

## 戰後初期臺灣風土版畫（1945-1949）

賴玉華

Culture of Taiwan in Woodcut in Early Postwar Period (1945-1949) / Lai, Yu-Hua

### 摘要

臺灣戰後初期是一個揉雜戰爭局勢甫定與政權更易過渡的特別時期，受前朝導向畫風影響，庶民生活主題的畫作數量有限。因「去精英化」與「大眾」的呼召，筆者留心《台灣新生報》、《公論報》與當時期相關文獻，蒐羅臺灣風土的版畫，期以拓寬臺灣美術史的研究對象，讓與當時反映生活、與庶民息息相關的版畫作品得以被看見。

二次戰後，國民政府未於第一時間入臺，1945-1949 年，國民政府播遷臺灣的期間，中國大陸與臺灣有過短暫的文藝交流，時以赴臺的中國大陸版畫家為多，懷抱理想並將所見景況以刻刀紀錄下來，然也有臺灣年輕學子與成人學習刻繪版畫並公開發表在報刊中。內容主要為當時臺灣人民為生活的戮力、田野農耕的生活以及對原住民的探尋，這些作品圖像留給世人作為戰後初期人們的社會發展與生活情景之重要參考。

對於臺灣風土之觀察，版畫家們所展現的，或為從事農、工，或為生存、生活的而奮鬥的人們，但無論個人或群體，他們多沉浸於工作，卻鮮少有情緒的表現，取而代之的，是淡然的時局憂慮氛圍貫串其中，以及刀筆流淌的草創勁樸之感。然而，入世的人道關懷與對原住民研究出世的探尋，兩者並不相違背，前者側寫堅忍勞苦的年代，後者則為版畫創作者提供一個生活或心靈的自由窗口。

**關鍵字：**臺灣、版畫、風土、戰後初期

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

## 一、前言

藝術社會學者主張藝術品是社會與歷史中特別環境下的產物，並且，藝術是社會構成諸多之一的分子，其與經濟、歷史、文化、社會脈動相為連動，無法分割。<sup>1</sup>

戰後初期是一個揉雜戰爭局勢甫定與政權變易過渡的特別時期。要談論戰後時期臺灣的藝術發展，大抵與前朝時局發展有些許關聯。

關於戰後初期，在臺灣本土畫家較缺乏庶民生活主題的畫作，<sup>2</sup>美術學者謝里法曾指出「追究原因，是早年追逐『台展』的榮耀而全力於學院派畫法，忽略了生活週邊的事物。」<sup>3</sup>以此為當時的文化藝術菁英份子所作提出一番解釋。

既然藝術菁英為競逐榮耀以登雅堂，那我們不禁想回過頭問，那多數的大眾呢？在大眾品味與走入其生活中的藝術究竟藏身何方？

於是在「去精英化」與「大眾」的呼召，當時每日發行、深入市井民眾生活的報紙，引起筆者的留心，因即使外在政經時局震盪，報紙卻發行依舊。此外，由於報紙多採黑白印刷，版畫的陰陽刻痕呈現於此發揮得當；只消有心，簡易的刻刀與木板，運用上亦較少時地與配備的限制，有利於即時刻繪。

報紙上的版畫作品可視為藝術創作，然某程度上，也具有大眾傳播媒體的另一身分。雖為創作者的作品，但作品的產出與內容，無可否認地，受到作者的身分、處遇、認知及其所處的文化環境、社會感知與歷史發展等背景因素，彼此相互交織影響所致，甚至傳遞出訊息。尤其作者與讀者同處遇在臺灣芬土，關注與呈現的，應該多可引發讀者共鳴。

誠如詳述戰後初期臺灣美術的文字論述有限，本文嘗試發掘第一手史料的版畫，並期將之運用到過去戰後初期因文本材料不足而被人們忽略的領域，期以拓寬臺灣美術史的研究對象，讓與當時反映生活、與庶民息息相關的版畫圖像標記出來，使得以看見。

---

\*本文係自筆者碩士論文《圖像與社會——戰後初期臺灣版畫之研究（1945-1958）》第2章增補修正而成。詳賴玉華，《圖像與社會——戰後初期臺灣版畫之研究（1945-1958）》，國立成功大學藝術研究所碩士論文，2012年，頁49-70。論文撰寫期間，感謝國立成功大學歷史學系蕭瓊瑞教授、藝術研究所吳奕芳教授、國立屏東大學視覺藝術學系黃冬富教授、臺南應用科技大學美術學系陳水財教授及三位匿名審查教授提供諸多寶貴意見與指教，在此一併致謝。筆者文責自負。

<sup>1</sup> Giulio Carlo Argan, Maurizio Fagiolo 著，曾培、葉劉天增譯，《藝術史學的基礎》，臺北，東大，1992年，頁31。

<sup>2</sup> 諸多畫家中，僅畫家李石樵和李梅樹等較有寫實或關懷社會之作。詳臺灣美術史學者蕭瓊瑞、謝里法等人著作。

<sup>3</sup> 謝里法，《探索臺灣美術的歷史視野》，臺北，臺北市美術館，1997年，頁298。

為此，個人於版畫作品的取得與蒐羅，花費心思不匪，個人曾在泛黃、散布灰塵霉斑的陳年報紙中一頁頁翻閱審視，也曾在微縮捲片一格格爬梳前進，不敢怠惰疏忽，唯恐與可貴的作品擦肩而過。美中不足之處，乃此些版畫圖像年代已久，有報紙灰濛褪色或蛀蝕，或有微捲片上刮痕影響等，但畫質上儘以力求清晰。另者，囿於對創作者的瞭解，只對版畫名家有較充分的背景認知，餘偶一二作品刊登報紙上的，因以作品為主，故少數創作者身分背景較無從考究，此需待先行瞭解。

1945 年 8 月 15 日，日本宣布無條件投降，之後的二戰初期，中臺兩地曾有過一段短暫然繁盛的文藝交流。乘著這股風潮而來的中國版畫家，延續魯迅的精神號召，有的儘管歷經戰爭動盪，但乍到臺灣，走到民間去，擷取生活圖像，以現實風格施予創作。他們或為好奇，或為肩負著傳播新興木刻藝術的神聖使命，藉著辦雜誌、寫文章和辦畫展等方式，介紹、刻繪木刻版畫，像旅行者捕捉臺灣的生活百態，也像撒種般的自許為種子前鋒隊。

最早來到臺灣的中國大陸記者兼版畫家黃榮燦<sup>4</sup>（1916-1952），他在《台灣文化》〈新興木刻藝術在中國〉一文說道：

今後尤其在日統治五十年後的臺灣藝術重建事業下，我們熱望著本省藝術者合作，互相研究這民族藝術發展的必要，我們在此握手，交換經驗，促使臺灣與內地聯接起來，向著新的路程大步直進。<sup>5</sup>

藉著發表以抒發理想如他，展現青年的熱血，於此時代，與他理念相仿的人，並不在少數。<sup>6</sup>此外，當時的《臺灣新生報》和《日月潭週報》亦刊登著中

<sup>4</sup> 黃榮燦，1916 年生，四川重慶人。1945 年黃榮燦經考試為教育部赴臺教師招聘團錄用，經香港（舉辦個展），1945 年底到達臺北，同時又擔任《大剛報》臺灣特派員、《掃蕩報》記者等，到臺後，即以此身分結交臺籍與日籍藝文界的朋友，如：楊達（1905-1985）、藍蔭鼎（1903-1979）、李石樵、西川滿、立石鐵臣等。他是戰後初期最早抵臺、擅長木刻的文藝界人士之一，交遊又廣，與本地的臺日文藝人士來往甚密。1946 年加入臺北《人民導報》，負責主編副刊「南虹」畫刊，同時受友人資助，與日籍畫家立石鐵臣等共同經營「新創造出版社」，並發行《文藝美術》月刊。此外，亦曾與一些大陸來臺藝文人士組織「藝術沙龍」。1948 年入臺灣省立師範學院（今國立臺灣師範大學）勞圖專修科任講師，教授水彩、素描及版畫。1950 年與劉獅、朱德群、林聖揚及李仲生等人成立「美術研究班」，後入《中央日報》主編「星期畫刊」副刊的「西畫苑」專欄。1952 年他被以「匪諜罪」嫌疑槍決，成為「白色恐怖」中美術界的受害人。

