

國立臺灣大學文學院藝術史研究所



碩士論文

Department of Art History

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis

現代美術建設新鄉里：

日治時期李梅樹美術活動與人物畫研究

Modern Art for the New Country：

A Study of Li Mei-Shu's Art Activities and Figure Paintings

in Japanese Colonial Period

詹凱琦

Kai-Chi Chan

指導教授：顏娟英博士

Advisor: Chuan-Ying Yen, Ph.D.

中華民國 102 年 12 月

December 2013

本論文係詹凱琦君於國立臺灣大學藝術史研究所碩士班期間完成之碩士論文，經論文考試委員審查及考試合格通過，特此證明。

This thesis is submitted to the Graduate Institute of Art History, National Taiwan University in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of Arts.

口試委員：

顏娟英

(指導教授)

顏娟英

中央研究院歷史語言研究所研究員
國立臺灣大學藝術史研究所
合聘教授

陳芳妹

陳芳妹

國立臺灣大學藝術史研究所
專任教授

吳方正

吳方正

國立中央大學藝術學研究所
專任教授

中華民國 102 年 12 月 25 日
December 25, 2013

◎誌 謝



感謝李梅樹紀念館提供相關文獻與圖像資料，田野調查過程中，承蒙李景暘先生、李景光夫婦、李景文先生、李麗玉女士、林春女士多方協助，慷慨接受訪問，全力給予相關線索及各種幫助，在此致上深深的謝意。

本篇論文得以完成，首要感謝我的指導教授—顏娟英老師。在論文書寫的過程之中，若沒有顏老師一路耐心地指導及提點，並時常給予信心喊話，恐怕難以如期完成，後來我的信念危機及成年初期危機，都靠老師耐心化解，若這篇論文有任何貢獻，都應當歸功於顏老師。在學術研究之外，顏老師真誠正直的做人處事態度，對學生真摯地付出，讓我逐漸地學習面對自己，並學習客觀理性看待周圍的世界，這是我非常重要的收穫。

感謝口試委員陳芳妹老師、吳方正老師撥冗閱讀論文，並提供精闢的學術意見，令我進一步思考這份研究的觀點及材料。撰寫論文期間，感謝台灣美術研究前輩淑津及琪惠學姊，好夥伴以凡，時常給予學術諮詢指教，東京藝術大學前輩鈴木惠可、九州大學後藤千尋同學提供日文及日本美術史協助，學姊以珞、函妮、景欣、亞拿、祝羚、容依、亭宇指教關懷，學妹懿萱、宜旻、許涵、昀真、昕穎熱心支持。特別感謝我的好朋友們：添福、添祿、添富、添貴、添財，怪怪新村裡有笑有淚，有你們真好；回到家時，萬年好友小溫溫提供電視機、銀魂及洞悉人心的心理諮商，令萬隆成為受到祝福的異想世界；感謝電台好友盈君提供厲害的日文協助，賽門、高菁菁及怨婦之友小田，如馬拉松的暗喻般給予論文最後一哩路的陪伴；還有多倫多好姊妹汀汀及幸運的湘子，學弟糖葫蘆、好友維邑、歷史所育麒、花茶，師大幫的冬瓜與西瓜，中央的士誠及佳穎，三不五時飛來一陣支持，十分給力。

研究所求學過程中，一路走來的同屆夥伴：沛捷、以凡、穎菁、奐瑜、昇典、宜均、珮柔、姿繻，與他們一起切磋學業是我的榮幸。沛捷趨吉避凶式的一搭一唱，以凡時不時蘇格拉底的深夜加油，周菁菁及周媽媽席開笑鬧紅酒趴，竹久奐瑜默默地聊以銘記，昇典爺的中研小聚，都是我研究所最珍貴的回憶。感謝副修中國書法史時，前輩高明一學長、羅啟倫學長、王崇齊學長、巫伊婷學姊不吝關心與協助。

我要特別感謝盧慧紋老師，開拓我對書法史的興趣，並時常給予生活的支持關心，一次次追隨老師處理事務的過程，學到甚多做人做事的方法；石守謙老師醍醐灌頂的人文思考，大方提攜及包容關懷，點點滴滴令人感念在心頭；承蒙施靜菲老師平日多方照顧，溫暖地提供各種活動交流及工讀機會。另外，感謝「遺

物遺跡與歷史」許雅惠老師及「台灣女性人物」衣若蘭老師大方提供課程教學助理機會，與兩位師長以及學生一同接觸台灣在地人物及歷史文物研究，這份教學經驗對我意義甚大。

大概是懷抱下圖的心情，我一路走過苦悶的論文低潮期，並培養了占星、塔羅、照顧植物、即席講笑話、鼓勵人心、瑜珈、壁球、單車等各種第二專長，最重要的是，這份學習經驗琢磨了我的耐心、毅力和挫折容忍度，讓我能夠逐漸獨立與勇敢。這將會是我未來人生最珍貴的禮物，非常感謝這幾年遇到的每一個人。

最後，由衷地感謝我親愛的家人們，爸爸、媽媽給予我生活的支持，哥哥、嫂嫂、阿姨、姨丈、表妹，還有關心我的老師、叔叔、阿姨，他們一路以來無條件地信任支持我，作我永遠的避風港，讓我得以毫無顧慮的勇敢嘗試，包容我每個階段鮮明的轉變，我的感激之情無以言表。



凱琦 謹致 2013.12.30

中文摘要



本篇論文重新檢討李梅樹作為美術家—新興知識人的背景與思想特質，由此一角度，討論其日治時期美術活動的定位，以及人物畫與社會脈動的關聯，觀察臺灣美術家以現代美術參與社會，提升台灣本地文化的重要關懷。首先值得注意，日治時期李梅樹家族背景的重要性。李梅樹的兄長劉清港(1885-1930，從母姓)是地方受新式教育的先鋒，家族以其醫師身份為中心，社會地位歷經轉換，逐漸成為地方具影響力的世家。李梅樹就讀總督府國語學校，兄長就讀於醫學校，兩間學校畢業生正是「新興知識人」群體的核心份子，諸多面向看來，李梅樹處處流露與時下思潮貼合的態度，正是理解他脫離教員、轉向美術發展的關鍵。

李梅樹承繼北師前輩及同儕黃土水、陳植棋以來，讀書人投身美術的理想，呈現臺灣美術早期萌芽時，逐漸結合知識份子理想的獨特性格。李梅樹是臺陽美術協會的草創成員，也是陳植棋引領的赤島社美術活動中斷後，臺灣美術團體承上啟下之關鍵角色，其活躍於美術界與地方政治的多重身分，不僅接續現代美術的社會實踐，也扮演與當局斡旋角色，確保美術團體的文化空間。臺陽美術協會與其前身「赤島社」皆有走入社會、培育美術人才的意圖，前後兩階段的美術活動實現以現代美術提升本地文化的社會關懷。此階段李梅樹留下的人物畫是美術運動的一環，由田野調查的照片與繪畫比對，可見畫家有意識地使身邊的家族親友展露現代之美，並透露臺陽美術協會讓「美術」進入現代生活的核心主旨，塑造具主體性的台灣文明圖像。

關鍵字：三峽、李梅樹、劉清港、赤島社、陳植棋、臺陽美術協會、人物畫

ABSTRACT



This study starts with the transition of Li Mei-Shu's family at San-Xia(三峽) during the 1920s. Li's elder brother, Liu Ching-kang(劉清港), was the local pioneer who embraced the new education system and became the first western doctor who practiced medicine in his hometown. Due to Liu, the social status of his family had changed and became influential to the locals since then. Li and his elder brother enrolled in Taiwan Sotokufu Normal School(臺灣總督府國語學校) and Taiwan Sotokufu Medical School(臺灣總督府醫學校) respectively. The alumni of these two schools were new generation of intellectuals during Japanese Colonial Period, thus had played the key roles to push the Petition of Establishment of Taiwan Council(臺灣議會設置請願運動) and New Culture Movement(新文化運動). Li often showed that he is in line with contemporary thoughts in many ways, which is the reason why he followed the footsteps of Huang Tu-shui(黃土水) and Chen Chih-chi(陳植棋) as being an intellectual to devote himself to modern art.

Li carried on unaccomplished idea of Chidao Association(赤島社) and became the primary founder of Taiyang Art Association(臺陽美術協會). Li actively involved in arts and local politics so that he could hold arts groups together without being interrupted. The social ideals of elevating public's cultural level and cultivating local talents through modern arts were embodied in the two phases of arts activities. As cross-checking the photos from field researches and Li's paintings, we can see that Li intentionally created the modern beauty in the figure paintings of his family and locals. Li made his figure paintings as a part of his social practices, which specified the idea of letting the "art" come into modern lives, and made it as an encouragement of expected promotion.

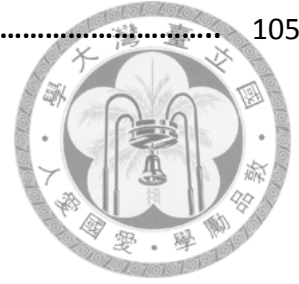
Key Words : San-Xia, Li Mei-Shu, Liu Ching-kang, Chidao Association, Chen Chih-chi, Taiyang Art Association, Figure Paintings

【目錄】



中文摘要.....	i
英文摘要.....	ii
目 錄.....	iii
緒 論.....	1
第一章 新時代的地方家族：以兄長劉清港為首的家族形象.....	9
第一節 新式教育先鋒：劉清港的公醫身分.....	9
第二節 躍升中的劉氏家族地位.....	15
第三節 兩代的遞嬗：李梅樹眼中的父兄形像.....	19
小 結	22
第二章 新興知識人與現代美術的交會.....	25
第一節 投身美術的讀書人.....	25
第二節 與新文化運動並行的美術理想.....	29
第三節 世代交替的臺灣美術界.....	34
小 結	37
第三章 李梅樹與 30 年代後期臺陽美術協會的文化活動.....	39
第一節 從赤島社到臺陽美術協會.....	40
第二節 建立本島現代美術研究機關.....	45
第三節 多重身分的美術家.....	56
小 結	65
第四章 創造優雅現代的家族親友像.....	67
第一節 考量現代性與本土性.....	67
第二節 建立理想美的家族人物像— 從玻璃底片探《劉曾妹系列》創作意涵.....	73
第三節 轉向鄉里人物像—指導精神的農村女性像.....	85
小 結	97
結 論.....	99

附 件.....	105
附件一：〈李梅樹致妹夫陳清源〉，1928.12	
附件二：〈楊三郎、陳清汾致李梅樹〉，1939.10	
附件三：〈楊英梧致李梅樹〉，1939.10.3	
附件四：〈有關臺展問題建議書〉，1939.06.20	
附件五：〈菊池清作致李梅樹私信〉，約 1944	
年表一：劉清港(1885-1930).....	116
年表二：李梅樹(1902-1983).....	119
參考書目.....	132
圖版目錄.....	142
圖 版	



緒論



李梅樹(1902-1983)雖然貴為臺灣美術史上相當有地位的畫家，其繪畫創作卻一直面對質疑，尤其是臺灣現代風潮狂飆時，其畫風甚至一度被視為舊的、過時的，被年輕學生摒棄之。直到 1983 年辭世之前，這位老畫家的繪畫評價仍舊褒貶不一。

目前研究聚焦李梅樹一生繪畫歷程中數個有意義的風格轉折。該論述肇始於 1955 年王白淵(1902-1965)發表〈臺灣美術運動史〉一文，其中「臺陽美術協會之成立」一節，王氏針對個別臺陽美協會員生平大事詳加介紹，並在文末加上一段個人對畫家的評論，例如評價廖繼春(1902-1976)為「為人篤實溫和，其作品另闢一派，以色彩為中心，少畫線條，其風景畫有引人入勝之感」；評價楊三郎(1907-1995)為「為人熱情大方，率直爽快，其作品帶著濃厚的法國印象派，色彩鮮麗熱情，富有南國畫家之特色，以色彩畫家論，可為本省之第一人」；其中引起爭議的，即是王氏對李梅樹的個人評價，寫道：「其作品以寫實主義為主，初期作品其藝術價值較高」，引起數次爭論。¹

論者已指出王氏文章帶有戰後民族主義情緒，茲不贅述。²王白淵認為李梅樹「初期」畫作藝術價值較高，後半期作品「通俗」、「藝術氣味降低」，其給予的繪畫評價奠基於曾入東京美術學校師範科就讀的學院藝術眼光。³值得注意的是，王白淵的說法影響到日後評價李梅樹的論述，1976 年謝里法在《藝術家》雜誌發表〈刻畫臺灣美的畫人—油畫家李梅樹〉一文，寫道⁴：

李梅樹在臺灣美術運動裡所扮演的是一個守勢的角色，如果說其他人的畫叫西洋畫的話，他的畫我們寧願只稱他為油畫，因為他是用油畫的顏料畫出與西洋人的油畫潮流沒有關係的繪畫。

戰後許多臺灣畫家紛紛改變畫風，與現代及抽象潮流接軌，唯有李梅樹不斷朝寫

¹王白淵，〈臺灣美術運動史〉，《臺北文物》3 卷 4 期(1955.3)，頁 16-64。

²顏娟英，〈一九三〇年代美術與文學運動〉，國立臺灣大學歷史學系編輯，《日據時期臺灣史國際學術研討會論文集》(臺北：臺灣大學歷史系，1993)，頁 535-554。

³除了〈臺灣美術運動史〉裡的紀錄之外，尚可見 1959 年李梅樹個展時，王白淵發表〈李梅樹個展觀感〉，內文說道：「李氏後半期作品，反而通俗，藝術氣味減低，但『集潭』、『遠見晚霞』兩幅畫，如似油繪又似南畫，無疑是他本質的再發現與成長。」王白淵，〈李梅樹個展觀感〉，《聯合報》，1959.11.30[8]

⁴謝里法，〈刻畫臺灣美的畫人—油畫家李梅樹〉，《藝術家》第 12 期(1976)，頁 118-123；後改為〈啊！萬里長城—油畫家李梅樹〉，收入《日據時代臺灣美術運動史》(臺北：藝術家，1992)，頁 138-143。

實的路線前進，故謝里法認為李梅樹是一股「守勢」的力量。事實上李梅樹赴東京美術學校受專業訓練，接收來自西歐、日本近代美術的刺激，其印象主義的美術追求正與西方潮流緊密結合，謝里法特別區分「西洋畫」與「油畫」定位李梅樹，來自畫面直觀的分別，突顯其論述裡的「畫家」史觀，卻忽略歷史性的考證。

值得注意的是，隨著 1983 年李梅樹逝世，其回顧展、紀念專輯發行，環繞畫家美術活動的重要關係人陸續發表相關的回憶與口述，雖然這些文章在緬懷畫家的脈絡中，卻對理解李梅樹在世的美術活動、內容、評價具有參考價值。⁵其中最具代表性即為同儕顏水龍(1903-1997)在其逝世一週年紀念會上發表〈李梅樹的藝術生涯〉，談到其晚期的油畫與祖師廟工程，說道⁶：

他(李梅樹)為了純粹的美術建立他特有的風格，畫材卻是採取鄉土的格調，大家可以看出他所畫出來的人物，大部分造型都是樸實無華的鄉下人，這種樸實的感情，他都能生動的表現出來。對於這些鄉土的藝術，是他非常執著的理想與目標，他不但重修祖師廟，而且對自己的畫業，也充分表現自己的風格。(略)

我在實踐家專時，常常帶學生去參觀(祖師廟)這些東西；其他的廟不再重視這些傳統的造型，以及怎樣來配合現代的時尚，創造新的造型；所以我對李梅樹先生如何保有傳統藝術並加以創造的精神，由衷的欽佩。

與畫家同世代的顏水龍自 1940 年代左右即轉往工藝發展，就他個人理解，李梅樹重視傳統的造型，並考量現代的時尚，目的是為了再造鄉土的藝術，在這個層面上，顏水龍認為其不斷「創新」的精神，與謝里法「守勢說」有完全不一樣的思考，直指李梅樹勇於表現個人風格的面向。

70 年代中期到 80 年代初，《藝術家》與《雄獅美術》陸續製作臺灣美術相關專題，簡明扼要介紹藝術家的繪畫與美術活動，這些文章屬於側寫與簡介性質，雖然並未納入歷史關懷的企圖，不過這些文章撰寫過程奠基於畫家在世的採訪，成為理解其繪畫歷程的重要來源，帶有一手史料性質。⁷ 90 年代臺灣美術史研究

⁵李梅樹先生逝世後，報紙雜誌相關的追憶著述繁多，例如陳景容，〈懷念李梅樹先生〉，《雄獅美術》145 期(1983)，頁 25；顏水龍，〈李梅樹的藝術生涯〉，《美術講座專輯》(臺北：臺北市立美術館，1984)頁 11-12；許坤成，〈憶吾師李梅樹教授〉，《現代美術》，第 71 期(1997)，頁 6-7。此外，2005 年出版《李梅樹-臺灣情懷·百年紀念專輯》，其中亦收錄多篇憶李梅樹專文。

⁶顏水龍，〈李梅樹的藝術生涯〉，《美術講座專輯》(臺北：臺北市立美術館，1984)頁 11-12

⁷廖雪芳，〈崇尚寫實的李梅樹〉，《雄獅美術》，第 48 期(1975)，頁 100；黃才郎，〈一條筆直而深入的路：崇尚寫實的李梅樹〉；〈熱心教育的李梅樹〉；〈參與美術運動的李梅樹〉；〈從事地方建設的李梅樹〉。《雄獅美術》第 107 期(1980)，頁 30-69。其他相關畫人訪談相關具重要性的有：許南村(陳映真)，〈人與歷史—畫家吳耀忠訪問記〉，《雄獅美術》第 90 期(1978)，頁 27-39；立石鐵臣撰·莊伯和譯〈回憶臺灣諸畫友〉，《雄獅美術》第 111 期(1980)，頁 112-119。

日益蓬勃，在這波研究熱潮之下，逐漸催生更多關於李梅樹討論。其中值得注意研究者嘗試重新從「本土性」的角度省思李梅樹的繪畫意義，例如1995年莊玉明碩士論文《李梅樹(1902-1983)繪畫之研究：臺灣鄉土之情懷》系統性整理李梅樹的圖錄與年譜，並指出其繪畫的在地人文特質。⁸蕭瓊瑞〈「自我的覺醒」與「自我的隱退」—對李梅樹晚期人物畫的一種解釋〉針對李梅樹的人物畫斷代，認為畫家從早期具西洋審美理念的自我到晚期表現如相片般的繪畫，有如「無我」般隱退以呈現現實光景，是一段臺灣覺醒的過程。⁹倪再沁則針對蕭瓊瑞的文章，專文重探畫作分期。¹⁰值得注意的是，倪再沁對李梅樹繪畫「早期」、「中期」、「晚期」的區分雖然與蕭瓊瑞有數年落差，不過兩人出發點皆在討論李梅樹繪畫邁向「本土化」的過程，然而不同的是，前者重新以親炙鄉土的定位肯定李梅樹自我，並駁斥蕭文帶有否定意味的繪畫評價。

倪再沁的重探，尚包含從60、70年代到80、90年代，李梅樹繪畫評價轉變的獨特歷程。1996年其出版專書《茲土有情：李梅樹和他的藝術》在〈自序〉裡透露與李梅樹的淵源¹¹：

初次見到李梅樹，是就讀(私立文化)大學一年級的冬天...(略)大二那年，系上來了幾位新老師，那是正當紅的歸國學人，他們經常在課堂上抨擊美術界保守勢力，尤其是某些擋路的腐朽老頑固，他們罵的首要人物正是當時任美術協會理事長及油畫學會理事長的李梅樹，當時追求前衛的學生和新潮的老師同樣瞧不起在畫『舊』寫實的李梅樹，因此除了油畫組的必修課外，幾乎沒有誰要修李老師的課，我當然也不例外。

在〈自序〉中，倪再沁提到學生時代時，李梅樹相對於追求前衛新潮的師生，被視為「舊」、「保守勢力」的低評價，並不受學生歡迎，這樣的狀態持續多年，甚至到1983年李梅樹去世時，他「幾乎沒有什麼特殊的感受」。直到十多年後，倪再沁發表《茲土有情》，他重新省視李梅樹，方才認為李梅樹「為臺灣美術紮下最穩的根基」。¹²倪再沁的專書研究，應積極視為一位接受臺灣現代美術教育的學生，從否定到肯定的李梅樹的過程；其中李梅樹的繪畫評價的改變，包含臺灣美術歷經現代潮與鄉土運動的特殊經驗，亦可以看作1990年代以降，臺灣美術

⁸莊玉明，《李梅樹(1902-1983)繪畫之研究：臺灣鄉土之情懷》(中國文化大學藝術研究所碩士論文，1995)。

⁹蕭瓊瑞，〈「自我的覺醒」與「自我的隱退」—對李梅樹晚期人物畫的一種解釋〉，《炎黃藝術》第42期(1993.2)，頁22-31。

¹⁰倪再沁，〈再探李梅樹的風格轉變--對蕭瓊瑞「自我的覺醒」與「自我的隱退」：對李梅樹晚期人物畫的一種解釋一文的若干斟酌〉，《藝術家》38卷4期(1994)，頁348-361。

¹¹倪再沁，〈自序〉，《茲土有情：李梅樹和他的藝術》(臺中：臺灣省立美術館，1996)，頁III-V。

¹²同上註，頁V。

研究跳脫框架，朝向更多元發展的可能。

在前人的研究基礎上，必須更進一步思考數個問題。其一，即是焦點聚集在對於李梅樹「風格」之上的研究，爭論的重點不外乎是承繼王白淵以來認為早期較優異的看法，突顯思考其繪畫之中的繪畫關懷時，容易重新落入早年優異、晚年平庸的線性論述之中，隨著風格不流行之後，容易導出李梅樹一生堅持寫實風格，是「悲劇性英雄」、「自我的隱退」，或者是被潮流犧牲的鄉土畫家。¹³

其次，學者以「本土關懷」為李梅樹的美術定位時，往往對日治時期的意義避而不談，突顯臺灣美術史觀的特質與困難。¹⁴因為日治時期風格區別不大，聚焦於討論畫裡西洋與本土的「風格比例」，將引導出「本土關懷」始於油畫風格出現「土味」之後才發生，這個看法將使日治時期李梅樹的美術家角色與創作關懷隱然消失。

李梅樹逝世後，約莫 90 年代中期，家族後代主動於三峽成立「李梅樹紀念館」、「三峽文物館」，自行將李梅樹遺留的文物圖像分門別類，規畫常設展覽，並發行圖錄。在家屬有意識地整理下，許多書信、文書、素描稿、油畫作品漸次發表，使得研究者更有機會接近真跡原件，補足臺灣美術原始文獻、美術作品四散的缺憾，成為李梅樹研究的重要條件。家族積極的鼓勵研究，促使近年來多篇研究李梅樹的碩士論文誕生，其中或以創作媒材區分(素描、油畫)¹⁵，或進行主題性歸類(家族人物、寫實人物畫、祖師廟)¹⁶，成果豐碩。

2001 年李梅樹文教基金會與臺北大學合作，主動舉辦為期兩天的「李梅樹教授百年紀念學術研討會」，廣邀海內外學者發表研究文章，並將研究文章集結成論文集，是迄今對於李梅樹最重要的學術成果。¹⁷該研討會環繞李梅樹所發表的議題多元，浮現其集現代繪畫、政治事蹟、祖師廟建設、美術教育理念等數種不同面向的重要性，披露出值得注意的文獻及圖像新材料。¹⁸

¹³謝里法，〈刻畫臺灣美的畫人—油畫家李梅樹〉，《藝術家》第 12 期(1976)，頁 118-123；蕭瓊瑞，〈「自我的覺醒」與「自我的隱退」—對李梅樹晚期人物畫的一種解釋〉，《炎黃藝術》第 42 期(1993.2)，頁 22-31。

¹⁴例如，倪再沁雖然有意識的反駁王白淵與謝里法民族主義史觀，然而其論述亦視「殖民美術」為臺灣文化無法生根的原因，帶有否定日治時期美術的情緒。見倪再沁，《茲土有情》。頁 1-3。

¹⁵吳國麗，《李梅樹「照片式繪畫」作品研究》(國立成功大學藝術研究所碩士論文，1999)；余正志，《李梅樹素描作品之研究》(國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文，2006)。

¹⁶林麗雯，《從三峽祖師廟中學術背景作品談李梅樹主導之意義》(國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2002)；彭玉斗，《李梅樹人物畫研究》(國立臺灣師範大學美術系在職進修碩士論文，2004)；林雅芸，《李梅樹家族成員入畫之人物畫研究》(國立臺北教育大學藝術學系碩士論文，2008)；林達隆，《李梅樹寫實繪畫之研究》(國立臺灣師範大學美術學系在職進修碩士論文，2008)。

¹⁷《李梅樹教授百年紀念學術研討會論文集》(臺北：國立臺北大學人文學院，2002)

¹⁸新史料的論述，見岩村益典，〈日本人眼中的李梅樹：李梅樹研究ノート〉；圖像材料的論述，見陳清香，〈李梅樹的佛像畫〉。兩文收入《李梅樹教授百年紀念學術研討會論文集》(臺北：國立臺北大學人文學院，2001)，頁 72-89；322-323。

外在研究條件配合之下，一手史料陸續被挖掘出土，促成更多以李梅樹為主軸的學術討論。約莫 2001 年左右，學者廖瑾瑗率領研究生整理李梅樹板橋畫室的美術藏書，該次田調時，發現李梅樹兩本「李梅樹私人剪貼簿」，內容包含其就讀東京美術學校時，蒐集剪貼雜誌、展覽會美術圖片；另外，整理其畫室藏書時，發現數本畫冊內有畫家閱覽後留下夾紙，其中數篇標記的內容與李梅樹現存畫作內容有高度關聯。¹⁹廖瑾瑗透過李梅樹收藏圖冊的夾紙標記，發表〈李梅樹戰後初期的群像表現—以《星期日》《黃昏》《郊遊》為中心〉一文，說明人物群像與剪貼簿畫作中的關係，指出戰後《黃昏》、《星期日》、《郊遊》三幅巨與 30 年代對夏凡努(Puvis de Chavannes, 1824-1898)、岡田三郎助(1869-1939)、青山熊治(1886-1932)一脈壁畫與美術專書的關心，進一步分析自 1937 年起李梅樹逐漸創作大幅群像創作的概念。²⁰

藉由廖瑾瑗師生田野調查，李梅樹兩本私人剪貼簿及藏書資料出土，可知他與陳澄波同樣有蒐集美術圖版的習慣，勾勒出臺灣美術家赴日後不斷自行研究美術的面向。²¹此外，該文利用田野資料，追溯早於 30 年代起，李梅樹自行追索日本、西歐印象派內涵，並逐漸回歸溯源至古典派時期的歐洲畫壇，將戰後創作與日治時期緊密相繫。這份研究除了學術的貢獻之外，亦透露出近年研究者重視田野調查資料，並逐漸認知，欲釐清臺灣美術發展全貌，美術家在日治時期的活動有不可忽視的重要性，應將日治到當代臺灣應視為一個連續發展的整體觀察，並朝向更多元的研究面向發展。

研究者菊池裕子(Yuko Kikuchi)發表〈李梅樹與三峽祖師廟—從比較的角度看臺灣鄉土之現代性〉一文，把李梅樹在三峽祖師廟實踐「裝飾視為美術」的理念置於日本、歐洲與中國的美術脈絡之中，追溯其師岡田三郎助(1869-1939)繼承 Raphael Collin(1850-1916)以來法國學院派構想畫的理念，以「裝飾藝術」參與「國家公共藝術」，製作許多大壁畫，實踐日本國族主義。菊池將李梅樹修築的三峽祖師廟視為一個「藝術作品」，置入臺灣美術史的脈絡中，重建其挪用「現代性」與東京美術學校體系的關聯。²²

¹⁹張靜純、姜映荷、林怡君，〈李梅樹板橋畫室之藏書整理與研究分析 I〉；岩切澗、簡惠華、陳佳慧，〈李梅樹板橋畫室之藏書整理與研究分析 II〉，《美學藝術學》第 2 期(2003.6)，頁 239-266。

²⁰廖瑾瑗，〈李梅樹戰後初期的群像表現—以《星期日》《黃昏》《郊遊》為中心〉，《美學藝術學》第 2 期(2003.6)，頁 99-145。

²¹近年來學者李淑珠透過田野調查，進一步突破對陳澄波美術創作的理解，探得陳澄波個人蒐集之美術圖片及明信片，分析圖片與繪畫創作間的關係，如其收藏的梵谷繪畫即深深影響了個人自畫像的表現。李淑珠，〈陳澄波的圖片收藏與繪畫創作〉。收入曾少千、許綺玲編，《變遷留轉：視域之境》(臺北：書林出版，2011)，頁 11-50；李淑珠，《表現出時代的「Something」：陳澄波繪畫考》(臺北：聯豐書報社，2012)

²²菊池裕子，〈李梅樹與三峽祖師廟—從比較的角度看臺灣鄉土的「現代性」〉，《李梅樹教授百年紀念學術研討會論文集》(臺北：國立臺北大學人文學院，2001)，頁 190-217。

林麗雯碩士論文《從三峽祖師廟中學院背景作品談李梅樹主導之意義》蒐集田野圖像資料，討論李梅樹 30 多年來以學院派的藝術概念建設地方祖師廟的理想，論文追溯李梅樹建設祖師廟，是以在鄉里建設「代表性」廟宇，「拿米開朗基羅興建聖彼得大教堂當例子」，目的在繁榮三峽，使得三峽祖師廟的圖像題材與形式有別於各地廟宇，呈現獨具一格的特殊性，並討論其實行建教合作、主導民間雕塑轉型的過程。²³

菊池博士與林麗雯的研究，著重討論祖師廟藝術表現的內容，連結臺灣美術與近代日本、法國美術相關脈絡，將李梅樹的創作看成自日治時期以來美學統一的結果，從日治時期持續發展到當代。不過，兩人研究奠基於作品的形式分析，尚無法有效說明臺灣美術家的社會意圖，例如，在並非如岡田三郎助一樣有國家贊助支持的情況下，李梅樹為何要「建造廟宇、繁榮鄉里」？支持他始終以美術建設廟宇的「理想」來源究竟是甚麼？換言之，並未能有效回應「美術家」角色與臺灣社會的關係。

學者嘗試關注李梅樹畫家以外的身分，發表系列關於李梅樹畫業之外的活動，追溯其生平與從政生涯，除了討論其父兄之背景外，也追索任職縣議員時期的政治生活，以及修築祖師廟志業。²⁴雖然突顯數個重要的研究面，卻仍處於單一的個別研究，缺乏綜合討論，使得對於李梅樹各期繪畫不同樣貌，乃至於其美術活動藍圖，仍留下諸多疑問。

李梅樹一生來看，他與鄉里關係十分緊密，1934 年起便追隨兄長腳步，在地方擔任政治角色、主持地方事務，參與建設現代三峽；戰爭期間，李梅樹如同臺灣多數智識份子一樣，被納入皇民奉公組織，戰事轉烈時，負責地方鄉民的安危與生計，擔任防衛團副團長、警防團長、三峽奉公壯年團長、茶葉組合長等職位，成為日本戰爭動員之下的一環；戰後臺灣社會歷經政治動盪，李梅樹代理三峽街長、治安維持委員會，帶領三峽走過二二八事變，並先後擔任三峽鎮民代表會主席、臺北縣議員等職務。換而言之，李梅樹是臺灣美術界中，罕見與兼具「政壇」與「畫壇」雙重身分的案例，其重要性迄今卻尚未被納入其美術活動一併討論。

若將時間拉回日治時期，李梅樹在就讀東京美術學校之前，家族在地方已十分知名，兄長劉清港(1885-1930)擔任公醫，負責諸多鄉里事務，悉心三峽現代建

²³林麗雯，《從三峽祖師廟中學術背景作品談李梅樹主導之意義》(國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2002)

²⁴參見喻蓉蓉系列研究：〈畫家以外的李梅樹--熱心公益與從政生涯〉，《歷史月刊》第 167 期(2001)，頁 22-30；〈一手彩筆一手政治的縣議員畫家--李梅樹〉，《傳記文學》80 卷 2 期(2002)，頁 4-23；〈畫家以外的李梅樹--三峽祖師廟重建的靈魂人物〉，《歷史月刊》第 170 期(2002)，頁 4-12；〈藝術家李梅樹的從政生涯〉，《通識教育與多元文化學報》第 2 期(2011)，頁 33-59。

設，家族與地方關係密切。早於 1928 年初抵東京欲投考東京美術學校時，李梅樹一封寫給妹夫陳清源的信件中，透露身為知識份子的自勉，展現對自己美術之路的期許，並在意鄉里形象的經營，這使我們注意到早期臺灣美術逐漸結合知識份子理想的獨特性格，將於第二章詳細討論。²⁵

自 1934 年底起，李梅樹與同樣具備地方名望及財力的楊三郎互相合作，組織「臺陽美術協會」，每年固定舉辦「臺陽展」作為臺展之外的發表空間，拓展臺灣藝術的文化空間。戰後積極籌辦「省展」、復辦「臺陽展」，延續因社會動盪而中斷的臺灣美術。1940 年李梅樹曾撰寫〈臺陽展について〉，大篇幅說明臺陽美術協會的理念，文末說道自己的角色²⁶：

回過頭來考察臺灣繪畫發展不過是二十年的歷史，雖然有府展或臺陽展這類綜合發展的機構，但是缺乏培育、發展繪畫的研究機構，也沒有羅浮宮美術館。而且，以目前的情況，除了一部分有識者之外，一般大眾對藝術並不關心，故無法與東京中央畫壇或者法國的畫壇做比較。如果藝術真能領導社會風氣，這對於現代臺灣藝術家也未免是個過於沉重的使命。

此時臺灣不僅缺乏研究單位、展示機構，甚至連多數大眾也不甚關心，發展現代繪畫幾乎處處受限，難以到達日本或法國的成就。值得注意的是，該文中李梅樹以「藝術は社會をリードするものである」「現代臺灣藝術家に課せられた過大な命題である」²⁷，強調「藝術領導社會」是現代臺灣藝術家的「使命」，透露現代美術、藝術家帶頭引領社會風氣的獨特性格。

事實上，考量李梅樹一生創辦美術團體，並承擔長達三十年祖師廟修築工程的鄉土責任感，則逐漸浮現其美術活動與周圍社會的關係密切的性格。換言之，若將藝術家視為臺灣社會知識份子一員，考量臺灣藝術家的「社會責任」、「社會理想」來理解之，才有進一步理解李梅樹不同時期繪畫意義的可能。李梅樹與臺陽美術協會的活動將於第三章討論。

李梅樹一生以人物像為畫業主題，從戰前名作《憩ふ女》來看，30 年代他主要以印象派手法塑造人物肖像，40 年代時則汲取西洋古典畫造型創作《黃昏》《郊遊》人物群像，50 年代轉為製作一系列兒女親友像，約莫於 60 年代左右藉用照片來作畫，創作類似照片寫實風格，最著名的即是「祖師廟誦經團」成員系

²⁵李梅樹，〈致妹夫陳清源〉，1928。收入湯皇珍，《三峽・寫實・李梅樹》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，1993），頁 44。

²⁶李梅樹，〈臺陽展について〉，《臺灣藝術》（1940.6）。中譯收入顏娟英譯著，《風景心境(上)》（臺北：雄獅美術，2001），頁 337-338。

²⁷原文為：「...若し藝術は社會をリードするものであるといふことが真實であるならば、それはあまりにも現代臺灣藝術家に課せられた過大な命題であると言はねばならない」李梅樹，〈臺陽展について〉，收入顏娟英譯著，《風景心境(下)》（臺北：雄獅美術，2001），頁 372-374。

列繪畫。李梅樹始自日治時期，即將其熟悉的家族親友作為人物像的模特兒，致力打造其優雅端莊的形象，應積極考慮畫家返臺後創作的主體考量，視為其一生畫業追求的開端。

基於以上思考，筆者關懷自日治時期以來，「美術」在臺灣的社會意義，以李梅樹為案例，重建其日治時期的社會形象，將美術家視為臺灣知識份子一員，觀察美術如何形塑自身，成為臺灣文化界一股力量，並思考其以週遭親友創作的人物像，如何成為推動現代文化的載體。本論文分為四個章節，討論迄今尚未深入研究的重要面向。四章主旨分別為：(一) 定位李梅樹出身背景的意義 (二) 李梅樹以新興知識份子身分投身現代美術 (三) 重探臺陽美術協會性質及李梅樹扮演的關鍵角色 (四) 李梅樹返臺後人物畫裡的文化提升意涵。

第一章重探李梅樹的身分特質，從李梅樹留下的自述與繪畫，可以發現不幸英年早逝的兄長劉清港是其一生最重要典範。筆者認為，劉清港「醫師」身分及社會參與是家族地方形象擢升的關鍵，由 20 年代的兄長、父親個人肖像，重建日治時期其家族嶄新的社會地位，回應早期家族像中所顯示的臺灣社會階層流動，並奠定李梅樹「自我認同」在其一生之中的重要性。

第二章重建李梅樹走上美術之路的過程。根據第一章的追索，李梅樹繪畫與政治活動很可能來自對兄長的追尋與認同，值得注意，李梅樹與兄長分別畢業於國語學校、總督府醫學校，正是「新興知識人」一代，李梅樹個人轉而投身美術時，透露出臺灣新知識分子的思想特質，呼應自黃土水、陳植棋以來，現代美術逐漸嶄露的社會影響力。

第三章討論臺陽美術協會的社會實踐，重新釐清從「赤島社」到「臺陽美術協會」兩個美術團體前後期性質，以及李梅樹在美術運動理扮演承上啟下的關鍵角色。筆者藉由田野調查取得李梅樹數封私人書信，得知他兼具美術與地方政治的多重身分，足以斡旋維繫團體，確保文化空間。

第四章解讀其日治時期人物畫作裡透露的文化提升意識。1934 年底李梅樹學成歸國，1935 年起連續發表數幅女性像，連連獲獎，奠定日後人物像畫業根基。根據田野調查取得的玻璃照片，比對其畫作，可知李梅樹有意識地打造臺灣現代女性，使得臺灣女性展露現代之美，與當時知識分子的意識貼合，塑造具主體性的臺灣文明圖像。

第一章 新時代的地方家族：以兄長劉清港為首的家族形象



可能是受先兄生前一直期望我能在政治方面有所發揮的意念所影響，因此，雖然以繪畫為我一生職志，但也一直熱心參與地方自治、美術運動、美術教育等工作。箇中艱辛與困擾，固然所在多有，但總算也盡了最大心力，差堪告慰先兄在天之靈，而俯仰無愧了。

~李梅樹，1982²⁸

李梅樹一生以人物畫為畫業母題，早年留下諸多家族像與自畫像，卻少被專文討論。論者已指出，年長 17 歲的兄長劉清港(1885-1930)，是影響李梅樹關懷鄉里職志的根源。²⁹1930 年兄長驟逝，李梅樹承接兄長的政治職位，深刻影響他的美術活動。目前為止，有關劉清港的研究已大致勾勒出他一生事業的輪廓，然而兄長的學經歷、人際網絡、政治活動與鄉里形象，對畫家一生美術實踐的影響，則待進一步釐清。

本章節關心李梅樹的身分背景，從畫家留下的父親、兄長之像，留意兄長在新時代的知識階級地位，由此討論其轉向美術發展的時代意義，並由數幅自畫像，檢討畫家自身建構的自我認同與社會形象，重新理解李梅樹結合美術家、政治家於一身的身分特質。

第一節 新式教育先鋒：劉清港的公醫身分

李家的先祖來自福建泉州安溪縣蓮尾鄉積乾厝，最早可追溯至乾隆 17 年(1752)開臺基祖李國開來臺墾殖，於三角湧公館尾一帶活動。³⁰李梅樹之父李金

²⁸李梅樹，〈朝著寫實的道路邁進：八十回顧展自序〉，《李梅樹油畫集》(臺北：李景光發行，1982)；亦收入《藝術家》，第 91 期(1982)，頁 123-125。

²⁹劉清港生平研究，見王明義總編，《三峽鎮誌》(桃園市：三峽鎮公所，1993)頁 527-56；魏翠琪主編，《劉清港紀念專輯》(臺北縣：文化中心文獻資料室，1996)；鐘信昌，〈守護生命的第一公醫—劉清港〉，《三角湧講古》(臺北縣：三峽鎮公所，2006)頁 1-5。

³⁰李章榮，《仙景李氏族譜》(臺北：李梅樹紀念館藏，1974)，頁 35。

印(1855-1925)行船走商，從事米糧交易，年 45 歲左右時，與劉氏水相戀並入贅劉家，大兒子劉清港從母姓，兩人依次育有劉清港(1885-1930)、李螺(1898-1943)、李梅樹(1902-1983)、李緞(1905-?)。³¹



一、從書房、公學校到醫學校

根據 1921 年編纂的《人文薈萃》，劉清港的學歷記載為「幼習漢學，公學校、醫學校畢」³²，其求學之路隨著日本統治臺灣而有顯著的變化。小時候接受傳統書房教育，或在地方廟宇隨書房老師研讀四書五經、學習漢文。日治初期，臺灣總督府建立西式教育新制，傳統科舉取才方式逐漸被取代，16 歲時劉清港進入三角湧公學校就讀，修讀完第五學年課程後，1905 年考取當時僅有的高等教育機構之一—臺灣總督府醫學校。³³

日治初期，三角湧地區被日本政府視為重點收編地區，這是由於當地自然資源豐富，故日本接收臺灣初期，發生多起反抗日軍的動亂，導致街道街屋被焚毀、居民四散遷徙。日人積極起用本地有名領導人物「三老陳」—參事陳嘉猷(1859-1935)、陳國治(1865-1927)及街長陳種玉(1857-1926)，陸續創設警政單位及現代設施，該地區因此擁有全臺第一個農會。1900 年在日方政府與地方人士奔走撮合下，三角湧公學校奉准成立，假清水祖師廟左廂房為教室，正式授課，是當地第一間現代教育設施。³⁴

劉清港是三角湧公學校首屆學生，就學的五年期間(1900-1905)適逢學校草創期，此時地方仍時興書房教育，公學校學生不僅招募困難，流動率也高，第一年

³¹ 李金印先有一妻，後又與劉氏水相戀，劉氏水懷孕之後，李金印方才入贅劉家。這樁婚姻在當時引人側目。〈名實紊亂〉，《臺日新》，1899.11.1[4]

³² 遠藤寫真館，《人文薈萃》(臺北：遠藤寫真館，1921)，頁 90。

³³ 臺灣第一位醫學博士杜聰明(1893-1986)也有類似的求學歷程，9 歲時進入長兄的書房就讀，此時書房尚收二、三十位學生。一年後書房關閉，改入滬尾公學校，後考取臺灣總督府醫學校。根據其回憶，日治初期一般長輩多認為就讀公學校前，應須先入書房奠定漢文基礎。杜聰明，《回憶錄—首位醫學博士杜聰明》(臺北：龍文出版，2001)，頁 21。

³⁴ 明治 28 年(1895)三角湧區群起抗日，日本政府反制焚街，街屋建物幾乎焚燒殆盡；明治 31 年(1898)，義軍再度襲日，三角湧辦務署被焚毀，日軍殺義民達二百餘人，焚家屋六十餘戶，1895 年三角湧街設警察署，1898 年設三角湧辦務署，1900 年分別設立三角湧公學校、三角湧農會。報紙記載三角湧公學校成立的緣由：「自帝國領臺以來，各堡大庄皆設有公學校以培養地方人才，惟三角湧之設最後，其中亦非無故，蓋因明治二十八年六月該處土匪蜂起，所有街道店屋盡被焚燒一空，故乏巨室以為校舍，近蒙署長柳原君、課長鹽塚君屢次面諭該地參事陳嘉猷、陳國治、街長陳種玉等迅速創設。而陳嘉猷等俱盡力鳩捐金額，即將祖師廟左畔廂房改造修理，其工事經已告一盡告竣，擬定四月三日舉行開校云云。」〈湧校落成〉，《臺日新》1900.04.03[5]。相關研究見王志鴻、林炯任編，《百年峽農·尋根探源—三峽鎮農會一百週年特輯》(臺北縣：三峽鎮農會出版，1999)

募 83 名學生至學年末僅剩 26 位在學，最後僅 6 人修畢公學校六年學業，顯示新式教育制度初設時，不少中途輟學的現象。³⁵劉清港是少數未曾間斷學業的學生，1905 年修畢公學校五年學業後，直接報考第七回臺灣總督府醫學校考試，獲得錄取。

值得注意的是，此時中等教育設施普遍不足，臺灣人若欲繼續深造，僅能選擇醫學校和國語學校，兩者皆競爭激烈，錄取不易。劉清港報考醫學校該年，正是醫學院轉趨熱門的分界點，該年總督府醫學院增加自費生名額，光是彰化廳就有 30 多人申請，也有人遠從大清帝國報名。³⁶桃仔園廳共錄取兩人，分別是來自三角湧的劉清港，以及來自大溪的曾文溪(1886-?)，兩人皆就讀於三角湧公學校，他們是同屆同學中最年長的，或許與該校設立的時間較晚有關。³⁷

1910 年劉清港自五年制的總督府醫學校順利畢業，分發至基隆醫院任助手一年，取得醫業免許証。隔年 5 月，擔任三井合名會社大豹出張所(今新北市三峽區插角里)之醫務囑託，次年 4 月底辭去職務，回到家鄉開設私立「保和醫院」。³⁸劉清港是三角湧實施現代教育後，培育出來的第一代菁英，返鄉開業之後備受各界矚目，1920 年榮任臺灣公醫，1921 年派任為臺北州海山郡三峽庄第一屆協議會員，逐步成為地方核心人才。

二、熱心盡責的地方醫師形象

劉清港返鄉開業後，地方上與醫療有關的業務都是其職務範圍，若發生重大事故，時常被召集支援緊急救難。從現存一紙劉清港《慶賀狀》(圖 1-1)，可以看出他在鄉里心目中義勇的公眾形象³⁹：

公醫大人先生雅鑒 先生自醫學校畢業而後奉職於基隆醫院以為助手，旋受三井合名會社大豹出張所聘為醫務囑託。先生立志遠大，濟世情深，遂辭三井之聘，乃在湧地開設私立病院所。有地方人民入門就醫者，俱各待


³⁵ 蘇欽讓，《三峽庄誌》，1934；收入《臺灣省臺北州街庄志彙編》(臺北：成文出版社，1985)，頁 89-100。

³⁶ 〈醫學校生徒募集の成績〉，《臺日新》，1905.2.14[2]；〈醫學校生徒募集の結果〉，《臺日新》，1905.3.30.[2]。另參照吳文星，〈1899-1918 年度國語學校及醫學校臺籍學生入學狀況比較表〉，收入《日治時期臺灣的社會領導階層》(臺北：五南，2009)，頁 93-94。

³⁷ 臺灣總督府醫學校編，《臺灣總督府醫校一覽》，明治 38 年，頁 55-56；王志鴻，〈發現三角湧公學校〉；收入林炯任編，《三峽國小一百年》(臺北：三峽國民小學創校一百週年校慶委員會，2000)，頁 106-144。

³⁸ 劉清港，〈自書履歷〉；收入魏翠琪編，《劉清港紀念專輯》(臺北縣：文化中心文獻資料室，1996)，頁 12。

³⁹ 《慶賀狀》，1920.3.18，李景暘提供，現藏於臺大醫學人文博物館，2012.8.13 筆者攝。



人親切，而出門往查者，亦各與人便宜。共醫德之美、醫術之精，可想而知矣。而不僅此也，大正七年六月二十壹日鶯歌驛汽車衝突，乘客死傷甚多，先生黑夜馳往救援，經蒙當道厚賞金圓及獎狀，又不惜巨資獨赴內地東京市大日本私立衛生會講習衛生其他各課，此精益求精，又為人所共知者也。迨至大正八年初夏，適逢桃園廳虎列拉病流行，先生十分盡責醫治，患者痊癒甚多，遂榮任桃園廳檢疫委員之職。又全年冬季適逢流行性感冒症十分猖獗，先生精通病源、更諳病理，凡地方警官人民偶患此症，受其治療者無不著手成春、大奏其效。當道聞之孫仲咸稱疾逾千家，懿歟休哉，何術之精歟！全人素與先生交遊，及素受治療者，不忍湮沒其功德，官民爰集協議，鳩集寄附金資製成匾額並演唱官音，恭呈祝賀，從此先生之醫德日益加隆，先生之聲名永隨不朽焉爾。

大正九年 三月十八日

發起人 芝田長俊、陳嘉猷、陳種玉

(標點符號為筆者所加)

這份《慶賀狀》由地方人士合力集資提出，內文載明劉清港救援 1917、1918 年兩次鐵路事故的經過，當時鶯歌、桃園之間鐵路尚未改善，火車至鶯歌後轉西經到桃園，時常因為鐵路坡度過陡、彎度過小而發生事故。⁴⁰另外，還記載 1919 至 1920 年間，臺灣暴露於「虎列拉」、「流感」雙疫時，劉清港治癒患者的相關事蹟。

1917 年夏天，一輛自臺中方向出發的列車，在大湖溪橋脫線翻覆，貨車廂與前列車掌車廂相繼墜落，客車廂在橋上搖搖欲墜，場面怵目驚心，共 10 多人受輕重傷。三角湧支廳召集派出所警員救援，報紙記載劉清港以醫護人員身分，與日人公醫一同趕至現場急救。⁴¹1918 年，同一地點再度發生重大列車事故。一輛晚間自臺北南下的普通列車，出鶯歌石站後在出名難行的傾斜處，因為載客量大而連結器故障，客車與列車分離快速逆行，以極大的撞擊力撞上空車。事故發生時適逢城隍祭典舉行，許多善男信女搭車返鄉，死傷慘重，報紙以「未曾有的奇禍(未曾有の椿事)」形容這次意外，車禍發生後，三角湧警備、醫療人員全員出動。劉清港獲報後亦前往救助，在臺北救助車尚未抵達時，持續給予傷患應急治療。⁴²事後，劉清港的醫療行為受到政府的表揚，桃園廳依警察規程頒予獎金，

⁴⁰ 今澤正秋，《鶯歌鄉土誌》，1934；收入《臺灣省臺北州街庄志彙編》(臺北市:成文出版社，1985)，頁 68-70。

⁴¹ 《臺日新》1917.07.08[02]；07.09[漢 02]；1917.07.09[05]

⁴² 《臺日新》1918.06.22[02]；06.23.[03] [07] 漢文[6]；06.24 漢文[03]

又獲臺灣總督府頒獎金 10 圓。⁴³

1919 年夏天，中國、日本、韓國各地透過海岸港口流通，爆發虎列拉傳染病(コレラ，霍亂，簡稱為虎疫)，臺灣病情擴散後，死亡率高達七成，病毒傳染迅速，致死率極高。⁴⁴桃園廳三角湧出現首位患者後，病情持續擴散數個月，桃園廳長發布號外，實行數點禁令，並設置檢疫委員及辦事處，劉清港在這波防疫工作中，被命為檢疫委員之一。⁴⁵該年天災頻繁，1919 年底至 1920 年初，冬季流行性感冒爆發，病情嚴重致死，就連桃園廳警備人員多人傳出流感死亡，劉清港協助治療病患，《慶賀狀》載「受其治療者無不著手成春、大奏其效」。⁴⁶

臺灣醫師具備現代醫療知識，「妙手回春」的專業形象受到極高的愛戴，例如楊金虎(1898-1990)曾回憶：「開業未幾，逢當地霍亂病流行，因極力防疫及打預防針等，短時間即告平安，故受當地官民歡迎備受揚醫德，因此病人應診日增，一時門前如市。」⁴⁷醫學校畢業生工作內容與一般人民生活密切相關，其兼具現代醫學知識的形象往往深獲社會信任。

1917-1918 年間鶯歌兩起列車事故，劉清港身為三角湧第一位醫師，迅速前往救難，並兼負地方第一線防疫人員，支援政府公共衛生政策，使得以往致命的傳染病危害降至最低，脫離早期惡劣的醫病環境。除了善盡醫療專業外，《慶賀狀》透露鄉里人士對劉清港的感念，讚許其「不惜巨資獨赴內地東京市大日本私立衛生會講習衛生其他各課，此精益求精，又為人所共知者也」，可見劉清港回家鄉開業之後，不僅是鄉里間有錢的開業醫師，更願意額外花時間與金錢精研醫術、尋求上進之途，公眾形象良好。

三、升任公醫

劉清港在地方開業行醫後不久，由於為形象良好，於 1920 年 2 月被臺灣總督府命為當地臺灣公醫，月俸 25 圓，職責包含防疫、健康檢查、疾病治療、檢驗死傷、精神病監護等公共衛生事項，受命警察機關，協助警察機關執行地方衛

⁴³劉清港，〈自書履歷〉，李景暘藏；收入魏翠琪編，《劉清港紀念專輯》(臺北縣：文化中心文獻資料室，1996)，頁 12。

⁴⁴蔡承豪，〈雙疫來襲：1918-20 年間阿緱廳的流感與霍亂疫情〉，《臺灣學研究》第 11 期(2011)，頁 121-142。

⁴⁵〈虎疫桃園廳下に現る 三角湧支廳の疑似〉，《臺日新》1919.08.20[7]；臺灣總督府警務局，《大正八九年コレラ病流行誌》，1922，頁 70-73；《桃園廳報》號外，臺灣新聞第 5850 號附錄，1919.08.20；《桃園廳報》第 264 號，1919.12.05。

⁴⁶〈官廳事項 官吏死亡〉，《桃園廳報》第 269 號(1920.1.27)；第 271 號(1920.2.16)；《慶賀狀》，1920.3.18，前引文。

⁴⁷楊金虎，《七十回憶(上)》(臺北：龍文出版社，1990)，頁 55。

生業務，是醫療輔助機構。⁴⁸4月起，劉清港擔任三角湧小學校、三角湧公學校、成福公學校、尖山公學校、樹林公學校、柑園公學校等六校之醫務囑託(1920-1930)。

劉清港任三角湧地區的臺籍公醫，意義重大。三角湧在公醫分發區域等級上，屬於內陸的三等地，本地日籍公醫任期一到三年不等，任期短暫，甚至出現短缺。⁴⁹除了就職狀況不穩之外，本地日籍公醫尚有品行堪慮的情狀。1910年，三角湧任職的日人公醫倉科相次(生卒年不詳)曾傳出偽造文書⁵⁰：

任桃園廳三角湧公醫，有著八位勳六等原三等軍醫頭銜的倉科相次(36歲)，聽聞上月十二日，委託書店街的織田印刻屋，篆刻東京慈惠醫院醫學校校印與該校校長高木兼寬及十二名任課教師的私章，當局調查發現，倉科為赴馬尼拉開業，苦於非自醫學專門校畢業，因而企圖偽造該校校印，做成畢業證書。七日上午十點半，趁倉科至織田印刻屋取印之際將其逮捕，八日移送臺北地方法院。

報導中三角湧公醫的倉科，儘管月薪有六十圓，但他更希望能到馬尼拉開業賺錢。倉科的案例顯示，日治初期總督府招募來臺的日籍醫師良莠不齊、動機不一，其中優秀的醫療人才成為臺灣公共衛生的中堅人物，卻也有部分日籍公醫無心醫療，轉而來到臺灣當公醫候補生，求取個人利益。⁵¹

1908年後臺籍公醫陸續服務各地，相較於日籍公醫良莠不齊的現象，臺籍公醫多為總督府醫學校出身的優秀菁英，有助於提升各地的公共衛生。⁵²劉清港從私人開業醫生，擢為政府官派的從業人員，代表三角湧現代人才已臻成熟，進入日人為主的醫療體系，對當地的官民來說是值得慶賀的喜訊。

現存致劉清港的《慶賀狀》裡，芳名錄共載百餘人，包含警備部、產業界、教育界、地方行政人員，囊括三角湧重要的日臺人士。《慶賀狀》左上方繪有代表公醫的「壽字章」(圖 1-1)，該圖樣與公醫制服、制帽的圖徽一致，大大地彰顯劉清港擢為臺籍公醫的榮耀。

