

臺展、鮮展作品中的生活日常

蕭怡姍

The Daily Life in Taiwan Art Exhibition and Chosun Art Exhibition / Hsiao, Yi-Shan

摘要

本文以 1927 年到 1936 年舉辦的臺灣美術展覽會，1938 到 1943 年的府展，1922 年到 1944 年舉辦的朝鮮美術展覽會之制度、分科和東洋畫、西洋畫入選作品中，探討日本殖民政府於海島的臺灣、半島的朝鮮所創設的美術展覽會，分別展現了臺灣與朝鮮何種特有的日常風景。藉由蒐集臺展、鮮展中以當時的生活場景、風俗等題材入選的作品，可以藉此理解日治時期臺灣與朝鮮人民的生活景象與風俗習慣，希望以新的視角和研究觀點看待臺展與鮮展。

本文首先梳理臺展與鮮展目前的研究現況，並試圖從基礎研究中發展出嶄新的議題。其次，以臺展和鮮展的入選作品一窺當時的日常生活風景，包含：生活中的搬運文化、樂器、信仰與習俗、人形、休閒活動、勞動與交易、節慶禮俗等，從具象的圖像展現多元豐富的生活圖像。最後，統整歸納臺展與鮮展，隨著時局氛圍的不同，官辦美展也以審查員的更迭、入選作品的主题，表現著豐盈的生命力。

關鍵字：臺展、鮮展、生活日常、殖民地官辦美展

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

壹、前言

美術展覽會創辦之時機已成熟，並且鑒於在此亞熱帶的本島，富有值得在藝術上發揮的特色，故更加期待本會之實現，然而，此展覽會的目標並非直接與帝展、院展或二科會同步調發展。作品逐漸大量地取材自臺灣的特徵，發揚所謂灣展的權威。期盼一般民眾之理解與支持，以及主辦者之盡心努力，將可期日以待達成目的。此企劃有如暮鼓晨鐘，劃時代之成就將為本島美術界添加激奮和光彩，為島民生活提供趣味與品質，另一方面則廣泛地向社會介紹蓬萊島的人情、風俗等其他事情。

——節錄自〈臺灣美術展覽會〉¹

前引文為臺灣總督府文教局局長石黑英彥，於臺展創辦時發表的演講稿。臺灣於 1895 到 1945 年間受到日本殖民統治，朝鮮則於 1910 年到 1945 年為日本殖民時期；於美術展覽會部分，臺灣則於 1927 年到 1934 年共舉辦 10 回臺展，接著 1938 到 1943 年舉辦 6 回府展，朝鮮則早於 1922 年到 1944 年共舉辦 23 回鮮展。筆者希冀在本文中探討日本殖民政府於海島的臺灣、半島的朝鮮所創設的美術展覽會，分別展現了臺灣與朝鮮何種特有的島嶼風情？截至目前為止，關於臺展與鮮展的研究相當豐富，但同時以臺展、鮮展或滿展作為殖民地官辦美展的比較研究成果卻很少，最早可見於中村義一 1989 年發表的〈臺展、鮮展と帝展〉²，與相隔 20 年後，金希真的碩士論文《殖民美術官辦美展之研究——以鮮展、滿展為對象》³。而近年來，韓國美術史的研究，也越來越趨跨域與多元⁴。因此，本文希冀透過資料的爬梳與整理，在有限的篇幅內，跨越時代與地域的限制，探討臺展與鮮展的創設、制度分科與東洋畫部、西洋畫部入選作品，試圖比較、分析臺灣與朝鮮殖民地官辦美展的特色與異同之處，期待將殖民地官辦美展的研究議題，置於東亞美術史與文化史中，觀察並思索臺灣美術在這樣的脈絡中，具有

¹ 臺灣總督府文教局局長石黑英彥，〈臺灣美術展覽會〉，《臺灣時報》，1927 年 10 月，譯文參見顏娟英，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀上》，臺北，雄獅美術，2001 年，頁 558。

