

百年華彩

——臺灣女性藝術家林阿琴的畫藝生命初探

游惠遠

Centurial Brilliance

—An Initial Exploration to the Taiwanese Female Artist, Lin, A-Chin / Yu, Hui-Yuan

摘要

林阿琴是日治時期於史有徵的 24 位女性藝術家之一，不但早年入選臺展 3 次，日後又入選省展、臺陽展獲得特選等多種獎項；也就是說，她是少數在婚後、甚至到晚年仍能繼續創作的女性藝術家。其繪畫題材多以自然界的寫生花鳥為主，風格精緻細膩又清雅恬淡，筆者對於這位成長於日治時期、經歷過二二八的動盪，既要支持全職畫家丈夫郭雪湖又要撫育 6 名子女的新女性有相當多的好奇，本文以林阿琴的百年人生為介紹主軸，次及其作品之探討，希望能補足到目前為止凡有關她的介紹往往只有寥寥數語的現象，為臺灣女性藝術史聊盡綿薄。

關鍵字：林阿琴、臺灣女性藝術史、膠彩畫

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

一、前言

相對於西方社會對女性創作的漠視，¹在中國藝術史上一直不乏女性藝術家的身影，無論是文學、繪畫或書法，多能得到父、兄、丈夫或男性文人的支持，甚至為其出版專輯是常有的事。據孫康宜的研究，中國在明清時代才女大量湧現，在三、四百年間就有三千多位女詩人出版過專輯。至於沒出版過專輯，或將自己的詩文焚毀的才女更不知有多少。²至於女性藝術家，「在歷代的畫史、畫論、地方誌，都曾錄列女性的書家、畫家、詩人、樂工、舞伎的生平，記載她們才能的重要表現和著作，以及時人對她們的評論等等。儘管女性的記錄遠不如男性同輩那樣詳實完整，但是情況卻仍比西方藝術史對待女性藝術家的待遇要好得多。」³

不過，作為移墾社會的臺灣，儘管藉由學校教育及科舉取士逐步形成儒漢化社會的傳統，但因早期移民多以工、農等獷悍豪勇的勞動階級居多，談不上詩文藝術等菁英美學品味。直到 19 世紀之後，漢族社會結構完全形成，士紳階級成為地方上的領導者，除了經濟上的發展外，文風亦逐漸興盛，騷人墨客之往來酬唱乃成為上流階層的潮流時尚。其時於繪畫藝術方面乃以中原文人畫傳統為學習對象，標榜師承淵源、喜好臨摹古人作品，且多為少數上層士紳的嗜好而已，一般社會大眾的男性普遍還是不太重視詩書畫等文化的修養，更遑論以家務操持為主的女性。所以在有清治臺的兩百多年間，只有馬琬之母善畫水墨蘆雁的一條記錄。⁴

1895 年以後，日本展開臺灣的殖民統治，其以同化臺灣人為主要政策，企圖以教育的普及化塑造出順服於日本的新臺灣人，同時在日本殖民地「殖產興業」、「文明開化」的政策宣導下，教育當局以各種方式勸導臺灣女性接受更高層的知識教育，以達到振興國家經濟、政治等正面功能。⁵殖民政府所積極推動的臺灣女子教育固然有其政治經濟

* 今年適逢林阿琴女士百歲晉一壽辰，筆者以此文聊表慶賀之意。又，本文承蒙「郭雪湖基金會」提供第一手資料及圖像，特此致謝。

¹ 關於這方面的現象已為熟知於西方藝術史者之共識，陸蓉之提到：「文藝復興時期一般人甚至懷疑女性接受教育的必要性，資產階級頂多認為受過教育的女人或許可以增加一點身價，作為吸引少數上流社會男性的籌碼而已。……一直到 19 世紀，西方女性的處境都沒有多大改善。」（詳參：陸蓉之，《臺灣（當代）女性藝術史》，臺北，藝術家，2002 年，頁 12。）誠如陸蓉之所論，西方社會對於一些創作有成的藝術家甚至懷疑其作品為他人操刀，最有名的例子莫過於雕塑家卡蜜兒（Cammille Claudel）；而歐凱芙（Georgia O'Keeffe, 1887-1986）則幾乎是在攝影家丈夫為其拍攝一系列幾近於情色的照片才開始受到藝術界的注意。無怪乎維基尼亞·吳爾芙（Virginia Woolf）要提醒女性「一個女性假如要想寫小說，她一定得有點錢，並有屬於自己的房間。」在那個年代，就算莎士比亞有個天才洋溢的妹妹，也因為有不斷的家事勞動而無法產生像莎士比亞般的偉大作品。（詳參：維基尼亞·吳爾芙（Virginia Woolf）著，張秀亞譯，《自己的房間》，臺北，天培文化，2000 年，頁 19、84-87。）

