

東海大學美術學系碩士班碩士論文

殖民美術官辦美展之研究

-以鮮展、滿展為對象

Study of East Asian Governments' Art Exhibitions of Colonies

指導教授：倪再沁 教授

研究生：金希真 撰

中華民國九十八年一月

【摘要】

本論文的研究目的是考察日本殖民地時期在朝鮮舉行的官方美術展覽會和在滿州國舉行的官方美術展覽會的特徵，並試圖分析日本殖民地文化政策性質和結果。

儘管同樣屬於殖民地美術展覽會，但是“朝鮮美術展覽會”、“滿州國美術展覽會”、“台灣美術展覽會”的開設背景、展覽會規定、審查制度、參展作品風格都不盡相同，本論述以《殖民美術官辦美展之研究—以鮮展、滿展為對象》為提，以“朝鮮美術展覽會”與“滿州國美術展覽會”的比較研究為重點，再結合台灣學者積累對“台灣美術展覽會”的研究成果，考察日本的殖民地文化美術政策。

第一，從日本人的作用上，“朝鮮美術展覽”是始終由朝鮮總督府在一線指揮主辦，“台灣美術展覽會”是台灣總督府並非在一線而是在後臺，而“滿州國美術展覽會”中日本人的影響至少在表面上是起到輔助作用或隱藏在後；

第二，展覽會各個畫部的設立上，“朝鮮美術展覽會”和“滿州國美術展覽會”相對充分體現了當地畫壇的需求因而也設立了當地傳統畫種類，而在“台灣美術展覽會”則乾脆就沒有設立中國傳統畫；

第三，審查制度上，“朝鮮美術展覽會”始終是由日本本土派遣的重量級畫家主導審查而且始終沒有啓用朝鮮籍優秀入選畫家作為審查委員的同時又啓用“親日派”人士擔任審查委員，“滿州國美術展覽會”至少在表面上始終是以滿展籍人士為主擔任審查委員，而日本人只是以“諮詢委員”參與審查，“台灣美術展覽會”則是始終以在台灣居住的日本籍畫家為主擔任審查委員而且啓用了當地入選畫家為審查委員；

第四，在東洋畫、當地傳統畫參展入選比例和風格上，“朝鮮美術展覽會”儘管初期留日派似乎佔有優勢但最終還是當地畫家處於主導地位，其畫風是哀傷、頹廢、靜態風格而且始終沒有形成一種一貫風格，“滿州國美術展覽會”的入選比例則呈現“滿日共存”的祥和氣象，在其畫風上滿州籍畫家和日本畫家也是“各顯神通”，而“台灣美術展覽會”的入選比例上台灣畫家和日本畫家之間則略顯混亂，其畫風較“朝鮮美術展覽會”活躍表現出異國、南國、活潑景象而且具有相對一貫的“台灣地方特色”。

關鍵字：朝鮮美術展覽會、台灣美術展覽會、滿州國美術展覽會、鮮展、台展、滿展、地方特色、殖民美術

【ABSTRACT】

The government art exhibition of colonies, which began with Chosun Art Exhibition in 1922, Taiwan Art Exhibition in 1927 and Manzhou Art Exhibition in 1938 by Japan, appears as a part of Japan's cultural policy of its colonies. The exhibition which had been held in the above colonial countries made Japan's Teikok Art Exhibitions their models and at that time, the system of assessment committee was most basic in establishing the operation of the sponsors of the exhibitions.

The purpose of this study is to understand Japan's cultural policies by colonial art exhibitions. Each of colonial art exhibitions shows differences of Japan's cultural policies. This is a discrimination which considered the environment of each region in the common character called the government led art exhibitions.

The first discrimination is sponsor; the second one is existence and nonexistence of Chinese traditional art department in art exhibitions; the third is composition of judgment committee member; the last one is the local color.

Keywords: Chosun Art Exhibition, Taiwan Art Exhibition, Manzhou Art Exhibition, Local Color, Colonial Art

【目 錄】

第一章 緒論	1
第一節、 先行研究	1
第二節、 研究目的	3
第三節、 研究方法	4
第二章 朝鮮美術展覽會之背景與內容	6
第一節、 鮮展之開設	6
第二節、 鮮展之規定	7
第三節、 鮮展之審查	14
第四節、 鮮展之風格	15
第三章 滿州國美術展覽會之背景與內容	23
第一節、 滿展之開設	23
第二節、 滿展之規定	26
第三節、 滿展之審查	29
第四節、 滿展之風格	30
第四章 鮮展與滿展之特徵	34
第一節、 鮮展與滿展之開設特徵	34
第二節、 鮮展與滿展之規定特徵	35
第三節、 鮮展與滿展之審查特徵	37
第四節、 鮮展與滿展之風格特徵	39
第五章 結論	43
一、 三個殖民地美展的特徵及其成因	43
二、 日本殖民地美術政策的探討	45
參考文獻	46

【表目錄】

表 1 鮮展規定	9
表 2 鮮展之朝鮮人與日本人入選數	12
表 3 鮮展規定之改正過程	13
表 4 鮮展出品·入選數	14
表 5 鮮展之日本人·朝鮮人審查員	16
表 6 鮮展東洋畫部宗派	17
表 7 鮮展西洋畫部主要畫家之出品數	23
表 8 1920年代中日美術交流	25
表 9 滿展前滿州地役美術展覽會	26
表 10 訪日紀念展與初期滿展主要人員	28
表 11 訪日紀念展與初期滿展之出品分析	31
表 12 鮮展台展滿展比較	38
表 13 鮮展台展滿展審查比較	38
表 14 鮮展台展滿展風格比較	41

【圖目録】

圖 1 李英一 農村孩子 1929	50
圖 2 松岡映丘 伊香保の沼 1925	50
圖 3 金基昶 歸路 1932	50
圖 4 金基昶 海女 1936	50
圖 5 鄭燦英 小女 1935	50
圖 6 小林古徑 孔雀 1934	50
圖 7 鄭燦英 孔雀 1937	50
圖 8 金殷鎬 復活後 1924	50
圖 9 石崎光瑤 春律 1928	51
圖 10 金殷鎬 僧舞 1939	51
圖 11 李象範 初冬 1926	51
圖 12 許百鍊 冬景山水 1940	51
圖 13 李象範 閑郊 1931	51
圖 14 不動立山 朝雨のあと 1922	51
圖 15 沈亨求 Pause 1939	51
圖 16 金鍾太 黄色韓服 1929	51
圖 17 於鴛壽 邊關春色 1938	52
圖 18 周德麗 白海青 1938	52
圖 19 張紫楓 雙松孔雀 1938	52
圖 20 王家鼎 山居秋霽 1938	52
圖 21 大室白輝 承德所見 1938	52
圖 22 於鴛壽 長城飲馬 1939	52
圖 23 福田義之助 古城 1938	53
圖 24 池邊貞喜 風景 1938	53
圖 25 山本芳智 早春市街 1938	53
圖 26 白崎海紀 松花江邊スケッチ 1938	53

圖 27 緒方たへ スンガリ 1938.....	53
圖 28 和田三造 南風 1907.....	53
圖 29 栗山博 作業 1939.....	53
圖 30 白崎海紀 祭の女 1939.....	53
圖 31 佐竹禹南 午熱 1939.....	53
圖 32 廖繼春 芭蕉之庭 1928.....	53

第一章 緒論

第一節、先行研究

整體上，就有關日本在殖民地設立的官方美術展覽會——朝鮮美術展覽會（以下簡稱朝鮮美展或鮮展）和滿州國美術展覽會（以下簡稱滿展）研究而言，鮮展研究顯得豐富而滿展則略顯貧弱。

韓國的鮮展研究從1960年代起步經1970年代後期吳光洙的奠基¹到了1990年代開始活躍起來。

就鮮展的開設背景和性質，大部分韓國學者對鮮展是試圖抹殺朝鮮傳統民族文化的同化政策的觀點並無太大爭議²。對鮮展風格的研究，分為對東洋畫風格研究和西洋畫風格研究。對東洋畫風格研究主要是對鮮展入選作品所體現的鄉土色和地方色為主³，其觀點似乎也並無重大分歧，認為：鮮展東洋畫風格的形成及其變化與朝鮮本土畫家的崛起和日本本土派遣的審查委員密切相關⁴，尤其是薑致奇對鮮展東洋畫風格與審

¹ 【韓國】吳光洙：《韓國現代美術史》（首爾：悅話堂，1979年）。

² 【韓國】吳炳玉：〈朝鮮美術展覽會研究〉，《西洋美術史學會》第5集(1933年)；【韓國】鄭鎬濤：〈日帝의 殖民地美術政策 (日帝之殖民地美術政策)〉，《韓國近代美術史學》（1999年）；【韓國】李仲熙：〈조선미전 설립과 그 결과 (朝鮮美展的設立及結果)〉，《韓國近代美術史學》第5集(2005年)等。

³ “鄉土色”和“地方色”指的是不屬於朝鮮傳統民族文化範疇而屬於日本主導下的的殖民主義色彩濃厚的地方色和鄉土色。

⁴ 【韓國】朴桂利：《日帝時代朝鮮鄉土色論議與繪畫作品之諸傾向》（弘益大學校碩士論文，1995年）；【韓國】金賢淑：〈한국 근대미술에서의 東洋主義연구 (韓國近代美術之東洋主義研究)〉，《韓國近代美術史學》第10卷(1996年)；【韓國】金賢淑：〈日帝時代 동아시아 官展에서의 地方色 - 朝鮮美術展覽會를 중심으로 (日帝時代東亞細亞官展之地方色 - 以朝鮮美術展覽會)〉，《韓國近代美術史學》第12集(2004年)；【韓國】李美愛：〈조선미전의 동양화 화풍 분석 (朝鮮美展之東洋畫畫風分析)〉，《韓國近代美術史學》第13集(2004年)等。

查委員之間的關係進行了較為深刻的研究⁵。但是，對西洋畫風格的研究則存在一定的分歧。吳光洙認為鮮展存在固定風格的官方樣式⁶，且其觀點通用了較長一段時間直到金賢淑等學者提出異議⁷。李仲熙指出鮮展開設初期朝鮮已經形成了一定範圍的西洋畫團體，而且鮮展初期並非存在特定的官方勢力⁸；金賢淑也認為：鮮展初期數量較少的留日派的影響力較為有限，日本籍畫家的影響力也局限在他們所居住的地方城市，因而鮮展西洋畫部分並不存在固定的官方樣式，意識形態思潮也沒有明確的方向性矛盾具有多樣性⁹。

有關滿展的研究由於相對缺乏客觀的第一手資料¹⁰，其研究仍然處於初級階段主要停留在介紹當時的各個團體開展的活動以及對展覽會的介紹為主¹¹，直到最近才開始出現有關滿展的較為系統性的研究成果，如誠信女子大學校金容哲的“滿州國美術展覽會設置與意義”等¹²。

然而，可能是因為缺乏有關滿展的研究成果或最近才出版一些有關滿展的研究論文，迄今為止的對各個殖民地美術展覽會的比較研究成果中匱乏有關滿展與鮮展、或

⁵ 【韓國】薑玟奇：《近代轉換期韓國畫壇之日本畫流入與受用》（弘益大學校博士論文，2004年）。

⁶ 同注1

⁷ 【韓國】金賢淑：〈朝鮮美術展覽會의 官展 樣式 - 東洋畫部를 중심으로 (朝鮮美術展覽會之官展樣式 - 以東洋畫部)〉，《韓國近代美術史學》第14集(2005年)；【韓國】李仲熙：〈조선미전의 설립과 그 결과 (朝鮮美展的設立及結果)〉，《韓國近代美術史學》第5集(2005年)等。

⁸ 【韓國】李仲熙：〈초기 서양화 정착에 관한 연구 - 조선미술전람회를 중심으로 (初期西洋畫定著研究 - 以朝鮮美術展覽會)〉，《韓國近代美術史學》第14集(2006年)。

⁹ 【韓國】金賢淑：〈朝鮮美術展覽會의 官展 樣式 - 東洋畫部를 중심으로 (朝鮮美術展覽會之官展樣式 - 以東洋畫部)〉，《韓國近代美術史學》第14集(2005年)，頁156。

¹⁰ 日本山梨英和大學的飯野正仁收藏大量的有關滿州美術的第一手資料並整理成《滿州美術年表》(私刊，1998年)，日本國會圖書館收藏著1937年訪日紀念展和1938年第一屆滿展圖錄，國立首爾大學也藏有第一屆滿展圖錄，東京藝術大學的崔在赫個人收藏第二屆滿展圖錄。

¹¹ 例如，【日本】飯野正仁：〈滿州美術について〉，《鹿島美術研究》第15號(1998年)；【日本】岡村敬二：〈‘滿州國’의美術展覽會〉，《文化の航跡》(京都：思文閣，2005年)；【日本】江川佳秀：〈大連シュルレアリスム‘五果會’をめぐって〉，《日本美術稿(佐木剛三先生古稀記念論文集)》(東京：明德出版社，1998年)等。

¹² 【韓國】金容哲：〈만주국미술전람회의 설치와 그 의미 (滿州國美術展覽會設置與意義)〉，《韓國近現代美術史學》第18集(2007年)，本論文中有關滿展的資料主要引用自金容哲的論文。

是滿展與“台灣美術展覽會(以下簡稱台展)”¹³、或是對這三者的比較研究。因此，筆者要以滿展與鮮展的比較研究為重點，再結合台灣學者積累對台展的研究成果¹⁴，考察日本的殖民地文化美術政策。

第二節、研究目的

本論文的研究目的是考察日本殖民地時期在朝鮮舉行的官方美術展覽會和在滿州國舉行的官方美術展覽會的特徵，並試圖分析日本殖民地文化政策性質。

“明治維新”以後，隨著日本與西方強國交流的增加，西方世界刮起了一股“日本趣味”(Japonism)並持續了數十年。日本為了推行強國經濟戰略和顯耀其“一等國家”地位的文化戰略，最大限度地加以利用這股潮流，近代日本的美術制度是依照“日本趣味”產生也言之不過¹⁵。

但是，當時西洋人比較關心的是日本的手工藝，而非日本的純粹美術。在萬國博覽會上日本的美術品一直被陳列在工業品展館而不是在美術品展館展覽¹⁶，所獲獎項也大多是不屬於純粹美術的手工藝品。因此，日本國內強調純粹美術的呼聲越來越高，最終於1907年開始舉行了“文部省美術展覽會”(以下簡稱文展)，以鼓勵純粹美術的發展¹⁷。

但是開始舉辦官展後不久，西洋人的“日本趣味”即銷聲匿跡代之以關注非洲和中國美術，促使日本的美術政策從以西方為中心轉為以日本國內和東方為中心。隨後，日本有意識地將“日本趣味”推向國內外使其作為日本的文化優勢¹⁸。在國內，創

¹³ 在1938年，為改“總督府美術展覽會”，簡稱府展。本研究台展和府展一共簡稱台展。

¹⁴ 有關台展的研究到1990年代以後取得了長足進展，代表性的研究有：【臺灣】李進發：《日據時期台灣東洋畫發展之研究》(臺北：臺北市立美術館，1993年)；【臺灣】王秀雄：《台灣美術發展史論》(臺北：國立歷史博物館1995年)；【臺灣】顏娟英：〈殿堂中的美術：台灣早期現代美術與文化啟蒙〉，《歷史語言研究所集刊》64，2(1993年)，頁469-610。

¹⁵ 參見佐藤道信，崔在嫻譯：〈근대 일본 관전의 성립과 전개 (近代日本官展的成立與展開)〉，《韓國近代美術史學》第15卷(2005年)，頁17-18。

¹⁶ 經日本政府持續不斷的努力直到1893年芝加哥萬國博覽會日本美術品才在美術品展覽館得以展示。

¹⁷ 參見日展史編纂委員會編，《日展史1》，(東京：日展，1980)。

¹⁸ 其實，明治維新以來，日本一直欲將日本精神注入到其美術制度中，西方“日本趣味”的消失促使日

建帝國美術院並積極舉辦美術展覽會；在國外，從1922年開始舉辦鮮展，到1927年舉辦台展，到1937舉辦滿展。

因此，對日本代表性的殖民地官展——鮮展、台展、滿展的時代文化背景、規定、審查委員制度、運營制度、所取得的成就及影響對理解日本殖民地文化政策具有較深刻的意義。

但是，由於筆者的研究水準和資料所限，本論文只著重考察鮮展和滿展並對其進行比較，歸納出鮮展和滿展的諸多特徵，在力所能及的情況下集中於繪畫風格之探討(雕刻、工藝、書法及四君子因較不具普遍性及連續性故略過)，試圖對揭示日本殖民地文化藝術政策的特徵和本質有所貢獻。