² 中村義一，〈臺展、鮮展と帝展〉，《京都教育大學人文學科、社會科學紀要》75 號 A，1989 年，頁 259-276。

³ 金希真，《殖民美術官辦美展之研究——以鮮展、滿展為對象》，東海大學美術學系碩士論文，2009 年。

⁴ 例如：成立於 1989 年的韓國美術史協會，即以「跨越東洋史、韓國史、西洋史等框架，作為美術史的研究趣向」，該論述參考陳征媛，〈處於「東洋史」與「國史」之間：戰後韓國歷史學界中的臺灣史研究〉，《臺灣史研究》第 18 卷第 3 期，2011 年 9 月，頁 175-220。

何種獨特的意義。

貳、殖民地官辦美展中所見生活日常——以臺展、鮮展為例

臺展於 1927 年開始舉辦，鮮展則早於 1922 年舉辦。日本殖民政府於海島的臺灣、半島的朝鮮所創設的美術展覽會，分別展現了臺灣與朝鮮何種特有的島嶼風情？以下將以臺展與鮮展東洋畫部作品為例，探討殖民地官辦美展的特色與風貌。目前所蒐集到的資料方面，臺展從第 1 回至第 10 回以及府展 6 回已有建構相當完整的資料庫⁵與圖錄⁶，以下筆者就現有的資料，整理與分析臺展與鮮展的特色與變化，期待將來能夠蒐集到完整的朝鮮美術展覽會圖錄，建構更清晰的脈絡分析。

臺展從 1927 年到 1936 年共舉辦 10 回，之後 1938 年到 1943 年更延續臺展的形式，舉辦 6 回府展。筆者從臺展東洋畫所有入選的作品統計後，發現一個有趣的現象與變化：從 1927 年到 1930 年臺展東洋畫入選作品以人物畫和風景畫為主，但是從 1931 年第 5 回臺展開始，入選臺展的主要題材逐漸演變成植物花卉作品⁷。尤以第 5 回臺展的植物花卉題材，佔歷年臺灣美術展覽會之最。臺展也因植物花卉佔畫題種類的最大宗，因此不若鮮展有較多日常風俗的繪畫出現。

關於鮮展，以下筆者從目前蒐集到第 7、8、9、10、11、12、13 回等 7 回的美術展覽會圖錄論述分析。當時鮮展的參展者規定為：「本籍朝鮮或者是在朝鮮有住址者」，並且要居住滿 6 個月以上，因此有相當多旅居韓國的日本畫家與韓國本地畫家都積極參與鮮展。⁸筆者也發現，在朝鮮美術展覽會圖錄中，除了刊載畫家名稱，同時也會載明畫家居住地、字號等資訊。

日本殖民時期參加鮮展的日籍畫家，在日本當地並非屬於相當知名的畫家，但他們雖居於朝鮮，仍然相當積極的將描繪朝鮮風土的作品送往日本帝展參展，而在朝鮮當地也致力描繪家鄉未見的朝鮮風景，成為居住在朝鮮日本畫家入選鮮展的主要題材，而這樣的作品，也逐漸形成當地朝鮮畫家仿效的對象。從第 7 回到第 13 回鮮展來看，入選的作品多展現出當時朝鮮的生活趣味與日常風景，

⁵ 臺展資料庫：http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/database_TE/04te_search/index.jsp

⁶ 王行恭，《臺展、府展臺灣東洋畫家圖錄》，臺北市，自行出版，1992 年。

⁷ 關於本文中論及臺灣美術展覽會多以植物花卉題材作品入選的觀點，詳情請見蕭怡姍，《南島·繁花·勝景——鄉原古統《麗島名華鑑》與《臺北名所圖繪十二景》研究》，國立臺灣師範大學藝術史研究所碩士論文，2012 年，頁 103-113。

⁸ 李承遠，〈近代韓國色彩畫之形成與變遷〉，收錄於陳樹升總編輯，《膠彩畫之淵源、傳承及其影響學術研討會論文專輯暨研討記錄》，臺中市，臺灣省立美術館，1996 年，頁 202。

