

臺灣美術

日據時期（1895-1945）臺灣美術發展中社會意識的探討

廖新田

On the Social Consciousness of Arts Development during the Japanese Occupation in Taiwan
/ Liao, Hsin-tien

壹、前言

光緒二十年，中日甲午戰爭爆發，清廷延續過去積累的腐化，以致黃海、威海衛之戰全面潰敗。台灣成為犧牲，一紙馬關條約，將台灣拱讓給日本，開啟了五十年殖民的序幕。在文化上，五十年的文化殖民形成了特殊的殖民文化，不論文學、音樂、美術、民俗活動，皆因此殖民文化的影響：或同化、或抗爭、或自生自滅，而發展出前所未有的特殊風格。就其對光復後的台灣而言，更與大陸文化走向了不同的道路——後者持續既有的美學傳統，而台灣則因日本文化的衝激，在傳統、殖民與本土之間擺盪，此番不同的文化性格，值得加以探討。台灣文化的演變，誠如連溫卿所言（連溫卿，1954：122），因著政權替換而呈現不同的風貌：荷蘭時代採重商主義，台灣成為經濟活動的被剝削者，文化發展無成長可能；鄭成功時代，雖扭轉台灣文化，使其能銜接大陸文化，但精神、物質尚是落後；清代，在封鎖主義下，力求維持現狀，與元明之隔離政策無異，談不上積極建設；日據時期，為了遂行統治，乃發佈種種獨裁法令，如「六三法」中「台灣總督在其管轄區內得發佈有法律效力之命令」。此種民族差別政治下的文化政策與發展，其所受之約束，自不待言。台灣人民長期處於被宰制封閉的局面，其自主之欲求愈強，則抗爭意識日益強烈。根據連氏之敘述：（連溫卿，1954：123）

「台灣文化之特徵，各時代都受了經濟外力混裝禁閉於封建制度籠內，以致從來缺少進步性，同時對於經濟外之力量的反撥，也會發生排除的『意識』。在荷蘭時代已發生過郭懷一之獨立事件，……清之支配期間二百十二年，發生之大小叛亂總數有二十二回之多，平均未及十年即發生一次。至少繼承清之日本帝國主義在前制度上面，再予以加強的結果，自 1895 年 12 月起至 1915 年 9 月止的二十年間，也發生二十二回之所謂的『匪亂』，平均未及一年即發生一次，這段統治二百餘年的滿清時代發生的次數可以說不在其下的。」

當然，1915 年後抗爭運動方式改變了路線，但其精神則是持續的，即連氏所謂的「新文化運動」（連溫卿，1954：123）。張炎憲區分為：1920 年「六三法撤銷爭議」，1927 年的台灣文化協會之左右分裂，1929 年較激烈的社會主義抬頭，

1931 年的台灣共產黨崩潰至 1937 年的台灣地方自治聯盟的自動解散（張炎憲，1990：7-8），走的是一種「非武裝抗日」的社會運動。王詩琅在《台灣社會運動史——文化運動》一書中也指出，台人抗日分兩個時期（王詩琅譯，1988：11）：一、割台起至民國四年的余清芳事件——武力抵抗期。二、民國三年台灣同化會事件起至民國二十六年台灣地方自治聯盟被日當局下令解散為止——多角性的鬥爭，爭取自由期。以上可知，日據時期的抗日運動已由表面的、直接的對峙轉變至內在的、意識的抗爭。在「多角性」的鬥爭階段裡，「喚醒全體民眾」的最有效方法，乃在啟蒙，進一步的說，透過文化啟蒙（林柏維，1993：86）。1921 年台灣文化協會成立，象徵著台灣民間社會知識精英「接受近代思潮後，產生的第一次自覺運動」（同上，張炎憲：序 7）。蔣渭水以為，台灣人之病在蒙昧無知，這種「智識的營養不良症」，「文化運動」乃是良方（林柏維，1993：70）。由此可見，一個最不具政治意味，最不會惹起日本當局防衛之心的啟蒙方式乃藉著文化教化的運動全面的進行。藝術，作為文藝活動之一環，在「文化協會趣意書」中也被納入：「培養藝術趣味。」（王詩琅譯，1988：252）。很顯然，文化啟蒙運動者也注意到文藝的教化功能，雖然協會活動中以舉辦電影會及文化劇欣賞居多，並無任何美術的欣賞。美術工作者在此一台灣文化復興運動中很顯然首度缺席。台灣美術未能參與文化協會活動，固然是因為台籍藝術家尚在赴日求學取經階段，是新美術留學潮的開始（李欽賢，1992：70-72），然而，即便是 1927 年的「台灣美術展覽會」（簡稱台展）開始，留日學生紛紛回國。台灣文化協會此時因理念路線不合而分裂，社會運動如此激烈，仍不見美術工作者接棒或加入，這是很奇怪的現象。當賴和筆下〈一桿稱仔〉中主角秦得參飽受日本巡警之非人權對待（施淑編，1993：11-21），直接控訴了殖民統治政府法律的不合理及制度的偏頗時（陳明娟，1990：79-80），我們見到一個近乎不食人間煙火，卻著著實實與社會大眾共同活在同一塊土地的美術活動。謝里法於《日據時代臺灣美術運動史》中透露了畫家的妥協、疏冷的一面：

「正在這個時候，台灣廣大群眾的心聲，透過民間的流行歌謠，唱出棄婦般期待中嬌吟，……相比之下，畫家只是花叢柳葉間飛舞著的蝴蝶，看不見紅花綠葉底下的泥土，也看不見泥土底下生長著的根。」（謝里法，1993：78）

當然，這樣的評論乃是從「批判」的角度出發的。藝術是不是該負起抵抗強權、啟迪人心的直接功能，此乃藝術理論層次問題，在此不論。本文主要目的乃在探討：日據時期台灣美術社群的活動，其主體性為何？換言之，面對當時社會

的啟蒙風潮，美術的「民間社會」活動狀況中，有無活躍的「民間性」？透過畫會的組織，美術議題的「公共領域」如何被開展？筆者將捨棄一般藝術評論的方式，注重美術活動中的「關係」來處理此一議題。因此，本文處理美術活動中的「社會意識」主要著重其與當時代社會現實的或隱或顯之「對話」狀況，在與文學活動的比較之下，更襯顯出其特殊性。

貳、日據時期台灣美術發展概況

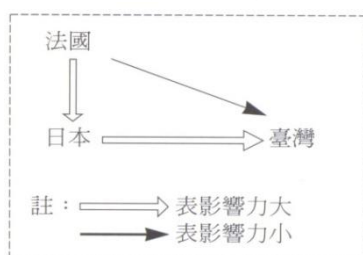
日據五十年，在台灣美術史的進程中，李欽賢將其列為「近代前、後期」（李欽賢，1992：31）：台灣美術分期為：原始期——十七世紀以前，多考古文物與原住民美術。早期——十七、八世紀，歷荷、西、明鄭、清初康雍乾三期。中期十九世紀清季以後。近代前期——清末至日據前期。近代後期——日據期間，為台灣美術活動蓬勃發展時期。其中，有幾點特別對日據時期的美術有重大影響。

（一）美術教育：日本總督府於 1896 年設國語學校，後擴展為台北第二師範學校，此校日後成為培養台灣新美術人才的跳板（林惺嶽，1979：《雄獅美術》105 期），日本東京美術學校則成為培養台灣畫家的搖籃。東京，乃成為台灣畫家成名前的必經之地。

（二）來台任教的日本畫家：鄉原古統（膠彩畫家）、鹽月桃甫（油畫家）（圖 1）、石川欽一郎（水彩畫家）、木下靜涯（膠彩畫家）（圖 2）催生了台灣民間美術團體，促成了官展（台展，府展），更鼓勵學生赴日學習，形成 1920 年的留學潮（林惺嶽，1979：《雄獅美術》105 期）。

（三）官展的設立，成為台灣獨一無二由日本統治官方刻意輔導的文藝活動，媒體的大肆報導，與文學的草根路線正式決裂，走向紛飛的不歸路。1927 年 10 月第一屆台灣美術展覽會於樺山小學舉行，自此，連續十年。1938 年台展移交總督府承辦，共六屆，至 1943 年止。官方樣式的展覽風格，指導了台灣美術新興發展的風格。台展十屆，府展六屆，前後共十七年。

（四）
下：



台灣新美術與西洋美術發展的關係如

上圖說明，台灣第一代畫家直接受日本的影響大，而日本畫家則習自當時法國的「外光派」（折衷的印象派，具有傳統學院的寫實素描與清晰輪廓，又具有印象派似的亮麗色彩）。學習當時法國巴黎的風格乃是依附著日本老師的藝術觀與創作觀（王秀雄，1990：4-6）。日據時期台灣美術發展簡表如附表（請參文後頁 41-43）。

參、美術「運動」或美術「發展」？：主體性反思「運動」

為台灣美術撰寫歷史者，首推王白淵（1902-1965）。這是光復後近三十年的事了。1971 年《台灣省通志稿》卷六學藝志藝術篇由他撰寫，後《台北文物季刊》三卷四期以「台灣美術運動史」刊登全文。文章中描述對抗、批判日本帝國主義下受壓迫的台灣美術，其如何為台灣揚眉吐氣的艱辛。1920 年，雕刻家黃土水首度以「蕃童」入選帝展（圖 3），成為當時媒體報導的熱門話題（顏娟英，1993：512）。王白淵的描述是「不但為本省出身的藝術家開闢了一條新路徑，亦為台灣揚眉吐氣。」（王白淵，1971：18）王氏為台灣新興美術展中少有的藝術評論家。由於強烈的政治社會關懷，使得在撰寫此一美術史的立場上處處充滿了對立、批判的風格。這種風格連帶的影響了近代美術史撰寫者，形成一股以抗日為目的的「運動史」。這種極為明顯的「運動史觀」，到處可見，茲錄部分如下：

「（台灣水彩畫會）以石川欽一郎為中心而創立，……無民族偏見，……」

「『台展』係日人把持的官展，抱有民族的偏見。」

「『台展』改為『府展』後，日人對台籍美術家的態度，已有顯著變化，其民族偏見亦逐漸加深，審查委員均由日人一手包辦，台籍作家完全被摒除於外。」

「台籍美術家須要一個強有力的團體組織，一方面可以在藝術上發揚自己民族的特質，另一方面可以用團結的力量，抵抗日人的歧視與壓迫。……」

「（台陽美展裸畫風波）殖民的官僚們，在理論上不能抗辯，只有藉其權力之行使，遂迫使此兩件名畫不能和觀眾見面。……」謝里法承繼這種看法，邇後他自己也承認受了這種「誇大」的對立形勢的影響而有此「強調台灣美術家的抗爭意識」（謝里法，1991：3）。而延伸此一思考脈絡，則形成了九〇年代台灣研究熱潮中，美術論述對台灣美術之「美術本土化」、「台灣意識」、「主體」、「西化」、「現代性」、「反現代主義」等諸議題的尖銳對立狀態（葉玉靜，1994：6-36）。筆者要申明的是，日據時期台灣美術是否有無「運動」，容待後述，而八〇、九

