

國立臺灣大學文學院藝術史研究所

碩士論文

Graduate Institute of Art History

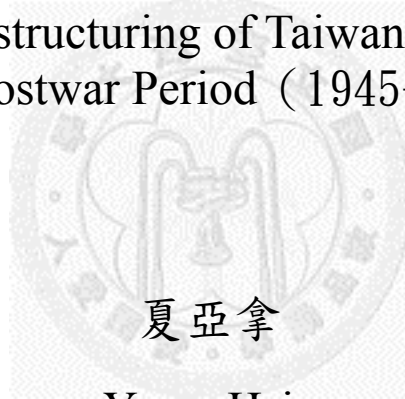
College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis

暗潮洶湧的藝壇：戰後初期台灣美術的動盪與重整
(1945-1954)

Turmoil and Restructuring of Taiwan Art Circle in the
Early Postwar Period (1945-1954)



夏亞拿

Ya-na Hsia

指導教授：顏娟英 博士

Advisor: Chuan-ying Yen, Ph.D.

中華民國 101 年 7 月

July 2012

中文摘要

戰後初期，是台灣美術界生態急遽轉變的關鍵時期。隨著統治者的轉變，中華民國政權在台推行的中國化文化政策，以及中國大陸木刻版畫家與傳統水墨畫家新勢力的加入，都讓台灣美術界面臨前所未有的變局。本論文是以此時期的台灣美術界為主體，以前人未能充分利用的一手史料為基礎，結合政權轉換後的社會文化脈絡，整合本地美術家、中國大陸來台木刻版畫家與傳統水墨畫家在台的活動情形，探討他們在台灣美術版圖變遷的過程中所扮演的不同角色，以具體掌握美術界的發展與轉變。同時也以本地美術家為中心，探討在這段美術界動盪與重整的歷程中，他們面臨的困境與付出的努力，以及對他們在創作活動上造成的影響。

本研究透過一手史料，發現本地美術家在日本殖民壓制解除後，一時對新時代與新政權懷抱著極大熱忱，極思建設台灣美術文化。經過他們主動爭取，1946年第一屆全省美術展覽會（簡稱省展）在短時間的積極籌辦後順利開幕。在木刻版畫家積極宣揚左翼美術觀與本地左翼文化人士活躍的背景下，本地美術家掙脫了日治時期官辦美展題材的限制，企圖以繪畫作品反映黑暗的社會現實，為台灣群眾代言。

省展為台灣藝壇發展的新高峰，之後旋即在二二八事件中遭到重創。對祖國政權懷抱熱情的嘉義美術家陳澄波被槍決，為台灣美術界代言的左翼評論家遭到迫害。事件後，國府加強清算日本「遺毒」，以及施行徹底剷除左翼思想的政策，不僅指責本地畫家的膠彩創作為日本遺風而全面否定，更從此壓制了本地美術界關心社會、檢討現實的聲音。

雖遭逢二二八事件重創，第二屆省展仍在本地美術家的奔走下開辦。然而因官方的漠視，使省展缺乏報章關注而被邊緣化。同時左翼木刻活動亦被官方壓制，木刻版畫家轉而投入一般美術活動，藉報章評論嚴厲批評本地美術創作未能反應社會現實。相對於本地美術活動的邊緣化與履遭責難，事件後中國大陸水墨畫家在台展覽則更為頻繁，配合清算日本「遺毒」之剛性中國化文化政策，得到官方推崇與媒體關注，使本地膠彩畫家遭受嚴苛的指責與排擠。政府當局亦透過教育體制，全面斬斷膠彩畫傳承，豎立以傳統水墨畫代表正宗國畫的美術新秩序。

至 1949 年底，隨國府遷台、與黨政要員關係密切的畫家，占有媒體發言權

和高等美術教育要職。他們一再鋪張地舉辦為蔣介石祝壽或配合反共抗俄國策的「全國」美展活動，占取了美術界最多的資源。而本地美術家興辦、在美術專業競技的台陽美展和全省美展，此時只能淪為邊緣的「地方」展覽。五〇年代當政者深化中國認同之文化政策，亦使得本地畫家的膠彩畫因著和日本的牽連，被猛烈批評與攻擊，在美術界完全喪失空間。

綜上所述，本研究透過對此一時期本地美術家、中國大陸來台木刻版畫家與傳統水墨畫家三者活動的梳理，以及官方推動之中國化文化政策對美術界所造成的影響，呈現出本地美術家在戰後初期美術版圖轉換過程中，從滿懷期待一展抱負到倍受排擠的艱難處境，並指出他們身處時代逆境，仍全心投入美術創作與傳承工作，努力耕耘台灣美術的積極面。

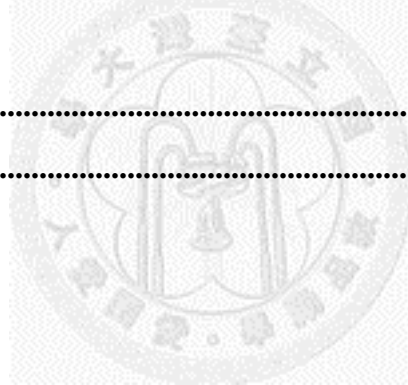
關鍵字：戰後初期 本地美術家 木刻版畫家 傳統水墨畫家 中國化文化政策
台灣美術界 省展



目 錄

中文摘要.....	i
目錄.....	iii
圖目錄.....	v
緒論.....	1
第一章 戰前台灣與中國美術的發展.....	7
第一節 台灣日治時期美術家的培育.....	7
1-1-1 殖民地的美術教育和美術展覽會.....	7
1-1-2 政治文化運動與美術.....	9
第二節 中國近代美術的發展.....	16
1-2-1 西方美術的學習運動.....	16
1-2-2 傳統中國繪畫的革新.....	20
第三節 中國左翼木刻版畫運動的興起.....	25
1-3-1 一九三〇年代左翼木刻版畫運動的興起.....	25
1-3-2 中日戰爭期間木刻版畫運動的發展.....	28
第二章 戰後初期的藝術新局（1945-1947）.....	33
第一節 本地美術家與省展的開辦.....	33
第二節 左翼木刻版畫家的短暫活躍.....	43
2-2-1 抗戰版畫作品的大量復刊.....	43
2-2-2 左翼美術思想的傳播.....	47
2-2-3 與本地文化界和美術界的交流.....	50
第三節 中國大陸水墨畫家的來台與挑戰.....	53
第三章 本地美術家對新時局的因應與創作（1945-1947）.....	61
第一節 社會現實的因應與調適.....	61
3-1-1 國畫與東洋畫的統合與再區隔.....	61
3-1-2 社會現實的檢討與反省.....	66
第二節 美術創作的延續與轉變.....	72

3-2-1 水墨畫衝擊下的首屆省展國畫部.....	72
3-2-2 呼應「光復」時局的創作.....	77
3-2-3 反映社會現實的創作—漫畫與油畫.....	84
第三節 二二八事件的衝擊與重挫.....	90
第四章 美術版圖的重整（1947-1954）.....	95
第一節 失落的美術殿堂—本地美術家與省展的再建立.....	95
第二節 左翼木刻版畫活動的消失.....	102
第三節 遠來貴客—中國大陸畫家的展覽活動.....	109
第四節 美術教育與美術新秩序的建立—師院藝術系.....	118
第五章 結論：逆境中的美術耕耘者.....	127
參考文獻.....	137
圖版.....	160



圖版目錄：

- 圖 1-1-1 台灣獅子楊肇嘉 宣傳照 1935 年
- 圖 1-1-2 1935 楊肇嘉和李石樵繪製肖像留影 1935 年
- 圖 1-1-3 李石樵 《楊肇嘉家族像》入選新文展 1936 年
- 圖 1-2-1 徐悲鴻《九方皋》1931 年
- 圖 1-1-3 徐悲鴻《愚公移山》1940 年
- 圖 2-2-1 標語「民以食為天」，《日月潭》第 2 期 1946 年 4 月 8 日
- 圖 2-2-2 朱鳴岡《看見了媽媽的乳頭》，《日月潭》第 2 期 1946 年 4 月 8 日
- 圖 2-2-3 朱鳴岡《垂涎》，《日月潭》第 2 期 1946 年 4 月 8 日
- 圖 2-2-4 朱鳴岡《他很貪吃》，《日月潭》第 2 期 1946 年 4 月 8 日
- 圖 2-2-5 朱鳴岡 每週畫報標語/插圖，《日月潭》第 4 期 1946 年 4 月 22 日
- 圖 2-2-6 朱鳴岡《哥哥嫂嫂去從軍》《日月潭》第 15 期，1946 年 7 月 8 日
- 圖 2-2-7 陳烟橋《歡迎》《日月潭》第 17 期 1946 年 7 月 22 日
- 圖 2-2-8 李樺《雪地行軍》《日月潭》第 21 期 1946 年 8 月 19 日
- 圖 2-2-9 李樺《增加生產》《日月潭》第 3 期，1946 年 4 月 15 日
- 圖 2-2-10 王琦《四川鹽廠外景》《日月潭》第 7 期，1946 年 5 月 13 日
- 圖 2-2-11 彥涵《重建家園》，《日月潭》第 14 期 1946 年 7 月 1 日
- 圖 2-2-12 黃榮燦《修築》，《日月潭》第 12 期 1946 年 6 月 17 日
- 圖 2-2-13 韓尚義《牛車》《日月潭》第 21 期 1946 年 8 月 19 日
- 圖 2-2-14 梁永泰《採薪歸來》《日月潭》第 22 期 1946 年 8 月 26 日
- 圖 2-2-15 朱鳴岡《死別》《日月潭》第 13 期 1946 年 6 月 24 日
- 圖 2-2-16 朱鳴岡《多子之累》《日月潭》第 22 期 1946 年 8 月 26 日
- 圖 2-2-17 西厓《叫我們怎樣生活下去？》《日月潭》第 20 期 1946 年 8 月 12 日

- 圖 2-2-18 顏水龍 「南台灣の新生裝 台南の卷（一）」《中華日報》 1946 年 2 月 10 日
- 圖 2-2-19 廖繼春 「台南漫步」《女學生隊》《中華日報》 1946 年 2 月 10 日
- 圖 2-2-20 朱鳴岡的《蔣主席像》《中華日報》〈星期畫刊 第一期〉 1946 年 3 月 3 日
- 圖 2-2-21 李樺《生產的行列》《中華日報》〈星期畫刊 第一期〉 1946 年 3 月 10 日
- 圖 2-2-22 《中華日報》〈星期畫刊 第二十八期〉 1946 年 9 月 22 日
- 圖 2-2-23 藍蔭鼎 速寫〈省都漫步之一：盟軍水手爭購舊貨〉《台灣新生報》 1945 年 12 月 14 日
- 圖 2-2-24 藍蔭鼎 速寫 〈光復第一新春〉，《台灣新生報》 1946 年 1 月 1 日
- 圖 2-2-25 《台灣新生報》〈星期畫刊 第三期〉 1946 年 6 月 2 日
- 圖 2-2-26 彥涵《抗戰》《台灣新生報》〈星期畫刊 第 3 期〉 1946 年 6 月 2 日
- 圖 2-2-27 麥非《搶運軍糧》《台灣新生報》〈星期畫刊 第 3 期〉 1946 年 6 月 2 日
- 圖 2-2-28 麥非《崗》《台灣新生報》〈星期畫刊 第 3 期〉 1946 年 6 月 2 日
- 圖 2-2-29 麥非《戰地素描》《台灣新生報》〈星期畫刊 第 3 期〉 1946 年 6 月 2 日
- 圖 2-2-30 麥非《重負》《台灣新生報》〈星期畫刊 第 36 期〉 1947 年 2 月 13 日
- 圖 2-2-31 金木《夠不上》《台灣新生報》〈星期畫刊 第 36 期〉 1947 年 2 月 13 日
- 圖 2-2-32 耳氏《污吏別傳》《和平日報》〈每週畫刊第 3 期〉 1946 年 9 月 22 日
- 圖 2-2-33 耳氏《生之維持》《和平日報》〈每週畫刊第 3 期〉 1946 年 9 月 22 日
- 圖 2-2-34 陸志庠《雨》《中華日報》， 1946 年 11 月 6 日
- 圖 2-2-35 陸志庠《富家門前有貧民》 1946 年 11 月 23 日
- 圖 2-2-36 陳迹《街頭香菸攤》《中華日報》， 1946 年 12 月 27 日

- 圖 2-3-1 陳進《合奏》1935 年 日本第十五屆帝展
- 圖 2-3-2 陳進《杵唄》1939 年 府展第一回
- 圖 2-3-3 林玉山《夕照》1933 年 台展第七回
- 圖 2-3-4 林妹殊《水墨畫》《台灣新生報》1946 年 6 月 29 日
- 圖 2-3-5 陳天嘯《水墨畫》《台灣新生報》1946 年 7 月 4 日
- 圖 3-2-1 呂孟津《佛桑花》1938 年 府展第一回
- 圖 3-2-2 呂孟津《佛桑花》1946 年 省展第一回
- 圖 3-2-3 呂汝濤以《山娘》1939 年 府展第二回
- 圖 3-2-4 呂汝濤《山娘》1946 年 省展第一回
- 圖 3-2-5 陳進《孔子祭》1946 年 省展第一回
- 圖 3-2-6 林之助《朝粧》1946 年 省展第一回
- 圖 3-2-7 陳敬輝《蚊》1946 年 省展第一回
- 圖 3-2-8 鄭淮波《雨後》1946 年 省展第一回
- 圖 3-2-9 張金柱《春江歸櫂》1946 年 省展第一回
- 圖 3-2-10 朱芾亭《連山秋色》1946 年 省展第一回
- 圖 3-2-10 朱芾亭《暮色》1943 年 府展第六回
- 圖 3-2-12 錢硯農《黃山始信峰》1946 省展第一回
- 圖 3-2-12 錢硯農《黃山始信峰》1946 遠山局部 黃山始信峰 照片
- 圖 3-2-14 林玉山《蓮池》1930 年 台展第四回
- 圖 3-2-15 林玉山《甘蔗》1932 年 台展第六回
- 圖 3-2-16 林玉山《竹雀圖》1936 年
- 圖 3-2-17 林玉山《薰風》1946 年 省展第一回
- 圖 3-2-18 郭雪湖《圓山附近》1928 年 台展第二回

- 圖 3-2-19 郭雪湖《南街殷賑》1930 年 台展第四回
- 圖 3-2-20 郭雪湖等《日華親善合作畫》1940 年
- 圖 3-2-21 郭雪湖《廣東所見》1941 府展第四回
- 圖 3-2-22 郭雪湖《鼓浪嶼所見》1943 府展第六回
- 圖 3-2-23 郭雪湖《驟雨》1946 年 省展第一回
- 圖 3-2-24 《新新》創刊號封面 王花設計 1945 年 10 月
- 圖 3-2-25 洪朝明《迎神圖》1945 年《新新》創刊號 1945 年 10 月
- 圖 3-2-26 劉啟祥的《慶祝光復》1946 年 省展第一回
- 圖 3-2-27 陳澄波的《慶祝日》1946 年 省展第一回
- 圖 3-2-28 許深洲《觀猴圖》1946 年 省展第一回
- 圖 3-2-29 陳清汾《還我河山》1946 年 省展第一回
- 圖 3-2-30 許眺川《淡港復興》1946 年 省展第一回
- 圖 3-2-31 呂基正《室內》1946 年 省展第一回
- 圖 3-2-32 鄭安的《國慶日》1946 年 省展第一回
- 圖 3-2-33 蔡雪溪的《振興民族》1946 年 省展第一回
- 圖 3-2-34 一圓新台幣 鄭成功與荷蘭海戰圖
- 圖 3-2-35 《台灣之光榮史跡 鄭成功》《新台灣畫報》第 5 期 1946 年 5 月 30 日
- 圖 3-2-36 《鄭成功接受荷蘭投降圖》《新台灣畫報》第 5 期 1946 年 5 月 30 日
- 圖 3-2-37 洪晁明《社鼠依舊》《新新》第 2 期 1946 年 1 月
- 圖 3-2-38 洪晁明《米！米！米！》《新新》2 期 1946 年 1 月
- 圖 3-2-39 陳家鵬《什麼東西都有，但是不夠錢》《新新》第 2 期 1946 年 1 月
- 圖 3-2-40 葉宏甲《強盜就縛（破案）》《新新》，第 3 期 1946 年 3 月
- 圖 3-2-41 天神《民生？》1946 年 《新新》第 4、5 期（合刊）1946 年 5 月

圖 3-2-42 天神《一種人一日記》1946 年 《新新》第 4、5 期（合刊）1946 年 5 月

圖 3-2-43 李石樵 《市場口》1946 年 省展第一回

圖 3-2-44 葉火城《R 先生》1946 年 省展第一回

圖 3-2-45 葉宏甲的《讀書》1946 年 省展第一回

圖 3-2-46 李石樵《坐像》1943 年 府展第六回

圖 3-2-47 呂基正《熨衣》1946 省展第一回

圖 3-2-48 金潤作《路傍》1946 年省展第一回

圖 3-2-49 洪水塗的《下午三點》1946 年 省展第一回

圖 3-3-1 陳澄波 《玉山積雪》1947 年

圖 3-3-2 廖德政 《清秋》 1951 年 省展第六回

圖 3-3-3 林玉山 《獻馬圖》 1943 年（前半）後半為 1999 年林玉山重新修補畫上

圖 3-3-4 李石樵 《建設》1947 年 省展第二回

圖 3-3-5 李石樵 《田家樂》1949 年 省展第四回

圖 4-3-1 張聿光 《水墨畫》《台灣新生報》1948 年 1 月 12 日

圖 4-3-2 劉海粟 《水墨畫》《台灣新生報》1948 年 2 月 22 日

圖 4-4-1 林玉山 《錦翼迎風》1947 年 省展第二回

緒論

1945 年第二次世界大戰結束，台灣脫離了日本 50 年的殖民統治，10 月 25 日台灣行政長官公署代表中華民國政權，正式接收台灣，成為最高統治機構。隨著政權交替，新統治者推行的文化政策，以及中國大陸木刻版畫家與傳統水墨畫家新勢力的加入，都讓台灣美術界的生態急遽的改變。更重要的是，在這段文化版圖重整的過程中，對日治時期培育的台灣美術家，在美術活動與創作上都造成了莫大的衝擊與影響。

關於戰後初期台灣美術的研究，顏娟英的〈戰後初期台灣美術的反省與幻滅〉一文，首先結合了戰後至二二八其間的社會脈絡，以及左翼木刻版畫家來台的影響，以「反省」至「幻滅」的歷程，探討台灣美術家創作與活動。¹

此時台灣美術家的活動，主要圍繞著省展的成立展開。目前有關於省展的討論，多集中於 1946 年第一屆省展成立為止，且往往只根據與省展成立相關人士於數十年後的追憶，勾勒省展興辦的狀況。²對於二、三、四屆省展舉辦情形則無人過問，似乎只將四年的省展活動簡化為一同質的整體，³至於對省展成立的評價，多從內在層面的展覽制度出發，認為省展在參展規則與評審制度上延續了日治時期台府展的傳統，並以此為評斷標準，對省展及成立該展覽的前輩美術家，予以負面的評價。⁴至於在戰後初期的社會文化脈絡下，省展成立所呈現的

1 顏娟英，〈戰後初期台灣美術的反省與幻滅〉，張炎憲、陳美蓉、楊雅慧編，《二二八事件研究論文集》，台北：吳三連臺灣史料基金會，1998，頁 79-92。

2 目前討論省展成立的文章，主要根據楊三郎在省展成立四十年的追憶，見楊三郎，〈回首話省展〉，《全省美展四十年回顧展》，台灣省政府，1985 年。林惺嶽，〈戰後復甦—楊三郎與台灣美術運動〉，《雄獅美術》176 期，1985 年 10 月，頁 116。林惺嶽，《台灣美術風雲 40 年》，台北：自立晚報，1987 年，頁 47-48。謝里法，〈從第一屆全省美展創立過程探討終戰後台灣新文化之困境〉，《省展一甲子紀念專輯》，南投市：台灣省政府，2006，頁 12-15。

3 目前雖有王白淵和葉隆彥的文章提及了第十屆以前各界省展的舉辦情形，但兩人的文章中，多是資料式地陳述各界省展舉辦的時間地點、審查委員名單、入選作品、審查委員心得，未有進一步的分析研究。葉隆彥的文章則有時多增列了展覽的相關評論，簡述各界展覽舉辦的情形與與當時之社會局勢。見王白淵，〈台灣美術運動史〉，《台北文物》，三卷四期，1955 年 3 月，頁 41-52。葉隆彥，〈戰後初期的「台灣全省美術展覽會」(1946-1955)〉，《台北文獻》，直字 126 期 1998 年 12 月，頁 113-174。

4 截至目前的評論，多認為省展的評審與獎勵晉升制度，使得省展評審委員權威過高，以致於省展畫風趨於保守。見王秀雄，〈台灣第一代西畫家的保守與權威主義暨其對戰後台灣西畫的影響〉，《中國、現代、美術—兼論日韓現代美術》，台北：台北市立美術館發行，1990 年，頁

歷史意義，以及本地美術家面對統治者對美術文化的態度轉變時，他們面臨的困境與付出的努力，則有待深論分析。

相反地，探討木刻版畫家在台活動的文章則相當多，最早有謝里法、吳步乃和梅丁衍等人的文章，在他們的發掘下讓這些木刻版畫家在台的活動與創作出土見世。⁵梅丁衍持續討論在台活動木刻家與本地美術界的交流，闡述版畫家左翼美術觀之創作意識，甚至在創作風格上，對本地畫家產生的影響。不過他的研究，主要是從木刻版畫家角度出發，並以其言論為基礎來評論本地美術界與美術家。⁶在黃英哲的研究中，則進一步結合戰後左翼思潮的社會脈絡，探討版畫家在創作上與活動上與此脈絡的關聯。⁷由上述可知，在目前研究中，仍缺乏從戰後台灣美術界的整體角度，關照木刻版畫家在短暫的十年內從活躍至消失的過程，在美術界所扮演角色的轉變，以及對本地美術家在美術活動和創作上所造成的不同影響。

至於此段時間由中國大陸來台水墨畫家的頻繁展覽活動，至今仍幾乎未見相深入論與研究。⁸目前論及傳統水墨畫與東洋畫勢力的消長，多從 1949 年中國大陸傳統水墨畫家隨國府遷台後論起。⁹關於 1950 年代由質疑東洋畫並非國畫所引

135-176。倪在沁，〈前輩風格陰影下起步的「省展」〉，《藝術貴族》，1993 年 11 月，頁 62-65。

5 謝里法，〈中國左翼美術在台灣〉，《台灣文藝》，101 期，頁 129-156。吳步乃，〈夢魂所繫的土地—訪光復初期曾到台灣的幾位大陸畫家〉，《雄獅美術》，221 期，1989 年 7 月，頁 60-76。吳步乃，〈難忘四十年前的舊遊地—木刻家朱鳴岡憶台灣之行〉，《雄獅美術》，201 期，1988 年 8 月，頁 129-156。吳步乃，〈思想起—黃榮燦—一位被歷史遺忘的木刻版畫家〉，《雄獅美術》，233 期（1990 年 7 月）、242 期（1991 年 4 月）、273 期（1993 年 11 月）。梅丁衍，〈黃榮燦疑雲—台灣美術運動的禁區（上）、（中）、（下）〉，《現代美術》67 期-69 期，1996 年 8 月，10 月，12 月。

6 梅丁衍，〈戰後初期台灣「新現實主義」美術之孕育與流產—以李石樵畫風為例〉，《現代美術雙月刊》，第 88 期，1990 年 2 月，頁 42-55。梅丁衍，〈光復初期的台灣美術發展〉，黃俊傑編，《光復初期的台灣美術發展（1945-1949）》，台北市：台大出版中心，2005 年，頁 303-337。

7 黃英哲，〈魯迅思想傳播的另一章—黃榮燦〉《「去日本化」「再中國化」戰後台灣文化重建 1945-1947》，台北：麥田，2007。

8 吳步乃曾在其文章中調列出幾位此一時期曾到台灣舉辦畫展的中國大陸畫家，但僅止於簡歷式的介紹，而未能有深入的探討，見吳步乃〈光復初期（1945-1949 年 4 月）大陸到台美術家的活動及影響〉，《台灣美術百年回顧》，台中市：台灣美術館，2001，頁 93-95。

9 黃冬富，《全省美展國畫部門之研究》，高雄：復文出版社，1988 年，頁 80。黃冬富，〈從省展看光復以後台灣膠彩畫之發展〉，《當代台灣繪畫文選 1945-1990》，台北：雄獅圖書，1991，頁 96-97。李進發，《日據時期台灣東洋畫發展之研究》，台北：台北市立美術館，1993 年，頁 384。林明賢，〈戰後台灣膠彩畫風格的遞變〉，《台灣美術》，台中，國立台灣美術館，79 期，2010 年 1 月 1 日，頁 7。

起一連串論爭與討論，¹⁰亦未能追本究源，從戰後初期的社會文化脈絡來理解東洋畫家在官方強勢文化政策下，面臨的困境與承受的壓力。對於當時水墨畫家，透過官方支持的活躍展覽活動及言論發表，在本地美術界掀起的波瀾，造成對日治以來東洋畫家的衝擊，以及他們在美術版圖重整的過程中所扮演的角色，亦缺乏研究與討論。

綜上所述，在現今的研究中，對於該時期活動於台灣的本地美術家、中國大陸來台木刻版畫家與傳統水墨畫家，這三方美術勢力的討論，多側重於某一面向的美術活動，且無法有效結合社會脈絡，統整此一時期三者在台活動的狀況，彼此之間的消長與影響，更進一步具體掌握美術界的變化。因此，在本研究中，將以台灣美術界為主體，結合政權轉換後的社會文化脈絡，並整合本地美術家、中國大陸木刻版畫家與水墨畫家在台的美術活動，探討三者美術版圖變遷的過程中所扮演的不同角色，並藉此瞭解美術界的發展與轉變。同時將以本地美術家為中心，探討這段美術界動盪與重整的歷程，對他們創作活動上所造成的影響。

在參考資料上，將以前人研究中未能充分利用的一手文獻資料為基礎，對此時期美術活動的情形，進行充分地掌握與研究。這些文獻除了涵蓋過去廣為學者討論的《台灣行政長官公署檔案》、《台灣行政長官公署公報》、《公論報》、《新新》、《台灣文化》以外，也包括了尚未被徹底挖掘的《台灣新生報》、《民報》、《人民導報》、《大明報》、《中華日報》、《和平日報》、《日月潭週報》、《台灣畫報》、《新台灣畫報》、《正氣月刊》等戰後初期的報刊。

除了不同美術團體的背景性質差異以外，1947年發生二二八事件，對台灣社會各層面都造成了劇烈的衝擊，隨後國府對於此一事件的高度鎮壓，讓台灣民間於事件發生前後，呈現出完全不同的氛圍。而二二八事件後，國府對台統治的最高機構，也由台灣行政長官公署改為台灣省政府。故在探討該時期美術活動時

10 1954年劉國松在《聯合報》發表〈為什麼？把日本畫往國畫裏擠 九屆全省美展國畫部觀後〉一文，提出「東洋畫」並非國畫的質疑，而引起一連串的論爭。見魯亭，〈為什麼？把日本畫往國畫裏擠 九屆全省美展國畫部觀後〉，《聯合報》，1954年11月23日。關於論爭的相關討論亦不少，其代表者見蕭瓊瑞，〈戰後台灣畫壇的「正統國畫」之爭——以「省展」為中心〉，《台灣美術史研究論集》，台中：伯亞，1991年，頁45-68。

將以此事件為分界，第二、三章探討之時間範圍以二二八事件爆發之行政長官公署統治時期為主，第四章探討之時間範圍則為二二八事件後至 1949 年國民政府遷台為止。由於文化美術轉變的情形，難以只用國府遷台的政治事件明確切割，因此第五章結論將論及 1950 年代初期台灣美術界的狀況，並回溯戰後初期整體美術界的變化，以對這段美術版圖重整的歷程有一更完整的認識。

戰前台灣和中國近代美術發展的軌跡差異極大，台灣美術家、中國木刻版畫家和水墨畫家三者戰前養成背景不同，這將影響他們戰後在台美術活動的型態。第一章將從戰前台灣與中國的近代美術史發展出發，以前人的研究為基礎，探討戰前三者的活動與養成背景，以及其在近代美術發展中所處的位置。首先，在台灣美術家方面，將討論日治時期台灣美術家培育的背景，理解殖民體制對美術發展的限制，以及本地美術家如何試圖跨越殖民的規制，落實美術與社會的關係。在中國方面，將比較其與台灣美術家學習西方美術歷程的差異，以及他們所面臨的困境，並討論在新美術運動的影響下，中國傳統繪畫革新的情形，以對照戰後來台的傳統水墨畫家，在中國新美術運動的潮流中所處之位置。在木刻版畫上，將探討 1930 年代左翼木刻版畫興起的背景，以及其最初被國民政府壓制，至中日戰爭期間蓬勃發展的過程，以掌握木刻版畫家在來台之前的活動方式與情形。

第二章將從戰後初期的報紙、雜誌、政府檔案等一手文獻史料著手，討論台灣美術界在加入了木刻版畫家和傳統水墨畫家活動的新局面。首先，將本地美術家的角度出發，探究他們從殖民的壓迫中解除後，對新時代美術發展所懷抱的期待與作為，並根據一手資料重建本地美術家成立省展的過程，最後探討省展的成立，在當時社會文化脈絡下所代表的意義。接著以戰後初期大量刊載木刻版畫作品的報章雜誌為材料，討論木刻版畫家來台後，多擔任報紙雜誌編輯記者，掌握媒體資源，大量發表版畫作品與文章的原因。其次探究他們此時既配合官方文化宣傳工作，又傳揚左翼美術觀的多重角色。接著在與本地文化界的互動後，他們的左翼美術觀對本地美術界產生的影響。最後將以筆者從報紙雜誌發掘之傳統水墨畫家來台活動情形為基礎，探討他們的展覽活動與言論發表，如何配合官方「中國化」文化政策，在本地美術界掀起波瀾，對東洋畫家造成衝擊。

第三章討論本地美術家對新時局的因應與調適，以及二二八事件對台灣美術界的重挫與影響。首先探討官方在台實施的中國化文化政策，對本地東洋畫家如何造成巨大壓力，理解他們的身份改變為「國畫家」後所面臨的困境，其次，面對來台傳統水墨畫家的猛烈攻擊，他們如何調適與回應。此外，也將探討在面對新政權統治下的社會困境時，本地美術家將會如何因應。接著，以《台灣畫報》所刊印的部分第一屆省展作品為材料，探討本地美術家在創作上如何延續日治以來的美術成就，又如何突破官辦美展的限制，以創作回應戰後初期本地民眾對新政權從期待到失望社會局面。此外，將論及在水墨畫強勢浪潮的襲擊下，首屆省展的國畫部的轉變。最後，目前關於二二八與台灣美術發展的關係已有些研究基礎，¹¹本文將進一步探討二二八事件的發生如何在各層面重挫台灣美術界，釐清事件後的官方政策，又如何對台灣美術的發展造成負面影響。

第四章討論二二八事變後至 1949 年 12 月國府遷台為止的時局變遷下，本地美術家、木刻版畫家和傳統水墨畫家三者美術活動與創作上的轉變。首先，將從報紙雜誌等史料出發，重建二二八事件後第二、三、四屆省展舉辦的情形，探討統治者對美展舉辦所抱持的態度，對美展體質轉變的影響，以及本地美術家在維繫美展的過程中，面臨的困境與付出的努力。接著，討論左翼木刻版畫在官方壓制下，從活躍至消失的過程，進一步呈現版畫家在轉向一般美術活動後，開始針對本地美術家猛烈發表評論的情形。最後，根據筆者於報紙發掘水墨畫家頻繁來台活動的情形，探究他們如何在官方大力支持下，與「中國化」文化政策相配合，以活躍的展覽活動和言論發表，對本地膠彩畫家造成更大的衝擊與排擠。最後他們在隨國府政權遷台定居後，如何透過官方教育體制成為美術新秩序的掌控者。

第五章為結論。

11 謝里法，〈論二二八事件在臺灣的美術史上的地位〉《回顧與省思—二二八紀念美展專輯》，臺北：臺北市立美術館，1996，頁 38-43。徐文琴〈「二二八事件」與台灣美術〉《回顧與省思—二二八紀念美展專輯》，臺北：臺北市立美術館，1996，頁 64-69。潘桂芳，〈二二八風暴籠罩下的台灣美術〉，《台灣史料研究》，32 期，2008 年 12 月，頁 62-95。

第一章 戰前台灣與中國的美術發展

第一節 日治時期台灣美術家的培育

1-1-1 殖民地的美術教育和美術展覽會

日治時期培育的台灣美術家，與殖民統治下的教育文化環境有著密不可分的關係。台灣總督府對台教育政策，偏重初等與實用教育，限制台人在台受高等教育的機會，力求上進的台灣學生，只得留學日本，繼續深造。¹²在美術教育上，只有公學校和師範學校的基礎圖畫課訓練，整個日治時期沒有成立一間專門的美術學校、研究機構和美術館，故台灣社會的美術教育和環境十分薄弱。¹³

而此一時期的美術活動，主要是以官辦美展為主，再配合有限的中等美術教育形式來進行。自二〇年代初，在中學教育和師範學校任教的重要日籍美術教師的啟蒙下，開啟了台灣學子們學習美術的興趣，奠定了他們赴日留學美術的基礎教育。如著名的女性東洋畫家陳進（1907-1998），即在就讀台北第三高女時，受到東洋畫老師鄉原古統（1887-1965）的賞識，鼓勵並推薦她留學日本，精進畫業。而日治時期重要的西畫家陳澄波（1895-1947）、陳植棋（1906-1931）、廖繼春（1902-1976）、李梅樹（1902-1983）、李石樵（1908-1995）等，亦於就讀台北師範學校時，在美術教師石川欽一郎（1971-1945）積極培養下，啟發了學習美術的志趣，紛紛到日本東京美術學校進修，以成為專業畫家為終身職志。¹⁴

同時，在石川欽一郎、鄉原古統和另一位任教於台北高校（今建國中學）的重要西洋畫家鹽月桃甫（1886-1954）、在台東洋畫家木下靜涯（1889-1988），以及其他民間之日人美術愛好者的推動下，官方於1927年起開始舉辦全島的美術展覽會。¹⁵此一制度，承襲了日本東京文部省主辦的「帝國美術展覽會」（1907年起）與另一殖民地朝鮮成立的「朝鮮美術展覽會」。在台灣展覽會開辦前，官

12 矢內原忠雄著，林明德譯，《帝國主義下之台灣》，台北：吳三連台灣史料，2004，頁183-190。

13 顏娟英，〈台灣早期西洋美術的發展(二)〉，《藝術家》第169期，1989年6月，頁159-160。

14 李石樵自述，王紫芸紀錄，〈記石川欽一郎與我二、三事〉，《藝術家》，頁269-271。

15 〈臺灣美術展の獻立茶話會 後藤長官は會長として 一場の挨拶を述ぶ〉，《台灣日日新報》，夕刊，1927年7月8日。〈臺灣美術展が生れ出る迄の経緯〉，《台灣日日新報》，1927年10月28日。鹽月桃甫，台灣美術展物語，《台灣時報》，1933年11月，頁27。相關研究見顏娟英，〈營造南國美術殿堂—台灣展傳奇〉，《風景心境》，台北：雄獅美術，2001，頁174-187。

方色彩濃厚的《台灣日日新報》幾乎每日都大篇幅刊載畫展相關報導，展覽開幕當日，以台灣總督、文教局為首的重要官員而至入選畫家、學生都前來參加，首日觀眾更達萬人以上。入選得獎的作品，不僅會被官方高價收購，畫家的入選感言也被刊登於報刊媒體，一夕間成會社會上注目的焦點。¹⁶在官方的大力支持下，美術展覽會成為每年一度的文化界盛事，有志於美術的台灣人，也以入選美展為目標而努力。例如郭雪湖（1908-2012）入選第一屆台展時年僅十九歲，為求再次入選，他「如臨大敵」地半年前就開始準備參展作品，其間還一度因操勞過度而病倒，在第二屆台展終以《圓山附近》一作獲得特選，此畫不僅被台灣總督府訂購，還受到報刊媒體的大肆報導，可說集榮耀於一身，他形容當時心情有如「從地球直昇天堂」。¹⁷

但如前所述，殖民政府始終未設立一間專門的美術學校，學而有成的台灣美術家難以在台灣尋得教職，也無法靠著在學院中任教，建立自己的美術權威。所以入選每年一度的美展，成了他們肯定自身畫業的為一途徑。為了能入選，每年都得兢兢業業的準備參展畫作，而創作為要符合展覽會中延伸自東京美術學校的官展派學院審美標準，因而層層限制了他們的創作活動。

此外，美展在成立之初，只設立西洋畫和東洋畫兩部，並未考慮將雕刻與書法納入展覽會的範圍。而在日本的官辦美展中，只有日本畫部並沒有「東洋畫部」。顏娟英的研究指出，台展中東洋畫部的設立，可能是仿照朝鮮美術展覽會的制度，設置東洋畫部將傳統的水墨畫家包含在內。但在第一屆東洋畫部的入選作品，卻完全排除了傳統的水墨畫作品，故台展東洋畫之名只是圖具形式，實際上只是藉著官辦美展的強大體制，壓制傳統的水墨畫，並倡導近代的寫生觀念與日本畫風。¹⁸在日治時期培育的新一代台灣東洋畫家，就是在這樣的背景下養成其畫業。

矢內原忠雄曾檢討指出，日本在統治台灣期間，日本教育和日本資本一樣，

16 〈臺展準備成る廿七日盛大に開會式公開は二十八日から 來月二日は宮殿下台臨〉，《台灣日日新報》，夕刊，1927年10月27日。〈蓬萊のしま根に南國美術の殿堂を築く 初の臺灣美術展覽會上山總督臨場の下に 華々しく開會式を舉ぐ〉，《台灣日日新報》，1927年10月28日。〈臺展第一日の入場者一萬 係員てんでこまひ〉，《台灣日日新報》，1927年10月29日。；其他報導見《台灣日日新報》1927年9-12月之相關報導；相關研究見顏娟英，〈台灣早期西洋美術的發展(一)〉，《藝術家》第168期，1989年5月，頁162-163；顏娟英，〈營造南國美術殿堂—台灣展傳奇〉，《風景心境》，前引處，頁174-187。

17 郭雪湖，〈我初出畫壇〉，《台北文物》，三卷四期，1955年3月5日，頁70-73。

18 顏娟英，〈台展東洋畫地方色彩回顧〉，《風景心境》，台北：雄獅美術，2001，頁186-187。

是靠著國家權力輸入台灣。¹⁹不可諱言地，日治時期的台灣美術家們也是透過殖民政府中等學校內有限的美術教育，和官方積極推動的美術展覽會，進而至日本的美術學校留學深造，開啟並養成了他們的美術專才。然而，官方雖高舉「提高島內美術創作水準」之名舉辦美術展覽會，卻無心落實美術教育並提升美術環境，以致於本土的美術教育無法朝專業訓練邁進，同時，也藉由官展強大的影響力，限制台灣美術家們多元的發展可能性。

1-1-2 政治文化運動與美術

如前所述，台灣現代美術可說在日治時期殖民政府的體制下，奠定發展的基礎，而官方大力推動的美術展覽會，則成為此一時期最主要的美術活動。但在此同時，也需注意 1920 年代開始由台灣民間有識之士所推動的政治文化運動與新美術發展的關係，以瞭解台灣的美術家們在官方的規制與侷限外，與民間文化運動結合，並且為了創造台灣新文化，努力思考探詢新台灣美術圖像的另一面向。

1920 年代前後，由於第一次世界大戰結束後，民族自決主義抬頭所引發的世界各殖民地民族運動勃新、中國革命之成功，以及大正時期日本國內民主主義、自由主義思想，喚起了以台灣留日學生為首有識之士的民族自覺，因而陸續展開了反抗殖民統治體制的政治、文化等具近代型態之社會運動。1918 年在林獻堂（1881-1956）的領導下，留學東京的台灣學生成立了「啟發會」，1919 年改稱「新民會」，1920 年創辦《台灣青年》雜誌。1921 年開始了「台灣議會設置請願運動」，²⁰並聯合島內以蔣渭水（1891-1931）為中心的知識份子，在同年於台北成立「台灣文化協會」。²¹

這些政治文化運動組織成立目的，一方面要為台灣人向殖民政府爭取政治權益，另一方面則以文化啟蒙為使命，以現代文明為榜樣來提升台灣總體的文化，也就是說要以現代化的眼光，檢討當下台灣在社會、宗教、藝術和風俗習慣上的

19 矢內原忠雄著，前引書，頁 183。

20 王詩琅譯註，〈東京留學生的各種運動〉《台灣社會運動史—文化篇》（原名《台灣總督府警察沿革誌第二編》），台北：稻鄉，1995，頁 41-58。

21 〈台灣文化協會創立經過〉，同上註，頁 249-251。

優缺點，以力爭上游。²²這種渴望以現代文明來啟蒙並提升台灣文化精神，不僅是第一代推動政治文化運動的知識份子的共同特徵，同時也表現於該時期台灣美術先驅者黃土水（1895-1930）之身上。黃土水出身於艋舺的貧窮木匠家庭，在台北學校師範科就讀期間，因著木雕才華受到賞識，而後在總督府民政長官的推薦下獲得留學獎助，1915年考入東京美術學校木雕科當選修生，在學期間他勤奮苦學，於1920年完成學業畢業後，同年10月即以《蕃童》一作入選日本帝國美術展覽會，成為第一位入選帝展的台灣美術家，一舉成名。在往後幾年他連續入選三回，這樣光輝的成績，使他成為備受台灣人仰慕的文化英雄。²³

在傑出的雕刻藝術成就之外，黃土水更身負著提升台灣文化的使命感。他於1922發表的〈出生於台灣〉一文，不僅表現出強烈的台灣意識，也以受過現代西方美術教育洗禮後的眼光，檢討台灣傳統藝術之幼稚，更期待自己以及故鄉的青年，能一同獻身藝術，以創作出符合新時代的現代美術作品來提高台灣文化水準與精神文明。²⁴因此在藝術創作上，黃土水亟欲找出代表台灣的新美術圖像。他於1923年起，開始取材於台灣的自然風景，進行一連串以水牛為題材的雕塑，成功地創造出了代表台灣田園風光的新美術作品，也對後進的台灣美術家們有著深刻的影響。²⁵

另一方面，殖民地差別待遇下，政治社會的封閉，常令知識份子鬱悶異常，只能獻身於抗日文化啟蒙運動。雖然黃土水在東京美術學校學習期間，並未積極參加留學生發起的政治社會運動，²⁶不過因著他在美術上的傲人成績，向故鄉的同胞展現台灣人出頭的可能，同時喚起台灣青年學子們對現代美術的關心，讓學習美術成為體認殖民地現實苦悶青年的另一脫出之窗。²⁷例如黃土水在台北師範學校的學弟王白淵（1902-1965）和陳植棋，皆因受到殖民地的差別待遇而煩悶

22 〈雜誌「台灣青年」發行趣意書〉，同上註，頁 50-53。〈台灣文化協會趣意書〉，頁 251-252。

23 顏娟英，〈徘徊在現代藝術與民族意識之間—台灣近代美術史先驅黃土水〉，《台灣近代美術大事年表》，台北：雄獅，1998，頁 VII-XXVII。顏娟英，〈殿堂中的美術：台灣早期現代美術與文化啟蒙〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，第六十四本第二分，1993年6月，頁 510-515。

24 黃土水，〈出生於台灣〉，《東洋》，25：2/3，東京，1922.3，頁 182-188。譯文參考自顏娟英譯著，《風景心境》，上冊，台北：雄獅，2001，頁 126-130。

25 顏娟英，〈日治時期地方色彩與台灣意識問題—林玉山從「水牛」到「家園」系列作品〉，《新史學》，15卷2期，2006年6月。頁 118-120。

26 黃土水雖曾於1918年參加從事政治文化活動的東京留學生聚會，但此後並未再見到其參加相關活動的記載。見連溫卿，《台灣政治運動史》，台北：稻香，1998，頁 43。

27 柳書琴，〈荊棘之道 旅日青年的文學活動與文化抗爭—以《福爾摩沙》系統作家為中心〉，新竹：國立清華大學博士論文，2001，頁 176-183。

抱恨不已，陳植棋更於在學期間，為抗議學校不平等對待台籍學生，領導北師學運而遭受退學。最後他們都選擇投身美術界一展抱負，紛紛留學日本，進入東京美術學校學習。²⁸

儘管由黃土水開啟的美術創作一途，提供殖民地苦悶青年的另一選擇，而在「以現代文明來提升台灣文化」的期許上，也讓台灣美術與政治文化運動有了交集。不過若檢視二〇年代自新民會至文協的活動，無論是《台灣青年》、《台灣》、《台灣民報》等刊物的內容中，文協所舉辦的演講中，都甚少與美術活動有關。究其原因，主要是因為此一時期的政治文化運動，主張文化啟蒙的最終目的，是要反抗殖民統治下的不平等待遇，進而為台灣人爭取政治權益。而在二〇年代以來台灣的美術的發展中，卻很難看到這種背負政治使命的色彩。如前所述，殖民地政府的支持與推動，是造成此時現代美術的發展蓬勃的重要原因。在官方體制的培育下，儘管台灣的現代美術具有啟蒙文化的現代意義，但卻難以背負反抗殖民政權，或是爭取台人政治權益的任務。因此，此時期的台灣美術可說並未在政治文化運動中，扮演重要角色。

然而，到了 1930 年代，日本國內主張侵略中國的法西斯主義抬頭，開始全面壓制台灣島內政治文化運動。²⁹政治文化運動者受到壓制而無法持續以往的活動後，便轉而投入不觸犯殖民政府的合法性文藝活動。另一方面，在世界共產主義思潮的影響下，二〇年代末期的日本興起了無產階級文化運動，1928 年「全日本無產者藝術聯盟」在東京成立，1931 年「日本普羅列塔利亞文化聯盟」在日本共產黨的指導下成立。他們結合美術、戲劇、文學等文藝界的有志者，以社會主義為思想指導，以無產階級普羅大眾為對象，舉辦各種演劇、美術展覽等文化活動。同時，具社會主義思想的留日台灣青年受此思潮的影響，在「日本普羅列塔利亞文化聯盟」的指導下，王白淵和林兌、吳坤煌等，於 1932 年共商成立

28 王白淵，〈我的回憶錄〉（三），《政經報》，1945 年 12 月 10 日。蕭金鑽，〈故陳植棋君の回憶〉，《台灣新民報》，1934 年 10 月 19-20 日。參考自顏娟英譯著，《風景心境》，上冊，台北：雄獅，2001，頁 391-393。葉思芬，〈英雄出少年：天才畫家陳植棋〉，《台灣美術全集 14》，台北：藝術家，1995，頁 21-25。

29 參考，《台灣社會運動史—文化篇》，前引書，頁 321-504。連溫卿，《台灣政治運動史》，台北：稻香，1998，頁 194-250。盧修一，《日據時代台灣共產黨史（1928-1932）》，台北：前衛出版社，1992 年 9 月，初版三刷，頁 135-140。

「東京台灣文化集團」，決議「藉文學形式，教育大眾以革命」，並設立文學、美術、演劇等部門。但集團剛才開始發行刊物，組織就被察覺，王白淵等人被捕受審，集團於是瓦解。³⁰在此事件後，王白淵丟了教職，追隨北師的同窗好友謝春木至中國發展，1937年參加抗日活動被逮捕回台，1943年始出獄。

「東京台灣文化集團」在被檢舉後，其成員決定以合法的文藝性質來維持組織的運作，於1933年改為成立「台灣藝術研究會」，³¹這不僅是第一個由台灣人組成的文藝聯盟團體，包含了張文環（1909-1978）、巫永福（1913-2008）等重要日文作家，其以日文發行的機關刊物《福爾摩沙》，也是第一本由台灣人所發行的新文學雜誌，可說意義重大。《福爾摩沙》創刊號宣言中，檢討當下的台灣文化，認為舊有的文化以及文學的形式，已不足以表現現代精神，因此自勉要發起文藝運動，建立屬於台灣人的新文藝。值得注意的是，他們特別肯定美術界在雕刻、繪畫方面傑出的表現，為近年來有「新人出頭」感到慶幸。³²可見此時台灣美術家們在帝展、臺展官方體制下頻頻獲選的佳績，也受到了文學界的認可，可說開啟了文學界與美術界聯手的契機。³³

由東京留學生組成文藝聯盟、發行人文學雜誌的消息傳回島內，促發了台灣文藝界組織文藝作家團聯盟。另一方面，如前所述在三〇年代的台灣，無論是左右兩派或激烈或溫和的政治活動都不被允許，許多原本從事社會運動的有識之士，紛紛投入柔性的文學創作活動，讓台灣新文學的藝術水準大幅提高。在此背景下，1934年「台灣文藝聯盟」成立，採「為人生而藝術」之路線，廣泛凝結全島藝術主義與意識形態相異的作家，聲勢壯大，「頗有以文學運動替代政治運動之概」，³⁴並發行中日文並刊的文學雜誌《台灣文藝》，「台灣文藝聯盟」則與之合併為東京支部。

同年11月，台灣美術界的知名西畫家聯合組成「台陽美術協會」，並連同成名東洋畫家陳進、郭雪湖、呂鐵州（1899-1942）等人加入「台灣文藝聯盟」。³⁵「台

30 王詩琅譯註，〈東京台灣文化集團的活動〉《台灣社會運動史—文化篇》，前引書，頁96-98。

31 〈東京台灣藝術研究會〉，同上註，頁99-104。

32 施學習，〈台灣藝術研究會成立與福爾摩沙（Formosa）創刊〉《台北文物》，3：2，1954年8月，頁69。王詩琅，前引文，頁104-106。

33 顏娟英，〈一九三〇年代美術與文學運動〉，《日據時期台灣使國際研討會論文集》，國立台灣大學歷史學系，1993年6月。

34 賴明弘，〈台灣文藝聯盟創立的斷片回憶〉《台北文物》，3：3，1954年11月，頁63。

35 加入「台灣文藝聯盟」的美術家如下：李石樵、李澤藩、呂鐵州、林錦鴻、郭柏川、范洪甲、陳澄波、陳清汾、陳進、陳慧坤、倪蔣懷、楊佐三郎、廖繼春、顏水龍、藍蔭鼎、陳敬輝、郭

灣文藝聯盟」與「台陽美術協會」遂攜手合作，一同為台灣的文化工作而努力。美術家們為《台灣文藝》製作封面、插畫，並在其中發表文章，訴說創作理念。³⁶而台陽美協展出時，《台灣文藝》則為之宣傳，原《福爾摩沙》撰稿陣容之一的吳天賞（1909-1947），也在刊物上發表文章，評論展出。³⁷張星建（1905-1949）等文聯成員更熱心協助張羅展出事宜，並列席畫展開幕式，表現出文藝界對美術界的支持。在文聯的活動中，更首度聯合文學、戲劇和美術等台灣藝文各界的人士，召開座談會，一同探討提高台灣文化水準、藝術大眾化與社會性等問題。³⁸

透過文聯的成員，台灣美術家們與從事政治運動的地主紳士有更密切的接觸。其中以溫和派民族主義政治運動領導者，如林獻堂、楊肇嘉（1892-1976）等，對美術的贊助最為熱心，他們或出錢出力協助美術展覽的舉辦，或買畫捐獻後援美術家到日本、法國繼續進修。在島內政治運動全面受挫的 1930 年代，台灣的美術家卻屢屢在日本、法國的美展中勇奪佳績，於世界美術的舞台上嶄露頭角，因此政治運動者們更加地珍視台灣美術家的成就，視其為替台灣人出頭、展現台灣文化水準的表現。楊肇嘉曾表示：

我之協助台灣青年求學，並非限於專攻「政治」一方面的學生，其他如美術、雕塑、音樂……各專科都有。而這些青年朋友，也真不負人的期望，大都有傑出的表現，而我對他們的成就，亦極盡支援與鼓舞之能事。如藝術方面的書畫展出，雕塑展覽……等等。我之所以這樣做，絕無沽名釣譽之意，而是不願見異族人士專美，我要台灣人也能與日本人相儔。這是我久已潛在的倔強個性使然！……美術家則有李石樵先生、郭雪湖先生。雕塑家陳夏雨先生。……大都是由苦學成功，而替台灣人揚眉吐氣，值得一書以事表揚。³⁹

雪湖、張秋海、張昆麟。台灣文藝聯盟，〈文藝同號者氏名住所一覽 第二-四次調查〉，《台灣文藝》，2：1、2：3、2：4，1934年12月18日，1935年3月1日，1935年4月1日。

36 陳澄波，〈製作隨想〉，《台灣文藝》，2：7，1935年7月，頁124-125。廖繼春，〈自分の製作態度〉，《台灣文藝》，2：7，1935年7月，頁126。李石樵，〈この頃の感想〉，《台灣文藝》，2：7，1935年7月，頁127。楊三郎，〈私の製作氣分〉，《台灣文藝》，2：8.9 合刊，1935年8月，頁73。顏水龍，〈デッサンの問題〉，《台灣文藝》，2：10，1935年10月，頁83。

37 吳天賞，〈繪畫巡禮〉，《台灣文藝》，2：5，1935年5月，頁69-71。

38 〈台灣文聯東京支部第一回茶話會〉，《台灣文藝》，2：4，1935年4月，頁24-30。〈綜合藝術を語るの會〉，《台灣文藝》，3：2，1936年2月，頁45-53。

39 楊肇嘉，《楊肇嘉回憶錄》，台北：三民，1988，頁227-228。

事實上，畫家李石樵在 1930 年代的創作，與楊肇嘉在日本從事的政治運動關係密切。⁴⁰1935 年楊氏為爭取台灣穀米權益，赴日請願，他在面臨日本的官員，仍面無懼色，振振有詞地辯論，爭相被日本報刊媒體報導，並封他「台灣獅子」的稱號（圖 1-1-1）。⁴¹同年，李石樵為楊肇嘉繪製了半身坐像（圖 1-1-2），畫家以嚴肅的神情和堅毅的眼神，表現出這位無畏日本政府大官，奮力為台灣爭取權益的政治運動者之十足魄力。1936 年，李石樵更以楊肇嘉的家庭為題材，繪製了巨幅群像畫—《楊肇嘉氏之家族》（圖 1-1-3）參加由帝展改制後的新文展，榮登入選之榜。這不僅顯示了台灣人在藝術上的傑出成就，也將政治運動者家族的莊嚴群像，展現於於日本最高美術展覽殿堂之上，可說意義非凡。

此外，在與文藝聯盟成員和政治運動者的互動中，同時讓台灣美術家們在官展的規制外，進一步思考美術家的社會責任，以及己身創作與社會環境的關係。如顏水龍（1903-1997）在參加文聯舉辦的座談會中提出，繪畫創作不應只為展覽而畫，也應該要表現生活內容和畫家獨特個性。⁴²李石樵在《台灣文藝》發表的短文，指出美術家應具有的社會意識：

喜好繪畫也還可以分為兩類，即作畫聊以自娛的人，以及更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的真正畫家吧！……繪畫（如同文藝）是比文化運動更為艱鉅之事業，同好間更應互相鼓勵提攜，一起共同建設。⁴³

也就是說，真正的美術家不應只陶醉於自我創作的世界，也應意識到美術可在社會上發揮的功能。而繪畫與文藝一樣，都是文化運動，有志之士應互相鼓勵提攜，一起為建設來努力。

可惜這個聯合台灣全島文藝界人士的聯盟只維持了兩年左右，內部成員即因

40 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》7，中央大學藝術學研究，2010 年 11 月，頁 25-69。

41 楊肇嘉，前引書 322-326。張炎憲、陳傳興編，《清水六然居 楊肇嘉留真集》，台北：財團法人吳三連台灣史料基金會頁 104-109。

42 〈台灣文聯東京支部第一回茶話會〉，《台灣文藝》，2：4，1935 年 4 月，頁 30。

43 李石樵，〈この頃の感想〉，《台灣文藝》，2：7，1935 年 7 月，頁 127。譯文轉引自顏娟英譯著，《風景心境》，台北：雄獅，2001 年，頁 162。

意識型態和理念的分歧而分裂。⁴⁴以楊逵（1906-1985）為首主張普羅文學的成員退出文聯，1935年12月另外發行中日文並刊的《台灣新文學》，原《台灣文藝》則在發行十五期後於1936年8月停刊。1937年7月，中日戰爭正式爆發，日本軍方勢力掌握大權，漢文版報章雜誌一律遭禁，一切具有鮮明意識型態的藝文活動更無法生存，《台灣新文學》亦遭受停刊命運。此後，身為日本殖民地的台灣也進入了戰時體制，殖民政府開始對台灣社會各層面進行動員，以為戰爭效力，⁴⁵就連美術界也不例外。⁴⁶此時的台灣美術，亦如殖民地社會的各層面般，深深地受到戰時體制與皇民文化機制的宰制。

1945年8月15日，就在天皇的「玉音放送」中，忽然地宣告戰爭結束。台灣也一夕之間脫離了日本的殖民統治，從戰時體制的支配與皇民化的痛苦掙扎解放出來。⁴⁷此時的台灣美術家們，就如一般的老百姓一樣，面對能重回中華民族，自己當家作主的未來，懷抱著無限的憧憬與期待。