<sup>5</sup> 黃榮燦，〈新興木刻藝術在中國〉，《台灣文化》1 卷 1 期，臺北，傳文，1946 年原版，1994 年覆刻版，頁 16。

<sup>6</sup> 參閱臺灣學者謝里法、日本學者橫地剛和中國大陸學者吳埏 等所作關於中國大陸版畫家來臺的文章。

國大陸版畫家將於臺灣舉行木刻版畫聯展之訊息，時訂於 1946 年的 8 月。<sup>7</sup>版畫家荒煙、朱鳴岡、黃榮燦等人莫不積極準備展出事宜。<sup>8</sup>

此時期，忙於大陸戰事的國民政府，對於臺灣被「收復」一事的後續處理並不積極。爬梳歷史，可以發現 1945 年至 1949 年，短短數年間，國民政府於中國大陸戰事逐漸吃緊，甚至後來戰況急轉直下，臺灣所扮演的角色從回歸祖國懷抱的小娃驟然成為反攻大陸的精神堡壘；某種程度上，這段時間國民政府對臺灣並未有太積極的建設。然而，若就民間文化交流的盛行看來，這段過渡期間政治權力的未積極佈入，反倒留給了文化藝術創作者自由交流的時間與空間。

關於戰後初期版畫發展的分期，學者們有不同的說法，大致上乃依照當時使用的木刻版種、內容或發展史的期程以命名。<sup>9</sup>

研究者蒐羅當時報章雜誌之版畫作品，依分類歸納整理，發現此階段的内容主要聚焦在庶民生活，一部分是對臺灣風土的觀察，另一部分是對社會議題的揭露。此二主題發展並馳而行，未分先後次序。而社會議題揭露的人文關懷內容，筆者已為文發表，本文則呈現版畫家臺灣風土觀察之面貌。

## 二、版畫家所見的臺灣風土

「風土」一詞，依據中文百科大辭典，係指在自然環境下所發展的人類社會生活情況，亦作風土人情。<sup>10</sup>就臺灣而言，歷年來經過荷、西、清朝和日本人統治，有過繁複的歷史變遷，在時代中也留下痕跡。除自然環境以外，人類群體的社會結構、生活模式乃至自我認識等，此些面向與風土現象，皆有密不可分的關係。<sup>11</sup>

第二次世界戰爭結束後，臺灣回歸「祖國」懷抱，臺灣與中國兩地重啟交流。美麗的寶島上，由於神秘而富色彩的高山族歌舞吸引、「閩臺一家」的民族和血親情感、以及甫光復特有的時代氛圍和集體意識等因素，<sup>12</sup>文化界人士與藝術家們躬逢其盛，從大陸渡海以一窺寶島之美。因對於高山族原住民的風俗奇藝以及

<sup>7</sup> 日月潭週報社，《日月潭週報》20 期，1946 年 8 月。

<sup>8</sup> 然而，此展覽終因「有關單位」禁止而未能實現，可見政治一方的勢力仍留意著他們。參倪再沁，〈戰後臺灣美術編年史初稿（2）：1946 年的臺灣〉，《藝術貴族》47 期，1993 年 11 月，頁 70。

<sup>9</sup> 詳藝術學者陳其茂、林雪卿、高實珩、陳樹升和蕭瓊瑞等人著作。

<sup>10</sup> 蔡辰男發行，《中文百科大辭典》，臺北，百科文化，1986 年，頁 1412，3 版。

<sup>11</sup> 邱琳婷，《圖象台灣：多元文化視野下的台灣》，臺北，藝術家，2011 年，頁 89。

<sup>12</sup> 吳步乃，〈光復初期（1945-1949 年 4 月）大陸到台美術家的活動及影響〉，載於蔡昭儀執行主編，《臺灣美術百年回顧學術研討會論文集》，2001 年，頁 94。



中華民族的文化流到臺灣後的演變之好奇，臺灣文學家兼歷史學者楊雲萍（1906-2000）曾敘述當時：「近今，對於『臺灣的研究』，漸次釀成一種的新氣運。」<sup>13</sup>。但是，畫家們究竟觀看到怎麼樣的臺灣？如今，根據藝術家們創作留下的痕跡，重新建構，可察得畫家在當時所見的臺灣風土民情。本文自蒐羅到的作品中，觀察整理版畫家於題材表現上，較著重人文景觀，當中包含民眾為生活戮力、致力於農耕生活以及對原住民的探尋觀察。

### （一）為生活戮力

適逢戰後百廢待興之際，基於先前戰爭對環境的破壞以及新舊政權交替的時局未穩定，民眾們為求基本生存，與刻苦的現實情境拔河、搏鬥，因此，為維護生活延續最基礎條件的勞動與勞務，成為此階段版畫家們刻畫敘寫的基調。

1945 年底，以記者身分來到臺灣，並與藝文界互動較密切的黃榮燦，是戰後最早抵臺的版畫家。他認為「從現實中創造的即是解決存在的創作發展」<sup>14</sup>，因此他懷以「服務現實」的理念，走入民間去，觀察臺灣人民的勞動生活。

黃榮燦以筆名燦仲發表《落花生之收穫》（圖 1），捕捉了農人勞動的一景。圖中從事勞動農務的兩人，運用一組 3 支的竹木搭起臨時性的架子，以清除附著於落花生表層的砂土。燠熱天氣中，兩位男性打著赤膊工作，但為了生活只得努力工作。畫面中的刀法筆觸，運用了圓口刀與平口刀刻成，留下質樸與草創期的原始感，卻也透露出戰後初期的刻苦辛鬱氛圍。

黃氏另一幅《造紙廠之洗料工人》（圖 2），戴斗笠的洗料工人正從事製紙的初步工作，他站立微前傾，埋首致力於淘洗造紙的原料，側背著觀眾，使畫面空間呈現半封閉性。儘管畫面中人物的下半身比例稍嫌過大（尤其粗壯的小腿與過大的足掌），但由其兩腿分立之動作，與左後方縮小的人物看來，作者有意運用以西方透視的遠近法則，這一點與魯迅當初「注重素描」的要求相互符應。

刊於報紙同頁面的黃氏作品《削篾匠》（圖 3），以特寫畫面紀錄竹篾匠人的工作情形。此刻，工匠正專注投入於削竹篾的一個動作與情境中，畫面中的唯一人物，著以專用的工作長袍，端坐而耐心地，他的眼神、動作與敬業的態度，宛若一位懷具莊嚴氣質的長者，令人油然而生敬，此為黃氏對基層勞動者工作觀察的又一紀實。無疑地，在人物身體的量感表現和比例大小，此作為黃榮燦創作 3

<sup>13</sup> 楊雲萍，〈臺灣的研究〉，《公論報》，「臺灣風土」專欄第 1 期，1948 年 5 月 10 日，4 版。

<sup>14</sup> 黃榮燦，〈新現實的美術在中國〉，《臺灣文化》第 2 卷第 5 期，臺北，傳文，1946 年原版，1994 年覆刻版，頁 15。

幅中最佳者。

曾擔任在臺新成立的行政幹部訓練團刊物《日月潭週報》美術編輯的朱鳴岡<sup>15</sup>（1915-2013），以當時落腳於臺北所見，刻繪出一系列 6 張的「臺灣生活組畫」（收入國立臺灣美術館典藏），有：《三代》、《朱門外》、《準備過年》等。其中《爭取生存的空間》（圖 4）一作呈現臺灣戰後的復興：一個小家庭，圈地圍屋，以木柴等基礎材料，圈圍出一個簡陋的棲身之所，戴帽、赤足、踞坐於地的男子正編織新建的竹籬；背著嬰孩的婦女以及他們的長子也一同加入興築建造的行列，呈顯經歷動亂時代後的胼手胝足，為爭取安身處所舉家投入勞動的情形，尤其畫家所作題名，更意味著為生存而奮鬥的艱辛。

