


國立臺灣師範大學歷史學系碩士論文

指導教授：蔡淵潔 博士



畫我臺灣—日治時期新美術中臺籍畫家的  
繪畫題材

研究生：蔡介倫

中華民國 107 年 8 月

## 摘要

本文主要以臺、府展為中心，並輔以臺籍畫家參與的日本官辦美展、民間畫會與美術團體，探討日治時期臺籍畫家的繪畫題材選擇。從日治時期臺灣新美術發展以來，臺灣的美術創作者，在創作過程中就不斷的面臨題材選擇的問題。而日治時期引入臺灣的新美術除了水彩、油畫等西洋繪畫，還有在臺、府展中佔有一席地位的東洋畫，同樣以現實生活為題材，提倡更為貼近現實景物的描繪，而在幾位學校老師在石川欽一郎、鹽月桃甫、木下靜涯、鄉原古統等人推薦下，臺灣總督府文教局臺灣教育會，於 1927 年舉辦了具有一定教導與教育意義的臺灣美術展覽會，並隨之帶動了臺灣民間美術團體與展覽會的蓬勃發展。此時期臺灣美術展覽會中的繪畫作品的題材提倡並表現臺灣「鄉土特色」是學界普遍的共識，但是在眾多的題材類別中，要認定哪一種題材最能夠做為表現「臺灣」的題材卻是相當困難的。本文希望透過宏觀的歷史文獻比較研究，以及針對日治時期展覽會中臺籍畫家的題材進行分類與量化統計，並分析其表現出的現象，並解釋日治時期臺籍畫家在不同時空環境與背景下，用何種題材來表現臺灣，以及這些作品中的臺灣題材對於臺籍畫家的意義。

關鍵字：日治時期、臺灣美術、繪畫題材、臺府展、鄉土特色



## 謝誌

本文的撰寫時間上較為倉促，最需要感謝的是指導教授蔡淵潔老師的細心指導以及密集的討論，老師在學術研究上的毅力以及對學生的耐心與幫助，才能成就本文的研究成果。此外在師大歷史系的碩士班課程中，吳文星老師、蔡錦堂老師的課程使我進入到臺灣史的研究脈絡中，而林滿紅老師的課堂讓我對於宏觀的歷史研究有相當的啟發。

最後我要感謝我的母親，啟迪我對於美術的興趣與熱情，以及一路支持我走上學術研究道路的家人，還有感謝在師大歷史所認識，一同在東北的冰天雪地走過、在深夜的圖書館一起用功，還有一起大吃大笑大聊的朋友，如果沒有這些美好的經歷，或許無法堅持到最後完成這篇論文，雖然過去已是回憶，但是這些真誠的感情與友誼，將永記於我的心底，並繼續做為我繼續往人生目標邁進的推力。



蔡介倫  
2018年7月

# 目次

## 第一章 緒論

第一節 問題意識與研究目的	7 頁
第二節 繪畫題材的界定	9 頁
第三節 研究回顧	14 頁
第四節 研究方法與架構	18 頁

## 第二章 日治時期臺灣的繪畫發展

第一節 臺灣傳統繪畫與日本繪畫的交流	21 頁
第二節 新式美術教育的引進與美術展覽	27 頁

## 第三章 美術展覽會中臺籍畫家繪畫的題材統計

第一節 美術展覽會中繪畫題材的分類	35 頁
第二節 臺灣官辦美術展覽會中臺籍畫家的繪畫題材統計	42 頁
第三節 臺籍畫家在日本官辦美展中的題材統計	82 頁
第四節 臺籍畫家在民間美術展覽會的題材統計	89 頁
第五節 美術展覽會中臺籍畫家的題材表現	100 頁

## 第四章 臺籍畫家的題材選擇

第一節 東西洋畫家的題材異同	103 頁
第二節 傳統與新式題材的發展	118 頁
第三節 時空環境下題材的展現	130 頁

## 第五章 結論

參考文獻	157 頁
------	-------

## 附錄 臺籍畫家臺府展歷屆作品與題材內容分類

一、東洋畫部	169 頁
二、西洋畫部	219 頁

## 表次

表 3-2-1 臺展前期東洋畫部題材類別統計表-----	43 頁
表 3-2-2 臺展前期臺籍畫家東洋畫部題材內容統計表-----	46 頁
表 3-2-3 臺展前期西洋畫部題材類別統計表-----	48 頁
表 3-2-4 臺展前期臺籍畫家西洋畫部題材內容統計表-----	51 頁
表 3-2-5 臺展後期東洋畫部題材類別統計表-----	53 頁
表 3-2-6 臺展後期臺籍畫家東洋畫部題材內容統計表-----	56 頁
表 3-2-7 臺展後期西洋畫部題材類別統計表-----	58 頁
表 3-2-8 臺展後期臺籍畫家西洋畫部題材內容統計表-----	60 頁
表 3-2-9 府展時期東洋畫部題材類別統計表-----	64 頁
表 3-2-10 府展時期臺籍畫家東洋畫部題材內容統計表-----	65 頁
表 3-2-11 府展時期西洋畫部題材類別統計表-----	68 頁
表 3-2-12 府展時期臺籍畫家西洋畫部題材內容統計表-----	70 頁
表 3-2-13 臺府展東洋畫部題材類別統計表-----	72 頁
表 3-2-14 臺府展東洋畫部題材內容統計表-----	74 頁
表 3-2-15 臺府展臺籍畫家東洋畫部題材內容統計表-----	75 頁
表 3-2-16 臺府展西洋畫部題材類別統計表-----	76 頁
表 3-2-17 臺府展西洋畫部題材內容統計表-----	78 頁
表 3-2-18 臺府展臺籍畫家西洋畫部題材內容統計表-----	78 頁
表 3-3-1 帝展第七、十、十三回西洋畫部題材統計表-----	85 頁
表 3-3-2 帝展第十、十三回日本畫部題材統計表-----	86 頁
表 3-3-3 臺籍畫家人選日本官辦美展西洋畫部題材統計表-----	86 頁
表 3-3-4 臺籍畫家人選日本官辦美展東洋畫部題材統計表-----	87 頁
表 3-3-5 日治時期臺籍畫家人選日本官辦美展年表-----	88 頁
表 3-4-1 槐樹社臺籍畫家人選年表-----	92 頁
表 3-4-2 槐樹社臺籍畫家人選作品題材統計表-----	93 頁
表 3-4-3 春陽會臺籍畫家人選年表-----	94 頁
表 3-4-4 春陽會臺籍畫家人選作品題材統計表-----	95 頁
表 3-4-5 光風會臺籍畫家人選年表-----	96 頁
表 3-4-6 光風會臺籍畫家人選作品題材統計表-----	96 頁
表 3-4-7 二科會臺籍畫家人選年表-----	97 頁
表 3-4-8 二科會臺籍畫家人選作品題材統計表-----	98 頁
表 3-4-9 一水會臺籍畫家人選年表-----	99 頁
表 3-4-10 一水會臺籍畫家人選作品題材統計表-----	99 頁

## 圖次

圖 1-3-1 研究方法與一手資料運用	19 頁
圖 1-3-2 研究架構	20 頁
圖 3-1-1 臺府展東洋畫部各類題材比較	73 頁
圖 3-1-2 東洋畫部各類題材佔比	74 頁
圖 3-1-3 臺籍畫家東洋畫部各類題材比較	74 頁
圖 3-1-4 日籍畫家東洋畫部各類題材比較	74 頁
圖 3-1-5 臺府展西洋畫部各類題材比較	77 頁
圖 3-1-6 臺籍畫家西洋畫部各類題材比較	77 頁
圖 3-1-7 臺籍畫家西洋畫部各類題材比較	77 頁
圖 3-1-8 西洋畫部各類題材佔比	78 頁





# 第一章 緒論

## 第一節、問題意識與研究目的

1927年5月，曾資助過楊三郎、顏水龍、郭雪湖、李石樵、李梅樹等畫家，對於日治時期臺灣美術發展有著相當程度影響的林獻堂，從基隆出發，開始進行為期一年的環球之旅，經過香港、新加坡、斯里蘭卡後，經蘇伊士運河前往法國等地。在歐洲各國旅歷期間，每必造訪各大博物館與藝廊，深度考察歐洲的藝術作品，期間就曾在日記上寫下他觀察到的一個特異的現象：

德意志世界之人公認其為軍國主義的國家，而其議院之繪畫，概不畫戰爭；英國稱為民本主義的國家，而其議院之繪畫多是戰爭，相反若是，此點是余所不解也<sup>1</sup>。

雖然林獻堂自謙觀畫資歷尚淺，但是仍敏銳的觀察出各國文化特徵與繪畫題材的選擇之間的關係。同年（1927年），第一屆的臺灣美術展覽會（簡稱臺展）開辦之後，對於臺灣繪畫的題材發展更有著決定性的影響。作為臺灣第一個準官方大型美術展覽會，雖然在臺灣總督府美術展覽會（簡稱府展）之前名義上是屬於民間的臺灣教育會主辦，但仍是屬於臺灣總督府文教局所設的外部機構，時任文教局長石黑英彥就很明確的表示，臺展舉辦的用意在於將臺灣的人情、風俗以畫作的形式推廣給社會大眾，進而提高臺灣的地位<sup>2</sup>。雖然臺展在第一屆時有著不少的爭議，但在第二屆之後迅速建立起展覽會的權威性，更進一步奠定參展作品的寫實題材取向，並挖掘表現臺灣地方特色的題材。

在過去對於日治時期臺灣美術的研究當中，此時期臺灣的繪畫作品的題材具有強烈臺灣「鄉土特色」是學界普遍的共識，但是在眾多的題材類別中，要認定哪一類題材最能夠做為表現臺灣的「鄉土題材」卻是相當困難的。事實上，從日治時期臺灣美術發展來看，不只是繪畫，其他的美術創作者，如雕刻家黃土水，在創作過程中就不斷的面臨題材選擇的問題。而日治時期引入臺灣的新美術除了水彩、油畫等西洋繪畫，還有在臺、府展中佔有一席地位的東洋畫，戰後改稱「膠彩畫<sup>3</sup>」，同樣以現實生活為題材，提倡更為貼近現實景物的描繪，在大部分的研

<sup>1</sup> 林獻堂著；許雪姬等編註。「灌園先生日記/1927-10-14」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2018年07月3日，<http://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/灌園先生日記/1927-10-14>。

<sup>2</sup> 石黑英彥，〈臺灣美術展覽會に就いて〉，《臺灣時報》，1927年5月，頁5。

<sup>3</sup> 膠彩畫是以各種顏色的天然土壤或岩石磨成粗細不等的色粉，或將金、銀、銅錘煉成金箔，



究中都認為，臺、府展所帶動的寫生風氣促使臺灣的新美術發展，使得臺籍畫家開始關心身處臺灣周遭的事物，並開始留意表現鄉土特色的題材。也因此日治時期的繪畫作品當中可見臺灣常見的鄉土景緻與風俗民情，諸如椰樹、水牛、田園等鄉村風景題材頻繁的出現在畫作之中，臺灣的原住民與漢人的廟會風俗也是臺日籍畫家經常使用的繪畫題材。

就個別的題材來看，似乎臺籍畫家在每一種題材上都有所涉獵，但是在畫家的視野中不可能顧及到每一個角落，而隨著時間的推移與美術發展，臺灣畫壇中的主流題材也會隨著發展變化，而若只是關注主流的題材，也有可能忽略較次流題材的發展或是誇大主流題材與事實的落實性。像是臺展東洋畫部的畫家多以動植物題材的「花鳥畫」為主，但是其中還包含了花果植物、鳥類等大量的題材內容，而各題材內容的消長與真正的內容取向就容易被忽略；風景類題材中的田園與山水的題材佔比差異亦然；而西洋畫部的畫家多以臺灣風景題材為主，相對的較少數的靜物題材表現便顯得相當稀少，而裸體、原住民等在人物題材中實際上是少數的題材內容，因為其特殊性也經常被放大檢視。另外，另外，日治時期臺灣繪畫的題材雖然非全然來自臺灣本島，但大部分的題材都很明顯可以看出其取材與畫家身處環境的關係，不只西洋畫有大量的寫生風景，東洋畫也採用了寫生的技法來表現寫實的題材，這些必須要現場寫生取材的真實題材也逐漸累積建構了對於臺灣「鄉土題材」的定義。

在過去研究中對於日治時期臺、府展的研究多認為是代表臺灣日治時期美術發展的重要指標，也由於在日治時期的美術發展當中，以臺、府展的時間較長且最為穩定，其圖錄畫冊與相關史料也最為完整，本論文將會針對臺、府展中臺籍畫家的作品題材進行統計與量化分析，並從量化的數字中觀察題材在不同時間、背景與場域下畫家在選擇參加臺、府展作品的題材流變。另外，在臺、府展影響下所帶動的民間畫會與畫展也同樣的是本文的研究對象，不過即使如日治時期最具規模的臺陽美展，其圖錄與部分史料也未如臺、府展完整。因此，本文擬以官展題材為主進行全面的分析統計、民間美展的題材為輔助的形式，透過官、民美展的交叉觀察臺籍畫家的題材選擇，並進一步分析創作者的態度差異，最後更進一步要討論的，就是在題材中選擇描寫「臺灣題材」對於臺籍畫家的意義性。

---

再以黏著劑膠合，使之附著於載體的一種繪畫媒材。林之助主張將日治時期的「東洋畫」以工具材料命名為「膠彩畫」，清楚明白，可避免許多誤解。參見施世昱，〈前言 何謂膠彩畫〉，《臺灣當代美術大系媒材篇－膠彩藝術》，臺北：藝術家出版，2003年，頁12。

## 第二節、繪畫題材的界定

臺灣總督府官方在設立美術展覽會時一再強調，其並不打算和帝展、院展或是二科會同步<sup>4</sup>，而是希望以臺灣自成獨立的系統，並寄望臺灣的官辦美術展覽會的繪畫題材能有著獨特的地方特色，但在日治末期同時也是府展的最後一屆，王白淵在參觀完第六屆府展的畫作後，撰寫〈府展雜感〉<sup>5</sup>一文中就批評，參展畫家普遍沒有哲學、欠缺個性，作品無法激發觀眾的喜悅，流於膚淺、貧乏等問題。但是否在整個日治時期美術的發展中，臺灣畫家真的對於繪畫題材不重視？事實上，題材對於畫家的創作是首要的條件，陳澄波曾在一次訪談中提到：

動手作畫時第一個遇到的問題便是如何選定題材，接著其他應備條件自然能迎刃而解...正因為如此，若事先研究，吟味所畫場所的時代精神，該地的特徵等，便具備作畫的好條件，如果作畫上有所謂的利器的話，便是以此為出發點，動手作畫。<sup>6</sup>

郭雪湖也在回憶中提到，為了第二屆臺展參賽的過程中為了尋找題材而到處奔波的情形：

最初是選擇畫材：雖然畫材並不是絕對條件，但是出品的先決條件，難免要一番的慎重。我為此整日在外面跑，自市區到郊外，甚至遠及鄉下。我不知踏過好幾個地方，才在圓山附近發現自己會心的意境……。<sup>7</sup>

從陳澄波與郭雪湖的創作歷程中我們就可以得知，在選定題材之後，一件美術作品從構思、草稿、到完成修改，都是圍繞著題材所要求的架構基礎來進行的，也因此題材對於美術創作者的重要性不容忽視。基於上述原因，在討論日治時期臺灣畫家的繪畫題材之前，必須先界定什麼是題材，以及怎麼分類題材？對於創作的基礎步驟，《臺灣日日新報》上的專欄中，日籍評論家鷗亭生（大澤貞吉）在〈第一回臺展評〉一文中特別強調：「繪畫的要點依序為題材第一，構圖第二，技巧第三<sup>8</sup>。」由此可以得知，不能只是有花俏的技術，對於繪畫題材的選擇態度與重視決定了作品是否能入選展覽。

一般言之，題材（Subject Matter）與主題（theme）是構成藝術作品內容的兩

<sup>4</sup> 石黑英彥，〈臺灣美術展覽會に就いて〉，《臺灣時報》，頁 5。

<sup>5</sup> 王白淵，〈府展雜感-藝術を生むもの〉，《臺灣文學》，第 4 卷 1 期，1943 年 12 月，頁 10-18。

<sup>6</sup> 陳澄波，〈美術季-作家訪問記(十)〉，《臺灣新民報》，1936.10.19，中譯收錄自顏娟英譯著；鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上冊）》，臺北：雄獅美術，2001，頁 164。

<sup>7</sup> 郭雪湖，〈我初出畫壇〉，《臺北文物》，第三卷第 4 期，1955 年 3 月，頁 70

<sup>8</sup> 鷗亭生，〈臺展評 東洋畫部（一）〉，《臺灣日日新報》，1927 年 10 月 30 日，5 版。

個基本因素，其中題材構成作品內容的基礎。劍橋英語辭典中，題材（Subject Matter）的釋義為「The things that are being talked or written about, or used as the subject of a piece of art.」<sup>9</sup>，是作品中所描繪的事物、社會現象等，也是指藝術作品的主題內容。而在中文裡討論題材（Subject Matter）時，經常和主題（subject, or theme）產生混淆，「Subject Matter」，「subject」<sup>10</sup>，「theme」<sup>11</sup>三者經常都被翻譯成「主題」，但概念並非完全相同。「subject」有主體對象的意思，亦稱「主題思想」，文藝作品中蘊含的基本思想。主題與具體的題材和藝術形象結合在一起，是作品和所有要素整合的中心。而「Theme」一詞有主題、主旨、課題等語義。是指作品題材中的中心思想或觀念。在音樂上便是所謂作曲的主題、在文學與美術作品上即是作者所要描寫的中心目的。主題的表現受到藝術家的立場、觀點、創作意圖及思想深度、生活經驗和藝術表現方法的影響和制約。美術的題材是構成藝術形象和故事情節的具體材料與基礎，不同於文學和音樂，作為視覺表現的繪畫題材是以最大的直觀性表現出來的。在意義上來說，繪畫題材必須是繪畫本身可視的或不能與繪畫本身可見到的物體不相容<sup>12</sup>，而近代的藝術研究者認為：

題材是作者在認識社會生活和進行創作的過程中，按照一定的創作目的對素材進行選擇、提煉、加工和改造，在作品中具體描繪並體現一定主題思想的生活現象。主題是作品所反映的一定生活現象的社會意義和作者對於這種生活現象的認識、情感、態度和評價，是作品內容的主導因素與核心，也是藝術家對題材進行藝術加工所得出的思想結晶<sup>13</sup>。

由此可以得知，各種不同的題材對各種不同的藝術體裁具有不同程度的適應性，其可能體現出的社會意義、思想容量和藝術表現力也存在著客觀的差別。具有重大社會歷史意義的各種題材，在重大社會變革時期的藝術運動中往往佔有突出的地位。另一方面，題材可能體現出的社會意義，思想容量和藝術表現力並不同於作品的實際價值。作品的價值還取決於藝術家如何處理他所選擇的題材。藝術家對題材的處理同他的思想境界和藝術修養密切相關，也因為如此，藝術家選擇什麼題材和如何處理題材是不可分割的。繪畫作品所選擇的主題通常不是抽象的概念，而是通過具體生動的題材體現的。但也不能說繪畫題材就等於主題，題材可以被賦予許多不同的主題內容。總結上述論點，如果說主題是主導內容的核心，則題材決定了美術作品的架構形貌。

<sup>9</sup> Cambridge Dictionary, "subject matter",  
<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/subject-matter>

<sup>10</sup> Cambridge Dictionary, "subject",  
<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/subject>

<sup>11</sup> Cambridge Dictionary, "theme",  
<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/theme>

<sup>12</sup>原文為：“the subject matter, in this sense, must be evident from—or at least not incompatible with—what is seen in the painting itself.” Art, philosophy of, 參照《大英百科全書》Britannica Online Encyclopaedia, <https://www.britannica.com/topic/philosophy-of-art/Subject-matter>

<sup>13</sup> 王宏建，〈第五章 第一節 藝術作品構成的要素〉《藝術概論》，文化藝術，2010年，頁27。

近代中國畫家豐子愷也認為，繪畫題材是需要將天地間美的現象，以人工的方式加以選擇，增刪，變形，以及配置<sup>14</sup>。也因此，美術創作者對於題材的選擇和處理，與作者的個性、人生經歷及文化修養有較大關係。同樣的也受制於個人的情感、以及藝術理念的追求。雖然近代康丁斯基(wassily Kandinsky)<sup>15</sup>提倡的抽象藝術是以點、線、面、色彩、構圖方式來描繪主觀思想，甚至是以「無題」的作品出現，並非過去傳統的自然題材，但仍無法完全替代美術中具象的題材和觀看者對話的作用，沒有題材做為客觀形象載體的作品，在沒有背景引導的情形下，即使美學技法再華麗，仍較難引起觀看者的共鳴。

如前文所述，藝術創作者在創作時，因不同的愛好與個性，題材的選擇也反映的某種風格傾向。而隨著文化的發展與藝術表現技法的成熟，美術題材也愈趨複雜，甚至在藝術創作者的精進之下，能夠找出並駕馭表現其獨有特色的題材。即使如此，題材仍無可避免的出現重複的現象，甚至是頻繁的被眾多創作者所採用，而出現了特定種類的題材類別，此種題材呈現出來的是穩定且成熟的，是建立在具有普遍性和一般意義上的材料之上。

以繪畫來說，題材可能是場景壯麗的風景，或是歷史中的某一事件或人物，也可以是日常可見的普通物品，諸如花卉、水果、器物等，將其分門別類，如在傳統西方美術的繪畫題材中，可粗略的分為歷史畫、風俗畫、風景畫或靜物畫，再細分則有宗教畫、肖像畫等，中國繪畫也同樣有山水畫、花鳥畫、風俗畫、人物畫、界畫等題材種類<sup>16</sup>。這些題材類別又因時空背景下社會品味與藝術觀念的影響，而有階級等次的分別。在東方的中國，東晉時期顧愷之認為：「畫人最難，次山水，次狗馬，其臺閣，一定器耳，差易為也。」<sup>17</sup>，而唐代對於繪畫題材的等次也延續此種說法，依序為人物、山水、動物、界畫。從排序可以看出唐以前人物畫所受的重視，但隨著歷史推移，宋代的花鳥題材的繪畫達到繁盛，講求理性與工整的界畫更是一改唐代的底層排序，其題材表現需要一絲不苟的作畫技巧，使得界畫家在《宣和畫譜》<sup>18</sup>中列為第三，甚至在宋代大部分的畫家都能熟練於界畫<sup>19</sup>，連宋徽宗本人亦然。然而此種極度寫實，甚至連畫中建築結構都要求的分毫不差的題材，至清代的宮廷繪畫中融合了東西方繪畫技巧的作品裡仍可見到此類題材。界畫等嚴謹需大量技巧的工筆題材在明代以後則是被山水題材所取代，界畫中的樓房成為山水間的背景，過去為獨立題材的人物多半成為山水的點綴，

<sup>14</sup> 豐子愷，〈照相與繪畫〉，《豐子愷藝術隨筆》，上海市：上海藝文出版社，2012年，頁64。

<sup>15</sup> 參見 Wassily Kandinsky，《點線面》，臺北：華滋出版社，2013年。

<sup>16</sup> 「繪畫(英：Painting，法：Peinture) ...就題材內容的不同，可以分為人物畫、風景畫、靜物畫、動物畫、歷史畫、肖像畫、風俗畫等。」《美術大辭典》，臺北市：藝術家出版社，1981年，頁19。

<sup>17</sup> 唐 張彥遠，〈卷第一 論畫六法〉，《歷代名畫記》。

<sup>18</sup> 宋 不詳，〈卷八 宮室敘論〉，《宣和畫譜》。

<sup>19</sup> 許萬里，〈導論〉《名畫中的建築》，北京：文化藝術出版社，2013年，頁8。

可見題材的排序並非一成不變的。

在西方美術中，畫家對於題材也有一定的分階意識，早期西方繪畫中以宗教題材最為廣泛，到了歐洲文藝復興時期則是以歷史畫最能表現畫家在文學、歷史、考古、透視、解剖等諸多方面上的知識<sup>20</sup>，進而使歷史畫凌駕於其他題材之上。自 1648 年法國皇家繪畫暨雕刻學院( Académie Royale de Peinture et de Sculpture ) 成立以來，繪畫題材的位階便有嚴謹的位階排序，包含宗教畫、神話畫在內的歷史畫為最為卓越的題材，肖像畫、風俗畫等以「人」為主體的題材則是次於歷史畫，接著是風景畫、靜物畫最為卑微。在此排序之下在畫家實際製作作品時的題材，就已經決定了畫作評價、甚至是畫家的位階。甚至可以說是學院畫家的意識使這種序列更為強化。<sup>21</sup>而隨著十七世紀荷蘭的商業興起，尼德蘭畫家最擅長的題材便是庶民風格濃厚的靜物與風俗畫，尤其出現了大量風景題材的畫作，在商業活動與快速都市化造成的自然環境的破壞下，這些繪畫為都市居民提供了一個視覺上逃往鄉村和欣賞鄉村風景的機會<sup>22</sup>。

但即使受到大眾喜愛，風景畫的位階仍然並未馬上被提高，學院美學中的題材位階仍強而有力的影響著至十九世紀。在十八世紀時，隨著考古學的發展以及遺蹟文物的出土，更使得歷史畫的地位被進一步鞏固。像是新古典主義畫家加文·漢彌爾頓(Gavin Hamilton)的畫作就強調考古實物的準確性<sup>23</sup>，事實上法國皇家繪畫暨雕刻學院對於優秀學生頒發的「羅馬獎」，便是可以獲得到義大利留學的資格，在義大利的法蘭西學院學習並接觸更多古典材料，而在此完成的作品更攸關是否能成為學院會員的指標，可見環境與寫實題材的密切相關。

十九世紀以後，由於歐洲的大革命風潮與大眾階級的興起，使得過去主意識以宮廷為主要贊助者的繪畫藝術產生結構上的改變，由學院所主持的官辦美展沙龍，雖然沿續傳統的歷史畫仍佔有一定地位，但是更為親近藝術家們的經濟基礎一也就是中產階級的肖像畫、風景畫、靜物畫等題材作品的參展數量也極速的增加，另外一方面，像是波特萊爾( Charles Baudelaire ) 等沙龍評論家也注意到，此時期的畫家創作雖然仍不脫學院式的題材標準，但是明顯可以察覺，參加畫展的宗教畫越趨減少<sup>24</sup>。一些畫家開始將目光放在周遭觸手可及的日常現實題材上，

<sup>20</sup> 廖陽，〈緒論〉《中西美術題材比較》，河北：河北美術出版社，2000年，頁12。

<sup>21</sup> 高階秀爾著；潘幡譯，〈第三章 十八世紀的法國繪畫〉，《法國繪畫史：從文藝復興到世紀末》，臺北：藝術家，1998年，頁109。

<sup>22</sup> W·J·T·Mitchell，〈“歐洲大沼澤”中的競爭共同體：身分認同與17世紀荷蘭風景畫〉，《風景與權力》，北京：譯林出版社，2014年，頁61。

<sup>23</sup> 唐納德·雷諾茲等著；錢乘旦/等譯，〈十九世紀 新古典和浪漫主義〉，《劍橋藝術史(三)：19世紀 20世紀 繪畫欣賞》，臺北：藝術家，1994年，頁18。

<sup>24</sup> 波特萊爾( Charles Baudelaire ) 著；郭宏安譯，〈一八五九年的沙龍— 宗教畫，歷史畫，想像畫〉，《1846年的沙龍：波特萊爾美學論文選》，桂林市：廣西師範大學出版社，2002年，頁412。

尤其法國現實主義畫派畫家古斯塔夫·庫爾貝（Gustave Courbe），在他的主張下繪畫的題材應該以現實為依據，反對過去精心佈局、矯作粉飾或是過度理想化的作品，而是以真實存在、且視覺可見的人、事、物、風景的題材。荷蘭著名印象派畫家文生·梵谷（Vincent Willem van Gogh）就曾明確表示，沒有直接臨摩人體模特兒、或是實物風景的情況下，是完全無法創作的。而梵谷跟其兄弟西奧的書信中，討論對於繪畫寫生時的心得，就提起庫爾貝爾曾言：「我不會畫天使，除非讓我看一眼天使，我才能畫得出來。<sup>25</sup>」可見在日後過去主流想像成分居多多的宗教與神話題材，不見於寫實主義與印象派畫家作品的原因。而在學院中地位低下的人物題材，如鄉間農民村姑、勞動的工人都成為庫爾貝繪畫的主要對象，對於風景中地質結構的精確掌握，以即使用自然光線的強調，庫爾貝提倡的寫實題材與風景的取材技巧，也影響了十九世紀後期如塞尚等的印象派畫家在題材上的選擇。十九世紀至二十世紀初，雖然學院的風景題材已經不是過去歷史畫的背景或是附屬，其中巴比松畫派的畫家更是以風景為主要題材，強調對於自然的完美重現。但是十九世紀後期出現的印象派畫家更加的強調光線、顏色和動態感，使得他們遠離傳統的透視法和塑造表現手法，走到更接近自然的戶外寫生<sup>26</sup>，以捕捉瞬時的風景印象，以及更為明亮鮮豔的自然光與景物色彩，而非畫室內規矩的透視表現手法，風景、靜物、肖像題材遂成為此時期的繪畫主流。

臺灣在日本殖民統治時期的西洋繪畫題材，便是承接了印象派畫風時期，有著濃烈外光風格的寫生與寫實主義題材。而臺籍畫家除了官方的美術展覽會之外，也還有主要參與日本在野的二科會、春陽會等團體，在臺灣也有東洋畫的梅檀社、林玉山的春萌畫會；西洋畫的赤島社，以及規模最大的臺陽美術協會等民間美術團體存在，其在繪畫題材上的選擇考量，是否有所差異，在接下來章節中會進行系統性的統計與討論。迄今有關日誌臺籍畫家的題材選擇爭議之文章，可說連篇累牘，但諸多問題並未釐清，例如傳統繪畫與新式繪畫、東洋畫與西洋畫、臺籍畫家與日籍畫家，在不同時代地點與畫別之間繪畫題材的異同如何？影響畫家對於題材選用的因素各為何？特定題材的選擇或變化與美術中視覺文化發展和外社會有何關聯？本文將會按臺灣與日本內地官辦與民間美術展覽會中的參展作品，進行全面的統計分析和說明，並分別對兩部門的參展畫作進行題材的分析歸類。

---

<sup>25</sup>Vincent Willem van Gogh；蔡旻峻譯，〈給弟弟西奧 14.July.1885〉，《炙熱的星空，孤寂的靈魂——梵谷書信選》，臺北市：八旗文化，2016年，頁37。

<sup>26</sup>史蒂芬·利透（Stephen Little）著；吳妍蓉譯，〈印象主義〉，《西洋藝術流派事典》，臺北市：果實，2005年，頁84。

### 第三節、研究回顧

#### (一)、日治臺灣美術史

在本論文中最重要的，便是要針對臺籍畫家臺府展的畫作題材近行整體性的討論，也因此不僅僅是指關於臺籍畫家的史料與研究，對於當時臺灣整體包含日籍畫家在內的美術發展，必須要有通盤性的理解。而關於日治時期美術發展的專書中，謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》<sup>27</sup>是早期較為完整的著作，1976年六月開始登載在《藝術家》雜誌上，1977年十二月集結成冊並出版，以大脈絡的形式書寫，其中也包括第一手書信與口述史料，是研究日治時期臺灣藝術史。但是作者本身也認為，《日據時代臺灣美術運動史》作為早期臺灣藝術史研究，仍有其時空背景及材料上的限制，其重點主要也集中在「臺展」與「府展」等官展作品與參與畫家上，畫會以外的相關背景沒有多加探究，同時對於畫家的創作過程與理念並未多作著墨。李欽賢的《臺灣美術歷程》<sup>28</sup>側重的是畫家本身的創作歷程與環境，王秀雄《臺灣美術發展史論》<sup>29</sup>則是探討日治及戰後臺灣美術的西化與大眾化發展，其中王秀雄也認為，日治時期臺籍畫家在官展上與日籍評審及畫家的競爭互動，也使得臺灣美術的發展有一定程度的影響與刺激。

#### (二)、美術展覽會

在本論文第三章的部分，會針對臺籍畫家所參與的官方美術展覽會，尤其是圖錄資料最完備臺府展中的題材，進行全盤的分類與量化分析，並配合臺籍畫家在日本畫臺灣的民間展覽會中所呈現的題材，進行比較討論。而關於臺灣日治時期美術展覽會的研究，相對於謝里法對於「臺展」與「府展」在臺灣近代美術發展是為推手與發展場所的看法，倪再沁《臺灣美術的人文觀察》<sup>30</sup>一書中雖然並不否定官展在臺灣美術發展的地位，但其也提出對於此制度的批評，日治時期的臺灣新式美術教育只是整套教育制度中的一環，其目的在訓練國民具有美術工藝製作的基本能力，是重技巧而無美學的藝術教育，目的是為了斬斷臺灣與中國的臍帶，嫁接以日本式的價值體系。而殖民政府透過官辦美展的競賽，把傳統的文人書畫貶成落後的文化形態，作者更認為「臺展三少年」的作品能夠突出，所憑藉的不是畫藝，是殖民政策使然。西洋美術的觀念技法，經由「臺展」的定位後，作為先進的美術樣式成為絕對與權威，同樣日本殖民的韓國，其「鮮展」中同樣以西方美術為主流，但他們的書畫傳承卻頑強地存在著。但是對於清代臺灣文人

---

<sup>27</sup> 謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》，臺北：藝術家出版社，1992年。

<sup>28</sup> 李欽賢，《臺灣美術歷程》，臺北：自立晚報社文化出版部，1992年。

<sup>29</sup> 王秀雄，《臺灣美術發展史論》，臺北：國立歷史博物館，1995年。

<sup>30</sup> 倪再沁，《臺灣美術的人文觀察》，臺北：藝術家，2007年。

畫的評價，認為大多題材狹窄，形式僵化，思想貧乏，指出清代臺灣的文人書畫與這片土地並沒什麼關聯。雖然倪再沁認為臺灣的藝術發展多斷層沒有延續性，其主要因素是文人畫、西洋畫或是東洋畫皆是外來移植的產物，但是也沒有明確定義何為臺灣本土藝術與題材。方瓊華的〈美術概念的形成－以日治時期臺灣美術展覽活動為中心〉<sup>31</sup>主要討論的是日治時期臺灣美術展覽活動的發展與制度變化，從民間的書畫會與美術活動，到官方主辦主導的競賽式美術展覽，雖然臺灣缺乏專業的美術培育機構，臺展的開辦及其影響威權與教育性質某種程度上彌補了臺灣缺乏美術研習場域的部分。而同樣探討臺灣近代美術展覽會的還有鄭宇航的〈展示與觀看:1927-1930 年臺灣美術展覽會活動研究〉<sup>32</sup>，其更著重在展場與展覽制度面。

### (三)、日治時期臺灣畫家與團體

而關於日治時期臺灣美術的引入與深入大眾，張宴菘的〈日治時期臺灣的新社會文化－以美術活動為觀察對象〉<sup>33</sup>，文中認為日本對於臺灣的政策雖有其目的性，但也間接將隨著引進殖民地基礎教育中的「圖畫」課程，將「美術活動」帶到臺灣，而日治時期臺灣社會所掀起，畫展、學習繪畫、赴日學畫等風潮，正是臺灣歷經不同的民族統治過程的印記之一。而羅秀芝的〈石川欽一郎：日本殖民帝國的美術教育者，創造臺灣異己意象的水彩畫家〉<sup>34</sup>正是深入研究影響眾多臺灣早期新美術畫家的石川欽一郎與其在臺灣美術，尤其在西洋畫的發展中扮演的角色。而除了西洋畫，臺北市立美術館出版的《臺灣東洋畫探源》<sup>35</sup>則是收錄了顏娟英、李進發等人對於東洋畫相關的研究文章，並整理了臺日籍東洋畫家歷年作品與畫派、師承關係。而羅淑慧的〈日治時期的臺灣留日美術家-以東京美術學校為研究中心〉<sup>36</sup>則是研究當時赴日留學專門學校習畫，其中人數最多的東京美術學校的臺灣美術家與其日後的發展成果。而在上述的這波新美術浪潮下，臺灣本島原先自清代就有的文人書畫團體與藝文界所受到的文化衝擊，在黃琪惠的

---

<sup>31</sup> 方瓊華，〈美術概念的形成－以日治時期臺灣美術展覽活動為中心〉，國立臺北藝術大學美術史研究所碩士論文，2002年。

<sup>32</sup> 鄭宇航，〈展示與觀看:1927-1930 年臺灣美術展覽會活動研究〉，國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2004年。

<sup>33</sup> 張宴菘，〈日治時期臺灣的新社會文化－以美術活動為觀察對象〉，國立成功大學歷史學系碩士論文，2010年。

<sup>34</sup> 羅秀芝，〈石川欽一郎：日本殖民帝國的美術教育者，創造臺灣異己意象的水彩畫家〉，私立東海大學美術學系碩士論文，2002年。

<sup>35</sup> 陳淑玲編，《臺灣東洋畫探源》，臺北：臺北市立美術館，2000年。

<sup>36</sup> 羅淑慧，〈日治時期的臺灣留日美術家-以東京美術學校為研究中心〉，國立中央大學歷史研究所碩士論文，2009年。



〈日治時期臺灣傳統繪畫與近代美術潮流的衝擊〉<sup>37</sup>中，尤其是在臺展設立後的衝擊相當的大，對於臺灣藝文界在做為日本殖民地近代化的過程、新舊文化交替下的遭遇的挫折與與對應有深刻的討論。從美術題材的變化也可以看出，臺灣傳統文人畫的題材相對稀少，前文中倪再沁認為，此現象顯示了清代臺灣的文人書畫與臺灣在地的關係稀薄，但是源自歐洲的西洋美術技法卻是臺灣新美術表現臺灣題材最多的工具，其中關係與真正原因還待之後的研究探討。另外對於日治時期臺灣美術發展各時期美術家的活動，顏娟英編著的《臺灣近代美術大事年表》<sup>38</sup>及《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀》<sup>39</sup>，是在研究日治時期臺灣美術史相關著作裡相當重要的整理文獻，《臺灣近代美術大事年表》內容包含日治時期1895年至1945年間在臺灣的美術活動，除了美術家個人及團體，也收錄了一般社會藝文活動的表格化資訊。《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀》分為中文與日文本，其中整理了日治時期報刊中登載的藝術評論與畫家的採訪文章。另外還有〈殿堂中的美術：臺灣早期現代美術與文化啓蒙〉、〈自畫像、家族像與文化認同問題—試析日治時期三位畫家〉等多篇關於日治時期臺灣美術發展的文章，這修研究將幫助本論文在比較分析的數字之外，解釋臺籍畫家對於題材選擇與其美術背景或是身處的美術團體間的關係。

#### （四）、繪畫題材與風格

在日治時期臺灣美術的題材研究中，針對臺展與府展的繪畫風格與題材做全面性的分類者，謝世英在《日本殖民主義下的臺灣美術：1895-1945》<sup>40</sup>認為，日治殖民下的臺灣，雖然美術上創作出臺灣特色的圖像，就文化深層面來看，這些圖像無法截然區分為是為「附從日本」或是基於「臺灣本土」意識形態下產生，在當時的文化脈絡，殖民統治下官方展覽機制的運作，所創出的圖像實際上都與殖民者的意識型態相關，由於殖民地地方色彩本身隱含的混合與矛盾感情，很難釐清是否具有「真正」或是「自主」的臺灣特色與文化主體，顯示出殖民地文化主體的複雜性。其書中討論臺灣美術的文化認同問題，且特別針對陳進與東洋畫的認同問題多有著墨，在本文中關於臺灣題材的認同與建構上與其有著相當的關連性。

與本論文要討論的臺府展繪畫題材最直接相關的研究，為劉學穎的《日治時

---

<sup>37</sup> 黃琪惠，〈戰爭與美術--日治末期臺灣的美術活動與繪畫風格(1937.7-1945.8)〉，國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1997年。

<sup>38</sup> 顏娟英編著，《臺灣近代美術大事年表》，臺北：雄獅圖書出版社，1998年。

<sup>39</sup> 顏娟英譯著；鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上下冊）》，臺北：雄獅美術，2001年。

<sup>40</sup> 謝世英，《日本殖民主義下的臺灣美術：1895-1945》，臺北：國立歷史博物館，2014年。

代臺灣美術史系統源流》<sup>41</sup>原先為其學位論文〈臺府展的形貌、題材與思惟研究〉<sup>42</sup>，將臺、府展內的東洋畫部及西洋畫部的作品做形貌分類，作者本身對於此時期臺灣美術的研究有其個人的見解，其討論焦點相當廣泛，並套用了多種理論，但有相當大的篇幅是著墨於畫展中出現的原住民題材與殖民關係，在分類上因參考資料龐大，主要是將各風格種類中挑出一兩幅代表性作品作探討，難以看出臺籍畫家的繪畫題材；而雖然有作相當多的分類樣式，卻沒有更進一步的實際統計數據與各分類內的作品，甚為可惜；因主要討論聚焦在展覽會而非畫家，而是將所有作品作統一討論，也因此並未將臺籍與日籍畫家的作品做更深入的分類比較。

總體來說，近年來對於日治時期臺灣美術的研究相當的多，隨著史料的齊全而有修正，但仍不脫離幾個主要的大論述，尤其臺府展在臺灣美術的重要性，以及日本畫界對於臺灣的影響，日本殖民統治政策下缺乏美術培養機構對於臺灣美術的發展限制等，而這些種種的因素，將會對臺籍畫家在繪畫題材的選擇上造成不同程度的影響。也因為在過去研究中，雖然對於題材的研究相當豐富，但是多為較片段性的討論，如以東洋畫或西洋畫部單一畫別的題材討論，或是以個別風景、人物、靜物題材；甚至是單一史料或單幅畫作的題材作片面的分析。故本文特別針對日治時期新美術中臺籍畫家參展作品之題材類別和所佔比率多寡進行全面性的量化研究，並突顯各類畫展、臺日籍畫家、新舊美術和東西洋畫類別、以及不同時空環境下題材表現的異同，也有助於本研究對日治時期新美術中臺籍畫家作品的特色、形成因素及其意義，有深入而全面的理解。

---

<sup>41</sup> 劉學穎，《日治時代臺灣美術史系統源流》，臺北：南天出版社，2011年。

<sup>42</sup> 劉學穎，〈臺府展的形貌、題材與思惟研究〉，臺灣大學藝術研究所碩士論文，2003年。

## 第四節、研究方法與架構

### 一、研究方法與第一手資料運用

本論文希望藉由文獻的宏觀研究，了解日治時期美術題材發展的整體結構與趨勢，並針對展覽會中的參展作品進行統計分析，並藉由結果分析來說明其呈現的種種特色：

(一)、文獻研究：在文獻上主要是以一手史料為主，例如《臺灣日日新報》或是其他報刊上的繪畫評論與畫家自述，再藉由統計分析日治時期臺籍畫家的繪畫題材，了解不同範疇下（畫展、畫種、畫派、時期、籍別）臺灣畫家的題材選擇，畫什麼，為什麼畫，以及題材選擇之意義與其社會文化影響。另外還有就本研究中對題材的統計分析結果，比較臺籍畫家與日籍畫家的題材選擇差異、傳統繪畫與近代美術的題材差異、日治時期臺灣在殖民體制與現代化下美術的變遷，以及如何發展出以寫生寫實為特色、臺灣事物為主之題材。

(二)、統計分析：以日治時期官展作品為主，在將題材分類後的後明確的統計結果來研究日治時期的臺籍畫家所選用的題材，觀察各時期繪畫題材的分佈與變化，比較臺籍與日籍畫家在臺、府展中的作品選用題材與表現差異，以及臺籍畫家在帝展與臺陽美展等不同展覽會上的題材選用所顯現的背景心態。以下為本研究主要運用的一手材料：

#### 1. 美術展覽繪圖錄

包括臺籍畫家參與日本美術展覽會（1919-1944）之作品、臺展與府展（1927-1943）的東西洋畫部圖錄及戰前的臺陽美展（1934-1943）圖錄、以及各畫會與展覽作品圖錄等。依其題材的種類、創作時序、參加展別、畫家所屬畫會或畫別做分類並比較其題材與時空、背景環境下影響之程度。除了直接觀看各博物館與私人機構收藏之原件外，還有當時展覽之圖錄、後世發行之畫冊圖集，像是《日據時期臺灣美術檔案（壹）（貳）臺展、府展臺灣畫家西洋畫圖錄》<sup>43</sup>中整理了臺、府展中臺籍畫家之畫作，以及線上資源如「中央研究院數位典藏 臺灣美術展覽會資料庫<sup>44</sup>」。

#### 2. 報刊雜誌上的美術評論

包括刊載在《臺灣日日新報》、《臺灣新民報》上的報導及評審畫評，以及在《藝術家》雜誌與《雄獅美術》等相關專訪當時參與畫展的畫家口述資料。除了

<sup>43</sup> 王行恭編，《日據時期臺灣美術檔案（壹）（貳）臺展、府展臺灣畫家西洋畫圖錄》，臺北：人人出版，2008年。

<sup>44</sup> 臺灣美術展覽會資料庫

[http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/database\\_TE/00te\\_index/te\\_index.htm](http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/database_TE/00te_index/te_index.htm)

觀察畫作以及畫評之外，最能直接確認繪畫題材的選用與創作理念便是畫家本身對作品的評介。除了比較後世畫評與日治時期當代看法之差異，畫家本身對於作品的詮釋，隨著時間與背景轉換也可能有所不同，而畫家在當下所選用的題材所反映的背景，與後來的解釋是否有異同，是為本研究中需進一步去比較解釋的部分。

## 研究方法與一手資料運用

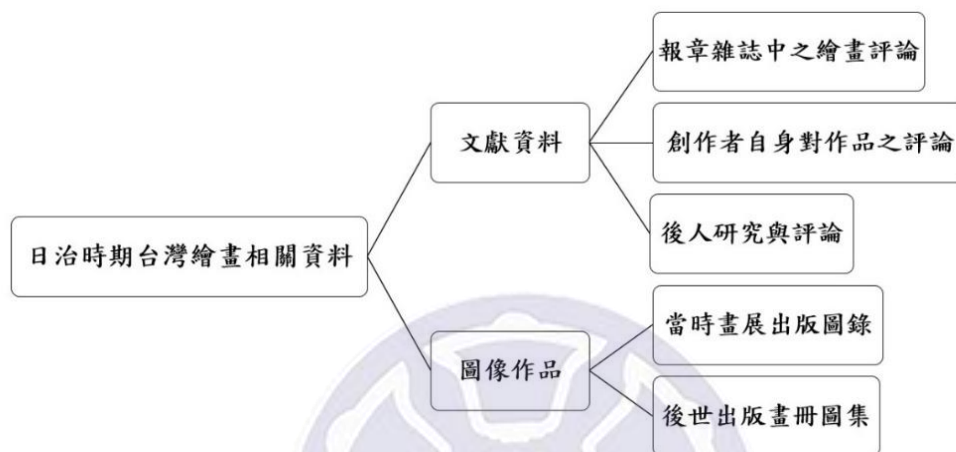


圖 1-3-1

### (二)、研究架構

本論文主要的研究主題是日治時期臺籍畫家的繪畫題材，聚焦在日治時期臺灣的官方展覽會中呈現的作品做討論。並依畫展別；東洋畫、西洋畫別；時間別（臺展前期、臺展後期、府展時期）；臺籍畫家為主、日籍畫家為對照的方式討論日治時期的臺灣繪畫題材。

本文根據上述結構，除緒論與結論之外，主要分為第二、三、四章，針對不同研究主題進行討論。在論文第二章的部分，「日治時期臺灣的繪畫發展」將會分為兩個部分進行討論，第一節為自清代以降的臺灣傳統繪畫，與日本殖民臺灣後來臺的日本文人的交流影響；第二節的部分則是將重點放在觀察新式美術教育的引進與官辦美展的開辦對於繪畫題材造成的影響與演變。第三章「美術展覽會中的繪畫題材」主要分為臺灣官辦美術展覽會中的繪畫題材、臺籍畫家在日本官辦美展中的題材、以及臺籍畫家在民間美術展覽會的題材三個方面分析討論，其中主要以臺、府展的圖錄為主，進行對東、西洋畫部的繪畫作全面性的統計與分類，並輔以臺籍畫家在帝展、文展或是民間美術展覽會的作品，觀察在不同因素

下，臺籍畫家的題材選擇異同。在第四章「臺籍畫家的題材選擇」中，將比較東西洋畫家的題材選擇，以及傳統題材的興衰延續與新式題材的出現與對畫家的影響，最後則是探討在不同的時間與環境下，繪畫題材的演變以及現實環境對於畫家對於題材選擇的考量背景。希望能夠透過這樣的研究脈絡下，以整體性的視角，探究過去較為零碎檢視的臺灣日治時期美術題材發展的整體樣貌。

## 研究架構

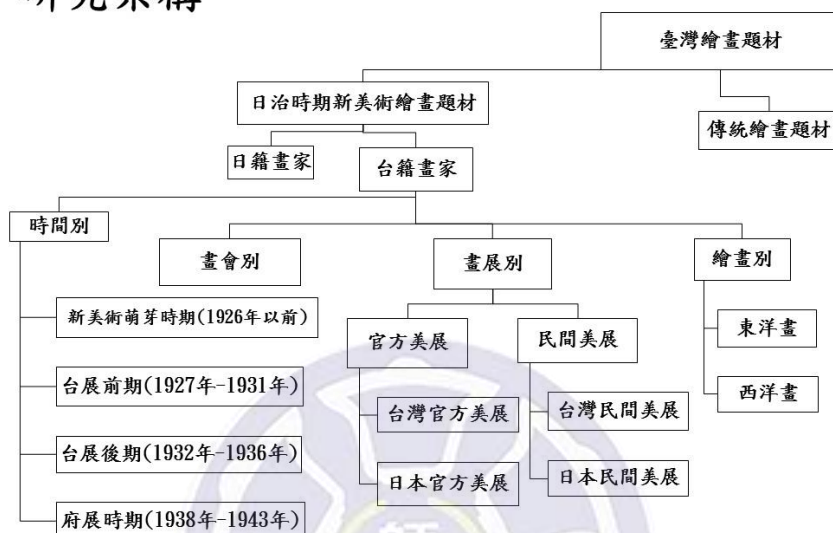


圖 1-3-2

## 第二章 日治時期臺灣的繪畫發展

在日本取得臺灣之前，臺灣的居民已經是以漢人為中心。早在元代，臺灣與中國本土間的澎湖已有相當規模的漢人定居並置官設治<sup>45</sup>。直到清代時的臺灣穩定後，移墾社會興起的豪紳更上一層的精神需求，並開始產生文人書畫等藝文活動，而廟宇樓房等裝飾的需求也催生了民間畫師的需求與發展；在日本殖民臺灣後，隨著日式的西化風潮進入臺灣，由官方主導的新式教育系統也攜帶了西方美術的苗籽，並快速的穩固紮根，影響了臺灣的繪畫發展，本章中將針對臺灣傳統繪畫的脈絡，以及西方繪畫進入到臺灣並影響畫壇的情形進行討論。

### 第一節、臺灣傳統繪畫與日本繪畫的交流

在清代臺灣的移墾社會中，初期領導人物多半偏重開墾或經濟活動，但在基本的溫飽和經濟需求滿足了之後，就會開始追求更上一層的精神需求，大地主和仕紳階層一般的也開始追求藝文活動，像是收藏書畫來妝點居住空間<sup>46</sup>。而臺灣地理位置近閩粵，尤其福建地區書畫對臺灣影響最深；而中原文化在明清時期的臺灣，美術上的表現主要呈現在兩個面向：一是以廣大的民眾生活為內涵的工藝美術，包括各種生活工藝及宗教美術；二是以文人仕官，乃至流寓人士所呈現的書畫創作。二者之間，存在一定的相互呼應與彼此滲透的痕跡。明清臺灣書畫家可分為三類：一為仕官畫家，即前來臺灣任職的文武官中擅長書畫者；二為流寓畫家，亦即以書畫擅長，來臺販畫為生，或是受聘客寓於大戶人家之中，如謝琯樵、呂世宜、葉化成等人；三為本地出身的書畫名人，如林朝英、莊敬夫、林覺等人<sup>47</sup>。

又清代臺灣的文人仕紳階層逐漸蓬勃後，正逢明清師古臨摹的流風，相當喜愛以水墨寫意為主的文人畫。而在臺灣的閩籍畫家間流行的是狂野的潑墨式「閩習」風格，閩習與明清福建畫家畫風有關，有當代學者將其認為是中國閩浙畫壇的延伸<sup>48</sup>。此種風尚雖然受不少時人批評，但卻符合臺灣人民的拓荒精神與草莽習尚<sup>49</sup>。而像是臺灣清代書畫家林朝英、林覺、莊敬夫、謝斌等人的繪畫皆深刻

<sup>45</sup> 汪大淵，《島夷志略》，中華書局，1981年，頁2。

<sup>46</sup> 蔡淵黎，〈社會領導階層轉變之因素與模式〉，《清代臺灣的社會領導階層(一六八四-一八九五)》，臺灣師範大學歷史系，民國69年，頁113。

<sup>47</sup> 蕭瓊瑞，〈「閩習」與「臺風」—對臺灣明清書畫美學的再思考〉，《閩習臺風—明清時期臺灣美術之研究》，國立臺灣美術館，2007年，頁105。

<sup>48</sup> 張繼文，〈文人品味之差異—明清時代臺灣水墨藝術與發展〉，《臺灣水墨畫》，藝術家，2013年，頁8。

<sup>49</sup> 崔詠雪，〈臺灣早期書畫發展 1662-1945〉，《臺灣早期書畫專輯》，臺北市：國史館臺灣文獻館，頁16。

表現出這種狂野美感。清代臺灣繪畫題材中，以水墨花鳥及四君子最多，人物次之，山水最少。花鳥與四君子自古便是深受文人的喜好題材，臺灣作為拓墾社會，居民多為拓墾農人與商賈，暴發之氣盛而文學低落，即使有文房設備也較為簡陋，自然傾向於簡易的文人繪畫題材，故八大山人、石濤等花竹畫作在臺灣蔚為流行；又豪紳喜愛濃烈的筆意，故楊州八怪對臺灣書畫風格影響很大。

而中國繪畫自元代以後偏重花竹，尤其梅、蘭、竹。清代花家喜好水墨花卉、四君子，花竹的風氣盛。清代留寓畫家也明顯帶有這種特徵。早期臺灣四君子繪畫，在摹古風潮中經常可以看到如鄭燮、華岳、惲壽平、蘇軾等畫家的作品被拿出來討論，也因此，比起花鳥與人物，清代山水畫在臺灣較無發展，雖偶有作品，又臺灣山水環境對中國本土陌生，除臨摹題材外，少有臺灣的山水作品。初期來臺畫家文人儒士居多，也因此臺灣明清時代的畫家作品以水墨寫意為主。水墨寫意花鳥及四君子不需設色，更容易發揮創作，蘭竹為主要題材，像是謝瑄樵就精於畫蘭<sup>50</sup>。然而像畫人物畫者仍民間畫工最多，多為寺廟建築之需要，較少文人從事人物題材的創作。主要是因為民間佛道教興盛而在寺院內多有人物壁畫，而早期寺廟畫匠的人物畫多為史實、故事、神畫等敘事性題材，多半為民眾的精神重心，故仍有一定的地位<sup>51</sup>。不過先前提到的幾位臺灣早期文人畫家中，除了林朝英外，均有為寺廟作壁畫的經驗，但是並非全是人物題材，莊敬夫曾應臺南寺廟之邀請，製作壁畫；而在臺南、新竹之間遊走的林覺，主要以繪製寺廟水墨壁畫為生；另外還有臺中的謝彬承襲了林覺的人物畫系統，擅長為寺廟進行繪畫裝飾的工作。另外還有竹塹人林占梅於臺灣四大庭園之一的潛園創建時，牆上均有其四君子及水墨提書<sup>52</sup>。可以說這些早期文人中也有與民間畫師關係密切者<sup>53</sup>。不過在儒學主導的思想體制下，繪畫只是文人諸多技藝中的一項，並且是讀書人墨戲後的產物<sup>54</sup>，並非如民間畫師般以繪畫為主業。

日本在甲午戰後取得臺灣，但是在接收臺灣時並不順利，並持續了一段時間的武裝衝突，在順利控制並鎮壓臺灣全島後，在初期的治理期間仍有不少的漢人零星反抗以及與原住民的流血衝突，早期歷任臺灣總督都任期不長，甚至有「棄臺論」的出現，也因此殖民政府在政治經濟尚未穩定的情況下，也未有餘力將關注放在文教。1898年，日本政府任命兒玉源太郎接任已經半放棄臺灣的乃木西

---

<sup>50</sup>謝忠恆，〈從謝瑄樵影響的清代臺灣水墨畫家論起〉，《書畫藝術》，第14期，2013年7月，頁185。

<sup>51</sup>崔永雪，〈臺灣早期書畫發展(1662年至1945年)〉，《臺灣早期書畫專輯》，國史館臺灣文獻館，2003年，頁18。

<sup>52</sup>張繼文，〈文人品味之差異—明清時代臺灣水墨藝術與發展〉，《臺灣水墨畫》，藝術家，2013年，頁8。

<sup>53</sup>蕭瓊瑞，〈「閩習」與「臺風」—對臺灣明清書畫美學的再思考〉，《閩習臺風—明清時期臺灣美術之研究》，國立臺灣美術館，2007年，頁115。

<sup>54</sup>賴明珠，〈「日治時期圖畫教育散論選輯」序〉，《藝術家》，266期，1998年7月，頁460-462。

典，成為第四任總督，隨著兒玉源太郎來臺赴任的還有後藤新平，並在日後擔任民政長官，也是實際行政上治理臺灣之人。後藤新平從生物學的觀點認為，太過躁進的同化政策對於殖民地人民的影響太大，在日本還未站穩殖民者的地未之前容易遭受強烈的反彈而失敗，後藤認為日本真正要學習的應該是英國，其軟硬兼施的殖民統治方式，使得英帝國本土雖為島國，但是仍能穩固控制著全球廣大領土。也因此，應該將臺灣視為日本本國領土之外的殖民地，並以以獨立於國內法律之外，對臺灣的就有習慣與風俗進行全盤的調查了解，並以適合當地民情的方式統治，在政權穩固以後，再漸進式的將殖民地同化為國內的一部分。

也因為如此，政策要順利推行，便要先和臺灣在地的仕紳交好，也方便統治者更快速了解地方上的事物。初期來臺的日本官原有許多精通漢學者，總督兒玉源太郎也經常在「南菜園」舉辦詩文活動，主要是放下統制者的身段交流<sup>55</sup>，並加深臺灣仕紳階層對於日本的認同，日本南畫家與臺灣傳統畫家有不少交流機會，甚至有中國本土的書畫交流也未停斷過，並非由於日本統治臺灣後，中國的書畫界就完全與臺灣斷絕聯繫。透過林玉山的回憶，我們可以知道臺灣早期書畫和外界的交流狀況：

早年我常接觸的中國繪畫，不過是幾本如「十竹齋書畫譜」、「芥子園畫譜」、「飛影閣叢書」等的參考畫譜而已。至民國十五年首次於東京美術館看到了中日美術聯合展覽會的中國繪畫，才發現畫譜與真跡畫不同的妙趣，使我非常感動。而中日美術展那時候所參加展出的中國繪畫是以北平為主體，如金北樓、齊白石、陳半丁、陳師曾等為代表。<sup>56</sup>

而這類畫譜在日本實際上也在元明之際傳入，因此並不比臺灣還要疏離水墨藝術，文人書化也成為雙方交流的共通語言。中國繪畫的本質意識，就是知識份子、或為官者的畫，再加講究「畫品如人品」的品德教育，「畫」已經不單指「畫」了，繪畫是為了表現文人的氣質，而不在技巧上講究，也因此講求的是「寫意」的畫法，對於精細的寫實繪畫則貶為「匠師」，尤其明代的董其昌的崇尚南畫，貶低工筆畫的價值性，寫意的文人畫也成為文人階層的象徵。也因此臺灣傳承自明清時期的中國繪畫潮流，主要是表現內容與美學都以文人觀點為主的繪畫。不過也因為南畫系統與臺灣傳統文人畫的趨近性，臺灣仕紳漸承認日本的「南畫」也是中國繪畫中的一部分，而形成相承融合的現象<sup>57</sup>。像是在臺展以前畫墨蟹聞名畫壇的傳統書畫家李學樵並不會日語，其畫風也與臺展評審品味有所落差而落選，但其畫仍多少呈現出溫潤特質，而有別於日治以前狂野的閩習臺風。日治時

<sup>55</sup>廖瑾瑗，〈第四章 來自西方式線下的東方覺醒-論陳慧坤的新國畫〉，《背離的視線：臺灣美術史的展望》，臺北：雄獅美術，2005年，頁263。

<sup>56</sup>林玉山，〈與陳澄波先生交遊之回憶〉，《雄獅美術》，雄獅圖書，106(臺北：1979.12)，頁64。

<sup>57</sup>黃光男，〈文人畫在臺灣評述〉，《書畫藝術》，第6期，2009年6月，頁3-4。



期的本島水墨畫家，雖然尚無明顯來自殖民政府的新文化政策的壓力，然而由於日本化界人士陸續來臺，隨著文化環境的轉變，逐漸也對不少臺籍傳統書畫家的畫風產生某種程度的潛移默化<sup>58</sup>。

另外，還有應後藤新平邀請來臺擔任《臺灣日日新報》編輯的尾崎秀真創立了臺灣第一個書畫家團體「臺灣書畫會」。來臺後的尾崎也投身書畫界活動。1910年9月29日臺灣日日新報刊載了以臺北書畫界為題的記事。文中提到1898年於淡水管成立臺灣書畫會時，在臺的代表性日本書畫家極少，尾崎與山本竟山、須賀蓬城、片寄南峰、高橋醇領、木下大東、館森繡海等人，均被列在著名書法家名單。1919年田健治郎總督上任後，開啟文官統治的時代，從田健總督的日記來看，其參與的書畫活動相當頻繁<sup>59</sup>，而於臺北榮町二丁目開辦「辻利茶舖」的三好德三郎也熱衷於書畫捲軸之收集<sup>60</sup>，其孫回憶：

二樓略微昏暗、約5坪大小的倉庫中，整理典藏了許多的掛軸。祖父有時將字畫掛滿接待室牆面，一邊凝視，一邊選出擬掛在本宅和幸町別宅的掛軸，似乎是為接待近期將造訪的客人，選定最適合的掛軸。

足以見得當時在臺日人對於漢學書畫的熱衷活動並非只是為了拉攏臺人的工具而已，而是真正的投其所好來進行交流活動。1925、26年尾崎所主辦的古書畫展覽會<sup>61</sup>、謝琯樵·呂溪村遺墨展<sup>62</sup>，日人與臺灣書畫家來往頻繁。此外，西洋繪畫也逐漸進入普及臺灣的社會文化，1926年正是1927年臺展開辦前的籌備階段。在謝琯樵·呂溪村遺墨展的前兩個月，臺展的主辦單位臺灣教育會就曾在7月3日至8日，於同會場的臺灣總督府博物館展出三、四百件的日本畫、西洋畫、雕客的大型美術展，頗具有臺展繪前參考展的色彩。當然，不容忘記的是，1926年臺展籌組期間，不論是民半的商議階段或是官方人員涉入主導的階段，此年間以囑託真身分受聘內務局文教科的尾崎，皆扮演重要的參與者角色。

而對於日治時期的臺日人書畫交流的研究中認為，從目前留存下來的雅集繪畫作品如《高砂文雅集》、《古亭雅集》、《翰墨因緣》，和各地博物館所藏的書畫

<sup>58</sup> 黃冬富，〈日治時期臺灣水墨畫風之變革與發展〉，《臺灣水墨畫》，藝術家，2013年，頁42。

<sup>59</sup> 「近時通都鄙書畫熱頗高昇，到處不免揮灑。」田健治郎作；吳文星等編著。「田健治郎日記/1923-07-25」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2018年07月3日，<http://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/田健治郎日記/1923-07-25>。

<sup>60</sup> 謝國興等主編；陳進盛、曾齡儀、謝明如譯。「三好德三郎回憶錄/附錄1 對祖父三好茶苦來山人之追憶/05 會客室」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2018年07月3日，<http://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/三好德三郎回憶錄/附錄1 對祖父三好茶苦來山人之追憶/05 會客室>。

<sup>61</sup> 《臺灣日日新報》，1925年6月20日，4版。

<sup>62</sup> 《臺灣日日新報》，1926年9月3日，5版。

合輯，從作品中探討這些畫作的題材，不難發現與清領時代的傳統繪畫相比較，很顯然舊有的文人畫題材並沒有因此而消失。這也反映了日治時期的知識分子，仍然對傳統的繪畫題材感到比較熟悉，然而，也因為日本文人加入傳統的畫壇，使得傳統畫壇上，出現不同於過去的風格特色，舉凡禪畫、寫生風景畫，或是文人的戲墨作品繁多。可以說 1930 年前臺灣傳統書畫界與部分日人的交流互動下，有著相當繁盛發展的一段時間<sup>63</sup>。

除文人畫之外，臺展東洋畫部中有著優異表現的臺籍畫家，許多是出身裱框店或寺廟畫師。臺灣民間信仰除了濃厚的道家風格外，並融合了佛教的通俗觀念，以及儒家的倫理，成為各種思想兼蓄的信念，由於臺灣的移墾先民處於不安定的社會環境，對於各種神的敬拜，以及祈福消災的心理下，雇請高明的藝匠，建造盡善至美的廟宇，使得廟宇成為重要的藝術表現與保存場所<sup>64</sup>。而日治時期的裱框店除了裱框工作之外，也都會聘請一兩位畫師或工匠，繪製或雕刻一些神佛像，包括觀音、媽祖、福德正神、地藏王菩薩、灶君、關公像等。林玉山十歲開始習畫，就是跟著風雅軒聘請的其中一位畫師蔡禎祥，擅長雕刻、山水、花卉，並傳授林玉山調製顏料、毛筆的運用與一些粗淺的會畫常識。林玉山也接觸到嘉義地區的文人畫像是林覺的水墨畫、林朝英的四君子、以及許禹門的人物畫等<sup>65</sup>。

而臺灣廟宇的繪畫，主要在門、窗、樑間及牆壁的上部，一方面作為裝飾，其中最醒目的地方是大門上的門神彩繪。另一方面是利用繪畫題材宣導教化之功。宣導教化方面，除了城隍廟及獄帝廟的地獄受審圖，是具有宗教色彩之外，其餘大多源自中國文化、禮義孝悌敦親睦族之類的民間傳說故事，所以臺灣廟宇中的繪畫，不能算是宗教繪畫。這些繪畫的題材包括人物故事畫、花鳥畫、走獸畫、山水畫等。不同的是中國自明清以來重文人畫，設色淡雅，用筆簡潔，而臺灣廟宇的繪畫，則趨向色彩的絢麗，用色強烈對比調和<sup>66</sup>。在日後的臺府展中，臺籍畫家無論是東西洋畫作品，艷麗的色彩也成為臺灣籍畫家表現地方性的一大特色。日本殖民臺灣後，和中國本土的交流受到一定影響，從中國聘請的唐山畫師也數量減少，而在畫師數量不足，社會又有需求的情況下，無形中也促成了臺灣本地畫師的興起，潘春源正是臺灣本土畫師中的代表性人物<sup>67</sup>。

雖然日治初期民間書畫交流相當熱絡，但是臺灣傳統書畫卻逐漸走向衰弱。1907 年圖畫教育正式列入公學校課程教育當中，臨摹風氣濃厚的傳統書畫逐漸

---

<sup>63</sup> 劉小鈴，〈第四章 日臺傳統雅集的繪畫題材〉，《日治時期日臺傳統文人書畫研究》，臺北：天津出版，2015 年，113。

<sup>64</sup> 劉文三，〈導論〉，《臺灣宗教藝術》，雄獅美術，1990 年，頁 11。

<sup>65</sup> 薛燕玲，〈林玉山歷史人物畫創作發想探析—以《周濂溪》與《林和靖》為例〉，《臺灣美術》94 2013.10[民 102.10] 頁 30。

<sup>66</sup> 劉文三，〈廟宇繪畫〉，《臺灣宗教藝術》，雄獅美術，1990 年，頁 177。

<sup>67</sup> 蕭瓊瑞，〈出身彩繪世家〉，《豐美·彩繪：潘麗水》，藝術家，2011 年，頁 11。

被視為不合時宜的。公學校的繪畫課多由級任老師兼任，臨畫帖、或簡單的靜物、花草，主要的繪畫工具為鉛筆，水彩及水墨少用<sup>68</sup>。而臺展開辦後，傳統文人水墨不被重視，取而代之的是帶有日本畫技法與民間美術裝飾性色彩的東洋畫，許多文人畫家不能接受這些融合西方寫實技法的作品。不過按林玉山說法，中國本土的水墨畫壇早也開始有著融合西方技法的嘗試，像是陳澄波在往返上海時經常攜回不少中國本土的水墨畫集：

陳先生帶回來的中國近代、現代畫家之畫集，大部份是以上海為中心，如任伯年、胡公壽、吳昌碩、王一亭、張大千、劉海粟、潘天壽、王濟遠、林風眠、徐悲鴻、謝公展等，就中有古派又有新派之國畫。新派者如劉海粟、王濟遠、林風眠、徐悲鴻等，於傳統畫風之中均融有西畫之長處，當時我對他們之作品感覺很新鮮。<sup>69</sup>

可以見得不只是臺展中的東洋畫，中國本土的傳統書畫界也早已在吸收西方繪畫的技法了。東洋畫是深受中國傳統北宋院畫的影響，而在日本所衍生出來的一種畫派。在當時臺灣畫壇的觀念中，東洋畫一般都傾向寫實主義，比較富有質感，色彩繁複濃豔，彩度很高，技巧篇重細描工筆。因為是一種寫生畫，所以題材不拘，是凡人物、花鳥、動物、自然景色，都是描寫的對象<sup>70</sup>。在第一屆東洋畫部的二百七十一件參賽作品當中，僅三十三件入選，除部分日本南畫之外，臺灣傳統書畫幾乎都落敗。陳進、林玉山、郭雪湖的「臺展三少年」也聲名大噪，除陳進的日本風格人物題材之外，林玉山、郭雪湖的作品都帶有西方寫生的技法，也就是日後「臺展型」東洋畫的風格。但是臺灣的東洋畫並未有太系統化的整理發展，在臺灣也未有大型教育機構得以傳授，故原先被排除在文人畫圈之外的畫匠、表框師，由於平常業務需求而有較廣的繪畫題材可使用，而雖然傳統書畫界仍有振興的念頭，像是新竹勤益書畫會等，不過仍難以挽回頹勢。遂逐漸被東洋畫取代。雖然官展作品中的表現技法仍不免受到當時日本畫壇的影響，不過無論東西洋畫均創作出附有地方特色與個性的傑出作品，官展速造出了臺展行的東洋畫，也建立了臺灣西洋畫的藝術氣候，使得臺灣的美術往新的方向發展<sup>71</sup>。

---

<sup>68</sup> 林柏亭，〈臺灣東洋畫的興起與臺府展〉，《當代臺灣繪畫文選 1945-1990》，臺北：雄獅圖書，頁 60。

<sup>69</sup> 林玉山，〈與陳澄波先生交遊之回憶〉，《雄獅美術》，頁 65。

<sup>70</sup> 施叔青，〈典雅·艷麗——訪林玉山談東洋畫〉，《雄獅美術》，72 期，1978 年 2 月，頁 73。

<sup>71</sup> 王秀雄，〈日據時代臺灣官展的發展與風格探釋—兼論其背後的大眾傳播與藝術批評〉，《臺灣美術發展史論》，國立歷史博物館，1995 年，頁 103。

## 第二節、新式美術教育的引進與美術展覽

日本殖民臺灣初期，臺灣教育還停留在以漢學為主的舊式教育制度中<sup>72</sup>，雖然劉銘傳在建省後積極建設臺灣，在教育方面，創設西學堂、電報學堂、教授研究外國知識與語言，引進西方教育，臺灣的教育開始有進入新時代的趨勢，但繼任的巡撫邵有濂江西學堂等撤除，教育近代化因而停滯。也因此日本殖民政府在臺灣的教育制度推行上朝三個階段進行：第一是初等教育的普及，二是中等教育的設置，第三實業教育與專門教育。

1898年，國語傳習所升格為公學校，開始了臺灣的普及教育。但是臺灣籍兒童的初等教育普及率成長相當緩慢，直到強制義務教育實施後才快速成長。在強制義務教育的實施下，1944年的臺灣，國民學校共有944間，學生人數達87萬6000餘人（含女學童），臺籍學童就學率為71.17%，日籍則高達九成。遠高於當時世界的平均水平。但實際上，在1939年也就是日本統治40年後，臺灣的就學率才超過50%，換言之有一半的學齡兒童無法入學，究其原因並非是臺人不願意就讀，而是因為學校不足的原因<sup>73</sup>。即使少數的臺灣人自師範學校畢業，其出路作為公學校老師，能夠長期以此為單一執業者少，如日治時期的著名文人黃旺成因為薪資與臺日待遇差別問題而離職，不少臺籍美術家是師範系統出身，爾後也擔任學校教師，但也未能安於教師一職，或被制度強迫履行年約後離開，或重心放在美術教學及參與展覽會外的經濟支持而已。

由此可以看出日本殖民政府與臺灣人民對於進入公學校教育的認知有所落差，日本方面是以教化臺灣人做為教育目的，學習日語方便統治階層的宣傳交流，以及政策與文明守則才是日本政府期望並有著正面宣傳效果的教育注重點；反之臺灣人民期望的是公學校教育能夠讓子弟能夠脫離農業的產業體系，並轉往有給薪的中產階層，像是畫家李石樵就拒絕返回農村老家，接替父親承擔小地主家長責任<sup>74</sup>。公學校子弟雖然並非高等教育，學歷也並不能馬上擠身精英階層，但是是公學校教育對於當時的臺灣人來說，是階級爬升最基礎的跳板。

在職業教育方面，總督府最初僅設立農試驗講習生，之後又設立糖業講習所及學務部附屬工業講習所等修業半年至二年的職業講習所，用以培養缺乏的初級技術人才。雖然各地陸陸續續設立了普通中學，但總督府為了因應技術勞工的需

---

<sup>72</sup> 第一任學務部長伊澤修二的一則演講說明臺灣教育的現況「大體來說，現階段臺灣最多的學校是書房，但是私立而非公立，現存全島的書房有一千幾百多間左右，與書房共存的是義學。」林曼麗，〈日治時期的社會文化機制與美術教育近代化過程研究〉，《何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同論文集》，臺北市：行政院文化建設委員會，1997年，頁167。