² 詳參：孫康宜，《古典與現代的女性詮釋》，臺北，聯合文學，1998 年，頁 72。

³ 陸蓉之，《臺灣（當代）女性藝術史》，臺北，藝術家，2002 年，頁 13。

⁴ 詳參：陸蓉之，《臺灣（當代）女性藝術史》，臺北，藝術家，2002 年，頁 38。

⁵ 詳參：陳瑛珣，〈日治臺灣女子教育的現代精神——以彰化高女為例〉，《藝術與文化論衡》第 4 期，2014

以及社會教化的目的，教育內容偏重家政教育，以養成女子的溫良淑慎為教育目標。⁶但不可否認的是，為數不少的中產階級以上人家的年輕女性卻因此而有機會離開家庭探觸更廣大的世界、開發個人潛能，甚至成為媒體所捕捉的公眾人物。

林阿琴是日治時期於史有徵的 24 位女性藝術家之一，⁷不但早年入選臺展 3 次，日後又入選省展、臺陽展獲得特選等多種獎項；也就是說，她是少數在婚後、甚至到晚年仍能繼續創作的女性藝術家。⁸其繪畫題材多以自然界的寫生花鳥為主，風格精緻細膩又清雅恬淡，筆者對於這位成長於日治時期、經歷過二二八的動盪，既要支持全職畫家丈夫郭雪湖又要撫育 6 名子女的新女性有相當多的好奇。

本文根據郭雪湖日記、林阿琴口述歷史，以林阿琴的百年人生為介紹主軸，次及其作品之探討，希望能補足到目前為止凡有關她的介紹往往只有寥寥數語、或者完全附屬於丈夫郭雪湖或成名藝術家陳進之下的現象。此外，過去因史料不全，有關林阿琴的介紹多少有些前因後果訛誤的現象，希望本文能為臺灣女性藝術史聊盡綿薄。

二、興家旺族的小女生

林阿琴在 1915 年出生於大稻埕，當時的大稻埕早已由一個「艋舺附近的小村落」，因為船利之便、臺茶的出口量激增而一躍成為市街大量擴張，人口僅次於臺南的全臺第二大城。⁹她的生父王頭、生母吳鳳便是在延平北路所在的太平町經營「王義興商號」，因為生意忙碌，經常必須抱著甫出生的小阿琴做生意，只好 3 個月就將阿琴過繼給同是經營雜貨店的好友陳永哲當養女。陳永哲與兄長陳永隆來自浙江寧波，也在大稻埕經營「金協德商號」，和「王義興商號」一樣都是當時大稻埕較具規模的雜貨商。阿琴跟著養母林毡的姓，自加入林家之後，「金協德」生意蒸蒸日上，亦先後招了兩個弟弟、三個妹妹。依當時民間習俗的看法，阿琴具有興家旺族的命格，乃成為一個備受寵愛的養

年 12 月，頁 95。

⁶ 在這方面的論述相當多，詳參：游鑑明，《日據時期臺灣的女子教育》，「師範大學歷史研究所專刊(20)」，臺北，國立臺灣師範大學歷史研究所，1988 年。張素碧，〈日據時代臺灣女子教育研究〉，收錄於李又寧、張玉法編，《中國婦女史論文集》第 2 輯，臺灣商務印書館，1988 年。陳瑛珣，〈日治臺灣女子教育的現代精神——以彰化高女為例〉，《藝術與文化論衡》第 4 期，2014 年 12 月。

⁷ 根據陸蓉之的研究，日據時代臺灣畫壇留下記錄的女性畫家共有 24 位，其中 18 位是東洋畫家，6 位是西洋畫家，除了 4 位學歷不明以外，其他均受過日據時代公學校及高等女學校教育系統，其中更有 7 位到日本留學，且入選臺展與府展者更高達 21 名，並不比當時的男性藝術家遜色。詳參：陸蓉之，《臺灣（當代）女性藝術史》，臺北，藝術家，2002 年，頁 48。

⁸ 直到 2002 年，高齡 87 歲的林阿琴女士猶有《繡球花》一作發表。詳見林阿琴，《林阿琴藝術世界》，臺中，立夏文化事業有限公司，2009 年，頁 46。

⁹ 艋舺原是北臺灣最大的商業中心，但到 1898 年，大稻埕人口已有 31,533 人，在全臺灣人口中僅次於臺南之 47,283 人，為全臺第二大城。詳參：陳惠雯，《大稻埕查某人地圖》，臺北蘆洲，博揚文化，1999 年，頁 38-39。

女。(圖 1)在林阿琴的記憶中(5 歲前後)，逢年過節，她的生姊會帶她回娘家，養父母總是把她打扮得像個小公主一樣，戴金項鍊、耳環、手環……，但阿琴對娘家感覺陌生，不太樂意回去。¹⁰

太平町與貴德街所在的港町、迪化街所在的永樂町，都屬於大稻埕的核心區域，早自 1886 年劉銘傳撫臺時，已具備現代化城市的雛型，到日治之後更是學校、派出所、大型商店、劇場和咖啡廳林立。據《臺灣日日新報》在 1934 (昭和 9) 年 3 月 6 日的報導，提到大稻埕在數年來街道照明燈及鋪磚道路完成，並因大百貨公司和大商店出現，一躍成為現代化都市，而這些新興商業據點幾乎都集中在太平町所在的延平北路上。這些商人都兼具買賣商賈和地主身分，在大稻埕同時擁有店面、住家及郊區田地。¹¹

