中央研究院歷史語言研究所集刊
第六十四本，第二分
出版日期：民國八十二年六月

殿堂中的美術：
臺灣早期現代美術與文化啓蒙

顏娟英

本文共分三章：第一章討論美術與現代文化發展的關係。發現美術在臺灣的傳統墾荒移民社會中，原來的地位並非重要，此與文化教育未普及於社會有密切的關係。民間政治文化的推動力量——文化協會運動被壓抑消失後，文學運動興起並擴大爲全島動員的文藝活動。一九三四年至三六年，美術也被吸收入文藝聯盟的活動中，因而較能擺脫官方美術的陰影，與民間文化活動結合。

第二章檢討島內美術教育。在正式初級和師範教育體系下，非常有限的美術課程，卻因爲配合官辦展覽會的宣導而發揮極大的影響。此外，薄弱的民間美術傳統面臨時代鉅變的考驗，產生了如何發奮圖強以沿續發展的問題。

第三章爲留學生的島外美術學習及創作生涯。臺灣現代美術啓蒙的先驅者，藉著日本的管道，接觸西方與日本的現代文明，反省臺灣文化體質，萌生迎頭趕上的強烈慾望。求知慾與理想是這一代先驅者的共通特色。留學生主要目標在向日本學習，但有些人在畢業後，因爲臺灣發展不易又轉往中國教書或往歐洲繼續深造，故分「客居東瀛」、「回歸祖國」、與「航向巴黎」三類加以討論。

一、前　言

現代美術與文藝、教育、以及政治同爲現代文明發展的一環，臺灣現代美術的萌芽也與其歷史上坎坷困難的現代化過程有著密切的關係。清末首任臺灣巡撫劉銘傳曾企圖推行新政(1885-1890)，惜未成功，是故臺灣的現代化要遲至日本佔領之後(1895)，甚而晚至殖民政府治理的後半期才逐漸推展開來。從一九二七

年起，在短短不到二十年之間，新美術（在此指繪畫）特別受總督府長官的注意與鼓勵，迅速得到茁壯，在當時現代藝術中一枝獨秀。回顧此現代美術的萌芽期，一方面對美術的喜好能普遍地深植於當時受過國民教育的新生代，倍覺訝異敬佩；另一方面也對美術發展中，烙印著殖民地文化的特性與局限性而感觸良深。然而此時期奠定了臺灣現代美術發展的基礎，其功績至今猶不可抹滅。故而分析此發展過程的背景與原動力，不但可以揭開過去歷史的眞相，更可以發掘一些值得目前從事文化、美術工作者再三深思的問題。

研究日據時期美術史，最困難也是最具有挑戰性的莫過於如何解釋此段現代美術史萌芽期的意義。曾撰述此段美術史的前輩中，最重要的兩位是五〇年代的王白淵和七〇年代的謝理法；筆者曾發表專文比較討論他們的研究背景、方法和特色，[1] 不宜在此重覆。簡言之，他們的整理都是依時代爲序，以美術團體爲主軸，畫家的小傳則附屬其下，故形成美術家脫離了社會文藝發展，孤立地存在的假現象。四、五〇年代曾幾次出入臺北監獄的王白淵（其早年生平將於第三章第二節交待）深受政治迫害之苦，故行筆難免帶有殖民地歷史的恥辱與陰影，強調抗日。謝理法的綱要大致基於前人，尤以寫畫家傳記見長，文筆生動，加上畫家本人口述秘聞，情節逼眞。可惜，他不但接受王氏二十年前的史觀，而且基於以筆代劍，爲先人打抱不平的心理，字裡行間往往帶有個人情緒性的喜惡批判。這樣的歷史情結雖然可以諒解，但也令這兩位前輩皆不能擺脫將這段「美術運動史」依附於「抗日民族運動」之下的史觀。他們草創此段美術史的編寫理念，並保存許多珍貴資料，我們回顧其寫作，自應感謝他們及早整理和保存資料。然而，時代異遷，在此美術潮流資訊瞬息變化，社會價值觀與歷史觀也不斷整合調整的時刻，更值得重新檢討這段美術史的歷史事實與意義。此刻，不但要拋棄五〇年代「不光榮的」殖民經驗陰影，更要擺脫七〇年代鄉土傳奇性、政治性的

1　王白淵主要論文爲〈臺灣美術運動史〉《臺北文物》三卷四期（1955.3），頁16-64，謝理法爲《日據時代臺灣美術運動史》（臺北：藝術家，1979），另請參見拙作〈日據時代臺灣美術研究之回顧〉《民國以來國史研究的回顧與展望討論會論文集》(1989. 8)國立臺灣大學，1992，頁1511-1517。

色彩；客觀而積極地分析其特色和形成原因，以此期望更開闊、更活潑發展的現在與未來。

在反覆閱讀，檢討此段時期的歷史文獻、文學作品時，發現當時知識份子最關心的問題之一即臺灣文化的啓蒙和提昇。這當然是在殖民政府壓抑本島文化教育建設下的反彈，也是許多留學生經過日本、中國大陸、歐美文化的衝擊後，在見賢思齊的心理下，企圖保存並建設家鄉或自我文化特色，也可以解釋爲民族主義的萌芽。因爲外來強勢文化的侵入，才刺激島上的人民去瞭解以臺灣爲全體，孤立無援必須自立自助的事實。另方面，即使在日本官方所舉辦的臺灣美術展覽會中，「臺灣的特色」、「南國色彩」也是經常被提出來的口號。如何表現臺灣的特色？是要從技法或題材上追求呢？還是從文化意識上來考慮呢？這樣的問題不僅貫穿整個日據時期美術史的發展，也回響於七〇年代的鄉土文化運動。

如何建設、提倡臺灣的現代文化？基於此共同的關心與努力，進而促成三〇年代文藝人士與美術界的合作。故而檢討此時期的美術發展，實在無法孤立美術團體於社會之外。雖然，在這段美術史上，官方負責推動的展覽會是最顯目的主導活動，但事實上，若沒有民間文化人士自發的努力，現代美術的精神也無法扎根。本文檢討當時美術文化發展的條件，陳述文化政治運動由二〇年代發展至三〇年代中葉，柳暗花明又一村，轉變爲活潑創作的文學運動，並且與美術活動配合成爲文藝聯盟運動。本文側重美術與文化教育，尤其是民間的美術傳承，以及留學生的發展，希望能闡明文化啓蒙的時代意義。限於篇幅，有關三〇年代畫家的創作，臺灣美術展覽會的活動以及相關畫家的風格變遷，將另撰專文討論。

二、文化背景的演變

二・1　早期的混沌

要明白指出臺灣在十九世紀末，受到日本佔領以前的文化狀況，並不是一件容易的事，而且也超出本文的範圍。然而又不得不稍加說明，以凸顯後來的變

化。在連橫所著《臺灣通史》列傳中，固然可以找出些擅長傳統書法和繪畫的文士與匠人，[2]但這些人大多社會地位低微，又往往散處各地，無法想像他們以藝會友，形成風尚或影響力。甚至可以說，清末臺灣的藝術活動非常尚古、保守，也不爲過吧！追究其根本原因，當然因爲臺灣地屬邊疆，一向不受清廷重視，遲遲未積極發展文教建設，故未改移民社會習氣，始終以經濟開發爲首要目標，藝術喜好不過是附庸風雅罷了。然而，雖然是附庸風雅，臺灣的「豪族」也確實表現出對傳統藝術文化的喜好，不惜邀請「海峽對岸」的文人或畫家來臺灣，寄寓家中，安心創作。一九三二年，在臺灣執東洋畫牛耳的日本人鄉原古統檢討臺灣傳統書畫的發展，曾說：

> 在這一段無法直接執筆從事創作的艱辛日子裡，人們愛好書畫的心依然顯見。當時來自對岸漳州、泉州的文人、畫家，無不受本地人士禮遇。（略）呂西村、謝琯樵、葉東谷……皆屬中國道光年間人士，並長期滯臺，受到林家入幕賓客的禮遇。呂西村爲書法家，金石文字的造詣頗深，各體書風尤擅於漢隸。謝琯樵本是武官，軍事戰略家……（略）書畫皆擅長。……（略）觀察謝氏殘留作品中所顯示的雄勁卓拔筆力，便不難想像作者是個豪放不羈的人物。此外，葉東谷是位文人，除了創作詩文也染筆文人畫。[3]

葉東谷（化成，1835舉人）的畫蹟已不多見，無法瞭解其文人畫風。[4] 但是書家呂世宜（西村1784-1876）與畫家謝穎蘇（琯樵1811-1864）都是清末臺灣有名的流寓人士，來往於海峽兩岸，而在臺灣期間則長住淡水林家，受其招待，

2　連橫《臺灣通史》（1918完成，1920首次出版，臺灣文獻叢刊第一二八種，臺灣銀行，1962）書內僅有藝文志（著述）並無藝術項目。列傳中的藝術人物也多分散在流寓與文苑類，見該書頁951-988。

3　鄉原藤一郎〈臺灣の書畫に就て〉《臺灣教育》374(1932)，頁83-84。引自廖瑾瑗譯文，〈臺灣的書畫〉《藝術家》1992.9，頁320-321。

4　葉化成，字東谷，原籍海澄，移居廈門，清道光十五年(1835)舉人。一說爲林本源家族之姻親，一說爲曾遊於周凱門下，後由凱介至板橋林家爲西席。（略）善書畫，尤長山水。筆法溫文秀潤，與琯樵風格，絕然不同，惟傳世甚少。《臺灣鄉土文物淺說》，臺北：臺灣史蹟源流研究會，無刊行年代，頁173。

故不妨檢視他們的傳記以理解他們的活動與社會地位。據載：[5]

> 當是時，淡水林氏以豪富聞里閈，而國華與弟國芳皆壯年，銳意文事。見（呂）世宜書，慕之，具幣聘，且告之曰：「先生之志誠可嘉，先生之能亦不可及，今吾家幸頗足，如欲求古之金石，敢不唯命是從。」世宜遂主林氏。日益搜拾三代鼎彝，漢唐碑刻，手摹神會，悠然不倦。林氏建枋橋亭園，楹聯楣額，多其書也。又求善工刻所臨篆隸，未竣而卒，歸葬於里。

淡水林家來自福建龍溪，二傳林平侯經商獲巨富，納粟捐爲同知。諸子中，林國華與國芳最具才幹，共同經營林家成爲臺灣的豪族首富。呂世宜被重金禮聘至其家中，將近二十年，協助林家搜集金石古董，儼然成爲臺灣金石學的中心。板橋林家雖然始創於一八四七年，而花園則遲至一八八八年才開始建設，時呂氏已故，可能是林家就其遺墨選取精品以題額書匾，裝點門面。[6]

再看名書畫家謝穎蘇傳。謝性傲而有奇才壯志，曾參加科考，未如願。除了詩書畫三絕外，他還善擊技，講兵法。咸豐七年(1857)到臺南，先依宜秋山館吳家，教授四君子畫法。爲臺南商界首富石氏書屏祝壽時，被前來賀禮的林國華所賞識，重金禮聘至板橋。據魏清德回憶，一九四一年時，

> 漫遊臺南，見某家所藏之絹本金碧牡丹，狀至工緻，後在臺北，獲觀東籬采菊圖，圖中人物，繪主人肖像，配以籬菊，逸氣襲人，山水多用折帶皴，及疏林落木，工則工矣，幅幅如是，無甚變化。[7]

此東籬采菊圖中的主人肖像應該就是林國華或其弟林國芳，而此畫的用意也不難想像，要表明主人高雅一如隱士詩人陶淵明。謝穎蘇的作品流行於廈門、臺灣，潤格雖高，求畫者門限爲穿。他創作的範圍主要是自揚州八怪遺風演變而來

---

5 連橫，前引書，頁957。陳乃〈呂西村〉《臺北文物》4.1 (1955.5)，頁59-62。莊伯和，〈臺灣金石學導師—呂世宜〉《明清時代臺灣書畫作品》（臺北：行政院文化建設委員會，1984），頁441-443。

6 陳漢光〈林本源家小史〉《臺灣風物》15.3 (1965.8)，頁38-40。

7 魏清德〈謝琯樵其姊謝芸史附—流寓臺北市之書畫家〉《臺北文物》3.1 (1954.5)，頁96-97。吳名世，〈詔安畫派之源流〉及謝崧〈一代藝人謝琯樵〉《臺北文物》4.3 (1955.11)，頁49-51及59-66。林柏亭〈三位傑出的畫家〉《明清時代臺灣書畫作品》，頁436-440。

的蘭竹、花鳥畫；至於山水，誠如魏清德所言，拘謹少變化。要之，以謝穎蘇的傲氣，雖然在林家時間不長，但也得以其作品爲主人服務，投其所好。

回顧明清時代，聞名於臺灣的美術作品，多挾古人以自重，盛行臨摹明代末葉以來的名家筆法，甚而更進一步在技法上講求怪拙奔放的野趣。內容則簡單，多爲易受一般人歡迎的花鳥、四君子以及人物。

雅好藝術的人又如何欣賞呢？潘迺禎於一九四一年回憶士林地區傳統年中行事，提到讀書人在元宵時節，除了參加燈謎、詩會外，便邀請知己朋友至家中聚會。室內薰香，裝飾著花和燈，並結壇，壇上放置著風雅的文房四寶、骨董、與書畫。朋友們便悠閒地一面喝茶，一面鑑賞評論。[8] 類似的記載提及室外的美術展覽，見於一九二〇年正月的一則新聞報導，臺北稻江大龍峒三處設醮壇皆「飾以電盞，競陳列字畫古玩」，供一般民衆參觀，其中以位於辜氏別莊的北極壇最勝。後者陳列之傑作如日本狩野探幽所畫之「和合仙」，及呂世宜和謝穎蘇的八大幅作品。[9] 又如廣東出身的畫家任瑞堯（雪崖、眞漢；1907－1990）回憶幼時在臺北中元節醮壇，曾見展出板橋林家林熊祥收藏的珍貴古畫。[10] 借廟宇作爲陳列書畫的場所，本是常見的事，這裡想強調的是無論在室內結壇或在戶外設醮壇以放置古董，都兼有附會風雅，裝點門面或光耀門楣的功利作用。林家重金聘請呂世宜與謝穎蘇，恐怕正因爲林家從未出現過讀書人以科舉功名聞世，故延請書畫家至家中增添其所缺乏的文人風雅。

一九二〇年入選日本帝展因而成名的留日雕刻家，黃土水(1895-1930) 對二〇年代初期的臺灣社會文化曾有過很深刻的批評（詳細見附錄），結尾處他說：今天在臺灣連一位日本畫畫家、一位洋畫家、或一位工藝美術家都沒有。

黃土水係「愛之深，責之切」，乃至於全面否定臺灣美術界，不過其中也不無道理。大抵說來，直到日據前期，雖然在彰化、臺南以及臺北等地配合書房教

8　潘迺禎〈士林歲時記〉《民俗臺灣》1.6 (1941.12)，頁9。

9　《臺灣日日新報》（以下簡稱《臺日報》），1920.1.24 漢文版。

10　任眞漢〈郭雪湖與我〉《郭雪湖七十作品展》臺北：臺北市立美術館，1989，頁9。

育及詩社酬唱的活動，出現幾位業餘書法家，但繪畫則無大家，仍依附於福建「名師」而發展，並未發生太大的改變。

何以臺灣文化如此不振？二〇年代起，臺灣的文化先知們也曾提出種種批評與檢討。此時此地的文化本質究竟如何？連橫檢討清代台灣的藝文活動，對於文運之「寥落」，在感慨之餘也提出他的解釋：

> 我先民非不能以文鳴也。我先民之拓斯土也，（略）篳路藍縷（略），艱難締造之功，亦良苦矣。我先民非不能以文鳴，且不忍以文鳴也。（略）我先民固不忍以文鳴，且無暇以文鳴也。[11]

這樣的說法實非「意圖脫罪」，而是事實的分析。一九二〇年《臺灣日日新報》〈促我臺人之覺醒〉一文批評「臺人之國民性」有三：即消極主義、享樂主義與拜金主義；而「臺人最缺憾之處，莫甚於不肯求學。」[12] 此篇短文意在提醒大衆，學習新知識的重要性，但也可以說明早期臺灣文化混沌現象的一面。黃土水也曾痛責臺灣上流社會只重物質不重精神生活品質的現象：

> 有位在臺灣社會地位高的千萬富翁長者，爲自己的癖好，擁有賤妓而不惜一擲萬金，一宵之宴拋下百金千金，但是一聽說某知名畫家的油畫一幅值五百圓卻渾身發軟。這可以說是只知道物質的重要，卻不知道精神（的涵養）較之更重要的人所做的事。然而這類人高居臺灣社會的上層，引領一代的潮流。無怪乎島人矇昧於無明，沈迷於卑賤的物質萬能的夢中。（參見附錄）

五〇年代初期，連溫卿(1895-1957)在討論〈臺灣文化的特質〉文中謂，臺灣文化之本質是商業資本的文化。他說，臺灣「自荷蘭時代以後，物質文化和精神文化雖較落後，但社會文化卻大有進步」。此指墾荒社會無嚴格的封建階級制度，因此內部階層流動而有活力。到清代時，此社會文化繼續發展，「內容是屬於小市民主義的，而形式卻是封建主義的。」[13] 他所謂形式，簡言之，即指清

---

11 連橫，前引書，24〈藝文志〉，頁615-616。

12 南瀛買生〈詹炎錄・促我臺人之覺醒〉《臺日報》1920.8.14。

13 連溫卿〈臺灣文化的特質〉《臺北文物》3.2 (1954.8)，頁116-121。並參見同氏著《臺灣政治運動史》臺北：稻鄉，1988，頁343-346。

朝對臺統治政策，既封建又封閉。至於清代或甚至於日據時期社會文化的內容是否可完全歸屬於小市民主義，非常值得懷疑，但他的意思指漢民族移民圈內，自由結合，比較能齊頭競爭，爲賺錢而努力。更進一步說，相對於物質的富裕，政治既然封建，文化思潮也蔽塞，無法進步。較連溫卿的文章更早三〇多年，黃土水也說，臺灣「儘管物質文明的進步與日月俱增，可悲的是精神文明卻未能同時改善。」（參見附錄）可見早期臺灣文化工作的先驅們也已經深刻地反省此問題。十年後，另有一段較具體、積極的檢討，頗值得我們參考：[14]

> 在臺灣到底確有固有文化嗎？而現在是有沒有存在？這些疑問，我們時常可會發生疑問的。在三百年前，才由福建、廣東兩省移住到臺灣來的我們大漢民族的一群，不消說，完全是中國南方文化創造者的子孫，中國文化——書畫、文學等等的創造者，不能不承認皆是我們的祖宗所創造的。雖然古來的書畫已經殘缺不全，甚至有的毫無影跡的。況且以漢詩所代表的現代文學，亦衰墜不堪：變爲無病呻吟之類了。可是我們在政治上及經濟上，可得十分完美的生活一事；雖是民生第一要件，然而我們更盼望著有藝術的生活，來加添了滿足這種欲望。所以我們非把這衰墮不堪的臺灣文藝，重新去新建設不可！

一九三三年三月，在東京的一群臺灣留學生爲提倡新文化及社會理想，成立「臺灣藝術研究會」，並發行文藝雜誌《福爾摩沙》，以上所引便是其發刊宣言的片斷（關於此會的成立背景，本章第四節將再作交待）。從這一段文字中，不難理解他們也深刻地感覺到臺灣自古以來，雖然民生較前富庶，但傳統文化衰退不振，新社會的文化價值則尚未興起，最令有識之士痛心。故希望提倡藝術普及於大衆以滿足現代生活之需。

清代臺灣文化不興與政治封閉，以及資訊（包括教育）落伍有密切的關係。臺灣的移民社會雖然在經濟開發上有相當成就，但基礎教育非常有限，造成文化不普及。那麼，進入殖民地時代以後，又如何推展所謂現代文明呢？

14　施學習〈臺灣藝術研究會成立與福爾摩沙(Formosa)創刊〉《臺北文物》3.2 (1954.8)，頁69。

二・2　新制殖民教育的問題

現代教育的成功與否決定臺灣接受現代文明的成效，更何況主持臺灣美術活動的官方代表即來自教育界，故理解此時期的教育制度誠爲掌握其文化背景的重要因素。日據時期，臺灣的新式教育在總督府的嚴格控制下，出現了延後普及國民初級教育，限制高等教育的現象。其次，總督府非常重視在臺日人學童從小學、中學或實業、到專科學校的教育，務使其各方面條件至少不亞於日本，以方便其回國繼續深造時不發生問題。但是基於民族差別的偏見，對臺童卻採取所謂漸進的同化政策，故全民義務教育遲遲未能推展，並且臺灣人的公學校教育水準遠在日人小學校之下。此種差別教育再配合畢業後差別任用政策，自然形成民族發展乃至於社會文化上的缺陷與陰影。故在現代化過程中佔有重要地位的臺灣教育，先期困難是未能及早推廣基礎教育，而後期知識份子所爭取的重心則是高等教育問題。

臺灣總督府首任學務部長伊澤修二(1851-1917)是一位教育的理想主義者，於治臺之初，主張立即推行普及日語，並培養台胞爲師資以應急。他曾擬定推廣初級學校與師範學校教育的長期政策，[15] 但未獲總督府支持，更因經費困難，各項教育政策推展不順，很快便辭職離去(1897)。後繼的兒玉源太郎總督（1898.2-1906.4 在臺任職）與民政局長（長官）後藤新平（1898.3-1906.11 在臺任職）合作良好，才將教育納入其重要業績之中。

後藤新平爲受過德國訓練的醫官，在強勢政策的支持下，表現出極高的行政效率。不論在改善臺灣衛生環境、建立保甲制度、交通建設、提高生產工業化等方面皆貢獻良多。[16] 然而在教育方面，他主張因種族不同分採兩種制度。日人

15　E. Patricia Tsurumi, *Japanese Colonial Education in Taiwan, 1895-1945* (*Education* hereafter,) Harvard East Asian Series 88, Cambridge: Harvard University Press, 1977, pp.13-17；吳文星《日據時期臺灣師範教育之研究》國立臺灣師範大學歷史研究所專刊 8，臺北：國立臺灣師範大學，1983，頁 10-11。

16　北岡伸一《後藤新平》中公新書 881，東京，中央公論，1988，頁 3-62；又後藤氏資料見鶴見祐輔編纂《後藤新平》全四卷，東京：1937-38，1967 勁草書房復

學齡兒童教育自然力求普及、完整，與本國相同，但對殖民地的臺童教育則採取有節制的漸進方式，主要以中上層階級子弟爲對象，灌輸他們日本的皇民精神，並限制教育程度於初級與實用（包括師範及醫療）範圍。他認爲好比生物的進化有一定過程，要將「落後的」臺人教化成堪與較優越的日人平起平坐，也得緩慢循序漸進，若想加緊提高臺民的教育水平無疑是緣木求魚，枉費功夫。[17] 事實上，擁有政權的少數日本人唯恐一旦大多數的臺灣人獲取高等教育後，反而造成統治上的困難，這才是他們根本的隱憂。

至一九〇六年，共設一八一所六年制公學校，臺灣學童就學率達五・三一%。公學校的主要教育宗旨，爲學習日語以及道德教育和實業技能。[18] 日語當然是宣傳政令的工具，至於「道德教育是『日本化』臺灣人，以維持固有階級和特權並加強其統治的工具。」[19] 而訓練實業技能也可視爲配合經濟建設，提高國民生產能力，促進殖民地政府自給自足乃至於支援母國的財力。總之，殖民教育政策自始至終皆與其統治政策密切配合。至一九二〇年代初，公學校的數量和素質雖然逐漸提高，但初級以上的教育機會受到嚴格的限制，教育漸進的基本政策絲毫未改。

一九一八年，日本內閣改組，新的政黨內閣成立，進入大正民主期(1918-1932)。同時，臺灣也結束軍人擔任總督時代，由側重以武力平定臺灣各地民衆的反抗，進入文官總督時期(1919.10-1936.8)。首任文官總督田健治郎（1855-1930；1919.10至1923.9在職）便強調以同化臺人取代漸進教化次等民族的政策。他的施政方針，是推行「種種經營設施，使臺灣民衆成爲完全之民臣，效忠日本朝廷，加以教化善導，以涵養其對國家之義務觀念。」「提倡尊重教育、文治政策、民族的融合。」[20] 一九二二年公布的臺灣教育令具體修改公學校課

刻，黃昭堂著，黃英哲譯，《臺灣總督府》臺北：自由，1989，頁82-90。

17 Tsurumi, *Education*, ibid. p.81。

18 Tsurumi, *Education*, ibid. p.28。

19 歐用生〈日據時代臺灣公學校課程之研究〉《臺南師專學報》，12（1979.12），頁91。

20 井出季和太著，郭輝編譯，《日據之臺政》，臺灣省文獻委員會編行，臺灣叢書譯文

程，縮短公學校與日人小學教育內容的差距，並增設高等科（六年制小學畢業後再延長兩年教育）。但是，新政策中最能代表同化理想的日臺學童共校制實僅限於口號形式，受惠的臺童極爲有限。一九二〇年臺童平均就學率仍僅二五％，一九三〇年提高爲三三％。[21] 一九二二年同時象徵性地增設臺人中等學校，即臺北第二中學，臺南第二中學。如此，加上臺人集資籌設的臺中中學(1915)共有三所，可供當時已將近七百多所公學校畢業生升學。一九二八年臺南士紳黃欣爲「緩合臺灣入學難」，擬籌設另一所中學，卻爲總督府斷然拒絕。[22] 資料顯示，此時期由於臺人中學校數目的控制，臺籍學生投考中學的錄取率始終遠低於日籍學童。[23]

直到一九三九年二次大戰非常期間，爲了實踐其帝國主義的野心，加緊推行皇民化運動，總督府才決定實施臺民之義務教育。結果，至一九四四年戰爭末期，臺胞學童就學率達七一．一％（男生八〇．七％；女生六〇．七％）。[24] 相對的，日本學童的就學率卻很早便高達九九％以上。[25] 故普及國民教育雖被稱爲總督府在臺灣教育事業上的重要貢獻，但即使不論其內在本質是強調皇民化次等國民的道德教育，就相對於將近五十年來對臺灣的次等殖民化統治與經濟剝削的大環境而言，這點遲來而有限的基礎教育的代價也未免過高了。

本第三種（臺北：臺灣省文獻委員會，1956 ），頁688。顏娟英〈臺灣早期西洋美術的發展〉《慶祝臺大建校六十週年臺灣史研討會論文》，1988.12發表，排版中。

21 汪知亭《臺灣教育史》，臺北：臺灣書店，1959，頁46。

22 《臺日報》1928.10.16。

23 二次大戰期間總督府增設多所（男子）中學，至1943-44年包括4 所私立學校，共有21校。但是以日籍學生爲主的4所學校（臺北一中、三中，臺中二中，臺南一中），錄取率分別在69.7%至80.8%之間。反觀同年，以臺籍男學生爲主的4所中學（臺北二中，臺中一中，彰化中學及臺中二中），錄取率低到21.9%至26.5%之間。參見昭和19年《臺灣年鑑》臺北：興南新聞社，1944；臺北：成文書局影印《臺灣年鑑》第40冊，1985，頁505-506。及王知亭，前引文，頁57。

24 臺灣省文獻委員會編《臺灣省通志稿》卷五〈教育志・設施篇〉（臺北：臺灣省文獻會，1955），頁54；Tsurumi, *Education*, ibid.，p.113。

25 統計數字顯示：1935年爲99.26%至1941年爲99.59%見昭和18年版《臺灣年鑑》臺北：興南新聞社，1943，頁348。

二・3　留學生的文化政治運動

文化的扎根最需要從自我的反省出發，主動地爭取追求，故本節即側重新興知識份子的努力。一九一五年，第一所臺人中等學校的創立，便代表著臺人首次主動而有計劃地掀起現代化運動，突破總督府節制漸進的教育方式，推動新時代的政治、文化思潮。此學校的創立人，主要是臺灣中部的地主士紳，因不滿總督府的次等種族教育制度以及弱勢文化和政治地位，遂組織起來向日本政府溫和爭取，提高臺民生活。其領導人物如林獻堂，早已攜帶其稚幼的子女與族人子弟前往日本受較完整的教育。[26] 在日本期間他非常仰慕現代社會的民主、民族運動思潮，一九一一年曾邀請梁啓超與同情臺人立場的板垣退助(1837-1919)至臺參觀演說。一九一四年來台之板垣與林氏等人策劃之「臺灣同化會」有如曇花一現，未達成任何結果。[27] 但他們在實際體驗日本現代文明與學習民主抗爭的經驗中，瞭解了推動臺灣新文化啓蒙的重要性，希望能刺激臺胞的自由民主思想，提昇民族地位，並爭取總督府平等對待臺胞。

林獻堂爲首的中部士紳雖然集資籌備第一所臺人中等學校（後改州立臺中中學），成立後卻由官方接管，並且以後再也無法援例自行創辦學校。他們只好繼續大量地將子弟送往日本求學，[28] 故而至一九一八年以後，東京的臺灣留學生逐漸成爲一股追求文化政治運動的力量，初期即與林獻堂等人配合，首先成立啓發會，一九二〇年改爲新民會，並創辦《臺灣青年》雜誌。一九二一年在東京推

26　林獻堂先生紀念集編纂委員會《林獻堂先生紀念集》，卷一年譜，臺北：文海，1974，頁17-22。戴寶村〈士紳型政治運動領導者--林獻堂〉《臺灣近代名人誌》册四，頁51-73。

27　《臺灣社會運動史—文化運動》原名《臺灣總督府警察沿革誌第二編》，王詩琅譯，臺北：稻鄉出版社，1988，頁21-40。

28　《臺灣總督府學事年報》第二十五、第二十八（臺北總督府文教局，1929及1930）「本島人內地留學者」，1926年臺中州326人，臺南州184人，臺北州129人（《年報》第二十五，頁50-51），1929年臺中州499人，臺南州371人，臺北州184人（《年報》第二十八，頁46）。值得注意的是臺中州留學人口往往是臺北的一倍以上，故而文化協會的核心人物也以臺中州人士爲主。

動臺灣議會設置請願活動，並團結島內人士於臺北成立臺灣文化協會，明白宣言其宗旨爲促進教育普及，文明進步之文化運動。[29]

同年，臺中人王敏川（1889-1942；1923早稻田大學畢業）便力陳「義務教育之必施」，認爲「吾臺人不欲齒於文明人之列則已，而思欲齒於文明人之列，則不可不盡力建議速施義務教育，而尤不可不力爭圖設完全之教育。」而且公學校中宣揚高尙之日本皇民精神，否定臺人原有傳統，更排斥臺語與放棄漢文教學，則不但降低文化水準，更讓學童在弱勢民族的心態下成長，造成偏頗的人格教育。故王敏川呼籲，若不改善教育內容，「則吾民無可立于生存競爭劇烈之世界，必至于自滅棄其天賦之才，而受人之所侮賤。」[30]

王敏川對殖民教育的反省不可謂不深刻，同時也不難看出他作爲新文化運動先驅的使命感。在此前一年，東京美術學校的臺灣留學生之一，黃土水以彫刻作品「蕃童」（吹笛）（圖版1）入選帝國美術展覽會，新聞轟動東京及臺灣全島。自此留學生美術主領臺灣現代藝術界的風騷，也可以說美術已然在留學生文化中嶄露頭角。最近愈來愈多有關黃土水的資料面世，可以發現他並不是只懂得雕刻藝術的人。事實上，做爲臺灣文化界的先驅，他的自我責任感以及對臺灣文化混沌的現況都曾有過深刻的批評及期許（將在第三章黃土水一節中再較詳細地交待）。按連溫卿的說法，黃土水曾一度參加一九一八年東京留學生的文化政治活動，[31] 但詳細情形並不清楚。此處繼續討論留學生的文化政治運動如何在島內發生作用及其面臨的困難。

一九二一至二七年的文化協會聯合島外留學生與島內青年學生，以文化啓蒙

---

29 〈臺灣文化協會〉《臺灣社會運動史—文化運動》前引書，頁249-504；吳三連、葉榮鍾等著〈臺灣文化協會〉《臺灣近代民族運動史》，臺北：自立晚報，1987，頁281-353。

30 〈臺灣教育問題管見〉，《臺灣社會運動先驅者王敏川選集》臺北：臺灣史研究會，1987，頁4。

31 「在臺灣同化會解散後，一九一八年急進同化主義者是在東京中華第一樓，聚集了約二十名台灣留學生徵求『對台灣當如何努力』的意見。出席者之中，有以彫刻聞名的黃土水，以及林呈祿…」見連溫卿《臺灣政治運動史》臺北：稻鄉出版社，1988，頁43。

爲號召，傳播民族自治自決的思想。[32] 或者，引用其核心人物之一，連溫卿的檢討，文化協會乃是籠統的反日本帝國主義之團體，「以少數（土地）資產階級的進步分子爲其代表，而以新興智識階級的進步分子爲其中心。」[33] 他們在各地城鎭舉行的文化活動，熱鬧一如迎神賽會；渴望知識與反抗經濟剝削的農民勞工們將這些演講的「辯士」捧成了抗日民族英雄。但是如何進一步回應民衆的熱情並具體提昇生活條件？經濟與教育發展的權力關鍵依然由殖民政府嚴格控制，現實的無力感很快地瓦解了民間文化啓蒙運動的理想與組織。一九二七年一月文化協會改組，採取社會主義路線，但新文協的努力也無法持續，次年拱手讓給臺共，後者在不到三年內便遭總督府取締而消失於臺灣的舞臺上。從此，任何帶有絲毫泛政治色彩的活動均無法出現，代之而起的便是下節將討論的文學運動。

從文化演變的角度來分析，知識份子對現實的無力感除了因爲被排除在臺灣政治和經濟發展的核心機構之外，也源於文化的斷層。此即島內新舊文化之間以及留學生與本地生之間，因教育和文化無法銜接，故未能迅速匯合成一股改革力量。不但基礎教育普及的速度緩慢，初級以上教育機會更始終嚴格受限。另方面，舊有的書房教育既不足以應付現代資訊，又屢遭打擊，而趨於凋零，遂使臺灣在邁向早期現代化過程中，由於新舊文化之間青黃不接的現象，而步履蹣跚。舊式讀書人無緣於新式學校，依舊沿習結社吟詩擊缽酬唱的方式，詠物聊以自娛。他們既無力吸收日文媒體傳播的西洋新潮，又拒絕接受白話文學運動。[34] 這批守舊人士反而受到官方的容忍與攏絡，自絕於新時代變化中的反省與進步。

留學生與本地新生代之間的隔閡乍看之下並不明顯，然而由於島內相對地缺

32　張炎憲〈臺灣文化協會的成立與分裂〉《中國海洋發展史論文集》臺北：中央研究院三民主義研究所，1984，頁280-293。

33　連溫卿，前引書，頁60。

34　張我軍〈致臺灣青年的一封信〉《臺灣民報》第二卷第七號（1924.4.21）；〈糟糕的臺灣文學界〉《臺灣民報》第二卷第廿四號（1924.11.21）皆見《景印中國期刊五十種》臺北：東方文化，1974。又，一九三五年，進入第三年的《臺灣文藝》，發行量僅1000册，據張深切的說法，當時參加詩社之漢詩人千餘人中，不到20人購讀該新文學雜誌。〈《臺灣文藝》的使命〉，《臺灣文藝》2.5(1935.5)，頁20。

少高級學校畢業生，而又無法適當任用留學生，發揮社會體制內的改革效用，故留學生歸來後雖然倍受同胞尊敬，卻曲高和寡，不過是社會上的高級遊民罷了。[35] 對臺籍學生而言，中學校已是僧多粥少，能考上臺灣唯一的大學—臺北帝國大學（一九二八年成立）更是鳳毛麟角。[36] 更何況現實環境並不提倡或鼓勵高等學歷。臺人即使獲得高等學歷，欲覓得公職仍然困難重重，故識實務之公學（高等科）畢業生多投考具有職業保障的實業學校、醫學校以及師範學校。[37] 其中師範畢業生的數目又遠超過前兩者，故最具影響力。後者通過激烈的入學競爭，一般接受五年人文通識教育訓練後，任教公學校，待遇尚可，且傳統社會地位高。[38] 根據調查資料顯示，「臺籍師範生絕大多數出身中、上家庭，甚至不乏富豪之流。」[39] 正因如此，他們的地緣關係深厚，畢業後往往成爲社會的中堅分子。然而實際獻身鄉里公學校的師範畢業生，在服務一段時間後，卻因苦無進修與升遷機會，而充滿無奈感，很難成爲提昇社會文化的精英團體。[40] 部分有志之士或轉業，或至日本及大陸等地留學，繼續深造，造成嚴重的人材流失問題。許多留日學生在取得學位或一技之長後便留在當地就職，甚而轉往大陸，在國民政府或僞滿州國政府中謀得一官半職。留學大陸者更不願回來面對失業的痛苦。加上經濟發展不自由的情況下，歸臺者，除極少數人外，只有出身地主富紳家庭者能夠繼續經營家庭事業，或加入清苦的文化自由業行列。

一九二〇年代的文化政治活動可說是由地主士紳培養的留學生推動起來的，

---

35 矢內原忠雄著，周憲文譯，《日本帝國主義下之臺灣》，臺北：帕米爾書店，1987年再版，頁153。

36 一九四三年臺大學生總人數454人，其中臺籍僅69人，醫學部學生佔64人。參見〈教育志設施篇〉，前引文，頁160-162。

37 〈卒業生要何處去？入學難與就職難，臺灣青年的苦悶〉《臺灣民報》昭3（1928）3.25二版。

38 1922—1940年，臺灣中學入學數有9413人，平均錄取率15.9%；臺籍師範生（師範部普通科及三年制講習科）入學數共2493人，平均錄取率9.3%；事實上，1928—1938公學師範部普通科的錄取率均不及4%，參見吳文星，前引書，頁101。

39 吳文星《日據時期臺灣師範教育之研究》，前引書，頁103-108。

40 吳文星，前引書，頁176-182。

在文協失敗之後，前者先退隱，而代表地方農工團體的勢力興起，然而激烈的無產革命主張不久便遭到殖民政府完全壓制。三〇年代的民間文化活動遂改由文藝創作者主導。正值此溫和政治改革派宣布退出文協、臺灣的民間文化啓蒙運動受挫折時，臺灣全島美術展覽會在一九二六年由臺灣教育會的日籍委員提議後，次年秋天第一回順利舉行。總督府極力宣揚此展覽會爲文化提昇活動，官方報紙如《臺灣日日新報》持續宣傳數月，標榜爲「開發一般民衆的藝術趣味，提供畫家互相鑑賞機會」。總督並親自主持開幕典禮，正式於臺灣神社祭日公開，當天入場人數約一萬人，可謂盛況空前。[41] 相對地，原文協的機關報《臺灣新民報》卻態度冷淡。究竟此官方主持的文化美術活動中反映出來的臺灣美術發展，與民間知識份子所推動的文化運動發生何等關係？以下還必須先交待新文學與美術發展之間的相關問題。

二、4　新文學運動與美術

以往對此時期文學稍微有所涉覽的人，最深刻的印象往往是「抗日文學」，其次才是白話語文學運動。尤其具有反殖民統治思想的抗日文學曾經被民族主義者捧爲當代的重要文化遺產。因此前人在檢討同時期的美術活動時，也曾努力尋找反殖民的象徵，或被迫害的痕跡，卻沒有發現具體的線索可稱之爲「抗日美術」者。然而，筆者在研究過程中，最關心的並非「抗日美術」的有無，而是美術與文學發展若即若離的關係。美術和文藝原是現代文化的核心，兩者實有不可分離的關係，他們彼此之間思潮的激盪即引領一代之風騷。然而現實上在初期，卻由於兩者，指現代美術與文學藝術，分頭發展而分散團體運動的力量；對以展覽爲主要活動的美術而言，則缺乏文藝理論的指導以及美術批評的刺激。到一九三〇年代中期，文學與美術活動之間愈趨活絡。如何解釋二〇年代至此時的社會、文化變遷？文學運動與美術運動本質上有何共通點？尤其在解釋當時美術風

41　參見《臺日報》1927.9月、10月、11月，特別10.27（開幕日）前後的大量報導。

格如何建立時，更需要全面性地從文化的發展來觀察文藝與美術的關係。故雖然筆者對文學史的認識非常有限，仍得嘗試著從與本文相關的觀點來理解同時期新文學運動的意義。

自一九二〇年《臺灣青年》創刊，至《臺灣》（一九二二．四創刊）、《臺灣民報》發行（一九二三．四創刊，一九二七．八自東京遷移至臺北，週刊；一九三二．四改爲日刊）以來，以文協爲主的文化政治運動人士便在這些機關報上發表文章作爲向一般民衆宣傳的利器。他們首先介紹、並推廣白話文學作爲容易普及、方便吸收新知的文字工具，因而遭到的最大阻力係來自舊文學人士，即所謂新舊文學之爭。[42] 舊文學人士或因無緣吸收新知或因循舊習，極力維護其結社以擊缽吟詩的傳統創作活動。本來無論新舊文學人士都是在野的臺灣人，而新文化的普及爲時勢所趨，舊詩人又無學校或科舉以傳其衣缽，勝負立即可辨。殊不知總督府的文化政策卻是鼓勵擊缽吟詩，甚至由總督出面邀請日臺詩人參加吟詠會（或稱揚文會），藉以拉攏傳統文人並炫耀日本人的漢文水準。[43] 代表官方立場的《臺灣日日新報》更長期開闢專欄，發表吟作。於是這場新舊文人之爭便不僅是語言或文學形式之爭，其中更混雜了民族及朝野的競爭，而且兩家報紙立場更是涇渭分明。一九二〇年代主要發表在《臺灣民報》上的新文學，以小說而言，其內容不外描寫殖民地統治生活的黑暗面以及舊封建傳統的腐敗。[44] 換句話說，早期文學從文化政治運動出發，肩負著強烈的民族主義及社會改革的理想。