44 柳書琴，〈戰爭與文壇—日據末期台灣的文學活動（1937.7-1945.8）〉，國立台灣大學歷史學研究所碩士論文，1994，頁17-26。

45 李國生，〈戰爭與台灣人：殖民政府對台灣的軍事人力動員（1937-1945）〉，台灣大學歷史研究所碩士論文，1997年9月。林繼文，《日本據台末期（1930-1945）戰爭動員體系之研究》，台北：稻香出版社，2006年。楊雅慧，〈戰時體制下的台灣婦女（1937-1945）—日本殖民政府的教化與動員〉，國立清華大學歷史研究所碩士論文，1994年。

46 黃琪惠，〈戰爭與美術—日治末期台灣的美術活動與繪畫風格（1937.7-1945.5）〉，台北：國立台灣大學藝術史研究所碩士論文，1997年。

47 有關殖民政府推行皇民化運動對台灣人民身心造成的痛苦與掙扎之相關研究見荊子馨著；鄭力軒譯，《成為日本人：殖民地台灣與認同政治》，台北：麥田出版，2006年。

第二節 中國近代美術的發展

1-2-1 西方美術的學習運動

相較於台灣近代美術發展，是靠著殖民政府的現代美術教育和官辦美展的制度強力輸入與塑造的情況，中國對西洋美術的學習，則是在官方與民間有志之士的摸索探尋下逐漸發展起來。十九世紀末，上海開港通商後，不僅是中國吸收西方文明的窗口，同時也成為近代中國的西畫學習運動展開的舞台。

清末民初對西方美術的摸索與學習

最早於清同治年間，上海天主教會創辦的「土山灣畫館」，已開始教授院內孤兒院童水彩、鉛筆、擦筆、油畫等技法，其訓練的實用目標，是要院童能臨摹宗教繪畫的範本，來大量複製各式宗教文物，⁴⁸不能算是正規的現代美術教育。出自於土山灣畫館的徐永清，便以在此習得的西畫技法，於商業刊物上繪製封面、插畫、人物、風景和和製作月份牌，其新鮮的作風頗受大眾的喜好，因而聞名上海。⁴⁹ 當時另一以西畫作風廣為上海人所知的是張聿光（1885-1968），具徐悲鴻（1895-1953）的說法，他也曾於土山灣畫館學習。⁵⁰ 在上海，張聿光以透視法和名暗色調變化等西畫技法，製作合於中國情境的相館即舞台佈景畫，廣受好評。⁵¹ 1907年前後，張氏於中國青年會的短期課程擔任西畫教師，此時受教於張氏的陳抱一（1893-1945），極為推崇這位「圖畫老師」，形容「他當時所作的水彩、鉛筆畫等作風，已可感見其個性的美，筆致極為生動，一切作品，都流露著一種高逸的氣品。在當時所見的洋畫中，他的畫最能引起我的興趣。」⁵²

1910年左右，周湘（1871-1933）在上海成立上海油畫院，附設中西畫函授學校，成為中國最早獨立推動西洋美術教育者。據說周湘早年也於土山灣畫館習

48 李超，〈土山灣畫館〉，《上海油畫史》，上海：人民美術，1995，頁 5-8。

49 陳抱一，〈洋畫運動過程略記〉，《上海藝術月刊》，1942年5期，頁 21。

50 徐悲鴻，〈新藝術運動的回顧與前瞻〉，重慶《時事新報》，1943年3月15日。收錄於趙力、余丁編著，《1542-2000 中國油畫文獻》，湖南：湖南美術出版社，2002年，頁 802。

51 張修平、張貞修撰，《張聿光傳》，轉引自李超，《中國現代油畫史》，上海：上海書畫出版社，2007.12，頁 34-35。

52 陳抱一，〈洋畫運動過程略記〉，前引處。

畫，⁵³後參加戊戌政變失敗而流亡歐洲，因而進一步接觸到油畫。前述於 1910 成立的上海油畫院，不久後更名為「佈景畫傳習所」，以短期內可學成「西方肖像技法」和「照相佈景」為號召，招收學生。⁵⁴後來活躍於上海美術界的劉海粟（1896-1994）、烏始光、陳抱一和汪亞塵（1894-1983）等人皆曾向其學習。不過周湘的教學法偏重臨摹，教授內容也偏重「中西合璧」的題材，⁵⁵教學目的則在短期內訓練繪製肖像畫和佈景畫的商業技藝人才，離現代的美術教育距離甚遠，也難以滿足有志學習西洋美術者的需求。陳抱一就指出：「當時周氏的教法，目的也在於結構佈景的形式；但看他的水彩畫，似乎仍不外呈現中國畫方式所引導出來的那種趣味。那時我並不感到周式的洋畫法與教授法能引起我的興趣和熱情；因為我對於洋畫也極想尋出一條更有效的新途徑。」⁵⁶

1912 年劉海粟和在周湘佈景畫傳習所結識的有志者烏始光、丁悚（1891-1972）和汪亞塵等人，共商成立一學習洋畫的機構—「上海圖畫美術院」。其規模類似於周湘所辦的短期技藝傳習所，亦設置函授課程，教學方式以臨摹西洋畫片為主。⁵⁷汪亞塵回憶當時的狀況道：「一方面自己瞎畫，一方面還要用現在望平街一帶還留著的擦比畫作範本去函受學生，那時連講義都寫不清楚，現在回憶，真是害人！」⁵⁸可見上海美術院此一時期的教育，主要還是周湘的臨摹教學方式為榜樣，為迎合商業市場需求來進行。

新美術運動的展開

在此同時，中國學習西畫的風氣和現代美術教育的觀念已逐漸開展。1912 年中華民國成立，擔任臨時政府教育總長的蔡元培（1868-1940），發表〈對於教育方針之意見〉，將美育列為重要教育宗旨之一。⁵⁹1916 年底，蔡氏接任北京大

53 據徐悲鴻的說法，徐永清、張聿光、周湘皆出自於土山灣畫館。徐悲鴻，〈新藝術運動的回顧與前瞻〉，重慶《時事新報》，前引文。

54 顏娟英，〈不息的變動—上海美術學校〉，《上海美術風雲—申報美術資料索引 1872-1949》，台北：中央研究院歷史語言研究所，2006 年 7 月，頁 49-50。

55 汪亞塵，〈四十自述〉，《文藝茶話》，2：3，1933 年 10 月 1 日。收錄於趙力、余丁編著，《1542-2000 中國油畫文獻》，湖南：湖南美術出版社，2002 年，頁 654。

56 陳抱一，〈洋畫運動過程略記〉，前引處。

57 梁錫鴻，〈中國的洋畫運動〉，廣州《大光報》，1948 年 6 月 26 日。收錄於趙力、余丁編著，《1542-2000 中國油畫文獻》，湖南：湖南美術出版社，2002 年，頁 852。

58 汪亞塵，〈四十自述〉，《文藝茶話》，2：3，前引文。

59 蔡元培，〈對於教育方針之意見〉，《民立報》，1912 年 2 月 8-10 日。轉引自高平叔撰注，《蔡

學校長，力倡科學與美術。並於《新青年》雜誌發表〈以美育代宗教說〉，主張「專尚陶養感情之術，則莫如捨宗教而易以純粹之美育。」⁶⁰而北京大學在蔡元培兼容並包的自由學風引領下，開啟了學習西方文明的新文化運動。呂澂與陳獨秀（1879-1942）在《新青年》發表美術革命的言論，主張以西洋畫的寫實技法改革臨摹陳襲的傳統文人繪畫。⁶¹在新文化運動高唱「德先生」與「賽先生」的口號聲中，蔡氏特別呼籲大家文化運動中不要忘了美育。⁶²一時間，西洋美術成為西方文化強盛的代表之一，備受重視。對於美術教育的觀念，也從強調實用的圖畫教育，逐漸轉變為注重美感與欣賞的現代美術教育。

在美術人才方面，留學歐洲、日本的美術家們此時陸續回到中國，將西方美術與教育的寫生新觀念傳入。如 1913 年赴日至白馬會葵橋研究所學習的陳抱一，於隔年回到上海，擔任圖畫美術院教師，引進靜物寫生和石膏素描的教學方法。受其影響，圖畫美術院的教師也先後到日本參觀進修，1916 年汪亞塵赴日考取東京美術學校，劉海粟則於 1919 年到東京、京都考察美術學校與展覽會。同時，上海與中國各地教授美術的學校也陸續增加。1918 年全中國第一所公立美術學校—國立北京美術學校成立，並在上海與武昌設考場招生，校長為畢業於東京美術學校的鄭錦（1883-1959）。1919 年豐子愷（1898-1975）等人創辦上海專科師範學校，其中圖畫科以「日本正則洋畫講義」為主要參考教材，推行寫生教學。在此時潮下，前述劉海粟創辦的「上海美術院」也逐漸調整腳步，配合新時代的現代美術教育思潮與學制標準，在 1918 年以東京美術學校為學習榜樣，引進西方美術學院的寫生課程，至 1920 年代已漸轉變成正式培養專業藝術家與中小學美術教師的專門學校。⁶³此外，劉海粟積極號召組織美術研究會，參與官方美術政策的研擬與撰寫中小學的教科書，進一步地發揮上海美術學校對中國美術教育的影響力。

1920 年代末至 30 年代初，可說是中國西洋美術蓬勃發展的時期。不僅各地美術學校紛紛成立，新興的西洋美術團體，也頻頻舉辦美術展覽來擴大他們的

元培年譜長編 第一卷》，北京：人民教育出版社，1998，頁 404-406。

60 蔡元培，〈以美育代替宗教說〉，《新青年》，3：6，1917 年 8 月。收錄於趙力、余丁編著，《1542-2000 中國油畫文獻》，湖南：湖南美術出版社，2002 年，頁 396-397。

61 呂澂、陳獨秀，〈美術革命 呂澂 陳獨秀答〉，《新青年》，6：1，1919 年 1 月，頁 85-86。

62 蔡元培，〈新文化運動不要忘了美育〉，《晨報》，1919 年 12 月 1 日。

63 顏娟英，〈不息的變動—上海美術學校〉，《上海美術風雲—申報美術資料索引 1872-1949》，前引處。

社會影響並推行他們的藝術主張。在美術學校方面，最值得注意的是 1928 年前後，留法歸國的美術家林風眠（1900-1991）和徐悲鴻，他們受到擔任南京國民政府大學院院長蔡元培的推薦，負責創辦國立杭州藝術學院和國立中央大學藝術科，將法國美術學院的制度正式引入國立藝術教育體系。⁶⁴在美術團體與展覽方面，早於 1920 年，由上海美術學校教師發起的「天馬會」就首開風氣，公開徵募作品舉辦美術展覽，該組織至 1928 年 6 月停止活動前，共舉辦 9 屆展覽會。1929 年由國民政府教育部主辦的首屆全國美術展覽會在上海舉行，展覽分為書畫、金石、西畫、雕塑、建築、工藝美術、美術攝影等七個部分，可說是規模宏大。其他專門研究西洋美術的團體如「藝術運動社」、「藝苑」、「決瀾社」等也分別在二〇年代末與三〇年代初成立並舉辦展覽，宣揚藝術理念。

學習西方美術的困境

然而，在這美術活動看似蓬勃興盛的二、三〇年代，卻隱藏著對西方美術的學習無法健全發展的困境。以 1929 年舉辦的首屆全國美展而言，事實上早於 1922 年就由劉海粟在全國教育聯合會上提議興辦，當時教育部雖同意支持，但卻由於國民政府的財政困難和政局不穩，美展耗費 7 年時間才於 1929 年正式舉辦。這與 1927 年舉辦的首屆台灣美術展覽會，是在殖民政府經費充足，且高效率動員下於短時間內就籌備完成，順利舉辦的情況十分不同。

而在此次國家美術展覽會號稱一萬件的展品中，大部分是由上海收藏家提供的古代各朝收藏，並定期更換展品，當時情形有如古董大會，除了聲勢浩大外，也備受評論界矚目，宛如此次展覽會的主角，其重要性遠超過當代美術家創作入選的中西繪畫。而在當代中西繪畫入選作品比例上，西畫又只佔國畫的四分之一，且分類排序也在國畫的後面，可說不及國畫受到重視。此外，因經費的缺乏，展覽會設有商店販賣部、各式餐廳與演藝部，以增加收入並吸引觀眾買票入場參觀。⁶⁵在這個以古代收藏為展出主角，又兼具商業娛功能的全國美展中，實難在獎勵西洋美術發展與培養大眾欣賞現代藝術素養上，發揮太大的效果。這與台灣

64 李超，〈寫生革命之三：國立藝術教育〉，《中國現代油畫史》，上海：上海書畫出版社，2007 年 12 月，頁 81-90。

65 顏娟英，〈官方美術文化空間的比較—1927 年台灣美術展覽會與 1929 年上海全國美術展覽會〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，73：4，2002.12，頁 630-656。

美術展覽會中，主辦當局以西洋畫為現代文明進步的象徵，予以獎勵與提倡的作法形成了強烈的對比。

全國美展中以古畫收藏領銜，且傳統水墨畫較受到重視的情形，事實上也反映出一般社會大眾普遍不具有欣賞西方美術的素養，同時上海的繪畫市場仍以傳統畫風主導的現實。早在 1923 年天馬會舉辦的展覽中，就出現觀眾只欣賞國畫卻對西畫興致缺缺的情形。⁶⁶是故就算是以西畫聞名上海的張聿光和劉海粟，也都靠著大量販買水墨畫來維持收入。至 1930 年代，不少中國第一代西畫家如張聿光、劉海粟和汪亞塵等都轉向中國水墨畫的創作。⁶⁷劉海粟於參訪日本、歐洲舉行展覽時，更以中國畫家的身份建立聲譽。除了現實環境的因素外，許多美術家在學習西洋美術的態度上，也扮演著關鍵性的角色。相較於更深入的探究西方美術的堂奧，在保存民族文化的迫切感驅使下，他們更注重的是如何以西畫的寫實技法來改革中國繪畫。就連積極推動美育的蔡元培，於 1917 年號召組織的「北京大學畫法研究會」，其目的也是要調和中西，改良國畫。在這種「中體西用」的觀念下，西畫似乎只成為發展國畫的工具，自然難以更深入發展。

至 1937 年中日戰爭爆發，更讓原中國西畫運動受到挫折。戰爭的破壞使得美術學校的課程與美術團體的活動皆難以持續，原本匯聚在上海的美術家也多逃難四散，在戰時物資缺乏，油畫材料不易取得的現實條件下，更多的西畫家轉向水墨畫的創作。此時最活躍的美術勢力，是挾著美術救國的時勢，具有向大眾宣傳功能的木刻版畫與漫畫。

1-2-2 傳統中國繪畫的革新

隨著西畫的傳入和民國初年新文化運動的影響，有著數千年傳統的中國繪畫，可說也面臨了前所未有的挑戰。1917 年，倡導維新運動的康有為（1858-1927），在《萬木草堂論畫》中率先提出「中國近世之畫衰敗極已，此事亦當變法」。他痛斥宋朝以後的中國文人畫，只倡寫意，不屑於形似寫實技法，至清末民初更只知一味臨摹四王二石，以至於「枯筆數筆，味同嚼蠟，豈復能

66 夢華，〈參觀天馬會後的感想〉，《時事新報·學燈》，1923 年 8 月 17 日。引自顏娟英，〈官方美術文化空間的比較—1927 年台灣美術展覽會與 1929 年上海全國美術展覽會〉，前引處，頁 652。

67 陳抱一，〈洋畫運動過程略記〉，前引處。

傳後，以與今歐美、日本競勝哉？」因此主張以宋代講究形似的院體為正宗，並融入西方寫實技法，來改革中國繪畫。⁶⁸

新文化運動期間，呂澂與陳獨秀則於《新青年》雜誌豎起「美術革命」的旗幟。呂澂曾於日本接受西方美術教育，1918年歸國後，受劉海粟聘請，主持上海美術學校教務。《新青年》雜誌〈美術革命〉一文中，他批評中國的傳統繪畫「自昔習畫者非文士及畫工，雅俗過當」，而在西畫傳入後，又造成只學西畫之皮毛，「一變而為俗豔，以迎合庸眾好色之心」的弊病，因此「誠不可不極加革命也」。他認為應讓人瞭解中西美術的特點與發展過程，以「美術真諦之學說，印證東西新舊各種美術，得其真正之是非，而始有志美術者，各能求其歸宿而發明光大之。」⁶⁹陳獨秀在答覆呂澂的文章中，更具體的指出改革中國畫的方法。他認為要改良中國畫，「首先要革王畫的命」，並採用「洋畫的寫實精神」。而畫家也必須「採用寫實主義，才能發揮自己的天才，畫自己的畫，不落古人窠臼。」

70

1918年蔡元培主持成立「北京大學畫法研究會」，請陳師曾（1876-1923）、金城（1878-1926）、徐悲鴻等人為導師，共同研究中國繪畫的改革。蔡元培在研究會的演講中說道：「國畫始自臨摹，西洋畫始自寫實，……西人重視自然科學，故美術從描寫實務入手。今為東西文化融合時代。西洋之所長，吾國自當採用。」因此他主張習畫應融合西方寫實的優點，從寫生入手。⁷¹才剛赴日考察回國，即被聘為研究會導師的徐悲鴻，也提出了《中國畫改良之方法》。他認為「中國畫學之頹敗，至今日已極矣」，他提出中國畫改革的準則為「古法之佳者守之，垂絕者繼之，不佳者改之，未足者增之，西方畫之可採入者融之。」在比較中西繪畫的優劣後，他也主張以寫實的技法來改善只重臨摹不重寫生的中國繪畫。⁷²

由上述可知，對於中國繪畫改革的呼聲，主要從五四新文化運動迫切地向西方學習的呼聲中而起，在民族主義救亡圖存與重視科學現實效益的心態下，將傳統文人畫注重臨摹的創作方式，視為一大弊端，主張以西方科學的寫實主義予以

68 康有為，〈萬木草堂所藏中國畫目〉，《萬木草堂遺稿外編》，1917年11月。收錄於康有為撰，姜義華、張榮華編校，《康有為全集 第十集》，北京：中國人民大學出版社，2007，頁441-455。

69 呂澂、陳獨秀，〈美術革命 呂澂 陳獨秀答〉，《新青年》，6：1，1919年1月，頁85。

70 同上註，頁85-86。

71 蔡元培，〈在北大畫法研究會之演說詞〉，《北京大學日刊》，1919年10月25日。收錄於趙力、余丁編著，《1542-2000 中國油畫文獻》，湖南：湖南美術出版社，2002年，頁413。

72 徐悲鴻，《中國畫改良之方法》，《北京大學日刊》，1918年5月23-25日。收錄於張玉英編，《徐悲鴻談藝錄》，鄭州：河南美術出版社，2000年3月。頁1-5。

革新。

此時，傳統的水墨畫家們，面對新文化運動浪潮下的「美術革命」呼聲，也加入論戰，為中國傳統繪畫辯護，其中以陳師曾（1876-1923）最具代表性。陳師曾早年留學日本，因而接觸到西洋美術。1910 回國後，他亦主張美術上融合東西，其於 1914 年前後創作的《北京風俗畫》，即融合中國文人畫的寫意筆墨，以及西方寫生技法中的速寫式用筆特徵，描繪北京社會現實中的庶民生活。⁷³但在五四新文化運動期間，面對「改革派」對傳統文人畫的批評，陳師曾則採取捍衛國粹的立場，1918 年退出蔡元培主持的「北京大學畫法研究會」，1920 與北京傳統畫界領導人金城、周肇祥等人發起成立「中國畫學研究會」，以「精研古法，博采新知，以保國畫固有之精神」為活動宗旨。⁷⁴不久後，陳師曾發表《文人畫之價值》一文，為文人畫辯護：

僅拘拘於形似，而形式之外，別無可取，則照相之類也；人之技能又豈可與照相器具藥水並論邪？……所謂不求形似者，其精神不專注於形似，如畫工之鉤心鬥角，惟形之是求耳。其用筆時，另有一種意思，另有一種寄託，不斤斤然刻舟求劍，自然天機流暢耳。且文人畫不求形似，正是畫之進步。⁷⁵

陳師曾批評繪畫若只講求寫實，就和照相機無異。並進一步指出「文人畫首貴精神，不重形式」，所以文人畫不講求寫實，反而是精神高尚的進步表現。文人畫因具有人品、學問、才情和思想等四個要素，因此只要提高大眾的思想品格，使之接近文人的趣味，自然能領會文人畫的趣味，進而達到普及文人畫的目的。

76

陳師曾的主張，的確在一片撻伐文人畫的呼聲中，重新提醒大家思考其文化

73 盧宣妃，〈陳師曾的繪畫新貌與民初知識份子的文化實踐：以《北京風俗圖冊》為中心〉，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，2003 年，頁 84-87。

74 北京畫院編，《20 世紀北京繪畫史》，北京：人民美術出版社，2007 年，頁 93-95。

75 關於〈文人畫之價值〉一文，陳師曾先後於 1921 年、1922 年各以白話文和文言文發表。1922 年的文言文版本之內容更加豐富與深化，本段引文乃是 1922 年發表的文言文版本。見陳師曾，〈文人畫之價值〉（白話文），《繪學雜誌》，2 期，1921 年 1 月。陳師曾，〈文人畫之價值〉（文言文），《中國文人畫之研究》，中華書局出版，1922 年 5 月。兩篇文章皆收錄於李運亨等編著，《陳師曾畫論》，北京：中國書店，2008 年 3 月。頁 161-165；頁 167-172。

76 同上註。

價值與內涵。在此旗幟下，也出現了一批深入文人畫傳統，從畫史中找到創作的
新意的畫家，如黃賓虹、潘天壽。其他如齊白石、張大千、溥心畬等也遊藝於中
國繪畫傳統內，開創一番新境界，在中國繪畫傳統的繼承與開創上具有正面的意
義。⁷⁷不過他們理論與創作仍多侷限於的文人圈之內，不僅與激盪的時代和現實
的社會有著一定的距離，且對於中國繪畫要如何因應西潮衝擊下的現實，以及如
何邁向現代化的道路，也未提出具體的解決辦法。

實際上革新中國繪畫的任務，則是由留學日、歐歸國的西畫家們擔任。其中，
在蔡元培的起用下，留學法國的徐悲鴻和林風眠扮演了重要的角色。1925 年回
國的林風眠，受蔡元培任用擔任國立北平藝術專科學校長，1928 年創辦國立西
湖藝術學院，致力於現代美術教育的推動。此外，他對中國藝術的革新，也深富
使命感。1926 年發表的《東西藝術之前途》一文，分析了中國和西方藝術的異
同，指出「西方藝術是以模仿自然為中心，結果傾於寫實一方面。以中國為代表
的東方藝術，是以描寫想像為主，傾於寫意一方面。」但現今的中國藝術，卻因
描繪技法的不發達，反而不能自由表現出情緒意念。因此林風眠主張當極力輸入
西方之所長，即準確描繪物像自然的寫實方法，藉此發達中國繪畫的形式，以達
到復興中國藝術的目的。⁷⁸

值得注意的是，林風眠並不反對抽象、寫意的繪畫，只是強調寫意、抽象也
是要從自然物像的主體出發，而後歸納到整體的意向中表現之，才不會落入傳統
繪畫模仿、抄襲的死路。⁷⁹因此他對中國繪畫的革新，可說在態度上是更加自由
開放，在這樣的理念下，林風眠主持國立西湖藝術學院時期，鼓勵學生依照自
己的性情與特色創造，培養了李可染（1907-1989）、趙無極（1921-）、吳冠中
（1919-2010）等多位重要藝術家。

1928 年由法國學成歸國的徐悲鴻，亦受蔡元培的推薦負責創辦國立中央大
學藝術系，建立起以現實主義為原則，忠於客觀描寫的美術教育體制，同時開始
實踐他以西洋寫實技法，改良中國繪畫的理想。徐悲鴻於 1931 年創作的《九方
臬》（圖 1-2-1），運用寫實的技法，結合中國繪畫的筆墨，藉著九方臬識駿馬的

77 阮榮春，胡光華著，《中國近代美術史 1911-1949》，台北：台灣商務印書館，1997，頁 128-133。

78 林風眠，〈東西藝術之前途〉，《東方雜誌》，23：10，1926 年。收錄於朱朴編著，《現代美術 林風眠》，上海：學林出版社，1988 年 3 月，頁 3-10。

79 同上註，另見林風眠，〈中國繪畫的價值〉，《亞波羅》，第七期，1929 年。林風眠，〈我們所
希望國畫的前途〉，《前途》，創刊號，1933 年 1 月。皆收錄於朱朴編著，《現代美術 林風眠》，
上海：學林出版社，1988 年 3 月，頁 58-73；頁 82-83。

寓言故事，表達對在位者能知人善任的期望。1940 年創作的《愚公移山》（圖 1-2-2），同樣以古代寓言人物故事為題材，描繪一群裸身奮力敲鋤移山的男子，傳達出中國人民對日抗戰的堅強信念。因此，徐悲鴻在中國畫的革新上，不僅只是在形式上採取西方的寫實法，在內容上也與中國的社會現實緊密結合。

然而，無論是林風眠或徐悲鴻，或是其他中國繪畫的重要革新者，皆未在戰後初期來到台灣。相反的，是一批與國府政權關係良好的傳統水墨畫家，以及身居黨國要職的業餘畫家，而他們也將主宰了此後台灣藝壇的生態與美術界的發展。



第三節 中國左翼木刻版畫運動的興起

近代中國學習西方的美術運動與中國繪畫革新的倡導，都始於與五四新文化時期全面向西方學習的時代背景。30 年代興起的左翼木刻版畫運動，也與五四運動的思潮有著密切的關係。

1-3-1 一九三〇年代左翼木刻版畫運動的興起

五四運動時期，各種西方的主義學說，都被當作救國良方而介紹到中國，其中也包括了馬克思（1818-1883）的社會主義。⁸⁰由於當時中國高漲的民族主義情緒，以及 1917 年蘇聯無產階級革命成功，使得許多知識份子更加積極的學習和傳揚社會主義。1920 年，中國共產黨成立，在蘇聯的扶植與國民黨「聯俄容共」的政策下，其政治影響力日漸擴大，深受國民黨所忌，故 1927 年蔣介石於北伐成功後進行「清黨」，全面剷除鎮壓共產黨勢力。⁸¹許多共黨人士於是轉為從事較為柔性合法的左翼文藝運動，他們開始注意馬克思的文藝理論，思考文藝大眾化、文藝為普羅大眾代言、文藝為社會革命服務等問題，進而為左翼文藝運動建立理論基礎。1930 年 3 月，活動於上海的左翼文學家們集結組成「左翼作家聯盟」。⁸²

中國的新興木刻版畫運動，就是在此濃厚的左翼文藝思潮背景下，由魯迅（1881-1936）提倡而興起。自 1928 年起，魯迅開始有計畫地翻譯介紹普列漢諾夫的《藝術論》、盧那查爾斯基的《藝術論》、《文藝批評》、《蘇聯文藝政策》等馬克思主義文藝論，以作為木刻版畫運動的思想理論基礎。1929 年魯迅與其左翼文人同好柔石等合組「朝華社」，出版機關刊物《藝苑朝華》，「目的在介紹東歐和北歐文學，輸入外國版畫，因為我們都以為應該來扶植一點剛健質樸的文藝。」⁸³ 同年《藝苑朝花》出版的《近代木刻選集（一）》、《落谷虹兒畫選》、《近

80 郭廷以，《近代中國史綱》，台北：曉原，1994，頁 588-594。

81 郭廷以，前引書，頁 594-612，650-653。

82 〈左翼美術家聯盟的成立〉，陸地，《中國現代版畫史》，北京：人民美術出版社，1987 年，頁 43-44。

83 魯迅，〈為了忘卻的紀念〉，《現代》，2：6，1933 年 4 月 1 日。收錄於，《魯迅全集》，4 卷，臺北：谷風，1989，頁 479。

代木刻選集（二）》、《比亞茲來畫選》、《新俄畫選》等五畫集，向中國介紹西方自畫自印自刻的現代創作版畫概念，以及日本、蘇聯和西歐各國的創作版畫作品，⁸⁴其中有不少充滿了充滿唯美氣息。此時魯迅對版畫的引介，還尚未言明木刻版畫為無產階級革命服務的政治功能。但至 1930 年，左聯成立，文藝界的左翼氣氛濃厚，魯迅為《新俄畫選》寫小引時，開始提出：「左翼作家之不甘離開純粹美術者，頗頓入版畫中」以及「當革命時，版畫之用最廣，雖極匆忙，頃刻能辨」⁸⁵，言明了版畫用之於社會革命中的宣傳功能。

1930 年，美術界受到左翼文藝運動的影響，也產生了左翼美術運動。同年，由杭州國立藝術學院學生組成的「一八藝社」，主張藝術「為大眾服務」、藝術應「反應社會現實」的功能。因此，他們開始閱讀魯迅翻譯的馬克思主義文藝理論，因而受到國民政府的注意，許多學生因此被拘捕、或被學校開除。這些被退學的學生，從杭州來到上海，與上海的左翼美術青年共商成立「上海一八藝社研究所」，拉開了左翼美術運動的序幕。⁸⁶另外，在上海的中華藝大亦是左翼美術的發祥地之一。1930 年 2 月，該校教員許幸之（1904-1991）與張諤（1910-1995）、陳煙橋等發起成立「時代美術社」，發表宣言道：「我們的美術運動，決不是美術上流派的鬥爭，而是對壓迫階級的一種階級意識的反攻，所以我們的藝術更不得不是階級鬥爭的一種武器了。……時代的青年，應該當時代的前驅，時代美術社應該向時代的民眾去宣傳。」⁸⁷該社成立後，除兩次邀請魯迅到中華藝大演講外，又發刊美術雜誌、主辦大規模展覽、成立漫畫會、製作漫畫諷刺畫、宣傳畫和革命故事畫，深入街頭群眾中進行宣傳，積極實踐以繪畫為武器來進行社會改革的目標。

1930 年 3 月，「左翼作家聯盟」在上海成立後，該年 7 月「一八藝社」、「時代美術社」及「新華藝專」、「上海美專」的左翼美術青年，在中共地下黨部的領導下，組織成立「左翼美術家聯盟」，左翼美術運動從此時開始便接受共產黨的

84 魯迅，〈《近代木刻選集》（1）小引〉，《朝花》，第 8 期，1929 年 1 月 24 日；魯迅，〈《近代木刻選集》（2）小引〉，《朝花》，第 12 期，1929 年 3 月 21 日；魯迅，〈《近代木刻選集》（2）附記〉，最初印入 1929 年 3 月出版的《近代木刻選集》（2）。以上三篇收錄於，《魯迅全集》，7 卷，臺北：谷風，1989，頁 310-311；頁 323-324；頁 326-327。

85 魯迅，〈《新俄畫選》小引〉，《新俄畫選》，上海：新華書局，1930 年 5 月。收錄於，《魯迅全集》，7 卷，臺北：谷風，1989，頁 333-335。

86 陸地，〈一八藝社〉，前引書，頁 37-40；阮榮春，胡光華著，《中國近代美術史 1911-1949》，台北：台灣商務印書館，1997，頁 151-152。

87 〈時代美術社成立宣言〉，1930 年 2 月。引自陸地，《中國現代版畫史》，前引處頁 41。

領導進行各項活動。首先舉辦了「暑期文藝講習班」，以學習馬克思主義理論為主，確立普羅藝術的方向。此外，也邀請魯迅到講習班演講美術與寫實主義的問題。⁸⁸

左翼美術聯盟成立後，魯迅為了讓青年美術工作者對木刻版畫藝術有更進一步的認識，和友人內山完造（1885-1959）一同於 1930 年 10 月，在上海的日本商店二樓舉辦「第一次版畫展覽會」，其中包括了魯迅多年收藏的德國、法國、蘇聯版畫。1931 年初，魯迅出版德國革命木刻版畫家梅斐爾德（Carl Maffert）的作品《士敏土之圖》，分贈給美術青年。此套圖集是梅氏為了蘇聯作家革拉特科夫的小說「士敏土」所作的插圖，表現蘇聯在十月革命後「工業從疾滅中而復興，由散漫而有組織，有組織而得恢復，自恢復而盛大」⁸⁹的情景。

一八藝社成員胡一川（1910-2000）、汪占非（1911-）在看了《士敏土之圖》後，開始嘗試木刻創作。1931 年五月，「一八藝社」在上海每日新聞社舉辦習作展覽會，但此時的木刻創作因缺乏木刻技法的理論知識，以及適當的工具，作品仍不成熟。於是魯迅於 1931 年夏，以一八藝社為主的成員共 13 名為對象，舉辦木刻講習班，邀請日本友人內山完造的弟弟內山嘉吉擔任講師，將正規的木刻創作技巧帶入中國，一八藝社也在講習班結束後成立木刻部。1932 年後魯迅陸續舉辦「德國作家版畫展」、「現代作家木刻畫展覽會」和「俄法書籍插圖展覽會」等木刻版畫展覽會。同時也出版各式版畫書籍，有比利時版畫家麥綏萊勒的《一個人受難》、蘇聯版畫家的《引玉集》、德國版畫家凱綏·珂勒惠支的《凱綏·珂勒惠支版畫選集》、中國年輕美術家的木刻作品合籍《木刻紀程》，以及編譯木刻技法理論書籍—《木刻創作法》。⁹⁰魯迅積極地介紹推展木刻版畫，版畫運動因而有進展迅速。1933 年起上海先後有成立了「上海木刻研究會」、「MK 木刻研究會」、「無名木刻社」等木刻研究社團，在杭州有「木鈴木刻研究會」，在廣東則有廣州市立美術學校教師李樺（1907-1995）成立的「現代創作版畫研究會」。⁹¹

然而，木刻版畫由於具有「為大眾代言」、「為革命宣傳」的左翼美術特質，又與共黨關係密切，再加上許多從事木刻創作的美術青年，受到左傾路線影響，

88 陸地，〈左翼美術家聯盟的成立〉，前引書，頁 43-44。

89 魯迅，〈《梅斐爾德木刻士敏土之圖》序言〉，《梅斐爾德木刻士敏土之圖》，上海：三閒書局，1930 年 9 月。收錄於，《魯迅全集》，7 卷，臺北：谷風，1989，頁 352-353。

90 陸地，〈魯迅創辦木刻講習班前後〉，前引書，頁 44-47。

91 陸地，〈中國現代版畫運動在圍剿和反圍剿的鬥爭中成長〉，前引書，頁 43-44。

將藝術等同於政治，將從事左翼美術活動視同於參加社會革命。故國民政府也將木刻版畫活動視為政治活動，將「木刻社團」視為「叛亂社團」加以壓制，許多從事木刻創作的青年被捕入獄，甚至喪命。這樣的情形，一直到了 1936 年西安事變爆發，國府決定與共黨聯合抗日後，才開始有了轉變。

1-3-2 中日戰爭期間木刻版畫運動的發展

1937 年中日戰爭爆發，原本一直受到監控和壓制的木刻版畫，因具有向一般大眾宣傳抗日功能，再加上戰時物資匱乏，木刻版畫取材與製作皆相當方便，開始受到國民政府的推崇。許多被日軍佔領的沿海城市之木刻版畫家，此時分散到各地進行抗日宣傳工作，在中國許多城市可以看到木刻版畫家的活動。⁹² 這些木刻版畫家在各地結成木刻團體、舉辦木刻展覽以及編輯出版木刻刊物。他們所到之處，皆可看到當地報紙刊載木刻作品。更進一步，他們也舉辦木刻函授班，培養木刻人才。在這些木刻活動的團體中，最值得注目的，是 1938 年在武漢成立的「中華全國木刻界抗敵協會」。

國民政府決定聯共抗日後，便恢復北伐時期在軍事委員會下設立政治部的建制，由國共兩黨分別擔任正副主任。周恩來（1898-1976）代表共產黨到武漢擔任副主任，並在政治部下設立文藝廳（第三廳），由郭沫若（1892-1978）擔任廳長。政治部第三廳在武漢成立後，集合了各方的文藝美術人才，為對日抗爭之宣傳效力。在此背景下，匯集於武漢的力群（1912-2012）、馬達（1903-1978）、李樺等木刻版畫家於 1938 年 6 月 12 日成立「中華全國木刻界抗敵協會」（簡稱全木協）。⁹³該會不僅是木刻版畫運動興起以來，第一個全國性且具合法地位的組織，也在國民政府統治區扮演木刻版畫運動領導核心的重要角色。全木協成立後，編輯出版「全國木刻選集」，舉大規模的「全國抗戰木刻展覽會」，並將展覽作品編選出版「全國抗戰木刻選集」，作為對日戰爭之宣傳。除武漢外，成都、延安、昆明、湖南、西安、浙江、廣東、香港各地也成立了全木協的分支機構或木刻訓練班，培養木刻人材。⁹⁴

92 陸地，〈版畫運動在全國各地蓬勃興起〉，前引書，頁 133-144。

93 阮榮春，胡光華著，〈戰時木刻家集團〉，前引書，頁 217。

94 同上註。

1939年7月，全國木刻界抗敵協會遷往桂林，繼續推展木刻活動。⁹⁵該會先後在1939年和1940年舉辦「魯迅逝世三週年紀念木刻展覽會」以及「木刻十年展」。展覽的規模空前，展品為蒐集中國各地近十年的木刻作品494幅，其中還包括了中共統治區延安的作品。此時，木刻的出版狀況又更加活躍，全木協在《救亡日報》上主編〈救亡木刻〉旬刊，與漫畫宣傳隊合編〈漫木旬刊〉，並出版了第一本木刻專業刊物《木藝》。至1941年，隨著對日戰爭時期國共關係的緊張，⁹⁶與共黨甚有淵源的木刻活動開始受到壓制，國民政府中央社會部更以全國木刻界抗亂協會三年間沒有呈現工作報告，也不接受領導為由，將全木協解散。⁹⁷

全木協被解散後，國民政府統治地區的木刻活動失去了領導中心，一時沈寂。至太平洋戰爭爆發，美蘇同盟局勢明朗後，國共關係亦漸趨緩和。1942年，在重慶活動的木刻家王琦（1918-）、丁正獻（1914-2000）、盧鴻基（1910-1985）等人，再度以學術團體的名義，成立「中國木刻研究會」（簡稱木研會），為木刻組織取得合法地位。湖南、福建、浙江、江西、廣東、廣西、雲南、貴州、湖北、安徽陝西等省分也隨之成立分會。另外，廣西黃榮燦（1916-1952）、福建吳忠翰（1920-1988）也分別成立柳州支會和廈門支會。此後展覽、出版等木刻活動再度活躍。在出版方面，「木研會」主編重慶《新華日報》〈木刻陣線〉週刊作為會刊，同樣在重慶的《國民公報》上，也有木研會主編的〈木刻報導〉週刊。在展覽方面，又以1942年由木研會舉辦的「雙十全全國木刻展」規模最大，展出木刻作品255件，其中也包含周恩來由延安帶來的30幅版畫，參展觀眾達15000人次，著名畫家徐悲鴻也在參展之列。該展覽巡迴數個其他城市同時舉辦。⁹⁸太平洋戰爭爆發後，中國、蘇聯加入美國、英國的同盟陣營，在此局勢下，宣傳抗日的中國木刻作品受邀至蘇聯、英國、美國、印度展覽數次，⁹⁹不僅使中國的木刻作品走入國際，也增進了各國人民對戰時中國的瞭解與支援。

除國民政府統治區域外，共產黨統治地區的木刻活動蓬勃發展。1938年延

95 〈西南文化中心—桂林及中華全國木刻界抗敵協會遷移桂林經過〉，陸地，前引書，頁164-181。

96 郭廷以，前引書，頁802。

97 李樹聲，〈現代社會的魂魄—試論國統區的木刻版畫藝術〉，《寒凝大地：1930-1949 國統區木刻版畫集》，長沙市：湖南美術，2000 第1版，頁12。

98 陸地，前引書，頁227-230。

99 陸地，〈對外文化交流的開展〉，前引書，頁230-232。

安成立「魯迅藝術文學院」，將藝術視為「宣傳鼓動與組織群眾的最有力武器」，並以「訓練抗戰藝術工作幹部」為目的。¹⁰⁰魯迅藝術文學院下設文學、音樂、戲劇、美術系。美術系實質上即為木刻版畫系，由於來此任教的胡一川（1910-2000）、江豐（1910-1982）、沃渣（1905-1973）等美術青年多為木刻版畫家，且在戰時物資缺乏的環境下，木刻創作所需的木板和刀具，也比油畫或水墨畫的創作材料更易取得，故美術系實際所教授的多為木刻版畫課程。¹⁰¹一批批的木刻青年，就在簡陋窯洞教室中，以及多人共用一把木刻刀的克難環境下，被培養出來。他們在結業後，分散至各共黨統治區域，進行抗日木刻宣傳工作。如在延安「解放日報社」、「邊區群眾報社」、「青年幹部學校藝術部」、各級政治部的宣傳隊、延安美術界抗敵協會、邊區文協美術工作委員會，都有木刻版畫家進行教學、創作、出版、展覽和宣傳的工作。¹⁰²1938年冬，由胡一川擔任團長，羅工柳（1916-2004）、彥涵（1916-2011）為團員的「魯藝木刻工作團」成立。他們在華北日軍佔領區後之根據地活躍，一方面沿途向民眾展覽所蒐集的全國抗戰木刻作品，同時也在華北的《新華日報》編輯副刊《敵後方畫報》，進行對日戰爭宣傳。¹⁰³

值得注意的是，這些在共黨統治區的木刻工作者，除了進行抗日宣傳木刻活動外，也得深入農村、部隊，參與勞動與生產活動，這使得他們的木刻創作，更具有農村的生活習氣與前線的戰鬥氣氛。在創作上，由於木刻宣傳的對象大多是農民，顧慮到民間的視覺經驗，版畫家在創作上逐漸減少西畫表現人物立體感的明暗技法，並結合年畫、剪紙等民間藝術的創作形式，使得木刻版畫創作風格更加大眾化與民族化。¹⁰⁴

由上述可知，隨著對日戰爭的爆發，無論是在國民政府或是共產黨的統治區域，木刻版畫活動皆迅速地發展，並在抗日宣傳上扮演重要的角色。中國各地只

100 鄒躍進、李小山，〈試論解放區的木刻版畫藝術〉，《明朗的天：1937-1949 解放區木刻版畫集》，長沙市：湖南美術，1998 第 1 版，頁 3。

101 阮榮春，胡光華著，〈紅色邊區的木刻運動〉，前引書，頁 218。

102 鄒躍進、李小山，前引文，頁 3。

103 力群、李樺、王琦，〈中國新興版畫五十年〉，《中國新興版畫五十年》，上海：人民美術出版社，1981 年，頁 7。

104 陸地，〈延安文藝整風運動及版畫運動的新高潮〉，前引書，頁 194-200。鄒躍進、李小山，前引文，頁 4。

要有木刻版畫家活動之處，就有木刻展覽的舉辦，以及木刻刊物的出版。他們更透過學校教育或木刻函授班等形式，於各地培養新一代的木刻人材。此外，全國性合法木刻組織首次成立，全國性的木刻展覽首次舉辦，全國性的木刻刊物亦首次出版。太平洋戰爭爆發後，木刻作品更代表中國至各盟國展出，為對日抗戰之中國進行國際宣傳。

然而，必須注意的是，雖然木刻版畫活動在抗日宣傳上的角色，得到國民政府的認可，但由於其與共產黨的淵源，政府當局一直對木刻創作保持警戒態度。在國共合作情勢明朗時，木刻版畫獲得較大的合法活動空間，而國共關係趨於緊張時，木刻活動便受到國民政府的壓制。換句話說，國共關係決定了國民政府對木刻活動的態度，也影響了木刻活動的發展。這樣的情形，也延續到戰後來台木刻版畫家之活動。





第二章 戰後初期的藝術新局（1945-1947）

第一節 本地美術家與省展的開辦

期待各方面建設台灣的美術殿堂，以美術的普遍化來陶冶精神，以資富裕美麗的台灣新建設，這是我們的希望和抱負。

李梅樹 1946¹⁰⁵

1945年8月15日日本宣布投降，第二次世界大戰結束，台灣也脫離了日本五十年的殖民統治，正式納入中華民國版圖。對於終於擺脫日本殖民統治下的限制與壓迫，想像能夠當家作主的未來，台灣人莫不歡欣鼓舞，極思能有一番作為。正如吳濁流所說：

報上打出了建設三民主義模範省的口號大肆鼓吹，全民一致發了狂一般向這個理想目標前進，人人希望能把台灣建設成比日本時代更美好的地方。

106

在政治上，社會領導階層的仕紳、知識份子，對於興闢地方政治，開始發生興趣；各級民意代表的選舉，都產生了參選的狂潮，¹⁰⁷其中也包括了當選嘉義縣議員的日治時期知名畫家陳澄波。在出版業上，殖民統治時期的嚴格限制解除後，許多知識文化人，紛紛著手興辦報章雜誌，媒體出版呈現百花齊放的現象。¹⁰⁸如新竹地區文藝界人士，便在一股學習國語的祖國熱中，創辦了戰後第一本雜誌—《新新》，¹⁰⁹以「提供豐富的內容，給予讀者由衷的喜悅和感動」，以及「提高並普及文化水準」¹¹⁰為目的，邀集了日治時期以來重要的文學家、美術家撰稿、

105 〈美術座談會〉紀錄，《台灣文化》，1卷3期，1946年12月，頁22。

106 吳濁流，《台灣連翹》，台北：前衛，1988，頁153。

107 李筱峰，《島嶼新胎記—從終戰到二二八》，台北：自立晚報，1993年，頁16-17。

108 何義麟，〈戰後初期台灣出版事業之傳承與移植（1945-1950）—雜誌目錄初編後之考察〉，《台灣史料研究》，第十期，1997年12月，頁3-8。

109 其成員包括在日治時代新竹頗負盛名的「新高漫畫集團」同仁葉宏甲（諸葛四郎作者）、洪朝明、王花、陳家鵬，以及畫家兼文藝家鄭世璠。見鄭世璠，〈滄桑話「新新」—談光復後第一本雜誌的誕生與消失〉，《台灣文藝》，24期，1982年10月。

110 〈卷頭語〉，《新新》，1：1，1945年11月20日，頁1。

插畫，延續了戰前文學與美術相互提攜合作，共同建設台灣文化的傳統。

台灣美術家與戰後初期許多社會菁英一樣，對於新時代充滿抱負與期待。前述熱心公共事務的畫家陳澄波（1895-1947），在行政長官公署未接收台灣前，便積極地參與籌備歡迎國民政府的各項事宜。陳儀（1883-1950）政府正式接收台灣後的一個月內，他秉著熱忱的使命感，上書參議張邦傑，建議成立美術學校，以在台灣推廣美術教育。在日本的殖民統治下，台灣始終沒有成立一所專業的美術學校，以落實美術教育，因此這可說是台灣美術家們共同的願望。上書文末說道：「我同志，甘願當受犬馬之勞，為國民之義務，來幫助政府的工作，來啟蒙六百萬民的同胞美育呀！」¹¹¹從其懇切的陳辭中，不難看出以陳澄波為首的本地美術家對新時代懷有著極大的期待，願為新政府盡一己之力，為建設台灣的美術而努力。接下來要討論國府政權接收台灣不到一年的時間內，也就是 1946 年 10 月 22 日所舉辦的首屆台灣省美術展覽會，便是在美術家的共同努力下，主動向新政權爭取興辦起來的。

官辦美術展覽會不僅是現代美術成果的展示舞台，更是現代國家文化實力的表徵。戰前的中國因為內憂外患交侵，政治社會極為動盪不安，光是 1929 年第一次全國美術展覽會的舉辦，從籌備到舉辦就花了 7 年的時間，而至 1945 年二次大戰結束的 16 年間，全國美展也只斷斷續續地舉辦了三次。相對於此，日本的殖民地台灣於 1927 年舉辦的第一次台灣美術展覽會，則是在殖民政府經費充足以及官僚體系高效率的動員下，籌劃舉辦而成，至日本結束對台統治為止，美術展覽會除了受 1937 年中日戰爭爆發以及 1944 年後戰事加劇的影響停辦外，共連續舉辦了十六次。在殖民政府刻意的扶植與獎勵下，美展成了文化界一年一度的盛事，並帶動了台灣現代美術的蓬勃發展。¹¹²在展覽中得獎獲選的台灣美術家不僅是眾所矚目的焦點，也成為台灣人爭光的文化英雄。1934 年全島成名的台籍西畫家聯合組成「台陽美術協會」，仿照官辦美展公開徵募作品與獎勵入選的機制，於 1935 年舉辦第一屆「台陽美術展覽會」。台陽展連續舉辦十屆，不但被當時台灣文化界視為台灣人美術成就的展現，也累積了舉辦全島大型公募展覽的經驗。

111 轉引自顏娟英，〈勇者的畫像—陳澄波〉，《台灣美術全集 1--陳澄波》，台北：藝術家，1992，頁 29。

112 顏娟英，〈美術文化空間的比較—1927 年台北台展與 1929 年上海國展〉，《中研院歷史語言研究所集刊》，第七十三本第四分，2002 年 12 月，頁 625-661。

1945 年戰爭結束，台灣頓時從日本的殖民地轉變為中國邊疆的一省。接收台灣的行政長官公署主要由陳儀的江浙同鄉及其任福建省主席時的班底來主導，其中並未包含美術專業人才。因此台灣美術家的積極爭取與推動，就成為第一屆省展順利舉行的關鍵因素。關於舉辦美術展覽會的計畫，最早在國府接收台灣後的兩個月內，也就是 1945 年 12 月，台灣美術家們已與長官公署民政處商訂於隔年春季，辦理第一回「光復美術展覽會」。¹¹³至 1946 年初，則改教育處為主辦單位，預定當年五月五日起十天，在台北中山堂舉辦「慶祝光復美術展覽會」。¹¹⁴不過此次展覽會，可能因籌備不及，或有其他因素，並未如期舉辦。¹¹⁵

此時，讓首屆美展得以成立的關鍵人物是美術家楊三郎（1907-1995）與郭雪湖。兩人分別是日治時期活躍於畫壇的知名西畫家與東洋畫家，也是台陽美術協會的核心成員。在戰爭時期，他們以台灣畫家的身份代表日本攜帶作品至廣東、福建等華南地區，曾以親善的名義與當地的畫家舉行繪畫聯展，不僅將個人畫業開拓至中國南方，也在繪畫聯展活動中與當地政商建立起人脈關係。¹¹⁶在此因緣下，戰後兩人分別向行政長官公署官員建議主辦類似日治時期官辦美展的「台灣全省美術展覽會」，並得到官方的首肯。

1946 年 6 月，在行政長官公署教育處的公文中，教育處長范壽康（1896-1983）親自向行政長官陳儀推薦楊三郎，公文中稱其為「本省藝術界特殊之人才，擅長油畫，其作品曾在法國國立秋季美術展覽會入選，堪與國內名家林風眠等相頡頏。人品誠篤，蜚聲藝林，足以領導本省藝術界。」故推薦其為長官公署直屬諮議，以示「提倡藝術及登用本省真才實學」。行政長官陳儀當日（6 月 5 日）就在公文上批「可」表示同意，並便條上親筆寫下「聘楊三郎為諮議（荐任）派至教育處服務」之命令。因此楊三郎於隔日（6 月 6 日）被聘為行政長官公署諮議，¹¹⁷支領月薪三百四十元。¹¹⁸相對於當時台北市長的六百元月薪，¹¹⁹這是相當高的

113 〈來春將開第一回光復美術展覽會 民政處關心本省藝術 經招集畫家商治已畢〉《民報》，1945 年 12 月 5 日。

114 〈慶祝光復美術展覽會〉《民報》，1946 年 1 月 16 日。

115 在五月五日前後的報刊上，並未刊登美術展覽會舉行的消息。此外，行政長官公署向第一屆省參議會第一次大會所做的施政報告中，也未提到舉行光復美術展覽會的相關事務，見《台灣省參議會第一屆第一次大會 台灣省行政長官公署施政報告》，台灣省行政長官公署秘書處編輯室、民政處秘書室編印，1946 年 5 月。

116 黃琪惠，〈戰爭與美術—日治末期台灣的美術活動與繪畫風格（1937.7-1945.8）〉，前引處，1997 年，頁 47-50，107。

117 〈公署諮議楊三郎聘任案〉，《台灣省行政長官公署檔案》，1946.6.5-6.6。（公署諮議楊三郎聘任案（件名）本省參議聘解（卷名）檔案編號 00303230010129，資料來源：國史館台灣

薪水。

至7月初，郭雪湖亦被教育處長范壽康推薦陳儀為擔任諮議，公文中稱其為「本省國畫專家，蜚聲藝壇」。故希望他能負責籌備10月25日舉行光復紀念美術展覽會之國畫部分。¹²⁰陳儀於當日（7月9日）批准後，隔日（7月10日）郭雪湖被聘任，同樣支領月薪三百四十元。¹²¹九天後（7月19日）教育處正式公布，為「紀念本省光復週年、促進本省同胞對藝術與文化研究興趣」，將於10月25日在中山堂舉辦「全省美術展覽會」。¹²²關於美展舉辦的經費，7月26日教育處處長范壽康，呈上簽呈向行政長官陳儀申請美展所需費用二十萬元，預計由教育處教育事業費撥用支付。¹²³在四天後財政處則以「財政困難」以及美展工作人員不支薪為由，將費用改為十萬元。¹²⁴於是，在官方確定撥予經費以及高薪禮聘下，楊三郎、郭雪湖以公署諮議的身份，開始籌畫全省美術展覽會的工作。

他們邀請在日治時期並肩推動美術的台陽美協同仁，共同組成籌備委員會。由八月底所公佈的「台灣全省美術展覽會章程」和「台灣全省美術展覽會籌備委員會組織規程」可知，籌備委員不但沒有支領任何薪水，還得負責美展相關的各項大小事務，就連會場的佈置，參觀人的招待、場內的衛生清潔、美術作品的徵集、收發、陳列、標籤、說明等事項也得一手包辦。¹²⁵但參與工作台灣藝術家們並未因此怯步，仍秉著建設新時代台灣美術的熱誠，積極地展開美展的籌備工作。

8月31日，籌備委員會正式公告，台灣全省美術展覽會的開幕時間為10月

文獻館日據與光復初期史料檔案查詢，以下皆同)

118 〈公署諮議楊三郎核薪案〉，《台灣省行政長官公署檔案》，1946.6.6。（公署諮議楊三郎核薪案（件名）本省參議聘解（卷名）檔案編號 00303230010147）

119 〈臺北市市長游彌堅改支薪案(1)〉，《台灣省行政長官公署檔案》，1946.7.1-7.19。（臺北市市長游彌堅改支薪案(1)（件名）臺北市政府人員任免（卷名）檔案編號 00303231029026）

120 〈長官公署諮議郭雪湖聘任案(教育處簽呈)〉，《台灣省行政長官公署檔案》，1946.7.9。（長官公署諮議郭雪湖聘任案（件名）諮議聘解（卷名）檔案編號 00303230007011 -062200350046）

121 〈長官公署諮議郭雪湖聘任案(臺灣省行政長官公署核定薪額通知書)〉，《台灣省行政長官公署檔案》，1946.7.22。（長官公署諮議郭雪湖聘任案（件名）諮議聘解（卷名）檔案編號 00303230007011 -062200350049）

122 〈籌開美展 教處擬定辦法〉，《台灣新生報》，1946.7.19。〈擺脫鐮扣旋將匝年 本省光復週年紀念十月間舉行美術展覽會〉，《民報》，1946.7.24。

123 〈教育處簽呈〉，《台灣省行政長官公署檔案》，1946.7.26。（制定臺灣全省美術展覽會章程（卷名）臺灣全省美術展覽會章程公布案（件名）檔案編號 003000350015）

124 〈財政處簽呈〉，《台灣省行政長官公署檔案》，1946.7.30。（制定臺灣全省美術展覽會章程案（名）臺灣全省美術展覽會章程公布案（件名）檔案編號 003000350016）

125 〈台灣全省美術展覽會章程〉，《台灣行政長官公署公報 秋字（五一）》，1946年8月29日，頁803。〈台灣全省美術展覽會籌備委員會組織章程〉，《台灣行政長官公署公報 秋字（五二）》，1946年8月30日，頁818。

22 日，同時也公佈了參加美展的相關規則。¹²⁶若將首屆台灣全省美術展覽會的章程與日治時代官辦美展的規定相較，會發現其內容頗為雷同。例如展出作品以三件為限、被認定妨害風化者不得參展、參展畫作一律裝框，對於入選最優良之「特選」作品，頒與獎金與獎狀、獎牌予以獎勵。¹²⁷由此可知台灣美術家在籌畫「省展」時，基本上是參考「台展」和「府展」的制度而來。至於展出部門，日治時期的台展與府展設置「東洋畫」和「西洋畫」兩部，省展則以「國畫部」取代「東洋畫」部，並仿效戰前民間台陽美展增設雕刻部門的前例，¹²⁸首次將日治時期台展與府展中始終未設置的雕刻部門，納入官辦美展的範疇，可說意義重大。

至 9 月初，行政長官陳儀以美術展覽會會長的頭銜，聘請日治以來的知名台灣美術家們為審查委員。國畫部為郭雪湖、林玉山、陳進、陳敬輝（1910-1968）、林之助（1917-2008）；西畫部為楊三郎、李石樵、李梅樹、陳清汾（1913-1987）、藍蔭鼎（1903-1979）、劉啟祥（1910-1998）、陳澄波、廖繼春、顏水龍；雕塑部為陳夏雨（1917-2000）、蒲添生（1921-1996）。¹²⁹從審查委員的陣容看來，他們除了多為日治時期第一代成名美術家外，也幾乎都是台陽美術協會的成員。對於這個由台灣美術家一手策劃興辦的展覽會，台灣本地有志於美術者也熱烈響應，在 10 月 13 日美展收件截止前，共徵得作品三百五十三件，包括國畫一〇二件，西畫一八五件和雕刻二十五件，其中不少是六尺以上的大作。¹³⁰幾天後，審查入選結果公開，各部入選件數國畫部為三十三件，西畫部為五十四件，雕刻部為十三件。¹³¹在入選名單中，除了國畫部的入選者錢硯農一人外，其餘皆為台灣本地