<sup>73</sup> 許佩賢，〈導論〉，《殖民地臺灣的近代學校》，頁17。

<sup>74</sup> 顏娟英，〈自畫像、家族像與文化認同問題—試析日治時期三位畫家〉，《藝術學研究》，第7期，2010年11月，頁66。

求，仍繼續職業教育的重視。日治後期，愈來愈多未能進入高等學校窄門的公學校生期望能夠繼續升學，農業補習學校遂成為農村青年們的選項之一，比起只有公學校出身者多讀了兩年實業補習校者在業界也較受青睞，甚至因為成為熱門的升學項目而出現入學困難的情形。但即使如此，直到日治結束的專門學校的蓬勃發展中仍未有美術相關機構成立，在臺府展的評論與藝文界的投書中便經常以此對殖民政府批評。過去論述中認為，日本殖民政府只注重實業效果，使得教育政策與任務主要是培養臺人具有實用現代知識並作為初階的文書或技術人員，方便統治與工農生產，發展屬於較高文化的美術教育也非殖民地官員所樂見。但實際上臺灣公學校的成長緩慢，連帶著技職學校亦然，更別提大學教育或是美術音樂等精緻文化的技藝專門學校。

雖然缺乏官方美術教育機構，但是在師範和基礎教育中就已經有繪畫製圖等科項目，也有多名具影響力的美術教師，臺灣早期西洋美術的指導人多為來自日本的老師，西洋畫有擅長寫生、水彩的石川欽一郎、油畫有野獸派的鹽月桃甫，東洋畫則有癡迷於淡水與觀音山景的京都畫派畫家木下靜涯、任職於臺北第三高女教導圖畫科的鄉原古統。師範規則自1919年後對圖畫教育的目的和內容有所明示：「在圖畫方面，除了對物體要作精密的觀察，培養自由正確之繪圖能力之外，尚須了解公學校的圖畫教授方法，培養審美觀念。寫生畫為主，臨畫和考察畫為基礎。<sup>75</sup>」可見1919年後圖畫課程之目的改變，教授方法也明確將「臨畫」居於次要而加強「寫生」項目，被動的「臨畫」被淘汰了，也因為日本本國於1918年後，對於兒童繪畫教育已倡導「自由畫」，在日本國內已經全面風行，所以臺灣殖民地也跟進了。像是陳進雖然是東洋畫家，在教屏東高女的學生素描用的是2B鉛筆，並盡量寫生自然<sup>76</sup>。但是另一方面，參與石川欽一郎紫瀾社並多次入選臺展的日籍畫家鈴木千代吉雖然是以寫生方式創作的水彩畫家，但是依學生的回憶，他的教學課程安排中少有寫生的機會，也不曾畫風景畫，老師也鮮少講解藝術相關的理念，當時公學校主要是以臨畫教育為主，習字與圖畫在同一個科目教學，當圖畫教育的新思潮興起時，鈴木並沒有立刻採用新的教材與教法。<sup>77</sup>也因此可見各地學生與師資的程度仍未統一，圖畫教學也有明顯的落差問題。

此時期日本教育界對於圖畫教育大致有五種理論：一、寫生主義 二、工藝主義 三、鑑賞主義 四、創作主義、五、自由畫主義，這些各有其時代變遷和環境要求的背景。過去的時代是一個僅按範本臨摹，以技能訓練為主的時代。這種方法雖然持續了相當長的一段時間，但漸漸令人感到教育價值薄弱。此時的教育學者江間常吉認為，無論從目的而言，或從手段而言，描圖繪畫的練習自是必須

<sup>75</sup> 楊孟哲，〈圖畫教育的初創期〉，《日治時期臺灣美術教育》，前衛，1999年，頁53。

<sup>76</sup> 江文瑜，〈第一章 山地門之女〉，《山地門之女：臺灣第一位女畫家陳進和他的女弟子》，聯合文學，1992年，頁43。

<sup>77</sup> 許峰瑞，〈1922年至1945年臺灣高等女學校圖畫教育研究〉，國立彰化師範大學藝術教育研究所碩士論文，2011年，頁113。

的，增廣見聞更屬必要，無論在實質上或在思想上都必須適應實際的日常生活才行<sup>78</sup>。而圖畫教育的權威板倉贊治也在「何為現代圖畫教育的任務」的講題下表示：

在現實的基礎上，圖畫教育必須包含以下三點，一、能讓孩子將思想意念及情感表現出來的藝術教化，即是引導孩童從事於創作和鑑賞活動的目的。二、能夠培養人們進入美的生活。三、能夠從國家經濟的立場重新看待圖畫教育等等……<sup>79</sup>

其看法也正就是如臺灣的公學校中以實用主義為主的圖畫教學，主要期望學生從中學得工業製圖等實質技能，並從中創造經濟效果，而非文化素養。而臺灣初等教育之圖畫教育是在 1912 年以「手工圖畫科」啟其開端。但在日本人為主的小學校早在 1897 年便已沿用日本內地的教育制度與內容而設立「圖畫科」，十師毛筆畫教學，而臺灣的公學校卻是在 1912 年才已注重培養生活技能及實用價值為目地設置「手工圖畫科」。如同板倉贊治的觀點，「手工圖畫科」強調手工而輕圖畫，強調臺灣地方特性的材料應用與技能開發，與其稱其具有教育價值，倒不如說更具有實業與商業價值。也因此我們可以了解，在這些教育方針的影響下，臺灣初等教育之圖畫教育的原型，是以殖民地經濟的經濟價值為著眼點。史內原中雄就認為：「日本教育也與資本一樣，是靠國家全力輸入臺灣，教育自始就被認作是國家事業<sup>80</sup>。」教育被視為投資報酬率甚高的一種國營事業。但是殖民地臺灣的教育，原則上仍是是菁英主義，也就是說只有少部分臺灣的上等階層人是的子女方能進入公學校就讀。從 1927 年臺展開辦後包含府展共十六屆，參加的臺籍畫家共 132 人，其中有 47 人為師範畢業生，占全體 35.6% 以上，曾留學日本習畫者 37 人<sup>81</sup>。未有留學者寥寥無幾，也顯示出日治時期臺灣教育制度困境的一角。

1908 年抵臺的石川欽一郎，對於日後臺灣美術發展有著莫大的影響，在初次來臺時就不斷在組織推廣西洋美術<sup>82</sup>。水彩畫家石川欽一郎以「臺灣總督府陸軍部幕僚附陸軍通譯官」的身分赴任來臺。隔年年初他便立即舉辦個展、研究會，並從二月底起開始在《臺灣日日新報》連載插畫等等；石川還指導了水彩化研究團體「紫瀾會」、中學的寫生班等。此外也擔任國與學校的「習字圖畫」，將西洋

<sup>78</sup> 江間常吉文 邱彩虹譯，〈圖畫教育新思潮之批判及最新圖畫教授法〉（原刊於《圖畫教育新思潮之批判及最新圖畫教授法》，大正十二年，臺灣子供世界社出版），《藝術家》，266 期，1998 年 7 月，頁 463。

<sup>79</sup> 龜井和著 邱彩虹譯，〈新竹州學校美術展覽會〉，《藝術家》，267 期，1998 年 8 月，頁 430。

<sup>80</sup> 史內原忠雄，《帝國主義下的臺灣》，頁 73。

<sup>81</sup> 顏娟英，〈臺灣早期西洋美術的發展〉，《藝術家 20 年文集》，臺北：藝術家，頁 31。

<sup>82</sup> 「臺北市以石川君為中心，組織成一個番茶會團體...多虧石川君平常全心全力地推廣洋畫興趣，臺北人市的洋畫知識相當不可輕視，令人吃驚。」三宅克己，〈臺灣旅行感想〉，《みづゑ》110，1914.4，中譯收錄自顏娟英譯著；鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上冊）》，臺北：雄獅美術，2001，頁 59。

式的繪畫表現介紹到臺灣。就共同教育了日本人、臺灣人這一點而言，石川欽一郎在臺日關係上可說是一位與雙方都持有關聯，相當例外的的畫家、教育家。<sup>83</sup>雖然石川本身非常擅長柔和水彩和南畫渲染風格的風景題材，但他在發表的文章〈毛筆與鉛筆畫〉中，大力批判在圖畫教育課程當中使用毛筆。<sup>84</sup>而在當時的圖畫教學課程中，書畫在正式的教學舞臺上也逐漸被西洋的鉛筆所取代。

石川首次來臺時雖然是任職於臺灣總督府陸軍部，但於 1910 年起在國與學校擔任教務囑託，而校中課程有「圖畫科」，每周三十四小時的上課時數中，只佔一小時。國語學校在 1902 年師範乙科中設立「習字圖畫科」，這是「圖畫」在臺灣教育中首先被設置的時期，但是卻將「圖畫」與「習字」合併，又居於習字之下，足見其附屬性與不受重視的程度。此課程第一學年的課程內容為楷、行、草書及「臨畫」，地案學年則同上再加上寫生，第三學年則同第二學年。但 1910 年國語學校將三年制師範乙科改為四年制。圖畫科獨立出來了，內容在第一至第三學年為「寫生」與「圖畫」，第四學年為「黑板畫」。石川的第一位學生倪蔣懷是 1909 年入學的，石川於國語學校任教時，正好該校已將「圖畫科」獨立出來。

而石川第一次來臺任教期間（1907-1916）適逢臨畫教學時期，第二次來臺期間（1924-1932）則值寫生教學時期，對於學生教導之方式有極大分野。第一次任教期間，他的學生有倪蔣懷、陳澄波、陳英聲、陳承藩、郭柏川、王白淵，其中倪蔣懷最重要，其餘除陳英聲外，每一位石川的子弟皆留學東京美術學校。在倪蔣懷的作業中，鉛筆素描內容有動物如水牛、馬，也有臺灣器物如水煙、古琴、謝籃、繡花鞋、竹椅，也有臺灣特色的植物如扶桑花、鳳梨，比較特殊的還有蘭嶼的木船，而且是半隻船的形象。這些作業是以鉛筆對生活中實用器物做精確的描寫，顯然馬或蘭嶼船隻是以臨摹畫帖的方式而來，其他隊器物的描寫雖是以臺灣人民生活日常所見物品為題，但臨帖的可能性仍然極高，此外風景畫有日本風景為題，也有臺灣風景為題，由畫面判斷，也是屬於臨畫的方式，以原住民的住宅為題則是例證。<sup>85</sup>比起倪蔣懷所處的臨畫時期，葉火成時代的臺北師範學生，實地寫生的機會是較多的。也因此在此以多數師範系統學生參展的臺府展中，尤其是西洋畫的臺灣在地寫生題材成為一大特色。

日本在 1918 年開始倡導自由畫運動的山本鼎本人曾於 1912 年到臺灣訪問演講，此年二度來臺任教的實川欽一郎正也碰上新的圖畫理念實施，他帶動的寫

<sup>83</sup>立花義彰 著 廖瑾媛 譯，〈從一八六〇年代到一九三〇年代，來臺畫家筆下的臺灣〉，《何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同論文集》，臺北市：行政院文化建設委員會，1997 年，頁 8。

<sup>84</sup>崔詠雪，〈清代至日治時期臺灣書畫概況(1736-1945)〉，《臺灣早期書畫專輯 二》，臺北市：國史館臺灣文獻館，頁 20。

<sup>85</sup>白雪蘭，〈由倪蔣懷與葉火成學生時代作品淺談國語學校與臺北師範之圖畫教育〉，《藝術家》，252 期，1997 年 5 月，頁 296。

生風氣，符合這種教學觀念，大力的鼓吹戶外寫生風氣，擺脫過去較為拘束的臨畫學習。學校除有石膏像與寫生課程之外，周日石川欽一郎安排寫生會引導學生進入藝術之門，養成學生觀察自然，捕捉風景特色的能力，加強純美術創作。這一期的學生包括前輩畫家如李石樵、葉火城、李澤藩等人。倪蔣懷形容：「石川個性溫和，留學英國。他走路起來眼睛總是望向天空和四周，隨時不忘細查周圍的自然現象。他曾告訴我們說，臺灣景像中沒有一種深翠的藍色，叫我們不必使用，由此可見他觀察之透徹<sup>86</sup>。」臺灣繪畫研究所的三年，他白天畫畫，晚上上中學。從石膏素描著手，合著水彩靜物和寫生，如此的訓練下，也使得寫生寫實主義從一開始就扎根在臺籍西洋畫家的意識之中。

在臺展東洋畫部入選的臺籍畫家中，屬於師範教育系統者僅佔全部人數中的6.8%。造成官展東、西洋畫家師範教育系統出身者的人選比例相差懸殊的原因，追根究柢也是殖民圖畫教育政策造成的結果，因為日治時期師範學校、中學校及公學校的圖畫教育，並未將東洋畫列入課程內容當中，所以臺灣的東洋畫家並非由本島的師範系統培育出來，而是到內地接受專門美術訓練或接受師範教育的東洋畫家。這一類型的臺灣東洋畫家，返臺以後也有以教職為業者。例如任教於淡水中學的陳敬輝，畢業自京都市立繪畫專門學校；任教於臺中商業學校的陳慧坤，畢業自東京美術學校師範科；任教於屏東高等女學校的陳進，則是東京女子美術學校畢業的。

自1923年起，各州、市、郡的教育主管單位或教育團體積極地舉行圖畫講習會、圖畫教授研究會或學校美展，以強化區域性美術的教育內容，1927年起，殖民政府則在統治中心的臺北，舉行全島性的官辦展覽會，以凝聚全臺各地專業或業餘美術創作者的向心力。由於參與官展的臺籍或日籍畫家，絕大多數為教育系統出身或從市其他行業的業餘畫家，而非專業畫家。至於真正落實殖民地美術發展的基礎工作，包括美術專業人才培育機構的社立和美術品研究收藏展市場的興建，則並非日本殖民當局關切的重心。臺北市教育會是臺灣最早實施圖畫教育講授會的區域性教育團體，1923年在南門國小召開圖畫科研究教授發表會。由於這些教師都肩負著指導學童圖畫教育的重責，因而各州、市、郡為了鼓勵、振興州內的圖畫教育，乃定期或不定期舉辦圖畫講授會，對小、公學校的教原施予在職進修，以提升行政區內圖畫教育的品質，像是同為教職員的畫家蘇秋東便經常把握能夠進修繪畫的機會<sup>87</sup>。地域性美展在臺展的錢依年1926年9月，由臺中州教育會首先舉辦州下小公學校職員繪畫展覽會<sup>88</sup>，之後，中壢郡教育會則在1927年舉辦郡下小公學校職員兒童圖畫展覽會。<sup>89</sup>此外還有新竹州學校美術展覽

<sup>86</sup>白雪蘭，《礦城·麗島·倪蔣懷》，臺北：雄獅美術，2003年，頁39。

<sup>87</sup>白雪蘭，〈蘇秋東的繪畫與人生〉，《蘇秋東創作七十年回顧展：彩繪鄉土·歌頌自然》，基隆市立文化中心，2003年，頁8。

<sup>88</sup>《臺灣日日新報》，1926年9月29日，4版。

《臺灣日日新報》，1927年11月29日，8版。



會<sup>90</sup>、高雄州學校美術展覽會<sup>91</sup>、臺南州學校美術展覽會、臺北州學校美術展覽會<sup>92</sup>、臺中州學校美術展覽會等大型學校展覽會定期展出。

而在幾位學校老師石川欽一郎、鹽月桃甫、木下靜涯、鄉原古統等人推薦下，臺灣總督府文教局臺灣教育會，於 1927 年舉辦了具有一定教導與教育意義的臺灣美術展覽會。臺展的西洋畫部方面，以石川欽一郎風格寫生臺灣鄉野的與農村田園的水彩畫；還有以油彩的厚度與彩度，鹽月桃甫式的野獸派技法表現的臺灣原住民與山野自然。而東洋畫部的作品則是以精細的描繪，記錄下臺灣的動植物，像是水牛、芭蕉、椰樹等；還有風俗民情，像是廟會、龍舟競賽等，更是烙印出臺灣社會早期印象<sup>93</sup>。

除了官方美術展覽會外，此時的臺灣畫壇還有眾多的民間畫會組織，有的是同學或校友組成的，如臺北師範生組七星畫壇、臺中師範生組水邊畫會；有地方畫友的結合，如基隆東壁書畫會、新竹白陽社；有全島畫友的聯合，如赤島社、臺灣美術聯盟、臺陽美協；另有教學式的團體是將來組畫會的成員，例如臺北師範的寫生會、臺北的臺灣繪畫研究會、嘉義的自勵會。在畫會活動上，最活躍的地區是臺北。其中以日本人的藝文團體最多，如臺灣日本畫協會、黑壺會、新興陽畫會，也有臺日畫家的團體如梅檀社、臺灣美術聯盟。在其他地區也有少數臺日畫家組成之協會，如宜蘭的墨潮洋畫會、基隆的白陽會、新竹的白陽社、臺南的南光社。但清一色日本畫家的畫會僅集中在臺北。臺日畫家的交流多屬師生關係，平輩間的臺日畫家甚少來往，如立石鐵臣者與臺籍畫家來往頻繁甚至加入臺陽美協者是較為少見的情形。

還有像是東洋畫的梅檀社，是由臺展審查員鄉原古統號召組成的團體，而鄉原古統邀請日臺及畫家一同加入的目的，除了強調對臺灣本地畫家的重視外，加入的臺籍東洋畫家也意味著對於臺展提倡地方色彩的認同，並極力爭取在臺展中的一席之地。梅檀社會員皆為入選東洋畫部的畫家，又以提升臺展水平為目的，因此梅檀社並非屬於反官展的在野團體，而是如同臺灣新民報記者林錦弘所言，是臺展的試作展，與臺陽美術協會類似。<sup>94</sup>1934 年 5 月 4 日到 6 日，梅檀社為慶祝立皇太子後初迎端午節，舉辦第「五回邦畫展覽」展出作品內容題材與端午節有關<sup>95</sup>，林玉山以林和靖為描繪對象展出作品。〈周濂溪〉與〈林和靖〉都是以新日本畫風格呈現，在傳統的繪畫題材上，加上了西洋繪畫寫生或立體表現技法的

<sup>90</sup> 《臺灣日日新報》，1928 年 11 月 16 日，4 版 1929 年 11 月 24 日 4 版。

<sup>91</sup> 《臺灣日日新報》，1930 年 10 月 5 日，5 版。

<sup>92</sup> 《臺灣日日新報》，1932 年 2 月 3 日，4 版。

<sup>93</sup> 劉學穎，〈第一章 第一節〉，《日治時代臺灣美術史系統源流》，頁 36。

<sup>94</sup> 黃琪惠，〈日治時期臺灣傳統繪畫與近代美術潮流的衝擊〉，國立臺灣大學藝術史研究所博士論文，2012 年，頁 63。

<sup>95</sup> 梅檀社第五回邦畫展覽，臺灣日日新報，1934 年 5 月 4 日，漢 4 版。

新元素。<sup>96</sup>另外從蔡雲巖在第四屆梅檀社展（1933年）承為正式會員，但是蔡雲巖的作品風格，早在1933年以前便受到梅檀社影響。<sup>97</sup>之後的作品可看出蔡雲巖從風景題材轉至花鳥描寫，正也是臺展花鳥畫發展的高峰；在府展（1941年）時期他又將專注力放到室內景緻的表現上<sup>98</sup>。從此案例也可以知道梅檀社之於臺府展的題材流變有著相當的影響力。另外南部最有影響力的畫會為1928年成立的春萌畫會，組成成員中嘉義地區畫家以林玉山為首，臺南地區則是以潘春源為首。<sup>99</sup>春萌畫會成員皆為臺展東洋畫部參選者，成員來自嘉義、臺南，且大多數為民間畫師或書畫會成員，主要的目標是透過集體創作與地方力量的團結，來強化參展經驗<sup>100</sup>。

對於臺府展的相關研究認為，如果將臺展、府展及州展入選作品作一番分類，比對之後可以發現，殖民地當局宣導的政策辭令，以及每遇相關人士的主張與評論，對臺灣東、西洋畫家在作品技法形式的運用、內容的抉取、風格的表現上，具有相當程度的導引與鼓勵的作用。像是在公學校任職的教師，參展作品的描繪題材，也大都限制在圖畫教育的教學範圍內，以能表現地緣性鄉土特色的風景及靜物為主。而中央級的會畫展覽會如臺、府展或日本內地的官展中畫家的創作範圍較為廣泛，西洋畫家以山水街道風景、花果靜物、肖像與裸體等為題材；東洋畫家則以亞熱帶花卉、翎毛畜獸，臺灣在地風俗活動、原住民及美人畫等，能夠成現南國鄉土風味及臺灣特有風土民情的題材入畫。雖然從整體來看臺灣畫壇選用「臺灣題材」是主要的潮流走向，但是臺籍畫家在這些題材的選用與呈現的事物上有何趨向，在接下來的章節中，將會對臺灣官辦美展與日治時期臺籍畫家所參與的民間美術展覽會，其中的作品表現的繪畫題材進行更進一步的統計討論。

---

<sup>96</sup> 薛燕玲，〈林玉山歷史人物畫創作發想探析—以《周濂溪》與《林和靖》為例〉，臺灣美術 94 2013.10[民 102.10] 頁 33。

<sup>97</sup> 吳景欣，〈臺府展畫家—蔡雲巖之藝術研究〉，國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2002年，頁 47。

<sup>98</sup> 吳景欣，〈臺府展畫家—蔡雲巖之藝術研究〉，國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2002年，頁 67。

<sup>99</sup> 蕭瓊瑞，〈出身彩繪世家〉，《豐美·彩繪：潘麗水》，藝術家，2011年，頁 13。

<sup>100</sup> 白適明，〈南臺珠光—春萌畫會的始創及其在臺灣美術史上的意義〉，《王秀雄，〈日據時代臺灣官展的發展與風格探釋—兼論其背後的大眾傳播與藝術批評〉，《臺灣美術發展史論》，國立歷史博物館，1995年，頁 103。》，嘉義市政府，2015年，頁 8。



## 第三章 美術展覽會中臺籍畫家繪畫的題材統計

1927 年第一屆臺展開辦，在確認了其權威性後，臺灣的畫壇開始進入美術展覽會的時代。此後的十幾年間，被稱為臺展、府展的官辦美展對於近代臺灣美術發展，而展覽會的風格對於臺灣畫家在題材的選用習慣上也有著深遠的影響。第一屆臺展評審之一的木下靜涯，就很明白的表示其反對傳統中國水墨的臨摹寫意<sup>101</sup>，鼓勵寫生寫實的創作題材。也因此，身在臺灣的繪畫創作者，其就近寫生的對象也多為臺灣的人事物與風景題材，也成為臺灣官辦美術展覽會的特色，甚至出現了所謂「臺展型<sup>102</sup>」畫家的說法。

而早在臺展之前，臺籍雕刻家黃土水便以具有濃厚臺灣風格的題材〈山童吹笛〉參加並入選 1920 年的第二回帝國美術展覽會(帝展)，在臺展開辦的前一年，畫家陳澄波也以故鄉的街景題材〈嘉義街外〉入選 1926 年的第七回帝展，可以說臺籍美術創作者選用具臺灣特色的題材來表現其作品與技巧，已是普遍的現象。在本章中，將分為三個部份進行討論，第一是針對日治時期臺、府展中臺籍畫家的會畫題材進行統計分析，二為臺籍畫家所參與日本的官方美術展覽會中的題材進行統計分類，並分析臺籍畫家的題材選用模式與日籍畫家、或是與臺、府展中的習慣有何差異；另外，除了官展之外，類似的民間展覽會也同樣蓬勃發展著，而在沒有官方的制度與評審限制下，臺籍畫家如何選用參展作品的題材。

### 第一節、美術展覽會中繪畫題材的分類

臺展、府展中皆設有東洋畫部、西洋畫部兩個部門，而其繪畫題材在選用與分類上略有異同，在此擬以兩個繪畫部門的題材類別與內容進行分類定義：

#### 一、東洋畫部

##### (一) 動植物類題材

在日治時期的展覽會中，動植物題材在東洋畫部所佔的比例最高。中國傳統

<sup>101</sup> 審查員木下靜涯表示：「不能說文人畫非美術品，但是僅僅畫些奇形怪狀的蘭竹、石頭再添加些詩詞，怎麼說也無法以美術品被接受…寫生或寫實非作畫的唯一方法但是基礎。」林皎碧譯，〈東洋畫審查雜感〉，《藝術家》，324 期，民國 91 年 5 月，頁 392。

<sup>102</sup> 「鄉原認為這兩件作品以正統性及優秀的表現足以說明臺展型。在此正統性恐怕是指正確的日本畫技法及觀念，而不是嚴格地意味臺展作品有正統非正統之分。從現在所有的文獻來觀察，並無法相信臺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，正確而優秀的表現樹立了臺展新生代畫家的典範，故足以稱之為臺展型。」顏娟英，《風景心境－臺灣近代美術文獻導讀(上)》，雄獅美術，2001 年 3 月，頁 528-530。

繪畫中有關動植物的題材以花鳥畫最為著名，而在多數的中國美術史論述中認為，花鳥畫的出現相當的早，新時器時代的出土文物中就有不少石鳥紋飾，殷商也有不少鳥類的銅器、玉器。而出土於長沙楚墓的戰國帛畫，可以說是上古翎毛繪畫現存最早的一幅作品，而西漢的帛畫上的翎毛繪畫筆法則帶有符號化的隸書色彩<sup>103</sup>。但是要到唐代才獨立出單獨成熟的花鳥題材。不過，獨立的花鳥題材的興起，是源自五代時的幾位畫家，像是專精勾勒法，描繪富貴吉祥含義的名花與奇珍異鳥的黃筌與黃居采父子；還有以鴨雁禽鳥、魚類、蔬果、蟬蝶等平日可見的田園間動植物為題材的徐熙。到了唐、宋以後，花鳥畫到達了鼎盛，欣賞純粹的藝術風氣逐漸盛行起來，甚至像是宋徽宗本人也相當擅長花鳥畫，並留下許多作品。畫面華麗精細的設色工筆花鳥與山水風景題材，逐漸取代了古代至唐以來中國繪畫的重心人物題材。

而清代的臺灣文人繪畫，受到明清以來中國南方繪畫「閩習」潑墨式的寫意技法影響，其題材主要是文人間想像而非寫實寫生的對象，尤其是容易隨手畫來的四君子、花鳥居多，已非宋畫的精細寫生工筆。但是在日治時期臺灣官方美展的東洋畫部中，卻是回到富有裝飾與寫生風格的工筆花鳥題材最為活躍，研究上主要認為主要就是受到日本圓山四條派的影響。日本花鳥畫受到中國繪畫的影響極早，其墓室壁畫中已出現走獸的形象，為日本花鳥畫之雛型，而日本花鳥畫的最興盛的江戶時代，其最重要的流派有四個：裝飾花鳥畫派、圓山四條花鳥畫派。文人花鳥畫派。浮世繪花鳥畫派。

其中，明治、大正乃至昭和（臺灣的臺、府展時期）時代，以裝飾花鳥畫派與圓山四條花鳥畫派的影響最為顯著。其題材常從生活中身邊的自然景物為主，並融入新的概念與裝飾性，各派的創作不論題材、用色或構圖都更函豐富，展出更多元卻又不失傳統的畫風<sup>104</sup>。尤其圓山派的開創者圓山應舉在繪畫上的堅持之處就是「寫生」，以寫生技巧為基礎，使用了日本繪畫中傳統的題材，創造出具有豐富裝飾性的畫面為特色，也和臺、府展畫家的題材觀念相當契合。此類題材在日治時期臺籍畫家中，尤其以曾留學京都市立繪畫專門學校，師從圓山四條派畫家福田平八郎的呂鐵州與其弟子擅長於寫實鳥類與花卉題材；另外還有鄉原古統教導下的女性畫家，也主要是以寫生花卉的題材參展。

不過，臺灣官辦美展中除了花卉與鳥類題材外，寫實的畜獸也是為臺籍東洋畫家經常描繪的對象。雖然顧愷之在題材的排序上認為：「凡畫，人最難，次山水，次狗馬<sup>105</sup>。」。雖然中國傳統上畜獸題材的地位不那麼高，不過寫實動物題

<sup>103</sup> 林柏亭，〈花鳥畫史〉，《花鳥畫技法 123》，雄獅美術，1990年，頁8。

<sup>104</sup> 陳怡茹，〈上村松篁對臺灣膠彩畫家林之助花鳥畫風的影響〉，《藝術論壇》，第6期，2009年7月，頁154。

<sup>105</sup> 張彥遠，論畫，歷代名畫記。

材的創作也非易事，是必須長期觀察並了解動物的動作與習性，在大量寫生的基礎上加上畫家的意識來創作。以畜獸為題材參展的臺籍畫家，多半為臺灣傳統民間畫師的身分或背景，像是以水牛為題材打開知名度的林玉山、同樣以牛羊等臺灣鄉間動物為描繪對象的潘春源等，並非完全是圓山四條派的寫生。

在探討日治時期東洋畫題材的研究中，有些分類將花鳥與畜獸區分開來，但是其實花鳥畫內容不僅有花卉、禽鳥，還包括蟲魚、畜獸、蔬果、木竹石等。仔細觀看臺府展東洋畫部的作品中，如林玉山在第五屆臺展的〈朱鸞〉，貓和柚樹同時在畫面的主軸上難以分客主；還有像是臺展第五屆、府展第五屆同樣以〈魚菜圖〉入選的施玉山、陳永新等作品同樣的難以將花果植物與動物分離，而鳥類與畜獸也同屬於動物。因此在本文中，將描繪花鳥畜獸的作品歸納為動植物類題材進行歸納，其中包含以自然花卉植物、鳥類、昆蟲、畜獸、或魚蝦等生物為描繪對象的題材，是東洋畫部中數量最多的一種題材，在接下來的文章中，還會再就作品中描繪的三大題材內容進行細分：

1. 花卉植栽：是純粹描寫折枝花卉、蔬果或整株植物的題材內容。
2. 翎毛蟲草：是主要描寫鳥類、飛蟲，或是鳥類、飛蟲與裝飾性花果植物的題材內容。
3. 畜獸游鱗：主要描寫四足畜獸如牛、羊、狗，或是魚蝦等水中生物的題材內容。

## （二）山水風景類題材

中國的山水畫，相當於西方的風景畫，無論是東西方的古代繪畫，都是以人物為主，並在發展過程中逐漸成為政教宣傳的附屬品。藝術史的研究中認為，山水或風景題材的獨立，顯示純粹藝術精神從政治人文的分離。中國傳統山水畫始盛於政治較為動盪不穩的魏晉南北朝，普遍認為此時期知識分子寄情於山川的原因是因為厭戰心理，《文心雕龍》中說：「老莊告退，山水方滋。」魏晉以前雖然有崇尚自然的老莊思想，但未能真正投入，直到魏晉玄學的興起，純粹的自然風格才在山水畫中出現。也因此純粹的自然文學與純粹的自然繪畫，雙雙脫離實用觀念而獨立<sup>106</sup>，並在日後發展中朝向文人表達理想的寫意風景發展。

而日本發展出來的山水繪畫強調的是寧靜的氣氛，富有禪宗式的空悠感，甚至是中國山水畫中經常出現的點景人物或動物也較少，和另一種在日本同樣發展興盛的題材，強調熱鬧華麗的風俗繪畫，其畫面大異其趣，而日治時期的東洋畫雖然一開始偏日本傳統文人畫的樣式，但隨著畫家在當時文化交流背景下的發展，

<sup>106</sup> 張俊傑，〈第三章 魏晉南北朝及隋代山水繪畫思想的成熟與山水畫的建立〉，《山水繪畫思想之發展》，國立歷史博物館，2006年，頁67。

逐漸將中國、日本與西洋畫的技法融合，也因此其在風景題材的表現上，逐漸形成獨特的東洋式風景。

在此題材分類當中，並不侷限帶有難畫風格寫意的傳統山水，若是畫中描繪的是寫實的自然景物或開放區域、特定景點場所，都是山水風景的題材。在臺府展東洋畫部中的山水風景類題材作品，可細分為三種：

1. 田園：以郊區農村為主要描繪對象的題材內容。像是郭雪湖初入圍第二屆臺展的寫生寫實的膠彩畫〈圓山附近〉（1928）則是屬於臺、府展東洋畫部中典型的田園風景題材。
2. 山水：帶有南畫風格描繪山岳或水文風景的題材內容，像是徐清蓮的〈八獎溪〉（1928）、吳天敏〈新岩路〉（1930）等。
3. 街景：以道路與建築為描寫對象的題材內容。像是陳永森描繪鐵橋的〈清澄〉（1935）、林玉珠〈西日〉（1940）等作品。

### （三）人物類題材

在中國早期傳統繪畫中，人物畫是最為重要的題材，傳統人物畫始自漢代，主要對描會對像有忠臣、孝子、烈女、功臣、名將等，主要是以宣揚道德與政令，民間也流行用人像畫記錄名人事蹟，人物畫也因此而興盛。早期的人物繪畫多為形似寫實，但描繪的筆法相對簡單，主要是以線描出輪廓的人像，像是顧愷之、吳道子的人像，都以線條為形貌基礎。到了南北朝時期，由於佛教與道家思想盛行，佛教人物與道家思想相關的人像成為畫家主要描繪的題材。而唐代時花鳥與山水畫題材漸展露頭角，但傳統佛道人物題材仍然未衰，此時期人物畫又以仕女題材最為興盛，其中周昉所畫的美人與仕女畫，皆為是體態豐潤飽滿，雍容華貴且典雅。宋代以後人物畫的第位逐漸被花鳥山水取代，也因此人物題材在明清時期不甚發達，精於人物道釋畫的文人畫家不多，民間的人物題材則是以廟宇中的人物敘事畫為主。但清代仍有不少擅長肖像畫的宮廷畫家，每逢國家大典時，負責把情景和參與人物以繪畫來詳實記錄，其中像是郎世寧是義大利人，以傳教士身分進入宮廷，他採取中西技法折衷的方法，創造出中西合璧的畫風，成為當時宮廷畫家中最具影響力的人物。日本傳統繪畫中也有以女性為主題的美人畫，但是在江戶時期發展最盛的即是浮世繪，其主要描繪對象為人們的日常生活、戲劇內容或風景。過去臺灣傳統文人較注重四君子與花鳥題材，而民間畫師最重要的題材即是歷史與神話人物的廟宇壁畫，主要為寺廟宣揚道德與教義的重要工具，也因此較有使用人物題材創作的機會，而臺、府展東洋畫部畫家在人物類題材中描繪最多的即是臺灣人民的生活風俗。在此將人物類題材分為：

1. 女性人像：在臺、府展東洋畫部單獨描寫人像的作品，幾乎是以女性為描

繪對象。陳進的〈芝蘭之香〉(1932)便是傳統中式新娘的美人題材，而陳敬輝擅長的現代女性如穿著新式學生制服的〈少女戲圖〉(1932)。

2. 生活風俗：以臺灣一般民眾的日常活動或節日慶典等為描繪對象的題材內容，像是郭雪湖〈南街殷賑〉(1930)與蔡雪溪的〈扒龍船〉(1930)。
3. 歷史人物：以歷史或神畫人物為描寫內容的作品有林玉山的〈周濂溪〉(1929)、潘春源的〈武帝〉(1932)。

#### (四) 其它類題材

在臺府展中較為少見，類似西方寫生靜物題材與船舶題材。像是潘雪山的靜物〈畫具〉(1931)與郭雪湖寫生實景船舶的〈戎克船〉(1935)。

## 二、西洋畫部

### (一) 風景類題材

西洋繪畫中的風景題材，最初只是宗教畫或是歷史畫背景中的附屬品，對於風景的描繪不過是用以突顯或是陪襯其畫作所要表達的其他題材，風景畫作為獨立的繪畫題材是在十七世紀的荷蘭，不如法國或是義大利以宗教畫較多，而從「荷蘭小畫派」開始，其畫家主要服務的對象是中產階層與商人，而依市場需求的作品，其取景自然是當時荷蘭社會熟悉的生活與風景，因尼德蘭低地國與水相依的地景，使得荷蘭畫家的畫中以海或運河以及水面上航行的船隻等水文風景的題材最多。印象派興起之後，風景畫不指是畫給富翁們欣賞的帆船或海景，也不是自然的再現，戶外寫生的風景作為最適合印象派畫家捕捉光影與色彩的繪畫題材而繁盛。在日治時期臺灣的西洋繪畫題材中固然是以風景畫最為多，其中有描繪淡水河海口、安平運河、高雄港灣風景的水景題材；描繪市街廟宇、洋樓建築、公園與植物園等街道風景的題材，也有描繪鄉村田園風景，或是以純粹的自然景緻或山岳為題材的作品。風景題材的畫作應該是以自然或戶外為主的繪畫，雖然風景畫中經常也有描繪人或器物，但多半是作為點綴而非主要的目的。

臺、府展西洋畫作品中的風景類題材，主要可細分為：

1. 建築街景：以建築、道路與城市市容為描繪對象的題材內容，也是臺籍畫家描寫最多的題材。像是廖繼春〈街頭〉(1928)、倪蔣懷〈後街〉(1929)、陳植棋〈真人廟〉(1930)等作品。
2. 田園風景：以郊區農村田園或是自然植被景觀為描繪對象的題材內容，如陳植棋〈芭蕉田〉(1929)或是陳清汾〈林本源庭園〉(1935)等作品。
3. 山岳水文：以山岳或是河海水文為描繪對象的題材內容，像是藍蔭鼎描寫海岸風景的〈北方澳〉(1927)或是陳澄波描寫郊山林屋的〈八卦山〉(1934)。



等作品。

## （二）人物類題材

在還未有照相技術問世的時代，畫家替特定人物繪製肖像畫留下存在的依據，如何忠實的表現人物的個性與特色便成為重要的課題。臺籍畫家像是李梅樹、李石樵便是以人物肖像為主要創作題材。而西方優秀的畫家本身像是杜勒、提香、林布蘭、以及梵谷等人皆留下許多自畫像，甚至是作為畫家本身壯年至晚年的自我記錄，除了容貌變化之外，也可看出其技法的趨於成熟。除了練習的功能之外，像是杜勒的自畫像是打算送給他未婚妻的禮物<sup>107</sup>，臺籍留學生在美術學校畢業時便須繳交自畫像，臺展中有將自畫像作為參展畫作的題材，像是柳德裕兩度以自畫像的題材入選，但數量不多。另外一方面，舉凡風俗、戰爭、歷史畫等描繪人類活動的題材，皆是歸類在人物畫的分類當中。而像是顏水龍、廖繼春等在臺府展中皆有以裸女題材入選之作品，甚至引起相當的討論與爭議。臺府展西洋畫作品中的人物題材可細分：

1. 靜態人像：以室內單獨或多個人物做靜態描寫的題材內容，像是柳德裕的〈自畫像〉（1928）、陳植棋的〈二人〉與〈三人〉（1928）、廖繼春〈仁小弟像〉（1934）等作品，是較易描寫的題材。
2. 生活風俗：以臺灣一般民眾的日常活動或為描繪對象的題材內容，像是杜添勝的〈飲食店所見〉（1931）、黃叔鄴描寫伐木工人工作活動的〈砍伐樟樹的人〉（1938）、洪瑞麟描寫礦工的〈勞動〉（1939）等作品。
3. 人體描寫：以模特兒的裸體、或是部分裸露的人體為描繪對象的題材內容。像是廖繼春、顏水龍、張秋海、廖繼春等畫家在臺、府展中都有在裸女題材作品，另外其中像是李石樵〈女二人〉（1939）就是部分裸露而非完全的人體描寫作品。

## （三）靜物類題材

靜物畫通常是以器物花果等不會活動的題材作為描繪對象，也有動物標本或類似東方花鳥題材的表現形式，靜物題材也被視為是最基本的繪畫題材，在臺展第一屆中藝術評論者對於以靜物畫題材參展的畫家表示嗤之以鼻的態度，但是優秀的靜物畫中的擺設與構圖仍是不容易表現的題材，因為其題材雖簡單但是也很容易看出繪畫者的技巧與底蘊。印象派的馬奈就相當擅長於桌上靜物的題材，雷諾瓦也有不少以花為題材的靜物畫。像是石川欽一郎的學生古川義光便持續以靜物畫題材入選臺展。臺府展西洋畫作品中的靜物題材，還可再細分：

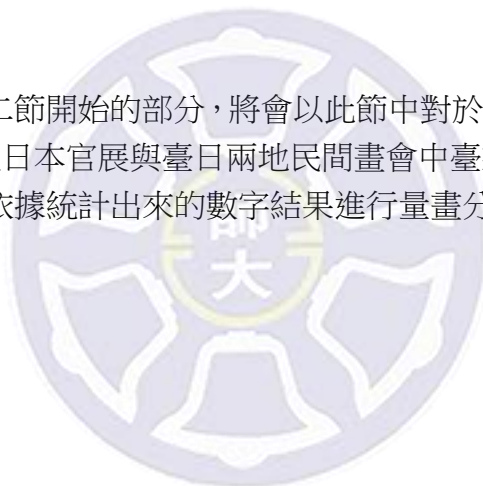
<sup>107</sup> 陳景容，〈第六章 人物畫研究〉，《構圖與會畫分析》，臺北：武陵，1998，頁 122。

1. 花果器皿：以花卉盆栽或折枝插花與容器為描繪對象的題材內容，像是廖繼春以陶壺為描寫對象的〈龍壺〉(1928)、簡綽然以花果為描繪對象的〈南國的果實〉(1930)等作品。
2. 室內物品：以室內器物擺設為描繪對象的題材內容，像是王坤南描寫室內書桌擺設的〈夜之書齋〉(1934)。
3. 魚貝標本：以動物標本、魚類與貝殼等為描繪對象的題材內容，像是張秋海〈鯨〉(1927)、簡綽然〈魚〉(1928)。

#### (四) 其它類題材

在此分類中的題材主要是以風景、人物、靜物題材之外，如動物題材，或是想像畫、抽象畫等非現實寫實題材為要對象。此類形畫作在日治時期臺灣西洋繪畫題材中相對稀少。在臺、府展中，臺籍畫家中李梅樹的〈水牛〉、〈曠野〉，或是鹽月桃甫為首的日籍畫家，以印度牛為描繪對象的作品或是就是動物題材之畫作。

而在接下來從第二節開始的部分，將會以此節中對於東西洋兩部的題材分類，對臺、府展為主，以及日本官展與臺日兩地民間畫會中臺籍畫家的參展作品進行題材的分類統計，並依據統計出來的數字結果進行量畫分析與解釋。



## 第二節、臺灣官辦美術展覽會中臺籍畫家的繪畫題材統計

由於臺展是日治時期臺灣首次大型官方美術展覽會，展覽與審查風格尚未發展，第一屆時參展畫家基本上是處在摸索的階段，但最後審查的結果明顯和期望有很大的差距，東西洋畫送件審查共五百多件的作品只有一百多件入選，並引起相當的輿論爭議<sup>108</sup>。但是很快在第二屆之後便確立其展覽會權威的地位。以下將會把日治時期臺灣官辦美展分為三個時期，從統計上可以得知，臺展的第 6 屆無論是東、西洋畫部在題材的選擇上都有相當顯著的變化，第 7 屆臺展也被畫家與藝術評論認為是臺展進入成熟期的階段<sup>109</sup>，也因此以第 6 屆（1932）臺展為基準將臺展分為臺灣美術展覽會前期（1927-1931）、與臺灣美術展覽會後期（1932-1936）；而府展的開辦同時也是中日戰爭的起始，而府展的停辦也緊接著太平洋戰爭的結束，可以說整個府展的背景皆是處於戰爭時期，也因此會將 6 屆的府展作為單一的臺灣總督府美術展覽會時期（1938-1934）來討論。而各時期中將分別為每一題材類別與細分的題材內容統計進行量化分析，並配合每屆美展的畫評作比較與討論。

### 一、臺灣美術展覽會前期（1927-1931）

#### （一）東洋畫部

許多藝術評論認為，雖然臺展初辦，不管是東西洋畫部的作品都是相當具有野心且魄力十足作品，但是畫家們對於題材還處於摸索的階段。展覽會的西洋畫部作品明顯多為臺灣在地的實景寫生為題材，而東洋畫的部分除了文人畫與禪宗畫被排除在外的爭議之外，入圍的作品在選用的題材上較為狹隘<sup>110</sup>。從臺展前期東洋畫部中，臺籍畫家作品的題材比例來看，動植物類題材有 34 件（佔 42%）最多，其次為風景類題材的 23 件（佔 29%），最後則是人物類題材 22 件（佔 28%），其它類題材 1 件（佔 1%）。而日籍畫家選擇風景類題材 47 件（佔 40%）最多，動植物類 40 件（佔 34%）位居其次。（參見表 3-2-1）

我們從統計數據可以得知，臺展前期東洋畫部動植物類與風景類題材作品的整體比例並沒有太明顯的落差，但是此時期的臺籍畫家的作品題材主要是描繪臺灣的動植物，日籍畫家則將焦點放最臺灣的山水風景上，可以見得此時的臺籍畫家與日籍畫家的題材選擇上，雖然都是與臺灣相關的實物或實景寫生題材，但是實際上關注的視角卻是有著顯著差異。接下來將會對第 1 到 5 屆臺展東洋畫部中

<sup>108</sup> 〈落選畫展覽會 宮比會主開於臺北〉，《臺灣日日新報》，1927 年 10 月 31 日，漢文 4 版。

<sup>109</sup> 一記者，〈第七回臺展評 洋畫部優秀的進步〉，《大版朝日新聞》，1933 年。參中文譯文 顏娟英譯著；鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上下冊）》，臺北：雄獅美術，2001 年，頁 203。

<sup>110</sup> 澤村專太郎文；邱彩虹譯，〈觀臺展所感〉，《藝術家》，313 期，民 90 年 6 月，頁 319。

臺籍畫家的題材表現與會畫評論作綜合比較。

表 3-2-1

臺展前期東洋畫部題材類別統計表(含評審委員作品)													
年份	1927		1928		1929		1930		1931		總件數	總比率	
展屆	臺一		臺二		臺三		臺四		臺五				
臺籍畫家	動植	3	50%	6	50%	10	50%	5	22%	10	53%	34	42%
	風景	2	34%	2	17%	4	20%	11	48%	4	21%	23	29%
	人物	1	16%	4	33%	6	30%	7	30%	4	21%	22	28%
	其它	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	1	5%	1	1%
件數		6		12		20		23		19		80	
總件占比		15%		36%		56%		49%		47%		41%	
日籍畫家	動植	13	38%	8	38%	4	25%	7	29%	8	38%	40	34%
	風景	13	38%	10	48%	8	50%	8	33%	8	38%	47	40%
	人物	8	24%	3	4%	4	25%	9	38%	5	24%	29	26%
	其它	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%
件數		34		21		16		24		21		116	
總件占比		85%		64%		44%		51%		53%		59%	
合計件數		40		33		36		47		40		196	

圖表資料來源：《臺灣美術展覽會圖錄》第1-5回；筆者自行統計。

第一屆臺展東洋畫入選 36 件，無鑒察 4 件，共 40 件作品。整體來看多偏向日本畫風格<sup>111</sup>，不見傳統中國四君子的題材。此屆臺籍畫家僅入選三名（參見表 3-2-1），其作品題材有動植物類 3 件（佔題材 50%），風景類 2 件（佔題材 34%），人物類 1 件（佔題材 16%），共 6 件。分別為郭雪湖的山水題材作品〈松壑飛泉〉，林玉山帶有南畫風格<sup>112</sup>的〈大南門〉與寫實畜獸題材〈水牛〉，以及陳進的女性人物畫〈姿〉、花卉的〈罌粟花〉與〈朝〉。其中郭雪湖的〈松壑飛泉〉雖然整體仍是傳統山水題材，但是以寫實而非寫意技巧來表現；林玉山就近取材的作品〈水牛〉同樣也是寫生氣息濃厚，正好反映本次東洋畫部評審所強調的寫實風格，而陳進的人物與花卉作品偏向日本畫技巧，且帶有院體色彩。同樣的本屆日籍畫家在題材內容上，多數取材自臺灣，也呼應臺展評審的想法，像是特選作品村上英夫的〈基隆燃放水燈圖〉選以臺灣在地的民俗描繪對象，加藤紫軒的〈太魯閣峽〉、清野仙潭的〈草山〉等臺灣的名勝山水題材；鄉園古統的〈南薰綽約(三幅)〉分別取自臺灣的鳳凰木、金雨樹與夾竹桃；大岡春濤〈活的英靈〉也是來自臺灣民間傳說的吳鳳為題材〈基隆燃放水燈圖〉即是以浮世繪的形式呈現，但是像武部竹令的〈能樂二幅(翁、猩猩)〉與野口秋香的〈出陣〉明顯是以日本能樂角色與武士為描寫對象，是和臺灣風土無關的題材。

第二屆臺展的作品共 33 件，而臺籍畫家的作品明顯增加（參見表 3-2-1），動植物類題材有 6 件（佔題材 50%），風景類題材有 2 件（佔題材 17%），人物類題材有 4 件（佔題材 33%），共 12 件作品。特選分別為陳進的人物畫〈野分〉與郭雪湖的〈圓山附近〉，郭雪湖一改前年的南畫山水，由於〈松壑飛泉〉被認為題材參考過多的圖譜樣式，和臺灣的地方特色聯結性也較弱。也因此郭雪湖便

<sup>111</sup> 鷗亭生，〈臺展評 東洋畫部〉，《臺灣日日新報》，1927 年 10 月 30 日，5 版。

<sup>112</sup> 〈美展談談〉，《臺灣日日新報》，1927 年 10 月 29 日，漢文 4 版。

以畫家居住地附近的圓山為題材，呈現精細寫實的田園風景，雖然是實景寫生，但仍有部分為自行點綴的景物<sup>113</sup>，和前一年日籍畫家萩谷秋琴同樣題材的〈圓山〉風格相異。由於前一屆寫意戲墨的文人畫明顯不受評審青睞，第二屆的東洋畫部也多為寫實取向，多為臺灣實景題材居多。而《臺灣日日新報》的藝評認為，寫實與南畫並不衝突：「東洋畫由寫實入手極可。由寫實而不脫於寫實則不可也。是亦猶法四王吳惲<sup>114</sup>及明之文沈者。不可不時時返於寫實。<sup>115</sup>」本屆第一次入選的徐青蓮有〈八獎溪〉、〈春宵之圖〉二件，其中描繪夜晚廟會的〈春宵之圖〉被認為是延續前屆特賞〈基隆燃放水燈圖〉的臺灣風俗題材。同樣前一年以〈水牛〉入選的林玉山本屆則是以〈山羊〉入選，〈水牛〉則是由黃敬山所接續，已開業的畫師潘春源也循著牛的題材〈牧場所見〉入選，其描繪的是當時在臺灣甫引進不久，即使在鄉間也不多見的乳牛<sup>116</sup>。

三屆臺展以來入選臺籍東洋畫家逐年增長（參見表 3-2-1），動植物類題材有 10 件（佔題材 50%），風景類題材有 4 件（佔題材 20%），人物類題材有 6 件（佔題材 30%），共 20 件。動植物類題材有明顯增長，尤其以動物居多，似乎是受前兩屆林玉山的寫實水牛描寫題材的影響，像是潘春源兩幅以水牛為主要題材內容的〈浴〉、〈牛車〉，潘春源的弟子林東令的〈牛〉、黃靜山的〈犢〉與〈猿兒〉，另外還有周雪峰的〈獵犬〉，足以表現臺籍畫家在對動物的題材用心。而帶動牛題材的林玉山則轉而嘗試過去多為民間畫師拿手的歷史人物題材〈周濂溪〉與描繪二鸞的翎毛題材〈雨後乍晴〉入選。本次的日籍畫家作品中，那須雅城的〈新高〉、〈日月潭〉、〈太魯閣〉三件作品，田中謙堂〈太魯閣峽〉明顯是在臺灣登山取材後的作品，在臺籍畫家中幾乎未有如此明顯以單獨山岳為描繪對象的題材。

第四屆臺展東洋畫作品中臺籍畫家的題材也有明顯的異動，動植物類題材減少，風景類題材增加。本次臺籍畫家作品題材中（參見表 3-2-1），動植物類題材有 5 件（佔題材 22%），風景類題材為 11 件（佔題材 48%），人物類題材 7 件（佔題材 30%），共 23 件。本屆許多風景類題材的作品趨近於西洋寫生風格，吳天敏的〈新岩路〉就近似於西洋風景畫，甚至是有觀眾誤以為是油畫<sup>117</sup>。即使臺籍畫家的作品展現出嘗試新的題材與技法，本屆的畫評仍毫不留情的批評，認為東洋畫部的題材與技巧過於舊派，蔡雪溪〈扒龍船〉就被評為有如江戶末期剛開

<sup>113</sup>漢文記者，〈第二回臺灣美術展覽會 會場中一瞥作如是我觀〉，《臺灣日日新報》，1928 年 10 月 26 日，漢文 2 版。

<sup>114</sup>「四王吳惲」即王時敏、王鑑、王翬、王原祁、吳歷、惲壽平六位清初畫家的合稱，為「清六家」。他們的繪畫曾被認為是清代繪畫史的「正統」。其中包括「山水正宗」與「寫生正派」。也就是文人畫主要的繪畫兩科。所謂的「山水正宗」，是指最先為王時敏、王鑑所開，繼為王原祁所成的山水畫宗法，稱「婁東派」。又有王翬創造的另一種山水畫宗法，即「虞山派」。

<sup>115</sup>漢文記者，〈第二回臺灣美術展覽會 會場中一瞥作如是我觀〉，《臺灣日日新報》。

<sup>116</sup>漢文記者，〈第二回臺灣美術展覽會 會場中一瞥作如是我觀〉，《臺灣日日新報》。

<sup>117</sup>《臺灣日日新報》，1930 年 11 月 3 日，日刊 6 版。

始利用西洋畫遠近法的創作<sup>118</sup>。畫評認為，若是不注重題材表現，而只是畫家本身炫耀技巧的「遊戲筆墨」，其作品的藝術性與時代性不高。甚至提出了「既然武家殺伐都可以作為繪畫題材，飛機、戰鬥艦、工廠和群眾、鋼鐵建築也同樣可成為東洋畫題材。<sup>119</sup>」這樣的提議。即使如此，臺籍畫家明顯仍在嘗試將傳統風俗表現在畫作之中，像是郭雪湖的特選作品〈南街殷賑〉雖然是屬於寫實，但並非完全寫生，街道上的人物衣著明顯都穿著臺灣傳統的寬大服飾，並非當下的時裝。蔡雪溪的〈划龍船〉雖然在技巧上被認為偏向日本新浮世繪，但是題材內容是臺灣風格濃厚的風俗活動。另一方面，第四屆東洋畫部中臺籍畫家的風景類題材突然的增多，甚至遠高於前幾屆的動植物類題材。林雪洲的〈深坑溪〉與蔡九五〈成子寮〉同樣都是實景寫生風景，但是作品中傳統山水不多，多為描繪郊區田園景色，如林東令的〈夕照〉，不過也可以看出臺籍畫家嘗試前往郊區探索，而不是就近熟悉的市街內風景題材。本屆動植物類雖然有如作品穩定的呂鐵州的花卉作品〈八仙花〉、〈立葵〉，謝寶治描繪瓜果的〈淡味〉等，都是臺灣農村常見的植栽蔬果，但是臺籍畫家前屆流行的畜獸類題材在本屆未有延續；人物畫方面蔡媽達的〈姊妹弄唵蝶〉與潘春源〈琴笙雅韻〉較為突出，而陳進以女性為主要描繪題材持續的練習與探索<sup>120</sup>。

第五屆臺展東洋畫部在題材主流上開始出現轉變，整體風景畫的題材開始減弱，臺籍畫家入選的作品中(參見表 3-2-1)，動植物類題材有 10 件(佔題材 53%)，風景類題材 4 件(佔題材 21%)，人物類題材 4 件(佔題材 21%)，其它類題材有 1 件(佔題材 5%)，共 19 件。又回復到以動植物類題材為大宗，題材表現更加的貼近臺灣的農家。雖然作品水準整齊，但主要是追求技巧，題材的表現較弱。畫評認為，臺灣的東洋畫家缺乏統一的指導方向<sup>121</sup>，也因此題材選擇上還未出現習慣的風格。而整體作品基本上仍延續之前帶有西洋畫技巧的寫實題材，潘春源之子潘雪山的〈畫具〉幾乎和西方靜物畫一樣，甚至在畫面中安排了《第四回臺灣美術展圖錄》與《帝國美術院第十一回美術展覽會圖錄》，期望參展入選的企圖明顯。持續以動植物題材創作的有林玉山的〈朱欒〉，雖然畫題與描繪對象都有柚子樹，但是焦點則是在果樹下的貓的描寫；呂鐵州以花鳥畫作〈後庭〉雖然在構圖上被認為稍微刻板有如圖案，但藝評仍將其譽為是「東洋畫第一人」<sup>122</sup>，可見其技巧已相當純熟，但是直到本屆為止整體動植物題材中，仍是以純花卉的題材內容佔最多數。另外，人物類題材中潘春源的〈婦女〉、周雪峰的〈朝趣〉，都是描寫穿著臺灣傳統服飾的女性，和陳進〈逝春〉的和服女子不同，且〈婦女〉和〈朝趣〉的背景與人物姿態都帶有濃厚的肖像館風格。

<sup>118</sup>N 生，〈第四回臺展觀後記〉，《臺灣日日新報》，1930 年 11 月 3 日，6 版。

<sup>119</sup>N 生，〈第四回臺展觀後記〉，《臺灣日日新報》，1930 年 11 月 3 日，6 版。

<sup>120</sup>N 生，〈第四回臺展觀後記〉，《臺灣日日新報》。

<sup>121</sup> 鷗亭生/XYZ 生，〈第五回臺展評論〉，《臺灣日日新報》，1931 年 10 月 26 日，3 版。

<sup>122</sup>鷗亭生/XYZ 生，〈第五回臺展評論〉，《臺灣日日新報》，3 版。

總結臺展前期臺籍東洋畫家的 80 件作品中，動植物類題材 34 件(佔 42%)，風景類題材 23 件(佔 29%)，人物類題材 22 件(佔 28%)，其它類題材 1 件(佔 1%)。另外在日籍畫家方面，動植物類題材 40 件(佔 34%)，風景類題材 47 件(佔 40%)，人物類題材 29 件(佔 26%)，共 166 件。而在各類題材中，臺籍畫家在題材內容上各有如何的關注焦點，將在下列的內容分類中進行說明。

表 3-2-2

臺展前期台籍畫家東洋畫部題材內容統計表								
題材類別	題材內容	臺1	臺2	臺3	臺4	臺5	前期總計	各別比率
動植物	花果植栽	2	3	3	3	5	16	47%
	翎毛蟲草	0	1	1	1	3	6	18%
	畜獸游鱗	1	2	6	1	2	12	35%
	類別總計	3	6	10	5	10	34	42%
風景	自然田園	1	1	3	7	3	15	65%
	山水	1	1	1	4	1	8	35%
	街景	0	0	0	0	0	0	0%
	類別總計	2	2	4	11	4	23	29%
人物	生活風俗	1	2	4	5	2	14	64%
	女性人像	0	2	1	2	2	7	32%
	歷史傳說	0	0	1	0	0	1	4%
	類別總計	1	4	6	7	4	22	28%
其它	船舶	0	0	0	0	0	0	0%
	靜物	0	0	0	0	1	1	100%
	類別總計	0	0	0	0	1	1	1%

圖表資料來源：《臺灣美術展覽會圖錄》第1-5回；筆者自行統計。

### 1. 臺展前期的東洋畫動植物類題材

過去的研究中認為，臺展中的臺籍東洋畫家主要是以「花鳥畫」為主要題材，在臺展前期，臺籍畫家的作品中確實動植物類題材就佔整體題材類別的 42% (佔 34 件)，但是我們從統計中可以發現(參見表 3-2-2)，動植物類題材中內容以花果植栽作品者有 16 件(佔 47%)，畜獸游鱗有 12 件(佔 35%)，而真正有描繪鳥類的翎毛蟲草僅 6 件(佔 18%)。我們可以知道，實際上臺籍東洋畫家的動植物類題材中以純花卉植栽的題材內容居多，甚至大部分屆數裡，林玉山、潘春源等人擅長的畜獸題材還遠高於「花鳥」的翎毛題材。像是以人物類題材聞名的陳進，在早期的花卉題材作品仍有相當不錯的評價，其他像是蔡品、謝寶治、周紅綢等女性畫家也多以純花卉作為繪畫題材，其中謝寶治兩幅作品〈淡味〉(臺四)、〈豐果〉(臺五)，都是類似靜物畫的果物描繪，和鄉原古統的女學生蘇花子描繪攀藤的〈葡萄〉(臺二)不同；擅長花鳥的呂鐵州和他的門生廖立芳在早期也是以純花卉為主，不過在臺展前期的動植物題材中，除了以臺灣特色的水牛為描繪對象的作品之外，臺籍畫家對於花果與鳥類的描寫並沒有顯著的強調臺灣獨有的風格。

相較於此時期仍在摸索的臺籍畫家，許多日籍畫家的花鳥畫作品對於臺灣題材的表現多已相當成熟，像是審查員鄉原古統的〈南薰綽約〉，就是取材自臺灣獨特花鳥（鳳凰木、金雨樹、夾竹桃）<sup>123</sup>。而這些東洋畫家的裝飾性技法與艷麗的顏色，在之後臺籍東洋畫家的動植物題材作品中可以見得相當的影響性。

## 2. 臺展前期的東洋畫風景類題材

臺展前期的臺籍東洋畫家明顯將描繪的視角放在田園風景上（參見表 3-2-2），風景類題材 23 件（佔題材類別 29%）中，自然田園有 15 件（佔 65%），山水 8 件（佔 35%）。以林玉山堅穩寫實畫風的〈南大門〉開始，雖然郭雪湖的〈松壑飛泉〉被歸類於南畫的水墨畫<sup>124</sup>，但是第二屆〈圓山附近〉一改被譏臨摹的南畫風格山水<sup>125</sup>，為寫實田園，甚至開啟了臺及東洋畫家紛紛以「雪湖派」的寫實田園題材為主流的風氣。另外，像是徐清蓮的〈八掌溪〉、吳天敏的〈新岩路〉就明顯為實景風景<sup>126</sup>，可見臺籍畫家雖然未能像西洋畫家般大量取材異國風景，但是仍努力朝臺灣的自然中尋找過去未描繪過的題材。

而日籍畫家雖然熱衷於山水題材，但是對於臺籍畫家的影響甚微。像是努力不懈的鄉原古統，持續的在創作像〈臺灣山海屏風〉般唐吉軻德式的巨作<sup>127</sup>，那須雅城的〈新高〉、〈日月潭〉、〈太魯閣〉三件作品也是實景取材的臺灣名勝，加藤紫軒的〈太魯閣峽〉〈群山層翠〉也是注重描繪山體而非全景<sup>128</sup>。由此可以得知，日籍畫家主要描繪的是「山岳」，雖然臺籍東洋畫家也有對山的描寫，但主要還是將山作為背景的一部分，輔以溪水或海景；或是主要在描繪山上的樹林植物，而非山體本身。

## 3. 臺展前期的東洋畫人物類題材

臺展前期臺籍畫家的作品（參見表 3-2-2）共 22 件（佔題材類別 28%）東洋畫人物類題材中，生活風俗 14 件（佔 64%），女性人像 7 件（佔 32%），歷史人物 1 件（佔 4%）。主要是以生活風俗為主，像是施玉山臺灣廟會風俗〈朝天宮的祭典〉、蔡雪溪〈扒龍船〉；而女性人像的描寫幾乎是陳進的作品。另外還有像黃華仁描寫房內婦人〈閨房內〉、蔡媽達〈姊妹弄唵蝶〉則是並非傳統畫面與形

<sup>123</sup> 鷗亭生，〈臺展評 東洋畫部〉，《臺灣日日新報》，1927 年 10 月 30 日，5 版。

<sup>124</sup> 佐藤農塊（左藤曲水）文；邱彩虹譯，〈東洋畫印象記〉，《藝術家》，313 期，民國 90 年 6 月，頁 316-318。

<sup>125</sup> 漢文記者，〈第二回臺灣美術展覽會 會場中一瞥作如是我觀〉，《臺灣日日新報》，1928 年 10 月 26 日漢文 2 版。

<sup>126</sup> 漢文記者，〈第二回臺灣美術展覽會 會場中一瞥作如是我觀〉，《臺灣日日新報》。

<sup>127</sup> N 生，〈第四回臺展觀後記〉，《臺灣日日新報》，1930 年 11 月 3 日，6 版。

<sup>128</sup> 鷗亭生，〈臺展評 東洋畫部〉，《臺灣日日新報》，5 版。



式的作品。而歷史民俗傳說的題材僅林玉山的歷史人物〈周濂溪〉一件，並未太豐富。

#### 4. 臺展前期的東洋畫其它類類題材

其它類題材（參見表 3-2-2）僅 1 件（佔 1%），為潘雪山幾乎和西方靜物畫一樣的〈畫具〉，潘雪山為著名傳統畫師潘春源之子，雖然未有美術專門學校訓練，但是從潘春源肌肉骨骼描寫入微的水牛題材與潘雪山精細的寫生靜物可以看出，臺灣傳統民間的畫師與肖像師擅長的寫實技巧，在臺展中比起寫譯文人畫更容易發展，而從〈畫具〉一作中所呈現的實景寫實題材內容，也可使後人一探當時臺灣傳統畫師所使用的畫具器物與參考書冊等，成為具有參考意義的視覺史料。

### （二）西洋畫部

臺展前期的西洋畫部裡臺籍畫家以選擇風景類題材創作為壓倒性的多數，其中又以在臺灣所在生活場域的市鎮街景最為頻繁，其次則是水彩技巧表現的山岳與田園水彩畫。臺展的評審認為，特殊的地理條件會創造出獨具特色的藝術，並期望臺展的西洋畫家能夠以具臺灣地方性的題材為創作對象，成為臺展將來發展之方向。當然，在臺展前期的西洋畫部中最具影響力的便是石川欽一郎與鹽月桃甫兩位老師兼審查員。油畫中許多類似鹽月桃甫風格，水彩畫以石川欽一郎的影響最深<sup>129</sup>，有許多人認為水彩畫的題材風格皆趨向類似<sup>130</sup>。而在石川離臺後的第六屆臺展，石川帶有山水風格的水彩田園風景題材作品明顯減少，可以發現在第五屆臺展之後，西洋畫部的臺籍畫家人數驟減，甚至有拒絕參與臺展之說。接下來將會依序從各屆來看臺展前期的西洋畫題材變化。

表 3-2-3

年份		1927		1928		1929		1930		1931		總件數	總比率
展屆		臺一		臺二		臺三		臺四		臺五			
臺籍畫家	風景	16	74%	19	66%	31	76%	31	74%	8	45%	105	69%
	人物	3	13%	4	14%	7	17%	9	22%	7	38%	30	20%
	靜物	3	13%	6	20%	3	7%	2	4%	3	17%	17	11%
	其它	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%
件數		22		29		41		42		18		152	
總件占比		27%		38%		50%		44%		31%		39%	
日籍畫家	風景	39	65%	28	60%	24	59%	29	55%	25	63%	145	60%
	人物	7	12%	6	12%	6	14%	9	17%	6	14%	34	14%
	靜物	14	23%	13	28%	11	27%	15	28%	9	23%	62	26%
	其它	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%
件數		60		47		41		53		40		241	
總件占比		73%		62%		50%		56%		69%		61%	
合計件數		82		76		82		95		58		393	

圖表資料來源：《臺灣美術展覽會圖錄》第1-5回；筆者自行統計。

<sup>129</sup> 鷗亭生，〈臺展評 西洋畫部〉，《臺灣日日新報》，1927年11月1日，2版。

<sup>130</sup> 「比起油畫水彩畫更容易受技巧約束，陷入師傅(石川)的老套。」鹽月桃甫〈第一回臺展洋畫評〉，《臺灣時報》，1927年11月。

首屆臺展西洋畫部 88 件作品（參見表 3-2-3）中，以風景畫最多(59 件)，靜物次之(17 件)，人物畫最少(12 件)。其中臺籍畫家的作品有 22 件，風景類題材 16 件（佔 74%），人物類題材 3 件（佔 13%），靜物類題材 3 件（佔 13%）。風景畫的題材內容多以臺灣的港口、河道與船隻為描繪對象，淡水風景尤多。像是特選賞的陳植棋作品〈海邊〉，邱創乾〈崖〉、李石樵〈大橋〉，都是取材自河畔與海岸風景，也可以從取材地點知道此時期臺籍西洋畫家多集中在臺灣北部。不過，畫家陳澄波雖然以故鄉的街景〈嘉義街外〉入選 1926 年的第七回帝展，但是參與第一次臺展時的作品，雖然一樣是風景題材，卻是以日本東京上野公園為描繪對象的〈皇室博物館〉，而非臺灣的題材。次多的靜物題材被認為主要是業餘的參展者<sup>131</sup>居多，以日籍畫家居多，但臺籍畫家中廖繼春便是以靜物作品特選。人物畫雖然是最少的，但其中像是顏水龍、廖繼春等人的裸女畫也引起討論<sup>132</sup>，當時日籍審查委員鹽月桃甫除了原住民題材的〈山地姑娘〉也有描繪橫臥裸女的〈夏〉，谷喜一的〈浴後乘涼〉則是描繪女子沐浴的裸體描寫。

第二屆的臺籍西洋畫家題材(參見表 3-2-3)中，風景類題材 19 件(佔 66%)，人物類題材 4 件(佔 14%)，靜物類題材 6 件(佔 20%)，共 29 件。畫評認為作品整體漸入佳境。和東洋畫的評論相異「洋畫始於寫實，故以離去寫實為佳，東洋畫易離去寫實，故應時時返於寫實。<sup>133</sup>」，對於畫展中幾乎是純寫生的極寫實風景題材，提出了應該要有畫家本身想法（寫意）來創作的看法。本屆風景畫中水文題材依然相當多，像是楊啟東〈滯船〉、以及吳松妹〈茄苳溪海岸〉，而倪蔣懷〈雙溪夕照〉則類似於南畫的水墨構圖<sup>134</sup>。陳澄波則是以在艋舺寫生的〈龍山寺〉獲特選，不過另還有一作也是水文風景的〈西湖運河〉就是在中國的風景，還有藍蔭鼎的〈練光亭〉也是前往朝鮮的旅遊寫生作品。。而李石樵〈後街〉、高橋清〈臺南後街〉、李梅樹〈三峽後街〉則是同時選擇了相同視角的街景題材。本次人物畫比前屆更少，陳植祺入選作品〈三人〉、〈二人〉、〈桌上靜物〉中就有二件是人物畫。不同於臺籍畫家以淡水的洋房街道為主的街景描繪，如御園生義太〈廟前〉、鈴木千代吉〈芝居〉都是以臺灣的廟宇前戲臺為描繪對象的風俗活動題材。

第三屆時臺日籍西洋畫家作品數量相當，足見臺籍畫家的成長。臺籍畫家的作品(參見表 3-2-3)有風景類題材 31 件(佔 76%)，人物類題材 7 件(佔 17%)，靜物類題材 3 件(佔 7%)，共 41 件，是為臺展期間臺籍畫家入選最多的一屆。本屆西洋畫的題材取向，建築與街景仍然於純粹的自然風景題材，但是比起前幾屆明亮的大路街道，畫家更加深入城市內的凌亂巷弄取景，描寫臺灣一般民眾真

<sup>131</sup> 鷗亭生，〈臺展評 西洋畫部（三）〉，《臺灣日日新報》，1927 年 11 月 1 日，日刊 2 版。

<sup>132</sup> 一記者，〈當然ぶつつかつた 裸體畫の問題 慣れしめ向上せしめよ〉，《臺灣日日新報》，1927 年 10 月 28 日，日刊 4 版。

<sup>133</sup> 漢文記者，〈會場中一瞥如是我觀〉，《臺灣日日新報》，1928 年 10 月 26 日，漢文 2 版。

<sup>134</sup> 漢文記者，〈會場中一瞥如是我觀〉，《臺灣日日新報》。

正生活的場域。像是陳英聲的〈後巷〉、倪蔣懷〈後街〉、蘇振輝〈大稻埕後街〉，郭柏川〈關帝廟前的小巷〉都是延續了這樣的題材。而像是李澤藩〈初秋の城隍廟〉、陳植棋〈土地公廟〉、趙雅裕〈赤門〉都是在強調臺灣傳統建築高翹的屋簷。陳澄波的〈晚秋〉、〈普陀山前寺〉、〈西湖斷橋之殘雪〉則明顯呈現出畫家目前身在中國的題材。

第四屆臺籍畫家的作品有風景類題材 31 件(佔 74%)，人物類題材 9 件(佔 22%)，靜物類題材 2 件(佔 4%)，共 42 件。依然穩定延續上屆風格，也因此有評價認為是「舊瓶裝新酒」。本屆除風景畫外題材的選用尚無太大變化，仍以街景為大宗，水彩畫幾乎是黃色的道路，臺灣瓦的家屋，相思樹和點景人物組成的郊外風景<sup>135</sup>。另外像楊佐三郎〈廈門港〉、藍蔭鼎〈港〉、高均鑑〈朝〉都在畫面中描繪了傳統帆船，呈現當時臺灣河海口的獨特風景。人物畫方面，臺籍畫家有的任瑞堯〈朝〉嘗試原住民題材的描寫。日籍畫家方面進藤常雄〈ロバオバワン〉、鹽月善吉〈馬西多巴翁社の少女〉也都是以原住民為題材；而像是千田正弘的〈賭博〉是過去少見的風俗題材；另外蒲田丈夫〈無我〉作品所描寫的足球賽就是相當新穎的生活題材，雖然按王白淵說法，在當時的學校內臺籍學生已有接觸網球與足球等新引進的運動<sup>136</sup>，王白淵也相當熱衷，畫家張萬傳本身也相當投入運動，日後擔任教職後還擔任過校隊橄欖球教練，但是綜觀臺府展臺籍畫家並沒有將此類運動題材表現在作品中。此屆的畫評也認為，要表現臺灣的在地色彩並非只是尋找傳統的題材與風景<sup>137</sup>，鼓勵多從一般生活中隨著時代演進的景物取材

第五屆的西洋畫部臺籍畫家的作品減少相當多(參見表 3-2-3)，有風景類題材 8 件(佔 45%)，人物類題材 7 件(佔 34%)，靜物類題材 3 件(佔 17%)，僅 18 件。本屆臺籍畫家參與人數下滑，尤其是水彩畫家，參展畫家的題材也多為室內或是街道庭院之題材為主。像是廖繼春獲得臺日賞的〈庭〉就是在自宅庭院取景<sup>138</sup>，李石樵〈編織的少女〉也是畫室內的人像描寫，臺籍畫家的作品多籍中在市街，已無太多野外題材的作品。可能是受到第四屆臺展藝術評論的影響，也有可能受同年在臺灣巡迴展出的「獨立美術協會」影響，此屆西洋畫雖然臺籍畫家的題材未有太大變化，但日籍畫家中出現了如夏秋克己〈過渡期的感覺〉等脫離寫實主義的作品，而鹽月桃甫的〈構成(三幅)〉更是有著濃厚的超現實色彩。