第三節、 研究方法

有關朝鮮美術展的研究在日本和韓國相對比較活躍。但是韓國的研究具有很強烈的“反日色彩”¹⁹，而日本的研究視角則偏重於“殖民色彩”，因而相對缺乏客觀性。因此，如何克服迄今為止殖民地美術展研究的“非客觀性”，是論文的一大難題。

既然本研究以日本殖民地時代的官方美術展覽會為主題，似乎難以擺脫對日本殖民地性質的界定問題。整體上，對日本殖民地性質的界定可以分為“殖民地近代化論”和“反殖民地近代化論”²⁰，其中雖然以“反殖民地近代化論”為韓國內之主流，但是到至今這兩種視角的爭論仍在持續。

作為碩士研究生，似乎無法也難以對各種理論“說三道四”。因此，筆者試圖擺脫有關殖民地性質的爭論，以較為客觀的視角考察鮮展和滿展的基礎上以比較分析的方法歸納其特徵。同時，為了使研究更為客觀、立體，筆者設定了設立背景、展覽會

本從根本上改變了其美術制度。同時也為其所謂“大東亞共榮”的對亞洲政策服務。

¹⁹ 朝鮮半島由於其處於海洋勢力與大陸勢力交接地、被列強包圍等特殊的地緣政治原因，遭受了一百五十多次的侵略。同時作為世界上罕見的單一民族國家，具有強烈的民族團結意識。因此，相對而言，朝鮮對日本殖民統治的抵抗和反感要較滿州國和台灣要強烈一些，而這種反日情緒至今仍然在韓國延續對政治、學術、文化帶來深刻影響。

²⁰ 簡單概括的話，“殖民地近代化論”主張殖民國家對被殖民化國家的近代化起到了積極的促進作用，而“反殖民地近代化論”的觀點恰好相反。

規定、審查制度、畫風等四個指標對鮮展和滿展加以考察。

首先，作為最早的殖民地官方美術展——鮮展以1922年為起點，而作為最晚的殖民地官方美術展——滿展的開設時間為1937年，其開設時間相差高達15年，另外，朝鮮是作為“純粹的殖民地”而滿州國表面上為“獨立國家”。因此，兩者的開設背景可能不盡相同，所以有必要以設立背景為比較考察的指標。

第二，有關展覽會的各種規定的比較也應是重要的指標。作為官方舉行的美術展覽會，作為兩種不同“性質”的殖民地，考察展覽會的規定對考察官方舉行展覽會的意圖具有積極意義。

第三，作為公募展型式的展覽會，被入選的作品可以說是最佳作品的凡例。因此想要入選的畫家自然會模倣入選作品。而作品的入選與否與展覽會的審查制度或審查委員的喜好具有直接關聯。因此，審查制度或由哪裡人何種人進行審查是對一個美術展覽會的考察時必不可少的因素。

第四，朝鮮和滿州國儼然具有不同的文化根基和風土人情，在兩地展覽會的參展、入選、獲獎作品的風格勢必不同。同樣，既然都是由日本推動的展覽會，這兩地不同繪畫風格中或許也能發現同樣的“日本的影子”。因此，筆者以“展覽會畫風”作為重要指標著重考察了每一屆或不同時期各地美術展覽會畫風的變化。

研究資料主要依賴于其他學者的二手資料，再補助以各美術展覽會當時的圖錄、新聞報導、雜誌等第一手資料。二手資料主要以韓國學者的研究成果為主，配之以部分日本學者的研究成果和台灣學者的研究成果。

論文總共分爲五個部分：

第一節為緒論，除了考察迄今為止對滿展、鮮展的研究成果之外，敘述了論文的研究目的和研究方法。

第二節和第三節分別為“朝鮮美術展的背景和內容”和“滿州國美術展的背景和內容”，按照論文設定的有關美術展覽會的背景、規定、審查制度、風格四個指標對鮮展和滿展進行了考察。

第四節為“鮮展和滿展的特徵”，同樣以背景、規定、審查制度、風格為指標，通過比較歸納出鮮展和滿展的特徵。

第五節為結論，除了高度概括整篇論文之外，根據論文的研究成果謹慎地對日本殖民地美術政策提出筆者一點看法。

第二章 朝鮮美術展覽會之背景與內容

第一節、鮮展之開設

1910年8月韓日合併完成以後，日本把“朝鮮統監府”改稱為“朝鮮總督府”並以此作為中央統治機構開始了武力政治時代。日本在朝鮮駐紮大量兵力並開始實行由憲兵兼任司法員警的武斷統治，禁止朝鮮人結社、集會以及發佈政治言論並廢除了除總督府官方報紙以外的一切報刊雜誌。

為了對抗日本的武斷統治，朝鮮人民一直開展各種秘密結社、教育活動、宗教活動等獨立運動，到1919年最終爆發了大規模抵抗運動——“3.1運動”。“3.1運動”爆發當年8月，日本政府即免除長穀川好道(1850-1924)的朝鮮總督職務，任命齋藤實(1858-1936)為其後任。齋藤實在其朝鮮總督任期（1919年-1927年、1929年-1931年）標榜文化政治並採取了廢除憲兵員警制度改為普通員警制度、緩和言論控制、普及教育等柔和政策，為設立朝鮮美術展提供了大環境。

就日本總督府開始文化政治的朝鮮畫壇來說，1918年書畫協會的成立以及1922年鮮展的設立，兩大事件成為日本統治時期朝鮮畫壇的分水嶺。朝鮮美術家自行組織成立的書畫協會，由此前業已存在的“書畫美術會”和“書畫研究會”合併而成，而其合併原因與在朝鮮活動的眾多日本美術家的影響力日益擴大密切相關，一方面說明外來新美術文化的衝擊對朝鮮傳統美術界帶來巨大衝擊，另一方面也說明成立朝鮮書畫協會是朝鮮本土美術界適應這種時代變化的一種自然反應²¹。同時，朝鮮總督府設立朝鮮美術展也與這些朝鮮本土美術界的各種變化密切相關。

²¹ 朝鮮書畫協會的成立目的是為了促進朝鮮新舊書畫界的發展、開展美術教育、提高公眾藝術趣味。其中，書畫美術會由安中植、趙錫晉于1911年成立，書畫研究會由金圭鎮于1915年成立。合併後的1921年，在朝鮮歷史上舉行了首次近代美術展——第一屆書畫協會展，並且發行朝鮮最早的美術雜誌《書畫協會報》。但是由於朝鮮美術展的日益發展，會員數量日益減少，於1936年第十五屆書畫協會展以後終止了公開活動。

在1920年前後的朝鮮畫壇，新美術——西洋畫急劇流入到朝鮮，而其中大部分作家均是日本畫家而朝鮮人只有高義東一人(1886-1965)²²，而傳統畫則面臨另外一種景象。朝鮮的傳統畫分為人物畫和山水畫兩種：以金弘道(1745-1810)、申潤福(1758-?)為代表的風俗畫到19世紀中葉已經被斷絕；山水畫在朝鮮末期在安中植(1861-1919)、趙錫晉(1885-1920)等人的努力下相對較為興旺，但這兩位也於朝鮮畫展開始之前的1920年前後均已去世，而其弟子也未能適應當時的現實²³。

另外，日本籍畫家經常開設的展覽會——這種新形式對當時大部分朝鮮籍畫家來說是一件很新鮮的衝擊。以1915年10月在朝鮮總督府主持下在景福宮開設的朝鮮物產共進會為例，在朝鮮物產共進會開設的美術館裏同時展示朝鮮人和日本人的繪畫作品，而當時幾乎所有的書畫家參展，包括以書畫美術會的安中植和趙錫晉為代表的教師和學生以及書畫研究會金圭鎮（1868-1933）為首的書畫界的重量級人物。緊接著開設了東洋美術展覽會，不僅包括朝鮮、中國、日本的繪畫作品，也包括工藝品、雕塑等在內的古代美術品，展示銷售了眾多當時書畫家的作品²⁴。

由日本人引進的展覽會制度一方面拓寬了朝鮮籍畫家創作作品的各種機會，也帶來了美術作品商業化、大眾化的機會；但是從另一方面也給日本帶來了宣傳日本文化優越性的機會，因而也成為合理化殖民統治的一種軟性手段。

第二節、鮮展之規定

第一屆朝鮮美術展始於1922年，而朝鮮總督府于1922年1月22日頒佈了“鮮展美術展覽會規定（總督府告示第三號）”和“朝鮮美術審查委員規定（總督府訓令第一

²² 高義東(1886-1965) 是韓國最早的西洋畫家，作為韓國最早的留日美術留學生，回國以後一直致力於西洋畫教學。

²³ 1880年以來照片的普及與西洋畫的普及要求更具有現實意義的表現手法，而當時的繪畫界還沒有適應當時畫壇的新潮流。但是與當時的繪畫界不同，自朝鮮王朝末期以來一直處於停滯狀態的傳統書法界則相對遠離當時的各種外部刺激而處於相對安逸的狀態。於是，在1900年初期，書法家處於代表朝鮮傳統美術的地位因而也逐漸浮面成為當時繪畫界的主流階層。

²⁴ 太華山人：〈觀東洋美術展覽會〉，《新文界》（1915年），頁39-41。

號) ”²⁵，緊接著於2月24日舉行“道學務課長會議”，散發100部“鮮展規定”也同時說明了朝鮮美術展的意義²⁶。朝鮮總督掌握著對展覽會運營擁有巨大影響力的審查委員會委員、委員長以及幹事的任免權，因此也時而發生與美術毫無相關的朝鮮總督府官員被任命為審查委員的現象。朝鮮美術展的規定總共由六章四十條組成（參見表1）。

表 1 鮮展規定 (製表者:金希真)

第1章 總則	第1條	爲了促進朝鮮美術的發展每年開始一次朝鮮美術展覽會。
	第2條	本會分如下三個部。
	第1部	東洋畫
	第2部	西洋畫與雕刻
	第3部	書
	第3條	參展出品僅限經鑑查的作品。但是，朝鮮美術委員會委員長認爲不必鑑查或在前一屆美術展覽會中獲得一等獎的作者可以不經過監察直接參展。
第2章 出品	第7條	參展作品僅限本人創作作品。
	第8條	同一人的作品在各個部分不得超過兩件。
	第11條	如下作品不得參展。
	1.	超過5年的作品。
	2.	曾經參展過的作品。
	3.	被認爲對治安風俗有所損害的作品。
第3章 鑑查及審查	第20條	參展人不得對監察或審查提出任何異議。
	第23條	由監察人決定可否參展與否。
	第24條	審查人對參展作品進行評審評出一等獎到四等獎。
第4章 選等褒賞	第26條	對獲獎作品由朝鮮總督依據丙號樣式對獲獎人進行褒獎。
第5章 賣約及搬出	第28條	陳列品由本會負責買賣合同。
	第35條	參展作品僅限在開展七天之內搬出會場。
第6章 觀覽	第37條	觀展時間爲每日上午九點到下午四點。

朝鮮美術展的規定分爲第一部——東洋畫、第二部——西洋畫與雕刻、第三部——書(書法)，而第一部以東洋畫的名稱替之以朝鮮畫，使其不僅包括中國風格的傳統繪畫也包括日本畫。

對當時朝鮮美術展的規定也有種種異議，如工藝品不得參展、朝鮮境外美術家不得參展、書法不能作爲美術作品參展等等。但是舉辦方提供了以承認工藝品的藝術特色保證以後得以參展，限定朝鮮籍參展人是爲了促進朝鮮美術發展，東洋書法儘管有

²⁵ 1月22日之前在報刊雜誌斷斷續續報導了有關朝鮮美術展的各種規定，但是作爲正式法令版本的日期是1月22日。

²⁶ 《朝鮮》(京城：朝鮮總督府，1922年5月)，頁224。

種種異議但也可以作為美術參展等等解釋，使得第一屆朝鮮美術展圓滿舉行²⁷。

這些規定以後共經歷12次的不斷修改（參見表3），包括限制出品人資格、無監察制度、評議員參與制度等等，顯示出既有利於日本人參展又同時具有收買朝鮮籍畫家的懷柔政策的目的。另外，逐漸顯示出書畫分離、雕刻和工藝作品比重逐漸增加的近代要素。

就獲獎制度，從1926年的第五屆朝鮮美術展開始廢除等級制而實施特選制，此後一直沒有變化；而與此相比，對展覽各個畫部的調整則比較複雜多變。

一開始屬於第一部東洋畫的“四君子”從第三屆開始調整到第三部（書法），從第十一屆開始又回到第一部東洋畫，而到了第十五屆則干脆取消了“四君子”²⁸；而與之相反“工藝”隨著時間的推移越來越被重視和獎勵，直至在朝鮮美展開設“工藝部”。

在第五屆被廢止的雕刻從第十四屆鮮展開始雕塑得到重視，因而鮮展重新由第一部東洋畫、第二部西洋畫、第三部工藝與雕刻組成，說明與西洋畫一樣對朝鮮人比較陌生的雕塑在日本影響下逐漸被大眾所認可。另外，推薦制度也業已被採取。從第十七屆鮮展開始舉行地方巡迴展覽，而且在巡迴展覽之前派遣日本人講師在各個地方城市進行宣傳²⁹。到了1939年，朝鮮最早的近代美術館——總督府美術館得以建成，進而使第十八屆朝鮮美術展參觀人數達到創紀錄的四萬人。

從參展制度來看，最初規定朝鮮籍人士或在朝鮮居住六個月以上者方能參展，以此限制並非居住在朝鮮的日本畫家的大量參展。但是，自從1926年第五屆朝鮮美術展增加審查委員或曾任審查委員者可以參展的規定，1928年第七屆朝鮮美術展開始不限制入選三屆以上者參展以後，大量日本畫家的作品得以參展並且其數量迅猛增加。自此，從1936年的第十五屆開始加強參展條件，將參展資格限定在居住朝鮮三年以上者。參展作品只能是本人的作品，如果創作人過世可由其繼承人參展。

²⁷ 《朝鮮美術展覽會圖錄》，（首爾：京仁文化社，1982年），頁2-3。

²⁸ 無論朝鮮還是日本“四君子”均屬於根基很深的傳統畫領域，因此朝鮮和日本兩種畫風不僅難以融合而且始終產生審美意識沖突，而長時期的對立沖突狀態又導致審美意識的混亂和空虛的觀念性，進而大大降低了參展作品的藝術價值，最終“四君子”被廢止。究其因還是還是朝鮮和日本對“四君子”審美意識的差異所致。

²⁹ 《東亞日報》，1938年6月23日，25日，29日。

整體上參展的作品數量逐年增加而第二部西洋畫參展作品數量的增加尤其引人注目，如1922年第一屆參展的西洋畫只有144件，而到1932年的第十一屆則達到996件，到1935年的第十四屆也是九百多件參展，其獲選率僅達到16%。

而與西洋畫成明顯對比的是，東洋畫在第一屆以195件呈現出最高的參展率而到了第五屆僅為97件，說明了東洋畫被西洋畫壓制的趨勢³⁰。雕塑由於參展作品數量持續低迷，於1931年第十屆開始被廢止，而1935年第十四屆復活以後則呈現出一直增加的趨勢。在其間新設的工藝儘管初期參展率較低，但從1936年第十五屆開始其參展率甚至超過東洋畫的參展率。

這些參展率的變化反映出當時朝鮮美術界近代化趨勢，但是值得注意的是，總入選數量中日本籍畫家比例達到65%，而朝鮮籍畫家入選比例僅為35%。

朝鮮籍畫家的入選狀況來看，在東洋畫領域呈現出較高的入選比例，在第十八屆和第十九屆朝鮮籍畫家的入選比例高達54%和53%；而在西洋畫領域則呈現出最低的入選率；甚至，在雕刻領域一直到第三屆無一人入選，直到第四屆金復鎮(1901-1940)首次入選以後，其入選率逐漸得到提高，到第十五屆則達到50%以上³¹；工藝領域的入選比例直到第十八屆才開始超過日本人³²；而唯一由朝鮮籍畫家一直顯示出優勢的領域只有四君子部分，也是從第三屆四君子部從畫部分離以後。

