

刀筆下的時代見證——戰後初期臺灣版畫中的庶民生活

賴玉華

Witness to the Times through Burins: The Lives of the Common People in Taiwanese Woodblock Printings in the Early Post-war Period / Lai, Yu-hua

摘要

戰後初期，由於受日本殖民以及和中國交流之影響，臺灣美術出現了社會寫實風格的版畫。以中國自魯迅及其精神影響所致的木刻版畫家為主，在戰後的兩地交流之初，他們赴臺，將所見發生在臺灣的庶民生活與社會景象，發表在當時的雜誌報刊上。

透過研究戰後初期，臺灣具有批判精神與人文關懷的版畫作品，研究者發現：

一、刻繪內容的指涉，主要涵括的面向有：糧食之不足、經濟不均與社會弱勢、不透明的政治籬幕以及灰色的童年，此四個層面。

二、數量上的呈現，以民國 37 年為高峰，可視為民國 36 年「二二八事件」民怨傾洩下的延續與創作；民國 38 年以後，社會寫實議題的版畫數量驟減；政治作用導致不少中國版畫家離去，作品亦減少。

三、作品的刻繪者，以大陸赴臺者為主要，但其實也有臺灣學子以社會寫實關懷為題，發表過木刻版畫作品。

四、版畫圖像內容豐富，援引當時社會背景發展的史料文獻配合，運用圖像檢視文字史料，或反之以圖像做為文字的補述，兩者間恰行呼應。

戰後初期，版畫家透過作品發表，展現對臺灣庶民生活的觀察與關切，也是體現其社會關懷的實際行動。藉由本文作品的蒐集、比對、整理、展現與文獻交織對話，提供臺灣戰後初期的社會與藝術，更臻多元的生活面貌。

關鍵字：戰後初期、臺灣版畫、木刻版畫、左翼、社會寫實

中國在甲午之戰敗役，簽署馬關條約割讓臺灣，臺灣歷經日本五十年的殖民統治，前期以武裝抗日，中後期則受懷柔的皇民化政策影響，臺灣的美術家在日本政府的招撫政策下，無不以進入「帝展」、「台展」或「府展」為光榮，凸顯南國熱帶風情的異國情趣，以獲得官方競賽展覽之肯定。¹在沿襲傳統的民間版畫，以及日據末期為保存風土習慣而生的「創作版畫會」²與《民俗臺灣》³之後，戰後初期，因承襲魯迅新興木刻版畫運動精神的青年入臺，使得戰後面臨社會重建工作的臺灣，出現不少寫實紀錄、懷有批判精神的版畫。這些版畫家懷抱著勇氣與關懷，描繪出當時臺灣人社會的經濟、生活與政治面向圖像，儘管歷經戰後「二二八事件」與「白色恐怖」當局的高壓統治，除少數留下來的陳庭詩、張麟書等人和被整肅而身亡的黃榮燦以外，餘皆走避回大陸，但這些留下來道盡臺灣戰後生活滄桑的版畫，娓娓道出屬於那個時代普羅民眾的所感與心聲。

一、戰後初期寫實風格版畫的背景

臺灣戰後初期寫實風格的出現，一因戰爭末期，日本當局對戰爭畫提倡之延續；二因戰後初期，受魯迅（1881-1936）提倡新興木刻運動與「一八藝社」之影響的中國版畫家來臺，在兩脈絡相互交織下，構築出戰後初期寫實風格的背景。⁴

當第二次世界大戰延伸到太平洋戰場，戰爭氛圍對日本中央畫壇造成寫實風格導向，「日軍在南太平洋的戰況節節敗退，日本國內總動員的命令，也在台灣

¹ 倪再沁，《台灣美術的人文觀察》，臺北，雄獅圖書，1995年，頁152-153；陳映真，〈代序〉，收於橫地剛著，陸平舟譯，《南天之虹：把二二八事件刻在版畫上的人》，臺北，人間，2002年，頁6。

² 西元1936年（昭和11年）西川滿在臺北創立「創作版畫會」，會員有：立石鐵臣、宮田彌太郎、野村田鶴子、大瀨紗香慧等人，按月例行在臺灣日日新報社的樓上舉行會員作品展。係依照總督府的指示方針，蒐集漸漸消失沒落的民俗版畫，舉行具鄉土風味的版畫展。參西川滿撰，潘元石譯，〈日據時期台灣創作版畫的始末〉，《雄獅美術》第258期，1992年，頁130。

³ 《民俗臺灣》是日據末期一部由日本人編輯發行的雜誌，自1941年（昭和16年）7月發行，至1945年1月因戰時金錢、物資缺乏，迫於戰局，並恐臺灣淪為戰場才停刊，由臺北的東都書籍株式會社出版，共刊行43期。創刊之緣由，主因政府在臺積極推行皇民化運動，文人志士有鑒於臺灣原有的文化日漸流失、瀕臨毀滅，為介紹與保存臺灣的風俗習慣，於是由臺北帝國大學教授金關丈夫（1897-1983）當發起人，搭配池田敏雄（1916-1981）與立石鐵臣（1905-1980）兩位得力助手，創刊發行了《民俗臺灣》。當初插圖幾乎皆由立石鐵臣所包辦刻繪，43期中有41本的封面及內文插圖都由立石鐵臣負責。參李賢文，〈為臺灣民俗記錄的立石鐵臣〉，《雄獅美術》第109期，1980年，頁104；吳密察，〈《民俗臺灣》發刊的時代背景及其性質〉，收於吳密察等著，楊永彬等譯，《帝國裡的「地方文化」：皇民化時期的臺灣文化狀況》，臺北，播種者，2008年，頁58-59。

⁴ 蕭瓊瑞，〈戰後初期的文化盛況與挫折〉，收於劉益昌等著，《台灣美術史綱》，臺北，藝術家，2009年，頁294。

生效。進入非常時期，軍事介入美術活動，要求畫家一定要畫鼓舞民心的作品。」⁵因此在戰爭末期，延續日本聖戰美術對現實生活的描繪與關懷之影響，臺灣部份畫家，如：李石樵（1908-1995）、陳進（1907-1998）、李梅樹（1902-1983）、林玉山（1907-2004）等，開始在畫面的形色造型追求外，尋找以社會題材作為創作的主题。⁶這些畫家，意識到畫作內容需與民眾生活相互聯繫，如：李石樵提出美術不能脫離民眾，⁷陳進認為藝術應與時代精神和特色相呼應，⁸尤其難能可貴的是，李石樵參加「省展」（臺灣省美術展覽會）的《市場口》和《建設》作品，試圖反應戰後臺灣人與大陸人共處社會的落差，以及戰後百廢待興的胼手胝足，蘇新認為「宛然把臺灣現況縮寫在一幅圖」⁹具有以美術反映現實之意味，因此，該幅畫被解讀為含有社會真象的批判意識。¹⁰

此時，隨著戰後初期中國與臺灣文化交流之興起，有一批自中國大陸陸續來臺的左翼畫家，以不同的藝術表現手法，卻具相同的關懷精神，以筆刀刻畫出當時的庶民的勞動生活。不同於臺灣畫家在畫面籠罩低迷的氣壓氛圍，描寫兩種不同文化初遇的震盪與格格不入，¹¹他們聚焦於刻繪下層社會百姓的苦難與卑屈。值此臺灣社會遭逢巨變之時，臺灣美術家受囿於優雅的筆調，無法直接描述臺灣戰後的苦難，反倒是來臺的大陸木刻家能為臺灣歷史留下藝術的見證。¹²

1943 年的開羅會議中，同盟國決定戰後臺灣交由中華民國接管。1945 年 9 月，國民政府在重慶成立「臺灣省行政長官公署」，取代臺灣總督府成為臺灣最高行政機關，並統攝各公家機關團體。待逐一運作後，除政經軍事的實質社會統

⁵ 李欽賢，《高彩·智性·李石樵》，臺北，雄獅圖書，1998 年，頁 73-74。

⁶ 蕭瓊瑞，〈撞擊與生發——戰後台灣現代藝術的發展（1945-1987）〉，收於蕭瓊瑞、林明賢撰，《撞擊與生發：戰後台灣現代藝術的發展（1945-1987）》，臺中，國立臺灣美術館，2004 年，頁 23。

⁷ 本社主編，〈談台灣文化的前途〉，《新新》第 7 期，臺北，傳文，1946 年原版，1995 年覆刻版，頁 6。

⁸ 陳進，〈美術文化與時代〉，《全民日報》「美術節特刊」，1950 年 3 月 25 日，第 4 版。

⁹ 甦甦，〈也漫談臺灣藝壇〉，《台灣文化》第 1 卷第 2 期，臺北，傳文，1947 年原版，1994 年覆刻版，頁 16。甦甦即蘇新之筆名，參蘇新，《未歸的台共鬥魂——蘇新自傳與文集》，臺北，時報，1993 年，頁 68。

¹⁰ 詳林惺嶽，〈從凱綏·珂勒惠支說起——探索一段台灣左翼美術的滄桑史〉，收於蔡昭儀執行主編，《台灣美術百年回顧學術研討會》，臺中，國立臺灣美術館，2001 年，頁 185；梅丁衍，〈戰後初期台灣「新寫實主義」美術之孕育及流產——以李石樵畫風為例〉，《現代美術》第 88 期，2000 年，頁 48。

¹¹ 如油畫家李石樵的《市場口》、《建設》、《田園樂》，李梅樹的《黃昏》、《星期日》，鄭世璠的《三等車內》，膠彩畫家陳進的《婦女圖》等。

¹² 倪再沁，〈在政治漩渦中的台灣美術〉，《戰後台灣美術與環境的互動學術研討會》，臺北，皇冠藝術中心，1994 年，頁 3。轉引自陳樹升，〈魯迅·中國新興版畫·臺灣四〇年代左翼版畫〉（下），《臺灣美術》第 46 期，1999 年，頁 89。

治層面外，精神層面上，為宣傳政策以加速文化認同故，教育機關及政府機關所屬的各文宣機構也在此時大量出現。這些機構的出現，一方面使本土畫家在戰後得以在教育界或政府文宣部門任職，有側身之所；另一方面也帶來中國大陸不少文藝界的人士，他們是活躍於戰爭期間國統區的木刻家和文宣隊漫畫家，包括：朱鳴岡(1915-)、黃榮燦(1916-1952)、麥非(麥春光,1916-)、章西厓(1917-1996)、汪刃鋒(汪亦倫,1918-)、荒烟(張偉耀、雪松,1921-1989)、王麥桿(1921-2002)、戴英浪(戴逸浪、戴旭峰,1908-)、劉崙(劉佩崙,1913-)、黃永玉(1924-)、戴鐵郎(1930-)及耳氏(陳庭詩,1916-2002)等，在當時特有的時代氛圍裡，他們懷抱著新奇探索的心態，或為政策宣揚，或為滿足個人好奇，然不可否認的是，戰爭的結束致使他們面臨活動舞台的喪失，百廢待興中，或可到臺灣開創另一片新地。¹³

大陸木刻畫家到臺灣後，他們有的到報社任職或從事寫生，為了開展版畫活動，舉辦木刻畫展，也辦理木刻講習班和木刻講座，¹⁴另外，他們也熱切地在報章雜誌中，如：《台灣新生報》、《公論報》、《台灣文化》、《台灣評論》、《日月潭週報》、《新新》、《文化交流》、《人民導報》等發表文章、速寫與木刻版畫作品。使得原本在日據以來，行於臺灣民間的傳統民俗版畫，以及文藝界以西川滿、宮田彌太郎和立石鐵臣等人籌組的「創作版畫會」(立石鐵臣尚且在《民俗台灣》有一系列連載所作的臺灣生活圖繪)之外，臺灣的創作版畫在戰後初期這批大陸木刻畫家的來到與加入，藉由他者的冷眼觀察，對當時臺灣的社會百態有所紀錄描繪，使既有展現臺灣風貌的版畫內容增添較多種面向外，畫作的內容也有了更深刻的思想與關懷。

追溯其出現，有其歷史性格與使命。在中國的土地上，這種創作版畫稱為新興木刻，始自五四運動健將魯迅的介紹、引進與展示外國版畫作品，並培養扶植「一八藝社」等左翼青年傳播，在技法上受魯迅在上海舉辦「創作版畫講習會」，由日版畫家內山嘉吉(1900-198?)教授的初步木刻製作法；形式上則受魯迅所最推崇的德國表現主義女版畫家凱綏·珂勒惠支(Käthe Kollwitz, 1867-1945)、

¹³ 詳蕭瓊瑞，〈台灣美術·百年風華〉，《臺灣美術》第83期，2011年，頁15；倪再沁，〈戰後台灣美術編年史初稿(2)：1946年的臺灣〉，《藝術貴族》第48期，1993年，頁61；吳步乃，〈光復初期(1945-1949年4月)大陸到台美術家的活動及其影響〉，收於蔡昭儀編，《台灣美術百年回顧學術研討會》，臺中，國立臺灣美術館，2001年，頁94；黃英哲，〈黃榮燦與戰後台灣的魯迅傳播(1945-1952)〉，《台灣文學學報》第2期，2001年，頁95。