總結臺展前期臺籍畫家的作品共 152 件，其中風景類題材有 105 件(佔 69%)，人物類題材有 30 件(佔 20%)，靜物類題材有 17 件(佔 11%)。另外從日籍畫家的總結來看，241 件作品中風景類題材 145 件(佔 60%)，人物類題材 34 件(佔

<sup>135</sup>N 生，〈第四回臺展觀後記〉《臺灣日日新報》，1930 年 10 月 31 日，6 版。

<sup>136</sup>羅秀芝，〈第二章 荊棘之道行路悠悠：王白淵的生平〉，《臺灣美術評論全集 王白淵卷》，藝術家，1999 年，頁 36。

<sup>137</sup>N 生，〈第四回臺展觀後記〉《臺灣日日新報》，6 版。

<sup>138</sup>鷗亭生/XYZ 生，〈第五回臺展評論〉，《臺灣日日新報》，1931 年 10 月 26 日，3 版。

14%)，靜物類題材 62 件 (佔 26%)。而各題材類別的內容選擇與變化，將在接下來的個別分類中討論。

表 3-2-4

類別	題材	臺1	臺2	臺3	臺4	臺5	前期總計	各別比率
風景	建築街景	7	10	14	17	7	55	52%
	自然田園	2	3	10	8	0	23	22%
	山岳水文	7	6	7	6	1	27	26%
	類別總計	16	19	31	31	8	105	69%
人物	靜態人像	1	3	4	2	2	12	40%
	生活風俗	0	0	1	5	4	10	33%
	人體描寫	2	1	2	2	1	8	27%
	類別總計	3	4	7	9	7	30	20%
靜物	花卉器皿	2	5	2	2	3	14	82%
	室內物品	0	0	1	0	0	1	6%
	標本魚貝	1	1	0	0	0	2	12%
	類別總計	3	6	3	2	3	17	11%
其它	動物描寫	0	0	0	0	0	0	0%

圖表資料來源：《臺灣美術展覽會圖錄》第1-5回；筆者自行統計。

### 1. 臺展前期西洋畫部風景類題材

臺展前期西洋畫部的臺籍畫家的風景類題材 (參見表 3-2-4) 作品有 105 件 (佔總題材 69%)，其中再以題材內容細分為建築街景 55 件 (佔 52%)，自然田園 23 件 (佔 22%)，山岳水文 27 件 (佔 26%)。可以從統計上看出，風景類題材中主要是以建築街景為主要描繪對象，另外則是石川教導出身的畫家，以城市郊區外的山水與自然田園為主要描繪對象，尤其是類似石川欽一郎〈平和鄉〉描繪的鄉間小徑的合牧樹、鄉間房舍與家禽，可見其對題材堅持自然主義。這些畫家尤其擅長用水彩來表現水文風景的質感，不過在第五屆之後這樣的風格便隨著石川的離臺急速的衰退。像是藍蔭鼎的〈港〉就是在淡水河畔上從臺灣房屋的屋頂上看過去浮在水面上的是通行淡水的小船與戎克船<sup>139</sup>。同樣是水彩畫的倪蔣懷帶有南畫風格<sup>140</sup>的〈雙溪夕照〉與其他的作品都是臺北與基隆一帶的郊山與河岸，也是畫家本身經常活動的環境寫照。

而同樣是師範學校出身，但留學東京美術學校的油畫家，像是陳澄波的〈龍山寺〉就被認為接近鹽月桃甫的作品風格<sup>141</sup>，但陳澄波的另一作在中國寫生的〈蘇

<sup>139</sup>N 生，〈第四回臺展觀後記〉，《臺灣日日新報》，1930 年 11 月 3 日，6 版。

<sup>140</sup>漢文記者，〈第二回臺灣美術展覽會 會場中一瞥作如是我觀〉，《臺灣日日新報》，1928 年 10 月 26 日，漢文 2 版。

<sup>141</sup>漢文記者，〈第二回臺灣美術展覽會 會場中一瞥作如是我觀〉，《臺灣日日新報》，漢文 2 版。

州的虎秋山》就具有中國水墨風格<sup>142</sup>，且並非描寫臺灣題材的作品，同樣入選帝展的張秋海其作品〈虎丘千人石庭〉<sup>143</sup>亦然。另外陳植棋帶有濃厚的後印象派色彩的〈海邊〉就是在描寫臺灣北海岸，另外陳植棋和倪蔣懷雖然分別以油畫和水彩畫作為表現媒材，不過兩位畫家由於居住地接近，且經常結伴寫生，也因此兩者的畫作題材是相當接近甚至相同的，都是以基隆及臺灣北部郊區為描寫對象。另外是李澤藩〈初秋的城隍廟〉、陳植棋〈土地公廟〉、趙雅裕〈赤門〉等作品主要都是描繪畫家本身所處地點的臺灣街道風景中，隨處可見的寺廟與傳統建築。

## 2. 臺展前期西洋畫部人物類題材

臺展前期雖然人物類（參見表 3-2-4）排居第二大類題材（佔總題材 20%），但實際上作品數量並不多，僅 30 件，其中靜態人像有 12 件（佔 40%），生活風俗 10 件（佔 33%），人體描寫 8 件（佔 27%）。在第三屆以前，人物類題材主要是以自畫像或人物肖像為主（表 3-7），像是陳植棋接近槐樹社派的未來派<sup>144</sup>風格的〈三人〉、〈二人〉。第四屆開始生活風俗的描寫逐漸增加，雖然後期臺籍畫家逐漸出險生活風俗的創作題材，但仍未有像鈴木千代吉描寫臺灣廟前野臺戲的〈芝居〉，千田正弘〈賭博〉等刻意凸顯臺灣特殊風土民俗的題材出現，而是主要在描寫人民日常生活的樣貌。

人體描寫雖然一開始具有爭議，每屆只有一兩幅，但仍有穩定的創作參展，尤其是評審鹽月桃甫便持續的創作如〈夏〉般的作品，其畫面為裸婦躺在床上休息，畫評認為此作極富藝術價值，而臺籍畫家們也持續穩定的有裸體描寫的作品。其中顏水龍便有兩幅作品〈裸女〉與〈斜靠椅背的裸女〉，廖繼春也同樣有〈裸女〉與臺展賞作品〈持籠的女孩〉，但是後者偏向部分裸露而非裸體。；而張秋海的〈裸女〉就被認為是筆法正統<sup>145</sup>的學院風格作品，陳慧坤〈裸婦〉亦然。<sup>146</sup>而同樣是以鹽月帶起的原住民題材如〈山地姑娘〉描繪的是原住民女性<sup>147</sup>。〈馬西多巴翁社的少女〉則在畫面中表現十一位吹笛的泰雅少女，畫評認為令人聯想到藤田嗣治的壁畫<sup>148</sup>，而任瑞堯高更式的作品〈朝〉就被認為是追隨鹽月的原住民題材<sup>149</sup>，此時期同樣是以原住民為描繪對象還有談清江的〈山地夫婦〉。

## 3. 臺展前期西洋畫部靜物類題材

<sup>142</sup>N 生，〈第四回臺展觀後記〉《臺灣日日新報》，1930 年 10 月 31 日，6 版。

<sup>143</sup>N 生，〈第四回臺展觀後記〉《臺灣日日新報》，6 版。

<sup>144</sup>漢文記者，〈第二回臺灣美術展覽會 會場中一瞥作如是我觀〉，《臺灣日日新報》，1928 年 10 月 26 日，漢文 2 版。

<sup>145</sup>漢文記者，〈第二回臺灣美術展覽會 會場中一瞥作如是我觀〉，《臺灣日日新報》，漢文 2 版。

<sup>146</sup>N 生，〈第四回臺展觀後記〉，《臺灣日日新報》，1930 年 11 月 3 日，6 版。

<sup>147</sup>鷗亭生，〈臺展評 西洋畫部〉，《臺灣日日新報》，1927 年 11 月 1 日，日刊 2 版。

<sup>148</sup>N 生，〈第四回臺展觀後記〉，《臺灣日日新報》，6 版。

<sup>149</sup>N 生，〈第四回臺展觀後記〉，《臺灣日日新報》，6 版。

從(表 3-2-4)可以看到，臺籍畫家對於靜物題材的選擇意願與變化並不高，五屆作品僅 17 件(佔總題材 11%)，其中花卉器皿 14 件(佔 82%)，室內物品 1 件(佔 6%)，標本魚貝 2 件(佔 12%)。臺展初期被認為是習作的花卉器皿較多，像是李石樵雖然以〈桌上靜物〉獲得特選，評價並非太高，被認為只是挑不出毛病的習作，色彩與立體感差<sup>150</sup>。但也有像廖繼春〈龍壺望〉被認為和陳植棋一樣技巧純熟，並離帝展不遠，<sup>151</sup>楊三郎的〈靜物〉亦然。日籍畫家中選擇靜物畫的比率相對的高，而靜物描寫對象的選擇，在藝評看來也可以如實的表現畫家的物質生活樣貌，像是濱武蓉子的〈靜物〉就被認為是將生活的真實再現於畫面中。而第四屆的松本光治〈報紙與水果〉與勝田恆夫〈靜物〉就被認為其選用的題材具有新時代物質文明的特徵<sup>152</sup>，不過此時期臺籍畫家們的靜物作品仍偏向學院式的花卉與果物。

## 二、臺灣美術展覽會後期(1932-1936)

### (一) 東洋畫部

表 3-2-5

年份		1932		1933		1934		1935		1936		總件數	總比率
展屆		臺六		臺七		臺八		臺九		臺十			
臺籍畫家	動植	20	62%	22	65%	18	67%	17	70%	16	55%	93	64%
	風景	6	19%	8	24%	6	22%	3	13%	8	28%	31	21%
	人物	6	19%	4	11%	3	11%	3	13%	5	17%	21	14.4%
	其它	0	0%	0	0%	0	0%	1	4%	0	0%	1	0.6%
件數		32		34		27		24		29		146	
總件占比		55%		52%		47%		52%		58%		53%	
日籍畫家	動植	10	38%	18	58%	14	47%	8	36%	7	33%	57	44%
	風景	11	42%	9	29%	9	30%	9	40%	9	43%	47	36%
	人物	5	20%	4	13%	7	23%	5	24%	5	24%	26	20%
	其它	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%
件數		26		31		30		22		21		130	
總件占比		45%		48%		53%		48%		42%		47%	
合計件數		58		65		57		46		50		276	

圖表資料來源：《臺灣美術展覽會圖錄》第6-10回；筆者自行統計。

第六屆臺展中，臺籍畫家入選數量首度超越日籍畫家(參見表 3-2-5)，作品有動植物類題材 20 件(佔 62%)，風景類題材 6 件(佔 19%)，人物類題材 6 件(佔 19%)共 32 件。動植物題材成為臺籍畫家最主要的繪畫題材，尤其是以呂鐵州的花鳥作品最為成熟，除了翎毛的觀察入微外，描繪的植物花卉種類亦趨豐

<sup>150</sup> 鳴亭生/XYZ 生，〈第五回臺展評論〉，《臺灣日日新報》，1931 年 10 月 26 日，3 版。

<sup>151</sup> 漢文記者，〈第二回臺灣美術展覽會 會場中一瞥作如是我觀〉，《臺灣日日新報》，1928 年 10 月 26 日，漢文 2 版。

<sup>152</sup> N 生，〈第四回臺展觀後記〉，《臺灣日日新報》，1930 年 11 月 3 日，6 版。

富。人物畫方面，陳敬輝〈少女戲圖〉中女學生身穿最新式的裙裝，或是陳進〈芝蘭之香〉中著古典中式新娘妝扮的女子，形成兩種對比強烈的題材。鷗亭生在此屆臺展的評論中提到，臺展女性西畫家鮮少發揮，女性東洋畫家則相當活躍。另外他也認為，東洋畫每年都有穩健的進步，除了官方外還有民間的支持<sup>153</sup>。另外，臺籍畫家持續朝動植物題材發展，而日籍畫家方面，雖然仍是以風景為主要題材，但是並非傳統的山水，而是以極寫實的實景山岳景題材最受關注，白子修二郎〈山科之夏〉、常久常春〈新高山〉、那須雅城〈阿爾卑斯山聖母峰〉等以山岳為主體的題材。

第七屆時，臺籍東洋畫家有 34 件作品入選（參見表 3-2-5），其中動植物類題材 22 件（佔題材 65%），風景類題材 8 件（佔題材 24%），人物類題材 4 件（佔題材 11%）。第七屆也被認為是臺展終於顯現出穩定且強烈的特色，開辦以來摸索的時代已經過去了。其中臺展東洋畫部的風景題材以南畫風格的田園風景成為主流，且採用南畫的畫家多來自臺灣南部的臺南或嘉義人。<sup>154</sup>作品中潘春源〈山村曉色〉以及林玉山〈夕照〉由精細寫生轉像寫意，不過仍可以明顯看出是臺灣南部稻田的寫實景色；北部的呂鐵州也是嘗試表現自然田野題材的〈大溪〉則是在桃園取材實景的大漢溪畔。朱芾亭〈雨霽〉類似郭雪湖於第一屆的風格，另外還有林東令以傳統形式表現的〈生番鴨〉與呂孟津的〈鹿〉等臺灣鄉野間常見動物的題材。

第八屆時，臺籍東洋畫家略減為 27 件作品（參見表 3-2-5），動植物類題材有 18 件（佔題材 67%），風景類題材有 6 件（佔題材 22%），人物類題材有 3 件（佔題材 11%）。鹽月桃甫在第八屆臺展之前在報刊上發表的文章中認為，東洋畫中，許多人積極地使用寫實技法，甚至創作出幾乎可以被視作洋畫的作品，而西洋畫家中，也有人發表被認為像是古代描線畫般的作品<sup>155</sup>。寫實技法對於東洋畫家來說成為普遍而主流的技法，雖然前一屆有許多畫家常識南畫的風格，而第八屆作品題材仍是以大量寫實的動植物為主，尤其是描繪臺灣特殊植物的創作，包括余德煌〈扶桑花〉、黃水文〈麵包樹〉、黃氏早早〈射干〉、黃寶福〈茄子〉、高銘村〈無花果〉、蘇淇祥〈椿〉、林氏阿琴〈阿勃勒〉、〈梅檀〉、〈百日草〉等，又動物題材有林東令〈水牛〉、張秋禾〈白羊〉等臺灣農村常見的家畜，謝清埤的〈群鯉〉也是鄉間或公園池塘的常見魚種，不過羅訪梅的〈虎〉並非臺灣原生動物，其取材原因一方面來自他的生肖屬虎，另一方面是受到林玉山在表框店作品的影響。

第九屆東洋畫作品中，臺籍畫家作品（參見表 3-2-5）有動植物類題材 17 件

<sup>153</sup>鷗亭生，〈第六回臺展之印象〉，《臺灣日日新報》，1932 年 10 月 28 日，6 版。

<sup>154</sup>鷗汀生/永山生〈今年第七回的臺展〉，《臺灣日日新報》，1933 年 10 月 29 日，6 版。

<sup>155</sup>鹽月善吉，〈第八回臺展前夕〉，《臺灣教育》，1934 年 11 月。

(佔 70%)，風景類題材 3 件(佔 13%)，人物類題材 3 件(佔 13%)，其它類題材 1 件(佔 4%)，共 24 件。魏清德認為，臺展東洋畫數量大量增加，且幾乎都是構圖華麗複雜的花鳥作品<sup>156</sup>，對於臺展東洋畫趨於艷麗的風格，魏清德認為，日本本土畫壇像是小室翠雲一派的畫風絕少濃麗，並認為是臺灣的環境使然<sup>157</sup>，使得臺展畫家都有對強烈色彩的偏好，也多為表現多彩的設色翎毛與花卉。新加入臺灣畫壇的日籍畫家立石鐵臣則認為，在臺畫家沒有太多日本美術史的傳統延續與影響<sup>158</sup>，雖然技法較新但是題材是偏傳統，也因此作品中較少有現代生活題材。但事實上本屆風景題材中臺日籍畫家都有被認為不只是技巧甚至題材都相當接近西洋的街景畫，像是臺籍畫家陳永森的〈清澄〉，除了利用西洋畫的透視法技巧構圖之外，新式鐵橋的題材與粉飾的線條使得東西洋畫界線難辨。人物畫方面，臺日籍畫家在題材選用上各有異同，陳進的〈手風琴〉與白子修二郎的〈曼陀林〉皆是描繪使用樂器的女子，但都是當時新傳入臺灣的外國樂器，可見立石鐵臣對東洋畫家並未與時俱進的批評並不全然正確。值得一提的是，日籍畫家宮田彌太郎的〈女誠扇綺譚〉題材內容來自佐藤春夫的文學作品，是臺府展的臺籍畫家一直未曾表現過文學題材。

臺展尾聲的第十屆，臺籍東洋畫畫家作品(參見表 3-2-5)有動植物類題材 16 件(佔 55%)，風景類題材 8 件(佔 28%)，人物類題材 5 件(佔 17%)，共 29 件。仍是以妝飾性的動植物題材為主，也仍是被批評的對象，評論大高文濤就認為，臺展的東洋畫往往表現凡富且技巧細膩，但技巧性的表現往往造成純粹藝術的障礙，而所謂常入選的中堅畫家的作品，依其生長的地方而形成集團性的風格，很明顯的臺展的東洋畫家大多只是專注於畫面上的華麗表現，而對於這些裝飾性的繪畫下了樣的結論「對於純粹繪畫而言，說的極端些，不過是圖畫模樣罷了<sup>159</sup>」，顯示接連幾屆的藝術評論皆不樂見臺展東洋畫尤其是動植物題材的裝飾化。而風景畫方面，一反第九屆的過於現代的西洋風格，回到歸山水題材的風景畫，如朱芾亭的〈反照〉，另外還有林氏玉珠〈河口燈臺〉則是極寫生寫實的風景作品。而同樣寫生風格的謝永火〈焦炭灶〉，雖然有評審認為其取材的焦爐並非常識下藝術審美的畫面，仍是過去不多見的題材。

總結臺展後期臺籍東洋畫家的作品共 146 件，動植物類題材有 93 件(佔 64%)，風景類題材 31 件(佔 21%)，人物類題材 21 件(佔 14.4%)，其它類題材 1 件(佔 0.6%)。日籍畫家方面 130 件作品中，動植物類題材有 57 件(佔 44%)，風景類題材 47 件(佔 36%)，人物類題材 26 件(佔 20%)。而接下來的部分將對臺籍畫家各題材內容進行細部討論。

<sup>156</sup>潤(魏清德)，〈第九回臺展東洋畫一瞥〉，《臺灣日日新報》，1935 年 10 月 26 日，漢文 4 版。

<sup>157</sup>潤(魏清德)，〈第九回臺展東洋畫一瞥〉，《臺灣日日新報》，漢文 4 版。

<sup>158</sup>立石鐵臣，〈第九回臺展相互平 西洋畫家的東洋畫批判〉1935 年 10 月 30 日，6 版。



表 3-2-6

臺展後期台籍畫家東洋畫部題材內容統計表								
題材類別	題材內容	臺6	臺7	臺8	臺9	臺10	後期總計	各別比率
動植物	花果植栽	10	13	11	6	1	41	44%
	翎毛蟲草	8	7	3	8	13	39	42%
	畜獸游鱗	2	2	4	3	2	13	14%
	類別總計	20	22	18	17	16	93	64%
風景	自然田園	6	6	6	2	3	23	74%
	山水	0	2	0	1	3	6	19%
	街景	0	0	0	0	2	2	7%
	類別總計	6	8	6	3	8	31	21%
人物	生活風俗	4	3	3	2	2	14	67%
	女性人像	1	1	0	1	3	6	29%
	歷史傳說	1	0	0	0	0	1	4%
	類別總計	6	4	3	3	5	21	14.4%
其它	船舶	0	0	0	1	0	1	100%
	靜物	0	0	0	0	0	0	0%
	類別總計	0	0	0	1	0	1	0.6%

圖表資料來源：《臺灣美術展覽會圖錄》第6-10回；筆者自行統計。

### 1. 臺展後期東洋畫動植物類題材

臺展後期的東洋畫家被認為選擇動植物為創作題材的比例最高(參見表 3-2-6)，有 93 件(佔總題材 64%) 作品。其中有花果植栽 41 件(佔 44%)，翎毛蟲草 39 件(佔 42%)，畜獸游鱗 13 件(佔 14%)。像呂鐵州〈蓖麻與軍雞〉的花鳥題材已發展純熟，被認為是細密的描寫技巧達頂點，鬥雞描寫較誇張，而配合精緻俐落的裝飾性植物<sup>160</sup>，其中描寫的除鳳仙花、松葉牡丹等花卉外，蓖麻是當時政府政策下在臺灣大量栽種的經濟植栽，同時期還有像是盧雲友〈紅蓖麻〉，同時出現的同樣題材也表現出此時期背景下主流的經濟作物變化。雖然翎毛題材數量急增，但是在第八屆以前仍是以花卉植栽的創作為主，像黃水文〈海檬果〉作品獲得特選<sup>161</sup>。黃早早〈林投〉也是有濃厚的圖案裝飾傾向。第九屆以後純花卉衰退，取而代之的就是翎毛題材，並形成具有裝飾性與相似風格的作品，蔡雲巖的〈竹林初夏〉就是構圖繁複的花鳥畫，陳宜讓〈南苑〉、余有鄰〈蘋婆〉兩幅構圖也類似，都是臺灣鄉間田園的常見作物與鳥類。另外黃華洲、柯深洲、黃水文也都是以描繪臺灣的花鳥作品出展，像是林東令〈生蕃鴨〉也是注重技巧的翎毛題材作品<sup>162</sup>。另外動物題材的作品項是黃靜山〈茄子田〉其主要描寫者是茄子田中橫臥的貓<sup>163</sup>，另外還有黃靜山的〈水牛〉，陳敬輝描寫臺灣海港常見漁獲的〈海鱗〉、謝清埤〈湖心洋洋〉都是魚類題材的作品。

<sup>160</sup> 鳴亭生，〈第六回臺展之印象〉，《臺灣日日新報》，1932 年 10 月 28 日，6 版。

<sup>161</sup> 鳴汀生/永山生 鳴汀生/永山生〈今年第七回的臺展〉，《臺灣日日新報》，1933 年 10 月 29 日，6 版。

<sup>162</sup> 鳴汀生/永山生〈今年第七回的臺展〉，《臺灣日日新報》，1933 年 10 月 29 日，6 版。

<sup>163</sup> 大高文濤，〈東洋畫綜覽 臺展第十回評論〉，《臺灣日日新報》，1936 年 10 月 25 日，6 版。

## 2. 臺展後期東洋畫風景類題材

臺展後期東洋畫的風景題材（參見表 3-2-6）共 31 件（佔總題材 21%），有自然田園 23 件（佔 74%），山水 6 件（佔 19%），街景 2 件（佔 7%）。題材內容幾乎是以田園為主，但分為兩種表現的技法。郭雪湖的〈朝霧〉在觀摩日本美術界後，從寫實主義轉寫意主義，往新南畫發展。<sup>164</sup>〈寂靜〉也是以東洋線條轉南畫，想脫離西畫風格。另外潘春源〈山村曉色〉也從向來喜歡使用強烈色調轉為恬淡的南畫。<sup>165</sup>徐清蓮〈秋山蕭寺〉也是南畫風格，但是藝評認為表現大膽，不落南畫窠臼。<sup>166</sup>另一方面，林玉山〈夕照〉描繪的鳥瞰式田園場景，就偏像以膠彩顏料畫成的西洋畫，〈故園追憶〉就較為樸素自然。<sup>167</sup>謝永火〈焦炭爐〉、林玉珠〈河口的燈臺〉也是過去少見的場景題材。<sup>168</sup>另外臺籍畫家陳永森的〈清澄〉、日籍畫家穎川志青的〈加油站〉、還有野村誠月的〈新晴〉，都是展現臺灣現代化道路交通設施的街景題材。不同於臺籍畫家偏向恬淡的田園，日籍畫家像是鄉原古統〈玉峰秀色〉的新高山<sup>169</sup>、〈內太魯閣峽〉、〈阿里山雲海〉，或是佐佐木栗軒〈山紫水明〉，都是臺灣的大型自然名勝山景。即使如加藤紫軒〈草山〉、〈觀音山〉等臺籍畫家也經常描寫的臺北郊山，仍是將焦點放在山岳的極度寫生作品，尤其是遠景山脈過重壓過前景<sup>170</sup>，和臺籍畫家將山作為背景，強調前景田園的視角有所差異。

## 3. 臺展後期東洋畫人物類題材

臺展後期臺籍東洋畫家的人物類題材（參見表 3-2-6）作品有 21 件（佔總題材 14.4%），描繪生活風俗有 14 件（佔 67%），女性人像 6 件（佔 29%），歷史人物 1 件（佔 4%）。可以見得臺籍東洋畫家的人物畫偏重在人物生活的描寫，像是陳進的〈芝蘭之香〉就是描繪臺灣傳統新娘出嫁的細緻之作。<sup>171</sup>陳進的作品中，另外還有像〈含笑花〉，可見其人物畫技巧進入新的進界。但是像〈芝蘭之香〉、〈手風琴〉雖然都是人物畫，但是畫家在服飾與器物的寫實描繪上下了相當重的心力<sup>172</sup>。而像是林玉山的〈朝〉罕見的以人物為題材，描寫在庭院內刷牙的小孩，相當的具有生活性，不過林玉山在日後的訪談中也表示因為其人物題材的作品的

<sup>164</sup> 鷗亭生，〈第六回臺展之印象〉，《臺灣日日新報》，1932 年 10 月 28 日，6 版。

<sup>165</sup> 鷗汀生/永山生〈今年第七回的臺展〉，《臺灣日日新報》，6 版。

<sup>166</sup> 鷗汀生/永山生〈今年第七回的臺展〉，《臺灣日日新報》，6 版。

<sup>167</sup> 立石鐵臣，〈第九回臺展相互平 西洋畫家的東洋畫批判〉，《臺灣日日新報》，1935 年 10 月 30 日，6 版。

<sup>168</sup> 大高文濤，〈東洋畫綜覽 臺展第十回評論〉，《臺灣日日新報》，1936 年 10 月 25 日，6 版。

<sup>169</sup> 鷗亭生，〈第六回臺展之印象〉，《臺灣日日新報》，6 版。

<sup>170</sup> 大高文濤，〈東洋畫綜覽 臺展第十回評論〉，《臺灣日日新報》，1936 年 10 月 25 日，6 版。

<sup>171</sup> 鷗亭生，〈第六回臺展之印象〉，《臺灣日日新報》，1932 年 10 月 28 日，6 版。

<sup>172</sup> 立石鐵臣，〈第九回臺展相互平 西洋畫家的東洋畫批判〉，《臺灣日日新報》，6 版。

評價不佳，而少有創作。而陳敬輝的路圖〈路途〉被評審盛讚將難以處理的群像表現在畫面上<sup>173</sup>，畫中描寫的女性分別穿著臺灣傳統寬衫、新式旗袍與洋裝；另一幅〈餘韻〉中的女性雖然肢體描寫不甚純熟<sup>174</sup>，但是可以看出創作者置入了新式旗袍、高跟鞋與琵琶等物件，兩件作品皆表現當時臺灣社會東西融合的樣貌。另外日籍畫家的人物題材與臺籍畫家的習慣有明顯不同，野村誠月〈新晴〉、宮田彌太郎〈女戒扇奇談〉都是屬於臺灣的現代風俗畫<sup>175</sup>，但是像文學作品為基礎的〈女戒扇奇談〉未有臺籍畫家使用類似題材。宮田彌太郎的一另幅作品〈莫愁〉，雖然畫面中是現代女性，但是題材是中國古樂府中的歷史傳說人物，同樣也沒有臺籍畫家將歷史題材如此表現，潘春源與林玉山的歷史人物作品仍是較傳統的民間畫師習慣的表現方式。

#### 4. 其它類題材

其它類題材僅佔 0.6%（參見表 3-2-6），只有 1 件作品，為郭雪湖的〈戎克船〉，評審也表示雖然船在繪畫中頻繁出現，但是以船為主要題材者在臺展中少見，郭雪湖實地寫生的船舶，但畫風仍相當具裝飾性，是畫家企圖嘗試新題材的表現<sup>176</sup>。

#### （二）西洋畫部

表 3-2-7

年份		1932		1933		1934		1935		1936		總件數	總比率
展屆		臺六		臺七		臺八		臺九		臺十			
臺籍畫家	風景	15	58%	11	52%	16	55%	15	48%	12	48%	69	52.3%
	人物	6	23%	7	33%	9	31%	12	39%	11	44%	45	34%
	靜物	5	19%	3	15%	3	10%	4	13%	2	8%	17	13%
	其它	0	0%	0	0%	1	4%	0	0%	0	0%	1	0.7%
件數		26		21		29		31		25		132	
總占比		34%		24%		40%		39%		30%		33%	
日籍畫家	風景	23	45%	37	55%	20	45%	26	54%	33	57%	139	52%
	人物	11	22%	10	18%	4	9%	5	10%	10	17%	40	15%
	靜物	16	31%	19	35%	19	43%	14	29%	14	24%	82	30%
	其它	1	2%	1	2%	1	2%	3	7%	1	2%	7	3%
件數		51		67		44		48		58		268	
總件占比		66%		76%		60%		61%		70%		67%	
合計件數		77		88		73		79		83		400	

圖表資料來源：《臺灣美術展覽會圖錄》第6-10回；筆者自行統計。

第六屆的風景畫題材仍以街道景色為主，靜物畫與人物畫則是持平，甚至是

<sup>173</sup> 鳴汀生/永山生〈今年第七回的臺展〉，《臺灣日日新報》，1933年10月29日，6版。

<sup>174</sup> 大高文濤，〈東洋畫綜覽 臺展第十回評論〉，《臺灣日日新報》，6版。

<sup>175</sup> 大高文濤，〈東洋畫綜覽 臺展第十回評論〉，《臺灣日日新報》，1936年10月25日，6版。

<sup>176</sup> 立石鐵臣，〈第九回臺展相互平 西洋畫家的東洋畫批判〉，《臺灣日日新報》，6版。

出現了石膏像的練習題材，只有黃集榮的〈構圖〉勉強仍搭上前一年的超現實風格。其中臺籍畫家作品（參表 3-2-7）有風景類題材 15 件（佔 58%），人物類題材 6 件（佔 23%），靜物類題材 5 件（佔 19%），共 26 件。

第七屆西洋畫臺籍畫家的作品（參見表 3-2-7）中，風景類題材 11 件（佔 52%），人物類題材 7 件（佔 33%），靜物類題材 3 件（佔 15%），同樣是臺籍畫家，西洋畫部入選作品甚至低於東洋畫部，只有 21 件作品，而日籍西洋畫家的作品數幾乎是臺籍畫家的三倍。藝評認為，參展的畫家中可分為以下幾組。一為審查員派（鹽月桃甫、小澤秋成、廖繼春）；二為美校派（李梅樹、李石樵、太齋村夫）；三為歐歸派（陳清汾、楊佐三郎、顏水龍）；四為免審查畫家（南原風朝光、松ヶ崎亞旗、御園生暢哉、堀部一三男）<sup>177</sup>。其中歐歸派全為臺籍畫家，而同時他們在本屆的作品都是描寫外國的人像與風景，並非臺灣在地題材的作品，不過，其他臺籍畫家像是蕭木桂寫生自身教導班級的〈自習〉或是王坤南對於自家書桌的靜物描繪〈桌上夜色〉都是在畫家身邊極近距離，仍是臺灣的日常生活題材。同樣的，日籍畫家在本屆的題材焦點也不全然取材於臺灣，像小川勇的〈馬尼拉風景〉就不是臺灣的題材，是南進政策下在菲律賓的風景；但是松本光治的〈鹿港老街〉則是描寫嘉義老街建築傳統中式建築的屋頂<sup>178</sup>。值得一提的是，中村忠夫以大型方塊色調來描繪的〈水泥油槽〉，表現出開始重工業化的臺灣景色。

第八屆西洋畫被認為是質量高且平均的一次，臺籍畫家作品（參見表 3-2-7）有風景類題材 16 件（佔 55%），人物類題材 9 件（佔 31%），靜物類題材 3 件（佔 10%），其它類題材 1 件（佔 4%），共 29 件。其中風景畫是以街景為多數，像是陳澄波〈街頭〉或是在 Y 自路口上如廖繼春〈安平風景〉、以及洪水塗的〈郊外〉，皆是強調穿梭在街景巷弄視角的題材，或許是本屆大部分參展的臺籍畫家都身處於臺灣的環境中，風景題材又回歸以臺灣的事物為主要對象，而非前屆大量的異國題材。

第九屆臺展西洋畫部的臺籍畫家作品（參見表 3-2-7）有風景類題材 15 件（佔 48%），人物類題材 12 件（佔 39%），靜物類題材 4 件（佔 13%），共 31 件。其中風景題材中，水文與自然的題材又開始活絡，以山為題材像是陳澄波觀光寫生的〈春之阿里山〉，關於海岸的風景題材有范洪甲描繪河海口舢舨的〈旗後風景〉。而本次人物畫清一色描寫的是女性題材，有李梅樹〈小憩之女〉、李石樵的〈閨房〉、劉啟祥〈倚坐女〉等。王坤南〈晚餐的水果〉是連續第三次以相同的自家房間景物描繪靜物並入圍。第十屆是最後一屆臺展，西洋畫部的臺籍畫家作

<sup>177</sup> 鷗汀生/永山生〈今年第七回的臺展〉，《臺灣日日新報》，1933 年 10 月 29 日，6 版。

<sup>178</sup> 一記者，〈第七回臺展評 洋畫部優秀的進步〉，《大版朝日新聞》，1933 年。參中文譯文 顏娟英譯著；鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上下冊）》，臺北：雄獅美術，2001 年，頁 203。

品有風景類題材 12 件（佔 48%），人物類題材 11 件（佔 44%），靜物類題材 2 件（佔 8%），僅 25 件。西洋畫部的風景畫題材的視角皆有特定角度（近距離與俯角），像是陳澄波的〈岡〉和〈曲徑〉、盧春元〈淡水風景〉，另外楊啟東〈街頭夜色〉是罕見的夜晚街景描寫。

總結臺展後期臺籍西洋畫家的作品共有 132 件，其中風景類題材 69 件（佔 52.3%），人物類題材 45 件（佔 34%），靜物類題材 17 件（佔 13%），其它類題材 1 件（佔 0.7%）。日籍畫家的作品中，風景類題材 139 件（佔 52%），人物類題材 40 件（佔 15%），靜物類題材 82 件（佔 30%），其它類題材 7 件（佔 3%），共 268 件。在各類題材中的內容選用差異，將在以下類別中討論。

表 3-2-8

類別	題材	臺6	臺7	臺8	臺9	臺10	後期總計	各別比率
風景	建築街景	7	8	11	9	4	39	56%
	自然田園	5	1	2	3	4	15	22%
	山岳水文	3	2	3	3	4	15	22%
	類別總計	15	11	16	15	12	69	52.3%
人物	靜態人像	5	5	6	5	7	28	62%
	生活風俗	1	1	2	5	3	12	27%
	人體描寫	0	1	1	2	1	5	11%
	類別總計	6	7	9	12	11	45	34%
靜物	花卉器皿	4	1	1	3	0	9	53%
	室內物品	1	2	1	1	0	5	29%
	標本魚貝	0	0	1	0	2	3	18%
	類別總計	5	3	3	4	2	17	13%
其它	動物描寫	0	0	1	0	0	1	0.7%

圖表資料來源：《臺灣美術展覽會圖錄》第6-10回；筆者自行統計。

### 1. 臺展後期西洋畫風景類題材

臺展後期的臺籍西洋畫家的風景類題材（參見表 3-2-8）有 69 件（佔總題材 52.3%），其中建築街景 39 件（佔 56%），自然田園 15 件（佔 22%），山岳水文 15 件（佔 22%）。可以從數據上發現，臺籍畫家在風景題材中持續以臺灣的街景為目標，不過臺展後期中有幾屆自然田園幾乎不可見，但最後一屆卻是建築街景、自然田園，山岳水文的題材回復平均的情況。廖繼春擔任審查委員實的作品〈高雄風景〉，藝評認為巧妙的選擇可以入畫的地方，可以見得畫家對於當地景物是相當熟悉，主要是因為本身就居住在高雄的廖繼春積極寫生取景的結果。

而像是蔭藍鼎，被認為石川欽一郎離臺後獨自撐起水彩畫<sup>179</sup>，蔭藍鼎的手法熟練但和遠離文明的石川式郊區風景不同，其〈商巷〉是描繪街景後巷的題材，同樣的許多臺籍畫家喜歡描寫的臺灣的建築街景。不過像是留歐的畫家歸國的作品多半是以歐洲當地街景為題材，除了顏水龍〈西蒙小姐〉、〈K 孃〉是描寫在歐洲的人物外，像是陳清汾〈巴黎的屋頂〉，楊佐三郎〈巴黎初春〉、〈法國風景〉也是在在歐洲所寫生的風景<sup>180</sup>，而回臺後楊佐三郎仍是選用風景題材，不過就回歸到臺灣本土的風景〈淡水風景〉<sup>181</sup>。另外，回臺後的陳清汾也以在臺灣鄉間的風景〈茶園〉獲得特選，但是陳清汾的作品〈巴黎的屋頂〉是參加過二科會的作品，藝評認為這樣重複作品參展而非針對展別創作的藝術倫理堪慮<sup>182</sup>，也顯示畫家的參展作品不一定是為特地展別而製作。而陳澄波的〈阿里山之春〉、〈曲徑〉雖然是臺灣的實景風景，但並非完全寫生，而是有著畫家意志的畫面配置<sup>183</sup>。

日籍畫家方面，像是審查委員和田三造的〈風景〉屏東一帶的寫生風景<sup>184</sup>。另外在日本以人物畫題材為主要表現的審查委員藤島武二則是推出了在臺灣寫生的風景〈波〉、〈淡水風景〉。審查委員小澤秋成的〈高雄之春〉、〈高雄之夏〉亦然，可以看出以臺灣在地寫生風景為主的風氣。松本光治〈漁港鹿港街〉則是完美的描繪鹿港距臺灣特色的景色<sup>185</sup>，押元輝夫〈有陽臺的家〉也是選擇有中國石獅子的家屋描繪。不過像森島包光〈雪景〉是在臺灣不多見的風景<sup>186</sup>，可能不是描寫臺灣的題材。

## 2. 臺展後期西洋畫人物類題材

臺展後期臺籍畫家的人物類題材（參見表 3-2-8）有 45 件作品（佔總題材 34%），其中靜態人像 28 件（佔 62%），生活風俗 12 件（佔 27%），人體描寫 5 件（佔 11%）。和第四、五屆以生活風俗較多不同，以靜態人物描繪為主。廖繼春像是〈仁小弟像〉就是以加中小孩為描繪對像的靜態人像，但是評論認為太過

<sup>179</sup> 鷗亭生，〈第六回臺展之印象〉，《臺灣日日新報》，1932 年 10 月 28 日，6 版。

<sup>180</sup> 今年第七回的臺展 鷗汀生/永山生鷗汀生/永山生〈今年第七回的臺展〉，《臺灣日日新報》，1933 年 10 月 29 日，6 版。

<sup>181</sup> 宮田彌太郎，〈第九回臺展相互平 東洋畫家所見西洋畫的印象〉，《臺灣日日新報》，1935 年 10 月 30 日，6 版。

<sup>182</sup> 一記者，〈第七回臺展評 洋畫部優秀的進步〉，《大版朝日新聞》，1933 年。參中文譯文 顏娟英譯著；鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上下冊）》，臺北：雄獅美術，2001 年，頁 203。

<sup>183</sup> 「陳澄波創作時的兩種表現自然的技法，一為表現上不可或缺的技法，令一種為從某種概念上出發，有點遊藝性質的技法，陳澄波是屬於後者。」宮辰武夫〈第十回臺展評 臺展漫步西洋畫〉，《臺灣日日新報》，1936 年 10 月 25 日，6 版。

<sup>184</sup> 鷗亭生，〈第六回臺展之印象〉，《臺灣日日新報》，6 版。

<sup>185</sup> 一記者，〈第七回臺展評 洋畫部優秀的進步〉，《大版朝日新聞》，1933 年。參中文譯文 顏娟英譯著；鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上下冊）》，頁 203。

<sup>186</sup> 宮田彌太郎，〈第九回臺展相互平 東洋畫家所見西洋畫的印象〉，《臺灣日日新報》，1935 年 10 月 30 日，6 版。

穩重而欠缺活潑感<sup>187</sup>。另外還有李梅樹〈自畫像〉<sup>188</sup>、〈休息的少女〉都是相當學院派<sup>189</sup>的肖像描寫，技巧與畫面都相當工整，像是林荷華〈婦人像〉就被盛讚樸素不玩弄技法。但是像是陳德旺〈裸女仰臥〉的奇異色彩與模特兒的膚色就偏離學院太多而不被接受。李石樵〈真珠的首飾〉也表現熟練，但具臺灣特色的色彩表現就讓日籍畫家相當不習慣。洪瑞麟〈慈幃〉、李梅樹〈打盹的女人〉也主要被認為是具有穩固技巧磨練的作品<sup>190</sup>，也都是描寫臺灣的女性。較為特殊的是，顏水龍〈汐波〉、〈紅頭嶼少女〉<sup>191</sup>是以原住民為描寫對象，都是臺籍畫家中較少接觸的題材。

日籍畫家方面，鹽月桃甫(審查委員)〈女孩們〉〈泰雅少女〉〈熟柿〉藝術性高<sup>192</sup>且展出後引起轟動，藝評更盛讚沒人比鹽月更愛原始民族。<sup>193</sup>但是之後鹽月桃甫推出描繪霧社事件的作品〈母〉時，卻遭受嚴厲批評<sup>194</sup>，而鹽月的創作也是為一當時批評事件的作品。原本臺灣畫家們期盼以人物畫聞名的藤島武二來臺任審查委員能夠推出展現技巧的人物題材，但是兩件作品〈波〉〈淡水風景〉都是來臺後速寫的實景風景作品<sup>195</sup>，是否配合以風景題材較盛的臺展西洋畫部的風氣還待考證。

### 3. 臺展後期西洋畫靜物類題材

臺展後期的 17 件靜物類題材(參見表 3-2-8)作品(佔總題材 13%)中，花卉器皿 9 件(佔 53%)，室內物品 5 件(佔 29%)，標本魚貝 3 件(佔 18%)。總結來看，臺籍畫家對於靜物題材的熱情並未太高，日籍畫家的靜物題材則是相反的繁盛，像是南原風朝光〈蝴蝶標本〉、渡邊香子〈早晨的露臺〉是花、器物、露臺的描寫<sup>196</sup>。另外還有松田敏子的〈魚〉<sup>197</sup>、橫山精一的〈出雲人形〉

<sup>187</sup>一記者，〈第七回臺展評 洋畫部優秀的進步〉，《大版朝日新聞》，1933 年。參中文譯文 顏娟英譯著；鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀(上下冊)》，臺北：雄獅美術，2001 年，頁 203。

<sup>188</sup>鷗汀生/永山生〈今年第七回的臺展〉，《臺灣日日新報》，1933 年 10 月 29 日，6 版。

<sup>189</sup>宮田彌太郎，〈第九回臺展相互平 東洋畫家所見西洋畫的印象〉，《臺灣日日新報》，1935 年 10 月 30 日，6 版。

<sup>190</sup>宮辰武夫〈第十回臺展評 臺展漫步西洋畫〉，《臺灣日日新報》，6 版。

<sup>191</sup>宮田彌太郎，〈第九回臺展相互平 東洋畫家所見西洋畫的印象〉，《臺灣日日新報》，6 版。

<sup>192</sup>鷗汀生/永山生〈今年第七回的臺展〉，《臺灣日日新報》，6 版。

<sup>193</sup>一記者，〈第七回臺展評 洋畫部優秀的進步〉，《大版朝日新聞》，1933 年。參中文譯文 顏娟英譯著；鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀(上下冊)》，臺北：雄獅美術，2001 年，頁 203。

<sup>194</sup>「作者偏好極端片面的印象，不能開闢出寬坦的大道，偏要往原始叢林去。難道真沒有必要略為轉向光明面的觀點嗎？」鷗亭生，〈第六回臺展之印象〉，《臺灣日日新報》，1932 年 10 月 28 日，6 版。

<sup>195</sup>一記者，〈第七回臺展評 洋畫部優秀的進步〉，《大版朝日新聞》，1933 年。參中文譯文 顏娟英譯著；鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀(上下冊)》，頁 203。

<sup>196</sup>鷗亭生，〈第六回臺展之印象〉，《臺灣日日新報》，1932 年 10 月 28 日，6 版。

<sup>197</sup>一記者，〈第七回臺展評 洋畫部優秀的進步〉，《大版朝日新聞》，1933 年。參中文譯文 顏娟

畫紙型的人偶，顯現出豐富的描寫內容。而竹內軍平〈材料〉題材也是相當少的建材堆描繪<sup>198</sup>。

#### 4. 其它類題材

臺展後期的西洋畫部中出現了幾幅動物題材作品，臺籍畫家中（參見表 3-1-8）只有 1 件（佔總題材 0.7%），也就是李梅樹的〈水牛〉，並不如東洋畫的畜獸類題材繁多；日籍畫家則以鹽月桃甫為首的〈黑潮〉以黑潮為題的印度牛畫，秋本好春〈牛〉、湯川臺平〈閑午〉描繪對象也是牛<sup>199</sup>。

### 三、臺灣總督府美術展覽會時期（1938-1943）

儘管已有臺展發展的十年，但是許多畫家與評論皆認為，相對於西洋畫的整齊性，東洋畫方面因為較少機會受到日本新興畫壇影響，也缺乏大師指導，又東洋畫和西洋畫相較起來，技術非常困難，業餘畫家的洋畫作品或許還能入選獲得獎，在東洋畫部是不可能的。另一件重要的事是過去十年出名畫家特權一慮消除，會新人畫家打開前途。過去的特選組只能送一件作品參展，由於已經沒有無鑒察，隔年又重新成為一般參選資格。新舊畫家將會激烈競爭<sup>200</sup>。臺灣畫家以林玉山、呂鐵州、陳敬輝、郭雪湖為中心的年輕畫家相當多。而陳進、陳永森已移居東京，向中央畫壇發展。另一個問題是，許多人被認為只是為了參加展覽而製作，因此臺展內容落入會場藝術式的形象<sup>201</sup>。

府展的評審認為，同樣是殖民地，朝鮮有固有的美術傳統，反觀臺灣則沒有，頂多只有實用的民藝品而沒有藝術品。過去中國來臺的畫家雖然技巧不錯，但多為短暫旅行作畫便回中國，沒有延續深厚傳統。府展中的日本畫從技法的流派來看被認為中央畫壇的一個分支。而相較於鮮展因為朝鮮固有傳統難以突破，臺展反之快速成長。臺灣美術展的西洋畫家主要留學日本的美術學院訓練，不過少數東洋畫部畫家如呂鐵州也曾拜師京都的野田久浦，不過臺籍畫家的技法雖然也有繼承部分的日本畫，但是題材多為取材自臺灣本地的花鳥、山水、植物，且作品尺寸巨大，和文展差不多<sup>202</sup>。評審認為，雖然住在淡水的木下靜涯經常指導協助臺灣畫家，但整體而言臺灣的東洋畫家整體發展，卻不盡然和木下靜涯所期望的方向一致，而是呈現在技法上追隨日本官展主流，題材上具臺灣特色的現象。

---

英譯著；鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上下冊）》，頁 203。

<sup>198</sup>宮田彌太郎，〈第九回臺展相互平 東洋畫家所見西洋畫的印象〉，《臺灣日日新報》，1935 年 10 月 30 日，6 版。

<sup>199</sup>宮田彌太郎，〈第九回臺展相互平 東洋畫家所見西洋畫的印象〉，《臺灣日日新報》，6 版。

<sup>200</sup>鷗汀生/岡田蕙三，〈第一回府展漫評〉，《臺灣日日新報》，1938 年 10 月 24 日，6 版。

<sup>201</sup>木下靜涯，〈臺展日本畫的沿革〉，《東方美術》，1939 年。

<sup>202</sup>野田九浦，〈參加第一回臺灣展感想〉，《臺灣藝術》，1940 年 12 月。



(一) 東洋畫部

表 3-2-9

府展時期東洋畫部題材類別統計表(含評審委員作品)															
年份		1938		1939		1940		1941		1942		1943		總件數	總比率
展屆		府一		府二		府三		府四		府五		府六			
臺籍畫家	動植	15	63%	20	77%	22	76%	13	50%	18	75%	15	68%	103	68%
	風景	5	21%	1	4%	4	14%	7	27%	1	5%	4	18%	22	15%
	人物	4	16%	5	19%	2	6%	5	19%	5	20%	3	14%	24	16%
	其它	0	0%	0	0%	1	4%	1	4%	0	0%	0	0%	2	1%
件數		24		26		29		26		24		22		151	
總件占比		67%		68%		67%		63%		60%		50%		62%	
日籍畫家	動植	5	42%	6	50%	7	50%	4	27%	8	50%	8	36%	38	42%
	風景	4	33%	3	25%	4	29%	7	47%	4	25%	5	22%	27	30%
	人物	3	25%	2	17%	3	21%	3	20%	4	25%	7	32%	22	24%
	其它	0	0%	1	8%	0	0%	1	6%	0	0%	2	10%	4	4%
件數		12		12		14		15		16		22		91	
總件占比		33%		32%		33%		37%		40%		50%		38%	
合計件數		36		38		43		41		40		44		242	

圖表資料來源：《臺灣總督府美術展覽會圖錄》第1-6回；筆者自行統計。

第一屆府展是在盧溝橋事件開始後重開的首屆美展，臺籍畫家的作品（參見表 3-1-9）有動植物類題材 15 件（佔 63%），風景類題材 5 件（佔 21%），人物類題材 4 件（佔 16%），共 24 件。郭雪湖〈後方的生活〉畫題雖有和戰爭相關的意味，但此屆的東洋畫中，薛萬棟的〈遊戲〉畫面的是表現女孩的天真無邪。而林玉山的〈雄視〉與游本鄂的〈軍雞〉在畫面上的呈現是描繪陽剛的禽鳥題材，雖然看起來符合緊張的時局，但也未有明確的畫題解釋其關聯性。第二屆府展的臺籍東洋畫家的作品（參表 3-2-9）有動植物類題材 20 件（佔 77%），風景類題材 1 件（佔 4%），人物類題材 5 件（佔 19%），共 26 件。風景與人物是極少的，在時局題材上雖然還是有林玉山〈待機〉的軍犬描繪與蔡雲巖〈雄飛〉等陽剛作品，但是以花鳥為主要描繪對象的大部分作品，都回歸到過去前幾屆的優閒氣氛上，題材也從鄉間田野，轉移到更細微的農稼的描繪。

第三屆的臺籍畫家的作品（參見表 3-2-9）有動植物類題材 22 件（佔 76%），風景類題材 4 件（佔 14%），人物類題材 2 件（佔 6%），其它類題材 1 件（佔 4%），共 29 件。取材多以農村為主，花鳥畫等靜態居多。人物畫方面陳慧坤〈秋收〉人物風格都趨於恬淡，唯有陳敬輝〈持滿〉中拉滿弓的女學生帶著緊繃的氣氛。日籍畫家方面則也偏向較為平和的題材，野田九浦的歷史人物創作〈旅途上的芭蕉〉、還有宮田彌太郎的原住民題材作品〈風〉在畫面都是相當平靜。第四屆府展中，臺籍畫家的作品（參表 3-1-9）有動植物類題材 13 件（佔 50%），風景類題材 7 件（佔 27%），人物類題材 5 件（佔 19%），其它類題材 1 件（佔 4%），共 26 件。蔡雲巖〈齋堂〉一作正好是在「寺廟整理」及「正廳改善」運動趨和緩的時候出現的題材，其描繪的畫面接近西洋靜物畫。另外，此屆日籍畫家中宮田彌太郎的歷史題材〈彌兵衛與太郎左衛門〉，驅逐洋夷的意味濃厚，是配合時局的作品。

第五屆府展中，臺籍畫家的作品（參見表 3-2-9）有動植物類題材 18 件（佔 75%），風景類題材 1 件（佔 5%），人物類題材 5 件（佔 20%），共 24 件。仍是以靜態花鳥畫為主要題材，其中中村敬輝的描寫軍人的〈扣子〉應該是最接近戰爭的題材作品，日籍畫家中塚本芳章的〈順風千里〉雖然是取材自臺灣的神話人物，但並未有臺灣的地方感，而有選擇獵奇蒐異題材的感覺。最後一屆府展的臺籍畫家的作品有動植物 15 件（佔 68%），風景 4 件（佔 18%），人物 3 件（佔 14%），共 22 件。時局相關題材出現頻繁，像是陳永堯〈軍差鴿子〉、陳敬輝〈水〉，日籍畫家則有小池鐵太郎《銃劍術》等，另外，蔡雲巖的〈我的日子〉中，客廳供桌上幾乎空無一物，和他在第四屆的作品〈齋堂〉差異相當大，也顯示當時「正廳改善」政策背景下在臺灣的家庭中造成的樣貌影響。

在 6 屆的府展中，臺籍畫家的動植物類題材作品有 103 件（佔 68%），風景類題材 22 件（佔 15%），人物類題材 24 件（佔 16%），其它類題材 2 件（佔 1%），共 151 件。日籍畫家的 91 件作品當中，動植物類題材 38 件（42%），風景類題材 27 件（佔 30%），人物類題材 22 件（佔 24%），其它類題材有 4 件（佔 4%）。接著在下列各類題材中將會對內容進行分析討論。

表 3-2-10

題材類別	題材內容	府1	府2	府3	府4	府5	府6	府展總計	各別比率
動植物	花果植栽	6	5	2	5	5	4	27	26%
	翎毛蟲草	9	13	19	7	12	11	71	69%
	畜獸游鱗	0	2	1	1	1	0	5	5%
	類別總計	15	20	22	13	18	15	103	68%
風景	自然田園	3	1	3	5	1	1	14	64%
	山水	1	0	0	0	0	1	2	9%
	街景	1	0	1	2	0	2	6	27%
	類別總計	5	1	4	7	1	4	22	15%
人物	生活風俗	4	4	2	5	5	3	23	96%
	女性人像	0	1	0	0	0	0	1	4%
	歷史傳說	0	0	0	0	0	0	0	0%
	類別總計	4	5	2	5	5	3	24	16%
其它	船舶	0	1	0	1	0	0	2	66%
	靜物	0	0	1	0	0	0	1	24%
	類別總計	0	1	1	1	0	0	3	1%

圖表資料來源：《臺灣總督府美術展覽會圖錄》第1-6回；筆者自行統計。

## 1. 動植物類題材

府展時期臺籍畫家的動植物類題材（參見表 3-2-10）作品共 103 件（佔總題材 68%），其中花果植栽 27 件（佔 26%），翎毛蟲草 71 件（佔 69%），畜獸游鱗 5 件（佔 5%）。像是呂鐵州〈哺育〉竹林中餵小鳥的白鷺鷥，畫作的嚴謹程度比臺展時期更一絲不苟。而林玉山的翎毛作品〈雄視〉或林東令的植栽題材〈蓮霧〉等都相當穩定<sup>203</sup>。除了的林玉山〈雄視〉之外，黃寶福〈仙丹花〉、連曼生〈木蓮〉、陳宜讓〈南國之花〉、張敏子〈菜花〉、呂孟津〈佛桑花〉、張李德和〈閑庭〉、連曼生〈蘇鐵與軍雞〉<sup>204</sup>等，全是翎毛蟲草題材。而陳永堯的〈小軍使〉（軍鴿）並非傳統翎毛題材的表現方式，被認為是與其兄陳永森的筆法相似<sup>205</sup>，另外余德煌的作品〈黃蜀葵〉和〈初夏〉線條就相當的距有裝飾性。另外，像是北斗地區，就同時出現了余香〈慈愛〉、洪允權〈梅〉、楊樹〈天星木〉等同一地區畫家的作品入圍。

## 2. 風景類題材

府展時期臺籍畫家的風景類題材（參見表 3-2-10）作品有 22 件（佔總題材 15%），其中自然田園 14 件（佔 64%），山水僅 2 件（佔 9%），街景有 6 件（佔 27%）。在自然甜元題材方面，郭雪湖特地到霧峰林家拜訪描寫田園景色的〈萊園春色〉，並以〈萊園春色〉籌資到海外取材而再創作了〈鼓浪嶼所見〉，作品被認為手法圓熟，描繪大膽，並非只是單純的寫生，但仍有著高度的寫實性；而徐清蓮的〈幽谷之村〉是平凡的田園農家<sup>206</sup>，另外還有蔡雪溪以孔廟建築為描繪對象的〈臺北孔子廟〉，其為構圖類似水彩技法實為南畫的作品。

畫家方面，木下靜涯的〈新高山之晨〉仍以不容易表現的山稜山谷題材為目標的。梨勝瀨〈山地菜野〉描寫牧歌式的山村田園風景，另外高梨勝瀨〈千雅千溪〉也是表現鄉土特色的南畫風格作品。而水谷宗弘〈Palau 的建築〉則是時事性的南洋建築為描繪對象，但是整幅只有從上方垂下來的樹枝是日本畫的部分，建築部分完全是西洋畫的描寫法。<sup>207</sup>

## 3. 人物類題材

府展時期臺籍畫家的人物類題材（參表 3-2-10）有 24 件（佔總題材 16%），

<sup>203</sup> 鷗汀生/岡田蕙三，〈第一回府展漫評〉，《臺灣日日新報》，1938 年 10 月 24 日，6 版。

<sup>204</sup> 王白淵，〈第六回府展雜談〉《臺灣文學》，1943 年 12 月。

<sup>205</sup> 李石樵/吳天賞，〈第六回府展作品與美術界 李石樵與吳天賞對談〉《臺灣藝術》，1943 年 12 月。

<sup>206</sup> 王白淵，〈第六回府展雜談〉《臺灣文學》，1943 年 12 月。

<sup>207</sup> 王白淵，〈第六回府展雜談〉《臺灣文學》，1943 年 12 月。

其中生活風俗就有 23 件（佔 96%），另外只有女性人像 1 件（佔 4%）。郭雪湖〈後方的生活〉努力以新穎的方式呈現<sup>208</sup>，維持著寫生寫實的題材與構圖原則。<sup>209</sup>而陳進嘗試原住民風俗作品，像是原住民女性有力的敲打一面唱歌的〈杵唄〉，而薛萬棟〈遊戲〉雖然三位少女的描寫上雖然乍看有些筆觸拙稚，但是其有別於制式化的作品，相當吸引評審注意<sup>210</sup>，以畫面來說評審認為〈遊戲〉甚至認為是本年度優秀作品之一<sup>211</sup>。而林之助的〈好日〉就相當得純熟，人物的比例與膚色都極佳<sup>212</sup>。陳敬輝〈水〉描繪少女在勞動服務歸途中，取出水壺啜飲，評論者王白淵就希望東洋畫家可以多一些這類真實題材的作品，而非只是古風女子或大家閨秀<sup>213</sup>，而確實在府展時期臺籍畫家的人物畫多以真實生活為主要描寫對象，也由於戰爭的鄉間疏散，臺籍畫家的作品也可明顯看出對於農村事物有更多細微的觀察與描寫。

日籍畫家方面，宮田彌太郎〈昏冥〉在畫面上排列著人物雕刻與壺甕等原住民的手工藝品。<sup>214</sup>而石原紫山〈塔拉克難民〉則非臺灣事物題材的作品，表象上也出現東西交雜的現象，人物的描寫是西洋式的，但背景樹木卻是日本畫風<sup>215</sup>。另外，同時以船上工作的人為描繪對象者有宮田晴光〈修繕船〉<sup>216</sup>與野村泉月的〈鮪魚船〉<sup>217</sup>，推測為戰爭時期強調農漁生產力的題材作品。

#### （一）西洋畫部

評論們認為府展西洋畫部的作品在一開始就水準整齊，且第一回府展就網羅了幾乎全島所有畫家的作品。但會場內描寫中日戰爭時局的作品很少，不少作品只是將標題虛假化，盡可能的努力也只能畫後方奮鬥情形或戰爭前線的某一景罷了，也因為戰爭是在過去臺灣美術界未曾有過經驗的題材，即使是日本的學院派畫家，不是相當的名家恐怕很難有把握，因此府展畫家對於描寫時局的題材都相當敬而遠之<sup>218</sup>。府展的畫家雖然有分為臺籍與日籍兩類，但從作品風格傾向來看，有獨立展或二科派系統的前衛作風，也有文展、國畫會展春陽會等傾向穩定的作品，各種流派都聚集在同一個展覽會中，也因此臺灣的展覽會中西洋畫部的作品

<sup>208</sup> 鷗汀生/岡田蕙三，〈第一回府展漫評〉，《臺灣日日新報》，1938年10月24日，6版。

<sup>209</sup> 山口蓬春，〈參加第一回臺灣展感想〉，《臺灣藝術》，1940年12月。

<sup>210</sup> 鷗汀生/岡田蕙三，〈第一回府展漫評〉，《臺灣日日新報》，1938年10月24日，6版。

<sup>211</sup> 山口蓬春，〈參加第一回臺灣展感想〉，《臺灣藝術》，1940年12月。

<sup>212</sup> 王白淵，〈第六回府展雜談〉，《臺灣文學》，1943年12月。

<sup>213</sup> 王白淵，〈第六回府展雜談〉，《臺灣文學》，1943年12月。

<sup>214</sup> 鷗汀生/岡田蕙三，〈第一回府展漫評〉，《臺灣日日新報》，1938年10月24日，6版。

<sup>215</sup> 李石樵/吳天賞，〈第六回府展作品與美術界 李石樵與吳天賞對談〉，《臺灣藝術》，1943年12月。

<sup>216</sup> 王白淵，〈第六回府展雜談〉，《臺灣文學》，1943年12月。

<sup>217</sup> 王白淵，〈第六回府展雜談〉，《臺灣文學》，1943年12月。

<sup>218</sup> 鷗汀生/岡田蕙三，〈第一回府展漫評〉，《臺灣日日新報》，6版。

經常被認為是日本內地各西洋畫會派別的延長。

表 3-2-11

年份		1938		1939		1940		1941		1942		1943		總件數	總比率
展屆		府一		府二		府三		府四		府五		府六			
臺籍畫家	風景	15	58%	16	67%	13	72%	15	75%	17	66%	17	70%	93	67%
	人物	8	30%	8	33%	4	22%	5	25%	8	30%	6	25%	39	28%
	靜物	2	8%	0	0%	1	6%	0	0%	1	4%	1	5%	5	4.3%
	其它	1	4%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	1	0.7%
件數		26		24		18		20		26		24		138	
總件占比		30%		30%		24%		27%		28%		27%		27%	
日籍畫家	風景	36	57%	36	64%	37	65%	29	53%	37	54%	39	60%	214	59%
	人物	16	25%	10	18%	11	19%	16	29%	19	28%	13	20%	85	23%
	靜物	10	16%	8	14%	8	14%	9	16%	10	15%	13	20%	58	16%
	其它	1	2%	2	4%	1	2%	1	2%	2	3%	0	0%	7	2%
件數		63		56		57		55		68		65		364	
總件占比		70%		70%		76%		73%		72%		73%		73%	
合計件數		89		80		75		75		94		89		502	

圖表資料來源：《臺灣總督府美術展覽會圖錄》第1-6回；筆者自行統計。

第一屆府展中，臺籍畫家（參見表 3-2-11）的風景類題材作品有 15 件（佔 58%），人物類題材有 8 件（佔 30%），靜物類題材 2 件（佔 8%），其它類題材 1 件（佔 4%），共 26 件。本屆作品中被認為是時局色彩題材的有謝國鏞〈非常時期的電影院〉、陳清汾〈九段坂風景〉等作品，但實際上若沒有畫題的解釋，從畫面表現出來的題材就只是單純的街景或自然風景，而翁昆德的〈月臺〉則是在畫題上沒有太明顯的解釋，不過在呈現上就是在滿是日本國旗的月臺上替軍人送行的畫面。而日籍畫家松本光治的〈安居樂業〉、鹽月桃甫的〈爆擊行〉亦是以具時局色彩的畫題來包裝普通風景題材的作品。

第二屆時，臺籍畫家的作品（參見表 3-2-11）有風景類題材 16 件（佔 67%），人物類題材 8 件（佔 33%），共 24 件，沒有靜物類題材。如同東洋畫部，在經歷前一年的時局影響的題材在本屆幾乎已無蹤影，甚至還有陳德旺〈競馬場風景〉與李石樵〈女二人〉等玩樂或是慵懶的題材。臺籍的畫評無天賞就認為：「畫家不能下定決心朝自己的目標邁進，而畫出傾向討好大眾的甜美作品，掛念是否脫離大眾喜好，製作有如大眾小書的甜美作品，不知不覺間逃離了藝術之神的眷顧<sup>219</sup>。」其態度明顯認為像前一屆過度追求流行或配合政策的作品藝術性並不高，在整個府展臺籍畫家的作品來看，如此追求流行的題材也相當稀少。

相反的，日籍畫家如飯田實雄等在臺北的新興畫家團體，被認為無論在處理題材或材質上大致都屬同一類型<sup>220</sup>。而在這一批日籍畫家的題材內容選擇上，明顯可以看到流行時事的痕跡，像是本多早苗《暹羅姑娘》便是取材自泰國，為南進政策下的題材。而像是中吉田庄助的《日食觀測》與福山進《日蝕》都是很新

<sup>219</sup>楊三郎/吳天賞，〈第三回府展評論 楊三郎與吳天賞對談〉《臺灣藝術》，1940 年 12 月。

<sup>220</sup>楊三郎/吳天賞，〈第三回府展評論 楊三郎與吳天賞對談〉《臺灣藝術》，1940 年 12 月。

鮮的時事題材，本次日時時間為 1941 年 9 月 21 日，僅有臺灣北部地區是最好的觀察點，也可知道在府展十月份截止前此二畫家的作畫時間必相當短。

第三屆府展中，臺籍畫家的作品（參見表 3-2-11）有風景類題材 13 件（佔 72%），人物類題材 4 件（佔 22%），靜物類題材 1 件（佔 6%），共 18 件，數量相當的少。比較特別的是方昭然〈樂器庫〉為孔子廟內的一景，也是畫家本身任職的地點。而第四屆府展中，臺籍畫家的作品題材只有兩種，風景類題材 15 件（佔 75%），人物類題材 5 件（佔 25%），共 20 件。人物畫雖然少，但是像是鄧騰駿的〈龍柱與賣花姑娘〉就同時描寫了雕刻繁複的廟中龍柱與女性人物，另外像是李梅樹的〈結實之際〉，也是描寫在田園中工作的女子，皆是生活風俗題材的作品，隨著戰爭的接近，臺籍畫家選用的題材也逐漸的從臺展時期的都會風格逐漸隨書散往的鄉村移動。

府展第五屆時，臺籍畫家的作品（參見表 3-2-11）有風景類題材 17 件（佔 66%），人物類題材 8 件（佔 30%），靜物類題材 1 件（佔 4%），共 26 件。和東洋畫相同，第五屆西洋畫雖入選作品多，其題材範圍受時局影響可以說是相當狹窄，風景也從宏觀改為細節的描繪，像是李揚波的〈龍柱〉，就是描繪過去臺籍西洋畫家不願觸及的臺灣民間藝術。而鄧騰駿〈後街〉與藍錦昆的〈陋巷〉也是以更近的取景描寫臺灣的巷弄，甚至是帶有凌亂的破敗感。的臺籍評論家吳天賞指出，日本的戰爭畫對美術界的影響很大，尤其以藤田嗣治為首，宮本三郎、小磯良平等的作品，但是在臺灣的府展中卻沒有太大的迴響。吳天賞認為，並非是要求畫家只是流俗的畫戰爭題材，但是在寫實主義的原則下，畫家描寫處在戰爭中的社會生活是無可避免的<sup>221</sup>。像是蘇秋東〈拼水池與勇士〉便是在公園中遊憩的制服軍人景象，表現出臺灣作為戰爭後方的樣貌。

第六屆時，臺籍畫家的作品（參見表 3-2-11）有風景類題材 17 件（佔 70%），人物類題材 6 件（佔 25%），靜物類題材 1 件（佔 5%），共 24 件。但是最後一屆府展西洋畫中有關戰爭時局的題材幾乎看不到。風景畫中除了街道與庭園題材外，不外乎就是農村田園題材的表現，像是蘇秋東靜態恬淡的〈農場〉。而人物畫如方昭然〈古廟內的肖像〉或是李石樵〈作像〉都是靜態的室內人物肖像，李梅樹〈新綠薰時〉表現的農村勞動的生活景象甚至是更偏向戰前臺展時期的悠閒作品。

總結府展中臺籍西洋畫家的 138 件作品，風景類題材有 93 件（佔 67%），人物類題材有 39 件（佔 28%），靜物類題材 5 件（佔 4.3%），其它類題材 1 件（佔 0.7%）日籍畫家方面，風景類題材 214 件（佔 59%），人物類題材 85 件（23%），

---

<sup>221</sup> 「戰爭之初還可以冷眼看待，但是當戰爭已經深入到畫家的生活之中，戰爭本身是一個大環境……不論是不是戰爭畫，創作絕對需要魄力認真的態度，表現出時代的精神才行。」李石樵/吳天賞，〈第六回府展作品與美術界 李石樵與吳天賞對談〉《臺灣藝術》，1943 年 12 月。

靜物類題材 58 件，(佔 16%)，其它類題材 7 件 (佔 2%)，共 364 件。接下來的部分會從各題材類的內容進行比對探討。

表 3-2-12

類別	題材	府1	府2	府3	府4	府5	府6	府展總計	各別比率
風景	建築街景	10	7	4	7	8	9	45	48%
	自然田園	4	5	5	7	8	6	35	38%
	山岳水文	1	4	4	1	1	2	13	14%
	類別總計	15	16	13	15	17	17	93	67%
人物	靜態人像	4	3	2	2	6	4	21	54%
	生活風俗	4	4	1	3	2	2	16	41%
	人體描寫	0	1	1	0	0	0	2	5%
	類別總計	8	8	4	5	8	6	39	28%
靜物	花卉器皿	1	0	1	0	1	0	3	60%
	室內物品	1	0	0	0	0	1	2	40%
	標本魚貝	0	0	0	0	0	0	0	0%
	類別總計	2	0	1	0	1	1	5	4.3%
其它	動物描寫	1	0	0	0	0	0	1	0.7%

圖表資料來源：《臺灣總督府美術展覽會圖錄》第1-6回；筆者自行統計。

## 1. 風景類題材

府展時期臺籍畫家的風景類題材 (參見表 3-2-12) 作品共 93 件 (佔總題材 67%)，其中建築街景 45 件 (佔 48%)，自然田園 35 件 (佔 38%)，山岳水文 13 件 (佔 14%)。陳清汾有關靖國神社的愛國畫題〈九段坂風景〉是畫面上與戰爭毫無相關的單純風景題材。楊佐三郎〈南行的船隊〉也是一幅題名和時事有關的畫作，但是其畫面呈現與其說南行船隊，不如說隱約看到船隊通過海面的風景。而就單純寫生風景題材方面，藍蔭鼎〈傾聽溪聲〉與楊啟東〈儲材池〉黃昏時分的儲材池風景則是兩幅水彩風景的水文題材。不過像是陳澄波的臺灣傳統建築街景〈古廟〉過去是相當主流表現臺灣的題材，在此時期就不太受藝評的青睞。

另外，廖繼春〈家〉與日籍畫家宮津一則〈博物館〉的作品題材實際上是相同的，另外像楊佐三郎〈密集地帶〉是他擅長的臺灣風景題材，日籍畫家經常批評楊三郎規避人物題材，但是他的風題材作品是被一致認為具有富有獨特的趣味，並良好的呈現臺灣風景的特殊色彩，像是〈初秋的湖畔〉的風景色彩表現特別，有如薰製過<sup>222</sup>。張萬傳的特選作品〈鼓浪嶼的街道〉表現南方式街道的氣氛，但是評論認為，鼓浪嶼上本來街道應該是熱鬧的<sup>223</sup>，也是規避了描繪點景人物的部分，其畫面主要是簡潔的呈現街道的建築。而沈哲哉的〈明倫堂〉就明顯的將孔廟建築的紅色強烈表現出來。王坤南〈臺中公園〉也是極寫實的作品。而陳澄波

<sup>222</sup>楊三郎/吳天賞，〈第三回府展評論 楊三郎與吳天賞對談〉《臺灣藝術》，1940 年 12 月。

<sup>223</sup>鷗汀生/岡田蕙三，〈第一回府展漫評〉，《臺灣日日新報》，1938 年 10 月 24 日，6 版。

之女陳碧女的作品〈望山〉，就被認為與擅長描寫臺灣風景題材的父親表現相似，具有乃父之風<sup>224</sup>。

## 2. 人物類題材

府展中臺籍畫家的人物類題材作品(參見表 3-2-12)有 39 件(佔總題材 28%)，其題材內容 還可以細分為靜態人像 21 件(佔 54%)，生活風俗 16 件(佔 41%)，人體描寫 2 件(佔 5%)，共 39 件。臺籍畫家方面像是翁昆德〈月臺〉、劉文發〈赤誠女學生千人針〉(配合時局作品)是配合時局的作品，但被認為不如府展第一屆總督賞、特選的院田繁〈飛機萬歲〉<sup>225</sup>來的直接，在畫面上是屬於日常生活的人物活動，若沒有說明性的畫題，很難直接認定和戰爭的關係。

靜態人物題材方面，顏水龍〈憩〉感覺是悠閒的氣氛，和緊張的戰爭十局沒有關聯。同樣李石樵〈小憩〉美女在沙發上休息，表現悠閒的婦人休憩。李梅樹〈麗日〉為描寫臺灣鄉間的少女聚在一起，為農村的風俗題材。像是李石樵、李梅樹對風俗畫的努力，可以說是從展覽會場藝術的角度去考慮的。

部分藝評就認為，在戰爭情勢下，風俗畫的題材必然改變很大。「如果放棄了最根本的對藝術執著求進步的精神，未能自然密切地關心新興的風俗，並留下最真實的風俗紀錄，那豈不是過分怠惰了嗎？」<sup>226</sup>並暗示臺籍畫家對於安逸的生活與田園景色較為關注，對於戰爭愛國題材是消極的。不過陳清汾〈支那婦人〉畫面中漂亮的中國美人肖像就明顯是前往和日本占領的中國地區取材，日籍畫家方面，御園生暢哉(招待參展)〈Irarai 女〉表現南洋一帶的土著。<sup>227</sup>福井敬一〈龍舌蘭與人〉也是外國風俗作品。<sup>228</sup>飯田實雄的作品〈爪哇的水壺〉就被畫評認為是野心勃勃的想製作大畫之作，也是難進政策下的南洋題材。<sup>229</sup>但另外像〈採收油果〉的田園題材和臺籍畫家們的趨向類似，也不太受評審的青睞。