從表2可以看出，整體上日本人的入選比例一直比朝鮮人為高，但是從1930年代後期即第十五屆開始呈現出朝鮮籍畫家入選比例迅速提高的現象。這一方面可能是因為隨著戰爭升級日本無暇顧及藝術發展，另一方面也反映了朝鮮籍畫家整體水準的提高³³。

通過歷屆朝鮮美術展的各種參展規定的變化和入選比例的變化如實反映了當時朝

³⁰ 在鮮展初期，朝鮮人對西洋畫很陌生而東洋畫（包含水墨畫）某種程度上則屬於日常生活的一部分，因此有很多非專業畫家參加鮮展。隨著時間的推移，非專業畫家的東洋畫參展作品數量逐漸減少，而作為新美術——西洋畫的參展作品則逐漸增加。

³¹ 雕刻部分朝鮮籍作家的入選比例為：第十五屆為61%、第十六屆為65%、第十七屆為64%、第十八屆為85%、第十九屆為78%。

³² 工藝部分朝鮮籍作家入選比例：第十八屆為54%、第十九屆為65%。

³³ 從1940年代開始，由於部分朝鮮籍畫家改姓名為日本式名字，難以計算準確的朝鮮籍畫家入選比例，但預計到1940年代，朝鮮籍畫家的入選比例仍然持續增加。

鮮美術界近代化過程。但是修改美術展參展規定只是朝鮮總督府單方面的決定而並非是與當時朝鮮美術界溝通、討論的結果，從這一點可以窺視出日本試圖隔斷朝鮮傳統文化的脈絡，將朝鮮文化藝術同化到日本文化的企圖。這些“美術領域的發展”是日本強行推動的所謂的“近代化”，似乎也難以被評價為20世紀朝鮮近代美術自發的進步和發展。

表 2 鮮展之朝鮮人與日本人入選數 (製表者:金希真)

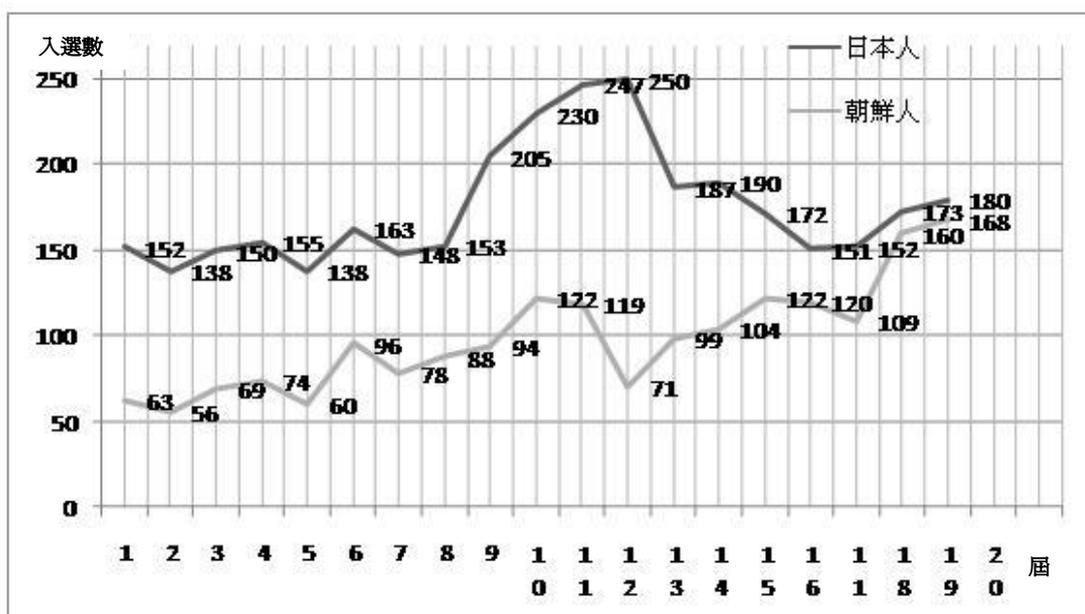


表 3 鮮展規定之改正過程 (製表者:金希真)

	時期	聽督府告示	條	改正前	改正後
1次	1922.5.1	109號	第7條	增加新規	參展者必須是朝鮮籍或者是展覽會開始前居住朝鮮6個月以上者
2次	1923.4.5	104號	第6條	增加新規	評議員由朝鮮總督委任並對總督提供各種有關展覽會的各種資訊
3次	1924.4.17	301號	第8條	有關各部作品	東洋畫，西洋畫，雕刻及書
4次	1924.4.21	85號	第2條	第3部 書	第3部 書與四君子
			第8條	限定在兩件以內(這對各部同一個參展者)	三件以內
			第10條	二間(畫幅)	四間
5次	1926.5.6	149號	第3條	朝鮮美術委員會委員長認為不必鑑查的參展人或在前一屆美展獲得一等獎的參展者可不經監察	符合如下條件者可以不經監察： 1. 朝鮮美術委員會委員長認為不必鑑查的參展人的作品 2. 現任或曾任朝鮮美術委員會委員者的參展作品 3. 在前回得獎者的作品
			第6條	評議員	評議員及參與參與從得過特獎者中由朝鮮總督委任
			第7條	第一次修改內容中添加但書	但對1號、2號出品免除限制(上述第三條修改內容)
			第24條	1~4等等級制	對陳列品中的優秀作品宣傳特選作品
			四章	分等級進行褒獎	特選及 褒賞
6次	1928.4.21	155號	第7條	在第一次、第五次內容添加但書	但連續入選三屆的參展人不受此限制
7次	1932.3.22	133號	第2條	第一部 東洋畫 第二部 西洋畫與雕刻 第三部 書與四君子	第一部 東洋畫 第二部 西洋畫 第三部 工藝品
			第10條	添加到第二項	第三部出品限制其大小為可以展示在十平方尺以內的作品
8次	1934.4.4	173號	第3條	第五次修改內容第三號添加但書	但限制在一件
9次	1935.5.16	296號	第3條	修改第五次修改內容中的第一號和第二號	1. 曾經或現任朝鮮美術委員會委員的參展者作品 2. 朝鮮美術委員會委員長推薦的作品 但僅限一件
10次	1936.3.30	207號	第7條	參展作品僅限自己的創作；已去世者作品可由其繼承人參展	參展人僅限創作者，創作者已故時限為其家人
				一、五、六次修改內容	參展人須為 1. 朝鮮籍或在朝鮮有固定住所 2. 在朝鮮居住3年以上 3. 在鮮展入選三屆以上者
11次	1937.4.19	275號	第3條	在第五、八、九次修改內容中增加一號調整為二號，而依次二號改三號，三號改四號	2. 曾經參加過鮮展的作者，但僅限一件
			第6條	第五次修改內容 評議員及參與對朝鮮總督提供有關鮮展的諮詢	評議員對朝鮮總督提供有關鮮展的諮詢；參與在朝鮮美術委員長的指揮下對參展作品進行監察、審查等補助業務
12次	1939.3.18	226號	第3條	第九次、十一次修改內容中的二號及三號但限定在書法一件	兩件之內

表 4 鮮展出品・入選數 (製表者:鄭豪鎮)³⁴

回	聽出品數	聽入選數	1部出品	1部入選	2部出品	2部入選	3部出品	3部入選
1	403	215	195	79	西 114 雕 11	西 79 雕 11	83	46
2	515	194	169	58	193 19	75 10	134	51
3	711	219	156	38	335 25	104 10	書 59 四君 36	書 55 四君 15
4	797	229	139	36	406 21	102 9	155 76	49 33
5	792	198	97	38	486 16	128 6	145 50	18 8
6	1164	259	132	41	781 24	148 8	152 75	46 16
7	1045	226	98	35	665 17	125 6	183 82	45 15
8	1204	241	120	33	745 19	133 7	227 92	51 17
9	1125	299	101	40	698 16	184 10	222 88	46 19
10	1184	352	109	45	821 17	203 15	160 77	64 25
11	1258	336	164	56	西 996	西 254	工藝 98	工藝 56
12	1140	321	130	58	957	226	53	37
13	1162	286	141	63	947	164	工+雕 118	59
14	1190	294	156	74	916	152	151	68
15	1153	294	138	64	862	151	187	79
16	1228	271	146	42	895	140	198	89
17	1116	261	141	43	779	138	214	80
18	1163	333	139	70	810	180	192	85
19	1171	348	145	70	834	208	175	70
20	1185	286	147	54	863	150	196	82
21	1257	336	141	63	920	194		79
22		379		65		216	212	98
23	1040	354	105	47	723	185		122

³⁴ 鄭豪鎮：〈朝鮮美術展覽會 制度에 관한 研究 (朝鮮美術展覽會制度之研究)〉，《美術史學研究》第9集(1995年)。

第三節、鮮展之審查

朝鮮總督府設立了“朝鮮美術審查委員會”審查朝鮮美術展的入選作品。審查委員會的委員長由總督府的政務總監兼任，審查委員由朝鮮總督委任，一般由總督府官員或對美術有造詣的人員中遴選。

審查委員會分屬於美術展的各個部（如雕刻部、書畫部等），各個部選出主任一名主持監察和審查。參展作品的遴選過程為每個部半數以上委員出席情況下須經出席委員半數以上同意方可參展，各部主任綜合各自部審查委員的意見後報告給審查委員會。

審查委員大部分是由日本本土邀請來的畫家，僅有少量朝鮮籍人士擔任審查委員。

在第一部（東洋畫部）僅有李道榮(1884-1934，第一屆～第六屆)和徐丙五(1862-1936，第一屆～第三屆)兩位朝鮮籍審查委員，到了第七屆開始全部由日本籍畫家擔任審查委員。由於東洋畫部的主任始終由日本人擔任，在第一屆擔任審查委員的朝鮮籍畫家的發言權也只能極其有限。

第二部（西洋畫部）全部由日本籍畫家擔任審查委員。

第三部（書與四君子部）則有較多朝鮮籍人士被委任為審查委員，如當時朝鮮代表性的親日派貴族——李完用，還有樸泳孝(1861-1939)，金圭鎮，徐丙五等等。這主要是因為第三部朝鮮籍畫家參展數較多而做出的政治安排。

每年由不同的日本本土畫家來擔任日本籍審查委員，而這種現象一直持續到朝鮮美術展結束。每一年審查委員的頻繁變化，一方面難以使朝鮮美術展的繪畫風格得到穩定，而另一方面由於這些審查委員大都擔任過日本東京美術學校的教師或者是日本帝國官展（美術展）審查委員，日本本土的繪畫風格通過這些日本本土審查委員自然而然滲透到朝鮮進而影響朝鮮畫壇。

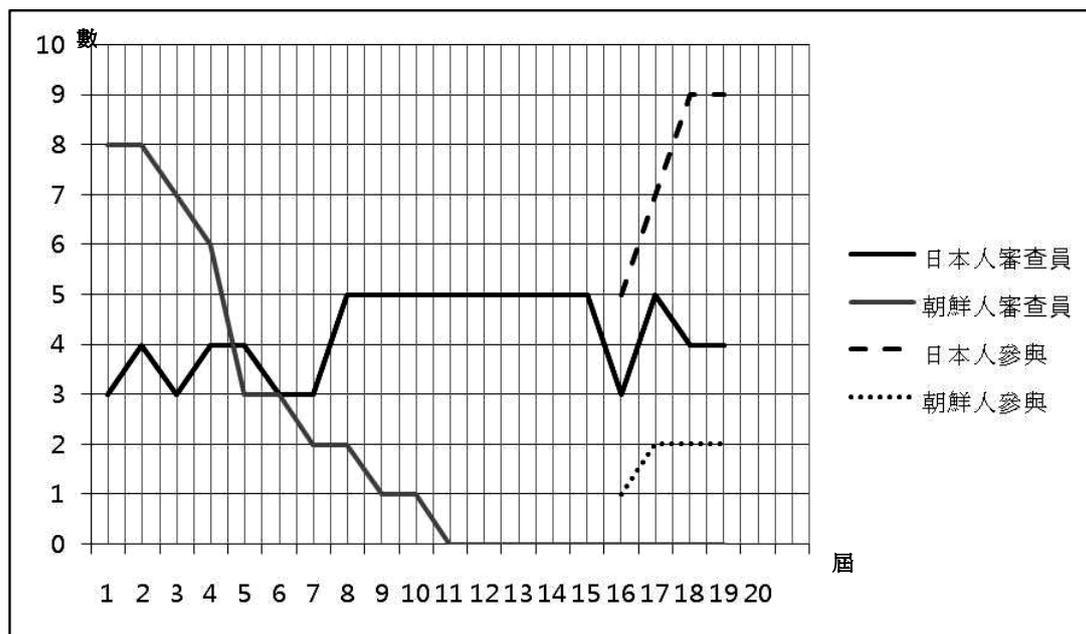
初期，朝鮮籍畫家對以日本人為主的審查制度頗有微詞也有一些抵制，使得朝鮮總督府公開出面保證參展作品審查的公正性³⁵，不過隨著朝鮮美術展逐漸樹立其權威，

³⁵ 《東亞日報》，1922年5月14日。

這種抵制逐漸減少。朝鮮籍審查委員只能審查朝鮮畫³⁶、朝鮮畫部的主任也主要由日本人擔任³⁷的狀況也就一直持續下去。

從第十六屆開始實施了輔助監察和審查的參與制度，主要是爲了籠絡不參加朝鮮美術展的重量級畫家而制定，由當時的朝鮮畫壇具有絕對影響力的金殷鎬(1892-1979)擔任參與。

表 5 鮮展之日本人·朝鮮人審查員數 (製表者:金希真)



第四節、鮮展之風格

一、東洋畫部

在朝鮮美術展中可以被稱之爲具有風格的作品只有東洋畫。朝鮮美術展的東洋畫部爲彩色畫和水墨畫³⁸，也可以根據作家的特點分爲國內派和留日派。

³⁶ 《東亞日報》，1922年4月16日。

³⁷ “朝鮮籍審查委員中只有李完用擔任過幾回第三部（朝鮮畫部）主任”，《每日新報》，1922年5月14日。

³⁸ 膠彩畫在朝鮮美術展的官方名稱是彩色畫。

表 6 鮮展東洋畫部宗派 (製表者:金希真)

彩色畫		水墨畫	
國內派	日本留學派	國內派	日本留學派
- 絡青軒 金殷鎬 白潤文 金基昶 張遇聖	李漢福 李英一 鄭燦英	- 青田畫塾 李象範 裴濂 深銀澤 李賢玉	許百鍊 李應魯 鄭鐘汝

(一)、彩色畫

在彩色畫領域，金殷鎬的絡青軒系列代表國內派，李英一(1904-1984)和李漢福(1897-1940)則代表留日派。李漢福和李英一均畢業於東京美術學校日本畫課。

在初期的朝鮮美術展主要以新日本畫為主：如第一屆和第二屆展示的參考作品大部分為新日本畫；在朝鮮居住的日本籍畫家的參展作品中也是新日本畫佔據相當大的比重。同時，畢業於東京美術學校日本畫科的李漢福在第一屆獲得三等獎、第三屆獲得二等獎、第四屆獲得二等獎等事件，對日後迅速擴大新日本畫對朝鮮美術展東洋畫部尤其對花鳥畫的影響起到積極作用。

李漢福在第一屆鮮展以後一直以同樣素材反復參展而處於原地踏步階段時，李英一代替李漢福成為彩色畫的代表作家。與李漢福留日以前在“書畫美術會”師從趙錫晉和安中植學習傳統畫相比，李英一則直接留學日本東京美術學校日本畫課而師從池上秀畝(1874-1944)，屬於以日本畫法為根底的新時代畫家。李英一不僅越過了李漢福甚至超越了被評為當時朝鮮畫壇最具權威的畫家——金殷鎬，被列入東洋畫部被推薦畫家行列。

李英一的第八屆鮮展特選作品《農村孩子》(1929)(圖1)對考察李英一的作品世界和技法具有重要意義。以荒涼的田野和小丘陵為背景配置小孩或女人的風格曾經在日本帝國美展風靡一時過，如以松岡映丘的《伊香保の沼》(1925)(圖2)為例，日本畫家的作品中由於體現日本國家主義土地信仰，其背景大都為童話般的樂園風景；而與之成對比的是，李英一的作品則以荒涼的風景為背景。因此，《農村孩子》由於以日本人代