在這樣的背景之下，便不難理解，由日本半官方團體於一九二七年舉辦「臺灣美術展覽會」（以下簡稱臺展）時，《臺灣日日新報》盡其所能，熱烈地宣傳、捧場，相對地，《臺灣民報》反應非常冷淡，並對其幼稚、未能反映臺灣社

---

42 廖漢臣〈新舊文學之爭〉（上下）《臺北文物》3.2(1954.4)，頁26-37；3.3，頁35-58。

43 廖漢臣〈揚文會〉《臺北文物》2.4（1954.1），頁77-82；郭千尺〈臺灣日人文學概觀〉《臺北文物》2.3（1953.11），頁2-17。

44 黃得時〈臺灣新文學運動概觀〉（二），《臺北文物》3.3（1954.11），頁26-29。

會生活環境、和內容貧乏感到失望。[45] 平心而論，如果當時臺灣美術表現幼稚的話，同時期文學表現的藝術水準也不見得特別高明，故其批評的重點應該在社會寫實性的有無，這才是現代文學與美術表現分岐之處；同時，更重要的，其背後的推動力量，一則來自民間，一則來自官方，故而無法即時攜手合作。

但是，從另一角度而言，當時的美術與文學創作者都是臺灣新生代中的知識份子，他們不但有共同的成長環境，也有相近的社會理想。他們都關心如何提高臺灣文化，並且體認共同努力的目標是要把他們所吸收的新知識與文化觀念普及於社會大衆，因此攜手合作只是時間和形式上的問題。以下先從時代大環境來分析這兩方面路線的合作情形。

一九三〇年至三七年中日戰爭爆發以前，臺灣出現了許多重要的文學雜誌，並配合戲劇界的蓬勃發展使得新文學運動的面貌更爲豐富，其中最值得注目的是各種文藝聯盟的活動。一九三一年，臺日作家三十九人，包括台人十位，成立「臺灣文藝作家協會」。[46] 其創立宗旨中，強調文藝理論必須與文藝活動結合，並指出組織臺灣文藝作家的目的在於：

> 以期對臺灣文藝的探究及其確立，這一點沒有排外主義，也沒有獨善主義。我們願將文藝推到大衆的面前，供其批評，以達到預期的目的。提倡臺灣文藝作家團結的理由，不外是在乎於此。

簡言之，即希望結合臺日青年作家去發展和建立臺灣文藝，並推廣文藝大衆化的理想。此會發行機關雜誌《臺灣文學》中日文均刊，但僅兩年即告停頓。其成果雖然有限，但首開臺灣文藝團體活動之風氣，不可謂不重要。

此作家協會成立的背景因素何在？其一，日本大正時期（一九一二至二六），自由理想的人文本位主義風靡了一般的知識份子，尤其藝文界盛行個人主義，並關懷下層農工大衆。自一九二〇至三四年間，各種文藝聯盟興起，尤其以普羅大衆的代言人自居的左翼文藝聯盟，聲勢驚人。雖然後者的活動很快便遭到

45　《臺灣民報》1927.10.30 四版及十二版，鄭登山之批評。

46　王一剛〈臺灣文藝作家協會—臺、日文藝工作者首次的攜手〉《臺北文物》3.3 (1954.11)，頁23-25。

日本政府的嚴厲取締，但是文藝界已意識到除了涵養純藝術外，尚須走出象牙塔，照顧大衆的疾苦。此風氣逐漸影響及在臺的青年作家。其二，臺灣新生代的日文程度提高，創作的潛能蓄勢待發，能夠與在臺日人新文學作家配合發展。然而，文藝作家協會係以日人作家爲主，臺人爲副，而眞正能深刻反省其生活環境的在臺日人作家實在有限，此時臺日合作實際上困難重重，故此作家協會難以持續。

值得注意的是，一九三〇年代，溫和或激烈的政治活動一概受到取締，更多的留學生及有識之士紛紛投入文藝工作，在短暫的期間內大幅度地提高島內的文藝水準。臺灣的新生代文人迫切地感覺到有必要開展其發表園地，以影響社會風氣。一九三一年秋，在臺北與臺中的一些文人組成「南音社」，並於次年元旦創刊文藝雜誌《南音》半月刊。其組織之共識爲集合同人力量，推動臺灣的「文藝的啓蒙運動」。雖然南音雜誌後來被批評爲「風月花鳥的貴族文學」，但是重讀其發刊詞也不難了解其出發點具有相當的理想：[47]

> 我們（臺灣）的精神生活…（略）缺乏思想的訓練和文學的涵養…（略）要想提高一點點臺灣的文化，向上我們的生活，除卻從事這方面（文藝）的工作而外，實在是少有辦法的。所以本誌在做同人自己表現一些牢騷外，還期待它能做個思想知識的交換機關，盡一點微力於文藝的啓蒙運動。

當文學界凝聚其文藝啓蒙運動的共識時，美術創作者也得到合作的契機。一九三二年三月，由文學、哲學和美術留學生於東京成立臺灣藝術研究會，發行《福爾摩沙》。其成員包括東京美術學校的畢業生、日後的美術評論家及美術史家王白淵(1902-65)，以及多位重要的文學創作家，可稱之爲臺灣文藝作家的聯盟，特別具有啓發性。其發刊宣言首先檢討臺灣文化之陳陋（部份已見於本章第一節引文），又提到美術界的成就作爲現代文化的榜樣：[48]

---

47 《南音》創刊號(1932.1.1)，頁1，見《新文學雜誌叢刊》第二十九種，第一册，前引書。

48 施學習，前引文，《臺北文物》3.2(1954.8)，頁69-70。

（臺灣）到了現在還沒有生產過著獨自的文化。這可說是一大恥辱。臺灣豈是已凋死了嗎？不，不！他們決非沒有才能，只可說是不夠勇氣。幸得到了近年來已有不少的新人不斷地在出現。他們已開始努力研究了對於繪畫和彫刻等類。這眞是我們一件值得可喜可慶的事。……

……以對這種文藝改進事業爲自許，……在消極方面，想去整理研究從來微弱的文藝作品，來吻合於大衆膾炙的歌謠傳說等鄉土藝術；在積極方面，由上述特種氣氛中所產出的我們全副精神，從心裡新湧出我們的思想及感情，決心來創造眞正臺灣人所需要的新文藝。我們極願意從新創造「臺灣人的文藝」。……

臺灣地理屬于祖國大陸和日本之中間的臺灣人，好似一個橋樑，有必要將雙方的文化互爲介紹，藉以貢獻繁榮東亞之文化。……所以我們必須從文藝來創造眞正的「華麗之島」（Formosa）。

此時，總督府所舉辦的臺展已經堂堂進入第五屆，成果頗受人注目；而且這些留學生在日本受到西洋文化的洗禮，眼見日本自明治以來，美術與文學同被知識份子視爲現代文明表徵，平行迅速發展，故較重視現代美術的表現，遂成爲文學與美術運動攜手合作的契機。在其宣言中，值得注意的是整理鄉土文學藝術的呼籲，以及吸收中日文化精華以創造臺灣本位文化的理想。如此，希望從廣義的文藝創作活動出發，關懷並領導大衆，達到建設社會文化理想的風氣，由留學生提出而再度傳到臺灣。次年，先有「臺灣文藝協會」成立於臺北；[49] 再隔年，即一九三四，在臺中又有規模最大的臺灣文藝界盛會，「臺灣文藝聯盟」出現，並合併「臺灣藝術研究會」爲其東京分部，發行中日文並刊的《臺灣文藝》。[50]

一九三四年十一月由臺灣西洋畫家組織成「臺陽美術協會」，次年春正式向全島公開徵選作品，舉行第一回展出。臺灣文藝聯盟與臺陽美術協會遂成爲臺灣文化工作上攜手合作的伙伴。文聯的會員列席畫展的開幕式，並且利用《臺灣文藝》爲之宣傳；同時在東京與臺北分別召開文藝座談會，邀請美術家與文學、戲

49　廖毓文〈臺灣文藝協會的回憶〉《臺北文物》3.2(1954.8)，頁71-77。

50　賴明弘〈臺灣文藝聯盟創立的斷片〉《臺北文物》3.3(1954. 11)，頁57-64。

劇、音樂創作家一起會談。[51] 可惜文聯僅維持兩年，共十五期即廢刊，藝術界也失去一個同心協力，爲建設文化而努力的機會。

文聯何以失敗？除了外在有總督府的壓抑之外，更嚴重的是內在力量無法統合，會員之間面臨在雛形的民族主義路線與社會主義路線之間取捨的困難，導致最後的分裂。這兩種意識形態原來共通的出發點爲：爭取大衆讀者與觀衆，以發揮文化運動改進社會的功能。其核心人物如張深切（1905-1965），在少年時曾留學日本多年再轉往中國，是相當堅定的中華民族主義分子，他主張：[52]

> 切不可模倣日本文學的偏重描寫主義，倒是要參考中國的舊文學形式而配以蘇俄的新文學形式—描寫與情節併（均）衡致重—才行。……（臺灣）識字階級還少，況且咱們的文章仍未圓熟，不宜寫長篇的讀物，宜選擇有趣的題材寫短篇的讀物。據我鄙見，臺灣人似乎很喜歡三國演義、水滸傳、東周列國等富有波瀾曲折，或封神聊齋等神奇怪說，或屬於滑稽的書物，總而言之要有刺激性的東西就是。……替臺灣民衆訴苦，爲臺灣民衆吐露希望……

他所說反對日本潮流，以中國舊文學爲本，學習蘇俄新文學的想法，不但是三〇年代流行於上海文學的說法，而且更與同樣留學日本後再到中國去教書的畫家陳澄波的想法完全一致（後文第三章第二節將再討論）。其次，所謂重戲劇性情節，寫滑稽文章以吸引讀者的興趣，亦即娛樂大衆。取材上雖然要顧及社會的疾苦，但也反對細膩技巧的描寫，寧取簡明、刺激、娛樂性的手法。

文聯的另一名大將，楊逵（1905-1985）對文學的要求則較爲嚴肅。他提倡建立臺灣的殖民地文學，既非逃避現實的純藝術創作也非降低格調的通俗文學，而是積極地從大衆（普羅）的立場出發，切實反映社會的眞相。他又認爲對臺灣而言，日本文學比中國文學更重要，而最後目標在具有世界觀的文學。[53] 事實

---

51 顏水龍參加東京座談會，內容見《臺灣文藝》2.4(1935.2)，頁24-30；楊三郎、陳澄波參加臺北座談會，內容見《臺灣文藝》3.3（1936.2），頁45-53。

52 張深切〈臺灣文藝的使命〉《臺灣文藝》2.5(1935.5)，頁19-21。

53 楊逵〈藝術は大衆の物である〉《臺灣文藝》2.2(1935.2)，頁8-12。

上，楊逵和呂赫若都在一九三四年以日文小說入選東京的《文學評論》，並獲獎，成爲普羅文學的新秀。他們代表年輕一代的臺灣文學創作者，受過較完整的日文教育，希望透過日文創作，以及對無產階級的關懷，躋入世界的舞台。一九三五年八月，精力旺盛的楊逵退出文聯，另組《臺灣新文學》班底，聯合聲勢浩大的臺日作家，無論創作或評論表現俱頗爲可觀。[54] 然而，遺憾的是此刊物內並未發現有關美術的文字。

美術界與文聯的短暫合作頗引人注目，其原因之一爲普及文藝和美術修養已成爲臺灣文化啓蒙運動的共識。其二爲此股潮流配合在日本乃至於中國上海一帶自由理想主義的蓬勃發展，極有可能演成全球普羅思想大聯盟的趨勢，文藝界自發自動地團結起來爲社會文化的理想而獻身。受新文化洗禮的文藝界對美術，尤其西洋藝術的理解日益增加自然有助於彼此的合作；同時企求表現臺灣特色的美術界也發現需要更深入民間瞭解傳統特色，獲得更多的支持與鼓勵。但是一九三〇年代，臺灣吸收日本的影響愈深，民族文化的抉擇愈加痛苦，這是美術與文學界都得面臨的問題。雖然如楊逵者，配合無產階級主義的世界潮流，希望以個人經驗的寫實手法替臺灣文化另闢新徑，但維持的時間仍然有限，而美術界的反應也很遲疑。一九三七年七月，中日戰爭正式爆發，軍方勢力抬頭，漢文版報章雜誌一律遭禁，意識形態鮮明的藝文活動更無法生存。此後的新生代藝術家中雖然不乏對美術與文學同時關心者，但已很少人深刻地探討藝術的社會功能，或藝術家的責任等問題（有關三〇年代後期藝評以及美術與文學之間切磋的詳細情形，則留待將來另文討論）。

三、美術的認知與傳授

三・1　民間美術傳統

在第一章第一節討論臺灣早期文化現象時，已經拿清末名流寓書畫家呂世

54　王錦江〈《臺灣新文學》雜誌始末〉《臺北文物》3.3（1954.11），頁70-71。

宜、謝琯樵爲例，說明藝術文化在臺灣的傳統地位。本章擬分析日據時期美術教育的具體內涵，首先得再次交待民間已有的美術傳承方式及其意義。當時，不僅文學運動有新舊之爭，美術發展上也出現新舊之間的競爭，只不過新美術一開始便由官方大力提倡，民間舊美術自然招架無力，呈現一面倒的情形。本節先檢討民間傳統美術的活動本質，再觀察其演變。

日據前半期，教育仍未普及，故新式美術也無法傳播。延續清朝文化表現的文人及民間職業書畫家，仍依附各地的書房、詩社，乃至於寺廟與裱褙店而存在。雖然創作形式上因循舊觀，卻也因爲沒有其它普遍爲大衆所接受的美術媒體，故能持續生存。習畫的管道大致爲入裱畫店作學徒，從店內的畫師學習，並臨摹舊畫；或自己臨摹畫帖、畫稿。事實上，在一九二七年第一回臺展以前，也有不少水墨畫家頗爲活躍。同時，臺灣社會日趨安定，吸引福建廈門、汕頭及廣東廣州一帶的書畫家，常到此開館授徒或載筆雲遊賣畫。[55] 又因爲教授研習與收藏的需要，詩社、或商紳文人也從大陸引進各種骨董書畫，往往藉全省各地在廟會、設醮壇時舉辦私人古今書畫展覽會。[56]

這些民間畫家究竟如何面對現代美術的衝擊？首先以詩人兼畫家的高雄九曲堂鄭坤五(1885-1959)爲例，瞭解其藝術觀。[57] 鄭坤五雖出生於福建，卻定居鳳山，同時熱衷詩社及書畫活動；他既曾參加日本的美術展覽活動，且於一九二五年在臺灣日日新報舉行南畫展，頗受矚目。[58] 有關他的藝術觀具體出現在一九三一年，他參加新舊文學論戰，站在舊文人立場替臺灣的舊詩辯護，發表了一段文字：

> 余謂實藝術演進過程，不論何時何地，在所必有……況君子爲名，小人爲利……何如留其博取虛名餘地，使其享有高尙消閒法，可以減卻遊酒場、

---

55 《臺日報》1922.11.12；1923.1.21；1923.9.6；1924.9.18；1925.5.19 及 1927.9.28。

56 《臺日報》1920.1.24；1921.10.11；1921.12.24；1924.11.3 及 1926.12.19。

57 黃冬富〈日據時期高雄地區的美術發展〉《炎黃藝術》30 (1992.2)，頁 10。

58 鄭氏並曾以「雞聲茅店月」入選第五回日本畫審查會，受東洋藝術院金牌賞，俱見《臺日報》(1925.7.4)報導。

> 打麻雀，杜絕小人閒居爲不善之惡習……[59]
>
> 我眼內之詩，只當是藝術品，在今日不過是我等不便嫖妓賭博之代用消遣機關而已。……
>
> 況潮流澎湃，漢文失勢，漢詩現在已在壓惡（迫？）掛（排？）斥寰境內，得托足於琴碁書畫娛樂品之列，已屬萬幸，又要利用到治國平天下，夢想又太無程度。[60]

其文字內充滿了消極地明哲保身，甚至於委屈、苟且求生存的說辭。這不但表明文人社會地位之低落，欲振乏力，也可見文人不自重，但視文學藝術爲君子行有餘力時，聊以消遣娛樂人生，並藉此博取虛名之用，實在令人嘆息。由此可知新舊知識份子之間的鴻溝，以及舊文人的極端保守態度。鄭氏正式受過中等教育，謀生不成問題，一般從學徒出身的畫師，倘若依此維生，則在現實生活上有更多的困難。

民間畫師，如蔡雪溪（原名信其1884生），曾入公學校，一九一四年赴福建學過林紓、吳芾、上官周等清代以來當地的流行風格。[61] 他在臺北永樂町市場前開設畫館兼裱畫，生活相當清苦。平時也臨摹《芥子園畫譜》等以自習，但自視爲創作的山水、人物、花鳥畫則乏人問津，價格遠不如供人奉祀，千篇一律的神像畫。他時或南下，應地方紳商所需，以及建醮廟會，揮毫賣畫。[62] 同時仍有年輕的學生，如後來成名的郭雪湖與任瑞堯等上門請教，或留下來作學徒。[63] 當時臺灣社會所見之美術主流仍是傳統士紳階層所支持的字畫，書畫與詩社活動

59　鄭氏此文原發表於《風月報》一三七期(1931.9.5)，原刊物仍未尋得，引文轉自廖漢臣，前引文，〈新舊文學之爭〉（下），頁42。

60　轉引如前註，頁45；原文發表於《風月報》一四〇、一四一期合刊號。

61　據記者採訪稿（《臺日報》1927.9.21）；並參考任眞漢〈郭雪湖與我〉，前引文，頁9；同作者，〈瑞堯時代的回憶〉《現代美術》29，頁92；同文《現代美術》30，頁60。

62　《臺日報》(1922.7.20) 稱一九二二年，七月下旬，蔡雪溪繼去秋，再度抵嘉義應同好之需。同報又謂，一九三二年底，蔡氏應新竹建醮之需，於城隍廟邊個展 (1932.12.23)。

63　任眞漢（瑞堯）〈郭雪湖與我〉，前引文，頁10及〈瑞堯時代的回憶〉《現代美術》30，前引文，頁60-61。

之間也維持密切關係。蔡氏與同好組成萃英吟社，其事務所即位於雪溪畫館，[64] 而他個人並曾入選該吟社徵詩。[65] 前文（第一章第四節）已提過吟社與日本總督府以及官紳之間有著密切的關係，故而蔡氏自然在與日詩人交往中，接觸並吸收了日本南畫的影響。[66] 無可諱言，蔡氏不以詩聞名，且在他的習畫過程中，偏重技法而駁雜並陳。是故當郭雪湖於一九二〇年代末期一舉成名後，蔡氏又轉向他的學生學習新的畫風。[67]

蔡氏因善於適應潮流，改變作風，後來也能勉強擠入臺展的行列，但如前述鄭坤五則逐漸被新美術所淘汰。另外一個有名的例子爲臺北李學樵（1893生）。一九二〇年代早期，他以畫「百蟹圖」聞名，且長於造勢宣傳，經常以其書畫「獻呈」日本皇室並且參加義賣，捐獻臺灣、日本各地救災活動。臺灣總督也曾指定他代表臺灣藝術家參加在日本及滿州國舉行的博覽會作品展出。[68] 然而在台展之後，他的畫技也不再受人注目。[69]

毫無疑問，一九二七年臺展之後，民間原本相當脆弱的美術傳統遭受嚴重打擊。但若認爲自此官方掌握了美術發展的命脈，也不全然妥當，畢竟後者從未正視美術教育的重要性，或設立專門學校。故誠如本章後文所討論，應注意後期地方上有志於書畫的青年，他們自動組成研習會，延請老師，切磋詩書畫創作以銜接傳統文化與新時代精神。

---

64 《臺日報》1923.9.20 報導書畫家捐助救濟東京震災時所稱。又，同報也曾稱他爲「聚英吟社友畫家」(1927.7.28)。

65 《臺日報》1923.12.7。

66 蔡氏曾從川田墨鳳；其他台灣畫家私淑日本畫家尚有：林玉山從伊坂旭江，呂汝濤從籐島耕山，王坤泰（至日本）從田中賴峰。見林柏亭〈臺灣東洋畫的興起與臺、府展〉《藝術學》3，頁93。

67 任瑞堯〈郭雪湖與我〉，前引文，頁10。

68 以上均摘自《臺日報》1923.4.30；1923.9.14；1924.8.26；1925.7.27及1925.8.21。

69 在臺展舉行前，李學樵及蔡雪溪皆以準備參展的畫家身份，接受記者訪問（《臺日報》1927.9.18 & 9.21），但俱落選。

三・2　官方美術教育的主要推動人

日據時期臺灣的專門教育始終未脫離實用的醫、農、工商範圍，缺乏美術專門學校或科系，故就整體島民文化運動而言，美術活動隨著基礎教育的發展而日漸普及似乎比美術創作層次的提昇更具意義。在師範及公學校教育體制內，摒除水墨畫，以西洋的鉛筆、水彩畫爲主，而且時間非常有限，頂多不過以培養實用及業餘愛好爲目標。但臺灣教育會爲達到立竿見影的效果，便同時推動各地方的各項美術展覽，使美育與展覽互爲體用，雙管齊下。在當時文化飢渴的社會上，果然造成轟動的現象。更進一步說，美術教育尚未完全建立之前，便向全民鼓吹美術展覽的重要性，遂使得本末倒置，爲了在展覽中獲取入圍及受賞而學習美術者比比皆是。對島內極少數的美術老師而言，指導展覽事宜，課外培養人才都成爲他們義不容辭之事。此節僅討論實際推動臺展的美術老師。

1．西畫老師：石川欽一郎與鹽月桃甫

一九〇二年，圖畫課首次出現在國語學校師範科課程中，主要爲了配合教學需要，簡單的寫生以應付插圖、圖解說明用。一九一二年公學校始設手工及圖畫課，也以實用目的爲主。[70] 再如前文所述，一九二〇年臺童就學率僅四分之一，若談現代美術教育之全民推廣實仍嫌過早。但在此前階段還是應該注意當時曾來過臺灣長達九年的畫家，石川欽一郎(1871-1945)。

石川氏先後兩次來臺，任教國語學校（後改爲師範學校），影響學生甚多，且參與臺展開辦事宜，故稱之爲臺灣現代美術史上最重要的日籍老師之一，絕不爲過。但此前階段他對美術界的影響仍屬潛伏期。石川氏學習英國自然田園風格水彩畫，並具有相當的文人修養。自一九〇〇年任陸軍參謀本部通譯官，參加八國聯軍之役(1900)與日俄戰爭(1904-1905)。一九〇七年十月至臺北，任職臺灣總督府陸軍翻譯官，並兼任臺北中學與國語學校美術老師，至一九一六年辭職返

70　《臺灣省通志稿》〈教育志設施篇〉，前引書，頁42及234-238。

回日本。[71] 此階段正值日本治臺初期，軍人主政，石川氏的陸軍通譯官工作還兼管文化政治宣傳。這時的兩幅據說是一百五十號以上的作品，「北白川宮臺灣臺中州下ニテ御戰鬥ノ圖」，[72] 即頌揚一八九五年，日軍大舉殲滅臺灣民兵，無往不利的戰勝場面，曾經長期陳列在臺北博物館，用以表揚日軍治臺功績。石川氏此時曾因隨軍出行或私服而遊，足跡遍及全島，深入山區，留下許多記錄臺灣自然風光的作品。同時他也持續參加東京的各類創作展覽和畫會活動，出版多種水彩畫册。他並勸說其好友，水彩畫家三宅克己(1874-1954) 於一九一四年二月初在臺北舉行個展，順便觀光寫生。這恐怕是臺灣首次空前的洋畫個展，結果轟動日人上層社會，包括佐久間總督等人均到場參觀，作品完全賣出。[73]

當時國語學校仍屬於試驗期，提供短期速成的師資訓練班，以日籍學生爲主，臺籍學生爲輔。[74] 二至三年的課程中，圖畫與習字合爲一科，每週一至二小時，教學內容爲楷、行、草書，並臨摹簡單的圖畫帖即簡化的花草畫及寫生。[75] 如此課程安排下，學生所接受的新式美術觀念恐怕非常有限。在校內，石川氏作爲美術家的風範與閱歷，以及戶外寫生的創作方式俱贏得學生的喜愛。期間，他曾在臺北中學校舉行紫瀾會水彩畫展(1909)，與第一回總督府中學校寫生班展覽會(1910)。[76] 由於他們的影響，美術課程已成爲時髦的西方文明象徵；不過，他與國語學校臺籍學生團體之間似乎還未形成特別密切的關係。這時

---

71 立花義彰《日本の水彩畫12 石川欽一郎》，東京：第一法規，1989，頁38-42。並參考拙作對石川氏與鹽月氏的介紹，〈臺灣早期西洋美術的發展〉前引文。又按立花氏的說法，石川氏並未直接向英國大師學習，而是靠印刷品及通訊。

72 此作品的大小係根據許武勇的回憶〈鹽月桃甫與石川欽一郎〉《藝術家》1986.11，頁235；其正確的名稱則採用立花義彰的說法（同上註，圖6說明）。

73 《臺日報》1914.2.6。有關三宅克己在台活動情形，參見楊孟哲，〈胎動期的台灣美術運動〉《自立早報》1980.4.3～6，按該文略修改後，改稱〈日據時代台灣美術教育的演進〉發表於《國民教育》31.3/4(1980.12)，頁40-44，但變動極小。此外文內所稱石川氏於一九二一年成立黑壺會事等頗值懷疑。

74 吳文星，前引書，頁14-22。

75 《臺灣省通志稿》〈教育志設施篇〉，前引書，頁234-236。

76 中村義一〈石川欽一郎と鹽月桃甫〉《京都教育大學紀要》Ser.A, no.76 (1990.3)，頁180.

期的知名學生如倪蔣懷(1894-1943)與陳英聲（1918年師範畢）等，也要到在第二階段（一九二四春至一九三二春）他回來後才積極加入美術工作。總之，石川氏此時已與校方、總督府及日人上層社會建立融洽關係，無意中爲他日後回來推動文化工作預先舖路。

一九二〇年黃土水雕刻作品「蕃童」（吹笛）入選帝展，允爲臺灣美術界劃時代之大事，但黃氏就讀臺北國語學校時(1911-15)所接受美術課程的啓發可能有限。平心而論，臺灣現代美術風氣需待一九二〇年以後始逐漸出現蓬勃的氣息，而這與教育方式自由化的風氣，熱心的美術老師陸續來臺，以及總督府教育會的重視美術態度都有關係。一九二一年春，資深美術教員，東京美術學校畢業的鹽月善吉（又名桃甫，1886-1954，1921-45在臺）抵臺北任職臺北一中教諭，一九二二年臺北高校成立，又兼職該校，成爲當時臺北最高學府美術教育負責人。[77] 鹽月同時兼具創作學習的理想與推廣美術教育的熱誠，早期曾參與「赤土社」業餘油畫團體的成立。[78] 雖然他所任教的對象不論在學校授課，或指導黑壺社員，或在臺北博愛路（原京町二丁目）「小塚美術社」二樓免費教授油畫，都以日籍學童和青年爲主，但他也經常引進日本名家與前衛畫家到臺北展覽，並定期公開個展，對臺灣社會大衆的美術風氣起了一定的示範作用。[79]

一九二〇年代日本的自由人文思潮，使基礎美術教育發展空間更爲開闊，跟著也使臺灣公小學校美術教育蒙受其福澤。早在一九一九年，以山本鼎(1882-1946)等文藝人士爲中心，展開活潑並且影響深遠的藝術自由教育運動，[80] 反對

77　中村義一〈鹽月桃甫論——ある地方畫家運命〉《宮崎縣地方史研究紀要》一〇1983，頁111-124。拙作，〈臺灣早期西洋美術的發展〉，前引文；並參考記者採訪其鐵道飯店後面的畫室稿（《臺日報》1927.9.9）。

78　鹽月桃甫〈臺灣に於ける洋畫の發達〉《東方美術》（臺灣美術展望號）4(1939.10)，頁12。

79　楊三郎自稱幼時受鹽月陳列於「小塚美術社」之油畫影響，立志作畫，見林惺嶽，〈保守殿堂的守護神--記楊三郎的繪畫生涯〉《雄獅美術》1980.6頁31-32。

80　山本鼎，詩人兼畫家，一九〇六年畢業於東京美術學校，一九一二至一六留學歐洲，歸國後提倡蒐集農民音樂與美術，以及兒童自由創作。爲日本創作版畫協會創立會員（一九一八），設農民美術研究所（一九一九）。一九二四年曾受臺灣教育

臨摹或技法訓練，提倡以藝術教育及欣賞促進兒童自然成長。山本鼎較鹽月早六年自東京美術學校畢業，一九二四年首次受邀來台訪問之後，陸續再到臺灣寫生、個展。在當時的臺灣絕非陌生的名字。而其表弟村山槐多 (1896-1919) 更是聞名當時的早逝天才油畫家。一九二二年臺灣教育會改革公學校課程，使六年制公學校教學科目多與小學校相同，圖畫始單獨成爲一科。

一九二三年，爲了配合日本裕仁皇太子抵臺巡視，教育會事先舉辦美術教學講習班及觀摩展覽。結果，四月中旬，裕仁參觀教育展覽會時果然對公小學生之圖畫、書法及手工藝等作品印象深刻，接著開放民衆參觀時更造成轟動。[81] 在此風氣影響下，自該年起各州、郡教育會開始舉辦公小學校圖畫教學研究會及師生作品展覽會。[82] 至三〇年代，各地方州級公小學校師生美術展成爲例行年度盛事，美術教育的風氣自此始可謂往下扎根，影響既深且廣。

二〇年代初期，師範學校的臺灣學生因受文化協會活動影響，抵制校方的嚴格管理與民族岐視，發動學潮，校方雖處以強硬態度，必然也面臨改變學風的壓力。[83] 適逢一九二三年九月，東京地區發生大地震，石川欽一郎的家園受毀，繼母喪生。臺北師範學校校長志保田因此特別禮聘石川氏，於次年春重返臺北專任教諭，使臺灣教育會又增添了一位生力軍。時石川氏從歐洲旅遊回來不久，閱歷廣博且熟悉臺灣風土民情，以其一貫溫和瀟灑的風采，很快便贏得學生們的愛戴。[84] 這時他以全力教書，培養學生的美術興趣，課餘也領導學生至郊外寫

會邀請至臺，考察並推廣民間工藝美術。（《臺日報》1924.5.2 & 5.21 等）但他可能不止一次至臺，一九二六年參加春陽會作品即爲「台灣少女」。有關其與友人創辦「兒童自由畫協會」、「日本自由教育協會」以及《藝術自由教育》刊物，參考上野浩道，《藝術教育運動研究》東京：風間，1981。首先提醒筆者山本鼎對臺灣美術教育影響者係鄭獲義先生（1903 生；1922 臺北師範畢業），謹誌謝意。

81 《臺日報》1923.4.20，21 及 25。

82 1923 年先有北部地區教育會舉行作品展覽，但各州每年固定舉行公小學校美術展仍在 1927 年之後，參見拙稿，〈日據時期美術史大事年表〉諸年報紙資料。

83 文化協會創立之初，臺北師範學校學生有一三六名加入，最爲踴躍；一九二二年二月，發生第一次事件，見《臺灣社會運動史》，前引書，頁 302-305。

84 《石川欽一郎師生作品展》，臺北：臺北市立美術館，1986；謝理法，《日據時代臺灣美術運動史》，前引書，頁 68-73。

生，組織同好及學生組成臺灣水彩畫會(1927)，洋畫研究所(1929)，臺灣繪畫研究會等。校外也有許多的青年子弟如藍蔭鼎(1903-1979)及洪瑞麟（1912生）等受其指導。前者由於他的提拔推薦和個人努力，在一九二九年由羅東公學校轉任臺北第一、二高女囑託，誠爲空前絕後之事。[85] 在他的感召下，青年子弟們以美術創作爲社會文化團體的共同理想，對當時教育風氣影響最大。

論者曾就石川氏與鹽月氏對臺灣美術影響的正負面意義或大小比較有所爭辯，其中多涉及個人感情及師門淵源，反而無助於眞相的全面呈露。[86] 當石川欽一郎在臺的第二階段，他的確發揮極大的社會影響力，這包括經常在《臺灣日日新報》發表介紹臺灣風景特色的水彩畫作、[87] 畫評，並且在《臺灣教育》發表西洋美術史簡介及美學欣賞，[88] 同時他又常常風塵僕僕地參加各地的美術教育講習會與評審州級學校美術展。他的樸素而浪漫畫風，透過各級學校老師及他個人所出版的《課外習畫帖》（1932出版）[89] 可以說流行全島，成爲初學者範

85　藍氏轉任之事，見《臺日報》(1929.4.5)報導；並參見同報前報導(1927.9.27；1928.11.7 & 11.25)。由這些資料可知，一九一九年，藍氏「畢業羅東公學校以來，獨習繪畫，後任母校，擔當繪畫教員。教授時間外，更熱心寫生。」「石川畫伯，視其將來有望，力爲指導。」一九二八年夏，羅東郡「橫山郡守及陳街長等數十人，則爲發起（後援會）。使其進出支那（中國）、朝鮮及內地（日本）各方面寫生。」數十件作品中，「朝鮮練光亭」入選第二回臺展，並獲總督府以一百圓收藏，此外，臺灣教育會也收買了將近三百圓價值的作品。可見，藍氏在短時間內已與官方建立良好關係，故次年，「爾來府州教育方面當局，十分吟味此畫家將來。故此番受州當局拔擢，此任臺北第一第二高女囑託，以氏爲嚆矢，聞者榮之。」足見其成功的因素除了老師之外，個人的多方面努力更重要。

86　見謝理法，前引書，頁86-90 & 250-252及，〈關於鹽月桃甫—再向許武勇先生提出幾點請教〉《藝術家》10 (1976.3)，頁128-131；許武勇，〈鹽月桃甫與自由主義思想〉《藝術家》8 (1976.1)，頁72-75；同氏，〈關於鹽月桃甫與自由主義思想〉《藝術家》11 (1976.4)，頁76-78，及〈鹽月桃甫與石川欽一郎〉《藝術家》(1986. 11)，頁222-238。

87　《臺日報》1927.10.18, 20, 22, 23, 23及25夕刊(一)刊出一系列石川氏以「臺灣の羅馬」爲題之畫作；同報1928.11.2, 3, 6, 7, 8也有一系列臺灣各地風景水彩畫，又1929.10.27起數日，及1931.9.6日起數日都有石川氏日本風景水彩畫發表。

88　有關石川欽一郎在《臺灣時報》上的著作頗多，請見參考書目。

89　《課外習畫帖》3冊，臺北：新高堂，1932，其序文謂係供臺灣公小學生及中等學校低年級生課外使用。

本。鹽月桃甫因爲不在師範學校系統任教，故其影響不像石川氏深入公小學校，而且他的油畫風格多變又較富強烈的個人自由性格，雖不像石川氏明顯的親和力，卻也另具有啓發性和領導力。特別在石川氏離台之後，他成爲台展、府展的西畫負責人，貢獻頗多。他自由不拘小節的爲人在中日戰爭期間，無形中保護了臺灣的畫家，免使其受到「戰爭畫」的過分汚染與壓力，這也是值得一提的功勞。近年日本方面的學者如中村義一，關心日本近代美術史中，非主流的殖民地美術。他由鹽月氏的研究著手，進而注意到對這兩位日籍美術老師的評價所引起的困擾問題。[90] 從他的研究能理解到這兩位在日本美術史上的相同及相異性。他們都是遠離日本中央畫壇的非主流藝術家，以臺灣爲其生命的主要舞台；雖然石川氏一度旅遊歐洲，但他們都不曾正式留學習畫，而靠日本本地的教育以及自我的研究；同時，他們身處臺灣的正式立場都是日本官職，代表由中央畫壇來臺的指導者。不同的是，石川氏所代表的畫風，屬於明治三〇年代(1898-1907)盛行於日本一般社會及普通學校教育中的水彩畫，此受外光派影響的田園寫實風格頗能迎合大衆的趣味。至於鹽月氏的野獸派作風則近於與帝展抗衡的二科會（創立於一九一四）再加上個人獨立研究成果。[91] 故這兩人在實際年歲和畫風上均有相當差距（有關鹽月氏的畫風以及他的三〇年代展覽會的關係，以後將再另文進一步討論）。此外，在強調石川氏對臺灣學生的美術啓蒙貢獻的同時，也不可忽視他的學生中那些日後成名的畫家，除了藍蔭鼎外，都不滿足於水彩畫，都繼續赴日花數年時間學習研究油畫。

臺灣新美術的啓蒙活動要等到一九二七年全島美術展覽開辦後，才凝聚成一股力量，如春雷轟動，造成美術界的大覺醒。[92] 此由石川欽一郎、鹽月善吉以及東洋畫教師鄉原古統（1892-1965；1917-1935在臺）與木下靜涯（1889年

90 中村義一，〈石川欽一郎と鹽月桃甫〉前引文，頁177-193。

91 《鄉土畫家の回顧(1)鹽月桃甫展》宮崎縣綜合博物館，1973。

92 一九二五年王敏川指稱當時臺灣美術仍處「空虛」狀態，「同胞對於文學美術等的趣味，還缺熱心來涵養些兒。」依他的看法，臺灣因白話文學及新期刊的引進，文學革命已有進步，美術則仍待覺醒。（同氏，〈從事文化運動的覺悟〉《臺灣民報》第三卷第一號，1925.1.1，收入《王敏川選集》，前引書，頁102。

生）擔任審查員，代表臺灣教育會籌辦的第一回展覽會，雖是官方文化啓蒙運動的大成就，卻也完全改變了臺灣美術的傳統面貌。展覽會場所見，西洋畫的件數以及朝氣蓬勃的氣息遠遠超過東洋畫，入選的七十六人中，有十六位臺籍青年是石川在臺北師範栽培的學生，可謂成績斐然。相反地，東洋畫家的名單中僅包括三位臺灣年輕人，以往習見的知名臺籍畫家完全落榜，一時驚愕與挫敗感兼而有之。事實上，入選的日本畫家有多位爲年歲較高的官僚，作風保守，展出作品中有武者繪，也有歷史人物、風俗繪等屬於傳統日本畫的範圍，卻將傳統中國水墨畫完全摒除於門外，[93] 造成對民間傳統美術的莫大打擊。

2．東洋畫的老師

值得注意的是，西洋美術教育管道非常清楚。在島內，師範學校培養最多人才，其中有能力及志向者則至日本留學，三〇年代出現繼續前往法國深造者。東洋美術方面，卻除了臺北第三高女的鄉原古統執教至一九三五年以外，在島內並沒有其它官方「基礎訓練班」。鄉原氏出生於長野縣松本市，一九一〇年畢業東京美術學校三年制圖畫師範科，一九一七年至臺後，首先任教臺中一中，再轉任臺北第三女高，其間並曾兼任北二中。他也是黑壺會、日本畫協會等早期在台日本畫家團體的主要會員。[94] 另一位主要東洋畫家，木下靜涯（本名源重郎）亦出生於長野，曾在京都隨竹內栖鳳習畫，一九一七年一月以前便定居淡水，生活灑脫，一如隱士。他也是黑壺會、日本畫協會等會員，或謂設有家塾，但未聞其成名學生。[95]

鄉原氏在第三高女的弟子中，有多位曾參加展覽活動，可惜卻因婚姻放棄畫

93　舜吉〈臺展前に美術を見る眼〉《臺日報》1927.9.19（三）；自稱表現武士精神者爲野口秋香，見〈得意武者に繪彩管を揮ふ〉《臺日報》1927.10.1。有關其他知名的東洋畫家報導請參考該年九月、十月同報資料。

94　參考張星建〈臺灣に於ける美術團體とその中堅作家〉（四）《臺灣文藝》3.2（1936.1），頁46；應注意此文年代時有錯誤。

95　木下靜涯的資料極缺，目前所見僅有一篇自敘短文，〈世外莊漫語〉《臺灣新民報》1937.1.15。

業，[96] 只有陳進（1907生）自第一回入選後，持續努力成爲出色的畫家。陳進來自新竹大地主家庭，父親爲香山庄庄長。一九二六年臺北第三高女畢業時，受鄉原古統的鼓勵，前往東京女子美術學校東洋畫部高等師範科進修。對臺灣傳統女性而言，她是新式教育制度下少有的文化貴族，對絕大多數窮困或不富有的民間畫師而言，她的成就仰之彌高。[97]

三・3　民間畫家的再興起

另外兩位幸運入選第一回臺展東洋畫的臺籍青年，林玉山（本名英貴，1907生）與郭雪湖（本名金火，1908生）無疑也提供了新興官展的榜樣。他們也都是受過日式教育的新生代，其中郭雪湖成長於臺北大稻埕新興商業區，小時在日新公學校曾受過美術老師陳英聲（石川欽一郎學生）的指點。在學期間即因個人興趣勤於臨摹名家水墨、彩墨作品。十六歲(1924)入蔡雪溪畫室，學裱褙及神像畫僅數月便自立門戶，並於圖書館內勤勉自修，從印刷品臨摹中國及日本南畫與改革派畫家作品。郭氏也曾受過鄉原古統的指點，但因後者從未像石川或鹽月氏在課餘正式授課，故其努力勤學，自我要求以入選臺展爲努力的目標。然而他幾乎從未授徒或開課，故雖然日後成爲臺北地區最重要的東洋畫家，他對其他畫家的影響多屬於間接而非直接的。[98]

