

流轉的符號女性——台灣美術中女性圖像的表徵意涵，1800s-1945¹

The Floating Sign Woman :
The Representation and Symbolization of the Female Images
in Taiwanese Art, 1800s-1945

賴明珠 Lai.Ming-chu / 中原大學室內設計系助理教授



摘要

「前現代」時期台灣的傳統繪畫中，以宗教、裝飾藝術形式出現的女性意象，多數是彩繪、雕塑在寺廟民宅的裝修細部，少數才會筆繪於紙本卷軸之上。傳統藝術中的女性意象，大致上可歸類為女性神祇、巾幗英雄和賢淑仕女三種。當時台灣傳統漢文化系統的男性畫家，在運用、描繪女性意象時，通常都賦予這些特定的文化符碼相關連結的表徵意涵。例如女性神祇隱喻漢民族長生不老、救世慈悲或吉祥納福的儒佛思想；巾幗英雄則傳達政、儒合一的忠孝觀念；而溫婉女性則象徵賢淑順從的女德情操。

然而跨入二十世紀，在日本殖民的情境下，台灣總督府透過殖民地圖畫教育及內地美術專門學校的教育，將西方現代化的繪畫技巧與觀念置入台灣。從1920年代中期開始，又積極推動州級學校美展及官展，將日本現代繪畫觀迅速地傳播至台灣各個角落。在此場文化藝術流轉、波盪的時代變局中，台灣專業畫家及民間畫師幾乎都必須學習如何挪用、轉化新文化母國所行銷現代繪畫的形式和風格。而二十世紀上半葉，台灣畫家筆下的「符號女性」，在新的「交流系統」與「表意系統」建立時，必然也會呈現出和前個世紀截然不同的「視覺表徵系統」。

本文的研究將擇定十九世紀以來的台灣傳統繪畫，與二十世紀前期近代東洋畫中的女性圖像為探討的範疇。針對從「前現代」跨入近代的過程中，以女性意象為創作「符徵」的台灣畫家，在面臨封建政治、社會、宗教，轉而遭逢殖民、同化、戰爭統治等不同制約，其筆下的「符號女性」究竟被賦予那些視覺文化的表徵意涵。

關鍵詞：父權結構、符號女性、視覺表徵系統、殖民情境、同化

前言

「符號女性」(sign woman)此一用詞，乃英國女性藝術史家葛瑞絲達·波洛克(Griselda Pollock)及黛博拉·崔利(Deborah Cherry)兩人在論述西方女性視覺藝術時，同時都採用的一個具有顛覆「性差異社會產物」(the social production of sexual difference)的突破性論述。而「符號女性」的理論架構，主要則是源自另一位西方女性文化研究者伊麗莎白·柯威(Elizabeth Cowie)於1978年發表的〈女性作為符號〉(Woman as sign)中的觀點。波洛克認為，柯威於文中運用結構人類學分析理論闡述，「女性的交換」(the exchange of women)可視為一種「交流系統」(a system of communication)的模式，它和語言記號學理論中的「表意系統」(signifying system)是相互結合的。²而崔利也分析歸納柯威所謂的「符號女性」，乃指女性被運用作為「符號」(sign)，並不「意指」(signify)「女性」(women)，而是具有「符徵」(signifier)的功能，以象徵和男性間不同的關係。³因而波洛克及崔利乃延續柯威的論述，將「符號女性」的理論，運用於研究女性藝術家作品及其所映射的社會文化。⁴

近十年來西方女性視覺藝術史研究者，在詮釋女性意象 (female image)

時，並非單純把它看做是個人的藝術表現 (art as personal expression)，而是強調它作為一種文化產物 (cultural production) 所具有的表徵功能。而這些隱藏著特殊社會、歷史、文化意涵的符碼 (code)，必須與其他社會認知的場域 (other arenas of social knowledge)，包括：法律、醫藥、教育、宗教、政治或慈善活動，⁵ 做相互交叉的驗證，方能恰當、準確地將其解碼 (decode)。

將波洛克及崔利的理論，運用來探討1800年代至1945年的台灣女性圖像，我們可以發現，「符號女性」確實也存在於不同歷史時空台灣藝術家所創作的視覺文化產物當中。在滿清封建王朝東南隅的邊陲島嶼——台灣，漢民族傳統男性職業畫匠與文人水墨畫家筆下的女性意象，和1920年代中期到1945年受日本近代藝術文化影響的女性符碼，其背後所蘊含的社會文化意涵，在波濤洶湧的歷史洪流中，顯然也形塑出迥然有異的表徵系脈。

二、台灣傳統繪畫中的符號女性，1800s-1945

漢文化系統下台灣傳統藝術的女性意象，多數都出現在建築裝修的細部。例如傳統寺廟、民宅的屋脊、排頭、水車堵上常見的交趾陶、泥塑剪黏，牆壁、門戶、窗牖、通樑上的彩繪，或吊

筒、楹柱上的木雕、石雕，偶爾會以女性神祇、歷史女英雄或仕女圖像加以裝飾。這些以宗教、裝飾藝術形式出現的女性意象，包括有觀音、媽祖、西王母、麻姑、何仙姑、嫦娥、七夕娘、花木蘭、楊門女將、樊梨花、梁紅玉、仕女等。至於畫在紙本卷軸上的女性圖像，大致上也可歸類為儒佛神祇、巾幗英雄及淑世賢德女性三大類。

(一)、浮世想望的女性神祇

傳統漢人佛道神仙故事當中，例如慈航普渡觀世音、海上聖母媽祖娘、瑤池金闕西王母、率仙獻桃麻姑仙、乘槎渡海何仙姑、奔月偷藥嫦娥娘、庇佑成年七娘媽等，所出現的女性神祇和男性神祇一樣，都意指 (signify) 抽象的祈求意念與欲望情感。在漢人的宗教信仰中，透過具象化神祇的膜拜或冥想的儀式，信徒相信他們因此將獲得滌罪救贖、長命百歲、福祿吉慶等俗世願望。因此傳統畫家、工藝家為信徒所創造的女性神祇，乃是人們心靈想望下的文化產物。也就是說，台灣傳統藝術中的女性神祇，在漢民族社會、文化、宗教、習俗的制約下，被賦予特定的表徵意涵，傳達出樸拙農業社會中普羅庶民超凡的靈界想像。

清咸豐初年，應板橋林家東主林國華 (1802-1861) 之邀來台的許筠 (?-

1 本文乃根據2005年先後在國美館、台北孔廟、台北藝術大學演講的初稿，經修訂後發表。

2 Griselda Pollock, *Vision & Difference: femininity, feminism, and histories of art*, London and New York: Routledge, 1993(5th edition), p.12.

3 Deborah Cherry, *Painting Women: Victorian Women Artists*, London and New York: Routledge, 1993, p.13.

4 同上註，頁14。

5 同上註，頁12。

1899)，乃是福建晉江文人，能詩能文，又擅長書法及丹青。⁶許筠流寓台灣時所畫的作品中，設色紙本《仕女圖》（圖1）即是一件極具漢民族凡世欲念的民俗繪畫產物。《仕女圖》中，他以受西方明暗寫實觀念影響的技法，暈染人物的臉部五官及四肢軀幹，並融合閩派粗獷大膽、轉折強勁的筆墨，描繪勸進酒樽的仕女與捧獻牡丹花籃的侍童。「樽爵」隱喻「科舉爵位」，「牡丹」則取「榮華富貴」之象徵。因而此圖卷，從傳統漢族的圖像文化脈絡來追溯，仕女與祥瑞物件乃是承載性的符碼，指涉浮世凡夫對功名利祿的想望。

二十世紀前葉興建的南投草屯莊氏宗祠，正廳明間壽樑上的彩繪，乃1926



圖1 許筠 1860s-1890s 仕女圖 136.5×67.5公分 彩繪·紙本

年由鹿港郭啟輝（1889-1962）、郭啟薰（1890-1970）堂兄弟所彩繪何仙姑，⁷傳達的也是古代漢人社會對生命延長的想像與希冀。何仙姑乃道教八仙中唯一的女性神祇。據記載，她是北宋永州人，幼時在山中採茶，因遇呂洞賓，遂被渡化成仙。⁸何仙姑出現時，手中大多會持拿著一種杓形瀉酒器叫作「笮籬」，後來慢慢演變成手執荷花或蓮葉，以象徵修身養性、出污泥而不染和祝頌長壽等多重的隱喻。⁹此件門板彩繪中，仙姑以右肩扛荷葉的姿勢側坐在梅花鹿上，橘紅的喜慶色調和墨色暈染的祥雲，則營造出羽化登仙的宗教意境。圖中何仙姑持蓮葉與坐騎花鹿一起出現的