126 〈台省美術展覽會自十月廿二日開幕〉，《民報》，1946 年 8 月 30 日。〈本省美術展覽會 十月廿日から省都中山堂で〉，《台灣新生報》，1946 年 8 月 31 日。

127 〈台灣全省美術展覽會籌備委員會組織章程〉，《台灣行政長官公署公報 秋字（五二）》，1946 年 8 月 30 日，頁 818。〈台灣美術展覽會規程〉，《東方美術》，1939 年 10 月。引自顏娟英譯著，《風景心境 台灣近代美術文獻導讀》，台北，雄獅，2001，頁 562-564。

128 台陽美術協會於 1941 年增設雕刻部。

129 〈全省美術展覽會 審查委員會已定〉，《人民導報》，1946 年 9 月 1 日。〈美術展審查委員會已決定二十七名〉，《民報》，1946 年 9 月 10 日。〈美術展覽會 省查委員決定〉，《大明報》，1946 年 9 月 13 日。

130 〈全省美術展，昨收集截止，應募作品計三五三點〉，《民報》，1946 年 10 月 14 日。〈台省美術展 出品計三五三件今日起開始審查〉，《大明報》，1946 年 10 月 14 日。〈省展審查開始 計三五三點珠玉品多〉，《台灣新生報》，1946 年 10 月 15 日。〈美術展覽會 大作傑作佔多 出品共三百餘件〉，《台灣新生報》，1946 年 10 月 16 日。

131 〈榮えの入選者決定 省展廿二日から開く〉，《台灣新生報》，1946 年 10 月 15 日。〈本省首屆美術展覽會，各部審查已完畢〉，《民報》，1946 年 10 月 17 日。〈省美術展 發表入選名單〉，《大明報》，1946 年 10 月 16 日。

人。¹³²此次美展，對台灣本地文化界而言，實為一大盛事。

以往日本的殖民統治下，官辦美展的運作與審查委員幾乎都是由日人擔任，台人甚少有參與的機會，只有在 1934 年第八屆台展中，陳進、顏水龍和廖繼春曾被聘為審查委員，但隨即在隔屆取消。因此畫家陳澄波曾在第十回台展開幕前，委婉地訴說了台人亦能參與展覽運作與評審的深切期望：

我想策劃人士與參展者兩方面互相合作，才会有健全、明朗的台展。到今天秋天已十歲，譬如父母還不讓我們自己走路，也未免顧慮太多，過於溺愛吧！台展無法成為明朗、健全的勇者，實在非常令人痛惜。¹³³

到了戰後統治者更異，對於新時代極負期待與抱負的台灣美術家們，能於此時被新政權委以重任，籌畫美展成立，並被聘任為審查委員，可以想像得出當時他們興奮雀躍的心情。美展開幕前，身為審查員的台灣美術家們受到行政長官陳儀招待，他們把握此機會積極地像官方提出建議，以建設台灣的美術文化：

- 一、設立固定的美術團體，如美術院，以便協助政府之藝術建設。
- 二、設立研究機構，如美術學院、研究所等。
- 三、藝術生活化，如改良服飾及房舍等，促進工藝發達。¹³⁴

隔日，由台北市長游彌堅（1897-1971）領導的半官方組織台灣文化協進會，邀請擔任評審委員的台灣美術家們一同舉辦「美術座談會」，¹³⁵他們熱烈地討論著如何建設台灣的美術與文化。對於美展得以受到行政長官支持並在台灣美術家的努力下迅速成立，李梅樹興奮的表示：

光復後本省得了各位的多大援助，立即能得開美術展覽會了。歧視和不便

132 〈第一屆全省美展明日開幕 陳列中西畫雕刻百四十件〉，《台灣新生報》，1946 年 10 月 21 日。

133 陳澄波，〈美術季 作家訪問記（十）〉，《台灣新民報》，1936 年 10 月 19 日。引自顏娟英譯著，《風景心境 台灣近代美術文獻導讀》，前引處，頁 164-165。

134 〈長官招待審查員，美術展不日開幕〉，《民報》，1946 年 10 月 18 日。《台灣新生報》，1946 年 10 月 18 日。

135 〈文協主辦美術座談會〉，《民報》，1946 年 10 月 18 日。

已成為過去，我們此後得以在自由的舞台，自由地發揮力量了。¹³⁶

其他與會發言的美術家們，也因此對未來台灣美術的發展與建設，表現出自信樂觀的態度。如水彩家藍蔭鼎就認為台灣的美術水準比中國大陸來得進步，大家應「為指導內地藝術界的氣魄來共同勉勵。」¹³⁷陳澄波更是對未來抱著十足的夢想與憧憬，自許要以台灣做為世界美術的中心來努力：

第二次世界大戰後，從前法國曾說是世界美術的殿堂，已是消聲匿跡了。東洋美術國日本，也于戰後的今日，異常衰頹。由這兩方面來說，或者我們的力量還未充分，台灣可以為世界的中心來奮起…¹³⁸

10月22日，首屆「台灣全省美術展覽會」正式在台北中山堂開幕，第一天參觀人數達六千人，以至於會場「十分擁擠」。¹³⁹隔日參觀人數更達七千人，而各黨政要人也相繼參觀美展，¹⁴⁰展覽期間約計有十萬人次觀覽，可說盛況空前。對此，台灣民間媒體《民報》則以「足以表示本省美術文化程度之高」稱之。¹⁴¹

前述官方支持美術展覽會舉行的主要目的之一是要「慶祝光復」，故安排展覽開辦期間，正值官方舉行光復週年紀念活動，中華民國的元首蔣介石（1887-1975）也於此時首次登上這個新領地視察。10月25日，蔣氏夫婦到中山堂參加「台灣省光復週年紀念歡迎 主席暨夫人大會」，典禮結束後便移至美術展覽會會場參觀。¹⁴²《大明報》稱美展「得蔣主席伉儷親臨觀賞，此誠難得，乃為新台灣美術史上最光榮之一頁」，而主辦美展的台灣美術家們則「感激異常，俱決心此後當更盡瘁發展美術。」¹⁴³

展出作品中，郭雪湖的《驟雨》、李梅樹的《星期日》、陳澄波的《製材工廠》、

136 〈美術座談會〉紀錄，《台灣文化》，1卷3期，1946年12月，頁21。

137 同上註，頁22。

138 引自〈美術座談會〉紀錄，同上註，頁24。

139 〈美展開幕 觀察異常擁擠〉，《台灣新生報》，1946年10月23日。〈美術展覽會 觀眾好評〉，《人民導報》，1946年10月23日。

140 〈美展第二日 參觀者七千餘人〉，《台灣新生報》，1946年10月24日。

141 〈美術展閉幕〉，《民報》，1946年11月1日。

142 〈全市充滿新生氣象夾道歡呼主席萬歲 光復週年紀念省會盛況〉，《台灣新生報》，1946年10月26日。

143 〈美術展盛況 一日約四千人參觀〉，《大明報》，1946年10月30日。

范天送的《七面鳥》等四幅作品，特別受到蔣氏夫婦的讚許，¹⁴⁴其後即獲行政長官秘書處訂購以「呈獻主席」。陳進的《孔子祭》一圖，也在台北市政府的訂購下共同呈獻。¹⁴⁵對此，報刊雜誌紛紛以「本省畫壇無上光榮」、「台灣美術界加添一大光彩」、「為新台灣美術史最光榮的一頁」形容之。¹⁴⁶此外，陳澄波的《兒童樂園》和《慶祝日》，分別被教育處長和秘書處長訂購，行政長官公署、軍政部和美國領事館則亦訂購了楊三郎、藍蔭鼎等藝術家的作品。¹⁴⁷在這個由台灣藝術家們共同努力籌備的美術展覽會，能成功展出並獲元首參觀，受到官方的肯定與購買作品，想必台灣藝術家們一定感到無比的欣喜與光榮。

另一方面，在行政長官公署治台後，社會出現了物價上漲、糧食缺乏、失業眾多、百業蕭條以致於民生艱困的種種窘境，而國府政權在台實施的「中國化」文化政策思維下，更屢屢以台灣曾受日本教育與文化的「奴化」為由，批評台灣文化低落。例如一九四五年末，刊登於《台灣新生報》上之一篇社論，便對台灣的文化有著如此的指控：

台灣文化表現了兩種不同的現象，一方面相當進步，一方面相當落後。進步的是隨著工業化而來的文化設備與技術的發達。落後的是在日本長期施行奴隸文化政策下的文化內容與精神空洞。所以從純技術的觀點看，台灣文化似乎不遜色於國內各地，但從文化內容與精神去看，我們就□得台灣文化是貧乏的了。¹⁴⁸

故而此次美展成功興辦的佳績，對台灣文化界而言，不僅的在戰後百廢待舉的局勢下，呈現出台灣藝術家們建設新時代的努力，也向新政權展現台灣的美術文化水準，可說意義重大。在《民報》的社論中，就如此說道：

144 〈郭李陳范四家作品 蒙主席伉儷讚賞〉，《台灣新生報》，1946年10月31日。

145 〈本省美術展覽會 元首備加讚許 公署收購數幅呈現主席〉，《人民導報》，1946年10月31日。
〈特購傑作四件 呈獻蔣主席〉，《大明報》，1946年11月1日。〈「孔子圖」呈獻蔣主席〉，《台灣新生報》，1946年11月4日。〈台灣美術界 加添一大光彩〉，《台灣文化》，1卷3期，1946年12月1日，頁32。

146 同前兩註。

147 〈美術展閉幕〉，《民報》，1946年11月1日。

148 盧冠群，〈台灣文化重建之路〉，《台灣新生報》，1945年11月23日。

本省自光復以後，文化界因為處在過渡時期，一時頗呈現停頓；可是，至今已漸漸地回復它的力量，從廢墟里昂頭崛起。例如音樂界，已開過頗大的全省性演奏會，美術界也舉行過全省美術展覽會，各為本省文化吐了如虹之氣。¹⁴⁹

在《人民導報》上，台灣文化人吳天賞（1909-0947）署名吳良也，評論此次美展則指出，戰後台灣由於充滿著「利己主義」和「封建的殘渣」，再加上眾多失業，已讓台灣人從光復初期熱烈的期待陷入無以復加的失望中。但在這樣的時刻，台灣的美術家們一致聯手「為建設猛然站起來」，舉辦美術展覽，將民眾集中起來，又再度給予了台灣人希望。因而吳氏在文中興奮的說道：

美術展覽會場裡，我跑來跑去的中間，感著到我們作家抱著莫大的希望站起來了。……我以為這是好的傾向，非常的感激。¹⁵⁰

最後，他更樂觀的期許著：

第一屆美術展，給我「作了很起色」的印象，但我希望這次，能夠為將來擴大於全國，使它達到世界的水準，而開絢爛的花的出發點。¹⁵¹

由這段文字可知，對於美展能在台灣美術家的努力下成功舉辦，文化人吳良也就如前述之美術家藍蔭鼎、陳澄波一般，不僅為台灣的美術水準感到自豪，也懷著極為喜悅的心情，對台灣的美術能擴及中國，並向世界的水準邁進，寄予著美好的憧憬。

然而，正當台灣美術家們努力地延續日治以來的美術成就，齊心將美術殿堂再度建立起來，並給予本地文化界無限地欣喜與鼓舞的同時，台灣的美術界與文化界的生態已悄悄地發生轉變。戰後，中國大陸的木刻版畫家和水墨畫家們，已

149 〈社論 文藝家在哪裡？〉，《民報》，1946年11月25日。

150 吳良也，〈省美術展的印象〉，《人民導報》，1946年11月2日。

151 同上註。

隨著新政權來到台灣，他們的活動配合著國府對台實施的「中國化」文化政策，將對台灣的美術界造成前所未有的衝擊與影響。



第二節 左翼木刻版畫家的短暫活躍

中國的左翼木刻版畫運動，是在三〇年代左翼文藝運動的背景與魯迅的提倡下興起的，其以馬克思主義的文藝理論為基礎，講求反映社會現實，為普羅大眾代言，並以之為宣傳階級革命的工具，可說與中國共產黨的發展關係密切。故而在國共對峙的一九三〇年代，木刻版畫運動也因此受到嚴厲的打壓。直到一九三六年西安事變爆發，促使國民政府決定聯合共產黨共同抗日，木刻版畫的活動才開始不受到壓制。此時，木刻版畫更因便於就地取材刻製以及大量複製的特性，比起中西繪畫更具有向一般大眾宣傳抗日功能，在戰爭期間便迅速地發展起來，許多受愛國思想號召的美術青年，紛紛投入抗日木刻的宣傳行列。當時，無論是在共黨的勢力範圍，或是國民政府的統治區，都有木刻版畫家活躍。一九四五年，中日戰爭結束，不少木刻版畫家便來到台灣這個新邊區，另尋生存與活動空間，同時也將木刻作品與左翼美術思想帶入台灣美術界。

和中國相較，日治時期的台灣不像中國抗戰時期木刻版畫活動一般，以政治宣傳為目的之美術活動。台灣的創作版畫，主要是配合著文學書籍的裝幀、和基於對台灣民俗文化的關懷，在立石鐵臣（1905-1980）、宮田彌太郎（1906-1968）等灣生日本美術家的創作下展開的。¹⁵²然而，在展覽會引領美術發展的潮流下，畫壇的主流仍是油畫、水彩與膠彩畫，就算在戰爭時期也不例外。

2-2-1 抗戰版畫作品的大量復刊

從一九四五年十月行政長官公署正式接收台灣，至一九四七年二二八事件發生為止，陸續有在對日戰爭期間活動於國民政府統治區的木刻版畫家們來到台灣，包括黃榮燦、朱鳴岡（1915-）、麥非、荒烟（1921-1989）、吳忠翰、陳迹等人。他們在戰時幾乎都是抗日木刻或漫畫宣傳組織的一員，同時也擔任報紙、木刻畫刊的編輯。如黃榮燦為「中國木刻研究會柳州支會」的主持人，以及廣西《柳州日報》副刊「草原木藝版」之社外編輯；¹⁵³朱鳴岡是「中華全國木刻界抗敵協

152 洪千鶴，〈畫家的左手：日治時期台灣創作版畫研究〉，國立台灣大學藝術史研究所碩士論文，2004年。

153 梅丁衍，〈黃榮燦疑雲—台灣美術運動的禁區（上）〉，《現代美術》67期，1996年8月，頁49-50。

會」成員，和福建改進出版社《戰時木刻畫報》之編輯；¹⁵⁴麥非參加「漫畫宣傳隊」第三戰區《前線日報》的美術編輯；¹⁵⁵荒烟於戰爭期間投入木刻創作，並在《贛南報》工作；¹⁵⁶陳迹則與木刻家唐英偉主持「木刻協會香港分會」，舉辦木刻研究班，也在當地各中學巡迴木刻展覽。¹⁵⁷

戰爭結束後，國府對台媒體的接收與宣傳皆急需人才，當時國共尚未處於對立關係，這些木刻版畫家便藉其曾於戰時報刊擔任編輯，以木刻做為宣傳的資歷，來到台灣擔任報紙、畫刊的記者編輯，並與官方刊物合作，負責宣傳工作。如麥非擔任官方掌控的台灣最大報—《台灣新生報》記者與「星期畫刊」編輯；陳迹為國民黨創辦《中華日報》記者，吳忠翰則為該報的美術編輯；朱鳴岡負責台灣省訓練團發行之《日月潭》週報「每週畫刊」美術編輯；黃榮燦任職台灣本地和半山左翼人士創辦之《人民導報》「南虹」副刊編輯，同時也在《台灣新生報》上發表木刻創作與文章。他們的木刻版畫創作也因此大量刊登在以官方贊助為主的各類報刊、雜誌以及畫報上。然而，這些頻繁曝光的木刻版畫作品題材內容，究竟與官方在台推行的宣傳與文化政策有何關係？筆者將在下文進一步探討。

以朱鳴岡任職美術編輯的《日月潭》週報而言，就是由官方機構台灣省訓練團每月投入數十萬鉅款所發行，¹⁵⁸刊物宗旨為「祖國文化的介紹」，¹⁵⁹內容包含了三民主義講座、中國歷史、地理、時事介紹、國語發音解說以及宣導官方政策等。其中朱鳴岡負責的「每週畫報」單元，刊登不少木刻和速寫作品。如第二期畫報的主題是配合官方施政的口號式宣傳，標語為「民以食為天—生在這個界上大家為了吃，不過，我們要做到大家有飯吃。」(圖 2-2-1)然而，刊登的木刻和速寫卻很難與「做到大家有飯吃」的口號相搭配。以朱鳴岡發表的三幅作品為例，其中兩幅分別為一嬰兒(圖 2-2-2)和幼童(圖 2-2-3)的速寫，另一木刻版畫作

154 李樹聲、李小山主編，〈作者簡介〉，《寒凝大地—國統區木刻版畫集 1930-1949》，長沙：湖南美術出版社，2000年11月，頁38。

155 吳步乃，〈夢魂所繫的土地—訪問光復初期曾到台灣的幾位大陸畫家〉，《雄獅美術》，221期，1989年7月，頁76。

156 同上註。

157 〈版畫作者介紹〉，《中華日報》，星期畫刊28期，1946年9月22日。

158 何義麟，〈戰後初期臺灣出版事業之傳承與移植(1945~1950)—雜誌目錄初編後之考察〉，《臺灣史料研究》，第十期，1997年12月，頁8。

159 編者，〈我們的話〉，《日月潭》，第二期，1946年4月8日，頁2。

品則是刻畫兩位蹲在圍牆外的孩童，舉頭望向眼前經過的流浪兒（圖 2-2-4）。¹⁶⁰值得注意的是，這三幅作品卻被冠以「看見媽媽的乳頭」、「垂涎」、「他很貪吃」等與「吃」有關的名稱，硬生生地呼應「大家有飯吃」的口號。同樣的情形，也出現在第四期的每週畫刊，其中刊出了朱鳴岡刻畫鄉下人家餵豬情景的木刻作品，標題則是「要吃豬肉得養豬、要作大事得讀書」。另一速寫描繪一個老婦受家人環繞的情景，配以標題「如要安慰母親的心！立志作一個好國民。」（圖 2-2-5）¹⁶¹由此可知，為了配合官方意識的宣導，木刻版畫、速寫等作品，與宣導標語一起被生硬地湊合在一起。

另一類刊登在《日月潭》木刻版畫作品，則是版畫家在抗日戰爭期間發表之創作。作者除了來台木刻版畫家朱鳴岡、黃榮燦、荒烟等人的作品外，還包括活躍於戰爭期間國民政府統治區木刻界的核心人物李樺、王琦、野夫、陳烟橋、彥涵等的作品。木刻創作的內容則刻畫從軍與戰爭的情景，如朱鳴岡《哥哥嫂嫂去從軍》（圖 2-2-6）、陳烟橋《歡迎》（圖 2-2-7）、李樺《雪地行軍》（圖 2-2-8）等；¹⁶²有描繪後方人民勞動生產、積極建設的情景，如李樺《增加生產》（圖 2-2-9）、王琦《四川鹽廠外景》（圖 2-2-10）、彥涵《重建家園》（圖 2-2-11）、黃榮燦《修築》（圖 2-2-12）、韓尚義《牛車》（圖 2-2-13）、梁永泰《採薪歸來》（圖 2-2-14）等；¹⁶³也有刻畫民眾現實生活的苦楚，如朱鳴岡《死別》（圖 2-2-15）、《多子之累》（圖 2-2-16）、西厓《叫我們怎樣生活下去？》（圖 2-2-17）等。¹⁶⁴

事實上，除了《日月潭》週報外，這些木刻版畫家們在戰時的創作，也大量地刊登在等其他報刊雜誌上。國民黨於一九四六年二月二十一日於台南創刊《中華日報》，在其創刊初期，曾有顏水龍和廖繼春兩位台灣美術家固定於「南台灣の新生裝 台南の巻」（圖 2-2-18）和「台南漫步」（圖 2-2-19）兩單元發表插畫

160 〈每週畫報〉，《日月潭》，第二期，1946年4月15日，頁38-39。

161 〈每週畫報〉，《日月潭》，第四期，1946年4月22日，頁39。

162 朱鳴岡，〈哥哥嫂嫂去從軍〉，《日月潭》，第15期，1946年7月8日，頁1。陳烟橋的，〈歡迎〉，《日月潭》，每週畫報，第17期，1946年7月22日。李樺，〈雪地行軍〉，《日月潭》，每週畫報，第21期，1946年8月19日。

163 李樺，〈增加生產〉，《日月潭》，每週畫報，第3期，1946年4月15日。王琦，〈四川鹽廠外景〉，《日月潭》，第7期，1946年5月13日，頁1。彥涵，〈重建家園〉，《日月潭》，每週畫報，第14期，1946年7月1日，頁。黃榮燦，〈修築〉，《日月潭》，每週畫報，第12期，1946年6月17日。韓尚義，〈牛車〉，《日月潭》，每週畫報，第21期，1946年8月19日。梁永泰，〈採薪歸來〉，《日月潭》，每週畫報，第22期，1946年8月26日。

164 朱鳴岡，〈死別〉，《日月潭》，每週畫報，第13期，1946年6月14日。朱鳴岡，〈多子之累〉，《日月潭》，每週畫報，第22期，1946年8月26日。西厓，〈叫我們怎樣生活下去？〉，《日月潭》，封面，第20期，1946年8月12日。

與短文，介紹台南本地的人文風情，但這兩單元維持不到兩個月便被取消。¹⁶⁵取而代之被刊登的，是中國木刻版畫家在對日戰爭期間的創作。推測其原因，很有可能是因為報紙在尚缺乏美術編輯人才的創刊初期，先啟用台灣本地的美術家，至木刻版畫家來台後，則取代了台灣美術家而擔任報社的編輯記者。而報上刊登的美術作品，也從本地美術家描繪本地人文風光的插圖，改成重刊中國版畫家於中日戰爭時期刻製的各式版畫作品。自當年三月三日起，《中華日報》每週日刊出「星期畫刊」單元，以圖片介紹、宣傳官方的施政與政績。在該畫刊上，木刻版畫也成了被刊載的常客。如第一期刊有朱鳴岡的《蔣主席像》（圖 2-2-20），¹⁶⁶第二期刊有李樺的《生產的行列》（圖 2-2-21）。¹⁶⁷第二十八期的「星期畫刊」，以幾乎半版的版面刊登介紹木刻版畫（圖 2-2-22），黃榮燦於其中發表〈新興木刻藝術在中國〉一文，簡介自一九二〇年代末以來中國木刻版畫藝術興起與發展的過程。¹⁶⁸

上述報社創刊初期曾由台灣美術家負責插圖而後為木刻版畫家取代的情形，也可以在《台灣新生報》上看到。如水彩畫家藍蔭鼎就曾繪製「省都漫步」一單元之插圖，主要描繪戰後台北社會的新風貌。有美軍水手在街頭爭購日僑舊貨情景（圖 2-2-23）；¹⁶⁹也有於「光復後第一新春」時，街頭上充斥著穿著軍服、旗袍的男女充熱鬧畫面（圖 2-2-24）。¹⁷⁰但這樣由台灣畫家描繪台灣景觀的情形，很快地就在報上消失消失。自一九四六年五月十九日（日）起，該報每逢星期日推出「星期畫刊」專輯，¹⁷¹主要以照片、圖畫等視覺圖像為官方政策與政績進行宣傳。在「星期畫刊」中，常以整版的篇幅刊載並介紹中國對日戰爭時期的木刻版畫作品（圖 2-2-25）。以第三期的「星期畫刊」為例，木刻版畫家黃榮燦發表〈抗戰中的木刻運動〉一文，介紹對日戰爭中木刻運動發展的情形，以及活躍於

165 顏水龍，〈南台灣の新生裝 台南の卷〉（一），《中華日報》，1946年2月10日。此單元只持續了六天，至1946年2月25日即結束。廖繼春 圖，〈台南漫步 女學生隊〉，《中華日報》，1946年2月10日。此單元至刊行至1946年3月21日後結束。

166 〈星期畫刊 第一期〉，《中華日報》，1946年3月3日。

167 〈星期畫刊 第二期〉，《中華日報》，1946年3月10日。

168 黃榮燦，〈新興木刻藝術在中國〉，《中華日報》，星期畫刊 第二十八期，1946年9月22日。

169 藍蔭鼎畫，〈省都漫步之一：盟軍水手爭購舊貨〉，《台灣新生報》，1945年12月14日。

170 藍蔭鼎畫，〈光復第一新春〉，《台灣新生報》，1946年1月1日。

171 星期畫刊刊載期間從1946年5月19日，至1947年2月27日。〈星期畫刊（第一期）〉《台灣新生報》，1946年5月19日。〈星期畫刊（第三十八期）〉《台灣新生報》，1947年2月27日。

抗戰中各個木刻版畫家的版畫特色。¹⁷²同時也刊載了彥涵的《抗戰》(圖 2-2-26)、麥非的《搶運軍糧》(圖 2-2-27)、《崗》(圖 2-2-28) 等以抗戰為題材的木刻版畫作品，以及麥非速寫戰地情景的《警戒線》、《檢查》、《守望》、《喝水》(圖 2-2-29) 等作品。¹⁷³一九四六年六月起，星期畫刊，更常以全版的版面刊登介紹戰爭時期的木刻版畫作品。

木刻版畫作品的刊載，除了《台灣新生報》和《中華日報》的「星期畫刊」外，還包括行政長官公署宣傳委員會，為宣傳官方政策與政績所創辦的《新台灣畫報》，以及國防部創辦《和平日報》的〈每週畫刊〉。甚至由台灣警備總部謀總長柯遠芬(1908-1997)掛名創辦的《正氣畫報》，也以刊載木刻作品做為其發刊宣傳。¹⁷⁴此外，各報紙的文藝副刊，包括《中華日報》的〈新文藝〉、《台灣新生報》的〈新地〉、《人民導報》的〈藝文〉等，也定期刊載與介紹中國的木刻家於戰時的版畫創作。

由上述可知，中國戰時的木刻版畫作品，在此時大量且頻繁地被刊登在各報刊、雜誌等媒體上，尤其是在官方為宣傳政績所創辦的畫刊上。之所以會有這樣的情形，一方面顯示出軍方政戰體系控制大眾媒體的現象，另一方面則與行政長官公署在台推行的「中國化」文化政策關係密切。該政策的目標之一，就是要增加台灣人對中國的認識。¹⁷⁵而在中日戰爭中，台灣因屬於與中國敵對的日本領地，故讓台灣人瞭解並認同中國抗日的立場與過程，亦是官方中國化文化政策中重要的一環。為抗日宣傳的需要而創作的木刻版畫，恰好可扮演這樣的角色，故在官方宣傳政策與政績的畫報上，能佔有極大的版面資源被發表與介紹。

2-2-2 左翼美術思想的傳播

木刻版畫除了配合上述官方的宣傳政策被大量刊載外，活躍於報刊媒體的版畫家們，也藉此積極地撰文介紹木刻的創作理論和左翼美術思想。從當時他們發表在報紙和雜誌上的文章，可進一步探討他們所要傳達左翼美術思想的具體內

172 黃榮燦，〈抗戰中的木刻運動〉，《台灣新生報》，星期畫刊 第三期，1946年6月2日。

173 〈星期畫刊 第三期〉，《台灣新生報》，1946年6月2日。

174 正氣畫報發刊廣告，刊登於《正氣月刊》，第一卷 第二期，1946年11月1日；第一卷 第三期，1946年12月1日。

175 黃英哲，《「去日本化」「再中國化」戰後台灣文化重建 1946-1947》，台北市：麥田，2007。頁 27-39。

涵。來台木刻家中，發表最早也最多言論的是黃榮燦。他在一九四六年初擔任《人民導報》「南虹」副刊編輯其間，發表〈關於造形藝術〉一文，宣告了今後藝術創作的方向：

今天、世界歷史上空前的颶風所波動了藝術家的情感認識：小圈子的創作將毀滅，「新的」並且在一種日漸廣闊的規模上，展開了綜合優越性的運用，他們的對象是廣大民主的內容形式，這是時代及民眾所需要的，這是新藝術家真實的創造力和美好的新種子，他是由現實中產生改造現實生活的精神活力，因此藝術固不能脫離自然，也不能脫離生活，這是藝術工作者攝取自然美配合現實生活廣全貌，做為社會改進的任務，才不失為偉大創造力之意。關於知識修養和認識不足，取材並非現實，內容限於狹小範圍的，應該加深地去理解它的錯意，因此我們需要的不是形式美的創作。

176

從文中可知，黃氏主張當下的藝術創作應符合時代和民眾所需，具有民主的內容形式，取材於社會現實，並以改進社會為任務。而像這樣反映社會現實，為民眾而藝術的左翼美術觀，更隨著當時擔任台灣省編譯館館長的許壽裳，在台灣文化界對魯迅精神的推行與介紹，快速被廣為傳揚。許壽裳是魯迅（1881-1936）的同窗好友，同時也是社會主義傾向的文人。他來台主要任務為配合官方的中國化文化政策，推行國語、編寫中小學校國語教材及教師參考手冊。¹⁷⁷不過，他認為台灣的文化建設除了語言工具的改造外，更需藉助中國五四運動民主與科學的精神，以及魯迅的道德建設，以「誠和愛」改造國民性。因此許氏主持編譯館之餘，也掌握機會致力從事魯迅思想的研究及介紹。¹⁷⁸在其倡導下，就在第一屆省美術展舉辦的同一時間，台灣文化界於一九四六年 10 月起舉行紀念魯迅逝世十週年活動。行政長官公署外圍團體台灣文化協會之機關刊物《台灣文化》，為此

176 黃榮燦，〈關於造形藝術〉，《人民導報》，南虹副刊 第 8 期，1946 年 1 月 30 日。

177 黃英哲，〈台灣省編譯管研究（1946.8-1947.5）—陳儀政府台灣文化重編機構研究之一〉，張炎憲、陳美蓉、楊雅慧編，《二二八事件研究論文集》，台北：吳三連臺灣史料基金會，1998，頁 110。

178 黃英哲，〈魯迅思想與戰後台灣文化重建〉，《「去日本化」「再中國化」戰後台灣文化重建 1946-1947》，台北市：麥田，2007，頁 149-162。

特別推出「魯迅逝世十週年特輯」。¹⁷⁹木刻版畫家們亦在《和平日報》的每週畫刊上，推出「紀念魯迅先生逝世十週年紀念木刻專輯」。在《台灣文化》與《和平日報》兩刊物紀念魯迅專輯中，在台木刻版畫家黃榮燦、吳忠翰、陳烟橋等分別發表文章，介紹魯迅對中國新興木刻運動的貢獻，同時也傳揚魯迅的左翼木刻思想。¹⁸⁰黃榮燦〈中國木刻的裸母—魯迅—石在，火種是不會滅的〉一文即說道：

魯迅先生的堅苦鬪爭精神，我們應該加以充分發揮和強調去說明的，所以我們木刻工作者必須盡量地去接受魯迅先生的革命精神配合著我們的工作—木刻，給現實無情的暴露，和無情的打擊！……我們知道，偉大藝術家曾經盡過他所應盡的任務，今天，我們也應該盡量地去發揮刀筆的威力，去作為祖國爭取民主，搶救危及意旨！……藝術，不論什麼時候，他都應該為進步方面而服務的，而木刻在中國更為服務的最有力的藝術。……因此我們希望今後木刻工作者，要盡量地強調刀筆發揮力量，人類自由幸福的任務，在未達成時她永遠是需要你的毅力，不要苦悶在現實中吧！我們的同志。¹⁸¹

從文中可知，黃氏以極為迫切的口吻宣告，藝術與木刻應揭露黑暗的社會現實，為了爭取民主和大眾幸福而努力邁進。吳忠翰在〈讀「魯迅書簡」後感錄—為紀念魯迅先生逝世十週年而作（續）〉一文亦指出：

在今後的和平建設時期，倘使我們不能把握時代的潮流那〔原文「那」為贅字，或標點錯誤〕，就更容易走向墮落，衰退與虫蠹的境地，因而加強

179 《台灣文化》，第一卷 第二期，1946年11月1日。

180 吳忠翰，〈讀「魯迅書簡」後感錄—為紀念魯迅先生逝世十週年而作〉，《和平日報》，每週畫刊 第7期，1946年10月20日。黃榮燦，〈中國木刻的裸母—魯迅—石在，火種是不會滅的〉，《和平日報》，每週畫刊 第7期，1946年10月20日。吳忠翰，〈讀「魯迅書簡」後感錄—為紀念魯迅先生逝世十週年而作（續）〉，《和平日報》，每週畫刊 第8期，1946年10月27日。陳烟橋，〈魯迅先生與中國新興木刻藝術〉，《台灣文化》，第一卷 第二期，1946年11月1日，頁10-11。黃榮燦，〈悼念魯迅先生 他是中國的第一位新思想家〉，《台灣文化》，第一卷 第二期，1946年11月1日，頁13。黃榮燦，〈從荊莽中壯大〉，《和平日報》，每週畫刊 第10期，1946年11月10日。此文後來經過黃氏稍加修改，將篇名改為〈新現實美術在中國〉，刊登於《台灣文化》上。見黃榮燦，〈新現實美術在中國〉，《台灣文化》，第二卷 第二期，1947年3月1日，頁15。

181 黃榮燦，〈中國木刻的裸母—魯迅—石在，火種是不會滅的〉，《和平日報》，每週畫刊 第7期，1946年10月20日。

現實主義木運理論的陣線，向「像」「市儈氣」僅以「士大夫的歡欣」的作風和傾向，是必須徹底地唾棄的。¹⁸²

木刻版畫家在報刊媒體擔任編輯記者所扮演的多重角色，一方面配合官方中國化的文化重建政策，他們在戰時的木刻創作，被大量刊登在報紙畫刊上，讓台灣人更加瞭解「祖國抗戰」的情形。另一方面，他們也積極發表文章，宣傳木刻版畫的左翼現實主義美術觀。

2-2-3 與本地文化界和美術界的交流

從上述木刻版畫家們頻繁在報刊媒體發表版畫作品和文章來看，他們的確是此一時期十分活躍的美術勢力。對台灣美術界而言，無論是木刻家們於戰時為抗日宣傳而創作的木刻作品，或極力傳揚的左翼美術思想都十分陌生。日治時期台灣美術主要是在殖民政府的培育下而發展起來，在受到殖民條件的規制下，一九二〇年代末至三〇年代初，台灣的美術界並沒有像同時期的中國和日本一樣，興起左翼美術的浪潮。

儘管如此，對台灣的知識份子而言左翼思想並非陌生，自一九二〇年代台灣的政治運動興起以來，本島的知識份子就透過日文的知識網絡吸收左翼思想，並結合農工大眾從事社會運動。至一九三〇年代初，左翼運動受到殖民政府嚴厲的壓制而從台灣島內消失。¹⁸³其運動者或被捕入獄而沈寂，或離開台灣，至日本、中國大陸另尋生存空間。戰後擺脫殖民政府的限制，他們又再度活躍起來，希望一展理想與抱負。如在日治時期從事左翼運動而遭受到牢獄之災的蘇新和王白淵，紛紛活躍於戰後的文化界，兩人同時擔任行政長官公署外圍機構「台灣文化協會」的常務理事，並實際負責執行協會活動，以及文協機關刊物《台灣文化》的編輯工作。¹⁸⁴

182 吳忠翰，〈讀「魯迅書簡」後感錄—為紀念魯迅先生逝世十週年而作（續）〉，《和平日報》，每週畫刊 第8期，1946年10月27日。

183 盧修一，《日據時代台灣共產黨史（1928-1932）》，台北：前衛出版社，1992年9月，初版三刷，頁135-140。王詩琅譯著，《台灣社會運動史—文化運動》，台北：稻鄉，1985，頁321-504。

184 蘇新、王白淵除了皆為台灣文化協進會的常務理事外，蘇新還兼任宣傳組主任，王白淵則兼任教育組和服務組主任。見〈本會的紀錄〉，《台灣文化》，第一卷 第一期，1946年9月15日，頁29-30。

由於左翼思想背景的共通性，蘇新（1907-1981）、王白淵等與木刻版畫家頗有往來。由本地和半山左翼人士創刊的《人民導報》中，蘇新為總編輯，¹⁸⁵黃榮燦為「南虹」副刊的編輯，王白淵亦在該刊物上發表評論。麥非晚年接受訪問時，曾表示他是受到王白淵的幫助，而得進入《台灣新生報》擔任「星期畫刊」編輯工作。¹⁸⁶因此，木刻版畫家們反映社會現實，為民眾而美術的想法，也必定能與蘇、王等本地左翼文化人有所交流，並擴及到台灣的文化界和美術界。另外，一九四六年九月，文化協進會成立美術委員會，成員包括日治以來台灣重要的美術家，以及木刻版畫家黃榮燦、麥非，¹⁸⁷因而使得美術家們與木刻版畫家們也有了有正式交流的機會。

此外，在左翼美術的理念下，擔任報社雜誌編輯和記者的木刻版畫家們，亦以漫畫或速寫等創作，關照台灣的社會現象。如擔任《台灣新生報》星期畫刊編輯的麥非，在該刊上發表漫畫《重負》（圖 2-2-30），表達公教人員薪水難以養家餬口的慘境。另一幅署名金木的漫畫《夠不上》（圖 2-2-31），¹⁸⁸則諷刺台灣雖為盛產米糧之地，卻發生米價暴漲的，老百姓買不起米的苦情。而在和平日報《每週畫刊》上，木刻版畫家陳庭詩（1915-2002）也以「耳氏」之名定期發表四格漫畫《污吏別傳》（圖 2-2-32），諷刺貪官污吏的種種惡行。其漫畫《生之維持》（圖 2-2-33），¹⁸⁹描繪一骨瘦如柴的男子，雙腳踩著筷子高蹺、頭頂破碗，一副唯恐摔落的樣子戰戰兢兢地維持平衡，表現出社會上許多人要求三餐溫飽都十分艱困的慘狀。在中華日報上，陸志庠（1910-1992）的《雨》（圖 2-2-34）、《富家門前有貧民》（圖 2-2-35），陳迹的《街頭香菸攤》（圖 2-2-36）等速寫，¹⁹⁰都描繪出下層民眾維持生活艱辛。

185 何義麟，〈戰後初期台灣報紙之保存現狀與史料價值〉，《台灣史料研究》，第八期，1996年8月，頁90。

186 吳步乃，〈夢魂所繫的土地—訪問光復初期曾到台灣的幾位大陸畫家〉，《雄獅美術》，221期，1989年7月，頁76。

187 美術委員會的委員包括陳清汾、李石樵、陳澄波、楊三郎、林玉山、陳春德、廖繼春、林之助、廖德政、郭雪湖、李梅樹、陳敬輝、余德煌、劉啟祥、陳慧坤、陳進、蒲添生、藍蔭鼎、顏水龍、黃榮燦、麥非、陳德旺、許基正、張萬傳、洪瑞麟、黃奕濱、鄭世藩、王逸雲。見〈本會日誌〉，《台灣文化》，第一卷 第二期，1946年11月1日，頁32。

188 麥非，〈重負（漫畫）〉、金木，〈夠不上（漫畫）〉，皆刊登於《台灣新生報》，星期畫刊 第36期，1947年2月13日。

189 耳氏，〈連載漫畫 污吏別傳（一）〉、〈生之維持（漫畫）〉，皆刊登於《和平日報》，每週畫刊 第3期，1946年9月22日。

190 陸志庠，〈雨（速寫）〉，《中華日報》，1946年11月6日。陸志庠，〈富家門前有貧民（速寫）〉，《中華日報》，1946年11月23日。陳迹，〈街頭香菸攤（速寫）〉，《中華日報》，1946年12月27日。

日治時期台灣美術家們的創作，主要是在以東京美術學校為主的學院式訓練為基礎，創作內容多為風景、人物和靜物的描繪，甚少反映出殖民統治下社會現實的黑暗面。特別是日治時期台灣的美術發展，主要是靠官辦美展帶動起來的，在此殖民條件的限制下，也不容許揭露社會現實題材出現。到了戰後，殖民地的限制解除，來台活動的木刻版畫家們，也在各報刊媒體上積極宣揚左翼美術思想，刊登反映台灣社會現實的漫畫和速寫，再加上此時台灣本地文化界左翼人士開始活躍並與和木刻版畫家交往，都將左翼美術思想進一步擴及到台灣美術界。對台灣美術家們而言，也可以透過官方成立的美術委員會，與木刻版畫家有了正式的交流接觸的機會。這種種因素都為台灣美術界打開了為民主以至於為民眾而美術的可能性，至於其對台灣美術家們在創作上和意識上產生的具體影響，將在下述的章節繼續探討。



第三節 中國大陸水墨畫家的來台與挑戰

國府接收台灣後，中國大陸畫家也隨之來台舉辦畫展，成為另一股加入台灣美術活動的新勢力。相較木刻版畫家來台尋求謀生空間，積極活動的情況，至二二八事件發生為止的這一段期間，畫家們的活動幾乎都僅止於舉辦畫展，並沒有久留此地的打算。來台畫家的人數也不算多，根據筆者翻閱當時各報章雜誌所見，只有楊棲雲、林妹殊(1910-1985)、陳天嘯(1898-1978)、周碧初(1903-1995)等四位畫家。不過，值得注意的是，四人中除了西畫家周碧初外，其他三人都是打著「國畫」名號的傳統水墨畫展出，這些展覽不僅受到官方與黨政要人的後援與贊助，而且還與行政長官公署在台極力推行的「中國化」文化政策相配合，可說為台灣日治以來養成的東洋畫家，帶來前所未有的挑戰與衝擊。

在日治時期，對於具中國文化傳統淵源的水墨畫稱之「南畫」，並沒有「國畫」這樣的稱呼。1927年，首屆台灣美術展覽會在殖民政府的支持下開辦，其中展出部門分「西洋畫」與「東洋畫」兩部。若對照殖民母國日本的官辦美展來看，只設有「日本畫」部，而無「東洋畫」部。顏娟英的研究指出，台展東洋畫部的設立，應是仿照日本另一殖民地朝鮮美術展覽會的制度，以東洋畫部將傳統的水墨畫類包含在內。不過第一屆台灣美術展覽會東洋畫部的人選作品中，則排除了台灣的傳統水墨畫作，故台展東洋畫之名只是徒具形式，實際上是要藉著官辦美展的強大體制，將傳統水墨畫排除在外，以倡導近代的寫生觀念與日本畫風。¹⁹¹在此環境下，日治時期養成的新一代東洋畫家，以膠彩為主要創作媒材，摒除中國水墨畫注重臨摹的傳統，從寫生出發，描繪雙眼所見之台灣自然與人文風光。

如日治時期的知名女東洋畫家陳進，於1935年入選日本第十五屆帝展的代表作《合奏》(圖 2-3-1)，便以脫胎自日本美人畫之技法，以畫家的姊姊為模特兒，描繪兩位穿著台灣傳統服飾彈奏樂器的兩位年輕女子。畫家另一幅在1939年首次以「無鑑察」名義，入選第一屆府展《杵唄》(圖 2-3-2)，則寫生自台灣原住民，表現他們以木棍敲擊石版演奏樂音的特殊儀式。另一為崛起於日治時期的新生代東洋畫家郭雪湖，其於1930年獲得第四屆「台展賞」的名作《南街殷

191 顏娟英，〈台展東洋畫地方色彩回顧〉《風景心境》，台北：雄獅美術，2001，頁186-187。

賑》，即描繪生長地大稻埕霞海城隍廟中原普渡時人山人海的熱鬧景象。而與陳進、郭雪湖同為日治時期的新生代東洋畫家林玉山，於 1933 年獲得第七屆台展「特選」的佳作《夕照》（圖 2-3-3），則採鳥瞰式的角度，細密寫實地描繪故鄉嘉義紅毛埤的田園風光。

然而，二次大戰結束後，台灣的統治權從日本交到了中國手中，在國府政權致力於「中國化」與去「日本化」文化重建政策下，台灣原本接受日本文化影響者包括風俗、語言到習慣，都被視為受日本「奴化」與「毒化」的結果。¹⁹²在此時代氛圍下，具有日本文化意涵的「東洋畫」稱呼，成為負面意義，當然也無任何存留的價值。在 1946 年初官方計畫舉辦的「慶祝光復美術展覽會」中，日治時期官辦美展中「東洋畫」部門很快地被「國畫」所取代。¹⁹³而日治時期東洋畫家們的身份，也隨之轉換而成「國畫家」。除了名稱身份的轉變外，新政權也透過支持中國大陸水墨畫的來台展出，一再地向台灣美術界宣示「國畫」所應具備的形式與內容。

最早在 1945 年底，福州傳統水墨畫家楊棲雲便來台舉辦個人書畫展。¹⁹⁴從此次展覽受到國民黨台灣省黨部宣傳處處長林紫貴（1908-1970）、陸軍第七十師政治部主任周漢儀、台灣新生報社長李萬居（1901-1966）、以及教育處副處長宋斐如（1903-1947）等各黨政要人的後援來看，¹⁹⁵已顯示出新時代氛圍中傳統水墨畫備受統治者重視。

至 1946 年，擔任上海女子藝術學院院長的女畫家林妹殊，由台灣省文化協進會的主辦，以「發揚我國文化」為目的，來台舉辦「林妹殊國畫展」。¹⁹⁶此次畫展包括台灣新生報、行政長官公署教育處、秘書處，和台北市政府等眾多官方團體，十分引人注目。¹⁹⁷報上稱此次展出百餘幅的「國畫」作品：「以山水寫作為多，就中以『野水多于地青山半是雲』巨畫，沉靜困澹，啟人幽思，古松八幀，

192 黃英哲，〈戰後初期台灣的文化重編（1945-1947）—台灣人「奴化」了嗎？〉，《何謂台灣？—近代台灣美術與文化認同》，台北市：行政院文化建設委員會，1997，頁 331-333。

193 此次展覽部門分別為「國畫」、「西洋畫」、「雕刻」三部，見〈慶祝光復美術展覽會〉，《民報》，1946 年 1 月 16 日。

194 〈楊棲雲畫展 元旦起舉行〉，《台灣新生報》，1945 年 12 月 31 日。〈福州名畫家 楊棲雲先生個人書畫展覽會〉，《台灣新生報》，1945 年 12 月 30 日。

195 〈福州名畫家 楊棲雲先生個人書畫展覽會〉，《台灣新生報》，1945 年 12 月 30 日。

196 〈省文化協進會舉辦林妹殊圖畫展〉，《民報》，1946 年 6 月 27 日。

197 〈本會日誌〉《台灣文化》，1：1，1946 年 9 月 15 日，頁 30。

怪校勁猶」。¹⁹⁸從《台灣新生報》上刊登兩幅林妹殊的作品來看（圖 2-3-4），皆以水墨為創作媒材，兼顧書法表現的傳統山水畫。這無疑地在風格上，與日治以來所培養的東洋畫家們，以現代寫生觀點為基礎，以及注重用色的膠彩創作有很大的差異。故而此次名為「國畫展」之傳統水墨畫展覽，可說在受到官方大力支持情勢下，對本地畫家們以膠彩創作的繪畫風格，造成了一定的衝擊。

而在這些來台舉辦展覽的傳統水墨畫家中，在台灣美術界掀起最大波瀾的，則是於 1946 年七月來台舉辦國畫展覽會的陳天嘯（1898-1978）。陳氏為廣東潮州人，報上稱其「十餘年來以藝術事業貢獻國家社會曾五度挾技放洋，經歷歐非及印度暨南洋群島，宣揚我國文化藝術，計在國外舉行國畫展覽會共五十六次」，¹⁹⁹在對日抗戰期間則「奔馳國內外，以藝術報國，舉行個人畫展會共三十八次，出售名貴作品，鉅款捐助政府，與宣傳抗戰國策，厥功至偉」。²⁰⁰由此可知，陳天嘯以畫業結合「宣揚中國文化藝術」的使命，以及「救國」的行動，其繪畫活動可說十分地活躍顯赫。至於他此次來台的目的為何？陳氏說道：

台灣省的同胞，受日本的畸形文化教育達五十一年之久，現在台省土地既已光復，台胞對於祖國文藝的起源，由應有相當的認識，才能卻除日本文化的影響。……現在台省凡政治軍事工業交通等等，既在復原，文化藝術自亦亟需復原，發揚祖國崇高偉大的精神文化。²⁰¹

從陳氏的發言可知，他認為台灣受到日本文化影響的表現，是受日人「畸形」文化教育的結果，應該予以極力剷除，就算是藝術也不例外。因此他「念及台胞對祖國文化亟待溝通」，²⁰²特地為了「復原」台灣文化藝術而來到此地。陳天嘯這樣的立場與態度，可說密切地配合了陳儀政府在台所施行的「中國化」文化政策。在 1946 年 2 月陳儀在中學校校長會議上，陳儀表示：

台胞過去受著日本之奴化教育，其所施之愚民政策不使大眾對政治正確認

198 〈林妹殊圖書展 在博物館開幕〉，《民報》，1946 年 6 月 29 日。

199 〈陳天嘯抵台南 將舉行國畫展覽會〉，《中華日報》，1946 年 8 月 5 日。

200 〈名畫家陳天嘯來台將舉行畫展和講演會〉，《人民導報》，1946 年 6 月 27 日。

201 〈中國繪畫史概（上） 台灣文化協進會主辦 陳天嘯畫師演講會〉，《台灣新生報》，1946 年 9 月 5 日。

202 同前註。

識……各位是青年的領導者，應好為指示，認識我國的情況……今後我們就要針對而實施「中國化」運動。²⁰³

若比較陳天嘯與陳儀的發言，可發現兩者頗為類似。他們都帶著鄙視性的眼光，看待被日本殖民的台灣文化與教育，以「奴化」、「愚民」、「畸形」等帶有歧視性的字眼形容之。對他們而言，台灣受到日本教育與文化影響之處，都應毫不保留地予以消滅，並以中國文化為標準糾正之。

因此為了「復原台灣的文化藝術」、「發揚中國崇高偉大的精神文化」，陳天嘯主動與國府中央文化運動委員會主任委員張道藩（1897-1968）接洽，得其推薦函至台灣舉辦「國畫展」。²⁰⁴ 在受到國府中央要人的推薦下，台灣文化協進會、台灣新生報社、國民黨台灣省黨部、國民黨宣傳處處長林紫貴組織創立的台灣文藝社，以及國民黨的宣傳刊物組織台灣畫報社等官方黨政色彩的團體，莫不積極協助展覽的舉辦。²⁰⁵ 此外，在各地「黨政機關」協助下，陳天嘯畫展巡迴至台中、台南展出。²⁰⁶

陳天嘯國畫展於台北中山堂首展開幕前的招待會上，各「黨政軍各界名流」相繼參觀，包括國民黨台灣黨部主委李翼中（1896-1969）、行政長官公署秘書長葛敬恩（1889-1979）、台北市市長游彌堅（1897-1971）、國民黨宣傳處處長林紫貴、省參議會副議長李萬居等「數百人」。報上更宣稱參觀者無不「交口稱讚」，李萬居和游彌堅還表示，這次畫展讓光復後的台灣大放光彩，展出的佳作，在戰時的重慶都很難看到。²⁰⁷

在這受官方大力支持的「國畫」展覽盛會中，究竟展出的傳統水墨畫內容為何？在陳天嘯攜帶來台展出的兩百多幅水墨畫中，最常見的題材為梅花（圖 2-3-5），報上稱其「畫梅格調高潔變化繁多，有當代寫梅名手之稱」，²⁰⁸ 並提及

203 《人民導報》，1946年2月10日。

204 〈中國繪畫史概（上）台灣文化協進會主辦 陳天嘯畫師演講會〉，《台灣新生報》，1946年9月5日。

205 〈陳天嘯圖畫展 昨假中山堂招待記者〉《民報》，1946年7月4日。〈名畫家陳天嘯來台將舉行畫展和講演會〉，《人民導報》，1946年6月27日。

206 〈名畫家陳天嘯來中將舉行展覽會〉，《和平日報》，1946年7月24日。〈台中陳天嘯圖畫展覽會〉，《台灣新生報》，1946年7月29日。〈陳天嘯抵台南 將舉行國畫展覽會〉，《中華日報》，1946年8月5日。

207 〈陳天嘯國畫展 本日起正式公開〉，《台灣新生報》，1946年7月4日。

208 同上註。

這些作品多為日本投降時所作，「國花依舊冷豔香」一作更是提筆清雅的佳作。²⁰⁹如眾所周知，梅花是中華民國的國花，其「寒冬開花」的精神，被認為象徵中國在逆境中堅忍不拔的精神。中國經過八年辛苦地對日抗戰，終於等到日本投降時，陳天嘯創作多幅以梅花為題材的水墨畫，密切地呼應中國的時局處境，同時也更凸顯其「愛國畫家」的優良形象。此外，更值得注意的是，媒體上亦強調陳氏的山水、人物等各畫類繪畫筆法，均屬「國畫正宗」。²¹⁰「正宗」的指稱，對台灣的美術界而言，也代表著應該被看齊的標準。至於陳天嘯帶來的「正宗」國畫之內涵究竟為何？不妨就陳氏於展覽舉辦前的發言一探究竟。他說道：

世界文化二大主流，即為西方文化與東方文化，前者發源於希臘羅馬，後者發源於我國埃及，然一種文化能保持其源流系統以至數千年者，惟我國一國而已。單就繪畫藝術而言，我國方面源於始祖及周朝始有人物繪畫，漢代趨盛，尤以毛延壽畫宮妃像一事，聞名史實。行變及唐，有南北宗之分，南宗始自王摩詰，尚自然澹雅，北宗李思訓，尚形式氣勢。惟及今宗北宗者已漸衰微，我國之畫，不重顏色，而重筆墨氣韻，色彩僅以補筆墨之不足而已。²¹¹

在歌頌中國藝術文化源遠流長之餘，也強調中國繪畫的正宗，是承自唐代王維以來重視筆墨氣韻，不注重用色的「南宗」繪畫。陳氏結束畫展後，又受到台灣文化協進會的邀請，於日新國民學校演講「中國畫學史概觀」，²¹²其內容除了再度頌揚中國繪畫悠遠的傳統外，更進一步地提出他對今日正宗中國繪畫所應具備的條件：

時代推移至今日，中西文化已入相互影響的時代。以故中國畫人有小數人在寫中西合參之畫，以國畫之筆法線條而參以西畫之光學色彩，標新立異，但難博大眾之歡迎。……我國繪畫具有民族性的特徵，與西畫異趣，學畫者應參考前賢遺作，由臨摹而自作，發揮個性之所長，以揚民族精神

209 〈陳天嘯圖畫展 昨假中山堂招待記者〉，《民報》，1946年7月4日。

210 同前註。

211 同前註。

212 〈名畫家陳天嘯國 擬講國畫史概觀〉，《台灣新生報》，1946年8月21日。

之實質。²¹³

由此可知，陳天嘯認為唯有不參以任何西畫技法，並臨摹古人遺作的繪畫，才稱得上具有民族精神與特色的「正宗國畫」。在此觀點下，陳天嘯不僅批評近代中國美術界，在受到西潮的衝擊與刺激後，採用以西方寫實技法改善崇尚臨摹的傳統繪畫，並致力於推動中國繪畫現代化的潮流。同樣地日治時期發展出受到近代寫生教育洗禮，注重物像外在描繪以及色彩運用的東洋畫，也受到陳氏嚴厲的批評：

蓋日本的文化在兩千餘年前，已得到中國文化的傳授，晚近數十年來參合了西方文化，乃混然而獨創一種不東不西的文化藝術，但仍以中國文化為主體。日人在其統治本省的期間，即以這種畸形的文化藝術間接傳授給台胞，再加以殖民地政策而教育之，不少台胞為所蒙蔽，幾不知自己的文化本源。²¹⁴

在這段發言中可知，陳天嘯秉持中國文化的絕對優越感，稱日本文化原本以中國文化為主體，但日本近代融合西方影響的藝術表現，在陳氏眼中就顯得一文不值，故嚴厲地批評其為「不東不西」的「畸形」文化藝術。至於台灣在日本殖民統治下所習得的東洋畫，也理所當然地被陳天嘯說成「不知自己文化本源」的「畸形」藝術。

由陳天嘯此次來台的展覽與演講活動可知，他完全配合國府對台施行「中國化」文化政策下，不斷強調中國文化的優越性，並鄙視被日本殖民的台灣文化之立場。故而台灣在日治時期培養出的藝術成就，不但完全不值一提，而且還是受到日人畸形教育的結果，應該完全予以剷除。更進一步而言，要復原台灣的藝術文化唯一的途徑，就是向「祖國崇高偉大的精神學習」；注重臨摹古人與筆墨氣韻表現的中國傳統水墨畫，成為唯一的標準。陳天嘯這樣的論述，隨著場場官方

213 〈中國繪畫史概（下） 台灣文化協進會主辦 陳天嘯畫師演講會〉《台灣新生報》，1946年9月7日。

214 〈中國繪畫史概（上） 台灣文化協進會主辦 陳天嘯畫師演講會〉《台灣新生報》，1946年9月5日。

的大力贊助的展覽與演講盛會，狂掃台灣美術界。

至於台灣的東洋畫家們，在戰後國府剛性的「中國化」文化政策下，面對被排斥在國畫正統地位的傳統水墨畫之外，以及歧視性的嚴厲批評，又會將如何應對與反應，本文將在下一章節將繼續討論。