以下將分為幾個面向做論述：

一、搬運文化

描繪日本統治時期朝鮮當地婦女將木桶頂在頭上特有的搬運方式，在筆者目前蒐集到的作品中，只有 5 件是朝鮮畫家的作品，其餘 17 件皆為日本畫家所繪。顯示日本畫家對於這樣的日常風景較為關注，其中在西洋畫入選作品中又較常見到這樣的描繪，ビーエルイーウイン 1933 年入選的東洋畫作品《歸路》與同年入選的川田達懿《海岸母子像》皆描繪出女性揹著、懷抱著孩子從事勞動搬運的情形，這樣的描繪展現出朝鮮典型的母親形象⁹。曾有研究者指出，1910 年到 1940 年代朝鮮美術展覽會的作品，出現許多母親背著孩子從事勞動的描繪，此時期的朝鮮正歷經日本殖民，各種掠奪政策與徵兵制的實施，導致許多年輕學生逃往中國，作品透過母親一面從事勞動一面背負孩子的形象，藉此表現時代的艱辛，這樣辛勤的母親形象，也在之後被許多朝鮮畫家重複描繪成為固有的母親形象¹⁰。但有趣的是，筆者所蒐集到的作品有兩幅是日本畫家所描繪的朝鮮母親形象，或許可以解讀為，在當時朝鮮社會中，繁忙的家務、農務與照顧孩子的工作，皆由家中的婦女一肩扛起，也因此畫家只是忠實呈現該時代中朝鮮母親的風景。

除了風景的點綴人物外，河邊洗衣的女性也經常用這樣的方式搬運水或衣物，取景的地點也多於今北韓南部的開城或現江原道附近的泉村（샘말）。蒐集到的作品中，除了原竹男於 1930 年第 9 屆朝鮮美術展覽會的《水邊》、三木弘 1930 年的《水》是以頭頂水桶的女子構成主要畫面，其他作品多是在描繪風景時，間接展現朝鮮人的搬運方法與勞動文化。

與鮮展不同，臺展中並無找到許多以頭頂物的圖像，唯一一幅與鮮展相同，描繪女性以頭頂物從河邊歸來的作品，即是顏水龍 1935 年的《汐波》，顏水龍（1903-1997）曾留學日本東京美術學校，之後又前往法國學習素描和油畫，1950 年代開始專注於原住民題材創作，並前往紅頭嶼田野調查。頂物文化較常見於排灣、魯凱與鄒族，而排灣、魯凱與鄒族所頂之物多為芋頭、花生、野菜、地瓜等體積較大的農作物，並會在頭與物體之間墊上芒草編成的圓圈，不同性別於搬運方式也有所不同，男性通常以扛或挑，女性則一律用頭頂。《汐波》畫面左側繪有達悟族的船，最後方的原住民則拿著椰子殼做成的取水器¹¹，前方兩位原住民

⁹ 梁鎬年，《韓国絵画の近代化と女性の表現》，九州産業大學藝術學博士論文，2014 年，頁 109。

¹⁰ 梁鎬年，《韓国絵画の近代化と女性の表現》，九州産業大學藝術學博士論文，2014 年，頁 197。

¹¹ 此處取水器器型比對見典藏臺灣資料庫：<http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/2f/9a/0b.html> (2015

以頭頂物，目前未找到達悟族與頂物文化相關的文獻記載，因此筆者猜測，這兩位原住民很有可能是顏水龍自身對於原住民的想像。有趣的是，這樣的頂物文化，除了見於朝鮮、臺灣原住民，目前仍然可以在緬甸、柬埔寨、印度等東南亞國家的婦女勞動活動中見到，頂物文化流傳至今或許已經難以追溯其源流，也鮮少被研究者注意與討論，但從鮮展與臺展的圖像可以一窺當時生活的全貌。

臺展中亦有廖繼春的《街頭》與廖寶松的《岳帝廟》展現日治時期臺灣當地的搬運方法是於鮮展中未曾見到的，即——扁擔。臺灣總督府 1920 年後才逐漸實施都市計畫，陸續完成萬人以上城市之水道興建，但仍有許多民眾依靠山中的水維生，因此有「挑水」的職業。當時多用扁擔挑水，畫面中雖多見挑水者多為男性，但實為女性¹²與男性都可從事的工作，但多屬社會下層階層的人。

