

由館藏看臺灣早期西洋繪畫

徐 純

壹、時代背景略述

「忠實洞悉時勢的動向，生活即是美。終生從事藝術境地，化育我們所在的美麗島嶼，我們熱愛藝術的心，強迫（編按：驅使）我們為我們的鄉土臺灣島而殉情，因此我們永遠不能遺忘我們才疏學淺的心志，精進於研究之道——這個即是赤島社的使命，亦是我們的生活。秋天是台展，春天是赤島展，以這個最有意義的殺風景之勢來彩飾這個島嶼吧！」

以上這段文字是1928年「赤島社」成立時十四個成員的宣言，他們是：楊三郎、陳澄波、陳植棋、廖繼春、陳清汾、藍蔭鼎、倪蔭懷、郭柏川、何德來、張秋海、范洪甲、陳承藩、陳慧坤與陳英聲（註1），在日本統治之下的臺灣，他們這些在臺灣本島的及留學日本或歐洲地區的西畫家，本著他們對藝術的熱愛，與理想結合起來，成員雖少，但道出了他們要以西洋畫來美化這個島嶼的心願。今天我們從縱的方面來觀察，臺灣地區西洋繪畫的蓬勃多元，他們當初種下的這粒種子就是原因之一；從橫的方面來細察他們的作品，大都是他們本著宣言畫出「本土化」的臺

灣風土人情，為臺灣西洋畫壇建立了一個明確的導向，開發日後的西畫「臺灣風」。

臺灣西洋畫的開始要由日據時代日本對臺統治政策的改變說起；臺灣的文化本來是由中國大陸文化移植來的，原本是中國傳統文化的一部份，有著深厚農業社會的色彩，日據初期本以武力統治臺灣，廿五年的「警察政治的建設期」（註2）後，這種武

力高壓政策並不能完全配合日本本土「明治維新」以來的西化運動，因此必需改弦易轍，同時由於日本當時是由國家經辦的統治文化，在其殖民地臺灣必然要變本加厲的執行文化的統治與侵略，但是在臺灣社會中，原已薄弱的中國文化在日本武力壓迫下，文藝幾乎已蕩然無存，對臺灣民衆來說，此時日本推行的文藝活動就像對失去自由的人進行解放



1. 懷古 1945 陳澄波 81×99公分
本館典藏



2. 淡水 1933 陳澄波 89×115公分
本館典藏

一樣，只要可以學的就都吸收，所以儘管是文化侵略，仍在臺灣民衆渴望下迅速展開，此中得失需要後輩史家進一步探尋方可論定，而臺灣人民在這種政策執行的同時領悟到自己該有的方向卻也是事實。

日本對臺灣人民的教育事實上只限於職業技術訓練的學校、總督府醫學校以及為培養公學校師資的師範學校，日後對美術與文藝方面有興趣的人多出於此類師範學校（註3），他們若要更上層樓，就得留學日本受進階教育，但是這些人在日本受的教育越高，民族意識也越提昇，尤其是文藝創作者對自由的渴求就更迫切，有時也形成部份藝術家們對社會的訴求。

臺灣地區的西洋繪畫源於上述政治統治的教育，一開始就隨著日本繪畫界西洋化的腳步進行，而日本自1868年明治維新以來，送往西歐留學的藝術家，不論是到英國，或到法國，或到義大利，都能歸國將其所學貢獻於美術教育上，因而在日本美術界造

成一種勢不可擋的局面，畫風上也幾乎全面的追隨歐洲各種畫派進展，使日本畫壇成為亞洲最前衛的西畫活動舞台。臺灣的西畫就在這種全面接受的趨勢下發展起來，這種趨勢的潤滑劑，尤其要歸功於當時來臺推動美術教育