第三章 本地美術家對新時局的因應與創作（1945-1947）

第一節 社會現實的因應與調適

如前一章所述，在台灣被國府政權接收之初，本地的美術家就和一般台灣人一樣，歡天喜地的迎接新時代、新政權的來臨，並且對於能夠脫離日本殖民統治，自己當家作主的未來充滿了期待與抱負。在此心情下，台灣美術家們主動爭取、積極籌劃了第一屆省美術展，期待藉此鼓舞台灣的文化界，並進一步洗刷台灣受日本「奴化」且文化低落的惡名，向新政權展現台灣的現代美術文化水準。

然而，台灣美術界同時也面臨了由大陸來台的傳統水墨畫家，以及木刻版畫家的衝擊與挑戰。同時，在國府政權的統治失當下，台灣社會各層面出現了貪污橫行、物價上漲、失業眾多、糧食缺乏種種社會困境。對此，台灣美術家將如何因應？本節探討重點，即以行政長官公署接收台灣後，至二二八事件發生為止這一段時間內，台灣的美術家在面對國府統治所帶來的新美術勢力與新時局下之因應與調適。

3-1-1 國畫與東洋畫的統合與再區隔

戰後，在行政長官公署接收台灣所採取的強勢「去日本化」與「再中國化」的文化重建政策下，凡受到日本教育、思想、文化與風俗習慣影響之處，都被視為受日人「奴化」的結果。國府接收台灣後，不斷地指控台灣人各方面都受到日本的「奴化」。這樣的狀況，正如王白淵在一九四六年一月八日《台灣新生報》發表的〈所謂「奴化」問題〉提到：

日本統治下有「皇民化」三字，使台胞非常頭痛，光復後有「奴化」兩字，不斷地壓迫著我們。台省現在的指導者諸公，開口就說台胞「奴化」，據說政治奴化、經濟奴化、文化奴化、語言文字奴化、連姓名亦奴化，好像不說台胞奴化，就不成台灣的指導者，而似有損及為政者的資格一樣。²¹⁵

215 王白淵，〈所謂「奴化」問題〉，《台灣新生報》，1946年1月8日。

除了以鄙視的眼光指控台灣受日本文化影響外，國府政權更極力將台灣日化之處剷除。故而嚴格要求台灣人要去一切受到日本影響的「奴化」與「毒化」語言風俗和習慣，以證明自己是具有「民族精神」的好國民。²¹⁶在此時勢下，日治以來台灣美術界具有日本文化意涵的「東洋畫」一稱，在新政權眼中徒然具有負面意義，在完全不需討論的情況下，「東洋畫」很快地被具有國族正當性的「國畫」一詞所取代。從一九四六年初官方計畫舉辦的「慶祝光復美術展覽會」，至當年十月由官方贊助，台灣美術家一手籌劃的第一屆台灣省美術展中，「國畫」部門取代日治時期關辦美展中的「東洋畫」部門而被設立。²¹⁷在此壓倒性的時勢潮流下，台灣原本的東洋畫家們的身份也轉換而成「國畫家」。一九四六年七月，在郭雪湖被推薦為行政長官公署直屬諮議的公文中，便稱其為「本省國畫專家」。²¹⁸而於十月舉辦的省展中，郭雪湖、林玉山、陳進、陳敬輝、林之助等在日治時期富有名望的東洋畫家，則以國畫家的身份，擔任國畫部的審查委員。²¹⁹

然而，日治時期所培育出以膠彩為創作媒材的東洋畫風格，卻與新政權下水墨創作媒材的「國畫」風格，有著明顯的差距。從此，被「國畫」之名統合的台灣東洋畫家，為了不要被國畫區隔排除，便只能不斷地為自身的繪畫創作，辛苦地辯護屬於「國畫」的正當範疇。1946年台灣文化協進會於省展開辦前舉辦美術座談會中，與會的「台灣國畫家」便努力解釋著：

一般人常解釋以東洋畫為日本畫，國畫為中國畫，其實並非如此，所謂東洋畫，實為昔宋年間，日本僧雪舟渡我國學習傳入日本之中國畫也，現日本之狩野派即為其傳統，而大和畫、浮世繪乃為真正之日本畫。²²⁰

216 陳翠蓮，〈去殖民與在殖民的對抗：以一九四六年「台人奴化」論戰為焦點〉，《台灣史研究》，9：2，2002年12月，頁145-201。

217 1946年初官方欲籌劃的「慶祝光復美術展覽會」之展出部門分別為「國畫」、「西洋畫」、「雕刻」三部，見〈慶祝光復美術展覽會〉，《民報》，1946年1月16日。1946年10月首屆台灣省美術展覽會之展出部門亦分為「國畫」、「西洋畫」、「雕刻」三部，見〈本省美術展覽會 十月廿日から省都中山堂で〉，《台灣新生報》，1946年8月31日。

218 〈長官公署諮議郭雪湖聘任案（教育處簽呈）〉，《台灣省行政長官公署檔案》，1946.7.9。（長官公署諮議郭雪湖聘任案（件名）諮議聘解（卷名）檔案編號 00303230007011 -062200350046）

219 〈全省美術展覽會 審查委員會已定〉，《人民導報》，1946年9月1日。〈美術展審查委員會已決定二十七名〉，《民報》，1946年9月10日。〈美術展覽會 省查委員決定〉，《大明報》，1946年9月13日。

220 〈松濤室一片藝風 文協要建美術館〉，《大明報》，1946年10月18日。

從這段發言，可知台灣國畫家們藉著提出「東洋畫」即為宋朝傳入日本的「中國畫」，而「大和畫」和「浮世畫」才是「真正的日本畫」這樣的論述，努力地將東洋畫納入中國畫的體系之下，而脫離日本畫的範疇。會中郭雪湖的發言，則更直接主張「東洋畫就是中國畫」：

所謂東洋畫結局是中國畫，宋朝時代即有某畫家赴日本傳授中國畫，就是今日的日本畫，純粹的日本畫只是「大和畫」和「浮世畫」。²²¹

從此段發言中可知，郭雪湖追溯宋朝中國繪畫傳入日本的歷史，主張現今日本畫亦是源自中國的「中國畫」，而推至「東洋畫」就是「國畫」的結論。同時，為了再與「日本畫」劃清界限，郭氏更進一步指出純粹的日本畫，只有「大和畫」和「浮世畫」兩畫類。

這樣的繪畫分類在今日看來難免粗糙牽強，不過在此檢視台灣美術家的論述合理與否，並沒有多大的意義。反之，我們正是要透過他們這樣急切地將「東洋畫」納入「中國畫」體系，與撇清「日本畫」體系的說法，來瞭解台灣美術家們在戰後初期官方強硬的「中國化」和「去日本化」文化政策下，為了不被貼上「奴化」與「毒化」的標籤，所承受的巨大壓力。

陳儀於一九四六年十月十八日接受記者訪問時，就特別表示台灣在「美術音樂方面，尚稱發達，唯帶日本色彩頗激，亟待糾正。」²²²可見得新政權對台灣美術文化上沾染日本色彩的仇視，因而將其列為得立刻「糾正」的對象。在此時局下，台灣的美術家們唯有將東洋畫與日本畫劃清界線，並歸屬於中國繪畫之下，才不至於被新政權以「奴」與「毒」之罪名清算，而能有存續下來的正當性。

此外，「台灣國畫家」面臨另一嚴峻衝擊，來自受新政權支持，由中國大陸來台進行展覽活動的傳統水墨畫家。前章節提及之「愛國畫家」陳天嘯，即在眾官方黨政方面大力支持下，配合著官方「中國化」文化政策，來台舉辦國畫展覽與演講活動。在此期間，他不斷地向台灣美術界宣示所謂具有民族精神與特色的「正宗國畫」，應是不參以任何西畫技法，並臨摹古人遺作的傳統水墨畫。這可

221 〈美術座談會〉，《台灣文化》。1：3，1946年12月1日，頁24。

222 〈台灣的過去現在和未來 陳長官答記者團問〉，《大明報》，1946年10月20日。

說與日治時期發展出受到近代寫生教育洗禮，注重物像外在描繪的東洋畫有著很大的差異。因此，「台灣國畫家」們，便藉發表著第一屆省美術展審查感想的機會說道：

觀出品畫中，我們感到大有趨向國畫之傾向，而踴躍如盲從不自然之南畫或模仿不健全之古作，忘卻珍貴的自己生命，這一點我們頗感嘆息！²²³

身為國畫部審查委員的台灣畫家們，並不鼓勵盲目地臨摹古畫的創作方式，認為這是忘卻自己珍貴生命的作法。另外，面對陳天嘯嚴厲指控台灣於日治時期所培養出的東洋畫，為受日本「奴化」教育且「不知自己文化本源」的「畸形藝術」之說法，「台灣國畫家們」為他們的創作辯護如下：

我們深切知道，台灣現有的國畫什麼？雖然遠隔我國文化十年，但是所感受到的美術教育，在我正確的評論上，乃是傳授祖國美術文化而加以革新的日本美學教育，再在台灣爐冶中，數十年來經過熱血作家同志，不屈不撓的熱心鍛鍊，而成就的一種，所謂刷新的作風吧！²²⁴

台灣國畫家們一方面強調日治時期的美術教育，是承接中國美術文化基礎而來，另一方面則申明其融入西方現代寫生技法的作風，是對傳統中國繪畫的革新，並非陳天嘯所鄙視的「不東不西」之畸形藝術。而台灣現有的國畫，就是在此基礎上，經過台灣畫家們努力不懈創作出的刷新作風。在審查感想的最後，他們更如此呼籲著：

希望我們的同志，不要走歧徑，不要忘卻個性，注重創造的精神，團結起來，協助我國文化建設。²²⁵

223 〈全省美展定期開幕 審查完竣 發表感想〉，《台灣新生報》，1946年10月17日。類似內容也刊登於《民報》、《大明報》兩報刊上，見〈本省首屆美術展覽會，各部審查已完畢〉，《民報》，1946年10月17日。〈首屆美術展藝術家的一滴甘露 審查員發表感想〉，《大明報》，1946年10月17日。

224 同前註。

225 同前註。

所謂「不要走岐徑」、「不要忘卻個性」和「注重創造的精神」，就是希望創作者不要盲目模仿古人畫作，而要能夠持續日本美術教育下，對中國繪畫的革新作風，並以此來建設台灣和中國的文化。由上述可知，台灣國畫家們，並不認同陳天嘯所傳揚國畫應摒除西畫技法且完全從臨摹古人遺作入手之主張，他們仍肯定日治時期所受的美術教育，認為是對傳統中國繪畫的革新。

陳天嘯在一陣畫展的旋風後，離開了台灣，並未參第一次省展。因此台灣國畫家們仍能以省展國畫部評審委員的身份，主持展覽入選作品的審查，並為自身於日治以來所培養的美術成就進行辯護。省展國畫部的籌辦人郭雪湖則極力宣稱：

幸而這次沒有像這樣末流（大和畫，浮世畫）的出品，所以這次的東洋畫，可謂都是中國畫。²²⁶

此外，台灣國畫家們亦如此說道：

此次省展作品收集成績，意外良好，觀各作品，已將日本壓迫五十年之色彩拂拭無遺，其畫之取材或構圖或重點，奔放暢大，俱含有強烈民族性之心血結晶，具有旁若無人之作風。²²⁷

從上文可知，面對新政權對日化影響的仇視，台灣國畫家們不僅努力的將此次省展的「東洋畫」作納入國畫的系統下，也極力強調展出作品已徹底去除了「日本壓迫五十年的色彩」，是含有「強烈的民族性」的創作。

然而，不論是台灣國畫家們對於「東洋畫就是國畫」的迫切宣告，或是他們以「革新中國傳統繪畫」所定位的創作風格，仍難彌補「東洋畫」與新政權所期待之「國畫」，即傳統水墨畫風格間的差距。因此首屆省展中的國畫，還是難逃受日本繪畫影響的指控。《中華日報》上署名「蜀客」的評論者便如此批評：

國畫部受日本畫影響甚深，一些仕女的畫法都用日本式的筆法，日本式的

226 〈美術座談會〉，《台灣文化》。1：3，1946年12月1日，頁24。

227 〈松濤室一片藝風 文協要建美術館〉，《大明報》，1946年10月18日。

線條，失之呆板，人面也如此，遠不如國畫生動。……，我們深覺得國畫這個部門，還有大加努力的必要。²²⁸

由上述批評可知，戰後傳統水墨畫變成了所應看齊的標準，脫離此規准之外，就會被指控為「受到日本的影響」，而加諸以「呆板」、「不如國畫生動」的負面評價。因此東洋畫為了成為符合新政權所期待的「國畫」，還必須「大加努力」才行。

在此可見，正如台灣其他各層面受日本影響之處一樣，因著戰後初期新政權的剛性「中國化」文化政策，「東洋畫」風格被視為必須清除的罪惡。在新統治者強力要求台灣人在文化語言和習慣上必須努力除去日本的影響，才有資格成為「好國民」的同時，台灣的美術家在繪畫創作上，也必須努力改正一切的「日式的畫風」，才能成為符合標準的「好國畫」。然而，無論再怎麼努力地宣告東洋畫是國畫，或解釋「台灣國畫」是對傳統中國繪畫的革新，都不會被新政權領情，而難逃「日化」的負面指控。這樣的狀況，在往後的年歲裡，將如影隨形地纏繞著他們，使他們的處境越發艱困。

3-1-2 社會現實的檢討與反省

戰後初期台灣美術家們除了面對大量大陸來台的傳統水墨畫家藉著官方強勢的「中國化」文化政策，以及對台灣美術文化的「奴化」批評外，還有祖國不當統治所造成種種令人失望的社會現實。

在台灣復歸中國統治的初期，民眾曾歡欣鼓舞地慶祝，但隨著 10 月 25 日行政長官陳儀（1883-1950）的正式接收，歡心期待逐漸轉為失落與失望。在政治上，根據 1945 年 9 月 20 日公佈的「台灣省行政長官公署組織條例」，陳儀行政、立法、軍事大權於一身，有如日治時期的台灣總督。且陳儀在用人政策上並不重視台籍人士的政治參與，而優先任用來自中國大陸的各省人士，特別在高層的行政部門更是如此。台籍人士在陳儀負責的政府部門的服務人數，遠低於日據時期擔任公職的人數，只有百分之二十一；且本地人與來自中國大陸的人士，普遍有

228 蜀客，〈全省美展參觀記〉，《中華日報》，1946 年 11 月 2 日。

著同工不同酬的情形。²²⁹

在經濟上，台灣歷經了二次大戰的空襲破壞以及物資短缺，本來就需要恢復的時間。在行政長官公署接收後，台灣因著與中國經濟的連動捲入中國混亂的經濟中，因而引起惡性通貨膨脹，造成嚴重的物價上漲。²³⁰隨之而來的失業問題，再加上官員的貪污舞弊，讓民生歷經了日治以來前所未有的艱困。台灣人由戰爭結束初期對回歸祖國的滿懷希望，跌入失望以致於絕望的深淵。正如〈民報〉社論所言：

老實說：重新相逢的祖國，是使我們失望得很，祖國的政治文化的落後，並不使我們傷心，最使我們激憤的，是貪污舞弊，無廉無恥。我們一時感覺非常失望，甚至絕望。²³¹

而日治以來就十分活躍的左翼文學家楊達，於一九四六年八月發表的〈為此一年哭〉一文，也充分表現了台灣人絕望至極的心情：

在此一年間，我們做些什麼呢？記得去年的今天，我聽著日皇投降的電訊，感動到汗流身顫。是覺著我們解放了，束縛我們的鐵鎖打斷了，我們都可以自由的生活。我相信我們心未死去，有所為，很多的朋友都說：我們要同心協力建設一個好好的新臺灣，但是結局如何呢？很多的青年在叫失業苦，很多的老百姓在吃"豬母乳"炒菜脯，死不求生無路，貪官污吏拉不盡，奸商倚勢欺良民，是非都顛倒，惡毒在橫行，這成一個什麼世界呢？說幾句老實話，寫幾個正經字卻要受種種的威脅，打碎了舊枷鎖，又有了新鐵鍊。結局時間是白過了，但是回顧這一年間的無為坐食，總要覺著慚愧，不覺的哭起來，哭民國不民主，哭言論、集會、結社的自由未得到保障，哭寶貴的一年白費了。²³²

然而，在這極為苦悶的的時刻，本地的社會菁英與知識份子仍未放棄希望，

229 薛化元，《台灣開發史》，臺北市：三民，2002，頁 156-159。

230 劉進慶，《台灣戰後經濟分析》，臺北市：人間出版，1992，頁 21。

231 〈祖國的懷抱〉，《民報》，1946年10月26日。

232 楊達，〈為此一年哭〉，《新知識》，創刊號，1946年，8月。

他們積極地向陳儀政府爭取民主和自治，²³³企圖透過自己的力量，團結起來一同改善這令人沮喪的現狀，正如楊逵〈為此一年哭〉一文文末說道：

朋友罵我太懦弱，他說民主是要老百姓大家去爭取的，聽來不錯，於是，拭了眼淚寫著備忘錄"自今天起，天天是爭取民主日，今年是爭取民主年。"我堅決的想，不要再哭了。²³⁴

台灣人民為了改變陳儀政府不當統治下所帶來種種社會困境，主動爭取民主自治的決心與呼聲，同時也在台灣的文化界與美術界出現。一九四六年十月，本地文化人創刊的文藝雜誌《新新》的〈卷頭語〉，便指出台灣統治當局光只會宣傳台灣在政治、經濟和文化上民主化，實際卻未實行民主的欺瞞作法：

所謂「民主」是以「為了人民」為前提，「以民為主」，所以叫做「民主」，若不是「為了人民」的民主，它是假的，是欺瞞的。現在我們的指導者們，都向我們大呼：「現在台灣的政治是民主政治，不是像日人時代那樣的帝國主義政治；一切經濟設施也是民主的，不是像日人時代那樣的，一切都是為了統治階級，為了統治民族的文化。」宣傳是指導者們的自由，信不信是人民的自由。現在的政治是不是為了人民的，現在的所有經濟政策是不是為了人民的，人民大眾都會以「現實」來判斷，絕不會以一場宣傳文章來判斷。²³⁵

然而，從通篇〈卷頭語〉的內容中可知，台灣的文化人並未因現實上的不民主和統治者的欺瞞作法而灰心喪志。反而一再地呼籲文化界人士要對民主化的新時代有所反省與認識，並努力將台灣的文化推向民主化與大眾化的路途：

最重要的是文化人自己的認識、覺悟和努力。過去的文化，我們姑且置之不論，現在和將來的文化，我相信決不是為少數人的文化，而是為大多數

233 何義麟，〈台灣省政治建設協會與二二八事件〉，《二二八事件研究論文集》，台北：吳三連台灣史料基金會頁，1998年，頁190-193。陳翠蓮，前引文，頁172-185。

234 同上註。

235 〈卷頭語〉，《新新》，第七期，1946年10月，覆刻版（台北：傳文，1995），頁1。

人的文化。……一切都是為了人民的時代了。政治是要為了人民，離開人民的生活，政治也講不通，經濟建設也不得，文化也無從談起。……總而言之，反對民主，離開大眾生活的一切文化活動，在現在的台灣，已經是沒有意義的了，所以我們主張台灣文化運動的民主化和大眾化！²³⁶

此外，在首屆省美術展開辦的前一個月，《新新》月報社邀集台灣文化各界的重要人士舉辦座談會，對於台灣文化的前途共同展開討論。與會人士包括了活躍於戰後初期的左翼文化人王白淵與蘇新，以及代表美術界出席的西畫家李石樵。²³⁷ 座談會中，討論到台灣文化應行的方向時，王白淵首先指出，在現今時局下台灣文化唯一應行之途，就是「民主主義文化」。蘇新接著進一步說明，因為政治與文化相互影響，文化也得對政治的民主化有所助益，尤其是在提高民眾的民主主義意識。蘇新最後也強調，今後的文化是屬於民主與大眾的，因此在文化上最重要的事就是必須讓民眾理解才行。²³⁸

在指出台灣文化該朝向民主主義方向後，座談會接著對於此後台灣美術的前途展開討論。日治時期曾赴日學習美術，並畢業於東京美術學校的王白淵首先呼籲，今後美術也得和文化一樣，必須跟從世界的民主潮流，從以往的「沙龍美術」中邁出。對此，他徵詢畫家李石樵的意見，後者回應如下：

只有畫家本人可以瞭解，但他人無法瞭解的美術，乃是脫離民眾。這樣的美術不能說是民主主義文化。若今後的政治屬於民眾時，美術和文化也必定屬於民眾。因此，此後的繪畫取材應該循著這個方向來考慮。停止徒有外觀美麗的作品，有主題的作品、有主張和意識型態的作品才是必要的。如此一來，便開拓出今後我國藝術發展的路線。我認為美術應朝世界性的方向發展，而目前作法卻是脫離了世界的潮流。²³⁹

236 同上註。

237 座談會舉辦時間為 1946 年 9 月 12 日。與會人士有主席蘇新、新生報翻譯主任王白淵、國立台灣大學教授和作家黃得時、國立台灣大學專修教授張冬芳、洋畫家李石樵、人劇團顧問兼人民導報發行人王井泉、大明報記者兼作家劉春木、劇作家林博秋、國立台灣大學研究室張美惠，以及《新新》月報社的鄭企劃長（鄭世璠）記者王、葉、陳等人。

238 〈談台灣的文化前途〉，《新新》，第七期，1946 年 10 月，覆刻版（台北：傳文，1995），頁 6。

239 同上註。

從李石樵代表美術界的發言可知，台灣畫家堅定而明確地回應了王白淵的主張，認為今後台灣的美術文化也要和政治一樣，應順應世界潮流，往民主乃至於民眾的道路前進。因此繪畫不能只停留在畫家的自我陶醉，其內容也必須讓民眾能夠瞭解，而在繪畫的創作上不能只講求外觀的美感，還必須具有主題、主張與意識型態，以對文化上和政治上的民主化有所助益。

在此我們可看到，台灣文化界以及美術界的成員，在面臨戰後初期國府政權統治失當造成的社會腐敗，並沒有喪志逃避，而是勇敢地肩負起身為文化人、美術家的社會責任，致力於將台灣的文化和美術往民主以至於民眾的方向推進，一心為台灣社會邁向真正的美好國度鋪石造路。

值得注意的是，無論是美術和文化必須屬於民眾、為民眾所瞭解，或是必須對社會改革有所助益，都具有濃厚左翼傾向的主張。事實上，文藝要大眾化並反映社會現實的左翼文藝思想，自日治時期一九三〇年代前後就開始出現於台灣文藝界。然而，日治時期在殖民政府的嚴密規範下，美術界並沒有出現左翼美術思想，也沒有如一九二〇年代末至三〇年代初的日本與中國一般，興起左翼美術的浪潮。

不過，在一九三〇年代，台灣美術界也曾為了共同建設新文化，而與文學界攜手合作。在此互動的過程中，不僅讓台灣美術家更為廣泛地接觸了文化界以至社會運動界的人士，同時也使他們能在官展的規制外，進一步思考美術家的社會責任，以及己身創作與社會環境的關係。²⁴⁰可惜一九三〇年代後半，日本軍國主義勢力崛起，任何具有鮮明意識型態或左翼色彩的文藝活動都受到嚴厲壓制，因而從檯面上全面消失。

二次大戰後，台灣從殖民地的枷鎖掙脫出來，原本受到壓制的左翼社會運動家以及文化界人士，又再度活躍。其中包括了戰前因曾參加左翼社會、文化運動而坐牢的蘇新、王白淵。他們面對行政長官公署統治下的黑暗社會現實，秉持著左翼的思想與立場，呼籲文化要能深入社會現實，與社會大眾靠近，為爭取民主而盡力。同時，如前章節所述，由中國大陸來台，以黃榮燦為首的左翼木刻版畫家，此時也極力鼓吹著美術創作要具有民主的內容形式，符合時代和民眾所需，

240 顏娟英，〈一九三〇年代台灣的美術與文學運動〉，《日據時代台灣史國際學術研討會論文集》，台北：國立台灣大學歷史系，1993年，頁535-547。

並取材於社會現實，以改進社會為任務。這樣的左翼思想，可以說都進一步影響本地美術界，以李石樵為首的本地美術家們，在面對台灣社會文化的困境時，便勇敢地從沙龍美術走出，堅定地宣告此後創作出的美術作品，是要屬於民眾、能讓民眾瞭解，並具有主題和意識的民主主義美術。至於這樣的意識，又如何反映在美術家的創作之中，本文將在下一節繼續探討。



第二節 美術創作的延續與轉變

3-2-1 水墨畫衝擊下的首屆省展國畫部

如前文所述，日治時期以來的東洋畫家們，隨著戰後政權的轉換，也面臨重重的挑戰。在新政權的支持下，中國大陸水墨畫家來台的展出活動，不僅向台灣美術界宣告，傳統水墨畫才是國畫應具有的表現方式。同時也透過演講活動，嚴厲地批評台灣的「東洋畫」是受到日本和西方文化影響的「畸形藝術」，並強調由臨摹古人入手的水墨畫，才有資格稱為「正宗國畫」。在傳統水墨畫的強烈衝擊下，東洋畫家們在創作上要如何因應？首屆省展中國畫部的作品又有什麼不同以往的表现呢？

目前的研究都主張第一屆省展國畫部作品之風格，幾乎是日治時期「台展」、「府展」東洋畫的延續。²⁴¹的確，不僅國畫部的郭雪湖、林玉山、陳進、陳敬輝、林之助等五位審查委員，都是日治時期知名的東洋畫家，在 29 名人選者之中，有 16 位都是入選過台展、府展的舊成員，²⁴²他們多以膠彩畫參展，在繪畫題材上，也延續著對台灣動植物景觀的寫生。

如曾以《佛桑花》(圖 3-2-1)入選第一屆府展(1938 年)的呂孟津(1898-?)，此次亦以相同的畫題《佛桑花》(圖 3-2-2)參加省展，兩畫在構圖上雖稍有不同，不過皆對扶桑花枝葉有著細膩描繪。同樣的例子，也可在呂汝濤(1871-?)身上看到，1939 年呂汝濤以《山娘》(圖 3-2-3)一畫入選第二屆府展，描繪兩隻立於枝幹上的台灣藍鵲，一隻俯身下望，另一隻昂首回眸，好似在呼叫同伴一般。戰後，呂汝濤再度以《山娘》(圖 3-2-4)參加省展，同樣描繪兩隻站立在樹枝上的台灣藍鵲，除了位置左右調換外，牠們一俯身一昂首的姿態，幾乎一模一樣。

241 黃冬富，《全省美展國畫部門之研究》，高雄：復文出版社，1988 年，頁 80。黃冬富，〈從省展看光復以後台灣膠彩畫之發展〉，《當代台灣繪畫文選 1945-1990》，台北：雄獅圖書，1991，頁 96-97。李進發，《日據時期台灣東洋畫發展之研究》，台北：台北市立美術館，1993 年，頁 384。林明賢，〈戰後台灣膠彩畫風格的遞變〉，《台灣美術》，台中，國立台灣美術館，79 期，2010 年 1 月 1 日，頁 7。

242 29 位入選者中，16 名曾入選台府展的畫家分別為蔡雪溪、蔡伯峰、余德煌、陳慧坤、莊鴻連、楊萬枝、黃水文、余香、許深州、朱芾亭、蔡永(蔡雲巖)、許眺川、游本鄂、呂孟津、蔡文華、呂汝濤。另外 13 位未參加過台府展的人選者分別為吳鑑洲、蘇秋錄、鄭淮波、孫振業、高謹、王清三、洪曜平、錢硯農、蔡錦添、張金柱、黃鷗波、范天送、陳益霖。見《台灣畫報》，台灣畫報社發行，第九期，第一屆台灣省美術展特刊號，1946 年 10 月 30 日，頁 2。

在審查委員方面，陳進、林之助、陳敬輝三位曾到日本接受完整東洋畫教育的評審委員，²⁴³在日治時期就以擅長描繪女性人物著名，他們此次省展分別中提出的《孔子祭》（圖 3-2-5）、《朝粧》（圖 3-2-6）和《蚊》（圖 3-2-7）三幅畫作，也都是以女性人物為主題的膠彩畫創作。

然而，若更細緻地檢視入選的作品和創作者名單，會發現當時水墨畫的強勢風潮，已對國畫部的投稿與入選作品，造成了相當的影響。首先，在送件參加國畫部的作品中，出現了不少臨摹古人的傳統水墨畫，因此國畫部審查委員在發表審查感想時，特別提出：

觀出品畫中，我們感到大有趨向國畫之傾向，而踴躍如盲從不自然之南畫或模仿不健全之古作，忘卻珍貴的自己生命，這一點我們頗感嘆息！²⁴⁴

所謂「踴躍如盲從不自然之南畫」、「模仿不健全之古作」，指臨摹古人的水墨畫作品。這段審查感想，一方面表現出審查委員們不鼓勵盲目模仿古人作品，另一方面也透露出有不少這樣的作品投稿參加。

除了投稿作品外，水墨畫入選的件數亦有所增加。若翻閱圖錄，可發現在 29 幅入選畫作中，至少有 5 幅畫作是明顯的水墨畫創作，約占入選畫作的六分之一。²⁴⁵這與日治時期官辦美展東洋畫部約四十件入選作品中，只能偶見一二的水墨畫入選的情況相較，²⁴⁶在比例上可說是增加了許多。

在 29 位入選者當中，鄭淮波（1911-1987）和張金柱（1881-1990 年間生）兩位從未參與過台展和府展的新竹傳統書畫家，也名列其中。他們在在日治時期為新竹書畫益精會、新竹麗澤書畫會等傳統書畫會的成員，曾多次參加並入選台灣

243 陳進東畢業於東京女子美術學校東洋畫高等師範科，陳敬輝畢業京都繪畫專門學校本科，林之助畢業於帝國美術學校日本畫科。

244 〈全省美展定期開幕 審查完竣 發表感想〉，《台灣新生報》，1946 年 10 月 17 日。類似內容也刊登於《民報》、《大明報》兩報刊上，見〈本省首屆美術展覽會，各部審查已完畢〉，《民報》，1946 年 10 月 17 日。〈首屆美術展藝術家的一滴甘露 審查員發表感想〉，《大明報》，1946 年 10 月 17 日。

245 此 5 件水墨畫分別為鄭淮波的《雨後》、張金柱的《春江歸櫂》、朱芾亭的《連山秋色》、錢硯農的《黃山始信峰》和蔡文華的《幽林採藥》。見《台灣畫報》，台灣畫報社發行，第九期，第一屆台灣省美術展特刊號，1946 年 10 月 30 日。

246 如 1943 年第 6 屆府展東洋畫部 44 件入選作品中，扣除審查員和推薦畫家的作品，以水墨畫入選展覽的只有蔡文華的《幽林寒居》一畫。

和日本的傳統書畫展，可說十分活躍。²⁴⁷曾以水墨畫作品《墨竹》入選東京三樂書道會展鄭淮波，²⁴⁸以畫墨竹而富盛名，戰後參加省展的《雨後》(圖 3-2-8)，也是以墨竹為題材。此畫中可見鄭氏以熟練的筆法和墨色濃淡的變化，表現竹葉的前後層次以及虛實掩映的效果。張金柱《春江歸櫂》(圖 3-2-9)則是幅山水為題材的水墨畫，畫中前景以留白的方式表現廣闊平靜的水面，至中景處則安排兩顆相對之巨大山石，並用斧劈皴輔以墨色的濃淡變化，表現出山石的體感和肌理，山石前的江面上，以簡單的墨線與墨點，描繪一划槳而歸之船，點出《春江歸櫂》之畫題。由上述可知，鄭氏和張氏兩人出品此次省展的創作，無論是在題材上、技法上都屬於傳統水墨畫的範疇。

日治時期，自 1927 年第一屆台展時，台灣的传统水墨畫幾乎全數落選以來，傳統水墨畫就一直被排除在殖民政府所舉辦的官辦美展之外。因此傳統水墨畫家之活動，或限於自組之書畫會，彼此交流，或另外參加台灣和日本的書畫展覽。因此，鄭氏與張氏兩位傳統水墨畫家的作品，能入選首屆省展，可說別具意義。在此可視為在戰後水墨畫於興起的強勢潮流之下，儘管國畫部的五位審查委員，都是日治時期官辦美展中屢屢獲獎、極富盛名的東洋畫家，但他們卻沒有完全沿用日治時期東洋畫部的審查標準，而讓傳統水墨畫有入選的空間與可能。

日治時期曾多次以水墨畫作品入選台展、府展的朱芾亭(1905-1977)，²⁴⁹這次也以水墨畫作品《連山秋色》(圖 3-2-10)入選省展國畫部。朱芾亭是嘉義地區具有傳統水墨畫基礎的書畫家，日治時期曾向林玉山學畫，並積極參加嘉義地區的春萌畫會、鴉社書畫會和墨洋社等書畫會，與當地書畫家交流，持續傳統水墨畫的創作。²⁵⁰值得注意的是，雖然他數次入選日治時期官辦美展的作品，多都

247 〈新竹麗澤會員將出品美協展〉，《台灣日日新報》，夕刊 4 版，1932 年 4 月 7 日。〈全島書畫展覽新竹麗澤會員入選者頗多〉，《台灣日日新報》，夕刊 4 版，1932 年 12 月 5 日。〈麗澤會員書畫將出品泰東展〉，《台灣日日新報》，夕刊 4 版，1933 年 11 月 22 日。〈新竹麗澤會員書畫出品日本美協〉，《台灣日日新報》，夕刊 4 版，1934 年 4 月 29 日。〈泰東第五回展 麗澤會入賞者〉，《台灣日日新報》，8 版，1935 年 11 月 6 日。〈新竹麗澤會員受推薦編入全國書家名鑑〉，《台灣日日新報》，夕刊 4 版，1934 年 6 月 13 日。

248 〈麗澤會員入選〉，《台灣日日新報》，8 版，1936 年 8 月 1 日。

249 朱芾亭除了入選第四回台展的《公園小景》(1930)是描繪工整的膠彩畫外，其餘入選台展的作品，都是水墨畫，包括了入選第六回台展的《雨去山色新》(1932)、第七回台展的《宿雨收》(1933)、第八回台展的《水鄉秋趣》(1934)、第十回台展的《返照》(1936)、第三回府展的《暮色》(1940)。

250 林柏亭，《嘉義地區繪畫之研究》，台北：國立歷史博物館，1995 年 6 月，176 頁。

是水墨畫，不過這些作品，幾乎都是以寫生為出發的水墨畫創作，和臨摹畫稿之傳統水墨畫有著很大的差異，例如 1943 年入選第六屆府展的《暮色》(圖 3-2-11)。而朱氏於戰後首屆省展中出品的《連山秋色》，卻不同於參加台府展寫生台灣風光的創作，反而在構圖上、表現形式上或題材上，都更接近於中國傳統水墨畫。

國畫部入選者中，最值得注意的是此次美展唯一的中國新移民—錢硯農。根據報紙上的介紹，錢氏當時的身份為陸軍一三九旅政治部的中校科長，曾在中國大陸從事多年的政工工作。²⁵¹錢氏出品《黃山始信峰》(圖 3-2-12)，為一幅山水題材的傳統水墨畫。畫面的左方前景有數顆松樹聳立，中隔溪谷與對面的垂直山壁相望。畫面上方遠景處，則為從雲霧中冒出的層層山峰。遠山的山峰之形狀，錢氏描繪數條垂直並排的長條狀石體，企圖表現黃山始信峰的造型特色，也符合傳統山水畫中常見的構圖定式。(圖 3-2-13)故《黃山始信峰》一畫，可視為錢氏將黃山奇石怪松的特色，結合傳統山水畫的構圖定式而成的創作。沿用傳統構圖定式的創作，除了入選外，更獲得「特選」的最高榮耀，如此結果，似乎與前述國畫部的評審委員們反對模仿古人作品的立場有所矛盾。

事實上，在國畫部評選過程中，已有政治力量的介入。台灣美術界的重要領導人陳澄波，曾表示此次美展的評選過程力求公正，一件作品不僅要從構圖、色彩、色調、筆法等各方面進行評選，還要通過評審們層層關卡的嚴密審核，最後才能入選美展。不過他在接受記者訪問時，特別提出錢硯農的入選，已干涉了評選的公正性：

(特選)第六名是內地從事政工多年的作家，陳教授(陳澄波)曾說對於省界決□有影響到選拔的公正。²⁵²

可見首屆省展國畫部的評選，並非如一般所認知，完全掌握在台灣本地評審的手中，具有強力軍政背景的水墨畫家錢硯農，以《黃山始信峰》一作獲得特選，正是政治力介入下的結果。此畫展出後，曾批評台灣國畫受日本畫影響過深的「蜀

251 〈第一屆全省美展明日開幕〉，《台灣新生報》，1946 年 10 月 21 日。〈美術展發表特選，國畫許深洲，洋畫呂基正，彫刻張錫卿〉，《民報》，1946 年 10 月 21 日。

252 張南雷，〈台省美展先睹記〉，《和平日報》，1946 年 10 月 23 日。

客」評論人，在指責台灣畫家的創作已「非國畫面目」的同時，大力讚揚此畫「頗合古法」。²⁵³可見這種傳統水墨畫的表現形式，才真正符合新政權對國畫的期待。

除了入選者外，五位評審委員中，林玉山、郭雪湖也以水墨畫創作參加展覽。林玉山出身嘉義的傳統裱畫店，年少時曾向家中聘請的畫師學習水墨民俗畫，以及日人業餘畫家伊坂旭江學習水墨四君子，並留學日本兩次，接受正規的美術教育。日治時期，林玉山入選官辦美展獲得特選的《蓮池》(圖 3-2-14)、《甘蔗》(圖 3-2-15) 等作品，都是造型嚴謹、用色講究的膠彩畫。不過他同時也參加台灣人的活動，如新竹書畫益精會、鴉社書畫會墨洋社等書畫團體，持續水墨畫的創作。戰後，林玉山同時以膠彩畫作《竹雀圖》和水墨作品《薰風》參加首屆省展。《竹雀圖》一畫今已不存，首屆省展的圖錄也未將此畫印出，不過從林玉山對此畫的敘述可知，《竹雀圖》為描繪竹林群雀各式姿態的膠彩畫，²⁵⁴其表現形式可能與林玉山 1936 年的《竹雀圖》(圖 3-2-16) 類似。至於刊登於省展圖錄的水墨畫《薰風》(1946 年，圖 3-2-17)，則是幅靈活運用水墨暈染技法的作品。畫面左方，是兩三棵高達畫幅頂端的柳樹，樹枝和樹葉的型態表現豐富的墨色層次變化，畫面的右下方，樹下歇息的兩匹馬，以流暢的墨線和墨點刻畫。此外，林氏更以漸淡的墨色，表現消失在霧氣中的樹幹與樹葉，再配合畫面左方的大量留白，營造出詩意氣氛。數年後，林玉山在追憶此畫時也提到，這是幅以筆墨表現詩意之創作。²⁵⁵

郭雪湖早年曾向台北民間畫師蔡雪溪習畫，具水墨畫基礎，不過他入選台展名作《圓山附近》(圖 3-2-18)、《南街殷賑》(圖 3-2-19) 等，都是構圖繁密、設色豔麗的膠彩畫。至戰爭時期，郭雪湖到中國華南與當地畫家進行日華親善之繪畫活動，以水墨畫創作，與當地畫家交流，共同繪製合作畫(圖 3-2-20)。²⁵⁶此一時期，他開始以水墨寫生廈門、廣東當地風光的作品來參加府展。《廣東所見》(圖 3-2-21) 和《鼓浪嶼所見》(圖 3-2-22) 兩畫，主要以墨線勾勒景物輪廓，

253 蜀客，〈全省美展參觀記〉，《中華日報》，1946 年 11 月 2 日。

254 林玉山曾描述此畫為：「竹雀圖以院體派脫胎的雙鉤彩色畫，描寫竹叢裡的群雀，表現黃雀各種種的生態。」見林玉山〈藝道話滄桑〉，《台北文物》，三卷四期，1955 年 3 月 5 日，頁 82。

255 在回憶中，林玉山稱《薰風》一畫為《柳蔭繫馬》，見林玉山〈藝道話滄桑〉，《台北文物》，三卷四期，1955 年 3 月 5 日，頁 82。

256 〈日華親善合作畫〉，《台灣日日新報》，1941 年 8 月 20 日。相關研究見黃琪慧，〈戰爭與美術—日治末期台灣的美術活動與繪畫風格(1937.7-1945.8)〉，前引處，頁 47-50。

描繪樹木、佛塔、廟宇等物像十分精準。戰後，郭雪湖以「本省國畫專家」的身份籌畫省展，²⁵⁷同時身兼國畫部審查委員，在面對戰後強勢地宣稱正統國畫的水墨畫，郭氏選擇以水墨畫《驟雨》（圖 3-2-23）參加首屆省展，此畫與戰前參加府展的《鼓浪嶼所見》、《廣東所見》兩幅水墨畫相較，與對物像的描繪較為簡化寫意，並大量運用水墨暈染的技法，表現風雨斜掃而下的情景，由此可見郭雪湖向傳統水墨畫靠攏的創作意圖。

由上述可知，戰後初期中國水墨畫家紛紛來台展覽，並以正統國畫自居的強烈衝擊下，首屆省展國畫部，和日治時期台展與府展的東洋畫部相較，已發生了變化。不僅參展、入選的傳統水墨畫作品增加，郭雪湖和林玉山兩位國畫部中具有水墨畫基礎的評審委員，也提出水墨創作，參加此次美展。

3-2-2 呼應「光復」時局的創作

如前所述，台灣的美術家們對於脫離日本的殖民統治，曾懷著興奮的心情，樂觀地期待著祖國的新政權來臨。在一股學習國語的祖國熱中，新竹地區的文藝界熱心人士，於 1945 年 11 月 20 日出版台灣戰後第一本雜誌—《新新》。²⁵⁸其封面套色彩圖圖案，為創辦成員之一王花設計，表現出台灣民眾迎接國軍的歡欣畫面（圖 3-2-24）。圖中前景是寫著歡迎國軍之中式牌樓，其頂端飄著的國旗，在遠方青空白雲的映襯下，顯得格外的顯眼。畫面中央，則是兩位身著旗袍，漫步於牌樓下的年輕女子。圖中繽紛交錯的色彩，更增添了活潑喜悅的氣氛。

同期漫畫專欄中，尚有一幅以迎接祖國為題材的漫畫創作《迎神圖》（圖 3-2-25），其作者為雜誌成員洪朝明。²⁵⁹漫畫中大列人馬拿著國旗，排著迎神的陣勢，敲鑼打鼓地準備迎接祖國政權的來到。這一熱鬧場景，在漫畫家幽默的筆下，顯得趣味十足，也反映出當時台灣民眾熱烈歡迎新政府的單純喜悅心情。

257 〈長官公署諮議郭雪湖聘任案（教育處簽呈）〉，《台灣省行政長官公署檔案》，1946.7.9。（長官公署諮議郭雪湖聘任案（件名）諮議聘解（卷名）檔案編號 00303230007011-062200350046），詳見前文第二章第一節。

258 其成員包括在日治時代新竹頗負盛名的「新高漫畫集團」同仁葉宏甲（諸葛四郎作者）、洪朝明、王花、陳家鵬，以及畫家兼文藝家鄭世璠。見鄭世璠，〈滄桑話「新新」—談光復後第一本雜誌的誕生與消失〉，前引處。

259 《新新》，創刊號，1945 年 10 月，覆刻版（台北：傳文，1995），頁 12。

隔年 10 月 25 日，在台灣美術家們努力爭取下，以「慶祝光復」為名的第一屆台灣省美術展順利開幕，作品中，有不少表現光復題材的畫作。報上評論特別指出：

這兒有好幾幅畫面上，為著台灣光復的史詩。台灣的畫幅里，建築物上有了青天白日旗。台灣婦女的服裝轉換了趨向，台灣孩子們談著中國的國語書本，這是二十世紀台灣美術史上，值得特別書寫的一頁。²⁶⁰

的確，西洋畫部審查委員劉啟祥的《慶祝光復》(圖 3-2-26)和陳澄波的《慶祝日》(圖 3-2-27)等畫作中，中國民國的青天白日都是畫面上醒目的焦點。而在婦女服裝上，以身著旗袍的女性為題材的創作，在展覽中更比比皆是。如以擅長女性人物畫著名的東洋畫家陳進、林之助和陳敬輝，在此次展覽中所出品的《孔子祭》(圖 3-2-5)、《朝粧》(圖 3-2-6)和《蚊》(圖 3-2-7)，都描繪身著旗袍的優雅女性。另一值得注意的畫家，是在日治末期府展時代崛起的新生代東洋畫家許深洲，他於此次美術展中，提出了首次以女性人物為題材的畫作《觀猴圖》(圖 3-2-28)，一舉獲得了「特選長官賞」，畫中描繪的主角，便是三位身著旗袍站在獸籠前觀猴的女性。

這些展出畫作中，無論是出現在畫面上的中華民國國旗，或是身穿旗袍的女性，都和《新新》雜誌創刊號封面一樣，表現出台灣脫離日本殖民統治後，回歸中華民族的新氣息。

在風景畫方面，西洋畫部審查委員陳清汾，以台灣風景為題材，出品《還我河山》(圖 3-2-29)一畫。在此畫中，畫家將觀看的視點安排在前景高山上，俯瞰著山下廣闊的田園與遠方拔地而起的高山，讓整幅風景畫面呈現出壯麗廣闊之感。這樣的畫面配合著「還我河山」之畫名，宣示這片美麗壯闊的景致的所有權，已回到了自己的手中，不僅呼應了「光復」的時局，同時也勾起了觀者對這片土地的悠思與共鳴。正如評論者所說：「陳清汾「還我河山」，綠油油的原野，綠崢嶸的乾山，引起人對河山發生無限感情。」²⁶¹同樣以風景題材來表現「光復」

260 張南雷，〈台省美展先觀記〉，《和平日報》，1946 年 10 月 23 日。

261 蜀客，前引文。

的作品，還有國畫部許眺川的《淡港復興》(圖 3-2-30)。此畫藉描繪廣闊的淡水河面上往返不息的戎克船，以及在河上岸邊活動的忙碌人們，表現出光復後的淡水港充滿生機活力的一面。

另一幅報上評論提到值得注意的創作是呂基正(1914-1990)的《室內》(圖 3-2-31)。此畫描繪著一個坐在室內明亮窗前椅子上，臉上有著若有所思表情的女童。她的左手扶著擱在大腿上的書本，右手以食指指著書本的封面。雖然從現存的黑白複製圖上，看不出畫中書本封面的細節。不過從當時報上評論可知，上面寫有注音符號拼成的「ㄍㄨㄛ ㄉㄨㄛ」(光復)二字：

有一幅油畫里，一個十一二歲的女孩子，在他書室的窗口靜坐著，膝蓋上拿著一本半闔著的書，在默默地深思，那書面上用國語注音符號，寫著ㄍㄨㄛ ㄉㄨㄛ(光復)這一幅畫的內容多們深沈呀！讀者諸君：請注意特別欣賞和體念吧！這也就是這次西畫部榮獲長官獎的，初看平淡無奇的傑作。(題名「室內」，作者年輕的呂基正君)。²⁶²

由此可知，畫家呂基正在此幅正統的室內人物畫中，藉著描繪手持印有光復注音符號的女童，同時呼應了台灣光復的時代氣息，以及以「慶祝光復」為名所舉辦的美展主題。

以孩童為主題來呼應光復時局的，還有鄭安的《國慶日》(圖 3-2-32)，此畫描繪一站在黑板前的女童，正手拿粉筆在黑板上塗鴉。至於塗鴉的內容，從現存省展圖錄的黑白印刷來看已十分模糊，不過報上對此畫的評論，卻提供了些許的線索：「鄭安的國慶日，一個童心，怎樣在黑的板上刻畫新的希望，有深刻的用意。」²⁶³從而推測，女童在黑板上的塗鴉，應和呂基正《室內》一畫中少女所持書本上的光復注音符號類似，是和國慶有關的圖畫。

呂基正的《室內》中，少女手所指書本上的光復注音符號，是接收台灣的中華民國的文字語言，鄭安《慶祝日》中，女童在黑板上所畫的塗鴉內容，則表現著中華民國國族節日—國慶日。而兩者皆藉著國家未來的主人—孩童一來展現台

262 張南雷，前引文。

263 蜀客，前引文。

灣在戰後歸屬於中華民國的新局面。

除了呂基正的《室內》和鄭安《慶祝日》兩件作品外，李石樵在此次美展出品的《唱歌》一畫，更以歌唱的孩童，刻畫出台灣從戰爭摧殘與殖民地的陰影掙脫後，得到釋放自由的歡天喜地心情。雖然此畫的原作已不存，也沒有複製圖片流傳下來，不過從當時報章雜誌的評論，可瞭解此畫描繪的是一群天真的小孩，在歷經轟炸的廢墟中歡欣歌唱，慶祝戰爭結束以及台灣光復的場面：

「唱歌」是表現著，剛從防空牆跳出來，而沒有衣裳穿的小孩們，因光復重迎大日嘆了一口氣，而？起小口琴，合唱久忘的歌曲的場面。²⁶⁴

台灣本地文化人蘇新，更評論此畫深切地將台灣人脫離異族統治的歡樂與欣喜表現出來：

「合唱」是描寫台灣光復當初，幾個小孩子，在被美空軍轟炸成廢墟的街頭，一人奏口琴，其餘合唱，歡天喜地，慶祝台灣光復，這種心情，除不願受異族的統治的我們本地人以外，是不能理解的。²⁶⁵

而在首屆省美展畫作中，最能表現出台灣人民掙脫日本殖民統治的興奮與雀躍，應是陳澄波的《慶祝日》(圖 3-2-27)。如前章節所述，陳澄波是台灣美術家中對祖國最懷抱熱情的一位。在《慶祝日》中，畫家描繪了人人手拿中華民國國旗慶祝的歡欣場面。從畫面上來看，橫越前景的是一條充滿人群的熱鬧大街。街上的人們穿著各色衣服，把畫面點綴得五彩繽紛，他們攜家帶眷、手拿國旗，一同前往畫面中央的西式高樓建築物，準備參加慶祝活動。而在此建築物頂端，插著大大的青天白日旗，在一抹青空的印襯下，迎風飄揚。畫面中最引人注目的焦點，則是站在高樓頂上大國旗旁的三個興奮人兒，他們高舉雙手，幾乎要跳起來似地，奮力揮舞著手中的國旗，讓整幅畫洋溢著一股興奮喜悅的氣息。身為首屆省展審查委員的陳澄波，在提到對此次美展的審查感想時，曾高興的表示：

264 吳良也，〈省美術展的印象〉，《人民導報》，1946年11月2日。

265 甦甦，〈也漫談台灣藝壇〉，《台灣文化》，2卷1期，1947年1月1日。

現在（畫家）得以自由自在的態度表露在作品上，覺得很大的感激。…我也以作家的一人（身份）作了一畫，給六級生的自己的兒子批評說：「阿爸有較少年啦！」但是以這樣恢復年情的心情來作畫，不只是我一個人，或者本省一切作家都是抱著這樣的心情也未可知。而且這都是表露在畫面—由於色彩的作法、機構（結構）的取法等來看，都滲著這樣的心情。

266

另外，他在接受記者訪問時亦表示：

在日本統治時代，經常舉行的台灣各次美展，對於稍具民族思想，或諷及他們侵略主義，背反他們野獸精神的偉大作品，是一直被迫害不得見天的，現在我們的畫幅裡，可有了台灣同胞真正的生命和靈魂了！這是說明了我們已經有了自由，已經從「皇民化」的皇民的奴隸名分解放了，這是全省美展所表現的畫的主題。²⁶⁷

在兩段話中，陳澄波高興地訴說著台灣的美術家們，在台灣光復後，不需再擔心殖民政府的壓迫，或顧忌統治者的喜好，可自由自在地創作。當然，對祖國身懷熱情的陳澄波，將當時台灣民眾以致於畫家自身迎接光復的熱烈情緒，毫不保留地揮灑於畫布上。在這樣的心情下所創作的《慶祝日》，畫面中不僅充滿了天真喜悅的人群，同時也熱情而直接地傳達出畫家迎接新時代、新政權的興奮喜悅心情。

在台灣人民單純熱情地歡迎與期待之外，民國政府在接收台灣後，也力圖向台灣人灌輸中國文化，加強中華民族意識，期待將受日本統治五十年的日化台灣人「國民化」。例如，塑造國族英雄，以及恢復漢族傳統文化祭典，就是新政權為達此目的所積極進行的作為。而在首屆省展中，蔡雪溪（1884-？）的《振興民族》（圖 3-2-33）和陳進的《孔子祭》（圖 3-2-5），便是以上述兩者為主題，來

266 〈美術座談會〉紀錄，《台灣文化》，1卷3期，1946年2月，頁24。

267 張南雷，前引文。

進行的創作。

蔡雪溪曾五次入選日治時期官辦美展東洋畫部，從報上的評論可知，他在此次美展中提出的《振興民族》，是以鄭成功在台事跡為題材而進行的創作。²⁶⁸在省展畫報特刊的圖錄中，依稀可看出此畫描繪的是鄭成功騎著白馬，率領軍隊進攻的情景。事實上，鄭成功來台驅逐荷蘭人並進行反清復明事業的歷史，在戰後初期便不斷地被統治當局提出，藉此強調鄭氏從荷蘭人手中「收復」台灣的事跡，以及其所具有反抗異族統治的民族精神，進而將他塑造成台灣人應崇拜學習的國族英雄典範。²⁶⁹如在一九四六年發行的一圓新台幣上，便印有鄭成功與荷蘭人在鹿耳門進行海戰的圖案（圖 3-2-34），報上特別說明此圖為「我民族英雄鄭成功在鹿耳門一役中打敗和蘭（即荷蘭），收復台灣的一幅海戰圖」。²⁷⁰在由行政長官公署宣傳委員會發行的宣傳刊物《新台灣畫報》上，也以「台灣之光榮史跡—鄭成功」一單元，刊登與鄭成功事跡圖（圖 3-2-35），並稱鄭氏為：

從荷蘭人手裡，把台灣奪回，歸入中國版圖的鄭成功，是台灣六百萬人民心目中最欽敬，最崇拜的民族英雄。²⁷¹

事實上，台灣在被鄭成功領有之前，並非中國或鄭氏的領地，故稱他將台灣「奪回」，並不符合嚴格的史實。鄭氏領有台灣後，是以反清復明的姿態與中國的清朝對抗，因而稱鄭氏將台灣「歸入中國版圖」，更是違反事實。可見國府統治者為了不斷地對台灣人塑造「中國收復台灣」或「台灣歸入中國」是一光榮功績，不惜改造過往鄭成功在台的歷史來比附他們所欲創造的論述。

而在鄭氏接受荷蘭人投降一圖（圖 3-2-37）的解說中，更將荷蘭人向鄭成功投降，比擬為當時日本在台灣對中國投降的場面：

圖為鄭成功接受荷軍投降情況，這很像三百年後的今天，日本在台灣投降

268 同上註。

269 莊惠惇，〈文化霸權、抗爭論述——戰後初期臺灣的雜誌文化分析〉，桃園：國立中央大學歷史研究所碩士論文，1998年，頁121-123，137-139。

270 〈新台幣海戰圖的意義 鄭成功收復台灣 初陣鹿耳門之役〉，《大明報》，1946年9月23日。

271 〈台灣之光榮史跡 鄭成功〉，《新台灣畫報》，第五期，1946年5月30日。

的情形。²⁷²

故而蔡雪溪以鄭成功在台事跡為題材，所創作的《振興民族》一畫，不僅只是回顧鄭成功在台事跡，也呼應了「光復」時局下，統治當局力圖將鄭成功塑造為從異族手中「收復台灣」，並讓台灣「歸入中國版圖」之民族英雄形象。

國畫部評審委員陳進的《孔子祭》（圖 3-2-5），則是以中國傳統儒家文化的祭孔典禮為創作主題。此畫是以孔廟的門口為場景，廟門左方高掛寫有「萬世師表」四個大字的燈籠，十分引人注目。從長方形的廟門望入廟內，可看到排列整齊的女學生們正在參加祭孔典禮。而畫中的主角，則是一群聚在孔廟門口的婦女，她們皆穿著合身的旗袍，頭頂時髦捲髮，正要走入廟內參加祭典。值得注意的是，畫中無論是孔廟內女學生，或是正要走進入廟內的數位婦女，在畫中都一致以面對孔廟、背對觀者的姿態出現。讓觀看此畫的人，似乎也要順著她們的背影，成為走入孔廟，參加祭典的一員。事實上，在戰後初期，國府統治者為強化台灣人對中華文化的認同感，積極在各地辦孔子祭典。同時強調以往因受日人壓制而停止舉辦的祭孔典禮，能重新恢復，代表著中華民族的光耀與勝利。如在報上刊登高雄舉辦孔子祭典的消息便如此說道：

歷年舉行祭典兩次，因為九一八以後，被日人官憲壓迫，至今十數年之長年月中止了，幸得台灣光復，黃高雄市長仲圖，為振興教育起見相圖〔相圖兩字疑為錯字或贅字〕地方仕紳，復活孔子祭。²⁷³