二、樂器、彈奏

在鮮展入選作品中，出現相當多描繪樂器的作品，樂器種類也相當多樣，其中包含：大提琴、二胡、法國號、吉他、鋼琴、曼陀鈴，又以描繪曼陀鈴的作品佔大多數，且圖像多是女性在畫面中手持曼陀鈴優雅的彈奏或一邊翻著樂譜，如：金基昶於 1932 年的作品《女》，或者是擺放於靜物旁邊的曼陀鈴。曼陀鈴是自歐洲文藝復興時代逐漸發展而來的樂器，由撥子所彈奏，聲音清脆、純淨，定音的方式與小提琴相似，但彈奏與學習皆較小提琴簡易且所費時間較短，因此從筆者目前所蒐集到的作品，多是女性在室內彈奏著曼陀鈴。除此之外，前田ヨシ 1931 入選的《つまびき》則描繪女性彈奏著班卓琴的樣貌，班卓琴最早起源於非洲，是種似二胡的樂器。崔根培 1942 年的《農樂》及描繪農民們拿著長鼓、鑼、低音鼓、鼓¹³慶祝豐收。農樂為朝鮮傳統民俗音樂，最早於耕種時、村落聚會以及宗教儀式中表演，主要是由數十人在室外表演，其中的樂器包含：長鼓、鑼、低音鼓、鼓，並佐以舞蹈和歌唱，因為以四種樂器表演為主，又名為「四物遊戲」。

臺展中，手風琴則是畫家經常描繪的樂器之一，陳進 1935 年入選的《手風

年 7 月 8 日檢索)

¹² 挑水的女性，見〈湖海訪函 廈門通信 醫士善舉〉，《臺灣日日新報》，1911 年 11 月 6 日，3 版：「新竹街南門閩水嫂。素以挑水營生。家甚貧乏……」，又見〈損人利己〉，《臺灣日日新報》，1911 年 11 月 6 日，3 版：「義市街有老嫗名阿才姐者。素以挑水為業。現積金千圓以上。而性數忍……」，兩則報導中皆載明挑水者為老嫗。

¹³ 4 個樂器分別代表著 4 種神明。鼓是雲神，長鼓是雨神，大鑼是風神，小鑼是雷神。在四物打擊樂進行同時，同時也展現天地交感，陰陽交合。

琴》，即是描繪她的大姊陳新，穿著高雅摩登的旗袍，坐在精緻的太妃椅上彈奏手風琴。手風琴起源於歐洲，本由德國人所創制，後經奧地利人改良而成。臺展中描繪的手風琴多是鋼琴式手風琴，演奏時需左右伸縮讓氣流進入引顫琴內的簧片才能發出聲音，陳進與紀有泉描繪的手風琴體積較小，極有可能是愛爾蘭巴揚手風琴，而陳慧坤 1938 年入選的《手風琴》，畫面手風琴較大，可能為俄羅斯手風琴，音色較小巧的巴揚手風琴低。除了手風琴，二胡與琵琶等發源於中國的樂器，也可在臺展入選作品中見到，潘春源 1930 年入選的《琴笙雅韻》描繪較少見的笙與古箏合奏，潘春源（1891-1972）自 19 歲開始便從事廟宇彩繪工作，不若陳進出身於富裕家庭，因此推測此《琴笙雅韻》中的女性，應為藝旦非大家閨秀。

鮮展中描繪的樂器多為西洋樂器：大提琴、二胡、法國號、吉他、鋼琴、曼陀鈴，而臺展中出現的樂器除手風琴與鋼琴外，則多為中國樂器：琵琶、笙、古箏等，但與鮮展不同，皆由臺籍畫家所繪。或許也間接呈現日治時期朝鮮西洋樂器在當地的流行，臺灣則保留中國傳統的樂器。