據陳惠雯的研究，這些兼具商賈與地主雙重身分的上層社會婦女，雖然物質條件優厚，但大多「受到身體的束縛，鎮日走動的地方，幾乎不出家裡、店前亭仔腳和寺廟。房間更是最為私人的所在，家庭功能尚未分化時，新婚洞房、生育、養兒及平日梳洗幾乎都是同一個地方完成。」¹²不過，日本在明治維新之後，為因應國家現代化的需要，整個社會對於女性角色的期待已有別於過往的傳統認知，自明治 28 年 (1895) 起，日本女性已能接受正式教育，以增加知識、強健體魄為女子教育的目標。¹³作為殖民所在地的臺灣，日本統治者很有計畫的要藉學校教育培養能順服於日治政府、認同日本統治的順民，女子教育作為國家發展政策之一環，自也在提倡之列。所以，林阿琴雖身處於傳統保守的時空下，但作為備受長輩寵愛的小女生，卻在臺灣接受了最完整的教育。

林阿琴早在 8 歲 (大正 11 年，1922) 時就上了全臺第一所女子學校，蓬萊公學校。¹⁴相較於不少遲到 10 歲以後才入學的女孩子，她的入學年齡是很早的。¹⁵關於其上課內容，依據 1912 (大正 1) 年 11 月 18 日所修正的「臺灣公學校規則」第 28 條，臺灣女子教育大體上以精通日語、培養日本國民性格、涵養婦德和傳授有關知識為主，並具備普

¹⁰ 據林阿琴 2014 年 10 月 6 日口述，郭松年提供。

¹¹ 詳參：陳惠雯，《大稻埕查某人地圖》，臺北蘆洲，博揚文化，1999 年，頁 38-55。

¹² 陳惠雯，《大稻埕查某人地圖》，臺北蘆洲，博揚文化，1999 年，頁 55。

¹³ 陳瑛珣，〈日治臺灣女子教育的現代精神——以彰化高女為例〉，《藝術與文化論衡》第 4 期，2014 年 12 月，頁 95。

¹⁴ 蓬萊公學校的前身為太平國小，該校設立於 1898 年，為大稻埕地區最早的國民學校。1909 年，太平國小設立女子分校；1911 年，女子分校獨立為蓬萊公學校，也是全臺第一所女子學校。詳見陳惠雯，《大稻埕查某人地圖》，臺北蘆洲，博揚文化，1999 年，頁 98。

¹⁵ 據陳惠雯的研究，自當時女性的畢業年齡來看，超過 13 歲者甚多，甚至有遲至 17、18 歲才畢業者，顯見送入學時的年齡已經很大了。(詳見：陳惠雯，《大稻埕查某人地圖》，臺北蘆洲，博揚文化，1999 年，頁 106。)再據陳瑛珣的研究，在 1935 年之際，臺灣只有 25% 的國校女性是在學齡期入學，至 1944 年後則躍升至 60%。詳見陳瑛珣，〈日治臺灣女子教育的現代精神——以彰化高女為例〉，《藝術與文化論衡》第 4 期，2014 年 12 月，頁 96。

通的技藝和簡易的家事知識，養成勤儉、整頓、周密、利用的習慣為要旨。¹⁶實則，當時的上課內容多樣而活潑，並不僅止於官方所明訂的所謂修身與家事而已，如在美學課程方面，公學校的女學生每週大約上 4-6 個小時的圖畫課程，上課內容有鉛筆畫與蠟筆畫等；¹⁷再如從林阿琴早期與老師一起到海邊上游泳課的影像紀錄可知，當時的教育也相當注重運動強身。（圖 2、3）

不過，儘管只是 6 年的公學校教育，女性入學者仍遠低於男性，且無論男女，中途輟學的比例甚高；以女性而言，早期每 100 名畢業人數中女性僅佔個位數，而後期也不超過十分之一。¹⁸此現象應與一般民眾的經濟條件有關，據陳惠雯的研究：

公學校的學生家長的職業別都以自營商（如雜貨商、布商、零售商等）、自由業及政府職員（如書房教師、醫生、收租、通議等）等中上階層者為多，尤其是一般的自營商，即商人階級。¹⁹

所以，林阿琴不但是少數極早入學讀書的女性，且是少數能順利畢業的學生之一，此與其父親為成功的自營商有很大的關係。

三、臺北第三高女及高等學校的生活與畫藝成就

林阿琴在蓬萊公學校畢業後（昭和 3 年，1928），以優異的成績考上第三高等女學校。（圖 4）在當時，公學校畢業的女生大致上只有一半的人選擇參加公私立考試繼續升學，其升學管道有三：第一是進入第三高女，繼續四年制的課業，臺人能考上者只佔考生的一半。²⁰第二，另外一半無法考取公立學校的學生，可轉而報考私立靜修女中；第三，萬一靜修女中又落榜，就選擇太平或蓬萊國小的高等科。至於沒有再考的人，就選擇就業，或者當女服務生、或者當工友。²¹