3. 波斯菊 1949 郭柏川 紙·油彩顏料
33.5×28.5公分 本館典藏

的日本西畫教師，其中有不少有心人如留英的水彩畫家石川欽一郎，他以西畫寫生的技巧來描繪臺灣風土的作品，一改東方傳統臨摹的路線，開創臺灣藝術界一個全新的題材，也正應和了臺灣民衆的心聲。1922年他應臺北師範之聘，參加對臺的美術教育工作，以春風化雨的心胸與留英時陶養的民主作風，為臺灣帶出了一批有理想的西洋畫家，他們雖都以留學日本再直追歐洲為學習路程，但鄉土的風情表現才是他們的極終目標，因此「赤島社」的成立就是臺灣早期西洋畫家理想的雛型。

貳、本館典藏之早期西洋畫

我們了解了臺灣早期西洋繪畫在臺灣美術史的重要性後，不禁想進一步探討這些早期的西畫家們是如何將他們的時代性由個人經驗呈現在他們的作品中，以下筆者僅將本館所典藏的當代臺灣西畫家的作品中，選出在當年及稍後曾留學日本東京美術學校



4. 大成殿 1954 郭柏川
57×46公分 本館典藏



5. 初夏 1964 郭柏川 28.5×46公分 19屆省展評審委員作品 本館典藏

的陳澄波、郭柏川、李梅樹、顏水龍、李石樵、廖繼春與陳慧坤等七人的三十二幅油畫作品，與讀者共賞，這種嘗試或許能幫著讀者解釋臺灣早期西洋繪畫運動的特點之一二，文中略去畫家們完整的傳記，僅在史事與作品有直接關聯時做片段的敘述，作為讀者觀賞其作品時參考之用。

陳澄波（1895～1947）在1924年到日本留學，考入東京美術學校圖畫師範科，師事田邊至

（1886～1968）三年，夜間在岡田三郎助（1838～1921）原創辦的「本鄉繪畫研究所」加習素描及油畫，至1929年離日赴上海，五年之間這些學院派的訓練給了他完整的西畫技巧，他的用功使他在到日本第二年就以一幅畫風尚未成熟的學院派創作「嘉義街外」在第七回「帝展」中入選，創下臺灣西畫家在日本藝壇上首次得魁的記錄，同時也繼其恩師石川欽一郎與臺灣雕塑家黃土水

之後，在日本畫壇上奠定了臺灣鄉土的畫風，給臺灣的西畫家一劑強力的催生劑，本館藏有三幅他的作品，其中兩幅，1937年的「嘉義遊園地」及1945年的「懷古」（圖1），也都以嘉義地方為題材，作畫的時間卻是他任在上海待了五年（1929～1933）之後重返家園的作品；這時的陳澄波眼見當年「赤島社」的成員或凋零或出國，便獨自專心於創作，對故鄉的景物很怡然自得的掌握住了地方性特色。「嘉義遊園地」雖是以生長臺灣南國的鳳凰樹為主架，但畫面中幾筆描出的人物、鶴與白鵝的嬉戲穿插才是畫家要描繪的主題，畫中的內容他都作了有限度的簡化與變形，如大樹與低首鶴的圓弧形一再出現於畫面，作品中所呈現寧靜從容的氣氛，也是他回臺後的特色；「懷古」是以畫家成熟的畫風寫他熟悉的嘉義，僅在右上角露出亙古綿延的玉山山脈，那片以明亮清晰色彩繪出的景致，該是陳澄波所期待的臺灣歷史吧！第二幅是1935年的「淡水」（圖2），淡水也是他回臺之後經常去寫生的地方，古樓、港口與紅瓦



6. 盛夏 1966 郭柏川 45×57.5公分 21屆省展評審委員作品 本館典藏



7. 運河 1972 郭柏川 38×45.5公分 本館典藏

民房是淡水的特徵，畫家以他三兩筆簡化過的小小人物穿梭於畫面的街道上，給觀者增添更生活化、更有動態的感受，也彩飾了這個島嶼的特色！

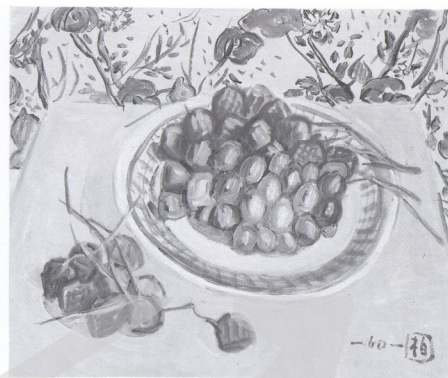
郭柏川（1901～1974）在離開臺灣時已有了一段坎坷的人生遭遇，他的離臺赴日不管是來自他個性中對社會的使命感，或因繪畫天賦的驅使，或因個人情感的創傷，他在日本卻是腳踏實地的學習著。留日期間（1926～1937）他先習法律，再在川端畫學校苦練三年後進入上野美術學校，在此同時也在「本鄉繪畫研究所」修習四年。現實生活方面



