台灣初期漫畫之研究——塩月桃甫與東方少年雜誌

楊孟哲 李玉姬

A Study of the Cartoon Arts in the Early Years of Taiwan—Shio Tsuki Toho and the Magazine, Eastern Youth / Yang, Meng-che & Lee, Yu-chi

摘要

台灣在日本人統治下其具戲劇性，日本人承認早期對台統治失敗，如何面對島民善於鬥爭的民情，從以往所制訂政策之中，再融合島民的民情、風俗習慣，以漸進方式得到成果。尤其美術教育系統的制訂過程中歷盡滄桑，掀起台灣美術激烈的競爭。

50 年的殖民政策，台灣島民受到不平等的教育及種種的差別待遇，日本人治台初期確實也花不少時間來研究本島文物。教育學者伊澤修二，從他手中制訂台灣殖民教育藍本，完成「台灣學事業系統概略圖」立定台灣綿密的方針及教學大綱，打破台灣早期教育垢病，廢除漢學不必要的學理，大力改革舊學校事務，明訂教育二大方針：「永久事業」師範教育及「要急事業」國語教育，已奠定台灣教育師資，因此師範學校裡的圖畫教育展開了台灣殖民地新藝術的園地，台灣美術運動沿革當中，漫畫藝術並沒有得到重視，而且被遺忘！隨著戰後九〇年代數位科技化，動漫畫藝術備受肯定，因此本研究以台灣早期漫畫藝術的演化，加以探討。

關鍵字：塩月桃甫、漫畫藝術、東方少年雜誌、日治時期美術教育

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

一、日本江戶時代風俗畫

日本大和民族自古以來以海島國自居，極少受到外來強權的侵略，日本的北方雖然有俄羅斯部分的騷擾以外，在南方的九州薩摩藩反而經常南下干預琉球國的內政，日本是屬於政治安定的國家，因此對日本來講，至聖德太子攝政時代受唐朝美術文化等精緻樣式的影響甚大。

日本自古平安時代開始，以「唐繪」等用語而展開[1]，承襲部分儒教精神制度。日本和尚或達官貴人始自唐朝時代開始學習宗教信仰，如神像雕刻、佛像畫等，大量傳習了中國民間藝術，另一方面啟動日本水墨畫和工匠藝術，如寺廟建築等，徹底改造日本文化及民間生活藝術。早期除了受到中國繪畫所影響之外，日本工匠或御用畫師大都為武家大名（達官武士）製作繪畫或修築城內建築內部的裝飾「屏風」，以及隔間門板用的「圖襖」，而城郭建築、書院等稱作「障壁畫」[2]。

城郭建築內的繪畫作品，華麗、多樣並具裝飾性，繪畫強烈的色彩反映武士的氣魄，題材大致為花鳥、風俗、世間生活等。漢和（中日）的筆風、融洽的格調充滿著生命感，強而有力的線條大膽而誇張，加上日本戰國時代受到洋畫的影響，此時的繪畫藝術逐漸脫離中國傳統繪畫的樣式，有著明顯的差距，是日本戰國時代以來的黃金繪畫時期，大畫家狩野永德筆畫下創造出新日本繪畫主義，確立了日本桃山繪畫樣式（繪畫技藝）[3]。無意插柳柳成蔭，日本的新風格風俗畫產生了重大的變化，也是影響往後日本漫畫藝術的里程碑，創造日本近代「漫畫藝術」的胎動期。

德川家康於 1615 年打敗豐臣秀吉，移都關東，啟開了江戶時代另一個輝煌期。當時的狩野派畫家在德川默許下繼續為朝廷作畫，形成「狩野派」另一股繪畫風潮。他的作品風俗畫反映著一般庶民生活，以極樂昇華的文化表現武士與百姓生活的記錄，反映江戶時代享樂的文化，如美女圖、性感官能畫，筆調簡單而輕巧，色彩強烈而活潑，宛如輕盈而蕩漾般的意境，深化著一種新庶民主義的畫風，突顯城下町文化為題的新繪畫風格。

風俗畫的筆風在江戶時代以後，緊接著影響了畫家尾形光琳的作畫風格，「光琳畫派」以悠然的構圖，明亮的色彩，優雅的姿態，呈現出日本的美人畫，反映

＊本文曾於日本國立山口大學東亞歷史文化研究（KOKETSU ATSUSHI）期刊（*The Report on East Asian History & Culture* No.3）發表，再以中文增補修正。

[1] 谷信一，《室町時代美術史論》，東京堂，昭和 17 年，頁 15。

[2] 山根有三，《日本美術史》，美術出版社，1977 年，頁 311。

[3] 山根有三，《日本美術史》，美術出版社，1977 年，頁 311。

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

一種新風俗繪畫風格，在江戶時期風靡一時，並間接影響著以木板畫、可印刷的「浮世繪藝術」因此而誕生。

浮世繪是新派畫風，不僅影響日本及西洋後期的「印象派主義」，並在歐洲形成一股風潮，當時以木刻版畫得大量印刷作品，換取廣大的宣傳效果。筆觸比風俗畫更具震撼力，除了描寫江戶人的生活以外，美人畫的肉筆感，創新的技法，頗獲歐洲人的喜好，如大畫家梵谷、高更、莫內都曾收藏浮世繪，尤其是女性的官能畫、春宮畫，其表現獨樹一格，春色無邊，誇大有趣，有別於西洋以及中國的春宮畫，浮世繪畫家以鳥居清信、葛飾北齊、歌川國貞等為代表性畫家。（見圖 1）

在江戶時期，由於受西洋的影響，亞鉛凸版印刷技術大量被使用在印刷上，而瓦版技巧到近代成為新聞媒介新寵，因此新聞雜誌在漫畫藝術中得以快速成長[4]。木板畫也被運用在大眾傳播，以及後來明治時期的新聞雜誌，皆大量吸取浮世繪的畫風，轉成一種輕巧而易懂的畫作，引燃了漫畫時代的來臨。

二、漫畫藝術的胎動期

日本繪畫的精神以及技法，大致由日本飛鳥時代展開。西元 610 年透過朝鮮高麗六朝繪畫樣式的畫風所影響[5]，啟蒙了日本的工匠藝術，隨後開始接觸唐朝文化，以及中國式的美術文化和繪畫技巧，也透過佛教藝術傳到日本，促成大和文化的進化。

到了日本平安時代（794-1180 年），以描繪宮廷及貴族華麗的生活畫，稱作「世俗畫」，其與佛教藝術（又稱「佛畫」）此時開始分離，形成兩大勢力。充滿人間百態生動而有趣的「世俗畫」，在往後幾個世紀，漫長的演變中創造出浮世繪及象徵帝國主義下的東洋畫，甚至於漫畫藝術等等。