¹⁴ 陳樹升，〈印痕一甲子——木刻版畫在台灣的論述內容、發展與演變(1945-2005)〉，收於陳樹升撰文，梁奕森執行主編，《世紀刻痕：台灣木刻版畫展(1945-2005)》，臺中，國立臺灣美術館，2008年，頁18。

德國激進藝術家梅斐爾德（Carl Meffert, 1903-1988）、比利時的社會批判主義版畫家麥綏萊勒（Frans Masereel, 1899-1972）、蘇聯木刻家克拉甫欽珂（A. Knavchenko, 1889-1940）和畢斯凱萊夫（N. Piskarev, 1892-1959）等人的影響。¹⁵青年版畫家們歷經過生活與戰爭的壓迫，並擁有運用木刻進行理念宣傳、捍衛生命與維護弱勢者人性尊嚴的實戰經驗；對日抗戰中，這些木刻畫家投入戰局，發揮所長，可供快速印刷、一版多印的木刻版畫，有力的筆觸刻痕並輔以誇張的造型，正是激勵人心、打擊敵人的最佳心戰武器。然而，戰爭結束後，養成的敏銳感觸與迅捷的表達習慣，也從原本對外敵的攻擊，轉變為對執政者的批判、對時政貪腐的不滿以及對弱勢族群的同情。¹⁶經驗的累積使這些木刻青年的功力更益成熟，不僅發展出個人的風格，對於表現語彙的雕琢也更為精確到位。

本文依據現有資料的方向指引，回溯蒐集當年的第一手史料，材料上以當時官方報紙《台灣新生報》，取自臺灣光復至 1958 年（現代版畫會成立）之期間，旁及《台灣文化》、《台灣評論》、《日月潭週報》、《文化交流》、以及部份《公論報》和《人民導報》版畫圖片與相關文章。

接著，因戰後初期的木刻版畫是在兩岸文化交流下的產物，且時在臺灣特殊的社會背景中持續嬗變、產出，因此運用藝術社會學的研究方法；同時，在圖像的分析闡釋上，援引圖像學方法，對其進行圖像前的描述、圖像的分析以及更進一步的詮釋。

值得一提的是，經過研究者整理、比對，確認作者身分，並參考文獻，篩選其有實地到臺灣的紀錄；之中，尚排除在當時盛行的兩地文藝交流下，描繪中國大陸生活情形，卻投稿到臺灣報刊發表的版畫作品。經過層層的比對過濾後，留下描繪臺灣庶民生活的圖片。期望在配合歷史文獻與既有的研究成果交相論證，嘗試勾勒出戰後初期臺灣人民的生活與社會情況之輪廓。

二、版畫家刀筆下記錄的臺灣社會

由於版畫創作對材料的要求不高，只消一把刻刀與一塊木板可成，簡單的素材同時亦便於攜帶，在戰爭或局勢動盪之際便於逃難移動，魯迅說過：「當革命時，版畫之用最廣，雖極匆忙，頃刻能辦」（新俄畫選），因此，在特殊時空背景

¹⁵ 陳樹升，〈從寫實到隱喻——二二八年代臺灣版畫初探〉，國立臺灣美術館主題網站「時代的他者——二二八年代的美術見證」，<http://www1.ntmofa.gov.tw/228/html/doc2/index.html>（瀏覽日期：2012 年 4 月 24 日）。

¹⁶ 蕭瓊瑞，〈台灣美術·百年風華〉，《臺灣美術》第 83 期，2011 年，頁 15。

下，很快地，版畫成為當時重要的領導畫種。

當時中國大陸的文藝家兼木刻畫家朱嘯秋¹⁷（1923-）發表〈民族文藝的職責——給文藝工作者〉一文，點出過文藝努力的前進方向，他聲稱：

文藝，是人類生活的紀實，是現實社會的反映……同時也富有指導現實，推動民族向上發展底積極的作用。……在这一切均待新建的日子裡，如果，我們可能站到社會低層勞苦的民眾的隊伍裡，以其同辛艱的態度，去觀察時代所給予的反响，我們別管他是什末，只要他不和時代脫節，不和現實違反，這就可以說是有價值、有意義的作品。¹⁸

文中自許文藝與時代相結合，並要反映出社會現實，文藝工作者亦肩負起社會責任，這種來自祖國文藝家的號召，在戰後臺灣新地上，具有某種程度上作為前進方針的指導意圖。

（一）糧食的不足

1943 年同盟國於開羅會議中決定戰後日本放棄臺灣，並歸還予中華民國；1945 年 8 月，美國投在日本的兩顆原子彈結束了戰爭，日本戰敗投降；10 月 25 日在臺北公會堂舉辦受降典禮，臺灣結束長達 50 年又 9 個月的日本殖民統治，回歸「祖國」懷抱的臺灣「光復」了，當時有一首「臺灣光復紀念歌」這樣寫著：「張燈結綵喜洋洋，勝利歌兒大家唱，唱遍城市和村莊，台灣光復不能忘。不能忘，常思量，不能忘，常思量。國家恩惠情份深長，不能忘。」道出了人民熱烈的歡喜與期待。

由蔣中正委命的陳儀上將擔任臺灣省行政長官兼臺灣警備總司令，統籌了一切在臺事務，並集政治、經濟、軍事等所有大權於一身。

所謂「民以食為天」，當時，懷抱熱情以求一指導中心喚醒民眾來建設中國、臺灣的《政經報》半月刊，¹⁹在陳儀抵臺後發行的第 1 卷第 2 期半月刊中，在目次的前三篇文章都討論到關於米糧不足的現象：第一篇陳逸松寫的社論〈日前緊

¹⁷ 朱嘯秋，1923 年於福建出生，祖籍安徽歙縣，筆名趙無忌、蕭秋，1949 年來臺，創作文類以散文為主。最早作品於 1939 年發表於福建《大成日報》，並從事應用美術及木刻製作。五〇年代開始，即運用木刻藝術參與文藝期刊、書籍之美術設計，是國內從事木刻藝術工作者最早期的拓荒者之一，其所創辦之《詩·散文·木刻》、《青年俱樂部》雜誌，對五〇年代文學期刊頗有開創之功。參〈朱嘯秋〉，《2007 年台灣作家作品目錄系統》，<http://www3.nmtl.gov.tw/Writer2/index.html>（瀏覽日期：2012 年 5 月 22 日）。

¹⁸ 嘯秋，〈民族文藝的職責——給文藝工作者〉，《台灣新生報》，1946 年 7 月 26 日，第 4 版。

¹⁹ 政經報編輯部，〈創刊詞〉，《政經報》第 1 卷第 1 號，臺北，傳文，1945 年原版，1998 年覆刻版，頁 3。

急的政治諸問題) 就將當前的糧食問題反映在最先; 第二篇林金莖〈新臺灣如何建設〉提出治安、文化、經濟、人才和教育諸方面的問題, 但以農村米糧的經濟問題內容超過一整頁, 在各問題中所佔篇幅是最重的。另外第三篇由《政經報》半月刊主編蘇新記錄了政治經濟研究會第一次的討論會〈糧食問題對策〉, 十數名會員對緊迫的糧食問題亦發表了熱烈的討論, 由此看來, 在國民政府抵臺之初, 臺灣的米糧問題已然成形²⁰, 並且迫在眉睫了。

民國 34 年, 米穀的需求量大於總生產量, 缺糧之情形可以想見, 但是, 民國 35 年的總米穀收穫量, 扣除輸出量與人民使用量, 尚有 50 幾萬噸的米穀可作為次年之用, 然卻還是發生米荒。²¹報紙上以「臺北市米荒嚴重」²²、「米食人! 米價高漲 老翁自殺」²³為題, 甚至米糧缺乏的恐慌與民怨還持續到民國 36 年, 「民國三十六年元月二十九日, 米價暴騰又暴騰, 一日數漲。」²⁴。

民國 34 年 12 月中旬抵臺的黃榮燦 (1916-1952), 是戰後最早來到臺灣的中國版畫家。他以《大剛報》記者的身分來臺,²⁵因接收了日人經營的東都書店並兼任《人民導報》的美術編輯, 交遊又廣, 與本地的臺日文藝人士來往甚密,²⁶不僅介紹許多從大陸來臺的畫家與本地畫家認識, 本身也懷以崇高的理想, 推崇魯迅的理念, 是魯迅思想的信仰者與實踐者。²⁷其作品《重建家園》雖為抗戰時期作品, 但被《台灣新生報》刊登在民國 35 年的元旦特刊, 與行政長官公署官

²⁰ 早在太平洋戰爭爆發後, 臺灣的米穀收穫量已減少。戰爭結束後, 從 8 月 15 日直到 10 月 24 日陳儀抵臺的這段等待期間, 舊政府的不負責任、人民消費型態以及新政府的接收工作遲遲不進, 是糧食問題拖到如此地步的原因, 尤其最後一項, 大部分的人都這麼說。參顏清梅, 〈光復初期臺灣米荒問題初探〉, 收於賴澤涵編, 《臺灣光復初期歷史》, 臺北, 中央研究院中山人文社會科學研究所, 1993 年, 頁 92; 蘇新, 〈糧食問題對策——政治經濟研究會第一次討論會記錄〉, 《政經報》第 1 卷第 2 號, 臺北, 傳文, 1945 年原版, 1998 年覆刻版, 頁 16。

²¹ 引顏清梅, 〈光復初期臺灣米荒問題初探〉, 收於賴澤涵編: 《臺灣光復初期歷史》, 臺北, 中央研究院中山人文社會科學研究所, 1993 年, 頁 95。

²² 本市訊, 〈臺北市米荒嚴重〉, 《人民導報》, 1946 年 2 月 7 日, 第 4 版。

²³ 本報訊, 〈米食人! 米價高漲 老翁自殺〉, 《人民導報》, 1946 年 5 月 1 日, 第 2 版。

²⁴ 吳濁流, 《台灣連翹》, 臺北, 草根, 1995 年, 頁 175。

²⁵ 橫地剛著, 陸平舟譯, 《南天之虹: 把二二八事件刻在版畫上的人》, 臺北, 人間, 2002 年, 頁 58; 謝里法, 《我的畫家朋友們》, 臺北, 自立晚報, 1988 年, 頁 246。

²⁶ 如社會運動家蘇新、雷石榆、王白淵, 美術家藍蔭鼎、蒲添生, 日本文人濱田隼雄和西川滿等。參橫地剛著, 陸平舟譯, 《南天之虹: 把二二八事件刻在版畫上的人》, 臺北, 人間, 2002 年, 頁 104-105; 西川滿撰, 潘元石譯, 〈日據時期台灣創作版畫的始末〉, 《雄獅美術》第 258 期, 1992 年, 頁 130。

²⁷ 有發表於《台灣文化》為紀念魯迅逝世十週年「魯迅特輯號」的〈悼魯迅先生——他是中國的第一位新思想家〉和發表於《和平日報》的〈中國木刻的保姆——魯迅〉之文章, 以及刊載於《台灣新生報》、《台灣文化》和《和平日報》的多幅魯迅版畫像, 詳橫地剛著, 陸平舟譯, 《南天之虹: 把二二八事件刻在版畫上的人》, 臺北, 人間, 2002 年, 頁 52-53、64; 黃英哲, 〈黃榮燦與戰後台灣的魯迅傳播 (1945-1952)〉, 《台灣文學學報》第 2 期, 2001 年, 頁 91-111。

員們的賀詞並列，此帶有眾人胼手胝足合作建設家園之意象，不同於臺灣既有殖民美術風格，同時也宣告新的反映現實生活的風格，在臺灣登陸。

透過他發表的文章，如：〈新現實主義美術在中國〉期許新的現實主義之美術，在中國發展茂盛與責無旁貸；〈怎樣利用假期〉號召青年學生下鄉，藉由實際地為農民服務實作進而提升自己，擔負起實現「民主」之責任等，對於在臺灣播種美術與現實結合，使達到經世致用的思想，深具使命感。其美術作品以素描和木刻版畫為主，版畫中的人文環境有農家收成、社會勞動者以及原住民等題材，尤有別者，興築家園建設的鐵路、鐵橋和火車頭，更充滿動勢與前進的希望象徵。如此在作品中反映時代的呼吸脈動，對現實生活環境的敏銳與覺察，使他聽見了人民的心聲，刻繪了《米又漲價了》（圖 1）一作。

《米又漲價了》²⁸ 一列隊伍中的七、八個人，最受人注目的是右方第二人，為一魁梧高大的壯漢，捲起的袖子露出強健有力的雙臂，但攤開的雙個大手掌，卻是對物資強切的需要與卑屈的渴求，最右邊一人的勸阻似乎無濟於事，那雙手若向上舉起，就是對生活逼迫無奈而投降的雙手，平凡的一雙手在此刻卻成為時代制度下最強而有力的控訴。畫面左方高仰著頭、伸直脖子的人，心情也很著急。名稱中的「又」字，意味了司空見慣的「漲價態勢」，畫面中看不見米也看不見錢，然而他們伸出掌心朝上但空無一物的雙手，如同乞討者，摒棄生命的尊嚴，在聚光燈的匯照下激動、憤怒且蒼白，在黑白畫面中的抗議擲地有聲。向前伸長的手與為了看得清楚而不覺更向後仰的額頭，形成畫面中兩股相互拉距抗衡的力量，增加畫面的張力。畫面中間的水平線，適時地留下了隊伍旁的空白，使群眾的動作更形凸顯，後仰的頭獲得如剪影般含蓄卻強化的力量。爭取米糧的隊伍，遵於某種秩序下的循規蹈矩，在日據期間培養出的守法觀念仍然根深蒂固，但大角度伸張的肢體動作與表情，顯見其難以壓抑的激動情緒溢於言表，使畫面營造出悲情而壯烈的氛圍。

