

第一章 導論

第一節 研究動機與研究目的

對於台灣的文學家與畫家而言，日治時期都是一個轉變的關鍵。文學家在一九二〇年時，因中國大陸五四運動的影響，產生過「新舊文學論爭」和「白話文學運動」，並於一九二〇發行中、日文並用的《台灣青年》雜誌；一九二一年，成立「台灣文化協會」，為台灣文化啓蒙的大本營；一九二四年，留學北京的張我軍發表〈致台灣青年的一封信〉，為台灣的白話文運動發聲。¹

此時，台籍畫家的腳步並未落於文學家之後。台灣第一位留日畫家劉錦堂(又名王悅之)於一九一六年入東京美術學校西洋畫科，一九二一年畢業後，赴大陸；雕刻家黃土水於一九二〇年時，以〈蕃童〉(圖一)入選日本帝展；一九二四年，台灣第一個西畫團體—七星畫壇成立。²

文學家與畫家發展的軌跡如此的類似，而且又曾對台灣舊有的文學與繪畫提出批評。如，黃土水曾在一九二二年接受《東洋》雜誌訪問時，對台灣家庭的藝術提出批評：

……看看台灣的家庭何處出現藝術的美與香呢？中等以下的家庭室內的裝飾千篇一律！在壁龕、或對聯的位置張掛著不值三毛錢的觀音關公土地神等印刷畫。而且中等以上家庭也不過是掛著應該被排斥的臨摹作風的水墨畫，或是騙小孩般的色彩鮮豔的花鳥……³

而張我軍在一九二四年，發表於《台灣民報》上〈致台灣青年的一封信〉裡，對台灣舊文學的批評，則引起台灣文學界的「新舊文學論戰」。裡面有一段話是：

諸君怎的不讀些有用的書來實際應用於社會，而每日只知道做些似是而非的

¹ 葉石濤，《台灣文學史綱》(再版)，高雄，春暉出版社，民 92，頁 21~23。

² 謝理法，《日據時代台灣美術運動史》，台北，藝術家出版社，1992，頁 248~253。

³ 黃土水，《東洋》，第 25 年第 2、3 號，1992 年 3 月。譯文參見顏娟英，《風景心境 下冊》，台北，雄獅圖書，2001，頁 128~129。

詩，來做詩韻合解的奴隸，或講什麼八股文章代替先人保存臭味。……想出出風頭，竟然自稱詩翁、詩伯，鬧個不休。⁴

由上兩段話可以了解，新一代的文學家與畫家，在一九二〇年代初期，也就是文化的啓蒙階段，對於台灣舊有的文學與繪畫，基本上是懷著批判的態度。尤其是八股文章和臨摹的山水或花鳥畫，原因應該是基於舊有的文學與藝術無法融入當時現實社會的生活，只會一味的食古人牙穢。

一九二六年至一九三七年間，台灣文學進入成熟期，不只《南音》、《福爾摩沙》、《先發部隊》、《台灣文藝》《台灣新文學》…等雜誌陸續出現，而且賴和的小說〈鬥鬧熱〉、〈一桿秤仔〉，張我軍的〈光臨〉、〈買彩票〉…等描寫社會小人物和以生活週遭人、事、物為題材的小說，也在此時發表，此時期的小說作家，也以中文寫作者居多。⁵但是這些以中文創作的文學家，是以白話文為主，與台灣以往注重吟詩作對、講究詩韻的舊文學家，有著差異性。

在這期間，台灣美術界也正是「台展」第一回到第十回舉辦的時期。自一九一五年，劉錦堂赴日留學後，經過十年，台灣畫壇已產生「七星畫壇」、「台灣水彩畫會」、「黑壺會」…等藝術團體。⁶並且也有陳澄波、黃土水等人，獲得日本官辦帝展的入選。對於台灣此時是否已培養出足夠的人才與能量，來籌辦「台灣美術展覽會」（簡稱「台展」），不一定有標準答案，但是畢竟在台灣總督府的支持與畫家的參與下，舉辦了十屆，不僅為台灣的人民提供了一個觀看與閱讀的窗口，也讓畫家在這十年的展覽中，積累出許多對台灣社會、文化及風土民情不同的觀看角度，如風景寫生、人物肖像、植物…等取自台灣的題材，將生活週遭的人、事、物入畫，產生出與台灣舊有水墨家以臨摹古人並與現實生活脫節的繪畫風格截然不同的創作觀。⁷

因此，文學家與畫家，在一九二六到一九三七年間，可說是以實際的做法，在創作的

⁴ 許俊雅，《日據時期台灣小說研究》，台北，文史哲出版社，民 88，頁 57。

⁵ 葉石濤，《台灣文學史綱》（再版），高雄，春暉出版社，民 92，頁 38~50。

⁶ 謝理法，《日據時代台灣美術運動史》（3 版），台北，藝術家出版社，1992，頁 248。

⁷ 施世昱，《「台、府展」裡的東洋畫—「台展型」、「灣製畫」、「南畫」的形成與風格探釋》，台中，東海大學碩士論文，民 88，頁 46~49。

媒材與形式上，呈現出與以往不同的面貌，實現他們對於台灣舊有文學與繪畫的質疑，與欲有所改革的意念。

一九三七年後，到一九四五年日本戰敗期間，文學與繪畫也受到第二次世界大戰的影響，進入了戰爭期。一九三七年四月一日，台灣總督府禁用漢文，文學家只能以日文創作；一九四二年，在東京舉辦「大東亞文學者大會」，連續舉辦三年，形同要求文學家認同日本軍部的思想，因此，此時的台灣文學，有些也不得不沾染上戰爭的氣息。⁸

除了文學家外，畫家也被賦予戰爭的義務。如飯田實雄曾在〈台灣美術界秋季展望〉裡，疾呼：「戰爭時期，畫家應該畫戰爭畫。」⁹ 而如林玉山，在此時期的作品〈襲擊〉也隱涵了戰爭的意味。

因此，在日本統治的五十年間，文學家與畫家似乎隱含著某一種密切的關係。故當筆者首次接觸到日治時期的台灣文學史與美術史，閱讀到關於台灣文學與美術的論述時，對某些評斷性的語句，如：「台灣文學是血淚的文學，是民族掙扎的文學。」¹⁰，或是「畫家只是描繪出台灣社會裡抒情與純美的一面，難以將現實生活的感受表達出來。」¹¹等敘述時，總會抱持著一種懷疑的態度，並希望能有機會一探究竟。

所以，在此篇論述中，筆者冀望能對日治時期的畫家與文學家做較為深入性與個別化的研究。因此，雖然日治時期的文學家與畫家，生活領域跨足中國、日本、台灣等三個不同的地區，所受的教育體系與思想形塑也不同，加上出身背景所隱藏的社會階級也有所差異，但是生活在同一時代與社會環境中，同屬文化階級的兩者，應該有著某些相同的感受。尤其是同樣身為被殖民者的台籍畫家與文學家，身處於日本文化、臺灣本土文化，與中國文化之中，是否能在創作的小說與畫作裡，尋得某些圖像與符號裡，找到解答。

在第二、三章節裡，藉由探討清治時期與日治時期知識份子受教內容與社會階級，瞭

⁸葉石濤，《台灣文學史綱》，高雄，春暉出版社，民 92(再版)，頁 59~62。

⁹飯田實雄，〈台灣美術界秋季展望〉，《台灣時報》，1939 年 10 月，譯文參見顏娟英譯著，《風景心境 上冊》，台北，雄獅圖書，2001，頁 539。

¹⁰鍾肇政，〈緒言〉，楊遠，張桓豪編，《台灣作家全集 楊遠集》，台北，前衛出版社，2002，頁 2。

¹¹謝理法，前引書，頁 16~18。

解日治時期的文學家與畫家對藝術心態的轉變；第四章節則更深入的對文學家與畫家的出身年代、出身階級與受教過程進行分析，比較兩者間的差異性與相似性；並以此為基礎，進一步在第五章節探究畫家畫作與文學家小說作品裡的再現符號，藉此明瞭日治時期的畫家與文學家，雖然身為被殖民者，但如何在日本文化、中國文化、臺灣本土文化，甚至是透過日本文化傳入的西方文化裡，如何建構出自我的文化認同，並表現在所創作的作品中。

第二節 研究方法

E.H.Gombrich 曾在《藝術的故事》一書中言及：「欣賞藝術品時必須具備一顆新生的心，隨時抓住任一暗示，與每一個潛藏的和諧起共鳴；我們需要一顆不被堂皇字眼與老套言詞所攪雜的心。」¹²

而赫茲飛(Herzfeld, Michael)在談論希臘分支的文章中即曾舉例說明：「即使是一個一致的歷史故事，也可以做為創造相反詮釋的手段，而這些相反的詮釋又在當地社會中維持了政治上的敵對。」¹³

在探討畫家與文學家之間的相關性前，若以社會學的角度，先研究創作者的教育程度、社會背景、出身階層與思想的差異，有裨益於探討作者創作的意圖與作品中潛寓的意圖。¹⁴尤其是日治時期，台灣本島不僅缺乏中等教育機關，且屬高等教育的帝國大學也遲至一九二八年才設立，因此台灣學子必須負笈日本或是中國內地求得高等學校的學歷¹⁵。故，當時台灣知識份子的形塑過程中，「留學」成為重要的因素，而留學生也因此成為台灣社會文化階級結構的重要組成份子，更扮演著台灣社會文化啓蒙者的角色¹⁶。

對於同屬台灣社會新一代知識份子的畫家與文學家而言，在日本統治的五十年間，共同走過這一段歷史，共同生活在台灣這塊土地，更對台灣舊有的文學與繪畫提出批判與質疑。因此筆者欲藉由跨媒介的思考，嘗試以另一種角度切入台灣美術史的詮釋意義時¹⁷，台灣文學家的小說作品，正可以與畫家美術作品中的圖像意義產生對話。

因此，深入剖析日治時期畫家與文學家的社會階級、受教的背景，與作品中的圖像符號，或許能在藝術風格史外，找到另一種值得探討的切入角度。若能如此，對於釐清該時代藝術風格形成的原因，和探究日治時期美術家畫作裡的深層意涵，皆有助益。

¹² E.H.Gombrich 著，雨芸譯，《藝術的故事》，台北，聯經出版社，民 78，頁 17。

¹³ 克斯汀·海斯翠普（Kirsten Hastrup）編，賈士衡譯，《他者的歷史》，台北，麥田出版社，1998，頁 23。

¹⁴ 許俊雅，《日據時期台灣小說研究》，台北，文史哲出版社，民 88，頁 319。

¹⁵ 林柏維，《台灣文化協會滄桑》，台北，臺原出版社，1993，頁 40。

¹⁶ 陳三郎，《日據時期台灣的留日學生 上》，台中，東海大學歷史研究所碩士論文，民 70，頁 265~266。

¹⁷ 廖新田，〈符號分析、意義權是與閱讀策略—日據時期台灣美術研究面向的思考〉，《今藝術 典藏》，126 期，台北，典藏雜誌社，2003，頁 59。

現今對台灣美術史的研究論文在筆者搜羅資料時，對於多位學者對日治時期台灣美術史的研究已即發現對台灣日治時期的史料系統整理者有：以年表方式整理日治時期史料葉榮鍾的著作《日據下台灣大事年表》、顏娟英編著的《台灣近代美術大事年表》；對台灣美術溯源研究者有楊孟哲著的《日治時期台灣美術教育》；對日治時期官展進行研究者，有王秀雄收錄《台灣美術發展史論》中的兩篇論述—〈日據時期台灣官展的發展與風格探釋—兼論其背後的大眾傳播與藝術批評〉和〈台灣第一代西畫家的保守與權威主義暨其對戰後台灣西畫的影響〉；以風格史角度切入者有施世昱的碩士論文《「台、府展」裡的東洋畫—「台展型」、「灣製畫」、「南畫」的形成與風格探釋》；日治時期台、府展圖錄之編纂有王行恭編的《台展、府展台灣畫家東洋畫圖錄》和《台展、府展台灣畫家西洋畫圖錄》兩冊；另外較具評論性者，則有蕭瓊瑞著的《島嶼色彩》，其餘多不勝載。由此可知，台灣美術在現今已成為顯學，無論是文建會、美術館或各大專院校所舉辦的研討會及各研究系、所的碩、博士論文，皆有極為精闢的論述。

但是，本篇論述擬採用綜合分析研究法，包括文獻分析、風格研究、歷史研究與藝術社會學等，以內在要因(intrinsic methodology)和外在外在要因(entrinsic methodology)進行研究，包括以 Pierre Bourdieu 的「文化再製理論」，¹⁸與「藝術的法則—文學場的生成與結構」，¹⁹一方面藉由教育在社會文化的傳承與影響上所扮演的重要角色的理論依據，探索美術家與文學家在所受教育的形塑過程中，因其所受教育體制的差異，影響其在藝術作品中不同自我的價值認知與文化任認同所產生的不同的形象或景象呈現；另一方面藉由畫家與文學家間的互動行為與思想交融，了解兩者創作間的關係。

而且，Pierre Bourdieu 的文化社會資本理論所探討的除了馬克思所論述的「經濟資本」外，尚觸及「文化資本」、「象徵資本」與「社會資本」。²⁰身處社會結構中的文化知識階級，或許並非是「經濟資本」的擁有者，但是由於「文化資本」、「經濟資本」、「社會資本」和

¹⁸ Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron, 邢克超譯，《再生產——一種教育系統理論的要點》，北京，商務印書館，2002，頁 50~51。

¹⁹ Pierre Bourdieu, 劉暉譯，《藝術的法則：文學場的生成和結構》，北京，中央編譯出版社，2001，頁 162~168。

²⁰ 邱天助著，《布爾迪厄文化再製理論》，台北，桂冠圖書，2002(二版)，頁 121。

「象徵資本」間是可相互轉換。²¹因此對日治時期的知識份子而言，由於掌握了文化資本或是經濟資本，故比一般的社會大眾多了份與台灣總督府相互抗衡的能力。

此外，布赫迪厄的「文化再製理論」中曾探討學校教育在社會文化的傳承與影響上所扮演的重要角色。日治時期的台灣知識份子所受的教育，主要來自中國的漢族教育與日本在台灣所設立的公學校教育（而至日本留學者更是直接的接受日本的國民教育），因此在對自我的價值認知與文化觀上與清治時期的知識份子是有差異的，所以對藝術作品所抱持的心態與創作思想亦會產生轉變。故筆者由知識份子所受教育之形塑過程中，探求「文化再製」在藝術作品中的形象呈現，望藉此釐清「日治時期的文學是流血、抗日的普羅文學」，而「美術卻是自我白色象牙塔裡唯美性的理想主義」²²等較二元性的說詞。

英國 William Norman Bryson 的著作《傳統與慾望—從大衛到德拉克洛瓦》²³、《注意被忽視的事物—靜物畫四論》，²⁴皆提到意義產生於符號、階級觀看等觀念。觸動筆者試圖在日治時期的畫作與文學作品中，尋求與當時的社會脈絡相應的符號，探求該時代的美術家與文學家如何與時代氛圍相接軌，呈現出該時代所特有的時代精神。故擬以 William Norman Bryson 的符號學理論做依據，在日治時期的畫作中尋求與當時的社會脈絡相應的符號。

日治時期是日本文化強行輸入台灣的時期，但以往清廷長達二百一十二年的統治，台灣人民幾乎以中國漢族文化唯依歸，此時因政治上的強行殖民，需被迫接受異質文化介入時，產生矛盾的心理情結在所難免。因此筆者希望透過 William Norman Bryson 的符號學，層層揭示隱藏在日治時期畫家與文學家心底深處的某些悸動。為那對於數千年的古文明而言，僅是歷史長線中的某一點，但對發展僅數百年的台灣而言，卻是進入現代化的奠基時代的五十年，望能有更深入性的瞭解。

²¹ 邱天助著，前引書，頁 130~137。

²² 顏娟英，〈台灣早期西洋美術的發展〉，《藝術家雜誌》，台北，藝術家出版社，1989 年五月號，頁 56。

²³ William Norman Bryson，丁寧譯，《傳統與慾望—從大衛到德拉克羅瓦》，中國杭州，浙江攝影出版社，2003。

²⁴ William Norman Bryson，丁寧譯，《注視被忽視的事物—靜物畫四論》，中國杭州，浙江攝影出版社，2001，頁 1~10。

第三節 名詞釋義

日治時期：一八九五年清廷同意將台灣割讓給日本開始，到一九四五年第二次世界大戰日本戰敗將台灣歸還給中國為止，日本統治台灣共計五十年，這段時期有「日據時期」、「日治時期」等不同的稱呼，本文採用「日治時期」。

清治時期：指康熙二十三年(西元一六八四年)至光緒二十一年(西元一八九五年)，清廷統治台灣的時期。²⁵

知識分子：西方對知識份子的定義很多，如：葛蘭西(Antonio Gramsci)將知識份子分為「傳統的知識份子」(traditional intellectuals)和「有機的知識份子」(organic intellectuals)，前者是老師、教士、行政官吏，後者則是與階級或企業有相關者，如資本主義的企業主在創造自己的同時，也創造出了工業技術人員、政治經濟專家、廣告專家…等人；至於傅柯(Michel Foucault)所謂普遍的知識份子(universal intellectuals)是指在一個行業中工作，但能以任何方式運用他們的專長的人；而薩依德(Edward W.Said)的知識份子是以代表藝術 (the art of representing)為業的個人，不管那是演說、教學、寫作或上電視。²⁶而且，根據薩伊德(Edward W.Said)的定義，知識份子既不是社會的調解者，也不是建立共識的人，而是全身投注於批評意識，不願接受簡單的處方、現成的陳腔濫調，或平和、寬容的肯定權勢者與傳統者的說法 and 做法。²⁷因此，本論述中，知識份子的定義，應該比較接近薩依德 (Edward W.Said) 的說法。

士儒：遠在商、周的士，如文獻中的「多士」、「庶士」已可能指「知書識禮」的貴族階級，因此，「士」在古代主要泛指各部門掌事的中下層官吏。²⁸但在本篇論述中，「士儒」特指受儒家教育，可自己無意或是無法在朝廷科舉制度中獲得功名，擔任官職者。但因通過縣、鄉的考試，具貢生…等頭銜，擁有學識豐富的身份象徵，故仍受當地

²⁵ 楊熙，《清代台灣：政策與社會變遷》，台北，天工書局，民 74，頁 5~11。

²⁶ Edward W.Said，單德興譯，《知識份子論》，台北，麥田出版社，2003，頁 41~49。

²⁷ Edward W.Said，單德興譯，《知識份子論》，台北，麥田出版社，2003，頁 60。

²⁸ 余英時，《中國知識階層史論〈古代篇〉》，台北，聯經出版社，1980，頁 7。

吏與鄉里居民的尊重。

仕儒：「仕儒」是指接受中國儒家教育，並且在朝廷科舉制度中獲得功名，並被朝廷派任官職者。

殖民主義：談到「殖民主義」前，得先提到「帝國主義」。「帝國主義」一詞，意指統治偏遠領土的主控宗主國中心的實踐理論與態度；而「殖民主義」幾乎永遠是帝國主義所產生的後果，乃是指偏遠領域上殖民屯墾。²⁹

²⁹ Edward W. Said，蔡源林譯，《文化與帝國主義》，台北，立緒文化，民 90，頁 41。

第四節 研究範圍與限制

本篇研究論述，主要從日治時期知識份子的家庭經濟背景，與個人受教背景為問題之開端，旨在釐清畫家與文學家作品訴求不同的緣由。作為一位創作者所受的影響除社會性的政治、經濟、文化等因素外，尚有藝術家個人特質的差異性因素，因而以布赫迪厄的資本理論、學校教育理論，以及 William Norman Bryson 的符號學理論，做為論述的參考架構時，或許會為了尋求畫家與文學家群體性的異同，忽略掉藝術家個別化的差異，故筆者在做取樣的分析時，將儘量容納多數的藝術類別與藝術家，以期能涵蓋更多層面的問題。

由於清治時期和日治時期，畫家與文學家在社會結構中都屬文化階級，更是知識份子。因此，藉由分析該時代知識份子的受教背景與家庭背景，對了解該時代畫家與文學家自我的藝術創作心態與思想，應能有更近一步的了解。故在第二章與第三章，即以 Pierre Bourdieu 的文化再製理論，概括性的由教育結構與受教內容，和所處的社會階級，了解知識份子對藝術的心態，區別出清治時期和日治時期，藝術創作者在創作心態上的差別。

本論述的第四章節，即針對畫家與文學家所出生的年代、家庭所屬的社會階級，做更深入的分析，甚至包涵所接受的是中國教育或日本教育。筆者冀望能從這些因素裡，歸納出兩者間某些相似的符號，或者是相異的思維。

此外，對於身為日本殖民地的台灣，台灣總督府利用大眾傳播媒體、教育體系和行政體系等大力運作，想讓台灣民眾對日本文化產生認同。³⁰在這種情況下，畫家對於作品如何才能被日本內地的展覽評審接受，或文學家的作品如何才能受到雜誌編輯的青睞，進而刊登，成為台籍畫家與文學家創作時必須考慮的問題，甚且或許可以透過此種的心理窗口，瞭解到日本內地人如何看待台灣這塊殖民地。故第五章節，以畫家在日治時期獲得日本的中央官辦美展(「帝展」或「文展」)的畫作，和日治時期的文學家曾登上日本評論雜誌的小說作品，做為對應的探討對象。並以 William Norman Bryson 的符號學，探討畫家與

³⁰劉方瑀，〈「有名」與「無名」—日治時期殖民者與被殖民者的形象建構〉，《台灣美術 58 期》，台中，國立台灣美術館館刊，民 93 年 10 月 1 日，頁 78。

文學家在日本內地呈現的作品裡，有關圖像再現的符號意義。並且在了解畫家與文學家在日本內地所呈現的圖像符號後，再回觀兩者在台灣本島的展覽與雜誌上所發表的作品。

在此，筆者以畫家參加日治時期的臺、府展的作品，和文學家在日治時期發表於雜誌上的小說為探討的主題。一方面，在台、府展獲獎的作品，需經過評審的審查，而文學家的小說也須經過台灣總督府的審查，方能刊登；另一方面，台、府展時，評審所提倡的地方色彩，雖然是凸顯台灣發展自我繪畫風貌的方向，但也能適時反映出畫家對台灣風土人情與人文歷史的深刻體會。³¹而日治時期文學家的小說作品，也是廣泛的描寫台灣社會大眾哀樂的現實生活。³²在兩者關注角度的相似性上，似隱含著某種的關聯性，因此，或許可以藉著圖像再現的符號意義，找出其中的相關性。

由於畫家與文學家的人數與作品為數眾多，僅能以台、府展和刊登於台灣作家全集裡，日治時期文學家的小說作為分析樣本，無法一一做全面性的詳細分析，殊為可惜。另外，因為未留學畫家部分出土的史料不多，所以無法對出身階級做分析，故在本篇論述中，未及一併討論，是一遺憾。希望將來能繼續史料的蒐集，以補不足之處。

³¹ 賴明珠著，〈日治時期的「地方色彩」理念—以鹽月桃甫及石川欽一郎對「地方色彩」理念的詮釋與影響為例〉，《視覺藝術第三期》，台北，民 89 年 5 月，頁 72~73。

³² 龔鵬程編，《台灣的社會與文學》，台北，東大圖書公司，民 84，頁 37。

第二章 清治時期的知識分子

台灣在清廷統治之前，是長達二十三年的明鄭時期。雖在明鄭時期有儒者沈光文在台開設私塾傳授知識，但是以當時台灣移墾的社會狀況，加上明鄭父子著重軍備亟欲反清復明的心態下，「生存」必重於「文藝」，掌政者根本無法全心投入文教的建設。

而清廷在施琅率兵攻打台灣時，原本是以消滅明鄭遺民為主要目的，並無治理台灣的打算。但在鄭克塽歸降後，由於施琅上奏疏，言明台灣位居中國東南沿海地理位置的重要性，因而促使康熙決定於台灣設置一府三縣，讓台灣正式納入中國執政者所統轄的領地版圖。

在清廷治台的前一百六十年間（康熙 22 年—道光 22 年），其治理政策曾有三個層次的轉換：（1）消納明鄭遺民時期（康熙 22 年—康熙 57 年）（2）延阻移民成長時期（康熙 58 年—乾隆 51 年）（3）拓展移民社區時期（乾隆 52 年—道光 22 年）。³³在這三個階段的轉變歷程裡，清廷在台灣所施行的統治政策：「推行教化、培養士紳」、「保甲聯莊、綏靖地方」、「免災歉、積儲救荒」，與統治中原政策相同，這種種的政策讓台灣社會從明鄭時期僅略具文教雛形的移墾社會，過渡到頗具文教制度之移民屯墾社會。此外，清廷治台初期，雖是以消滅明鄭遺民為主要目標，但由於施琅本是明鄭降清的將領，對於明鄭的軍隊與將領非常瞭解，故以勸誘的手法收攏明鄭遺民的心，並將鄭克塽與一概將領送回中國，藉此分散明鄭的軍力。因而清廷在消滅明鄭遺民上進行得非常順利，更沒有激烈的武裝抗清運動的產生。

但在康熙五十年至乾隆五十一年間（一七一—一七八六年），原本用以嚴禁偷渡南洋移民的管制政策，卻在無形中間接造成對台灣渡海的限制，這不僅延阻了福建、廣東一帶欲移民台灣者，更影響了台灣移民的成長，因而此時期稱為延阻移民成長期。³⁴由於此時期對渡海來台者做極為嚴格的管制，因此往來台灣海峽者僅限極少數的官吏與富商，一般

³³ 楊熙，《清代台灣：政策與社會變遷(1683~1842)》，台北，天工出版社，民 74，頁 189。

³⁴ 楊熙，《清代台灣：政策與社會變遷(1683~1842)》，台北，天工出版社，民 74，頁 8~10。

商賈寧願遷至別處進行買賣交易，此舉嚴重影響台灣的經濟貿易，亦使當時的台灣居民深為不滿，自認是大清的棄民，更間接引起朱一貴、林爽文等大規模的動亂。³⁵

當朱一貴、林爽文之亂影響全台時，迫使清廷重新檢討治台政策，因此有了開放攜眷渡台與協助移民墾拓的改變性政策。讓日後的台灣社會因此政策的改變，造成中原移民日漸增多，更直接影響經濟貿易的蓬勃發展，而文教藝術也隨之興起，讓台灣社會從此由移墾型社會漸漸步入文教型社會。並在文化教育深入社會後，台灣終於能從自我教育體制中，培育出首批的本土知識分子。

第一節 清治時期知識分子的受教內容

滿清治理中國時，本就以中國傳統的儒學作為治國的根本思想，且施行「以漢治漢」的策略。因此清廷的治台政策所抱持的也是與治理中國一致的想法，在治理台灣的政策上以「施行儒教以教化人民」為主，且在台任職的官員也以漢人居多。

台灣身處大陸的邊疆地域，距離清廷的中央政府首都北京十分遙遠，加上台灣海峽難以渡越，因此政治的主流氛圍在地理環境的隔絕下較無法直接影響台灣，反是清廷派駐台灣任職的官吏，因親居當地，對台灣局勢與社會的直接影響較鉅。因此探討清廷治台官吏的思維或許反能更加清晰的了解統治者的治理脈絡。

派駐台灣的治台官吏是經由清廷科舉考試所甄選出的仕儒，本身因長年研讀經史子集等書籍，故深受中國儒家的教化，浸沁於傳統倫理道德的薰陶。因此在台任官期間，往往藉由創辦私學、義學、社學、儒學與書院等教育場所，³⁶傳播中原的文化思維與道德禮教。二百多年的文化施為，敦促著地方教育的普及，使得中國文化從此在台灣社會落地生根，培育出為數不少的地方子弟。這些讀聖賢書者，藉由清廷科舉考試的得魁認可，獲得社會地位的提升與民眾的尊重，產生出台灣首批的知識分子。

³⁵ 在朱一貴之亂（康熙六十年）、林爽文之亂（乾隆五十一年）前有林盛（康熙二十三年）、蔡機功（康熙二十三年）、吳球（康熙二十五年）、劉卻（康熙四十年）等動亂，但以朱一貴之亂與林爽文之亂最足以震動全台。參見楊熙，《清代台灣：政策與社會變遷(1683~1842)》，台北，天工出版社，民 74，頁 81。

³⁶ 東海大學中文系主編，《明清時期的台灣傳統文學論文集》，台北，文津出版社，2002，頁 37。

駐台官吏的推動，使台灣在清治時期的文教程度大幅提昇，至道光年間，台灣社會已從豪強型人物所領導的移墾社會，過渡到由士紳階級為領導人物的文教型社會。³⁷而台灣人民則藉由參加清廷的科舉制度（無論是鄉試、縣試或是朝廷的科舉考試），有了一種可供界定知識分子之文化階級身份的象徵依據。

科舉考試制度除給予台灣知識分子一種文化階級的身分認可外，伴隨著的是經由清廷之派任而來的任官機會。知識分子因擔任官職而擁有了「名」與「權」，更因「名」與「權」所挾著的「勢」與「利」，而擁有了雄厚的社會資本，因而晉身至社會的上流階級。因此科舉考試在當時的台灣社會乃成爲一個人在社會上所屬階層認定的一種符號與表徵。

由於清廷科舉考試的內容，依據的是中國文化中的經史子集等有關儒家教化的經典書籍，因而台灣的知識份子爲了在科舉考試中求得功名，需對科舉考試內容極爲熟稔，因此，在多年的薰陶下，至少可以稱之爲墨客雅士。³⁸且爲培養自我的人文內涵，更須具備藝術之修爲（不管是繪畫、書法或篆刻，甚或是古董收藏）。在取得功名後，社會權力的獲得與社會地位的提昇將不求而至。此外，就算是未在科舉考試中獲得進士的殊榮，也會因爲自我所具備的學識與修養，在阡陌白丁的鄉里間獲得尊重。當時台灣的讀書士人，與中原士子一般，必需寒窗數載，將典籍記載熟背於心，讓自我完全浸潤在中國傳統文化的教條與思維中，如此薰陶沉潛經年，便將此文化的思考模式內化成自己爲人處事的原理原則，無形中使自己成爲深受中國儒家教化的一員。

清治時期童蒙必誦的教材，除眾所皆知的四書、五經外，尙有《千金譜》、《三字經》、《百家姓》、《千字文》、《千家詩》、《增廣昔時賢文》、《弟子規》、《龍文鞭影》初集、二集、《玉堂對類》、《聲律啓蒙撮要》、《笠翁對韻》、《幼學故事瓊林》、《燕山外史》、《七家詩選》、《少岳賦》及尺牘類和雜字類諸書；而一位中國傳統文學家必備的工具書則有：《玉堂字彙》、《詩韻集成》、《詩韻合璧》、《詩韻全璧》、《佩文韻府》、《增補事類賦統編》、《淵鑑類

³⁷ 吳文星，《日據時期 台灣社會領導階層之研究》，台北，正中書局，民 81，頁 3。

³⁸ 楊熙，《清代台灣：政策與社會變遷(1683~1842)》，台北，天工出版社，民 74，頁 139~140。

函》、《詩學含英》、《詩學圓機活法大成》、《玉芙蓉》和《角山樓增補類腋》。³⁹

上述書籍的內容包含天文地理、歷史記實、人倫五常之禮及自然鳥獸的知識，更有身為一位中國士儒所必備的吟詩作對之學識。對於一位身居台灣的知識份子而言，他接受教育的終極目標，乃是讓自己成為一位擁有淵博中國古籍知識的「士儒」，而最光耀門楣的是能在科舉考試中奪魁，晉身成為「仕儒」。至於藝術、繪畫一事，並無排入受教內容，也無畫論之類的書籍提供知識份子研讀，因此知識分子不僅無法在私塾或書房中學習當一位畫家，更未觸及繪畫理論和繪畫思維。

根據史載，清治時期台灣的畫家有：謝穎蘇(瑄樵)、許南英、郭彝、周凱、林覺、、、等人，這些畫家在當時幾乎身具知識分子的士儒身分，甚至有些還是清廷派任駐台的官吏。⁴⁰因此下個章節將探究清治時期知識分子之社會階級，以便釐清當時知識分子(兼畫家)所代表的文化階級到底在台灣社會扮演著何種角色？

³⁹ 東海大學中文系主編，《明清時期的台灣傳統文學論文集》，台北，文津出版社，2002，頁 59。

⁴⁰ 莊伯和，〈明清台灣書畫談〉，《明清時代台灣書畫作品》，台北，行政院文化建設委員會，民 73，頁 432~435。

第二節 清治時期知識分子所處的社會階級

台灣在明鄭時期，即有在文學領域上被稱為「海東文獻始祖」的沈光文在台灣從事教化與文學的播種工作，⁴¹因此台灣文化史由此追溯可得知，在明鄭之前即有漢族文化的傳播。

從明鄭時期至清治時期，漢文化已有足夠的時間在台灣培育出第一代的本土知識分子。由於中國傳統文人除需涉獵中國古籍外，尚推崇「詩、書、畫」三者皆備，因此在台灣艱困的移墾社會，「生存」是極為重要的，經濟利益極微的「繪畫」乃成為士人的專屬之事。

當時的知識分子除博學古今之經學外，皆具畫家的身分，就算是職業畫家，也需懂題詩作對，方能成一家。故下段落將探討清治時期台灣書畫家所具備的身分象徵，進一步了解清治時期知識分子在社會結構中所屬的階層。

研究清治時期繪畫史者，一般將清治時期的台灣書畫家分成三種類型：「來台任官者」，有謝曦、柯駱、楊廷理、洪毓琛、周凱、沈葆楨、劉銘傳、唐景崧、、、，「出生於台灣或落籍於台灣者」，有林朝英、莊敬夫、張朝翔、謝彬、許南英、林覺、、、，及「受聘來台的流寓畫家」曾茂西、呂世宜、謝瑄樵、、、等。

在行政院文化建設委員會所出版的《明清時代台灣書畫作品》一書中，記載著畫家曾獲之功名或官職，應可清楚的對畫家的社會階級做更詳實的認知：⁴²

「來台擔任清廷官職者」：楊開鼎（進士、任御史）、柯駱（縣教諭、知縣）、葉文舟（舉人、連江、晉江、嘉義教諭）、楊廷理（知府）、武隆阿（巡撫、督師）、孫爾準（進士、巡撫）、周凱（進士、台灣道）、曹謹（鳳山縣正堂）、王霖（任羅漢門巡檢，兼任台灣縣典史）、洪毓琛（進士、台灣海防同知、知府）、沈葆楨（進士、欽差大臣、福建巡撫）、

⁴¹ 古繼堂主編，《簡明台灣文學史》，北京，時事出版社，2002，頁 20。

沈光文，自文開，號斯庵，浙江鄞縣人（今寧波），明朝故相文恭之後。1652 年從金門欲搭船回故鄉時，遇颶風漂流到台灣宜蘭縣，後定居在台南。明鄭時期頗受鄭成功禮遇，但與鄭經不合，1688 年病逝台灣，共在台灣生活了 36 年。與季麒光等 14 人組成台灣文學史上第一個「東吟社」。

⁴² 《明清時代台灣書畫作品》，台北，行政院文化建設委員會，民 73，頁 446~456。

唐景崧（進士、巡撫）、岱齡（任台灣安平水師協鎮台）、劉銘傳（巡撫、太子少保）、蔣學瀛（淡水縣學教諭）、蘇元（貢生、淡水縣教諭）、邵友濂（巡撫）

「台灣本籍或落籍仕紳於科舉或縣、鄉試獲得名位者」：林朝英（貢成均，後撥中書銜）、張朝翔（台灣縣學貢生）、曾作霖（舉人）、朱承（貢生）、黃本淵（貢生）、丁捷三（舉人）、黃應清（貢生）、陳祚年（從父遷台、貢生）、吳尙霽（舉人）、吳鴻賓（貢生）、黃玉柱（鄉試及第）、林國芳（恩賜舉人）、黃瑞圖（定居新竹、秀才）、陳亦樵（庠生）、陳望曾（進士）、劉廷璧（生員）、潘成清（舉孝廉、知府）、施士浩（進士）、蕭聯魁（恩貢生）、蔡壽星（進士）、江昶榮（進士）、許南英（進士）、高選鋒（舉人）、李種玉（貢生）、莊士勳（舉人）、王藍石（舉人、彰化縣學教諭）、李清琦（進士）、丁寶濂（進士）、黃宗鼎（舉人）、黃彥儒（進士）、蔡壽石（貢生）、李葆英（貢生）、

「被聘來台畫家」：呂世宜、謝瑄樵、葉化成（舉人）、劉齊銜（進士）、魯琪光、曾光斗（進士）、楊浚、許筠、吳子光、陳衍、吳鍾善（舉人）、宋滋蘭（進士）、吳魯（進士）、蘇鏡潭（舉人）

「職業畫家」僅五人：莊敬夫、林覺、朱少敬、郭彝、謝彬

由以上畫家的身分象徵可知，當時的知識分子幾乎都具有參加清廷科舉、縣、鄉試評選出來的身分資格，且皆具官職與功名：一如進士、舉人、貢生、、、等，可說是接受儒家教育，屬於「士」的階級。而且因清道光三年(1893)，清廷正式議定福建舉人名額中，特准錄取台籍進士一名後，全台灣文風鼎盛，此文化階級的士人更以維護儒家道統自居。⁴³故中國社會傳統中，「士、農、工、商」四階級裡，「士」居首位的觀念，⁴⁴更讓台灣人民在家庭經濟許可的條件下，對於科舉懷抱著希望。因此，清治時期的知識分子，不僅須有富裕的經濟資本，而且因受教育所伴隨而來的「文化資本」，更讓他們在當時文化教育尚未普及的台灣社會，位居社會階級中的上等階級。此時若再伴隨著官職在身，更加可確認

⁴³ 施翠峰，〈台灣美術三百五十年〉，《2000年台灣美術教育發展國際學術研討會論文集》，台北，國立歷史博物館，民89，頁16。

⁴⁴ 周榮德，《中國社會的階層與流動——一個社區中士紳身分的研究》，上海，學林出版社，2001，頁5。

是屬於社會結構裡的領導階級。

更進一步探索這些知識分子所處的社會階層：「來台任官者」本就是掌握台灣社會權勢的領導階層，是經由清廷科舉所選出並被派至台灣任職的官吏，不僅掌握著台灣的政治權力，更掌控經濟力量，再加上士人的身分，可以肯定擁有極高的社會地位，這些仕紳可說是「文化資本」、「經濟資本」、「社會資本」與「象徵資本」兼具的社會翹楚。⁴⁵

「出生於台灣或落籍於台灣」者，如林朝英於乾隆五十四年為貢成均，後撥以中書銜；⁴⁶張朝翔任台灣縣學貢生，許南英是進士……。⁴⁷

對於屬於移民社會的台灣而言，生活必定是艱辛的。因此，能夠供給弟子專心向學、求取功名的世家，必定是飲食無憂的地主望族，擁有極雄厚的經濟財力。最後或許沒法在科舉中得魁，進而擔任中央派任的官職，擁有實際上的政治實權，但是對地方百姓而言，能在鄉、縣試中得到功名，已能受到地方官吏與民眾的尊敬，擁有極高的社會名望。

另外，對於由清廷派任，來台任官職者而言，由於非本地人士，對於當地事務未必熟悉，故對地方政務的推行尚需仰賴這些地方上擁有經濟力量與文化資本的知識分子。故這些地方上的士紳無形中成為一般平民百姓與官府的中間媒介與政令推行的輔助者，是官府極力拉攏的對象，⁴⁸因此也是「經濟資本」、「社會資本」與「象徵資本」皆具的社會上層階級。

至於「受聘來台的流寓」者，如謝瑄樵其父聲鶴公為一經學家，本身擅畫、能詩、解音律、工書法，故可說是個儒生。⁴⁹呂世宜傳聞建愛吾廬，收藏金石甚富，見有古蹟，輒傾資以求。⁵⁰而所謂的流寓士人乃是當時台灣的豪門望族因仰慕其學識，而由中原聘請來台教授族中子弟學識或是與之交遊者。而邀請者不僅需負擔受邀者渡海來台的費用，也提供一切的生活所需，因此邀請者必是當時台灣的富豪大家，才有富裕的金錢，財力，讓流寓士

⁴⁵ 楊熙，《清代台灣：政策與社會變遷(1683~1842)》，台北，天工書局，民 74，頁 174。

⁴⁶ 連雅堂，《台灣通史 下冊》，台北，黎明文化出版社，民 90，頁 1144。

⁴⁷ 《明清時代台灣書畫作品》，台北，行政院文化建設委員會，民 73，頁 447~453。

⁴⁸ 楊熙，《清代台灣：政策與社會變遷(1683~1842)》，台北，天工書局，民 74，頁 192。

⁴⁹ 林柏亭，〈三位傑出的畫家〉，《明清時代台灣書畫作品》，台北，行政院文化建設委員會，民 73，頁 438~440。

⁵⁰ 莊伯和，〈明清台灣書畫談〉，《明清時代台灣書畫作品》，前引書，頁 433。

人願意渡越艱險的台灣海峽，離鄉背井至台灣講學，因此，或許流寓士人本身未必有富足的經濟，但是在邀請人的供應下，必是優渥的。

至於當時擔任「職業畫家」者，是指幫寺廟畫壁畫或賣畫維生者。如當時的職業畫家林覺即曾為嘉南地區的廟宇公署或私人亭園繪製過不少的壁畫，更與當時的藝文人士交遊。⁵¹在當時的農業社會中，能以畫寺廟壁畫為職業，從事職業畫家維生者，相信必定是畫藝極為出類拔萃，或是與士人、官吏關係良好的畫家。因此，不論是因繪畫技巧所產生的「文化資本」、「經濟資本」，或經由與官吏關係良好所挾帶的「社會資本」和「象徵資本」，都讓這些職業畫家的社會地位高於一般社會大眾之上。

由以上的推論得知，清治時期的知識分子其所屬的社會階層該可說是「領導階層」或「士紳階層」。因而此際知識分子所謂的「文化階級」其實是等同於社會上的「士紳階級」，亦是當時社會的領導階級。

由清治時期台灣知識分子的統計可得知：當時的知識分子可說幾乎是具有官職或科舉、縣、鄉試獲得功名者（職業畫家僅只五人），因而這些身處「士紳階級」的知識分子掌握了極大的社會權力，擁有各項資本可供運用。在以移民拓墾為主要社會結構的台灣，農民佔據大多數的社會人口比例，在生存比讀書、修養更形重要的社會裡，身居士紳階級的知識分子應該是身處衣食無缺、經濟富裕的家庭。故在此環境中的知識份子，基本上是不須為生存而打拚，只需專心讀書求取功名，以榮耀家族，並讓自己晉身社會上層階級，甚或領導階級的。

清治時期台灣的知識分子，因掌握著社會各項有利的資本，不僅讓自己理所當然的位居社會領導階級，而且依靠自己所擁有的一切資本，主導著當時社會的輿論與文化取向，甚至連藝術的喜好也影響著當時的平民百姓，而且亦將繪畫一事視為士人身分的象徵，一種階級的符號。⁵²「身分」、「地位」、「官職」、「功名」在此刻都成為一種象徵，並為其藝術之價值背書。上述人等皆可說是兼具「士人」與「畫家」身分，亦是「文士」與「富紳」

⁵¹ 林柏亭，〈三位傑出的畫家〉，《明清時代台灣書畫作品》，前引書，頁 438。

⁵² 邱天助著，《布爾迪厄文化再製理論》，台北，桂冠圖書股份有限公司，2002。

兩種身分的結合，並因家庭經濟富裕且具社會聲望、而以「士紳」稱之，因而在清治時期的「知識分子」可說是身具「士紳」與「畫家」兩種身分。

第三節 清治時期知識分子對藝術的心態

台灣知識分子所受的儒學教育，在明鄭時期由沈光文初創之時本就是以儒家之學為主，⁵³因此清廷在台所設立的儒學、義學、社學、書院和私學應都以傳授中國傳統的經史子籍為主要的授課內容，因此可說是銜接了明鄭時期的儒家教育內容，故在此背景下所培養出來的知識分子，實是深具中國傳統文人的內涵與思維。因此，若能先了解清朝知識分子對藝術所抱持的心態，必更能貼近當時台灣畫家對藝術所懷抱的想法。

在《中國思想與制度論集》一書裡有篇 Joseph R. Levenson 所寫的〈從繪畫看明代及清初社會的文人業餘精神〉中提及：

典型的中國文人精神在明代與清初發展到高峰，而此種精神乃是受儒家「君子不器」的觀念與科舉制度的影響，於學問的追求上重視博學、輕視專才，因此就政治上而言，藝術才是文人的正職，因而政治上的實務工作對其而言算是業餘；但是就藝術方面來說，其實政治上的官職才是其主要的工作，藝術又變成業餘的了。由於文人乃是中國社會結構中的領導階層，因此在心態上自然而然的會要求安定的秩序，本能上亦會趨向於保守主義，故較容易缺乏「求變」、「求新」的觀念，更具有強烈「反科學」、「反進步」、「反商業」與「反實用」的精神。⁵⁴另外，「…因此在藝術的創作上也較偏向師古的人文主義，尤其是師古臨摹、崇古頗盛的明、清時期，因而跟隨在後的台灣的文人無可避免的會受其影響。⁵⁵

由於台灣地處海隅，知識分子對於接受教育的終極目標必定是以考取功名為要，因此在重要性上，繪畫的地位本就易遜於文學的價值。在連橫所著的《台灣通史》之〈文苑列傳〉中所列的二十八人，僅十二位畫家，尚未及半數，且在論及生平事項時，所佔篇幅也

⁵³ 連雅堂著，《台灣通史 上、下冊》，台北，黎明文化出版社，民 90，頁 743

⁵⁴ 段昌國、劉紉尼譯，〈從繪畫看明代及清初社會的文人業餘精神〉，《中國思想與制度論集》，台北，聯經出版社，民 81，頁 421。

⁵⁵ 段昌國、劉紉尼譯，〈從繪畫看明代及清初社會的文人業餘精神〉，《中國思想與制度論集》，前引書，424 頁

較少。⁵⁶因此，顯見台灣如連橫這般的士人也將繪畫一事居於治學之後。

清治時期台灣的知識分子，由於接受的是清廷的養成教育，故思維與行為模式深受儒學的薰陶：重視倫理道德與為學治國，所謂書畫一事乃屬修身養性之業餘事項。雖然當時清廷仍有畫院畫家，但是台灣士紳由於地理環境的受限，在進京參加科舉之路上本就較中原內地者辛苦，付出的代價也較高，不僅須龐大的路費，甚至有人在橫渡台灣海峽時就已付出犧牲生命的代價。⁵⁷因而在決心求學、勵志參加科舉成為中國士人之前，即盡心力於研讀古籍經學而無閒暇餘力顧及繪畫創作，是無可厚非的。在明清時期的文人對於藝術一事本也就抱持著業餘的態度，治學行有餘力方始提筆繪畫，且認為有高度的人文修養者必能創作出意境頗高的文人畫，因此，治學、修養心性比繪畫一事重要，且由於該時代的繪畫風氣也是重視師古臨摹，因此更加深了其繪畫創作一事需有深厚的人文素養才行，因而「文」重於「藝」是無法避免的，也因此，清治時期的畫家是以業餘的心態來面對藝術創作一事的。

清治時期台灣的知識分子因為所受的是中國傳統文人教育，一生受傳統儒教文化的薰陶，因此「士紳階級」的他們其實是以中國文人的精神自處，其思想與行為模式不僅深具中國文人的精神，對藝術的態度也與中國文人也無分軒輊。如在藝術創作上，清治時期的畫家有以下幾種傾向：(一)、與清代文人畫家相同，皆以水墨為創作的媒材，題材以花鳥畫為主，唯山水畫不如中原蓬勃發展，但人物畫與中原一般衰落：如謝穎蘇（瑄樵）即以水墨花卉、蘭竹類的作品居多；專畫墨梅的余玉龍、陳植東、許南英、郭彝；專畫蘭竹的黃元璧、許芸、擅畫墨蘭的吳尙霑等，皆是以文人之姿進行繪畫創作者，其題材也與中國文人無異。甚至如職業畫家林覺、曾茂西也有水墨花鳥作品。(二)、繪畫風格以師古為主，深受中原士人畫家之主流文化影響。(三)、繪畫的內涵幾以文人陶冶心性之作為主，與一般平民百姓的寫實生活無所交集。⁵⁸

清治時期台灣的畫家，除少數職業畫家外，幾乎是以文人身分從事繪畫創作（具官職

⁵⁶ 連雅堂，《台灣通史 下冊》，台北，黎明文化出版社，民 90，頁 1133~1155。

⁵⁷ 楊熙，《清代台灣：政策與社會變遷(1683~1842)》，台北，天工書局，民 74，頁 146。

⁵⁸ 林柏亭，〈中原繪畫與台灣的關係〉，《明清時代台灣書畫作品》，台北，行政院文化建設委員會，民 73，頁 428~431。

者亦是士人)，在社會階級中的地位應是屬於知識分子階級，與當時為數龐大的農、工、商來比，可說是無法相比。根據記載：康熙五十七年時台灣漢人應有二十五萬七千餘人，嘉慶十六年台灣府確實人口數字應為一百九十萬一千八百三十三名，而自道光二十二年，台灣總共出過進士六名，舉人一百一十九名，共一百二十五人。⁵⁹但是由於「士紳階級」掌握了社會中絕大部分的資本（無論是文化資本、經濟資本、象徵資本等），因此當時的社會風氣與文化取向乃以知識分子之文化思維的所好為主。當時的台灣士人畫家由於以中原文化的繪畫主流為宗，因此在「水墨畫」乃為士子文人之業餘所好的思維下，創作水墨作品時也是以此業餘、修性的心態為之，無法與平民階級的現實生活有所交集。

清治時期的水墨畫追隨著當時中國傳統水墨的發展方向：怡情養性、師古臨摹為其創作的心源，純粹只是知識分子、文人雅士之間交相欣賞、顯現自己文學與心性修養的象徵物，根本嗅不出當時台灣移墾社會中艱苦奮鬥、與自然搏鬥的氣息。因此在一味學習古人筆墨的心境下，其用筆、用墨中或許因受「閩習」粗獷畫風的影響而有些拓墾移民的豪放風格，但是其題材的顯現與極具詩意的題字，則充分顯現出創作者欲如中國傳統知識分子追求繪畫超俗意境的心態，其繪畫創作已與時代和生活環境脫節。⁶⁰

小結

清治時期的台灣是個有別於中原的獨特地域。由於身為中原的海外孤島，「福爾摩沙」從未被中國歷代的掌政者重視過，直至明鄭將之視為反清復明的根據地後，間接的造成清廷將之正式納入版圖，成為福建省轄下的一個縣。這不僅讓台灣從此歸屬於中國版圖，更讓台灣的人民藉此接受中原傳統文化較為完善的教育，培育出首批台灣本土社會的知識分子—「士紳階級」，這讓台灣從此漸離豪強為主的移民社會，變成以士紳為主的文教社會。

⁶¹

當時清廷廣設學校教化人民，因此經由受教育而能在科舉考試、縣、鄉試獲得功名的

⁵⁹段昌國、劉紉尼譯，〈從繪畫看明代及清初社會的文人業餘精神〉，《中國思想與制度論集》，台北，聯經出版社，民 81，頁 9。

⁶⁰王秀雄，《台灣美術發展史論》，台北，國立歷史博物館，民 84，頁 27。

⁶¹吳文星，《日據時期 台灣社會領導階層之研究》，台北，正中書局，民 81，頁 11。

士人，便因伴隨著功名而來的社會權力與名望，成為受社會敬重的「士紳」—即知識分子。當時台灣本屬移民拓墾的社會，故能不為生計掙扎而專心讀書者，應皆來自富有之家，故台灣的知識分子幾乎是「士人」與「富紳」兩種身份的結合，也就是「知識分子」與「富紳階級」相結合成的「士紳階級」。另外「來台擔任官職者」、「流寓畫家」亦是此階級的代表。因此，在清治時期的「社會領導階層」是指擁有科舉功名的士紳，以及雖然沒有科舉功名，但擁有經濟資本與社會資本、文化資本的富商、地主和儒士等身分的人。⁶²而清治時期的畫家則是其中具功名的士紳或是儒士等，受過儒家教育者。

因此，清治時期的台灣畫家皆是知識分子，因身為中國傳統文人，將繪畫以業餘之心態待之的觀念，必潛藏於台灣畫家之間。且由於接受儒家教育，思想源於中國大陸，因此繪畫思想也學習自中國傳統繪畫。而且，中國福建因與台灣較為接近，故對台灣畫家的影響也較為多。⁶³因此，清治時期台灣的知識分子在創作之時，不論是繪畫思想、繪畫媒材、題材或是風格形式皆受當時中國明清時期畫家的影響。

但是，台灣畢竟與中國大陸隔著台灣海峽，並且地處偏遠。加上任何文化的傳播與教化，在經過漫漫歲月的粹練，並與該地區獨特的人文接觸後，難免產生質變，發展出不同於原本文化的特質。當中國主流文化經由移民或流寓文人、駐地官吏帶入台灣時，台灣自我獨特的地區性格已與中原的文化特質產生交融，質變出與中原文化稍異的自我文化之特性。

個人很難掙脫時代與環境氛圍的影響，尤其是清治時期的台灣知識分子多數是從中原閩、粵兩省移民至台灣、深受清廷的教化、並於科舉考試、縣、鄉試中獲得「士紳階級」的身分象徵與社會權勢。經年的儒學鑽研、現實的利益與地位，皆令其無法深省中原主體與台灣主體間的差異，故將無法擺脫中原文化的影響而緊隨其後，且被中原主流文化牽引著走。