日本的漫畫藝術風靡世界，和美國的好萊塢並駕齊驅，東西方創造出不同的漫畫世界，可稱是漫畫大國。

> 至於日本漫畫何時興起，日本的畫壇公認於日本平安時代後期的一張圖《鳥獸戲畫卷》開始。其共有四卷，第一卷描寫猴子、兔子、青蛙，象徵人類的嬉戲；第二卷以描繪動物的生活姿態；第三卷敘述人與動物間的遊樂情感；第四卷譏諷人間世俗的官能百態[6]。（見圖 2）

[4] 清水勳，《漫畫的歷史》，河出書房，1999 年，頁 18。
[5] 山根有三，《日本美術史》，美術出版社，1977 年，頁 51。
[6] 山根有三，《日本美術史》，美術出版社，1977 年，頁 176。

《鳥獸戲圖》是日本傳統繪畫中的經典作品，以連續動作，有如動畫般的傳神，更具時代意義，可以說是曠世傑作。其筆畫簡單，線條輕盈，生動而活潑，將中國的傳統筆墨技法之中的「簡筆體、白描、墨骨法」發揮得淋漓盡致，幾乎超越了中國。另外，在日本繪畫史上記載，在平安前期，有來自中國唐朝工藝藝術的百寶箱木櫃，上有一張「裝裱飾圖」，內容以「雜伎圖」為題[7]，描繪輕盈風趣的雜耍動作，頗具內涵和韻律，有別於傳統的佛教繪畫，將唐風異彩描繪的「世俗圖」，表現中國唐朝盛事的昇華生活，容於華麗的木箱外表裝飾。其畫風深切影響日本早期的世俗畫派，以現代的語言亦可稱為一種「動畫」，捕捉一種人間遊戲的瞬間描繪。（見圖 3）

中國自唐代以來，創造出中國美術上的頂峰，大畫家張彥遠的繪畫理論，深深地影響中國以外的日本、韓國，其繪畫理論成為敘述或鑑賞學習繪畫的經典。

> 張彥遠的繪畫觀將謝赫所提六法，一、氣韻生動 二、骨法用筆 三、應物象形 四、隨類賦彩 五、經營位置 六、傳移模寫，為其繪畫品評理論根據。[8]

唐朝文化，創造出中國遠大而雄偉的美術理論，一連串的唐式精采文化吸引著大和民族美術，尤其日本和尚來朝取經，或是邀請唐朝工匠師傅赴日為日本宮廷修飾廟宇建築，啟動了「日本民族文化復興」，徹底改造大和民族文化。唐朝文化藝術綿綿長久，為日本近代文化奠定了東洋藝術，啟動東洋美學之先。不幸，中日甲午戰役確實改變了中日長久以來「主從關係」，清朝的戰敗讓日本帝國主義企圖改變數千年來的事實，日軍從清朝手中取得垂涎已久的南方基地——台灣。

三、台灣日治時期的漫畫啟蒙

1894 年中日甲午戰爭爆發，清朝與日本以因東學黨之亂，雙方以宗主國關係或保護僑民之理由，引起東亞歷史上重大領土的變化，日帝藉著明治維新脫胎換骨，成為亞洲新盟主。在 1874 年，牡丹社事件之後，再次攻略台灣，日帝取得馬關條約，展開台灣殖民統治，甲午之敗，成為中國近代之恥，改變自古以來中日歷史情結，台灣島完全步入日本殖民。

日帝於 1896 年在台北城內成立「台灣總督府學校」，台灣人民在反抗無效下

[7] 山根有三，《日本美術史》，美術出版社，1977 年，頁 128。
[8] 鈴木敬，《中國繪畫史（上）》，國立故宮博物院，民國 76 年，頁 1-2。

步入了殖民教育體制，吸納大和文化，接受西洋改良式殖民學程，因此徹底改造了台灣文化的命運[9]，換取了台灣美術教育之先，承啟台灣美術運動之火。

1896 年台灣總督府學校官制，成為正式的殖民地教育機構，在總督府學校之中成立師範部，分成甲乙兩科，甲科由大和民族就讀，乙科主要由台灣人就學，日帝學制分類，人種的歧視，差別的學制待遇，是殖民統治的特徵。大正時期以後日本人大量移民台灣，學生數不斷增加的壓力下，師範學校直到 1927 年成立台北師範第二分校（現國立台北教育大學），將台灣人全數移此該校。台灣師範學制的圖畫教育啟蒙了台灣人，自伊澤修二提出「有用學術」六年之後（1902 年），美術教育課程終於在國語學校的師範乙科中被正式採用開課，而手工教育也被設為選修科目。在台灣的美術教育史沿革中，除了明、清時期有極少數的文人及貴族習曉文墨外，這可謂是史無前例。然而，從明治 35 年（1902）以後，台灣美術的近代化浪潮中，許多新潮流繼而風起浪湧，培養出具美術素養及才能的教師，也直接影響了台灣島民中從事藝術創作的首代藝術家，掀起了台灣美術的重大意義，在台北師範學校中誕生了台灣的近代美術家，在日本殖民美術教育體系裡，台灣初期畫家部分人士也承接了日本漫畫藝術。

在 50 年的統治之中，以學校教育貫徹大和文化，在皇民教育體制下，將大和文化悄悄地打開台灣文化之鎖，以國族主義效忠日皇，以大眾傳播扮演著皇民文化的角色，如日治時期的新聞、雜誌、教科書文化等，而漫畫藝術在 1941 年在大東亞戰爭之際，被運用在宣傳品鼓吹在愛國主義之中，揭開了台灣殖民地的新文化訊息。漫畫藝術何時登場，又何時在台灣殖民土地上萌芽？日本進攻台灣之際，於 1894 年甲午戰爭之後所發行的《日清戰鬪畫報》（1894-1895）發行[10]台灣凱旋篇全十一冊，作品內容全彩，漫畫式的筆風，且諷刺性效果佳，記載著日軍如何運用現代化軍事，擊垮台灣義勇軍，對於日本宣揚帝國主義的勝戰，以及向日本百姓宣傳以及販賣，轟動一時（見圖 4）。此外，早在 1874 年，日軍攻打台灣屏東縣牡丹鄉（牡丹社事件），當時的從軍記者岸田香吟除了有影像紀錄之外，也在《東京日日新聞》[11]專文介紹，並利用漫畫技術來宣傳戰果，描繪日軍在台灣作戰情況，其作品內容誇大具戲劇效果，頗獲當時的好評。後來，利用印刷術大量在日本販賣，在東京造成轟動。其漫畫的作品，將自己當作主角，融入

[9] 楊孟哲，《日治時代台灣美術教育 1895～1927》，前衛出版社，1999 年，頁 25。
[10] 《日清戰鬪畫報》1894～1895（凱旋篇）「1895 年 5 月日軍進攻基隆獅球嶺」，明治 28 年 8 月，久保田米僊畫，楊孟哲收藏。
[11] 岸田香吟，《東京日日新聞報》，1874 年，736 號，。