朱鳴岡另一作品《小販》（圖 5），以表現市集忙碌營生的攤販為主。形形色色的小販們戴著斗笠工作，有的用人力拉車，有的以腳踏車載貨沿路兜售，也有的以扁擔挑著成簍的菜徒步叫賣；提籃上街買菜的婦女帶著嬰孩同行，但他們彼此間沒有言談，是否有所苦衷才致低迷的氣氛？右下憑藉矮箱充當臨時攤臺，兀自蹲踞在路旁叫賣的小少年，乾柴般的瘦骨，想必家境不佳，他的出現彷彿也為時代環境下了一個註腳。

庶民生活在時曾任軍中漫畫隊的隊員，之後到《和平日報》臺中分社擔任美術編輯的陳庭詩<sup>16</sup>（1916-2002）（時筆名耳氏），早期也有寫實風格之作。耳氏作品《青菜車》（圖 6）觀察菜販以停在路旁的推車販售蔬菜，婦女正駐足選購各樣式的菜蔬。菜販使用傳統的秤錘式人工秤，為當時的臺灣風土與庶民生活習慣留下紀錄；由人物的表情看來，秤上的分毫皆為買賣雙方所關注。此外，畫家運用細線與點刻製造陰影，使作品呈現犀利、有條不紊之感。

<sup>15</sup> 朱鳴岡，1915 年生，中國安徽鳳陽人，魯迅美術學院榮譽終身教授。1946 年 1 月 3 日，朱鳴岡抵臺，先在臺灣新成立的行政幹部訓練團教音樂，時位於臺北水道町、川端町一帶（今臺北羅斯福路臺大對面），後在訓練團的內部刊物——《日月潭週報》雜誌任美術編輯時，於「每週畫報」專欄發表了不少臺灣速寫及木刻版畫作品，因多以「人間世相」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」，係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。

<sup>16</sup> 陳庭詩，1916 年生於福建長樂縣，幼年因意外失聰，隨父親友人張菱坡習傳統水墨，後入上海私立美專國畫系學習。抗戰時加入國民軍訓處美術宣傳工作，創作了不少木刻作品。陳庭詩約於 1945 至 1946 年間由軍中復原來臺，後受邀擔任《和平日報》臺中分社美術編輯為《新知識》雜誌及臺灣文學家楊達所辦的《文化交流》擔任美編。1947 年，二二八事件後因安全考量而離臺，1948 年陳庭詩再度來臺，任職於臺灣省立臺北圖書館（今國立中央圖書館臺灣分館）。1957 年自省立臺北圖書館離職，重拾刻刀創作，擺脫批判性的內容，而描繪風景人物以及歌頌農家田園之樂的具象作品，同年加入五月畫會。1958 年，陳庭詩與江漢東、秦松、楊英風、李錫奇、施驊等人籌組「中國現代版畫會」，受現代藝術思潮影響，畫風由寫實的具象風格走入純粹的抽象藝術創作。1964 年，他運用甘蔗板，手撕或折裂再予以塊拼、轉印，結合斑駁趣味與力量的金石裂痕，抽象的、極簡卻富禪意，代表性作品有《晝與夜》系列作品等。老年的他投入「即成物」鐵雕創作，此外，還有壓克力畫、水墨畫與書法，作品數量豐多。

朱鳴岡在臺北觀察、發表的另一作品《準備過年》(圖 7)描述的是一個大家庭，年節前婦人們磨漿以製糰，眾人忙碌其中的景象。婦女腳上踩著木屐，身著由日據時代留下的和服改製而成的裙子，此在當時是頗為尋常的景象，<sup>17</sup>顯現人們對物資的珍惜與節用；此外，也帶有告別舊昔政權的意涵。畫面中人物柔亮的髮絲、軟質的布料、堅硬的石磨和長凳、流瀉而下的米漿汁，得見作者對質地掌握的細膩度。勞動的婦人與一旁好奇地看著的孩子，儘管是為過年所作的準備，但缺少歡樂與期待，相反地，情緒為某種特殊氣氛壓抑，而籠罩著淡淡的憂傷。

對於生活現實所見有感而發的，不限來自於中國大陸的版畫家，在臺灣當時的報刊上，我們也可以發現到其他人的版畫創作發表。

時正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。周渭康《期考前夕》(圖 8)一作，表現學子獨自一人挑燈夜讀，面臨期考前的緊張與壓力，正辛苦準備的畫面。一盞明亮的書桌燈，映照在埋首苦讀的學子身上，讀書該有的功夫亦絲毫不敢懈怠，宛若劇場中的特寫鏡頭，畫面凝聚的張力牢牢吸引觀者的目光。這幅作品係作者由自身的經驗出發，題材上很能引起莘莘學子的共鳴。至於表現與安排手法，整體說來，結構嚴謹平實，背景與燈光運用三角刀刻出富銳利感的細痕；人物方面採用圓口刀和平口刀，留有暈刀的筆觸刻痕，予人孤獨但奮進之感。

再放眼回到社會，另一位中國木刻青年王麥桿<sup>18</sup> (1921-2002)，為廣大的大眾留下勞動的群像。1947 年 8 月王麥桿來臺探望岳父母，隨行並攜帶一批木刻作品預計要在臺灣展出，<sup>19</sup>後隨其他藝術家四處參訪寫生，有水彩和木刻等作品。其中《臺北貯煤場》(圖 9，此畫曾收入日本朝日版《世界美術全集》)是煤廠工人勞動的群像。作者以清楚的黑白木刻對比，映現煤廠工人的辛勞與勤奮。其中忙於鏟煤、運煤的諸位男性工人，因勞力工作汗溼淋漓，褪去上衣，明

<sup>17</sup> 吳埜，〈難忘四十年前舊游地〉，《雄獅美術》210 期，1988 年 8 月，頁 154。

<sup>18</sup> 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，並攜帶一批在上海第 1 屆全國木刻展覽之參展作品來臺準備展出（後因故未展出），而踏上來臺之路，到訪後四處寫生，水彩有《臺南小巷》、《角板山吊橋》等，木刻作品有《高山族搗米圖》、《臺灣貯煤場》、《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》221 期，1989 年 7 月，頁 68-69；陳樹升，〈百年來臺灣版畫的發展與變遷（上）〉，《臺灣美術》11 卷 1 期，總號 41 期，1998 年 7 月，頁 79。

<sup>19</sup> 事實上最後在臺灣是沒有舉行的。



確的刀痕使得肌肉線條畢露無疑，帶有德國抽象表現主義的誇張感；大幅度的人體動作，見畫者素描功力雄厚，流露出力勁與質樸；左下角的小男孩在一旁撿拾著煤屑，原該遊戲的年紀卻在參與工作，使人心生感慨。畫面的步調緊湊，形式動態而充滿肢體張力，彷彿與時間競賽般，工人勞忙間，流淌出為生存而努力奮鬥的情操，畫家對小人物的刻畫與關懷，令人動容。

當時，農業與初級工業發展在戰後復甦。1946-1947 年擔任過臺北《人民導報》藝術編輯的吳忠翰<sup>20</sup>（1920-1988），在二二八事件後轉至高雄從事報刊工作。他曾據在臺所見，刻繪不少木刻作品，並在臺舉辦畫展。<sup>21</sup>吳忠翰的《高雄水泥工廠外貌》（圖 10），呈現高雄產出水泥工業的繁興景貌。畫面中煙囪林立運作忙碌，近景戴斗笠的農民以牛車協助載運貨材，令人感受到農工協力合作為工業；中景工廠廠房遍佈，是經歷日據時代的戰後復興運作，兩座巨大的煙囪彷彿擎天大柱，成為畫面中的視覺焦點；遠景則正是水泥原料石灰岩的產地——高雄壽山（即柴山）。畫家以嚴謹的結構安排，使呈現上井然有層次，並以輪廓線為重，搭配側光處理，是水泥工業在戰後逐步復甦，以及尚仰仗農力運輸的過渡時期之見證。