臺灣女子教育在日本殖民地「殖產興業」、「文明開化」的政策宣導下，教育當局以各種方式勸導臺灣女性接受更高層的知識教育，達到振興國家經濟、政治等正面功能。在「文明開化」的指導方針下，並不偏重智育的灌輸，同時還加強德育與體育的訓練；

¹⁶ 詳見陳惠雯，《大稻埕查某人地圖》，臺北蘆洲，博揚文化，1999 年，頁 99。

¹⁷ 賴明珠，《流轉的符號女性——戰前臺灣女性圖像藝術》，臺北，藝術家，2009 年，頁 18-19。

¹⁸ 陳惠雯，《大稻埕查某人地圖》，臺北蘆洲，博揚文化，1999 年，頁 106。

¹⁹ 陳惠雯，《大稻埕查某人地圖》，臺北蘆洲，博揚文化，1999 年，頁 107。

²⁰ 殖民時代，女子公立學校有第一、第二與第三高等女子學校，均需考試錄取才得以就讀，由於第一、第二高女多保障日人女子，一般而言，臺籍女生多入第三高女。第三高女設三班，一班收日本女生，兩班收臺灣學生，每班 50 名。以上據林阿琴 2014 年 10 月 6 日口述，郭松年提供。

²¹ 詳參：陳惠雯，《大稻埕查某人地圖》，臺北蘆洲，博揚文化，1999 年，頁 101-108。

同時，在訓練女子體能發展的同時，也藉由教育方式來塑造服從的概念。²²在上述的教育原則下，第三高女的學習生活相當豐富而多采多姿，竹中信子記錄如下：

（昭和三年）那年夏天，第三高女在烏來舉辦「月夜修養旅行」的活動。七月三十一日，從萬華火車站出發到新店；渡越碧潭到屈尺公學校喝茶、吃點心；從龜山搭乘三井派出所的臺車到烏來，越過鐵線橋前往住宿處。……晚上八點半左右，也就是月正當中、閃耀著清淨美麗的光輝時，會場移往戶外，與會者吟唱著與月夜有關的歌曲。

（昭和四年）臺北第三高女舉辦了第三屆耐熱強行遠足，作為海軍紀念日的慶祝活動。臺北至湖口十四里（約五十六里）的路程，即使是重裝備的軍隊也需要花上兩天時間，在回程還碰到大雨的情況下，她們打破紀錄，在一天內就完成了。清晨四點半，五三六名的女學生分成三隊，從臺北橋出發。……被淋了五個小時左右，全體隊員都成了落湯雞，卻也成功地完成此一壯舉。

（昭和四年）臺北第三高女生的同好，例年都會前往高山地帶。該年夏天，約有二十位女生以九天的時間步行北部中央山脈。住宿在埤亞南鞍部、平岩山、松籟、白狗、霧社、日月潭等處。²³

自上述可知，當時的教育政策對於女子體育的重視，並不止於強身健體，且以境教、身教達到耐力、團隊合作以及服從德性的培養。至於旅行與參觀等活動，則是引起社會大眾關注的大型活動或壯舉之外的一些配套的活動了。筆者不禁疑惑，林阿琴之所以能在百齡之際仍保有清晰敏銳的思辨能力及相對健康的體魄是否拜年輕時期的教育訓練所賜？（圖 5、6、7、8）

不過，我們自林阿琴日後的畫藝表現可知，對她而言，藝術課程的學習恐怕才是她的最愛，且成為她終身的重要修為。在音樂方面，她接受赤尾老師的指導，醉心於鋼琴演奏，如果不是因為摯愛她的祖母的勸阻，差點就在第三高女畢業後遠赴日本進音樂學校學習音樂。²⁴在繪畫方面，她與大她八歲、已在帝展有所成就的陳進一樣受到鄉原古統的啟蒙。不過，當時高等女學校的美術課程每週只有約 3-4 小時，主要是畫水彩畫。鄉原只在課餘的時間指導有興趣的同學學習東洋畫，與她共同學習的還有黃早早、邱金

²² 詳見陳瑛珣，〈日治臺灣女子教育的現代精神——以彰化高女為例〉，《藝術與文化論衡》第 4 期，2014 年 12 月，頁 96。

²³ 竹中信子著，熊凱弟譯，《日治臺灣生活史——日本女人在臺灣（昭和篇 1926-1945）上》，臺北，時報文化，2009 年，頁 93、120、122。

²⁴ 詳參江文瑜，《山地門之女——臺灣第一位畫家和她的女弟子》，臺北，聯合文學，2001 年，頁 239。

蓮、彭蓉妹等人，²⁵林阿琴因為表現優秀，鄉原也不斷鼓舞她畢業後赴日進美術學校。²⁶但不管是音樂也好、繪畫也罷，林阿琴終究因為親情而無法離開臺灣，最後選擇繼續進入「女子高等學院」就讀。²⁷這所位於植物園對面，被當時人稱呼為「新娘學校」的高等學院的制服有相當帥氣的海軍領，該校於教學上相當多元，從文學、兒童心理、禮儀到裁縫、插花、運動、種花種菜等，幾乎無不涉獵；其學費昂貴，與留日所需相差無幾。²⁸但其所研習的知識與技能卻在日後成為林阿琴理家、育子、輔佐藝術家丈夫郭雪湖最重要的資本，其一生的重大成就都於此時奠下基礎。