漫畫之中。畫風「以取笑台民，悠然得意」，強調一種大和民族的優越，其作品之後被公認為誇大而不實的漫畫之作（見圖 5）。

日本帝國在 1895 年，統治台灣之初，除了運用武力教化台民，更大量使用新聞媒體，傳播殖民地政策政績宣揚日帝偉大的德政。台灣總督府於 1896 年首創《台灣日日新報》，報紙創刊以來，「漢和」文並存，除了利用照片，也經常利用漫畫方式，以插圖運用於報紙之中。1898 年，在報紙的中央以漫畫插圖方式出現，顯目的標題介紹著「台灣民間陶藝」[12]（見圖 6）。此外總督府學務部更應用漫畫插圖在台灣人《初等國語》教課書中宣導「尊皇愛國」教育，因此，日治時期日本的漫畫藝術及技法早已透過殖民統治的皇民教育體系，悄悄地在台灣展開並慢慢地滲透，深植在台灣人的生活環境之中（見圖 7）。

四、塩月桃甫的漫畫藝術

台灣日治時期美術的教育過程、甚至美術運動，塩月桃甫是一位無人不曉的象徵型藝術家。塩月畢業於東京美術學校，是一位美術學院派的科班生，他的藝術創作一路走來始終如一。其對於台灣殖民的美術運動或者是美術教育皆有很大的貢獻。而站在日本帝國的視角，他也無愧對於日本帝國的效忠，身為大和民族的優越以及對帝國主義的付出，在台灣這塊土地上，也為自己留下千重的業績。塩月在台灣目睹了十年的台展（1928-1936）、六年的府展（1938-1943），他在台灣期間和台灣當地的畫家或許互動並不多，但從另外一方面來看，他對於繪畫藝術的執著，關懷台灣原住民的心，是遠遠超越了帝國主義者以及其他台灣的藝術家。塩月於大正 10 年（1921）來台的時候，是文人總督田健治郎統治時期，象徵社會祥和而治安平順的時代，之後於昭和 11 年（1936），因日本帝國戰爭所需，台灣再由軍人小林躋造轉任統治，塩月從台灣大正時期的太平盛世瞬間轉換到日帝發動侵略戰爭，展開皇民化，國家面臨亡命之際，台灣殖民地的律動宛如「海波浪」，高低起伏，充滿著人生的戲曲。對於一個外來的殖民者藝術家，他的心境意想可知，台灣在皇民化運動下，勞動力工業化，南進基地軍事化，強大壓力的殖民政策在太平洋戰爭可能戰敗陰影下。台灣美術運動被迫停止，因此台灣人民追求民主運動被打壓，謝絕了所有的台灣文化活動[13]。

塩月桃甫除了是一位中學校的美術老師，亦是台灣在大正時期自由畫運動推

[12] 《台灣日日新報（日文版）》，明治 31 年 12 月 1 日。
[13] 中村義一，《日本近代美術史、台灣、石川欽一郎 塩月桃甫》，靜岡縣立美術館，平成 4 年，頁 25。

動者之一，是一位充滿理想主義者帶著正義感以及悲憫性格的人。在昭和 5 年（1930）台灣霧社事件之後，以《母子》油畫作品強力批判日軍所運用的軍事武力，以及對原住民鎮壓的內心自我批判，是台灣殖民地極少數敢批判當局的震撼之作[14]。塩月除了一般藝術創作之外，也為報章雜誌設計封面，經常以輕巧明快的筆觸，利用濃淡水墨、水彩、粉彩以及色鉛筆等以流暢輕盈的畫風將漫畫的特色呈現在書籍及內頁之中，將漫畫的魅力、黑白淡墨或艷麗的色調在塩月的畫筆下生動而有力，深具廣告效果，是殖民當局所御用的漫畫大師之一（見圖 8）。

塩月桃甫的弟子，畫家許武勇先生，對於恩師有這樣的感言：

> 塩月老師，熱愛台灣的，他將台灣這塊土地視為自己的心靈故鄉，因此離開了象徵著中央美術權威團體的日本東京，留在他鄉台灣奮鬥。大戰結束，他突然失去了一切，在心靈上受到重大的打擊，且不幸戰後的台灣畫壇，對於老師的批判是不可思議而欠缺公道。[15]

台灣在日本統治期間，美術的發展表面上風光，但事實卻是充滿著悲泣而平淡的。台灣畫家或日籍在台畫家在台、府展作品目錄之中，不難推敲他們的作品大多以風景或人物畫得獎。精神性、反骨的左翼思想等批判性作品彷彿在台灣美展之中蒸發。這些作品的視野並不遼闊，遠不如具有批判性的「台灣人文學運動和台灣文化協會」成立的宗旨，侷限於帝國主義下的台灣的畫壇，凸顯出的只是一群無意識的文人畫家。

在塩月桃甫畫筆下的台灣漫畫提升成另一種昇華，在帝國主義下獨樹一格。以台灣原住民為題材，在各種文化雜誌封面或封底內文之中，利用漫畫手法，在圖文中運用插圖的方式無限發揮，尤其在部分的官方雜誌反而更活潑自然的發揮他的自由派主義。在 1941 年以後，因為大東亞戰爭，日軍在台灣推行皇民化運動，台灣人的風俗、語言、傳統文化、戲曲等皆被冠上皇民之道、愛國尊皇、從軍之名，相反的，塩月桃甫在各類的皇民報章雜誌之中，以原住民的圖騰，如《台灣時報雜誌》畫百步蛇、原住民美女圖、原住民豐年畫，風趣且不具皇國色彩。另外，在當時皇民化戰爭時期，《皇國之道》、《台灣教育》、《文教》等官辦雜誌是最重要的機關雜誌，對於台灣殖民地是絕對主義的刊物，但在塩月桃甫畫風下，卻反而風趣且充滿台灣人情味，與當時皇民主義相差甚遠，緩和了戰爭殺戮之氣，為緊張而嚴肅的議題帶來了一股平安祥和的樂趣（見圖 9）。

---

[14] 楊孟哲，《太陽旗下的美術課——台灣日治時代美術教科書的歷程》，南天出版，2011 年，頁 197。

[15] 中村義一，《塩月桃甫論——地方化的命運》，宮崎大學，昭和 58 年，頁 211。

在二次大戰日本戰敗之後，日治時期的御用出版社「新高堂」被裁撤之際，在台灣文人各界奔走下改組成立「東方出版社」，以嶄新的經營模式另起爐灶。並在戰後的台灣，除了部分的學術出版之外，漫畫書掀起了一股熱潮，間接的培養了一批早期的台灣漫畫家。

台灣的漫畫藝術和日本統治初期台灣官辦新聞中，傳遞了一種新文化新藝術訊息，它有別於其他硬梆梆且深奧華麗的美術理論及繁瑣的工匠技術，漫畫所帶來的是簡單而易懂的表現方式，筆調輕盈而活潑，柔軟媚情，老少皆宜，是一種新的漫畫藝術，所謂「野蠻中帶著文明」可以推敲日本對統治台灣的過程[16]（見圖 10）。