## 3. 靜物類題材

府展中臺籍畫家的靜物類題材(參見表 3-2-12)作品稀少，六屆中僅 5 件(佔總題材 4.3%) 作品，其中花卉器皿 3 件(佔 60%)，室內物品 2 件(佔 40%)。臺籍畫家在府展期間可以說是幾乎沒有靜物作品，而李石樵的〈石榴〉更是被吳天賞批評不是他最努力的作品，希望可以拿出反學院派的氣概。<sup>230</sup>比較特別的

<sup>224</sup>王白淵，〈第六回府展雜談〉《臺灣文學》，1943 年 12 月。

<sup>225</sup>鷗汀生/岡田蕙三，〈第一回府展漫評〉，《臺灣日日新報》，1938 年 10 月 24 日，6 版。

<sup>226</sup>立石鐵臣，〈第五回府展記〉《臺灣時報》，1942 年 11 月。

<sup>227</sup>鷗汀生/岡田蕙三，〈第一回府展漫評〉，《臺灣日日新報》，1938 年 10 月 24 日，6 版。

<sup>228</sup>楊三郎/吳天賞，〈第三回府展評論 楊三郎與吳天賞對談〉《臺灣藝術》，1940 年 12 月。

<sup>229</sup>立石鐵臣，〈第五回府展記〉《臺灣時報》，1942 年 11 月。

<sup>230</sup>楊三郎/吳天賞，〈第三回府展評論 楊三郎與吳天賞對談〉《臺灣藝術》，1940 年 12 月。



是，日籍畫家中，久保次郎〈魚〉、中澤弘光〈海〉兩位審查員都是與海有關的寫實作品。而南圓朝風光〈南海魚〉也是南國特有魚類的靜物畫。<sup>231</sup>

#### 4. 其它類題材

府展中臺籍西洋畫家其它類題材僅 1 件（佔總題材 0.7%），為李梅樹描寫牛群的作品〈曠野〉，雖然日籍畫家以動物為題材內容的作品也不多，但是臺籍西洋畫家除李梅樹外還有在臺展的另一幅〈水牛〉外，並沒有在臺府展中嘗試此類題材的跡象。

### 四、臺府展中臺籍畫家題材的比較

東西洋畫作品數量看似數量懸殊，但主要人數差距是在日籍畫家，臺府展中臺籍東西洋畫家的人數雖然歷年互有消長，但人數一直相差不多，日籍畫家的東西洋畫部人數就極為懸殊，到府展時期甚至東洋畫部的日籍畫家人數只剩西洋畫家的五分之一。反觀臺籍東洋畫家雖然沒有專門美術學校與系統背景，人數甚至還有幾屆曾超越過臺籍西洋畫家的人數。就整體來看，臺展中西洋畫家的人數與作品數量都高於東洋畫部，但就臺籍畫家來看東西洋畫部的參與畫家是較為平均的。但東西洋畫部整體的題材表現，不一定和臺籍畫家的題材選用偏好一致，像是東洋畫部的臺籍畫家人數略勝日籍畫家，但整體題材選用上是有明顯差異；西洋畫部的日籍畫家人數雖然遠高於臺籍畫家，而西洋畫部整體的題材比例和臺籍畫家的選用偏好相去不遠。也因此，以下部分是以實際上的統計數據以整體題材表現、臺籍畫家選用的題材、日籍畫家選用的題材來作詳實的比較。

#### （一）東洋畫部

表 3-2-13

臺府展東洋畫部題材類別統計表(含評審委員作品)																				
畫部	年份	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1938	1939	1940	1941	1942	1943	總計	題材占比	
	展屆	臺一	臺二	臺三	臺四	臺五	臺六	臺七	臺八	臺九	臺十	府一	府二	府三	府四	府五	府六			
東洋畫部	臺籍	動植	3	6	10	5	10	20	22	18	17	16	15	20	22	13	18	15	230	61%
	風景	2	2	4	11	4	6	8	6	3	8	5	1	4	7	1	4	76	20%	
	畫家	人物	1	4	6	7	4	6	4	3	3	5	4	5	2	5	5	3	67	18%
	其它	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	1	1	0	0	4	1%	
	件數	6	12	20	23	19	32	34	27	24	29	24	26	29	26	24	22	377		
	作品占比	15%	36%	56%	49%	47%	55%	52%	47%	52%	58%	67%	68%	67%	63%	60%	50%	50%		
	日籍	動植	13	8	4	7	8	10	18	14	8	7	5	6	7	4	8	8	135	40%
	風景	13	10	8	8	8	11	9	9	9	9	4	3	4	7	4	5	121	36%	
	畫家	人物	8	3	4	9	5	5	4	7	5	5	3	2	3	3	4	7	77	23%
	其它	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	2	4	1%	
件數	34	21	16	24	21	26	31	30	22	21	12	12	14	15	16	22	337			
作品占比	85%	64%	44%	51%	53%	45%	48%	53%	48%	42%	33%	32%	33%	37%	40%	50%	50%			
合計件數	40	33	36	47	40	58	65	57	46	50	36	38	43	41	40	44	714			

圖表資料來源：《臺灣美術展覽會圖錄》第1-10回；《臺灣總督府美術展覽會圖錄》第1-6回；筆者自行統計。

<sup>231</sup>王白淵，〈第六回府展雜談〉《臺灣文學》，1943年12月。

綜合臺、府展共十六屆題材歸納分類（參見表 3-2-13），臺籍畫家作品共 337 件（佔臺府展東洋畫作品數 50%），其中動植物類題材有 230 件（佔題材 61%），風景類題材有 76 件（佔題材 20%），人物類題材有 20 件（佔題材 18%），其它類題材有 4 件（佔題材 1%）。而日籍畫家方面，作品共 337 件（佔臺府展東洋畫作品數 50%），其中動植物類題材 135 件（佔題材 40%），風景類題材 121 件（佔題材 36%），人物 77 件類題材（佔題材 23%），其它類題材 4 件（佔題材 1%）。我們可以看出，東洋畫部中普遍以動植物類題材最多，其次為風景類題材，再來才是人物類題材，不過臺籍畫家方面，動植物類題材就佔了 61%，甚至比風景類題材的 20%與人物類題材 18%的加總還高；日籍畫家方面動植物類題材的 40%與風景類題材 36%的差距就較小。



圖 3-1-1

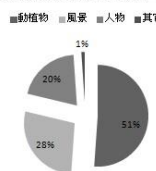
在第五屆臺展以後花鳥畜獸題材成為臺籍東洋畫家的主要選擇創作的題材，除了風景畫稍有起伏外，人物題材並沒有太大的變化。日籍畫家的花鳥畜獸題材在第七回臺展達到高峰，山水風景雖然在臺展期間有著穩定數量，但是在府展之後直落三，在時局題材最明顯時則是人物題材較多。臺籍畫家中，又以呂鐵州(花鳥 23 件、風景 6 件)的花鳥作品最多、其次為郭雪湖(風景 15 件、花鳥 4 件、人物 1 件、其他 1 件)、林玉山(花鳥 8 件、風景 5 件、其他 4 件、人物 2 件)、陳進(人物 15、花鳥 2 件)、蔡雲巖(花鳥 6 件、風景 5 件、人物 1 件)、陳敬輝(人物 10 件、其它 1 件)。

表 3-2-14

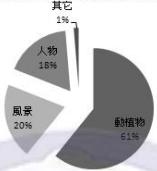
題材類別	題材內容	臺1	臺2	臺3	臺4	臺5	臺6	臺7	臺8	臺9	臺10	府1	府2	府3	府4	府5	府6	總計	比率
動植物	花果植栽	2	7	5	6	7	17	27	23	10	4	10	8	3	7	9	10	155	42%
	翎毛蟲草	12	3	3	4	9	10	11	5	11	17	10	16	24	9	15	13	172	47%
	畜獸游鱗	2	4	6	2	2	3	2	4	4	2	0	2	2	1	2	0	38	11%
	類別總計	16	14	14	12	18	30	40	32	25	23	20	26	29	17	26	23	365	51%
風景	自然田園	5	4	4	10	7	10	10	12	2	7	3	3	4	8	5	4	98	50%
	山水	10	7	8	9	4	7	6	3	7	8	5	1	3	3	0	3	84	43%
	街景	0	1	0	0	1	0	1	0	3	2	1	0	1	3	0	2	15	7%
	類別總計	15	12	12	19	12	17	17	15	12	17	9	4	8	14	5	9	197	28%
人物	生活風俗	2	3	5	9	5	6	5	9	4	5	7	5	4	6	6	9	90	63%
	女性人像	3	2	4	6	4	4	3	1	2	4	0	2	0	1	2	1	39	27%
	歷史傳說	4	2	1	1	0	1	0	0	2	1	0	0	1	1	1	0	15	10%
	類別總計	9	7	10	16	9	11	8	10	8	10	7	5	8	9	10	10	144	20%
其它	船舶	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	1	0	1	4	52%
	靜物	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	1	4	52%
	類別總計	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	1	1	2	0	2	8	2%

圖表資料來源：《臺灣美術展覽會圖錄》第1-10回；《臺灣總督府美術展覽會圖錄》第1-6回；筆者自行統計。

東洋畫部題材類別占比



臺籍畫家東洋畫部題材類別占比



日籍畫家東洋畫部題材類別占比

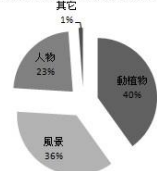


圖 3-1-2

從題材內容細部分類(參見表 3-2-14)來看,動植物類題材(佔總題材 51%) 365 件作品中,花卉植栽 155 件(42%),翎毛蟲草 172 件(47%),畜獸游鱗 38 件(11%)。可以知道翎毛的題材確實最多但未過半(47%),另外一半則是純粹描寫植物的作品,畜獸動物的題材雖然最少,但其中主要是以臺籍畫家的作品居多。風景類題材(佔總題材 28%) 197 件作品中,自然田園 98 件(50%),山水 84 件(43%),街景 15 件(7%)。人物類題材(佔總題材 20%) 144 件作品中,生活風俗 90 件(63%),女性人像 39 件(27%),歷史人物 15 件(10%)。其它類題材(佔總題材 2%) 4 件作品中,有船舶 2 件(50%),靜物 2 件(50%)。

台籍畫家東洋畫部各類題材比較

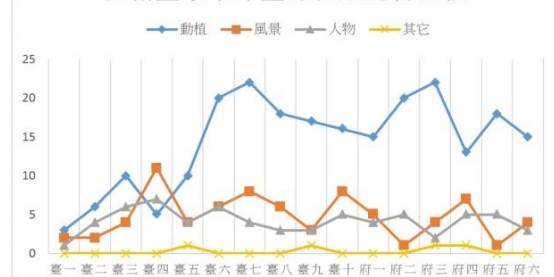


圖 3-1-3

日籍畫家東洋畫部各類題材比較



圖 3-1-4

動植物類題材中，在府展之前主要是以純粹花卉植物的描繪題材為主，翎毛與畜獸並沒有佔太多，花鳥要到府展時期才真正成為主要的題材，但純花卉題材仍居次，畜獸動物類題材主要是以牛與鯉魚為主，從統計上可以看出，府展以後動物題材就相當少見了。接下來就會針對臺籍東洋畫家的題材內容與整體題材的表現進行比較探討。

表 3-2-15

題材類別	題材內容	臺1	臺2	臺3	臺4	臺5	臺6	臺7	臺8	臺9	臺10	府1	府2	府3	府4	府5	府6	總計	比率
動植物	花果植栽	2	3	3	3	5	10	13	11	6	1	6	5	2	5	5	4	84	37%
	翎毛蟲草	0	1	1	1	3	8	7	3	8	13	9	13	19	7	12	11	116	50%
	畜獸游鱗	1	2	6	1	2	2	2	4	3	2	0	2	1	1	1	0	30	13%
	類別總計	3	6	10	5	10	20	22	18	17	16	15	20	22	13	18	15	230	61%
風景	自然田園	1	1	3	7	3	6	6	6	2	3	3	1	3	5	1	1	52	68%
	山水	1	1	1	4	1	0	2	0	1	3	1	0	0	0	0	1	16	21%
	街景	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	1	0	1	2	0	2	8	11%
	類別總計	2	2	4	11	4	6	8	6	3	8	5	1	4	7	1	4	76	20%
人物	生活風俗	1	2	4	5	2	4	3	3	2	2	4	4	2	5	5	3	51	76%
	女性人像	0	2	1	2	2	1	1	0	1	3	0	1	0	0	0	0	14	21%
	歷史傳說	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	3%
	類別總計	1	4	6	7	4	6	4	3	3	5	4	5	2	5	5	3	67	18%
其它	船舶	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	1	0	0	2	50%
	靜物	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	2	50%
	類別總計	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	1	0	1	0	0	4	1%

圖表資料來源：《臺灣美術展覽會圖錄》第1-10回；《臺灣總督府美術展覽會圖錄》第1-6回；筆者自行統計。

## 1. 動植物類題材

臺府展中臺籍畫家的動植物題材（參見表 3-2-15）作品就有 230 件（佔總題材 61%），其中又可細部分為花果植栽 84 件（佔 37%），翎毛蟲草 116 件（佔 50%），畜獸游鱗 30 件（佔 13%）。日治時期官展東洋畫部的動植物類題材表現之盛，雖然和風景、人物相差懸殊，但在類別內各時期仍有選擇的不同。可以發現整體發展中，花果植栽在臺展後期達到高峰，府展時期則才完全是以翎毛蟲草（花鳥）為主。但是從整體作品比例來看，確實是以翎毛蟲草最多（佔 47%）、花果植栽次之（佔 43%）、畜獸游鱗最少（佔 10%）。而臺籍畫家的題材選擇上並無太大差異，也是翎毛蟲草最多（佔 50%）等於是全屆數動植物題材有一半數量的作品，而花果植栽（佔 37%）、畜獸游鱗（佔 13%）；日籍畫家則是花果植栽最多（佔 53%）、翎毛蟲草（佔 41%）、畜獸游鱗（佔 6%）。

## 2. 風景類題材

臺府展中臺籍畫家的風景題材（參見表 3-2-15）作品有 76 件（佔總題材 20%），自然田園有 52 件（佔 68%），山水 16 件（佔 21%），街景 8 件（佔 11%）。從統計數字可以看出，雖然日籍東洋畫家與評審員大力推動山水題材（佔日籍畫家題材 58%），但是臺籍畫家仍偏向以田園風景為創作題材，像是郭雪湖個人就有 11 件田園題材的作品。

### 3. 人物類題材

臺府展中臺籍畫家的人物題材（參見表 3-2-15）共 67 件（佔總題材 18%），生活風俗 51 件（佔 67%），女性人像 14 件（佔 20%），歷史人物 2 件（佔 3%）。雖然在評論與灌注點上的印象都是以柔弱的女性人像為主，但無論是整體或是臺日籍畫家實際上還是以描寫生活風俗的題材最多，而臺籍畫家與日籍畫家最大的差異便是在歷史傳說的題材上，日籍畫家的作品中歷史傳說的的比例雖然最少，但仍有 17%；事實上整個臺府展中包含東西洋畫部臺籍畫家以歷史傳說為題材的作品，只有兩位裱框店與民間畫師出身畫家的作品，為林玉山的〈周濂溪〉與潘春源的〈武帝〉。就內容、題材而言，薛萬棟的〈遊戲〉和林之助的〈母子〉、〈好日〉並無太多的差異。畫中女子都是穿著近代旗袍，也都以畫家的親屬為模特兒。<sup>232</sup>

### 3. 其它類題材

臺府展中臺籍東洋畫家的其它類題材（參見表 3-2-15）有 4 件（佔總題材 1%），潘雪山的〈畫具〉與陳永森的〈山中鳥屋〉是類似西洋畫的室內靜物作品；而郭雪湖〈戎克船〉、黃靜山〈南國之船〉則是以船舶為描繪對象的題材，兩種題材內容的共通點都是以精細寫生為基礎的寫實物品。

#### （二）西洋畫部

表 3-2-16

畫部	年份 展屆	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1938	1939	1940	1941	1942	1943	總計	題材占比
		臺一	臺二	臺三	臺四	臺五	臺六	臺七	臺八	臺九	臺十	府一	府二	府三	府四	府五	府六		
西洋畫部	臺籍風景	16	19	31	31	8	15	11	16	15	12	15	16	13	15	17	17	267	63.2%
	臺籍人物	3	4	7	9	7	6	7	9	12	11	8	8	4	5	8	6	114	27%
	臺籍靜物	3	6	3	2	3	5	3	3	4	2	2	0	1	0	1	1	39	9.2%
	臺籍其它	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	2	0.6%
	件數	22	29	41	42	18	26	21	29	31	25	26	24	18	20	26	24	422	
	作品占比	27%	38%	50%	44%	31%	34%	24%	40%	39%	30%	30%	30%	24%	27%	28%	27%	33%	
	日籍風景	39	28	24	29	25	23	37	20	26	33	36	36	37	29	37	39	498	57%
	日籍人物	7	6	6	9	6	11	10	4	5	10	16	10	11	16	19	13	159	18%
	日籍靜物	14	13	11	15	9	16	19	19	14	14	10	8	8	9	10	13	202	23%
	日籍其它	0	0	0	0	0	1	1	1	3	1	1	2	1	1	2	0	14	2.0%
件數	60	47	41	53	40	51	67	44	48	58	63	56	57	55	68	65	873		
作品占比	73%	62%	50%	56%	69%	66%	76%	60%	61%	70%	70%	70%	76%	73%	72%	73%	67%		
合計件數	82	76	82	95	58	77	88	73	79	83	89	80	75	75	94	89	1301		

圖表資料來源：《臺灣美術展覽會圖錄》第1-10回；《臺灣總督府美術展覽會圖錄》第1-6回；筆者自行統計。

總結臺籍畫家在整個臺府展期間的作品（參表 3-2-16）共 422 件（佔西洋畫部作品數 33%），其中風景類題材作品有 267 件（佔 63.2%），人物類題材有 114

<sup>232</sup>莊凱惟，〈日治時期臺灣東洋畫中的人物畫家畫風剖析薛萬棟與林之助之比較初探〉，《視覺藝術論壇》，第 8 期，2013 年 7 月，頁 60。

件（佔 27%），靜物類題材有 39 件（佔 9.2%），其它類題材有 2 件（佔 0.6%）。日籍方面，共 873 件作品（佔西洋畫部作品數 67%），風景類題材有 498 件（佔 57%），人物類題材有 159 件（佔 18%），靜物類題材有 202 件（佔 23%），其它 14 件（佔 2%）。可以發現臺籍畫家的題材重心主要是在風景類別；人物類題材雖然經常被日籍畫家批評過少，但仍佔了 27%，其中陳澄波臺府展共 16 屆全是以風景題材入展(22 件)、其次為廖繼春(風景 15 件、人物 5 件、靜物 3 件)、楊三郎(風景 11 件、人物 5 件、靜物 3 件)，另外還有擅長人物肖像的李石樵(人物 11 件、靜物 5 件、風景 3 件)、李梅樹(人物 12 件、靜物 2 件、風景 3 件、其他 2 件)。實際上，臺籍畫家最少選擇的題材是靜物類，但是日籍畫家的靜物題材則是第二多的。



圖 3-1-5

臺府展西洋畫類題材中，以臺灣的街景題材最為普遍(10 屆)，其次為田野自然，尤其是府展期間幾乎是以田園農家為主要描繪對象，另外河海口的水文風景也是在前期較多的題材，而以臺灣的名山高峰為主要描繪對象的山岳題材則是以日籍畫家為主。



圖 3-1-6



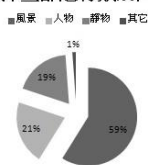
圖 3-1-7

表 3-2-17

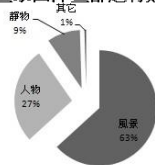
類別	題材	臺1	臺2	臺3	臺4	臺5	臺6	臺7	臺8	臺9	臺10	府1	府2	府3	府4	府5	府6	總計	比率
風景	建築街景	7	10	14	17	7	7	8	11	9	4	10	7	4	7	8	9	139	47%
	自然田園	2	3	10	8	0	5	1	2	3	4	4	5	5	7	8	6	73	30%
	山岳水文	7	6	7	6	1	3	2	3	3	4	1	4	4	1	1	2	55	23%
	類別總計	16	19	31	31	8	15	11	16	15	12	15	16	13	15	17	17	267	58%
人物	靜態人像	1	3	4	2	2	5	5	6	5	7	4	3	2	2	6	4	61	46%
	生活風俗	0	0	1	5	4	1	1	2	5	3	4	4	1	3	2	2	38	43%
	人體描寫	2	1	2	2	1	0	1	1	2	1	0	1	1	0	0	0	15	11%
	類別總計	3	4	7	9	7	6	7	9	12	11	8	8	4	5	8	6	114	21%
靜物	花卉器皿	2	5	2	2	3	4	1	1	3	0	1	0	1	0	1	0	26	27%
	室內物品	0	0	1	0	0	1	2	1	1	0	1	0	0	0	0	1	8	22%
	標本魚貝	1	1	0	0	0	0	0	1	0	2	0	0	0	0	0	0	5	11%
	類別總計	3	6	3	2	3	5	3	3	4	2	2	0	1	0	1	1	39	19%
其它	動物描寫	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	2	2%

圖表資料來源：《臺灣美術展覽會圖錄》第1-10回；《臺灣總督府美術展覽會圖錄》第1-6回；筆者自行統計。

西洋畫部題材類別占比



臺籍畫家西洋畫部題材類別占比



日籍畫家西洋畫部題材類別占比

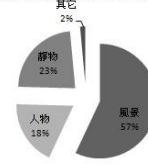


圖 3-1-7

從題材內容細部分類（參見表 3-2-17）來看，臺府展西洋畫部整體風景類題材有 750 件（佔總題材 58%），其中建築街景 355 件（佔 47%），自然田園 222 件（佔 30%），山岳水文 273 件（佔 23%）。人物類題材方面，有 270 件（佔總題材 21%），其中靜態人像 124 件（佔 46%），生活風俗 117 件（佔 43%），人體描寫 29 件（佔 11%）。靜物類題材方面 239 件作品（佔總題材 19%）中，花卉器皿 159 件（佔 67%），室內物品 93 件（佔 22%），標本魚貝 27 件（佔 11%），共。其它類題材主要是動物的描寫，有 16 件（佔 2%）。而臺籍畫家在各類題材中的內容選擇，和整體的表現有何異同，在接下來的分類中，會作更細部的討論。

表 3-2-18

類別	題材	臺1	臺2	臺3	臺4	臺5	臺6	臺7	臺8	臺9	臺10	府1	府2	府3	府4	府5	府6	總計	比率
風景	建築街景	7	10	14	17	7	7	8	11	9	4	10	7	4	7	8	9	139	52%
	自然田園	2	3	10	8	0	5	1	2	3	4	4	5	5	7	8	6	73	27%
	山岳水文	7	6	7	6	1	3	2	3	3	4	1	4	4	1	1	2	55	21%
	類別總計	16	19	31	31	8	15	11	16	15	12	15	16	13	15	17	17	267	63.2%
人物	靜態人像	1	3	4	2	2	5	5	6	5	7	4	3	2	2	6	4	61	54%
	生活風俗	0	0	1	5	4	1	1	2	5	3	4	4	1	3	2	2	38	33%
	人體描寫	2	1	2	2	1	0	1	1	2	1	0	1	1	0	0	0	15	13%
	類別總計	3	4	7	9	7	6	7	9	12	11	8	8	4	5	8	6	114	27%
靜物	花卉器皿	2	5	2	2	3	4	1	1	3	0	1	0	1	0	1	0	26	67%
	室內物品	0	0	1	0	0	1	2	1	1	0	1	0	0	0	0	1	8	20%
	標本魚貝	1	1	0	0	0	0	0	1	0	2	0	0	0	0	0	0	5	13%
	類別總計	3	6	3	2	3	5	3	3	4	2	2	0	1	0	1	1	39	9.2%
其它	動物描寫	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	2	0.6%

圖表資料來源：《臺灣美術展覽會圖錄》第1-10回；《臺灣總督府美術展覽會圖錄》第1-6回；筆者自行統計。

## 1. 風景類題材

雖然臺展的西洋畫部（參見表 3-2-18）以風景題材（佔 58%）為主，但是自然田園（佔 30%）與山岳水文（佔 23%）的比例卻遠遜於建築街景（佔 47%），直到府展時期自然田園才略勝佔居第一。從臺府展中臺籍畫家的風景類題材 267

件（佔總題材 63.2%）作品來看，其中建築街景 139 件（佔 52%），自然田園 73 件（佔 27%），山岳水文 55 件（佔 21%），街景仍是遠遠超越田園與山水風景。可以見得對臺籍西洋畫家影響深遠的石川欽一郎，雖然鼓吹自然而排斥帶有進步文明感的人造建物，早期的臺籍水彩畫家雖然最初是隨著老師的腳步，而大量選用田園與山水題材，但是隨著時代推展，無論是臺日籍畫家主要還是以生活週遭眼界所能看到，且不用刻意前往偏遠市郊取材的臺灣傳統建築與街景為描繪對象。

## 2. 人物類題材

臺府展中臺籍畫家的人物類題材(參見表 3-1-18)共 114 件(佔總題材 27%)，靜態人像 61 件(佔 54%)，生活風俗 38 件(佔 33%)，人體描寫 15 件(佔 13%)。臺府展西洋畫部整體的人物類題材中，臺展前期和府展時期以生活風俗為主，臺展後期則以靜態人像為主。整體來說，靜態人像(佔 46%)和生活風俗(佔 43%)比例相差不大，數量本來就較少的人體描寫(佔 11%)在府展後期更是沒有作品出現。從統計上可以看出，臺籍西洋畫家主要是以靜態人像為主要描繪題材、接著才是生活風俗，選擇如裸體等人體描寫的比例(佔 13%)也較日籍畫家(佔 8%)要來的高。

## 3. 靜物類題材

臺府展中臺籍畫家的靜物類題材(參見表 3-1-18)共 39 件(佔總題材 9.2%)，花卉器皿 26 件(佔 67%)，室內物品 8 件(佔 20%)，標本魚貝 5 件(佔 13%)。在整個臺展期間，尤其是在前期，靜物類題材被認為是「素人畫家」，尤其是日籍畫家較喜愛選擇參展的基礎作品，但是在府展期間選擇靜物題材的數量不如臺展的高。臺籍畫家和日本畫家在靜物題材的描繪對象選擇上比例沒有太大差異，然而臺籍畫家(39 件)雖有廖繼春、楊三郎與李石樵以靜物畫參展並獲得特選殊榮，但整體而言不如日籍畫家的作品(202 件)數量。

## 4. 其它類題材（動物描寫）

和東洋畫部不同，臺府展西洋畫部中臺籍畫家選擇動物為主要描繪題材者只有李梅樹的〈水牛〉、〈曠野〉兩幅作品，只佔臺籍西洋畫家題材的 0.6%（參見表 3-1-18），同樣以牛為主要描繪題材的日籍畫家還有鹽月桃甫〈カンクレージ〉、〈黑潮〉，以及秋本好春、飯田實雄等畫家作品；另外齋藤岩太、佐伯信夫、御園生暢哉都以同樣描繪火雞的題材入選。

綜觀上述，確實從整體臺府展來看，東洋畫作品數量（714 件）是遠不如西洋畫的（1301 件）。也因此立石鐵臣在府展時期提出日本畫衰微說，金關丈夫則



主張東洋畫的發展已碰到瓶頸。並認為何以日本畫發展不如西洋畫。而他們的看法是，西洋畫與個人生活的關係密切，東洋畫則須要從傳統出發，而臺灣無美術館與研究環境，東洋畫家普遍較少到日本留學，因此缺乏觀賞日本傳統古典美術的機會。其次，東洋畫固守傳統，脫離生活感情，無法貼切表現現代生活，更是將來發展的隱憂。這個問題在第四屆臺展時就已經有評論家題出來，並認為東西洋畫部畫家選擇的題材都和現代日常脫離。

但是從本節的統計圖表就可以看出，第一，臺籍東洋畫家（337件）與西洋畫家（422件）的作品數量差異並沒有如總數般的落差，東洋畫部臺日籍畫家的人選作品甚至數量相同。而臺府展中西洋畫部的作品總數遠遠超過東洋畫部的原因，主要是日籍西洋畫加入選的作品就高達 873 件（佔總件數 67%），臺籍畫家入選作品僅佔 33%。若只是以作品數量相較之下，當然會認為東洋畫部發展遠不如西洋畫部，但是若從臺籍畫家的部分來看，東西洋畫家的發展並沒有呈現東洋畫較衰弱的樣貌，甚至在臺展後期與府展時期，臺籍西洋畫家的人選作品數量是和東洋畫差不多，甚至有幾屆是西洋畫比東洋畫更少的情形。（參見表 3-1-16）

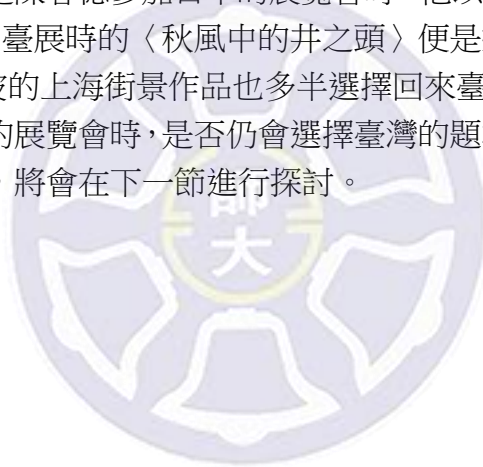
第二，事實上臺日籍畫家在選擇題材上的觀點有著相當的差異，不能從一而論。以東洋畫部來說，臺日籍畫家同樣選擇最多的動植物類題材中，臺籍畫家主要描寫的題材內容為翎毛蟲草（50%），日籍畫家則是花果植栽過半（佔 53%），再者臺籍畫家在畜獸題材的偏好（佔 13%）和日籍畫家（佔 6%）並不盡然相同；而風景類題材上，臺籍畫家主要將心力放在自然田園（佔 68%）上，山水僅佔 21%，但是山水題材就佔了日籍畫家風景類作品的 58%，可以見得雖然偏好是同一種題材類別，在細部的內容視角上仍有所差異。而西洋畫部方面，臺日籍畫家同樣是以風景為最主要的題材，而臺籍畫家選擇建築街景的作品就佔 52%，但同樣是描繪街景的題材，像是日籍畫家對於臺灣廟宇的題材有相當程度的偏好，此也可以回應臺灣造型與創造臺灣藝象的問題。而就臺籍畫家而言，是對於在地自然風景的描繪，是一種自然而然的表現方式，所以臺籍畫家所描繪的圖像對於人物的鋪陳與廟宇的位置表現也和日籍畫家不同<sup>233</sup>。另外，立石鐵臣經常批評臺籍畫家對於人物類題材的迴避，事實上臺籍西洋畫家的人物類題材佔比有 27%，遠高於靜物類題材的 9.2%；反觀日籍畫家人物類題材僅佔 18%，靜物類題材則是高達 23% 共 202 件，臺籍畫家的人物畫（114 件）也與日籍畫家作品（159 件）相差不過 50 件。（參見表 3-1-16）

在本節中的討論中可以看出，臺籍畫家自第一屆臺展開辦直到府展結束，皆是堅持寫實主義的題材走向，且技法的越趨成熟，也因此被像立石鐵臣等新興的日籍畫家批評，並認為臺籍畫家沒有認真挖掘具有「地方色彩」的題材，但所謂

<sup>233</sup> 陳美靜，〈日治時期臺灣風景畫中廟宇主題繪畫作品之研究〉，國立臺南藝術大學藝術史與藝術評論研究所碩士論文，2010 年，頁 143。

「地方色彩」是觀者與畫者主觀的判斷，視乎畫家再現所想表達的所見事物樣貌，雖然日治時期臺灣的繪畫多為寫實題材，但是並非只是單純複製自然樣貌，畫家也不能過度使用某些文化辨識符號，而淪為印象性的土產繪畫<sup>234</sup>。也因為臺府展在圖錄與創作者資訊有較為完備的建檔下，使得對於臺府展中作品得以分類與量化統計，在過去對於日治時期美術題材的相關研究中，大部分是針對局部性的題材，如肖像、特定風景或描繪事物，或是針對單一畫別，並將東洋畫、西洋畫作明確的分野，若未有進行全面的統計分析，只從單從史料上的藝術評論來看，很容易的就會被當時的輿論方向所影響，像是前文中提到的臺日籍畫家的人物畫比例問題；或是像東洋畫部數量繁多的山水畫卻沒有太多的臺籍畫家作品，而同樣的是否臺籍畫家的題材選擇是否完全受日本本土的影響，也是之後的章節中會關注的重點。

不過可以確定的，臺籍畫家在選擇題材上主要都視周遭可見的寫生寫實，可以說沒有完全幻想的題材。但是除此之外，雖然是可見的寫實題材，描繪對象是否完全是在臺灣？像是陳春德參加日本的展覽會時，他以臺灣的原住民題材參展；當參加 1936 年第十屆臺展時的〈秋風中的井之頭〉便是描繪日本的武藏野市的井之頭公園。<sup>235</sup>陳澄波和上海街景作品也多半選擇回來臺灣參展。而當其他臺籍畫家在參加臺灣以外的展覽會時，是否仍會選擇臺灣的題材？或者是配合展覽會的流行題材去作改變，將會在下一節進行探討。



---

<sup>234</sup>蔡忻玲，〈臺展與府展時期臺灣東洋畫地方色彩之探討〉，國立彰化師範大學藝術教育研究所碩士論文，2004 年，頁 79。

<sup>235</sup>黃琪惠，〈第三章 陳春德的創作與美術論述〉，《臺灣美術評論全集 陳春德·吳天賞卷》，藝術家，1999 年，頁 138。

### 第三節、臺籍畫家在日本官辦美展中的題材統計

1907年，由文部省主辦的「文部省美術展覽會」使得日本美術界出現新的主軸，也就是美術活動由政府主持政策導向，且擁有權威性影響力的官辦美展。在第五屆巴黎世界博覽會的日本考察團於1900年歸國後，向政府提出官設展覽會的必要性，尤其是在日俄戰爭(1904-1905)後，展覽會是展示日本文明及國力的必要工具與手段，文部省最後以配合文化振興政策的名義拍板定案，並成立文展。文部省美術展覽會分為三個部門：第一部的日本畫部、第二部洋畫部、第三部為雕塑部，而透過文展的開辦，提供了日本畫家新的展示平臺。日本畫方面有日本美術院系統的竹內棲鳳(1864-1942)、曾任第三屆臺展審查委員的松林桂月(1876-1963)等人，從文展開始乃至帝展都有相當活躍的表現，西洋畫方面，新派和舊派畫家自然會共同參與，但是白馬會系統和太平洋畫會間的對立也不像過去般強烈，而文展也逐漸以美術學校畢業的新一代西畫家為主流。在穩定舉辦的數年期間，文展中的主流題材多半為描繪自然的作品，有著平實明確的寫實主義，入選文展也成為新銳畫家們在畫壇上嶄露頭角，並獲得崇高的地位的重要關口，同時官辦美展的開放，也提供了庶民接近過去無法觸及到的精緻文化，無論是繪畫或是雕刻工藝等，皆有平等近人的觀賞機會。

對於臺灣美術界影響甚深的石川欽一郎，最早於文展開辦第二年的1908年，就有以畫作〈小流〉<sup>236</sup>參展的記錄，並在1910年及1911年各以〈市街〉<sup>237</sup>與〈臺北の郊外〉<sup>238</sup>連續兩屆入選文展，但是在整個帝展時期則是趨於沉寂的，雖然在帝展的前兩屆，石川在報紙仍有連載評論<sup>239</sup>，但是其對於帝展的不滿可從投稿文章略知，也因此到了整頓後的新文展開辦後石川更是盛讚不已<sup>240</sup>。石川欽一郎於新文展的重新活動，則是自第二回的〈木曾路雨霽〉起，包括1940年紀元二千六百年奉祝美展的〈白馬山下の春〉、第四回入選的〈奧信濃路〉<sup>241</sup>，第六回則是以《梓川平野》<sup>242</sup>參與，其投件作品也持續穩健的以寫生風景題材為主。

1919年，由於文展中開始出現壟斷的流派勢力，日本畫部也被指責入選畫家的師徒裙帶關係嚴重，許多畫家開始拒絕讓作品參加文展，進而促使官展之外的民間美術團體數量又復成長，最後導致文展制度的改組與文展解散，時任文部

<sup>236</sup>原文刊處為(みづえ no.43)，參考自顏娟英編著，《臺灣近代美術大事年表》，臺北：雄獅圖書出版社，1998，頁14。

<sup>237</sup>〈美術展覽會と石川氏〉，《臺灣日日新報》，1910年10月22日，5版。

<sup>238</sup>〈選に入りし三畫 文展出品の臺灣畫家〉，《臺灣日日新報》，1911年10月22日，7版。

<sup>239</sup>〈帝展雜觀 所謂時代錯誤〉，《臺灣日日新報》，1920年10月27日，4版。

<sup>240</sup>石川欽一郎，〈質の向上を示した 第一回文展〉，《臺灣日日新報》，1937年10月26日，6版。

<sup>241</sup>參考自《臺灣近代美術大事年表》，頁188。

<sup>242</sup>參考自《臺灣近代美術大事年表》，頁196。

大臣中橋德五郎將官辦美展改由新成立「帝國美術院<sup>243</sup>」主辦，繼文展之後由帝國美術院主辦的美術展覽會稱為「帝國美術展覽會」。帝國美術學會直屬於日本文部大臣管轄，目的為輔導日本美術之發展，固定組織成員為院長一人，以及十五位以內的會員，也因此成為會員者必須在美術方面有相當聲望與成就。在帝展時其日本畫壇內部仍有著不同的畫會派系，由於白馬會在認為過去推廣外光派繪畫的目的已達成，已於 1911 年解散，取而代之的是三宅克己等人成立的光風會，而在文展時其分立的二科會更是排斥任何官展。另外除了太平洋畫會系畫家之外，還有就是由推崇表現個人特色風格與印象派畫風的帝展中堅畫家金澤重治、吉村芳松、田邊至、澳賴英三、今井文彥等人成立的槐樹社<sup>244</sup>，其中吉村芳松位於瀧野川的<sup>245</sup>吉村畫塾曾指導過陳植棋、李梅樹、李石樵、陳德旺等臺灣留日學生。雖然帝展被認為是文展的改革產生的新制度，帝展的大部分作品都承續了文展時期平實保守的學院式描繪，並強調技巧本位，很快地形成穩定的帝展型風格。

在以帝展及鮮展為雛型的臺展開辦以前，黃土水便以雕刻作品〈郊外〉入選第五回帝展<sup>246</sup>，但是在之後的臺站開辦後乃至府展結束，臺灣的官辦美術展覽會中始終沒有雕塑部，而民間的臺洋美術協會增設雕刻部已經是接近日治尾聲的 1941 年，像黃清埕、陳夏雨等雕刻家自然在日本的美術展覽會較能有活躍的表現，不過在臺灣的畫家除了臺展之外，亦積極的參與日本的官辦美展。

臺籍的畫家從陳澄波在 1926 年入選開始，接著還有同樣是西洋畫家的藍蔭鼎、張秋海、李石樵、廖繼春、李梅樹、陳清汾、楊佐三郎、劉啟祥，以及東洋畫家的陳進、陳永森，皆陸續有作品入選日本官辦美展，其中也不乏如日治時期新竹有名的書畫家李逸樵曾以作品參加第九回帝展，甚至要搭船前往展覽會時還登上報紙版面<sup>247</sup>，雖然後來被確認為落選，但也顯示除新繪畫外，傳統文人畫家也對參展日本官辦美展有著相當的興趣。李石樵就曾言「當時所有習畫者的共同目標都是入選帝展<sup>248</sup>」，當李石樵以板橋林家花園為題材的油畫入選帝展後，採訪記者、攝影，報紙都以大篇幅來介紹這位首次投件便入選的新人，但他也表示「帝展只是一種技術的磨練，風格很寫實的。入選了帝展別人才認定你是個畫家，其實往後的路子還很遙遠呢。<sup>249</sup>」洪瑞麟就曾回憶，當他在川端及本鄉研究所習畫時，已經對於東京美術學校的學院派走向集帝展的保守作風感到不滿<sup>250</sup>。許多

<sup>243</sup> 河北倫明 高階秀爾著，〈第二〇章 帝展とアカデミズム〉，《近代日本絵画史》，頁 261。

<sup>244</sup> 河北倫明 高階秀爾著，〈第二〇章 帝展とアカデミズム〉，《近代日本絵画史》，頁 297。

<sup>245</sup> 葉思芬，〈英雄出少年—天才畫家陳植棋〉，《臺灣美術全集 14：陳植棋》，臺北：藝術家出版社，1992，頁 24。

<sup>246</sup> 〈帝展入選之黃土水君〉，《臺灣日日新報》，1920 年 10 月 18 日，2 版。

<sup>247</sup> 〈新竹街畫家李逸樵氏〉，《臺灣日日新報》，1928 年 11 月 22 日，4 版。

<sup>248</sup> 廖雪芳，〈尋尋覓覓看李石樵的繪畫長跑〉，《雄獅美術》，1976 年 5 月，63 期，頁 59。

<sup>249</sup> 廖雪芳，〈尋尋覓覓看李石樵的繪畫長跑〉，《雄獅美術》，頁 60。

<sup>250</sup> 蔣勳，〈勞動者的頌歌—礦工畫家洪瑞麟〉，《臺灣美術全集 12：洪瑞麟》，臺北：藝術家出版社，1992，頁 23。

年輕畫家不進入正式美術教育系統學畫，只以帝展為重要指標資歷<sup>251</sup>，但是帝展每年的評審與入選者多為東京美術學校師生。進入帝美後，洪瑞麟多半和日本人來往，較少和臺灣過去的畫家接觸；再加上帝美與東美畫派的對峙，很自然的便脫離以進入帝展為目標的傾向。

即使如此，有許多臺籍的畫家，仍是將帝展視為是最大的挑戰與改變身分的跳板，從陳澄波在 1926 年入選開始，接著還有同樣是西洋畫家的藍蔭鼎、張秋海、李石橋、廖繼春、李梅樹、陳清汾、楊佐三郎、劉啟祥，以及東洋畫家的陳進、陳永森，皆陸續有作品入選日本官辦美展，像是六硯會的成員之一臺北書畫家曹秋圃，雖未曾參加過帝展與文展，也曾幾度入選日本美術協會展<sup>252</sup>，並有著持續的活動<sup>253</sup>。而民間畫師潘春源之子潘麗水，以潘雪山之名參加第五屆臺展以寫生寫實的〈畫具〉一作，和父親的〈婦女〉同時入選，潘麗水的〈畫具〉以近似西洋靜物畫的方式呈現畫室的桌面，其中刻意擺設了幾本參考的畫冊，除了《第四回臺灣美術展覽會圖錄》之外，其後還隱約可見《帝國美術院第拾一回美術展覽會圖錄》，可見帝展在臺灣的美術影響力。

而在 1930 年第八屆帝展的其中一篇藝評當中，提到了參與日本帝展的畫家對於題材的選用有一定的偏好：「帝展的出品，大都以人物為中心，風景和靜物則不易多見。此種現象實非自今年始，即前數次亦復如是，於其他展覽會中極少此現象。<sup>254</sup>」其評論認為帝展中以人物題材為中心的特色發展，其原因為「當此歷史畫既已絕跡，宗教畫無人過問的時代，在描寫自然（廣義的）為藝術上之目的的現代作家描寫天然（風景）抑人事（人體）或兩者相兼作家所題的範圍，不覺有所限定二者之中，風景畫的範圍較人物畫狹小，無形中大多以人物為中心，或窗外或室內或廊下或階上或集合數人或描寫部分，其變化頗為自在。戶外寫生便漸被人所閑却。<sup>255</sup>」從陳澄波以〈嘉義の町はづれ〉（嘉義街頭）入選的第七屆帝展，其西洋畫部作品來看，以人物題材的畫作 101 件（佔 45%）最多，其次是風景畫 81 件（佔 36%），接著才是靜物畫 38 件（17%）。而在人物題材中裸女畫便高達 26 幅，佔人物類題材的 25%，其次則是名人的肖像畫。由此可證，隔年陳澄波在 1930 以描繪家鄉街景題材的〈街頭の夏氣氛〉參展時，帝展中的主流應該仍是人物題材的作品。（參表 3-3-1）

<sup>251</sup> 「研究所內的習畫者北自北海道、南到臺灣都有。有些人再入正式學校進修，也有人長久在研究所研習，然後藉帝展出人頭地，並不一定非進美術學校不可。也因此，當時看到不少鄉當有潛力的繪畫者。」廖雪芳，〈到泥土和勞動中會見藝術的畫家——洪瑞麟〉，《雄獅美術》，101 期，1979 年 7 月，頁 11。

<sup>252</sup> 《臺灣日日新報》1929 年 5 月 7 日，2 版。

<sup>253</sup> 〈日本美術協會の書道展入選者 臺灣から十四氏が 曹秋圃氏を委員に推薦〉，《臺灣日日新報》1934 年 5 月 21 日，7 版。

<sup>254</sup> 王道源，〈今秋日本帝展之西洋畫略評〉《申報》，1927 年 11 月 16 日，21 版。

<sup>255</sup> 王道源，〈今秋日本帝展之西洋畫略評〉《申報》，21 版。

表 3-3-1

帝展西洋畫部題材				
題材類別	人物	風景	靜物	其它
第七屆	101	81	38	2
佔比率	45%	36%	17%	2%
第十屆	53	16	8	3
佔比率	66%	20%	10%	4%
第十三屆	56	18	5	6
佔比率	66%	21%	6%	7%

\*資料來源：文部省編集，《帝國美術院第七回美術展覽會圖錄：第二部繪畫西洋畫之部》，東京：芸草堂，1926；星野辰男編輯，《帝展號》第10回，東京：朝日新聞社，1929；文部省編集，《帝國美術院第十三回美術展覽會圖錄：第二部繪畫西洋畫之部》，京都：芸草堂，1932。由筆者統計。

而到了第十屆時，帝展西洋畫部作品中人物畫與風景、靜物題材的失衡可以很明顯的被看出來，此屆以人物為題材的畫作有 53 件（佔 66%），其次的風景畫竟然只有 16 件（佔 20%），靜物畫也只有 8 件（佔 10%）。而從陳澄波所藏的第十三屆帝展圖錄來看，帝展西洋畫部作品的題材比例也很明顯定型，維持在人物畫 56 件（佔 66%）最多、風景其次 18 件（佔 21%）、在偌大的帝展西洋畫部中，靜物題材只是象徵性的 5 件（佔 6%）作品，和臺府展中的日籍畫家有 23% 作品是靜物的情況差距極大。（參表 3-3-2）

相較之下，帝展日本畫部的題材比例則是穩定維持人物與風景較多，花鳥題材則是較少。以第十屆來看，人物 34 件（佔 36%）最多，風景 31 件（佔 33%）次之，接著才是動植物題材 26 件（佔 28%），不過三種題材類別間的數量差距並不大，在臺府展中的動植物題材甚至式是壓倒性的多於人物與風景題材的總和。第十三屆時的帝展日本畫部，其中題材數量最多者變為風景 75 件（佔 39%）、人物 66 件（佔 34%）退居其次，動植物 45 件（佔 23%）仍較少（參表 3-2-2），從這裡也可以看出，同時期的臺展中主要是以動植物題材最多，且和人物與山水題材的比例懸殊，但是帝展的日本畫部中主要表現的題材為人物和山水風景，動植物是最少的，明顯和臺灣畫壇的題材選用習慣有別。雖然日本畫部人物畫和山水風景的數量差不多，但是以西洋畫與日本畫兩部整體來看，日本官展中人物畫的比例仍是偏多的。

表 3-3-2

帝展日本畫部題材				
題材類別	人物	風景	動植物	其它
第十屆	34	31	26	3
佔比率	36%	33%	28%	3%
第十三屆	66	75	45	8
佔比率	34%	39%	23%	4%

\*，資料來源：星野辰男編輯，《帝展號》第 10 回，東京：朝日新聞社，1929；文部省編集，《帝國美術院第十三回美術展覽會圖錄：第二部繪畫西洋畫部》，京都：芸草堂，1932；由筆者統計。

雖然從上述資料結果來看，日本的官辦美展從帝展甚至是新文展時期，西洋畫部與日本畫部的人物題材的比重都是相當高的，但是早期臺籍西洋畫家在參與日本的官辦美術展覽會時，其題材選用與並沒有刻意以官展主流的人物肖像題材參展的趨向；不過在第十四屆帝展後，廖繼春與李石樵的入選作品便主要是人物題材為主，不過和同時在臺展發表的作品取材無異，皆是以臺灣為背景描繪在臺灣的親友或人物。

表 3-3-3

台籍畫家參與日本官展西洋畫部題材				
題材類別	人物	風景	靜物	其它
數量	13	12	1	0
佔比率	50%	46%	4%	0%

\*參考資料：《臺灣日日新報》、顏娟英編著《臺灣近代美術大事年表》、何政廣主編，《臺灣美術全集》。

在參與日本官展的西洋畫作品(參表 3-3-6)中，風景題材有 12 件(佔 46%)，像是陳澄波的〈嘉義の町はづれ〉(1926)・〈街頭の夏氣氛〉(1927)・〈早春〉(1929)・〈西湖春色〉(1929)，皆是以風景題材參展，在入選第八屆帝展的同時陳澄波也以〈皇室博物館〉(1927)入選第一屆臺展，其投稿地點與作品描繪的地點正好對調，〈嘉義の町はづれ〉與〈街頭の夏氣氛〉都是臺灣街景，而〈西湖春色〉也非日本風景而是中國的寫生風景。另外，陳植棋入選第十一屆帝展〈淡水風景〉和同年在臺展的〈觀音山の見える風景〉(1930)其選用的題材甚至景點都同樣是臺灣的淡水河畔風景；人物類題材方面有 13 件(佔 50%)，主要是廖繼春、李石樵與李梅樹的作品，本來這幾位畫家在臺展中就是以人物為主要題材，其在日本官展的作品和在臺府展的取材差異不大；像是廖繼春入選帝展的〈子供二人〉

(1934), 新文展的〈窗際〉(1936)、〈窗邊少女〉(1936), 和臺展的〈窗際〉(1935), 皆同樣是畫家在臺灣的住家陽臺為背景, 以兒女為描繪對象的題材, 唯構圖變化而已。另外還有張翩翩於新文展入選的靜物 1 件, 可見靜物題材雖然基礎但仍有表現畫家技巧甚至在官方權威美術展覽會入選的空間。

表 3-3-4

台籍畫家參與日本官展東洋畫部題材				
題材類別	人物	風景	動植物	其它
數量	4	0	1	1
佔比率	66%	0%	17%	17%

\* 參考資料：《臺灣日日新報》、顏娟英編著《臺灣近代美術大事年表》、何政廣主編，《臺灣美術全集》。

參與日本官展的臺籍東洋畫家中, 陳永森以〈冬日〉(1938)、動物題材的〈鹿苑〉(1941) 分別參加第二屆與第四屆新文展, 因參展資歷尚淺, 較難看出規律, 但是〈鹿苑〉的畜獸題材雖然在臺展中相當常見, 在日本官展中卻是相當少見。而從陳進的〈化妝〉(1936)、〈サンテイモン社の女〉(山地門社之女)(1936)、〈臺灣の花〉(1941)、〈更衣〉(1943) 則可以看出, 在臺展早期偶有動植物題材作品, 而繪畫技巧趨於穩定後, 幾乎是以臺灣的漢人與原住民女性人物為作品的主要題材。

從日治時期臺籍畫家日參展本官辦美展的年表(表 3-3-5) 中可以看出, 早期入選日本官方美術展覽會的臺籍畫家作品多半為西洋畫, 而十四屆帝展之前主要是以臺灣的風景題材為主, 第十四屆以後的入選作品和日本官展的主流一樣是人物題材, 主要是描繪畫家在臺灣生活周遭的人物; 日本畫部方面, 主要是以在臺展中東洋畫部的畫家為主, 雖然日本畫部方面山水風景的比例略多於人物題材, 但像是陳進主要仍是以臺灣婦女與原住民生活風俗的作品入選, 另外像陳永森描繪梅花鹿的畜獸類題材〈鹿苑〉更非日本官展內的主流題材。但是將臺籍畫家在日本官展的參展作品題材與同時參與臺展的作品題材作比較, 不難看出臺籍畫家在創作參展作品時, 投稿兩地的作品題材並沒有刻意的分別, 甚至是取材相同的作品, 且多數為在臺灣寫生描繪的寫實作品, 雖然並不一定是和日本的官展主流題材契合, 但因為多為日本本土少見的臺灣地方的題材, 也因此仍有不少臺籍畫家的作品持續入選, 同時也可以從許多畫家的自述中了解到, 臺籍畫家堅持以臺灣的事物做為題材除了理想性, 也有以臺灣地方題材特殊性來表現臺籍畫家的身分的目的。



表 3-3-5

日治時期臺籍畫家日參展本官辦美展年表				
年份	展覽別	畫家	畫題	題材類別
1926	第七回帝展	陳澄波	〈嘉義の町はづれ〉	風景
1927	第八回帝展	陳澄波	〈街頭の夏氣氛〉	風景
1928	第九回帝展	廖繼春	〈芭蕉の庭〉	風景
		陳植棋	〈臺灣風景〉	風景
1929	第十回帝展	藍蔭鼎	〈街頭〉	風景
		陳澄波	〈早春〉	風景
1930	第十一回帝展	張秋海	〈婦人像〉	人物
		陳植棋	〈淡水風景〉	風景
1932	第十二回帝展	廖繼春	〈椰子のある風景〉	風景
1933	第十四回帝展	李石樵	〈林本源亭園〉	人物
1934	第十五回帝展	廖繼春	〈子供二人〉	人物
		李石樵	〈畫室にて〉	人物
		陳澄波	〈西湖春色〉	風景
1936	第一回院展	陳進	〈化粧〉	人物
1936	第一回新文展	李石樵	〈楊肇嘉家族〉	人物
		陳進	〈サンテイモン社の女〉	人物
		廖繼春	〈窓際〉	人物
1938	第二回新文展	李石樵	〈窗邊坐像〉	人物
		陳永森	〈冬日〉	未確認
		李石樵	〈窗邊坐像〉	人物
		廖繼春	〈窗邊少女〉	人物
		張翩翩	〈靜物〉	靜物
1939	第三回新文展	李梅樹	〈紅い服〉	人物
1940	紀元二千六百年奉祝美展	陳清汾	〈淺間山〉	風景
		楊佐三郎	〈冬の朝〉	風景
		李梅樹	〈花と女〉	人物
		藍蔭鼎	〈南國の夜〉	風景
		李石樵	〈温室〉	人物
		劉啟祥	〈店先〉	人物
1941	第四回新文展	陳進	〈臺灣の花〉	人物
		陳永森	〈鹿苑〉	動植物
1943	第五回新文展	陳進	〈更衣〉	人物

\* 參考資料：《臺灣日日新報》、顏娟英編著《臺灣近代美術大事年表》、何政廣主編，《臺灣美術全集》。

#### 第四節、臺籍畫家在民間美術展覽會的題材統計

##### 一、臺灣民間美術團體與展覽會的題材

日治時期在臺灣的美術教育者中，以石川欽一郎(1871-1945)在臺北師範的教學最為活躍，並促成學生組成畫會，影響最大。在這段期間，其他有聲望的美術教員如鹽月桃甫(1886-1954)在臺北一高及臺北高校都有任教，鄉原古統(1871-1945)經歷臺中一中、臺北第二高女、臺北高校，雖然也熱心教學並有課外指導，都不像石川欽一郎那樣領導學生組成較有規模的畫會組織。

從報紙上的報導中可以得知，石川欽一郎第一次來臺所指導臺北中學校學生作品多半是水彩寫生的山水田園風景。像是〈觀音山的早晨〉、〈淡水河口〉與〈河岸〉〈淡水之春〉等。其他還有像是〈渡船場的黃昏〉，〈艋舺的淡水河〉〈陸上的戎客船〉<sup>256</sup>等畫題，在日後的臺展初期，也經常可以看到大量選擇這類題材的畫家。另外石川的學生如陳植棋、楊佐三郎等，成立赤島社<sup>257</sup>後，在也相當認真的對期展出作品進行評論。我們也可以從這些畫家的立社目的得知，像赤島社這樣的美術團體除了具有展出分享與教育研習的功用之外，很大一部分的目的是提高作品進入臺展的參展機率。像是陳澄波在赤島社展出的〈西湖風景〉就和當幾屆臺展中的參展作品題材相同。而其中〈西湖橋〉更是曾報名參與帝展而落選的作品，石川甚至認為，〈西湖橋〉比同屆入選帝展的廖繼春第六十號作品〈芭蕉的庭院〉更為優秀<sup>258</sup>，不過〈西湖橋〉未獲得帝展評審認同仍是事實。

在赤島社解散後，1934年以赤島社的舊成員與留日的畫家為基礎，一同成立了日治時期規模最大的民間美術團體，臺陽美術協會。由於其班底多半為已出名的畫家，所以相當的具有權威性，每年定期開辦公開展覽，規模與組織制度也近似臺展，也因此部分藝界人士也有將臺陽美展形容是與臺展對立的畫展組織<sup>259</sup>。直到臺陽展已經創辦八年，陳春德仍引用一個晚上在山水亭，臺北帝國大學中村哲教授的一番話來替臺陽展解釋目的：「臺陽展包含各式各樣的流派，可是舊人與新人和諧相處，融合團結，秉持寫實主義精神的態度認真，誠實地研究繪畫藝術...<sup>260</sup>。」認為臺陽展的主要功用是增加更多畫家間的交流機會，提共畫家作品的曝光率與臺展的入選率，而非是要取代臺展。

<sup>256</sup> 憂生，〈水彩展覽會所感〉，《臺灣日日新報》，1911年11月15日，7版。

<sup>257</sup> 〈臺展の向ふを張つて 美術團體「赤島社」生る 每春美術展覽會を開く〉，《臺灣日日新報》，1929年8月28日，6版。

<sup>258</sup> 石川欽一郎，〈手法と色彩 赤島社展を觀て〉，《臺灣日日新報》，1929年9月5日，6版。

<sup>259</sup> 「臺灣畫壇幾乎太過熱鬧，許多個展和團體接連不斷…展覽會友發展成政黨黨派的疑慮，如果出現超大勢力團體，一定也會出現反彈行動而分歧，大小黨互相傾軋，總會有犧牲。」野村幸一，〈臺陽展を觀る 臺灣の特色を發揮せよ〉，《臺灣日日新報》，1935年5月7日，6版。

<sup>260</sup> 陳春德，〈全體與個人融合之美 觀今春之臺陽展〉，《興南新聞》，1942年5月4日，4版。

從第一屆臺陽展的畫作來看，李梅樹的〈水牛〉、〈編物〉和參與臺展作品的題材相同，陳澄波〈西湖春色〉更是早在 1929 年曾在帝展展出的畫作。另外還有楊佐三郎〈飯店的庭園〉、陳清汾〈三八九莊〉、蘇秋東〈庭園鳥瞰〉、陳清汾〈競艇〉等作品，部分畫作的題材和前後屆臺展都有直接關聯。其中鄭安的畫作題材純寫生氣息濃厚，被批評為是應景的記錄繪畫、新聞繪畫<sup>261</sup>，從此可以得知應為寫實寫生的風景作品。另外日籍畫家的會友立石鐵臣的參展作品〈紅色壁〉、〈孔子廟〉雖然和之前的畫風有相當的改變，但是題材和臺籍畫家一樣，與在臺展中無異，甚至只是構圖稍微不同而已。

對於臺陽展畫家對於題材的表現手法，陳清汾將其歸納為兩類，即新表現派和新寫實派。前者並非為了表現而表現，後者也不是為了寫實而寫實。所謂寫實也是透過個性表現的寫實。而陳澄波的作品可以說是新寫實主義的例子，李梅樹、楊佐三郎、顏水龍、李石樵等作品都屬於此派。「陳澄波處理自然的事項與生活，李梅樹則是自然的型態，楊佐三郎偏向情趣的寫實...立石鐵臣屬於新表現派...他畫太陽時不是大自然的太陽，而是作者心中的太陽。<sup>262</sup>」他認為，古代的東洋畫作品的造型與色彩看起來與自然完全不相似，但是長久以來我們已習以為常，而作者的主觀很自然獲得觀者的共鳴，並鼓勵對固有題材應該要有新的表現方式。

同時間，日籍畫家們也在臺展之外成立了創元畫會，立石鐵晨在投稿的文章中將其和臺陽美協作比較，他認為，臺陽展的許多作品呈現的感覺是舊的，再仔細看仍是舊派的。而創元畫會的作品乍見之下呈現出新的感覺，再度回味卻並非如此。臺陽展令人覺得舊的感覺來自於「黏膩的色彩」，無疑是臺灣大自然的色彩大多有這類特色，而且畫家們忠實地表現眼前所見的對象，結果便是如此。立石鐵臣指出，臺陽的畫家們不論在基礎之上的努力探索方向，以及旺盛的表現意欲這兩方面都很薄弱。因此作品題材內容貧弱，也缺乏對自然美的感動，記法流於習慣性的技術，缺乏突破性的表現，固而惰性地重複舊有題材的作品。而他認為創元的作品與臺陽相比較，色彩非常新鮮，但另一方面他們雖然嚮往新鮮感，同時也脫離現實的對象，可以看出與臺籍畫家的色彩不同，不是研究描繪對象後掌握到的，只是一味的追求新鮮感，而過分的考慮表現效果，很少從自然取材，也因此他們的表現形式雖然新奇但相對空虛。立石鐵臣的結論是：「一邊臺陽展是有實際的肉體性，而追求美的魄力薄弱；另一邊的創原則是頗多頭腦的思考卻缺乏血肉。<sup>263</sup>」可以得知臺陽美協的畫家在選擇題材上明顯的偏向寫實主義色彩，但是表現出豔麗的臺灣熱帶色彩，卻並非日本畫家所習慣的色調。

---

<sup>261</sup>野村幸一，〈臺陽展を觀る 臺灣の特色を發揮せよ〉，《臺灣日日新報》，1935 年 5 月 7 日，6 版。

<sup>262</sup>陳清汾，〈新繪畫的觀賞與批評 臺陽展介紹〉，《臺灣日日新報》，1935 年 5 月 21 日，3 版。

<sup>263</sup>立石鐵臣，〈臺陽展與創園展的兩種表現〉，《臺灣日日新報》，1940 年 5 月 2 日，6 版。

對於類似立石鐵臣的批評，李梅樹回應道：「馬奈或雷諾瓦現在看來可能也落伍了吧？然而臺灣的藝術界果真有人可以和他們匹敵嗎？」他表示，臺陽展絕不是要落後於現代的繪畫潮流，而是更期望設立相當程度的美術研究機構，「邁向健全實在的道路，早日進入現代繪畫<sup>264</sup>。」儘管畫家能夠如何巧妙地描寫大自然的樣子，或者模倣馬諦斯與畢卡索的作品，如果缺乏畫家的精神便是沒有生命的作品。李梅樹認為，西洋繪畫從埃及時期至十七世紀為止，畫家不過是匠人，受到王侯或教會及富人的支配，受命於整理或描寫一些裝飾性的工作罷了。直到十八世紀末十九世紀中葉之前，技巧性的量感表現仍被視為繪畫的最重要目的。而真正的藝術家若是要追求藝術的精神層面，就必須擺脫這種偏技術性的傾向。古典主義的精神出現在追慕探索希臘、羅馬藝術的趣味與表現形式；浪漫主義則表現出對個人自覺的根本精神；與十九世紀的自然科學熱潮同時出現的是描寫實務原貌的寫實主義精神(客觀的自然主義)；在這中間還有理想主義精神，也就是把握對象一個具有特色的概念並表現出來。印象派主觀精神的自然主義，是畫家將對於大自然的直覺印象表現成作品，十九世紀後半的繪畫表現可以說都集中在視覺問題上。繪畫屬於造型美術的一個部門，而且與視覺問題無法分離，可以說藝術一定必備的特質就是依照眼睛的感覺來表現。

尤其李梅樹更是推崇塞尚在畫面上表現出自己的個性，並認為他創造的風格是任何人都無法取代的。這並非指單純的景物再現，而是面對景物時一定要表現出來的畫家的精神內涵。塞尚的這種畫家精神的表現，稱為繪畫實踐。而立體派是屏除立體透視法的繪畫世界。野獸派的精神就是如何將此感動之情，不精說明要素，而是以最直接的方式表現出來。以十九世紀自然性為基調的繪畫精神，若可以視為自然主義的精神，那麼以二十世紀寫實性為基調的繪畫精神，也可以說就是寫實主義的精神。最後他也表示：

臺灣繪畫發展不過是二十年的歷史，雖然有府展或臺陽展這類綜合的發表機構，但是缺乏培育發展繪畫的機構，也沒有羅浮宮的美術館。除了一部分有識者之外，一般大眾對於繪畫並不關心，故無法與東京畫壇或法國畫壇做比較。臺灣展覽會要追求有特色、明朗而健全的繪畫，目前看起來是舊作風也說不定...但如果不回頭過來研究大自然的話，便很難期待將來更進一步的發展。足以看到臺陽展中臺籍畫家展現比起追求新的技法，不如對於還未熟練的寫實主義的繪畫基礎進行更深入的練習研究<sup>265</sup>。

也可以從此得知，臺籍畫家對畫會組織與展覽的推動，其主要目的並不全然是展覽競爭或拓展派閥，而是希望在臺灣還未有健全的美術教育制度與機構的情況下，以畫會或畫展暫時替代美術學校或是美術博物館，推廣交流與教育性質居多。

<sup>264</sup>李梅樹，〈臺陽展近況與理想〉，《臺灣藝術》，1940年6月。

<sup>265</sup>李梅樹，〈臺陽展近況與理想〉，《臺灣藝術》，1940年6月。

另外在日治時期民間畫展中經常被提及的移動美術集團(ムーヴ MOUVE)，於 1938 年成立，由張萬傳、洪瑞麟、陳德旺、黃清呈、陳春德、許聲基共六位畫家組成，從《臺灣日日新報》上的畫評<sup>266</sup>可以得知，像是洪瑞麟展出的作品〈北方之旅〉、〈雪景〉、〈老幼〉、〈五日市〉等在日本寫生的雪景題材，或是像許聲基的〈裸婦〉等畫作外，陳春德還有玻璃工藝的作品，雖然在技法上意圖以立體派呈現，其描寫的題材仍是寫實的。

## 二、臺籍畫家參與日本民間美術團體與展覽會作品的題材統計

在申報上關於帝展的一篇報導中分析了帝展以及其外圍團體的形式：

帝展洋畫之對抗者。有二科會。春陽會。國畫創作會。二科舉於科。春陽。國畫舉於春。皆為民間的集合其內容孰優此問題實屬難於答辯。惟不論其為帝展。二科。春陽。國畫。以及其他種種集會。要皆稱之日。現代日本之洋畫。優者自優劣者自劣。各秉天賦各有志趣。不必自門戶之見。評定藝術品之優劣也。環觀本屆帝展洋畫之內部。亦分二端、(一) 槐樹社系 (二) 太平洋會系，群雄並峙。合足為官學派生色。其主腦人物。又不出此二系之中堅份子。審查委員。無鑑查者<sup>267</sup>。

以下就會就臺籍畫家所參與日本的民間畫會與展覽團體的參展作品與題材，進行統計分析：

### (一) 槐樹社

作為提倡強烈個人主義與印象派風格的槐樹社，其會員多半為年輕一代的帝展畫家，像是有島生馬，其在《白樺》雜誌上的專欄<sup>268</sup>中介紹塞尚與後期印象派，也因此符合後來許多臺籍畫家的風格趨向。

表 3-4-1

槐樹社台籍畫家入選作品題材		比率
風景	9	75%
靜物	3	25%
總計	12	

\* 參考資料：《臺灣日日新報》、顏娟英編著《臺灣近代美術大事年表》、何政廣主編，《臺灣美術全集》。

<sup>266</sup>野村幸一，〈ムーヴ展評〉，《臺灣日日新報》，1938年3月23日，10版。

<sup>267</sup>王濟遠，〈帝展洋畫之一瞥〉《申報》，1929年11月21日，17版。

<sup>268</sup>河北倫明 高階秀爾著，〈第一五章 在野団体の誕生〉，《近代日本絵画史》，頁201。

同樣是帝展常客的陳澄波、陳植棋，以及藍蔭鼎、郭柏川也都是槐樹社系統一員，在臺展的會畫評論中也有提及部分的臺籍畫家作品具有強烈的槐樹社特色。整體來看，臺籍畫家主要是以風景與靜物兩種題材（參表 3-4-1）在畫會內發表，其中以風景題材最多，佔 75%。而畫家中，陳植棋入選槐樹社的作品有風景題材〈橋〉、〈瀧の川風景〉、〈黄色の洋館〉、〈基隆公園〉，以及 1927、1930 年的兩部靜物題材作品。而陳澄波入選作品〈秋の博物館〉、〈遠望の淺草方面〉、〈歲暮の景〉、〈西湖の東浦橋〉、〈杭州風景〉，皆為風景題材；郭柏川的〈雪景〉也同樣是風景題材；藍蔭鼎的〈臺灣の果物〉則是靜物題材。（參表 3-4-2）

表 3-4-2

槐樹社臺籍畫家人選年表			
年份	參展畫家	畫題	題材類別
1924	陳植棋	〈橋〉	風景
1927	陳澄波	〈秋の博物館〉、〈遠望の淺草方面〉	風景
	陳植棋	〈瀧の川風景〉 〈靜物〉	風景 靜物
1928	陳澄波	〈歲暮の景〉	風景
	陳植棋	〈黄色の洋館〉	風景
1929	陳澄波	〈西湖の東浦橋〉	風景
	陳植棋	〈基隆公園〉	風景
1930	陳植棋	〈靜物〉	靜物
	藍蔭鼎	〈臺灣の果物〉	靜物
	郭柏川	〈雪景〉	風景
	陳澄波	〈杭州風景〉	風景

\*參考資料：《臺灣日日新報》、顏娟英編著《臺灣近代美術大事年表》、何政廣主編，《臺灣美術全集》。

## (二) 春陽會

事實上早在文展時期，就已經因為內部派系鬥爭問題，甚至導致畫壇的分裂。像是 1914 年從文展退出重組日本美術院的日本畫部，主張廢止日本畫和西洋畫的區隔，增設了西洋畫部，但兩部主張相異，無法折衷的狀態下日本美術院西洋畫部遂獨立重組成為春陽會<sup>269</sup>。其中楊佐三郎首度以〈村の入口〉（1928）入選春陽畫會展後，至 1942 年前，甚至在留法其間都持續和春陽會有著密切的聯繫，其在春陽會中投稿有〈南支の郷社〉、〈教會堂〉、〈ルクサンプル公園にて〉（盧森堡公園）、〈バルテ氏の別荘〉、〈グラン・カナル〉（威尼斯大運河）、〈秋のモンスリー〉、〈古城を望む〉、〈ツブツイの宿車〉、〈サクレクール寺院〉（聖心大教堂）、〈洋墓地の春〉、〈新緑の庭〉、〈ホテルの庭〉、〈夕暮の淡水河畔〉、〈紅毛城の夏〉、〈マカオにて〉（澳門）、〈南方漁村〉、〈セントラル寺院〉、〈郷村〉、〈劍濤寺〉、〈夏の海邊〉、〈秋容ちゃん〉、〈赤い壁〉、〈森間初秋〉、〈風景〉等大量的風景作品。洪瑞麟同樣也曾以風景題材〈春日〉、〈風景〉入選春陽畫會，不過像〈二人〉、〈東北の人達〉、〈坑夫〉、〈炭車押〉就是他較為熟悉的人物題材；像楊佐三郎在臺展的作品就經常被批評人物題材過於貧弱，不過他也曾嘗試人物題材的〈臺灣婦人像〉在春陽展發表，另外洪瑞麟還有〈靜物〉、楊佐三郎也有〈朝の食卓〉的靜物題材。總體來說，臺籍畫家在春陽會的作品是所有參與的日本民間畫會裡最多，共 34 件，其中以風景題材 27 件（佔 79%）最多，其次為人物題材 5 件（佔 15%），靜物題材 2 件（佔 6%）最少，與在臺展中臺籍畫家的題材選擇習慣差異不大。

表 3-4-3

春陽會台籍畫家入選作品題材		比率
風景	27	79%
人物	5	15%
靜物	2	6%
總計	34	

\*參考資料：《臺灣日日新報》、顏娟英編著《臺灣近代美術大事年表》、何政廣主編，《臺灣美術全集》。

<sup>269</sup>河北倫明 高階秀爾著，〈第一十五章 在野団体の誕生〉，《近代日本絵画史》，頁 202。

表 3-4-4

春陽會臺籍畫家人選年表			
年份	參展畫家	畫題	題材類別
1929	楊佐三郎	〈村の入口〉	風景
1930	楊佐三郎	〈南支の郷社〉	風景
1932	楊佐三郎	〈教會堂〉	風景
	洪瑞麟	〈靜物〉	靜物
1934	楊佐三郎	〈ルクサンプル公園にて〉（盧森堡公園）、 〈バルテ氏の別荘〉、〈グラン・カナル〉 （威尼斯大運河）、〈秋のモンスリー〉、 〈古城を望む〉、〈ツブツイの宿車〉、 〈サクレクール寺院〉（聖心大教堂）	風景
		〈朝の食卓〉	靜物
1935	楊佐三郎	〈洋墓地の春〉、〈新緑の庭〉、〈ホテル の庭〉	風景
		〈臺灣婦人像〉	人物
	洪瑞麟	〈春日〉、〈風景〉	風景
1936	楊佐三郎	〈夕暮の淡水河畔〉、〈紅毛城の夏〉	風景
1937	楊佐三郎	〈マカオにて〉（澳門）、〈南方漁村〉、 〈セントラル寺院〉	風景
	洪瑞麟	〈二人〉	人物
1938	楊佐三郎	〈鄉村〉、〈劍濤寺〉	風景
	洪瑞麟	〈東北の人達〉	人物
1939	楊佐三郎	〈夏の海邊〉、〈秋容ちゃん〉	風景
	洪瑞麟	〈坑夫〉、〈炭車押〉	人物
1940	楊佐三郎	〈赤い壁〉	風景
1941	楊佐三郎	〈森間初秋〉	風景
1942	楊佐三郎	〈風景〉	風景