故而對於剛脫離日本殖民統治的台灣人而言，也理所當然地將孔子祭典的舉辦和參與，視為值得慶賀與驕傲之事。因此陳進在此時創作的《孔子祭》一畫，在題材上回應了官方將祭孔典禮的舉辦視為中華民族的的光榮的主張。在畫面上一致面對孔廟祭典，卻背對觀者的的女學生和婦女，傳達出台灣人在戰後又再度身為中華民族的一員，共同參加中華傳統文化祭典的使命感與莊嚴氣氛。

272 同上註。

273 〈高雄孔子廟祭典 十數年來初次舉辦〉，《民報》，1946年8月26日。

綜上所述，可知台灣美術家們在呼應光復時局的創作中描繪了國旗、旗袍等屬於中華民族或中華民國的新時代象徵物；在創作內容上，極力表現出台灣人民脫離日本殖民統治陰影壓制的興奮喜悅。更進一步地，台灣美術家們的創作，也回應了在國府政權接收台灣後，力圖塑造的國族英雄論述，與極力恢復的傳統漢文化之典禮祭儀。

3-2-3 反映社會現實的創作—漫畫與油畫

在迎接祖國的熱潮過後，台灣社會在行政長官公署的不當統治下，逐漸出現了貪官污吏橫行、物價上漲、糧食缺乏、百業蕭條、失業眾多以致於民生困苦的困境。很快的，這些社會現實出現在《新新》雜誌第二期的漫畫專欄中：洪晁明的《社鼠依舊》（圖 3-2-37）以諷刺手法描繪趾高氣昂的政府大官，以及勾結大官以獲取不當利益的奸商。另一幅《米！米！米！》（圖 3-2-38），則刻畫奸商惡性囤積，一般民眾竟然無法買到農民辛苦栽種的稻。陳家鵬的《什麼東西都有，但是不夠錢》（圖 3-2-39）諷刺在物價飛漲的情況下，老百姓連生活所需的食物都買不起的慘狀。²⁷⁴在《新新》往後數期的漫畫專欄中，更接二連三地反映台灣社會在新政權統治下，貪官污吏橫行老百姓生活因而痛苦不堪的景況。葉宏甲《強盜就縛（破案）》（圖 3-2-40），描繪體態肥胖健壯的警察，所抓到的強盜竟是骨瘦如柴、衣衫藍縷的可憐老百姓。²⁷⁵署名天神的《民生？》（圖 3-2-41），刻畫污吏和奸商聯手捧著一大袋的鉅額金錢，將老百姓壓垮在地。天神另一幅創作《一種人一日記》（圖 3-2-42），²⁷⁶以兩相對照的方式，描繪政府大官和一般老百姓天差地別的生活。一邊是每天收受賄賂過著花天酒地糜爛生活的大官，一邊則是終日辛勞卻連三餐都不得溫飽的老百姓。

值得注意的是，同樣以漫畫形式反映台灣社會黑暗面以及百姓生活艱困的，還有戰後才來到台灣的左翼木刻版畫家。不過，《新新》雜誌的漫畫同仁們，卻比這些戰後初來台灣的木刻版畫家們，更迅速地表現這些社會現象。木刻版畫家們以台灣的社會現實為題材的創作，以及他們對左翼美術觀的宣揚，最早在 1946

274 〈漫畫〉，《新新》，第二期，1946年1月，前引處，頁8-9。

275 〈漫畫〉，《新新》，第三期，1946年3月，前引處，頁9。

276 〈漫畫〉，《新新》，第四、五期（合刊），1946年5月，前引處，頁10。〈漫畫〉，《新新》，第六期，1946年8月，前引處，頁9。

年下半年後才較為頻繁的出現在報章雜誌；而《新新》雜誌早在台灣光復三個月內，也就是 1946 年一月第二期的內容中就開始出現諷刺污吏和奸商，以及表現百姓生活艱困的漫畫。在創作理念上，木刻版畫家們可說是在左翼美術觀的信念下，創作出反映黑暗社會現實、為民眾而美術的作品。而《新新》雜誌的漫畫同仁們，則直接貼近一般台灣大眾對現實腐敗社會政治不滿的心聲，很快的就藉著淺顯易懂的漫畫，傳達出當時的社會問題。

那麼，第一屆全省美術展覽中，除了有前述呼應光復時局、表現台灣人迎接祖國雀躍心情的作品外，美術家們，對於國府政權接收台灣後所造成的種種令人心痛的社會現實，在創作上又有什麼樣的回應？日治時期的官辦美術展覽中，因受到殖民政府的約束，甚少有表現社會現實的創作。然而，到了戰後初期殖民地的束縛解除，台灣人一時可以自由的表達自己的意見，在省展舉辦前夕的評論中，記者也特別期待今後藝術創作應從「為藝術而藝術」轉變成「為人生而藝術」，因此美術家也得負起社會責任，不能只創作出逢迎拍馬、歌頌美善的作品，而要暴露現實的罪惡與黑暗。²⁷⁷在首屆省展中也可以看到台灣美術家們開始呼應社會心聲，創作出反映社會悲慘面的作品。

在此次美展的參展者中，最有意識藉著繪畫創作來反映社會現實的，應屬西畫家李石樵。如前章節所述，身為台灣畫壇的重要領導人之一的李石樵，在面對台灣社會文化的困境時，曾堅定地宣告，台灣的美術文化也要和政治一樣，順應世界的潮流，往民主以至於民眾的道路前進。因此創作不能單單只滿足於外觀美感的講求，其內容必須是屬於民眾、能讓民眾瞭解，並具有主題和意識的民主主義美術，以期對文化上和政治上的民主化有所助益。在省展開幕，李石樵接受記者專訪時再度宣告：

今日的美術必須是主題的藝術。有確定的目標是必要的。應該要對現實深入思考後，圖求專心一致的態度和美感價值的完成。繪畫常是社會中的息氣，因此理當與大眾共存。這並不意味著畫家要媚世，而是要表現出從畫家自身所流露的良心。今後我國的美術該有的方向，應是具有明確的主題。²⁷⁸

277 陳知青，〈美展先睹記〉，《台灣新生報》，1946 年 10 月 22 日。

278 王俊明，〈洋畫壇の權威 李石樵畫伯を訪ぬて〉，《新新》，第七期，1946 年 10 月，前引處，

在這樣的理念下，李石樵於第一屆省展中，提出了巨幅群像畫—《市場口》。（圖 3-2-43）此畫以永樂市場為場景，描繪當時社會底層大眾的現實生活。在畫面的中央，是一位穿著時髦旗袍的海派女子，手拿紅皮包、腳穿紅皮鞋、臉戴太陽眼鏡，都代表著優裕的經濟條件。但圍繞在她身旁的，卻是在經濟蕭條的環境下，處於艱困中的本地老百姓。在她的前方可看到一隻瘦得皮包骨的黑狗，左方則是穿著破衣、光著腳丫在市場討生活的小孩，右前方蹲著一位衣衫藍縷的小販，後方則是瞎眼的老叫化子。這位時髦女子完全無視於身旁的人，仍傲然闊步地往前走。藉由這樣的對比，畫家深刻地表現出社會中本地和外地的族群差異與貧富差距的不平等。此外，畫家更藉著畫面左方三位議論紛紛而表情激動的男子，與右後方面帶無奈的藍衣婦人，藉此表現出當時人民心中的不滿與無奈。李石樵在參展前便表示：

這幅畫成為我此次展覽會中所提出的唯一報告書，如果從陳長官（陳儀）那邊有人來的話……。²⁷⁹

由此可知，李石樵不只要藉《市場口》寫實地呼應台灣的社會狀況，他更擔起了身為畫家的社會責任，企圖以藝術創作向當權者表達人民的心聲，希望統治者陳儀等人看到這幅畫後，能夠理解本地人民的困苦。

《市場口》展出後，便受到蘇新（1907-1981）與王白淵（1902-1965）兩位文化界左翼人士的肯定與讚揚。王白淵認為此畫無論對李石樵，或台灣藝術界，都是重要的轉變：

他的《市場》及《歌唱》中聚集許多人物，卻不覺得平板或散漫，反而以多采多姿的變化，統一收入畫面中，由此可知他構圖的正確性。……他抱著真誠的創作態度，勇敢第一步跨出沙龍藝術，直接面對冷酷的現實。從這層意義來看，不論對他自己會對台灣藝術界而言，《市場》這幅畫都是重要的轉

頁 21。
279 同前註。

王白淵推崇李石樵的原因，除了構圖正確與真誠的創作態度外，更因《市場口》的題材反映了冷酷的社會現實，勇敢地走出沙龍藝術。蘇新則在《台灣文化》提到，《市場口》：『不幸的台灣人，個個都稱讚說「宛如把台灣現狀縮寫在一幅圖」！』²⁸¹此外，身為《台灣文化》編輯的蘇新，特別將《市場口》當做第三期封面介紹出來。

無論是李石樵提出具有左翼意識的民主以至於民眾的美術主張，以及實踐這樣理念反映出社會現實的《市場口》繪畫創作，或是更進一步要藉著畫作內容向當權者表達社會大眾心聲的企圖，都是台灣美術史上首次出現的行動，對當時的美術界可說有著重大的意義。

曾三次入選日本官辦美展帝展、文展，獲得無鑿查殊榮的李石樵，在日治時期的台灣美術界已是極具份量的畫家。他獻身投入繪畫創作的認真精神和努力不懈的態度，都是台灣新生代美術家學習景仰的對象。戰後初期，李石樵所使用的畫室，原是日產的天理教寺院，面積達五、六十坪大。李石樵將此畫室提供給有需要的畫家們共同使用，畫室門口掛有「藝術建設協會籌備處」的木牌，²⁸²可見他為畫壇的實際領導人物，欲帶領台灣美術界有所作為。

以繪畫創作而言，在各類繪畫的題材中，人物畫本是最適合表現社會現實的繪畫類型，日治時期已擅長古典人物畫的李石樵，面對戰後初期台灣文化界的困境，即勇於突破學院派人物畫的題材，以社會大眾為描繪對象，企圖創作出反映社會現實，與民眾共存的美術新方向，確實也對台灣美術界造成了影響。

顏娟英研究指出，此時許多新生代台灣美術家，在李石樵的影響下，開始轉向古典人物畫的創作。如第一屆省展中葉火城（1908-1993）入選《R先生》（圖 3-2-44），以及年輕畫家葉宏甲（1923-1990）的《讀書》（圖 3-2-45），²⁸³兩畫中的人物的堅實體態與造型，都可看到李石樵人物肖像畫的影子圖（3-2-46）。此

280 王白淵，〈永遠に藝術なるもの---第一次省展を見て〉，《台灣新生報》，1946年10月23日（四）第二版；轉引自顏娟英，〈戰後初期的反省與幻滅〉，前引文，頁83。

281 甦甦，〈也漫談台灣藝壇〉，《台灣文化》，二卷一期，1947年1月。覆刻版，V.1（台北：傳文，1994）。

282 王俊明，〈洋畫壇の權威 李石樵畫伯を訪ぬて〉，前引處，頁21。

283 顏娟英，《油彩·山脈·呂基正》，台北：行政院文化建設委員會，2009年11月，頁42

外，日治時期以獨立美術協會為學習目標的呂基正，²⁸⁴入選作品《室內》(圖 3-2-31) 和《熨衣》(圖 3-2-47)，亦是頗具印象派學院色彩的古典人物畫。

其次，更有畫家創作出反映社會現實的人物畫作品。如金潤作(1922-1983)的《路傍》(圖 3-2-48)一畫，便是描繪兩位在路旁擺攤賣煙一站一坐的少年。站著的少年赤裸著上半身，面露疲態地在煙攤旁面等待客人，坐著的少年則是累得趴在煙攤上睡著了。此畫可說表現出當時台灣社會在失業嚴重以及民生艱困的情況下，連正值學齡的孩子為了三餐溫飽，也被迫露宿街頭，擺攤私販香菸的情景。正如《新新》月報社，署名踏影者所評論：

失業，台灣現正釀久了這一大群生活苦聲，賣煙原來是由這裡產生出來的，所以路向所見的他們簡直使人家難免不深切地想到那麼暗慘的民生現實啦。失學的小孩們，靠著賣煙，扶養著他們一家貧苦的世界。……第一屆省美術展裡，記得有一個作品，洋畫「賣煙」，描寫了兩個少年排著小小的煙攤，一個大概是為疲倦吧，白天底下，一個像在貪著睡覺，他一個站在好像等客的樣子，可是他的臉上有了好像含點怒氣或好像嗟怨什麼的表情，如實地表現出灰色的憂鬱，阿，賣煙，你們的憂鬱確實是個民生主題啦。²⁸⁵

王白淵評論此畫對於社會現實的描繪，具有漫畫般的諷刺效果，²⁸⁶另一評論也提到此畫「把光復後失業和小販的苦況，深刻地描畫出來了，這些畫都潛著一種豐富的力。」²⁸⁷

同樣表現失學孩童流落街頭的社會問題的，還有洪水塗《下午三點》(圖 3-2-49)。洪水塗在日治時期曾三次以台灣風景畫入選官辦美展。²⁸⁸他出品首屆省展的《下午三點》，則是首次人物畫參展作品。此畫描繪一個正值學齡的小男孩，低著頭面帶愁容地靠在一面有著午後斜陽照射的牆面上。牆上映著的電線桿

284 呂基正自 1931 年赴日學習西洋美術以來，其主要的學習對象即為在野的獨立美術協會，而非帝展的學院派作風，見顏娟英，〈展覽會上的畫家—呂基正〉，《呂基正：台灣美術全集 21》，台北：藝術家出版，1998，頁 20-22。

285 踏影，〈賣煙記〉，《新新》，二卷一期，1947 年 1 月 5 號，頁 15。

286 王白淵，〈永遠に藝術なるもの—第一次省展を見て〉，《台灣新生報》，1946 年 10 月 23 日。

287 蜀客，〈全省美術展覽參觀記〉，《中華日報》，1946 年 11 月 2 日。

288 洪水塗於日治時期分別入選官展辦美展的作品分別為《郊外》(第八屆台展，1934 年)、《淡水風景》(第九屆台展，1935 年，台日賞)、《後街》(第一屆府展，1938 年)，三畫皆為風景畫。

以及小男孩身軀的斜影，點出了畫題下三點的時間場景，他身後牆上剛畫上車子和數字的稚氣塗鴉，顯示出男孩不過是個七、八歲的稚童。然而，如此天真的孩童，在應該上學的時間卻只能在外遊蕩，面帶愁容地低頭沈思，他臉上的表情，更顯哀傷。藉此，洪水塗可說深切地傳達出台灣社會因著經濟蕭條、民生艱困，而造成孩童失學的嚴重社會問題。報上評論亦提及：「洪水塗下午三點，畫一個失學的兒童，活活的表現了現代工人子弟的教育問題。」²⁸⁹

由上述可知，以李石樵為首的台灣美術家們，在面對台灣社會文化上的困境時，不僅呼應了戰後初期文化界的左翼思潮，主張創作出接近社會大眾的美術創作，他們突破日治時期以來官辦美展的限制，企圖以繪畫內容反映黑暗的社會現實，成為台灣民眾的代言人。



289 蜀客，〈全省美術展覽參觀記〉，《中華日報》，1946年11月2日。

第三節 二二八事件的衝擊與重挫

戰後初期美術界，無論是天真熱情的陳澄波，樂觀地期待祖國政權統治的新時代，或是王白淵、李石樵等以嚴肅認真態度，檢討社會現狀並反省自己身為文化人、藝術家的責任。1947年二二八事件發生，都對他們造成沈重的打擊。

台灣美術界與二二八事件

如前述，1946年10月的第一屆省展中，李石樵企圖以《市場口》(3-2-43)一畫，向行政長官陳儀報告台灣在「光復」後經濟惡化，老百姓生活困苦的百態。左翼文化人蘇新和王白淵，皆同聲肯定此畫為台灣美術界跨時代的成就，更貼切地反映台灣人的心聲。同年五月，熱心台灣政治文化人士所組成台灣政治建設協會，以紀念五四運動的名義，發動大遊行，要求政府改善不斷惡化的經濟狀況。²⁹⁰李石樵以繪畫為台灣民眾代言，向執政者表達意見的作法，可說是呼應台灣政治社會菁英們的意見。然而，他們對於改革的要求，並沒有受到有關當局的重視。1946年底，台灣的經濟愈趨惡化，1947年2月初，各地米價暴漲，糧食短缺，民眾生活叫苦連天，社會不安的氣氛高漲，民怨一觸即發。²⁹¹在此社會環境下，曾對祖國充滿熱情、對新時代充滿希望的美術家陳澄波，完成了生平最後一幅創作《玉山積雪》(3-3-1)。在此畫中，陳澄波一改其在畫面上佈滿點景人物的熱鬧氣氛，只描繪毫無人蹤的積雪玉山頂，畫面上三座三角形的山峰，孤獨地聳立在青空下，整體的氣氛孤高而凝重，似乎反映出畫家憂急孤獨的心境。

如前述，首屆省展中，金潤作創作的《路傍》(3-2-48)，描繪失業問題嚴重，兩位少年在街頭私販香菸的情景，引起廣大的共鳴。²⁹²不久爆發二二八事件，其導火線即為公賣局查緝私煙的不當手段所引發。在事件爆發後各地民眾發起抗議行動，據聞正任教於建國中學的西畫家張萬傳(1909-2002)，也以大隊長的身份，

290 受何義麟，〈台灣省政治建設協會與二二八事件〉，張炎憲等主編《二二八事件研究論文集》，台北：吳三連臺灣史料基金會，頁169-190。訪者廖德雄（廖進平三子），張炎憲、黎澄貴、胡慧玲訪問，胡慧玲記錄，〈廖進平〉《台北都會二二八》，台北：吳三連基金會，頁74-76。

291 李筱峰，《從終戰到二二八：島嶼新胎記》，台北：自立晚報，1993，頁48-73。

292 踏影，〈賣煙記〉，《新新》，二卷一期，1947年1月5號，頁15。王白淵，〈永遠に藝術なるもの—第一次省展を見て〉，《台灣新生報》，1946年10月23日。見第三章第二節。

親自參與建中師生發起的抗議行動。在軍隊開槍傷擊抗議的學生團體之後，張萬傳曾四處巡視是否有學生受傷。²⁹³

二二八事件爆發後，具左翼思想的知識份子和曾寫文章批評政府的新聞記者，成為軍方清算的對象。曾發表評論為台灣美術界辯護的文化界左翼人士蘇新聞訊逃跑，在朋友家躲了兩個多月後逃往上海，而後轉赴香港，從此離開台灣。²⁹⁴曾呼籲台灣美術要從沙龍中走出來的王白淵，當時活躍於新聞界和文化界，更是台灣美術界的重要評論者。事件後，王白淵隨即被抓，關在東本願寺中一百天，才被釋放。²⁹⁵事件後，兩位左翼文化人蘇新離台與王白淵禁聲，不僅讓台灣美術界失去了重要的代言人。也讓正起步要往反應社會現實之路前進的美術界，失去了關鍵性的支持者與指導者。

除了蘇新和王白淵外，自 1930 年代中期以來美術界重要評論人吳天賞（1909-1947），也在二二八事件的動盪中與世長辭。赴日學習文學出身的吳天賞，擔任台灣新民報社記者，與台陽美協畫家密切往來，積極發表繪畫評論。他聲援台灣美術家古典寫實的創作方式，肯定他們投入繪畫寫實而磨練畫技的創作態度。²⁹⁶他更期許著台灣美術家要以繪畫展現時代精神，創作出令觀眾動容、感動、認同的大作。²⁹⁷首屆省展中，吳氏以筆名吳良也發表評論，²⁹⁸讚揚李石樵《市場口》是反映出時代的傑作，並樂觀地期待台灣美術界邁向世界的水準。²⁹⁹然而，在二二八事件爆發後，吳天賞在得知自己列入當局捉拿名單中，立刻開始驚恐的逃亡生活，不久即因心臟麻痺離開人世。³⁰⁰美術界又再度喪失一位重要的評論者與支援者。

此外，參與建中師生抗議行動的西畫家張萬傳，眼見建中校長被捕，而自身名列搜捕的黑名單中，立即展開半年多膽顫心驚的逃難生活。³⁰¹廖德政（1920-）

293 廖瑾瑗，《在野 雄風 張萬傳》，台北：雄獅，2004 年，頁 52。

294 蘇新，前引處，頁 70-72。

295 顏娟英，倪雲娥女士訪問稿（王白淵夫人）。朱昭陽口述、吳君瑩記錄、林忠勝撰述，《朱昭陽回憶錄》，台北，前衛出版社 1997 年 5 月，頁 159。

296 黃琪惠，《台灣美術評論全集 吳天賞 陳春德卷》，台北市：藝術家出版社，1999 年，頁 38-114。

297 對談李石樵 吳天賞，〈第六回府展の作品と美術界〉，《新竹州時報》，1943 年 12 月。引自顏娟英譯著，《風景心境 台灣近代美術文獻導讀》，台北市：雄師 2001 年。頁 308-310。

298 吳良也為吳天賞採其次子之名之筆名。感謝顏娟英老師提醒。

299 吳良也，〈省美術展的印象〉，《人民導報》，1946 年 11 月 2 日。

300 張炎憲、曾秋美，〈陳遜章先生訪問記錄〉，《台灣史料研究》14，1999 年 12 月，頁 177-179。

301 廖瑾瑗，《在野 雄風 張萬傳》，台北：雄獅，2004 年，頁 52。

之父廖進平（1895-1947），身為二二八事件處理委員會的一員，四處逃亡，在淡水遭人檢舉被逮捕，就此遇害。³⁰²父親遇害的陰影，影響著廖德政的創作，《清秋》（圖 3-3-2，1951 年）一畫，描繪侷促柵欄內的三隻雞，向外觀看，象徵著受難家屬被困住，無法得到自由的情景。³⁰³

在二二八事件中，祖國懷抱熱情的嘉義美術家陳澄波壯烈犧牲。他身兼嘉義市參議員，被推舉為談判代表，試圖以和平的方式解決衝突，以減少民眾傷亡。不料，官方軍隊竟然拘留陳澄波等五名談判代表，³⁰⁴3 月 25 日，將他們五花大綁，背插木牌，載於卡車上遊街示眾，至嘉義車站前，一一槍決。³⁰⁵在將死之前，陳澄波寫給女婿蒲添生的遺書，訴說了他所遭受的不白之冤。³⁰⁶

此悲劇，徹底澆熄了「光復」以來台灣美術家對新政權的期待，首屆省展中出現歌頌新政權的作品，從此不再出現。陳澄波正值高峰的美術畫業，就此中斷。在驚恐中，陳澄波的家人將其畫具燒毀，在未來幾十年的戒嚴時期，他的作品長年藏於不見天日之處，以致於他的美術成就，幾乎被社會遺忘。

在二二八事件中，除了美術家與評論者遇害外，也給本地的美術創作者帶來了極大的恐懼。他們在畫面上曾描繪日本國旗的創作，因唯恐受到牽連而成為被清算的對象，他們或自毀作品，或改造畫作並長期藏匿，不敢公開於世。使得他們的美術畫業，因著政治事件的迫害，出現了嚴重的斷裂。其中最具代表性的，就是林玉山在戰爭時期 1943 年創作的《獻馬圖》（3-3-3）一畫。此畫根據當時所見情景，描繪一位軍夫牽著兩匹背著日本國旗的馬，正往接受徵調之途前進的情景。然而，在事件後的動輒搜查的肅殺氣氛下，林玉山唯恐畫中的日本國旗，會遭致牽連。立即把畫中的日本國旗，改成中華民國國旗，並將作品深鎖家中，不敢公開，經過五十多年的歲月，畫作右半終因潮濕蟲蛀而損壞。³⁰⁷

302 受訪者廖德雄（廖進平三子），張炎憲、黎澄貴、胡慧玲訪問，胡慧玲記錄，〈廖進平〉《台北都會二二八》，台北：吳三連基金會，頁 88-91。

303 顏娟英，〈觀音山畔的畫家—廖德政的油彩風景〉，《廖德政 台灣美術家全集 18》，台北市：藝術家，1995，頁 21-30。受訪者廖德政，張炎憲、黎澄貴、胡慧玲訪問，胡慧玲記錄，〈廖進平〉《台北都會二二八》，台北：吳三連基金會，頁 58-67。

304 張炎憲，〈徘徊於抗爭與和平解決之間的悲劇〉《嘉義驛前二二八》，台北：吳三連基金會，1995 年，頁 1-10。

305 受訪者陳碧女（陳澄波次女），張炎憲、高淑媛訪問，高淑媛記錄，〈陳澄波〉《嘉義驛前二二八》，台北：吳三連基金會，1995 年，頁 162-170。

306 陳澄波給女婿蒲添生之遺書，1947 年 3 月 25 日。見蕭瓊瑞，《神韻 自新 蒲添生》，台北市：文建會出版，雄獅總經銷，2009，頁 45。

307 魏瑛慧、曾媚珍編輯，《捐贈研究展 林玉山「獻馬圖」》，高雄：高雄市立美術美術館，2001 年。感謝黃琪惠學姊提供此資料。

二二八事件的發生，無疑給台灣美術界帶來前所未有的重創。然而當局並未深刻檢討，反是一味指責台人受到日人遺毒及共黨思想利用，掀起暴動。因此更加強對日本教育「遺毒」之清算，以及對左翼思想的徹底剷除。³⁰⁸這樣的措施，也使得台灣美術界在事件後的發展，蒙上了一層巨大的陰影。

本地畫家的膠彩創作首當其衝，被指責為日本遺風，應予排斥。同時，事件後政府全面禁止日語的使用，使得受日本教育，並習於用日文表達的台灣美術家，落入有口難言的苦境，無法為自己作品辯護，反駁他人的指控。在剷除左翼思想方面，許多曾批評時政或具左翼思想的文化人多落難失蹤。政府對言論出版更是嚴加管控，民辦報刊媒體皆無法繼續生存。³⁰⁹原本正要往表現群眾心聲，反映社會現實之路前進的台灣美術界受到嚴重的頓挫。故而首屆省展中出現不少以社會現實為題材的創作，在二二八事件後已不復見。

在眾多畫家中，只有曾堅定宣告美術要往群眾靠近的李石樵繼續堅持著，在未來的三年內，默默地完成了《建設》（3-3-4，1947年）和《田家樂》（3-3-5，1949年）兩幅反映社會現實的巨作，但在缺乏發言空間與評論代言的情況下，其作品不為大眾理解與重視，甚至受到木刻版畫家的嚴厲批評。³¹⁰至一九五〇年代，畫家李石樵也停止了社會寫實的脚步。

308 白崇禧，〈台灣事變的真相〉，《正氣月刊》，二卷二期，1947年5月，頁39。〈前晚向全國同胞播講台灣事變真相 外省人死傷千人以上〉，《中華日報》，1947年3月29日。

309 何義麟，〈戰後初期台灣出版事業發展之傳承與移植（1945-1950）—雜誌目錄初編後之考察〉，《台灣史料研究》，第10號，1997年12月，頁8-11。

310 夏亞拿，〈戰後初期（1945-1949）李石樵的寫實群像畫與台灣社會〉，《異藝份子》，第十期，2008年3月，頁57-71。



第四章 美術版圖的重整（1947-1949）

第一節 失落的美術殿堂—本地美術家與省展的再建立

二二八的槍聲震碎了台灣人的祖國夢，卻沒有擊垮台灣美術家共同建設台灣美術的決心。即使是熱愛美術的陳澄波，雖知自己極將冤死於祖國士兵的槍下，在其被槍決前所寫的遺書中，念念不忘提醒美術界同人團結一致，為台灣美術之精進一同努力：

告於藝術同仁之切望

需要相互理解不可分折為要，仍須努力，此後島內之藝術之精華永世不滅之強力前進，為此死際之時，暫以數語永別無悔呀！我同道藝兄呀，再進一步之結果，為要呀，進退需要相讓勿可分枝作派……。³¹¹

此外，陳澄波甚至期待以遺作展賣畫費用的三分之一，作為將來舉辦台陽美展的費用。³¹²在陳澄波真誠懇切的期勉下，台灣美術家果然團結奮起，堅持要讓第二屆省美展如期舉辦。³¹³在幾經籌備討論後，以楊三郎、郭雪湖為首的台灣美術家，決定將在10月24日起的十天，於台北市中山堂舉辦第二屆全省美術展覽會。³¹⁴美展將舉行之消息公佈後，全台各地的美術家與愛好者，也熱烈參與響應。所收到的參展作品，國畫有一一五件，西畫有二〇三件，皆比前屆的一〇二件和一八五件為多，且其中不乏耗費心力製作的百號大作，³¹⁵入選作品審查完成後，先行參觀的記者也表示此次作品的水準，又比前屆來得高。³¹⁶由此可知，不僅是

311 陳澄波給女婿蒲添生之遺書〈告于藝術同仁之切望〉，1947年3月25日。見蕭瓊瑞，《神韻 自新 蒲添生》，前引書，頁45。

312 同上註。

313 美展主辦人之一郭雪湖曾表示，不論社會局勢多麼不利，還是得堅持舉辦第二屆省展。見廖瑾瑗，《四季 彩妍 郭雪湖》，台北市：雄獅，2001年，頁86。

314 〈文化動態〉《台灣文化》，二卷五期，1947年8月1日。〈全省美術展覽會 十一月二十四舉行〉《台灣新生報》，1947年8月7日。

315 〈第二屆美展會 今起審查作品〉《台灣新生報》，1947年10月19日。〈第二屆美展會 收到作品甚多 今起審查作品〉《中華日報》，1947年10月20日。

316 〈美展舉行預展 招待記者欣賞〉《台灣新生報》，1947年10月23日。

領導二屆省展舉辦的台灣美術家意志堅強、幹勁十足地想要在一片震驚、頹敗中再度建立省展的美術殿堂。全台的美術愛好者對於美展的參與，也十分熱烈。

然而，第二屆省展，卻遠不及第一屆省受到官方與媒體的重視。事實上，對當政者來說此次美展只是「慶祝光復節」活動之一環，同時舉辦的，還有其他十項展覽，和六項慶祝大會。³¹⁷因此，與第一屆省展相較，二屆省展的相關報導少了很多，且大多塞在整版報紙的小角落。³¹⁸對舉辦美術展覽而言，要能達到提升美術水準、刺激民眾對美術的愛好與研究風氣，必須仰賴政府當局的重視，提供經費印製作品圖錄，鼓勵官方平面媒體採訪審查委員心得及發表美術評論。但此次美展，不但沒有印製作品圖錄，在報紙上也沒刊載審查委員的心得，甚至連一張美展作品也未刊登。

至於美展的評論，更是付之闕如。³¹⁹曾在第一次省展發表評論的王白淵禁聲，吳天賞在驚恐中過世，蘇新則逃往海外。民辦的報刊媒體也一律被迫關閉或倒閉，本地人士沒有了發表言論的空間，美術界也沒有發表評論的人，以至於美展的舉辦極度缺乏媒體的關注，唯一有的是官方報紙上對於美展舉行的制式簡短報導。這樣的美術展覽，已無法達到向社會大眾宣傳美術文化以及提升美術水準的目標。

1948年第三屆省展被官方和媒體邊緣冷落的狀況，又更為嚴重。此年省展應舉辦的同一時間，適逢台灣省政府大力舉辦台灣省博覽會。³²⁰博覽會舉辦的目的，是要宣示台灣被中華民國政府統治三年來，文化、教育、建設、經濟等各方面的治績，並「引起內地同胞對本省更深的認識」。³²¹自8月起，台灣新生報日日刊博覽會博覽會舉辦之相關消息。從報上的報導可知，此次博覽會規模宏大，展

317 同時舉辦的其他展覽分別為：工礦展覽會、衛生展覽會、農畜展覽會、書道展覽會、照片展覽會、氣象展覽會、國貨展覽會、工藝品展覽會、史地文獻展覽會、學生成績品展覽會。六項慶祝大會分別為：音樂大會、化妝遊行大會、煙火提燈大會、體育大會、演劇漫談大會、龍船比賽大會。〈慶祝光復節〉《台灣文化》，二卷六期，1947年9月1日。

318 見《台灣新生報》，1947年10月15日-1947年10月25日。

319 有關二屆省展的相關評論，僅中國大陸來台人士所張師助所寫的〈參觀第二屆美展〉，《台灣新生報》，1947年11月5日。

320 1948年台灣省博覽會定於10月25日於光復節揭幕，見〈全省博覽會經費 當局已撥兩億元〉，《台灣新生報》，1948年8月日。1946、1947兩屆全省美展的時間也是訂於10月25日揭幕。

321 〈博覽會籌備經過〉《台灣新生報》，1948年8月28日。〈本屆博覽會意義〉《台灣新生報》，1948年9月5日。〈美展舉行預展 招待記者欣賞〉。師道弘，〈博覽會是面鏡子〉《台灣新生報》，1948年10月24日。

覽的類別，共分為十二組，³²²徵集到的展品有十四萬五千多件。³²³為了容納數量龐大的展品，展覽地點訂於省府大廈，此建築原為日治時期台灣總督府，因受到戰火破壞，修復工程趕在 9 月底前竣工，以配博覽會的舉行。³²⁴為便利參觀者，博覽會還出版印有精美圖片的參觀手冊。³²⁵

在這一片博覽會的舉辦熱潮中，幾乎看不到第三屆全省美術展覽會舉辦的消息，直至 10 月 2 日，《台灣新生報》才刊登美展與博覽會合併舉行。³²⁶重點是，在如此龐大的博覽會中，第三屆美術展覽會又是如何被看待的呢？事實上，在博覽會展覽的十二個分組中，最受重視的是工礦農牧產品，佔展場位置的一半以上，藝術組僅佔會場位置的百分之四。³²⁷由此可知美術展覽並非官方和媒體所重視的焦點，在博覽會舉辦期間，看不到美展的相關報導也是極為自然的事。筆者仔細翻閱報紙，僅在博覽會的會場位置分配中，找到「藝術館」三個小字，下面寫著陳列單位「楊三郎、郭雪湖」。³²⁸

博覽會看似規模宏大，包攬眾多，但對於展覽事項，主辦單位卻只負責各展覽單位的位置分配，展覽實際上的陳列布置大小事宜，以及所有經費，一律由參加單位負責。³²⁹此外，博覽場地廣大，卻動線規劃不良，使參觀者易於迷失會場中，³³⁰剛趕工修復的省府大廈，許多窗戶卻不能開，室內瀰漫著刺鼻油漆味。³³¹縱使外在環境如此不利，負責美展的台灣藝術家們，仍投入工作，除了當屆的參展作品外，還特別陳列了七位已故台灣藝術家的作品五十件。³³²這些優秀的美術家，屢在日本的帝展，台灣的台府展獲獎，³³³卻英年早逝，值得緬懷。³³⁴在以「加

322 〈覽會徵集出品 決分十二組進行〉，《台灣新生報》，1948 年 8 月 1 日。

323 〈省博覽會 收到展品統計〉，《台灣新生報》，1948 年 10 月 2 日。

324 〈省府大廈修建工程 提前至下月底竣工〉《台灣新生報》，1948 年 8 月 9 日。〈省府大廈 已全部竣工〉《台灣新生報》，1948 年 9 月 24 日。

325 〈省博覽會 編印手冊〉，《台灣新生報》，1948 年 10 月 2 日。

326 〈本省三屆美術展覽 與博覽會合併舉行〉，《台灣新生報》，1948 年 10 月 2 日。

327 〈覽會徵集出品 決分十二組進行〉，《台灣新生報》，1948 年 8 月 1 日。

328 〈慶祝光復三週年 台灣省博覽會今日開幕〉，《台灣新生報》，1948 年 10 月 25 日。

329 〈佈置博覽會 訂定統籌辦法〉，《台灣新生報》，1948 年 9 月 20 日。

330 〈博覽會點滴〉，《台灣新生報》，1948 年 10 月 27 日。

331 〈藝術至上看畫請登四樓 油漆未乾一室盡是異味〉，《中華日報》，1948 年 10 月 27 日。

332 王白淵，〈台灣美術運動史〉，《台北文物季刊》，三卷四期，美術運動專號，1955 年 3 月 5 日，頁 44-45。這些美術家分別為劉錦堂（西畫家）、黃土水（雕塑家）、陳植棋（西畫家）、呂鐵州（東洋畫家）、陳澄波（西畫家）、陳春德（西畫家）、黃清呈（雕塑家）。

333 七位美術家中，除劉錦堂赴日學習美術後便往中國發展外，其餘六位美術家，都是日本帝展、台灣台府展等官辦美展的人選常勝軍。

334 黃土水(1895-1930)在創作《水牛群象》一作時，積勞成疾，盲腸炎延誤就醫演變成腹膜炎，於 1930 年去逝，年僅 35 歲。陳植棋(1906-1931)亦因創作過度操勞，感冒惡化成肺膜炎，於

深中國大陸人士對台灣瞭解」為目的而舉辦的博覽會中，安排這些已故美術家的作品展，無疑是希望參觀者看到台灣美術家從日治時期以來，辛苦奮鬥的成果。

然而，隱沒在此巨大龐雜的博覽會中，位於四樓且夾雜於空房間與辦公室的美展，實在很難受到參觀者注目。³³⁵參觀者逛完三樓的博覽會場，早就「眼花腿酸」，往往無心觀看四樓的美術展覽。³³⁶甚有記者看到如此的景況，竟認為台灣雖然是「物質建設方面的模範省」，但在精神生活方面，「卻實在還不到誇耀的時候。」³³⁷如前章節所述，台灣美術家們齊心將美展建立起來的重要目的，除了提升大眾美術水準外，也要向新政權所帶來的各方人士，展現台灣的美術文化水準。但第三屆美展，在此一龐大省博覽會的包夾下，只被放在一個最邊緣角落，難以受到注目，反而給予參觀者台灣在精神文化上是落後於物質建設的負面印象。

至 1949 年，隨著國共戰局急速惡化，越來越多中國大陸人士遷居台灣，其中也包括了黃君璧（1898-1991）、季康（1911-2007）、張大千（1899-1983）和溥心畬（1896-1963）等水墨畫家，他們在台的活動與畫展，往往是報紙上大篇幅爭相報導的焦點，儼然成了美術界的主角。該年七月，第四屆全省美展應該開始籌備之時，媒體上卻不見美展報導。同一時間，台灣新生報上頻繁刊登的是張大千舉辦畫展的評論與介紹。³³⁸直到九月，才傳出第四屆美展將訂於國慶日（10 月 10 日）舉行。³³⁹然而在國慶日前夕，歷年省展展出地點中山堂，舉辦的卻是中國大陸來台畫家劉獅（1910-1997）、童建人（1921-）夫婦之畫展。³⁴⁰於是四屆省展延期至 15 天後的台灣光復節舉辦（10 月 25 日）。³⁴¹至光復節期間，省政府辦理具政策宣導性質的「三七五減租成果展」，³⁴²再度取代美展於中山堂展出，

1931 年去逝，年僅 25 歲。

335 〈新聞館 博覽會導遊之三〉，《中華日報》，1948 年 10 月 29 日。

336 〈藝術至上看畫請登四樓 油漆未乾一室盡是異味〉，《中華日報》，1948 年 10 月 27 日。

337 〈新聞館 博覽會導遊之三〉，《中華日報》，1948 年 10 月 29 日。

338 〈張大千畫展〉，《台灣新生報》，1949 年 7 月 27 日。〈藝術形式底結構一為張大千畫展作〉，《台灣新生報》，1949 年 7 月 28 日。〈張大千扇頁字觀後書感〉，《台灣新生報》，1949 年 7 月 28 日。〈張大千畫展 觀眾空前〉，《台灣新生報》，1949 年 7 月 30 日。

339 〈籌劃第四屆美展〉，《台灣新生報》，1949 年 9 月 17 日。

340 劉獅童建人畫展舉辦時間自 1949 年 10 月 5 日起自 10 月 9 日止。〈劉獅童建人畫展特集〉，《台灣新生報》，1949 年 10 月 5 日。〈劉獅伉儷畫展 盛況空前 陳主席選中雄師一幅〉，《台灣新生報》，1949 年 10 月 6 日。

341 〈第四屆美展延至國父誕辰舉行〉，《台灣新生報》，1949 年 10 月 2 日。

342 〈三七五減租成果展覽會今揭幕〉，《台灣新生報》，1949 年 10 月 25 日。〈三七五減租成果

四屆美展又被延期至 11 月 12 日國父誕辰紀念日。除三七五減租成果展外，全省運動大會也配合光復節的活動，盛大登場。台灣新生報連續以配有比賽照片的全版特刊，密集報導全省運動會的消息，³⁴³並為之發行紀念手冊，³⁴⁴這樣的重視與報導，都是全省美展難以想像的。

因著政府其他「更重要」的活動，一再延期於 11 月 12 日國父誕辰紀念日舉行四屆省展，真正舉辦之時，又是 7 天後的 11 月 19 日了。³⁴⁵儘管美展未得到政府當局的重視，但參與的台灣藝術家們仍然默默付出，盡力把展覽辦好，美展地點中山堂光復廳和三樓的迴廊，經過他們多日籌劃和佈置，已煥然一新。³⁴⁶投稿參展者，亦頗為熱烈，總共收到三百四十四作品件，又比三屆美展多出了五十五件。³⁴⁷省展的名譽審查委員游彌堅，以「堅守崗位，埋頭苦幹」形容這些在艱苦的物質生活中，仍默默付出與努力創作的美術家，他說道：

舉行美展的用意，是在增進大眾對藝術研究的興趣，及提高藝術文化水準，進而使藝術滲入大眾的生活，這次美展，參加的作品非成踴躍，而且好的作品也特別多，目前各作家大多是處於物質生活異常清苦的情況中，猶能堅貞不渝，站在藝術的崗位上，埋頭苦幹，表現了如此優秀的成績，實在是非常可喜可賀。³⁴⁸

然而，除了政府當局的輕忽，媒體報導的冷落外，這群「堅守崗位、埋頭苦幹」的台灣藝術家們，面臨最大困境仍然是美術評論的缺乏，正如此篇評論所述：

本省美術家拜託作者寫批評，原因是他們深深感受到沒有文字的幫助，

展 昨參觀者極為踴躍》，《台灣新生報》，1949 年 10 月 26 日。

343 〈台灣省光復四週年四屆運動大會特刊〉，《台灣新生報》，1949 年 10 月 25 日，第六版、第七版（全版）。〈台灣省光復四週年四屆運動大會特刊〉，《台灣新生報》，1949 年 10 月 26 日，第六版、第七版（全版）。〈慶祝光復節暨四屆全省運動大會〉，《台灣新生報》，星期畫刊 第十三期，1949 年 10 月 30 日。

344 〈本報為發行「四屆省運會紀念手冊」啟事〉，《台灣新生報》，1949 年 10 月 24 日。〈千呼萬喚始出來 美展今揭幕〉，《台灣新生報》，1949 年 11 月 19 日。

345 〈四屆美展十九日舉行〉，《台灣新生報》，1949 年 11 月 3 日。

346 〈藝術家堅守崗位埋頭苦幹 四屆美展成績優越〉，《台灣新生報》，1949 年 11 月 18 日。

347 〈四屆全省美展 共收作品三四四件 名家傑作參加甚多〉，《台灣新生報》，1949 年 11 月 14 日。

348 〈藝術家堅守崗位埋頭苦幹 四屆美展成績優越〉，《台灣新生報》，1949 年 11 月 18 日。

是無法完成美育的使命的。他們的作品雖然也會說話，難總沒有文字來得通俗而普統。無奈美術作家往往是不講究文字的，所以他們不得不期待於批評家，但本省向來就缺少美術批評家，而自光復以來，為了由日文變為國文的關係，這本已不多的批評家幾乎全部失掉了武器—用國文發表意見，在他們暫時是一件困難的事。至於省外來的批評家，大約是還不能融化在本省的美術環境中，所以很少用文字和本省作家鄉呼應的。光復四年來的本省大眾美育，便在這種情形下，只能僅靠每年十日默默地排在展覽會中的作品去「潛移默化」了。

如果是一個美育發達的國家，一年一度的全省美展，在那前後一定會成了當地報紙雜誌的中心記事和街談巷論的主要話題。光復前的台灣全省美展的情形據說已經接近這個程度了。然而光復以來的情形怎麼樣呢？往者以矣，就拿今天揭幕的第四屆來說吧，在報紙上不用說和全省運動會的報導那種熱鬧勁兒不能同日語，甚至比不上一場籃球比賽，報紙尚且如此，一般社會大眾關心的程度可想而知了。所以批評家的出現還是緊急的需要，圈內外幾位朋友所以找到我這麼一個門外漢來要批評文字，正表現著這種需要的緊急。³⁴⁹

的確，在日治時期官辦美展是一年一度的盛事，不僅極受官方的重視，也是媒體大眾注目的焦點。戰後初期，台灣美術家挾著日治時期累積舉辦全島公募大型展覽的經驗，迅速地將展覽恢復。然而，在二二八事件後，年年舉辦的全省美展，其在體質上與制度上，都與日治時期的官辦美展有著極大的差異，其根源來自統治者對提倡文化美術態度上的差異。日治時期，殖民政府將美術展覽會視為展現台灣文化水準的舞台，以及提昇人民素質社會文化教育之一環，因此積極推動每年舉辦的美術展覽會，使其成為台灣文化界的年度盛會。相對地，國民政府自三〇年代推行「新生活運動」以來，所衍生出的一系列統治策略的目的，卻是要將全國國民軍事化，以將國民訓練成軍隊般地整齊劃一、聽命行事。³⁵⁰至於提升國民的現代文化涵養和美術水準，從不是其所追求的目標。因此，其對美展

349 老童生，〈從第四次屆全省美展說起〉《台灣新生報》，1949年11月22日。

350 蕭阿勤，〈國民黨政權的文化與道德論述（1934-1991）：知識社會學的分析〉，國立台灣大學社會學研究所碩士論文，1991年，頁47-90。

的舉辦，也顯示出不予重視的態度。

是故，二二八事件後，全省美展雖在本地藝術家之堅持努力下，每年如期舉辦，但卻因缺乏統治者的重視以及報章媒體的報導評論，再加上苦於中日語言轉換的本地藝術家，難以為自己的作品代言，更無法將他們的意見傳達給大眾，於是他們花費一年心血創作的精彩畫作，便只能默默無言地陳列在省展會場，在缺乏觀眾注目的舞台上，賣力演出，然後黯然結束。使得這一年一度本因受到社會大眾關注的美術盛會，成了最為失落的美術殿堂。



第二節 左翼木刻版畫活動的消失

本節主要探討二二八事件後至 1949 年國府遷台為止，木刻版畫家在台的美術活動，以及他們對台灣美術界所造成的影響。在二二八事件的震盪中，並沒有木刻版畫家因此捲入動亂或犧牲，事件過後，他們仍繼續在台灣活動。相反地，他們的版畫作品很快被發表在事件後存留下來的少數官方報紙上。自 1947 年六月起，國民黨主持《中華日報》的〈新文藝〉副刊和〈海風〉副刊，開始固定刊載木刻版畫作品，³⁵¹行政長官公署的官方媒體《台灣新生報》的〈橋〉副刊和〈星期畫刊〉，於 1948 年一月起，也開始刊登木刻作品，³⁵²一直持續到 1949 年底為止。在這些作品當中，除了抗戰時期刻製的舊作外，也開始出現台灣社會現實題材的創作。

這些木刻家的活動雖然一時未被禁絕，但他們共同聚集、聯繫或是舉辦展覽、座談會等活動，卻開始受到政府當局的壓制。1947 年 7 月，戴英郎、張西崖和麥桿三位木刻版畫家，由上海來到台灣旅行寫生，並攜帶木刻作品希望在台灣展出。³⁵³台灣文化上刊登了「全國木刻展覽會作品」已運達台灣，籌劃在台北展覽的消息，³⁵⁴但最後因「形勢緊張」，無法舉辦公開展覽，只能以內部觀摩的方式進行。8 月，版畫家陸地來到台灣，和台北的荒煙、朱鳴崗、戴英郎、黃榮燦等版畫家舉行座談會，交流彼此進行版畫活動的狀況。然而，多位版畫家的聚集，立即受到政府當局的猜疑。³⁵⁵此後，便很難看到版畫家們公開團體活動。至於木刻版畫展覽，至 1949 年底為止，只有汪刃鋒（1918-）和陳洪甄兩人以個人的名義，舉辦過展覽。³⁵⁶

其中，可從汪刃鋒木刻版畫展，進一步瞭解木刻版畫家在台活動空間受到壓

351 1947 年 6 月 8 日起，木刻版畫開始在《中華日報》之〈新文藝〉副刊刊登。

352 1948 年 1 月 1 日起，木刻版畫作品開始在《台灣新生報》之〈元旦畫刊〉刊登。

353 陸地，《中國現代版畫史》，北京：人民美術，1987，頁 330。

354 〈文化動態〉，《台灣文化》，二卷五期，1947 年 8 月 1 日，頁 9。

355 陸地，前引書，頁 330。

356 汪刃鋒木刻版畫展 1948 年 10 月 10 日至 12 日於台北中山堂舉辦，見〈汪刃鋒木刻展〉《台灣新生報》，1948 年 10 月 10 日。陳洪甄之木刻版畫是和「國畫」一同展出的名義舉辦展覽，此展覽自 1949 年 7 月 7 日起在台南市參議會舉行，見〈陳洪甄畫展「七七」在本市舉行〉《中華日報》，1949 年 7 月 4 日。〈陳洪甄畫展今開始 木刻國畫個展〉《中華日報》，1949 年 7 月 7 日。〈陳洪甄木刻國畫展〉《中華日報》，1949 年 7 月 8 日。

縮的情形。汪刃鋒在中日戰爭時便開始參與木刻組織與活動，戰後，他擔任上海中華全國木刻工作者協會常務理事長兼展覽部長。³⁵⁷1948年八月，汪刃鋒由上海來到台灣。他除了遊覽名勝和蒐集創作材料外，也在省藝術建設協會主辦下，於10月10日起三天在中山堂舉辦木刻畫展。³⁵⁸這是二二八事件後，首次木刻版畫展覽，不僅頗受注目，「觀眾最多，每幅畫都有留戀不去的人」，³⁵⁹在台擔任教職的版畫家朱鳴崗也在台灣新生報上發表《刃鋒和他的木刻》一文，為之介紹。

360

同一期間，李青萍也在中山堂舉辦的畫展。李青萍（1911-2004）是上海新華藝專畢業女畫家，因善用黨政關係，懂得交際，又具女性魅力，她的畫展不僅得到各黨政要人的支持，³⁶¹多幅定價高昂的畫作被各達官貴人所訂購，報紙評論：

有幾幅已貼上了定貨的紅紙條，多半是某某長，某某主任之類，都是推銷得的原故。李女士風度翩翩，在場招待，因此看人的比看畫的多。李女士的作品一共一百零一幅每幅都配好精緻的畫框，標好售價，最高一百萬，最低五萬元，已有一幅最高價的被定下了。據說這是作者自己最得意的一幅。³⁶²

畫展在如此盛況下，李青萍又因應「各界要求」，將展覽移至中山堂對面的婦女工作委員會大禮堂，延長展出三天。³⁶³婦工會總幹事謝承美女士還特別為李青萍舉辦茶會，表示婦女各界對她的歡迎。³⁶⁴李青萍畫展在台北的展出結束後，她又受到國民黨的支持，分別到台中市黨部、高雄市黨部以及台南市黨部舉行畫展。³⁶⁵

357 吳步乃，〈夢魂所繫的土地—訪光復初期曾到台灣的幾位大陸畫家〉，前引處，頁64。

358 〈汪刃鋒木刻展〉《台灣新生報》，1949年10月10日。〈汪刃鋒今展覽木刻繪畫〉《公論報》，1948年10月10日。

359 〈木刻展覽會〉《台灣新生報》，1948年10月11日。

360 朱鳴崗，〈刃鋒和他的木刻〉《台灣新生報》，1948年10月8日。

361 畫展開日前，李青萍特地在中畫酒家招待各報記者，其中國民黨要員、新聞部處長林紫貴也到場，席間李青萍並分送展覽目錄給參加者。見〈李青萍畫展〉《台灣新生報》，1948年10月10日。

362 《台灣新生報》，1948年10月11日。

363 〈李青萍女士畫展延長三天〉《台灣新生報》，1948年10月17日。

364 同上註，〈謝承美女士招待本市婦女界〉《台灣新生報》，1948年10月20日。

365 〈李青萍女士在高雄開畫展〉《中華日報》，1948年11月28日。〈李青萍女士抵達本市將舉行各展〉《中華日報》，1949年1月7日。〈李青萍畫展明起一連三天〉《中華日報》，1949

反之，汪刃鋒的木刻版畫展，在沒有「顯官大人的青睞」的狀況下，也得到參觀者的熱烈回應，實屬不易。因此評論說道：「恰恰對於三樓上的，看人比看畫還要熱烈的某女士畫展，作一次正面的挑戰。」³⁶⁶然而，在現實上的層面，木刻版畫家面臨的窘境是「看畫的多，買畫的少」，展覽作品的銷售是遠不及李青萍的作品：

一般人都認為刃鋒的作品，較之李小姐的，要價廉物美的多，可是搶購之風，竟吹不進中山堂來，還是看的多，買的少。在中國這個社會，一個為藝術而真實工作的人，他們的命運是比較悲慘的。³⁶⁷

在此，木刻版畫家也和台灣美術家面臨到一樣的嚴峻的現實。這些來自中國大陸的畫家，因著有政黨人脈關係的支持，往往可以享受舉辦展覽的種種便利，以及畫作銷售上的巨大利益。而在藝術上堅守崗位的本地美術家們，苦心創作的作品，卻難以換得媒體大眾的注意，以及維繫生活之所需。

在左翼木刻版畫活動受官方壓抑，又受到中國大陸來台畫家嚴重排擠的情況下，版畫家在台灣的維生方式，多脫離左翼木刻活動，改轉向和美術相關的工作。他們或擔任報紙編輯，如吳忠翰，³⁶⁸或在學校擔任美術教員，如朱鳴崗、戴英郎，³⁶⁹或在報章雜誌上發表和美術相關的文章，³⁷⁰他們在事件前積極撰文介紹左翼美術思想的情形亦已不復見。其中，最值得注意的是二二八事件前極為活躍的木刻版畫家黃榮燦。事件後，他販賣左傾書刊的新創造出版社關閉。³⁷¹1948年九月起，他開始擔任台灣師範學院藝術系教師，³⁷²同時也和中國大陸來台水彩畫家馬

年1月11日。〈李青萍畫展 昨天開始展出〉《中華日報》，1949年1月13日。

366 方前，〈建立台灣木刻陣線 觀汪刃鋒木刻展覽有感〉《公論報》，1948年10月17日。

367 〈木刻展覽會〉《台灣新生報》，1948年10月11日。

368 1947年6月起，吳忠翰開始擔任高雄《國聲報》主編。陸地，前引書，329頁。

369 1947年8月起，朱鳴岡在台北師範藝術科任教，1948年下半，在台灣師範學員藝術科教授素描、水彩。見吳步，〈難忘四十年舊游地 木刻家朱鳴岡憶台灣之行〉，《雄獅美術》，210期，1988年月，頁152。1947年8月，戴英浪經朱鳴岡引荐來台灣謀職，擔任台北師範學校圖畫、手工藝教師。見吳步乃，〈夢魂所繫的土地—訪光復初期曾到台灣的幾位大陸畫家〉，前引處，頁62。

370 朱鳴岡，〈在美術課堂上〉《中華日報》，1947年9月29日。

371 吳步乃，〈思想起—黃榮燦—一位被歷史遺忘的木刻版畫家〉，《雄獅美術》，233期，1990年7月，頁71。

372 梅丁衍，〈黃榮燦疑雲—台灣美術運動的禁區（上）〉，《現代美術》67期-，1996年8月，頁

白水一同開班教授水彩畫。³⁷³

此時，黃榮燦仍活躍於報章媒體，但其發表的美術文章內容相關，已避開之前積極撰文宣傳左翼美術思想的情況。如在二二八事件後，8月他發表章〈美術教育與社會生活〉：

美術—造形藝術是藝術活動的一部份，這裡是形、色、體，而表現客觀現實的情感產物，是單象與個體美的總稱—美術。

美術教育是什麼呢？

美術教育是以美術的能力為基礎，以美術的原理、法則、態度等一切構造的條件來教育的一種方法。³⁷⁴

黃榮燦將美術定義為「形、色、體」上表現客觀現實的情感產物，美術教育則是以此美術的原理為基礎的教育。他從客觀形式表現談美術，並強調在此定義下的美術和美術教育，對人類精神和社會生活的重要性。

儘管版畫家已喪失左翼木刻版畫的活動空間，但在他們轉往一般美術的領域發展後，卻仍擁有在報章媒體上美術領域發言權。如1948年《台灣新生報》紀念美術節的特刊中，代表美術界發言的就是木刻版畫家黃榮燦。³⁷⁵值得注意的是，木刻版畫家在掌握美術界發言權的同時，也開始對每年舉辦的美展，卻無法為自己發表言論的台灣美術家，展開了越發嚴厲的批評。

1948年，戰後首屆台陽美展中，展出作品因為缺乏木刻版畫中的「革命精神」受到批評：

就這次的展出而言，很可惜的最為「台陽」傳統的「革命精神」是少到幾乎沒有了，題材上除了洪瑞麟的兩幅「坑內圖」「礦夫」油畫外，大半不是花鳥就是風景，當然這些花鳥這些風景身上還帶著濃厚的台灣特點，……然而在我們大家面臨著現實中難道就沒有更可以紀錄或是應當抒寫的嗎？