三、信仰、習俗

鮮展中，與宗教相關入選的作品雖不若其他種類豐富，但卻展現出朝鮮特有的特色，有以描繪實體的宗教建築物入畫的作品，如：居住於咸興的谷尾幾太喜歡以廟宇入畫，於 1930 年以咸興的孔子廟入選鮮展。還有金重鉉 1941 年入選的《巫女圖》描繪巫女正在進行祝禱儀式的樂舞。伊藤丘畝 1928 年入選的《僧舞》，則展現出朝鮮特有的宗教舞蹈風景，關於僧舞起源並無一種既定的說法，有人認為僧舞是來自高句麗名僧西山大師傳教活動，或者認為僧舞表達出僧侶欲擺脫苦悶的一種想望。伊藤丘畝的作品描繪出僧舞最主要的舞蹈特色，僧舞主要動作便是將長袖揮向空中前後左右擺動，舞動的同時也展現出僧人的心境。另外，有趣的是，有發現兩張作品以「藥水」為題，山中乾淨的泉水具有治療之功效，這樣的題材也受到在朝鮮居住的日本畫家之矚目，如 1930 年以《藥水》入選朝鮮美術展覽會特選的松田正雄，以及 1931 年佐藤貞一也以同樣題材入畫，松田正雄描繪女子於河邊手持木桶，似乎準備舀起山泉中純淨之水作為治療用，而佐藤貞一則生動表現出一群女子於河邊舀水飲用的景象。

朝鮮畫家崔禹錫於 1929 年以《李忠武公》描繪李氏朝鮮將軍李舜臣，1932 年《乙支文德》入選，除了與李舜臣相同是朝鮮人心中英勇的象徵外，乙支文德

更是 7 世紀高句麗抵抗外患傑出的將軍。崔禹錫身處日本殖民時期卻以乙支文德一作入選，其中更有耐人尋味之處，於此也反映出鮮展的評審多為日本畫家，並於第 7 屆開始評審委員皆由日本人擔任，或許對於朝鮮文化較為陌生，抑或是也希望藉此展現寬和的政策拉攏朝鮮的文人？

臺展中有許多以廟宇為描繪主題的作品，如 1928 年陳澄波的《龍山寺》，也間接呈現臺灣寺廟外特有的露店文化與聚集的人群。蔡雲巖 1943 年的《ボクノヒ》則繪出臺灣人家中常見的神明廳的供桌，通常臺灣人認為在家中開闢一個空間供奉神明或祖先，藉由每日虔誠的祭祀與供養，可使家運興旺、財源廣進。除此之外，廟宇裝飾繁複的龍柱，也常是畫家取材的對象，如郭騰駿 1941 年入選的《龍柱と賣花女》與李揚波 1942 年的《龍柱》。

劉文發 1938 年入選的《赤誠女學生の千人針》則展現出日治時期臺灣受日本影響之下流傳的另一種民俗信仰，1937 年盧溝橋事件爆發後，千人針的風俗即廣為在臺灣流傳。《赤誠女學生の千人針》一圖描繪女學生拿著棉布條挨家挨戶請求每位女性在布上各縫製一針，集成一千針之後，送給在盧溝橋征戰的士兵，希望他們可以平安歸來。千人針又可稱為「軍人的護身符」，起源於二次世界大戰時期的日本，當時請女性在一塊約 20 至 30 公分寬的布上各縫製一針，一針一線直至累積千針，也如同累積千位女性祈福的力量，藉由布的承載，傳達給在戰場上的士兵¹⁴。《臺灣日日新報》從 1932 年開始即有製作千人針的報導，臺北第二高女¹⁵與嘉義高女¹⁶也都有製作千人針的新聞，甚至連軍犬也都有專屬的千人針¹⁷。千人針風俗在盧溝橋事變之後於臺灣廣布，同時各種與千人針相關的報導與宣傳於報紙上出現，劉文發於官方美術展覽會——臺展中入選的《赤誠女學生の千人針》，也似乎在宣導著帝國所建立的秩序與展現對帝國的忠誠。