至此，中下階層民眾為生活戮力的勞動，主要著重在居住、食物與工作上。表現的題材上，自創作者個人經驗或所見出發，但多指向為生存而奮鬥的艱辛刻苦；營造的氛圍上，儘管有取材自臺北或高雄地區，但他們描繪的並非城市的現代化和工業進步，相反的，卻仍還是著眼在素樸的鄉土意象、勞動景象，因此作品散發著對時局和未來的擔憂，有些甚或縈繞著淡淡的悲傷感懷。為生活現實困頓之餘，無暇與人際互動，然是否也映照了來自中國大陸版畫家，來到臺灣因語言的隔閡，導致民眾對他們的反應有限呢？

在初級工商業勞動的背後，有來自農業社會奠定的深厚根基，農耕生活的版畫呈現，對於當時的環境氛圍或許也訴諸一二。

## （二）農耕生活

<sup>20</sup> 吳忠翰，中國廣東豐順人，擅長版畫和美術理論，曾於 1946 年到過臺灣，並擔任過臺北和高雄的報社編輯，1949 年回到大陸。後任中學校長、大學副教授，出版有《吳忠翰版畫及論文集》等。

<sup>21</sup> 畫展內容是只有其個人作品，或間有其從大陸攜來的木刻作品目前不詳，因為據《新生報》「星期畫刊」的「藝訊」欄報導（1946 年 9 月 22 日），吳忠翰攜帶 400 餘幅木刻作品來臺準備展出，但最後實際並未展出。參梅丁衍，〈陳庭詩早年木刻生涯補綴〉，《典藏今藝術》117 期，2002 年 6 月，頁 71-72；黎曉玲，《版畫名家吳忠翰研究》，福建師範大學美術學系碩士論文，2010 年，頁 10-11。



臺灣為日本的殖民地，受政策影響，在第二次世界大戰末期，臺灣成為日本的後備工業補給站與軍人供應地之一，後期受蔓延的戰火影響，受到美軍的轟炸。美軍此舉，導致臺灣農業環境如水利系統以及基礎工業設備在戰爭中受到不少破壞。當時因農村環境與硬體設施受破壞，以及其他如人力短缺的因素，導致臺灣的農業一時凋零。

戰後初期，臺灣人民以從事務農一業最多，據統計，此時期臺灣的農業人口佔職業的總人口數約六成。<sup>22</sup>在社會發展的階段中，此時期的臺灣為農業社會。而戰後，臺灣人們胼手胝足的闢建、復興農事，努力耕作並蓄勢重建，乃步入生活常軌之重要一環，留意現實的版畫家們也觀察到了農耕生活。

值青春年華之時，隨父親來臺的中國青年版畫創作者戴鐵郎<sup>23</sup>（1930-），其《日出而作》（圖 11）刻繪旭日初升、露水未乾之際，農夫即準備一日忙碌的開始，此亦仰仗老天爺吃飯的農家生活寫照。樹林間，縱向的樹木、山與土之連接，橫向的農民駕牛車出樹林，向著左方明亮開朗的田陌駛去，顯現農民早起、勤奮工作的特質。畫面安排呈現出空間的層次感，遠景山巒微作起伏，中景乘坐牛車的農夫，儘管未做太多細部描寫，但在左後方預留的空間裡成為畫龍點睛的主角。樹幹黑白配置的光線，以及天空三角刀的細線紋路，使畫面穩定中求得變化。

戴鐵郎另一幅描繪了在戰後挺然而起、蓄勢待發的農村作品。他刻繪《春耕》（圖 12）以微幅的仰角，記錄農民與牛在丘陵地上勞動的早耕。在充滿希望的春季，靜謐的農村，唯獨農民趕牛前進的吆喝聲以及牛隻拉犁前進的運作聲劃破天際，在他倆相互配合下以完成耕田工作。視覺短縮法的運用，使主角彷彿站在高起的稜線上，凌然傲視，以昂然之姿而下，充滿奮進的氣勢。作者大膽將主角安排在對角線上，並有動作的特寫，左後方那組以背光處理，帶有剪影的含蓄；遠景的留白，使觀者視線往天空延伸。

由此二作觀察，戴鐵郎的刀刻筆觸較細碎、短促，但畫面構圖配置大膽、有新意，具有追求黑白對比與空間層次的企圖，整體予人蒼凜、樸質之感。

另一位早在抗戰期間加入文化宣傳、舉辦過書畫展，之後隨國民政府來臺，

<sup>22</sup> 1940 年臺灣農業人口佔職業總人口高達 64.7%，1950 年農業人口佔職業總人口 57.4%。參陳正祥，《臺灣地誌》，臺北，南天，1993 年，頁 577。

<sup>23</sup> 木刻家戴英浪之子，原籍廣東惠陽，1930 年生於新加坡，1940 年回中國，1947 年 8 月隨父親到臺灣，在公路局上班，住家和朱鳴岡一起，擅長速寫、木刻和漫畫，在臺期間，於《新生報》和《公論報》等刊物發表過作品。1949 年離臺到香港。1953 畢業於北京電影學院後，入上海電影製片廠任美術師，曾擔任多部電影動畫設計並獲獎。

繼之於臺南歸仁初中教書，刻劃不少表現農村風景作品的陳洪甄<sup>24</sup>（1923-），其作品則顯得較致力於畫面的光影明暗。陳洪甄《耕耘》（圖 13）偌大的水田裡，戴斗笠的農夫一手扶耙架、一手持牛摔仔（或稱牛述仔，即牛鞭），鞭策水牛耕田前進；雲際、橫山、水光和受烈日光照的牛背，是作者光影營造的巧妙。

陳洪甄曾說：「線條陰影，脈紋，可以有種種分析的研討，結果要看能否給閱讀者一種活生生的逼真印象，能夠真才能進一步談到意境，談到思想。」<sup>25</sup>可見陳氏認為，求得形象畫面之逼真，是作品成立的基本要件。此外，畫面中實際忍受烈日、蒸溽的農民，以及受鞭策前進的牛隻，卻也經由作者的刻畫，呈現出戰後初期百廢待興中刻苦、堅忍、自強的時代精神。

農民和牛之間的互相倚重，除於農事的耕耘外，載貨運輸亦不時有展現。

當時就讀臺北成功中學的學生周渭康作品《牛車》（圖 14），以拖著滿載貨物的牛車為主。倘所載為米包，依當時重量估計，一袋米包平均約有 160 臺斤（合 100 公斤），牛車上載運 10 數包，即有 1000 多公斤。<sup>26</sup>在主人的驅策下，由於負重之承擔還是俯角之取鏡，牛隻頭頸低垂，似有奮力拉行貨物的樣態。雖受主人的看重與依賴，但忍負的辛勞頗深，難以言道。

目前尚未知生平背景的馮世達，所作《牛車》木刻（圖 15），可作為人和牛相依共存下的省思。馮世達的《牛車》此圖採背部取景，目光所向，藉由遠景的剪影，似隱然對農民為求「用」而對牛隻施以鞭驅，寄予無限同情。然而回溯當時，戰後初期的臺灣農業雖然有農業機械的引進，但未甚普遍，依賴牛隻的獸力仍為主要的動力來源。力大無窮的牛隻所受勞役眾多，無怪乎為感念牛之辛勞，農家告誡子孫當勿食牛肉以回報矣。前景的農民與牛，著重於刻畫內心，亦有對當時因勞動所需而不得不使然的情境寄予同情與感慨。

農村常以農夫為主，伴隨牛隻為副，牛辛勤苦幹、一步一腳印、任勞任怨的個性常與農民的人格特質相為指涉，農民做事腳踏實地、甘願辛勤勞動的形象，與牛隻憨直願吃苦的特性，具有相當程度的相似。

目前生平資料尚未得知的史凡，其《淡水河畔》（圖 16）是少數清楚點明表

<sup>24</sup> 陳洪甄，福建東山人，1937 年開始學習木刻，廈門美專畢業。戰後隨國民政府遷臺，先任臺南歸仁初中教師，畫作表現農村風景外，也自印度詩人泰戈爾作品汲取靈感。後轉至國語日報社服務，1955 年至 1961 年間為兒童文學〈伊索寓言〉繪製木刻版畫插圖，所刻繪的線條活潑生動。中期轉追求國畫韻味，晚年研究甲骨文與石刻。曾任國內外重大競賽審查委員，並擔任臺北女師（今臺北市立大學）、實踐家專（今實踐大學）版畫教授。