53。

373 〈水彩研究 今天上課〉《台灣新生報》，藝術生活 第三期，1947年9月17日。

374 黃榮燦，〈美術教育與社會生活〉《台灣文化》，二卷五期，1947年8月1日。

375 黃榮燦，〈美術家美術教育—寫於台灣美術節（美術節特刊）〉《新生報》，1948年3月25日。

如前述，同年第三屆全省美展，與省博覽會一同舉行，鮮少受到媒體大眾的關注，唯一的評論是黃榮燦發表的〈正統美展的厄運——並評三屆「省美展」出品〉，對於美展嚴厲抨擊：

回顧一年一度的「省美展」以來，皆以「台陽美協」一人員為首的活動，似乎離不開舊的傳統勢力，所謂正統派者主持一切。……畫家公開活動的態度不單能影響繪畫界的發展更可能決定創作精神的效果，因為畫家不清現實的方向，在他的作品上能說是正確思想情緒的表現嗎？儘管他所吸收觀眾的原因是什麼？終於是失敗的。……既是如此，我絕對的說，今天主「省美展」工作者，是襲取正統派的外衣，相反的表现著徬徨在新的煩惱中，因為他們沒有確定的目的！綜上種種原因，同時也影響一般美術愛好者，因為在現象分歧的過渡時期，藝術陷於混淆的局面一部份的愛好者從平面的選取顏色美觀悅目的作品，而似乎認為顏色就是繪畫的生命！……在這次的出品中在純技巧上有所成就外，我希望在貧弱的部分——生命力，能揭開小圈子的活動，走向現實中去發掘。³⁷⁷

在黃榮燦的指責下，舉辦全省美展的本地美術家，成了「把持」美展的「正統派」和「舊的傳統勢力」。展出作品，被黃氏指為只知徒然追求畫面的色彩與美感，分不清「現實」方向的貧弱創作，在黃氏眼中，這些創作，只會用「混淆的」美術觀，「誤導」藝術的愛好者。因此黃氏以極為負面的「厄運」一詞，形容此屆美展。

1949年第二屆台陽美展舉辦，黃榮燦再度以〈濕裝現實的美術——評「台陽美展」〉開啟他攻擊的砲火：

當「台陽美展」出現的時候，這「美展」在一般情勢上說來，他將衰退；問題在他們傾向空虛！沒有生活的意識！要使他這樣永續下去——給人只

376 阿雷，〈略評「台陽美展」〉《台灣新生報》，1948年6月26日。

377 黃榮燦，〈正統美展的厄運——並評三屆「省美展」出品〉《公論報》，1949年11月29日。

是虛偽的印象。

因為「生活在社會裡，又要脫離社會……」

在人類進展的社會生活中，而對著現實用所謂單純的「色彩」就能蒙蔽了一切嗎？像這樣子的美術概念，他就濕裝了現實，而脫離現實就缺乏美術的生命因素，同時阻撓了人類的前進。……。

假是不顧任何真理的警惕，並且仍要靠著腐爛的方向走，坦質地說，這是自家放任的錯誤，終於成為障害自己的根源。

……「台陽」這保守的小集團（蒐集了若干個別利己的事例），但保守的意識也不具，而又充許一些非會員的作品參加，這些作品是否要接近「台陽」的水準呢？或是在培養「自大性」或是符合？我們也弄不清楚是怎樣一回事？伴隨著這些不健全的傾向，同時也表現在創作方向……。³⁷⁸

黃榮燦在此文中，再度以展覽作品未能反映社會現實為由，而以「虛偽的印象」、「腐爛的方向」、「不健全的傾向」等十分嚴厲的言詞指責台灣美術家。然而，在此探討台灣美術家是否在創作上反映現實，並沒有多大的意義。而是要更深入當時的社會脈絡進一步瞭解，本地美術家在二二八事件後，所面臨的困境以及所付出的努力。

如前章節所述，二二八事件後，台灣本地的左翼份子全面性地被政府清除，台灣美術家在畫面上反映社會現實的努力，也隨之受到重挫。當時左翼美術被官方壓抑，而政府當局又無意重視美術，台灣美術家只能靠著每年堅持舉辦的省展和台陽展，努力維繫他們在日治時代，從官辦美展和美術學院孕育出的美術成就。並在創作上，從過去所學的學院式的風景、靜物、人物肖像等題材中，埋頭探索，尋求突破。

然而，木刻版畫家如黃榮燦，在自身左翼美術活動空間被壓抑，報紙上發表的美術理念也甚少提到美術要反映社會現實的進步主張，卻以此為標準，責難本地美術家未能在創作中反映社會現實，甚至以「虛偽」、「腐爛」、「不健全」這樣難堪的字眼形容他們。在現實上，真正壓抑左翼美術的，是政府當局；真正排擠木刻版畫家和本地美術家生存空間的，是從中國大陸來台舉辦展覽的畫家。諷刺的是，木刻版畫家批評的鋒利矛頭，指向的卻是這些「堅守崗位，埋頭苦幹」，

³⁷⁸黃榮燦，〈濕裝現實的美術 評「台陽美展」〉《公論報》，1949年6月5日。

卻又有口難言的本地藝術家。



第三節 遠來貴客—中國大陸畫家的展覽活動

本節主要探討二二八事件後至一九四九年國府遷台前，大陸畫家來台的展覽與活動，以及他們對台灣美術界所造成的影響。此時，大陸來台畫家依然配合著官方的中國化政策，不斷地批判本地受日本影響的繪畫風格，並再三向台灣美術界宣告「水墨畫」才是「國畫」應具有的形式。隨著他們日趨頻繁的展覽活動，再加上政府當局重視、媒體的大幅報導，更讓本地畫家以膠彩為媒材的創作受到了衝擊與排擠。一九四九年以後隨國府政權遷台的畫家，更成為主宰往後台灣美術界的主要勢力。

二二八事件發生的五個月後，曾子仁、蔡敬翔（1906-2007）、馬公愚（1890-1968）、徐晚蘋、龐左玉（1915-1969）等水墨畫家，於1947年陸續來台舉辦國畫展覽。³⁷⁹其中，歷任京滬各校教師的水墨畫家蔡敬翔，因擔任廣東省文化運動委員會委員，在對日戰爭期間又隨著國民黨四處遷徙，其展覽特別受到官方重視。³⁸⁰蔡氏來台展覽期間，國民黨官方報刊《中華日報》製作特刊予以介紹，多位黨政要人聯名推薦其展覽，且省主席魏道明也為畫展題字，表示重視。³⁸¹從報上多篇推薦介紹的言論可知，此次蔡敬翔國畫展覽的目的，除了要「宣揚宗邦藝術」外，更要「檢討」、「改進」受到日本繪畫影響的「東洋畫」：

今當其渡海東來，滿載琳琅，公開展覽，以傳播祖國文化藝術，余雖於藝術為門外漢，猶樂為介紹，誠以本省畫風，久習東洋氣派，一般對於國畫，既乏明確體認，而一知半解者，又率惑於東洋美術理論甚至唾鄙國粹，今得此一番比較觀摩，或可增加若干新觀感，而另闢自立更生之道，以期進一步為美術風氣改進之正鵠。³⁸²

事實上，蔡氏的創作，融合了西方寫實技法的水墨畫。這種融匯中西的繪畫，

379 〈曾子仁國畫展〉《台灣新生報》，1947年6月17日。〈蔡敬翔擬辦畫展〉《台灣新生報》，1947年9月5日。〈馬公愚、徐晚蘋、龐左玉書畫展覽會〉《台灣新生報》，1947年10月5日。

380 〈蔡敬翔擬辦畫展〉《台灣新生報》，1947年9月5日。畫展引言，〈蔡敬翔畫展特刊〉《中華日報》，1947年9月15日。

381 〈蔡敬翔畫展特刊〉《中華日報》，1947年9月15日。

382 〈蔡敬翔先生畫展贅言〉《台灣新生報》，1947年9月15日。

曾是稍早來台的傳統水墨畫家陳天嘯大肆批評的對象。³⁸³在此，報上評論則大力誇讚蔡敬翔是把中國傳統作風發揚光大的「民族畫家」：

在這條澎湃的「歐化」潮流中，也有一批一方面研究西洋畫的技巧，一方面又繼承著中國畫的傳統作風而在把這種「中國作風」發揚光大的畫家。蔡敬翔先生就是這批「民族畫家」之一。³⁸⁴

又稱蔡氏融合中西創作，是將藝術的真善美融為一體：

我們的現代畫家有一個趨勢正在研究以西洋畫技巧畫中國畫，一面保持中國畫的靈魂，使藝術的真善美融於一體，蔡敬翔先生正式以這一路向而努力的畫家。³⁸⁵

新聞處長林紫貴在《為台灣藝苑放射新的光芒—蔡敬翔先生國畫先睹記》一文中，一面批評台灣的藝術界受到日本繪畫的影響，值得檢討，一面則讚揚蔡敬翔的創作，將中國繪畫灌輸了「新生命的真價值」，且為「沈悶」的台灣美術界「放射一個新的光芒」：

台灣藝術界，有的還是墨守成規，保持著中國畫的老作風，而大部分，在色彩、在題材、在素描、在現實之反應上，多少不無受到日本繪畫的影響，或尚在走著西方繪畫的舊路，是值得作進一步的檢討的。蔡先生這回來台，舉行畫展，或將灌輸一些中國畫新生命的真價值，將為台灣藝術界放射一個新的光芒，亦可略解台省畫苑的沈悶空氣，這也是值得一提的！³⁸⁶

在此，我們可看到蔡敬翔的水墨畫，和台灣美術家的膠彩畫，同樣都融合了西方寫實技法。然而，本地美術家以膠彩為媒材的創作，在「國畫」之名掩蔽下，

383 見第二章第三節。〈中國繪畫史概（下） 台灣文化協進會主辦 陳天嘯畫師演講會〉《台灣新生報》，1946年9月7日。

384 陳弘，〈詩與畫〉《中華日報》，1947年9月15日。

385 陳維祥，〈談國畫 並介紹國畫家—蔡敬翔〉《中華日報》，1947年9月9日。

386 林紫貴，〈為台灣藝苑放射新的光芒—蔡敬翔先生國畫先睹記〉《中華日報》，1947年9月15日。

卻因其是在日本教育下培養出來的成果，便背負了無法抹滅的原罪，成了永遠需要改進檢討的對象。

1948 年起，更多的畫家來到台灣舉辦展覽。他們舉辦展覽的次數，遠超過本地美術家和木刻版畫家舉辦的展覽的總和。在黨政要人的聯名推薦和報章媒體的頻繁報導下，儼然成為此一時期最為活躍的美術勢力。其中，來台舉辦展覽的畫家，也包括了中國近代學習西洋美術的先驅張聿光（1886-1968）和劉海粟（1896-1994）。

張聿光是清末民初以西畫作風廣為人知的上海畫家，擅長戲院舞台以及人像攝影之佈景畫，曾在青年會的短期訓練課程中教授西畫，並擔任劉海粟、烏史光等人聯合創立的上海圖畫美術學院（上海美專前身）之校長，³⁸⁷可說是中國近代西洋美術教育的先行者。劉海粟為上海美專的創辦人，率先引進西方美術教育寫生課程，曾因堅持實行人體寫生教學引起軒然大波，而有「藝術叛徒」之稱，此外他還主導新制中小學圖畫課程，可說在中國近代西洋美術教育上扮演了十分重要的角色。³⁸⁸但在中國社會大眾普遍不具有欣賞西方美術的素養，且繪畫市場仍以傳統畫風主導的現實中，兩人先後轉向水墨畫創作，並以水墨畫家的身份在國外建立聲譽。³⁸⁹到了戰後初期，他們更以「國畫專家」的身份，來台舉辦展覽。

張聿光此次來台，因著他曾在倡導革命的《民呼日報》發表諷刺時事的插畫，又擔任中國國民革命黨委員會委等政治上的經歷，故而受到了報章媒體的大力推崇與讚揚：

先生除繪畫外，並□心革命，當民國初年，革命力量遭著腐敗份子的侵蝕，及軍閥官僚的阻礙，尤以封建殘餘的作祟，無法開展。時于右任先生便在上海設民立民呼民于等革命畫報，藉以鼓吹革命，促國人之警覺。先生即悉力幫助，舉凡足以暴露黑幕之畫，均由先生執筆，所繪各種民眾痛苦畫幅生動活躍，哀慘令人看了流淚，慷慨的令人看了增加勇氣，因之，凡看先生所繪之畫者，無不悉受感化，而紛紛加入革命黨了，革命力量因而陡增，腐敗力

387 顏娟英，〈不息的變動—上海美術學校〉，前引處，頁 49。阮榮春、胡光華著，《中國近代美術史》，前引處，頁 12。

388 顏娟英，〈不息的變動—上海美術學校〉，前引處，2006 年 7 月。

389 見第一章第二節。

量終以瓦解了。³⁹⁰

更有評論形容張聿光此次來台，是為台灣美術史永遠留下了光榮的一頁：

名勝中外，久違國人所景仰，亦為省民所渴望的名畫家張聿光先生來台灣了。我們覺得無限的歡欣鼓舞，也將使台灣省美術史上，永留了光榮的一頁。³⁹¹

然而，多位黨政要人以恭謹的態度介紹張聿光的同時，卻完全未提及他在西畫教育上的貢獻，反而對他的「國畫」造詣推崇備至：

人物仕女、花鳥虫魚、走獸、山水等，無所不精，亦皆有其獨到處，不僅有筆有墨也。近年來以瘁心國畫，冶東西繪事原理於一爐，以發揚光大，蔚為國光。³⁹²

報導中進一步推崇他，稱民國初年西洋畫傳入中國，致使國畫遭「排擠」、「漠視」時，這位當時推動西畫教育的先行者，竟然成了中國美術拯救者，以及中國文化精神的重振者：

時西洋畫傳入我國，國畫遭了排擠，也為人所漠視。因而國畫更少人問津了。先生見此情況，黯然神傷，繼而使當然以重振八代文化的精神，毅然負起振救我國美術，奮力再創立新華美術學校，美術之陣容，因而日益充足，魄力更為雄偉了。我國美術界從此便閃爍著一片曙光，已不復如以望之黑雲瀰漫了，所以開放了今天我國美術的奇花！³⁹³

此外，從報上報導可知，張聿光此行來台展出的畫作中，大多是水墨畫，他在台灣新生報上被刊登的兩幅畫作，也是水墨作品（圖 4-3-1）。幾天後，同為近

390 雪腦，〈當代畫家張聿光先生〉《台灣新生報》，1948年1月21日。

391 徐昭，〈畫展要覽〉《台灣新生報》，1948年1月21日。

392 林紫貴、蔡繼琨、曾今可 謹述，〈推介張聿光先生〉《台灣新生報》，1948年1月21日。

393 雪腦，前引文。

代中國西洋美術教育的推動者劉海粟也來台舉辦展覽。報上稱劉氏此次來台，是前往美國參加世界藝術品展覽會臨出國前，先行到台灣舉辦畫展。³⁹⁴

身為中國美術界的重要人物，劉氏所到之處，莫不受到各政府單位、黨政要人的盛大歡迎。³⁹⁵接著省記者公會、省文藝社、省教育會、省美術協進會、省文化協會等五個團體，也共同舉辦茶會歡迎劉海粟。³⁹⁶《台灣新生報》為劉海粟製作畫展特刊，以省主席魏道明（1901-1978）為首等二十多位黨政要人一同聯名推薦介紹其畫展。³⁹⁷

令人好奇的是，這位推動中國近代西洋美術教育的藝術大師來到台灣後，是否能和台灣美術界有著對等深入的交流呢？事實上，劉海粟畫展的內涵和張聿光頗為類似，都是以水墨畫為主的展覽。劉氏一百多幅展品中，除了十多幅西畫外，其餘的都是水墨畫，報上的介紹，幾乎也是水墨畫。(圖 4-3-2)政府高官以數十萬元高價訂購的畫作，仍然是水墨畫。³⁹⁸《台灣新生報》為劉海粟製作的特刊，更以「劉海粟先生國畫特輯」稱之。³⁹⁹更值得注意的，劉海粟在各教育文化團體發起的歡迎茶會上之發言：

中國文明在世界上是最早的國家，日本文化都是模仿中國的文明，但是已經變質，如建築物不如中國雄壯，沒有氣魄，像廟宇的建築，都是輕飄飄的，這完全是民族性的不同，中國畫家多願以松竹梅為題，因為這種植物，都能代表氣節與魄力，能在苦難中奮鬥，能抵抗一切暴風壓迫，所以中國的畫雖簡單幾筆，可是意志無窮，所謂畫中有詩。⁴⁰⁰

藝術是對整個國家文化的興衰，影響很大，歐洲經過文藝復興的大潮流後，西方文化便從此興盛了。至於東方的文化藝術應該以中國做代表的，當初日

394 〈劉海粟畫展〉《台灣新生報》，1948年1月31日。〈劉海粟畫展〉《台灣新生報》，1948年2月13日。

395 〈省新聞處歡宴劉海粟〉《台灣新生報》，1948年2月14日。

396 〈劉海粟畫展二十二日舉行省文化團體二十一日招待劉氏〉《台灣新生報》，1947年2月18日。

397 楊亮功、楊家瑜、馬壽華、陳華洲、彭孟緝、朱佛定、鈕先銘、蔡繼琨、魏道明、謝瀛洲、陸志鴻、林紫貴、丘念台、嚴家淦、游彌堅、葉明勳、黃朝琴、許格士、李翼中、汪申，〈介紹藝術大師劉海粟先生〉《台灣新生報》，1948年2月22日。

398 〈劉海粟舉行畫展〉《台灣新生報》，1948年2月22日。

399 〈劉海粟先生國畫特輯〉《台灣新生報》，1947年2月22日，畫刊，第五期。

400 〈省會教育文化界歡迎畫家劉海粟〉《中華日報》，1948年2月22日。

本，也全是吸收我們的精華，日本畫原來也是稱唐畫，不過他們現在已經變質了，失去了我們國畫氣魄壯大的本色，這也便是藝術足以代表民族性的證明。從一張國畫上，不但可以看出一個民族的氣節，同時也可以從此認識繪畫者本人的性格和修養，……同時作品與繪畫者的人格發生密切的關係，一筆落紙就代表了人格，所以，繪畫決不是僅有技巧便能成功的，他必須有良好的性格修養。⁴⁰¹

劉氏在發言的一開始，便強調日本的繪畫是吸收中國的藝術精華而來，但卻遠不如中國繪畫氣魄壯大。接著又把繪畫風格等同於民族性格，藉此說明中國人喜以梅竹入畫，代表了堅忍不拔的民族氣節。最後，劉氏將繪畫風格等同於創作的人格修養，因此主張除了技巧外，還需有良好的性格修養，才能創造出一幅好的繪畫。相反地，藝術創作中，若表現出受日本影響的繪畫風格，將不具有中國繪畫壯闊偉大的風格，同時也無法顯現出中國人堅忍不拔的民族氣節，更進一步，連創作者的人格修養也是不良的。這樣的言論，無疑地是對受日本的教育培養，而以膠彩為媒材創作的台灣美術家極為嚴厲的警告。

劉海粟此行來台展覽與言論，果然深得政府當局的認可，台灣省新聞處長林紫貴《台灣兩年來的文化運動》一文檢討台灣的美術表現時，說道：

只有國畫比較遜色，如果允許我們吹毛求疵的話，那就是日本的格調，以後不要再應用到國畫上面去。我想，內地名畫家劉海粟諸氏的攜帶作品不斷來台展覽，台灣一定會觀摩出不少後起之秀的國畫家。⁴⁰²

林紫貴對台灣畫家的創作帶有「日本格調」表達不滿同時，也希望他們能向來台展出水墨畫作品的劉海粟等人學習，創作出真正優秀的「國畫」。

由上述可知，劉海粟此行來台，並沒有在西洋美術或教育上與台灣美術界有什麼特別的交流。這位「藝術叛徒」，反倒是以傳統國畫專家的姿態，做為台灣

401 〈重視國家優良傳統 交流省外省內文化 中山堂內開了一個文化社會〉《公論報》，1947年2月22日

402 林紫貴，〈台灣兩年來的文化運動〉《台灣新生報》，1947年2月20日。

國畫創作的批評者與教育者。劉氏的言論中，不僅充滿中國和日本繪畫是有著優劣之分的訊息，還有繪畫創作等同於人格修養的中國傳統文人畫觀念。這樣的說法，與前述來台舉辦國畫展的傳統水墨畫家陳天嘯，倒有幾分相似處。⁴⁰³

在此，我們看到張聿光和劉海粟，這兩位中國西畫教育的推動者，在轉向水墨畫創作後，他們來到台灣，便憑藉著「國畫專家」的身份，一位成了國畫的拯救者，一位則是國畫的宣揚者，兩人皆以「宣揚祖國文化」為目的，舉辦「國畫」展覽。他們憑著豐富黨政人脈關係，不僅受到官方盛大歡迎，得到了媒體熱烈的報導，更賺取了豐厚的收入。而在他們風光展覽後，留給台灣美術界的，只是再度對本地畫家受日本教育影響的繪畫創作，表示否定和貶抑的態度。至於報章媒體以「藝術大師」稱之的劉海粟，在台展出的大量水墨畫作品，是否真具有極高的品質與藝術成就？不妨可參考本地文化人楊雲萍（1906-2000）的評論：

說到展覽會，忽想到某「大師」的展覽會。對這「大師」的作品，有許多不敬的批評，尤其是畫家諸位。不過，在我個人，以為舉行這「大師」的展覽會，確有意義的！因為可使本省的畫家諸君，知道這些程度的作品的作家，居然竟可稱為「大師」！⁴⁰⁴

1949年，隨著國府政權戰局的失勢，許多中國大陸畫家開始遷居台灣，並成為掌握美術界秩序的新勢力。其中，在戰前中國已頗富盛名的黃君璧（1898-1991）、張大千（1899-1983）、溥心畬（1896-1963）三位水墨畫家也在此年陸續來到台灣，有「國畫大師」之稱的三人，一來台灣旋即舉辦畫展，並受到官方和媒體的高度注目與款待。他們的美術活動也隨著在台的定居漸次展開，三位「國畫大師」所帶來的強勢水墨畫浪潮，將直接而強烈地衝擊本地畫家以膠彩為媒材的創作方式。

三人之中，黃君璧最先到達台灣。1949年3月，他和書畫家梁寒操（1898-1975）一同舉辦書畫展覽，受到各報社媒體的積極引介。包括中華日報社長盧冠群、新生報總經理羅克典以及中央社主任葉明勳（1913-2009）等人，

403 見第二章第三節。

404 楊雲萍，〈近事雜記〉《台灣文化》，三卷四期，1948年5月1日。

共同設宴招待台灣各界首長，以介紹此次展覽。⁴⁰⁵展覽開始後，不僅「軍政界首長」舉文化界人士紛紛到場參觀，觀眾極為踴躍，許多展出作品皆被訂購，報尚稱此次書畫展覽，「實為歷來在台灣展出中最高為觀眾所稱道者」。⁴⁰⁶

黃君璧來台後，即受聘擔任師院藝術系主任，⁴⁰⁷掌握了台灣藝術教育的中樞。此後黃氏的舉動更是媒體關注的焦點，包括其赴港展覽、甚至新婚至日月潭渡蜜月，都是成為報上的文化消息。⁴⁰⁸7月，張大千也來到台灣，舉辦國畫展，報上稱「一日間竟有數千人絡繹前往參觀」之空前盛況。⁴⁰⁹10月，第四屆全省美展舉辦前，溥心畬來到台灣。

四屆美展舉辦的同時，張大千再度國畫展，各報章媒體皆給予熱烈報導，台灣新生報、中華日報皆為張氏製作特刊，刊登多幅展出畫作，⁴¹⁰這是全省美展從未有過的待遇。黃君璧、謝冰瑩等藝文界名人，亦撰文為之介紹。⁴¹¹在媒體大幅報導下，參觀展覽者「絡繹不絕」，以致於展覽會場「擁擠非常」。展出作品每幅定價一百至數一千元不等，⁴¹²以當時四萬元舊台幣換一元新台幣的匯率來算，是相當高的價錢。據報導，展覽結束後，這些作品已被愛好者搶購一空。⁴¹³張大千國畫展風光結束後，熱烈登場的溥心畬國畫展，也同樣受到媒體大眾的注目，⁴¹⁴報紙以「萬人空巷，成績完滿」形容溥氏之畫展。⁴¹⁵

此時，黃張溥三人以國畫大師之姿，先後參觀四屆美展。⁴¹⁶其中，溥心畬以

405 〈梁寒操黃君璧聯合畫展〉《台灣新生報》，1949年3月16日。

406 〈梁寒操黃君璧聯合畫展〉《台灣新生報》，1949年3月19日。〈梁寒操黃君璧書畫展覽 博得空前好評〉，《中華日報》，1949年3月19日。

407 〈藝壇近事〉《台灣新生報》，1949年9月24日。

408 〈藝壇近事〉《台灣新生報》，1949年10月15日。

409 〈張大千畫展 觀眾空前〉《台灣新生報》，1949年7月30日。

410 〈藝術生活 張大千特輯〉《台灣新生報》，1949年11月26日。〈張大千圖畫展覽〉《台灣新生報》，星期畫刊 第十八期，1949年12月4日。〈張大千國畫展〉《中華日報》，1949年12月4日。

411 黃君璧，〈張大千及其畫〉《台灣新生報》，1949年11月26日。謝冰瑩，〈看了張大千先生畫展的感想〉《台灣新生報》，1949年11月26日。

412 〈文化消息〉《公論報》，1949年11月26日。

413 〈藝壇近事〉《台灣新生報》，1949年12月3日。

414 〈回首故宮皆入畫 寫得人生第幾程 訪溥心畬並介紹其個展〉《台灣新生報》，1949年12月14日。〈溥心畬畫展 今公開展覽〉《公論報》，1949年12月16日。陳小蝶，〈記溥心畬畫展〉《台灣新生報》，1949年12月17日。〈王孫書畫風靡人間 曲曲屏山惹君流連 溥心畬個展第一日〉《台灣新生報》，1949年12月17日。〈溥心畬以滿文譯詩經〉《台灣新生報》，1949年12月18日。〈溥心畬書畫展覽〉《台灣新生報》，星期畫刊 第二十期，1949年12月18日。黃君璧，〈讀溥心畬先生之畫〉《台灣新生報》，1949年12月24日。

415 〈藝壇近事〉《台灣新生報》，1949年12月24日。

416 〈千呼萬喚始出來 美展今揭幕 昨日預展貴賓齊集〉《台灣新生報》，1949年11月19日。〈美展第二日 觀者如雲 張大千到場瀏覽〉《台灣新生報》，1949年11月21日。

「雖似脫逸正宗，但多命意新穎，別成格調，對古奧的國畫或能添注生機，別開蹊徑」⁴¹⁷評論本地美術家的國畫作品。評論中雖然沒有嚴苛的責難，但「脫逸正宗」一詞，也明白指稱了本地畫家的創作，並非「正統國畫」。隨著三位水墨畫家的來台，對於台灣國畫家批評的聲浪越發劇烈。報上評論這些作品充滿了「日本畫的風味，不能充分表現中國的民族精神。」⁴¹⁸甚至批評他們的創作沒有向祖國的歷史學習，反而走向「模仿日本的末流」：

可惜的是，畫家們取材太拘泥於小範圍了，使他們沒有面向廣闊無垠的海，沒有重視山地族俗原始深厚的美的生活題材，沒有意識到向祖國的歷史學習，許多日本名畫家都要付以偌大的代價向中國畫學習，而我國中國人反走向模仿日本的末流去迷戀，這豈非走了遠路。⁴¹⁹

在此，我們看到，在水墨畫家遷居台灣後，在繪畫領域清算日本文化的殘存也更加嚴厲，本地畫家的創作，唯有去除了所有日本的影響，並向偉大的中國文化學習，才能在繪畫創作中表現出民族精神，也才有資格成為好的國畫。

至 1950 年第五屆省展起，黃君璧、溥心畬繼馬壽華（1893-1977）之後，擔任國畫部的評審委員，⁴²⁰水墨畫的勢力更進一步進入台灣美術家建立的美術展覽會。黃張溥三位水墨畫家，一到台灣更直接掌握了台灣高等美術教育的中樞，擔任師大藝術系教授。此後，政府當局更透過教育體制，排除東洋畫傳承，豎立以傳統水墨畫代表正宗國畫的美術新秩序。

第四節 美術教育與美術新秩序的建立—師院藝術系

日治時期，殖民政府始終沒有在台設立專門的美術學校，台灣的美術教育僅限於公學校和師範學校的基礎圖畫課訓練，有志學習美術的台灣人，只能赴日留學深造。然而由於全台美術學校的欠缺，以及需要美術師資的中等以上學校鮮少

417 〈溥心畬稱讚中西融匯別成格調〉《台灣新生報》，1949 年 11 月 19 日。

418 王逸民，〈四屆全省美展觀後〉《台灣新生報》，1949 年 11 月 18 日。

419 王高風，〈看第四屆全省美展〉《台灣新生報》，1949 年 11 月 26 日。

420 馬壽華為傳統水墨畫之業餘創作者，正職為物資調節委員會主任委員兼財政廳長，因在國畫方面「尤其經驗」，故自 1948 年第三屆省展起，受聘擔任國畫部評審委員，見〈本省三屆美術展覽與博覽會合併舉行 審查委員業經分別聘定〉《台灣新生報》，1948 年 10 月 9 日。

任用台人，⁴²¹使得學而有成的台灣美術家，難以在台灣謀得教職，也無法靠著在學院中任教，建立自己的美術權威，是故在日治時期全台的美術教育環境一直處於薄弱狀態。

到了戰後初期，教育當局竟以缺乏美術師資為由，將中等學校的圖畫課改為國語課，使得台灣原本已十分薄弱的美術教育，面臨幾乎中斷的危機。有鑑於此，第一屆省展舉辦前，身為審查員的台灣美術家，曾懇切地建議主政者恢復中等學校的圖畫課。進一步地，他們表達為台灣的美術教育盡一己之力的意願，期望教育當局能成立美術學校，以培養本地美術專才：

由台灣的現狀來看，台灣美術教育是已達到了一個水準。畫家都用正式的手法，各積〔疑是「自」誤植〕有研究，但若仍將美術教育中斷，現在已經三四十歲的少數專家，十年後這些專家逝後，豈不是台灣美術界將失去了指導者？那時候如要學美術的人：就不得不赴外國學習。為促進台灣美術的發達，需要從現今起開始養成美術家，以現有的美術家做中心，來推進美術教育。所以要設如美術研究所，或是美術學校。不但可使本省人學習美術，將來也可使外省人來台灣學習。⁴²²

於 1946 年起，為因應戰後日籍教師遣返回日的中小學美術師資空缺，教育當局終於先後在台中、台北、台南師範增設美術相關科系，培養**初等教育**美術教師。⁴²³不過，主政者一直未採取本地美術家的建言，重用本地美術家在台設立專門的美術學校。當時，全台唯一大專院校的美術科系，是台灣省師範學院為負責培育中等教育美術師資，於 1947 年 8 月增設四年制勞作圖畫專修科，⁴²⁴1948 年增設藝術系取代原本勞圖科。⁴²⁵此後，師院藝術系成為全台高等美術教育中樞，

421 何清欽，《光復初期之台灣教育》，高雄：復文，1980 年。

422 〈美術座談會〉紀錄，《台灣文化》，1 卷 3 期，1946 年 12 月，頁 22。

423 黃冬富，〈戰後初期的台北師範藝師科 (1947-1963)〉，《美育雙月刊》，168 期，2009 年，頁 75-88。黃冬富，〈戰後初期的台北師範藝師科 (1947-1963)〉，《美育雙月刊》，168 期，2009 年，頁 75-88。黃冬富，〈台灣最早的美術師資料養成教育--台中師院美術師範科 (1946-1949)〉，《美育雙月刊》，137 期，2004 年，頁 90-96。黃冬富，〈戰後初期的台南師範藝術師範科 (1950-1958)〉，《美育雙月刊》，161 期，2008 年，頁 50-59。

424 〈師院添設勞美專修科〉《台灣新生報》，1947 年 9 月 27 日。

425 黃冬富，〈從台灣省立師院勞圖科到台灣省立師大藝術系(1947-1967 年)—戰後初期台灣中等

不僅是當時唯一的高等美術教育機構，也是培養美術家的最高學府，故其課程規劃與師資任用，對於此後美術新生代的塑造，有著關鍵性的影響。

師院勞圖科成立之初，在聘用師資上，並未重用本地美術家，而以大陸來台畫家莫大元主持該系。1948年8月台灣師院增設藝術系，仍由莫大元擔任系主任，至1949年水墨畫家黃君璧來台後，開始接任藝術系系主任一職，長達二十三年之久，⁴²⁶顯示該系長期以傳統水墨畫為主的保守氣氛。

長年擔任師院藝術系主任黃君璧，早年受過西方正式美術教育，又透過與收藏家交遊，廣泛接觸傳中國統書畫作品。故其畫風融合西方寫實技法於傳統水墨畫之中，善於以濃淡墨色變化描繪煙雲飛瀑之姿。其在教學上鼓勵學生寫生、創新，但仍重傳統水墨畫之臨摹訓練，時常分發畫稿由學生臨摹。⁴²⁷戰後初期的師院藝術系在其主持下，延攬不少中國大陸來台的傳統水墨畫家，擔任教職。如同同一時期來台的傳統水墨畫家溥心畬、張大千，則旋即受聘為師院藝術系教授。⁴²⁸

張大千在戰前中國已極富盛名，其畫風多變，模仿古人幾可亂真，亦能汲取中國歷代各畫派精髓，發展自己獨特畫風。他來台後即受聘師院藝術系教授，但僅在台短暫停留後便轉赴香港。⁴²⁹同期來台的傳統水墨畫家溥心畬，為清末皇室，溥氏於戰前居中國北京恭王府其間，觀賞臨摹府中所藏各朝繪畫，繪畫風格溫厚恬淡具文人雅趣，在戰前中國與張大千並稱為「南張北溥」。

溥氏來台後，雖立即受聘擔任師院藝術系教授，但他教學的主要心力，則放在家中「寒玉堂」的私塾授課。許多慕名者皆拜其堂下成為入室弟子，學習繪畫。溥氏對於入室弟子的要求嚴格，每週固定上課三次，分別教授繪畫、書法以及唐詩和四書五經，並要求弟子要事先背誦詩、經。⁴³⁰相對在家授課嚴謹執著的教學態度，溥氏在師院美術系的授課，則顯得鬆散得多。有時一個學期只到校幾次，有時又在非上課時間到校，要求學生來上課。⁴³¹授課時，既不要求學生背誦詩、經，有時連學生不畫畫也沒有關係。⁴³²

學校的美術師資養成教育》《美育雙月刊》，151期，2006年，頁69。

426 黃君璧擔任師大藝術系主任自1949年起至1971年止，共23年。見劉芳如，《飛瀑·煙雲·黃君璧》，台北市：雄獅，1994年，頁64。

427 劉芳如，前引書，頁68。

428 〈介紹師院藝術系師生畫展〉《台灣新生報》，1949年12月29日。

429 巴東，《張大千研究》，台北市：國立歷史博物館，1996年，頁324-325。

430 詹前裕，《溥心畬繪畫藝術之研究》，台中市：省美術館，1992年，頁47-48。

431 林銓居，《王孫·逸士·溥心畬》，臺北市：雄獅，1997年，頁126。

432 詹前裕，前引書，頁47-48。

無論是僅在台短暫停留的張大千，或以家中授課為主的溥心畬，皆在當時以傳統水墨畫為正宗國畫的社會分氛圍下，受到極高的禮遇與尊崇。如 1950 年師院藝術系便以「南張北溥和嶺南巨匠黃君璧」三位「國畫大師」大師為號召，舉辦師生聯合畫展。⁴³³張大千每每從僑居來台舉辦畫展，皆受到官方與媒體的重視，動輒成為新為界的焦點。溥心畬之名望，亦吸引不少社會名流，願向其行三跪九叩之禮，拜師進入「寒玉堂」學畫。除了前述張大千、溥心畬外，在台北師範學校擔任國畫教授的傳統水墨畫家陳雋甫與其夫人吳詠香，兩人同時是溥心畬「入室弟子」，亦先後受聘至師院藝術系兼課。⁴³⁴

至於日治時期著名的東洋畫家，則幾乎被排除在師院藝術系的師資名單外。在 1949 年黃君璧主持該系後的十位教師名單中，本地美術家只有廖繼春和陳慧坤兩位。⁴³⁵廖繼春是西畫家，陳慧坤則是日治時期的東洋畫家，但他在師院藝術系教授的卻是素描。

1951 年林玉山受黃君璧之邀進入師院藝術系教授國畫，⁴³⁶成為第一個擔任該系國畫教席本地畫家。林玉山是日治時期著名的東洋畫家，同時也具有水墨畫基礎。面對戰後初期東洋畫被排擠仇視的局勢，林玉山逐漸放棄膠彩畫創作，自 1947 年第二屆省展他提出膠彩畫作《錦翼迎風》(圖 4-4-1) 後，就很難看到他的膠彩作品。此後，他以日治時期由寫生而創作的觀念出發，結合自身水墨基礎，開始進行水墨創作，而後更以水墨畫家的身份，進入師院藝術系教授花鳥畫。在師院任教期間，林玉山時常親自帶領學生寫生，並教導學生不要囿於古人的作品，而要從自然的感受出發，以寫生為基礎來進行水墨創作。林玉山強調寫生的教學，可說為當時師院以臨摹古人為尚的保守傳統水墨畫課程，帶來一絲生氣。然而，在藝術系學生的眼中，真正代表國畫正宗的，還是來自中國大陸的傳統水墨畫家，林玉山只被視為國畫師資的「二軍」，更有學生私下希望交換老師，以接受同時在師大兼課的溥心畬女弟子吳詠香的教導。⁴³⁷

在傳統水墨畫領導畫壇的風潮下，林玉山主張由寫生而創作的理念與教學方

433 〈師院藝術系師生聯合畫展〉《台灣新生報》，1949 年 12 月 30 日。

434 黃冬富，〈戰後初期的台北師範藝師科 (1947-1963)〉，前引處，頁 80。

435 十位教師分別為：溥心畬、張大千、黃君璧、馬白水、孫多慈、袁樞真、黃榮燦、陳慧坤、廖繼春、林聖楊，見〈介紹師院藝術系師生畫展〉《台灣新生報》，1949 年 12 月 29 日。〈師院藝術系師生聯合畫展〉《台灣新生報》，1949 年 12 月 30 日。

436 林惺嶽訪談，〈林玉山藝術生涯回顧紀事(上)〉《藝術家》，353 期，2004 年 10 月，頁 287-288。

437 謝里法，〈林玉山—永遠的少年人〉《我所看到的上一代》，台北市：望春風文化，1999 年，頁 297-299。

式，的確承受不少的壓力與質疑，這也使得他感到煩惱苦悶不已。1955年1月起，聯合報特闢專欄討論「現代國畫未來應走的道路」，在一系列討論文章中，來自中國大陸的畫家梁又銘（1906-1984），首先打破畫壇回歸傳統，以臨摹古人作品為自身創作保守風氣，主張國畫應與時俱進，表現符合時代的題材，並吸收西畫的長處，注重寫生以補國畫之不足。⁴³⁸當天在報上讀到此文的林玉山，「如獲甘霖，枯木復生，如了悟天機」，感激不已，立刻寫信向梁又銘表達感謝之意。信中林玉山表達了反對畫壇上馬壽華、溥心畬等重要傳統水墨畫家強調臨摹古人作品並反對個人創作的說法：

若如馬先生說「需具有超人天才的聖哲，始能做到創造」，或溥大師常說「如我到了現在的年紀，對於臨畫都還未做到，那裡汝們年輕人談什麼創作呢？」此等立論於現時代看來是個開倒車的說法，創造是自動的，非他動的，孟子云「人皆可以為堯舜」是不是古代才有聖哲，今日即不產生聖哲否？只有做與不做而已。若信此幾位先生之言為正論，即不敢向前開拓新的途徑者，雖至壽終正寢而無法做到創造了。⁴³⁹

信中林玉山更進一步回應了梁又銘的文章，認為畫家應鼓起勇氣，突破傳統的窠臼，為國畫開拓新的途徑。不同於〈致梁又銘信〉中興奮激動的語氣與堅定自信的主張，兩日後，林玉山在《聯合報》發表〈現代國畫應實踐六法論〉一文，謹慎而委婉地發表了自己的看法：

- 一、現代國畫不要揚棄舊的題材，只要有新的感覺，新的表現，雖古時的題材亦可入畫。
- 二、應實踐南齋、謝赫的六法論，才能發揚國畫的特長。
- 三、六法中的「應物寫形」，「隨類賦彩」即今之謂寫生，「傳移模寫」即臨摹，現代國畫都要著重，不過臨摹抄襲只是自己的研究過程，不能當作創作

438 梁又銘，〈《藝文天地第二次筆談會》 現代國畫應走的路向 鼓起勇氣 迎接新題材〉《聯合報》，1955年1月17日。

439 林玉山，〈致梁又銘信〉，1955年1月17日。收錄於王耀庭，〈桃城英貴，玉山巍巍〉，《典範傳移—林玉山繪畫藝術特展》，台中：國立台灣美術館，2012年，頁22。感謝顏娟英老師提供此資料。馬壽華文章見馬壽華，〈《藝文天地第二次筆談會》 現代國畫應走的路向 國畫不應走的路向〉，《聯合報》，1955年1月17日。

而發表。

四、東西文化交流的現代，中國人可以吃西餐，穿西裝，但絕不會因此而變成紅碧眼的外國人。因此，現代國畫吸取西畫所長是合理的，需要的。

至於五、六兩點，愚意以為只要實踐六法，摒去八股舊套，問題便可迎刃而解。⁴⁴⁰

文中，林玉山以一方面以南齊謝赫「六法論」中的「應物寫形」和「隨類賦彩」為根據，說明繪畫創作應該注重寫生和用色，並藉此主張「臨摹」抄襲僅可做為繪畫研究的過程，不能當作創作發表。一方面以中國人「吃西餐、穿西裝」並不會變成外國人的比喻，說明現代國畫吸取西畫長處的合理性與必要性。從此文可見，在以臨摹為尚的畫壇保守氛圍中，林玉山必須努力地從中國傳統畫論中尋找可依靠的根據，並以中國人穿西裝的比喻，才能小心而婉轉地訴說以寫生而創作的理念，並為自己在師院藝術系堅持寫生卻備受質疑的教學方式，求得存續下來的正當性。

然而，除了林玉山之外，整個師院藝術系國畫師資的聘用，仍是偏向傳統保守的一方。在教育體制上，重視傳統水墨畫傳承，排除東洋畫的情形，也可在培養初等教育師資的師範學校看到。以台北師範學校為例，國畫部三位師資—吳承燕、陳雋甫、陳望新皆為傳統水墨畫家。他們在授課內容上，皆以傳統臨摹教學為主，完全沒有指導過學生用水墨結合生活題材之寫生畫。⁴⁴¹此外，師院藝術系在課程安排上，亦以傳統水墨畫的教授為重。在該系的必修學分中，「國畫」一課程占 12 學分（36 小時），是油畫 6 學分的兩倍，甚至僅次於素描而高居所有必修、選修課程之第二位。⁴⁴²顯示出教育當局欲藉美術教育體制傳承傳統水墨畫之強烈意圖。

由上述可知，透過教育體制，傳統水墨畫已成為美術新秩序的主宰者。東洋畫的傳承，在正規教育中被全面斬斷，以致於面臨後繼無人的窘境。在此環境下養成的美術新生代，此後更秉著傳統水墨畫為正宗國畫的立場，開始對膠彩畫發

440 林玉山，〈現代國畫應實踐的六法論〉《聯合報》，1955 年 1 月 19 日。

441 黃冬富，〈戰後初期的台北師範藝師科 (1947-1963)〉，前引處，頁 80-81。

442 黃冬富，〈從台灣省立師院勞圖科到台灣省立師大藝術系(1947-1967 年)—戰後初期台灣中等學校的美術師資養成教育〉，前引處，頁 70-71。

起猛烈的攻擊。台灣美術自日治以來培養的東洋畫成就，此後只能在「國畫」之名籠罩下，忍受著「非國畫」的奚落與指責，並在後繼無人的艱苦環境中，踽踽前行，直至創作的火光逐漸消逝。

除了透過教育體制全面斬斷東洋畫的傳承外，師院藝術系的西畫師資上也未曾重用本地美術家。師院勞圖科成立之初，受聘的本地西畫家只有廖繼春一人，⁴⁴³其餘日治時期的傑出西畫名家，如李石樵、楊三郎、李梅樹和顏水龍等，皆未被任用。相對地，1949 年底隨國府牽台定居的袁樞真（1912-1999）、孫多慈（1912-1975）等西畫家，則立即受聘擔任師院藝術系教授。袁樞真曾進入上海新華藝專、東京大學美術科學習，並入巴黎高等藝術學院專攻油畫，作品曾入選法國春季沙龍。孫多慈為國立中央大學藝術系畢業，畫作曾入選第二屆全國美展。其餘師院藝術系的師資如馬白水、黃榮燦和林聖揚等分別自戰前中國的藝術專科學校，或師範學校藝術科畢業。⁴⁴⁴

與之相較，本地的西洋美術名家，無論是學歷或繪畫成就，並不亞於中國大陸來台擔任師院藝術教授的美術家，但卻無法受聘用。在日治時期，他們皆赴日進入東京美術學校，接受完整的美術教育，而其創作則屢次入選台府展與日本帝展，獲得社會各界極大的肯定。楊三郎、顏水龍等西畫家，為了追求畫業的精進，甚至遠至法國深造，同時他們的作品也入選法國的秋季沙龍。⁴⁴⁵

此外，若仔細分析兩位一到台灣，便立即進入師院藝術系擔任教授的西畫家袁樞真、孫多慈之背景，會發現她們的丈夫都是具有強力黨政背景的人物。袁樞真的先生郭驥（1911-1990）是浙江龍泉人，在戰前中國曾擔任國民政府社會部人事室主任、國防部第一廳辦公室副主任、三青團中央團部第一處副處長以及國民大會代表。1949 年隨國府遷居台灣後，歷任臺灣警備總司令部、東南軍政長官公署辦公室主任、行政院參事、國民黨中常委和國大代表主席等黨政軍高層要職。⁴⁴⁶孫多慈的先生許紹隸（1900-1980）是浙江臨海人，在戰前曾任國民黨中

443 廖繼春於 1947 進入師院圖畫勞作專修科擔任講師。

444 黃榮燦、馬白水、林聖揚分別畢業於四川省國立昆明藝術專科學校、遼寧省立師範專修科美術兼音樂體育科以及重慶國立藝專。

445 顏水龍和楊三郎的油畫分別於 1931、1932 入選法國秋季沙龍。

446 郭驥治喪委員會，〈郭驥先生行述〉《郭驥先生紀念集》，台北（私人出版），1990 年，頁 97-98。（國立政治大學藏書）

央委員、國民參政員和浙江省立法委員，1949 年來台後亦長年擔任立法委員。⁴⁴⁷

根據當時師院藝術系學生謝里法的回憶，這些來自中國大陸的畫家，只要一開畫展，畫作立刻就會被搶購一空，馬白水告訴謝里法的一段話，暗示著他們背後所具有的強大勢力：

記得學生時代馬老師開過一次個展，畫差不多全被訂光了。後來在上課時告訴學生說，他背後有一支小手槍，不買就開打，因而沒有人不敢不來買。又說，他的小手槍遠不如袁樞真的機關槍，他開畫展一幅油畫有六個人重訂，開過畫展才在家裡忙著趕畫。⁴⁴⁸

本地西洋美術家不受官方教育體制重用的情形，也可在台北師範學校看到。戰後陳承藩與廖德政兩位西畫家先後至北師任教，教授普通科的美勞課程。陳、廖兩人皆畢業於東京美術學校，陳承藩曾任日本中學與中國美術專科學校教師，教學資歷豐富；⁴⁴⁹1946 年廖德政從東京美術學校畢業回台後不久，其油畫作品即榮獲第一屆省展特選。1947 年台北師範學校成立藝術科，但卻未任用他們為藝術科專任教師，更沒有讓他們在藝術科開課，只讓他們繼續教授普通科的一般美勞課程。⁴⁵⁰而受聘擔任藝術科教職的，則是來自中國大陸楊起煙和朱鳴岡兩人。⁴⁵¹不久後，廖德政與陳承藩兩人先後離開北師，廖德政轉入私立開南工商任教，陳承藩則逐漸淡出美術界。⁴⁵²

由此可知，官方美術教育體系師資任用的標準，不單只是藝術成就的高低，來自中國大陸的身份，甚至具有強大黨政背景的支持，才更為重要。是故本地美術家縱使擁有豐碩的美術成就，也無法得到重用。這種以政治權力決定美術秩序

447 程中行，〈許紹棣先生行狀〉《許紹棣先生詩詞集》，私人出版，1980 年，書末。（出版資料不詳，國立政治大學藏書）

448 謝里法，〈馬白水—黑色、白色、一大塊、一大塊〉，前引書，頁 42-43。

449 陳承藩曾任日本沖繩縣立中學教師、上海日本第一女子專門學校、北平景山美術學校教師。

450 黃冬富，〈戰後初期的台北師範藝師科 (1947-1963)〉，前引處，頁 79-80。

451 朱鳴岡和楊起煙分別畢業於蘇州美專國畫科和福建省立師專藝術科。

452 1947 年二二八事件發生，廖德政父親廖進平受難，廖德政此後不願與官方單位有所牽扯，1948 故辭去北師教職。受訪者廖德政，張炎憲、黎澄貴、胡慧玲訪問，胡慧玲記錄，〈廖進平〉《台北都會二二八》，台北：吳三連基金會，頁 62-64。李欽賢，《綠野•樂章•廖德政》，台北市：雄獅，2004 年，頁 58。陳承藩於 1949 年離開北師。

的方式，恐怕是當初曾懇切建議官方成立美術學校，表明願為台灣美術教育貢獻一己之力的本地美術家所難想像的。





第五章 結論：逆境中的美術耕耘者

1949 年底，隨著國民政府來到台灣的中西畫家，與執政者密切互動，並掌握媒體的發言權和美術教育系統。此外，在威權統治以及冷戰體系的「反共抗俄」政策下，美術早已不是當政者重視的焦點。處於不健全美術環境的本地美術家，所面對的將是一條更為坎坷的荊棘之路。

1949 年底中華民國政府遷移來台，1950 年與國府政權關係密切的美術團體—「中國美術協會」隨即在台復會，並展開一連串配合當權者的美術活動，此後，該會成為主宰美術界最為核心的要角。一九五一年，為了替元首「祝壽」，中國美術協會盛大主辦「恭祝總統六五華誕紀念美展」，⁴⁵³同時也響應國防部發起之文藝到軍中去之號召，組織藝術工作隊，作為「全國藝術界慶祝總統六五華誕之壽禮」。⁴⁵⁴為表忠誠，他們發佈文告，宣示效忠「英明領袖」，並進行反共抗俄之文化作戰：

我們是一群藝術工作者，為了多災多難的民族，為了多災多難的國家，今天我們自動團結起來，組織協會，誓願要在英明領袖的領導之下，毅然承擔起反共抗俄戰鬥中文化作戰的神聖使命。⁴⁵⁵

中國美術協會大張旗鼓舉辦的「恭祝總統六五華誕紀念美展」，不僅展出類別眾多，共分油畫、水彩畫、木刻、彫塑、漫畫、國畫、書法、金石、攝影等九類，展品數量也高達千餘件。為配合總統「六五華誕」，此美展和第六屆全省美展在同一時間舉行。⁴⁵⁶然而，在這看似規模浩大的美展中，並沒有以專業的美

453 〈美協將舉辦 華誕美展〉《聯合報》，1951 年 9 月 29 日。〈祝嘏美展徵集作品 軍中藝術積極推行〉《聯合報》，1951 年 10 月 13 日。〈藝術界擴大祝嘏 已排定活動日程〉《聯合報》，1951 年 10 月 15 日。〈立德立言立功大業不朽 壽人壽國壽世純嘏無疆 總統六五華誕 舉國同申慶祝 介壽館前今有隆重儀式 各界簽名呈獻禮品〉《聯合報》，1951 年 10 月 31 日。

454 〈藝術工作隊 公開徵隊員〉《聯合報》，1951 年 10 月 15 日。

455 〈藝界三協會書告同胞 實踐軍中文藝運動 呈獻總統恭祝華誕〉《聯合報》，1951 年 10 月 26 日。

456 第六屆全省美展舉辦時間為 11 月 3 日-12 日，恭祝總統六五華誕紀念美展舉辦時間為 11 月 1 日至 10 日。〈全省美展今日揭幕〉《聯合報》，1951 年 11 月 3 日。

術標準來選取作品，許多業餘政治人物的祝壽畫作，也在美展之列。⁴⁵⁷更有政府官員利用入選祝壽美展之名，哄抬個人名氣，大開個人畫展。⁴⁵⁸而真正追求美術專業的第六屆全省美展，卻淹沒在一片為元首祝壽的洪流之中。

此外，在冷戰時期美國勢力介入台灣局勢下，美國與大部分西方國家為對抗共產政權，認定中華民國為唯一合法政府，期許台灣成為代表中國的「自由世界」。為贏取美國更多的認同與支持，並鞏固自身之政權，中華民國政府頻繁地在各領域使用自由中國（free china）的名稱。如此政治性的口號的此時也進入了美術界，隨國府遷台而成立的美術團體，除了前述之中國美術協會外，渡台畫家何鐵華（1910-1982）便以「自由中國」為名，籌辦「自由中國美術家協進會」，以及出版雜誌《新藝術》，鼓吹現代藝術思潮。⁴⁵⁹

1952年，該組織舉辦「自由中國美展」。和祝壽美展一樣，自由中國美展展覽範圍廣泛，囊括國畫、書法、金石、洋畫、雕塑、木刻、攝影、工藝美術、建築九個部門。⁴⁶⁰相較於「全省美展」為台灣省「地方性」之展覽，自由中國美展則自詡為「全國性」的中央級展覽，展品的募集除了台灣一地外，也遍及海外，為了向世界展現「自由中國」的美術成就，該次美展特別採取中英文對照的形式，出版精美的展品圖錄。⁴⁶¹然而，綜觀美展的評審的名單，卻是新舊並陳地網羅各方人馬，並沒有展現出新藝術雜誌社宣稱要「發動中國的新藝術運」、「把因襲傳統的東西剷除」之氣勢。更值得注意的是，此次美展的舉辦，亦配合著政府當局的「反共抗俄」政策，要加強美術界「反共抗俄情緒」：

我國過去在大陸舉辦過數次「全國美展」，其成績均有長足進步，可是不幸赤禍蔓延，大陸淪陷，「全國美展」乃不得不脫期籌開。而年來藝術界忠貞志士，聚集在台灣數以千百計，其所做精品，正宜公開觀摩，一面互相砥礪，一面予社會以陶冶，加強反共抗俄的情緒。我們有鑑於此，特舉

457 〈各領隊旗·藝術家將去軍中 共祝嵩壽·美展作品極琳瑯〉《聯合報》，1951年9月29日。

458 北縣主任秘書劉如柯以一幅《紅梅》入選祝壽美展為名，舉辦梅花畫展，據報上稱展出 85 幅畫作有 71 幅被訂購，另有重訂者十餘幅。見《聯合報》，1951年11月4日，5版。《聯合報》，1951年11月26日，3版。

459 梅丁衍，《台灣美術評論全集—何鐵華卷》，台北：藝術家，1999，頁 114。林惺嶽，《台灣美術風雲 40 年》，台北：自立晚報，1987，頁 78-80。

460 〈自由中國美展 今日預展〉《聯合報》，1952年2月24日。〈自由中國美展 今日揭幕〉《聯合報》，1952年2月24日。〈自由中國美展 昨日正式揭幕〉《聯合報》，1952年2月27日。

461 《自由中國美術選集》，台北：廿世紀社，1952年。

辦「自由中國美展」。⁴⁶²

可見這些由中國大陸遷台畫家組成的美術團體，無論是中國美術協會、或自由中國美術家協進會，都與國府政權有著密切的關係，他們所舉辦的美術活動，亦配合著主政者的喜好與政策的需求。一個月後，中國美術協會為「響應總統本年元旦總動員之號召，喚起美術是加強團結反共抗俄之精神」，和省教育廳、省教育會在美術節共同舉辦「全國美術界總動員展覽會」。⁴⁶³在短短一個月內，連續舉辦兩次「全國性」的中央級美術展覽，立即面臨展出作品募集不足的狀況，以致於收件截止日期一再延期。爾後傳統水墨畫作品大量投稿，應募作品數量才衝破兩千件。⁴⁶⁴由於傳統水墨畫作品大量充數，展品素質受到質疑，美展負責人特別強調，將「盡量提高藝術水準和內容意識」，故在兩千餘件投稿作品經「嚴格審查」後，「只展覽一千餘件」。⁴⁶⁵

至美術節當天，「全國美術界總動員展覽會」盛大開幕，並由何應欽將軍主持開幕典禮。⁴⁶⁶除美展外，美術節當天還舉行了慶祝大會，會中教育廳長程天放特別強調，在國家正值「生死存亡」之際，提倡美術的目的，就是要美術和「反共抗俄國策配合」。接下來，渡台畫家劉獅則代表美術界發言，回應程天放之發言，要「美術界同仁挺起胸來，為國家，為反共抗俄而工作。」⁴⁶⁷最後，程天放領導全體會眾宣讀並簽訂「擁護總統元旦文告實踐反共抗俄總動員公約」：