○年代對台灣美術主體性的反思才是真正「運動」的開始。何謂美術運動？在西方的發展中，舉凡標舉新的議題、新的思維、新的「觀」點，用以革新或取代原有的創作模式，並且形式一定的回應與風潮，在作品的形式上明顯可見其與前時代的差異。此種共同看法、意志所形構的時代潮流，乃成其為「運動」的條件。而不服從（disobedience），亦即堅持藝術的革命性本質（Marcuse，1978），乃成其為藝術本質的，由認識論過渡到本體論的主要因素。馬庫色（Marcuse）說：

「在若干意義中，藝術可以被稱為是革命的。狹義而言，如果藝術在風格上與技巧上有重大改變，便可稱之為革命。」考察西方美術的發展，在在發現符合了上述的命題。藝術作品不論是形式或內容，其「顛覆」的本質一直是存在的。藝術由「他律性」走上「自律性」，乃是近代美術運動的必然規律。在「他律性」裡，我們發現十七世紀的寫實主義藝術家庫爾貝（Courbet）發出向社會靠攏、寫出社會真實的宣言，說明藝術隨著社會的脈動依然保有其革命性。在「我畫室的內景，一個有真實性的象徵畫來總結我七年的藝術家生涯」的畫作中，「決裂」是他的主題，意味著一種革命、反叛，回歸到真實階級的開始。及至西方藝術由他律性——為生活而藝術（art for live's sake），經後期印象派大師塞尚（Cezanne）的轉折，自律性——為藝術而藝術（art for art's sake），其違規（transgression）之本質仍然不變（Bourdieu，1979）。布爾迪厄（Pierre Bourdieu）在《秀異（Distinction）》強調：

「主張讓藝術意圖成為『生活藝術』之基礎的美學主義暗示了一種道德的忽視主義（moral agnosticism），與倫理秉性正好成為一完美對照。……其用來『震驚布爾喬雅』的最輕易，最經常，且最特別的方法是對倫理審查的違犯（如：性）。」（Bourdieu，1979：47）

除此之外，舉凡「運動」者，其集體行動及集體訴求（appeals）乃是不可或缺的。從有組織的宣稱，如未來主義（Futureism）的形成，詩人與畫家的共同行動，到雖未有共同宣言，但有類集體的行動，如印象派畫家舉行落選展，或因著個人的創作引起的回響，如畢卡索（Picasso）1920年的作品「亞維儂的姑娘」引起後來的藝術家興起一段時期的「立體主義」（Cubism）運動，都說明「運動」的本質有其不可逃避的叛逆性、違規性。

檢視日據時期的美術論述，我們發現，它是在所謂日據時期文化運動的大論述下被理所當然地視為「運動」的一部分。縱觀這個時期，一連串的政治抗爭運動，延伸到文化啟蒙運動如台灣文化協會，「運動性」是無庸置疑的。至少政治

運動、文化啟蒙運動者清楚地標舉著爭取台灣自主的大蠹。而美術被置放在這樣的脈絡中，理所當然地，不加思索地從這個角度思考，而沒有慮及其實質的內容是否與該時代同步。因此，其延伸下來的邏輯是：

「由於台灣本身的特殊境遇，這段為時五十年的歷史，必須視之為台灣近代美術成長的斷代史。又由於近百年來，歐美以及日本帝國主義的入侵，國際間政治、經濟以及文化關係的複雜化，台灣的社會在這五十年間被動地激起了巨大的變革，因此討論這段美術史時，必須視為是美術的社會運動史。」（謝里法，1991：234）

幾個問題可澄清此糾結：

1. 有無集體行動？

日據時期（所謂第一代）美術家並無有組織地互相聯繫，其勉強可稱之集體行動者大概是：一致地求取官展的肯定、以少數日籍老師為學習對象，一致地到東京（特別是東京美術學校）留學。

2. 有無一致的訴求？

台籍元老畫家以普遍的藝術使命做為台灣地域的藝術準則。以窮畢生心力乃至憔悴而死的黃土水為例，其主題雖然是創造「台灣獨特之藝術」，然其發表之創作心得卻不是特別以台灣特色為出發的：

「竊惟人生之生命有限。而藝術之生命無窮。物質之滿足。不能為安身立命之地。藝術上之滿足則可為安身立命。」（引顏娟英，1993：512）

再以民間組織「臺陽美術協會」為例，在成立與光復後的宣言則出現「好漢提當年勇」的前後不一現象（王白淵，1971：18）

3. 有無組織？

日據時期台灣確實出現為數不少的民間畫會組織，如台灣水彩畫會、赤島社、七星畫壇、梅檀社、春萌畫院等，但都是圍繞著日籍美術導師或石川的第一代學生而組成。這些導師或第一代學生，一手掌握官展評審大權，一手籌組志趣相投團體，這些畫會，其研究性多於奮鬥性自是非常明顯的。「他們了解要藉著群體活動的力量來開拓繪畫範圍並提昇水準。」（白雪蘭，1990：257）這種研究性的民間團體之自主性或自覺性，在組織內部的特性下，其運作也是圍繞著官展而活動，並不以激發社會認同，或積極邀約民間的共鳴。

4. 有無引起社會回響？

由日據時代畫家的集體行動，其訴求的自我封閉特性。他們期待的是大眾能

夠被教育，能被畫面中的美感動，因此群眾的期待也是因著美術活動的節拍而擊掌。老畫家廖繼春便說明了他們的真正訴求在於開拓觀眾在美感視覺上的回響，而沒有其他抗爭意圖：

「在我們美術家同心協力之下，近幾年來美術的愛好者大為增加，然而有些誤會，以為台陽美術協會的成立，是針對台展舉起反叛的旗幟，其實不然。我們只是看到秋天的台灣島已經有了『台展』在點綴，才想起那麼春天應該以什麼來加以點綴。台陽展就是在這種需要下組織起來的。它的傾向與思想，與台展是一樣的，至於想與台展『對立』的想法，壓根兒就沒有，……」（引施翠峰，1990：190-191）。

這段話發表於 1929 年 6 月，而 1937 年 6 月，台陽美協的光復紀念展之宣言卻與重要會員廖繼春的看法大相逕庭：

「本省於五十年前淪入異邦以還，日人毒辣手段無微不至，橫蠻無理，舉世共睹，尤其對於文化方面，益見壓制，企圖愚化，影響我民族精神，至深且鉅，本會同仁有鑒於斯，為美術前途計，不能任日人不斷壓制，無法自由發表，遂毅然奮起聯合美術界同仁，籌組台陽美術協會，本會在困苦萬難中產生，情形之惡劣，誠非寸管能詳，迨至民國 23 年方告成立，為本身美術界唯一之警鐘木鐸，作反對台展（由日政府主辦之官展）之先鋒，……」（王白淵，1971：43）

民間美術團體亟欲尋找一批欣賞者及展出機會，而非共同發聲以抗衡云云，作品風格亦無特殊訴求。依上述判準，日據時代美術有戲劇性的發展是成立的（從渡海來台的傳統書畫突然轉向西洋式的美術創作），然而若以美術運動的觀點論之，則犯了化約主義的毛病。倒是在以王白淵為始的美術論述上，出現了民族主義的主體性反思的「論述運動」——砲口一致地以「宰制/對抗」的思維模式來形塑這一段美術史。因此，解讀此一段歷史，則不免進入「台灣意識」的迷思中反復拆解組裝，而往往忽略了現實成因，更因而走向過度的想像與附會。

National Taiwan Museum of Fine Arts 肆、尋找美術裡的「公共領域」

在上節，筆者說明了近來對日據時代美術歷史論述的評論後，我們要轉向探討美術的「公共領域」。哈伯馬斯（Habermas）認為，公共領域乃由私人領域所釋放出來，並介於家庭與國家、法庭之間的領域，其包括「政治的公共領域」（public sphere in the political realm）、「文字世界的公共領域」（public sphere in the World of letters）。後者即為文化產品的市場（market of culture products）（Habermas，1989：

30)。文字的公共領域，透過咖啡屋、沙龍、餐會等不定型團體論，是新興布爾喬雅階級的公共領域的新制度。其公眾之組成、規模、進行的風格、辯論的氣氛、話題取向，有一些標準在：不以階級地位論，因而有更大的溝通自由度；文化產品的資訊化（以「消息」的方式處理），因而變得可親近，不再屬於少數貴族那般神聖不可侵犯；最後，當文化成為商品（可交換論談的文化表徵）時，則形塑了公眾（the public）（同上：36-7）。哈伯馬斯描述美術的情況，認為早先藝術家只為貴族中專業的收藏者服務。後來由於幾個因素的改變而使市場全面開放：聯業公會（guilds）、法院、教會的束縛不再，國家壟斷制度鬆綁使學院逐漸開放，並且以沙龍（Salon）的形式（1677年）向大眾招手。博物館的建立、眾多的手冊、介紹，藝評提供大眾使用，「展覽的畫就像書一樣、就如同戲劇一般，人人均可品頭論足。」（同上：40-1）藝術變成一種自由選擇和允許個人偏好的客體。

上述哈伯馬斯所描述的，由文藝的公共領域擴張至政治的公共領域，進而成為一民間社會的普遍活動場域。我們發現，日據時期的文藝活動也有類似的形式。1928年「波麗都」咖啡廳主持人廖水來以文藝交友，西式的環境引來留日青年聚會談天。根據謝里法的描述：

「『波麗都』是一家西式的咖啡廳，初開幕時有幾塊大畫布掛在四週牆上，讓顧客在興致來潮的時候，拿起畫筆可以自由揮毫。……咖啡廳也從此成為文藝人士的第二個家。……這時文藝批評的風氣尚未培養出來，大家所談論的主題一時僅偏重於島內畫家們的生活和製作的近況，新設立的官辦『台展』是當時眾人興致勃勃的新鮮話題，於是經常以此做為爭論的中心。」（謝里法；1993：76）

在文人會聚的過程中，文藝心得交流、作品買賣、資助、印刷等，慢慢形成一個互助互成的文化圈。這些「文化仙」的聚集，形成一個文藝的公共領域，從個人走向公眾。然而，這種條件尚屬完備的文藝公共領域，為何走向一個極為異質的，與文學極為相反的路徑，筆者將從下面的角度加以分析。