這幅版畫刊於《新生報》民國 36 年 1 月 19 日的時間點，然米荒其來有自。根據臺灣省行政長官公署統計室的《台灣物價統計月報》顯示，米價自民國 35 年 1 月的 8.68 元漲至民國 36 年 2 月的 42.67 元，在官方統計的數字面，米的價格漲了近五倍之多。²⁹ 甚至由於米價的高漲，臺北還出現了一個「反對抬高米價行動團」，在街巷貼遍標語。在二二八事件發生的前兩周，2 月 13、14 日，有臺

²⁸ 《台灣新生報》，1947 年 1 月 19 日。

²⁹ 轉引自李筱峰，《島嶼新胎記：從終戰到二二八》，臺北，自立晚報，1993 年，頁 49-50。

北市千餘人於萬華龍山寺口，集隊遊行請願，要求當局解決米荒問題之事，並「沿途貼標語，散傳單，演講，高呼：『我們要米糧，我們要飯吃！』」³⁰同 2 月 13 日，還有：

台北市福建街警察派出所便因為買不到米而不得不上書警察局，請予設法。呈文內有云：「查邇來各物昂貴且無米可購非但影響人民生活困苦亦使警察同仁並受其苦，……我警察為社會導師，人民祿姆，身自（自身）生活不能解決，如何為人民解困，請函達合作社准予同樣配給，以維生計」

31

不只一般的百姓缺米糧，維持社會秩序的警察公職人員枵腹亦難以從公。

另一幅刃鋒³²《為了米》³³（圖 2）以對角線為構圖，畫面中白衣的軍人在周圍黑衣民眾的襯托下顯得醒目，眾多高舉的手勢與拳頭，顯示民眾急切又激憤的心情，無盡的拉扯與鬧哄形成一個混亂的場面，這一切都是「為了米」，高舉卻又消失在畫框邊緣的軍人左手，像是在揚言要上告此事，或是作勢嚇阻甚或對空鳴槍，引發觀者的猜測。居中的一袋米是眾人拉扯憤慨的原因（當然也是目的），米袋旁一位急促上前、跪擁袋子接住瀑布般落下穀粒的孩子，生怕漏接這些珍貴的米穀，顯示米是如此珍貴不可得之物品，然而這樣一袋米竟引起如此大的紛爭，可見民怨日積月累之深。得以映現此時政府對糧食問題的處理失當，社會秩序瀕臨瓦解。

中國大陸在 1945-1950 年國民黨與共產黨兩相勢力消長的解放戰爭時期，反飢餓曾為主要表現的畫題，³⁴沒想到戰後「光復了」的臺灣人民，在以盛產米、

³⁰ 參李筱峰，《島嶼新胎記：從終戰到二二八》，臺北，自立晚報，1993 年，頁 57；唐賢龍，《臺灣事變內幕記》，北京，九州，2004 年，頁 315-316。

³¹ 唐賢龍，《臺灣事變內幕記》，北京，九州，2004 年，頁 317-318。

³² 汪刃鋒，原名汪亦倫，1918 年生，安徽省全椒縣人。自學美術，20 歲值抗日戰爭初期，曾在大別山參加抗日救亡活動，主辦《大別山畫報》，後來參加中國木刻研究會並到重慶育才學校擔任美術教員，接著開始在《新華日報》發表木刻，不久又創辦《國民日報》和《新蜀報》的木刻副刊。在重慶國共展開談判期間，曾被選為木刻界代表。1946 年由重慶到上海組織中國全國木刻工作者協會（中國木刻協會），任常務理事兼展覽部長，參與過《抗戰八年木刻選集》的編輯工作。1948 年 8 月搭乘「永興號」到臺灣，曾遊歷全島，並在臺北舉行過「刃鋒木刻展」（或作「刃鋒寫生畫展」），內容多是他所經歷過的生活，多為戰亂流離的人間疾苦，戴英浪對此次展覽發表：「作品取材和作者潑辣有力的刀法，頗引起台灣藝術青年的重視。」除此尚有作品《為了米》、《家破人亡》、《葬儀》、《吊》、《失蹤者》等，在沉鬱而強烈的個人風格中，體現悲憫人民疾苦的人道關懷。1948 年刃鋒離開臺灣。返中後曾被劃為「右派份子」，目前擔任北京畫院畫師。參吳埜，〈夢魂所繫的土地——訪光復初曾到臺灣的幾位大陸畫家〉，《雄獅美術》第 231 期，1989 年，頁 64-65；謝里法，《我的畫家朋友們》，臺北，自立晚報，1988 年，頁 258。

³³ 中國木刻協會編，《中國版畫集》，上海，晨光，1948 年，頁 16。

³⁴ 國共戰爭擴大使全國經濟惡化，1948 年各地米價猛漲，人民搶米，作品如：林樾有《賣米》，

糖聞名的寶島，竟也被迫面臨缺糧搶米的無奈窘境，對統治者的施政相當諷刺。

生活在經歷日據時代與國民政府統治的一位住在屏東種甘蔗的老佃農黃雨清，比較著說：

過去在日本人時代，他們雖然一切都統制，但還給我們一條可以維持最低限度求生的路，可是自從光復後，台灣省行政長官公署，除了香蕉及橘子未加統制以外，其餘的不論何項，差不多都統制了，我們台灣人的生活，可就一天天比以前更苦了。譬如：就拿我這種甘蔗的老頭兒來說罷，過去雖然苦，我們總還可以吃到配給米，填得飽肚皮，但現在，時代變了，物價更高，我們最近竟然連吃蕃薯的機會也在逐漸減少。³⁵

老百姓不僅米糧變少，連雜糧作物的取得竟也逐漸缺少，因而怨聲載道。

關於戰後初期臺灣米糧缺乏的原因探討甚為複雜，從大環境的因素看來，戰爭末期水利設施遭轟炸破壞，年輕人受徵調參戰亦導致農村的勞動力下降、不足，戰後在外地的臺人返臺和被留用滯臺的日人，使得米糧需求更劇；此外，政府的策略與體質上，政府未鼓勵返臺之臺人投入農村生產，國民政府在技術與資本結構的限制，無法與日本相提並論，原仰賴日本的肥料也在光復前供求嚴重失衡；最後還受天災，如：乾旱和颱風，以及交通運輸不利或民眾仍釀酒、製米粉不知節制使用等種種影響。³⁶

要在戰後重新站起來，原本勢必將花不少時間，同時也是對新政府的嚴格考驗。原本民國 35 年尚有餘綽的米糧，但卻還是無法阻止米荒問題的延燒，在先天的條件不足又後天的人為失調下，國民政府強徵暴斂，將臺米運回大陸充為內戰的糧食補給，臺灣的米少了，自然為牟利的商人就屯糧居奇、伺機以賣高價，走私風氣亦跟著嚴重。³⁷

漫畫家陳定國(1923-1990)在二二八事件發生的前一週發表漫畫《壓》³⁸(圖 3)，內容是一位成年人被寫著「米價」兩字的大布袋，壓得喘不過氣並跌倒在地，

趙延年則以《搶米》表現沿海大城市飢民搶米鬥爭場面，張漾兮的同名版畫《搶米》則表現中國內地飢民的搶米事件。參嚴演存，《早年之臺灣》，臺北，時報文化，1991 年，頁 41，再版；齊鳳閣，《中國新興版畫發展史》，長春市，吉林美術，1994 年，頁 147。

³⁵ 唐賢龍，《臺灣事變內幕記》，北京，九州，2004 年，頁 135-137。

³⁶ 顏清梅，〈光復初期臺灣米荒問題初探〉，收於賴澤涵編：《臺灣光復初期歷史》，臺北，中央研究院中山人文社會科學研究所，1993 年，頁 91-95；蘇新，〈糧食問題對策——政治經濟研究會第一次討論會記錄〉，《政經報》第 1 卷第 2 號，臺北，傳文，1945 年原版，1998 年覆刻版，頁 16-20。

³⁷ 陳翠蓮，《派系鬥爭與權謀政治——二二八悲劇的另一面向》，臺北，時報文化，1995 年，頁 100-101；藍博洲，《沉屍·流亡·二二八》，臺北，時報文化，1991 年，頁 134-135。

³⁸ 《台灣新生報》，1947 年 1 月 19 日，「星期畫刊」，第 24 期。

充分反映出市井小民為米奮鬥、為米價所逼迫的沉痛心情。

民國 36 年「二二八事件」之後，「因為秩序未能及時恢復，物價波動更烈，米荒尤其嚴重，甚至於花六十餘元台幣的高價尚買不到一斤米，就是山芋雜糧等，也猛漲不已，有錢無市。」³⁹

當時大陸木刻畫家張漾兮（1912-1964）對戰後百態有感而發的刻了這樣的一幅木刻畫《飢餓的憤慨》⁴⁰（圖 4），刊登發表在《台灣新生報》上。畫中描寫一位拄杖歇息的小腳老嫗，年紀尚幼的孫子依偎在她的身旁，孩子的虛弱瘦骨與無助使他緊抱著老婦的臂彎，儘管曾受於封建時代的禮教，然此時因飢餓引起的慨怒，亦使其愁悶蹙眉以表心中不滿與不快。這幅三角形的構圖，由左方拐杖與右方孫子斜倚的身體順勢而上，匯集到中央老婦的頭部，其臉部表情、身體動作以及所傳達之訊息，成為該幅畫的重心。儘管是長年歷經戰爭的大陸情景描寫，但此時這幅圖出現在臺灣報刊中，似乎內容亦可牽動當時臺灣人民的心情感受，引發人們的共鳴。

戰後初期的臺灣人民人心浮動，米價飛騰，政府的政策與管制無法落實，缺乏行政效率，貿然的規定卻又驟然地更改，處理危機的能力不佳，導致「人為」的米荒愈演愈烈，然而最根本的是人民在這過程中對政府逐漸失去信心。⁴¹版畫家們以米糧之不足的社會圖像，映現戰後初期人們對生存與生活抱持著不確定性，甚至因此擔憂、愁困，面對當時政府的執政能力，從期望轉而到失望，中間有頗大的落差。

（二）經濟不均與社會弱勢

以陳儀為首的臺灣省行政長官公署來臺後，接收了原日本政府的公務機關與設備，經濟上沿襲了日本殖民時期的專賣制度，重要物資如：樟腦、菸、酒、火柴和度量衡等都納入專賣範圍，此外還設貿易局掌管米、糖、鹽、煤油、水泥、紙、漁產等生活重要物資的銷購與輸出。⁴²可以說行政長官公署所設立的專賣局和貿易局嚴密地控制當時臺灣的各項產業。整個臺灣產業約有兩成是行政院資源委員會控制的國營，以及七成以上由長官公署嚴格統制，只有極少數屬於民營。

³⁹ 唐賢龍，《臺灣事變內幕記》，北京，九州，2004 年，頁 600。

⁴⁰ 《台灣新生報》，1946 年 11 月 24 日，第 6 版。

⁴¹ 顏清梅，〈光復初期臺灣米荒問題初探〉，收於賴澤涵編，《臺灣光復初期歷史》，臺北，中央研究院中山人文社會科學研究所，1993 年，頁 96。

⁴² 李筱峰，《島嶼新胎記：從終戰到二二八》，臺北，自立晚報，1993 年，頁 39-48。

廖文毅（廖溫義，1910-1986）博士所主辦的《前鋒》雜誌在二二八事件後的一篇社論〈流汗為祖國，揮淚話台灣〉一文中指出當時人事安排與物價翻漲的亂象：

省內復員人數日增月加，公營生產事業又因用事不得其人，致使各業半身不遂，因之失業者之數不能勝算。物價因官僚資本的剝削和台幣的亂發，一漲而再漲，甚至於不知其終止點。以往以產米和糖聞名於全世界的台灣米、糖價，反比上海、香港、廈門等地還貴，結果民生塗炭，民不聊生……⁴⁴

剛開始，國民政府的原則是「學校不停課，工廠不停工」，但實行上卻有其困難，工廠中的高階與管理人員多為日本人，受遣返後，職務空缺下來，大陸少專門技術人才來，臺灣亦缺少此項人員，所以原本工廠的工作無法推動，面臨停工，工人因工廠停工而失業者眾。⁴⁵