\* 參考資料：《臺灣日日新報》、顏娟英編著《臺灣近代美術大事年表》、何政廣主編，《臺灣美術全集》。

### （三）光風會

而陳植棋、陳澄波除了槐樹社外，也有參與光風會，陳澄波甚至直到戰爭晚期都還持續投件。而一直未有參加日本官展的郭柏川，被認為是由於其主要投入



的光風會是較不積極甚至是排斥帝展的。臺籍畫家在光風會的作品以風景為題材有 9 件（佔 70%），像是陳澄波的〈淡水の達觀樓〉（淡水紅樓）、〈淡江風景〉、〈嘉義遊園地〉，皆為取材自臺灣的寫生風景；李梅樹的〈秋色〉；陳植棋的〈郊外風景〉；張舜卿的〈冬〉；郭柏川的〈臺灣風景〉、〈臺南の裏町〉也是描繪臺灣的作品，〈雪景〉則應該是在日本取材。另外還有人物題材 2 件（佔 15%），（參表 3-4-5）以人物畫見長的李梅樹以〈自畫像〉投稿；另外在多個畫展中清一色以風景為作品題材的陳澄波也有〈お花を摘む女達〉（摘花的女孩們）的人物題材作品；而像郭柏川、許長貴也各有一幅靜物題材作品入選。（參表 3-2-6）

表 3-4-5

光風會台籍畫家入選題材		比率
風景	9	70%
人物	2	15%
靜物	2	15%
總計	13	

\*參考資料：《臺灣日日新報》、顏娟英編著《臺灣近代美術大事年表》、何政廣主編，《臺灣美術全集》。

表 3-4-6

光風會臺籍畫家入選年表			
年份	參展畫家	畫題	題材類別
1926	陳植棋	〈郊外風景〉	風景
1929	張舜卿	〈冬〉	風景
1930	郭柏川	〈臺灣風景〉	風景
1931	郭柏川	〈臺南の裏町〉	風景
	李梅樹	〈秋色〉	風景
1932	郭柏川	〈雪景〉	風景
1934	郭柏川	〈靜物〉	靜物
	李梅樹	〈自畫像〉	人物
1936	陳澄波	〈淡水の達觀樓〉（淡水紅樓）	風景
1937	陳澄波	〈淡江風景〉	風景
1938	陳澄波	〈嘉義遊園地〉	風景
1942	許長貴	〈靜物〉	靜物
	陳澄波	〈お花を摘む女達〉（摘花的女孩們）	人物

\*參考資料：《臺灣日日新報》、顏娟英編著《臺灣近代美術大事年表》、何政廣主編，《臺灣美術全集》。

#### (四) 二科會

自 1910 年《白樺》<sup>270</sup>雜誌創刊以來，陸續引進印象派、野獸派等歐洲最新繪畫流派，對塞尚、梵谷等候期的印象派畫家也有大篇幅的介紹，也使得歐洲注重個人風格的新藝術逐漸影響日本的西洋畫家。也因此於 1916 年的文展上，認為文展未有新意的西洋畫家主張仿日本畫部分作新舊二科制，但未被採納。隔年的 1917 年，為表示抗議，石井柏亭(1882-1958)、山下新太郎(1881-1966)、有島生馬(1882-1974)等畫家，宣布成立在野美術團體二科會，定期舉辦展覽，並與文展相互抗衡，在新進畫家坂本繁太郎(1882-1969)與梅原龍三郎(1882-1969)、留法歸國的安井曾太郎加入下，形成文展之外，甚至在官辦美展改組為帝展之後穩定的在野對抗勢力<sup>271</sup>。

表 3-4-7

二科會台籍畫家入選題材		比率
風景	18	72%
人物	6	24%
靜物	1	4%
總計	25	

\*參考資料：《臺灣日日新報》、顏娟英編著《臺灣近代美術大事年表》、何政廣主編，《臺灣美術全集》。

初期臺籍畫家以陳清汾最為積極在二科會留下大量的作品，作品多半為在巴黎寫生的風景題材，像是〈凱旋門〉、〈河畔の柳〉、〈空野道〉、〈加紐風景〉、〈南法小村〉、〈春朝の光〉、〈巴里の屋根〉、〈リューフロードボー〉，都是其留學中完成的作品。另外回到臺灣後，仍持續投畫參展，其題材多半為在臺灣的生活場域的風景，像是〈草山の林道〉、〈臺北の裏町〉、〈第二の榕園〉、〈裏の大稻埕〉等作品。而劉啟祥第一次入選的〈モンマルトル〉（蒙馬特）、〈窗〉同樣是留法期間寫生的風景題材，但是在後期的〈肉店〉、〈坐婦〉、〈畫室〉，其畫作中主要的描繪題材皆是人物，以其妻子為描繪題材的〈坐婦〉，在〈畫室〉中也可看見。臺籍畫家在二科會中的作品裡，以風景為題材有 18 件（佔 72%），主要是陳清汾的作品；人物題材有 6 件（佔 24%），主要是劉啟祥的作品（參表 3-4-6）；而陳清汾還有 1 件（佔 4%）靜物題材的畫作〈野菜の靜物〉（參

<sup>270</sup> 《白樺》雜誌於 1910 年 4 月創刊，1923 年 8 月廢刊。為期 13 年的發行時間內以該雜誌為中心的作家與藝術家形成「白樺派」，是日本現代文藝中的重要流派之一。該流派主張新理想主義為文藝思想的主流。該派的作家主要有武者小路實篤、有島武郎、有島生馬、志賀直哉、木下利玄、長與善郎等人。

<sup>271</sup> 〈二科會は依然 名譽の孤立 帝展加入者と訣別して〉，《臺灣日日新報》，1935 年 6 月 4 日，2 版。

表 3-4-7)。另外值得一提的，還有戰後才來臺的畫家李仲生有作品〈Composition〉(構成)、〈靜物〉、〈逃る鳥〉，則明顯其投稿是符合二科會宗旨，朝著後現代或抽象主義的方向嘗試的題材。(參表 3-4-8)

表 3-4-8

二科會臺籍畫家人選年表			
年份	參展畫家	畫題	題材類別
1928	陳清汾	〈凱旋門〉、〈河畔の柳〉	風景
1929	陳清汾	〈公園の一隅〉	風景
1930	陳清汾	〈空野道〉、〈加紐風景〉、〈南法小村〉、〈春朝の光〉	風景
	劉啟祥	〈臺南風景〉	風景
1931	陳清汾	〈巴里の屋根〉、〈リューフロードボー〉	風景
1932	陳清汾	〈草山の林道〉、〈臺北の裏町〉	風景
		〈野菜の靜物〉	靜物
1933	陳清汾	〈榕園〉	風景
1934	陳清汾	〈第二の榕園〉、〈裏の大稻埕〉	風景
1935	陳清汾	〈南方の花園〉	風景
1936	陳清汾	〈初夏の庭〉	風景
	劉啟祥	〈モンマルトル〉(蒙馬特)、〈窗〉	風景
1937	劉啟祥	〈肉店〉	人物
1938	劉啟祥	〈肉店〉、〈坐婦〉	人物
1939	劉啟祥	〈畫室〉、〈肉店〉	人物
1943	劉啟祥	〈野良〉、〈收穫〉	人物

\*參考資料：《臺灣日日新報》、顏娟英編著《臺灣近代美術大事年表》、何政廣主編，《臺灣美術全集》。

#### (五) 一水會

1923 年關東大地震，不只是東京和橫濱遭受毀滅性的打擊，日本美術界的穩健學院風格也出現動搖，呈現新舊交替的風潮，野獸派、立體派、未來派、超現實主義等歐洲新美術運動思潮大量的引進日本。1931 年滿洲事變後，日本國內開始受到戰時體制的影響，美術界亦然。而帝展內部因為派系問題與繪畫創新停滯的問題，要求改組的意見逐漸增多，為回復官方美術展覽會的權威，松田文部大臣改革帝國美術院，並邀請在野團體中的有力美術家成為新的帝國美術院成

員，一時間帝展稍為有再興的樣貌。

表 3-4-9

一水會台籍畫家入選題材		比率
風景	5	83%
人物	1	17%
靜物	0	0%
總計	6	

\*參考資料：《臺灣日日新報》、顏娟英編著《臺灣近代美術大事年表》、何政廣主編，《臺灣美術全集》。

但是這樣的改革體制仍無法平息帝展內部的反對派，1936 年不滿帝展的畫家們成立新制作派協會，並和從帝國美術院退出的二科會元老（石井、有島、山下、安井等人）組成新的一水會。原本就屬於二科會系統的陳清汾也就隨著來到一水會，不過可以明顯看出題材的重複性質較高，和二科會後期的劉啟祥類似，為連續性或是較具地緣性之景物人物為主要的題材，可以看出陳清汾於第一回、第二回時視以臺灣的相思樹為題材，1941 年時則明顯是以中國北京的人事物為描繪的對象了。臺籍畫家在一水會中的作品以風景為題材者有 5 件，像是陳清汾的〈相思樹〉、〈相思樹のある街〉、〈北京風景 A〉；藍蔭鼎〈市場〉、〈夏の臺灣〉。人物題材則有陳清汾〈支那美人〉、〈支那美人 B〉2 件。

表 3-4-10

一水會臺籍畫家入選年表			
年份	參展畫家	畫題	題材類別
1934	陳清汾	〈相思樹〉	風景
1938	陳清汾	〈相思樹のある街〉	風景
1940	藍蔭鼎	〈市場〉	風景
1941	陳清汾	〈支那美人〉、〈支那美人 B〉	人物
		〈北京風景 A〉	風景
	藍蔭鼎	〈夏の臺灣〉	風景

\*參考資料：《臺灣日日新報》、顏娟英編著《臺灣近代美術大事年表》、何政廣主編，《臺灣美術全集》

#### 第四節、美術展覽會中臺籍畫家的題材表現

從上述章節中臺籍畫家參與官展與民間畫會的情形可以看出，臺籍畫家參與日本本土官展或是在民間畫會時，選擇的題材和在臺府展中的習慣題材多數並無太大差異，甚至是相同。日治時期的臺籍畫家自述與評論中經常可以提到畫家一次製作了多作品，再決定要將哪幅作品投稿到哪個展場上，這樣子的動作也顯示了臺籍畫家並不是完全以官展為目標，不過無論是東西洋畫部的臺籍畫家，在官展中的投稿作品題材多為描寫臺灣人事物的題材，民間畫展則較偏向畫家所處地點的事物，也有身在日本的畫家選擇臺灣為描繪對象者，也有就近描繪畫家身處的歐洲、中國或日本的景物，但是身在臺灣者絕大多數還是以臺灣的景物為最主要的題材來源。

而相較於多數活動都以展覽會為目的的西洋畫，臺籍東洋部的參展畫家，像是1910年畢業於臺北第三高等女學校的張李德和，自幼在父親訓練下有相當程度的漢學基礎，也經常參加書畫活動而認識林玉山，1930年林玉山遊日本川端畫學校習畫回來，張李德和便投其門下；先是參加「全臺書畫展覽會」，1933年以後便持續投入臺展，1940年府展作品〈扶桑花〉獲得特選外，還被小林總督收購，可以說是名利雙收<sup>272</sup>，但是其主力仍在詩文書畫會而非臺展。另外還有只參加了一屆的蔡旨禪，擔任霧峰林家的家庭教師六年，除了傳統詩文水墨，蔡旨禪還曾赴廈門美術學校深造，歸臺後參與第九屆臺展以〈優曇花〉入選，之後便未再有參展紀錄，但是她仍持續在民間書畫會活動。

另外對蔡雪溪而言，入選展覽會是為自己的畫師生涯帶來肯定。他在第三屆臺展的〈扒龍船〉描寫大稻埕淡水河面滑龍舟比賽的場景，他非傳統的日式西洋透視法畫描繪。但是對蔡雪溪來說，為了入選臺展而學習東洋畫，並不代表他從此改變畫風，他在展覽會外還是繼續描繪傳統的山水與花卉，以因應市場的需求。另外像是蔡九五的繪畫作品以鯉魚為最大宗，其他還有墨蟹、蘭花與虎畫。但是他的第三屆作品〈關渡附近〉卻是風景題材，以淡水關渡宮為背景，描寫戎克船航向出海口的河面。這樣的作品適用個人的觀察與寫生，表現臺灣的風景特色，完全不同於他描繪鯉魚時仍使用的傳統題材形式<sup>273</sup>。

從上述幾個例子中可以得知，確實許多臺籍畫家在參與臺展的目的中，雖然志在入圍者有，但入圍後不一定以此為單一場域或目標活動，許多東洋畫部的畫家仍與書畫會保持一定關係，而西洋畫家也並非要進入到官展系統中，有許多人

<sup>272</sup>施慧明，《清末至日治時期臺灣女書畫家群像》，尚昂文化，2003年，頁35。

<sup>273</sup>黃琪惠，〈日治時期臺灣傳統繪畫與近代美術潮流的衝擊〉，國立臺灣大學藝術史研究所博士論文，2012年，頁132。

甚至只在外圍的美術團體活動；但是多數畫家都將展覽會視為是一種磨練畫技與交流的場所，無論是官展或是民間畫展亦然。

另外，日治時期臺籍西洋畫家對於運用寫實主義與印象派風格描繪出能夠傳達個人情感的作品，比對新流派的吸引有興趣。且多藉由人物或地方景色的描寫來表達個人對於景觀的情感，較少以想像的形式將個人強烈感受以非客觀所見的景物呈現<sup>274</sup>。

而像是留歐派四位臺籍畫家顏水龍、楊三郎、劉啟祥、陳清汾在日本求學時期，受老師或校風影響，選擇加入在野美術團體，追求較自由的創作，期題材選擇便不受學院影響。我們也知道王白淵就讀東京美術學校時，雖然日本畫壇仍以外光派為創作主流，但已經有許多前衛藝術的潮流出現。像是標榜東洋特色的「春陽會」或「造型」等新興的美術團體也日漸興盛，不過如嚮往米勒風格的王白淵在這些新興美術潮流中找不到太多的認同，轉而將心志寄託於詩文<sup>275</sup>，也有許多臺及畫家雖然有機會接觸前衛美術潮流，卻仍然堅持傳統的寫實技法。而臺籍的留法畫家們皆未進入正式學院就讀，也未跟隨特定老師，而是自己安排進修，雖然四人的繪畫學習基礎相似，但開始因臨摹的名畫內容不同、寫生的地點而有所差異，但是在巴黎的大環境影響下，他們的作畫題材最後都趨向都市化<sup>276</sup>，從臺府展的西洋畫部作品也可以得知，多數西洋畫部畫家的風景題材為描寫建築街景，也可以得知當時臺灣的城市發展程度；而多集中於南部嘉義、臺南地區的東洋畫部畫家風景中皆為描寫郊區田園。從這邊可以延伸出一個疑問，除了展覽會本身的影響之外，學習環境、時空背景與畫別的不同對於臺籍畫家的題材選擇有何影響，將會在下一章進行討論分析。

而在幾位學校老師在石川欽一郎、鹽月桃甫、木下靜涯、鄉原古統等人推薦下，臺灣總督府文教局臺灣教育會，於 1927 年舉辦了具有一定教導與教育意義的臺灣美術展覽會。臺展的西洋畫部方面，以石川欽一郎風格寫生臺灣鄉野的與農村田園的水彩畫；還有以油彩的厚度與彩度，鹽月桃甫式的野獸派技法表現的臺灣原住民與山野自然。而東洋畫部的作品則是以精細的描繪，記錄下臺灣的動植物，像是水牛、芭蕉、椰樹等；還有風俗民情，像是廟會、龍舟競賽等，更是烙印出臺灣社會早期印象。<sup>277</sup> 對於臺府展的相關研究認為，如果將臺展、府展及州展入選作品作一番分類，比對之後可以發現，殖民地當局宣導的政策辭令，

---

<sup>274</sup> 謝菱露，〈東京美術學校畢業生自畫像研究——以 1936 年前作品為主〉，國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2011 年，頁 62。

<sup>275</sup> 羅秀芝，〈第二章 荊棘之道行路悠悠：王白淵的生平〉，《臺灣美術評論全集 王白淵卷》，藝術家，1999 年，頁 36。

<sup>276</sup> 林育淳，〈進入世界藝壇的先驅：日據時期留法畫家研究〉，國立臺灣大學歷史研究所碩士論文，1990 年，頁 48。

<sup>277</sup> 劉學穎，〈第一章 第一節〉，《日治時代臺灣美術史系統源流》，頁 36。

以及每遇相關人士的主張與評論，對臺灣東、西洋畫家在作品技法行市的運用、內容的抉取、風格的表現上，具有相當程度的導引與鼓勵的作用。局限於地域性公學校的教師，參展作品的描繪題材，也大都限制在圖畫教育的教學範圍內，以能表現地緣性鄉土特色的風景及靜物為主。而中央級臺、府展畫家的創作範圍較為廣泛，西洋畫家以山水街道風景、花果靜物、肖像與裸體等為題材；東洋畫家則以亞熱帶花卉、翎毛畜獸，臺灣在地風俗活動、原住民及美人畫等，能夠成現南國鄉土風味及臺灣特有風土民情的題材入畫。但是臺籍畫家在這些題材的選用上有何趨向，在接下來的章節中，將會對臺灣官辦美展與日治時期臺籍畫家所參與的民間美術展覽會，其中的作品表現的繪畫題材進行更進一步的統計討論。



## 第四章 臺籍畫家的題材選擇

觀察日治時期參與臺府展的臺籍畫家，無論是東洋畫或西洋畫，由於身處的環境使然，其對於美術的啟蒙多半有著中國傳統繪畫的影響，而真正開始習畫的過程中也免不了同時學習東、西洋繪畫的技巧。像是在日本東京美術學校留學的臺籍西洋畫家中，期間也有膠彩花鳥的練習作品，在林玉山進入川端畫學校時，也以西洋式的方法練習了一個學期的石膏像和人體素描。然而不只是繪畫技巧，在繪畫題材上，西方繪畫中的風景、人體描寫的題材；或是東方繪畫中的山水、動植物題材，在臺籍畫家的選擇上，不一定是跟著東西繪畫類別的不同，而有涇渭分明的區隔。陳澄波就曾言，「我們使用的材料雖然是舶來品，但是畫材(題材)或謂完成的作品必然是東洋的<sup>278</sup>。」在臺府展期間，取多臺籍西洋畫家的風景繪畫就被認為受到南畫的取景影響，而入選臺府展的東洋畫家們有許多出身廟宇畫師、寫真畫師者，其選用的題材在美術展覽會與市場需求上，就遇到純藝術與世俗題材的拉鋸，西洋肖像畫家亦然；而生活中新事物甚至是攝影技術的出現，也對於題材的選用造成一定的影響。再者隨著時間變化、交通的普及、資訊的傳播、政治與戰爭時局的影響，這些外部的因素對於日治時期臺籍畫家對於參與美術展覽會的題材選擇有何影響，將是本章探討的重點。

### 第一節、東西洋畫家的題材異同

#### 一、臺籍畫家的美術啟蒙與美術題材的認識

林玉山曾自述出身裱框店群集的嘉義，並且在生活中所受的繪畫文化啟蒙：

美街僅四十多戶人家，卻有六至八家裱框店，畫家宋光榮、盧雲生，書法家蔡文哲、蘇朗晨，雕塑家蒲天生等，都住在那條街上。每逢臺展出品，嘉義一地送畫就有三、四十件，開幕時集體北上也有十幾人，看來當時除了臺北，嘉義是全島美術風氣最盛的城市。祖父和父親因為行業的關係，對藝術多所涉獵，母親和哥哥則在雕刻木花、模印方面，有很好的手藝……大約十歲的時候，應聘到我家的作畫師蔡騰祥先生教了我筆墨的初步。<sup>279</sup>

而西洋畫家洪瑞麟的父親，曾在中國本土學過畫，特別喜歡畫梅花。當他在作畫時，洪瑞麟總在他旁邊幫忙磨墨，並觀摩父親勾畫梅花，實際上到了洪瑞麟

<sup>278</sup>顏娟英，〈勇者的畫像－陳澄波〉，《臺灣美術全集 1·陳澄波》，藝術家，1992年，頁37。

<sup>279</sup>謝里法，〈林玉山的回憶〉，《雄獅美術》，100期，1980年6月，頁57。



十五歲的時候，才開始用鉛筆、水彩臨摹雜誌書本上看來的名畫，在那之前的藝術知識幾乎是來自於中國的傳統墨畫。真正要進入到制式的西洋美術訓練，是在倪蔣懷創辦的「臺灣繪畫研究所」學習繪畫，並受業於石川欽一郎，之後留學日本，先就讀於川端畫校及本鄉繪畫研究所進修，才繼而正式進入東京帝國美術學校<sup>280</sup>。從林玉山與洪瑞麟學習歷程的例子可以略知，日治時期臺灣生活環境中的中國傳統文化對於畫家的啟蒙作用，但是一開始接受的是傳統的四君子或書畫也不代表未來一定朝東洋畫家發展；另一方面也可以看出，在臺灣要得到正式的西洋繪畫教育的途徑並不是那麼的多，許多臺籍畫家要留學日本的美術專門學校也不是能夠直接入學，而是要在畫塾苦練許多時間，才能夠跟上美術學校內其他學生的程度。

另外，雖然在日治時期臺灣的普及教育中已有圖畫科，但是其教學的內容的發展，卻不全然是以西方美術為主。日本殖民政府有系統性的將新式繪畫教學系統引進臺灣，此套制度雖然是來自於西方，但是此時期日本國內的圖畫教育也才剛發展不久，正逢國粹與西畫之爭。日本圖畫教育曾有過西洋技法(鉛筆)與國粹派(毛筆)的爭端，國粹派時期的日本圖畫教科書於是採用日本畫<sup>281</sup>。然而，許多日本的教師都不認為這樣的教學是好的。在他們的看法當中，使用毛筆的水墨應該是高年級以上難度的技巧<sup>282</sup>，依照此種教科書，只是讓兒童模仿成年人們附庸風雅，畫些竹、蘭、山水等，許多現場的教學者們認為，這些傳統的臨摹式題材與實際生活沒有關聯性，對低年齡的學童來說，既沒有成長的助益，更沒辦法引起他們對於美學的興趣。由於要求依照西洋畫來教授的圖畫教育聲浪再度興起，於是有「折衷論」的抬頭。所謂「折衷論」就是指導方法依照西洋畫流派，實質卻將日本畫編入教科書的新奇(或稱變通)方策。也就是使用毛筆和墨在紙上繪畫，就算採行西洋的寫實畫法，也以涵養日本趣味為主。

鹽月桃甫就曾言，當時受到高唱日本精神的影響，畫壇也興起了日本畫的主義。這是無可厚非的事情，但是也沒聽說任何排斥西洋畫的情形，可見西洋畫在日本還是受到重視的。因為如果動輒就把國粹論拿出來，而不吸收西洋畫的精華反而會創作退步。不過也並非不鼓勵追尋傳統，他認為，從事繪畫，應該經常從古代美術品中，從歷代名畫中去品味藝術的高尚情趣<sup>283</sup>。

雖然當時在日本與臺灣在美術上東方文化的氣息仍然濃厚，西洋畫的技法與

<sup>280</sup>廖雪芳，〈炭坑画家洪瑞麟〉，《雄獅美術》，第40期，1976年6月，頁79。

<sup>281</sup>林皎碧譯 板倉贊治口述，〈圖畫教育縱橫談--從編纂「初等圖畫帖」談起〉《藝術家》285期，2000年，頁407。

<sup>282</sup>林皎碧譯 相澤鐵五郎文，〈皇民化與圖畫教育〉(臺中州教育第七卷第四號 昭和十四年5月)《藝術家》291期，2000年，頁441。

<sup>283</sup>堀部一三男記，邱彩虹譯，〈鹽月畫伯畫論抄〉(昭和12年7月19日-28日，新富小學西洋畫講習會 原刊登自昭和12年8月 臺中州教育 第五卷第七號)，《藝術家》1998年1月272期，頁488。

題材的選擇視角，仍然對於東西洋畫家都有決定性的影響。有學者認為，畫家中 1905 年之前出生受舊式漢學教育者，與曾在新式教育模式下受教者，對作品風格有決定性的影響<sup>284</sup>。像是陳澄波雖然主張自己是東西觀念融合的畫家，但是當他到上海尋求發展時，中國西洋美術的發展仍未穩定，許多美術學校皆為私人創辦，規模不大，甚至許多學校已傾向放棄西畫改執毛筆。以西洋油畫為主要表現技法的陳澄波雖然在此期間的作品中，加入了許多水墨技法與風格，甚至在題材上也是中國的風景，但仍無法打入以水墨為主的文化核心。但是陳澄波在中國任教期間回臺時，順手隱盡的中國圖錄可以說深刻影響臺籍的東洋畫家，他帶回來的中國近代、現代畫家之畫集，大部份是以上海為中心，如任伯年、胡公壽、吳昌碩、王一亭、張大千、劉海粟、潘天壽、王濟遠、林風眠、徐悲鴻、謝公展等，之中有古派又有新派之國畫。新派者如劉海粟、王濟遠、林風眠、徐悲鴻等，於傳統畫風之中均融有西畫之長處，林玉山當時就對他們的作品印象深刻<sup>285</sup>。

像是倪蔣懷在學生時期，剛開始接觸繪畫的鉛筆素描來看，學校的課程內描繪的題材有臺灣的繡花鞋、竹籃、竹椅、謝籃，也有動物水牛、馬及扶桑花，以及十分明顯的「臨畫」作業習作，臨摹的學校畫帖大部分是日本的風景及人民的生活寫照，都是屬於對物體形狀描寫的訓練<sup>286</sup>。這些作業使我們了解國語學校時代倪蔣懷所受的繪畫教育，他所接受的是對生活中的實用「器物」作明確的形狀描寫。當時的繪畫教學特別強調要把物的質感表現出來。例如玻璃光滑的感覺、似鋼鐵般堅固的感覺等等。此外，也要讓觀看者有量的感覺。而這些具質感和量感的東西放在畫面上時，必須要有平衡畫面的效果<sup>287</sup>。除了課堂上的教學，倪蔣懷等許多早期畫家，深受石川欽一郎課外的寫生會所啟發，石川所教導的水彩畫內容構圖簡單，主題以樹木、水面及遠山表現近、中、遠景的組合。但是石川也改變了過去的教學方式，棄臨摹轉寫生，引導學生描繪自己的生活環境，並強調要對地方色彩有所領悟，這樣的對於臺灣地方的寫生寫實觀念也延續至臺府展，並對日治時期畫家的題材選擇造成深遠的影響。

縱觀整個日治時期臺籍西洋畫家在美術展覽中的作品，畫面取材上都相當貫徹寫實主義，而幾乎未有想像性題材，甚至是文學性的題材都沒有，從當時的美術評論中可以看到，臺灣畫壇對於傳統寫實主義的堅持，經常受日本年輕一輩畫家批評為過時。但是當時的臺籍西洋畫家中有許多留學日本，甚至在歐州直接學習繪畫者，對於當時流行的新繪畫流派與理論應該不陌生。廖繼春曾回憶在日本

---

<sup>284</sup>陸蓉之：〈世紀回眸〉，《藝術家》，295 期，1999 年 12 月，頁 296。

<sup>285</sup>林玉山，〈與陳澄波先生交遊之回憶〉，《雄獅美術》，頁 65。

<sup>286</sup>白雪蘭，〈由倪蔣懷與葉火城學生時代作品淺談國語學校與臺北師範之圖畫教育〉，《藝術家》，252 期，1997 年 5 月，頁 296。

<sup>287</sup>堀部一三男記，邱彩虹譯，〈鹽月畫伯畫論抄〉（昭和 12 年 7 月 19 日-28 日，新富小學西洋畫講習會 原刊登自昭和 12 年 8 月 臺中州教育 第五卷第七號），《藝術家》1998 年 1 月 272 期，頁 488。

的習畫過程：「進東京美術學校的那年我二十一歲，同期的臺灣學生有嘉義的陳澄波君，那時是二十八歲。上午大都是術科的課程，下午才安排了美術史、解剖學等等的學科。模特兒就位以後，教室裡罕有人交談或是進進出出的情形<sup>288</sup>。」美術學校對於寫生寫實題材的描繪訓練，雖然被新興流派的畫家認為過時，但其對日後畫家的作品發展仍提供相當紮實的基礎。而像是洪瑞麟前往日本留學時，並非是傳統學院派的東京美術學校，接觸的更都是最新的藝術潮流：「帝美的風氣比較前進，帶有實驗性質，不是正規而呆版的。相對於帝展文雅、靜態的典型，帝美真可以『野武士』自居。<sup>289</sup>」儘管如此，帝美的術科還是極為嚴格的，甚至仍是相當傳統的學院式訓練，每天都是上午畫素描，下午上其他學科。洪瑞麟回憶道，當時除了石膏、人體畫了再畫，課餘自己鑽研水彩、油畫。我們也可以從洪瑞麟日後的作品題材得知，雖然技法新穎，但是他的題材卻都是最真實的市井勞動人物。有日治時期美術研究者認為，當時的畫家像是劉啟祥，他並未任意的依附抽象主義，也不蔑視再現，而從他臨摹馬奈的畫就可以見得他重視西洋繪畫傳統的依據<sup>290</sup>。我們從這些例子可以確認，當時的臺籍西洋畫家不可能只受單一流派或系統的影響，也因此對於傳統寫實主義的堅持，應該還是畫家自身的意志所選擇，而非只是盲從派閥指導或隨潮流起舞。

而關於臺展中的「東洋畫家」的出現，臺展的長期審查委員木下靜涯認為是靠臺展產生出來的，實際上，日本本國的官展是分為西洋畫部與日本畫部，未像臺展般將大範圍的東方繪畫都納入一東洋畫部。木下靜涯表示：

無論東西洋畫，在臺灣原本並沒有專業畫家，日本治領臺灣已前有從中國來的，後來又有從日本來的遊歷畫家，偶爾停留於此，本地的畫家只有裱框師，或是照本臨摹的作品或者是文人的餘技...臺府展的內容中足以引以為傲的作品並不多...與中央畫壇相比，不免顯的幼稚，這也是無可奈何的事，這十年間，也有些人立致成為畫家，到東京或京都各專門學校學習，尋找老師，埋首研究，甚至入選帝展、文展的人也不少。本來在這些殖民地當然沒有日本的專門畫家，即使有美術學校畢業的人也都在學校任教，它們頂多準備參加一年一次的展覽會而製作，這就是他們做為畫家的工作，以專門畫家立深的人一位也沒有，其餘的人不過是當作興趣來學畫罷了。反觀臺灣人子弟非常投入，專心研究的人很多。相對於日本人多思想性的作品，臺灣人則明顯已寫實作品為主。我們勸臺灣的初學者，盡量寫生……。<sup>291</sup>

<sup>288</sup> 雷驥，〈廖繼春訪問記〉，《雄獅美術》，30期，1973年七月，頁166。

<sup>289</sup> 廖雪芳，〈到泥土和勞動中會見藝術的畫家——洪瑞麟〉，《雄獅美術》，頁10。

<sup>290</sup> 顏娟英，〈南方的清音——油畫家劉啟祥〉，《臺灣美術全集 11·劉啟祥》，藝術家，1993年，頁23。

<sup>291</sup> 木下靜涯，〈臺展日本畫的沿革〉，《東方美術》，1939年10月。中譯收錄自顏娟英譯著；鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上冊）》，臺北：雄獅美術，2001，頁274。

而臺展的洋畫部的畫作明顯強調基礎寫生對象的描繪技巧，因此出現很多精細的寫生畫，臺展的東洋畫題材中最多花卉與鳥類等描繪對象，雖然有許多批評認為太過精細的描繪有如標本畫，宛如植物園的圖錄，而相較長期參與西洋畫部的臺日籍畫家幾乎來自師範學校系統，東洋畫部入選的臺籍畫家，屬於師範教育系統者僅佔全部人數中的 6.8%。造成官展東、西洋畫家師範教育系統出身者的人選比例相差懸殊的原因，追根究柢也是殖民圖畫教育政策造成的結果，因為日治時期師範學校、中學校及公學校的圖畫教育，並未將東洋畫列入課程內容當中，所以臺灣的東洋畫家並非由本島的師範系統培育出來，主要是民間的畫師傳承或自學。但是無論是評論或是畫家本身都一致認為，要成為東洋畫家的技巧訓練與文化經驗普遍上都要比成為一位西洋畫家要來的困難，更何況臺灣本身並沒有西洋美術學校，更不會有東洋畫的專門學校能夠提供有志者學習。而少數到日本接受專門美術訓練的東洋畫家，返臺以後也有任教職者。

例如任教於淡水中學的陳敬輝，畢業自京都市立繪畫專門學校；任教於臺中商業學校的陳慧坤，畢業自東京美術學校師範科；任教於屏東高等女學校的陳進，則是東京女子美術學校畢業的<sup>292</sup>。但是日本畫除了東京美術學校與京都府畫學校等新式學院外，大多為有著各式流派與不外傳技法的畫塾形式，是師徒性質明顯的閉鎖式教育型態，及使現今正規美術教育體制外的私塾仍存繼續在著。這樣的情形下其繪畫講求的是師門派別，近代日本畫的名家中也有許多未有顯赫學院資歷，但其純熟技法仍讓門人趨之若鶩。像是林獻堂家的家庭教師蔡旨禪，除了受林獻堂贊助<sup>293</sup>外，因林家與藝文界的活絡交往也使她有機會接連被介紹或拜師陳進<sup>294</sup>、郭雪湖<sup>295</sup>、廈門畫家趙素<sup>296</sup>、呂鐵州<sup>297</sup>等名畫家，但有這樣機會的東洋畫家並不多。陳進也並非一開始就有留學習畫的打算，而是在木下靜涯的推薦下進入美術學校就讀<sup>298</sup>。陳進的花鳥或是人物畫，所受的皆是純日本畫訓練。從鄉原

<sup>292</sup> 賴明珠，〈臺灣總督府教育機制下的殖民美術〉，《何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同論文集》，行政院文化建設委員會，1997年，頁272。

<sup>293</sup> 「修寄培火之信，招其於此廿四日同往福州旅行；又寄旨禪繪畫五幅筆資禮十五円。」林獻堂著；許雪姬等編註。「灌園先生日記/1935-04-09」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2018年07月3日，<http://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/灌園先生日記/1935-04-09>。

<sup>294</sup> 「復旨禪之書，曰欲往中國美術學校研究繪畫，不如先從香山陳氏進學習較為有益也。」林獻堂著；許雪姬等編註。「灌園先生日記/1933-09-25」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2018年07月3日，<http://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/灌園先生日記/1933-09-25>。

<sup>295</sup> 「郭雪湖將返臺北，欲逗留新竹，為之介紹旨禪，因她喜學畫也。」林獻堂著；許雪姬等編註。「灌園先生日記/1935-02-22」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2018年07月3日，<http://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/灌園先生日記/1935-02-22>。

<sup>296</sup> 「蔡浣紗(旨禪)欲從趙素學畫，來請求學費補助四十元，如其所請。」林獻堂著；許雪姬等編註。「灌園先生日記/1935-06-04」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2018年07月3日，<http://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/灌園先生日記/1935-06-04>。

<sup>297</sup> 「旨禪八時來訪，言她欲從呂鐵州學畫，東修百二十元，補助其完成學力是請，許之，約半年匯寄一回。」林獻堂著；許雪姬等編註。「灌園先生日記/1933-11-02」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2018年07月3日，<http://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/灌園先生日記/1933-11-02>。

<sup>298</sup> 「畫畫真是有趣，但不像有的人從小就開始畫。學校老師是看這個學生成績好，好的老師才

古統到美術學校時的結成素明，於東京女子美術學校畢業後在松林桂月舉薦下，入鐫木清芳門下，並獲伊東深水、山川秀峰指導，其所學的美人畫知識可能更勝在學院內的制式訓練<sup>299</sup>。確實從臺府展臺籍東洋畫家的作品表現，臺籍東洋畫在臺展的發展並沒有比西洋畫家要來的沉寂。

## 二、物質文化的發展與繪畫題材的開展

當時的臺灣有關東、西方繪畫的資訊，雖然不能說很豐富，但像是西畫圖錄與中國繪畫的摹本，在知識圈的流通已相當普遍。像是洪瑞麟進稻江義塾學習時的老師吳清海，因為愛好美術，購藏了許多日本美術雜誌，洪瑞麟常常借來翻閱，甚至動手臨摹<sup>300</sup>。而東西洋畫家題材看似取材各異，但相互之間仍是有交流影響的，林玉山雖然十七歲就開始跟伊坂旭江學水墨畫，但也從寫生入手，也因此後來便經常和陳澄波在一出去寫生<sup>301</sup>。早期東洋畫家們常接觸的中國繪畫，不過是幾本如《十竹齋書畫譜》、《芥子園畫譜》、《飛影閣叢書》等的參考畫譜而已。至林玉山首次於東京美術館看到了中日美術聯合展覽會的中國繪畫，才發現畫譜與真跡畫的不同<sup>302</sup>。當時報社的藝術評論林錦鴻就認為：「畫家的修養與應盡的義務，除多作畫以外如能多讀些書、多看些名畫，盡量多研究世界優秀作品，多讀美術書籍的理論，其離想與技術的必行，有很好的修養，才有堅實的進步。<sup>303</sup>」

郭雪湖就是東洋畫家中利用公共圖書資源自學最明顯的一個例子。雖然東洋畫家不像留學日本美術學校的西洋畫家那麼多，像郭雪湖就善用公共資源的圖書館中的藏書臨摹傳統古畫，而總督府圖書館裡也有大量西洋美術相關的書籍。因著總督府圖書館的豐富資源，郭雪湖得以自修成為一名在專業上受肯定的畫家。學者認為，這代表當時在臺灣的美術文化其實已經有一定程度，如果說學院式的藝術教育還多少帶有點師徒關係，那麼像郭雪湖一般獨立自學，只仰賴圖書館的公共資源完成自我教育的藝術家，則更有突破性的象徵意義<sup>304</sup>。而若是像呂鐵州或林玉山等畫家得以前往日本習畫者，不僅能看到大量的日本畫，也看到中國畫

---

會鼓勵。要畢業的時候，我也不知道老師會叫我去日本讀書，鄉原老師說：『妳要再去日本求學。』我當時也沒想過要去日本讀書，想都沒想過。」江文瑜，〈第三章 合奏〉，《山地門之女：臺灣第一位女畫家陳進和他的女弟子》，聯合文學，1992年，頁94。

<sup>299</sup> 鄭惠美，〈日本浮世繪美人畫對「陳進」膠彩畫風之影響〉，國立屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文，2003年，頁165。

<sup>300</sup> 廖雪芳，〈到泥土和勞動中會見藝術的畫家——洪瑞麟〉，《雄獅美術》，101期，1980年7月，頁9。

<sup>301</sup> 謝里法，〈林玉山的回憶〉，《雄獅美術》，100期，1980年6月，頁55。

<sup>302</sup> 林玉山，〈與陳澄波先生交遊之回憶〉，《雄獅美術》，雄獅圖書，106期，1979年12月，頁64。

<sup>303</sup> 林錦鴻，〈舊文新刊 林錦鴻美術評論選譯〉，《雄獅美術》，83期，1979年1月，頁8。

<sup>304</sup> 盛鎧，〈《圓山附近》與《南街殷賑》中的審美意識和空間意涵：郭雪湖畫藝的現代性〉，《美麗新視界—臺灣膠彩畫的歷史與時代意義學術研討會論文集》，國立臺灣美術館，2009年，頁12。

和西洋畫。林玉山就表示，那時法國印象派的畫在日本已經可以看到一些，但是最重要的是在日本有大量的宋代繪畫收藏，可以說是大開畫家的眼界<sup>305</sup>，而從畫家的畫作〈蓮池〉的題材選用也可以看出宋代繪畫的影響。

像是西洋畫家蘇秋東，在臺展中的作品主要都是街景與公園等較為都會的題材，他在臺北第二師範曾受石川欽一郎教導，但日後的繪畫主要是自學。畢業後分發至羅東利澤簡公學校任教，一面教書，一面自學習畫，課後或假日帶學生到校外寫生活動，一面提高學生素質，自己亦可實際作畫。而就畫家自己的回憶，1935年時，曾帶學生去圓山動物園參觀，他就趁著這個難得近距離觀察動物的機會畫下速寫，打算再畫油畫去參加臺展。另外，觀摩畫展也是蘇秋東切磋畫技的重要機會，除了閱讀美術知識書籍外，他亦參加研習會，如臺陽美術協會曾聘日本春陽會畫家中川一政來臺，他經常出入博愛路美術社購買畫材，至今仍保留靜物畫使用的白色高腳水果盤，當年以五元購得，老師的薪資則是四十多元，也因為美術社經常有日本名家到訪，蘇秋東和臺展審查員和田三造便是這樣認識，甚至是經常交流繪畫經驗<sup>306</sup>。而像蘇秋東這樣得以在日常生活中獲得新的繪畫題材，或是有如畫展或美術社等場域得以和其他美術人士交流，主要還是因為日治臺灣的現代化與物質文化的發展。

當然，除了題材本身之外，而繪畫的媒材也影響臺材的選擇，除了書籍畫冊之外，西方物質文化的引進也帶入了藝術品、裝飾畫、西洋畫具與顏料等創作的媒材。在許多畫家看來，因為臺灣的草木都是蓬勃的綠色，建築物多為紅色瓦頂與紅色壁面，就算正值寒冬，草木卻都碧綠茂盛，並且在古都或老街上都可以看到中國式建築正頹敗殘破的樣子。紅色剝落的壁面，以及崩壞的紅色瓦簷，都非常適合做為色彩的描繪對像，也正因為環境的色彩強烈，所以被認為非常適合油畫創作。但是在日治初期，在臺灣的西洋畫家頂多是用水彩畫創作的三、四位而已，以油畫創作臺灣風物的畫家幾乎是沒有<sup>307</sup>。原因應該是仍未有專業的繪畫顏料供應，廖繼春就回憶：

我開始興味油畫的當時，在臺灣本地連顏料的買不到的。那樣的學習顯然有重重的困難，開始我用油漆類的塗料在硬紙板上摸索作畫。我是豐原人，這些事情開始於就讀豐原小學的時代。不久我參加了日本方面函授的西畫班，按月從郵寄的刊物上，飢餓的吸收有關油畫的知識。也時常把硬紙板上的習作寄到函授本部去。那裏的老師會加以修改，也認真的下評語寄回我的手中……那代用品的漆物叫 Anamiru 的東西，小小的罐裝，色類很少，想要達

<sup>305</sup>謝里法，〈林玉山的回憶〉，《雄獅美術》，100期，1980年6月，頁57。

<sup>306</sup>白雪蘭，〈蘇秋東的繪畫與人生〉，《蘇秋東創作七十年回顧展：彩繪鄉土·歌頌自然》，基隆市立文化中心，2003年，頁8。

<sup>307</sup>石川寅治，〈洋畫家所見的臺灣〉，《臺灣日日新報》，1917.4.15[1]，中譯收錄自顏娟英譯著；鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上冊）》，臺北：雄獅美術，2001，頁67。

到豐富的混色是有其限制的。

也不難想像當廖繼春看到日本的畫家攜帶的舶來品油畫顏料的震撼：

第一次在新公園看到用油畫寫生的人，是一個日本的青年，大概是度假中的東京美術學校的學生吧，在涼亭裡愉快地描繪著風景。我吃驚地發現這位寫生者精巧的繪具和豐富的顏料，那羨慕的印象以及那幅風景，至今仍深刻的記憶著……於是設法從日本郵購正式的畫具來學習。那時候我已經就讀總督府師範學校，原本執教美術的石川欽一郎那時去了法國，接替的也是一位水彩畫家田村先生<sup>308</sup>。

而當張義雄決定成為一名畫家時，第一件事情便是採購完備畫家的專業器具：

當時親戚們都希望我朝醫師這條路邁進，學醫這條路只要家裡有一點產業，再認真讀書，不管有沒有天份都可順利成功。但是我還是貫徹初志，堅決要作畫家。家父最後也贊成了，給我二十元到臺南買油畫顏料、畫版、畫價、調色盤、畫筆等工具……。<sup>309</sup>

林玉山開始能夠開始練習色彩繪畫也是因為老師提供的雜誌與顏料<sup>310</sup>。但是像李澤藩就回憶，當時石川的寫生會及後來「臺灣水彩畫會」「一廬會」的學生們，漸漸對油畫有著心期與憧憬之感，於是想出各種辦法表現出作品來，但是李澤藩因為經濟因素，終至放棄，當時在臺灣的油畫風氣未盛，可以見得並非只是美學風氣未開，而是現實問題<sup>311</sup>。除了西洋油畫顏料的問題外，東洋畫中的設色花鳥或山水畫所需的礦物顏料明顯也比單純的墨梅墨竹的簡單墨料要更困難取得。像是林阿琴與鄉原古統的東洋畫班上的成員當時沒友畫膠彩所需的礦物質原料，只有水彩，鄉原古統初次教她們用礦物質加在圖上後，畫瞬間便的光澤明亮，大家興奮異常，爭相跟老師所求顏料，因為需求量增多，鄉原古統只好叫學生自己去買，當時臺灣並未生產這種礦物質，有位畫家從日本購入許多，學生去向他購買，一點一點用來著色<sup>312</sup>。爾後到了臺、府展時期，東洋畫部的作品多半是以濃烈且多樣的色彩為特色，而臺籍畫家對於適合表現色彩的花鳥題材的關注，也大於傳統文人畫以純墨色為主的四君子，或是強調明暗表現山水的風景題材。

<sup>308</sup>雷驥，〈廖繼春訪問記〉，《雄獅美術》，30期，1973年七月，頁166。

<sup>309</sup>張義雄 述 陳崇光 執筆，〈張義雄口述陳澄波老師與我〉，100期，1980年6月，頁125。

<sup>310</sup>「到十六歲那年，嘉義的法院新到了一批官員，包括檢察官、書記官、通譯，都是業餘畫家。經過家兄的引介，把我的作品給那位檢察官看……供給我許多顏料、畫筆、雜誌。他就是我『四君子』的啟蒙師。」〈五十年繪畫經驗談——訪林玉山〉，《雄獅美術》，30期，1973年八月，頁78。

<sup>311</sup>黃光男，〈李澤藩水彩藝術研究〉，《臺灣美術全集 13·李澤藩》，藝術家，1993年，頁18。

<sup>312</sup>江文瑜，〈第七章 臺展三少年〉，《山地門之女：臺灣第一位女畫家陳進和他的女弟子》，聯合文學，1992年，頁239。

### 三、東洋畫與西洋畫的題材關注

在臺灣東西洋美術交融的潮流下，臺灣的東洋畫家多能掌握西方寫生與構圖技巧，並可以精確描繪的花卉與鳥類動物題材。此時教條式的中國傳統美術技法已經失去吸引力，年青的畫家寧願從沒有規法的寫生入手，來描繪日常所見的景像<sup>313</sup>。如林玉山的「大南門」和「水牛」、郭雪湖的「圓山附近」等作品。東洋畫家許深州從臺北中學畢業後，即在呂鐵州的南溟繪畫研究所中習畫，所謂研究所，其實就是今天民權西路的呂家。許深州食宿都在呂家，與呂鐵州學了兩年的畫：「一當時學畫，絕少有臨摹先生稿子的情形，呂老師只叫我去各處寫生。」<sup>314</sup>林玉山是從川端畫學校的西洋畫科轉入東洋畫科後，才真正開始進入制式化的美術教學系統，但是畫家表示，日本的學院和在臺灣畫室的教學法大體上還是差不多，通常是由臨帖而後轉入寫生。

當時教我們運筆法的是岡村葵園先生，而結成素明和平福百穗先生也時常到學校來講解畫理。上課石是個別傳授，由教師些行示範，學生再按教師的指導練習。我學的是四條派，他的基礎是寫生，講究筆墨運法，一筆下來有濃有淡，和中國的書法少有共通的地方。學習過程也是從四君子開始，再慢慢複雜化，構圖也慢慢放大，力求把基本的東西靈活運用出來。到後來，每個月有一次比賽，學生先自行收集資料，在將寫生來的素材精心部局納入畫中，比賽很能刺激學生的創作力。<sup>315</sup>

也因此回來臺灣後成立春萌畫院的林玉山，也依循著這樣的教學方法，並影響眾多嘉義地區的東洋畫家。林玉山盡量不要學生臨稿，他鼓勵他們戶外寫生，觀察自然界花鳥、動物<sup>316</sup>。

而臺府展中的東洋部臺籍畫家的動植物創作題材中描繪的花鳥，通常是以標本為輔助、活物寫生為主。以北部最具影響力的臺籍東洋畫家呂鐵州來說，在他的畫室中，藏有數百隻禽鳥的標本作為繪畫的參考，然而據許深州說，真正作畫時還得觀察活鳥，才能畫得出神韻。呂鐵州之子呂曉帆回憶，他父親為了繪畫曇花，經常半夜不眠，癡癡等著花開的場景。而呂鐵州為了完成臺展中〈蓖麻中的軍雞〉一作，觀察了許多雄雞，都覺得缺乏神勇姿態，特地前往臺中，選定曾獲冠軍之鬪雞為模特兒，觀察寫生。<sup>317</sup>藝術評論認為這幅作品細密的描寫技巧達頂

<sup>313</sup>謝里發，〈臺灣東洋繪畫的第五度空間〉，《雄獅美術》，72期，1978年2月，頁35。

<sup>314</sup>江聲，〈珍貴的陳舊畫稿——談呂鐵州的生平及作品〉，《雄獅美術》，72期，1978年2月，頁68。

<sup>315</sup>施叔青，〈典雅·艷麗——訪林玉山談東洋畫〉，《雄獅美術》，72期，1978年2月，頁74。

<sup>316</sup>謝里法，〈林玉山的回憶〉，《雄獅美術》，100期，1980年6月，頁57。

<sup>317</sup>江聲，〈珍貴的陳舊畫稿——談呂鐵州的生平及作品〉，《雄獅美術》，72期，1978年2月，頁68。



點，雖然鬪雞描寫較誇張，但卻是實物寫生來的，而臺灣本土的植物鳳仙花、松葉牡丹、蓖麻的描寫更是精緻，顯示呂鐵州的觀察入微。而像畫家林之助也在自家庭院裡種植了許多花卉，最常見的是茶花、蘭花、曇花、牽牛花、荷花、鬱金香、三色堇等，他也養了許多鳥，大多以市場上可以買的到的綠繡兒、白頭翁、鸚哥、白腹琉璃鳥、麻雀等，每天照顧它們，種植、澆花、施肥，樣樣都自己來，餵養鳥兒也都不假他人之手。林之助認為，在照顧花卉及鳥兒的時候，也是一邊觀察的時候，他所描繪的花鳥都是由他觀察寫生後，經過自我構思所創作<sup>318</sup>。

另外許深州雖然是呂鐵州的徒弟，在進桃園公學校高等科時，也曾受西洋畫的簡綽然教導。簡綽然與廖繼春、李梅樹為同學，但是他直到畢業，參加石川主持的「新竹州暑期圖畫講習會」，才開始接觸英式水彩畫。簡綽然參加過四次臺展，早期的靜物畫，在線條、色彩、明暗及遠近透式法的表現上，大抵循寫生、寫實主義的圭臬，準確流暢。晚期的人物畫、風景畫，風格驟變，呈現大色塊的後印象派特徵。對許深州來說，簡綽然成習字時穿的寫生主義技法，對他日後在東洋畫的發展相當重要。<sup>319</sup>許深州常利用課餘練習繪畫，也在一次偶然機會到呂鐵州家辦事，而在呂鐵州的畫室看到正在創作中的一雙花鳥畫作〈南國〉，也促使他進入南溟繪畫研究所學習技法有二年半。許深州回憶，當時研究所內一同研習的畫家還有林雪州、陳宜讓、游本鄂、羅訪梅、呂汝濤、呂孟津、余德煌等人。呂鐵州的教學除了摹寫標本與靜物素描外，也時常帶領學生到圓山動物園、直物園及臺北近郊作戶外寫生。這種輕臨摹，重寫生的方式，是呂鐵州在京都市立繪畫專門學校師承福田平八郎與小林觀爾的圓山四條派影響<sup>320</sup>。

林玉山也有著長期的累積寫生畫稿的習慣，以做為日後的創作題材，在醫則採訪中寫道，林玉山保存的速寫簿甚至有數尺高。而這些實地寫生的畫稿，有的精密到接近生物學的圖鑑：

為了徹底了解自然界，這是攝取自然最好的法則，我還做過『花鳥日記』，完全是生態的觀察和研究。諸如某種鳥某時脫毛，某種花某時結子等等，一一詳細的記載下來，這樣做志趣不是在生物學，而是為了繪畫上的研究。林玉山寫生常採取不同工具，並沒有想到要分類的問題，只是為了方便把觀察到的自然物描記下來，好比要將鳥語的千變萬化構寫出一個面，就必須用鉛筆繪出很多的線，用水墨的話，一筆的濃淡就有了面的構成<sup>321</sup>。

可以見得如前所述，並非東洋畫和西洋畫家的基礎繪畫上有鴻溝般的差異。

<sup>318</sup>陳怡茹，〈上村松篁對臺灣膠彩畫家林之助花鳥畫風的影響〉，《藝術論壇》，第6期，2009年7月，頁164。

<sup>319</sup>賴明珠，〈傳統社會與現代教育的背景〉，《優美·豪壯：許深州》，藝術家，2014年，頁24。

<sup>320</sup>賴明珠，〈傳統社會與現代教育的背景〉，《優美·豪壯：許深州》，藝術家，2014年，頁27。

<sup>321</sup>雷驥〈五十年繪畫經驗談——訪林玉山〉，《雄獅美術》，30期，1973年八月，頁78。

雖然早期文人畫強調寫意，但是林玉山認為寫時才是寫意的基礎。「從寫實到半抽象、抽象，應該是像蠶從吐絲、結繭到飛蛾的過程一樣，是有一種定則的，不是一時一刻能做到的<sup>322</sup>。」臺府展中臺籍東洋畫家雖然有對寫意題材的嘗試，不過終究是維持著金穩的寫生寫實精神。

另外，在臺府展中，女性西畫家被認為鮮少發揮，但是女性東洋畫家則相當活躍。<sup>323</sup>而女性東洋畫家主要是鄉原古統的女校學生，像是陳進 1922 年進入臺北州立臺北第三高等女學校時，當時的美術教師就是鄉原古統，且不只是繪畫上的啟蒙。在畢業之前鄉原古統甚至親自拜訪陳進的父母，並推薦她前往日本留學習畫，陳進也在之後進入東京的女子美術學校日本畫師範科，並在日後成為入選帝展的臺灣女性第一人。另外學生中還有臺府展雙雙入選的黃氏姊妹，黃早早的〈朝顏〉、〈林投〉、〈絲瓜〉等都是實地寫生的植物，為了近距離描繪〈林投〉一畫，黃早早還雙腳泡在沙與水中許久才寫生完成。黃新樓的〈仙丹花〉亦然，鄉原古統經常在繪畫課上帶著學生到植物園寫生<sup>324</sup>，也因此題材幾乎都是園內豐富的花卉植物，進而影響日後這批東洋畫家的題材選用習慣，即使在其他地方取材，也幾乎是以純粹的花卉植栽為描繪對象。

除了花卉之外，像是林玉山、潘春源的寫實動物題材，主要都是接近農村方便寫生的牛羊等畜獸，或是農作物與雞鴨禽鳥等，林玉山在回憶參加第一次臺展前變是在郊外四處寫生：

那時候我做畫的題材很廣，動物、花卉我都在畫。說到製作的過程，當然是選擇題材，決定我要畫甚麼。那時候近郊一帶很多人在放牛，畫畫的人自然有機繪畫到牛，不能說一定要表現臺灣特色才畫牛。選定題材之後，我就開始從牛的各種姿態來描寫，當我畫到一隻母牛和他的小牛相依嬉戲時，我馬上就決定了製作的主題，在這幅畫中，除了描繪動物的形體，還表達了水牛母子間的親情……另一幅南大門是我到臺南時路上所看到的景致，順手把它描寫下來。這幅畫的主題是黃牛，黃牛背後是古色古香的城門，這種景色在當年是普遍，所以拿來當畫題絲毫不牽強，因為耕牛是農業社會中不可少的提供勞動力的動物，和人們的生活息息相關。這些草圖有了，以後的工作就是在自己的畫室進行，大南門畫在絹上，另一幅在紙上，每幅畫大月要花上四到五天的工夫來完成<sup>325</sup>。

而不只是潘春源追隨林玉山善長的動物題材，寫真館出身的羅訪梅也深受林

<sup>322</sup>雷驥〈五十年繪畫經驗談——訪林玉山〉，《雄獅美術》，頁 78。

<sup>323</sup>鷗亭生，〈第六回臺展之印象〉，《臺灣日日新報》，1932 年 10 月 28 日，6 版。

<sup>324</sup>江文瑜，〈第七章 臺展三少年〉，《山地門之女：臺灣第一位女畫家陳進和他的女弟子》，聯合文學，1992 年，頁 239。

<sup>325</sup>謝里法，〈林玉山的回憶〉，《雄獅美術》，100 期，1980 年 6 月，頁 61。

玉山作品影響，羅訪梅的三子羅重沐回憶，於 1933 年以前，生肖屬虎的羅訪梅，便以作品〈虎〉送件參加臺展，但卻落選；之後，得到友人的建議，乃再繪製一幅背景有山的〈虎〉圖，增加其氣勢，並而順利入選臺展<sup>326</sup>。而除了羅訪梅本身屬虎外，他事前就曾看過林玉山所畫的虎而受啟發，而林玉山畫虎的原因是在馬戲團的表演上看到了真實的老虎進而留下深刻印象。當時，林玉山才剛開始接觸畫裱畫，一日，馬戲團至嘉義地區表演，當林玉山終於看見真實的老虎時，迅速拿筆描繪老虎的模樣。在臺南開漳聖王廟與三山國王廟裡廟兩邊的牆壁上就有虎的圖案，但是馬戲團所見真實的老虎竟然如此迥異，挑戰畫家了的既定印象<sup>327</sup>。另外如畫家郭雪湖，也有經常前往動物園實地觀察動物活動姿態的習慣，可見當時的畫家並不拘泥於傳統的圖像，反而是利用臺灣的現代化設施與新引入的活動來豐富自己的創作取材。

雖然東洋畫以花鳥畜獸為最發達的題材，西洋畫中的動物題材卻非如此。鹽月桃甫在臺府展中有大量一系列有關牛題材的作品，不過臺籍畫家中去除風景中的點景動物外，純粹的動物題材就只有李梅樹的兩幅作品〈水牛〉與〈曠野〉畫中的牛群，不過也明顯由於是不熟悉的題材，被認為未能發揮技巧<sup>328</sup>，日後也未再見其他臺籍西洋畫家以動物為主要描寫的題材參展。西洋畫部的動物幾乎是以靜物的方式呈現，除了標本鳥類外，還有魚類。不過也未能反映畫家的喜好，像是郭伯川有許多有關魚的靜物作品，主要是因為他酷愛吃魚，他女兒就回憶，每日三餐，沒有魚就不能下飯<sup>329</sup>。但靜物題材並非臺籍畫家較喜愛拿來參展的作品，臺府展中郭伯川也未有魚相關的描繪題材出現。在臺府展期間張秋海、簡綽然也有以魚為描繪對象的靜物作品，相較而言東洋畫家雖然有有河海魚鮮的描繪，但仍是描繪魚游動的姿態居多。

若臺府展的東洋畫部題材是臺灣的動植物為主，西洋畫部中的主要題材便是臺灣的風景，石川欽一郎就大力的推行臺灣的田園與風景題材，他曾告訴學生臺灣的相思樹是臺灣獨有的特色，豬圈雖然是髒的，但不是醜的，所以同樣可以入畫。他將寫生觀念、寫生方式與取景方法，透過實地的寫生活動傳授給學生<sup>330</sup>。而戶外寫生也是印象派的特色，像是楊三郎在美術學校期間，除了課堂內的繪畫課程全力以赴外，還充分利用課餘時間私下作畫或出外寫生。京都風光明媚，建築典雅，也許就是特殊地理環境的感染，使楊三郎有了頻繁戶外寫生的嗜好。透過這個嗜好，不但使它對風景畫的研究獨具心得，也使他開始嚮往歐洲外光派與

<sup>326</sup>應大偉，〈被遺忘的臺灣早期水墨、攝影家--羅訪梅〉，《藝術家》，256 期，1997 年 6 月，頁 409。

<sup>327</sup>江文瑜，〈第七章 臺展三少年〉，《山地門之女：臺灣第一位女畫家陳進和他的女弟子》，聯合文學，1992 年，頁 248。

<sup>328</sup>鷗汀生/岡田蕙三，〈第一回府展漫評〉，《臺灣日日新報》，1938 年 10 月 24 日，6 版。

<sup>329</sup>郭為美，〈父親的繪畫與教育〉，《雄獅美術》，38 期，1974 年 4 月。

<sup>330</sup>白雪蘭，《礦城·麗島·倪蔣懷》，臺北：雄獅美術，2003 年，頁 18。

印象派，並促使他最後前往歐洲深造。而歐洲畫家中最令他激賞的畫家為柯洛。洋三郎表示，這位十九世紀法國浪漫運動時期的畫家，善於以抒情的筆調，把握晨光熹微或暮色蒼茫的自然景色，把風景畫提昇到一種悠逸神秘的境界<sup>331</sup>。

而石川欽一郎畫作中的風景，也被認為是帶有悠逸空靈的意境，造成這種空靈意境更重要的因素，是南畫的影響。雖然在臺展西洋畫部，尤其在油畫作品的部分，許多類似鹽月桃甫也獸派風格的淡紅色調，但是水彩畫就以石川的影響最深<sup>332</sup>。事實上，日治時期臺灣西洋畫的兩大導師鹽月桃甫與石川欽一郎都同時具有南畫家身分，因此也不排斥東洋畫的題材與意境。而臺展中西畫家的繪畫自第二屆起尤其是風景題材一直有被認為是南畫化的西洋畫的看法，主要就是石川與他的學生們形成的潮流。反而是東洋畫部要到第六屆後才開始轉向南畫。像是郭雪湖的〈朝霧〉被認為在觀摩日本美術界後轉往南畫風格，〈薰苑〉雖然色彩豔麗，但實際上也是從寫實主義轉寫意主義，朝新南畫的風格發展<sup>333</sup>。同樣的林玉山雖然在教學上盡量不要學生臨稿，鼓勵戶外寫生，觀察自然界，但他平時也訓練學生畫南畫，培養他們對線條的注意，讓學生了解畫不只是塗抹而已<sup>334</sup>。第七屆臺展時，以花鳥題材為主要描繪對象的呂鐵州也開始寫生轉寫意，〈南國〉與〈大溪〉都是嘗試南畫式的風景題材。臺展東洋畫部南畫風格遂成為主流。而在報導中，當時開始嘗試南畫題材的畫家幾乎多來自南部，且為臺南或嘉義人<sup>335</sup>，可以推測應為地方畫會如林玉山為首的春萌會的影響使得題材開始轉變。但即使南畫在東西洋畫部都有一席之地，南畫式的山水題材仍是以風景題材為主的西洋畫部承襲最多。

另一方面，石川欽一郎雖然推廣實地寫生，但是他的畫作卻不一定如實的在限他所看到的景像，可能還美化了眼前所見的臺灣，這美化的手法被認為是一個轉化作用，也就是「將自然的臺灣轉化為文化的臺灣<sup>336</sup>」。像陳澄波雖然題材幾乎是寫生風景，卻不一定死板的一草一木的刻劃，張義雄第一次看到陳澄波做畫時，就有生動的描述：「畫家把畫架放在現在中山路的臺灣銀行嘉義分行旁邊，潮中央噴水的方向畫風景畫，當時看到的大樹樹葉明明是直的，為什麼這位畫家要畫橫的？我覺得很奇怪。<sup>337</sup>」

<sup>331</sup>林惺嶽，〈保守殿堂的守護神——記楊三郎的繪畫生涯〉，《雄獅美術》，雄獅圖書，122(臺北：1980.06)，頁33。

<sup>332</sup>鷗亭生，〈臺展評 東洋畫部(一)〉，《臺灣日日新報》，1927年10月30日，5版。

<sup>333</sup>鷗亭生，〈第六回臺展之印象〉，《臺灣日日新報》，1932年10月28日，6版。

<sup>334</sup>施叔青，〈典雅·艷麗——訪林玉山談東洋畫〉，《雄獅美術》，72期，1978年2月，頁74。

<sup>335</sup>鷗汀生/永山生〈今年第七回的臺展〉，《臺灣日日新報》，1933年10月29日，6版。

<sup>336</sup>楊永源，〈石川欽一郎臺灣風景畫中“地方色彩”概念的建構〉，《藝術學研究》，第3期，2008年5月，頁102。

<sup>337</sup>張義雄 述 陳崇光 執筆，〈張義雄口述陳澄波老師與我〉，《雄獅美術》100期，1980年6月，頁125。

而在鹽月桃甫教導的學生的過程中，他觀察道學生有一個普遍的現象：

許多人在四年級左右開始，就只會專心地把自然萬物照樣抄進畫面。見不到畫家的世界，無甚趣味。若說前者是作著藝術家的事情，那麼後者就是從事畫匠微末的技巧。在臺灣，有著不同於內地的風俗習慣，去沒有稱為藝術的東西。而朝鮮和琉球卻都各擁有獨特的藝術和風味。臺灣則是歸隸於日本後，才產生臺灣獨特的藝術。不可以用「概念」來繪畫。樹木不一定是綠色的，也有紅色的樹、褐色的樹等等，繪畫者應有自己獨特的看法。繪畫事人對物的看法的表現，不僅是技術的表現而已。即使自然中河川的水是黃色的，但在畫面上，若是綠色的水比較調和，就該把水畫成綠色的。在寫生大自然萬物時，必須以此為題材，以製作出自己所見的自然萬物<sup>338</sup>。

因此，鹽月桃甫認為繪畫的價值將不在技術，而是在於人對事物的看法，也就是畫家對於題材的詮釋。

不過雖然早期的美術教育者們，推行的是遠離都市塵囂的近郊田園風景，但是臺府展中西洋畫中最多的風景卻是街景題材，若說畫家是將眼睛所見的日常生生活景致畫進作品中，也可以知道當時臺灣的城市社會已經有相當的發展。倪蔣懷作畫的方式就被認為像寫日記，他把作畫跟工作結合在一起，因此寫生地點不是工作的山中礦場，就是市區內的礦業公司附近。<sup>339</sup>陳澄波的嘉義市街景幾乎是個人特殊標記，而廖繼春經常描繪的是自家外陽臺看出的街道風景，張啟華就讀臺南長老教中學校(1928年)時，正逢年輕崛起畫家廖繼春的教導，啟蒙張啟華留日學畫。1931年張啟華休假返臺便邀廖繼春一起到旗津寫生，並完成〈旗后福聚樓〉畫面中架起畫架作畫的人正是廖繼春。<sup>340</sup>此後從兩位畫家的多幅作品中仍可以看出師徒一同寫生的影子。

反之臺籍東洋畫家的作品中幾乎不見如日籍畫家木下靜涯的淡水街景，或是都市生活的場景，而多以農村田園的生活居多，或許也和畫家真正生活於城市或農村有關。許深州第十回臺展的〈麵包樹〉是在南溟繪畫研究所旁大道承太平公學校內進行寫生。<sup>341</sup>第五回府展的〈閑日〉是戰爭期間與家人疏散至蘆竹鄉赤塗崎所寫生的農村景色。<sup>342</sup>1928年的〈庭茂〉是在林玉山固鄉南郊的岳家寫生，1930年的〈蓮池〉是在鄉下牛斗山下開滿荷花的蓮池塘寫生，林玉山每天花三十

<sup>338</sup>堀部一三男記，邱彩虹譯，〈鹽月畫伯畫論抄〉(昭和12年7月19日-28日，新富小學西洋畫講習會 原刊登自昭和12年8月 臺中州教育 第五卷第七號)，《藝術家》1998年1月272期，頁488。

<sup>339</sup>白雪蘭，〈礦城·麗島·倪蔣懷〉，臺北：雄獅美術，2003年。頁52。

<sup>340</sup>陳奕愷，〈立志—「打狗」美術家的先行者〉，《典雅·奔放：張啟華》，藝術家，2013年，頁31。

<sup>341</sup>賴明珠，〈傳統社會與現代教育的背景〉，《優美·豪壯：許深州》，藝術家，2014年，頁44。

<sup>342</sup>賴明珠，〈傳統社會與現代教育的背景〉，《優美·豪壯：許深州》，藝術家，2014年，頁46。

分鐘騎腳踏車，荷花通常在早晨綻放傍晚閉合，林玉山還特地邀林東令一同等候破曉，在花朵綻放的瞬間捕捉畫面的素材<sup>343</sup>。不過就這些例子來看，是無法武斷的認為比起西洋畫家對於現代景物，東洋畫家是有所排斥的，而林柏亭在其研究中認為，日治時期臺灣的南北城鄉差距是相當大的，尤其臺籍東洋畫家較多的嘉義、臺南，這些地區和臺北的都市化程度差異，也決定了畫家視域內的景像，像是北部臺北大稻埕的郭雪湖在〈南街殷賑〉之外的田園作品，實際上幾乎是刻意遠離都市下鄉取材的<sup>344</sup>。研究也指出，呂鐵州與他的弟子經常使用的花卉題材如蜀葵、山茶、仙丹、月桃等型茂豔麗的花卉，以及帝雉、錦雞、山娘等鳥類，在農村並不多見，而是北部的熱帶植栽園內材有<sup>345</sup>，而嘉義地區的畫家題材所表現的的蔬果、甘蔗、荷花、雞、鴨、牛、羊等題材正是他們生活中緊密的題材。治於鄉原古統與他的女性學生則明顯是以校園或庭園花卉為主要描繪對象。只能說西洋畫家關注較多的是居住所在都市內的人造景物，而東洋畫家關注的是臺灣的自然動植物而已。



<sup>343</sup> 王耀廷，〈林玉山的生平與藝事〉，《臺灣美術全集 3·林玉山》，藝術家，1992年，頁34。

<sup>344</sup> 林獻堂著；許雪姬等編註。「灌園先生日記/1940-12-18」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2017年8月14日，<http://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/灌園先生日記/1940-12-18>。

<sup>345</sup> 林柏亭〈第五章 嘉義地區繪畫之特色〉，《嘉義地區之繪畫研究》，頁196。

## 第二節、傳統與新式題材的發展

### 一、傳統文人畫題材的延續與斷落

日治時期臺灣的新式美術興起後，繪畫已經不是早期文人畫家們的遊戲筆墨，而是具有專業性的技術。但是在臺府展東洋畫部中，最廣泛被討論的仍是傳統的花鳥畫題材<sup>346</sup>，只是這些被描繪的花卉或動物，不是明清流行的的戲墨寫意，而是承襲比寫意水墨更早發展的宋代設色工筆畫。清代以來承襲粗曠風格的臺灣傳統繪畫題材以翎毛與四君子最多，人物次之，山水最少，清代臺灣的畫家多與臺灣在地關係較低，因為多半停留時間不長，少有直接實地寫生臺灣的風景。但文人間仍有著「臺灣八景」這樣的詩畫題材。

像是「臺灣八景」這樣的書畫題材，最早的記載於 1696 年高拱乾所編撰的《臺灣府志》，此八景分別為「安平晚渡」、「沙鯤漁火」、「鹿耳春潮」、「雞籠積雪」、「東溟曉日」、「西嶼落霞」、「澄臺觀海」、「斐亭聽濤」，其中除了「西嶼落霞」位於澎湖外，其他皆在臺灣本島。由此八景可知，當時臺灣的開發以及人文的分布主要集中在臺灣南部，亦即今日臺南市區內，尚未遍及整個臺灣。這八景可謂臺灣最初的名勝風景，雖然這些人文和自然的景色充滿了閒情浪漫，但是並未普及到大眾<sup>347</sup>，而是僅止於文人官吏之間傳頌。其中以「澄臺觀海」來說，如果不是有特殊的身分地位，是無法登覽這樣的景緻的，通常都是清朝政府的派駐官員，或是具有功名的臺灣士紳才能享受的風景。而有關八景的研究認為，在「地理位置」方面，對於清廷的游宦文人來說，「海」是臺灣的特徵，故而登臺觀海成為來臺官員對臺灣的認識基礎<sup>348</sup>。

而隨著時間流變，八景之一的淡水港在日治時期的官展中，尤其是在西洋畫作裡都仍是經常被描繪的題材，西洋畫家藍蔭鼎對於淡水的景緻下了如此的註解：

此地土色為紅中帶朱，對照之下，自然的綠色清新可見。街上的建築並無氣派的現代式建築，而是普遍的流露著古色古香，令人緬懷往習的風情，其地理景觀與自然調和，與環境的搭配亦佳，無論走到哪裡看起來，都彷彿一幅畫般<sup>349</sup>。

而日治時代的八景也與清代的八景有所不同，從早期靠海岸墾地逐漸延伸到過去

<sup>346</sup> 鷗亭生/XYZ 生，〈第五回臺展評論〉，《臺灣日日新報》，1931 年 10 月 26 日，3 版。

<sup>347</sup> 蔡承叡，〈清代臺灣八景的演變〉，《北市教大社教學刊》，第十一期，2012 年 12 月，頁 5。

<sup>348</sup> 李知灝，〈權力、視域與臺江海面的交疊——清代臺灣府城官紳「登臺觀海」詩作中的人地感興〉，《臺灣文學研究學報第十期》，2010 年 4 月，頁 15。

<sup>349</sup> 藍蔭鼎，〈臺灣的山水〉，《臺灣時報》，1932.7，中譯收錄自顏娟英譯著；鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上冊）》，臺北：雄獅美術，2001，頁 93。

為化外之地內陸山地，並隨著交通普及與現代化設施，使得畫家得以開拓許多新的繪畫題材。

雖然在部分傳統風景因為是實際的描繪對象在臺展能夠延續外，有許多傳統題材如四君子、佛釋畫，在日治時期的美術的發展初期並不是畫家的創作首選。臺展第一屆時，臺灣有名的文人畫家幾乎無人入圍，被批評是日本殖民者打壓中國傳統文化，但木下靜涯反駁，在評審們看來，有許多文人畫作品質量粗糙，隨隨便便一筆帶過就叫蘭花、竹子、達摩等，可說是極為幼稚的畫，且臺展評審對於中國傳統繪畫也有相當了解，直接從《芥子園畫譜》抄襲而來而被評審認出的作品<sup>350</sup>也有不少。不能說文人畫非美術品，但是文人畫的本質就是不注重藝術性而是文人雅玩戲墨的產物，評審認為並不能被認為制度化的展覽會的藝術品。另外實際上多數參展的日本文人畫家也沒有入圍，其中的作品有不少畫達摩、觀音的宗教題材作品。臺展的評審也這些宗教題材的作品並沒有表現出畫家對於宗教的主觀思想，並批評道：「僅僅畫個張目瞪口呆的人不能說就是達摩，特別是一些業餘的日本畫愛好者最愛畫達摩，只能作為同好者兼的趣味酬酢。」可見不只是臺灣文人畫家，日本的禪宗與文人畫家的作品也一併被臺展評審拒絕。不只是在臺展開辦時才有如此的批評，早在臺展開辦前，首位帝展入選的臺籍雕刻家黃土水就曾在《臺灣日日新報》的專欄上指出<sup>351</sup>，臺灣並沒有太穩固的藝術傳統，到了日本統治時雖然繼續延續中國的文化，但是繪畫也只是模倣或因襲傳統的套路，黃土水甚至直指民間畫師的裝飾壁畫與廟宇剪黏文化內涵低下，並不能被稱為藝術，只是幼稚的拙劣的品味。陳植棋也批評許多早期畫家的繪畫與時代脫節<sup>352</sup>，傳統藝術的表現形式亦被新美術畫家認為不能反映現實生活。