⁶² 吳文星，《日據時期 台灣社會領導階層之研究》，前引書，民 81，頁 5。

⁶³ 崔詠雪，〈在水一方—1945 年以前台灣水墨畫〉，《台灣美術 56 期》，台中，國立台灣美術館館刊，民 93，頁 5。

清治時期台灣的知識分子由於自中國大陸移民，其受教背景乃是以中原儒家的文化為主（明鄭時期即開始，接著清治時期則延續之），因此將中國主流的文化在無形中深化到自我的價值體系與思維。這不只將自我價值設定在科舉考試獲取功名，更在無形之中將中國文人的精神融入自己的思維與行為之中。因此在從事知識分子視之為業餘修身養性的繪畫創作時，中原文人對藝術的心態一轉化到藝術創作：以水墨為創作的媒材，題材以花鳥畫為主，注重師古臨摹，「學有淵源」。⁶⁴此種以「士紳階級」將繪畫創作視之為陶冶心性、追求繪畫意境的態度，使繪畫創作與平民階級毫無交集，僅可說是中國文人的精神體現在台灣知識份子的身上，而這也使得台灣清治時期的知識份子對於繪畫創作抱持著業餘心態的緣由。而此種的心態基本上有混雜著將繪畫創作視為一種士人身分的象徵，也以此創作行為將士人與一般社會大眾的農、工、商階級差異區別出來。⁶⁵

⁶⁴ 王秀雄，《台灣美術發展史論》，台北，國立歷史博物館，民 84，頁 26。

⁶⁵ 楊永源，〈美術史教學模式在不同年齡層學生適用問題上的幾點思考〉，《1999 藝術教育國際學術研討會 二十一世紀藝術教育藍圖論文集》，台北，行政院文建會，民 88，頁 626。

第三章 日治時期的知識分子

隨著 1895 年清廷和日本簽訂馬關條約，清廷為自保割讓遼東半島與台灣後，台灣的領導階層也隨著政治的變化而產生異動。原本生活於斯、並已將台灣視為故鄉並在此建立家業的「台灣人」，因為滿清皇帝的一個決定，面臨必須抉擇「離鄉背井、拋棄台灣所有，以回歸先人故里」或「選擇當異國文化順民，以保有台灣資產」的痛苦。

雖然根據馬關條約第五條規定，在條約簽訂的兩年之內，台灣人民有選擇居住地的自由，不願留在台灣者，可變賣家產返回大陸。⁶⁶但在當時，內渡中國者均是在內陸故鄉有親族或是在大陸有財產者的富紳；至一八九五年十月，據清廷功名的知識分子約十分之一內渡回中國；而至一八九六年估計，「貴族及紳士之家」留台與內渡者各佔五成，商賈留台者十之有八、九，至於農、工維生者返回內地祖籍所佔比例約百分之一。⁶⁷因此，在清治時期社會領導階級與文化階級的士紳們，絕大部分是選擇回歸中原，不願居住在異國統治的台灣。

當時台灣的知識分子選擇內渡回大陸的原因複雜，有：本是清廷駐台官吏，現因台灣割讓給日本，因此被朝廷召回；有科舉時考取功名者，其原功名在清廷才具實質效用，故選擇回大陸；在大陸擁有資產者；甚或受儒家禮教的薰陶，心中只侍一主，不願受異族統治，成為遺民者、等等的因素，因此兩年自由選擇居住的期限將至時的一八九七年一月，台灣科舉人才最盛的台南地區只餘二位舉人、十三位貢生，其他皆選擇內渡返回祖籍。⁶⁸台灣其他地區的情況亦是如此。

在清廷科舉中取得功名的進士、舉人、貢生與來台擔任官職的官吏所形成的知識分子階級，因為台灣的割讓而產生瓦解，漢文化在台灣奠基二、三百年後，終又因政治的因素，

⁶⁶ 吳文星，《日據時期 台灣社會領導階級之研究》，台北，正中書局，民 81，頁 30。

⁶⁷ 吳文星，《日據時期 台灣社會領導階級之研究》，前引書，頁 25。

1895 年 10 月內渡比例的估計是採用生員謝汝銓的說法，而 1896 年 12 月內渡比例的估計則是採用生員陳洛的說辭。

⁶⁸ 吳文星，《日據時期 台灣社會領導階級之研究》，前引書，頁 28。

據初步統計，同治年間台灣計有進士七人、舉人三十二人、貢生七十一人；光緒年間，進士十三人、舉人五十人、貢生一百三十四人。而一八九六年十二月，台北地區僅剩舉人一人、貢生八人為內渡，而翌年一月，台南地區僅剩二位舉人、十三位貢生留台，而全台進士，僅餘宜蘭進士楊士芳一人。

台灣人民又被強迫著接受另一種文化的洗禮，而知識分子的結構也因而產生極大的轉變。

知識分子的內渡不僅是台灣漢文化的大失血，對於台灣漢文化的傳承也產生斷層的危機。清廷官辦的儒學、書院皆停辦，僅以私人設立的私塾（日治時期稱為書房）作為傳承漢文化儒學的教育所在。在一九〇二年時，台灣有書房一千八百二十二間，學生總數達三萬三千五百九十二人；但是後來因日本總督府要求書房加授日文與算術，並應以日人著作的漢譯本文為教材，故至一九三〇年時，台灣的書房總數僅剩一百六十四所。學生人數僅剩五千九百六十四人，甚至到一九三八年時，全台僅十九所私塾。⁶⁹

日治時期的台灣，除私塾外，由官方（台灣總督府）所設立的公學校、國語學校更是培育當時知識分子的重要機構。日治時期台灣首任教務長伊澤修二回憶當時到台灣辦教育前，拜訪台灣首任總督樺山資紀的一段話：

台灣將成為我國領土是一項公開的秘密……，所以我受牧野文部次官之引介，到大本營拜訪樺山大將，聽取他對台灣教育的意見，對在台灣實施國家主義教育，也提供了其個人的看法。⁷⁰

根據伊澤修二的這段話可以很清楚的瞭解，日本對於殖民地的教育是鎖定在國家主義教育之下，因此被稱為漢學才俊的伊澤修二，雖稱對台教育是以中國儒家之學為依歸，並會尊重島民習俗，但實際上仍是懷著國家主義的目的。這也可從伊澤修二積極的在一八九五年七月二十七日即開始教授日語的做法可以得到明證。

殖民國本就是憑藉著優勢的經濟、軍事佔有殖民地，因此會積極的將自認為較優越的本國文化輸入殖民地或強迫殖民地接受，是十九世紀帝國主義的一般性做法。因此伊澤修二會有此種的前設性思維是可以理解的。但是筆者認為：由於日本殖民母國對於施行台灣的教育，原本就抱持著國家主義教育的心態，因此在這種教育系統中所培育的知識分子，很難跳脫對殖民國認同的洗禮，此種意識型態是種無形的自我認同（國民政府遷台後也是

⁶⁹ 尹章義，《台灣近代史論》，台北，自立晚報社，民 80，頁 57。

⁷⁰ 楊孟哲，《日治時期 台灣美術教育》，台北，前衛出版社，1999，頁 29。

如此的做法)，而此種身份的認定應該也有極大的程度影響著創作者創作的方向。因此下一個章節，將針對知識分子在日治時期所接觸的受教內容加以探討。

第一節 日治時期知識分子的受教內容

日本總督府在日治初期本著文化懷柔的政策對待台灣的知識分子，因此常常派任精通漢學的政務官作為日本總督府與台灣知識分子的橋樑，且藉由舉辦吟詩大會來籠絡該階層。⁷¹但是，自從伊澤修二於 1895 年在台北芝山岩成立國語傳習所後，緊接著的公學校、國語學校、師範學校、等、等新式的教育學校所培育的台灣新知識分子，卻在潛移默化當中，漸漸地取代舊的知識份子，成為台灣的新文化階級。

1903 年十一月，總督府民政局長後藤新平曾在全島小公學校及各廳學事官的會議中訓示：

本島之根基在國語之普及與國民性之涵養，故加速實施初等義務教育制度，強制入學，施加同化為最重要之事。⁷²

另尚有：

．．．以普及國語為台灣教育之根本，理由如下：第一、做為溝通用語，台灣有閩南語與廣東語之別，閩南語又分為漳州語和泉州語，尤其是蕃人，隨種族不同而語言互異，島民之間欠缺一種可做為思想交通媒介的標準語，因此與其以文化未成熟的本島任一方言為標準語，不如採文化已發達之國語為標準語，不僅有利於台人之間互相溝通，且便於官民間之溝通。第二、作為發展文化必備之工具。第三、作為同化之必要手段，為使台人的思想、風俗、習慣等與日人一致，必先去普及國語為捷徑。⁷³

⁷¹ 吳文星，《日據時期 台灣社會領導階級之研究》，台北，正中書局，民 81，頁 65~66。

⁷² 轉引自楊孟哲，《日治時期 台灣美術教育》，台北，前衛出版社，1999，頁 51。

⁷³ 張炎憲、陳美容、黎光中主編，陳恆嘉著，〈以「國語學校」為場域，看日治時期的語言政策〉，《台灣近百年史論文集》，台北，吳三連基金會出版，1996，頁 15。

因而對於接受日本教育體制的台灣新知識分子，實在極難擺脫對日本殖民母國文化的認同。

生活在台灣的知識份子，對文化的認同與接受，或許是因日常生活中頻繁性接觸的積壘效果，或教育體系的灌輸，甚至是殖民母國的日本文化的強勢介入，才是形塑出自我文化認知的重要因素。若是如此，對生活於日治時期的台灣人民而言，雖然在官方的教育機構中也有漢語的教學，但是重日輕漢是日本殖民統治者既定的思維，加上當時台灣並無學術性的高等學府（直到 1928 年台灣帝國大學才設立，且第一屆的畢業生只有三位本島人），想更上竿頭求取知識者往往在對日語較為熟悉的情況下，留學時幾乎都選擇東渡日本。而在日本內地生活幾年後，行為與思想受其影響而內化是極為自然的事。

台灣在清治時期的知識分子本就極受社會敬重，儒家以士為首的觀念更緊緊的繫在每位接受過儒家教育的知識份子腦海中。⁷⁴清治時期的官吏因是科舉出身，無形中提高此知識系統中的文人儒者之社會價值，因此儒士所組成的知識分子階級在當時是位居社會階級之首的。其中雖然一部份的知識分子無有形的社會資產，但仍以其知識學問獲得極高的位階及社會的敬重與認可。

但是在日治時期的知識分子，無法參加清廷的科舉制度，故無法藉由以往的科舉功名獲得文化學識的身分認定，故只能藉由接受日本殖民政府在台灣所設立的新式學校的文憑做為知識學問的象徵，但是受限於當時台灣島內並無高等學府的設立，因此乃必須藉由留學日本，以取得日本內地高等學府的畢業文憑來做為自我學識的象徵符號。

東渡日本留學除了自我求取學識的積極心態外，尚須負擔渡海的經費與在異地生活的花費，如此龐大的金錢並非一般百姓所能負擔。由於清治時期的知識分子大部份已在日治初期即選擇內渡回中國（貴族及紳士之家內渡者二分之一，富商、大賈內渡者十分之一，農、工為業者內渡不過百分之一），⁷⁵形成能夠支付其弟子負笈日本留學費用者，乃是富商

⁷⁴ 吳文星，《日據時期 台灣社會領導階級之研究》，台北，正中書局，民 81，頁 52。

⁷⁵ 吳文星，《日據時期 台灣社會領導階級之研究》，前引書，頁 25。1895 年 10 月內渡比例的估計是採用生員謝汝銓的說法，而 1896 年 12 月內渡比例的估計則是採用生員陳洛的說辭。

階級與地主階級等擁有富裕的經濟條件者，因而造成台灣社會階層中知識份子結構的轉變。

在中國的社會裡，原本「教育」和「財富」對決定士紳的身分本就起著主要的作用。⁷⁶因為在中國傳統社會中，當一個家族的經濟能力足以擠身於社會階級結構的富商或地主階級時，幾乎都會培養有能力讀書的族中弟子參加科舉考試，藉由獲取功名的方式，提高其整個家族在社會階級裡的地位；倘若能進而擔任官吏，更可倚藉著政治的關係讓家族所從事的生意更加興旺。⁷⁷

日治時期經濟雄厚的富商、地主，憑藉著財力與日本總督府形成利害共存的依附關係，因此極少願意以武力抗日的方式來表達對日本總督府的不滿，往往藉由溫和漸進的策略爭取台灣人民自我的權益，此種模式一方面較不易與日本殖民政府產生直接衝突，另一方面也能表達出自我的訴求。但是這種在殖民系統體制內之爭取權益運動，會與將自我設定為日本國民的身分認同產生曖昧的聯結。

在討論日治時期台灣知識分子的受教內容之前，筆者欲陳述的觀念是：對於作品的探討，無法離開當時的時代與社會，而藉由對當時代的歷史與文化有深入的了解，才能真正觸摸到該時代畫家的創作心態，也才能了解該時代繪畫作品的真正深層內涵。因為，創作者的繪畫思維不僅僅是「天賦」的影響，其受教體系的形塑、社會階級…等皆可產生極大的影響。因此，日治時期美術教育的課程內容，亦成為形塑該時期畫家的重要媒介，也是筆者企待深入了解的重要環節。

「繪畫」的教學在清治時期並沒有排入正式的課程中，直到日治時期日本總督府首任學務長伊澤修二在一八九七年（明治三十年）五月二十二日東京教育會中發表：

台灣公學校設置之具體方案」的演說記載中，曾在談到台灣島民教育的科學方面，有具體的「保存舊有的教育形體，並注入『新的精神』，廢除『無用的文字』，

⁷⁶ 周榮德，《中國社會的階層與流動——一個社區中士紳身份的研究》，上海，學林出版社，2001，頁 240。

⁷⁷ 周榮德，《中國社會的階層與流動——一個社區中士紳身份的研究》，前引書。頁 243。

加入『有用的學術』。⁷⁸

在此，有用的學術乃是指體操、音樂、算術與圖畫等被新式學校納入課程的項目。也因為伊澤修二的此種主張，「圖畫」從此進入台灣正式教育的授課內容，也奠定日後台灣藝術發展的基石。但是由於伊澤修二是國家主義教育的倡導人，⁷⁹因而此基石是建築在日本國家主義與同化主義之上。

建立在國家主義上的教育體制，其課程的建構乃是以形塑殖民地的人民始之同化成日本國民為主要目標。在此種氛圍下成長的畫家，由於大部分是出生於台灣割讓給日本之後（實際比例在下一章節將作詳細的論述），雖然公學校、國語學校、師範學校的課程中仍有教授漢語，但是身為殖民母國的文化與日本語本就居於優勢。且日本在統治時不僅將英、法等外國勢力逐步的驅出台灣，也設法阻絕大陸與台灣的交流，因此當時生活在台灣的人民，在留學語言上不致發生困難，且又較熟悉日本文化的前提下，為接受更高的教育而渡洋留學時，仍會選擇日本為第一個考量。⁸⁰

根據筆者統計，第一至第十回台展、第一至第六回府展之參展畫家的學歷背景，東洋畫部參展作家共有十四人、西洋畫部的參展畫家中共有四十一人為追求更高的藝術表現而離鄉背井、遠渡重洋（其中蔡媽達、陳永森、陳慧坤東西洋畫部皆有作品參展）。⁸¹在這畫家中赴大陸學習者僅八人，而且有二人（西洋畫部的謝國鏞和黃連登）於大陸廈門美專畢業後，再進入日本的美術畫室或美術學校學習。

此種留學日本的現象，或許緣於滿清末年時中國的內政腐敗，譚嗣同、康有為和梁啟

⁷⁸ 轉引自楊孟哲，《日治時期 台灣美術教育》，台北，前衛出版社，1999，頁 44。

⁷⁹ 張炎憲、陳美容、黎光中主編，陳恆嘉著，〈以「國語學校」為場域，看日治時期的語言政策〉，《台灣近百年史論文集》，台北，吳三連基金會，1996，頁 14。

台灣首任學務部長伊澤修二隨樺山資紀總督於 1895 年 10 月赴台南拜訪當時已在台灣辦學已近十年的英籍宣教師巴克禮(Thomas Barclay)。巴克禮以自我經驗忠告伊澤修二，用日語對台灣人施行教育並非「得策」，但是伊澤修二仍認為用日語教育台灣人乃是要把台灣人同化成日本人為目的的教育，且用漢字施教對於台灣人比較熟悉，而非用羅馬字。

伊澤修二的主張源來有自，日本自明治維新後，政治體制轉變為中央集權的近代化國家，更進而在 1886 年確立國家主義教育政策，以培養國民忠君愛國思想為最終目標。伊澤修二正是國家主義教育的倡導人，並於 1890 年創立「國家教育社」。

⁸⁰ 陳三郎，《日據時期台灣的留日學生 上》，台中，東海大學碩士論文，民 70，頁 66。

⁸¹ 王行恭編，《台展第一~十回、府展第一~六回 台灣畫家西洋畫圖錄》及《台展第一~十回、府展第一~六回 台灣畫家東洋畫圖錄》兩本書之畫家一覽表。

超等發動在體制內的變法維新失敗，讓知識分子對中國的皇帝專政制度徹底失望，轉而冀望革命能改變中國的現況。知識份子的變革讓中國的政治產生翻天覆地的變革，但也造成中國社會長達四、五十年的政局動盪，在新舊文化思維間徘徊的中國知識分子難免對自我傳統的價值體系產生質疑。此種質疑形成了五四運動，中國的知識分子開始展開對西方文化的取經之行。

由於同屬亞洲的日本在明治維新後所展現出雄厚的經濟與政治實力，甚至包含前衛的藝術思潮。此種現象，不僅吸引中國當時的知識份子奮力前往，也吸引著無語言障礙的台灣知識份子。因為，當時在台灣島內所接受的教育，乃是台灣總督府用以教化殖民地人民為教育目標的教育體系。但留學生到日本留學時，所接受的是高等教育，且以日本西化的現象，歐洲的思潮難免會影響台灣留學生的思辨體系。如同留日學生，於一九二一年，成立台灣文化協會，乃是受到一九一九年時，美國總統威爾遜(Thomas Woodrow Wilson)提出民族自決的影響。⁸²因此，留日學生東渡日本的現象多於到中國留學。甚至如中國的李叔同、高劍父⁸³、劉海粟等人皆先後留學日本，而林風眠、徐悲鴻，常玉、潘玉良等人更留學法國等。⁸⁴在時代氛圍的認知影響下，身於被日本文化包圍下的台灣青年，透過日本，接受到日本文化與西方現代思潮的洗禮。

台灣青年因為留學日本，在長期接受日本文化薰陶的感染力下，無形中以透過日本殖民母國的眼光來認識自我生長的土地，並因而形塑出自我的價值觀。此價值思維與認知結構與清治時期的知識分子產生極大的不同，而此不同的認知，也影響著對中國的認同。或許對日治時期接受日本新式學校教育的新知識份子而言，以往舊知識份子所認同的中國也已變成一個遙遠虛幻的祖先故土。如同台灣第一代的畫家，在日治時期同時面對台灣、日本、中國和西方的藝術交流的啓蒙與薰陶時，⁸⁵所進行的現代化美術運動，總令人深覺對於

⁸² 游秀玟，《殖民體制下的文化革新——一九二〇年代的同風會與文化協會》，台北，台灣大學，民 84，頁 35~26。

⁸³ 陳癸普，《高劍父的繪畫藝術》，台北，台北市立美術館，民 80，頁 74~77。根據高劍父參加過日本「白馬會」和「太平洋畫會」的記載，與在中國展開的繪畫革新運動，其內容、做法與日本明治維新時期日本繪畫革新的足跡如此相似的現象，可以了解他到日本學習的心態。

⁸⁴ 陳志誠，〈台灣之藝術傳衍與西方脈絡之藝術思潮引入篇〉，《2000 年台灣美術教育發展國際學術研討會論文集》，前引書，頁 223。

⁸⁵ 陳志誠，〈台灣之藝術傳衍與西方脈絡之藝術思潮引入篇〉，《2000 年台灣美術教育發展國際學術研討會論文集》，前引書，頁 222。

西方繪畫新思維的接受度總高於對傳統文化的反思。⁸⁶

台灣的海島身分與居樞紐位置的地理所在，讓台灣被迫在各政權中轉移，也間接形成各種文化交融的情況。清治時期長達二百多年的統治，種種的政策與措施，使台灣建立起以漢文化為主的社會。⁸⁷但日治時期，卻因身為日本殖民地的因素，融合了日本文化，與明治維新後所引進的歐美文化。因此當時台灣的知識青年反比中國內地的知識青年擁有更多的文化資訊與刺激。

往來於台灣、日本、中國甚或歐、美等國的文化氛圍，加上身為被殖民者對自我身分認同的徬徨與矛盾，或許如同清治時期的舊知識份子在日本統治下的自處之道：「政治動盪不安時，隱遁於紛擾的世間，尋求純粹的藝術創作」的歸隱之心。⁸⁸或許這正是日治時期知識分子，面對台灣總督府的最佳寫照。當拋開民族主義、抗日思維等政治上的紛紛擾擾，將自我回歸到繪畫創作的原初澄明，藉由一步步的探索媒材技法與表現形式，一點點的突破以往傳統思維，藉由從新式美術教育中所習得的藝術觀，打開台灣藝術的另一扇彩窗，並進而使臺灣的藝術從尾隨中國內地藝術的旁枝末流之境，提升至與中國繪畫藝術共同追隨世界現代化潮流之途。

⁸⁶ 陳志誠，〈台灣之藝術傳衍與西方脈絡之藝術思潮引入篇〉，《2000年台灣美術教育發展國際學術研討會論文集》，前引書，頁223。

⁸⁷ 楊熙，《清代台灣：政策與社會變遷(1683~1842)》，台北，天工書局，民74，頁195。

⁸⁸ 吳文星，《日據時期 台灣社會領導階級之研究》，台北，正中書局，民81，頁31~33。

第二節 日治時期知識分子所處的社會階級

清治時期知識分子的認定，是社會對已具備清廷科舉考試功名的知識分子之尊稱。當時被稱為士紳者，代表著對其學識的認定。雖然有時功名會伴隨著權勢與財富，但是身居社會領導階層的士紳，仍是以「傳統學識的厚、薄」決定社會階層的位階。而身兼文化階級與士紳階級的「知識分子」若未擔任官職，但由於學識深受同為科舉出身之清廷官吏的認同與禮遇，而因其學識亦受鄉里間一般農民大眾的敬仰，故往往成為官吏與民眾中間溝通的媒介：政府官吏透過他們將政令傳達給平民百姓，而平民百姓透過他們將其心聲、所需傳達給官吏。

日治時期，由於舊有知識分子的大量內渡，台灣擁有科舉功名象徵的知識分子相對減少，因此相對的影響台灣知識份子階級的結構。以往在台的清廷官吏由於皆科舉出身，在台灣以推行義學、社學、書院的方式推行教化，使台灣仕紳的成長迅速，在清朝道光、咸豐年間，台灣仕紳已有不少位在科舉中試。⁸⁹在中國傳統的社會裡，仕紳的成長往往和宗族制度、鄉村組織是有密切相關的，在仕紳階級結構形成的時期，可預測的是當時台灣社會已有緊密的宗族制度、鄉村組織，而這也在馬關條約割讓台灣之時，唐景崧能有足夠的力量成立台灣民主國抵抗日本登陸的原因；因為在唐景崧身後有著眾多的台灣仕紳作為其後盾，這些台灣仕紳因其擁有財富與社會地位，故不僅曾力呈清廷抗拒割台的緣由，甚至在日本國內一度因統治上的問題極為棘手，而欲將台灣出售之時，告知清廷願意出面募款籌錢，希望清廷出面以金錢交易的方式買回台灣。⁹⁰這些事件再再顯示出，清治時期的知識分子不只與在台清廷官吏的關係融洽，更能發揮影響力，左右官吏的行事與判斷決定。

而在經歷日治初期台灣仕紳大舉內渡回中國大陸後，舊有知識分子的階級結構產生鬆動，人數的銳減無形中讓知識份子在社會上的影響力降低；另外日本政府派任來台的台灣總督在統治初期為壓制台灣人民的武力反抗，往往以陸軍出身的軍人將領做為派任的考量，因此在治理政策上易流於武力統治的模式，且以優越勝利者之姿將自我社會位階凌駕

⁸⁹ 楊熙，《清代台灣：政策與社會變遷(1683~1842)》，台北，天工出版社，民 74，頁 192。

⁹⁰ 吳文星，《日據時期 台灣社會領導階級之研究》，台北，正中書局，民 81，頁 20。

於台籍人士之上。加上以往台灣舊有知識份子的科舉頭銜並無法在日本統治臺灣的此刻，如同清治時期般的被尊重與被認可，發揮象徵性的力量。加上台灣總督府統治台灣的著眼點在於經濟上的生產力與政治上的績效，因而在任用台籍人士偏重在個人的經濟財富狀況與合作態度，因此擁有雄厚經濟資本的富商、地主漸漸取代清治時期舊有知識士紳成為台灣一般民眾與日本統治官員間的中間媒介。而此種政商關係，使台灣的富商，地主階級成為台灣新的領導階級。⁹¹

對於日本統治者而言，台灣本地富商與地主的經濟財富有利於台灣本地經濟的建立，而對於台灣民眾的溝通上又急需此種極具說服力的人物做為中間媒介，因此在面對企需拉攏的富商與地主時，日本總督府採取的是籠絡政策：在實施有關地方治安的保甲制度時，聘其擔任參事、區街庄長、保正、甲長等地方性的行政長官，扮演官民之間的溝通橋樑；⁹²另一方面也積極的邀請這些富商與地主至日本旅遊，讓其體會日本文化的現代化，產生對日本統治母國的認同感。如當時台北有名的茶葉富商李春生，便於 1896 年 2 月趁日本駐台總督樺山資紀返回日本述職之際，隨之赴日旅遊，並趁機將家族孫輩送至日本留學。⁹³在舊有科舉知識份子逐漸凋零、社會影響力日漸消弱之際，無論是被家族長輩送去或自我意願而至日本留學的學子，在留日歸國後，皆在被日本殖民的台灣社會中成為社會新興一代的知識分子，日漸取代科舉所產生的知識份子，因而前往日本留學以取得認可象徵的成為當時知識份子的形塑模式。

日治時期，清廷科舉所產生的知識文化階級影響日漸趨弱，新式教育所培養的台灣新知識文化階級由於不再經由科舉考試而產生，因而接受新式教育學歷的高低成為社會學識地位認定的關鍵。但是由於日本政府在台灣所施行的教育制度是以實業教育為主，因此屬於高等教育的台灣帝國大學一直到 1928 年才正式招生，故在此種注重「學歷」的社會期待下，飄洋渡海到日本留學，在日本本國接受高級教育的台灣新知識分子就成為當時台灣社會的新寵兒。他們擁有聽、說、讀、寫日語的優勢，所接受的養成教育與文化素養被當時

⁹¹ 吳文星，《日據時期 台灣社會領導階級之研究》，台北，正中書局，民 81，頁 70。

⁹² 吳文星，《日據時期 台灣社會領導階級之研究》，前引書，頁 372。

⁹³ 方孝謙，《殖民地台灣的認同摸索—從善書到小說的敘事分析，1895~1945》，台北，巨流圖書，2001，頁 53~54。

漸趨日化的社會所認可，更因所獲得的高學歷而受總督府敬重，故在此優渥的背景條件下，成為留台日人、在台官吏與一般台灣平民百姓的中間媒介：受統治者與一般百姓的敬重，又為雙方所需要，為當時台灣社會結構中的重要環節。

而對留日知識份子的經濟探究所知：留學日本在現實社會裡，關乎留學的註冊費用、在異地生活的日常開銷，這絕對是一筆極為龐大的經費。畫家林之助先生即曾說過：「當時他在日本的生活費是一個月七十五日圓，可說是一般農民一年的所需。」⁹⁴而李石樵也曾自述：

…一九三八年我將妻小移居台中，每年的春天我回到日本。我之所以選擇台中，是因為那兒地主較多，以我的資歷，他們很願意讓我為他們的祖父母、父母畫肖像，當時的代價是十號一百多元。我在東京的生活費是一個月五十元，大約是一兩黃金的價值，我就將畫畫得來的錢帶到東京生活半年。⁹⁵

在當時地主平均每戶存款額是 210 圓，自耕農平均每戶存款額是 80 圓，自耕兼佃農是 46 圓，佃耕農是 27 圓的社會裡，依此推測：當時留日學生要不須負擔家中的生計且能夠離鄉背井、專心向學，在令人羨慕的求學生涯背後是須有極為富裕的經濟基礎做為該支撐的力量。

另有些留日學子自我家庭的經濟狀況雖並不富裕，有賴自己所認識的社會賢達支付留日學費者。但如此的幸運機緣，仍屬少數，而能認識有足夠經濟財富基礎的有力人士，被資助者本身的社會文化資本或許本就勝於他人（如林獻堂資助葉榮鐘赴日留學，而葉榮鐘乃是林獻堂的秘書），因而日治時期留學日本的台灣新式知識分子，不論在社會資本、文化資本甚或是經濟資本上皆勝過社會結構中其他的社會階級。

日本總督府在統治台灣初期不願在台灣島內設置高等學府的做法，促使台灣學子必須得負笈日本內地追求更高的學識，無形中讓日本殖民母國掌控了台灣新知識分子產生的途

⁹⁴ 筆者於 94 年 4 月 10 日訪問自美回國的畫家林之助時所提及。言談中，林之助先生也說以當時家庭所提供的費用，一般農家可以生活一年了。所以他在日本時，除了可以學踢踏舞，也可以常去咖啡廳呢！

⁹⁵ 王育德，〈高彩度的追逐者—李石樵〉，《台灣美術全集 8 李石樵》，台北，藝術家出版社，1993，頁 20。

徑，更使台灣知識分子無可避免的在日本絕對強勢的文化中被日漸形塑出來。另外，也使台灣知識分子的文化階級從清廷時科舉制度產生的途徑，轉變成為由日本各高等教育學府所產生。

因新式學校教育所傳授的課程著重在德、智、體、群、美五育並重的，因此由學校體制所培育出來的知識分子往往具有廣博的知識學養，在社會結構中擁有優越的地位與自我認同，故在面對社會上各階級的人士時，為區分自己的價值，無形中總會強調該知識的重要性與不可取代性，因此在日本學府取得的身份認同不僅成為個人在社會階層中的身份象徵與符碼，更讓身在其中者極少能擺脫與質疑其自我形塑過程的價值觀與認同，因否定了自我的教育形塑過程，便否定了以往的一切。

在日治時期有兩個教育系統，即原本存在於台灣島內以傳授漢文為主的「書房」與日本總督府設立的「公學校」。1898年時，台灣地區的書房數是1421所，學生數是25215人，公學校是96所，學生數是9817人；但到1926年時，書房數僅餘128所，學生數5275人，公學校增為539所，學生數激增為216011人。⁹⁶在1926年度末，台灣人學齡兒童的普通教育就學率是28.4%。⁹⁷因此教育體制所培育出的新知識分子比書房出身者增加許多，而且在日本總督府承認公學校的學歷，並以師範學校的學生擔任教職等優惠措施下，莘莘學子與家長為生計，努力進入學校就讀，讓未來的生活多一份保障。因此對當時台灣一般的民眾而言，能繼續讀書會比做農夫有更高的待遇與社會地位，也是自我社會階級的提升。由於就學率28.4%仍佔台灣全體社會大眾的少數，且在學校學會能使用日語做為「聽、說、讀、寫」的溝通工具，此在日治殖民地的台灣是極為優勢的能力，而此種新式教育分子的象徵，使新式學校教育所產生的知識份子在社會階級結構上已超越不諳日文的舊式知識份子。此種情形在民國初年亦發生在中國，在1911年後，中國社會由滿清的帝制改變為民主立憲後，以往由科舉制度所形成的知識階層在這新時代中由接受西方新式教育所培育出的知識分子所取代。社會階級的文化領導階級也由新式知識份子所擔任，不論是藝術現代化運動的推動或是中國、台灣兩地文學界所發生的白話文運動都可看出新舊知識份子間價值與觀

⁹⁶ 矢內原忠雄著，《日本帝國主義下的台灣》，台北，海峽學術出版社，1999，頁178。

⁹⁷ 矢內原忠雄著，《日本帝國主義下的台灣》，前引書，頁177。

念差異所產生的矛盾與摩擦，也間接證實接受新式教育的知識份子已有足夠的力量在社會輿論中與舊知識份子相抗衡，並有凌駕之勢。

社會的價值體系由於新式的知識分子所接受的是西方的教育體制，因此在教育過程中所接受的價值體制與思想判斷，與純粹接受中國傳統教育的知識分子勢必產生某些分歧。在思想本質上極度不同的情況下，新式的知識分子對待藝術的心態與傳統知識分子「以藝修身」，將藝術作為文人自我修養的態度也有所轉變。而此種心態上的轉變對台灣繪畫的發展也相對性的產生極劇的影響，因此下個小節將針對日治時期知識份子對藝術心態的轉變進行了解。

第三節 日治時期知識分子對藝術的心態

清治時期的台灣知識份子在書院接受教育，因此所接受的是孔孟之學的儒家教育，以講人倫之教、古聖之學為目的。⁹⁸因此對於承接文化延續重任的知識份子而言，或許藝術創作乃成為文人品格修為的媒介，甚或是感時抒懷的寄情物，因而對於創作本質的探討是較缺乏藝術的純粹性。因此中國歷代的古籍畫論在當時台灣社會的流通書籍中極少出現（如各古籍畫論），而是以科學考試、社會秩序的道德倫常規範書籍為主要閱讀對象，這或許是以生存為重的移墾社會為生活所需，故將社會秩序規範、功名利祿擺放於前的基本心態。在台灣清治時期的畫家極少將繪畫一事當成自我的專業，這可從清治時期的台灣畫壇中職業畫家極少的情況可獲驗證。⁹⁹一般而言，「繪畫」是官吏與士儒修身養性或是附會風雅時的交際之作，因而對於由中原來台任職的官吏與文人而言，繪畫創作最重要的不是自我的獨創性，而是如何臨摹知名畫家的作品達到擬真的程度，由此提高自我在別人眼中的文化位階，此點由作品的落款中「擬」字的不避諱，甚至將擬、仿某大家的作品達到與真品相同的程度之引以為傲可見。¹⁰⁰

但上述情況在日治時期的畫家中卻極為鮮見。日治時期的知識份子不再由科舉制度所產生，而日本殖民政府雖然在統治初期沒有嚴格禁止漢文的教學及書院的設立，但是台灣總督府在台灣所設立的新式教育制度卻將「圖畫」成為獨立的一種科目。¹⁰¹甚至在日本內地的高等學府更有日本畫科、西畫科、雕塑科等美術專門科系與美術專門學校的設立。¹⁰²因此，藝術在日治時期的台灣已脫離了知識份子藉以提升文化修養或宣洩情感的業餘性質，成為一門專業性的學問。

當藝術成為一個專門的學問後，「畫家」在社會大眾的認知中已與文學家產生區別，因此在社會結構裡所扮演的角色無形中產生了質變。以往的畫家對於繪畫一事所抱持的態度是業餘的，社會大眾所看重的是從事繪畫者在科舉制度中所獲得的認可象徵，懂得四書

⁹⁸ 潘朝陽，《明清台灣儒學論》，台北，台灣學生書局，2001，頁 17~31。

⁹⁹ 《明清時代台灣書畫作品》，台北，行政院文化建設委員會，民 73，頁 446~457。

¹⁰⁰ 林柏亭，〈中原繪畫與台灣的關係〉，《明清時代台灣書畫作品》，前引書，頁 430。

¹⁰¹ 楊孟哲，《日治時期 台灣美術教育》，台北，前衛出版社，1999，頁 49。

¹⁰² 王秀雄，《日本美術史 下冊》，台北，國立歷史博物館，民 89，頁 30~82。

五經甚或是在鄉試、縣試甚至在科舉大考裡得到名位，相對的是繪畫藝術的成就也被認可；但是在日治時期畫家變成專門的學問後，社會大眾如何去認同畫家的社會地位？一位畫家在社會結構裡如何以此種新的身分去定位自己在社會上的位階？

詩人魏清德曾在〈龍山寺釋迦佛像和黃土水〉一文中曾提及：「…素不喜小品，為生活上較容易脫手故，偶一為之，又不肯多做。叩問之，云恐久而腕力流於纖弱，故寧習其難耳。…」¹⁰³而陳澄波在赴日留學前也是先瞞著家人聲稱要去日本經商，實際是到日本學畫才得以成行。¹⁰⁴畫家李梅樹、李石樵也都曾有類似家人反對學畫的過程。這或許緣於當時社會上的一般大眾對於畫家一職，因傳統觀念的認定乃是附屬於科舉功名之下的修身之學，並無實質權勢與財富上的獲利，甚至社會上的相對尊重，因此無法抱持肯定的態度，甚至花費龐大的金額支付學習所需。

此種情形在日本總督府於一九二七年所開辦的「臺展」卻為畫家的社會定位帶來了轉機。由於媒體的報導與總督府的努力，台灣畫家的社會地位備受肯定，並進而讓社會大眾對畫家的觀感有所轉變。從此，畫家憑藉著獲獎的肯定與官方的認可，雖與文學家分屬各自不同的藝術領域，但仍被視為文化階級的知識分子。雖然畫家由此與文學家的身分一分為二，但是在藝術創作的思維過程似乎有著極大的差距，這是後輩評論家對日治時期文學作品與繪畫作品的一般性看法，但是筆者深覺此種的論斷似乎過於表象性，或許在討論此種問題時須先回到「藝術創作」對畫家與文學家到底存在著何種的意義，才能做較為客觀性的評斷。

或許是畫家的教育形塑過程與文學家的受教背景，不再如清治時期純粹皆是接受漢族傳統的書院式儒家教育有極大的關係？也或許「藝術創作」對當時的畫家與文學家而言根本上即存在著不同的觀眾與創作目的，因此才會產生不同的結果？日治時期的畫家們，所接受的繪畫專門學識的思維幾乎是以西方新式教育的培育為主要的受教背景，而文學家所接受的是知識涵養基本上應該來自於中國文化與日本文化，也可說是包含書院教育與新式

¹⁰³ 謝理法，《日據時代台灣美術運動史》，台北，藝術家出版社，1992，頁36。

¹⁰⁴ 林育淳，《中國巨匠美術週刊—陳澄波》，台北，錦繡出版社，1994，頁2。

教育的混雜教育，這是否會是令其產生差異的緣由呢？

小結

日治時期是個價值認知與文化認同混雜難解的年代，對於一出生即與中國文化疏離的台灣新知識份子而言，「中國」是直到一九四五年日本將台灣歸還給國民政府的那一刻才碰觸到的真實，因此中國的傳統價值體系與道德認知是憑藉著家庭與書院的傳承才得以延續。

但由一九二六年書院僅剩 128 所、學生數 5275 人的情況，對照日本總督府所設立的 539 所公學校、學生數 216011 人的盛況，日本文化夾著政治勢力的強行介入，勢必促使接受日本公學校新式教育的知識份子漸漸取代接受書院教育的舊知識份子。¹⁰⁵

而且因日治初期所實施的兩年自由選擇國籍的政策使然，清治時期由科舉制度所產生的知識份子回歸中國者為數不少，此舉使台灣的知識份子階級人數銳減，對社會所產生的影響力相對的減少。另外，雖然日本文化與中國文化有某些的延續性與相似性，但兩者仍為異質性的文化屬性，尤其是在日本明治維新後的文化思維偏向於歐洲的現代化進程，因此統治初期雖對中國舊式的知識份子可稱尊重，但仍以廣設以新式教育為主的公學校做為台灣殖民地教育的主軸，而由新式教育所培育出的新式知識份子因擁有熟練的日語使用能力與在日本官方機構與教育機關謀職的優勢，因此在社會階級結構上便日漸佔據舊時知識份子的地位與影響力，成為新的文化領導階級。

另外，日本總督府為籌措台灣本地的經濟資本，需籠絡台灣本地的富商與地主階級，而為讓籠絡對象對日本產生認同，安排前往日本旅遊，甚至讓該家族子弟前往日本留學是常有的舉動。如台北富商李春生、辜顯榮皆曾接受日本總督府之邀前往日本旅遊觀光，而李春生甚至在到日本旅行的一星期後時就將自己所蓄的長髮辮剪掉，並且決定將自己家族弟子送至日本留學。日本總督府的此種舉動也讓台灣的知識份子階級由以往的只以科舉等

¹⁰⁵ 矢內原忠雄著，《日本帝國主義下的台灣》，台北，海峽學術出版社，1999，頁 178。

第為唯一象徵的模式產生質變：因台灣在一九二八年帝國大學設立前皆無高等教育的學校，因此留在台灣本地接受教育的新知識份子，僅能接受公學校教育，無法得到高等學歷的認可象徵。但因留學日本需要極龐大的經費，並非一般家庭所能負荷，因此形成能留學日本得到高學歷象徵的新知識份子，大部分皆出生於富商或地主階級者，尤其是在一般社會大眾心中無法藉由該技能謀生的專業畫家一途。

一個人的受教背景往往形塑該者的價值體系與思維，畫家與文學家在日治時期的表現，往往讓後輩有著某種關乎政治意識形態的特定認知。根據參與文化協會者的年齡統計，其年齡分布在一八八五~一九〇八年間，並以一八八九~一八九七年間出生者居大多數。以文化協會於一九二一年成立到一九二七年分裂期間，這批知識份子正值二十~四十幾歲的青壯期，亦是活動力最為充沛的階段。¹⁰⁶若以一八九五年割據台灣割據的時間點做為劃分，台灣在一八九五~一九一九年日本總督田健治郎上任以前，研究台灣歷史者一般都認定為是日本的武力統治時期，也是台灣的書院教育正值蓬勃的時期。由上述的時間點對照上述文化協會的知識份子皆是在此時期或是在清治時期之前出生者，這是否隱含著畫家與文學家間差異的某種意涵？

於日本武力統治時期出生者或是此時期的受教者，是否因本身所受的書院儒家教育的影響，而對中國祖國產生較強的向心力，加上日本總督府的武力鎮壓的統治政策，因此對日本較易產生異族統治的排斥感，致使無法對日本殖民國產生較大的認同感。此種意識形態的探究本就無法形成一個肯定的結論，但或許藉由釐清畫家與文學家的年齡分布與受教的過程，能更加清楚的了解文學創作與繪畫創作者背後的思維，藉此對作品能有更深層意涵的體悟。

¹⁰⁶ 林柏維著，《台灣文化協會滄桑》，台北，臺原出版社，1993，頁74。

第四章 畫家與文學家的出身年代、出身階級與受教過程分析

清治時期的知識份子由於政權的轉換，首當其先的是社會地位的象徵性符號的重新界定，以往作為地位象徵的科舉功名在政治環境轉變的因素影響下已無往日的光彩。雖然台灣總督府在統治台灣初期為收攏民心，並為消除激烈武裝抗日與安定社會和經濟因素的考量下，以攏絡懷柔的政策重用舊日的社會仕紳和資金富裕的富商，並藉授與御用仕紳、聘為區長等手段使之對日本政府靠攏，致使清治時期的士紳在日治時期的初期仍能挾著過去的光環獲得社會大眾與台灣總督府的敬重。

但是在經歷過二十餘年日本有計畫的實施同化教育的薰冶下，約至日治中期時，台灣新一批的知識份子與清治時期的舊有知識份子已有顯著的差異性，這種現象讓社會文化階級的結構產生極大的變化，而且也讓台灣的文化與藝術因此有了新的面貌。

歷史的紛雜難解，起因於清廷統治長達二百多年的時間是台灣接受單一文化較為長久的歷史段落，這形成台灣的居民極大部分是中國大陸移民的事實，也直接造成漢族文化在台灣社會植入中國為祖國的根深蒂固觀念。但地處中原大陸外海的先天性地理條件，讓台灣在商船頻繁往來的海洋貿易中接受著不同文化的滋養與撞擊，如同臺灣的山地原住民從未替自己定位過般，台灣的居民總是隨著政權的移轉，讓自己隨著不同文化的到來而有所轉變。但當日本統治成為事實後，面對日本人所實施的種種統治政策、標榜著本島人與內地人的身分符號，似乎才讓台灣人民產生「自我」與「他者」的認知。極為劇烈性的「去」與「留」的矛盾情結在民族情結的作祟下發酵，在無法兼顧自我祖國的認同與財產經濟的保障的兩難抉擇下，捨得下的讓自己此後須背負著離鄉背井的痛，而因捨不下留在台灣者，卻得為「日本人」、「中國人」與「台灣人」的定位認同問題而掙扎著。

日治時期可說是中國漢族文化與日本大和文化相互拉鋸的時代，身處該氛圍的知識份子，自體思想架構中因政治因素所凝聚的意識形態難以定位本身價值體系的認知，並觸及確立身為知識份子在日治時期的社會文化啓蒙運動裡所處地位，及在面對日本總督府統治的因應態度，這必將對自我的創作產生極為重要的影響。由於當時台灣社會的變動甚劇，

思想的傳播與文化強度的著重點亦隨著中國內陸、日本文化與世界思潮的傳入而有所轉變。但日治時期台灣知識份子因為台灣總督府遲至一九二八年才在島內設立屬於高等學校的帝國大學，因此在此之前，知識份子為求取更高深的學問，幾乎是循著兩個留學途徑讓自己能取得可資證明的符號象徵：一是至日本留學，接受日本高等學校的教育，另一則是到中國留學，而至歐洲留學者則佔極少比例。前兩種途徑若加以細分，則以留學日本者顯居多數。

留學形塑知識份子的方式，讓以往僅能以研讀儒家書籍與參加科舉方式所產生知識階層的台灣社會，對知識份子的界定有著不同的認定。由於清治時期的知識份子所接受的是較為純粹的中國儒家教育，書院教師所傳授的教育思維以中國社會歷年來被奉為圭臬的儒家經典為主；但是日治時期的知識份子有些因曾在書院就讀，因而對中國傳統思維接觸較深刻，但另一部份的知識份子，因未親炙書院漢學教育，故對中國文化的接觸甚微，從小所接受的是在台灣總督府所設立的公學校教育，若有幸至東京留學，所接觸的是更完全更長期的日本教育與文化，在這種殖民地所接受的學校教育體制中，所傳授的課程幾乎是日本教育和西方教育混雜的教育模式，加上生活所處的環境也在日本文化的宰制範疇內，因此在經年累月後，這些知識份子的思維與價值體系與舊有知識份子產生差異的可能性是極大的，因此在面對文化的認知與傳承上，也易形成斷裂的現象。

加上在一八九五年台灣割讓給日本之初期，二年自由選擇國籍的政策，讓舊有的知識份子大量內渡回中國，使文化階層本就薄弱的台灣社會知識份子階層因人數驟減頓時產生鬆動；而成為殖民地後，殖民母國的日本文化大量輸入、新式學校教育傳播的新思想，讓台灣新一代的知識份子與舊有的知識份子所接受的是不同的教育體制與思維。由於不同教育體系所形塑出的個體，往往具有不同的思維邏輯，而已成制度化的教育體制是文化再製與社會再製的關鍵性條件，¹⁰⁷這不止是身為被殖民者的台灣所面臨的問題，也是一般在探討教育體制與文化再製時常討論的議題，因此對於日治時期知識份子教育背景的探討，是筆者欲深入論述日治時期畫家與文學家間的文化認同前，藉此廓清些似是而非之論斷的嘗

¹⁰⁷ Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron, 邢克超譯，《再生產——一種教育系統理論的要點》，北京，商務印書館，2002，頁 50~51。

試。

而在探討畫家與文學家的思想時，首先從分析日治時期畫家與文學家的出身背景與受教過程，欲藉此深入外部因素的探討，對當時文化階層所處的社會階級與所接觸到的思想，了解在他們創作的背後所支撐的力量與思想到底為何？尤其思想是一切行動的支配力量，其所奉行的思想根源是如何呈現在作品中？

「階級」的概念隨著西方十九世紀上半葉的工業革命而來，故在中古時代依法定類別所劃分的貴族、教士與平民百姓的「階層」(estate)的社會結構關係因而轉變成互為依賴，同時卻也互為對立的「階級」觀念。而到馬克思時則依其生產工具將階級分為「資產階級」(bourgeoisie)和「無產階級」(proletariat)，且這兩個階級互相對立。Bourgeoisie 一詞源出於拉丁文 *burgus* 與德文 *Burg*，本意是指在一座城堡保衛下的一個城鎮，後來在中世紀的法國變成有別於農民或貴族的城市居民，而到十七世紀時法國人更用這個詞表示務商的中產階級(從事貿易與經商的人)；而 *Proletariat* 一字亦源出拉丁文的 *proletarii*，指的是至為貧窮的、唯一資源就是子女的階級。¹⁰⁸因此在西方社會傳統的認定，首先以貴族、教士與平民百姓為主要社會結構，直至具財富的資產階級興起，憑藉著雄厚的經濟實力逐漸取代貴族與教士在社會的影響力時，西方社會的結構才脫離以出身或家族傳承為劃分階層依據的傳統認知，而進入工業社會中以資產為劃分的階級觀念。

相對於西方的階級觀念，台灣因是日本殖民地身分，因此在社會階級結構的劃分上必須考慮政治的因素。故在台灣社會階級排序是以日本官吏、在台日人、台籍仕紳、一般台籍人士作為基本的劃分。在台灣社會階級上，日本人因著統治者的優勢理所當然的位居社會金字塔的頂層，而富商與地主因與總督府有著經濟利益的共同關係而能互結友好並受日本官方的尊重，甚至如台北茶商隨當時的台灣總督回日本述職之便，被邀請至日本參觀日本現代化的成就，他在到達日本一星期之後，即剪去長辮換上西服，此即一例。¹⁰⁹因此日治時期，總督府因需靠富商與地主階級提供資金作為治理台灣的經費，而台灣本地

¹⁰⁸ Jeremy Seabrook 著，譚天譯，《階級—揭穿社會標籤迷思》，台北，書林出版，2002，頁 21。

¹⁰⁹ 方孝謙，《殖民地台灣的認同摸索—從善書到小說的敘事分析，1895~1945》，台北，巨流圖書，2001，頁 53~54。

的富商與地主在投資事業上，需依靠總督府給予某種程度的認可與優惠措施。如林獻堂在臺灣銀行的借貸案，因而造成台灣文化協會成員對林獻堂倒向總督府的誤解乃為一個真實的個案。¹¹⁰

因此社會階級上，富商與地主階級成為台籍人士在社會階級金字塔的上層結構。至於以往被視為社會階級高於富商與地主階級的知識份子，亦即是獲得科舉功名的所謂士儒或仕儒的知識份子，因文化知識認同的變遷，接受新式教育的知識份子已日漸取代傳統文人，並將以往的知識文化傳統視之為守舊保守，因此與昔日的文化傳統漸行漸遠，最後，新時代的氛圍與觀念藉由新式知識份子而傳播給台灣的人民。

但是，在這種傳播新知識與文化的當刻，卻又讓人思索：在被稱為啓蒙社會大眾的文化宣導活動中所傳播的新文化知識，是接受台灣總督府所制定的同化教育體制所培育出來的或至日本留學回台的、接受日本文化薰陶多年的台籍知識份子，他們所傳播的知識文化中有多少是日本這個殖民母國給予他們，並藉由他們傳到台灣？甚至因而改變台灣本來的文化認知？面對工業化與現代化的衝擊，當時中國大陸的知識份子在一九一九年所發起的五四運動讓中國的知識文化界重新改觀，何況身為日本殖民的台灣知識份子要在接受日本文化挾著現代化的口號進入台灣社會時，如何在日本化、現代化的模糊界線間，堅持自己的民族主義？

在五十年代的日本殖民統治期間，台灣社會是在日本文化優勢於中國文化的氛圍裡邁向未來。鑒於創作者根本無法離開社會獨自生存，因此在如此的環境下，社會文化的影響與學校教育所傳授的知識，皆在無形中內化成個體價值思維的一部分。但回顧台灣的歷史，在歷經荷蘭、西班牙與明鄭的統治及清廷長達二百一十二年的統治，雖然漢族的文化在台灣曾紮下深厚的根基，但在一八九五年割讓給日本後，又經歷日本文化的殖民統治，因此數種異質文化在台灣這塊大陸的邊陲之地交相碰觸、相容的結果，使台灣文化的體質結構極難擁有純粹性的單一特質，因此在論述時，以優勢的主流文化或是弱勢的支系文化

¹¹⁰ 林柏維，《台灣文化協會滄桑》，台北，臺原出版社，1993，頁23。

作為台灣文化的概括性定義，使台灣文化的價值性論述常游移在意識形態的轉變中。

英國藝術社會學家佐爾勃(Vera L. Zolberg)曾主張應從下面五個因素來研究某一社會與藝術的關係:¹¹¹(一)、藝術家的教育和成為藝術家的途徑。(二)、發展藝術的社會制度。(三)、對藝術家的支持或壓抑。(四)、了解藝術的民眾。(五)、藝術家所面對的政治挑戰。法國社會思想家布爾迪厄更認為教育系統是一種「習性形成的勢力」(habit-forming force)，因它教授生產社會分化的思想形式，故其所衍生的生存心態是一組基本的、深層的內在化支配模式，是建構文化的無意識基礎，甚至不須有意識的領會和控制，便自動的有規則的運作。¹¹²但是日治時期的台灣因為是日本的殖民地，在台灣總督府的掌控下，一般台灣人民並無所謂的義務教育，加上當時台灣島內在一九二八年前並無高等教育學校的設立，因此能否負笈異國進入高等教育學校就讀，個人家庭的因素佔有關鍵性的決定點。

而個人家庭因素的考量基本上以經濟為主，畢竟在無法生存的現實條件下，求學深造的念頭是極易夭折的，尤其是走畫家一途者，除了學費外，尚須昂貴的材料費。因此在探究日治時期畫家時，除社會文化與受教過程對畫家創作思維的形塑是極為重要的因素外，畫家所身處的社會階級應該也是頗為重要的因素。另外，日治時期的畫家與文學家皆是當時的知識份子，但是由於出身背景的差異性，故知識份子有代表封建地主階級的、有代表殖民地資產階級的(包括民族資本的與買辦資本的)，和無產階級出身的知識份子。¹¹³故本章節將以畫家與文學家出身年代、出身階級與受教過程的轉變作為探索當時畫家創作心態第一步的同時，更將依據畫家與文學家家庭所屬的階級，作更為精確性的劃分，望能從中了解畫家與文學家間的差異性。