9. 晚照 1959 李梅樹 畫布·油彩顏料 53×65公分 本館典藏

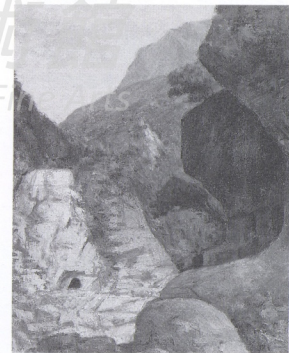
，他卻以開麻俱樂部或當保鏢來維持生活。漂泊不定的現實使他更堅持畫面的風貌，他努力於人體的素描與繪畫技巧、色彩學。在他畫風的掙扎期卻得了三次「台展」的入選，之後他毅然走出學院傳統，而令他轉變的關鍵人物是梅原龍三郎（1888～1986），1937年郭柏川到中國大陸後，梅原與他同遊故都，兩人同時對中國傳統畫有了更深的瞭解，之後的十二年（1937～1948），他秉著中國知識份子的傲骨與民族意識的亮節，在北平幾所

美術學校任教西畫，從此他的畫風就在蛻變的傳統下形成，直至1944、45年間，他在技法上有了突破，畫面漸趨明朗，運筆雖不是全用中國式的筆法，但堅實的筆觸卻或多或少的表現了中國「胸有成竹」的筆意，也嘗試以宣紙作畫，本館所收藏1946年的「故宮」就是他早期西畫透視法的代表作，也是館藏中唯一的布本油畫，其他都是使用宣紙完成的，這張畫面上中國傳統的紅藍二原色也成為他常用的顏色；1949年的「波斯菊」（圖3），他三

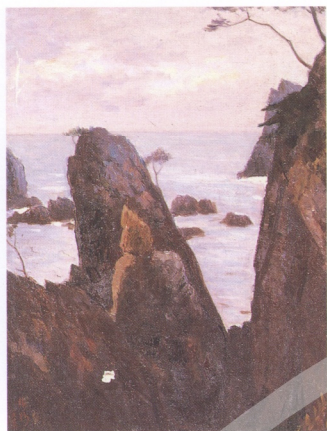


8. 荔枝和葡萄 1971 郭柏川 40×47公分 本館典藏

兩筆的線條充分地表現出其素描本領，尤其是花瓶上的人體畫更能體現他學院所得的訓練，這種功夫很接近我們在常玉（1900～1966）畫中所見中西合璧的筆調，不牽強也不做作，是一氣呵成的；1954年的臺南孔廟「大成殿」（圖4）使用的是亮度高的純色來代替中國傳統建築的自然原色，畫面右側殿的透視雖不完全合視覺感受，但反而傳出活潑的氣氛；1964與1966的「初夏」（圖5）「盛夏」（圖6）兩幅全是



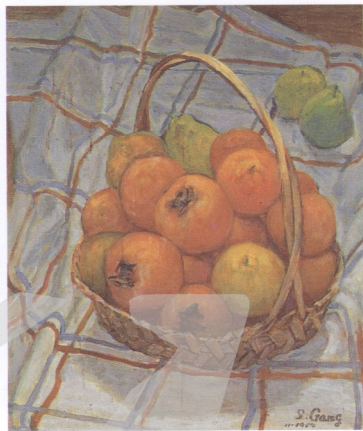
10. 大魯閣 1964 李梅樹 81.5×67公分 19屆省展評審委員作品 本館典藏