這些年輕的臺灣美術家對於傳統繪畫的態度並非完全是受日本人影響，而是在當時的亞洲世界受到西方思想與現代化的過程中，對舊有文化的反思。同時期甚至更早的中國知識分子就有這樣批評傳統文人畫因襲缺乏創新的態度，像是清末康有為對於當時中國繪畫界發展的看法為：

中國近世之畫衰敗矣！若夫傳神阿堵象形之迫肖云爾，非取神即可棄形，更非寫意即可忘形也...中國畫學至國朝衰弊極矣，至今郡邑無聞畫人者。其遺留二三名宿，摹寫四王、二石之糟粕，枯筆數筆，味如嚼蠟，起復能傳後，已與今歐美日本盛哉？如仍守舊不變，則中國畫學應遂滅絕，國人啟無英絕之士英運而興，合中西而為畫學新紀元者，其在今乎？吾斯望之。<sup>353</sup>

<sup>350</sup> 林皎碧譯 木下靜涯，〈東洋畫審查雜感〉，《藝術家》，324期，1993年5月，頁391-392。

<sup>351</sup> 〈臺灣的藝術係中國文化的顏長與模倣 黃土水痛喚〉，《臺灣日日新報》，1923年7月17日，7版

<sup>352</sup> 〈致本島美術家〉，《臺灣日日新報》，1928年9月12日，3版。

<sup>353</sup> 康有為，〈萬目草堂藏書目〉，收錄於《二十世紀中國美術文選》上卷，上海書畫出版社，1999年，頁24。



而對於中國美術現代化影響深遠的畫家徐悲鴻也在其自述中提過：「中國的繪畫自清末以來漸漸僵化，落入到一成不變的抄襲套路中，又氣憤的說：『我寧可到野外去寫生，完全的拜大自然做老師，也絕不願抄襲前人不變的章法。』<sup>354</sup>」徐悲鴻自幼跟父親學習詩文書畫等傳統文藝，曾在日本、法國留學，學過油畫也畫過插畫，最擅長畫的是馬與人物，油畫與中國畫皆能熟練創作。其題材與創作媒材的運用與轉換也顯示，新與傳統的繪畫並非不能並存，同樣的以寫生寫實取代寫意套路的筆法，正也和臺灣的東洋畫發展趨勢相同，可見當時年輕一輩的畫家對於舊美術的態度也非完全棄的。

雖然前述早期臺籍西畫家對於民間畫師貶多過褒，但是綜觀臺府展臺籍東洋畫家之中，出身民間畫師、或是寫真肖像畫家者居多，學習歷程上不是跟民間畫師學畫就是自學，留學者不多，或是早有名氣後才出洋深造的東洋畫家，其基礎也並非來自系統畫的繪畫教學。而自學且沒有畫師背景的東洋畫家裡，初次入選作品連日籍評審都感到驚訝的就是薛萬棟。並非來自東洋畫家集中的臺北、嘉義與臺南，薛萬棟是高雄茄荳人，但是在學校期間就展現其對繪畫的興趣，六年級畢業後他就到臺南火車站任職<sup>355</sup>，車站的勤務是上班兩天，休假一天，他經常利用放假日來自學繪畫，直到十九歲那一年，他才跟蔡媽達學習東洋畫，前後共三年。後來聘請賴啟程先生指導他水墨畫的墨色變化法<sup>356</sup>。雖薛萬棟有拜過兩位畫師，但並沒有明顯師傅風格，基本上還是屬於自學者。除了拜師學技法之外，主要就是靠揣摩臺展圖錄的作品風格與題材來創作，雖然薛萬棟的作品被評審認為是有別於臺展的題材特徵，但實際上薛萬棟的創作，卻是有很大一部分在揣摩了臺展作品的題材後才選用，而其繪畫啟蒙並非民間畫師，是來自學校的圖畫課程。

另一方面，歷屆臺展圖錄中也可看出，有相當數量的專職傳統畫師參與臺展。第二屆臺展中，臺灣畫家除原先的3位（林玉山、陳進、郭雪湖）之外，另增加的4位，都是首次入選，4位中的潘春源、黃靜山是職業的傳統畫師，而除了蔡品是東京女子美術學校的女學生外，另外經營香紙店徐清蓮是自學者。像是黃靜山來自臺南，經營裱畫店維生，而他與潘春源在第二屆臺展的成績，一定鼓勵了同行的畫師，陸續幾屆臺展東洋畫部中，都出現了許多職業畫師參展，最主要的目的是利用入選臺展來增加自身的知名度。由參與的人數及展出的作品數量上來看，傳統職業畫師不但熱烈參與，而且有相當好的成績。第三屆的臺展，潘春源及黃靜山又再次各以兩件作品入選。同時入選第三屆臺展的還有任雪崖（1907-1990）與林東令（1905），任雪崖曾經在裱畫店中工作。林東令是職業畫師，曾

<sup>354</sup>徐悲鴻，〈徐悲鴻自述〉（原載於《北京大學日刊》北京 1918 年 5 月 11 日），《徐悲鴻藝術文選》，藝術家，1987 年，頁 2。

<sup>355</sup>謝里法說：據說當時他在臺南火車站近傍的汽車行裏任職，稍有錯誤。

<sup>356</sup>潘元石，〈薛萬棟二三事〉，《雄獅美術》，第 72 期，1978 年 2 月，頁 77。

跟臺南潘春源學畫，回到嘉義工作，又跟林玉山學習，他的作品另外也多次入選臺府展。

近來臺灣美術史研究上，就有學者認為對於出身背景不同於正統出身的民間畫師在展覽會的作品，一再的展現出非術科出身卻高超的專業技巧，或許是更值得重視的<sup>357</sup>。像是潘春源入選臺展的作品中，採用了不同風格及各種技法，因為傳統畫師仰賴的是傳統以及民間的素材，作為其繪畫基礎，對於題材的掌握也不同於純藝術取像的畫家。而潘春源並非單一特例，相當數量的畫師家在臺展創下很好的成績，他們以「體制外」的身份背景參與官展對臺灣美術發展的影響，值得重視<sup>358</sup>。像是潘春源的〈牧場所見〉以一種極精確、寫實的手法，將這頭乳牛的身軀，作了完全合乎解剖學的描繪，潘春源也以其不凡的素描功力訓練潘麗水。而所謂臺灣本土畫師的定義，在技巧上也似乎和中國傳統畫師較注重代代相傳的古代畫稿作風拉開了距離<sup>359</sup>；但是在題材上，他也曾交出傳統歷史題材的〈武帝〉，顯示潘春源並沒有要和傳統切割的打算，而是利用寫生的技巧表現其傳統畫師的文化底蘊。

臺灣傳統民間繪畫的研究就認為，畫師能有這樣的高超技巧，其實不是太令人驚訝的事，雖然畫師作品常被評價為匠氣很重，只靠各種畫譜臨摹。但就繪畫技巧而言，職業畫師的技巧是被肯定的，因為他們每天面對、應付不同的顧客、不同的需求，靠的就是熟悉各種不同繪畫媒材、語言、技巧。東洋畫在當時雖是「新」藝術，但對具備專業技巧的職業畫師來說，其實不太難。傳統繪畫中各種皴擦筆法、水墨暈染、工筆重彩、平塗色彩，都是傳統畫師所擅長，另外，寫實肖像也是畫師生意中的一項。因此，東洋畫這個由日本介紹來的新繪畫風格，對職業畫師而言，不過是從應付顧客的許多古老繪畫技藝中，拿出幾套轉換來應付新潮流。對傳統畫師比較困難的反而是現代化的繪畫主題<sup>360</sup>。即使日本人透過教育及美術競賽，改變了藝壇文人書畫的傳統，但這樣新題材新技法的作品在此時還是無法完全取代傳統彩繪的形式與內容，其最主要的因素在於，傳統彩繪所具有的原始祈福教化之功能性，是無法因美術發展而被改變的<sup>361</sup>，不過在展覽會中確實也缺少像是廟宇中必須存在的大面積壁畫歷史或傳說題材。

---

<sup>357</sup>謝世英，〈妥協的現代性：日治時期臺灣傳統廟宇彩繪師潘春源〉，《藝術學研究》，第三期，2008年5月，頁138。

<sup>358</sup>謝世英，〈妥協的現代性：日治時期臺灣傳統廟宇彩繪師潘春源〉，《藝術學研究》，第三期，2008年5月，頁138。

<sup>359</sup>蕭瓊瑞，〈投入畫室工作，入選臺展嶄露頭角〉，《豐美·彩繪：潘麗水》，藝術家，2011年，頁23。

<sup>360</sup>謝世英，〈妥協的現代性：日治時期臺灣傳統廟宇彩繪師潘春源〉，《藝術學研究》，第三期，2008年5月，頁147。

<sup>361</sup>蔡雅蕙；徐明福，〈1920-30年代臺灣民宅彩繪中的當代圖像〉，《民俗曲藝》，196期，2017年6月，頁263。

在早期臺灣東洋畫家訪談中可以知道，直到臺展之後，寫生風氣才慢慢形成。主要由於展覽繪的主旨在於提倡寫生，想打進這個展覽繪的畫家自然非得意寫生作畫不可了。林玉山成立春萌畫院的時候，會員們都已經開始寫生，甚至是有名氣的民間畫師前來一同練習素描。可以說，不論畫家過去是畫什麼畫，這時候大家都用寫生的方法來畫了。林玉山指出，會員中像潘春源這樣小有名氣，看似已經是定了型的畫師：

以前他也畫過觀音、帝君等神像一類的畫，到這時候再刻苦也要寫生，結果還是畫出來了。另外還有周雪峰，也是從神像轉變而寫生的，居然也畫的不錯。寫生、寫實這種東西只要你不固執，要畫到相當程度並不困難，如果你觀念固執，認為傳統的形式不可打破，繪畫在發展中就沒有新的轉變，那時候整個畫壇的風氣都偏向寫生，不論繪畫的題材也好，甚至一幅畫的畫面也好，都比過去活潑多了……<sup>362</sup>。

以傳統畫師生涯來看，熟悉文人畫傳統媒材、筆墨、暈染、各種線條、皴法，是職業必備技能，文人畫中沒有的顏料製作與使用，對畫師而言，運用起來也並不陌生。畫師們必須自製顏料，所以對顏料與膠調配的複雜技巧，都有相當的專業知識。因此中國傳統繪畫中的工筆重彩、平塗色彩等特殊技巧，都保留在畫師傳統中。畫師的生意技能，還包括寫實技法，也因此在學習新式寫生技法上不會有太大阻力。也由於靠繪畫營生的職業畫師須非常注重市場性，也因此當展覽會或顧客的審美開始轉向寫實題材時，這些職業畫師的創作彈性要比傳統的寫意文人畫家要來的好。即使如此，臺展中的東洋畫作品水準雖然很快的就整齊，但缺乏指導方向，在沒有統一系統的教學下，要將氣韻、風格或近代題材融入東洋畫的技巧並非易事，並經常被批評雖然學得了寫生的技巧，但一心追求技巧而不思考。雖然藝術評論或評審總是呼籲東洋畫家需要進一步的教育輔導<sup>363</sup>，也有像北部的梅檀社、南部的春萌會等教育性質的繪畫研究社團，但終究沒有統一的官方教育機構來統一技巧風格與方向，不過在臺展作品的題材上，仍可以看到北部與南部兩大東洋畫會的影響力。

而像是臺展中寫實與寫意的拉鋸，早在就有宋代文人畫與院體畫之爭，也因此促使中國傳統繪畫中的兩大題材花鳥與山水的興替。元明以後幾乎是以寫意的山水題材為主流。而臺展的東洋畫則是以動植物為題材的花鳥畜獸為東洋畫部最興盛的描會對象。林玉山與呂鐵州的作品就很明顯受到在日本接觸的宋畫影響。當時的東洋畫家與研究者都認為，東洋畫是深受中國傳統北宋院畫的影響，而在日本所衍生出來的一種畫派。東洋畫一般都傾向寫實主義，比較富有質感，色彩繁複濃豔，彩度很高，技巧篇重細描工筆。當時的畫家普遍認為，東洋畫因為是

<sup>362</sup>謝里法，〈林玉山的回憶〉，《雄獅美術》，100期，1980年6月，頁61。

<sup>363</sup>鷗亭生/XYZ生，〈第五回臺展評論〉，《臺灣日日新報》，1931年10月26日，3版。

一種寫生畫，所以舉凡人物、花鳥、動物、自然景色，無不納入畫紙之上<sup>364</sup>，在題材選用上是有沒有畫種限制的，也不會刻意對題材作新舊之分類，甚至有許多東洋畫家轉而朝更為古老的傳統題材去做探詢嘗試。

像是呂鐵州的繪畫，與其說因為曾經受了日本繪畫訓練；不若說是間接從日本尋回了中國宋畫的精密寫生傳統，而呂鐵州的花鳥畫，雖然與宋畫及為相似，但是背景的植物卻往往是在亞熱帶地區臺灣的特殊植物，如羊齒植物、如濱海沙地的林投樹<sup>365</sup>。不過呂鐵州雖然晚期有嘗試田園山水題材，但因所受訓練，仍是以花鳥題材最為擅長。林玉山也在日本接觸許多中國傳統作品，在京都的時候，經常到圖書館去翻查一些資料，模寫了不少宋朝花鳥畫。而第二次前往日本時進入堂本印象畫塾，堂本畫師最擅長的是人物的佛畫<sup>366</sup>，雖然如此，林玉山最擅長的仍是畜獸題材，擅長動物題材的林玉山並未能花太多心思在人物畫上，和其所拜之畫師的專長形成反差。而像潘春源等民間畫師擅長寫實人物花鳥，主要是來自務實的業務層面，而這些民間畫師在第一屆臺展文人畫失利後，便轉變了投稿作品的風格，並在之後的臺府展中穩定佔據了大部分的人圍名單，使得除了宋畫的影響外，民間畫師在裝飾壁畫專業中的裝飾主義風格在臺展東洋畫部大行其道，臺展中堅東洋畫家幾乎是民間畫師或相關出身，結果便是題材的排擠效應，日籍畫家與評審雖然自臺展到府展不遺餘力的推廣臺灣山水題材，甚至是像鄉原古統連年如〈臺灣山海屏風〉般唐吉軻德式的巨作，仍無法扭轉臺展東洋畫部的花鳥畜獸題材風氣。臺展期間臺籍的東洋畫家並不太畫山岳高峰，也未有將街道入畫的意思，及使畫過大稻埕鬧街的郭雪湖，其最知名的「雪湖派」田園風景作品反而是刻意的選擇郊區來做描寫，甚至離開市街南下霧峰取材<sup>367</sup>。

## 二、西方繪畫中的傳統題材與東方傳統觀念的摩擦

在西方繪畫的發展中，人物肖像與人體的描繪是相當基礎且歷史傳統悠久的題材，而在中國繪畫當中，雖然唐代的人物畫達到極盛，但是在元明以降的寫意繪畫潮流下，精細的人物肖像並未有太大的發展，清代宮廷畫師雖然仍繼續融合東西洋技法的人物畫，但並未深入民間。臺灣的傳統文人畫裡，雖然有人物畫作品，多為歷史傳說人物居多；但是在臺灣的傳統畫師中，有許多是以肖像為主要工作者，由於裱畫店也為顧客製作祖宗肖像畫，是每年過年祭祖之時用來敬拜祖先用的，傳統上，祖宗肖像以重彩畫成，有的是依死者的肖像而畫，也有的根據

<sup>364</sup>施叔青，〈典雅·艷麗——訪林玉山談東洋畫〉，《雄獅美術》，72期，1978年2月，頁73。

<sup>365</sup>江聲，〈珍貴的陳舊畫稿——談呂鐵州的生平及作品〉，《雄獅美術》，72期，1978年2月，頁61。

<sup>366</sup>謝里法，〈林玉山的回憶〉，《雄獅美術》，100期，1980年6月，頁61。

<sup>367</sup>「郭雪湖昨夜九時餘來宿，蓋欲繪畫農村風景，擬逗留數天云。」林獻堂著；許雪姬等編註。「灌園先生日記/1935-02-19」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2018年07月3日，<http://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/灌園先生日記/1935-02-19>。

家屬的記憶描述而畫，後來更發展出西方繪畫技巧的肖像畫<sup>368</sup>。

但是官展許多畫家對於以肖像畫為謀生的手段卻有不同的看法，雖然像西洋畫的李梅樹也有肖像的業務、或是像曾以東洋畫參展的羅訪梅經營畫像館為營生手段，但是純肖像畫家一直受到鹽月桃甫的批評，認為只畫肖像畫的人不能被稱之為畫家。鹽月將繪畫的人從各自不同的意識型態可以分為三類。「其一為將繪畫視為生活手段的人；其二為過去一直在作畫於是就畫下去的人；還有一類就是因為喜好而繪畫的人...進一步意識到繪畫可以在社會中發揮作用的人。我想後者才是畫家之中真正的畫家吧！」他也多次在投稿文章中表現對於以畫營生的輕蔑，但是卻也難以否認美術學校學生畢業後多半轉向其他方面發展，甚至能堅持到底作為畫家的人，一班級不到一兩人，甚至認為「繪畫是比文化運動更為艱鉅之事業<sup>369</sup>。」在鹽月桃甫的觀點中，肖像畫家為了營生，基本上沒有辦法選擇題材，也因此反對並非為純藝術服務的態度。當時臺灣的一般民眾對於肖像的態度也不盡然認同，雖然不是從純藝術的角度出發，但是在臺灣傳統社會的經驗中，替自己或還活著的家人製作西洋式肖像並非普遍的情形。舉例來說，具有一定社會地位者如林獻堂等仕紳皆有曾製作過或經常製作肖像畫的經驗，但是像陳植棋有次堅持為祖父作畫像，祖父盛裝就位，對著兒孫及畫架，顯得拘謹尷尬。而且肖像制作得要僵直的坐姿持續好幾天，在未看到完成品之前又見一管又一管昂貴的油彩層層往畫布上堆疊，陳植棋祖父也因而不諒解的發了脾氣對孫子罵道：「真浪費，簡直是用錢塗抹上去的，又不知道塗了些什麼！」<sup>370</sup>」家中有畫家者是如此不適應，顯示當時在臺灣的一般民眾裡，並非所有人都能夠接受這樣的藝術表現，但是有許多畫家仍以繪製肖像以換取贊助為生。

雖然如此，像是李石樵，主要是以人物題材為帝展及臺展作品主要創作方向。其繪畫生涯發展仰賴一位重要贊助人，楊肇嘉（1892-1976）。楊肇嘉出身臺中清水大地主家庭，自中學即留學東京，又自早稻田大學畢業，他視日治時期臺灣民族文化運動的主要人物之一。由於他優秀的語言與政治能力，故長期奔走於臺灣總督府與東京日本帝國會議之間，推動臺灣議會設置請願運動、臺灣地方自治制度改正等等。1935年李石樵在臺中圖書館舉行個展，就是受到楊肇嘉的支持，同年李石樵以楊肇嘉醫家人為描繪對象創作，也就是參與1936年的日本官展入選的〈楊肇嘉氏家族〉。研究認為，楊肇嘉歷年來在東京領導殖民地政治抗爭運動，是與臺灣劃等號的名字，故而提出此作品參展意義深遠。換言之，李石樵在構思製作此幅鉅作時，必然是抱著要在東京帝展會場出現的願望，而這也應該是

<sup>368</sup>謝世英，〈妥協的現代性：日治時期臺灣傳統廟宇彩繪師潘春源〉，《藝術學研究》，第三期，2008年5月，頁142。

<sup>369</sup>李石樵，〈臺陽畫家談美術 最近的感想〉，《臺灣文藝》，1935.7，中譯收錄自顏娟英譯著；鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上冊）》，臺北：雄獅美術，2001，頁162。

<sup>370</sup>葉思芬，〈英雄出少年—天才畫家陳植棋〉，《臺灣美術全集 14·陳植棋》，藝術家，1993年，頁25。

畫家與贊助者兼主要描繪對象的共同願望<sup>371</sup>。

和林獻堂不完全相同，楊肇嘉對於藝術的贊助行為，並非是對美術有著熱情與興趣，或是希望推展美術運動，楊肇嘉本人曾經說過：「倘使臺灣的繪畫者在日本的大展上，懸掛著一、兩幅作品的話，實際比政治家怎麼在會場上爭執還要來的有力<sup>372</sup>。」可以見得他在對臺灣美術的推動尚不純然是美術本身，而是有其政治意義存在。他關心的重點不是美術家在藝術上是否能不斷精進，或是美育如何普及大眾等層面上，而是特別強調和日本如比賽的輸贏，藉由美術來爭取臺灣人的尊嚴。但絕不能因為如此，就去否定楊肇嘉對於臺灣新美術發展上的貢獻<sup>373</sup>。因為如李石樵也是因為在楊肇嘉的贊助與介紹下，留下許多肖像作品，並有著豐富的人像技巧的磨練機會。除了單純的肖像人物難以取材外，而裸體題材更是缺少專業模特兒而不振，倪蔣懷與陳植棋雖然有嘗試要建立起系統，但終究失敗，及使是美校留學生要繪製模特兒仍是筆昂貴的開銷，廖繼春和陳澄波在東京美術學校時「那年我二十一歲，同期的臺灣學生有嘉義的陳澄波君……上午大都是術科的課程，下午才安排了美術史、解剖學等等的學科。模特兒就位以後，教室裡罕有人交談或是進進出出的情形<sup>374</sup>。」可見美術學校學生對於人物描繪都是相當的認真，因為若要專攻人物，除了私下的練習外，就必須抓緊描繪上課時共同雇用的對象。另外像是郭柏川，當時因為他尚未受嚴格的素描訓練且競爭激烈，就先在東京一些美術補校，如川端畫學校苦練三年，才考進日本東京上野美術學校西畫科。在日本讀書期間完全靠自己打工養活自己及繳學費，生活常在飢餓邊緣。據說為了請模特兒，購買畫材經常傾囊以付，而不得不到海濱抓沙丁魚和福田抓青蛙充飢，但他依然不氣餒，努力作畫<sup>375</sup>。在日本是如此，在臺灣則更為的困難。

而雖然東洋畫家的花鳥題材觀察描繪細微精確，但是普遍認為人體繪畫基礎都不佳，林玉山被問到為何人物的題材較少時，主要仍是人物描寫並非善長。

人物畫我畫的很少很少。臺展以來我只展出過一幅人物畫，畫的是周濂溪，配景有荷花池。在春萌畫展、梅檀社或臺陽展的時候我也畫了一些人物，如林和靖、西鄉隆盛、農婦等。若說點景人物一在風景之中配上幾個人的，這類就比較多些。但我當時畫的多屬寫生動物，猴、狗、鹿、羊等，像第三回臺展，我展出的三隻羊是那時候比較滿意的。至於人物畫，能讓自己滿意的實在不多<sup>376</sup>。

<sup>371</sup>顏娟英，〈自畫像、家族像與文化認同問題—試析日治時期三位畫家〉，《藝術學研究》，第7期，2010年11月，頁63。

<sup>372</sup>雷驥，〈廖繼春訪問記〉，《雄獅美術》，30期，1973年七月，頁68。

<sup>373</sup>林振莖，〈第二章 嫁接民族運動與美術的橋梁〉，《探索與發掘：微觀臺灣美術史》，博揚，2014年，頁62。

<sup>374</sup>雷驥，〈廖繼春訪問記〉，《雄獅美術》，30期，1973年七月，頁166。

<sup>375</sup>碩之，〈心專志堅的畫家郭柏川〉，《雄獅美術》，38期，1974年七月，頁5。

<sup>376</sup>謝里法，〈林玉山的回憶〉，《雄獅美術》，100期，1979年6月，頁61。

而日治時期被認為是人物畫家的陳進，在第一屆入選的作品中，其中美人畫的〈姿〉被評為不太出色，似乎更擅長花卉<sup>377</sup>。第四回臺展中的人物畫幾乎無依倖免的被批評其對人物手部的素描功力差勁，臺日籍東洋畫家都有相同的問題，像宮田彌太郎〈女人遊交〉為屏風畫大作，但是構圖也有破綻，素描功力不足，手如刀形。〈夕映〉的手沒有畫上關節蔡媽達〈姊妹弄唵蝶〉是在眾多迎合臺展東洋畫形式中不同的作品，但人物比例仍有不穩。大瀨紗香慧〈靈祭日〉蘿蔔般的手，或是野村誠月〈盛裝日〉畸形的手、村上無羅〈後庭〉如蠟像般的手，只有陳敬輝〈女〉受岸田劉生影響，在火鉢上取暖的手描繪最好。<sup>378</sup>在西洋畫亦然，雖然臺府展經常被說是有帝展的影子，但是帝展最興盛的人物肖像題材在臺府展中卻不是最常見的，像是松ヶ崎亞旗〈黃衣少女〉〈穿襯衣裙的女人〉在日本稍有規模的展覽是尋常作品，但在臺展能大放光彩<sup>379</sup>。立石鐵臣也不斷針對楊佐三郎過度注重風景題材而忽略人物題材的練習進行批評。從臺府展的西洋畫肖像可以看出臺籍畫家主要的描繪對象有許多都是畫家身邊的親友，陳進的東洋美人畫也是以自家姐姐為參考描寫對象：

那時候是第一次跟別人競爭，一心想要怎樣才能有特色，不知道要畫甚麼繪比較出色，如果畫日本的題材會比較方便，尤其是那時候我人在日本；但是想了又想，我們臺灣人，還是畫我們鄉土的東西。藝術是要人家看你的好感，我畫〈合奏〉裡面的兩個女人都是以我大姊的臉型畫的。我姐姐很美麗，拿他來當模特兒最好了，也沒甚麼特別的用意，算是一個紀念。我也沒特別照她的臉來畫，只是她的形，畫畫不是在畫肖像，不一定要畫的很像，只要覺得美就好了，讓人家看起來不覺得討厭就可以了。我姐姐她是我自己身邊的人，總是我們身邊的人比較好用。本來想找一個九家女當模特兒，她們打扮的漂漂亮亮的，我不曾去過酒家，不過我姐夫常常去啊，那時我對我姐夫說：『酒家裡面如果有漂亮的女人幫我叫一個。』結果她介紹的酒家女卻不肯，她說如果是男畫家可以讓他畫，女畫家不可以。我說要拿更多的錢給她，她說不要。我覺得很奇怪，也沒友要畫裸體，不行就算了，用自己人，自己的人還比較好用。奇怪吧？<sup>380</sup>

也因此可以得知，當時臺灣本島專業的模特兒不常見，在練習不夠充分的情形下，人體描寫的基礎固然無法太好。雖然臺籍東洋畫家如陳進也對於人體的描寫有著相當大的進步空間，但是畫作裡人物的衣著一直是東洋畫家們相當關注的

<sup>377</sup>佐藤農塊(左藤曲水)文；邱彩虹譯，〈東洋畫印象記〉，《藝術家》，313期，民國90年6月，頁316-318。

<sup>378</sup>N生，〈第四回臺展觀後記〉，《臺灣日日新報》，1930年11月3日，6版。

<sup>379</sup>鷗亭生，〈第六回臺展之印象〉，《臺灣日日新報》，1932年10月28日，6版。

<sup>380</sup>江文瑜，〈第三章 合奏〉，《山地門之女：臺灣第一位女畫家陳進和他的女弟子》，聯合文學，1992年，頁108。

部分，林玉山在日本畫塾練習時「川端畫校在一段筆墨技法的傳授以後，就以寫生為主要課程，花、鳥、人物和風景都有。記得人物寫生，有著印度裝、日本服、唐裝的模特兒，研究精神相當客觀<sup>381</sup>。」可見衣著與布料的描繪呈現也是東洋畫家必須要仔細練習的課題，而陳進早期描寫日本女性的作品，其衣著布料的圖樣描繪就相當仔細，甚至蓋過了人體描繪的正確性；以臺灣傳統婚禮新娘的〈芝蘭之香〉亦然，從婚服的刺繡圖樣到配件手飾等皆極度寫實。臺展東洋畫作品中，除了著和服或是中式服裝的女性，像是作為教師的陳敬輝，畫作中的題材以穿著新式制服的女學生最為出名，可見在東洋畫部人物畫的服裝作為題材內容的一部分，經常是精心繪製或被評審關注的部分，但西洋畫部中穿著洋裝或普通傳統服飾的人物其衣著通常不是重點，而是人物的肢體動作與表情，這也是東洋人物題材經常被詬病之處，甚至可以說像是裸體畫這樣對於人體的直接描寫才是西洋畫中對人物題材的高級表現。在日本教學過程上，對人體畫訓練及認知的重視，由此也不難了解人之所以能成為表達的主要題材，其原因是西方寫實主義的關係<sup>382</sup>。

19 世紀日本西洋繪畫與學院派的建立者黑田清輝等人，跟隨法國畫家拉斐爾·科蘭(Raphael Collin, 1850-1916)學習創作裸體畫之後，於東京美術學校開始進行裸體畫教育，而由學院所養成的裸體藝術，也隨著藝術家參加公開舉行的美術展覽會，使得裸體藝術進入公共機制。日治時期，臺灣報章雜誌經常報導有關日本美術展覽會的重要訊息，報導內容除文字敘述之外，並常刊登美術展覽會中得獎作品的照片，臺灣民眾即便未能親臨日本美術展覽會觀賞作品，亦能看見得獎作品的樣貌。然而，雖然裸體藝術在美術學院或美術展覽會中已行成習慣，報章雜誌也有刊登裸體藝術作品的圖片，或像在西洋文化中公眾場域甚至政府建築的裝飾中皆有裸體的存在。但是對於臺灣一般大眾，或甚至仍有一部分的日本人在東方較為保守的道德觀念下，裸體仍是相當私密且不能被公開觀賞的題材<sup>383</sup>，而辦理有著裸體畫展出的官方美術展覽會，其臺灣殖民當局行政內部，對於裸體畫也有截然不同的看法。像是第二回臺陽展時，殖民當局要求撤回李石樵〈橫臥裸婦〉一作，引起臺灣社會矚目。令人不解的是，入選臺展的眾多裸體畫作品皆能順利展出，未傳出殖民當局撤回臺展裸體畫作品的新聞，殖民當局卻撤回第二回臺陽展李石樵〈橫臥裸婦〉一作。但是自 1927 年至 1935 年共九屆臺展中，有 9 件裸體畫作品描繪臥姿裸女，包含第三回臺展吉川義光〈畫室的裸婦〉、第四回臺展山田新吉〈裸女〉、第六屆臺展竹中正義〈裸婦〉及第九回臺展陳德旺〈裸體仰望〉等四件作品。研究學者指出，像臺展審查員梅原龍三郎〈裸婦圖〉一作，描繪一位正面、毫無遮掩的臥姿裸女，其裸女姿態與第二回臺陽展李石樵〈橫臥裸婦〉一作甚為接近，也因此殖民當局以「只是橫躺的裸婦所以不行」的

<sup>381</sup>雷驥〈五十年繪畫經驗談——訪林玉山〉，《雄獅美術》，30 期，1973 年八月，頁 78。

<sup>382</sup>王慶臺，〈真情紀事—李梅樹的鄉土世界〉，《臺灣美術全集 5·李梅樹》，藝術家，1992 年，頁 20。

<sup>383</sup>陳夢帆，〈日治時期裸體畫公開化的社會爭議——以第二回臺陽展（1936）李石樵〈橫臥裸婦〉撤回事件為例〉，《雕塑研究》，第 15 期，2016 年 3 月，頁 9。



理由，不攻自破<sup>384</sup>。

而在民間，日治時期臺灣的知識分子並非不能接受裸體畫，像是林幼春就曾興致勃勃的找來林獻堂等人一起觀賞期裸體畫收藏<sup>385</sup>，不過對於公開展初就沒有更進一步的看法與說詞。但是以描繪對象來說，不要說裸體模特兒，連純粹人像素描用的專業模特兒都未建立起制度。也因此臺灣第一代畫家第一次畫女性裸體，大多是留學日本實上學校的人體素描訓練課時才有機會接觸這類題材，東京美術學校的學生就有這樣的說法：「即使是令人輕蔑的畫師，也是維納斯的擁護者<sup>386</sup>。」也因此臺展期間臺籍畫家的人體描寫作題材，多半式來自東京美術學校的習作為主。然而臺灣留學生畢業後，如李石樵繼續選擇人體畫為表現題材並不多，廖繼春指出回臺後模特兒難找的情況下，造成臺灣創作環境難以突破，李石樵就須留在日本，才能創作人體畫。李石樵的橫臥的裸婦期特點在於具有寫實的人體表現，早年在還沒有模特兒之前，畫家只有透過美術書籍與日本帝展、二科展的作品來看這類題材的表現手法，但是畫中表現的都是外來的女性裸體形象。臺灣留學生自日本返臺後，往往因為模特兒難找而造成這類題材再創作環境無法突破，而少有人持續作畫。

在日治時期，多半都是臺灣的女藝姐擔任模特兒，臺灣的藝姐主要在大稻埕一帶，以才藝氣質取勝。石川在料理亭江山樓畫過臺北有名的音樂藝者雲霞小姐，倪蔣懷也有以雲霞小姐作模特兒的作品，但這些都並非裸露的人體畫。倪蔣懷曾在一九二九年的日記中記載當時尋找人體模特兒的情形。雖然倪蔣懷和陳植棋為尋找模特兒而經歷一番波折，不過卻沒有因此而開發出一個開放的創作環境。還是僅止於藝姐代替模特兒。倪蔣懷雖然另外有一些裸體畫，也都是倪蔣懷到日本時，找模特兒到下榻的旅館畫的<sup>387</sup>。而像是陳澄波的裸女素描不僅創作於 1924 年至 1929 年東京美術學校就學期間，即便 1934 年、1939 年，依然可於素描簿發現裸女素描。此點意味裸女素描對於陳澄波而言，不單是就學期間的學分修習。研究學者指出，其中三十八本素描簿中，以裸女為題的畫面，計有百五十多幅，僅次於景物寫生的數量，是素描簿的一大主題。陳澄波素描簿的人物描繪，多半源自於旅遊或寫生途中的一時興起之作，且無記載明確時間地點與主題的畫面居多。其中裸女素描的部分，經常被認為不似學院派，缺乏正確性，再加上陳澄波油畫入選紀錄，幾乎不見裸女為主題的作品，因此長期以來並不受到重視。陳澄波遲至 1929 年前往中國任教後，使見到以裸女畫參展的紀錄。例如 1929 年 6 月

<sup>384</sup>陳夢帆，〈日治時期裸體畫公開化的社會爭議——以第二回臺陽展（1936）李石樵〈橫臥裸婦〉撤回事件為例〉，《雕塑研究》，第 15 期，2016 年 3 月，頁 35。

<sup>385</sup>林獻堂著；許雪姬等編註。「灌園先生日記/1939-05-17」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2018 年 07 月 3 日，<http://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/灌園先生日記/1939-05-17>。

<sup>386</sup>淺田重治，《臺灣日日新報》，1937 年 7 月 17 日，版 6。

<sup>387</sup>白雪蘭，《礦城·麗島·倪蔣懷》，臺北：雄獅美術，2003 年，頁 41。

以《中國婦女裸體》參加西湖博覽會、1931年以《人體》參展上海藝苑第二屆美展等。此外，1933年甫從上海返回臺灣，暫住彰化楊英梧家中時，也正著手於裸女畫的繪製。<sup>388</sup>我們也可以知道，陳澄波存世的裸女畫中至少有一幅世由家人證實，其裸體模特兒為陳澄波的妻子<sup>389</sup>，但若非如此則在臺灣很難有外部練習對象。

從上數例子中可以得知，臺籍畫家雖然在寫實主義的觀念下，對於難以取得的題材便描繪的較少，但是人物畫除了描繪他者外，畫家攬鏡自照的自畫像也一直是西方人物畫的傳統題材。許多臺籍畫家曾經就讀的東京美術學校就有規定，學生須以自畫像、裸女等作品通過畢業測驗，一些學風較為自由的私立繪畫學院，如私立文化學院、帝國美術學校等，也都要求學生繳交自畫像為畢業作。有研究認為，石川在臺灣的教學還是側重於向外觀察的訓練，學生們多半學到石膏素描、靜物及風景寫生的技巧，人物畫或是自畫像卻非學習的重點，於是學生們總是以觀察者的角度與物像保持客觀的距離。臺籍的留日美術學校學生在畢業製作自畫像時，多選擇了寫實的路徑，色彩的運用也偏向保少，看不到如同日籍學生的多元樣貌，構圖方式兩者相似，但在描繪人物的表現上，則有明顯的調性差異<sup>390</sup>。另外，擅長肖像畫並以此為生的李石樵，在日治時期的展覽會或是私人創作中，也未有自畫像，其原因更是值得再深入探討。從上述例子的整理與從圖錄來觀察，臺籍畫家的自畫像不是臺府展中的常見作品，而自畫像卻是西洋繪畫的學院訓練中相當要的一環，也是現代畫家經常用來檢驗自我的媒材<sup>391</sup>。另外東洋畫家以自畫像為題材者也不多見，不過在中國繪畫傳統中，原本也就缺乏自畫像的創作<sup>392</sup>，甚至可以說，對於西方來說是傳統的舊題材，卻是東洋畫前所未見的新題材；而傳統文人書畫的山水題材，也可以是西洋畫中的風景。隨著時間的演變，新舊事物的題材在畫家心目中的位置也會有所更改，這將會是下一節會去探討的問題。

<sup>388</sup> 廖瑾媛，〈視覺/思維/紀錄 陳澄波素描研究〉，《藝術家》，2013年11月，頁219。

<sup>389</sup> 林滿秋，《供桌上的自畫像：陳澄波與他的妻子》，小典藏，2017年，頁149。

<sup>390</sup> 謝菱露，〈東京美術學校畢業生自畫像研究——以1936年前作品為主〉，國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2011年，頁38。

<sup>391</sup> 臺府展共有9張自畫像入選，皆為西畫部，其中僅有兩位臺籍畫家共3幅作品，其一為李梅樹（1933年），另外兩幅為從未受過正式學院教育的臺南畫家柳德裕作品（1928、1929年）。

<sup>392</sup> 顏娟英，〈日治時期畫家的臺灣意識問題——從「水牛」到「家園」系列作品〉，《新史學》，15：2期，2004年，頁113。

### 第三節、時空環境下題材的展現

#### 一、題材中表現的現代性事物與演變

早期臺展中的西洋畫部中，水彩畫的題材多是以石川欽一郎式的田園山水為主，石川多次表示厭惡文明化後的景色，認為畫作題材應該遁入自然。後有鹽月桃甫風格的油畫，其題材比石川更加深入山野，而以原住民為描繪對象，可以說鹽月與石川都是自然主義者，也飽受批評，認為其題材只是將視線避開現實社會生活，而遁逃至林野中。但臺籍西洋畫家和兩位指導者不同的是，西洋畫家非但沒有避開文明現代化的景致，如陳澄波畫作中如實繪嘉義家鄉的繁榮街道、火車站，甚至是有相當多的臺籍西洋畫家醉心於描繪臺灣的市區雜亂的街弄小巷、貧民窟與市集的紛亂感，並認為在寫實主義下呈現這樣的樣貌是畫家的責任。另一方面，除了自然地地貌與建築，像是石川與早期來臺的日本畫家經長描繪基隆港<sup>393</sup>、淡水河口、臺南安平、高雄港，還有河道中的戎克船或舢舨<sup>394</sup>、龍舟等，到府展時期更是有許多人描繪樸實的漁船，更者還有巨輪客船，在日治後期東洋畫中也出現不少船隻的題材，並隨著時代演進，從帆船一路演變為現代輪船。可以說這些畫作雖然不能視為是當時景物的真實再現，但仍是反映當時社會的一面鏡子，無論式風景或交通工具與器物，都顯示了畫家身處環境的變化資訊。

而即使是傳統畫師如潘春源，其所繪題材也並不一定純然是傳統或舊式的。對於其單一作品〈琴笙雅韻〉的研究中認為，潘春源的使用大量線條、以複雜的圖案表現地磚、傢俱、服飾等，很少用色塊，仰賴線條裝飾，具有版畫的特徵。許多臺灣的畫師使用吳友如的畫譜作為參考。潘春源使用的參考書中也有許多畫譜，《芥子園畫譜》、《吳氏畫譜五百種》、《馬駘畫譜》、《三國誌》等。吳友如是十九世紀末在上海活躍的職業畫家，原先是一家蘇州「雲空閣」裱畫店中當學徒，後來成為上海點石齋書局主要的畫師。1884年，申報館創辦了《點石齋畫報》，是上海《申報》的附帶的畫報，就是由吳友如主繪，在1890年時，吳友如另創雙月刊畫報《飛影閣》，內容與點石齋畫報相似。畫報內容是當時國內外新聞時事，以及最新的流行：如從西方介紹來的新技術，火車、汽船、摩天大樓以及照相機的應用等<sup>395</sup>。雖然在日治時期的許多畫家自述與藝術評論中對於純粹描繪照片景物的作品翹為臨摹畫，不過當時的許多畫家並不排斥照像，或甚至是充分利用新式的照像技術來取材。東洋畫家陳敬輝就相當喜歡攝影，甚至他所拍的底片

<sup>393</sup>三宅克己，〈臺灣旅行感想〉，《みづゑ》110，1914.4，中譯收錄自顏娟英譯著；鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上冊）》，臺北：雄獅美術，2001，頁59。

<sup>394</sup>川島理一郎，〈臺南、安平風物記 臺灣紀行之二〉，《中央美術》，1929.3，中譯收錄自顏娟英譯著；鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上冊）》，臺北：雄獅美術，2001，頁81。

<sup>395</sup>謝世英，〈妥協的現代性：日治時期臺灣傳統廟宇彩繪師潘春源〉，《藝術學研究》，第三期，2008年5月，頁156。

都自己沖洗<sup>396</sup>。陳進在屏東女高任教而得以近距離寫生原著民少女時，也拍攝了許多照片以利她日後參考描繪<sup>397</sup>。而像呂鐵州與著名肖像畫與攝影師羅訪梅也是在照像館認識，另外像是 1929 年，潘春源之子潘麗水 16 歲時開始參與畫室工作後，特別被訓練去做炭精人物肖像的練習，這是有別於傳統水墨臨摹的一種繪畫方式，是日治時期隨著西方社影傳入，而在臺灣社會盛行的一種畫法。在前節的肖像畫問題中就有提即，當時臺灣一般民眾並沒有製作肖像畫的習慣，因為在漢人傳統社會中，活人是不作肖像的，不過先人過世後，家人會希望保存一幅可以追思親人的肖像畫，便會委託畫師依其聲前拍攝的小幅照片，繪製放大，懸掛在廳堂上。因效果比照片真實且耐久，是民間稍具經濟水準的家庭，當時流行的作法<sup>398</sup>。可以見得照像技術的運用對於傳統職業畫師事相當熟練的。

而就畫作中出現的現代建設與事物來說，像是在陳澄波的風景畫中，尤其在都會風景描寫上，其畫作中頻繁出現的電線桿在許多研究中是重要的題材<sup>399</sup>，但是這個題材的描繪並非僅陳澄波一個人。臺展中描繪有電線桿的作品不勝枚舉，從這些作品的表現也可以得知，電線桿已融入近代風景之中，然而，將電線桿視為是一個畫家的特色並予以強調，有學者就指出，這樣子的論點，在比臺灣更早發展工業與都市現代化的日本其近代風景畫的評論中也未曾有過。過去有論述認為這些畫家描寫電線桿是「關懷本土人文」或是「社會寫實的情懷」，只根據電線桿一個題材便下此結論太過膚淺，再者陳澄波的許多作品如〈西湖斷橋殘雪〉等許多作品也並非臺灣的題材，陳澄波的寫實並不只局限於「臺灣本土」。所謂「寫實的情懷」，應該是率直表現在現時社會中所育到的每個重要的主題<sup>400</sup>。

## 二、臺籍畫家對鄉土題材的觀念發展

在關於臺府展中臺籍畫家的技法與題材表現方面，早期學者的說法是，儘管臺展鼓勵的是具有地方色彩的作品，但是作畫的題材，以及構成題材的各種造形，都受到東京帝展的影響<sup>401</sup>，或是臺籍西洋畫家幾乎都受到日本東京美術學院的派系遙控；但是另一方面無論是當時的許多日籍畫家評論或是現代的研究者也都認為，臺灣的畫壇因為沒有直接設立的美術學院或博物館而與日本的鍵結單薄，當時的藝術評論更是有許多文章批評臺籍畫家並未跟隨日本的主流，也因此行成了

<sup>396</sup>施慧明，《清末至日治時期臺灣女書畫家群像》，尚昂文化，2003年，頁114。

<sup>397</sup>林育淳主編；何邁/陳靜文翻譯，《陳進百歲紀念展-赴日巡迴前展》，臺北市立美術館，2006年，頁16。

<sup>398</sup>蕭瓊瑞，〈投入畫室工作，入選臺展嶄露頭角〉，《豐美·彩繪：潘麗水》，藝術家，2011年，頁21。

<sup>399</sup>「對於陳澄波而言，代表新興都市景觀的『電線桿』，是描寫嘉義是皆景不可缺少的布置。」林育淳，《油彩·熱情：陳澄波》，藝術家，1998年，頁8。

<sup>400</sup>李淑珠，〈結論—社會寫實的情懷〉，《表現出時代的「Something」：陳澄波繪畫考》，典藏藝術家庭，2012年，頁149。

<sup>401</sup>謝里發，〈臺灣東洋繪畫的第五度空間〉，《雄獅美術》，第72期，1978年2月，頁37。

兩相矛盾的論述。可以解釋的是，在不同的畫家或畫別、不同的觀察面像、以及不同時段中臺籍畫家的題材與受影響的程度是不然相同的。

而我們直接從臺府展的圖錄中觀察不難發現，當時入選的西洋畫部作品，技法上大抵在印象派和野獸派之間，而未有見臺籍畫家踏足抽象派作品。對於表現技法的選擇，楊三郎表示：「我在日本求學以及後來赴歐，都曾多次接觸到近代繪畫的各種流派，如抽象表現主義等，但是我個人對抽象感到索然無味，我以為那只是技術的玩耍、某種效果而已，無法一步一步地按著預期成果努力下去<sup>402</sup>。」也因此以寫生為主的印象派題材上多數為實景的臺灣市郊鄉野風景、室內的親友肖像或靜物，較為前衛大膽者則有坐或臥的裸女，或式在國外旅遊時的異國風光等。而臺府展的評審與主辦單位在創辦之初，就已將展覽會的參展作品選擇定調為具有臺灣「鄉土特色」題材，但是這樣的題材界定與預期在臺日籍畫家之間有著差距，也因此畫家間在經歷臺展直到府展結束前歷屆的評論中對於臺灣的地方特色仍有著相當的爭議。

像是早期東京高等師範學校教授板倉贊治來臺演講時，曾留下這樣的談話：

來到臺灣，映入眼簾的第一印象為其建築物所具有的特色。在內地時雖然也曾想像過，實際一看卻是大大的不同。就「形狀」而言，我原以為全都是些網上彎曲而堅挺的房子，事實卻不然；再就「色彩」而言，我猜想大概是濃厚而俗麗、令人厭煩的顏色吧！沒想到其色彩和四周景物竟那般協調，且足堪令人玩味——這些全是由於東京博覽會上的所謂「臺灣館」帶給我的錯誤觀念<sup>403</sup>。

許多來臺旅遊寫生的日本畫家也都說過類似的看法，像是石川寅治來臺寫生時，也曾稱讚臺灣的色調比預期的更適合油畫，並醉心於觀察臺灣的紅磚瓦房屋<sup>404</sup>。石川欽一郎就曾強調寒帶地方有與寒帶地方相應的特徵，熱帶地方也表現與熱帶地方相應的特徵。<sup>405</sup>像是只有臺灣北部才能看到的梅檀樹，或是日本較少見

<sup>402</sup>廖雪芳，〈當代藝術家訪問錄 寫實浪漫的老畫家——楊三郎〉，《雄獅美術》，雄獅圖書，94(臺北：1978.12)，頁76。

<sup>403</sup>圖畫教育縱橫談--從編纂「初等圖畫帖」談起 板倉贊治口述 花塘生速記；林皎碧譯 藝術家47:6=283 民87.12 頁504-507(昭和十年9月 臺中州教育 第三卷第八號)頁504

<sup>404</sup>「臺灣的草木都是蓬勃的綠色，建築物多為紅色瓦頂與紅色壁面…當時雖然正值寒冬，草木卻都碧綠茂盛，並且看到中國式建築正頹敗殘破的樣子。紅色剝落的壁面，以及崩壞的紅色瓦簷，感覺都非常有趣…正因為色彩強烈，所已非常適合油畫創作。迄今渡臺的洋畫家頂多是用水彩畫創作的三、四位而已，以油畫創作臺灣風物的可以說沒聽說過。」石川寅治，〈洋畫家所見的臺灣〉，《臺灣日日新報》，1917.4.15[1]，中譯收錄自顏娟英譯著、鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀(上冊)》，臺北：雄獅美術，2001，頁67。

<sup>405</sup>石川欽一郎，〈臺灣的山水〉，《臺灣時報》，1932.7，中譯收錄自顏娟英譯著、鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀(上冊)》，臺北：雄獅美術，2001，頁49。

的榕樹<sup>406</sup>。三宅克己也以袖珍型的庭院形容日本和臺灣的粗獷色調作類比<sup>407</sup>。這也是臺展的日籍評審不斷的向臺籍畫家呼籲的臺灣「鄉土特色」。

而日本民俗學家柳宗悅對於「鄉土特色」的解釋，以日本為例子：

日本因為是有著多樣氣候和風土的國家，植物和鳥獸的種類也是驚人的。人類的生活成現出多樣化，從各地的風俗和儀式來看，可以發現各不相同。就拿與言來說，也呈現了各自的特色。這也能說明各地所出產的物品之種類、形狀、顏色各有不同，可以說，沒有不為地方色彩所渲染的產物。日本固有的物品，以各自獨特的姿態而存在。產生這種形形色色物品之原因，就可以發現兩大基礎：一個是自然，一個是歷史。自然是上天賦予的，而歷史則是人類努力開發的印跡，任何事物都是通過自然與人類的接觸而產生的。<sup>408</sup>

因此在當時這樣子的論述風潮下，強調地方特色並非指是殖民地臺灣的特殊現象。但是臺灣畫家並非一開始就很明確於地方特色的題材選擇，因為日本教育方式早就讓他們認同了特定的模式及方向，早期留日的畫家們，學習過程多用心在構圖、光線及顏色處理的種種技巧。嚴格說來，寫生的印象派的影響早已獲得他們的認同，也因此對於畫家生活周遭景物的觀察並不需要特別去強調，其創作的畫面自然可以看到畫家身處週遭環境的景物特徵。不過如前一節所探討的問題，在這些留學畫家歸臺後，在人物畫的題材上碰到瓶頸，而靜物題材又太過於基礎，自然的在臺府展上臺籍畫家多半式以風景為描繪對象，有學者指出，就是因為人物題材的發展局限，畫家不得已必須尋找過於熟悉的風景中的特色時，才漸漸有人將注意力放在鄉土特色上<sup>409</sup>。

當然，在官展中推廣的臺灣地方特色具有日本作為宗主國的強烈意式確實式無法否定的。在歐洲各具殖民經驗的國家中，殖民地風景畫反映的是帝國邊緣地區各種對象徵性權力的爭奪，而同時，宗主國生產關係以及自我塑造方面的變化也影響了這些鬥爭。也因此人們預期殖民地的風景畫和風景詩與宗主國的有所不同，這是情有可原的<sup>410</sup>。也因為所謂風景，無論是最為附屬品還是主體，都是一

<sup>406</sup> 「具有臺灣特色的樹木如相思樹、梅檀，十分聚有詩趣，榕樹的詩趣也不錯。」石川欽一郎，〈樹木和風景〉，《臺灣時報》，1936.4，中譯收錄自顏娟英譯著；鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上冊）》，臺北：雄獅美術，2001，頁57。

<sup>407</sup> 「內地的風景更覺得像是袖珍型的庭院，實在是可愛的盆栽式風景啊！不論山川原野看起來都像是經過園藝專家修剪過似的。」三宅克己，〈臺灣旅行感想〉，《みづゑ》110，1914.4，中譯收錄自顏娟英譯著；鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上冊）》，臺北：雄獅美術，2001，頁59。

<sup>408</sup> 柳宗悅著 張魯、徐藝乙譯，〈第一章 物品的背景〉，《柳宗悅 日本民藝之旅》，遠足文化，2014年，頁26。

<sup>409</sup> 王慶臺，〈真情紀事—李梅樹的鄉土世界〉，《臺灣美術全集 5·李梅樹》，藝術家，1992年，頁19。

<sup>410</sup> W·J·T·Mitchell，〈“我們的荊編小屋”：托馬斯·普林格爾非洲風景中的商業及家庭空間〉，

種作為媒介的土地，是經過美學加工的土地。它是被自己重新整理過或是被藝術的視線整理過的土地<sup>411</sup>。早在明清時代，在臺灣文人就已經開始建構自己的風景觀，不論是府治八景或是縣治六景，首先從空間配置上，就可以看到一定的規律。如同西方的殖民地風景畫，透過前文內所提過的「八景」的選定，將轄區的邊界納入被觀看的特定風景，不單純只是文人吟賞的對象，更是一種宣告國土疆域的工具，也隨著進入到文人的審美和移情想像，並將原本的蠻荒之地，逐漸消化納入熟悉的漢人的文化脈絡<sup>412</sup>，隨著時間的推移，陌生蠻荒的墾地也漸漸成為熟悉的家鄉風景。而臺展當局所提倡的臺灣鄉土，從統治者的立場而言，可說是一種懷柔式的同化政策，然而在臺灣人取材自「臺灣」的作品，雖然鄉土藝術的目標與臺展方針主要是殖民者的政策使然，但是在追尋鄉土題材的過程中，卻反過來讓臺籍畫家們重新認識家鄉臺灣的獨特性，當日本殖民政府看到香蕉、鳳梨、甘蔗等臺灣的農作時，是否和臺籍畫家感觸相同是存疑的<sup>413</sup>。相關的研究也指出，在臺日籍畫家的題材的表現中也可見到同床異夢、各取所需的現象。然而，臺灣人在積極擁抱作為現代文明表徵的美術的同時，卻因無法獲得主導權而產生強烈憧憬，此種對現代性的渴望，和追求表現「地方色」之間，產生出強烈的落差與矛盾。此種矛盾來自於殖民統治下以西方現代性作為普世價值時所映照出的「地方性」，往往有著非文明與落後的一面，因而產生認同危機。進入現代世界所引發的故鄉喪失與認同危機，不僅出現在臺灣人藝術家身上，同時代的日本人藝術家亦面臨同樣的問題<sup>414</sup>

雖然在許多討論臺灣美術的鄉土特色，多半看到的視角為日本方面積極的調查並認識臺灣以推行鄉土，甚至強調臺灣人對於自身土地的不了解，且受到日本殖民者的牽動。但事實上日本官方對於臺灣在地文化的態度並非一開始就是如此積極，早期渡臺而來的日本人一般對於臺灣文化的關心度並不高。研究指出，雖然總督府所主導進行的臺灣文化研究調查相當詳實，但是能夠引起多數日本人興趣的內容似乎也不多；此外，他們與臺灣人的社會交流也相當有限。但藉由少數對於臺灣文化持有特別關心的來臺日人的影響，尤其是部份有限的畫家，他們本著良心持續若干活動在中·日、臺·日、鮮·日之間。但是由於軍國主義的結局是：中日戰爭的爆發，使得基於相互對等立場的深層交流關係無法確立<sup>415</sup>。

---

《風景與權力》，頁 137。

<sup>411</sup> Malcolm Andrews 著 張翔譯，〈第一章 從土地到風景〉，《風景與西方藝術》，上海人民，2014 年，頁 14。

<sup>412</sup> 盧建成；陳國川，〈清代初期臺灣方志的風景選擇〉，《地方與環境》，第 28&29 期，2014 年 6 月，頁 70。

<sup>413</sup> 「洋畫家大屋建三來所，請其所畫臺灣甘蔗收穫圖屏風之閱覽，諾而觀之。」田健治郎作；吳文星等編著。「田健治郎日記/1920-07-28」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2018 年 07 月 3 日，<http://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/田健治郎日記/1920-07-28>。

<sup>414</sup> 邱函妮，〈創造福爾摩沙藝術—近代臺灣美術中「地方色」與鄉土藝術的重層論述〉，《美術史研究集刊》，第三十七期，(民國 103 年)，頁 197。

<sup>415</sup> 立花義彰 文；廖瑾媛 譯，〈從一八六 0 年代到一九三 0 年代，來臺畫家筆下的臺灣〉，《何謂

另外，府展時期的評審委員與主辦單位多次提及了朝鮮的美術展覽會，其展覽會的作品特色同樣以鄉土題材為主。但不論在題材描寫或構圖安排上，朝鮮與臺灣卻都有所差異。朝鮮題材採用範圍較廣，臺灣則以較為單純的題材為主，同時在構圖表現手法上也較趨保守。鮮展、臺展題材都帶有某種流行趨勢，並且在書風及選題上都受到日本畫家的影響。不過兩地雖然處境類似，選題的動機也頗見雷同，大家所關心、喜好的題目卻仍有所差異。換言之，雖然兩地的日籍評審都提倡要採用鄉土題材，但表現出來的成果卻大不相同。臺灣以自然景物、草木為主，韓國則偏重人物、日常生活題材與風俗畫。雖然同受西方繪畫影響，但當時兩地的作品卻都罕見大膽表現創作的構圖。此外，不論在構圖或題材描寫方面，初期兩地的作品都帶有濃厚的學習色彩。鮮展後期作品漸漸可見相當具現代感的創作表現，可是在臺府展作品中卻一直看不到多少大膽帶入現代感的作品。兩地皆處於美術革新運動的轉換期，正式開始接受西方的寫生創作觀念與技法<sup>416</sup>。

而前述中來臺日人裡較為關心臺灣的畫家中，石川欽一郎是較為積極在對臺灣學生的美術教育推廣上。受到石川美學觀念的影響，石川的學生多喜歡描繪臺灣的生活與景色，得意門生倪蔣懷與藍蔭鼎兩人早在 20 年代，就常常以臺灣的田舍或農家景觀為題，並且入選日本水彩畫會，顯示臺灣的自然景觀特色在當時是被學生認同且掌握的。但是學生雖然追隨了老師的技巧，在創作題材的選擇上卻不盡然相同。例如倪蔣懷與石川欽一郎曾在陋園作畫，石川描寫陋園之湖水及樓閣，但是倪蔣懷不寫景，而對園內栽植之花草情有獨鍾。倪蔣懷就曾說：「欽一郎先生的畫以中景、遠景為主，我的畫更注意近景<sup>417</sup>。」而在倪蔣懷作品中，寫生汐止風景的作品很多，有許多都是與汐止出身的陳植棋(汐止橫科人)一起外出寫生的紀錄，可見地緣對於題材的影響<sup>418</sup>。另外在臺展中一系列淡水河畔的畫作中我們不難找出一些共通處，也就是遠、中、近景的構圖模式，東西洋畫家如石川欽一郎、木下靜涯和陳澄波描寫淡水的作品中，在畫作對於街屋、淡水河、觀音山的排列構圖是相似的<sup>419</sup>，但是不能說有直接的上下承襲或影響。

而臺籍西洋畫家所擅長的風景題材，在寫實主義基礎上，可以說輕易顯示出畫家的身處環境，其風景名勝的寫生也不僅只於臺灣，像是陳澄波的描繪的上野公園〈皇室博物館〉、上海市街景，張萬傳的〈廈門所見〉〈鼓浪嶼風景〉等畫，也有像東西洋畫家不斷重複描繪的淡水風景題材、或是像郭雪湖觀察入微熟悉的

---

臺灣？近代臺灣美術與文化認同論文集》，臺北市：行政院文化建設委員會，1997 年，頁 7。

<sup>416</sup>李承遠，〈近代韓國彩色畫和臺灣膠彩畫的比較〉，《臺灣膠彩畫的過去現在與未來研討會論文集》，國立勤益科技大學文化創意事業系，2009 年，頁 172-173。

<sup>417</sup>黃光男，〈李澤藩水彩藝術研究〉，《臺灣美術全集 13·李澤藩》，藝術家，1993 年，頁 26。

<sup>418</sup>白雪蘭，《礦城·麗島·倪蔣懷》，臺北：雄獅美術，2003 年，頁 40。

<sup>419</sup>林育淳〈夢想的國度—日治時期畫家筆下的淡水〉，《臺北縣立文化中心季刊》，1996 年 6 月，14。



圓山地方，但是基本上都未脫離身處視野所及的題材。甚至是可以從文獻與畫作呈現的畫面比對看出作畫者的行程。郭雪湖以霧峰林家為題材作〈萊園春色〉目的便是要和林獻堂賣畫籌旅費至廣東取材寫生<sup>420</sup>，隔年作品便是在廣東所見風景的題材。另外像是南投草屯的望族陳慶春，和畫家范洪甲為臺南師範的同學，他邀范洪甲舉家到潮州鵝鑾鼻附近慶春農園居住，並幫他蓋了畫室，范洪甲因此畫了很多南部的風景與肖像，購畫者也多半為陳慶春一家所介紹，也因此從畫作選材也可以發現，范洪甲主要的活動地與人際網絡幾乎是在南部，而未有機會跟北部的人與景色有聯繫<sup>421</sup>。另外，據李石樵回憶，因滯日留學一事遭家人反對，李石樵於暑假返臺，從東京帶了一幅一百二十號的畫布，寄居在板橋林本源花園附近的堂兄家中，每天扛著化不到林家花園作畫兩個月之久，再度回到東京時，受吉村鼓勵投件第十四屆帝展，竟入選<sup>422</sup>。可以得知此作品題材完全為實景，另外還有臺展入選的〈復活節時〉題材描寫也是來自臺灣以外的中國東北哈爾濱<sup>423</sup>，從題材不難看出，除了在臺灣本島旅遊外，海外像是廈門、廣東、香港<sup>424</sup>也都是許多畫家的取材景點。

但也有臺及畫家在國外者，仍選擇臺灣題材作為發表作品，像是洪瑞麟，1930年以〈微光〉入選第四回臺展後，幾乎是以日本為主要活動場域。像是1931年以〈靜物〉出品第一屆東光會；1932年以〈靜物〉出品第九屆日本春陽會，以後每年都參加，直到戰爭激烈為止連續八次；1935年又出品新興美術會。但是一直把目標放在日本和法國的洪瑞麟，畢業後首次於1936年10月，在臺北教育會館舉行個展，展出〈廢園之夏〉（春陽會第十三回出品）、〈芭蕉樹下〉（春陽會第十一回）、〈朝粧〉（春陽會第十二回）、〈淡水〉（春陽會第十三回）、〈蟬聲〉（臺展第九回）、〈靜物〉（東光會第一回）、〈臥像〉（春陽會第十二回）等五十幅油畫，題材多為台灣的事物。在展覽的目錄上日本藝評家小松青寫道：「每個藝術家的創作都和自己的家園息息相關，洪瑞麟雖然在日本習畫，表現的卻是臺灣的自然景象。具有地方色彩是很重要的<sup>425</sup>。」

---

<sup>420</sup>「郭雪湖二時餘來，持其所畫之萊園風景，長六尺五寸、闊四尺五寸，欲賣余六百円，將以作廣東旅行之費用。力辭之，使磐石與之交涉，補助他百五十円，而其畫仍命其帶返。」林獻堂著；許雪姬等編註。「灌園先生日記/1940-12-18」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2018年07月3日，<http://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/灌園先生日記/1940-12-18>。

<sup>421</sup>林育淳，〈范洪甲先生訪談錄〉，《范洪甲九十年回顧展》，臺北市立美術館，1993年，頁11。

<sup>422</sup>王德育，〈高彩度的追逐者—李石樵〉，《臺灣美術全集 8·李石樵》，藝術家，1992年，頁19。

<sup>423</sup>林保堯，〈臺灣美術的「澱積」者—楊三郎〉，《臺灣美術全集 7·楊三郎》，藝術家，1992年，頁19。

<sup>424</sup>林保堯，〈臺灣美術的「澱積」者—楊三郎〉，《臺灣美術全集 7·楊三郎》，藝術家，1992年，頁43。

<sup>425</sup>廖雪芳，〈到泥土和勞動中會見藝術的畫家——洪瑞麟〉，《雄獅美術》，101期，1980年7月，頁13。

雖然日治時期官展中的西洋畫以風景為主要題材有許多因素，不過，若是以純花果植栽類的作品何以在官展普遍受女性東洋畫家的青睞，就與鄉原鄉古統有著密切的關聯<sup>426</sup>。尤其是鄉原與女高的弟子們，作品中不是隨手可得的折枝花卉或盆栽，就是植物園內的寫生題材。花卉植物做為日治時期臺灣官展東洋畫部的一大類，除了鄉原的女學生是以此為創作主題之外，其他跟隨林玉山的嘉義畫家，及拜呂鐵州為師的中部及北部地區的多位男性畫家，也專門以畫臺灣本土特有的花卉植物參加臺、府展<sup>427</sup>。但是如前文中提及，鄉原古統等日籍畫家自始自終推廣不遺餘力的山水題材（參見本文第三章第一節），卻一直未能影響其弟子與臺展的其他臺籍畫家，反而是課餘的非正式寫生活動促成了花卉題材的昌盛穩固。從上文中石川欽一郎與鄉原古統的例子可以得知，臺籍畫家無論是在畫風技巧或是題材選用上確實身受日本指導者的影響，但是其發展出來的特色與方向卻不一定和日籍老師的預期相同，在地域差異與個別畫家的自由意志影響下，個別老師門下親自指導的眾徒子也可能朝不同的方向發展，也因此要說遙距海外的日本中央畫壇或是日本殖民政府的政策指導，能夠完全的控制臺灣畫家的發展方向與題材習慣，這樣的說法是存疑的，此外在本文第三章第三節也有提及，實際上臺籍畫家在日本主要是在官展外圍的民間畫會活動，甚至有許多畫家也未有將重心放回臺灣參展，也因此和在臺府展中的畫家交集也不多。

## 二、臺籍畫家陌生的本土題材

雖然臺籍畫家經常到郊外寫生，也經常為了尋找寫生的題材而到處尋奔走，但是也有畫家難以進入而導致少有描繪的題材，像是山岳畫。石川欽一郎第一次來臺灣時，曾經奉總督府任務前往深山寫生，當時的入山情況極其艱難，連上過戰場的實穿都覺得彷彿是在行軍般。整個對伍除了石川和他的隨從官外，還有「分遣對派來的一名少尉，八名士兵，以及支廳來的十五名警官，他們皆荷槍護衛我們。此外，還有好幾個挑夫攜帶全隊的糧食跟著我們。從前頭往後看，探險隊長達一町(109 公尺)。<sup>428</sup>」若是日治初期進入深山寫生是如此困難，清代更是難以登山。而雖然自清代以來傳統的臺灣八景中也有山景，但是後來延伸的諸多地區的八景並非是文人畫家親眼所見，而是想像題材居多。臺灣早期水墨畫中的山水意象，多為文人畫家抒情、寄託心靈的理想世界，但是漸漸地形式化，且不再關照周遭的自然風景，而成為只是反覆模擬固化的題材<sup>429</sup>。

<sup>426</sup>施梅珠 編輯，《何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同論文集》，臺北市：行政院文化建設委員會，1997 年。

<sup>427</sup>施梅珠 編輯，《何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同論文集》，臺北市：行政院文化建設委員會，1997 年。

<sup>428</sup>石川欽一郎，〈塔塔加的回憶〉，《臺灣時報》，1932.11，中譯收錄自顏娟英譯著：鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上冊）》，臺北：雄獅美術，2001，頁 42。

<sup>429</sup>賴明珠，〈召喚山岳-從臺灣山岳畫的發展脈絡看張啟華的壽山圖像〉，《藝術家》，403 期，2008 年 12 月，頁 240。

石川欽一郎就認為，喜好照相或是寫生的人應該多到山岳中去觀察<sup>430</sup>。他自己也曾幾次涉足中央山脈，並把日本的山景與臺灣作對比<sup>431</sup>。他認為臺灣山脈的特徵是一看舊覺得輪廓即為強硬，在日本沒有像臺灣那樣可供欣賞的懸崖斷壁，如太魯閣峽谷、阿里山的塔山等，臺灣斷崖普遍可見的特徵是一面為平穩的上坡，另一面則是非常陡峭地往下削，例如大安溪的火炎山特別名顯，高雄的半屏山也同樣是這樣的地貌。石川也認為，臺灣的山幾乎看不到曲線，表現出有力而堅強的直線條，比日本的山更具量感<sup>432</sup>。研究指出，20世紀前葉臺灣山岳被拓展為繪畫的題材，可說是殖民政府「理蕃政策」、「學術探險」與「山岳寫生」結合下的產物。之後再透過「大眾登山」、「臺灣八景」、「國立公園」等公共議題的討論及圖像的宣傳，使得殖民地山岳文化的論述益加周延而豐富。在臺灣二十二處勝景中，總計有十二處屬於山岳景點，透過報章媒體的介紹與各地觀光旅遊團體宣傳運作，山岳旅遊及休閒的風氣乃逐漸普及全臺各地<sup>433</sup>。也因引比起石川欽一郎第一次來臺時的行軍式探險登山，臺展開辦前後的阿里山隨著林業開發與商業聚集，早就成為休閒登山的場所，林玉山、陳澄波就都曾前往遊歷過，雖然陳澄波自早期的風景畫中就一直有山景的存在，如〈玉山遠眺〉(1927)、〈阿里山遙望玉山〉(1935)、臺展中的〈阿里山之春〉都是以遠景來處理山巒，甚至是山下田園景色的背景襯托罷了，戰後陳澄波所繪的〈玉山積雪〉(1947)，實際上從陳澄波甚至沒有登山取景，而是從嘉義市蘭井街的家門口就可看得很清楚<sup>434</sup>，也因此日治時期的山岳題材繪畫，並不完全是那麼的困難取材，但是臺籍畫家單獨以山岳為主的題材創作仍相當的少。而同樣式在戰後才開始進行山岳題材創作的劉啟祥早期以人物畫及風景畫崛起於「二科展」及「臺展」；也以風景畫參加日本「獨立展」與「槐樹社展」。日治時期呂基正在日本主要的創作內容為人物（包括裸婦）與都會建築。直到戰後初期，呂基正的作品仍經常出現婦女畫像，而人體素描更是他長期以來的最愛。不過，戰後呂基正的繪畫風格主要以山岳畫而成名。自1950年以後，呂基正便鼓勵青雲的畫友，利用周日爬山寫生，至於需要較多時日與經費的高山寫生，他則聯合臺陽的資深畫家至阿里山、玉山等地，一起尋找高山奇景<sup>435</sup>，其投入山岳題材的態度與日治時其差距甚大。

另外，比起西洋畫，東洋畫部的日籍畫家們更是節盡心力在推廣山水題材。

<sup>430</sup>石川欽一郎，〈初冬漫步〉，《臺灣時報》，1926.12.87-92，中譯收錄自顏娟英譯著；鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上冊）》，臺北：雄獅美術，2001，頁36。

<sup>431</sup>「去年夏天則從霧社往塔塔家方向第二次寫生旅行，臺灣島量麗的光線以及色彩鮮豔的緣故，日本阿爾卑斯山一帶鼠灰的顏色總令人覺得可怕」石川欽一郎，〈麗島餘錄〉，《臺灣時報》，1926.7，頁41。

<sup>432</sup>石川欽一郎，〈臺灣的山水〉，《臺灣時報》，1932.7，中譯收錄自顏娟英譯著；鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上冊）》，臺北：雄獅美術，2001，頁49。

賴明珠，〈召喚山岳-從臺灣山岳畫的發展脈絡看張啟華的壽山圖像〉，《藝術家》，403期，2008年12月，頁242。

<sup>434</sup>林滿秋，《供桌上的自畫像：陳澄波與他的妻子》，小典藏，2017年，頁147

<sup>435</sup>顏娟英，〈展覽會上的畫家--呂基正〉，《藝術家》，279期，1999年8月，頁272。

像是木下靜涯的山岳題材作品，大抵可分為居住地淡水周圍的郊山，及阿里山、新高山等高度超過 2000 公尺的高山兩大類型。不過他的高山取材可能是晚至 1938 年左右加入「臺灣山岳會」後，才開始登山蒐集畫材及寫生。另外像丸山晚霞與那須雅城等登山畫家，雖然其作品多為畫家自身實踐攀登山岳並寫生下來的作品，但並非全為臺灣山岳，其中甚至還有歐洲的阿爾卑斯山。研究認為，那須雅城將登山攬勝、山岳寫生與日本藝術使命三者連結唯一的理念，應當是受老師橋本雅邦及費若諾沙、岡蒼天心等人的「國粹主義」思想的激發<sup>436</sup>。而 1930 年代晚期至臺灣登山寫生的「山岳畫家」丸山晚霞（1867-1942），其故鄉在長野縣，自幼即在山岳包圍的環境中成長。1931 年丸山氏為了攀登阿里山進行寫生及研究植物來臺旅遊。1934 年他二度來臺時，先後造訪發連太魯閣、嘉義、臺中等地，並且提出數幅阿里山風景之作，以供「阿里山國家公園協會」刊印於宣揚國家公園政策之用。<sup>437</sup>而在休閒風氣的發展下，鄉原古統能帶女學生登山健走、阿里山作為觀光景點、楊肇嘉和女兒的放鬆休閒就是登山，日治後期臺籍畫家為何不太選用單一山脈作為題材，或許對於山景的取舍與傳統文人畫影響應該有著密切關係，從臺灣的畫評對於水墨寫意山水較為青睞，也可以看出像那須雅城那種清晰稜角分明的雄壯山岳題材，在臺籍畫家的概念裡並不是像水墨那麼具有朦朧美感。當然，臺籍畫家並非不寫生或畫山，但是我們可以從林玉山與藍蔭鼎的山水觀中得知<sup>438</sup>，臺籍畫家無論東西洋畫作品都偏向將山作為遠景或背景的一部分，維持著一段視距以免破壞朦朧美，應該就是和日本畫家對山的觀賞解讀不同了。

臺籍畫家除了對山岳題材外，對於原住民題材也不甚熱絡，在清代，臺灣原住民圖象的製作，經常帶著強烈的功能性，例如官方性質的記錄文書(番社采風圖考、臺番圖說、諸羅縣志番俗圖)，或應官方需求圖繪邊疆少數民族的職貢圖像。原住民多半被強調為非我族類的番人。雖然楊三郎早在 1929 年〈著禮服的山胞〉與 1930 年〈原住民〉，早於鹽月桃甫於 1933 年震撼臺展的〈泰雅族姑娘〉以原住民為題材的作品，但不同於鹽月，楊三郎的作品未在畫壇有太大迴響<sup>439</sup>，不過楊三郎也未有以原住民題材作品參加臺府展。