⁴⁸ 鈴木哲造，〈日治初年臺灣衛生政策之展開—以公醫報告之分析為中心〉，《臺灣師大歷史學報》第 37 期(2007.9)，頁 143-180。

⁴⁹ 三角湧地區歷任公醫包含：野部誠之(任期 1903)、今野義全(任期 1904, 1906-1907)、倉科相次(任期 1908-1910)、桑原太四郎(任期 1911-1919)，1905 年該年並無公醫。公醫任職地域與薪資的劃分，見〈臺灣公醫規則〉。收入張秀蓉編，《日治臺灣醫療公衛五十年》(臺北市：臺灣大學出版中心，2012)，頁 321-325。

⁵⁰ 〈醫師免狀偽造未遂〉，《臺日新》，1910.12.09[07]

⁵¹ 日籍公醫來臺之相關研究，見小田俊郎著、洪有錫譯，《臺灣醫學五十年》(臺北：前衛，1995) 頁 48-55。

⁵² 1908 年首批臺籍公醫的相關研究，可參照陳雅苓，《日治時期臺灣公醫制度的在地化》(國立暨南大學歷史學系碩士論文，2009)，頁 160-165。

第二節 躍升中的劉氏家族地位



一、參與社會救濟的新興知識人

選擇從醫對日治時期的臺灣人來說，是經濟生活上的保障。吳文星的研究指出，1908 年左右，一個開業醫生每月收入，少則兩、三百圓，多則五百圓不等，十分豐厚。⁵³從劉清港的同學背景分析，與他同樣家中經商者占多數，在同屆同學中，家中經商者占 29%、務農者(地主)占 26%，可以說大多數的同學來自各地方的中、上階層，家世大致富裕。⁵⁴

然而我們也不能把從醫，看成貧困家庭子弟扭轉自己在社會階級或經濟生活上的手段，進入日治時期之後，李家的富裕程度屬於一般民眾羨慕崇拜的對象，除了從商父親累積的家產，1912 年劉清港回鄉開設私人診所，醫師身分更大幅提升既有的家產。從許多史料看來，劉清港並不欲以醫師身分行賺錢之實，反而處處展露當時知識份子關懷社會的胸懷。

1920 年代臺籍醫師在醫療、公衛專業之外，身為日治時期少數接受新式高等教育的臺灣人，往往身兼建設臺灣、啟迪民智的角色。許多臺籍醫師積極投入議會請置運動及文化協會活動，除了擔任文協講習會、夏季學校、文化講演會的講師之外，亦有發揮人道關懷，直接以醫療行為關懷社會窮困民眾者，例如 1924 年文化協會彰化支部，便有臺籍醫師實施「實費醫療券」方式，提供「無料診療」、「實費診療」，免費為貧民義診。⁵⁵

根據目前所見的資料，身為地方醫師的劉清港也響應時代潮流。1925 年 2 月，劉氏為祝賀父母之誕壽，提出以「無料施療券」救濟庄內細民。這件事在報紙留下了一篇報導〈公醫の篤志〉⁵⁶：

臺北州海山郡三峽庄駐在公醫劉清港氏は其父(70)其母(60)の本年一月の誕生日に多數の賓客を招待して盛大なる壽宴を開いたが尚之を記念として新築中の三峽避病舎設備費へ金百圓を慈善費として金五十圓を三峽庄に寄附尚無料施療券二百人分を發行し庄内の窮民に配付した。

臺北州海山郡三峽庄駐在公醫劉清港氏，其父(70)其母(60)本年一月壽誕，

⁵³ 吳文星，《日治時期臺灣的社會領導階層》，前引書，頁 104-106。

⁵⁴ 臺灣總督府醫學校編，《臺灣總督府醫學校一覽》，明治 38 年，頁 58-59。

⁵⁵ 1924 年文協彰化支部為幫助困苦民眾，實施「實費醫療券」，賴和也是義診醫師之一。〈臺灣文協會報〉，《臺灣民報》2 卷 19 號(1924.10.1)，頁 12。臺灣醫師與反殖民運動之相關研究，見陳君愷，《日治時期臺灣醫生社會地位之研究》，頁 81-115。

⁵⁶ 〈公醫の篤志〉，《臺日新》1925.02.11[02]

舉行盛大的壽宴招待許多賓客，作為紀念，該氏捐贈百圓作為新建中的三峽避病舍之設備費之慈善費，捐獻五十圓給三峽庄，並發行無料施療券兩百人份，給予庄內窮苦民眾。

從報導可知，1920年代劉清港成為公醫之後，時常捐贈金錢，興建避病舍、學校，施予窮苦民眾「無料施療券」。其關懷村里民眾的義行，除了與當時醫學校勉勵醫學生端正品行、立德行義、關懷社會的價值觀有關之外，正與時下臺灣文化協會臺籍醫師的各種善行相符，可見劉清港兼具新時代知識分子的面向。⁵⁷

針對劉清港關懷社會的舉動，三峽同風會長陳佛齋致贈了一張致謝狀，來表彰其義行。⁵⁸李梅樹受劉清港的影響，也加入慈善紀念事業的善行，兩人曾留下為雙親祝壽，發起樂捐善款、辦學的紀錄。⁵⁹李梅樹、劉清港賢昆仲適時回饋，加深家族在地方良好名譽與形象，使街上鄰坊地方人民敬重之，成為良性循環。

二、參與地方公共事務

李家以劉清港為中心，地緣關係密切。依據目前資料所見，劉清港的地方參與大致可以分類為：信用組合、地方社教團體、自勵會、自治團體與地方行政組織。分別討論如下：

(1)三角湧信用組合 1917年三角湧信用組合成立，以謀求本地產業展。信用組合大致扮演銀行角色，包含地方授紳章人士、地方行政職員、地方保正等，許多地方擁有權力人物進入信用組合的理監事會。⁶⁰劉清港自三角湧信用組合創設之初，即任監事。⁶¹

現存一張「三峽信用組合」的人員合影(圖 1-2)，根據人員陣容，很可能攝

⁵⁷1905年劉清港入總督府醫學校時，校長高木友枝該年第四回畢業典禮上，發表有名的訓詞：「欲為醫者，當先為人」。見高木友枝，〈高木醫學校長訓辭〉，收入臺灣總督府醫學校編，《臺灣總督府醫學校一覽》，明治38年(1905)，頁8；中譯收入張秀蓉編，《日治臺灣醫療公衛五十年》，頁442-443。

⁵⁸陳佛齋，〈致劉清港三峽庄同風會謝狀〉，1925。李景暘藏；收入《劉清港紀念專輯》，前引書，頁16。

⁵⁹〈劉家祝壽〉，《臺日新》，1924.12.29[漢4]

⁶⁰三角湧信用組合初期幹部來自地方行政體系及公學校教師，四名理事分別為地方元老陳種玉(兼組合長)、陳國治、陳嘉猷，「三老陳」在地方皆開設染坊，財力雄厚，並接連授紳章，可見信用組合與地方偏向殖民政府勢力群體的關係密切。〈三角湧信用組合〉，《臺日新》1916.12.23[漢6]；相關研究參見洪秋芬，〈日治時期殖民政權與地方民間組織之關係探討：葫蘆墩興產信用組合的個案研究〉；收入陳志聲編，《水竹居主人日記學術研討會論文集》(臺中：臺中縣文化局，2005)，頁123-158。

⁶¹劉清港，〈自書履歷〉，前引文；《臺日新》1924.12.1[漢3]；1925.1.20[漢4]

於地方「二老陳」相繼去世後，1928年初劉清港接任三峽信用組合理事之時。這張紀念照片裡透露三峽地區新、舊勢力逐漸更替的訊息：劉清港站在中央，頭戴禮帽，身著樣式隆重的西式禮服；身旁站著地方「三老陳」之一的陳嘉猷，及陳種玉之子陳材州(生卒年不詳)，兩位地方仕紳身穿傳統長袍馬褂，看來威望；其餘多為公學校、庄役場職員，穿著筆挺西裝。照片人物「衣著」暗示遠自清代的傳統勢力，隨著日本政府統治臺灣而逐漸轉換，新一代的社會階層擢升，劉清港則在新時代裡，逐漸取得地方領導地位。

(2)同風會 劉清港不只是加入實業界，在地方社教團體亦十分活躍。1916年「三角湧支廳聯合同風會」以生活改善運動為宗旨設立，陸續推行解纏足、斷髮、改善陋習、勸學、習國語、禮儀、守時、參拜等活動。1920年街庄改制後加強生活改善運動，增設日語教學場所、推動社會教育，項目擴及至獎勵農林、修築道路、生產改良活動。⁶²1921年4月劉清港被薦為三峽同風會三峽分會副會長，1922年5月任海山郡同風會評議會員，1925年4月任三峽庄戶主會會長。⁶³

(3)自治制祝賀會、三峽庄協議會員 1920年起，臺灣總督府劃全臺為五州二廳，施行新的地方自治制度，官方選拔地方名望人士為庄協議員。三角湧改設三峽庄，隸屬臺北州海山郡，劉清港擔任祝賀會發起人總代表，隔年5月起被派任為三峽庄第一回庄協議會員，持續連任五屆，直至1930年4月病逝為止。⁶⁴

(4)三峽自勵會 三角湧公學校是當地第一座現代教育設施，1900年創辦之後成為三峽近代人才的搖籃，校友活躍於醫界、庄役場、庄協議會員、實業界，成為主導地方政治、經濟、社會及文化發展重要力量。⁶⁵劉清港是該公學校創校首屆學生，1922年8月「為圖個人向上、謀地方發展」，三峽公學校畢業生創辦「三峽自勵會」，推選陳炳俊(1886-1952)擔任會長，蘇欽讓(1886-?)、劉清港為副會長。1924年曾舉行自勵會之總會，共七十多人與會，場面盛大。⁶⁶劉清港主事

⁶²王世慶，〈皇民化運動前的臺灣社會生活改善運動：以海山地區為例(1914-1937)〉，《思與言》29卷4期(1991)，頁5-63。

⁶³劉清港，《自書履歷》，李景暘藏。

⁶⁴〈三峽自治祝賀會〉，《臺日新》1920.11.07[漢6]。不過，雖實施自治制，地方行政首長與各級協議會員為均由官方遴選，實際功能為地方行政徵詢機關，庄協議會員並無實際制衡行政機關之權力，官治性格昭然若揭，被《臺灣民報》評為「假自治制」。見吳文星，〈日據時期地方自治改革運動之探討〉；收入臺灣史蹟研究中心，《臺灣史研究暨史料發掘研討會論文集》(臺北：臺灣史蹟研究中心)，頁281-308。

⁶⁵1934年左右，三峽超過200人畢業自國語學校、師範學校及其他中等、高等學校，活躍於教育界、官職、開業醫、實業界及其他各界，獲得相當地位。吳文星，〈近代三峽人才的搖籃—三角湧公學校〉，收入《三峽國小一百年》，頁43-64。

⁶⁶〈海山特訊〉《臺日新》1922.08.26[漢6]；〈自勵總會盛況〉，《臺日新》1924.12.25[漢4]

的「三峽自勵會」是凝聚三峽近代人才的重要社團，

上述分析，可歸納出劉清港他的人際網路包含實業界的團體、官方社教機構、三角湧公學校群體，連續擔任庄協議員，回到三角湧開業之後，進入地方核心網絡成，成為活躍的公共事務主事人物。



三、經營官民關係

劉清港進入公職之後，憑藉身分、財富、職位，與地方紳商、日本政府之間保持良好的關係，並發起公共建設與公益事業，注意鄉里的回饋。李氏家族以劉清港為首的社會形象向上提升。

1923 年裕仁太子來臺視察，臺灣總督府慎重其事成立專門的奉迎委員會，各地興起如植樹、鋪橋、設碑等紀念事業。⁶⁷三峽庄為表慶祝，地方元老陳種玉發起募集，號召在鳶山官有地設立公園並建佛祖廟，劉清港大力表支持，「提出私財千圓，創立峽街後山地為一大公園，作紀念事業」，與茶商陳佞各寄付千圓。⁶⁸劉清港資助的紀念公園現在已不復追憶，不過當時能捐款千圓，是富甲一方的行為，可見其響應執政當局，表達對官方的重視；另一方面，劉清港不吝出資興建地方公共建設，也透露其與鄉里事務關係密切，他曾寄贈四塊石椅於祖師廟前大榕樹下，「人皆感之」⁶⁹，可見其時時留意所需、回饋鄉民的形象。

1925 年適逢大正天皇銀婚紀念，臺灣各地展開慶祝活動，臺北州各街庄同風會紛紛表彰耆老、孝子、節婦、義僕等善行者，並陸續發起植樹、公共建設、敬老活動。⁷⁰在這波紀念活動裡，三峽庄同風會籌畫「敬老會」，表彰庄內 80 歲以上高齡長者，劉清港特別向臺北知名的「雪溪會館」購五十件「松鶴畫」，贈與敬老會諸老年者作紀念。「雪溪會館」是臺灣早期知名畫師蔡雪溪(1884-1964)開設，在官辦美術展尚未舉辦之前，早已以傳統水墨風格著稱，聲名遠播。根據報紙紀錄，《松鶴圖》畫作特別裝裱「入於木製玻璃圖」之內，可見表達此次敬老活動的慎重感。⁷¹

李梅樹紀念館現存於一幅《松鶴圖》(圖 1-3)，正是上述劉清港 1925 年的訂

⁶⁷ 今澤正秋，《鶯歌鄉土誌》，1934。收入《臺灣省臺北州街庄志彙編》，頁 65-68。

⁶⁸ 〈海山特訊 紀念事業〉，《臺日新》1923.4.20[漢 6]；〈三峽特訊 紀念事業〉，《臺日新》1923.04.20[漢 8]。

⁶⁹ 〈三峽特訊 寄贈石椅〉，《臺日新》1924.06.10[漢 4]

⁷⁰ 〈兩陛下銀婚式奉祝〉，《臺日新》1925.02.05[漢 4]

⁷¹ 蘇欽讓，《三峽庄誌》，1934。收入《臺灣省臺北州街庄志彙編》，頁 120-121；〈敬老會及松鶴圖〉，《臺日新》1925.05.05[漢 4]。

製畫。該畫題為「延年益壽」，並落款：「大正十四年五月十日為聖上陛下銀婚御祝典紀念 黃氏栳孺晒納 向之裕 井上敏雄 劉清港 陳炳俊 仝敬贈」，可知本畫致贈給一名黃姓老人，這四位致贈者—向之裕(庄協議員)、井上敏雄(庄協議員)、陳炳俊(自勵會長)、劉清港(連任庄協議員、自勵會副會長、同風會戶主會長)分別為庄內重要的日臺主事領袖的身分。由此看來，《松鶴匾》遠遠有別於中國松鶴圖系譜，本畫鶴鳥後方特別描繪冉冉的「旭日」，正象徵日本帝國的國徽，象徵漢民族與日本帝國的友好關係，不但成為臺灣獨有的「贊助畫」，亦間接透露其經營鄉里官民關係的方式，得見劉清港活絡於鄉里人民、日臺官員之間的形象。

第三節 兩代的遞嬗：李梅樹眼中的父兄形象

一、父親李金印傳統商人形象

李金印活動的時間適逢北部開港通商，根據研究指出，三峽上帝公廟為李氏宗族活動中心，日治中期之前廟前方即是一個渡口兼碼頭(約今三峽區秀川街)，貨物批發或船行航運，或經於此，居於公館尾的李姓族人經營三角湧貨品批發及船運。⁷²很可能與其他經營水運商業的宗親一樣，以三角湧港作為出入口，下循經土城、板橋，至新莊及艋舺做生意。

李梅樹目前留下兩幅《李金印像》描繪父親身著傳統漢服形象，形式上與清代祖先畫像的傳統頗為接近，刻畫出父親李金印活躍於清末至日治初期的傳統商人日常形象。1924年李梅樹為祝父親之壽，留下一幅水彩全身《李金印像》(圖 1-4)，李金印正身端坐，雙手交放身前，左手拿絲絹，身著壽誕場合穿著的兩件式長袍馬褂，頭戴紳士帽，眼神直視觀者。稍早於本幅，李梅樹曾作另一幅水彩半身《李金印像》(圖 1-5)，背景以深色刷黑，李金印正面朝向觀者，雙手交放，身上穿著深色的傳統漢服，眼神並未直視前方，神情莊凝，畫家特別刻畫人物的顴骨、臉骨，以及耳朵的形狀，掌握肖像神韻。依落款紀年，成畫時間為 1922 年，畫作背面題「顯考諱金印諡德乾李文公像」並載生卒時辰，應是於李金印逝世後(1925)，被轉用為家族祖先像。

⁷²遲至乾隆末年，三角湧因為人口聚集、農產漸增，逐漸形成市集交易的街肆，此後隨著菁作物、染布業經銷而街市漸興；咸豐淡水開港通商之後，外商鼓勵植茶、購樟腦，加上劉銘傳輔鑿，1861-1895 年間，三角湧已逐漸轉向商業機能的市集。王志鴻，《光復前三峽街庄的形成與發展：一個淡水河內陸河港聚落的人為環境變遷研究》(中原大學建築研究所碩士論文，1989)頁 24-30。

清末時李金印已擁有四百多甲地，可見他走船買賣應該頗有積蓄，得以比起同時代傳統仕紳，早一步支持大兒子劉清港入三峽公學校就讀，又進一步於 1905 年支持其進入五年制臺灣總督府醫學校就讀。⁷³然而，在清末考試取才、重文輕商的價值觀之下，即使李金印收入屬於中、上階層的商人，社會地位並非出色，亦難擠身地方仕紳之流。

隨著日治初期新式教育政策，臺灣社會階級逐漸產生變化，劉清港、李梅樹分別成為地方有名望的醫生、公學校教員，家族邁向新的社會形象。1914 年曾留下一筆李金印捐款給三峽公學校的紀錄，1925 年李金印逝世時，報紙讚為「勤儉篤實、熱心公益」。⁷⁴在李梅樹尚未赴日之前，李家男性在三峽地區已是活躍的人物。

二、兄長的公醫形象

1920 年劉清港升任公醫，為祝賀兄長的喜訊，李梅樹特地描繪一幅劉清港水彩半身肖像，這幅《劉清港像》(圖 1-6)是李梅樹目前紀年最早的水彩人物肖像畫，雖然透視、比例、線條仍顯生澀，不過已能掌握人像的基本結構、明暗區的關係。

《劉清港像》是小尺幅的半身人物像，李梅樹非常仔細地描繪劉清港衣著的樣式。畫中描繪劉清港著深藍色立領樣式的制服，上衣配有一排同樣式的圓形鈕扣，左胸前有一枚口袋，頭戴官帽，帽沿有兩個三角形組成的「臺」字徽章，中間嵌上「陰陽太極」的圓形圖樣，與上衣鈕扣樣式相同。日治時期政府統一規定如電信局、海關等政府從業人員的制服樣式，公醫亦有相對應的衣著，畫中劉清港的服飾正是 1904 年臺灣總督府頒布公醫制服樣式(圖 1-7)。根據臺灣總督府規定，為深藍色或黑色的上衣、長褲、外套，制帽上配金屬製「臺」字帽徽並嵌上一個類似太極圖樣的「壽字章」，公醫制服含上衣五顆鈕扣、制帽兩端配扣、兩袖之袖扣樣式皆為金色壽字章。⁷⁵

日治之初並不盛行西方醫學，臺灣民眾深信傳統漢醫及祖傳秘方，日人為推行醫療衛生，規定臺灣漢醫需要另行登記行醫，並積極推行公醫制度，使公醫成

⁷³ 李景暘等人，〈三峽鎮分組座談紀錄〉。收入臺灣省文獻委員會，《臺北縣鄉土史料—耆老口述歷史》(臺北：正中，1997)，頁 299-321。

⁷⁴ 〈李金印〉，〈三角湧公學校建築費〉。收入林炯任編，《三峽國小一百年》，頁 199；李翁逝世，〈臺日新〉1925.08.15[4]。

⁷⁵ 〈臺灣公醫服制〉，《府報》第 1579 號(1904.08.16)，頁 20-21。

為新時代醫療指導者的角色。⁷⁶公醫「壽字章」徽幟如同太極陰陽圖，不僅與日本漢方醫的五行理論有所關聯，同時也是嫻熟漢方的臺灣人民，普遍能理解的醫療內涵，由傳統陰陽五行符號作為現代公醫制服的標誌，象徵配有制服的公醫才是統御新時代醫療知識及醫術的掌權者，呈現不同階級的新關係。

約莫同時期，集結臺灣各地仕紳資料編纂而成的《人文薈萃》，收錄劉清港的個人資料，從其照片看來，劉氏身著和服作為新式人才被介紹(圖 1-8)。1921 年的《劉清港像》仔細描繪公醫制服及制帽的樣式，制服樣式與《慶賀狀》(圖 1-1)醒目的公醫徽幟相應，再現兄長從私人開業醫生轉為鄉里官派人員的公眾面向，透露兄長嶄新的身分。

三、李梅樹承擔兄長逝世後的家族責任

1910 年李梅樹入三角湧公學校，1915 年入公學校實業科，1918 年考取臺灣總督府國語學校師範部乙科，1922 年畢業後擔任公學校教員，循著兄長成功的軌跡，成為三峽現代人才之一。李梅樹的童年時期，劉清港已是地方有名望的醫師，兄長與時下臺籍醫師一樣，擁有許多新興嗜好，《自序》曾透露⁷⁷：

我生長於藝術氣氛濃厚的家庭，因受環境薰陶影響，自幼對美術音樂即有非常的興趣，尤其對繪畫更為醉心。

兄長曾購入手搖式唱機及收音機—兩者在當時都是最新穎的西式娛樂，間接影響李梅樹對音樂的雅好，報紙曾留下擔任「三峽庄青年團音樂會講師」的經歷，可見其接觸西式音樂頗早。⁷⁸

李梅樹自幼接觸兄長醫師的西式趣味，奠定親近西式文藝的根基，入三角湧公學校就讀後，受教於日本教師遠山岩，由鉛筆畫、水彩畫入手西洋繪畫，產生莫大的興趣，日後「矢志以繪畫為業」。不過，根據李梅樹的回憶，即使志在美術，家族最初不支持李梅樹放棄公學校職位。⁷⁹可以說，李梅樹的畫業始自於劉

⁷⁶ 范燕秋，〈新醫學在臺灣的實踐(1898-1906)-從後藤新平《國家衛生原理》談起〉，《新史學》9 卷 3 期(1998)，頁 49-86。

⁷⁷ 李梅樹，〈朝著寫實的道路邁近：八十回顧展自序〉，《李梅樹油畫集》(臺北：李景光發行，1982)；亦收入《藝術家》，第 91 期(1982)，頁 123-125。

⁷⁸ 〈三峽青年音樂團 音樂訓練式終了〉，《臺日新》，1925.09.22[05]，〈三峽青年音樂團乙組團員修業式〉，《臺日新》，1926.11.22[04]

⁷⁹ 「1918 年考取日據時代臺灣總督府國語學校(即今省立臺北師專前身)，開始接觸較正式之美術教育後，對繪事更加著迷，矢志以繪畫為業，計畫在師範學校畢業後，即赴日入東京美術學校(即今日日本國立東京藝術大學前身)進修，惜因先父不允，不克成行，不得已，於 1922 年師範學校畢業後，返鄉任教，並奉父命於是年完婚…」李梅樹，〈朝著寫實的道路邁近：八十回顧展自序〉，

清港的支持，在兄長摒除疑義之下，才得以出發前往東京。

1929 年李梅樹入東京美術學校油畫科就讀。然而，隔年兄長即不幸驟逝。李梅樹自東美休學一學期，回臺奔喪。根據李梅樹回憶，兄長逝世後，家族曾數次要求他留在家鄉任三峽信用組合的專務理事，放棄東京美術學校的學業。可見兄長驟逝不只是個人打擊，同時意味著李梅樹需要維繫兄長建立的地方人脈，擔負家族發展的責任。⁸⁰

30 年代李梅樹曾作過一幅油彩《劉清港像》(圖 1-9)，這幅畫與 1921 年的水彩《劉清港像》相隔約 10 年左右。⁸¹此時劉清港已逝世，然而這幅描繪兄長的油畫，其制帽上端象徵公醫的「壽」字徽章清晰可見，可見李梅樹又再現兄長身著公醫制服的樣貌，而畫中的神情顯得肅穆凝重。

李梅樹為何在兄長逝世後仍描繪身著公醫制服的肖像？若以《李金印像》相比，李梅樹描繪父親身著傳統漢服形象，很可能根據其日常生活形象創作；然而根據李家後代回憶，劉清港雖然配有「公醫服」，平日卻十分低調，除了重要場合之外，劉氏幾乎不輕易穿制服出門。⁸²換言之，《劉清港像》應積極視為李梅樹對兄長的認知，以身著制服的意象代表其在鄉里的公眾形象，象徵兄長身為新知識人、愛鄉為民的「公醫身分」。

進一步說明，劉清港在社會有一席之地，其不幸逝世後，家族與社會的公共責任轉由李梅樹承擔。李梅樹曾說：「父親死時我不會煩惱，但大哥死時，我煩惱得要死！」⁸³其言透露兩人緊密的情感，也代表李梅樹在兄長逝世之後，往後要不斷面對美術與地方政治生涯的取捨。

小結

劉清港可謂地方受新式教育的先鋒，在三角湧公學校創設該年入學，在醫學院自冷門轉趨熱門前夕，考取臺灣總督府醫學校，回鄉開業後，成為該地第一波現代人才，不僅受到注目，與紳商、日臺官員、鄉民間保持良好的關係，參與公共建設與公益事業，人脈、地緣關係活絡密切。

前引文。

⁸⁰ 李梅樹，〈臺灣美術的演變(1979 年 3 月 11 日第十一次臺灣研討會)〉，頁 122-123。

⁸¹ 這幅畫以油畫為媒材，整幅畫刷暗色調，強調臉部光影的效果與畫家赴日後所作的系列自畫像非常相近，可訂為兄長去世不久後製作的紀念肖像之作，年代當在 1930-1934 之間。

⁸² 魏翠琪主編，《劉清港紀念專輯》，前引書，頁 5。

⁸³ 魏翠琪主編，《劉清港紀念專輯》，前引書，頁 13。

李梅樹童年時期兄長已是成功的現代醫師，年長 18 歲的劉清港對其影響甚大。學經歷方面，李梅樹循兄長成功的軌跡，就讀公學校、實業學校，畢業於臺灣總督府國語學校，成為受矚目的地方現代人才；物質環境方面，醫師階層的新興趣奠定李梅樹自幼對西式音樂、美術接受度，促使其日後萌發愛好美術之心；思想特質方面，兄長參與社會救濟、關心時下潮流，新知識份子的面向與文化協會醫師的形象靠攏，影響其日後參與地方自治、美術運動。

1920 年代李梅樹留下數幅父親、兄長肖像，再現李家兩代階級地位轉變。兄長逝世之後，李梅樹正式成為維繫家族事業與地位的繼承者，這個特質影響他美術事業深遠，不僅嚴格地督促自己學習東京美術學校正統人物造型，返臺後照顧家族親友、任地方公職，美術創作上與個人身分緊密聯繫。



第二章 新興知識人與現代美術的交會



根據若林正文研究，「新興知識人」與傳統讀書人不同，其「接受日本教育，具有近代教養，並可以流利使用日文」，與本地資產階級同為構成臺灣議會設置請願運動及文化協會運動的主力成員。⁸⁴就此而言，李梅樹脫離傳統書房、接受新式教育，入當時臺灣少數的高等教育機構—臺灣總督府國語學校就讀，與畢業於醫學校兄長劉清港，同為「新興知識人」的新一代知識分子。

1928年李梅樹赴東京欲投考東京美術學校時，一封寫給妹夫陳清源的信件，展現對自己美術之路的期許，透露身為知識份子的自勉，並在意鄉里形象的經營。本章節追索李梅樹由「讀書人」轉向投身美術志業時，展露的思想特質與時代社會氛圍，進一步討論臺灣美術早期萌芽時，逐漸結合智識份子理想的獨特性格。

第一節 投身美術的讀書人

一、國語學校時期對美術的喜愛

大致來說，殖民政府的美術教育以實用目的為導向，李梅樹就讀公學校時期(1910-1915)大致學得簡單臨摹、描繪圖案和素描，皆以就職或生活所需的實用手工技法為主，尚不能稱美術訓練。直到1918年入臺灣總督府國語學校師範部乙科(下稱國語學校)就讀之後，受到國語學校的環境、同儕影響，李梅樹美術志向才逐漸凝聚成形。

李梅樹就學時，國語學校設有繪圖和習字科，教授書法、靜物寫生、臨摹等課程，不過所教的繪畫的知識與技巧，多為教學所需，美術訓練有限。有志青年若嚮往美術，僅能靠自學。李梅樹在二年級時號召同學展出美術作品⁸⁵：

為了滿足發表的慾望，我在二年級時，發起在自修室開畫展，迅速獲得第二、三、四組美術同好的響應，集中作品聯合展出一週。此一創舉，全校

⁸⁴若林正文著，〈大正民主與臺灣議會設置請願運動—日本殖民主義的政治與臺灣抗日運動〉。收入臺灣史日文史料典籍研讀會譯，《臺灣抗日運動史研究》(臺北市：播種者出版，2007)，頁23-167。

⁸⁵李梅樹，〈幾近花甲的溫馨友誼〉。收入國泰美術館編，《廖繼春畫集》(臺北：國泰文化，1981)，頁205-206。

為之轟動，不僅美術老師深為重視，同時更激發了同學們濃郁的繪畫熱潮，不少同學自那時起，開始進一步的畫起油畫，繼春兄為求能更專心致志繪畫，便向學校借用自修室旁的房子作為畫室，使大家能有一個固定場所從事畫畫。雖然以現在的眼光來看，當時的作品，只不過是一些模仿、摸索的嘗試而已，但藉著這些活動，使我們堅定了從事繪畫的意念與信心。

自習室展覽迅速獲得回響，並進一步建立油畫練習的平臺，可以說，在 1927 年臺展舉辦之前，學生畫家往往憑藉對現代美術的喜好，從學校傳授的實用技法，或是自學之中，逐漸凝聚創作力量。

在課堂以外，李梅樹曾向日本郵購有關美術知識、技巧之「講義錄」，自修研習油畫，其同班同學廖繼春(1902-1976)也有相似的經驗，從函授的印刷物上自習油畫相關知識，或將習作寄回到函授本部，接受書面指導。⁸⁶此時國語學校的美術教師石川欽一郎(1871-1945)，雖然不在臺灣（兩次來臺時間 1907-1916、1924-32），不過此時臺灣島上現代美術的嶄新面貌開始萌芽，如廖繼春曾說道：「第一次在新公園看到用油彩寫生的人，是一個日本的青年，大概是度假中的東京美術學校學生吧，在涼亭愉快地描繪著風景，我吃驚地發現這位寫生者精巧的繪具與豐富的原料，那羨慕的印象及那幅風景，至今仍深刻記憶著...」⁸⁷，新技巧與寫生氣氛讓臺灣青年留下深刻印象。

整體來說，早在國語學校時代，李梅樹已經顯露喜愛繪畫、且善於領銜活動的性格。透過李梅樹號召「自習室」展出，同期的美術成果得以交流，不少有志者繼續從事繪畫，例如廖繼春堅定繼續摸索油畫的意念與信心，後於 1924 年赴日留學。「自習室」的展覽雖然屬於學生間不成熟的模仿與摸索之作，卻透露早期臺灣美術一片空白時，已有特定數量的學生，對美術懷有熱忱，在完全自我摸索的情況下，聚集成一股能量，延伸至日後的美術活動。

二、擺脫教員身分

普遍說來，臺籍師範生畢業後，並無其他進修與升遷機會，對於想要參與提升臺灣社會文化的人才來說，發展如隱形的天花板。許多國語學校師範部的學生，

⁸⁶廖繼春回憶：「我開始興味油畫時，在臺灣本地連顏料也買不到，那樣的學習顯然有重重困難，開始我用油漆類的塗料在硬紙板上摸索作畫，我是豐原人，這些事情開始於就讀豐原小學的時代，不久我參加了日本郵寄方面函授的西畫班，按月從郵寄的印刷物上，飢餓的吸收有關油畫的知識，也常把硬紙板上的習作寄到函授本部去，那裏的教師會加以修改，也認真地寫下評語寄回我手中。」雷驥，〈廖繼春訪問記〉，《雄獅美術》第 29 期(1973)，頁 64-73。

⁸⁷雷驥，〈廖繼春訪問記〉，前引文，頁 64-73。

都無法滿足於未來的公學校教員工作。例如同為北師學生的畫家陳植棋(1906-1931)曾在本科四年級時，已經對教員這格行業不感興趣，更曾喟嘆「公學校教員沒路用」、「一個月四十四圓能做甚麼」，透露公學校教員的侷限與苦悶。⁸⁸

李梅樹來自富紳家庭，地緣關係深厚，即使志在美術，家族仍期待其成為一名「教員」，家族期待拉力強大。在現實考量下，國語學校畢業之後，他返鄉任教，1922年到1926年間陸續轉調瑞芳、三峽、鶯歌三間學校，並奉父命完婚。⁸⁹對李梅樹而言，公學校教員的收入對比一般人實屬可觀，不過比起兄長擔任臺籍公醫，得以奉獻地方行政事務，公學校教員發展有限，並沒有甚麼升遷機會。因此李梅樹在教書之餘，抓緊機會持續美術興趣，在教員的身分下，1927年以《靜物》(圖 2-1)入選第一回臺展，隔年又以《三峽の町裏 (三峽後街)》(圖 2-2)入選第二回臺展。連續兩年獲得觀展入選後，終於摒除家族疑義，在兄長的首肯之下，赴東京深造美術。

值得注意的是，對當時臺人子弟而言，李梅樹就讀公學校、實業科學校，畢業於臺灣總督府國語學校，屬於少數受高等教育的知識階層。1928年底，李梅樹赴日準備東京美術學校入學考試，寄回臺灣給妹夫陳清源的信寫道(詳附件一)⁹⁰：

今こそは一書生なれど僕の勞力に依って或は有る程度迄漕ぎつけることが出来るかも知らない。兎に角思ふ存分やってみたいものである。然し必ずしも勞力致したからとてきっと成功が出来るとも言えないが「人事を尽して天命を待つ」心算だ。

雖然現在只是一個讀書人，但是憑著我的努力，或許能到達一定的程度也說不定，不論如何盡力做做看。當然不是說只要盡力做就一定能成功，但還是會抱持「盡人事聽天命」的想法。

李梅樹寄回臺灣的信件，透露盡力為之的期許，也隱含不確定成果的心情，這是因為他選擇由受尊敬的公學校教員，轉而矢志以美術為業，突顯以「讀書人」身分投身「美術」的重大轉折。

事實上，1920年代李梅樹展露出新興知識分子的嚮往，正是理解其轉而投

⁸⁸ 蕭金鑽，〈故陳植棋君の追憶〉，《臺灣新民報》1934.10.19；1934.10.20。中譯收入顏娟英譯著，《風景心境(上)》，頁391-393。

⁸⁹ 「計畫在師範學校畢業後，即赴日入東京美術學校(即今日日本國立東京藝術大學前身)進修，惜因先父不允，不克成行，不得已，於1922年師範學校畢業後，返鄉任教，並奉父命於是年完婚……」李梅樹，〈朝著寫實的道路邁近：八十回顧展自序〉，《李梅樹油畫集》(臺北：李景光發行，1982)。亦收入《藝術家》，第91期(1982)，頁123-125。

⁹⁰ 李梅樹，〈致妹夫陳清源〉，1928.12.29，李梅樹紀念館藏，李景暘譯，收入湯皇珍，《三峽·寫實·李梅樹》(臺北：雄獅圖書股份有限公司，1993)，頁44。中譯筆者部分修改。

身美術的關鍵。若納入時代氛圍來看，此時臺灣的「新興知識人」不再以致富為人生目標，轉向反思自身文化的體質，重新檢視臺灣社會結構的缺陷。1921年《臺灣青年》一篇〈給現代的富豪〉謂⁹¹：

忘卻蓄金之外人生尚有目的，只管汲汲求取金錢，為獲取金錢如逐鹿而不顧前途，此狀況在當前吾等的社會絕不稀少。彼等不知蓄金可以是貢獻社會進步、人類文明的手段，已將人生的意義乃至最高目的即在蓄金，可說是俗語所謂有錢人的乞食根性…。

時下新知識分子全面檢討臺灣社會誇富、俗艷、迷信、好賭、惡勞等多種陋習，批判土俗富豪為社會弊病之害端，因為他們徒「蓄金」卻不知檢討自身、貢獻社會，視為阻礙時代進步的原因之一。

劉清港出身於總督府醫學校，擔任地方醫師，關心弱勢、樂善好施，顯然是時下關懷臺灣新文化運動主力族群。在這個脈絡之下，1928年底李梅樹〈致妹夫陳清源〉的信件中寫道⁹²：

郷里に引き込んで乃公はかねもちだ或は乃公は尊者だて威張っている者と僕等が来京に於いて如何に進み行くかは実に興味ある問題だ。

與其窩在故鄉被當成有錢人、或者是有身分地位而囂張的人，相比之下，像我們這樣來到東京，想著如何往前邁進，實在是一個有趣的問題。

私人信件裡，李梅樹透露其不願意只被看作地方有錢有勢的囂張角色，想要成為不斷自我突破的留學生，使我們進一步察覺其赴日發展之初苦思長進的面向。李梅樹不願意被視為時下「因襲的、保守的、限制的物質生活，缺乏吸收創造的、進取的、自由的文化思想之情境」⁹³一類的富家子弟，可說與兄長的思維朝向新時代靠攏，不惜放棄公學校教員身分薪水赴日留學。

⁹¹ 〈卷頭之辭 給現代的富豪〉，《臺灣青年》2卷4號(1921.5.15)；收入吳密察、吳瑞雲編譯，《臺灣民報社論》(臺北：稻香出版，1992)，頁17-18。

⁹² 李梅樹，〈致妹夫陳清源〉，1928.12.29，前引文。

⁹³ 〈臺灣的新使命〉，《臺灣》3年1號(1922.4.10)；收入吳密察、吳瑞雲編譯，《臺灣民報社論》，前引書，頁35。

第二節 與新文化運動並行的美術理想



一、受黃土水(1895-1930)啟發的現代美術之路

1920 年代新文化運動衝擊臺灣社會，新一代知識青年重新關懷臺灣社會的利弊優缺，手段則是透過「現代的判斷、世界的眼光」。⁹⁴在世界變動局勢之下，新知識分子不斷反思臺灣，視不願正視時代發展、恪守成規、因循盲從者為「舊人」，認為他們是阻礙社會進步的錯誤。⁹⁵例如臺灣新文學作家張我軍(1902-1955)以《臺灣民報》為舞臺，嚴詞批判臺灣傳統詩壇的舊文人弊病云⁹⁶：

不然諸君怎麼的不讀些有用的書，來實際運用於社會，而每日只做些似是而非的詩，來做詩韻和解的奴隸，或講些什麼八股文章替先人保存臭味，臺灣的詩文等，從不見真正有文學價值的，又不思改革，只在糞堆裡滾來滾去，滾到百年千年，也只滾得一身臭糞。想出出風頭，竟稱詩翁、詩伯，鬧個不休，這是甚麼現象呢？.....想出來協力改造社會，也就無從改造了。

張我軍批判舊文人只作詩韻八股、追逐文人名望，創作內容屬於業餘、消遣性質，被視為不思上進、對社會無所建樹。⁹⁷由這個層面理解，臺灣傳統書畫活動正是以舊文人為中心，在各地鄉紳舉辦的雅集，創作附庸風雅的書法繪畫，不僅與現實生活脫節，遑論改善社會，逐漸失去新世代青年的關心。

李梅樹就讀國語學校期間(1918-1922)，「現代美術」逐漸奠定與傳統書畫藝術不同的社會形象。1920 年 10 月，黃土水以《蕃童》雕刻入選日本帝國美術展

⁹⁴ 《臺灣青年》創刊號：「我們應該早一點消除其在社會上、宗教上、藝術上、風俗習慣上等很多的缺點，將各種長處發揮才是。而要消除這些缺點，發揮長處，我們島民互相必須在精神上一致連絡，且在一定的主義目標之下，將過去的各種事實，公平地冷靜地嚴正地加以考究批評，而確立現在及未來應採取的根本方針。不過考究批評，決不是限以傳統的思想，因襲的見解所能了事，必須依照現代的判斷，世界的眼光才行。」〈雜誌《臺灣青年》發行趣意書〉(1920.7)，收入臺灣總督府警務處編，《臺灣總督府警察沿革誌(三)》(臺灣總督府警務處，1939)，頁 28-30。中譯出自王詩琅譯著，《臺灣總督府警察沿革誌第二編(中卷) 臺灣社會運動史—文化運動》(臺北：稻鄉出版社，1995)，頁 50-53。

⁹⁵ 「生於現代的人，絕不能拒絕否認社會進化的事實，然一班舊人，以墨守古制為理想，盲從典型為美德，誤認傳統舊慣為絕對真理，這種迷信，非從根本上改革不可。...舊人既不識時勢，他們的言動就是時代的錯誤，他們的批評非難就沒有價值了，若是依然因襲父祖傳來的舊套，則我們的社會就不能進步，而永遠居在人後了。」黃周，〈換新衣裳〉，《臺灣民報》2 卷 1 號社說(1924.2.11)；收入吳密察、吳瑞雲編譯，《臺灣民報社論》，前引書，頁 103-104。

⁹⁶ 張我軍，〈致臺灣青年的一封信〉，《臺灣民報》2 卷 7 號(1924.4.21)。

⁹⁷ 張我軍連連發表〈致臺灣青年的一封信〉〈糟糕的臺灣文學界〉、〈為臺灣文學界一哭〉等文章引起新舊文壇論戰。相關研究見河原功，《臺灣新文學運動的展開》(臺北：全華圖書，2004)，頁 117-226

覽會，成為有史以來第一位入選日本官展的臺籍美術家，消息傳來轟動全島。隔年《甘露水》再度入選第三屆帝展，接二連三的入選勝利，為身處弱勢地位的臺灣文化界帶來歡欣鼓舞的正面力量。

值得注意的是，此時社會普遍存在趨利重物欲的習氣，文化精神低落不堪，時人曾感嘆：

移住富於天惠的臺灣島之我輩漢族，習於三百餘年來物質的生活自由，結果遂完全忘卻追求現代人當然應享的精神自由，一直到最近幾乎不能脫卻因襲的出稼根性。其實，回顧自身不覺的醉夢生活，不能不聊感可憐。然而，三代累積的物質財富，也會依但虧空的，不自進而求精神之自由者，早晚將陷於無可拯救之窮境，此為運數之所然...⁹⁸

新知識分子重新反思傳統漢人社會，指出臺灣三代以來物質財富與精神生活不成比例的現象。黃土水入選帝展之後，言論帶有對臺灣社會現況懇切的反省，其曾撰文批臺灣上流社會人士「只知道物質的重要，卻不知道精神較之更重要」、「這類人高居臺灣社會的上層，引領一代的潮流，無怪乎島人蒙昧於無明，沉迷於卑賤的物質萬能之夢中」⁹⁹，透露與時下有志青年一同批判臺灣時事的態度。

黃土水畢業於國語學校，正是當時少數受高等教育的新世代，其轉往日本東京美術學校學習現代雕刻，成為新知識分子率先投身「美術」的先例。顏娟英系列研究指出，黃土水以殖民地美術家身分留日，數次提出以臺灣特色出發的「蕃童」、「水牛」主題，賦予作品獨特的文化意涵，帶有提升臺灣形象使命感，爭取臺灣人在世界美術舞臺出人頭地的地位。¹⁰⁰

黃土水投入美術之後以現代知識分子之姿，深切批判臺灣精神文化，並宣示以藝術提高臺灣社會文化的決心，促使「美術」以嶄新的形象出現，帶有高度的反省力，與時代訴求相符合，吸引接受新式教育青年的目光，使得其中愛好美術的臺灣青年受到啟發。

1920 年代醞釀以美術為志業的青年大舉增加，根據李梅樹自述，包含他在內，「刺激了年輕想學美術的人奮發向上之心，想去日本學習美術的人因此大增，

⁹⁸ 〈臺灣人的生存之道〉，《臺灣》4 年 7 號(1923.7)；收入吳密察、吳瑞雲編譯，《臺灣民報社論》，前引書，頁 63-64。另外，可參見連溫卿檢討臺灣經濟與文化的特質，〈臺灣文化的特質〉，《臺北文物》，3 卷 2 期(1954)，頁 118-130。

⁹⁹ 黃土水，〈臺灣に生れて〉，《東洋》25 年第 2、3 號（1922.3）。中譯參見顏娟英譯著，《風景心境(上)》，頁 126-130。

¹⁰⁰ 黃土水對早期臺灣美術界的重要性，見顏娟英〈殿堂中的美術——臺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》64：2（1993），頁 469-610；〈徘徊在現代藝術與民族意識之間——臺灣近代美術先驅黃土水〉，《臺灣近代美術大事年表》（臺北：雄獅出版社，1998），頁 VII-XXVII；〈日治時期畫家的臺灣意識問題——從「水牛」到「家園」系列作品〉，《新史學》15：2（2004），頁 113-141。

如我、張秋海、顏水龍、王白淵、陳澄波、廖繼春、陳慧坤、張舜卿、范洪甲、何德來、陳植棋等不勝枚舉」¹⁰¹，1922年張秋海(1898-1988)、顏水龍(1903-1997)考上東京美術學校西洋畫科，次兩年1924年陳澄波(1895-1947)、廖繼春亦赴日學畫。現代美術在臺灣發軔之時，與當時知識份子的形象相靠攏，頗值得深思。



二、陳植棋發表〈致本島美術家〉刺激本地畫家覺醒

1922年3月李梅樹自北師畢業，離校前夕，2月北師學生與日警起衝突，爆發「第一次學生騷擾事件」，被開除的學生達30名，停學的學生達64名，整個學校都為之譁然。¹⁰²文化協會創立之初，北師學生參與甚深，新文化運動在北師如火如荼展開，李梅樹必然感受時勢撼動的力量。

畢業後李梅樹仍不斷學習美術，1924年其參加石川欽一郎所組織的「暑期美術講習會」，跟隨石川學習美術技法、四處寫生。值得注意，該年與李梅樹同期會員有：陳植棋、李石樵(1908-1995)、李澤藩(1907-1989)、葉火城(1908-1993)、楊啟東(1906-2003)、陳英聲(生卒年不詳)、倪蔣懷(1894-1943)、藍蔭鼎(1903-1979)等人，是李梅樹與陳植棋交往的最早紀錄。¹⁰³

「暑期美術講習會」結束不久，同年底臺北師範爆發「第二次學生騷擾事件」，臺籍學生不滿校方對日臺學生的差別態度，組織抗議運動並與彰化文協支部串聯，迫使北師全校停課一週，校方隨後採取強硬態度，將36位臺籍同學強制退學，社會為之譁然。¹⁰⁴被退學的臺籍學生面臨家族與社會巨大壓力，在文協斡旋之下，有些前往日本或中國留學。陳植棋也在這波退學名單中，在石川欽一郎建議之下，決定走向美術之路深造，遂於1925年赴日就讀東京美術學校。

陳植棋被退學之後，發憤苦學現代美術成為唯一的出路。赴日後，陳植棋不斷提出作品參加美術展覽會，連續入選臺展(入選、特選、無鑒察)、帝展(1928.1929)、聖德太子美術奉贊展(1930)等大型展覽會，成績可謂非常亮眼優異。事實上，陳植棋實際學習的時間前後不到數年，北師時期才正式接觸美術，隨後即轉往日本

¹⁰¹ 李梅樹，〈臺灣美術的演變(1979年3月11日第十一次臺灣研討會)〉，前引文，頁117-133。

¹⁰² 1922年2月5日臺北師範爆發「第一次學生騷擾事件」，臺籍學生與日籍巡查發生交通規則爭執，日籍巡查到學校說明事件時，學生群起將之包圍，後來南警署派警察隊鎮壓，學生45人被逮捕，後經文化協會幹部奔走後，雖獲不起訴處分，不過仍有15名學生遭退學。王詩琅譯著，《臺灣總督府警察沿革誌第二編(中卷) 臺灣社會運動史—文化運動》(臺北：稻鄉出版社，1995)，頁303-304。

¹⁰³ 李梅樹，〈臺灣美術的演變(1979年3月11日第十一次臺灣研討會)〉，前引文，頁117-133。

¹⁰⁴ 1924年11月18日臺北師範校爆發「第二次學生騷擾事件」，起因於臺籍學生不滿校方處理修學旅遊時，偏袒日籍學生意見的態度，後引發串聯抗議活動。王詩琅譯著，《臺灣總督府警察沿革誌第二編(中卷) 臺灣社會運動史—文化運動》，前引書，頁305-307。

深造，其能在短時間內發表力作，持續入選大型展覽會，可見其投注心神，精進美術。

值得注意，陳植棋轉以現代美術家身分為臺灣社會發揮貢獻。1927年陳植棋與士林望族之女潘鵝鵝新婚，致函〈與妻子潘鵝鵝致師長之手書〉給往日關照他的師長賢達，通知其邁進人生新階段的好消息。這一封私人信件裡提起及他赴日的近況與理想¹⁰⁵：

俗世を離れて生きようとする、それは人生の進軍である。たまたなく苦しさに追われるであろう！然し、意気沮喪してはならない。でも、可愛想だもの！然し、ひるんではならない。理想に向って進むものは死骸を踏み臺にして向上しなければならない。

人生的戰爭，就是努力離開俗世而活，這是被無法忍受之苦追逐！但是不可以垂頭喪氣。不過，也真是十分可憐的人！然而，我不會畏怯，朝理想前進的人，不踩著死骸往上走是不行的。

雖然獲獎連連，實際接受美術基礎訓練的時間卻短暫，陳植棋以「戰爭」、「苦」隱喻自己的近況，透露出臺灣早期美術家的宿命課題—本島民智未開，大部分仕紳人民未能理解新美術，旅日臺灣畫家在缺少社會支持的情況下，僅能靠苦命自學，不斷提出作品參展，欲以現代美術實現為鄉土出頭的理想，這種困難如「踩著死骸往上走」。

另一方面，顏娟英近年研究指出，第一代留日先驅如黃土水、陳植棋透過參加官方展覽會接近現代美術，透過參展方式亦不斷凝聚為臺灣社會文化發聲的使命感，黃土水、陳植棋不斷描繪臺灣風景、人物參展，背後帶有提升臺灣文化能見度的意圖存在。這些畫家標榜的「藝術的理想」尚包含形塑臺灣文化認同的集體意識本質。¹⁰⁶

上述〈與妻子潘鵝鵝致師長之手書〉信件裡，陳植棋透露他不畏懼地「朝理想前進」，尚包含個人以「現代美術」參與社會的期待，正是臺灣美術家以現代美術提升自身能見度，實現民族文化運動的社會理想。例如廖繼春曾說：「那時同輩的楊肇嘉先生奔走臺灣民族運動，曾經說過這樣的話：『倘使臺灣的繪畫者在日本的大展上，懸掛一兩幅作品的話，實際上比政治家怎麼爭執還要來得有力……。』那時爭執的焦點是在臺灣設置議會的要求，為了這項運動，我也曾舉

¹⁰⁵ 陳植棋，〈與妻子潘鵝鵝致師長之手書〉(1927.1.16)。收入李欽賢，《俠氣·叛逆·陳植棋》(臺北：文建會，2009)，頁148-149。

¹⁰⁶ 顏娟英，〈自畫像、家族像與文化認同問題—試析日治時期三位畫家〉，《藝術學研究》第7期(2010)，頁25-69。

起標語的大旗和同輩的留學生們在東京街頭示威遊行過...」¹⁰⁷形成「現代美術」參與民族運動的獨特氛圍。

值得注意，1928年陳植棋公開發表〈致本島美術家〉一文，正式將「美術家」一詞的內涵轉往社會責任。文中，陳植棋不斷對比日本與臺灣的差異，強調臺灣不論樹木、建築、空氣、風俗各方面都與日本有所不同，具備獨特之美，強力期許本島畫家要深入精神生活，不媚俗、不妥協。其文內透露出「民族情感」的本位立場，重新定義出臺灣美術家的時代任務是「成為真正的畫家」—此內涵是相對文中的「夢遊者」畫家，後者「雖然身處在這麼好的自然環境(臺灣島)卻未能覺醒」。換言之，陳植棋發文的目的是促使本島美術家覺醒，期許真正的美術家要「創造出具時代性的臺灣藝術」。¹⁰⁸

〈致本島美術家〉以共同創造臺灣文化為使命，促使「美術家」轉向社會責任面向，該文發表於李梅樹赴日前夕。約莫這篇文章同時，以陳植棋為核心的赤島社醞釀成立，此時陳植棋《臺灣風景》(圖 2-3)及廖繼春《芭蕉の庭》(圖 2-4)入選第九回帝展，這兩幅繪畫均以臺灣風土民情為造型，打入日本主流展覽後，蔚為轟動。同年第二回臺展頒布三位特選者全為臺灣人，分別為陳澄波(1895-1947)、郭雪湖(1908-2012)與陳進(1907-1998)，被譽為空前盛事，美術也被認為足以超越種族差別，獲取進入美術殿堂的榮耀。¹⁰⁹

不論帝展或臺展，「美術」為臺灣文化界締造空前佳績。此時李梅樹再次以《三峽の町裏》入選第二回臺展，不僅更篤定個人走上美術之路的志向，也獲得兄長支持。李梅樹赴日之初的信件透露個人重要的思想層面，寫道¹¹⁰：

僕は東京に来ても臺灣にいと同様に一夫一婦主義、そのたに女を求めない。目下僕は独居致して居るが、その方面には一向向かないもので、これが妻に対する一大義務であると同時に僕は必ずや自分の進むべき道に向って花花しい進み方をして行く心算である。

我即使來到東京，也和臺灣一樣奉行一夫一妻主義，不求其他女性，雖然現在我獨居，這方面我一點也不逾越，這是對妻子的一大義務，同時，

¹⁰⁷ 雷驥，〈廖繼春訪問記〉，《雄獅美術》第 29 期(1973)，頁 64-73。

¹⁰⁸ 陳植棋，〈本島美術家に與へる〉，《臺日報》，1928.9.12[3]。中譯收入顏娟英譯著，《風景心境(上)》(臺北：雄獅美術，2001)，頁 133。

¹⁰⁹ 郭雪湖回憶：「在臺展第二屆，我們更有值得驕傲的一件事，這就是此屆的特選者連西畫僅有三人，而這三人均是臺人，西畫陳澄波，國畫我(郭雪湖)和陳進，日人卻沒有。正因為如此，所以說這是清一色的臺人特選，成為臺展空前又絕後的盛事。這可以證明了美術殿堂神聖而不可侵犯的，使人了解到藝術神聖是超越人種和權勢的，同時也奠定了臺展公正和權威的基礎。」郭雪湖，〈我的美術回顧 我初出畫壇〉，《臺北文物》3 卷 4 期(1955.3)，頁 70-73。

¹¹⁰ 李梅樹，〈致妹夫陳清源〉，1928.12.29，前引文。

也打算著一定要朝自己該前進的路，璀璨地走下去。

這封私人信件裡透露李梅樹傾向新思潮的面向，首先，信裡矢言「一夫一妻」原則，正是 1920 年代臺灣新知識分子不斷追求的改革內容，可見自總督府國語學校畢業的李梅樹，亦是關心時下社會脈動的青年份子，並決心身體力行實踐新理念。其次，李梅樹決心「朝自己該前進的路，璀璨地走下去」，與同時期陳植棋書信「朝理想前進的人，不踩著死骸往上走是不行的」想法一脈相承，呼應 20 年代以來個人覺醒的時代氛圍。此時社會個人價值經歷一番變換，有理想的青年不斷追求理想、報效社會，「文化向上」成為時代氣氛的核心論述。¹¹¹李梅樹由「讀書人」轉向「美術」發展，具體來說，正是承接北師的美術先驅黃土水、陳植棋以「美術」作為發揮個人長才、報效社會的新實踐。