11. 青海秋晚 1966 李梅樹 81×61公分
21屆省展評審委員作品 本館典藏

以亮麗的色彩與線段式筆觸構成的，尤其是綠色調的變化；至1972年的「運河」（圖7），其線段的筆觸已達水到渠成的程度，創出畫面上活潑的韻律，色調的豐富更呈現出景物遠近層次，將臺灣山水在亞熱帶空氣中清晰的描寫出來。1971年「荔枝和葡萄」（圖8）是採高視角俯視，用紅藍二原色的搭配而得一玲瓏剔透的畫面，加上右下角類似中國式的落款，寫在大塊粉紅底色上，給觀者保留了相當參與的空間，這種忠於原色與堅實的筆觸是他被譽為中國式西畫家的主因吧！

出生富裕的李梅樹亦循著臺灣早期西畫家們的步伐，進入臺北國語學校師範部，又在石川欽一郎的「暑期美術講習會」進修，1928年底至東京美術學校，1934年順利完成學業返臺，在此臺灣劇變的大時代中，由於其家族在地方上的社會地位，促使他仍能緊守畫家的崗位，終身投生在地方文化工作，將自己的理想——刻劃在三峽祖師廟的一柱一瓦上，在畫面的題材上也在回歸

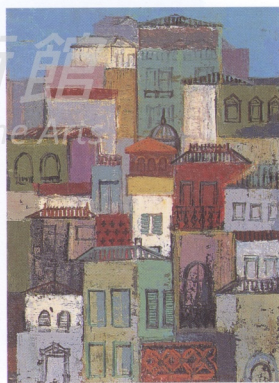


12. 水果 1954 顏水龍 53×45.5公分
本館典藏

故鄉的歲月中，潤澤出落實的自我。本館收藏有三張他的作品：1959年的「晚照」（圖9），1964年的「太魯閣」（圖10），1966年的「青海秋晚」（圖11），是他與畫友們結伴寫生之作，「晚照」中他大膽的以四五片不同的顏色的色塊面組合成有光源、有氣候、有遠近的山嵐之美，山坡上夕照的光線表現更使我們驚歎畫家在觀察與創作上的準確；後面的兩幅是以不同色調，異曲同工的表現岩石之厚重及岩峰的遠近，「太魯閣」為系列作品之一，陽光與山崖的陰暗繪出臺灣高山的清涼，再次體現畫家在光與色彩之間的創作天份；其實李梅樹更擅長描繪他身邊熟悉的人物，這自當是本館日後收藏的方向。

如果我們說顏水龍（1903～）的一生即象徵著臺灣離路籃縷的奮鬥史絕非言過其詞，他六歲失怙，七歲失恃，雖也於1920年踏上留學日本進修之途，卻比一般正常就學歷程的學生走得辛苦——刻劃在三峽祖師廟的一柱一瓦上，在畫面的題材上也在回歸

的在私校補習，才能與有了基礎訓練的考生競爭，為讓半工半讀賺來的錢發揮到最大效用，他修習的課程廣及心理學、教育學、器用學等，以便畢業後可以從事教員的工作；1927年回到臺灣，在現實的生活上，任憑他有教員檢定合格證書，還是找不到工作，只好回到日本再進入東京美術