四、少女人形¹⁸

鮮展中目前蒐集到 16 件以描繪人形為主要的作品，大多是將人形作為一種靜

¹⁴ 參考寺田近雄著，廖為智譯，《日本軍隊用語集》，臺北，麥田，1999 年，頁 275-276。

¹⁵ 見〈日の丸の旗と 千人針を作製 臺北二高女で〉，《臺灣日日新報》，1937 年 9 月 25 日，11 版。

¹⁶ 見〈嘉義高女生徒 一千枚の千人針 五百名全員が二枚宛を作製〉，《臺灣日日新報》，1937 年 9 月 5 日，5 版。

¹⁷ 〈軍用犬にも千人針 看護婦さんから贈る〉，《臺灣日日新報》，1937 年 10 月 2 日，夕刊 2 版。

¹⁸ 本文中所蒐集到「人形」包含西洋娃娃與日本娃娃等，以及一些尚分不清種類的娃娃，因此保留以作品「人形」通稱。

物，呈現在畫面中，或者是描繪小朋友與人形的場景，人形多半穿著華美的衣服也間接展現出擁有者的經濟地位。入選鮮展作品描繪的人形，多為法國娃娃，有趣的是，筆者所蒐集到 16 件作品中，只有 1 件為朝鮮畫家所繪，其餘皆是日本畫家，進一步觀察這 16 位畫家的居住地，有 10 位居住於首爾，2 位於京畿，其餘大邱、咸興、平壤、慶南各 1 位畫家入選。或許，日本畫家藉由人形的描繪，以西洋畫技法描繪出有著外國人面孔的人形¹⁹，似乎與時尚風潮有所連結。

與鮮展中為數眾多描繪人形的作品不同，筆者於臺展、府展中只蒐集到 3 幅描繪有人形的作品，王坤南 1933 年和 1934 年入選的靜物作品中，皆描繪相同的人形，以不同的姿態出現在相似的擺設之中，惟 1934 年《夜の書齋》一作，於右後方多了一個站立的人形，《夜の書齋》描繪的人形似眨眼娃娃。周紅綢 1930 年入選的《少女》一作，描繪少女若有所思玩弄著地上的紙環，身旁有著打開的圖錄，人形和一盆曇花。周紅綢畢業於臺北第三高女，曾師事鄉原古統，除《少女》一作以人物描繪為主，其餘入選的作品皆描繪植物。

鮮展中，人形描繪以西方的洋娃娃佔大宗，樂器描繪也以西洋樂器為主。與臺展相較，目前 7 回鮮展，描繪人形作品的數量已是臺展的 5 倍多，日本在女兒節時也會以人形來祈求女兒身體健康，或許這樣的傳統才讓相當多日籍畫家在家中有入形擺設，也可以成為簡單取材描繪的對象。

五、休閒活動

在鮮展的入選作品中，有許多關於休閒活動的描繪，其中「鬥雞」是在臺展與鮮展中都可見到的題材，鮮展中有第 7 回白潤文的《鬥雞》。另外，西岡照枝 1930 年的《麻雀》描繪仕女間進行麻將的活動，金重璇 1932 年的《鳥鷺三昧》描繪一群老人凝重的下棋，還有許多作品是重現當時朝鮮孩童平日進行的遊玩場景，如：金基昶 1931 年的《板上跳舞》，畫中的孩童開心的在院子中進行跳板子的遊戲，以及有島恆芳 1929 年的《集ひ》，描繪孩童在室內玩積木時專注的神情與動作。田中紀弘 1932 年的《仲よし》則呈現出孩童之間互相掏耳朵親密的情誼。除此之外，還有許多作品描繪當時玩紙牌、剪紙、畫畫等休閒活動的描繪。金基昶師從金殷鎬，克服自身的聾啞障礙而連續獲得朝鮮美術展覽會特選，他於 1934 年入選的《靜聽》，描繪生活較為富裕的母女 2 人，穿著改良式的韓服在有

¹⁹ 入選朝鮮美展 15 位描繪人形的日籍畫家中，只有 1 位畫家描繪日本人形。見佐野哲子，《お人形》（1934 年東洋畫入選）。

著新式沙發與唱盤的客廳，靜靜的聆聽音樂，享受悠閒的時光。

臺展中也有與鮮展相同的鬥雞題材，如呂鐵州、游本鄂分別於 1932、1938 年描繪《蓖麻に軍雞》與《軍雞》，《臺灣日日新報》中早於 1907 年即有數則因鬥雞涉及金錢賭博而參與人員被逮捕的報導，如 1925 年 4 月 25 日，有 7 名男性相約將自家的鬥雞攜至其中一人庭園之後進行鬥雞並涉及金錢賭博，在通報巡查之後，7 人聞風而逃，數日後遭檢束且科罰金 15 圓。²⁰1935 年 6 月 13 日也曾報導居住於臺南船町的人因每星期日於自家庭院鬥雞，並找人在入口處把風，當場有 40 餘人被捕²¹，可見鬥雞在當時是相當盛行的閒暇活動之一。