<sup>25</sup> 引陳其茂，《版畫研究：研究報告展覽專輯彙編》，臺中，臺灣省立美術館，1994 年，頁 24。

<sup>26</sup> 邱淵惠，《臺灣牛：影像・歷史・生活》，臺北，遠流，1997 年，頁 127。

現地點的版畫作品，相較於現今的淡水河，戰後初期的淡水河畔草原荒蕪，牛隻自由放牧，人和牛亦相依互信，在自然景觀中融入當時放牧、蓄養牛隻的人文活動。散牧的牛隻錯落，畫面平穩，略帶暈刻的刀痕展現出草創時期的樸質。

前文提及的戴鐵郎，以《臺灣農村》（圖 17）一作刻繪出臺灣農村景致。一日的忙碌過後，日暮月升之際，休憩的牛隻正享用牧草，櫛比鱗次的農舍與一彎明月透露向晚田園的靜謐；然而中景右方的農民，在牛隻休憩之時仍不得閒，依然勤奮不懈，繼續忙碌著。在人與大自然相依共存下，人物雖渺小，勤務勞動卻不止息。

為期散播木刻種子的熱本版畫家黃榮燦在《新生報》發表〈關於學習木藝〉，刊登三幅臺灣同學的版畫作品，文中提到陳或有《鄉村》和《小食店》、林亞冠的《魚民》和洪陽靜的《閱讀》創作，並說明他們先歷經學習室內素描的過程，接著才進入社會生活的速寫，至創作木刻版畫。<sup>27</sup>其中介紹一位名為陳或的公務員所作的版畫《鄉村》（圖 18），並稱此乃作者展現於小圈子以外所作的速寫生活多方面向。黃榮燦雖於 1948 年入臺灣省立師範學院（今國立臺灣師範大學）勞圖專修科任講師，教授水彩、素描及版畫，但以陳或為公務員觀之，極大可能是黃氏課餘所收授之門生。《鄉村》前景係揹負嬰孩的村婦正專心執行養雞工作，中景是以草葉裝飾茅草頂蓋平房，後景是竹林與檳榔樹。早期臺灣農業社會經濟生產不發達，女性必須協助家中生計，因此當男性外出下田耕種，育兒、操持家務、飼養家畜家禽以出售或補充蛋白質來源，就成為女性的工作。此作線條大致流暢，布質紋理與幼兒的身體量感掌握度佳，上衣採陽刻，裙則採陰刻，黑白變化，並傾向以無光處理方式，致使畫面較為明亮輕快。人與居宅環繞樹草綠意，顯示與自然相處和諧；另撫育幼兒、飼養雛雞，傳遞農村生命自強不息。

而前文提及的中學生周渭康，作品《田園中的希望》（圖 19）描繪農婦勞動的情景，為農村婦女的忙碌更添一樁。籬笆內，裹頭巾、著長衣褲的婦人雙手握著鋤頭，將乾草覆於土上，避免雜草滋生，營造適合作物生長的環境，同時寄望有所收成，呈現當時臺灣農地開發，連屋前屋後的小角地都可耕作。此作就木刻技法的呈現來說，雖然人物動作稍嫌僵硬，不過樹葉、樹幹、天空與草堆的處理，頗能顯現其肌理與質感，這一點尚有可言之處。尤其人物以農婦為主角，題材的選擇獨樹一格。

黃榮燦曾表示：「學習有著韌性的鬥爭力、熱情與勇氣自然不會消失，自大

<sup>27</sup> 黃榮燦，〈關於學習木藝〉，《新生報》，1948 年 3 月 22 日，8 版。

的取巧是自我冷酷的阻害，這種態度絕對要不得，我們要吸取新鮮的空氣、充實起來，負著藝術的時代使命學習吧！」<sup>28</sup> 勉勵後進勇往直前。對照臺灣剛初學、畫藝生澀又版畫創作萌芽不久的習畫生，現今看來，黃氏著實為一位肩負時代使命、給人鼓勵，又對後學懷抱期望的版畫師者——如同畫幅裡，開闢田園中希望的勞動者一般，辛勤開闢版畫藝術發展希望的田園。

時於宜蘭女中任教並擔任臺大植物系繪圖員，後成為雕塑大師的楊英風<sup>29</sup>（1926-1997），1947 年有《臺灣農家》一作（圖 20），描繪寓動於靜的農村景象。三合院是臺灣傳統農村普遍的住宅形式，包含正身、左右護龍和俗稱晒穀場的埕，實用功能外，也是儒家長幼倫理思想的體現。以小圓口刀刻繪的磚瓦屋宅，線條平穩渾厚；天空雲霞以斜口刀處理，線條細密，屋宅的穩固與雲氣的變動呈現動靜對比。雲紋渦輪律動了畫面，但也映照了詭譎多變的世局樣態。

楊氏在前一年給友人的信寫道：

……一年時光整（正）如浮雲掩月，蹉跎而過了暗淡的時局，其前途給人們送來了「秋涼」的感覺。……不幸我們的台灣回到祖國的懷抱卻沒有受到祖國的溫暖，反而因為了一部（分）官員的腐敗造成了祖國的恥辱。

這失望的感覺，或許來自當下統治者造成社會局勢之感慨。……但之後懷抱著希望如他，說：「中心的意志、遠大的目標是我們青年之生命上的有力的護衛或保障，是可以生出一種絕對能使人成功的力量。」<sup>30</sup>

回到作品本身，此作似帶有梵谷般的情感之導入。儘管建築本身的穩固、敦厚，是生存的一份屏障，甚或代表楊英風個人堅定的意志理念，但是對照時局的動盪，仍不禁透露出人對未來感到難以預測的不安定感，也散發出藝術家對時代的人文關懷。

此些刻繪農耕生活的作品，題材上有：農民付出勞力或耕種、或驅牛、或從農事為主；牛隻耕田、負載貨物或放牧食草，甚至是農婦勞動，農家住宅顯現的倫理常序和堅實耿直的人格特質，皆顯現經過戰爭洗禮或政權易轍，臺灣人民為

<sup>28</sup> 同註 27。

<sup>29</sup> 楊英風生長於宜蘭鄉下，求學期間遠赴中國、日本，就讀東京美術學校建築科時，深受現代雕塑之影響。他曾任宜蘭蘭陽女中美術教員及曾在臺灣大學繪製植物標本，1948 年考入臺灣省立師範學院藝術系，是該系第 1 屆學生。1951 年進入農復會「豐年雜誌社」任美術編輯達 11 年之久，之間版畫、漫畫多所創作。後以景觀雕塑與環境造型藝術聞名於世。

<sup>30</sup> 詳蕭瓊瑞主編，《楊英風全集》21 卷，臺北，藝術家，2007 年，頁 395。



了生活下去，付出的努力、堅忍仍屹立不搖。至於風格上：有的偏向動態勞動歷程中的一個鏡頭取景，表現得直接而有力；有的傾向寓動與靜，情感展現較為內斂、堅毅。版畫家歷經時代的風霜磨練而造就出的生命韌性，如同刀筆帶有的粗勁、滄凜，但都踏實而堅貞。

### （三）探尋原住民

原住民是最早就居住在臺灣島上的居民族群，它的人口雖然不多，但卻是個充滿活力、族群特色鮮明的一群。相較於當時的漢人與所知有限的平埔族，居處山林中的高山原住民以及與海洋為伍的離島原住民，顯得神祕而且特別，也更引起畫家的興趣，尤其是他們的歌舞和獨特的生活方式，因此，這部份常常成為畫家們觀察、刻繪的題材。