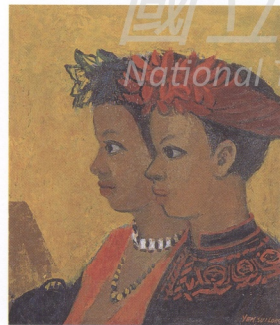


13. 洋房 顏水龍 木板·油彩顏料
73.5×53.5公分 18屆省展評審委員作品
本館典藏

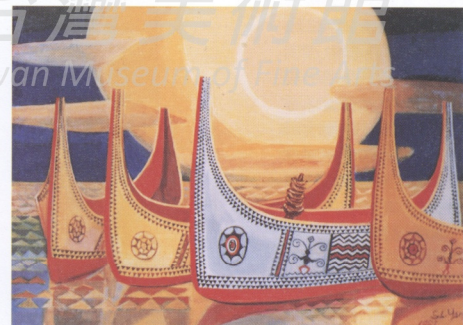


14. 稻江暮色 1964 顏水龍 畫布·油彩顏料
65.5×80.5公分 本館典藏

學校的研究科，靠畫廣告及做美術設計來賺取生活費。就在這一年，他的作品入選「台展」，煎熬的日子終於有了結果，但日後其職業畫家的路卻並未因此而顯得平坦；事實上，在臺灣，在日本，或在法國，他的人生旅途經歷了很多變化，在生活上不管經歷多苦，靠賣畫，靠廣告設計，或靠其他打雜，他都能堅持在藝術創造的路上持續下去，生命藝術化的人生哲學使他獻身致力於實用的臺灣工藝設計上，至今仍



15. 山地小姐 1966 顏水龍 53×45公分
21屆省展評審委員作品 本館典藏



16. 蘭嶼風景 1985 顏水龍 72×99公分 本館典藏

努力不懈。

顏水龍在1936～76年間投入對臺灣民間工藝的創作，故畫作不多，不過本館收藏他的六張作品中卻有三張是這個時期的；他早期多有線性透視的畫法，我們也可從本館的收藏品中得到印證；1954年「水果」（圖12）他運用薄塗的技巧，稀釋的色彩，輕輕地佈滿在畫面的背景上，呈現筆觸的細密圓融，帶有少許光線的效果，使果實顯現出飽滿的質感；1964年的「滄波」與顏氏自

藏的「燈塔上的風景」是同一系列作品，畫面的結構與他1932年在巴黎所畫的「巴黎一景」相同，拱門式的走廊，藍天的背景，是近似舞台佈置的正面取景；館藏中另外有兩幅「洋房」（圖13）與「稻江暮色」（圖14）也採這種正面對稱構圖，層疊的樓房給觀者一種單薄佈景式的感受，這可能與他在賺取生計時畫廣告設計的作業有關，這兩幅都未標示創作年代；1966年「山地小姐」（圖15）是顏氏1935年第一次蘭嶼之旅後就開始的重要主題之一，我們在畫面上看到的並不是一位寫實的山地姑娘，而是他早期師承東京美術學校導師藤島武二（1886～1968）的人物畫法，加上他詳細考證原住民服飾與頭飾後而加以概念化的，黃赭色的皮膚，大而深邃的眼睛，挺鼻，闊扁緊閉的嘴唇，表情一致，沒有特殊個人的描繪；蘭嶼之舟則是他第二次到蘭嶼才出現的題材，1985年「蘭嶼風景」（圖16）也是概念化的畫面，我們看到的是船隻優美的形制，小波浪畫成上下三角形的拼圖，以同色調的同心圓表現強烈的太陽光，水平飄動於同心圓間的平行雲塊，使畫面呈現出平靜、安穩、溫暖的



17. 肖像(巫吳月) 1935 李石樵
畫布·油彩顏料 71×59公分 1992·10
巫永昌、巫永勝、巫永福、巫永煌、巫永德五位兄弟捐贈 本館典藏



18. 肖像(巫俊) 1935 李石樵
畫布·油彩顏料 71×59公分 1992·10
巫永昌、巫永勝、巫永福、巫永煌、巫永德五位兄弟捐贈 本館典藏

感受，觀者不禁會連想到這位年過九十的老畫家，一路經過千辛萬苦的人生，仍能保持著這份溫馨的理想，領導著住在臺灣的人努力去美化生活。

如果我們說顏水龍的藝術生涯是與現實生活奮鬥出來的，那麼家境不錯的李石樵卻是與自己掙扎得來的，他自幼愛繪畫，以「隨班附讀」的名義在石川欽一郎的繪畫班上跟著年長的同好們一起學寫生素描，接著又放下未完成的臺北師範教育，在1928年到日本考東京美術學校又兩次落選，背著家人的反對第三次終於達成他的心願，入學不久後接著而來的是繪畫學長兼摯友陳植祺逝世的打擊，但這些考驗並沒使他氣餒，反而產生了一股錯綜複雜的力量，驅使著他更理性地尋求自我的出路，不顧家庭變故再度離開需人照顧的家庭事業回日本，終於在1933年，以板橋林家花園為主題的畫，在日本第十四屆「帝展」中得一席次，他這種不因現實環境壓力而固執的鞭策自己的感情，不但沒有使他在繪畫世界中迷失了方向，反而紮實了他的基礎素描訓練。以理性探討自己追求的方向，不斷地自我發問與尋找答案，使他能在此創作