表性的“美意識”表現了朝鮮人的貧困生活而體現出了“地方特色”，進而在朝鮮美術展審查中得到好評。純粹的留日派——李英一的作品應和了日本官方在朝鮮美術展所希冀的日本風格的“朝鮮地方化”目標。

這種以日本式的感性描寫朝鮮地方特色的風格，無論在東洋畫領域還是西洋畫領域，無論朝鮮人還是日本人，很快成爲一股潮流。描繪田野背景的穿著朝鮮傳統服裝的朝鮮女人，是在以後的入選作品屢屢登場的素材，如金基昶(1913-2001)的《歸路》(1934)(圖3)、鄭燦英的《小女》(1937)(圖5)等等。

其中，李英一的《農村孩子》與金殷鎬的弟子金基昶的《歸路》屬於同一個系列但是可以發現其樣式和技法上微妙的差異。不僅僅從兩者的個性，而是分別作爲國內派與留日派的代表，金基昶繼李英一之後成爲1930年代後期代表彩色畫的新銳畫家等幾點來看，對兩者的比較分析可以凸顯出朝鮮美術展東洋畫部的種種變遷過程。

從內容來看，《農村孩子》通過以被風吹折的蘆葦、頭髮以及衣服委婉描寫了皮膚白皙的孱弱少女，而《歸路》則以垂直樹立的高粱爲背景描寫了銅色皮膚的健康少女；《農村孩子》描寫的是颳風的黑夜似乎彷徨的少女，而《歸路》則清晰表現了在藍天晌午送完午飯直接回家的少女。

從技法角度也有較大差異。李英一忠實採用了厚底多次上色的日本畫技法；金基昶是高粱的杆、葉、穗用來重彩，而藍天和人物皮膚則採用了近似淡彩的手法。這些差異來自於在日本美術學校學日本畫的李英一與在金殷鎬畫塾學畫的教育背景。

第十五屆朝鮮美術展入選的金基昶的《海女》(1936)(圖4)是試圖描寫露出胸部的海女、波濤與岩壁的碰撞等日本畫經常使用的素材的作品。但是與《歸路》相同，對大海、岩壁、女人的皮膚上色較淺，保持了喜好清新色彩的朝鮮傳統美感。

李英一的弟子鄭燦英(1806-1988)從1930年到1937年活躍于朝鮮美術展。從在第十四屆獲得德宮獎的鄭燦英的《小女》明顯可以看出其受到李英一《農村孩子》的影響。鄭燦英喜歡畫華麗的孔雀，而其第十六屆參展作品《孔雀》(1937)(圖7)從素材和構圖技法非常類似于小林古徑的第二十一屆日本帝國展覽會參展作品《孔雀》(1934)(圖6)。

被稱爲當代朝鮮畫壇最高水準畫家的金殷鎬爲了在朝鮮美術展獲獎做出了積極努力直到1920年代末。他的第三屆參展作品《復活後》(1924)(圖8)以當時日本流行的三幅對作品僅僅獲得了三等獎，而留學派畫家李漢福則以同樣風格作品獲得了二等獎。頗覺受辱的金殷鎬從1925年開始師從結城素明(1875-1957)在東京美術學校作爲旁聽生學

習了三年，熟悉日本的膠彩畫以順應時代潮流。

但是由於金殷鎬的三幅參展作品未能在1929年第八屆朝鮮美術展獲獎，宣佈脫離朝鮮美術展並開始發揮其特有的政治力和親和力，以自己成立的畫會“以墨會”為媒介組織實力派人士、以畫塾“絡青軒”培育晚輩、以弟子團體“後素會”在朝鮮畫壇割據一方。朝鮮總督府顧忌抵制朝鮮美術展而形成巨大勢力的金殷鎬，於1937年新設“審查參與制度”時，委任金殷鎬為朝鮮美術展“參與”。

回歸朝鮮美術展以後，金殷鎬既採用日本畫新技法又保持朝鮮傳統美感，開始給弟子傳授有別於日本畫的折中的畫法。在色彩上，採用清新色感避免重彩；與日本畫在構圖上有所偏頗不同，在畫面中央安排事務或人物。比較當時日本畫之大師石崎光瑤(1884-1947)的作品《春律》(1928)(圖9)和朝鮮彩色畫之大師金殷鎬的作品《僧舞》(1939)(圖10)可以看出其特點。

最終，1930年代中期以前，朝鮮美術展彩色畫部由李漢福、李英一等留日派占優，而到了1930年代後期，其地位被金殷鎬及其弟子³⁹所逆轉。朝鮮美術展的彩色畫部開始顯現與日本畫的的微妙差異⁴⁰。

(二)、水墨畫

在水墨畫領域，李象範(1897-1972)的青田畫塾系列為國內派的代表；1930年代末期的李應魯(1904-1989)和鄭鐘汝(1914-1984)則代表留日派。李應魯畢業於川端畫學校，師承日本南畫的大家松林桂月(1876-1963)；鄭鐘汝畢業於大阪美術學校東洋畫課。

與朝鮮美術展初期彩色畫部由留日派占優成對比的是，水墨畫部則從一開始就是國內派占優。這些被稱為國內派的畫家們在日本的短期留學中也難免受到了日本的影響，尤其是新南畫的影響。但是即使受到影響，如在日本留學過的許百鍊(1891-1977)的作品《冬景山水》(1940)(圖12)可以看出，他們仍然保持著南宗畫的正統性。另外，國內派畫家李象範一直保持朝鮮美術展東洋畫部最高位置，也是李氏朝鮮以來水墨山水畫傳統深深紮根於朝鮮的結果。

³⁹ 其弟子如白潤文金基昶張遇聖等。

⁴⁰ 從1942年第二十一屆朝鮮美術展開始，東洋畫部入選作品60幅中的21幅為“後素會”會員作品其中兩幅獲得特獎。

李象範具有獲得10次特獎的記錄，繼1936年成爲被推薦畫家，1938年開始成爲參與審查的畫家。在東洋畫部，裴濂(1911-1968)、李賢玉(1907-1988)等李象範的“青田畫塾”培育出的畫家在每屆都獲獎，甚至被稱爲“青田軍團”。甚至，與李象範同一個級別的其他重量級畫家以“青田樣式”的作品參展，也意味著這種畫風具有有可能超越一個流派成爲官方樣式的可能性。

李象範的繪畫比較接近於從傳統山水畫過渡到近代風景畫的“山水風景”概念。他的畫法可以稱之爲邁向“斜景山水畫”的改良工作，既保持傳統繪畫材料和筆墨法，又引入了西洋畫的遠近法和陰影法，能使人感覺到逐漸遠離的距離感和可以具體感知的空間感。

近景展示水田、斜線移動視線、接近於正四角形的畫面是李象範山水畫的基本型。李象範的1931年第十屆特獎作品《閑郊》(1931)(圖13)是典型的青田風格的山水畫，有些粗糙且以單調的重複作業來定型，因而給人以非現實感；低矮山野中的霧無限擴張現實空間將人的視線從近景牽引到遠景。

1922年第四屆日本帝國美術展的參展作品，不動立山(1886-1975)的《朝雨のあと》(1922)(圖14)，從近景充滿水田、中景和遠景之間的雲霧、沒有人煙的風景等處類似於《閑郊》。但是中景到遠景的連接部分，李象範以彎曲的小路和小溪來表現，因而給人以空間深度感；而不動立山的風景則是平行結構，給人以斷絕感。李象範以小墨点的重疊強化了質感和厚重感；不動立山則以省略表面質感的渲染法追求簡潔的效果。另外，李象範的繪畫以彎曲的天地給人以自然樸素的感覺；而不動立山等日本畫家繪畫中則是四角形的整齊的田地給人以生硬的感覺。整體上，可以看出李象範的山水畫以朝鮮荒涼的風土、文明化之前的自然的山川爲主題。

李象範的山水傳遞晚秋的寂寞的季節感，描寫落葉的晚秋和初冬的山川，大體上繼承了寒林山水的傳統。但是與寒林山水顯示書生的氣節成對比，李象範的山水畫歷歷體現苦難時期消極、旁觀的意味。爲了成爲殖民地官方展覽畫家而立身揚名，李象範的作品充分反映了朝鮮美術展所要求的“地方特色”，因而與傳統寒林山水有較大的不同。

不僅是李象範的弟子，與李象範同輩畫家盧壽鉉(1899-1978)、李用雨(1904-1952)等人也出品青田風格的山水畫，說明李象範畫風形成美術界的一股潮流業已幾乎成爲朝鮮美術展官方樣式。

1930年代末期，留日派新銳畫家鄭鐘汝、李應魯等人的活躍似乎給朝鮮美術展東洋畫部中的水墨畫帶來新的轉機，但是由於“後素會”會員畫家的彩色畫更為引人注目。到了1940年代朝鮮美術展的水墨畫陷入停滯期，之後隨著光復朝鮮美術展也宣告落幕。

二、西洋畫部

與鮮展東洋畫部的畫風具有相對較明顯的特徵或一定趨勢相比較，西洋畫部似乎難以找出可以稱之為“畫風”的固定樣式或趨勢。爲了考察當時鮮展西洋畫部的諸多特征，選擇了在當時鮮展非常活躍的具有代表性的畫家⁴¹（參見表7）李仁星(大邱)、金仁承(開城)、沈亨求(首爾)、金重鉉(首爾)、鄭鉉雄(首爾)、金鍾泰(首爾)、羅蕙錫(安東→ 首爾)、金龍祚(大邱)、鮮於澹(平南)、樸泳善(平壤)等十位畫家，對其素材選擇、個人繪畫風格、在業界的地位進行了考察。結果大體上具有如下幾個特點：第一，素材選擇上偏好人物畫；第二，畫風單調大體上具有印象派因素和古典派因素；第三，不存在具有主導地位的畫家；第四，獲獎畫家居住地非常分散。

首先，考察這十位主要畫家的作品會發現，儘管人物畫成功難度較大，卻沒有一位沒畫過人物畫的畫家，即使最初並非以人物爲素材的畫家也都轉向人物畫，而形成這些潮流的原因主要與鮮展西洋畫部審查委員偏好人物畫有關⁴²。

第二，大部分作品屬於亞印象派的第二流，具有強烈的古典派因素。儘管具有印象派痕跡但非屬於徹底意識到光的色彩的視角化，具有與東洋傳統畫不同的由光帶來的明暗意識，素材選擇以日常素材爲主反映了與印象派的關聯性，可以被視之爲亞印象派畫風但也沒有出現過徹底的印象派作品。另外，描寫事實的作品居多（如沈亨求的《Pause》(1939)(圖15)），而模糊描寫形體的作品則越來越減少直至消失（如金鍾太的《黃色韓服》(1929)(圖16)），表明重視被描寫對象的立體性，強烈反應了古典派因

⁴¹ “鮮展”西洋畫部具有代表性的這十位畫家的排序方法是從連續入選三次的畫家中根據特獎、推薦、無審查等獲獎級別來排序。

⁴² 以人物畫參展的金仁承和沈亨求第一次參展即獲得鮮展最高獎。這種傾向與當時日本西洋畫壇的重量級畫家——黑田清輝（1866-1924）的影響有關。比如當時東京美術學校的教育方法是以人體中心的學習方法爲主並且非常強調人體的重要性，美術學校課程第一年是石膏寫生、第二年是裸體寫生、第三年和第四年是裸體油畫。

素。整體上，大部分畫家的風格非常單調也沒能發展出多種風格。

第三，與東洋畫不同，當時的朝鮮西洋畫壇幾乎沒有所謂的在野畫家。因此，作為鮮展獲獎畫家，這十位代表當時朝鮮西洋畫最高水平（其作品當然也是最為符合當時鮮展西洋畫部審查意圖）。但是，這些畫家中卻沒有一個處於主導地位的畫家，而即使是早期留學學習西洋畫的畫家不僅沒能成為具有主導地位的畫家，甚至對西洋畫壇的影響力也微乎其微。這誠然與他們的活動地點散落在朝鮮全域有關，但更重要的是這意味著這十位畫家的畫風並非自發形成的屬於自己的風格，而是受到鮮展日本籍審查委員的影響和誘導的結果⁴³。

第四，進一步考察這十位畫家的居住地（首爾4人、大邱2人、開城 1人、安東1人、平南1人、平壤1人）可以發現，這十位畫家分別來自六個不同地區。這說明西洋畫作為新美術，在當時的朝鮮並沒有形成一個中心地帶而是在各個地區自發發芽成長的現實。同時，1920年代除了平壤地區的朝鮮大部分地區幾乎沒有朝鮮籍西洋畫家⁴⁴，意味著西洋畫在朝鮮各個地區的“發芽”主要由居住在朝鮮境內不同地域的先行掌握學習過西洋畫的日本籍畫家主導⁴⁵。

總而言之，鮮展開設之初，朝鮮畫壇西洋畫基礎非常薄弱。因此，一方面在具有強烈權威性的鮮展框架之內，日本籍審查委員按照自己的西洋畫觀念主導了鮮展的方向⁴⁶，即日本審查委員的西洋畫思想通過鮮展在朝鮮落下了根；另一方面，在每一屆的鮮展在不同的重量級日本籍審查委員不同方向的誘導，使朝鮮籍畫家始終也不能形成

⁴³ 設立鮮展之前的 1920 年代之前即在東京學西洋畫歸國的代表性的先驅畫家有四位，即高羲東(1886-1965)、金觀鎬(1890-1959)、金瓚泳(1893-1960)、羅蕙錫(1896-1948)。而歸國後除了羅蕙錫之外，其他畫家不到 10 年的時間即絕筆或轉為水墨畫。這主要是因為當時朝鮮的社會環境不能容納西洋畫，進而他們對 1920 年代剛剛開始萌芽的朝鮮西洋畫全無影響力。

⁴⁴ 平壤是一個特例。金觀鎬(1890-1959)和 金瓚泳(1893-1960)作為日本最高水平美術學校——東京美術學校的畢業生（其水平顯然較一般在朝鮮日本籍畫家為高），早在 1916 年到 1917 年間就已經在平壤舉辦過個人美術展；而李鍾禹(1899-1981) 於 1923 年從東京美術學校畢業後在其 1925 年留學法國之前在國內滯留的兩年間非常活躍的地區也是平壤。因此，平壤出身的畫家一開始就以較難掌握的西洋視角的人物畫作品參展。但這也僅局限於平壤地區，其他大部分地區初期參展作品水平都較低且粗糙。

⁴⁵ 然而這些日本籍畫家的西洋畫水平其實非常有限，使各地整體水平偏低。

⁴⁶ 嚴格把握被描寫對象以及傳統的學術性（academism）是黑田清輝樹立了日本近代西洋畫的基礎，而這些基礎直接反映到鮮展的審查制度上。

自己獨特的風格，更談不上湧現出具有領導地位的朝鮮籍畫家。

表 7 鮮展西洋畫部主要畫家之出品數 (製表者:李仲熙)⁴⁷

地域	回 年	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
		1922	1923	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940
大邱	李 仁 星								1	1	2	3	3	3	3	2	2	1	2	2
	金 仁 承																4	2	2	2
首爾	沈 亨 求														1	2	2	2	2	2
首爾	金 重 鉉				1	1	1	1	1	3	3	4	2	1	1	2	2	2	1	2
首爾	鄭 玄 雄						1	2	1	2	1	6	1		2	1	1			1
首爾	金 鍾 泰					1	2	2	3	3	3		2	1						
安東	羅 憲 錫	2	2	2	1	2	1			2	3	3								
大邱	金 龍 祚											1		3	3	2	1	2	2	
平南	鮮 于 澹								1	2		1	1	1	2					
平壤	朴 泳 善										1	1		1		1	1	1	2	2

⁴⁷ 李仲熙：〈 초기 서양화 정착에 관한 연구 - 조선미술전람회를 중심으로 (初期西洋畫定著研究 - 以朝鮮美術展覽會)〉，《韓國近代美術史學》第16集(2006年)。

第三章 滿州國美術展覽會之背景與內容

第一節、滿展之開設

設立滿州國美術展覽會之前中日美術交流和滿展的前身“訪日宣詔記念美術展覽會”（以下簡稱訪日紀念展）是理解滿州藝術的重要因素。

1920年代的中日美術交流由日本和中國的重量級美術家為中心開展。1921年從北京開始的“中日繪畫聯合展覽會”一直到1929年上海、大連、奉天等地開設的“中日現代繪畫展覽會”，在日本和中國輪回總共設立了五次，也進行了展示作品的拍賣⁴⁸。中日之間的美術交流一直得到日本外務省為主的各個政府機構的財政支持⁴⁹。