前文提及的陳庭詩，在來到臺中參與報社美術編輯時，環境鄰近有原住民分布的臺中與南投山區，或有如此的地緣關係，因此作了《青春》（圖 21，又名《舞》，刊登於《台灣新生報》，1948 年 4 月 11 日，8 版），展現原住民在原野山林中自在起舞。圖中兩名原住民著簡單的傳統服飾，婆娑起舞，宛如無人之境，恣意徜徉在大自然的懷抱中，搭配著自吟唱的曲調節奏，沉醉其中，儘管樹木參天、山林蓊鬱，相映之下，人顯得很渺小，但投入在山野曠林中，人與天地自然卻能兩相融合、相依共存。

另一位隨軍隊來臺，擅長木口木刻技法，並曾在花蓮師範學校（已併入東華大學）任教的陳其茂<sup>31</sup>（1926-2005），對臺灣東部的阿美族原住民有所刻繪。阿美族昔稱阿眉族，陳其茂的《阿眉族的舞蹈》（圖 22）一作，呈現阿美族人的舞蹈景象。在群山環抱間的曠地，阿美族人眾圍成圈，隨著哼唱的歌曲與節拍，他們或彎身甩手，或腳踩細碎步履，共同沉浸在部族的舞蹈儀式中。空幽的山林曠野間，他們專注於舞蹈，但卻散發出一股虔敬的誠意，或許是歌頌自然，也或許是感謝大地，作者於此寧靜的氛圍中，偏重於舞蹈當下的紀錄，在平和的畫面中，凝聚出虔誠與團結的精神。

誠然山林（與海洋）對原住民的重要性，不只在於它得以提供原住民維持日常生活和族群繁衍的基本環境與物質，更於在山海之間，存有來自原住民祖靈的

<sup>31</sup> 陳其茂，福建省永春縣人，廈門美專繪畫科（西畫組）畢業。畢業後應聘來臺任教於基隆女中，並在臺北市從事編輯工作，自此對木刻版畫有興趣並研究、創作。後任衛道高中教師及東海大學美術系副教授，曾為報社編輯及省展評審委員。作品多取材自現實生活，並有抒情木刻和山地木刻，著有《青春之歌》、《原野之春》、《天鵝湖之月》等，近年並常至國外觀摩，有不少油畫創作亦記錄了異國風光。

天啟，使成為靈魂精神的寄寓之所。因此山林除了自然地理學上的空間意義外，對原住民有更深一層——族群心靈空間棲所寄託的意義。<sup>32</sup>

另一位參與過「漫畫宣傳隊」的陸志庠（1910-？），原預計協辦《台灣畫報》而來到臺灣，雖後來畫報未辦成，但走訪過臺灣南北的他畫了不少素描，還在臺北中山堂辦了「山地行」畫展，也算是另類的收穫。<sup>33</sup>他的《山地行之一》（圖 23）描繪一群原住民在草寮前的廣場跳舞。圍圈的眾人身著傳統衣飾，一同叉腰傾身、屈膝頓足，表現出其特有的舞蹈外，也因為黑白對比的畫面類同電影單色的紀錄片，給人稚拙卻有力量的風貌趣味。原住民藝術學者高業榮曾說，「臺灣的原住民是樂天知命的民族，他們每歌必舞，才華洋溢。」<sup>34</sup>可見跳舞是原住民生活中重要而經典的文化藝術，在精神上、社交上、祭祀或生活中，皆扮演不可或缺的角色。

本名王興堂的王麥桿，於 1947 年 8 月蒞臺，主由探望岳父母，但也隨其他畫家一同參觀訪問並四處寫生。王麥桿的《高山族搗米圖》（圖 24）畫面採圓形構圖，聚焦在中央兩位著傳統族群服飾的婦女，她倆各手持一直杵，輪流敲擊石或木臼，伴隨節奏韻律搗米。前景乃低頭專心找尋米粒的大型禽鳥，中景是搗米的高山族婦女，其裸足踩踏親近大地，背景與兩側則配置草叢樹木裝飾。此圖刻繪線條流暢，作者以平光方式處理，光線由正上方垂直投向物體；此外，輪廓線充分掌握結構，高山族婦女輪流捶搗、跳動俯仰的身軀取得平衡依舊，塊面的黑白與質地有變化，右女衣裙以陽刻搭配陰刻襯托，對比處理顯現傳統服飾的特徵，整體安排具有空間感。日常例行的勞動工作，在王氏的刻筆生動描繪下，彷彿畫面中人物口中哼唱著歌謠曲目，不知覺地跟隨杵臼敲擊聲的節奏韻律共舞，織就一幅世外桃源的勞動圖。

前文述及的黃榮燦，在二二八事件發生後，其經營的新創造出版社也在 1947 年 11 月遭受被查封的命運。原肇始二二八事件後的言論鎮壓，沒想到卻間接促

<sup>32</sup> 曹惠民，《出走的夏娃——一位大陸學人的臺灣文學觀》，臺北，秀威資訊，2010 年，頁 61。

<sup>33</sup> 陸志庠，1910 年生於上海市沙川縣一農家，1924 年入蘇州美專學習，1926 年畢業後在上海一家印書館縣民教館做事，畫些農村素描投稿，1936 年入《時代畫報》畫版樣，將社會萬象收入筆下，抗戰前就出版了《志庠素描集》和《社會素描》兩本書。抗戰爆發後加入三廳的漫畫宣傳隊，輾轉於湘、粵、雲、貴、川、黔一帶記錄一路所見所聞。1947 年他應張正宇（1900-1968）之請為辦《台灣畫報》到臺灣，等待之際隨麥非（1916-）往臺灣南部旅行，後該畫報停辦，開始畫高山族原住民寫生稿，1948 年 11 月上旬於臺北中山堂舉辦《山地行》畫展。陸志庠的畫風較不講究嚴格的素描結構，而用以一種剛性、稚拙的線描，很有力量也很有趣味，山地行系列有搗米與跳歌舞的高山族，代表作品有《山地行之一》、《日月潭漁夫》、《搗婦》等。詳吳埏，〈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》221 期，1989 年，頁 72-73。

<sup>34</sup> 高業榮，《臺灣原住民的藝術》，臺北，東華，1997 年，頁 20。

成黃榮燦的部落之旅，他的相關文章作品有：〈台灣高山族的藝術〉、〈琉球嶼寫畫記〉、〈紅頭嶼來去〉、〈記火燒島〉等。<sup>35</sup>日籍學者橫地剛根據黃氏在〈台灣高山族的藝術〉中述及排灣族風土的發表，推測黃在旅途中曾到過東海岸。<sup>36</sup>黃榮燦《臺灣阿美族豐收舞》<sup>37</sup>（圖 25）一作，刻繪出東海岸的阿美族原住民，頭戴富有特色的羽冠並著傳統服儀裝飾，以優美的歌舞慶祝豐收盛典。圖中一男一女手舞足蹈充滿律動感，一黑一白呈現對比，左方閉目而口中念念有詞的女子，手持綠苗與權杖，深具象徵意味。此圖將人物軀體、四肢、腳掌等多處，以變形的曲線刻繪，雕飾繁複的背景果樹、藤蔓，具有裝飾性外並與豐收之題旨相呼應，這場舞蹈除了表達豐收的喜悅，尚有感恩謝天之意涵。值得一提的是，由於此作對於寫實琢磨的成分稀解，因次亦被視為黃榮燦逐步抽離寫實手法的代表作品。<sup>38</sup>

不讓中國版畫家專美於前，本土畫家楊英風亦有刻繪原住民的版畫，但不是本島而是在離島的達悟族。楊英風的《蘭嶼頭髮舞》（圖 26），又名《青春舞》（臺南紅頭嶼的土風舞），該作表現達悟族婦女特有的傳統舞蹈——頭髮舞，刻繪原因未詳，推測一可能是受求學期間美術老師黃榮燦之影響；<sup>39</sup>推測二或是受同為宜蘭人的畫家藍蔭鼎（1903-1979），於 1948 年發表〈台灣紅頭嶼 無為而治的耶美族〉一文之感召，藍氏文道：「在月明的夜晚，島上的少女們垂著長髮，偷偷地避開男人，群集在海灘上跳舞，有時一直跳到天明，這是多麼迷人的景色……。」<sup>40</sup> 為人平添想像與嚮往。