陳氏與郭氏兩位東洋畫家，一代表東京新式教育成果，一代表在臺北自學成功，他們的經驗自然影響其作風，另待專文討論。相對的，林玉山的學習經驗代表結合個人與地方上關心文化人士的共同努力成果，值得在此提出討論。林玉山出身傳統的裱畫店，自小耳濡目染喜好藝事，家中原聘有民間畫師蔡禎祥等。當他十一歲公學校畢業前，蔡氏離去，林玉山遂接下家業，畫神像以謀生。一方面

96　已知人名有陳進、蔡品、周紅綢、彭蓉妹、林阿琴、黃寶治、邱金蓮、陳雪君等，參見林柏亭〈臺灣東洋畫的興起與臺、府展〉，前引文，頁95。

97　《陳進畫集》臺北：臺北市立美術館，1986。並參見石守謙《臺灣美術全集2—陳進》，台北：藝術家，1992。

98　《郭雪湖七十年作品展》，前引書，頁16。

他因裱畫店生意時常臨摹福建傳來的名家書畫，且喜愛觀察自然變化與動植物生態，遂能獨創新畫境。同時，他更能隨時虛心求教，充分利用地方上的文化資源且藉著兩次短暫的留日習藝機會，終於成爲嘉南地區水墨畫的領導人物，戰後更在臺北首善之區繼續發揮其寫實而溫雅的作風。

嘉義市（街）雖然地方不大，但日治時期因爲阿里山觀光及林業開發、嘉南大圳及造紙、糖業等建設，工場林立，交通產業發達，成爲新興都市。當地中產階級崛起，文風特別興盛，醫生、辯護士（律師）等中產階級相當支持吟社及書畫活動。特別有名者，如悶紅老人賴惠川在其悶紅館爲地方青年講詩，並組玉峰吟社等鼓勵詩作之練習、發表。其堂兄賴雨若（壺仙）則自設花果園修養會，免費講解語文（中英文）經學、詩文、道德，二十年未曾受束脩。[99]

林玉山首先認識時任當地法院書記官兼文人畫家伊坂旭江，時往請教南畫三年。當同鄉前輩陳澄波暑假自東京美術學校返鄉時，他也隨之外出寫生，學習水彩、速寫。一九二六年赴東京川端畫學校先習洋畫科再轉習與自己的家學傳統關係較密切的日本畫科。次年，入選第一回臺展作品即暑假返臺寫生之作。[100]（圖版2）川端畫學校並非正式學校，沒有學歷的限制，故能吸收像林玉山這樣從傳統出發的畫師，自由地學習吸收日本文人畫，以及現代東洋、西洋畫寫實精神，畫藝突進。

林玉山在一九二六至二九年與一九三五至三六年兩次赴日。第二回留學，他選擇到京都的東丘社畫塾，隨堂本印象（1891-1975）習畫。[101] 早年他在嘉義地方上的日本收藏家處已見過堂本的畫，在從東京回來後，雖不斷地揣摩寫生技法與古畫的韻味，猶不能自由自在地表現出融合「利家」的技法與「雅趣」的抒情

99　林玉山〈藝道話滄桑〉《臺北文物》，第三卷第四期（1955.3），頁76-80。

100　參見一九二七年林玉山採訪稿，《臺日報》1927.9.26（五）。莊世和，〈臺灣美術史箚記—創造新畫風的林玉山〉《民衆日報》1984.7.5--7副刊，及筆者1988.12.15採訪錄音稿。最近的相關文章有陳瓊花〈談林玉山教授八十五年之藝術生涯〉及李欽賢〈林玉山的京都畫派因緣〉，皆收入《現代美術》34（1991.2），頁24-32 & 33-37。

101　堂本印象係西山翠嶂(1879-1958)的學生，一九二五年畢業於京都市立繪畫專門學校，一九三四年創辦東丘社畫塾，次年回母校任教，一九四四年成爲帝室技藝員。

意味，遂決定破斧沉舟，再走一趟日本。這一年內不斷研究，他終於能掌握用色的秘訣，並且利用當地的圖畫館與博物館，大量地臨摹並吸收有關日本南畫及宋元名畫的知識。[102] 他的家庭並非富有，除了勤儉向學外，第一次留學期間暑假返臺賣畫，第二次留學則在成行前，組後援會開畫展籌旅費。是以林氏也本著回饋的心理，參與、指導嘉義地方性書畫組織，如「春萌畫會」(1928)、「鵑社書畫會」(1928)、「墨洋社習畫會」(1930)及「書畫自勵會」(1930)提拔後進，影響遍及臺南州一帶民間畫師及年青後輩有志者。相對地，如前文所述，林氏也受惠於嘉義地區的文風。他雖然所受正式學校教育不多，卻因加入花果園修養會、讀書會、詩社等，與師友耳濡目染，逐漸進入文人畫的境界，在現代東洋畫與傳統水墨畫之間建立了橋樑。[103]

總之，林玉山善於利用地方上民間文化資源，組織書畫同人會與讀書會，終於結合中日與新舊風格，以深厚的基礎建立其個人畫風。當傳統水墨畫及書法都面臨莫大的危機時，幸而後期嘉義一帶民間畫師紛紛崛起，揉和新舊中日作風，提供水墨畫的一線新希望。日後，民間裱畫店之畫家能再度參加官方展覽的競爭舞臺，並且表現相當突出，[104] 可以說受到林玉山直接與間接的影響。

小　結

從以上的討論，不難瞭解日治時期的美術教育有始終不能突破的嚴重瓶頸。其根本原因仍在於教育整體發展緩慢，而中、高等人文教育的成長受抑制，更不

102　林玉山〈脫韁推賴寫生勤——四十年來作畫甘苦談〉《藝壇》60 (1973.3)，頁 13-14；謝理法〈林玉山的回憶〉《雄獅美術》100(1979.6)，頁 57-63；王耀庭《臺灣美術全集 3—林玉山》臺北：藝術家，(1992)。

103　林玉山，前引文，頁 80；邱奕松〈鄉賢錄〉《嘉義文獻》一期（1986.3），頁 123；賴子清〈諸羅文化三百餘年概說〉《嘉義文獻》三期（1987.9 修訂再版），頁 131。及《臺灣省通志稿》〈學藝志・文學篇〉，前引書，頁 46-47。

104　據林柏亭統計，在歷屆「臺展」66 位臺籍畫家中，曾經營裱畫店者有 14 人，佔 1/5 強，〈臺灣東洋畫的興起與臺府展〉前引文，頁 96。

用說美術學校的設立。[105] 此背景在第一章已有所闡述。換言之，官方總督府的提倡美術活動，美其名爲社會文化趣味，骨子裡不過是殖民政治的裝飾手段，並非爲了培育美術人材。如此便刺激了有志於藝術創作者前往島外留學的風氣，像林玉山那樣自動自發地前往東京勤儉向學，回來後確實也能在民間社會中發揮其影響力，激發更多鄉人學習的信心與方向。其次，殖民地政府鄙視臺灣自清朝以來的文化，在基礎教育中割捨漢文，在美術教育中自然也沒有水墨或書法的練習，導致一時西洋畫的發展遠超過水墨畫。同時，由於西洋文化的強烈影響，也使得臺灣的青年確實有追隨日本明治以來仰慕歐風的現象，而與原來中國的傳統隔閡更大。雖然各地吟社仍延續文人騷客風雅，但執筆愈趨保守，完全與新社會的文化背景脫節。其次，還沒有成立美術學校以養成風氣，便以大型展覽會向社會大衆徵選作品，學習創作者無形中從展覽作品中尋找模倣對象，並以參加比賽入選得獎爲榮；至於滿足與培養個人創作慾望，反而成了其次，這樣的參展心態自然會影響作畫的風格。最後，由於島內的美術教育不能滿足學生的需求，迫使美術留學生增加，以下即略分析此現象。

四、留學生美術學習熱潮

四・1　留學的時代背景

美術學習的機會在臺灣島內非常有限，那麼何以會形成競相前往日本留學的風氣與動機？又何以不直接前往大陸或日本以外其他地方學習？今天的學界常常會提出這類的問題，企圖從臺灣與中國大陸、日本的多角關係，乃至於亞洲的現代化趨勢上的相互關係來理解五、六十年前臺灣美術萌芽的動向。也有人認爲臺灣在清末以來的一點點文化基礎都是由民間流傳學習來的，文人也許得進書房或

105　有關此點還可以參考汪知亭的扼要說明，〈日據時代高等教育的缺點〉《臺灣教育史料新編》臺北：商務，1978，頁160。

私塾，但從未聽說過需要進入美術學校。何以在新的時代必須進美術學校？回答這類問題也沒有想像中的容易。

首先，再次回顧島內教育的問題以及留學風氣的形式。本文在第一章討論現代教育的重要以及臺灣殖民教育的缺失，乃基於事實的觀察而來。二十世紀的臺灣在殖民政府的體制下，推動了改變社會體質的革命，由農業墾荒社會進入現代化的帝國資本主義下的附屬經濟社會，逐漸由農業走入工業化生產方式。社會改革乃至於產業改革的基礎之一，即普及全民基礎教育，此爲現代文明國家，日本，在十九世紀大力推動的國家投資。經過日本明治(1868-1911)維新以來，不斷地篩選、重組適合國情與國力的西方文明與資訊，再加上強調民族優越性的愛國、軍國主義，如今排山倒海地湧入臺灣的殖民社會。在這樣的情況下，臺灣地主士紳如林獻堂等早意識到傳統書房及公學校教育之不足，也只能送其幼小子弟前往日本留學，以期早日迎頭趕上日本的資訊。臺灣文化協會的幹部可以說便是由自動自發地到日本留學的人士所發起的。就此角度而言，留學美術只是此大潮流的一小部份現象。然而透過大型公募展覽會轟動全島的新聞，美術留學生一時也成了文化英雄，故而吸引有心之士抱著爲藝術而藝術的心理，渡海準備投考美術學校。

反觀中國大陸的現代化起步比日本晚，因此也有就近向日本借取西方經驗的現象。「在當時的中國人看來，日本既是引入西方美術的最近之路，又是學習西方文化獲得成功的榜樣，這些（早期美術）留學生或游學考察之士，幾乎都是到日本學習西方美術的」。[106] 當然，學習西洋美術的途徑並非只有日本，一九一八年以後林風眠、徐悲鴻等也陸續前往法國，並在一九二五年以後返回中國大陸教授；然而，由於時局不安定，他們並不能很迅速地在北京建立起官方美術學校的傳統。反而在上海地區由於華洋雜處，小規模的私人美術學校與洋畫社團紛紛興起。

---

106 郎紹君，《論中國現代美術》江蘇美術，1988，頁3-9。他所例舉的「一大批」人名包括高劍父、高奇峰兄弟，李叔同，陳師曾等等。

東京美術學校早自十九世紀末葉已成立，由外籍老師負責教學，至一八九六年西洋畫科成立時，已改由第一代留學歐洲歸來的日本畫家接手。再配合全國官辦公募展覽會的浩大聲勢，確立美術與文學、音樂等俱爲現代文明中重要表現的地位。美術不再是傳統畫派中的師徒相承，也不僅限於技巧的學習，而是建立在現代人文與科學教育之上，廣泛地向傳統的大師學習後，努力塑造出自我獨特個性的表現。美術學校成了此漫長學習過程中一個重要的階段。此外，參加小型或大型的同人研究、發展團體也被認爲是不可或缺的磨練機會。由此而言，東京確能提供優良的學習環境。反觀中國，當時上海，不論在美術學校學制以及展覽活動等方面始終不如日本東京來得組織嚴密和整然有序。故而如李仲生者仍從上海轉往東京，可知其環境實無法吸引台灣的學生。另方面則可發現臺灣的東京美術學校畢業生轉往北京、上海謀職的現象，此將於第二節討論。

前往日本學習，一則語言上障礙不大，二則正式的美術學校訓練嚴格，畢業得正式文憑受社會肯定，並且學得日本的學院作風有助於參加臺展等活動的入選，也是光耀門楣之事。儘管如此，學習美術仍然得經過艱辛無比的過程。正式的美術專門學校只收中等學校畢業生，這在當時臺灣來說便是高級知識份子，早期考試雖不重學科，也有許多人一試再試，甚而永遠不得其門而入者。入學後的課程相當繁重，然而這些臺灣留學生頗不乏名列前茅者，與日本同學相比毫不遜色，究竟是何等力量支持著他們拼命學習？

黃土水代表早期美術留學生中的殉道人物，未滿三十六歲即過勞而死，追隨其後的陳植棋則才滿二十六歲便急病而死。他們都是滿懷抱負理想，願以美術創作提高臺灣的文化，也確實爲藝術而獻出生命。如黃土水所明言，爲藝術而「樂此不疲，將困苦其身，竭精勞神，亦不他顧」或「我們的征戰永無止境，我們的戰爭既長遠且艱苦，何以如此？因爲我們故鄉還沒有能與我們共事的藝術之子。」（參見附錄）他們這樣爲藝術而犧牲的精神影響後來的美術留學生，使他們也認同藝術的熱情和神聖地位。這或許也可以說明，爲何在臺灣始終未設立美術學校，和美術學生出路狹窄的狀況下，仍然有許多人立志走上這條坎坷的道路。

其次，在臺展推動前，臺灣島內美術欣賞的教育十分有限，例如只有幾所中

等學校能在美術課中簡單介紹油畫，一般學生接觸機會很少，閱讀美術書籍的機會也頗受限制。儘管如此，島內的日本中上層階級所流傳和收藏的美術品，或少數業餘繪畫團體的活動，也會在無意中影響、激發臺灣青年對新美術的喜好。因此，有如少年楊三郎不顧家人反對，發願到日本學習者。也有被美術老師認爲有創作天份的學生，且家庭經濟情況允許，受鼓勵安排前往日本留學者。[107] 同時，早期總督府的公費留學培育人材計畫雖沒有將美術明文列入，但是早期留學東京美術學校者多爲師範畢業生持公費留學者，如黃土水，劉錦堂（後改名王悅之 1985-1937）與張秋海 (1898-1988)，[108] 連他們的學弟，王白淵也申請利用此公費至東京美術學校求學，可見總督府對美術學生是有些優待。同時，東京美術學校直到一九三〇年爲止，設有保障名額給殖民地來的學生，以選修生（實技選修，免考學科）或特別生的身份入學。故早期西洋畫的領導人物都曾留學，而且以東京美術學校爲主。[109] 需要在此簡略介紹東京美術學校的發展背景。

---

107 如楊三郎偶然受鹽月桃甫油畫的影響；黃土水則靠志保田校長鼎力支持至東京美術學校；另外家境較好的學生如陳進則受老師鄉原古統鼓勵，陳植棋受石川欽一郎與鹽月善吉鼓勵安排赴東京美術學校等等，詳細請參見以下各節。

108 一九二〇年，黃土水畢業東京美術學校，劉錦堂則於次年同校畢業張秋海進東京高等師範圖畫手工科就讀，一九二二年畢業亦入東京美術學校。

109 據一九八一年東京藝術大學同窗生名簿，臺灣留學生畢業名單爲：

姓　名	生卒年	在學年	專修科別
黃土水	1895-1930	1915-1920	雕刻科木雕部（選）
		1920-1922	研究科
劉錦堂	1895-1937	1916-1921	西洋畫科（選）
王白淵	1902-1965	1923-1926	圖畫師範科
張秋海	1898-1988	1922-1927	西洋畫科（選）
陳澄波	1895-1947	1924-1927	圖畫師範科
		1927-1929	研究科
廖繼春	1902-1976	1924-1927	圖畫師範科
顏水龍	1903 生	1922-1927	西洋畫科（選）
		1927-1929	研究科
陳植棋	1905-1931	1925-1930	西洋畫科（特）
陳承潘	不詳	1927-1930	圖畫師範科
	（1920 臺北師範畢）		
張舜卿	1906-?	1926-1931	西洋畫科（特）

戰前的東京美術學校（以下簡稱東美校），即今位於上野公園的東京藝術大學美術學部，創立於明治二十年(1887)，直屬文部省（相當於教育文化部）；其前身爲工部省所設(1876)的工部省美術學校。[110] 從明治初期起，西洋美術就被當做西洋文明的尖端表現，官方主動一面從各國聘請專家，一面派人出洋留學。在強國富民的基本信仰下，知識份子、政治家、實業家均關心美術，認爲美術必須有助於天下的文明，並以一國之富利爲計，致力美術創作便能報國，而醉心美術並留歐者多出身名門世族。[111] 東美校初成立時爲國粹主義者所把持，以發展日本畫爲重心。一八九六年才正式成立西洋畫科，主要負責人是由法國留學歸來的黑田清輝(1866-1924)和久米桂一郎(1866-1934)，他們都是外光派畫家Louis-Joseph-Raphel Collin (1850-1916)的學生。此外，黑田氏等人在任教的同年已先成立美術團體「白馬會」，接著推出外圍雜誌《美術評論》以介紹西方美學、畫論及美術史，並設私塾「白馬會繪畫研究所」以培養人材。[112] 此遂成爲東美校的作風，以後繼任的老師也多有自己的私塾，有些學生考前便先到私塾準備，入學後還日夜追隨老師，形成嚴謹的畫風派別。

陳慧坤	1907生	1928-1931	圖畫師範科
何德來	1904-1986	1927-1932	西洋畫科（特）
郭柏川	1901-1974	1928-1933	西洋畫科（特）
李梅樹	1902-1983	1929-1934	油畫科（特）
李石樵	1908生	1931-1936	油畫科
吳天華	1911-1987	1936-1941	油畫科
范倬造（范德煥）	1913-1977	1936-1941	雕刻科木雕部
黃清埕	1912-1943	1936-1941	雕刻科塑造部
廖德政	1920生	1940-1946	油畫科

說明：西洋畫科（後改稱油畫科）及雕刻科皆五年制，圖畫師範科爲三年制；（選）爲選科生，（特）爲外國人特別學生。

110 磯崎康彥，吉田千鶴子《東京美術學校の歷史》，東京：日本文教，1977，頁25-60。《東京藝術大學創立100週年記念展》〔油畫・工藝〕東京：東京藝大，1987。

111 隈元謙次郎《近代日本美術研究》東京：東京國立文化財研究所，1964，頁172-178。

112 中村義一《近代日本美術側面》東京：造形社，1976，頁9-11。

一九一八年黑田清輝進一步改革西洋畫科的課程，設立專任老師教室，讓三、四年級學生能自由選擇適合自己畫風的老師，專心學習。當時負責教學的老師如下：一、二年級爲長原孝太郎，小林万吾；三、四年級爲岡田三郎助、和田英作與藤島武二，黑田氏本人則負責畢業班與研究生。三、四年級生的老師中以藤島武二最受歡迎，但也有學生因爲程度不夠，而被退選的情形。此外，根據一九二三年新條課程規定，西洋畫科學生五年內的每週必修課程時間表如下：[113]

學年 / 科目	1	2	3	4	5
修身	1	1	1	不定時	不定時
西洋畫實習	18以上	18以上	18以上	18以上	18以上
解剖學	2	2			
遠近法	2				
美學及美術史	東洋美術史2 西洋美術史2	西洋繪畫史2	美學2		
英文或法文	2	2			
體操	2	2	1	1	

至於選修課程則包括考古學、風俗史、歷史、文學等課程。

爲方便討論，本章將留學生活動按其地點分爲日本、大陸與法國，然而事實上，他們都是先以日本爲留學的出發點，先取得一定（例如東京美術學校，或文化學院等）學位後，再前往大陸教書或工作，或前往法國二度進習。很清楚，留學生以日本爲主要目標，本文僅舉出三人來討論，且以二〇年代至三〇年代初的活動爲主。這三人在畢業後仍以日本爲主要創作地點：黃土水與何德來都死於日本，陳植棋則病發日本，返回臺灣後不久即回天乏術。其中，黃氏與陳氏對早期臺灣藝壇貢獻頗多，但皆早逝，故以二〇年代爲主要活動期。至於何德來在臺灣的美術活動，限於三二年至三四年，且從未曾參加臺展活動，故實在以東京爲活

113 《東京美術學校の歷史》，前引書，頁201-218。

動地。許多由日本轉往大陸工作者就此長期居留，甚至與家鄉切斷了關係。有幸能赴法國者，其背景和後來的發展比較一致，他們代表臺灣美術水準和教育的提昇，預示了三〇年代臺灣畫壇的多元化與專業化畫風轉變。

四・2　客居東瀛

1. 早期苦學典範—黃土水

黃土水(1985-1930)於一九二〇年以「蕃童」（圖版3）入選第二回帝展，在留學生中最早被捧爲文化英雄。其生命非常短促，僅三十六歲便去世，誠爲臺灣雕刻史上一大憾事。黃氏的出身與推動文化協會中許多中部地主子弟們相當不同，他思想早熟，且風格上探索臺灣特色及作品的個性問題，均極發人深省，值得以他爲例，檢討美術留學生奮鬥的過程及目標。[114] 他係艋舺木匠子弟，十一歲才入學，十二歲喪父，遂投靠其經營洋車修理舖的三兄。在公學校及國語學校均以苦讀獲學業優等賞。畢業後其木刻作品受校長及民政長官賞識，終以公費留學東京美術學校雕刻科木彫部(1915-20)，隨高村光雲(1852-1934)學習，住在日本政府建給臺灣留學生的高砂寮宿舍。在學期間(1918)，舅父及母親皆亡，更發奮研習，因表現堪爲臺灣留學生楷模，由民政長官下村宏頒發賞金百圓。一九二〇年修完五年本科後入研究科，同年十月首次入選帝展，一舉成名，以下持續入選三回（圖版4），[115] 一九二六年開始接受臺日政要如久邇宮邦彥親王夫婦、總

114　參考連曉青（廖漢臣）〈天才彫刻家黃土水〉《臺北文物》1.1（1952.12），頁66-67。陳昭明〈天才雕塑家—黃土水〉；陳毓卿〈爲黃土水先生遺作展覽催生〉；編輯部〈巨匠黃土水其人其事〉，以上三篇俱見《百代美育》1.15（1974.11），頁13-17，42-64。本社編輯部，〈黃土水彫刻專輯採訪過程〉《雄獅美術》98 (1979.4)，頁48-76；謝理法，〈臺灣近代彫刻的先驅者—黃土水〉，同上書，頁6-46。《黃土水—臺灣美術家》，臺北：雄獅，1980；黃春秀《黃土水雕塑展》，臺北：歷史博物館，1989。並謹謝陳昭明先生提供許多相關資料。

115　其入選帝展作品如下：
蕃童　1920；甘露水 1921；擺姿勢的女人 1922；（1923停辦）；水牛白鷺（又名郊外1924）另有「南國風情」（又名臺灣風景）入選聖德太子奉讚展（1927）。

督、以及民間士紳的約聘，製作人像及動物像。

表面看來，他短短的藝術生涯非常燦爛輝煌，其實白手起家的過程中隱含著許多辛酸和血淚。一九二〇年，出身臺中士紳家庭的張深切，亦即前述一九三四年臺灣文藝聯盟的發起人，曾短期與他同住高砂寮，描寫他苦鬥的情形極爲精采：[116]

> 記得他每天在高砂寮的空地一角落打石頭，手拿著鐵鑽和鐵鎚，孜孜矻矻地打大理石，除了吃飯，少見他休息。許多寮生看他不起，有的竟和他開玩笑問道：「喂，你打一下值幾分錢？有沒有一分錢？」他昂然答道：「那裡有一分錢，你說這得打幾百萬下子？」
>
> 有時候，人家問他話，他不答應，所以有許多人不喜歡他。
>
> 當時的留學生，對美術尤其雕刻不甚理解，以爲這是沒有出息的玩意兒。他的名字又叫土水，連體態也有點像「土水匠」，更叫人奚落。
>
> 有一天他領了畢業證書回來，憤然地對我說：「哼，只給我九十九分，用不著這證書！」
>
> ……留學生到東京讀書的唯一目的，是在爭取畢業文憑，而他竟視之如敝履，棄之而不顧，其實力之大，信念之強，由此可以懸想。聽說他在國立（東京）美術學校創造了空前最高的成績，畢業前就入選過帝展幾次，以後是否有人打破了他的紀錄，我還未有所聞。

黃氏在學期間，買材料及請模特兒等費用昂貴，故傳說他常一面雕刻，一面煮地瓜雜糧餬口，因此弄壞身體，導致日後的急速病故。[117] 在二〇年代初期，臺灣文化界仍普遍漠視美術價值，出身貧苦的黃土水要出人頭地，需要天才和超人的毅力，也需要貴人提拔。幼時，家人對他疼愛，讓他能自由自在地在祖師廟附近遊玩，熟悉民間宗教及藝術的傳統，家庭環境中也不缺少木刻的工具與材料，故他在留學前已經有了彫刻神像的基礎。此外，在臺灣最能瞭解珍惜黃氏的成就與苦心的人，莫過於《臺灣日日新報》的藝文記者、也是著 名漢詩文作家魏清德，

116　張深切《里程碑》，臺北：臺灣聖工，1960，頁122-123。

117　連曉青，前引文，連氏眞實姓名爲廖漢臣，係黃土水妻弟。

他常常執筆介紹黃氏的成就，稱讚他爲臺灣文化界的表率。[118] 在校內，他的老師高村氏和北村西望(1884-1987)均視他爲天才學生，多所照顧。[119] 自從他陸續入選帝展，便受總督府重視，進而與日本皇室建立贊助關係。一九二三年裕仁皇太子來臺時，黃氏也趕回獻呈其作品，因獲賞識並接見。這時《臺灣日日新報》曾大幅報導並發表其談話，摘要如下：[120]

> 余雖僥倖入選（帝展）。屢蒙官民各方面。格外垂青。顧余所作之品。爲未成品。蓋藝術一途談何容易。雖畢生努力爲之。猶恐不及。……嘗怪世人有誤解爲藝術無難。或妄計爲藝術可以生財者。是決不然。……東京美術學校每年之畢業生。其衣食得賴以飽暖無虞者。級不過一二人而已。其餘則皆寂寂無聞。間多勞其心志而空乏其身。……（作品）縱或入選。購之者幾何人乎。人且疑其價值太高也。……夫貪逸樂而厭辛苦。余亦何異於常人哉。竊惟人生之生命有限。而藝術之生命無窮。物質之滿足。不能爲安身立命之地。藝術上之滿足則可爲安身立命之地。故余恆樂此不疲。將困苦其身。竭精勞神。亦不他顧。……忍常人之所不能忍。而行常人所不能行也。臺灣刺激甚少。故雖以父母之邦。當再上京繼續研究。一息尚存。此志不容稍暇。期無負各位眷顧。然余今日作品。終屬低級之未成品云云。

從這段難得的口述資料可知，自研究科畢業已經然成名的黃氏，仍一再強調其兢兢業業的艱苦經歷。美術學校留學生不僅在校訓練嚴格，畢業後更面臨無情的淘汰，以及尋找繼續發展空間的困難。在高砂寮時其他留學生無法理解他獻身創作的苦心，畢業後他的藝術在臺灣也沒有市場可言。他並無意靠其作品生財，但要

118　據陳昭明所提供信件拷貝，包括黃土水侄子黃清雲（歸化改名幸田好正）信函謂，黃氏作品參加帝展前必請高村氏來工作室作最後的指點；以及北村氏一九六七年五月信函稱黃氏爲「天才的」，並爲黃氏書橫幅「勿自欺」（現藏臺北陳毓卿家）。

119　參見《臺日報》漢文版，1920.10.18；1922.11.2；1923.5.9；1924.6.29，7.11；1926.4.23，12.12，12.15；1927.11.12，11.23等。

120　同文報導中力捧黃氏，亦強調其受皇室贊助，謂「疊次入選於帝展。爲我臺灣藝術界。舉呱呱墜地英物之啼聲。奉以屢蒙宮內省恩命。著令恭製。於是聲名鵲起。」《臺日報》1923.5.9　漢文版。

一方面創作，一方面「衣食得賴以飽暖無虞」，就必須留在東京參加展覽，爭取重要的贊助人。據載，一九二六年度他「彫刻方面之收入，不下一萬金，然而尙云僅得支持」（《臺日報》1926.12.15）但恐怕創作環境的問題比贊助更嚴重，在臺灣沒有師長的指導，沒有先進的藝術品可供參考，更沒有藝術團體可以切磋，讓具有強烈學習心的黃氏感到不安。在這篇感言中，他反覆稱自己的作品未完成，甚至於低級，正表示他自己藝術理想之高，故須「再上京繼續研究」。魏清德也曾爲黃氏之發展而感嘆臺灣的人文環境貧乏。他說：[121]

> 臺灣藝術之不發達。一爲新開地文獻之不足徵。參考品殆無。一爲我先民移住當時與瘴癘戰。與生蕃戰。斬棘披荆。從事開墾無暇及於藝術。

因人文不發達而缺乏刺激創作的研究環境以及作品的市場或觀衆，都是早期留學生回臺後必需面臨的殘酷現實。黃氏因此必須留在日本，爭取參展獲得肯定。但是在一九二五年，據說他因與帝展審查員有過節而落選。[122] 並且，在這事之前，黃氏雖已漸有名，經濟上仍常發生困難。[123] 著名的龍山寺「釋迦出山像」（圖版5）的雕刻因緣便能說明此事。原來黃氏爲謀生計，請魏氏代爲探尋造胸像的訂主，未成，憂愁失望。魏氏以愛才美意，遂臨時提意爲他募款刻造佛像獻納於龍山寺，一則永爲留念，一則紓解黃氏生活之困。黃氏接下委託後，認眞研究各種佛像造型，並參閱文獻史料，「模型凡三易稿，刻木兩次」，歷經三、四載始成。佛像於一九二六年十二月運回臺北，而一千四百元的各方寄附金於一年後募齊寄到日本給黃氏。

在黃氏的採訪稿以及他在一九二二年冬或二三年春所寫的一篇〈出生於臺灣〉（譯稿見附錄），經常提到臺灣文化，對臺灣自然景物之讚美與藝術文化落

---

121 〈無腔笛〉《臺日報》1924.7.11。

122 陳昭明以爲：「黃土水懷疑朝倉（文夫）邀他入其門派他未答應，致遭朝倉杯葛」《黃土水雕塑展》，前引書，頁80。魏清德也以爲因拒絕入門爲弟子，「卒受其（某名雕刻家前輩）多方阻礙。」尺寸園（魏清德）〈龍山寺釋迦佛像和黃土水〉《臺北文物》8.4 (1960.2)，頁72。

123 有關此像捐款人名及金額，見《臺日報》1927.11.22 & 23（漢文版）。像於一九二六年十二月初由黃氏帶回，當時稱共費時四年（《臺日報》1926.12.12）；但據魏氏多年後回憶則謂三年（〈龍山寺釋迦佛像和黃土水〉前引文，頁72-74。）

後的感嘆時而與魏清德的說法相似，而且據其妻弟廖漢臣所述，黃土水與同在臺北長大的連溫卿及臺中士紳楊肇嘉頗有來往，這些人物代表的政治理念也許不同，但都具有強烈的臺灣意識。

黃氏言論最重要的主題還在臺灣藝術，或福爾摩沙藝術的創造。「余爲臺灣人因思欲發表臺灣獨特之藝術」（《臺日報》1920.10.18）這也是〈出生於臺灣〉這篇長文中的主題。臺灣一般的有錢人不懂得精神生活的重要，不肯支持藝術的發展，這是他痛心疾首的。那麼什麼是臺灣的特色？他的長文以爲，臺灣自然風景之美是最寶貴的資源，因此類似農夫的夕歸，牧童的吹笛、騎牛這類田園牧歌式的題材都是繪畫和雕塑的創作對象。他對現有的寺廟藝術華麗庸俗的表現最爲不滿，日後他選擇櫻木彫釋迦的樸素質感可以視爲他個人的革新作風。最後，他堅信創作的不朽性，這是他克服艱苦的生活，勇猛精進，爲藝術而獻身的理想。

黃氏成功的重要因素之一便是如此戰戰兢兢的專業奉獻精神，同時他也善於表現臺灣的風土特色，如早期描寫原住民的「蕃童」，到後期更細緻的田園抒情作品，如最後的鉅作「水牛群像」。（圖版6）因爲他不甘心作小件容易脫手的作品以謀生，要完成大幅傑作便需要像臺灣總督或日本官紳皇室才有可能贊助。一九二六年起，他果眞開始爲日本官紳皇族造像，臺灣的名族聞風也請他塑像。一九二七年，臺灣美術展覽會開幕時，並沒有包括雕刻，黃氏仍然趕回來以個展的形式參加此盛會。但至終戰爲止，此官方展覽始終未將雕刻列入。一九三〇年，黃氏因工作過勞，寂寞地病終異鄉。一旦瞭解他創作和謀生上的最大困難，亦即無法脫離東京的藝術環境及市場而獨立生存，便能理解爲何他未參加臺灣留學生的抗議日本活動。他既擇善固執地蹲在高砂寮敲打大理石，準備帝展作品，便無法加入或認同上街遊行演說，甚而不願與其他美術學生結社，以免消耗時間並引起官方的猜疑。據一般傳言，一九二五年，陳植棋及陳澄波等新一代東美校留學生曾提議組織春光會美術團體，卻因他的反對而中止，[124] 也許是眞有其

124　此說源自張星建〈臺灣に於ける美術團體とその中堅作家〉（二），《臺灣文藝》2.10（1935.9），頁83。

事。但即使如此，黃土水在臺灣日治時期美術史上開天闢地的業績仍舊絕對不容忽視。

2. 開闢畫會團體的先鋒—陳植棋

陳植棋(1905-1931)也是一位被老師認爲「鬼才」的人物，並以無比的熱情參與推動臺灣現代美術的開幕，贏得熱烈掌聲，卻因急病在二十七歲去世，識者皆爲之扼腕。[125] 從認識啓蒙師石川欽一郎至去世爲止，他與美術結緣不過七年，但在臺灣參加兩個重要畫會的創立，並獲臺展特選三回，無鑑查兩回，在日本除入選帝展兩回外，並入選聖德太子美術奉贊展，以及各種在野美術團體展。就當時的畫壇而言，可謂交出一張光輝的成績單。以下先交待陳氏習畫過程，再討論開闢畫會團體的意義何在。

陳氏出身臺北汐止郡（今南港）地主家庭，父親爲保正和七星郡協議會員。他先入私塾再入公學校。就讀師範學校時，參加文化協會活動，並受蔣渭水影響，民族意識強烈。一九二四年底因學潮事件，遭學校退學，時爲四年級生。[126] 幸而，自同年春石川氏已回師範學校任教，惜其「鬼才」並知其家境良好，故與鹽月善吉同訪其家長，勸赴東京習畫。[127] 次年二月抵京，先入岡田三郎助(1838-1921) 之本鄉洋畫研究所（陳澄波亦同時在此習畫），三月考入東美校西畫科。陳植棋爲家中獨子，經濟無後憂，民族意識及社會地緣關係皆強，且熱情豪爽，善結人緣，是領導型人物。

他想在藝壇闖盪天下，早就理解到日本中央畫壇與臺灣地方畫壇並重的原

---

125 石川氏，〈陳植棋君の藝術的生涯—遺作展を催すに就いて〉《臺日報》1931.9.11(四)。

126 此稱爲臺北師範學校第二次騷擾事，參見《臺灣社會運動史—文化運動》，前引書，頁305-306。

127 見石川氏，前引文，同註112。據其家屬回憶，當時石川氏與鹽月氏兩位西畫的指導者，聯袂至其南港家中，向陳氏之父母勸說。又見陳氏一九三一年遺作展（《臺日報》1931.9.8(七)夕）亦由石川、鹽月與岡田以老師身份會同其友倪蔣懷主辦，可見鹽月氏與陳氏有確實之淵源。

則。爲了發揮影響力，他需要組織留學生領導臺灣藝壇，開風氣之先河，但同時，他也必須爭取東京中央畫壇的一定地位，此既可作爲學習切磋的機會，另方面也是在臺灣發展的後盾。更明白地說，正如同其先輩黃土水的情形，臺灣西洋畫的發展既無美術學校及研究評論團體，形成了附屬東京畫壇的狀況，故而陳氏同時繼續在東京與臺北發展也是莫可奈何的事。石川氏介紹他認識岡田三郎助，即爲踏入學院派東美校的捷徑。岡田在巴黎時的老師與前一輩的黑田清輝相同，都是 Collin ，可以歸入外光派畫風。自一九二六年起，陳氏開始參加各種帝展外圍展覽，包括光風會，槐樹社，國畫會等，其實他還不過是美校一、二年級生，的確可以說勇氣及表現均佳。[128] 當然，檢視這些畫會的相互關係，不難發現日

128　按其歷年參展記錄整理如下：

1925年	2月	光風會	「郊外風景」
	5月	槐樹社	「橋」
	7月	白日會	待查證
	8月	七星畫壇	未詳
1927年	4月	國畫會	未詳
	5月	槐樹社	「靜物」、「瀧の川風景」
	8月	七星畫壇	未詳
	10月	臺展	「海邊」（特選）「愛桃」
1928年	5月	槐樹社	「黃色の洋館」
	9月	七星畫壇	「港の午后」等十一件
	10月	帝展	「台灣風景」
	10月	臺展	「二人」、「三人」、「桌上靜物」（無鑑查）
1929年	1月	個展	約四十件
	5月	槐樹社	「基隆公園」
	8月	赤島社	「桐花」等
	10月	臺展	「芭蕉の火田」（特選）
1930年	4月	聖德太子奉贊展	「芭蕉」
	5月	槐樹社	「靜物」
	5月	赤島社	「風景」等三件
	10月	帝展	「淡水風景」
	10月	臺展	「眞人廟」（特選、無鑑查）等三件
1931年	9月	遺作展	約80件

本畫壇傳統重視的「人脈」組織，（圖版7）並理解何以陳氏加入的原因。例如光風會（1912創立），係繼白馬會解散後再起，與文展、帝展以及東美校關係均極深厚。三宅克己爲發起人之一，石川欽一郎也在第三回後成爲會員。然而，陳氏與槐樹社關係最密切，幾乎每年都參展。此會由較年輕的帝展同人發起(1924)，代表印象派與後期印象派畫風，並強調表現自我個性。其發起人包括吉村芳松、大久保作次郎(1890-1973) 等，一九二六年起並出版雜誌《美術新論》。[129] 其中吉村芳松的畫室是陳氏常去的地方，因爲吉村的指點，陳氏能夠自然而暢快地運用後印象派的手法，表現他堅定、勇敢的個性，不必刻意在學院派古典寫實訓練上耗費時日。

參加帶有研究觀察性質的美術團體活動，對於仍在美校學習的陳氏無疑是相當有意義的挑戰。從這樣的經驗中，他明白唯有團結同好形成研究與發表並重的組織，才能提高創作水準，造成社會文化風氣，以推動藝術理想。故如前文所述，一九二五年或一九二六年陳植棋、陳澄波有意號召東美校的臺灣留學生組織美術團體，可惜被他們的前輩黃土水所否決。[130] 同年夏回臺灣，才結合石川欽一郎的資深學生組成七星畫壇，三年後再度結合東美校臺灣留學生組成赤島社。同時，他也參與以石川氏爲主導，由倪蔣懷贊助設立的美術研究所（班），協助指導有志美術的少年，如後來成名的洪瑞麟、陳德旺等。因爲他的熱心培植後進，樹立畫壇風範，故深得人望（有關臺灣在野美術團體的興衰，將於另文討論）。

一九三一年陳氏遺作展雖然有八十二件作品之多，但目前所知大半消失，特別是他所擅長的風景畫已難得一見，無法窺知他畫風的全貌究竟如何。但在短短七年之間，他的題材表現非常豐富。

又據稱一九三一年去世後，李石樵曾將他的作品送往春台會入選，仍待進一步證實。

129 槐樹社於一九二四年三月創立，五月同人作品及公募作品展於東京及關西舉行，二六年十一月發行雜誌《美術新論》，創會會員爲吉村芳松，金澤重治，大久保作次郎，牧野虎雄，齋藤與里，高間惣七，金井文彥，熊岡美彥，油谷達。據查該社展覽目錄，陳植棋自第三回至第七回(1926-30)連續入選，陳澄波則自第四回起始入選。

130 張星建，前引文，《臺灣文藝》2.10(1935.9)，頁83。

從一九三〇年「淡水風景」的黑白照片中（圖版9），也可以看出他粗獷自在的筆觸中已能兼顧較細緻的表面肌理變化，於近乎平面的結構中，前後關係清楚，而且畫心的凝聚感相當有力。若相較他三年前在臺展所發表獲得特選的作品「海邊」（圖版8），變化之大令人不得不承認陳氏的發展潛力極強。只可惜他一生就在來回奔波於臺北、東京之間，希望將畫壇新風氣移植家鄉的奮鬥中，發病於東京，終致英年早逝。[131]

陳植棋與黃土水的早逝曾被當時嘆爲臺灣藝術界無可挽回的損失。陳植棋在個性上與黃氏又不太相同，陳氏熱情慷慨，具有結合同道者互相提攜的魄力，他對臺灣人文自然環境的理解與熱愛也超出黃氏田園牧歌的範圍，描寫的題材如海景、街景、室內靜物、人物等等表現較多樣化而有前瞻性，對他同代的後輩學生而言，他的影響相當可觀。