第三節 世代交替的臺灣美術界

一、接下黃土水、陳植棋未完成的使命

李梅樹赴日期間，在留學生圈很快地表現出勇於承擔、當仁不讓的個人特質。他曾幫忙介紹洪瑞麟(1912-1996)、陳德旺(1910-1984)、張萬傳(1909-2003)至川端畫學校接受訓練，並協助洪瑞麟、陳德旺投考私立帝國美術學校西畫科相關事宜，三人日後學成歸國皆曾加入臺陽美術協會。¹¹²

李梅樹入東京美術學校就讀期間，臺籍美術留學生界兩大指標性人物—黃土水與陳植棋，分別在 1930 年末-1931 年初間相繼逝世。兩位前輩在早期臺灣美術環境一片荒蕪時，不斷以參加大型美術展覽會方式提升臺灣文化能見度，形塑早期臺籍美術家苦學成功、為民族爭取榮譽的精神，兩位精神領袖相繼逝世，意味臺灣美術界快速地世代交替的氛圍。¹¹³

黃土水是臺北師範赴日留學美術界的先鋒，1930 年底完成《水牛群像》後不幸積勞成疾而逝世。李梅樹相當尊敬黃土水，根據他的回憶，曾與張秋海、郭柏川、陳承藩、何德來等人幫忙處理後事，並親手捧著黃土水的骨灰回到其池袋的雕塑工作室交付家屬。現存兩張當時的素描圖(圖 2-5)，可見「1930.12.22 5

¹¹¹「無理想的青年是社會的害蟲、有理想的青年是社會的中堅，是以青年抱持理想的程度，為測度其社會興廢、民族興衰、國家存亡及人類盛衰的標誌。」〈卷頭之詞〉，《臺灣青年》2 卷 1 號 (1921)；收入吳密察編譯，《臺灣民報社論》，前引書，頁 11-12。

¹¹²李梅樹，〈臺灣美術的演變(1979 年 3 月 11 日第十一次臺灣研討會)〉，前引文頁 118-124。

¹¹³李梅樹，〈談臺灣美術界之演變〉，《中國美術學報》(1978)，頁 11-12。

時 40 分 黃土水君火葬中」字樣，正是李梅樹在現場速寫火葬黃土水時的情景。換言之，李梅樹全程參與後事，由此可見北師前輩黃土水對他具有特殊意義。

李梅樹與陳植棋是臺北師範前後輩關係，兩人在石川欽一郎的「暑期美術講習會」短暫交會後，陳植棋旋即赴日。1928 年底，李梅樹準備參加東京美術學校入學考試，先由陳澄波引介他至東美師範科陳承璠之住所，後轉至陳植棋的住所，由陳氏安排他至川端畫學校學習素描。不久後李石樵到達日本，陳氏安排兩人同住，三人私交更趨密切。¹¹⁴

約莫於李梅樹赴日前後，陳植棋積極草創赤島社，並主導社團大部分活動。此時為求保持在展覽會的能見度，日夜鞭策創作，不斷提出新作品參加臺展、帝展，導致身體日漸羸弱。李梅樹奔兄長之喪後，回到東京(1930.9)，主動邀請陳植棋與之同住，和李石樵、洪瑞麟三人輪流照顧陳氏。此時李梅樹與李石樵護送他返臺就醫，曾留下致陳氏家屬稟報病情的〈陳植棋病情信函〉，並不過陳植棋仍於隔年春天(1931.4)病危不治。¹¹⁵

陳植棋為臺灣美術事務奔走，最終不幸逝世，對李梅樹與李石樵衝擊不小。李石樵曾回憶：「在我的學畫生活上，發生一個很大的損失，那就是陳植棋突然的去世，我自赴東京以後，和他在兩年餘的時光中，經常是一起生活，受他指導教誨，不斷受他影響，這在我的生涯中是很重要的一段」。¹¹⁶李梅樹親睹陳植棋主導赤島社展覽的三年間(1929-1931)，該社團研究、推廣美術，進一步培養臺灣本地文化，台灣美術界因為陳氏參與社會的精神而凝聚。陳植棋為美術而死的例子，突顯臺灣美術環境的險惡條件，以及很可能中斷的美術活動，促使李梅樹返臺之後立即投入臺陽美術協會草創，培育長遠發展的美術團體。

二、30 年代李梅樹《自畫像》建構自我責任

1930 年兄長逝世，李梅樹返臺奔喪。9 月回到東京，繼續美術學業，並暫緩家族龐大的責任。李梅樹回到日本不久後，臺灣美術先驅黃土水於同年底病逝，陳植棋則於數個月後相繼去世。1930-1931 年短短一年之中，家裡引以為靠的長兄驟逝，兩位美術界精神人物辭世，促使李梅樹二度重返東京美術學校後，帶有破釜沉舟面對美術事業的心情。在這個脈絡之下，約莫同時李梅樹在東京美術學

¹¹⁴李梅樹，〈臺灣美術的演變(1979 年 3 月 11 日第十一次臺灣研討會)〉，前引文，頁 118-124。

¹¹⁵李梅樹、李石樵，〈陳植棋病情信函〉；收入葉思芬，《臺灣美術全集—陳植棋》(臺北：藝術家出版社，1995)，頁 49-50。

¹¹⁶李石樵，〈酸甜苦辣〉，《臺北文物》3 卷 4 期(1955.3)，頁 84-88。

校時期創造的數幅《自畫像》頗值得注意，尤其與玻璃照片裡李梅樹的個人形象相比(圖 2-6)，《自畫像》肅穆的氣質與實際形象的差異頗大，牽涉到畫家在繪畫裡刻意形塑的自我認同。

1933 年李梅樹自日本寄回《自畫像》(圖 2-7)參加第七回臺展，這幅畫像別具意義，不僅展現個人色彩濃厚的自我形象，同時也具有公眾性，作為在家鄉公開亮相的成果展示。李梅樹決意航向東京學習美術創作時，寄回家的家書曾寫道¹¹⁷：

三峽に於て小生に対して如何なる風評が傳り如何なる評定を下しているか何卒御通知下さいませ。

在三峽，對我有甚麼風評、或有甚麼評價的話，請務必告知我。

李梅樹特別請妹夫留意三峽鄉里對他的各種「風評」、「評價」，可見赴日之初開展美術事業時，內心兼顧家族與社會期待，這個特質成為理解他畫業與美術表現的重要關鍵。

李梅樹寄回臺灣參加第七回臺展的《自畫像》描繪自己穿著西裝、打領帶，身形線條修長俐落。不過，若對比塞尚、梵谷或大正以來畫家以自畫像展現個人性情的作法，該自畫像看不清個人面部神情，卻得見其著重肌理及色塊的表現，可以說，李梅樹可說將自身情緒表現壓至最低，將自我當作繪畫形體對象之客體，以正統穩固造型形塑自我形象，仔細進行造型研究。

李梅樹以《自畫像》獲得第七回臺展「特選」席次，同年美術評論認為李梅樹表現出在美術學校的基礎研究，作品呈現出「務實、認真的一面」，讚許他認真學習的態度。¹¹⁸李梅樹以自己的肖像，在家鄉「公開」展現出自己留學東京美術學校的成果，穩健的造型具體回應家族社會的期待。另一方面，正規的造型研究，也透露畫家美術認同的一部分，成為個人日後最重要的研究路徑，並推廣至臺灣畫壇。

值得注意的是，東京美術學校製作自畫像的傳統來自黑田清輝，其留法期間創作自畫像，宣示自己捨棄律師身分、轉往西畫家邁進，奠定東美學生製作畢業自畫像的傳統，促使畫家描繪自我形象作出自傳性的呈現，展現自我探求的意識，產

¹¹⁷李梅樹，〈致妹夫陳清源〉，1928.12.29，前引文。

¹¹⁸「接下來來談一談今年展覽會上的寵兒—美術學校派，也可以說是最認真學習的。今年該派的參展作品分別是：李梅樹的自畫像、李石樵的室內、太齋春夫的青年、靜物等。這三個人都是為了將來能出人頭地，而潛心於基礎之研究。由於這些中堅畫家，臺展才能顯現出其務實、認真的一面，希望他們能夠埋頭苦幹，將滿意的作品不斷地發表出來。」〈本年の臺展 美校派と歸朝派 優れた作品はない〉，《臺日新》，1933.11.03[2]。中譯收入顏娟英譯著，《風景心境(上)》，頁 222-229。

生一批可觀的畢業生自畫像。大正時期自畫像的風格與自我形塑，成為表達自我認同的重要形式，如萬鐵五郎(1885-1927)以自我形象追求空間與造型，岸田劉生(1891-1929)留下多幅自畫像摸索塞尚、梵谷的表現方式。¹¹⁹換言之，近代自畫像之自我形象與風格背後隱含特定的文化意識與價值觀，成為研究者建構畫家自我認同的方式。

李梅樹曾在 1930 年及 1932 年分別留下兩幅《自畫像》刻劃自己「美術家」形象。1930 年《自畫像》(圖 2-8) 李梅樹描繪自己戴西帽、著西裝、手持畫筆與調色盤；1932 年的《自畫像》(圖 2-9)曾參加日本第 20 屆光風會展，這幅畫作與前兩年相比，畫家頭戴帽子，並描繪出前方的畫框。這兩幅《自畫像》的「美術家」形象，可以一路追至 17 世紀林布蘭特(Rembrandt van Rijn, 1606-1669)以來一脈畫家描繪自身職業形象的圖式(圖 2-10)，畫家描繪自己處於畫室，或拿畫布，或拿畫筆，形塑描繪自身職業形象。

李梅樹的《自畫像》裡皆特意描繪自身披掛圍巾形象，身形看來別外修長，其中 1930 年創作的《自畫像》，其手持畫筆、色盤，表情看來特別肅穆凝重。若納入畫家的外部經歷考量，1930 年代二度返日後，李梅樹面對台灣美術界重要前輩、同儕相繼殞落，此時以自畫像建構自身「美術家」的個人認同，表達對美術事業看重的之意，同時也逐漸凝聚接續臺灣美術界未竟之業的決心，返臺獻身美術運動。

小結

李梅樹與兄長同為「新興知識人」一代，兩人分別畢業於國語學校和總督府醫學校，這兩所高等教育機構的學生與新文化運動潮流密切相關，李梅樹處處流露與時下思潮貼合的態度，正是理解他脫離教員、轉向美術發展的關鍵，也是日後理解其美術運動思想的重要背景。

20 年代逐漸形塑出「美術家」一代的新氣象。自從黃土水以美術創作為臺灣爭取榮耀之後，1927 年臺展舉辦，現代美術在臺灣逐漸取得社會認同管道，醞釀為知識份子另一個伸展抱負的舞臺。1925 年陳植棋轉向東京美術學校發展，將文化啟蒙的力量轉往現代美術發揮，刺激臺籍美術家覺醒。可以說，由李梅樹的案例來看，其從全無可能至最終得以赴東京美術學校求學，選擇「美術」之路

¹¹⁹東京美術學校畢業生卒業自畫像研究，可參見河邑厚德，《藝大生の自画像：四八〇〇點の卒業製作》(東京：日本放送出版協會，2007)

的背後，包含黃土水、陳植棋以來躍動的現代美術風氣，成為知識分子參與社會的另一個選擇。

李梅樹早期畫業留下數幅自畫像，論者多聚焦於東京美術學校教育體系之下製作的脈絡與風格，尚未深入自畫像與自我認同關連。李梅樹赴日之初已透露勇於任事的個人特質，30年代數幅《自畫像》建立時，面臨兄長逝世、兩位臺灣美術界先驅之死，李梅樹透露個人往造型研究精進的訊息，並強調自我「藝術家」形象。接著，在此臺灣美術界世代交替之際，李梅樹畢業後率先返臺，主動銜接赤島社未竟之業，開啟第二階段美術運動。

第三章 李梅樹與 30 年代後期臺陽美術協會的文化活動



臺陽美術協會的前身是 1929 年春成立的「赤島社」，主要成員如廖繼春、陳澄波、陳清汾、楊三郎都曾先後參加赤島社。根據李梅樹回憶，赴日期間他是參與赤島社的成員之一¹²⁰：

赤島社是我住在陳植棋處就開始著手籌備的，到我考進東美第一年時創立，其會員如下：陳植棋、張秋海、陳澄波、陳慧坤、陳承藩、張舜卿、何德來、范洪甲、郭柏川、李梅樹、楊三郎、倪蔣懷、藍蔭鼎、陳英聲。

李梅樹赴日初期與主導赤島社活動的陳植棋往來密切，前兩屆赤島社展時，未見其參展，可能與他甫入東京美術學校、隔年三月又適逢兄長過世返鄉奔喪有關。直至 1931 年第三回展覽時，才留下他參展的紀錄，顯示他也是赤島社美術成員之一。¹²¹然而，隨著陳植棋的逝世，赤島社活動至此漸趨消沉。

關於臺陽美術協會的論述，一般而言大多環繞楊三郎展開，較少注意到李梅樹扮演的關鍵角色，這可能是由於楊三郎家居臺北，有地緣之便，中南部畫家北上時時常借住他家，而且商家背景出身的楊三郎與夫人善於應酬唱答，故而無形中楊家成為臺陽美協臺北的重要據點。然而，根據李梅樹自述回憶，他自日本返臺後，立即主動銜接中斷的美術活動，改組臺陽美術協會¹²²：

臺陽美術協會的成立，是我於 1934 年即民國 23 年東京美術學校畢業回臺後的事了，在法國研究繪畫的楊三郎、顏水龍、陳清汾也從法國回來，我記得同年四月底到臺北去訪問楊三郎時，我們考慮到，自從赤島社的展覽無疾而終後，臺灣的年輕畫家除了臺展以外，就沒有辦法舉辦展覽。所以我和楊三郎商量，另行組織畫會，一方面作為會員切磋琢磨的機會，一方面計畫公開募集全島年輕畫家的作品...(略)我們兩個思想溝通後就去訪問陳清汾，他也同意，我便寫信給臺南廖繼春、嘉義陳澄波、臺中顏水龍、日本李石樵等人...(略)

¹²⁰ 李梅樹，〈臺灣美術的演變(1979 年 3 月 11 日第十一次臺灣研討會)〉，頁 122。

¹²¹ 赤島社第一回成員：陳植棋、范洪甲、陳澄波、陳英聲、陳承藩、陳清汾、張秋海、廖繼春、郭柏川、何德來、楊三郎、藍蔭鼎、倪蔣懷、陳慧坤等 14 人；第二回除何德來、陳清汾未參展，其餘成員 12 人；第三回加入何德來、陳清汾、李梅樹參展，共 15 人。〈赤島社美術展 本島人洋畫家蹶起〉，《臺日新》，1929.08.29[4]；〈臺灣赤島社油水彩畫在臺南公會堂〉，《臺日新》，1930.04.24[4]；〈愈よけふから赤島展開く〉，《臺日新》，1931.04.03[7]；〈臺南 赤島社洋畫家開洋畫展覽會〉，《臺灣新民報》，1931.04.29[7]

¹²² 李梅樹，〈臺灣美術的演變(1979 年 3 月 11 日第十一次臺灣研討會)〉，頁 124-125。

李梅樹考量到赤島社活動無疾而終，1934年返臺不久，他與楊三郎商量後，聯絡陳清汾(1913-1987)、廖繼春、陳澄波、顏水龍、李石樵，再加入日本人立石鐵臣而創設，1935年公開向全島募集作品。

本章進一步討論「赤島社」到「臺陽美術協會」兩階段美術運動性質，說明李梅樹積極籌辦臺陽美術協會的文化推動意圖，以及個人銜接兩階段美術運動關鍵角色。



第一節 從赤島社到臺陽美術協會

一、民族意識抬頭

1920年代臺灣畫會團體活動單純，多以水彩畫或者西洋畫等現代美術愛好同人的形式存在，例如紫瀾會(1914-1916)、水彩畫展覽會(1911-1914)、黑壺會(1926-1928)等。這些社團目的在於增進美術創作技巧與培養趣味，活動成員多以日籍人士為主，組織及規模不大。相較於日人主導的畫會，早期臺籍青年的美術活動多以校園內部零散的愛好交流為主，如前述李梅樹發起的自習室交流會，並未形成規模，直到石川欽一郎再度返臺任教後，常帶領學生於戶外寫生，課外教學逐漸成為臺籍青年繪畫團體形成的契機。¹²³

1926年石川欽一郎的學生藍蔭鼎、倪蔣懷、陳植棋、陳澄波、陳英聲組成「七星畫壇」，兩年後南部則有陳澄波、顏水龍、廖繼春、范洪甲、張舜卿、何德來組成「赤陽會」，後者層次更高，以東京美術學校臺籍學生為首，後來合併為「赤島社」，成為串連本島北部與南部的西畫家團體。

1929年8月底臺北博物館舉行赤島社第一回同人展，連續三天，14位出品畫家、36件出品數，卻囊括帝展、臺展入選者，以及旅居國外的留學生、研究者等極具潛力的美術同人，不僅全為臺灣籍青壯年畫家，且聲勢浩大，報紙以「臺灣が生んだ郷土美術家(臺灣出身的郷土美術家)」、「臺灣本島人一流少壯畫家」報導，傳達出臺籍美術團體集結的印象，並隱含民族宣示意味。¹²⁴

赤島社相對先前性質單一、個別運作的小型畫會，呈現積極多面的發展。除了臺北舉辦展覽之外，赤島社將展覽規模擴張至臺中、臺南公會堂展出，吸引觀

¹²³ 台灣早期畫會相關研究，見林柏亭，〈日據時期臺灣的畫會活動〉；《何謂臺灣？近代美術與文化認同論文集》(臺北：行政院文化建設委員會，1996)，頁231-246。

¹²⁴ 〈赤島社同人展 臺北博物館に〉，《臺日新》，1929.08.31[07]；〈赤島社第二回賽會〉，《臺日新》，1930.05.10[漢4]

賞者達千人，並考慮邀請優秀臺籍日本畫家及雕刻家入會的可能性，朝「綜合美術的私設展覽會」路線前進，當時評論者認為赤島社刺激本島洋畫界頗大，有別於先前業餘團體，展現令人耳目一新的氣象。¹²⁵

赤島社主事人物是陳植棋。值得留意，其轉向美術界發展後，積極發表多幅描繪「臺灣」的畫作，並創設畫會，發表文章鼓吹美術家脫離美術愛好白娛活動，將現代美術帶往社會參與。赤島社首回展覽公開發表於報刊的宣言，提供一手資料，可以觀察此社團美術研究的取向¹²⁶：

時勢を動きを忠實に見、生活即美 藝術境に終始し、吾等の此の島を美しく育て上げ度い、藝術を愛する吾々の心は吾等の郷土臺灣島への殉情を強りるからだ何時々々迄も學貧學愚の気持ちを忘れずに研究の一道精進すう一其處に赤島社の使命があり吾等の生命がある、秋は臺展で春は赤島展で有意義に此の殺風景な島を飾り度い

忠實地反映時代的脈動，生活即是美，吾等希望貫徹藝術，化育此島為美麗島。愛好藝術的我們，心懷為鄉土台灣島殉情，不論何時都不忘以學貧學愚的心情鑽研精進研究。赤島社的使命在此，吾等生活亦在此，且讓秋天的台展和春天的赤島展來裝飾這個缺乏風雅的島嶼吧！

從以上宣言，我們得以推測赤島社基本立場的幾個面向，第一是以藝術反映時代的訴求，印證黃土水以來現代美術逐漸走向社會，與社會保持互動的關係；第二，赤島社強調的美術研究帶有濃厚民族意識性格，美術奉獻故鄉臺灣島，包含再現臺灣生活文化之美、為臺灣島增進風雅文化意圖，與提升現代文化層次的企圖相連；第三，社團展出並非杯葛臺展，而是企圖並行於臺展之外，另外增設美術研究及展出新管道。

為什麼赤島社要開闢以臺灣島、臺灣人為主體的美術創作管道呢？這或與官展的動態有密切關聯。距離赤島社成立之前兩年，臺灣首屆官辦美術展覽會盛大舉行，此為現代美術的展示場域，分別設置東洋畫、西洋畫部，意圖以現代美術之鑑賞培育本島文化風雅、增進人民現代素質。¹²⁷然而當時臺灣多數書畫家以傳

¹²⁵ 〈臺展の向ふを張つて美術團體「赤島社」生る毎春美術展覽會を開く〉，《臺日新》，1929.08.28[7]；〈赤島社第三回洋畫展覽〉，《臺日新》，1931.04.01[4]；〈赤島社洋畫展覽會盛況〉，《臺灣新民報》，1931.05.02[9]

¹²⁶ 〈粒揃ひの畫家連 臺展の向ふを張つて 赤島社を組織し本島畫壇に烽火を揚ぐ〉，《臺南新報》，1929.08.28；資料原文收入自葉思芬，《臺灣美術全集：陳植棋》，中譯收入同書，頁 48，筆者部分修改。陳植棋與赤島社相關研究，見葉思芬，〈英雄出少年-天才畫家陳植棋〉，《臺灣美術家全集 14 陳植棋》（臺北：藝術家出版社，1996），頁 15-43；賴明珠，〈陳植棋「鄉土殉情」意識溯源〉，《臺灣美術》，第 86 期(2011)，頁 52-75。

¹²⁷ 石黑英彥，〈台湾美術展覽會に就いて、台湾美術展覽會開催の旨趣〉，《台湾時報》1927.5。

統書畫為專才，首屆官方美術展覽會開辦的結果，不僅臺籍傳統名望書畫家被排擠，從事現代繪畫的臺籍青年也僅佔少數，第一回臺展出品百餘件作品，臺人僅佔四分之一強，其餘多是日本籍畫家，本島人畫家處於相對弱勢之姿，作為示範的教員無鑒查室「出品點數十九點，全無臺灣人的作品」，突顯官方籌備現代美術盛會，卻未曾考慮與本島人相應的現代美術教育條件，引起《臺灣民報》記者的懷疑與批評。¹²⁸

赤島社「學貧學愚」的態度，實則集結不論數量與力量都是相對弱勢的臺籍青年，致力提升島內美術創作能力。第二回展覽後，改倪蔣懷創辦的「臺北洋畫研究所」為「臺灣繪畫研究所」（圖 3-1），由陳植棋、楊佐三郎、藍蔭鼎、石川欽一郎三人分別教授石膏寫生、油畫、水彩畫，培育美術人才。¹²⁹陳植棋北師同窗蕭金鑽（約 1906-?）記載，他參觀臺灣繪畫研究所時，看到十來位年輕人正以自己喜歡的題材作畫。¹³⁰赤島社首次以社團力量，實質提升島內美術素養，愛好美術的青年才俊增加管道接近美術，目前資料看來，洪瑞麟、陳德旺、張萬傳等畫家皆曾入「臺灣繪畫研究所」學習而後赴日。¹³¹

赤島社除了美術教育之外，其美術研究具有探索故鄉臺灣美麗文化的意圖。蕭金鑽記載他參觀臺灣繪畫研究所時，看到陳植棋花錢僱用一位臺灣老藝人，以之作為模特兒創作油畫，努力表現鄉土色。¹³²陳植棋描繪的《老藝人》已不復存在，但是同一年臺展楊三郎提出《老藝人》（圖 3-2）同名之作，很可能就是當時臺灣繪畫研究所聘請的同一名模特兒。念唱月琴維生的「老藝人」來自閩粵傳統，是臺灣鄉土常見的賣唱文化，該畫裡人物體態瘦弱嶙峋，撥弄著月琴，著臺灣衫、打赤腳，坐在臺灣常見的坐墩之上，身側一位幼小的孩童注視著正在演奏的老人。根據現存赤島社第二回展目錄，該次展出現代美術主題的習作，如張秋海描繪裸女人體的《裸婦》，以及其他石膏像、靜物畫等近代美術習作；此外大部分畫作以臺灣人文風光為題材，例如范洪甲《四重溪風景》、陳英聲《大屯山》、楊三郎《淡水風景》，突顯赤島社畫家美術形塑本土造型的氣氛。陳植棋和楊三郎描繪「老藝人」是進一步探索臺灣特有母題的嘗試，此階段主導者陳植棋留下許多與臺灣景物為題、描繪臺灣特色的畫作，運用如大紅袍、觀音像、陶甕、廟宇、磚

中譯收入顏娟英譯著，《風景心境(上)》，頁 558-560。

¹²⁸ 第一回臺展共出品 109 件，臺籍作家僅占 28 件。〈臺灣美術展覽會〉，《臺灣民報》1927.10.30[04]

¹²⁹ 〈臺灣繪畫研究所生る〉，《臺日新》，1930.07.14[07]

¹³⁰ 蕭金鑽，〈故陳植棋君の追憶〉，《臺灣新民報》1934.10.19,20。中譯收入顏娟英譯著，《風景心境(上)》，頁 391-393。

¹³¹ 1927 年洪瑞麟入「臺灣繪畫研究所」，與張萬傳、陳德旺為同學。江衍濤，《礦工·太陽·洪瑞麟》（臺北市：雄獅美術出版，1998），頁 159。

¹³² 「沒有模特兒沒辦法，費盡苦心才找出來這位老藝人，我努力想在這幅作品上表現臺灣的地方色彩，他每天一早來，約一個小時就回去，一次代價二十錢，對我們這窮畫家而言，還算運氣不錯！」蕭金鑽，〈故陳植棋君の追憶〉，前引書，頁 391-393。

厝風景等母題，帶有形塑臺灣民族情感的意圖。¹³³

1931年李梅樹以《南瓜を持って女》(圖 3-3)入選臺展，畫中女性身著大袖的臺灣衫，下身著及膝裙，腳穿黑色皮鞋，手持傳統陶瓷器物，身旁有南瓜及漢式木製元寶櫃；另一幅發表於 1934 年臺展《芋をむく女》(圖 3-4)，女子身著七分袖臺灣服，手削芋頭，畫面左下到右上的軸線依次擺設芋頭、木桶、陶甕，身後則是樹叢，露出半邊的臺式磚厝。這兩幅畫作摸索堅實穩固造型的意圖強烈，女性皆身穿臺灣服，周圍環繞民俗特色的家具、器物、食物、屋瓦等物件，表達臺灣忙碌廚事的傳統婦女，與同時期赤島社臺籍畫家追索的地方人文風景繪畫相符。

1931年陳植棋逝世，隔年支持赤島社的石川欽一郎也離臺，中堅臺籍美術家如楊三郎、陳清汾、陳澄波(1929-32 赴上海)先後離開臺灣，社團僅三屆之後就難以維繫，不僅面臨人事離異的挑戰，中斷的時間點與 1927 年文協轉向左傾分裂後，政治氣氛轉向壓抑可能也有所關聯。30 年代初期赤島社逐漸消聲匿跡，宣告以陳植棋為首的第一階段美術運動暫時中止。

二、轉向現代潮流發展

從赤島社首屆宣言看來，成立的出發點並不排斥臺展，然而社團標榜以臺籍美術菁英為中心、以臺灣為美術研究內涵的氣氛，皆不避諱高舉民族意識，引起當局顧忌，數篇中南部報紙以「臺展の向ふを張つて美術團體」、「粒揃ひの畫家連 臺展の向ふを張つて」、「文教當局を脅かした赤島社洋畫展」傳達出與臺展對抗的意味，引起當局敏感與干涉。根據楊三郎回憶，赤島社受到日警或者臺展幹部無端干涉阻撓，「被視為反官方的，所以舉辦第一次展覽會時，日官方不可借給會場使用」¹³⁴，不過這段回顧出自 1950 年代初期，楊三郎的追述或許有些誇大也說不定。

臺陽美術協會成立之前，1934 年 5 月臺灣文藝界在臺中大規模結成「臺灣文藝聯盟」¹³⁵，其代表雜誌《臺灣文藝》創刊號之刊頭，羅列「最荼毒臺灣的是

¹³³ 陳植棋之靜物畫、風景畫意涵研究，見陳譽仁，《生活與創作：臺灣美術展覽會的靜物畫與現代生活的成立》(臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2002)，頁 62-68；人物畫研究見顏娟英，〈自畫像、家族像與文化認同問題——試析日治時期三位畫家〉，《藝術學研究》第 7 期(2010)，頁 25-69。

¹³⁴ 楊三郎，〈美術運動座談會〉，《臺北文物》3 卷 4 期(1955.3)，前引文，頁 11。

¹³⁵ 1934 年春，張深切、賴明弘等作家在臺中盛大組成「臺灣文藝聯盟」，並發行《臺灣文藝》，

臺灣人的偽指導者們」、「我們以其有偽路線不如寧無路線」、「最惡毒的人最
怕人議論」、「我們的雜誌最歡迎人議論」、「我們希望把這本雜誌辦到能夠深
入識字階級的大眾裡頭去」¹³⁶，透露文聯批判右翼、關心大眾的左傾性格，成立
大會上日本政府派大批警察人員戒備，會場內數張標語被撕下來，氣氛緊張。¹³⁷

同年底臺陽美協成立，企圖在公開場合與本島民族政治運動切割，未邀請重
要贊助人蔡培火及楊肇嘉出席成立典禮，刻意將民族政治訴求壓低。¹³⁸臺陽美協
成立時發表的公開聲明書表示¹³⁹：

本島には臺灣美術展覽會あり、既に八回を重ね本島美術の爲め相當の貢
獻を致して居りますが、私達は尚一層の美術思想普及と本島美術家の向
上發展を期する爲めここに同志相計り本協會を組織したのであります。
(略)本協會は私達會員の切磋琢磨の機關であると共に廣く本島全土に
呼びかけ公募展覽會を以て若き美術家の自由なる發表機關にて一般
人士の豊かなる精神生活の糧たらんとするものであります。

本島已有臺灣美術展覽會，已舉行八回展覽，為本島美術提出相當的貢獻，
我們為了期許更進一步美術思想普及本島美術家之向上發展，在此志同道
合者相謀組織本協會。(略)本協會是我們會員切磋琢磨的機關，同時也向
本島全土廣為呼籲舉行公募展覽會作為年輕美術家自由發表機關，欲成為
一般人士精神生活糧食。

從宣言的表態，我們得以發現臺陽的基本立場聲明：臺陽美協有別赤島社號召臺
籍美術家，轉向不分日臺、以「本島全土」美術家為公募對象，透露出以現代美
術為依歸的研究性格。

臺陽美協企圖屏除民族意識氣氛，標榜現代美術潮流研究，不論成員、宗旨
或運作制度，皆與第一階段高舉民族性格的赤島社有別。首屆成員方面，甫成立
即由顏水龍出面邀請春陽會畫友、日人美術家立石鐵臣(1905-1980)加入為會員¹⁴⁰，
增加陣容的專業色彩，並且避免全以臺籍創作者結社。臺陽第一回展覽時，陳德

偏向左傾。相關研究見河原功，《臺灣新文學運動的展開》(臺北：全華圖書，2004)，頁 117-226。

¹³⁶ 賴明弘，〈我的文學回顧—臺灣文藝聯盟創立的斷片回憶〉，《臺北文物》3卷3期(1954)，頁 57-64。

¹³⁷ 賴明弘，同上註。

¹³⁸ 「在臺陽成立典禮時，我們不想被誤認為是社會運動，而影響協會的純美術活動的特性，並未邀請關心社會運動的蔡培火及楊肇嘉先生，所以鐵路餐廳中的成立典禮，他們兩位均未列席」李梅樹，〈臺灣美術的演變(1979年3月11日第十一次臺灣研討會)〉，頁 126-128。

¹³⁹ 臺陽美術協會會員，〈臺陽美術協會聲明書〉，1934.11。原文影本收入《風景心境(上)》，頁 331；亦收入李梅樹，〈臺灣美術的演變(1979年3月11日第十一次臺灣研討會)〉，頁 125-127。

¹⁴⁰ 立石鐵臣〈更衣の時〉《ネ・ス・パ》第5期(1935.8) 中譯收入顏娟英譯著，《風景心境(上)》，頁 519-520。

旺(1910-1984)及山田東洋(1899-?)同時被推薦為會友，並頒發臺陽賞給森田包充、蘇秋東(1911-2012)、吉田吉，此後每一回的臺陽會友及獎項皆包含日、臺籍畫家。返臺後李梅樹作為留學專業的美術家，積極參與美術團體的草創，美術活動主力放在臺展與臺陽展，欲以專業畫家身分帶領全島文化向上。



第二節 建立臺灣現代美術研究機關

一、臺籍畫家角色轉變

時至 30 年代初期—李梅樹返鄉的時間點左右，第一代畫家普遍具備臺展經驗，少數幸運者更兼具自歐洲、日本各地學習經驗，逐漸形成一股新力量。1934 年 10 月 26 日《臺灣新民報》載¹⁴¹：

(東京支局郵信)以世界級畫家為目標，為研究繪畫來東京的臺灣籍畫家，已達到相當數目，至今因沒有聯絡而缺少交流及互相切磋砥礪的機會，甚感遺憾。本次帝展舉行的緣故，許多畫家從臺灣來到東京，趁此機會，由美術學校李石樵發起，十月十七日午後六點，在東京神田中華第一樓舉行第一回懇親會，聚集於此的畫家皆為對畫作相當自信的人物，精彩盡興，晚上九點散會。當天出席者如左：林柏壽、陳德旺、陳永森、李梅樹、蒲添生、張秋海、許長貴、陳澄波、林林之助、李石樵、張銀溪、翁水元、洪瑞麟、邱潤銀、林榮杰。

10 月的東京舉辦的懇親會是臺陽美術協會成立前，臺籍畫家於東京的一次大型聚會。這群畫家陣容龐大，囊括在東京及關西專攻東洋畫、西洋畫或雕塑的美術留學生，其中陳德旺(1910-1984)、林之助(1917-2008)、洪瑞麟、陳永森(1913-1997)、蒲添生(1912-1996)返臺後亦曾陸續加入臺陽美術協會。包含李梅樹在內，他們共同的目標—參與帝展、研究繪畫，並且達到一定的人數足以聚集於東京，可見此時本島美術人才已臻成熟，足以形成「世界級畫家」的企圖心，這份文獻透露臺灣美術環境逐漸變遷。

懇親會不久後，同年 11 月 12 日，陳澄波、李梅樹、李石樵、廖繼春、顏水龍、楊佐三郎、陳清汾、立石鐵臣在臺北鐵道飯店組成「臺陽美術協會」，並邀

¹⁴¹ 〈臺灣出身画家の集ひ〉，《臺灣新民報》，1934.10.26。轉引自吉田千鶴子，《近代東アジア美術留學生の研究》(東京：ゆまに書房，2009)，頁 117。

請營繕課長井手薰(1879-1944)、臺展審查員鹽月桃甫(1886-1954)等人與會。《臺灣日日新報》以「帝展系」、「二科系」、「國展系」、「春陽會系」劃分 8 位會員路線，《昭和新報》則以「如臺灣美術界巨星降臨」形容臺陽成員。¹⁴²

由文獻顯示，李梅樹等人所籌組的臺陽美術協會，與第一階段的赤島社相較更為不同。已經解散的赤島社尚屬剛畢業或仍在學的留學生團體，與在地畫家共同組成，帶有美術同好發表會的性格；然而臺陽美術協會組成時，會員皆脫離學生身分，部份且自法國歸來，全以「世界級」美術家組成，說明這批返臺的新銳美術家具備見識與信心，欲以專業身份組成美術團體，企圖轉而引領本島美術發展。

此時臺籍畫家角色逐漸轉變，以專業畫家形象登場，呼籲民眾走入美術展場共同學習。第一回展覽會時，陳清汾發表〈新しい繪の觀賞とその批評〉一文，透露臺陽以「新繪畫」的嶄新姿態與臺灣觀眾互動的立場¹⁴³：

最近在日本誕生兩個流派，即新表現派和新寫實派。前者並非為了表現而表現，後者也不是為了寫實而寫實，所謂寫實也是為了透過個性表現而寫實。前些日子臺陽展中，陳澄波的作品可以說是新寫實主義的例子，李梅樹、楊佐三郎、顏水龍、李石樵等許多作品都屬於此派，不過，陳澄波處理自然的事項與生活；李梅樹則是自然的型態，楊佐三郎偏向情趣的寫實，如此各家都透過個性創作，依個別畫風構成造型之美。同會的立石鐵臣君與他們趣味不同，他屬於新表現派，此畫風重點不在表達自然中感受到的美，而是以強烈主觀感受，依理性的線條、感性的色彩等組合與對比，訴諸觀者的情感。

陳清汾以「生活」、「型態」與「情趣」三種不同傾向定位陳澄波、李梅樹、楊三郎，並將三位畫家與 30 年代日本畫壇流行的「新寫實派」相提，另外又以「新表現派」介紹立石鐵臣，論其畫風特色為「畫太陽也不是畫大自然的太陽，而是作者心中的太陽」，將立石與獨立畫會及梵谷並論，除了介紹臺陽美協成員不同畫風之外，說明臺陽美術家是兼具個性、足以引領時代潮流的意味濃厚，並積極定位臺陽成員的美術潮流位階。

¹⁴² 〈中堅作家を網羅し 臺陽美術協會生る 臺展を支持し、美術向上に邁進 きのふ盛大な發會式をあぐ〉，《臺日新》，1934.11.13[7]；〈臺展中堅作家の粹 臺陽美術協會〉，《昭和新報》，1934.11.17[9]

¹⁴³ 陳清汾，〈新しい繪の觀賞とその批評〉，《臺日新》，1935.05.21[夕 3]；中譯收入顏娟英譯著，《風景心境(上)》，頁 330-331。

二、走入社會的「教育」性格



臺陽展成立後，陸續舉行「懇親會」、「批評會」進行繪畫交流，並於1937年之後，陸續到臺中、彰化、臺南巡迴展出，大有提升全臺美術風氣，將美術推向社會實踐之意。

廣義說來，赤島社或臺陽美術協會舉辦的「移動展」，旨在涵養民眾對現代美術鑑賞力，啟迪社會民智、求取文化向上，與20年代以來知識分子至各地舉辦講習會、普及智識的共識仍屬一致。廖繼春曾提到，赤島社時期已經意識到歐洲各國設有「美術館」讓民眾接近藝術，故逐步舉辦「移動展」於各處，提升社會整體文化水準¹⁴⁴：

向來的繪畫等的藝術品概是被一部分人收藏，所以一般的人無從可得鑑賞的機會。然而現存歐洲各國，都有設置美術館，公開供給一般民眾鑑賞，這樣的辦法，能使得民眾理解藝術的價值，可說是社會與藝術接觸了，藝術和民眾發生關係、藝術始得民眾化，於是才能求得文化向上。我們臺灣人斯界的同好者，已有組織赤島社，研究鄉土的藝術，每年開展覽會於各處，養成一般民眾的鑑賞力，也不外是根據這樣的見解而設立。

由廖氏的言論可知，赤島社以臺籍知識青年結社，短短三回的展覽，除研究鄉土藝術、深刻臺灣美術內涵之外，還具有走入社會的目的，意圖「養成一般民眾的鑑賞力」。

30年代中期，臺灣文藝界的盛事即為臺灣文藝聯盟的成立，該團體數次集結音樂、美術、文學家，討論「藝術大眾化」的各種問題，雖然內部對大眾化的內容與對象看法分歧，然而不論是偏向左翼或者右翼，共識皆為普及大眾智識。值得注意，臺展的舉辦並不等於促成社會文化的長足的進步。陳澄波曾以美術家的身分參加文藝聯盟主辦綜合藝術座談會，針對藝術的普及發表看法¹⁴⁵：

雖然舉辦了臺展、臺陽展等展覽會，民眾的美術思想卻還是沒有進步，到每個家庭去看看，的確也有掛著一幅油畫、有漆畫之類的地方，可是對那幅畫的價值卻沒有一點概念，並不是因為因為廉價所以不好，我們(是)為畫的低俗而痛心。

時至30年代中期，雖舉辦幾屆大型美術展覽會，民眾對美術作品仍屬物質性的

¹⁴⁴ 〈二次帝展入選的青年畫家廖繼春君〉，《臺灣新民報》396號，1932.01.01[13]

¹⁴⁵ 楊三郎等，〈文聯主催 綜合藝術を語るの会（1936.2.8 於臺北朝日小會館）〉，《臺灣文藝》3卷3期(1936.2.29)。中譯收入黃英哲編，《日治時期臺灣文藝評論集(雜誌篇)第一冊》(臺南：國家臺灣文學館籌備處，2006)，頁404-413。

粗淺關心，陳澄波仍憂心民眾對畫作藝術鑑賞有限，未能進一步認知其人文精神面價值。

就此而言，陳清汾在第一回臺陽展發表的〈新しい繪の觀賞とその批評〉一文，除了解釋新繪畫與畫家的創作理念之外，文末指出臺陽美協的立場是「充分地」向觀者提出很多問題，教導觀者如何觀賞現代繪畫，並希望觀眾能儘早理解新繪畫」¹⁴⁶，透露該團體帶有「教育」本島觀者的立場，使臺陽美術協會區別於一般美術團體僅為藝術家內部活動的性格，具有走入社會的氣氛。

1937年臺陽展到臺南巡迴展出，受到「南州俱樂部」熱情款待，並舉辦「繪畫座談會」，由臺陽美術家與地方人士一同討論美術。根據目前報紙記載所見，主辦單位南州俱樂部在主持人林茂生、劉子祥之外，尚有24名俱樂部成員出席，場面頗為盛大。當日參與繪畫座談會的南州俱樂部成員有¹⁴⁷：

成員	生年	學歷	重要經歷
林茂生	1887	東京帝大哲學科	臺南高等工業學校教授
劉子祥	1907	慶應義塾大學經濟學部	和榮商行支配人 泰安合資會社員 臺南市會議員
歐清石	1897	早稻田大學專門部法律科	辯護士 臺灣公學校訓導 臺南市會議員
顏春芳	1901	明治大學法學部	臺南信用組合專務理事 臺南市會議員
沈榮	1904	日本大學法學部	辯護士 臺南市會議員
謝汝川	1907	慶應義塾大學經濟學部	東亞信託株式會社取締役 臺南信用組合理事 臺南市會議員
徐先燁	不明	不明	臺南製冰會社代表

整理自《臺灣人士鑑》《臺灣紳士名鑑》《臺灣實業名鑑》

此次與臺陽美協會晤的南州俱樂部成員多為留日就讀法律、經濟及文學部的新知

¹⁴⁶陳清汾，〈新しい繪の觀賞とその批評〉，《臺日新》，1935.05.21[夕3]；中譯收入顏娟英譯著，《風景心境(上)》，頁330-331。

¹⁴⁷〈南州俱樂部主催 繪畫座談會 1-4〉，《臺灣新民報》1937.06.01-03,05

識分子，部分成員具有辯護士及市會議員的地位，活躍於教育界、實業界，可知時至 30 年代中期，臺南的知識分子也關注美術發展。

此次與會的臺陽美術家有楊三郎、廖繼春、陳澄波、李石樵、李梅樹、洪瑞麟、許聲基(呂基正，1914-1990)、越智浪右衛門(?-?)。其中，越智浪右衛門自帝國美術學校畢業，活躍於二科展，第三回臺陽展出品《無題》、《相思樹》、《支那の子供》、《上海の空》、《無題》五件，獲得該年臺陽賞；許聲基曾入廈門美術學院就讀，後赴日於私人畫塾學畫，受到獨立美術協會頗深，他以《外人商會》、《四月風景》獲第二回臺陽賞。¹⁴⁸除了臺陽主力會員之外，日臺美術的新秀隨之參與巡迴展並與地方人士會晤，可見團體不斷籌措經費，至各地舉辦「移動展」，帶有提拔美術家的用意，並有推廣美術、增加與地方人士互相理解的機會。

三、逐步建立現代美術研究機構

臺灣每年一度的美術展覽會是島內接觸現代美術最重要的管道，然而研究者指出，臺展的設立包含多方面的文化政治意圖，不能純以發展現代美術、推廣社會教育理解。¹⁴⁹就這個層面而言，官方主導的臺灣美術發展則流露兩個傾向，其一是現代美術發展的根基薄弱，其二則是展覽場主導權的政治力。

就前者而言，臺籍文化人吳天賞(1909-1947) 曾發表〈臺灣美術論〉檢討臺展制度，可以使我們具體感受臺灣以「展覽會」為導向，對發展現代美術所造成的整體問題¹⁵⁰：

每年二位審查員來臺，逗留連遊山玩水也嫌短的數日，匆忙間畫一兩件小幅速寫，或者由日本攜帶輕鬆的作品展示於會場，此外，舉行座談會對參展者說明審查的經過，然後在報紙上發表抽象的感想，由於只有這些，明年誰來臺、帶來甚麼作品、發表甚麼樣的感想，學習者完全無法預想，因此每年只能漫無方向的嘗試創作了。各種不同的一流畫家每年來訪，作為一項刺激也有可取的一面，方便畫家們選擇各自喜愛的畫風，然而就算是一見鍾情的喜愛，往後若無長時間的接觸與薰陶，也不可能學習到真正的精神。

¹⁴⁸ 呂基正研究，見顏娟英，《油彩·山脈·呂基正》(臺北：雄獅，2009)

¹⁴⁹ 臺展大有效法「鮮展」以展覽會積極移轉三一運動以來蓬勃發展的民族氣氛，轉移臺灣此時因文化協會運動而蓬勃發展的民族運動，進而實現同化的政治目的。見中村義一，〈臺展、鮮展と帝展〉，《京都教育大學人文學科、社會科學紀要》，75 號 A(1989)，頁 259-276。

¹⁵⁰ 吳天賞，〈臺灣美術論〉，《臺灣時報》1943.3。中譯收入顏娟英譯著，《風景心境(上)》，頁 551-554。

吳天賞觀察到程度在入選與落選的邊緣、以臺展為學習對象的畫家，除非學習固定審查員如鹽月桃甫的畫風，不然欲從不特定的評論乃至作品之中，學習確定的美術精神極為困難，間接透露臺展以宣傳文治政績為重，未曾真正建立現代美術發展的明確目標。

事實上，臺灣以「展覽會」為主導的美術發展，培養出許多為參展而模仿、速成的作品，尤其 30 年代初期開始，由於前衛主義畫風的獨立美術協會來臺展出，臺灣畫壇刮起一股新興畫風，陸續出現許多模仿野獸派、超現實繪畫的繪畫，構圖卻不甚穩固。這類順應展覽會而生的畫家，美術根基並不穩固，並缺少個人特色，往往被以「迎合風氣」、「迎合主義」批評。¹⁵¹

大致上而言，臺陽會員雖然畫風不一，不過海外學習後，具有領導美術風氣的自覺。他們返臺後，首當其衝面對本地畫家繪畫基礎不深的創作現況，例如李石樵自己具有樹立風範、指導培養後輩的使命，他說¹⁵²：

然而，就是喜好繪畫也還可以分成兩類，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畫家吧。(略) 站在第一線上的人拿出指導的精神發掘培養優秀的後輩，樹立風範，同時也需要一般大眾熱心的支持，這些便是我最近的感想。

李石樵將畫家分為繪畫「自娛」以及「發揮作用的人」，認為第一線畫家必須培育後輩、樹立風範，其言談流露社會責任意識。他自東京美術學校畢業後，繪畫堅實技法屢獲帝展或臺展榮耀，第二回臺陽展提出〈橫臥裸女〉(圖 3-5)，精準的寫實技巧表現經典西方裸女的擺姿，示範「人體畫」意味濃厚。¹⁵³

1935 年第一回臺陽展不久，臺陽會員受邀在《臺灣文藝》發表製作感言。¹⁵⁴顏水龍大篇幅提到素描的重要性如同建築物的設計圖，然而因為素描比較無趣，所以許多人怠於練習。然而，「馬諦斯無論製作多小的作品，都先做十幾幅素描」、「不忠實於素描的作品經常看起來不安定，岌岌可危而不忍卒觀」，呼籲畫家要

¹⁵¹野村幸一，〈臺陽展を觀る 臺灣特色を發揮せよ〉，《臺日新》，1935.5.7[6]。中譯收入顏娟英譯著，《風景心境（上）》，頁 326-329。

¹⁵²李石樵，〈この頃の感想〉，《臺灣文藝》1935.7-9。中譯收入顏娟英譯著，《風景心境（上）》，頁 162。

¹⁵³〈臺陽展の『橫臥裸婦』 撤回を命ぜられる 風紀上面白からずとの理由で〉，《臺日新》，1936.04.26[11]。相關論述可參考蘇意茹，〈女性裸體與藝術臺灣近代人體藝術發展〉，《何謂臺灣？近代美術與文化認同論文集》(臺北：行政院文化建設委員會，1996)，頁 92-114。

¹⁵⁴臺灣文藝聯盟偏左傾，初始成立時與警察之間關係緊張，其批判資本階級的立場亦使臺北和彰化地主資本級對之持旁觀態度，李梅樹返臺後甫任庄協議會員，身分敏感，不論《臺灣文藝》或是臺灣文藝聯盟的座談會都未見出席。相關研究見河原功，《臺灣新文學運動的展開》(臺北：全華圖書，2004)，頁 117-226。

從踏實地紮穩繪畫基礎。¹⁵⁵顏水龍的批判不僅來自他所受的美術訓練，也與1934年曾任臺展西畫審查員的體會有關。

李梅樹有別於臺展單純出品人物畫，在臺陽展則積極展現多元新氣息，前三回臺陽展提出靜物、風景、人物、動物、裸女畫等多樣作品，創作力多元豐富。

¹⁵⁶ 1936年發表〈豊麗な色彩 鹽月桃甫氏の個展を見る〉讚許鹽月融合南畫水墨風格的創新手法，又附帶強調：「我想洋畫家繪製水墨畫實在是相當有趣，不過對於物象缺乏掌握能力的人還是不適合吧！」警惕臺灣創作者在繪畫基礎不穩的情況之下，不應該貿然模仿迎合臺展長青審查員的筆法，透露他與其他臺陽成員同樣關心本地創作者的問題，展現對臺灣畫壇風氣的關心。¹⁵⁷

根據筆者調查，1939年臺陽美協曾提出〈有關臺展問題建議書〉(附件四)，針對臺展改革以「期待臺展永續發展的重要事項」對當局提出數點建議事項，其中包含：

■ 審查委員的人選問題

甲.有關內地的審查委員選考

A.徵求不偏向任一方者

B.徵求中央畫壇活躍者

乙.有關臺灣的審查委員選考

A.訂定廢除萬年審查員的任期

B.不限定委任一人，由二人以上的中堅層委囑或任命

■ 有關推薦

甲.(新臺展)須於展出前決定(原先)依照舊臺展(規定)可獲資格的推薦者，否則本協會全員連帶全體不出品

乙.謀求更完善的推薦者方案

A.設立臺展最高獎

B.從推薦者中委任臺灣審查委員

■ 設置研究機關

甲.舉辦常設研究所

¹⁵⁵ 顏水龍，〈デツサンの問題〉，《臺灣文藝》1935.7-9。中譯收入顏娟英譯著，《風景心境(上)》，頁163。

¹⁵⁶ 李梅樹第一回臺陽展出品：《水牛》、《蕃鴨》、《編物》、《古亭》、《坐裸婦》；第二回出品《風景》、《水牛》、《裸婦1》、《裸婦2》、《小憩》、《三峽の町裏》、《女の子》、《婦人坐像》、《繪本見る女》、《母子》；第三回出品《母子》《安平風景》《靜物》《柿妹》《婦人像A》《婦人像B》《母子》《ジヤンク(junk)》

¹⁵⁷ 李梅樹，〈豊麗な色彩 鹽月桃甫氏の個展を見る〉，《日日新報》1936.04.06[06]。中譯見顏娟英譯著，《風景心境(上)》，頁398-399。



乙.舉辦短期講習會

丙.舉辦美術講習會

- 關於展覽會場的改善
- 參考資料與應有作品的蒐集
- 美術館的設置

這些建議得使我們歸納出在臺灣畫家眼中，臺展建設除了展覽場地不佳的硬體缺失之外，尚有多項不健全之處，例如「本島」審查員的選考、「臺灣籍」審查委員的委任，可認為評選制度一直是臺灣畫家認有所偏頗之處。除此之外，建議書上要求設置美術研究所、講習會及美術館，可見臺灣在臺展的「選拔」機制之外，被認為相對缺乏美術學習的「培養」機制。

臺陽美術協會成立後，大有逐步建立臺灣現代美術研究機構的企圖。1937第三回展覽起，除巡迴至中南部展出之外，由陳澄波等人發表公開聲明，表示為求公平審查，會員對出品畫改為「公開審查」，審查時招待新聞社、雜誌記者、美術相關人與會，該制度在日本展覽亦未見。¹⁵⁸臺陽創設的新審查制度，可知團體領導美術界的新氣象，以及維繫公信力的企圖，在該年一篇〈臺陽展の發展策〉流露臺陽美協進出東京畫壇的志向，可見其美術建設旺盛的企圖心。¹⁵⁹

1940年臺陽美術協會增設「東洋畫部」，增加村上無羅、呂鐵州、陳進、郭雪湖、林玉山、中村敬輝等六名東洋畫家為東洋畫會員；隔年(1941)年又增加「雕刻部」，會員加入鮫島臺器、陳夏雨、蒲添生等雕刻家。1941年增設雕刻部時對外發表的聲明書，其中載道¹⁶⁰：

本協會於昨春適逢紀元二千六百年，變革為綜合美術團體，設置東洋畫部，此外並整備造型美術的全貌，協力雕刻家進展設立雕刻部。

可見臺陽由純洋畫團體，逐漸加入東洋畫為「綜合美術團體」，並增加雕刻部擴大為「造型美術」團體，帶有逐步建立本地美術殿堂的企圖。¹⁶¹

¹⁵⁸ 〈臺陽美術展對出品畫 公開鑑查〉，《臺日新》，1937.03.24[08]

¹⁵⁹ 〈臺陽美術の發展策〉，《臺日新》，1937.05.29[02]

¹⁶⁰ 〈第七回臺陽展本年より新たに雕刻部を設置〉，《興南新聞》，1941.03.10[01]

¹⁶¹ 1937年臺人林雪樵在〈臺陽展評〉說道：「臺陽美術協會在舉行第三回展時，斷然實行公開審查，排除利害關係以公正態度審查，建設明朗臺灣美術殿堂，是非常令人歡喜的現象。」亦可見臺陽建設本島美術殿堂的企圖。林雪樵，〈臺陽展評〉，《臺灣新民報》，1937.05.06，林錦鴻剪報

四、李梅樹發表〈臺陽展について〉



1940年第六回臺陽展期間，以日人為首的「創元展」同時舉行創作展，兩展相較之下，後者從事新興畫風，表現力旺盛。立石鐵臣參觀「臺陽展」與「創元展」後，有感而發地寫下〈二つの流れ 臺陽展と創元展と(臺陽展與創元展的兩種表現)〉一文，直指兩個展覽的「新」、「舊」氣氛。¹⁶²

乍見之下，臺陽展許多作品呈現的感覺是舊的，再仔細看仍然是舊；創元展的作品乍見之下呈現出新的感覺，再度回味卻並非如此。

立石認為臺陽畫家傾向於以寫實為基調畫風，保守而感覺「舊」；另一方面，創元展色彩新鮮，雖然力求突破、形式較「新」。

為何立石鐵臣認為臺陽展的作品「舊」呢？臺灣畫壇至40年代左右，已然形成開放活潑的氣氛，年輕一代的臺灣畫家組成ムーヴ(MOUVE)展，標榜「造型美術」的研究，呈現年輕、熱情的氣氛；另外，美術聯盟以日人松ヶ崎亞旗、桑田喜好、新見棋一郎、飯田實雄為主要成員，組成的「洋畫十人展」，標榜前衛畫風，以超現實主義風格為主。¹⁶³臺灣畫壇在野繪畫團體漸興，風格多元，然而大體而言，臺陽主力會員創作風格卻改變不大。對這些畫家而言，並不見得完全認同根基不穩、隨潮流而興起的新畫風。例如廖繼春在新興畫風刺激臺灣畫壇時，曾表示自己創作態度為¹⁶⁴：

然而所謂新興藝術例如野獸派、立體派、超現實等現代主義，對我而言非常遙遠，目前或將來亦復如此，都要畫最有教養的作品。塞尚曾經對貝賀納說：「我希望能夠以印象主義的手法完成美神謬思的藝術那樣，堅實而永恆的作品」這樣的心情，我也有同感。