然而失業人口有 10 萬或甚 30 萬人，在戰後返臺百業待舉的環境，可謂謀職不易，之中以海外歸僑和軍人軍屬為最主要，據統計軍人軍屬約有 17 萬 7 千人，旅外臺胞公署接收時裁減的公務員近 4 萬名，以及臺東、火燒島、福州和廈門等地釋放及返臺的流氓等，⁴⁶在民國 35 年底，根據《新生報》的報導，全臺失業的人數有 45 萬之多。⁴⁷此再與民國 35 年 5 月民政處登記公民為 239 萬 3 千多人相較，所佔比例有六分之一強。⁴⁸

這一年，有「通俗木刻家」之稱的朱鳴岡⁴⁹刻繪了《朱門外》（圖 5），這是他一

⁴³ 陳翠蓮，《派系鬥爭與權謀政治：二二八悲劇的另一面向》，臺北，時報文化，1995 年，頁 83。

⁴⁴ 轉引自李筱峰，《島嶼新胎記：從終戰到二二八》，臺北，自立晚報，1993 年，頁 48-49。

⁴⁵ 韓通仙，〈從講習的目的與內容說到臺灣的一般〉，《台灣省訓練團團刊》第 2 卷第 7 期，1946 年，頁 298，收於中國第二歷史檔案館，海峽兩岸出版交流中心編，《館藏台灣檔案匯編》第 171 冊，北京，九州，2007 年，頁 352。

⁴⁶ 陳翠蓮，《派系鬥爭與權謀政治——二二八悲劇的另一面向》，臺北，時報文化，1995 年，頁 98。

⁴⁷ 〈「本省的失業問題」座談〉，收於《臺灣省訓練團團刊》第 3 卷第 7 期，1947 年。轉引自李筱峰，《臺灣戰後初期的民意代表》，臺北，自立晚報，1986 年，頁 186。

⁴⁸ 失業人口數據因引用處不同而使結果有所差異，但陳翠蓮在文中採最保守的估計，失業人口仍有占八分之一，參陳翠蓮，《派系鬥爭與權謀政治——二二八悲劇的另一面向》，臺北，時報文化，1995 年，頁 98。

⁴⁹ 朱鳴岡，中國安徽鳳陽人，1934 年在蘇州美專國畫系學習花鳥山水，1937 年抗日戰爭時參加教育部第二巡迴戲劇教育隊，之後輾轉遷徙，在浙江龍泉受到木刻家王良儉的作品啟發，決心以刀代筆，以木刻作為抗戰宣傳的工具，並參加全國木刻界抗敵協會，受到李樺等木刻家的熱情鼓舞與協助。1946 年 1 月 3 日抵臺，先在臺灣新成立的行政幹部訓練團教音樂，後在《日月潭週報》雜誌任美術編輯時，於「每週畫報」發表了不少速寫及木刻版畫作品，在臺北三年半，亦曾在台北師範（男校）藝術科一年半教素描和水彩，在省展中發表過油畫作品，並和黃榮燦一同舉辦過木刻展覽，並於《新生報》上發表以藝術救國、為人生而藝術的文章。因個性與經濟限制使然，少觀光旅遊，但對於社會人間萬象感興趣，因此木刻作品總是以「人

系列「台灣生活組畫」的其中一張，畫面中可見側背對著人的男子和他的小孩，兩人閒坐在公園的椅子上，疲累失業的男子低頭趴在椅背上，光腳的孩子瑟縮垂頭地安靜坐著，父子兩人沉默無語，盡是枯坐在公園裡，在等待什麼？會是無止盡的等待嗎？孩子的母親呢？背景有錢人家雕琢花飾的大門與男子襤褸的衣服上的大洞，形成貧富的對比。據朱鳴岡表示，此圖係根據個人當時在臺北中山公園，看見許多失業者在椅子上睡覺而刻成。⁵⁰作者構圖簡潔有力，觀察細微，畫中簡單的人物與背景配置，即有明顯的諷刺意味與對比，木刻技巧純熟，兩人物的衣著與雕飾繁複的大門，在黑白轉化下得到凸顯與強調。

同為朱鳴岡作，在日月潭週報社「每週畫報」專欄所繪速寫《朱門酒肉臭》⁵¹（圖 6），未見華美的裝飾與高級的享受，但只見三人坐在桌邊，右方第二位衣著屬中山裝式衣領，最右一位著大衣、短褲和短靴，自其衣著與三分頭的髮型推測為戰後來臺的軍政人員，從其持箸與翹腳漫不經心的動作，應是左方那位與他們商討或是請求著什麼。然而，在當時米糧缺乏又失業者眾的大環境下，可以放心的過著吃菜喝酒、閒聊天的日子，應該是既有利益獲致者的「特權」吧！這種生活與《朱門外》相較起來，似正同於唐代詩人杜甫筆下〈自京赴奉先詠懷五百字〉中的「朱門酒肉臭，路有凍死骨」般的不知人間疾苦！

一般人因糧食不足而對食物有極度的渴求與企盼，當時已來臺數年並就讀於政工幹校（今政治作戰學校）的陳慶熇⁵²（1922-1997）刻繪了《母與子》⁵³（圖

間世相」為主題，有「通俗木刻家」的稱號，在臺期間刻繪了 6 張「臺灣生活組畫」，分別有：《朱門外》、《食攤》、《三代人》、《過年的準備》、《太太，這隻肥》、《爭取生活空間》，是對時下臺北街村的庶民社會生活觀察所做之作品，頗有針砭時弊與發人省思之感。參林懋義，〈恢宏淡雅 悠遠深沈〉，收於朱鳴岡，《朱鳴岡書畫集》，高雄，琢樸藝術中心，1993 年，頁 10；陳宜君，〈找回被遺忘的春天——台灣早期木刻版畫家介紹〉，《典藏藝術雜誌》第 81 期，1999 年，頁 153；吳埜，〈難忘四十年前舊游地——木刻家朱鳴岡憶台灣之行〉，《雄獅美術》第 210 期，1988 年，頁 150-154。

⁵⁰ 吳埜，〈難忘四十年前舊游地——木刻家朱鳴岡憶台灣之行〉，《雄獅美術》第 210 期，1988 年，頁 154。

⁵¹ 「每週畫報」，《日月潭週報》第 17 期，1946 年，未標明頁數。

⁵² 陳慶熇，1922 年出生於福建福州，別號炳侯，1947 年自福州搭船來臺，任職於《新台日報》（今《臺灣新生報》），並曾受聘省立台北師範（後來的台北師院）附小美術教員兼總務主任。創作類型初以版畫，後有漫畫，1948 年開始以「青禾」為筆名，漫畫〈妹妹日記〉曾連載於《臺灣新生報》，〈林爽文畫傳〉連載於《中央日報》，以鮮活曼妙的諷刺畫聞名。1951 年入政工幹校美術組（今政治作戰學校美術系）第一期的學生。1961 年起任《勝利之光》畫刊主編達 16 年，晚年以油畫創作為重心，期許以油畫表現具中國式的意境，曾任數屆美展的評審。詳吳越，〈試析陳慶熇其人其藝〉，收於臺灣省立美術館編，《陳慶熇繪畫六十年展》，臺中，臺灣省立美術館，1994 年，頁 5-7；〈陳慶熇〉，「維基百科」，<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/>（瀏覽日期：2012 年 3 月 7 日）；〈陳慶熇〉，「高雄市立美術館數位典藏」，<http://collection.kmfa.gov.tw/>（瀏覽日期：2012 年 3 月 7 日）。

⁵³ 《臺灣新生報》，1952 年 7 月 11 日，第 6 版。

7) 一圖，採用西方基督教常用以表達聖母瑪麗亞與聖子耶穌的慣用題名，然不同於慈祥甜美的宗教頌讚題材，相反的，內容卻是反映生活的悲苦末路，相對照下題名本身即深具諷刺意味。畫面中身形乾癟、兩頰凹陷的母親手持一物向外望去，背對觀眾赤裸著的孩子，埋頭緊抱著將行的母親，哭訴著飢餓或是捨不得分離，母親面臨出外別離的猶豫、焦慮與煎熬，手上的東西恐怕是要典當或去換點食物的吧！畫面左下方的骷髏頭暗示著生命的結束，彷彿死神的召喚猶將在耳畔響起，使作品蒙上一層灰暗顫慄的死亡陰影。這幅畫和德國女畫家凱綏·珂勒惠支描寫第一次世界大戰後人民的苦難與飢餓之作品《麵包！》(圖 8) 相仿，將一個母親無法為心愛的孩子提供食物的悲窘與慘痛，描繪歷歷在目，同樣也是對時局為政者的一種譴責與抗議。

當時尚就讀於成功中學的周渭康，是少數在戰後初期，以木刻的藝術方式表現出社會情況的臺灣學子，署名時連同附上校名的方式，如同現今學生發表作文或美術作品於報紙刊物上。同時，他的出現具有特殊意涵，他的學習有可能是透過個人自學，或是美術課的教學，對其採用木刻版畫的方式，抒發個人所見與感觸，顯示木刻在臺灣落地生根，開始萌芽，故就其出現而言有不凡的意義。

周渭康的作品《擦皮鞋》⁵⁴ (圖 9) 畫面的右下方，可見埋頭苦幹到幾近趴下的年輕擦鞋者，正辛勤賣力地工作，與左方配戴眼鏡、舒適坐著的抽菸者高傲的姿態有很大的對比。左邊中後方一女士與兩個背對戴帽的軍治人員閒暇以待。較年高的擦鞋工作者，見將完事乃伸手收費，隨著其抬頭的眼神與張開的手掌方向望去，卻只見著西裝者(連擦鞋都有這樣排場的，應該是某重要的「長官」吧!)，閉目叨菸吞著雲圈，彷彿什麼都沒聽見般毫無所動，傲慢態度更凸顯勞動人物的卑微渺小，也映現了這社會掌握權勢者，對下層階級勞苦百姓的藐視與輕蔑。這張三角形的構圖格局，以背對觀者的兩情治人員為中線，左方斜臥叨著菸的長官，與右方勉強挺起上半身的年高勞動者，一左一右增強了畫面拉距的張力。

小老百姓的心聲，在報紙的同一頁，同是來自成功中學的學生文章〈送別一九四七年〉⁵⁵他認為這一年實在使人無限感慨，並說：「那撕下去的日子裡，人們過的是苦痛的悲慘的生活，在苦難中模模糊糊地過去了。」另一篇靜修女中學生寫的〈別羨慕有錢的人〉⁵⁶奉勸不要羨慕人家看電影、上酒家或坐汽車、穿華

⁵⁴ 《台灣新生報》，1948年1月12日，第8版。

⁵⁵ 陳恒斌，〈送別一九四七年〉，《台灣新生報》，1948年1月12日，第8版。

⁵⁶ 姚雪梅，〈別羨慕有錢的人〉，《台灣新生報》，1948年1月12日，第8版。

美的衣服，而期勉人要「用自己的力量去努力」，即便面對有錢的人，會「感覺自己是偉大的」，肯定人的努力並保有生而為人的自尊，進而提升自我價值的認同，似乎是在為《擦皮鞋》一圖作註——在苦難的大環境下，勞動人物雖然過著辛苦的生活，但因為是靠自己的力量努力掙來的，所以儘管人物渺小卑微，但他努力的情操與光明的精神，其實，是很偉大的。

朱鳴岡「台灣生活組曲」中有一幅《食攤》（圖 10），是戰後作者在臺北萬華的寫生，幾位客人埋首享用自己碗中的食物，老闆忙著招呼客人，看似忙碌，然卻隱含一股欣羨且無奈的心情。

有一幅同樣描述路邊攤情景的《露店》（圖 11）或可作為比較，據比對《露店》應係出自日據時代立石鐵臣之手，⁵⁷紀錄了臺灣鄉土人文風味之一瞥，小吃攤上，忙著切菜招呼的老闆，與恣意隨興坐在長板凳上的客人，眾人沉浸在「食」的忙碌與熱鬧中。

然而朱鳴岡的這幅戰後寫生中，前景是幾位身軀高大、正品嚐著碗中食物的成年客人，中景是停放在檳榔樹下的小吃攤車與忙著張羅招待的老闆，畫面右後方是背著嬰孩的姐姐，神情落寞地站在食攤前，看著其他人大口啖飲食物，但是自己卻沒有錢能買上一個，乾看著他人享用的表情以及老闆慇懃的招待，內心無限感慨唏噓。見其經濟的弱勢不言可喻，貧富差距在兩相對照之下，似恰反映出社會經濟天平的失衡與兩端。

此外，1946 年 9 月刊於《台灣文化》的《寒酸與囤積》⁵⁸（圖 12），然恐怕後者「囤積」才是作者所要強調的。作者荒烟⁵⁹運用個人精準細密的木口木刻刀法，並注重人物與場景的配置和細節刻繪而成：前景戴帽、牽著孩子散步的軍官悠閒走來，從穿著棉襖衣鞋的孩童看來，其經濟條件尚闊裕；左前轉身右望、正