3. 孤雲野鶴—何德來

何德來(1904-1988)年幼即赴日本求學，除中學四年在臺外，所有正式教育皆在日本完成。東美校畢業後，他曾攜妻返臺兩年，組織畫會；五〇年代也曾返臺舉行過一次畫展。但他已幾乎被臺灣畫壇完全忘記。然而，他那一輩的許多臺灣文化界人士被遺忘在日本的，想必不少，其中有些人還進一步歸化日籍，永遠從故鄉消失。這與時局環境以及個人的因緣際會都有密切關係，暫時似乎也沒有必要在此進一步評論。但以何德來爲例，或許可以幫助了解其他戰後未返臺而留居日本的畫家。[132]

131　陳鶴子〈兄の畫生活を想ふ〉《臺灣文藝》2.7(1935.7)，頁127-129。李石樵〈酸苦辣〉《臺北文物》3.4(1955.3)，頁84-88。

132　例如，許長貴（生卒年不詳），臺南人，曾入選台展第十回(1936)，留居日本，與何德來有來往，見何德來，《私の道》東京，作者發行，1974，頁212，形容許長貴至五十歲時仍單身，一意作畫，迄今未裝置電話或電視，家內和詳（五十歲まで獨り身繪を描き／今も電話テレビ置かず睦ましき家）。又如吳天華(1911-87)，東美校畢業(1941)，曾入選府展第二回(1939)亦留居日本。另有陳永森，其資料參見《臺灣出身的陳永森在日本畫壇之奮鬥史》，鄭獲義編，高雄，1987。

一九七四年，何德來爲紀念與其相依爲命的妻子去世周年忌，將一生的詩作（以和歌形式爲主）選輯出版爲《私の道》，並請旅居日本同鄉林宗毅作序，[133] 故不難窺見其心路歷程。何氏出生苗栗，五歲時因家貧而被地主強迫收養，就讀漢學私塾，九歲爲了留學才剪辮子。在東京讀小學時義父去世，後回臺灣入臺中一中，畢業後，一九二二年再次赴日準備繼續深造。次年逢東京大地震，結識木邑氏一家人，住宿其家，日後終成其女婿。本來何德來的義父是以栽培秀才、進士的心情期望他的成長，然而他自小喜愛塗鴉，且屢遭生離別死，個性憂鬱，幸遇木邑家待其如親子，使他能安心學習美術。妻子自幼隨名家習琴，婚後且主持琴藝研究會，名爲新竹會，家庭和樂。

一九二七至三二年在東美校油畫科，隨和田英作 (1874-1959) 習畫。據說他在小學時曾感受到的民族岐視，重新困擾著他，因此在東美校雖然表現優越，也不願參加任何美術研究會或團體展。畢業後，即攜妻返回新竹，自三二年四月至三四年十一月爲止兩年多期間，對新竹美術風氣提高有相當貢獻。他結合當地日本及台籍美術老師、學生成立新竹美術研究會，和新竹水彩畫會，取代原來以日本人爲主的白陽社。一九三四年一月曾在新竹公會堂，舉行新竹美術研究會成立一周年紀念展覽會。可惜同年底便閤家離臺返日。據原白陽社會員後加入新會的谷喜一表示，何氏在人格與技巧方面均對新竹洋畫界啓發頗多，他開放自己住宅作爲會員畫室，晝夜自由出入，隨時指導，故吸引人數日增。而何氏畫風係「以西洋畫表現東洋趣味」，自成一家。李澤藩 (1907-1989) 也極爲婉惜他的離去，因爲他指導後輩盡心盡力，自己苦心研究的或果毫不保留地傳授給任何求教者。[134]

何氏離去或者因爲身體健康的關係，或因爲想繼續研究美術，或因妻子適應不良？目前已無法完全肯定。但以何氏純樸一如隱士的個性，若留居新竹是否能開創更大的局面，也是很難回答的問題。除了新竹美術研究會展覽之外，[135] 戰

133 何氏《私の道》，前引書。感謝呂雲麟先生借閱相關資料。並參考莊世和，〈臺籍畫家一何德來在東京〉《臺灣文藝》88(1984.5)，頁 205-208；同氏，〈頌揚純粹美術的何德來〉《臺灣時報》1988.4.13 副刊。

134 見何德來氏送別展（1934.11.11 於新竹公會堂）目錄所載。

135 目前所知，新竹美術研究會曾於 1933 年 2.10-12 與 8.26-27 舉行兩次公開展。此外，

前他從未參加任何徵選或團體展，完全獨立獨行，與注重展覽紀錄的臺灣畫壇可謂格格不入。而且，除了仰仗家產外，他也很難覓得適當工作或以繪畫維持生活。總之，他的離去也許是不得已的抉擇吧！

何德來晚年生活多由其侄子何騰鯨醫師照顧，據說仍保存有大量未公開的作品（圖版10）。臺灣的美術館或可安排其回顧展，以便重新認識這一位經常在詩作中懷念故鄉及逝去的家人、卻飄泊異鄉的畫家。戰後他參加新構造社美術團體，並成爲其營運（主持）委員之一，此團體可追溯至一九二六年創立的構造社，歷史悠久。最後，引述此團體標舉的理想，作爲理解何氏的指針：[136]

> 新構造社目的在美術上的研究及發展作品，並標榜純粹在野精神，強調創作中的作者自我完成。其次，作者各人秉自由立場探求藝術，不拘任何主義，並尊重作者的人格。

四・3　回歸祖國

上一節已提過，得總督府公費留學東美校的黃土水、劉錦堂、王白淵都沒有回臺任職。事實上，總督府方面既未期望也未安排他們回臺教書或工作。黃土水的專長是木彫，較難回臺工作，但師範日本畫科畢業的王白淵，雖然想回臺工作，也未如願，才在陰錯陽差的情況下，到靠近北海道的青森縣盛岡女子師範學校工作，[137] 以後陸續從東美校畢業的臺籍學生回臺想找工作也都只有碰壁的經驗。僅有廖繼春幸運地在長老教會所創長榮中學謀得一職，陳慧坤則在回臺三年

1934與新竹水彩畫會合辦何德來氏送別展，同上註。

136　譯自〈新構造社の歷史〉《56回新構造展、畫集陳列目錄》1984，東京。

137　謝春木（南光）爲王白淵詩集《蕤の道》（盛岡，1931）作序，曾提及謝本人及王氏畢業均無法在臺謀職的痛苦：「畢業高師的我（謝），應該要當教員的，但是竟做了一個新聞記者。他（王）亦受著臺灣文教當局所忌，連一個藝術教員亦做不到，他們說沒有地位（職位）可給他。但是日本人的藝術教員，竟由內地聘請過來的。這是血所造成的人類社會的怪現象。……決心爲臺胞教育的他，竟到岩手縣女子師範學堂，教日本女子去了，這不是多麼稀奇多麼奇怪的事情嗎？」以上係王氏譯文，見〈我的回憶錄〉（二）《政經報》1945.11.25。

後才開始在臺中商業學校兼任。其他私立美術學校畢業者機會更渺茫。自然有些人便延長在日本學習的年限，並尋求在東京的中央畫壇發展，除了上節標舉數人外，如本節將提到的張秋海、郭柏川等在畢業後都曾滯留東京。然而經濟能否自足、民族差別待遇的苦惱，以及中央畫壇競爭激烈等都是留居日本必須面臨的重大考驗。這時，中國大陸與日本之間來往頻仍。在東京的臺灣與大陸的留學生也常有機會相處，嚮往祖國的民族意識，開闢新天下的冒險犯難精神，都吸引他們陸續前往上海、北京。

二〇到三〇年代，大陸的主要城市紛紛成立私立美術學校，規模甚不整齊，卻能聘用許多老師。美術家在此任教既可維持創作活動又可勉強餬口，並保持一定的社會地位。這樣的工作機會便吸引了在日本獲得美術學位卻苦無去處的臺灣留學生，已知在大戰結束前由日本到大陸的畫家有劉錦堂、陳澄波、王白淵、郭柏川、張秋海以及陳承潘等。有關這方面資料的發現，特別是劉錦堂、張秋海、范倬造等人，實在得歸功於謝理法的努力。[138] 這些美術家除范倬造外，都是臺北國語（師範）學校畢業生，[139] 而且包括范氏在內，都是東美校畢業生，稱得上是一流的人才。遺憾的是，不論他們在大陸停留時間的長短，似乎都未擠入當地畫壇的主流。

1. 劉錦堂

最早在大陸「發跡」的是劉錦堂 (1895-1937)。[140] 一九二〇年他首次到上海、北京，認國民黨元老王法勤爲義父，改名王悅之，次年自東美校畢業後，便移居北京，先入北京大學勤習漢語，並開始任教美術。

---

138 參見謝氏《臺灣出土人物誌》臺北：臺灣文藝，1984。

139 據《王悅之畫集》（北京：人民美術，1985），劉（即王氏）於1914畢業於國語學校，但經查《北師四十年》（北師，1985）同學錄，未得其名，也許使用別名，仍待進一步查證。其餘人畢業年次分別爲陳澄波（1917），王白淵（1921），郭柏川 (1921)，張秋海 (1919)，陳承璠 (1920)。至於畢業東美校年次，請參考前註 99。

140 主要參考謝理法〈劉錦堂—臺灣最早的留日油畫家〉、〈三十年代成名於北平的臺灣畫家王悅之〉《臺灣出土人物誌》，前引書，頁 57-116。

劉氏出身臺中米商之家，自小漢文基礎甚佳，且擅長古詩，一九一五年到東京美術學校。他與高一屆彫刻科的黃土水有否來往已無資料可查。回歸祖國可能憑著內心民族主義的熱誠。恰好當時北京畫壇已蓄勢待發，故能吸收他的專才。在短時間內，便參與創立北京最早的西洋畫團體，阿博洛畫會(Apollo；1922-25)，一時聲名大噪。但是詳細觀察他在北京十六年間，事實上屢經波折，甚不安定。從他認義父、改姓名，可知他以破斧沉舟之心努力改造自己，適應新社會，並意欲擠入權力圈內，果眞在一九二五年左右受教育總長提拔爲部員。[141] 但一九二七年北伐至北京，他又失去一切，改受邀請至杭州客座教書一年。二九年再回北京，次年任北平美術學院校長，雖然頭銜響亮，但不出數月，學校陷入一片爭權風潮，至於分裂，他備受人身攻擊，實權盡喪，最後在日軍陷京前病逝，享年四十二歲。隨其身故，他的作品也消失於畫壇。直到近年才被他的兒子重新整理發表。

他在北京這十六年間，由於行政事務繁多，作品產量不豐，更且久經遺忘流失，目前所見僅有複製於其畫集中的二十四幅。但不論從造型或題材方面，都可以看出他的畫風明顯地轉向中國化。在他早期(1921-23)作品中，東京美校的學院訓練，清楚可辨，但人物的剪裁落落大方，下筆頗見信心。「自畫像」（圖版11）中，穿袍子的半身胸像頂立畫幅，交待出堅毅的表情和理性的空間。在杭州一年(1928-29)中，他逐漸形成抒情典雅的面貌。如「燕子雙飛」和「芭蕉圖」（圖版12）中，西湖風光已被濃縮、簡化爲詩意象徵，人物造型古典閒適，從加重的輪廓線與平塗的色塊取得柔和流麗的視覺效果。他自己冷靜、孤寂的心境似乎也從「芭蕉圖」的高僧造型中做了某種程度的說明。晚期的「棄民圖」被視爲「最早的一幅抗日油畫」，在取用現實題材上有啓發作用。[142] 但筆者以爲，描

141　有關劉氏如何結識教育總長，見《王悅之畫集》，頁2。又，一九二五年爲了選舉國民大會的臺灣代表，劉氏還捲入一場風暴，見《臺日報》(1925.11.5 & 6)報導。劉氏除了教育部部員外，也兼任僑務局顧問，臺灣研究會會長，難免惹上政壇是非，引起某些臺胞對他不滿，見張深切，前引書，頁123。

142　謝理法《臺灣出土人物誌》，前引書，頁87-88。

寫畫家本身遭遇的「亡命日記圖」（圖版13），無論在現實性或畫面構成上都更具有震撼力。畫中蹲著洗米的女主角，以一貫柔和的曲線與溫暖的紅色系處理，站著略彎腰的男主角以頭斜頂向畫面，線條顯得剛硬。環繞他們四周簡陋的廚具和柴米油鹽醋的生活，在紛亂中透露著流離失所的心酸。

2. 陳澄波

陳澄波(1895-1947)也是另一位由東美校畢業後，無法回臺工作或創作謀生，因而落腳於上海的留學生，但僅停留四年(1929-33)即因戰爭關係顧及家人安全而返臺。雖然以時間而言，他在東京較久(1924-1929)，上海較短(1929-1933)，但是以個人經驗而言，在東京是單身苦修的學生時代，到上海擔任美術教員、系主任，及全國美展審查員，正是他一展抱負，發揮其書生報國理想的時期，一家人也曾團聚生活，再加上大量接觸中國傳統水墨畫，畫風變化豐富，故反而更見意義。

陳氏出身嘉義，父親陳守愚爲前清秀才，受聘在外爲家塾老師，他從小由祖母帶養，家境貧寒，先入私塾讀漢文，十三歲才入公學校。[143] 因祖母疼愛，小時活潑調皮。國語學校畢業後，又任教七年，滿三十歲後(1924)才到東京就讀東美校圖畫師範科。陳氏並非天才型畫家，基礎也比較差，只能效法黃土水的苦修精神，白天上課，晚上到東美校教授岡田三郎助主持的私塾「本鄉洋畫研究所」進修，假日則到公園寫生。

陳澄波很可能在嘉義市期間，經常耳濡目染裱畫店以及廟宇內所能見到的一般傳統字畫，也曾在國語學校受過基本的寫生訓練（與石川欽一郎在校期間重疊一年），但到了東美校還得重頭學起。他廢寢忘食地每天在畫板、畫布上塗抹，重覆練習古典寫實主義的結實造型與幾何透視。然而學院派正規訓練有時也無法束縛住他個人強烈的生命慾與情感，如「嘉義街外」所見（圖版14）。陳澄波個性特點爲熱情而依戀鄉土，在校期間即經常返鄉寫生，或舉行個展，賺取生活費

143 參考拙作《臺灣美術全集1—陳澄波》臺北：藝術家，1992。

用。一九二六年首開記錄，以「嘉義街外」入選第七回帝展，次年再度入選，成爲家鄉的文化英雄，並獲臺展特選，更盼望能返鄉工作，任教中學一展鴻圖。結果希望落空，只得繼續研究科課程，一方面考慮前往大陸發展。一九二八年夏首次到上海、杭州，是否遇見了劉錦堂已不可知。但這時上海正在籌備第一回全國美術展覽會，他遂決定次年春回到上海，接下展覽會的西畫審查員職務，並於私立的新華和昌明藝術學校任教。一九三〇年他的家人包括妻子和二女一男在長期分離後，終於到上海與他團聚。不過兩年後，卻因爲上海「一二八事變」，政局不穩，加上經濟困難，遂將家人先行送回家鄉。隨後次年也返台定居。

陳澄波在東京雖然埋首苦讀，但這時已不比九年前黃土水孤軍奮鬥的苦況，他與廖繼春同船赴日，又由張秋海接待，可以說到一九二四、五年時，東美校的臺灣留學生已足以構成一小集團，而且主要爲師範學校的校友，其中陳澄波又最年長（與黃土水同年），謙虛坦誠而且勤學的作風頗能贏得其他學生的尊敬。

陳澄波在上海四年期間，雖然保存下許多寫生油畫和室內人體素描作品，就客觀而言，他並未打入畫壇核心，取得影響力。不過，他對中華民族以及水墨畫傳統的傾慕仍是一廂情願的。一九三一至三二年在藝苑的寫生室，草草逸筆勾勒而成的淡彩人體畫，是一生難得的輕鬆小品（圖版 15），與他在學生時代僵硬的人體畫成了對比。他與許多水墨畫家密切來往，從他們創作過程中，揣摩動態筆勢和溫潤清爽的視覺效果，這都有助於他改變以往拘謹枯澀的筆法；山水畫中簡單的遠近蜿蜒，也取代了幾何式俯瞰的透視構圖，如（西湖）「早春」（圖版 18）。他誠懇地學習傳統水墨畫，並認定倪雲林（倪瓚 1301-1374）的線描與八大山人（朱耷 1626-1705）的皴擦能幫助他打破學院訓練中呆板的構圖，取得動態活潑感。換言之，他雖然沒有在上海畫壇留下明顯的痕跡，但他個人卻已決心擺脫東美校外光派的傳統，從中國山水畫的靈感中尋找西洋寫生傳統的新路線（有關他返台後畫風的具體轉變，將另外撰文討論）。

3. 王白淵

描述王白淵 (1902-1965) 的一生，最適當的說法莫過於套用他自己常說的

「未完成的」。[144] 雖然他也畢業於東美校圖畫師範科（一九二六），但目前所知，他唯一的美術作品是在大戰結束前，作於臺北牢獄的一幅裝飾性屏風漆畫。更簡單地說，王白淵在美術史上的重要性是在四〇年代末期到五〇年代所寫的評論及史料，亦即他是理論家而非創作者。此外，在文學史上，他是戰前臺灣第一位也可能是最後一位出版日文詩集論著者（《蘇の道》1931），也寫過短篇小說、政論等，是標準的「文化仙」。但是殖民地時代或五〇年代的臺灣都無法容忍一位具有理想的知識份子。他沒有發展的空間，最後只能慢慢退縮，寂寞以終。直到他死後十多年，才有謝理法重新發掘他的〈臺灣美術運動史〉，發揮了他的許多觀點，爲他那一代的畫家「吐出胸中一口氣」。[145] 他曲折的歷程中，從公學校教員到美術生，又「從美術到文學，從文學到政治，社會科學去」，最後成爲美術評論家，皆非個人所刻意追求，也可以說是不循常軌的荆棘之道。正因爲他存在的特殊性，在這段文化藝術史中很容易被忽視。而且，在他幾次人生轉捩點上往往因爲牢獄之災而切斷家庭、親友關係，故已無法完整地理清。一九四五年，臺灣光復，他以「迎接祖國」新生活，反省過往的心態寫下〈我的回憶錄〉，[146] 但全文未載完即中斷。不過，他的基本人生理念已清楚可讀。

王白淵出身彰化二水富農之家，一九二二年畢業於臺北師範，在家鄉服務了兩年，上進心切，才申請總督府公費，至東京就讀東美校。[147] 他的同鄉兼室友謝春木原已是民族主義及社會主義的信仰者，後來出任「臺灣民衆黨」中央常務委員，政務部主任。謝氏引導著他思索東京豐富文化的底層問題，他又是求知慾強的人，天天上圖書館，探索悲劇的意義，以及民族自主的途徑。這時他已面臨現實與理想兩難的困局，對現實臺灣的殖民社會不滿，致使藝術理想的追求上充

144 參見收於其《蘇の道》（前引書，頁30）的「未完成の畫像」詩，「將現實中無法完成的理想比喻爲心中永遠未完成的畫」。

145 謝氏〈民主主義的文化鬥士〉《出土人物誌》前引書，頁137-189。並參考最近謝氏所寫〈七十年代政治史觀的藝術檢驗〉上、中、下《自立早報》1992.1.18-20。

146 王白淵〈我的回憶錄〉（一）～（四）《政經報》1945.11.10; 11.25; 12.10; 1946.1.10，此回憶錄主要僅交待至東京美校爲止。

147 王昶雄〈王白淵點點滴滴〉《臺灣文藝》85(1983.11)，頁171-178；龍瑛宗〈張文環與王白淵〉《臺灣文藝》23(1981.5)，頁329-332。

滿了無力感。眞正的理想，還在以政治革命推翻殖民統治，但做爲一介書生，這無疑是悲劇性的理想。

如前所述，一九二六年畢業時王氏無法在臺覓得教職，意外地赴岩手縣盛岡市任教女子師範。一九二七年六月廿六日，當臺北正開始籌辦秋季的第一回臺展時，他在《臺灣民報》上發表一篇宣言式的短文，剖白他的中華民族主義立場，以及反抗帝國主義、推動思想運動（包括文學與道德）與政治運動（國民革命運動），以求民族再生的熱切期盼。從一九三一年初〈給印度人〉與〈站在揚子江邊〉，可見他已經訪問過上海，且對未來中國的遠景抱著無限憧憬。一九三二年起約一年間，他在東京參加留學生的文化政治運動，導致牢獄之災，失去職位，最後才接受移居上海的謝春木安排，離開日本到上海去。這段活動已詳細記錄於《臺灣總督府警察沿革誌》中，[148] 在此僅簡單交待。王氏於三二年春加入左翼台籍學生組織，Taiwanese Cultural Circle（臺灣文化會），希「藉文學形式，教育大衆的革命」。八月才發行一號時報，九月組織暴露，相關人士皆遭搜查，王白淵因此被解聘。次年春，同批人爲避免再引起注意，改組「台灣藝術研究會」，出版《福爾摩沙》（其發刊的片段文字，見本文第一章）。此刊在七月中出版第一期後，王氏即前往上海。

王氏在上海的活動大致以華聯通訊社的翻譯爲主。據一九三六年「上海美術專科學校職員錄」，王氏自三五年九月起在該校任教圖案。[149] 若至三七年八一三事變，上海淪陷爲止，則僅有二年。在他當年的同事黃葆芳回憶中，王白淵「對圖案學相當成就，著有圖案概論等書，且對雕刻家羅丹頗有研究。」在黃氏當年印象裏，王氏「外貌與日人無異，且具一口流利日語，與日本人幾乎難以分別。」「他生性沉默寡言，但授課卻十分認眞。所編講義，深入淺出，條理分明。……很受學生歡迎。他的素描根基相當穩固，想他當年學習時，一定下過苦功，故能在圖案的變化意匠方面，不但表現美觀，而且不失實物的特徵形

148　亦即王詩琅譯《臺灣社會運動史—文化運動》，前引書，頁94-107。

149　參見鶴田武良編集《民國期美術學校畢業同學錄・美術團體會員錄集成》和泉市久保惣記念美術館，久保惣記念文化財團東洋美術研究所紀要2.3.4，1991，頁101。

態。」[150] 因其翻譯工作涉及抗日，故在日軍入侵時被捕於法租界，押回臺北入獄，一九四三年六月才重返社會。自此至一九四七年初爲止，他所發表的美術評論、回憶錄、政論，乃至於文化美術史奠定下他一生最重要的文化事業。

在此之前，他所發表的作品，不論詩或小說均以浪漫情懷爲基調，並沒有直接反映現實；雖然他高亢的英雄式悲劇觀是來自對現實的失望，戰前長久流落他鄉總與臺灣社會有段心理與實際距離。十一年出獄之後他終於重燃熱情，擁抱他所失落的故鄉（有關他一九四〇年代的著述將另文討論）。

4. 郭柏川

郭柏川(1901-1974)臺南市打棕街人，祖父經營棕索工廠，甫出生父親即逝，由寡母撫養長大。[151] 就讀臺北國語學校期間(1917-1921)，並未受教於石川欽一郎。一九二六年赴東京，原擬學習法律，隨即改入川端畫學校畫畫，兩年後考入東美校西洋畫科，主要隨岡田三郎助習畫。同年夏天，曾返鄉個展。[152] 他的個性耿直粗獷，淡泊名利，但因早年婚姻不和，且無家產支持學業，往往過著浪人般的潦倒生活。一九三三春，自東美校畢業後，留居東京三年多，繼續研究創作並靠開設麻將館維持生活。

他在東京十一年，前兩年準備考試，其餘九年爲美術學習創作期。把他有紀綠可循的美術活動整理後，[153] 發現他並不是藝壇上特別活躍的人，參加團體展

---

150 黃葆芳〈關於臺灣畫家王白淵〉《七十年代》1975.5，頁77。

151 黃才郎〈用油表現東方藝術氣質的開拓者—郭柏川〉《藝術家》1980.4，頁48-55。朱婉華，《柏川與我》，臺南：朱婉華，1980。

152 《臺日報》1928.9.3。

153 已知郭柏川在赴大陸前美術活動整理如下：

1927.10	「運河」	臺展第一回
1928.3		東美校西洋畫科入學
1928.9		個展於台南
1929.8		赤島社第一回展
1929.10	「關帝廟前の横町」	臺展第三回
1930.2	「臺灣風景」	光風會
5	「雪景」	槐樹社

次數並不多。這也許是個人的選擇，也許是他樂天而不急著求表現也說不定。學生時代他曾參加赤島社展，但表現平平。[154] 臺展僅參加三回，可見他和故鄉的聯繫並不算特別頻繁。此外，在東京參加槐樹社一回，光風會四回。後者如前文所述，郭氏的老師岡田三郎助代表帝展的傳統風格，也長期參加此會活動。[155] 在僅知的三幅學生時期裸婦像中，[156] 其業師的影響相當明顯。

一九三六年冬天，他決定結束在東京閉門繪畫的生活，前往中國東北大連、哈爾濱一帶旅行寫生，以畫肖像維持了一年生活，最後落腳北平。這時古都已成爲日軍的淪陷區。前輩劉錦堂（王悅之）已去世，北平藝壇頗爲寂寞，西畫家極缺。[157] 郭氏卻發現了一些故舊新知，包括曾經轟動臺灣文壇的張我軍，遂決定安居於此，並接下專任國立北平藝術專科學校與兼任國立師範大學工藝科的教職。一九四〇年結婚，結束單身飄泊生活，促使他在家庭安定圓滿的情況下，積極力求在畫業有所突破。

在北平將近十一、二年的時間(1937-1948)是他個人風格的創造期。和劉錦堂、陳澄波一樣，他到北平後顯然也盡己所能地適應和吸收祖國文化。這方面，對他影響頗多的是同在國立北平藝專任教的黃賓虹(1864-1955)以及齊白石(1863-1957)。黃賓虹山水畫的平面構圖及似鬆亦緊的筆法應對郭氏有所啓發，而同時黃氏也極力推崇郭氏的風格「生動自然」。齊白石非常簡樸而活潑的畫面，也能

	9	赤島社第二回展
	10	「杭州風景」 臺展第四回
1931.2		「臺南の裏町」 光風會展
	4	赤島社第三回展
1932.2		「雪景」 光風會展
1933.2		「靜物」 光風會展

154　鹽月善吉〈赤島社第一回展を觀る〉《臺南新報》1929.9.4～9.6，石川欽一郎，〈手法と色彩—赤島社展を觀て〉同報，1929.9.5。

155　參閱《現代日本の美術9 岡田三郎助，小絲源太郎》東京：集英社，1977。

156　《郭柏川畫集》臺北：葉氏基金會，1980，圖2～4。

157　據一九三四年教員錄，國畫教員知名者有齊白石、溥心畬等，一九三六年則黃賓虹、齊白石；一九四〇年有黃賓虹、蔣兆和等，西畫方面則無特別知名畫家，見鶴田武良編《民國期美術學校同學錄，美術團體會員錄集成》，前引書，頁157-160。

促發郭氏簡化寫生蔬菜魚類的靈感。（圖版17）

直接引導郭氏，將內心不願受任何束縛的生活理念轉變成畫面上逸趣橫生的表現的是梅原龍三郎(1888-1986)。他是日本大正至昭和時期最重要的畫家之一。[158] 一九三九年八月他們在北京見面時，梅原五十歲，正值風格成熟而多產的時期。梅原氏自稱在一九三九至四三年往返北京六次，一次往往長達五、六個月，[159] 每日上午外出描寫古都風景建築，下午請歌女或妓女至其飯店爲模特兒供其速寫，晚上則逛館子和聽戲。郭氏常擔任嚮導和翻譯工作或飯局的陪客，同時也有機會觀察梅原作畫。[160] 梅原氏在北平期間，創造力達於巔峰狀態，他大量吸收中國傳統造型（包括建築、器物、傢俱等），都市規劃以及人物服飾舉止等入其畫面，並大膽地淡釋鮮亮的油彩以塗抹於紙上，甚至加上墨色，從平面裝飾手法中，取得活潑曠達不拘的生命感。這些特色頗能啓發郭氏揉合中西畫風的想法，也自行研究出在宣紙上作油畫的技法。（圖版18）

現實生活上，郭氏在日據北平教書，很難抒展其耿直爲人的理想，一九四〇年左右被日人排擠臺北平藝專，轉任規模較小的京華藝專[161] 生活上往往陷入拮据的困境。[162] 不過，困難的環境迫使他更加勤奮創作，組織畫會，定期展覽。[163] 他大量吸收中國册頁山水中以簡馭繁的構圖，落筆帶有書法自由揮灑的姿態，色彩清純強烈。如此擷取文人畫逸筆草草的精神入油彩畫的作法，奠定了他回台後（一九四七）獨樹一幟的畫風。

---

158 梅原出生於京都的悉皆屋（染繡布店），對日本傳統圖樣及色彩瞭解深刻。十五歲隨淺井忠習畫，二十歲渡法，直接師事後期印象派大師雷諾瓦。二科會(1914)及國畫創作協會(1925)會員。參見《梅原龍三郎遺作展》東京國立近代美術館，1988。

159 實際在北京時間如下：一九三九年八至九月；一九四〇年五至十月；一九四一年四至七月，九至十一月；一九四二年九月至四三年二月；一九四三年五月至十一月。參考《梅原龍三郎第三部—畫集北京》東京：求龍堂，1973，頁214-216。

160 見1939年梅原氏日記，同上註，頁157-190；郭氏爲模特兒翻譯事見頁188。

161 有關他在國立北平藝專不得不辭職之事，參見黃才郎，前引文，頁52；及張深切，《里程碑》，前引書，頁543-544。

162 參考朱婉華，《柏川與我》。

163 據黃才郎，前引文，頁51；並見劍鍔〈參觀郭柏川先生畫展後〉《中國文藝》2.6(1940.8.1)，頁33。

5. 張秋海等

張秋海及陳承潘等都是東美校畢業後，滯日多年，才到淪陷後的中國，然而他們的生平資料既不多，現存的作品也極少，且與臺灣畫壇的關係也非常有限，故只能簡單交待。

張秋海(1898-1988)曾受過長時間的學院派訓練，包括東京高等師範圖畫手工科，東美校油畫科及研究科，前後共十二年。[164] 他參加四次臺展(1927-1930)，以及七星畫壇(1926-1928)與赤島社展(1929-1931)，一次帝展(1930)，也曾經爲林獻堂夫婦製作肖像(1931)。[165] 但是有一段時間他似乎並無意成爲專業畫家，逐漸消失於畫壇。一九三八年前往大陸從商，三九年起在北平師範大學任教素描和工藝至戰爭結束爲止。從謝理法所收集到張氏三幅五〇年代至六〇年代初的作品黑白照看來，寫實的技法相當紮實，其中兩幅人物（老人、木匠）刻畫人物肅穆的表情，尤其將工匠勞動者的形象神聖化，明顯受到社會寫實主義的影響。

陳承潘的資料更爲缺乏，目前所知仍不超過王白淵早年所述。[166] 他畢業於東美校圖畫師範科(1930)，在學期間曾回士林家鄉，組織西畫青年舉行聯展，[167] 並且是七星畫壇與赤島社會員。但臺展僅參加首回。後任教沖繩縣立第三中學校校諭，擔任圖畫、習字、音樂、作業諸科。[168] 自此便以教書爲主，繪畫爲次。一九三七年上海淪陷後，便轉赴上海、北平等地日本學校任教，光復後回臺北曾開過一次個展，但以教育界服務爲主，與美術界逐漸脫節。

164　謝理法《出土人物誌》，前引書，頁122-131。
165　《台灣新民報》1931.12.5。
166　王白淵〈台灣美術運動史〉，前引文，頁20。
167　《臺日報》1929.3.24。
168　《臺日報》1932.1.15。

四・4　航向巴黎

留日畫家進一步前往巴黎研習的共有四位：陳清汾(1910-1987)、顏水龍（1903生）、楊三郎（1907生）與劉啓祥（1910生）。他們之中除了顏氏家境較清寒外，都來自優裕家庭，而且在十四、五歲左右便赴日求學。作爲文化的先驅，他們的確具有冒險犯難的精神，然而他們抵達歐洲時，巴黎的國際舞台盛況已不復從前，愈到後來，巴黎和臺灣之間通訊、匯款更加困難，故停留時間均不算太長。但四位都交出入選巴黎秋季沙龍作爲成績，除了陳清汾外，他們也都帶回臨摹名作的成果，以供島內同好參考，倍受島內青年的敬仰。[169]

除了陳清汾時間較短外，其餘三位都先長期在日本求學，習畫達七年至九年不等，再轉往歐洲繼續學習，而陳氏則由其日本業師同船攜往巴黎安頓、照顧。一次大戰後，巴黎已成爲世界藝術之都，吸引許多外國藝者群聚於此，形成所謂巴黎畫派，日本的青年畫家自然也希望能躋升此國際舞台。二〇年代末期，許多青年日本畫家留歐歸來，在東京掀起前衛畫派的浪潮，包括野獸派、立體派、表現主義與超現實主義等，成爲時代的先驅。這四位便是受此風氣所驅使，追隨他們的老師輩乃至於同輩的足跡，前往巴黎等地觀摹，吸收世界藝壇的傳統與新潮，以啓發自我的創作。其中，顏水龍與劉啓祥從巴黎回來後，仍暫時留居日本發展。後來顏氏爲了實踐他對臺灣美術工藝的理想而先行歸來，劉氏則至戰後才返台。另外兩位，雖然定居臺灣，但都與日本畫壇保持密切關係。總之，這四位畫家的發展或多或少反映了當時日本畫壇的背景，爲了瞭解他們以及其他同時在日本，未赴歐洲的臺灣美術學生，必需簡略地介紹日本畫壇在大正末年至昭和初期的變化。

一般學者認爲一九二三年九月的關東大地震結束了大正時期標榜的民主自由理想氣氛，此大災變引發了許多政治、社會問題，產生強烈的危機感。[170] 另一

169　林育淳〈進入世界藝壇的先驅—日據時期留法畫家研究〉，臺大歷史研究所，藝術史組，碩士論文，1991。

170　有關日本昭和時期美術主要參考富山秀男〈近代洋畫の展開〉《原色現代日本の

方面，從巴黎陸續回來的美術家帶回來許多新潮畫派，包括野獸派、立體派、超寫實主義等，同時在社會主義思想的影響下，普羅美術運動也風起雲湧。原來，自從一九一九年，一次大戰結束後，歐洲經濟不景氣，相對地日本經濟蓬勃發展，故而留學或旅遊人數大增，在一九二〇年代，每年美術留歐學生總在一百五十人到兩百人之間，他們主要聚集在巴黎，享受自由創作的異國生活。他們已不再像明治時期黑田清輝及其學生，拜在學院派大師門下學習，而是自由自在地租下畫室，遊走於美術館與畫廊，甚至於登門拜訪心儀的大師，請他們指點其個人作品，下文將提到的四位臺灣美術學生也大致渡過相同的生活。其中，顏水龍所加入的大茅屋工作房 (La Grande Chaumiére) 就是個聘請了模特兒，共同創作、研究，卻沒有固定指導老師的畫室，學生的進出非常自由。如同梅原龍三郎曾去拜訪雷諾瓦 (Pierre-Auguste Renoir 1841-1919)，顏氏也利用巧遇的機會，請梵唐元 (Kees Van Dogen 1877-1968) 指導其畫作。因此，這些日本留學生與巴黎當代大師的距離拉近了，他們也自由參加團體展，如最富有國際色彩的秋季沙龍，幾乎是每位畫家練習的舞台。如藤田嗣治 (1886-1968) 則在長期滯法期間成爲巴黎畫派的主角之一。這樣的局面一直維持到一九三二年世界經濟大恐慌，日幣大貶值，才使留學生不得不歸國，西行的人潮自此衰落。

留歐畫家帶回來日本的新畫風，主要以一九二六年成立的一九三〇年協會爲代表，此會至一九三〇年由獨立美術協會所取代。這批畫家原來主要是二科會的會員、會友等關係人物，故也可以說是從二科會分裂出來的前衛畫家。另有造型美術家協會（一九二八成立）鼓吹普羅大衆美術，至一九三二年被軍方勢力鎮壓而解散。但是，相對於這些由巴黎帶來的新畫風，日本的中堅派畫家也開始深刻地反省個人主義的 (individualistic) 畫風以及民族性格表現的問題。其主導人物爲安井曾太郎 (1888-1955)、梅原龍三郎與須田國太郎 (1891-1961) 等。安井是二科會的靈魂人物，與梅原同出於京都淺井忠的門下。梅原雖然也曾加入二科會、春陽會及一九三〇年協會等團體，但主要爲國畫創作協會（一九二五）的領導人

美術》，東京：小學館 1979，頁 122-194；《昭和の美術》1,2，東京：每日新聞，1990。

物。此兩人都深習後期印象派及野獸派畫風，但安井留學巴黎時(1907-1914)先經過官立學院派訓練，師事歷史畫家Jean-Paul Laurens (1838-1921)，此人與Collin（黑田清輝老師）爲同門師兄弟。安井留學後半期才自由研究，此時對米勒（Jean-François, Millet 1642-79），畢加索(Pablo Picasso 1881-1973)及塞尙(Paul Cézanne 1839-1906)，尤其後者的心得頗多。回國經過重新摸索後，逐漸將寫實主義的作風加以變形，自由取捨，取得清爽堅實的日本風格，結構穩健，但造型鮮明，個性突出。梅原則於旅歐時受雷諾瓦啓發最多，重裝飾性平面空間，以直覺方式表現華麗灑脫的造型。此外，主辦官展的帝國美術院畫風在進入昭和年代後，活力漸衰，以表現穩健、客觀寫實爲主。其中較值得注意的是藤島武二(1867-1943)以印象抒情的寫實表現所作一系列日出，以及東方女性的古典裝飾美。他的色彩及造型往往能激發他的學生，如顏水龍的想像力。

簡言之，昭和時期的美術有兩大勢力，一爲多采多姿的前衛美術，二爲個人主義的，揉和東西方美學觀點的新寫實表現手法。毫無疑問，此時的美術界較前期更有自信，不但能掌握巴黎前衛美術的發展，也能銜接日本原有的藝術傳統美，重新創作當代日本的洋畫風格。若拿這四位畫家與早期留日學生黃土水，或約略同期的陳澄波相比，他們到日本的年紀較小，經濟優裕。顏水龍雖然後半段以工讀方式完成，卻毫無家累，只須要養活自己便成。他們四位都沒有受制於學院派的帝展，不以入選帝展證明自己的能力，比較不受社會成就感的壓力，其學藝的態度自在而游刃有餘。比較前輩，他們的日文教育完整，每個人都深受西洋文明的薰習。楊三郎與陳清汾來自臺北大都會的中產商人背景，劉啓祥與顏水龍來自相同的農村背景，但前者爲鄉紳大地主家庭，後者爲小康的糖廠主。雖然表現各有千秋，他們的舉止都像教養良好的紳士畫家。除了陳清汾後來棄藝從商，其餘三位在臺灣的畫壇都樹立相當風範，值得注意。

1. 陳清汾

四人中最早赴法的陳清汾，日後卻成爲最早離開畫壇者。陳氏係臺北大稻

埕茶商陳天來第四子，一九二五年自太平公學校畢業後，先至京都，入學於關西美術學校，後因府評議員李延禧（李春生之孫）的介紹，入有島生馬(1882-1974)門下。[171] 有島生馬畢業東京外國語學校，師事藤島武二。他出身名家，與兄有島武郎，弟里見弴同爲白樺社同人，並且在其雜誌《白樺》介紹塞尙風格，引起畫壇注目。有島氏又是二科會創立會員(1914)，帝國美術院會員(1935)與一水會創會員(1936)，影響力不可謂不大。

陳清汾於一九二八年二月先回臺北個展後，即隨有島生馬航向巴黎。他租下光線良好的畫室，雖然不懂法語，但並不妨礙他四處觀光寫生，享受藝術之都的自在生活。有島氏協助陳清汾安頓於巴黎，指導其畫作，並鼓勵其發表。是以，陳氏在法期間，以「悲秋」(1928)，「パンテオン景」入選法國秋季沙龍；另外自一九二八年起，連續九年入選二科會，[172] 聲名大噪。

陳氏以其來自臺北大商家的背景，頗能發揮交際手腕，故而與日本名畫家建立良好的交情成爲他藝途上的特色。一九三一年七月陳氏自法返臺時，在日本邀請擬赴臺灣擔任展覽會審查的小澤秋成與他同行，同時出席他的父親在大稻埕江山樓爲他所舉辦的洗塵宴，參加者包括「臺北市內本島人紳商有志及郡部茶業關

171　《臺日報》1928.11.6，及張星健，前引文，《臺灣文藝》2.8 & 9(1935.8)，頁76。陳清汾曾短期在東京之日本美術學校受教於有島生馬。

172　陳清汾入選二科會目錄如下：

1928	15回	凱旋門
		河畔の柳
1929	16回	公園の一隅
1930	17回	春朝の光
1931	18回	巴里の屋根
		ソコー・フロアドボー
1932	19回	臺北の裏町
		草山林道
		野菜の靜物
1933	20回	榕園
1934	21回	第二の榕園
		裏の大稻埕
1935	22回	南方の花園
1936	23回	初夏の庭

係者，凡二百名。」[173] 次年一月在臺北舊督府衙門（今中山堂位置）舉行歐遊個展，其師有島生馬及和田三造(1883-1977)均到場捧場。[174] 有島、和田及小澤都曾任臺展或府展的審查員，與臺灣畫壇有相當淵源。[175]