從表8可以看出，參與中日美術交流的中國和日本美術家都是當時美術界的代表畫家。中國美術家包括吳昌碩(1844-1927)、齊白石(1863-1957)等元老在內還有高劍父(1879-1951)、劉海粟(1896-1004)；日本美術家有小室翠雲(1874-1945)、松林桂月、野田九浦(1879-1971)等當時日本畫壇的代表畫家。1920年代日本畫家有組織的與中國大陸畫家的交流為日後1932年滿展埋下了伏筆，而滿州國建國以後則以與滿州國的美術交流為主。

在為數眾多的展覽會中訪日紀念展作為成為活躍滿州國文化藝術契機的國家級活動，是滿州國建國初期最重要的美術展覽會。1937年訪問日本回國的滿州國皇帝溥儀于5月2日頒佈詔書聲明日本與滿州國為一個國家，5月2日作為“訪日宣詔記念日”被定為國慶日。

訪日紀念展的本意是強調滿州國和日本的紐帶關係的政治色彩較為濃厚的活動，其結果卻成了活躍滿州國美術、文化的重要契機⁵⁰，成了滿展的原型，也為日後的滿展指明了性質、方向。

⁴⁸ 鶴田武良：〈日華(中日)繪畫聯合展覽會出品目錄〉，《美術研究》384（2004年12月），頁61-69。

⁴⁹ 日本政府支持美術交流也有為了緩和1920年代在中國瀰漫的反日排外情緒。

⁵⁰ 《盛京時報》，1937年1月11日。

表 8 1920年代中日美術交流 (製表者:金容哲)⁵¹

展覽名	展覽時期	主要美術家		出品數	展覽城市
中日繪畫連合展覽會	1921.11.23-11.30	中	吳昌碩, 金城, 陳衡恪	142	北京 天津
	1921.12.2-12.8	日	橫山大觀, 竹內棲鳳, 川合玉堂, 小室翠雲	69	
日華繪畫連合展覽會	1922.5.2-5.15	中	金城, 陳衡恪, 王一亭	445	東京
		日	竹內棲鳳, 川合玉堂, 小堀音, 荒木十畝	79	
中日繪畫連合展覽會	1924.4.24-4.30	中	金城, 周肇祥, 王一亭	413	北京 上海
	1924.5.17-5.19	日	小室翠雲, 荒木十畝, 野田九浦	156	
日華繪畫連合展覽會	1926.6.18-6.30	中	金城, 周肇祥, 顏世清, 王一亭	376	東京 大阪
	1926.7.7-7.11	日	橫山大觀, 川合玉堂, 小堀音, 荒木十畝, 小室翠雲	90	
中日現代繪畫展覽會	1929.11.1-11.15	中	王一亭, 周肇祥, 顏世清	445	上海 大連 奉天
	1929. 11.20-11.29		橫山大觀, 川合玉堂, 小堀音, 荒木十畝, 小室翠雲, 松林桂月, 福田平八郎	214	
	1929. 12.4-12.6	日			

⁵¹ 金容哲：〈만주국미술전람회의 설치와 그 의의 (滿州國美術展覽會設置與意義)〉，《韓國近現代美術史學》第18集(2007年)。

表 9 滿展前滿州地役美術展覽會 (製表者:金容哲)⁵²

展覽名	展覽時期	主要美術家		非考
1回 滿州美術展覽會*	1931. 10.24-10.28	日本畫:伊藤順三, 桑山哲舟 西洋畫:平島信, 山城竹次		中日文化協會主催 大連商工會議(株)
2回 滿州美術展覽會	1932. 10.27-10.31	東洋畫:伊藤順三, 甲斐巳八郎, 石田吟松 西洋畫:平島信, 山城竹次, 境野一之		大連滿日講堂 奉天城內 新京巡廻
滿州美術展覽會	1933. 10.1-10.10	東洋畫:於淵壽 西洋畫:藤山一雄		滿州國美術同人院
滿日連合美術展覽會	1934. 9.25-10.2	日本	東方繪畫協會日本畫家20人 (橫山大觀, 小室翠雲, 前田青邨等)	新京
		滿州人畫家		
訪日宣詔記念美術展覽會	1937. 5.2-5.11	相談役	藤島武二, 安井曾太郎 松林桂月	滿州關東州日滿人
		審査員	羅振玉, 袁金鎧, 瑞麟, 榮厚	
		代表 委員	大連/奉天/新京/吉林/哈爾濱	

* 1931年和1932年的“滿州美術展覽會”與1938年設立的“滿州國美術展覽會”是不同的兩種展覽會。在本文中所指的“滿展”是指1938年設立的“滿州國美術展覽會”。

主管訪日紀念展的“滿日文化協會”是1933年9月爲了主管滿州國文化政策而設立的官方團體，由滿州國文教部提供財政支援⁵³，由滿州國和日本兩國人士組成。其組成人員中滿州國人士主要由行政人士爲主而日本則主要是以學者爲主：滿州國人士包括會長——滿州國總理鄭孝胥(1860-1938)、副會長——羅振玉(1886-1940)、寶熙(?-1930)、袁金凱、榮厚等均爲清朝以後的行政家；日方人士則是內藤湖南、黑板勝美、池內宏等研究中國、蒙古、朝鮮等地歷史文化的學者。滿日文化協會以確立滿州國建國初期國家的正統性、文化之間的融合爲目標，指導滿州國的各種文化藝術事業。

⁵² 同前註

⁵³ 岡村敬二：〈日滿文化協會—その創設までの道のり〉，《京都文化短期大學紀要》30號(1999年)，頁1-30。

滿州國之所以大大宣傳1935年5月溥儀的日本訪問，是因為由於國際聯盟決定不承認滿州國而大大弱化了滿州國的存在基礎。在相對不利的國際形勢下，滿州國舉國之力強化與日本的紐帶關係，因而訪日紀念展也具有濃厚的政治色彩。

開設訪日紀念展的另外一個重要原因是建國初期滿州國政府只能關注於鎮壓反滿抗日活動而無暇顧及文化藝術，而今滿州國完成了行政組織其統治也進入穩定期所致。

訪日紀念展被評為取得巨大成功的展覽會。在滿州國全域共有1266件作品參展，而一周的展覽期間共有超過三萬人的觀眾。但是由於其組織形式過於武斷，爆發了之後的第一屆滿展中包括日本畫家在內的很多畫家拒絕參展的事件。

但是無論如何訪日紀念展的巨大成功帶來了定期的國家美術展覽會，於1938年5月召開的第一屆滿展，某種意義上屬於“第二屆訪日紀念展”。

第二節、滿展之規定

主導滿展的開設和初期運營的正式的滿州國官方部門為民生部，而之前的訪日紀念展則由滿州國文教部提供財政支持，說明滿州國政府將滿展作為國民福利事業的一環而非教育。但是比這些政府部門起到更重要作用的更為具體的運營主體，則是滿州國美術展的理事們。與訪日紀念展相同，第一屆滿展的理事會由當時滿州國實力派人士組成。會長和副會長分別由民生部大臣和副大臣擔任，表示民生部為主管部門，而顧問名單裏關東軍參謀長東條英機(1884-1948)、參議部議長臧式毅(1884-1956)等赫然在列（參見表10）。理事會包括審查員和審查諮詢等而幹事長和幹事由民生部、弘報處、滿日文化協會的事務人員擔任⁵⁴。

1938年3月11日，第一屆滿展開始前兩個月左右以滿州國政府民生部第三十五號令的形式公佈了有關滿展的各種規定⁵⁵，規定以日文和中文標記，其內容包括總則、出品、監察和審查以及觀覽等諸多事項。

⁵⁴ “第二屆滿展”記錄只羅列了會長、副會長、審查委員長、審查委員、審查諮詢等名單，說明從第二屆開始縮小了理事會組織規模。

⁵⁵ “滿州國美術展覽會規程”，《滿州國政府公報》1177（1930年），頁297-300。

表 10 訪日紀念展與初期滿展主要人員 (製表者:金容哲)⁵⁶

	訪日紀念展	第一回滿展	第二回滿展
名譽會長	張景惠(總理大臣)		
會長	羅振玉(監察院長)	孫其昌(民生部大臣)	孫其昌
副會長	阮振鐸(文教部大臣)	宮澤惟重(民生部次長)	神吉正一
顧問	東條英機(關東軍參謀長)	東條英機(關東軍參謀長)	
	鄭孝胥(前總理大臣)		
	臧式毅(參議副議長)	臧式毅(參議副議長)	
	熙洽(宮內府大臣)	熙洽(宮內府大臣)	
	星野直樹(總務廳長)	星野直樹(總務長官)	
	武部六藏(關東局總長)	大津敏男(關東局長)	
	松岡洋右(滿鐵總裁)	大村卓一(鐵道總局長)	
	澤田廉三(大使館參官)	加藤外松(大使館參事官)	
	竹下義晴(關東軍第3課長)	瑞麟(參議)	
參與	吉岡安直(關東軍參謀)	吉岡安直(陸軍大佐)	
	皆川豐治(文教部總務司長)	皆川豐治(民生部教育司長)	
	宮協襄二(總務廳情報處長)	羅振玉(前監察院長)	
	藤山一雄(銀商局長)	榮厚(參議)	
	筒井潔(外交部宣化司長)	寶熙(前參議, 宮內府顧問官)	
	古海忠之(協和會指導部長)	古海忠之(協和會指導部長)	
	植田貢太郎(新京特別市總務處長)	關屋悌藏(新京特別市副市長)	
	山口十助(滿鐵地方事務局長)	平島敏夫(滿鐵新京支社長)	
	都富佃(文教部學務司長)	笠原敏郎(營繕需品局長)	
	黑田源次(文學博士)		
	高柳保太郎(滿州弘報協會理事長)		
審查員	羅振玉/寶熙/袁金鎬/ 沈瑞麟/榮厚	羅振玉(審查員長)寶熙(法書) 沈瑞麟(美術工藝)榮厚(東洋畫油畫)	羅振玉(審查員長)寶熙(法書) 沈瑞麟(美術工藝)榮厚(東洋畫油畫)
相談役⁵⁷	松林桂月/藤島武二/安井曾太郎	藤島武二/前田青邨	梅原龍三郎/野田九浦
幹事長	張聯文(文教部禮教司長)	張聯文 (民生部社會司長)	
幹事	杉村勇造(滿日文化協會) 龜井俊彰/王義/葉戎/孫祥雲(文教部) 佐藤三代治(教員講習所) 池田季臧(高等師範學校) 渡辺貞喜(協和會)	王秉鐸/孫祥雲/副島種/阿部常就/張漢仁(民生部社會科長/禮教/課長/教導課長/學務課長/國民教育課長) 吉本勝利/竹村二郎/松本定敏/武藤富男(協和會宣傳課長) 于晴軒/黨庠周/筒井新作 / 杉村勇造 (弘報處宣傳課長/事務官/營繕需品局囑託/滿日文化協會主事)	
地域美術代表	伊藤順三(大連)/平島信(大連)/山城竹次(大連)/渡部幸雄(奉天)/河南拓(奉天)/山本茂(奉天)/益田豐年(新京)/淺枝次郎(新京)/山本芳智(新京)/劉榮楓(新京)/大部六藏(哈爾濱)		

⁵⁶ 同註51

⁵⁷ 諮詢委員

具體內容中引入注目的部分是第一章總則中展覽會繪畫部分的分部。從美術的制度化角度，國家展覽會中繪畫的分部可以說是最重要的部分，因為這反映了統治權力層面對美術範圍的制定意圖，有時可以決定某一種美術的存在價值。滿展由第一部繪畫（東洋畫）、第二部繪畫（油畫、水彩畫、彩色蠟筆、素描）、第三部雕塑和工藝、第四部法書組成，與同時期日本的“文部省美術展覽會”相似，其他規定看起來也大都參照了“文部省美術展覽會”規定⁵⁸。

另一方面，在繪畫分部的規定和運營體制上，滿展的各種規定也凸顯出訪日紀念展的連續性⁵⁹。與訪日紀念展相同，展覽會的運營也是由理事會負責，第一部繪畫和第四部書法是指傳統繪畫和書法。但是，就算第四部的名稱——書法體現了收容中國傳統意圖，但是第一部繪畫部分的名稱為東洋畫，不可否認地體現了殖民地國家的現實。表面上標榜獨立國家的滿州國沒有使用“滿州畫”的名稱而採用東洋畫的名稱，儘管可以解釋為誘導在滿州國居住的包括日本人在內的各個民族藝術家的參與，但是更體現了作為殖民地的滿州國不能凸顯國家正統性的隱情，屬於與朝鮮、台灣類似的殖民地現象⁶⁰。

還有一個不可忽視的規定是與審查委員相關的條款和運輸條款。

首先，與朝鮮和台灣的美術展覽會的不同，滿展規定第二十條明示在一定時期內除了審查委員之外還有相談役參與審查。這種有關審查的雙重結構如實反映了滿州國的“獨立性”和實際上由日本美術家主導審查的兩種矛盾的窘境，體現了日本人並不承認獨立國家——滿州國美術界的自律性，是為貫徹日本人隱秘意圖而設置的審查制度。

第二，有關作品運輸的規定第四條規定：“作品的包裝盒運輸費用由參展人自行負擔，但對距離較遠地的參展人或團體補助部分費用”。這與日本帝國美術展覽會和新文展的相關規定類似⁶¹，既體現了儘管是殖民地國家但也獎勵文化藝術，又體現了標

⁵⁸ 文部省美術展覽會（新文展）的各種規定是參照以前的文展和帝國美術展覽會的規定于1937年重新制定。滿展規定大都參照日本的規定為日本官展規定擴散到殖民地提供佐證。

⁵⁹ 《盛京時報》，1937年1月1日。

⁶⁰ 與滿州國公佈的檔中第一部名稱為“繪畫”不同，在展覽會中卻使用了“東洋畫”的名稱。可能是運營過程中有些混亂。

⁶¹ 〈帝國美術院美術展覽會規程〉，《帝展1》（東京：日展史圖錄刊行委員會，1988年）頁660。

榜“王道樂土”的滿州國皇帝的“恩寵”。

第三節、滿展之審查

滿展審查最大的特徵是存在審查諮詢——這一特殊角色。一直到第三屆滿展，主導滿展審查的並不是由滿州人組成的審查委員而是由日本美術家組成的審查諮詢，主要由在日本本土活躍的重量級美術家擔任（參見表10和表11）。由於這些歷任過日本帝國美術展覽會審查委員的“審查諮詢”主導滿展的審查，審查制度一度成爲被批評的對象⁶²。由於持續不斷的批評，滿州國政府從第四屆滿展開始取消了審查諮詢制度，但是西洋畫部和東洋畫部卻從日本聘請美術家擔任審查委員。體現出滿展並非是以本國力量振興滿州國藝術，而是由日本美術家主導重組滿州國美術界使其隸屬於日本美術的制度特徵。

從滿展審查委員中滿州人的身份特徵也體現了滿州國美術的重要一面。他們大部分是清朝復興派，是具有傳統文人素養的書法家，也大都具有滿州國建國過程中與日本軍合作過的經歷。擔任第一屆滿展審查委員長的羅振玉曾是滿州國建國初期皇帝的諮詢機構——參議部的參議，訪日紀念展時期就開始擔任審查委員。作爲滿州國監察院長，羅振玉同時也是滿日文化協會副會長，在文化藝術領域具有相當大的影響力⁶³。

與羅振玉具有相同政治立場的榮厚作爲滿州國中央銀行總裁擔任第一、第二部審查委員，曾任參議的寶熙則擔任第四部書法的審查委員。

從審查結果來看，儘管全體參展人數量無從考證，但是入選作品數量從第一屆的351幅增加到第二屆的378幅，呈現有所增加的趨勢（參見表11）。要是以日本人和非日本人區分，第一部東洋畫部以非日本人佔優勢，第三部雕塑工藝和第四部書法非日本人入選比例爲日本人的兩倍，但是西洋畫部日本人入選比例爲非日本人的三倍。但是特選作品和佳作等獲獎作品日本人爲數眾多，尤其是在西洋畫領域。第二屆滿展也保持這種趨勢⁶⁴。

