

光復前後臺灣美術思潮

The Art Trend of Taiwan before and after the Retrocession

黃子齊

Tzu-Chi Huang

南華大學視覺與媒體藝術學系(所)碩士班研究生

Master's Student, Graduate Institute and Department of Visual and Media Arts at Nanhua
University

謝碧娥

Pi-E Hsieh

南華大學視覺與媒體藝術學系(所)助理教授

Assistant Professor, Graduate Institute and Department of Visual and Media Arts at Nanhua
University

摘 要

本論文乃通過日本據台時代及光復初期的美術活動，來看此一時期的台灣美術思潮，論文述及日治時期的政經文化及當時的美術互動，以及二戰結束後的台灣社會風貌和文化差異衍生的現象。首先從日本外光派的寫實傳遞和畫會風潮演譯談起，其次是光復前後的美術運動、官辦美展、日本在台藝術家、各項畫展畫派風格…等等對台灣美術的影響。同時也對這段被認為是「台灣美術生命蓬勃發展的時代」進行反思與批評。

關鍵詞：東洋畫、台展、府展

Abstract

This paper has been through art activities of the Japanese occupation of era and after retrocession of Taiwan to view this period of Fine Arts in Taiwan. Firstly, papers addressed that political economic, culture and art interactive at the time of the during the Japanese occupation, and style derived phenomenon and cultural differences of Taiwanese society after World War II .First talk about that interpretation from Japan Impressionism of realist transmission and painting fashion, followed by the art movement before and after recovery, government-run art exhibition, Japanese in Taiwan artists, the exhibition painting style ... and so the impact on Taiwan's art. The same time, considered to be "Taiwan's art of life has been booming era" for reflection and criticism.



Keywords: Japanese Painting, Taiwan Art Exhibition, Taiwan Governor Art Exhibition

前言

回溯台灣早年的歷史，總會令人不勝唏噓，其藝術發展亦是在不同政權夾縫中逐步建立起來。台灣光復前後的藝術家，現今被泛稱為台籍「第一代」或「第二代」，他們親身經歷了不同政權與兩種語言文化上的教育，這是台灣近代史上特殊的時代體驗，也是台灣美術史上無以迴避的時代潮流，擁有特殊的台灣美術語彙。這些前輩畫家經歷日治的殖民時期，台灣光復初期見證了台灣美術史的歷史軌跡與發生，將其對美術的熱愛與執著，貢獻在台灣這塊土地上，傳承與延續，然而在研究整理與詳讀台灣美術史時，卻尋找不到這段完整的資料與文獻，個人曾試圖去了解並找尋歷史的軌跡，希望能建立台灣光復初期藝術活動的史料與創作定位，從而著手蒐集、文獻、照片、故事、繪畫等相關資料，企圖為台灣美術發展留下重要的史料與資源。因此本研究係以日據時代後期至光復前後的這段美術活動為主，首先進行階段美術資料的蒐錄調查，再輔以相關文獻資料的參酌比較，經由整理、歸納、探討當時畫家創作及畫展、畫會成立的背景及時代更替的影響。

論文主要研究可歸納以下數點：

1. 探討日據時期的政治文化背景，以及此時的美術活動與社會的互動關係。
2. 瞭解日據時期至光復初期的台灣美術活動發展、風格面貌及文化特色，並以當時畫會的崛起為主要探討方向。
3. 探究當時畫會的角色扮演，及其所要傳達的理念。
4. 本研究藉由整理、分析，得以釐清光復前後藝術發展的歷史脈絡，建立台灣早期美術活動的史料及藝術創作價值。

一、日治時期台灣美術與政治經濟的互動

1894年6月，清、日甲午戰爭爆發，大清帝國戰敗，於1895年4月17日與日本簽訂馬關條約協議割台。從此台灣成為日本殖民地，台灣人民在日本政府統治下，經歷五十年的光陰，在這段日本據台的殖民時期，政權的變動更替對整個社會生活、文化型態與價值產生莫大的衝擊和改變，而台灣美術的發展也與這段歷史生息相關。

日本自明治維新以來深受西方文化影響，而日據時期影響台灣最大的可謂是近代西式教育。¹ 這種新式的現代化教育，讓台人步出傳統書院，接觸了新的文化知識，也促使了新舊社會文化階層的更替，日本美術也隨其西方教育改變了台灣畫壇。1872年日本政府頒布學制，「圖畫」納入普通學校教育科目中的必修科。² 這個決策不僅影響日本本國的美術發展，在台總督府也跟隨此步伐推行圖畫教育，無形中也讓台灣人進一步與西方藝術面對面。端看台灣美術五十年的變遷，日據時期的美術發展毫無疑問地扮演了質變的角色，藝術界也有將1927年開辦的「台灣美術展覽會」（簡稱「台展」），視為台灣美術踏入近代繪畫的分界點。「台展」分為「西洋畫部」與「東洋畫部」，其中「東洋畫部」為中國傳統繪畫

¹ 參閱 許佩賢，〈台灣近代學校的誕生—日治初期國語傳習所的成立〉，《回顧老台灣、展望新故鄉—台灣社會文化變遷學術研討會論文集》，台北，台灣師範大學論文，2000年，頁195。

² 參閱吳文星，〈日治時期台灣社會領導階級與義務教育之實施-1921-1922 第一屆台灣總督府評議員會議論為中心〉，台灣師大歷史學報，第48期，台北，2012。



的傳承帶來更關鍵性的變數。³日據時期台灣東洋畫畫風，主要源自明治及大正時期新日本畫，但仍然承繼中國傳統繪畫本質，融入西洋畫取景構圖、空間表現，和色彩結合寫生手法與鄉土藝術內涵，描繪南國台灣的風物景緻，或以平面化表現、濃麗細膩的膠彩有別於日本內地東京、京都的畫風。

而台灣在日本殖民統治時期被迫快速邁向近代化，由上而下建立各種新制度，西方文化透過日本的引進成為時代新體驗，包括西洋畫與東洋畫等美術的入台。西洋美術在台灣立足，除歸功於圖畫教育的實施，日據時期留學習藝的青年亦也具影響力，他們經過學院的淬煉後，也將藝術觀念和技巧帶回台灣，除了繼續創作、參加展覽，並組織美術團體相互交流。尤甚其在「台展」和「府展」的推波助瀾下，掀起了台灣新的美術運動。⁴