意象，在晚清及日治時期的廟宇建築彩



圖2 郭啟輝 1932 花木蘭代父從軍 彩繪·木板 (圖版來自《草鞋墩彩繪風華調查報告》)

過文化符碼，傳達對福祿永生的祈求異想。

(二) 男權化身的中輻英雄

除了上述女性神祇是台灣傳統漢文化系統下，藝術家經常運用以表達浮世想望、宗教意味濃厚的符碼；儒漢文化系脈中，尚有具道德倫教化象徵意涵的「符號女性」。代表人物包括有：花木蘭、樊梨花、楊門女將、梁紅玉等，常在稗官野史、戲曲小說及民俗工藝中出現的中輻英雄。而其中又以家喻戶曉的花木蘭故事最為膾炙人口，並且成為台灣漢系畫家最喜愛傳抄襲用的文化符碼。

鹿港彩繪世家郭氏第三代郭啟輝

（1889-1962），在1932年替南投草屯西河堂正廳彩繪的《花木蘭代父從軍》隔屏（圖2），即是此類型符號女性的代表範例。¹⁰〈木蘭詩〉乃古樂府歌詞之篇名，南朝《古今樂錄》最早收錄。詩用雜言六十二句，敘述孝女木蘭女扮男裝，代父出征，最後戰勝還鄉。故事在民間代代傳述，經藝術加工後，乃衍生成木蘭的姓氏、鄉里及豐富生動的故事情節。¹¹在傳統文學、戲曲或繪本圖書中，花木蘭乃被塑造成：孝順、勇敢、忠貞、堅毅、奉獻的形象。她是帝制男

權社會以性別顛倒的手法，讓他們所想像、創造的符號女性，跨越性別界線，去履行封建倫理綱常的漢族群文化產物。此件畫在正廳隔屏板上的彩繪，描繪身著戎裝在邊境戍守的木蘭，正下馬調整軍鞋，背景則是蕭瑟淒涼的塞外風光。彩繪師傅郭啟輝運用傳統花木蘭人物故實，表彰千古傳唱女英雄代父衝戍塞外，忠孝雙全的固有意象。同時他又引用吳鎮的詩句：「絕塞春深草不青，女郎經久戍樓聲。軍中萬馬如搗鼓，只當窗窗捉織聲」，¹²流露出畫家個人對以織衣為天職的弱質女性，為父、為社稷孤守「絕塞」，隱藏熾香不捨的想像感情。

代父從軍的花木蘭，如同唐初征西涼樊梨花，宋天波府楊家征西十二寡婦中的余太君、穆桂英，南宋擊鼓退金兵的梁紅玉等女英雄一樣，都是戲曲小說中歌頌、推崇的女性。以男權為核心的漢文化體系，在政治、文學、藝術的詮釋過程中，巧妙地運用民間逸聞、歷史傳說中的女性，將其轉化為權力象徵的符碼，並賦予她們具有激勵世人堅毅卓決、忠君愛國的表徵意涵，以達到漢儒經世治國的終極目標。

(三) 權威道德美學的凡間婦女

傳統藝術中除了能傳達浮世想望的女性神祇，以及激勵忠孝觀念的女英雄這兩類符號女性之外，理想化的凡間婦女也是漢儒政治、社會觀孕育下的文化產物。隨著朝代的推演，傳統男性史學家、文學家、藝術家在其書寫、圖繪領域中，分別以「列女」、「百美」、「閨秀」、「才女」等稱謂，指涉載負道德倫理和稟賦才華的典範女性。

東漢劉向在纂編《列女傳》時，將「《詩》、《書》所載賢妃貞婦」及「孽嬖亂亡者」的故事，¹³按照「母儀」、「賢明」、「仁智」、「貞順」、「節義」、「辯通」、「孽嬖」七項輯錄，¹⁴以達到藉史勸戒天子的目的。之後，每個朝代也都參酌《列女傳》的分類條目，書寫不同封建王朝的女性典範。這些皇室記載的歷代知名婦女，乃成為中國歷代后妃母儀天下的正統教本，流傳至民間後也成為傳統婦女的閨閣箴戒。

明、清時期，用以規範婦女生活的繪本書籍，例如：明代刊印的《閨範十傳》，明萬曆34年（1606）付梓的《劉向古列女傳》，¹⁵及清乾隆20年（1755）顏希源刊印的《畫譜百美图併新詠合編》等書，¹⁶其所附木刻繪本中的女性，大抵即是依據劉向所輯錄，具有說教、規

諫意義的七類「符號女性」為藍本，再加以增刪擴充。其中「孽嬖」一類因指涉負面價值的範例，後世繼承者在改編新錄時，大都加以捨棄，¹⁷僅只書寫、圖繪其他深受推崇敬慕的六類婦女，以凸顯、表徵劉相籍班昭《女誡》所推崇的「德言容工」之婦德標準，並鞏固皇室王朝所提倡的家庭倫理核心價值。這些以古代著名婦女為主角的木刻繪本，正是明、清兩代藝術家創作淑世典範「符號女性」的根源。

新竹文人陳傲松（1910s-?）1938年所畫的《織布圖》（圖3），即是吻合傳統男權社會對農家婦女理想規範的內涵。¹⁸早期台灣多數屬於漢人移民墾拓



圖3 陳傲松 織布圖·1938 112×124公分 彩繪·紙本 朱錦城先生收藏 (圖版來自《迎曦送晚三百年：竹塹先賢書畫展專集》)

6 戈思明主編，《振玉齋畫——台灣早期書畫展》，台北市，國立歷史博物館，2005，頁53、158。
7 陳秀義總編，《草鞋墩彩繪風華調查報告》，南投市，南投縣政府文化局，2003，頁52、59。
8 丁載臣發行，《中文辭源》，台中市，監證文化，1987，頁0188。
9 野崎誠近著，古亭書屋編譯，《中國吉祥圖案》，台北市，原文圖書，1981，頁197-199。
10 在《草鞋墩彩繪風華調查報告》一書中，南投草屯西河堂彩繪全歸於郭啟薰的創作

11 同註8，頁1498。
12 品。〈陳秀義總編，《草鞋墩彩繪風華調查報告》，頁136、141。〉然而從落款署名「墨醉子筆」，此作彩繪師應是入籍「鴻司」的郭啟輝。據陳美玲的研究調查，郭啟輝自幼追隨三伯父「福壽司」學習書法、漢學，所取的別號都相當具有文人書卷氣息。例如「醉墨園藏墨子」、「醉墨軒主人」、「鹿溪墨藏」、「臥雲軒雲生」等，都是郭啟輝落款時常用的字號；而郭啟薰則名貞卿，人稱「奎司」，常用的別號則為「鹿溪漁人」、「鹿溪漁史」等。〈陳美玲，〈鹿港郭啟江（柳司）民宅彩繪研究〉，中原大學室內設計學系碩士論文，1999，頁126-127。〉

12 同註7，頁141。
13 據《漢書》的記載：「向睦俗尚奢淫，而楚、衛之屬起微賤，論禮制。向以為王教由內及外，自近者始。故採取《詩》、《書》所載賢妃貞婦，興國顯家可法則，及孽嬖亂亡者，序次為《列女傳》，凡八篇，以戒天子。」（班固著，楊家駱編，《新校本漢書》附編二種）《卷三十六楚元王傳·附劉向傳》，台北市，鼎文，1978，頁1957-1958。）
14 劉向《列女傳》歷經數代傳抄，至宋代已非古本原貌。劉向的古列女傳，有傳有頌，分「母儀」、「賢明」、「仁智」、「貞順」、「節義」、「辯通」、「孽嬖」七卷，每卷各十五傳，（今本卷一佚去一傳）。續列女傳，不著撰者，有傳無頌，計一卷。（劉向著，張敬註譯，《列女傳今註今譯》。台北市，台灣商務，1994，頁5-7。）
15 《閨範十集》及《劉向古列女傳》明刊印版，現藏於國立故宮博物院，並於國立台灣美術館「女人香——東西女性形象交流展」（2005.11.12-2006.2.12）中展示。〈萬千惠，〈女人香——東西女性形象交流展展品鑑賞〉，《藝術家》第367期，頁310圖版。〉
16 爰素恩著，楊煥輝譯，《閨閣寶鑑——晚明至聖清時期的中國婦女》，台北務新書店，左庫文化，2005，頁404-407。
17 同上註，頁401。
18 原圖刊於洪恩編，《迎曦送晚三百年：竹塹先賢書畫展專集》，新竹市，新竹市立文化中心，1993，頁108。