林阿琴在進入高等學院後（昭和 6 年，1931）正式投入繪畫世界，（圖 9）該校也是聘請鄉原古統擔任美術班教師，林阿琴是第 2 屆學生中唯一加入這個美術班的成員。那時，這些成員除了待在室內作畫，也經常步入植物園寫生，（圖 10）林阿琴在第二次赴植物園時，就以金雨樹為題，挑戰了 100 號的大畫，其他成員都只畫 20 幾號的畫。她甚至為了準備「臺展」，在 50 天的暑假假期裡，與高等學院的美術班成員一大清早就站在大禮堂裡製圖，從 8 點開始畫至傍晚，經常忘了吃午餐，直到傍晚 5、6 點才打開便當盒，老師鄉原古統也常餓著肚子陪這群學生作畫。²⁹其苦心作畫的結果是，第一次參賽就以《美人蕉》（圖 11）一作在第 6 屆（1932）「臺展」東洋畫部獲得入選。第二次又以《南之國》（1933）一作再度入選。（圖 12、13）

林阿琴自高等學院畢業後，仍日益精進，她與黃早早、邱金蓮、彭蓉妹等人，合租民屋充當畫室，繪製參加「臺展」的大作。鄉原老師則會在即將徵件之前，到畫室看她們作畫的情形，並給予適當的指導。³⁰林阿琴在 1934 年三度以《黃荊花》入選第 8 屆臺展東洋畫部。（圖 14、15、16）誠如林滿紅所言：「殖民時代的婦女政策及女子教育，雖然不見得帶來明顯而立即的改變，但確實已慢慢將女性推往公共領域，正當而委婉地與男性分享公共空間。」³¹正因如此，林阿琴方能不受限於傳統社會對女性的身體限制、空間限制，並且能在公平而公開的審查機制之下，破除性別或種族歧視，展露個人的創作才華。

²⁵ 賴明珠，《流轉的符號女性——戰前臺灣女性圖像藝術》，臺北，藝術家，2009 年，頁 18-20。

²⁶ 詳參：江文瑜，《山地門之女——臺灣第一位畫家和她的女弟子》，臺北，聯合文學，2001 年，頁 239。

²⁷ 在日治臺灣，女性大多只能讀到高等女學校，想進一步求學，則要前往日本。1931 年，當時的教育團體臺灣教育會創設了一所實施女子高等教育的機構——臺北女子高等學院，是一個半教育性質的私人訓練機構，不在正式學制內，是一所以女子高等教育為目標的教育機構。詳參：鄭麗玲，《躍動的青春》，臺北，蔚藍文化出版股份有限公司，2015 年，頁 276。

²⁸ 江文瑜，《山地門之女——臺灣第一位畫家和她的女弟子》，臺北，聯合文學，2001 年，頁 239。

²⁹ 江文瑜，《山地門之女——臺灣第一位畫家和她的女弟子》，臺北，聯合文學，2001 年，頁 239-240。

³⁰ 賴明珠，《流轉的符號女性——戰前臺灣女性圖像藝術》，臺北，藝術家，2009 年，頁 20。

³¹ 林滿紅，〈推薦序〉，於陳惠雯，《大稻埕查某人地圖》，臺北蘆洲，博揚文化，1999 年，頁 3。

四、生活夾縫中的藝術生活

因為林阿琴在繪畫上的優秀表現，鄉原古統特地邀請林阿琴參加 1935 年正月初二的「初寫會」，(圖 17) 並有意識地撮合其得意門生郭雪湖與林阿琴的婚事。那一次參加的有：曹秋圃、林錦鴻、陳敬輝、郭雪湖等人。他們到齊後就一人一筆，接力作畫。「初寫會」所畫的都是較有吉祥寓意的題材，如牡丹、梅花、柑桔等，畫好後大家分配贈送。那天的料理由鄉原夫人和林阿琴共同製作，林阿琴穿梭其間、端茶、照料裡外，也在鄉原的授命之下畫上一筆。³²關於這個「初寫會」的這一筆，江文瑜有一段前因後果不見得正確但非常生動的描述：

這一筆，似乎牽出了她與郭雪湖之間的姻緣。林阿琴先前見過郭雪湖入選臺展的畫，而今相遇，見到畫家本人時，感覺十分奇妙，冥冥中有股熟悉之情。郭雪湖也對林阿琴親切又含蓄的笑容烙印於心，頻頻找機會與她寒暄，郭雪湖因個性開朗活潑，喜說笑話，逗得林阿琴滿心歡欣。³³