日據時期可說是台灣政治、社會與人文的大變動，殖民環境不僅改變了台灣傳統社會形態與人民生活方式，對於當時的美術發展及表現也產生了顯著的影響，台灣美術風格也隨之變異。尤其日本的殖民統治較有系統地接觸了西方文明、商業文化，醞釀出日據時期台灣藝術的雛形，誠然是為台灣現代藝術揭開序幕；然而在面臨傳統文化與現代文明相互激盪的過程中，台灣在強勢文化的推波下，顯然已完全接受殖民引進的教育。

日據時期經濟體制的改變，以及教育文化等方面的發展，明顯影響了台灣傳統社會形態，尤其商業活動逐漸活絡，常見有官方政令宣導或宣傳活動，除了殖民統治者做為政令傳達宣傳的工具之外，商業行銷或媒體宣傳也日益普及。

日本據台五十年間，前半時期殖民政府致力於平定島內的反抗活動與組織，除了武力鎮壓反動力量，也進行經濟基礎建設，例如：水利設施、大規模開發農業以及各級學校的設立，進行文化移植；主張所謂「文明開化」，例如：學習近代西方的科學技術、文化教育、學術思想、生活方式和社會習俗等。由於當時台灣社會尚未安定，尊重民間文化傳統，多少有籠絡人心的意味，即使無暇於文化藝術方面投注較多心力，也沒有強勢主導的情況但隨著帝國統治，緊接著是文化認同與同化制度，自 1920 年代起，逐漸採取較為溫和的統治，台灣社會與文化運動方才有了萌芽的空間；1918 年第一次大戰結束後，鑑於民族自決的風潮席捲全世界，為求安撫人心，大正 8 年（西元 1919 年）乃任命文人總督田健治郎治理台灣，並展開一連串「同化」工作，希望以文化同化及懷柔方式收服改造台民，其中尤其「教育」是文化思想改造的基本手段。

日本殖民政府在台實施的美術教育，除與日本內地同樣地將美術視為實技而側重技能的培養外，對於殖民地台灣，尤其重視商業生產性質的手工技藝訓練。很明顯的，藝術教育在公學校中，並非以培養美術專門人才或啓發藝術潛能為目的，而是注重學生生活實用技能，新式教育雖然沒有「美術」專業課程的規劃，但透過教育體制的學習和推廣，以及「美術」相關的「圖畫」課程教授，「美術」的基本概念得以經由教育體系向臺灣學生傳播。⁵此時陸續有不少日籍畫家（包括南畫家⁶、日本畫家、洋畫家等）來台旅遊寫生，甚至任職定居，參與本島藝界的活動，並逐漸由畫界人口的量變帶動畫壇的質變。⁷

³ 參閱黃琪惠，《日治時期臺灣傳統繪畫與近代美術潮流的衝擊》，台北，臺灣大學論文，2012 年，頁 2。

⁴ 參閱蕭瓊瑞，《「台灣人形象」的自我形塑—百年來台灣美術家眼中的台灣人》，台南，國立成功大學歷史學報，號 21，1995 年，頁 144。

⁵ 參閱方瓊華，《「美術」概念的形塑：以日治時期臺灣美術展覽活動為中心》，台北臺北藝術大學論文 01 年，頁 40。

⁶ 中國南宗繪畫一系傳入日本，稱為南畫，代表人物有鄉原古統、木下靜涯與松林桂月等人。

⁷ 黃冬富著，〈日治時期台灣東洋畫風之發展〉。參閱國立台灣美術館，「台灣美術丹露」主題網站，<http://taiwaneseart.ntmofa.gov.tw/page06.html>，2007，頁 3。查閱日期：102 年 11 月 14 日。



因此日本對台統治與同化可大致區分為武官接收、文官統治及文化同化三個時期⁸：

1. **武官時期** (1895-1918)：早期日本接收台灣後，武官上任武力鎮壓台灣人，興起了長達二十年的抗日事件，另一方面日本開始整治台灣。
2. **文官時期** (1919-1926)：1919年田健治郎為首任文官總督，此時文化漸成氣候，是為文治時期，當時赴日的台灣留學生漸漸增多並展露頭角，屢得美術大獎。以石川欽一郎學生為主的「一蘆會」、「七星畫會」、「台灣水彩畫會」於此時成立。⁹
3. **文化成熟期** (1927-1945)：1930年起，日本計劃南進華南及南洋侵略政策。直到中日戰爭爆發，成立日本移民村，並實施台日通婚，加強台民對日本的認同與同化，是為文化成熟時期。¹⁰

文官時期，由於日本的藝術文化傳播，台灣產生了第一代的西洋畫家，也產生第一代的東洋畫家。當時日本政府為拉攏民心，企盼特定的美術能讓殖民地人民承認其社會經濟結構，放棄衝突，故而尋求同化，使殖民資本體制與種族差異的合法性基礎得以維持。¹¹ 而派遣日籍美術教師鄉原古統、鹽月桃甫、石川欽一郎等來台傳授西洋畫和東洋畫創作方式，並以台灣鄉土為示範題材，對臺灣的美術界影響深遠；當時產出的畫家大多受過嚴格的學院教育訓練，日本政府選派臺灣青年赴日學習美術，而日本學院裡的主流是「日本式的外光派」。¹² 當時臺灣並無此類的藝術風格，透過這些到日本學習的畫家，西洋畫、東洋畫和現代雕塑等被引進臺灣，這些新形態美術樣式的引入，是文化的一大進步，也使台灣的傳統文化和西方文化產生了撞擊。因此台灣雖然受日本殖民，卻也透過日本引進了歐陸的文明，帶來了寫生觀念的膠彩畫和印象風格的油畫。對於當時以傳統農耕為主的臺灣社會而言，這些思潮的輸入成為了臺灣美術的「新傳統」；也因此，台灣美術在殖民政策的環境下，無可避免地必須透過日本來認識藝術世界，因而日治時期五十年間，也是台灣近代美術發展的重要關鍵期；日據時期台灣現代美術的出現，可說是殖民者悉心扶植的；透過官方美展，顯示了台灣已是日本統治的象徵，台灣已成為殖民體系的一部分。