第一節 畫家的出生年代、出身階級與受教過程分析

日治時期台灣的畫家使用新的媒材創作，所接受的更是一種新式的教育體制與新思

¹¹¹ 轉引自王秀雄著，〈台灣第一個近代雕塑家黃土水的藝術與風格探釋〉，《東海學報 37 卷》，台中，東海大學出版，民 85 年 7 月，頁 5。

¹¹² 林天助著，《Cultural Reproduction of Pierre Bourdieu 布爾迪厄文化再製理論》，台北，桂冠圖書股份有限公司出版，2002，頁 31。

¹¹³ 李純青，《台灣論》，台北，人間出版社，1993，頁 63。

維，此時繪畫成爲一種專業，繪畫技術甚至是思想，成爲新畫家專業性的表現，與清治時期的畫家將繪畫視爲上層階級修養心性的文人雅事，中國文化傳統中將繪畫技巧與繪畫思維的探索附屬於個人更高境界的知識學問的助力上，這種思維與心態使繪畫創作在認知意義上有著濃厚的業餘性質，此種認知在日治時期產生了極大的轉變。舊式知識份子對繪畫創作的舊有經驗，無法讓新式知識份子產生認同，甚至作品更被視之爲守舊與落伍，對之產生質疑，此種現象使新舊畫家間的個體緊密關係產生鬆動，也一併使文化階級結構產生變化。

由於新式教育體制下所培育出來的畫家，繪畫對其而言已不是文化傳統的延續，而是一種專業性的肯定。而此種的專業性，包含了社會對畫家高等學校學歷的認可與在美術展覽會的得獎資歷，此種種的象徵符號，讓日治時期的畫家必須在此種遊戲規則中獲得可以證明的象徵性符號。如雕塑家黃土水在一九二〇年日本官辦美展「帝展」入選後，獲得總督府的尊重，且接受總督府及富商委託製作肖像，甚至還獲得來台的日本裕仁太子召見；¹¹⁴而一九二七年第一屆「臺展」中獲獎的陳進、郭雪湖和林玉山，更獲得台灣社會的肯定，奠定了在台灣畫壇的地位。因此，日治時期的台灣畫家已經從附屬於文學家或是士儒的情況獨立出來，而畫家一職也在社會結構中的文化階級中佔有特有的位階。

雖然從另一觀點來看，此種評審的結果並不能讓台灣舊有畫壇接受，尤其是以往已經成名的畫家，廣博的學識爲水墨畫的成就背書，因此繪畫成就爲社會所公認的書畫家，並無法在一時間接受自我的繪畫無法與新產生的畫家相比，尤其是此種的論斷無形中是對以往深信的畫格須以人格相襯托的中國繪畫思維相背離的，因此以舉辦落選展的方式質疑「臺展」的評審標準，彷彿以此訴諸社會大眾的公斷。

但是政治對於藝術的鉗制力量是極爲嚴酷的，在台灣總督府與官辦媒體極力的運作下，台灣舊有畫家的落選展會無疾而終是必然的。而且以當時的社會氛圍而言，畫家的藝術並沒有與台灣當地的自然、人文相結合，僅僅是文人間的游興之作或感時傷懷的小品，成爲有錢有閒階級附庸風雅或是孤芳自賞之用，與一般的社會大眾無法產生互動或交集。

¹¹⁴ 顏娟英，《台灣近代美術大事年表》，台北，雄獅圖書，民 87 年 10 月，頁 66。

¹¹⁵因此，台灣美術展覽會舉辦後，台灣畫家的社會地位在官方的認可與媒體的宣傳下，以新媒材與新形式創作的畫家已被社會認可的姿態取代了以往的水墨畫家，更可能以寫實性的描繪台灣的景物與台灣人民產生互動，並為其所接受，成為台灣畫壇的新典範。

新畫家的繪畫媒材、技法、形式與觀念對於舊有的中國傳統水墨家而言，都是完全陌生的，這不只是繪畫觀念上的差異，繪畫傳統的延續上是個斷裂性的缺口，更可能是文化傳統思維上的鴻溝。這起因於油畫與膠彩是由日本這個殖民母國傳入台灣的新繪畫媒材，而油畫更是源自於歐洲，在傳入日本後再間接傳入台灣，所以台灣西洋畫家在接受新的繪畫思維時，不只是接受到來至自日本的間接的、部分的、片斷式的，經日本畫家所擷取或精煉過，且經過轉化的西洋美術繪畫思潮，¹¹⁶而且也一併受到隱含在繪畫思想中的文化思想的影響；當時在日本國內被稱為日本畫的膠彩，雖然有些文獻聲稱，此種繪畫媒材更可追溯自中國唐宋時期的青綠山水，但在日本歷經數百年的變革，加上與西方繪畫的交融後，必另有自我的風貌，與中國的水墨畫已產生差異，甚至可說日本文化的特質應該會高於中國文化與西方文化。因此對於虔心學習西洋畫與東洋畫的畫家而言，不論是直接拜日本畫家學習西洋畫、東洋畫或只是向日本畫家請益，皆會在學習中接受到日本文化的陶冶與影響。因此，舊式的台灣畫家與新產生的畫家的差別在於社會階級結構的認定有所不同外，繪畫媒材、繪畫觀念，甚至是文化傳統上的價值體系與觀念上也會有著極大的差異性。而此種的差異性，筆者留待下一章節將做更詳細的探討。

由於日治時期的台灣根本沒有繪畫專門學校，因此無法在台灣本島的教育體制內獲得社會大眾所能認可的高學歷象徵，因此日治時期的畫家，必須由清治時期業餘畫家的身分，轉變成專業畫家身分的畫家們，該如何在社會階級結構中形塑出畫家的專業形象，或許與之前的科舉士人考取科舉功名般，負笈日本內地獲得一張繪畫專門學校的證書以資做為畫家身分的憑證是必須的途徑，也是能讓社會大眾認可的一種象徵符號。

台灣畫家在面對須渡海取得畫家的資格證明時，語言的問題是首先須面對的問題。由

¹¹⁵ 蔣勳，〈勞動者的頌歌—洪瑞麟〉，《台灣美術全集 12—洪瑞麟》，台北，藝術家出版社，1993，頁 19。

¹¹⁶ 王秀雄，〈台灣第一代西畫家的保守與權威主義暨其對戰後台灣西畫的影響〉，《台灣美術發展史論》，台北，國立歷史博物館，民 84，頁 179。

於對日語和中國話較為熟悉的關係，加上中國是台灣大部分人心理上的祖國，而日本卻是台灣實質上的殖民母國，因此在選擇出國留學的地點時，除林克恭因家庭因素留學歐洲外，¹¹⁷幾乎皆以這兩個地區為主，甚至有些人是在中國的美術學校畢業後再前往日本遊學（如謝國鏞於廈門美專畢業後，再入日本川端畫學校），另外有些人是在日本取得學位後再到歐洲遊學者，如楊三郎、顏水龍…等人。¹¹⁸

對於學畫者而言，留在臺灣島內從事繪畫創作雖然是較為經濟性的考量，但是在當時社會大眾認知與現實環境的侷限下，鑒於台灣並無美術專門學校的設立，想往美術專業發展者，留在無高等學校的台灣（帝國大學遲至一九二八年方得成立，且並無美術科系）是無法獲得美術高等學校的學歷認可的，因此至國外留學，獲得高等學歷的學位才是一種專業認可的象徵，也是讓社會大眾憑此符號象徵給予認可及確認社會位階，尤其是在日本內地的官辦美展「帝展」入選甚至獲獎的畫家，是有著極高的社會地位與社會大眾的尊敬，因此台灣畫家在日本官辦美展中獲獎，不只台灣總督府會給予及優越的待遇，會獲得台灣民眾的肯定，如黃土水獲得帝展入選後，當時的媒體連續兩天大篇幅的報導，而且裕仁太子來台參訪時，更給予會面的機會。

進入繪畫專門學校是一種成為專業畫家的途徑，但是身為被殖民者的台灣人民而言，未來的前途與生活上的保障仍是一項重要的課題，尤其是在日治時期，擔任教職需由師範科畢業的學生方具資格，因此留學日本學習美術者在留學生涯中是否能學習美術並又能讓自己具備教書資格兩者兼得，或許也是留學生涯的重要考量。顏水龍曾經提到，他在東京美術學校西畫科畢業並領有教員檢定合格證書後回到台灣，想找教職，卻得到石川欽一郎的一句話：「大家都在等職位，哪能輪到你？」因此只得再回日本進油畫研究科攻讀。¹¹⁹由於此種現實條件的考量，畫家進入的學校系所也跟著產生差別，雖然都是在東京美術學校，但在各學制的規範下，學生學習的內容與知識卻極有可能呈現出極大的差異性，而這

¹¹⁷ 黃朝謨，〈林克恭繪畫研究〉，《台灣美術全集—16 林克恭》，台北，藝術家出版社，1995，頁 19。林克恭是板橋林家花園繼承人林爾嘉之子，排行第六，進英國劍橋大學攻讀法律、經濟學位，後陸續進入倫敦大學斯雷得美術學院、法國巴黎裘里安美專、瑞士日內瓦美專。

¹¹⁸ 謝理法，《日據時代台灣美術運動史》，台北，藝術家出版社，1992，頁 47。

¹¹⁹ 莊素娥，〈純藝術的反叛者—顏水龍〉，《台灣美術全集 6—顏水龍》，台北，藝術家出版社，1992，頁 18。

也將關係到畫家對藝術認知的不同。

以顏水龍和就讀的是東京美術學校西畫科本科和陳慧坤所就讀的東京美術學校師範科而言，上課的內容就有著學科上的差別。東京美術學校西畫科是一所五年制的大學，採一年三學期制，專業課程有油畫、素描、美術史、美學等，其中尤以素描最受重視。此外尚有歷史、法語等課程。但若畢業後想當教員，則須自四年級起必須修心理學、教育學、用器畫等學科。¹²⁰而東京美術學校師範科的課程則有圖案法、書法、教材教法、東西美術史、美學、色彩學、雕塑、木刻、金工以及染織，可說各種類別皆有接觸。術科方面，一年級有石膏素描，二年級上人體素描，都排在上午，一二年級隔週上素描及日本畫課程，到了三年級才分組，分為油畫和日本畫組。¹²¹因此在專業科目與繪畫的理論課程上，東京美術學校西畫本科所涉獵的範疇是較廣泛與專業的。

但是，離鄉背井橫渡海洋到異地生活除須克服種種適應上的問題外，更重要的是對於台灣的家庭及自我在留學地的花費無後顧之憂，這些現實的問題對當時矢志求取藝術知識的畫家是必須面對的課題，而這些的因素必定也會影響創作的方向與題材。但是如此的作為對於基本上無法認同日本殖民統治的台灣舊時的知識份子而言是否可以接受？而循此管道獲得專業畫家身分的又是社會階級中的哪些人物呢？或許試著從出生年代與階級分析中可窺悉珠璣。

但在此，首先對曾至國外留學的畫家進行「出生日期」、「出生地與父親的職業或所屬的社會階級」和「就讀學校」的瞭解，期能深入畫家出生的年代與所屬的社會階級、就讀學校，嘗試以社會階級和文化再製的觀念探討日治時期畫家隱藏在作品深處的某些象徵符號。而為更仔細的釐清畫家受教的背景，故將出國留學的畫家與未出國留學的畫家區隔出來。

表一、留學畫家的出身年代、出身階級與受教過程的統計：

¹²⁰ 莊素娥，〈純藝術的反叛者—顏水龍〉，《台灣美術全集 6—顏水龍》，前引書，1992，頁 18。

¹²¹ 席慕蓉，〈真山真水真畫圖—山川真貌的詮釋者陳慧坤〉，《台灣美術全集 17—陳慧坤》，台北，藝術家出版社，1995，頁 19。

(一) 西洋畫部份：

姓名	出生日期	出生地與父親的職業或所屬的社會階級	就讀學校
劉錦堂(王悅之)	1895~1937	台中頂橋仔頭人。始祖劉文莊是福建人，鄭成功部將，隨鄭渡台後，定居台中。父親經營米店。	國語學校師範科、東京美術學校西洋畫科畢業。前往中國，擔任國立北京美術學校等美術專門學校的西畫教授、院長，甚至擔任校長。
陳澄波	1895(1898?)~1947	出生不久喪母，父親陳守愚是經年教授漢文的前清秀才，生活清寒，十五歲父親去世。靠著從叔叔處所獲得的父親遺產與妻子做手工掙的錢負擔留學經費。	東京美術學校圖畫師範科，再進研究科專攻繪畫，後至上海新華藝專擔任教職。
張秋海	1898~1988	出生於台北縣界的和尚州，張家三代務農。	國語學校畢業後，取得總督府公費赴日留學，入東京高等師範學校圖案科，後轉入東京美術學校西畫本科、研

續表一之(一)

			究所畢。
郭柏川	1901~1974	七月出生於台南市打棕街，九月父喪，由祖父撫養長大。	台北師範學校畢業後，考進東京美術學校西洋畫科。曾任北平師範大學、北平藝術專門學校、京華藝專教職。
林克恭	1901	父親林爾嘉，台北板橋林家花園繼承人。	劍橋大學攻讀法律、經濟，後入倫敦大學斯雷得美術學院、巴黎裘里安美專、瑞士日內瓦美專。回到中國後主持廈門美專。
廖繼春	1902~1976	生於台中州豐原郡豐原街，母親早逝，父親續弦，屬清苦的農家，但未婚妻是台中豐原望族林慈之女，資助他留學日本。	台北師範畢業，東京美術學校圖畫師範科，後由林茂生介紹至台南私立長老教中學任教。
李梅樹	1902~1983	生於台北縣三峽鎮，家庭富裕，父親喜好音樂，大哥於家鄉開設	東京美術學校油畫科。

續表一之(一)

		醫院，喜好藝術。	
顏水龍	1903~1997	父親經營糖舖並兼務農，生活小康，但六歲時父親去世，七歲時母親去世。	東京美術學校西洋畫科、油畫研究科(研究所)遊學法國。
林錦鴻	1905~1985		東京美術學校，後擔任記者。
陳植棋	1906~1931	台北南港富豪之家。	東京美術學校洋畫科。
張舜卿	1906~1987		東京美術學校西洋畫科畢。
楊三郎	1907~1995	生於台北縣網溪村，祖父楊克彰是前朝貢生，父親楊仲佐是台北大稻埕瀛社的著名詩人、園藝家，擁有五千多坪的別墅，並曾任酒會社董事長，領有菸酒專賣執照。	先考取日本京都府立美術工藝學校，一年後轉學京都關西美術學院洋畫科。
陳慧坤	1907	生於台中縣龍井鄉，先祖曾中秀	東京美術學校圖畫師範科。

續表一之(一)

		才，父務農，喜好文藝。1918 父病逝，1920 年母病逝。	
黃連登	1907~1982		廈門美專、川端畫學校、日本美術學校。
李石樵	1908~1995	生於台北縣新莊，父親是碾米兼收買米穀的米商。	東京美術學校油畫科。
張萬傳	1909~	出生於台北淡水，父親張永清任職海關。	士林公學校高等科畢，在辦理帝國美術學校本科・西洋畫科的退學手續後，進入川端畫學校、本鄉繪畫研究所習畫，一九三八年任教廈門美專，一年回台灣進瑞芳礦場。
劉啓祥	1910	出生於台南縣柳營鄉，父親是地主。	東京市文化學院美術科、遊學法國
張啓華	1910	出生於台南廳打狗支廳前鎮庄的首富之家。	日本美術學校本科畢，專攻油畫。
陳德旺	1910	• 父親陳九樹，從事黃金買賣，	川端畫學校，本鄉繪畫研究所，二科會研究

續表一之(一)

		家道殷富。	所，吉村畫塾學畫三年。
蔡媽達			北京留學。
陳永森	1911(1913)~ 1997		日本美術學校、東京美術學校油畫科、工藝科、研究科。
洪瑞麟	1912	父親洪鶴汀經商，是台北大稻埕的仕紳，愛書畫，善墨梅。	川端畫學校、本鄉繪畫研究所、帝國美術學校西畫本科。
翁昆輝	1912		東京立命館大學文科畢、京都西山繪畫學校、京極洋畫研究所。
陳清汾(田中)	1912	父親陳天來是台北茶葉商龍頭。	京都關西美術學校。
謝國鏞	1913		廈門美專畢、東京川端畫學校。
黃南榮	1913		廈門美專。
許聲基 (呂基正)	1914	生父許家爐在大稻埕經營布匹進出口生意，家境富裕。一九二一年父染肺病，全家遷回廈門。	廈門美專畢、神港獨立人體研究所。
林富雄 (林有涇)	1914		東京寫真學校。

續表一之(一)

陳春德	1915~1947		日本帝國美術學校圖畫科。
楊造化	1916~?	生於屏東。	太平洋美術學校大學部洋畫科。
張氏翩翩	1919		台南第一女高畢、留學日本，師東光會熊岡美彥。
張珊珊(張氏翩翩妹)	1920		留學日本。
廖德政	1920	生於台中縣豐原市，1926年進入祖父和友人合辦的「案裡公學校」就讀，父親廖進平追隨蔣渭水從事台灣文化啓蒙運動，1947年二二八事件遇難。	川端畫學校、東京美術學校油畫科。
陳承潘(陳竹內)			東京美術學校畢。
范洪甲	1904~	出生於新竹。	台南師範學校、東京美術學校圖畫師範科。
邱潤銀		生於美濃。	留學東京。
張昆麟			東京留學，習雕刻。
黃天養			京都黑田重太郎私塾學習。
黃(氏)荷華			台南一女畢、東京女子

續表一之(一)

			美術專門學校。
劉清榮			1921 台北師範畢、東京川端畫學校、熊谷美術學校。
黃江海			日本美術學校。

(二) 東洋畫部份：

姓名	出生日期	出生地與父親所屬的社會階級	就讀學校
潘春源	1891~1972	家貧，遲至 11 歲方入台南第二公學校。	汕頭美術學校(春萌畫會)；廟宇上手師父。
呂鐵州	1899~1942	桃園大溪人，父親呂鷹揚是前清秀才，也是地方富豪。	京都繪畫專門學校，師事福田平八郎、小林觀爾。
許春山	1906 ~ ?		廈門美術學校肄業。
林玉山	1907~2004	嘉義縣人，其父為裱褙師。	川端畫學校，師堂本印象(春萌畫會)。
周紅綢	1914~ ?		台北第三女高，東京女子美術學校。
陳進	1907 ~1998	新竹香山地主之家。	台北第三女高，東京女子美術學校，師鏞木清芳、伊東深水、松林桂月、山川秀峰。
陳慧坤	1907	生於台中縣龍井	東京美術學校師範科。

續表一之(二)

		1918 父病逝，1920 年母病逝。	
陳敬輝(中村敬輝)	1910~1968	出身台北新店，滿週歲時隨著收養他的牧師養父移居日本。	京都市立繪畫專門學校。
陳永森	1911~1977	台南人，廖繼春為啓蒙師，父陳瑞寶為神像雕刻師。	日本美術學校，日本美術學校研究科，師兒玉希望。
林柏壽	1911~	台中縣大雅鄉地主家。	帝國美術學校。
陳永新(陳永森之弟，又名永堯)	1913~1992	台南人，父陳瑞寶為神像雕刻師。	日本美術學校，畫肖像。日本美術學校本科五年制畢(光復後)。
林之助	1917~	台中縣大雅鄉地主家。	帝國美術學校，師兒玉希望。
蔡品	生卒不詳		臺北第三女高，東京女子美術學校。
蔡媽達	生卒不詳		北京留學。

表二、未留學畫家的出身年代、出身階級與受教過程的統計

(一)西洋畫部分：

姓名	出生日期	出生地與父親所屬的社會階級	就讀學校
倪蔣懷	1894~1943	父倪基元是漢學先生。	1913 台北師範畢，因妻家之故，投身礦產業。

續表二之(一)

陳日升			1929 台北師範畢
陳庚金			1916 台北師範畢
陳炳芳			1925 台北師範畢
陳英聲			1918 臺北師範畢
邱創乾	1900~1973	生於桃園八塊庄新厝，父邱家淵是地方頭人，家庭富裕。	1919 台北師範畢
趙雅祐	1900~1974		1920 台北師範畢
蕭木桂	1903~ ?	生於埔里。	1922 台北師範畢
鄭獲義	1903		1922 台北師範畢
簡綽然	1903~1993	父簡瓊雲以農耕為生，但擅漢學與詩文，受桃園地區文士敬重。	1922 台北師範畢 圖畫專科教員檢定合格
張水此			1923 臺北師範畢
郭福壽			1923 台北師範畢
劉精枝			1923 台北師範畢
楊啓東	1906		1925 台北師範畢
黃奕濱			1925 台北師範畢
李澤藩	1907~1989	父親李樹勛開雜貨店，生活清苦。	1926 台北師範畢
葉火城	1908		1928 台北師範畢
蘇新鑑(鎰)			1928 台北師範畢
黃振泰			1928 台北師範畢
趙聰明			1929 台北師範畢

續表二之(一)

陳水成	1910		1929 台北師範畢
蘇秋東	1911	生於新竹。	1930 台北師範畢
郭雨陽			1930 台北師範畢
蘇振輝			1931 台北師範畢
林有德	1911		1932 台北師範畢
許焜元			1932 台北師範畢
廖賢			1933 臺北師範畢
林添輝			1933 台北師範畢
洪水塗			1934 台北師範畢
鄭世璠	1915		1936 台北師範畢
張玉堂(炳堂)	1928		1944 台南商業職業學校
林榮杰	1914		嘉義中學
沈(森)哲哉	1924		1943 長榮中學畢
莊煒臣			新竹公學校高等科
蔡朝枝			高雄第三公學校
鄭安			任教彰化第一公學校
藍蔭鼎	1903~1979	出身於羅東鄉下。	小學高等科學歷，任教於台北一女。

(二)東洋畫部份：

蔡九五	1855		自學，曾至大陸學畫，職業畫家。
呂汝濤	約 1870		從汀洲黃海客學肖像畫，又從東京客台的岡本春堂學山水，再師呂鐵洲。
蔡雪溪	1884		自學，裱褙，專賣局職員。

續表二之(二)

張李德和	1892~1972	夫張錦燦是嘉義「琳瑯閣」主人，其家儼然是文藝沙龍，嘉義地區的文人、藝術界人士進出頻繁。	台北國語學校附屬女學校出身(春萌畫會)。
吳梅嶺(吳天敏)	1897	嘉義縣人，父親吳燦開洋行，兼做寫燈、畫廟的工作。	台北師範講習科畢業，公學校教員
呂孟津	1898		呂汝濤之子，從汀洲黃海客學肖像畫，又從東京客台的岡本春堂學山水，再師呂鐵洲。
朱蒂亭	1904~1977	生於嘉義	金店(春萌畫會)
林東令	1905	家務農	職業畫家裱褙店(春萌畫會)
任雪崖(任瑞堯)	1907		自學
黃靜山	1907	台南人，家貧，幼時須沿街叫賣水果，無法入學。	自學，畫肖像
施玉山	1907~1960		自學，魚商
郭雪湖(郭金火)	1908	生於大稻埕蕃仔溝(今延平區迪化街)，父親郭忠實務農。二歲時父親去世，母親獨立撫	日新公學校畢業，自學，職業畫家。

續表二之(二)

		養，家貧。	
蔡文華	1908		蔡雪溪之子，任台大職員
薛萬棟	1911	生於臺南	職員、畫肖像
盧雲生(盧雲友)	1913~1968		律師事務所職員(春萌畫會)
黃水文	1914	生於嘉易	裱褙店
林阿琴	1915		台北第三女高，郭雪湖妻
李秋禾	1917~1956	台南縣麻豆鎮人，幼年為張洋柳家之子，長大後恢復原姓。	店員
許深洲(又名柯深州)	1918	生於桃園，父許水土是一介佃農，農耕之餘兼營雜穀買賣。	私立台北中學畢，呂鐵州的關門弟子。
江輕舟	1918~1959	生於農家	農
林玉珠	1919		淡水女高，王昶雄妻
吳利雄	1919~2001	生於嘉義	雜貨店，1941 林森國小美術教員。
余德煌			裱畫
余有麟			
李燈焰			臺北師範
李應彬			繡品店
周雪峰			自學，雕神像、裱褙、職業畫家
邱金蓮			台北第三高女

續表二之(二)

徐清蓮	約 910~1960		自學、香舖
高銘村	約 1915~?		職業畫家、裱褙店
陳雪君			台北第三高女
紀秀真			自學，畫肖像
許眺川			自學，花農
黃早早			台北第三高女
黃新樓			台北第三高女
彭蓉妹	約 1914~?	生於中壢	台北第三高女
游本鄂			
楊萬枝	1915~約 1965	生於嘉義	
蔡雪巖			自學
謝寶治			台北第三高女
羅訪梅			照相館

由於教育工作具有保持秩序，即再生產社會上的各個集團，或是階級間權力關係結構的功能，而且對於文化合法性的承繼，可以強加給被統治的集團或是階級成員。¹²²因此，教育系統是一種「習性形成的勢力」(habitforming force)，如同中世紀歐洲所產生的教育體制，從其中所衍生出來的生存心態是一組基本的、深層的內在化支配模式，是建構文化的無意識基礎，在其中的受教者不須有意識的領會與控制，便自動且有規則的運作。¹²³

因此日治時期的畫家在接受日治時期新式教育的同時，無形中將日本文化內化成自我的一部分，至於中國文化傳統因無法在教育體制內獲得傳承，因此只能依靠家庭教育。故日治時期的畫家與清治時期的畫家相比，對於文化的來源與傳承上有著明顯的差異。加上台灣與中國大陸在日治時期之前並沒有專業的美術學校或專業畫家，在繪畫傳統的延續上

¹²² Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron, 邢克超譯，《再生產——一種教育系統理論的要點》，北京，商務印書館，2002，頁 50~51。

¹²³ 邱天助著，《布爾迪厄文化再製理論》，台北，桂冠圖書，2002，頁 31。

主要是來自於中國大陸文人畫的傳統，對於繪畫思維的理論論述與創新乃處於承續中國繪畫傳統的狀態，相對於中國內陸的主流文化發展，台灣傳統水墨是屬於支流末節，且在二十世紀初正值中國知識份子因接觸西方現代化的思潮，並對中國傳統文化產生質疑與進行變革之際，故對於日治時期的東西洋畫家來說，西洋畫\中國水墨畫的相對性幾乎等同於現代化\古典、前衛\保守的相對詞，因此在學習對象上不免趨向於學習台灣總督府以現代化作為引子的膠彩畫與西洋畫，至於中國文化傳統的延續在日治時期的畫家身上呈現斷斷的現象也是整個教育體制轉變與社會整體認知的結果，當然這背後的因素就要歸咎於殖民者政治力的操控。對於中國傳統水墨畫家而言，書院教育的日漸式微，代表的不僅是中國文化傳承的斷層，更是自我在社會文化階級上的退位。新式教育體制所培育出來的畫家，因擁有日語聽、說、讀、寫的能力、日本的官辦美展的獲獎資歷，再加上官辦媒體利用社會輿論所塑造的畫家專業形象，讓東、西洋畫家擁有社會資本、文化資本與象徵資本，故在一夕間取代舊有的水墨畫家。

對於台灣本土的畫家而言，取代舊有的傳統水墨畫家所憑藉的不只是在日本本地所取得的專業美術學校學歷，及在專業美術學校所習得的新媒材與新技法、新繪畫觀念等文化資本的積累，更重要的應該是在台灣總督府所舉辦的台展與府展中獲得獎項與肯定後，所蘊藏的經濟資本與社會資本、象徵資本。以上各項資本的聚集可能是比專業美術學校的學歷更能作為專業畫家身分的一種代表象徵，因為美術學校畢業所代表的僅只是學校教育階段性的完成，但是在官辦美展裡得獎，等於是獲得專業傑出畫家的證明，對往後的藝術生涯有著決定性的影響，且更挾帶金錢利益與社會名望。¹²⁴如同清治時期的知識份子在接受書院或私塾教育後，必須在朝廷舉辦的科舉考試中獲得功名，方可名正言順的位居社會文化階級裡的上層，並獲得該有的社會尊重與名望。

一九二〇年代以後，在台灣社會各部門擔任重要角色者皆是新式教育出身的知識份子，而且日漸崛起的新式菁英份子大多出身於社會的中、上階層。¹²⁵從留學日本的西洋畫家所屬的社會階級可約略看出，幾乎分布在地主階級、士紳階級與富商階級。其中或許有

¹²⁴ 王秀雄，〈日據時代台灣官展的發展與風格探釋〉，《台灣美術發展史論》，台北，國立歷史博物館，民 84，頁 62。

¹²⁵ 吳文星，《日據時期 台灣社會領導階層之研究》，台北，正中書局，民 81，頁 157。

些畫家自小父母逝世，但是由於身為有名望的家族後代，其他的親戚族人仍有能力供給留學所需的經費，如陳慧坤的兄長將公學校教書的薪津用來支助陳慧坤在東京的求學所需，而自己與家人則靠田產所得過日子。¹²⁶另外是結婚後的伴侶有能力供應畫家留學所需經費，如廖繼春是靠身為台中豐原望族的妻子資助，才能到日本留學；而畫家陳澄波的妻子是公學校校長的女兒，婚後靠優異的縫紉手藝賺取陳澄波留學所需的經費，後來一度因陳澄波東京美術學校圖畫師範科畢業後，想繼續進研究科而不願回台時，中斷經援，至使陳澄波需出外打工賺取在日本的生活費。但打工的微薄收入並無法供應東京的生活花費，因此在飢寒交迫下，一度病倒，後因妻子了解他的決心與不忍，才繼續寄錢資助。因此在這些畫家們所記載的留學生涯可以瞭解，在視學法律與學醫為最佳出路的台灣社會，能願意花費龐大的金錢取得極可能無法依此謀生的美術技能與學歷，這種選擇的背後所依靠的是家庭經濟背景的許可，或是家庭成員的認同與支持，這兩者都是極為重要的。

再更仔細的研究日治時期畫家的出身，可以深入瞭解到畫家的出身是以有地產的地主階級或是商人為主，這或許意味著台灣的地主階級與富商階級在日治時期靠著較為富裕的經濟背景，讓弟子藉由留學獲得較高的學歷，以取得日本在殖民地台灣形塑出新知識份子的文化階級中能佔有一個位置。另外，在日本留學時所進入的學校科系，也可以清楚的了解，有許多畫家是藉由進入師範學校、美術專門學校的師範科，或是圖案師範科作為學習藝術的求學途徑，這應該是畫家為完成學業後返回台灣尋找教職的工作前，讓自己先具備教師的資格。因為總督府規定要在台灣擔任學校教職者，需具有師範科畢業的學歷，因此畫家為了能在現實中有工作上的保障，必須先讓自己具備擔任各級學校教師的資格。這樣在生計有所著落之下，不僅是對盡全力栽培自己留學日本的家人有個交代，而且也算是在無法利用繪畫創作謀生的現實情況下，至少能藉由擔任教職賺取現實生活所需。

至於西洋畫家留學日本的比例高於東洋畫家的現象，將原因歸於西洋畫家幾乎出身於國語師範學校，故任教國語學校的石川欽一郎是重要的影響，或許易流於現象表層的思考。因為另一位重要的西洋畫家鹽月桃甫，也是畢業於東京美術學校師範科，並在台北高

¹²⁶ 席慕蓉，〈真山真水真圖畫—山川真貌的詮釋者陳慧坤〉，《台灣美術全集 17 陳慧坤》，台北，藝術家出版社，1995，頁 17。

等學校擔任教職。¹²⁷而且有關鹽月桃甫沒有所謂的弟子們在台、府展中發光發熱，因此對台籍畫家的影響可能侷限在官辦美展裡評審角色的此種說法，卻也是有待質疑的。因為台籍畫家有許多人都畢業於東京美術學校師範科，而鹽月桃甫本身即是東京美術學校畢業，因此上述鹽月桃甫對台籍畫家沒有直接影響的說法，在相對應於兩方皆同樣是畢業於東京美術學校的現象，或許這是一個值得更深入思考的問題。

另外在西洋畫家方面，東京美術學校似乎是留日學習藝術者第一的選擇，但是進入該校的學生並非皆進入洋畫科，較為早期者如陳澄波、張秋海和廖繼春都是進入師範科(或稱為圖畫師範科)，至於郭柏川、李梅樹、陳植棋等人則是進入西畫科(或稱為洋畫科)。若比較上述畫家的家庭背景更可以進一步了解，讀師範科的陳澄波、張秋海和廖繼春的家境並不富裕，留學日本的費用乃是依靠妻子方面資助；至於讀西洋畫科的郭柏川有富有的祖父、李梅樹有個富裕的家庭與當醫生的兄長，而陳植棋的家族更是台北南港的富豪之家。因此，家庭的經濟情況是實質影響日治時期畫家選擇科系的重要因素。而且，細數日治時期的畫家，家境若非是從商就是家有土地資產的家庭，其中雖然有部分畫家的家境並非十分富裕，但是稱為資產階級並不為過。

至於膠彩畫家留學日本者，本來即較西洋畫家少很多，而且綜觀大部分未出國的膠彩畫家，除了台北第三女高的程度較高之外，許多東洋畫家都是本身從事書畫裱褙或畫師等民間藝術文化性的工作者，憑藉著以往自己所具備的藝術才能而自行學習膠彩者，因此西洋畫家與東洋家的組成份子基本極為不同。在東洋畫家留學日本的方面，出身年代最早的潘春源所就讀的學校是隸屬中國的汕頭美術學校，而許春山是廈門美術學校肄業，至於蔡媽達則是至北京留學。至於正式進入日本美術學校學習東洋畫者有呂鐵州、陳慧坤、陳敬輝、林柏壽和林之助兄弟、陳永森和陳永新兄弟；至於女性畫家方面則有陳進、周紅綢和蔡品。但是在台展時期的繪畫表現上，除呂鐵州和陳進的表現較為突出外，未正式進入繪畫專門學校的林玉山和郭雪湖在台展的表現與對台灣的東洋畫壇的影響反而極大。這一方面是因為如林之助兄弟和陳永森兄弟等東洋畫家的出身較晚(年紀小林玉山十歲)，參加展

¹²⁷ 謝里法，《日據時期台灣美術運動史》，台北，藝術家出版社，1992，頁 83。

覽時已是府展時期；另一方面是，林玉山與郭雪湖在台展中連續獲獎，畫作風格極受台展評審的肯定，勝過從大陸美術學校返台的畫家和台灣原本舊有的傳統書畫家。因此在台展時期，到日本進入美術專門學校學習東洋畫的呂鐵州和陳進皆是出生於地方首富之家，府展時期的林之助兄弟則是出身於台中大雅鄉的地主之家，至於陳敬輝則是滿週歲時隨收養他的牧師養父移居日本。因此在東洋畫家方面，欲留學日本學習繪畫者的家庭背景似乎須要富商或地主階級，而留學日本進入繪畫專門學校者在人數統計上也遠比西洋畫家方面減少許多。

但不論是西洋畫家或是東洋畫家，在日本專門學校所接受的繪畫教育幾乎已是繪畫成就所認可的最高學歷。在台灣本島沒有高等教育學校的時代裡，東渡日本取得高等學校的畢業證書，對於自己在台灣社會的文化階級地位必定有著決定性的要素。尤其是在台灣本島高等教育設施不足，惟賴留學教育栽培社會領導階重心的情況下，¹²⁸文化階級裡領導階級的產生應該也是以留學教育為主，但是其中卻也牽涉到展覽機制對專業畫家形塑的認知，而由東西洋畫家在台、府展中獲獎與參加日本國內官辦美術展覽帝展和文展獲獎在社會輿論與媒體報導中受重視的程度，身為專業美術學校的畢業生或是期待成為被社會大眾認可為專業畫家的其餘畫家而言，在日本官辦的美術展覽中獲得獎項是讓自己成為專業化家的唯一途徑，也是自己擠身文化藝術階級的唯一管道。

但日治時期的知識份子因屬被殖民者的身分，在汲汲於讓自己被當時社會認可與擠身社會文化階級的同時，首先要突破的前提極可能是自我身分認同的問題。在民族主義與意識形態可能高於個人主義的創作心態下，日治時期台籍畫家的矛盾心態是可預期的。這由上述畫家出身年代，可約略看出畫家在面對所謂祖國或文化傳統時的歸屬心態上，似乎因出生的時期而有所差異。如在日治時期曾返回中國或曾在中國的西洋畫家陳澄波、張秋海、郭柏川等人的出身都屬於日治初期，而呂基正會讀廈門美專則是因為父母後來遷居廈門的緣故；至於東洋畫家到中國大陸留學者如潘春源、許春山也是出身於日治初期。後來的畫家則都往日本美術專門學校或學院體制外的繪畫研究所，即使學業完成回國，也不再

¹²⁸ 吳文星著，《日據時期 台灣社會領導階層之研究》，台北，正中書局，民 81，頁 157。

有人前往中國大陸工作、謀職，藉此尋找記憶中的祖國。或許在返回大陸的思考過程中，一方面是因為美術學校的畢業生並不容易在台灣擔任美術教師的職位，但另一方面也無法排除對中國傳統文化的憧憬。¹²⁹而這種思想似乎較集中於出身日治初期的畫家。

這或許意謂著較晚期出生的畫家已不再將中國視為夢中的祖國。可是此種的推論結果卻不能斷定台籍畫家已將自己視為日本人，因為在中國/日本的二元相對論外，更存在著台灣這塊土地的本體性。成長於被日本統治下的台灣畫家，對中國的文化的接觸並不比日本的文化來關係密切，對於身為日本殖民地的台灣人而言，或許前者比後者更來的遙遠與陌生。因此，當日治時期的知識份子需要有自我\他者的相對應主體時，台灣這塊土地成為民族感情落實的塊壘，故「台灣」的主體性成為他們所關注的新議題。因而此時的中國與日本、西方相同，成為曾供給台灣文化養分的他者，亦相對地減弱「台灣=中國」的觀念，也取代了將中國視為台灣自我主體的認知。此種情況與文學界在一九三〇年的新舊文學之爭中有著極為明顯的相似點。因此下一小節結針對文學家的出身年代、出身階級與受教過程做分析統計，試著尋找其中某些的關鍵性因素。

¹²⁹ 顏娟英，〈勇者的畫像—陳澄波〉，《台灣美術全集 1 陳澄波》，台北，藝術家出版社，1992，頁 35。

第二節 文學家的出生年代、出身階級與受教過程分析

台灣清治時期的文學家與畫家的專業身分基本上是相融的。在中國傳統文人修身、齊家、治國、平天下的治學理念中，人格的修為不僅決定於知識的廣博，在繪畫與文學領域中畫格和文學修為的高、低境界有時也成為評斷的標準。因此在中國傳統文人水墨畫的認知裡，被歸類於職業畫家者總因繪畫技巧高於藝術創作表現，而無法在社會文化階級裡佔有較高的地位，反而是隱身於文學家背後的畫家，挾著文學成就而提升作品藝術境界的普遍性認知，使畫家身分的認定成為種隱晦且模糊的身分認同。因此當一位繪畫創作者被歸類於職業畫家時，「職業」一詞背後所代表的意涵包括的是技巧的高超和意境的缺乏，也象徵著創作者極有可能是「繪畫匠」；而若是被隱藏在文學家身分背後的畫家，因創作者本身的文學成就，讓觀者連帶的認同該創作者在繪畫創作上的境界，而形塑出中國的繪畫觀是極為文人性的，是藝術之境界高於藝術技法表現的，或者是根本不重視技巧的。因此在如此的認知裡，所謂畫家專業性的界定，無法以純粹繪畫藝術的技巧、繪畫的觀念，甚或是具體的學歷做為判斷的法則，因為一切是以文學性的標準為標準。

但日治時期的畫家與文學家的定義基本上有著根本上的轉變。由於畫家的專業性有著專業美術學校的學歷作為後盾，加上台灣總督府與日本國內官辦美展的得獎紀錄與畫冊圖錄等政府官方的認證，這些專業畫家在現實中有著極為具體的象徵符號，讓社會大眾有可資辨認的依據，而且更重要的是日本官方透過展覽與媒體宣傳的方式，形塑出畫家專業性。因此在畫家自我的努力與政治力操作的情境下，畫家的身分從附屬於文學家中獨立出來，成為一個文化階級中專業繪畫家的身分象徵。

雖然在日治初期，台灣總督府仍常以舉辦揚文會，藉此攏絡台灣社會裡經由科舉所產生的文人階級，但畢竟這僅止是台灣總督府統治台灣的一個過渡性的政策、手段。至於身為被殖民者的台灣舊有知識份子的真實情況，是以往在中國傳統文化裡經由科舉制度所塑造的象徵社會最高層次的文化階級身分，已被殖民地政府所摒棄的，由接受日治時期新式教育所培育出的新知識份子所取代。因此，雖然日治時期的文學家能在日治初期憑藉著自己往日在清廷時期所獲得的科舉名望，維持自己在社會文化階級中的地位，但隨著接受新式教育者用新

式學校的高等教育學歷證明作為自己的身分象徵，社會結構裡文化階級的領導地位也被具高等教育學歷的知識份子所取代。猶如蔡培火接受林獻堂資助赴日留學，成為第一位考入日本官立東京高等師範學校理科的台籍人時，所引起的社會震動。¹³⁰這所代表的意涵不僅止於替台灣人在日本內地掙得該有的地位，另一反方向思考的是，當台籍人士必須憑藉著日本所給予的身分符號做為社會階級的象徵符號時，民族主義的意識形態在如此的社會階級結構認知中，將更形複雜與糾結。

在報章雜誌等平面媒體上用日文發表文章，是台灣新知識份子在台灣總督府統治下，最能有效使用做為宣傳理念、展現個人主體意識的方式。由於對日本語言與日本文字的熟練掌握，讓台灣的文學家能藉此與日本的文學思維接軌，更間接的接觸西方文學思潮。然而對於創作生涯橫跨過日本殖民統治的清治時期的文學家，一方面受制於無法使用日語溝通和日文書寫，一方面是自己躲進吟詩作對的窠臼，不與日本統治的台灣社會進行對話，因此不只無法接收到新時代的思維，也喪失宣傳自我理念的場域，更與新知識份子在思想上產生明顯的距離。加上台灣總督府一直未替文學家設立如同台灣美術展覽會的競賽機制，對文學家給予鼓勵並提供可以發表作品的空間。因此日治時期的文學家與畫家的社會身分認定已經有著清楚的界定，而且在官方待遇與發表作品的空間上也有著不同，甚至在藝術範疇與文化思維的認同對象上，更有著極大的差異性。

在討論日治時期時期的畫家與文學家的差異性之前，必須考慮的是在日本五十年的統治階段裡，文學界有著劇烈的改變，故而文學家在文學傳統上的革新因子或許多於傳統的延續。日本統治初期，為籠絡臺灣舊有的知識份子，往往舉辦揚文會，因此清治時期接受傳統文儒教育的知識份子在社會上的地位與所擁有的學識，仍然在當時受到應有的尊重與禮遇。但是在經過日本一、二十年的殖民統治後，總督府所建構的新式教育體制培育出的新知識份子卻因接受著與以往書院教育不同的教育思維，故思想體系的建構產生了差異性。誠然，要清楚的劃分新式教育知識份子與舊式教育知識份子為困難的，界線也會是模糊的，畢竟一位文學家的生平是無法用絕對性的二元性劃分法做判讀。在日治時期的台灣文化啟蒙階段，文

¹³⁰ 林衡道口述，洪錦福整理，《台灣一百位名人傳》，台北，正中書局，民73，頁39。

學的創作以詩、散文和小說為主，但在篇幅所限下，筆者在文學家的作品選擇上鎖定在發表小說或散文的作家為主，至於以詩作為創作重心的文學家如林獻堂、連雅堂、蔣渭水等人，並不列入作品象徵意義的討論之列。但是對於這些出身較早的文學家對後來文學家的影響極為重要，因此將著墨在影響力的探討，而不涉及詩作所隱藏的民族意識與文化認同的探討。

本小節著墨在對文學家的教育學習過程做分析與了解，因據此才能針對文學家所具有的台灣意識，與在作品中形塑台灣形象的背後因素做較為深入性的探討？另外，父母親所屬的家庭，甚或是整個家族的經濟情況，皆關係著文學家所處的社會階級與生活環境，因為創作者對週遭生活環境的凝視與體悟，實會反映在作品之中。故以下將先針對文學家的出生年代、出身階級與受教過程做分析。

表三、文學家的出身年代、出身階級與受教過程的統計：

賴和(本名賴河)	1894~1943	祖父賴知以弄鉞維生，父親賴天送以道士為業，家庭背景較屬民間的平民百姓生活。	十歲入書房學漢文，十四歲入小逸堂習漢文，台北醫學校畢業，被尊稱為台灣新文學之父。
陳虛谷(原名滿盈)	1896~1965	彰化和美塗厝厝人，出身於佃農，後為地主之子。	一九二〇年赴日留學，明治大學畢業。
葉榮鐘	1900~1978	彰化鹿港	受林獻堂資助赴日留學，東京中央大學畢業。
吳濁流	1900~1976	新竹新埔	台北師範學校畢業
蔡秋桐	1900~	生於雲林元長，入私塾學漢	約七、八歲時入私塾學漢文，十六歲才入元長公學校

續表三

		文須有錢有場所，因此由蔡秋桐十六歲才唸公學校推算，家中並不富裕。	就讀，接受日本教育。擔任「保正」兼任「製糖會社原料委員」。
王白淵	1902~1965	誕生於彰化縣二水村，父親常講林爽文的故事給他聽。	國語師範學校畢，東京美術學校圖畫師範科畢業。
謝春木	1902~1969	出生於台中州(今彰化縣芳苑鄉)。	國語師範學校畢，東京高等師範學校文科畢業，一九三一年遷居上海，一九六九年病逝北京。
張我軍(原名張清榮)	1902~1955	出身貧窮之家，父親在板橋經營小雜貨店，後改行做土木工程包商，生活拮据。	板橋公學校畢業，國立北平師範大學國文系畢業。
朱點人(原名朱石頭)	1903~1949	出生台北艋舺，家境貧寒，未成年時雙親便過世。	公學校畢業，進入台北醫學專門學校當雇員，並在南方熱帶醫學研究所擔任助手，專研細菌學。
張深切	1904~1965	生於南投草屯，為張玉書的養子。	啓蒙洪月樵，隨林獻堂赴日。入東京府立化學工業學校，寄宿高砂寮。後又入日

續表三

			本青山學院中學部三年級，後中斷學業啓程赴上海。
楊守愚(本名楊松茂)	1905~1959	生於彰化，父親是前清秀才。	彰化第一公學校畢業
楊達	1905~1985	台南新化，父親是中產階級知識份子。	台南二中畢(今台南一中)，日本大學文學藝能科夜間部。
楊雲萍	1906~1983	生於士林，祖父是舊式文人，父親在後龍行醫，受父祖影響極深。	先後在日本大學文學部，日本文化學院大學部文科修習文學，跟隨菊池寬、川端康成等日本文學大師學習。
吳新榮	1907~1967	出生台南將軍鄉，父親吳萱草是有名的詩人，創辦「白鷗詩社」。	在佳里行醫
王詩琅	1908~	父親王國琛台北艋舺開德豐號老布莊，經營布匹批發生意，家境不錯。	受教前清秀才王采甫，後入總督府附屬公學校。
翁鬧(可能是翁廷森的化名)	1908~1939 或 1940	生於彰化，出身於窮苦的農村子弟。	台中師範第一屆畢業生，服務五年後東渡日本留學，就讀日本大學。

續表三

楊熾昌	1908	生於台南	
吳天賞	1909~1947	生於台中市	青山學院英文科
張文環	1909~1978	生於嘉義梅山的大坪村，父親張察，經營竹紙業。	童年似乎曾入私塾，一九二七年入日本岡山中學、後進東洋大學文學部。
龍瑛宗(本名劉榮宗)	1911~1999	新竹北埔，父親是小商人，屬平貧窮的商人家庭。	台灣商工學校畢業，銀行職員。
廖漢臣	1912~	台北市	
巫永福	1913(1919?)~	南投埔里望族，兄弟多人行醫，是鄉間的仕紳典型。	日本明治大學文科
呂赫若(呂石堆)	1914~1952(?)	生於台中縣豐原潭子，父親是地主階級。	台中師範畢業，進入武藏野音樂學校聲樂科。
鍾理和	1915~1960	生於屏東，父鍾鎮榮經商，並曾在美濃經營笠山農場。	鹽埔公學校、長治公學校高等科畢業，入私塾學習漢文。
王昶雄(原名王榮生)	1916~	出生於淡水海商人家，雙親經常在泉州、廈門奔波，十三歲離	日本郁文館中學、日本大學文學系，後轉入齒學系畢業。

續表三

		開台灣，一九四二年齒學系畢業後，返回台灣淡水開設牙醫診所。	
葉石濤	1925~	生於台南，先祖經商致富，是台南有名的地主家庭。	台南州立第二中學畢業

從台灣文學家的家庭狀況可以了解，出身背景較少屬於地主或富商階級，雖如楊雲萍出生於醫生世家、王詩琅的父親經營布莊、呂赫若是地主階級，但是因為楊雲萍的祖父是舊式文人，王詩琅受教於前清秀才王采甫，與中國文人傳統有極多的接觸；而呂赫若雖然出身地主階級，而且出身年代較晚，但是由於受到俄法寫實主義及自然主義的影響，¹³¹所以不僅思想上傾向左派，而且在心態上也較靠近台灣的農民階級，最後甚至為信仰奉獻出自己的生命。至於賴和、張我軍和朱點人等文學家的出身階級則偏向於民間百姓的平民生活。相對於林獻堂、連雅堂等出身知名仕家或望族的舊式文人，出身年代較晚的文學家在社會階級上除偏向於社會的中產階級外，在文學作品的創作形式與關懷主題上，不再是感時傷懷的吟詩作對，而是以小說的形式做為闡述理念的創作形式，而且遣詞用句、描述情節往往更貼近一般平民百姓的生活。

被尊稱為台灣新文學之父的賴和，有著以弄鋏維生的祖父和以道士為業的父親，在成長的過程中所接觸的皆是台灣社會裡的一般平民百姓，家庭背景與台灣的民間生活產生極為緊密的關聯，因此在文學的創作主題上，以台灣平民百姓作為創作的角色是與賴和的日

¹³¹ 張恒豪，〈冷酷又熾熱的慧眼—呂赫若集序〉，張恒豪編，《台灣作家全集 呂赫若集》，台北，前衛出版社，1991，頁 11。

常生活產生密切連結的。另外在賴和的受教過程裡，十歲入書房學漢文，十四歲入小逸堂拜黃悼其為師學漢文，有四、五年的中國傳統教育的經驗，後來雖在十六歲時考入總督府所設立的台北醫學校，接受日文教育，但是在整個接受教育的思想形塑過程中，中國漢儒的教育已在日語教育前即已在其身上奠定極為穩固的基礎，因此之後雖又接觸到新式教育的薰陶，但以在行醫時期，為宣洩喪子之後而欲轉換環境時，寧願選擇台灣總督府資助的廈門博愛醫院服務，卻未試著踏入日本本島；甚至在民國二十年，張我軍在《台灣民報》發表〈致台灣青年的一封信〉，質疑以往的八股文章與只重詩韻相和的應酬文章無法表達社會現實的狀況時，¹³²賴和乃義無反顧的與中國的五四運動先驅者站在一起，嘗試以白話文創作，甚至崇拜魯迅、認同魯迅的創作觀這一點，都可看出對中國的認同。¹³³

對出生時代較早的文學家而言，當時台灣總督府對台灣社會所施行的同化政策尚未普及，而家庭教育裡中國傳統的詩書薰陶與倫理教化也很濃厚，因此文學家思想體系的形塑結構仍包含大量的中國傳統文化，加上本來居住於台灣的漢民族的血緣本就源自中國，故更加強化其視中國為祖國的認同觀念。而由於此認同的觀念，便間接的促使台灣的新文學家深受發生於一九一九年中國五四運動的影響。而這種影響不僅是將創作的文體轉化為白話文等創作形式與文體的改變，更重要的是將以往中國主流文學純粹是文人墨客以自我情感為中心的感懷抒憂，轉化成以凝視平民的貧苦與寫實性的鋪承社會大眾的生活為主要的創作。

若深究此種文學思想上認同的觸發點，若完全歸咎於因為文學家接觸濃厚的中國傳統文化與血緣的關係，或者過於絕對。觀察文學家的出身背景，自身家庭背景似乎並不如畫家般以出生地主階級或富商階級佔多數，父親是地主階級的除呂赫若之外，陳虛谷雖是地主之子，但是生父乃是佃農；另外，父親職業是經商或行醫，可謂家境較佳者有楊雲萍、王詩琅和巫永福等三人，餘者家境並不富裕，如王白淵在一九二四年暑假由日本返回台灣

¹³² 秦賢次，〈台灣文學的奠基者—張我軍〉，張恒豪編，《台灣作家全集 楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，台北，前衛出版社，1991，頁 133。

¹³³ 林瑞明著，《台灣文學與時代精神—賴和研究論集》，台北，允晨文化，民 88，頁 309。依其友人楊守愚的說法，先生(賴和)生平很崇拜魯迅先生，不單是創作的態度如此，即使在解放運動方面，先生的見解也完全和他「……所以我們的第一要著，是在改變他們(國民)的精神，而善於改變精神的，當然要推文藝……」合致。

交涉教職一事，欲回日本時，盲腸炎發作，動手術治療後仍依行程返回日本，但在日本東京上岸時，傷口復發，幸送醫才挽回生命。但是這醫藥費卻需父親變賣田產方得以清償，由此可知其家境並不十分富裕。綜觀日治時期的文學家，家境世代是望族或是地主、富商階級者，所佔的比例似乎比畫家來的低。

但是日治時期的文學家出國留學的比例並不算低，公學校畢業者有蔡秋桐、朱點人、楊守愚、王詩琅、鍾理和，台北醫學校畢業者有賴和，留學日本者有王白淵、謝春木、楊雲萍、翁鬧、張文環、巫永福、呂赫若、王昶雄、吳天賞，留學中國者有張我軍，這顯示出留學生為台灣社會文化領導階級雖非百分百正確，但是具極高程度的可信性，但是卻非絕對的，如賴和雖然未出國留學，卻被尊稱為「新文學之父」。因此在文學界裡，出國留學者並非如畫家的西洋畫家般，佔據社會中展覽的種種優勢，成為文化階級的新領導階級，而是出國留學者與未出國留學的文學家，一起為台灣的新文學發展共同努力。