的社會族群，生活習俗亦遵循「男耕女織」的農業分工型態。婦女在婚前是否精於織布、針黹、刺繡等女紅手藝，乃是傳統社會認定婦德的標準之一。而結婚後持續辛勤工作的妻子，盡心供奉公婆的媳婦，及竭力撫育子女的母親，則是評判閩閩良範的依歸準則。陳傲松畫中左手執紗線，右手轉動紡錘的婦女，身著清式服飾，坐在竹凳上織布。她的身後坐著一位駝背佝僂、頭髮花白的老婦，雙手拱靠在置放著盆栽、香爐及茶具的長桌上。竹篾編成的門扉，及簡陋的家具擺設，暗示婦人家中經濟不佳的狀況，因而勤勞、孝順的她，藉著織布、養雞賺取貼補家用的酬勞，同時不忘擔負起侍奉年邁婆婆的職責。陳傲松在畫中形塑一位體現勤勉劬勞、孝順持家美德的農家婦女，透過這個具有表徵意涵的符碼，旋揚的正是自劉向以來儒家學者所規範支配的價值意義。從事勞力操作、遵守婦道的女性，象徵集「賢妻」、「良母」、「孝媳」於一身的閩閩典式。她不但是整個家族的重要支柱，更是歷代皇朝文官所論述「家庭價值核心」的守護者。畫者透過蘊含說教意味的「符號女性」，一方面推崇含辛茹苦、犧牲奉獻的傳統婦女，一方面也將互古以來漢文化對婦德的規範，透過「文化符碼」傳達淑世賢德的表徵概念。

明、清封建王朝及儒家官員透過書寫及木刻繪本，塑造孝順、勤勉、明智、慈愛、貞節的理想女性，規範、勸誡後宮佳麗、名門淑媛、民間婦女各階層的女性，肩負起守護「家庭核心價值」的重責。而從晚明至盛清時，另一種婦女的典範——閩秀才女，則在社會、風尚的變革中，成為學界辯論的重心，並且在清朝的文學、美學論述中，成為探討「婦學」不可忽略的重要議題。研究明清漢學史的美國學者曼素恩(Susan Mann)即認為，盛清時期的中國菁英世家，透過家庭教育培育出博學多聞的閩秀才女。才華洋溢的女性未出嫁前是菁英家庭的重要資產，出嫁後則是彰顯娘家「淵博家學」的標記。¹⁹當時在章學誠等古文復興運動學者的催生下，兩個形象鮮明有力的博學才女：東漢史家、《女誡》作者班昭(曹大家)及東晉柳絮詩人謝道韞，乃從古老的典籍中被「召喚」為現世閩閩才女完美的儀型典範(paradigm)。²⁰在清儒的界定下，飽讀古典經籍、才華洋溢的「符號女性」，不但必須擔負起教育王朝優異下一代的職責，同時更運用詩文宣揚傳播盛世的婦德教化。²¹

傳統婦學無遠弗屆，十九世紀地處東南海隅的台灣，透過朝廷派駐的官員及儒家學者的教化與薰陶，「德言容工」的古典女誡，或融「賢妻」、「良母」、

「孝媳」為一的婦德典範，亦是台灣以男性為主的文學家、畫家、民間工藝師傅，在書寫、詮釋、形塑女性意象時遵循的圭臬。而在男性觀看(observe)、凝視(gaze)、指涉(signify)下的博學才女，無論是代表正統王室發聲的女教師，或是以文筆、畫筆、針黹表現優異稟賦的才女，她們傳達的依然是封建王朝的道德與美學權威。

由男性所詮釋「工具化」的「符號女性」當中，受過教育的博學才女，顯然應當是比較容易隨著社會性別關係的鬆動，進而擁有自主性的一群。然而當博學才女擁有發聲權，她是否能夠跳脫指導者男性凝視(male gaze)的界線藩籬，並且由客體(object)轉化為主體(subject)，則是探討「符號女性」流變史所面臨極具有辯論性的議題。

新竹閩秀才女范侃卿(1908-1952)，大約於1928年至1930年代所畫的「仕女圖」，是二十世紀前期少數由台灣傳統博學才女，以自然的性別(gender)描繪社會性別(sex)時，傳遞的依然是男性導師灌輸的樣版式「符號女性」。范侃卿是近代新竹文人書畫家范耀庚(1877-1950)的獨生女，自幼即跟隨父親「洗硯研墨，讀書談畫」。范氏二十一歲時(1928-1929)，恰逢「閩派」人物畫家李霞(1871-1939)載筆遊臺。在父親的同意下，范侃卿拜李霞為義父，

並追隨他臨習「閩派」人物畫法。²²此外，范侃卿也參酌清初王翬、惲壽平的筆墨，「落筆傳神，清秀優雅」，甚得識者所賞讚。²³她於1929年曾以《群仙祝壽》一作獲得「全島書畫展覽會」優選，²⁴因而是1920至1930年代享譽北台的閩秀才女。其傳世作品中，《快煮庭中雪》及《美人圖四屏》裡溫婉柔順、多才多藝的閩閩少女，或《溫愛圖四屏》中理想典範的已婚婦女，都非常吻合傳統男權社會所規範的「符號女性」。

以《溫愛圖四屏》(圖4)為例，此四屏連作乃從傳統詩詞典籍中，擷取四對相敬如賓、恩愛夫妻的故事為創作題材。從右至左，第一幅范氏運用宋代文豪蘇軾所寫〈海棠詩〉，「只恐夜深花睡去，故燒高燭照紅妝」的詩境，描繪唐明皇、楊貴妃「在天願做比翼鳥，在地願為連理枝」的永世盟約。第二幅則以《漢書》所記載，張敞「為婦畫眉」的閩中韻事為圖繪的藍本。三、四兩幅，則「再現」鮑宣妻褪去華服，與夫「共挽鹿車歸鄉」，及孟光因崇拜夫君梁鴻品德，誠摯「舉案齊眉」的歷史情境。鮑宣、梁鴻夫婦安於貧賤，懷抱理想的故實，文本出自《後漢書》。²⁵而鮑少君(鮑宣妻)，因具有「侍執巾櫛，……脩行婦道，鄉邦稱之」的美德，故後世將她收錄於列女傳記中，以表旌少君閩閩懿範的美德。范侃卿透過父親、



圖4 范侃卿 溫愛圖四屏 1930s-1940s 39×143 (×4) 公分 彩繪·紙本 家屬收藏

男性史家、文學家及畫家的導引，去理解古典史集、詩詞、繪本所演繹、詮釋的「神仙眷侶」。《溫愛圖四屏》中，她以彩筆形塑令人欣羨的世紀佳偶，反映出她對未來婚姻生活充滿期待與想像。父權社會所推崇，「白頭偕老」、「相敬如賓」、「貧賤相守」的夫妻模式，及「德言容工」的大婦形象，事實上從幼年底訓開始，就已內化為她思維的模式。因而當這位擁有美學論述工具的近代才女，透過畫筆「發聲」時，傳遞的依然不離前現代「儒家霸權」(Confucian hegemony)所界定的婦德範疇。

三、台灣近代東洋畫中的符號女

性，1895-1945

1894年清日甲午之戰，清廷大敗，並在1895年4月與日本簽訂馬關條約，將台灣、澎湖割讓給日本。統治者的易手，讓台灣近代美術史進入折衝、融合與變革的劃時代。具有文化承載、指涉意涵的「符號女性」，在這一場「文化產物」主導權的角力場域中，依然是強勢殖民政府及男權社會支配、壟斷的威權符碼。在異族殖民的情境下，日本近代化平權教育隨著維新後的殖民教育體制植入，使得台灣菁英家庭女子弟獲得受教與發聲的權力。因而「符號女性」的詮釋及象徵意涵，在日治時期碰撞發出微妙的變化。

19 同註16，頁401-402。

20 同註16，頁182。

21 同註16，頁183-185。

22 王耀庭，《李霞的生平與藝術——兼記「閩習」在台灣畫史上的一頁》，《臺灣美術》13期，1991，頁46。

23 黃瀛韻編，《現代臺灣書畫大觀》，新竹郡新竹街，現代臺灣書畫大觀刊行會，1930，「范侃卿條」(無頁碼)。

24 洪恩冠編，《影藝芬芳——竹塹范家三代書畫展》，新竹市，新竹市立文化中心，1993，頁9。

1993，頁9。

25 賴明珠，《閩秀畫家筆下的圖像意涵》，《意象與美學——臺灣女性藝術展》，台北市，台北市立美術館，1998，頁34、36。

185年台灣被日本納為第一個海外殖民地後，這個位於太平洋西南隅，被葡萄牙人讚嘆為「福爾摩沙」的美麗島嶼，遂成為殖民者開發、探險的新樂園。日本人類學家、考古學家、教育家、建築師及藝術家，隨即絡繹不絕地往返於台灣及日本兩島之間。正如歐洲殖民帝國之先驅者一樣，當日本殖民冒險家初期踏上視覺感官新穎奇異的境域(territory)時，他們對周遭饒富南國色彩的風土民情，自然也湧現無比刺激、興奮的「異國情懷」。