鬥雞之外，競馬也是日治時期臺灣相當盛行的休閒活動之一，陳德旺（1910-1984）為出生於臺北的畫家，1939 年以《競馬場風景》入選臺展。《臺灣日日新報》得知，1939 年臺北競馬場將遷往北投，陳德旺於 1939 年入選府展的作品應為搬遷前的競馬場。1938 年總督府甚至頒布「臺灣競馬令」，讓臺灣賽馬有例可循，日治時期臺中、嘉義、臺南、高雄、屏東也都有競馬場²²。但事實上，朝鮮也在 1922 年便於京城開始有正式競馬場，直到 1941 年共有 9 處競馬場，只是目前未見畫家以此話題入選鮮展。陳德旺同年入選的另 1 件作品《水邊》則描繪兩男子貌似剛游泳完在河岸邊休憩的景象。

謝國鏞 1938 年入選的《非常時の映畫館》描繪 1937 年盧溝橋事變爆發的隔年，電影院門口外寫著「急告：放映日本臨時新聞紀錄片，皇軍第〇〇方面軍總攻擊開始（現役軍人免費）票價 10 錢」在電影院另一側也有告示牌寫著「慶祝並感恩皇軍在太陽旗幟的庇護下浴血作戰，終於攻上廬山頂上」謝國鏞

（1914-1975）畢業於廈門美專，之後又進入東京川端畫學校學習，1937 年的《非常時の映畫館》也是他唯一 1 張入選府展的作品。盧溝橋事變之後，《臺灣日日新報》即有許多「事變映畫」於臺中²³、員林²⁴、新竹²⁵等地上映的報導，並且受到相當大的迴響。同樣於盧溝橋事變爆發後，另一位畫家陳敬輝在 1939《朱厝》、1940《持滿》皆忠實描繪女學生在當時皇民化政策的主導下，於學校各種武術訓練的樣態。

²⁰ 〈鬥雞賭金錢〉，《臺灣日日新報》，1925 年 4 月 25 日，夕刊 4 版。

²¹ 〈鬥雞罰金〉，《臺灣日日新報》，1935 年 6 月 13 日，8 版。

²² 戴振豐，〈日治時期臺灣賽馬的沿革〉，《台灣歷史學會通訊》第 16 期，2003 年，頁 13。

²³ 〈事變映畫を 臺中州下で公開 埔里街は廿二日〉，《臺灣日日新報》，1938 年 1 月 17 日，5 版。

²⁴ 〈事變映畫を 員林で公開 盛況を極む〉，《臺灣日日新報》，1938 年 1 月 19 日，5 版。

²⁵ 〈北支事變映畫 新竹州下を巡迴〉，《臺灣日日新報》，1937 年 8 月 4 日，5 版。

六、勞動、交易

筆者從鮮展中蒐集到 10 件描繪勞動的作品。和田正男 1928、原田本祐 1930、金教一 1934 年的作品皆描繪市場人群聚集買賣的樣貌。唯有原田本祐的作品以作品名標誌出描繪地點為望美樓，望美樓位於現釜山金剛公園內的小漁村。黃泳珍 1929 年的《初冬》，描繪寒冷的朝鮮入冬後蔬菜量銳減，因此婦女們便會在剛入冬時醃製過冬的泡菜，《初冬》便是展現婦女在醃泡菜的景象。

臺展中展現許多當時各種勞動的樣貌，郭雪湖 1938 年入選第 1 屆府展的作品《銃後の護り》，描繪臺灣在 1937 年中日戰爭爆發，婦女雖無法前往 frontline 打仗，在後方幫忙紡織的景象，1938 年臺灣總督府曾舉辦「從軍畫家作品展」，共展出從軍畫家、也同時是臺展審查員藤島武二與石井柏亭等共 19 件作品²⁶，隔年之後也有海軍從軍畫家雄剛美彥與陸海軍從軍畫家大淵武夫的個展舉辦消息在《臺灣日日新報》報導²⁷。總督府一系列從軍畫家畫展舉辦與報導的出現而言，臺灣總督府在中日戰爭後有系統的推動表現時局的美術作品，這樣的企圖當然也可在官辦美展之中看見，藉由美術展示愛國心與忠實呈現當時社會的情景作品都可於府展中見到。