陳氏首開風氣，留學法國研習藝術，故頗受時人重視。畫風上受有島生馬影響，近於後期印象派，能輕鬆自然地呈現風景的趣味或氣氛，也相當受人歡迎，如一九三四年的「空のない風景」。（圖版19）可惜，他龐大的家庭事業逐漸剝取他的時間和精力。雖然在大戰結束前，他仍然每年定期參加官方展和臺陽展，但是創作終於成爲他的「趣味」（嗜好）而不是事業。故而，他對當時臺灣畫壇的影響並不顯著。

2. 顏水龍

顏水龍一九〇三年出生於臺南縣下營紅厝村，家中務農並兼營舊式製糖。六歲時父親去世，隔年母親亦亡，十二歲時撫養他的祖母又去世，到十三歲時姊姊出嫁，他成了獨立奮鬥的孤兒。公學校畢業後，入臺南州教員養成所，一九一八畢業，回下營公學校服務。後來，同校訓導澤田武雄（一九一九臺北國語學校畢業，石川欽一郎學生）邀其同住，又共同外出寫生，因而鼓勵他前往日本深造，發展其美術的興趣與天份。[176]

一九二〇年九月顏氏抵東京，插班私立正則中學夜間部三年級，次年並考入日本美術學校。中學畢業後，一九二二年入東美校西畫科。這時最主要影響他的兩位老師是藤島武二及岡田三郎助。顏氏在日求學前三、四年仍可依靠家鄉的田產，但後半段則以半工半讀方式完成，其打工範圍包括全靠勞力的送報、送牛

173 《臺日報》1932.1.15及1.18。

174 《臺日報》1931.10.22。此外，有關江山樓的介紹參考《自立晚報》1989.1.13。

175 此三位日本畫家至臺擔任審查員的時間分別爲，和田三造：臺展5,6回，府展4回(1931.32及41)；小澤秋成：臺展5,6,7(1931-33)；有島生馬：府展2回(1939)。

176 莊伯和〈鄉土藝術的推動者—顏水龍〉《雄獅美術》1979.3，頁6-44；雷田，〈孤獨而堅強的顏水龍〉《藝術家》1975.12，頁87-95；莊伯和〈爲鄉土奉獻心血的藝術—顏水龍〉《雄獅美術》1985.2，頁99-101。並顏水龍先生採訪稿，1988.6.10。

乳，以及略須技巧的刻印，畫廣告。如此現實的生活考驗，使他日後更關心美術工藝的實用價值。自西畫科畢業後，他回臺灣也找不到工作，只好再回學校，進入研究科。

兩年後，顏氏再度面臨求職不易的痛苦，他甚至起念想到偏遠山地擔任警察工作。如何不拘形式，盡一己微薄力量付諸社會大衆是他所關心的問題，這已經超過了藝術家的專業，而是出於人本主義的實踐性要求。不過，他的希望並沒有實現，更多的人勸他繼續前往巴黎學習。至今，顏氏仍可以如數家珍地回憶那些人士，主要是中部地區的士紳、實業家及師長，如何出錢出力，並且訂購他赴歐前的個展(1929.4)作品，終於湊足三千圓的旅費。

顏水龍爲了節省旅費，取道橫跨歐亞大陸的西伯利亞國際鐵路，剛抵巴黎時寄回一封信給東美校的老師，可幫助我們了解當時臺灣留法學生適應法國的實際狀況：[177]

〈在佛顏水龍致田邊至(1886-1968)助教授信〉

分別後，托您的福，二十八日平安抵達巴黎。最高興的是在柏林突然與和田（季雄，在東美校任美術史課）先生（老師）會面。同時也遇見學建築的大澤，同級的小堀等兩三人，讓我信心百倍。從柏林再獨行到巴黎。荻野君及中西君到車站來迎接我。

我們拿著大使館的介紹狀直奔サツマ日本學生會館（日本基金會所建），安頓下來。預定近日再找便宜的工作室便搬家自炊。明天起到法語學校上課。在柏林的博物館頗受到刺激。不知爲何突然有停筆的想法。因爲看了リユベレス（待查）、提香（T. Titian 約 1488-1576，義・人物畫家）、德拉克洛瓦（F.V.E Delacroix 1798-1863，法・人物畫家）等傑出的作品。也在國家畫廊看了近代畫家如梵谷、莫內、雷諾爾、塞尙等作品。希望也在巴黎的博物館內繼續參觀。……

顏氏在東京就讀研究所時，夜間補習法語，故抵達巴黎後再繼續惡補，便可

177　〈海外消息〉東京美術學校《校友會月報》29.5(1930.11)，頁 176 。感謝鶴田武良先生提供此資料，又曾就此譯稿請教顏水龍先生若干問題。

以應付日常所需。除了在博物館學習外，他選擇進入美術學校受正規練習。他先在大茅屋工作室加強素描訓練、油畫技法，再入由勒渾 (Fernand Léger 1881-1955) 與馬尙 (Jean Marchand 1882-1941) 主持的現代藝術學院 (Academie Art Moderne)。最後一年，因勞累過度生病，至坎城休養時，巧遇心儀已久的肖像畫家梵唐元，[178] 遂隨之習畫，研究人物造型以及平塗色彩穩定而絢麗的效果。梵唐元的畫在日本頗受歡迎，雖然他以都會生活中的時髦婦女甚至於風月場所女子爲題材，與顏水龍的趣味終究不同。但顏氏從他學得修長優雅的造型以及用色，其影響明顯可見於一九三三年第七回臺展的「K孃」。(圖版20)

此外，他也珍惜到羅浮宮 (Le Louvre) 學習的經驗。他曾臨摹安格爾 (J.A.D. Ingres 1780-1867) 裸女立像「泉」(La Source, 1820-56)。[179] 日本早期留學生大都有過在羅浮宮臨摹的經驗，一方面動手複製與原作同大小、同色質的作品是很好的學習方式，另方面可將複製作品帶回國供其他學生或社會大衆參考。此時顏氏對人物畫特別感興趣，並著重造型的美，用色變化細膩，對稱均衡。一九三一年巧逢「世界殖民地未開化民族生活作品展」，爲其樸素的幾何造型美感所折服，自此關心臺灣民衆及原住民的工藝及傳統美術。同年，他的一張以乞丐村小孩爲模特兒的少女坐像及一張風景畫「盧森堡公園」入選秋季沙龍。[180] 一九三二年初秋在馬賽港迎接了自臺灣來的楊三郎與劉啓祥後，十月啓程返日。次年開

---

178 陳炎鋒〈顏水龍與花都半個世紀的戀情〉《藝術家》1985.12 ，頁170-175。梵唐元出生荷蘭，一八九七移居巴黎，一九二九年歸化法籍，初期從印家派出發，一九〇六年加入野獸派團體，一九〇八年參加德國表現派展出。擅長裸女及時髦婦女肖像，以姿態悠雅，色彩絢麗見長，但因後期作風落於世俗品味而受批評。參考 *The Oxford Dictionary of Art,* Oxford Uni. Press, 1988, P.149 。

179 法國畫家安格爾，一七九六年起定居巴黎，專長爲肖像畫，屬新古典畫派，以書法性線條勾勒，造型姿態美妙。一八〇七年移居羅馬、佛羅倫士，一九二四年返巴黎，大受歡迎，開始爲羅浮宮作畫。其題材以貴婦肖像及浴女爲主，對人體肌膚或物體的表面光澤特別能表現出豐富的觸感及官能效果。*The Oxford Dictionary of Art,* op. cit., pp.251-252 。

180 林攀龍〈顏水龍氏の繪が巴里秋季沙龍に入選〉《臺灣新民報》1931.11.21。顏水龍〈舊地重遊〉《藝術家》1975.7，頁2-3 。

始受聘於大阪一間葡萄酒公司（斯毛克牙粉公司）作廣告海報，展現他在美術平面設計方面的才能。同年四月返臺個展於臺北教育會館。[181] 一九三四年，身在東京的顏氏，受聘返台任第八屆臺展審查員（因而引起另一場風波，將另文討論）。

除了巴黎秋季沙龍外，顏水龍並非每年固定參加臺展，在東京也僅參加由其東美校同學（一九二七年西畫科畢業班，包括名畫家小磯良平等）的上社展。可以說，他對於參加團體徵選展並不感興趣，這和同時期在臺的名畫家很不相同。而且，在他返臺以後，最關心的終究是原住民美術造型（圖版21），與民間美術工藝的實用、及社會實踐性，雖然他心目中理想的美術工藝學校終未實現，他的活動範圍經常是遠離其他畫家的。

3. 楊三郎

一九〇七年出生的楊三郎，在戰前以臺北大稻埕爲其主要活動地點，和陳清汾一樣擁有雄厚的財力和良好的經濟關係。祖父號稱爲碩儒，父親楊仲佐不但經營酒專賣事業且爲吟社辭宗，雅好園藝，秋節時在其永和家中舉行「偶園觀菊吟會」，日台士紳官員俱爲座上醉客。[182]

楊氏自小喜愛塗鴉，後見鹽月善吉一幅陳列在美術文具店的油畫，受感動而立志作畫家。[183] 一九二〇年自大稻埕公學校畢業，入廣末高等小學唸高等科兩年。畢業後(1922)，即向家中爭取赴日留學，未得允。他卻利用平日儲蓄及家中往返商業郵件集郵換得現款三十元，逕行赴日，不告而別。幸而家人接其電報後，轉而諒解，接濟其費用。

一九二二年楊氏先入京都美術工藝學校。此校的前身爲京都府畫學校，成立於一八八〇年，是日本最早的公立美術學校，但以日本畫爲重心，後來分成京都市立繪畫專門學校與京都市美術工藝學校。後者屬中等教育美工專科。楊氏發現不合其志趣，二四年轉入私立關西美術學院，隔年，陳清汾亦入此校。關西美術

181　《臺日報》1933.4.27。

182　《臺日報》1921.11.20。

183　楊三郎〈跑不完的路〉《臺北文物》3,4 (1954)，頁74。

學院最早爲西畫家淺井忠的私塾，原稱聖護院洋畫研究所，即當初安井曾太郎與梅原龍三郎同學之校，成立於一九〇三年，三年後擴大編制並改現名。楊氏主要老師爲黑田重太郎(1887-1970)及田中善之助(1889-1946)等京都派西畫家。

一九二六年八月楊氏曾回臺北個展於臺北博物館，他個人作品四十五件，加上十件兩位日本畫家的作品，日臺人士參觀者據說三日間共一千人，包括鹽月及石川等知名人士，頗受好評。[184] 一九二七年，他以哈爾濱寫生作「復活祭の頃」入選臺展第一回，並獲總督府收購後，一時肯定了自我努力的成就，家人也「歡慶若狂」，自此每年參展入選成爲其畫業的目標。一九二八年起陸續入選春陽展，[185] 一九二九年返台定居並成家。春陽會成立於一九二二年，由舊院展洋

---

184 《臺日報》1926.8.24。石川氏曾寫短批指出其優缺點，譯稿見林保堯譯，欽一廬，〈觀楊佐三郎君的個展〉，《藝術家》1992.5頁306。

185 楊三郎去法國以前入選春陽會記錄如下：

1928	第六回	「滿州風景」
1929	第七回	「村の入口」
1931	第九回	「福州郊外」
		「廈門風景」
1932	第十回	「教會堂」

之後的入選春陽會記錄亦整理如下：

1934	第十二回	「ルクサンブル公園にて」
		「朝の食卓」
		「バルテ氏別莊」
		「グラン・カナ—ル」
		「古城を望む」
		「秋のモンスリ」
		「ジブシ—の宿車」
		「サクレク—ル寺院」
1935	第十三回	「洋墓地の春」
	（會友推薦）	「臺灣婦人像」
		「新綠の庭」
		「ホテルの庭」
1936	第十四回	「夕暮の淡水河岸」
		「紅花城の夏」
1937	第十五回	「マカオにで」
	（會友）	「南方漁村」

畫部的小杉放菴、山本鼎等加上剛剛自歐洲第二次歸來的梅原龍三郎所組成，提倡藝術自由，不拘任何畫派的形式。但梅原於二五年退出，另組國畫創作協會。以在野畫派而言，春陽會到三〇年代出現低潮，其主流畫派有股東洋的文人趣味，希望發展臺日本式的油彩畫。[186]

楊三郎返台後，生活十分安定。上午在大稻埕幫忙家庭的菸酒專賣事業，下午便專心在三重埔的私人畫室作畫。他每年持續參加臺北的臺展和東京的春陽展，成績也頗爲可觀。但是一九三一年他突然落選臺展，對他的信心與地位打擊甚大，不得不下決心，負笈世界藝術之都巴黎，再度虛心學藝。一九三二年三月，他先在臺北舊廳舍舉行赴歐前個展，四月又移至臺中公會堂展出。五月舉行盛大歡送會，官民各界，包括鹽月桃甫均到場，楊氏抱著只許成功不許失敗的心志，激動落淚。[187]

一九三二年七月底，楊氏與劉啓祥同船抵達馬塞港，顏水龍趕來迎接。（圖版22）楊氏在歐洲待至次年春，到處旅行寫生，繪出兩百餘幅風景畫，並以「塞納河畔」入選三二年秋季沙龍。次年七月返抵臺北。一九三四年一月及二月在臺北及臺中舉行旅歐畫展。他當年的畫友知己顏水龍特別撰文評述，因其中談及旅歐生活及願望，可幫助我們理解留歐學生生活，並且涉及楊三郎個人作風的轉變，故將其部分翻譯如下：[188]

賀楊佐三郎君滯歐作品展　　顏水龍於臺中

		「セントラル寺院」
1938	第十六回	「郷村」
		「劍濤寺」
1939	第十七回	「夏の海邊」
		「秋容ちやん」
1940	第十八回	未詳
1941	第十九回	「森間初秋」
1942	第二十回	「風景」

186　島田康寬，〈昭和初年代の洋畫〉《昭和の美術》1，前引書，頁160。

187　個展消息見《臺灣新民報》1932.4.2；歡送會消息參見楊氏所提供剪報資料。

188　此亦楊三郎所提供剪報，未註明出處，但據查非《臺灣日日新報》，故推測爲《臺灣新民報》1933.2月初（撰文日期爲2月4日），配合台中展期（2月4日至5日）。

三郎君是我長久以來的知已，與他道別，出發到巴黎滿兩年之後，又在異地馬賽港迎接他，時值法國梧桐樹剛染黃之際。初秋之夜，暫宿波士多旅舍的一室，談話中不覺夜深竟至破曉。聽到家鄉的消息，與負笈而來三郎君的抱負，都讓我們彼此興奮不已。次晨坐進餐廳時，馬塞港的聖母院教堂依然籠照在濃霧中。

話題持續著，他所抱持的偉大願望，如燃燒般的熱情來自何方呢？是他對創作的執著，以及來自社會的強烈刺激吧！他擔心無法長居歐洲，焦慮的面容，自從馬塞港別後，時常浮現腦海。

觀三郎君這次展出的許多佳作，便可以明白他確曾以破斧沉舟的決心創作。一改往昔顯得枯澀晦暗的畫風，他發展出明亮而新鮮的色彩，況且他對繪畫的認知改變，質感與量感變得更加嚴謹，使畫風進步許多，這才是最大的收穫吧！

其作品的進步顯然是劃時代的，他吸收柯洛（J.B.C. Corot 1796-1895），庫貝特 (Gustave Courbet 1819-1877) 與尤特里羅 (Maurice Utrillo 1883-1955) [189] 的手法，在自己的畫面上創造出自己的作風，可以說是三郎君的聰明表現吧！

柯洛曾說：「首先要學形，其次爲調子。我認爲此二者對藝術而言，便是最認眞的基礎所在。色彩與最後的完成法能賦予作品魅力。」從此點便可以看出三郎從柯洛學得多少，事實上不僅是技法，內容上也受到後者極大的影響。

從庫貝所接受的影響是運用調色板以及畫刀的小技巧，在草率不在意的姿

189 柯洛，Jean Baptiste Camille Corot, 是法國自然風景畫家，學自古典傳統，經常外出取景素描後再回到工作室重新構圖，賦予個人的詩意，但不造作的自然景觀。庫貝爾，Gustave Courbet, 是獨行特立的法國畫家，畫題廣泛，手法寫實，並且善用調色刀處理畫面，但有時顯得粗率，對十九世紀畫家影響極大。尤持里羅，Maurice Utrillio, 法國畫家，以城鎭街道爲要題材，早期 (1909-1914) 也是重要期作品，因其用色又稱白色時期，色調細緻能表現出都市生活的寂寥與空虛感。參見 *The Oxford Dictionary of Art,* op. cit., pp119-120; 122-123; 509.

勢下，偶然出現的色斑一一可辨，色調卻渾然天成。在三郎君的作品中可以看到吸收此方法的痕跡。至於德安(André Derain 1880-1954) [190] 或尤特里羅，不論在技巧上或內涵都多所學習。

我所喜愛的幾件作品敘述如下：（省略）

另陳列一件模寫柯洛的作品，可謂對島內（臺灣）的美術家貢獻頗多。在沒有（美術）歷史的島上，畫家們常橫遭自島外傳來多種多樣不規則的潮流所影響，既缺乏明確的教學目標，優秀的畫家也不來（臺灣），旅行到台來賺錢的畫家也不一定拿出最好的作品，往往是旅行期間的創作或幾年來積存在畫室角落的作品湊在一起，拿了名望人士的介紹信，便到此地展覽，然而這些作品不過是用來愚弄誤導島民的眼光，全無良心的作品，對島內畫家迫切的渴望而言，毫無價值。

非常感謝三郎君認眞研究後能（在模畫中）再度展現十八世紀繪畫的風貌，啓發我們的想像。到歐洲去的畫家，如果都能模寫幾幅泰西名畫並帶回來，只消持續幾年便可以構成一個小型美術館。美術館的需要，不必在此重覆說明，三郎君實際上已漂亮地完成他的任務，令人歡喜。在短短滯歐期間，能夠吸收傑出名作的刺激，而且在不安定的生活中仍得盡力研究，我自己也曾深知其中的辛酸。然而，若能逐一地理解，當地（巴黎等地）畫家們面對作品的態度，及其生活或歷史所殘留下來的傑作，是如何開拓出來的，對我們島內將來的創作便是最大的收獲吧！

—— 終 ——　　（二月四日記）

楊三郎所摹柯洛作品爲「田舍娘」。[191] 讀顏水龍的這段評論，不難想像，他們曾共享留學日本與巴黎的經驗，互相鼓勵慰勉，惺惺相惜的濃厚感情。顏氏同時也批評臺灣畫壇的現況與理想相去甚遠，沒有美術館不說，自日本來臺展出

190　德安 André Derain，是法國畫家兼雕刻家，他是野獸派(fauvism)的開創者之一，也追隨立體派（Cubism）作風，但一九二〇年以後，作風趨於保守。（同前註，p.141）。

191　《臺灣新民報》1934.1.19。

的作品也良莠不齊，造成臺灣畫家學習上的困難。

楊三郎在巴黎期間顯然對塞納河畔街景和歐洲鄉村最感著迷，而印象派風格給他最大的啓示爲構圖力求清晰簡單，色調明朗，肌理則細膩柔和（圖版 23）。楊氏返台後不久，便號召其他同輩臺灣畫家組成台陽美協（1934），此在野派團體展至今仍持續其生命，不容忽視。

4. 劉啓祥

劉啓祥於一九一〇年出生於臺南州新營郡查畝營（後改名柳營），先祖隨鄭成功遷臺，號稱臺南縣第一世家。[192] 其先祖多以科名出仕，祖、父俱爲地方鄉紳，父親爲當地區長，熱心地方公益及文教工作。劉氏幼時家教嚴格，除正式的公學校教育外，並聘請漢儒教導詩書及應對禮儀。同時，家族中很早便有兄長留學日本，帶回現代西洋文明的氣息，故有機會在鄉間寧靜安樂的成長環境中，自然地接觸西洋音樂及美術。一位日本的畫師便曾被招聘至其家中半個月，爲其父親畫肖像。其二姐夫陳端明，畢業於明治大學政治科，又入上智大學文科，也參與文化協會活動，曾於一九二六年自日本帶回三、四百件東西洋畫及雕刻，並由教育會協助，在臺北博物館展出，轟動一時。[193] 這些或可以幫助我們了解，劉氏出身背景中，文化基礎及資源都異常雄厚。劉氏十三歲喪父，歷經分產的糾紛，令他發奮力求獨立自主。次年九月抵東京，入青山學院中學部，此係教會學校，注重人文學科，學風自由。因經濟寬裕，他在課餘之際全力發展自己喜愛的小提琴與繪畫課程。在新營就讀公學校時，圖畫老師陳庚金[194] 早已稱讚過他的美術才能。而青山學院曾留學法國的美術老師，傳授他繪畫的基本知識與素描技法，使他愈發感興趣，課餘便入川端畫學校進修。他也常到美術館參觀，特別心

192 劉耿一，曾雅雲筆錄〈劉啓祥七十自敘〉《藝術家》1980.5 ，頁 39-65；胡龍寶，吳新榮《臺南縣志稿》8，人物志，鄉紳〈劉日純列傳〉，頁 93-94。

193 《臺日報》1926.7.3。

194 陳庚金（1916 年畢業公學師範部乙科），應爲石川欽一郎在臺北國語學校第一期 (1907-1916) 學生，也曾入選臺展第一回 (1927)。

儀二科會團體展畫風，一九二八年中學畢業後，遂選擇進入與此畫會關係密切的文化學院大學部深造。

二科會係大正時期最主要的在野畫派團體，因反對一九一四年文展（即後來的帝展）而成立，主要成員有梅原氏與安井氏等。其中石井柏亭（1882-1958）[195]、有島生馬、山下新太郎(1881-1966)[196]等於一九二一年參與由當時聞名的文學家、評論家共同合作成立的文化學院，先爲中學部，再增設大學部(1925)，分爲本科（文學）與美術科，著重人文自由思潮及個性的發展。[197]在學期間，劉啓祥便入選二科會展，直至戰爭結束前，他都持續參加此會，並成爲會友。[198]這時在文化學院美術部還有來自嘉義東石郡的侯福侗，兩人交情甚篤。一九三一年劉氏入選第五回臺展的「持曼陀林的青年」圖中，著西服彈琴的男子便是侯福侗，後者可惜除了曾在一九三二年五月返嘉義個展外，在畫壇上幾無其他消息。[199]

195　石井柏亭，東京出生，父爲日本畫家，太平洋畫會，パン會，二科會及一水會會員，一九三五年成爲帝國美術院會員，參與《方寸》等美術雜誌編輯，介紹西洋美術，美術教育貢獻頗多。

196　山下新太郎，東京出生，東美校西洋畫科選科畢。兩次赴歐(1905-10; 1931-32)，二科會及一水會會員，一九三五年成爲帝國美術院會員。

197　加藤百合，《大正の夢の設計家》（東京：朝日新聞，1990）；林育淳，前引文，頁30。

198　劉啓祥入選二科會展，整理如下：

1930	第十七回	臺南風景	
1936	第二十三回	モンマルトル窗	
1937	第二十四回	肉店	
1938	第二十五回	肉店	
		坐婦	
1939	第二十六回	畫室	
		肉店	
1940	第二十七回	畫室	
1943	第三十回	野良	二科賞
		收獲	會友

199　侯福侗的簡介見其個展報導，《臺日報》1932.5.14。

一九三二年畢業後，劉啓祥返臺北，在臺灣日日新報社個展。一月有島生馬正好在台，先爲陳清汾滯歐展捧場後，再爲劉啓祥的赴歐展捧場。[200] 同年六月劉氏與楊三郎同船赴歐，並由顏水龍在馬賽港接船。劉氏與顏氏同爲臺南人，並在東京都經過中學和美術大學的背景，感情想必相當密切，雖未保存共同活動的文字記錄，卻可見於當時在馬賽港的合照。（圖版22）

此外，一則從巴黎寄回臺北的特別報導中，述及劉啓祥與楊三郎初抵巴黎的生活實況，摘錄數語以見其側影：[201]

> 巴黎大學鎮上的日本學生館，曾住著兩位臺灣畫家。其中一人是臺北的楊佐三郎，另一人是臺南的劉啓祥，是昨（應爲「今」）年七月一塊抵達巴黎的吧！還不太習慣外國的樣子，從他們談話的細微處也可以感覺出來。楊君出身京都關西美術學院，劉君自東京文化學院畢業。兩位都是充滿希望的青年。略胖而快活，滔滔不絕的楊君；與瘦削而沈默，隨時都像在沈思中的劉君，對照之下非常有趣。永遠精神飽滿的楊君出門後，劉君獨自留在學生館的沙龍，啜著紅茶，姿影有些落寞。這是他們剛到巴黎兩三個月內，心情奇妙不安的時刻……。

在劉啓祥赴歐前，有島生馬特地爲他介紹海老原喜之助(1904-70)，讓劉氏帶了兄長有島武郎的作品去拜訪他。海老原曾師事有島，中學畢業後，十九歲便前往巴黎(1923-1934)，主要在蒙帕那斯區，從前輩畫家藤田嗣治(1886-1968)遊。海老原爲人灑脫眞誠，他的造型單純而富想像，色調柔和清澈，宛如吟詠詩歌。海老原與他建立亦師亦友關係，倍加照顧關懷。劉啓祥在日本學生會館住一段時間後，便搬往蒙帕那斯區，租下畫室，請模特兒寫生，並四處觀賞風景古蹟以及美術館，過著愜意的藝術家生活。此外，較年長的海老奈畫家，亦長住法國，曾幾次陪同梅原龍三郎拜訪雷諾瓦（1907年），也時常照顧劉氏，相偕外

---

200 《臺日報》1932.1.16。

201 此簡報係由楊三郎提供剪報影印，但無日期，僅註明「臺日」推測爲《臺灣日日新報》，但一時仍無法證實。又譯文曾參考林保堯先生初譯稿，而與之略有出入，林譯稿即將出版於〈臺灣美術的澱積者〉《臺灣美術全集7 楊三郎》臺北：藝術家，預定1993出版。

出，參觀美術展覽，也曾指導他臨摹雷諾瓦晚期作品「浴女」時如何使用紅色的技巧。海老奈雖不如海老原喜之助的顯赫有名，卻都是旅歐期間誠懇相待的難得長輩。

在法期間，劉氏廣泛地從博物館中的名家鉅作學習，專心臨摹以獲得繪畫的要訣。此時他特別喜愛人物畫，彷彿借著觀摹畫中人物的表現以接近大師創作的精神內涵。他曾長時間在羅浮宮等摹得馬奈 (Édouard Manet 1832-83) 的鉅作「奧林匹亞」(Olympia 1863) 與「吹笛少年」(Le Fifre, 1866)，（圖版 24 ）接著又摹塞尙的賭牌 (The Card Players 1890-1892)，柯洛的「風景」與雷諾瓦的「浴女」(Baignenses 1919)，（圖版 25 ）以攜返日、臺。他自稱一九三三年入選秋季沙龍的少女坐像「紅衣」（圖版 26 ）深受塞尙的影響。的確，劉氏的老師有島生馬早有「塞尙通」之稱，故他對塞尙畫面空間結構的自然餘裕而兼備穩定莊重的作風應早已熟悉，面對作品一再揣摩，當更能得心應手。紅衣中的少女柔軟而富重量感的身軀坐滿畫幅三分之二，落落大方的姿勢便是受塞尙影響而來，但是背景的處理仍有些猶豫不定的表現。

劉氏攜回日、臺的除了繪作之外，還有一把小提琴，這是他在巴黎所聘請的女教師所贈，紀念他們共同相處的一段愉快時光。劉氏在歐洲三年多，足跡遍及英、荷、比、義等地，他並不急於寫生，而是儘量觀察、吸收入他的腦海中成爲日後創作的資源。一九三五年，時局愈不景氣，從臺南輾轉匯款至巴黎也成爲困難之事，劉氏終於啓程返台，同年十月下旬以「ひぢつく女」（圖版 27 ）入選臺展九回，從目前僅存黑白照片看來，這幅半裸女坐像的構圖較兩年前更簡潔有力，背景明亮，小茶几的立體空間適當地補助略爲傾側的女像，近於正視的眼神安詳而柔和，已經出現他後來人物表情的特色。身軀如同前幅，有偉然巨像的莊重感，裸露的肌膚更飽滿細緻，卻保留一片純潔無邪的感覺。劉啓祥的自我面貌雖在此約略可見，但眞正重要作品卻要等到回東京後，在戰爭期間慢慢蘊釀而成，將另文討論。

小　結

本文共分三章：第一章討論美術與現代文化發展的關係。發現美術在臺灣的傳統的墾荒移民社會中，原來的地位並非重要，此與文化教育未普及於社會有密切的關係。日本總督府在臺灣的早期文化建設也相當有限，中、高級教育均受壓抑，因此促使地主階級紛紛送子弟至日本等地留學，他們回饋鄉老的方式便是推動政治文化啓蒙運動。在二〇年代的文化協會運動中，美術並不扮演重要角色。[202] 也可以說美術的登上全島舞台要等到一九二七年的官方展覽之後。民間政治文化的推動力量，文化協會運動被壓抑消失後，文學運動興起並擴大爲全島動員的文藝活動。一九三四年至三六年，美術也被吸收入文藝聯盟的活動中，因而較能擺脫官方美術的陰影，與民間文化活動結合。可惜，文藝聯盟的成員也因爲大衆性與民族性之間立場的分岐宣告分裂，加上中日戰爭前夕的戒嚴氣氛，此文化活動也迅即終結。

第二章檢討島內美術教育，分爲正式初級和師範教育體系下的美術課程。這些課程非常有限，實在目的不在訓練專業人材，卻因爲配合官辦展覽會而發揮極大的影響。另方面，薄弱的民間美術傳統面臨時代鉅變的考驗，產生了如何發奮圖強以沿續發展的問題。

第三章爲留學生的島外美術學習及創作生涯。雖然早期部分留學生爲總督府的公費生，但也都是由學生主動申請爭取得來的。大環境影響或使他們奮力爭取展覽會上的成績，揚名家鄉；或使他們爲了進修遠赴異地，甚而流浪以終，有家不歸。這些例子不僅限於美術留學生，也應該視爲臺灣學生學習、實踐現代社會文明的經驗。

當我們深入地瞭解美術留學生的早期活動時，發現以黃土水爲首，早在一九二〇年已發表了「余爲臺灣人因思欲發表臺灣獨特之藝術」這樣信心十足的臺灣

202　文化協會公開舉辦活動中並無美術展覽。陳澄波、陳植棋及郭柏川等雖曾參與文協，但並非核心人物。又前述新營人陳端明也曾加入文協，並且他個人從日本帶回美術作品三、四百件舉行臺北、臺中巡迴展，然而此活動卻由臺灣教育會主辦。

民族意識，就政治理念上固然與新民會吻合，就藝術創作的實踐上而言卻早於新文學運動。因爲這年他入選帝展的「蕃童」就是臺灣原住民生活的描述，而臺灣的新文學運動之父賴和的成名作〈一桿稱仔〉則遲了五年。因此進一步可申論爲兩方面的意義：一、臺灣的新美術創作運動早於文學運動；二、黃土水堪稱臺灣的現代美術之父。

就第一點而言，臺灣現代美術啓蒙藉由日本的管道，先驅者因此而接觸西方與日本的現代文明，反省臺灣文化體質，萌生迎頭趕上的強烈慾望。求知慾與理想是這一代先驅者共通的特色。然而，反過來說，如同黃土水所指，臺灣當時一般人並無法與之共鳴，藝術贊助者或市場的風氣也未形成，他們創作路途之艱辛非今日所能想像。

第一章所談的一九二〇年代文化協會運動企圖以留學生帶動民間的政治、文化風氣，雖然發揮相當影響卻不能持久發展。三〇年代繼之而起的文學運動才與美術創作者結合，成爲文藝聯盟推動一時風潮。美術家所追求的臺灣特色，才能脫離其畫室而與廣大的觀衆結合，究竟這些美術留學生如何摸索出自我與地方的風格？在他們爭相前往日本官方的權威美術機構，東京美術學校就讀，畢業後（或甚至於畢業前）又以參加官方展覽爲主要創作目標，風氣所趨，難免造成相信權威，追隨東京帝展風格的局限性，這是美術史無法否認的特點。然而先驅者闖盪江湖，打拚天下的霸氣也是特色之一，他們個自的風格也值得詳細討論，無法一概而論。

在這樣複雜、坎坷的發展過程中，官方的強勢美術展覽無疑將更進一步刺激現代文化的提昇，以及美術水準的提高。究竟具有風土與個人特色的美術風格如何發展？民間文化的自主、活潑的發展，如何與之和諧共存？詳細的分析將有待另撰專文繼續探討。

（初稿成於一九九一年九月，二稿一九九二年六月，三稿一九九二年九月。本文係行政院國科會專案輔助計劃「日據時期臺灣美術發展史」成果之一，感謝所有參與計劃人員，以及國科會與史語所臺灣史田野工作室之協助。）

（本文於民國八十一年十一月十九日通過刊登）

附錄　譯稿

說明：此篇長文如序文所言，係黃氏應《東洋》雜誌之三井氏所邀而作，時間在黃氏赴東京七年後，即一九二二年冬他搬至池袋區自己的工作室後，但何以遲至一九三五年黃氏逝世後才發表，理由未明。此文先闡明他作爲藝術家寧爲創作而死的立場，次則向日人介紹臺灣先天的優秀條件，再則反責諸己，悲嘆臺灣文化低落，精神生活不受重視，藝術的現況等於零。再鼓勵故鄉的年青人共同爲藝術上的「福爾摩沙時代」而努力。原文之序不分段，爲閱讀方便譯稿分成四段，又凡〔〕號內文爲筆者加註。

〈出生於臺灣〉　黃土水　《東洋》第三十八年第九號(1935.9)

序

世間的人往往批評藝術家爲怪人。我也是藝術家的一份子常常小心自己不要被人稱爲怪人，但還是時常被朋友提醒說，你是有些奇怪的人，不懂得與人交際。無可奈何的是雕刻是造形藝術中最困難的工作（同一程度的東西，日本畫要一天完成的話，油畫要一週，雕刻則要一個月左右）一件作品往往需要一、兩個月乃至五、六個月，稍微複雜的便得耗費一、二年乃至三、四年。比較少見的也有十數年，或者是終其一生僅完成一件作品。

昔稱人生七十古來稀，人類的壽命長不過七十左右，短暫的七十年後，此貴重的身體也得被淒涼地送往墓地，任由腐臭蛆蟲叢生。人的壽命其實很短；根本不到七十歲，實際上一般的情形人生五十很普遍，佛教也有五十年爲一輪迴的說法，可見人類的平均年齡連五十都不到。我自己不知道什麼時候會離開世間，假定人死也有命的話，我也已經過了一半以上的壽命了。殘餘的生命中究竟會完成什麼樣的作品呢？雕刻家的重要使命在於創造出優良的作品，使目前人類的生活更加美化。即使完成一件能達成此重大任務的作品，也不是容易的事。只要一想到這點，我就沒辦法像其他人一面抽著煙，一面逛街，飲酒聊天到半夜，寶貴的時間不能浪費。

如何才能把造像的姿態做好？如何能早些把石塊敲好？從早到晚只是考慮著彫刻的事，自然而然疏於人際往來。制作一尊五六尺的石像也幾乎要一年的時

間。從早到晚，手執鐵槌(hammer)，不知道有幾十萬次或幾千萬次那樣地拚命敲打著石材，萬一其中只要有一下敲到了一根手指頭，那可就不得了，所有的努力都泡湯了。即使努力的方向還正確，所需要費用如石材，運費及模特兒、石膏材料，工具及其他種種雜費也不是容易籌措的事。貧窮如我對此最爲恐慌。今日是黃金萬能的時代，雖然想做些優良的作品，沒有費用便一切免談。除了束手向冥冥上天嘆息外什麼也不成。萬一稍不留意，讓許多寶貴的時間以及莫大的費用都落空了，想到這裏，我便時時刻刻兢兢業業。故而每日專心從事彫刻，自然無暇與人交際。這也不僅只是我而已，一般而言，藝術家都是這樣。因此常聽得到，藝術家多半是怪人的批評。

我這藝術家的一份子，也成了怪人群中的一位。（東洋）協會的三井先生有一天光臨敝宅，並爲發展東亞文化的雜誌《東洋》，請我寫些有關藝術的感想。如同前述，我是每天只知握著鎚頭工作的人，提筆寫文章的事不能答應。但是工作室前仍堆積著雪，想到（三井先生）在寒天特意找到郊外此處，我實在無法斷然拒絕，最後遂接受他的請求。然而，不管東洋藝術或世界藝術，像那樣的大論題，實非我無知小子所能也。我只能就臺灣的事，我所常常思考的問題，簡單地敘述，希望能達成三井先生的要求。

我們美麗的島嶼

生在這個國家便愛這個國家，生於此土地便愛此土地，此乃人之常情。雖然說藝術無國境之別，在任何地方都可以創作，但終究還是懷念自己出生的土地。我們臺灣是美麗之島更令人懷念。然而，從未在臺灣住過的內地人（日本人）卻以爲臺灣是像火的地獄般燠熱的地方，惡疾流行，而且住了許多比猛獸更恐怖的生番。有許多人對於從這樣的地方出來的人，總是非常好奇，一定不停地發問。我過去六、七年來住在東京，常常碰到令人忍不住要生氣，或者抱腹絕倒的奇怪問題。或問：「在臺灣也像在內地一樣吃米飯嗎？」，或「你的祖先也曾割取人頭嗎？」等一本正經地尋問，令我與其說是憤慨，不如說是可憐他們的無知。有一位我的內地朋友給我看他的家傳寶刀，說：「我下個月中旬將到臺中拜訪一位親友，想帶這把刀作爲護身用。」滿臉一副下決心大冒險的表情。我總是反覆說

明，這是荒唐的想法，臺灣絕不是到處都有生番，而且即使在有生番的地方，也絕不是像那樣的可怕。我不停地提醒他們，內地人總是想像，只要到臺灣鄉下便會遇上生番，然而，臺灣三百五十萬人口中，生番僅佔七、八萬人。而且是在人跡罕至的深山中。總之，內地人對臺灣的知識恐怕極爲貧乏，即使是有相當地位的知識份子，也有相當錯誤的觀念，可知普通一般人對臺灣的無知和誤會更是比想像的更爲嚴重。臺灣絕對不是內地人所想像的蠻荒之地。只要曾經去過臺灣，便會同意，臺灣實在是難得的寶島。例如，比內地的富士山高出許多的新高山（玉山），シルビや、以及秀姑巒等諸峰，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，西部在平野丘陵之間流動著數十條河川，翠綠的茶園瓜圃美如畫境。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、魚塭等。山裏盛產金、煤等礦物，以及木材、樟腦等，實在是南方的寶庫。而且四季常夏，草木茂綠，初春時嫩綠的垂柳和暗青的松杉下，爛漫的桃花爭妍；夏天則在恆古湛藍，點點柔細水草的日月潭上泛舟；秋天到淡水河邊欣賞夕陽五彩的景色；冬天蜿蜒的中央山脈，雪覆蓋著高峰峻嶺，尤其是一拔群山秀的新高山的雄姿，確實美麗壯觀之至。西方人嘆稱臺灣爲福爾摩沙（美麗之島），實在不是沒有道理的。我臺灣島的山容水態變化多端，天然物產也好像無盡藏般，故可以稱爲南方的寶庫，可比爲地上的樂園，此決非溢美之詞。

幼稚的藝術

我們〔臺灣〕島的天然美景如此的豐富，但是可悲的是居住於此處的大部分人，卻對美是何物一點也不了解，故無法在這天賜的美再加上人工的美，美化人們的生活，提倡高尚優美的精神，有意義地渡過人生。本島人完全忽視了美的生活與趣味的生活。在山腰處，森林的旁邊，兩三間農舍的炊煙嫋嫋，歸途上的農夫，肩荷著鋤頭走在田埂上，一面望向天空的美麗夕陽。一般人不能欣賞描繪這類自然風情的繪畫，或者是牧童騎牛背愉快地吹著口笛，具有天眞無邪的情趣的雕刻，卻常見酒精中毒，化粧奇異的人以及愚蠢胡鬧的演藝團體，這究竟是爲什麼？尤其這樣的現象已普見於上流社會，我實在爲臺灣而不堪其憂。有位在臺灣

社會地位高的千萬富翁長者，爲自己的癖好，擁有賤妓而不惜一擲萬金，一宵之宴拋下百金千金，但是一聽說某知名畫家的油畫一幅值五百圓卻渾身發軟。這可以說是只知道物質的重要，卻不知道精神〔的涵養〕較之更重要的人所做的事。

然而這類人高居臺灣社會的上層，引領一代的潮流。無怪乎島人矇昧於無明，沈迷於卑賤的物質萬能的夢中。看看臺灣何處的家庭裏出現藝術的美與香呢？中等以下的家庭內的裝飾千篇一律！壁龕〔亦或神桌上〕、對聯之間張貼連三毛錢都不值的觀音關公土地神等版畫。尤其中等以上家庭不過是掛著早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，偶而還有頭與身軀同大，像個怪物的人像雕刻，品味之拙惡極爲可笑。若隨便看看大大小小幾十間神廟佛閣，也只能看到些枯燥無聊的東西，門上畫門神、金童、玉女、老宦、壁間畫龍虎，欄間有太公望釣魚，文王耕耘，檐下有魚蝦，都好像是小孩子塗鴉，落伍的東西。然而，因襲惡劣而保守的傳統，沒有增加一點新味美趣，反而將前人按舊經驗所建立起來的藝術毀滅了。在古董店裏放置著許多石刻的獅子狗〔柏犬，擺設在神社等門前石彫〕，木彫佛像以及土製的神像。當我看到手比腳大的神像時，忍不住覺得好笑，或無寧說是悲哀的感覺。不過，也許是因爲宇宙萬物都是神的雙手所創造，因此要表示神的手多偉大也說不定呢！眼睛是嘴巴的兩三倍，那樣的佛像也還受到崇拜。佛確是佛法無邊。佛眼睜得開便可以鉅細靡遺地看出人們的美惡，因此把眼睛做得大些嗎？臺灣最大的寺廟也是信仰中心的北港朝天宮媽祖廟，屋頂上刻著花紅柳綠的各種顏色的小茶碗，並裝飾許許多多的人偶。這樣雖已稍有改變，但是一想到這就是令人們引以爲傲的臺灣的藝術時，不由得一身冷汗。我非常心痛，爲臺灣藝術的幼稚，等於零的狀態忍不住吶喊起來。

年輕的同鄉朋友！

親愛的朋友們！人類的壽命只有五十年。假使再加一倍其實也不過一瞬間罷了！時鐘的聲音不斷地銷蝕掉人類的生命，日月的虛盈不也是引導著我們走入墳墓嗎？光陰如箭，一旦我們壽終，死期已至，我的肉體腐爛成爲肥料，你的骨頭也將粉碎。從宇宙無限的時間來看，人生是無法形容的短。實如閃電。「寄蜉蝣

於天地，渺滄海之一粟」蘇東坡的感嘆並非沒有道理。總之，小心謹愼盡全力保養的身體，一再訓練的頭腦，不斷鍛練的手腕，如今也還是看來很可憐地僅存幾片骨骸，終得埋入墓場，可見人的身體並不堅強。像秦始皇或漢武帝那樣醉心於求靈藥的人也終究不免一死。雖然祈神信佛也難逃死亡。年輕的人嚮往不老藥而飲乳酸卻引起下痢，老人欲返老還童而打針反而早死。古今中外一概相同，人類究竟無法保持萬年壽命。能永劫不死的方法只有一個。這就是精神上的不老不死。例如孔子、釋迦、基督或但丁、米開蘭基羅、拉菲爾等，他們在肉體已失去千百年後的今天，卻能保持精神上的不死。朋友！你們難道只是不停地追求物質的快樂，卻不講究長生之道嗎？後者即是在科學上有所發明，裨益人類，或於哲理有所發現，貢獻人生也可以。更進一步說，就我們的立場而言，只要留下優秀的作品美化人類的生活也可以。至少在我們藝術家以其血汗創作而成的作品還未被完全毀滅之前，我們是不死的。年青的朋友啊！藝術家實在是不老不死的。一定要有信心！沈醉於眼前的榮華，全不理解精神的重要，故鄉的這些可鄙的千萬富翁，不可聞銅臭，崇尙肉慾的上流者，他們死後倒底留下什麼？他們遺留的不過是賤妾的喧嘩與不肖子孫可恥地爭奪財產。別羨慕他們的財產、權力及榮華。捨一時肉體的享樂才能靈魂永生。

藝術家是艱苦的。然而這不過是肉體上、物質上的苦，在靈魂與精神上卻是無限的快樂。以大自然的黑土捏塑出天眞無邪的小孩，以紅木刻出朝氣活潑的男子，用白石彫出細緻柔軟的美人。同時又可以成爲永遠不死，不衰老不死的人類。拿一團泥土、一塊木石，按自己的想法造型，其間創作的快樂實在非外人所能理解。故鄉的年輕人啊！乘翼到藝術之道來吧！此處花開不斷，鳥唱不絕。啊！到此法喜之境來吧！

藝術上的「福爾摩沙時代」

我們臺灣是幸抑不幸，自然資源豐富，儘管物質文明的進步與日月俱增，可悲的是精神文明卻未能同時改善。對此我們必須大聲呼籲，喚醒他們的靈魂。縱令被下流的話罵瘋子，稱爲狂醉者，我們也應該勇猛地朝著自己的理想邁進。因此即使爲了故鄉的名譽，我們也要勇敢地向那些物質萬能主義者宣戰。不瞭解藝

術，不懂得人生的精神力量的人民，其前途是黑暗的。我們的征戰永無止境。我們的戰爭既長遠且艱苦，何以如此？因爲我們故鄉還沒有能與我們共事的藝術之子。是的，以後的發展未可知，但今天在臺灣連一位日本畫畫家、一位洋畫家、或一位工藝美術家都沒有。然而臺灣是充滿了天賜之美的地上樂土。一旦鄉人們張開眼睛，自由地發揮年輕人的意氣的時刻來臨時，毫無疑問地必然會在此地產生偉大的藝術家。我們一面期待此刻，同時也努力修養自己，爲促進藝術發展而勇敢地，大聲叱喊故鄉的人們應覺醒不再懶怠。期待藝術上的「福爾摩沙」時代來臨，我想這並不是我的幻夢吧！

參考書目

一、教育類

Ramon H. Myers and Mark R. Peattie, *The Japanese Colonial Empire, 1895-1945,* Princeton University Press, 1984.