隨著二次大戰的結束，日人打包回府，台灣再次政黨輪替，在中華民國國民黨統治下，有了新的主張「新中原文化」，隨著執政者帶來不同的執政模式，彷彿是一場王子復仇記，新皇民化（國民黨）主義再次君臨台灣，日治時期的台灣畫家面臨的又是一個新的開始。塩月離開台灣之後，台灣人畫家以林玉山為主的前輩畫家，再次撐起台灣畫壇的一片天，新台灣人的漫畫，《東方雜誌》以嶄新中國式漫畫主題接踵而來，畫出台灣戰後新漫畫藝術。

五、戰後五〇年代畫壇環境的轉變

《東方少年》創刊於 1950 年代，當時國內的兒童讀物市場尚未蓬勃發展，因此並未培養出專業的兒童漫畫家。《東方少年》雜誌中的漫畫作品，除了有多位漫畫家是以筆名著稱，例如：一輝、林如、幽谷、迎薰、滄浪、海馬等，無法考究其本名及其創作歷程外，更值得注意的是，有多位在日治時期畫壇知名的台灣畫家，也加入《東方少年》兒童雜誌的漫畫園地發表創作。對於這些畫家在當時轉向投入耕耘兒童藝術教育的動機，深感好奇，而當代藝術的思潮與藝術表現內涵和文化環境及政策息息相關，因此就依據 1950 年代的文化環境，分析當時台灣畫壇所面臨的藝術創作環境，探討藝術家在日治時期和戰後所面對的藝術創作環境的改變，再進一步析論這些畫家在《東方少年》中的漫畫作品風格，相信更能看出漫畫作品所傳達的時代精神與意義。

1868 年日帝明治維新開始，送往歐洲取經學習的青年便絡繹不絕。隨著留歐學生日增，在美術革新方面，也輸入西洋繪畫的新觀念和技巧，舉國上下進行

[16] 楊孟哲，《太陽旗下的美術課——台灣日治時代美術教科書的歷程》，南天出版，2011 年，頁 200。

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

西化政策不遺餘力的日本，也因此醞釀出學習近代西畫的開端，在風起雲湧的時代浪潮之下，西洋畫也在日本畫壇佔有一席之地。

隨著日本殖民台灣之始，手工、圖畫課、美術課等西式美術教育正式進入台灣教育體制，在台灣播下新美術種子，將西洋畫的靈魂技巧帶入台灣生根發展，日本來臺早期畫家如石川欽一郎、鄉原古統、鹽月桃甫、木下靜涯等，正分別是台北師範學校和台北第三高女及台北第一中學的美術老師。台灣有志於繪畫的青年，在一個需要權威又具公信力的競技場所來互相琢磨交流，在總督府支持下由台灣教育會主辦美術展，因此石川欽一郎、鄉原古統、鹽月桃甫和木下靜涯等日人來台的畫家，成為當然的美術審查員。台灣美術展覽會（簡稱「台展」）遂於 1927 年正式成立，分為東洋與西洋畫二部門[17]。首屆入選「台展」西洋畫部的台籍畫家是廖繼春、陳植棋，陳進、林玉山和郭雪湖則入選為東洋畫部，參賽的台灣傳統水墨畫作品為數不少，但作品多是採用傳統臨摹技法，缺乏寫生精神，完全與日本美術家眼中東洋畫強調寫生的精神背道而馳，因此在「台展」中全部落選。而「台展」又是日治時期官辦的大型美術展覽，對於畫壇發展有相當大的引導作用，在藝術家們以問鼎「台展」的創作目標引領下，中國傳統水墨畫從此在「台展」銷聲匿跡，取而代之的是學習「新美術」的風潮，西洋畫、東洋畫（現今通稱為膠彩畫）成了日治時期台灣美術的主流形式。官辦美術展在當時極為權威，也是當時美術家為嶄露頭角的競技場，所以評審的導向影響畫家的創作方向、技巧極深，至於創作內容，台籍畫家日漸重視自己生長家鄉的風土特色，於是重視寫生與鄉土趣味的作品，成了日治時期最受歡迎的藝術創作形式。台展在當時也只是半官方主辦下象徵殖民地的地方美展，而東京的「帝國美術展覽」，更顯現一種權威的中央美展。

來自中國傳統的水墨詩書畫，在日治時期的「台展」和台灣總督府美術展覽會（簡稱「府展」）時代，長期居於受鄙視的地位。1945 年台灣結束被日本的殖民統治後，中國傳統繪畫再度在戰後文化重建的美術議題中被重視。1946 年由游彌堅在台灣文化協進會所主持的一場美術座談會中，當時台灣的知名畫家林玉山、陳進、李石樵、廖繼春、陳澄波、李梅樹、楊三郎都是與會人士，針對座談會中有關如何推行美術教育的討論主題，林玉山曾說：「**日人早在台灣之中發現台灣的特色，熱帶的情調，當時日本人謂台灣藝術畫為『灣製繪畫』，光復後**

[17] 台灣文化協進會，《台灣文化》第 1 卷第 3 期，1946 年 3 月，頁 23。

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

內地的畫人（大陸來的畫家），動不動就說出台灣藝術為日本畫。」[18]，尤其是1949 年之後，中國水墨畫隨著中國畫家來台，在民族主義情結的文化政策護航下，「就像當年日本人隨著政權把藝術的主流觀點植入台灣畫壇，同樣在意識形態主導下，影響台灣美術發展面貌，中斷了數十年的中國傳統水墨書畫，重新踏上舞台」[19]，中國水墨畫成了畫壇主流，並在當時政治氛圍下取得不可撼動的地位，成為一國之畫。

1950 年代隨國民政府來台的各行各業文人或藝術工作者，較臺灣人更有機會居於重要職務，不僅接近權力核心，更是直接主持文化政策。本地的藝術家雖然早已在日治時期透過日本的美術教育與西方國家的藝術資訊接軌，不論是在技法或美學詮釋手法，都有相當的水準，可是這一代師承日本的台籍藝術家，大都著重於西洋畫和膠彩畫的技藝學習，傳統水墨畫受到象徵日本文化的東洋畫排擠，所以日治時期台灣人藝術家對於中國水墨創作已經十分生疏。加上 1950 年代的國家文藝政策，獎勵宣揚反共復國的文藝創作，無形之中箝制了藝術家創作的主題與創造力。原本在日治時期充滿台灣本土特色題材的畫作，在此時已經轉向強調描繪中國山水的主題，因此台灣藝術家在技法與創作主題上的弱勢地位，致使他們的發言權、工作權在此時都大受限制。