廖繼春的言論透露自己對印象主義的認同，之後也持續以個人能夠掌握的繪畫語言進行不同的創作。大致上來說，包含廖繼春、李梅樹、陳澄波在內，他們大多使用1920-30年代學自東京美術學校的技法，重視素描、寫實的畫風示範。

立石鐵臣在〈二つの流れ 臺陽展と創元展と〉一文分別指出「臺陽展」與「創元展」兩個團體的特性為：

¹⁶²立石鐵臣，〈二つの流れ 臺陽展と創元展と〉，《臺日新》1940.05.02[6]。中譯見顏娟英譯著，《風景心境(上)》，頁332-333。

¹⁶³新興畫風相關研究，見顏娟英，〈日治時代美術後期的分裂與結束〉，《何謂臺灣？：近代臺灣美術與文化認同論文集》(臺北：行政院文化建設委員會，1997)，頁16-37；黃琪惠，《戰爭與美術—日治末期臺灣的美術活動與繪畫風格》(臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1997)，頁11-20。

¹⁶⁴廖繼春，〈自分の製作態度〉，1935.7-9。中譯收入顏娟英譯著，《風景心境(上)》，頁161。

一邊臺陽展是有實際的肉體性，而追求美的魄力薄弱；另一方面創元展則頗多頭腦的思考卻缺乏血肉，這便是他們兩者之間對比的感覺。然而，臺陽展的實際肉體性，營養不算充分；相對的，創元展的頭腦思考缺乏與血肉搭配，故而不能說是真正的智性。



他認為臺陽畫家「很想忠實地表現眼中所見的對象」，雖具紮實形體感，卻缺乏「美」的魄力—也就是追求美術創造的突破感；另一方面，創元展有許多費心的美術形式安排，不過卻出現缺乏深度、內容不紮實的空虛感。客觀說來，立石鐵臣的評論非以「新」「舊」區別畫作好壞，也未顯露偏袒的氣息，而是秉持美術家之眼，分別給予日臺兩地畫家「形式」、「內容」有力的批判。

立石鐵臣對臺陽畫家的看法，正是日本評論家長久以來對臺灣畫家作品欠缺藝術性突破的一貫看法。從立石的批判可知，臺陽展的「會員」為其每年「臺陽展」之審查員，負有示範並評選每年參與展覽畫作的責任，然而時至 1940 年，由於寫實立場鮮明、不夠敏銳創新而引起批評，成為外界針砭之處。

1940 年 6 月李梅樹寫下〈臺陽展について〉，原文分為數點聲明共六節刊在黃宗葵主辦《臺灣藝術》的「臺陽展號」特集。此文大舉回應外界對協會「繪畫精神」及「風格」批評聲浪，並提及機關的理想與近況。李梅樹聲明臺陽美術協會不是落後於現代繪畫，而是「帶領」臺灣進入現代繪畫之路，不僅為該團體代言、回應立石鐵臣的看法，也可視為他個人「印象派寫實」的美術推動宣言。¹⁶⁵

李梅樹在〈臺陽展について〉指出，西方繪畫於 19 世紀初以前再現大自然著重理性分析、技巧逼真，然而現代繪畫卻重視「個人」的感受，畫家拿出個人看法與個性，重新反省眼前的實景。文中主張「印象主義」具有引領現代繪畫走到當前「現代」根本大道的關鍵地位，這是由於印象主義拋棄先前對視覺現象照抄的作法，回歸到「眼睛的感覺」，由畫家觀看對象物之後，提出個人最精華的感受，方才進一步創作繪畫。

換言之，李梅樹指出現代繪畫經由回歸「眼睛的感覺」這個歷程，才逐漸發展出更多元的繪畫形式。他解釋道，正是藉由繪畫創作傳達出個人感受的一面，塞尚在畫面裡表現出自己的個性，促使視覺再現系統隨之改變，引領繪畫精神覺醒，才進而推行出二十世紀出現「理智」（立體派、純粹派）與「熱情」（野獸派、未來派）兩大繪畫傾向，逐漸演變為現代繪畫的各種流派。

李梅樹在文中大篇幅闡述西方現代繪畫淵源，是為了向讀者解釋臺灣美術發展短促的事實，雖然「臺展」似乎為一項成就，然而實際上臺灣發展現代美術只

¹⁶⁵ 李梅樹，〈臺陽展について〉，《臺灣藝術》臺陽展號，1940.6。中譯收入顏娟英譯著，《風景心境（上）》，頁 337-338。

有短暫二十年的歷程，不僅處處受限，缺乏研究單位、展示機構，連多數大眾也不甚關心，沒辦法一下子與西方相提並論。文末，李梅樹提出臺陽美術協會的指導角色¹⁶⁶：

我認為目前看來落伍也好，換句話說，如果不回過頭來研究大自然的話，便很難期待將來更進一步的發展。十九世紀自然主義精神比起現代繪畫確實陳舊，這是無法否認的，然而十九世紀的自然主義也曾將繪畫引入正統的道路，並推動現代繪畫進入目前的狀態，這也是不可否認的事實。

馬奈和雷諾瓦現在看來可能落伍了吧！然而臺灣藝術界真的有人可以與他們匹敵嗎？臺陽展絕對不是要落後於現代繪畫的潮流，而是更期望設立相當程度的研究機構，邁向健全實在的道路，早日進入現代的繪畫。

上文提及馬奈及雷諾瓦，正因為他們是 19 世紀率先回歸「視覺感官」的新一代畫家，經由他們的探索嘗試，才得以逐步醞釀出如塞尚一般關鍵的現代畫家。李梅樹認為，臺灣畫壇發展歷程過於短暫，連足以匹敵印象主義視覺基礎的畫家都尚未出現，不應該一味追求時下潮流的新形式。畫家應該秉持站穩腳步的態度，從繪畫基礎根源—研究「大自然」著手，從回歸「眼睛的感覺」開始，逐步建立對象物客觀寫實的個人感受，走上穩健發展的道路。

〈臺陽展について〉一文回應外界批評印象主義之作是「舊」、「落伍」的說法，指出臺陽有建立「明朗健全的美術機關」、帶領臺灣走向長遠的發展之必要，李梅樹的言論顯示，美術留學生受到日本、歐洲美術思想刺激後，回到臺灣，面對和「世界」具有一段實質落差，欲以專業畫家形象領導美術團體，具弭平差距的積極責任。此外，從上述言談，可以認為李梅樹真正關心的，並非外來的美術潮流如何燦爛，而是針對現況，考量未來該如何發展本地根基穩健的現代美術。這段言論提及回歸從印象主義的視覺感官開始，逐步建立畫家個人觀點，進一步發展臺灣的現代美術，可視為其推動美術重要的個人宣言，在往後 50、60 年代也是他對美術教育最重要的信念之一。

值得注意，刊載〈臺陽展について〉的「臺陽展號」特輯，在編纂上兼顧日臺，重視入選的女流畫家之做法，透露臺陽美協力求發展臺灣公平、多元的現代美術之傾向。從「臺陽展號」的編排來看，首先各由日籍文化人(岡田毅)與臺籍文化人(吳天賞)寫一篇美術評論，接著五名臺陽成員(李梅樹、楊三郎、廖繼春、陳春德、陳澄波)分別提出臺陽關聯文章，再來是新加盟的東洋畫部日籍(村上無羅)與臺籍(林玉山)畫家發表感言，最後則刊載該次臺陽展入選的女性畫家(美佐

¹⁶⁶李梅樹，〈臺陽展について〉，前引文。

子)的得獎宣言。¹⁶⁷

會員的文章間接流露出臺陽美術協會裡每個成員不同的個性與分工，陳澄波、陳春德分別撰寫文學性格較強的畫家宣言及畫家側寫，廖繼春簡短地說明臺陽組織性質，楊三郎論述臺陽發展沿革，李梅樹則代表團體談論指導精神與理想，一舉回應近況與批評。從這個層面看來，勾勒出李梅樹相較比較穩重、理智的個人特質，在關鍵時刻足以寫出合情理的文章，回應近況、確認美術團體的理想，並為之代言。



第三節 多重身分的美術家

臺灣畫家陳春德(1915-1947) 於 1935 年入帝國美術學校就讀，屬於李梅樹晚一輩的留日後進，後曾加入臺陽美術協會，時常針對團體發表文學性的隨筆。¹⁶⁸ 他曾於 1940 年至三峽拜訪李梅樹，並留下一段珍貴的側寫¹⁶⁹：

我在李梅樹的畫室內吃了粉麵(三峽米粉與麵條混煮而成，一碗五錢)的事，記得是五、六年前了，至今我還忘不了那味道。真是很難想像啊，很難說清楚是甚麼樣的滋味，雖然只是五分錢的點心，我和他一邊吃一邊有的沒的聊了很久的話，這五分錢的點心感覺真的很珍貴。

有山有水，河谷旁有森林，空氣澄明的大自然景致，今天李梅樹認真地畫出香蕉園和水牛的圖畫，明天他將正經八百的出現在公會堂，與大小官員並肩而坐。不用說，李梅樹是庄協議會員，是三峽有頭有臉的人物。每逢庄內年輕人結婚典禮時，從窗外星月的夜可以聽到他像這樣的祝賀詞：『新郎是○○的秀才，新娘是○○的才女……』他可能比塗抹顏料還要熟悉這一

¹⁶⁷「臺陽展號」特集內文有：吳天賞，〈臺陽展洋畫評〉；岡田毅，〈山頂の靈泉へ 臺陽展を觀て〉；李梅樹，〈臺陽展について〉；楊佐三郎，〈臺陽美術協會の沿革〉；廖繼春，〈臺陽展雜感〉；陳春德，〈私のらくがき〉；陳澄波，〈私はエノグです〉；林玉山，〈臺陽展の加盟について〉；村上無羅，〈東洋畫部の感想〉；美佐子，〈一生の光榮です〉。

¹⁶⁸陳春德於 1935 年入帝國美術學校就讀，與陳德旺(1910-1984)、洪瑞麟赴日較晚，屬於次一代留日的美術家，三人歸國後都曾先後加入過臺陽美術協會，後來因關懷的美術方向不盡相同，曾脫離臺陽美協自行籌組「ムーヴ(MOUVE)集團」，該畫會標榜「造型美術」新理念，實際維繫時間非常短暫，後來陳春德選擇加入臺陽美術協會，向戰前最具規模的臺陽美術團體靠攏，實際歸因該團體具足夠規模與影響力。陳春德相關研究，見黃琪惠，《臺灣美術評論全集 吳天賞·陳春德》(臺北：藝術家出版社，1999)

¹⁶⁹ 陳春德，〈私のらくがき〉，《臺灣藝術》，1940.6.5。中譯見顏娟英譯著，《風景心境(上)》，頁 424-425。

套演講。



陳春德生動地勾勒出李梅樹數個身影：作為畫家，李梅樹熟稔三峽名產景物，認真地塗抹著顏料、勾勒地方風光，當地生活與其創作緊密結合；作為鄉里之間公共人物，負責主持庄內事務，與日本官員並肩起坐，地方生活大小事都有他的身影；作為畫壇前輩，是一位親切與晚輩相處的領導者。

現存一張陳春德寄給李梅樹的明信片，陳氏向他報告自己生活近況，顯示兩人保持密切聯繫。¹⁷⁰他在文中刻劃李梅樹的數個形象，代表在年輕世代眼中，李梅樹兼具美術與行政長才，樂於照顧晚輩的親切形象。這幾個特質是陳氏追隨前輩領導的重要原因之一，具體說來，也是維繫臺陽美術協會歷久未衰的核心關鍵。

本小節根據筆者田野調查，取得李梅樹數封私人信件，經過梳理之後進一步討論李梅樹多面向的身分特質。李梅樹與日籍畫家、來臺的一流審查員友好互動，使美術機關活動能持續不輟，亦確保臺陽美術協會得以繼續維繫活動空間，從信件得知是家族重要事務的決策者，遠赴日本時，陳清汾、楊三郎與他密切聯繫，商討因應當局之對策，亦得見其扮演主導美術事務的關鍵角色。具體而言，李梅樹的美術視野、行政能力、領導力扮演維繫戰前在野美術團體生存關鍵因素。

一、私人信件與活動紀錄

李梅樹與三峽地緣關係密切，1934年春自東京美術學校畢業返鄉，半年後旋即派任三峽庄第八回庄協議會員，隔年初，適逢母親劉氏水古稀之壽，他在三峽自宅宴請各界官紳，並捐獻數百圓作為庄內救濟金，留下庄民嘉惠他公益善行的紀錄。¹⁷¹

1935年總督府頒布新令實施地方自治改正，實施有限選舉制度，市會議員、街庄協議會員改半數官選、半數民選，任期4年。自治改正後，新舊勢力消長，地方「三老陳」傳統勢力逐漸下降，三峽庄第一回協議會員選舉以醫師、實業家為主。¹⁷²李梅樹不但受留學教育，又承襲兄長劉清港在信用組合、公學校、地方公職的人脈資源，返臺後獲民選三峽庄協議會員當選。現存一張自治改正後第一

¹⁷⁰ 陳春德，〈致李梅樹明信片〉，1938.8.17，李梅樹紀念館藏。

¹⁷¹ 〈海山郡三峽庄協李梅樹氏之令堂〉，《臺日新》，1935.01.18[04]；〈三峽庄李氏救濟細民〉，《臺日新》，1935.01.23[08]

¹⁷² 自治改正後三峽庄第一回協議會員會員共有16人，半數官派庄協議會員有：林進賢、林開郡、李陳淡、劉西賓、谷山覺雲、黃資勸、鄭金塗、吉良一義等8人，半數民選者為李梅樹、劉鉅篆、劉金泮、陳安、陳材浦、石垣用知、蘇才謀、陳文贊等8人。

回三峽庄協議會員於公會堂之合影(圖 3-6)，可見返臺後李梅樹成為支持家族、領導地方事務的公共人物。

李梅樹事務繁忙，相較於李石樵得以定期赴日接受繪畫新潮流，每年花費半數時間留在東京創作，李梅樹返鄉任公職，無法長時間在外鑽研繪畫，若難得有機會出遠門時，家人、友人陸續寄信與之聯繫，稟報大小事情並請求決策。

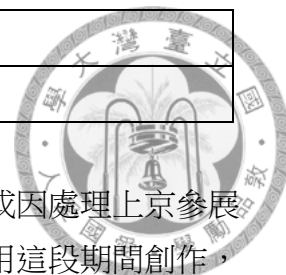
1939-1940 連續兩年，李梅樹皆短暫赴東京參加每年 10 月的日本美術展覽會。根據田野調查，筆者取得赴日期間家族親人、友人寄給李梅樹的數封私人信件，得以進一步討論其生平活動的多樣性，以及肩負的多重職責內容。筆者將取得的信件，整理列表如下：

【1939-1940 期間李梅樹私人信件列表】¹⁷³

昭和 14 年(1939)		
日期	寄件人	收件地址
04 月 06 日	劉山田	東京市本鄉區湯島切通坂町之九 佐藤氏方
06 月 20 日	不著傳人	臺北市日新町二ノ一五六 臺陽美術協會事務所
08 月 25 日	陳義方	東京市本鄉區湯島切通坂町之九 佐藤氏方
09 月 03 日	劉山田	同上
09 月 18 日	劉山田	同上
10 月 01 日	李章榮	同上
10 月 03 日	楊英梧	同上
10 月 10 日	劉山溪	同上
10 月 11 日	楊三郎 陳清汾	同上
10 月 18 日	劉山田	同上
12 月 29 日	劉山溪	彰化市東門町二七〇 楊英梧樣
昭和 15 年(1940)		
日期	寄件人	收件地址
01 月 01 日	李麗霞(等)	彰化市東門町二七〇 楊英梧樣
01 月 05 日	劉山溪	同上
07 月 17 日	劉山田	同上

¹⁷³ 【寄信人與李梅樹之關係】劉山田、劉山溪為姪兒(劉清港之子)；陳義方為姊夫(二姊李螺夫婿)；李麗霞是大女兒；李章榮、楊英梧為友人，前者曾任三峽公學校職員，後者為彰化實業家、文人；楊三郎、陳清汾為臺陽美術協會成員。

07月23日	劉山田	同上
07月23日	劉山溪	同上



根據上述信件收件地址，1939年李梅樹先後兩次赴日，4月時或因處理上京參展事務赴日，後於8月底至10月底於東京本鄉區租賃畫室，並利用這段期間創作，參加帝國美術展覽會，直到10月底返臺。¹⁷⁴1940年未見寄至本鄉區給李梅樹的信件，筆者認為因為《花と女》與去年《赤い衣》創作內容非常雷同，人物外貌、姿勢及靜物背景改變不大，或許李梅樹該年滯留日本的時間非常短暫，故未有信件留存。

1939年底至1940年1月新年期間，兒女致寫新年卡給李梅樹，姪子劉山溪稍後亦撰寫家書稟報家族事項。從收信地址可知，李梅樹停留彰化友人楊英梧(1893-1943)之彰化東門町住處(約今彰化市中山路口至中華路一帶)，後於7月再度拜訪之。楊英梧出身中部名望家族，父親楊吉臣(1852-1930)曾授紳章、任彰化街長、臺中州協議會員，與政治界、實業界友好。¹⁷⁵楊英梧則留學日本早稻田大學，曾發表「日華親近を論じて臺灣人の實業的發展を促がす」一文，歸國後與彰化白沙詩社往來。¹⁷⁶

1933年《臺灣新民報》刊登「畫室巡禮—畫裸婦」，陳澄波提及自己從上海返回臺灣，楊英梧出借他家客廳讓他充當畫室，有中部女性自告奮勇充當模特兒讓他「畫裸婦」，讓陳澄波甚感欣慰，認為藝術已經逐漸被認同。¹⁷⁷普遍說來，臺灣社會民風保守，女性擔任模特兒被視為賣弄身體，美術家普遍面臨模特兒難尋的窘境，使得人物畫出品、創作條件多方困難。¹⁷⁸楊英梧個人作風前衛，家族成員楊世英是全臺灣最早赴日的留學生¹⁷⁹，弟楊英奇倡導自由戀愛，曾是「彰化戀愛事件」男主角。¹⁸⁰楊氏自身周邊話題性不斷，曾造密室吸食鴉片、盜用私章、

¹⁷⁴ 〈李梅樹氏あす歸臺〉，《臺日新》，1939.10.29[07]

¹⁷⁵ 《臺灣列紳傳》載楊吉臣：「楊吉臣(臺中廳縣東堡彰化街土名東門二百七番戶)彰化名士也，資性溫恭，不毫急峻。明治二十九年十一月以勳功敘勳六等授瑞寶章，二十八年登庸參事，又就區長其他公職，忠誠奉公，委身莫不貢獻。富約四萬圓，為慈善又公益，盡力不堪。明治三十年五月授紳章。年今六十五。」鷹取田一郎執筆、臺灣總督府編修，《臺灣列紳傳》大正5年(1916)刊行。《臺灣列紳傳》影印本(桃園市：華夏書坊，2009)，頁182。

¹⁷⁶ 〈日日小筆〉，《臺日新》，1912.10.31[01]；〈兩社徵詩揭曉〉，《臺日報》，1924.03.02[06]

¹⁷⁷ 〈畫室巡禮—畫裸婦〉，《臺灣新民報》，1933秋。收入顏娟英，〈勇者的畫像—陳澄波〉，《臺灣美術全集1 陳澄波》(臺北：藝術家出版社，1992)，頁44。

¹⁷⁸ 日人洋畫家野村幸一曾發文極力澄清模特兒行業的負面印象，以高收入來勸說臺灣女性投入模特兒的行列。野村幸一，〈画談縱横—云ひ度いことども〉，《臺日新》，1935.07.06[7]。中譯參見顏娟英譯著，《風景心境(上)》，頁513。

¹⁷⁹ 〈留學一行〉，《臺日新》，1897.03.06[02]；〈登龍附驥〉，《臺日新》，1897.03.09[01]

¹⁸⁰ 1920年代楊英奇及友人倡導自由戀愛，與「彰化婦女共勵會」4名女會員相約北上私奔，預計前往中國，後私奔事件暴露，演變成婦女解放議題論戰以及地方街民鄉紳抵制楊吉臣的事件，成為轟動全臺的「彰化戀愛事件」，最後楊英奇至女方家下跪道歉方落幕。〈私奔脫離戶籍〉，《臺

亦曾傳出其妾自縊，可知其為人爭議之作風。¹⁸¹

根據楊英梧寄給李梅樹的私人信件(詳附件四)，得知他與臺陽美術協會的成員熟稔友好，陳澄波女兒陳碧女出嫁時曾邀約之，也擁有陳澄波的人物畫。臺陽展自 1937 年開始巡迴至臺中、臺南，中部仕紳熱烈款待，1939 年臺陽展第五回除臺中、臺南外，亦曾移動至彰化展出¹⁸²，楊英梧與李梅樹私交甚篤，同年底及隔年中李梅樹作客彰化楊家，移動展很可能受到楊英梧協助支持。楊英梧曾替陳澄波張羅女性裸婦，讓他得以研究人體、創作裸體畫。就此而言，李梅樹歸臺後，曾在臺陽展留下《坐裸婦》、《裸婦 1》、《裸婦 2》等數件裸女題材，或也和楊家協助畫家畫裸婦有關。

李梅樹家族男性是三峽地方活躍的人物，姪子劉山田(1912-1990)入三峽信用組合任職，劉山溪(1915-1990)留學日本中央大學法學部。1933 年三峽橋落成，李梅樹與劉山田留下〈三峽大橋架設費寄付金領收證〉(圖 3-7)，各自寄付金錢資助建橋費，顯示家族成員與地方建設緊密的關係。¹⁸³

劉山田活躍於三峽信用組合，平日幫忙處理業佃租賃事務、劉山溪交際手腕靈活，得見處理許多人際往來。1939-1940 年李梅樹外出期間，兩人維繫家族事務，並就重要的事項寫成家書向李梅樹彙報、請求決策。根據筆者整理，數筆較為重要的事項包含：

- (1) 稟報三峽製茶工廠契約、小檜溪業佃契約，回報休耕、耕作的人選、租地事宜、交涉買地事項，並請求確認。[劉山田 1939.9.18；1940.7.17;劉山溪 1940.1.5]
- (2) 詢問與地方人士致贈餞別金及歲末賀禮、喪事代為致意、訪客往來及贈禮等相關事宜[劉山田，1939.10.18;劉山溪 1939.12.29;1940.1.5]
- (3) 通知庄協議會事項、人事異動[劉山田 1940.7.23;劉山溪 1940.1.5;1940.7.23]
- (4)通知近期地方及臺灣重要新聞[劉山溪 1939.10.10;1940.1.5;1940.7.23]

其中，劉山溪一封給叔父李梅樹的信件寫道：「臺灣鄉下的官員大多都很挑嘴，因此我和山田討論之後，決定多少還是準備點什麼送過去比較好，到了年底，也到了物價高漲的時候，雖然該準備什麼才顯恰當很重要，不過也考量到須要節制

日新》，1926.03.08[漢 4]；〈彰人排斥街長問題 為楊英奇君誘淫婦女〉，《臺日新》，1926.05.25[漢 4]；〈楊英奇向吳上花叩頭謝罪〉，《臺日新》，1926.07.16[漢 4]。相關研究可參見洪郁如，《近代臺灣女性史—日本の植民統治と〈新女性〉の誕生》(東京：勁草書房，2001)，頁 245-279。

¹⁸¹ 〈楊英梧妾縊死床上〉，《臺日新》，1927.09.23[漢 4]；〈楊英梧釋放歸宅〉，《臺日新》，1928.06.17[漢 4]；〈祕密室を造り友人と阿片密吸楊英梧の惡事暴露〉，《臺日新》，1937.03.10[09]

¹⁸² 〈臺陽展中南部へ〉，《臺日新》，1939.05.02[07]

¹⁸³ 李梅樹、劉山田，《三峽大橋架設費寄付金領收證》，1933.07.19，李梅樹紀念館藏。

開銷而想放棄，在世上也會有為了交情而必須放棄的事。」¹⁸⁴戰爭時期物價飛漲，故劉山溪請示叔父送禮成本的意見。劉山溪的信件勾勒出李家平日與鄉下官員往來應酬的樣子，不僅需要面面俱到，也需要維持人際友好網絡關係。



二、斡旋美術事務

官方臺展存在的情況之下，若以臺籍美術家為主導組織活動，容易引起當局敏感與干涉，陳植棋組織的赤島社，自首回展覽起便被公共輿論視為反官方組織，然而陳植棋能與檯面人士往來是維繫赤島社活動的關鍵之一。

陳植棋與石川欽一郎關係密切，北師時期不僅受其美術訓練，七星畫壇成立時亦邀石川任指導角色，後陳氏創組赤島社也獲其支持，石川欽一郎曾參加「番茶會」、「臺灣書畫會」藝文活動，人際網絡擴及總督府高級官僚、商業界人士、文化知識人。¹⁸⁵1929年赤島社成立，外界認為其與臺展關係緊張，事實上石川作為臺展主要審查員，連續三年都在報紙公開觀展感言，讚許赤島社年輕畫家懇切向上，砥礪其創作態度表支持¹⁸⁶，日後報紙評論出現〈新郷土藝術の創造如何〉檢討官展的郷土題材。¹⁸⁷換言之，石川對赤島社的肯定態度，有效降低政治意味、提升美術研究色彩，並促成社團公開的迴響。

鹽月桃甫(1886-1954)與石川欽一郎是推動臺灣美術展覽會的兩位靈魂人物。石川離開臺灣之後(1932)，鹽月長久任臺府展審查員，成為展覽會舉足輕重的核心人物，每年內地第一流審查員來臺，必定與之接觸，鹽月則扮演日臺美術界重要的交流窗口，影響日本審查員對臺灣畫壇的認識，極具影響力。¹⁸⁸

1934年底臺陽美術協會成立時，曾邀請鹽月列席參與，以避免傳出臺陽展對抗臺展的宣言，引發如赤島社敏感政治傾向的揣測。1935年臺展結束後，李梅樹、楊三郎曾招待鹽月桃甫以及來臺擔任第九回西洋畫部審查員的藤島武二(1867-1943)、梅原龍三郎(1888-1986)遊歷三峽。一行人在三峽祖師廟埕前留下一

¹⁸⁴ 劉山溪，〈劉山溪致李梅樹〉，1939.12.29，未出版，李梅樹紀念館藏。

¹⁸⁵ 石川參與臺灣藝文活動及其人際網絡，見顏娟英，〈一九一〇年代、臺灣の美術活動—植民地官方品味的變遷〉。收入東京文化財研究所美術部編，《大正期美術展覽會の研究》(東京都：中央公論美術出版，2005)，頁413-432。

¹⁸⁶ 石川欽一郎，〈手法と色彩 赤島社展を觀て〉，《臺日新》，1929.09.05[6]；〈第二回赤島社展感〉，《臺日新》，1930.05.14[夕3]；〈赤島社展を觀て〉，《臺日新》，1931.04.07[3]。

¹⁸⁷ 〈第三回臺展畫の審査成る 新郷土藝術の創造如何〉，《臺日新》，1929.11.13[2]

¹⁸⁸ 鹽月桃甫及其美術活動研究，參見王淑津，《南國虹霓—鹽月桃甫藝術研究》(國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1997)；顏娟英，〈臺灣早期西洋畫的發展〉，收入郭繼生編選，《臺灣視覺文化：藝術家二十年文集》(臺北：藝術家，1995)，頁29-70；〈近代臺灣風景觀的建構〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第9期(2000)，頁179-206。

張紀念合影(圖 3-8)。這一趟出遊李梅樹善盡地主之誼，此時他擔任三峽庄協議員，是地方上有名的人物。結束後梅原龍三郎曾寄明信片給李梅樹表問候及致謝。

189

李梅樹與楊三郎兩人是臺陽美術協會草創成員，主導與臺展第一線審查員接觸交流，增加友好互動活動，他們招待三位審查員的時間點，是臺陽美術協會舉辦第一回展覽之後，此時臺陽大致獲得好評，不過也傳出質疑言論，顯示美協與赤島社一樣面對臺人結社的社會輿論壓力。¹⁹⁰三峽之行不久後，鹽月自日本參觀大原、福島美術館，他寄明信片給李梅樹，寫道：「今在大原美術館研究，看到夏凡納(Chavannes)、雷諾瓦、馬諦斯、梵谷、塞尚、盧梭(Henri Rousseau)...福島收藏的畢卡索、盧奧(Georges Rouault)，內心實在感動」¹⁹¹，不僅透露鹽月對美術潮流的興趣，更得見兩人進一步美術交流的交情。

李梅樹往來日臺政要的背景使他成為臺陽美術協會重要的舵手之一。1936年他曾撰寫〈豐麗な色彩 鹽月桃甫氏の個展を見る〉一文，就文章內容與時間點而言，值得重新考慮其在臺陽美術協會秉持的美術立場與人際斡旋的重要角色。

鹽月桃甫畢業自東京美術學校，1921年遠赴臺灣後任「畫家」、「教師」和「政治家」多重角色。¹⁹²就教師身份而言，鹽月來臺後陸續在臺北一中及臺北高校任教，設「京町畫塾」指導油畫及素描，並創「黑壺會」鼓勵美術創作，逐漸培養一批日人子弟居多的畫家，如西川滿(1908-1999)就曾是他的學生。鹽月遠行臺灣的動機之一是追尋浪漫原始的異國色彩，曾數度深入臺灣高山邂逅蕃人作為創作題材，熱衷與日本迥然不同的南國題材相遇。由此可知，鹽月本質上喜愛追求特色的繪畫內容，對實驗新興畫風的興趣非常濃厚，在臺時期多方支持立體派、野獸派、超現實畫風的「獨立美展」，不僅引文介紹來臺日本在野美術團體展覽，也時常刺激臺灣進展緩慢的美術風氣。首回臺展起，鹽月便不斷關切展覽場模仿與因襲的繪畫風格，例如曾直言水彩畫家師承石川技法，缺乏反省、表現拘束，直言不諱的立場造成日臺畫壇微妙的氣氛。¹⁹³

1936年李梅樹發表〈豐麗な色彩 鹽月桃甫氏の個展を見る〉文章，公開肯定鹽月的繪畫風格，說道¹⁹⁴：

¹⁸⁹梅原龍三郎，〈致李梅樹明信片〉，1935.11，李梅樹紀念館藏。

¹⁹⁰李梅樹認為立石鐵臣參加第一回臺灣展之後退會，和社會輿論壓力有關。李梅樹，〈臺灣美術的演變(1979年3月11日第十一次臺灣研討會)〉，頁127-128。

¹⁹¹〈鹽月桃甫致李梅樹〉，1936.6，李梅樹紀念館藏。

¹⁹²新井英夫，〈塩月桃甫論—臺灣画壇人物論(1)〉，《臺灣時報》，1936.9。中譯見顏娟英譯著，《風景心境(上)》，頁400-403。

¹⁹³鹽月桃甫，〈臺展洋畫概評〉，《臺灣時報》1927.11。

¹⁹⁴李梅樹，〈豐麗な色彩 鹽月桃甫氏の個展を見る〉，《日日新報》1936.04.06[06]中譯收入顏娟英譯著，《風景心境(上)》(臺北：雄獅美術，2001)，頁398-399。

關於鹽月氏的繪畫作品，部分社會人士往往以『無法理解』批評之，事實上對於臺展第一回出現的〈山地姑娘〉、〈裸婦〉以及第三回的〈火祭〉等作品，我也曾經是懷抱疑問的人之一，在此告白之際，對於當時自己不具備鑑賞的眼光與美術知識，仍感到羞愧不已。



有別於臺籍水彩畫家、臺人記者陣線的抨擊，李梅樹呈現較開闊謙虛的美術立場。就此而言，臺陽美協以臺籍美術人士為主導，首屆開辦後能吸引日本籍畫家參加不輟，其奠定自身為「日臺畫家」、「朝現代美術發展」路線是重要原因，李梅樹則是團體穿針引線的重要角色。

1937 年中日事變爆發後，臺灣軍司令部宣布臺灣進入戰時體制，臺展宣布取消第 11 回展，1938 年主辦單位由臺灣教育會轉為總督府文教局，並正式改制第一回府展。然而，美術界普遍對於第一回府展制度不甚滿意，主因是新的展覽制度改革使臺展中堅畫家權利受損。未改制前畫家參與臺展席次的程序大致為：從所有參選作品中獲得入選，入選後角逐該年特選作品，獲得特選者隔年可直接成為入選作品，並參與特選席次角逐，連三年獲得特選之後成為推薦畫家，可獲無鑑查展出，故可知畫家獲得「推薦」後出品臺展免審查，如保留席次展出。

改制為府展之後，原本的推薦制度取消，模仿文展招待方法，給予特選、推薦、無鑑查畫家招待狀，並規定上述資格畫家一人得出品一件招待出品。¹⁹⁵新制目的在於刺激畫壇流動、拔擢新人，然而府展改制後，如此卻造成臺展常勝軍畫家方面利益衝突，例如第一回府展招待出品的畫家，由於已經失去推薦制度的關係，隔年需要恢復重新一般參選資格，從入選作品開始，重新爭取特選資格，引發改制論爭。不論如何，轉趨嚴格的制度使得原來獲得推薦榮譽的畫家改為招待出品，待遇和權益都減損，造成故新制推出後，部分畫家不滿臺展規約，醞釀組成「不出品同盟」。¹⁹⁶

隔年(1939)府展籌辦前，當局重新訂定無鑑查推薦制度，發布新制度解決特選者待遇問題，改規定特選超過三回者，經總督府美術審查委員會審議，由委員長推薦，推薦以三年為限，不得再推薦。¹⁹⁷然而重新推出的推薦制度卻與先前的推薦制度不盡相同，規約特別附加規定，推薦人選須「經由展覽會的美術審查委員會開會決議」，換句話說，並非所有具備資格(特選超過三次)的畫家皆可為免為審查，而可能出現人為裁決的爭議。

¹⁹⁵ 《府報》告示 232 號，1938.6.16

¹⁹⁶ 〈招待出品を二點交付け臺展の機構不備を發見 けふ審査を前に一波瀾か〉，《臺日新》，1938.10.16[07]

¹⁹⁷ 《府報》告示 178 號，1939.05.13；〈府展規則一部を變更 特選級と招待出品者のために 推薦規定に新條目追加〉，《臺日新》，1939.05.13[07]

根據筆者調查的信件，總督府發布 5 月甫公告府展新制後，臺陽美協會員就府展推薦制度與臺展相關事宜提出意見。6 月提出〈有關臺展問題建議書〉(詳附件四)針對新臺展提出數點建議，針對「推薦」制度提出：



有關推薦

甲、須於(新臺展)展出前決定依照舊臺展可獲資格的推薦者，否則本協會全體連帶全體不出品

乙、謀求更完善的推薦者方案

A. 設立臺展最高獎

B. 從推薦者中委任臺灣審查委員

新制公布後，臺陽美協的成員對當局提出要求，須在新臺展舉辦前公布推薦者，否則協會將以全體退出的方式回應，並要求當局提供更完善的推薦方案，包含設立最高的獎項，以及保障臺籍審查委員的名額。有關「推薦」的兩項建議都是要求審查制度的公正性，避免人為延後出品，確保評鑑的公平性。

1939 年李梅樹遠赴日本參加新文展期間，楊三郎、陳清汾曾寄來一封手書，與其討論美術行政意見。信件內文記載(原文詳附件二)：

前略失禮

您應該已經看到前幾天寄出的航空郵件，今天早上，我和清汾兄到文教局和局長見面。局長和之前(六月時)一樣，只是不斷的表示對於招待的事情，無論如何都是沒有辦法的。不過，局長說他很能夠理解我們美術家的立場，不斷的表示推薦當然是要全員加入，請各位忍耐展出作品。清汾兄和我都認為，雖然分別作業當然也不錯，但是(由展出作品而)顯示我們的實力之後，就好好競爭(我們相信這)也是個可行的辦法。因為有島老師會來，而清汾兄也會竭盡全力盡職擔綱背後斡旋等的工作，我想這會是個很好的方案。只是，問題在於，必須要全員到齊，一人不差的一起行動，這樣事情才能進展得很順利，為此，希望(臺展)搬入前，大哥能夠回臺灣一趟，這也是今天早上的電報中所要傳達的事。要眼睜睜的看著投入心力的展覽(臺展)交到他人手上，會覺得非常可惜，因此煩請大哥厚意趕緊回覆。失禮。

10 月 11 日 楊、清汾

給在京的大哥

1939年〈楊三郎、陳清汾致李梅樹〉手書看來，這一波事件中臺陽美協主力成員楊三郎、陳清汾與文教局長及相關人士往來交涉，楊、陳二人希望相關人士一致行動，故致信給李梅樹請求盡快回復，得以重建臺陽美協成員往來官展政策的情況。在這封私信可知，楊三郎與陳清汾曾數度至文教局與局長會晤交涉，雙方各表立場。該年有島生馬(1882-1974)受邀來臺擔任審查員，陳清汾留日時，曾受教於有島氏，兩人關係良好，交由陳氏負責與之會商。

陳清汾與有島生馬審查員會晤後，另向李梅樹回覆：「回臺灣後，每天都會到當局會晤商談，就如另一頁(寫的)那樣，我認為當局非常能理解我們的想法。我覺得，如果到最後我們的期望不能達成時，那我們就相信內地審查員而展出，朝著我們的期望前進。特別我確信有島氏十分有信用。想請您重新考慮。」¹⁹⁸陳清汾相信有島氏所以傾向參展，取消不出品策略，不過仍需要由李梅樹共同決定後，才能發表美術家的對外聲明。李梅樹赴日參加展覽之後，楊氏、陳氏急致信給李梅樹，請他考慮的事項，應該是確定臺灣美術家方面是否應該堅決保障權益的立場，若非全部曾獲推薦資格的畫家都獲延攬，特選級畫家是否應結成不出品同盟。¹⁹⁹

〈楊三郎、陳清汾致李梅樹〉可知美術團體公開活動私下或需仰賴多方交涉，由這封私信可以推知李梅樹遠赴日本時，陳清汾、楊三郎與他密切聯繫、商討因應當局之對策，不只是遵從日本當局的方針，尚作為臺灣美術界代表斡旋事務，得見臺陽美術協會成員居中斡旋的複雜程度。

小結

臺籍美術家在現實情況之下，通常無法主導臺展相關核心事務，從赤島社到臺陽美術協會的成立，可見留學的臺灣美術家積極創設在野民間美術組織，作為建設臺灣現代文化的積極力量。值得注意，「赤島社」到「臺陽美術協會」歷經民族意識抬頭、轉往現代美術研究的不同階段。雖然楊三郎、李梅樹、李石樵、廖繼春等人都曾先後參加赤島社，然而他們在前後兩階段美術運動中扮演的角色並不相同。前一期赤島社尚屬於發表畫作的同好性質；然而時至臺陽美術協會時，轉以專業畫家身分呼籲全島參與學習，宣告臺灣美術人才成熟，轉為主動引領島內美術。

¹⁹⁸附件二：〈楊三郎、陳清汾致李梅樹〉

¹⁹⁹附件二：〈楊三郎、陳清汾致李梅樹〉

臺陽美協成立之後，可以視為積極補足臺展建設的重要存在，致力教育與推廣現代美術，不僅舉辦懇親會、移動展培育美術人才，也極力維持公平的形象。臺陽展的存在對於臺灣不能留學的美術愛好者影響最大，增加其發表學習空間，積極培養提拔美術人才，帶有社會教育的性質。

李梅樹是兩階段美術運動的關鍵人物，雖然畢生沒有留歐，但其鑑賞新美術的眼界與心胸，足以斡旋臺陽事務、維繫團體生存。1940年發表〈臺陽展について〉代言臺陽美協的機關理想，使我們得以了解其美術推動的重要立場：建立臺灣現代美術研究機關。這個考量說明臺陽早於日治時期側重客觀「寫實」，帶有引領臺灣由現代美術的起點，逐步發展自身特色的企圖。根據李梅樹數封私人信件，更仔細揭露其生平活動、交友圈與多種身分職責，不僅與其他知識份子往來，促成美術研究，在美術圈之外，擔任地方公職、家族長角色，透露身為事務決策者的重要特質。進一步說明，李梅樹兼具社會人脈和沉穩個性，是維繫美術團體的重要人物。

第四章 創造優雅現代的家族親友像



研究者論戰前李梅樹的繪畫創作時，通常十分強調畫家與東京美術學校系統的關係，尤其是「師承岡田三郎助」通常被認為是決定李梅樹畫作內容最重要的來源。不過，根據畫家李石樵的回憶，「岡田那時已是七十多歲的人了，他的名氣很大，所以沒空到教室教課，因此學生和他的關係並不密切，他大約一週到校一次，但是我們可以利用星期天到岡田的畫室向他請益」²⁰⁰，可間接推測李梅樹留日的畫學歷程中，忙碌的岡田三郎助很可能僅扮演指導技巧的角色。就此而言，若將李梅樹創作的人物像繪畫，僅限於畫家被動模仿日本美術學校的老師，臺灣畫家個人思考可能無法得到應有的認識。

1935 年起，李梅樹連續數幅描繪姪媳劉曾妹的繪畫，在臺展得到頗高的評價。研究者論及戰前畫家代表作《憩ふ女(小憩之女)》時，通常提及這幅名作是李梅樹根據一張他拍攝姪媳劉曾妹的照片繪製而成，不過尚未深究意涵。²⁰¹根據筆者田野調查的結果，李梅樹幫劉曾妹不只拍攝過一張照片，據家族後代訪談，畫家十分有意識地讓劉曾妹換衣、擺姿勢後，方才畫下。²⁰²

若輔以玻璃底片的原始影像，畫家返臺後的新創作不是模仿日本畫壇的人物畫圖式而已，李梅樹以身邊的親友入畫，更與臺灣知識份子的社會文化意識緊密結合，打造理想中的現代臺灣女性，展現具主體性的現代形象。至戰爭轉烈時，人物畫逐漸展現複雜的現代性、與本土文化認同。本章節從田野調查取得 30 年代李梅樹拍攝的系列玻璃照片著手，進一步建構畫家返臺後加入現代性的對話，奠定一生追求臺灣女性人物之美的繪畫事業。

第一節 考量現代性與本土性

一、東美人物像的學習

學院繪畫中，歷史畫、神話畫、宗教畫處於繪畫最高階，這些繪畫大多以多

²⁰⁰ 李欽賢，〈臺灣美術家留日時代的東京美校〉，《自立晚報》，1989.01.10，轉引自白雪蘭，《李石樵繪畫研究》(臺北:臺北市立美術館，1989)，頁 32。

²⁰¹ 倪再沁，《茲土有情：李梅樹和他的世界》(臺中：臺灣省立美術館，1996)，頁 134-139。

²⁰² 〈李梅樹三姊李麗玉訪問記錄〉，2012.01.08 訪問，未刊稿。

重人物像構成。為完成這類結構複雜的人像繪畫，畫家練習掌握單像人體，石膏像、模特兒素描、裸體習作便是不能欠缺的基本技能，製作油彩人物畫的前置基礎訓練。²⁰³日本最初的西歐學院派教育，由工部美術學校率先特聘義大利籍畫家 Antonio Fontanesi(1818-1882)傳授基礎洋畫技法表現，其以 18 世歐洲學院素描技法，結合古典雕刻素描及木炭畫法，重視「臨畫」、「素描的素描」、「過去作品的素描」等，實現西歐理想美術教育。明治 10 年代日本國粹主義興起，約莫此時黑田清輝和久米貴一郎歸國，以「正則派」將法國畫壇正統基礎技法移植至日本，帶回兼具感性的石膏素描和人物裸體像，確立以石膏像素描、模特兒人物為正統的學院派體系。²⁰⁴故東京美術學校西畫科的課程與學院派基礎訓練密切相關，一、二年級課程包含木炭石膏素描、人物素描、油畫人物技巧，三、四年級則轉入油畫製作，五年級提出畢業製作，整體課程安排有「石膏-人體素描-油畫製作」的教學進程。

1928 年底李梅樹赴日投考東京美術學校西畫科，素描為東京美術學校的人學考試重點科目，是當時他唯一的考科。根據其自述，赴日之初李梅樹從石膏像開始學院繪畫歷程，分別進入川端畫學校(藤島武二主持)、本鄉繪畫研究所(岡田三郎助主持)、同舟社(小林萬吾主持)三間畫學校，1928 年底至 1929 年 3 月，連續數個月每天緊湊練習石膏像素描，直到隔年 4 月，順利考取東美油畫科。²⁰⁵

現存李梅樹數幅紀年素描稿，圖 4-1 是 1928 年底赴日之初所繪的維納斯像，此時尚嘗試把握石膏像的臉孔比例、明暗、形體及量感，石膏素描帶有僵硬和青澀感，然而數個月後，圖 4-2 展現入學考試之前的素描功力，線條強弱更有動感，陰影色調具豐富層次，比起初期畫稿表現出更複雜的分面結構，顯示經過數個月苦學後，已能掌握準確的立體結構造型，憑藉著準確的素描能力，邁入學院訓練的初期階段。

李梅樹入學後，一、二年級分別師長原孝太郎(1864-1930)、小林萬吾(1870-1947)學習素描，直至三年級之後轉入岡田三郎助油畫教室，開始繪製油彩人物像。現存李梅樹的鉛筆素描草稿形塑其學院訓練形成的軌跡，為數可觀的素描草稿圖中，展現坐姿、立姿、背姿等多種不同的西方經典擺姿，形塑李梅樹學

²⁰³ 陰里鐵郎，〈黑田清輝の素描〉，收入河北倫明監修，《近代日本洋画素描大系》(東京都:講談社，1984-1985)，無頁碼。

²⁰⁴ 外山卯三郎，《日本洋畫史 2 明治後期》(東京都:日貿出版社，1978)，頁 135-146；陰里鐵郎〈黑田清輝の素描〉收入河北倫明監修《近代日本洋画素描大系》(東京都:講談社，1984-1985)，無頁碼。

²⁰⁵ 李梅樹自述他的行程是：「每天上午八點鐘到十二點鐘到川端畫學校學習素描，下午一點鐘到五點鐘到新宿同舟社再畫素描，晚上六點鐘到十點鐘到本鄉研究所又畫素描，然後買一尊維納斯石膏像在家裡，直畫到深夜兩點才睡。」臺灣畫刊雜誌社編印，〈李梅樹教授的繽紛世界〉，《臺灣畫刊》(1977.8)，臺灣畫刊雜誌社，頁 24。

習人物像的軌跡。

李梅樹在學期間的素描稿裡，人體姿勢各有不同重點，例如坐姿方面，可分為端坐、側坐、臥坐數種不同樣式，以及模特兒倚靠椅子的擺姿(圖 4-3)；立姿展現人體不同重心，有正身雙手交叉胸前、側身擺手、側身單腳跨立(圖 4-4)；素描稿尚有畫家描繪模特兒數種不同背姿(圖 4-5)，捕捉女性背脊的 S 形曲線、肌肉凹凸線條，並強調臀部弧線線條。

落款 1930 年的裸體像炭筆畫素描(圖 4-6)，展現他開始模特兒人體素描的進程，女性雙手背後、雙腳交叉，視角由下而上，不僅如此，著重腹部弧形線條、雙乳的陰影語彙，不論視角與姿勢都與 1888 年黑田清輝的木炭素描《裸婦習作》(圖 4-7)非常相類。

現存的學院素描草稿與日後人物繪畫製作關係密切，例如素描稿的翹腳坐姿在 1935 年《憩ふ女》(圖 4-15)清晰可見，1938 年第四回臺陽展《裸婦》(圖 4-50)則與人體立姿圖式密切相關。李梅樹曾分別以《秋色》、《自畫像》入選 30 年代初期的光風會展，也曾以《憩ふ女》參與春臺美術展。²⁰⁶光風會和春臺展與黑田清輝-官展派一脈的學院洋畫傳統關係密切，會員亦多重疊，得見李梅樹走向寫實、穩健的畫風，留日時參加的展覽團體偏向正統派氣息。²⁰⁷

李梅樹接受正規美術教育後，以學院派人物像為主的畫業逐漸成形。1929 年第二回臺展李梅樹發表《臺北病院ノ庭 (臺北醫院的庭園)》(圖 4-8)是赴日求學不久後發表的第一幅人物畫像，此時的人物作為庭園點景使用，僅佔畫面的一小角。然而 1931 年李梅樹寄回第五回臺展的《アミ物 (編織)》(圖 4-9)技法已經迥然不同，人物成為畫作的主角，不僅精準掌握人體的比例，表現出人物的真實軀體感，並能妥善運用光影製造立體視覺較果，空間表現合理。東京美術學校畢業前夕的作品《裸女》(圖 4-10)，女性橫臥於白色床單，右手支頭，雙腳交疊，人物肌理明亮強烈，採取西方經典的斜臥裸女圖式，深具姿態之美，說明李梅樹已作為成熟的學院派人體畫家。

²⁰⁶ 東京文化財研究所編纂，〈第十八回光風會展覽會(1931)〉，《近代日本アート・カタログ・コレクション 光風会 第 2 卷》(東京：東京都：ゆまに書房, 2002)，頁 291；〈第二十回光風會展覽會(1933)〉，《近代日本アート・カタログ・コレクション 光風会 第 3 卷》(東京：東京都：ゆまに書房, 2002)，頁 114。

²⁰⁷ 光風會是黑田清輝創立的白馬會解散後，由年輕一輩的舊白馬會員發起，繼起之幹部南薰造(1883-1950)、小林萬吾(1870-1947)、田邊至(1886-1968)來自東京美術學校西畫科，故與早年有學校派、官學派之稱。春臺展覽前身是本鄉繪畫所，1930 年改設春臺美術展，大致上出品春臺展的年輕階層多有光風會出品的經歷。瀧梯三，〈光風会史 1912-1994：80 回の歩み〉(東京都：光風会, 1994)，頁 161-163。

二、返臺後創作考量本土性



李梅樹等新銳畫家留學日本、歐洲學習如印象派、野獸派新形式，或者裸女、廢墟、靜物畫等前所未有的嶄新題材，他們接觸最新潮流的現代美術，回到家鄉後卻需要面臨「繪畫如何被理解」的困難問題。

西洋美術在臺灣並無傳統，就連受過教育的傳統仕紳也不一定能完全理解一件現代畫作的意義，例如林獻堂(1881-1956)曾於1937年在日本上野參觀二科會展覽後，在日記上寫下²⁰⁸：

入場料每人五角，畫有百數十張，能合余意者甚少，其中有理想派、未來派，所畫似人非人，殊不解其用意之何在也。

「二科會」展覽強調在野美術精神，處處可見畫家推出如「理想派」、「未來派」等時下美術潮流之作。然而對於觀展的林獻堂而言，卻難以理解繪畫表現不成形的「人」究竟有何意義。

由林獻堂的例子，不難想像現代美術對臺灣一般人來說，與實際生活距離遙遠，純粹抽象的美術概念很難被全面理解。就此而言，留學畫家回到美術風氣並不盛行的臺灣，並非僅是全盤移植日本見聞所學而已，尚必須考慮本地觀者的看法。

值得注意，1937年南州俱樂部舉辦繪畫座談會，座談會裡發言人之一的沈榮曾進一步將文學與美術做比較，透露一般知識分子對美術家創作的想法²⁰⁹：

...(前略)在文學上，語言問題成為一個很大的障礙，(要成為)中央(文壇)的水準並不能說完全沒有違和感，但是在繪畫藝術上這一點正剛好。關於鄉土色，前述成為議題的孔子廟牆壁，我想建築孔廟時，當時的工人並不是秉持著「臺灣的鄉土色就是這個朱紅色」的自信建造。這是我等先天被賦予的，溶於血中所表現的一種型態。畫家表現鄉土色一事也不是有意為之，而是畫家體內的潛意識，在不自覺間的表現被捕捉到了，我想這就是血中精髓所必然喜好的結果。

沈榮認為美術與文學有所不同，臺灣人創作文學具有語言隔閡，故進軍日本文壇困難，然而美術使用視覺語言，相對較為可能入選日本畫壇。他認為臺灣籍畫家先天就得以捕捉鄉土色(Local Color)，將畫家與使用紅磚建築孔廟的工人相比，

²⁰⁸ 轉引自林振莖，〈從《灌園先生日記》看林獻堂在日治時期（1895-1945）臺灣美術運動史中的贊助者角色與貢獻〉，《臺灣美術》，第84期(2011)，頁42-61。

²⁰⁹ 〈南州俱樂部主催 繪畫座談會 1-4〉，《臺灣新民報》1937.06.01-03.05。林錦鴻剪報。

兩者不知不覺間就能發揮出鄉土色，是因為這是「血液」—亦即「人種」「民族」使然。

沈榮對文學與美術創作稟持不同的認識論，他對美術家的看法裡相當有趣：先認為臺灣美術家較易打進日本官展，較容易進入日本美術主流；後認為臺籍美術家不需要刻意就理所當然能表現出鄉土色，是因為臺灣人與日本人存有先天的不同。沈榮說法透露些許矛盾，卻捕捉出臺灣美術家不斷切換「現代」/「鄉土」/「臺灣」/「日本」的多重表現面向。

臺灣美術家實際創作時與文學家、知識人想像狀況不盡相同，甚至創作鄉土色時，比起一般人想像更為困難。李石樵在座談會裡回應說²¹⁰：

鄉土色乍聽之下很容易，但實際上在表現的時候，卻很困難。我將臺灣的有關鄉土色的問題，和松田在帝展改革之際所提出「日本的繪畫應該要帶有日本精神」的聲明，卻成為世人嘲笑的對象之小故事做連結，這一連結是有趣的。我們並不會只有在安平廢墟當中才能生出鄉土色，然而這就像是循環我們全身的血液那樣重要的問題。我們出生在臺灣，而表現我們於臺灣成長的生活情感的，我認為那就是鄉土色。當然，在討論鄉土色的時候，其實是會受到時代—也就是某個時間點—的支配或影響。在繪畫表現上，我反而對於這個容易看見、卻難以解決的問題，感到煩惱。

對李石樵而言，不一定表現安平廢墟或者「紅磚綠瓦」才具有鄉土色，表現「生活感情」才是鄉土色著墨重點，然而這個標準在不同時期具有不同的標準。李氏的回應看來，美術家處理的鄉土色問題比起一般人想像更為困難。

李梅樹也發表類似的看法，他在繪畫座談會裡同樣回應鄉土色的議題，說道²¹¹：

剛才熱烈的討論了鄉土色的問題，我也有自身對於上述問題的見解。在臺灣出生、成長的我們，持有我們對這塊土地獨特的情感。因此不論繪畫的外形如何，我認為我們無論如何都應該要從我們生活感情表現出我們獨有的特色。現在巴黎很有名的畫家畢卡索，他是西班牙人，然而他被批評的地方，是他的畫中帶有太多西班牙的風味，這是他的畫作中帶有 Local Color 的證明之一。如同在今天交通發達的時代，各地的特色將逐漸消失而歸於同一化。由於交通便利，巴黎的流行不久之後也會傳到臺灣。因此我認為，我們還是要始終堅持描繪具有臺灣特色的風景物象。美術會被賦

²¹⁰同上註。

²¹¹同上註。

予時代性，亦必須考慮鄉土色(local color)的問題。



李梅樹認為現代各種新潮流萌芽後因交通便利、大眾傳播頻繁，畫家往來便利，西方現代潮流廣泛流行，創作逐漸出現同一性，所以美術家必須兼顧時代性、鄉土色。他的言談指出，地區(Local)和現代(Modern)是美術家創作「時代性」之作必須面對的問題，就像畢卡索是巴黎有名的現代畫家，畫作兼具西班牙地域的氣息一般，臺灣畫家創作有時代性的美術作品，應該要考慮地域性，堅持描繪具有臺灣特色的景物。