Tsurumi, E. Patricia, *Japanese Colonial Education in Taiwan, 1895-1945,* Harvard East Asian Senes 88, Cambridge: Harvard University Press, 1977.

上沼八郎　《日本教育史Ⅱ——臺灣教育史》東京：講談社，1974。

上沼八郎　〈日本統治下における臺灣留學生 —— 同化政策と留學生問題の展望〉《國立教育研究所紀要》94(1978.3)，頁133-157。

王一剛　〈日據初期臺灣的留日學生〉《臺灣風物》20:1(1970.2)，頁64。

正榕會　《皇國民錬成の教育》臺北正榕會，1931。

何義麟　〈皇民化期間之學校教育1937-1945〉《臺灣風物》36:4（1986.12.31），頁47-88。

吳文星　〈日據時期臺灣書房教育〉《思與言》16:3(1978.9)，頁62-89。

吳文星　〈日據時期臺灣書房教育之再檢討〉《思與言》26:1(1988.5)，頁101-108。

吳文星　〈日據時期臺灣師範教育之研究〉《師大史研專刊》8(1983.1)。

李汝和　《臺灣文教史略》臺灣省文獻委員會，1974.5。

汪知亭　《臺灣教育史料新編》臺北：臺灣商務印書館，1977。

汪知亭　《臺灣教育史》臺灣書局，1962。

林熊祥　《臺灣通志稿・教育文化事業篇》臺北：臺灣省文獻會，1958。

孫雅慈　〈日人統治下臺灣的教會教育〉政大史研碩士論文，1984。

張素碧　〈日據時期臺灣女子教育研究〉《雲林工專學報》4期(1985)。

張壽山　〈日據時期臺灣國民教育之分析〉政大教育研究所碩士論文，1959。

陳三郎　〈日據時期臺灣留日學生〉東海史研所碩士論文，1981。

游鑑明　〈日據時期臺灣的女子教育〉《臺灣史研究暨史料發掘研討會論文集》臺灣大學：1987，頁195-242。

渡部宗助　〈アジア學生と日本の大學高等教育——殖民地臺灣からの留學生の場合——〉《月刊アジアの友》124號(1974.8)，頁9。

臺灣教育會　《臺灣教育沿革誌》臺北1939.12，古亭書屋影印，1973。

臺灣總督府　《臺灣の社會教育》臺灣總督府，1943。

臺灣總督府文教局　《臺灣社會教育概要》臺灣總督府，1932。

歐用生　〈日據時代臺灣公學校課程之研究〉《臺南師專學報》12(1979.12)，頁87-111。

二、美術教育

上野浩道　《藝術教育運動研究》東京：風間，1981。

正榕會　《歷史科、圖畫科、唱歌科教授提要》臺北：臺灣子供世界社，1938。

帝國教育會　《藝術教育の新研究》東京文化書房，1922。

黑田重太郎　《構圖の研究》東京：中央美術社，1928。

楊啓東　〈美術節談美術教育〉《民聲日報》(1956.3.25)。

三、臺灣史・文學史

〈臺灣新文學回顧（座談紀錄）〉《臺灣文藝》103(1986.11)，頁6-28。

〈臺灣文聯東京支部第一回茶話會〉《臺灣文藝》2.4(1935.4)，頁24-30。

〈綜合藝術を語るの會（座談）〉《臺灣文藝》3.2(1936.2)，頁45-53。

〈卒業生要何處去？入學難與就難，臺灣青年的苦悶〉《臺灣民報》1928.3.25，2版。

《臺灣民報》《景印中國期刊五十種・第14種》臺北：東方文化，1973。

《（臺灣）新文學雜誌叢刊》《景印中國期刊五十種・第29種》17冊，臺北：東方文化，1977。

《臺灣社會運動先驅者王敏川選集》臺北：臺灣史研究會，1987。

《民俗臺灣》（1943-45）民俗臺灣雜誌社，臺北：武陵影印，1988。

《臺灣紳士名鑑》新高新報社，1937。

《臺灣人士鑑》臺北：臺灣新民報社，1937。

W. R. ウイルス　〈臺灣の印象〉《臺灣時報》1939.1，頁92-95。

山口充一　〈臺灣三十一文人抄〉《臺灣時報》1932.9，頁31-36。

土岐淳一郎　〈今日の臺灣〉《臺灣時報》1937・9，頁78-84。

山崎繁樹、野上矯介　《臺灣史》（1600-1930）臺北：武陵影印，1988。

井上聰　〈臺灣第七代總督石元二郎與同化政策〉《臺灣風物》37:1(1987)，頁35-52。

井臺季和太；郭郭輝　編譯　《日據之臺政》臺北：臺灣省文獻委員會，臺灣叢書譯文本第三種，1956。

王一剛　〈臺灣文藝作家協會—臺、日文藝工作者首次的攜手〉《臺北文物》3.3(1954.11)，頁23-25。

王白淵　《蕨の道》岩手縣盛岡市，1931.6.1。

王詩琅　譯　《臺灣社會運動史——文化運動》（原名《臺灣總督府警察沿革誌》第二編中卷）張炎憲、翁佳音編，臺北：稻鄉臺版社，1988。

王錦江　〈《臺灣新文學》雜誌始末〉《臺北文物》3.3(1954.11)，頁70-71。

王錦江　〈張深切兄及其著作〉《臺灣風物》15・5，1965.12。

王錦江　〈賴懶雲論（臺灣文壇人物論(4)）〉《臺灣時報》1936.8，頁109-114。

中島利郎編　《「新文學雜誌叢刊」總目・人名索引》奈良天理：臺灣文學研究會，1992.3。

毛一波　〈臺灣文學史談〉《臺北文物》7・3(1958.10)，頁45-55。

矢內原忠雄；周憲文　譯　《日本帝國主義下之臺灣》臺北：帕米爾書店，1987再版。

石　暘　〈臺灣人の年中行事〉《臺灣時報》1941.7，頁128-131。

竹村猛　〈作品と作家〉《臺灣時報》1942.9，頁59-63。

佐藤文一　〈高砂族原始藝術研究〉《臺灣時報》1936.6-10，1936.12，頁40-45，36-43，20-29，8-25，38-46，及33-41。

吳三連、葉榮鍾　等著　《臺灣近代民族運動史》臺北：自立晚報，1987。

吳三連、蔡培火　等著　《臺灣民族運動史》臺北：自立晚報，1971。

呂訴上　《臺灣電影戲劇史》臺北：銀華，1961。

尾崎秀眞　〈臺灣に於ける地下の文化〉《臺灣時報》1931.8，頁14。

志馬陸平　〈青年と臺灣〉《臺灣時報》1936.2,4及7, 9-12，頁70-74，頁76-84，頁63-69，頁69-74，頁56-60，頁59-68，頁108-113，頁106-112，及108-114。

李南衡　《日據下臺灣新文學：明集1～4》4冊，臺北：明潭，1979。

谷河梅人　〈活動映畫の重要使命〉《臺灣時報》1934.7，頁31-33。

東方孝義　〈臺灣習俗（臺灣人の文學、演劇、音樂、趣味……）〉《臺灣時報》1936, 1頁19-24; 2,30-33; 3,29-35; 4,19-23, 5,24-28; 6,81-84; 7,47-51; 8, 26-33; 9, 33-39; 10, 21-31; 12, 24-32。

東嘉生　《臺灣經濟史概說》臺北：帕米爾，1985。

林瑞明　〈日本統治下的臺灣新文學運動—文學結社及其精神〉《文訊月刊》86, 90.4。

林瑞明　《賴和的文學與社會運動之研究》久洋，1988。

林瑞明　編〈臺灣文學史年表Ⅱ〉《臺灣文學史綱》高雄：文學界雜誌，1987，頁240-260。

河原功　〈臺灣新文學運動の展開—日本統治下臺灣における文學運動〉《文蹊論叢》17(1938)。

河崎寬康　〈臺灣の文化に關する覺書(一)～(三)〉《臺灣時報》1936.1-3，頁25-32，頁29-36，頁17-23。

河崎寬康　〈臺灣の文藝運動に關する二三の問題〉《臺灣新文學》2（1935.3），頁52-54。

邱奕松　〈鄉賢錄〉《嘉義文獻》一期(1986.3)，頁123。

南瀛買生　〈詹炎錄・促我臺人之覺醒〉《臺灣日日新報》1920.8.14。

施學習　〈臺灣藝術研究會成立與福爾摩沙(Formosa)創刊〉《臺北文物》3.2(1954.8)，頁69。

柳田謙十郎　〈躍進臺灣と精神文化〉《臺灣時報》1936.7-8，頁1-14及1-13。

洪炎秋　〈悼張深切兄〉《臺灣風物》15.5，1965.12。

島田謹二　〈明治文學に現はれたる臺灣(上)(下)〉《臺灣時報》1937.5-6，頁29-40，頁43-51。

徐復觀　〈一個「自由人」的形像的消失—悼張深切先生〉《臺灣風物》15.5，1965.12。

朗史紫筑　〈東京在學臺灣學生生活記〉《臺灣時報》1942.12，頁74-80。

高橋外次郎　〈臺灣に於ける映畫檢閱〉《臺灣時報》1931.9，頁11。

婁子匡　〈金馬獎編導張深切（《臺澎人物傳》之一）〉《臺北文獻》直字第6期，1969.12。

婁子匡　〈王井泉和山水亭（《臺澎人物傳》之一）〉《臺北文獻》直字第6期，1969.12。

張我軍　〈糟糕的臺灣文學界〉《臺灣民報》2・24，1924.11.21。

張我軍　〈致臺灣青年的一封信〉《臺灣民報》2・7，1924.4.21。

張志相　《張深切及其著作研究》國立成功大學歷史語言研究所，碩士論文，1992。

張炎憲　〈臺灣文化協會的成立與分裂〉《中國海洋發展史論文集（一）》中研院三民所，1984，頁271-296。

張炎憲　〈臺灣新竹鄭氏家族的發展型態〉《中國海洋發展史論文集（二）》中研院三民所，1986，頁199-218。

張炎憲　〈簡介日本對日據臺灣史的研究概況〉《思與言》17:4 (1979.11)，頁 15-21。

張深切　〈對臺灣新文學路線的一提案〉《臺灣文藝》2.2(1935.2)，頁 78-8。

張深切　〈臺灣文藝的使命〉《臺灣文藝》2.5(1935.5)，頁 19-21。

張深切　《里程碑：又名黑色的太陽》臺北：臺灣聖工，1960。

許世楷　《日本統治下の臺灣》東京：東大臺版會，1972。

連溫卿　〈臺灣文化的特色〉《臺北文物》4:2・1954.8，頁 116-121。

連溫卿　《臺灣政治運動史》臺北：稻鄉，1988。

連　橫　《臺灣通史》1918 完成，1920 首次臺版，臺灣文獻叢刊第 128 種，臺灣銀行，1962。

郭千尺　〈臺灣日人文學概觀〉《臺北文物》2.3(1953.11)，頁 2-17。

陳少廷　《臺灣新文學運動簡史》臺北：聯經，1977。

陳逸松　〈回憶文明批評家張深切先生〉《臺灣風物》15・5，1965.12。

陳漢光　〈林本源家小史〉《臺灣風物》15・3，1965.8，頁 38-40。

曾麗蓉　〈日據下臺灣新文學運動—以南音雜誌爲中心〉天理大學學士論文，1990。

黃昭堂；黃英哲　譯　《臺灣總督府》臺北：自由時代臺版社，1989。

黃英哲　〈張深切略年譜(二稿)〉《臺灣文學研究會會報》15.16 (1990.6)，頁 189-195。

黃英哲　〈張深切における政治と文學〉《野草》46(1990.8)。

黃得時　〈臺灣新文學運動概觀〉(二)《臺北文物》3.3(1954.11)，頁 26-29。

楊　逵　〈藝術は大衆の物である〉《臺灣文藝》2.2(1935.2)，頁 8-12。

楊雲萍　〈臺灣文藝界この一年〉《臺灣時報》1942.12，頁 54-61。

楊肇嘉　《楊肇嘉回憶錄》臺北：三民書局，1980。

葉石濤　《臺灣文學史綱》高雄：文學界，1987。

葉榮鐘　〈急公好義的楊肇嘉先生〉《臺灣人物群像》帕米爾，1985.8，頁 115-130。

廖毓文　〈臺灣文藝協會的回憶〉《臺北文物》3.2(1954.8)，頁71-77。

廖漢臣　〈揚文會〉《臺北文物》2.4(1954.1)，頁77-82。

廖漢臣　〈新舊文學之爭〉（上、下）《臺北文物》3.2（1954.8）；3.3（1954.11），頁26-37，頁35-53。

臺灣民報社　《臺灣民報、臺灣新民報》（1923-31）《景印中國期刊五十種・第40種》30册，臺北：東方文化書局，1974。

臺灣省文獻會　《臺灣省通志稿》臺北：臺灣省文獻會，1958。

臺灣省立臺北師範專科學校　《北師四十年（1896-1985）》臺北：臺灣省立臺北師範專科學校，1985。

臺灣總督府　《施政四十年の臺灣》臺北，臺灣總督府，1935。

臺灣文化三百年記念會　《續臺灣文化史說》臺北，同會，1931。

臺灣總督府文教局　《臺灣總督府學事年報》25，28臺北：臺灣總督府文教局，1928及1930。

臺灣總督府官房調查課　《臺灣總督府統計書》40 臺北：臺灣總督府官房調查課，1924。

劉　捷　〈臺灣文學の史的考察〉《臺灣時報》1936.4-6，頁85-90，75-80，及55-59。

劉　捷　〈一九三三年の臺灣文學界〉《フオルモサ》2(1932,12)，頁31-34。

增田福太郎　〈史的曙光裡の臺灣〉《臺灣時報》1936.1，頁1-7。

慶谷隆夫　〈臺灣の民風作興運動〉《臺灣時報》1937.1，頁1-15。

潘迺禎　〈士林歲時記〉《民俗臺灣》1.6(1941.12)，頁9。

稻田尹　〈臺灣の歌謠に就て〉《臺灣時報》1941.1，頁86-90。

蔡淵黎　〈日據時期臺灣新文化運動中反傳統思潮初探〉《思與言》26:1(1988)，頁109-132。

賴子清　〈諸羅文化三百餘年概說〉《嘉義文獻》三期（1987.9），修訂再版，頁131。

賴明弘　〈臺灣文藝聯盟創立的斷片回憶〉《臺北文物》3.3(1954.11)，頁57-64。

戴寶村　〈士紳型政治運動領導者—林獻堂〉《臺灣近代名人誌》冊4，頁51-73。

鍾肇政、葉石濤　編　《光復前臺灣文集全集1～8》臺北：遠景，1979。

蘇省行　〈臺灣祖國的文化交流〉《臺北文物》3:2(1955.3.5)。

冷照彥　《日本帝國主義下の臺灣》東京：東大臺版會，1975。

四、相關日本近代美術

《20世紀日本の美術》18册，東京：集英社。

〈新構造社の歷史〉《56回新構造展，畫集陳列目錄》1984，東京。

《梅原龍三郎第三部—畫集北京》東京：求龍堂，1973。

《現代日本の美術9：岡田三郎助，小絲源太郎》東京：集英社，1977。

《現代日本繪卷全集》18册，東京：小學館，1980-83。

《梅原龍三郎遺作展》東京國立近代美術館，1988。

《洋畫の動亂—昭和10年，帝展改組と洋畫壇—日本、韓國、臺灣》東京都庭園美術館，1992。

《フォ—ウイスムと日本近代洋畫》愛知縣美術館，1992。

《福田平八郎》東京：日本經濟新聞社，1976。

Clark, John " Modernity in Japanese Painting " *Art History,* vol. 9, no. 2, 1986.7，頁213-231。

Clark, John " Modernism and Traditional Japanese Style Painting, " *Semiotica* 74-1/2，1989，頁43-60。

Shuji Takashima *Paris in Japan — the Japanese Encounter with European Painting,* Tokyo: The Japan Foundation, 1987.

二科會　《二科七〇年史》東京：二科會，一九八五。

小學館　《原色現代日本の美術》18卷，東京：小學館，1979。

山內武士　著；許美鈴　譯〈一九一〇～一九三〇京都之日本畫受西風影響下之日本畫改革運動〉《現代美術》25，頁64-72。

土方定一　《大正、昭和期の畫家たち》東京：木耳社，1971。

土方定一　《土方定一著作集》8《近代日本の畫家論III》東京：岩波，1990。

中村義一　〈臺展、鮮展と帝展〉《京都教育大學紀要》Ser. A, No.75, 1989，頁259-27)。

中村義一　《近代日本美術の側面》東京：造形社，1976。

加藤白谷　《大正の夢の設計家》東京：朝日新聞，1990。

立花義彰　《日本の水彩畫に石川欽一郎》東京：第一法規，1989。

匠秀夫　《大正の個性派》東京：有斐閣，1983。

岐阜縣美術館　《日本洋畫の青春——大正の光と影》岐阜縣美術館，1987。

李欽賢　〈臺灣東洋畫與日本近代美術〉《雄獅美術》1986. 3，頁90-96。

佐佐木靜一、酒井忠康　《近代日本美術史》2册，東京：有斐閣，1977。

每日新聞社　《昭和の美術》6册，東京：每日新聞，1990-1991。

東京國立近代美術館　《寫實の系譜》東京國立近代美術館，1988。

東京藝術大學　《東京藝術大學創立100周年記念展〔日本畫〕》東京：東京藝大，1987。

東京藝術大學　《東京藝術大學創立100周年記念展〔油畫・工藝〕》東京：東京藝大，1987。

河北倫明　等　《原色日本の美術30：近代の日本畫》東京：小學館，1972。

河北倫明、高階秀爾　《近代日本繪畫史》東京：中央公論社，1978。

青木茂監　修　《近代美術雜誌叢書》23卷，東京：ゆまに書房，1990。

青木茂監　修；吉田千鶴子　解說　《東京美術學校校友會誌叢書》38卷，東京：ゆまに書房，1992。

浦崎永錫　《日本近代美術發達史》東京：東京美術，1974。

森口多里　《近代美術》東京：東京堂，1937。

森口多里　《明治大正の洋畫》東京：東京堂，1941。

藤島武二　《人物畫法》東京：崇文堂，1941。

隈元謙次郎　《近代日本美術研究》東京：東京國立文化財研究所，1964，頁172-178。

磯崎康彦，吉田千鶴子　《東京美術學校の歷史》東京：三晃，1977。

五、一九四五年以前美術文獻

〈臺灣美術發展への具體的方法試案〉《南方美術》1941.9，頁20-21。

〈第三回臺展畫の審查成る〉《臺灣日日新報》1929.11.13。

〈臺展評(上)(下)〉《臺灣日日新報》1929.11.16-17。

〈第四回臺灣美術展之我觀〉《臺灣日日新報》1930.10.25。

〈第五回臺展之我觀(上)(下)〉《臺灣日日新報》1931.10.25-26。

〈府展を散步する〉《臺灣時報》1941.12，頁73-77。

〈『臺展』を語る〉《新高新報》1930.10.23，8版。

N生記　〈臺展を觀る(一～六)〉《臺灣日日新報》1930.10.25-27，30-31。

X.Y.Z.生　〈臺展一巡して〉《臺灣日日新報》1929.11.13，2版。

Y　生　〈第四回臺展を見て〉《臺灣教育》340(1930)，頁112-120。

一記者　〈兒童畫＋作品—學校美術展評〉《臺中州教育》1940.3，頁28-30。

一記者　〈七星畫壇短評〉《臺灣日日新報》1926.8.29，2版。

大高文濤　〈東洋畫部瞥見—時代の流れを把握せよ〉《臺灣日日新報》1936.10.25，6-7版。

大島克衛　〈南方文化建設に就て〉《南方美術》1942.3，頁21-23。

小林萬吾　〈臺展審查に就ての感想〉《臺灣教育》329(1929)，頁113-120。

川上喜一郎　〈嘉義交趾の葉王と清嶽について〉《臺灣美術》1945.3，頁30-31。

川平朝申　〈藍蔭鼎論－臺灣畫壇人物2〉《臺灣時報》1936.10，頁101-107。

山口充一等　〈臺灣だより〉《南方美術》1941.9，頁22-24。

山口蓬春等　〈皇軍の戰を讚ふ〉《南方美術》1942.3，頁5-20。
山中登　〈決戰色調運動の提唱〉《臺灣美術》1945.3，頁28-29。
中村哲　〈美術時評〉《文藝臺灣》6(1940.12)，頁496-497。
木下靜涯　〈東洋畫鑑查雜感〉《臺灣時報》1927.11，頁23-24。
木下靜涯　〈世外莊漫語〉《臺灣新民報》1937.1.15。
木村重夫　〈現代作家の日本主義精神〉《南方美術》1941.11，頁2-5。
木村重夫　〈日本的風景畫論〉《南方美術》1942.3，頁14-15。
木村重夫　〈南方文化建設と美術〉《臺灣美術》1943.10，頁10-13。
王白淵　〈府展雜感—藝術を生むもの〉《文藝臺灣》4.1(1943.12)頁12-18。
古統菴　〈臺灣美術展十周年所感〉《臺灣時報》1936.10，頁21-26。
平野平野藻平次　〈パイプを口にして臺展無話〉《臺灣日日新報》1936.11.4。
永山義孝　〈赫熱せる感情—東部に於ける立石鐵臣氏の個展〉《臺灣日日新報》1936.10.1，4版。
永山義孝　〈臺展雜感〉《臺灣教育》1933，頁119-126。
日向田溫　〈本島畫壇の作家達〉《臺灣美術》1934.10，頁24-25。
田中寬　〈學校美術展を觀て〉《臺灣教育》1934.4，頁54-56。
田島正友　〈兒童畫についての一考察〉《臺灣美術》4 & 5(1945.3)，頁7-9。
石川欽一郎　〈麗島餘錄〉《臺灣時報》1926.7，頁72-74。
石川欽一郎　〈七星畫壇に就て一言〉《臺灣日日新報》1926.9.1，3版。
石川欽一郎　〈初冬漫策〉《臺灣時報》1926.12，頁87-92
石川欽一郎　〈臺展後記〉《臺灣日日新報》1927.11.9。
石川欽一郎　〈陳植棋君の藝術的生涯—遺作展を催すに就いて〉《臺灣日日新報》1931.9.11，4版。
石川欽一郎　〈東西閑話〉《臺灣時報》1927.1，頁78-85。
石川欽一郎　〈廈門と汕頭〉《臺灣時報》1927.2，頁58-64；1927.5，頁58-64。
石川欽一郎　〈行旅雜抄〉《臺灣時報》1927.3，頁49-55。

石川欽一郎　〈綠風抄〉《臺灣時報》1927.8，頁33-37。
石川欽一郎　（欽一廬）〈臺展漫語〉《臺灣日日新報》1927.9.14，2版。
石川欽一郎　〈秋立つ窗〉《臺灣時報》1927.9，頁75-80。
石川欽一郎　〈臺展概觀〉《臺灣時報》1927.11，頁17-21。
石川欽一郎　〈春景色〉《臺灣時報》1928.1，頁69-75。
石川欽一郎　〈行雲流水〉《臺灣時報》1928.4，頁51-58。
石川欽一郎　〈薰風楊〉《臺灣時報》1928.5，頁53-59。
石川欽一郎　（欽一廬）〈臺展小言〉《臺灣日日新報》1928.11.1-2。
石川欽一郎　〈各有因緣〉《臺灣時報》1929.1，82-85及1929.2，93-97。
石川欽一郎　〈南投行〉《臺灣時報》1929.3，頁81-87。
石川欽一郎　〈思臺の記〉《臺灣時報》1929.4，頁66-70。
石川欽一郎　〈薰風楊〉《臺灣時報》1929.7，頁50-55。
石川欽一郎　〈手法と色彩—赤島社展を觀て〉《臺灣日日新報》1929.9.5。
石川欽一郎　〈タツタカの思臺〉《臺灣時報》1929.11，頁121。
石川欽一郎　〈繪の見方〉《臺灣教育》328(1929)，頁77-84。
石川欽一郎　〈繪を描く人へ（一）～（四）〉《臺灣教育》332，334，336，340（1930），頁73-84；頁65-71；頁73-80；頁99-111。
石川欽一郎　〈隘勇線〉《臺灣時報》1930.3，頁90。
石川欽一郎　〈風の唸リ〉《臺灣時報》1931.1，頁84。
石川欽一郎　〈燈臺下暗錄〉《臺灣時報》1932.3，頁91。
石川欽一郎　〈薰風楊〉《臺灣時報》1932.5，頁104-110。
石川欽一郎　〈臺灣の山水〉《臺灣時報》1932.7，頁110-116。
石川欽一郎　〈臺灣のみやげ品〉《臺灣時報》1932.10，頁107-114。
石川欽一郎　〈啜茗閑話〉《臺灣時報》1933.2，頁103-108。
石川欽一郎　〈武藏野の窗にて〉《臺灣時報》1933.7，頁43-48。
石川欽一郎　〈我邦畫壇の現狀〉《臺灣時報》1934.7，頁43-45。
石川欽一郎　〈朝鮮の旅より〉《臺灣時報》1934.1，頁74-78。

石川欽一郎　〈內海沿岸の國立公園地帶〉《臺灣時報》1935.3，頁89-91。
石川欽一郎　〈臺灣風光の回想〉《臺灣時報》1935.6，頁52-55。
石川欽一郎　〈東京の田舍化と田舍の東京化〉《臺灣時報》1935.11，頁90-92。
石川欽一郎　〈樹木と風景〉《臺灣時報》1936.4，頁57-59。
石川欽一郎　〈記念の地〉《臺灣時報》1936.9，頁54-55。
石川欽一郎　〈東京畫界〉《臺灣新民報》1937.1.20。
石川欽一郎　《課外習畫帖》3冊，臺北：新高堂，1932。
石川欽一郎　《山紫水明集》矢壁正勝編，1932。
石川欽一郎　《石川欽一郎畫集》臺灣日日新報社，1932.10。
石黑英彥　〈臺灣美術展覽會に就いて〉《臺灣時報》1927.5，頁5-6。
石黑英彥　〈第一回臺灣美術展覽會臺品畫の審查に就て〉《臺灣時報》1927.11，頁16。
今井繁三郎　〈日本畫壇の現狀と臺灣美術への要求〉《南方美術》1941.11，頁6-11。
立石鐵臣　〈美術時評〉《文藝臺灣》5(1940.10)，頁400-401。
立石鐵臣　〈臺北素描〉《臺灣時報》1940.8，頁34-35,123,153；10, 頁59,102-103。
立石鐵臣　〈第九回臺展相互評西洋畫家の觀た東洋畫の批判〉《臺灣日日新報》1935.10.30，6版。
立石鐵臣　〈府展小感（上・下）〉《臺灣日日新報》1940.10.30.4及31.4。
立石鐵臣　〈臺灣美術論〉《臺灣時報》1942. 9，頁52-57。
立石鐵臣　〈府展記〉《臺灣時報》1942.11，頁122-127。
立石鐵臣　〈第六回臺灣美術展覺書〉《臺灣時報》1943.11，頁69-76。
立石鐵臣　〈生活文化振興會覺書〉《民俗臺灣》4.4(1944.4)，頁26-27。
伊原平三郎　〈洋畫の審查に攜はつて〉《臺灣日日新報》1936.10.25・7版。
伊藤愼吾　〈戰爭に因む繪卷〉《臺灣美術》3 (1944.5)，頁2-4。

好相崙　〈染浦氏と楊氏の論爭—美聯展の入場料問題を繞って〉《臺灣新聞》1936.6.26。

克　雲　〈臺展の一問題に寄す〉《臺灣民報》1928.11.25，11版。

西川滿　〈文學と美術〉《臺灣美術》3 (1944.5)，頁8-9。

足立源一郎　〈臺陽展を觀て〉《臺灣日日新報》1936.4.28。

吳天賞　〈洋畫家點描〉《臺灣文學》1.2(1941.9)，頁41。

吳天賞　〈府展に關する諸說〉《臺灣文學》3.1(1943.1)，頁15-17。

吳天賞　〈繪畫巡禮：獨立展，日本美術院試作展，上社會洋畫展〉《臺灣文藝》2.5(1935.5)，頁69-71。

吳天賞　〈臺陽展畫評〉《臺灣藝術》1.3(1940.5)，頁12。

吳天賞　〈結局あなたが描いたものたから——畫家の內容——〉《臺灣藝術》1.3(1940.10)，頁87。

李石樵　〈この頃の感想〉《臺灣文藝》2.7(1935.7)，頁127。

村上無羅　〈木下靜涯論—臺灣畫壇人物3〉《臺灣時報》1936.11，118-125。

村山義友　〈美聯論爭への一小見〉《臺灣新聞》1936.7.17。

和田三造　〈臺灣の作品には臺灣の特色がない〉《臺灣新民報》1932.10.12。

岡山實　〈第九回臺展の洋畫を觀る—主體として質が向上した〉《臺灣日日新報》1935.11.2・3版。

岡山蕙三　〈府展漫評(三)(四)——洋畫の部〉《臺灣日日新報》1938.10.27・3版；10.28・3版。

林鹿二　〈臺展漫評—東洋畫を觀る〉《臺灣日日新報》1934.10.29・3版。

林錫慶　《東寧墨蹟》南瀛新報，1934。

林錦鴻(林雪樵)　〈壁畫の研究と美術・建築家の提攜〉《臺灣新民報》1937.4.20，5版。

林錦鴻　〈臺北高等學校美術部員展を觀る〉《臺灣新民報》1932.1.30。

林錦鴻　〈松ケ崎氏の個展を觀る〉《臺灣新民報》1932.5.8。

林錦鴻　〈吉見氏の個展を觀て〉《臺灣新民報》1932.5.8。

林錦鴻　〈一、二師の繪畫展を見る〉《臺灣新民報》1932.12. 7。

林錦鴻（錦鴻生）　〈栗原信氏の個展を觀て〉《臺灣新民報》，1932.12. 10。

林錦鴻　〈アトリエ巡リ—木の群像を畫く：鹽月氏〉《臺灣新民報》1932.9. 17。

林錦鴻　〈アトリエ巡リ—新高山を描く：鄉原氏〉《臺灣新民報》1932.9.18。

林錦鴻　〈アトリエ巡リ—弟を描く：李石樵氏〉《臺灣新民報》1932.9.19。

林錦鴻　〈アトリエ巡リ—水彩畫を描く ： 藍蔭鼎氏〉《臺灣新民報》1932.9. 22。

林錦鴻　〈アトリエ巡リ—女作家：後藤登美子〉《臺灣新民報》1932.9.29。

林錦鴻　〈アトリエ巡リ—夏を描く：市來しおり女史〉《臺灣新民報》1932. 10（日期不詳）。

林錦鴻　〈アトリエ巡リ—軍雞を描く：呂鐵州氏〉《臺灣新民報》1932.10。

林錦鴻　〈アトリエ巡リ—雙鶴を描く：呂孟津氏〉《臺灣新民報》1932（日期不詳）。

林錦鴻　〈アトリエ巡リ—コンポジシヨ，ニズムを描く：村上無羅氏〉《臺灣新民報》1932（日期不詳）。

林錦鴻（錦鴻生）　〈臺灣日本畫協會展を見る〉《臺灣新民報》1932.10.3

林錦鴻　〈アトリエ巡リ—ロ—カル・カ—ラ・たつふりの綠陰を描く：廖繼春氏〉《臺灣新民報》1932.10。

林錦鴻　〈アトリエ巡リ—水彩畫家：倪蔣懷氏〉《臺灣新民報》1932.10。

林錦鴻（錦鴻生）　〈臺展の繪を評す（一）～（三）〉《臺灣新民報》1932.10. 29，10.30及11.1。

林錦鴻　〈美術界の動き—建設への努力〉《臺灣新民報》1933.1.16。

林錦鴻（錦鴻生）　〈何れも傑作揃ひ ： 大久保氏の個展〉《臺灣新民報》1933.4.3。

林錦鴻（錦鴻生）　〈藝術の完成を期待して止まぬ：郭雪湖氏個人展〉《臺灣新民報》1933.4.3。

林錦鴻（錦鴻生）　〈顏水龍君の個展を見て〉《臺灣新民報》1933.4.30。

林錦鴻（錦鴻生）　〈臺灣日本畫協會第二回展を觀る〉《臺灣新民報》1933.10.1。

林錦鴻　〈アトリエ巡リ（十）裸婦を描く〉《臺灣新民報》1933.10.2。

林錦鴻（錦鴻生）　〈臺展評：推薦特選級を見る；審査員作と審査を論ず〉（一）～（六）《臺灣新民報》1933.10,28起連載。

林錦鴻　〈從綠蔭裡畫臺來的鄉土〉《臺灣新民報》1933.10，（日期不詳）。

林錦鴻　〈著實に進步した水彩畫會展〉《臺灣新民報》1933.11.28。

林錦鴻　〈大きな目標を立て精進〉《臺灣新民報》1934.1（日期不詳）。

林錦鴻　〈將來を約し得る作品— 楊三郎の個展評〉《臺灣新民報》1934.1.21。

林錦鴻　〈臺展評〉（一）～五，《臺灣新民報》1934.10.27。

林錦鴻　〈第二回一盧會展作品寸評〉《臺灣新民報》1934.5.1。

林錦鴻　〈『雲煙と推の木』深山の悽愴な氣分を現はして見たい…木下靜涯氏〉《臺灣新民報》1934（日期不詳）。

林錦鴻　〈“坊ちやん畫家”綠の中の變化を求む、寫生は申しわけに—陳清汾氏〉《臺灣新民報》1934（日期不詳）。

林錦鴻　〈『讀書』どつしりとした—力強い繪を作る—廖繼春氏〉《臺灣新民報》1934（日期不詳）。

林錦鴻　〈『芭蕉のある庭』詩的な畫よりも、臺灣の強烈な色彩を楊佐三郎氏〉《臺灣新民報》1934（日期不詳）。

林錦鴻　〈『インド牛』忠實なスケツチから、次第に單純なものに：鹽月桃甫氏〉《臺灣新民報》1934（日期不詳）。

林錦鴻（錦鴻生）　〈臺展評〉（一）～（五）《臺灣新民報》1934.11.25起。

林錦鴻　〈臺北州第四回學校繪畫展感想記〉《臺灣新民報》1935.2.27。

林錦鴻　〈美術の秋アトリエ巡リ（五）—サンドミンコ城と淡水風景を描く—楊佐三郎氏〉《臺灣新民報》1935.10（日期不詳）。

林錦鴻　〈美術の秋アトリエ巡リ（十三）阿里山の神秘を藝術的に表現する－陳澄波氏〉《臺灣新民報》1935.10（日期不詳）。

林錦鴻　〈第九回臺展評〉（一）～（五），《臺灣新民報》1935.10.26～11.17。

林錦鴻　〈明朗な調子で雄大な自然を描く－林克恭氏の個展を見て〉《臺灣新民報》1935.11.24。

林錦鴻　〈新年の書初會，斯道の麗しい集ひ〉《臺灣新民報》1936.1.3。

林錦鴻（錦鴻生）　〈昭和十一年度の臺灣美術界に對する希望官民の一致協力を期待〉《臺灣新民報》1936.1.8。

林錦鴻（錦鴻生）　〈臺展の前奏曲：栴檀社展を見る〉《臺灣新民報》1936.4。

林錦鴻（林漸陸）　〈臺展審查員問題〉《臺灣新民報》1936.6.30。

林錦鴻（林漸陸）　〈小澤氏の洋畫展を觀て〉《臺灣新民報》1936.7.26。

林錦鴻　〈臺展十週年を見て〉《臺灣新民報》1936.10（日期不詳）。

林攀龍　〈顏水龍氏の繪が巴里サロンドオトンタに入選〉《臺灣新民報》，1931.11.21。

松林桂月　〈臺展審查に就ての感想〉《臺灣教育》329(1929)，頁103-112。

南薰造　〈變化が乏しい內容充實を望む－西洋畫〉《臺灣日日新報》1930.10.20。

南方美術社　〈臺灣美術文化に就いて〉《南方美術》1 (1941.8) 4-23。

南方美術社　《臺灣美術府展號》1943.12。

某美術家　〈臺展を見て〉《臺灣日日新報》1927.10.28。

若槻道隆　〈臺灣美術展創設前後ところどころ〉《臺灣時報》1935.11，32-35。

座談會　〈臺陽展を中心に戰爭と美術を語る〉《臺灣美術》1945.3，頁15-23。

倪蔣懷　〈臺展の水彩畫〉《臺灣新民報》1932.11.2。

荒城季夫　〈二科展を觀る〉《美術新報》72（1943.10）頁2-3。

唐天棕　〈二科展と帝展の洋畫〉《臺灣文藝》2.1(1935.2)，頁96。

宮田彌太郎　〈第九回臺展相互評東洋畫家の觀た西洋畫の印象〉《臺灣日日新報》1935.10.30・6版。

宮武辰夫　〈臺展そぞろ歩き—西洋畫を見る〉《臺灣日日新報》1936.10.29。

宮武淳三　〈作品評價の根抵—楊啓東氏の謬論〉《臺灣新聞》1936.7.22。

院田繁　〈美術界の動き—東京だより〉《臺灣時報》1941.1，頁84-85。

張星建　〈臺灣に於ける美術團體とその中堅作家〉《臺灣文藝》2.8 & 9 (1935.8)，頁76-76，2.10(1935.9)，頁83-85，3.2(1936.1)，頁47-48。

