄉原古統相識並開始接受其指導。1946 年，受聘為長官公署諮議，與楊三郎（1907-1952）等人籌組「臺灣省全省美術展覽會」並擔任國畫部審查委員。之後擔任「台灣全省學生美術展覽會」審查委員及「台灣全省教員美術展覽會」顧問等職務。1964 年郭雪湖旅居日本，1978 年定居美國加州。2012 年逝世。¹⁰

第一回台展，郭雪湖以〈松壑飛泉〉（圖 6）這件帶有濃厚水墨韻味的南畫作品獲得入選引發了諸多議論，甚至有臨摹作品的譏笑之語。研究者也大多認為郭雪湖的作品能獲青睞頗有僥倖因素，或是審查員預見其繪畫才能而給予鼓勵。然而從郭雪湖早期的臨摹作品來看，早在 1922 年便有模仿日本畫家川合玉

¹⁰ 關於郭雪湖的生平，可參閱廖瑾媛，〈四季·彩妍·郭雪湖〉（台北：雄獅圖書，2001）本書書末附有作者整理之「郭雪湖年表記事」，筆者此段落乃據此簡述。

堂（1873-1957）（圖 7）、橋本關雪（1883-1945）的作品（圖 8）留存。《松壑飛泉》一作雖然其基底材為紙本，然而表現在此作之中的卻不是台灣長久以來受到福建地區的「閩習」所影響的粗獷筆墨、或是重視筆墨遊戲性的南畫，取而代之的是細緻刻畫的樹木與用墨色堆疊、少有皴法的山石，與其早期仿自兩位日籍畫家的作品風格相似。



圖 6、郭雪湖，〈松壑飛泉〉，紙本水墨，162×70 cm，1927，家屬自藏。圖片摘自林柏亭，
《臺灣美術全集第九卷：郭雪湖》（台北：藝術家，1993），頁 49。

蕭瓊瑞便指出，郭雪湖這件作品實則反映出台展審查員較偏向工筆寫實技法的講究與重視工藝性的審美趣味。¹¹郭雪湖當時雖然不若林玉山、陳進二位直接到日本留學、直接接受日本文化之洗禮，但也早在無形中接受了日本畫家在水墨畫上的表現方式，早年作為其作品仿效對象的川合玉堂與橋本關雪，正分別是日本畫改革者橋本雅邦（1835-1908）、竹內棲鳳（1864-1942）的學生。郭雪湖細緻的描繪方式，也符合了審查員於評審感言中所言及、排斥其他台籍

¹¹ 見劉益昌，〈台灣美術史綱〉（台北：藝術家，2009），頁 247。

畫家品質粗劣、遊戲性質作品，而必須用心經營作畫態度。¹²



圖 7、郭雪湖，〈仿川合玉堂深山逸士圖〉，紙本、水墨設色，138×54 cm，1923，家屬自藏。圖片摘自林柏亭，《臺灣美術全集第九卷：郭雪湖》（台北：藝術家，1993），頁 41。



圖 8、郭雪湖，〈仿橋本關雪澗聲幽居圖〉，紙本水墨，137×34 cm，1923，家屬自藏。圖片摘自林柏亭，《臺灣美術全集第九卷：郭雪湖》（台北：藝術家，1993），頁 43。

換言之，從台展三少年的第一回台展作品中可見，三位台籍青年實則早已受到日本繪畫的影響，尤其重視作畫時的嚴謹態度。第一回台展之後，三人為了回應諸多的批評與譏笑之語，在準備作品時更加發奮努力。林玉山延續南畫參以寫生的方式作畫，並在第四回台展呈現了被認為是「台展型」經典之作的〈蓮池〉（圖 9）一作；陳進持續以女性人物（圖 10）作品參展，展現出受到日本美人畫影響的典雅柔美作品風格；郭雪湖則受鄉原古統作品風格的啟迪，轉向細密描繪、色彩濃艷的畫風（圖 11）。三人在往後的台展中接連獲獎，逐步

¹² 見施世昱論文，同註 4，頁 83-85。

取得在畫壇上的地位。林玉山的門生眾多，成為嘉義地區畫壇的美術領袖；郭雪湖的細密畫風引起台籍畫家的追隨、乃至仿效之風，最後甚至出現了「雪湖流」的負面評價，足可見其影響力；陳進則是展現高度受到日本畫的影響，在第六回台展時成為東洋畫部的首位台籍審查員，其在官方美展的地位遠高於林玉山、郭雪湖兩人。