對於日治時期的文學家而言，新文學的運動與文化啓蒙的理念是一體的，而且發表作品的場域是以平面媒體的報章雜誌為主，但是報章雜誌的審查權卻掌握在台灣總督府的手上，因此無法不和政治扯上關係。另外，台灣的文學本是中國文學的支流，兩者間的文化傳統關係是緊密不可分的。因此雖然在日治時期受到日本與西方現代文學的影響，但是發生於中國一九一九年的五四運動，卻也讓台灣的文學產生極大的轉變，畢竟在部分文學家的認同上，仍視中國為台灣宗主。因此以提倡白話文為革新中國文學的五四運動的影響下，台灣的文學家在對中國文學傳統的認知裡，亦對文言文的創作形式提出質疑，並嘗試以白話文來寫散文或小說。因此對當時台灣的文學家而言，文學傳統的延續並無斷斷，只是書寫的文字與形式產生轉化，隸屬於中國文學的傳統旗幟仍舊鮮明。因此如謝春木、王白淵、鍾理和等至中國作短暫停留或是長期居住打算的文學家並不在少數。

小結

對畫家而言，早期出身的如陳澄波、林克恭等人，因家庭因素的影響，對中國仍懷有一份濃厚的祖國認同感，因此在台灣島內工作機會不易有著落，或是中國境內有工作機會

的情況下，願意離開台灣的親人或環境，到中國擔任教職。但是在林克恭之後的台籍畫家，就極少人到大陸擔任教職了，甚至楊三郎在日本留學回國前，也僅好奇的到大陸幾個月就返回台灣。這種情況或許是因為日治時期較晚出身的畫家，對於中國是祖國的認同感已漸漸消弱有關。對於這些畫家而言，所接受的是日本新式教育，在殖民地的教育裡，日文的學習與日本文化的灌輸佔極大的部分，對於熟習悉日語和日文的東西洋畫家而言，語言已成為一種地位權勢的象徵，而此種優勢能力讓他們在日本本國與被殖民的台灣社會裡成為掌握文化優勢的階級。另外，在教育體制的受教過程中，語言與文字的學習已無法避免的將日本文化無意識的漸漸納入自我的思維體系裡。在中國與台灣的知識界皆以反對傳統文化，將中國傳統文化視為守舊、落後，而以西潮為現代的社會認知氛圍下，台灣的畫家將日日趨近認同以現代化作為號召的日本，也許是可能的。

在剖析日治時期的文學家與畫家時，文學家往往因著旗幟鮮明的抗日精神，使文學作品的價值似乎總是凌駕於繪畫作品之上，此種因政治意識形態給予藝術精神加分的評斷標準，總是令缺乏政治意識的畫家在面對民族意識的爭論時，顯得無法理直氣壯。甚至在書寫台灣美術史，論斷該時代畫家的美術史定位時，總會在建立真正屬於台灣的新美術的結論上打個問號，且似乎總停頓在間接從日本吸收歐美美術的觀念和技法，尚未建立自我民族的造型的階段。¹³⁴但是這樣的結論對於身為台灣接受新式教育的第一批知識份子的東西洋畫家而言是否過於簡單？尤其將一輩子的生命擲在畫筆與畫布起落間的畫家，由於身處在被殖民時代，社會變動如此劇烈，對作品的解讀若過於簡略，是頗為可惜的。因此在對作品詮釋時，若能與該時代的其他媒介進行對話，¹³⁵或許能在畫家的作品中獲得另一種的感知。因此，將同為藝術創作者的文學家與畫家的作品做一比較分析，或能為畫家的作品詮釋開啓另一種的可能。

出身地主與富商階級的畫家，雖然因階級的不同讓他們的眼睛較少深入到一般農民大眾的真實生活中，但是在對台灣自然景物與人文景觀所投注的情感卻是真實且深刻的。日治時期的文學家與畫家所出生的時代相近，同樣具有新文化階級的知識子身分，更是藝術

¹³⁴ 謝里法，《日據時期台灣美術運動史》，台北，藝術家出版社，1992，頁 236。

¹³⁵ 廖新田，〈符號分析、意義全是與閱讀策略——日據時代台灣美術研究面向的思考〉，《今藝術》，台北，典藏雜誌社，2003，頁 59。

創作者。身為被殖民的台灣人，必須在日本文化挾著西方現代化之名日漸成為台灣社會主流文化時，如何讓殖民者視為落伍與守舊的台灣文化不被同化或取代，或許是個最重要的課題。當時出身地主與富商階級者的畫家所占的比例高於文學家，而且除了出身較早的劉錦堂、張秋海、陳澄波與郭柏川曾至中國擔任美術學校的數年教職外(其中劉錦堂與張秋海甚至未回台灣)，後來的台籍畫家幾乎待在台灣本島從事專業畫家的工作或擔任教職，而畫作的主題皆是以寫生的方式，忠實的描繪出台灣土地的生活樣貌。此種對生長所在地的深刻觀察，讓畫家開始將目光轉向台灣本島的自然景觀與人文景觀。當畫家藉由自我的眼睛對台灣的土地進行凝視，並一筆一畫的呈現在畫布上時，經由畫家所擇取的風景與人物，已經在台、府展評審的「地方色彩」口號下，成為代表台灣的圖像象徵。

以畫家和文學家為例，到中國擔任教職的陳澄波、張秋海、劉錦堂、郭柏川、林克恭等西洋畫家，都屬於日治時期年紀較長的畫家，童年生活都在日治時期的武裝革命時期渡過，到一九一九年的文官統治時期，都已是十七、八歲，甚至是二十出頭的青年，而且除林克恭是生為板橋林家花園的後代，擁有極富裕的經濟生活，且父母皆安健外，其餘四人雖然能至日本留學，但都是父親去世，依靠其他親人的經濟支持，畫家廖繼春亦然。而如陳植棋、李梅樹、楊三郎、張啓華、陳德旺、洪瑞麟、陳清汾、呂基正、廖德政等人，總括而言在社會結構上是屬於地主或是富商階級的。至於膠彩畫家方面，雖然有潘春源、蔡媽達、許春山等人到中國的美術學校學習，但最後都沒有長留大陸。至於文學家方面，被尊為台灣新文學之父的賴和，出生於台灣割據之前，父親是平民階級，而張我軍、朱點人、的家境較為貧困，至於張文環、鍾理和、王昶雄的父親皆是商人階級，家境並無特別富裕。在文學家中，出身地主與士紳階級的唯有楊守愚、楊雲萍、王詩琅、巫永福和呂赫若。而其中至大陸工作或留學的，乃是出生背景較為貧困的張我軍與鍾理和，而張我軍更將中國五四運動的白話文運動引介台灣，使台灣文學界脫離清廷的吟詩作對，走向以白話文的書寫形式，使之更貼近台灣一般民眾的生活。

畫家與文學家的出身階級影響著個體觀看的形式，更直接的影響著創作的主题與內涵。對於日時期台灣的新知識份子而言，台灣總督府以西方現代化的觀點，解放台灣沿自

中國清朝的纏足、辮髮等人民的外在裝扮，並以西服和天足做為現代化的個人裝扮時，個人顯現於外的不僅只是個人隨意自由的選擇，更代表著一個現代文化位階的外顯象徵，這形成主體的思想符號成為表顯於外並可資辨認的符碼。這時，不論是出身平民的貧困階級或是地主階級、富商階級的知識份子，在西方現代化思潮的框架下，個體的外在裝扮成為一個符號表徵，代表著所受的教育與思維。對於將日本文化視為他者的新知識份子而言，認同台灣本島的意識成為抵抗日本同化政策的主體。但是在時代潮流一片現代化的呼聲中，新知識份子如何對台灣文化保持自省的能力？如何抗拒以現代化之名入主台灣的日本文化？甚至從出生即接觸日本同化政策與新式教育的台籍知識份子，將如何將自己定位成中國人？日本人？或是台灣人？此種身分認同與文化認同的關鍵，對身為被殖民者的台籍畫家與文學家而言，是在面對自我社會階級的框架侷限下另一個難解的問號，而在作品中再現台灣的自然景觀與人文景觀時，與日本畫家以異國情調的風格畫法表現台灣風土人的心態，必因認知的不同而對台灣風景、人物的觀看角度產生差異。台籍畫家藉由繪畫的眼睛，凝視著台灣這片土地上的自然風貌與人文景觀，並藉由繪畫語彙與符號象徵，建構出台灣在人民認知裡的形象，這與以浪漫的異國情懷描繪台灣是有著情感的深刻性差異。在以「寫生」描繪與觀察賦予台灣該時代的氛圍時，畫面裡的風景、人物、動物與植物已脫離攝影寫生的忠實性描繪，而是畫家藉由該物象表達「台灣」，此該物像是代表台灣的符碼，有著特定的符徵。

第五章 「台、府展」畫家畫作與文學家小說作品中的再現系統

藝術的創作是無法離開社會而生存。除了所接受的教育形塑出個體的價值判斷與思想體系外，與社會互動的過程中亦會產生思想的質變與社會的同化作用。日治時期的文學家與畫家皆是當時社會裡的新式知識份子，更屬文化階級裡的藝術創作者。因此筆者將這兩個藝術領域的作品做再現系統的探討，是欲藉此能勾勒出「台灣」在當時新知識份子的認知中是以何種的樣貌存在？而且這與知識份子所身處的社會階級是否存在著某種的相關性？

由於藝術創作是創作者將自我主觀的意念以藝術的形式表現出來，因此擅於使用文字的文學家用詩、小說或散文的形式，而長於使用色彩與畫筆的畫家則是用繪畫的形式。文學因為是使用文字，較之將意念轉化成具體圖像的畫家而言，抽象性的成分較高，但不論是隱含在藝術作品中或是明白顯現於作品中的符號意涵都是創作者主觀意念的呈現。因此對於生活在同個時代氛圍與社會的文學家與畫家而言，雖然藝術的表達形式存在著使用媒材與藝術創作思維的差異性，但見於近代東西方文化發展中文學與繪畫間存繫著緊密的交錯性，因此或許可藉由文學與繪畫作品中再現台灣符號的探討，為文學與繪畫兩者尋求之間相關性的媒介因子過程中，為日治時期畫家的作品開啓另一詮釋的可能性。

但因當時台灣是日本殖民地的關係，日治時期的文學家與畫家所承受的政治宰制力量遠勝於以往。尤其對於參展台、府展的畫家而言，現實的利益是在獲得展覽獎項後隨之而來的金錢與社會名望，因此台、府展的結果不只關係著經濟與文化資本的實質利益，其背後更間接累積著大量的社會資本與象徵資本。故畫家在選擇參展台、府展作品時的繪畫主題與表現風格時，除了需考慮自我意念的主觀表達外，展覽評審的審美觀與評審態度應該也是極為重要的考量。因此在選擇能入畫的台灣風景時，心中的尺是如何度量所選擇的風景？是以自我認知的台灣風景，或是猜測展覽評審所認知的台灣風景？尤其是在台、府展評審一直強調的「地方色彩」的框架下思考。但是對於此種現象，有些學者是以「二律背

反」¹³⁶或「雙重意義」¹³⁷，作為詮釋台籍畫家面對來自日本中央畫壇的台、府展評審，提出「地方色彩」的口號與形塑台灣真實風土人情與地理景觀時的相對應關係。

由於台籍畫家將台、府展的獲獎成就視為文化啓蒙的勝利表現，而且往往以一年的時間準備一幅畫作只爲了希望能展覽中獲得評審的青睞。因此在選擇參加展覽的繪畫主題時，實際上雖然是以展覽做爲優先的考量，但是藉由畫家的繪畫之眼注視台灣的風景時，其實是畫家藉此創作的過程重新認識台灣這塊自小生長的土地。東洋畫家郭雪湖曾經對獲得第二屆台展特選的〈圓山附近〉的選景過程提出說明：

展覽會的開幕本在秋季，但我因為這屆是勝敗的關鍵，自那一年的春間就著手準備，周詳計畫，切磋琢磨，如臨大敵。

最初是選擇畫材，雖然畫材並不是絕對條件，但卻是出品的先決條件，難免要一番的慎重。我為此整日在外面跑，自市區到郊外，甚至遠至鄉下。我不知道踏過好幾個地方，終於在圓山附近發現自己會心的畫境，後日畫成作品時，則題曰「圓山附近」。

本來圓山是遊玩的地方，許多騷人墨客，謂著吟春賞景而來到這裡，而我則為著「台展」出品作畫，偶然也選擇了圓山，這似乎與文人有共通的感情，畫意於是油然而生。¹³⁸

郭雪湖在跑遍台灣的市區與郊外，甚至是鄉下後，最後仍是選擇他住家附近「似乎與文人有共通情感」的圓山地區做爲他參加台展的繪畫主題，這種他自謂的偶然，其實是他審美感知的決定。感知活動沒有不牽涉到無意識符碼的。¹³⁹在郭雪湖自認爲偶然性選擇的背後，其實是因位於住家附近的圓山地區景物與他本身的美感經驗產生契和所致。對於公

¹³⁶ 廖瑾瑗，〈木下靜涯(1887-1988)與台灣近代畫壇—以台、府展的東洋畫部爲中心〉，《膠彩畫之淵源、傳承及其影響學術研討會論文專輯》，台中，台灣省立美術館出版，1995，頁 55~57。

¹³⁷ 王淑津，〈高砂圖像—鹽月桃甫的台灣原住民題材〉，《何謂台灣？近代台灣美術與文化認同論文集》，台北，雄獅美術月刊社，1997，頁 118~119。

¹³⁸ 謝里法著，〈郭雪湖·新美術運動裡的「台灣畫派」〉，《台灣出土人物誌—被埋沒的台灣文藝作家》，台北，前衛出版社，1997，頁 261。

¹³⁹ Pierre Bourdieu，林明澤譯，〈藝術品味與文化資產〉，Jeffrey C. Alexander，Steven Seidman 主編，吳潛誠總編校，《文化與社會》，台北，立緒文化出版，民 90，頁 260。

學校畢業且拜蔡雪溪為師的郭雪湖而言，想藉〈圓山附近〉一作入選「台展」，因此雖然自我的感情認知主導創作者，但是在獲得台展獎項的企圖心強過於自我情感的宣洩時，依據展覽規則而創作是每個想要獲勝者的思考重心。因此如何吸引台展評審的目光並取得評審的認同或是讚賞，應該是他當時選擇題材與畫風的標準。在如此的標準下，中國傳統水墨的審美認知極可能因第一屆台展時台灣社會上知名傳統水墨畫家的落選而產生動搖。而這是第一屆「台展」的獲獎結果對台灣美術界的另一層隱藏性的深遠影響。

但文學家卻沒如此的幸運。一方面台灣總督府並沒有在台灣本島設立相關性的文學獎項，而且在台灣島內也沒有日本文學家的地位如同美術界的石川欽一郎、鹽月桃甫、木下靜涯和鄉原古統般引領著台灣文學家，可被台灣文學家視為導師，但台灣的文學家卻因此不被官方所制定的體制框架所限制。另外，文學作品發表的場域雖然不多，且發表作品必須依賴官辦和私人出資所辦的報章雜誌，但是台灣接受日本新式教育的文學家們卻藉由日本認識了歐洲近代的文學思潮與文學家，而至中國留學的台灣文學家也從中國的近代的文學思潮，尤其是發生於一九一九年的五四運動中汲取養分，讓台灣的文學界掀起數次的浪潮，並且自由抒發個人所認同的理念思想。

在文學家發表於報章雜誌的小說所創造的主角人物，被文學家賦予某種特定的代表性後，小說主角已成為一種符號，並在小說建構的空間場域存在，並在進行認同或顛覆社會階級與文化的情節裡，賦予該角色固有的符旨與符徵的關係。由於日治時期的文學思想受到日本，中國與西方的影響，其中更與台灣的文化啓蒙運動和社會運動有著密切的關係，因此雖然未如畫家般受到展覽機制的鉗制，但是同樣的受到台灣總督府政治力的宰制，只是宰制的形式不同。

身為被殖民地的畫家，若要參加殖民母國所舉辦的官辦美展，且想要在展覽中獲獎，則遵守該展覽競賽的遊戲規則是不得已的做法。故在作品中畫家除表現自我主觀意念外，作品的表現風格是否符合展覽評審與觀眾成為重要的關鍵性因素，也因在如此的需求下，台籍畫家想要與日本畫壇產生「對立」的均勢成為不可能。加上當時台籍畫家在台灣本島所接收到的繪畫資訊並不多元，且大部分來自於留學日本內地的畫家介紹或自己到日本留

學所接觸到的，甚至是台、府展的評審感言與上屆台、府展的得獎作品風格，因此在如此封閉的學習環境下，台籍畫家想藉由不同的藝術思維給予「地方色彩」不同的詮釋是極為困難的。甚至在決定下屆的參展題材時，前一屆的台、府展評審與參賽者的作品往往是下屆參展題材的參考。在這個前提下，評審的角色因為主導著台、府展的整個風格走向，因此成爲一個很重要的決定性因素。由於台展的評審自第二屆起是由日本本地的帝國美術院教授擔任，來台時間約一個月，在這短短的數日光景裡想要對台灣本地的繪畫作深入的了解是不容易的，因此他們在日本國內時所接收到的台灣印象應該更能先入爲主的形塑出台灣的樣貌。故，在探討畫家在台、府展作品中的再現系統時，或許該先行了解日本畫家對台灣的符號認知，因為在日本評審的主導下，台籍畫家須以符合日本評審對台灣認知的觀感來表現台灣地區性的美術樣貌，如此在台、府展中的獲獎機率才能相對的提高。至於日本美術界是如何的建構出台灣的藝術印象，這或許可以經由回溯台籍雕塑家黃土水第一次以台灣的題材，在帝展獲得雕塑入選的作品裡得到解答。因為畢竟黃土水的雕塑作品是台灣人第一次以台灣本土的風土人物作爲藝術創作的主题，也是台灣首次以繪畫語彙的形式呈現在日本美術界面前。

但是在台灣的文學家方面，如林獻堂等人在一九二一年在日本東京創立的「台灣文化協會」雖然比黃土水獲得帝展的時間早了幾年，但是台灣文化協會所面對的是政治上的議題，對於形塑日本人所認知的台灣形象，並無多大影響力。甚至台籍文學家發表在各團體所創刊雜誌的文章都是以台灣民眾爲主要對象，並無刻意介紹台灣給日本民眾認識的文章，只有台灣總督府所舉辦的台灣博覽會才會刻意且有計畫的提供台灣某些特定的意象讓日本內地的一般民眾了解日本第一個海外殖民地「應該」是何種的面貌。至於台籍文學家的文章首次發表在日本雜誌上須遲至一九三四年楊逵的「送報伙」，因獲得日本《文學評論》徵文第二名，而得以刊登在該雜誌的一卷八號，並且因此聲名大噪。¹⁴⁰之後才陸續有台籍文學家的作品刊登在日本內地發行的文學刊物上，而台灣第一回的台灣文學賞則更是遲至一九四三年才由呂赫若與周金波獲得。

¹⁴⁰ 葉石濤，《台灣文學史綱》，高雄，文學界雜誌社策劃出版，春暉出版社，2003，頁 245~247。

相對於文學家進入日本文化界的步伐，日治時期的台灣畫家黃土水，在一九二〇年即以〈蕃童〉一作入選第二屆帝展，當時《台灣日日新報》曾在斯年十月十七、十八兩天裡大肆報導，使黃土水在一夕之間成為台灣最知名的藝術家。對於台灣第一位以雕塑作品入選日本官辦美展的藝術家而言，獲獎的事實不僅是個人的榮耀，更重要的是讓日本的美術界認知到台籍藝術家的藝術水準已達到日本內地的水平，而且也讓以殖民母國的文化優越姿態自居的日本，承認台灣人民的文化是被日本地位崇高的中央官方展覽所認同的。因此台灣人民並非是後藤新平所認知的只會「吸鴉片」、「纏足」和「蓄辮」的文化落後地區。作為台灣前進日本藝壇的第一人，黃土水的作品在官辦展覽的會場裡展出，作品的風格取向與題材表現不論是對日本帝展的藝術家或是台灣的畫家都是指標性的，但是這兩者的觀看角度勢存在著頗大的差異性：日本「帝展」的畫家與日本觀眾透過黃土水的作品認知台灣的風土人物與文化，並藉此建構出對台灣本島的認知；而台灣畫家則從黃土水作品裡得知取自台灣本土風貌的一般性題材如何將之轉化成藝術美的表現。因此在討論文學家與畫家在作品中的再現系統時，本章節擬將先對黃土水作品中繪畫符號如何再現台灣進行探討，再以此基礎的認知比對文學家與「台、府」展畫家的作品如何在黃土水之後，以何種的圖像符號再現台灣。

第一節 黃土水田園牧歌風格對台灣風貌再現的符號探索

一九一五年進入東京美術學校雕刻部選科生的黃土水，是台灣第一個至東京留學並研習西洋雕塑的藝術家。出生艱難貧窮木匠家庭的他，因總督府民政長官內田嘉矩的推薦，¹⁴¹獲得東洋協會台灣支部留學獎助，才有資金赴日並考入東京美術學校木雕科當選修生，後更以作品〈木刻仙人像〉參加東京美術學校入學考，獲進木雕科。¹⁴²

一九二〇年時，黃土水以〈蕃童〉(圖 1)獲得第二回帝展入選。在日、台媒體的大肆報導之下，由一沒沒無聞的留日學生頓時成為台灣社會尊敬與認可的專業雕刻家。具專業

¹⁴¹ 黃昭堂，《台灣總督府》，台北，前衛出版社，2002，頁 72、114。內田嘉吉於 1910 年 8 月至 1915 年 10 月 19 日分別擔任台灣武官總督佐九間左馬太、安東真美的民政長官，1923 年 9 月 6 日至 1924 年 8 月 31 日 20 日擔任台灣總督。

¹⁴² 顏娟英編著，〈徘徊在現代藝術與民族意識之間—台灣近代美術史先驅黃土水〉，《台灣近代美術代大事年表》，台北，雄獅圖書出版，民 87，頁 3~6。

雕刻家身分的黃土水，藉由日本中央官辦展覽的獲獎資歷晉身台灣社會的文化階級後，陸續接到台灣總督府、台北州委託訂製作品外，台灣總督府甚至安排黃土水為來台督察之裕仁太子的岳父—東久邇宮邦彥親王夫婦塑像。¹⁴³可見黃土水在日本官辦的帝展中所獲得的入選資格，猶等同於清治時期科舉考試的登科及第，是個台灣社會文化階級的符號象徵，依此進入台灣社會文化階級的高位階並擁有台灣社會大眾的尊重。

黃土水藉由藝術領域裡所累積的文化資本讓他增加了自身的社會資本、經濟資本，甚至是社會大眾在評定個體社會位階時所給予的象徵性資本，因此黃土水在此產生了階級的流動，由一般貧民木匠與留日學生的階級，轉變成位居社會文化階級結構的金字塔上層，甚至是社會階級結構的中上級階級。另外，台灣總督府與台灣社會所給予他的種種認可，根據的乃是日本內地所承認的獎項，這種象徵符號讓他所創作的作品被賦予至與日本內地畫家一樣的水平，此種成就可說打破之前隱藏在後藤新平所提出的「治台三政策」裡宣告著的台灣人民是無文化的被殖民者，¹⁴⁴是落後地區的居民認知迷思。

但是在黃土水的雕塑成就背後其實是隱含著某種弔詭的現象。從一位被日本殖民的台灣人晉身至日本本國中央官辦美展的藝術家，黃土水不僅是跨越台灣社會文化階級的藩籬，更是跨越了殖民與被殖民間文化認同的鴻溝。而這種的改變，可以說是在東京美術學校木雕科所接受的藝術訓練，將黃土水在大稻埕佛雕師店舖中所學習的民間福州系神雕技法轉變成主流正統的學院藝術。¹⁴⁵甚至若回歸到他能去日本學習雕刻的機緣，都是因為台灣總督府民政長官內田嘉矩的促成。因此他個人在黃土水學習雕刻的歷程中，有某個關鍵性的點是藉由殖民母國日本人的助力將他由台灣的民間雕刻匠推進到社會文化階級的金字塔頂端，而這除了他個人的努力與堅持外，在製作參展作品時極為成功的策略性考量也是重要的因素。

¹⁴³ 王秀雄，〈台灣第一位近代雕刻家—黃土水的生涯與藝術〉，《台灣美術全集 19 黃土水》，台北，藝術家出版社，1996，頁 34~35。

¹⁴⁴ 林柏維，《台灣文化協會滄桑》，台北，臺原出版社，1993，頁 193。後藤新平的「治台三政策」乃指：1. 台灣人怕死—要用高壓的手段來威嚇。2. 台灣人要錢—可以用小利誘惑。3. 台灣人重面子—可以用虛名籠絡。

¹⁴⁵ 王秀雄，〈台灣第一個近代雕刻家黃土水的藝術與風格探釋〉，《東海學報 37 卷》，台中，東海大學出版，民 85 年 7 月，頁 3。

在他選擇首次參加帝展作品的題材時，由於考量到作品裡台灣特色的問題，讓作品獲獎可能性因此大為的提高，這在他於《台灣日日新報》的訪談中曾提及：

．．．在學校中曾聽老師說，藝術不僅僅是描繪現實，而是得儘量將個性表現無遺，把握此原則，才能肯定其真正的價值，藝術的生命也是以此為依歸。我是台灣人，故想要表現出有台灣特色的作品。今年春天，學校畢業後隨即返鄉，多方面地思考後，最想表現的就是生蕃。¹⁴⁶

雖然黃土水此番自白是以「我是台灣人」自居，而且觀者也可清楚的瞭解黃土水對於參賽題材的選擇並不是以描繪現實為主，因為對受日本藝術教育的雕刻家黃土水而言，創作者本身所認知的真正價值與藝術的生命，應該是儘量將個性表現無遺。但是當成長於台北大稻埕的他想要表現出有台灣特色的作品時，卻是選擇了他所陌生的生蕃題材。由黃土水在創作過程中須借助台北博物館的森丑之助所做統計，並還得向友人借蕃刀與槍等武器才能完成作品的情況，約略可以了解到黃土水對生蕃的陌生。¹⁴⁷而此舉動也顯示出生於台北艋舺，十一歲時便搬到大稻埕且到日本留學的黃土水，對生蕃的了解是極為有限的。因此，黃土水在選擇「生蕃」作為台灣本土形象的代表時，其實是藉由日本殖民母國的眼光來觀看的。¹⁴⁸

另一方面，對於在外國留學，離家萬里的學子，在異鄉的孤單寂寞與思鄉情切，是否會加深黃土水對台灣生活的懷念？從小熟悉的城鎮與對故鄉人的情感是否應遠甚於對原住民的關懷？在這種異鄉遊子的心境下，黃土水最後仍是決定選擇對他而言較為陌生的題材，實在是值得深思的。為何此時的他認為最能表現出台灣特色者是所謂的生蕃，而非台灣街道上身著台灣衫的農民商賈？這是否意味著黃土水認為生蕃是最具台灣特色的想法裡，台灣漢民族的文化並不能代表台灣本土的特色；或者更實際的考量是，台灣的漢民族題材並不能引起日本評審的關注，唯有生蕃的異國情調方能吸引評審的目光，為帝展入選

¹⁴⁶ 顏娟英編著，〈徘徊在現代藝術與民族意識之間—台灣近代美術史先驅黃土水〉，《台灣近代美術代大事年表》，台北，雄獅圖書出版，民 87，頁 6。

¹⁴⁷ 顏娟英譯著，〈以雕刻「蕃童」入選第展的黃土水君〉，《風景心境〈上〉》，台北，雄獅圖書出版，2001，頁 124。

¹⁴⁸ 郭繼生，《藝術史與藝術批評的探索》，台北，國立歷史博物館，民 85，頁 253~254。

加分。因此黃土水會選擇此類自己不甚熟悉與不具切身情感的題材，應該是對參賽帝展策略性的考量。故此時期的黃土水爲了必須讓自己的作品在參加日本官辦美展能有入選獲獎的機會，因此在選擇創作題材時，是以日本內地人的眼光來審視何爲台灣的特色？或者更確切的說，是以猜測日本官辦評審對台灣意象的認同作爲選擇題材的依據。

這種展覽競賽性考量強於純粹藝術本質的〈兇蕃獵首〉與〈蕃童〉兩作，屬黃土水早期的作品，也是與自身的日常生活環境距離較大的作品。因爲不論是兇蕃獵首的習俗或是以鼻吹笛的蕃童，所呈現的皆是台灣高山原住民的形象與表徵，並不是當時台灣一般漢人所習慣的圖騰或符號，甚至黃土水在創作〈蕃童〉的一九二〇年，生蕃出草獵首的情況已極少出現。當回顧石川欽一郎獲得日本官辦美展入選的〈市街〉和後續的作品更可約略推測出日本內地的評審對異於日本內地風景的台灣景物是有著特殊的偏好與吸引力的。日本的官辦美展每次皆有數萬人次的參觀人潮，¹⁴⁹這對台灣總督府所統治的日本第一個海外殖民地台灣的印象之宣傳與認知是頗具影響力的，尤其在資訊缺乏和無法親身體驗的情況下，日本內地的人民憑藉著展覽會場裡，畫家作品中所獲得的象徵符號來認知台灣，拼湊出對台灣的概括認識，尤其是愈異於日本國內的風土人情的描繪，愈能引起無法親炙台灣土地之日本人民的目光與好奇心。因此黃土水在選擇參展題材時，應該是策略性的以評審較感興趣的題材作爲主要的思考方向，也就是製作日本內地較鮮見的題材。這對於接受日本官員幫助方能出國留學的台籍創作者而言，純粹藝術方面的認同是以超越政治上的意識形態，且在參與受訪時所提出「台灣特色」的說辭，應是以展覽評審爲考量的決定，不涉及政治意味的。

當然這個問題的確切答案在黃土水於 1920 年的《台灣日日新報》的訪問中並沒有正面性的提出回答，但黃土水於 1922 年《東洋》雜誌發表的〈出生於台灣〉一文裡曾對日本內地人對台灣人的錯誤印象提出看法：

…我過去六、七年來住在東京，常常碰到令人憤怒，或是抱腹絕倒的奇怪問題。

¹⁴⁹ 王秀雄，《日本美術史 下冊》，台北，國立歷史博物館，民 89，頁 60。第一回文展參觀人數，一個月的會期中有四萬三千人。之後逐年增加，到了第六回文展時，竟達到了十六萬人。

或問：「在台灣也像在內地一樣吃米飯嗎？」，或「你的祖先也曾割取人頭嗎？」等一本正經的詢問，令我與其是憤慨，不如說是可憐他們的無知。有一位我的日本朋友給我看他的家傳寶刀，說：「我下個月中旬將到台中拜訪親戚，想帶這把刀作為護身用。」滿臉一副下決心準備大冒險的表情。我雖然覺得很可笑，卻總是反覆不斷地澄清，台灣絕不是到處都有生蕃，而且即使在有生蕃的地方，也絕不是像那樣的可怕。我不停地提醒他們，最後總算理解的樣子。…¹⁵⁰

可見一九二二年的黃土水已經對日本內地人錯誤的認知感到憤怒，甚至希望儘量讓日本人能真正的認識台灣的真實與美。但是黃土水自己真正認同的台灣之美卻是自然的美，對於台灣的文化傳統卻是懷著鄙棄與質疑的態度。因上述引用文章的另一段落有著如下敘述：

…台灣實在是難得的寶島。只要曾經去過台灣的人，便會同意。例如，比內地的富士山高出許多的新高山(玉山)、雪山(Shiluvia)或秀姑巒山等諸峰，以及其他蜿蜒貫穿南北的中央山脈的高峰峻嶺，都具有自然的峻美。台灣西部在平野丘陵之間流動著數十條河川，翠綠的茶園瓜圃，都值得收入畫題，美如畫境。中部則綠色的稻波如浪，南部種植甘蔗田，還有高大的檳榔樹，茂盛的榕樹，林投樹林，還有竹林、鹽田、漁塭等，山裡盛產金、煤等礦物，以及木材、樟腦等，實在是南方的寶庫……看看台灣的家庭何處出現藝術的美與香呢？中等以下的家庭室內的裝飾千篇一律！在壁龕、或對聯的位置張掛著不值三毛錢的觀音關公土地神等印刷畫。而且中等以上家庭也不過是掛著應該被排斥的臨摹作風的水墨畫，或是騙小孩般的色彩艷麗的花鳥，偶而還會看到頭與身軀同大，活像怪物的人像雕刻，品味拙劣，極為可笑。¹⁵¹

因此在〈兇蕃獵首〉與〈蕃童〉後，將台灣傳統民間藝術視為拙劣、幼稚與可笑的藝術表現的黃土水，在一九二一年為帝展所作的〈甘露水〉(圖 2)中的女性形象完全是典型台灣女性的五官輪廓與身材比例，可說是台灣女性理想美的典範，但從作品的表現形式與美感經

¹⁵⁰黃土水，〈出生於台灣〉，《東洋》，第 25 年第 2、3 號，1992 年 3 月。譯文參見顏娟英譯著，《風景心境 上冊》，台北，雄獅圖書，2001，頁 127。

¹⁵¹黃土水，〈出生於台灣〉，《東洋》，第 25 年第 2、3 號，1992 年 3 月。譯文參見顏娟英譯著，《風景心境 上冊》，前引書，頁 128。

驗上都可看出來自西方美學觀的影響。作品〈甘露水〉中，裸體女性似乎是經由貝扇裡來到塵世的意念與表現的形式，與西方畫家波提且利的作品〈維納斯的誕生〉中維納斯站立在貝殼上，由春神輕輕吹送到陸地的意象彷彿相似。雖然台灣民間的戲劇表演蛤蜊精也有類似的表演形式，但是黃土水的〈甘露水〉已經過雕塑家的意念轉化成符合西方審美觀的作品。如此過於服膺於西方審美觀與重視崇高精神性的創作理念，要求當時正處文化啓蒙階段的台灣社會接受是極為困難的。中國文化的傳統思維在一九二〇年代初期仍是深刻的烙印在台灣人民的潛在意識，因此〈甘露水〉與一般社會大眾產生距離是可以預期的，而這可以從〈甘露水〉顛沛流離的命運看出端倪。¹⁵²

但是一九二三年後的黃土水卻創作出與農民生活極為關係密切的〈水牛〉、〈水牛群像〉(圖 3、圖 4)等作品，這是與作者所小生長的台灣土地與環境有著極為深不可分的情感的結合，而且將台灣特有的水牛、牧童、香蕉樹等台灣特有的圖像符號呈現在日本民眾與官員的面前，是以一種肯定台灣之美的做法，為台灣與日本作出明顯的符號區隔。〈水牛〉與〈水牛群像〉中的水牛，雖是從南洋引進台灣的品種，但是對台灣農村而言，尚未全面機械化的農耕所需的勞動力與生產力，皆與水牛有著息息相關的互動。因此牧牛的情景對於居住在台灣的人民是極為熟悉，而人與牛之間極為溫馨的情感流露，其實是隱藏著一份對台灣農村土地的關愛表現。這對於台灣總督府在台灣本島一味的以現代化、工業化建設之名統治台灣的政策，是一種隱藏性的反動。對留學日本並接受日本新式教育的黃土水而言，在殖民母國日本以現代化與工業化改造台灣之時，反憑藉著自己學自日本與西方的審美觀與藝術思維，將目光轉向台灣本土的民間生活與鄉村風光，創作屬於台灣特有的鄉土題材，可以說是台灣新知識份子面對日本殖民統治時，關愛台灣土地的一種表現。且在黃土水的作品中，由於寫實性的風格裡加入更多田園牧歌性與理想美的歌頌，更減低政治性的聯想與文化的排他性。

黃土水的藝術教育雖然在日本文化的薰陶下養成，但是在藝術創作時卻能思索紮根在台灣人民思想深處的文化認同。在透過魏清德介紹、由台北龍山寺委託製作的〈釋迦像〉

¹⁵² 林保堯，《百年台灣美術圖象》，台北，藝術家出版社，2001，頁 56。

的製作過程中，黃土水的確是以中國深層文化的思維為出發點。根據陳昭明的說法是黃土水參考了中國南宋畫家梁楷〈釋迦出山圖〉中的釋迦形態才完成石膏模型的。¹⁵³若是陳昭明的說法是有根據的，則黃土水為何獨鍾南宋畫家梁楷應是個有趣的問題。因為黃土水曾經在記者採訪時曾透露：「現在的台灣幾乎看不到什麼(藝術)，有的只是延續或模仿支那文化的罷了！」¹⁵⁴但是觀者若了解到從十四世紀以來中國畫家梁楷與牧谿(僧法常)在日本所受到的重視與地位，那留學日本的黃土水會自梁楷的繪畫中吸取養分，則不足為奇了。而且或許可以稍加確定黃土水的審美觀雖然日漸趨向日本文化的審美觀，但是在自我文化的皈依上仍會選擇靠近自己的審美觀與感受力較強的作品，所以黃土水在日本眾多的藝術裡仍舊會選擇中國梁楷的作品做為創作的參考，當然其中也考慮的一部分台灣人民接受度的緣故。

梁楷的〈釋迦出山圖〉(圖 5)是畫院精筆風格時期的代表作，比照黃土水的〈釋迦像〉(圖 6、圖 7)，後者的頭髮已將〈釋迦出山圖〉裡釋迦蓬鬆的髮型轉化成台灣傳統釋迦佛雕像的圓點髮式，在少了蓬鬆鬢髮的臉部，特意拉長的耳垂也只到臉頰的下方，減少了些許的誇張性。另外，迦裟衣摺的表現更趨向減約與俐落，消瘦清曠的人體因強調直線的服飾而顯得比梁楷所繪的釋迦更加清瘦，雙手合十所形成的三角形加上頭部與手肘所構成的另一個三角形，使整座雕像較之梁楷所表現的釋迦更形莊嚴，而臉部五官也在少了略顯誇張的長眉與蓬鬆雜亂的鬢髮，多了風霜皺紋的烘托下，更靠近台灣老者平心冥思的舒緩神性。釋迦像在追求寫實性的同時仍舊能兼顧人物神格化的崇高精神性，這可說是黃土水在雕塑藝術上極具成就的表現。這是長久以來接受日本學院美術學校專業繪畫訓練與文化薰陶的黃土水，在經由轉化與自我省思後，將自日本所習得的西方繪畫觀念與審美觀與台灣本身的文化及審美觀交相融合，再加入從中國繪畫文化裡所汲取的養分共同孕育的藝術結晶。在這裡已將政治的意涵與意識形態消融，有的只是藝術與宗教崇高的精神性。

對身為台灣人的雕塑家黃土水而言，作品中田園牧歌的抒情表現應該是最能呈現出台灣

¹⁵³ 王秀雄，〈台灣第一個近代雕塑家黃土水的藝術與風格探釋〉，《東海學報 37 卷》，台中，東海大學，民 85 年 7 月，頁 14。

¹⁵⁴ 黃土水，〈台灣的藝術係中國文化的延長與模仿〉，《台灣日日新報》，漢文版 4，1924 年 6 月 29 日，譯文參見顏娟英譯著，《風景心境 上冊》，台北，雄獅圖書，2001，頁 131。

灣風土人情之美的，而理想美的追求也能達到形塑台灣婦女典範的意圖，至於精神性的追求也能如同釋迦的塑像般表現在雕塑作品中。因此在面對台灣的圖像符號時，摒棄參加日本內地官辦的展覽後，黃土水似乎更能以自由且更為真誠的眼光凝視這塊他所生長的土地。但對照台灣首任文官總督田健治郎於一九一九年十月所提出的治台政策為日本內地延長主義的主張，¹⁵⁵黃土水於作品中表現與日本文化生活殊異的「台灣女性」的典範、中國傳統意味極深的「釋迦像」、台灣社會特有的「水牛」、「香蕉樹」和「裸身的小牧童」等種種象徵台灣的圖像符號，在另一個層面其實是在使觀者在觀賞畫作時，藉由視覺圖像的認知中了解黃土水是台灣人的事實，並藉此形塑出台灣的風土人情是有別於日本的。這種做法，與日本總督府一味想將台灣人同化成日本人的想法實際上是有些矛盾的。黃土水的雕塑作品對於台灣一般大眾而言，有可能比文字或言語更能直接的觸動百姓對台灣這塊土地的濃厚情感，尤其是佔有台灣人口多數的中下階層農民與勞工階級，而這些皆是屬於目不識丁甚至是無法以日語溝通或閱讀日文者。

根據《台北市政二十年史》的記載，一九三五年時，能說日語和閱讀日文的台灣同胞佔全台灣的 31.37%，到一九三八年時台灣同胞全家皆使用日語的「國語家庭」僅一百七十一戶。¹⁵⁶在總督府首善之都的台北，識字比例尚且如此低，何況是台北以外的地區。在百姓識字比率如此低的情況下，利用文字做為創作媒介的文學的影響力應該遠比以具像寫實風格為表現形式的繪畫作品的影響力低。或者，對一般百姓而言，因為觀賞繪畫較不受語言或文字的限制，因此不論是傳播或影響都極有可能取代了閱讀書寫或演講座談的傳播與影響力量。¹⁵⁷

黃土水作品裡所呈現的台灣符號，因為田園牧歌的抒情性與理想主義的風格表現，在某個層面上而言，使台灣文化與日本文化相互間的激烈衝突減低不少，也促成日本內地人對台灣這塊殖民地懷抱著異國情懷的憧憬。相對於居住在台灣本島的台灣人而言，在日本

¹⁵⁵ 矢內原忠雄著，《日本帝國主義下的台灣》，台北，海峽學術出版社，1999，10月，頁208。

¹⁵⁶ 尹章義，《台灣近代史論》，台北，自立晚報社，1993，頁218。

¹⁵⁷ Alberto Manguel 著，薛綯譯，《意象地圖—閱讀圖像中的愛與憎》，台北，台灣商務印書館，2002，頁151~52。在西元第六世紀時，教宗格列高利一世(Gregory the Great)曾宣示：「崇拜一幅畫是一回事，借圖畫學到可敬故事的深意又是一回事。寫作文字可以帶給讀者的，圖畫可以帶給不識字的人，帶給那些只能觀賞領會的人，因為沒知識的人可以在圖畫中看懂他們應該了解的故事，那些不識字的人也發現他們可以藉某種方式讀懂意思。所以，特別是對一般百姓而言，圖畫等同閱讀。」

內地一般大眾的認知中，台灣畢竟是民族意識認知中的「他者」，與日本文化有著殊異的性格與風土人情，無法深刻的體會台灣藝術家在畫作中表達的台灣特有符徵與符旨。但黃土水的雕塑作品提供了他們一個想像的空間，因此在想像與真實的距離中，日本的畫家對於「台灣」有了無限的解讀與詮釋。後繼的台灣畫家，在跟隨這黃土水的足跡想躍上日本中央官辦美展的舞台時，黃土水田園抒情式的表現形式與理想牧歌式的藝術風格，成為台灣畫家參加展覽的參考。在台灣總督府所舉辦的台、府展中，台籍畫家在寫生觀的影響與黃土水藝術思維的帶領下，將創作的目光聚焦在台灣當時的地理景觀與風土人情，並在其中尋求「異於」日本內地的獨特處，在追求「地方色彩」的觀念主導下，為台灣建構出自我獨特的視覺圖像符號，並將此種的符號認知結構藉由作品的展示植入日本內地或台灣本島居民的視覺記憶裡。

在黃土水之前的日籍美術教師石川欽一郎，藉由他任課的美術教育課程與水彩作品，培育出許多將自我的創作目光投注在表現台灣的自然與建築之美的畫家；但黃土水的雕塑作品卻將台灣畫家的眼光引領至關注於那生活在台灣這塊土地上的淳樸住民，為平常的農家生活鋪上一抹理想美的牧歌情懷。¹⁵⁸但是這種與真實生活有著差距的理想主義，雖然符合對台灣懷著異國情懷的日本人對殖民地台灣的期待，但是卻與真實生活於此的台灣民眾產生距離，故此時期的畫家作品與一味想和台灣民眾靠近的文學作品在表達的意念上有了不同。

而且回歸到畫家與文學家的訴求對象也是殊異的。因畫家以日本評審的審美觀為重，美術展覽的得獎與否是畫家重要的考量，而且由台灣教育會主辦，於台北樺山國小展覽的得獎作品，觀賞者乃以文化界人士與日本行政官員和中上階級的人士為主；但是文學家以文化啟蒙做為使命，作品的對象以一般平民百姓的認知為重。因此黃土水所提供的台灣圖像符號雖然以牧童與水牛等台灣鄉村的景象做為台灣圖像的代表，但是與土地的關係卻也著一段距離。作品中，駐足在天真的童稚與鄉間的野趣表達，並未牽涉到台灣人文景觀的

¹⁵⁸ 顏娟英，〈徘徊在現代藝術與民族意識之間—台灣近代美術史先驅黃土水〉，《台灣近代美術代大事年表》，台北，雄獅圖書，民 87，頁 10。

美感呈現，因此對台灣總督府的統治政策是無反抗性的，但卻對日本的觀眾提供了一個烏托邦的異國想像，這對台灣總督府一直以來想向日本國內宣傳日本第一個海外殖民地的台灣印象是有助益的，甚至裸體的牧童所代表的「原始與落後」更與官方所提倡的「現代與進步」作了相對性的比較。因此黃土水雖然以寫實的手法與理想美的表現形式提供日本的觀者一個異域的殖民地想像世界，但是他所形塑的台灣圖像符號在日本觀者的凝視下卻可能已產生了某種質變，甚或被賦予了某種的政治性。

第二節 日治時期台籍畫家畫作入選日本中央官辦美展與文學家小說入選日本中央評論雜誌中的台灣符號再現

台灣在一八九五年成爲日本殖民地的事實對台灣畫家所造成的衝擊，不僅是民族意識形態的認同，也間接的影響到藝術的被認同。在視日本內地爲母國的被殖民地的心態下，能擠入日本國內的官辦美展對於台籍畫家而言，比在台灣總督府所舉辦的台、府展得獎更具代表性，因此入選「帝展」成爲台籍畫家的最高榮譽。¹⁵⁹而爲了要參加東京中央展覽會之故，往往將較爲優秀的作品送往日本內地參加展覽，把較爲遜色的作品送往台展。¹⁶⁰在此種現實情況下，畫家自認爲較優秀的作品極可能是畫家作品中自我意念表述較爲深入、或是較符合該美學認知的作品。因此探討畫家在日本官展中獲獎的作品，不只可藉由得獎作品中的符號象徵更深一層瞭解台籍畫家的創作思維；且因爲獲得獎項的作品是在日本內地展覽，是直接與日本觀眾做面對面的接觸，因而更可由其中觀察到身爲台灣殖民母國的日本人民是如何觀看台灣這塊殖民地。故以下的論述內容，將針對台籍畫家於日治時期獲得日本中央官辦美展的作品進行探討。

日治時期除黃土水的雕刻作品入選日本帝展外，東、西洋畫家作品入選日本官辦美展者：¹⁶¹

一九二六年，陳澄波〈嘉義街外〉入選帝展。

一九二七年，陳澄波〈夏日街頭〉入選帝展。

一九二八年，陳植棋〈台灣風景〉、廖繼春〈有香蕉樹的院子〉入選帝展。

一九二九年，陳澄波〈早春〉入選帝展。

¹⁵⁹ 謝里法，《日據時代台灣美術運動史》，台北，藝術家出版社，1992，頁129。

¹⁶⁰ 鹽月桃甫，〈有關台灣洋畫之發達〉，《東方美術》，1939年10月，譯文參見顏娟英譯著，《風景心境 上冊》，台北，雄獅圖書，2001，頁534。

¹⁶¹ 謝里法著，《日據時代台灣美術運動史》，前引書，頁252~257。

一九三〇年，陳澄波〈裸婦〉、陳植棋〈淡水風景〉入選帝展。

一九三一年，廖繼春〈有椰子樹的風景〉入選帝展。

一九三三年，李石樵〈林本源後園〉入選帝展。

一九三四年，陳澄波〈西湖春色〉、廖繼春〈兩個小孩〉、李石樵〈畫室內〉、陳進〈合奏〉入選帝展。

一九三五年，李石樵〈編物〉、陳進〈化妝〉入選帝展。

一九三六年，李石樵〈楊肇嘉先生家族像〉、陳進〈山地門之女〉入選帝展。

一九三七年，廖繼春〈窗邊〉入選帝展改制後之第一屆新文展。

一九三八年，廖繼春〈窗邊少女〉，李石樵〈窗邊坐像〉入選新文展。

一九三九年，李梅樹〈紅衣〉入選帝展。

一九四〇年，李石樵〈溫室〉，林之助〈朝涼〉入選紀元二〇〇六年奉祝美術展(歷年之帝展、文展之擴大舉辦)。

一九四一年，陳進〈台灣之花〉入選新文展。

一九四二年，李石樵〈閒日〉、陳進〈香蘭〉入選新文展。

一九四三年，陳進〈更衣〉入選新文展。

一九一九年時，日本官方成立帝國美術院，把文展改爲「帝展」。¹⁶²期間在日本中央官辦美展得獎的西洋畫家有陳澄波、陳植棋、廖繼春、李石樵、李梅樹等五人，東洋畫家只有陳進、林之助兩人，且兩人都曾在日本留學。關於此種現象或許可歸因於這些留日學生因在日本生活多年，接觸日本畫壇的時間較長，較了解日本中央官辦展覽的風格取向，因

¹⁶² 李欽賢，《日本美術的近代光譜》，台北，雄獅圖書，民 82，頁 85。

此所創作的作品較能針對該展覽所要求的取向而作，故較能符合該展覽評審的要求並易獲得青睞。

台籍畫家在日本中央官辦美展獲得的獎項最高是入選，這於該展覽的得獎名次而言並不是最高的榮譽，或許這是台籍畫家的作品無法完全迎合展覽評審委員的品味，及展覽裡可能的派系因素作祟。¹⁶³但可以推測的是台籍畫家在日本中央官辦美展中的地位與作品，乃屬於邊陲地位。當時參加該展覽比賽的台籍畫家都是藝術學校或是藝術學校研究科的在學生，最多也只是剛自學校畢業者，年紀尚輕，能獲得日本全國性官辦美展的入選獎項應該是非常不簡單的，或許無法再過於質疑展覽評審的客觀性。但相對於一九一〇年，以十九歲之齡入選「文展」的岸田劉生、¹⁶⁴一九二九年，三十四歲的前田寬治以〈海〉一作獲得「帝展」特選的事實，¹⁶⁵台灣畫家在日本官辦展覽中僅得入選的事實，似乎也無法只單純的歸因於年齡的問題。

另外令人納悶的尚有東洋畫部的郭雪湖、林玉山等人為何無法在帝展、文展等日本官辦展覽的體系中獲得獎項？許多的猜測或許都有討論的空間，但是，相對的，在現有的解釋上也該有尋求變異的可能性存在。因此筆者認為在台籍畫家多幅入選日本中央官辦美展的作品裡尋求共通的符號與意涵，或許能較為深入的獲得其中的某些解答。

一九二六年陳澄波得獎的作品〈嘉義街外〉(圖 8)、一九二八年陳植棋的〈台灣風景〉(圖 9)、廖繼春的〈芭蕉之庭〉(圖 10)、一九三〇年陳植棋的〈淡水風景〉(圖 11、圖 12)、一九三一年廖繼春〈有椰子樹的風景〉(圖 13)，單從畫作題目的意涵上可以清楚的了解在每個畫題裡所標示的地名或植物名稱，幾乎都是屬於台灣所特有的區域性符號，「嘉義」街道、「淡水」風景，或是「香蕉樹」、「椰子樹」都是非日本本土的，是在「台灣風景」的建構中才會出現的圖像。猶如日本畫家三宅克己在一九一四年到台灣旅行寫生時，對台灣有著「好像外國」的感覺，而且對台灣的香蕉樹、相思樹、檳榔樹和椰子樹產生強烈的

¹⁶³ 王秀雄，〈台灣第一個近代雕塑家黃土水的藝術與風格探釋〉，台中，《東海學報 37 卷》，東海大學，1996 年，7 月，頁 11。

¹⁶⁴ 李欽賢，《日本美術的近代光譜》，台北，雄獅圖書，民 82，頁 75。

¹⁶⁵ 王秀雄，《日本美術史 下冊》，台北，國立歷史博物館，民 89，頁 195。

印象一樣。¹⁶⁶對於日本內地人而言，關於台灣的景物是屬於異於日本國內的視覺符號，也可說是站在「他者」的角度觀察台灣。石川欽一郎也曾在他所書寫的文章中提及「鑑賞台灣地區的風景時，首先要對照著，從日本的風景角度來考慮」、¹⁶⁷「如果形容內地是『山紫水明』的話，台灣的山水稱之為『山紫水明』仍然不夠。因為自然給人的感覺更為強而有力，因此可以稱之為『山青水光』之鄉」。¹⁶⁸

因此，在旅居台灣的日本人給予日本內地者所形塑的台灣印象中，台灣是異於日本的存在，是處於與日本相對的位置上，故在日本美術展覽的機制中，「台灣」的景物對於日籍畫家而言，不論是站在風土民情與地理景觀的角度上，都是與日本內地相異，是屬於「他者」的。從一九一九年，上山滿之進總督推行同化政策的七年之後，日本中央官辦美術展覽的評審委員在抉擇畫作時，似乎仍無法將台籍畫家與日籍畫家同放在純粹藝術領域中作考量，而將評審關注的焦點著重在如何表現出台灣所特有的景物、或異於日本本島的事物。故在一九二七年於台灣本島舉辦的台灣美術展覽會，地方色彩（或稱為炎方色彩、local color）會成為畫展評審多次強調的評審要素，似也已在台籍畫家獲得帝展入選的作品中嗅得些端倪。¹⁶⁹