1927年第一屆「台灣美術展覽會」由台灣教育會主辦，簡稱「台展」（1927-1936年），被藝術史學者們喻為台灣近代美術發展的劃時代指標：「台展」的開設是以民間政策為始，經由總督府採納，再正式召開籌備會，廣納各方意見。進一步調查全島畫家人數，編列經費預算，訂定展覽規則，並集合當時的政、經、文教菁英結合在野有力仕紳，組成了官方主導的展覽組織。¹³ 1927年官辦的台展，就台灣美術史來說是個重要的年代，是台灣接觸現代美術的新契機。

二、光復初期台灣美術思潮

二次大戰結束後的台灣，所要面臨的是已經分隔長達半個世紀的中國政府，台海兩岸經過五十年的政治分歧，台灣受到日本殖民文化的長期洗禮，已經顯現出雙方差異。呈現出不同的社會面貌，不同的文化現象、藝術風潮同樣產生分歧。台灣的美術活動在由政府舉辦的美術展覽會上表現得最為明顯，尤

⁸ 參閱吳嘉陵，〈日治時期藝術活動之研究〉，新竹文獻，新竹縣文化局，2001年，頁2。

⁹ 見〈官方政廳紀錄〉：1901年即有人赴日留學，1915年達300人，1923年達2400人，甚至3000人。黃土水1919首次入選帝展，之後多人入選。

¹⁰ 參閱國立編譯館主編，《認識台灣》，台北，編譯館發行，1997年，頁70。

¹¹ 參閱張正霖，〈殖民與現代性的悖論—日據時期台灣官展美術風格中的「主體」〉，《重訪東亞：全球·區域·國家·公民文化研究學會》，台中，東海大學，2002年，頁10。

¹² 參閱戰後的美術史論述慣以泛印象派稱之，即以學院派的古典寫實加上印象派的明亮色彩、光影等技法融合而成的「理想化」美術風格。

¹³ 參閱張正霖，〈殖民與現代性的悖論—日據時期台灣官展美術風格中的「主體」〉，《重訪東亞：全球·區域·國家·公民文化研究學會》，台中，東海大學，2002年，頁26。



其是由政府開辦的台展與府展，私人畫會的設立也是一時之盛。然台展與府展雖為提升台灣美術文化所設的活動，但實質上仍受政治角力左右，有些藝術家此時便自行籌設畫會，試圖擺脫政治力的遊戲規則，不願再隨波逐流轉而與志同道合的畫友，專注於美術的切磋與發展，至此，政府主導的藝術展覽與私人組織的畫會出現了分歧點。

此時台灣藝術家在創作上，顯然仍固守日據時期建立起來的傳統，特別是這段時間省展的評審，依著他們的品味遴選出獲獎者，作品所呈現的是出一種具有歷史延續性的特定美學風格，然而許多創作者同時也面臨社會巨大的壓力和痛苦調適的掙扎。台灣光復前留學日本學習西畫的第一代西畫家，在光復前曾經遭受日本人的差別待遇與輕視，然光復之後，日人退出台灣，再也沒有競爭與挑戰的對手，畫壇上再也沒有人與之抗衡的同時，許多台灣第一代西畫家自然就成為前輩與權威，而其所習得的外光派、後印象主義或野獸派的畫風，久而久之就成為台灣西洋繪畫的傳統。

所謂的「第一代西畫家」是台灣美術史上特有的名詞，是指台灣光復前留學日本，學習西洋繪畫的台灣籍畫家，現今年齡多九十歲以上或已逝世。光復後這些第一代西畫家就擔負起西畫教學和播種的工作，而培育了第二代西畫家，尊定了台灣西洋美術的基礎。這些畫家當時長期在省展、台陽展，以及大專美術科系上所培育出來的追隨者人數眾多，經由每年舉行的展覽吸收了許多同道，形成了強勢團體。台灣任何一個新興的畫會很難與之抗衡，對於新藝術的發展亦無形中形成一股阻力。

日據時代的「台展」與「府展」決定了當時台灣美術的走向，傳統水墨畫趨於沒落。台灣光復之後省展開辦，同樣牽動台灣美術的發展。二次大戰後期，由於日本對外戰爭趨於緊繃，「府展」因此停辦，台灣美術界頓時消沉下來。戰爭結束後，台灣省美術展覽會在省行政官陳儀的支持下，交由楊三郎籌辦。楊三郎找來昔日台陽美術協會的成員一同籌劃，再向外徵求作品，獲得各界熱烈的迴響，足見當時藝文界對於台灣省美術展覽會的關注與期待。

1946年台灣省第一屆美術展覽會在台北市中山堂隆重舉行，再度開出台灣美術新頁。此時的台灣政府幾乎為大陸人士居要職，但是省展的主導權卻是在台籍畫家身上，當然官方是背後支持的力量。台籍藝術家在日治時期累積名望的方式，是經由在日治時期的官展中得獎，為台灣人爭光，方才奠定其在台藝壇的地位，而對這種源自日治時期模塑藝術家的方式，不知不覺也成為省展遴選的模式，日治時期第一代畫家順理成章成為省展評審委員的不二人選。¹⁴ 因此省展的開辦，與台籍畫家有深厚的淵源，省展在籌備之初就以台籍畫家為班底，而省展的制度與日治時期的官展又有相似或是承接的意味。其評審結構，除了表現出台籍畫家的繪畫風格，也間接決定了省展初期的畫風走向。

三、日治時期官辦美展的變遷

日本統治台灣，除了藝術的傳授之外，官辦的美展也影響了台灣；當時日本的官展是為「帝展」，是畫家黑田清輝建議日本政府模仿法國官辦沙龍展而開辦的，由於是文部省主辦，所以簡稱「文展」(1907~1918年)，後來因新舊派之爭而在藝術界要求改革的壓力下，改由帝國美術院主辦，遂稱為「帝展」(1919~1936年)，後於1937年再度改組，此後是為新文展；在台灣，為了便於論述，前述三種不同名稱的展覽皆以帝展統稱。¹⁵ 因此就發展脈絡看來，從法國沙龍展帝展到台展，之間皆有脈絡可尋，三種展覽在創辦之初都有過輝煌的成績，但發展的進程卻很難與時俱進，且展覽的畫風皆是學院風格，重視傳統寫實