乙、公約

一、擁護政府反共抗俄國策。二、奉行總統訓詞，達成文化改革使命。三、宣揚固有文化，發揚民族精神。四、提倡民族藝術加強民族意識。五、明禮

462 何鐵華，〈緣起〉，《自由中國美術選集》，台北：廿世紀社，1952年，頁7-8。

463 〈美協將舉辦 美術展覽會〉《聯合報》，1952年1月17日。〈美術界集議 籌備美展會〉《聯合報》，1952年1月22日。〈美術界總動員 將舉行展覽會 美協教廳教育會主辦 昨開首次聯席會議〉《聯合報》，1952年2月8日。

464 美展收件截止日為1952年3月18日，但至3月19日，總共只收到392件作品。將收件日期延至3月21號，投稿作品暴增至2500多件，其中九百多件為水墨畫作品。見〈全國動美展會 定廿三正式開幕 內容青年創作等四部門〉《聯合報》，1952年3月20日。〈總動員美展會 展延收件日期 已收到作品二千餘件〉《聯合報》，1952年3月22日。

465 〈總動員美展會 展延收件日期 已收到作品二千餘件〉《聯合報》，1952年3月22日。

466 〈全國總動員美展 何應欽主持揭幕 佳作琳瑯美不勝收〉《聯合報》，1952年月日。

467 〈省垣今舉行大會 慶祝九屆美術節 將通過擁護 總統元旦文告 決實踐反共抗俄總動員公約〉《聯合報》，1952年3月25日。

尚義，雪恥復國，六，實踐軍中文藝運動。七，力行敬軍運動。八，配合國軍消滅共匪。九，實行三民主義。十，復興中華民國。⁴⁶⁸

由此看來，美術無疑地已成了政治統治的工具和附庸。美術創作者必須效忠領導人，並擁護「反共抗俄」之政策，配合「消滅共匪」，才有存序之正當性。在接下來的日子裡，這類為當權者「祝壽」，或配合「反共抗俄」政策的「全國性」美展，一再鋪張盛大地舉辦。⁴⁶⁹這些美展，不僅最受當局者與媒體重視，也占取了美術界最多的資源。至於真正在美術專業競技的台陽美展和全省美展，既沒有替元首祝壽的功能，又沒能配合「反共抗俄」政策，就只能淪為「地方性」展覽的邊緣地位。

另一方面，在國府威權統治下的「反共抗俄」政策，除了使美術淪為政治的附庸外，在此一意識型態下所衍生的文化政策，更給美術界帶來種種負面影響。在與「俄寇、毛匪」對抗中，國府政權將中共視為中華文化的破壞者，自身則為中國傳統民族文化之保衛者。⁴⁷⁰

統治者在論述上將反共抗俄政策與民族文化危急存亡結合，故而在文化政策上也特別強調中國民族精神、民族文化的保衛與發揚。⁴⁷¹因此，「民族精神、文化」變成了無法質疑的絕對標準，在美術領域，「中國民族精神」的有無也成了評判美術作品優劣對錯的準繩，一篇發表於 1953 年美術節的文章，便直指美術界的目標就是「民族的藝術」，一件成熟的美術作品，最重要的就是反映「民族精神」：

468 〈昨慶美術節 程部長勉美術界人士 與社會人士簽訂反共抗俄公約〉《聯合報》，1952 年 3 月 26 日。

469 如 1952 年國防部為慶祝總統壽辰，提高國軍文化水準，發揚反共抗俄的戰鬥藝術，所舉辦的「反共抗俄書畫展覽會」、1953 年美術節舉辦的「民族精神教育美術展覽會」，以及 1954 年美術節展覽會，內容以有關反共抗俄忠貞事蹟及反共義士英勇史實為限。見〈國防部籌辦 國軍書畫展覽〉《聯合報》，1952 年 9 月 19 日。〈慶祝領袖華誕 軍中展開文化活動〉《聯合報》，1952 年 10 月 28 日。見〈慶祝美術節 民族精神教育美術展覽賽會 定明日揭幕今日下午截止收件〉《聯合報》，1953 年 3 月 23 日。〈民族精神教育美展 定今日揭幕慶祝十屆美術節 中山堂今有盛會〉《聯合報》，1953 年 3 月 24 日。〈民族精神教育美展昨隆重揭幕 現代中國美展今在光復廳展出〉《聯合報》，1953 年 3 月 25 日。〈十一屆美術節 舉辦美術展 今起公開徵求作品〉《聯合報》，1954 年 3 月 15 日。〈慶祝美術節 舉辦美術展覽會〉《聯合報》，1954 年 3 月 23 日。

470 蕭自誠，〈文化與生活〉《聯合報》，1952 年 1 月 13 日。

471 黃才郎，〈文化政策影響下的藝術贊助—台灣一九五〇年代的文化政策、藝術贊助與畫壇的互動〉，中國文化大學 藝術研究所美術組碩士論文，1991 年。

民族底藝術的路向便是美術界的目標。我們今天紀念美術節必須嚴肅地檢討我們的作品是否夠得上戰鬥的要求？我們美術製作的目的是否符合藝術的路向？我們有多少的成熟作品反映了民族精神？必須這樣，我們的藝術水準才會無限制的提高。⁴⁷²

在民族精神的大帽子下，本地具日本風格的膠彩畫創作，遭致接二連三的猛烈責難。一九五〇年，新藝術雜誌召集了中國大陸遷台畫家舉辦藝術座談會，與會的西畫家劉獅嚴厲的批評台灣的膠彩畫創作是日本畫：

現在還有許多人誤認日本畫為國畫，也有人明明所畫的都是日本畫，偏偏自稱為中國畫家，實在可憐復可笑。……拿人家的祖宗來供奉，這總是個笑話。……日本畫是描，國畫才是真正的畫，國畫所具備的氣韻生動，在日本畫裡是看不見的。⁴⁷³

至 1954 年第九屆省展舉辦其間，師院藝術系培養的美術新生代劉國松，更猛力地批評本地美術家的膠彩畫創創作，是缺乏民族精神的日本畫，應該將其趕出省展國畫部：

倡民族固有文化的今天，身為藝術界的先進們，怎能給世人一個不正確的觀念來毀壞我們具有獨特風格的民族藝術呢？⁴⁷⁴

同為師院藝術系學生的馮鍾睿也痛罵本地膠彩畫創作是對「祖國數千年文化」不瞭解的「假冒的國畫」，對於膠彩畫的風格特色，也以「刻板的工筆」、「毫無意境、個性和情感」等十分負面字眼形容之：

他們對祖國數千年的文化不瞭解，也不去瞭解！無怪他們抱著日本畫不放……那種假冒的「國畫」才是最刻板的工筆，其除了極盡寫實之外，毫無

472 〈藝術的路向 為美術節而寫〉《聯合報》，1953 年 3 月 25 日。

473 〈一九五〇年台灣藝壇的回顧與展望〉《新藝術》，一卷三期，1951 年。

474 魯亭，〈為什麼？把日本畫往國畫裏擠 九屆全省美展國畫部觀後〉《聯合報》，1954 年 11 月 23 日。

意境，毫無個性情感可言。⁴⁷⁵

在五〇年代一切以中國民族文化、精神為絕對標準的氛圍中，指稱膠彩畫是沒有民族精神的日本畫，等於是對其創作者身為一位畫家、甚至身為合格國民資格全面否認的致命指控。在美術新生代接二連三的猛烈痛擊下，1960年省展將膠彩畫列入國畫第二部，正式與傳統水墨畫所代表的「正統」國畫區隔。膠彩畫創作遭受時代氛圍的仇視與正規教育的排擠，逐漸後繼無人，至1973年省展以「參展件數過少」為由，直接取消膠彩畫部門。

在此可見本地美術家所面臨美術環境之不健全，不僅在上位的威權統治者無心提倡美術，其所關注的，是美術能否效忠政治領袖，能否為「反共抗俄」國策服務。而在此思維下，所施行的「提倡民族文化、鞏固民族精神」之教條式文化政策，更使得本地畫家苦心經營、費時創作的膠彩畫，因著和日本的牽連，被猛烈的批評與攻擊，以致於在美術界完全喪失了立足的空間。

相對於膠彩畫的毫無立錐之地，崇尚臨摹的傳統水墨畫，卻因戴上了「發揚中國民族文化」的大帽子而大為興盛。許多業餘的投機創作者，更靠著臨摹，在短時間內創作大量梅花、竹葉等水墨作品，浮濫地舉辦個人畫展，正如此篇評論所述：

邇來畫展之多而濫，頗覺駭人。今也阿貓展出梅花，明也阿狗展出竹葉，自知不是玩意，硬要拉人捧場。於是中山堂內，國貨樓頭，經常為此類塗鴉之作所佔，滿坑滿谷，「醜」不勝收，……⁴⁷⁶

更令人心痛的是，他們舉辦畫展的目的，並非為了藝術理念的實踐，而是要賺取錢財名利。憑著背景與人脈關係，這些水墨畫的投機創作者，被報章媒體捧為「藝術大家」，再透過人脈與交際手腕，強行推銷他們的「傑作」，從中獲取巨大的利益，甚至賺取公帑，中飽私囊：

據熟知內幕者云：此類「總經理」「董事長」之流其所以不吝巨資，慷慨訂畫，原因之一固然是「慷公家之慨」；原因二，即為藉開畫展以打秋風之

475 馮鍾睿，〈不可於目混珠一書「台陽美展」後〉《筆匯》，一卷二期，1959年6月10日。

476 任之，〈藝壇側寫 且說畫展〉《聯合報》，1953年12月10日。

「藝壇宗匠」，大多長袖善舞，門檻奇精，在展出之前，登門拜訪之不足，甚且已備「緣簿」一本，分別註明「某公」應訂多少，「某公」擬購若干，在「盛情難卻」之下，「總經理」「董事長」只合勉為應付，購回琳琅滿目之「梅花」「竹葉」，……。⁴⁷⁷

相較於這些畫壇的投機者，以台陽美展、全省美展為發表舞台的本地美術家，既沒有浩大鋪張的展覽舞台，也沒有媒體的吹捧與注視，眾人的掌聲更是少之又少，甚至不時還得忍受輿論的奚落與責難，更得在缺乏美術市場與贊助者的環境中，辛苦掙扎以維持生活。

在日治時代，社會上對於美術家極為肯定與尊重，許多台灣的中小地主，也樂於成為他們的支持者與贊助者，是故全心投入藝術的專職畫家，在經濟上雖不至富裕，但至少生活無虞。⁴⁷⁸到了戰後，國民政府一連串的土地政策，拆毀了一直以來支持台灣美術家的中小地主的經濟基礎，⁴⁷⁹再加上整體社會經濟貧困，社會上有能力購買美術作品的僅為少數政府高官，當時能擔任高官的台人又更為稀少。

然而，在如此不利的現實環境中，台灣的美術家並未放棄自日治時期以來對美術的堅持與追求，仍一本初衷地謹守藝術崗位，每日埋頭創作，苦練技法，期望自己在藝術上能有更進一步的突破。在缺乏美術評論與畫廊環境下，為了爭取發表的機會，更為了能與同好相互研究、切磋畫藝，他們延續了日治時期台灣美術界團結一致的精神，每年共同舉辦台陽美展。⁴⁸⁰1953年，第十六屆台陽美展舉辦，報紙上署名趙聲的評論者，以「藝壇的苦力」形容這些苦幹敬業的美術家：

他們雖然也是藝術之宮內的人士，但卻從不裝模作樣，裝成藝術家的樣子，以引人注意和尊敬。窮年累月與畫筆為伍，把繪畫當作生活的一部份，

477 同上註。相關評論見 錦玉，〈從藍蔭鼎個展談到藝術家的風度〉《聯合報》，1954年3月9日。施翠峰，〈一年來的文藝界〉《聯合報》，1954年5月5日。以及短篇諷刺小說 郭衣洞，〈哀樂人間 畫展世家〉《聯合報》，1954年4月16日-20日。

478 如日治時期李石樵靠著幫台灣中部地主繪製肖像畫的收入，即可負擔家計、並維持職業畫家在日本生活的開銷。見白蘭雪，《李石樵繪畫研究》，台北：台北市立美術館，1989年，頁37-38。

479 劉進慶，《台灣戰後經濟分析》，台北市：人間出版，1992年，頁60-61。薛化元，〈戰後十年台灣的政治初探（1945-1955）—以國府在台統治基盤的建立為中心〉，《二二八事件研究論文集》，台北：吳三連台灣史料基金會，1998年，頁19。

480 日治時期台陽美術協會自1935年起每年舉辦一次團體美展，至1944年共舉辦十屆台陽美展。戰後1948年起，台陽美協成員再度將美展恢復，為第十一屆台陽美展。

當作終身工作。……。他們固然不互相捧場、標榜，也從不同行相輕，互相排擠，相反的卻表現得非常團結、配合，……台陽美協成立迄今共舉行了十六次展覽，這充份證明他們反對個人主義，重視合作的情神。不求個人虛名，爭取團體的榮譽，為整個藝術界樹立一個良好楷模，這更是某一些風頭主義者所做不到的事。另一點我願意提到的是他們作畫態度的嚴謹，他們為了這一年一度的畫展，每每要花上半年的工夫去籌備，在一年作品中選而又選，擇出幾張較完美的來參加展出。像某一些為了開一次畫展，關上門花上個把月功夫，連晝加夜，粗製濫造趕出一批「傑作」來賣錢，實不可同日而語。

他們這每年一度的美展，主要的目的是提倡藝術，讓愛好者有觀摩的機會，同時也是作者自己一年來從事繪畫的成績展覽，以公開徵求識者的批評指導，……他們認為個人展覽，就是在某一階段自己藝術造詣的總考驗，一幅也無人訂購，並不可恥，假如遇到識者批評他的作品，並無進步，那才是他們最感傷心的事。

……這一群幾乎被人遺忘了的藝術工作者，無論從那一個觀點上看，世人皆應該給予他們應得的鼓勵與評價。他們不是藝術大師，但卻是藝術的忠實播種者。我們今天需要的是他們，而不是某一些沽名釣譽，撈鈔票的藝術販子。⁴⁸¹

的確，本地美術家團結齊心舉辦團體展覽的目的，不為沽名釣譽，更非要賺取利益。反之，他們希望透過每年一次的展覽，提倡美術文化，讓有志於美術者有觀摩的機會，同時展現一年間在美術上努力研究與創作的成果，並與同好相互學習、批評指導，砥礪自己的美術創作能更加進步。

除了對自身美術成就的堅持與追求外，更重要的是，這些前輩美術家們仍抱持著日治時期以來的使命感，期望將所學貢獻社會，以現代美術提升台灣的文化水準，普及美育來豐富社會大眾的精神生活。因此他們不計現實利益，不求報酬地全心投入美術教育工作，就是希望能將所學傳揚給年輕的一代。如日治時期的西畫名家楊三郎、李石樵，在師院藝術系成立時雖未被官方教育體制所用，他們仍在家中自開畫室，教授年輕學子。李石樵在開辦畫室之初，更抱著提拔後進與

481 趙聲，〈當前藝壇的苦力 介台陽美協及十六屆美展〉《聯合報》，1953年5月21日。

回饋社會的理念，免費開放家中畫室給學生自由進出學習，直至生活難以維持，才酌收微薄學費，勉強維持清苦的生活。⁴⁸²長年以來，許多受李石樵指導的學生，日後都成為畫壇中的重要畫家。

同為日治時期西畫名家的顏水龍，則更進一步地想要貢獻所學給故鄉同胞，將美術推及至一般社會大眾的生活。於是他全心投入台灣工藝的領域，希望可製作出具台灣鄉土特色，又富美感的生活工藝品，為社會大眾營造美的生活環境，提升民眾的審美素質。儘管在現實中阻力重重，付出的心血往往難以看到成果，顏水龍未曾停止他的努力，直至晚年為培育台灣手工藝人才，還變賣家產，創立手工藝基金會，傾一生之力，為台灣灑下鄉土工藝的種子。⁴⁸³

日治時期曾留學法國的西畫家劉啟祥，戰後從日本回到了台灣的家鄉高雄，在沒有展覽場所，缺乏美術學校的貧乏美術環境下，劉啟祥為了將美術文化推廣至大眾，他成立美術研究所教授學生，並免費全天候開放教室，讓有志學習者能自由出入。雖然美術研究終因現實上難以維持而結束，劉啟祥並未放棄推展美術的道路，是故他不計微薄酬勞，奔波於高雄學校美術社團間，指導對美術有興趣的學生，甚至將家中開放作為畫廊，希望讓學校以外的民眾也有機會接觸美術，不斷地為了提升高雄的美術文化環境默默耕耘。⁴⁸⁴

此外，戰後任教於台中師院的日治時期東洋畫名家林之助，雖因著教育體制對東洋畫的排擠，他在該校只能教授水彩與素描。但他仍利用課後時間開放家中空間，免費提供學生繪畫材料用具，長年來義務指導有興趣學習膠彩畫的學生。在時代氛圍對東洋畫的仇視下，因著林之助不求回報地默默付出，膠彩畫傳承的薪火終不至熄滅。⁴⁸⁵

若回憶台灣美術家在光復初期對新時代的樂觀期許：「歧視和不便已成為過去，我們此後得以在自由的舞台，自由地發揮力量了。」⁴⁸⁶再對照戰後以來的文化氛圍與美術環境，便會發現這個「祖國」政權帶給台灣美術界的，是比日本殖

482 白蘭雪，〈李石樵畫室成立〉，前引書，頁 40-42。

483 顏娟英，〈逆水而上的理想實踐者—顏水龍〉《走進公眾 美化台灣》，台北市：台北市立美術館，2012 年，頁 20-25。莊素娥，〈純藝術的反叛者—顏水龍〉《台灣美術全集 6 顏水龍》，台北：藝術家出版社，1992 年，頁 20-24。

484 顏娟英，〈南方的清音—油畫家劉啟祥〉《台灣美術全集 11 劉啟祥》，台北：藝術家出版社，1993 年，頁 30-32。

485 廖瑾瑗，〈膠彩·雅韻·林之助〉，台北：雄獅，2003 年，頁 102-105。倪朝隆，〈唯美主義的畫家—「膠彩畫導師」林之助〉《台灣美術全集 20 林之助》，台北：藝術家出版社，頁 25。

486 李梅樹發言，〈美術座談會〉紀錄，《台灣文化》，1 卷 3 期，1946 年 12 月，頁 21。

民政府更多的歧視與不便。不僅在二二八事件中殘殺無辜的美術家，迫害為台灣美術界代言的評論人，壓制了美術界反省社會現實的聲音。當權者對美術或美術展覽更是無心提倡、重視，使美術淪為政治的附庸。在官方教育體制中本地美術家不受重用，甚至動輒以受日本影響為由責難與排擠他們；在民間則充斥著惡質的美術風氣，只想以美術賺取名利的投機水墨畫創作者四處可見；在戒嚴的保守閉塞之文化環境中，切斷了台灣美術家藉著日本吸收美術新知的聯繫，更讓他們喪失了戰前可離台至日本或法國充實美術專業的自由。

儘管外在的環境和當初他們樂觀期盼的有如此大的差別，美術家們仍不改日治時期以來對美術的熱情，不變美術界團結合作的精神，不忘以美術提升台灣文化的使命。他們努力地維持日治時期所培養的美術成就，堅定地站在年輕時期學習的美術基礎上，持續鑽研，勤練畫技，期許自我突破。他們每年齊心一致地舉辦團體美展，並珍惜這得來不易的發表機會，希望藉此和同好切磋、精進畫藝。他們不計現實利益，全心投入美術文化工作，在美術的各領域發光發熱，努力地傳承美術的薪火。這些美術家們身處時代的逆境，卻絲毫沒有減少對台灣美術的奉獻與投入，他們面對創作認真嚴肅的態度，以及兢兢業業傳承美術種子的精神，讓我們看到一群在時代的逆風中，全力以赴，勇往直前的美術耕耘者。

參考文獻：

力群、李樺、王琦，〈中國新興版畫五十年〉，《中國新興版畫五十年》，上海：人民美術出版社，1981年，頁7。

不著撰者，〈十一屆美術節 舉辦美術展 今起公開徵求作品〉《聯合報》，1954年3月15日。

不著撰者，〈三七五減租成果展 昨參觀者極為踴躍〉，《台灣新生報》，1949年10月26日。

不著撰者，〈三七五減租成果展覽會今揭幕〉，《台灣新生報》，1949年10月25日。

不著撰者，〈千呼萬喚始出來 美展今揭幕 昨日預展貴賓齊集〉《台灣新生報》，1949年11月19日。

不著撰者，〈介紹師院藝術系師生畫展〉《台灣新生報》，1949年12月29日。

不著撰者，〈文化消息〉《公論報》，1949年11月26日。

不著撰者，〈文化動態〉，《台灣文化》，二卷五期，1947年8月1日，頁9。

不著撰者，〈文協主辦美術座談會〉，《民報》，1946年10月18日。

不著撰者，〈日華親善合作畫〉，《台灣日日新報》，1941年8月20日。

不著撰者，〈木刻展覽會〉《台灣新生報》，1948年10月11日。

不著撰者，〈水彩研究 今天上課〉《台灣新生報》，藝術生活 第三期，1947年9月17日。

不著撰者，〈王孫書畫風靡人間 曲曲屏山惹君流連 溥心畬個展第一日〉《台灣新生報》，1949年12月17日。

不著撰者，〈台中陳天嘯圖畫展覽會〉，《台灣新生報》，1946年7月29日。

不著撰者，〈台省美術展 出品計三五三件今日起開始審查〉，《大明報》，1946年10月14日。

不著撰者，〈台省美術展覽會自十月廿二日開幕〉，《民報》，1946年8月30日。

不著撰者，〈台灣之光榮史跡 鄭成功〉，《新台灣畫報》，第五期，1946年5月30日。

不著撰者，〈台灣的過去現在和未來 陳長官答記者團問〉，《大明報》，1946年10月20日。

不著撰者，〈台灣省光復四週年四屆運動大會特刊〉，《台灣新生報》，1949年10月25日，第六版、第七版（全版）。

不著撰者，〈台灣省光復四週年四屆運動大會特刊〉，《台灣新生報》，1949年10月26日，第六版、第七版（全版）。

不著撰者，〈台灣美術界 加添一大光彩〉，《台灣文化》，1卷3期，1946年12月1日，頁32。

不著撰者，〈台灣美術展覽會規程〉，《東方美術》，1939年10月。引自顏娟英譯著，《風景心境 台灣近代美術文獻導讀》，台北，雄獅，2001，頁562-564。

不著撰者，〈四屆全省美展 共收作品三四四件 名家傑作參加甚多〉，《台灣新生報》，1949年11月14日。

不著撰者，〈四屆美展十九日舉行〉，《台灣新生報》，1949年11月3日。

不著撰者，〈本屆博覽會意義〉，《台灣新生報》，1948年9月5日。

不著撰者，〈本省三屆美術展覽 與博覽會合併舉行〉，《台灣新生報》，1948年10月2日。

不著撰者，〈本省三屆美術展覽與博覽會合併舉行 審查委員業經分別聘定〉，《台灣新生報》，1948年10月9日。

不著撰者，〈本省美術展覽會 十月廿日から省都中山堂で〉，《台灣新生報》，1946年8月31日

不著撰者，〈本省美術展覽會 元首備加讚許 公署收購數幅呈現主席〉，《人民導報》，1946年10月31日。

不著撰者，〈本省首屆美術展覽會，各部審查已完畢〉，《民報》，1946年10月17日。

不著撰者，〈本省首屆美術展覽會，各部審查已完畢〉，《民報》，1946年10月17日。

不著撰者，〈本報為發行「四屆省運會紀念手冊」啟事〉，《台灣新生報》，1949年10月24日。

不著撰者，〈本會日誌〉，《台灣文化》，1：2，1946年11月1日，頁32。

不著撰者，〈本會日誌〉，《台灣文化》，1：1，1946年9月15日，頁30。

不著撰者，〈本會的紀錄〉，《台灣文化》，第一卷 第一期，1946年9月15日，頁29-30。

不著撰者，〈民族精神教育美展 定今日揭幕慶祝十屆美術節 中山堂今有盛會〉《聯合報》，1953年3月24日。

不著撰者，〈民族精神教育美展昨隆重揭幕 現代中國美展今在光復廳展出〉《聯合報》，1953年3月25日。

不著撰者，〈立德立言立功大業不朽 壽人壽國壽世純嘏無疆 總統六五華誕 舉國同申慶祝 介壽館前今有隆重儀式 各界簽名呈獻禮品〉《聯合報》，1951年10月31日。

不著撰者，〈全市充滿新生氣象夾道歡呼主席萬歲 光復週年紀念省會盛況〉，《台灣新生報》，1946年10月26日。

不著撰者，〈全省美展今日揭幕〉《聯合報》，1951年11月3日。

不著撰者，〈全省美展定期開幕 審查完竣 發表感想〉，《台灣新生報》，1946年員發表感想〉，《大明報》，1946年10月17日。

不著撰者，〈全省美術展，昨收集截止，應募作品計三五三點〉，《民報》，1946年10月14日。

不著撰者，〈全省美術展覽會 十一月二十四舉行〉《台灣新生報》，1947年8月7日。

不著撰者，〈全省美術展覽會 審查委員會已定〉，《人民導報》，1946年9月1日。

不著撰者，〈全省博覽會經費 當局已撥兩億元〉，《台灣新生報》，1948年8月日。

不著撰者，〈全島書畫展覽新竹麗澤會員入選者頗多〉，《台灣日日新報》，夕刊4版，1932年12月5日。

不著撰者，〈全國動美展會 定廿三正式開幕 內容青年創作等四部門〉《聯合報》，1952年3月20日。

不著撰者，〈全國總動員美展 何應欽主持揭幕 佳作琳瑯美不勝收〉《聯合報》，195年月日。

不著撰者，〈各領隊旗·藝術家將去軍中 共祝嵩壽·美展作品極琳瑯〉《聯合報》，1951年9月29日。

不著撰者，〈名畫家陳天嘯來中將舉行展覽會〉，《和平日報》，1946年7月24日。

不著撰者，〈名畫家陳天嘯來台將舉行畫展和講演會〉，《人民導報》，1946年6

月 27 日。

不著撰者，〈名畫家陳天嘯國 擬講國畫史概觀〉，《台灣新生報》，1946 年 8 月 21 日。

不著撰者，〈回首故宮皆入畫 寫得人生第幾程 訪溥心畬並介紹其個展〉《台灣新生報》，1949 年 12 月 14 日。

不著撰者，〈自由中國美展 今日揭幕〉《聯合報》，1952 年 2 月 24 日。

不著撰者，〈自由中國美展 昨日正式揭幕〉《聯合報》，1952 年 2 月 27 日。

不著撰者，〈佈置博覽會 訂定統籌辦法〉，《台灣新生報》，1948 年 9 月 20 日。

不著撰者，〈李青萍女士 在高雄開畫展〉《中華日報》，1948 年 11 月 28 日。

不著撰者，〈李青萍女士抵達本市 將舉行各展〉《中華日報》，1949 年 1 月 7 日。

不著撰者，〈李青萍女士畫展延長三天〉《台灣新生報》，1948 年 10 月 17 日。

不著撰者，〈李青萍畫展 明起一連三天〉《中華日報》，1949 年 1 月 11 日。

不著撰者，〈李青萍畫展 昨天開始展出〉《中華日報》，1949 年 1 月 13 日。

不著撰者，〈李青萍畫展〉《台灣新生報》，1948 年 10 月 10 日。

不著撰者，〈汪刃鋒今展覽木刻繪畫〉《公論報》，1948 年 10 月 10 日。

不著撰者，〈汪刃鋒木刻展〉《台灣新生報》，1948 年 10 月 10 日

不著撰者，〈來春將開第一回光復美術展覽會 民政處關心本省藝術 經招集畫家商洽已畢〉《民報》，1945 年 12 月 5 日。

不著撰者，〈卷頭語〉，《新新》，1：1，1945 年 11 月 20 日，頁 1。

不著撰者，〈卷頭語〉，《新新》，第七期，1946 年 10 月，頁 1。

不著撰者，〈林妹殊圖書展 在博物館開幕〉，《民報》，1946 年 6 月 29 日。

不著撰者，〈松濤室一片藝風 文協要建美術館〉，《大明報》，1946 年 10 月 18 日。

不著撰者，〈版畫作者介紹〉，《中華日報》，星期畫刊 28 期，1946 年 9 月 22 日。

不著撰者，〈社論 文藝家在這裡？〉，《民報》，1946 年 11 月 25 日。

不著撰者，〈長官招待審查員，美術展不日開幕〉，《民報》，1946 年 10 月 18 日。
《台灣新生報》，1946 年 10 月 18 日。

不著撰者，〈前晚向全國同胞播講台灣事變真相 外省人死傷千人以上〉，《中華日

報》，1947年3月29日。

不著撰者，〈昨慶美術節 程部長勉美術界人士 與社會人士簽訂反共抗俄公約〉《聯合報》，1952年3月26日。

不著撰者，〈省文化協進會舉辦林妹殊圖畫展〉，《民報》，1946年6月27日。

不著撰者，〈省府大廈 已全部竣工〉《台灣新生報》，1948年9月24日。

不著撰者，〈省府大廈修建工程 提前至下月底竣工〉《台灣新生報》，1948年8月9日。

不著撰者，〈省垣今舉行大會 慶祝九屆美術節 將通過擁護 總統元旦文告 決實踐反共抗俄總動員公約〉《聯合報》，1952年3月25日。

不著撰者，〈省美術展 發表入選名單〉，《大明報》，1946年10月16日。

不著撰者，〈省展審查開始 計三五三點珠玉品多〉，《台灣新生報》，1946年10月15日。

不著撰者，〈省博覽會 收到展品統計〉，《台灣新生報》，1948年10月2日。

不著撰者，〈省博覽會 編印手冊〉，《台灣新生報》，1948年10月2日。

不著撰者，〈省新聞處歡宴劉海粟〉《台灣新生報》，1948年2月14日。

不著撰者，〈省會教育文化界歡迎畫家劉海粟〉《中華日報》，1948年2月22日。

不著撰者，〈美協將舉辦 美術展覽會〉《聯合報》，1952年1月17日。

不著撰者，〈美協將舉辦 華誕美展〉《聯合報》，1951年9月29日。

不著撰者，〈美展第二日 參觀者七千餘人〉，《台灣新生報》，1946年10月24日。

不著撰者，〈美展第二日 觀者如雲 張大千到場瀏覽〉《台灣新生報》，1949年11月21日。

不著撰者，〈美展開幕 觀察異常擁擠〉，《台灣新生報》，1946年10月23日。

不著撰者，〈美展舉行預展 招待記者欣賞〉《台灣新生報》，1947年10月23日。

不著撰者，〈美術界集議 籌備美展會〉《聯合報》，1952年1月22日。

不著撰者，〈美術界總動員 將舉行展覽會 美協教廳教育會主辦 昨開首次聯席會議〉《聯合報》，1952年2月8日。

不著撰者，〈美術展盛況 一日約四千人參觀〉，《大明報》，1946年10月30日。

不著撰者，〈美術展閉幕〉，《民報》，1946年11月1日。

不著撰者，〈美術展發表特選，國畫許深洲，洋畫呂基正，彫刻張錫卿〉，《民報》，1946年10月21日。

不著撰者，〈美術展審查委員已決定二十七名〉，《民報》，1946年9月10日。

不著撰者，〈美術展覽會 大作傑作佔多 出品共三百餘件〉，《台灣新生報》，1946年10月16日

不著撰者，〈美術展覽會 省查委員決定〉，《大明報》，1946年9月13日。

不著撰者，〈美術展覽會 觀眾好評〉，《人民導報》，1946年10月23日。

不著撰者，〈重視國家優良傳統 交流省外省內文化 中山堂內開了一個文化盛會〉《公論報》，1947年2月22日。

不著撰者，〈首屆美術展藝術家的一滴甘露 審查員發表感想〉，《大明報》，1946年10月17日。

不著撰者，〈師院添設勞美專修科〉《台灣新生報》，1947年9月27日。

不著撰者，〈師院藝術系師生聯合畫展〉《台灣新生報》，1949年12月30日。

不著撰者，〈泰東第五回展 麗澤會入賞者〉，《台灣日日新報》，8版，1935年11月6日。

不著撰者，〈特購傑作四件 呈獻蔣主席〉，《大明報》，1946年11月1日。〈「孔子圖」呈獻蔣主席〉，《台灣新生報》，1946年11月4日。

不著撰者，〈祖國的懷抱〉，《民報》，1946年10月26日。

不著撰者，〈祝嘏美展徵集作品 軍中藝術積極推行〉《聯合報》，1951年10月13日。

不著撰者，〈馬公愚、徐晚蘋、龐左玉書畫展覽會〉《台灣新生報》，1947年10月5日。

不著撰者，〈高雄孔子廟祭典 十數年來初次舉辦〉，《民報》，1946年8月26日。

不著撰者，〈國防部籌辦 國軍書畫展覽〉《聯合報》，1952年9月19日。

不著撰者，〈張大千扇頁字觀後書感〉，《台灣新生報》，1949年7月28日。

不著撰者，〈張大千國畫展〉《中華日報》，1949年12月4日。

不著撰者，〈張大千畫展 觀眾空前〉，《台灣新生報》，1949年7月30日。

不著撰者，〈張大千畫展〉，《台灣新生報》，1949年7月27日。

不著撰者，〈張大千圖畫展覽〉《台灣新生報》，星期畫刊 第十八期，1949年12月4日。

不著撰者，〈梁寒操黃君璧書畫展覽 博得空前好評〉，《中華日報》，1949年3月19日。

不著撰者，〈梁寒操黃君璧聯合畫展〉《台灣新生報》，1949年3月16日。

不著撰者，〈梁寒操黃君璧聯合畫展〉《台灣新生報》，1949年3月19日。

不著撰者，〈第一屆全省美展明日開幕 陳列中西畫雕刻百四十件〉，《台灣新生報》，1946年10月21日。

不著撰者，〈第一屆全省美展明日開幕〉，《台灣新生報》，1946年10月21日。

不著撰者，〈第二屆美展會 今起審查作品〉《台灣新生報》，1947年10月19日。

不著撰者，〈第二屆美展會 收到作品甚多 今起審查作品〉《中華日報》，1947年10月20日。

不著撰者，〈第四屆美展延至國父誕辰舉行〉，《台灣新生報》，1949年10月2日。

不著撰者，〈郭李陳范四家作品 蒙主席伉儷讚賞〉，《台灣新生報》，1946年10月31日。

不著撰者，〈陳天嘯抵台南 將舉行國畫展覽會〉，《中華日報》，1946年8月5日。

不著撰者，〈陳天嘯國畫展 本日起正式公開〉，《台灣新生報》，1946年7月4日。

不著撰者，〈陳天嘯圖畫展 昨假中山堂招待記者〉《民報》，1946年7月4日。

不著撰者，〈陳洪甄木刻國畫展〉《中華日報》，1949年7月8日。

不著撰者，〈陳洪甄畫展 「七七」在本市舉行〉《中華日報》，1949年7月4日。

不著撰者，〈陳洪甄畫展今開始 木刻國畫個展〉《中華日報》，1949年7月7日。

不著撰者，〈博覽會點滴〉，《台灣新生報》，1948年10月27日。

不著撰者，〈博覽會籌備經過〉《台灣新生報》，1948年8月28日。

不著撰者，〈曾子仁國畫展〉《台灣新生報》，1947年6月17日。

不著撰者，〈新台幣海戰圖的意義 鄭成功收復台灣 初陣鹿耳門之役〉，《大明報》，1946年9月23日。

不著撰者，〈新竹麗澤會員受推薦編入全國書家名鑑〉，《台灣日日新報》，夕刊4版，1934年6月13日。

不著撰者，〈新竹麗澤會員書畫出品日本美協〉，《台灣日日新報》，夕刊 4 版，1934 年 4 月 29 日。

不著撰者，〈新竹麗澤會員將出品美協展〉，《台灣日日新報》，夕刊 4 版，1932 年 4 月 7 日。

不著撰者，〈新聞館 博覽會導遊之三〉，《中華日報》，1948 年 10 月 29 日。

不著撰者，〈楊棲雲畫展 元旦起舉行〉，《台灣新生報》，1945 年 12 月 31 日。

不著撰者，〈溥心畬以滿文譯詩經〉《台灣新生報》，1949 年 12 月 18 日。

不著撰者，〈溥心畬書畫展覽〉《台灣新生報》，星期畫刊 第二十期，1949 年 12 月 18 日。

不著撰者，〈溥心畬畫展 今公開展覽〉《公論報》，1949 年 12 月 16 日。

不著撰者，〈溥心畬稱讚中西融匯別成格調〉《台灣新生報》，1949 年 11 月 19 日。

不著撰者，〈榮えの入選者決定 省展廿二日から開く〉，《台灣新生報》，1946 年 10 月 15 日。

不著撰者，〈福州名畫家 楊棲雲先生個人書畫展覽會〉，《台灣新生報》，1945 年 12 月 30 日

不著撰者，〈福州名畫家 楊棲雲先生個人書畫展覽會〉，《台灣新生報》，1945 年 12 月 30 日。

不著撰者，〈臺展第一日の入場者一萬 係員てんてこまひ〉，《台灣日日新報》，1927 年 10 月 29 日。

不著撰者，〈臺展準備成る廿七日盛大に開會式公開は二十八日から 來月二日は宮殿下台臨〉，《台灣日日新報》，夕刊，1927 年 10 月 27 日。

不著撰者，〈臺灣美術展が生れ出る迄の經緯〉，《台灣日日新報》，1927 年 10 月 28 日。

不著撰者，〈臺灣美術展の獻立茶話會 後藤長官は會長として 一場の挨拶を述べ〉，《台灣日日新報》，夕刊，1927 年 7 月 8 日。

不著撰者，〈劉海粟畫展〉《台灣新生報》，1948 年 1 月 31 日。

不著撰者，〈劉海粟畫展〉《台灣新生報》，1948 年 2 月 13 日。

不著撰者，〈劉海粟畫展二十二日舉行省文化團體二十一日招待劉氏〉《台灣新生報》，1947 年 2 月 18 日。

不著撰者，〈劉海粟舉行畫展〉《台灣新生報》，1948年2月22日。

不著撰者，〈劉獅伉儷畫展 盛況空前 陳主席選中雄師一幅〉，《台灣新生報》，1949年10月6日。

不著撰者，〈劉獅童建人畫展特集〉，《台灣新生報》，1949年10月5日。

不著撰者，〈慶祝光復三週年 台灣省博覽會今日開幕〉，《台灣新生報》，1948年10月25日。

不著撰者，〈慶祝光復美術展覽會〉，《民報》，1946年1月16日。

不著撰者，〈慶祝光復美術展覽會〉《民報》，1946年1月16日。

不著撰者，〈慶祝光復節〉《台灣文化》，二卷六期，1947年9月1日。

不著撰者，〈慶祝光復節暨四屆全省運動大會〉，《台灣新生報》，星期畫刊 第十三期，1949年10月30日。

不著撰者，〈慶祝美術節 民族精神教育美術展覽賽會 定明日揭幕今日下午截止收件〉《聯合報》，1953年3月23日。

不著撰者，〈慶祝美術節 舉辦美術展覽會〉《聯合報》，1954年3月23日。

不著撰者，〈慶祝領袖華誕 軍中展開文化活動〉《聯合報》，1952年10月28日。

不著撰者，〈蔡敬翔先生畫展贅言〉《台灣新生報》，1947年9月15日。

不著撰者，〈蔡敬翔畫展特刊〉《中華日報》，1947年9月15日。

不著撰者，〈蔡敬翔擬辦畫展〉《台灣新生報》，1947年9月5日。

不著撰者，〈蓬萊のしま根に南國美術の殿堂を築く 初の臺灣美術展覽會上山總督臨場の下に 華々しく開會式を舉ぐ〉，《台灣日日新報》，1927年10月28日。

不著撰者，〈總動員美展會 展延收件日期 已收到作品二千餘件〉《聯合報》，1952年3月22日。

不著撰者，〈謝承美女士 招待本市婦女界〉《台灣新生報》，1948年10月20日。

不著撰者，〈擺脫鐐扣旋將匝年 本省光復週年紀念十月間舉行美術展覽會〉，《民報》，1946.7.24。

不著撰者，〈藝界三協會書告同胞 實踐軍中文藝運動 呈獻總統恭祝華誕〉《聯合報》，1951年10月26日。

不著撰者，〈藝術工作隊 公開徵隊員〉《聯合報》，1951年10月15日。

不著撰者，〈藝術生活 張大千特輯〉《台灣新生報》，1949年11月26日。

不著撰者，〈藝術至上看畫請登四樓 油漆未乾一室盡是異味〉，《中華日報》，1948年10月27日。

不著撰者，〈藝術形式底結構—為張大千畫展作〉，《台灣新生報》，1949年7月28日。

不著撰者，〈藝術的路向 為美術節而寫〉《聯合報》，1953年3月25日。

不著撰者，〈藝術界擴大祝嘏 已排定活動日程〉《聯合報》，1951年10月15日。

不著撰者，〈藝術家堅守崗位埋頭苦幹 四屆美展成績優越〉，《台灣新生報》，1949年11月18日。

不著撰者，〈藝壇近事〉《台灣新生報》，1949年10月15日。

不著撰者，〈藝壇近事〉《台灣新生報》，1949年12月24日。

不著撰者，〈藝壇近事〉《台灣新生報》，1949年12月3日。

不著撰者，〈藝壇近事〉《台灣新生報》，1949年9月24日。

不著撰者，〈麗澤會員入選〉，《台灣日日新報》，8版，1936年8月1日。

不著撰者，〈麗澤會員書畫將出品泰東展〉，《台灣日日新報》，夕刊4版，1933年11月22日。

不著撰者，〈籌開美展 教處擬定辦法〉，《台灣新生報》，1946.7.19。

不著撰者，〈籌劃第四屆美展〉，《台灣新生報》，1949年9月17日。

不著撰者，〈覽會徵集出品 決分十二組進行〉，《台灣新生報》，1948年8月1日。

不著撰者，文化動態〉《台灣文化》，二卷五期，1947年8月1日。

不著撰者，畫展引言，〈蔡敬翔畫展特刊〉《中華日報》，1947年9月15日。

巴東，《張大千研究》，台北市：國立歷史博物館，1996年，頁324-325。

方前，〈建立台灣木刻陣線 觀汪刃鋒木刻展覽有感〉《公論報》，1948年10月17日。

王白淵，〈台灣美術運動史〉，《台北文物季刊》，三卷四期，美術運動專號，1955年3月5日，頁41-52。

王白淵，〈永遠に藝術なるもの—第一次省展を見て〉，《台灣新生報》，1946年10月23日（四）第二版。

- 王白淵，〈我的回憶錄〉（三），《政經報》，1945年12月10日。
- 王白淵，〈所謂「奴化」問題〉，《台灣新生報》，1946年1月8日。
- 王秀雄，〈台灣第一代西畫家的保守與權威主義暨其對戰後台灣西畫的影響〉，《中國、現代、美術—兼論日韓現代美術》，台北：台北市立美術館發行，1990年，頁135-176。
- 王俊明，〈洋畫壇の權威 李石樵畫伯を訪ぬて〉，《新新》，第七期，1946年10月，頁21。
- 王高風，〈看第四屆全省美展〉《台灣新生報》，1949年11月26日。
- 王逸民，〈四屆全省美展觀後〉《台灣新生報》，1949年11月18日。
- 王詩琅譯註，〈東京留學生的各種運動〉《台灣社會運動史—文化篇》（原名《台灣總督府警察沿革誌第二編》，台北：稻鄉，1995，頁41-58。
- 北京畫院編，《20世紀北京繪畫史》，北京：人民美術出版社，2007年，頁93-95。
- 台灣文藝聯盟，〈文藝同號者氏名住所一覽 第二-四次調查〉，《台灣文藝》，2：1、2：3、2：4，1934年12月18日，1935年3月1日，1935年4月1日。
- 白崇禧，〈台灣事變的真相〉，《正氣月刊》，二卷二期，1947年5月，頁39。
- 白蘭雪，《李石樵繪畫研究》，台北：台北市立美術館，1989年。
- 矢內原忠雄著，林明德譯，《帝國主義下之台灣》，台北：吳三連台灣史料，2004，頁183-190。
- 任之，〈藝壇側寫 且說畫展〉《聯合報》，1953年12月10日。
- 朱昭陽口述、吳君瑩記錄、林忠勝撰述，《朱昭陽回憶錄》，台北，前衛出版社1997年5月。
- 朱鳴岡，〈在美術課堂上〉《中華日報》，1947年9月29日。
- 朱鳴崗，〈刃鋒和他的木刻〉《台灣新生報》，1948年10月8日。
- 老童生，〈從第四次屆全省美展說起〉《台灣新生報》，1949年11月22日。
- 何清欽，《光復初期之台灣教育》，高雄：復文，1980年。
- 何義麟，〈台灣省政治建設協會與二二八事件〉，張炎憲等主編《二二八事件研究論文集》，台北：吳三連臺灣史料基金會，頁169-193。
- 何義麟，〈戰後初期台灣出版事業之傳承與移植（1945-1950）—雜誌目錄初編後之考察〉，《台灣史料研究》，第十期，1997年12月，頁3-11。

何義麟，〈戰後初期台灣報紙之保存現狀與史料價值〉，《台灣史料研究》，第八期，1996年8月，頁90。

何鐵華，〈緣起〉，《自由中國美術選集》，台北：廿世紀社，1952年，頁7-8。

吳天賞，〈繪畫巡禮〉，《台灣文藝》，2：5，1935年5月，頁69-71。

吳步，〈難忘四十年舊游地 木刻家朱鳴岡憶台灣之行〉，《雄獅美術》，210期，1988年月，頁152。

吳步乃，〈光復初期（1945-1949年4月）大陸到台美術家的活動及影響〉，《台灣美術百年回顧》，台中市：台灣美術館，2001，頁93-95。

吳步乃，〈思想起—黃榮燦——一位被歷史遺忘的木刻版畫家〉，《雄獅美術》，233期（1990年7月）、242期（1991年4月）、273期（1993年11月）。

吳步乃，〈夢魂所繫的土地—訪問光復初期曾到台灣的幾位大陸畫家〉，《雄獅美術》，221期，1989年7月，頁76。

吳良也，〈省美術展的印象〉，《人民導報》，1946年11月2日。

吳忠翰，〈讀「魯迅書簡」後感錄—為紀念魯迅先生逝世十週年而作（續）〉，《和平日報》，每週畫刊 第8期，1946年10月27日。

吳忠翰，〈讀「魯迅書簡」後感錄—為紀念魯迅先生逝世十週年而作〉，《和平日報》，每週畫刊 第7期，1946年10月20日。

吳濁流，《台灣連翹》，台北：前衛，1988年。

呂澂，陳獨秀，〈美術革命 呂澂 陳獨秀答〉，《新青年》，6：1，1919年1月，頁85-86。

李石樵，〈この頃の感想〉，《台灣文藝》，2：7，1935年7月，頁127。

李石樵自述，王紫芸紀錄，〈記石川欽一郎與我二、三事〉，《藝術家》，頁269-271。

李國生，〈戰爭與台灣人：殖民政府對台灣的軍事人力動員(1937-1945)〉，台灣大學歷史研究所碩士論文，1997年9月。

李超，〈土山灣畫館〉，《上海油畫史》，上海：人民美術，1995，頁5-8。

李超，〈寫生革命之三：國立藝術教育〉，《中國現代油畫史》，上海：上海書畫出版社，2007年12月，頁81-90。

李進發，《日據時期台灣東洋畫發展之研究》，台北：台北市立美術館，1993年，頁384。

- 李筱峰，《島嶼新胎記—從終戰到二二八》，台北：自立晚報，1993年。
- 李樹聲，〈現代社會的魂魄—試論國統區的木刻版畫藝術〉，《寒凝大地：1930-1949 國統區木刻版畫集》，長沙市：湖南美術，2000 第1版，頁12。
- 李樹聲、李小山主編，〈作者簡介〉，《寒凝大地—國統區木刻版畫集 1930-1949》，長沙：湖南美術出版社，2000年11月，頁38。
- 汪亞塵，〈四十自述〉，《文藝茶話》，2：3，1933年10月1日。收錄於趙力、余丁編著，《1542-2000 中國油畫文獻》，湖南：湖南美術出版社，2002年，頁654。
- 阮榮春，胡光華著，《中國近代美術史 1911-1949》，台北：台灣商務印書館，1997年。
- 受訪者陳碧女（陳澄波次女），張炎憲、高淑媛訪問，高淑媛記錄，〈陳澄波〉《嘉義驛前二二八》，台北：吳三連基金會，1995年，頁162-170。
- 受訪者廖德政，張炎憲、黎澄貴、胡慧玲訪問，胡慧玲記錄，〈廖進平〉《台北都會二二八》，台北：吳三連基金會，頁58-67。
- 受訪者廖德雄（廖進平三子），張炎憲、黎澄貴、胡慧玲訪問，胡慧玲記錄，〈廖進平〉《台北都會二二八》，台北：吳三連基金會，頁74-76。
- 林玉山，〈致梁又銘信〉，1955年1月17日。收錄於王耀庭，〈桃城英貴，玉山巍巍〉，《典範傳移—林玉山繪畫藝術特展》，台中：國立台灣美術館，2012年，頁22。
- 林玉山，〈藝道話滄桑〉，《台北文物》，三卷四期，1955年3月5日，頁82。
- 林明賢，〈戰後台灣膠彩畫風格的遞變〉，《台灣美術》，台中，國立台灣美術館，79期，2010年1月1日，頁7。
- 林柏亭，《嘉義地區繪畫之研究》，台北：國立歷史博物館，1995年6月。
- 林風眠，〈中國繪畫的價值〉，《亞波羅》，第七期，1929年。林風眠，〈我們所希望國畫的前途〉，《前途》，創刊號，1933年1月。皆收錄於朱朴編著，《現代美術 林風眠》，上海：學林出版社，1988年3月，頁58-73；頁82-83。
- 林風眠，〈東西藝術的前途〉，《東方雜誌》，23：10，1926年。收錄於朱朴編著，《現代美術 林風眠》，上海：學林出版社，1988年3月，頁3-10。
- 林惺嶽，〈戰後復甦—楊三郎與台灣美術運動〉，《雄獅美術》176期，1985年10月，頁116。
- 林惺嶽，《台灣美術風雲40年》，台北：自立晚報，1987年，頁47-48。

- 林惺嶽訪談，〈林玉山藝術生涯回顧紀事（上）〉《藝術家》，353期，2004年10月，頁287-288。
- 林紫貴，〈台灣兩年來的文化運動〉《台灣新生報》，1947年2月20日。
- 林紫貴，〈為台灣藝苑放射新的光芒—蔡敬翔先生國畫先睹記〉《中華日報》，1947年9月15日。
- 林紫貴、蔡繼琨、曾今可 謹述，〈推介張聿光先生〉《台灣新生報》，1948年1月21日。
- 林銓居，《王孫·逸士·溥心畬》，臺北市：雄獅，1997年，頁126。
- 林繼文，《日本據台末期（1930-1945）戰爭動員體系之研究》，台北：稻香出版社，2006年。
- 阿雷，〈略評「台陽美展」〉《台灣新生報》，1948.6.26。
- 施翠峰，〈一年來的文藝界〉《聯合報》，1954年5月5日。
- 施學習，〈台灣藝術研究會成立與福爾摩沙（Formosa）創刊〉《台北文物》，3：2，1954年8月，頁69。王詩琅，前引文，頁104-106。
- 柳書琴，〈荊棘之道 旅日青年的文學活動與文化抗爭—以《福爾摩沙》系統作家為中心〉，新竹：國立清華大學博士論文，2001。
- 柳書琴，〈戰爭與文壇—日據末期台灣的文學活動（1937.7-1945.8）〉，國立台灣大學歷史學研究所碩士論文，1994，頁17-26。
- 洪千鶴，〈畫家的左手：日治時期台灣創作版畫研究〉，國立台灣大學藝術史研究所碩士論文，2004年。
- 倪在沁，〈前輩風格陰影下起步的「省展」〉，《藝術貴族》，1993年11月，頁62-65。
- 倪朝隆，〈唯美主義的畫家—「膠彩畫導師」林之助〉《台灣美術全集 20 林之助》，台北：藝術家出版社，頁25。
- 夏亞拿，〈戰後初期（1945-1949）李石樵的寫實群像畫與台灣社會〉，《異藝份子》，第十期，2008年3月，頁57-71。
- 師道弘，〈博覽會是面鏡子〉《台灣新生報》，1948年10月24日。
- 徐文琴，〈「二二八事件」與台灣美術〉《回顧與省思—二二八紀念美展專輯》，臺北：臺北市立美術館，1996，頁64-69。
- 徐昭，〈畫展要覽〉《台灣新生報》，1948年1月21日。

徐悲鴻，〈新藝術運動的回顧與前瞻〉，重慶《時事新報》，1943年3月15日。收錄於趙力、余丁編著，《1542-2000 中國油畫文獻》，湖南：湖南美術出版社，2002年，頁802。

徐悲鴻，《中國畫改良之方法》，《北京大學日刊》，1918年5月23-25日。收錄於張玉英編，《徐悲鴻談藝錄》，鄭州：河南美術出版社，2000年3月。頁1-5。

荊子馨著；鄭力軒譯，《成為日本人：殖民地台灣與認同政治》，台北：麥田出版，2006年。

康有為，〈萬木草堂所藏中國畫目〉，《萬木草堂遺稿外編》，1917年11月。收錄於康有為撰，姜義華、張榮華編校，《康有為全集 第十集》，北京：中國人民大學出版社，2007，頁441-455。

張炎憲，〈徘徊於抗爭與和平解決之間的悲劇〉《嘉義驛前二二八》，台北：吳三連基金會，1995年，頁1-10。

張炎憲、陳傳興編，《清水六然居 楊肇嘉留真集》，台北：財團法人吳三連台灣史料基金會頁104-109。

張炎憲、曾秋美，〈陳遜章先生訪問記錄〉，《台灣史料研究》14，1999年12月，頁177-179。

張南雷，〈台省美展先睹記〉，《和平日報》，1946年10月23日。

張修平、張貞修撰，〈張聿光傳〉，《中國現代油畫史》，上海：上海書畫出版社，2007年12月，頁34-35。

梁又銘，〈《藝文天地第二次筆談會》 現代國畫應走的路向 鼓起勇氣 迎接新題材〉《聯合報》，1955年1月17日。

梁錫鴻，〈中國的洋畫運動〉，廣州《大光報》，1948年6月26日。收錄於趙力、余丁編著，《1542-2000 中國油畫文獻》，湖南：湖南美術出版社，2002年，頁852。

梅丁衍，〈光復初期的台灣美術發展〉，黃俊傑編，《光復初期的台灣美術發展（1945-1949）》，台北市：台大出版中心，2005年，頁303-337。

梅丁衍，〈黃榮燦疑雲—台灣美術運動的禁區（上）、（中）、（下）〉，《現代美術》67期-69期，1996年8月，10月，12月。

梅丁衍，〈戰後初期台灣「新現實主義」美術之孕育與流產—以李石樵畫風為例〉，《現代美術雙月刊》，第88期，1990年2月，頁42-55。

梅丁衍，《台灣美術評論全集—何鐵華卷》，台北：藝術家，1999，頁114。林惺

- 嶽，《台灣美術風雲 40 年》，台北：自立晚報，1987，頁 78-80。
- 莊素娥，〈純藝術的反叛者—顏水龍〉《台灣美術全集 6 顏水龍》，台北：藝術家出版社，1992 年，頁 20-24。
- 莊惠婷，〈文化霸權、抗爭論述——戰後初期臺灣的雜誌文化分析〉，桃園：國立中央大學歷史研究所碩士論文，1998 年。
- 郭衣洞，〈哀樂人間 畫展世家〉《聯合報》，1954 年 4 月 16 日-20 日。
- 郭廷以，《近代中國史綱》，台北：曉原，1994。
- 郭雪湖，〈我初出畫壇〉，《台北文物》，三卷四期，1955 年 3 月 5 日，頁 70-73。
- 郭驥治喪委員會，〈郭驥先生行述〉《郭驥先生紀念集》，台北（私人出版），1990 年，頁 97-98。
- 陳小蝶，〈記溥心畬畫展〉《台灣新生報》，1949 年 12 月 17 日。
- 陳天嘯，〈中國繪畫史概（下） 台灣文化協進會主辦 陳天嘯畫師演講會〉《台灣新生報》，1946 年 9 月 7 日。
- 陳天嘯，〈中國繪畫史概（上） 台灣文化協進會主辦 陳天嘯畫師演講會〉，《台灣新生報》，1946 年 9 月 5 日。
- 陳弘，〈詩與畫〉《中華日報》，1947 年 9 月 15 日。
- 陳抱一，〈洋畫運動過程略記〉，《上海藝術月刊》，1942 年 5 期。
- 陳知青，〈美展先睹記〉，《台灣新生報》，1946 年 10 月 22 日。
- 陳師曾，〈文人畫之價值〉（白話文），《繪學雜誌》，2 期，1921 年 1 月。陳師曾，〈文人畫之價值〉（文言文），《中國文人畫之研究》，中華書局出版，1922 年 5 月。收錄於李運亨等編著，《陳師曾畫論》，北京：中國書店，2008 年 3 月。頁 161-165；頁 167-172。
- 陳維祥，〈談國畫 並介紹國畫家—蔡敬翔〉《中華日報》，1947 年 9 月 9 日。
- 陳翠蓮，〈去殖民與在殖民的對抗：以一九四六年「台人奴化」論戰為焦點〉，《台灣史研究》，9：2，2002 年 12 月，頁 145-201。
- 陳澄波，〈美術季 作家訪問記（十）〉，《台灣新民報》，1936 年 10 月 19 日。引自顏娟英譯著，《風景心境 台灣近代美術文獻導讀》，台北：雄獅，2001，頁 164-165。
- 陳澄波，〈製作隨想〉，《台灣文藝》，2：7，1935 年 7 月，頁 124-125。