原住民成為新興的繪畫題材，與日治時期臺灣繪畫強調「地方色彩」的藝術觀點有著密切關係。許多日本畫家對於原住民的風俗題材充滿好奇與遐想。像是自臺展到府展連續供十六屆評審的鹽月桃甫，對於臺灣西洋美術尤其是油畫的影響極深。在鹽月桃甫來臺的初期，便已經展開了蕃地之旅。1923 年的個展報導<sup>440</sup>透露了畫家的行遍包括日月潭、太魯閣、紅頭嶼、小琉球和阿里山等臺灣名勝景

<sup>436</sup> 賴明珠，〈召喚山岳-從臺灣山岳畫的發展脈絡看張啟華的壽山圖像〉，《藝術家》，403 期，2008 年 12 月，頁 240。

<sup>437</sup> 同上註 39。

<sup>438</sup> 雷驤，〈五十年繪畫經驗談——訪林玉山〉，《雄獅美術》，30 期，1973 年八月，頁 78。

<sup>439</sup> 林保堯，《臺灣美術全集 7·楊三郎》，藝術家，1992 年，頁 258。

<sup>440</sup> 《臺灣日日新報》，1923 年 7 月 3 日，版 2。

點，並進行全臺性的寫生巡禮。直至臺展開辦，鹽月以泰雅族姑娘展出的作品，更加確定了畫家詮釋南國色彩的方向。從山地姑娘之後，鹽月在臺府展期間，以審查員的身分公開展示 9 件原住民主題作品，佔總數 26 件的三分之一<sup>441</sup>。研究認為，鹽月的原住民圖像也有另一層文化含義，首先，鹽月與前他藝術家的原住民畫作共同體線了將原住民視為臺灣的特色。其次畫家與原住民之間的關係也透落了若干訊息：雖然雙方處於不平等的立場，鹽月對於原住民的態度並不同殖民壓迫者身分；在藝術的態度上，畫家與原住民的接觸或許有來自好奇新鮮的動機，但是其需新學習的一面也是無法否認的，也因此才有〈母〉這樣，以人道關懷立場控訴霧社事件的創作。

雖然在過去討論下，美術展覽會中似乎有許多作品是以原住民為題材，但其中臺籍畫家作品屈指可數。西洋畫的顏水龍、藍蔭鼎，東洋畫的陳進主要都是因為工作或地緣關係而接觸到原住民，進而在可近距離觀察的狀態下取材。陳進任教於屏東高女時，對街的屏東公園中，有一個排灣族的石板屋，晚上從山地門下來的原住民，會在石板屋用鹽交換物品。陳進德以就近接觸原住民，但始終未有攀談交友<sup>442</sup>，只是作為觀察者的視角。而顏水龍也因公務關係得已在蘭嶼進行長時間的速寫、素描，並對獨木舟、公藝品等產生濃厚的興趣。1935 年顏水龍第一次踏上原住民的土地，蘭嶼...為了調查、研究、收集、推展手工藝品，他踏上不同的原住民部落，和大人小孩交談，為他們速寫、速描，友時請他們簽名、寫下住址，成為好朋友。原住民們穿出最好的服飾，擺出資是讓他攝影、繪像<sup>443</sup>。臺南第一高女教諭國分直一就曾帶一位畫師和照相師，他們是由郭水潭君做嚮導到北頭洋<sup>444</sup>做蕃跡的記錄。歸途中拜訪吳新榮，並拿出家藏的檳榔籃和安平壺一同鑑賞。<sup>445</sup>可見臺日人都有機會接觸臺灣原住民的相關事物，而非一無所知的。

但是，當這些日本文藝界人士以高貴的野蠻人看待原住民文化時，臺灣本島上的居民不一定能夠接受過去稱呼的「蕃」來代表臺灣的特色。石川欽一郎因為一面擔任翻譯官，一面兼任中學和臺灣學生就讀的國語學校教師，因此創作往往利用夜間，同時模特兒也不易找，有時就是將學校的學生當作練習的對象描繪。他曾回憶道：「有一次，我讓學生拿著高砂族的槍，周圍排列著高砂的土器，然後想畫下來，但學生表示，他只承諾當模特兒，如果我把它變成高砂人，那是不

---

<sup>441</sup> 如同呂鐵州個人的花鳥題材作品數量繁多，在統計上容易忽略時記畫家人數並非如作品繁盛，鹽月桃甫也因密集的使用原住民與牛的題材，其作品在展覽會上引起的注目也相當高，而有這兩種題材相當普遍的錯覺。

<sup>442</sup> 江文瑜，《山地門之女：臺灣第一位女畫家陳進和他的女弟子》，聯合文學，1992 年，頁 49。

<sup>443</sup> 莊素娥，〈純藝術的反叛者－顏水龍〉，《臺灣美術全集 6：顏水龍》，藝術家，1992 年，頁 30。

<sup>444</sup> 現臺南市蕭壠社北頭洋。

<sup>445</sup> 吳新榮著；張良澤總編撰。「吳新榮日記/1942-03-16」

成的，他會不讓我畫<sup>446</sup>。」雖然無法判斷學生為台籍或日籍，不過仍顯示當時台灣島上的許多人對於原住民形象的排拒感相當的強烈，再者從許多畫家留學時，像是廖繼春與陳澄波在東京美術學校時對於日本人將漢人與原住民混雜一談表示憤怒的情緒<sup>447</sup>，由此可見日治時期臺籍畫家對於將原住民作為臺灣主要特色的認同不式那麼和日本相同，主動選擇原住民作為創作題材的情形也較為冷淡。

### 三、臺籍畫家作品中歷史題材的闕如

雖然風景畫視臺展西洋畫中最多的題材，但作品量遠比其他題要的高，近代的評論就認為，風景題材的對臺展的影響似乎比較大，這可能是創作取材時比較容易的緣故。而臺灣的美術展覽會中，描繪日常人物的畫作較多，其中像是洪瑞麟雖然擅長和日本官展主流一樣的人物畫題材，但卻不是矯揉的有為人士的肖像，李梅樹、李石樵等以人物見長的畫家也主要描繪市井小民為主。但是近代的藝術評論認為，日治時期臺籍畫家作品的人物題材，尤其是歷史人物，在臺展中臺籍畫家僅東洋畫部的兩件作品，主要是因為臺展的畫家對繁重的、需要功力的題材總是盡可能的迴避，可能由於這類的畫容易失敗，也是否證明了臺展時代，臺灣的畫家還在初步的階段，表現力還很有限<sup>448</sup>。另外，對於歷史題材的闕如，像王白淵等人的批評是帶有某種民族的理想主義的，而林玉山也曾就這個問題回應，他認為歷史畫問題「直到臺展時代，我們從事創作的這批人都剛起步沒有多久，頂多知道如何面對自然，去掌握看到的現實景像，他有什麼，我們也能看見什麼，畫出什麼；在思想方面比較差，況且客觀的環境也存在著無法往歷史畫走的因素<sup>449</sup>。」與其說是如後世質疑的刻意避開歷史題材，不如說是連接觸觀摩這樣題材的機會都很少。

在西方學院派中，歷史畫是最代表性的題材，日治時期的臺灣雖有一群美術學校的學生或帝展參展畫家被稱為學院派，甚至有著日本官展和美術學院搖控了臺府展這樣的說法，但典型的學院派歷史題材在臺灣卻沒有流行。歷史畫是日本明治中期重要的創作主題之一，畫家除具備高度國家主義與歷史意識之外，創作上也面臨歷史畫要如何畫與畫什麼的問題。據學者鹽谷純的研究，日本近代歷史畫具備幾項特色，包括（一）改變人體描寫的方式，以實物寫生為基礎；（二）參考史書與研究古物，審慎考證歷史主題的時代（三）與意識形態結合，鼓舞忠

---

<sup>446</sup>立花義彰，〈臺灣早期美術運動的啟蒙者石川欽一郎〉，《藝術家》，1991年10月，197期，頁237。

<sup>447</sup>「日本同學卻對臺灣同胞像是只有高山族文化的印象，不久由於陳澄波君和我的努力，成為班中入選『帝展』最早的兩人……」雷驤，〈廖繼春訪問記〉，《雄獅美術》，30期，1973年七月，頁166。

<sup>448</sup>呂理尚，〈從臺展、府展圖錄中整理出來的——幾個問題〉，《雄獅美術》，83期，1979年1月，頁52。

<sup>449</sup>謝里法，〈林玉山的回憶〉，《雄獅美術》，100期，1979年6月，頁53。

君愛國的精神。<sup>450</sup>總之，歷史畫因應明治中期回歸傳統與發揚國家主義精神的時代要求而成為重要的創作主題，畫家取材日本乃至於亞洲的神話、傳說、歷史人物與事件，吸收西洋的寫實技術而與皇國史觀結合，表現深具意識型態的繪畫。隨著國家主權的建立，日本轉而仿效歐美帝國主義，積極向外擴張領地，戰役及事件遂成為畫家表現歷史畫常見的主題<sup>451</sup>。而像是吳新榮醫師的書房東南角，牆上掛著鄭成功畫像<sup>452</sup>，鄭氏雖然是臺灣歷史的人物，但是其來自於母親的日本血統也是日本官方在臺灣推動同化運動的重點。另外在民間歷史人物畫在工商名錄或是其他印刷品上也仍然受歡迎與普及<sup>453</sup>。但是就早期如陳植棋等畫家的反應中，臺灣西洋畫家的認知上歷史題材屬於傳統民俗的範疇，且接受新式美術教育的畫家並不太接受此類接近民俗的題材，雖然像鄭成功等是有名歷史人物，仍下意識認為這是屬於民間畫匠的專長，但非藝術的層面的描寫對象。事實是西洋畫的歷史題材臺日籍畫家都未在臺府展中有作品入圍或出展。在當時的臺灣畫壇環境沒有市場訂單、沒有文化背景的情況下，很難自發的產生大型歷史題材。

而在臺灣的大型官方委託歷史畫作創作，最早是岡田三郎助來臺為總督府製作繪畫<sup>454</sup>。岡田是日本最早的文部省留學生。就東京美術學校和文展、帝展為頂點所構築出日本學院派主義而言，擁有此經歷的岡田可以說是佼佼中的佼佼者。他受臺灣總督府委託製作的作品，可能就是稍後於博物館長久公開的〈澳底御上陸の能久親王の圖〉（能久親王澳底登陸圖）。「占領者的美化」這個主題與岡田這位巨匠的結合，可說是為政者所想出來最為官學的東西。與民間文化團體番茶會周圍的畫家、或是讀學成功的水彩畫家石川欽一郎大不相同，岡田受到無以比擬的禮遇，還曾到北白川宮於 1895 年登陸的地方寫生。<sup>455</sup>不同於日本畫和水彩畫，實際上油彩畫的表現與特定的形式、主題、思想密不可分。在此所謂的思想指的是歷史的描繪，特別是建國創業的英雄描繪；而這個思想屬於擁護國家，同時也是國家眷養的學院派主義思想。

相關研究中的日本學者就認為，石川欽一郎、鹽月桃甫使得臺灣確立了臺展

---

<sup>450</sup> 黃琪惠，〈再現與改造歷史--1935 年博覽會中的「臺灣歷史畫」〉，國立臺灣大學美術史研究集刊 20 民 95.03，頁 113。

<sup>451</sup> 黃琪惠，〈再現與改造歷史—1935 年博覽會中的「臺灣歷史畫」〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第 20 期，2006 年 3 月，頁 113。

<sup>452</sup> 吳新榮著；張良澤總編撰。「吳新榮日記/1940-05-16」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2018 年 07 月 3 日，<http://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/吳新榮日記/1940-05-16>。

<sup>453</sup> 「伊若、莊發、丕承同余到幼春處商選錄族譜序，並斟酌繪畫比干公、堅公、放公、祿公之肖像。」林獻堂著；許雪姬等編註。「灌園先生日記/1934-01-17」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2018 年 07 月 3 日，<http://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/灌園先生日記/1934-01-17>。

<sup>454</sup> 《臺灣日日新報》，1919 年 1 月 9、10、14、15、18 日；《臺灣日日新報》，1920 年 1 月 8 日。

<sup>455</sup> 立花義彰 文；廖瑾媛 譯，〈從一八六 0 年代到一九三 0 年代，來臺畫家筆下的臺灣〉，《何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同論文集》，臺北市：行政院文化建設委員會，1997 年，頁 9。

的展覽會制度，可是他們是否對於上述具有政治性的繪畫題材持有好感則甚難斷言。更何況身為水彩畫家的石川欽一郎，非官學式畫家的鹽月桃甫是否適合擔任審查員一職，甚至對於臺灣的美術發展是否都是正向而存疑<sup>456</sup>。研究學者認為，石川欽一郎擅長的事水彩寫生，對於彩飾美術館大型壁面的巨大藝術或前述歷史畫的製作，絕對不是他擅長的對象。而即使是當時活躍於地方畫壇的大部分畫家，製作找不到買主的大型展覽會出品用的作品，是個類似賭注的行為。青年畫家由於野心勃勃，相信成功，自主地奮身加入這場賭注。像是二戰期間著名的戰爭題材畫家藤田嗣治是在巴黎小有名氣後才開始受委託進行大畫面壁畫製作，也因此對大畫面繪畫產生興趣，藤田 1931 年離開巴黎途經南美、墨西哥、美國回到日本，他在墨西哥看到的壁畫帶給他製作大畫面繪畫的啟示，且這些作品並不太成功，除了聯合俱樂部運用日本風的花鳥來構成畫面還說得過去外，其他的都在構成上有破綻，欠缺統一感。藤田的大畫面技術並未成熟，另一方面被認為原因是藤田當時的技法只適合用於描繪感傷的小世界<sup>457</sup>。但若是換成創作小型作品便能找到買主的石川、鹽月的話，製作大型畫作可以說是賭注<sup>458</sup>。鹽月桃甫就提倡作畫時，畫家也應該量力而為，若只是為了展覽會的展出，就毫無計畫地從事大畫面的製作，終歸無用。比起來，更是希望製作小一些卻維持一貫性的東西。但是，雖是小畫，卻必須能和大畫一較長短才行<sup>459</sup>。

但這也並非完全是鹽月桃甫迴避大型畫作的原因，事實上鹽月一再的宣示其反對金錢交易的繪畫創作，他認為，依照別人要求而畫，使繪畫者抹殺了自我只為別人而畫，也可以說這樣的主章讓他可能接受政府委託歷史畫這個選項絕緣。而事實上石川欽一郎並沒有只是安於小品創作，也曾在投稿文章中呼籲創作大作品，他表示日本人擅長小品，但日本人切不可受現於此<sup>460</sup>。

另外，畫作的製作所需花費時間確實是跟題材有關，但是及使像廖繼春主要取材自生活周遭的風景畫，作畫時間也是相當的長。廖夫人就曾表示：「常常是畫了又刮，刮了又畫，刮下來的廢料整畚箕的傾倒」她說：「有時候一幅畫用一年是常有的事<sup>461</sup>。」而像是臺府展東洋畫部的繪畫，在非西方學院的脈絡下，作品大小與歷史題材不興盛沒有絕對關係，因為東洋畫少有小幅作品，一般習慣做

<sup>456</sup>立花義彰 文；廖瑾媛 譯，〈從一八六〇年代到一九三〇年代，來臺畫家筆下的臺灣〉，《何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同論文集》，臺北市：行政院文化建設委員會，1997 年，頁 11。

<sup>457</sup> 劉振源，〈藤田嗣治〉，《巴黎派繪畫》，藝術圖書，1997 年，頁 180。

<sup>458</sup>同上註。

<sup>459</sup>堀部一三男記，邱彩虹譯，〈鹽月畫伯畫論抄〉（昭和 12 年 7 月 19 日-28 日，新富小學西洋畫講習會 原刊登自昭和 12 年 8 月 臺中州教育 第五卷第七號），《藝術家》1998 年 1 月 272 期，頁 488。

<sup>460</sup>堀部一三郎記，邱彩虹譯，〈鹽月畫伯畫論抄〉（昭和 12 年 7 月 19 日-28 日，新富小學西洋畫講習會 原刊登自昭和 12 年 8 月 臺中州教育 第五卷第七號），《藝術家》第 272 期，1998，頁 449。

<sup>461</sup>雷驥，〈廖繼春訪問記〉，《雄獅美術》，30 期，1973 年七月，頁 66。



大畫，細描染色，需耗時不少時日，往往幾個月工夫才能完成一幅<sup>462</sup>。林玉山再創作成名作品〈大南門〉時亦然：「草圖有了，以後的工作就是在自己的畫室進行，大南門畫在絹上，另一幅在紙上，每幅畫大月要花上四到五天的工夫來完成。」<sup>463</sup> 而當時呂鐵州創作巨幅作品，往往構思到完成要一年的時間，作品的價格也相當昂貴，賣出一幅即可應付一年的生活，而普通一尺見方的小作品也可抵得普通公務人員半月的薪金。<sup>464</sup>及使仍只是女學生東洋畫家林阿琴，也都以大作品為目標，在隨鄉原古統赴植物園寫生時，畫了金雨樹，這是一幅一百號的大畫，而其他成員都只畫二十幾號的畫<sup>465</sup>。

關於臺展東洋畫中人物題材的微弱，林玉山認為：「宋以後人物化衰微，名家多畫山水，不畫人物。印象中只有民俗畫家才有歷史人物畫，廟宇即是最主要的展示場所<sup>466</sup>。」另一方面林玉山也指出，日本人對於中國歷史人物的關心超過中國人自己本身。而林玉山在第三屆臺展上有〈周濂溪〉(1929)、第五屆梅檀社展〈林和靖〉(1934)、臺陽美術展上的〈南洲先生〉(1943)等歷史人物畫創作。除了林玉山個人的漢學與藝術修養外，也不能忽視當時所景仰的橫山大觀(1868-1958)等日本畫名家的畫風與思想，以及時代與日本畫壇對他的創作影響。<sup>467</sup>

也因此，林玉山對於歷史畫在日治時期沒有發展出規模的題材，作出了這樣的解釋：

當然我們也不一定要認為畫了歷史畫就能怎樣，其實當我們在受教育，以及從事研究的過程當中，較偏重於花鳥和山水畫，後來這類畫在臺展裡又成了風尚。結果畫人物畫的人便相對減少了，於是以人物畫為基礎的歷史畫便很難產生了。至於對歷史的認識，我們並非一無所知，三國演義和西遊記等歷史故事對我來講並不困難，因為我家是開裱框店的<sup>468</sup>。

其認為歷史題材是否出現和畫家本身的繪畫技巧高低並非直接的關係。像是潘春源的歷史人物畫《武帝》展出於1932年10月的第六屆臺展，當時藝評有不同見解，評為：「潘春源氏之武帝處於政黨政治見厭於人，英雄崇拜之今日，雖曰可

<sup>462</sup>施叔青，〈典雅·艷麗——訪林玉山談東洋畫〉，《雄獅美術》，72期，1978年2月，頁74。

<sup>463</sup>林謝里法，〈林玉山的回憶〉，《雄獅美術》，100期，1979年6月，頁66。

<sup>464</sup>江聲，〈珍貴的陳舊畫稿——談呂鐵州的生平及作品〉，《雄獅美術》，72期，1978年2月，頁74。

<sup>465</sup>江文瑜，〈第七章 臺展三少年〉，《山地門之女：臺灣第一位女畫家陳進和他的女弟子》，聯合文學，1992年，頁239。

<sup>466</sup>薛燕玲，〈林玉山歷史人物畫創作發想探析—以《周濂溪》與《林和靖》為例〉，《臺灣美術》94 2013.10[民 102.10] 頁33。

<sup>467</sup>薛燕玲，〈林玉山歷史人物畫創作發想探析—以《周濂溪》與《林和靖》為例〉，《臺灣美術》94 2013.10[民 102.10] 頁29。

<sup>468</sup>謝里法，〈林玉山的回憶〉，《雄獅美術》，100期，1979年6月，頁62。

人。題宜改為關壯繆，不必著個周倉。」認為主題反映臺灣當時社會的政黨政治，但建議與其用「武帝」，不如使用關公的官稱「關壯繆」（死後關羽被迫封為壯繆侯）比較適合<sup>469</sup>。這是因為評論認為《武帝》是因英雄崇拜而作，但是潘春源身為廟宇畫師，他想畫的人物不是現代英雄關壯繆，而是臺灣地方敬拜的武帝神。從明鄭時期開始，臺灣最早的關聖帝廟就是在臺南。是臺灣許多商家行號與民眾祭祀的神明。一般地方人們都會買張關公像，掛在祭壇上祭拜。生意人拜關公是保佑他們的生意興隆，因為關公以誠信為名，是所有借貸生意的保證，而製作關公像是潘春源裱畫店中經常性的生意<sup>470</sup>，只是相對於平常習慣接觸到歷史題材的民間畫師，其他的東洋畫家與西洋畫家對於歷史題材是幾乎沒有表示會接觸的。

#### （四）隱晦或迴避戰爭的題材

另外一個臺籍畫家被認為相當迴避的題材就是戰爭畫，其實在第四回臺展時，就有畫評提出臺灣畫家是否能接受戰爭題材的畫作，認為既然武家殺伐都可以作為繪畫題材，飛機、戰鬥艦、工廠和群眾、鋼鐵建築也同樣可成為東洋畫題材。<sup>471</sup>但是製作戰爭畫並非易事，石川欽一郎以前在中國天津義和團事變之時，也有過在彈丸飛馳之地寫生的經驗，當時候司令官福島正少將的命令，製作呈現明治天皇有關戰爭情景的作品<sup>472</sup>。由於 1937 年中日戰爭的全面展開，來臺從軍畫家描繪臺灣的方式，逐漸轉變為以合理化日本南方的擴大為目的，像以往石川欽一郎或三宅克己等水彩畫家的純真眼光，日本畫家對於在臺灣的中國文化的憧憬情懷，真正對地方文化有深入考察的意願的人也漸漸消失<sup>473</sup>。

而 1941 年初，創元美協在日本紅十字會臺灣分會的支援下舉辦慰問皇軍的獻納畫展，獻納的對象，包括臺灣軍司令部與臺北陸軍醫院，本兼軍司令還特地招待這些獻納畫人士並期勉他們以國家主義為中心的精神繼續創作<sup>474</sup>。凡獻納給當局的繪畫作品皆稱為獻納畫。它並無特定的題材或內容，但都著重於向當局表達愛國行為的意義。在軍報道部、情報部、文教局與是政府的支援下創元美協舉辦了臺灣聖戰美術展，展出的作品題材包括前線戰鬥、後方、軍人的人情味、佔領地的輔宣及軍人畫像等。其作品的性質類似日本陸軍美術協會舉辦的聖戰美術展，可是日本軍方及臺灣軍部皆未曾動員過在臺灣的臺日籍畫家為從軍畫家，更

<sup>469</sup>謝世英，〈妥協的現代性：日治時期臺灣傳統廟宇彩繪師潘春源〉，《藝術學研究》，第三期，2008 年 5 月，頁 148。

<sup>470</sup>謝世英，〈妥協的現代性：日治時期臺灣傳統廟宇彩繪師潘春源〉，《藝術學研究》，第三期，2008 年 5 月，頁 153。

<sup>471</sup>N 生，〈第四回臺展觀後記〉，《臺灣日日新報》，1930 年 11 月 3 日，6 版。

<sup>472</sup>石川欽一郎，〈塔塔加的回憶〉，《臺灣時報》，1929 年 11 月，中譯收錄自顏娟英譯著；鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上冊）》，臺北：雄獅美術，2001，頁 45。

<sup>473</sup>立花義彰 文；廖瑾媛 譯，〈從一八六〇年代到一九三〇年代，來臺畫家筆下的臺灣〉，《何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同論文集》，臺北市：行政院文化建設委員會，1997 年，頁 12。

<sup>474</sup>臺灣日日新報 1941 年 1 月 6 日 1 月 29 日

遑論繪製戰爭記錄畫，根據飯田實雄的說法，他們創作戰爭畫是為了「表現戰鬥意識與民族熱情，以及紀念皇軍與呈現雄偉的現實之美。<sup>475</sup>」由於日籍畫家的民族藝是促使他們產生治作戰畫的念頭，而臺灣軍司令部是實扮演催生者的角色。由於本間軍司令官的刻意安排，創元美協可動用第三部隊的演習戰治作戰畫。無論兵營內或練兵場的課像演習作戰，他們都能如實描寫，甚至為力求戰鬥型態與逼真的描寫而不斷地動用臺灣軍的實戰演習，充當畫家的戰爭的模特兒。

但是除了軍方刻意授予的描繪方向外，及使在戰爭之前，普通畫家也很難得到軍事相關題材的描繪對像。由於基隆地區屬於港口要塞，附近山區城鎮亦屬於基隆廳，因此凡在此轄區所繪之作品，皆須交至基隆要塞司令部檢查，如果畫面與現實山水、建築太過相似，畫作便可能遭沒收並銷毀，因此經常寫生基隆地區風景的倪蔣懷，必須在作品畫面上將山形稍作變化，才能通過檢查。除非如蘇秋東第十屆臺展朝日賞的實景作品〈展望〉，後來由瑞芳礦業名人李建興之弟李建和買下捐給基隆要塞司令部才得以保存<sup>476</sup>。而檢查人員在作品背後蓋上基隆要塞司令部之戳印，或是「濟」表示檢察完了，有時還印有承辦人員私章，並印有年月日。一九二九年日本憲兵在街道上看到二樓在作畫的倪蔣懷，心中生疑，過了兩天到倪家突擊檢查，發現倪家掛著基隆港的作品，有些微詞，倪蔣懷的妻子為免麻煩，連夜燒毀許多沒有基隆要塞司令部之戳印的作品<sup>477</sup>。而像是經常和倪蔣懷一起寫生的陳植棋，在後市的研究認為，在其就學東京期間（1925-1930）不論在日或返臺，均受日籍、臺籍兩方刑警密集、持續的跟蹤、監視。主要是因為 1926 年十一月，以 1924 年十一月臺北師範學朝被退學而後前往東京的學生為班底，成立了「文運革新會」，而陳植棋正是當初被退學的學生之一，雖然陳植棋與該會的關係尚待考證，但是在日本當局的眼中，他一直由於該組織無政府主義思想非常濃厚，這批學生無論關係緊密與否都是潛在具破壞性的「危險分子」，因此成立後迭遭到日本政府彈壓，留學生也被嚴密監控<sup>478</sup>。像是這樣的情形下，要進入到較政治敏感的場域取材就更不可能了。

而即使如日本名畫家竹久夢生在從臺灣返日前，因趕不上船班而橫越基隆山時，就曾記錄過：「到達基隆的裏山……眺望臺北的方向，同時也遺憾地看著扶桑丸的黑煙，但是我沒有看山丘或海峽的形狀。那是戒備森嚴的要塞地區，我是畫畫的人，不想讓穿制服的人擔心。<sup>479</sup>」可見不只是臺灣人，日本人同樣也是受

<sup>475</sup> 《臺灣日日新報》，1941 年 9 月 11 日。

<sup>476</sup> 白雪蘭，〈蘇秋東的繪畫與人生〉，《蘇秋東創作七十年回顧展：彩繪鄉土·歌頌自然》，基隆市立文化中心，2003 年，頁 9。

<sup>477</sup> 白雪蘭，《礦城·麗島·倪蔣懷》，臺北：雄獅美術，2003 年，頁 83。

<sup>478</sup> 葉思芬，〈英雄出少年—天才畫家陳植棋〉，《臺灣美術全集 14·陳植棋》，藝術家，1993 年，頁 23。

<sup>479</sup> 竹久夢生（竹久夢二），〈臺灣的印象〉，《臺灣日日新報》，1933.11.14[6]，中譯收錄自顏娟英譯著；鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上冊）》，臺北：雄獅美術，2001，頁 96。

到限制的。

雖然聖戰美術主要是日籍畫家參展，但大東亞戰爭美術展中就有不少臺灣畫家參展，但是對於此對此展覽的批評者指出「從報紙、照片等獲得的母題，已經失去繪畫性的立場，反而不如照片<sup>480</sup>」由此可得之，畫家在無法體驗戰爭經驗時，報導照片成為描寫戰爭畫的主要參考來源。<sup>481</sup>飯田實雄曾描繪三福當時擔任臺灣總督、軍司令觀與參謀長的護像，分別以他們的前線作戰背景而畫成，包括出雲艦上的長谷川總督、武漢攻略戰的本間軍司令官、羅店鎮戰的和知參謀長。在真實與考究成度上面，中無法和戰場前線畫家相提並論，此差異表現飯田並非友和東城鉦太郎般親身參與海戰的實地寫生經驗。但是臺灣的畫家並沒有人有前線寫生作畫的經驗，林獻堂就曾招待以藤田嗣治為首前往南洋戰地途經臺灣的的隨軍畫家<sup>482</sup>，他們都是受日本軍方主動邀請而前往前線，實際上藤田嗣治在受委託之前，也未曾有過戰爭題材的創作經驗。但是比起真正在前線寫生的畫家，臺灣聖戰美術展的作品，無論軍人形象或戰役描寫皆不夠寫實，雖有演習提供的素材，但仍缺乏戰場的緊迫氣氛，無法和戰爭記錄畫相提並論<sup>483</sup>。

就像是波德萊爾評塔巴爾（François Tabar, 1818-1816）在巴黎沙龍展的的戰爭題材作品〈克里米亞戰爭，收集草料的士兵〉一畫「不是一場戰鬥，而差不多是一派田園風光。」畫面中「那麼多的綠草地，那麼美的綠草地，順著山地緩緩起伏！靈魂在這裡呼吸著一種複雜的香氣，這是植物的清新，這是大自然的寧靜的美；與其說讓人深思，不如說令人遐想，這同時也是對這種熱烈的，冒險生活的關照，在這種生活中，每一天都需要不同的勞頓。這是一種戰爭間隙的牧歌。<sup>484</sup>」但是未經歷過真實戰爭的畫家，對於戰爭場景可能在審美理念下產生憧憬性的美化，也使得在畫面上不一定能達到其真實性，也因此創作戰爭這種幾乎不可能現場觀察的題材，在講求現實主義的日治時期臺灣美術界，是有著不小的爭論存在。正當飯田實雄呼籲畫家們發揮民族熱情而製作戰爭畫時，山下武夫曾就公開質疑戰爭畫的描繪；立石鐵臣雖然鼓吹戰爭下的時局題材，卻極不贊同無實地

---

<sup>480</sup> 〈大東亞戰爭美術展覽會評〉《臺灣公論》7卷8期，1942年8月，頁89。

<sup>481</sup> 黃琪惠，〈戰爭與美術-以在臺日籍畫家的表現為例〉，《何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同論文集》，臺北市：行政院文化建設委員會，1997年，頁271。

<sup>482</sup> 「藤田嗣治、鶴田吾郎、小磯良平、宮本三郎、田村孝之介、寺內萬治郎、中村研一、山口蓬春、清水澄〔登〕之九位畫家受陸海軍之囑託，將往南洋各處繪此回戰爭及風土民情，昨日由宮崎乘飛機來臺中，今朝以泉義夫、吳天賞、李石樵、張星建為導來訪，並遊菜園，因無料理，中食僅有蟬飯及金雞酒而已，二時半往臺中。」林獻堂著；許雪姬等編註。「灌園先生日記/1942-04-08」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2018年07月3日，<http://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/灌園先生日記/1942-04-08>。

<sup>483</sup> 黃琪惠，〈戰爭與美術-以在臺日籍畫家的表現為例〉，《何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同論文集》，臺北市：行政院文化建設委員會，1997年，頁272。

<sup>484</sup> 波德萊爾(Charles Baudelaire)著；郭宏安譯，〈一八五九年的沙龍— 宗教畫，歷史畫，想像畫〉，《1846年的沙龍：波德萊爾美學論文選》，頁430。

經驗的戰爭畫製作<sup>485</sup>。當時臺灣文人呂赫若的日記中就有段對於戰爭宣傳的看法：「海軍紀念日。上班後，真受不了募捐「軍艦捐款」的女性之多。在亭子腳有展出「文學奉公會」的街頭小說、街頭詩、繪畫等。水準很低……很驚訝內地人的水準低下了。<sup>486</sup>」顯示對當時一味追求時局潮流作品的鄙視。

但是也有比較特殊的情況，像是范洪甲雖然不是隨軍畫家，但是因為任職海軍建泰公司的關係，曾先後在南洋地區日本的前線占領區活動，依序為西貢、泰國、檳榔嶼、新加坡、爪哇、馬尼拉、馬來西亞，參與軍方船廠的業務，依直到終戰前兩個星期，才回到上海，可以說是參與過臺府展的臺籍畫家中最接近前線戰場的一位。但是按照畫家的自述，戰爭期間在軍隊工作時的繪畫活動卻是相當的自由，感覺有想要畫就可以畫，雖然沒有甚麼限制，但那時後不常作畫。他回憶那時後色彩顏料很多，而且是英國製品，新加坡都買的到。大部份的作品都是在與一些海軍長官或要人見面後，受請託才畫當地優美風光送他們，但戰時畫的東西都因為存放的屋子被美軍轟炸而佚失了<sup>487</sup>。他表示在海外時，對於戰時的皇民奉公會或是其他戰時的繪畫組織，如臺灣美術奉公會等並未有聯繫。也沒有畫過所謂的戰爭畫，也沒有被硬性規定要畫南洋風味的畫，他表示，戰爭期間所到的地方剛好都很穩定，甚至沒有戰地的不安與恐懼感<sup>488</sup>。

相對於范洪甲身於戰爭最激烈的南洋戰場卻自始未真正經歷過戰爭場面，反而是陳進在日本東京時親歷了美軍的轟炸：

防空壕一個人站起來說：『啊！世田谷那裡被燒光了！』，我穿木屐走鐵路，鐵路邊的柱子都被燒的紅通通，快要斷掉了，走的眼睛都睜不開，就把手巾弄濕，一邊擦一邊走路，枕木被燒的紅光光的，就這樣用走的回去<sup>489</sup>。

在她 1945 年 7 月完成的扇形畫〈眺望〉一圖中，一位年輕女子從防空壕探頭而出，眺望左上方，這位女子就是陳進自己，在家裡挖的防空壕躲避<sup>490</sup>，不過這樣類似的作品在整個戰爭期間僅此一件，陳進也未曾以類似直接描寫戰爭情景的作品參展。

<sup>485</sup>黃琪惠，〈戰爭與美術-以在臺日籍畫家的表現為例〉，《何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同論文集》，臺北市：行政院文化建設委員會，1997 年，頁 273。

<sup>486</sup>呂赫若著；鍾瑞芳譯。「呂赫若日記/1943-05-27」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2018 年 07 月 3 日，<http://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/呂赫若日記/1943-05-27>。

<sup>487</sup>林育淳，〈范洪甲先生訪談錄〉，《范洪甲九十年回顧展》，臺北市立美術館，1993 年，頁 12。

<sup>488</sup>林育淳，〈范洪甲先生訪談錄〉，《范洪甲九十年回顧展》，頁 13。

<sup>489</sup>江文瑜，〈第三章 合奏〉，《山地門之女：臺灣第一位女畫家陳進和他的女弟子》，聯合文學，1992 年，頁 115。

<sup>490</sup>江文瑜，〈第三章 合奏〉，《山地門之女：臺灣第一位女畫家陳進和他的女弟子》，頁 119。

而對於傳統職業畫師來說，1940年前後的戰爭期間使得工作委託減少許多，又適逢寺廟整理運動，潘麗水甚至須暫時轉行，前往戲院幫忙繪製看版，先是在赤崁戲院，後來轉往延平戲院。電影看板的繪製工作雖然是不得已，但不論是畫面場景的安排、畫中人物的動作、乃治色彩，在潘麗水日後的作品中街可看見廣告繪畫技巧的延伸。<sup>491</sup>不過中日開戰後，統治當局隨著日軍勝利頻傳而對文藝統制稍有鬆緩的跡象，從中段的幾屆府展作品，尤其在西洋畫部，可以看到戰爭時局題材的迅速消彌；另一方面，由於新體制運動的重視外地文化，促使上任的長谷川總督對皇民化政策作彈性調整，而文藝界人士是趁此時機提倡臺灣文化的建設運動<sup>492</sup>。但是隨著戰爭時間的拖長與日本在前線的失利，臺籍畫家所在的臺灣雖然是戰場後方，但也面臨戰爭動員的時局情境，而此時各地莊郡皆有主催戰爭狀況繪畫展覽會<sup>493</sup>，可見其對於日常生活的滲透。

有研究認為，臺灣畫家因應時局的態度與表現，以臺陽美協為例，在戰爭前期是以消極配合的態度面對當局，畫家仍延續戰爭之前的畫風，直到1942年時，臺陽美協舉辦皇軍慰問展並提出作品獻納軍方，主張以明快予厚重的風格展現時局，像是林玉山在1943年臺陽展的〈南洲先生〉以楓樹為背景描繪西鄉隆盛，是出自西鄉隆盛的詩句：「耐雪梅花麗，經霜楓葉丹<sup>494</sup>」，此時臺灣畫家在這期間對於戰爭時局的描繪主要是暗喻式或後方支援的題材。<sup>495</sup>不過他們在作品中表達時局意識的圖像要等到1944年的十周年招待展，其會員才紛紛描寫戰爭生活的主題。畫家不僅面對畫壇充斥著軍人主題的宣傳展，而他們的生活開始受戰爭影響，故被迫在作品中反映決戰生活的主題<sup>496</sup>。但是在戰爭後期，臺籍畫家在府展除了東洋畫部的作品仍有直接或間接的時局作品，許多西洋畫家的作品卻仿若沒有戰爭一般。另外，在日本本國的劉啟祥在戰爭期間主要以東京的二科會為發表重心，雖然在第七屆臺展加入並直接成為會員，但也未有積極參與。<sup>497</sup>劉啟祥在二科會作品1938年的〈黃衣〉(原名坐婦)、〈肉店〉，1939年的〈畫室〉，1940年猜御第一屆立型展與紀元二千六百年祝元展的〈店先〉(魚店)，從題材上來看，確實為小市民生活的情景，從最早以自己的新婚夫人坐在室內一角的〈黃衣〉(坐

<sup>491</sup>蕭瓊瑞，〈投入畫室工作，入選臺展嶄露頭角〉，《豐美·彩繪：潘麗水》，藝術家，2011年，頁31。

<sup>492</sup>黃琪惠，〈戰爭與美術-以在臺日籍畫家的表現為例〉，《何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同論文集》，臺北市：行政院文化建設委員會，1997年，頁276。

<sup>493</sup>林獻堂著；許雪姬等編註。「灌園先生日記/1944-09-11」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2018年07月3日，<http://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/灌園先生日記/1944-09-11>。

<sup>494</sup>薛燕玲，〈林玉山歷史人物畫創作發想探析-以《周濂溪》與《林和靖》為例〉，臺灣美術94 2013.10[民 102.10] 頁40。

<sup>495</sup>薛燕玲，〈林玉山歷史人物畫創作發想探析-以《周濂溪》與《林和靖》為例〉，臺灣美術94 2013.10[民 102.10] 頁41。

<sup>496</sup>黃琪惠，〈戰爭與美術-以在臺日籍畫家的表現為例〉，《何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同論文集》，臺北市：行政院文化建設委員會，1997年，頁278。

<sup>497</sup>顏娟英，〈南方的清音-油畫家劉啟祥〉，《臺灣美術全集 11·劉啟祥》，藝術家，1993年，頁27。

婦)，題材的簡單樸實，造型的圓柔結實，恐怕與當時日趨緊張的戰爭生活是愈來愈不協調的<sup>498</sup>。而陳澄波則是在戰爭爆發後，寫生地點漸以家鄉為中心，而且從市中心的噴水池轉往幽僻的公園。玉山的幾幅畫作則是作於戰爭結束之後。<sup>499</sup>另外，像是郭雪湖第一屆府展〈後方的守護〉、李石樵〈合唱〉、蔡雲巖〈我的日子〉、陳永堯〈軍差鴿子〉、陳敬輝的〈扣子〉與〈馬糧〉等，雖然都是具有暗喻戰爭「時局色彩」的象徵性作品，有研究認為，這樣的作品反而守護了創作的空間，逸脫出美術原本的目的性與純粹性，而非淪落為戰爭紀錄與宣傳的工具<sup>500</sup>，也證明臺籍畫家並非完全屈服於日本官方主流，在題材的選用上並非隨波逐流，仍是堅持著畫家自身的意志來做考慮與選擇。



---

<sup>498</sup> 顏娟英，〈南方的清音－油畫家劉啟祥〉，《臺灣美術全集 11・劉啟祥》，藝術家，1993年，頁 28。

<sup>499</sup> 顏娟英，〈勇者的畫像－陳澄波〉，《臺灣美術全集 1・陳澄波》，藝術家，1992年，頁 44。

<sup>500</sup> 薛燕玲，〈日治晚期戰爭影響下的臺灣美術時局色彩〉，《島嶼風情－日治時期臺灣美術之研究》，國立臺灣美術館，2008年，頁 84。

## 第五章 結論

過去對於日治時期臺灣美術的題材研究相當的多，多為片面或微觀，其中有針對單一繪畫別如東洋畫或西洋畫的題材研究；或是針對個別畫展、畫家的題材進行討論；而微觀研究中也包括針對廟宇、牛、靜物、人物、椰子樹、電線杆、戰爭等題材進行研究探討者，但是也容易形成脈絡破碎化的情形。其中有研究雖然討論日治時期臺府展中的題材，卻對東洋畫的花鳥畫隻字未提，或是在談論山岳與原住民題材時，主要是以日籍畫家為主體而未見臺籍畫家。在東洋畫題材的研究上已有將臺府展時期東洋畫的題材做整體分類分析，但是未有將日治時期臺灣的美術展覽會中，東西洋畫部臺籍畫家的作品題材進行有系統性的整合並分類與分析。也因此本論文主要的目的與成果，便是針對展覽會參展作品與清楚的統計數字所呈現的現象進行分析，以一手史料文獻了解日治時期臺灣美術的整體結構與發展趨勢，再與前人的研究成果作為基礎，對於日治時期美術題材做整體系統性的史證研究，並藉由本研究所整理出來的史證成果，對於日治時期的臺灣美術題材有更深刻的了解。

早期臺灣清代移墾社會中，來臺的人士多半具有商人與草莽精神，其帶來胎灣的自然以通俗文化為主。鄭氏政權來臺後，興建孔廟，推行文教，中國的文人字畫也跟著傳入。到了清代，臺灣雖然在社會上大小紛爭不斷，但農商業仍然穩定成長，在基本的經濟需求滿足了之後，就會開始追求更上一層的文化提升，大地主和士紳階層也開始從事藝文活動。而臺灣地理位置近中國東南沿海地區，尤其福建浙江的流行書畫對臺灣影響最深。又清代臺灣的文人仕紳階層逐漸蓬勃後，正逢明清師古臨摹的風氣，清代臺灣繪畫題材以水墨花鳥及四君子最多，人物次之，花鳥最少。臺灣作為拓墾社會，文房設備也較為簡陋，自然傾向於簡易的文人繪畫題材，在臺灣的文人畫家主要是以狂野的潑墨式「閩習」寫意風格創作；由於水墨寫意花鳥及四君子不需設色，更容易發揮創作。而畫人物畫者以民間畫工最多，多為寺廟建築之需要，而早期畫匠的人物畫多為歷史人物與傳說等敘事性題材。比起花鳥與人物，清代山水畫在臺灣較無發展，除臨摹或文人想像的風景如八景題材外，少有臺灣的寫生景物作品。

日治初期由於日本繪畫的風格帶入，使得傳統畫壇上，出現不同於過去的風格特色，臺灣的傳統書畫家也開始接觸到新的題材。當時在臺日人對於漢學書畫的熱衷活動並非只是為了拉攏臺人的工具而已，而是真正的有其喜好的。也因為當時臺日人文人來往頻繁，而使得在臺灣的傳統書畫界有著相當繁盛發展的一段時間。此外，1920年代西洋繪畫也逐漸進入普及臺灣的社會文化，而在石川欽一郎、鹽月桃甫、木下靜涯、鄉原古統等人推薦下，臺灣總督府文教局臺灣教育會



於 1927 年舉辦了具有一定教導與教育意義的臺灣美術展覽會。臺府展畫家在同一場域下開始競爭並探尋各種題材，東洋畫以臺灣在地動植物為描繪對象，西洋畫家則是將目光投向生活的市街場景。

透過比較觀察，在臺府展中，臺籍畫家多半以現實生活為題材，提倡更為貼近現實景物的描繪，因此繪畫中呈現許多臺灣常見的鄉土景緻與風俗民情。臺籍畫家在參與日本本土的展覽時仍維持有自己的題材風格，而臺灣本土的民間展覽會的技法雖有新舊之分，題材則是不脫臺展的寫實風景風格。日治時期臺灣繪畫的題材雖然非全然來自臺灣本島，但大部分的題材都很明顯可以看出其取材與畫家身處環境有密切的關聯，不只西洋畫有大量的寫生風景，東洋畫也採用了寫生的技法來表現寫實的臺灣在地題材。

從本論文第三章第一節的統計圖表就可以看出，第一，臺籍東洋畫家（337 件）與西洋畫家（422 件）的作品數量差異並沒有如總數般的落差，東洋畫部臺日籍畫家的入選作品甚至數量相同。而臺府展中西洋畫部的作品總數遠遠超過東洋畫部的原因，主要是日籍西洋畫家入選的作品就佔總件數 67%，臺籍畫家入選作品僅佔 33%。若只是以作品數量相較之下，當然會認為東洋畫部發展遠不如西洋畫部，但是若從臺籍畫家的部分來看，東西洋畫家的發展並沒有呈現東洋畫較衰弱的樣貌，第二，事實上臺日籍畫家在選擇題材上的觀點有著相當的差異，不能一概而論。

綜合臺、府展共十六屆題材歸納分類，東洋畫部的臺籍畫家作品佔臺府展東洋畫作品數 50%，其中動植物類題材佔 61%，風景類題材佔 20%，人物類題材佔 18%，其它類題材佔 1%。從統計中我們可以看出，東洋畫部中普遍以動植物類題材最多，其次為風景類題材，再來才是人物類題材，動植物類題材甚至比風景類題材的 20% 與人物類題材 18% 的加總還高，而動植物類題材中，在府展之前主要是以純粹花卉植物的題材為主，其中的描繪對象皆為臺灣特殊的農作蔬果與花卉；翎毛與畜獸並沒有佔太多，翎毛蟲草題材要到府展時期才真正成為主要的題材，但純花卉題材仍居次，畜獸動物類題材主要是以牛與鯉魚為主，或是在臺及東洋畫家居住的南部農村常見的動物，從統計上可以看出，府展以後動物題材就相當少見了；而風景類題材中，自然田園佔 68%，山水佔 21%，街景佔 11%。雖然日籍東洋畫家與評審員大力推動山水題材（佔日籍東洋畫家題材的 58%），但是臺籍畫家仍偏向以田園風景為創作題材，主要是因為臺及東洋畫家主要都集中在較鄉下的嘉義、臺南地區，不過像是北部的郭雪湖個人就有 11 件田園題材的作品，畫家本身也經常離開臺北前往郊外取材；人物類題材方面，生活風俗佔了 67%，女性人像佔 20%，歷史人物佔 3%。從統計結果也可得出，雖然在評論與關注焦點的印象中東洋畫部的人物類題材都是以柔弱的女性人像為主，但無論是整體，或是臺籍畫家單獨來看，實際上還是以描寫生活風俗的人物題材最多，

尤其是在府展時期，臺及畫家的人物畫作品中幾乎只有具戰爭時期生活的題材。但是如歷史人物的作品，即使是在業務上接觸歷史題材頻繁的民間畫師如潘春源與裱框店的林玉山，也僅只有各一幅作品而已，其主要也顯示臺籍畫家對於展覽會藝術與民間藝術的觀念分野。

而臺府展中臺籍西洋畫家的部分，作品數量僅佔西洋畫部作品數 33%，其中風景類題材作品佔 63.2%，人物類題材佔 27%，靜物類題材僅佔 9.2%，其它類題材佔 0.6%。可以發現臺籍畫家的題材重心主要是在風景類別；人物類題材雖然經常被日籍畫家批評過少，但仍佔了 27%。實際上，臺籍畫家最少選擇的題材是靜物類，但是日籍畫家的靜物題材則是第二多的。而雖然臺展的西洋畫部以風景題材 58% 為主，但是其中自然田園（30%）與山岳水文（23%）的比例卻遠遜於建築街景（47%），直到府展時期自然田園才略勝佔居第一。從臺府展中臺籍畫家的風景類題材佔 63.2% 作品來看，其中建築街景佔 52%，自然田園僅 27%，山岳水文 21%，選擇臺灣街景題材的作品，是遠遠超越早期日籍畫家如石川欽一郎等人推崇的田園與山水風景，也可以得知臺籍西洋畫家的生活場域多以臺灣北部或城市內為主。而在人物類題材方面佔 27%，其中的靜態人像佔 54%，生活風俗 33%，人體描寫 13%。臺府展西洋畫部整體的人物類題材中，臺展前期和府展時期以生活風俗為主，臺展後期則以靜態人像為主。不過就臺籍西洋畫家來看，和整體的趨勢略微不同，主要是以靜態人像為主要描繪題材、接著才是生活風俗，在府展時期臺籍畫家們疏散至郊外描繪的生活風俗也較多偏向農村；而選擇如裸體等人體描寫的比例（13%）也較日籍畫家（8%）高，主要是以臺籍留學生在日本的美術學校中的作品居多。在其它類題材方面，和東洋畫部不同，臺府展西洋畫部中臺籍畫家選擇動物為主要描繪題材者只有李梅樹的〈水牛〉、〈曠野〉兩幅作品，只佔臺籍西洋畫家題材的 0.6%，比起和日籍畫家鹽月桃甫、秋本好春、飯田實雄等畫家描寫牛的作品；或是像齋藤岩太、佐伯信夫、御園生暢哉都以同樣描繪火雞的題材入選的情形，臺籍西洋畫家並沒有在動物題材上放太多關注。

在本文中的討論中可以看出，臺籍畫家自第一屆臺展開辦直到府展結束，皆是堅持寫實主義的題材走向，且技法的越趨成熟，但仍被像立石鐵臣等新興畫家批評技法老派，並認為臺籍畫家沒有認真挖掘具有「地方色彩」的題材，但所謂「地方色彩」是觀者與畫者主觀的判斷，是畫家再現所想表達的所見事物樣貌，雖然日治時期臺灣的繪畫多為寫實題材，但也並非只是單純複製自然樣貌，而日籍畫家所判定具有「臺灣地方色彩」的題材多為廟會節慶或是臺灣的原住民等較特殊的描寫對象，但是生長在臺灣地方的臺籍畫家所描繪的臺灣題材多半與臺灣一般普通民眾的日常生活相關，而非日本畫家所期待蒐奇獵異的題材取向。

臺籍東西洋畫家在繪畫啟蒙時幾乎受的是臺灣傳統文化影響，而進入學校系統後西洋畫主要是從師範學校與東京美術學校系統，在石川強調自然寫生與美校

學院派的學院派朽生與描繪影響下，雖然有許多接觸心是繪畫潮流者，但仍不脫寫實主義的題材；東洋畫家在技法上因為沒有專門學校，多半為自學者或是已經具有相當裝飾與寫實技巧的民間畫家，少數有流學者但多為進修而非自一開始學習日本畫，臺展東洋畫部雖然日籍畫家與評審極力主導山水畫，但明顯屬於臺灣傳統畫師系統的裝飾與花鳥畫主導了臺府展的題材。在清代臺灣文人畫就以花鳥居多，人物次之，山水最少；而日治時期東洋畫也仍是以動植物題材最為繁盛，進而擠壓其他題材。

若說臺府展的東洋畫部臺籍畫家的題材都是描寫臺灣常見或特有的動植物，西洋畫部中的題材便是臺灣的風景，石川大力的推行臺灣的田園與風景題材，他將寫生觀念、寫生方式與取景方法，透過實地的寫生活動傳授給學生，並對日後臺籍畫家的寫實主義思想與題材的選擇有深遠的影響。而西洋畫部早期在石川式水彩的影響下，帶有南畫山水風格的山岳與水文題材在臺籍西洋畫家的創作當中經常出現，相較於東洋畫偏好表現鄉村田園的事物，西洋畫家更喜歡展現周遭生活場域的街景繪畫。在臺灣東西洋美術交融的情況下，臺灣的東洋畫家掌握西方寫生與構圖技巧，並可以精確描繪的花卉與鳥類動物題材。此時過於僵化的中國傳統美術臨摹題材已經失去吸引力，臺籍東西洋畫家也多半從容易取得的寫生題材入手，也因此創作中主要都是描繪日常所見的景像。

早期臺籍西畫家對於民間畫師貶多過褒，但是縱觀臺府展臺籍東洋畫家出自民間畫師者多，留學者也多為早有名氣後才出洋深造的東洋畫家，其基礎也並非來自學校的繪畫教學。相較長期參與西洋畫部的臺日籍畫家幾乎來自師範學校系統，東洋畫部入選的臺籍畫家，屬於師範教育系統者極少，也因此日治時期臺籍的東洋畫在開始發展時並沒有清晰的脈絡可循，不過總體來看，臺灣的東西洋畫家雖然在制式的術科學習上路徑不盡相同，在要求題材的寫實性上是相當一致的。另外，在題材的選用上，臺籍的西洋畫家經常描繪的淡水、基隆、安平風景，原本都是屬於早期臺灣文人的「八景」，但是臺籍東洋畫家對於風景的愛好並非山水而是農村田園；而西洋畫部最為貧弱的靜物類題材，在東洋畫最繁盛的便是如同靜物的折枝花卉與瓜果，甚至是精細有如生物標本畫的鳥類描寫；另外像是人物畫中的人體描寫與歷史題材，無論是臺籍的東西洋畫家整體發展較為受阻，另外像是日籍畫家作品繁多的山岳、原住民、直接描寫戰爭場景或戰爭時局的題材，臺籍畫家普遍較為消極，但也堅持對於戰爭時局的描繪主要是暗喻式或後方支援的題材。

整體來說，日治時期的臺籍畫家選擇題材的主要原則，便是以畫家肉眼所及可觀察的寫實人事物為描繪對象，因而想像與神話類題材不多見，而缺乏專業人體模特兒的情況下人物肖像畫與裸體畫亦不多。東洋畫家因為出身地區與取材方便，多以農村田園或是折枝植物、動物標本為觀察描寫的對象；西洋畫家則經常

是以街景或室內人物器物為創作對象，甚至是雜亂的市場、後巷，親切的將真正生活的場域如實描寫而非過度美化的景緻。像是早期法蘭德斯風景畫裡對於真理的追求以及畫家眼裡的熱情，似乎是把每一事物當成是饗宴，但他們幾乎不可能從記憶而來，而是從圖畫中彙整或從真實景物描寫，臺籍畫家因為生長於臺灣，比起不斷鼓吹地方特色，卻是初次踏上本島寫生的外來日籍畫家，觀察要來的更入微。而像是過去傳統西洋寫實派畫家利用當時最新科學的暗箱技法作畫，攝影技術的出現對於臺籍畫家的題材蒐集也有一定的影響，雖然臺籍畫家排斥直接以照片描寫，但是像李梅樹就將相片作為是描繪的素材來蒐集，東洋畫家中除了像羅訪梅以寫真為專業外，陳敬輝本身也擁有專業攝影技術，而在日治時期臺灣畫壇的寫實主義下，精確的描繪素材來源是相當重要的。

雖然日本中央畫壇不斷的鼓吹新的藝術流派，但是臺籍畫家並未任意的依附抽象主義，也不蔑視再現，尤其重視西洋繪畫傳統，並以技法表現臺灣的寫實題材。美術創作者對於題材的選擇和處理，與作者的個性、人生經歷及文化修養有較大關係。同樣的也受制於個人的情感、以及藝術理念的追求。東洋的動植物題材、西洋畫的風景題材明顯表達了繪畫創作者作為觀察者的視角，也就是臺籍畫家們大部分身處臺灣，在堅持寫實主義的寫生下，他們自然而然描繪身邊的景物，也將臺灣的山水草木與人物風俗刻劃在作品中，雖然偶有畫家跳脫臺灣地域的題材而追求陌生的異地，只是大部分的臺籍畫家未能有太多機會離開家鄉，但也能更仔細去尋找熟悉的鄉土事物中的特殊性與色彩。

畫家對於繪畫題材的選擇，是最直觀的將其思想顯現在畫面上，日治時期臺籍畫家的繪畫題材選擇是樸實的，是基於寫生寫實的一貫理念，同樣也因為文化歷史的缺乏與限制，雖然西洋畫家多有學院背景，卻無法有深厚臺灣歷史與文化的知識背景來輔助其創作；另外，臺籍東洋畫家雖然對於歷史人物不陌生，但是在也幾乎沒有自行創作的歷史題材畫作，對於畫家自己身處臺灣島的歷史的題材未有作深入描寫，也是日治時代畫家在題材選擇上最大的限制。只是在戰後，臺籍畫家也仍有很長一段時間無法繼續對臺灣自身的歷史文化進一步的認識。在東方繪畫方面，隨著國民黨政府來臺灣的中國傳統國畫，就如同清代以前的文人畫般，在題材上並未和臺灣有太多在地性的連結，但是卻強烈排斥已在臺灣發展生根的東洋畫。雖然東洋畫在技法上有著日本畫的影響，但是其色彩卻是屬於臺灣傳統民間藝術的，而題材更是多為與臺灣鄉土最親近的動植物，但仍難逃被斥為日本畫並打壓的命運。而西洋繪畫的部分則是帶來抽象與後現代主義的潮流，臺籍畫家寫實寫生的印象派風景也被認為是過時的。直到 1970 年代鄉土運動興起後，繼續承接臺灣鄉土題材的繪畫回歸寫生寫實的印象風格，此時的臺灣畫家就如同日治初期的前輩畫家一樣，從在臺灣家鄉的日常事物中尋找樸實但具有鄉土特色的對象來描寫。對於日治時期或戰後的畫家而言，畫自己身處的臺灣的題材，也同時是在重新認識發掘熟悉的臺灣。



## 參考文獻

### 畫冊

1. 文部省編集，《帝国美術院展覧会図録》〈第1回 第1，3部・4部〉，東京：美術工芸会，1926年。
2. 賴明珠編輯，《郭雪湖畫集》，臺北：郭雪湖七十年作品展籌備委員會，1989年。
3. 臺北市立美術館，《石川欽一郎：早期畫家作品展》，臺北：臺北市立美術館，1992年。
4. 臺灣省立美術館，《臺灣美術三百年作品展》，臺中：臺灣省立美術館、雄師美術月刊社編印，1990年。
5. 何政廣主編，《臺灣美術全集》(1-22冊)，臺北：藝術家出版社，1992年。
6. 國立歷史博物館編輯委員會，《顏水龍畫集》，臺北：國立歷史博物館，1992年。
7. 國立歷史博物館展覽組，《陳進畫譜》，臺北：國立歷史博物館，1996年。
8. 國立歷史博物館編輯委員會，《真善美聖—藍蔭鼎的繪畫世界》，臺北：國立歷史博物館，1998年。
9. 蘇啓明編，《淬光連斗：陳慧坤畫集》，臺北：國立歷史博物館，1998年。
10. 杜正勝編撰，《景印解說番社采風圖》，南港：中央研究院歷史語言研究所，1998年。
11. 徐國芳、戈思明主編，《觀物之生：林玉山的繪畫世界》，臺北：國立歷史博物館，2006年。
12. 王行恭編，《日據時期臺灣美術檔案(壹)(貳) 臺展、府展臺灣畫家西洋畫圖錄》，臺北：人人出版，2008年。
13. 臺灣創價學會，《日治時期臺灣官辦美展圖錄與論文集》，臺北：臺灣創價學會，2010年。
14. 財團法人陳澄波文化基金會，《陳澄波全集》，臺北：藝術家出版社，2012年。

### 專書著作

#### 日文著作

1. 山本三生等編輯，《日本地理大系 11 臺灣篇》，東京：改造社，1931年。
2. 河北倫明 高階秀爾著，《近代日本繪畫史》，東京：中央公論社，1977年。
3. 森美根子，《臺灣を描いた画家たち—日本統治時代画人列伝》(東京：産経新聞出版)，2010年。

4. 金英那著；神林恒道監訳，《韓国近代美術の百年》，東京：三元社，2011年。

#### 中文著作

1. 佐倉孫三，《臺風雜記》（《臺灣文獻叢刊》第107種），臺北：臺灣銀行經濟研究室，1958年。
2. 《美術大辭典》，臺北：藝術家出版社，1981年。
3. 汪大淵，《島夷志略》，北京：中華書局，1981年。
4. 鉅鹿赫太郎，《臺灣慣習記事》，臺中：臺灣省文獻會，1984年。
5. Denis Diderot 著；陳占元譯，《狄德羅畫評選》，上海：人民美術出版社，1987年。
6. 白雪蘭，《李石樵繪畫研究》，臺北：臺北市立美術館，1989年。
7. 片岡巖，《臺灣風俗誌》，臺北：眾文圖書，1990年。
8. 林川夫編，《民俗臺灣》，臺北：武陵出版，1990年。
9. 劉文三，《臺灣宗教藝術》，臺北：雄獅美術，1990年。
10. 李既鳴編，《臺灣地區現代美術的發展》，臺北：臺北市立美術館，1990年。
11. 林柏亭，《花鳥畫技法123》，臺北：雄獅美術，1990年。
12. 蕭瓊瑞，《臺灣美術史研究論集》，臺北：伯亞出版事業有限公司，1991年。
13. 郭繼生，《當代臺灣繪畫文選 1945-1990》，臺北：雄獅圖書，1991年。
14. 謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》，臺北：藝術家出版社，1992年。
15. 李欽賢，《臺灣美術歷程》，臺北：自立晚報社文化出版部，1992年。
16. 臺灣大學歷史學系，《民國以來國史研究的回顧與展望論文集》，臺北：臺大出版中心，1992年。
17. 江文瑜，《山地門之女：臺灣第一位女畫家陳進和他的女弟子》，臺北：聯合文學，1992年。
18. 李欽賢，《日本美術的近代光譜》，臺北：雄獅圖書出版社，1993年。
19. 李進發，《日據時期臺灣東洋畫發展之研究》，臺北：臺北市立美術館，1993年。
20. Reynolds.D.等著；錢乘旦/等譯，《劍橋藝術史(三)：19世紀 20世紀 繪畫欣賞》，臺北：藝術家，1994年。
21. 臺灣省美術館編輯，《膠彩畫之淵源、傳承及其影響學術研討會》，臺北：臺灣省立美術館，1995年。
22. 王秀雄，《臺灣美術發展史論》，臺北：國立歷史博物館，1995年。
23. 林柏亭，《嘉義地區繪畫之研究》，臺北：國立歷史博物館，1995年。
24. 吳文星，《日治時期臺灣社會領導階級之研究》，臺北：正中書局，1996年。
25. 施梅珠編，《何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同論文集》，臺北：行政院文化建設委員會，1997年。
26. 蕭瓊瑞，《島嶼色彩---臺灣美術史論》，臺北：東大出版，1997年。
27. 顏娟英編著，《臺灣近代美術大事年表》，臺北：雄獅圖書出版社，1998年。

28. 高階秀爾著；潘幡譯，《法國繪畫史：從文藝復興到世紀末》，臺北：藝術家，1998年。
29. 陳景容，《構圖與會畫分析》，臺北：武陵，1998年。
30. 三浦真一著；李聰明譯，《日本繪畫史》，臺北：中國文化大學華岡出版部，1998年。
31. 楊孟哲，《日治時期臺灣美術教育》，臺北：前衛出版，1999年。
32. 杜正勝，《番社采風圖題解－以臺灣歷史初期平埔族之社會文化為中心》，臺北：中央研究院史語所，1999年。
33. 黃琪惠，《臺灣美術評論全集 陳春德·吳天賞卷》，臺北：藝術家，1999年，頁138。
34. 羅秀芝，《臺灣美術評論全集 王白淵卷》，臺北：藝術家，1999年。
35. 陳淑玲編，《臺灣東洋畫探源》，臺北：臺北市立美術館，2000年。
36. 王秀雄，《日本美術史(下冊)》，臺北：國立歷史博物館，2000年。
37. 周文主編，《劉錦堂、張秋海生平及藝術成就研討會論文專輯》，臺中：國立臺灣美術館，2000年。
38. 陳英德，《法蘭西學院派繪畫》，臺北：藝術家，2000年。
39. 廖陽，《中西美術題材比較》，河北：河北美術出版社，2000年。
40. 顏娟英譯著；鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀(上下冊)》，臺北：雄獅美術，2001年。
41. 江文瑜，《山地門之女：臺灣第一位女畫家陳進和她的女弟子》，臺北：聯合文學，2001年。
42. 矢內原忠雄著；周憲文譯，《日本帝國主義下之臺灣》，臺北：海峽學術出版社，2002年。
43. 郭繼生，《藝術史與藝術批評的實踐》，臺北：國立歷史博物館，2002年。
44. Charles Baudelaire 著；郭宏安譯，《1846年的沙龍：波德萊爾美學論文選》，桂林市：廣西師範大學出版社，2002年。
45. 施世昱，《臺灣當代美術大系媒材篇－膠彩藝術》，臺北：藝術家出版，2003年。
46. 國史館臺灣文獻館，《臺灣早期書畫專輯》，臺北：國史館臺灣文獻館，2003年。
47. 施慧明，《清末至日治時期臺灣女書畫家群像》，臺北：尚昂文化，2003年。
48. 白雪蘭，《礦城·麗島·倪蔣懷》，臺北：雄獅美術，2003年。
49. 白雪蘭，《蘇秋東創作七十年回顧展：彩繪鄉土·歌頌自然》，基隆市立文化中心，2003年。
50. 施慧明，《清末至日治時期臺灣女書畫家群像》，尚昂文化，2003年。
51. 陳國棟，《臺灣的山海經驗》，臺北：遠流，2005年。
52. 許佩賢，《殖民地臺灣的近代學校》，臺北：遠流，2005年。
53. 謝里法主編，《臺灣美術地方發展史全集》(1-15冊)，臺北：日創社文化事業有限公司，2005年。



54. Stephen Little 著；吳妍蓉譯，《西洋藝術流派事典》，臺北：果實，2005 年。
55. 廖瑾瑗，《背離的視線：臺灣美術史的展望》，臺北：雄獅美術，2005 年。
56. 荊子馨著；鄭力軒譯，《成為「日本人」：殖民地臺灣與認同政治》，臺北：麥田出版，2006 年。
57. 張俊傑，《山水繪畫思想之發展》，臺北：國立歷史博物館，2006 年。
58. 倪再沁，《臺灣美術的人文觀察》，臺北：藝術家，2007 年。
59. 林明賢編，《閩習臺風—明清時期臺灣美術之研究》，臺北：國立臺灣美術館，2007 年。
60. 張京媛，《後殖民地地理論與文化認同》，臺北：麥田出版，2007 年。
61. 國史館臺灣文獻館，《臺灣早期書畫專輯 二》，臺北：國史館臺灣文獻館，2008 年。
62. 劉益昌、高業榮、傅朝卿、蕭瓊瑞，《臺灣美術史綱》，臺北：藝術家，2009 年。
63. 游惠遠編，《臺灣膠彩畫的過去現在與未來研討會論文集》，國立勤益科技大學文化創意事業系，2009 年。
64. 李進發編，《美麗新視界—臺灣膠彩畫的歷史與時代意義學術研討會論文集》，臺北：國立臺灣美術館，2009 年。
65. 劉學穎，《臺灣色彩幻覺研究》，臺北：南天出版社，2010 年。
66. 劉學穎，《日治時代臺灣美術史系統源流》，臺北：南天出版社，2011 年。
67. 蕭瓊瑞，《豐美·彩繪：潘麗水》，臺北：藝術家，2011 年。
68. E.H.Gombrich 著；兩云譯，《藝術的故事》，臺北：聯經出版社，2012 年。
69. 豐子愷，《豐子愷藝術隨筆》，上海市：上海藝文出版社，2012 年。
70. 李淑珠，《表現出時代的「Something」：陳澄波繪畫考》，臺北：典藏藝術，2012 年。
71. Wassily Kandinsky 著；余敏玲譯，《點線面》，臺北：華滋出版社，2013 年。
72. 許萬里，《名畫中的建築》，北京：文化藝術出版社，2013 年。
73. 張繼文，《臺灣水墨畫》，臺北：藝術家，2013 年。
74. 陳奕愷，《典雅·奔放：張啟華》，臺北：藝術家，2013 年。
75. 曹永和，《臺灣早期歷史研究續集》，臺北：聯經，2014 年。
76. 賴明珠，《優美·豪壯：許深州》，臺北：藝術家，2014 年。
77. 謝世英，《日本殖民主義下的臺灣美術：1895-1945》，臺北：國立歷史博物館，2014 年。
78. 林振莖，《探索與發掘：微觀臺灣美術史》，臺北：博揚出版，2014 年。
79. 潘桂芳，《殖民與再殖民的認同困境：李石樵(唱歌的小孩)與(市場口)研究》，臺北：稻香出版，2014 年。
80. 柳宗悅著 張魯、徐藝乙譯，《柳宗悅 日本民藝之旅》，臺北：遠足文化，2014 年。
81. Malcolm Andrews 著；張翔譯，《風景與西方藝術》，上海人民，2014 年。
82. W·J·T·Mitchell，《風景與權力》，北京：譯林出版社，2014 年。

83. 白適明，〈南臺珠光—春萌畫會的始創及其在臺灣美術史上的意義〉，《春萌畫展》，嘉義市政府，2015年。
84. 李承機、李育霖主編，《「帝國」在臺灣：殖民地臺灣的時空、知識與情感》，臺北：臺大出版中心，2015年。
85. 劉小鈴，《日治時期日臺傳統文人書畫研究》，臺北：文津出版，2015年。
86. Vincent Willem van Gogh；蔡旻峻譯，《炙熱的星空，孤寂的靈魂—梵谷書信選》，臺北：八旗文化，2016年。
87. 史內原忠雄，《帝國主義下的臺灣》，臺北：人間，2017年。
88. 駒込武，《殖民地帝國日本的文化統合》，臺北：臺大出版中心，2017年。
89. 林滿秋，《供桌上的自畫像：陳澄波與他的妻子》，臺北：小典藏，2017年。

### 學位論文

1. 蔡淵契，〈清代臺灣的社會領導階層(一六八四-一八九五)〉，臺灣師範大學歷史系研究所碩士論文，1981年。
2. 林育淳，〈進入世界藝壇的先驅：日據時期留法畫家研究〉，國立臺灣大學歷史研究所碩士論文，1990年。
3. 高永隆，〈近代中日繪畫變革及其關係之研究〉，國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文，1991年。
4. 黃琪惠，〈戰爭與美術--日治末期臺灣的美術活動與繪畫風格(1937.7-1945.8)〉，國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1997年。
5. 姚郁珊，〈楊三郎研究〉，中國文化大學史學研究所碩士論文，1999年。
6. 施世昱，〈「臺、府展」裡的東洋畫—「臺展型」、「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年。
7. 方瓊華，〈美術概念的形—以日治時期臺灣美術展覽活動為中心〉，國立臺北藝術大學美術史研究所碩士論文，2002年。
8. 羅秀芝，〈石川欽一郎：日本殖民帝國的美術教育者，創造臺灣異己意象的水彩畫家〉，私立東海大學美術學系碩士論文，2002年。
9. 吳景欣，〈臺府展畫家—蔡雲巖之藝術研究〉，國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2002年。
10. 蕭文杰，〈顏水龍的藝術研究〉，中國文化大學藝術研究所碩士論文，2002年。
11. 黃莉琄，〈顏水龍原住民題材畫作研究〉，國立成功大學藝術研究所碩士論文，2003年。
12. 鄭惠美，〈日本浮世繪美人畫對陳進膠彩畫風之影響〉，國立屏東師範學院視覺藝術教育學系碩士論文，2003年。
13. 中西美貴，〈挪用現代—大正時期臺灣人民的不同殖民地經驗〉，國立臺灣大學歷史學研究所碩士論文，2003年。
14. 蔡忻玲，〈臺展與府展時期臺灣東洋畫地方色彩之探討〉，國立彰化師範大學

- 藝術教育研究所碩士論文，2004 年。
15. 鄭桂枝，〈膠彩畫大師-郭雪湖繪畫藝術之研究〉，中國文化大學藝術研究所美術組碩士論文，2004 年。
  16. 林晉如，〈戰後「臺展三少年」畫風發展比較之研究〉，國立屏東師範學院視覺藝術教育學系碩士論文，2004 年。
  17. 鄭宇航，〈展示與觀看:1927-1930 年臺灣美術展覽會活動研究〉，國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2004 年。
  18. 劉方瑀，〈被選擇的臺灣—日治時期臺灣形象建構〉，國立成功大學歷史學系碩士論文，2005 年。
  19. 黃瑩慧，〈真實與想像之間—郭雪湖《南街殷賑》的創作思維〉，國立成功大學藝術研究所碩士論文，2007 年。
  20. 廖丹鳳，〈日治時期東洋畫的地方色彩探研-以林玉山為例〉，國立屏東教育大學視覺藝術學系碩士論文，2008 年。
  21. 陳美靜，〈日治時期臺灣風景畫中廟宇主題繪畫作品之研究〉，國立臺南藝術大學藝術史與藝術評論研究所碩士論文，2009 年。
  22. 羅淑慧，〈日治時期的臺灣留日美術家-以東京美術學校為研究中心〉，國立中央大學歷史研究所碩士論文，2009 年。
  23. 金希真，〈殖民美術官辦美展之研究-以鮮展、滿展為對象〉，東海大學美術學系碩士論文，2009 年。
  24. 李承遠，〈近代韓國彩色畫與臺灣膠彩畫之差異研究(1910~)〉，國立師範大學美術學系碩士論文，2010 年。
  25. 張宴菖，〈日治時期臺灣的新社會文化—以美術活動為觀察對象〉，國立成功大學歷史學系碩士論文，2010 年。
  26. 陳美靜，〈日治時期臺灣風景畫中廟宇主題繪畫作品之研究〉，國立臺南藝術大學藝術史與藝術評論研究所碩士論文，2010 年。
  27. 許峰瑞，〈1922 年至 1945 年臺灣高等女學校圖畫教育研究〉，國立彰化師範大學藝術教育研究所碩士論文，2011 年。
  28. 謝菱露，〈東京美術學校畢業生自畫像研究——以 1936 年前作品為主〉，國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2011 年。
  29. 鄭惠美，〈日本浮世繪美人畫對「陳進」膠彩畫風之影響〉，國立屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文，2003 年。
  30. 黃琪惠，〈日治時期臺灣傳統繪畫與近代美術潮流的衝擊〉，國立臺灣大學藝術史研究所博士論文，2012 年。
  31. 鄭孟喬，〈日治時期臺籍西洋畫家圖像中的產業轉變探討〉，國立臺灣師範大學美術學系碩士論文，2013 年。
  32. 詹凱琦，〈現代美術建設新鄉里：日治時期李梅樹美術活動及人物畫研究〉，國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2013 年。
  33. 徐金丹，〈陳進繪畫歷程與風格研究〉，國立臺南大學美術學系視覺藝術教學