圖 9、林玉山，〈蓮池〉，紙本設色，147.5x215cm，國立台灣美術館典藏，1929。
圖片摘自王耀庭，《臺灣美術全集第三卷：林玉山》（台北：藝術家，1992），頁 59。



圖 10、陳進，〈野分〉，作品基本資料不明，1928。圖片摘自王行恭，《台展、府展台灣畫家東洋畫圖錄》，（私家本），頁 180。



圖 11、郭雪湖，〈圓山附近〉，絹本、膠彩，91×182 cm，1928，台北市立美術館典藏。圖片摘自林柏亭，《臺灣美術全集第九卷：郭雪湖》（台北：藝術家，1993），頁 51。

四、教化大眾的標竿：晉升為審查員的陳進

何以是陳進成為首位台籍審查員？若與其它二位相比較，林玉山與郭雪湖對於台灣東洋畫壇都有著引領風潮、具有眾多追隨者的影響力，陳進則是長年於日本居住與學畫，並以日本的中央畫壇而努力，其畫風對於台灣畫壇的影響方面實則不大。若將前五回台展的獲獎獎項與次數觀之（見表 1），單就獲獎次數而言，次數最多者乃是郭雪湖，總計獲得四次，分別為獲得特選、台展賞各二次。其次才是陳進，獲得特選三次。然而，若以獲得特選之隔年可獲無鑑查資格的機制來觀之，特選顯然是台展的最高獎項，獲此獎項者可於隔年直接獲得展出資格，但亦與其他參賽者作品進行評比，帶有「保障名額」之意味。因此，陳進所獲獎次數雖少於郭雪湖，但仍於第六回台展晉升為審查員。這之中的關鍵差異，或許可以解釋為來自其作品風格受到日本傳統影響的多寡。

表 1、台展三少年前五回台展獲獎次數統計。筆者製表。

畫家 回次	林玉山	陳進	郭雪湖
	作品名稱（獎項）	作品名稱（獎項）	作品名稱（獎項）
第一回	大南門（入選） 水牛（入選）	姿（入選） 罌粟（入選） 朝（入選）	松壑飛泉（入選）
第二回	庭茂（入選） 山羊（入選）	野分（特選） 蜜柑（入選）	圓山附近（特選）
第三回	周濂溪（入選） 雨霽（入選）	秋聲（特選） 庭奏 兩件皆無鑑查展出	春（特選） 此件無鑑查展出
第四回	蓮池（特選、台展賞） 朝之辨天池（入選）	年輕時候（特選） 當時（入選） 兩件皆無鑑查展出	南街殷賑（台展賞） 此件無鑑查展出
第五回	朱欒（入選） 此件無鑑查展出	傷春（入選） 此件無鑑查展出	新霽（台展賞）
獲獎統計	特選 1 次 台展賞 1 次	特選 3 次	特選 2 次 台展賞 2 次
資料來源	黃才郎，《臺灣美展 80 年（1927~2006）（上冊）》（台中市：國立台灣美術館，2009）		

另一案例則在第四回台展，林玉山出品的〈蓮池〉，以及陳進出品的〈青春〉（圖 12）兩件作品雙雙獲得特選之殊榮，是被審查員鄉原古統評選為最具「台

展型」的正統性作品。¹³然而同一時期郭雪湖描寫台灣風物的〈南街殷賑〉（圖13）雖然獲選為台展賞，卻不是鄉原古統眼中的台展型代表之作。若分析林玉山與陳進的兩件作品，作品畫面構圖顯然經過嚴謹的思考與配置，作品中的描繪對像皆以纖細、流暢的線條勾勒，然後再以顏料層層敷染，顯現出典雅的特質。而〈蓮池〉正也是林玉山此年（1930）從東京川端畫學校學成畢業歸國之作，以往作品中帶有水墨渲染的風格特質已然不復見，取而代之的是日本畫風格的全然籠罩。對此，顏娟英便在研究中指出，台展型的正統性所指涉的乃是正確的日本畫觀念，鄉原古統的語意是林玉山、陳進正確而優秀地表現、樹立了台展培養出來的新生代畫家典範。¹⁴



圖 12、陳進，〈青春〉，作品基本資料不明，1933。圖片摘自王行恭，〈《台展、府展台灣畫家東洋畫圖錄》〉（私家本），頁 184。



圖 13、郭雪湖，〈南街殷賑〉，絹本、膠彩，182×91 cm，1930，家屬自藏。圖片摘自林柏亭，〈《臺灣美術全集第九卷：郭雪湖》〉（台北：藝術家，1993），頁 54。