這些優異的台籍作家，在 1950 年代主流畫壇的成就，雖然不復日治時期的備受肯定，但是他們在《東方少年》兒童雜誌中繪製了精湛的漫畫插圖，為當時兒童雜誌開創藝術性的教育功能，因此這些畫家在 1950 年代因政權轉換面臨創作歷程的改變過程和其作品的精神與意義值得深入探討。

六、《東方少年》雜誌漫畫家的探討

（一）林玉山（1907-2004）

林玉山生長於嘉義的裱畫店「風雅軒」，自幼看著家中的民間畫師接受訂單，臨摹各種形式固定的宗教畫，耳濡目染之下，林玉山很快掌握了傳統書畫的臨摹技巧。「在那個時代，裱畫店除了替人裱畫外，還掛了很多畫，具備畫廊的功能」[20]，所以家中的藝術環境是林玉山接觸中國繪畫的開端，跟隨家中的畫師臨摹與學習色彩調配，可說是他一生璀璨的美術創作生涯的啟蒙教育。

日治時期的林玉山，在時代風潮之下，一開始也對陌生的西畫充滿滿懷熱情，

[18] 楊孟哲，《日治時代台灣美術教育 1895～1927》，前衛出版社，1999 年，頁 157~158。
[19] 李文、陳郁秀，《百歲流金：陳慧坤 100 年人生行道》，典藏藝術家庭，2006 年，頁 93。
[20] 高以璇，《林玉山——師法自然》，國立歷史博物館，2004 年，頁 43。

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

並曾跟隨嘉義同鄉的藝術家陳澄波學習水彩畫技法，這是林玉山初步了解「寫生」的機緣。1926 年林玉山跟隨時代的美術步伐來到日本學習現代美術，一開始原本計畫學習西畫，後來在一場「中日文化交流展覽會」中，看到來自北京名家齊白石、梅蘭芳等人作品，皆融合了西方重視寫生的繪畫觀念，但是以傳統繪畫為媒材的新中國畫，顛覆他印象中只講究臨摹的中國繪畫，也重新選擇在日本的學習志趣，他在 2004 年的一場訪談當中，也再次提到這個重要的美術學習轉捩點：

> 我原是學西畫的，和陳老師（陳澄波）同樣學西畫的，……後來，舉辦了一個「中日文化交流展覽會」，我去看到那些中國畫，哇！有梅蘭芳的畫、齊白石的畫，全都是出名的（畫家），心想這種中國畫就很好啊！哪還需要畫油畫？於是我就跑去畫東方式的水墨素描，那個時候就（把西畫）換過來。[21]

從此，林玉山在畫壇與中國畫結下不解之緣，不僅如此，由於他在日治時期已經學會流利北京話，熱衷讀古書、古詩冊，也加入嘉義當地的詩社活動，並深深被中國風景所吸引，他曾提到：「第一個印象是大陸風景，被大陸風景所吸引去的，像揚州、西湖……那些都很熟悉！那時候雖然還沒有去過，但對那些風景已經很熟悉了，都是在雜誌、畫本裡面的照片」[22]，在在顯示林玉山對於中國山水的鍾情，這樣的興趣也奠下他在《東方少年》雜誌中畫出細膩中國歷史長篇小說漫畫。

儘管日治時期，他以寫生觀念創作不少有關台灣主題的優異作品，創作題材多數來自生活經驗景象、大自然動物和週遭的親友，作品也多次獲得台灣美術展覽會的肯定，而為了以行動支持台灣藝術團體的發展，他也加入台籍人士創辦的台陽美術展，搖旗吶喊推展日治時期的台灣新美術運動。

戰後初期，憑藉著他在日治時期的美術地位，順理成章成為戰後官辦美展——台灣省美術展覽會（1946 年府展更名為臺灣省立美術展覽會，簡稱省展）的大老，承擔戰後台灣美術推廣和美術人才培養的工作與使命。第 1 屆「省展」閉幕後，臺北市長游彌堅主持的臺灣文化協進會於臺北中山堂四樓的該會辦事處，舉行一次美術座談會，日期是 1946 年 9 月 17 日，邀請林玉山、陳進、林之助、郭雪湖、陳敬輝、蒲添生、陳夏雨、李石樵、李梅樹、陳澄波、陳清汾、顏水龍、廖繼春、劉啟祥、楊三郎、藍蔭鼎等全體審查委員前來座談，會中對於台灣如何

[21] 高以璇，《林玉山——師法自然》，國立歷史博物館，2004 年，頁 36。
[22] 高以璇，《林玉山——師法自然》，國立歷史博物館，2004 年，頁 84。

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

推行美術教育，林玉山曾憂心忡忡提出戰後因為物資缺乏，美術材料嚴重不足的現象，不僅藝術家面對美術材料短缺的窘境，一般學童甚至一張圖畫紙和一支畫筆都很難買到，可見他對於兒童美術教育現況的關懷。另外，在討論會上他也提出對於第一次「省展」的看法，他認為：

> 作品中雖有些忘卻個性的傾向，可是畫材不論什麼都好，若沒有個性與傳統是不可以的。國畫需要有中國的作風，其中（此次的展覽作品）也有不健全的。洋畫，雕刻，也要尊重獨創的精神。[23]

如此的美術見地，促使他在《東方少年》中以水墨的筆法，為陳秋帆改編的多篇歷史故事，畫下一幅幅恍若炭筆的細密筆觸漫畫。林玉山的漫畫作品全數以水墨作畫，在小小的漫畫中，雖然難以發揮水墨畫的恢弘氣勢，但林玉山卻以擅長的寫生（寫實）手法，畫出故事的歷史場景和人物神韻。

其實早在日治末期的戰爭時期，林玉山為了家庭生計，曾經與小說家徐坤泉、吳漫沙合作，在《新民報》文藝欄的〈靈肉之道〉、《風月報》的〈新孟母〉、〈三鳳歸巢〉和〈可愛的仇人〉畫過漫畫。後來日本人廢止台灣報紙的漢文版後，一度連僅有的繪製漫畫的美術工作也沒了，所幸後來，楊逵將《西遊記》、《三國志》等中國故事譯成日文，他又開始畫漫畫的工作，提及日治時期畫漫畫的經驗，林玉山也說：「後來戰爭（第二次世界大戰 1939-1945），比較沒有機會繼續畫圖，那段期間，藝術家能為新聞雜誌畫插圖的只有我會而已，那時的生活只有靠這個（畫漫畫插圖），當時畫純藝術的圖，沒有辦法生活。」[24]