上創造出自己的繪畫語言，而在藝海中脫穎而出，屹立不搖。

從東京美術學校畢業後的長達十五年間，李石樵在臺灣為富豪家族畫肖像，以賺取生計及嗣後他在日本繼續磨練的費用，本館收藏的兩幅肖像畫「巫吳月」（圖17）與「巫俊」（圖18）正是1935年其寫實風格時期的代表

作，為符合中國肖像的傳統，這兩幅都沒有背景的襯托與呼應；1933年他曾以一幅「室內」（圖19）獲第七屆「台展」，並得朝日新聞社的「朝日賞」，現存另有兩幅同名作品，一為創作年代不詳的本館的收藏創作，一為畫家自藏1957年的作品，除了第三張有簡化了的人物為陪襯外，三張的構圖基本上都是室內中間放張桌子，排比之下我們不難看出他由1952年開始走出寫實的痕跡，他嘗試著以西方的現代藝術各種不同的風格，探索著繪畫上空、透視、色彩、造型等抽離寫實的問題，由本館的這張作品可看出他知性的思考歷程表現於此過渡時期中，與另一張本館收藏的「花」（圖20）也是屬於同一時期的創作；雖然他對抽象畫下過苦工，他與其他早期臺灣西畫家一樣，寫實風格仍是他們最感興趣、也是他們認為做一個畫家最該掌握的基礎功夫，因此本館收藏的「夕」（圖21）就成為美



19. 室內 李石樵 畫布·油彩顏料 72.5×60.5公分 本館典藏



20. 花 李石樵 畫布·油彩顏料 60.5×50公分 本館典藏



21. 夕 李石樵 畫布·油彩顏料 60.3×72.5公分 本館典藏

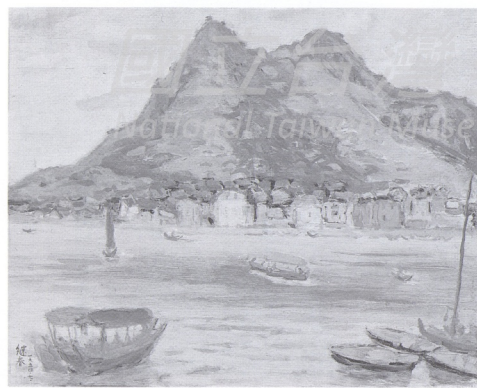
術史家的難題了，其中色調、筆觸的成熟度幾至完美的地步，但垂直於畫面的十來枝樹幹又不像忠於寫實表現，尤其前景右上角不相連於樹枝像苔點式的樹葉，恰到好處，令觀者視線難以離開畫面，他把西畫各家的技巧透過自我的思考，化為其自身的繪畫

語言傳達出來，這種不憚於簡化對象的風格是他最成功之處。

早期的臺灣西畫家在日據時代所經歷的波折與考驗，是艱辛的開關工程，首先不管是留日、留法、甚或在臺灣養成的畫家，他們的步伐大半都是先紮實繪畫基礎，參展，從事組畫會等文藝活動。但當步入中日戰爭及戰後

中國國情劇變的時代，每位畫家的境遇與歷程就不再那麼單純，藝術的理想也因實際環境與本身的個性而有了改變，他們或因熱愛祖國而回中國大陸加入美育的行列，或回臺繼續藝術工作。單就這些老前輩畫家所處的時代背景而論，他們接下來面對的大時代是，由大陸來的畫家們因政策執行的優勢而幾乎佔滿了國畫圈，西洋新潮也隨著臺灣對科技的需要而強勢湧入，於是他們的倒下，有的退出文藝圈，但也有人能順應新環境而隨時代的需要改變，更有人以其繪畫天賦，灑脫而自然的踏上新里程，走出與他原來基礎不同的困境，在新的藝術領域中表現出自我，廖繼春便是其中之一。