當軍事統治底定，進入文治高潮期，台灣總督府乃聲勢浩大地籌畫，在台北首府舉行全島性的徵件官展——「台灣美術展覽會」（簡稱「台展」）。1927年官展的舉辦，除了有視覺文化主控權的宣誓作用，同時透過文化機制的建立，也達到操作視覺藝術「文化符碼」的實質效益。從1927年「台展」第一回，到1943年第六回「台灣總督府美術展覽會」（簡稱「府展」）結束，台灣總督府總計舉辦過十六次全島性的官展。官展舉行期間（大約10-13天），展前的媒體造勢期，及展後餘波盪漾的評論期，往往就是掌控發聲權的殖民官員、藝評家、藝術家齊鳴共奏符碼詮釋曲的時刻。「地方色彩」理念與「時局美術」口號的提出，則是十六次殖民官展的十

七年間，伴隨著政治、文化、美學及戰爭局勢所醞釀出來的「視覺表徵系統」。因而這兩波視覺的表徵系脈，乃成為我們探討從1927年至1945年間台灣繪畫中「符號女性」流變的重要議題。

「東洋畫」和「西洋畫」都是日本時期殖民政府引入的「文化產物」，為何特別選擇「東洋畫」而非「西洋畫」中的「符號女性」來討論，主因是「東洋畫」在媒材、技法與題材內容上，與台灣傳統繪畫有其重疊、承續的脈絡可尋，因而比較容易在比對分析時，呈現出台灣傳統與現代「符號女性」的變化關係。此外，由於以女性為表徵符碼的「美人畫」，在近代日本繪畫史中份量頗重，影響所及，1920年代至1940年代台灣留日學習東洋畫/日本畫者，如陳進、陳敬輝、林之助、林柏壽、陳慧坤等人，當時是以寫實風格的美人題材為專擅。因而以「東洋畫」中的女性意象為探討的主軸，相對來說，比較能夠折射(reflect)出時代變局中作為表徵符碼的「符號女性」所蘊藏的多元意涵。

(一) 異國情調——殖民者的凝視

英國殖民美術史學者Mildred Archer及Ronald Lightbown，他們兩人在研究1825年至1860年英屬印度殖民地藝術時，提出了以下相關的看法。他們說：

英國藝術家筆下的印度，乃是將

學術論述、遊記與來自東方的圖片及物品，揀選後形成的心像(imagery)。它經熔鍊後結合成一個完整的浪漫(welding into a romantic whole)，但卻與真實的印度(the India of fact)不具密切關係。它對東方進行一種模糊概念式的觀看(a vague generalized view of the Orient)，而這種將印度、波斯、及土耳其混合的產品，它最好泛稱作「異國情調」(exotic)。²⁶

這種帶有紀念性戰利品意味，充滿浪漫幻想、異國情調(exotic)的畫作，在治台初期遊歷台灣的殖民藝術家筆下屢見不鮮。例如1907年1月4日來台的石川欽一郎(1871-1945)，滯台未滿三個月，曾在《臺灣日日新報》發表〈水彩畫と台灣風光〉一文，向日本業餘畫家建議，以輕便易學的水彩「畫台灣風景、風俗等作成繪畫書贈送內地友人，應當是非常有趣而且有益的事」。²⁷石川自己所描繪的台灣山川景致，及多位受他感召來台作短期旅遊的畫家，如三宅克己(1874-1954)、丸山晚霞(1867-1942)的南國風景，²⁸皆具有誇耀帝制帝國疆域之擴張及榮耀。他們透過短暫停留的旅遊印象，感受捕捉對佔據領域山川風物的「外在性」(exteriority)。恰如後殖民

文化論述者愛德華·薩依德(Edward W. Said)所爭辯的，是殖民者將「遙遠且具有威脅性的異己，轉化成令人熟悉的人物」，觀眾看到的其實是一個被「召喚出來的高度人工的象徵物」。²⁹殖民支配者所「凝視」及「再現」(representation)的風景人物，與自然、真實的台灣(the Taiwan of fact)無庸置疑存在著巨大的落差。

自古以來皆處於弱勢的台灣女性，身居殖民情境的脈絡中，勢必也難逃強大霸權的操控與支配。在異族男性統治者「集體形構」(collective formation)下，³⁰作為「符徵」的女性，除了要承載傳統父權社會的表徵意涵，同時也將淪為殖民者「凝視」、「再現」的「人工象徵物」。

對在台灣旅遊、工作、寫生的日本畫家來說，江山樓、蓬萊閣、美人座等台北知名的遊廊，³¹往往是他們比較容易找到，足資描寫、陳述、再現洋溢「浪漫」、「異國情調」女性的公開場域。例如1934年及1935年兩度來台，擔任第八、第九回「台展」審查委員的藤島武二(1867-1943)，在1935年所畫的油畫《台灣藝姐》，描繪的即是在遊廊應酬時，偶然相逢的台灣才妓。頭戴特殊造型的銀製頭冠及頸飾之藝妓，能歌善舞，楚楚動人，藤島畫伯很快地就



圖5 小澤秋成 渡船場之花 1933 油畫
(圖版來自《台灣的風景繪畫》)

在一片小小的木板上(12.7×17.8cm)，再現一位充滿「浪漫」、「異國情調」，甚至帶有「情慾」想像的「符號女性」。

比藤島武二更早於1931年就到台灣的小澤秋成(1881-1954)，前後審查過第五、六、七回「台展」(1931-1933)的西洋畫作品。1933年9月，小澤秋成完成高雄市役所委託他製作的三十多幅宣傳油畫，³²市役所特別從中挑選十張描繪高雄港灣、風景名所及城市街景的作品，印製成一套風景繪畫書，³³作為招商宣傳及觀光旅遊的DM。其中一件題為《渡船場之花》(渡船場の花，圖5)，描繪一艘渡船載著三名船客，從高雄港駛向外海的旗後(今旗津)。對岸渡船頭旁散佈著幾艘小舟，狹長形的岸邊羅列著一整排日式的木造房屋，兩棵開滿火紅花朵的樹木，則兀然地矗立在水邊。《渡船場之花》題旨指向旗後渡船頭岸邊的火樹紅花，同時也暗指穿著日本和服站立在船板上的藝妓。畫者

透過藝妓往返於高雄港埠與旗後商肆，暗喻影射商業、性娛樂，在南部新興的高雄港市正方興未艾。藝妓這個「令人熟悉的」符號女性，乃成為畫家向內地行銷日本殖民政府旅遊觀光及工商業發展，特地「召喚」並賦予它異國憧憬的「人工象徵」意涵。

當日本殖民畫家如過江之鯽，往來穿梭在母國與台灣之間時，殖民地的男女畫家，在長期接受殖民文化、美術教育的薰陶後，他們又是如何看待自我(ego)？他/她們是受制於殖民者「凝視之眼」，折射出浪漫幻想的「異國情調」；抑或激盪出自覺的自我認同？他/她們筆下的「符號女性」是舊社會婦德意識的借屍還魂？抑或陳述現代、生氣盎然的新思維？以下筆者將試從「地方色彩」、「文化認同」、「反映時局」幾個面向，探討從1927年「台展」開辦後，一直到1945年日本戰敗撤離之間，台灣畫家賦予東洋畫中的「符號女性」那些轉變的象徵意涵。

(二) 表現地方色彩與文化認同的女性

「異國情調」是殖民者起初在新拓領地旅遊時，自然會產生的情緒反應。石川欽一郎如此，其他到過台灣旅行寫生的畫家，也都會被亞熱帶氣候的南國風物民情，尤其是蕃人部落的原始生活，激發出「一種無法言喻的異國情

26 Mildred Archer and Ronald Lightbown, *India Observed: India as Viewed by British Artists 1760-1860*, London: Victoria and Albert Museum, 1982, p.104.