戰後，林玉山又開始恢復藝術創作生涯，並在學校擔任美術教員。1946 年台灣文化協進會成立之初，林玉山擔任該協會美術委員會委員，1951 年省府為了倡導美術教育，由台灣省教育廳及教育會主辦「全省學生美術展覽會」，林玉山也受聘為評審委員，在協助推展戰後的美術活動之餘，鑑於台灣文化協進會、省教育會與東方出版社的密切關係，林玉山義無反顧的從 1954 年《東方少年》創刊後的第 4 期起，繪製〈孔明〉、〈張良〉、〈句踐〉、〈岳飛〉、〈明太祖〉、〈唐太宗〉的故事漫畫（見圖 11），時間長達 6 年之久。林玉山對於畫漫畫與純藝術創作兩者的差異也表達他的看法：「漫畫跟畫大幅的圖不同，因為小時候我愛讀故事書，（畫插圖要）用故事來聯想，我的想像力還蠻強的。」[25]，因為所繪之圖皆須配合文中描寫的中國歷史故事情節，在人物的衣著、神情樣貌、服

[23] 台灣文化協進會，《台灣文化》第 1 卷第 3 期，1946 年 3 月，頁 24。
[24] 高以璇，《林玉山——師法自然》，國立歷史博物館，2004 年，頁 67。
[25] 高以璇，《林玉山——師法自然》，國立歷史博物館，2004 年，頁 68。

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

飾、家具和景物風光的描繪，正是林玉山年少之時，在家中裱畫店作品中所見的人物模樣，內容景物也是林玉山長年從畫本上了解而熟悉的中國河山，所以林玉山在《東方少年》的漫畫作品，以熟練的寫實技巧，搭配中國水墨畫精神，畫下一幅幅吻合歷史情景並具有漢學傳統文化思維的細膩作品，使閱讀者容易從插圖畫面進入歷史故事的情境之中。林玉山精湛的漫畫作品，除了充分發揮漫畫的視覺傳達文意功能，也是一幅幅具有美的欣賞價值與高度藝術性，為兒童在閱讀之際潛移默化進行藝術教育，因此大受讀者喜愛。

（二）李應彬（1910-1995）

1910 年出生於台北的裱褙家庭，其父善繪畫，可惜在李應彬三歲之年早逝。李應彬 15 歲公學校畢業後，因家中經濟困難未再升學，靠著父親所留下的裱褙道具，自學裝裱並以畫譜為師，自學水墨畫，後來為了家計生活加入繪製門神的民間藝師行列，從事與寺廟宗教相關的藝術工作，長達 20 多年。

1940 年代李應彬的藝術生涯轉向專業畫家之路，當時台籍的知名畫家如林玉山、陳進、廖繼春等人，都是赴日學習西洋美術的學院派畫家，在美術史的理論中，稱為「沙龍畫家」，這些藝術家也是台灣的第一代現代藝術家。但是未曾正式進入學院習畫的李應彬，憑藉著長期擔任民間藝師所累積的深厚畫技，和在民間工作所培養的敏銳生活觀察力，1940 年代的作品在「府展」、「省展」和「台陽展」[26]連連獲獎。

戰後，李應彬一方面繼續從事佛祖畫、裱褙、刺繡等民間藝術相關的生意，一方面也繼續從事純美術創作，當時台北市長游彌堅舉辦一系列的美術講習會，李石樵、楊三郎、藍蔭鼎被聘為講師，李應彬也再次投入學習，於是與協進會人士結識，1950 年代的李應彬，本著「藝術即人生，人生即藝術」的信念，漸漸淡出象牙塔般的純藝術工作，轉而投入貼近一般人民生活的應用美術領域，這時期的創作形式多樣化，舉凡電影海報、月曆設計、商品商標及包裝、賀年卡和傳統家庭裝飾用品甚至女性服裝，處處展現他多才多藝的藝術特質。

同時期李應彬也展開為《東方少年》繪製漫畫的創作工作，李應彬為兒童創作其實這並非頭一遭，早在日治時期，他曾經創作漫畫，並入選「明朗漫畫展」。李應彬在《東方少年》中為黃得時連載的歷史人物故事繪製插圖，共計有〈藺相如〉、〈孟嘗君〉、〈陶侃〉、〈張良〉、〈屈原〉、〈王羲之〉等 30 餘篇（見

[26] 鄭明進口述，李玉姬電話訪問，2009 年 5 月 28 日。

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

圖 12），刊行時間漫長，可見其受歡迎的程度甚高。

歷史故事在兒童閱讀的領域中，往往存在著一份沉重感與距離感，因此歷史故事的漫畫便是提供兒童閱讀此類故事的最佳媒介，此時的漫畫不僅是刻畫故事情節氣氛的圖像，並得真實反映出在歷史故事中不同民族的文化和風土民情，大至堂廟樓閣，細微至衣冠文物，處處都要實際考據資料，才能呈現兒童歷史故事漫畫的價值。

由於早期自學水墨畫有成，對於膠彩畫和水彩畫也游刃有餘，為配合雜誌大多以單色印刷，因此李應彬在《東方少年》中的作品都以水墨畫呈現。作品雖是兒童雜誌漫畫，但是李應彬在人物的光影變幻上，莫不細心處理，對於人物表情的描繪更是栩栩如生，配合文意塑造情節氣氛的漫畫技巧，對於傳達講究情緒氛圍的歷史人物故事有相輔相成的效果。

（三）林顯模（1922-）

1922 年出生於板橋林家望族，幼年失怙，由寡母獨力扶養長大，自幼展露對繪畫的喜好與天賦，20 歲那年與多數對藝術創作有濃烈興趣的台灣人一樣，負笈遠赴日本的川端畫學校學畫。戰後致力推廣台灣文化重建的台灣文化協進會，曾在李石樵家中開設美術繪畫班，可謂開啟「李石樵畫室」之嚆矢，林顯模也於此時正式師李石樵習畫，並於 1949 年開始參加「省展」和「台陽展」的參賽。

林顯模在恩師李石樵的指導下，在既有的寫實功夫和技巧下，增添了對創作的思考性，也在一次次的比賽中，漸漸奠定自己的繪畫風格，寫實而帶有浪漫氣息，重視佈局結構，色彩講究柔和，是他早期呈現的個人風格，但在 1950 年代抽象風潮衝擊台灣畫壇後，林顯模和多位本土油畫家也嘗試調整畫風走向，嘗試西方美術理論中立體派的表現技法。

林顯模除了從事藝術創作，在每個時期幾乎都有其他任職的工作，1952 年起他擔任東方出版社編輯委員達 6 年之久，因此有機會為《東方少年》繪製封面和漫畫。在《東方少年》創刊的第一年，林顯模就畫了其中 11 期的封面，可以推想林顯模是《東方少年》創刊時的美術繪製要角。林顯模繪製的封面主題大都以配合節日或兒童活動為主，例如：元宵夜、龍船、郊遊、兒童節、捕蟬等（見圖 13）。封面內容以兒童人物的描繪為主，圖畫中的兒童，不論是從事何種活動，個個都是衣衫整潔、唇紅齒白的健康形象，從衣服穿著也可以看出孩子們大都是生長於富裕家庭。用色方面，林顯模發揮西洋畫技法和材料特色，彩色封面