而在第二至五回台展中皆連年獲得大獎的郭雪湖，綜觀其前五回台展出品的作品，可見其在畫風最初是自學臨摹畫譜所形成、趨向工整之水墨畫風。而後學習鄉原古統之作風，第二回台展開始轉向寫生生活週遭景色，仔細描繪周

¹³ 同註 4，頁 87。

¹⁴ 詳見顏娟英，〈台展東洋畫地方色彩的回顧〉一文，收錄於《風景心境》一書，同註 6，頁 486-501。

遭一草一木、設色濃艷華麗。貫串郭雪湖作品之中的是對於物象的逐一刻畫描寫，無論樹木枝葉、街景人物，或是屋宇船隻、水波紋理……等等，皆以墨線勾勒後逐步填入墨色或是各色顏料。此外，幾乎全滿而少有留白的畫面也使得作品中的空間呈現扁平無深度的現象。而郭雪湖能以此類帶有樸素、稚拙傾向的作品屢屢獲得審查員青睞，甚至在第二回台展後連續獲獎，得到特選與台展賞各兩次的佳績，日籍審查員的審美觀點是值得深入探討的要素。在歷屆台展中，「地方色彩」的概念被日籍審查員多次提出、期望台展中的作品呈現台灣本地特徵、而非日本帝展的延續的觀點所及之下，台展之中以台灣本地風土、畫家生活週遭景色為題材的作品佔有極大的比例，日籍審查員出品之作也多以台灣在地風景、花卉為題材入畫，以鮮豔的色彩來表現南國的明媚風光。因此，郭雪湖作品中呈現的質樸傾向，實可說是符合了審查員所欲得見、作品中的「地方色彩」風格特徵。

然而此針對地方色彩的提倡，顏娟英便曾有所質疑，在美術教育尚處在萌芽階段、未有美術展覽機構的台灣，對於本地人文景觀的關注、「地方色彩」的提倡實是殖民者自身優越眼光下所欲見得的表現。¹⁵此外，廖新田在其著作《台灣美術四論》中亦提及，發現台灣是日治時期的潮流，考察異國情調、冒險、旅行等發現過程的具體行動實則是權力的擴張與帝國慾望的表現，而透過視覺圖像反映殖民者眼中的台灣，在美術表現上影響了台灣風景畫的美學觀。¹⁶更進一步來說，「灣製」、「灣製畫」等詞彙的出現便足以說明相對於現代、文明的日本，而台灣樸素、稚拙、未開化、落後的狀態，只是滿足了日籍審查員與殖民統治者的自身優越感。¹⁷但在台展所舉辦的時間點、動機與目的之下，受到日本中央畫壇影響，進而對日本文化的崇尚與學習、乃至於同化才是日本統治者所支持與鼓勵的表現。因此，郭雪湖作品中充滿台灣風物、台灣氣候環境影響下的蓬勃生機、最符合「地方色彩」概念的作品，雖然連續四年獲獎，卻仍然不是鄉原古統心目中想要得見的正統台展型主要展現。林玉山、陳進受

¹⁵ 同上註，頁 493-494。

¹⁶ 詳見廖新田，《台灣美術四論：蠻荒文明、自然文化、認同差異、純粹混雜》（台北：典藏藝術家庭，2008），頁 28-31。

¹⁷ 見廖新田所引述石川欽一郎之語。同上註，頁 25。

到日本畫技法與觀念影響的作品才是最符合台展型的典範。

但同為表現出正統台展型的林玉山與陳進，為何最終是陳進在第六回台展晉升為審查員？從陳進出品前五回台展的作品中或許可見端倪。在這共計十件作品之中，除了第一回出品的作品中有兩件是以植物為題材之外，其餘的八件作品（圖 14 至 18）皆以女性人物為描繪對象。更進一步的觀察可發現，陳進所描寫的皆是穿著日本服飾的女性，雖然從現今留存的黑白圖版中，已然無法從臉部看出陳進所描繪的女性是日人或台人，但以此仍然可解釋為，陳進對於穿著日本服飾的女性的描繪，無疑是受到日本高度教化後的展現，也是台籍人士對於日本母國文化的認同。因此，作品中是否符合了審查員所欲得見的「地方色彩」風格特徵實為次要因素，陳進在第一回台展入選的作品〈罌粟〉便非台灣地區的植物，其作品亦是於日本居住期間所創作，並非取材於台灣本地景致或風俗人文，即是呈現地方色彩之反例；同時，獲獎次數的多寡亦非決定是否能晉升為審查員的依據，若以陳進的三次特選為基準，郭雪湖於第六屆台展獲得此獎項後，也未能在第七回開始晉升為審查員；林玉山同樣在第六、七回連續獲得特選，在第八回亦無晉升為審查員。（見表 2）