日本留法畫家返國後須面對繪畫本地化的課題，例如第一代日籍留法洋畫家黑田清輝(1866-1924)返日後，融合西洋近代及自身日本文化，創造出和洋折衷的《湖畔》，畫裡繼承日本浮世繪以來「夕涼」的圖像創造持團扇的女性，另外又取用印象派戶外人物的構圖法和外光法作成「女性休憩」的現代題材療癒身心疲累的男性，廣受歡迎。²¹²兒島薰指出，黑田清輝的學生岡田三郎助及和田英作進一步完成洋畫日本化，兩人不斷描繪著「和服」的女性人物像，融合民族風格，完成日本近代的國家認同。²¹³

歷年參展的畫作中，李石樵、李梅樹逐漸奠定以人物為主的畫業發展，雖然兩人畫面呈現不同的個人意識，不過他們在創作人物像時，大多以自己身旁親近的家人親友為模特兒創作人物像，從身邊真實的「臺灣人」出發。從上述的言談看來，李石樵、李梅樹二位畫家不約而同以「生活感情」作為拿捏時代性與鄉土色的解答，他們的回應透露留日西畫家不斷思考自身繪畫內容，關心如何建立臺灣的特色，並足以被本地觀者理解，應積極視為臺灣畫家具有主體性思考。

換言之，李梅樹所作的人物像，尚包含表達生於斯、長於斯的本地「生活感情」，是一種「本地的」自我摸索，再現出畫家個人自覺、學習經驗、文化認同，並間接透露畫家與周圍「人」的關係。值得我們重新檢討返臺後，畫家如何形塑臺灣人物像，使之成為臺灣現代文化的一環。

²¹²若桑みどり《隠された視線—浮世絵・洋画の女性裸体像》東京：岩波書店，1997，頁 81-101。

²¹³兒島薰指出，東京美術學校傳授女性圖式的系譜，事實上是 19 世紀以來以西方男性為視覺中心的系統，自法國歸國的日本男性洋畫家，置換自身為西洋男性立場，以異國風情(Exotic)描繪日本女性，並融入西方想像的日本風情。岡田及和田創作的和服女性像則受到民間企業如三越吳服店之看板、海報、雜誌推動，成為帶有國家表徵的國民服(national dress)，完成日本-近代國家文化的自我認同(identity) 的新女性像。Kojima Kaoru, "The Woman in Kimono: An Ambivalent Image of Modern Japanese Identity", 實踐女子大学美學美術史學, 25: 15-1(March 2011), pp.1-15; 〈『帝国』を映す女性像の変遷—洋装と和装の役割〉，《美術フォーラム 21》，第 18 期(2008)，頁 107-111。

第二節 建立理想美的家族人物像—從玻璃底片探《劉曾妹系列》創作意涵

研究者論 1935 年李梅樹《憩ふ女》已指出其畫與攝影關係，討論李梅樹這幅名作是根據一張拍攝姪媳劉曾妹的照片繪製而成。²¹⁴根據筆者蒐集到的資料，李梅樹以劉曾妹為模特兒創作的畫作共計有 5 幅：

1935 年	《憩ふ女》	(臺展九回特選、臺展賞)	圖 4-15
	《編物》	(臺展第九回入選)；	圖 4-16
1936 年	《繪本見る女》	(臺陽展第二回)、	圖 4-17
	《黄昏時》	(臺展第十回入選)、	圖 4-18
	《いねむる女》	(臺展第十回特選)。	圖 4-19

其中《いねむる女》雖未發現玻璃照片，然而根據模特兒的面孔身形，可判斷為劉曾妹。由上述整理可知，李梅樹以劉曾妹為模特兒的系列畫作，大致集中於 1935-1936 年，這段期間是畫家畢業返臺之初，接連以描繪姪媳形象的畫作入選展覽會，分獲特選、臺展賞等出色榮耀，奠定往後的畫壇地位。換言之，《劉曾妹系列》是畫家於日治時期的巔峰代表之作，可說是理解其畫作在美術史意義的重要材料。

早於 30 年代左右，家境富裕的李梅樹即擁有一臺攝影機，根據其子李景文先生回憶，他與姪子劉山田皆喜歡玩攝影，叔姪倆人常一起拍照，在當時位於三峽公館後的祖厝(現於三峽民生街附近)設有暗房，攝影後李梅樹親自沖洗照片。

30 年代李梅樹拍攝的玻璃照片因年久失散，現僅存 5 張原版玻璃底片(圖 4-11)，以及沖洗出之照片共約 46 幅。照片拍攝內容多為家族人物、友人與三峽景物，根據人物年紀與事件內容，筆者推測照片拍攝的年代集中在 1934 年到 1938 年間，這段期間正是李梅樹自東京美術學校畢業、返回三峽之後。²¹⁵

這一批新材料裡面，透露李梅樹及家人優渥的上流生活形象，圖 4-12 這幅玻璃版的照片來看，李梅樹抽香菸，神態有些玩世不恭，身著合身西裝，筆挺的西裝料子即使今日看來仍覺得所費不貲。現存兩張李梅樹拍攝劉山田照片，圖 4-13 地點為三峽祖厝後院，劉山田穿著講究，手插腰、腳岔開，展現自信樣貌，

²¹⁴倪再沁，《茲土有情：李梅樹和他的世界》，前引書，頁 134-139。

²¹⁵1995 年李梅樹紀念館曾託人將現存拍攝玻璃底片製成幻燈片，並沖洗成 5x7 吋及 10x12 吋兩種尺寸相片。1934 年李梅樹返臺後，常與姪子劉山田一起拍照，1938 年李梅樹當選三峽庄協議員，事務繁忙，大約此時祖厝暗房改為姪子劉山溪與姪媳劉雪金的新房，之後少有照相，故這批照片應集中於 1934-1938 年左右。〈李梅樹么子李景文訪問記錄〉、〈李梅樹三姊李麗玉訪問記錄〉，2012.01.08 訪問，未刊稿。

可能是李梅樹讓劉山田換上好看的西服，留下一張英挺、有著上流仕紳的氣質的照片作為紀念。圖 4-14 為劉山田與友人的照片，友人穿著筆挺的西服，右手拿紳士帽，左手插口袋半倚著牆柱，看來從容，應同樣屬於上流交友圈人物。

值得注意的是，李梅樹特別拍下劉山田所在的地方：三峽橋(圖 4-14)。1933 年三峽橋落成，建在該地最重要的三峽溪之上，橋身設計為圓拱流線型，中央及兩邊配有西式燈座，開通後成為嶄新地標，成為當年最重要的對外通道。前文已述，該橋建設時，李梅樹與劉山田各自寄付金錢資助建橋費。李梅樹特別拍下劉山田與友人在三峽橋的模樣，讓「三峽橋」字樣入鏡，不僅記錄家鄉出現的嶄新地標，同時也記錄了自己參與新建設的一部分。²¹⁶總之，1930 年代李梅樹的業餘攝影展示了新的、高級的紀錄媒材，不僅紀錄李家人的日常形象，也紀錄李氏家族與現代三峽的緊密關係，同時也展示上層階級的現代生活。

李梅樹返臺之後，在社會普遍未能理解新美術的情況下，如同其他洋畫家一樣面臨模特兒難尋的窘境。不過他家境富裕，得以使用攝影輔助繪畫，其中以拍攝姪媳劉曾妹的照片最多，數幅創作都可追溯自拍攝玻璃照片之底稿。劉曾妹來自大溪的上流家族，父親曾文溪(1886-?)與劉清港同畢業於三角湧公學校，兩人同年考入臺灣總督府醫學校後回鄉開業，成為地方名醫。1930 年代初她風光嫁給劉清港長子劉山田，不僅帶了許多嫁妝，也因為擅長洋裁，製作許多漂亮華麗的服飾。²¹⁷根據李家後代回憶，當時劉曾妹「穿著漂亮去拍照，李梅樹會指導如何擺姿勢」²¹⁸，可知某些照片是李梅樹有意識地邀請姪媳進入畫室，規劃其服飾與姿態之後攝影，將其中數張照片作為創作草圖。

一、建構明朗的臺灣新女性

李梅樹赴日後，描繪數次「編織」「休憩」主題，兩者皆是日本油畫家時常描繪的圖式。返臺後，創作《憩ふ女》《繪本見る女》《編物》、《黄昏時》、《いねむる女》等「婦女讀書」、「編物」、「休憩」的圖式，積極將日本畫壇新題材帶回臺灣洋畫壇。

1931 年李梅樹以《アミ物 (編織)》(圖 4-9) 入選第五回臺展，這幅畫是兄

²¹⁶ 李梅樹、劉山田，〈三峽大橋架設費寄付金領收證〉，1933.07.19，李梅樹紀念館藏；三峽橋建設相關紀錄，參見王明義總編，《三峽鎮誌》(桃園市:三峽鎮公所，1993)，頁 1627-1628。

²¹⁷ 劉曾妹父親曾文溪與劉清港同畢業於三角湧公學校，兩人同年考入臺灣總督府醫學校，後回大溪開業，曾任大溪街公醫、大溪街協議會員、大溪共立信用組合監事、基隆醫院囑託、葆生醫院、桃園廳檢疫醫員、大溪小公學校醫、析竹州慈惠院、桃園大圳土木局醫囑託。臺灣新民報社調查部編，《臺灣人士鑑 (日刊一週年版)》(臺灣新民報社，1934)，頁 102。

²¹⁸ <李梅樹三姊李麗玉訪問記錄>，2012.01.08 訪問，未刊稿。

長逝世返回東京後，第一幅正式以人物為主的創作，精準掌握人體的比例及光影立體的視覺效果，展現出真實軀體感。畫中女性僅露出右半身，目光垂落、側臉低頭編織，坐在傳統坐墩之上，周圍有漢桌、盆景、壁飾，暗示人物為臺灣傳統漢式家庭的女子。《アミ物》女性的身分和 1930 年初期李梅樹一幅《憩ふ女(小憩之女)》(圖 4-20)裡的女性相仿，後者頭髮挽起，左腳盤坐長凳，左手輕靠木桌，周圍環繞陶罐、斗笠、瓜果、芋頭，暗示女性為忙碌廚事後休憩的臺灣傳統婦女。

1935 年李梅樹發表同主題《編物》(圖 4-16)，畫作人物面露出左半側身坐在木椅上，身著同色調素雅的臺灣衫，短髮尾是時下流行的微卷樣式，臉廓清晰，左腳與右腳交叉，呈端坐姿勢，服飾為同色系的白色碎花衣裙樣式，低頭視線集中於手中編織。同年獲「臺展賞」的力作《憩ふ女》(圖 4-15)，女性一改先前忙碌於廚事樣貌，轉為左手輕點嘴唇，姿態可愛婉約的少女，身上穿著粉色上衣、白色裙子，配上白色絲襪及高跟鞋，裙上蓋著一塊綠色的布塊，身邊原本帶有臺灣風味的物件，轉為知性的書籍畫頁，身處在一座有蓮池、小徑、盆景的庭園，身後綠色藤蔓攀滿石柱。

由上述不同氛圍的「編織」、「休憩」來看，可將李梅樹 30 年代初期及中期劃分出兩種不同的創作階段。30 年代初期時，李梅樹尚為美術學校的學生，參與民族意識濃厚的赤島社活動，此時他的畫作著力於打造忙碌於家庭事務裡的「傳統臺灣婦女」，並逐漸奠定人物畫為主的畫業；至中期返臺後推出《劉曾妹系列》，一般觀賞者紛紛留意到其畫面裡流露美麗的色調，讚嘆其「甜美的色感」²¹⁹，此時李梅樹已是學成返鄉的專業畫家，積極創作新繪畫，並組織臺陽美術協會，試圖領導臺灣美術發展。

事實上 1930 年代中期返臺後，李梅樹所作人物畫不僅為當時的畫壇帶來嶄新的「視覺經驗」，在描繪「人物」選擇上，亦指涉截然不同的創作意涵。李梅樹《劉曾妹系列》描繪女性讀書、編織、休憩，已脫離操持家務的傳統婦女，傾向描繪時下具備教養以及品味的臺灣「新女性」。²²⁰

根據洪郁如的研究，日本在臺灣實施現代教育後，女性逐漸跳脫傳統，學習現代知識，不僅懂得運動、演奏音樂、欣賞美術，熟知禮儀、社交應酬，還能嫻熟家政、並懂得「家計」輔佐丈夫及家庭。²²¹這類受教育的「新女性」，嶄新形

²¹⁹ 「(編物)甜美的色感在畫面中和緩地流動著，評價很好，連不懂李梅樹在技巧方面投注專業苦心的鑑賞者也發出讚嘆。〔臺展の會場を 青嵐居士を漫歩 きのふ一般招待日〕《臺日新》，1935.10.26[09]

²²⁰ 根據洪郁如的研究，日本在臺實施現代教育，女性逐漸跳脫傳統，學習現代知識，於 1920 年代左右形成「新女性」一代。洪郁如，《近代臺灣女性史—日本の植民統治と〈新女性〉の誕生》(東京：勁草書房，2001)，頁 127-184。

²²¹ 洪郁如，《近代臺灣女性史—日本の植民統治と〈新女性〉の誕生》，前引書，頁 127-184。

象與「明朗」的氣氛相連²²²：

「明朗」是現代一個流行的詞彙，「明朗」表示明亮、晴朗之意，如五月天空般的明亮、健康、充滿生氣，有這樣的意思。這是誰都喜歡的。

新一代年輕女性的形象不僅明亮、健康，且充滿蓬勃生氣，是社會進步的新指標，她們知性的「明朗」氣息，是相對於臺灣傳統漢人女性因裹小腳、未受教育、著重物質生活，被視為瘦弱、愚昧、貪財、欠缺見聞，帶有落後意味的「陰暗」形象而言。

1935年《臺灣婦人界》新年號總督府社會課長王野代治郎寫了一篇〈臺灣の婦人を観て〉，文中批判臺灣傳統家庭及婦女數種風俗，文中提到的「陋習」包含：不明亮的住家、落後的聘金制度、以及欠缺嗜好的家庭生活。他認為本島家屋因為建築構造的關係，進入一看，內部幾乎都是黑暗的；此外，臺灣婦女欠缺快樂，主要是因為長久以來「聘金制度」使金錢介入婚姻，讓婦人求得情愛變得困難；另外提到，臺灣本地家庭欠缺樂趣，缺乏家族團圓夜、插花、茶道、讀書等趣味，並期許婦女兼具明朗與高尚的趣味。²²³

對照李梅樹繪畫出現的轉變，不僅從傳統漢家庭內部，移往光線充足的庭園，原本低頭、面容生澀的婦女，則改為大方就坐，具有明亮光澤的女性容貌，畫中女性在明亮的光線下編織、休憩，衣著色彩調和美麗，整體形象看來非常知性舒朗，與臺灣時下受新教育、具有現代素養、高尚品味的新女性形象巧妙疊合。

李梅樹拍攝劉曾妹玻璃照片時，很可能指導姪媳所擺出的姿勢，實際上與其所學的繪畫「圖式」密切相關。根據《編物》原始照片(圖 4-16)，劉曾妹身處畫室，側身坐在椅子上，擺出低頭編織的姿勢。有趣的是，筆者比對李梅樹收藏的美術資料，劉曾妹雙手的姿勢、椅子的方位、雙腿上方置著毛線球，皆與其「私人剪貼簿」裡一張ザビエー・ブリカール(Francois Xavier Bricard, 1881-1935)所作的《編物する若き女》(圖 4-22)幾乎如出一轍。

1935年李梅樹《憩ふ女》(圖 4-15)參加第九回臺展，獲得該年度特選第一名及「臺展賞」，成為畫家一生最知名的力作之一。根據原始玻璃底片，劉曾妹坐在長藤椅上，畫作庭園背景、散落一地的書籍、西洋美術名作，都是畫家特意添加之母題，《憩ふ女》與隔年《繪本見る女(看畫冊的少女)》(圖 4-17)皆描繪女性「閱讀」的圖像。

《憩ふ女》與《繪本見る女》其圖像源流可以追溯至黑田清輝留法期間

²²²小寺菊子(創作家小寺健吉之妻)，〈真の明朗〉，《臺灣婦人界》(1937.01.01)

²²³王野代治郎，〈臺灣の婦人を観て〉，《臺灣婦人界》，新年特別號(1934.12.10)，頁 38-39。

(1884-1893) 著名的《讀書》(圖 4-22)裡穿著洋裝女性、自然就坐讀書的樣貌。²²⁴然而，進一步觀察 1936 年《繪本見る女》的原始玻璃照片，李梅樹在畫室指導劉曾妹擺出「閱讀畫冊」的模樣，不論其角度、姿勢，皆與 1933 年日本油畫家佐分真(1898-1936)第 14 回帝展出品的《畫室》(圖 4-23)裡閱讀畫冊的女子非常相類。

由此看來，李梅樹拍攝玻璃底片時，有意識地運用時下東、西方流行的美術圖像，令姪媳擺姿。然而，進一步對比玻璃底片與畫作，李梅樹繪畫並非全盤模仿其攝影底稿，反而花費心思投注在人物的「衣著」、「居家背景」上，例如《憩ふ女》將背景改為如莫內《蓮池》般美麗的西式庭園；《編物》與隔年《黃昏時》可見畫家更動照片裡姪媳的衣著樣式，改為著白色調、帶有素雅花樣的臺灣衫，並將原本畫室背景重置改為如布幕的綠色垂枝一隅，並露出「欄杆」部分，暗示西方的庭園風情。

1936 年《いねむる女》(圖 4-19)描繪女子側坐於木雕椅，恬靜地在居家休憩，雖目前未有玻璃底片留存，不過根據該畫的草稿(圖 4-20)，畫家創作時已先描繪女子趴睡椅背的身形、旗袍樣飾、足部姿勢及拖鞋款式。根據筆者比對，《いねむる女》與 1903 年湯淺一郎(1869-1931)所作《モデル午睡》(圖 4-24)圖像密切相關，後者描繪「畫室裸婦」，與西洋裸婦作為真實與美神的創作概念有關。²²⁵然而，李梅樹《いねむる女》屏除《モデル午睡》裡「裸女」、「畫室」的重要意義，畫中女子身著有紋樣的中式旗袍，輕靠椅背，姿態看來非常端莊，可見畫家捕捉「家居生活」片刻，她身後有素雅的壺、日曆，前方為藤椅、羽扇、書籍，各項放置的「物件」都非常仔細講究。

為什麼李梅樹要如此講究這些居家物件呢？30 年代中期臺灣社會知識階層現代生活品味漸次提升，對於個人、個人之居家、組成家庭的女性，逐漸形成自我意識。例如臺灣畫家藍蔭鼎曾在《臺灣婦人界》發表〈裝飾藝術に就て〉一文，他認為從玄關的屏風、盆栽、帽掛、鞋子排列方式，可以推想一家的家風、教養以及主婦性格，應接室裡懸掛的繪畫、物品的配置、插花、牆壁、窗簾的顏色可以讀出屋主的風雅，屋內素雅的桌巾、樸素的壺罐、花瓶裡的玫瑰、自製玩偶、時鐘、詩籤等物件則與主人品味緊緊相連。²²⁶另一方面，他批判臺灣流行的婦女洋裝色彩低俗、鮮豔，指出「服飾」與「美感」有關，建議婦女不應盲目追逐流

²²⁴黑田將讀書女性當作風景一部分描繪，表現出西洋現代性，引領日本其他洋畫家創作相似題材，例如 1902 年淺井忠到法國留學時，特別請歐洲婦女端坐，擺出閱讀的姿勢，完成《讀書》的寫生，若桑みどり，《隠された視線—浮世絵・洋画の女性裸体像》，前引書，頁 81-101。

²²⁵山梨絵美子編，《裸婦：素晴らしき日本女性之美》(東京都：平凡社，2009)，頁 40。

²²⁶藍蔭鼎，〈裝飾藝術に就て〉，《臺灣婦人界》，5 卷 3 期(1938.03.01)，頁 13-15。

行，應考量自身體型、臉型、活動、性格選擇合適的衣著。²²⁷

藍蔭鼎文內不斷將「室內裝飾」、「衣著色彩」與「個人品格」相連，他的言論不僅代表時下的新興知識人對更有內涵的自我、家庭、伴侶的追求意識，也是一種由個人到家庭、家庭到整體，自內而外的自我提升意識。

《劉曾妹系列》裡，李梅樹刻意加入許多臺灣日常生活物件，例如人物所坐的「臺式藤椅」，以及《黃昏時》(圖 4-18)的涼扇、臺式茶壺及茶杯，可知畫家描繪「臺灣」日常生活的意味濃厚。不過，由玻璃底片與繪畫的互動看來，李梅樹並非純然再現日常生活即景而已，經由畫家仔細挑選，女子的服飾、居家環境，營造出優雅高尚的品味。進一步言之，李梅樹有意識地運用時下東、西方流行的美術圖像令姪媳擺姿，繪畫融合西方、日本美術元素，「色調」優美和諧，在李梅樹的筆下，女性姿態端莊、樂於閱讀、富含知性教養，建構出新時代裡有教養、有生活品味、帶有「明朗」氣氛的臺灣理想現代女性。



二、提升傳統婦女的溫婉形象

李梅樹返臺前一年，廖繼春以第8回臺展審查員資格，發表《讀書》(圖4-25)，畫裡以妻子林瓊仙為女主角，其雙襟敞開、裸露雙乳，以坐躺的方式閱讀書籍，看來悠閒自在。廖繼春接受《臺灣新民報》記者訪問時談到製作心得²²⁸：

今年想要出品 40 號《安平風景》和 60 號《讀書》，《安平風景》方面完成了，不過《讀書》仍須修改。我擔任臺展審查員已三年，每次審查時，不知怎麼說，(創作者)就像抹殺自我、模仿他人一樣，少有個性表現的畫作。因為連我自己也這麼想，就針對這個部分來作畫，但就如思緒不安一般地遲遲無法下筆。這次展出的讀書，看似是穩健的力作，實際上是去年九月就開始的，一直苦心經營。首先模特兒一事讓人煩惱不已，幸虧內人對繪畫之事抱持十分理解(的態度)，向不順遂的我提出建議，並願意成為模特兒，因此我好不容易方才能動筆。我的希望是屏除雜念試試人物畫，但臺展出品大多是風景畫，我認為這也是因為模特兒難找的原因。

廖繼春是臺展開辦以來第一位具備西洋審查員資格的臺灣畫家，其提出的作品不僅是展覽示範之作，也代表臺灣美術人才的水平。他提到三年來看到臺展送審作

²²⁷同上註。

²²⁸〈『讀書』とつしりとした 力強い繪を作る 廖繼春氏〉，《臺灣新民報》，約 1934，林錦鴻剪報，顏娟英教授提供。

品皆缺乏「個性表現」，所以想要苦心示範兼具「個性」的最新力作。第八回臺展可見廖氏脫離 1932 年《高雄風景》具象樸實的景色，提出《安平風景》(圖 4-26)以深 V 型街口製造快速、變形誇張效果，畫面看來摩登時尚，可視「風景畫」示範之作；《讀書》則可視為「人物像」創作的新興示範。

廖繼春在《讀書》如同描繪生活片段般描繪裸女讀書，賦予這種「輕鬆感」的裸體女性形象，在當時稱得上勇於突破。在此之前，臺籍畫家描繪裸露女體大多附於女性人物的「母職」之下，例如第三回臺展張水此的《哺乳スル女(哺乳中的女子)》(圖 4-27)、第七回臺展張舜卿《人物》(圖 4-28)皆描繪袒胸哺乳的母親之姿，美術意義層面的「裸女」不僅多為學院畫室裸女氣息之作，畫面大多含蓄保守。²²⁹

廖繼春提到他特別商請妻子林瓊仙擔任模特兒，描繪其妻讀書，現實生活中，林氏畢業於彰化高女，畢業後任職女教師，社會地位高²³⁰，由她擔任《讀書》模特兒，正與時下受新教育的女性形象疊合，展露「菁英新家庭」一脈的上流風雅。廖繼春創作出結合「裸女」與「讀書」兩大主題，分別呼應美術上的裸女與社會上受教育的新女性，提出嶄新風貌的人物像，匠心獨具，突破臺展極少出品人物像的缺憾，足以彰顯西洋畫審查員時代性「摩登形象」的示範氣度。

1934 年楊三郎出品《臺灣婦人像》(圖 4-29)，畫中以其夫人許玉燕為模特兒，描繪她身著旗袍，手持羽扇、遙望遠方的模樣。隔年出品《母と子(母與子)》(圖 4-30)，許玉燕身著洋裝，一手倚靠椅背，雙腳輕鬆交錯，她的視線、姿勢，與身旁小孩呼應。另一幅 1938 年的《夕暮の庭》(圖 4-31)，許玉燕身著洋裝，翹起雙腿，高跟鞋樣式新穎，她眼神看向側方，坐在西式木椅上，背後環繞如歐式庭園般的背景。

許玉燕就讀於第三高女，曾學過油畫與小提琴，數次在《臺灣婦人界》發表文章，談論與楊三郎「戀愛」過程，以及對「服飾品味」的看法，可知她為時下新潮女性的代表。²³¹臺陽展期間，許玉燕幫助楊三郎處理展覽事務，不僅招呼會員，也促使臺陽展順利舉行，可見其為善於社交的賢內助特質。²³²

楊三郎在《臺灣婦人像》、《夕暮の庭》皆以夫人為描繪對象，前者神似 1934

²²⁹臺展女性裸體畫相關研究，見蘇意茹，〈女性裸體與藝術—臺灣近代人體藝術發展〉，收入《何謂臺灣？近代美術與文化認同論文集》(臺北：行政院文化建設委員會，1996)，頁 92-114。

²³⁰王素峰，〈廖繼春之研究(1902-1976)〉(國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文，1987)，頁 34-35。

²³¹許玉燕，〈夫婦といふよりは寧ろお友達の〉，《臺灣婦人界》，1934 年第 10 期(1934.09.14)，頁 90-93；〈流行をかたる座談會〉，《臺灣婦人界》，1934 年 11 期(1934.10.10)，頁 26-43。

²³²根據李梅樹回憶，許玉燕幫忙包辦臺陽美術協會許多事務，1944 年由於許玉燕女士的堅持，第十回臺陽展才並未因為戰火中斷。李梅樹，〈臺灣美術的演變(1979 年 3 月 11 日第十一次臺灣研討會)〉，頁 128-129。

年安井曾太郎(1888-1955)名作《金蓉》(圖 4-32)，然而楊三郎卻表達出其夫人幹練的氣息，捕捉臺灣婦女富社交能力的新形象。楊三郎夫人系列畫作，不僅描繪貼近時下著旗袍、新式洋裝的上流貴婦，由 1935 年的《母と子》看來，畫裡母子兩人在造型上形成一個「圓形」，畫面具有流動感，與其說展現母子之情，不如說透露造型研究意識，而獲得該年臺展推薦席次。

由廖繼春、楊三郎的例子來看，前者作為審查員，逐漸確立自身在具象寫實裡兼具「個性」的新造型；後者則追尋西歐的風情，人物像裡投射出如 19 世紀末的社交風采。兩人創作皆以生活裡親暱的妻子創造「人物像」，投射出自己「美術家」的本位意識，不僅如此，他們的妻子像勾勒出臺灣社會裡面「女性」的位階與形象。

值得注意的是，李梅樹除了《劉曾妹系列》外，返臺初期其畫作也尋求其夫人、二姊擔任模特兒，也拍攝妻子李林粒和二姐李螺照片，並創作《夫人像》、《二姊李螺像》，在數幅畫作裡得以辨認出模特兒身分，使我們注意他的創作意識。

李梅樹《夫人像》(圖 4-33)採四分之三臉孔肖像畫，面部及頸部以較快的速度塗抹顏料，深褐色及土黃色製造陰影刻劃出顴骨、眼窩的特徵，李林粒女士與照片同樣低頭凝視下方，視線向下，並未直視觀者；《二姊李螺像》(圖 4-34)則採取半身肖像的樣式，畫中李螺著倒袖旗袍，視線落在右前方，並未直視觀者，李梅樹以一筆細線勾勒出眼簾，眉毛前端圓弧深邃，後端轉為淡細，加深眼袋光影，仔細刻畫出二姊的肖像神韻，前胸、手上披戴色澤晶亮的金鏈及玉鐲，襯托其雍容華貴的生活。

現存一張夫人李林粒的玻璃照片(圖 4-35)，背景是三峽祖厝後院，李林粒頭髮往後紮髻，身穿上衣下裙的臺灣衫，右手輕靠椅背，眼神落在右下方某處，並未直視鏡頭。在玻璃底片中，可見數張李梅樹拍攝二姊的照片，圖 4-36 李螺在三峽祖厝後院獨照，身著倒七分袖格紋旗袍，樣式素樸，裸露的手腕處配戴玉鐲與金飾，雙腳交叉，雙手交握，呈婦正身端坐姿；圖 4-37 李螺身著上衣下裙改良式臺灣衫，與兒子一起入鏡；圖 4-38 則坐在畫室長沙發，手腕交疊輕靠椅背，雙腳往同方向擺放。三張相片裡李螺臉上並未流露太多表情，衣著為樣式流行的旗袍或臺灣衫，坐姿及身態端莊講究，看來溫婉具良好教養，雙手及胸前可見金飾與玉鐲。

李梅樹二姊李螺嫁給鶯歌人陳義芳，夫家經營瓷器事業，家境安康富裕，時常回娘家探望親友²³³，夫人李林粒女士受過公學校教育，擅長女紅，嫁入李家後負責家中大小事務。²³⁴不論照片或者油畫，李梅樹如實展現兩位女性特質：前者

²³³ <李梅樹么子李景文訪問紀錄>，2012.01.11 訪問，未刊稿。

²³⁴ 根據李景文回憶，母親是傳統女性，擅長女紅，父親大多時間在外忙碌事務，家中孩子大小事

眉宇帶有憂鬱神情；後者視線垂向下方，除去代表個性的眼神，帶有傳統女性的認分之情。

李梅樹週遭兩位親密女性與《劉曾妹系列》裡的「新女性」頗為不同，她們相對保守的女性形象，似於 1936 年李石樵描繪 200 號鉅作《楊肇嘉氏家族》(圖 4-39)裡面楊氏的妻子。²³⁵畫裡楊肇嘉身穿皮鞋西裝、翹起雙腳，以嶄新的西式形象被描繪，身旁的妻子則是著旗袍，半身隱沒於陰影之中，視線垂向下，牽著家族最小的孩子，托出其「母職」的身分。

雖然 20 年代開始，臺籍知識份子開始追求男女平權，不過 30 年代一般的臺灣家庭，女性的角色乃為「男主外、女主內」，例如 1928 年洋畫家陳清汾(1913-?)所形容²³⁶：

浮現在我腦海裡的臺灣女子從夫，受家庭束縛，即使不滿也不敢抱怨，只能一輩子生活在不滿之中，實在值得同情。臺灣的女性可以說只能忍受家族決定的婚姻，然而，過去的不再去追究了，今日的婦女也擁有了參政權，更應該在共存、共榮的條件下，男女互相尊重的情況下才能結合。我對於臺灣家族制度的改善有以上的看法，現在正式向臺灣青年呼籲。

陳清汾遊法時看到自由自在的巴黎女子，便想起自己的親姊姊，在結婚之後生活完全奉獻給夫家，不僅失去個人自由，連與家人見面的機會都沒有，讓他喟嘆「可恨的老習俗！」，並呼籲青年男女重視家庭改革。

事實上，如李梅樹夫人、二姐這類「傳統」的臺灣婦女佔社會的多數，尤其三峽屬於臺灣北部內陸的農村，少數女性有幸接受教育，多數女性則步入家庭，終身操持家務。從李梅樹留下數幅日常生活的草稿，圖 4-40 顯示出環繞在他身邊的女性，平日勤快地忙碌於日常家務，圖 4-41 可以看出她們生活裡的「編織」、「休憩」，姿態隨興大方。

李梅樹在《夫人像》、《二姊李螺像》直接捕捉到堅毅或認份的人物神韻，使畫像直接流露臺灣女性以丈夫為主、負擔家事勞務的社會形象，然而這兩幅畫與《劉曾妹系列》風情迥然有異，也從未於展覽場出品，這一層區別，隱含創造繪畫「現代性」語言時，排除真實生活中的母親、姐姐、妻子角色等帶有「舊」氣息的人物形象。

都靠母親李林粒向李梅樹傳達。〈李梅樹么子李景文訪問紀錄〉，2012.01.08 訪問，未刊稿。

²³⁵ 《楊肇嘉氏家族》是李石樵為贊助者楊肇嘉所作的一幅現代全家福之像，背景為臺中公園，營造出楊氏在中部以及家族的權威之感。相關研究參見顏娟英，〈自畫像、家族像與文化認同問題——試析日治時期三位畫家〉，《藝術學研究》第 7 期（2010），頁 25-69。

²³⁶ 陳清汾，〈巴里管見(一~五)〉，《臺日新》，1931.12.24,25,27-29。中譯收入顏娟英譯著，《風景心境(上)》，頁 146-152。

然而，李梅樹並非「否定」臺灣傳統女性，相對地，他轉以現代語言描繪身邊「家人」「親友」的價值，在展覽場留下兩人文雅婉約的人物像。1937年李梅樹創作《戲弄火雞的小孩》(圖 4-42)，這幅畫很可能最初為出品臺展而作，畫裡以夫人李林粒及長子李景暘為模特兒，從留下的草稿可知，本畫創造時首先決定人物素雅的白色高腰長裙樣式，並仔細斟酌的手勢與站姿，使得畫中女性看來具有古典素雅之美。同年第三回臺陽展，李梅樹出品《母子》(圖 4-43)，該圖的母子形象在二姐李螺的玻璃底片裡亦清晰可見(圖 4-38)，不過畫裡李梅樹讓母親與兒子姿態相互呼應，畫面更具張力，《母子》女性身著旗袍，姿態端正規矩，神情安詳，手中環繞著幼子，看來典雅溫馨。

實際上，若深究《戲弄火雞的小孩》、《母子》，兩幅畫正是以二姐與妻子為藍本，傳達出一般的臺灣婦女對孩子百般照顧的日常畫面。畫家雖然不斷勾勒出女性優雅、現代的形象，畫作最重要的意念仍屬於傳統婦女的持家之情。換言之，李梅樹將臺灣傳統家庭的人倫價值，用心妝點於現代的形象中。

臺灣留日、留歐的學生接受現代文化洗禮，返鄉後往往發現本地與世界先進國家存在落差，例如林獻堂日記曾寫道²³⁷：

(楊)雲萍預定午後將歸去，余使人喚(莊)垂勝來作半日之暢談。垂勝勸雲萍為臺灣文學盡一己之使命而啓導之，不可僅僅寄稿於日本雜誌之計劃，而不顧及臺灣也。雲萍謂抵門司時，觀同舟臺灣人舉動之鄙俗，則深厭惡臺灣。余曰臺灣人之卑劣自不待言，因其卑劣，故吾人不可負啟發指導之責任，余十數年來不敢獨善其身，蓋為此也。雲萍不敢復辯。

簡短的記載，透露楊雲萍返臺時「觀舉動之鄙俗，則深厭惡臺灣」以及林獻堂苦口婆心勸其「因其卑劣，故吾人不可負啟發指導之責任」兩種不同對照的複雜感情。就林獻堂而言，他與其子林攀龍曾在霧峰庄內創辦「一新會」致力提升婦女地位及啟蒙知識，落實農村文化提升。²³⁸

李梅樹身分特殊，回鄉之後參與三峽各項公共事務，是一個地方領導者的角色，家族親友是畫家珍重的人物，也是個人生活情感之寄託。廖繼春和楊三郎是新一代文化人，自由自在地運用其夫人身上投射新品味，李梅樹則進一步以週遭女性打造「理想美」，並捕捉臺灣家庭的情感。相對於時人批判臺灣人種種卑劣形象，李梅樹描繪原本傳統保守的妻子親友時，傾向林獻堂的「啟發」責任，仔細描繪衣著、講究姿態、表現樂於讀書的知性女性形象，在繪畫裡將身邊的「傳

²³⁷林獻堂，《灌園先生日記(六)》，1933.5.25

²³⁸周婉窈，〈「進步由教育 幸福公家造」—林獻堂與霧峰一新會〉，《臺灣風物》，56卷4期(2006)，頁39-89；李毓嵐，〈林獻堂與婦女教育—以霧峰一新會為例〉，《臺灣學》，第13期(2012)，頁93-126

統」女性帶往「現代」，帶有「提升」的啟發之意。



三、《劉曾妹系列》與李梅樹的美術推動

1935年李梅樹出品的《憩ふ女》(圖 4-15)畫作裡，劉曾妹面部帶著微笑，衣著配色優雅，雙腳交疊側坐在竹製長椅之上，右手輕倚在長椅的扶手，端坐於戶外庭園，她所坐的長椅以及前方圓桌之上，散落著一頁頁白底彩圖的畫頁，氣氛靜謐溫馨。

隔年，第二回臺陽展李梅樹出品《繪本見る女》(圖 4-17)，人物身旁描繪畫框、畫筆，有秩序地營造「畫室」的空間，少女身著時下流行的西式洋裝，衣前襟可見蝴蝶結樣式，樣式新穎，她雙腿靠攏、安坐西式座椅上，嫻靜的翻閱畫冊。

李梅樹《憩ふ女》與原作玻璃底片對照之下，呈現畫家初始創作脈絡，僅有模特兒及所坐之處為客觀對象，令人特別注意畫家創作時，畫裡刻意增添「美術書籍」的母題。在《憩ふ女》裡，清晰明顯可得辨認的名作有(圖 4-44)：雷諾瓦的《浴女》(*Bathers*，約作於 1918-1919)、梵谷的《嘉舍醫生像》(*Dr. Paul Gachet*，1890)、塞尚的《吸煙者》(*Smoker*，約 1890-1892)。

研究者討論李梅樹刻意擺置這幾幅畫作的用意，是表現其師承岡田三郎助、雷諾瓦。²³⁹筆者認為，李梅樹《憩ふ女》刻意展現雷諾瓦、塞尚和梵谷的畫作，這幾幅畫作對留日學習西洋繪畫的學生獨具意義，此處應進一步考慮這幾幅作品時下的意涵。

《憩ふ女》創作不久前，劉啟祥(1910-1998)與楊三郎一同前往巴黎精進繪畫，兩人四處遊歷，並在羅浮宮臨摹繪畫。劉啟祥描摹塞尚的《賭牌》、雷諾瓦《浴女》、馬內《奧林匹亞》《吹笛少年》、柯洛《風景》²⁴⁰，現存一張他與臨摹《浴女》之合照(圖 4-45)。楊三郎則親臨柯洛的《戴珍珠的少女》、《田舍娘》，並於返臺後舉辦滯歐作品展，在法國曾接待他的顏水龍在《臺灣新民報》發文肯定楊三郎吸收柯洛(Jean-Baptiste Camille Corot, 1796-1875)、庫爾貝(Gustave Courbet, 1819-1877)、尤特里羅(Maurice Utrillo, 1883-1955)手法，並且讚美楊三郎

²³⁹倪再沁，《茲土有情——李梅樹和他的世界》(臺中：臺灣省立美術館，1996)，頁 94-95。

²⁴⁰孫淳美，〈一九三〇年代旅居巴黎藝術家的臨摹、學習生涯：對劉啟祥早年習畫的幾個觀察〉，收入高雄市立美術館主辦「空谷清音-劉啟祥研究展：劉啟祥繪畫藝術研討會」。網路檢索(2013.6)：<http://elearning.kmfa.gov.tw/liu/p5-2.htm>；劉啟祥相關研究，參見顏娟英，《臺灣美術全集 11：劉啟祥》(臺北：藝術家出版，1993)。

認真臨摹柯洛的作品，再現名畫啟發島內美術家。²⁴¹

《憩ふ女》畫作中，劉曾妹周圍環繞一頁一頁可辨認的彩圖的畫頁，與約莫同時期劉啟祥、楊三郎赴法臨摹印象派經典名家之作關係密切，可視為畫家積極展現印象派的美術典範，宣示自己具備豐富的美術涵養，為時下精進研究的美術家之一。

若輔以田野調查資料作為對照，李梅樹不斷在繪畫裡點綴「美術」母題。《憩ふ女》刻意描繪清晰的「名畫」圖片，創作手法與 1936 年《繪本見る女》(圖 4-17) 相仿。《繪本見る女》原作目前不知所藏何處，根據留下原作的黑白照片，可知也是根據拍攝劉曾妹看畫冊的相片繪製而成，劉曾妹手中拿著畫冊，擺出閱讀的姿勢。比對原始照片與繪畫，畫裡的女子手持的畫冊清晰明顯，得見得其中一幅為裸女圖樣的繪畫，然而原相片裡畫冊模糊不清，可見李梅樹創作《繪本見る女》時，特意安排畫冊裡的圖像。

根據筆者田野調查，《繪本見る女》裡劉曾妹所持的畫冊(圖 4-46)，與李梅樹私人圖畫剪貼簿所見收藏圖片幾乎如出一轍(圖 4-47)，與剪貼簿圖片比對之下，正是畫家平日所蒐集的繪畫剪貼簿。《繪本見る女》裡面兩幅畫作是日本洋畫家前田寬治(1896-1930)作品，左圖為《淡彩素描》，右圖為《少女と子供》，兩幅畫皆為前田寬治遺作展時曾出品。前田寬治曾於 1926 年與佐伯祐三(1898-1928)、里見勝藏(1895-1981)等人組「一九三〇年協會」，帶回巴黎最新潮流繪畫，吸引為數不少的年輕畫家加入。陳德旺回憶錄裡曾提及他與李梅樹、李石樵、郭柏川等在東京的學生，一起前往「1930 年協會」的演講會²⁴²，或許此時李梅樹注意前田的畫作，並留心時下最新的寫實潮流。

除了《憩ふ女》《繪本見る女》外，1936 年《いねむる女》描繪身著旗袍的女子假寐休憩，她周圍環繞現代傢俱妝點主人翁高尚的品味，其中，右前方桌上，女主人的羽毛扇下面壓著一本書，依稀可見「コロ」字樣(圖 4-48)，根據筆者與李梅樹的藏書比較，可以推測這一本書為其所收藏的《コロ画集》(圖 4-49)。

李梅樹創作《憩ふ女》、《繪本見る女》乃至於《いねむる女》時，有意識置入具有藝術潮流的美術圖片，讓觀者跟著劉曾妹或坐或臥、或「看畫冊」姿勢，觀看畫家置入的美術潮流。現實生活中的觀眾以及畫中優雅的女子皆在日常生活裡欣賞、閱覽「美術」，正與此時臺陽美術協會的文化推動意識相符，畫家積極宣示「美術」作為現代生活的一部分，與美術涵養精神的意涵緊緊相扣。

《劉曾妹系列》畫作發表時，李梅樹初返臺，身為臺陽美術協會領導成員之

²⁴¹《臺灣新民報》1934.2 月初。轉引自顏娟英，〈殿堂中的美術：臺灣早期現代美術與文化啟蒙〉，頁 540-541。

²⁴²王偉光記錄、陳德旺自述，《陳德旺畫談》(臺北：藝術家出版社，1995)，頁 212-213。

一，積極籌組美術活動刺激臺灣畫壇，若納入返臺後畫壇的新氣象來看，社會對於臺灣中堅畫家寄予厚望，例如 1936 年記者兼畫家林錦鴻發表〈對臺灣美術界的期望〉，特別提及畫家的修養及應盡的義務²⁴³：

對畫家一般的期望是，畫家除多作畫以外，如能多讀些書、多看些名畫，盡量多研究世界的優秀作品，多讀些美術理論，期理想與技術並行，有很好的修養，才有堅實的進步。

李梅樹在繪畫裡不斷展示雷諾瓦、梵谷、塞尚、前田寬治、柯洛的作品，展示自己的學習歷程，以豐富的見聞回應社會對「畫家」的期待，納入臺陽美術協會的企圖心一併觀察，此時畫家與臺陽正準備建立臺灣現代美術研究機構。

第三節 轉向鄉里人物像—指導精神的農村女性像

一、漸變的美術研究

1937 年 7 月 7 日中日事變爆發後，日軍連結北支、中支、南支戰線，發起徐州、武漢、廣東等一連串戰役，臺灣位於日本領土最接近南洋的地方，被當成戰爭重要的南進基地。臺灣總督府在各機關發起愛國運動，獻金、恤兵、農業栽培、儲蓄等各項支持戰爭的政策，鼓吹臺灣人響應國防、並加強生產軍需及生活必需品、消化國債等。雖然總督府促發各項愛國運動，不過大致上來說，臺灣身處後方，戰爭初期尚未直接感受到戰爭威脅，一般民眾大致上各司其職的過生活。

1937 年臺展因為戰爭取消，隔年主辦單位移交總督府文教局，並提高官展預算，進行一連串審查機制與體制的改組。府展第一回舉辦時，評論家注意到：「會場巡視一週的感覺是充分描寫中日戰爭時局的作品很少，在這方面要求臺展畫家大概是有些過份，結果不少作品只是將標題虛假化。」²⁴⁴身處後方的臺灣缺乏製作戰爭畫的客觀環境，畫家對於中央政策，通常加以挪用、組合或者模仿配

²⁴³ 錦鴻生（林錦鴻），〈昭和十一年度の臺灣美術界に對する希望 官民一致協力を期待〉，《臺灣新民報》，1936.1.8。中譯收入顏娟英譯著，《風景心境(上)》，頁 525-527。

²⁴⁴ 岡山蕙三，〈府展漫評 洋畫の部〉，《臺日新》1938.10.27[03]。中譯收入顏娟英譯著，《風景心境(上)》，頁 286-295。

合，例如府展第二回常久常春《中支の印象》，該畫臨摹自 1924 年日本畫壇山內多門(1878-1932)《長江大觀》，配合戰爭局勢，將畫名賦予「中支」之名，成為帶有戰爭意味的畫作。

臺陽美術協會是在野最大的美術團體，不能自外於戰爭政策。1937 年臺展取消後，臺陽美術協會旋即與水彩畫會、旃壇社發起「皇軍慰問臺灣作家繪畫展覽會」，出售畫作並獻納繪畫慰問皇軍。在這次的展覽會中，本地的活躍的畫家紛紛以獻納活動表達對當局的致意，陳澄波賣出「劍潭山」，木下靜涯賣出「淡水」，鹽月桃甫則提出皇軍慰問金代替出品，李梅樹則賣出「バラ(薔薇)」。²⁴⁵

根據黃琪惠的研究，1938 年第四回臺陽展時陳清汾發表〈臺陽展に寄す〉作為公開聲明，說明臺陽美術協會舉辦「皇軍慰問臺灣作家繪畫展覽會」乃是作為「國民」的義務，另外又說明戰爭之下「畫家」繼續用心創作，以求提供時局之下人心的慰藉功能，給予戰爭時期「臺陽展」定位。²⁴⁶事實上，臺陽美術協會提出這種「國民」、「畫家」雙重的詮釋，正是說明美術家身分漸變，需要負擔起「國民」義務的部分，純粹美術研究必須兼顧現實的政治情況。

1938 年第四回臺陽展李梅樹發表《裸婦》(圖 4-50)《磯邊》(圖 4-53)，其中《磯邊》畫作左方人物首度出現「和服」描繪，政治意識濃厚，兩幅畫作接點綴「海洋」的母題，呼應時局下「南進」意識。《裸婦》的構圖及人物姿勢與塞尚《大浴女》(圖 4-51, *The Large Bathers*, 1906)非常相似，此外，也令人聯想到岡田三郎助喜愛描繪「水邊裸婦」題材，例如經典的《裸婦—水辺に立てる》(圖 4-52)，岡田以日本女性優雅的頸背曲線，重置西洋經典的「入浴」題材。同年另一幅《磯邊》，不論構圖、母題，與 1936 年伊藤清永(1911-2001)的《磯邊》(圖 4-54)十分相類，後者描繪日本沿海以採集捕漁維生的居民，畫家以垂弄長髮的女子暗示日本傳統浮世繪的「海女」圖式，右後方人物則結合雷諾瓦人物的女性姿態，賦予繪畫融合東、西方特色的新個性。

李梅樹相當有意識地挪用日本及歐洲畫壇名畫，再創出帶有戰爭時局元素的兩幅畫作，若仔細觀察畫面，《裸婦》人物跨站的姿勢特殊，傳達出背部肌肉線條的力與美，人體研究意味濃厚；《磯邊》仔細安排畫面裡每一個人物的坐姿、立姿、背姿，探索學院人物群像的意識強烈。也就是說，雖然《裸婦》與《磯邊》融合時局元素，本質上畫家仍繼續從事美術研究。

戰爭初期，當局並未強制性要求畫家表現時局，可以說追求藝術發展的自主

²⁴⁵ 〈皇軍慰問の繪畫展 森岡長官けふ來場〉，《臺日新》，1937.1 臺 0.10[02]

²⁴⁶ 黃琪惠，《戰爭與美術—日治末期臺灣的美術活動與繪畫風格》(臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1997)，頁 43-44。

空間較大。²⁴⁷不過，考量到美術團體的現實層面，若不配合政策發展則可能產生維繫在野空間的困難²⁴⁸，李梅樹身為臺陽美術協會主要領導者之一，可見他在臺陽展出品的繪畫風格與內容逐漸發生變異，不過雖然增添時局色彩，從本質上看來卻未間斷臺陽展的美術研究，探索各種類型的人物像。



二、「都會」到「農村」—現代女性像落幕

1930-1940 年間，李梅樹創造出一生畫業經典的人物像，除了以《劉曾妹系列》屢獲臺展肯定之外，1939 年前往日本創作《赤い衣》(圖 4-55)，光榮入選日本第三回新文展，在此之前，僅五位臺籍畫家曾入選日本內地官展，《臺灣新民報》特地將《赤い衣》印成年曆(圖 4-56)，可見入選時本地的歡欣之情。隔年(1940)適逢內地畫壇盛大舉行「紀元兩千六百年奉祝美術展」，李梅樹又再度赴日創作《花と女》(圖 4-57)，與廖繼春、李石樵、立石鐵臣、鹽月桃甫等畫家同獲入選。²⁴⁹

接連兩年入選日本官展，李梅樹可謂創下個人塑造現代女性人物像的畫業巔峰。值得注意，相較於陳澄波發表數篇闡述追求「東洋氣韻」的相關畫論，李梅樹鮮少留下自己的繪畫理念，使得我們迄今不能深入頗析其創作概念。所幸 1939 年入選新文展時，畫家曾留下一段說明繪製《赤い衣》的過程，使我們得以推敲其創作思維²⁵⁰：

我在昭和九年離開美術學校，因為母親生病一度回到臺灣，今年夏天上京。以『紅衣』為題，雖花了約兩週的時間繪製完成，得到構想之前，卻花了很多人家不知道的苦心，八月時到松坂屋的食堂喝茶時，從女服務生美麗的肩膀得到啟發(hint)製作，從室內跟室外的關係出發，對窗外看到的建築物的調和下了很大的苦心，我沒有想到會入選，所以真的非常開心。

李梅樹陳述其名作《赤い衣》的創作過程，透露兩個重點，其一談到創作靈感，乃是在松坂屋喝茶時，偶然將視線落在女服務生身上，觀看她的「肩膀」而受啟發；另外一點，他談到繪畫別具用心之處，在於調和室內與室外風景，使我們得以理解其著重繪畫「背景關係」的經營。事實上，這段言談透露「觀看女性」、

²⁴⁷黃琪惠，《戰爭與美術—日治末期臺灣的美術活動與繪畫風格》，頁 30-36。

²⁴⁸ 例如 1938 年才成立的ムーヴ(MOUVE)展，至太平洋戰爭爆發後因為團體英文名字不符時局在隔年改為「造型美術協會」，然而改名後不久亦宣告解散。

²⁴⁹ 《臺日新》，1940.10.01[7]

²⁵⁰ 〈天晴れ李梅樹君文展洋画に初入選〉，《臺灣新民報》1939.10.12

「處理背景」對他的重要性，正是理解李梅樹人物畫的關鍵之處。

李梅樹興起創作《赤い衣》靈感的地點，應為距離東京美術學校不遠處的松坂屋上野店。1910年代起松坂屋轉為百貨業，朝向百貨店大眾化經營，地鐵路線開通後賣場成為都市中心樞紐，實行著制服、電梯小姐等新措施，成為流行先驅代表。²⁵¹1923年關東大地震之後，日本都市煥然一新，城市建築不僅由木造改為鋼筋水泥，開始出現收音機、電話等現代設施，昭和之後上野到淺草的地下鐵開通，新型運輸方式出現，公共場所整體市容朝向現代都市發展。²⁵²

李梅樹在東京都會穿梭，將視線投注於日本建築及街道，注視生活於都會的現代女性—女服務生。創作《赤い衣》時，他的行為如同19世紀末漫遊於巴黎、捕捉街上氣氛的現代畫家。不過，《赤い衣》並非實際上真實生活經驗，畫中人物由李梅樹請模特兒擺姿勢後方才作畫，由畫面來看，《赤い衣》迫近觀者距離使得空間秩序(spatial orders)具室內親密感，女服務生著紅衣服、黑色長裙，右手托在餐桌上，靠坐在白色餐桌前，餐桌上有水杯、餐盤、水果裝飾，畫裡刻意集合數種近代美術語言精華，安排巧妙。

《赤い衣》女服務生背景是林立白色的摩登大樓及街道，造型獨特的窗景以橫線與直線窗臺與樓柱區隔內外，透露人物身處現代都會，其創作語彙與1933年安宅安五郎(1883-1960)第八回帝展出品的《姉妹》手法相類(圖4-58)，窗外地景標誌提示西歐現代感，具有提示「時代性」的企圖，這幅畫收在李梅樹私人剪貼簿，或為創作本畫的來源之一。²⁵³《赤い衣》女服務生她撩裙的姿勢展現身軀細緻線條，兼具日本美人畫的姿態感，女性手部細緻描繪則是師承自岡田三郎助的匠心。整幅畫以紅、白、藍、綠色營造畫面，象徵歐法風情的主色調使得畫面優雅洗鍊，極富時代感，得到內地審查員共鳴。

隔年(1940)，他再度赴日挑戰，或許因創作時間相隔不久，《花と女》(圖4-57)不論母題、構圖都與《赤い衣》相似，僅稍改變人物外貌、姿勢與位置，將餐盤水果改為花卉靜物，並重新組合窗外的街景，呈現如蒙馬特的歐式建築風情，與去年相比，整體差異不大。然而《花與女》精準的人體結構、配色、造型技巧仍使他再獲榮耀，成為連續入選兩次帝展的臺灣畫家。

連續兩年《赤い衣》《花と女》描繪都會女性，代表畫家得以自由自在捕捉現代氛圍的女性，畫裡可見現代女性的身軀、咖啡廳與街道、西方靜物畫經典餐

²⁵¹松坂屋的歷史，參見網路資料 <http://homepage1.nifty.com/zpe60314/matsuzakaya.htm>

²⁵²昭和時期日本畫家描繪都會公共場所的現代社會氣氛，參見塩川京子，《絵のなかの暮らし：子ども・おんな・労働》(東京都：岩波，1996)，頁56-59。

²⁵³感謝李景光先生提供「李梅樹私人剪貼簿」。關於李梅樹剪貼簿的相關研究，可參見張靜純、姜映荷、林怡君，〈李梅樹板橋畫室之藏書整理與研究分析 I〉；岩切澗、簡惠華、陳佳慧，〈李梅樹板橋畫室之藏書整理與研究分析 II〉，《美學藝術學》第2期(2003.6)，頁239-266。

盤水果，透露李梅樹「學習」、「營造」出現代的氣氛，表達出「貼近西方現代感的日本社會」，把握日本官展兼具東、西方特質的現代品味，深獲內地審查員青睞。

連續二次入選新文展之後，因為戰事轉烈，李梅樹放棄連續入選內地展覽的機會留在臺灣。1941年第四回府展提出《實る頃（結實之際）》（圖 4-59），畫面構圖和另一幅約作於同年的畫作（圖 4-60）十分相似，同為描繪女性穿著勞動服飾，手持農具佇立在農田前方，1942年府展第五回出品《麗日》（圖 4-61），女性與《實る頃》為同一人，身後農家三五人農忙。隔年第六回府展李梅樹發表《新綠薰る頃（新綠薰時）》（圖 4-62），畫中描寫農村稻刈的三名女性，其中一名手拿鐮刀，後方兩名女子收割。