¹⁴ 王秀雄，《台灣美術發展史論》，台北，史博館，1995年，頁24。

¹⁵ 參閱倪再沁，〈日本印象寫實的開展與轉化〉，《臺灣美術環境生態鳥瞰》，台北，臺灣美術館，2003年，頁15。



技巧，因此也相對缺乏創新精神，台展承繼了如此的歷史元素，其所締造的，顯然也只是特定框架中的歷史榮光。

官辦美展的制度傳至台灣之後，第一個官辦美展就稱為「台灣美術展覽會」，因此「台展」也可說是為日本「帝展」在殖民地的分身，當然台展對臺灣美術發展的影響仍是不容否認的。1927年10月28日，第一屆的台灣美術展覽會於樺山小學展出，是台灣史上頭一次辦理全島性的美展，一般學者視此為「台灣美術萌芽與發展」的重要分界點。¹⁶ 從此以台灣為主體的文化漸趨成熟，而且由於官方的重視和主導，行政體系的全力配合，加上高額度獎金以及台灣總督親自主持頒獎，不少入選作品當場被高價訂購，造成首日展出近萬人湧入會場的盛況，台展很快地成為台灣畫界每年最為重要的競技場。¹⁷ 會展持續舉辦至1936年，前後共計十屆。

1927年日本政府於台灣設立「台展」十年後，1938年改辦「總督府美術展覽」，簡稱「府展」，由總督府所主辦的府展承繼了台展的美術專業概念，將「台展」時期借著官方人士參與所取得的權威性，經由總督府主辦府展所給予的正式地位，進一步建立了美術的合法權威；因此「台展」的影響力以及威權來自於1927至1935年間官方人士的參與以及台展相關事業所形塑的美術專業概念和環境。台灣的美術前輩畫家幾乎都在這樣的環境下培養成長，並建立起自己的社會地位，其後的「府展」同樣付予藝術家合法權威，許多藝術家得獎後受到社會的尊重，獲獎成為他們共同努力的目標，這樣的風格狀態一脈相承直至戰後的省展，緊接著1934年以台灣人為主的「台陽美術協會」也隨之成立。

學者顏娟英指：

台展開辦的當時，由於台灣還沒有成立美術學校以養成風氣，便以大型展覽會向社會大眾徵選作品，學習創作者無形中從展覽作品尋找模倣對象，並以參加比賽入選得獎為榮；至於滿足與培養個人創作慾望，反而成了其次，這樣的參展心態自然會影響作畫的風格。¹⁸

林柏亭在《台灣東洋畫的興起與台、府展》一文中也提到台展舉辦後對台灣造成的改變：台展的開辦給予畫壇帶來了震盪，影響所及，傳統繪畫失勢，反而是年輕畫家得勢。而且入選「台展」的台灣畫家之中，幾乎沒有文人畫家，而是以中學生和民俗畫家為多。¹⁹ 顯然地，日治時期的官展，對於台灣美術起了極大的影響。且「台展」的開辦因有著官方人士的參與，以及日本官展成員擔任審查員的機制，即使在不具官展身份的情況下，同樣具有類同官展身份的權威性格，導致書畫活動都以民間交流方式展開至於教育體制下的作品展覽則直到1938年府展開辦之後，美術的合法權威方才正式建立起來。

事實上台展風光的背後，其實存在一個矛盾，原因是當時台灣並無美術專門學校及美術館的設置，台展的搶先設立是極為突兀的。由許多文獻可看出：日治時期各階段的教育政策並未規劃美術專業教育，雖然隨著日本政府的近代新式教育在台推展，才讓近代美術的概念隨著教育制度重新規劃，讓台灣學子得以就此獲取新知。但是初期專業美術學校及美術課程卻遲遲未見設置，日治時期學校並無「美術」專業課程，只是透過與美術相關的圖畫課程教授，美術觀念的傳遞只藉由教育體制推廣。

若是將「台展」和「府展」的組織相比對，可以發現二者的基本組成是極為近似的。「台展」和「府

¹⁶ 參閱蘇稟喻，《美術走向與族群認同-二戰後台灣藝術文化論述的內在衝突》，高雄，高師大論文，2009年，頁16。

¹⁷ 參閱鹽月善吉，〈台灣美術展物語〉，載於《台灣時報》，第七回台展報導評論，台北，1933年11月，頁27。

¹⁸ 參閱顏娟英，〈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》，1993年，頁504。

¹⁹ 參閱林柏亭，台灣東洋畫的興起與台、府展，《藝術學研究年報第三期》，台北，藝術家出版社出版，1989年，頁42。



展」都是以主辦者為中心，分諮詢、行政及審查三部份，分別負責不同的事務。然而，以台灣教育會會長為中心的台展，在諮詢、行政及審查之間並不具有關聯連性，這三個部門彼此幾乎不產生關係，而是分別向台灣教育會負責。以台灣總督府為中心的府展，雖然也是諮詢、行政及審查分立，但卻是統合在台灣總督府美術審查委員會之中。²⁰ 相較之下，台展的組織方式是較為外放、鬆散，而府展的組織則較為內聚完整。

關於台展、府展，謝里法也提出了看法，他說：「臺灣美術發展的過程中，始終以『台展』和『府展』的發展為主幹，而『台展』和『府展』受日本官展派的牽制最大，致使台灣美術無法獨力生存...」。²¹ 台展的開立是以日本文部省美術展覽會(簡稱「文展」)為原模，「文展」及其後繼的「帝展」中其主流，西洋畫部和日本畫部日後成為『台展』美術的啓蒙；而「台展」、「府展」對於台灣畫壇及畫風發展的影響，看在當時極欲跳脫官辦展覽框架的創作者而言頗為無力感！