27 〈水彩畫と台灣風光〉原文登於《臺灣日日新報》1908.1.23，譯文引自顏娟英，〈觀看的眼眸與思索的心靈〉，《視覺藝術》第3期，2000，頁36。

28 三宅克己1914年來台展覽、寫生，並發表〈台灣旅行感想〉一文；丸山晚霞1931年首度來台旅遊寫生，也書寫〈我所見的台灣風景〉，陳述他對亞熱帶台灣風景特色的觀感。(顏娟英，〈觀看的眼眸與思索的心靈〉，《視覺藝術》第3期，2000，頁37。)

29 愛德華·薩依德(Edward W. Said)著，王志弘、王淑燕等譯，《東方主義》，台北縣新店市，立緒文化，1999，頁27-28。

30 同上註，頁32。

31 精明珠，〈從傳統到現代的蛻變——呂鐵州紀念展〉，桃園市，桃園縣立文化中心，2000，頁132-133；顏娟英，〈台灣近代美術大事年表〉，台北市，雄獅美術，1998，頁141、159。

32 顏娟英，〈台灣近代美術大事年表〉，台北市，雄獅美術，1998，頁133。

33 李秋賢，〈台灣的風景繪畫〉，台北縣新店市，遠足文化，2003，頁107-129。

34 小早川秋聲1925年7月6日開始，發表〈秋之眼に美しかつたパトランの浪〉連載文於《臺灣日日新報》，敘述他在蕃地旅行的感想。譯文引自王淑津，〈高砂圖像——鹽月桃甫的台灣原住民題材畫作〉，《何謂台灣？——近代台灣美術與文化認同論文集》，台北市，行政院文建會，1997，頁121。

緒》。³⁴然而對二度返任教(1924-1932)的石川來說,當「異國情調」浮泛的觀看,轉化為「對照」式的「鑑賞」,台灣自然景物「輪廓清晰」、「色彩豔麗」,但「一目了然」,不免令他「有單調之感」。³⁵相較之下,日本的大自然則具有「神秘」、「陰柔」、「蕭瑟寂寞」之美。³⁶石川在1920年代中、晚期,再度書寫他的殖民地風景美學觀時,特意將「日本」與「台灣」、「京都」與「台北」建構為對比的類型組,策略性地將主觀的霸權文化認知形構成「智識的權威」。這種日本中心主義(Japanalism)的權威論述,將台灣自然風土的特色定位為具有主客、高低的隸屬結構關係,其分析論述的模式,恰如薩依德所批判西方帝國對東方的「策略形構」(strategic formation)模式。³⁷

石川欽一郎才在1926年3月〈臺灣方面的風景鑑賞に就て〉一文中,提出中央與殖民地風景位階的策略性論述。1927年5月「台展」開辦前,總督府文教局局長石黑英彥即在《臺灣時報》發表一篇具有政策宣導作用的文章〈台灣美術展覽會に就て〉,將「灣展」(即「台展」)定位為殖民地發展,以凸顯它與內地「帝展、院展、二科展」位階的

不同。同時也明白昭告「台展」的規劃,是為了彰顯「地處亞熱帶」的「臺灣特色」,並建議畫家自「蓬萊島」特有的「人情、風俗、及其他事情」取材入畫。同年10月第一回「台展」開幕儀式中,上山滿之助總督發表〈祝辭〉,再度強調「本島天候、地理自成一特色」,透過「台展」的機制「以期為帝國添一異彩」。可見在「台展」開辦之前,殖民政府文官及最高當局,即從政治的觀點,將「台灣美術」視同為「帝國美術」的支脈。³⁸而所謂「台灣特色」、「南國美術」、「地方色彩」的理念,乃在殖民官員、畫家、評論家、記者「集體形構」下,成為日本殖民官展權力表徵的「策略論述」。

前後十六回的「台展」、「府展」當中,台日籍男女東洋畫家,除了部分以大和民族柔順從的傳統「符號女性」入畫,其他多數人物畫家則都附和響應,或主動探索具有「地方色彩」的「符號女性」。當我們重新分析、檢視曾在官展中享有輝煌戰績,並榮登東洋畫審查委員寶座的陳進之作品,³⁹其背後所蘊含複雜的權力運作角力及自我文化認同(identification)軌跡,則值得吾人重新加以認識與詮釋。

陳進1925年4月考進東京女子美術學校師範部,是該校所收的第一位台灣學生。在學期間(1925-1929),陳進主要師承結城素明(1875-1957)及遠藤教三的形式技法。畢業後,透過南畫家松林桂月(1876-1963)的介紹,進入大師竊木清方(1878-1972)門下,跟隨他的二大弟子伊東深水(1898-1972)及山川秀峰(1898-1944),專攻具有明治風俗精神的美人畫。早期她入選「台展」的作品,如《姿》(1927)、《野分》(1928)、《蜜柑》(1928),獲得特選的《秋聲》(1929)、《若日》(1930)及《逝春》(1931)等作品,皆以溫婉典雅的日本風俗美人為描繪的題材。換言之,從1925至1931七年間,具有繪畫天份的陳進,尚停留在摸索階段,因而只能透過日本男性導師的眼睛,去「觀看」同為女性的日本婦女。謝里法評論陳進筆下「時代女子的性格典型」為「服從、模倣、親切和柔情」。⁴⁰而楊翠則質疑,陳進本質上是「自主的、堅毅的,甚至可以說是自我解放的,但是畫作卻「充滿了優雅、溫婉、柔美、寧靜、有教養的氣質」。⁴¹如果從繪畫藝業的養成背景來分析,陳進早期作品中溫婉、柔美的和民族女性意象,實乃殖民母

國男性美人畫家集體形構出來的符碼系統。「美的追求」乃是陳進從小至大接受日本文化、教育及美人畫訓練整套過程中,殖民男性指導者一致強調的藝術準則。我們也確實看到陳進從1927年一直到過世前所畫的人物畫,始終不忘追尋所謂「美」的使命。問她為什麼不畫用她作モデル。⁴²由於長期受日本文化的薰陶,因而在勾勒線條、敷染粉彩,形塑美的化身——「美人」時,年紀輕輕、尚未有主見的殖民地畫家陳進,早期自然是以具有「智識權威」的男性殖民者為依賴、學習、成長的領航者,以獲取茁壯為專業畫家的知識。

然而當陳進專業技藝受到肯定、自我的意識也逐漸覺醒後,難道「美」還是她唯一追求的選項嗎?事實上,早在1929年陳進獲得第三回「台展」無鑑賞色彩的《黃昏庭院》(たそがれの庭)一作中,她就給了我們探索的脈絡。⁴³「台展」審完後,松林桂月在《黃昏庭院》有別於上述《姿》、《野分》、《若日》、《逝春》等以明治服飾打扮的風俗美人為對象,而是轉換為以穿著清朝漢式寬袖衫裙的台灣美女為主

題。這位才女梳著低髻髮式,耳根別著一朵牡丹花,清麗的臉龐,若有所思,坐在滿庭芳菲、夕暮黃昏的花園中,獨自拉奏著南管樂器二弦。南管亦稱「南音」、「南曲」、「南樂」,是一種歷史悠久的民間音樂,其曲風「清雅婉約」、音韻「婉轉綿長」,原本是文人雅士欣賞的古樂。清代泉腔南管大興,隨著泉州移民傳入台灣,大都集結在文化氣息較濃的鹿港、台南及台北地區。⁴⁴日治時期,典雅悠揚、曲高和寡的南管戲曲,則成為梨園名伶、藝旦才妓或子弟團娛賓酬神的曲目。⁴⁵在《黃昏庭院》一作中,陳進首次嘗試以台灣福佬系漢人的服飾與古典音樂,作為「再現」台灣文化特色的符碼,暗示著她將跨入自我文化探索的蹊徑。而啟發她尋找創作源頭,並將台灣色彩融入作品中的關鍵人物,應該就是她生命中的貴人——松林桂月。1928年10月,松林桂月首度到台灣擔任第二回「台展」東洋畫部審查委員,陳進則因《黃昏庭院》(たそがれの庭)為《野分》獲得特選而與松林畫伯相識。⁴⁶「台展」審完後,松林桂月在《臺灣教育》發表感想與建議,他說:希望今後諸位能從台灣獨特的色彩與熱情中擷取靈感,創作出優秀的作品。東京是東京、京都是