楊英風 1949 年刻繪的《蘭嶼頭髮舞》由五位長髮、身體碩壯的女子在畫面中央環繞成圓，身著灰底彩紋的傳統衣飾，搭配節奏，恣意地甩弄著一頭長髮。

<sup>35</sup> 詳張毓婷，〈戰鬥精神之外——論黃榮燦的《台灣阿美族豐收舞》〉，《臺灣美術》72 期，2008 年，頁 104。

<sup>36</sup> 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 274。

<sup>37</sup> 此圖曾收錄在香港友聯出版社 1958 年出版的《木刻選輯》中，時以作者「隱名」題為《黑花舞》；後經學者比對，發現與臺灣王建柱（可能係臺灣省立師範學院藝術系第 2 屆學生）家屬所收藏的原作相同，遂證此為黃榮燦所作。詳張毓婷，〈戰鬥精神之外——論黃榮燦的《台灣阿美族豐收舞》〉，《臺灣美術》第 72 期，2008 年，頁 105；朱佩儀、謝東山，《台灣寫實主義美術 1985-2005》，臺北，典藏藝術，2006 年，頁 47。

<sup>38</sup> 詳張毓婷，〈戰鬥精神之外——論黃榮燦的《台灣阿美族豐收舞》〉，《臺灣美術》72 期，2008 年，頁 100-119。

<sup>39</sup> 張家瑀，〈題名：蘭嶼頭髮舞〉，「國家文化資料庫」<http://nrch.cca.gov.tw>。（瀏覽日期：2012 年 10 月 12 日）

<sup>40</sup> 藍氏以：無慾、惡魔、異俗、溪鱧、日曆為子題，介紹雅美族人的生活習慣與習俗，並速寫蘭嶼的拼板船和以頭頂著水罐的取水姑娘。詳藍蔭鼎，〈台灣紅頭嶼 無為而治的耶美族〉，《公論報》，1948 年 5 月 24 日，2 版。



之間她們不時低頭，以雙手撥甩使頭髮往前傾下，再瞬間抬頭用力一甩，豪邁奔放，是蘭嶼特有的舞蹈，周邊有男女眾人靜立觀賞。

頭髮舞相傳是婦女們為了祈求出海捕魚的丈夫平安歸來，集體到海邊而跳，舞者多為健壯長髮的女性；但有另一說法，因跳頭髮舞會耗費大量體力，故多未婚女子可勝任，現場尚有男子選擇合適的交往對象。<sup>41</sup>雖然此與藍之敘述不盡相同，但對懷有浪漫情懷的藝術家而言是無可厚非的。此外，除具祈福作用外，蘭嶼的頭髮舞，亦有族群內的社交性質之功能。

然而楊英風此幅與眾人相較下特別的是，在畫面右下安排一人，他身著短袖襯衫，穿著與畫中達悟族人明顯不同，這人可能是畫家本人，他將自己安排入畫，但就查閱文獻資料，當時並未有楊英風赴蘭嶼的紀錄，因此可視為畫家的一種自我投射；或將其更擴大為一種象徵，泛指當時漢人，或相對於達悟族人以外的其他外來者，他們對蘭嶼的好奇與探究。彷彿是透過藝術表現將自身「理想地」安排在歷史現場。

對於臺灣原住民，除了動態的舞蹈、祭祀等社會活動外，關於靜態的活動，畫家們也有所記錄。

18歲時，隨父抵臺的年輕版畫家戴鐵郎也作了《織布(泰耶魯族)》(圖27)，著重在人物的特寫。泰耶魯族即今泰雅族，畫面中有兩位赤裸上身並著長裙的泰雅族婦女，前景者揹負嬰孩坐著織布，後景者則忙碌於烹調攪拌食物，當中陶甕、紋面文化<sup>42</sup>、以及泰雅族傑出的織布工藝，皆被作者網羅於其中。泰雅族的紋面具有認同、成年及英勇或才能的肯定，因而具有深厚的文化意涵<sup>43</sup>；而泰雅女子的紋面多半是因織布藝術超群或有其他新的發明所致。<sup>44</sup>作者細微地觀察原住民的生產勞動方式所留下的紀錄，不只令人得以見識其自成一套的生活運作模式，更留下原住民族深刻文化內涵的歷史足跡。

時任教中國廣東中山大學，隨「中大教育系卅七級考察團」，1948年1月7日乘「台中號」歷四日抵基隆港的劉崙(1913-2013)，停留臺灣兩月餘，從事學術考察與踏查寫生。<sup>45</sup>期間劉崙作《台灣高山族》(圖28)，紀錄高山族婦女以頭

<sup>41</sup> 林建成，《台灣原住民藝術田野筆記》，臺北，藝術家，2002年，頁197-198。

<sup>42</sup> 臺灣原住民有泰雅、賽夏、鄒、排灣、魯凱、卑南六族，尚殘留有紋身的遺蹟。關於泰雅族紋面由來的傳說，詳宋龍飛，〈泰雅族的黥面與文身〉，《藝術家》79期，1981年，頁107-111。

<sup>43</sup> 田哲益，《台灣原住民的社會與文化》，臺北，武陵，2001年，頁185。引呂慧珍，《書寫部落記憶：九〇年代臺灣原住民小說研究》，臺北，駱駝，2003年，頁174。

<sup>44</sup> 宋龍飛，〈泰雅族的黥面與文身〉，《藝術家》79期，1981年，頁108。

<sup>45</sup> 劉崙本名劉佩崙，1913年生，廣東人，畢業於廣州市立美術學校。1935年參加現代版畫會，是第一代版畫家。1937年參加中華全國木刻協會。曾任首任廣州畫院院長、首任廣州市美術家



負物的特殊風俗。前景為一前一後負物的女子，右方婦女揹負嬰孩，自額頭部向後纏繞整圈的包巾，以固定頭上頂著放置採集果物的圓形器具；左方少女則未使用頭巾，僅以手托扶著頭頂所載的器物。中景為同行打著赤膊的孩童與小狗，後方背景層疊的山巒加強景深。該圖人物以背光方式處理，輪廓鮮明，強烈的黑白對比，帶有含蓄的醒目，步行的節奏富有感染力，表現風俗習慣外，更傳遞臺灣高山婦女的體健、力美。

前文提及的陸志庠，所作的《日月潭漁夫》（圖 29）記述原住民邵族夫婦踞坐在湖畔，好整以暇地整理漁具。作者以平光方式處理，受光面較多，而陰影處的黑色被壓縮到較低程度，刀法精確，人物的坐姿結構嚴謹。抽著菸斗的男性直目注視的表情，似因被攝影而受到攪擾，在以漢族為中心的主體性似受到挑戰，反客為主，顯示他們也對吾等外來者充滿好奇與審視的眼光。

居住過花蓮的陳其茂，將花東阿美族民的生活景致，運用所長的木口木刻技法，於《阿眉族的黃昏》（圖 30）一作有更細膩如詩般的呈現。黃昏時刻，阿美族人一行工作完畢，歸途中，以小孩駕驅的牛車為隊首，跟隨在後的二人馱負貨物，爬著上坡，欲回到位於山中的部落。之中作者刻繪的物件，如：草屋、鵝群、蘆叢、岩塊、小徑等，在在充分呈現出木口木刻細密刀觸之特點。阿美族人的黃昏，在一片恬靜的化外之地，帶有自足樸實的怡然自得。

這些以原住民生活為題的刻繪，主要著重在其舞蹈和特殊生活方式的紀錄。對象的擷取，以東部的阿美族、離島的蘭嶼雅美族（達悟族）、文化特色明顯的泰雅族等為多。原住民與大自然相生共存，之間展現他們豐富精采的舞蹈與特有技藝，是外在的差異，但更潛藏有特殊的精神信仰與文化。這股研究風氣，臺灣學者楊雲萍曾呼籲，勿使臺灣的研究淪為僅是滿足「好奇心」的趣味，對原住民的風俗、語言或藝術之「奇」，除紀錄、蒐集外，還要藉著探究，達到「解釋一般人類初民社會的本質」之助，或是達到「究明一般人類文化的內容」之助。<sup>46</sup>是對當時興起的臺灣研究或原住民研究，道出一定程度的提醒與反思。