其實，郭雪湖的母親與林阿琴之母早已認識，他們兩家住得很近，只是社會風氣未開放的情況下，兩個年輕人雖彼此知道卻從未交談過。³⁴且早在 1932 年，因林阿琴獲得第 6 屆臺展入選，林錦鴻找郭雪湖一起採訪林阿琴，兩人已正式有了互動。此後，林阿琴還與同學一起參觀了郭雪湖在日日新報社所舉辦的首次個展，(圖 18) 這一年是 1934 年，也是林阿琴以《黃葵花》一作獲得第 8 屆臺展入選的一年。兩朵藝術的火花已然擦撞出璀璨的光芒，1935 年，鄉原古統家的「初寫會」應是林郭二人在鄉原老師主導下的定情會才對。

這一對年輕人經過三年的交往之後，獲得了雙方家長與所有親朋好友的祝福，於 1935 年 5 月 16 日舉行了一場有別於一般傳統世俗的婚禮，女方完全不收聘金、不陳列嫁妝供人品鑑，夫妻於神前完婚，婚宴設在蓬萊閣，與會者多達 200 人，均為畫家與臺展當局高官。一位是屢屢於臺展獲得特選、活躍於藝壇的大畫家，一位是出身優渥又才華出眾的才女，一時引起新聞界爭相報導，造成轟動。³⁵

³² 據郭雪湖基金會提供郭雪湖回憶錄。

³³ 江文瑜，《山地門之女——臺灣第一位畫家和她的女弟子》，臺北，聯合文學，2001 年，頁 240。

³⁴ 據郭松年口述，早年林阿琴坐三輪車上學會經過郭家，郭雪湖只在門內觀看，只覺遙不可及。

³⁵ 據郭雪湖基金會提供郭雪湖回憶錄。又《臺灣日日新報》，昭和 10 (1935) 年 5 月 16 日，第 7 版載：「臺北市東洋畫家郭雪湖氏，此回依臺展審查委員鄉原古統氏夫妻作伐，與阿琴女士訂婚。女係經由第三高女、畢業女子高等學院者，為臺展時常出品之閨秀畫家。其父母亦極有理解，廢止聘金制度。按近日中，在臺灣神社，正式結婚云。」「在臺灣神社前結婚後，是夜更招待兩家交遊人士，及諸藝術家同志，近二百名，在蓬萊閣旗亭，開披露宴。……」。

林阿琴夫妻初婚的生活是非常甜蜜的，夫妻倆經常一起到郊外寫生，但隨著孩子的相繼出生，林阿琴不得不將絕大部分的心力都花在照顧家庭上面。俗語講「媳婦三頓煮」，尤其是家事輔助工具尚不發達的情況下，一般婦女為維持正常的食、衣、住之運作已是忙碌不堪，更何況還有往來頻繁的訪客以及孩子要撫育教養。家事工作之繁瑣可自陳惠雯的大稻埕婦女生活圖像略知一二：

三餐更是要辛苦的劈柴、起火、煮飯煮菜、刷鍋……「沒起火就被煙燻得眼淚點點滴，起火了又要搗得要死，怕它熄掉，起火就歡喜」；「像鍋子會給火炭燒得黑漆漆，一星期都要刷兩次，不然黑漆漆怎麼看」。三餐之外又要整理其他家務，像補襪子、熨衣，「熨斗都用火炭，燙查脯的襯衫，把熨斗上面的蓋子掀開，火炭燒紅紅的放下去，用火炭慢慢熨。」³⁶

平日已是如此，更何況又要應付頻繁的訪客，林阿琴長女郭禎祥回憶道：

從我四、五歲時我就知道父親的畫家朋友常到我家。我記得中學的時候，藝文界的朋友常至我家聚餐。母親時常為招待藝文界朋友，都要準備兩桌。像李石樵、楊三郎、李梅樹、王白淵都是常客。³⁷

如果再加上為了郭雪湖在南京西路所開的兒童才藝班親自製作小朋友的繪圖衣與畫圖帽，³⁸又經常協助在中山堂舉辦學生作品展覽會，林阿琴在她的 6 個孩子眼中是個「十項全能」的母親。³⁹

林阿琴從小所接受的「日式教育教導女性服從社會固定的性別規範，包括學習母職和妻職必要的技能」⁴⁰，在當時人的觀念中，「婦德優於琴棋書畫的才華，文藝是在『持家治產』有暇時，用以『陶冶性情、修練身心』的消遣活動。」⁴¹因此，她也竭盡所能

³⁶ 陳惠雯，《大稻埕查某人地圖》，臺北蘆洲，博揚文化，1999年，頁62。

³⁷ 郭禎祥口述，轉引自江文瑜，《山地門之女——臺灣第一位畫家和她的女弟子》，臺北，聯合文學，2001年，頁237。

³⁸ 據郭松年口述，郭雪湖曾開辦教育廳正式立案的「臺北市私立短期實習班」，並於1959-1962年間開辦兒童美術班。同期，林阿琴也開辦「琴心烹飪教室」以增加收入。參見廖瑾瑗，《四季彩研郭雪湖》，臺北，雄獅美術，2001年，頁98。