京都、朝鮮是朝鮮,各有各的鄉土藝術,期待本島也能創作出屬於自己的鄉土藝術。⁴⁶隔年松林二度來台審查,再度闡述他對所謂「台灣獨特鄉土藝術」的看法,他說:作為東洋畫最大源頭的中國畫,和西洋畫比起來,具有相當特殊之處。細分所謂的東洋,可分為滿鮮、日本、臺灣等不同種族。但若綜合其共同精神,統稱之為東洋,則明顯可看出,東洋的精神就是枯淡、風雅、風流、瀟灑、典雅等高尚的精神。⁴⁷松林桂月1928、1929來台時,他對殖民官員在台推動的「地方色彩」美術策略,基本上是採肯定的態度,然而他的出發點卻有所不同。松林桂月倡議「滿鮮、日本、臺灣」的「鄉土藝術」皆具有普世價值,並無所謂位階或從屬的關係。⁴⁸視松林桂月為精神導師的陳進,在《黃昏庭院》一作中嘗試回溯、再發現故鄉台灣福佬族群系脈的服飾及南管音樂文化特質,大約就是受到松林桂月的鼓舞與啟發。之後,她在1932年擔任第六回「台展」審查委員展出的《芝蘭之香》,1934年日本第十五回「帝展」入選的

35 石川欽一郎著,林啟賢譯,〈臺灣方面的風景鑑賞に就て〉,《藝術家》第252期,1996,頁293。原文登於《臺灣時報》,大正十五年(1926)三月號,頁53-58。
36 倪再六,《茲土有情——李梅樹和他的藝術》,台中市,臺灣省立美術館,1996,頁84。(石川欽一郎《薰風集》原文登於昭和四年(1929)七月號《臺灣時報》)。
37 同註29,頁27。
38 賴明珠,《日治時期的「地方色彩」理念——以鹽月桃甫及石川欽一郎對「地方色彩」理念的詮釋為例》,《視覺藝術》第3期,2000,頁46-48。
39 陳進入選過第一回「台展」,之後連續三次獲得第二至第四回「台展」特選。1931年

榮膺為免審查推薦畫家。1932年至1934年受聘為第六回至第八回「台展」東洋畫部唯一台籍審查委員。後又入選日本第十五、十六、十七回「帝展」,第四、五、六回「新文展」及第一、十回「日展」。(轉秀蓉編,《陳進畫集》,台北市,台北市立美術館,1986,頁93-94。)陳進戰前優異的畫展經歷,台灣東洋畫家無人可與她並駕齊驅。
40 謝里法,《日據時代台灣美術運動史》,台北,藝術家出版社,1977,頁106。
41 楊翠,《日據時期台灣婦女解放運動:以〈臺灣民報〉為分析場域》,台北市,時報文化,1993,頁570-571。

42 1995.1.9筆者訪問陳進稿。
43 陳正之,《樂韻泥香——台灣的傳統藝陣》,台中市,台灣省政府新聞處,1995,頁93-99。
44 徐亞相編、校點,《臺灣日日新報與臺南新報戲曲資料選編》,台北縣中和市,宇宙,2001,頁8-9、24。
45 謝世英,《後殖民解讀陳進繪畫〈芝蘭之香〉》,《悠閒靜思——陳進仕女之美》,台北市,國立歷史博物館,2003,頁12。
46 松林桂月,林啟賢譯,《東洋畫に就て》,《臺灣教育》第315號,1928,頁170。
47 松林桂月,邱彩虹譯,《臺展審查に就ての感想》,《臺灣教育》第329號,1929,頁104。
48 同註38,頁49-51。
49 謝世英,《後殖民解讀陳進繪畫〈芝蘭之香〉》,《悠閒靜思——陳進仕女之美》,台北市,國立歷史博物館,2003,頁12。

《合奏》，及1936年日本「春季帝展」入選的《化妝》，都可以看做是陳進再發現自我文化特色的後續之作。《芝蘭之香》描繪的是一位穿著清式漢體文官服飾的少婦，⁵⁰靜謐地坐在廳堂中。少婦鳳冠霞帔的配戴與裝扮，頭頂高懸的兩盞彩燈，及螺鈿鑲嵌、細雕的公婆椅，在在都令人聯想到她是一位新嫁娘。而花几上的素心蘭盆栽，與地上茂盛燦爛的白色蝴蝶蘭盆花，則使人有蘭香滿室的想像，並以此隱喻新娘的蕙質蘭心及懿德流芳。此幅畫中，陳進特地安排新娘頭戴紅絨球、白珠排綴飾的金黃色鳳冠，身穿明、清文官命婦服飾，黑色繡祥雲如意圖紋的披肩，及外罩黑色霞帔加縫禽鳥紋飾的章補，霞帔的下襬則為對稱山形五彩條紋圖案加綴流蘇，下面的摺裙馬面則繡禽鳥、波浪等圖案並鑲滾黑邊。⁵¹這種原屬明、清九品以上文官命婦的章補服飾，蘊含著漢人社會位階的象徵意味，後來流傳至民間則成為一般嫡妻婚嫁的例服。陳進將這種在現代化、日本化過程中，日趨式微的福佬系漢族官服、禮服經過考據、研究之後，刻意在美人畫中予以再現、復原，其背後的動機，除了彰顯台灣族群文化的特色之外，她苦心孤詣地再發覺、再認識台灣固有的服飾精髓，何嘗不也是一種對「鄉土藝術」的認同。而「符號

女性」演變至此，似乎已從「被指涉」的道德、權力象徵，轉化成為女性藝術家「用以指涉」自我文化認同的表徵。

陳進在殖民母國中央藝壇嶄露頭角的作品《合奏》(圖6)，則是她將「地方特色」與「文化認同」雙重「指涉」意義結合的力作。1934年獨自在東京世田谷租屋創作的陳進，決意送作品參加挑戰性極高的「帝展」。依據她的回溯：「那時候是我第一次跟別人競爭，一心想要怎樣才有特色...想了又想，我們台灣人還是畫我們鄉土的東西」。⁵²從1929年醞釀至今，對她來說最熟悉、感情最深刻的鄉土藝術母題，再度幻化為她敲叩帝國最高官展的棒槌。

《合奏》中兩位漢族婦女都穿著當時流行的旗袍領長衫，內加滾蕾絲邊的長襪衣。素雅灰藍色調為底的長衫，上面浮現金色花卉圖案的緹花。在一致色調中，她繼續增添豐富變化的元素。右側婦女捲燙、瀏海的髮型與鮮紅高跟鞋，對比於左側婦女低髻、靛藍軟綢繡花鞋，隱喻兩女在個性上及對流行品味的差異度。兩人共同坐在精雕細琢、鑲嵌貝殼的漆木長板椅上。右側個性活潑，追求時尚潮流的女性懷抱著獸首雕花如圓月般的月琴，左側個性穩重保守的女性則橫吹修長的竹笛。⁵³月琴低沉哀怨，如泣如訴的音調，恰與竹笛清脆



圖6 陳進 合奏 1934 220×177公分
彩繪·絹本 家屬收藏

高亢、婉轉嘹亮的樂音高低唱和，協奏出典雅優美的南管曲樂。陳進透過《合奏》，將她個人凝視、觀看到的「我群文化」，歸納、萃取出台灣漢系服飾、螺鈿細雕家具及福佬族群南管雅樂等深具台灣本土色彩的工藝、音樂元素，融鑄成象徵性的文化符碼。經過咀嚼、淬煉出來理想化的視覺「符號女性」，表徵的已非浮光掠影、紀錄式的「異國情調」或帝國支配的「地方色彩」，而是內省後所認同的台灣漢文化福佬系族群的藝術菁華。

從1927年至1937年，其他以女性為題材入畫的台日籍男女東洋畫家，如陳敬輝、陳慧坤、薛萬棟、潘春源、蔡文輔、周雪峰、周紅綢、野村泉(或誠)月、秋山春水、宮田彌太郎、村澤節子、市來シラリ等人，他們運用漢族系、高砂族⁵⁴系或大和系「符號女性」的圖像，究竟是被动地附和響應「地方色彩」的口號，參與集體形構、再現

「人工象徵物」？或者是主動探索、發現足以代表「地方色彩」，自覺地發聲的「符號女性」？這應當是一個相當值得重新檢視和省思的後續課題。

(三) 聖戰女性

接著筆者想討論的是中日蘆溝橋事變(1937)後，從第二年開辦的「府展」到終戰前(1945)，在「反映事變」、「皇民化」、「聖戰」口號鑼鼓喧天的時局氛圍中，東洋畫家筆下的「符號女性」，又被賦予什麼樣的象徵意義？1937年因中日開戰，那一年的「台展」停辦。同年10月初，先有美術團體在台北舉辦「皇軍慰問台灣作家繪畫展覽會」，籌募捐納給前線皇軍的獻金。10月底又有花蓮港廳學校師生集體展出慰問繪葉書，贈獻給皇軍。⁵⁴之後，義賣展、慰問展、反映時局的戰爭歷史畫展乃陸續在全台各地熱烈展開。