圖 14、陳進，〈蜜柑〉，作品基本資料不明，1928。圖片摘自王行恭，《台展、府展台灣畫家東洋畫圖錄》，（私家本），頁 181。



圖 15、陳進，〈秋聲〉，作品基本資料不明，1929。圖片摘自王行恭，《台展、府展台灣畫家東洋畫圖錄》，（私家本），頁 182。



圖 16、陳進，〈庭奏〉，作品基本資料不明，1929。圖片摘自王行恭，〈《台展、府展台灣畫家東洋畫圖錄》〉（私家本），頁 183。



圖 17、陳進，〈當時〉，作品基本資料不明，1930。圖片摘自王行恭，〈《台展、府展台灣畫家東洋畫圖錄》〉（私家本），頁 184。



圖 18、陳進，〈傷春〉，作品基本資料不明，1931。圖片摘自王行恭，〈《台展、府展台灣畫家東洋畫圖錄》〉（私家本）。頁 185。

表 2、台展三少年第六至十回台展獲獎次數統計。筆者製表。

畫家 回次	林玉山	陳進	郭雪湖
	作品名稱（獎項）	作品名稱（獎項）	作品名稱（獎項）
第六回	甘蔗（特選、台展賞）	芝蘭之香 審查員展出作品、無 鑑查展出	薰苑（特選、台日 賞） 朝霧 兩件皆無鑑查展出
第七回	夕照（特選）	含笑花 審查員展出作品	南瓜（入選） 寂靜（入選）
第八回	白雨迫（入選）	野邊 審查員展出作品	野塘秋意（入選） 南國村情（入選）
第九回	故園追憶（入選）	手風琴（入選）	戎克船（特選）
第十回	朝（入選）	樂譜（入選）	風濤（入選）
獲獎統計	特選 2 次 台展賞 1 次	無	特選 2 次 台日賞 1 次
資料來源	黃才郎，《臺灣美展 80 年（1927~2006）（上冊）》（台中市：國立台灣美術館，2009。）		

更進一步來說，出身於新竹香山地區書香世家的陳進，幼年時所就讀、完成啟蒙教育的香山公學校（現今新竹的香山國小），便是陳進的父親陳雲如於日治時期捐贈其別墅「靜山居」的土地所建立。這樣子的捐贈舉動，無意中也說明了當台灣的地區望族對於統治者政策的認同、陳進其家族當是日本統治者的支持者。日治時期，國民教育的推動一直是當政者主要的政策之一，其目的之一是在使台人子弟通曉日常對話所使用的日語，一方面也希望藉由日語與其他課程的教導與學期，達到台人對於殖民母國文化的認同。日本推動國民教育初期，在長久以來男尊女卑、以及女大當嫁、女子無才便是德的傳統觀念影響下，提供台籍人士子弟就讀的公學校裡鮮少有女學生，多數台灣人雖然願意將兒子送到公學校就讀，而仍然把女兒留在家裡。直至日本殖民統治已然過一半的 1922 年，公學校中女性學齡人口的就學率才勉強超過 10%，即使經過十年後的 1932 年，女童的就學率也仍未達 20%。¹⁸

¹⁸詳見許佩賢，《太陽旗下的魔法學校——日治台灣新式教育的誕生》（台北：東村出版，2012），頁 154。

因此，陳進能接受完整的國民教育、進而就讀第三高女，並在畢業後赴日留學，一方面來自於自身家族的雄厚財力，另一方面更是日本殖民統治者所樂見的舉動。由於日治時期的台灣並無女子大學設立，當時的第三高女已然是台灣女性所能夢想的最高學府。陳進從第三高女畢業後受到鄉原古統的鼓勵而赴日深造，已經不再是台籍女性有無必要接受高等教育的問題。在陳進啟程赴日當天，第三高女的師生在台北火車站歡送，這樣子的場面不僅是代表鄉原古統與陳雲如的支持，更可視為台灣諸多望族子女的標竿。而陳進在日本的學習、接受日本文化的洗禮並反映在作品之中，完全符合了統治者所欲的見的觀點與典範。陳進在台展中入選、連年獲獎，並能在第六屆晉升為審查員而與日籍審查員獲得同等地位，是其努力所獲得的豐碩成果，亦可謂是在日本同化政策下所彰顯之標幟意味。台展審查員在「地方色彩」方面的提倡，實則是日本殖民者同化政策的外在包裝，其目的是以此實現反映台灣地區現代化之成果。