四、外光與寫實的傳述與演譯

日本美術的西方學習大約在明治時期(1868-1912)打下基礎，完成第一階段的現代化。此時的美術從傳統寫實主義入手，到明治末年，日本美術已發展出一種帶有日本風的寫實主義；其特徵是以寫實描繪為基礎，並帶有巴比松的自然主義色彩；這種自然主義精神同時出現於西洋畫與日本畫中。日本美術的西方學習經歷過一段很長的實踐階段，在官方正式成立學校引進西洋美術教學之前，學習都是個別的、零星的。西式美術教學在日本正式傳入開始於1876年(明治9年)，工部省在這一年於工學校校舍內設立美術學校。工部美術學校開設之初，由意大利聘請來的油畫家豐塔涅西(1818-1882)是屬於巴比松系統畫家，彫刻與建築教師也來自意大利。²² 這個時期招收的學生主要是進入西洋畫科，學生有小山正太郎(1857-1916)、五姓田義松(1855-1915)、千葉直循(印藤，1861-1914)、高橋源吉(1861-1913)、山本芳翠(1850-1906)、松岡壽、中九精十郎(1841-1896)、守住勇魚(1856-1928)、淺井忠(1856-1907)、藤雅三(1853-1916)、神中糸子(1960-1943)、曾山幸彥(大野，1859-1892)等人。²³ 學生們在工部美術學校停辦後，部份選擇出國留學，直接接受當時歐美的學院美術教育。也有部份留在日本國內與英國旅居橫濱的外國畫家瓦克曼學習油畫技法，他們共同的風格是寫實主義透過寫實的手法模仿對象，除了題材外，風格幾乎完全是西洋寫實畫風。

隨著科學研究的深入和發展，19世紀人們已懂得物體之所以呈現不同的色彩，是由於它們吸收和反射光所造成的。物體全部吸收日光便呈黑色，全部反射日光則為白色，反射藍光波而吸收其他光波呈現藍色等等。自然界的任何物體都受到光源色和周圍環境色的影響，因此不可能有絕對純的固有顏色存在。那種認為樹是綠色的，花是紅色的觀念，只是過去某種歷史條件下的認識，在科學發展的19世紀，它顯然已經過時了。人們見到的哪怕是同一個光源，在清晨和傍晚不同的時間，也會在物體上產生不同的色彩影響，而且物體與光源的距離、受光的角度，物體表面的光潔度等條件均會影響其色彩的變化，光和色彩之間的關係是極為複雜微妙的，從此傳統固有色的觀念被徹底打破了。

人們對陰影的認識也大幅改變，過去認為陰影只是棕色或黑色，沒有什麼色彩可言，當用光源色和

²⁰ 參閱方瓊華，《「美術」概念的形：以日治時期臺灣美術展覽活動為中心》，台北，台北藝術大學研究所，2001年，頁71。

²¹ 謝里法著，《日據時代臺灣美術運動史》，臺北，藝術家，1979年，頁82-85。

²² 參閱〈日本學院主義美術的形〉，《現代美術運動

<http://www1.ntmofa.gov.tw/artnew/html/2-3/104.htm>

²³ 同前註。



環境色的科學觀念觀察對象時，發現陰影受到反射和周圍環境色彩的影響，也呈現出豐富的色彩，而且陰影常與光源色的冷暖呈相反的色性，這些認識促使印象派畫家大膽地使用顏色。他們為求得真實和鮮明的色彩效果，開始採用以色塊、色線或色點並置的手法描繪對象，如紅色和藍色並置而得到明亮的紫色，這樣印象派畫家的畫面一下子變得格外鮮艷明亮，因為在他們的畫面上真正地體現出光和色的無窮魅力。光與色使得繪畫於19世紀終結之前頓時之間亮了起來，過去以暗褐色來表現的陰影，在印象派裡換成冷色系的藍、紫和深綠，甚至利用色彩對比效果使任何顏色因相補相成而出現閃爍的光影，呈現色彩躍動的畫面。

日本人所稱的外光派（法文，Pleinairisme），在法國指的是印象派出現後，學院繪畫為了回應修正路線，採取的是印象主義潮流下妥協的學院派。當時法國最具代表性的人物是巴斯蒂昂·勒帕熱（Jules Bastion Lepage, 1848~1884）與路易·約瑟夫·拉斐爾·柯林（Louis Joseph Raphael Collin, 1850~1916），後者是黑田清輝、久米桂一郎、岡田三郎助等人的老師。²⁴ 外光派並不直屬於印象派，因為外光派仍執著於印象派所放棄的「嚴謹結構」，也排除了印象派所追求的「強烈色彩」。因此，外光派缺乏印象派分割色彩的本質，只是使用外光寫生，嚴格說來，並非印象派嫡系，而是因緣巧合被日本美術家們帶回國，數十年居畫壇主力，成為「帝展」中的主流風格。

黑田清輝（1866-1924）在法國受教於宮廷畫家柯林。柯林受當時流行的印象派畫風影響，將此種風格融入古典主義而成為日本美術界所謂的外光派，即是以學院派技法為基礎，有限度地融進印象派的特徵，呈現一種構圖嚴謹但光線則採印象派表現方式的曖昧畫風。岡田三郎助是文部省1897年第一位選派赴法的留學生，所學也是柯林的外光寫實技法。藤島武二則進入巴黎畫家高爾蒙（Cormon, 1845-1924）的畫室，高爾蒙以歷史畫著名，藤島的取材雖不似黑田或岡田取之現實生活，但畫風類似外光派。

整個西化過程中，日本學院美術不會明顯地出現過以造形美為考慮的古典主義，不論是傳統意義的古典主義或是18、19世紀法國的新古典主義皆如此。黑田清輝所帶動的外光派事實上並非法國印象派，而是改良式的古典主義，在色彩之外，仍有強烈的造形要求；不同於舊派的寫實主義繪畫，黑田清輝對光的描繪來自於自然景物的嚴格觀察。新舊兩派雖然都重視造形，也都建立在寫生的基礎上，差別只是畫面上景物描繪精確度的不同而已。從年代來考察，即使在1920年代支配「文展」與「帝展」時期的審查，仍是第一代與第二代的西洋畫家，他們整體的畫風幾乎都是古典與印象之間的折衷風格。