碩士班論文，2014 年。

34. 戴妙如，〈現代性在東亞的塑成：以陳澄波城市風景畫為例〉，國立臺南藝術大學藝術史與藝術評論研究所碩士論文，2014 年。
35. 許惠雯，〈日治時期臺府展入選作品中的牛畫圖像探討〉，國立臺北大學古典文獻與民俗藝術研究所民俗藝術組碩士論文，2015 年。

### 期刊文章

1. 郭雪湖，〈我初出畫壇〉，《臺北文物》，第三卷第 4 期，1955 年 3 月，頁 70-73。
2. 雷驥，〈廖繼春訪問記〉，《雄獅美術》，30 期，1973 年 7 月，頁 64-73。
3. 雷驥，〈五十年繪畫經驗談—訪林玉山〉，《雄獅美術》，30 期，1973 年 8 月，頁 73-81。
4. 郭為美，〈父親的繪畫與教育〉，《雄獅美術》，38 期，1974 年 4 月，頁 29。
5. 碩之，〈心專志堅的畫家郭柏川〉，《雄獅美術》，38 期，1974 年 7 月，頁 5。
6. 廖雪芳，〈炭坑畫家洪瑞麟〉，《雄獅美術》，第 40 期，1976 年 6 月，頁 78-85。
7. 謝里發，〈臺灣東洋繪畫的第五度空間〉，《雄獅美術》，第 72 期，1978 年 2 月，頁 28-42。
8. 施叔青，〈典雅·艷麗—訪林玉山談東洋畫〉，《雄獅美術》，72 期，1978 年 2 月，頁 73-76。
9. 潘元石，〈薛萬棟二三事〉，《雄獅美術》，第 72 期，1978 年 2 月，頁 77-79。
10. 江聲，〈珍貴的陳舊畫稿—談呂鐵州的生平及作品〉，《雄獅美術》，72 期，1978 年 2 月，頁 60-69。
11. 呂理尚，〈由臺展、府展圖錄整理出來的幾個問題〉，《雄獅美術》83 期，1978 年，頁 52-75。
12. 廖雪芳，〈寫實浪漫的老畫家—楊三郎〉，《雄獅美術》，94 期，1978 年 12 月，頁 75-81。
13. 林錦鴻，〈舊文新刊 林錦鴻美術評論選譯〉，《雄獅美術》，83 期，1979 年 1 月，頁 76-81。
14. 林玉山，〈與陳澄波先生交遊之回憶〉，《雄獅美術》，106 期，1979 年 12 月，頁 60-65。
15. 廖雪芳，〈到泥土和勞動中會見藝術的畫家——洪瑞麟〉，《雄獅美術》，101 期，1979 年 7 月，頁 6-54。
16. 張義雄 述 陳崇光 執筆，〈張義雄口述陳澄波老師與我〉，100 期，1980 年 6 月，頁 125-129。
17. 謝里法，〈林玉山的回憶〉，《雄獅美術》，100 期，1980 年 6 月，頁 53-63。
18. 林惺嶽，〈保守殿堂的守護神—記楊三郎的繪畫生涯〉，《雄獅美術》，1980 年 6 月，頁 30-55。

19. 李欽賢，〈臺灣東洋畫與日本近代美術〉，《雄獅美術》，181期，1986年，頁90-96。
20. 韓秀蓉，〈陳進的膠彩畫藝術〉，《臺北市立美術館館刊》，12期，1986年，頁34-40。
21. 林柏亭，〈臺灣東洋畫的興起與臺、府展〉，《藝術學》，第3期，1989年3月，頁91-116。
22. 林玉山，〈追憶老畫友郭雪湖—兼記其舊作與新畫〉，《藝術家》173期，1989年，頁254-262。
23. 賴明珠，〈郭雪湖的繪畫歷程與畫風的演變〉，《現代美術》26期，1989年，頁2-14。
24. 郭禎祥，〈「臺展三少年」與臺灣膠彩畫的黃金時代〉，《現代美術》，26期，1989年，頁15-21。
25. 賴明珠，〈日治時期的「地方色彩」理念--以鹽月桃甫及石川欽一郎對「地方色彩」理念的詮釋與影響為例〉，《視覺藝術》，3期，1990年，頁43-74。
26. 柳悅孝，〈臺灣早期美術發展的契機—臺展〉，《藝術家》，199期，1991年，頁246-249。
27. 李欽賢，〈林玉山的京都畫派因緣〉，《現代美術》34期，1991年，頁33-41。
28. 李進發，〈日據時期臺灣官辦美術展覽會實施背景的探究〉，《現代美術》，45期，臺北市立美術館，1992年，頁54-59。
29. 柳悅孝，〈日據時代臺灣美術運動的尾聲府展〉，《藝術家》，200期，1992年，頁316-317。
30. 柳悅孝，〈臺展作品中的本土畫風〉，《藝術家》，202期，1992年，頁232-235。
31. 林惺嶽，〈日據時期官展對臺灣美術之影響〉，《藝術家》，200期，1992年，頁314-315。
32. 顏娟英，〈殿堂中的美術：臺灣早期現代美術與文化啓蒙〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，64：2，1993年，頁469-610。
33. 黃才郎，〈精煉而美麗的感情—論郭柏川的生平與繪畫藝術〉，《臺灣美術全集 10·郭柏川》，藝術家，1993年，頁321-331。
34. 賴明珠，〈日據時期臺灣東洋畫的啟蒙師—鄉原古統〉，《現代美術》，56期，1994年，頁56-65。
35. 李欽賢，〈黃土水在東京美校〉，《雄獅美術》，281期，1994年，頁13-17。
36. 李欽賢，〈解讀黃土水的「帝展」光環〉，《雄獅美術》，281期，1994年，頁31-36。
37. 李進發，〈日據時期官辦美術下臺灣繪畫發展中的鄉土意識〉，《現代美術》，61期，1995年，頁56-57。
38. 蕭瓊瑞，〈「臺灣人形象」的自我形塑—百年來臺灣美術家眼中的臺灣人〉，《成功大學歷史學報》，21期，1995年，頁143-197。

39. 石川欽一郎著；林皎碧譯，〈臺展概觀〉，《藝術家》，253期，1996年，頁342-345。
40. 廖瑾媛，〈木下靜涯與臺灣近代畫壇—以臺展、府展東洋畫部為中心〉，《藝術家》，253期，1996年，頁320-344。
41. 白雪蘭，〈由倪蔣懷與葉火城學生時代作品淺談國語學校與臺北師範之圖畫教育〉，《藝術家》，252期，1997年5月，頁294-299。
42. 應大偉，〈被遺忘的臺灣早期水墨、攝影家-羅訪梅〉，《藝術家》，256期，1997年6月，頁408-410。
43. 賴明珠，〈「日治時期圖畫教育散論選輯」序〉，《藝術家》，266期，1998年7月，頁460-462。
44. 堀部一三男記，邱彩虹譯，〈鹽月畫伯畫論抄〉，《藝術家》1998年1月272期，頁447-449。
45. 江間常吉文 邱彩虹譯，〈圖畫教育新思潮之批判及最新圖畫教授法〉，《藝術家》，266期，1998年7月，頁463。
46. 龜井和著 邱彩虹譯，〈新竹州學校美術展覽會〉，《藝術家》，267期，1998年8月，頁429-431。
47. 廖新田，〈日據時期臺灣美術發展中社會意識的探討〉，《臺灣美術》，43期，1999年，頁24-43。
48. 陸蓉之：〈世紀回眸〉，《藝術家》，295期，1999年12月，頁296。
49. 顏娟英，〈展覽會上的畫家-呂基正〉，《藝術家》，279期，1999年8月，頁272。
50. 顏娟英，〈近代臺灣風景觀的建構〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第9期，2000年，頁270-274。
51. 詹前裕，〈日據時期臺灣東洋畫的師承與風格〉，《現代美術》，91期，2000年，頁2-16。
52. 賴明珠，〈近代日本關西畫壇與臺灣美術家--一九一〇至四〇年代〉，《藝術家》，312-316期連載，2001年，頁258-265。
53. 林皎碧譯 板倉贊治口述，〈圖畫教育縱橫談--從編纂「初等圖畫帖」談起〉，《藝術家》285期，2000年，頁406-409。
54. 林皎碧譯 相澤鐵五郎文，〈皇民化與圖畫教育〉（臺中州教育第七卷第四號昭和十四年5月）《藝術家》291期，2000年，頁438-442。
55. 澤村專太郎文；邱彩虹譯，〈觀臺展所感〉，《藝術家》，313期，2001年6月，頁319。
56. 佐藤農塊(左藤曲水)文；邱彩虹譯，〈東洋畫印象記〉，《藝術家》，313期，2001年6月，頁316-318。
57. 郭繼生，〈真實性的問題--日治時期臺灣日本畫／東洋畫的地方色彩〉，《藝術家》，320期，2002年，頁322-327。
58. 林皎碧譯，〈東洋畫審查雜感〉，《藝術家》，324期，2002年5月，頁391-392。

59. 白雪蘭,〈蘇秋東的繪畫與人生〉,《藝術家》,338期,2003年7月,頁302-315。
60. 林美容,〈殖民者對殖民地的風俗紀錄--佐倉孫三所著《臺風雜記》之探討〉,《臺灣文獻》55卷3期,2004年,頁7-23。
61. 顏娟英,〈日治時期畫家的臺灣意識問題——從「水牛」到「家園」系列作品〉,《新史學》,15卷第2期,2004年,頁113-141。
62. 黃琪惠,〈再現與改造歷史—1935年博覽會中的「臺灣歷史畫」〉,《國立臺灣大學美術史研究集刊》,第20期,2006年3月,頁109-173。
63. 吳文星,〈京都帝國大學與臺灣舊慣調查〉,《師大臺灣史學報》,1期,2007年,頁29-49。
64. 賴國生,〈十八世紀至十九世紀中葉臺灣“閩習”水墨畫風格之源流〉,《成大歷史學報》,第32期,2007年,頁81-138。
65. 林芊宏,〈臺灣早期美術中的女性意象研究回顧〉,《婦研縱橫》,84期,2007年10月,頁53-58。
66. 廖瑾瑗,〈臺灣畫家郭雪湖的「在地」情懷〉,《國立歷史博物館館刊》,18卷4期,2008年,頁48-63。
67. 蕭文杰,〈日據時期臺灣美術繪畫中之原住民圖像〉,《環境與藝術學刊》,6期,2008年,頁1-16。
68. 楊永源,〈石川欽一郎臺灣風景畫中“地方色彩”概念的建構〉,《藝術學研究》,3期,2008年,頁73-119。
69. 謝世英,〈妥協的現代性:日治時期臺灣傳統廟宇彩繪師潘春源〉,《藝術學研究》,第三期,2008年5月,頁131-169。
70. 楊永源,〈石川欽一郎臺灣風景畫中“地方色彩”概念的建構〉,《藝術學研究》,第3期,2008年5月,頁73-129。
71. 賴明珠,〈召喚山岳-從臺灣山岳畫的發展脈絡看張啟華的壽山圖像〉,《藝術家》,403期,2008年12月,頁239-249。
72. 黃光男,〈文人畫在臺灣評述〉,《書畫藝術》,第6期,2009年6月,頁3-4。
73. 陳怡茹,〈上村松篁對臺灣膠彩畫家林之助花鳥畫風的影響〉,《藝術論壇》,第6期,2009年7月,頁150-184。
74. 神林恒道,〈張啟華的畫業—從日本與臺灣近代美術接納的脈絡探討起〉,《文資學報》,5期2009年,頁101-127。
75. 黃光男,〈文人畫在臺灣評述〉,《書畫藝術學刊》,6期2009年,頁1-16。
76. 李知灝,〈權力、視域與臺江海面的交疊—清代臺灣府城官紳「登臺觀海」詩作中的人地感興〉,《臺灣文學研究學報第十期》,2010年4月,頁9-43。
77. 顏娟英,〈自畫像、家族像與文化認同問題—試析日治時期三位畫家〉,《藝術學研究》,第7期,2010年11月,頁73-77。
78. 蔡承勸,〈清代臺灣八景的演變〉,《北市教大社教學刊》,第11期,2012年

- 12月，頁1-30。
79. 蕭怡姍，〈異域風土的觀察—日治時期日籍畫家臺灣名所繪〉，《臺灣美術》，94期，2013年，頁42-57。
  80. 黃冬富，〈日治時期臺灣水墨畫風之變革與發展〉，《臺灣水墨畫》，藝術家，2013年，頁34-59。
  81. 謝忠恆，〈從謝琯樵影響的清代臺灣水墨畫家論起〉，《書畫藝術》，第14期，2013年7月，頁179-211。
  82. 薛燕玲，〈林玉山歷史人物畫創作發想探析—以《周濂溪》與《林和靖》為例〉，《臺灣美術》，94期，2013年10月，頁28-41。
  83. 廖瑾媛，〈視覺/思維/紀錄 陳澄波素描研究〉，《藝術家》，2013年11月，頁212-219。
  84. 莊凱惟，〈日治時期臺灣東洋畫中的人物畫家畫風剖析薛萬棟與林之助之比較初探〉，《視覺藝術論壇》，第8期，2013年7月，頁42-81。
  85. 邱函妮，〈創造福爾摩沙藝術—近代臺灣美術中「地方色」與鄉土藝術的重層論述〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，7期，2014年，頁123-236。
  86. 盧建成；陳國川，〈清代初期臺灣方志的風景選擇〉，《地方與環境》，第28&29期，2014年6月，頁55-74。
  87. 陳夢帆，〈日治時期裸體畫公開化的社會爭議—以第二回臺陽展（1936）李石樵〈橫臥裸婦〉撤回事例為例〉，《雕塑研究》，15期，2016年，頁1-25。
  88. 蔡雅蕙；徐明福，〈1920-30年代臺灣民宅彩繪中的當代圖像〉，《民俗曲藝》，196期，2017年6月，頁237-298。

## 電子資源








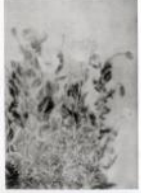
1. 中央研究院數位典藏〈臺灣美術展覽會(1927-1943)〉作品資料庫  
<http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/index.htm>
2. 国立国会図書館デジタルコレクション  
<http://dl.ndl.go.jp/>
3. 雄獅美術知識庫  
<http://km.lionart.com.tw/>
4. 臺灣日日新報資料庫  
<http://tbmc.nipi.edu.tw/twhannews/user/index.php>
5. 國立臺灣大學圖書館臺灣舊照片資料庫  
<http://photo.lib.ntu.edu.tw/pic/db/oldphoto.jsp>
6. 臺灣研究古籍資料庫  
<http://rarebooks.ith.sinica.edu.tw/sinicafrsFront99/index.htm>
7. 中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫  
<http://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/%E9%A6%96%E9%A0%81>






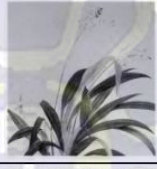
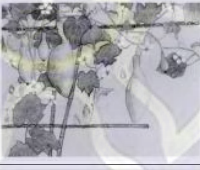













附錄 臺籍畫家臺府展歷屆作品與題材內容分類









一、東洋畫部





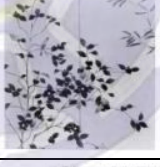



台籍畫家東洋畫部-動植物類題材-花果植栽				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
臺1	陳進	けし(罌粟花) 		罌粟花
	陳進	朝 		純花卉
臺2	蔡品	露けき朝(朝露) 		植栽
	蘇花子	葡萄 		葡萄
	蔡品	蓼 		蓼草
臺3	呂鐵州	梅 	特選	梅樹
	呂鐵州	秋葵 		秋葵
	蔡品	初夏 		純花卉









台籍畫家東洋畫部-動植物類題材-花果植栽				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
臺4	謝寶治	淡味 		瓜果
	呂鐵州	八仙花 		八仙花
臺4	呂鐵州	立葵 		蜀葵
臺5	周紅綢	オンシヂユーム (蝴蝶蘭) 		蝴蝶蘭
	呂鐵州	夕月 		芒草
	廖立芳	ダリヤ(大理花) 		大理花
	黃靜山	花 	臺日賞	純花卉
	謝寶治	豐果 		蔬果籃

台籍畫家東洋畫部-動植物類題材-花果植栽				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
臺6	蔡媽達	葡萄 		葡萄樹
	林阿琴	カンナ(美人蕉) 		美人蕉
	陳雪君	風鈴扶桑花 		扶桑花
	彭蓉妹	紫蘭 		蘭花
臺6	謝寶治	涼味 		瓜果
	呂汝濤	椿 		椿
	張福氣	黃の花 		純花卉
	盧雲友	佛果 		釋迦

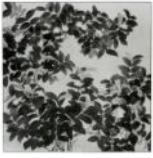







台籍畫家東洋畫部-動植物類題材-花果植栽				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
臺6	呂鐵州	佛桑花 		扶桑花
	邱金蓮	雁來紅 		莧草
臺7	陳雪君	仙丹花 		仙丹花
	郭雪湖	南瓜 		南瓜
	周紅綢	睡蓮 		睡蓮
	吳天敏	秋 		庭園植栽
臺7	呂汝濤	百日草 		百日草
	黃早早	朝顏 		純花卉









台籍畫家東洋畫部-動植物類題材-花果植栽				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
臺7	郭翠鳳	雞頭の花(雞冠花) 		雞冠花
	彭蓉妹	君が代蘭(絲蘭) 		絲蘭
	邱金蓮	アラマンダー(小花黃蟬) 		小花黃蟬
	盧雲友	蓮霧 		蓮霧
	謝永火	鳳梨 		鳳梨
	蘇淇祥	猩猩木 		聖誕紅
臺8	余德煌	佛桑花 		扶桑花
	郭雪湖	野塘秋意 		荷花





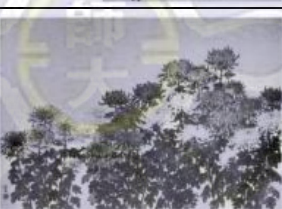



台籍畫家東洋畫部-動植物類題材-花果植栽				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
臺8	黃水文	パンの木 (麵包樹) 		麵包樹
	黃早早	ひあぶぎ (射干) 		射干
	黃寶福	茄子 		茄子
	高銘村	無花果 		無花果
	蘇淇祥	椿 		椿
	林阿琴	黃莢花 		花果植栽
	盧雲友	梨子棚 	特選、臺展賞	梨樹
	呂鐵州	秋近し (早秋) 		庭園植栽

台籍畫家東洋畫部-動植物類題材-花果植栽				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
臺8	彭蓉妹	百日草 		百日草
臺9	蔡旨禪	優曇花 		山玉蘭
	楊萬枝	苦瓜 		苦瓜
	黃早早	林投 		林頭樹
	黃水文	みふくらはぎ (海檬果) 	特選、臺展賞	海檬果
	張秋禾	胡麻畑 		胡麻
	高銘村	キヤツサバ (木薯;樹薯) 		樹薯
臺10	黃早早	ヘチマ (絲瓜) 		絲瓜

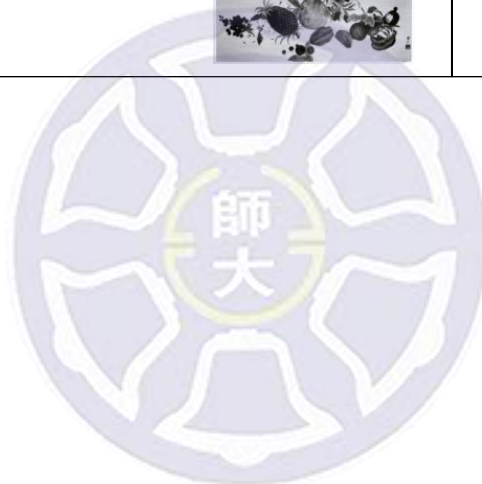










台籍畫家東洋畫部-動植物類題材-花果植栽				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
府1	江輕舟	蕃石榴 		番石榴
	(故)黃寶福	仙丹花 		仙丹花
	連曼生	木蓮 		木蓮
府1	陳宜讓	南國の花(南國之花) 		亭院植栽
	黃水文	ヒマワリ(向日葵) 		向日葵
	高銘村	蓖麻 		蓖麻
府2	黃新樓	宵 		曇花
	連曼生	ナンバンサイカチ(阿勃勒) 		阿勃勒

台籍畫家東洋畫部-動植物類題材-花果植栽				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
府2	黃新樓	花 		折枝插花
	張麗子	花籠 	特選	折枝花籃
	柯深州	初夏 		庭園植栽
府3	陳永新	オシロイ花(白粉花) 		紫茉莉
	呂彼得	百日草 		百日草
府4	游本鄂	田家風味 		蔬果籃
	柯深州	月夜 		純花卉
	余德煌	蘇鐵 		蘇鐵









台籍畫家東洋畫部-動植物類題材-花果植栽				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
府4	連曼生	五斂子 		五斂子
	江輕舟	收穫 		稻禾與石 白
府5	黃水文	後庭 		庭園植栽
	許眺川	果實 		書果籃
	蔡雪溪	菊圃 		菊花園
	黃新樓	仙丹花 		仙丹花
	郭雪湖	涼味 		絲瓜
府6	游本鄂	ヒマ (籠麻) 		籠麻

台籍畫家東洋畫部-動植物類題材-花果植栽				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
府6	黃水文	豔夏 	特選	向日葵
	余德煌	黃蜀葵 	特選	黃蜀葵
	蔡雪溪	果物 		蔬果





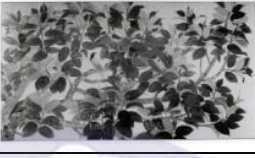





台籍畫家東洋畫部-動植物類題材-翎毛蟲草				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
臺2	林英貴	庭の茂り (庭茂) 		鳥與職災
臺3	林玉山	霽れゆく雨 (雨後乍晴) 		雙鷺
臺4	林玉山	蓮池 	特選、台展賞	蓮池與鷺
臺5	林東令	秋令 		鳥與植栽
	廖立芳	野草 		蝴蝶與植栽
	呂鐵州	後庭 	臺展賞	雞與植栽
臺6	施玉山	秋色 		鳥與植栽
	陳永森	清妍 		飛蟲與花卉


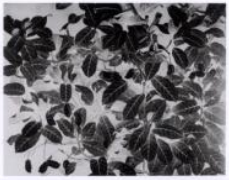






台籍畫家東洋畫部-動植物類題材-翎毛蟲草				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
臺6	許春山	追啄 		雞與花卉
	呂鐵州	蓖麻に軍雞 	特選、臺展賞	鬥雞與蓖麻
臺6	呂孟津	雙鶴 		鶴
	呂鐵州	盛夏 		蝴蝶與植栽
	林玉山	甘蔗 	特選、臺展賞	甘蔗
	張秋禾	オクラに鴨 (黃秋葵與鴨) 		鴨與秋葵
臺7	張李德和	庭前所見 		鳥與植栽
	呂鐵州	夏 		鳥與蘇鐵

台籍畫家東洋畫部-動植物類題材-翎毛蟲草				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
臺7	許春山	秋苑 		雞與蕉葉
	林雪洲	家鴨 		鴨
	廖立芳	晚秋 		雉雞
	林東令	生蕃鴨ノ子 (小蕃鴨) 		番鴨
	呂鐵州	南國 	臺展賞	鳥與植栽
臺8	陳金城	ヒヨコ (小雛雞) 		雞與植栽
	呂鐵州	梅檀 		鳥與梅檀
	林雪洲	藪蔭 		鳥與植栽









台籍畫家東洋畫部-動植物類題材-翎毛蟲草				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
臺9	陳金城	南苑 		鳥與植栽
	盧雲友	紅籠麻 		鳥與蓖麻
	林海樹	七面鳥 		火雞
	蔡雲巖	竹林初夏 		鳥與竹林
	林雪洲	鷺 		鷺
	呂鐵州	蘇鐵 	臺日賞	鳥與蘇鐵
臺9	余有鄰	楊桃 		鳥與楊桃
	陳宜讓	きだち朝顔 (牽牛花叢) 		鳥與牽牛花





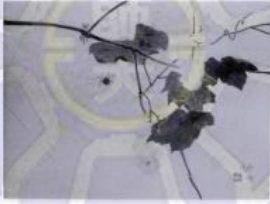





台籍畫家東洋畫部-動植物類題材-翎毛蟲草				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
臺10	黃華州	蛇木 		鳥與蘇鐵
	柯深州	パンの木 (麵包樹) 		鳥與麵包樹
	黃水文	ゴムの木 (橡膠樹) 		鳥與橡膠樹
	李燈焰	後庭 		鳥與植栽
	張秋禾	斜照 	特選、臺展賞	鳥與植栽
	張李德和	木瓜 		鳥與木瓜
	蔡雲巖	大鷲 		鷲
	林雪洲	秋 		蝴蝶與荷

台籍畫家東洋畫部-動植物類題材-翎毛蟲草				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
臺10	陳宜讓	南苑 		鳥與植栽
	余有鄰	ピンポン (蘋婆) 		鳥與蘋婆
	林東令	佛果 		鳥與釋迦
	呂鐵州	鷓 		紅冠水雞
	游本鄂	群雞 		翎毛蟲草
府1	張敏子	菜花 		飛蟲與植栽
	林玉山	雄視 		魚鷹與紅龍果
	林東令	蓮霧 	特選	鳥與蓮霧









台籍畫家東洋畫部-動植物類題材-翎毛蟲草				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
府1	游本鄂	軍雞 		鬥雞與植栽
	張李德和	閑庭 		鳥與植栽
府1	呂鐵州	はぐくみ (哺育) 		鷺與竹林
	柯深州	縞竹 		鳥與竹林
	呂孟津	佛桑華 		鳥與扶桑花
	呂汝濤	やまむすめ (山娘) 		山娘
府2	余德煌	秋 		鳥與植栽
	呂鐵州	南庭 	推選	治機與植栽

台籍畫家東洋畫部-動植物類題材-翎毛蟲草				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
府2	江輕舟	栗子 		鳥與栗子樹
	林東令	幽庭 		雞與植栽
	蔡伯峰	百日草 		鳥與百日草
	王蘋汀	田家後庭 		鳥與植栽
	游本鄂	朝 		鳥與直猜
	陳宜讓	水邊 		鳥與蘇鐵
	張李德和	蝴蝶蘭 	特選	鳥與蝴蝶蘭
	盧雲友	春 		鳥與植栽

台籍畫家東洋畫部-動植物類題材-翎毛蟲草				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
府2	蔡雲巖	雄飛 		老鷹與海
	黃水文	夏庭 		鳥與蕉葉
	洪允權	天星木 		鳥與天星木
府3	呂汝濤	庭先 		鳥與植栽
	郭雪湖	葡萄 		葡萄與蜘蛛
	張李德和	扶桑花 	特選、總督賞	鳥與扶桑花
府3	黃水文	南國初夏 		鳥與椰樹
	黃新樓	池畔 		鷺與植栽








台籍畫家東洋畫部-動植物類題材-翎毛蟲草				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
府3	李秋禾	鳳梨畑 	特選、總督賞	火雞與鳳梨
	林玉山	島の春(島之春) 		鳥與植栽
	呂鐵州	旭 		麻雀與太陽
	游本鄂	秋 		紅冠水雞
	張麗子	清薰 		鳥與植栽
	余德煌	黃蜀葵 		飛蟲與植栽
	洪允權	刺竹 		鳥與竹林
	林東令	清晨 		鳥與蕉葉

台籍畫家東洋畫部-動植物類題材-翎毛蟲草				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
府3	陳宜讓	竹に小禽 (竹枝小鳥) 		鳥與竹林
	盧雲生	佳果早熟 		鳥與果樹
	江輕舟	秋 		鳥與植栽
	蔡明居	雉雞 		雉雞
	柯深州	爽朝 		鬥雞
	呂孟津	國華 		飛蟲與菊花
府4	盧雲生	清晨 		鳥與竹林
	陳永森	朝の光 (晨光) 		鳥與植栽

台籍畫家東洋畫部-動植物類題材-翎毛蟲草				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
府4	黃水文	閑庭 		鴨
	長谷德和	南國蘭譜 	特選	蝴蝶與花卉
府4	陳永堯	夏苑 		火雞
	林東令	薰苑 		雞與植栽
	河野長春	蓮霧 		鳥與蓮霧
府5	高森雲巖	秋日和 		雞
	吳利雄	新秋 		鳥與植栽
	游本鄂	庭先 		小雞與竹筍










台籍畫家東洋畫部-動植物類題材-翎毛蟲草				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
府5	陳宜讓	七面鳥 		火雞
	故宮內鐵州	梅檀 		鳥與梅檀
	故宮內鐵州	刺竹 		鳥與竹林
	余德煌	椿 		鳥與植栽
	林玉山	曉靄 	推薦	鳥與竹林
	長谷德和	鳳凰木 	推薦	鳥與鳳凰木
	柯深州	閑日 		雞
	河野長春	籬邊 		鳥與植栽

台籍畫家東洋畫部-動植物類題材-翎毛蟲草				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
府5	李應彬	銀雞 		雉雞
府6	陳永堯	小さき軍使(軍差鴿子) 	特選	軍鴿
	謝木流	南園 		鳥與植栽
	余香	慈愛 		雞與植栽
	洪允權	梅 		鳥與梅樹
	許眺川	育鴨雛 		小鴨
府6	長谷德和	迎風飛舞 	推薦	蝴蝶與花卉
	楊樹	天星木 		鳥與天星木

台籍畫家東洋畫部-動植物類題材-翎毛蟲草				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
府6	余德煌	初夏 		蝴蝶花卉
	許眺川	親子鳥 		火雞
	連曼生	軍雞に蘇鐵(軍雞與蘇鐵) 		鬥雞與蘇鐵
	楊萬枝	爽朝 		蟲與蓮池











台籍畫家東洋畫部-動植物類題材-畜獸游鱗				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
臺1	林英貴	水牛 		水牛
臺2	黃靜山	水牛 		水牛
	林英貴	山羊 		山羊
臺3	黃靜山	猿兒 		獼猴
	林東令	牛 		水牛
	黃靜山	犢 		水牛
	潘春源	浴 		水牛
	周雪峰	獵犬 		獵犬









台籍畫家東洋畫部-動植物類題材-畜獸游鱗				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
臺3	潘春源	牛車 		牛與牛車
臺4	黃靜山	春野 		乳牛
臺5	林玉山	朱欒 		柚樹與貓
	施玉山	魚菜圖 		蔬果魚類
臺6	廖立芳	遊鯉 		鯉魚
	林東令	山羊 		山羊
臺7	呂孟津	鹿 		梅花鹿
	謝清埤	睦ましき鯉 (和睦的鯉魚) 		鯉魚









台籍畫家東洋畫部-動植物類題材-畜獸游鱗				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
臺8	林東令	水牛 		水牛與鳥
	謝清埤	群鯉 		鯉魚
	張秋禾	白羊 		山羊
	羅訪梅	虎 		老虎
臺9	黃靜山	水牛 		水牛
	陳敬輝	海鱗 		漁獲
	謝清埤	湖心洋洋 		鯉魚
臺10	黃靜山	茄子畑 		茄子與貓

台籍畫家東洋畫部-動植物類題材-畜獸游鱗				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
臺10	許眺川	群鯉游泳 		鯉魚
府2	林玉山	待機 	推選	軍犬
	謝清埤	遊鯉 		鯉魚
府3	許眺川	白菜畑 		菜園與貓
府4	林玉山	牛 		牛
府5	陳永新	魚菜圖 		蔬果魚類









台籍畫家東洋畫部-風景類題材-田園				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
臺1	林英貴	大南門 		城門與田園水牛
臺2	郭雪湖	圓山附近 	特選	圓山與周遭田園
臺3	郭雪湖	春 	特選	郊外山邊景色
	徐小六郎	朝 		樹林
	蔡雪溪	秋ノ圓山 (秋日圓山) 		圓山周遭田園
臺4	林玉山	朝の辨天池 (辨天池之晨) 		桃園辨天池
	朱芾亭	公園小景 		公園旁小屋田舍
	謝永火	宮ノ下附近 (宮之下附近) 		日本神奈川宮之下











台籍畫家東洋畫部-風景類題材-田園				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
臺4	蔡永	靈石ノ芝山岩社 (靈石的芝山岩社) 		芝山岩神社外
	蔡文華	田家幽秋 		田舍風景
臺4	呂鐵州	林間ノ春(林間之春) 		樹林
	林東令	夕照 		田舍風景
臺5	郭雪湖	新霽 	臺展賞	田舍風景
	蔡九五	西雲岩風景 		郊區田舍
	紀秀真	淡水紅毛城 		淡水紅毛城與田舍
臺6	謝永火	芭蕉 		芭蕉樹園








台籍畫家東洋畫部-風景類題材-田園				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
臺6	蔡雲岩	秋晴 		郊外田舍
	徐清蓮	山寺曉靄 		郊區寺院
	郭雪湖	朝霧 		田園風景
	郭雪湖	薰苑 	特選、臺日賞	園林造景
臺6	朱芾亭	雨去山色新 		郊區田園
臺7	林阿琴	南の國(南國) 		樹林與岩石
	徐清蓮	秋山蕭寺 		郊區寺院
	林玉山	夕照 	特選	郊區田園








台籍畫家東洋畫部-風景類題材-田園				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
臺7	郭雪湖	寂境 		樹林
	潘春源	山村曉色 		郊區田園
	蔡雲岩	士林ノ朝(士林之朝) 		郊區田園
臺8	呂春成	桃園郊外 		田舍風景
	郭雪湖	南國邨情 		田舍風景
	林玉山	白雨迫る(驟雨) 		自然田園
臺8	朱芾亭	水鄉秋趣 		自然田園
	徐清蓮	曉 		自然田園

台籍畫家東洋畫部-風景類題材-田園				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
臺8	蔡雲岩	林間の秋(林間之秋) 		自然田園
臺9	林玉山	故園追憶 		自然田園
	徐清蓮	盛夏 		自然田園
臺10	徐清蓮	清曉 		樹林
	呂鐵州	村家 		田舍風景
	蔡文華	晚秋 		樹林
府1	董伯昭	町はづれ(郊外) 		田舍籬笆
	呂春成	靜日 		田舍風景




台籍畫家東洋畫部-風景類題材-田園				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
府1	蔡雲巖	溪流 		樹林
府2	郭雪湖	萊園春色 	推選	園林造景
府3	郭雪湖	田家の朝(田家之朝) 		田舍風景
	呂鐵州	平和 		田舍風景
	朱芾亭	暮色 		自然田園
府4	李秋禾	殘暑 		田舍風景
	郭雪湖	廣東所見 		園林造景
	游松珍	農村の朝(農村之朝) 		田舍風景









台籍畫家東洋畫部-風景類題材-田園				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
府4	宮內鐵州	南國四題(一)(二) 		田舍風景
	宮內鐵州	南國四題(三)(四) 		田舍風景
府5	郭雪湖	早春 	推薦	田舍風景
府6	蔡文華	寒林幽居 		郊區田園

台籍畫家東洋畫部-風景類題材-山水				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
臺1	郭雪湖	松壑飛泉 		山水
臺2	徐清蓮	八獎溪 		八掌溪與山景
臺3	蔡秉乾	關渡附近 		關渡與淡水河
臺4	徐清蓮	春の宵 		山水風景與龍舟
臺4	吳天敏	新岩路 		山岳風景
	林雪洲	深坑溪 		深坑溪吊橋
	蔡九五	成子寮 		成仔寮溪與帆船
臺5	蔡雲巖	谿谷の秋 (谿谷之秋) 		山谷與樹林植物









台籍畫家東洋畫部-風景類題材-山水				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
臺7	呂鐵州	大溪 		大溪河道 與山景
	朱芾亭	宿雨收(雨霽) 		山水風景 與龍舟
臺10	朱芾亭	返照 		椰樹與遠 山
	郭雪湖	風濤 		濱海岩壁
	林玉珠	河口の燈臺(河口燈台) 		河口燈臺 與山景
府1	李燈焰	滿潮 		海灣與船
府6	徐清蓮	幽谷の春(幽谷之春) 		山谷溪流



台籍畫家東洋畫部-風景類題材-街景				
屆數	畫家	畫題	獎項	描寫內容
臺9	陳永森	清澄 		鐵橋
臺10	林華嵩	淡水の濱 (淡水海濱) 		淡水河畔
	謝永火	コークス竈 (焦炭灶) 		焦炭爐
府1	林玉珠	港ノ小閑 (港邊小閑) 		港邊街道
府3	林玉珠	西日 		俯瞰街景 與山
府4	林林之助	冬日 		從陽台往 外的街景
	蔡雪溪	臺北孔子廟 		孔子廟外
府6	郭雪湖	鼓浪嶼所見 	推薦	古廟門口
	李應彬	台灣寺廟 		寺廟門口

台籍畫家東洋畫部-人物類題材-生活風俗				
屆數	畫家	畫題與圖畫	獎項	描繪內容
臺2	潘春源	牧場所見 		擠牛奶的人
	徐清蓮	春宵の圖(春宵之圖) 		廟會
臺3	施玉山	朝天宮のお祭(朝天宮的祭典) 		廟會
	黃華仁	内房より(閨房外) 		房內作女紅的臺灣女性
	任雪崖	閒庭 		亭院內作女紅的臺灣女性
臺4	蔡雪溪	扒龍船 		划龍舟
	蔡媽達	姊妹弄唵蝶 	臺日賞	庭院內嬉戲的姊妹
	陳進	若き日(青春) 	特選	作女紅的日本女性

台籍畫家東洋畫部-人物類題材-生活風俗				
屆數	畫家	畫題與圖畫	獎項	描繪內容
臺4	郭雪湖	南街殷賑 	台展賞	中元節的大稻埕商街
	潘春源	琴笙雅韻 		吹奏樂器的臺灣女性
臺5	蔡文輔	詩女花落 		採花的女性
	周雪峰	朝趣 		亭院內的臺灣女性
臺6	吳天敏	靜秋 		亭院內掃地的女孩
	陳進	芝蘭の香(芝蘭之香) 		傳統中式婚服的新娘
	薛萬棟	姊妹 		亭院內的姊妹
	陳敬輝	少女戲圖 		著新式學生幅的少女

台籍畫家東洋畫部-人物類題材-生活風俗				
屆數	畫家	畫題與圖畫	獎項	描繪內容
臺7	周雪峰	婦女圖 		長椅上的 母子與猴 子
	陳敬輝	路途 	特選、臺日賞	女性群像 與軍犬
臺7	陳進	含笑花 		亭院內的 母子
臺8	陳進	野邊 		母子
	陳敬輝	製麵二題 		製麵的臺 灣女性
臺8	薛萬棟	夏晴れ(夏晴) 		亭院中的 臺灣女性
	許眺川	投網捕鮎魚 		舟上捕魚 的人
臺9	陳進	アコーデオン(手風琴) 		拉手風琴 的臺灣女 性

台籍畫家東洋畫部-人物類題材-生活風俗				
屆數	畫家	畫題與圖畫	獎項	描繪內容
臺10	林玉山	朝 		亭院內的女孩
	陳進	樂譜 		看樂譜的水手服少女
	周紅綢	少女 		玩遊戲的女孩與玩偶
府1	薛萬棟	遊戲 	特選、總督賞	田院內的臺灣少女
	陳慧坤	手風琴 		拉手風琴的臺灣女性
	郭雪湖	銃後の護理（後方的生活） 		紡織的臺灣女性
府1	陳進	杵唄 		原住民祭典
府2	中村敬輝	朱胴 	推選	練劍道的少女

台籍畫家東洋畫部-人物類題材-生活風俗				
屆數	畫家	畫題與圖畫	獎項	描繪內容
府2	雷文子	お稽古(學習) 		學習中的和服女性
	陳進	桑の實(桑果) 	推選	母子與軍犬
	謝永火	漁舟 		橋下小舟的漁夫
府3	中村敬輝	持滿 		練弓術的少女
	陳慧坤	秋の收穫(秋收) 		打穀的臺灣女性
府4	中村敬輝	馬糧 		搜及糧草的水手服女學生
	林柏壽	刺繡 	特選	刺繡中的女性
	陳進	散步 		祖母與孫子

台籍畫家東洋畫部-人物類題材-生活風俗				
屆數	畫家	畫題與圖畫	獎項	描繪內容
府4	林玉珠	睦び (和睦) 		和服洋裝 與臺灣服 飾女性
	陳慧坤	池畔音色 		拉琴的臺 灣女性
府5	李秋禾	習作 		田舍間的 小孩
	中村敬輝	尾錠(扣子) 	推薦	幫同袍扣 釦子的軍 人
	陳永森	村童と山羊 (村童與山羊) 	特選	用玉米餵 山羊的小 孩
	林林之助	母子 	特選、總督賞	母子
	林柏壽	睡蓮 	特選	母子與睡 蓮缸
府6	高森雲巖	ボクノヒ (我的日子) 		母子



台籍畫家東洋畫部-人物類題材-生活風俗				
屆數	畫家	畫題與圖畫	獎項	描繪內容
府6	中村敬輝	水 	推薦	工作中的少女飲水
	林林之助	好日 	特選、總督賞	母子









台籍畫家東洋畫部-人物類題材-女性人像				
屆數	畫家	畫題與圖畫	獎項	描繪內容
臺1	陳進	姿 		和服女性
臺2	陳進	野分 	特選	和服女性
臺2	陳進	蜜柑 		和服女性
臺3	陳進	秋聲 	特選	和服女性
臺3	陳進	たそがれの庭(庭園暮色) 		臺灣女性
臺4	陳敬輝	女 		和服女性
臺4	陳進	其の頃(當時) 		和服女性
臺5	潘春源	婦女 		臺灣女性

台籍畫家東洋畫部-人物類題材-女性人像				
屆數	畫家	畫題與圖畫	獎項	描繪內容
臺5	陳進	ゆく春(逝春) 		和服女性
臺6	陳慧坤	無題 		女性人像
臺7	陳慧坤	涼み(納涼) 		臺灣女性
臺9	陳慧坤	ありし日の面影(舊時容顏) 		臺灣女性
臺10	陳慧坤	春恨の佳人(佳人春恨) 		臺灣女性
臺10	陳敬輝	餘韻 	特選	旗袍女性
府2	陳慧坤	逍遙 		旗袍女性

台籍畫家東洋畫部-人物類題材-歷史傳說				
屆數	畫家	畫題與圖畫	獎項	描繪內容
臺3	林玉山	周濂溪 		歷史人物
臺6	潘春源	武帝 		歷史人物

台籍畫家東洋畫部-其他類題材				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
臺5	潘雪山	畫具 		畫具靜物
府3	陳永森	山の鳥屋 (山中鳥屋) 	特選、二千六百年賞	室內靜物
臺9	郭雪湖	戎克船 	朝日賞	船舶
府4	黃靜山	南國の船 (南國之船) 		船舶

## 二、西洋畫部

台籍畫家西洋畫部-風景類題材-建築街景				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
臺1	黃振泰	永樂の裏町 (永樂町後巷) 		後巷風景
	陳澄波	帝室博物館 		博物館建築
	蘇新鑑	路を辿る (行路) 		道路風景
	葉火城	豊原の一角 (豊原一角) 		後巷風景
	楊佐三郎	復活祭の頃 (復活節時) 		建築街景
	祝彦熊	午後の植物園 (午後的植物園) 		道路風景
	陳庚金	裏町 (後街) 		後巷風景
臺2	廖繼春	街頭 		建築街景

台籍畫家西洋畫部-風景類題材-建築街景				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
臺2	李石樵	町の裏 (後街) 		後巷風景
	吳茂仁	上海の建物 (上海的建築) 		洋樓建築
	陳澄波	龍山寺 	特選	有廟的風景
	李梅樹	三峽の町裏 (三峽後街) 		後巷風景
臺2	廖繼春	夕暮の迎春門 (迎春門的黃昏) 		道路風景
	王新嬰	南國廟宇 		有廟的風景
	蘇新鑑	三峽へ來る (到三峽來) 		道路風景
	李澤藩	夏の午後 (夏日午後) 		道路風景

台籍畫家西洋畫部-風景類題材-建築街景				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
臺2	蔡媽滄	夏の東門(夏日東門) 		古蹟的風景
	李澤藩	初秋ノ城隍廟(初秋的城隍廟) 		有廟的風景
	廖賢	橋ノアタリ(橋邊) 		道路風景
	蘇振輝	大稻埕ノ裏町(大稻埕後街) 		建築街景
臺3	陳英聲	街ノ裏(後巷) 		後巷風景
	倪蔣懷	裏通(後街) 		後巷風景
	廖寶松	岳帝廟 		有廟的風景
	蔡朝枝	古城の朝(古城之朝) 		古蹟的風景





台籍畫家西洋畫部-風景類題材-建築街景				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
臺3	廖繼春	イチバ(市場) 		道路風景
	郭柏川	關帝廟前の横町(關帝廟前的小巷) 		建築街景
	呂璞石	坂 		道路風景
	李石樵	木影ニテ(樹蔭下) 		道路風景
	陳植棋	土地公廟 		建築街景
	陳鉅儒	三秋の夕暮(三秋夕暮) 		洋樓建築
	趙雅裕	赤い門(赤門) 		建築街景
臺4	廖賢	秋の郊外(秋之郊外) 		道路街景

台籍畫家西洋畫部-風景類題材-建築街景				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
臺4	黃連登	上海風景 		道路街景
	陳植棋	赤キ壁 (紅牆) 		道路街景
	陳植棋	真人廟 	特選	有廟的風景
	邱創乾	裏道 		後巷風景
臺4	郭福壽	山の廟 (山廟) 		有廟的風景
	李宴芳	農家 		道路街景
	高燦卿	秋の東門 (秋之東門) 		古蹟的風景
	葉火城	廟 		有廟的風景







台籍畫家西洋畫部-風景類題材-建築街景				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
臺4	蘇振輝	大稻埕の一角 (大稻埕一角) 		後巷風景
	許錦林	午後の廟庭 (午後廟庭) 		建築街景
	呂璞石	お茶を造る家 (製茶工廠) 		建築描寫
	陳澄波	蘇州の虎丘山 (蘇州虎丘山) 		古蹟的風景
	簡明春	橋のたもと (橋邊) 		道路街景
	林有德	邸宅 		道路街景
臺5	許焜元	卓蘭の町 (卓蘭的街) 		道路街景
	廖賢	午後五時 		道路街景

台籍畫家西洋畫部-風景類題材-建築街景				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
臺5	楊啟東	祠のある風景 (有祠堂的風景) 		道路街景
	陳澄波	蘇州可園 		古蹟的風景
	林添輝	大稻埕裏町 (大稻埕後街) 		後巷街景
	廖繼春	庭 	臺日賞	亭院內描寫
	劉啟祥	サツボロ風景 (札幌風景) 		郊區道路
臺6	許贊育	聖堂 		洋樓描寫
	李財福	露臺より (從陽台眺望) 		陽台眺望
	江海樹	午後の媽祖樓 (午後的媽祖樓) 		有廟的風景

台籍畫家西洋畫部-風景類題材-建築街景				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
臺6	簡明春	四時頃 		後巷風景
	藍蔭鼎	商巷 	臺日賞	後巷風景
	楊啟東	榕樹のある風景 (有榕樹的風景) 		郊區道路
	張萬傳	廟前の市場 (廟前市場) 		有廟的風景
臺7	楊佐三郎	巴里的初春 (巴黎初春) 	特選	洋樓描寫
	楊佐三郎	佛蘭西モレー風景 (法國莫萊風景) 		洋樓描寫
	蘇秋東	基隆風景 		郊區道路
	許錦林	風景 		郊區道路

台籍畫家西洋畫部-風景類題材-建築街景				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
臺7	陳清汾	巴里的屋根 (巴黎的屋頂) 		陽台眺望
	黃荷華	殘雪 		建築描寫
	張啟華	海岸通り(岸邊通道) 		道路描寫
	郭福壽	町はづれ(郊外) 		建築街景
臺8	許聲基	商品陳列窗 		建築街景
	黃南榮	裏通り(後街) 		後巷風景
	李水吉	淡水風景 		建築街景
	陳澄波	街頭 		道路描寫

台籍畫家西洋畫部-風景類題材-建築街景				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
臺8	廖繼春	安平風景 		後巷風景
	江海樹	廟前の市場 (廟前市場) 		有廟的風景
	謝國鏞	夏の街 (夏日街道) 		道路描寫
	廖賢	裏通り (後街) 		後巷風景
	楊啟東	廟内 		有廟的風景
	洪水塗	町はづれ (郊外) 		郊區道路
	黃天養	朝の鐘 (晨鐘) 		洋樓描寫
臺9	洪水塗	淡水風景 	臺日賞	洋樓描寫

台籍畫家西洋畫部-風景類題材-建築街景				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
臺9	翁崑德	活氣づく巷 (活躍の巷子) 		道路描寫
	趙雅祐	風景 		陽台眺望
	黃奕濱	南方館あたり (南方館邊) 		陽台眺望
	楊啟東	秋近し (早秋) 		後巷風景
臺9	吳浚堂	風景 		後巷風景
	黃叔鄴	村道 		後巷風景
	楊佐三郎	盛夏の淡水 (盛夏淡水) 		洋樓描寫
臺10	蘇秋東	展望 	朝日賞	陽台眺望




台籍畫家西洋畫部-風景類題材-建築街景				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
臺10	趙聰明	曇りの日(陰天) 		後巷風景
	楊啟東	街頭夜色 		後巷風景
府1	方昭然	文昌閣にて眺めた風景(從文昌閣眺望風景) 		孔子廟
	李澤藩	午後 		有廟的風景
	謝國鏞	非常時の映畫館(非常時期的電影院) 		建築描寫
	陳澄波	古廟 		有廟的風景
	陳清汾	九段坂風景 		道路街景
	張萬傳	コロンス風景(鼓浪嶼風景) 	特選	建築描寫

台籍畫家西洋畫部-風景類題材-建築街景				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
府1	邱潤銀	黄昏の廢墟 (黄昏廢墟) 		古蹟的風景
	許錦林	展望風景 		陽台眺望
	洪水塗	町の裏 (後街) 		後巷風景
府2	簡綽然	夜のスケッチ (夜之素描) 		道路描寫
	李宴芳	午後の裏街 (午後小街) 		後巷風景
	劉文發	風景 		有廟的風景
	張萬傳	コロンスの教會 (鼓浪嶼教會) 		洋樓描寫
	楊啟東	街頭風景 		道路描寫



台籍畫家西洋畫部-風景類題材-建築街景				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
府2	鄭炯南	臺南孔子廟 		孔子廟
	廖繼春	台南孔子廟 	推選	孔子廟
府3	楊啟東	風景 		郊區道路
	方昭然	樂器庫 		孔子廟
府3	莊煒臣	岡のある風景(山崗風景) 		陽台眺望
	楊造化	街頭 		後巷風景
府4	藍錦昆	はにふのやど(貧民窟) 		後巷風景
	方昭然	廟の朝 		有廟的風景

台籍畫家西洋畫部-風景類題材-建築街景				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
府4	田中清汾	北京好日 		古蹟的風景
	陳德旺	南國風景 		郊區道路
	鄭世璠	裏町 		後巷風景
	廖繼春	西寮 		洋樓描寫
	陳澄波	新樓風景 		郊區道路
府5	李揚波	龍の柱(龍柱) 		有廟的風景
	鄭世璠	麗日 		陽台眺望
	陳澄波	初秋 	推薦	有廟的風景



台籍畫家西洋畫部-風景類題材-建築街景				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
府5	楊佐三郎	密集地帶 	推薦	建築描寫
	張萬傳	廈門所見 		建築描寫
	莊煒臣	町の一角(街道一角) 		後巷風景
	鄧騰駿	裏道 		後巷風景
	藍錦昆	陋巷 		後巷風景
府6	秋永(廖)繼春	台南孔子廟 	推薦	孔子廟
	深川亦彬	休日(假日) 		後巷風景
	森哲哉	明倫堂より(明倫堂外) 		孔子廟

台籍畫家西洋畫部-風景類題材-建築街景				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
府6	張萬傳	南方風景 		郊區道路
	陳澄波	新樓 	推薦	郊區道路
	佐佐木福四郎 (曾添福)	綠蔭 		洋樓建築
	鄭世璠	たそがれ時(夕暮時分) 		陽台眺望
府6	盧春元	廟の附近(廟的附近) 		有廟的風景
	林石枝	或る午後(某日午後) 		後巷風景
	陳碧女	山を望む(望山) 		陽台眺望





台籍畫家西洋畫部-風景類題材-自然田園				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
臺1	陳日升	初秋 		樹林
	陳承潘	芝山岩 		林間步道
臺2	謝清連	丘 		樹林
	吳松妹	枯木風景 		郊外田園
	蔡朝枝	南國の椰子 (南國的椰子) 		椰子園
臺3	李宴芳	郊外 		郊外田園
	吳棟材	南國ノ庭園 (南國的庭園) 		庭院風景
	郭雨陽	學校ノ庭 (校庭) 		庭院風景









台籍畫家西洋畫部-風景類題材-自然田園				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
臺3	廖繼春	初夏 		
	李梅樹	臺北病院ノ庭 (臺北醫院的庭園) 		庭院風景
	鄭獲義	朝ノ湖畔 (清晨湖畔) 		郊區田園
	陳澄波	晚秋 	特選	田園風景
臺3	張清綺	植物園 		庭院風景
	陳植棋	芭蕉の畑 (芭蕉園) 	特選	芭蕉園
	范洪甲	樹間 		樹林
臺4	李梅樹	朝 		樹林

台籍畫家西洋畫部-風景類題材-自然田園				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
臺4	郭柏川	杭州風景 		郊區田園
	任瑞堯	芭蕉のある風景(有芭蕉樹的風景) 		芭蕉樹林
	蘇秋東	秋のおどづれ(秋天的拜訪) 		郊區田園
	李澤藩	閑庭の朝(閑庭之朝) 		庭院風景
	許焜元	初秋の庭園(初秋庭園) 		庭院風景
	林錦鴻	風景 		郊區田園
	張秋海	虎丘千人石庭 		名勝
臺6	陳澄波	松邨夕照 		郊區田園

台籍畫家西洋畫部-風景類題材-自然田園				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
臺6	蘇秋東	庭園 		庭院風景
	范洪甲	庭 		庭院風景
	廖繼春	綠蔭 		公園風景
	王坤南	樹間の噴水 (樹間噴泉) 		公園風景
臺7	陳清汾	茶園 	特選、臺展賞	茶園
臺8	陳清汾	空のない風景 (沒有天空的風景) 	特選、朝日賞	庭院風景
	蘇秋東	銅像ノ苑 (銅像之苑) 		公園風景
臺9	陳清汾	林本源庭園 	特選	庭院風景




台籍畫家西洋畫部-風景類題材-自然田園				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
臺10	陳澄波	岡 		郊區田園
臺9	洪瑞麟	蟬聲 		郊區田園
臺10	江海樹	庭園 		庭院風景
	廖繼春	臺南孔子廟 		庭院風景
臺10	張昆麟	田園風景 		有蕉樹的田園
	許長貴	朝の公園 		公園風景
	翁焜輝	遊園地 		公園風景
府1	李宴芳	秋光 		庭院風景






台籍畫家西洋畫部-風景類題材-自然田園				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
府1	廖繼春	庭 		庭院風景
	葉火城	後庭 		庭院風景
	鄭安	初夏の朝 (初夏之晨) 		庭院風景
府2	黃奕濱	古園靜日 		庭院風景
	葉火城	植木の薰り (盆栽薰香) 		庭院風景
	謝國鏞	庭 		庭院風景
	吳天樹	春の植物園 (春之植物園) 		庭院風景
	鄭世璠	爽吟亭圖 		庭院風景


台籍畫家西洋畫部-風景類題材-自然田園				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
府3	吳天華	春 		郊區田園
	廖繼春	初秋 		郊區田園
	葉火城	庭 		
	田中清汾	青葉の蔭 (綠蔭) 		郊區田園
	江海樹	庭先 (庭前) 		庭院風景
府4	鄭炯灶	母校 		庭院風景
	鄭炯南	文昌閣 		庭院風景
	蘇秋東	公園と勇士 (公園與勇士) 		公園風景

台籍畫家西洋畫部-風景類題材-自然田園				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
府4	楊佐三郎	森 		樹林
	葉火城	葡萄棚 	特選	庭院風景
	陳隆春	睡蓮ノアル風景 (睡蓮風景) 		公園風景
	黃瓊源	教會のある風景 (教會風景) 		庭院風景
府5	張玉堂	朝の廟庭 (朝之廟庭) 		庭院風景
	深川亦彬	麗日 		樹林
	陳隆春	涼亭のある風景 (涼亭風景) 		公園風景
	佐佐木福四郎 (曾添福)	朝の庭園 		庭院風景

台籍畫家西洋畫部-風景類題材-自然田園				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
府5	黃永安	部落の入口 (部落的入口) 		郊區田園
	蘇秋東	噴水と勇士 (噴水與勇士) 		公園風景
	鄭炯南	禮門 		庭院風景
	翁崑德	朝 		郊區田園
府6	黃叔鄴	清秋 		郊區田園
	鄭炯煌	郊外風景 		郊區田園
	王坤南	台中公園 		公園風景
府6	早坂吉弘(葉火城)	朝 		庭院風景
	蘇秋東	農場 		郊區田園
	陳春德	蓖麻の村 (蓖麻村) 		郊區田園









台籍畫家西洋畫部-風景類題材-山岳水文				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
臺1	陳植棋	海邊 	特選	海景
	李石樵	大橋 		淡水河與鐵橋
	藍蔭鼎	北方澳 		海景
	邱創乾	崖 		海景
	江海樹	最後の光 (最後之光) 		河道風景
	倪蔣懷	山間の街 (山間街道) 		山間溪流
	郭柏川	蕭王廟を眺む (眺望蕭王廟) 		河畔廟宇
臺2	陳澄波	西湖運河 		河道風景

台籍畫家西洋畫部-風景類題材-山岳水文				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
臺2	蔡朝枝	朝の港 (清晨港口) 		海港風景
臺2	倪蔣懷	雙溪夕照 		河道山景
	楊啟東	滯船 		河畔帆船
	藍蔭鼎	練光亭 		河畔風景
臺2	吳松妹	茄苳溪海岸 		海景
臺3	高均鑑	朝ノ臺南運河 (台南運河之晨) 		河畔帆船
	陳水成	家 		河畔道路
	蔡媽達	虎頭埤ノ秋 (虎頭埤之秋) 		虎頭埤

台籍畫家西洋畫部-風景類題材-山岳水文				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
臺3	吳鼎鼎	虎頭埤圳の朝 (虎頭埤圳之朝) 		虎頭埤
	陳澄波	普陀山の前寺 (普陀山前寺) 		寺廟池塘
	陳澄波	西湖斷橋ノ殘雪 (西湖斷橋之殘雪) 		西湖橋
	謝清連	蘇澳風景 		海景
臺4	陳植棋	觀音山の見える風景 (看見觀音山的風景) 		河畔山景
	楊佐三郎	廈門港 		港口帆船
	藍蔭鼎	港 		港口帆船
	高均鑑	朝 		河畔帆船





台籍畫家西洋畫部-風景類題材-山岳水文				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
臺4	陳澄波	普陀山の海水浴場 (普陀山的海水浴場) 		海景
	黃集榮	風景 		河畔山景
	蘇秋東	船のある風景 (有船的風景) 		港口風景
	楊啟東	貯材池風景 		儲材池
	蔡媽達	渡筏灣の朝 (渡筏灣之朝) 		海港與舟船
臺6	李水吉	淡水河畔 		河畔帆船
	廖繼春	高雄風景 		海港風景
臺7	陳澄波	西湖春色 		西湖與船

台籍畫家西洋畫部-風景類題材-山岳水文				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
臺7	吳浚堂	橋のある風景 (有橋的風景) 		河畔橋景
臺8	陳澄波	八卦山 	特選、臺展賞	山景
	楊佐三郎	南歐カーヌ (南歐坎城) 	特選	海港帆船
	許錦林	港内鳥瞰 		海港風景
臺9	陳澄波	春の阿里山 (春之阿里山) 		山岳風景
	陳澄波	淡江風景 		河畔風景
	范洪甲	旗後風景 		海港風景
	蘇秋東	海邊の家 (海邊之家) 		海港ㄟ景

台籍畫家西洋畫部-風景類題材-山岳水文				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
臺10	陳澄波	曲徑 		河畔風景
	楊佐三郎	夕暮の淡江 (淡江夕暮) 		河畔風景
	陳春德	秋風の井の頭 (秋風中的井之頭) 		井之頭公園
	盧春元	淡水風景 		河畔山景
府1	藍蔭鼎	溪聲を聴く (傾聽溪聲) 		山間西流
	楊啟東	黄昏の貯材池 (黃昏的貯材池) 		儲材池
府2	李澤藩	馬武督連山 		山景
	陳澄波	濤聲 	推選	海景

台籍畫家西洋畫部-風景類題材-山岳水文				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
府2	楊佐三郎	曉の海邊 (拂曉的海邊) 	推選	海景
	田中清汾	輕井澤の池 (輕井澤之池) 	特選、推選	池塘風景
府3	李澤藩	波靜か (風平浪靜) 		海景
	陳澄波	夏の朝 (夏之晨) 		池塘風景
	楊佐三郎	初秋の湖畔 (初秋湖畔) 		湖畔風景
	蘇秋東	赤い塔 (紅塔) 		河畔風景
府4	深川亦彬	池畔 		池畔風景
府5	陳春德	南國風景 		山景

台籍畫家西洋畫部-風景類題材-山岳水文				
屆數	畫家	畫題	獎項	描繪內容
府6	楊佐三郎	船團南へ行く(南行船隊) 	推薦	海景
	田中清汾	曉の上海(拂曉上海) 	推薦	海港風景



台籍畫家西洋畫部-人物類題材-靜態人像				
屆數	畫家	畫題與圖畫	獎項	描會內容
臺1	陳植棋	愛桃 		女性肖像
臺2	柳德裕	自畫像のスケッチ(自畫像素描) 		自畫像
	陳植棋	三人 		女性群像
	陳植棋	二人 		小孩二人
臺3	柳德裕	自畫像 		自畫像
	顏水龍	窗際にて(窗邊) 		女性肖像
	林錦鴻	少女 		小孩肖像
	任瑞堯	露臺(陽台) 	特選	兩位少女

台籍畫家西洋畫部-人物類題材-靜態人像				
屆數	畫家	畫題與圖畫	獎項	描會內容
臺4	洪瑞麟	微光 		老人肖像
	劉精枝	少憩(小憩) 		女性肖像
臺5	李石樵	男子像 		男性肖像
	高燦卿	日傘ヲ持テル女(持陽傘的女人) 		臺灣女性肖像
	(故)陳植棋	婦人像 		臺灣女性肖像
	劉啟祥	ヴァイオリンを持てる男(持小提琴的青年) 		持小提琴男子像
臺6	廖賢	書齋の中にて(在書齋中) 		男子肖像
	柳德裕	青年像 		男子肖像

台籍畫家西洋畫部-人物類題材-靜態人像				
屆數	畫家	畫題與圖畫	獎項	描會內容
臺6	李石樵	人物 		男子肖像
	林金鐘	少女坐像 		女性肖像
	李紫庭	少女 		女性肖像
臺7	顏水龍	シモン嬢 (西蒙小姐) 		女性肖像
臺7	顏水龍	K嬢 (K小姐) 	特選	女性肖像
	廖繼春	仁ちゃんの像 (仁小弟像) 		小孩肖像
	李梅樹	自畫像 	特選	自畫像
臺8	顏水龍	室內 		女性肖像



台籍畫家西洋畫部-人物類題材-靜態人像				
屆數	畫家	畫題與圖畫	獎項	描會內容
臺8	顏水龍	姬百合 		女性肖像
	李石樵	ムスメ (女孩) 	特選	女性肖像
	林金鐘	室內坐婦 		女性肖像
	葉火城	妹 		女性肖像
	柳德裕	乙女 (少女) 		女性肖像
臺9	李梅樹	憩ふ女 (小憩之女) 	特選、臺展賞	女性肖像
臺9	李石樵	閨房 	推薦	女性肖像
	楊佐三郎	母と子 (母與子) 	推薦	母子肖像

台籍畫家西洋畫部-人物類題材-靜態人像				
屆數	畫家	畫題與圖畫	獎項	描會內容
臺9	賴南圃	赤い帽子 (紅帽子) 		女性肖像
	紀有泉	少女 		女性肖像
	林金鐘	卓に倚る婦人 (倚桌婦人) 		女性肖像
臺10	李梅樹	いねむる女 (打盹的女子) 	特選	女性肖像
	李梅樹	黄昏時 		女性肖像
	楊佐三郎	凝視 		家人群像
	陳德旺	青いドレス (青衣) 		女性肖像
	林荷華	婦人像 		女性肖像

台籍畫家西洋畫部-人物類題材-靜態人像				
屆數	畫家	畫題與圖畫	獎項	描會內容
臺10	李石樵	真珠の首飾 	臺展賞	女性肖像
	陳清汾	或る婦人の像 (某婦人像) 	推薦	女性肖像
府1	楊佐三郎	夕暮の庭 (夕暮之庭) 		女性肖像
	顏水龍	憩 		女性肖像
	紀有泉	アコーディオンと一少女 (手風琴與少女) 		女性肖像
	李石樵	初孫 		家人群像
府2	邱潤銀	黄のスーツ (黄色套裝) 		女性肖像
	紀有泉	人物 		女性肖像

台籍畫家西洋畫部-人物類題材-靜態人像				
屆數	畫家	畫題與圖畫	獎項	描會內容
府3	鄭安	室內 		女性肖像
府4	鄭安	調音 		女性肖像
府4	李石樵	庭先ノ子供達 (前庭的孩童) 		小孩肖像
府5	林榮杰	子供 		小孩肖像
	早坂吉弘(葉火城)	天窗の下にて (天窗下) 		女性肖像
	田中清汾	支那婦人 	推薦	女性肖像
	李石樵	憩ひ (小憩) 	推薦	女性肖像
	黃江海	座像 		女性肖像

台籍畫家西洋畫部-人物類題材-靜態人像				
屆數	畫家	畫題與圖畫	獎項	描會內容
府6	李石樵	坐像 	推薦	女性肖像
	鄭安	窗邊 		女性肖像
	邱潤銀	シユミーズ (襯衣女子) 		女性肖像
	方昭然	古祠に於ける肖像 (古廟內的肖像) 		男子肖像

台籍畫家西洋畫部-人物類題材-生活風俗				
屆數	畫家	畫題與圖畫	獎項	描繪內容
臺3	張水此	哺乳スル女 (哺乳中的女子) 		母子
臺4	任瑞堯	朝 		原住民
	楊佐三郎	老藝人 		街頭藝人
	李石樵	編物する少女 (正在編織的少女) 	台日賞	少女編織
	張清筠	水邊之女 		打水的臺灣少女
	陳英聲	畫室 		畫室中的女性
臺5	藍蔭鼎	斜陽 		室內女性
	李梅樹	.アミ物 (編織) 		少女編織

台籍畫家西洋畫部-人物類題材-生活風俗				
屆數	畫家	畫題與圖畫	獎項	描繪內容
臺5	杜添勝	飲食店所見 		小吃店風俗描寫
	談清江	山の夫婦 (山地夫婦) 		原住民
臺6	葉火城	午後の果物屋 (午後の水果店) 		水果店風俗描寫
臺7	蕭木桂	自習 		教室內的學生
臺8	李梅樹	芋をむく女 (削芋女) 		正在削芋頭的少女
	郭文興	緣日 (有廟會的日子) 		廟會景象描寫
臺9	廖繼春	窗際 		窗台邊的小孩
	顏水龍	汐波 		原住民

台籍畫家西洋畫部-人物類題材-生活風俗				
屆數	畫家	畫題與圖畫	獎項	描繪內容
臺9	李梅樹	編物 		少女編織
	顏水龍	紅頭嶼の娘 (紅頭嶼少女) 		原住民
臺10	陳清汾	牧童歸村 	推薦	拉著水牛的牧童
	顏水龍	大南社の娘 (大南社姑娘) 		原住民
臺10	洪瑞麟	慈幃 	臺日賞	母子
府1	黃叔駱	樟樹を削る人 (砍伐樟樹的人) 		伐木工人的描寫
	林榮杰	蓖麻と子供 (蓖麻與小孩) 		蓖麻田中的孩童
	翁昆德	ブラットホーム (月台) 		火車站送行的場面



台籍畫家西洋畫部-人物類題材-生活風俗

屆數	畫家	畫題與圖畫	獎項	描繪內容
府1	劉文發	赤誠女學生の千人針 (赤誠女學生千人針) 		街頭戰爭祈福活動的描寫
府2	陳德旺	競馬場風景 		賽馬場內的活動描寫
	李梅樹	溫室 	特選、推選	參觀溫室的女性
	洪瑞麟	勞働 		礦工的描寫
	林榮杰	乳をしぼる (擠牛乳) 		擠牛奶的人
	鄭安	編物 		女性編織
府3	李梅樹	朝 		田園中工作的少女
府4	鄧騰駿	龍柱と花賣娘 (龍柱與賣花姑娘) 		賣花少女

台籍畫家西洋畫部-人物類題材-生活風俗				
屆數	畫家	畫題與圖畫	獎項	描繪內容
府4	李梅樹	實る頃 		田園中工作的少女
	連金泉	植付 	特選	田園中工作的老農
府5	李梅樹	麗日 	推薦	田園中工作的少女
	里澤藩	牧草 		田園中工作的小孩
	鄭安	姊妹 		讀書的姊妹
府6	李梅樹	新綠薰る頃 (新綠薰時) 	推薦	田園中工作的少女
	黃江海	少女 		讀書的女學生

台籍畫家西洋畫部-人物類題材-人體描寫				
屆數	畫家	畫題與圖畫	獎項	描繪內容
臺1	廖繼春	裸女 		裸體女性
	顏水龍	裸女 		裸體女性
臺2	張秋海	裸婦 		裸體女性
臺3	顏水龍	椅子ニモタレル裸女(斜靠椅背的裸女) 	特選	裸體女性
	張秋海	習作 		裸體女性
臺4	陳慧坤	裸婦習作(其ノ二) 		裸體女性
	廖繼春	籠を持てる童女(持籠童女) 	台展賞	人體描寫
臺5	林克恭	裸體 		裸體女性

台籍畫家西洋畫部-人物類題材-人體描寫				
屆數	畫家	畫題與圖畫	獎項	描繪內容
臺7	張昆麟	紅綢に横たわれるシユミーズ女 (著 襯衣横臥於紅綢上的女子) 		部分裸露 描寫
	張舜卿	人物 		部分裸露 描寫
臺8	廖繼春	讀書 		部分裸露 描寫
臺9	劉啟祥	ひぢつく女 (倚坐女) 		部分裸露 描寫
	陳德旺	裸女仰臥 	朝日賞	裸體女性
臺10	蘇振輝	裸婦立像 		裸體女性
府2	李石樵	女二人 	特選、推選	部分裸露 描寫
府3	邱潤銀	母子像 		哺乳中的 女性裸露 描寫
	陳德旺	水邊 		裸體描寫

台籍畫家西洋畫部-靜物類題材-花果器皿				
屆數	畫家	畫題與圖畫	獎項	描繪內容
臺1	廖繼春	靜物 	特選	果物與壺
	李梅樹	靜物 		果物竹籃與壺
臺2	廖繼春	龍のある壺 (龍壺) 		果物龍壺與石膏像
	楊佐三郎	靜物 		花果與竹籃書籍
	陳植棋	桌上靜物 		果物與器皿
	陳炳芳	靜物 		果物與書本
	鄭獲義	靜物 		果物與器皿
臺3	簡綽然	靜物 		果物與器皿

台籍畫家西洋畫部-靜物類題材-花果器皿				
屆數	畫家	畫題與圖畫	獎項	描繪內容
臺3	楊佐三郎	靜物 	特選	果物器皿 與書本
臺4	簡綽然	南國の果實 (南國的果實) 		果物與器 皿
	楊佐三郎	バラ (玫瑰) 		折枝花卉
臺5	李石樵	卓上靜物 (桌上靜物) 	特選、台展賞	果物與器 皿
臺6	廖繼春	靜物 		果物與器 皿
	李石樵	靜物 		折枝花卉 與果物器 皿
	李梅樹	靜物 		蔬果與器 皿
	張昆麟	ラフルール (花 les fleurs) 		折枝花卉

台籍畫家西洋畫部-靜物類題材-花果器皿				
屆數	畫家	畫題與圖畫	獎項	描繪內容
臺7	陳清汾	野菜の靜物 (蔬菜靜物) 		蔬果描寫
臺8	翁水元	靜物 		果物器皿 與書本
臺9	林富雄	花束のある靜物 (有花束的靜物) 		花束與果 物竹籃
臺9	王坤南	晚餐の果物 (晚餐的水果) 		桌上果物 與桌燈擺 設等
	林克恭	月下美人 		花卉盆栽
	李石樵	卓上果實圖 (桌上果實圖) 		折枝花卉 與果物器 皿
府1	劉清榮	靜物 		果物與器 皿
府3	李石樵	柘榴 		折枝果物

台籍畫家西洋畫部-靜物類題材-花果器皿				
屆數	畫家	畫題與圖畫	獎項	描繪內容
府5	張珊珊	靜物 		折枝花卉 與果物器 皿
府6	陳炳沛	靜物 		果物與器 皿

台籍畫家西洋畫部-靜物類題材-室內物品				
屆數	畫家	畫題與圖畫	獎項	描繪內容
臺3	藍蔭鼎	書齋 		桌上畫具 與擺設
臺6	黃集榮	コムポジション(構圖) 		小提琴
臺7	李石樵	室內 	特選、朝日賞	桌上物品 擺設
臺7	王坤南	机上の夜色(桌上夜色) 		桌上畫具 與玩偶桌 燈等
臺8	王坤南	夜の書齋(夜之書齋) 		桌上畫具 與玩偶桌 燈等
府1	張翩翩	靜物 		桌上擺設 石膏像等



台籍畫家西洋畫部-靜物類題材-標本魚貝				
屆數	畫家	畫題與圖畫	獎項	描繪內容
臺1	張秋海	鯪 		食用魚類的描寫
臺2	簡綽然	魚 		食用魚類的描寫
臺8	簡綽然	魚 		食用魚類與果物的描寫
臺10	林富雄	ランプのある靜物(有煤油燈的靜物) 		食用魚類與果物的描寫
	劉清榮	靜物 		標本魚貝

台籍畫家西洋畫部-其它類題材				
屆數	畫家	畫題	獎項	題材內容
臺8	李梅樹	水牛 		牛的描寫
府1	李梅樹	曠野 		牛的描寫

圖片來源：

中央研究院數位典藏〈臺灣美術展覽會(1927-1943)〉作品資料庫  
<http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/index.htm>