1941年第四回府展之後，李梅樹畫中的女性的角色逐漸不同，開始描繪大片的農田強調農村的景致，女性持農具佇立，代表「農忙」的意味濃厚。短暫出現的「都會」女子形象，旋即轉為「勞動」的女性，此時畫家的身分和生活開始轉變，「現代性」的追尋被迫告一段落。

三、《實る頃》、《麗日》、《新綠薰る頃》裡的農村女子動員

隨著 1941 年戰事轉熱，李梅樹逐漸被納入各項愛國事務，被命為三峽街防衛團副團長(1941)、三峽奉公壯年團長、警防團長(1942)、臺灣總督府奉公會本部奉公委員、三峽街茶葉組合長、奉公會奉公壯年團本部理事(1943)，奉公會臺北州支部參與(1944)，生活開始出現戰事的影響。根據研究者指出，1941 年 4 月皇民奉公會成立後，透過社會動員來執行目標，將組織分為中央本部、地方組織及傘下團體，網羅對象包含日人與臺人等民間各階層領導者，期間只要由政府指定，臺灣人難以規避奉公會各項活動業務。²⁵⁴戰爭最後階段，李梅樹無法避免由「美術家」回歸到「地方領導者」，實際投入防衛事務、地方文藝活動、增產的經濟性業務，實際深入地方民眾生活，實際掌握時勢脈動，與其他美術家有截然不同的立場。

戰爭末期，李梅樹投入地方生活的時間攀升，不斷帶領民眾呼應各項奉公事務，例如擔任「防衛團副團長」、「警防團長」，底下帶領三百多名團員，維護地方防空、緊急避難，需要定期帶領團練²⁵⁵；1943 年曾以隊長身分帶領「三峽奉

²⁵⁴許雪姬，〈皇民奉公會的研究--以林獻堂的參與為例〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，第 31 期(1999)，頁 167-211。

²⁵⁵〈三峽庄の防衛團結成式〉，《臺日新》，1939.05.04[05]。戰時地方社會治安研究，見鄭麗玲，

壯演劇挺身隊」參加「皇奉臺北州支部藝能競演審查」榮獲第一名，獲獎理由包含「隊長指導之下展現團結」，透露李梅樹配合中央的藝能政策情況下，長時間與奉壯團員相處。²⁵⁶

太平洋戰爭爆發之後，李梅樹常以公開身分協助官方推動地方政策，例如 1941 年底，各地同召開「米英擊滅大會」，李梅樹以三峽街防衛團副團長的身分朗讀感謝文，並演說大東亞戰之意義與吾人覺悟之內容。²⁵⁷現留下一張李梅樹與三峽第一回陸軍志願兵出發者合影留念，應是他以奉壯團長身分出席送行，可見其響應上層的軍事動員政策。²⁵⁸

1944 年底，李梅樹曾以三峽奉壯團長身分被中央邀請出席「國語生活の新建設座談會」²⁵⁹，即根據三峽人民的日語經驗提供看法²⁶⁰：

最近在郡主辦之下，各街庄特以國語家庭為中心設置皇民塾，這是一直以來各地設置的，不教導特定教材，開始去製造一個使用國語環境的皇民塾，由於這樣的緣故，在我的街(三峽)，之前 18 日(12 月)舉行全面結成式，昨日皇太子奠下誕辰佳日舉行開塾日。我以(奉公)班長身分執務，全面網羅部落內第一流人物一類的人物，委託為(皇民)塾長。昨日開塾式，我集全管內所有懂國語、不懂國語的人，交代懂國語的人不要使用臺灣話；不懂國語的人盡可能在一、三、五三個晚上來塾裡施以國語學習要義，(我的)方法是不教導特定教材，而是教他們結合禮儀作法的會話。不管怎麼說，(國語)是被環境支配，如果大家能抱持這樣的想法，我認為不懂國語

《戰時體制下的臺灣社會(1937-1945)：治安、社會教化、軍事動員》(國立清華大學歷史研究所碩士論文，1994)。頁 40-44。

²⁵⁶ 〈三峽奉壯演劇挺身隊 第一位を獲得〉，《臺日新》，1943.04.12[03] 1941 年底到 1943 年，地方業餘演劇團體紛紛成立，藉由青年團、壯年團、桔梗俱樂部等組織，在偏遠農村進行演出，娛樂民眾，演出通常配合政策實施、宣揚精神或募款，藉由戲劇使民眾更有效接收統治者傳達的訊息。簡秀珍，〈太平洋戰爭後臺灣的新劇活動：以地方青年業餘演劇與中央指定演劇挺身隊為討論中心〉，《戲劇學刊》，第 8 卷(2008)，頁 31-53。

²⁵⁷ 〈三峽の米英擊滅大會〉，《臺日新》，1941.12.20[04]

²⁵⁸ 戰爭末期地方人力不斷強化徵調政策，1942 年 1 月，李梅樹會議以認識時局重要性、說明志願兵制度為要旨，參加者眾多，三峽街防衛團、青年團等八百多人與會，共 104 人提出志願書，錄取者陸續在 1942 年 6 月及 12 月入訓練所。6 月底，全街民祝賀旗行列特別志願兵制度實施祝賀式，30 日，第一回志願兵訓練所入所者出發。三峽庄役場藏，《第一回志願兵訓練所入所者出發紀念照》，1942.06.30。

²⁵⁹ 1943 年日軍前線因戰場惡化決定擴大臺灣軍事人力動員，隔年臺灣青年檢查合格者徵為日本兵。因為實施徵兵制之後，徵招對象不限臺灣青年，本島實施國語生活政策。此座談會是為實施本島徵兵制，解決臺灣本島人國語(日語)問題而召開，李梅樹與總督府官員、教育界、新聞界、地方代表一同討論本島使用日語的新生活方式。李國生，《戰爭與臺灣人：殖民政府對臺灣的軍事人力動員(1937-1945)》，李國生，《戰爭與臺灣人：殖民政府對臺灣的軍事人力動員(1937-1945)》(國立臺灣大學歷史學研究所碩士論文，1997)，頁 149-155，頁 149-155。

²⁶⁰ 臺北市皇民奉公會中央本部，〈國語生活の新建設座談會〉，《新建設》3 卷 2 號(1943.2)，頁 25。收入河原功編，《新建設》第 3 卷(東京都：總和社，2005)

的人會徹底消失。



從上述言談看來，李梅樹將懂日語、不懂日語的人分別施行不同指導，對官方政策提出「環境是決定大眾國語使用能力的主因」實際建議，以三峽人民使用語言的情形落實國語能力提升政策，可以說其建言來自於對三峽人民生活第一手的觀察，間接流露戰爭末期屢屢攀升的職責，使得其生活逐漸與三峽地方人民緊密貼合。

1939-1940 年的書信，姪子劉山田、劉山溪的家書提及地方糧食限縮與物價飛漲情況。連續三年，李梅樹在府展發表《實る頃》、《麗日》、《新綠薰る頃》，繪畫裡大片農田風光都是以三峽土地為背景，模特兒手持不同的物品與農地搭配，若考慮現實生活中，三峽農村女子參與地方動員增產的真實生活情況，或可進一步了解畫面重覆的氣氛。

1940 年第一期稻作開始，臺灣總督府實施「總收購總配給」制度，各州成立「米穀納入組合」向農家收購米穀，地方農倉到 1941 年 2 月底已經不能賣米，賣米責任歸組合。²⁶¹島內主食不足的情況日漸嚴重，政府將其他種類的農產品一併整合管束，1941 年底總督府頒布「臺灣米穀等應急措施令」，將米穀管理擴大到小麥、甘藷等糧食作物，強化對食物的統制。隔年 5 月實施「農地作付統制規則」，各州廳擴大實施改良旱地、整理農耕地計畫，並規定農民不得耕種政府指定重要農作物之外的農作。至 1943 年底，通過「臺灣食糧管理令」，各地由農業會統籌生產及收購，由臺灣食糧營團負責食糧的流通、配給、儲藏，生產與徵收合為一體，強化食糧配給統制。²⁶²

從 1941 年開始一連串食糧規則的增訂，顯示日本政府透過內外糧食整編，決定分配對象的重要性。雖然要求農民及農村人力不斷擴大勞動，不過此時島內的配給制度不斷緊縮，一般人維持日常生活的所得食糧越來越侷限。若回到三峽的農事情況，1941 年《實る頃》女子身後黃澄澄稻田，很可能幾近六成的稻米將被收購；²⁶³隔年《麗日》描繪農家一家忙碌收成甘藷田，然而現實生活中的甘藷需要依照一定的數量統一繳交配給，真正耕作的農家僅能少量持有。由此看來，《實る頃》女子手持空籃、《麗日》女子手裡滿籃甘藷，兩幅畫裡實際都透露出農家無法擁有收成的內在意涵。

隨著臺灣成為日本侵略南洋的中繼地，殖民政府對於農村勞動力需求漸增，臺灣各地紛紛成立產米報國挺身隊、產米挺身隊、增產挺身隊等生產組織，例如基隆金山、汐止街確保「打破農村舊惰性，喚起女子勞動心」，成立產米報國挺

²⁶¹ 李力庸，《米穀流通與臺灣社會:1895-1945》(臺北縣:稻鄉出版社，2009)。頁 310-315。

²⁶² 同上註。

²⁶³ 1941 年 6 月到 1942 年 5 月，米穀納入組合對米穀收購率達 63%。同上註，頁 312。

身隊。²⁶⁴三峽因應米穀增產政策，因農村勞力不足，藉由精神改造動員男性勞力，不只是男性，連女性都被號召加入生產，組織「三峽街女子產米報國挺身隊」，要求女性也提供勞動力。

三峽作為重要糧食生產區域之一，動員生產的壓力攀至高峰，1943年2月的一篇報導裡，皇奉會臺北州本部及支部官員到三峽視察農村生產情形，其中，梁井支部長召開懇談會激勵士氣，他提到「耕地也是國土」，鼓勵民眾要「將田地最高度活用」、「把平常認為不可能的事化為可能」²⁶⁵，這一番談話透露出戰爭末期官員頻繁到農村視察走動，不斷提出擴大的增產要求，致使地方生產力緊繃。同年李梅樹作《新綠薰る頃》，畫裡模特兒手持農具收割，此時農民以正條密植、種植綠肥、堆肥運動等新方式達到增產的要求，描繪出在決戰氣氛之下，地方農村不斷擴大人力勞動的樣子。²⁶⁶

決戰時期三峽後方奉公事項，都有李梅樹實際投入的身影，1941年起戰事轉烈，李梅樹在這三年留下《實る頃》《田園少女》《麗日》以三峽農地為背景，呈現婦人在農地前手持收成農物佇立，作品面貌走向群像，畫中主角的暗示性增加，傳遞出三峽婦女加入勞動、以及糧食限縮政策的景況。《實る頃》《麗日》《新綠薰る頃》以地方農村為主題，從「單人」的人物像，逐漸增加為多人的「群像」，透露地方動員之下「人」被控制的樣子，呈現出地方村民被大規模動員的氣氛。

四、立石鐵臣評論李梅樹畫作裡的「生活情感」

太平洋戰爭爆發之後(1941年12月7日)，臺灣美術界的氣氛逐漸轉向緊張，戰爭後期時局題材盛行，此時美術創作內容漸趨向時局描繪，美術家自由表達的藝術性格逐漸被壓抑。

第五回府展期間《臺灣公論》召開「臺灣美術座談會」，出席者有臺大教授金關丈夫、畫家立石鐵臣、桑田喜好，還有評論家竹村猛，他們特別討論「時局色」介入美術後的「美術精神」問題，金關丈夫認為反映緊張的時局不必完全靠戰爭題材，只要畫家全力以赴創作，這樣的繪畫態度就足以反映時局；立石鐵臣認為繪畫和宣傳海報本質不同，不應混為一談。²⁶⁷

²⁶⁴ 〈女子の労働心喚起 産米報國挺身隊結成〉，《臺日新》，1941.03.14[04]

²⁶⁵ 〈梁井支部長増産を説く〉，《臺日新》，1943.02.19[03]

²⁶⁶ 〈決戦服姿の齋藤さん 三峽の奉公戦士を激励〉，《臺日新》，1943.05.21[02]；〈汗する農業戦士慰問稻刈り現場を巡廻稿ふ〉，《臺日新》，1943.07.16[02]

²⁶⁷ 金關丈夫等，〈第五回臺展を語る座談会〉，《臺灣公論》，1942.11。中譯收入顏娟英譯著，《風

「臺灣美術座談會」流露此時創作逐漸被時局壓抑的氣氛，幾位日籍文化精英的立場都堅持美術為美術創作的原則，仍然為繪畫自由的「藝術性」爭取詮釋空間。在這個脈絡之下，立石鐵臣在座談會裡與其他日籍文化精英評論李梅樹的《麗日》²⁶⁸：



立石：李梅樹的《麗日》作品是一件風俗畫，是否如此展且不說，他表現的意識究竟為何？

竹村：那類的作品是概念性的模仿某一種繪畫風格，此思考方式就是他構圖的基礎吧！

金關：已成名的畫家往往因襲舊慣畫作，因此好比每年同一個人都只是換件衣服出場的感覺，送到展覽會的作品，多半不過是在這樣的意識創作出來罷了。

由上述意見看來，李梅樹《麗日》被批評之處共有兩點，一是因循舊作的模式，該圖與前一年《實る頃》構圖、農村題材雷同，讓人物「彷彿換件衣服就出場」，被認為是怠惰之作；另外一點，則是戰爭期間出現許多迎合展覽的時局色彩，為戰爭而描繪地方土俗景色、生活風光的「文展型風俗畫」，與會人士不能認可李梅樹此時農村風格，認為其流於「風俗畫」的淺薄。

「風俗畫」特定的內容與風格，正是觸碰到戰爭後期「時局色」與「藝術性」的扞格，立石鐵臣曾經師事岸田劉生、梅原龍三郎，個人藝術表現的意識強烈，數次反對「創作」附庸「戰爭」之下，認為美術家應該著重畫家自由創作精神。立石在〈第五回府展記〉拿李梅樹的《麗日》與李石樵《小憩》(圖 4-63)相比²⁶⁹：

李梅樹的《麗日》背景為田園風光，幾位當地的少女聚在一起，而且意識到有人在觀看，此為農村的風俗，但如果就此認為比(李石樵《小憩》)悠閒的婦人畫更親切，這也是不對的。(略)

關於李石樵的作品，我認可其日常描寫的肖像畫，而排斥展覽會中的風俗畫，因為風俗畫流於怠惰的形式，肖像畫無論如何一定得要肖似，必須細心觀察對象，然後樸實寫生，往正確方向邁進。

立石鐵臣批判李梅樹《麗日》如描繪田園風光的「風俗畫」，認為其觀察客體、

景心境(上)》，頁 286-295。

²⁶⁸同上註。

²⁶⁹立石鐵臣，〈第五回府展記〉，《臺灣時報》1942.11。中譯收入顏娟英譯著，《風景心境(上)》，頁 281-285。

寫生肖似的精神，反倒不如李石樵所創作肖像畫《小憩》，並給予後者較高的評價。事實上，立石奠基於「藝術性」的觀點，批判「時局色」介入美術並排斥帶有格套氣息的「風俗畫」，正巧透露出戰爭後期，李梅樹與李石樵兩人因為「美術家」身分不同，出現截然不同的創作路線。

李石樵與李梅樹幾乎同時確立「現代女性像」的繪畫路線。李石樵戰前即受到楊肇嘉的贊助，陸續以臺中仕紳訂製的肖像畫賺取收入，保持來回日本、臺灣的作畫生活。1935年出品《編物》(圖 4-64)，女性穿著端正的新式洋裝，坐在西式座椅，耐心地編織，這樣的圖像代表臺灣新社會結構裡一群經濟富足的幸福女性，概念與《劉曾妹系列》非常相似。1939年李梅樹以《赤い衣》攀上個人繪畫生涯高峰時，李石樵也迎向創作新突破，第二回府展出品《女二人》(圖 4-65)，一位女性斜躺裸露、眼神魅惑，另一位女性側坐，腿部曲線俐落，這幅畫不僅人體寫實功力深厚，畫家掌握了女性的擺姿和眼神，使得人物流露出慵懶的氣氛，至今看來仍具現代感。

戰爭氣氛轉烈時，李石樵尚得繼續持續往「現代女性」的路線鑽研，累積充沛的創作能量，1942年《小憩》(圖 4-63)、1943年《座像》(圖 4-66)捕捉時下女子的神態，整體構圖及人物神情的掌握度甚至比 30 年代更加成熟。然而，此時李梅樹卻脫離「小憩」、「編織」，畫作對象逐漸以「家鄉」為中心，後期的《實る頃》、《麗日》、《新綠薫る頃》區別 30 年代與 40 年代的繪畫內容，從單獨的「家庭」走向「鄉里」的戶外勞動人物像，代表畫家個人身份的轉變，與前一期的人物像已有截然不同的氛圍。

值得注意，立石鐵臣雖然對李梅樹「風俗畫」的繪畫風格嚴加批評，然而他卻注意到李梅樹畫作裡的「生活感情」，於戰爭氣氛最高漲時，透露其創作和其他畫家宣傳時局之作的不同性格。立石簡短說道²⁷⁰：

(《新綠薫る頃》)這個甜美的通俗性與第一部《便り》美人畫大概不相通吧，作者的生活感情大概就是存在於這樣子的甜美與通俗性之中吧!

1943年評論《新綠薫る頃》，對「風俗畫」的批判轉為較和緩的口吻，將其畫作與日籍畫家野村泉月的《便り》(圖 4-67)相比，將注意力轉向繪畫內容，談論到李梅樹畫作裡甜美、通俗性與其「生活感情」有關。

野村泉月是一位專長以美人畫的日本畫家，在臺府展期間屢屢以現代美人的繪畫入選。《便り》一圖即是野村描繪姿態優雅的美人，輔以椰子樹點綴背景的地域色彩，畫名「便り(來信)」點出這幅畫正是時下臺灣女性接獲丈夫或兒子

²⁷⁰立石鐵臣，〈第六回臺灣美術展覽會〉，《臺灣時報》(1943.11)，頁 76。

自前線戰事傳來的消息。立石鐵臣在同篇文章論野村泉月的《便り》，說道²⁷¹：

(野月)總是在畫美人畫，把美人用美人(畫)的樣子畫下來，卻不是畫美人畫以外人類美麗的樣子，可能是對美人以外的人不是特別有興趣吧！不過這也是其中一種(繪畫)態度，這種態度也不是野月一人獨有，而是日本畫中多數情況。

觀者會以看(美人)畫般的方式去看這幅畫的美人，如果能聯想到如畫般的美人也是很好的。像這樣子的閱讀觀賞技巧，很巧妙在運行著，能滿足一般人通俗的眼。不過過於低俗的情況也是有的，像是《便り》這幅畫趨近於此。

野村的創作「通俗」在於其流露出幾乎與現實生活全然無關的情調，若不刻意點出「來信」畫題，這幅畫像與其他日本畫壇流行的現代美人像幾乎沒有特別不同。換言之，立石鐵臣批評野村著墨美人畫裡的姿態，卻未曾真正關心現實生活裡面的人，一般人很容易被畫中的現代美人所吸引，轉移現實真正的情況，毫無理解臺灣家庭支援日本前線戰事的肅穆心情。

然而，立石鐵臣為何會認為李梅樹的《新綠薰る頃》甜美、通俗的女性人物帶有不同的「生活感情」呢？這或許是因為臺灣畫家在戰爭時局描繪「臺灣人」時，投入更多在地感情。依照論者指出，二次大戰期間，臺灣在第三階段(1944.10-1945.1)、第四階段(1945.2-1945.8)受戰爭牽連最深，尤其1943年底起，美軍轟炸範圍擴張到臺灣，1945年2月之後軍事目標擴大到其他經濟、公共設施，轟炸情況最嚴重。²⁷²1944年戰事最為激烈、空襲頻繁，李石樵轉入描繪時局色彩鮮明的《歌ふ子供達》(圖4-68)，他談到自己描繪時局時，並不願意如時下展覽會直接描繪軍隊或根據照片創作，反而想捕捉臺灣人在現實生活中「昇華」的情緒。他說道²⁷³：

我所看到現實風景的一面，社會的一面如何與小孩們結合來描寫呢？到最後，由於時局是麼逼迫緊張，我們一定要保持喜悅與希望，一直到最後關頭也必須抱持這樣的心情，因此最後發展成防空洞前唱歌的小孩。(略)

可以說是一種痛苦、掙扎之後與希望及快樂結合，單單表現一種痛苦比較容易，但是將痛苦帶入喜悅的境界，這不是時間性或空間性，而是有距離

²⁷¹同上註，頁72。

²⁷²張健球，〈二次大戰臺灣遭受戰害之研究〉，《臺灣史研究》4卷1期(1999)，頁149-196。

²⁷³〈臺陽展を中心に戦争と美術を語る(座談)〉，《臺灣美術》，1945.3。中譯收入顏娟英譯著，《風景心境(上)》，頁344-351

的。

事實上此時全臺氣氛緊張，《歌ふ子供達》裡面人物卻看不出喜悅，也看不出痛苦或批判，畫家反而認真捕捉小孩「唱歌」的一瞬間，加以仔細描繪，可以說，此時李石樵的創作表現帶有高度的曖昧。從畫家論自己的創作概念看來，戰末難以解讀的人物像氛圍背後，並非單純表達戰爭時期痛苦、掙扎，而是有意識地將「希望」與「快樂」結合，帶有傳達正面積極的精神，說明創作是本於「超越」的鼓舞之情，帶有隱晦的精神意義。

接連看來，李梅樹戰爭後期的三幅府展作品有諸多共相性。首先，畫裡面的女性人物皆為農忙的婦女，卻身著優雅整潔的洋裝：《實る頃》和約作於同年的圖 4-60，女性皆站在農田前方，身上的服飾與 1939 年《赤い衣》裡的女服務生衣著類似，《麗日》與《新綠薰る頃》則相近於《劉曾妹系列》裡面的衣著，為時下少女流行的洋裝。雖然描繪農村動員，然而婦女優雅的衣著與姿態卻是延續自 30 年代的現代女性像。

李梅樹畫裡的女子身著優美的洋裝，與現實有一段差距。1941 年 7 月稻米收成，「三峽街產米報國女子挺身隊」在小林街長、長谷川助役、挺身隊指導員等指導之下，從早上八點開始實施稻刈總動員，報紙讚許女子挺身隊不畏炎炎夏日進行收割之舉。²⁷⁴現留下一張當時的照片(圖 4-69)，可見農村婦女身著「勞動服飾」辛苦下田的樣貌。由照片與畫作對照，不難發現李梅樹對女性衣著、姿態的處理，使得其繪畫脫離農事耕作的勞苦感，帶有「甜美感」的理想浪漫田園氛圍。

其次，《實る頃》《麗日》《新綠薰る頃》三幅畫的「畫名」都非常明朗樂觀，然而「畫面」卻傳遞出一股凝重壓抑的氣氛，令人不得不注意繪畫裡違和與矛盾之處。《實る頃》女性身後是一大片黃澄澄的稻田，畫名本帶有「結實累累」、「豐收」之意，然而她卻面無表情，提著一個幾乎空蕩蕩的籃子；隔年出品的《麗日》右方女性與《實る頃》為同一人，畫名指涉農事豐收的好日子，畫裡農家三五人忙碌景況，女子手拿著滿滿的甘薯，左手兩隻指頭卻勾搭在籃子邊緣，似乎意有所指的樣子；1943 年《新綠薰る頃》的「新綠」指涉收成稻禾的夏季，可見後方兩位女性正忙於稻刈，然而右方的女性卻拿著鐮刀，彷彿是動作停下的瞬間，畫家捕捉到她看向遠方、默默無語的沉思之情。

《實る頃》《麗日》《新綠薰る頃》女性刻意擺出的姿勢、違和的優雅姿態，使得畫作帶有理想田園的感覺，卻又有凝重的氣氛，可以說，李梅樹的農村女子動員圖像令人感覺到「壓抑」卻又兼具「明朗」的一面。若由李梅樹的《新綠薰

²⁷⁴ 〈産米報國女子挺身隊を稻刈に總動員〉，《臺日新》1941.07.22[04]

る頃》來看，與李石樵《歌ふ子供達》所欲傳遞的「昇華」氣氛非常相似，三位優美的勞動婦女遊走於現實與虛構之間，與其說是純粹捕捉農耕的沉重，或許更像用「浪漫」的感覺來克服不太愉快的集體勞動。這些畫作正是李梅樹有別於其他同時期畫家的「生活情感」，實際面對投入勞動的婦女，要繼續耕作也要對未來要充滿希望，帶有指導精神的鼓勵氛圍。



小結

李梅樹返臺之後正準備奉獻所學、領銜畫壇，劉曾妹系列人物圖像明朗和開放，看來充滿希望，表現出臺灣新女性的朝氣，與同時期畫壇常勝軍楊三郎、廖繼春等人展現相似的品味，他們皆藉由身邊妻子投射文化精英的氣息，李梅樹與上述畫家屬於同一階層的新知識人。

然而李梅樹是三峽出身的美術家，身兼家族地方領導角色，負有照顧鄉民責任，回到本地之後，當他重新探索本地的人文風景，出現不一樣的思考。三峽僅為北部進內陸的農村，大部分人民都帶有淳樸氣息，就現存玻璃照片來說，李梅樹留下妻子李林粒和二姐之身影，形象看來都非常守舊，現存留下數幅日常生活的草稿，顯示她們坐姿隨興，現實生活中，周圍女性僅是一般家庭普通的婦女。

從展覽場上的畫作，得見李梅樹不斷留下文雅現代的家族親友像，留下鄉土地域裡創造出的現代形象，這群鄉里親友是李梅樹珍重的人物，包含自己妻子、姊姊、兒女親友，是畫家重要情感後盾，若回歸時代氛圍，李梅樹將以「家人」「親友」作為模特兒，並非觀「舉動之鄙俗，則深厭惡臺灣」，而更是傾向林獻堂「吾人不可不負啟發指導之責任」的態度，創造她們優雅的形象，帶有提升期許的意涵存在。

戰爭末期臺灣畫壇漸趨壓抑，自由的現代性追尋告一個段落。李梅樹有別一般畫家，兼具「地方奉公」與「美術奉公」的雙重身分，不得放棄任何一環，1941年開始，李梅樹的人物像出現複雜的面貌，一方面延續 30 年代紀錄家族親友的優雅樣貌，仔細打造女性具有教養、姿態、端正服裝的面貌；另一方面，作為畫壇主力畫家，不得自外於戰爭政策，必須順應時政，表現出後方增產生活，「現代性」的表現融入糾結的「殖民性」色彩。另一方面，40 年代初期李梅樹的人物畫訴說逐漸限縮的糧食政策及婦女加入勞動的景況，卻帶有通俗、浪漫的田園氣氛，人物與畫面內容難讀難解，或許正是來自地方基層的複雜情感，在畫面裡傳達類似「昇華」、「超越」的意涵。



結論



日本統治臺灣之後，新式教育制度建立，拔擢人才的體制隨之更迭。劉清港和李梅樹成為新一代的地方領導人，家族脫離原本清末地方商人階層的地位，不僅擁有較高的聲望及權力，並得以主導鄉里事務，兩人成功發展正好回應吳文星對日治社會階層的研究：1919年以前有幸進入總督府醫學校或國語學校就讀的臺人子弟，日後多為社會新一代的領導階層。²⁷⁵劉清港逝世之後，鄉里事務轉由李梅樹接續主導，迄今仍可見其家族與三峽地方事務緊密的關聯。

另一方面，殖民者建立的新式教育體系因為缺乏完善的就學管道，促使海外留學生的增加，臺灣留學生成為提倡新思潮的先驅，遂有《臺灣青年》、《臺灣》、《臺灣民報》的誕生，這些報章傳播西方新知、省思臺灣傳統、呼喚一般青年意識的崛起，尤其特別受到醫學校、師範學校、中等學校學生歡迎。²⁷⁶就此而言，反省臺灣自身文化成為一個廣泛的現象，在這個脈絡下，以黃土水和陳植棋為代表，將「現代美術」轉為足以作為新時代發聲的載體。本篇文章說明李梅樹正是接收到新思潮的青年之一，使他關心的是一般臺灣有意識的知識份子關心的社會問題，促使他在〈致妹夫陳清源〉信件中批判富豪、檢討個人發展，因為喜愛美術，便在機緣之下投身美術志業。

從陳植棋開始，臺灣人為主導的美術活動體系逐漸建立。赤島社讓現代美術轉向與文化啟蒙運動呼應，其一是啟發本島美術家，其二是啟發民眾接觸，雖然該社團的壽命非常短暫，卻將臺灣美術團體的發展帶往有意義的轉折。另一方面，李梅樹身為一個有意識、有責任感的人，在赤島社結束後主動將社團承接下來，返臺後旋即創辦臺陽美術協會，我們可以看到臺陽美協不僅延續赤島社的活動，亦擴大創設美術體系及文化活動範疇。這意味著從赤島社到臺陽美協以來一直有一個延續的理想，即是提升大眾、提升美術家、提升臺灣島的文化。

若扣合畫作來看，筆者認為臺陽美協的畫家並非被動模仿或照抄日本、歐美的美術。從現有的資料而言，1937年南州俱樂部舉辦「美術座談會」，這些臺籍知識份子和臺陽畫家討論「自己的」、「臺灣的」美術內容應該要如何，意味著他們很有主體意識地面對自身繪畫內容。這方面可以進一步以陳澄波為例，邱函妮近來的研究指出，陳澄波在數幅描繪故鄉的圖像裡，試圖以繪畫建構臺

²⁷⁵吳文星，《日治時期臺灣的社會領導階層》，前引書，頁 83-164。

²⁷⁶新文化運動相關研究，參見洪世昌，《〈臺灣民報〉與日治時期臺灣新文化運動(1920-1932)》(國立臺灣師範大學歷史研究所碩士論文，1997)

灣的主體性，尤其 1937 年《嘉義公園》以融合臺灣、日本、中國、西洋等元素的「理想故鄉」形象出現，呼應 20 年代文化協會以臺灣為主體的東洋觀及世界觀。²⁷⁷ 事實上，在南州俱樂部舉辦的「繪畫座談會」裡，陳澄波已經很有意識地面對自己身為畫家的社會角色及畫作內容。南部實業界的徐先燾詢問臺陽成員「臺灣是否有名畫？」這一個很有意思的問題，陳澄波回應道²⁷⁸：

臺灣是有名畫家的，例如一百多年前的林覺、書法家凌霄，這已經是數百年前的事了，在雕刻方面，約八十年前有萬王等人，那三人的作品都被稱為名作，但現在那些作品卻大量流向中國。我從前就一直在找這同樣是生長於嘉義的藝術，卻找不到。臺灣有前輩大師的存在，但我們卻沒有跟著他們的軌跡繼續發展，實在可惜。更可惜的是，我們的前輩黃水土、及吾弟陳棋君的過世，讓人無限傷悲，力量微小的我們只能先強忍悲痛之心，繼續接續著他們的腳步，以成為後繼者目的。我想我們應以此為念繼續努力。

陳澄波的發言勾勒出其畫家的歷史位階與社會責任：臺灣第一波的「漢傳統」遺風隨時代流歸中國而消失；第一代留日發展的美術先驅璀璨地凝聚新力量，卻因為現實環境惡劣而殞落。他們是留學後率先返臺發展的第二代，面對斷裂與接續必須「繼續接續他們的腳步，以成為後繼者為目的」。從這個層面來看，陳澄波參與臺陽美協、描繪有主體意識的故鄉圖像，正是面對當時領導臺灣美術界、建立臺灣美術內容等艱難的命題。

李梅樹返臺後以玻璃底片創作的系列人物像，帶有以美術積極形塑臺灣人的形象的意圖。其畫作可以清楚解讀兩個訊息，一是所作的很有意識地投入「美術」元素，散落在描繪現代生活的《劉曾妹系列》女性圖像裡面，透露出「美術」進入「現代生活」的意識，正是臺陽美術協會的活動宗旨，而畫家自身負有帶領其前行的使命；二是李梅樹以劉曾妹、親人或鄉里之人作像，這些模特兒都是畫家熟悉的人，在傳統女性及新女性形象的表達上，與時代社會脈動緊密結合，其致力描繪其典雅的形象則帶有積極的意義，傳遞出「期許」的訊息，即使現在的李家後代，也知道父親以家族親友作畫時，包含著期許、肯定及流傳意圖。

由這個角度來看其「鄉土關懷」，李梅樹一生有別於其他畫家，堅持不斷以鄉里人物、故人親友作像，早於 30、40 年代起即為家庭、鄉里的基層女性留下優雅的形象，可以說，李梅樹用人物畫體現鄉土文化的提升從「根」做起的理想，

²⁷⁷ 邱函妮，〈陳澄波繪畫中的故鄉意識與認同—以《嘉義街外》(1926)、《夏日街景》(1927)、《嘉義公園》(1937)為中心〉，《美術史研究集刊》，第 33 期(2012.9)，頁 271-342。

²⁷⁸ 〈南州俱樂部主催 繪畫座談會 1-4〉，《臺灣新民報》1937.06.01-03,05，林錦鴻剪報。

從身邊的人開始帶來「現代」的啟發，由具有素養的「人」提升鄉土文化。就此而言，李梅樹並非一個作畫自娛的美術家而已，其繪畫與美術運動皆為提升和建設臺灣新文化的一環。

然而，在李梅樹的例子裡，可以看到臺灣畫家的主體性在中日戰爭爆發後，逐漸被壓抑的進程。臺展開辦後，臺灣畫家活躍的美術創作僅約十年左右的黃金期，很快的便面臨來自殖民地宿命的挑戰。先是戰爭初期畫家的自由創作精神必須以戰爭之名給予正當化，美術研究漸變；自 40 年代開始，不论文學家或美術家都必須暫且擱下對現代性的關心，回應時局色的需求，宣示身為「國民」的忠心。嚴格說起來，臺灣畫家雖然夢想以現代美術建設臺灣文化，但真正落實或得以自我嘗試的時間顯得非常短暫。例如李梅樹曾在〈幾近花甲的溫馨友誼〉提到美術運動由興盛轉向殞落的過程²⁷⁹：

……尤其自第三屆起臺陽展南下巡迴展出，一批老友有機會相聚，彼此對美術發展的遠景，充滿無比信心。然而第二次世界大戰突然爆發，使我們這一代畫家絕大多數的創作生涯，都被戰爭攔腰斬為兩段，尤其可惜的是臺籍畫家所辛苦創建、正當蓬勃發展的新美術運動，隨著戰爭的轉劇，完全枯萎，除了少數幸運者外，其餘全為生活各奔前程。

30 年代中期的臺陽美術協會氣勢如虹，尤其 1937 年第三回臺陽展時更是充滿無比信心地擴大發展，然而才具規模，卻很快地便面臨二次世界大戰的挑戰。當殖民地美術創作逐漸被要求與時局政治合而為一，臺灣繪畫的現代性追尋便僅能轉為隱匿的伏流，不僅意味臺灣畫家自我摸索空間的漸次消失，新美術運動建設也不得不隨之停擺。

本篇論文礙於篇幅，僅只論述李梅樹日治時期兩個階段的創作，然而從畫家一生數個重要的繪畫階段來看，30 年代主要作「家居」的現代女性，40 年代轉向「鄉里」的務農民眾，至 60 年代以降，則留下許多描繪祖師廟誦經團人物「環臺」時的形象，從畫作內容可以觀察出「家居—鄉里—公眾」的軌跡，意味畫家在逐步擴大畫作的對話對象。

在此簡單交代李梅樹戰後的生平活動及繪畫創作思考，以觀察其 30 年代以來美術理想的後續流變。戰後，臺灣文化界為光復深感興奮，畫家對新政府懷抱期待，積極為美術教育奔走，臺灣文化協進會召開美術座談會，李梅樹發表意見，呼籲當局重視臺灣美術教育，希望能實現日治時期美術機構不足的缺憾。²⁸⁰雖然

²⁷⁹李梅樹，〈幾近花甲的溫馨友誼〉，前引文，頁 205-206。

²⁸⁰〈美術座談會(1946.9.17 召開)〉，《臺灣文化》1 卷 3 期(1946.12)；收入《臺灣文化》覆刻版(臺北：傳文出版，1995)，頁 20-24；戰後初期的臺灣美術相關研究，見顏娟英，〈戰後初期臺灣美

臺灣美術家憂心中小學美術教育被取消的問題，提出興建藝術設施、設立研究機構、藝術生活化的建議，然而隨著陳澄波在二二八事件後不幸遇難，緊張恐怖氣氛持續蔓延，本地藝術家逐漸認清現實，新政局無能實現美術理想。²⁸¹

二二八事件後，臺灣文化界人士面臨被剪除的生存壓力，李梅樹則努力爭取擔任地方政治工作機會，1948年任三峽農會理事長，1951年臺灣省實行地方自治後，直至1957年共連任1-3屆臺北縣議員。這段期間李梅樹除了政府公職之外，並兼任三峽祖師廟修築工程負責人，也得見其設計三峽茗茶廣告，協助三峽茶葉產銷。²⁸²

60年代起，李梅樹正式告別政壇，投入美術教育事業，陸續受聘於中國文化學院研究所、國立藝術專科學校。在李梅樹帶領之下，1965年國立藝專美術系創立第一屆畢業展；隔兩年，該校創「雕塑科」並兼科主任，立下臺灣雕塑史重要里程碑。1968-1972年間，李梅樹帶領藝專學生修築祖師廟，製做塑像及廟內大浮雕，促使藝專雕塑科與祖師廟修築保持密切的建教合作關係。²⁸³這一段時間，李梅樹陸續發表多篇美術教育的論述，提出關於臺灣美術教育設備、展示陳列、師資培育、及常設美術館的建議。從多方面看來，這份關懷始自日治時期臺陽美術協會以來的未竟之業，致力改善臺灣的美術環境。

值得注意，李梅樹為籌措修築三峽祖師廟的經費，帶領祖師廟誦經團成員環臺募款，並拜訪各地廟宇師傅、找尋設計靈感。此時，李梅樹拍攝許多祖師廟成員的照片並加以描繪，留下一系列類似照片效果的寫實人物畫，這些繪畫如實反映其生活與廟宇誦經團、工作人員密切結合的訊息，像是《窗邊斜陽》(圖 4-70)是團員在祖師廟後廂房休憩，《冰果店》(圖 4-71)則為環臺募款途中，誦經團成員在冰果店休息的模樣。

如果說，臺灣美術屬於20年代啟蒙運動的一環，那麼其對象毋寧是更廣大的，不侷限於懂得美術的行家而已。李梅樹積極用畫作接觸民眾，至60年代重修祖師廟時，李梅樹帶領誦經團成員環臺募款、參訪各地廟宇，並不只是學習民間廟宇的精華而已，同時也進一步探求一般臺灣民眾所認知的「美」的內涵，此時李梅樹留下一系列「世俗樣貌」的女性，代表他的作品不只面對出現在展覽會

術的反省與幻滅》；收入張炎憲、陳美蓉、楊雅慧編，《二二八事件研究論文集》(臺北：吳三連臺灣史料基金會，1998)，頁79-92；夏亞拿，《暗潮洶湧的藝壇：戰後初期臺灣美術的動盪與重整(1945-1954)》(國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2012)

²⁸¹顏娟英，〈戰後初期臺灣美術的反省與幻滅〉，前引文，頁79-92。

²⁸²李梅樹政治職務，見黃克仁，〈李梅樹先生的生平事略與從政生涯〉，《李梅樹教授百年紀念學術研討會論文集》，前引書，頁291-306；喻蓉蓉，〈一手彩筆一手政治的縣議員畫家--李梅樹〉，前引文，頁4-23；倪再沁，《茲土有情》，前引書，頁105-114；王志鴻、林炯任編，《百年峽農·尋根探源—三峽鎮農會一百週年特輯》，前引書，頁58-60。

²⁸³相關研究見林麗雯，《從三峽祖師廟中學術背景作品談李梅樹主導之意義》(中央大學藝術研究所碩士論文，2002)

的觀者，甚至接觸鄉里民眾、學校裡的美術學生，和一般民眾的生活呼應。可以說，王白淵認為李梅樹後期畫作「通俗」，正巧代表 1920 年代以降的民眾啟蒙運動理想並沒有被其放棄，意味著畫家期待看畫的人是更廣大的群體。

最後，筆者認為李梅樹「美術家」的社會關懷仍持續在當代臺灣產生影響。2013 年筆者撰寫論文的期間，李梅樹紀念館主辦一年一度的「三峽梅樹月」，該活動為紀念李梅樹先生誕辰，每年 3 月由李家後代自行策畫活動內容。今年的活動別具用心，紀念館分門別類地根據李梅樹先生的繪畫內容，安排三峽 12 個相關的藝文地點，將畫作以真跡或複製品的方式擴大展出(圖 4-72)，例如三峽溪畔的宰樞廟(上帝公廟)展出《河邊洗衣》系列作品；在三峽百年牙醫診所「救生醫院」展出《劉清港像》及相關文物；三峽祖師廟埕前，展出《祖師廟廟埕前》《祖師廟慶典》《梵音》等數幅誦經團、祖師廟有關的畫作等。除此之外，李梅樹紀念館也規劃特展、藝文講座及學習活動，在「梅樹月」展覽中同時邀約出身三峽的當代畫家，以其畫作與李梅樹的真跡「聯展」。²⁸⁴

「三峽梅樹月」的活動透露幾個訊息，其一，這些畫作與地點的搭配，著實印證李梅樹繪畫內容與當地風土民情密切貼合，畫作正是作為畫家對周遭人事的情感表白。其二，紀念館讓繪畫作品擴大分布於三峽地區各大景點，繪畫從美術館「走出去」後，引起一般遊客的興趣，促使他們增進對三峽歷史、對李梅樹、對美術品的認識，這一點正巧延續赤島社、臺陽美術協會，以及戰後李梅樹個人持續以美術進行啟蒙的社會教育面向。其三，這個活動邀請三峽當地藝術家共襄盛舉，並舉辦藝術講座及學習課程，帶有對本地「人」的提升；而「梅樹月」聯合三峽景點逐漸成為地方定期的文化活動，帶有對「地方」人文觀光的提升，達到「提升鄉里」的目的。

這令人想起李梅樹寫給二兒子李景光的一封信，其提到對下一代的期待為：「繁華家庭、耀祖揚宗、貢獻社會、報效國家」。²⁸⁵李梅樹以現代美術提升鄉里文化的使命感，孕育自臺灣近代獨特的歷史發展，至今仍深深烙印在李家人腦海中，促使他們在三峽自行經營紀念館、文物館，並有意識地舉辦美術文化活動、促進在地觀光。筆者認為，若以「現代美術建設新鄉里」的角度解讀，自日治時期開始的臺灣現代美術仍然與我們的生活緊密結合，持續傳承與創造新意義。

²⁸⁴ 「2013 三峽梅樹月」相關訊息，可參照 <http://www.limeishu.org.tw/chinese/lms.html>

²⁸⁵ 〈致李景光家書〉，1957，李梅樹紀念館藏。全文亦收入岩村益典，〈日本人眼中的李梅樹：李梅樹研究ノート：その1〉，《李梅樹教授百年紀念學術研討會論文集》(臺北：國立臺北大學人文學院，2001)，頁 322-323。



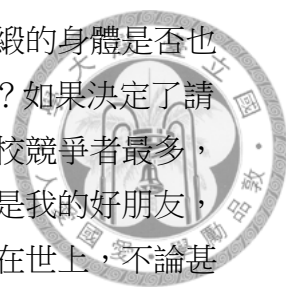
附件一：李梅樹，〈致妹夫陳清源〉，1928.12.29



向寒の節御変りは御座いませんか御伺ひ申し上げます。俊哲様は大分大きくなっただろうね。劉緞も元気でせうね。商売はうまく行くか。君は来る心算で居るだろうか如何ですか。それだけ決心しているか何卒お通知を。東京に来て案外金のおおくかかる事に気がつく。目下医学界の學校は一番競争者が多く来る。心算があったら何卒早く準備した方が得だ。僕は昔より君を僕の親友と思ひ、妹まで君に上げたし、君も幾分僕の心事を知ってはいるだろうと思ふ。人間としてこの世に生まれた以上は如何なる事を不問、自分の意志通りに進みたがるものである。僕は東京に来て台湾にいると同様に一夫一婦主義、そのたに女を求めない。目下僕は独居致して居るが、その方面には一向向かないもので、これが妻に対する一大義務であると同時に僕は必ずや自分の進むべき道に向って花花しい進み方をして行く心算である。郷里に引き込んで乃公はかねもちだ或は乃公は尊者だて威張っている者と僕等が来京に於いて如何に進み行くかは実に興味ある問題だ。今こそは一書生なれど僕の労力に依って或は有る程度迄漕ぎつけることが出来るかも知らない。兎に角思ふ存分やってみたいものである。然し必ずしも労力致したからとてきつと成功が出来るとも言えないが「人事を尽して天命を待つ」心算だ。来る事が出来ればきたまえ。市外の貸間だつたら非常に安いと言うことだ。「良時不可失」である。講議録の事は暇がない為にまだ調査させず近日中に調査して上げる。三峡に於て小生に対して如何なる風評が傳り如何なる評定を下しているか何卒御通知下さいませ。守信君は返事をくれないが一度確めて下さい。僕をもう忘れたのかしらん。近頃の家の様子を何卒御通知下さいませ。御健康を祈る必らず返事を下さい。早く貰いたい。

十二月二十九日夜燈下にて

李梅樹



天氣漸漸變冷了，您最近好嗎？俊哲應該也長大了不少吧。劉緞的身體是否也健康呢？生意還順利嗎？你打算過來東京的事計畫得如何了呢？如果決定了請務必通知我。我來東京之後才發現在這裡的消費很高。現在醫學校競爭者最多，如果有打算的話，無論如何早點準備比較好。我從以前就認為你是我的好朋友，甚至將妹妹嫁給了你，你應該多少也知道我的心意。只要人生在世上，不論甚麼事，都要按照自己的意志前進。我即使來到東京，也和在台灣一樣奉行一夫一妻主義，不求其他女性，雖然現在我獨居，這方面我一點也不逾越，這是對妻子的一大義務，同時，也打算著一定要朝自己該前進的路，璀璨地走下去。與其窩在故鄉被當成有錢人、或者是有身分地位而囂張的人，相比之下，像我們這樣來到東京，想著如何往前邁進，實在是一個有趣的問題。雖然現在只是一個讀書人，但憑著努力，說不定也能到達一定的程度，總之盡力做做看。雖不能說只要盡力就一定能成功，但我還是會抱著「盡人事聽天命」的想法去做的。如果能來就來吧，市區外的話，還有非常便宜的房子，別錯失良機。因為最近沒什麼時間，所以關於講議錄的事到現在還沒去查，最近有空會去幫你調查。在三峽，對我有甚麼風評、或有甚麼評價的話，請務必告知我。守信沒有回信，請再幫我確認一下。他是否已經把我忘了。最近家裡的情況請務必通知我。也祝您身體健康。請務必回信給我。期待能快點收到你的回信。

十二月二十九日在夜燈下
李梅樹

附件二：楊三郎、陳清汾致李梅樹，約 1939.10.11



註：本封信件由楊三郎、陳清汾兩人合寫，原信有缺漏頁，(1)(3)為完整內容，(2)部分內容缺失，疑為缺漏頁之處，以*記號記號標示

(1)

前略失礼

先日出した航空便を見た事と思う。本朝、清汾兄と文教局へ行き、局長に会った。局長は先般（六月頃）と同じ様な言葉を重ねるだけで、招待の件は如何とも仕様が無いと。しかし、私達美術家の立場を十分理解して居ると。推薦には一同無論入るから、一日のちかひから、心棒して出品して下れと重ね重ね言う。

清汾君と二人で考えるに、手を切るのも非常に良いが、実力をしめした後、大いに争う事も一作と信ず。有島先生が来る事だし、清汾君が十分力を入れるのも楽だから、裏に廻って大いに仕事をして行くのも良い方法と。

只、問題は全員一人かかさず、同行動で行かなければ、事が好都合に行かないと思う。その為め搬入まで貴諸兄に帰台願いたく、本朝電報を打ったのである。共に育った台展をみすみす他人の手に渡すのが残念ゆえ、貴諸兄の高意至急返事頼む。失礼。

十月十一日 楊
清汾
在京 貴諸兄へ

前略、失禮

您應該已經看到前幾天寄出的航空郵件，今天早上，我和清汾兄到文教局和局長見面。局長和之前(六月時)一樣，只是不斷的表示對於招待的事情，無論如何都是沒有辦法的。不過，局長說他很能夠理解我們美術家的立場，不斷的表示推薦當然是要全員加入，請各位忍耐，展出作品。(關於所有人一起這點)清汾兄和我都認為，雖然分別作業當然也不錯，但是(由展出作品而)顯示我們的實力之後，就好好競爭(我們相信這)也是個可行的辦法。因為有島老師會來，而清汾兄也會竭盡全力，盡職擔綱背後斡旋等的工作，我想這會是個很好的方案。只是，問題在於，必須要全員到齊，一人不差的一起行動，這樣事情才能

進展得很順利，為此，希望到搬入前，大哥能夠回台灣一趟，這也是今天早上的電報中所要傳達的事。要眼睜睜的看著投入心力的展覽(台展)交到他人手上，會覺得非常可惜，因此煩請大哥厚意趕緊回覆。失禮。

10月11日 楊

給在京的大哥

(2)

李梅樹君へ 石樵君へ

小生の為め、一米半か一米でもよし、カンバス一卷お願[い]する。ルツウセ一丈(五、六円のを)。拍[舶]来品がなければ、文房堂でもよし、お願[い]する。金不足の際至急知らせ[よ]、送金する。

もしもや出品して全員とも推薦になれず、中の二三が推薦された際は、会期中来年の不出品を声明すると。その時初めて対外的に大きく言葉を出せると二人が思う。小生はあくまで、全員一步調で行くことを希望する。一人でも反対があれば、小生はその人と同步調で突進する決心で有る。

給李梅樹君 給石樵君

小生想拜託您幫忙採購 1.5 公尺或 1 公尺 ヲルツウセ一丈(五、六圓左右)的畫布。如果沒有進口的，那麼文房堂(*在東京的一家畫材店)也可以，拜託您了。若錢不夠的話，請盡快通知我，我會再寄錢過去。

如果不是所有人能得到推薦，有兩三個人在被推薦時，我們在會期中就表示明年將不再展出作品。我們兩個覺得那大概是第一次用這麼強烈的言詞對外這麼表示吧。小生當然是希望所有人都能夠同步調的前進，不過縱使有一個人反對，我也有要和那個人同步調前進的決心。

(3).