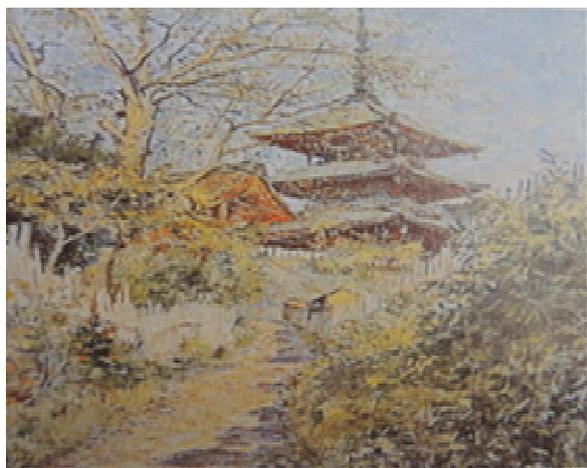
在日本殖民政策下，西洋畫、膠彩畫透過國民教育體系成了當時台灣藝壇的主流。由於當時東渡日本或歐洲留學的台灣畫家，如陳澄波等在官辦「台展」、「府展」中展露頭角的畫家，大都成為台灣美術運動中的重要支柱；他們組成畫會團體，對美術運動推波助瀾；加上參展的經濟誘因，也促使台灣早期畫家積極投入畫業，為台灣美術的近代化奠定了基礎。

²⁴ 李欽賢，〈近代日本美術流變史—第三章：外光派崛起〉，《現代美術》39期，1991年，頁64。

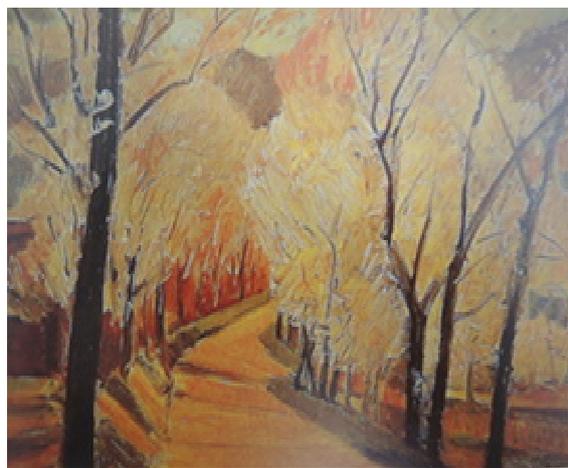




(圖-1) 黑田清輝《花野》，126.5×181.2cm，油彩，1907年，東京國立財研所藏。²⁵



(圖2) 久米桂一郎《清水秋景圖》，1902年。²⁶



(圖3) 藤島武二《杏花之路》，1933年。²⁷

台灣由於特殊的地理位置和歷史進程，始終暴露在一種外來民族不斷衝擊和替代的循環命運中。自1895年清廷割台，日本政府入台殖民，與台灣本土的反殖民人士相互衝激，因而產生了新的藝術運動。然而日本殖民台灣卻也引進了西歐文明，而有了「寫生」觀念的膠彩畫和接近「印象主義」畫風的西洋油畫，成為當時新興的「域外」美術；而這些域外美術，後來都成為台灣美術的「新傳統」。

印象主義在藝術史上雖發源於法國，所引發的不僅是技法和觀念的改變，其伴隨的是世界性的意義、超越時空的、直接、間接地觸動台灣畫壇的吸收與融入。台灣的美術發展經由日本人將西洋印象主義繪畫觀念傳入本土，倒也開創了台灣藝術家與世界藝術的交流。從印象主義在台灣起步，到形成印象派概念的各自表述，除了時空環境與現實的變革，期間的轉折起伏與赴日習畫的留學生關係至深。曾有一段時間台灣西畫家頭戴法式絨帽、聚集咖啡館、暢談藝術、聆聽西洋音樂，蔚為時尚，成為藝術家身分的一種表徵；除了藝術家個人的西洋化、現代化，也有藝術家結盟成立社團，1920年代即有「七星畫壇」

²⁵ 參閱節錄自三輪英夫、陰里鉄郎著，20世紀的美術全11 黑田清輝、藤島武二，日本東京都，集英社，1987年，8頁。

²⁶ 參閱自李欽賢著，《家庭美術館-前輩美術家叢書，第18-014卷》，〈色彩、和諧廖繼春〉，台北，雄獅，民86，頁45。

²⁷ 參閱自李欽賢著，《家庭美術館-前輩美術家叢書，第18-014卷》，〈色彩、和諧廖繼春〉，台北，雄獅，民86，頁45。



〔1924-1927〕、「台灣水彩畫會」〔1924-1932〕、「赤島社」〔1927-1933〕相繼成立。²⁸ 整體而言，從事西洋繪畫創作的第一代藝術家，其作品與活動模式堪稱是「印象主義概念」的折衷表現。

由於台灣環境特殊，印象主義的傳入是間接的，加上本土趣味性文化而產生自然折衷的風格。印象主義在台灣輾轉發展，形成「折衷印象主義」。因此台灣畫家對光仍保留知覺處理，如李梅樹、李石樵等早年都採外光派手法，以折衷概念呈現新印象風格。



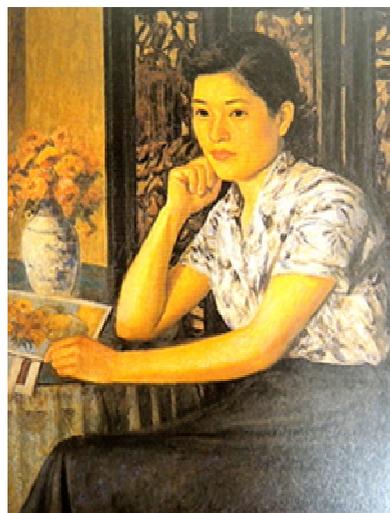
(圖 2-8) 黑田清輝《落葉》，80.8x64cm，油彩，1891 年，畫家自藏²⁹