⁵⁷ 此圖刊載於莊伯和，〈幾幅鄉土風味的木刻〉，然自莊伯和文首頁與《臺灣繪本》（西川滿編，立石鐵臣，宮田彌太郎版畫，東亞旅行社，1943 年，初版）之封面出現圖樣幾乎完全相同，且文中多幅圖與《臺灣繪本》幾乎一模一樣，唯文中數幅木刻原係有立石鐵臣署名，但在莊文中的圖幅裡藝術家的名字卻遭除去。參莊伯和，〈幾幅鄉土風味的木刻〉，《幼獅文藝》第 45 卷第 4 期，總號第 280 期，1977 年，頁 156；燁子，〈藏書家被去名兮年代〉，「北投虹燁工作室」，<http://tw.myblog.yahoo.com>（瀏覽日期：2012 年 4 月 24 日）。

⁵⁸ 《台灣文化》第 1 卷第 1 期，臺北，傳文，1946 年原版，1994 年覆刻版，頁 4。

⁵⁹ 荒烟原名張偉耀，1921 年生，廣東興寧人，自學木刻出身，戰爭時曾在江西、福建地區從事文宣工作，其作品精雕細刻，注意人物和場景的細節。戰後回到上海，但日子過得很苦，租不起房子，寄居在朋友的小閣樓裡。1946 年 7 月在友人陳耀寰的介紹下來臺，先在省立臺北女子師範學校當代課美術教員，後至《人民導報》「人民副刊」當編輯，在副刊上他對木刻作品的介紹特別重視。參陳樹升，〈百年來臺灣版畫的發展與變遷（上）〉，《臺灣美術》第 11 卷第 1 期，總號第 41 期，1998 年，頁 79；謝里法，《我的畫家朋友們》，臺北，自立晚報，1988 年，頁 249。

巧似在藏物於身的中年人，像恐怕被發現什麼一般，他的心情與在池塘外圍的後方，一列悄悄挑著貨品、由大宅院的旁門進入的挑物者乍看應有相似，但奇怪的是，平民百姓怕物品被軍官發現而惶恐，但後方富人或商者的貨物囤積，尤其在戰後物資匱乏的時間點，卻大喇喇的在光天化日下進行囤貨，而這軍官卻一派安然閒適貌，不免讓人聯想軍官對於商人屯積貨物之舉動，是否故意視而不見呢？或甚至根本就是在其自個兒家進行囤貨積藏的呢？接著再等待時機轉手售出以獲暴利？對照當時嚴重的物資外運之經濟情形，⁶⁰此畫面似乎具體而微呈現出戰後初期國民政府部分人員在國家賦予的權力保護傘下，行掠奪經濟利益之事。

也是戰後來臺，並曾在臺南師範學校藝術科教書的張麟書⁶¹，在其《雨中空車》⁶²（圖 13）一作中，拉車夫俯低的頭，帽下難掩失望的表情，而後方空著的人力車似乎就是答案，在雨夜中，只有路邊一盞微亮的路燈作伴，然而以三角刀長而尖銳的刻紋所描繪的風雨，在寒夜中如同銳劍打在身上，車夫垂頭思考下一餐的生計該怎麼辦？回家要如何面對家中嗷嗷待哺的幼小呢？於是任憑風雨打著身體和臉龐的他，更顯得落寞了。

臺灣文學家龍瑛宗（1911-1999）在〈臺北的表情〉寫道：

現在臺北的表情怎樣，到底是憂鬱的還是歡呼的？事實上臺北是憂鬱而歡呼的，……晚秋的夜晚，尤其是秋雨綿綿在下着的半夜，諸賢，必定可以聽見小孩們唱著人生的哀調（燒肉粽！）吧。或者可以看見瘦乾了的老婆兒，以及小孩子們在雨裡徬徨着深夜的臺北市吧。這些光景依他們看來到底是他們的地獄還是天國呢？

可是一邊兒喝著一碗六十塊錢的茶，一邊兒聽着漂亮的姑娘唱着的歌曲的人們，臺北卻是他們的天國，因此臺北的表情是歡呼而寂寞的。⁶³

⁶⁰ 戰後二、三年間，臺灣的糖幾乎有一半以上配售至上海，鹽則有九十%以上外銷大陸，另煤炭在臺灣的收購價每噸是臺幣 5 千 5 百元，到了上海的出售價則約合臺幣 5 萬元，價差近 10 倍，以年計有 60 萬噸，利潤驚人。參陳翠蓮，《派系鬥爭與權謀政治：二二八悲劇的另一面向》，臺北，時報文化，1995 年，頁 84-86。

⁶¹ 張麟書是 1947 年二二八事件後，1948 年以前來臺的大陸畫家，曾於臺南師範學校教授圖案學，並出版《圖案法》一書，該書系統性地整理出平面、立體、幾何和連續等多種圖略，在適應時代的需求下，並援引為教學材料之用，林智信是在他啟蒙下的臺灣重要版畫家。參張麟書，《圖案法》，臺北，張麟書印行，1955 年，頁 2；林智信，〈林智信藝術創作理念摘錄〉，「林智信官方網站」，<http://www.chihsin.idv.tw/dictum.html>（瀏覽日期：2012 年 4 月 13 日）。

⁶² 《公論報》，1948 年 7 月 30 日，第 4 版。

⁶³ 龍瑛宗，〈臺北的表情〉，《新新》第 7 期，臺北，傳文，1946 年原版，1995 年覆刻版，頁 14。

在文學家的筆下，藉著人們的情緒妝點出城鎮的面容，因著社會經濟的極度差異，連被擬人化的城鎮都感同所感，以致有了天壤之別的表情。

1949 年隨軍隊來臺的軍中畫家方向，在宣傳抗日與戰鬥精神的版畫後，開始將臺灣的風物民情援引入畫，《按摩女》（圖 14）是他描寫臺灣社會具批判精神之少數作品。⁶⁴方向的《按摩女》於 1953 年刻繪完成，畫面中夜幕低垂，華燈初上，在暗夜巷道中，低鳴的笛音自遠而近，伴隨木屐前進的叩叩聲，在街巷中迴盪，盲人按摩女在同伴的陪伴下，一前一後出門工作討生活，依靠同伴的視力前進，同伴以手中緊護的雨傘幫著壯膽，只剩別人家中微亮的一點燈火幫忙指引，矗立的高樓與行駛而過的轎車冷漠以對，凸顯出戰後初期貧富懸殊的臺灣社會。

然而這情景，1946 年來臺灣的荒烟他就看見過了，荒烟說：

在台北……，存在著兩個世界，一面是荒淫與無恥，一面是貧窮與飢餓。華燈初上，在通衢大道上霓虹燈千變萬化，酒吧、咖啡館奏著爵士音樂，歌女嬌聲怪氣的唱著「時代曲」；而在小街陋巷，卻路燈如豆，黯淡無光，時有盲人吹著淒涼的笛子，踽踽獨行。……後來我就創作了表現下層市民生活的兩幅作品「音樂師」和「唱歌仔戲」。⁶⁵

只是，1948 年 7 月荒烟就離臺回中國大陸去了，並將此文發表在香港《大公報》1948 年 11 月 1 日和 15 日「文藝周刊」，然而按摩女辛苦蒼涼的工作情節，仍然繼續在臺灣的社會上演著。

貧困的升斗小民生活，在另一位原善於以優雅的線描，作小品裝飾畫的版畫家章西厓⁶⁶（1917-1996）的刀筆下，一改其輕鬆閒逸的風格，轉而以平實紀錄刻繪的方式。西厓《拾荒》（圖 15）內容是兩位負著背簍的少年，一人側面，另一人正面，兩人此時正彎腰、低頭，以夾子撿拾地上尚有一點點變賣價值的物品。畫面右方那一位，因低下頭而使背簍的竹篾上騰、高過頭部，背光的照射下，動

⁶⁴ 另一幅《拾荒》完成於 1946 年，時方向尚隨國民軍隊於中國大陸，據筆者推測《拾荒》應為方向對於中國大陸，而非臺灣中下層社會民眾勞動而有感而發的創作。

⁶⁵ 轉引自謝里法，《我的畫家朋友們》，臺北，自立晚報，1988 年，頁 251。

⁶⁶ 章西厓，本名章鳳陞，1917 年生於杭州，祖籍浙江紹興，杭州藝專畢業，抗日戰爭時在東南各地參加救亡宣傳活動，其作品富有裝飾風格，抗戰勝利後曾回杭州在《東南日報》任職，後又到上海《前線日報》任美術編輯，1947 年 8 月初，和戴英浪、王麥桿同行來臺灣，並與戴英浪同住在黃榮燦家，曾訪問臺灣畫家藍蔭鼎、楊三郎和到過李石樵畫室，並在臺北召開一次大陸和臺灣畫家的聯誼會，與會者 20 餘人，會上介紹了木刻和漫畫在抗日戰爭中發揮的作用。1947 年 10 月便匆匆離開臺灣返回大陸，雖僅停留兩個多月，但也畫了不少「臺灣風情」。吳埜，〈夢魂所繫的土地——訪光復初曾到臺灣的幾位大陸畫家〉，《雄獅美術》第 221 期，1989 年，頁 66-67；陳樹升，〈百年來臺灣版畫的發展與變遷（上）〉，《臺灣美術》第 11 卷第 1 期，總號第 41 期，1998 年，頁 79。

作緩慢卻卑微的勞動著，似剪影般單薄的身影，卻彷彿拖著沉重的步履。此外從事「拾荒」收舊貨業的工作者，也有被直稱為「撿破爛」的，根據詩人兼小說家吳濁流（1900-1976）的回憶：「當時還有每天天還沒亮就唱著『有酒斫可賣無』的歌，收買空酒瓶的收舊貨人。這支歌不是一個人在唱，而是全市大街小巷裏都可聽到的。」⁶⁷歌詞內容是：

我是十六囡仔丹，自少父母就真散，為著生活不敢懶，日日出去收酒斫，
有酒斫可賣無，壞銅舊錫簿仔紙可賣無；每日透早就出門，家家戶戶去甲
問，為著打拚顧三頓，不驚路頭怎麼遠，有酒斫可賣無，壞銅舊錫簿仔紙
可賣無。⁶⁸

悲戚的曲調，淒切地哀訴著他們的貧窮，在天將破曉前，迎接一天的開始卻是如此灰暗撼人。

文藝家敏銳的文思與感受注入於創作之中，擅以精細木刻處理畫面的荒烟亦藉景物抒情，其《淡水之冬》（圖 16）有三艘殘破的船被棄置在淡水海濱，呈現出冬季寂寥蕭颯的孤寂氣息，他以不同方向的精刻木紋，井然分明地刻繪出草叢、沙灘、天空與遠處的一些海面，兩艘位在起伏沙丘的木船其暗部處理與陰影，在強調出立體感之餘，也增添畫面沈穩度，主從關係更為明顯。荒烟曾在 1945 年 11 月 1 日和 15 日香港《大公報》「文藝週刊」表示：

台灣是一個美麗的寶島，風景如畫，是風景畫家的好去處。可惜我不是風景畫家。……何況那動盪的年代，我也無心去欣賞風景。所以連著名的風景勝地日月潭、阿里山等我都沒去過。可是，我還是刻了一幅風景畫「淡水之冬」。……我認為這種荒涼的景色比歌舞昇平更有意義。⁶⁹

這種寓情於景的胸懷，使得蒼涼的景物在平凡中更形偉大有意義。

在觀察到擁有兩種表情的戰後時局中，木刻畫家所做的不是為美好的功勳偉業讚頌褒獎，真正引發其共鳴的，是社會底層現實的黑暗；同情與敘寫的，是時代裡的苦難與傷痛，社會工作勞動者如：擦鞋匠、拉車夫、按摩女、拾荒者付出勞力賺錢養家，其辛苦淒切的一面，透過刻刀的圖構發言，揭露予大眾知曉，版畫家繼而成為人道主義關懷的實踐者。

（三）不透明的政治

遭受過戰時的轟炸與人力動員，在戰後物資條件又缺乏新的挹注，經濟情況

⁶⁷ 吳濁流著，鍾肇政譯，《台灣連翹》，臺北，草根，1997年，頁175，初版3刷。

⁶⁸ 吳濁流著，鍾肇政譯，《台灣連翹》，臺北，草根，1997年，頁174、176，初版3刷。

⁶⁹ 轉引自謝里法，《我的畫家朋友們》，臺北，自立晚報，1988年，頁249、251。

不佳自可想像，戰後人口又遽然增加，⁷⁰就業機會在政府的廣大統制範圍下，民間的工商業原本就難以開展，原料的匱乏與工業設備的殘缺更造成許多停工的工廠未能復工，加諸米糧在人為的操作鬧不足，物價隨上海金市價格波動高飆導致通貨膨脹更加嚴重，在多重因素的環繞作用下，於是臺灣失業者眾。

為扛起家計也為得一口飯，其時上海洋菸走私到臺灣者甚多，物美價廉的洋菸，許多失業者販賣私煙以博利，養家活口。⁷¹原本日據時代在峻法下的菸品是由政府專賣，在路旁賣私菸的情況，是在光復後才出現的，光復一年多後，賣私菸的人仍在增加著，有賣菸的小孩、老人家或是小姐的。⁷²但這樣的小生意卻也影響專賣局的營收，因此專賣局常派員緝捕私菸的販賣。殊料日積已久的民怨，就在查緝私菸的導火線上爆發了。