台籍畫家雖然在參加日本官辦美展的作品中賦予許多台灣特有的景物，但是所關注的不只是台灣的自然風景，更多時候是將目光凝駐在台灣的人文風景上。畫布中的嘉義街頭、淡水風景、台灣風景，甚至以描繪香蕉樹或椰子樹為主的風景，都是台灣人從日常生活中所建構出來的人文景觀。嘉義街上的房舍、淡水的紅磚建築、在香蕉樹掩映下牆壁剝落的夯土矮舍，台籍畫家將台灣人民所建構出的台灣人文風景觀，藉由藝術的形式再現於日本觀眾眼前，宣告著它有別於日本的獨立性，甚且能與日本的傳統美相抗衡之姿，矗立在日本中央官辦美展的展覽會場。日本以武力使台灣成為日本的殖民地，一味的施行同化

¹⁶⁶ 三宅克己，〈台灣旅行感想〉，《みづゑ》110，1914年4月，譯文參見顏娟英譯著，《風景心境 上冊》，台北，雄獅圖書，2001，頁59~60。

¹⁶⁷ 石川欽一郎，〈台灣地區的風景鑑賞〉，譯文參見顏娟英譯著，《風景心境 上冊》，前引書，頁32。

¹⁶⁸ 石川欽一郎，〈台灣的山水〉，《台日報》，1908年1月23日，譯文參見顏娟英譯著，前引書，頁52。

¹⁶⁹ 賴明珠著，〈日治時期的「地方色彩」理念—以鹽月桃甫及石川欽一郎對「地方色彩」理念的詮釋與影響為例〉，《視覺藝術第三期》，台北，台北市立師院視覺藝術研究所，民89年5月，頁43~74。

政策，強調日本人與台灣人的共存融合，¹⁷⁰但卻在藝術的領域中極力的強調台灣的特殊性，這似乎是頗為弔詭且耐人尋味的現象。

對於台灣畫家所表現的台灣圖像，並非是全部都是忠實的描繪自然風景而已。從出生清寒家庭的陳澄波與農家出生甚至到日本留學都是靠妻子資助的廖繼春，在畫作〈嘉義街外〉(圖 8)、〈夏日街頭〉(圖 14)、〈芭蕉之庭〉(圖 10)、〈有椰子樹的風景〉(圖 13)所投射在畫作裡的人物與建構出的畫作空間中，觀者可以了解畫面裡所描繪的是「寫實性」的市井人物，而畫面所構築的場域都是一般居住在台灣鄉、鎮的社會大眾在日常生活裡觸目可見的生活場域。這兩位畫家將台灣一般百姓的生活場景呈現在日本觀者的眼前時，台灣居民的臉孔是模糊不清的，且在佔據較多畫面的建築物或是香蕉樹、椰子樹的映襯下，生活在如此空間下的每一個人民都被壓縮成相類似身形的同時，也意味著喪失了個人主體的獨特性。畫家在此以深入畫面空間的目光或居高臨下的視點，觀看著社會裡一般百姓的傳統生活方式，另一方面也凝視著自明治末年到大正時期即開始日益增多的西化建築。¹⁷¹這是身為日本殖民地的台灣，在傳統文化與日本現代化兩種異質文化間交融的社會真實面，也是畫家以旁觀者的姿態觀看著從小生活的這塊土地。或許此種對日常生活場景的注視，正是可以驅散幻想、詩意的一種手段，使人們想起在這真實的場域裡權力的操控與運作。¹⁷²這也是留日回台的畫家們，重新以在日本學習的繪畫語言與台灣的自然與人文進行著另一種不同於一直生活於台灣島內人民的「對話」與「視點」的呈現。¹⁷³是否有這種的企圖隱匿在台籍畫家所創作的台灣人文風景中，端賴當時觀眾心理層面的思維角度，但是離鄉背井後，方能更客觀的注視自己的故鄉，也是多方承認的想法。

而陳植棋的風景似乎與上述兩位畫家有著不同的關注視點。陳植棋〈台灣風景〉(圖 9)、〈淡水風景〉兩幅作品裡的建築物是台灣民間建築特有的符號，畫面中所使用的紅色也

¹⁷⁰ 矢內原忠雄著，周憲文譯，《日本帝國主義下之台灣》，台北，海峽學術出版社，1999，頁 210~211。

¹⁷¹ 施淑宜總編輯，《台灣影像歷史系列 見證— 台灣總督府 1895~1945(上)》，台北，立虹出版社，民 85，頁 128~164。西元 1895 年日人據台後，大量的西化風格建築到處聳立，與台灣傳統建築形成鮮明對比。如以改良式文藝復興式樣為建築特色的台灣總督府即是 1912 年 6 月興建，1919 年 3 月完工。

¹⁷² William Norman Bryson 著，丁寧譯，《注意被忽視的事物 靜物畫四論》，中國，浙江攝影出版社，2001，頁 83。

¹⁷³ 林惺嶽，〈跨越時代鴻溝的彩虹— 論廖繼春的生涯及藝術〉，《台灣美術全集 4 廖繼春》，台北，藝術家出版社，1992，頁 22。

與台灣民間所慣常使用的色彩產生關聯。雖然色彩本身有著多重的意義，而現在有種「台灣紅」的說法，是將台灣特有的紅色定位在桃紅色的說法。¹⁷⁴但是也有另一種認知是將台灣本島建築物、紅蛋、壽桃、紅龜粿、鴛鴦被的紅色與台灣的土地產生感性的連結，並且認為作為台灣的文化特色、亞熱帶的紅色不能定義為單一的顏色，而是一種台灣文化的記憶。¹⁷⁵因此將陳植棋所使用的紅色聯想成影射著畫家本身所創辦的「赤島社」，將「台灣」的特有顏色符號隱於其間，暗示著台灣文化有別於日本文化的獨特性，似乎也頗具適切性。另外，畫家所描繪的淡水在當時不只是觀光區，更是文人薈萃的地區，使用的技法則是以表現自我意念較為強烈的野獸派的技法，因此不論是在觀看風景的角度或是技法的使用上，畫家總是較偏向於自我身為台灣新知識份子的身分與思維，而較少將關注的目光投射在社會一般平民階級的範圍，也可以說較趨近於創作者自我的藝術思維或身為被殖民地知識份子之民族意識的意念表達。

至於一九三二年到一九三六年間入選日本中央官辦美展的畫家作品中，李石樵的〈林本源庭園〉(圖 15)、〈畫室內〉、〈編物〉和〈楊肇嘉先生家族像〉(圖 16)，陳澄波的〈西湖秋色〉，廖繼春的〈兩個小孩〉，陳進的〈合奏〉(圖 17)、〈化妝〉和〈山地門之女〉(圖 18)等較晚期的作品，畫家們所訴求的意念似乎也有所轉變(或許可以說日本評審有了不同的想法)。在這五年的入選作品中，如〈林本源庭園〉是台灣望族所建構的中式庭園，有著雕花的欄竿和精緻的庭園景；〈合奏〉則是兩位穿著優雅高貴服飾、配戴精緻飾物的臺灣閩秀，坐在中國風味濃厚的鑲鏤鈿椅上，吹奏著中國樂器。此時，畫家的作品主題似乎圍繞在台灣社會上層階級的生活環境與居家休閒生活，甚至其中以台灣原住民為主題的作品也是以山地婦女在樹下乘涼、閒話家常的悠閒場景作為畫作表現的主題。但是，雖然呈現在日本觀者面前的作品，是台灣社會結構中上層階級的生活文化，以穿著西式服裝或是精緻旗袍的體面士紳與家族成員、士紳家庭的精緻庭園文化和以音樂、繪畫等具文化水平的休閒生活為主，但是這些中上階層人士的穿著與家中的裝飾物，卻無日本文化的影子，這是個極為有趣的現象，甚至〈楊肇嘉先生家族像〉作品中的數位人物，都無人穿著日式服裝，畫

¹⁷⁴ 陳郁秀主持，〈台灣的顏色「台灣紅」的意義與推廣〉，《藝術家》346期，台北，藝術家出版社，2004年3月，頁230~235。

¹⁷⁵ 林志鴻撰文，〈台灣紅·文化虹膜艷艷綻放〉，《藝術家》346期，台北，藝術家出版社，2004年3月，頁236~243。

作後面的背景也以台中公園標示出該家族的所在地，而非日本的某觀光勝地。而這似乎透露出畫家隱藏在內心深處的某些意念。

此種上層階級的繪畫主題，除了是出生富商與地主之家的李石樵與陳進的日常生活寫照外，此時在中國與台灣擔任教職與生活日趨穩定的陳澄波與廖繼春也可說是已擠身台灣社會的上流階層了。而這段時期剛好介於一九二七年「台灣省美術展覽會」開辦後五年與一九三七年總督府推行皇民化政策的前一年。在日本統治近三、四十年後，台灣的新式知識份子雖然接受了日本新式教育，但是在「日本化」與「現代化」之間，乃選擇了與「現代化」靠攏，而且更將台灣上層階級的漢族精緻文化呈現在日本內地的觀者眼前。雖然此種做法無形中難免會與台灣總督府為宣傳殖民地台灣建設的想法與政策加分，但是畫家作品中極為濃厚的中國文化氛圍看在日本觀者的眼中，是否也更加突顯出台灣文化傳統與日本文化的相異性？若真如此，則此刻台灣本土的精緻文化已是台灣畫家認同台灣本土的無聲宣言。

至於一九三六到一九三八年，入選日本帝展改制後為新文展的畫家僅廖繼春與李石樵兩位。較為特別的是入選的作品〈窗邊〉、〈窗邊少女〉(圖 19)和〈窗邊坐像〉(圖 20)皆與窗戶產生關聯。這兩年間，畫家作品的主題，從描繪室外風景等公領域的創作空間，轉向「窗戶」內此種屬於私領域的空間形式。¹⁷⁶此種現象，難免令人與一九三七年七月七日，拉開中日戰爭的序幕蘆溝橋事件，產生聯想。¹⁷⁷此種政治局勢，讓身為日本殖民地的台灣也進入備戰狀態，故一九三七、一九三八年正是台灣人民處於日本與中國即將爆發戰爭的過渡時期。因此窗口似乎有著畫家內心隱藏的意諭：由狹窄的室內空間透過窗戶進入到戶外的空間，但是戶外的空間形式仍是隱晦不明的，而畫家藉由作品裡將自我心情不經意的流洩出來。

由上述的分析可以了解，對於及畫家入選日本中央官辦美展的作品在一九二六年~一九三三年間，入選作品的表達內容幾乎是描繪台灣的人文景觀。對照一九二四年日本京都

¹⁷⁶ Griselda Pollock, 陳香君譯,〈現代性與陰柔氣質的空間〉,《視線與差異 陰柔氣質、女性主義與藝術歷史》,台北,遠流出版社,2000,頁 89~95。

¹⁷⁷ 黃昭堂著,黃英哲譯,《台灣總督府》,台北,前衛出版社,2002,頁 166~167。

東洋畫家菊池契月發表以唐朝仕女為形象而作的〈立女〉(圖 21)、與一九一九年廣島晁甫〈青衣女郎〉(圖 22)裡穿中國旗袍的仕女和一九二六年藤島武二以穿戴中國清朝頭式與服飾所做的〈芳惠〉(圖 23)，¹⁷⁸日本畫壇在一九二〇年代左右，異國風情的書寫成為該時期的重要潮流，而當時留學日本的台籍畫家也直接受到該思潮的影響，因此在畫作裡，描繪日本人民較為陌生的台灣風景，不僅較易入選官展，而且也間接促成對自我生長地的關注角度。

一九三三年後入選日本官辦美展的台籍畫家作品，除陳澄波的〈西湖春色〉是描繪中國杭州西湖的景色外，幾乎所有的作品都以人物為作品主題，而且大部分作品裡人物所穿著的服飾都以旗袍、西方服飾為主，顯見台籍畫家在選擇主角的身分認同時，對於源自中國的台灣本土傳統文化與透過日本傳入台灣的西方現代化的認同度上，在潛意識裡仍凌駕於對殖民母國—日本文化的認同。

另外，入選日本中央官辦美展的都是留學日本的畫家，這乃是如上所述留日的台籍畫家較為熟悉日本的畫壇文化與思潮，故比留在台灣從事繪畫的畫家更有優勢入選日本本國所舉辦的官辦美展，¹⁷⁹因此也藉此間接奠定自己在台灣畫壇地位與確認專業畫家身分。故對於這些家庭背景若非書香世家或富紳的弟子，至少是中產階級家庭的後代的留日畫家而言，能至日本國內留學，接受日本本國的教育，成為必要的途徑。¹⁸⁰但是有些弔詭的是，由於須畫出有別於日本的異國情調，因此描繪出台灣本島的特色，成為重要的參賽取向，因此在接受日本學校教育薰陶的台籍畫家，在畫作裡顯現出濃厚的台灣地方特色，標示著自我生長文化的獨特性，強調出台灣文化與日本文化的極大區別，也讓畫家的作品較能引起評審的注意。這種方式反成為台籍畫家在面對台灣總督府所施行的同化政策時，利用繪畫創作進行文化同化或強化的另一種逆性思維。

至於台籍文學家入選日本雜誌或徵文入選的作品，在時間上晚了繪畫八年之久(畫繪畫最早入選作品是一九二六年陳澄波的作品〈嘉義街外〉入選帝展)。而入選日本國內雜誌的

¹⁷⁸ 王秀雄，《日本美術史 下冊》，台北，國立歷史博物館，民 89，頁 154~155。

¹⁷⁹ 邱天助，《布爾迪厄文化再製理論》，台北，桂冠圖書，2002，頁 177。「因其階級地位而擁有大量文化資本的學生，也就是熟悉獨斷文化的學生，其學業成就必然高於對此文化保有相當距離的學生。」

¹⁸⁰ 謝里法，《日據時代台灣美術運動史》，台北，藝術家出版社，1992，頁 74。

作品有：

一九三四年，楊達的「送報伙」，因獲得日本東京《文學評論》徵文第二名，而得以刊登在該雜誌的一卷八號。

一九三五年，呂赫若的處女作〈牛車〉也刊登於東京《文學評論》二卷一號。

同年，張文環的〈父親的顏面〉則入選日本《中央公論》小說徵文第四名。

一九三七年，龍瑛宗的〈植有木瓜樹的小鎮〉入選《改造》春季號(十九卷四號)徵文佳作。

出生中產階級的楊達，深受文學家托爾斯泰、雨果的影響，¹⁸¹較關懷低下階層平民百姓的艱苦，因此思想上較具濃厚的社會主義思想。¹⁸²作品〈送報伙〉一九三二年時受賴和推薦，於《台灣民報》發表，但只刊登了前半段，¹⁸³後半段因描寫日籍人士強佔農民土地而遭禁，但卻參選日本東京《文學評論》第一屆文學作品募集獲得第二獎(首獎缺)，¹⁸⁴這或許是日本內地的接受力寬闊於台灣本島的日本統治者吧！而楊達在作品中的主角到東京求職時所碰到的日本人有如派報所老闆以欺壓和剝削弱勢族群為期生存之道的日本人，但也有如對他極為親切的木賃宿底老闆、一起送報並幫助他的田中君，以及最後介紹他到玩具工廠上班並且策動罷工讓派報所老闆低頭的佐藤君。¹⁸⁵因此在整篇文章中，楊達所闡述的乃偏向於社會主義的思想，而這也在文章中有說明：

……不錯，日本底勞動者大都是和田中君一樣的好人呢。日本底勞動者反對壓迫台灣人，糟蹋台灣人。台灣人吃苦的是那些像把你底保證金搶去了以後再把你趕出來的那個老闆一樣的畜生。到台灣去的大多是這種根性的人和這種畜生們底走

¹⁸¹ 許俊雅，《日據時期台灣小說研究》，台北，國立編譯館主編，文史哲出版社印行，民 88，頁 237。

¹⁸² 楊達，張恒豪主編，《台灣作家全集 楊達集》，台北，前衛出版社，2004，頁 11。

¹⁸³ 楊達，張恒豪主編，《台灣作家全集 楊達集》，前引書，頁 9。

¹⁸⁴ 許俊雅，《日據時期台灣小說研究》，前引書，頁 238~239。

¹⁸⁵ 楊達，張恒豪主編，《台灣作家全集 楊達集》，前引書，頁 15~58。

狗！……」。¹⁸⁶但是在小說的結尾，楊逵也對台灣的當時現況以「我滿懷著確信，從巨船蓬萊丸底甲板上凝視著台灣底春天，那兒表面上雖然美麗肥滿，但只要插進一針，就會看到惡臭逼人的血膿底迸出。」¹⁸⁷

這番話可作為對台灣當局統治者的控訴。但是更重要的是，在這篇文章中，楊逵以人道主義的立場客觀的表達身為被殖民者在看待統治階級的日本人時，仍能感受到日本人中仍有所謂的好人，而台灣本島人裡也有靠著日本人所賦予的權勢欺壓本島人者，如身為台灣人的該村村長與主角擔任巡查的哥哥都是與日本人一起欺壓台灣勞動人民的幫兇。因此在〈送報伙〉裡，殖民者\被殖民者≠欺壓者\被欺壓者，因此在文章中雖然詳細的描述台灣農村被發展糖業的大資本家剝削土地與勞力的過程，但是在主角銀軍於東京的工作遭遇上，卻讓他遇上好心的日本人，因此，「階級問題」或許強於「台灣意識」了！¹⁸⁸

至於呂赫若的〈牛車〉，所描寫的是因汽車與柏油馬路的優勢競爭力，讓駕駛牛車營生的主角楊添生一家生計陷入困境，甚至需要暗許老婆出外賣淫賺取生活所需的悲苦。當日本施行的現代化政策時，並沒有為台灣貧窮的農民設想出適合的配套措施，甚至規定在馬路中央駕駛牛車要被罰款二圓、沒有押租錢就不能租田種等政策，不僅使台灣農村傳統經濟瓦解的過程，更讓台灣農村日趨破產的農民憎恨著新財富的擁有者，並進而敵對那逐漸降臨的機器文明。在這篇文章裡，作者藉由主角楊天丁的遭遇間接反映出當時台灣的小農經濟，在接受日本統治者施行現代化的過程，如何以直接且笨拙的姿態去表達反抗。¹⁸⁹對於描寫這身為被日本殖民統治的台灣農民如何在現代化的名義下，在時代遽變中，身不由己的被捲入生活困苦陰暗深淵，無法自拔，最後甚至以犧牲生命作為抗議所描寫的農村景象，應該是日據時代百分之八十的台灣窮苦農民生活的真實寫照。¹⁹⁰

而龍瑛宗〈植有木瓜樹的小鎮〉發表於日本對華侵略全面開始的一九三七年，刊登該

¹⁸⁶ 楊逵，張恒豪主編，《台灣作家全集 楊逵集》，前引書，頁 56。

¹⁸⁷ 楊逵，張恒豪主編，《台灣作家全集 楊逵集》，前引書，頁 58。

¹⁸⁸ 陳芳明，〈放膽文章拼命酒—論楊逵作品的反殖民精神〉，楊逵，張恒豪主編，《台灣作家全集 楊逵集》，台北，前衛出版社，2004，頁 330~332。

¹⁸⁹ 施淑，〈最後的牛車—論呂赫若的小說〉，呂赫若，張恒豪主編，《台灣作家全集 呂赫若集》，台北，前衛出版社，2004，頁 305~306。

¹⁹⁰ 葉石濤，〈呂赫若的一生〉，呂赫若，張恒豪主編，《台灣作家全集 呂赫若集》，前引書，頁 300。

文的日本《改造》雜誌所舉辦的徵文，得獎者泰半是馬克思主義的信徒，因此該雜誌的風格乃是偏向於社會主義。¹⁹¹該小說內容所敘述的是畢業於中學的主角陳有三，接受了街役場(即今之鎮公所)月薪二十四圓的職位，也期許自己能在第二年考上普通文官資格與律師考試的心態來到這植有木瓜樹的小鎮。但這最初懷抱著青雲之志來到這個小鎮，並且將自己視為比鎮上的居民更為優秀的知識份子，卻在周遭環境的影響與失戀的打擊下日漸消沉。¹⁹²文章裡，小說中的主角陳有三並沒有對日、台職員間懸殊的差別待遇和生活環境等不公平的待遇產生任何抵抗的意識，反而是對身為被統治者的己身命運產生消極式的包容，¹⁹³甚或是希望自己透過努力有天能擠身日本階級，與日本人享有同等的待遇。但是在整個社會因素與生活週遭環境氛圍的影響下，主角陳有三卻逐漸的走向自棄與墮落之途。¹⁹⁴因此，在這部小說裡，除了翠娥那身患肺病的瀕死哥哥懷著生命的熱情外，幾乎所有的生命都呈現出茫然與空虛。¹⁹⁵

對於楊達的《送報伙》、呂赫若的《牛車》到龍瑛宗的《植木瓜樹的小鎮》，尾崎秀樹有以下的評論：「如果按照年代順序讀一下這三部作品，從某種程度上，我們似乎可以看出台灣人作家的意是從抵抗到放棄，進而屈服這樣一個傾斜的過程。」¹⁹⁶對於出生於一九〇五年的楊達、一九一一年的龍瑛宗和一九一四年的呂赫若而言，各出身於中產家庭、貧窮的商人家庭和豐原的地主家庭，在小說的創作上也擁有不同的觀點。但是基本上以這三部小說而言，挾雜著抗日意識的民族思想在新一代以日語為創作語言的知識份子心中已漸漸消弱，取而代之的是社會主義中對階級對立的探討與對社會現狀的妥協與無奈感。相對照於日本當時也是普羅文學盛行的時期，¹⁹⁷或許這也意味著，對於當時台灣在日據時期出生的知識份子而言，殖民母國日本的影響已強於素未謀面的中國。

¹⁹¹ 許俊雅，〈冷筆寫熱腸——論呂赫若的小說〉，龔鵬程編，《台灣的社會與文學》，台北，東大圖書公司，民 84，頁 33。

¹⁹² 龍瑛宗，張恒豪主編，《台灣作家全集 龍瑛宗集》，台北，前衛出版社，2004。

¹⁹³ 羅成純，〈龍瑛宗研究〉，龍瑛宗，張恒豪主編，《台灣作家全集 龍瑛宗集》，前引書，頁 238~241。

¹⁹⁴ 羅成純，〈龍瑛宗研究〉，龍瑛宗，張恒豪主編，《台灣作家全集 龍瑛宗集》，前引書，頁 267。

¹⁹⁵ 尾崎秀樹，〈台灣文學備忘錄——台灣作家的三部作品〉，《舊殖民地文學的研究》，台北，人間出版社，2004，頁 238。

¹⁹⁶ 尾崎秀樹，陸平舟、間ふさ子共譯，〈台灣文學備忘錄——台灣作家的三部作品〉，《舊殖民地文學的研究》，前引書，頁 239~240。

¹⁹⁷ 周佳榮，《近代日本文化與思想》，台北，臺灣商務印書館，1994，頁 122~127。

日本自一八九五年統治台灣，一九二〇年時，黃土水的〈蕃童〉雖然入選日本官辦的第二回帝展，但卻等到陳澄波於一九二六年的〈嘉義街外〉入選帝展後的隔年十月才舉辦「台灣省美術展覽會」。雖然可說是一九一八年到一九二七年間約十年的「文治發展期」，日本文官總督實行文治教育所孕育的果實，¹⁹⁸但「台展」的範疇卻僅止西洋畫部和東洋畫部，少了雕塑部。這種漏掉比油畫更早獲得日本中央官辦美展殊榮的雕塑部，是否令人起疑：「難道西洋畫部是東洋畫部的陪襯，而且是爲了不被質疑想要推廣日本國畫—東洋畫的意圖？」尤其是第一屆台展時，台展三少年入選所引起的社會輿論，更令社會大眾將焦點集中在東洋畫，讓東洋畫在此被炒熱了起來。但是相對於台灣文學界的「台灣民報」終於也於一九二七年獲得在台灣島內的發言權，成爲台灣人唯一的言論報導機關，¹⁹⁹可以了解台灣總督府在一九二七年對藝文界的態度是較爲開放的。但是諷刺的是，在一九二六年時，因意識形態不同而產生思想路線分歧的台灣文化協會，終於在一九二七年分裂成共產主義的連溫卿派與走溫和改革路線的蔣渭水、蔡培火所組成的「台灣民眾黨」。²⁰⁰

在台灣社會思想紛亂的狀態下，一九二〇年時，台籍畫家入選日本帝展的作品取向與日本畫壇流行異國情調的潮流是相互應和的，而且台灣本島的漢族文化異於日本的大和文化的現象，正爲台籍畫家入選帝展提供一個極佳的繪畫題材。因此，台灣的人文風景成爲畫家描繪的題材，而日本的觀眾也在椰林、竹林、香蕉樹和台灣的傳統建築與街道所構築的空間裡，認識首個海外殖民地所散發出的異國氛圍。但隨著一九三〇年，台灣文學界所引發的中國與台灣本土意識的論爭，與一九三四年後，中日戰爭的日漸白熱化，台灣畫家將關注的視點投注在身邊的人物上，而也很明顯的是，除了陳澄波的〈西湖春色〉外，廖繼春的〈兩個小孩〉、〈窗邊〉、〈窗邊少女〉（圖 19），李石樵的〈畫室內〉、〈編物〉、〈楊肇嘉先生家族像〉（圖 16）、〈窗邊坐像〉（圖 20）、〈溫室〉、〈閒日〉，李梅樹的〈紅衣〉（圖 24），陳進的〈合奏〉（圖 17）、〈化妝〉、〈山地門之女〉（圖 18）、〈台灣之花〉、〈香蘭〉（圖 25）、〈更衣〉，林之助的〈朝涼〉等作品，所關注的都是「人」，而且從公共領域轉變成私領域的角度，甚至人物的裝扮以台灣傳統服飾和現代西化的服飾佔多數，穿著日本服飾入畫者較

¹⁹⁸ 謝里法，《日據時代台灣美術教育史》，前引書，1992，頁 94。

¹⁹⁹ 謝里法，《日據時代台灣美術教育史》，前引書，頁 95。

²⁰⁰ 黃昭堂，黃英哲譯，《台灣總督府》，台北，前衛出版社，2002，頁 142~143。

少，由這可以顯見台灣社會在受日本影響下以日漸西化，而且此種傾向也為日本島內的民眾所接受。

此種情形相對於文學家楊逵〈送報伙〉所強調社會主義中台灣人與日本人的平等性，呂赫若〈牛車〉中台灣社會現代化的情形，和龍瑛宗〈植木瓜樹的小鎮〉文中所描繪出台灣知識份子的虛無與無奈，文學家與畫家在面對當時台灣社會的轉變時，其實都有深刻的體會。只是當畫家須在尺寸的畫面裡經營參加展覽的作品時，「唯美性」性的畫面追求與該展覽評審的接受度，成為重要的考量依據，而將台灣上層階級的精緻文化入畫也成為一種極佳的繪畫題材，甚至也以寫生的觀念掌握到當時社會的脈動。而文學家基本上所關注的也是「人」，但是更強調出人與社會環境間的互動，並以人類共通的情感為訴求，排除掉狹隘的民族意識，以日台平等的觀念呼應出隱藏於社會底層勞動人民的心聲，並為此獲得日本島內的認同。但是同樣無法避免的是，如同楊逵、呂赫若和龍瑛宗以日語創作一樣，猶如龍瑛宗小說裡的主角陳有三般：在日本近五十年的統治下，向日本文化認同，是當時的知識份子無法避免的宿命。而這也是即將要在下一小節裡探討的重點。

第三節 「台、府展」畫家作品中有關階級、空間與植物圖像的再現符號

日治時期的畫家與文學家都是屬於社會結構的知識份子階級，也是組成文化階層的一部份，甚至在一九二〇年以後，不僅受過新式教育的知識份子成為社會各部門的重要角色，甚至受過高等教育的留學生也日漸成為社會領導階層的重心，引領著社會文化的走向。²⁰¹

生活在社會的氛圍裡，創作者無法擺脫社會對個體產生的影響，因而在日治時期的畫家與文學家的作品裡，應該也可以尋出屬於該時代共同特有符號。在這張張的畫幅與篇篇的小說中，隱藏著蛛絲馬跡的線索，引領著觀者進入日治時期的社會氛圍與時代環境裡。

對於日據時期的台籍畫家而言，雖然在日本內地所參加的中央官辦美展，評審者乃是位居日本主流派帝國美術院的審查委員。但「帝展」在一九二〇年代時，適逢日本的大正民主時期，東洋畫部的竹內栖鳳、鏑木清方、平福百穗、荒木十畝、松林桂月…等都有具代表性的作品產生；至於西洋畫部的主流風格雖然是外光派，但是仍受到在野美術團體的影響，如野獸派以後的作品也日漸增多，如藤島武二、滿谷國四郎…。²⁰²

但是，對於一九二八年後，台灣總督府從日本帝國美術學院所聘請的「台展」評審們，在面對台展時，或許評審的態度是極為認真的，但是其參展作品是否能對台灣的畫家有所啓迪，卻有待商榷。如第七回的台展，藤島武二與結城素明分別擔任東、西洋畫部的評審時，藤島武二僅送來〈波〉、〈淡水風景〉兩件小作，而結城素明的〈山查子〉也僅只是泛泛之作；²⁰³第九回的荒木十畝(1872~1944)、川崎小虎(1886~1977)也是拿小幅作品展出。²⁰⁴因此對於短暫來台的日籍評審員而言，對於台灣本島的瞭解不僅不如久居台灣多年的日籍畫家，甚至在對於「台展」的用心上也弱於日本中央官辦美展吧！因此在對作品的審查上，如何選出具有台灣本土特色的作品或許在思考的角度上會以「異於」日本本土氛圍的作品

²⁰¹ 吳文星，《日據時期 台灣社會領導階層之研究》，台北，正中書局，民 81，頁 157。

²⁰² 王秀雄，《日本美術史 下冊》，台北，國立歷史博物館，民 89，頁 153~155。

²⁰³ 鷗汀生/永山生，〈今年第七回的台展〉，《台日報》，1933 年 10 月 29 日，譯文參見顏娟英譯著，《風景心境 上冊》，台北，雄獅圖書，2001，頁 222。

²⁰⁴ 立石鐵臣，〈第九回台展相互評 西洋畫家的東洋畫批評〉，譯文參見顏娟英著，《風景心境 上冊》，前引書，頁 240。

相對的考量，致使台展的作品也呈現出異於日本內地作品的表現。

文學家發表作品的空間雖然是一頁頁的雜誌版面，仍需通過台灣總督府的審查方可公開出版發行，因此對於文學創作者而言，如何在總督府的嚴密監視下利用手中的一枝筆書寫思想，成爲必須融入創作思考的遊戲規則。在日本統治之下，文學家爲了不得罪於統治階級，且又不違背自己創作良心的情況下，如何以偽裝的形式完成作品並得以出版發表，成爲重要的課題。²⁰⁵不同於畫家的是，文學家所使用的媒材-文字，包含日語、文言文、白話文和台灣話，相對於畫家純粹的集中於膠彩、水彩和油畫，文學家對傳統的延續似乎較具直線性的追源。但是在這種種的因素影響下，文學家與畫家仍能在各自的作品中找出共同性的再現符號，並爲兩者間建立起某種的共通性或共融性，是筆者欲在作品中符號的再現裡尋出端倪的：

1. 東洋畫圖像符號的再現

台展入選的作品裡，東洋畫家和西洋畫家雖然使用不同的媒材進行創作，但是對同樣是生活在這塊土地上的知識階層而言，以台灣特有的自然景物所建構出的畫面空間，對於台灣的觀眾而言含有熟悉的鄉土情感，不僅可拉近與一般大眾的距離，更能讓台灣人以新的眼光注視自己生活的這塊土地；而對日本觀眾而言，則具有異國情調的憧憬。在以圖像或文字書寫台灣印象的同時，雖然無法排除主觀的抉擇與關注的角度，但是在客觀性上亦能適度的展現台灣社會環境的變遷。如此的現象在參加「台展」和「府展」的畫作上皆可以了解，尤其是在風景畫的建構，與畫面空間的物體表現上。以下是**風景畫**部份有關植物圖像符號：

「台展」

第一回：林英貴(林玉山)〈大南門〉-相思樹

第二回：郭雪湖〈圓山附近〉(特選)-甘蔗、竹子、蒲扇、玉米田

林英貴(林玉山)〈庭の茂り〉-竹子

徐清蓮〈八獎溪〉-相思樹

²⁰⁵ 許俊雅，〈冷筆寫熱腸—論呂赫若的小說〉，龔鵬程編，《台灣的社會與文學》，台北，東大圖書公司，民84，頁27。

第三回：郭雪湖〈春〉(特選・無鑑查)-蒲扇、竹林

蔡雪溪〈秋ノ圓山〉-相思樹

蔡秉乾(蔡九五)〈關渡附近〉-竹林

任雪崖〈閒庭〉-野薑花、朱槿

第四回：林東令〈夕照〉-相思樹

謝永火〈宮ノ下附近〉-相思樹、香蕉樹…

蔡文華〈田家幽秋〉-竹林

朱芾亭〈公園小景〉-香蕉、甘蔗

第五回：郭雪湖〈新齋〉(台展賞)-甘蔗、香蕉樹、檳榔樹

蔡九五〈西雲岩風景〉-香蕉樹

紀秀真〈淡水紅毛城〉-蒲扇、香蕉樹…

第六回：郭雪湖〈朝霧〉(無鑑查)-相思樹

郭雪湖〈薰苑〉(特選・無鑑查・台日賞)-檳榔樹、香蕉樹

謝永火〈芭蕉〉-香蕉樹

朱芾亭〈雨去山色新〉-竹林

第七回：林玉山〈夕照〉(特選・台展賞)-相思樹、檳榔樹

呂鐵州〈南園〉-相思樹、檳榔樹、木瓜樹(本幅畫作得《台展賞》，是典型的亞熱帶台灣植物圖鑑)

潘春源〈山村曉色〉-相思樹、

朱芾亭〈宿雨收〉-竹林、相思樹、芒草

第八回：郭雪湖〈南國邨情〉-絲瓜、相思樹、木瓜樹、香蕉樹

林玉山〈白雨迫る〉-絲瓜、竹子

呂春成〈桃園郊外〉-蒲扇

朱世亭〈水鄉秋趣〉-香蕉

第九回：林玉山〈故園追憶〉-檳榔樹、竹林、香蕉樹、相思樹、木棉樹

徐清蓮〈清曉〉-相思樹

第十回：呂鐵州〈村家〉-木瓜樹、蒲扇

朱芾亭〈返照〉-檳榔樹

「府展」

第一回：董伯昭〈町はづれ〉-林投樹

第二回：郭雪湖〈菜園春色〉(推薦)-蒲扇、竹林

陳宜讓〈水邊〉-相思樹、蒲扇、鐵樹

王蘋汀〈田家後庭〉-絲瓜、竹籬

第三回：呂鐵州〈平和〉-香蕉樹、木瓜樹、檳榔樹、相思樹

朱芾亭〈暮色〉-檳榔樹、竹林、木瓜樹

第四回：室內鐵州(呂鐵州)〈南國四題〉-蒲扇、椰子樹、竹林、檳榔樹、相思樹

游松珍〈農村の朝〉-香蕉樹、竹林

吳天敏〈新岩路〉-竹林

第五回：無

第六回：李應彬〈台灣孔廟〉-雞冠花

建築物圖像符號：

「台展」

第一回：林英貴(林玉山)〈大南門〉-台灣傳統城門建築

第二回：徐清蓮〈春宵の圖〉-台灣傳統廟宇

第三回：施玉山〈朝天宮のお祭〉-台灣傳統廟宇、二層樓的中西建築

蔡秉乾(蔡九五)〈關渡附近〉-台灣農村傳統建築

第四回：郭雪湖〈南街殷賑〉(台展賞・無鑿查)-三層樓的中西建築、中文招牌

林玉山〈朝の辨天池〉-日式擺設涼亭

朱芾亭〈公園小景〉-二層樓日式房子，隱約可見著日本服飾的婦孺

蔡九五〈成子寮〉-台灣農村傳統建築

謝永火〈宮ノ下附近〉-台灣農村傳統建築

第五回：紀秀真〈淡水紅毛城〉-西式建築

蔡九五〈西雲岩風景〉-台灣傳統建築

- 第六回：郭雪湖〈薰苑〉(特選・無鑑査)-中國傳統涼亭樓閣、庭園
郭雪湖〈朝霧〉(無鑑査)-台灣農村低矮的房舍
蔡雲岩〈秋晴〉-二層樓的日式房屋和台灣傳統建築各據馬路的兩邊
朱芾亭〈雨去山色新〉-台灣農村低矮的房舍
- 第七回：徐清蓮〈秋山蕭寺〉-台灣傳統的山寺
朱芾亭〈宿雨收〉-台灣農村低矮的房舍
- 第八回：郭雪湖〈南國邨情〉-台灣農村低矮的房舍
林玉山〈白雨迫る〉-台灣農村低矮的房舍
徐清蓮〈曉〉-台灣農村低矮的房舍
呂春成〈桃園郊外〉-台灣農村低矮的房舍
朱芾亭〈水鄉秋色〉-台灣農村低矮的房舍
- 第九回：林玉山〈故園追憶〉-台灣農村低矮的房舍
- 第十回：呂鐵州〈村家〉-台灣農村低矮的房舍
謝永火〈コークス竈〉-竈廠

「府展」

- 第一回：李燈焰〈滿潮〉-台灣傳統建築
呂春成〈靜日〉-台灣農村低矮的房舍
- 第二回：郭雪湖〈菜園春色〉-台灣傳統建築
- 第三回：郭雪湖〈田家の朝〉-台灣農村低矮的房舍
林氏玉珠(林玉珠)〈西日〉-台灣傳統建築、電線杆
呂鐵州〈平和〉-台灣農村低矮的房舍
朱芾亭〈暮色〉-台灣農村低矮的房舍
- 第四回：林林之助(林之助)〈冬日〉-二層樓的日式房子
陳氏進(陳進)〈散步〉-傳統台灣建築
室內鐵州(呂鐵州)〈南國四題〉—二層樓中國建築、台灣農村低矮的房舍
蔡雪溪〈台北孔子廟〉-台灣傳統廟宇建築
游松珍〈農村の朝〉-台灣農村傳統磚瓦建築

第五回：郭雪湖〈早春〉-台灣農村低矮的房舍

第六回：李應彬〈台灣孔廟〉-台灣孔廟

人物畫圖像符號：

「台展」

第一回：陳氏進(陳進)〈姿〉-著和服的婦女

第二回：潘春源〈牧場所見〉-穿長袖、長褲工作服的男人

陳氏進(陳進)〈野分〉(特選)-著和服、穿木屐的少女

陳氏進(陳進)〈蜜柑〉-著和服的婦女

徐清蓮〈春宵の圖〉-穿和服、台灣服飾的人群，台灣傳統舞龍陣頭

第三回：陳氏進(陳進)〈秋聲〉(特選・無鑑查)- 著和服、穿木屐的少女

陳氏進(陳進)〈たそがれの庭〉(無鑑查)-著中國傳統服飾、演奏傳統樂器的婦女

施玉山〈朝天宮のお祭〉-穿西服、和服、中國服飾的人群，台灣傳統陣頭表演

林玉山〈周濂溪〉-中國著名文學家周濂溪

任雪崖〈閒庭〉-仕女縫衣、中國服飾、髮式

第四回：郭雪湖〈南街殷賑〉(台展賞・無鑑查)-著中、西式服飾的人群

陳氏進(陳進)〈若き日〉(特選・無鑑查)- 著和服的婦女

陳氏進(陳進)〈其の頃〉(無鑑查)- 著和服、穿木屐的少女

蔡媽達〈姊妹弄唵蝶〉(台日賞)-穿旗袍的少女

潘春源〈琴笙雅韻〉-穿台灣傳統服飾、彈古箏、吹笙的少女

陳敬輝〈女〉-穿和服的婦女

蔡雪溪〈扒龍船〉-穿中式服飾的人群

林雪州〈深坑溪〉-戴斗笠垂釣的漁夫

林東令〈夕照〉-戴斗笠、荷鋤的農夫

第五回：陳氏進(陳進)〈ゆく春〉(無鑑查)- 著和服、穿木屐的少女

蔡文輔(蔡媽達)〈詩女花落〉-穿洋裝、戴西式帽子的少女和穿中式短衫、裙的少女

潘春源〈婦女〉-穿旗袍、穿西式鞋的婦女

周雪峰〈朝趣〉-中國髮型、穿旗袍的婦女、穿台灣短衫裙的婦女

第六回：陳氏進(陳進)〈芝蘭の香〉(無鑑查)-戴鳳冠、穿中國傳統新嫁娘服飾的新娘

陳敬輝〈小女戲圖〉-著西式服飾；梳西式髮型的少女

陳慧坤〈無題〉-穿西式洋裝、高跟鞋的婦女

薛萬棟〈姊妹〉-穿旗袍的姊妹

潘春源〈武帝〉-關公

吳天敏〈靜秋〉-身著台灣衫短裙的女孩

朱芾亭〈雨去山色新〉-穿蓑衣、扛鋤的農人。

第七回：陳氏進(陳進)〈含笑花〉-穿旗袍、西式高跟鞋的婦女和木屐的小女孩

陳敬輝〈路途〉-穿中式短衫、裙的婦女，著中式旗袍的婦女和著西方服飾的婦女，個人身上的配件、飾品則有台灣的油紙傘、竹籃，和西方的皮包、手錶，且都穿著西方的高跟鞋

陳慧坤〈涼み〉-穿中式傳統服飾的婦女

周雪峰〈婦女圖〉-穿旗袍的婦女

朱芾亭〈宿雨收〉-穿蓑衣、扛鋤的農人。

第八回：陳氏進(陳進)〈野邊〉-穿著中式短衫、裙的婦孺

陳敬輝〈製麵二題〉-戴斗笠、穿短衫工作的台灣勞工，穿無袖、短褲的婦女

林玉山〈白雨迫る〉-穿台灣傳統農家服飾的婦孺

薛萬棟〈夏晴れ〉-穿台灣短衫、裙的少女

朱芾亭〈水鄉秋色〉-洗衣的台灣農婦

呂春成〈桃園郊外〉-身著台灣衫的婦女

第九回：陳氏進(陳進)〈アコーデオン〉-穿中式旗袍、梳西式髮型、穿西式高跟鞋

的台灣上層階級少女

陳慧坤〈ありし日の面影〉-穿中式傳統服飾的婦女

許眺川〈投網捕魚〉-戴斗笠、穿短衫工作的一群漁夫

第十回：陳氏進(陳進)〈樂譜〉-梳西式髮型、穿西式服飾的少女和西式軟沙發

陳敬輝〈餘韻〉-穿旗袍、西式高跟鞋、梳西式髮型的婦女，旁邊擺琵琶

林玉山〈朝〉-穿西式服飾的女孩

陳慧坤〈春恨の佳人〉-穿西方服飾、高跟鞋的婦女

周氏紅綢(周紅綢)〈少女〉-穿洋裝的少女

「府展」

第一回：薛萬棟〈遊戲〉(特選・總督賞)-穿旗袍的少女

陳氏進(陳進)〈杵唄〉-穿傳統服飾的一群原住民婦女

郭雪湖〈統後の護り〉-著台灣服飾的婦女

陳慧坤〈手風琴〉-穿旗袍、西方高跟鞋的婦女

呂春成〈靜日〉-身著台灣衫的男女

第二回：陳氏進(陳進)〈桑の實〉(推薦)-梳西式髮型、穿旗袍的婦女

陳敬輝〈朱胴〉-穿日式竹劍服裝的婦女

陳慧坤〈逍遙〉-穿旗袍、繡花鞋的婦女

雷文子〈お稽古〉-穿和服的少女

第三回：中村敬輝(陳敬輝)〈持滿〉-穿日式射箭制服的婦女

陳慧坤〈秋の收穫〉-穿台灣短衫婦女和另一位包頭巾、穿工作服的台灣婦女

第四回：陳氏進(陳進)〈散步〉-傳統的台灣老太太、穿皮鞋的小孩

林柏壽〈刺繡〉-西方髮型、服飾的婦女

中村敬輝(陳敬輝)〈馬糧〉-穿類似軍裝、長馬靴的少女

林氏玉珠(林玉珠)〈睦び〉-梳西式髮型、穿日式和服、台灣服飾和西式服裝的三位婦女

陳慧坤〈池畔音色〉-穿旗袍、拉南胡的少女

第五回：林林之助(林之助)〈母子〉(特選・總督賞)-穿旗袍的婦女

陳永森〈村童と山羊〉-穿日式兒童服的小孩

林柏壽〈睡蓮〉-穿旗袍的婦女

中村敬輝(陳敬輝)〈尾錠〉-穿日本軍服的士兵

李秋禾(張秋禾)〈習作〉-身著短裙、無袖上衣的婦女，西方服飾的小孩、女孩

第六回：林林之助(林之助)〈好日〉(特選・總督賞)-穿台灣傳統服飾的婦女

中村敬輝(陳敬輝)〈水〉(推薦)-穿西式工作服、拿工具的少女

在上述針對東洋畫家作品中植物圖像、建築物 and 人物圖像的分析上，「台展」和「府展」中的東洋畫家裡，進入日本美術專門學校或是師範學校學習東洋畫的台籍畫家，如陳進、呂鐵州、陳敬輝、林之助、林柏壽和陳永森等人，在參展作品中的風景畫中，僅呂鐵州對台灣的植物景觀和台灣傳統建築物或農舍表現出關注的眼光，在他以寫實的手法所表現的植物與建築物，真實的將有別於日本內地的植物與建築特色呈現在作品中。²⁰⁶至於學畫過程純粹是跟隨在台灣籍畫家，乃至於曾在日本短暫遊學者，對於台灣特有的植物符號與農村建築符號的使用多於留日畫家，而且寫實性的描繪手法在作品中成為重要的創作觀念。這種繪畫觀觀念也容易使觀眾在作品中獲得共鳴與認同。如郭雪湖的〈南國村情〉(圖 33)中，將木瓜樹、香蕉樹、絲瓜等台灣農村常見的植物忠實的描繪出來，讓觀者深刻的體會出台灣特有的亞熱帶風情；而朱芾亭的〈暮色〉(圖 30)，也呈現出相同的意境。

相對於經由日本內地學校重塑出來的新知識份子畫家，如地主出身的陳進，在台展早期因受日本美人畫的影響，作品中的仕女皆做和服打扮，可說是反映出當時台灣上層階級所接受的日本文化。²⁰⁷在台展第三回時，陳進以穿和服打扮的〈秋聲〉(圖 26)獲得無鑑查及特選，而〈たそがれの庭〉(又名〈黃昏的庭院〉)(圖 27)是第一次以中國傳統服飾和傳

²⁰⁶ 王行恭編，《台展第一~十回、府展第一~六回 台灣畫家東洋畫圖錄》

²⁰⁷ 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〉，《歷史學報》，台南，成功大學，民 84 年 12 月，頁 155。

統樂器表現的作品，也獲得無鑑查的肯定。因此自第六回「台展」出品的〈芝蘭之香〉(圖 28)開始，陳進在台、府展出品的作品不再有穿日式服飾的人物，而是以中國服飾或西方服飾為人物的穿著服裝裝扮。在作品的風格表現上，總是在以喜慶的方式或是彈奏樂器的雅致生活作為表現台灣的現世性與世俗性，²⁰⁸只是空無一物的背景或以屏風阻隔的空間，幾乎將畫作的主角隔絕在另一個空間，無法與觀者的現實生活產生互動，因此也難免讓觀者隱約感受到與台灣現實的農村產生距離感。

但是雖然林之助、陳進和陳永森的作品在題材的選擇上與形式的建構上偏向於台灣的中上階級與純粹藝術形式的探討，可說是和台灣農村鄉土性的題材產生疏離，更與台灣社會的農、工階級產生了距離。但是其他膠彩畫家的作品，卻可說是真實的建構出台灣自然景觀與農、工階級大眾的生活空間。如郭雪湖的〈新霽〉、〈薰苑〉中的甘蔗、香蕉樹、檳榔樹，呂鐵州〈南園〉中的相思樹、檳榔樹、香蕉…等四十餘幅台、府展入選的作品，其實以台灣特有的植物將觀者的目光聚焦在台灣這塊土地上，猶如台籍作家龍瑛宗那篇〈植木瓜樹的小鎮〉的小說，一看篇名乃可約略得知是台籍作家或是有關台灣的作品般。

另外，雖然在膠彩畫入選官展的作品中，花鳥類的題材可說是佔了主導性的地位，²⁰⁹但是仍能在其中見到近四十幅描繪建築物的作品，而且在這些台、府展裡有關建築物圖像的再現作品裡也可清楚的了解，膠彩畫家對於台灣傳統建築和西式建築的關注高於日式建築許多，而且更有多幅作品描繪的是台灣農村常見的低矮房舍(如郭雪湖的〈田家の朝〉、朱芾亭的〈暮色〉、林玉山〈白雨迫る〉…等作)。這或許是陳進、林之助、林柏壽和林之助曾經正式進入日本美術學校留學，而林玉山、郭雪湖都以進入私人的繪畫學校或以請益的方式增進自己在繪畫方面的功夫，因此在接受日本繪畫文化的薰陶度上，比之留日多年的東洋畫家或西洋畫家較為薄弱。因此，入選台、府展的畫家在畫面的經營與物像的選擇上，反而更為接近台灣農村的民間景象。但是總括而言，這些膠彩畫家的作品中所建構出來的台灣人文空間，是台灣傳統文化與西方現代文化所共同並存的場域，日本大和文化所佔的部分是較少的。

²⁰⁸ 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〉，《歷史學報》前引書，頁 157。

²⁰⁹ 李進發，《日據時期台灣東洋畫發展之研究》，台北，台北市立美術館，民 82，頁 281。

而這種現象也反映在膠彩畫家作品中的人物圖像的再現上。雖然以日本和服作為人物服裝裝扮的畫作在台、府展裡陸陸續續皆有出現，但是以畫家陳進為例，從台展第六回開始，畫中的人物都是以中式服裝或是西式服裝的造型出現。在第四回台展之後，入選以上的作品幾乎沒有出現出穿著日式和服的人物，畫面裡的人物的服以越偏向於中式和西式為主，直到府展，才再出現穿日式服裝的人物作品。而就算是畫面裡有身著日式服裝的人物，也會有如畫家林氏玉珠(林玉珠)的〈睦び〉(圖 37)，可以在畫面上找出有中國服飾、配件，或是西方髮型等非日本文化因子的圖像符號。因此，可以顯見，對於台籍膠彩畫家而言，在面對中國文化、日本文化和西方文化時，會以自覺的態度傾向於中國文化和西方現代化的文化。

故在膠彩畫家入選台、府展的作品裡，觀者所觀看到的是台籍畫家以寫實的形式，以大量的台灣特有的植物圖像、台灣傳統的建築形式、西方建築、中國服飾、西方服飾及小部分的日本建築、日本服飾建構出當時台灣人民所生活的社會空間。這種現象對於自一九一八、一九一九年起，即以同化主義為統治方針的日本總督府所支持的官辦美術展覽而言，²¹⁰可說是極其弔詭的現象，或許也可以說是台籍膠彩畫家和台籍文學家對於台灣民族意識的另一種不同的表現吧！