1938年「台展」在煙硝瀰漫的戰火中，從「台灣教育會」的手中交棒給台灣總督府主辦，並改名為「府展」。身為第一回「府展」西洋畫評審的鹽月桃甫，在開幕祝詞時高分貝反對在作品中「反映事變」。他呼籲「即是畫一草一木，只要其藝術表現潑辣清新便能反映事變」；並舉「豐臣秀吉征伐大明帝國」為例，說明當時並沒有「戰爭畫」，但卻「創造出豪華燦爛的桃山美術」。⁵⁵鹽

月並以一幅眼神堅毅，天真清純的高砂族少女半身像參展，以實際的行動，反擊鼓吹以戰爭畫「反映事變」的人士。和鹽月立場一致的東洋畫評審木下靜涯，則是以描繪新高山早晨雲霧飄渺的風景畫展出。然而博得自中央畫壇來台審查西洋畫委員推崇，並勇奪特選及總督賞的作品《飛行機パソザイ》，卻敲響殖民地皇民時代「時局美術」降臨的第一聲鐘響。雖然《飛行機パソザイ》的作者院田繁，在畫中並未描繪戰爭激烈的慘狀，或記錄戰場血腥的場面。但透過一位母親帶著長子，抱著幼子，佇立街頭，高舉雙手歡呼「萬歲」，以暗喻日皇空軍正巡弋領空，緊張的時局氣氛不言而喻。畫家藉諸圖像表達對時局的關懷，即使不用戰爭畫的型式，單只形塑忠貞的「符號女性」，所暗喻指涉的愛國情操卻已洋溢畫幅之內外。同一回展覽中，以「符號女性」為表徵符碼的東洋畫作，尚有野村泉月的《許願的婦女》(祈的婦女達)及郭雪湖《後方的守護》(銃後の護り)，都反映出藝術家透過視覺意象的指涉，表達對時局的關懷。

1939年4月日本本土成立「陸軍美術協會」積極鼓吹畫家深入戰場繪製戰爭記錄作品，並舉辦「聖戰美術展」。⁵⁶雖然殖民地台灣並沒有集體動員「從軍

畫家」，然而從1941年在台日籍青年繪畫團體「創元美協」，連續主辦「台灣聖戰美術展」、「大東亞戰爭美術展」，⁵⁷以響應當局的政治操作，即可一窺反映時局、聖戰美術的創作，已成在台日籍畫家積極表達愛國情操的符碼。而1942年4月「台灣宣傳美術奉公團」及1943年5月「台灣美術奉公會」等美術組織的成立與動員，⁵⁷也反映出台灣畫家雖身處後方，遠離中央畫壇「聖戰美術」風暴的核心，但仍是身陷激烈暴風半徑的影響圈中。

雖然在鹽月桃甫及木下靜涯兩位長期滯居台灣日籍畫伯的力挺下，「府展」能免於全面「時局化」或「聖戰化」。然而在軍方的鼓吹下，「府展」東洋畫作品中仍持續出現以明喻、暗喻或借喻手法表現對時局關懷的作品，甚至也產生幾件具有實戰經驗的紀錄性畫作。陳敬輝《朱胴》(1939)、《持滿》(1940)、《馬糧》(1941)及《水》(1943)，雖然都不涉及暴力、血腥的戰爭場面；然而透過在後方備糧、鍛鍊體魄的「符號女性」，暗喻、指涉藝術家內心對時局、聖戰的高度關切。1938年秋山春水的《大陸和兵隊》，則直接描繪在前方行軍途中休憩、喝水的英勇士兵們，企圖以戰場實錄的手法，刺激觀眾產生效忠天皇的愛國情操。而石原紫

50 從明、清時期留下來的官像畫來看，似乎可以找到陳進《芝蘭之香》中文官命婦章補服飾的文化源頭。(熊宜中編，《明清官像畫圖錄》，台北市，國立台灣藝術教育館，1998，頁33、101、191、202。)

51 江文瑜，《山地門之女》，台北市，聯合文學，2001，頁104。

52 據陳正之所考，「南管的樂器分上四管、下四管及十音」。其中上四管包括橫簫、拉絃及管樂器，如：琵琶、三絃、二絃及洞簫。而台灣早期的「歌台或酒樓賣唱的場所，也有些附庸風雅的酒家點唱南管，於是賣唱的人也去學南管。這樣的彈

奏，常被正統的樂社視為『品管』意思是層次較低，樂器也以月琴取代琵琶，笛子取代洞簫」。(陳正之，《藍調泥香——台灣的傳統藝術》，頁95、99。)陳進《合奏》兩女分別演奏屬「品管」的月琴與竹笛，證明她觀察、寫生的應是已走入市井娛樂階層的南管樂。

53 有關「高砂族」一詞的由來與定義，請參看王淑萍，《高砂圖像——鹽月桃甫的台灣原住民題材畫作》，頁136、註28。

54 同註32，頁166。

55 鹽月桃甫，《台灣官展第一回展的出發》，《臺灣時報》，1938，頁64-65。譯文引自顏朝英，《日治時代美術後期的分裂與結束》，《何謂台灣？——近代台灣美術與文化認同論文集》，頁23。

56 黃琪惠，《戰爭與美術——以在台日籍畫家的表現為例》，《何謂台灣？——近代台灣美術與文化認同論文集》，頁265、269、274。

57 同註32，頁190、194。

山(1904-?) 1943年獲得第六回「府展」特選及總督賞的《塔拉克的難民》(タルラックの避難民),則是記錄他在比島從軍時,親身接觸到聖戰中亟盼終戰復原的難民群。

以下筆者將以台灣東洋畫家林玉珠1941的《和睦》(睦び),及蔡雲巖1943年的《我的節日》(ボクノヒ)兩作為例,探討在非戰時期台灣「符號女性」除了反映時局外,同時也投射出父權結構與潛藏的傳統婦德觀之表徵蘊含。

林玉珠(1920-)其東洋畫的指導者,乃是1933至1936年她就讀淡水高等女學校的老師陳敬輝。在擅長以「畫面結構」、「線條表現」、「寫實精神」表現現代風俗美人畫畫家陳敬輝的引領下,⁵⁸林玉珠曾獲得六次繪畫得獎、入選的獎項。⁵⁹其中入選台、府展計四次,前三次她都以家鄉淡水鎮的港邊景色為描繪素材。1941年入選第四回「府展」的《和睦》,卻改弦更張轉以女性人物為創作題材。《和睦》一作畫三個席地而坐的少女,左邊一位著台灣衫,正與右邊著日式和服的少女,手牽手作親密交談之狀,後面一位著西式洋裝,兩腳右伸,身子左前傾,也熱烈地加入聊天的行列。根據林玉珠口述,此件人物畫作乃是來自老師陳敬輝的構思,藉著三位穿著三種不同種族別服裝的少



圖7 蔡雲巖 我的節日 1943 207×175公分 彩繪,絹本 國立台灣美術館收藏

女,歡洽交談,和睦相處的意象,傳達「中、日、西和平相處,停止交戰」的象徵意涵。⁶⁰在此我們看到一位越位的男性畫家,透過權威父權(所謂:「一日為師終身為父」)的運作,指導女弟子以「符號女性」表達他對聖戰戰果的甜蜜幻想。因而《和睦》一作中的「符號女性」,一方面指涉指導者對未來戰勝圓滿結局的想望,一方面也烙印下父權在文化產物中運作的記號。

以自學並向木下靜涯請益的蔡雲巖(1908-1977),曾以蔡永、蔡雲岩、高森雲巖等名參與台、府展,總計獲得十二次入選的榮譽。⁶¹十二幅入選作品中,前期多屬「構圖塞密、設色濃麗,追求形肖」的「台展型」風景畫,⁶²後期則轉為追求空間開朗、氣勢凜然的猛禽花鳥之作。而1943年入選第六回「府展」的《我的節日》(圖7)一作,則是關

切、反映時局的人物畫作。畫中主角是一位穿著長衫的漢族母親,她手中拿著一架玩具飛機,作勢要送給兒子當男孩節的禮物。故事發生的地點則是在家中最神聖的空間——正廳,因為皇民化運動,所有漢族膜拜的祖先牌位及神祇偶像皆已從神桌上撤離,唯一剩下的就只有牆面上的白描日本金剛菩薩像。舖在供桌上的刺繡桌巾,上簾題著斗大楷字,露出「新武」兩字。若與飛機的意象貫穿起來,清楚地表露出,畫者藉著愛國意識強烈的母親,灌輸窮兵黷武的軍國情操給年幼的下一代,貼切地反映他對聖戰的冀望與想像。在此堅毅、忠貞、犧牲、奉獻的「符號女性」,再度被「召喚」出來,象徵殖民者與被殖民者「集體形構」的聖戰女性典範。