相較於漢人，原住民的文化具備「原初」的藝術概念，<sup>47</sup>色彩鮮明的吸引力是無庸置疑的。然而，對當時的畫家而言，這種境外的追尋，一來是在新政權未

---

協會主席。2013 年逝世，享年 101 歲。詳吳埏，〈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》221 期，頁 70-71；〈畫家劉崙〉，「百度藝術百科」<http://baike.baidu.com/item>。（瀏覽日期：2016 年 8 月 27 日）

<sup>46</sup> 楊雲萍，〈臺灣的研究〉，《公論報》，1948 年 5 月 10 日，第 4 版，「臺灣風土」專欄第 1 期。

<sup>47</sup> 林建成，〈台灣原住民藝術田野筆記〉，臺北，藝術家，2002 年，頁 9-12。

就緒時，一份自由的探尋；二來在日後逐漸升高的政府力量壓制，亦不失為遠離當局控制、社會紛亂的一種出走。緣由多方，但可確定的是，對原住民的觀察與追尋，在畫家們的創作生涯中，乃為更添幾番體驗收穫。

### 三、結論

經研究整理，可以發現戰後初期 1945-1949 年刻繪臺灣風土之主題者，版畫家以來自中國大陸者為多，然臺灣的學習版畫者也代有才人出，如：成功中學學生周渭康、楊英風（後於臺灣省立師範學院受教於黃榮燦）及黃榮燦的學生陳或等。較諸其他中國大陸版畫家，黃榮燦為版畫創作傳承的用心顯然可貴。

當時藝術家們對臺灣風土之觀察，著重在為生活戮力的勞動者、為農事耕作勞忙的務農者，以及原住民的探尋為主。在刻刀下展現的，或從事農、工，或為生存、生活的人們，皆各自忠於個人角色奮力打拚著。但不管是個人或群體，他們多沉浸於工作之中，值得注意的是——畫面中人物鮮少有面部的情緒展現；相較之下，反而是人物的肢體動作以及整體情境營造的展現，受到畫家細察、刻繪與強調。創作者呈現出一個新時局的開端——在甫經戰後的大時代之中，眾小個體胼手胝足、克服困難的忙碌、堅持與毅力；並且，刀筆下流淌著貫串之的草創期勁樸之感。

此外，臺灣原住民鮮明的歌舞與特殊生活習慣，吸引當時不少畫家的關注，引發畫家強烈的興趣與濃厚的研究氛圍。這種境外的追尋，有是主動熱切的自由探尋，也有是為遠離日益紛亂情勢的出走，畫家們從平地到高山、從北部到中部和南部、甚達東部山地聚落、海上外島蘭嶼等進行踏查寫生。

然終究，入世的人道關懷與對原住民研究出世的探尋，兩相並存卻並不違背，前者在側寫堅忍勞苦的年代，後者則為版畫創作者提供一個生活或心靈的自由窗口。

National Taiwan Museum of Fine Arts

## 參考書目

日月潭週報社，《日月潭週報》20期，1946年。

中國木刻協會編，《中國版畫集》，上海，晨光，1948年，頁35、38、39、99、107。

《台灣新生報》，1946年9月22日，6版；1946年11月3日，6版；1948年1月19日，8版；1948年1月26日，8版；1948年3月22日，8版；1948年5月3日，8版；1948年11月29日，4版；1949年1月13日，5版；1949年11月19日，9版；1950年6月10日，8版；1950年6月11日，9版。

《公論報》，1948年4月17、29日；6月10日，4版。

朱佩儀、謝東山，《台灣寫實主義美術 1985-2005》，臺北，典藏藝術，2006年，頁47。

朱鳴岡，《朱鳴岡書畫集》，高雄，琢樸藝術中心，1993年，頁23、31。

吳步乃，〈光復初期（1945-1949年4月）大陸到台美術家的活動及影響〉，載於蔡昭儀執行主編，《臺灣美術百年回顧學術研討會論文集》，2001年，頁94。

吳埜，〈難忘四十年前舊游地〉，《雄獅美術》210期，1988年8月，頁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》221期，1989年，頁72-73。

呂慧珍，《書寫部落記憶：九〇年代臺灣原住民小說研究》，臺北，駱駝，2003年，頁174。

宋龍飛，〈泰雅族的黥面與文身〉，《藝術家》79期，1981年，頁107-111。

邱琳婷，《圖象台灣：多元文化視野下的台灣》，臺北，藝術家，2011年，頁89。

林建成，《台灣原住民藝術田野筆記》，臺北，藝術家，2002年，頁9-12；197-198。

邱淵惠，《臺灣牛：影像・歷史・生活》，臺北，遠流，1997年，頁127。

陳樹升，〈百年來臺灣版畫的發展與變遷（上）〉，《臺灣美術》11卷1期，總號41期，1998年7月，頁79。

倪再沁，〈戰後臺灣美術編年史初稿（2）：1946年的臺灣〉，《藝術貴族》47期，1993年11月，頁70。

- 高業榮，《臺灣原住民的藝術》，臺北，東華，1997 年，頁 20。
- 梅丁衍，〈陳庭詩早年木刻生涯補綴〉，《典藏今藝術》117 期，2002 年 6 月，頁 71-72。
- 陳正祥，《臺灣地誌》，臺北，南天，1993 年，頁 577。
- 陳其茂，《版畫研究：研究報告展覽專輯彙編》，臺中，臺灣省立美術館，1994 年。
- 陳奕凱、陳奕伶，《台灣當代美術大系·媒材篇：版畫藝術》，臺北，藝術家，2003 年。
- 曹惠民，《出走的夏娃——一位大陸學人的臺灣文學觀》，臺北，秀威資訊，2010 年，頁 610。
- 張毓婷，〈戰鬥精神之外——論黃榮燦的《台灣阿美族豐收舞》〉，《臺灣美術》72 期，2008 年，頁 104。
- 黃榮燦，〈新興木刻藝術在中國〉，《臺灣文化》1 卷 1 期，臺北，傳文，1946 年原版，1994 年覆刻版，頁 16。
- 黃榮燦，〈新現實的美術在中國〉，《臺灣文化》2 卷 5 期，臺北，傳文，1946 年原版，1994 年覆刻版，頁 15。
- 黃榮燦，〈關於學習木藝〉，《新生報》1948 年 3 月 22 日，8 版。
- 楊雲萍，〈臺灣的研究〉，《公論報》，「臺灣風土」專欄第 1 期，1948 年 5 月 10 日，4 版。
- 蔡辰男，《中文百科大辭典》，臺北，百科文化，1986 年，頁 1412，3 版。
- 黎曉玲，《版畫名家吳忠翰研究》，福建師範大學美術學系碩士論文，2010 年，頁 10-11。
- 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 15。
- 謝里法，《探索臺灣美術的歷史視野》，臺北，北市美術館，1997 年，頁 298。
- 蕭瓊瑞主編，《楊英風全集·創作篇》，臺北，藝術家，2005 年，頁 31。
- 蕭瓊瑞主編，《楊英風全集》2 卷，臺北，藝術家，2006 年，頁 35。
- 蕭瓊瑞主編，《楊英風全集》第 21 卷，臺北，藝術家，2007 年，頁 395。
- 藍蔭鼎，〈台灣紅頭嶼 無為而治的耶美族〉，《公論報》，1948 年 5 月 24 日，第 2 版。
- Giulio Carlo Argan, Maurizio Fagiolo 著，曾垚、葉劉天增譯，《藝術史學的基



礎》，臺北，東大，1992 年，頁 31。

張家瑀，〈題名：蘭嶼頭髮舞〉，「國家文化資料庫」<http://nrch.cca.gov.tw>。（瀏覽日期：2012 年 10 月 12 日）

作者不明，〈畫家劉崙〉，「百度藝術百科」<http://baike.baidu.com/item>。（瀏覽日期：2016 年 8 月 27 日）