National Taiwan Museum of Fine Arts 一、西洋、台灣新美術發展背景比較（十九世紀末～二十世紀末）

美術殖民現象「西方美術，台灣製造」一直是台灣藝術發展中一個極為關鍵性的議題（倪再沁，1991年：114-133）。這個歷史性的問題實質上關涉到西方（法國）、日本、台灣的發展，其間的錯綜關係見第3頁之分析（王秀雄，1990：4-6）。本段主要在闡明：日據時期極為統一的折衷印象派風格，固然有其特定的時空因素。我們更要找出，西方藝術在印象派之後，不斷的有新的題材、新的訴求、新

的形式因應時代環境而生。以印象派為出發所產生的變革，形成了二十世紀西方的現代藝術，洋洋灑灑，爭奇鬥艷。更有論者以為，印象派（尤其是後期印象派）是現代繪畫的開端（李長俊，69年：115）。文化社會學者布爾迪厄更以為馬內（Manet）突破了學院藩籬，將藝術由敘述的（narrative）推向形式（form），（Bourdieu，1987：253），使藝術走上了自律的方向。而受印象派藝術家啟發的藝術流派更是多得不可勝數。這些流派，大體走向了更積極的「形式活動」：不再只描寫、訴說如中世紀「圖解聖經」式的道德內容，而是更自由地以社會為載體表達自身的觀點。特別是批判、否定的激烈路線。換言之，它們不再是「乖乖牌」，唯唯諾諾只臣服於少數權勢階級的指揮，而是視「革命」為其創作的本質（Marcuse，1972）。茲以簡表說明自印象派起，其所衍發的流派及其創作主旨：

印象派——捨棄物質之固有實感、色感，視形、色為光的作用。因此描繪光在物體上面所顯示的變化才是他們的繪畫所要表現的主題。代表藝術家有雷諾瓦（Renoir）、畢莎羅（Pissaro）、西斯里（Sisley）、莫內（Monet）。

新印象派——反對傳統印象派主觀式的經驗主義作畫方式，更科學的分析色彩並置的效果。即以點描、分割取代平塗。是科學主義的印象派。代表畫家為秀拉（Seurat）、席涅克（Signac）。後歐普藝術（OP Art）之強調視覺顫動效果的畫風及未來派，多少受了點描派的影響。

後期印象派——高更（Gauguin）、梵谷（Van Gogh）、塞尚（Cezanne）三人雖未有共同主張，卻因早期參與印象派的活動，而有所反思，反對光與色之分離，強調回歸事物之真實性。高更影響了橋派（Pont d'Aven）、先知派（Nabis）；梵谷影響了表現主義、野獸派；塞尚更被譽為現代繪畫之父，立體派受其影響。而因立體派的啟發而有結構主義、風格主義等抽象風格。

我們發現，西方美術的發展是緊扣者社會脈動的。藝術社會學家豪澤爾（Arnold Hauser）說：

「最偉大的藝術作品總是直接觸及現實生活的問題和任務，觸及人類的經驗，總是為當代的問題去尋求答案，幫助人們理解產生那些問題的環境。」（Hauser，1974：317）

在印象派之前，寫真主義、自然主義、巴洛克、文藝復興，均因著社會思潮的轉變而有其回應之特殊形式。從這個標準來看，日據時期的藝術現象，實際上是一種硬生生的社會文化移植，沒有前因的醞釀，更沒有合宜的土壤。之所以有新美術活動，乃是因著日籍美術老師來台任教的因緣。這些美術老師在藝術成就

上都是「非主流」的（顏娟英，1993：499），在日本無其影響力，更遑論西洋美術的吸納。他們憑著一顆熱誠的心推動台灣美術，「以台灣為其生命的主要舞台」。而 1927 年，由同一批日籍老師推動的官展，行政方面也樂見配合。而參展的人員也清一色都是這批日籍老師的門生。從美術教育、展覽到參與者，不同的舞台，同樣的演員，其一致的步調不難想見。石川的英式田園水彩畫風，正好可以「詩化」台灣二十世紀初期以農為主的鄉村風光。可以說是以外來者的觀光客心態，移情式的將農村題材入畫。水彩的質性溫和，暈染效果淋漓，相得益彰。但是，很顯然，石川的英國紳士創作手法，十足是外域的，缺少地方情感（謝里法，1992：66-69）。這可由他在 1927 年（台展第一屆）在《台日報》刊出之水彩系列得到證明（顏娟英，1993：498）：他的題目是「台灣的羅馬」，很顯然，浪漫的異國情調，如同石川心中遙遠的國度——羅馬一般，具有夢幻般的「調情」效果。他的眼中，台灣風景，不是「台灣的台灣」，而是羅馬化了，異國風情化了，浪漫主義化了的台灣。這可以是一種形式美術的殖民，一種強迫性的架接，他所發展的視覺語言，成為引導性的指標，後來的油畫風景創作，仍然是走石川的路子。待台灣畫家赴日留學後，始走堅實的寫實路線。走向更學院式的素描底子的創作，銜接法國學院的風格。王秀雄指出，台灣第一代畫家，李梅樹為客觀的寫實主義，顏水龍、廖繼春、楊三郎、郭柏川、劉啟祥、李石樵均屬於主觀的寫實主義（王秀雄，1990：28）他從外在要素與內在要素分析其原因：

外在要素	內在要素
1. 長期戒嚴，思想保守。	1. 師承造成固著的西畫傳統勢力。
2. 狹窄的民族意識和本土主義。	2. 評審制度長期籠罩。
3. 社會的藝術欣賞、批評停留在描繪自然的畫風上。	3. 早期畫家拙於吸收新知故步自封。

二、社會文化活動的兩極化模式：文學與美術

文學與美術，在日據時期的發展，可說是不同根生，分道揚鑣。前者具有十足的草根性，啟蒙的路線走的是揭發台灣人民被異族統治的苦難；後者則走的是

官方路線，爭取官展中的排名，啟蒙的手法是啟發台灣的審美情操，是一種溫和的做法。

1921年台灣文化協會成立。其宗旨為「提高台灣文化」，其實際的目標是：切磋商德的真髓、謀教育之振興、推行體育、培養藝術趣味（王詩琅譯，1988：252）。在活動方面以「文字」性活動居多，視覺方面似乎忽略了美術一席。例如：報刊、文化演講、電影、文化劇、文化書局等，不見美術展覽，其壁壘分明。而文學界的自我檢省隨即展開，1921年，甘文芳於《台灣青年》發表〈寫實社會與文學〉，申論文學之時代性；1923年，黃呈聰等人介紹五四新文學運動；1924年，張我軍發表〈糟糕的台灣文學界〉，抨擊舊文學傳統；1925年賴和以長詩〈覺悟下的犧牲〉表達彰化二林蔗農事件之悲憤。1927年，台展第一屆，台灣文化協會左右翼分裂，文學活動的抗爭意識有增無減。小說中，我們屢見以故事的形式間接控訴日本的殖民統治：

1. 無知〈神祕的自制島〉：以諷刺的手法說明自制島上的人民項下帶枷，辛勤為祖師〈日本〉工作，而仍甘之如飴，視為解放，愚笨而不自知。（1923,3）
2. 賴和〈一桿稱仔〉：以市井小民營生為背景，日巡警的蠻橫控訴了台灣人民在日人統治下遭受歧視與不公平對待（1926,2）
3. 陳虛谷〈榮歸〉：以諷刺性手法描寫台人擔任公家機關小官的小故事，身懷奴性而不自知（1930,7）
4. 孤峰〈流氓〉：藉一群失業工人的處境，表白了對資本家及日本殖民的嘲諷，對文化協會活動的響應。
5. 楊逵〈送報伙〉：描述被壓迫者的悲慘生活。（1934,10）

相對的，我們考察日據時期美術家的作品，其方式均是以石川、鹽月及日本學院的風格來創作。這裡顯出了兩個意義：一是西洋印象派之前早有以描寫民間社會的寫實主義（Realism，以庫爾貝為首），這時期的美術家受到的是斷代的西洋美術史的影響，而偶見於報章的這些社會寫實小說、散文，對美術家們的創作毫不影響，似乎他從不閱讀或回應文字活動的影響，視覺形式在新美術初創便立即取決於早熟的美術形式，因而有其名而無其實，與西方之發展數百年後始走上自律性道路不同。二、社會主義的文藝路線由文學家單挑，也許是左派的影響，但左派思想對美術工作者來說是處於真空狀態的。

我們從主題來看看美術作品。

根據西洋史學者潘諾夫斯基（Panofsky）在《視覺藝術中的意義（Meaning in

the Visual Arts)》(1955)中指出，藝術作品所呈現的意義分成三類：自然的題材 (primary or natural subject)、傳統的題材 (secondary or conventional subject matter)、內在意義或內容 (intrinsic meaning)。此三類又對應於藝術圖式 (artistic motifs)、意象 (images)、象徵價值 (Symbolic-al value)。郭繼生從藝評的客觀性角度，認為將作品區分為「描述」與「詮釋」是可行的，而其中詮釋的不同會

帶入
情境
繼生，
435)。
為，
釋、
是一
現其
義不
的準
的關
下表
示：

	描 述 (description)	詮 釋 (interpretation)	批 評 (criticism)
目標	因果說明	意義了解	批 判
認知興趣	創作技術	實踐興趣	解 放
層次	勞 動	對 話	權 力
說明	以描述為主要風格的繪畫作品，即以經驗、自然與科學三方面為基石，注重純美術經驗與創作經驗體現，對自然客體做客觀的描寫，其認知興趣在以「技術」傳達畫家理念，因此，勞動，一種實踐的生活應運而生，在創作中享受興趣，在創作中傳達美感是藝術家所關心的。若就與客體契合度論，其主體與客體的關係是和諧的、有距離的、旁觀的。因其目標在於因果說明，個人主觀成份力求降低至可能程度。	詮釋層次的作品，主在意義了解，即由實踐的興趣引導，對客體作詮釋性的了解，而視此種詮釋(意義賦予)為一種溝通的語言工具：以造形色彩的語言，強調的是主客體間的互動。故，此類方式與社會深層脈動同步，有強烈的交流，因其目標在於意義了解。作品乃畫家眼中詮釋過的世界。	批判風格的繪畫作品，乃結合前二種做辯證性的綜合。放諸於作品的風格而言，乃是一種主體對客體反省下的產物，在於掌握自主能力——權力，達到完全的解放。