⁶² 《滿州國現勢》（新京：滿州文化協會，1939年），頁470。

⁶³ 〈建國五箇年の回顧〉，《滿州國現勢》（新京：滿州文化協會，1937年），頁3-4。

⁶⁴ 非日本人是指除日本人之外的滿州人、朝鮮人等可以從名字區分的畫家和蒙古、俄羅斯美術家。

表 11 訪日紀念展與初期滿展之出品分析 (製表者:金容哲)⁶⁵

		審查員		審查相談 (諮詢)	出品	入選		特選		佳作		地域代表		幹事		特別出品			
						日	非日	日	非日	日	非日	日	非日	日	非日	日	非日		
訪日 紀念展 1937.5.2- 5.11	東洋畫	羅振玉 寶熙 袁金鎧 沈瑞麟 榮厚		松林桂月 藤島武二 安井曾太郎	484	142	68	1	2	3	11	3	2	1		1	5		
	西洋畫				361	285	25	5		7	4	7	1	2					
	雕刻				19	13	6			1	2								
	法術				296	96	180			2	3							8	
	合計				1160	536		6	2	13	20	10	2	4			1	13	
第1回 滿展 1938.5.2- 5.9	1部 東洋畫	榮厚	審查員 長 羅振玉	前田青郁 藤島武二	256	26	40	3	2	4	5								
	2部 西洋畫	榮厚			349	120	40	4	1	11	3								
	3部 雕刻 美術工藝	沈瑞麟			71	15	36	1	1	5	5								
	4部 法術	寶熙			129	27	47	2	1	4	5								
	合計	805			351														
第二回 滿展 1939.8.1- 8.10	1部 東洋畫	寶熙 沈瑞麟 榮厚		審查員 長 羅振玉	野田九浦 梅原龍三郎	400	27	36	民生 大臣賞 1	2	5	4	4	2					
	2部 西洋畫					400	112	45	民生 大臣賞 2	1	9	2	9	1					
	3部雕刻 美術工藝					200	48		民生 大臣賞 2	2									
	4部 法術					110	2	民生 大臣賞 2											
	合計					378													

第四節、滿展之風格

一、東洋畫部

第一屆滿展中比較日本人美術家和滿州人美術家作品可以看出其不同特徵。東洋畫部分，日本人畫家和滿州人畫家在內容和素材上有明顯區別。滿州人畫家的作品中清初以來定型的南宗文人畫、四君子等傳統文人趣向和實景山水及寫生要素共存，而南宗文人畫系列的山水畫佔有較大的比重。實景要素佔有較大比重的於鴛壽的《邊關春色》(圖17)是滿州人畫家中唯一的特獎作品，可以窺視出審查過程中優待實景山水的

⁶⁵ 同註51

痕跡。添加寫生要素的作品有周德麗的《白海青》(圖18)和張紫楓的《雙松孔雀》(圖19)等,《白海青》是十八世紀在清廷活躍的義大利宣教士郎世寧(Baldassare Castiglione,1478-1529)的寫生畫風格作品,而《雙松孔雀》則是融合了中國傳統畫風和日本畫風的作品。但是,王家鼎的《山居秋霽》(圖20)、唐叔平的《傲戴醇士山水》、于蓮客的《長白佳氣圖》、劉乃剛的《蘭花中堂》等南宗文人畫系列的山水畫卻得了四個嘉獎,說明可能滿州人的傳統傾向和日本畫傾向按照一定比例互相妥協。

與滿州人畫家相比,日本畫家的作品橫跨人物、風景、花鳥,素材和內容比較豐富。在特獎作品中均包括,以中國人生活為內容的大室白輝的《承德所見》(圖21)、體現地域特點的近藤清治的《廟》、以及以花鳥為素材的山代象次郎的《春致》等多種素材,而這種趨勢同樣表現在嘉獎作品中。這種趨勢不僅反映了擺脫傳統樹立近代日本畫以後日本國內日本畫的種種傾向,也表示描寫滿州地域風情的作品在審查中獲得很高的評價,或許也可以推測作為官方展覽的滿展有意誘導獲獎作品的風格。

而第二屆滿展獲獎作品的傾向也與第一屆大同小異。尤其是東洋畫部,可以確認在日本人審查委員的主導下優待滿州人畫家的“滿日共存”結構。綜合考察包括特獎作品於鴛壽的《長城飲馬》(圖22)在內的其他作品的特徵,可以看出清朝以後業已定型的南宗文人畫系列的山水畫和花鳥畫對滿州人畫家具有很大影響力。

二、西洋畫部

在第一屆滿展中西洋畫部,日本畫家的作品佔有壓倒性優勢,其作品中體現滿州地域特性的風景畫和人物畫比重很高,尤其是強調龐大景觀和舊建築物的作品。福田義之助的《古城》(圖23)獲得特獎說明落後的生活景像、廣闊風景等滿州風景已經固化在日本美術家的腦海裏。

還有一種值得注意的類型是描寫滿州國建國以後各種變化的作品,描寫廣闊田野中正在施工的現場或都市景觀等,如特獎作品池邊貞喜的《風景》(圖24)、山本芳智的《早春市街》(圖25)等。《風景》描寫了新京的施工現場隱喻了由日本人主導的滿州新氣象,《早春市街》中也有對新京的都市風景的描寫。

滿州國美術中描寫以首都新京為中心的城市建設場面或都市風景,具有超過畫面

本身的各種意義。從小規模城市被確定為首都的新京是體現日本最尖端土木建築技術的新都市，也象徵性地體現了建國初期滿州國的理想⁶⁶。新京是在後藤新平主導下由日本建築協會、建築學會、關西建築家協會合作引用最新技術建成的城市。由此，在滿展作品中的都市風景不僅僅是給人展現城市化，而是與把“滿州國作為理想國”的滿州國建國理念有關。

與素材和內容變化，繪畫表現方式的變化也值得關注。在第一屆滿展西洋畫部的獲獎作品中出現的繪畫表現方式上，如《古城》和《早春市街》中可以看出，都具有平面化傾向和比較粗厚的筆法，說明這時期在滿州活動的日本美術家大都收到西洋後期印象派思潮的影響。1933年3月，滿州文化協會主持的“新興法國美術展覽會”在大連開設，同年5月舉行了在滿州居住的日本人收集的塞尚(Cezanne)、梵谷(Gogh)等的作品展示會⁶⁷。

白崎海紀的《松花江邊スケッチ》(圖26)和緒方たへの〈スソガソ〉(圖27)等作品被選為第一屆滿展最佳作品從繪畫表現角度體現了當時滿展的氛圍。與積極引進野獸派和超現實主義的“五果會”⁶⁸為中心的“大連前衛藝術”⁶⁹類似，在當時的滿展收容了所謂前衛的繪畫表現方式⁷⁰。

獲獎作品中最引人注目的作品是栗山博的《作業》(圖29)。獲得最高獎——民生部大臣獎的這幅作品描寫了首都新京的道路建設施工現場中辛勤工作的人物。就都是描寫正在做工的男人這一點來說，與獲得1907年日本第一屆文展西洋畫部分最高獎的和田三造的《南風》(圖28)顯示共同的傾向。考慮到和田三造的作品與日本國民國家形成時期相一致也與文展初期的社會形勢相符合的話，在初期滿展描寫建設場面的作品獲得最高獎，既符合滿州國當時的社會面貌，也符合日本人對滿州國的印象——

⁶⁶ 【美國】 Louise Young, *Japan's Total Empire* (University of California Press, 1999), pp.241-251.

⁶⁷ 飯野正仁：《滿州美術年表》(私刊，1998年)，頁28。

⁶⁸ 1930年代在中國東北地區活動的由日本超現實主義流派畫家組成的美術團體。

⁶⁹ “大連前衛藝術”是以1930年代從日本到滿州開展活動的抽象派藝術家為主開始，而其他中國、日本、朝鮮等不同地區出身的詩人、畫家、音樂家也參與其中逐漸形成了一定氣候。而其中的畫家為主結成了“五國會”。代表性的大連前衛藝術家有清岡卓行，韓默，佐竹禹南等。

⁷⁰ 江川佳秀：〈大連シュルレアリスム‘五果會’をめぐって〉，《日本美術雜稿(佐木剛三先生古稀記念論文集)》(東京：明德出版社，1998)，頁655-675。

—開拓、建設的作品。

第二屆滿展西洋畫獲獎者的作品也與第一屆大同小異。其中最引入注目的是獲得最高獎——民生部大臣獎的白崎海紀的《祭の女》（圖30）。從描寫穿著中國服裝的滿州女人這一點可以看出日本人的異國趣味起到作用，也反映了日本人複雜的意識狀態。描寫了不同年齡段的各個女人的這幅作品中，領著男女小孩站著的中年女人的形象，可能與當時有關滿州國女人的社會地位和社會作用的各種議論相關。繼承傳統儒家理念的同時追求新的國家理想的女人被樹立為理想型，不可否認這幅作品與當時滿州國的女性觀有關聯，而這種女性觀可以從1930年代滿州國發行的報紙中得到確認⁷¹。

另外，描寫了白天徘徊在井口的豬的佐竹禹南的《午熱》（圖31）中的超現實視角和平面化的空間設定也引入注目。輕盈的形態描寫和明亮的色彩是三岸光太郎、森芳雄、海老原喜之助等當時1930年代日本超現實主義畫家作品的共同特徵，但是以平面化方式描寫空間以及粗厚的筆法卻反映了與日本獨立美術協會⁷²所屬畫家同時期繪畫表現方式的共鳴。這種混合各種情緒的繪畫表現方式是可以經常從當時在日本西洋畫畫家作品中被發現的“ISM混合現象”⁷³，說明當時在滿州居住的日本畫家也呈現出類似的傾向。

⁷¹ 王瑞蘭：〈今日情勢下滿州國婦女應循之途〉，《盛京時報》，1933年6月9日。

⁷² 進入1930年代以後，日本有一股擺脫“西洋畫即印象主義”的嘗試。作為其中一個團體，獨立美術協會代表著日本抽象美術和超現實主義美術。但是，1941年日本襲擊珍珠灣之前，日本超現實主義代表畫家——瀧口修造和福澤一郎以反對日本軍國主義為由被捕，事實上也意味著日本內超現實主義美術的終結。

⁷³ ISM混合現象指的是在一個作品中同時體現多種美術思潮的現象。

第四章 鮮展與滿展之特徵

第一節、鮮展與滿展之開設特徵

與朝鮮美術展明確確定開設主體是朝鮮總督府不同，台展的開設主體並非是總督府而是台灣教育會，而滿展卻是滿日文化協會的滿州國人士在開設和運營過程起到主要作用。以下考察為什麼唯獨鮮展由朝鮮總督府直屬管理下開設，而台展和滿展卻由“台灣教育會”或“滿日文化協會”等非政治團體成爲主辦方的原因⁷⁴。

鮮展設立時韓國美術的代表以書法家爲主，他們的活動是以書畫協會爲基礎。“3.1運動”促使日本對朝鮮的統治政策從武斷統治改爲文化統治，朝鮮總督府爲了牽制書畫協會，爲了同化朝鮮美術爲日本美術，開設了朝鮮美術展。當時在朝鮮居住著較多的日本籍畫家，他們也對朝鮮內的官方美術展覽會抱有很大的希冀，但是他們的影響力尚不足以與書畫協會相對抗。於是，朝鮮總督府于1921年12月26日在總督府第二會議室邀請書畫協會的有力人士及日本籍畫家20余人公佈了開設朝鮮美術展的計畫並與他們進行商討。另一方面，朝鮮美術展如果沒有當時朝鮮畫壇的中流砥柱——書畫協會會員的參與不可能得到成功。所以，總督府既實行懷柔政策又施加壓力使書畫協會的會員參加朝鮮美術展，而他們的參與使連日本官方美展也沒有的“書與四君子”部的設立成爲可能。但是，由於總督府的特殊背景，隨著時間的推移總督府確立了在朝鮮畫壇的影響力和權威，“書與四君子”部最終從朝鮮美術展中消失。

而在台灣，在台展設立之前已經形成了以在師範學校任教的石川欽一郎爲中心的畫派，開設台展的重要人物——鹽月挑甫、鄉原古統、木下靜涯等均是師範學校和中學老師。尤其是鄉原古統與開設台展當時的台灣總督上山滿之進是長野老鄉，可能對開設台展起到了促進作用。與此同時，與鮮展和滿展相比，在台展的審查委員中長野

⁷⁴ 謝里法在《日據時代台灣美術運動史》主張台灣總督府採納畫家的建議設立了台展而第十屆總督伊澤喜多郎和第十一屆總督山上滿之進的態度和動機屬於被動作用，而John Clark也支持謝里法的觀點。但是，於1991年在台北市立美術館的學術會議中王秀雄提出異議，認爲：就台展的設立當時的日本當局起到主導作用，而李進發也在《日據時期台灣東洋畫之研究》中也表示支持王秀雄的觀點。

出身較多也是一件饒有意思的現象，如矢澤弦月(第五屆台展)、池上秀畝(第五屆台展)、小則秋成(1886-1954)(第五、六、七屆台展)、町田曲江(1879-1967)(第五、六屆台展)等。整體上，與朝鮮不同，在台灣居住的日本籍畫家已經形成了政治文化影響力，台灣總督府也欣然委託他們開設台展。即即使不用台灣總督府出面，在台灣居住的日本籍畫家足以開設符合總督府政策的美術展覽會。但是不管公開形式如何，台展和鮮展的中心都有殖民地總督府，其共同的目的是普及日本文化、利用文化進行圓滿的殖民統治，只是根據當時不同的環境採取了不同的方式而已。

滿展的開設和運營卻是由滿日文化協會中滿州國人士主導，並把滿展作為國民福利事業。同時，與1920年代初日本積極開展文化殖民統治不同，滿展開始的1938年卻是大規模侵略戰爭爆發時期，朝鮮和台灣的殖民統治方式也由文化統治方式轉為對戰爭的總動員體制。但是從滿展具體運營主體——滿展理事會的組成來看，幾乎所有的理事要麼是滿州國高級官僚要麼是日本人，說明滿展也與日本的政治目的密切相關。

整體上，開設鮮展、台展、滿展時三地均有不同的現實狀況，其核心部都是日本當局。開設美術展覽會的根本目的是通過文化美術實現圓滿的殖民地統治，也試圖通過展覽會促進誘導“日本化的殖民地美術”的發展。

第二節、鮮展與滿展之規定特徵

無論是鮮展、台展還是滿展其基本的制度框架均來源於日本本土的日本帝國展覽會。殖民地官展中最早的鮮展以日本帝展為模型，台展則以鮮展為模型，最後開始的滿展則均參照了鮮展和台展。但是，儘管都是殖民地官展的共同體之內也有其不同的特點。

在鮮展朝鮮總督府為了懷柔朝鮮畫壇勢力特意設立了“書與四君子”部，但是在台展乾脆就沒有中國傳統畫與書法，也沒有設立雕刻⁷⁵，只有東洋畫和西洋畫。這是因為與朝鮮總督府直接控制鮮展不同，台展是得到總督府支持的台灣日本籍畫家起到主要作用所致。由於在雕刻部分沒有相應的日本籍作家，台展沒有設立雕刻部分的動力，也反映了不同殖民地的具體現實。

⁷⁵ 其實在臺灣活動的黃土水(1895~1930)的作品曾在日本帝展獲過獎。

還有，同屬中華文化圈的台展與滿展也有所不同。作為傀儡政府的滿州國至少在表面上是一個獨立國家，所以其名稱也是“滿州國美術展覽會”。與鮮展和台展的序文均由日本人以日文撰寫不同，滿展的序文也由當局的民生部大臣孫其昌以中文撰寫。但是與表面現象無關，滿展也是作為日本殖民政策的一環難以擺脫具有政治目的的殖民地官展的特徵。

另外，從滿展的組成結構是第一部東洋畫、第二部西洋畫、第三部雕刻工藝、第四部書法，大體上與鮮展雷同。與同屬中國文化圈的台展相比較，台展徹底排除了書畫部分而設立最晚的滿展卻開設書畫部分以顯示“獨立國地位”。日本由於“美術”概念普及因而“書法”被排除，滿展和鮮展中書法作為從書畫分離出來的一個部分設立了日本帝展所沒有的書法部分。

這與當時的滿州國存在很多持有傳統的書畫一致思想的畫家有關，也與參與設立滿展的滿州國人士大都是書法家有關，而這一點也類似於鮮展設立當時的客觀環境。但是更重要的一點是日本把傳統書畫分離成繪畫和書法，而且將其併入到“美術”制度框架之內，具有由國家權力加以控制的企圖。至此，原來在滿州地區作為傳統書畫一部分的書法與繪畫訣別成為獨立的一部分。