帰台後、毎日の様に当局と会い、大分話し合った。別紙の如く、当局は吾々の意見を十二分に分って下れてゐる事と思ふ。最後まで、吾々の希望が達成しない時は、内地の審査員を信頼し、出品して吾々の希望に前進しては如何と考える。ことに有島氏は十分信用できると私は確信をもっている。再考を願ふ次第である。

諸大兄 清汾

回台湾後、毎日常會到當局會晤商談，就如另一頁(寫的)那樣，我認為當局非常能理解我們的想法。我覺得，如果到最後，我們的期望不能達成時，那我們就相信內地審查員而展出，朝著我們的期望前進。特別我確信有島氏十分有信用。想請您重新考慮。

諸大兄 清汾

附件三：〈楊英梧致李梅樹〉，1939.10.3



梅樹兄弟惠存

自北一別，戀戀不已。去月接讀手書，敬悉足下客旅京師，命石樵兄事，弟豈敢不如命乎？因弟抱病月餘，且澄波老兄長之令愛結婚，弟亦不得列末席之榮，甚為惆悵。又小兒景崧入京都兩洋中學，亦不能與之同到基隆也。嗟乎！身體之弱，雖有萬能之英雄亦受顛倒耳！願兄勿怪弟之不早命，幸甚家叔樹德弟已將足下書通過矣，諒想不日(樹德)必電與足下交與石樵兄也。弟之南海山「澄波兄作人物二十號」欠椽一個，請兄代買一個，而使彼處寄代急到換來彰。是幸，又來月舍弟英賢欲在北與內地婦人結婚 未知吾兄能歸來否？若有順便，煩示我歸期 是所深望也。

弟楊英梧

石樵兄代為請安

十月三日



台展問題に関する建議書

- 一、建議書提出の止むなきに至りたる理由
- 二、舊台展と新台展との相関性
- 三、現代台湾美術家中堅層と舊台展との関係
- 四、台展と台陽展との関係
- 五、美術行政上より見たる新台展諸官制の運行より生いたる招待出品
- 六、推薦規定に附いて
- 七、美術家の心理
- 八、美術行政と美術家との微妙なる関係

建議事項

- 一、台展永遠の進度を期する重要事項
 1. 審査委員の人選問題
 - イ. 内地側審査委員の選考について
 - A. 一方に偏せざる人を求むること
 - B. 現代中央画壇に於いて活躍せる人を求むること
 - ロ. 台湾側の審査委員の選考について
 - A. 萬年審査員を廃し任期を定むること
 - B. 一人に限定せず二人以上中堅層より委嘱し若しくは任命すると
 2. 推薦に関して
 - イ. 舊台展に於て獲得せし資格に依り推薦者を出品前に於いて決定すること
然らざる場合は本協会全員一蓮托生を以て出品せず
 - ロ. 推薦者を更に進展せしめる方法を講ずること
 - A. 台展最高賞を設置すること
 - B. 推薦者の内より台湾側審査委員に委嘱すること
 3. 研究機関を設置すること
 - イ. 常設研究所を開催すること
 - ロ. 短期講習会を開催すること



- ハ. 美術講習会を開催すること
4. 展覧会場の改善に関する件
 - イ. 在来の展覧会場は狭隘にして而も採光宜敷ならず其の上、地の利を得ざる理由に依り更に新しく展覧会場を設置、若しくは物色すること
5. 参考資料とあるべき作品の蒐集をすること
6. 美術館の設置

有關台展問題建議書

- 一、必須提出建議書的理由
- 二、舊台展與新台展的相關性
- 三、現代台灣美術家中堅層與舊台展的關係
- 四、台展與台陽展的關係
- 五、美術行政上所見新台展諸官制運行產生的招待出品
- 六、有關推薦規定
- 七、美術家的心理
- 八、美術行政與美術家間的微妙關係

建議事項

- 一、期待台展永續發展的重要事項
 1. 審查委員的人選問題
 - 甲. 有關內地的審查委員選考
 - A. 徵求不偏向任一方者
 - B. 徵求中央畫壇活躍者
 - 乙. 有關台灣的審查委員選考
 - A. 訂定廢除萬年審查員的任期
 - B. 不限定委任一人，從二人以上中堅階層委囑或任命
 2. 有關推薦(制度)
 - 甲. 須於(府展)展出前決定(出)依舊台展(規定)可獲資格的推薦者，否則本協會全員連帶全體不出品
 - 乙. 謀求更完善的推薦者方案
 - A. 設立台展最高獎
 - B. 從推薦者中委任台灣審查委員

3.設置研究機關

甲.舉辦常設研究所

乙.舉辦短期講習會

丙.舉辦美術講習會

4.關於展覽會場的改善

甲.目前的展覽會場狹窄而且採光不佳，依照地利條件更新或者挑選展覽會場的設置

5.參考資料與應有的作品蒐集

6.美術館的設置



附件五：〈菊池清作致李梅樹私信〉，約 1944

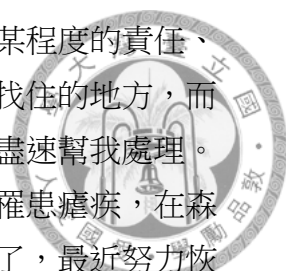


拜啓、日夜御心勞の程御察し申候。昨日民衆一万余名、拙宅へ陳楓君を先頭に來集し、役場にも食糧營團にも幹部不在の為取り附く島無く苦衷を訴へる相手なき中へ推参したるが、米の配給手配に関し、郡へ交渉して貰度旨申出候に付、李梅樹さんと李陳淡さんが台北の当局へ要求に行かれたとの事だし、郡当局も分室当局も極力奔走中の由に付、諒せられ度と皆へ警察側より訓戒して解散せしめたる次第にて幸不穩の暴言も聴かずに今日に至り候。農業會扱の國民貯蓄の整理も、陳人瑞氏時代より夜業にても繼續して次々と完了するやう嚴重申渡候へ共、整理後れ勝の由にて心痛致し居り候。役場扱の分より著しく遅延し、返金に付民衆が騒ぎ出すやうでは後々御迷惑を重ねること、相成候へば、係員に責任を或程度迄自覚させ、昼夜兼行事務進捗方御願申上候。諸方面の知人へ不肖の宿舍も物色方依頼致し居候に付、何時転住すること、なるや計られず候に付、不肖の貯金借財の清算、引継手續等も可成速に御願申上候。呉々も御健康に御注意下され、難局打開の程祈上候。不肖三十年振りにてマラリアに罹り候処、森川先生の妙案にて治療し、腫物も百数十の痕跡を残し漸く下火となり、昨今は予後の衰容快復に努め居り候。好物の酒を中止せる為か風邪の気味にて次々と衰毫を覚え候。

十日
菊池生
李梅樹様

拜啓、您日夜操煩、萬分辛苦了。昨夜民眾一萬多人，以陳楓君為首聚集在我的住家，因為役場和食糧營團幹部都不在，因為找不到宣洩管道、傾訴苦衷的對象，所以民眾們想冒然造訪，但關於米的配給安排、向郡交涉的事情，聽說李梅樹先生及李陳淡先生已前往台北當局提出要求，郡當局、分室當局也都在極力奔走中，請體諒在警察這邊的訓誡之下大家也解散了，因此到今日都沒再聽到惡劣的謾罵。農業會經手國民貯蓄之整理，從陳人瑞時代開始就夜以繼日地持續不斷進行，鄭重地命令希望可以一步步完成的同時，由於整理進度有落後的傾向，也感到十分擔心。除了役場處理的部分有顯著的落後，對於退款一

事，民眾發出騷亂情形之下，會帶來諸多麻煩，要讓職員自覺有某程度的責任、事務處理的進度部份請您諸多麻煩了。我託各方認識的人幫忙找住的地方，而至於何時搬家、我的存款借款的清算、移交手續等事項也請麻煩盡速幫我處理。不管如何，請保重健康，希望趕快解決難關。時隔三十年我又罹患瘧疾，在森川醫生的建議下治療，還留著百數十腫物的痕跡但也漸漸消退了，最近努力恢復健康，不知是不是停止喜愛的酒的原因，在感冒的感覺當中漸漸感受到衰老。



十日
菊池生
李梅樹樣

◎年表一：劉清港(1885-1930)



年代	生平活動		出處
1885	04月16日，	劉清港出生	〈自書履歷〉
1900	04月03日，	入三角湧公學校就讀	〈自書履歷〉
1905	03月12號，	參加總督府醫學校「第七回醫學生徒募集」考試，獲入學許可	《臺日新》，1903.03.11[3]
	03月25日，	修畢三角湧公學校第五年課程	〈自書履歷〉
	04月10日，	入臺灣總督府醫學校就讀	〈自書履歷〉
1910	04月15日，	自臺灣總督府醫學校畢業	〈自書履歷〉
	04月30日，	任職臺灣總督府基隆醫院，月俸 20 圓	〈自書履歷〉
	12月21日，	獲得事務格別勉勵金 19 圓	〈自書履歷〉
1911	02月，	領取醫業免許証	《劉清港紀念專輯》，頁 4
	04月，	辭去基隆醫院職務，並獲事務勉勵金 10 圓	〈自書履歷〉
	05月23日，	任三井合名會社臺灣出張所大豹派出員附屬醫院醫務囑託	〈自書履歷〉
	12月25日，	獲事務格別勉勵金 50 圓	〈自書履歷〉
1912	04月30日，	辭去三井合名會社附屬醫院職務，獲得事務格別勉勵金 50 圓	〈自書履歷〉
	06月28日，	私立保和醫院開業（三角湧八十二番地）	〈自書履歷〉；
		長子劉山田出生	《三峽鎮誌》，頁 1584
1913	02月29日，	加入日本赤十字社	〈自書履歷〉
1915		次子劉山溪出生	《三峽鎮誌》，頁 1584
1916	10月26日，	三角湧同風會舉行發會式，出席朗讀祝詞及祝電	《臺日新》，1916.10.30[漢 4]
1917	06月，	當選三角湧信用組合監事	〈自書履歷〉

	07月08日，	桃園往鶯歌列車翻覆，與支廳長、桑原公醫等人前往救助。	《臺日新》1917.07.08[02];07.09[漢02];1917.07.09[05]
		長女劉春出生	筆者採訪
1918	06月21日，	臺北往鶯歌石列車翻覆，與支廳長、桑原公醫等人前往救助	《臺日新》1918.06.22[02] 06.23.[03][07] 漢文[6];06.24 漢文[03]
	07月22日，	因救助火車衝突事件，依「臺灣警察賞與規程」第一條，獲桃園廳頒獎金8圓	〈自書履歷〉 《劉清港紀念專輯》，頁6
	08月16日，	救助鶯歌石驛汽車衝突事件(1918.6.21)有功，臺灣總督府頒獎金10圓。	〈自書履歷〉
	10月，	任「大日本私立衛生會」通常會員	〈自書履歷〉
	11月，	前往日本東京參加「大日本私立衛生會」講習	〈自書履歷〉
1919	07月25日，	當選三角湧金融公司監事	〈自書履歷〉
	08月18日，	任桃園廳檢疫委員	〈自書履歷〉;《慶賀狀》
	冬季，	救助冬季流行性感冒	《慶賀狀》
1920	02月07日，	任臺灣公醫，月俸25圓	〈自書履歷〉;《劉清港紀念專輯》，頁8
	03月08日，	負責三峽小學校、三峽公學校、成福公學校、尖山公學校、樹林公學校、柑園公學校等六校之醫務(1920-1930)	〈自書履歷〉 《劉清港紀念專輯》，頁8
	11月04日，	任「三峽自治制祝賀會」發起人總代表	《臺日新》，1920.11.07[6]
1921	04月01日，	任「三峽同風會三峽分會」副會長	〈自書履歷〉
	05月04日，	任臺北州海山郡三峽庄第一屆協議員(1921.5.4-1922.9)	《三峽鎮誌》，頁525-548 〈自書履歷〉
	11月01日，	任臺北州衛生調查委員補助	〈自書履歷〉

1922	05 月 27 日，	任海山郡同風會評議會員	〈自書履歷〉
	08 月 15 日，	任三峽自勵會副會長	《臺日新》，1922.8.26[漢 6]
	10 月 01 日，	任三峽庄第二屆庄協議會員(1922.10.1-1924.9.30)	《三峽鎮誌》，頁 525-548
1923	04 月 20 日，	紀念裕仁太子來臺，劉清港寄付千圓建設公園	《臺日新》1923.4.20[漢 6]
	05 月，	任海山郡地方幹事。	〈自書履歷〉
1924	06 月 10 日，	寄贈石椅於祖師廟前大榕樹下	《臺日新》，1924.6.10[漢 4]
	10 月 01 日，	任三峽庄第三屆庄協議會員(1924.10.1-1926.9.30)	《三峽鎮誌》，頁 525-548
	12 月 29 日，	為祝父母之壽，提出庄內醫藥費困難者免費義診	《臺日新》，1924.12.29[漢 4]
1925	01 月初，	以三峽信用組合監事身分，參加臺北州產業組合聯合大會	《臺日新》，1924.12.1[漢 3]
	01 月 16 日，	出席三峽信用組合第八回總會	《臺日新》，1925.1.20[漢 4]
	02 月 11 日，	捐贈百圓作為三峽避病舍設備費，發行 200 份「無料施療券」予庄內窮苦民眾，寄附 50 圓為三峽庄的慈善費，報紙刊出〈公醫の篤志〉，並獲三峽庄同風會致贈謝狀。	《臺日新》1925.02.11[2] 《劉清港紀念專輯》，頁 16
	04 月 01 日，	任臺北仁濟院診務醫務囑託	〈自書履歷〉
	04 月 10 日，	任「三峽同風會三峽庄戶主會」會長	〈自書履歷〉
	05 月 10 日，	向臺北雪溪會館購松鶴畫五十件，贈三峽庄敬老會之耆老	《臺日新》1925.5.5[漢 4]
	08 月 12 日，	父親李金印過世。	《臺日新》1925.8.15[漢 4]
1926	10 月 01 日，	任三峽庄第四屆庄協議會員(1926.10.1-1928.9.30)	《三峽鎮誌》，頁 525-548
1928	01 月 17 日，	任三峽信用組合理事	〈自書履歷〉
	10 月 01 日，	任三峽庄第五屆庄協議會員(1928.10.1-1930.4.9)	《三峽鎮誌》，頁 525-548
1930	04 月 09 日，	逝世，臺北州廳頒勉勵金 50 圓	《劉清港紀念專輯》，頁 16

◎年表二：李梅樹(1902-1983)



年代	生平重要活動		出處
1902	03月13日，	李梅樹出生	〈李梅樹年譜〉，頁116
1910		入三角湧公學校就讀	〈李梅樹年譜〉，頁116
1914		受教日本教師遠山岩，初習鉛筆畫、水彩畫	〈李梅樹年譜〉，頁116
1915		自三峽公學校畢業，入三峽公學校農業實業科就讀	〈李梅樹年譜〉，頁116
1918	03月31日，	自三峽公學校實業科畢業	〈卒業證書〉，李梅樹紀念館藏
		入臺灣總督府國語學校師範部乙科就讀，與廖繼春為同班同學	〈李梅樹年譜〉，頁116 〈幾近花甲的溫馨友誼〉，頁205
1919		舉辦學生美展	〈幾近花甲的溫馨友誼〉，頁205
1922	03月，	自臺北師範畢業，獲教員免許狀	〈教員免許狀〉，李梅樹紀念館藏
		與林粒女士結婚。	《臺灣美術全集：李梅樹》，頁256
		任教於臺北州瑞芳公學校。	《臺灣美術全集》，頁256
1924	暑假，	調至三峽公學校任教，參加石川欽一郎舉辦的「暑期美術研習會」	《臺灣美術全集》，頁257
1925	08月12日，	父親李金印過世	《臺日新》，1925.08.15[漢4]
1926	11月19日，	任三峽庄青年音樂團乙組團員講師	《臺日新》，1926.11.22[04]
		任教於鶯歌公學校	《臺灣美術全集》，頁257
		長女李麗霞出生	〈李梅樹年譜〉，頁116
1927	10月28日 -11月06日，	臺展第一回展於樺山小學校，《靜物》入選。	《年表》，頁88 《臺展第一回目錄》

1928	10月27日 -11月06日，	臺展第二回於樺山小學校，《三峽の町裏》入選	《年表》，頁95 《臺展第二回目錄》
	11月27日，	搭乘信濃丸號赴日，準備東京美術學校入學考，船上巧遇陳澄波，12月1日抵達東京	〈第十一次臺灣研討會：臺灣美術的演變〉，頁121
	12月29日，	寫下〈致妹夫陳清源〉	《三峽·寫實·李梅樹》，頁44
		次女李麗月出生	〈李梅樹年譜〉，頁116
1929	01月03日，	李石樵抵東京，同住於川端畫學校附近	《年表》，頁122 〈第十一次臺灣研討會：臺灣美術的演變〉，頁121
	01月-03月，	入川端畫學校、本鄉繪畫研究所、同舟社學習素描	〈李梅樹年譜〉，頁116
	04月，	入東京美術學校西畫科就讀(特別生)，先搬到本鄉區金助町，後搬到切通版町，與李石樵、林錦鴻同住	《年表》，頁101。 〈第十一次臺灣研討會：臺灣美術的演變〉，頁122-123
	11月16日 -11月25日，	臺展第三回展於樺山小學校，《臺北病院ノ庭》入選	《年表》，頁104 《臺展第三回目錄》
1930	03月中，	接獲兄長劉清港病危電報，速回臺	〈第十一次臺灣研討會：臺灣美術的演變〉，頁122
	04月09日，	劉清港去世，二年級自東美休學一學期，留在臺灣直至9月	〈第十一次臺灣研討會：臺灣美術的演變〉，頁122
	9月22日	與陳植棋同行，返回東京	〈第十一次臺灣研討會：臺灣美術的演變〉，頁122
	10月25日 -11月03日，	臺展第四回展於總督府舊廳舍，《朝》入選	《年表》，頁113 《臺展第四回目錄》

	12月09日，	與李石樵同致〈陳植棋病情之信函〉與陳植棋家屬	《臺灣美術全集：陳植棋》，頁49
	12月22日，	留下《素描稿：黃土水君火葬中》	《李梅樹素描稿》，李梅樹紀念館藏
1931	02月01日 -02月19日，	《秋色》入選光風會第十八回展	《近代日本アート・カタログ・コレクション 光風会 第2卷》，頁291
	04月03日 -05日，	參加赤島社第三回展	《臺日新》，1931.03.26[夕2] 《臺灣新民報》，1931.04.29[7]
	10月25日 -11月03日，	臺展第五回東洋畫展於教育會館、西洋畫展於總督府舊廳舍， 《アミ物》入選	《年表》，頁120 《臺展第五回目錄》
		長男李景暘出生	〈李梅樹年譜〉，頁117
1932	10月25日 -11月03日，	臺展第六回東洋畫展於臺北第一師範、西洋畫展於教育會館， 《靜物》入選。	《年表》，頁126 《臺展第六回目錄》
		春臺展第七回出品《憩ふ女》	〈李梅樹年譜〉，頁117
1933	02月02日 -02月18日，	《自畫像》入選日本光風會第二十回展	《近代日本アート・カタログ・コレクション 光風会 第3卷》，頁114
	10月25日 -11月05日，	臺展第七回展於教育會館，《自畫像》獲特選。	《年表》，頁133 《臺展第七回目錄》
		三女李麗玉出生	〈李梅樹年譜〉，頁117
1934	03月24日，	自東京美術學校西畫科畢業	《東京藝術大學百年史》，頁647。
	10月01日，	任三峽庄第八回庄協議會員	《三峽鎮誌》，頁525-548
	10月17日，	與林柏壽、陳德旺、陳永森、蒲添生、張秋海、許長貴、陳澄	《臺灣新民報》1934.10.26，轉引

		波、林林之助、李石樵、張銀溪、翁水元、洪瑞麟、邱潤銀、林榮杰等人參與李石樵發起之東京繪畫懇親會	自吉田千鶴子，《近代東アジア美術留學生の研究》，頁 117
	10 月 26 日 -11 月 04 日，	臺陽展第八回展於教育會館，《芋をむく女》入選	《年表》，頁 141。 《臺陽展第八回目錄》
	11 月 12 日，	與顏水龍、陳澄波、廖繼春、楊三郎、陳清汾、李石樵、立石鐵臣共 8 人創立「臺陽美術協會」	《年表》，頁 142
1935	01 月 18 日，	賀母親古稀之壽，在公館後自宅招待各官界紳，捐獻百圓作為救濟金	《臺日新》1935.01.18[04]； 01.23[08]
	05 月 04 日 -12 日，	臺陽展第一回展於教育會館，出品 5 件：《水牛》、《蕃鳴》、《編物》、《古亭》、《坐裸婦》	《年表》，頁 147 《臺陽展第一回目錄》
	05 月 11 日，	臺陽展於錦記茶行舉辦懇親會	《臺日新》1935.05.08[02]
	10 月 26 日 -11 月 14 日，	臺陽展第九回展於教育會館，《編物》入選；《憩ふ女》獲特選、臺展賞。	《年表》，頁 151 《臺陽展第九回目錄》
	11 月，	臺陽展第九回結束後，招待藤島武二、梅原龍三郎、鹽月桃甫遊三峽。16 日，梅原龍三郎自東京寄明信片	《臺灣美術大事年表》，頁 152 〈梅原龍三郎致李梅樹明信片〉，1935.11，李梅樹紀念館藏。
	11 月 22 日，	當選自治改正後第一屆三峽庄協議會員，於 1936.12.19 就任，任期四年(1936.12.19-1939.11.22)	《三峽鎮誌》，頁 525-548
		四女李麗美出生	〈李梅樹年譜〉，頁 117
1936	04 月 06 日，	發表〈豊麗な色彩 鹽月桃甫氏の個展を見る〉於《臺灣日日新報》	《臺日新》1936.04.06[06]
	04 月 26 日 -05 月 3 日，	臺陽展第二回展於教育會館。出品 10 件：《風景》、《水牛》、《裸婦 1》、《裸婦 2》、《小憩》、《三峽の町裏》、《女の子》、《婦人坐像》、《繪本見る女》、《母子》	《年表》，頁 155。 《臺陽展第二回目錄》

	6月	收到鹽月桃甫自日本寄來的明信片	〈鹽月桃甫致李梅樹〉，李梅樹紀念館藏
	10月21日 -11月03日	臺展第十回展於教育會館，《黃昏時》入選；《いねむる女》獲特選	《年表》，頁159。 《臺展第十回目錄》
	12月19日	任自治改正後第一屆三峽庄協議會員	《三峽鎮誌》，頁525-548
1937	04月29日 -05月03日	臺陽展第三回展於教育會館，出品畫改為公開審查，舉辦臺中(5.8-10)、臺南(5.15-17)移動展。出品8件：《母子》《安平風景》《靜物》《柿妹》《婦人像A》《婦人像B》《母子》《ジャンク》	《年表》，頁164 《臺日新》，1937.03.24[8] 《臺陽展第三回目錄》
	05月16日	與楊三郎、廖繼春、李石樵、洪瑞麟、陳澄波同赴臺南，參加南州俱樂部主辦之「繪畫座談會」	《年表》，頁164 《臺灣新民報》，1937.06.01-03,05
	09月中旬	姪女劉春與板橋街會計役陳素獅氏之子結婚	《臺日新》，1937.09.14[05]
	10月09日 -11日	臺陽美術協會、水彩畫會、旃壇社發起「皇軍慰問臺灣作家繪畫展覽會」，賣出《バラ》	《臺日新》，1937.10.10[02]
1938	01月24日	母親劉氏水逝世	《臺日新》，1938.01.27[05]
	02月26日	參加「海山拓殖製茶公司」之落成式	《百年峽農》，頁42
	04月29日 -05月01日	臺陽展第四回展於教育會館，並舉辦黃土水與陳植棋紀念展。出品3件：《母子》《磯邊》《裸婦》	《年表》，頁168。 《臺陽展第四回目錄》
	10月21日 -11月03日	府展第一回展於教育會館，《曠野》獲無鑑查	《年表》，頁170。 《府展第一回圖錄》
		次男李景光出生	〈李梅樹年譜〉，頁117
1939	03月17日	姪子劉山溪與臺北市辯護士劉增福之女劉雪金結婚	《臺日新》，1939.03.18[12]
	04月初	赴東京	〈劉山田致李梅樹〉，1939.04.06
	04月28日	臺陽展第五回展於教育會館，設立植棋獎，至臺中(5.6-7)、彰	《年表》，頁173

	-05 月 01 日，	化(5.13-14)、臺南(6.3-5)巡迴展出。出品 4 件：《調律》、《濱》、《姊妹》《磯》	《臺陽展第五回目錄》
	04 月 29 日，	三峽庄防衛團成立，任副團長	《臺日新》，1939.05.04[05]
	09 月-10 月，	赴日，在東京本鄉區租賃畫室	09-10 月親友致李梅樹私人信件
	10 月 12 日，	《紅衣》入選日本新文展第三回，10 月 30 日歸臺	《臺日新》，1939.10.29[07]； 《臺灣新民報》1939.10.12
	10 月 28 日 -11 月 06 日，	府展第二回展於教育會館，《溫室》獲特選、推選	《年表》，頁 175 《府展第一回圖錄》
	11 月，	當選第二屆三峽庄協議會員(1939.11.22-1944.11)	《三峽鎮誌》，頁 525-548
	12 月 29 日 -01 月 05 日，	在彰化楊英梧家	〈劉山溪致李梅樹〉，1939.12.29 〈劉山溪致李梅樹〉，1940.01.05
1940	04 月 27 日 -30 日，	臺陽展第六回展於公會堂，增設東洋畫部，舉辦批評會(4.27)、座談會(4.28)，出品 3 件：《夜の窓邊》、《ツツジ咲く頃》、《紅い衣》	《年表》，頁 178。 《臺陽展第六回目錄》
	4 月 27 日，	出席公會堂舉行的「臺陽展合評座談會」	《臺灣新民報》 1940.04.30;05.01;05.02
	06 月，	發表〈臺陽展について〉一文於《臺灣藝術》臺陽展號	《臺灣藝術》臺陽展號，1940.6
	06 月 17 日，	三峽庄升格為街，改為第一屆三峽街協議會員	《臺日新》1940.06.19[06]
	07 月下旬，	在彰化楊英梧家	07 月親友致李梅樹私人信件
	07 月 25 日，	參加三峽街協議會	《臺日新》，1940.07.25[05]
	10 月 01 日 -22 日，	《花と女》入選紀元兩千六百年奉祝美術展(前期)	《年表》，頁 181
10 月 26 日 -11 月 04 日，	府展第三回展於教育會館，《朝》入選	《年表》，頁 182 《府展第三回目錄》	

1941	04 月 26 日 -30 日，	臺陽展第七回展於公會堂，增設雕刻部，臺中移動展(5.10-11)、彰化移動展(5.14-15)，顏水龍退出。出品 3 件：《池の端》、《花と女》、《集ひ》	《年表》，頁 185。 《臺陽展第七回目錄》 《臺日新》，19410427[夕 2]
	08 月 20 日，	與楊三郎、陳澄波、李石樵等臺陽美協畫家舉辦「洋畫小品義賣會」，售出款項捐為《臺灣文學》發行基金	《臺灣文學》9 月號(1941)，頁 145
	10 月 24 日 -11 月 05 日，	府展第四回展於教育會館，《實る頃》入選	《年表》，頁 188 《府展第四回目錄》
	12 月 18 日，	出席皇民奉公會三峽街分會舉行之「米英擊滅大會」及講演會	《臺日新》，1941.12.20[04]
1942	01 月 22 日，	出席皇民奉公會三峽分會舉辦之「時局大演講會」	《臺日新》，1942.01.26[04]
	01 月 30 日，	三峽壯年團結團成立，任團長	《臺日新》，1942.02.02[4]
	04 月 01 日 -21 日，	於天馬茶房舉行洋畫小品展，售出款項贊助《臺灣文學》雜誌基金	《年表》，頁 189
	04 月 26 日 -30 日，	臺陽展第八回展於公會堂。出品 3 件：《編物》、《父ちゃんの凱旋》、《溫室》	《年表》，頁 190 《臺陽展第八回目錄》
	05 月 01 日，	以臺陽美協代表者身分，獻納 10 件作品給陸海軍	《興南新聞》1942.05.02[2]
	06 月 30 日，	出席「第一回志願兵訓練所入所者出發式」	《第一回志願兵訓練所入所者出發紀念》，三峽庄役場藏
	10 月 19 日 -29 日，	府展第五回展於教育會館，《麗日》入選	《年表》，頁 192 《府展第五回目錄》
1943	01 月 01 日，	任臺灣司法保護委員，配屬於海山保護區	《臺灣總督府官報》，228 號 (1943.01.09)，頁 12
	04 月 01 日，	任三峽街警防團長	《臺北州報》，1962 號(1943.4.1)， 頁 117

	04月04日，	出席三峽街警防團結成式	《臺日新》1943.04.04[04]
	04月10日，	任「三峽奉壯演劇挺身隊」隊長，獲皇奉臺北州支部「藝能競演會」第一名	《臺日新》1943.04.12[03]
	04月28日-05月02日，	臺陽展第九回展於公會堂，並舉行呂鐵州遺作展。出品1件：《秋原》	《年表》，頁190。 《臺陽展第九回目錄》
	05月05日，	「美術奉公會」成立，任理事	《年表》，頁194 《臺日新》1943.04.29[2];05.06[3]
	09月25日-26日，	三峽演劇挺身隊「奉公之夜」於街公會堂開演	〈三峽演劇挺身隊『奉公の夕』〉， 《臺日新》1943.09.25[04]
	10月26日-11月04日，	府展第六回展於公會堂，《新綠薰る頃》獲推薦	《年表》，頁196 《府展第六回目錄》
	12月30日，	以三峽奉壯團長身分，指揮團員五十名運送煤炭	《臺日新》，1943.12.30[02]
		三男李景文出生	〈李梅樹年譜〉，頁117
1944	01月15日，	命為「三峽街農業會設立委員」。	《百年峽農》，頁42
	02月11日，	與杜聰明、林熊祥、辜振甫、今川淵、和泉種次郎、戶田實、金子光太郎、金山賴弘、立川滄海、荒木鄭次郎、有田勉三郎、安藤正次、谷山春司郎等人任奉公會本部臺北州「中央實踐協力會議員」	《新建設》3卷3號(1944.3)，頁52
	02月15日，	三峽信用利用購買販賣組合改組「三峽街農業會」，與陳楓、張心愛、李陳淡、鄭金塗、劉鉅篆、陳文贊等人任理事	《百年峽農》，頁42 〈菊池清作致李梅樹手書〉，約1944.2之後-1945年間，附件五
	02月26日，	與青木文一郎、鹽月桃甫、木下靜涯、立石鐵臣、飯田鐵雄、楊佐三郎、郭雪湖等人任「戰時思想文化委員會(美術關係)委員」	《新建設》3卷4號(1944.4)，頁52

	04 月 26 日 -30 日，	臺陽展取消歷年的公開徵選畫作，改為十週年招待展於公會堂。出品 1 件：《新綠》	《年表》，頁 197。 《臺陽展第十回目錄》 《臺灣新報》臺北州版， 1944.04.29[3]
	12 月 24 日，	以三峽奉公壯年團長身分出席皇民奉公會中央本部舉辦之「國語生活の新建設座談會」	《新建設》3 卷 2 號(1943.2)，頁 24-28
		被命為「奉公會臺北州支部參與」。	自書年表
1945	04 月 23 日，	受總督府囑託調查南支那製茶事業，命為外事部勤務	〈南支那製茶事業外事部勤務囑託書〉，李景暘藏
	08 月 15 日，	日本天皇透過廣播，發布終止戰爭之詔書	《臺灣史小事典》，頁 160
	09 月 04 日 -11 月底，	任三峽街代理街長	〈李梅樹年譜〉，頁 118
1946	04 月，	三峽街改制為三峽鎮，成立鎮民代表會，任第一屆三峽鎮民代表會主席（1946.4-1948.4）	《三峽鎮誌》，頁 585-592
	09 月 17 日，	與林玉山、陳進、林之助、郭雪湖、陳敬輝、蒲添生、陳夏雨、李石樵、陳澄波、陳清汾、顏水龍、廖繼春、劉啟祥、楊三郎、藍蔭鼎等人參加臺灣文化協進會舉辦之「美術座談會」	〈美術座談會〉，《臺灣文化》1 卷 3 期(1946.12)。收於《臺灣文化》 覆刻版，頁 20-24
1947	02 月 02 日，	與楊三郎、藍蔭鼎、郭雪湖等畫家應邀出席省教育會召開之「國民學校圖畫科編輯座談會」	《民報》，1947.02.03[03]
	03 月，	二二八事件爆發後，出面解決三峽農會搶米案	《百年峽農》，頁 49；121
1948	02 月 01 日，	任「農會理事長兼合作社理事主席」	〈李梅樹年譜〉，頁 118 《百年峽農》，頁 49
	05 月 10 日，	任第二屆三峽鎮民代表會主席(1948.5.10-1950.4)	《三峽鎮志》，頁 588-592
1949	07 月，	帶領「三峽鎮農會」，受省府農林廳表揚為第一位全省模範農	《聯合報》，1952.07.07[5]

		會	
1950	12月17日，	任臺北縣第一屆縣議員(1950.12.17-1952.12)	《三峽鎮志》，頁 623-627
1952	12月18日，	連任臺北縣第二屆縣議員(1952.12.28-1954.12)	《三峽鎮志》，頁 623-627
1954	12月19日，	連任臺北縣第三屆縣議員，任期改為三年(1954.12.19-1957.12)	《三峽鎮志》，頁 623-627
1955	01月05日，	與黃君璧、廖繼春、林玉山、陳慧坤、楊三郎、郭雪湖、李石樵等人，向省政府請願將臺北市植物園荷花池側房屋設為「臺灣省美術館」	〈臺灣省臨時省議會人民請願書〉，1955.01.05。「典藏臺灣」數位化文物
1959	11月27日，	於臺北市中山堂舉行第一次個展	〈李梅樹年譜〉，頁 118
1962		任中國文化學院(今文化大學)研究所教授	〈李梅樹年譜〉，頁 118
1963	05月20日-31日，	於臺北市海雲閣畫廊舉行第二次個展	〈李梅樹年譜〉，頁 118
1964	05月03日，	與王湖光、楊三郎、廖繼春、顏水龍、盧雲生、林玉山、陳進等人，應臺灣文藝雜誌吳濁流社長之邀，於臺陽美展會場舉行「美術座談會」，談論本省美術之將來	〈閒談美術 於臺陽美展會場〉，《臺灣文藝》1卷3期(1964)，頁 35-40
	07月，	任國立臺灣藝術專科學校美術系教授(1964.7-1972.7)，倡導製作大幅作品	〈李梅樹年譜〉，頁 118
1965	06月25日-27日，	主持國立藝專美術科第一屆畢業美展，帶領學生製作等身大的雕塑	《聯合報》，1965.06.27[8] 〈李梅樹年譜〉，頁 118
	09月，	發表〈改進美術教育芻議〉一文於《教育與文化》	《教育與文化》第 334 期(1965.9)，頁 22-25
1966	03月14日，	與傅狷夫、郎靜山、蒲添生、施翠峰等人出席「聯合報暨各界美術節籌備會合辦美術座談會」	《聯合報》1966.03.19[13]
	10月，	發表〈自然與造型〉一文於《藝術學報》	《藝術學報》第 1 期(1966.10)，頁 137-164

		與施翠峰、洪瑞麟等人前往韓國、日本考察美術教育	〈李梅樹年譜〉，頁 118
1967		創辦國立臺灣藝術專科學校雕塑科，並兼科主任	〈李梅樹年譜〉，頁 119
1968	寒暑假	指導國立藝專雕塑學生參與三峽祖師廟修築工程	〈李梅樹年譜〉，頁 119
1969		義賣油畫作品二幅，作為帶領美術科巡迴全省舉行畢業美展之經費	〈李梅樹年譜〉，頁 119
1970		募集新臺幣二十萬元購買圖書，設立國立臺灣藝專美術科研究室	〈李梅樹年譜〉，頁 119
1971	12 月 21 日	榮膺全國好人好事代表，以好人第一席代表全體向總統致敬謝詞	《聯合報》，1971.12.14[3]
1972		任文化大學華岡教授	〈李梅樹年譜〉，頁 119
1974	12 月 08 日	創中華民國油畫學會，任常務理事	《聯合報》，1974.12.09[9] 〈李梅樹年譜〉，頁 119
1975		發表〈我對故總統蔣公藝術思想的體認與實踐〉一文於《蔣總統八十晉九誕辰紀念論文集》	《蔣總統八十晉九誕辰紀念論文集》，頁 559-567
		任國立臺灣師範大學美術系教授	〈李梅樹年譜〉，頁 119
1976		任中華民國油畫學會第二屆理事長	〈李梅樹年譜〉，頁 119
1977		任中國美術協會理事長	〈李梅樹年譜〉，頁 119
1978	03 月	發表〈談臺灣美術界之演變〉一文於《中國美術學報》	《中國美術學報》(1978.3)，頁 11-12
	10 月 12 日	與顏水龍、楊三郎等人促成「中日現代名家油畫展」	《聯合報》，1978.10.12[7]
1979	03 月 11 日	出席第十一次臺灣研討會，談論臺灣美術界的演變	《臺灣風物》31 卷 4 期(1979)，頁 117-133
	11 月 05 日	代表美術界出席第二次「國家建設研究會」，任文教組成員，呼籲興建現代美術館	《聯合報》，1979.10.24[2] 〈李梅樹國建會踴躍發言〉，《雄

			獅美術》106 期(1979.12)，頁 80
1982	01 月 08 日，	與東京美術學校同窗西村記雄久別重逢	《聯合報》，1982.01.09[9]
	12 月 25 日，	應國立歷史博物館之邀，舉辦「八十回顧展」，並出版《李梅樹油畫集》	〈李梅樹年譜〉，頁 118 《聯合報》，1982.12.26[9]
1983	02 月 06 日，	病逝	《聯合報》，1983.02.07[9]
	04 月 24 日，	三峽鎮中山堂舉行葬禮，葬於三峽。	《中央日報》，1983.04.24[9]
	12 月 24 日，	臺北市立美術館舉辦「李梅樹遺作展」	《聯合報》，1983.05.09[9]12.02[9]



資料略稱

出處

- 〈自書履歷〉 劉清港，〈自書履歷〉；收入魏翠琪編，《劉清港紀念專輯》（臺北縣：文化中心文獻資料室，1996），頁12。
- 《慶賀狀》 《慶賀狀》1920.3.18，李景暘提供，現藏於臺大醫學人文博物館，圖版1-1。
- 《三峽鎮誌》 王明義總編，《三峽鎮誌》（桃園市：三峽鎮公所，1993）
- 《劉清港紀念專輯》 魏翠琪編，《劉清港紀念專輯》（臺北縣：文化中心文獻資料室，1996）
- 〈李梅樹年譜〉 李梅樹，〈李梅樹年譜〉，《李梅樹油畫集》（臺北：李景光發行，1982），頁116-119。
- 〈幾近花甲的溫馨友誼〉 李梅樹，〈幾近花甲的溫馨友誼〉。收入國泰美術館編，《廖繼春畫集》（臺北：國泰文化，1981）。頁205-206。
- 《年表》 顏娟英編著，《臺灣近代美術大事年表》（臺北：雄獅美術，1998）（表內簡稱《年表》）
- 《臺灣美術全集》 王慶臺，《臺灣美術全集：李梅樹》（臺北：藝術家出版，1992）（表內簡稱《臺灣美術全集》）
- 《百年峽農》 王志鴻、林炯任編，《百年峽農·尋根探源—三峽鎮農會一百週年特輯》（臺北縣：三峽鎮農會出版，1999）
- 《三峽·寫實·李梅樹》 湯皇珍，《三峽·寫實·李梅樹》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，1993）
- 〈臺灣省臨時省議會人民請願書〉 黃君璧、廖繼春等，〈臺灣省臨時省議會人民請願書〉，1955.01.05 「典藏臺灣」數位化資料
- 《臺灣史小事典》 遠流臺灣館編著、吳密察監修，《臺灣史小事典》（臺北：遠流出版，2007）

◎參考書目



一、史料

(一)、李梅樹自述文章

- 1928.12.29，〈致妹夫陳清源〉，李梅樹紀念館藏。李景暘譯，收錄於湯皇珍，《三峽·寫實·李梅樹》(臺北：雄獅圖書股份有限公司，1993)，頁 44。
- 1930.12.09，與李石樵同著，〈陳植棋病情之信函〉；收入葉思芬，《臺灣美術全集—陳植棋》(臺北：藝術家出版社，1995)，頁 49-50。
- 1936.04，〈豊麗な色彩 鹽月桃甫氏の個展を見る〉，《臺日新》04.06[06]。收錄於顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀(上)》(臺北：雄獅美術，2001)，頁 398-399。
- 1937.06，〈南州俱樂部主催 繪畫座談會(一)~(四)〉，《臺灣新民報》6.1-3；6.5
- 1939.10，〈天晴れ李梅樹君文展洋畫に初入選〉，《臺灣新民報》10.12
- 1940.04，〈臺陽展合評座談會(一)~(三)〉，《臺灣新民報》4.30[8]；5.1[8]；5.2[8]
- 1940.06，〈臺陽展について〉，《臺灣藝術》臺陽展號，1940.6。中譯收入顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀(上)》(臺北：雄獅美術，2001)，頁 337-338。
- 1946.09，〈美術座談會(1946.9.17 召開)〉，《臺灣文化》1 卷 3 期(1946.12)。收於《臺灣文化》覆刻版(臺北：傳文出版，1995)，頁 20-24。
- 1957，〈致李景光家書〉，李梅樹紀念館藏；收入岩村益典，〈日本人眼中的李梅樹：李梅樹研究ノート：その1〉，《李梅樹教授百年紀念學術研討會論文集》(臺北：國立臺北大學人文學院，2001)，頁 322-323。
- 1964，〈閒談美術 於臺陽美展會場〉，《臺灣文藝》1 卷 3 期(1964)，頁 35-40。
- 1965，〈改進美術教育芻議〉，《教育與文化》第 334 期(1965.9)，頁 22-25。
- 1966.03，〈聯合報暨各界慶祝美術節籌備會合辦 美術座談會紀錄 遵照 總統訓示致力戰鬥美術〉，《聯合報》1966.03.19[13]
- 1966，〈自然與造形〉，《藝術學報》第 1 期(1966.10)，頁 137-164。
- 1975，〈我對故總統蔣公藝術思想的體認與實踐〉，《蔣總統八十晉九誕辰紀念論文集》(臺北：華岡，1975)，頁 559-567。
- 1978，〈談臺灣美術界之演變〉，《中國美術學報》(1978.3)，頁 11-12。
- 1978，〈臺展·府展·省展—老畫家談今昔〉，《雄獅美術》第 83 期(1978)，頁 82-89。
- 1979，〈臺灣美術的演變(1979 年 3 月 11 日第十一次臺灣研討會)〉，《臺

灣風物》31卷4期(1979)，頁117-133。

- 1979.12，雄獅美術編輯部，〈李梅樹國建會踴躍發言〉，《雄獅美術》106期(1979.12)，頁80。
- 1981，〈省展的歷史意義與時代使命〉；收入《第35屆全省美展彙刊》(臺中：第35屆全省美展籌備委員會，1981)，頁4。
- 1981，〈幾近花甲的溫馨友誼〉；收入國泰美術館編，《廖繼春畫集》(臺北：國泰文化，1981)，頁205-206。
- 1982，〈朝著寫實的道路邁進：八十回顧展自序〉，《李梅樹油畫集》(臺北：李景光發行，1982)。亦收入《藝術家》，第91期(1982)，頁123-125。
- 1982，〈李梅樹年譜〉，《李梅樹油畫集》(臺北：李景光發行，1982)，頁116-119
- 年代不詳(1975之後)，〈李梅樹回覆謝里法親筆信(關於美術運動之疑問)〉。顏娟英提供。



(二) 報紙及書籍文獻

《府報》

《桃園廳報》

《臺北州報》

《臺灣日日新報》

《臺灣日日新報-漢文版》

《臺灣民報》

《臺灣新民報》

《臺南新報》

《臺灣時報》

《臺灣文藝》

《臺灣藝術》

《臺灣婦人界》

《臺灣文化》

《聯合報》

《中央日報》

臺灣總督府醫學校編，《臺灣總督府醫學校一覽》，1905

臺灣總督府警務局，《大正八九年コレラ病流行誌》，1922

林進發編，《臺灣官紳年鑑》，臺北：民眾公論社，1932

今澤正秋，《鶯歌鄉土誌》，1934；收入《臺灣省臺北州街庄志彙編》(臺北市：成文出版社，1985)

遠藤寫真館，《人文薈萃》，臺北：遠藤寫真館，1921

蘇欽讓，《三峽庄誌》，1934；收入《臺灣省臺北州街庄志彙編》(臺北：成文出版社，1985)

鷹取田一郎執筆、臺灣總督府編修，《臺灣列紳傳》(1916)。《臺灣列紳傳》影印



- 本 (桃園：華夏書坊，2009)
- 王志鴻、林炯任編，《百年峽農·尋根探源—三峽鎮農會一百週年特輯》(臺北縣：三峽鎮農會出版，1999)
- 王明義總編，《三峽鎮誌》(桃園市：三峽鎮公所，1993)
- 王詩琅譯著，《臺灣總督府警察沿革誌第二編(中卷) 臺灣社會運動史—文化運動》(臺北：稻鄉出版社，1995)
- 吳密察、吳瑞雲編譯，《臺灣民報社論》(臺北：稻香出版，1992)。
- 李章榮，《仙景李氏族譜》(臺北：李梅樹紀念館藏，1974)
- 東京文化財研究所編纂，《近代日本アート・カタログ・コレクション 光風会 第2卷》(東京：東京都：ゆまに書房，2002)
- 東京文化財研究所編纂，《近代日本アート・カタログ・コレクション 光風会 第3卷》(東京：東京都：ゆまに書房，2002)
- 林正慧、曾品滄編，《李景暘藏臺灣古文書》(臺北縣新店市：國史館，2008)
- 林炯任編，《三峽國小一百年》(臺北：三峽國民小學創校一百週年校慶委員會，2000)
- 河原功編，《新建設》(東京都：總和社，2005)
- 張秀蓉編，《日治臺灣醫療公衛五十年》(臺北市：臺灣大學出版中心，2012)
- 張炎憲編、陳存良譯，《文山·海山郡彙編》(臺北縣：臺北縣文化局，2001)
- 黃英哲編，《日治時期臺灣文藝評論集(雜誌篇)第一冊》(臺南：國家臺灣文學館籌備處，2006)
- 顏娟英編著，《臺灣近代美術大事年表》(臺北：雄獅美術，1998)
- 顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀(上)(下)》(臺北：雄獅美術，2001)
- 魏翠琪編，《劉清港紀念專輯》(臺北縣：文化中心文獻資料室，1996)
- 藝術研究振興財團、東京藝術大學百年史刊行委員會編，《東京藝術大學百年史：東京美術學校篇 第三卷》(東京都：ぎょうせい，1997)

(三)書信·檔案·口述

- 《慶賀狀》1920.3.18，李景暘藏，現藏於臺大醫學人文博物館。
- 不著傳人，〈有關臺展問題建議書〉，1939.06.20，附件四，李梅樹紀念館藏。
- 王白淵，〈李梅樹個展觀感〉，《聯合報》，1959.11.30[8]
- 王白淵，〈臺灣美術運動史〉，《臺北文物》3卷4期(1955.3)，頁16-64。
- 王偉光記錄、陳德旺自述，《陳德旺畫談》(臺北：藝術家出版社，1995)
- 立石鐵臣撰、莊伯和譯，〈回憶臺灣諸畫友〉，《雄獅美術》第111期(1980)，頁112-119。
- 朱美英，〈懷念李梅樹先生 那年暑假我們在樹林〉；收入《李梅樹-臺灣情懷·百年紀念專輯》，頁122-123。
- 李石樵，〈酸甜苦辣〉，《臺北文物》3卷4期(1955.3)，頁84-88。
- 李章榮，〈李章榮致李梅樹〉，1939.10.01，未出版，李梅樹紀念館藏。
- 李景暘等人，〈三峽鎮分組座談紀錄〉；收入臺灣省文獻委員會，《臺北縣鄉土史



- 料—耆老口述歷史》(臺北：正中，1997)，頁 299-321。
- 李麗霞等，〈致李梅樹新年明信片〉，1940.01.01，未出版，李梅樹紀念館藏。
- 杜聰明，《回憶錄—首位醫學博士杜聰明》(臺北：龍文出版，2001)
- 林獻堂著，許雪姬等註，《灌園先生日記(六)》(臺北：中央研究院臺灣史研究所籌備處中央研究院近代史研究所，2003)
- 梅原龍三郎，〈致李梅樹明信片〉，1935.11，李梅樹紀念館藏。
- 許坤成，〈憶吾師李梅樹教授〉，《現代美術》，第 71 期(1997)，頁 6-7。
- 郭雪湖，〈我的美術回顧 我初出畫壇〉，《臺北文物》3 卷 4 期(1955.3)，頁 70-73。
- 陳春德，〈致李梅樹明信片〉，1938.8.17，李梅樹紀念館藏。
- 陳景容，〈懷念李梅樹先生〉，《雄獅美術》145 期(1983)，頁 25。
- 陳植棋，〈與妻子潘鵝鵝致師長之手書〉(1927.1.16)；收入李欽賢，《俠氣·叛逆·陳植棋》(臺北：文建會，2009)，頁 148-149。
- 陳義方，〈陳義方致李梅樹〉，1939.08.25，未出版，李梅樹紀念館藏。
- 菊池清作，〈菊池清作致李梅樹〉，約 1944.2 之後-1945 年間，附件五，家屬藏。
- 黃才郎，〈美術家專輯(九)—李梅樹〉，《雄獅美術》第 107 期(1980)，頁 30-69。
- 黃元慶，〈藝術是靈魂與生命的終極實踐〉，收入《李梅樹-臺灣情懷·百年紀念專輯》，頁 124-125。
- 黃朝謨，〈緬懷李梅樹老師〉；收於《李梅樹-臺灣情懷·百年紀念專輯》，頁 120-121。
- 黃源龍，〈永懷師恩〉；收入《李梅樹-臺灣情懷·百年紀念專輯》，頁 126-127。
- 楊三郎、陳清汾，〈楊三郎、陳清汾致李梅樹〉，1939.10.11，附件二，李梅樹紀念館藏。
- 楊金虎，《七十回憶(上)》(臺北：龍文出版社，1990)
- 楊英梧，〈楊英梧致李梅樹〉，1939.10.03，附件三，李梅樹紀念館藏。
- 雷驥，〈廖繼春訪問記〉，《雄獅美術》第 29 期(1973)，頁 64-73。
- 廖雪芳，〈崇尚寫實的李梅樹〉，《雄獅美術》，第 48 期(1975)，頁 100-106。
- 劉山田，〈劉山田致李梅樹〉，1939.04.06，未出版，李梅樹紀念館藏。
- 劉山田，〈劉山田致李梅樹〉，1940.07.17，未出版，李梅樹紀念館藏。
- 劉山田，〈劉山田致李梅樹〉，1940.07.23，未出版，李梅樹紀念館藏。
- 劉山田，〈劉山田致李梅樹〉，1940.10.18，未出版，李梅樹紀念館藏。
- 劉山溪，〈劉山溪致李梅樹〉，1939.10.10，未出版，李梅樹紀念館藏。
- 劉山溪，〈劉山溪致李梅樹〉，1939.12.29，未出版，李梅樹紀念館藏。
- 劉山溪，〈劉山溪致李梅樹〉，1940.01.05，未出版，李梅樹紀念館藏。
- 劉山溪，〈劉山溪致李梅樹〉，1940.01.05，未出版，李梅樹紀念館藏。
- 劉山溪，〈劉山溪致李梅樹〉，1940.07.23，未出版，李梅樹紀念館藏。
- 劉清港，〈自書履歷〉；收入魏翠琪編，《劉清港紀念專輯》(臺北縣：文化中心文獻資料室，1996)，頁 12。
- 賴明弘，〈我的文學回顧—臺灣文藝聯盟創立的斷片回憶〉，《臺北文物》3 卷 3 期(1954)，頁 57-64。
- 賴武雄，〈憶梅樹恩師〉；收入《李梅樹-臺灣情懷·百年紀念專輯》(臺北：臺北縣文化基金會，2005)，頁 118-119。
- 顏水龍，〈李梅樹的藝術生涯〉，《美術講座專輯》(臺北：臺北市立美術館，1984) 頁 11-12。
- 鹽月桃甫，〈致李梅樹明信片〉，1936.06，李梅樹紀念館藏

(四) 圖錄·美術叢書

- 
- 《李梅樹油畫集》(臺北：李景光發行，1982)
《李梅樹逝世十週年紀念展——婦女之美》(臺北：臺北市立美術館，1993)
《李梅樹畫集：人體之美(二)》(臺北：劉清港醫師李梅樹教授昆仲紀念館，1992)
《李梅樹畫集：婦女之美(一)》(臺北：劉清港醫師李梅樹教授昆仲紀念館，1992)
《李梅樹畫集——婦女之美(三)》(臺北：劉清港醫師李梅樹教授昆仲紀念館，1992)
《李梅樹畫集——人體之美(一)》(臺北：劉清港醫師李梅樹教授昆仲紀念館，1990)
《李梅樹畫集——自然之美·花之系列》(臺北：劉清港醫師李梅樹教授昆仲紀念館，1990)
《李梅樹畫集——自然之美·動物系列(一)》(臺北：劉清港醫師李梅樹教授昆仲紀念館，1991)
《李梅樹畫集——自畫像之美 逝世十週年紀念冊》(臺北：劉清港醫師李梅樹教授昆仲紀念館，1992)
《李梅樹畫集——肖像之美(一)》(臺北：李梅樹紀念館，1991)
《李梅樹畫集——肖像之美(二)》(臺北：李梅樹紀念館，1992)
《李梅樹畫集——鄉土之美(一)》(臺北：劉清港醫師李梅樹教授昆仲紀念館，1990)
《李梅樹畫集——鄉土之美(二)》(臺北：劉清港醫師李梅樹教授昆仲紀念館，1991)
《李梅樹與三峽祖師廟》，(臺北：李梅樹紀念館，1995)
《風土民情·李梅樹作品展》(臺北：臺北市立美術館，1997)
《人親土親 李梅樹百年紀念特展專輯》(臺北：故宮博物院、李梅樹文教基金會，2001)
白雪蘭，《臺灣西洋美術思想起》(臺北：新莊市公所發行，1997)
王慶臺，《臺灣美術全集：李梅樹》(臺北：藝術家出版，1992)
江衍濤，《礦工·太陽·洪瑞麟》(臺北：雄獅美術出版，1998)
李欽賢，《俠氣·叛逆·陳植棋》(臺北：文建會，2009)，
倪再沁，《中國巨匠美術週刊：李梅樹》(臺北：錦繡出版社，1995)
莊玉明主編，《「李梅樹教授與歷史對話紀念展」導覽手冊》(臺北：臺北縣文化基金會，2001)
湯皇珍，《三峽·寫實·李梅樹》(臺北：雄獅圖書股份有限公司，1993)
葉思芬，《臺灣美術全集：陳植棋》(臺北：藝術家出版，1995)
熊宜中、白雪蘭編，《李梅樹遺作展》(臺北：臺北市立美術館，1983)
謝鳴輝、徐永賢編《李梅樹-臺灣情懷·百年紀念專輯》(臺北縣：臺北縣文化基金會，2005)
顏娟英，《臺灣美術全集：劉啟祥》(臺北：藝術家出版，1993)
顏娟英，《油彩·山脈·呂基正》(臺北：雄獅，2009)

二、近人專著

(一)中文期刊論文及專書

- 小田俊郎著、洪有錫譯，《臺灣醫學五十年》(臺北：前衛，1995)

- 王世慶，〈皇民化運動前的臺灣社會生活改善運動：以海山地區為例(1914-1937)〉，《思與言》29卷4期(1991)，頁5-63。
- 王志鴻，〈發現三角湧公學校〉；收入林炯任編，《三峽國小一百年》(臺北：三峽國民小學創校一百週年校慶委員會，2000)，頁106-144。
- 王志鴻，《光復前三峽街庄的形成與發展：一個淡水河內陸河港聚落的人為環境變遷研究》(中原大學建築研究所碩士論文，1989)
- 王素峰，《廖繼春之研究(1902-1976)》(國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文，1987)
- 王淑津，《南國虹霓—鹽月桃甫藝術研究》(國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1997)
- 白雪蘭，《李石樵繪畫研究》(臺北：臺北市立美術館，1989)
- 吳文星，〈日據時期地方自治改革運動之探討〉；收入臺灣史蹟研究中心，《臺灣史研究暨史料發掘研討會論文集》(臺北：臺灣史蹟研究中心)，頁281-308。
- 吳文星，〈近代三峽人才的搖籃—三角湧公學校〉；收入《三峽國小一百年》，頁43-64。
- 吳文星，《日治時期臺灣的社會領導階層》(臺北：五南，2009 初版二刷)
- 吳國麗，《李梅樹「照片式繪畫」作品研究》(國立成功大學藝術研究所碩士論文，1999)
- 李力庸，《米穀流通與臺灣社會：1895-1945》(臺北縣：稻鄉出版社，2009)
- 李國生，《戰爭與臺灣人：殖民政府對臺灣的軍事人力動員(1937-1945)》(國立臺灣大學歷史學研究所碩士論文，1997)
- 李淑珠，〈陳澄波的圖片收藏與繪畫創作〉；收入曾少千、許綺玲編，《變遷留轉：視域之境》(臺北：書林出版，2011)，頁11-50。
- 李淑珠，《表現出時代的「Something」：陳澄波繪畫考》(臺北：聯豐書報社，2012)
- 周婉窈，〈「進步由教育 幸福公家造」—林獻堂與霧峰一新會〉，《臺灣風物》，56卷4期(2006)，頁39-89；李毓嵐，〈林獻堂與婦女教育—以霧峰一新會為例〉，《臺灣學》，第13期(2012)，頁93-126。
- 岩村益典，〈日本人眼中的李梅樹：李梅樹研究ノート〉，《李梅樹教授百年紀念學術研討會論文集》(臺北：國立臺北大學人文學院，2001)，頁72-89。
- 林振莖，〈從《灌園先生日記》看林獻堂在日治時期(1895-1945)臺灣美術運動史中的贊助者角色與貢獻〉，《臺灣美術》，第84期(2011)，頁42-61。
- 林柏亭，〈日據時期台灣的畫會活動〉；《何謂臺灣？近代美術與文化認同論文集》(臺北：行政院文化建設委員會，1996)，頁231-246。
- 林雅芸，《李梅樹家族成員入畫之人物畫研究》(國立臺北教育大學藝術學系碩士論文，2008)
- 林達隆，《李梅樹寫實繪畫之研究》(國立臺灣師範大學美術學系在職進修碩士論文，2008)
- 林麗雯，《從三峽祖師廟中學術背景作品談李梅樹主導之意義》(國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2002)
- 河原功，《臺灣新文學運動的展開》(臺北：全華圖書，2004)
- 邱函妮，〈陳澄波繪畫中的故鄉意識與認同—以《嘉義街外》(1926)、《夏日街景》(1927)、《嘉義公園》(1937)為中心〉，《美術史研究集刊》，第33期(2012.9)，頁271-342。
- 洪世昌，〈《臺灣民報》與日治時期臺灣新文化運動(1920-1932)〉(國立臺灣師範