不同的
意義 (郭
1989)：
筆者以
描述、詮
批評，乃
作品呈
主題意
可或缺
則。三者
係可以
來表



National Taiwan Museum of Fine Arts

筆者以藝術家出版社於 1991 年 2 月起陸續出版的《台灣美術全集》一至十二冊為主，分別是陳澄波、陳進、林玉山、廖繼春、李梅樹、顏水龍、楊三郎、李石樵、郭雪湖、郭柏川（1937 年之前作品，之後郭氏定居北平，1948 年返台）、劉啟祥、洪瑞麟十二人，其中因謝里法認為劉啟祥不熱心美術運動，故將之刪除（1990：168），並依靜物、人物、風景、事件加以分類。作品以日據五十年為範圍，得到如下的結果：（見次頁）

畫家	陳澄波	陳進	林玉山	廖繼春	李梅樹	顏水龍	楊三郎	李石樵	郭雪湖	郭柏川	洪瑞麟
作品數	3	5	29	2	6	0	4	2	9	0	5
描 述	1	5	29	1	5		3	1	9		2
詮 釋	2			1	1		1	1			3
批 評											

說明：有關靜物畫作品，大致上以描述層次居多，少數詮釋性作品，其個人風格隱藏於其中。批評性作品掛零，顯示靜物作品中抗爭性極弱。當然這牽涉西洋靜物作品主要是對象物之描繪，極少如前所述以隱喻方式暗藏畫家之意圖（特別是社會抗爭意識）。

畫家	陳澄波	陳進	林玉山	廖繼春	李梅樹	顏水龍	楊三郎	李石樵	郭雪湖	郭柏川	洪瑞麟
作品數	13	29	6	8	25	14	12	8	1	8	18

描 述	2	29	6	2	24	9	7	7	1	5	15
詮 釋	11			6	1	5	5	1		3	3
批 評											

說明：人物畫（特別是裸體畫）方面，在王秀雄那篇論第一代西畫家保守與權威之研討，認為台灣西畫家的裸體畫是屬於「維納斯Ⅱ型」——表達俗界的維納斯，即女人特有之嫵媚與宮能美等內涵的表現之描述（王秀雄，1991：173）。而其餘有衣著的人物，筆者認為具「自我目的的裸體像型」不具特有內涵，完全講究造型，與「維納斯Ⅰ型」——表達高雅、聰慧、慈母等內涵，其講究姿態、比例與造型——前者可為描述，後者可為詮釋。

畫 家	陳澄波	陳 進	林玉山	廖繼春	李梅樹	顏水龍	楊三郎	李石樵	郭雪湖	郭柏川	洪瑞麟
作品數	78	1	6	16	5	1	34	4	23	1	35
描 述	38		6	8	2	1	20	2	24		18
詮 釋	40	1		8	3		14	2	9	1	17
批 評											

說明：風景畫是台灣早期美術之大宗，導源於石川欽一郎鼓勵台灣青年發現台灣之美（謝里法，1989：69），而如謝氏所言，台灣畫家便投入風景的描述，而忽視了風景之外的當時人物社會的關懷。謝氏言：「其影響所及不僅是新代的畫家，就是以傳統水墨來畫四君子的老畫家們，也從石川的『山水』感悟到台灣的美，被一個畫家表現到如此淋漓盡致的程度，是前所未有的事。而新一代的畫家這時也才明白過來；過去的台灣畫家從來就沒有人用過自己眼睛去看過自己的台灣。」（謝里法，1989：69）然而，透過石川的台灣風景之美究竟是日人眼中所詮釋的英國水彩畫風的風景，還是台灣人眼中台灣的真山真水？（石川曾有一水墨集《台灣的羅馬》）

所謂事件畫，意味有關歷史社會事件的描述，如前所述大衛之「瑪拉之死」

或畢卡索之「格爾尼卡」。日人統治台灣五十年間，發生過大大小小不計其數的事件（見王詩琅譯《台灣社會運動史——文化運動》，楊碧川《日據時代台灣人反抗史》等），或者，過去從大陸唐山移民而來的傳統歷史亦存著豐富的歷史事實，這些均無法在這一段時間找到這類作品。以創作的技巧來說，要具傳達或紀錄事件的能力是足夠的。然而因為題材局限於石川指引下的風景模式或學院訓練下的素描人物模式，因而歷史事件、社會事件的繪畫作品極少。故本項表格從缺。

總論：上述分類中，靜物畫、人物畫、風景畫，整體來看，屬於描述的部分佔大多數；而詮釋，即個人意義賦予下互為主觀的論釋，具有強烈之個人風格者佔少數；而屬於批判層次，最能表達抗爭意識者可以說近乎零。這是時代因素（教育管道、展覽管道等，如前述）所致，還是其他原因——王秀雄於〈保守與權威主義〉一文中欲言又止：「台灣籍的第一代畫家，不知是殖民地教育使然（？，下句語法上應接『還是……』，但跳至下面），總比日本的西畫家來得保守。」任瑞堯第四屆台展作品「放尿圖」（圖 4）可以說是較具批判性作品，圖中五位或坐或蹲或立的裸男（裸體畫大都以女性為主，甚少以男性為對象，而群像則是少之又少），中間偏右一位男子面對觀眾大方地「方便」一番，不知是向當時既成體制的抗議而有的怪異行徑，特別是第四屆台展（1930年）「水邊」因描寫小孩便溺而被撤回（圖 5、6）（舉凡對既成體制之不滿，怪異言行是表達方式之一），還是其他「意外」（unintended）的結果（社會學極重視「意內」（intended）之外的 unintended，後者往往是社會事實）。總而言之，如王秀雄於〈保守與權威主義〉一文中所言，日據時期的畫家大多是「客觀寫實主義」與「主觀寫實主義」（王秀雄，1991：169）。

三、官辦展覽：制度化下單一的創作路線

台展的創立，由來台的「畫伯」，亦即「黑壺會」成員鹽月桃甫、石川欽一郎、鄉原古統及木下靜涯促成。據謝里法的描述，其中三人（石川、古統、靜涯）與新任總督上山滿之進為同鄉，他們認為同是殖民地的朝鮮早有官辦的美展，因此希望比照辦理（謝里法，1991：82）（註：李進發後修正此說，見《日據時期台灣東洋畫發展之研究》）。這四位台灣新美術的導師，可以說身兼白手開拓台灣早期畫壇數職（美術教育者、畫會指導、官辦籌劃人、評審委員）。出品作品能否在官展中脫穎而出，由評審委員裁定。評審委員有二種權力：「無鑑查」權，其所展出作品得直接展出，不需經過比賽或評審，另為審查權。因此，其展出作

品帶有某種示範、暗示作用，而影響到參展者「出品」的創作意圖，此乃不可避免的情況。另外，關於示範作用的影響，除了免審查作品之外，在對東洋畫（膠彩畫）家郭雪湖的訪問中也提到台展首屆有所謂參考作品展。郭氏認為：

「參考品展另闢一室，與台展入選作品同時展出，主要是作為學習對象，提出參考，以為追求之目標。」（李進發，1993：448）

台展「開院」日，行政長官多數到席致辭，其展覽目的，主在提昇殖民地之文明水準，以彰顯統治國在文化霸權上之延伸。後藤以會長身分致詞云：

「要之美術為人文之精華。依其消長。可測文化之深淺。國運之隆替。文明諸國民。皆競研究美術。政府亦獎勵保護之。我國古(指日本國)來尊美術……………燦然築就南國美術殿堂。以貢獻帝國斯界。」

上山總督祝詞：

「夫美術為文明之精華。其榮瘁呈徵國運隆替。恭惟皇澤之覃敷遐邇。……美術展新成可為本島文化興隆取資之祝。」（漢文《臺灣日日新報》朝刊，昭和二年十月二十八日）

審查制度及官展設置的目的在章程及祝詞中已完全明白顯示在於「開拓崇高之心境」、「養就活潑氣象」（上山祝詞）、提供民眾「胥與觀賞耽美」（河村社長）。一方面作實質上精神方面的培養；二方面也統一其欣賞品味。日據時期的審查，並非花瓶，而是實際運作，作品內容有所爭議者，則揭諸報端（廖新田，1993）。第四屆台展，任瑞堯「水邊」因有礙風化，審查委員以為「在教育上，風俗上，好像不大適合現代社會，希望其撤回。」不但如此，民間展覽也是如此。1936年，體制外最大的民間美術團體「臺陽美協」第二屆展覽，李石樵二件裸女作品被警察機關視為有害風化，要求撤回（圖 7）。王白淵在《通志稿》中，從「民族主義運動在藝術上的表現」，認為這是政治迫害：

「第二屆展覽會中，發生一件藝術上之爭執，因會員李石樵出品之『橫臥裸婦』及『屏風裸婦』被日人之治安當局判定有傷風化之嫌，命令其撤回，引起輿論界與治安當局之爭論，殖民地的官僚們，在理論上不能抗辯，只有藉其權力之行使，遂迫使此兩件名畫不能和觀眾見面，但因此更引起一般人士的同情與擁護。」

雖然這件事與政治抗爭無關，值得注意的是，檢查機關的維持社會純良風氣之意識倒是高於創作者。創作者的純真（naive）、不食人間煙火，純美的表現間接的說明了日據時期的美術與社會的距離。

四、畫會活動：與官展同步的思維模式

儘管民間畫會在日據時期的台灣早於官展，也相當的活躍，總的來說，其爭取展出的機會多於與官展抗衡的意味，更不用說是在意識型態上以美術作品喚醒民眾。這裡，民間畫會活動目的與外界的解讀出現了分歧：畫會成員本身認為是研究性質團體，而外界則以為是與官展分庭抗禮的民間展。王白淵認為成立於1934年（時值第八屆台展）的「臺陽美術協會」，其主要的兩個目的為：藝術上發揚民族特色，及以團結的力量抵抗日人的歧視與壓迫：

「台陽美術協會之成立，對於『台展』是有重大打擊的，因此，一般日人及『台展』的幹部，對這群熱情的青年作家時常發出無端的攻擊，反之，一般本身智識及由本省人主持的『台灣新民報』、『昭和日報』等民族主義的輿論機關，則大大的贊同他們的志向，不斷地鼓勵他們，為他們辯護，不客氣地和日人的官僚主義者鬥爭，由此可見，以台陽美術協會為中心的藝術運動，亦就是台灣民族主義運動在藝術上之表現。」（王白淵，1955：16-64）