2. 西洋畫圖像符號的再現：

植物圖像符號：

「台展」

第一回：無

第二回：蔡朝枝〈南國の椰子〉-椰子樹、木瓜樹、香蕉樹

第三回：陳植棋〈芭蕉の田〉(特選)-香蕉樹

第四回：任瑞堯〈芭蕉のある風景〉(無鑑査)-芭蕉樹

蘇秋東〈秋のおとづれ〉-香蕉樹

²¹⁰ 矢內原忠雄，周憲文譯，《日本帝國主義下的台灣》，台北，海峽學術出版社，1999，頁 207。

楊啓東〈貯材池風景〉-竹子、香蕉樹

第五回：廖繼春〈庭〉(台日賞)-香蕉樹

第六回：廖繼春〈高雄風景〉(無鑑查)-椰子樹

范洪甲〈庭〉-蒲扇

第七回：許錦林〈風景〉-椰子樹

吳浚堂〈橋のある風景〉-竹林

第八回：李水吉〈淡水風景〉-香蕉樹

許錦林〈港内鳥瞰〉-檳榔樹

第九回：洪水塗〈淡水風景〉(台日賞)-香蕉樹

黃叔鄴〈村道〉-檳榔樹

趙雅佑〈風景〉-檳榔樹

第十回：張昆麟〈田園風景〉-結果實無的香蕉樹

「府展」：

第一回：黃叔鄴〈樟樹を削る人〉-香蕉樹

第二回：謝國鏞〈庭〉-椰子樹

第三回：無

第四回：無

第五回：深川亦彬(黃奕濱)〈麗日〉-檳榔樹、鐵樹

第六回：陳春德〈蓖麻の村〉-蓖麻

建築物圖像符號：

「台展」

第一回：陳澄波〈帝室博物館〉-西式建築

李石樵〈大橋〉-河沿岸兩層樓的建築

倪蔣懷〈山間の街〉-山間二層樓的農家

郭柏川〈蕭王廟を眺む〉-台灣傳統廟宇建築

楊佐三郎(楊三郎)〈復活祭の頃〉-台灣農村房舍

葉火城〈豊原の一角〉-兩層樓的西式建築、中式建築、電線桿

陳庚金〈裡町〉-台灣傳統建築、電線桿

黃振泰〈永樂の裡町〉-二層樓的建築

第二回：陳澄波〈龍山寺〉(特選)-台灣傳統廟宇建築

陳植棋〈海邊〉(特選)-台灣鄉間的民舍

廖繼春〈街頭〉(無鑑查)-一、二層台灣傳統建築、電線桿

廖繼春〈夕暮の迎春門〉(無鑑查)-台灣傳統城門建築，牛車

陳澄波〈西湖運河〉-中國傳統建築

藍蔭鼎〈練光亭〉-中式涼亭

李石樵〈町の裡〉-台灣傳統建築

李梅樹〈三峽の町裡〉-兩層樓房的建築

李澤藩〈夏の午後〉-兩層樓房的建築

蔡媽達〈夏の東門〉-台灣傳統城門建築、台灣農村低矮的房舍

吳茂仁〈上海の建物〉-西式的建築

倪蔣懷〈雙溪夕照〉-二層樓的農家

王新嬰〈南國廟宇〉-台灣傳統廟宇

蔡朝枝〈朝の港〉-台灣農村低矮的房舍、遠方是西式建築

謝清連〈丘〉-台灣農村的房舍

第三回：陳澄波〈晚秋〉(特選・無鑑查)-農村的低矮房舍

陳澄波〈普陀山の前寺〉(無鑑查)-中國傳統廟宇建築

陳澄波〈西湖ノ斷橋殘雪〉(無鑑查)-一、二層樓的建築

陳澄波〈土地公廟〉-台灣傳統廟宇建築

郭柏川〈關帝廟前の横町〉-台灣傳統廟宇和兩層樓建築

李梅樹〈台北病院ノ庭〉-現代式的醫院建築

李石樵〈木影ニテ〉-台灣傳統建築

倪蔣懷〈裡通〉-兩層樓的西式建築

陳鉅儒〈三秋の夕暮〉-中式建築、西式建築

呂璞石〈坂〉-一樓和兩層樓的建築物、電線杆

李澤藩〈初秋ノ城隍廟〉-台灣傳統廟宇建築

李宴芳〈郊外〉-台灣農村的低矮房舍

高均鑑〈朝ノ台南運河〉-兩層樓的西式建築

陳英聲〈街ノ裡〉-一、二層樓的建築

陳水成〈家〉-台灣傳統建築

鄭獲義〈朝ノ湖畔〉-台灣農村的低矮房舍

趙雅佑〈赤い門〉-台灣傳統城門建築

蔡朝枝〈古城の朝〉-中國傳統建築

謝清連〈蘇澳風景〉-台灣傳統農家房舍

第四回：陳澄波〈蘇州の虎丘山〉(無鑑查)-中國傳統廟宇建築

陳澄波〈普陀山の海水浴場〉(無鑑查)-中式、西式建築

陳植棋〈觀音山の見える風景〉(無鑑查)-台灣傳統農家房舍

陳植棋〈赤キ壁〉(無鑑查)-台灣傳統建築

陳植棋〈真人廟〉(特選・無鑑查)-台灣傳統廟宇建築

郭柏川〈杭州風景〉-中式建築

藍蔭鼎〈港〉-一、二層樓的中式建築

郭福壽〈山の廟〉-台灣傳統廟宇建築

呂璞石〈お茶を造る家〉-兩層樓的建築物、電線杆

林有德〈邸宅〉-中式傳統宅院

楊啓東〈貯材池風景〉-台灣農村的低矮房舍

邱創乾〈裡道〉-台灣傳統農家建築

李澤藩〈閑庭の朝〉-中國庭園涼亭

李宴芳〈農家〉-台灣傳統四合院

高均鑑〈朝〉-兩層樓的西式建築

高燦卿〈秋の東門〉-台灣傳統城門建築

許錦林〈午後的廟庭〉-台灣傳統廟宇建築和廟前的攤販百姓

黃集榮〈風景〉-台灣傳統建築

黃連登〈上海風景〉-西式建築

葉火城〈廟〉-台灣傳統廟宇建築

廖賢〈秋の郊外〉-中式建築、西式建築

簡明春〈橋のねもと〉-西式建築

蘇振輝〈大稻埕の一角〉-二、三層樓的中西建築、戴斗笠工作的人

蘇秋東〈秋のおとづれ〉-台灣傳統農家建築

第五回：廖繼春〈庭〉(台日賞)-台灣農村的低矮房舍

林添輝〈大稻埕裡町〉-二層樓的建築

陳澄波〈蘇州可園〉-中國庭園

許焜元〈卓蘭の町〉-一、二層樓的中西建築、電線杆、路邊攤販

黃天養〈朝〉-台灣傳統建築

楊啓東〈祠のある風景〉-台灣傳統祠堂建築

廖賢〈午後五時〉-台灣傳統建築、電線杆

劉啓祥〈サツポロ風景〉-西式建築

第六回：廖繼春〈高雄風景〉(無鑑查)-台灣傳統建築

廖繼春〈綠蔭〉(無鑑查)-雕像的後面是台灣傳統建築

藍蔭鼎〈商巷〉(台日賞)-一、二層樓的中西建築

李水吉〈淡水河畔〉-二層樓的建築

陳澄波〈松邨夕照〉-低矮的農舍

江海樹〈午後の媽祖樓〉-台灣傳統廟宇建築、廟前的勞動者

李財福〈露台より〉-一、二三層樓的建築和在街道上行走者

張萬傳〈廟前の市場〉-台灣傳統廟宇與廟前的遊人

楊啓東〈榕樹のある風景〉-台灣傳統建築

簡明春〈四時頃〉-一、二、三層樓的中西建築、電線杆

蘇秋東〈船のある風景〉-西式建築

第七回：楊佐三郎(楊三郎)〈巴里の初春〉(特選)-巴黎西式建築、街道

楊佐三郎(楊三郎)〈佛蘭西モレー風景〉-西式建築

陳澄波〈西湖春色〉-中國式的涼亭、房舍和船

吳浚堂〈橋のある風景〉-台灣農村的低矮房舍

陳清汾〈巴里の屋根〉-法國巴黎的建築

郭福壽〈町はづれ〉-台灣農村的低矮房舍、竹林

許錦林〈風景〉-兩層樓的建築、椰子樹

黃氏荷華(黃荷華)-西式建築、煙囪、低矮的房舍

蘇秋東〈基隆風景〉-台灣傳統建築

第八回：陳澄波〈八卦山〉(特選・台展賞)-台灣傳統廟宇建築

楊佐三郎(楊三郎)〈南歐カーヌ〉(特選)-西式建築

陳澄波〈街頭〉-一、二層樓的建築、拄杖、戴斗笠的人物

廖繼春〈安平風景〉-西式建築、中式建築

李水吉〈淡水風景〉-一、二樓的建築

江海樹〈廟前の市場〉-台灣傳統廟宇建築、廟前的勞動者

洪水塗〈町はづれ〉-一、兩層樓的建築，穿西式洋裝的婦女

郭文興〈緣日〉-台灣傳統廟宇建築、廟前的攤販與戴斗笠的遊人

許錦林〈港内鳥瞰〉-中式建築、西式建築、椰子樹

黃天養〈朝の鐘〉-西式建築、鐘樓

黃南榮〈裡通〉-西式建築、中式建築、電線桿

楊啓東〈廟内〉-台灣傳統廟宇建築

謝國鏞〈夏の街〉-一、二樓的中式建築

第九回：陳清汾〈林本源庭園〉(特選)-中國庭園

洪水塗〈淡水風景〉(台日賞)-一、二層樓的中式、西式建築

廖繼春〈窓際〉-中式建築、西式建築

楊佐三郎(楊三郎)〈盛夏の淡水〉-西式建築、中式建築

陳澄波〈春の阿里山〉-台灣農村低矮的房舍

陳澄波〈淡江風景〉-台灣傳統建築、西式建築

江海樹〈庭園〉-台灣傳統建築與庭園
吳浚吉〈風景〉-台灣農村的低矮房舍
范洪甲〈旗後風景〉-兩層樓的建築
翁崑德〈活氣づく巷〉-一、二層樓的建築、電線杆
黃叔鄴〈村道〉-低矮的農村房舍、電線桿
黃奕濱〈南方館おれり〉-中式建築、西式建築、電線桿、汽車
楊啓東〈秋近し〉-台灣傳統建築、戴斗笠、挑扁擔的小販
趙雅佑〈風景〉-中式建築、西式建築
蘇秋東〈海邊の家〉-台灣傳統建築

第十回：蘇秋東〈展望〉(朝日賞)中式建築、西式建築

陳澄波〈岡〉-西式建築
廖繼春〈台南孔子廟〉-台灣傳統廟宇建築
陳澄波〈曲徑〉-台灣傳統建築
楊佐三郎(楊三郎)〈夕暮の淡江〉-西式建築
趙聰明〈曇りの日〉-兩層樓的中西建築、電線桿
盧春元〈淡水風景〉-中式建築、西式建築

「府展」

第一回：藍蔭鼎〈溪聲を聴く〉(無鑑査)-一、二樓中式建築

陳澄波〈古廟〉-台灣傳統廟宇建築
李澤藩〈午後〉-台灣傳統廟宇建築
陳清汾〈九段坂風景〉-西式、中式建築
謝國鏞〈非常時の映畫館〉-西式建築、穿著西式服裝的人物
方昭然〈文昌閣にて眺めれ風景〉-台灣傳統廟宇建築
翁崑德〈ブラクトホーム〉-擠滿人群的火車站
洪水塗〈町の裡〉-一、二三層樓的中、西式建築
許錦林〈展望風景〉-中、西式建築
張萬傳〈コロンス風景〉-二層樓的西式建築

- 劉文發〈赤誠女學生の千人針〉-台灣傳統建築、電線桿
- 第二回：廖繼春〈台南孔子廟〉(推薦)-台灣傳統廟宇建築
- 李澤藩〈馬武督連山〉-台灣傳統農村民舍
- 李宴芳〈午後の裡街〉-二層樓的樓房建築
- 張萬傳〈コロンスの教會〉-二層樓的西式建築
- 黃奕濱(同年亦出現深川奕濱的簽名)〈古園靜日〉-中國庭園
- 楊啓東〈街頭風景〉-兩層樓的西式建築、電線桿
- 鄭世璠〈爽吟亭圖〉-中國傳統建築
- 鄭炯南〈台南孔子廟〉-台灣傳統建築、西式樓房建築
- 劉文發〈風景〉-台灣傳統廟宇建築
- 蘇新鑑〈三峽へ來る〉-台灣傳統農村民舍
- 第三回：陳澄波〈夏の朝〉-一、二層樓的建築、戴斗笠的農人父子
- 江海樹〈庭先〉-台灣傳統建築
- 方昭然〈樂器庫〉-台灣傳統建築
- 莊煒臣(莊火塗)〈岡のある風景〉-中、西式建築
- 蘇振輝〈大稻埕ノ裡町〉-兩層樓的中西建築
- 蘇秋東〈赤塔〉-中式建築、西式建築
- 第四回：陳澄波〈新樓風景〉-西式建築、穿西式服裝的遊人
- 廖繼春〈西寮〉-兩層樓的西式建築、一層樓的中西建築
- 田中清汾(陳清汾)〈北京好日〉-中式建築
- 方昭然〈廟の朝〉-台灣傳統廟宇
- 鄭炯南〈文昌閣〉-台灣傳統廟宇建築、西式樓房建築
- 鄭炯灶〈母校〉-台灣傳統的建築
- 第五回：陳澄波〈初秋〉(推薦)-台灣傳統的建築
- 楊佐三郎(楊三郎)〈密集地帶〉(推薦)-一、二層樓的中西建築
- 秋永繼春(廖繼春)〈家〉(推薦)-台灣傳統建築
- 陳春德〈南國風景〉-台灣農村建築

陳隆春〈涼亭のある風景〉-台灣傳統涼亭、椰子樹
方昭然〈佛像〉-台灣傳統羅漢塑像
莊煒臣(莊火塗)〈町の一角〉-台灣傳統建築
張萬傳〈廈門所見〉-二層樓的西式建築
張玉堂(張炳堂)〈朝の廟庭〉-中式建築的庭園
黃永安〈部落の入口〉-台灣農村低矮的房舍
鄭世璠〈麗日〉-台灣傳統建築
鄭炯南〈禮門〉-中式建築的庭園
盧春元〈廟の附近〉-台灣傳統廟宇建築
藍錦昆〈陋巷〉-一、二樓中式建築、戴西式帽、挑扁擔的人物

第六回：陳澄波〈新樓〉(推薦)-西式建築

秋永繼春(廖繼春)〈台南孔子廟〉-台灣傳統廟宇建築
張萬傳〈南方風景〉-二層樓的西式建築
森哲哉(沈哲哉)〈明倫堂より〉-台灣傳統建築
田中清汾(陳清汾)〈曉の上海〉(推薦)-西式建築
林石枝〈或る午後〉-台灣傳統建築和二層樓的樓房建築
陳碧女〈山を望む〉-台灣傳統建築
深川奕濱(黃奕濱)〈休日〉-台灣傳統建築
鄭世璠〈たそがれ時〉-台灣傳統建築
鄭炯煌〈郊外風景〉-台灣農村低矮的房舍

人物圖像符號：

「台展」

第一回：陳植棋〈愛桃〉-穿中式服裝的婦女

廖繼春〈裸女〉-女性裸體

顏水龍〈裸女〉-女性裸體

第二回：陳植棋〈三人〉(無鑑查)-穿中式服裝的婦女、女孩

陳植棋〈二人〉(無鑑查)-一位穿西式洋裝、坐藤椅的少女，另一位少女穿

中式服裝

張秋海〈裸婦〉-女性裸體

柳德裕〈自畫像のスケッチ〉-穿西式服裝、戴眼鏡的畫家本人

第三回：任瑞堯〈露臺〉(特選)-穿台灣傳統衫、裙的少女，中式的陽台

陳澄波〈西湖ノ斷橋殘雪〉(無鑑查)-戴西式帽的遊人與人群

顏水龍〈椅子ニモタレル裸女〉(特選)-女性裸體

顏水龍〈窓際にて〉-穿西式洋裝、高跟鞋的婦女

張水此〈哺乳スル女〉-哺乳的婦女

張秋海〈習作〉-女性裸體

李錦鴻〈少女〉-穿西式洋裝、坐西式椅的少女

柳德裕〈自畫像〉-穿西式服裝、戴眼鏡的畫家本人

廖寶賢〈岳帝廟〉-台灣傳統廟宇建築

第四回：李石樵〈編物する少女〉(台日賞)-穿中式服飾的少女

任瑞堯〈朝〉(無鑑查)-男性原住民

陳澄波〈普陀山の海水浴場〉(無鑑查)-穿著中、西式服裝、撐洋傘的人群

楊佐三郎(楊三郎)〈老藝人〉(無鑑查)-西式服裝的老人、中式的鏤空雕花

椅子、台灣傳統的演奏樂器月琴

廖繼春〈籠を持てる童女〉(台展賞)-裸露上身的少女

洪瑞麟〈微光〉-穿中式服裝的老人

李梅樹〈朝〉-餵食家禽的農村婦女

張清錡〈水邊之女〉-穿兩件式中式服裝的婦女在河邊洗衣

陳英聲〈畫室〉-穿西式服裝、皮鞋的婦女

陳慧坤〈落複習作(其、二)-女性裸體、西式坐椅

劉精枝〈少憩〉-穿兩件中式服裝的婦女

第五回：陳植棋〈婦人像〉(無鑑查)-穿兩件式中式服裝的婦女、中式桌

李石樵〈男ノ像〉-穿日式西服、戴西式帽、坐藤椅的青年

李梅樹〈アミ物〉-穿中式短衫、西式裙、鞋的少女

劉啓祥〈ウブイオリンを持てる男〉-穿西裝、手持小提琴的青年
杜添勝〈飲食店所見〉-台灣傳統飲食店的人物
林克恭〈裸體〉-女性裸體背面
高燦卿〈日傘ヲ持テル女〉-穿旗袍、撐洋傘的婦女
談清江〈山の夫婦〉-原住民夫婦

第六回：李石樵〈人物〉(無鑑賞)-剪短髮、著日式西服、坐藤椅的青年

李紫庭〈少女〉-穿西式服裝、坐藤椅的少女

林金鐘〈少女坐像〉-穿西式服裝的少女

柳德裕〈青年像〉-穿西式服裝、戴西帽、穿夾角拖鞋的青年

廖賢〈書齋の中にて〉-穿汗衫的青年

第七回：李梅樹〈自畫像〉(特選)-穿西式西裝、戴西式帽子的畫家本人

陳清汾〈茶園〉(特選・台展賞)-在茶園工作的農人

顏水龍〈K嬢〉(特選)-穿西式洋裝、高跟鞋的女子

廖繼春〈仁ろへんの像〉-穿西式服裝的小孩

顏水龍〈シモシ嬢〉-穿西式洋裝、皮鞋的婦女

張舜卿〈人物〉-哺乳的婦女

吳浚堂〈橋のある風景〉-河邊的洗衣婦

張昆麟〈紅綢にれわるシユミズの女〉-女性裸體

第八回：李石樵〈ムスメ〉(特選)-穿日式和服的婦女

廖繼春〈讀書〉-穿著西服、裸露胸部的讀書少女、

葉火城〈妹〉-穿西式服裝的少女

李梅樹〈芋をむく女〉-穿中式服裝、赤腳的婦女

顏水龍〈室內〉-穿西式服裝、用咖啡杯喝茶的婦女

顏水龍〈姫百合〉-穿旗袍、西式高跟鞋的女子

林金鐘〈室內坐像〉-穿中式上衣、西式裙的婦女

柳德裕〈乙女〉-穿西式服裝、手拿書本的少女

第九回：李梅樹〈憩ム女〉(特選・台展賞)-穿旗袍、著西式皮鞋的少女

陳德旺〈裸女仰臥〉(朝日賞)-女性裸體

楊佐三郎(楊三郎)〈母と子〉(推薦)-穿著西式服裝母女

李石樵〈閨房〉(推薦)-穿中式服裝的婦女，房中擺設乃是台灣傳統桌椅和床

顏水龍〈夕波〉-蘭嶼原住民

顏水龍〈紅頭嶼の娘〉-蘭嶼原住民女子

林金鐘〈卓に倚る婦人〉-穿西式服裝的婦女

李梅樹〈編物〉-穿西式服裝的少女

紀有泉〈少女〉-穿西式服裝的少女

劉啓祥〈ひちつく女〉-穿西式服裝、裸露胸部的女子

賴南甫〈赤い帽子〉-穿西式洋裝、戴西式帽子的少女

第十回：李梅樹〈るぬむろ女〉(特選)-穿旗袍、繡花鞋的婦女

李石樵〈珍珠の首飾〉(台日賞)-剪短髮、穿西式服裝的婦女

陳清汾〈或ろ婦人の像〉(推薦)-穿旗袍的婦女

陳清汾〈牧童歸村〉(推薦)-戴斗笠的牧童

楊佐三郎(楊三郎)〈凝視〉-穿旗袍的婦女和穿西式洋裝的婦女

陳德旺〈青いドレス〉-穿西式洋裝、西式髮型的婦女

李梅樹〈黃昏時〉-穿兩件式西式衫、裙的少女，竹製的中式椅子

顏水龍〈大南社の娘〉-原住民婦女

林荷華〈婦人像〉-穿旗袍的婦女

洪瑞麟〈慈幃〉(台日賞)-穿中式、西式服裝的一家人

張昆麟〈田園風景〉-穿中式服飾工作的婦孺

賴南甫〈椅子に倚れる娘〉-穿西式服裝、戴西式帽子的婦女

蘇振輝〈裸女立像〉-女性裸體

「府展」

第一回：李石樵〈初孫〉(無鑑查)-畫中人物皆穿著西式服裝

楊佐三郎(楊三郎)〈夕暮の庭〉(無鑑查)-穿西式洋裝的婦女

顏水龍〈憩〉(無鑑査)-穿西式洋裝、西式髮型、坐在沙發上的少女

林榮杰〈蓖麻と子供〉-穿中式上衣、短褲的小孩

紀有泉〈アコーディオンと少女〉-穿西式洋裝的少女

黃叔鄒〈樟樹を削る人〉-戴斗笠工作的工人

鄭安〈初夏の朝〉-穿西服、理短髮的青年

劉文發〈赤誠女學生の千人針〉-穿西服的點景人物

第二回：李石樵〈女二人〉-裸女和另一穿西式洋裝且正在穿絲襪的女孩

李梅樹〈溫室〉(特選・推薦)-穿西式洋裝、戴西式帽子的兩婦女

陳德旺〈競馬場風景〉-穿西服的人群

洪瑞麟〈勞動〉-打赤膊礦工

邱潤銀〈黃のスーツ〉-穿西式服裝的婦女

紀有泉〈人物〉-穿西式服裝的婦女

鄭安〈編物〉-穿西式洋裝、西式髮型的婦女

第三回：李梅樹〈朝〉-穿西式洋裝的婦女

邱潤銀〈母子像〉-哺乳的婦女

陳德旺〈水邊〉-上身赤膊和裸體的兩位男性

鄭安〈室內〉-穿旗袍、西式髮型的少女

第四回：李石樵〈庭先ノ子供達〉-穿西服的小孩

李梅樹〈實る頃〉-穿西式洋裝、短髮的婦女

連金泉〈植付〉-戴著斗笠、在田裡工作的農夫

鄭安〈調音〉-穿旗袍、西式髮型、手持琵琶調音的少女

鄭騰駿〈龍柱と花賞娘〉-穿旗袍、手持一籃花的婦女

第五回：李石樵〈憩ひ〉(推薦)-穿西式洋裝的婦女

李梅樹〈麗日〉(推薦)-穿西式洋裝、短髮的少女們

里澤藩(李澤藩)〈牧草〉-穿短褲、持鎌刀的男孩和穿西式服裝的女孩

田中清汾(陳清汾)〈支那婦人〉(推薦)-穿旗袍的婦女

早坂吉弘(改葉火城)〈天窓の下にて〉-穿西式服裝、坐藤椅的婦女

林榮杰〈子供〉-穿日式服裝的小孩

黃江海〈坐像〉-西式服裝、西式髮型的婦女

鄭安〈姊妹〉-穿西式服裝的兩位姊妹

蘇秋東〈噴水と勇士〉-噴水池、穿西式服裝的遊客

第六回：李石樵〈坐像〉(推薦)-穿中式旗袍、坐藤椅的少女

李梅樹〈新緑薫る頃〉-穿西式洋裝的少女們

邱潤銀〈シユミーズ〉-穿西式洋裝的婦女

黃江海〈少女〉-穿西式服裝、西式髮型的少女

鄭安〈窓邊〉-穿西式服裝、西式髮型、坐藤椅的閱讀少女

在上述台籍西洋畫家的分析中，可以清楚的瞭解台籍畫家對於台灣自然景物中的特有植物圖像描繪，較建築物和人物題材少很多。畫作中，所描繪的植物物種大部分是香蕉樹、檳榔樹，而在對植物型態的表現上較隨性(如陳植棋的〈芭蕉の田〉、張坤麟的〈田園風景〉)，僅將植物的特有象徵表達出來，少了寫實性的細膩描繪，多了筆觸與色彩的表現。因此，植物在西洋畫家的繪畫裡，自然界所給予的植物特性減弱了，卻多了些純粹藝術表達的意味。但是，在畫作裡，仍可藉由植物的出現，讓觀者嗅出台灣亞熱帶特有的環境氛圍，猶如廖繼春在其畫作〈高雄風景〉中以椰子樹象徵南台灣的亞熱帶風情，甚至在〈芭蕉之庭〉(圖 10)、〈有椰子樹的風景〉(圖 13)裡，芭蕉樹、椰子樹皆位於畫作的前景，佔據了極大的畫面，這是否是畫家在潛意識中，對自我生活的土地的認同。而這種的相關性，與日治時期的海報設計中，利用香蕉樹或椰子樹作為對臺灣亞熱帶地區的象徵圖像一般，以臺灣特有的植物圖像轉化成一種代表臺灣的象徵符號的作法，²¹¹有所相似。

而在建築物圖像的表達上，百餘幅有關建築畫作的幾乎全部都是台灣傳統住家、台灣傳統廟宇建築和西式建築，連行走於畫作街道空間的路人，其裝扮都以中、西式服飾，或以台灣戴斗笠、挑扁擔的中下階層為多。只是在這些巷弄中出現的中，下階層的人物，幾乎面目模糊，看不見各自獨特的面貌(如蘇振輝的〈大稻埕一角〉、張萬傳的〈廟前的市場〉)。

²¹¹ 廖新田，〈符號分析、意義詮釋與閱讀策略——日據時代台灣美術研究面向的思考〉，《今藝術 典藏》，台北，典藏雜誌社，2003年3月，頁60。

但是可以感受到的是，如出身較早，較貧困的畫家陳澄波，在畫作中仍會將眼光停駐在台灣傳統廟宇建築、台灣農村低矮的房舍與街道巷弄之間(如其畫作〈龍山寺〉和〈晚秋〉)，而同樣階級出身的廖繼春亦然(如其畫作〈街頭〉和〈庭〉)，但出身地主階級的劉啓祥、富商階級出身的楊三郎，則較多描繪西式建築了(如劉啓祥的〈サツポロ風景〉、楊三郎的〈盛夏の淡水〉)。

至於人物圖像方面，台籍西洋畫家作品中的人物在服飾上以中式服裝和西式服裝為主，而如陳清汾的〈或る婦人の像〉、劉啓祥的〈バイオリンを持てる男〉，不論是穿著中式旗袍或是西式西裝，都讓觀者感受到濃厚的西方情調。²¹²但是陳植棋〈愛桃〉、〈三人〉兩作中身著中式服裝的婦女，卻散發出濃厚的台灣人文精神。²¹³因此，台、府展入選作品中的人物圖像裡，大部分台籍西洋畫家仍將目光集中在台灣人民的身上。換言之，在台籍畫家用中式建築與西式建築所構築的社會空間之外，乃是身著中式服飾與西式服裝的人們遊走在台灣氛圍極為濃郁的官辦展覽會場中，因此在總督府所舉辦的官辦美展中，對台灣傳統文化與西方現代文化的關注與歌詠，基本上是多於對日本文化的。

²¹² 蕭瓊瑞，〈「台灣人形象」的自我形塑一百年來台灣美術家眼中的台灣人〉，《歷史學報》，台南，成功大學，民 84 年 12 月，頁 164。

²¹³ 蕭瓊瑞，〈「台灣人形象」的自我形塑一百年來台灣美術家眼中的台灣人〉，《歷史學報》，前引書，頁 166。

第四節 文學家作品中的主角階級或所再現的社會空間與植物圖像：

日治時期，日文的學習是台灣社會中、上層階級不得不接受的過程，更是身為日本殖民的台灣人民企求飛黃騰達的必經之路。²¹⁴根據葉氏在《台灣文學史綱》中的說法：台灣文學成熟期(一九二六年~一九三七年)的作家，以中文寫作者佔大多數，而且他們大多居住在廣大的台灣農村，所創作的小說偏向寫實主義的作品，反映出反日運動的思想，具有深厚的人道主義胸懷。²¹⁵而從一九三三年開始，日文作家抬頭，日文成為台灣知識份子極為有用的書寫工具，甚至到一九三七年四月，日本總督府禁止漢文後，台灣文壇變成日文作家的天下。²¹⁶

在如此嚴苛的環境中，台籍文學家仍創作出為數不少的小說作品，甚至在這一篇篇的作品裡，建構出當時台灣社會環境的一方面貌。這不論是為闡述理念或是純粹創作，都是紀錄了當時身為社會知識份子的台灣文學家對當時社會的一種觀看角度，也是一種寫實性的紀錄。本小節則將針對幾位文學家的作品進行小說主角的社會階級與內容中所建構出的社會空間之再現，甚至是否提及台灣特有的植物圖像作探究，以此和台灣畫家做一相對性的分析。

1. 賴和(1894~1943)的小說作品：

一八九四年出生於彰化的賴和，父親以道士為業，台灣醫學校畢業後，返回故鄉懸壺濟世。²¹⁷平民階級的出身和小時受私塾漢文教育的背景，似乎對他後來小說創作中，總是站在被壓迫、被欺凌者的立場，影響頗深。

雖然賴和的小說總是以寫實性的手法，侃侃的述說著台灣社會農民階級所受到的不平等待遇，但是，總會在語句間摻雜著對日本統治者濃厚的反抗思想。如〈鬪鬧熱〉裡，就有一段敘述，說明日本人壓迫台灣本島人的行為，乃是引發反抗的導火線：

²¹⁴ 葉石濤，《台灣文學史綱》，文學界雜誌社策劃出版，高雄，春輝出版社，民 92，頁 25。

²¹⁵ 葉石濤，《台灣文學史綱》，前引書，頁 50。

²¹⁶ 鍾肇政〈血淚的文學、掙扎的文學—七十年台灣文學發展縱橫談(總序)〉，賴和，張恒豪編，《賴和集》，台北，前衛出版社，1991，頁 15。

²¹⁷ 葉石濤·鍾肇政主編，《一桿秤子》，台北，遠景出版公司，1997，頁 45。

一邊(指日本人)就以為得到了勝利。——在優勝者的地位，本來有任意凌辱壓迫劣拜者的權柄。所以他們不敢把這沒出處的威權，輕輕放棄，也就忠實的行使起來。可不知道那就是培養反抗心的泉源，導發反抗力的火戰。²¹⁸

而針對會社與地主對農民的剝削行爲，也在〈一桿秤仔〉裡，有所描述：

因為製糖會社，糖的利益大，雖農民受過會社刻虧、剝奪，不願意種蔗，會社就加上租聲(方言)，向業主爭擘，業主們若自己有利益，哪管到農民的痛苦，田地就多被會社擘去了。²¹⁹

而對於農民的貧困與辛酸，賴和更是多次在小說裡提及。如〈一桿秤仔〉裡：「他(主角得參)心裡想，三天的工作，還不夠吃一服藥，那得那麼些錢花？但亦不能放他病著。就是煎些不用錢的青草，或不花錢的漢藥服食。」²²⁰述說著農民無錢看病的苦況。而在本篇的結尾，則更以主角得參的嘆息：「人不像個人，畜生誰願意做？！這是什麼世間？活著倒不若死了快樂！」²²¹傳遞出農民生不如死的心境

至於對於日籍警察的惡行，則在〈惹事〉的小說裡，曾經一項項的書寫出來：

……我所知道這幾月中間他(指警察大人)的劣跡，便又在我腦海里再現出來——『捻滅路燈，偷開門戶，對一個電話姬強姦未遂的喜劇，毒打向他討錢的小販的悲劇，和乞食撕打的滑稽戲』……²²²

因此賴和的小說中，對於台灣社會空間的描述極少，反以思想的傳遞為小說創作的重心。另外，雖然在內容中，多少曾描述到台灣社會硬體建設現代化的轉變、到達學齡的兒童幾乎都到公學校讀書、西式洋房陸續出現在台灣社會的生活空間裡…等社會現象，但是對於出生平民家庭，身受漢學教育，並以醫生濟世的人道精神自處的賴和而言，更重要的或許

²¹⁸ 葉石濤·鍾肇政主編，《一桿秤子》，前引書，頁 49。

²¹⁹ 葉石濤·鍾肇政主編，《一桿秤子》，前引書，頁 58。

²²⁰ 葉石濤·鍾肇政主編，《一桿秤子》，前引書，頁 59。

²²¹ 葉石濤·鍾肇政主編，《一桿秤子》，前引書，頁 67。

²²² 葉石濤·鍾肇政主編，《一桿秤子》，前引書，頁 95。

是日、台間的不平等待遇、富者對弱勢者的欺壓、會社對農民的壓榨…等，社會上一切不公平的現況，尤其是日本人憑藉著政治力與經濟力的優勢，以統治者的姿態，對台灣本島人的欺壓與剝削的行爲。所以，一輩子以漢文創作的賴和，只要是欺壓百姓的地主階級或日本統治階級，都是他撻伐的對象。故追根究柢，深沉的人道思想才是身為醫生的他，內在精神的表達。²²³

2.陳虛谷(1896~1965)的小說作品：

生於一八九六年的陳虛谷，幼時身為佃農的父親因無錢診治腳傷而去世，後來過繼給塗厝厝的地主陳家做養子，而且曾進私塾讀過漢文，二十五歲時進日本明治大學攻讀政治經濟，並進修英文。因此，陳虛谷可說是同時接受舊式與新式教育的薰陶。²²⁴

雖然或許因為親生父親是佃農關係，陳虛谷在小說的創作上仍多少懷抱著對農民的同情。²²⁵但是更多的是流露出對日籍官吏的厭惡，因此在小說裡，對社會環境空間的建構較少著墨，而是將更多的詞藻運用在描繪小說中人物的性格。如在〈他發財了〉裡曾描述日籍巡查收賄的心態：

巡查：「柯某祇送玫瑰露嗎？還有什麼沒有？」老婆：「還有小小四隻雞。」
巡查：「這兩件東西，直不上三四圓，哼！這畜生，真便宜了他，前番坐牛車被我撞見按法辦他，他至少也要賞了幾個巴掌，再罰金二圓，別的都不必說，就這一頓打就足以抵當三、四圓了。」²²⁶

另外，對於日籍巡警的惡行與素質，也在〈無處申冤〉裡有所描述。如「那巡警名叫岡平，原是個好色之徒，每見了有幾分姿色的婦女，它就百計圖謀，靠著他的威權，被蹂躪的

²²³ 張恒豪，〈覺悟下的犧牲者—賴和序集〉，賴和，張恒豪編，《賴和集》，台北，前衛出版社，1991，頁45。

²²⁴ 張恒豪，〈潤水嗚咽暗夜流—陳虛谷先生極其新文學創作〉，陳虛谷、張慶堂、林越峰，張恒豪編，《陳虛谷、張慶堂、林越峰合集》，台北，前衛出版社，1991，頁75。

²²⁵ 張恒豪，〈潤水嗚咽暗夜流—陳虛谷先生極其新文學創作〉，陳虛谷、張慶堂、林越峰，張恒豪編，《陳虛谷、張慶堂、林越峰合集》，前引書，頁78。

²²⁶ 陳逸雄編，《陳虛谷選集》，台北，鴻蒙文學出版公司，民74，頁75。

女子，沒一個敢呼聲嘆氣。」²²⁷文中更藉著惡巡警岡平的口，說出日本統治階級對台灣人民作威作福的心態：

他(指岡平)常對人民道：「我們做官人，便是打死了人，也算不得什麼。你們在清朝時代，不是常被官府打死了，刮了頭嗎？你們比起他們，真是幸福，你們不知感謝，還要和我們反抗。……。」²²⁸

至於對於某部分台灣留日學生不當的心態，陳虛谷也曾毫不留情的批判。如在〈榮歸〉中即曾藉由對前清王秀才留日返鄉的兒子，做出如下的敘述：

二等車裡，坐著一位二十五、六歲的少年，他身上穿著一件很時式(時髦)的洋服，結著一條色彩艷麗的領帶，他手常拉著領帶，眼常注視著磨得很光亮的黃皮靴，一隻手又常插入褲袋裡，拿出一條白巾拂著落在褲子上的煙煤……他有時偷眼看見座中的日本人，視線都一齊集在他的身上，他愈覺驕傲得意，他想對他們說，我是高文的合格者，是台灣的代表人物，是日本國的秀才，斷不是依你們所想的尋常一樣的土人，劣等民族。²²⁹

在這段敘述中，讀者可以了解到，當時台灣社會裡接受現代化教育者，在穿著上較偏向於西式服飾，此時服飾已成爲一種身分與接受教育的象徵。而陳虛谷在此，除了描述接受日本教育的新知識份子，以日本賦予的知識地位與官職爲榮外，對於台灣本土民眾卻抱持著與日人一樣，將其視爲土人心態，但卻將自己定位於台灣優秀的代表人物。或許，這對於留學日本的陳虛谷而言，是一種反省，但也可說是將同情台灣貧苦百姓的心情，隱藏在書寫這類依附日本、無法融入台灣故鄉的新式知識份子自以爲是的行爲之上。

故，對於陳虛谷而言，出身貧農家庭的身分背景，對他有著實質性的影響。雖然後來因父母早逝，被地主階級收爲養子，並到日本留學，學習政治經濟與英文，但佃農出身的

²²⁷ 陳逸雄編，《陳虛谷選集》，前引書，頁 93。

²²⁸ 陳虛谷、張慶堂、林越峰，張恒豪編，《陳虛谷、張慶堂、林越峰合集》，前引書，頁 43。

²²⁹ 陳虛谷、張慶堂、林越峰，張恒豪編，《陳虛谷、張慶堂、林越峰合集》，台北，前衛出版社，1991，頁 56。

潛在影響，仍讓他能深切體卹農民的無奈。²³⁰而接受過西式教育的洗禮與政治經濟方面的訓練，亦讓陳虛谷對台灣知識份子與資產階級挾洋自重的劣根性，和殖民者作威作福的嘴臉有更深層的體悟。²³¹故，他的小說絕非只停留在民族主義的範疇，而是更廣闊的擁抱台灣受壓迫的弱勢族群，也批判社會中不義的現象與人物。

3. 蔡秋桐(1900~1945)的小說作品：

一九〇〇年出生於雲林縣的蔡秋桐，曾入私塾讀漢文，直到十六歲才進元長公校，接受日本教育。²³²對於自我的創作，蔡秋桐曾經說過：

我當時是保正，兼任製糖會社原料委員，與製糖會社有往來，與警察也有聯繫，因此小說內容鮮有激烈的反抗意識，只是真實的紀錄一些事情而已。作品的主题，大部分是寫自己心理的矛盾，全都是本地所發生的事情，只是名字更換一下而已，其人和事皆是真實的，並沒有特意的去反抗。²³³

因此，雖然蔡秋桐參加「台灣文藝聯盟」、「文化協會」和漢詩會社「褒忠吟社」，甚至連作品幾乎都是以漢文寫成，但是對於他而言，利用小說真實的紀錄身邊所發生的事件，才是他創作的一貫思維。因此在他的小說作品中，較少情緒性的反抗字語，較多的是平鋪直敘的述說故事情節的發展。但是，擔任保正、甲長等職位的台灣人的奉承的嘴臉，與日本官吏自視為統治者，高高在上的作為，卻在他的敘述中，顯得更為真實。如〈保正伯〉中：

保正伯提一大包來，雖然空手返去，行路卻很活潑，態度也很得意，像表示

²³⁰ 張恒豪，〈澗水嗚咽暗夜流—陳虛谷先生及其新文學創作〉，陳虛谷、張慶堂、林越峰，張恒豪編，《陳虛谷、張慶堂、林越峰合集》，前引書，頁 74~79。

²³¹ 張恒豪，〈澗水嗚咽暗夜流—陳虛谷先生及其新文學創作〉，陳虛谷、張慶堂、林越峰，張恒豪編，《陳虛谷、張慶堂、林越峰合集》，前引書，頁 90。

²³² 黃武忠，〈北港地帶的代表人物—蔡秋桐〉，楊雲萍、張我軍、蔡秋桐，張恒豪編，《楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，台北，前衛出版社，1991，頁 227。

²³³ 黃武忠，〈北港地帶的代表人物—蔡秋桐〉，楊雲萍、張我軍、蔡秋桐，張恒豪編，《楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，前引書，頁 278。

著他和大人交陪(往來，有拍馬屁的意味)，是有無上光榮的樣子。……

保正伯一日學過了一日，手腕也就愈高妙，名聲也就愈通透，地位也就愈堅固，應酬也就愈周到，大人的風俗也無一不知，三月三日(日本女兒童節)啦，五月五日(日本男兒童節)啦。鋪排要體面，年尾的烏紗帽也要特別。一年透天(一年到頭)的禮素(禮儀)，無一次欠缺。……

保正娘：「……人講交官窮，果然不錯。……一年和他禮素暗暗，他們(指日籍大人)，他們那有一次來和我們禮素過。我們『進財』滿月也無，到四月日也無，週歲又是無。」²³⁴

在蔡秋桐的文章中，也曾赤裸裸的將身為保正者，為保住自己的官職，而不顧百姓死活的想法描寫出來。如在〈奪錦標〉中：

雖然，麻拉利亞防遏作業，畢竟是上司的命令，保正，幹嗎？就是死也得死去，寧可死掉一百個五十雙的放屎百姓，也不願一些違拗上司的命令。違拗，那自己的帽子，到要飛去呢！是，顧自己的飯碗要緊，作官人，誰不作如是想？²³⁵

另外，對於社會中下階層裡，生活困苦的農民，蔡秋桐也以同情的眼光，將農民的無奈，所受到的壓迫，透過筆尖鋪呈在讀者的眼前。如在〈新興的悲哀〉和〈四兩仔土〉兩篇裡，都有詳實的描述：

……隔壁的K組合監視所，不顧著組員的死活，不顧著這殺人的不景氣，這回更改築得堂皇壯麗……

官廳不准我插秧，會社不准我插甘蔗……果然嗎？唉！啊！碰的一聲，大老

²³⁴ 楊雲萍、張我軍、蔡秋桐，張恒豪編，《楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，前引書，頁172~178。

²³⁵ 楊雲萍、張我軍、蔡秋桐，張恒豪編，《楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，前引書，頁186。

跌倒下去，不知是傷心氣厥，或是……²³⁶

K廳長要完成他之美中不足，也親身駕臨，向著留置中之似是而非的犯人宣判說：「會社要收買你們的土地，你們要賣它，九則佃甲當百零五圓，十則六十五圓，池沼五十圓，原野十五圓。」如是，承諾者使之回家，不承諾者關到承諾，不讓他回去。可憐土哥所有的土地，從此被人霸佔去了。賣三甲來買五分，土哥自此由上流降下中流了，現時，就連中流也無份了。²³⁷

但，蔡秋桐不只描述中下階層農民的辛酸，他亦曾針對台灣社會的現代化、教育問題、留學生的心態加以描述，忠實的紀錄下台灣社會的狀況。如〈興兄〉中談及「書房教育已經廢止而改新教育了」²³⁸，說明台灣書房教育的衰微。而同一篇中，尚有述及日本留學生因離鄉多年，返鄉後，對家鄉的不適應：「風兒因為離鄉多年，鄉語也忘記了，就是在來的生活也不慣了，自己的祖家是住不得了…。」²³⁹因此，蔡秋桐在小說中所關注的主題，是非常廣泛的，其中對於日籍官吏的不滿控訴，只是他關注主題的一部分。嚴格說來，蔡秋桐的小說主題，是以當時台灣的環境現況作為取材的依據，他是以寫實性的手法，忠實的紀錄下他眼中所見的一切，並將它轉化成創作。

如同他在〈興兄〉中提及：「二人出了官舍穿過一座高樓，舉頭一看，一遍都是大廈高樓，馬路光閃閃，一步入店內，如臨仙洞，什麼貨都有……。」²⁴⁰將台灣社會的現代化情況，忠實且鮮明的呈現出來。所以，雖然蔡秋桐的小說，幾乎全是用漢文寫成的，²⁴¹但是總括而言，蔡秋桐的小說中的批判意味與民族意識並不強烈，而是以平鋪直敘的方式將故事情節說出來。這或許正如蔡秋桐所說的，只是藉由文字的書寫，真實的紀錄下周遭所發生的事情，並抒發自己心理的矛盾而已。

²³⁶ 楊雲萍、張我軍、蔡秋桐，張恒豪編，《楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，台北，前衛出版社，1991，頁207。

²³⁷ 楊雲萍、張我軍、蔡秋桐，張恒豪編，前引書，《楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，頁271。

²³⁸ 楊雲萍、張我軍、蔡秋桐，張恒豪編，前引書，《楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，頁211。

²³⁹ 楊雲萍、張我軍、蔡秋桐，張恒豪編，前引書，《楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，頁213。

²⁴⁰ 楊雲萍、張我軍、蔡秋桐，張恒豪編，前引書，《楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，頁217。

²⁴¹ 黃武忠，〈北港地帶的代表人物—蔡秋桐〉，楊雲萍、張我軍、蔡秋桐，張恒豪編，《楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，台北，前衛出版社，1991，頁279。

3.張我軍(1902~1955)的小說作品：

張我軍，原名張清榮，出生於台北縣板橋鎮，祖父原本是林本源家的佃戶，但是早逝。²⁴²父親是土木工程包商，生活拮据，可說是出生於中下階層的貧窮之家。²⁴³但是後來留學中國的張我軍，在小說中卻極少對日籍官吏不當行為的譴責，與為中下階層農民發聲的思維，反而多數是在描寫中國留學生涯的苦悶，或是對愛情的嚮往與幻滅，或是對中國社會官場陋習與富裕階層的不滿。如在小說〈買彩票〉中曾提及留學北京的台灣學生的生活態度與對富裕子弟的不滿：

在北京的留學生，學費的多少正與讀書的多少成個反比例：學費多的，因為忙於花錢，就無暇顧及讀書了；學費少的一少者是指學費剛剛夠用而無餘裕者而言——因為無餘裕之錢可花，就只顧學業。不消說例外是有的，且這種現象也不只限於北京罷。²⁴⁴

甚至在〈誘惑〉裡，更明白的以「他心裡罵道：你這受祖父之蔭，和社會制度之蔭，享受著萬惡的遺產的東西！」²⁴⁵表露出對接受祖先/與社會制度餘蔭而富裕者的鄙棄。

另外，在〈白太太的哀史〉裡，曾對中國官場的陋習加以詳細說明，並且對北京的官僚文化做一番批判：

逛窯、打牌、吃酒，這大約是中國官僚所不可或缺的事情。寧可以說，若不懂得這些事情，簡直在官僚隊中沒有他的立足地，而在交際場中更沒有他的地位了。這種風氣，在北京尤其猖獗。²⁴⁶

²⁴² 葉石濤，《台灣文學史綱》，高雄，文學界雜誌社策劃出版，春輝出版社，民 92，頁 23。

²⁴³ 秦賢次，〈台灣新文學運動的奠基者〉，楊雲萍、張我軍、蔡秋桐，張恒豪編，《楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，前引書，頁 129。

²⁴⁴ 雲萍、張我軍、蔡秋桐，張恒豪編，《楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，前引書，頁 86~87。

²⁴⁵ 楊雲萍、張我軍、蔡秋桐，張恒豪編，《楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，前引書，頁 101。

²⁴⁶ 楊雲萍、張我軍、蔡秋桐，張恒豪編，《楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，台北，前衛出版社，1991，頁 115。

至於對愛情的憧憬是在〈買彩票〉一作裡，表達出愛情至上的青年情懷：

然而他不想起他的愛人還好，一想到伊，心裡愈禁不住酸痛起來。想起他不

久學費將絕，學業將暫時停止還可以，只有這一事，不得不和伊遠別這一事，
在他是難受不過的。²⁴⁷

而對愛情的幻滅，則在〈白太太的哀史〉中，以白太太臨死前微弱的聲音，對不誠實的男性，作了最具力量且嚴厲的控訴：

伊以微微的聲音嘆息的說：「白先生，我嫁給你之時，是這樣瘦得像鬼的人嗎？
前後纔十年哩，你竟把我弄成這般。是運命的惡作劇呢？還是人類的殘忍？」

248

所以，在台灣文學界「散播五四新文學火種」，並提倡以白話文從事創作的張我軍，²⁴⁹雖然出生於台灣社會中下階層，但是留學中國北京的經驗，讓他以自我的生活經驗作為小說創作的基礎，而非以民族意識的宣揚為重。甚至在他的小說中所建構的生活空間，都是以留學中國時所接觸的中國生活空間為主，文字中看不到台灣社會裡所擁有的自然圖像與人文空間。

5.楊守愚(1905~1959)的小說作品：

本名楊松茂的楊守愚，與賴和是好友。父親乃是前清秀才，且接受家鄉讀書經名師郭克明的指導，因此彰化公學校畢業後，開始嘗試舊詩詞創作，因此具有具有堅定的民族自信和自尊。²⁵⁰

²⁴⁷ 楊雲萍、張我軍、蔡秋桐，張恒豪編，《楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，前引書，頁 86。

²⁴⁸ 楊雲萍、張我軍、蔡秋桐，張恒豪編，《楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，前引書，頁 123。

²⁴⁹ 秦賢次，〈台灣新文學運動的奠基者〉，楊雲萍、張我軍、蔡秋桐，張恒豪編，《楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，前引書，頁 137。

²⁵⁰ 古繼堂，〈楊守愚及其小說〉，楊守愚，張恒豪編，《楊守愚集》，台北，前衛出版社，1991，頁 405。

對於楊守愚的小說創作而言，台灣地主階級和日本統治者之間相互勾結，對台灣農民進行欺壓與剝削的描述，是很重要的一部分。²⁵¹如在〈凶年不免於死亡〉裡，即有對這現象有極詳細的描述：

我(小說主角至貧)當時一再說到這是天災、天意，不是我們坐佃人的願意的，也不是故意弄來的。他(指地主李永昌)更加大發雷霆，怒不可遏。便罵我『狡猾』、『故意抵賴』、『喪盡天良』，這還不打緊，還說限我二十天，要把租錢還清，過了期，就要正式向法庭提出告訴，請求差押、競賣。……唉！真過了他所限的那一天，便來了個日本人，說是差押官(查封官)，便把我的一切破爛傢私(家器，家產)、農具、牛呀、豚呀，以及我所住的那間草寮，都一一貼起單子來……！²⁵²

另外，對於地主階級的不滿，也流露在楊守愚其他的小說中，如〈醉〉、〈升租〉裡，也都有所描述：

馱子！馱子！現在地主已經是沒有天良至了，一甲田地，在清國時祇有三十左右石租谷；現在呢？滿望升租升到一百石，那更心滿意足。……²⁵³

……我們種田的人家，多麼苦呀！一做上了田，就好像終身都做了地主的奴隸，平時，他家裡一有了事，無論是吉凶禍福，動輒就叫咱差使去，別說得不到一句感謝的話兒，萬一他不順眼，還得給你一個『媽的』，還有，要是你到了凶年，那你就得活該倒楣了，什麼同情、憐憫，他們的狗嘴裡是永遠吐不出的……。²⁵⁴

在這兩段的文字描述裡，讀者可以觀察到，楊守愚對於地主階層的批判是極為嚴厲的。尤其是身為台灣人的地主階級，和日本人相互結合，共同欺壓台灣的農民，更是不可原諒。而這或許是楊守愚在思想上傾向於社會主義思想，而將其階級意識表現在創作的一

²⁵¹ 古繼堂，〈楊守愚及其小說〉，楊守愚，張恒豪編，《楊守愚集》，前引書，頁 406。

²⁵² 楊守愚，張恒豪編，《楊守愚集》，台北，前衛出版社，1991，頁 39。

²⁵³ 楊守愚，張恒豪編，《楊守愚集》，前引書，頁 62。

²⁵⁴ 楊守愚，張恒豪編，《楊守愚集》，前引書，頁 167。

種流露。因為，在其它的小說裡，也曾論及社會主義的思想。如〈一個晚上〉裡：「…我更不願意在跑回去屈膝於大家庭的權威之下，不過，我總覺得非有集團組織，如公共育兒院、公共時堂……等設備，貧人家是談不到家庭生活的……。」²⁵⁵這段論述裡，即充滿對社會主義的憧憬。而〈嫌疑〉一作裡，也有一段話，清楚的呈現出社會主義的思想：「唉！殺人不眨眼的魔鬼，我覺得這樣的一個政府，陣勢太會無端生事了，這無異是在強迫著人民起來革命，更無異是在替社會主義撒傳單。」²⁵⁶而另一篇，以社會主義的信仰作為小說發展主軸的〈決裂〉，更是以丈夫因信奉社會主義，而妻子無法苟同，且被身為地主階級的叔父唆使，造成夫妻離異，丈夫也因被叔父密告入獄作為小說的情節。

或許是受了賴和的影響，楊守愚的小說，在情節的鋪成上，較多思想上的辨證。故在閱讀楊守愚的小說時，在字裡行間可以清楚的明瞭作家想訴諸於讀者的想法，尤其是字語間濃厚的反封建、反日的傾向。雖然在敘述間，仍會提及人物的西式穿著，或是有關文化協會的觀點，但是畢竟為數較少。反而是思想的傾吐與傳遞，佔據較多篇幅。²⁵⁷因此，無形少了對於出當時台灣社會整個時代氛圍與社會空間的形塑，故，也看不見台灣自然景物的圖像呈現。

6.楊雲萍(1906~)的小說作品：

一九〇六年出生於台灣士林，祖父是士林宿儒，父親行醫，因此擁有學習漢學與古文的环境。²⁵⁸甚至於楊雲萍漢學基礎的豐厚，使連雅堂都對他的極為肯定。²⁵⁹而楊雲萍雖然有良好的漢學基礎，但仍到日本文化大學修習文學，所以也受到日本文學家的影響。

²⁵⁵ 楊守愚，張恒豪編，《楊守愚集》，前引書，頁 127。

²⁵⁶ 楊守愚，張恒豪編，《楊守愚集》，台北，前衛出版社，1991，頁 163。

²⁵⁷ 葉石濤，《台灣文學史綱》，高雄，文學界雜誌社策劃出版，春輝出版社，民 92 年 10 月再版，頁 50。

²⁵⁸ 葉石濤，《台灣文學史綱》，前引書，頁 42~43。

²⁵⁹ 葉石濤，〈楊雲萍與《人人》雜誌〉，楊雲萍、張我軍、蔡秋桐，張恒豪編，《楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，台北，前衛出版社，1991，頁 67。在一九三〇年的新舊文學論爭時，楊雲萍曾針對連雅堂刊登在《台灣詩薈》十七期所寫的擁護舊詩的文章〈餘墨〉，寫了篇反駁的文章〈無題錄〉刊登在《人人雜誌》第二期。雖然當時連雅堂沒回應，但當十多年後，在一次偶然的機會裡，連雅堂卻笑著對楊雲萍說：「當時我以為你才配攻擊舊文學，因為你知道舊文學。」

對於同時具有中國漢學文化與日本文學薰陶的楊雲萍，在小說中所探討的主題並未完全圍繞在民族意識上，而是在觀照日據下的警察問題、製糖會社問題和婦女問題。²⁶¹但是在對於警察問題的描繪上，卻並不正面描繪警察官吏的言行，而是透過保正諂媚的態度，嘲諷擔任日本官職的台灣人對日本官吏逢迎拍馬的行為。如在〈光臨〉中，保正林通靈的幻想：

他在腦海中畫了這樣的幻影——「保甲民很多很多的中間，那警部大人威嚴的坐在那兒。……我到了，就像他——大人行禮，他就親密地對我返禮，並且說林通靈，椅、坐、好……那時，很多很多的他人的奇訝，歆羨的眼睛兒……。」……他覺得太光榮了！他覺得這K庄的人民有誰比他教的信用，較有勢力！心滿意足，他忽然微笑起來。²⁶²