與東洋畫和書法部分不同，在工藝部分當時的滿展卻與鮮展、日本帝展一致。儘管為了與工廠生產的產品區分，日本稱之為美術工藝，但是承認工藝為美術領域，官展也設立工藝部是1927年⁷⁶。鮮展也設立工藝部分是1932年而在滿展也體現了相同的趨勢。

日本根據朝鮮、台灣、滿州國各地不同的政治環境運營了美術展覽會，美展本身同時具有文化同化目的和顯現各自殖民地性質的政治目的。各個展覽會既反映殖民地畫壇的現實也反映了日本與殖民地當地妥協的景象，但是最終卻不能允許殖民地美術水準超過日本美術水準。

⁷⁶ 這與1910年以後受到英國‘Arts and Crafts’運動有關。在日本美術界開始重視個性化的自我表現，最終工藝部分進入日本官展。

表 12 鮮展台展滿展比較 (製表者:金希真)

	鮮展	台展	滿展
日政時期	1910年-1945年	1895年-1945年	1932年-1945年
開辦時期	1922年	1927年	1938年
開辦序文	柴田善三郎 日文	石黑英彥 日文	孫其昌 中文
展覽分課	1部 東洋畫 2部 西洋畫與雕刻 3部 書	1部 東洋畫 2部 西洋畫	1部 東洋畫 2部 西洋畫 3部 雕刻與藝術工藝 4部 法書

第三節、鮮展與滿展之審查特徵

表 13 鮮展台展滿展審查比較 (製表者:金希真)

	鮮展	台展	滿展
日本人審查員	○	○	×
居留日本人審查員	×	○	×
開辦初殖民地出身審查員	○	×	○
殖民地官展出身審查員	×	○	×

鮮展、滿展的審查具有下述三個特徵：

第一，只有台展審查委員中有拘留在當地的日本籍畫家而鮮展、滿展卻沒有。

第二，持續最長時間的鮮展無一個鮮展入選畫家出身的審查委員而台灣卻有三位。

第三，同屬殖民地的朝鮮和台灣，鮮展有朝鮮籍而非入選鮮展出身畫家審查委員而台灣則一位也沒有。

第四，滿展設有日本人審查諮詢，實行以中國人爲主的審查制度而其他兩地均以日本人審查委員爲主。

從審查制度上，台展是居住在台灣的日本籍畫家作爲固定審查委員而鮮展自始自終每年由日本本土派遣審查委員。台展是1927年臺北師範學校的教師石川欽一郎和中

等學校教師鹽月挑甫、鄉原古統、木下靜涯為中心開設，因而第一屆台展沒有一個日本本土派遣的審查委員，第二屆才從日本本土增派了松林桂月(東洋畫)和小林萬吾(西洋畫)兩個人。儘管1943年的。府展有所變化但是這種制度一直持續到台展結束。鮮展由於當時朝鮮境內缺乏可以壓制朝鮮畫壇有影響力的畫家的日本籍畫家，所以朝鮮總督府採取了一方面培植朝鮮境內日本籍畫家另一方面培植拉攏朝鮮畫體內親日派畫家的政策。但是無論如何開設鮮展的最終目的是傳播日本美術到朝鮮，因而審查委員均由日本本土派遣。

與持續時間最長的鮮展沒有出現朝鮮籍審查委員不同，台展卻選出三名台灣籍審查委員，這也是兩地審查制度上的差異。同時，所選出的台灣籍審查委員均是忠實追從殖民地官展方針政策的人士。例如台展東洋畫部的台灣籍審查委員只有陳進一人，而與陳進同一個級別的林玉山和郭雪湖均未能入選審查委員。陳進接連擔任第六屆、第七屆、第八屆的審查委員。陳進作為鄉原古統的弟子，入門以後受到遠藤教三、鏑木清方的影響，與松林桂月等人也有很深的交情。作為台灣畫壇罕見的與日本畫壇重量級畫家保持緊密的關係的畫家，陳進主要以日本美人畫系列的樣式和技法描寫台灣女性的傳統習俗，屬於以日本技法表現台展所喜好的殖民地地方色彩的畫家。陳進之所以被居留在台灣日本籍審查委員推選為審查委員，也是因為她的教育背景主要以日本式教育為主，屬於最為“日本化”的畫家。與陳進一起被稱為“台灣三少年”的林玉山和郭雪湖，林玉山儘管留學過日本但是他主要以中國傳統畫為基礎；郭雪湖則沒有留學日本的經驗。與日本諸多重量級畫家擁有師承關係的陳進顯然比其他兩位處於有利地位。

西洋畫部台灣籍審查委員是廖繼春(1902-1976)⁷⁷和顏水龍(1903-)⁷⁸。但是早於這兩位入選日本帝國美術展覽會而樹立台灣畫家形象的陳澄波卻沒有當選為審查委員，分明存在某種不公平。陳澄波從東京美術學校畢業後到上海傳授西洋畫，參展中國第一屆全國美術展覽會也擔任福建省美專西洋畫部審查委員，歷任1931年在上海舉行的全國美術展覽會審查委員，並往來於上海和台灣進行美術創作也入選過台展。陳澄波作為

⁷⁷ 廖繼春的風景畫擅長濃厚表現臺灣鄉村景象。

⁷⁸ 顏水龍的畫風主要以描寫臺灣原住民為主。他在留學日本中受到日本異國和裝飾性彩色的影響對臺灣原住民題材固化為臺灣地方色施加了重要影響。

以台灣地方色為基礎將中國本土色融入到東洋精神的畫家，也作為中國最早的現代美術畫派“上海決爛社”的創始人之一，也參與了“前衛美術運動”。擁有這種台灣畫家中非常罕見經歷的陳澄波沒能當選台展審查委員，可能是因為在日本籍審查委員會日本政府看來陳澄波並非是一貫保持台灣地方色的畫家，而且在上海和福建曾經擔任過審查委員的經歷對日本人來說也是一個負擔所致，即陳澄波的經歷和藝術追求不符合台展的政治目的。

上述台灣畫展本土審查委員的選拔過程可以說明為什麼鮮展一直沒能產生本土審查委員。對朝鮮書法家實行懷柔政策而開設的鮮展中如何禮遇這些畫家一直是朝鮮總督府比較苦惱的問題。台展是一開始開設台展的主體勢力本身就是在台灣日本籍畫家為主，依靠他們台灣牢固的勢力可以在台灣傳播日本畫風，最終使通過台展成長的畫家成為審查委員。而鮮展由於每一年從日本派出的審查委員頻繁輪換以及保持朝鮮傳統美感的國內派畫家實力強勁，在鮮展留日派和國內派的對立中，最終還是由國內派得勢，也就不能出現像台灣的陳進一樣的完全繼承日本式美感也與日本畫壇擁有密切關係的朝鮮籍畫家。這也是為什麼朝鮮美術展連一為朝鮮籍審查委員也沒有出現的原因。

與鮮展和台展不同，作為獨立國家的展覽會滿展的審查委員會都由滿州人組成，但是也只有滿展中設立了“審查諮詢”。這一方面表明日本至少表面上承認滿州國為獨立國家，另一方面卻只有滿展設立“審查諮詢”制度並由“審查諮詢”擔任實際上的評審，也說明了滿州國的殖民地性質。第一屆和第二屆滿展的“審查諮詢”由松林桂月、藤島武二、安井曾太郎、前田青邨、梅原龍三郎、野田九浦等日本帝國展覽會出身的畫家也是東京美術學校的教師也是日本帝國美術展及朝鮮美展審查委員出身。這些重量級畫家只是擔任滿展的“審查諮詢”，從另一個側面說明這些“審查諮詢”並非僅僅起到輔助作用，也說明“審查諮詢”在滿展中能起到主導性作用。

第四節、鮮展與滿展之風格特徵

同樣都是殖民地官方展覽，但是在各地展覽的差異卻相對較大。各個殖民地均有各自不同的歷史、地理、文化等客觀環境，日本政府也只能靈活處理各個殖民地的具體現狀。

台展西洋畫部湧現出如黃土水的本土西洋畫家，也形成了日本所企圖的具有濃厚台灣情緒的西洋畫畫風；在滿展則出現了繼承發展當時日本本土西洋畫壇主流的作品；但是在鮮展的西洋畫卻始終沒有出現可以被稱之為“風格”的樣式⁷⁹，也就很難從學術角度與其他殖民地美展的西洋畫部進行比較。因此，本節的風格比較中所指的鮮展風格主要以東洋畫為主。

表 14 鮮展台展滿展風格比較 (製表者:金希真)

	風格	構圖
鮮展	哀傷的, 寂靜的, 懷古的, 退縮的	垂直水平, 單獨像
台展	異國的, 亞熱帶的, 南國的, 活動的	對角線, 群像
滿展	開發的, 都市的, 廣闊的	

鮮展風格的代表性特徵為發掘了“朝鮮地方色”。在以城市和地方二元化的殖民地歷史觀中日本意味著近代都市而殖民國家則意味著落後的地方，而越強調落後的地方的景象則越來越正當化日本的殖民統治。另外除了落後的地方的景象，將殖民地人民的生活樣式作為民俗觀察的物件或審美物件並將其作為素材也與這些所謂的“地方色彩”密切相關。

在鮮展獲獎作品中所顯現的朝鮮的形象大都類似為如李英一的《農村孩子》中所描寫的既哀愁又寂靜的氛圍。而與之相反，同時期台展作品中的台灣的景象則是如廖繼春的《芭蕉之庭》(圖32)描寫亞熱帶異國情趣的比較活躍的景象。擔任過1938年第十七屆鮮展評審委員的荒木十畝認為台展整體上較鮮展看似比較整齊，即台展具有單一表現當地“地方色”的典型作品而鮮展儘管屬於日本美術的影響圈內，但其風格卻難以以單一風格統稱之，也略顯“雜亂”。所謂這種“鮮展”的“雜亂”一方面導致台展過於“地方化”而失去了普遍性的批評，也從另一方面也體現出日本中央畫壇的“不安”。

⁷⁹ 鮮展西洋畫部一直沒能形成所謂自己的風格的主要原因是：第一，台灣存有盡管不是專門美術學校但是有官方委任的專業美術教師的師範學校。而朝鮮卻無類似機關。西洋畫的導入也是依靠散住在朝鮮各地的低水平畫家帶動起來的；第二，朝鮮的西洋畫是隨著鮮展的發展逐步在朝鮮生根發芽，因而西洋畫風格也只能是由鮮展審查委員主導，也就難以形成其風格。

鮮展的風格比較“雜亂”似乎也與審查委員的頻繁交替有關。由於鮮展每年的審查委員均由日本本土派遣而每年都不同，也就難以體現某一特定審查人員持續的影響力。

但是在台展，由於居住在台灣的日本籍審查委員長時期內固定不變也具有較長時間的接受外來文化的歷史，且幾乎所有的台灣畫家均參加了台展；而作為以單一民族傳統歷史為榮的朝鮮，對外來文化過分的引用成為被指責污蔑的對象，且存在為數眾多的拒絕官展的畫家。

進一步分析朝鮮美術展中的“地方色風格”，其素材並非是都市而是鄉土，主要屬於庶民階層，也易被認為是頹廢，其作品也以水平、垂直結構為主，人物畫也以單獨像較群像為多。但是台展的“地方色”則以較複雜的對角線結構為多，也以群像為多，以明亮的高純度色彩為多。要是說鮮展的氛圍較為消沉、陰暗，台展則是比較活躍，因而也就形成明顯對比。

就鮮展的“地方色”來說，不可忽視的是居住在朝鮮的日本籍畫家的影響。他們作為居住在朝鮮的美術家不得不與日本本土畫壇的美術家處於競爭狀態，也只能努力開拓有別於日本中央畫壇的風格和地位，因而也經常利用朝鮮的“地方色”。尤其重要的是，他們不滿於鮮展審查委員均由日本本土人士所壟斷的現狀，也就經常提出日本本土派遣的審查委員難以理解朝鮮的“地方色”，因而經常對審查過程提出異議。

對居住在朝鮮的日本籍畫家來說，“朝鮮地方色”作為他們生存的戰略遠遠超過單純的異國情趣之意義。但是有趣的是，在朝鮮居住的日本籍畫家中很難發現以“地方色”素材取得成功的畫家，這一點與居住在台灣的日本籍畫家以“台灣色”取得成功對台灣畫壇帶來巨大影響力呈明顯對比。台灣總督府為了招攬日本本土的觀光客於1910年以後開始致力於以雄壯的大自然、老城郭、原住民等塑造台灣的形象，而這些舉措成為形成“台灣地方色”的基礎。因此，“台灣色”、“南國情趣”、“熱點情趣”等“台灣地方色”並非屬於擺脫殖民地歷史觀而獨立存在。但是值得注意的是仍然形成了與日本有所區別的“台灣的美”，而這一點與居住在台灣的日本籍畫家的貢獻密不可分。

鮮展的消極陰鬱的風格儼然體現出一種作為淪落為殖民地的民族悲劇的失敗情緒。但是不可否認的是，日本為了改造朝鮮人的殖民觀有意將陰鬱的朝鮮畫風以“地方色”的“美名”加以利用，進而正當化現代國家日本對朝鮮的統治。

但是滿展至少形式上與儼然是殖民地的鮮展和台展有所不同，是以標榜獨立國家的滿州國基礎上設立的官方美術展覽會。滿州國是集合日本近代要素的“野心勃勃”的作品。滿展所體現的滿州國廣闊田地的景象或許也可以稱之為“滿展色”。但是，這種所謂的“滿州地方色”並非是鮮展和台展“地方色”的主要因素。滿展是以新國家建設為主的蓬勃向上的氣象為其主要意圖，而且日本本土畫壇流行的風格在滿展受到矚目。這是滿展與鮮展、台展明顯的不同之處。

第五章 結論

一、三個殖民地美展的特徵及其成因

儘管同樣屬於殖民地（或殖民地性質）美術展覽會，但是鮮展、滿展、台展的開設時間或背景、展覽會規定、審查制度、參展作品風格都不盡相同。

首先，殖民地美展的開始時間上，作為日本第一個殖民地的台灣（1895年），其殖民地美展的開始時間卻晚於作為日本第二個殖民地的朝鮮（1910年）。

第二，從總督府（或日本人）的作用上，鮮展是始終由朝鮮總督府在一線指揮主辦，台展是台灣總督府並非在一線而是在後臺，而滿展中日本人的影響至少在表面上是起到輔助作用或隱藏在後；

第三，展覽會各個畫部的設立上，鮮展和滿展相對充分體現了當地畫壇的需求因而也設立了當地傳統畫種類，而在台展則乾脆就沒有設立中國傳統畫；

第四，審查制度上，鮮展始終是由日本本土派遣的重量級畫家主導審查而且始終沒有啓用朝鮮籍優秀入選畫家作為審查委員的同時又啓用“親日派”人士擔任審查委員，滿展至少在表面上始終是以滿展籍人士為主擔任審查委員（只有少數日本審查委員）而日本人只是以“諮詢委員”參與審查，台展則是始終以在台灣居住的日本籍畫家為主擔任審查委員而且啓用了當地入選畫家為審查委員；

第五，在東洋畫、當地傳統畫參展入選比例和風格上，鮮展儘管初期留日派似乎佔有優勢但最終還是當地畫家處於主導地位，其畫風是哀傷、頹廢、靜態風格而且始終沒有形成一種一貫風格，滿展的入選比例則呈現“滿日共存”的祥和氣象，在其畫風上滿州籍畫家和日本畫家也是“各顯神通”，而台展的入選比例上台灣畫家和日本畫家之間則略顯混亂，其畫風較鮮展活躍表現出異國、南國、活潑景象而且具有相對一貫的“台灣地方特色”。

之所以出現這種不同的原因是：第一，開設殖民地美展的歷史背景不同；第二，由於各地開設美術展初期殖民地本地畫壇勢力與日本籍畫家勢力的力量對比不同；第三，各個殖民地的“性質”不同；第四，由上述兩個因素帶來的日本的“因地制宜”