張耀堂　〈詩・書・畫三絕〉《臺灣時報》1933.8，頁77-84。

張耀堂　〈本島篆刻物語〉《臺灣時報》1934.7，頁54-57。

望月信成　〈南方共榮圈內の古美術〉《臺灣美術》1943,10，頁18-21。

望月春江　〈戰爭と美術〉《臺灣美術》1943.12，頁2-3。

若島義正　〈淡水學園の繪畫館を覗く〉《南方美術》1941.11，頁18-19。

野村幸一　〈臺展漫評——西洋畫を評す〉《臺灣日日新報》1934.10.29。

野村幸一　〈臺陽展を觀る—臺灣の特色を發揮せよ〉《臺灣日日新報》1935.5.7。

野村幸一　〈水彩畫展 — 開拓すべき餘地がある〉《臺灣日日新報》1935.11.27，6版。

野村幸一　〈第二回美術聯盟展—純粹繪畫には未だ遠い〉《臺灣日日新報》1936.4.16。

野村幸一　〈陳進論—臺灣畫壇人物(4)〉《臺灣時報》1936.12，頁118-121。

野村幸一　〈臺陽展を觀る —— 臺灣の特色を發揮せよ〉《臺灣日日新報》1935. 5.7。

陳春德　〈第六回臺陽展〉《臺灣藝術》1.3(1940.5)，頁86。

陳春德　〈覺書〉《臺灣美術》3 (1944.5)，頁20。

陳澄波　〈製作隨感〉《臺灣文藝》2.7(1935)，頁124。

陳清汾　〈臺陽展に寄す〉《臺灣日日新報》1938.4.30〔六〕。

陳鶴子　〈兄の畫生活を想ふ〉《臺灣文藝》2.7(1935.7)，頁127-129。

勝田蕉琴　〈眞摯素直な臺品者の態度—東洋畫〉《臺灣日日新報》1930.10.20。

舜吉　〈臺展前に美術を見る眼〉《臺灣日日新報》1927.9.19，3版。

鄉原藤一郎　〈臺灣の書畫に就て〉《臺灣教育》374(1932)，頁83-85。

飯田實雄　〈臺灣美術界秋の展望〉《臺灣時報》1939.10，頁126-129。

新井英夫　〈鹽月桃甫論—臺灣畫壇人物1〉《臺灣時報》1936.9，頁75-81。

新井英夫　〈臺灣に於ける國民美術の課題〉《臺灣時報》1937.9，頁130-135。

楊佐三郎　〈臺陽展の歷史を訊く〉《臺灣美術》3 (1943.5)，頁5-7。

楊啓東　〈石川欽一郎氏の藝術について〉《臺灣日日新報》1925.7.1・6版。

楊啓東　〈臺灣新聞社主催洋畫展覽會漫評〉《臺灣新聞》1928.12.2。

楊啓東（K.Y.生）　〈第三回臺展の盛況〉《臺灣教育》329(1929)，頁95-100。

楊啓東　〈星雲時代の臺灣文壇〉《臺灣新聞》1930.5.8。

楊啓東　〈洋畫瞥見—陳澄波氏の畫に就ての斷想〉《臺灣新聞》1930.8.22。

楊啓東　〈カジマル社展漫評〉《臺灣新聞》1930.9.26。

楊啓東　〈東光社第二回洋畫展を見る〉《臺灣新聞》1931.3.27。

楊啓東　〈赤島社展隨感〉《臺灣新聞》1931.4.10。

楊啓東　〈臺展陳列會の洋畫雜感〉(一)(二)《臺灣新聞》1931.12.1-2。

楊啓東　〈巡回臺展の作品を見る〉《臺灣新聞》1932.11。

楊啓東　〈臺灣作家論〉《臺灣新聞》1934.11.26。

楊啓東　〈畫筆の落書〉《臺灣教育》1934.11。

楊啓東（Y.K.T生）　〈臺展洋畫を觀る〉(一～五)《臺灣新聞》1935.11.14-18。

楊啓東　〈岡田邦義氏個人展寸感〉(一)(二)《臺灣新聞》1935.11.21,23。

楊啓東　〈臺灣現代作家小論—陳列作品を透して見たる〉(一)(二)(三)《臺灣新聞》1935.12.22-24。

楊啓東　〈第二回美聯展隨感〉《臺灣新聞》1936.5.21。

楊啓東　〈興奮性露臺症の愚痴を解剖手術する — 染浦三郎氏に說く〉(上)(中)(下)《臺灣新聞》1936.6.17，6.19，6.24。

楊啓東　〈學校美展雜感 —— 職員の作品を見て〉《臺中州教育》1937.9，頁32。

楊啓東　〈制作慾の稀薄〉《臺中州教育》1938.3，頁32-33。

楊　逵　〈美しさ心情〉《臺灣美術》1945.3，頁26。

溪歸逸路　〈再び臺灣の畫壇を語る〉《臺灣時報》1936.1，頁32-36。

某美術家　〈臺展を見て〉《臺灣日日新報》1927.10.28。

橫川毅一郎等　〈史的役割かひ觀た書龍社〉(特輯)《南方美術》1941.9，頁2-12。

廖繼春　〈自分の製作態度〉《臺灣文藝》2.7(1935.7)，頁126。

臺灣總督府　《臺灣美術展覽會圖錄》6冊，臺北：臺灣總督府，1938-1943。

劍　鍔　〈參觀郭柏川先生畫展後〉《中國文藝》2.6(1940.8.1)，頁33。

鄭登山　〈「臺灣美術展」を見て——內容の乏しさに失望する〉《臺灣民報》1927.10.30，12版。

澤村專太郎　〈臺展を見ての所感〉《臺灣日日新報》1928.10.28，1版。

諸畫家　〈今秋府展への抱負・計劃〉《臺灣美術》1943.10，頁14-15。

龜井和　〈新竹州學校美術展覽會〉《臺灣教育》378(1934)。

謝孟章　〈デツサン・ゴーガン・技巧・エクセトラ——漸陸生を駁す——〉《臺灣文藝》2・7，1935.7，頁125-127。

藍蔭鼎　〈臺灣の山水〉《臺灣時報》1932.7，頁117-121。

藍蔭鼎　〈綠蔭閑談〉《臺灣時報》1935.8，頁122-124。

濱田隼雄　〈畫家の隨筆〉《臺灣美術》3 (1944.5)，頁24-25。

顏水龍　《臺灣美術展の西洋畫を觀る(一～三)》《臺灣日日新報》1934.10。

顏水龍　〈角細工〉《民俗臺灣》3.5(1943.5)，頁12-13。

顏水龍　〈デツサンの問題〉《臺灣文藝》2:10(1935.9)，頁83。

鷗汀生　〈今年の臺展(一～四)〉《臺灣日日新報》1933.10.29-30，11.1-2。

鷗汀生　〈府展漫評(一)—臺展から府展へ〉〈府展漫評(二)—東洋畫への一瞥〉《臺灣日日新報》1938.10.24・3版；10.25・6版。

鷗亭生　〈新臺灣の鄉土藝術—赤島社展覽會を觀る〉《臺灣日日新報》1929.9.1。

鷗亭生　〈臺展洋畫部に投げられた爆彈—小澤審查員の作を評す〉《臺灣日日新報》1931.10.26・3版。

鷗亭生　〈臺展一巡〉《臺灣日日新報》1931.10.26・3版。

鷗亭生　〈臺展評(物足らぬ東洋畫の諸作頭の臺來た作家が少い)〉《臺灣日日新報》1931.10.31・4版。

鷗亭生　〈臺展の印象(一～六)〉《臺灣日日新報》1932.10.26-28及10. 30，11.2。

鷗亭生　〈臺展の印象〉(一)～(三)《臺灣日日新報》1932.10.26～28。

鹽月桃甫　〈臺展鑑查後の希望〉《臺灣日日新報》1927.10.28。

鹽月桃甫　〈臺灣洋畫概評〉《臺灣時報》1927.11，頁21-22。

鹽月善吉　〈赤島社第一回展を觀る〉(上・中・下)《臺南新報》1929.9.4～6。

鹽月善吉　〈臺展鑑查への僻見に答ふ〉《臺灣日日新報》1931.10.31，4版。

鹽月善吉　〈臺灣美術展物語〉《臺灣時報》1933.11，頁25-29。

鹽月桃甫　〈臺灣官展第一回展の臺發〉《臺灣時報》1938.11，頁64。

六、一九四五年以後美術評論及研究

〈評中部美術展(審查委員座談會紀錄)〉《民聲日報》1956.4.4，3 版。

〈臺陽特刊〉《臺灣藝術》1:3(1940.5)。

《王悅之畫集》北京：人民美術臺版社，1985，頁1-2。

《葫蘆墩美術研究會第一屆美展畫集》南投：葫蘆墩美術會，1979。

《清代臺南府城書畫展專集》臺南觀光年推行委員會，1978。

Clark, John "Taiwanese Painting under the Japanese Occupation"《東方文化》25:1，香港中文大學，1987，頁63-105。

七　星　〈美的旅程——臺陽美展五十年札記〉《自立晚報》1987.10.26。

于　飛　〈用色彩來寫詩的畫家〉《藝術家》1979.6，頁114-117。

已　而　〈李梅樹的繪畫風格和其作品〉《雄獅美術》143(1983.1)，頁131。

中村義一　〈鹽月桃甫論——ある地方畫家の運命〉《南十字星》4(1984.12.30)頁83-96。

中村義一　〈臺灣のシユルレアリスム〉《曆象》107(1986)，頁20-21。

中村義一　〈再び臺灣のシユルレアリスム〉《曆象》108(1987)，頁40-41。

中村義一　〈臺灣のシユルレアリスムその他〉《曆象》109 (1988)，頁30-31。

中村義一　〈臺灣・東京・モダニズム詩の青春〉《曆象》110 (1988)，頁54-55。

尺寸圓　〈龍山寺釋迦佛像和黃土水〉《臺北文物》8:4(1960.2)，頁72-74。

方　雨　〈探究繪畫本質的陳德旺〉《藝術家》1975.7，頁140-143。

木長春　〈跑道外的畫家——郭忠烈〉《雄獅美術》105 (1979.11)，頁140-143。

王一剛　〈臺展、府展〉《臺北文物》3:4(1955.3)，頁65-69。

王白淵　〈我的回憶錄（一）～（四）〉《政經報》1:2(1945.11)，頁17-18；1:3(1945.11)，頁21-22；1:4(1945.12)，頁18-19；2:1(1946.1)，頁12-13。

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

王白淵　〈美術運動座談會〉《臺北文物》3:4(1955.3)，頁2-15。

王白淵　〈文化先覺王井泉兄的回憶〉《臺灣文藝》2:9(1965.10)，頁44-49。

王白淵　〈文化〉《臺灣年鑑》臺灣新生報，1947，第17章，共25頁。

王秋香　〈臺灣美術運動的先驅陳澄波〉《中國時報》〈人間副刊〉1979. 11. 29。

王秋香　〈藝術的苦行僧陳夏雨〉《雄獅美術》103(1979.9)，頁10-30。

王偉光筆錄　〈空谷足音 —— 陳德旺最後的談話〉《藝術家》116(1985.1)，頁109-110。

王偉光　筆錄　〈陳德旺自述〉《藝術家》116(1985.1)，頁95-97。

王偉光　摘錄　〈陳德旺談畫錄〉《藝術家》116(1985.1)，頁98-104。

王爾昌　〈在北平期間的郭柏川〉《雄獅美術》38(1974.4)，頁16。

王耀庭　〈畫藝奔放在精微 —— 看林玉山先生的藝境〉《雄獅美術》1986.5，頁139。

王耀庭　《臺灣美術全集3—林玉山》臺北：藝術家，1992。

王耀庭　等　《彰化縣先賢書畫專集》彰化縣文化中心，1988。

王昶雄　〈王白淵點點滴滴〉《臺灣文藝》85(1983.11)，頁171-178。

王慶臺　《臺灣美術全集8－李石樵》，臺北：藝術家，1993。

可　人（林錦鴻）　〈臺灣藝壇的麒麟兒——黃土水的水牛群像〉《雄獅美術》24(1973.2)，頁50。

可　人　〈臺灣畫壇先驅倪蔣懷——兼介本省初期美術運動及其團體〉《雄獅美術》29(1973.7)，頁95-99。

可　人　〈臺灣畫壇早期畫家陳澄波先生〉《雄獅美術》33(1973.11)，頁110-114。

可　人　〈人生短暫藝術千秋：青年早逝的畫壇奇才陳植棋〉《雄獅美術》34(1973.12)，頁69。

史文楣　〈生活如繪畫－陳慧坤樂在其中〉《藝術家》55 (1979.12)，頁98-101。

本田布治雄　〈鹽月桃甫先生未亡人を尋ねて〉《南十字星》4(1984)，頁127-128。

石守謙　《臺灣美術全集2—陳進》臺北：藝術家，1992。

立石鐵臣　著；莊伯和　譯　〈回憶臺灣諸畫友〉《雄獅美術》1980.5，頁112-119。

伊　山　〈張萬傳畫展〉《藝術家》110(1984.7)，頁244。

任眞漢　〈郭雪湖與我〉《郭雪湖七十作品展》臺北：臺北市立美術館，1989，頁9。

朱婉華　〈柏川與我〉臺南：作者自印，1980。

朱尊誼　〈追思至友郭柏川教授〉《雄獅美術》38(1974.4)，頁14。

江春浩　〈李梅樹與三峽祖師廟〉《雄獅美術》107(1980.1)，頁62-69。

江春浩　〈臺展尺度外的野獸主義者—張萬傳的藝術歷程〉《雄獅美術》108(1980.2)，頁72-97。

江春浩　〈七星、赤島、楊三郎〉《雄獅美術》112(1980.6)，頁52-55。

江　銘　〈光復前臺灣美術回顧展〉《雄獅美術》97(1979.3)，頁116-119。

江　聲　〈珍貴的陳舊畫稿——談呂鐵州的生平及作品〉《雄獅美術》72（1977.2)，頁60-69。

百代美育　〈巨匠黃土水其人其事〉《百代美育》1:15(1974.11)，頁12-17。

行政院文化建設委員會　《年代美展》臺北：行政院文化建設委員會，1982。

行政院文化建設委員會　《明清時代臺灣書畫》臺北：行政院文化建設委員會，1984。

行政院文化建設委員會　《中華民國現代十大美術家展（圖錄）》臺北：行政院文化建設委員會，1987。

何明績　〈陳夏雨雕塑之我見〉《雄獅美術》104(1979.10)，頁63。

何政廣　〈歐美畫壇現況——廖繼春教授考察觀感〉《中央日報》1963.4.14。

何政廣　〈日本與巴黎——日本近代美術史的一個斷面〉《雄獅美術》1973.12，頁54-65。

何政廣　〈臺灣鄉土畫家藍蔭鼎一席談〉《雄獅美術》8(1971.10)，頁30-32。

何政廣　編　《廖繼春油畫集》臺北：藝術家，1981.3。

何恭上　〈桃城散人（林玉山）其人其畫〉《中國藝文》1(1971.4)，頁25。

何肇衢　〈李石樵其人其畫〉《雄獅美術》14(1972.4)，頁40。

何德來　《私の道》東京：松尾印刷，1974.2。

何懷碩　〈地底的靈魂—洪瑞麟〉《雄獅美術》101(1979.7)，頁56-67。

印象藝術中心畫廊　《印象經典I張萬傳的傳奇色彩》臺北：印象，1991。

印象藝術中心畫廊　《印象經典II人道主義畫家洪瑞麟》臺北：印象，1992。

佑仁　〈國畫家林玉山教授的作品〉《臺灣》1977.3，頁10。

吳川　〈談黃土水作品特展〉《雄獅美術》161(1984.7)，頁157。

吳名世　〈詔安畫派之源流〉《臺北文物》4.3，1955.11，頁49-51。

呂理尙　〈從臺展、府展圖錄中整理臺來的一幾個問題〉《雄獅美術》95(1979.1)，頁52-75。

呂　隆　〈美感的追求與再現——張萬傳畫展〉《雄獅美術》161(1984.7)，頁154。

呂曉帆　〈緬懷先父〉《百代美育》1:15(1974.11)，頁32-41。

呂璞石、廖德政　《呂璞石廖德政雙人展畫集》臺北：呂雲麟，1986。

巫永福　〈活躍早期臺灣畫壇的郭雪湖〉《藝術家》142(1987.3)，頁184-189。

李石樵　〈酸甜辣〉《臺北文物》36:4(1955)，頁84-88。

李柯茂　〈林玉山其人其畫〉《國魂》386(1978.1)，頁52。

李梅樹　〈臺灣美術的演變〉《臺灣風物》31:4(1981.12)，頁117-132。

李梅樹　《李梅樹油畫集》臺北，1982。

李惠正　〈山水清音——畫中隱者（李澤藩）〉《雄獅美術》114(1980.8)，頁101-112。

李欽賢　〈林玉山的京都畫派因緣〉《現代美術》34(1991.2)，頁33-37。

李欽賢　〈臺灣美術運動的源流——日本官展系統的移植〉《臺灣風物》1985.12，頁89-99。

李欽賢　〈臺灣新美術草創期的尖兵陳澄波〉《臺灣近代名人誌》2，自立晚報，1987.1；頁131-141。

李欽賢　〈從嚴謹走向飄逸的色彩家——廖繼春〉《臺灣近代名人誌》3，自立晚報，1987，頁223-235。

李欽賢　〈復歸故土草原的藝術牧童——黃土水〉《臺灣近代名人誌》，自立晚報，1987，頁121-132。

李欽賢　〈臺灣企業家資助文化的先驅——倪蔣懷〉《臺灣近代名人誌》，自立晚報，1987，頁91-102。

李　渝　〈從俄國到中國——中國現代繪畫裡的民族主義和先進風格〉《雄獅美術》137(1982.7)，頁38-67。

李銘盛　〈鏡頭裡的畫家——顏水龍〉《藝術家》108(1984.5)，頁236-245。

李銘盛　〈鏡頭裡的畫家——李澤藩〉《藝術家》114(1984.11)，頁252-259。

李賢文　〈塑造故鄉草原的形像——臺灣近代雕刻的先驅者黃土水〉《中國時報》〈人間副刊〉，1979.4.3。

依　凡　〈陳澄波的人體速寫〉《藝術家》79(1981.12)，頁201。

林天從　〈爲繪畫而活的人——葉火城先生〉《雄獅美術》169(1985.3)，頁94-95。

林文昌　〈落鋤的艱辛與再次的認定——臺灣前輩美術家聯展〉《雄獅美術》137(1982.7)，頁146-149。

林玉山　〈省展四十年回顧展感言〉《全省美展40年回顧展》1985.10，頁6，臺灣省政府。

林玉山　〈南洋寫生行腳〉《美術家畫刊》1967.8，頁15，青文臺版社。

林玉山　〈略述國畫初步〉《師大美術系系刊》1968.6，頁18。

林玉山　〈畫虎漫談〉《師大美術系系刊》1974.3，頁56。

林玉山　〈威大講學回顧錄〉《師大美術系系刊》1976.3，頁12。

林玉山　〈談雀與畫雀〉《師大美術系系刊》1976.3，頁14。

林玉山　〈懷恩師談畫事〉《師大美術系系刊》1978.6，頁51。

林玉山　〈花鳥畫經驗談〉《書畫家》1983.4，頁16。

林玉山　〈觀雀偶感〉《國魂》386(1978.1)，頁51。

林玉山　〈與陳澄波先生交遊之回憶〉《雄獅美術》106(1979.11)，頁60-68。

林玉山　〈藝道話滄桑〉《臺北文物》3:4(1955.3)，頁76-84。

林玉山　〈脫韁惟賴寫生勤 —— 四十年作畫甘苦談〉《藝壇》60 (1973.3)，頁13。

林育淳　〈進入世界藝壇的先驅—日據時期留法畫家研究〉臺大歷史研究所，藝術史組，碩士論文，1991。

林柏亭　〈三位傑臺的畫家〉《明清時代臺灣書畫作品》臺北：行政院文建會，1984，頁436-440。

林柏亭　〈臺灣清代畫家林朝英〉《雄獅美術》96(1979.2)，頁84-89。

林柏亭　〈談明清師古臨摹的風氣對臺灣早期書畫的影響〉《雄獅美術》154(1983.12)，頁93-96。

林柏亭　〈臺灣東洋畫的興起與臺、府展〉《藝術學》3(1989.3)，頁91-116。

林柏亭　《臺灣美術全集9—郭雪湖》臺北：藝術家，1993。

林保堯　《臺灣美術全集7—楊三郎》臺北：藝術家，1993。

林惺嶽　〈我看東洋畫〉《雄獅美術》72(1977.2)，頁54-57。

林惺嶽　〈星辰下的長路——記李石樵與他的時代〉《雄獅美術》105 (1979.11)，頁16-40。

林惺嶽　〈不堪回首話當年——爲陳夏雨先生雕塑個展而寫〉《雄獅美術》107(1980.1)，頁88-95。

林惺嶽　〈保守殿堂的守護神：記楊三郎的繪畫生涯〉《雄獅美術》112 (1980.6)，頁30-51。

林惺嶽　〈大自然的美容師——記最幸福的畫家林之助的生活與藝術〉《雄獅美術》117(1980.1)，頁32-46。

林惺嶽　〈楊三郎與臺灣美術運動〉《雄獅美術》176(1985.10)，頁102-117。

林惺嶽　〈從「二二」年啓蒙到「八二」年挑戰——試探臺灣水彩畫的過去、現在、未來〉《雄獅美術》1982.6，頁50-77。

林惺嶽　《臺灣美術全集4—廖繼春》臺北：藝術家，1992。

林錦鴻　〈林錦鴻美術評論選譯〉《雄獅美術》83(1978.1)，頁76-89。

林錦鴻　〈臺灣畫壇今昔雜誌〉《藝術家》1979.3，頁87-89。

林錦鴻　〈日據時代臺灣藝壇瑣憶〉《藝術家》1988.6，頁74-75。

松　鴎　〈顏水龍的繪畫歷程〉《雄獅美術》62(1976.4)，頁103-107。

邱忠均　〈大家談——記陳夏雨雕塑臺中展〉《雄獅美術》104(1979.10)，頁56-62。

邱奕松　〈鄉賢錄〉《嘉義市文獻》1(1986.3)，嘉義市文獻會，頁120-128。

邱奕松　〈美之化身——陳澄波〉《嘉義市文獻》3(1987.4)，頁47-72。

金周春美　《金潤作畫集》國立歷史博物館，1987。

雨　云　〈郭柏川遺作展〉《藝術家》59(1980.4)，頁16-117。

姚夢谷　〈畢生致力創造民族風格的畫家——爲懷念郭柏川先生而作〉《雄獅美術》38(1974.4)，頁10-11。

施叔青　〈典雅・豔麗-訪林玉山談東洋畫〉《雄獅美術》72 (1977.2)，頁73-76。

施翠峰　〈歌頌眞善美的畫家〉《雄獅美術》108(1980.2)，頁24-37。

施翠峰　〈懷述藍蔭鼎往事〉《雄獅美術》108(1980.2)，頁38-41。

星　光　〈楊三郎學畫五十年展〉《雄獅美術》26(1973.4)，頁167-168。

柏　黎　〈翻開那些舊相簿—廖繼春的一生〉《雄獅美術》63 (1976.5)，頁4-23。

柏　黎　〈楊三郎地中海畫遊〉《雄獅美術》106(1979.12)，頁98-102。

洪瑞麟　〈洪瑞麟的心聲〉《雄獅術美》102(1979.8)，頁63。

陌　塵　〈藍蔭鼎的人和畫〉《雄獅美術》97(1979.3)，頁109-115。

孫明煌　〈畫家・美術教育家 —— 張萬傳先生〉《百代美育》1:13(1979.9)，頁76-80。

席德進　等　《當代藝術家訪問錄（一）》臺北：雄獅，1980再版。

徐海玲　〈不老的老畫家張萬傳〉《雄獅美術》102(1979.8)，頁108-111。

桂慧珠　〈從生活臺發的張萬傳〉《藝術家》92(1983.1)，頁247。

國立歷史博物館　《葉火城八十回顧展》臺北：歷史博物館，1987.8。

國泰美術館　《廖繼春畫集》臺北：國泰美術館，1981。

基隆市立文化中心　《雞籠早期風情畫》基隆市立文化中心，1988.6。

康添旺　〈廖繼春先生小傳〉《美術家年譜》；臺北市立美術館，1985，頁117。

張炎憲　〈英年早逝的畫界奇才陳植棋(1906-1932)〉《臺灣近代名人誌》2，自立晚報，1987，頁219-226。

張建隆　整理　〈顏水龍的繪畫風格——黃才郎、蘇新田對談〉《雄獅美術》168(1985.2)，頁92-98。

張義雄　〈陳澄波老師與我〉《雄獅美術》100(1979.6)，頁125-129。

張道林　〈積學致遠淡泊明志的畫家〉《今日世界》262(1963.2)，頁22。

張德文　〈我所敬佩的林玉山教授〉《書畫家》1983.4，頁19。

莊世和　〈臺籍畫家—何德來在東京〉《臺灣文藝》88(1984.5)，頁205-208。

莊世和　〈奮進不懈的楊啓東〉《臺灣時報》1983.11.30。

莊世和　〈美的禮讚者〉(上)(下)《臺灣時報》1985.10.6-7。

莊世和　〈頌揚純粹美術的何德來〉《臺灣時報》1988.4.13。

莊世和　〈臺灣美術史箚記——創造新畫風的林玉山〉《民衆日報》1984.7.5-7。

莊伯和　〈林玉山畫牛〉《幼獅文藝》1979.12，頁73。

莊伯和　〈臺灣金石學導師—呂世宜〉《明清時代臺灣書畫作品》臺北：行政院文化建設委員會，1984，頁441-443。

莊伯和　〈鄉土藝術的推動者——顏水龍〉《雄獅美術》97(1979.3)，頁6-44。

莊伯和　〈葉火城油畫展〉《雄獅美術》99(1979.5)，頁118-122。

莊伯和　〈中國傳統繪畫移臺灣的新品種—林玉山〉《雄獅美術》100（1979.6，頁6-24。

莊伯和　〈陳進的繪畫藝術〉《雄獅美術》109(1980.3)，頁26-39。

莊伯和　〈小坪頂的法蘭西情調——劉啓祥的繪畫藝術〉《雄獅美術》111(1980.5)，頁50-64。

莊伯和　〈大作的醞釀（楊三郎）〉《雄獅美術》118(1980.12)，頁80-83。

莊伯和　〈爲鄉土奉獻心血的藝術家——顏水龍〉《雄獅美術》168(1985.2)，頁99-101。

莊伯和　〈傳薪續火的書畫藝術〉《藝術家》1985.2，頁88-94。

莊素娥　《臺灣美術全集6—顏水龍》臺北：藝術家，1992。

許玉燕　口述；徐海玲　整理　〈臺陽美術協會五十年憶往〉《自立晚報》，1987.10.26。

許武勇　〈鹽月桃甫與自由主義思想〉《藝術家》1976.1，頁72-75。

許武勇　〈鹽月桃甫與石川欽一郎〉《藝術家》1986.11，頁235。

連曉青　〈天才雕刻家黃土水〉《臺北文物》1:1(1952.12)，頁66-67。

郭柏川　《郭柏川畫集》葉氏勤益文化基金會，1980.4。

郭爲美　〈父親的繪畫與教育〉《雄獅美術》38(1974.4)，頁29。

郭雪湖　《郭雪湖畫輯》香港：美術書社，無刊年。

陳　乃　〈呂西村〉《臺北文物》4.1(1955.5)，頁59-62。

陳永森　《物我兩忘》國立歷史博物館，1981。

陳　冷　〈老畫家的理想與夢〉《雄獅美術》38(1974.4)，頁24-28。

陳奇祿　〈光復前臺灣美術回顧展〉《藝術家》46(8:4)，1979.3，頁75-83。

陳幸婉　〈陳夏雨先生年表〉《雄獅美術》103(1979.9)，頁31-33。

陳炎鋒　〈顏水龍與花都半個世紀的戀情〉《藝術家》127(1985.12)，頁170-175。

陳春德　〈第六回臺陽展〉《臺灣藝術》1:3(1940.5)，頁86。

陳昭明　〈天才雕塑家——黃土水〉《百代美育》1:15(1974.11)，頁49-64。

陳英德　〈日本、法國與臺灣早期藝術關係初探（一）、（二）、（三）〉《雄獅美術》223（1989.9），頁101-111；224（1989.10），頁104-119；225（1989.11），頁136-143。

陳英德　〈爲風景傳神——臺灣前輩畫陳慧坤〉《藝術家》135(1986.8)，頁230-237。

陳英德　《海外看大陸藝術》臺北：藝術家臺版社，1988。

陳清香　〈陳進的嘹彩畫——釋迦行誼圖〉《法光》1990.6.10。

陳景容　〈我的兩位老師——談廖繼春的色彩和張義雄的素描〉《現代美術》28(1990.2)，頁33-38。

陳景容　〈懷念李梅樹先生〉《雄獅美術》145(1983.3)，頁25。

陳景容　〈追憶在第九水門的日子——寫在張義雄老師畫展之前〉《雄獅美術》69(1976.11)，頁81-85。

陳景容　〈顏水龍油畫展〉《藝術家》10(1976.3)，頁52。

陳景容　〈典型的畫家——懷念吾師廖繼春〉《藝術家》10(1976.3)，頁137-139。

陳毓卿　〈爲黃土水先生遺作展覽催生〉《百代美育》1:15(1974.11)，頁44-45。

陳慧坤　〈巴黎重遊感想〉《雄獅美術》6(1971.8)，頁2-4。

陳慧坤　〈歐洲新寫實派的興起與第三次歐遊觀感〉《雄獅美術》18(1972.8)，頁16-18。

陳慧坤　〈歐美行腳與美術館巡禮〉《新時代》4(1962.3)，正中書局。

陳慧坤　〈石濤語錄中的現代思想〉《學術論叢》1964.12，頁107-120。

陳慧坤　〈畫條有聲音的河流〉《藝術家》16(1976.9)，頁6。

陳慧坤　〈我對藝術的一些看法〉《藝術家》135(1986.8)，頁239-242。

陳澄波　〈日據時代臺灣藝術之回顧〉（譯稿）《雄獅美術》106(1979.12)，頁69-72。

陳錦芳　〈飛花的山谷〉《雄獅美術》38(1974.4)，頁12-15。

陳瓊花　〈談林玉山教授八十五年之藝術生涯〉《現代美術》34(1991.2)，頁24-32。

陳瓊花　〈林玉山八十回顧展〉《藝術家》1986.5，頁98。

傅狷夫　〈林玉山其人其畫〉《中央月刊》5:10(1973.8)，頁87。

博　山　〈臺灣泥土的氣息 —— 李澤藩的繪畫〉《雄獅美術》90 (1978.8) 頁101-103。

彭萬墀　〈我們需要眞正的好畫——記廖繼春教授訪歐美歸來談話〉《聯合報》1963.3.31。

曾培堯　〈郭柏川與南美會〉《雄獅美術》38(1974.4)，頁18-22。

雄獅美術社　〈郭柏川一生作品選集〉《雄獅美術》38(1974.4)，頁30-43。

雄獅美術社　〈石川欽一郎水彩畫展〉《雄獅美術》42(1974.8)，頁124。

雄獅美術社　〈陳進作品選介〉《雄獅美術》72(1977.2)，頁70-72。

雄獅美術社　〈黃土水彫刻專輯採訪過程〉《雄獅美術》98(1979.4)，頁48-76。

雄獅美術社　〈林玉山作品欣賞輯〉《雄獅美術》100(1979.6)，頁25-52。

雄獅美術社　〈洪瑞麟作品欣賞輯〉《雄獅美術》101(1979.7)，頁30-54。

雄獅美術社　〈郭雪湖作品欣賞輯〉《雄獅美術》102(1979.8)，頁42-56。

雄獅美術社　〈陳夏雨作品欣賞輯〉《雄獅美術》103(1979.9)，頁34-53。

雄獅美術社　〈團聚：記陳澄波遺作展〉《雄獅美術》107 (1980.1)，頁96-97。

雄獅美術社　〈郭柏川作品欣賞〉《雄獅美術》110(1980.4)，頁70-79。

雄獅美術社　〈追憶李梅樹的六個年代〉《雄獅美術》145 (1983.3)，頁26-28。

雄獅美術社　〈李梅樹墓園竣工記實〉《雄獅美術》167(1985.1)，頁26。

雄獅美術社　〈悼畫家陳德旺先生〉《雄獅美術》167(1985.1)，頁27。

雄獅美術社　〈展望「省展」新紀元座談會紀錄〉《雄獅美術》1979.3，頁84-95。

雄獅美術社　《黃土水—臺灣美術家1》臺北：雄獅，1979。

雄獅美術社　《陳夏雨》臺北：雄獅，1979.8。

黃才郎　〈一條筆直而深入的路 —— 崇高寫實的李梅樹〉《雄獅美術》107(1980.1)，頁28-55。

黃才郎　〈熱心教育的李梅樹〉《雄獅美術》107(1980.1)，頁56-58。

黃才郎　〈參與美術運動的李梅樹〉《雄獅美術》107(1980.1)，頁58-59。

黃才郎　〈從事地方建設的李梅樹〉《雄獅美術》107(1980.1)，頁60-61。

黃才郎　〈用油畫表現東方藝術氣質的開拓者 —— 郭柏川〉《雄獅美術》110(1980.4)，頁48-55。

黃才郎　〈精煉而美麗的感情 —— 郭柏川的繪畫藝術〉《雄獅美術》110(1980.4)，頁56-69。

黃才郎　《臺灣美術全集10—郭柏川》臺北：藝術家，1993。

黃冬富　〈日據時期高雄地區的美術發展〉《炎黃藝術》30(1992.2)，頁10。

黃春秀　〈秉時現世精神的畫家——陳進〉《雄獅美術》109(1980.3)，頁40-47。

黃春秀　〈再創自然——楊三郎採訪略記〉《雄獅美術》176(1985.10)，頁95-101。

黃春秀編　《黃土水雕塑展》臺北：國立歷史博物館，1989。

黃朝湖　〈本土臺發回歸本土的畫家葉火城〉《雄獅美術》169(1985.3)，頁92-94。

黃葆芳　〈關於臺灣畫家王白淵〉《七十年代》1975.5，頁77。

愛力根畫廊　《張萬傳畫册》臺北：愛力根畫廊，1987.5。

新竹書畫益精社　《現代臺灣書畫大觀》新竹：書畫益精社，1929。

楊三郎　〈跑走不完的路〉《臺北文物》3:4，頁73-76。

楊三郎　〈私の製作氣分〉《臺灣文藝》2:8&9(1935.8)，頁73。

楊三郎　〈臺灣繪畫的回顧〉《臺灣文獻》26.4與27.1合刊本(1976.3)，頁303-306。

楊啓東　〈美的人生—記作協中分會美術寫生比賽作品展覽〉《民聲日報》，日期不詳。

楊啓東　〈看顏水龍氏的個展〉《民聲日報》，日期不詳。

楊啓東　〈陳永森畫展觀感〉《民聲日報》1954.2.15。

楊啓東　〈看日本畫展〉《民聲日報》1955.3.22。

楊啓東　〈看第五屆中部美展隨感〉《民聲日報》1955.4.3。

楊啓東　〈看第三屆紀元美展〉《民聲日報》1955.12.4。

楊啓東　〈第11屆省展觀感〉《民聲日報》1955.12.6。

楊啓東　〈看中縣美展〉《民聲日報》1956.3.8。

楊啓東　〈高一峰美展觀後感〉《民聲日報》1956.7.24。

楊啓東　〈臺陽展觀後感〉《民聲日報》1956.8.23。

楊啓東　〈美展觀後〉《民聲日報》1957.12.16。

楊啓東　〈第八屆中部美展觀後〉《民聲日報》1958.3.31。

楊啓東　〈看藍蔭鼎遊美畫展〉《民聲日報》1958.4.4。

楊啓東　〈省美展觀後〉(一)(二)《民聲日報》1958，日期不詳。

楊啓東　〈王育仁的畫展〉《民聲日報》1959.8.2。

楊啓東　〈欣賞省美展印象〉《民聲日報》1960.1.25。

楊啓東　〈評文霽水彩畫展〉《民聲日報》1960.6.12。

楊啓東　〈自述、文學、美術隨感〉《臺灣文藝》100(1986.5)，頁113-114。

楊啓東　〈發展精神文化的捷徑〉《臺灣文藝》106(1987.7-8)，頁168-171。

楊啓東　〈論廖繼春其人其畫〉《臺灣文藝》110(1988.3-4)，頁176-187。

楊啓東　〈陳澄波的人與他的藝術〉《臺灣文藝》1989.1-2，頁140-151。

楊維哲　〈我的爸爸楊啓東先生〉《臺灣文藝》106(1987.7-8)，頁164-167。

楊維嶽　《族譜資料》國學文獻館，M1392240，(25-24,25-25)。

楊熾宏　〈寫眞巨匠李梅樹〉《藝術家》1979.9，頁140-145。

葉火城　《葉火城油畫選集》臺中：葉火城，1977.3。

葉火城　《葉火城油畫集》臺中：葉火城，1985.3。

董日福 〈懷念恩師（郭柏川）〉《雄獅美術》38(1974.4)，頁26-27。

雷 田 〈從「臺陽」的歷程談時代樣式——寫於四十屆臺陽展前夕——〉《雄獅美術》1979.9，頁28-39。

雷 田 〈放浪的詩魂——鄭世璠〉《藝術家》1975.6，頁73-79。

雷 田 〈像塞尙從畫壇隱退的人們〉《藝術家》1975.7，頁128-131。

雷 田 〈風景畫家蔡蔭棠〉《藝術家》1975.8，頁89-94。

雷 田 〈呂基正的山與咖啡〉《藝術家》1975.9，頁101-105。

雷 田 〈陶醉於自然的許深州〉《藝術家》1975.10，頁137-141。

雷 田 〈林顯模的美女〉《藝術家》1975.10，頁58-61。

雷 田 〈孤獨而堅強的顏水龍〉《藝術家》1975.12，頁87-97。

雷 田 〈追求和諧的廖繼春〉《藝術家》1976.1，頁135-141。

雷 田 〈閨秀畫家之陳進〉《藝術家》1976.3，頁102-110。

雷 田 〈中日畫壇女傑柴原雪〉《藝術家》1976.4，頁135-141。

雷 田 〈孤高嚴肅的李石樵〉《藝術家》1976.5，頁111-117。

雷 田 〈黃碧月的孤獨純潔歷程〉《藝術家》1976.10，頁91-95。

雷 田 〈自稱星期日畫家的羅美棧、黃混生〉《藝術家》1976.11，頁134-140。

雷 田 〈剛直不阿的張義雄〉《藝術家》1976.12，頁120-125。

雷 田 〈抒情浪漫的沈哲哉〉《藝術家》1977.4，頁143-153。

雷 田 〈喜愛廟宇的張炳堂〉《藝術家》1977.5，頁110-116。

雷 田 〈黃靈芝的蘭花雕塑與文學〉《藝術家》1977.7，頁98-102。

雷 田 〈炭坑畫家洪瑞麟〉《藝術家》1977.10，頁90-97。

雷 田 〈浪漫瀟灑的林之助〉《藝術家》21(1977.9)，頁116-125。

雷 田 〈對自然熱忱的葉火城〉《藝術家》22(1977.3)，頁137-139。

雷 驥 〈廖繼春訪問記〉《雄獅美術》29(1973.7)，頁64-73。

雷 驥 〈五十年繪畫經驗談——話林玉山〉《雄獅美術》30(1973.8)，頁73-81。

廖雪芳　〈爲東洋畫正名——兼談林之助的膠彩畫〉《雄獅》72(1977.2)，頁45-53。

廖雪芳　〈追求純粹藝術的畫家——陳德旺其人其畫〉《雄獅》176(1985.10)，頁136-142。

廖雪芳　〈崇高寫實的李梅樹〉《雄獅美術》48(1975.2)，頁100-106。

廖雪芳　〈畫風堅實的水彩畫家李澤藩〉《雄獅美術》53 (1975.7)，頁121-128。

廖雪芳　〈看李石樵的繪畫長路〉《雄獅美術》63(1976.5)，頁59-69。

廖雪芳　〈寫實浪漫的老畫家楊三郎〉《雄獅美術》94(1978.12)，頁75-81。

廖雪芳　〈到泥土和勞動中會見藝術的洪瑞麟〉《雄獅美術》101(1979.7)，頁6-30。

廖雪芳　《當代藝術家訪問錄（二）》臺北：雄獅，1980再版。

彰化縣立文化中心　《彰化縣先賢書畫專集》彰化縣立文化中心，1988。

漢　霜　〈李澤藩水彩畫展〉《藝術家》39(1978.8)，頁154。

碩　之　〈心專志堅的畫家郭柏川〉《雄獅美術》38(1974.4)，頁4-7。

臺中市立文化中心　《張錫卿八十回顧展》臺中市立文化中心，1988。

臺中縣立文化中心　《中華民國七十六年文藝季地方美展 —— 臺中縣美術家聯展》臺中縣立文化中心，1987.12。

臺中縣立文化中心　《臺中縣美術發展史》臺中縣立文化中心，1987。

臺中縣立文化中心　《臺中縣美術家聯展》臺中縣立文化中心，1987。

臺中縣立文化中心　《林有德水彩畫展專輯》臺中縣立文化中心，1988。

臺中縣立文化中心　《呂璞石、廖德政雙人展專輯》臺中縣立文化中心，1989。

臺中縣立文化中心　《張炳南油畫展專輯》臺中縣立文化中心，1989。

臺中縣立文化中心　《楊啓東回顧展專輯》臺中縣立文化中心，1989。

臺中縣立文化中心　《葉火城油畫回顧展專輯》臺中縣立文化中心，1989。

臺中縣立文化中心　《林天從油畫專輯》臺中縣立文化中心，1989。

臺中縣立文化中心　《陳慧坤畫展專輯》臺中縣立文化中心，1989。

臺北市文獻委員會　《臺灣先賢書畫特展選集》臺北市文獻委員會，1987。

臺北市立美術館　《楊啓東回顧展》臺北市立美術館，1984。

臺北市立美術館　《陳德旺紀念展畫册》臺北市立美術館，1985。

臺北市立美術館　《美術家年譜》臺北市立美術館，1985。

臺北市立美術館　《陳進畫集》臺北市立美術館，1986。

臺北市立美術館　《石川欽一郎師生展》臺北市立美術館，1986。

臺北市立美術館　《陳慧坤畫集》臺北市立美術館，1986。

臺北市立美術館　《中國—巴黎 —— 早期旅法畫家回顧展專輯》臺北市立美術館，1988。

臺北市立美術館　《李石樵的繪畫世界》臺北市立美術館，1988。

臺北市立美術館　《郭雪湖七十作品展》臺北市立美術館，1989。

臺北市立美術館　《臺灣地區現代美術的發展》臺北市立美術館，1990。

臺北市立美術館　《臺灣早期西洋美術回顧展》臺北市立美術館，1990。

臺北市立美術館　《廖德政回顧展》臺北市立美術館，1991。

臺北市立美術館　《楊三郎回顧展》臺北市立美術館，1990。

臺北市立美術館　《生命之歌：劉啓祥回顧展》臺北市立美術館，1988。

臺北市立美術館　《中國・現代・美術—兼論日韓現代美術國際學術研討會論文集》臺北市立美術館，1991。

臺北市立美術館　《東心美學與現代美術研討會論文集》　臺北市立美術館　，1992。

臺灣文藝　〈臺灣畫壇老將——張萬傳先生的畫展〉《臺灣文藝》89(1984.7)，頁192-193。

臺灣文藝　〈臺灣學院中的素人畫家 —— 陳澄波〉《臺灣文藝》105　(1987.5-6)，頁65-66。

臺陽美術協會　《臺陽美術》臺北：同會，1977。

銘　昇　〈陳澄波人體速寫遺作展〉《雄獅美術》130(1981.12)，頁41。

劉三豪　〈臺灣日據時代民間性畫家潘春源〉《藝術家》1977.3，頁99-104。

劉文三　〈六十歲的畫家——寫廖繼春六十歲那一年〉《雄獅美術》144(1983.2)，頁113-117。

劉文三　《廖繼春繪畫之研究》藝術家，1988。

劉其偉　〈臺灣的先輩水彩畫家——藍蔭鼎〉《藝術家》44 (1979.1)，頁90-91。

劉耿一　〈回憶與憧憬：記劉啓祥父子聯展〉《雄獅藝術》1990.7，頁152-156。

劉耿一、曾雅雯　筆錄　〈劉啓祥七十自敘〉《藝術家》1980.5，頁39-65。

劉敏敏　〈平實中見眞性 —— 水彩畫家李澤藩〉《藝術家》125(1985.10)，頁162-181。

劉晞儀　〈陳慧坤對時空的探討〉《藝術家》102(1983.11)，頁259。

慧　悟　〈專精繪畫五十年——訪張萬傳〉《雄獅美術》81(1977.11)，頁125-129。

潘元石　〈薛萬棟二三事〉《雄獅美術》72(1977.2)，頁77-80。

潘元石　編　《中華民國七十六年文藝季地方美展——臺南市美術家聯展》臺南市文化基金會，1988。

蔡文怡　〈訪廖繼春的學生和友人〉《雄獅美術》63(1976.5)，頁24-31。

鄭世璠、賴傳鑑、賴武雄、謝孝德　等　〈期待於全省美展——〉《雄獅美術》1979.1，頁96-103。

鄭　冰　〈美的根源就是愛——訪陳慧坤教授〉《雄獅美術》120 (1981.2)，頁131-133。

鄭獲義　《臺灣臺身陳永森在日本畫壇五十年奮鬥史》高雄：鄭獲義，1987。

蔣　勳　《臺灣美術全集12—洪瑞麟》臺北：藝術家，1993。

黎　蘭　〈美與愛的播種者—李澤藩〉《雄獅美術》71(1977.1)，頁114-117。

賴傳鑑　〈彩色的一生——悼廖繼春先生〉《藝術家》1976.3，頁132-133。

賴傳鑑　〈四十年滄桑話「臺陽」〉《藝術家》1977.9，頁126-137。

霍　剛　〈回顧東方畫會〉《雄獅美術》1976.5，頁102-107。

龍瑛宗　〈張文環與王白淵〉《臺灣文藝》23(1982.5)，頁329-332。

謝里法　〈七十年代政治史觀的藝術檢驗〉(上)(中)(下)《自立早報》1992.1.18-20。

謝里法　〈日本畫家筆下的中國〉(一)～(三)，《雄獅美術》67(1976.9)，頁10-18；68(1976.10)，頁91-97；69(1976.11)，頁74-80。