- 大學歷史研究所碩士論文，1997)
- 洪秋芬，〈日治時期殖民政權與地方民間組織之關係探討：葫蘆墩興產信用組合的個案研究〉，前引文，頁 123-158。
- 若林正丈，〈大正民主與臺灣議會設置請願運動—日本殖民地主義的政治與臺灣抗日運動〉；收入臺灣史日文史料典籍研讀會譯，《臺灣抗日運動史研究》(臺北市：播種者出版，2007)，頁 23-167。
- 范燕秋，〈新醫學在臺灣的實踐(1898-1906)-從後藤新平《國家衛生原理》談起〉，《新史學》，9 卷 3 期(1998)，頁 49-86。
- 倪再沁，〈再探李梅樹的風格轉變--對蕭瓊瑞「自我的覺醒」與「自我的隱退」：對李梅樹晚期人物畫的一種解釋一文的若干斟酌〉，《藝術家》38 卷 4 期(1994)，頁 348-361。
- 倪再沁，《茲土有情：李梅樹和他的世界》(臺中：臺灣省立美術館，1996)
- 夏亞拿，《暗潮洶湧的藝壇：戰後初期臺灣美術的動盪與重整(1945-1954)》(國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2012)
- 孫淳美，〈一九三〇年代旅居巴黎藝術家的臨摹、學習生涯：對劉啟祥早年習畫的幾個觀察〉，收入高雄市立美術館主辦「空谷清音-劉啟祥研究展：劉啟祥繪畫藝術研討會」。網路檢索(2013.6)：<http://elearning.kmfa.gov.tw/liu/p5-2.htm>
- 國立臺北大學人文學院，《李梅樹教授百年紀念學術研討會論文集》(臺北：國立臺北大學人文學院，2002)
- 張健球，〈二次大戰臺灣遭受戰害之研究〉，《臺灣史研究》4 卷 1 期(1999)，頁 149-196。
- 張靜純、姜映荷、林怡君，〈李梅樹板橋畫室之藏書整理與研究分析 I〉，《美學藝術學》第 2 期(2003.6)，頁 239-250。
- 岩切澐、簡惠華、陳佳慧，〈李梅樹板橋畫室之藏書整理與研究分析 II〉，《美學藝術學》第 2 期(2003.6)，頁 239-251。
- 莊玉明，《李梅樹(1902-1983)繪畫之研究：臺灣鄉土之情懷》(中國文化大學藝術研究所，1995)
- 許雪姬，〈皇民奉公會的研究--以林獻堂的參與為例〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，第 31 期(1999)，頁 167-211。
- 連溫卿，〈臺灣文化的特質〉，《臺北文物》，3 卷 2 期(1954)，頁 118-130。
- 陳君愷，《日治時期臺灣醫生社會地位之研究》，頁 81-115。
- 陳志聲編，《水竹居主人日記學術研討會論文集》(臺中：臺中縣文化局，2005)，頁 123-158。
- 陳清香，〈李梅樹的佛像畫〉，《李梅樹教授百年紀念學術研討會論文集》(臺北：國立臺北大學人文學院，2001)，頁 322-323。
- 陳雅苓，《日治時期臺灣公醫制度的在地化》(國立暨南大學歷史學系碩士論文，2009)
- 陳譽仁，《生活與創作：臺灣美術展覽會的靜物畫與現代生活的成立》(臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2002)
- 喻蓉蓉，〈一手彩筆一手政治的縣議員畫家--李梅樹〉，《傳記文學》80 卷 2 期(2002)，頁 4-23。
- 喻蓉蓉，〈李梅樹的畫與畫背後的故事〉，《歷史月刊》第 85 期(2003)，頁 4-12。
- 喻蓉蓉，〈畫家以外的李梅樹--三峽祖師廟重建的靈魂人物〉，《歷史月刊》第 170 期(2002)，頁 4-12。

- 喻蓉蓉，〈畫家以外的李梅樹--熱心公益與從政生涯〉，《歷史月刊》第167期(2001)，頁22-30。
- 喻蓉蓉，〈藝術家李梅樹的從政生涯〉，《通識教育與多元文化學報》第2期(2011)，頁33-59。
- 彭玉斗，《李梅樹人物畫研究》(國立臺灣師範大學美術系在職進修碩士論文，2004)
- 菊池裕子，〈李梅樹與三峽祖師廟—從比較的角度看臺灣鄉土的「現代性」〉，《李梅樹教授百年紀念學術研討會論文集》(臺北：國立臺北大學人文學院，2001)，頁190-217。
- 黃克仁，〈李梅樹先生的生平事略與從政生涯〉，《李梅樹教授百年紀念學術研討會論文集》，《李梅樹教授百年紀念學術研討會論文集》(臺北：國立臺北大學人文學院，2001)，頁291-306。
- 黃琪惠，《臺灣美術評論全集 吳天賞·陳春德》(臺北：藝術家出版社，1999)
- 黃琪惠，《戰爭與美術—日治末期臺灣的美術活動與繪畫風格》(臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1997)
- 葉思芬，〈英雄出少年-天才畫家陳植棋〉，《臺灣美術家全集 14 陳植棋》(臺北：藝術家出版社，1996)，頁15-43；
- 鈴木哲造，〈日治初年臺灣衛生政策之展開—以公醫報告之分析為中心〉，《臺灣師大歷史學報》第37期(2007.9)，頁143-180。
- 廖瑾瑗，〈李梅樹戰後初期的群像表現—以〈星期日〉〈黃昏〉〈郊遊〉為中心〉，《美學藝術學》第2期(2003.6)，頁99-145。
- 臺灣攝影年鑑編輯委員會，《臺灣攝影年鑑總覽：臺灣百年攝影~1997》(臺北：原亦藝術空間，1998)，頁I之73-76。
- 遠流臺灣館編著、吳密察監修，《臺灣史小事典》(臺北：遠流出版，2007)
- 蔡承豪，〈雙疫來襲：1918-20年間阿猴廳的流感與霍亂疫情〉，《臺灣學研究》第11期(2011)，頁121-142。
- 鄭麗玲，《戰時體制下的臺灣社會(1937-1945)：治安、社會教化、軍事動員》(國立清華大學歷史研究所碩士論文，1994)。頁40-44。
- 蕭瓊瑞，〈「自我的覺醒」與「自我的隱退」—對李梅樹晚期人物畫的一種解釋〉，《炎黃藝術》第42期(1993.2)，頁22-31。
- 賴明珠，〈郭雪湖的繪畫歷程與畫風的演變〉，《現代美術》第26期(1989)，頁2-14。
- 賴明珠，〈陳植棋「鄉土殉情」意識溯源〉，《臺灣美術》，第86期(2011)，頁52-75。
- 謝里法，〈刻劃臺灣美的畫人—油畫家李梅樹〉，《藝術家》第12期(1976)，頁118-123。
- 謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》(臺北：藝術家，1992)
- 簡秀珍，〈太平洋戰爭後臺灣的新劇活動：以地方青年業餘演劇與中央指定演劇挺身隊為討論中心〉，《戲劇學刊》，第8卷(2008)，頁31-53。
- 顏娟英，〈一九一〇年代、臺灣の美術活動—殖民地官方品味の變遷〉；收入東京文化財研究所美術部編，《大正期美術展覽會の研究》(東京都：中央公論美術出版，2005)，頁413-432。
- 顏娟英，〈一九三〇年代美術與文學運動〉，國立臺灣大學歷史學系編輯，《日據時期臺灣史國際學術研討會論文集》，臺北：臺灣大學歷史系，1993，頁535-554。
- 顏娟英，〈日治時代美術後期的分裂與結束〉，《何謂臺灣？：近代臺灣美術與文化認同論文集》(臺北：行政院文化建設委員會，1997)，頁16-37。

- 顏娟英，〈日治時期畫家的臺灣意識問題——從「水牛」到「家園」系列作品〉，《新史學》15：2 (2004)，頁 113-141。
- 顏娟英，〈日治時期畫家的臺灣意識問題——從「水牛」到「家園」系列作品〉，2004。
- 顏娟英，〈自畫像、家族像與文化認同問題——試析日治時期三位畫家〉，《藝術學研究》第 7 期 (2010)，頁 25-69。
- 顏娟英，〈近代臺灣風景觀的建構〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第 9 期 (2000)，頁 179-206。
- 顏娟英，〈勇者的畫像—陳澄波〉，《臺灣美術全集 1 陳澄波》(臺北：藝術家出版社，1992)，頁 44。
- 顏娟英，〈徘徊在現代藝術與民族意識之間——臺灣近代美術史先驅黃土水〉，《臺灣近代美術大事年表》(臺北：雄獅出版社，1998)，頁 VII-XXVII。
- 顏娟英，〈殿堂中的美術——臺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》64：2 (1993)，頁 469-610。
- 顏娟英，〈臺灣早期西洋畫的發展〉，收入郭繼生編選，《臺灣視覺文化：藝術家二十年文集》(臺北：藝術家，1995)，頁 29-70。
- 顏娟英，〈戰後初期臺灣美術的反省與幻滅〉；收入張炎憲、陳美蓉、楊雅慧編，《二二八事件研究論文集》(臺北：吳三連臺灣史料基金會，1998)，頁 79-92。
- 蘇意茹，〈女性裸體與藝術—臺灣近代人體藝術發展〉，收入《何謂臺灣？近代美術與文化認同論文集》(臺北：行政院文化建設委員會，1996)，頁 92-114。
- 鐘信昌，〈守護生命的第一公醫—劉清港〉，《三角湧講古》(臺北縣：三峽鎮公所，2006)頁 1-5。

(二)英日文論著

- 瀧梯三，《光風会史 1912-1994：80 回の歩み》(東京都：光風会，1994)
- 山梨絵美子編，《裸婦：素晴らしき日本女性の美》(東京都：平凡社，2009)
- 中村義一，〈臺展、鮮展と帝展〉，《京都教育大學人文學科、社會科學紀要》，75 號 A(1989)，頁 259-276。
- 塩川京子，《絵のなかの暮らし：子ども・おんな・労働》(東京都：岩波，1996)
- 外山卯三郎，《日本洋畫史 2 明治後期》(東京都：日貿出版社，1978)
- 陰里鐵郎，〈黒田清輝の素描〉，收入河北倫明監修，《近代日本洋画素描大系》(東京都：講談社，1984-1985)，無頁碼。
- 河邑厚徳，《藝大生の自画像：四八〇〇點の卒業製作》(東京：日本放送出版協會，2007)
- 洪郁如，《近代臺灣女性史—日本の植民統治と〈新女性〉の誕生》(東京：勁草書房，2001)
- 若桑みどり，《隠された視線—浮世絵・洋画の女性裸体像》(東京：岩波書店，1997)
- 吉田千鶴子，《近代東アジア美術留學生の研究》(東京：ゆまに書房，2009)
- Kojima, Kaoru, "The Changing Representation of Women in Modern Japanese Paintings", in Kikuchi Yuko ed., *Refracted Modernity: Visual Culture and Identity in Colonial Taiwan* (Hawaii University Press, 2007), pp.111-132.
- Kojima Kaoru, "The Woman in Kimono: An Ambivalent Image of Modern Japanese

Identity”, *实践女子大学美學美術史學*, 25 : 15-1(March 2011), pp.1-15.



三、網路資源

日治時期臺灣文獻全文影像系統

<http://stfb.ntl.edu.tw/cgi-bin/g32/gswweb.cgi/login?o=dwebmge>

臺展資料庫 http://140.109.18.243/twart/System/database_TE/04te_search/index.jsp

臺灣日日新報檢索資料庫 <http://140.109.14.52/ddnc/ttsddn>

臺灣時報資料庫 <http://dbs.lib.ntu.edu.tw/cgi-bin/ovidweb>

聯合知識庫 <http://udndata.com/library/>

國立公共資訊圖書館-舊版報紙數位典藏 <http://das.ntl.gov.tw/mp.asp?mp=1>

中央日報全文影像資料庫 <http://140.112.113.16:8080/cnnewsapp/start.htm>

中央研究院數位文化中心「典藏臺灣」<http://digitalarchives.tw/>

松坂屋歷史 <http://homepage1.nifty.com/zpe60314/matsuzakaya.htm>

2013 三峽梅樹月 <http://www.limeishu.org.tw/chinese/lms.html>

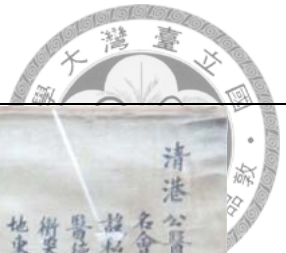
◎圖版目錄



- 圖 1-1：《慶賀狀》(1920.3.18)，李景暘藏，現存臺大人文醫學博物館
- 圖 1-2：〈三峽信用組合前合影〉，約攝於 1928，收入《百年峽農》，頁 53
- 圖 1-3：雪溪會館，《松鶴匾》，1925，水墨，尺寸不詳，李梅樹紀念館藏。
- 圖 1-4：李梅樹，《李金印之像》，1924，水彩，96x58cm，私人藏
- 圖 1-5：李梅樹，《李金印之像》及落款，1922，水彩，60x40cm，李梅樹紀念館藏
- 圖 1-6：李梅樹，《兄長劉清港像》，1921，水彩，60x40.8cm，私人藏
- 圖 1-7：〈臺灣公醫服制圖〉局部，《臺灣總督府報》第 1579 號(1904.08.16)，頁 20-21
- 圖 1-8：〈劉清港像〉，收入《人文薈萃》，頁 90。
- 圖 1-9：李梅樹，《劉清港像》，未紀年，油彩，49x59cm，私人藏。
- 圖 2-1：李梅樹，《靜物》，1927，臺展第一回
- 圖 2-2：李梅樹，《三峽の町裏》，1928，臺展第二回
- 圖 2-3：陳植棋，《臺灣風景》，1928，帝展第九回，油彩，私人藏明信片
- 圖 2-4：廖繼春，《芭蕉の庭》，1928 第九回帝展，油彩，130x97cm，臺北市立美術館藏
- 圖 2-5：李梅樹，《素描稿：黃土水火葬》，1930.12.22，李梅樹紀念館藏
- 圖 2-6：《李梅樹玻璃照片》，約 1934-1935，李梅樹紀念館藏
- 圖 2-7：李梅樹，《自畫像》，1933，第七回臺展，特選，油彩，72.5x91cm，李梅樹紀念館藏
- 圖 2-8：李梅樹，《自畫像》，1930，油彩，60x80cm，李梅樹紀念館藏
- 圖 2-9：李梅樹，《自畫像》，1932，第二十回光風會展，收入《李梅樹畫集：自畫像之美》，no.39
- 圖 2-10：Rembrandt van Rijn, *Self-Portrait with Two Circles*, 1661.Oil on canvas, 114 x 94 cm
Iveagh Bequest, Kenwood House, London
- 圖 3-1：臺灣繪畫研究所，《臺日新》，1930.07.14[7]
- 圖 3-2：楊三郎，《老藝人》，1930，第四回臺展
- 圖 3-3：李梅樹，《南瓜を持って女》，1931，油彩，李梅樹紀念館藏
- 圖 3-4：李梅樹，《芋をむく女》，1934，第八回臺展
- 圖 3-5：李石樵，《橫臥裸婦》，1936，第二回臺陽展
- 圖 3-6：〈三峽庄第一屆協議會合影於三峽公會堂〉，1935，收入《臺灣美術全集：李梅樹》，頁 204。
- 圖 3-7：《致李梅樹、劉山田—三峽大橋架設費寄付金領收證》，1933.07.19，李梅樹紀念館藏。
- 圖 3-8：三峽祖師廟前合影，1936，收入國家文化資料庫(<http://nrch.moc.gov.tw/ccahome/>)
- 圖 4-1：李梅樹，《石膏像》，1928.12.5，李梅樹紀念館藏
- 圖 4-2：李梅樹，《石膏像》，1929.3.27，李梅樹紀念館藏
- 圖 4-3：李梅樹，《素描稿-坐姿》，約 1930-1931，李梅樹紀念館藏
- 圖 4-4：李梅樹，《素描稿-立姿》，約 1930-1931，李梅樹紀念館藏
- 圖 4-5：李梅樹，《素描稿-背姿》，約 1930-1931，李梅樹紀念館藏

- 
- 圖 4-6：李梅樹，《素描稿》，約 1930-1931，李梅樹紀念館藏
- 圖 4-7：黑田清輝，《裸婦習作》，1887，炭筆，62x48，收入《近代日本洋画素描大系》，no.82
- 圖 4-8：李梅樹，《臺北病院ノ庭》，1929，臺展第三回，油彩，72×91cm，李梅樹紀念館藏
- 圖 4-9：李梅樹，《アミ物》，1931，臺展第五回
- 圖 4-10：李梅樹，《裸女》，1933，油彩，97x145cm，李梅樹紀念館藏
- 圖 4-11：現存李梅樹拍攝之玻璃版底片，6.5x8.7cm，李梅樹紀念館藏，筆者 2012.01.03 攝
- 圖 4-12：《李梅樹玻璃底片》，約 1934-1938，李梅樹紀念館藏
- 圖 4-13：《李梅樹姪子劉山田》，約 1934-1938，李梅樹紀念館藏
- 圖 4-14：《李梅樹姪子劉山田與友人》，約 1934-1938，李梅樹紀念館藏
- 圖 4-15：李梅樹，《憩ふ女》，1935，臺展第九回特選、臺展賞，油彩，162×130cm，李梅樹紀念館藏
- 圖 4-16：李梅樹，《編物》，1935，第九回臺展，油彩，李梅樹紀念館藏
- 圖 4-17：李梅樹，《繪本見る女》，臺陽展第二回，私人藏明信片
- 圖 4-18：李梅樹，《黃昏時》，1936，臺展第十回
- 圖 4-19：李梅樹，《いねむる女》，1936，臺展第十回特選
- 圖 4-20：李梅樹，《憩ふ女》，約 1932，第七回春臺展
- 圖 4-21：ザビエール・ブリカール(Francois Xavier Bricard, 1881-1935)，《編物する若き女》，出自李梅樹私人剪貼簿。
- 圖 4-22：黒田清輝，《讀書》，1891，油彩，98x72cm，東京國立博物館藏
- 圖 4-23：佐分真，《畫室》，1933，帝展第十四回，油彩，182x264cm，東京國立近代美術館藏
- 圖 4-24：湯淺一郎，《モデル午睡》，1903，油彩，132x68cm，群馬縣立近代美術館
- 圖 4-25：廖繼春，《讀書》，1934，臺展第八回，審查員出品
- 圖 4-26：廖繼春，《安平風景》1934，臺展第八回，審查員出品
- 圖 4-27：張水此《哺乳スル女》，1929，臺展第三回
- 圖 4-28：張舜卿，《人物》，1933，臺展第七回
- 圖 4-29：楊三郎，《臺灣婦人像》，1934，春陽會第十二回，油彩，130 x 81cm，楊三郎美術館藏
- 圖 4-30：楊三郎，《母と子》，1935，臺展第九回，推薦
- 圖 4-31：楊三郎，《夕暮の庭》，1938，府展第一回，無鑒查
- 圖 4-32：安井曾太郎，《金蓉》，1934，油彩，96x74cm，東京國立近代美術館
- 圖 4-33：李梅樹，《夫人李林粒像》，約 1934-1936，李梅樹紀念館藏
- 圖 4-34：李梅樹，《二姊李螺像》，約 1934-1936，李梅樹紀念館藏
- 圖 4-35：李梅樹，《夫人李林粒》，約 1934-1936，玻璃照片，李梅樹紀念館藏
- 圖 4-36：李梅樹，《二姊李螺》，約 1934-1936，玻璃照片，李梅樹紀念館藏
- 圖 4-37：李梅樹，《二姊李螺》，約 1934-1936，玻璃照片，李梅樹紀念館藏
- 圖 4-38：李梅樹，《二姊李螺》，約 1934-1936，玻璃照片，李梅樹紀念館藏
- 圖 4-39：李石樵，《楊肇嘉氏家族》，1936，改組第一回帝展，油彩，182x259cm，國泰集團藏
- 圖 4-40：李梅樹，《素描稿-工作的婦女》，未紀年，李梅樹紀念館藏

- 圖 4-41：李梅樹，《素描稿-休憩的婦女》，未紀年，李梅樹紀念館藏
- 圖 4-42：李梅樹，《戲弄火雞的小孩》，1937，油彩，227×182cm，李梅樹紀念館藏
- 圖 4-43：李梅樹，《母子像》，1937，臺陽展第三回
- 圖 4-44：《憩ふ女》局部：雷諾瓦《浴女》(Bathers，約作於 1884-1887)、梵谷《嘉舍醫生像》(Dr. Paul Gachet，1890)、塞尚《吸煙者》(Smoker，約 1890-1892)
- 圖 4-45：劉啟祥羅浮宮臨摹之雷諾瓦《浴女》，約 1934-1935，收入《臺灣西洋美術思想起》，頁 12
- 圖 4-46：《繪本見る女》局部
- 圖 4-47：李梅樹私人剪貼簿，李景光提供，2012.01.09 筆者攝
- 圖 4-48：《いねむる女》局部
- 圖 4-49：碓伊之助，《コロ画集》(アトリエ社：1932)，李梅樹藏書，2012.01.09 筆者攝。
- 圖 4-50：李梅樹，《裸婦》，1938，臺陽展第四回，收入《臺灣美術全集：李梅樹》，頁 215。
- 圖 4-51：Paul Cezanne, *The Large Bathers*, c.1900-1906. Oil on canvas, 210 x 250 cm, Philadelphia Museum of Art
- 圖 4-52：岡田三郎助，《裸婦—水辺に立てる》，1931，油彩，72.8x45.3cm，ポーラ美術館藏
- 圖 4-53：李梅樹，《磯邊》，1938 年，第四回臺陽展，私人藏明信片
- 圖 4-54：伊藤清永，《磯人》，1936，昭和 11 年文展鑑察展，油彩，210x272cm，伊藤清永美術館藏
- 圖 4-55：李梅樹，《赤い衣》，1939，新文展第三回
- 圖 4-56：臺灣新民報社出版年曆，1940，收入《臺灣西洋美術思想起》，頁 12。
- 圖 4-57：李梅樹，《花と女》，1940，紀元兩千六百年奉祝美術展(前期)入選，油彩，145x112cm，李梅樹紀念館藏
- 圖 4-58：安宅安五郎《姉妹》，1933，帝展第十四回，李梅樹私人剪貼簿藏
- 圖 4-59：李梅樹，《實る頃》，1941，府展第四回，李梅樹紀念館藏
- 圖 4-60：李梅樹，畫名不詳，約 1941，油彩，尺寸不詳，李梅樹紀念館藏
- 圖 4-61：李梅樹，《麗日》，1942，府展第五回，油彩，116.5x91cm，李梅樹紀念館藏
- 圖 4-62：李梅樹，《新緑薫る頃》第六回府展，推薦
- 圖 4-63：李石樵，《憩ひ》，1942，府展第五回，推薦
- 圖 4-64：李石樵，《編物》，1935，油彩，158x146cm，李石樵美術館藏
- 圖 4-65：李石樵，《女二人》，1939 府展第二回，特選、推選
- 圖 4-66：李石樵，《坐像》，1943，府展第六回，推薦
- 圖 4-67：野村泉月，《便り》，1943，順便推薦府展
- 圖 4-68：李石樵，《歌ふ子供達》，1944，臺陽美協十週年招待展
- 圖 4-69：〈三峽産米報國女子挺身隊を稻刈に總動員〉，《臺日新》1941.07.22[04]
- 圖 4-70：李梅樹，《窗邊斜陽》，1973，油彩，116x91cm，李梅樹紀念館藏
- 圖 4-71：李梅樹，《冰果店》，1974，油彩，130x89cm，李梅樹紀念館藏
- 圖 4-72：2013 三峽梅樹月一祖師廟前展區，筆者攝(2013.03.23)



(圖 1-1) 《慶賀狀》，1920.3.18，李景暘藏，現存台大人文醫學博物館 (2012.8.13 筆者攝)。



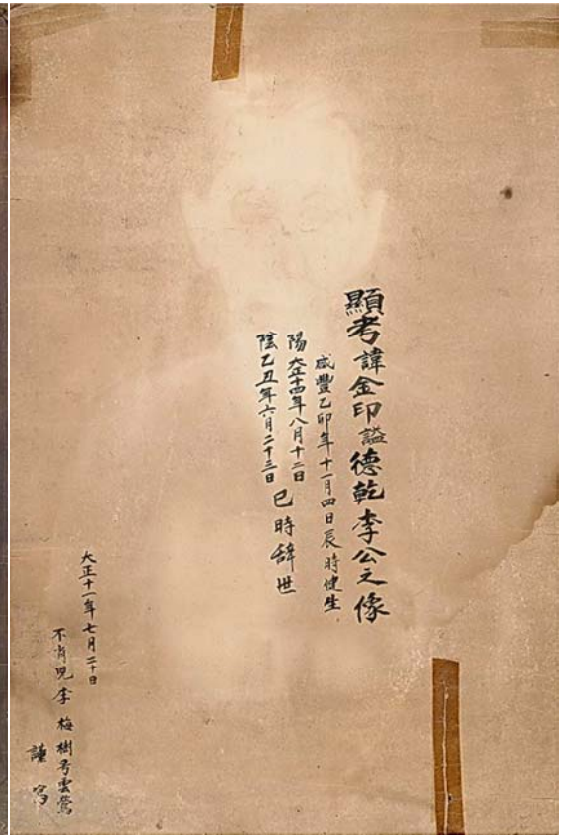
(圖 1-2)三峽信用組合前合影，約 1928。
前排左起：蘇欽讓、鄭乞、劉清港、陳嘉猷、陳材洲、陳佛齋、劉鉅篆



(圖 1-3)雪溪會館，《松鶴圖》，1925，
水墨，李梅樹紀念館藏。



(圖 1-4)李梅樹，《父親李金印像》，
1924，水彩，96x58cm，私人藏。



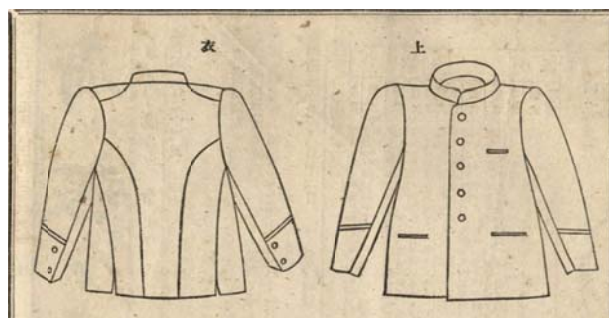
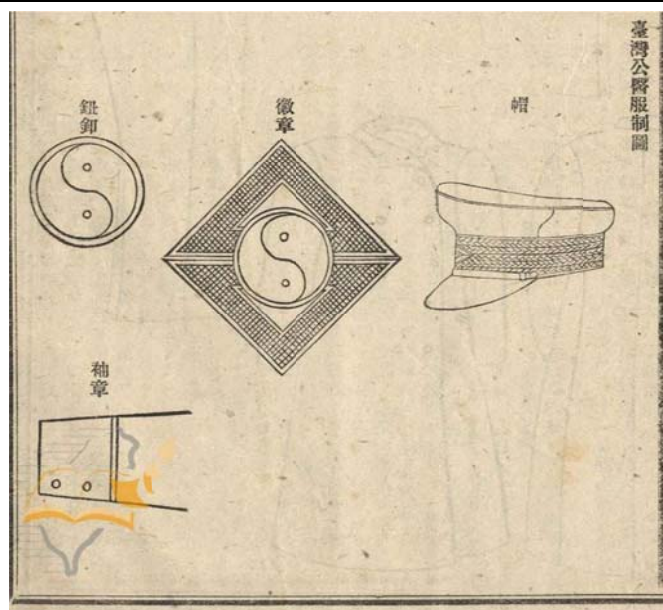
(圖 1-5)李梅樹，《父親李金印像》及背面落款，1922。
水彩，60x40cm，李梅樹紀念館藏。



(圖 1-6)李梅樹，《兄長劉清港像》，1921，水彩，60x40.8cm，私人藏。



(圖 1-6)局部：制帽及鈕扣



(圖 1-7) 台灣公醫服制圖局部，出自《台灣總督府報》第 1579 號(1904.08.16)，頁 20-21。



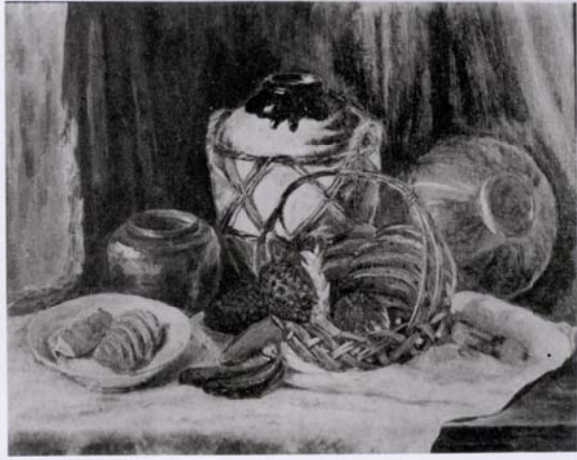
(圖 1-8)《劉清港像》，出自《人文薈萃》，頁 90。



(圖 1-9)李梅樹，《劉清港像》，未紀年，油彩，
49x59cm，私人藏。



圖 1-9 局部：制帽



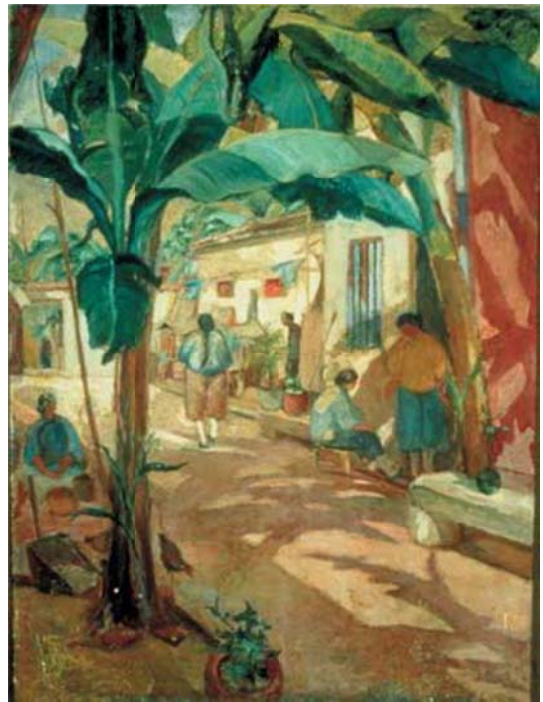
(圖 2-1) 李梅樹，《靜物》，1927，台展第一回



(圖 2-2) 李梅樹，《三峽の町裏》，1928，台展第二回



(圖 2-3) 陳植棋，《台灣風景》，1928，帝展第九回，油彩，私人藏明信片



(圖 2-4) 廖繼春，《芭蕉の庭》，1928 第九回帝展，油彩，130x97cm，台北市立美術館藏



(圖 2-5) 李梅樹，《素描稿：黃土水火葬》，1930.12.22，李梅樹紀念館藏



(圖 2-6) 《李梅樹玻璃照片》，約 1934-1935，李梅樹紀念館藏



(圖 2-7) 李梅樹，《自畫像》，1933，第七回台展，特選，油彩，72.5x91cm，李梅樹紀念館藏



(圖 2-8)李梅樹，《自畫像》，1930，油彩，
60x80cm，李梅樹紀念館藏



(圖 2-9)李梅樹，《自畫像》，1932，第二十回光
風會展，明信片，出自 1992，《李梅樹畫集：
自畫像之美》，no.39



(圖 2-10) Rembrandt van Rijn, *Self-Portrait with Two Circles*, 1661. Oil on canvas, 114 x 94 cm
Iveagh Bequest, Kenwood House, London



(圖 3-1)台灣繪畫研究所，《台日新》1930.07.14[7]



(圖 3-2)楊三郎，《老藝人》，1930，第四回台展



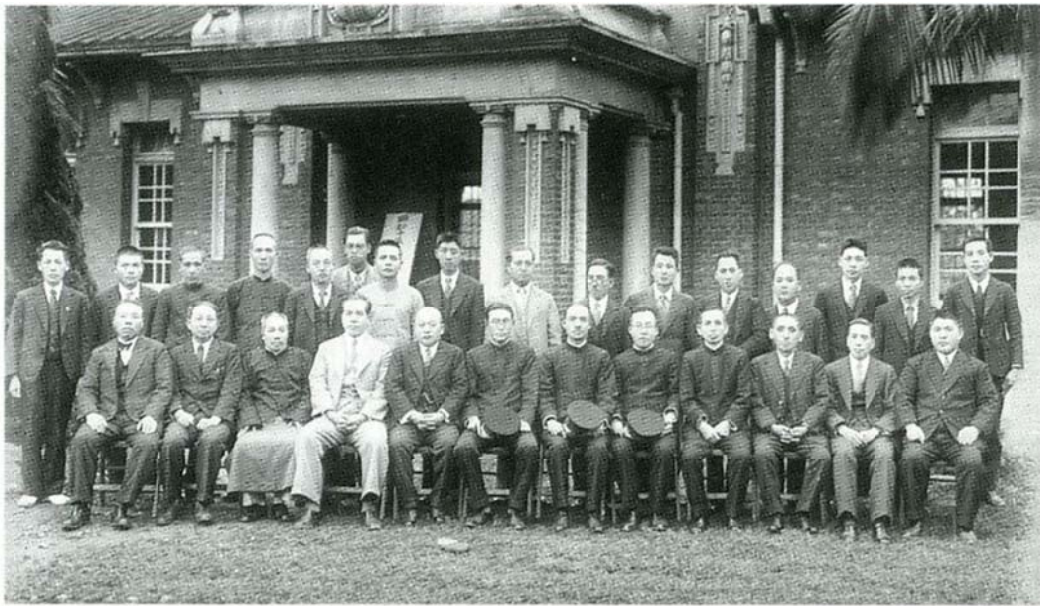
(圖 3-3)李梅樹，《南瓜を持って女》，1931，油彩，李梅樹紀念館藏



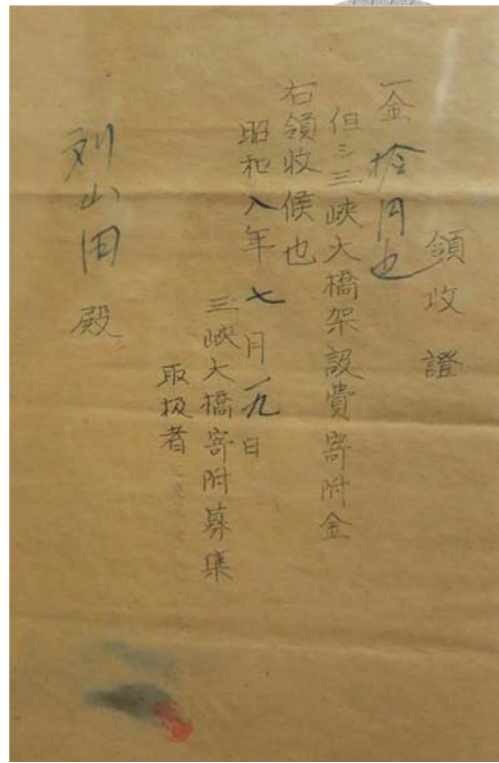
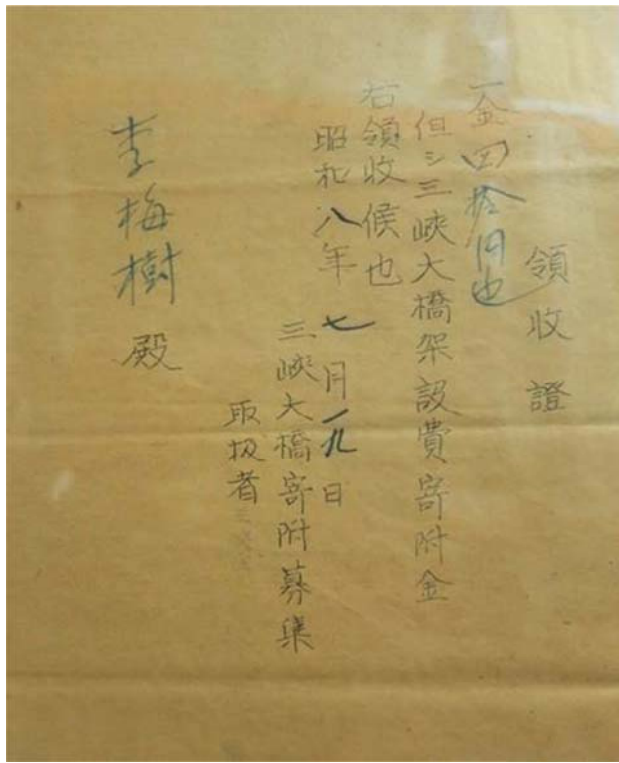
(圖 3-4)李梅樹，《芋をむく女》，1934，第八回
台展



(圖 3-5)李石樵，《横臥裸婦》，1936，第二回
臺陽展



(圖 3-6)三峽庄第一屆協議會合影於三峽公會堂，1935。前排右二為李梅樹



(圖 3-7)李梅樹、劉山田，《三峽大橋架設費寄付金領收證》，1933.07.19，李梅樹紀念館藏



(圖 3-8) 三峽祖師廟前合影，1936。

左起：李梅樹、梅原龍三郎、楊三郎、藤島武二、鹽月桃甫



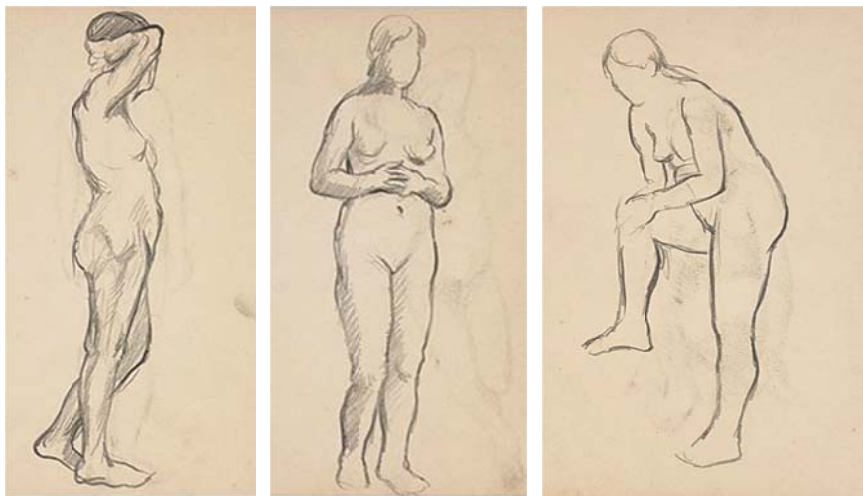
(圖 4-1)李梅樹，〈石膏像〉，1928.12.5，
李梅樹紀念館藏



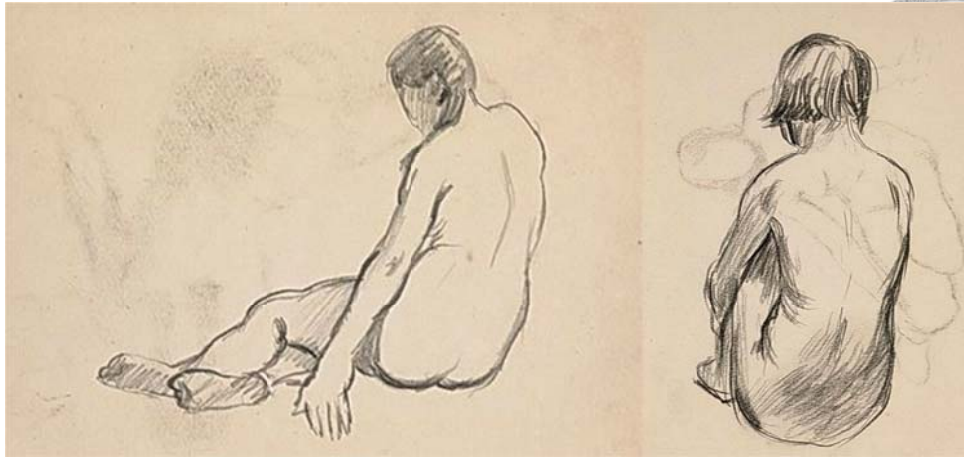
(圖 4-2)李梅樹，〈石膏像〉，1929.3.27
李梅樹紀念館藏



(圖 4-3)李梅樹，〈素描稿-坐姿〉，約 1930-1931，李梅樹紀念館藏



(圖 4-4)李梅樹，〈素描稿-立姿〉，約 1930-1931，李梅樹紀念館藏



(圖 4-5)李梅樹，《素描稿-背姿》，約 1930-1931，李梅樹紀念館藏



(圖 4-6)李梅樹，《素描稿》，約 1930-1931，李梅樹紀念館藏



(圖 4-7)黑田清輝，《裸婦習作》，1887，炭筆，62x48，收入《近代日本洋画素描大系》，no.82



(圖 4-8)李梅樹，《臺北病院ノ庭》，1929，台展第三回，油彩，72x91cm，李梅樹紀念館藏



(圖 4-9)李梅樹，《アミ物》，1931，台展第五回



(圖 4-10)李梅樹，《裸女》，1933，油彩，97x145cm，李梅樹紀念館藏



(圖 4-11)現存李梅樹拍攝之玻璃版底片，6.5x8.7cm，李梅樹紀念館藏，筆者 2012.01.03 攝



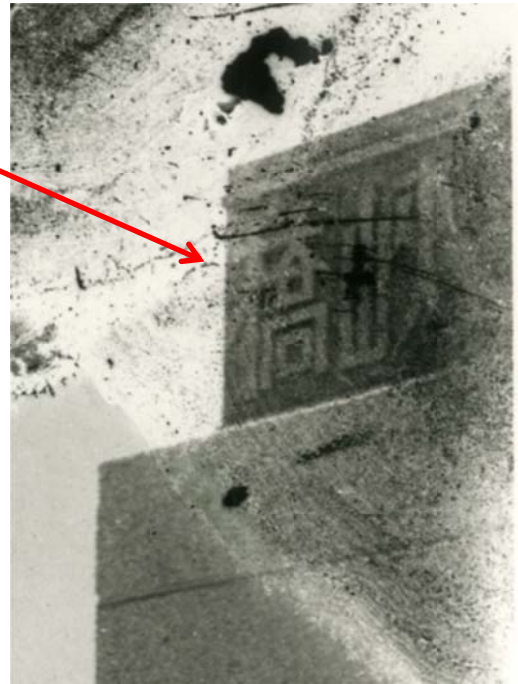
(圖 4-12)《李梅樹玻璃底片》，約 1934-1938，李梅樹紀念館藏



(圖 4-13)《李梅樹姪子劉山田》，約 1934-1938，李梅樹紀念館藏



(圖 4-14)《李梅樹姪子劉山田(左)與友人(右)》，約 1934-1938，李梅樹紀念館藏



(圖 4-14 局部)三峽橋之字樣



(圖 4-15) 李梅樹，《憩ふ女》，1935，台展第九回特選、台展賞，油彩，162×130cm，李梅樹紀念館藏



圖 4-15 《憩ふ女》畫作原照片



(圖 4-16) 李梅樹，《編物》，1935，第九回台展，油彩，李梅樹紀念館藏



圖 4-16 《編物》原照片



(圖 4-17) 李梅樹，《繪本見る女》，1936，臺陽展第二回，私人藏明信片



圖 4-17 《繪本見る女》原照片



(圖 4-18) 李梅樹，《黃昏時》，1936，台展第十回



圖 4-18 《黃昏時》原照片



(圖 4-19)李梅樹，《いねむる女》，1936，台展第十回特選

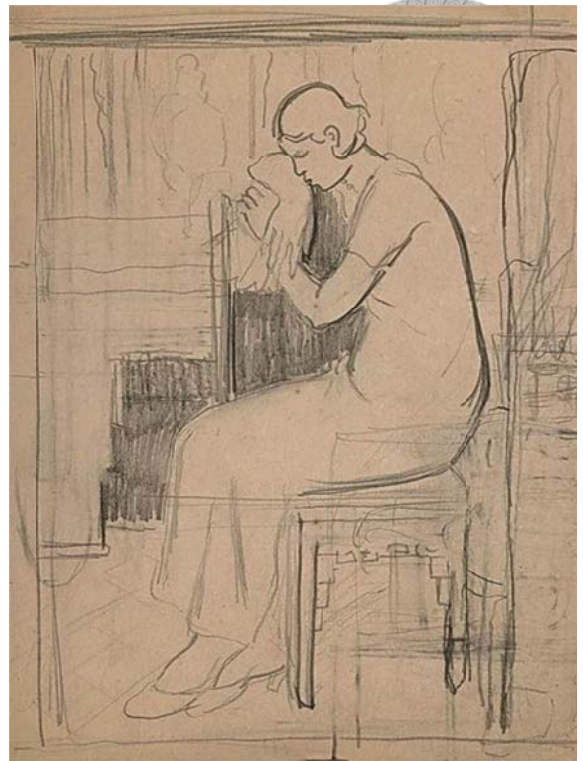


圖 4-19 《いねむる女》草稿



(圖 4-20)李梅樹，《憩ふ女》，約 1932
第七回春台展



(圖 4-21) ザビエール・ブリカール(Francois Xavier Bricard, 1881-1935),《編物する若き女》, 出自李梅樹私人剪貼簿



(圖 4-22) 黒田清輝，《讀書》，1891
油彩，98x72cm，東京國立博物館藏



(圖 4-23) 佐分真，《畫室》，1933，帝展第十四回，油彩，182x264cm，東京國立近代美術館藏



(圖 4-24) 湯淺一郎，《モデル午睡》，1903
油彩，132x68cm，群馬縣立近代美術館



(圖 4-25) 廖繼春，《讀書》，1934，
台展第八回，審查員出品



(圖 4-26) 廖繼春，《安平風景》1934，
台展第八回，審查員出品



(圖 4-27) 張水此《哺乳スル女》，
1929，台展第三回



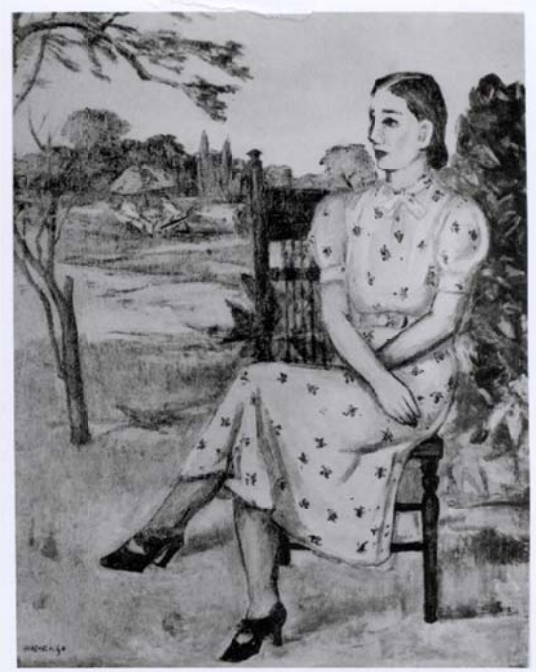
(圖 4-28) 張舜卿，《人物》，
1933，台展第七回



(圖 4-29) 楊三郎，《臺灣婦人像》，1934，春陽會第十二回，油彩，130 x 81cm，楊三郎美術館藏



(圖 4-30) 楊三郎，《母と子》，1935 台展第九回，推薦



(圖 4-31) 楊三郎，《夕暮の庭》，1938，府展第一回，無鑒查



(圖 4-32) 安井曾太郎，《金蓉》，1934，油彩，96x74cm，東京國立近代美術館



(圖 4-33)李梅樹，《夫人李林粒像》，約
1934-1936，李梅樹紀念館藏



(圖 4-34)李梅樹，《二姊李螺像》，約
1934-1936，李梅樹紀念館藏



(圖 4-35) 李梅樹，《夫人李林粒》，約
1934-1936，玻璃照片，李梅樹紀念館藏



(圖 4-36) 李梅樹，《二姊李螺》，約
1934-1936，玻璃照片，李梅樹紀念館藏



(圖 4-37) 李梅樹，《二姊李螺》，約 1934-1936，
玻璃照片，李梅樹紀念館藏



(圖 4-38) 李梅樹，《二姊李螺》，約
1934-1936，玻璃照片，李梅樹紀念館藏



(圖 4-39) 李石樵，《楊肇嘉氏家族》，1936，改組第一回帝展，
油彩，182x259cm，國泰集團藏



(圖 4-40) 李梅樹，《素描稿-工作的婦女》
未紀年，李梅樹紀念館藏



(圖 4-41) 李梅樹，《素描稿-休憩的婦女》
未紀年，李梅樹紀念館藏



(圖 4-42)李梅樹，《戲弄火雞的小孩》，1937，
油彩，227×182cm，李梅樹紀念館藏



圖 4-42 《戲弄火雞的小孩》草稿



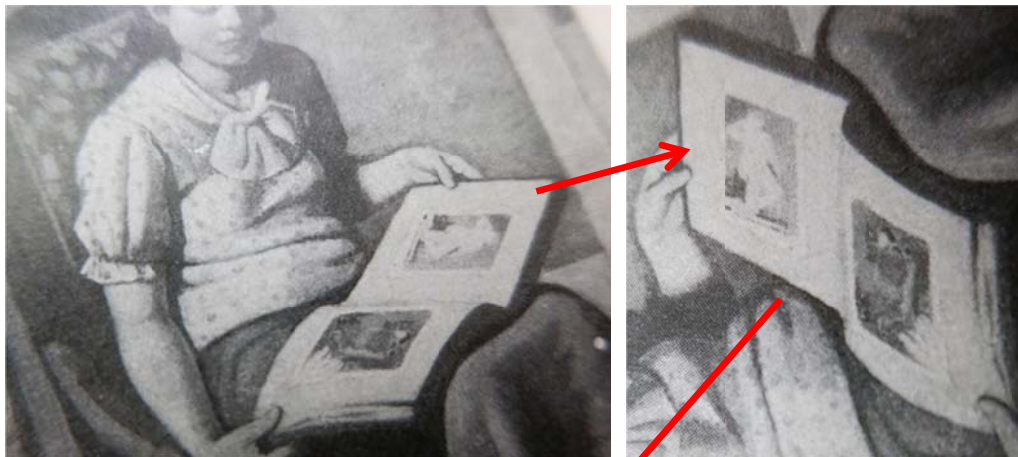
(圖 4-43)李梅樹，《母子像》，1937，
臺陽展第三回



(圖 4-44)《憩心女》局部



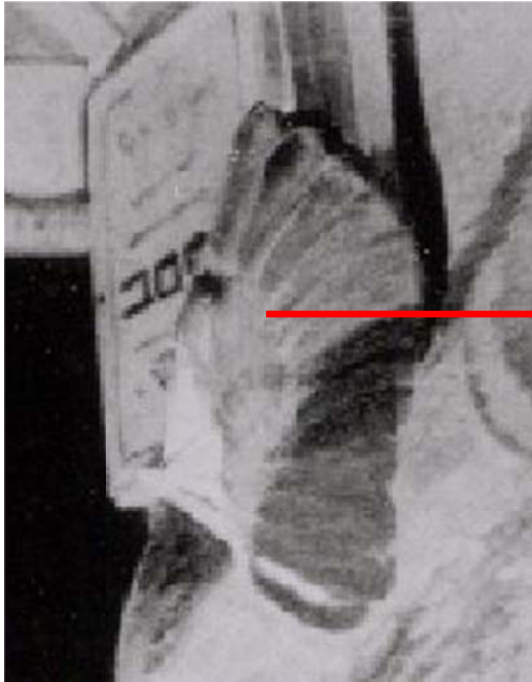
(圖 4-45)劉啟祥羅浮宮臨摹之雷諾瓦《浴女》，約 1934-1935



(圖 4-46)《繪本見る女》局部



(圖 4-47)李梅樹私人剪貼簿，李景光提供，2012.01.09 筆者攝



(圖 4-48) 《いねむる女》局部



(圖 4-49) 硯伊之助，《コロ画集》(アトリエ社：1932)，李梅樹藏書。2012.01.09 筆者攝。



裸婦 1938 油畫 第四屆台陽展參展

(圖 4-50) 李梅樹，《裸婦》，1938，
臺陽展第四回



(圖 4-51)

Paul Cezanne, *The Large Bathers*. 1900-1906,
Oil on canvas, 210 x 250 cm,
Philadelphia Museum of Art



(圖 4-52)岡田三郎助，《裸婦—水辺に立てる》，1931，油彩，72.8x45.3cm，ポーラ美術館蔵。



(圖 4-53)李梅樹，《磯邊》，1938年，
第四回台陽展，私人藏明信片



(圖 4-54)伊藤清永，《磯人》，1936，昭和 11 年文
展鑑察展，油彩，210x272cm，伊藤清永美術館
蔵



(圖 4-55)李梅樹，《赤い衣》，1939，新文展第三回，油彩，116x91，李梅樹紀念館藏

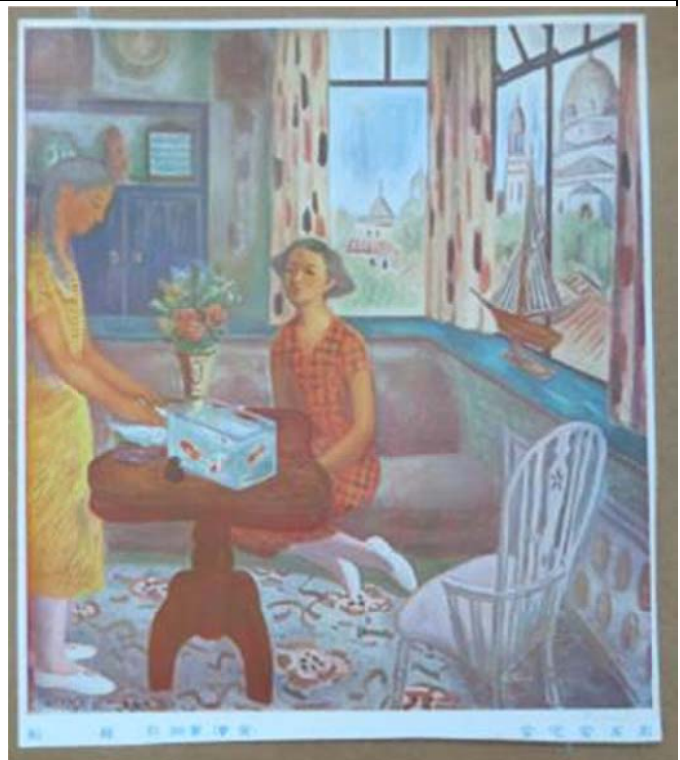


李梅樹紅衣入選日本第三屆文展次年1940年經台灣民報印製成月曆

(圖 4-56)台灣新民報社出版年曆，1940



(圖 4-57)李梅樹，《花と女(花與女)》，1940，紀元兩千六百年奉祝美術展(前期)入選，油彩，145x112cm，李梅樹紀念館藏



(圖 4-58)安宅安五郎《姊妹》，1933，帝展第十四回。李梅樹剪貼簿收藏。



(圖 4-59)李梅樹，《實る頃》，1941
府展第四回，李梅樹紀念館藏



(圖 4-60)李梅樹，畫名不詳，約 1941，李梅樹
紀念館藏



(圖 4-61)李梅樹，《麗日》，1942，府展第五回，
油彩，116.5x91cm，李梅樹紀念館藏



(圖 4-62) 李梅樹，《新綠薰る頃》第六回府展，推薦



(圖 4-63) 李石樵，《憩ひ》，1942
府展第五回，推薦



(圖 4-64) 李石樵，《編物》，1935
油彩，158x146cm，李石樵美術館藏



(圖 4-65)李石樵，《女二人》，1939
府展第二回，特選、推選



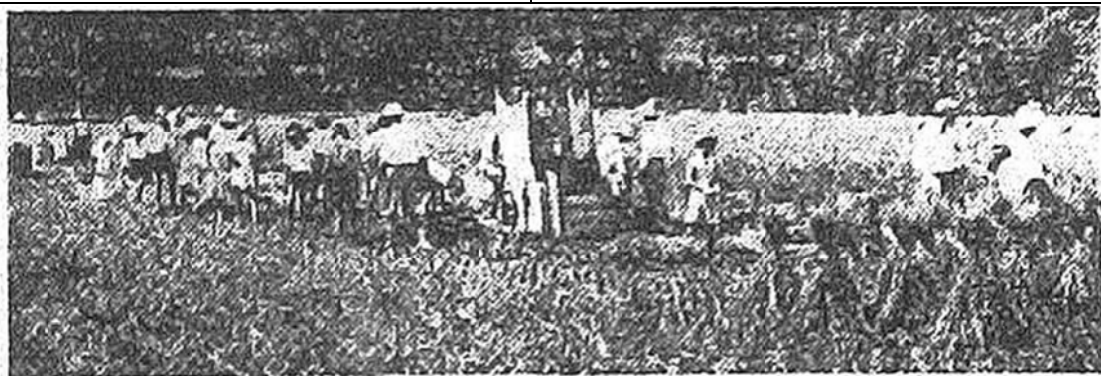
(圖 4-66)李石樵，《坐像》，1943
府展第六回，推薦



(圖 4-67)野村泉月，《便り》，1943
府展第六回，推薦



(圖 4-68)李石樵，《歌ふ子供達》，1944
臺陽美協十週年招待展



(圖 4-69)〈三峽產米報國女子挺身隊を稻刈に總動員〉，《台日新》1941.07.22[04]



(圖 4-70)李梅樹，《窗邊斜陽》，1973，油彩，
116x91cm，李梅樹紀念館藏



(圖 4-71) 李梅樹，《冰果店》，1974，油彩，
130x89cm，李梅樹紀念館藏



(圖 4-72) 2013 三峽梅樹月一祖師廟前展區
筆者攝(2013.03.23)