王氏的立論依據為該協會在光復後說了「真話」。這種事後再提當年勇的說詞並無法讓人信服其當初成立宗旨在於抗日。如果說認為有日人歧視之處，應當是指第二屆展覽之李石樵二件裸體畫作風波而為警廳介入之事而言。我們可以這樣看待：官方保證的台展，其裸體作品有經過審查程序，因此「品質保證」；民間團體的展覽全憑藝術家自我審查，屬私人性質，警方的介入乃是展現權力的問題（廖新田，1993），非關民族抗爭議題。協會的成員之三，廖繼春、郭雪湖、楊三郎，則持與王白淵不同看法，他們都認為臺陽美協純粹為美術研究展覽團體，不負民族抗爭使命。廖繼春〈臺陽展雜感〉中言：

「我們只不過因為看到秋天的台灣島已有了台展在修飾著它（筆者按：台展於每年十月末舉行），所以才想起應該以什麼來修飾台灣的春天。……因此我們絕對不帶民族偏見的色彩，其目的只是為藝術精進，文化向上，會員親睦，僅此而已。」（廖繼春，1940）

郭雪湖在1991年的訪問中也持與廖氏相同的看法：

「秋天有台展，春天則有在野展。是基於研究與發表的機會，有助文化推展的工作，與官展完全無關。……無反抗台展的意思。」（李進發，1993）

1954年12月15日，台北市文獻委員會曾舉行一次「美術運動座談會」，主席曾提出台陽展是否有其他意圖，台陽主幹楊三郎的回答，說明了內部與外界對此會成立的解讀不同：

「別的沒有什麼企圖，不外是互相切磋琢磨的研究團體。可是，輿論方面卻不然，他們另眼相待，以為是反抗府展而設立。」（《台北文物》三卷四期）

撇開當事人、評論者不談，我們看當時第一屆的展覽目標便知，其作品與台展無異，不外乎靜物、風景、人物畫，並無特別主張或革命性的看法，更何況展覽中尚有立石鐵臣、吉田吉等日人之作品，何來抗爭。至於其他畫會之組成，如本文前面所言，不是圍繞著日籍老師，就是以第一代赴日留學畫家為主。一個裝飾秋天，另一個點綴其他官展未裝飾的季節而已。民間社會的抗爭性（confrontation）在日據時期的美術團體中看不見。他們是與官方唱和的民間社團，而非互別苗頭。顏娟英認為官方總督府提倡美術活動，美其名為社會文化趣味，骨子裡不過是殖民政治的裝飾手段，並非為了培育美術人材。其次，殖民地政府卻忽視台灣自清朝以來之文化，美術教育中捨水墨而就油畫、膠彩。再次，大型官展吸收了大部分人的注意力，為一年一度的出品盛事而製作。最後，島內美術教育不足，致使學生留日漸增（顏娟英，1993：504）。由此可見，官展很顯然在台灣早期美術發展上佔了極重要的樞紐地位。1938年，洪瑞麟因與台陽美協的主流意見不合，而自組「Mouve 洋畫集團」（圖8），該會強調自由創作，容納不同材質、不同形式的作品（蔣勳，1993：30）。此一民間畫會原本有機會成為抗衡官展及與官展同路的民間畫會的團體，惜因無組織與規制，而未發揮制衡作用。1941年，因日本對英美開戰，禁止民間使用英語，該會改為「台灣造形美術協會」。批判性的民間美術團體，及至1957年「東方」「五月」畫會，才展開另一場具有實質影響的反撲（程延平，1981：262-273）。王白淵分析：「其中之原因何在，據我們觀察，經濟的問題當然亦有的，但最大原因，還是缺乏一個有組織能力的，富有社會經驗的統率者，以及各人的個性過於倔強，而致將這個抱有高深藝術思想的美術集團使其夭折，……」（王白淵，1971：69）

從社會力的浮沈看，1919-1937年為反殖民運動勃興時期，民間組織活動極為活躍（蕭新煌等，1995：142-144），主流美術團體與官展同步，而異質的 Mouve 集團未恭逢其盛。因此，社會力的浮顯，在美術發展來說，是無法解釋的。

五、作品：台灣社會新圖騰

本節將從作品中分析西洋印象派透過日本的傳送如何在台灣生根，並開展出台灣社會的新圖騰。日據時期的台灣畫家，致力於以西方的繪畫方式來描繪台灣圖騰。石川是第一位帶領學生觀察台灣風景，描繪台灣風光的人物，他的英式水

彩畫風，寫遍台灣，並系列地刊登於報紙廣傳開來（顏娟英，1993：498 註 87），如本文前述，石川眼中的台灣，充滿了異國的如羅馬情調。他的得意門生，如倪蔣懷、藍蔭鼎（圖 9），走的路線也都是石川式的。「發現台灣」的眼睛是由石川點開，「發現台灣」的情感，也是由石川啟動。謝里法說：

「其影響所及不僅是新一代的畫家，就是以傳統水墨來畫四君子的老畫家們，也從石川的『山水』感悟到台灣的美，被一個畫家表現到如此淋漓盡致的程度，是前所未有的事。而新一代的畫家這時也才明白過來；過去的台灣畫家從來就沒有人用過自己眼睛去看過自己的台灣。」（謝里法，1992：69）

這裡指出，走出戶外對台灣風景做直接的寫生，比傳統的以大陸山水做為創作題材的方式，十足是極為震撼的。而始作俑者是石川。此正好映合上山滿之進總督之開幕祝辭：

「本島有天候地理一種物色，美術為環境之反映，亦自存特色固不待言。」

他們的風格極為一致：透明水彩呈現明亮愉快氣氛、水墨風格描寫柔和溫潤氣息、農村題材反映與世無爭的生活型態。1924 年發生二林農民運動事件，1925 年蔗農事件，1926 年鳳山農民組合事件，1927 年大甲農組，都是活生生的農民抗日運動。其對抗的主因不外乎統治者的不公平壓榨。在石川式的水彩作品中的農民，都是悠然的融入詩意性極濃的山水之中，見不出生活的困頓面。台灣水彩畫風，可由下表清楚見出其源流：

英式正統水彩



石川（英、日）



台灣水彩（英、日、台）

將農村風景與傳統水墨結合，則是東洋畫家所開創出來。陳進因家世背景，走得是「閩秀風格」（石守謙，1992），即便是市井小民，其氣質仍然是閩秀的（圖 10）。郭雪湖 1928 年第二屆台展特選作品（「圓山附近」）中的農民（圖 11），埋沒入蒼綠的山坡之中，不見農民階級的辛勤。發現地方美是他的主要目標，是刻意以純美標準篩選過之風景。他創作此圖的動機有極清楚的描述：

「在溫暖的陽光下，圓山一帶的樹葉搖晃著綠暈，一條彎曲小徑蜿蜒爬上山

坡，遂
了花木
小丘斜
開著一
有少婦
忙於農
遠能望
鐵橋橫
峽之間，
像那裡
一定是

畫家	創 作 方 向 與 風 格
顏水龍	經過外光派、後印象派、野獸派、工藝品設計之洗禮後逐漸發展出甚富台灣鄉土且造型性甚高的後印象派藝術。
廖繼春	把印象派、後印象派、野獸派、抽象繪畫消化殆盡後，探求出自己獨特風格的半抽象野獸派藝術。
楊三郎	把印象派、後印象派消化殆盡後，發展出自己獨特風格的後印象派藝術。
郭柏川	把印象派、後印象派、野獸派消化殆盡後，探求出富有東方風味的獨特野獸派藝術。
李梅樹	以外光派手法，表現出富有台灣風味的人物、風景及民俗(題材的本土化，國粹化)。
劉啓祥	把印象派、後印象派消化殆盡後，發展出自己獨特風格的後印象派藝術。
李石樵	探討印象派、後印象派、立體主義、抽象繪畫後，創作出客觀寫實與內在感情表現均衡，且造型性甚高的後印象派藝術。

而迷入
深處。
下，展
面菜園，
獨個兒
耕。更
到一座
架在山
可以想
的山麓
溪水湍

流。雲影藍天，又時見白鷺飛翔。此景濃艷奪目，令人飄然欲醉，更令人奮發不已，於是我靈機一動，面對我所愛的畫題，開始動筆。」(引謝里法，1992：107)

林玉山的「水牛」，是相當具有台灣地方色彩的，謝里法高度讚譽此作為「台灣的典型性格」(同上，103)。林氏此一較能代表台灣圖騰的作品在光復後並未延續；反而回到傳統水墨創作的路線。自黃土水的水牛木雕、浮雕(圖12)，至林玉山的水牛東洋畫作，「水牛」圖騰代表台灣農村的勞動力，而其更深層的意涵或延伸意義則未被繼續發掘。

在油畫作品方面，由於留日學院派學生所佔比例最多，因此質量上也最明顯、最具有影響力。王秀雄分析第一代七位畫家的風格如下表：(王秀雄，1990：10-11)

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

下表中，依王氏的分析，顏水龍與李梅樹較具台灣鄉土風格。顏水龍赴法留學在 1936 年回國後，專心致力於工藝開發，漸漸與純美術創作遠離。他這種使藝術民眾化的作為，是日據時期當中最為特異的一位（莊素娥，1992：34）。顏水龍認為台灣在 1940、50 年代之傳統造型文化有五：山地原始藝術、古代民俗藝術、近代民間工藝式樣、日式工藝、仿西式工藝。自第九屆台展起（1935 年），他開始以描繪原住民作品參展，是眾多日式風格中最為突出的（圖 13）。他所開創出來的台灣原住民圖式，與陳進的「山地門之女」相較，其作品的社會關懷顯然是較強的。

顏水龍對台灣工藝深入研究的經驗及留日、法背景，使他在創造台灣的新圖騰的歷史中，值得更進一步探討。李梅樹，最為人熟知的是重建三峽祖師廟的貢獻。其三峽時代為光復之後（1947 年），在此不論。他在台展及府展作品早已出現台灣日常生活為題材之作品（圖 14）。台灣婦女的性格、外貌描繪，在他筆下呈現極具台灣風味的圖騰。有論者謂，日據時期，李梅樹的作品尚未能脫離日本文化圈的影響，其作品圖式，明顯有殖民的痕跡。及至七〇年代的鄉土寫實，他才擺脫羈束，更真切地描寫台灣風物（倪再沁，民 85）。在諸多留日畫家中，洪瑞麟的作品與行徑相當特異獨行。他參加「台灣繪畫研究所」，跟隨石川習畫，並由陳植棋之帶領，於 1931 年考取帝國美術學校。當大部分學生投向保守學院潮流（對當時來說當然是時潮），紛紛投考東京美術學校之時，帝國美術學校的前衛作風，注定了洪瑞麟日後作品將成為台灣早期美術的異數：「洪瑞麟回憶帝國美術學校時常常用『野武士』這個名稱。特別感動於不受正統拘束，敢於叛遂，有實驗個性的前衛美術風潮。」（蔣勳，1993：23）1938 年，洪氏因家計需要，入倪蔣懷所經營之礦場，從此 35 年的礦場生涯改變了他的畫風（圖 15）。當大部分畫家在追逐官展所標舉的美感形式之際，他卻躲進最陰暗、最底層的世界，為礦工記錄下汗水與生命。根據記載，他不是以石川式的旁觀者心情去賞析台灣風土，而是真正的捲起袖子，實際參與勞動，在休息之餘，以鉛筆、炭土，迅速地捕捉每一剎那。當大部分的畫家模特兒都在畫室裡擺出完美姿態之時，洪瑞麟的眼中最真實的模特兒就是這些朝夕相處的礦工們——阿坤伯、阿添伯、三腳阿土。蔣勳認為，西方文藝系統，描寫低下層工農大眾的作品，有三種類型。一為