謝里法　〈四十三年前文藝座談會節譯〉《雄獅美術》97(1979.3)，頁96-104。

謝里法　〈臺灣近代雕刻的先驅者—黃土水〉《雄獅美術》98(1979.4)，頁6-46。

謝里法　〈黃土水專輯的補充及修正〉《雄獅美術》99(1979.5)，頁83。

謝里法　〈林玉山的回憶〉《雄獅美術》100(1979.6)，頁53-63。

謝里法　〈郭雪湖四十歲以前生平表(1908-1948)〉《雄獅美術》102(1979.8)，頁39-41。

謝里法　〈四十歲以前的郭雪湖及其藝術——新美術運動裡的“臺灣畫派”〉《雄獅美術》102(1979.8)，頁6-38。

謝里法　〈學院中的素人畫家陳澄波〉《雄獅美術》106(1979.12)，頁16-43。

謝里法　〈色彩之國的快樂使者——臺灣油畫家廖繼春的一生〉《雄獅美術》118(1980.12)，頁48-69。

謝里法　〈從抗戰前第一幅抗日油畫“棄民圖”——談臺灣最早的留日畫家劉錦堂〉《雄獅美術》141(1982.11)，頁71-82。

謝里法　〈遙遠的秋海棠—記一位旅居北平的畫家張秋海〉《雄獅美術》156(1984.2)，頁75-78。

謝里法　〈三十年代上海、東京、臺北的美術關係〉《雄獅美術》160(1984.6)，頁158-169。

謝里法　〈妾悔作君婦，好爲名利牽——記三十年代在北平成名的一位臺灣畫家王悅之〉《雄獅美術》161(1984.7)，頁100-106。

謝里法　〈臺灣東洋繪畫的第五度空間〉《雄獅美術》1977.2，頁28-42。

謝里法　〈從沙龍、畫會、畫廊、美術館——試評五十年來臺灣西洋繪畫發展的四個過程〉《雄獅美術》1982.10，頁37-49。

謝里法　《重塑臺灣的心靈》臺北：自由時代，1988。

謝里法　《臺灣臺土人物誌》臺北：臺灣文藝雜誌社，1984。

謝里法　《日據時代臺灣美術運動史》臺北：藝術家，1978。

謝里法　編　《廿世紀臺灣畫壇名家作品集1》美國漢方醫藥研究所，1983。

謝　崧　〈一代藝人謝琯樵〉《臺北文物》4.3(1955.11)，頁59-66。

蕭瓊瑞　《臺灣美術史研究論文集》臺北：伯亞，1991。

鍾克豪　〈臺灣元老國畫家林玉山〉《時代生活》16(1985.8)，頁3。

舊　白　〈願教育以終身（李澤藩）〉《雄獅美術》114(1980.8)，頁113-115。

藍蔭鼎　《畫我故鄉》時報臺版社，1979。

顏水龍　〈舊地重遊〉《藝術家》2(1975.7)，頁2-3。

顏水龍　〈發展臺灣工藝〉《藝術家》20(1977.1)，頁6。

顏水龍　〈我與臺灣工藝 —— 從事工藝四十年的回顧與前瞻〉《藝術家》33(1978.2)，頁7-13。

顏水龍　《臺灣工藝》臺北：光華，1952。

顏娟英　〈從肖像畫到空間宇宙之畫 —— 李石樵畫展〉《現代美術》第21期(1988.11)，頁18-23。

顏娟英　〈寫生與自畫像〉《臺灣美術年鑑'90》臺北：雄獅，1990，頁445-450。

顏娟英　〈臺灣早期西洋美術的發展一 ～ 三〉《藝術家》1989.5-7，頁142-163，頁140-161，頁178-191。

顏娟英　〈日據時代臺灣美術研究之回顧〉「民國以來國史研究回顧」討論會論文，臺大，1989，臺版中。

顏娟英　〈一九三〇年代美術與文學運動〉《日據時期臺灣史國際爲術研討會論文集》，臺北：臺灣大學歷史系，1992，頁535-554。

顏娟英　《臺灣美術全集1—陳澄波》臺北：藝術家，1991。

顏娟英　〈日據時期臺灣美術史大事年表——西元一八九五年至一九四四年〉《藝術學》8 (1992.9)，頁57-98。

顏娟英　《臺灣美術全集11—劉啓祥》臺北：藝術家，1993。

魏清德　〈謝琯樵其姊謝藝史附 —— 流寓臺北市之書畫家〉《臺北文物》3.1 (1954.5)，頁96-97。

魏清德　〈龍山寺釋迦佛像和黃土水〉《臺北文物》8.4(1960.2)，頁72。

龐靜平　〈葉火城油畫展〉《藝術家》142(1987.3)，頁241。

藝術家　《廖繼春畫集》臺北：藝術家，1980。

藝術家資料室　〈李梅樹藝術生涯簡介〉《藝術家》94(1983.3)，頁49-50。

藝術家雜誌社　〈廖繼春作品選輯〉《藝術家》10(1976.3)，頁134-136。

藝術家雜誌社　〈廖繼春作品選輯〉《藝術家》10(1976.3)，頁134-136。

藝術家雜誌社　〈崇尚寫實的李梅樹〉《藝術家》101(1983.10)，頁233。

藝術家雜誌社　〈陳德旺年譜〉《藝術家》116(1985.1)，頁111。

藝術家雜誌社　〈林之助做爲花的朋友〉《藝術家》120(1985.5)，頁89。

藝術家雜誌社　《藍蔭鼎水彩專輯》藝術家臺版社，1979。

蘇新田　〈九段油畫家李石樵教授〉《雄獅美術》105(1979.11)，頁41-44。

鶴田武良　編　〈民國期美術學校畢業同學錄，美術團體會員錄集成—和泉市久保惣記念美術館〉《久保惣紀念文化財團東洋美術研究所紀要》2・3・4，1991。

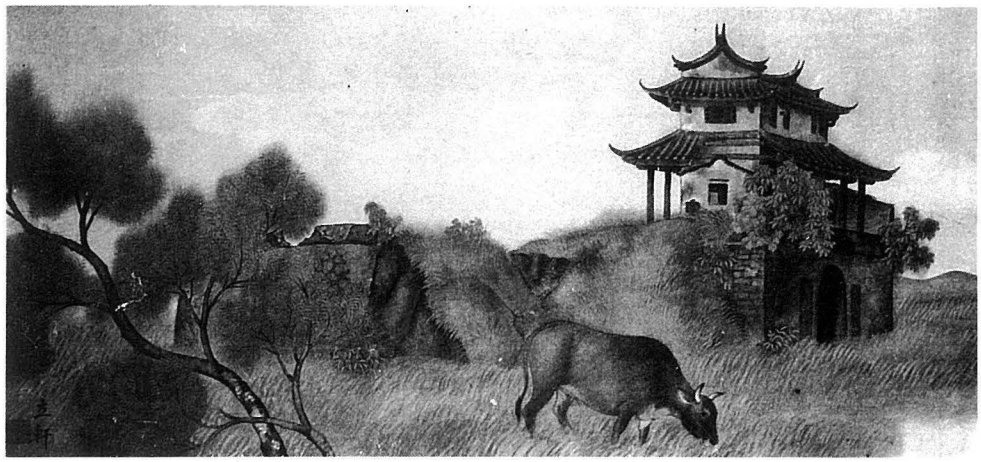


圖1 林玉山 1927 大南門 第一回臺展

圖2 林玉山 1935 故園追憶 第九回臺展

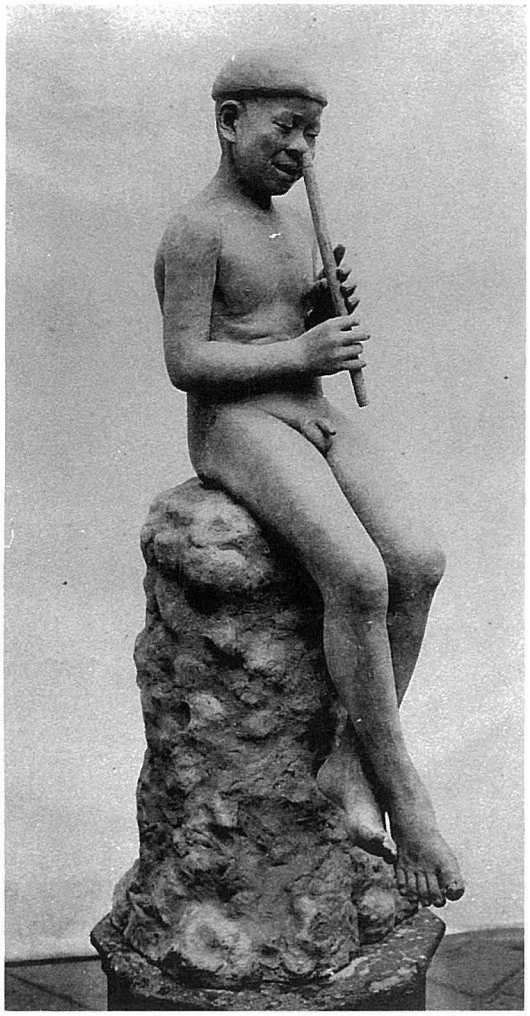


圖3 黃土水 蕃童
1920 第二回帝展

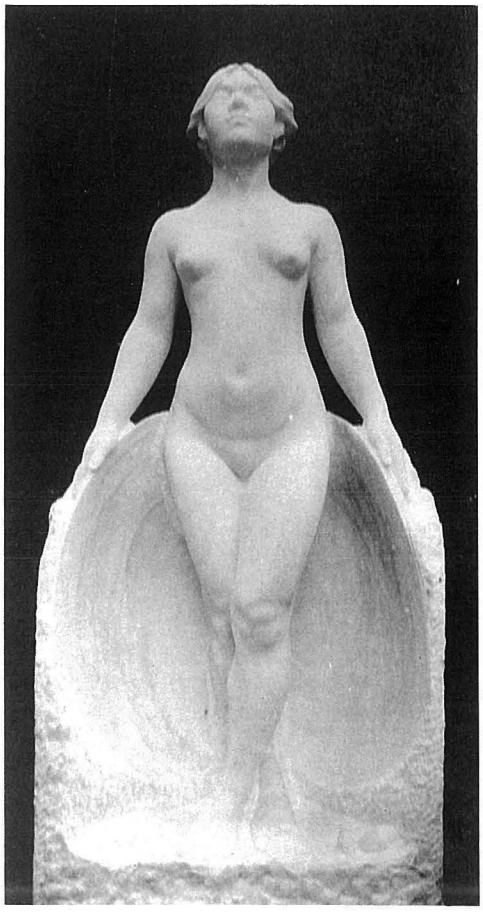


圖4 黃土水
1921 甘露水 第三回帝展

圖5 黃土水 1926
釋迦出山像

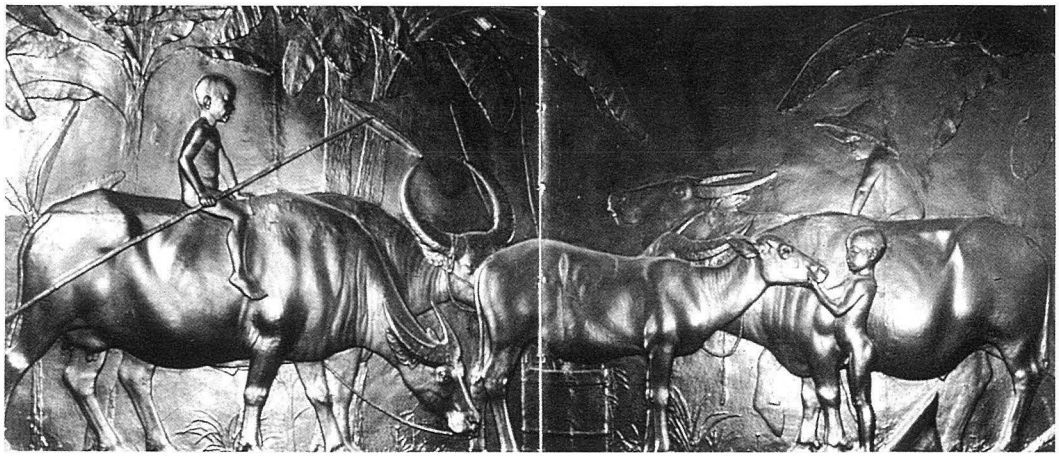
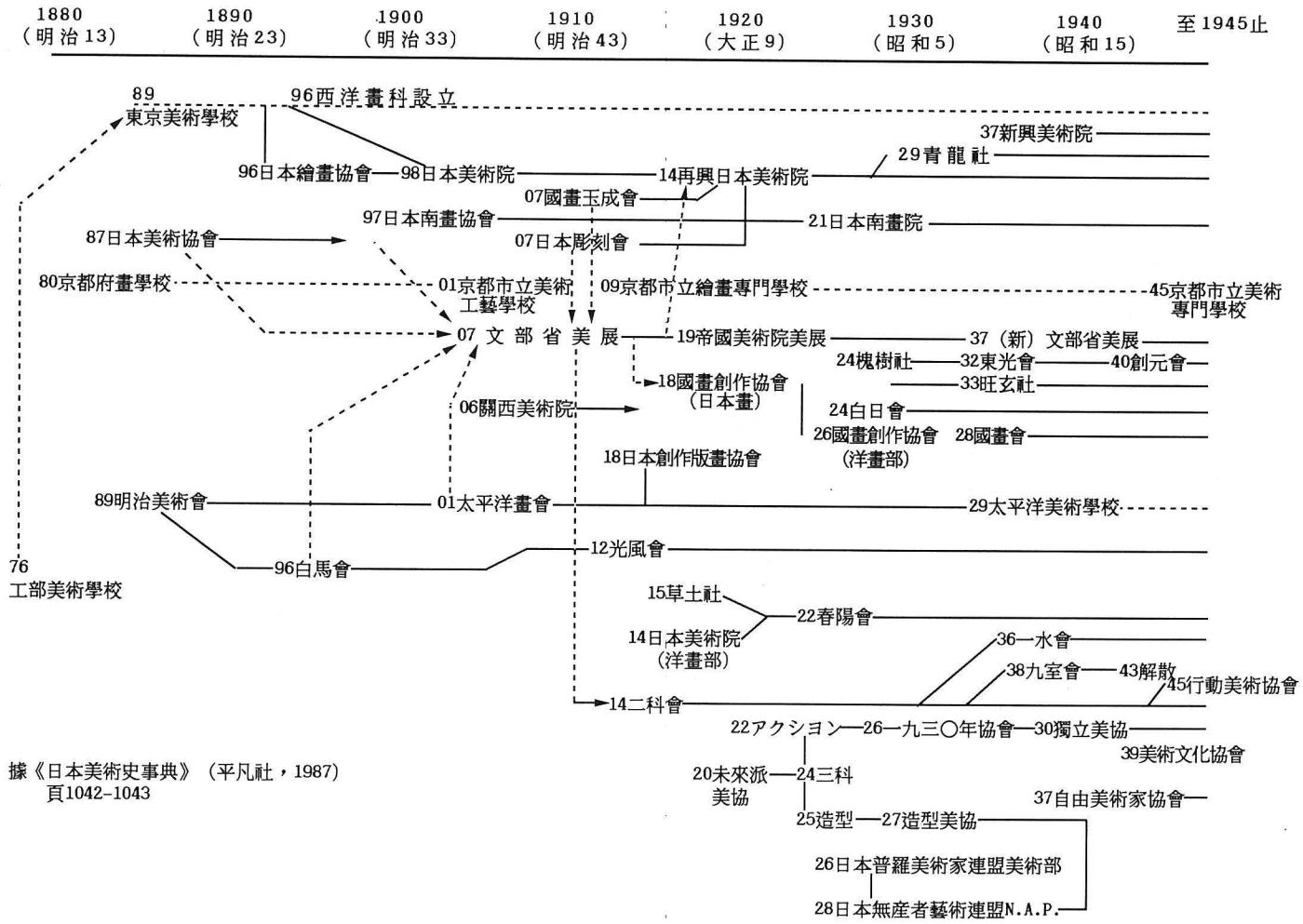


圖6 黃土水 1930 水牛群像



據《日本美術史事典》（平凡社，1987）頁1042-1043

圖7 日本近代畫會組織略圖

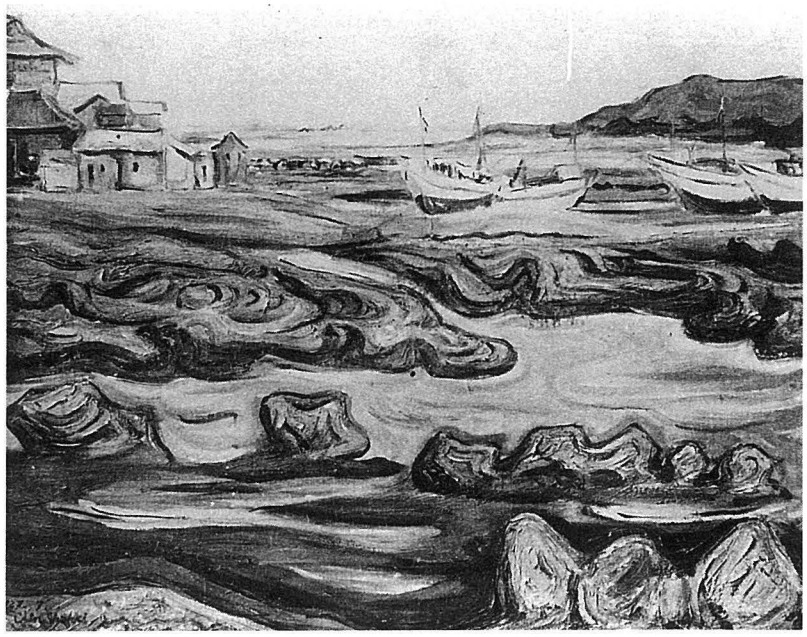


圖8 陳植棋 1927 海邊 第一回臺展特選

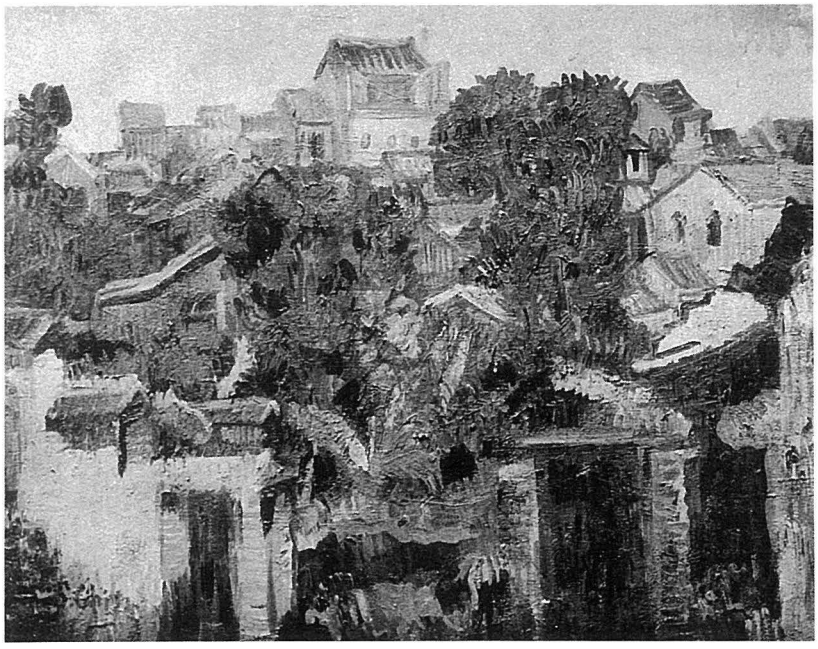


圖9 陳植棋 1930 淡水風景 第十一回帝展

圖10 何德來 1964 多摩川之秋

圖11 劉錦堂 1921－23
自畫像

圖12 劉錦堂 1928－29
芭蕉圖

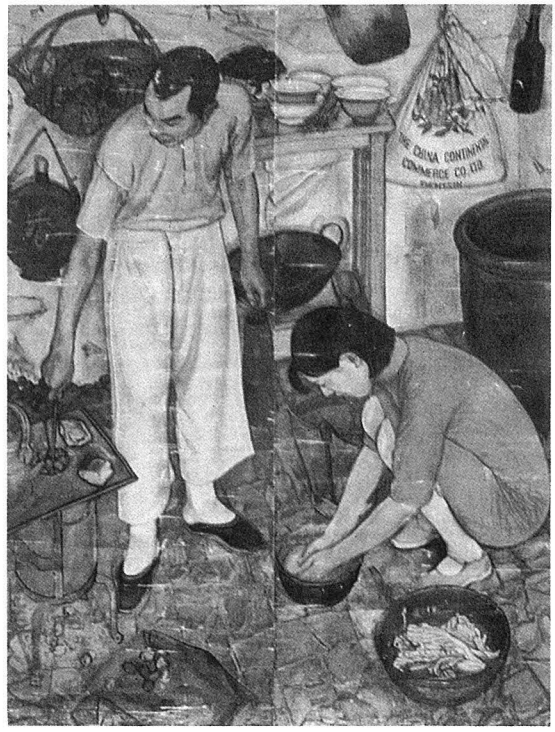


圖13 劉錦堂 1929－34 亡命日記

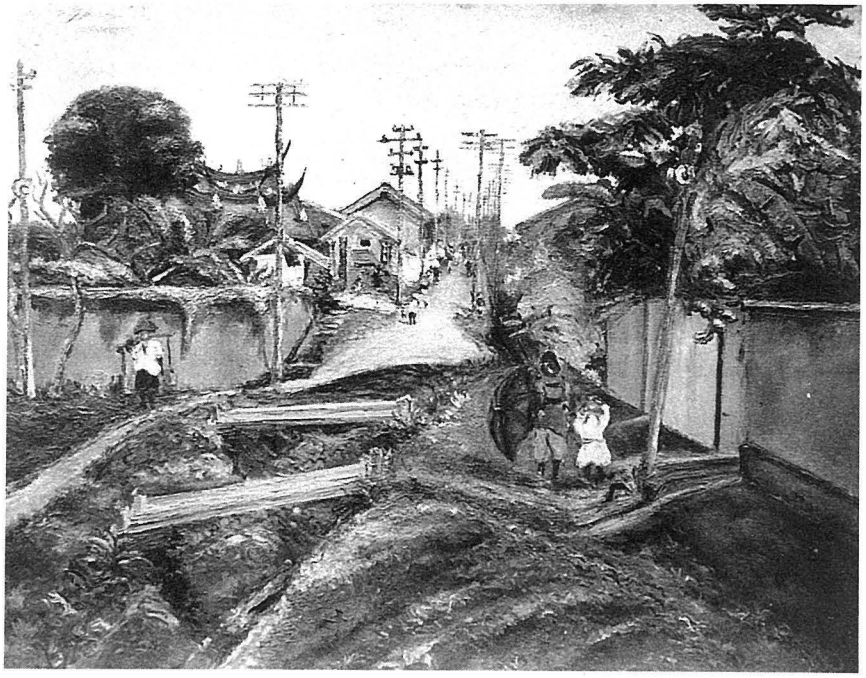


圖14 陳澄波1926 嘉義の町はづれ 第七回帝展

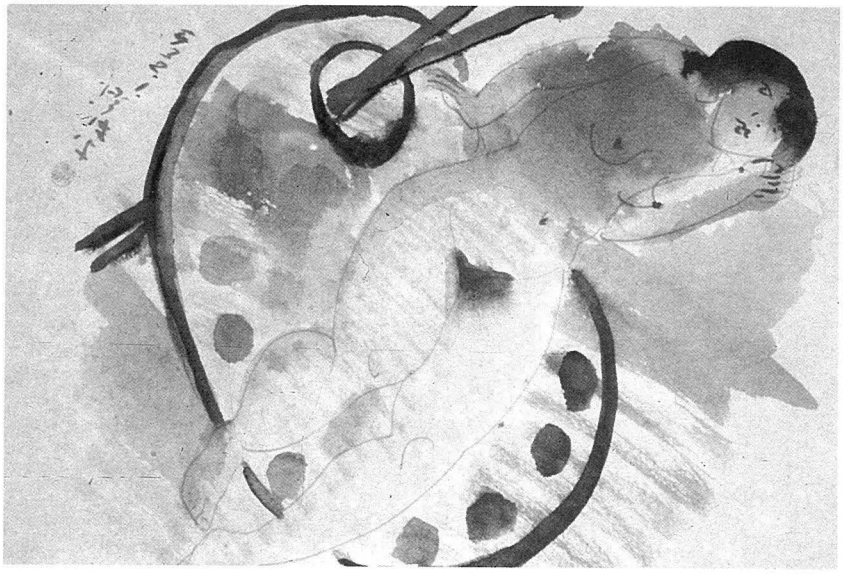


圖15 陳澄波 1932 淡彩素描

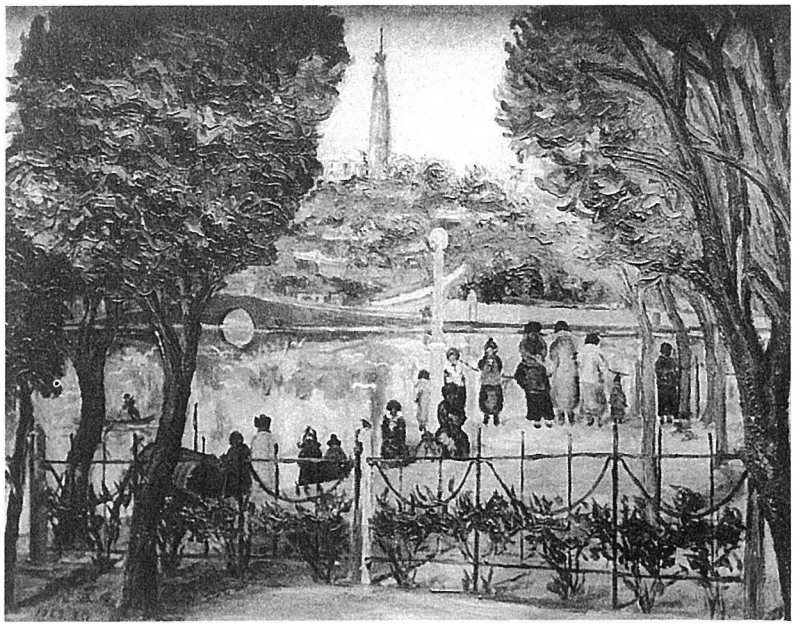


圖16 陳澄波 1929 早春（西湖）

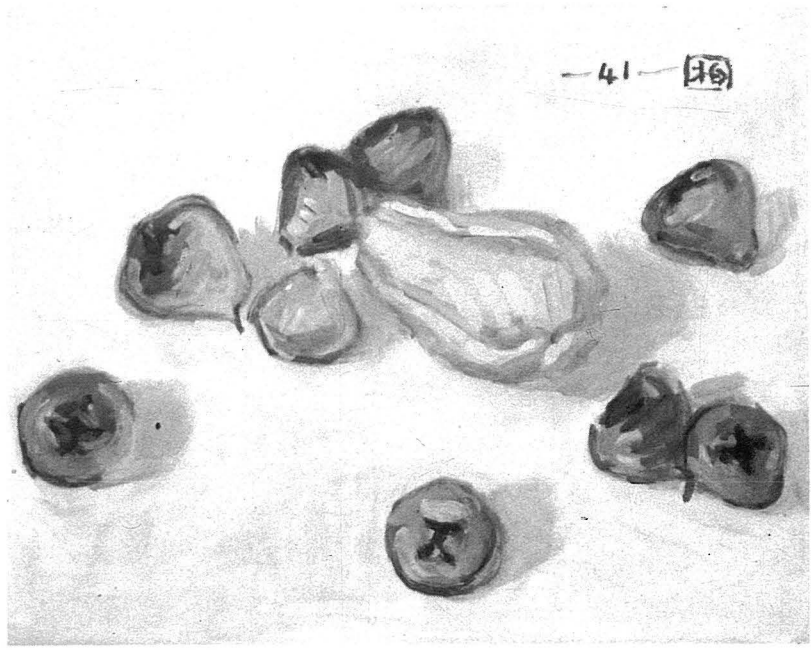


圖17 郭柏川 1952 蓮霧與佛手

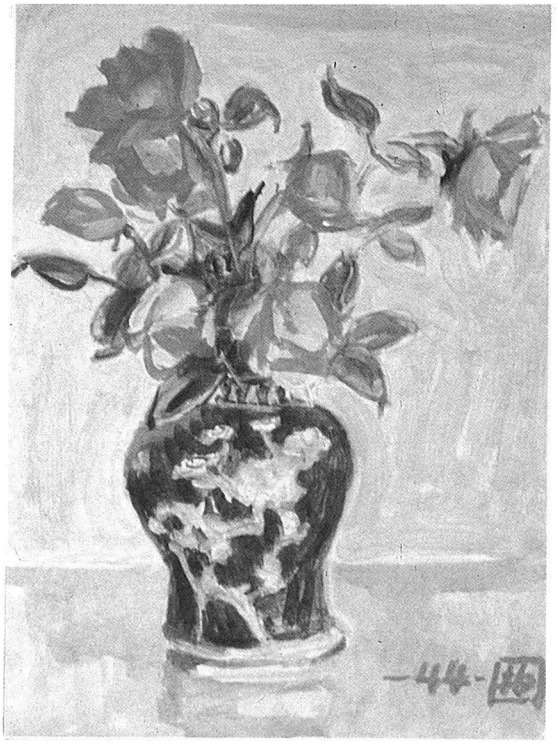


圖18 郭柏川 1955
瓶花

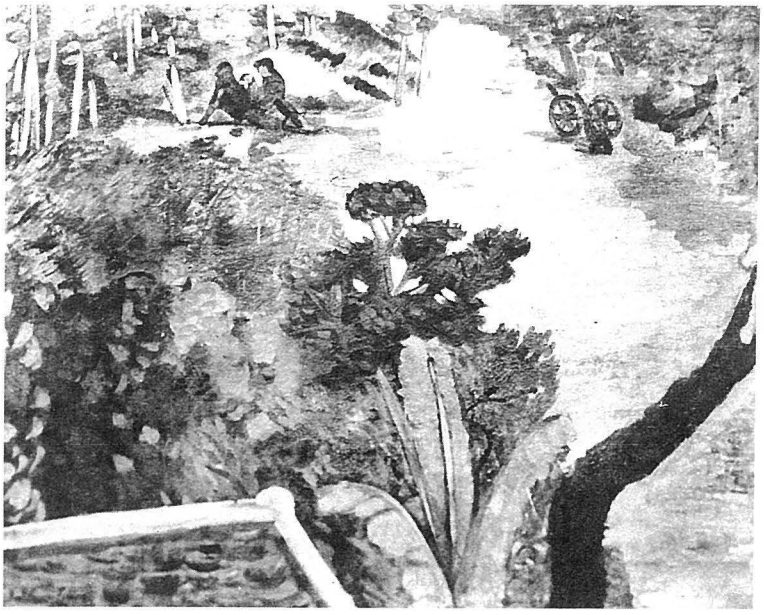


圖19 陳清汾 1934 空のない風景 第八回臺展

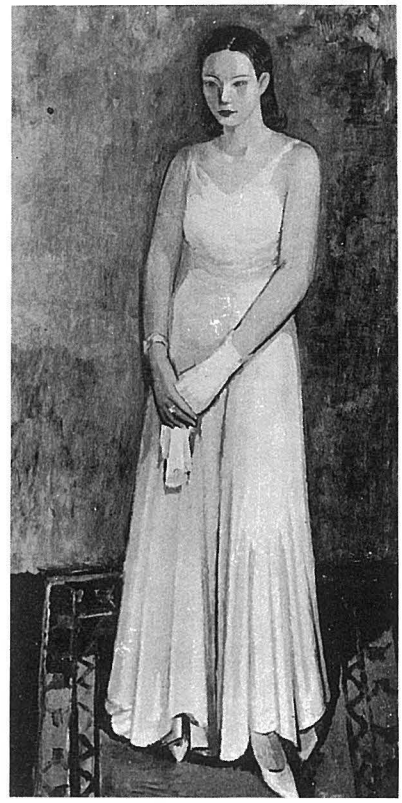


圖20 顏水龍 1933
K 孃 第七回臺展

圖21 顏水龍 1935 紅頭嶼之娘 第九回臺展

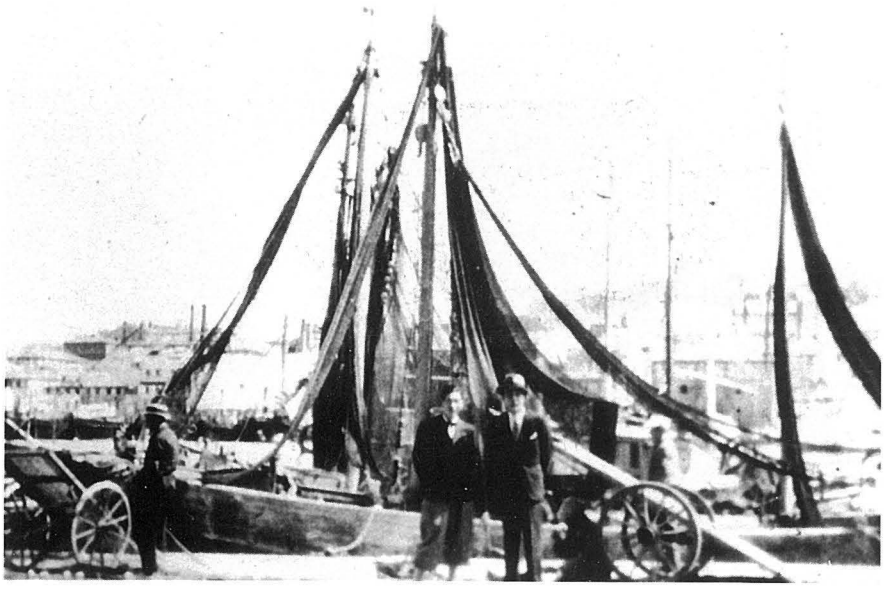


圖22 顏水龍(中)與楊三郎(左)、劉啓祥(右) 1932 合照於馬賽港

圖23 楊三郎 1934 南歐カ―ヌ

圖24 劉啓祥於羅浮宮 1932-34 莫奈「浴女」摹畫中

圖25 劉啓祥於羅浮宮 1932-34
馬奈「吹笛少年」摹畫中

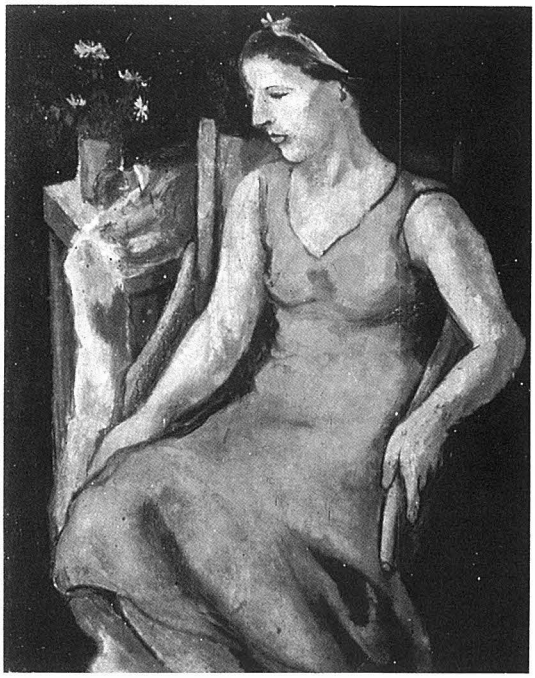


圖26 劉啓祥 1933 紅衣
巴黎秋季沙龍

圖27 劉啓祥 1935 くつぢひ女
第九回臺展