五、結論

台展，具有標幟台灣現代美術的開始，對於台灣現代美術的發展有著啟蒙的作用。在諸多學者研究中，地方色彩的提倡及其內在精神的追求，主要來自當時多位日籍審查員的提倡。東洋畫部方面，台展三少年的入選，則被視為是日籍審查員排斥臨摹、重視寫生等主張的體現。然而筆者認為，委由台灣教育會主辦的台展的舉辦實為統治者的需求，不僅想要藉此消弭當時勃發的社會運動，也成為日本廣義社會教育的一環，意圖以此做為潛移默化之功能，扮演者「教化」的角色。地方色彩的提倡、寫生的重視是做為教化的方式之一，更深層的目的在於切斷長久以來台灣的美術傳統，進而轉向接受日本美術與文化。若將舉辦台展的時間點放為日本統治台灣的政策分期裡觀之，可見 1927 年正是位於同化時期的中段。在同化政策的脈絡下，舉辦台展的教化性質變更顯見，第一回台展東洋畫部獲得入選的台展三少年，便是在此脈絡下崛起，成為統治者做為教化標竿的重要角色。

然而，郭雪湖所繪製充滿台灣風物蓬勃生機、最符合「地方色彩」概念的作品不是正統台展型主要展現。林玉山、陳進受到日本畫技法與觀念影響之下的作品才是最符合台展型的典範。因此，郭雪湖雖然獲獎次數最多，卻仍然無

緣如陳進一般晉升為審查員。而陳進所對於穿著日本服飾的女性的描繪，雖然不算符合「地方色彩」的概念，但卻可視為受到日本高度教化後的展現，也是台人對於日本文化的認同的外顯。因此，陳進在第六回台展晉升為審查員，取得與日本審查員同等的地位。這顯現了台展發揮它的教化功能，在繪畫領域先革除了台灣長久以來的傳統繪畫，造就了台展三少年，使三少年成為接受日本文化教化的標竿，並以此來教化他者。最終的目標，則是被殖民的台人受到日本文化教化。出身新竹香山的陳進，幼年於香山公學校完成啟蒙教育，是日治時期統治者大力推動國民教育的支持者與受益者。之後，就讀第三高女、進而赴日留學，更是日本殖民統治者所樂見的舉動。她彰顯了台籍子弟、尤其是女性可以脫離男尊女卑、女大當嫁而無須受教育的傳統概念，這樣子的過程不僅被統治者支持，更使統治者可以以此為範本，作為台灣諸多望族子女的標竿。而陳進在日本的學習、接受日本文化的洗禮並反映在作品之中，完全符合了統治者所欲的見的的觀點與典範。陳進正是全然接受教化後的模範，也是日本同化政策的最佳代言者。

參考書目

- 王行恭，《台展、府展台灣畫家東洋畫圖錄》，（私家本）。
- 王耀庭，《臺灣美術全集第三卷：林玉山》，台北：藝術家，1992。
- 石守謙，《臺灣美術全集第二卷：陳進》，台北：藝術家，1992。
- 李戊崑，《日治時期台灣美術的「地域色彩」》，台中：台灣美術館，2004。
- 林吉峰，《臺灣地區現代美術的發展》，台北：北市美術館，1990。
- 林柏亭，《臺灣美術全集第九卷：郭雪湖》，台北：藝術家，1993。
- 施世昱，《「台、府展」裡的東洋畫—「台展型」、「灣製畫」、「南畫」的形成與風格探釋》，（私立東海大學美術研究所碩士論文，2000）。
- 許佩賢，《太陽旗下的魔法學校——日治台灣新式教育的誕生》，台北：東村出版，2012。
- 黃才郎，《臺灣美展 80 年（1927~2006）（上冊）》，台中：台灣美術館，2009。
- 廖新田，《台灣美術四論：蠻荒文明、自然文化、認同差異、純粹混雜》，

台北：典藏藝術家庭，2008。

- 廖錦媛，《四季·彩妍·郭雪湖》，台北：雄獅圖書，2001。
- 劉益昌，《台灣美術史綱》，台北：藝術家，2009。
- 薛保瑕，《「島嶼風情」一日治時期台灣美術之研究》，台中：台灣美術館，2008。
- 顏娟英，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀》，台北：雄獅出版，2001。