杜米埃 (Daumier, 1808-79) 式，比較傾向於對現實的控訴與批判；一為庫爾貝 (Courbet, 1819-77) 式 (圖 16)，傾向於以自然呈現的方法來記錄客觀現象，不強調主觀；第三種為米勒 (Millet, 1814-75) 與盧奧 (Rouault, 1871-1958) 式 (圖 17)，而洪瑞麟屬第三者 (同上, 29) 帶有浪漫色彩的階級觀，站在同情的角度，以史詩式的歌頌呈現被昇華了的精神。早期的西洋美術史，由於藝術家服務之對象為宗教制度下的神祇與封建制度的貴族，兩者階級意識均強，藝術家之個人意志於作品中被減低至最少，因此，作品的題材以神話故事、聖經故事或封建家族之生活更為主。希臘羅馬之古典主義中探討理性的部分，或中世紀美術中藝術家背負「圖解聖經」之使命，(呂清夫譯，1972：106-107)，使得繪畫作品成為類似中國文學中「載道」之角色，所謂「成教化，助人倫」(張彥遠，俞崑編，1971：27)。這樣的現象，直到西洋文化史中十六世紀文藝復興的來臨，人文主義，一種「人類對於他自己和他所生活的世界的態度起了根本的改變之觀點」，「即注意集中於這現世界的事物和人類本性的發揚。自然的、人性的和肉體的應屬於禁慾的，超自然的和神學的之上」(沈鍊之譯，1985：300)。在美術發展方面，「人類的存在及其個體，成為藝術家最關心的課題」(李長俊，1980：54)。因此，個人意識的抬頭意味著藝術家不再唯其顧主、上司是從 (實際上已無所謂從屬關係)，故其表達的領域更為寬廣。藝術家在擁有自由的權杖後，其面對社會文化之種種，在「抗爭意識」的傳達方式上，若不論其對象為何，則大致有幾類。一是採用隱喻含蓄的方式進行他的理念傳達。此乃基於個人文化特質或外在壓力而所做的一種選擇。例如，中國藝術中，常常以人格化的「象徵意義」的手法來傳達面對社會巨流的一種抗爭，如梅、蘭、竹、菊表達了文人的清高，不流於世俗眾見 (黃光男，1993：222)。而齊白石畫蟹並下款「看你橫行到幾時」更譽為藝壇佳話。藝術家的風骨，在言簡意賅中將其抗爭意識傳達無遺。第二種手法是以關懷、同情的方式默默表達在強權的壓制下弱勢族群的無奈與掙扎。其表達形式較前者顯明，作品所透露的那股人文的關懷則強烈的震撼、感動欣賞者，並進而思考弱勢族群之生存問題。十九世紀自然主義中巴比松畫派的米勒 (Millet, 1814-75) 其代表名作如「拾穗」、「晚鐘」等，均在在表現出人類在環境條件極惡劣下生活的尊嚴與人性的赤裸呈現。第三類方式是藝術家從畫布後面走出來，親自宣告其對於種種不合理體制或現象的不滿，以完成其抗爭意識之傳達。如十九世紀寫實主義之父庫爾貝 (1819-77)，其堅稱繪畫應傳達一種真實與既存物之重現，而宗教、啟示、直覺、想像等等，均只能製造幻象 (黃海雲，1991：121)。

其「在奧南的葬禮」刻畫了貧困農人的葬禮儀式，而「畫室裡的畫家」則以宣告式的手法向權貴階級提出最嚴重的宣示與抗議，表示畫家告別「偽君子」的創作方式，而投入大眾平民的懷抱。第四種方式是直接以描述事件(特別是政治事件)做為抗爭某種社會的不公，向不合理的現象做「史詩式」的紀錄性控訴。新古典主義大師大衛(David)(1748-1825)的「瑪拉之死」(圖 18)，在描述社會運動家瑪拉遇害的情景。畫面中瑪拉手握人民請願文件，垂死的剎那象徵其精神的永恆不朽。這種手法亦可見於西班牙畫家哥雅(1746-1828)「1808年5月3日」，描述了法國軍隊殘暴的事實(1808年拿破崙進軍西班牙)，並向戰爭提出無言的抗訴(高千惠，1992：224-226)。最後一種方式，是藝術家以情緒性手法，藉由非紀錄性(非寫實)的方式進行其抗爭意識之表達。此類以畢卡索(1881-1973)的「格爾尼卡」最具代表性，此作品乃描寫西班牙內戰中一村落遭遇無情的全面摧毀的情景，畫中碎裂、分割、扭曲並交織混亂的構成，直接傳達了藝術家最直接的憤怒。以上在美術作品中抗爭意識的傳達手法，在程度上或有間接與激烈程度之不同，然均對社會中不合理的現象做了他們身為藝術家應做的事。藝術雖不一定要役於社會，卻與社會脈動同步跳動。艾格柏(Donald Drew Egbert)認為，前衛藝術(Avant-Garde)具有激進的特質。藝術家是少數的菁英份子，以對抗主流文化下的社會體系(Egbert, 1970)。從這個角度看，除了洪瑞麟所創造的圖式語言具有代表台灣勞動階級的典型圖騰並能從中感受到反官安排的路徑外，我們很難見到第二位從學院出發，做出如此強烈的轉換。只可惜他特立獨行的行徑不容於傳統當會(蔣勳，1993：30-32)。一般庸俗的馬克思主義者所強調，真正的藝術創造一種勞動階級的現實主義文藝形式。馬庫色在《美學的面向》中提出六項命題用以「問難」庸俗的物論者(Marcuse, 1978)：

1. 在藝術與物質基礎之間，藝術與生產關係的整體性之間，存在著一種明確的關係的改變，乃藝術轉變成上層結構的一部分？雖然，如同其它的意識型態一般，藝術可以落在社會變遷之後或預想社會變遷的可能。

2. 藝術與社會階級存在著一明確的關係？唯一真正的、真實的、進步的藝術是新興階級(an ascending class)的藝術，因為它傳達了這個階級的意識？

3. 因此，政治的與美學的，革命的內容與藝術的品質趨向一致？

4. 藝術家有義務清楚地說出(articulate)與表達新興階級(無產階級)的利益與需求？

5. 沒落階級或任何它的代表無法產生出任何東西，只有「頹廢」(decadent)

藝術？

6. 現實主義 (Realism) (具有多種意義的) 被視為最能貼切反映社會關係的藝術形式，因此是「正確」(correct) 的藝術？

上述的六項命題說明了藝術作品既是「在己」(in itself)，也是「為己」(for itself) (Bourdieu, 1979: 4, 44)。依馬庫色，藝術史的定義應當為：「普遍與特殊之間，階級內容與超越的形式之間的互動，就是藝術史。」(Marcuse: Counter revolution and Revolt)。日據時期美術作品所創造的圖式，除了大多數學者所同意的，無法脫離官展掌控，因而未能與當時的文學成為台灣抗日意識的二軸之外，這裡所反映出來的二元轉換辯證的藝術理論：普遍與特殊，內容與形式，更說明了日據時期的美術圖式反轉了這種觀點，成為一特殊的、甚具諷刺性的轉換公式：普遍視為特殊，直接跨越階級內容，而走向形式化創作(學院風格，官展類型)。因此，其形構出來的藝術史與對光復後台灣美術的影響，從這一個角度審視，王秀雄在〈台灣第一代西畫家的保守與權威主義暨其對戰後台灣西畫的影響〉一文中的觀察，是有深入見地的(王秀雄，1980: 3-35)。

六、輿論：錦上添花的造勢

藝術批評(理論)與藝術創作是藝術活動不可或缺的兩個互動環節。

藝術批評，是藝術活動中的「輿論」，其見諸報章，反映了專業欣賞的觀察、看法，並提供了大眾一種教育性的觀點。詩人奧登(Auden, 1907-1973)認為批評有六大功能：第一，介紹背景資料；第二，使讀者察覺到對作者和作品應有的評價；第三，指出時代與作品的關係；第四，指出如何對作品增加了解；第五，闡明藝術創造的過程；第六，藝術與生命、科學、經濟學、倫理學、宗教等的關係(郭繼生，1990: 1)。由此可見，藝術批評在藝術活動中扮演了中介、客觀，甚且是批判的角色。其中，藝術批評指出了作品與它可能的「關係」。我們發現，日據時期的美術，除了因為官展制度導向藝術家的同一方向行動外，藝術批評，即大眾輿論沒有發揮制衡的角色也是原因之一。台展及府展的設立，在當時是文化盛事，《臺灣日日新報》《臺灣時報》有大幅報導(圖 19)。評論上，以鼓勵發展地方色彩是共同的見解，但是，何謂地方色彩則是未進一步深入詮釋。誠如「內台融和之光景」(圖 20)下的地方色彩，意識型態的抗爭在輿論中是沒有看到的。

第一屆台展，出現了具有抗議性質的「落選展」(圖 21)。西方美術史因落

選展開啟了新頁。1874年4月15日，巴黎有一群作風較新的畫家參加官辦沙龍展，因遭落選命運，而自組「無名氣的畫家、雕刻家、版畫家協會」，爾後，成為西洋藝術史上著名、且甚具影響力的美術風格印象派。因風格的出新而與官展對抗，在西方已有此例。第一屆台展則是因為東洋畫部錄取新秀：台展三少年（郭雪湖、林玉山、陳進），而致使傳統畫派不平。

王白淵在《通志稿》中敘述道：

「東洋畫出品二百餘件，入選作品三十餘件，既成大家非常憤慨，假台灣日日新報社三樓舉行落選展。」（王白淵，1971：26）

自此延伸出正統國畫之爭與南、北畫風之別，成為光復後爭論的議題。落選展的舉行，係因「入選率」太低的原因，且由日人主辦，日人也有參與展出，與民族對抗、畫風無關。第二屆以後，動機因素消失，再無落選展舉行（李進發，1993：234-236）。