在幾個早期前輩西畫家的畫會中，廖繼春一直是中堅份子，「赤鳥社」他是發起人之一，我們在上文已可體會其當初在宣言中發下的宏願，以他多次入選「帝展」，又擔任「台展」評審委員，便可證明他在早期西畫畫壇中的重要性；他的繪畫當然也受過嚴格的科班素描訓練，風格穩



22. 碧潭 1954 廖繼春 木板·油彩顏料 52.9×65.4公分 本館典藏



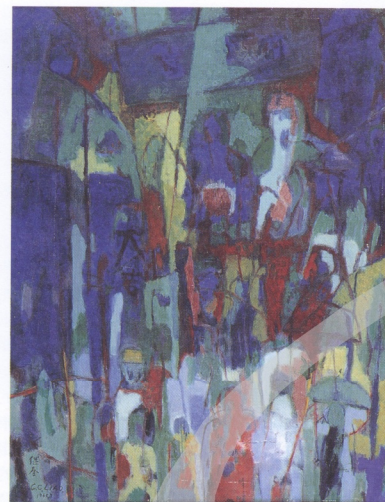
23. 日月潭 1954 廖繼春
畫布·油彩顏料 52.8×65.3公分 本館典藏



24. 威尼斯水都 1963 廖繼春 31.5×40.5公分
本館典藏



25. 港 1964 廖繼春 65.5×80公分 19屆省展評審委員作品 本館典藏



26. 祭日 1965 廖繼春
91.5×73公分 本館典藏



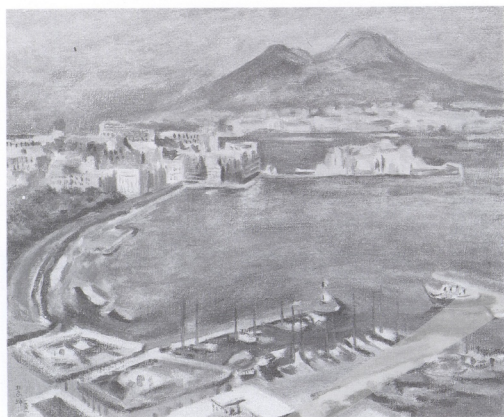
27. 靜物 1965 廖繼春 73.5×91.5公分 本館典藏



28. 山 1968 廖繼春
37×44公分 本館典藏



29. 庭院 1968 廖繼春
116.5×91.5公分 本館典藏



30. 那波里島 1961 陳慧坤
畫布·油彩顏料 61×72.5公分 本館典藏

定時（約在抗戰前）出現的作品，是以後期印象派風格寫實臺灣本土的風景，經歷「台展」而「帝展」，一開關，一年年的磨練自己；戰火下，他執教於臺南一中，與同胞共熬戰爭時期的苦難，體認了現實與理想的距離；在戰後，由於他是唯一臺籍教員，在動亂中為未來學校的教職員保留了完整的宿舍，使免於在政府接收之前被私人佔據，他這種承認現實生活之必要條件，且能體會未來同僚之困難而建立的功勞，就是他能走出藝術家理想象牙塔的證明，並能有彈性的趨向新的時代指標。

本館收藏廖氏畫有八張，最早的兩張是1954年寫實的「碧潭」及「日月潭」，「碧潭」（圖22）是以摻有白色的中間色調畫出他柔和的心境，因此畫中船邊的白色浪並不似一般白色在畫面上有突顯的效果，只是平和的描繪實景；「日月潭」（圖23）則是藍色調的溫柔，前景幾處紅色搭配也不顯突兀，這是廖氏對色彩控制到家的功夫，以平穩的技巧體現寧靜的山水。1962年他應

美國國務院邀請的機會觀察西洋世界，在他的畫中也可以看到風格的擴展，1963年的「威尼斯水都」（圖24），64年的「港」（圖25），65年的「祭日」（圖26）與「靜物」（圖27），68年的「山」（圖28）與「庭院」（圖