陳澄波給女婿蒲添生之遺書，1947年3月25日。見蕭瓊瑞，《神韻 自新 蒲添生》，台北市：文建會出版，雄獅總經銷，2009，頁45。

陳獨秀，〈美術革命 陳獨秀答〉，《新青年》，6：1，1919年1月，頁85-86。

陳烟橋，〈魯迅先生與中國新興木刻藝術〉，《台灣文化》，第一卷 第二期，1946年11月1日，頁10-11。

陸地，《中國現代版畫史》，北京：人民美術出版社，1987年。

雪腦，〈當代畫家張聿光先生〉《台灣新生報》，1948年1月21日。

甦姓，〈也漫談台灣藝文壇〉，《台灣文化》，2卷1期，1947年1月1日。

程中行，〈許紹棣先生行狀〉《許紹棣先生詩詞集》，私人出版，1980年，書末。

馮鍾睿，〈不可於目混珠一書「台陽美展」後〉《筆匯》，一卷二期，1959年6月10日。

黃土水，〈出生於台灣〉，《東洋》，25：2/3，東京，1922.3，頁182-188。引自顏娟英譯著，《風景心境》，上冊，台北：雄獅，2001，頁126-130。

黃才郎，〈文化政策影響下的藝術贊助—台灣一九五〇年代的文化政策、藝術贊助與畫壇的互動〉，中國文化大學 藝術研究所美術組碩士論文，1991年。

黃冬富，〈台灣最早的美術師資科養成教育—台中師院美術師範科(1946-1949)〉，《美育雙月刊》，137期，2004年，頁90-96。

黃冬富，〈從台灣省立師院勞圖科到台灣省立師大藝術系(1947-1967年)—戰後初期台灣中等學校的美術師資養成教育〉《美育雙月刊》，151期，2006年，頁69。

黃冬富，〈從省展看光復以後台灣膠彩畫之發展〉，《當代台灣繪畫文選 1945-1990》，台北：雄獅圖書，1991，頁96-97。

黃冬富，〈戰後初期的台北師範藝術師科 (1947-1963) 〉，《美育雙月刊》，168期，2009年，頁75-88。

黃冬富，〈戰後初期的台南師範藝術師範科 (1950-1958)〉，《美育雙月刊》，161期，2008年，頁50-59。

黃冬富，《全省美展國畫部門之研究》，高雄：復文出版社，1988年，頁80。

黃君璧，〈張大千及其畫〉《台灣新生報》，1949年11月26日。

黃君璧，〈讀溥心畬先生之畫〉《台灣新生報》，1949年12月24日。

黃英哲，〈台灣省編譯管研究 (1946.8-1947.5) —陳儀政府台灣文化重編機構研

究之一》，張炎憲、陳美蓉、楊雅慧編，《二二八事件研究論文集》，台北：吳三連臺灣史料基金會，1998，頁 110。

黃英哲，〈戰後初期台灣的文化重編（1945-1947）—台灣人「奴化」了嗎？〉，《何謂台灣？—近代台灣美術與文化認同》，台北市：行政院文化建設委員會，1997，頁 331-333。

黃英哲，《「去日本化」「再中國化」戰後台灣文化重建 1946-1947》，台北市：麥田，2007。

黃琪惠，〈戰爭與美術—日治末期台灣的美術活動與繪畫風格（1937.7-1945.5）〉，台北：國立台灣大學藝術史研究所碩士論文，1997 年。

黃琪惠，《台灣美術評論全集 吳天賞 陳春德卷》，台北市：藝術家出版社，1999 年。

黃榮燦，〈中國木刻的裸母—魯迅—石在，火種是不會滅的〉，《和平日報》，每週畫刊 第 7 期，1946 年 10 月 20 日。

黃榮燦，〈正統美展的厄運—並評三屆「省美展」出品〉《公論報》，1949 年 11 月 29 日。

黃榮燦，〈抗戰中的木刻運動〉，《台灣新生報》，星期畫刊 第三期，1946 年 6 月 2 日。

黃榮燦，〈美術家美術教育—寫於台灣美術節（美術節特刊）〉《新生報》，1948 年 3 月 25 日。

黃榮燦，〈美術教育與社會生活〉《台灣文化》，二卷五期，1947 年 8 月 1 日。

黃榮燦，〈從荊莽中壯大〉，《和平日報》，每週畫刊 第 10 期，1946 年 11 月 10 日。

黃榮燦，〈悼念魯迅先生 他是中國的第一位新思想家〉，《台灣文化》，第一卷 第二期，1946 年 11 月 1 日，頁 13。

黃榮燦，〈新現實美術在中國〉，《台灣文化》，第二卷 第二期，1947 年 3 月 1 日，頁 15。

黃榮燦，〈新興木刻藝術在中國〉，《中華日報》，星期畫刊 第二十八期，1946 年 9 月 22 日。

黃榮燦，〈濕裝現實的美術 評「台陽美展」〉《公論報》，1949 年 6 月 5 日。

黃榮燦，〈關於造形藝術〉，《人民導報》，南虹副刊 第 8 期，1946 年 1 月 30 日。

- 楊三郎，〈回首話省展〉，《全省美展四十年回顧展》，台灣省政府，1985年。
- 楊三郎，〈私の製作氣分〉，《台灣文藝》，2：8.9 合刊，1935年8月，頁73。
- 楊亮功、楊家瑜、馬壽華、陳華洲、彭孟緝、朱佛定、鈕先銘、蔡繼琨、魏道明、謝瀛洲、陸志鴻、林紫貴、丘念台、嚴家淦、游彌堅、葉明勳、黃朝琴、許格士、李翼中、汪申，〈介紹藝術大師劉海粟先生〉，《台灣新生報》，1948年2月22日。
- 楊達，〈為此一年哭〉，《新知識》，創刊號，1946年，8月。
- 楊雅慧，〈戰時體制下的台灣婦女（1937-1945）—日本殖民政府的教化與動員〉，國立清華大學歷史研究所碩士論文，1994年。
- 楊雲萍，〈近事雜記〉，《台灣文化》，三卷四期，1948年5月1日。
- 楊肇嘉，《楊肇嘉回憶錄》，台北：三民，1988。
- 葉思芬，〈英雄出少年：天才畫家陳植棋〉，《台灣美術全集14》，台北：藝術家，1995，頁21-25。
- 葉隆彥，〈戰後初期的「台灣全省美術展覽會」（1946-1955）〉，《台北文獻》，直字126期1998年12月，頁113-174。
- 蜀客，〈全省美展參觀記〉，《中華日報》，1946年11月2日。
- 詹前裕，《溥心畬繪畫藝術之研究》，台中市：省美術館，1992年。
- 鄒躍進、李小山，〈試論解放區的木刻版畫藝術〉，《明朗的天：1937-1949 解放區木刻版畫集》，長沙市：湖南美術，1998 第1版，頁3。
- 廖瑾瑗，《四季 彩妍 郭雪湖》，台北市：雄獅，2001年。
- 廖瑾瑗，《在野 雄風 張萬傳》，台北：雄獅，2004年。
- 廖瑾瑗，《膠彩 雅韻 林之助》，台北：雄獅，2003年。
- 廖繼春，〈自分の製作態度〉，《台灣文藝》，2：7，1935年7月，頁126。
- 趙聲，〈當前藝壇的苦力 介台陽美協及十六屆美展〉，《聯合報》，1953年5月21日。
- 劉芳如，《飛瀑 煙雲 黃君璧》，台北市：雄獅，1994年。
- 劉進慶，《台灣戰後經濟分析》，臺北市：人間出版，1992年。
- 潘桂芳，〈二二八風暴籠罩下的台灣美術〉，《台灣史料研究》，32期，2008年12月，頁62-95。

編者，〈我們的話〉，《日月潭》，第二期，1946年4月8日，頁2。

蔡元培，〈以美育代替宗教說〉，《新青年》，3：6，1917年8月。收錄於趙力、余丁編著，《1542-2000 中國油畫文獻》，湖南：湖南美術出版社，2002年，頁396-397。

蔡元培，〈在北大畫法研究會之演說詞〉，《北京大學日刊》，1919年10月25日。收錄於趙力、余丁編著，《1542-2000 中國油畫文獻》，湖南：湖南美術出版社，2002年，頁413。

蔡元培，〈新文化運動不要忘了美育〉，《晨報》，1919年12月1日。

蔡元培，〈對於教育方針之意見〉，《民立報》，1912年2月8-10日。轉引自高平叔撰注，《蔡元培年譜長編 第一卷》，北京：人民教育出版社，1998，頁404-406。

踏影，〈賣煙記〉，《新新》，二卷一期，1947年1月5號，頁15。

鄭世璠，〈滄桑話「新新」—談光復後第一本雜誌的誕生與消失〉，《台灣文藝》，24期，1982年10月。

魯迅，〈《近代木刻選集》（1）小引〉，《朝花》，第8期，1929年1月24日。魯迅，〈《近代木刻選集》（2）小引〉，《朝花》，第12期，1929年3月21日。魯迅，〈《近代木刻選集》（2）附記〉，最初印入1929年3月出版的《近代木刻選集》（2）。以上三篇收錄於，《魯迅全集》，7卷，臺北：谷風，1989，頁310-311；頁323-324；頁326-327。

魯迅，〈《梅斐爾德木刻士敏士之圖》序言〉，《梅斐爾德木刻士敏士之圖》，上海：三閒書局，1930年9月。收錄於，《魯迅全集》，7卷，臺北：谷風，1989，頁352-353。

魯迅，〈《新俄畫選》小引〉，《新俄畫選》，上海：新華書局，1930年5月。收錄於，《魯迅全集》，7卷，臺北：谷風，1989年，頁333-335。

魯迅，〈為了忘卻的紀念〉，《現代》，2：6，1933年4月1日。收錄於，《魯迅全集》，4卷，臺北：谷風，1989，頁479。

魯亨，〈為什麼？把日本畫往國畫裏擠 九屆全省美展國畫部觀後〉，《聯合報》，1954年11月23日。

盧冠群，〈台灣文化重建之路〉，《台灣新生報》，1945年11月23日。

盧宣妃，〈陳師曾的繪畫新貌與民初知識份子的文化實踐：以《北京風俗圖冊》為中心〉，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，2003年，頁84-87。

盧修一，《日據時代台灣共產黨史（1928-1932）》，台北：前衛出版社，1992年9

月，初版三刷，頁 135-140。

蕭自誠，〈文化與生活〉《聯合報》，1952 年 1 月 13 日。

蕭金鑽，〈故陳植棋君の回憶〉，《台灣新民報》，1934 年 10 月 19-20 日。

蕭阿勤，〈國民黨政權的文化與道德論述（1934-1991）：知識社會學的分析〉，國立台灣大學社會學研究所碩士論文，1991 年。

蕭瓊瑞，〈戰後台灣畫壇的「正統國畫」之爭—以「省展」為中心〉，《台灣美術史研究論集》，台中：伯亞，1991 年，頁 45-68。

賴明弘，〈台灣文藝聯盟創立的斷片回憶〉《台北文物》，3：3，1954 年 11 月，頁 63。

錦玉，〈從藍蔭鼎個展談到藝術家的風度〉《聯合報》，1954 年 3 月 9 日。

薛化元，〈戰後十年台灣的政治初探（1945-1955）—以國府在台統治基盤的建立為中心〉，《二二八事件研究論文集》，台北：吳三連台灣史料基金會，1998 年，頁 19。

薛化元，《台灣開發史》，臺北市：三民，2002 年。

謝冰瑩，〈看了張大千先生畫展的感想〉《台灣新生報》，1949 年 11 月 26 日。

謝里法，〈中國左翼美術在台灣〉，《台灣文藝》，101 期，頁 129-156。

謝里法，〈從第一屆全省美展創立過程探討終戰後台灣新文化之困境〉，《省展—甲子紀念專輯》，南投市：台灣省政府，2006，頁 12-15。

謝里法，〈論二二八事件在臺灣的美術史上的地位〉《回顧與省思—二二八紀念美展專輯》，臺北：臺北市立美術館，1996，頁 38-43。

謝里法，《我所看到的上一代》，台北市：望春風文化，1999 年。

顏水龍，〈デツサンの問題〉，《台灣文藝》，2：10，1935 年 10 月，頁 83。

顏娟英，〈一九三〇年代美術與文學運動〉，《日據時期台灣使國際研討會論文集》，國立台灣大學歷史學系，1993 年 6 月，535-547。

顏娟英，〈不息的變動—上海美術學校〉，《上海美術風雲—申報美術資料索引 1872-1949》，台北：中央研究院歷史語言研究所，2006 年 7 月。

顏娟英，〈日治時期地方色彩與台灣意識問題—林玉山從「水牛」到「家園」系列作品〉，《新史學》，15 卷 2 期，2006 年 6 月。頁 118-120。

顏娟英，〈台展東洋畫地方色彩回顧〉《風景心境》，台北：雄獅美術，2001 年，

頁 186-187。

顏娟英，〈台灣早期西洋美術的發展(一)〉，《藝術家》第 168 期，1989 年 5 月，頁 162-163。

顏娟英，〈台灣早期西洋美術的發展(二)〉，《藝術家》第 169 期，1989 年 6 月，頁 159-160。

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》7，中央大學藝術學研究，2010 年 11 月，頁 25-69。

顏娟英，〈勇者的畫像—陳澄波〉，《台灣美術全集 1 陳澄波》，台北：藝術家，1992 年。

顏娟英，〈南方的清音—油畫家劉啟祥〉，《台灣美術全集 11 劉啟祥》，台北：藝術家出版社，1993 年，頁 30-32。

顏娟英，〈美術文化空間的比較—1927 年台北台展與 1929 年上海國展〉，《中研院歷史語言研究所集刊》，第七十三本第四分，2002 年 12 月，頁 625-661。

顏娟英，〈展覽會上的畫家—呂基正〉，《呂基正 台灣美術全集 21》，台北：藝術家出版，1998，頁 20-22。

顏娟英，〈逆水而上的理想實踐者—顏水龍〉，《走進公眾 美化台灣》，台北市：台北市立美術館，2012 年，頁 20-25。

顏娟英，〈徘徊在現代藝術與民族意識之間—台灣近代美術史先驅黃土水〉，《台灣近代美術大事年表》，台北：雄獅，1998，頁 VII-XXVII。

顏娟英，〈殿堂中的美術：台灣早期現代美術與文化啟蒙〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，第六十四本第二分，1993 年 6 月，頁 510-515。

顏娟英，〈戰後初期台灣美術的反省與幻滅〉，張炎憲、陳美蓉、楊雅慧編，《二二八事件研究論文集》，台北：吳三連臺灣史料基金會，1998，頁 79-92。

顏娟英，〈營造南國美術殿堂—台灣展傳奇〉，《風景心境》，台北：雄獅美術，2001，頁 174-187

顏娟英，〈觀音山畔的畫家—廖德政的油彩風景〉，《廖德政 台灣美術家全集 18》，台北市：藝術家，1995，頁 21-30。

顏娟英，《油彩 山脈 呂基正》，台北：行政院文化建設委員會，2009 年 11 月。

顏娟英，倪雲娥女士訪問稿（王白淵夫人）。

魏瑛慧、曾媚珍編輯，《捐贈研究展 林玉山「獻馬圖」》，高雄：高雄市立美術美

術館，2001年。

鹽月桃甫，台灣美術展物語，《台灣時報》，1933年11月，頁27。

対談李石樵 吳天賞，〈第六回府展の作品と美術界〉，《新竹州時報》，1943年12月。引自顏娟英譯著，《風景心境 台灣近代美術文獻導讀》，台北市：雄師2001年，頁308-310。

座談會記錄

〈台灣文聯東京支部第一回茶話會〉，《台灣文藝》，2：4，1935年4月，頁24-30。

〈美術座談會〉，《台灣文化》，1卷3期，1946年12月，頁20-24。

〈綜合藝術を語るの會〉，《台灣文藝》，3：2，1936年2月，頁45-53。

〈談台灣的文化前途〉，《新新》，第七期，1946年10月，覆刻版，台北：傳文，1995，頁4-8。

政府檔案：

《台灣行政長官公署公報》

《台灣省行政長官公署檔案》

《台灣省參議會第一屆第一次大會 台灣省行政長官公署施政報告》，台灣省行政長官公署秘書處編輯室、民政處秘書室編印，1946年5月。

〈一九五〇年台灣藝壇的回顧與展望〉，《新藝術》，一卷三期，1951年。

美展圖冊：

《台灣畫報》，台灣畫報社發行，第九期，第一屆台灣省美術展特刊號，1946年10月30日。

《自由中國美術選集》，台北：廿世紀社，1952年。

1-1 圖版

圖 1-1-1 台灣獅子楊肇嘉 宣傳照
1935 年



圖 1-1-2 1935 楊肇嘉和李石樵繪製肖像留影 1935 年



圖 1-1-3 李石樵 《楊肇嘉家族像》 入選新文展 1936 年



1-2 圖版

圖 1-2-1 徐悲鴻《九方皋》1931 年



圖 1-1-3 徐悲鴻《愚公移山》1940 年



2-2 圖版

圖 2-2-1 標語「民以食為天」
《日月潭週報》〈每週畫報〉

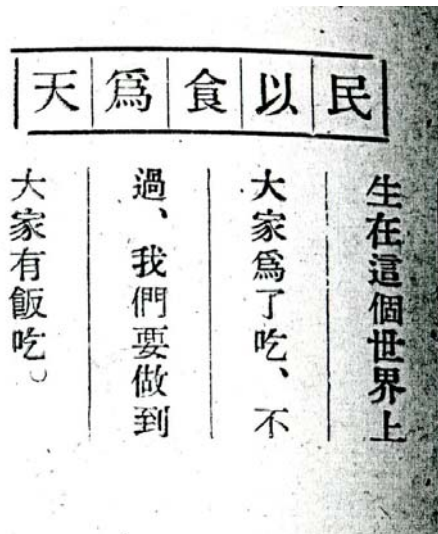


圖 2-2-2 朱鳴岡《看見了媽媽的乳頭》



圖 2-2-3 朱鳴岡《垂涎》



圖 2-2-4 朱鳴岡《他很貪吃》



圖 2-2-5 朱鳴岡 每週畫報標語/插圖



圖 2-2-6 朱鳴岡 《哥哥嫂嫂去從軍》



圖 2-2-7 陳烟橋 《歡迎》



圖 2-2-8 李樺 《雪地行軍》

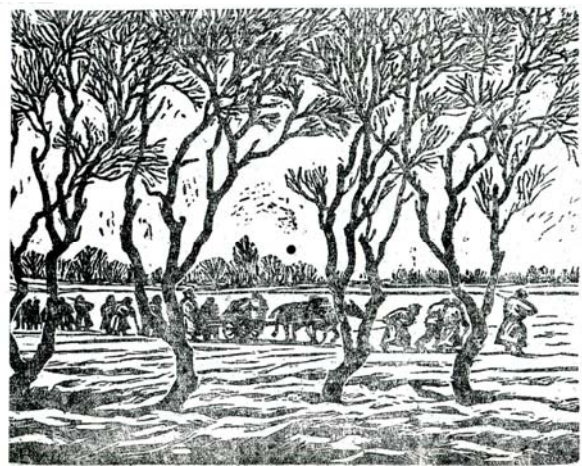


圖 2-2-9 李樺 《增加生產》



圖 2-2-10 王琦 《四川鹽廠外景》

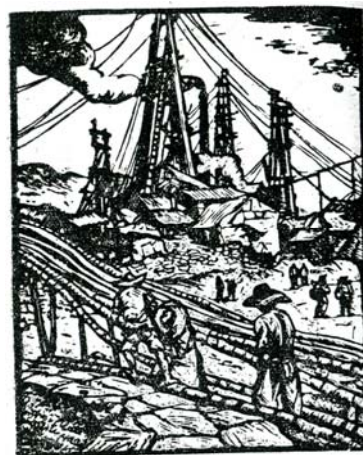


圖 2-2-11 彥涵《重建家園》

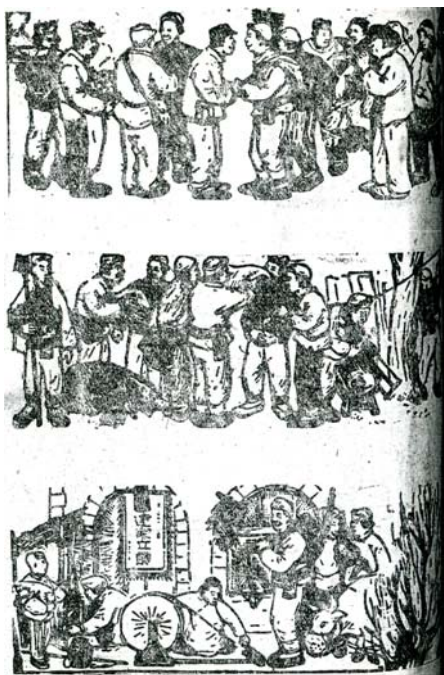


圖 2-2-12 黃榮燦《修築》



圖 2-2-13 韓尚義《牛車》

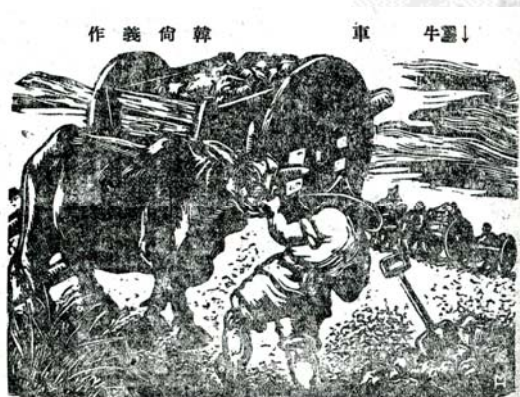


圖 2-2-14 梁永泰《採薪歸來》



圖 2-2-15 朱鳴岡《死別》



圖 2-2-19 廖繼春 「台南漫步」《女學生隊》

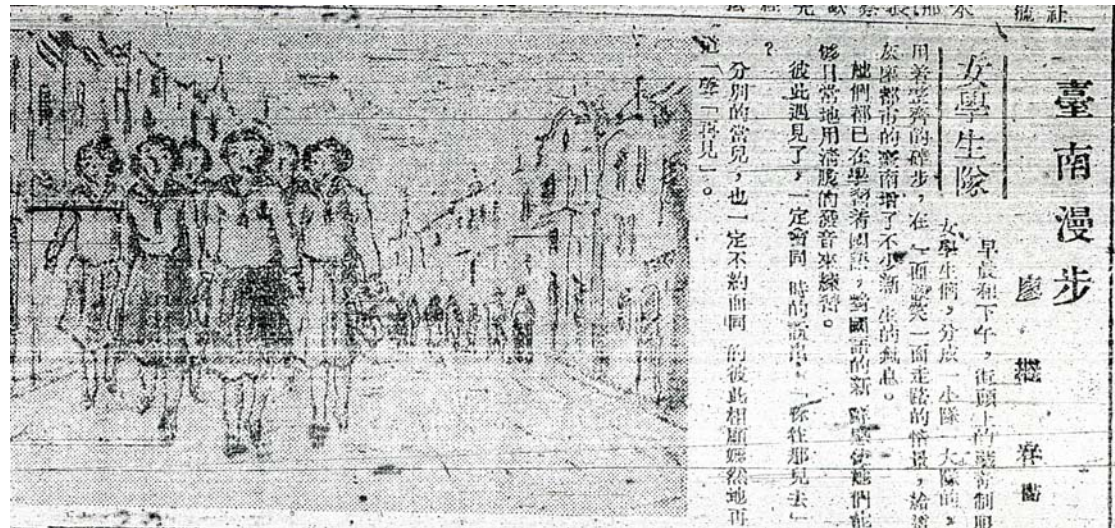


圖 2-2-20 朱鳴岡的《蔣主席像》



圖 2-2-21 李樺《生產的行列》



圖 2-2-22 《中華日報》，星期畫刊 第二十八期 1946 年 9 月 22 日



圖 2-2-23 藍蔭鼎 速寫 盟軍水手爭購舊貨

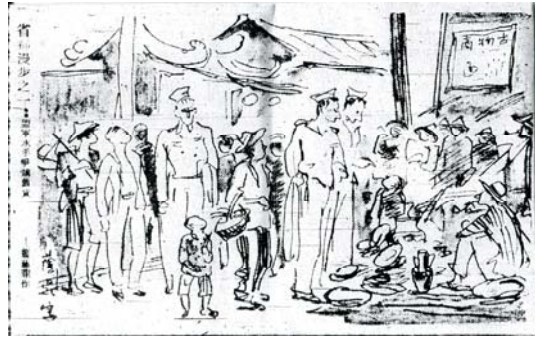


圖 2-2-24 藍蔭鼎 速寫 慶祝光復第一新春



圖 2-2-25 台灣新生報 《星期畫刊》第三期 1946 年 6 月 2 日



圖 2-2-26 彥涵《抗戰》



圖 2-2-27 麥非《搶運軍糧》



圖 2-2-28 麥非《崗》



圖 2-2-29 麥非《戰地素描》



圖 2-2-30 麥非《重負》



圖 2-2-31 金木《夠不上》



圖 2-2-32 耳氏《污吏別傳》

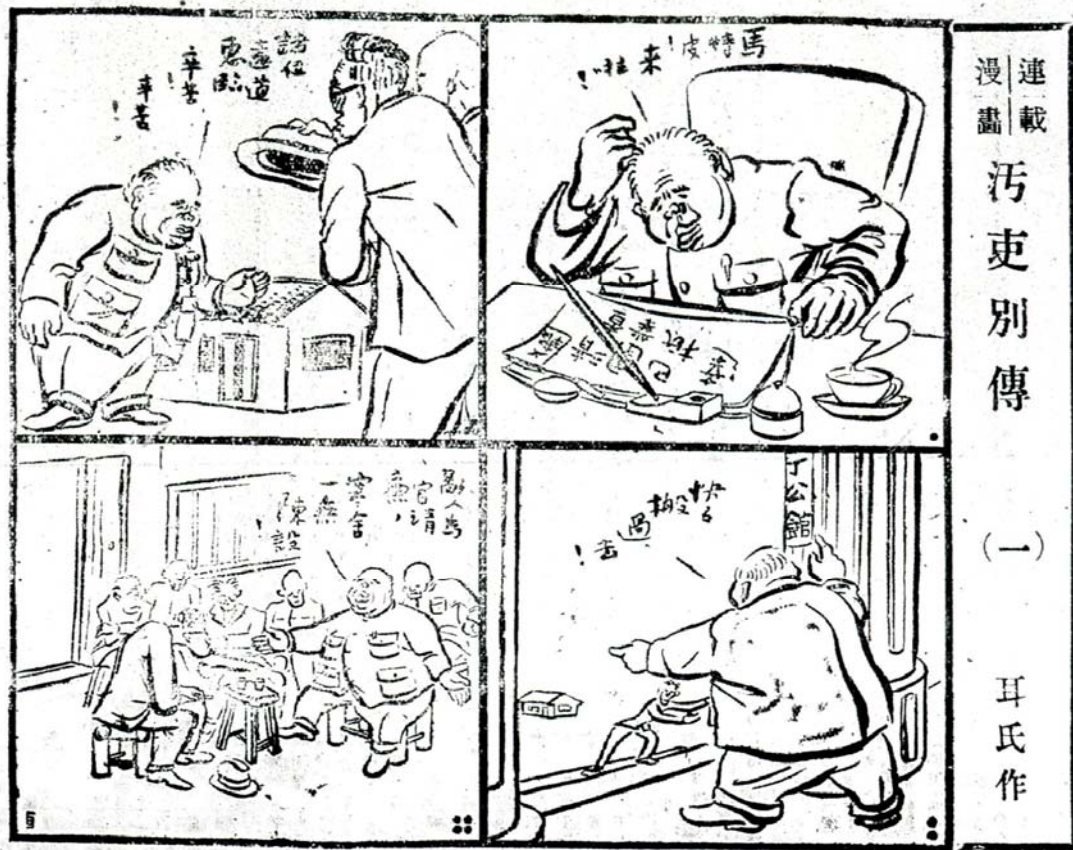


圖 2-2-33 耳氏《生之維持》



圖 2-2-34 陸志庠的《雨》



圖 2-2-35 陸志庠《富家門前有貧民》



圖 2-2-36 陳迹的《街頭香烟攤》



2-3 圖版

圖 2-3-1 陳進《合奏》1935 年



圖 2-3-2 陳進《杵唄》1939 年



圖 2-3-3 林玉山《夕照》1933 年



圖 2-3-4 林妹殊 水墨畫



圖 2-3-5 陳天嘯 水墨畫



3-2 圖版

圖 3-2-1 呂孟津《佛桑花》1938 年

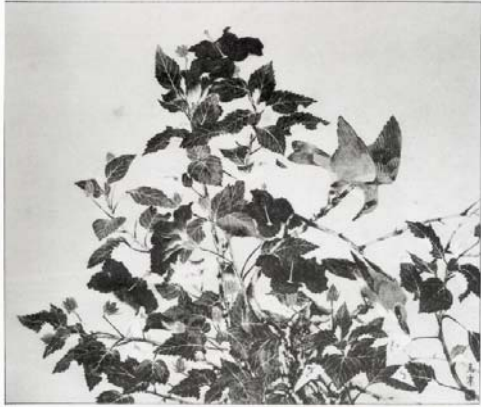


圖 3-2-2 呂孟津《佛桑花》1946 年

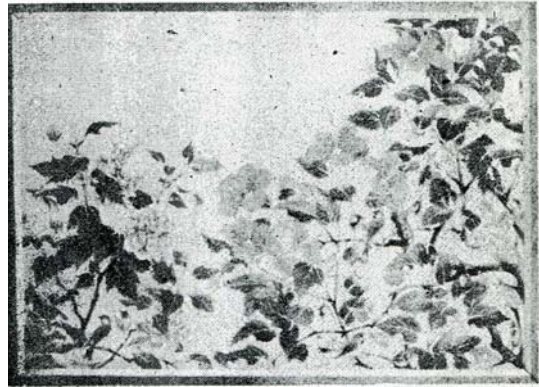


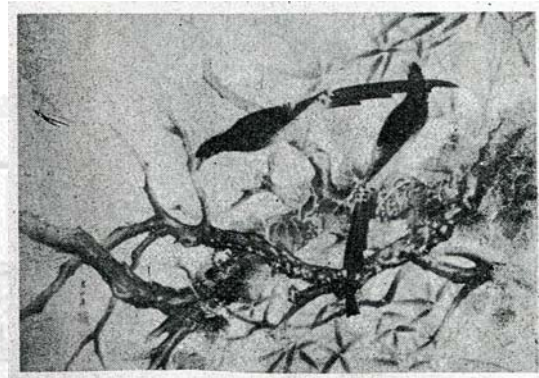
圖 3-2-3 呂汝濤以《山娘》1939 年



局部



圖 3-2-4 呂汝濤《山娘》1946 年



局部

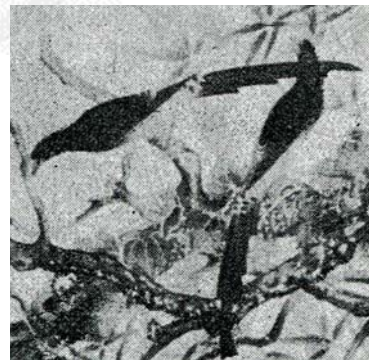


圖 3-2-5 陳進《孔子祭》1946 年

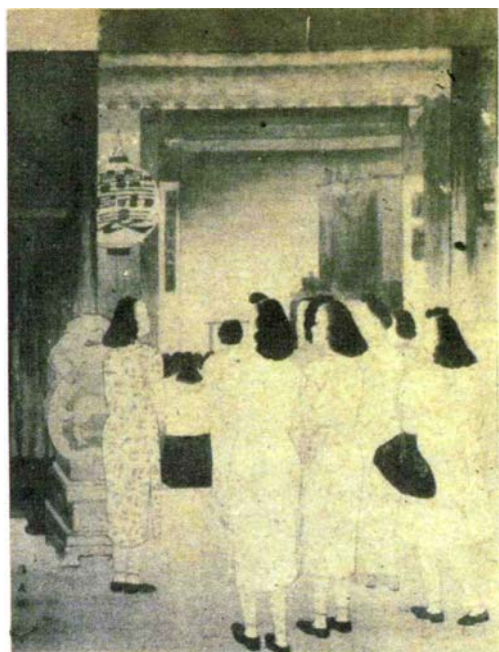


圖 3-2-6 林之助《朝粧》1946 年



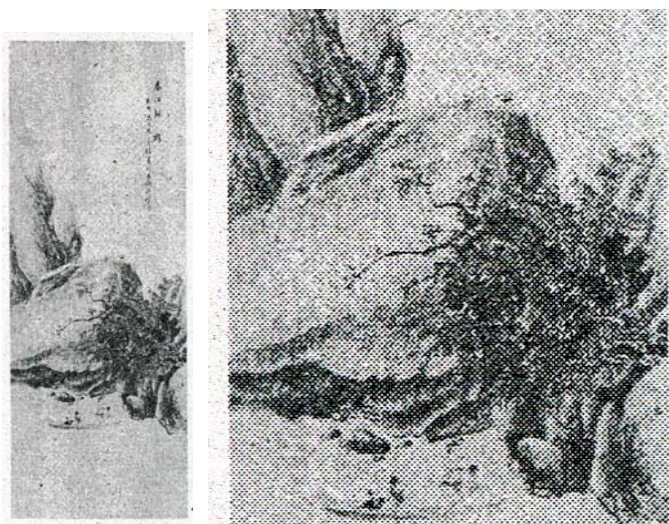
圖 3-2-7 陳敬輝《蚊》1946 年



圖 3-2-8 鄭淮波《雨後》1946 年



圖 3-2-9 張金柱《春江歸櫂》1946 年



局部

圖 3-2-10 朱芾亭《連山秋色》1946 年



樹木 局部

圖 3-2-10 朱芾亭《暮色》1943 年



木瓜樹 局部

圖 3-2-12 錢硯農《黃山始信峰》1946



圖 3-2-12 錢硯農《黃山始信峰》1946
遠山局部



黃山始信峰 照片



圖 3-2-14 林玉山《蓮池》1930 年



圖 3-2-15 林玉山《甘蔗》1932 年



圖 3-2-16 林玉山《竹雀圖》1936 年

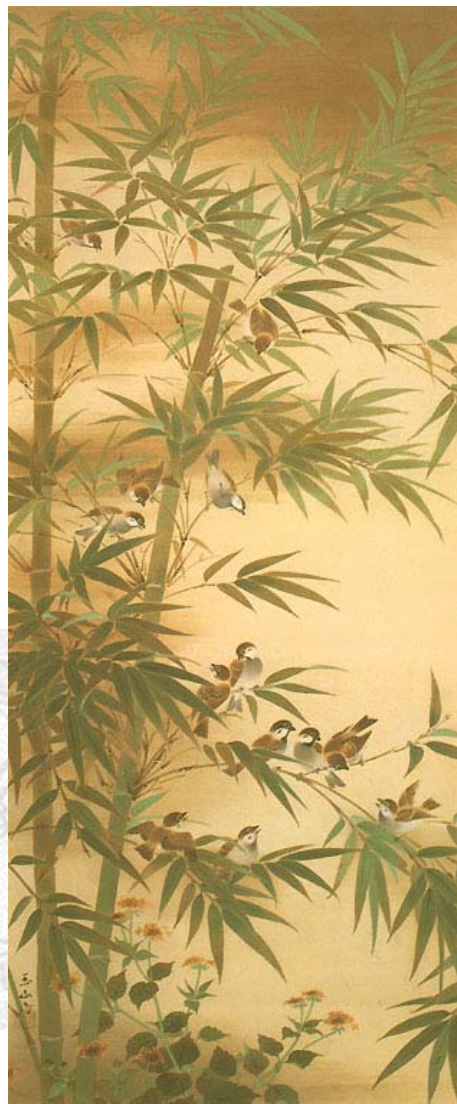


圖 3-2-17 林玉山《薰風》1946 年

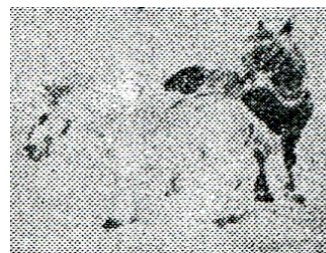
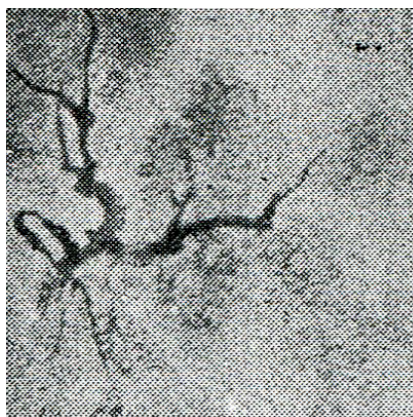
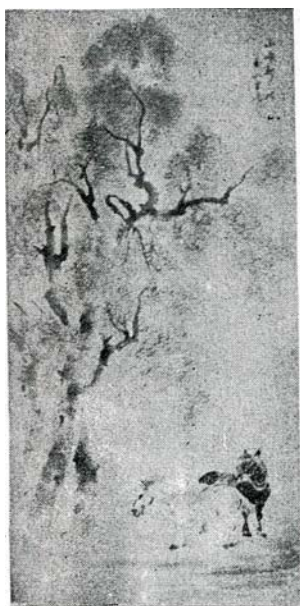


圖 3-2-18 郭雪湖《圓山附近》1928 年

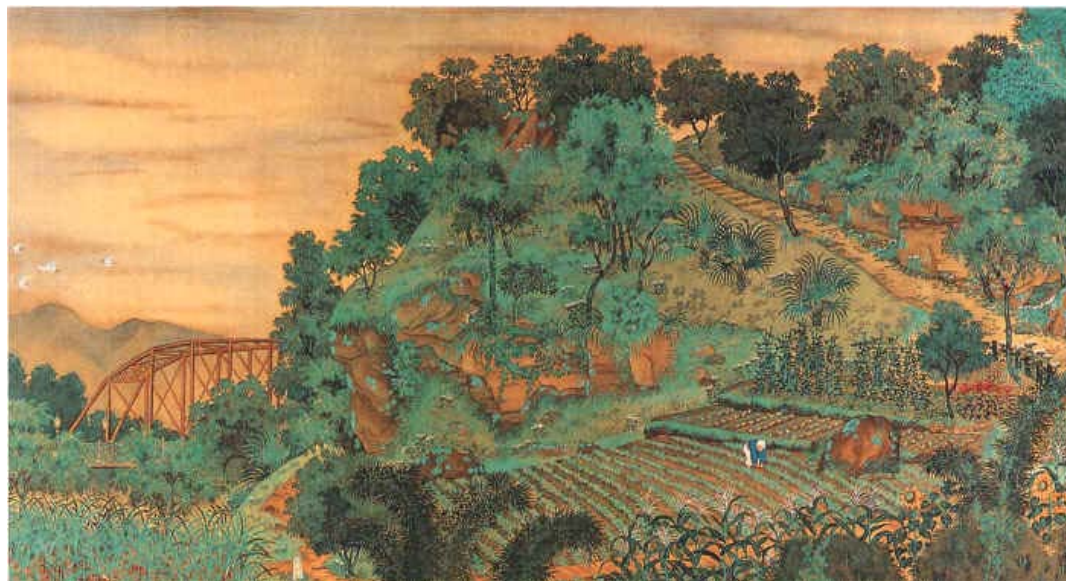


圖 3-2-19 郭雪湖《南街殷賑》1930 年



圖 3-2-20 郭雪湖等《日華親善合作畫》
1940 年



圖 3-2-21 郭雪湖《廣東所見》1941



圖 3-2-22 郭雪湖《鼓浪嶼所見》1943



圖 3-2-23 郭雪湖《驟雨》1946年



圖 3-2-24 《新新》創刊號封面 王花設計 1945 年



圖 3-2-25 洪朝明《迎神圖》1945 年



圖 3-2-26 劉啟祥的《慶祝光復》1946 年



局部

圖 3-2-27 陳澄波的《慶祝日》1946 年



圖 3-2-28 許深洲《觀猴圖》1946 年

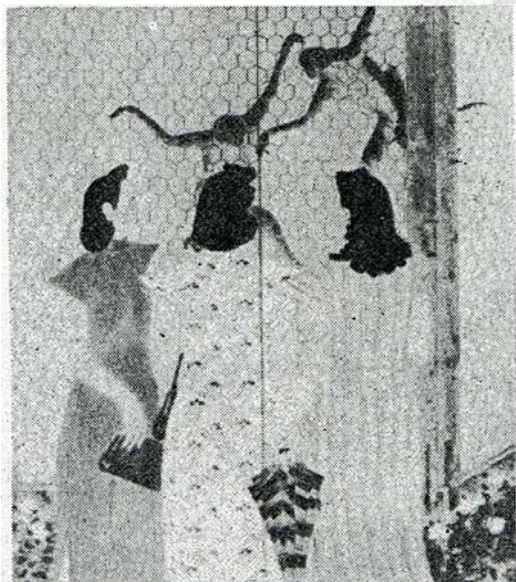


圖 3-2-29 陳清汾《還我河山》1946 年

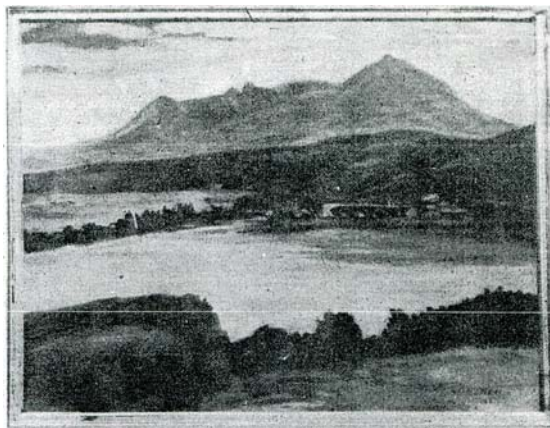


圖 3-2-30 許眺川《淡港復興》1946 年

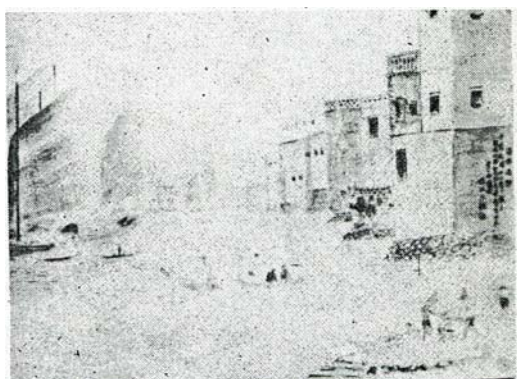


圖 3-2-31 呂基正《室內》1946 年



圖 3-2-32 鄭安的《國慶日》1946 年

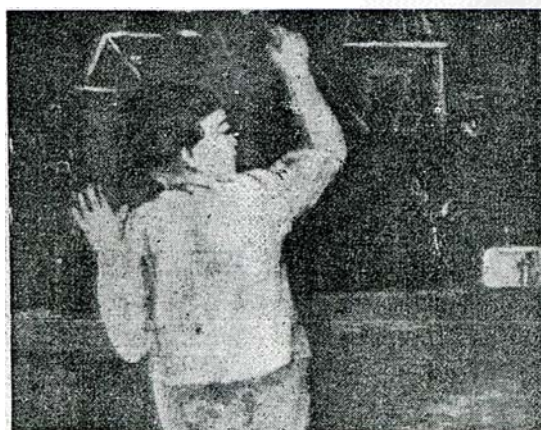


圖 3-2-33 蔡雪溪的《振興民族》1946

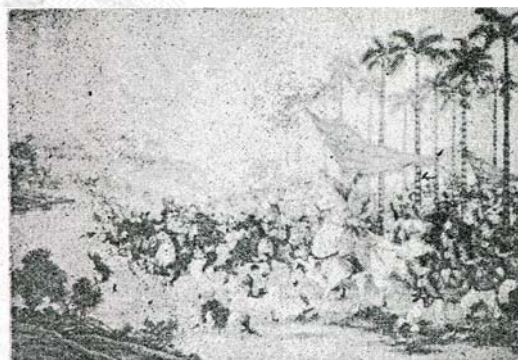


圖 3-2-34 一圓新台幣 鄭成功與荷蘭海戰圖

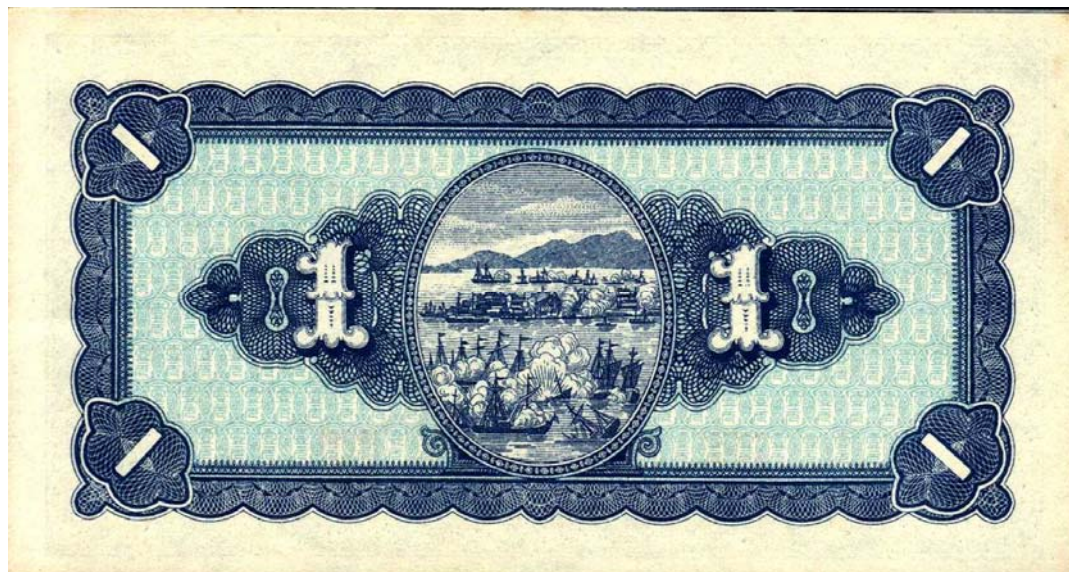


圖 3-2-35 《台灣之光榮史跡 鄭成功》
1946 年



圖 3-2-36 《鄭成功接受荷蘭投降圖》
1946 年

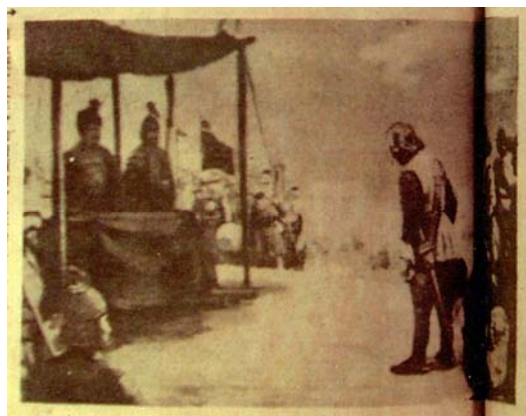


圖 3-2-37 洪晁明《社鼠依舊》1946 年



圖 3-2-38 洪晁明《米！米！米！》1946 年



圖 3-2-39 陳家鵬《什麼東西都有，但是不夠錢》1946 年



圖 3-2-40 葉宏甲《強盜就縛（破案）》1946 年

1946 年

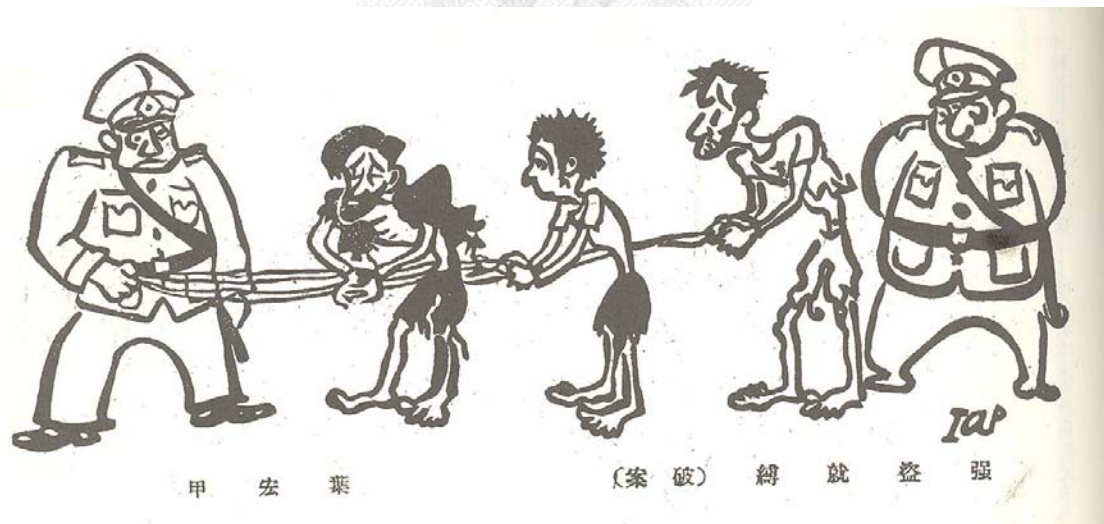


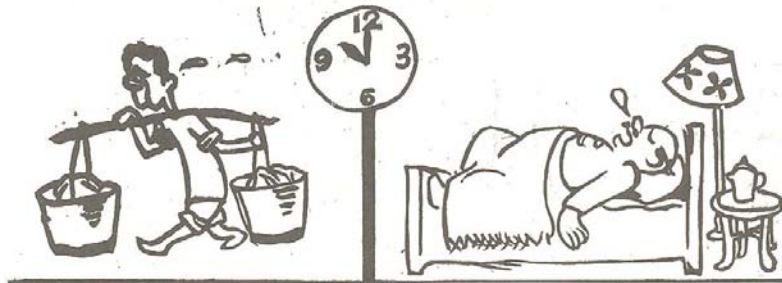
圖 3-2-41 天神《民生？》1946 年



圖 3-2-42 天神《一種人一日記》1946 年

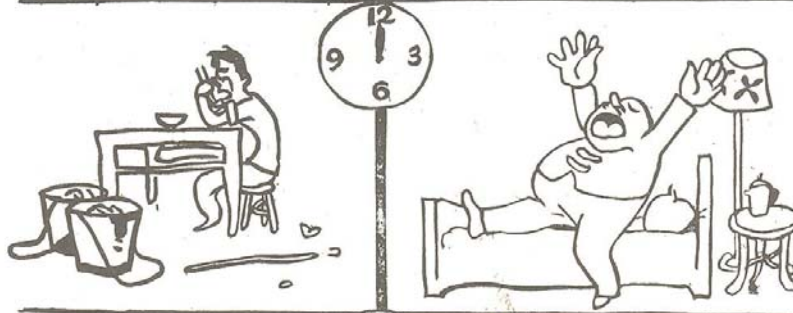
一種人一日記 天王神

勞
苦！



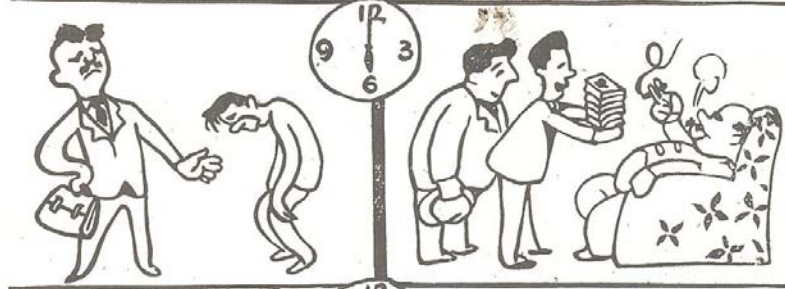
密
夢！

稀
飯！



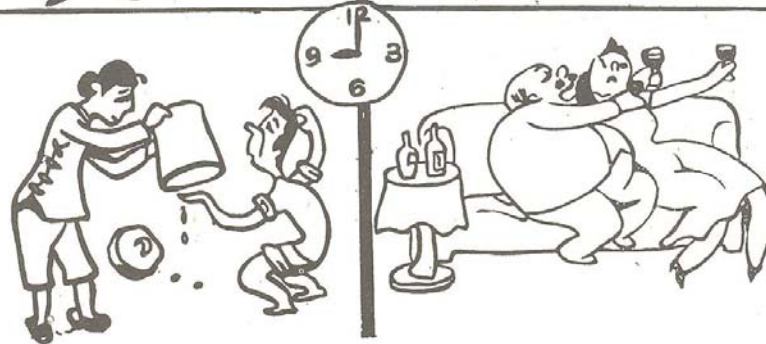
起
床！

負
債！



進
貢！

米
盡無米！



花
天酒地！

圖 3-2-43 李石樵 《市場口》1946 年 油彩 146*157cm



圖 3-2-44 葉火城 《R 先生》1946 年



圖 3-2-45 葉宏甲的《讀書》1946 年



圖 3-2-46 李石樵《坐像》1943 年



圖 3-2-47 呂基正《熨衣》1946



圖 3-2-48 金潤作《路傍》1946 年

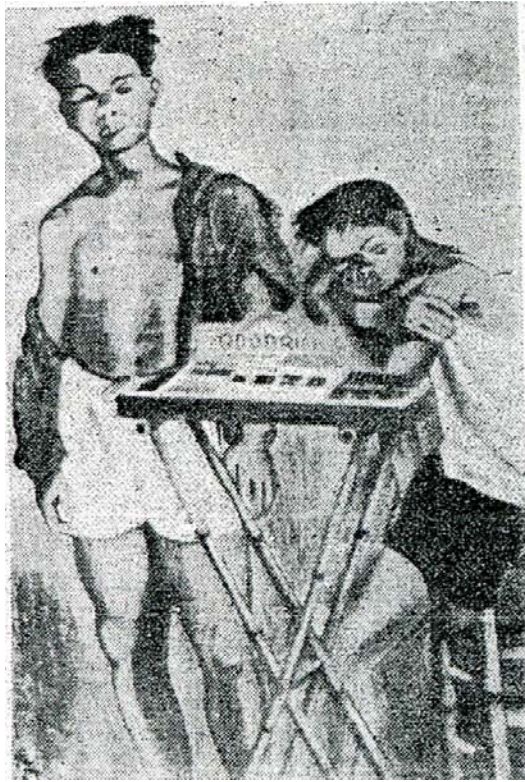


圖 3-2-49 洪水塗《下午三點》1946 年



3-3 圖版

圖 3-3-1 陳澄波 《玉山積雪》 1947 年



圖 3-3-2 廖德政 《清秋》 1951 年

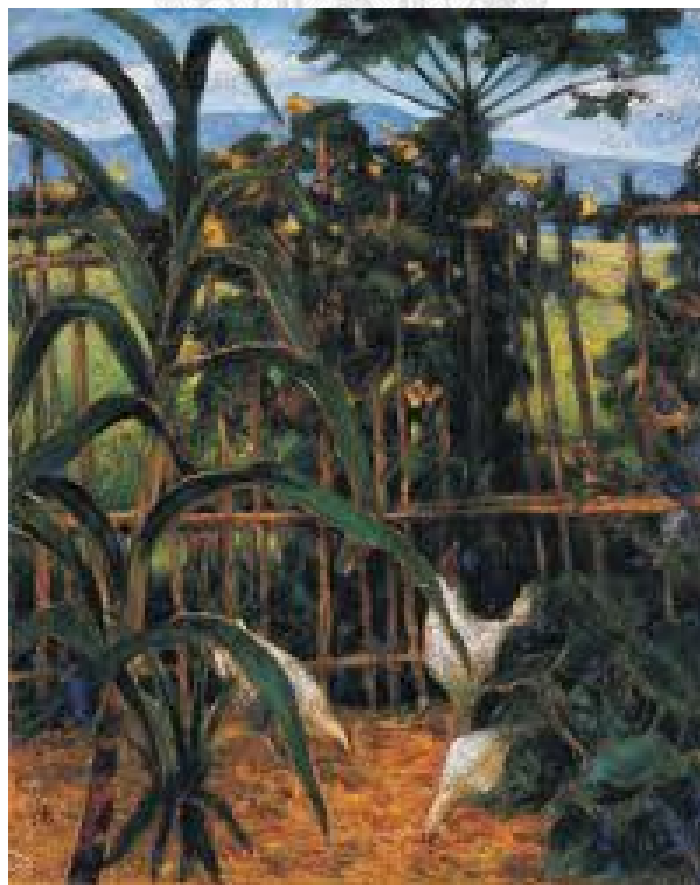


圖 3-3-3 林玉山 獻馬圖 1943 年（前半）後半為 1999 年林玉山重新修補畫上



圖 3-3-4 李石樵 《建設》1947 年



3-3-5 李石樵 《田家樂》1949年



4-3 圖版

4-3-1 張聿光 《水墨畫》 《台灣新生報》1948年1月12日



4-3-2 劉海粟 《水墨畫》《台灣新生報》1948年2月22日



4-4 圖版

4-4-1 林玉山 《錦翼迎風》1947年