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

圖色彩明亮、顏色飽滿，為《東方少年》營造歡樂兒童雜誌的氣氛，深深吸引兒童的注意焦點。

除此之外，林顯模也為《東方少年》中多篇翻譯的文學作品繪製漫畫，共計有〈十五少年漂流記〉、〈紅花俠〉、〈長春藤〉、〈龍王的女兒〉、〈花癡〉和〈威廉・特爾〉等共 6 篇（見圖 14），「**林顯模憑藉著曾為萬國戲院繪製西洋電影廣告的經驗，磨練出畫西洋景象與人物的技法**」[27]，他在《東方少年》中的作品，無論是馬匹的動態動作、表情甚至是裝配的描繪，或是對各時代西洋人物細節的呈現，以栩栩如生的鋼筆畫細膩筆法，展現他高水準的素描技法。

1960 年代的林顯模，雖然正式成為台陽美術協會會員，但是在生活中也繼續投入應用美術的工作，成為王永慶先生在塑膠業上設計開發的主將，將藝術與生活，以美的觀念結合，後來雖然移民美國，仍孜孜不倦於繪畫創作。

（四）呂基正（1914-1990）

呂基正 1914 生於台北，是來自中國的第二代移民子弟，八歲時因父親身染重病，舉家返回廈門，呂基正在廈門由台灣公會與台灣總督府共同開設的旭瀛書院接受基礎教育，同時學習日語和北京話，也在課餘拜師，師承曾留學日本京都美術學校、專攻日本畫與南畫的美術老師王逸雲指導美術課程。呂基正雖然從小醉心於美術活動，但是因為家中的不支持，遲遲無法前往日本美術學校習畫，直到 1931 年才終於有機會赴日本神戶，白天協助兄長經營商行，晚上到學校學畫。在日本期間師事多位畫家學習，學習對象不是以學院派教授為主，因此其畫風也與當時追隨「帝展」[28]的作品風格大異其趣，呂基正也在此時積極爭取各種展出機會，1936 到 1938 年間，他成為神戶、廈門和台北三地活動的畫家。

因為呂基正在日本的發展已經頗有基礎，且因為家中生意往來緣故，呂基正雖未定居台灣，卻與台灣往來密切，因此 1936 年甫創立兩年的台灣在野畫會——台陽美術協會，由楊三郎出面邀約呂基正返台參展，並積極邀請呂基正入會，呂基正為共襄盛舉臺灣人自辦的美術活動，參加了第 2 屆「台陽展」，但是此時他的美術活動重心依然在台灣、日本和廈門三地。

1937 年，呂基正與陳德旺、洪瑞麟、張萬傳、陳春德鑑於台灣缺乏共同研究的美術團體，五人在台北大稻埕成立 Mouve 畫會。會員共同的理念是揚棄學

[27] 鄭明進口述，李玉姬電話訪問，2009 年 5 月 28 日。
[28] 顏娟英，《台灣美術家全集 21　呂基正》，藝術家，1992 年，頁 27。

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

院派畫風，不盲目追隨權威，講求獨立創作精神。儘管成立畫會是追求自我理想的展現，呂基正不像組織中其他成員相繼退出以模仿官展而無形之間塑造了權威氣氛的台陽美術協會，反而以會友身分和台陽美術協會保持聯繫，到了 1949 年也正式加入台陽美術會會員，可見其對於畫會活動的開放接受態度。

戰後呂基正回到台灣的大稻埕，與當時從中國或日本回來的年輕畫家，群聚一堂，正式在台灣落地生根發展藝術活動。1946 年以《室內》一畫獲得省展第 1 屆的特選長官賞，「**因此認識當時任職台灣省編譯館編纂的楊雲萍，並由他引介轉入編譯館任助理編輯，協助製作教科書漫畫工作**」，並且也擔任由游彌堅創辦的文化協進會的美術委員會委員一職。後來編譯館撤廢，呂基正轉任編審會，繼續繪製科書漫畫及掛圖工作，一方面呂基正也繼續美術創作，參加了在戰後初期台灣唯一的公開美術活動——省展的參賽，由於美術活動園地正處於戰後重建的凋瑟時期，幾乎沒有繪畫市場可言，畫家們為了尋找舞台只好重新尋找畫風，以獲取展出的機會。呂基正也在這樣的藝術環境下，畫風開始受到原為「台陽展」元老會員、戰後擔任省展審查員的影響，如此迎合潮流改變畫風的作法，是 1950 年代中國水墨畫當道後，台籍畫家普遍面臨的生存之道。1948 年呂基正為了增進美術創作活動，增加畫友之間彼此切磋的機會，於是與盧雲生、黃鷗波等 7 人共組「青雲美術會」，透過黃鷗波在省教育會擔任秘書長的工作，與游彌堅關係密切，在青雲美術會展出的第 1 及第 2 屆時，曾受到台灣文化協進會的支援。

基於繪製教科書插圖的豐富經驗，重視兒童發展的《東方少年》雜誌當然不會錯失呂基正這樣的漫畫高手，加上與楊雲萍的熟識關係，呂基正除了繪製了〈傻孩子〉、〈沒有母親的小熊〉、〈密林小英雄〉三個作品外，也為故國河山系列繪製了《泰山》一圖（見圖 15）。〈傻孩子〉是一則短篇故事，呂基正以簡單筆畫線條繪製此圖，未能看出精湛的畫技。〈沒有母親的小熊〉則是一篇動物小說，呂基正以水墨筆法展現了文中小熊與新母親共組家庭和樂的幸福模樣。〈密林小英雄〉則是《東方少年》第 4 期附贈的副冊，內容精采而且是彩色繪圖，小冊子的形式便於收藏，深受小朋友喜愛。《泰山》是描寫中國著名五嶽中的泰山，配合文字的說明介紹，呂基正嘗試畫下登泰山山頂之前，沿路的 6 千多級石磴和兩旁的門樓古蹟，可惜未能畫出「登泰山而小天下」的恢弘氣勢與絕世美景。

（五）陳進（1907-1998）

陳進是在台灣日治時期的美術史上具有象徵意義的重要女畫家。1907 年陳

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

進誕生於新竹香山地區的望族之家，父親陳雲如經營事業有成，也喜愛收藏文人書畫，如此的家庭氣氛，深刻影響陳進一生作畫的閨秀性格，塑造她創作初期內容處處透露「上流貴族」華麗之美的特色風格。

1927 年陳進在日本女子美術學校求學階段，即以《姿》、《罌粟》、《朝》三幅畫入選首屆「台展」東洋畫部，當時他和林玉山、郭雪湖都是年紀輕輕的少年、少女，卻是「台展」入選的東洋畫畫家中僅有的台籍畫家，因此三人有「台展三少年」的稱號。接著從第 2 屆起，陳進的創作又接二連三在「台展」中大放異彩，由於受到展覽會評審肯定的鼓舞，陳進也在此期確立了自己創作的風格，一個在台灣生長的大家閨秀，以純粹的日本畫風格，畫出無數悠靜且內斂含蓄的作品，也為日治時期的台灣新美術畫下女性視野角度下追求至美的一筆。