31. 野柳風光 1969 陳慧坤 89.7×115.8公分 本館典藏

29) 都是他漫步於具象與抽象之間的痕跡，象徵著他對現代美術的接受與包涵，尤其在色彩上的運用，活潑、輕快，保持畫面的清新，自然流露出他使用顏色的天份，為了融合他的理想於現實，從畫中明顯的看出他在抽象化蛻變過程中，以線條的靈活變化與簡化造形的趣味及色彩的交錯來表現不同物象的安排，本館雖僅有八張作品，卻掌握了廖繼春畫風的核心意義。

陳慧坤出身困苦，年幼時即為人描繪灶神門神及戲棚角色圖像、捏塑泥人以維持起碼的生活，但他以黃土水為楷模來砥礪自我，因此在1928~1931年間也踏上留學日本之途，在東京美術學校的圖畫師範科接受嚴格的學院訓練，同時也廣泛的觸及東洋畫與西洋畫，得到自我的肯定及日後的教學經驗，擴充了他的創作之路。本館對其作品的收藏除了六張膠彩畫之外，還有兩張油畫，即1961年「那波里島瞰圖」（圖30），及創作年代不詳的「野柳風光」（圖31）；前者是畫家



32. 松嶺平原·1959 陳慧坤 63×74.5公分
14屆省展評審委員作品 本館典藏

旅歐的作品之一，風格仍以寫實為主，背景的山是平遠的手法，為了在畫面上拉長空間距離，用色較單純，整幅畫面以藍色及土黃色為主；至於「野柳風光」是陳慧坤常畫的題材，以平遠的雲彩來拉長視界距離，前景一灣清水是用綠色來表現，黃赭色的岩石倒影成功的描繪水的清澈，這與他所畫的風景膠彩畫「松嶺平原」（圖32）之用色有異曲同工之趣。

近一兩年來，隨著時代的潮流，臺灣的藝壇有很多活動都朝向「本土化」與「國際化」發展，無論我們取向如何，基本條件是我們對本土藝術的認識與自信，為了使我們的腳步更穩健，瞭解這些前輩畫家的作品及他們的歷程是往後努力的第一步，本文是筆者首次嘗試以介紹本館典藏的方式，點滴的敘述出臺灣美術史的片段，希望讀者在欣賞這些臺灣美術作品之際，也能逐步認識臺灣藝術家在過去這段艱辛困

苦的時代，是如何努力為我們留下美的記憶，透過這一張張的介紹，也同時達成本館對臺灣省美術史的責任。

【註釋】

註1：本文採林保堯，《臺灣美術全集—楊三郎》，藝術家出版社，1992，頁20所記有關「赤島社」成立的年份與成員如本文此乃林氏據對「赤島社」的田野報告載《藝術家》#203，（81/04），頁253調查幾份當時《臺灣日日新報》之片段刊登此事所述，其中並無年份記錄；而另一說法是謝里法的《日據時代臺灣美術運動史》，藝術家出版社，1974，頁74所記年代是1927年，成員十三人，其中沒有何德來、陳英聲、陳清汾與藍蔭鼎，而代之以顏水龍、李梅樹與張舜卿；按筆者查閱黃才郎《臺灣美術全集—郭柏川》，藝術家出版社

，1992，頁287之年表上記郭氏於1928年加入「赤島社」；王慶臺，《臺灣美術全集—李梅樹》，藝術家出版社，1992，頁257未記李氏加入，只提1928年「赤島社」成立；莊素娥，《臺灣美術全集—顏水龍》，1992，頁18文中所述之成員十三人及年代乃採自謝文；顏娟英，〈臺灣早期西洋美術的發展〉，《藝術家》，#168（1989/05），頁148僅記「赤島社」（1927~33）；綜合以上多篇報導，本文採林氏的看法。

註2：謝里法《臺灣出土人物誌—被埋沒的臺灣文藝作家》新臺灣文庫4 頁251

註3：顏娟英，〈臺灣早期西洋美術的發展〉，《藝術家》#168（1989/05）頁147

作者簡介

本文作者現任本館副研究員