台展期間，新聞媒體連載廿一次「台展畫巡禮」造勢。據聞，開幕當天高達一萬人入場，盛況空前。入選者成為眾焦點，得獎者更是猶如高中狀元舉人般風光。輿論的配合造勢，使此一展覽成為慶典式活動。

七、其他原因：名聲與市場因素

「為台灣揚眉吐氣」的方式，在日據時期的美術活動，就是參加官展。而入選、得獎可為自己黃袍加身，頓時成為名流。這種模式起了極強的示範作用。第一位成名的藝術家黃土水，其入選帝展消息傳至台灣，轟動一時，從白手起家、缺衣無糧到「受總督府重視，進而與日本皇室建立贊助關係」（顏娟英，1993：512），最後，黃土水英雄式形象在1923年裕仁皇太子來台時榮獲接見並呈獻作品時達於高峰。《臺灣日日新報》大幅報導其談話，「生命有限，藝術無窮」遂成為黃土水的一世名言。分析其感言，將普遍的美術座右銘做為其創作動力，而跳過現實的社會層次。並且，認為「台灣的刺激甚少」，因此期望「再上京繼續」研究，云云。《台日報》漢文版（1923，5，9）之報導，可謂日據時期畫家追求的最高創作目標：（同上，512）

「疊次入選於帝展。為我台灣藝術界。舉呱呱墜地英物之聲。奉以屢蒙宮內省思命。著令恭製。於是聲名鵲起。」

此外，市場運作機制亦主導了日據時期的美術發展。在當時，其模式大致上為：為畫伯子弟→留日→官展→贊助、收藏、獎金、收徒、求職。台展規程中訂

有獎金及買賣規約。第二章「出品」第 24 條「台灣總督應領授獲得特選之出品人給與特選狀。台灣總督授與特選狀時，也應領發賞牌及賞金。」第四章「賣約及搬出」第 25 條、26 條定有出賣規則。據曾獲東洋畫特選（「圓山附近」）的郭雪湖曾說，該畫以三百圓買去，當時的價線相當於一棟房子的房價（李進發，1993：449），其吸引力相當大。市場機制常為藝術家所忽略。然而，筆者以為，在管道單一的日據時期，民眾文化生活尚未建立相當的水平，由官方、貴族贊助、收藏，此與西方封建時代家族、教會支持藝術家創作如出一轍。十七世紀之巴洛克（Baroque）風格乃在這種氛圍下形成（李長俊，1980：72），其品味當然受到貴族階級的左右。不同的是，台灣的僱主是殖民統治者，其品味當然跟隨母國帝展的方向而走。

從經濟與市場機制的角度觀察，日據時期的美術有其無奈與耐人尋味之處。

伍、結論：蝴蝶或螻蟻

謝里法在《日據時代臺灣美術運動史》中以「蝴蝶」比喻這時期的畫家無視人間煙火，雖然筆畫間忠懇樸實，溫厚而實在，然不失其中的遺憾。筆者以為，從民族運動的角度來看，這種看法有其一定的詮釋程度。然而，從另一個角度看，台灣人民在日本統治期間，不論是資產階級還是平民階級，都是殖民霸權統治下的一個棋子，剝削的程度有大有小，但形式上終究都是被剝削的一群。在此情境下，每個人以自己的方式「尊嚴地」活下去（以一種自己詮釋下活下去的理由），與其說是蝴蝶，不如說是螻蟻吧！

本文從多個角度探討日據時期的美術發展，其社會意識在此一過程中有何種程度的互為影響的關係。我們發現，由於其特定的環境因素，這一段時期的美術風格，從傳統書畫角度看，基本上有其強烈的轉折，然而在風格上是單一而模糊的。單一的主因在於創作的管道由政策引導，致與外界的擾攘亢奮完全隔絕；而模糊的原因在於創作思想未能凝聚並與社會、時代互動、辯證，亦即鄉土化。本文分析如下：

1. 從中西美術史發展角度來看，台灣新美術的形成沒有歷史文化的土壤蘊釀。而強力移植的情況下，成為典型殖民形態。這是一個早熟而不自然的美術環境。
2. 從政策面分析，由於美術活動被總督府青睞，這種「御用」活動完全依著統治者的美學形式要求創作，是形成單一風格的主因。而威權心態並不因光復

而消失，反而更強力箝制台灣美術多元的發展。

3. 比較文學與美術，我們發現，兩種文藝形式（文字，視覺）的強烈的分道揚鑣，形成了當代批判日據時期美術的基礎背景。此一基礎更強烈說明美術的欠缺社會意識。然而，筆者要強調，由於此一明顯而毋需辯證的比較，反而讓當代美術批評者落入主體性的反思「運動」中，亦即，日據時期有無美術「運動」尚待爭議的情況下（筆者認為日據時期的美術只有發展而無運動），後來的評論者及當年參與其事的畫家反而自己「運動」起來了，形成了預設的意識型態，對歷史的真實做了預設的解釋。

4. 民間的畫會活動本來是具自主性，最能展現社會力，然而由於組織上與官展同質，斲傷了此一復甦民間性的生機。

5. 從作品分析，我們發現，主管政策上鼓勵台灣美術家勇於發現台灣本土之美，創造台灣美術新圖騰，然而，在朝者偶有佳作（林玉山：水牛，陳進：山地同胞，婦女），但仍未能形成氣候，影響所及有限。而在野者（洪瑞麟：礦工，顏水龍：工藝）又未受重視，目光、焦點均集中在官展及第者身上，形成動力不足現象。

6. 在輿論方面，媒體配合官展造勢，而藝術批評的風氣未足，形成一面倒的氣勢。此一風氣，影響台灣當代藝術創作與藝術批評的不均質現象。

7. 一些未受美術史學者所重視的非藝術因素：名聲、市場運作，實際上扮演重要角色。社會物質經濟環境的未能配合，使日據時期的美術發展由宰制階級支持，形成為日政府美化台灣春天和秋天的化妝師。

本研究尚有許多待改進之處，如理論架構的完整恰適，統計、歸類的客觀等，尚祈美術先進指正。

陸、餘論——亟待研究的視覺形式

對台灣美術的研究，拜政治環境改變之賜，無庸置疑。然而，政治意識的擡頭連帶使得研究走向自主、批判，其間的拿捏，全憑研究者的主客觀標準。日據時期，台灣美術發展的研究，因為民族意識的過度高張，而使得其視點過於偏頗，早有論者提出（李進發，1993；王秀雄，1991；施翠峰，1990）。筆者以為，應當從一個更大的視野去看待台灣早期的新美術；即探索日據時期視覺形式。從視覺形式的正當性（legitimation）來了解何以文學、美術如此的兩極化。布爾迪厄認為文化生產（cultural production）應當從宏觀的角度去視察，將文化實作看

做是習癖(habitus)、資本(capital)與文化磁場(field)互為運作的結果(Bourdieu, 1979: 101)。更深刻、更宏觀的全面研究視覺形式在日據時期的社會意涵，將可為民族意識論爭找出新的詮釋之路。

參考書目

1. 王秀雄

(1991)〈日據時代台灣官展的發展與風格探釋〉，台北市立美術館 1991 年學術研討會論文。

(1990)〈台灣第一代畫家的保守與權威主義暨其對戰後台灣西畫的影響〉，台北市立美術館「中國·現代·美術」國際學術研討會。

2. 李進發(1993)《日據時期台灣東洋畫發展之研究》(台北：北市美館)。

3. 施翠峰(1990)〈談日據時代台灣西畫家的繪畫風格〉，刊於《台灣地區現代美術的發展》，頁 159-196 (台北：北市美館)。

4. 李長俊(1980)《西洋美術史綱要》。

5. 謝里法(1992)《日據時代臺灣美術運動史》，第 31 版(台北：藝術家)。

6. 顏娟英

(1993)〈殿堂中的美術：台灣早期現代美術與文化啟蒙〉，刊於中研院歷史語言研究所集刊第 64 本。

(1993)〈台灣早期西洋美術的發展〉，《藝術家》168-170 期。

7. 蕭新煌(1995)〈百年來台灣社會力的沈浮與轉型〉，刊於《百年來的台灣》(台北：前衛)，頁 110-149。

8. 王白淵(1971)《台灣省通誌稿》卷六，台灣省文獻委員會。

9. 張炎憲(1990)〈日治時代台灣社會運動——分期和路線的探討〉，《台灣風物》40 卷 2 期，頁 1-16。

10. 程延平(1981)〈通過東方，五月的足跡——重看中國現代繪畫的幾個問題〉，刊於《當代台灣繪畫文選》(台北：雄獅)。

11. 郭繼生(1989)〈當代藝術發展與藝術批評的實踐〉，刊於國立歷史博物館主辦「第一屆當代藝術發展學術研討會」。

12. Janson 著，曾培、王寶連譯(1980)《西洋藝術史》(台北：幼獅文化)

13. 林柏維(1993)《台灣文化協會滄桑》(台北：台原)。

14. 王詩琅譯 (1988)《台灣社會運動史——文化運動》(台北：稻鄉)。
15. 倪再沁(1996)《茲土有情——李梅樹和他的藝術》(台中：台灣省立美術館)。
16. 葉玉靜 (1994)〈舊戰爭裡的新和平——從九〇年代美術論述風潮，看台灣當代美術本土化之前景與盲點〉。
17. 高千惠 (1992)〈圓桌武士大風吹——從世界櫥窗看台灣新藝術〉，刊於《台灣美術中的台灣意識——前九〇年代「台灣美術」論戰選集》(台北：雄獅)。
18. 李欽賢 (1992)《台灣美術歷程》(台北：自立)。
19. 林惺嶽 (1993)《台灣美術風雲 40 年》(台北：自立)。
20. 連溫卿 (1954)〈台灣文化的特質〉，刊於《台北文物》3：4 美術運動專號，頁 118-130，北市文獻會 (1954)。
21. 楊碧川 (1988)《日據時代台灣人反抗史》(台北：稻鄉)。
22. 施淑編 (1993)《日據時代台灣小說選》(台北：前衛)。
23. 廖新田 (1995)《藝術與色情——台灣社會現象解碼》，東吳大學社會學研究所碩士論文。
24. 何政廣 (1991)《台灣美術全集》1-12 冊 (台北：藝術家)。
25. Bourdieu, p (1979) Distinction-A Social Critique of the Judgement of Taste (London and N.Y.: Routledge & Kegan Paul)
(1993) The Field of Cultural Production (Cambridge: Polity Press)
26. Panofsky, Meaning in the Visual Arts