黃榮燦作《恐怖的檢查（台灣二二八事件）》（圖 17）是現今流傳最廣，亦是唯一直接描繪出臺灣「二二八事件」發生情形的美術作品，逼真的畫面，宛如當時緝菸事件發生的現場，懷抱這樣敢於揭發的勇氣，當年的黃榮燦冒著生命危險將作品帶到香港，在民國 36 年 4 月 28 日的《文匯報》的「筆會」欄目以力軍之名發表，為二二八事件留下歷史的見證。

據悉事發地點位在臺北延平路的天馬茶房附近，當時賣私菸的婦女林江邁遭士兵查緝，僅剩的菸連同也有販賣其他物品所得的錢，也都要被取締的士兵拿走，婦人苦苦哀求，但士兵執意取走，一片拉扯爭執中，旁邊的民眾也加入，混亂中士兵開了一槍，未料一位民眾陳文溪被擊中，之後送醫不治。這幅木刻版畫將一、二十分鐘裡發生的事都記錄在畫中了。左方的後半部與右方的前半部，以對角線之姿，將畫面切割成兩個截然不同的世界：卡車上的軍人冷漠以對，開槍者的咆哮聲，與民眾掙扎的吶喊聲混雜著，貧弱的民眾在死亡邊緣奮鬥反抗，香菸散落一地，左方士兵欲以槍托敲擊撿拾掉落物品的婦人，孩子也奮力抵抗，一手緊抓著母親，一手試圖阻止士兵的暴力，右方第二、穿著木屐，並高舉雙手的婦女，亦以受難者的姿態表達其無奈與抗議。

民國 35 年第 1 屆省展中獲特選的作品《路傍》（圖 18），由金潤作（1922-1983）

⁷⁰ 1946 年 11 月，臺灣省的居民只有 630 萬人；之後，包括自外地回臺的臺灣人（到南洋協助日本人作戰的軍夫和自日本或中國大陸而歸的臺灣人）、隨國民政府來臺軍民，以及受留用尚未遣返的日本技術或專業人員等，至 1949 年 12 月國民政府軍民撤退來臺時，臺灣總人口數已遽增到 800 萬人。參中國時報編輯部作，《台灣：戰後 50 年：土地·人民·歲月》，臺北，時報文化，1995 年，頁 23；嚴演存，《早年之臺灣》，臺北，時報文化，1991 年，頁 45，再版。

⁷¹ 參嚴演存，《早年之臺灣》，臺北，時報文化，1991 年，頁 97，再版。

⁷² 踏影，〈賣烟記〉，《新新》第 7 期，臺北，傳文，1946 年原版，1995 年覆刻版，頁 15。

畫，即描繪兩個排菸攤的少年，一者立著半裸上身，一者坐著但已疲累到趴在攤臺上睡著了，畫面氛圍透露著社會現實中生活的無奈和實景，因為工作機會的缺乏，只好兩個大男生固守一個小小的菸攤，所以「失業，臺灣現正釀久了這一大群生活苦聲，賣烟原來是由這裡產生出來的，所以路巷所見的他們簡直使人難免不深切地想到那麼暗慘的民生現實啦。」⁷³然而，猶如貓捉老鼠般，販私菸者躲避查緝員的劇目每日都在上演著。⁷⁴查緝私菸的效率與管控菸品貿易進入，其政策與執行是否徹底，此外，當年曾爆發過驚動全省的專賣局長舞弊案，⁷⁵私貨背後的流氓勢力亦猖獗，⁷⁶顯示當時為官的道德操守以及菸品管制的政策執行是否落實，啟人疑竇。

懷抱熱血與抱負如黃榮燦，之後由於政治的打壓——在威權的政府統治者眼中，是難以容許正直凜然的鏗鏘聲響——使他難逃整肅的命運，如同畫中伏地倒臥血泊者的下場，最後他命喪在國民政府的槍管下，被依「匪諜罪」的罪名槍決，這一年他只有三十七歲。

另取法其精神，但採間接描繪的是荒烟的《一個人倒下去，千萬人站起來》（圖 19），此作原名《民主的火炬》其創作形象的啟發是來自臺灣「二二八事件」人民民主運動。「二二八事件」發生時，在臺北女師任教的荒烟，他事後回憶道：

事變當天我沒有課，立即到出事地方去，看到激烈的羣眾鬥爭，心潮澎湃，不能自己，隨後人民起義被鎮壓下去，接著是大逮捕，大屠殺。我蜷居寓所，不太外出，而要用木刻刀參加鬥爭的願望異常強烈。

並言：

直接刻畫二二八事變是不可能的，而一幅表現羣眾鬥爭的木刻構思卻在我心中成熟了，那就是「一個人倒下，千萬人站起來！」，這是紀念聞一多先生被殺害的大幅木刻，……二二八事變羣眾鬥爭場面的啟發，終於在我心中形象化。為了表現羣眾鬥爭的壯大，人民力量的不可阻擋，我在畫面上除安排了人數眾多的羣眾外，還特意用了熊熊的火炬，火炬在

⁷³ 踏影，〈賣烟記〉，《新新》第 7 期，臺北，傳文，1946 年原版，1995 年覆刻版，頁 15。

⁷⁴ 踏影，〈賣烟記〉，《新新》第 7 期，臺北，傳文，1946 年原版，1995 年覆刻版，頁 15。

⁷⁵ 任維均私自吞沒鴉片 70 公斤轉賣香港，還辯稱是遭白蟻吃掉，行徑誇張，後雖被調查，但在陳儀向法院的施壓下，最後竟獲得不起訴處分，並予以復職。參陳翠蓮，〈派系鬥爭與權謀政治——二二八悲劇的另一面向〉，臺北，時報文化，1995 年，頁 228；〈台省兩局舞弊案，于百溪罪證不足〉，「國立清華大學數位典藏與數位學習國家型科技計畫」，<http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/29/89/14.html>（瀏覽日期：2012 年 3 月 14 日）。其它貪官污吏的例證，以貿易局和專賣局所犯多起，參唐賢龍，〈臺灣事變內幕記〉，北京，九州，2004 年，頁 100-135。

⁷⁶ 踏影，〈賣烟記〉，《新新》第 7 期，臺北，傳文，1946 年原版，1995 年覆刻版，頁 15。

人們手裡一支接一支傳過去，象徵鬥爭永遠不息。⁷⁷

作者巧妙地將畫面移植到前一年（1946年7月）發生的事件，藉以紀念中國的聞一多事件，當時在中國，同為民主鬥士的聞一多的好友，因受國民黨特務暗殺身亡，聞一多題詞：「鬥士的血是不會白流的。反動派！你看見一個倒了，可也看得見千百個繼起的！」⁷⁸《一個人倒下去，千萬人站起來》畫面中倒下的一人，是聞一多也好，還是在私菸查緝行動中遭波及而身亡的臺人陳文溪也罷，受殺害的一人以其寶貴性命，喚起人們的反抗意識，頗類同聖經中一粒落在土裡而死的麥子，繼而結出許多麥子的偉大精神。⁷⁹死去雖是犧牲，但卻像火種般地點亮世界，使人燃起抗爭的意志，繼而傳遞延續下去，此刻藝術家手中的雕刀猶如史筆，適時為時代發出的不平響聲留下紀錄。前景中側光近乎背光的四人，因眼神的凝望使人視線匯集至左下角的坐臥者，高舉傳遞火炬的手充滿奮起一搏的決心，與背景湧發激動情緒的群眾呵然連成一氣。當時文藝環境的惡化，荒烟將此作於民國37年7月攜離臺灣，在香港繼續完成，後來發表於《大公報》，得到藝術界一致的好評。

反映人民受壓迫的還有《迫害》，這是朱鳴岡因持有禁書，被憲兵傳去審訊，事後又常遭受監視，民國37年離臺赴港後刻繪而成。⁸⁰《迫害》（圖20）反映國民黨在入臺之初，兩特務人員逮捕知識學者的蠻橫行徑，⁸¹畫中學者遭扯起的胸口衣衫皺摺與抵抗的動作表情成為整個畫面的焦點，在突然的受驚與侵擾中，他的眼鏡歪斜了，書籍散落一地，兩隻手被一左一右的特務員暴力地抓緊著，露出驚慌而欲掙扎的表情。朱鳴岡以居中的學者上半身作白衣處理，象徵其光明磊落，左右兩特務員著黑衣，除烘托出中間的主角外，是否也意味這樣的行動是在不為人知的暗地裡進行呢？

情治人員的所為不為一般人所知，出自朱鳴岡筆刀下的《迫害》亦有一說是在描繪臺大教授許壽裳的事件。⁸²民國35年6月來臺的中國知識學者許壽裳（1883-1948），擔任臺灣省編譯館館長後，任臺大文學系主任，在民國37年2

⁷⁷ 轉引自謝里法，《我的畫家朋友們》，臺北，自立晚報，1988年，頁260。

⁷⁸ 聞黎明，《聞一多：涅槃的鳳凰》，臺北，秀威資訊，2010年，頁188。

⁷⁹ 《聖經》約翰12章24節：「一粒麥子不落在地裡死了，仍舊是一粒；若是死了，就結出許多子粒來。」參〈初信造就第十二篇、神的種子〉，「水流職事站」，<http://www.lsmchinese.org>（瀏覽日期：2012年3月14日）。

⁸⁰ 謝里法，《我的畫家朋友們》，臺北，自立晚報，1988年，頁260-261。

⁸¹ 陳樹升，〈百年來臺灣版畫的發展與變遷（上）〉，《臺灣美術》第11卷第1期，總號第41期，1998年，頁75。

⁸² 參橫地剛著，陸平舟譯，《南天之虹：把二二八事件刻在版畫上的人》，臺北，人間，2002年，頁210-211。

月 18 日晚上，許在臺大宿舍被暗殺，雖說是竊盜案，但疑點重重，很可能是國民黨的特務所行。⁸³

另一樁亦為情治人員的幢幢疑雲所籠罩的是，臺灣人的第一位留美哲學博士，擔任臺大文學院院長，並身兼《民報》總編輯的林茂生也有相同的遭遇，民國 36 年二二八事件不久後的 3 月 11 日，兩位著中山裝，腰帶配著槍的特務人員進到其住家，與林茂生交談後，就將他帶走了，連同在外等候監視的四個人，搭乘黑色轎車離去，林在遭綁架後就此消失不見，⁸⁴莫名奇妙失蹤後，其屍首終未尋獲，而罪名也始終不明白。⁸⁵

臺灣史學者李筱峯（1952-）在《戰後初期的臺灣民意代表》指出，戰後初期的臺灣民意代表在二二八事件中死亡、遭逮捕或被通緝的共有 48 人（死亡者 18 人，羈獄者 30 人），包含林茂生與著名畫家陳澄波等精英名人，其中以臺北市參議員受害佔該市參議員總額比例的 42.31% 最高，當中自死亡者之教育程度、中壯年的年紀與社會經歷分析，其中多人堪稱為臺灣社會上的一時之選，也「從時人的一些回憶與追述中……可以發現……他們之中有些人之所以被殺，是政治事件而非法律案件。」⁸⁶ 前述的木刻畫家黃榮燦在擔任師範大學藝術系教師時，亦是深夜在教職員宿舍中，遭自通風口爬入的警備總部保安人員挾襲、帶走。⁸⁷在不透明的政治藩幕背後，當時國民黨政府強權的高壓政治與絕對性得以想見一斑，而被國家機器所戕害的精英，似乎並非少數個案。

刃鋒《失蹤者》（圖 21）囚禁者被捆綁，拖著被催促的沉重步伐，面帶害怕或悲傷的表情，在沉默又哀痛的畫面中，被一前一後的軍警特務人員控制要脅著。最右者似著有袋蓋的大口袋中山裝、皮帶、步綁腿與皮鞋，圍觀者有男有女，然擔憂、恐懼是其共通的感受。手電筒的使用，意味這場景發生於夜晚，在作者巧妙的安排下，手電筒的光恰照在最左邊持槍者的臉上，不僅以民眾憤恨的情緒宣洩，直接對比兇手猙獰冷酷的表情，更為秘密遭受逮捕的人，對兇手提出揭發、反制與直接的控訴。

⁸³ 參梅丁衍，〈四〇年代臺灣「木運」滄桑〉，國立臺灣美術館主題網站「時代的他者——二二八年代的美術見證」，<http://www1.ntmofa.gov.tw/228/html/doc2/index.html>（瀏覽日期：2012 年 4 月 20 日）；〈許壽裳〉，「維基百科」，<http://zh.wikipedia.org>（瀏覽日期：2012 年 4 月 21 日）。

⁸⁴ 林宗義，〈林茂生與二二八〉，收於陳芳明編，《二二八事件學術論文集》，臺北，前衛，1991 年，頁 40-41，4 版。

⁸⁵ 丘念台，《嶺海微飆》，臺北，海峽學術，2002 年，頁 274。

⁸⁶ 李筱峰，《戰後初期的台灣民意代表》，臺北，自立晚報，1986 年，頁 222；另可參李筱峰，《二二八消失的台灣菁英》，臺北，自立晚報，1991 年，1 版 5 刷。