³⁹ 詳參：江文瑜，《山地門之女——臺灣第一位畫家和她的女弟子》，臺北，聯合文學，2001年，頁237-238。郭香美，〈十項全能的母親〉，於林阿琴，《林阿琴藝術世界》，臺中，立夏文化事業有限公司，2009年，頁55。

⁴⁰ 陳惠雯，《大稻埕查某人地圖》，臺北蘆洲，博揚文化，1999年，頁103。

⁴¹ 陸蓉之，《臺灣（當代）女性藝術史》，臺北，藝術家，2002年，頁41。

的扮演好這個傳統角色。不過，就算是在這種刻板的婦職實踐之下，她也沒有擱下過畫筆，總是在忙碌了一整天、終於放下家務瑣事之後，在先生與小孩休息的同時，再度拿起畫筆，開始勾勒人物的「下繪」。也每每在陳進造訪郭家、閒話家常的時候，拿她的「下圖」給陳進看，請她指導。⁴²可見她都是以最嚴格的標準來看待自己，同時也以這樣的高標準來教育孩子，郭香美回憶道：

小時候家裡種曇花，曇花一開，我爸媽一定說：「趕快來畫！」其實曇花開的時候，我們小孩都睏了，根本不想畫，可是爸媽逼得很緊，一定要去畫。那時我對作畫完全沒有興趣。⁴³

至此，不免令人再度想起她在第三高女期間所參加的長達 56 里又淋了 5 小時雨的耐熱強行健走，正因這種自少年時期起就培養的堅忍毅力，她才有可能在繁重的工作之餘還能砥礪自己作畫，且在 1950-1951 的三年期間，連獲四個獎項。⁴⁴

林阿琴的繪畫題材在日治時期以寫生花鳥為主，明顯可見從習作到創作的成長歷程，較之其他日治時代入選臺、府展的女性畫家如黃早早、邱金蓮、彭蓉妹等，確實更具大家風範。至於省展、臺陽展時期的人物畫《院子》（圖 19）、《元宵》（圖 20）以子女為寫生對象，雖然是向陳進請益而來，卻呈現出時令服飾的活潑生活情趣。例如《院子》中紅白相間的短襪和皮鞋、膝蓋以上的短洋裝，這些都和陳進唐裝或和服妝扮的仕女截然不同，大異於陳進於日治時代的閨秀仕女畫。⁴⁵再就現有的資料來看，陳進以自己的子女入畫最早是 1951 年的《小寶寶》，約與林阿琴創作《院子》、《元宵》相當，在時間上不分先後；所以，林阿琴此時以時令服飾的人物入畫，亦頗具新意。

不論是空靈清雅的花鳥畫或是描繪庶民生活的人物畫，明顯地，林阿琴在省展、臺陽展時期以不同於風景畫家郭雪湖的繪畫題材，確實成功地表現出一種女性 / 母性的審美觀念。《院子》、《元宵》這兩件作品不論是選材或創意表現，乃至技法的圓熟與美學內涵的豐盈，都是完整度極高的佳作。以此，若說林阿琴具有不下於丈夫郭雪湖的繪畫天賦與功力，當非恭維。

⁴² 詳參：江文瑜，《山地門之女——臺灣第一位畫家和她的女弟子》，臺北，聯合文學，2001 年，頁 237-238。

⁴³ 郭香美口述，轉引自江文瑜，《山地門之女——臺灣第一位畫家和她的女弟子》，頁 237。

⁴⁴ 這四個獎項分別是：《月來香》1950 年，第 5 屆省展文化財團獎；《院子》，1951 年，臺陽展佳作；《麗日》，1951 年，第 6 屆省展特選主席賞；《元宵》，1952 年，臺陽展國畫部第一名。

⁴⁵ 陳進在 1945 年所發表的《婦女圖》中的仕女衣著為上流階級之時髦海派旗袍，符合陳進閨秀氣質之認同對象。至於省展初期的陳進則專注於正統國畫之爭的水墨融合實驗，例如 1945 年的《阿里山》、1948 年的《野柳》或 1950 年的《日月潭》，較少發表人物畫。詳參石守謙，《臺灣美術全集 2：陳進》，臺北，藝術家出版社，1992 年。

五、結論

林阿琴的畫藝生命自 1931 年正式習畫、1932 年臺展第 6 屆正式獲獎始，其間歷經結婚、育子，仍創作不輟，除了嫻熟的花鳥畫外，又以孩子為描畫對象，分別以《院子》、《元宵》獲得臺陽展佳作與國畫部第一名。此後，隨夫移居日本、遠颺美國，於生活安頓後又再拾畫筆，於 1971 年與郭雪湖、女兒郭禎祥於美國加州士連納市文化中心舉辦第二次父、母、女三人聯展，再傳佳話。此後，直到 2002 年，高齡 87 歲，尤有《繡球花》(圖 21)之出品，幾乎每隔一、二年就有新作，甚至一年多達 4 幅。尤其難得的是，其構圖細緻縝密、設色明淨、層次井然，並無一般老畫家晚年畫風趨於寫意之態，顯見其日常修為之深。