(圖 2-9) 李石樵《台北橋》，32x47cm，水彩，1927，畫家自藏³⁰



(圖 2-10) 岡田三郎助《大隈夫人像》，1909 年³¹



(圖 2-11) 李梅樹《沈思》，91x72.5cm，油彩，畫布，1959 年³²

台展與府展是日治時期最重要的兩個官方展覽，1927 年「台灣美術展覽會」成立，新美術風氣獲得官方正式的認可。台展到了 1936 年第十屆展出，主辦權由台灣教育會移交給總督府，改稱「府展」，繼續舉辦六回，才因戰爭趨緊而宣告落幕。³³ 官展成立後，美術界有了競技和展出的場域，台展與府展開創出日治時期台灣美術的新頁，也占有舉足輕重的影響力。官展的催生，旅居在台的日籍畫家有其歷史

²⁸ 《視覺素養學習-台灣美術史：日據時代台灣美術》，視覺素養學習網，2014 年 3 月 14 日，來源：<http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/index.html>

²⁹ 參閱自三輪英夫、陰里鉄郎著，《20 世紀的美術全 11 黑田清輝、藤島武二》，日本東京都，集英社，1987 年，頁 11。

³⁰ 參閱節錄自李欽賢著，《家庭美術館-前輩藝術家叢書》，第 18-016 卷，〈高彩、智性李石樵〉，台北市，雄獅，民 87，26 頁。



意義，台灣美術展覽會的設立，曾經吸引了多少目光。而其展覽形式與作品特徵皆延續了日本官展模式。回想台灣的美術發展，日台五十年的殖民關係，從抗爭到同化，日人對台的野心無形中卻為台灣引進新文化，新時代的美術由此萌芽，然而官辦美術展覽會，亦會讓台灣美術長期駐足不前，是民間社團與畫會解開了這道枷鎖，那意味的是一種文化反思。我想一個畫家爲了入選、獲獎而盲目地跟隨風潮，不再是自己想畫，而只是爲了「展覽」、「入選」而畫；加上評審委員長年不變，學子們一窩蜂地投效其門下，這種師生關係的情誼加上展覽會只是徒具形式，並未深入評析和探討，致使美術教育的推廣被大打折扣。1948年青雲畫會成立，這是台灣光復後最早設立的美術團體，這群畫家們本著追求純藝術的初衷而組織畫會，目的是向畫壇表明他們想掙脫「省展」或「台陽展」的品味風格，表達對主流藝術風格保守態勢的不滿，宣示民間非主流展覽的實力。

不可否認有些畫家終其一生在省展和台陽展之間打轉，而自囿一個窄小的沙龍世界裡，每一年一次省展又一次台展，似乎他們已完成作畫的任務。姑且不論殖民政府的同化教育和文化政策，但透過教育又提供美術舞台讓青年有展現才華的機會，得以扭轉過去不被認同的地位，又何樂而不爲，然而一個創作者沒有反思的能力是多麼危險的事啊！

結論

「台灣美術史」成爲一門顯學是近十年的事情。有學者認爲台灣美術的啓蒙源自於日據時代，而將其開展期定位於1915年起，直到1927年「台灣總督府美術展覽會」（台展）創立，這段期間也是台灣史上第一波的留日學潮。無論如何，這個「啓蒙」是依附在殖民體制內，是一種有形無形由上而下灌頂式的美術教育體制，然而當日本戰敗結束統治，台灣美術生態面臨文化殖民終結之際，另一波來自國民政府全面性的政治、經濟與文化衝擊，導致光復初期的美術發展，始終是美術界的迷障；加上前輩畫家逐漸凋零，美術風格已無法以一個單純延續性的發展來進行理解。由於光復之前的台灣美術已具濃厚的日本戰爭色彩，畫家相繼投入宣傳畫，早年個人的美術風格已告停擺，光復之後，又面臨一個去殖民化的階段，前後兩個階段皆緣自於濃烈的政治意識，使得光復前後的藝術形態演成尷尬的風景。

回顧台灣美術，或許是政治因素影響了今日的發展，日本殖民台灣期間，從一開始的抗爭到最後的同化，日人有意地將文化殖入台灣，塑造台灣東洋畫的創造氣候，產生一批新的東洋畫家，這對台灣美術史而言或許是個危機，但也是個轉機。日本統治台灣期間，藝術家期待晉升出頭的，便是作品能在美展參與過程中雀屏中選，因此其審美意識型態，首先就是要符合審查體系。此時的台灣新美術運動，雖是台灣青年在新文化新思潮衝擊下展現出的一種智慧成就，然其發展過程中，仍難掩日本殖民統治者以文化收編知識分子的政治野心。此時的台灣新美術運動，儘管在短短二十年的時光中蓬勃熱鬧，卻始終未能展現反思的自發性批判，而多只是光影色彩或風景布局的形式探討。

光復之後由呂基正等人發起的「青雲畫會」，其成立宗旨與「台陽美術協會」和「紀元美術協會」理念相近。不可否認的這些藝術家個人熱衷藝術的真誠與自創風格的精神，的確令人感佩；然而在台灣戰後初期民生困苦和政經壓力環伺下，藝術家對抗官辦權威壟斷卻顯現溫和與消極，所幸倒也能以自我省

³¹ 參閱自湯皇珍著，《家庭美術館-前輩美術家叢書，第18-001卷》，〈三峽、寫實李梅樹〉，台北，雄獅，1993年，頁49。

³² 節錄自王慶臺著，《台灣美術全集第5卷李梅樹》，台北市，藝術家，民1992年，初版，頁76。

³³ 李欽賢著，《台灣美術歷程》，台北，自立晚報文化出版部，1992年，頁56。



思的態度面對，取代接受日本現代主義的盲目追求，呈現台灣質樸和堅毅的美術風格，重生台灣主體文化。

戰後台灣社會寫實繪畫風格的出現，應與成長於日治期間的東、西洋畫家有關，日本據台末期，更是受到日本聖戰美術的影響，出現戰爭畫的思維脈絡，所幸聖戰美術並未形成主流風潮；然此一強調關懷現實時局的思考，反倒強烈地衝擊了台展系統畫家的本土意識，轉而對本土社會有較多的關懷與注目。1957年「五月」及「東方」畫會的展出，有些畫家開始脫離現實生活和外光色彩的寫實創作，著眼於抽象風格的美學實驗，雖然一度掀起台灣現代藝術的新風潮，但最終也只是曇花一現。