⁸⁷ 梅丁衍，〈黃榮燦疑雲——臺灣美術運動的禁區（中）〉，《現代美術》第 69 期，1996 年，頁 38。

另一幅麥桿⁸⁸《放回來的爸爸》(圖 22)描寫一位幼小孩子，睜大他天真的雙眼，凝視打量著父親「這是爸爸嗎？明明是熟悉的聲音！但是他怎麼了？誰使他如此的呢？」臉部傷痕累累，雙眼也被繃帶包紮起來的父親，顯然遭受酷刑，但他用粗壯的手掌撫觸孩子的臉頰，顯示對孩子的深切關懷與思念。作者採用近景的特寫鏡頭和黑白明暗反差的藝術手法，凸顯出人物臉部表情與手部動作，看著被放回來的爸爸，孩子心生疑懼，那看不見的雙眼底下，仇恨之心已悄然滋長。

(四) 灰色的童年

在當時物資缺乏又貧困的社會中，大人本身已自顧不暇，何況是尚需照顧、且沒有謀生自足能力的孩子呢？為了適應生活條件之不足，孩子們及早加入勞動行列，但童年似也留下灰濛的色階。

朱鳴岡《三代》(圖 23)畫面左方是穿著木屐短褲的年邁祖父蹲在地上將木柴截短，一旁較大的孩子光著下半身，拿著由外頭撿拾回來的芭蕉葉，等待人為其截切作柴火之用，稚幼的孩子亦加入勞動者的行列，右方背著嬰孩的母親為淘洗清潔而忙碌著，卻無暇安撫在身邊撒嬌的另一個孩子。在食指浩繁的大家庭中，只要有能力生產勞動力者，就會被賦予工作，連幼小的孩子，也多被帶在身邊，邊看邊學邊做，共同為家庭的生計付出個人的貢獻。

另外一幅描寫下層家庭，早早就出社會打拼的孩子，是周渭康署以 WK 簽名的《拉車》⁸⁹(圖 24)，左方別過頭欣賞風景的女顧客，沉浸在一派自我的悠閒裡，右方比她還高的，是彎身、手抓緊橫桿、跨大腳步、拉著人力車前進的男孩，本應還停留在遊戲的年紀，卻因為現實貧窮的關係，使他出來賣力地工作賺錢養家。畫面左與右彷彿是兩個殊異的世界，正如當時的臺灣社會，貧者與富者共存，而經濟條件差的家庭，孩子便不得不提早面對現實、勞苦的世界。這幅木刻畫面簡潔沉穩，雖只是拉車男孩工作中的一個特寫畫面，卻道出在那樣時代

⁸⁸ 王麥桿，本名王興堂，1921年生，山東招遠人，藝術興趣廣泛。1939年入上海美專，次年開始學習木刻，抗戰期間參加新四軍戰地服務團，後任教於中國河北天津師範學校美術科。1947年8月，為探望在臺的岳父母，並帶在上海辦過的第1屆全國木刻展覽作品到臺展出（後因故未展出），而踏上來臺之路，到訪後四處寫生，水彩有《台南小巷》、《角板山吊橋》等，木刻作品有《高山族搗米圖》、《台灣貯煤場》、《桃園農家》、《新竹採茶女》等，反映出當時臺灣的風土民情，王麥桿的木刻作品注重筆觸，其刀痕明確，有時具有象徵意味。1981年，這些舊作加上新作，其「麥桿台灣風光畫展」在中國長江南北各城巡迴展出。詳吳埜，〈夢魂所繫的大地——訪光復初曾到台灣的幾位大陸畫家〉，《雄獅美術》第221期，1989年，頁68-69；陳樹升，〈百年來臺灣版畫的發展與變遷（上）〉，《臺灣美術》第11卷第1期，總號第41期，1998年7月，頁79。

⁸⁹ 《台灣新生報》，1948年3月31日，第8版。

裡，貧苦家庭孩子的獨立、不幸與早熟。

還有一幅以黃原為筆名，即黃榮燦所作的《拾炭渣的孩子》⁹⁰（圖 25），畫面中間倚靠在煤山旁，背著拾煤渣的背筐，木然低頭看著自己裸著雙腳的男孩，是撿尋煤渣後的疲憊，令人心疼，後方兩相倚身像是兩姐妹的，一提著籃子，另一背著背筐，愁然的表情似乎暗示他們所獲不多，因此還在撿尋其餘掉落的煤渣仔。一抹風輕雲淡的天空，卻因為他們顯得陰鬱起來，令觀者同情之心油然而生。

本應快樂遊戲的孩子，在為經濟不好的家庭多少賺點貼補，同樣的情景在謝哲智〈拾煤屑的孩子們〉⁹¹一文或可作為補述，在火車站⁹²，裝煤的列車駛入車站開始卸貨，欲撿拾掉落煤渣的孩子靠近，卻遭到工人的驅趕與取締。……一個名叫阿新的孩子因母親雙眼失明，為要擔起家庭生計就在國中半途退學，不管「賣報，賣紙烟，擦皮鞋，賣零食等祇要是小孩子的手可以作得的小營生，他都嘗試過。」儘管撿拾煤渣是要被驅趕的，但只要想到：「把它裝滿了一筐，那麼晚上不必再出去擦皮鞋了」如何論斷這樣的想法對或錯？被工人們抓住而掙扎嚷著的主角阿新質疑：「一家的費用靠我們賺著，我們不願當要飯的，也不願當小偷，而來撿這些煤渣又有什麼不對！」工人的忖度「孩子們來撿煤不是他們的罪惡，就是社會造成的罪惡……」似乎為孩子的行為做了一種較人道的交代與解釋——現實環境的黑暗無奈，迫使這些孩子撿煤屑、賺錢養家。

另一幅朱鳴岡《撿草的孩子》⁹³（圖 26）又是三名更小的孩子，懵懂間跟著姐姐，拿著竹杷，帶著畚箕，正要撿草回家餵牲畜或是充當柴火，小小年紀的懂事更惹人憐惜。

三、發現與結論

臺灣雖經日本高壓統治過，但畢竟日本是工業進步國家，在其統治下，臺灣的意識型態、社會組織和政治理念已屬於工業社會的範疇。⁹⁴根據《臺灣省通志》卷 4〈經濟志物價篇〉，民國 20 到 26 年「臺灣工業已有急劇之改觀」，雖未脫新工業之移植階段，但已為中日戰爭初期的臺灣工業化奠定了必須條件的基礎。⁹⁵

⁹⁰ 《台灣新生報》，1950 年 1 月 15 日，第 9 版。

⁹¹ 《台灣新生報》，1948 年 11 月 3 日，第 4 版。

⁹² 原文作 T 站，據橫地剛推測可能是臺南站。詳橫地剛著，陸平舟譯，《南天之虹：把二二八事件刻在版畫上的人》，臺北，人間，2002 年，頁 348-355。

⁹³ 「每週畫報」，《日月譚週報》第 4 期，1946 年，頁 40。

⁹⁴ 王白淵，〈在臺灣歷史之相剋〉，《政經報》第 2 卷第 3 號，臺北，傳文，1946 年原版，1998 年覆刻版，頁 7。

⁹⁵ 李汝和主編，《臺灣省通志》卷 4〈經濟志物價篇〉，臺北，臺灣省文獻會，1970 年，頁 102。

因此，雖不可言臺灣已是工業化的民族，但亦不能說是農業社會的住民，因為畢竟受過近代高度資本主義的洗禮。⁹⁶

除了和大陸在血統上同為漢族人，精神、教養、價值觀與習慣已大相逕庭。經濟上，在大戰結束後，臺灣人的年平均所得是美金 90 元，日本本國人是美金 100 元，而中國大陸卻是 30 元都不到，顯示臺灣與中國大陸經濟所得之懸殊。⁹⁷反觀中國大陸早自民國之後政局擾攘，連年軍閥內戰、日本侵略戰爭和國共內戰，破壞農業，連帶使 20 世紀的農業改良徒勞無功，成效不彰，⁹⁸民國 20 多年大陸尚如火如荼地進行鄉村建設運動，⁹⁹然始終停留在為解決眾多人口「食」的問題的農村社會，因此要中國大陸「從低級的社會組織，來接收高度的社會組織，當然是不容易的。」¹⁰⁰

臺灣新生報社長李萬居曾在雜誌發表，近乎是對國民政府的諫言，其道：

……臺灣這塊失地，這塊最古老的淪陷區要怎樣去收回？中央是不是已經有了縝密周詳的準備？最近好像有許多機關都在紛紛準備去接收與它們有關的機構，但是這些機構對於臺灣種種情形，甚至跟它們有著直接關係的部門的內容並沒有做過詳細調查和研究，臺灣民眾的痛苦究竟在哪裡？他們五十年來所追求的理想是什麼？也沒有去了解，彼此各自為政，並沒有統一的籌劃相通盤打算。像這樣去接收，會產生怎樣的結果？……希望中央當局有個總的整個的計劃。¹⁰¹

然而這樣的提醒，對於以陳儀為首的臺灣行政長官公署等人員，聽到的非常有限。執政者如獨裁者的統制一切，剛愎自用，無法接受逆耳的忠言，只聽阿諛奉迎之語，是無法聽見百姓的疾苦呼聲的。¹⁰²久之，即與人心漸行背離，面對人口問題、糧食缺乏、接收人員素質良莠不齊，百廢待興卻等不到及時的修復，統制範圍大，壓縮民營企業，導致生產低落，失業人口眾多……握有絕對大權的行

⁹⁶ 王白淵，〈在臺灣歷史之相剋〉，《政經報》第 2 卷第 3 號，臺北，傳文，1946 年原版，1998 年覆刻版，頁 7。

⁹⁷ 引潘元石，〈特約討論〉，收於蔡昭儀編，《臺灣美術百年回顧學術研討會論文集》，臺中，國立臺灣美術館，2001 年，頁 98。

⁹⁸ 黃俊傑，《農復會與臺灣經驗》，臺北，三民，1991 年，頁 19。

⁹⁹ 在政府、私人團體與大學等推動提倡，截至民國 24 年 2 月止，與鄉村建設運動有關的團體至少有 1000 多個。詳張研，孫燕京編，《民國史料叢刊：社會·農村社會》，鄭州，大象，2009 年，頁 5。

¹⁰⁰ 王白淵，〈在臺灣歷史之相剋〉，《政經報》第 2 卷第 3 號，臺北，傳文，1946 年原版，1998 年覆刻版，頁 7。

¹⁰¹ 李萬居，〈臺灣民眾並沒有日本化〉，《政經報》第 2 卷第 3 號，臺北，傳文，1946 年原版，1998 年覆刻版，頁 4。

¹⁰² 唐賢龍，《臺灣事變內幕記》，北京，九州，2004 年，頁 37-42。

政公署長官及其領導的政府，卻沒有能力為人民解決問題。

這一切看在民眾的眼底，但在文藝界的蘇新指出「捕捉現實，並將其客觀的加以描寫，彷彿照相一般，可謂簡單；現在不允許把現實原原本本地表現出來，我們的苦惱就在這裡。」¹⁰³ 戰後初期面對國民政府的接收、統治，文藝家要描寫現實的苦悶與痛楚，相信需要很大的勇氣。

戰後初期臺灣版畫中具批判精神的作品統計表

年代（民國）	數量	作者
35	5	朱鳴岡：《台灣生活組畫——朱門外》、《台灣生活組畫——食攤》、《台灣生活組畫——三代》、《撿草的孩子》 荒烟：《寒酸與囤積》
36	3	黃榮燦：《米又漲價了》、《恐怖的檢查（台灣二二八事件）》 西厓：《拾荒》
37	9	刃鋒：《為了米》、《失蹤者》 荒烟：《淡水之冬》、《一個人倒下去，千萬人站起來》 周渭康：《擦皮鞋》、《拉車》 張麟書：《雨中空車》 朱鳴岡：《迫害》 麥桿：《放回來的爸爸》
38	0	
39	1	黃榮燦：《拾炭楂的孩子》
40	0	
41	1	陳慶熇：《母與子》
42	1	方向：《按摩女》
43~47	0	
資料來源：民國 35~47 年間的《台灣新生報》、《台灣文化》、《日月潭週報》等。		

（賴玉華整理製表）

本文蒐集到戰後初期臺灣的版畫中，具有批判精神的作品共計 20 幅，發現以大陸來臺木刻版畫家為主，間有臺灣學子的版畫作品，其發表時間主要集中在民國 35 年至 37 年之間，有 17 幅，其中以「二二八事件」後隔一年的民國 37 年作品有 9 幅，佔近全數一半為最多，當中反映了米糧問題、社會貧富落差、政

¹⁰³ 蘇新發言，〈談台灣文化的前途〉，《新新》第 7 期，臺北，傳文，1946 年原版，1995 年覆刻版，頁 5。原為日文，此參橫地剛著，陸平舟譯，《南天之虹：把二二八事件刻在版畫上的人》，臺北，人間，2002 年，頁 106。

治議題以及孩子的灰色童年，顯示民怨累積的沸騰與最終爆發，之中尤其政治的高壓從「二二八事件」開始，便接二連三展現在木刻家的版畫作品中，政治類並集中在該事件發生後的一年發表。