在對製糖會社的問題的探討上，楊雲萍在小說〈黃昏的蔗園〉中約略提到對日本會社的不滿：

「豈有此理，豈有此理！難道我們永遠應該著做牛做馬嗎！不、不、決不！好，看他(指製糖會社)能夠耀武揚威到什麼時候啊！」……「吳伯伯沒有和會社(日語，公司，此指糖廠)商量商量了嗎？我們實在是窮的了不得的……。」「商量？商量什麼！唉！」²⁶³

而在〈加里飯〉裡，則藉由父親對留學兒子的信札，透露出土紳必須對日本官吏的社交應酬與對社會經濟現況不佳的描寫：

「字諭吾兒知悉……近來吾臺之金融界大不佳，米價又落，租稅則一回加重一

²⁶⁰ 楊雲萍、張我軍、蔡秋桐，張恒豪編，《楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，前引書，頁 13。

²⁶¹ 楊雲萍、張我軍、蔡秋桐，張恒豪編，《楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，前引書，頁 14。

²⁶² 楊雲萍、張我軍、蔡秋桐，張恒豪編，《楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，台北，前衛出版社，1991，頁 25。

²⁶³ 楊雲萍、張我軍、蔡秋桐，張恒豪編，《楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，前引書，頁 41。

回，如吾庄稅比去年多四成。應酬亦甚繁雜，如粕員警部榮轉花去三元，松本校長轉任亦費去二元半等，故此月不能如汝之要求寄去，望吾兒要十分儉約……。」……他的頭(腦)袋裡，浮出為一家十口，而日夜勞勞奔命的，一個愚直、忠厚、可憐的四十多歲的村紳的形態面容來。²⁶⁴

甚至在〈加里飯〉裡，也曾描繪經費短缺的留日學生自卑的心裡：

他感覺著他們像懂得他自己的根底——學費不夠的貧青年，被人征服的劣人種一般的，在愚弄他、嘲笑他。²⁶⁵

另外曾針對於婦女問題上做探討的，除了在〈月下〉裡有「我們男性，那有獨佔了優越的理由嘛？我既是人，她也是人！」²⁶⁶表明男女平等的觀念外，在〈到異鄉〉一篇中，則對台灣社會中，家族制度決定子弟婚約的不滿，提出看法：

我們要明白在這樣社會制度、家族制度的裡面，要說什麼自由戀愛是近於不可能的，何況是在想要實行！只可在這界限內盡我們的力量來做個最大限度的而已！²⁶⁷

因此，對於受過古文教育和日本大學教育的楊雲萍而言，對於民族意識形態的描繪並不是他創作的思想，反而是探討社會上現存的社會問題才是最重要的。例如描繪諂媚的台灣人如何對日本官吏逢迎拍馬的官場現形記，另外對於婦女在社會上卑下地位與對婚姻無法自主的舊習俗所做的控訴，甚至是製糖會社對窮苦農民的逼迫行爲。這些再再都顯示著，雖然楊雲萍接受過古文的儒家教育，亦出身於士紳階級的家庭，但在文章中卻極少尖銳的民族意識形態的流露，²⁶⁸反而可能是在受到現代化文學思潮的影響，對台灣社會的問題提出質疑，對諂媚的中上階層表達出厭惡，也對社會階級裡中下階層人民的窮苦顯出無奈，且更對社會壓迫女性的舊俗提出質疑。而這種種對社會的關懷，已是楊雲萍不再關在

²⁶⁴ 楊雲萍、張我軍、蔡秋桐，張恒豪編，《楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，前引書，頁 46。

²⁶⁵ 楊雲萍、張我軍、蔡秋桐，張恒豪編，《楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，前引書，頁 49。

²⁶⁶ 楊雲萍、張我軍、蔡秋桐，張恒豪編，《楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，前引書，頁 18。

²⁶⁷ 楊雲萍、張我軍、蔡秋桐，張恒豪編，《楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，前引書，頁 33。

²⁶⁸ 葉石濤，〈楊雲萍與《人人》雜誌〉，楊雲萍、張我軍、蔡秋桐，張恒豪編，前引書，頁 70。

自我象牙塔中的思想表達。

7.翁鬧(1908~1939 或 1940)的小說作品：

一九〇八年出生於彰化縣的翁鬧，窮苦農村子弟出身，在服完師範學校五年的教員義務後，到東京留學，但或許是性格上較為浪漫，因此行事較為狂妄不拘。²⁶⁹翁鬧在日本時，雖曾與張文環、巫永福、王昶淵等人組織「台灣藝術研究會」，但一九四〇年左右，病逝於日本。²⁷⁰

生性浪漫的翁鬧，有不少歌詠愛情與少女的小說，如〈天亮前的故事〉裡，曾有一段文字是述說戀愛的，或許這就是翁鬧對戀愛的渴望：

剛才已經說過，我只想談戀愛。一心一意只夢到戀愛。只有戀愛才是唯一的熱望渴慕。向我這樣的廢料，自然沒有理想、希望這類好東西。從而，一般人所嚮往的名譽、成功、富貴等等事體，我更是從來沒想過。不過，我倒是想過要把自己喜歡的女孩，緊緊地摟抱在懷裡。²⁷¹

但是除了對戀愛的追求，出身於貧苦農村的翁鬧，對於台灣農民的心情也是非常注意的，因此，也有數篇小說對於農民的無奈與辛酸，有著細膩的描繪。如〈憨伯仔〉中，身為社會中下階層農民階級的憨伯仔，對於自我價值的認知，有著一段描述：

此外，他(憨伯仔)也祇能認為人是為了做工才活著。因此，不管是高興的時候或是悲哀的時候，他都不忘握起鋤頭柄。話雖這麼講，但也不是有多大的園，只不過一天到晚挖掘同樣的一塊狹窄的土地而已。²⁷²

字句間，台灣農民認命順天的心理，表露無遺。而這種心理，並不僅存於小說主角憨伯仔

²⁶⁹ 楊逸舟，〈憶夭折的俊才—翁鬧〉，翁鬧、巫永福、王昶雄，張恒豪編，《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》，台北，前衛出版社，1991，頁139~141。

²⁷⁰ 張良澤，〈關於翁鬧〉，翁鬧、巫永福、王昶雄，張恒豪編，《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》，前引書，頁146。

²⁷¹ 翁鬧、巫永福、王昶雄，張恒豪編，《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》，台北，前衛出版社，1991，頁119。

²⁷² 翁鬧、巫永福、王昶雄，張恒豪編，《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》，前引書，頁27。

的心中，更是台灣農村普遍的心理現象。如另一段描述：

村子裡，人人都牛馬般地幹著活。他們之中沒有一個人懶惰的，也沒有一個人
在想著生活以外的事，或策劃著什麼陰謀。然而，那種晴朗的笑卻從他們的臉
上消失了。他們都變得習慣於用萎縮的、扭曲的面孔來看東西，與別人交談。²⁷³

對於擅於描繪男女複雜情感心理的翁鬧而言，²⁷⁴男女間的情愛是超越所謂的民族意識
的，如在〈殘雪〉裡，男主角可說是同時喜歡上台灣與日本的女孩，只是最後的敘述隱
喻著兩者皆拋的結局。所以，對翁鬧而言，愛情是沒有國度的分別的，在愛神面前，所
有的人都是平等的。

至於對台灣農村小人物心理的剖析，翁鬧似乎在書寫裡的字句之間，總是充滿著
消極的意念與對生命的無奈，甚至於農民的內心世界，對於外在的現實的感受總是以冰
冷作為回應，甚至可說是逆來順受。這似乎與他對戀愛的熱情形成強烈的對比。

但是，在小說中，卻常以台灣特有的植物來象徵台灣農村的自然景象，如〈憨伯
仔〉中的相思樹、竹叢、香蕉、鳳梨；²⁷⁵〈可憐的阿芯婆〉中的竹林、香蕉、農屋、稻
田。²⁷⁶這些種種的台灣特有植物，建構出翁鬧在小說中描述的台灣農村景象。藉由日治
時期台灣畫家的作品裡，也可看見此種場景的出現。可見，翁鬧對於台灣農村的觀察是
極為細膩與真實的。

8.張文環(1909~1978)的小說作品：

一九〇九年出生於嘉義梅山的張文環，父親經營竹紙業，出生於商人家庭，小時曾
入書房接受私塾教育，十三歲入小梅公學校就讀，後入日本東洋大學文學部。²⁷⁷因此張文
環的受教背景可說中國與日本文化皆有接觸。

²⁷³ 翁鬧、巫永福、王昶雄，張恒豪編，《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》，前引書，頁 45。

²⁷⁴ 翁鬧、巫永福、王昶雄，張恒豪編，《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》，前引書，頁 13。

²⁷⁵ 翁鬧、巫永福、王昶雄，張恒豪編，《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》，前引書，頁 21~49。

²⁷⁶ 翁鬧、巫永福、王昶雄，張恒豪編，《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》，前引書，頁 91~112。

²⁷⁷ 張文環，張恒豪編，《張文環集》，前衛出版社，台北，2000，頁 260。

擁有如此受教背景的張文環，在小說的內容上，並沒有強烈的民族意識，而是在描繪台灣農村的風俗民情、生活習慣，甚至是台灣的民間故事。如，似乎以父親的竹紙事業作為藍本的〈夜猿〉，則充滿對台灣鄉村情景的描寫：

每當夕闇把山間風景塗成漆黑一色的時候，星空便沉沉地澄清起來。這時人間的燈光就只有廚房裡的小盞與正廳裡的燈，加上寢室裡的一盞小手盞而已。……一家四口上了床後，這獨屋便沉到闇夜底部一般，這時沒有塗泥巴的滿是縫隙與洞洞的牆上，星空便豪華地輝耀起來，從四面八方還傳來山間禽獸不易入眠似的鳴聲與……。²⁷⁸

而且，在張文環的小說裡，常以台灣鄉村常見的植物，為他所建構出的空間，增添濃厚的台灣南國氣息。如在〈早凋的蓓蕾〉裡挑著香蕉、鳳梨的莊稼漢，椰子和玉蘭花；²⁷⁹〈夜猿〉裡隨時出現的蕃薯、柑子樹、柿子、橘子、文旦、柚子、山茶花、竹子……等多種台灣農村常見的植物。²⁸⁰在張文環小說人物所生活的場域，完全是台灣鄉村面貌的忠實呈現，而在這人與自然相處融洽的世界裡，似乎嗅不到一點煙銷與抵抗的意味。

但是，張文環對於該時代的社會問題，仍有自己的見解與思想，如〈頓悟〉裡：「一般人口中搞文化運動的青年，實則盡是些無能、無為的寄生蟲。人只要有錢，自然有人尊你為紳士，實際上執文化運動牛耳的，還不都是這些紳士？」²⁸¹不論是針對文化運動缺乏經費的無奈嘶吼，或是對以經濟力量操縱台灣文化運動走向的，所謂仕紳階級，都是一針見血的批判。

而對於台灣社會現代化進程的觀察，張文環不只是描寫外在服飾的轉變，更深入當時社會一般百姓的心理層面。如〈闖雞〉一作中，即對村民們對西服的接受態度，有生動的刻劃：「那位新郎穿著大禮服，戴上大禮帽，一出現就以那種異樣的姿態驚倒了村人們。

²⁷⁸ 張文環，張恒豪編，《張文環集》，前引書，頁 137。

²⁷⁹ 張文環，張恒豪編，《張文環集》，前引書，頁 19。

²⁸⁰ 張文環，張恒豪編，《張文環集》，前引書，頁 135~178。

²⁸¹ 張文環，張恒豪編，《張文環集》，前引書，頁 182。

那有尾巴的上衣與水桶般的帽子使村人們個個瞪圓了眼睛。」²⁸²但在同一篇小說裡，卻又有一段論述：「因為一個鄉下女人，有穿洋服的丈夫是夠體面的事。一般都認為祇有那一類的人，才配在村子裡的街路上痛快地挺起胸膛走路。」²⁸³以另一個角度說明，其實西服在村民的眼中，已成為一種身分地位的階級象徵。

因此，對於從小接觸中、日、台等多種文化的張文環而言，小說作品裡雖然看不見政治上標榜的民族意識，但是在他一筆一字所描繪出的台灣農村生活的忠實紀錄裡，卻可以感覺出他對台灣這塊土地的熱愛與認同。又或者，他所心懷的人道主義，以使他將眼光超脫出狹隘的民族主義，而將關懷投注到台灣整個的社會中。

9.龍瑛宗(1911~1999)的小說作品：

一九一一年出身商人之家，屬小資產階級的龍瑛宗，²⁸⁴是新竹北埔人，台灣商工學校畢業後，進入台灣銀行南投分行服務，一九三七年，則以處女作〈植有木瓜樹的小鎮〉，入選日本《改造》雜誌小說徵文的「佳作推薦」。²⁸⁵

在龍瑛宗的小說裡，對於知識份子頹喪、消極的心態描寫，隱藏著陰暗的生活面與對知識價值的懷疑。如〈植有木瓜樹的小鎮〉裡：

知識要抱著華麗的幻影時，也許可以幾分緩和生活的痛苦。但幻影終究會破滅。當喪失了幻影的知識一旦與生活結合的時候，則只有更加深痛苦而已。…²⁸⁶

我認為社會的不幸，在於因為知識過剩。知識經常伴隨著不滿。因為它使對社會客觀性的認識不足的血性方剛的少年，或反抗社會，或陷於自暴自棄。所以在公所服務的人，與其要找有知識的人，還不如找個全神貫注於職務、工作正

²⁸² 張文環，張恒豪編，《張文環集》，前引書，頁 225。

²⁸³ 張文環，張恒豪編，《張文環集》，前引書，頁 232。

²⁸⁴ 張恒豪，〈織美與哀愁—龍瑛宗集序〉，龍瑛宗，張恒豪編，《龍瑛宗集》，前引書，頁 10。

²⁸⁵ 龍瑛宗，張恒豪編，《龍瑛宗集》，台北，前衛出版社，1991，頁 9。

²⁸⁶ 龍瑛宗，張恒豪編，《龍瑛宗集》，前引書，頁 47。

確而字體漂亮的實用性人物。²⁸⁷

但是在同篇小說的後面，龍瑛宗仍為知識的價值作了某些程度的辯駁，「……我們處在這陰鬱的社會，唯有以正確的知識探究歷史的動向，切勿輕易陷入絕望與墮落，非正確下去不可。」但又馬上接著「然而想到連買書錢都沒有的我，便感到無限寂寞與鬱悶……」²⁸⁸因此，終究，知識仍舊需臣服於在現實的生活之下。而且，在〈植有木瓜樹的小鎮〉中，懷抱青雲之志的主角陳有三，最後也以「……一味地把理性與感情沉溺於酒中。在那種生活裡，湧上未曾有過的陰暗的喜樂，拋棄所有的矜持、知識、向上與內省，抓住露骨的本能……」²⁸⁹

但是龍瑛宗在小說中所描寫的景物，基本上仍著眼於台灣自然景觀中所特有的植物圖像。如〈植有木瓜樹的小鎮〉裡的甘蔗、結實累累的香蕉和木瓜、落花生、芭蕉、鳳梨、柑橘和相思樹等，都呈現出台灣特有的景色。或許，正如龍瑛宗自己所言：「我以為殖民地生活的苦悶，至少可以從文學領域上自由的作幻想飛翔來撫平。現實越是慘痛，幻想也就越華麗。」²⁹⁰所以，文學對龍瑛宗而言，是讓自己脫離社會現實，進入幻想世界療傷的橋樑。政治上的民族意識，社會主義的種種主張，當他落實到文學創作時，能在純粹的藝術領域裡，自由的幻想，逃避現實的苦痛，對他而言，才是最重要的。

10. 巫永福(1913~)的小說作品：

一九一三年，出身南投埔里望族的巫永福，兄弟多人行醫，是故鄉裡典型的仕紳家庭，²⁹¹但是醉心於文藝的他，卻放棄醫科而選擇進入日本明治大學文科就讀，一生與文學結下不解之緣。在文學思想上，巫永福深受俄國杜斯妥也夫思基、屠格茲涅夫和法國狄更斯、

²⁸⁷ 龍瑛宗，張恒豪編，《龍瑛宗集》，前引書，頁 52。

²⁸⁸ 龍瑛宗，張恒豪編，《龍瑛宗集》，前引書，頁 65。

²⁸⁹ 龍瑛宗，張恒豪編，《龍瑛宗集》，前引書，頁 71。

²⁹⁰ 羅成純，〈龍瑛宗研究〉，龍瑛宗，張恒豪編，《龍瑛宗集》，前引書，頁 259。

²⁹¹ 杜文靖，〈老而彌堅的前輩詩人巫永福〉，翁鬧、巫永福、王昶雄，張恒豪編，《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》，台北，前衛出版社，1991，頁 300。

巴爾扎克等寫實主義文學家的影響，而且有日本感覺派橫光利一、川端康成的影子。²⁹²

巫永福在〈阿煌與父親〉中，曾提過階級的問題：「阿海(阿煌的朋友)也明白自己家窮，跟他們家身分、地位不同是他受排斥的主要原因。」²⁹³〈山茶花〉裡，也曾對台灣社會裡，同姓不能結婚的習俗提出異議：

……只不過姓氏相同而已，就不能結婚，這種習俗多愚蠢啊。正因為這種習俗沒有根據，他越發抑制不住的對這種習俗的厭惡。可是正因為淵源於這種習俗的道德律是不成文法的，它的確成為看不見的恐怖。……²⁹⁴

習俗應該打破。習俗是上一代不幸的延長，是陸續造成不幸的重擔。²⁹⁵

但是，這些對於社會問題的著墨畢竟較少，巫永福的小說似乎比較著重在對人物心理微妙變化的描寫，與幻想性、感覺性的描述。如〈黑龍〉裡的主角黑龍，即常沉醉於自我的幻想世界裡：

河面上陽光普照，黑龍多想委身幻滅與迷望的幻想，在其中找尋快樂。我的身體不是小而輕嗎？縱使躍入河中也會浮起來吧！那我就是仰天而臥，觀察天際的雲彩變化，隨波逐流，好不痛快！²⁹⁶

而在〈阿煌與父親〉裡，主角阿煌也有沉醉於幻想世界的描述：

阿煌大口大口地呼吸著野外的新鮮空氣。抑鬱的情緒早已飛到九霄雲外，碧藍的晴空裡靜靜漂浮的雲朵裡寄託著他少年的夢幻。一朵朵像隻明蝦，最上面那朵看來卻向虎頭。右邊那朵模樣像兔子，左邊的則有點像蜿蜒的長蛇。最下方的伸展成臥牛的樣子。他的心隨著天空飄逸的雲朵聚散起伏、飛揚。像繪圖般，

²⁹² 張恒豪，〈赤裸的原慾—巫永福集序〉，翁鬧、巫永福、王昶雄，張恒豪編，《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》，前引書，頁 171。

²⁹³ 翁鬧、巫永福、王昶雄，張恒豪編，《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》，前引書，頁 267。

²⁹⁴ 翁鬧、巫永福、王昶雄，張恒豪編，《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》，前引書，頁 247。

²⁹⁵ 翁鬧、巫永福、王昶雄，張恒豪編，《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》，前引書，頁 248。

²⁹⁶ 翁鬧、巫永福、王昶雄，張恒豪編，《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》，前引書，頁 196。

在胸中洋溢著希望與遐想。²⁹⁷

另外對於心理層面與感覺的描述，也出現在數篇小說裡。如〈山茶花〉裡，龍雄在等待女友時焦慮的心理轉折，則有細膩的描寫：

龍雄儘管氣憤，但來到剪票口，卻又感覺到盲目指望似的滿足與內心的跳躍。然而在細嚼等候者的焦躁心情的時候，他覺得想和月霞見面的慾望，在逐漸推移，變淡。一面認為這不可行，又一面意識到慾望在被推開，沖走。……他垂頭喪氣地慢慢挪動身體，可是再看看站內，又感受到混雜著掃興的怨憤在內的黏糊糊的感情，從心底深處湧出來。……²⁹⁸

至於對於反抗心理的描寫，則出現在〈阿煌與父親〉中，阿煌對父親管教時的嚴厲態度，如何由懼怕，轉變成怨恨：

然後阿煌逐漸懂事，性情也隨之改變。他經常冷眼望著父親，卻往往一聲不響。被罵的時候，他的心理開始有了反抗的聲音：「煩死了。」在感情上也逐漸隨這種情緒的產生而惱恨父親。習慣了父親的申斥、責罵之後，他的心理不但不會覺得難過，反而是那股怨恨的惡戾之氣愈演愈熾。²⁹⁹

而對人性隱藏在心中的惡，在〈慾〉裡則有生動的描寫：

……能在王隆生的面前，坦然想著和王隆生相悖的各種事的自己，也真有點不可思議了。這種心態，就叫壞心腸，或叫蛇蠍之心吧。就像一條滑溜溜的蛇，敏速地轉身，逃向自我本位的安全地帶。有時，它也為自己的慾望而咬噬，並且不惜輸入毒液。甚至於已預見到將輸入毒液。這種能攻，隨時應變的心，又是什麼心態呢？³⁰⁰

²⁹⁷ 翁鬧、巫永福、王昶雄，張恒豪編，《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》，台北，前衛出版社，1991，頁 259。

²⁹⁸ 翁鬧、巫永福、王昶雄，張恒豪編，《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》，前引書，頁 222。

²⁹⁹ 翁鬧、巫永福、王昶雄，張恒豪編，《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》，前引書，頁 255。

³⁰⁰ 翁鬧、巫永福、王昶雄，張恒豪編，《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》，前引書，頁 286。

而在巫永福的〈阿煌與父親〉裡，對於台灣農村景色的描繪，是以鄉村處處可見的相思樹、白鷺、竹林與水牛，來烘托出農村平和悠閒的景象。在這些圖像所建構出來的空間，應該就是巫永福眼光中所觀察到的台灣農村。對於巫永福能如此透徹的觀察台灣農村的景象，並以植物象徵台灣這塊土地，可見他對於台灣的認同。因此，雖然出身士紳家庭，並曾赴東京明治大學攻讀文科的巫永福，接受的是完整的日本教育，所以在寫作思想上因接受到歐美或日本文學家的影響，偏向於心理的剖析與感覺、幻想性的創作，對於人性的關注多於政治意識的投入。但是對於台灣這塊土地上所產生的問題與變遷，仍可在他的小說裡看到對台灣鄉村理想性的讚頌。故，或許可說，在巫永福的小說中，所關注的是一種人文的關懷，超越了政治意念、民族意識、階級…，而是一種人性的關懷吧！

11. 呂赫若(1914~1951)的小說作品：

一九一四年生於台中豐原潭子的呂赫若，出身於地主階級，台中師範畢業後，留學日本。³⁰¹但在一九四八年後，受陳文彬的影響，思想逐漸左傾，後參與「鹿窟武裝基地事件」，至於死因與死亡年代並未有任何史料上的記載。³⁰²

在呂赫若創作的小說中，主題往往圍繞著台灣農業社會過渡到工商社會裡，個人與家族的困境，和台灣婦女於封建社會中的悲劇命運。³⁰³如〈牛車〉裡：「…當保甲道變成了六間(一間等於六尺)寬的道路…」、「…腳踏車和腳踏貨車從後面趕過遲緩的牛車…」、「路碑上寫著：道路中央四周不准牛車通過。因為用小石頭鋪得坦平的道路中央是汽車走的。」³⁰⁴在在都顯示出，台灣農村社會漸漸的過渡現代化，也是走向機器的時代。

但出身地主階級的呂赫若，卻也在同一篇小說裡，描寫了保正的富裕與對貧窮農

³⁰¹ 葉石濤，〈呂赫若的一生〉，呂赫若，張恒豪編，《呂赫若集》，台北，前衛出版社，2004，頁 299~300。

³⁰² 張恒豪，〈冷酷又熾熱的慧眼—呂赫若集序〉，呂赫若，張恒豪編，《呂赫若集》，前引書，頁 10。

³⁰³ 張恒豪，〈冷酷又熾熱的慧眼—呂赫若集序〉，呂赫若，張恒豪編，《呂赫若集》，前引書，頁 10。

³⁰⁴ 呂赫若，張恒豪編，《呂赫若集》，前引書，頁 17~29。

民毫不同情的態度：

保正底家非常漂亮。紅的屋頂映著夕陽，從院子裡的樹葉中間望得見漆的雪白的壁。門口照著兩盞電燈。是村裡第一個大地主，做了將近十年的保正，說是官許的也不為過。³⁰⁵

閱讀完上述文字的描述，在對照下方的保正對待貧窮的楊添丁的態度，更令人覺得諷刺：

「保正伯伯，請租些田給我種好不好？押租錢請您同情……」

一聽到這保正就哼了起來，作出一個碰見了鬼似的臉色。

「不要胡說，那哪裡做得到？同情同情，世界上什麼都要錢呀。」³⁰⁶

而呂赫若對地主階級的批判並不僅如此，在〈暴風雨的故事〉裡，更以「村子裡誰人不知地主走到哪裡，說什麼話都是對的，而佃農說什麼不會有人聽」、「她這才知道土豪劣紳士多麼可怕、可恨。」³⁰⁷等字眼，為他出身的地主階級中的不良份子，做最嚴厲的控訴，並為台灣弱勢的農民階級發出不平之鳴。

此外，身為台灣留日學生的呂赫若，更曾對留學生到日本留學的心態提出質疑。如在〈山川草木〉裡，返回台灣農村生活的寶蓮，即說：

……不止是音樂，我也想到了人生。我們不懂現實的生活，順著四週的氣氛的引誘，就渡海到東京那個大都市去。當你的幸福的生活已獲得保證，你就開口藝術，閉口藝術，這是為什麼呢？你又得到什麼呢？³⁰⁸

……喜愛大自然，對於樸素的農民的感激，不正是充實我自己心靈的空虛的

某些東西嗎？我這樣想著。其實，我現在就站在大自然面前，除了只感嘆它的

³⁰⁵ 呂赫若，張恒豪編，《呂赫若集》，台北，前衛出版社，2004，頁35。

³⁰⁶ 呂赫若，張恒豪編，《呂赫若集》，前引書，頁38。

³⁰⁷ 呂赫若，張恒豪編，《呂赫若集》，前引書，頁56~58。

³⁰⁸ 呂赫若，張恒豪編，《呂赫若集》，前引書，頁261。

壯大，還能想到藝術學問嗎？不，我已忘記了那一切。那麼，我對從此以後，想和山川草木一起誠心誠意生活下去的寶蓮，還能說些什麼呢？³⁰⁹

因此，由呂赫若在小說中的書寫內容看來，出身地主階級的他，並未被出身階級的權勢、利益與習性所左右，甚至後來可能因為受到左傾思想的影響，反而在小說裡，表達出對農民階級的同情與關懷，而對剝奪農民的地主階級給予嚴厲的譴責。故，整個思想氛圍，在對社會弱小團體的關注其實是高於民族意識的表達，也可以說是自我所奉行的社會主義的影響，使他成為一位社會寫實主義意味濃厚的作家，而排除了政治意涵濃厚的民族主義的訴求。³¹⁰

而呂赫若雖然出身富裕的家庭，但是在小說中運用竹林、相思樹、芭蕉、甘蔗與蕃薯所形塑出來的台灣農村景象，可以了解到，他是曾經親身經歷過台灣農村生活並且用心去觀察過的。這對於出身於日本統治後的二十年的呂赫若，擁有地主階級的身分，並且曾至日本留學，卻能與真心的關懷台灣下層階級的農民，其實是極為難得的。

12.王昶雄(1916~)的小說作品：

一九一六年出生於淡水鎮海裔之家的王昶雄，父母經商常往來於泉州、廈門兩地，小時就讀於淡水公學校(今淡水國小)，十三歲時離開台灣，進入日本郁文館中學、日本大學齒學科就讀，畢業後，才返回台灣。³¹¹

王昶雄對文學創作，抱持著三個原則：1.文學不該是穿制服的，應該有與眾不同的個性，在任何環境下，總要有自己的個性。2.文學精神是自由的表現精神，文學的精神的存在地方，就是自由存在的處所。所以能自由表達的作品，必是新鮮的、虎虎有生氣的佳構，如果是公式化的作品，必是陳腐的、庸俗得不可耐的東西。3 雖然小說的技巧原無定法，

³⁰⁹ 呂赫若，張恒豪編，《呂赫若集》，前引書，頁 262。

³¹⁰ 陳映真等著，《呂赫若作品研究—台灣第一才子》，台北，聯合文學出版，民 86，頁 71。

³¹¹ 張恒豪，〈反殖民的浪花—王昶雄及其代表作〈奔流〉〉，翁鬧、巫永福、王昶雄，張恒豪編，《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》，台北，前衛出版社，1991，367。

但可以預見的是傳統因襲的技巧將漸漸的被突破性、創造性的技巧所取代。³¹²

或許是如此強調自由的創作觀，讓王昶雄對一九三七年開始，台灣總督府所提倡的皇民化運動有深刻的批判，因此在〈奔流〉裡，王昶雄以身為醫生所具有的冷靜、理性，以冷煉凝肅的氛圍，描繪出台灣新知識份子對日本文化的接受，與生活在台灣、日本兩種文化下的矛盾心理。

因此，在〈奔流〉的第一段，即可看出留日學生對日本東京的不捨之情：

……九點離開了東京站，經過有樂町、新橋、品川、大森，街燈逐漸從視野消失時，簡直無法抑制，熱熱的東西湧上心頭。不全是離情的淒苦，而是自己一旦回到鄉里，不知何時再能踏到這首善之區(指東京)的心思，使我感到難以忍受的寂寞。³¹³

而在對日本的生活甚為留戀外，王昶雄也藉由返鄉的留日學生，提出對本島子弟的看法：

……我們學校是專收本島人弟子的，他們並沒有懷抱太大的夢想，直接了當的說，殖民地的劣根性經常低迷，很傷腦筋。

那不見得！但是他們沒有雄心卻是真的。

他們的視野很窄，因為無法離開自我的世界去想東西，總是怯怯的，人都變小了。……³¹⁴

上述幾段對話，王昶雄雖然藉由接受過日本文化教育的留學生的角度，來批判台灣本島學生的不足，但是在小說接近結尾處，卻藉剛到日本的台灣本島人柏年之口，反駁那些因接受了日本殖民文化後，卻自以為高人一等，無法擁抱台灣故鄉者：

³¹² 張恒豪，〈反殖民的浪花—王昶雄及其代表作〈奔流〉〉，翁鬧、巫永福、王昶雄，張恒豪編，《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》，前引書，頁 369。

³¹³ 翁鬧、巫永福、王昶雄，張恒豪編，《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》，前衛出版社，台北，1991，頁 325。

³¹⁴ 翁鬧、巫永福、王昶雄，張恒豪編，前引書，頁 329。

…不錯，我今後非作個堂堂正正的台灣人不可。不必為了出生在南方，就鄙夷自己。沁入這裡的生活，並不一定要鄙夷故鄉的鄉間土臭。不論母親是怎樣不體面的土著人民，對我仍是無限的依戀。即使母親以那不好看的面目到來這裡，我也不會有絲毫畏縮的表現。被母親擁抱，就像幼兒一般，任其自然。³¹⁵

而在本篇小說的結局處，作者更明白點出新一代知識份子的矛盾心情：

在學校，或者在社會接受純日本化青年教育的年輕人，回到家門一步，就會被放到完全不同的環境裡。這裡有本島青年雙重生活的深刻的苦惱。³¹⁶

〈奔流〉這一部作品有人說是篇皇民化的作品，也有人說是篇站在台灣人的立場，傾訴皇民化苦悶心聲的寫實小說，但是以文學的角度而言，對於台灣知識份子身處日本大和文化與中國漢族文化間的心理矛盾與苦悶，是極具代表性與普遍性的。³¹⁷小說中的伊東春生雖然是本島人，但是卻認同日本文化，鄙視著身為台灣本島人的親生父母和台灣的生活習俗。這或許就是當時台灣的知識份子在教育形塑的過程中，已日漸接受日本文化的薰陶，但是在返回台灣的家庭時，卻因完全不同的生活環境與習性而陷入雙重生活的苦惱中。因此，若是要排除如此的苦惱，或許將另一方面完全排除在自身之外是較好的方式。若果如此，下一代的子女將可以將此種文化內化成自己的東西，不再限於雙重文化的拉鋸之中。這種想法相對於文章發表的一九四三年，不禁讓人聯想到一九三六年時上任的台灣總督小林躋造所推行的皇民化政策。³¹⁸而這或許也是王昶雄在文中以醫生的心理轉折變化，烘托出當時新知識份子面臨雙重文化的現實困境，少了強烈的意識形態的語句，但在娓娓道來的心理變化中，卻讓讀者了解到當時知識份子心中深層的苦惱，與必須生活在兩種相異文化間的痛苦。

小結

由台籍畫家的畫作與台籍文學家的小說作品中的圖像符號可以發現：台灣特有的植物

³¹⁵ 翁鬧、巫永福、王昶雄，張恒豪編，前引書，頁 360。

³¹⁶ 翁鬧、巫永福、王昶雄，張恒豪編，前引書，頁 363。

³¹⁷ 張恒豪，〈世界觀的激盪—王昶雄集序〉，翁鬧、巫永福、王昶雄，張恒豪編，前引書，頁 321。

³¹⁸ 黃昭堂，黃英哲譯，《台灣總督府》，前衛出版社，台北，2002，頁 165~166。

圖像，如蓮霧樹、相思樹、龍眼樹、竹林、林投樹、香蕉樹、甘蔗田…等屬於台灣亞熱帶地區特有的植物，是畫家與文學家在創作時，常使用的題材與圖像。這種圖像的再現，或許對於畫家、文學家，甚至或是觀者在第一次閱讀作品時，是一種自然主題的表現，猶如日本內地人對台灣懷抱著異國情調的憧憬。但是當重複出現時，在有意識的創作者與評審眼中，如此大量的描繪與書寫主題的重複鋪呈，或許已足夠產生一種內在性的意味。³¹⁹這種台灣人民已經在日常生活中內化成有別於日本的台灣植物圖像，在經由繪畫與小說在此呈現出來時，已經是台灣的一種象徵，只是在小說中是一種抽象性的意念，而在畫作中則是一種具體的圖像表徵。

另外，參展台、府展的東、西洋畫家的畫作與台籍文學家的小說作品互相參照，可以發現，不論是畫家或文學家在選擇題材時，對於台灣本土事物的關注遠大於日本本土文化在台灣所展現的。且在畫家所建構出的風景畫中，觀者更可以了解到台灣農家當時所處的空間。如林玉山的〈白雨迫る〉(圖 29)、朱芾亭的〈暮色〉(圖 30)都可以感受到是屬於台灣中下階級農家的真實生活空間的寫照；而這種農村空間的描繪，在文學家呂赫若的〈山川草木〉、龍瑛宗〈植有木瓜樹的小鎮〉、〈午前的懸崖〉中都有仔細的描繪。在文學家的眼中，若減少了些喧擾的人物與現實社會的黑暗面，台灣的自然景觀與農村景象，應該如同畫家在畫作中所呈現的寧靜與安詳。猶似文學家巫永福的〈河邊的太太們〉裡，以文字書寫所勾勒的農村場景與洗衣婦間的互動，幾乎可說是由畫家張清錡以〈水邊之女〉(圖 31)一作，將巫永福小說中的場景與人物以具體且寫實的形象呈現出來。

其實，在畫家的筆下，農村的紛擾與貧窮，或許乃如南非女作家娜汀·葛蒂瑪(Nadine Godimer)在面對白人的殘酷對待時所言：「一面忍受充滿惡意的官僚作風，一面設法逃避他們手中的條款，為了苟且偷生，黑人作家們不得不從明白的表現法，轉向比較含蓄而曖昧的語句來表達心中的感受。」³²⁰因此，文學家在作品中，雖然有時會以明白的手法來描繪農村的貧窮、日本官吏的貪婪蠻橫、地主的無情苛刻，(如〈牛車〉、〈一根桿子〉…等作品)，但在畫家作品畫面裡低矮破敗的農舍、面目模糊的小販，如呂鐵州的〈平和〉(圖 32)、郭

³¹⁹ 神林恆道、潮江宏三、島本流主編，潘播譯，《藝術學手冊》，台北，藝術家出版社，1996，頁 38~39。

³²⁰ 張恒豪，〈世界觀的激盪—王昶雄集序〉翁鬧、巫永福、王昶雄，張恒豪編，《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》，前衛出版社，台北，1991，頁 323。

雪湖的〈南國邨情〉(圖 33)、楊啓東〈秋近し〉(圖 34)，若能深深的體會，是否也能在情感的深處，隱隱感覺到猶如文學家所要傳達的某種隱晦的意味？

然而，文學家與畫家也在作品中流露出對台灣社會現代化變遷的觀察，不論是在人民穿著上，或是在社會硬體設施與建築上的改變。在日治時期，雖然現代化的思潮並非直接由西方傳來，而是透過日本的間接傳播，並經由日本的殖民政策，讓台灣從以往的農村鄉鎮文化，逐漸發展成現代社會的都市文化。³²¹而這些社會現象的改變，在郭雪湖〈南街殷賑〉(圖 35)裡穿著中、西式服飾的人群，陳進〈含笑花〉(圖 36)中雖穿中式旗袍，但腳著高跟鞋的婦女，和林玉珠〈睦び〉(圖 37)中各穿日式和服、台灣服飾和西方服飾，卻都梳著西式髮型的三位婦女，可以讓觀者感受到台灣人民服飾的改變。甚至在陳澄波的〈帝室博物館〉(圖 38)的西式建築，葉火城的〈豊原の一角〉(圖 39)裡，中、西建築並列與街道旁的電線桿，黃天養〈朝の鐘〉(圖 40)的西式建築與鐘樓，再再顯示出台籍畫家對台灣社會現代化改變有著敏銳的觀察力。

而此種現象也在文學家的小說中表現出來，如翁鬧在〈可憐的阿蕊婆〉、張文環於〈醜雞〉中皆提及的汽車、火車和巴士，呂赫若〈婚約奇譚〉中提及的穿著洋裝的婦女、穿日本和服的內地男子，蔡秋桐〈興兄〉中，興兄么兒居住都市的大廈高樓、闊大街路，張文環〈藝旦之家〉中描述台北女生的衣著已由以前流行的上衣和裙子變成連裙長衣…等台灣社會現代化的改變，在小說中都有或多或少的觸及。

因此，將文學家與畫家的作品並列觀看時，可以清楚的了解到，畫家的作品雖然經過台、展評審的評選才能展示在展覽會場，而文學家的小說也須經過台灣總督府的審查才能刊登在刊物上，但是文學家與畫家都把創作的目光投注在台灣這塊生活的土地上。雖然或許沒有轟轟烈烈的反抗意圖與強烈的民族主義，但是他們運用自己的創作，忠實的紀錄下當時台灣社會的現況與變遷，而其中隱晦不語的情感，則須觀者在抽象的文學書寫與具象寫實的畫作圖像的交相閱讀下，才能更深入的了解當時台灣中上階級與一般庶民生活的真實空間與思想。

³²¹ 巴東，〈台灣西洋現代美術之發展源起〉，《國立歷史博物館學報 第 11 期》，台北，87，頁 31。

第六章 結 論

台灣的知識份子階級在清治時期本是以士儒為中心，接受儒家教育的士紳不僅能識字，而且若是能參加科舉考試，獲得功名，成為仕儒，更是社會的領導階級，掌握著社會的脈動。但是在如此的制度下所培育出來的知識份子，儒家的觀念深植在心，修身、齊家、治國、平天下的想法高於文學創作與繪畫創作，繪畫是為修養心性，吟詩作對是為感傷抒懷，因此，清治時期的知識份子在社會階級上雖然屬「仕紳階級」與「文化階級」的綜合體，但是仍以「仕紳階級」為主體，「文化階級」為屬。故此時的藝術創作皆以呈現自己的文化修養與對傳統的深度了解，屬於業餘性質的繪畫表現，不在純粹的繪畫創作上進行思維的探討，只會因循傳統般在芥子園畫譜與自我建構的山水世界中優遊，故在畫作上也不會表現出當時社會的真實樣貌，與思想上的思辨。

此種的社會結構在日治時期有著極大的轉變。日本統治初期，有二年的時間讓台灣人民選擇是否留在台灣或渡海回到中國的自由。在這關鍵性的兩年，台灣極多數的舊知識份子選擇所謂忠於漢室的想法，讓舊知識份子人數銳減，因此台灣的知識份子結構產生劇變。台灣日治培育出新一批的知識份子，這些新知識份子接受的是新式教育，或是舊式的書房教育與新式的學校教育兩者皆有，因此在教育的形塑過程，由於學校的課程安排與留學日本、中國、歐洲的過程中，接觸到廣泛的思潮與繪畫、文學專門性的知識，因此，畫家與文學家在此時脫離「仕紳階級」，而成為「文化階級」中的專業性畫家與文學家。當然，這亦得歸功於台灣公學校設置圖畫科，而留學生到日本內地進美術專門學校，與各高等學校設有文科，讓繪畫與文學因此得以轉變為專業性的學科所致。³²²

但是在日治時期，生存高於一切的現實環境下，就讀公學校本以不易，何況需要更大經濟支援的東渡日本留學生涯。因此，受過高等教育的留學生不僅因自身家庭經濟本就富裕，更因擁有高學歷的文化資本，因此成為台灣社會的領導階級。³²³

而畫家與文學家雖然可歸納於「文化階級」，但是在出身背景上畫家多數出身於地

³²² 楊孟哲，《日治時期 台灣美術教育》，台北，前衛出版社，1999。

³²³ 吳文星，《日據時期 台灣社會領導階層之研究》，台北，正中書局，民 81，頁 118。

主階級、富商階級或是士紳階級，而若是本身家庭經濟不是很富裕者，也必須有個富裕的妻子作為後盾，方可成為留學回國的專業畫家，如陳澄波、廖繼春皆是靠妻子的資助方可成行。文學家方面，留學生人數的出身背景也以地主階級、富商階級和士紳階級為主，但是自己家境貧窮，由社會上經濟富裕的士紳資助留學者也有，如林獻堂資助葉榮鍾、張深切等人赴日留學。因此，日治時期的畫家與文學家，必須有特定的經濟來源，方能從事繪畫或文學創作。

若再深究留日學生的意向，可以了解，在日治初期，西洋畫家雖然沒有人留學中國，但是如一八九五年出生的劉錦堂、一八九五年出生的陳澄波、一八九八年出生的張秋海、一九〇一年出生的郭柏川在日本美術專門學校畢業後，都曾回到中國，而且後來劉錦堂、張秋海都沒回到台灣。東洋畫家則有一八九一年出身的潘春源、蔡媽達到中國留學，但是都回到台灣參加台、府展的展覽。而到日治時期的中、後期，畫家幾乎都到日本留學。

文學家部分，則有一九〇二年出生的謝春木和同年出身的張我軍到中國，之後出身的文學家也幾乎是到日本留學。可見，在日本新式教育的形塑下，台籍的畫家與文學家在日治時期的中、後期，已漸習慣使用日語與接受日本文化，並且幾乎都選擇到日本內地接受高等教育。甚至在台灣本島，日籍的美術教師石川欽一郎、鹽月桃甫、木下靜涯、鄉原古統分別帶領著東、西洋畫家進入專業的繪畫領域，³²⁴而日籍的文學家西川滿、³²⁵立石鐵臣，³²⁶也與台籍文學家有著密切的交往。

但是台籍畫家與文學家並非就此認同日本文化，甚至被同化成日本人。在畫家的作品與文學家的小說裡可以明瞭畫家與文學家創作的心理狀態與眼光關注所在。留存下來為數最多的台、府展作品中，畫家在建構畫面時所運用的自然景觀植物圖像，都是台灣南國特有的植物，如香蕉樹、龍眼樹、蓮霧樹、相思樹、竹林…，建築物則除了台灣傳統的廟宇建築外，台灣農村的夯土茅舍、中式建築與西式建築也是風景畫常見的主題，但是日式建築卻較少出現。在人物的服飾表現上，在日治中期，台灣社會仍未普遍形成「服飾日

³²⁴ 謝理法，《日據時代台灣美術運動史》，台北，藝術家出版社，1992，頁 66~87。

³²⁵ 葉石濤，張恒豪主編，《台灣作家全集 葉石濤集》，台北，前衛出版社，1991，頁 305。

³²⁶ 呂赫若，張恒豪主編，《台灣作家全集 呂赫若集》，台北，前衛出版社，2004，頁 318。

化現象」，³²⁷而雖然在畫家參展台、府展的作品中，仍有穿著日式服裝者，但是基本上穿中式與西式服裝的人物仍佔多數。而此種現象，也在文學家的小說裡出現。

日治時期的小說中，雖然也有強調民族意識的作品，但是基本上，批判地主階級、關懷弱勢階級的小說仍佔多數，而且尚有批判社會舊習與喚醒婦女意識的小說。在小說運用文字所建構出的世界裡，文學家亦常使用香蕉樹、龍眼樹、蓮霧樹、甘蔗園、竹林等台灣南國特有的植物，意喻台灣農村的空間；以汽車、火車與穿著西式服裝的人物，代表著台灣社會現代化的進程，而且西式的高樓建築，也標示著都市與農村的差異性。這些種種表徵在使用文字書寫時，對於閱讀者而言抽象性的，但畫家的作品卻恰如其分的將這化為具體的圖像顯示在觀者的眼前。抽象的文字書寫，與寫實性的畫作，文學家與畫家藉由不同的創作媒材，將日治時期的風俗民情與人文歷史，呈現在當代與現代台灣人的眼前。

因此，日治時期的畫家與文學家，共同為台灣社會建構出屬於該時代的時代氛圍與人物性格。雖然畫家無法在參與總督府官辦美展的作品中賦予太多的反抗意識，但是忠實的描繪出農村的的生活空間、社會現代化的變遷與行走於街道上面目模糊的中下階級，甚至是生活富裕、走在社會現代化前端的中上階級的樣貌，也可說是提供觀眾在閱讀文學小說時，另一種具體圖像的呈現。故，賴和〈一桿秤子〉筆下的秦得參與小販，會使人聯想到畫家陳澄波畫筆下，置身於台灣街頭巷弄，某個身穿台灣服飾、面目模糊的身影；而呂赫若〈山川草木〉裡的寶蓮，也可能是陳進〈樂譜〉(圖 41)中，身穿西式洋裝、手拿樂譜的少女。所以，日治時期的台籍畫家與文學家以其藝術創作，共同構築出該時代的社會樣貌，為當時的台灣自然景觀與文化留下忠實的記錄，更提供後代足資緬懷與認知的情感與圖像。

³²⁷ 葉立誠，《台灣服裝史》，商鼎文化出版社，台北，2001，頁 68。

參考文獻：

1. 史料

- 《台灣日日新報》
- 《台展圖錄第一~第十回》
- 《府展圖錄第一~第六回》

2. 畫家訪談

- 筆者於 94 年 4 月 10 日訪問自美回國的畫家林之助時所提及。言談中，林之助先生也說以當時家庭所提供的費用，一般農家可以生活一年了。所以他在日本時，除了可以學踢踏舞，也可以常去咖啡廳呢！

參考書目

- 東海大學中文系主編，《明清時期的台灣傳統文學論文集》，台北，文津出版社，2002。
- Manguel Alberto 著，薛絢譯，《意象地圖—閱讀圖像中的愛與憎》，台北，台灣商務印書館股份有限公司，2002。
- Gombrich E.H 著，雨芸譯，《藝術的故事》，台北，聯經出版社，民 78。
- Said Ed. Edward. W，單德興譯，《知識份子論》，台北，麥田出版社，2003，頁 41~49。
- Said. Edward. W，蔡源林譯，《文化與帝國主義》，台北，立緒文化，民 90，頁 41。
- Jameson Fredric，吳美真譯，《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》，台北，時報出版公司，1998。
- Pollock Griselda，陳香君譯，〈現代性與陰柔氣質的空間〉，《視線與差異 陰柔氣質、女性主義與藝術歷史》，台北，遠流出版社，2000。
- Seabrook Jeremy，譚天譯，《階級—揭穿社會標籤迷思》，台北，書林出版有限公司，2002。
- Bryson William Norman，丁寧譯，《傳統與慾望—從大衛到德拉克羅瓦》，中國杭州，浙江攝影出版社，2003。
- Bryson William Norman，丁寧譯，《注視被忽視的事物—靜物畫四論》，中國杭州，浙江攝影出版社，2001 年，頁 1~10

- Bourdieu Pierre ,Passeron Jean-Claude ，邢克超譯，《再生產——一種教育系統理論的要點》，北京，商務印書館，2002，頁 50~51。
- Bourdieu Pierre ，劉暉譯，《藝術的法則：文學場的生成和結構》，北京，中央編譯出版社，2001，頁 162~168。
- Bourdieu Pierre ，林明澤譯，〈藝術品味與文化資產〉，Jeffrey C. Alexander ，Steven Seidman 主編，吳潛誠總編校，《文化與社會》，台北，立緒文化事業有限公司出版，民 90，頁 260。
- Bryson William Norman ，丁寧譯，《注意被忽視的事物 靜物畫四論》，中國，浙江攝影出版社，2001。
- 王秀雄，《日本美術史 下冊》，台北，國立歷史博物館，民 89。
- 王秀雄，〈台灣第一代西畫家的保守與權威主義暨其對戰後台灣西畫的影響〉，《台灣美術發展史論》，台北，國立歷史博物館出版，民 84。
- 方孝謙，《殖民地台灣的認同摸索—從善書到小說的敘事分析，1895~1945》，台北，巨流圖書，2001，頁 53~54。
- 尹章義，《台灣近代史論》，台北，自立晚報社文化出版部，1993。
- 古繼堂主編，《簡明台灣文學史》，北京，時事出版社，2002，頁 20
- 矢內原忠雄，《日本帝國主義下的台灣》，台北，海峽學術出版社，1999。
- 克斯汀·海斯翠普（Kirsten Hastrup）編，賈士蘅譯，《他者的歷史》，台北，麥田出版社，1998。
- 吳文星，《日據時期 台灣社會領導階層之研究》，台北，正中書局，民 81，頁 3。
- 余英時，《中國知識階層史論〈古代篇〉》，台北，聯經出版社，1980。
- 李純青，《台灣論》，台北，人間出版社，1993。
- 呂赫若，張恒豪主編，《台灣作家全集 呂赫若集》，台北，前衛出版社，2004。
- 李欽賢，《日本美術的近代光譜》，台北，雄獅圖書股份有限公司，民 82。
- 尾崎秀樹，《舊殖民地文學的研究》，台北，人間出版社，2004。
- 李進發，《日據時期台灣東洋畫發展之研究》，台北，台北市立美術館，民 82。
- 林保堯，《百年台灣美術圖象》，台北，藝術家出版社，2001。
- 邱天助，《布爾迪厄文化再製理論》，台北，桂冠圖書股份有限公司，2002。
- 周佳榮，《近代日本文化與思想》，台北，臺灣商務印書館，1994。
- 周榮德，《中國社會的階層與流動——一個社區中士紳身份的研究》，上海，學林出版社，2001。
- 林柏維，《台灣文化協會滄桑》，台北，臺原出版社，1993。

- 林衡道口述，洪錦福整理，《台灣一百位名人傳》，台北，正中書局出版，民 73。
- 林瑞明，《台灣文學與時代精神—賴和研究論集》，台北，允晨文化實業股份有限公司，民 88。
- 段昌國、劉紉尼譯，〈從繪畫看明代及清初社會的文人業餘精神〉，《中國思想與制度論集》，台北，聯經出版社，民 81。
- 施淑宜總編輯，《台灣影像歷史系列 見證— 台灣總督府 1895~1945(上)》，台北，立虹出版社，民 85。
- 神林恆道、潮江宏三、島本浣主編，潘禧譯，《藝術學手冊》，台北，藝術家出版社，1996。
- 翁鬧、巫永福、王昶雄，張恒豪編，《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》，台北，前衛出版社，1991。
- 許俊雅，《日據時期台灣小說研究》，台北，國立編譯館主編，文史哲出版社印行，民 88。
- 陳薌普，《高劍父的繪畫藝術》，台北，台北市立美術館，民 80，頁 74~77。
- 陳虛谷、張慶堂、林越峰，張恒豪編，《陳虛谷、張慶堂、林越峰合集》，台北，前衛出版社，1991。
- 郭繼生，《藝術史與藝術批評的探索》，台北，國立歷史博物館，民 85，頁 253~254。
- 連雅堂，《台灣通史 上、下冊》，台北，黎明文化出版社，民 90，頁 743
- 楊達，張恒豪主編，《台灣作家全集 楊達集》，台北，前衛出版社，2004。
- 楊熙，《清代台灣政策與社會變遷》，台北，天工出版社，民 74，頁 189
- 楊孟哲，《日治時期 台灣美術教育》，台北，前衛出版社，1999。
- 楊雲萍、張我軍、蔡秋桐，張恒豪編，《台灣作家全集 楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集》，台北，前衛出版社，1991。
- 楊守愚，張恒豪編，《楊守愚集》，台北，前衛出版社，1991。
- 黃昭堂，《台灣總督府》，台北，前衛出版社，2002。
- 葉石濤，《台灣文學史綱》，高雄，文學界雜誌社策劃出版，春暉出版社，2003。
- 葉石濤，張恒豪主編，《台灣作家全集 葉石濤集》，台北，前衛出版社，1991。
- 葉立誠，《台灣服裝史》，台北，商鼎文化出版社，2001。
- 潘朝陽，《明清台灣儒學論》，台北，台灣學生書局，2001。

- 賴和，張恒豪編，《賴和集》，台北，前衛出版社，1991。
- 謝里法，《日據時代台灣美術運動史》，台北，藝術家出版社，1992。
- 謝里法，〈郭雪湖·新美術運動裡的「台灣畫派」〉，《台灣出土人物誌—被埋沒的台灣文藝作家》，台北，前衛出版社，1997，頁 261。
- 龍瑛宗，張恒豪編，《龍瑛宗集》，台北，前衛出版社，2004。
- 顏娟英編著，〈徘徊在現代藝術與民族意識之間—台灣近代美術史先驅黃土水〉，《台灣近代美術代大事年表》，台北，雄獅圖書，民 87。
- 顏娟英譯著，《風景心境〈上〉》，台北，雄獅圖書股份有限公司出版，2001。
- 龔鵬程編，《台灣的社會與文學》，台北，東大圖書公司，民 84。
- 劉怡蘋，《台灣美術地方發展史全集 台南地區》，台北，日創社文化，民 93。
- 黃冬富，《台灣美術地方發展史全集 屏東地區》，台北，日創社文化，民 94。
- 賴明珠，《台灣美術地方發展史全集 桃園地區》，台北，日創社文化，民 93。
- 李伯男、戴明德，《台灣美術地方發展史全集 嘉義地區》，台北，日創社文化，民 92。
- 李欽賢，《台灣美術地方發展史全集 基隆地區》，台北，日創社文化，民 93。
- 王輝煌、張國華，《台灣美術地方發展史全集 南投地區》，台北，日創社文化，民 92。