二戰結束之後台灣政治從極權到民主，雖然稱不上成熟，經濟倒也呈現一段輝煌時期，從農業逐步邁向工業化到電子化；而藝術發展在歷經殖民文化的洗禮與衝擊，從萌芽、寫實、創新學習到發現自己，雖然現在看來光復前後的創作，似乎只是一段吸取外人奶水成長的階段，然而那是一段沒有聲音且不為人所關注的歷史，畫家僅以堅實的筆觸、老老實實、毫不矯情、認真地經營作品；而我們所能感受到的：不就是個全身散發著泥土滋味，充滿真心與堅毅的藝術追求者。

而今資本主義浪潮掩蓋一切，消費文化引領風騷壟罩全球，我們似乎已能感受到，未來的藝術將會以具魅力的數位媒體賦予藝術生命。然而媒體與資本主義結合無形中已控制大眾，藝術家雖然擁有最新的數位科技媒體，卻對生命不再真誠，對創作不再執著，似乎已失去感動的能力！

參考文獻

- 1.方瓊華，《「美術」概念的形成：以日治時期臺灣美術展覽活動為中心》，台北，臺北藝術大學論文，2001年。
- 2.王秀雄，《台灣美術發展史論》，台北市，台灣史博館，1995年。
- 3.王白淵著，陳才崑譯，《王白淵·荊棘的道路》，彰化：彰化縣文化中心，1995年。
- 4.台灣編譯館主編，《認識台灣》，台北，台灣編譯館，1997年。
- 5.李欽賢著，《台灣美術歷程》，台北，自立晚報文化出版部，1992年。
- 6.李梅樹，〈第十一次臺灣研究研討會紀錄：臺灣美術的演變〉，《臺灣風物卷31期》，台北，臺灣風物雜誌／財團法人吳三連台灣史料基金會出版，1981，頁117-132。
- 7.李欽賢，〈近代日本美術流變史－第三章：外光派崛起〉，《現代美術39期》，台北，市立美術館，1991年。
- 8.林柏亭，〈台灣東洋畫的興起與台、府展〉，《藝術學研究年報第三期》，台北，藝術家，1989年。
- 9.林柏亭，《嘉義地區繪畫之研究》，台北，台灣歷史博物館，1995年。
- 10.吳嘉陵，〈日治時期藝術活動之研究〉《新竹文獻》，新竹，新竹縣文化局，2001年。
- 11.許佩賢著，〈台灣近代學校的誕生—日治初期國語傳習所的成立〉，《回顧老台灣、展望新故鄉—台灣社會文化變遷學術研討會論文集》，台北，台灣師範大學論文，2000年。
- 12.倪再沁著，〈西方美術、台灣製造—台灣現代美術的批判〉，《雄獅美術242期》，台北，雄獅，1991。
- 13.倪再沁，〈日本印象寫實的開展與轉化〉，《臺灣美術環境生態鳥瞰》，台北，臺灣美術館，2003年。
- 14.袁昌堯、張國人著，《日本簡史》，台北，書林，1996年。
- 15.陳嘉翎，《黃鷗波-詩畫交融》，台北市，台灣歷史博物館，2004年。
- 16.黃冬富著，〈台灣美術丹露〉《日治時期台灣東洋畫風之發展》，台北，國立台灣美術館，主題網站，<http://taiwaneseart.ntmofa.gov.tw/page06.html>，2007年。
- 17.黃琪惠，《日治時期臺灣傳統繪畫與近代美術潮流的衝擊》，台北，臺灣大學論文，2012年。
- 18.黃玉珊記錄，〈細說台陽「日據時代台灣美術運動史」座談會〉，台北，藝術家出版社，1976年。
- 19.張正霖，〈殖民與現代性的悖論—日據時期台灣官展美術風格中的「主體」〉，《重訪東亞：全球·區域·國家·公民文化研究學會》，台中，東海大學，2002年。
- 20.葉玉靜主編，〈台灣美術中的台灣意識—前九0年代「台灣美術」論戰選集〉，《雄獅美術》，台北，
- 21.塩月善吉著，〈台灣美術展物語〉，《台灣時報》，台北，台灣時報，1933年。雄獅，1994年。
- 22.廖繼春，〈台陽展雜感〉，《台灣藝術》，1940年。



23. 廖德政口述，許景麗整理，〈回顧與前瞻－寫在第十屆紀元美展前〉，《第十屆紀元美展》，台北，印象藝術中心，1992年。
24. 廖丹鳳，《日治時期東洋畫的地方色彩探研-以林玉山為例》，屏東，屏東教育大學論文，2009年。
25. 劉進慶等著，《台灣之經濟-典型 NIES 之成就與問題》，台北，人間出版社，1995年。
26. 謝里法著，《日據時代臺灣美術運動史》，臺北，藝術家，1979年。
27. 謝里法，《日據時代台灣美術運動史》。臺北，藝術家，1978年。
28. 謝里法〈顏水龍－繞過地球一圈又一圈沒有賺到半毛錢〉，《藝術家出版社 266 期》，台北，藝術家，1997年。
29. 顏娟英，〈營造南國美術殿堂-台灣展傳奇〉，《風景心境-台灣近代美術文獻導讀上冊》，台北，雄獅，2001年。
30. 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》，台北，中研院，1993年。
31. 顏娟英，〈展覽會上的畫家-呂基正〉《台灣美術全集第 21 卷呂基正》，台北，藝術家，1998年。
32. 顏娟英，〈勇者的畫像－陳澄波〉，藝術家，201期，台北，1992年。
33. 蘇稟喻，《美術走向與族群認同-二戰後台灣藝術文化論述的內在衝突》，高雄，高師大論文，2009年。
34. 蕭瓊瑞，〈「台灣人形象」的自我形塑－百年來台灣美術家眼中的台灣人〉，《成功大學歷史學報號 21》，台南，成功大學，199