四、結論

十九世紀「前現代」時期,台灣在清朝儒學文官統治與福佬客漢族群群移墾的社會結構下,以漢系男性文人畫家、民間畫師為主導的視覺藝術領域中,「符號女性」承載的是漢文化千年來形塑的交流、表徵系脈。畫家筆下所凝塑的皇室列女、婦德女誡、閨閣典式或閨秀才女,無非都是封建王朝、儒教霸權刻意形構的道德美學之權威表徵。凡間理想化、典範化的「符號女性」之外,漢文化體系又透過神話傳說、歷史

逸聞,塑造女性神祇及介於人神之間的巾幗英雄符徵,傳達長生不老、福祿壽、封官晉爵的俗世慾望,及忠孝節義倫常大綱的制式教條。整個十九世紀,甚至延續到二十世紀前葉,「女性神祇」、「巾幗英雄」及「典範仕女」的傳統「符號女性」,乃是高度工具化的象徵符碼。使用者及詮釋者並非女性,而是掌控發聲、書寫、圖像威權的漢族男性。

十九世紀末,大和民族入主台灣的政治版圖,「符號女性」的官方使用權遂落入殖民集團的私囊中。洋溢著浪漫幻想、異國情調的「符號女性」隨即成為湧入台灣冒險、旅遊殖民者獵新搜奇的紀念物。1920年代中晚期,當殖民統治從初期軍事佔領轉變為文治安撫後,「符號女性」則在殖民文官、畫家、藝評家集體性「策略形構」下,轉換成具有帝國意識型態的「地方色彩」符徵。1930年代晚期,高漲的帝國野心促使激進的日本人投入侵略性的聖戰狂潮,此時「符號女性」瞬間幻化為守護「皇國」、保佑「聖戰」的「人象徵物」。

然而弔詭的是殖民威權策動的「地方色彩」理念,卻激發台灣畫家內省及本土族群認同的契機,並由台灣女性畫家首度運用「符號女性」,展開對自我族群——福佬系脈文化精髓的探索之旅。「符號女性」在百年來台灣美術長河中的隨波流轉,因而初次呈現逆轉的機運。「符號女性」的創造與詮釋,自此乃寫下由女性自己掌握的新史頁。

參考書目

- 丁載臣發行,《中文辭源》,台中市,藍燈文化,1987。
王淑津,〈高砂圖像——日月桃雨的台灣原住民題材畫作〉,《何謂台灣?——近代台灣美術與文化認同論文集》,台北市,行政院文化建設委員會,1997,頁117-144。
王耀庭,〈李霞的生平與藝術——兼記「閩賢」在台灣畫史上的一頁〉,《臺灣美術》13期,1991,頁42-50。
戈思明主編,《振玉鏘金——台灣早期書畫展》,台北市,國立歷史博物館,2005。
石川欽一郎著,林皎碧譯,〈臺灣方面的風景畫賞に就て〉,《藝術家》第252期,1996,頁292-293。
石守謙,〈人世美的記錄者——陳進畫業研究〉,《台灣美術全集(二)》,台北市,藝術家,1993。
江文瑜,《山地門之女》,台北市,聯合文學,2001。
李欽賢,《台灣的風景繪畫》,台北縣新店市,遠足文化,2003。
吳景欣,〈台府展畫家——蔡雲巖之藝術成就〉,台灣大學藝術史研究所碩士論文,2000。
松林桂月,林皎碧譯,〈東洋畫に就て〉,《臺灣教育》第315號,1928,頁170。
松林桂月,邱彩虹譯,〈臺展審査に就ての感想〉,《臺灣教育》第329號,1929,頁104。
洪惠冠編,《迎曦送晚三百年:竹塹先賢書畫展專集》,新竹市,新竹市立文化中心,1993。
洪惠冠編,《彩藝芬芳——竹塹范家三代書畫展》,新竹市,新竹市立文化中心,1993。
倪再沁,《茲土有情——李梅樹和他的藝術》,台中市,臺灣省立美術館,1996。
班固著,楊家駱編,《新校本漢書并附編二種》,台北市,鼎文,1978。
陳亞湘整理、校點,《臺灣日日新報與臺灣新報戲曲資料選編》,台北縣中和市,宇宙,2001。
高千惠,〈女人香——東西女性形象交流展品鑑賞〉,《藝術家》第367期,2005,頁290-325。
陳正之,《樂韻泥香——台灣的傳統藝陣》,台中市,台灣省政府新聞處,1995。
陳秀義總編,《草鞋墩彩繪風華調查報告》,南投市,南投縣政府文化局,2003。
陳玉玲,《鹿港郭春江(柳)民宅彩繪研究》,中原大學室內設計學系碩士論文,1999。
野崎誠近著,古亭書屋編譯,《中國吉祥圖案》,台北市,眾文圖書,1981。
曼素恩(Susan Mann)著,楊雅婷譯,《閩閩寶錄——晚明至盛清時的中國婦女》,台北縣新店市,左岸文化,2005。
愛德華·薩依德(Edward W. Said)著,王志弘、王淑燕等譯,《東方主義》(Orientalism, 1978年出版),台北縣新店市,立緒文化,1999。
黃琪惠,〈戰爭與美術——以在台日籍畫家的表現為例〉,《何謂台灣?——近代台灣美術與文化認同論文集》,1997,頁266-289。
黃瀛豹編,《現代臺灣書畫大觀》,新竹郡新竹街,現代臺灣書畫大觀刊行會,1930。
楊翠,《日據時期台灣婦女解放運動:以〈臺灣民報〉為分析場域》,台北市,時報文化,1993。
熊宜中編,《明清官像畫圖錄》,台北市,國立台灣藝術教育館,1998。
賴明珠,〈閩秀畫家筆下的圖像意涵〉,《意象與美學——臺灣女性藝術展》,台北市,台北市立美術館,1998,頁30-36。
賴明珠,《日治時期臺灣東洋畫壇的麒麟兒——大溪畫家呂鐵州》,桃園市,桃園縣立文化中心,1998。
賴明珠,《從傳統到現代的蛻變——呂鐵州紀念展》,桃園市,桃園縣立文化中心,2000。
賴明珠,〈日治時期的「地方色彩」理念——以日月桃雨及石川欽一郎對「地方色彩」理念的詮釋為例〉,《視覺藝術》第3期,2000,頁43-74。
賴明珠,《近代日本關西畫壇與台灣美術家,1910s-1940s(二)》,《藝術家》第313期,2001,頁358-369。
謝世英,〈後殖民解讀陳進繪畫《芝蘭之香》〉,《悠閒靜思——陳進仕女之美》,台北市,國立歷史博物館,2003。
謝里法,《日據時代台灣美術運動史》,台北,藝術家出版社,1977。
顏娟英,〈日治時代美術後期的分裂與結束〉,《何謂台灣?——近代台灣美術與文化認同論文集》,台北市,行政院文化建設委員會,1997,頁17-37。
顏娟英,《台灣近代美術大事年表》,台北市,雄獅美術,1998。
顏娟英,〈觀看的眼晴與思索的心靈〉,《視覺藝術》第3期,2000,頁33-42。
韓秀芬編,《陳進畫集》,台北市,台北市立美術館,1986。
Deborah Chern, 1993, *Painting Women: Victorian Women Artists*, London and New York: Routledge.
Griselda Pollock, 1993(5th edition), *Vision & Difference: femininity, feminism, and histories of art*, London and New York: Routledge.
Mildred Archer and Ronald Lightbown, 1982, *India Observed: India as Viewed by British Artists 1760-1860*, London: Victoria and Albert Museum.

58 賴明珠,《近代日本關西畫壇與台灣美術家,1910s-1940s》,《藝術家》第313期,2001,頁363。
59 獲得竹南日人所辦之新竹書畫展街長賞(ガイソウシヤウ)(1993年11月8日筆者訪問林玉珠錄),入選第十回「台展」及第一、三、四回「府展」,並於1942年以《鄉村》乙作入選第八回「台陽展」東洋畫部。《興南新聞》,1942.2.24(二)。
60 同註25,頁33。

61 從1930年第四回「台展」至1943年第六回「府展」,除了第三回「府展」沒有作品入選,蔡雲巖十二回官展都有作品入選。(參看各回「台展」、「府展」圖錄。)另外,有關蔡雲巖的詳細資料可參考吳景欣,《台府展畫家——蔡雲巖之藝術成就》,台灣大學藝術史研究所碩士論文,2000。
62 賴明珠,《日治時期臺灣東洋畫壇的麒麟兒——大溪畫家呂鐵州》,桃園市,桃園縣立文化中心1998,頁42。