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

〔附表〕日據時期台灣美術發展簡表

西元	大事紀
1895	8月20日，台灣總督樺山資紀在台北舉行「全島平定祝賀會」。
1896	「六三法案」公布。
1900	國語學校設師範科。
1902	師範科首次出現圖畫課。
1907	石川欽一郎首次來台，1916年回日。(1907-1916)
1910	倪蔣懷作品入選日本水彩畫會展。
1916	劉錦堂入東京美術學校西洋畫科。
1917	陳澄波自國語學校畢業。鄉原古統來台(1917-1935)。
1918	李梅樹、廖繼春入國語學校。
1919	第一任文官總督田健治郎上任，日治由高壓轉為懷柔之皇民化政策。
1920	國語學校改制台北師範學校。 黃土水以「蕃童」首度入選帝展，台灣媒體大加報導，成為美術學習者的標竿。 留日學習美術風潮開始。
1921	台灣文化協會創立。 劉錦堂自東京美術學校畢業，赴大陸。 黃土水以「甘露水」二度入選帝展。 李澤藩入台北師範。 鹽月桃甫任台北一中美術教師。(1921-1945)。
1922	顏水龍、張秋海入東京美術學校。 黃土水以「擺姿勢的女人」三度入選帝展。 廖繼春自台北師範畢。 陳進入第三女高，受教於鄉原古統。
1923	楊三郎、劉啓祥赴日。 王白淵入東京美術學校。 李石樵入台北師範。
1924	石川二度來台(1924-1932)，推動成立「七星畫壇」(七星：倪蔣懷、陳澄波、陳英聲、陳承藩、藍蔭鼎、陳植棋、陳銀)及「台灣水彩畫會」，為首度以西洋繪畫風格為主的民間組織。 廖繼春赴日。
1925	陳植棋赴日，入東京美術學校。 陳進入東京女子美術學校。 陳澄波個展於台北、嘉義，組「赤陽畫會」。
1926	陳澄波首次入選帝展。 倪蔣懷入選日本水彩畫會展。 林玉山、郭柏川、陳清汾、張舜卿赴日。 王白淵自東京美術學校畢。 石川、鄉原建議總督籌創官辦美展。
1927	畫會赤島社成立，七星畫壇解散。 第一屆台展開辦。爆發台展三少年事件，傳統成名畫家乃有「落選展」之抗議。國畫正統地位成為論爭議題。 廖繼春、陳澄波、顏水龍、張秋海自東京美術學校畢。 陳澄波以「夏日街頭」二度入選帝展。 何德來入東京文化學院美術科。 藍蔭鼎赴日入東京美術學校短期講習班。 石川組「台灣水彩畫會」。
1928	第二屆台展。 李梅樹、郭柏川、陳慧坤赴日。

1928	<p>以林玉山為首成立春萌畫會(1939改為春萌畫院)及鴉社書會。</p> <p>陳植棋、廖繼春入選帝展。</p> <p>楊三郎入選日本春陽展。</p> <p>台灣新聞社舉辦「全島書畫展覽會」、善化書畫會。</p>
1929	<p>第三屆台展。</p> <p>陳澄波自東京美術學校畢，作品「早春」入選帝展。赴上海任教新華藝專。</p> <p>李石樵赴日。</p> <p>顏水龍畢，返台於台中、台南舉辦個展，後又赴法進修。</p> <p>石川組洋畫研究所。</p> <p>新竹益精書畫會成立。</p> <p>陳進自東京女子美術學校畢。</p> <p>楊三郎自關西美術學院畢。</p>
1930	<p>第四屆台展。</p> <p>以鄉原古統、木下靜涯為首的東洋畫會「梅檀社」創立，台展三少年亦參與。</p> <p>黃土水遺作「水牛群像」(現有翻製作品置於台北市立美術館及臺灣省立美術館)。</p> <p>陳澄波、陳植棋入選帝展。</p> <p>陳植棋、陳承藩自東京美術學校畢。</p> <p>劉啓祥自東京文化學院畢，返台舉辦個展。</p> <p>林玉山組墨洋社習畫會及書畫自動會(嘉義地區)。</p>
1931	<p>第五屆台展。</p> <p>廖繼春入選帝展(「有椰子樹的風景」)。</p> <p>顏水龍作品入選法國秋季沙龍展。</p> <p>張舜卿、陳慧坤東京美術學校畢。</p> <p>李石樵入東京美術學校。</p>
1932	<p>第六屆台展。</p> <p>陳進、廖繼春任台展審查委員。</p> <p>石川返日。</p> <p>劉啓祥、楊三郎赴法。顏水龍返台。</p> <p>何德來東京美術學校畢。於新竹組織新竹美術研究會、新竹水彩畫會。</p> <p>一廬會成立(石川學生組成)。</p> <p>南瀛書報社「台灣書畫展覽會」。</p>
1933	<p>第七屆台展。</p> <p>李石樵入選帝展。</p> <p>楊三郎、劉啓祥入選法國秋季沙龍展。</p> <p>郭柏川東京美術學校畢。</p> <p>第一回一廬展。</p> <p>黃清呈赴日。陳澄波返台。</p> <p>麗光會成立(林玉山、呂鐵州、郭雪湖、陳敬輝)。</p>
1934	<p>第八屆台展。</p> <p>台陽美術協會成立(楊三郎、廖繼春、陳澄波)。</p> <p>顏水龍任台展審查員。</p> <p>林玉山再赴日。楊三郎返台。</p> <p>六硯會成立(台北地區畫家、書法家組成)。</p> <p>郭雪湖第二次個展。</p> <p>陳澄波、李石樵、陳進入選帝展。</p> <p>李梅樹自東京美術學校畢。</p> <p>陳進返台。</p>

1935	第九屆台展。 李石樵、陳進入選帝展。 王白淵赴大陸，任教上海美專。 陳夏雨二度赴日，學習雕刻。 第一屆台陽美展。 台展取消三名台籍審查員。
1936	第十屆台展。 李石樵、陳進入選帝展。 李石樵自東京美術學校畢。 吳天華、范倬造、黃清呈入東京美術學校。 第二屆台陽展李石樵之「橫臥裸婦」被取締。 台南市藝術俱樂部成立。
1937	始政四十週年博覽會。 廖繼春入選新文展(帝展改制)。舉辦個展。
1938	台展改制，移交總督府承辦，為第一屆總督府美展(府展)。 MOUVE美術團體成立(張萬傳，洪瑞麟等)。 陳夏雨、廖繼春、李石樵入選新文展。 基隆白洋會創立。
1939	第二屆府展。 劉啓祥入選二科展，成為二科會會員。 黃清呈、陳夏雨、李梅樹入選新文展。 林之助入選日本畫院展。
1940	第三屆府展。 林之助入選新文展。 李梅樹、陳夏雨、林之助入選「紀元二千六百年奉祝展」。 廖德政入東京美術學校。
1941	第四屆府展。 陳進入選新文展。 吳天華、范倬造、黃清呈東京美術學校畢。 MOUVE因政府公佈禁止西洋文字，自動解散，另組台灣造型美術協會。
1942	第五屆府展。 李石樵入選新文展。並因七次入選帝展、新文展，榮獲免審查。 陳進入選新文展。
1943	第六屆府展(最後一屆)。 陳進入選新文展。
1944	台陽美協創立十週年紀念展。 李石樵返台。 石川逝。
1945	台灣光復。

- * 本表製作參考來源：1.《台北文物》3卷4期
2.王白淵《台灣通志稿》
3.謝里法《日據時代臺灣美術運動史》
4.林惺嶽《台灣美術風雲40年》
5.李欽賢《台灣美術歷程》
6.李進發《日據時期台灣東洋畫發展之研究》
7.王秀雄《台灣第一代西畫家的保守與權威主義暨其對戰後台灣西畫的影響》
8.葉玉靜主編《台灣美術中的台灣意識》
9.郭繼生主編《當代台灣繪畫文選，1940-1990》

1935	<p>第九屆台展。</p> <p>李石樵、陳進入選帝展。</p> <p>王白淵赴大陸，任教上海美專。</p> <p>陳夏雨二度赴日，學習雕刻。</p> <p>第一屆台陽美展。</p> <p>台展取消三名台籍審查員。</p>
1936	<p>第十屆台展。</p> <p>李石樵、陳進入選帝展。</p> <p>李石樵自東京美術學校畢。</p> <p>吳天華、范倬造、黃清呈入東京美術學校。</p> <p>第二屆台陽展李石樵之「橫臥裸婦」被取締。</p> <p>台南市藝術俱樂部成立。</p>
1937	<p>始政四十週年博覽會。</p> <p>廖繼春入選新文展(帝展改制)。舉辦個展。</p>
1938	<p>台展改制，移交總督府承辦，為第一屆總督府美展(府展)。</p> <p>MOUVE美術團體成立(張萬傳，洪瑞麟等)。</p> <p>陳夏雨、廖繼春、李石樵入選新文展。</p> <p>基隆白洋會創立。</p>
1939	<p>第二屆府展。</p> <p>劉啓祥入選二科展，成為二科會會員。</p> <p>黃清呈、陳夏雨、李梅樹入選新文展。</p> <p>林之助入選日本畫院展。</p>
1940	<p>第三屆府展。</p> <p>林之助入選新文展。</p> <p>李梅樹、陳夏雨、林之助入選「紀元二千六百年奉祝展」。</p> <p>廖德政入東京美術學校。</p>
1941	<p>第四屆府展。</p> <p>陳進入選新文展。</p> <p>吳天華、范倬造、黃清呈東京美術學校畢。</p> <p>MOUVE因政府公佈禁止西洋文字，自動解散，另組台灣造型美術協會。</p>
1942	<p>第五屆府展。</p> <p>李石樵入選新文展。並因七次入選帝展、新文展，榮獲免審查。</p> <p>陳進入選新文展。</p>
1943	<p>第六屆府展(最後一屆)。</p> <p>陳進入選新文展。</p>
1944	<p>台陽美協創立十週年紀念展。</p> <p>李石樵返台。</p> <p>石川逝。</p>
1945	<p>台灣光復。</p>

- * 本表製作參考來源：
1. 《台北文物》3卷4期
 2. 王白淵《台灣通志稿》
 3. 謝里法《日據時代臺灣美術運動史》
 4. 林惺嶽《台灣美術風雲40年》
 5. 李欽賢《台灣美術歷程》
 6. 李進發《日據時期台灣東洋畫發展之研究》
 7. 王秀雄《台灣第一代西畫家的保守與權威主義暨其對戰後台灣西畫的影響》
 8. 葉玉靜主編《台灣美術中的台灣意識》
 9. 郭繼生主編《當代台灣繪畫文選，1940-1990》