繡球花的花瓣繁密，以眾多花瓣組織成一個圓球狀的大花，既要照顧到個別的小花瓣，還要照顧到整體形成球形的立體體積，是一種非常繁複的繪畫題材，就筆者有限的認知，中西美術史上並不常見，以繡球花入畫或可算是林阿琴的另外一種題材創新吧！就現有資料所知，林阿琴最早的繡球花作品是創作於 1984 年的《紫陽花苑》，接著在 1990 與 1991 各有《繡球花》、《紫陽花》，21 世紀亦有《繡球花》(2002)。這些繡球花作品雖創作於林阿琴晚年，卻是結構謹嚴、線條清晰銳利、用色清朗，毫無高齡畫家隨筆遣興之態。

此外，在林阿琴的繡球花系列連作裡面，我們另有一項關於色彩的發現：此期的色彩多偏藍紫色調。其藍紫色調的製作方式，是以藍色和紅色調和各種深淺不同的白粉或胡粉，呈現粉嫩夢幻柔美的女色氣質。這種紅藍調和之後的偏紫色調，大量的出現在林阿琴最晚年的花卉作品中，1991 年的《素豔冷香》(圖 22)就是一個典型。在這件作品中，雖然不再是繡球花題材，可是繁複的菊花花瓣描繪起來一點都不比繡球花省事，林阿琴還是秉持著細緻縝密的原則進行創作，而非隨意隨興塗抹。只是必須再特別指出的是，藍紫色調在林阿琴的晚年花卉作品中多作為背景色使用，黃色的金針花或君子蘭、紅色的聖誕紅或山茶花，這些或黃或紅的花卉雖然不是藍紫色調的，但卻與繡球花一樣，在藍紫色的背景襯托下，顯得主題鮮明且極富裝飾性。(圖 23、24)於是乎，藍紫色的使用或可稱為林阿琴晚年色彩運用的一個特徵，這個特徵可能是由繡球花的調色而逐次發展出來的，最終成為林阿琴晚年花卉創作獨具特色的個人色彩風格。

林阿琴走過一世紀的生命所見證的不止是臺灣女性藝術家的歷史，也是一段從生發、撞擊再重生的一段臺灣膠彩畫發展史。她有別於一般日治時期女畫家的地方是，雖然也受限於傳統女性角色不得不肩負起繁重的家事工作，幸而因為夫妻之間自然而然的藝術

交流，整體的家庭氛圍令她不至於中斷創作，不管是夜半曇花開放的寫生、或是一家四口一起在畫室琢磨畫藝，儘管作畫歷程很緩慢，但正如膠彩藝術這種具精緻細膩優雅特色的畫種，她的作品自然而然的呈現出女性與大自然相結合的曠達。

參考文獻

- 石守謙，《臺灣美術全集 2：陳進》，臺北，藝術家出版社，1992 年。
- 江文瑜，《山地門之女——臺灣第一位畫家和她的女弟子》，臺北，聯合文學，2001 年。
- 林阿琴，《林阿琴藝術世界》，臺中，立夏文化事業有限公司，2009 年。
- 孫康宜，《古典與現代的女性詮釋》，臺北，聯合文學，1998 年。
- 陸蓉之，《臺灣（當代）女性藝術史》，臺北，藝術家，2002 年。
- 陳瑛珣，〈日治臺灣女子教育的現代精神——以彰化高女為例〉，《藝術與文化論衡》第 4 期，2014 年 12 月。
- 張素碧，〈日據時代臺灣女子教育研究〉，李又寧、張玉法編，《中國婦女史論文集》第 2 輯，臺灣商務印書館，1988 年。
- 陳惠雯，《大稻埕查某人地圖》，臺北蘆洲，博揚文化，1999 年。
- 游鑑明，《日據時期臺灣的女子教育》，「師範大學歷史研究所專刊（20）」，臺北，國立臺灣師範大學歷史研究所，1988 年。
- 廖瑾瑗，《四季彩研郭雪湖》，臺北，雄獅美術，2001 年。
- 鄭麗玲，《躍動的青春》，臺北，蔚藍文化出版股份有限公司，2015 年。
- 賴明珠，《流轉的符號女性——戰前臺灣女性圖像藝術》，臺北，藝術家，2009 年。
- 竹中信子著，熊凱弟譯，《日治臺灣生活史——日本女人在臺灣(昭和篇 1926-1945)上》，臺北，時報文化，2009 年。
- 維基尼亞·吳爾芙（Virginia Woolf）著，張秀亞譯，《自己的房間》，臺北，天培文化，2000 年。
- 《臺灣日日新報》，昭和 10（1935）年 5 月 16 日，第 7 版。