戰後的台灣美術活動，面臨一個新的時代環境，對於美術家應該如何因應時代的改變，她曾經提出看法：

> 人類的生活要受自然環境和歷史背景的制約，其所產生創造的美術，總是脫不了時代的影響。毋寧說唯有能夠忠實地把時代的姿態（經）過了純粹的藝術精神而表達出來，才有永遠的生命和永恆的價值。……但這並不是應與世同浮沈之謂，我們不應忽略時代的潮流，更應認識時代精神，和思索時代特色所在，而努力創造富有生命的美的作品，……這樣才有現代美術的意義，也是美術建設新文化的途徑。[29]

戰後初期的台籍畫家面臨藝術創作環境的遽變，有許多人與陳進一樣對未來抱持開放與樂觀的態度。可是，來自中國具有濃厚中國傳統文化背景的藝術家，卻在台籍畫家師承日本的精神上，堅定的以此畫風與日本文化畫上等號，從文化的民族血源層面，徹底否定這些資深台籍畫家的技法。這樣觀念上的衝突與歧視，逼迫當時藝術家為了在藝術界存活，面臨不得不改變畫風的壓力。陳進在這群外來文化新貴當道的藝術氛圍下，當然也備受質疑創作的「愛國性」，在百般掙扎下，陳進雖然一度嘗試改以中國式的筆墨法來創作，但是因為深知與自己所長格格不入，於是以女性的視野焦點，將藝術創作以社會關懷轉向家庭層面，僥倖的免去當時社會性的束縛，再創藝術創作的天地。1950 年的《嬰兒》和 1954 年的《小男孩》，以一慈母的眼光與角度，畫下家庭新生兒的溫馨之美，也真實反映出當時陳進初為人母的幸福感

陳進走入婚姻，家庭生活成了她在藝術創作上挫折的避風港，尤其在她初為

[29] 陳進，《美術文化與時代》，美術節特刊，全民日報，1950 年 3 月。

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

人母，開始關心兒童的活動後，她也在《東方少年》創刊第一年的第 4 期和第 5 期，繪製了〈一顆珍珠〉和〈母親和兒子〉兩個故事的漫畫（見圖 16）。恰巧這兩個故事，都與孩子生活遭遇有關，或許是以一個母親的心情作畫，畫中更能傳達故事中小朋友的心情寫照，從故事中人物的現代西服穿著、髮型，可以看出陳進落實將時代的姿態透過藝術精神呈現的創作理念，充分掌握時代脈絡，不過畫中的傳統家飾背景，也顯露出她對於美好的舊傳統念念不忘之情。另外，她也在《東方少年》中的故國河山系列中，為〈北平的天壇〉一文繪製漫畫（見圖 17），不過或許對於所畫之名勝未能有情感的連結，畫中的天壇，顯得侷促而單調，未顯現天壇頂天立地的莊嚴氣勢，也未見陳進筆下一貫追尋「美」的風格。

少女時期所畫的貴族之美，成家之後因為畫壇創作環境的挫折，將創作視野轉向家庭的平凡之美，從閨秀到慈母，陳進的一生創作堪稱是人世間美的記錄者。

七、小結——台灣漫畫家的影響

自 1895 年以來，台灣百姓在義勇軍帶領下抗日失敗，因而面臨新政權的統治，在皇民化、種族歧視的日治殖民政策下，台灣在日帝殖民學制之中，從圖畫教育展開新文化新藝術的學習。

台灣四百年來充滿著辛酸血淚，歷經外來強權異族統治下，面臨新文化的挑戰，台灣島民從過去武裝血鬥習性中學習到另外一種文化競賽，以文化藝術來爭取另一種肯定，因此點燃台灣新文化運動的爆發力[30]。

林玉山、陳進、呂基正都是日治時期接受新美術教育的台籍畫家。日治時期，他們的畫作受到日本畫壇的肯定，是當時協助台灣推行新美術運動，為台灣美術帶來有別於傳統水墨畫的西方現代美術技法與觀念的重要推手。他們重視寫生的寫實技法，深刻的影響台灣美術往後數十年的創作觀念，重視寫生的美術觀念，也促使台灣的藝術家從文人臨摹畫冊中走向現實生活，開始關心生活的大地樣貌、人們的動態，因此日治時期的台灣藝術家在畫中記錄了台灣的美麗風情，這樣的創作風格轉變在台灣美術史上是象徵意義非凡的時刻。戰後的台灣畫壇，原本隨著傳統中國文人畫士的來台而更熱鬧繽紛，但是他們因為依附政治權勢取得畫壇的發言權，而曾在日治時期叱吒風雲的台籍藝術家，因其藝術上源自日本的血緣，筆下畫作被冠上帶有日本文化遺緒，因而被質疑無法畫出代表傳統中國文化精神

[30] 楊孟哲，《日治時代台灣美術教育 1895～1927》，前衛出版社，1999 年，頁 161。

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

的創作，而無法見容於當時的畫壇。台籍畫家失去往日的風采，此時的藝術創作也在過分強調國家意識、地域觀念的藝術氛圍下，失去真誠與可貴價值，也阻礙文化多元交融後所激盪出的美術新生機。但是，失去發表舞台的台籍藝術家，在台灣戰後於重建文化工作的重要組織——台灣文化協進會中因其藝術長才而依然備受肯定與重用，因此這些在主流畫壇失意的台籍畫家都被延攬擔任協進會的美術委員會委員，為推廣台灣美術教育盡一己之力，因此與《東方少年》兒童雜誌結下良緣，這也是台籍美術家為兒童播下美術教育種子的美好開始，開創了台灣漫畫藝術之路。

《東方少年》是一本有別於其他創刊於 1950 年代創立的兒童雜誌。就其創刊背景而言，參與創刊的眾多政商界和文化界重要人士，是《東方少年》刊登內容在反共文藝當道的年代可以多了一份自由的編輯風格的最大支援，不同於其他以宣揚國家政策為最高編輯指導方針的兒童雜誌，《東方少年》展現了一份對台灣土地和文化濃濃的關愛之情。再從參與創作的作家和漫畫家人數之多而論，顯現出當時文化界對於《東方少年》的高度期許心情。除此之外，日治時期的新文學作家：楊雲萍、黃得時、洪炎秋和日治時期大力推展台灣新美術運動的畫家：林玉山、陳進、呂基正也加入《東方少年》的創作行列，使得《東方少年》成為這些台籍作家在戰後找到延續日治時期新文學和新美術運動創作精神的舞台，這也是《東方少年》有別於其他兒童雜誌的時代意義，為台灣戰後立下新藝術發展空間，繼日治時期塩月桃甫之後，將台灣漫畫藝術播種。

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