期刊、論文

- 陳恆嘉，〈以「國語學校」為場域，看日治時期的語言政策〉，張炎憲、陳美容、黎光中主編，《台灣近百年史論文集》，台北，吳三連基金會出版，1996，頁 15
- 施翠峰，〈台灣美術三百五十年〉，《2000 年台灣美術教育發展國際學術研討會論文集》，台北，國立歷史博物館，民 89，頁 16。
- 陳志誠，〈台灣之藝術傳衍與西方脈絡之藝術思潮引入篇〉，《2000 年台灣美術教育發展國際學術研討會論文集》，台北，國立歷史博物館，民 89，頁 222。
- 楊永源，〈美術史教學模式在不同年齡層學生適用問題上的幾點思考〉，《1999 藝術教育國際學術研討會 二十一世紀藝術教育藍圖論文集》，台北，行政院文建會，民 88，頁 626。
- 廖瑾瑗，〈木下靜涯(1887-1988)與台灣近代畫壇—以台、府展的東洋畫部為中心〉，《膠彩畫之淵源、傳承及其影響學術研討會論文專輯》，台中市，台灣省立美術館出版。

- 王淑津，〈高砂圖像—鹽月桃甫的台灣原住民題材〉，《何謂台灣？近代台灣美術與文化認同論文集》，台北，雄獅美術月刊社。
- 陳三郎，《日據時期台灣的留日學生 上》，台中，東海大學歷史研究所碩士論文，民 70。
- 施世昱，《「台、府展」裡的東洋畫—「台展型」、「灣製畫」、「南畫」的形成與風格探釋》，台中，東海大學碩士論文，民 88，頁 46~49。
- 游秀玟，《殖民體制下的文化革新——一九二〇年代的同風會與文化協會》，台北，台灣大學，民 84，頁 35~26。
- 王秀雄，〈台灣第一個近代雕塑家黃土水的藝術與風格探釋〉，《東海學報 37 卷》，台中，東海大學出版，民 85 年 7 月。
- 巴東，〈台灣西洋現代美術之發展源起〉，《國立歷史博物館學報 第 11 期》，台北，87 年 12 月出版。
- 林志鴻，〈台灣紅·文化虹膜艷艷綻放〉，《藝術家》346 期，台北，藝術家出版，2004 年 3 月。
- 崔詠雪，〈在水一方—1945 年以前台灣水墨畫〉，《台灣美術 56 期》，台中，國立台灣美術館館刊，民 93 年 4 月 1 日，頁 5。
- 劉方瑀，〈「有名」與「無名」—日治時期殖民者與被殖民者的形象建構〉，《台灣美術 58 期》，台中，國立台灣美術館館刊，民 93 年 10 月 1 日，頁 78。
- 陳郁秀主持，〈台灣的顏色 「台灣紅」的意義與推廣〉，《藝術家》346 期，台北，藝術家出版，2004 年 3 月。
- 廖新田，〈符號分析、意義權是與閱讀策略—日據時期台灣美術研究面向的思考〉，《今藝術 典藏》，126 期，台北，典藏雜誌社，2003 年 3 月。
- 賴明珠，〈日治時期的「地方色彩」理念—以鹽月桃甫及石川欽一郎對「地方色彩」理念的詮釋與影響為例〉，《視覺藝術第三期》，台北，台北師院視覺藝術研究所，民 89 年 5 月。
- 顏娟英，〈台灣早期西洋美術的發展〉，《藝術家雜誌》，台北，藝術家出版社，1989 年五月號。
- 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〉，《歷史學報》，台南，成功大學，民 84 年 12 月。

畫冊

- 王行恭編，《台展第一~十回、府展第一~六回 台灣畫家西洋畫圖錄》及《台展第一~十回、府展第一~六回 台灣畫家東洋畫圖錄》兩本書之畫家一覽表。
- 顏娟英，〈勇者的畫像—陳澄波〉，《台灣美術全集 1 陳澄波》，台北，藝術家出版社，1992，頁 35。
- 石守謙，〈人世美的紀錄者—陳進畫業研究〉，《台灣美術全集 2 陳進》，台北，藝術家出版社，1992。
- 林惺嶽，〈跨越時代鴻溝的彩虹—論廖繼春的生涯及藝術〉，《台灣美術全集 4 廖繼春》，台北，藝術家出版社，1992，頁 22。
- 《台灣美術全集 5 李梅樹》，台北，藝術家出版社，1992。
- 莊素娥，〈純藝術的反叛者—顏水龍〉，《台灣美術全集 6—顏水龍》，台北，藝術家出版社，1992。
- 王育德，〈高彩度的追逐者—李石樵〉，《台灣美術全集 8 李石樵》，台北，藝術家出版社，1993，頁 20。
- 林柏亭，〈典雅與鄉土兼融—郭雪湖的膠彩世界〉，《台灣美術全集 9—郭雪湖》，台北，藝術家出版社，1993。
- 蔣勳，〈勞動者的頌歌—礦工畫家洪瑞麟〉，《台灣美術全集 12—洪瑞麟》，台北，藝術家出版社，1993。
- 黃光男，〈李澤藩水彩藝術研究〉，《台灣美術全集 13—李澤藩》，台北，藝術家出版社，1994。
- 《台灣美術全集 14 陳植棋》，台北，藝術家出版社，1995。
- 王偉光，〈陳德旺的生涯與創作〉，《台灣美術全集 15—陳德旺》，台北，藝術家出版社，1995。
- 黃朝謨，〈林克恭繪畫研究〉，《台灣美術全集—16 林克恭》，台北，藝術家出版社，1995。
- 席慕蓉，〈真山真水真畫圖—山川真貌的詮釋者陳慧坤〉，《台灣美術全集 17—陳慧坤》，台北，藝術家出版社，1995。
- 顏娟英，〈觀音山畔的畫家—廖德政的油彩風景〉，《台灣美術全集 18—廖德政》，台北，藝術家出版社，1995。
- 王秀雄，〈台灣第一位近代雕刻家—黃土水的生涯與藝術〉，《台灣美術全集 19 黃土水》，

台北，藝術家出版社，1996，頁 34~35。

- 顏娟英，〈展覽會上的畫家—呂基正〉，《台灣美術全集 21—呂基正》，台北，藝術家出版社，1998。
- 林育淳，《中國巨匠美術週刊—陳澄波》，台北，錦繡出版社，1994。
- 《明清時代台灣書畫作品》，台北，行政院文化建設委員會出版，民 73。
- 《悠閒靜思—陳進仕女之美》，台北，國立歷史博物館，民 92。

參考圖版

圖 1 黃土水 〈蕃童〉 1918

轉載自：《台灣美術全集 19 黃土水》，台北，藝術家出版社，1996，頁 34。

圖 2 黃土水 〈甘露水〉 1919

轉載自：《台灣美術全集 19 黃土水》，台北，藝術家出版社，1996。

圖 3 黃土水 〈水牛群像〉 1923

轉載自：《台灣美術全集 19 黃土水》，台北，藝術家出版社，1996。

圖 4 黃土水 〈水牛群像〉 1923

轉載自：《台灣美術全集 19 黃土水》，台北，藝術家出版社，1996。

圖 5 梁楷 〈釋迦出山圖〉 南宋

轉載自：《台灣美術全集 19 黃土水》，台北，藝術家出版社，1996。

圖 6 黃土水 〈釋迦像〉 1923

轉載自：《台灣美術全集 19 黃土水》，台北，藝術家出版社，1996。

圖 7 黃土水 〈釋迦像〉 局部 1923

轉載自：《台灣美術全集 19 黃土水》，台北，藝術家出版社，1996。

圖 8 陳澄波 〈嘉義街外〉 1926

轉載自：《台灣美術全集 1 陳澄波》，台北，藝術家出版社，1992，頁 35。

圖 9 陳植棋 〈台灣風景〉 1928

轉載自：《台灣美術全集 14 陳植棋》，台北，藝術家出版社，1995。

圖 10 廖繼春 〈芭蕉之庭〉 1928

轉載自：《台灣美術全集 4 廖繼春》，台北，藝術家出版社，1992。

圖 11 陳植棋 〈淡水風景〉 1925~1930

轉載自：《台灣美術全集 14 陳植棋》，台北，藝術家出版社，1995。

圖 12 陳植棋〈淡水風景〉 1925~1930

轉載自：《台灣美術全集 14 陳植棋》，台北，藝術家出版社，1995。

圖 13 廖繼春 〈有椰子樹的風景〉 1931

轉載自：《台灣美術全集 4 廖繼春》，台北，藝術家出版社，1992。

圖 14 陳澄波 〈夏日街頭〉 1927

轉載自：《台灣美術全集 1 陳澄波》，台北，藝術家出版社，1992。

圖 15 李石樵 〈林本源庭園〉 1933

轉載自：《台灣美術全集 8 李石樵》，台北，藝術家出版社，1993。

圖 16 李石樵 〈楊肇嘉先生家族像〉 1936

轉載自：《台灣美術全集 8 李石樵》，台北，藝術家出版社，1993。

圖 17 陳進 〈合奏〉 1934

轉載自：《悠閒靜思—陳進仕女之美》，台北，國立歷史博物館，民 92，頁 33。

圖 18 陳進 〈山地門之女〉 1936

轉載自：《悠閒靜思—陳進仕女之美》，台北，國立歷史博物館，民 92，頁 37。

圖 19 廖繼春 〈窗邊少女〉 1938

轉載自：《台灣美術全集 4 廖繼春》，台北，藝術家出版社，1992。

圖 20 李石樵 〈窗邊坐像〉 1938

轉載自：《台灣美術全集 8 李石樵》，台北，藝術家出版社，1993。

圖 21 菊池契月 〈立女〉 1924

轉載自：王秀雄，《日本美術史 下冊》，台北，國立歷史博物館，民 89，頁 154。

圖 22 廣島晃甫 〈青衣女郎〉 1919

轉載自：王秀雄，《日本美術史 下冊》，台北，國立歷史博物館，民 89，頁 154。

圖 23 藤島武二 〈芳惠〉 1926

轉載自：王秀雄，《日本美術史 下冊》，台北，國立歷史博物館，民 89，頁 155。

圖 24 李梅樹 〈紅衣〉 1939

轉載自：《台灣美術全集 5 李梅樹》，台北，藝術家出版社，1992。

圖 25 陳進 〈香蘭〉

轉載自：《悠閒靜思—陳進仕女之美》，台北，國立歷史博物館，民 92，頁 38。

圖 26 陳進 〈秋聲〉 1929

轉載自：《台灣美術全集 2 陳進》，藝術家出版社，台北，1992。

圖 27 陳進 〈黃昏的庭院〉 1929

轉載自：《台灣美術全集 2 陳進》，藝術家出版社，台北，1992。

圖 28 陳進 〈芝蘭之香〉 1932

轉載自：《悠閒靜思—陳進仕女之美》，台北，國立歷史博物館，民 92，頁 31。

圖 29 林玉山 〈白雨迫〉 1934

轉載自：王行恭編，《台展第一~十回、府展第一~六回 台灣畫家東洋畫圖錄》，頁 85。

圖 30 朱芾亭 〈暮色〉 1940

轉載自：王行恭編，《台展第一~十回、府展第一~六回 台灣畫家東洋畫圖錄》，頁 10。

圖 31 張清綺 〈水邊之女〉 1923

轉載自：王行恭編，《台展第一~十回、府展第一~六回 台灣畫家西洋畫圖錄》，頁 231。

圖 32 呂鐵州 〈平和〉 1940

轉載自：王行恭編，《台展第一~十回、府展第一~六回 台灣畫家東洋畫圖錄》，頁 36。

圖 33 郭雪湖 〈南國村情〉 1934

轉載自：王行恭編，《台展第一~十回、府展第一~六回 台灣畫家東洋畫圖錄》，頁 164。

圖 34 楊啓東 〈秋近〉 1935

轉載自：王行恭編，《台展第一~十回、府展第一~六回 台灣畫家西洋畫圖錄》，頁 231。

圖 35 郭雪湖 〈南街殷賑〉 1930

轉載自：《台灣美術全集 9—郭雪湖》，台北，藝術家出版社，1993。

圖 36 陳進 〈含笑花〉 1933

轉載自：《悠閒靜思—陳進仕女之美》，台北，國立歷史博物館，民 92，頁 35。

圖 37 林玉珠 〈睦〉 1941

轉載自：王行恭編，《台展第一~十回、府展第一~六回 台灣畫家東洋畫圖錄》，頁 117。

圖 38 陳澄波 〈秋之博物館〉 1926

轉載自：《台灣美術全集 1 陳澄波》，台北，藝術家出版社，1992。

圖 39 葉火城 〈豐原之一角〉 1927

轉載自：王行恭編，《台展第一~十回、府展第一~六回 台灣畫家西洋畫圖錄》，頁 296。

圖 40 黃天養 〈朝之鐘〉 1934

轉載自：王行恭編，《台展第一~十回、府展第一~六回 台灣畫家西洋畫圖錄》，頁 251。

圖 41 陳進 〈樂譜〉 1936

轉載自：王行恭編，《台展第一~十回、府展第一~六回 台灣畫家東洋畫圖錄》，頁 191。

大事年表

年代	台灣文學、繪畫界大事紀	日本美術大事紀	中國大事紀
1894 (明治 27年)	<ul style="list-style-type: none"> 倪蔣懷出生於台北。 劉錦堂出生於台中。 	<ul style="list-style-type: none"> 岡田三郎助拜黑田清輝為師。 京都府畫學校因創設雕刻科、工藝圖畫科，故改名京都市美術工藝學校。 	
1895 (明治 28年)	<ul style="list-style-type: none"> 台灣民主國成立，建元永清。 日本派海軍大將樺山資紀為首任台灣總督接收台澎。 日軍於台北舉行「始政」儀式。 芝山岩國(日)語練習所設立。 台灣總督府內設置國語講習所。 劉永福逃往廈門，日軍佔領台南。 黃土水出生於台北。 陳澄波出生於嘉義。 賴和出生 日作家森鷗外任「台灣總督府陸軍軍醫部長」隨軍來台。 伊能嘉矩以陸軍省雇員名義來台。 「馬關條約」簽訂，清廷將台灣割讓給日本 . 	<ul style="list-style-type: none"> 中日簽訂「馬關條約」。 黑田清輝的裸體畫〈朝妝〉引起爭論。 	<ul style="list-style-type: none"> 徐悲鴻生於江蘇省宜興縣。
1896	<ul style="list-style-type: none"> 日本政府六三號法令公佈：台灣總督府於管轄區內得公佈有法律效力之命令，即「六三法」。 公佈台灣總督府直屬各學校官制。 公佈槍炮、火藥取締條例。 台東清將劉德杓、雲林柯鐵舉兵抗日。 頒佈直轄國語練習所。 恆春國語練習所設立分教場，係原住民教育的起始。 台灣新報出刊。 台灣新報改為日刊。 陳虛谷生於彰化和美。(1965,9,25 卒) 	<ul style="list-style-type: none"> 黑田清輝與久米桂一郎脫離「明治美術會」，另組「白馬會」。 東京美術學校設立西洋畫科，黑田清輝當系主任。 淺井忠進入東京美術學校西洋畫科。 	<ul style="list-style-type: none"> 劉海粟、溥心畬出生。

	<ul style="list-style-type: none"> • 		
1897	<ul style="list-style-type: none"> • 公佈槍砲火藥取締規則。 • 住民選擇國籍決定日。 • 國語學校女子部設立。 • 台灣日報初刊 	<ul style="list-style-type: none"> • 廢殖務省，內閣置台灣事務局。 • 岡田三郎助赴法，拜柯朗為師。 	<ul style="list-style-type: none"> • 潘天壽出生。
1898	<ul style="list-style-type: none"> • 蕃情研究會成立。 • 發布土語通譯特別手冊。 • 台灣總督府公佈台灣地籍規則：實施清丈、確定小租戶之業主權。 • 頒保甲條例。 • 公佈匪徒罰令，對抗日志士一律施以極行。 • 頒匪徒刑罰令、招撫義兵。 • 林少貓襲潮州、恆春。 • 台灣協會會報台灣協會(監管台灣留日學生為其任務之一)。 • 台灣新報及台灣日報停刊，合併為台灣日日新報(台日報) • 章太炎來台主編「台灣日日新報」漢文欄。 • 日人倡設玉山吟社。 	<ul style="list-style-type: none"> • 岡倉天心辭去東京美術學校校長一職，和橫山大觀、下村觀山、菱田春草等人創立日本美術院。 	<ul style="list-style-type: none"> • 黃君璧出生。
1899	<ul style="list-style-type: none"> • 成立醫學校、養成台籍醫師。 • 成立師範學校，養成台籍教師。 • 林少貓投降。 • 台灣銀行成立。 • 制定清國人及本島人勞動者取締規則。 • 啓用本地人為巡捕。 • 台南新報於台南創刊。 • 呂鐵州(鼎鑄)出生於桃園。 • 張秋海出生於台北。 • 台南第一公學校參加鹿兒島八縣教 	<ul style="list-style-type: none"> • 和田英作留法。 • 東京美術學校成立塑造科。 	<ul style="list-style-type: none"> • 張大千出生。

	<ul style="list-style-type: none"> 育物品展。 台南縣參展愛知縣繪畫共進會。 		
1900	<ul style="list-style-type: none"> 台灣慣習研究會成立，並發行機關報 台北醫生黃玉階提倡「天足會」。 公佈台灣出版規則。 公佈治安警察法。 公佈「台灣度量衡條例」。 公佈台灣保安規則。 台灣製糖會社成立。 台北府前街遠藤寫真館開業週年慶 美國駐台領事創立台灣寫真協會 台灣日日新報社正式成立 日文台灣民報社成立。 蔡愁洞生於雲林、吳濁流生於新竹、葉榮鐘生於彰化。 兒玉總督在淡水舉行揚文會。 天然足會會報、國語研究會會報。 南畫家桑田墨莊來台。 	<ul style="list-style-type: none"> 川端玉章門下的結成素明與平福百穗組成「無聲會」，追求寫實畫風。 竹內栖鳳赴歐做研究。 淺井忠留法。 菱田春草、橫山大觀等人開創朦朧體。 日本美術界參加巴黎萬國博覽會。 	<ul style="list-style-type: none"> 庚子義和團事件。 敦煌發現藏經洞，英人斯坦因、法人伯希和運走大批古寫經。 林風眠出生。
1901	<ul style="list-style-type: none"> 台灣慣習記事研究會成立。 頒布土地收買規則。 公佈「土地徵用規則」。 公佈「刑事訴訟手續」。 成立專賣店。 公佈「臨時台灣舊價調查會規則」。 王白淵生於彰化。 台灣教育會出刊台灣教育會雜誌。 林克恭出生於板橋。 郭柏川出生於台南。 	<ul style="list-style-type: none"> 「明治美術會」解散，另組「太平洋畫會」 京都市美術工藝學校改稱京都市立美術工藝學校。 東京女子美術學校創校。 	<ul style="list-style-type: none"> 清廷下昭變法。
1902	<ul style="list-style-type: none"> 台日報徵募各地名勝古蹟攝影作品 台南博物館開館 由 Davidson 發起台灣寫真協會(台灣北部素人寫真協會)，決議改名台灣寫真及學術協會 廖繼春出生於台中豐原。 李梅樹出生於台北三峽。 劉清榮出生於澎湖。 	<ul style="list-style-type: none"> 文部省成立圖畫取調委員會。 	

	<ul style="list-style-type: none"> 王白淵出生於彰化二水。 		
1903	<ul style="list-style-type: none"> 台灣造畫館開業，由東京美術學校畢業生山下江東主持，包括肖像畫、水彩畫、圖案等。 台灣總督府禁止使用舊有的度量衡。 宮田英春來台，2.24~4.5，離台後赴歐。 顏水龍出生於台南。 藍蔭鼎出生於宜蘭羅東。 肖像畫師鈴木歸善由台灣書畫會引入來台。 		
1904	<ul style="list-style-type: none"> 朱芾亭出生於嘉義 何德來出生於新竹州苗栗 范洪甲出生於新竹 	<ul style="list-style-type: none"> 爆發日俄戰爭。 太平洋畫會成立雕塑教室。 	
1905	<ul style="list-style-type: none"> 始政十週年紀念繪葉書第一回發行 台北繪葉書交換會發行，中村不折製作台灣繪葉書 西門外街浮世文庫發行，台灣風俗繪葉書 立石鐵臣出生於台北 林錦鴻出生於台北 		<ul style="list-style-type: none"> 傅抱石、李叔同留日。
1906	<ul style="list-style-type: none"> 番人風俗參考品展於淡水館 七月出版《寫生台灣繪葉書》二冊 台日報發行繪葉書四種 第十一回始政紀念繪葉書發行 陳植棋出生於七星郡汐止街 張舜卿出生於台南 名古屋畫家小林松僊來台寫生 楊啓東出生於台中豐原 	<ul style="list-style-type: none"> 關西美術院成立，淺井忠任院長。在大正時代很活躍的畫家梅原龍三郎、安井曾太郎與黑田重太郎皆是該校校友。 	
1907	<ul style="list-style-type: none"> 台灣書畫會舉行新古書畫會，送別村崎雅章餘基隆 兒玉源太郎總督遺墨紀念繪葉書發行 永尾紫峰開業於基隆，繪製肖像畫及 	<ul style="list-style-type: none"> 10月，日本官展—「文部省美術展覽會」(簡稱文展)成立，第一回文展於10月在上野公園舊東京府勸業博覽會美術館開幕，設日本畫、西洋畫和雕刻 	

	<p>一般洋畫</p> <ul style="list-style-type: none"> • 水野商店發行台灣風俗繪葉書，一組十二枚，二十五錢 • 石川欽一郎第一次來台任總督府翻譯官，在台北中學和國語學校師範部兼任圖畫教師 • 任瑞堯(雪崖)出生於廣東 • 林玉山(英貴)出生於嘉義 • 李澤藩出生於新竹 • 陳慧坤出生於台中龍井 • 黃靜山出生於台南 • 楊佐三郎出生於台北永和 • 陳進出生於新竹香山 • 王坤南出生於台中州 • 黃連登出生於台南 • 小林松僊畫展 • 東京審美會員，土佐派畫家村瀨義德來台 	<p>三部。</p> <ul style="list-style-type: none"> • 南薰造東京美術學校畢業，留學英國、法國、義大利。 	
1908	<ul style="list-style-type: none"> • 山本竟山、狩野永讓主辦書畫展於一力樓 • 基隆書畫展於光尊寺，大阪詩人佐野五明溪、台北畫家川田墨鳳等人參與 • 石川欽一郎主持西洋畫研究所紫瀾會第一回展 • 台北博物館落成 • 台北大稻埕中醫師黃玉階籌組「天然足會」 • 石川欽一郎水彩畫展於國語學校 • 南畫家石川柳城遊台灣 • 郭雪湖出生於台北 • 李石樵出生於台北新莊 • 四條派南部春芳畫展於台北俱樂部 • 蔡雲巖出生 • 葉火承出生於台中豐原 • 東京畫家六志本梅莊來台揮毫 	<ul style="list-style-type: none"> • 荻原守衛留法回日。 	
1909	<ul style="list-style-type: none"> • 總督府廳舍設計圖發表，二等當選者長野卯平。 • 石川欽一郎主持水彩畫展於台北中學校，共 50 件。 	<ul style="list-style-type: none"> • 京都市立繪畫專門學校設立，與京都市立美術工藝學校是姊妹校。 • 師事羅丹的高村光太郎回日。 	

	<ul style="list-style-type: none"> • 吳天賞出生於台中市。 • 石川欽一郎完成油畫「北白川宮殿下御奮戰圖」。 • 張萬傳出生於淡水。 • 富田溪仙來台，並開個展。 • 石川欽一郎南投蕃界寫生圖及沿道勝景水彩畫九幅，由佐久間左馬太總督獻呈明治天皇。 • 張錫卿出生於南投。 • 橋本雅邦學生那須豐慶渡台並開個展。 • 蔡蔭棠出生於新竹。 	<ul style="list-style-type: none"> • 川端玉章創辦川端畫學校。 	
1910	<ul style="list-style-type: none"> • 劉啓祥出生於台南柳營。 • 富田溪仙《台清漫畫紀行》刊行 • 陳清汾出生於台北 • 鄉原古統自東京美術學校師範科畢業 • 東京日本畫會展於台北俱樂部 • 陳德旺出生於台北 • 張啓華出生 • 東京畫家鹽川一堂、南畫家那須豐慶、虎畫家藤島耕山來台 • 石川欽一郎〈市街〉入選文展 • 邱潤銀出生於高雄美濃 • 吳棟材出生於台北 • 村崎雅章攜畫來台個展 • 紫瀾會刊行《寫生趣味》 	<ul style="list-style-type: none"> • 南薰造自歐返回日本。 • 高村光太郎發表〈綠色太陽〉一文。 • 美術期刊《白樺》創刊 	<ul style="list-style-type: none"> • 李叔同自東京美術學校畢業回國
1911	<ul style="list-style-type: none"> • 薛萬棟出生於台南 • 西鄉孤月來台成立畫訂購會 • 吳天華出生於彰化 • 呂樸石出生於台中神岡 • 陳敬輝出生於新店 • 蒲添生出生於嘉義 • 川合玉堂門下佐橋春芳來台，攜同門作品展覽 	<ul style="list-style-type: none"> • 菱田春草去世(1874—1911)。 • 白馬會解散。 • 白樺會主辦西洋畫展。 	
1912 (大正元年)	<ul style="list-style-type: none"> • 黃清埕出生於澎湖 • 書家千葉青藍來台，教授書道並組成道風會 • 鹽月桃甫(善吉)自東京美術學校師範科畢業 	<ul style="list-style-type: none"> • 七月，明治天皇駕崩，皇太子嘉仁繼位，年號大正。 	

	<ul style="list-style-type: none"> • 何德來九歲赴日 • 任瑞堯隨父母自廣州遷至台北定居 • 石川欽一郎指導台北(台灣)洋畫研究會,並東京參考品展覽於艋舺公學校 • 濱野隈元等人主辦,東京即在台洋畫家油繪展於鐵道旅館 • 拓殖博覽會台灣館壁畫由黑田清輝、久米桂一郎、和田英作、小代爲重完成,內容爲台灣風物 • 許南英自廣東返台掃墓 • 洪瑞麟出生於台北 		
1913 〈大正2年〉	<ul style="list-style-type: none"> • 陳永森出生於台南 • 台北中學會社洋畫研究所,第一回洋畫展於第一小學校,由石川欽一郎指導 • 石川欽一郎發起「蕃茶會」 • 倪蔣懷自台北國語學校畢業 • 陳永新出生於台南市 • 浮世繪畫家歌川豐山來台寫生並揮毫 • 盧雲生出生於嘉義 	<ul style="list-style-type: none"> • 梅原龍三郎留法回日舉辦個展。 • 川端玉章逝世。 	
1914	<ul style="list-style-type: none"> • 板垣退助伯爵來台設置「同化會」。 • 樹林區長黃純青發起創立「同風會。」 • 淺井寫真館新館開幕,由東京美術學校畢業生西三雄等人負責,擬招聘東京中澤寫真館田和峰太郎。 • 淺井寫真館二十週年紀念。 • 三宅克己水彩畫展於鐵道旅館。 • 范倬造出生於新竹。 • 南畫家藤田苔巖來台。 • 劉錦堂畢業於台北國語學校。 • 石川欽一郎師生水彩畫展於國語學校附屬小學校。 • 林有滄(富雄)出生於台北。 • 勝田蕉琴來台並開個展。 • 黃水文出生於嘉義。 • 謝國鏞出生於台南。 • 張義雄出生於嘉義。 	<ul style="list-style-type: none"> • 石井柏亭、有島生馬組織在野團體「二科會」,後來梅原龍三郎、安井曾太郎也加入。 • 日本畫團體「日本美術院」改組,容納西洋畫部。 • 日本畫在野團「再興日本美術院」誕生,舉辦第一回「再興院展」,中心成員有橫山大觀、下村觀山、今村紫紅等人。 • 	<ul style="list-style-type: none"> • 上海美專開始使用人體模特兒。

<p>， 1915</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 西來庵事件(余清芳革命)台灣最後一件以武力、流血的革命。 • 高橋土木局長主辦台灣攝影展於台北廳舍。 • 黃土水自國語學校畢業，進入東京美術學校雕刻科木雕（選科生）。 • 謝瑄樵追思會及遺墨展於城南讀古村莊。 • 洋畫家柳敬祝來台。 • 南畫家高橋菱雨展於鐵道旅館。 • 蔡雪溪個展於大稻埕林凌霜家。 • 王漢英出生於鹿港。 • 鄭世璠出生於新竹。 • 京都畫家大垣南湖來台。 • 陳春德出生。 • 劉錦堂赴日，入川端畫學校。 	<ul style="list-style-type: none"> • 岸田劉生成立在野展「草土社」 	
<p>1916</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 北武藤商店聘請東京美術裝飾設計師數十名來台，包括洋畫家和田一海。 • 石川欽一郎離職返日。 • 東京土佐派乾南陽、長屋秋香來台畫展。 • 河合新藏個展於鐵道旅館。 • 劉錦堂入東京美術學校西畫科。 • 潘瀛洲出生於台南。 • 陳庭詩出生於福建福州。 • 林克恭於香港就讀。 		
<p>1917</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 織田東禹以台灣風物題材「綠珊瑚」入選院展。 • 澎湖廳媽宮小公學校舉辦，全國小公學校成績品展，包括日本、朝鮮、台灣等。 • 石川寅治來台寫生一個月，並開個展。 • 林之助生於台中大雅上楓村。 • 台灣出身文展畫家佐橋春邦返台，舉辦畫展。 		<ul style="list-style-type: none"> • 徐悲鴻至日本東京研習美術。 • 蔡元培發表〈以美育代宗教說〉。 • 上海美專成績展覽會陳列人體素描遭非議。

	<ul style="list-style-type: none"> 劉啓祥就讀柳營公學校，並在家中私塾學習。 陳澄波自台北國語學校公學師範部畢業，任嘉義第一公學校訓導。 倪蔣懷辭去教職，遷居瑞芳礦山經營木炭。 黃鷗波出生於嘉義。 鄉原古統至台，任教於台中一中。 鳳山畫家王坤泰由日返台。 陳夏雨出生於台中龍井。 石川寅治為獻納宮內省油畫來台，至高雄蒐集原住民畫材。 洋畫家青木繁來台，入新竹蕃地寫生。 李秋禾出生於台南。 		
1918	<ul style="list-style-type: none"> 台南畫家呂壁松入選東京帝國繪畫協會。 臺日報為創刊二十週年，舉辦台灣風景、風俗攝影徵選。 台灣南宗畫會成立。 陳英聲自台北國語公學師範部畢。 顏水龍自台南州立教員養成所畢，至下營鄉公學校服務畫家王坤泰去世，年 26 歲。 許(柯)深州出生於桃園。 	<ul style="list-style-type: none"> 村上華岳等人組織國畫創作協會。 	<ul style="list-style-type: none"> 北京美術學校成立。
1919	<ul style="list-style-type: none"> 一月四日發布台灣教育令。 岡田三郎助來台為總督府廳社揮毫。 南畫家久志本博石來台。 張秋海自台北國語學校公學師範部畢，考取督府公費，進東京高等師範圖畫手工科。 邱創乾自台北國語學校公學師範部畢 蔡草如(錦添)出生 劉錦堂個展於台中女子公學校，展出數 	<ul style="list-style-type: none"> 文部省下設立「帝國美術院」，負責每年的官辦美展—「帝國美術院展覽會」(簡稱帝展)。 二科會成立雕塑部門。 	<ul style="list-style-type: none"> 五四運動 上海學校收女生，為我國男女同校之始。 徐悲鴻赴法留學，進入巴黎國立高等美術學校。

	十件。		
1920	<ul style="list-style-type: none"> 李學樵義賣書畫一個月以賑濟中國飢荒，於 11 月 30 日交付台灣銀行 30 金。 《台灣青年》雜誌創刊。後更名為《台灣民報》，在東京印刷出版。 台南連雅堂所著《台灣通史》出書，明石元二郎及田健治郎總督題字，下村宏總務長官序。 黃土水自東京美術學校畢業，直升研究科，並以〈蕃童〉入選「帝展」。 石川寅治為繪製督府會議室東西壁畫，畫題朝陽與落日，分別取自台灣八景中東瀛旭日與西溟落日。 岡田三郎助抵台，為督府繪製壁畫作品「北白川宮殿下之澳底登陸」。 趙雅佑、陳承潘自台北師範公學師範部畢。 廖德政出生於台中豐原。 劉錦堂赴上海，任王法勤為義父，改名王悅之。 顏水龍赴日留學，入私立正則中學校三年級。 宮崎政近主辦現代新畫展於梅屋敷。 台北赤土洋畫社於 10 月成立。 10 月，台北畫家後藤竹堂主持台灣美術社，創立《台灣美術》，並於 12 月於台北俱樂部舉行第一回展。 	<ul style="list-style-type: none"> 「日本美術院」東西洋畫家發生爭執，西洋畫家全部退出另組「春陽會」，會員有小杉未醒、山本鼎等人，後加入岸田劉生與萬鐵五郎。 	<ul style="list-style-type: none"> 徐悲鴻發表〈中國畫改良論〉。 吳冠中出生。
1921	<ul style="list-style-type: none"> 「台灣議會設置請願活動」。 「文化協會」成立。 岡田三郎助來台，修正督府新廳舍壁畫「北白川宮殿下之澳底登陸」。 郭柏川、王白淵、陳銀用、劉清榮自台北師範畢。 王悅之自東京美術學校西畫科畢，後入北京大學，12 月任教國立北京美術學校。 鹽月桃甫來台，任台北一中教諭，次 	<ul style="list-style-type: none"> 大正天皇病重不起，皇儲裕仁攝政。 日本美術院的西洋畫部門脫離。 	

	<p>年起兼任台北高等學校教諭。</p> <ul style="list-style-type: none"> • 黃土水〈甘露水〉入選第三回帝展。 • 許聲基學家遷返福建廈門，就讀旭瀛書院。 • 林克恭入劍橋大學，攻讀法律、經濟。 		
1922	<ul style="list-style-type: none"> • 金潤作出生於台南。 • 鄉原古統、鹽月桃甫聯展於博物館。 • 林顯模出生於台北。 • 李燈焰、蕭木柱自台北師範教員講習科畢，李梅樹、廖繼春、呂春成、簡綽然自公學師範部畢。 • 黃土水自東京美術學校研究科畢業。 • 張秋海自東京高等師範首功圖畫科畢業。 • 洪以南書法入選東京平和博覽會。 • 顏水龍入東京美術學校西畫科。 • 台灣美術社舉辦現代書畫展於台北。 • 蕭如松、顏雲連生於台北。 	<ul style="list-style-type: none"> • 梅原龍三郎等人，組織春陽會。 	<ul style="list-style-type: none"> • 王悅之與李毅士等，於北京組「阿博洛學會」(1921)，1922年增設阿博洛美術研究所。
1923	<ul style="list-style-type: none"> • 裕仁太子參觀台北師範及附屬小學校圖畫展，續參觀太平公學校及台北一中教育品展。 • 「治警事件」，十二月十六日，台灣總督府以違反治安警察法，對蔣渭水、蔡培火等人所成立的「台灣議會期成同盟會」進行大檢舉，蔣渭水等十八人被起訴。 • 鄭炯灶出生。 • 歷史畫家池田寒山來台。 • 劉啓祥畢業於柳營公學校。 • 劉精枝、張水此、彭瑞麟自台北師範本部畢，吳松妹自教員養成講習科畢。 • 王白淵入東京美術學校圖畫師範科。 • 楊三郎入京都美術工藝學校。 • 黃土水在東京雕刻〈三歲童子〉，由總督府獻給裕仁太子(昭和)，之後在台灣與裕仁太子會面。 	<ul style="list-style-type: none"> • 關東大地震，帝展取消。 • 九月一日，日本無政府主義大師一大杉榮與妻子、幼甥三人，被憲兵大尉甘粕正彥非法逮捕，並遭絞死。 • 關東大地震，李學樵、洪以南降低本月潤格以賑災義賣。 • 	

	<ul style="list-style-type: none"> • 李學樵現成裕仁太子〈百蟹圖〉、〈十二星宿圖〉及楷書。 <p>〈奉迎詩〉，由總督府轉達。</p> <ul style="list-style-type: none"> • 黃土水製作帝展作品〈水牛與牧童〉。 • 徐藍松出生。 • 劉啓祥赴日，就讀東京青山學院中學部，課於入川端畫校。 • 廖繼春就讀日本美術函授學校講座。 <p>莊世和、方昭然出生於台南。</p>		
1924	<ul style="list-style-type: none"> • 山本鼎受總督府委託渡台，視察土族工藝，為台灣產業美術提出具體方案。 • 台灣教育會聘請山本鼎舉辦美術演講。 • 台灣新聞社舉辦全島書畫展。 • 張我軍在北平發表〈糟糕的台灣文化界〉，介紹大陸新文學和白話文，引發台灣新舊文學論戰。 • 石川欽一郎第二次來台，在國語學校師範部擔任專任圖畫教師 • 石川欽一郎在校外組織「七星畫會」和「台灣水彩畫會」。 • 李學樵獻呈〈百蟹圖〉給內田嘉吉總督。 • 大阪朝日新聞社主辦海報及自由畫展於博物館。 • 陳英傑出生於台中大里。 • 廖繼春、陳澄波赴日，考入東京美術學校師範科。 • 楊三郎轉入京都關西美術學院洋畫科。 • 黃土水雕刻〈郊外〉入選第五回帝展。 • 陳植棋因11月18日學潮事件被台北師範退學。 • 斗六青年擬辦全島青年書畫展。 	<ul style="list-style-type: none"> • 大阪三越吳服店舉辦台灣風俗寫生畫展。 • 富岡鐵齋去世(1836—1924)。 • 「全日本無產階級藝術聯盟美術部」成立，積極推動社會寫實主義美術。 	<ul style="list-style-type: none"> • 王悅之任北京政府教育部員，受聘為北京大學造型美術研究會導師。

1925	<ul style="list-style-type: none"> 東京美術學校校長正木直彥於台北高等商校演講。 楊華周自汕頭美術學校歸台，于永樂座前教授畫像。 陳植棋赴東京，就教於岡田三郎助，三月入東京美術學校。 王水河出生於台中市。 楊啓東、黃奕濱、陳炳芳自台北師範本科畢。 陳清汾自太平公學校畢業，進入日本關西美術學院，後入日本美術學校。 陳澄波、陳植期在日本籌組「春光會」，因黃土水反對而作罷。 任瑞堯返廣東就讀赤社美術學校。 陳進自台北第三高女畢業，進入東京女子美術學校日本畫師範科。 林克恭自劍橋大學畢業，入倫敦大學美術學院。 台中人士籌組藝術協會。 施翠峰出生於彰化鹿港。 張清錡入關西美術學院。 台北師範校友會第一回畫展於該校，參考作品：南勳造、中澤弘光、白瀧幾之助、石川寅治、石井柏亭、三宅克己、滿古國四郎等作品。 	<ul style="list-style-type: none"> 堂本印象、熊岡美譽榮獲帝國美術院賞。 	<ul style="list-style-type: none"> 林風眠自法返國，林風眠任北京國立藝術專門學校校長。 故宮博物院開幕。
1926 (大正15年) (昭和元年)	<ul style="list-style-type: none"> 「文化協會」分裂為連溫卿一派與林獻堂、蔡培火、蔣渭水一派。 楊英風出生於台北，沈哲哉出生於台南縣。 黑壺會由畫展於博物館。 李澤藩、林錦鴻自台北師範小學師範部畢，劉新祿自台南師範畢。 王白淵自東京美術學校師範科畢，任教岩手縣女子師範學校。 任瑞堯隨張清崎至東京，就讀關西美術學校。 張舜卿入東京美術學校西洋畫科。 林玉山入川端畫學校，初習西畫，後轉東洋畫。 藍蔭鼎、倪蔣懷、陳澄波、陳植棋、 	<ul style="list-style-type: none"> 大正天皇病逝，裕仁即位，改號昭和。 於東京上野公園建造東京府美術館。 前田寬治等人組織一九三〇年協會。 	<ul style="list-style-type: none"> 林風眠聘請齊白石到北京國立藝術專門學校授課。 王悅之任北京僑務局顧問及台灣研究會會長。

	<p>陳英聲、陳承潘、陳銀用創立七星畫壇，第一回展於博物館。</p> <ul style="list-style-type: none"> • 陳澄波〈嘉義街上〉入選第七回帝展。 • 賴傳鑑出生於桃園。 • 黃土水攜釋迦像返台，功俸於龍山寺。 • 郭柏川入川端畫學校 • 陳德旺前往中國大陸，入天津同文書院。 • 黃土水〈南國風情〉入選東京聖德太子奉讚展。 • 滯台日本畫家十餘人成立繪畫研究所，每月品評。 		
1927	<ul style="list-style-type: none"> • 蔣渭水等人脫離「文化協會」，另組「台灣民眾黨」。 • 「台灣民報」之前都在東京印刷出版，今年終於爭取到在島內的發行權，成為台灣人唯一的言論報導機關。 • 黃土水〈郊外〉，帝展入選 • 台灣日本畫協會第一回展於台日報。 • 台灣日本畫協會第二回研究會於南門公會堂。 • 台南南光社洋畫研究團體成立，由鈴木清一指導，參加者是業餘畫家。 • 陳澄波、顏水龍自東京美術學校畢後進入西畫研究科。 • 張秋海、廖繼春亦該校畢校，但後者返台。 • 陳慧坤自台中一中畢業，進入川端畫學校。 • 邱潤銀自美濃公學校畢業，赴東京入智山專門學校附屬中學校。 • 何德來入東京美術學校西畫科，陳承潘(竹內)入圖畫師範科。 	<ul style="list-style-type: none"> • 東京舉辦新俄羅斯美展。 • 「帝展」成立工藝部門。 	<ul style="list-style-type: none"> • 徐悲鴻自法返國。

	<ul style="list-style-type: none"> • 張啓華入東京日本美術學校。 • 陳植棋「花」入選第六回國畫協會創作展。 • 陳澄波個展於博物館。 • 台灣日本畫協會第六回研究會於榮町松山小兒科醫院。 • 南光社正式成立會及第一回展於台南公館。 • 台灣日本畫協會第七回研究會於野口秋香宅，第八回研究會於井上一松宅 <ul style="list-style-type: none"> • 臺日報募集台灣八景(台灣神社及玉山除外)發表，八仙山、鵝鸞鼻、太魯閣等 • 廖繼春、陳澄波、顏水龍、張舜卿、范洪甲、何德來等新竹以南畫家今春組成赤陽洋畫會，展於台南公會堂。 • 七星畫壇第二回展於博物館。 • 台灣美術展覽會(台展)第一回於樺山小學校，參考作品展於博物館，審查委員：鄉原古統、木下靜涯、石川欽一郎、鹽月桃甫。 • 宮比會主辦，台展落選展於台日報。 • 台灣水彩畫會第一回展於海野商會。 • 南光社第二回洋畫展於台南公會堂。 • 陳德旺棄學，自上海返台。 • 楊三郎自日本赴哈爾濱、齊齊哈爾寫生。 • 詹浮雲(德發)出生於嘉義。 • 劉啓祥入川端畫學校，林克恭入日內瓦美術學校。 		
1928	<ul style="list-style-type: none"> • 板橋林本源家原創之大觀書社開評議會，協議申請改組財團法人，繼續興學。 • 台北州決定今秋御大禮以黃土水水 	<ul style="list-style-type: none"> • 第一回無產階級美術展。 • 國畫創作協會解散，其西洋畫部門另組國畫會。 	<ul style="list-style-type: none"> • 國立藝術院在杭州成立。 • 陳澄波「空谷傳聲」、「錢塘江」入選福建美展。 • 中華民國大學院定明春，於

	<p>牛像爲獻禮。</p> <ul style="list-style-type: none"> • 建立廣播電台，定時的節目播放，標準時間對時。 • 東京美術學會舉辦，帝展並院展新興畫家入選作品展，於台中行啓紀念館。 • 富屋美術店主辦東西名家繪畫展於台日報。 • 葉火成、蘇新鑑(新鑑)、吳浚堂、黃振泰自台北師範畢。 • 劉啓祥入東京文化學院美術部洋畫科。 • 陳慧坤入東京美術學校師範科，郭柏川入西畫科(特別生)，許聲基入廈門繪畫學院。 • 高橋清、楊三郎入選第三回春陽展。 • 南光社第三回展於台南公會堂。 • 黑壺會第三回展於博物館。 • 七星畫壇第三回展於博物館，黃土水、何德來亦參加。 • 臺日報主辦帝展及院展日本畫展。 • 陳清汾「凱旋門」、「河畔之柳」入選二科會。 • 廖繼春「芭蕉之庭」、陳植棋「台灣風景」、檜原益太「南國風景」、小早川篤四郎「裸婦座像」入選第九回帝展。 • 臺展第二回於台北樺山小學校，審查員：松林桂月、鄉原古統、木下靜涯(東洋畫)、小林萬吾、石川欽一郎十、鹽月桃甫(西洋畫)。 • 張萬傳赴日，入川端畫學校，張義雄赴東京就讀同志社中學校，黃天養赴京都就讀關西美術學院，呂鐵洲因台展落選，赴日入京都美術學校。 		<p>南京舉行第一回全國美展，現託石川欽一郎邀請島內參加。</p> <ul style="list-style-type: none"> • 王悅之任國立西湖藝術院西畫系主任。 • 徐悲鴻出任北平大學藝術學院院長。
1929	<ul style="list-style-type: none"> • 李石樵自台北師範畢，入川端畫學 	<ul style="list-style-type: none"> • 川端龍子組織青龍社。 	<ul style="list-style-type: none"> • 發現北京人頭蓋骨。

	<p>校。</p> <ul style="list-style-type: none"> • 陳進自東京女子美術學校畢。 • 顏水龍自東京美術學校畢，隨後赴歐。 • 林之助赴日，自東京淀橋第二尋常小學校畢，繼入日本中學校。 • 張錫卿台中師範畢。 • 陳澄波自東京美術學校畢，任教上海新華藝專。 • 李梅樹入東京美術學校西洋畫科(特別生) • 七星畫壇決定解散。 • 倪蔣懷設立洋畫研究所，聘石川欽一郎指導。 • 林玉山自川端畫學校結業，返台。 • 赤島社第一回洋畫展於博物館，成員：范洪甲、陳澄波、陳英聲、陳承潘、陳植棋、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。 • 臺展第三回於樺山小學校，審查員：東洋畫部，松林桂月、鄉原古統、木下靜涯；西洋畫部，小林萬吾、石川欽一郎、鹽月桃甫。 • 藍蔭鼎得石川欽一郎推薦，獲英國皇家水彩畫協會會員資格。 	<ul style="list-style-type: none"> • 日本無產階級美術家同盟成立。 	<ul style="list-style-type: none"> • 舉辦第一屆全國美展。 • 梁啓超病逝。
1930	<ul style="list-style-type: none"> • 台灣新民報發刊，台灣民報停刊。 • 八月，黃石輝、郭秋生相繼在《伍人報》、《台灣新聞》上，主張「用台灣話做文、用台灣話做詩、用台灣話做小說、用台灣話做歌謠、描寫台灣的事物」，提出建設台灣話文的基礎工作，引起廖漢臣、林克夫等人的反對，引起長達兩年餘的「鄉土文學論戰」。 • 東京東洋美術協會畫展於台日報。 • 現代日本書畫展於台日報。 • 陳承潘、陳植棋自東京美術學校圖畫師範科、西洋畫科畢。 • 郭雨陽、蘇秋東自台北師範畢。 	<ul style="list-style-type: none"> • 下村觀山去世(1873—1930)。 • 成立獨立美術協會。 	<ul style="list-style-type: none"> • 左翼作家聯盟成立。 • 王悅之返北平，任京華美專副校長，年底改組學校為北平美術學院，出任院長。

	<ul style="list-style-type: none"> • 旃檀社第一回展於台北陸軍偕行社。 • 嘉南林玉山等人組春萌會，第一回展於台南公會堂。 • 陳澄波「普陀山的普濟寺」、立石鐵臣「海邊風景」、陳植棋「芭蕉」、黃土水「高木博士之像」入選第二回東京聖德太子美術奉讚展。 • 楊三郎「南之的鄉社」入選第八回春陽展。 • 赤島社第二回展於博物館。 • 洪瑞麟、陳德旺、張萬傳隨陳植其赴東京，隨即入本鄉繪畫研究所、川端畫學校。 • 臺展第四回於督府舊廳舍，審查員：東洋畫，勝田蕉琴、鄉原古統、木下靜涯；西洋畫部，南薰造，石川欽一郎，鹽月桃甫。 • 張秋海「婦人像」、陳植棋「淡水風景」、檜原益太「蘇州滄浪亭」、小早篤四郎「少女全像」入選第十一回帝展。 • 黃土水去世。 • 春萌會第二回展於嘉義公會堂。 • 張義雄赴京都，就讀同志社中學，一年後輟學返台入嘉義中學校。 		
1931	<ul style="list-style-type: none"> • 郭雪湖赴日參觀。 	<ul style="list-style-type: none"> • 日本侵華開始 • 成立日本版畫協會。 	<ul style="list-style-type: none"> • 爆發九一八事變。 • 魯迅於上海主持木刻技法講習會。 • 李仲生、常玉等人成立「決瀾社」。
1932	<ul style="list-style-type: none"> • 石川欽一郎離台。 • 「台灣藝術研究會」成立於東京。 		
1933	<ul style="list-style-type: none"> • 吳坤煌、王白淵、巫永福、蘇維熊、施學習、楊基振、陳兆柏、曾石火與張文環成立「台灣藝術研究會」。 	<ul style="list-style-type: none"> • 京都市美術館開館。 	<ul style="list-style-type: none"> • 徐悲鴻赴歐舉辦中國近代繪畫展覽。
1934	<ul style="list-style-type: none"> • 制定「台灣社會教化要綱」。 	<ul style="list-style-type: none"> • 日本無產階級美術家同盟解散。 	<ul style="list-style-type: none"> • 藤田嗣治返日。
1935	<ul style="list-style-type: none"> • 陳永森赴日，入日本美術學校日本畫科。 	<ul style="list-style-type: none"> • 東京美術學校成立版畫教室。 	

		<ul style="list-style-type: none"> • 帝國美術院改組。 	
1936	<ul style="list-style-type: none"> • 台灣總督恢復以武官擔任。 	<ul style="list-style-type: none"> • 安井曾太郎等人組織一水會。 • 豬熊弦一郎等人組織新製作派協會。 	<ul style="list-style-type: none"> • 魯迅逝世。 • 第二屆全國美展。
1937	<ul style="list-style-type: none"> • 台灣總督小林躋造宣布「皇民化、工業化、南進基地化」的施政方針。 • 六月，台灣總督府為配合決戰體制，強行廢止中文。 • 九月，Mouve 畫會成立。 	<ul style="list-style-type: none"> • 日本官辦美展又恢復為文部省主辦(簡稱新文展)。 • 東京國立博物館開館。 • 長谷川三郎等人組織自由美術家協會。 	<ul style="list-style-type: none"> • 中日戰爭爆發。 • 杭州藝專與北平藝專合併，改稱國立藝專。
1938	<ul style="list-style-type: none"> • 三月，Mouve 畫會首次展出。 	<ul style="list-style-type: none"> • 山口長男等人組織九室會。 	<ul style="list-style-type: none"> • 魯迅藝術學院於延安成立。
1939	<ul style="list-style-type: none"> • 林之助自日本帝國美術學校東洋畫科畢業。 • 陳永森入東京美術學校西畫科。 	<ul style="list-style-type: none"> • 成立陸軍美術協會。 • 福澤一郎等人組織美術文化協會。 	<ul style="list-style-type: none"> • 第二次世界大戰爆發。
1940	<ul style="list-style-type: none"> • 台陽展成立東洋畫部，林玉山、陳進、郭雪湖、呂鐵州、陳敬輝參加為會員。 	<ul style="list-style-type: none"> • 舉辦紀元二千六百年奉祝美術展。 • 根津美術館開館。 	
1941	<ul style="list-style-type: none"> • 成立「皇民奉公會」。 • 王井泉、陳逸松、中山侑、黃得時和張文環組織「啓文社」，創辦「台灣文學」。 • 因日本對美英戰爭爆發，禁止民間使用英文，「Mouve」畫會改成「台灣造形美術協會」。 	<ul style="list-style-type: none"> • 太平洋戰爭爆發。 	
1942	<ul style="list-style-type: none"> • 呂鐵州病逝。 	<ul style="list-style-type: none"> • 從軍畫家赴南洋製作戰爭畫。 • 成立日本畫家報國會。 • 第一回大東亞共榮圈美術展於東京府美術館。 	<ul style="list-style-type: none"> • 第三屆全國美展。
1943	<ul style="list-style-type: none"> • 賴和去世。 	<ul style="list-style-type: none"> • 各美術團體被強迫合併為日本美術報國會。 	
1944	<ul style="list-style-type: none"> • 「府展」停辦。 • 陳永森入東京美術學校雕刻研究所。 	<ul style="list-style-type: none"> • 禁止公募展。 	<ul style="list-style-type: none"> • 敦煌藝術研究所成立。
1945	<ul style="list-style-type: none"> • 台灣光復。 • 陳進自日返台。 	<ul style="list-style-type: none"> • 日本無條件投降。 	