政策。

首先，與相對具有比較開放的歷史的台灣相比，具有單一民族性質的朝鮮對日本殖民統治的抵抗卻相當強烈。在殖民統治早於朝鮮的台灣沒有提早開設美術展的原因是，一方面日本對台灣殖民統治進入了穩定期，另一方面當時也沒有“民族自決主義”等世界性潮流，所以不存在文化統治的必要性。但是，在當時美國的“民族自決主義”風靡全世界的大環境下，朝鮮1919年爆發的大規模暴力性抵抗運動（即“3.1運動”）使日本政府陷入了困境，促使日本改變了其殖民統治方式——由“武”轉“文”，進而作為“文”的一環，相繼開設了鮮展和台展。作為殖民地美術政策的延續，日後在滿州國也開設了滿展。

第二，開設鮮展當時朝鮮當地畫家勢力很大而且以“朝鮮書畫協會”的組織化形式存在。因此，朝鮮總督府要想成功舉辦鮮展只能與當地畫家勢力形成依賴、拉攏、合作的關係，同樣由於朝鮮當地畫家勢力強大的原因，日本一方面遏制朝鮮籍畫家成為審查委員，另一方面又不得不啓用當地社會上有實力的親日派非畫家人士擔任審查委員，也只能每年從日本本土派遣聘請可以“鎮得住”朝鮮畫壇的重量級畫家擔任審查委員。恰恰也是因為過於“重量級”，每次美展的審查委員均不同，也影響了朝鮮穩定畫風的形成，另外開設鮮展的歷史背景是朝鮮於1919年爆發大規模抗日起義後日本政府調整對朝統治政策——從武到文的統治不穩定期，鮮展是日本總督府推行“文”政策的一環。

結果，鮮展形成了由總督府強力推行、無朝鮮籍畫家審查委員、畫風不穩定等諸多特徵。

然而，台展開設初期的台灣則與朝鮮相反，居住在台灣的日本籍畫家處於強勢地位，因此，在台灣日本籍畫家完全可以成為開設台展的主體勢力。另外，日本對台灣的殖民統治也已進入穩定期，因而台展的規定、審查等各種制度可以在無甚干擾的環境下按照主辦方的意願推行，也就可以在無甚擔憂地啓用台展入選畫家為審查委員。

但是，對至少在表面上的“獨立國家”——滿州國，針對日本籍畫家和滿州籍畫家，比較孰優孰劣、孰輕孰弱，似乎不甚妥當也難以比較。滿展作為滿州國成立之前中日美術交流的延長線，作為溥儀訪日紀念展的後續政策措施，具有很強烈的政治色彩，因而滿展各種制度也就體現“滿日共存”，其作品風格也就“各顯神通”的同時鼓勵體現滿州國“蒸蒸日上”的新氣象。

二、日本殖民地美術政策的探討

如論文上一部分所分析，由於日本根據不同的殖民地畫壇的現實環境及其“殖民地性質”採取了“因地制宜”的靈活政策，使三個殖民地美展均有各自的獨特之處。但是毋庸置疑的是，三個殖民地美展都具有共性：首先，作品的審查或明或暗都是日本人主導或處於重要地位；第二，三個美展的東洋畫入選作品都能體現出“日本趣味”並以體現殖民地當地“地方色”的作品為主；第三，三個美展的西洋畫入選作品均由日本人佔有優勢，且整體上西洋畫的參展及入選比例逐漸上升直至超過東洋畫。

根據三個殖民地美展的比較，我們或許能推斷分析出日本殖民地美術政策的目的、策略：第一，日本殖民地美術政策的根本目的是文化統治以及通過日本文化的傳播實現殖民地美術的“日本化”；第二，策略上，日本以審查權為前提採取了“因地制宜”的美術政策，以日本西洋畫領域的優勢地位保持文化強勢的同時誘導當地東洋畫或傳統畫走向“日本化”。作為在當時的政策效果，在台灣可以說實現了“日本化”基礎上的“地方化”；在朝鮮可以說至少達到了具有“日本味”的“地方化”；而在滿州可能是由於時間較短或者是中國文化底蘊過於深厚，沒能映出日本氣息，但是不管怎樣至少做到了“滿日共存”。

但是，日本殖民地美術政策在殖民統治結束以後的結果、影響和評價卻不盡相同。

在韓國美術史上，鮮展如同忽然來臨又突然消失一般，對其評價也是“一邊倒”。作為日本試圖隔斷朝鮮傳統文化脈絡、將朝鮮文化藝術“日本化”的措施，鮮展時期“美術領域的發展”是日本強行推動的所謂的“近代化”，難以被評價為20世紀朝鮮近代美術自發的進步和發展。1945年殖民統治結束以後，鮮展時期活躍的畫家也由於“日本色彩濃厚”完全被邊緣化。

在台灣美術史上，台展的地位和評價卻與韓國有所不同。即使在殖民統治結束以後，通過台展成長起來的畫家仍然保持其地位。

至於滿展，由於資料不足難以下定論，但是從只有滿展有抽象前衛美術作品獲獎——這一獨特現象似乎可以猜測，滿展對滿州地區的美術發展的作用很有可能持續到滿展結束以後。

參考文獻

(一) 引用專書

【韓國】

吳光洙：《韓國現代美術史》（首爾：悅話堂，1979年）。

《第一回朝鮮美術展覽會圖錄》（首爾：京仁文化社，1982年）。

《朝鮮》（京城：朝鮮總督府，1922年5月），頁224。

【台灣】

謝立法：《日據時代台灣美術運動史》（台北：藝術家，1992年）。

李進發：《日據時期台灣東洋畫發展之研究》（臺北：臺北市立美術館，1993年）。

倪再沁：《台灣美術的人文觀察》（臺北：高雄美術，1995年）。

王秀雄：《台灣美術發展史論》（臺北：國立歷史博物，1995年）。

【日本】

飯野正仁：《滿州美術年表》（私刊，1998年），頁28。

《帝展1：日展史圖錄7》（東京：日展史圖錄刊行委員會，1988年）頁660。

【美國】

Louise Young, *Japan's Total Empire* (University of California Press, 1999), pp.241-251.

(二) 引用論文

1. 期刊論文

【韓國】

吳炳玉：〈朝鮮美術展覽會研究〉，《西洋美術史學會》第5卷(1993年)。

鄭鎬濤：〈日帝의 殖民地美術政策 (日帝之殖民地美術政策)〉，《韓國近代美術史學》(1999年)。

李仲熙：〈조선미전 설립과 그 결과 (朝鮮美展的設立及結果)〉，《韓國近代美術史學》第15集(2005年)。

- 金賢淑：〈한국 근대미술에서의 東洋主義연구 (韓國近代美術之東洋主義研究)〉，
《韓國近代美術史學》第10卷(1996年)。
- 鄭豪鎭：〈朝鮮美術展覽會 制度에 관한 研究 (朝鮮美術展覽會制度之研究)〉，
《美術史學研究》第9集(1995年)。
- 金賢淑：〈日帝時代 동아시아 官展에서의 地方色 - 朝鮮美術展覽會를 중심으로
(日帝時代東亞細亞官展之地方色 - 以朝鮮美術展覽會)〉，《韓國近代
美術史學》第12集(2004年)。
- 李美愛：〈조선미전의 동양화 화풍 분석 (朝鮮美展之東洋畫畫風分析)〉，《韓國
近代美術史學》第13集(2004年)。
- 金賢淑：〈朝鮮美術展覽會의 官展 樣式 - 東洋畫部를 중심으로 (朝鮮美術展覽會
之官展樣式 - 以東洋畫部)〉，《韓國近代美術史學》第14集(2005年)。
- 李仲熙：〈조선미전의 설립과 그 결과 (朝鮮美展的設立及結果)〉，《韓國近代美
術史學》第15集(2005年)等。
- 李仲熙：〈초기 서양화 정착에 관한 연구 - 조선미술전람회를 중심으로 (初期西洋
畫定著研究 - 以朝鮮美術展覽會)〉，《韓國近代美術史學》第16集(2006
年)。
- 金容哲：〈만주국미술전람회의 설치와 그 의의 (滿州國美術展覽會設置與意義)〉，
《韓國近現代美術史學》第18集(2007年)。
- 佐藤道信：〈근대 일본 관전의 성립과 전개 (近代日本官展的成立與展開)〉，《韓
國近代美術史學》第15集 (2005年)，頁17 - 18。

【日本】

- 飯野正仁：〈滿州美術について〉，《鹿島美術研究》第15號(1998年)。
- 太華山人：〈觀東洋美術展覽會〉，《新文界》(1915年)，頁39-41。
- 鶴田武良：〈日華(中日)繪畫聯合展覽會出品目錄〉，《美術研究》384 (2004年12
月)，頁61-69。
- 岡村敬二：〈日滿文化協會—その創設までの道のり〉，《京都文化短期大學紀要》3
0號(1999年)，頁1-30。

2. 論文集論文

【台灣】

顏娟英：〈殿堂中的美術：台灣早期現代美術與文化啓蒙〉，《歷史語言研究所集刊》64，2(1993年)，頁469-610。

【日本】

岡村敬二：〈滿州國の美術展覽會〉，《文化の航跡》(京都：思文閣，2005年)。

江川佳秀：〈大連シュルレアリスム‘五果會’をめぐって〉，《日本美術稿(佐木剛三先生古稀記念論文集)》(東京：明德出版社，1998年)，頁655-675。

3. 學位論文

【韓國】

朴桂利：《日帝時代朝鮮郷土色論議與繪畫作品之諸傾向》(弘益大學校碩士論文，1995年)。

薑玟奇：《近代轉換期韓國畫壇之日本畫流入與受用》(弘益大學校博士論文，2004年)。

(三) 引用報紙

【韓國】

〈朝鮮籍審查委員中只有李完用擔任過幾回第三部(朝鮮畫部)主任〉，《每日新報》，1922年5月14日。

〈朝鮮美術展〉，《東亞日報》第1版，1938年6月23日。

〈朝鮮美術展〉，《東亞日報》第1版，1938年6月25日。

〈朝鮮美術展〉，《東亞日報》第3版，1938年6月29日。

〈朝鮮美術展覽開設〉，《東亞日報》第1版，1922年5月14日。

〈朝鮮美術展覽開設〉，《東亞日報》第1版，1922年4月16日。

【滿州】

王瑞蘭：〈今日情勢下滿州國婦女應循之途〉，《盛京時報》，1933年6月9日。

〈滿州國美術展覽會規程〉，《滿州國政府公報》1177(1938年)，頁297-300。

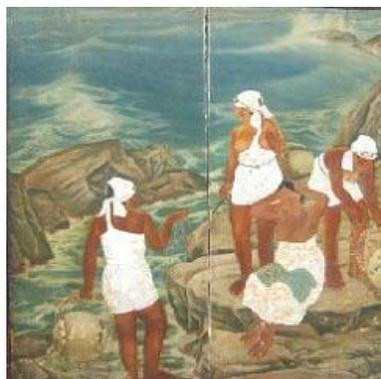
〈訪日紀念展與滿展〉，《盛京時報》第1版，1937年1月1日。

圖片



(左)圖 1 李英一 農村孩子 1929

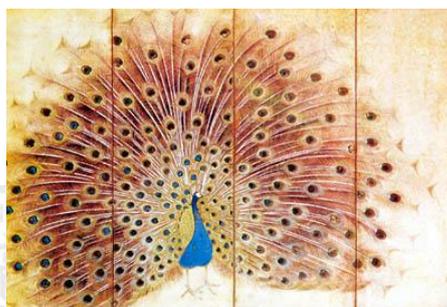
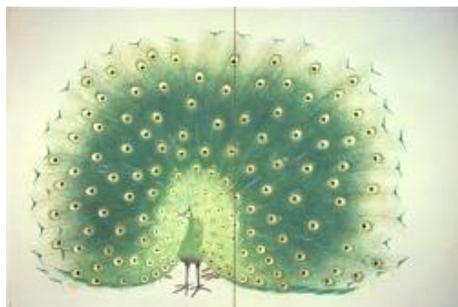
(右)圖 2 松岡映丘 伊香保の沼 1925



(左)圖 3 金基昶 歸路 1934

(中)圖 4 金基昶 海女 1936

(右)圖 5 鄭燦英 小女 1935



(左)圖 6 鄭燦英 孔雀 1937

(右)圖 7 小林古徑 孔雀 1934



圖 8 金殷鎬 復活後 1924



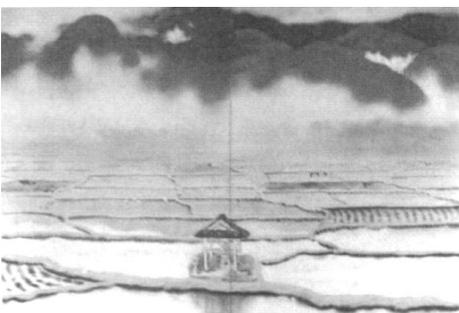
(左)圖 9 石崎光瑤 春律 1928

(右)圖 10 金殷鎬 僧舞 1939



(左)圖 11 李象範 初冬 1926

(右)圖 12 許百鍊 冬景山水 1940



(左)圖 13 李象範 閑郊 1931

(右)圖 14 不動立山 朝雨のあと 1922



(左)圖 15 沈亨求 Pause 1939

(右)圖 16 金钟太 黄色韩服 1929



(左)圖 17 於鴛壽 邊關春色 1938

(右)圖 18 周德麗 白海青 1938

(下)圖 19 張紫楓 雙松孔雀 1938



(左)圖 20 王家鼎 山居秋霽 1938

(中)圖 21 大室白輝 承德所見 1938

(右)圖 22 於鴛壽 長城飲馬 1939

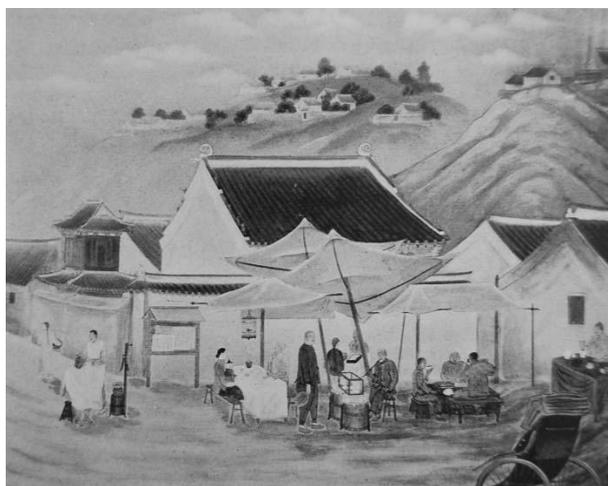




圖 23 福田義之助 古城 1938



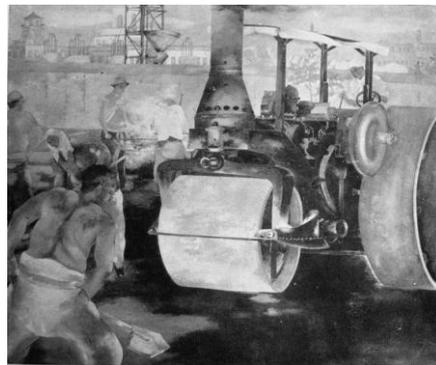
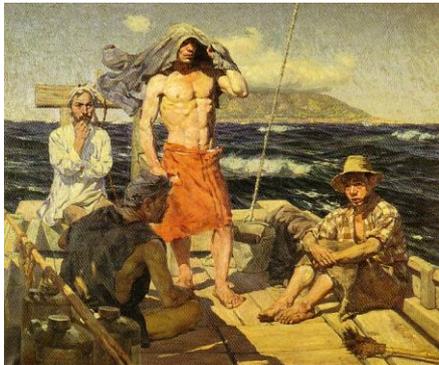
(左)圖 24 福田義之助 古城 1938

(右)圖 25 山本芳智 早春市街 1938



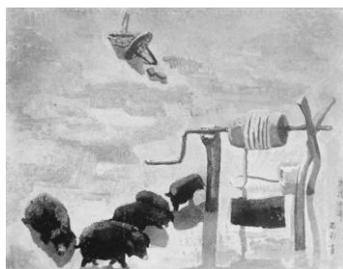
(左) 圖 26 白崎海紀 松花江邊スケッチ 1938

(右) 圖 27 緒方たへ スンガリ 1938



(左)圖 28 和田三造 南風 1907

(右)圖 29 栗山博 作業 1939



(左)圖 30 白崎海紀 祭の女 1939

(中)圖 31 佐竹禹南 午熱 1939

(右)圖 32 廖繼春 芭蕉之庭 1928