此外，可以民國 38 年成一分水嶺，這一年開始批判時事的作品急速驟減，可想此必與政治的寒蟬效應有關，顯然在「二二八事件」後大批來臺協助鎮壓的軍隊已經發揮其效用。此外，在民國 37 年許壽裳死亡事件，亦已隱約透露出當局釋放的恐怖訊號，在臺的中國木刻家，在民國 37 年底即開始有人離開，至 38 年初幾乎大半的人都走了，¹⁰⁴只剩下黃榮燦、陳庭詩、張麟書和陳慶熇等少數人。在大陸木刻家察覺到詭譎的政治氣氛時，紛紛相繼離臺歸去。同年 5 月 20 日也是臺灣宣佈戒嚴的日子，蔣中正的政權與軍隊亦在此年撤退來臺完畢，此之後雖然具有批判精神的作品零星偶爾出現，但原本版畫界關注於現實那股的氣勢風潮，應已大勢去矣。這些面臨政府拘捕壓力的外省美術家——第一波來臺木刻家——他們在政治的威脅下，紛紛離開臺灣，當初在畫家們眼中的新寶島，也因為「白色恐怖」的氛圍瀰漫，遂成為政治枷鎖的是非之地。

儘管這些作品難以構成臺灣畫家眼中的美感經驗，也未受到重視，¹⁰⁵連留意現實的李石樵也評斷其「作品好像是從最底層爬出來的」、「臭氣沖天而黯淡」¹⁰⁶顯示兩地美術藝術家對審美的認知程度與取向有所差異，然在歷史長河中分軌的兩地，存有如此的現象似乎不致令人太訝異。

在受到統治者無情的驅趕與威脅，繼經過歲月的洗鍊，這些由大陸來臺的木刻家，沿襲魯迅提倡新興木刻運動的技巧和理念，來到臺灣新地，與民間百姓站在同一陣線，於是米糧的匱乏、不均的社會、貧困與弱勢者、不透明化的政治逮捕和灰色黯淡的童年，都成為他們以刻刀記錄的對象。其實，抒發心得與視野所見，並沒有什麼不對，相對於尚拘泥於沙龍風格的臺灣畫家，以及歷經高壓殖民而不敢作聲的老百姓而言，他們正直敢言，甚還帶點正義感與反抗批判的意識，也引起臺灣學子的學習仿效，勇於刻繪出家鄉土地的人道關懷，這一點在臺灣自發的以木刻描繪時事是深具啟發意義的。戰後初期這些懷有批判精神的版畫作品，猶如第三者的客觀敘述，在與歷史文獻的相互參照補充下，相對的，在我們

¹⁰⁴ 謝里法，《我的畫家朋友們》，臺北，自立晚報，1988 年，頁 261。

¹⁰⁵ 吳埏，〈難忘四十年前舊游地——木刻家朱鳴岡憶台灣之行〉，《雄獅美術》第 210 期，1988 年，頁 153。

¹⁰⁶ 王俊明，〈訪問李石樵畫伯〉，《新新》第 7 期，臺北，傳文，1946 年原版，1995 年覆刻版，頁 21。此中譯參顏娟英，〈戰後初期台灣美術的反省與幻滅〉，收於張炎憲、陳美蓉、楊雅慧編，《二二八事件研究論文集》，臺北，吳三連臺灣史料基金會，1998 年，頁 84。

嘗試修復戰後初期臺灣美術歷史片段的缺口之同時，提供了一個個的補述，浮現並嘗試揭露了當時社會的情形，以及流露出難得的人文批判之精神，儘管它不尚「高雅」，但是它呈現與捕捉到的「真實」卻非常珍貴。

參考文獻

- 中國木刻協會編，《中國版畫集》，上海，晨光，1948年。
- 中國時報編輯部作，《台灣：戰後50年：土地·人民·歲月》臺北，時報文化，1995年。
- 中國第二歷史檔案館、海峽兩岸出版交流中心編，《館藏台灣檔案匯編》第171冊，北京，九州，2007年。
- 丘念台，《嶺海微飆》，臺北，海峽學術，2002年。
- 朱鳴岡，《朱鳴岡書畫集》，高雄，琢樸藝術中心，1993年。
- 李汝和主編，《臺灣省通志》卷4〈經濟志物價篇〉，臺北，臺灣省文獻委員會，1970年。
- 李欽賢，《高彩·智性·李石樵》，臺北，雄獅，1998年。
- 李筱峰，《島嶼新胎記：從終戰到二二八》，臺北，自立晚報，1993年。
- 李筱峰，《臺灣戰後初期的民意代表》，臺北，自立晚報，1986年。
- 李筱峰，《二二八消失的台灣菁英》，臺北，自立晚報，1991年，一版五刷。
- 吳濁流著，鍾肇政譯，《台灣連翹》，臺北，草根，1997年，初版三刷。
- 吳密察等著，楊永彬等譯，《帝國裡的「地方文化」：皇民化時期的臺灣文化狀況》，臺北，播種者，2008年。
- 倪再沁，《台灣美術的人文觀察》，臺北，雄獅圖書，1995年。
- 唐賢龍，《臺灣事變內幕記》，北京，九州，2004年。
- 張炎憲、陳美蓉、楊雅慧編，《二二八事件研究論文集》，臺北，吳三連臺灣史料基金會，1998年。
- 張研、孫燕京編，《民國史料叢刊：社會·農村社會》，鄭州，大象，2009年。
- 張麟書，《圖案法》，臺北，張麟書印行，1955年。
- 陳翠蓮，《派系鬥爭與權謀政治——二二八悲劇的另一面向》，臺北，時報文化，1995年。
- 陳樹升撰文，梁奕森執行編輯，《世紀刻痕：台灣木刻版畫展（1945-2005）》，臺中，國立臺灣美術館，2008年。
- 黃俊傑，《農復會與臺灣經驗》，臺北，三民，1991年。
- 聞黎明，《聞一多：涅槃的鳳凰》，臺北，秀威資訊科技，2010年。
- 齊鳳閣，《中國新興版畫發展史》，長春，吉林美術，1994年。

- 臺灣省立美術館編，《陳慶煇繪畫六十年展》，臺中，臺灣省立美術館，1994年。
- 劉益昌等著，《台灣美術史綱》，臺北，藝術家，2009年。
- 橫地剛著，陸平舟譯，《南天之虹：把二二八事件刻在版畫上的人》，臺北，人間，2002年。
- 賴澤涵編，《臺灣光復初期歷史》，臺北，中央研究院中山人文社會科學研究所，1993年。
- 蕭瓊瑞、林明賢撰稿，《撞擊與生發——戰後台灣現代藝術的發展（1945-1987）》，臺中，國立臺灣美術館，2004年11月。
- 謝里法，《我的畫家朋友們》，臺北，自立晚報，1988年。
- 藍博洲，《沉屍·流亡·二二八》，臺北，時報文化，1991年。
- 蘇新，《未歸的台共鬥魂——蘇新自傳與文集》，臺北，時報，1993年。
- 嚴演存，《早年之臺灣》，臺北，時報文化，1991年，再版。
- 朱鳴岡等，《日月潭週報》第4期「每週畫報」，1946年，頁40-41。
- 王白淵，〈在臺灣歷史之相剋〉，《政經報》第2卷第3號，臺北，傳文，1946年原版，1998年覆刻版，頁7。
- 西川滿撰，潘元石譯，〈日據時期台灣創作版畫的始末〉，《雄獅美術》第258期，1992年，頁130-132。
- 李賢文，〈為臺灣民俗記錄的立石鐵臣〉，《雄獅美術》第109期，1980年，頁102-125。
- 莊伯和，〈幾幅鄉土風味的木刻〉，《幼獅文藝》第45卷第4期，總號第280期，1977年，頁153-158。
- 吳埜，〈難忘四十年前舊游地——木刻家朱鳴岡憶台灣之行〉，《雄獅美術》第210期，1988年，頁150-154。
- 吳埜，〈夢魂所繫的土地——訪光復初曾到臺灣的幾位大陸畫家〉，《雄獅美術》第221期，1989年，頁60-76。
- 李萬居，〈臺灣民眾並沒有日本化〉，《政經報》第2卷第3號，臺北，傳文，1946年原版，1998年覆刻版，頁4。
- 梅丁衍，〈戰後初期台灣「新寫實主義」美術之孕育及流產——以李石樵畫風為例〉，《現代美術》第88期，2000年，頁42-56。
- 梅丁衍，〈黃榮燦疑雲——臺灣美術運動的禁區（中）〉，《現代美術》第69期，1996年，頁38-53。
- 陳宜君，〈找回被遺忘的春天——台灣早期木刻版畫家介紹〉，《典藏藝術雜誌》第81期，1999年，頁152-156。
- 倪再沁，〈戰後台灣美術編年史初稿（2）：1946年的臺灣〉，《藝術貴族》第47期，1993年，頁58-71。

- 陳樹升，〈魯迅·中國新興版畫·臺灣四〇年代左翼版畫（下）〉，《臺灣美術》第 12 卷第 2 期，總號第 46 期，1999 年，頁 85-96。
- 陳樹升，〈百年來臺灣版畫的發展與變遷（上）〉，《臺灣美術》第 11 卷第 1 期，總號第 41 期，1998 年，頁 57-79。
- 黃英哲，〈黃榮燦與戰後台灣的魯迅傳播（1945-1952）〉，《台灣文學學報》第 2 期，2001 年，頁 91-111。
- 本社主編，〈談台灣文化的前途〉，《新新》第 7 期，臺北，傳文，1946 年原版，1995 年覆刻版，頁 4-8。
- 政經報編輯部，〈創刊詞〉，《政經報》第 1 卷第 1 號，臺北，傳文，1945 年原版，1998 年覆刻版，頁 3。
- 甦甦，〈也漫談臺灣藝文壇〉，《台灣文化》第 2 卷第 1 期，臺北，傳文，1947 年原版，1994 年覆刻版，頁 14-17。
- 踏影，〈賣烟記〉，《新新》第 7 期，臺北，傳文，1946 年原版，1995 年覆刻版，頁 15。
- 蘇新，〈糧食問題對策——政治經濟研究會第一次討論會記錄〉，《政經報》第 1 卷第 2 號，臺北，傳文，1945 年原版，1998 年覆刻版，頁 16-20。
- 龍瑛宗，〈臺北的表情〉，《新新》第 7 期，臺北，傳文，1946 年原版，1995 年覆刻版，頁 14。
- 蕭瓊瑞，〈台灣美術·百年風華〉，《臺灣美術》第 83 期，2011 年，頁 4-39。
- 吳步乃，〈光復初期（1945-1949 年 4 月）大陸到台美術家的活動及其影響〉，收於蔡昭儀編，《台灣美術百年回顧學術研討會》，臺中，國立臺灣美術館，2001 年，頁 91-96。
- 林宗義，〈林茂生與二二八〉，收於陳芳明編，《二二八事件學術論文集》，臺北，前衛，1991 年，頁 21-45，4 版。
- 林惺嶽，〈從凱綏·珂勒惠支說起——探索一段台灣左翼美術的滄桑史〉，收於蔡昭儀執行主編，《台灣美術百年回顧學術研討會》，臺中，國立臺灣美術館，2001 年，頁 173-197。
- 潘元石，〈特約討論〉，收於蔡昭儀編，《臺灣美術百年回顧學術研討會論文集》，臺中，國立臺灣美術館，2001 年，頁 98。
- 顏娟英，〈戰後初期台灣美術的反省與幻滅〉，收於張炎憲等編，《二二八事件研究論文集》，臺北，吳三連台灣史料基金會，1998 年，頁 79-92。
- 本市訊，〈臺北市米荒嚴重〉，《人民導報》，1946 年 2 月 7 日，第 4 版。
- 本報訊，〈米食人！米價高漲 老翁自殺〉，《人民導報》，1946 年 5 月 1 日，第 2 版。
- 姚雪梅，〈別羨慕有錢的人〉，《台灣新生報》，1948 年 1 月 12 日，第 8 版。
- 陳恒斌，〈送別一九四七年〉，《台灣新生報》，1948 年 1 月 12 日，第 8 版。

陳進，〈美術文化與時代〉，《全民日報》，1950年3月25日，第4版「美術節特刊」。

嘯秋，〈民族文藝的職責——給文藝工作者〉，《台灣新生報》，1946年7月26日，第4版。

「2007年台灣作家作品目錄系統」，<http://www3.nmtl.gov.tw/Writer2/index.html>。

「水流職事站」，<http://www.lsmchinese.org>。

「台灣大百科全書」，<http://taiwanpedia.culture.tw>。

「北投虹燁工作室」，<http://tw.myblog.yahoo.com>。

「林智信官方網站」，<http://www.chihsin.idv.tw/dictum.html>。

「維基百科全書」，<http://zh.wikipedia.org>。

「國立清華大學數位典藏與數位學習國家型科技計畫」，
<http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/29/89/14.html>。

國立臺灣美術館主題網站「時代的他者——二二八年代的美術見證」，
<http://www1.ntmofa.gov.tw/228/html/doc2/index.html>。



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