同年陳進以《杵歌》入選，未刻意展現時局色彩，描繪 5 位原住民以杵搗量的情況，陳進曾於屏東高女任教，藉地利之便完成多件以山地門排灣族原住民為題的作品。陳敬輝（1911-1968）自京都繪畫專門學校畢業返臺後於淡水中學任教，1934 年入選的《製麵二題》描繪 3 位女子製麵的情形，清代臺灣並無製麵者，麵食皆倚賴輸入，但 1907 年特別關稅改正政策頒布，輸入稅額增加導致製麵業勃興²⁸，而臺灣所用製麵機器也多由日本輸入²⁹。黃叔鄴《樟樹を削る人》畫出砍伐樟樹情景，日本自 1928 年起便計畫性地在宜蘭、鹽水、桃園等地實施造林計畫，《樟樹を削る人》描繪兩個正在砍伐樟樹的工人，以及在一旁有一孩童靜靜觀看著。當時臺灣成為日本樟腦種植地，在臺灣種植後砍伐取出原料外銷最好的寫照，樟樹樹根附近的枝幹是樟腦原料最主要來源，通常先以手斧削樟木，接著再用機械導入讓樟樹倒下³⁰。

²⁶ 〈從軍畫家作品展 廿二日から臺北で開催〉，《臺灣日日新報》，1938 年 10 月 14 日，7 版。

²⁷ 〈熊岡氏の從軍畫展十七日から鐵道ホテル〉，《臺灣日日新報》，1939 年 6 月 9 日，夕刊 2 版。

²⁸ 〈雜報 / 特別關稅改正の影響（製麵業の消長）〉，《臺灣日日新報》，1907 年 9 月 18 日，4 版。

²⁹ 〈製麵機賣行良好〉，《臺灣日日新報》，1913 年 1 月 23 日，1 版。

³⁰ 山路勝彥，〈南庄事件と「先住民」問題—植民地と臺灣土地權の帰趨〉，《關西學院大學社會學刊》，2010 年 3 月，頁 27。

藉由臺展與鮮展中勞動相關的作品，也可以看出身處於溫帶的韓國與亞熱帶的臺灣，當地居民不同的生活習慣與特性。

七、節慶、禮俗

筆者於鮮展中蒐集到 4 件與節慶禮俗相關的作品，其中有 2 件為日籍畫家伊藤秋畝 1931 年《五月晴》與牧野精一 1934 年《五月の風景》描繪日本 5 月 5 日兒童節時鯉魚旗隨風飄揚的風景，鯉魚旗起源自江戶時代武士家族，生男孩的家庭在農曆 5 月的兩天皆會將鯉魚旗掛在自家門前，居住於朝鮮的日籍畫家，仍然不忘家鄉風俗，旗幟在空中飛揚，也如同日人對原鄉的思念。原竹男《四溫日》以日籍畫家的雙眼，觀察朝鮮冬季特有的現象，即冬末朝鮮與中國北方持續有 4 天溫暖 3 天寒冷反覆交替進行，又稱「三寒四溫」，通常在氣溫稍回升的四溫日，人們會外出交遊。朴萬鎔《結婚前日》應是描繪男方到女方家前日，女方家庭正忙碌準備著食物的情形，等待親迎當日，女方必須準備一大桌食物包含魚、肉、水果、糕點、糖果等豐盛的食物，而新郎須將桌上豐盛飲食奉給新娘父母，當天並留在新娘家過夜。

臺展入選作品中有許多描繪臺灣特有節慶的作品，村上英夫 1927 年描繪基隆中元普度放水燈熱鬧的盛況，村上英夫來臺於 1933 到 1944 年擔任基隆高等中學校與高等女學校教諭³¹。郭雪湖《南街殷賑》描繪大稻埕迪化街霞海城隍廟口中元普渡的景象，為完成這幅作品郭雪湖特地到圖書館翻閱商工名鑑挑選作品中出現的商店招牌，其中有許多展現在地特色的招牌如：乾源行、協吉成、黃裕源布行、高砂木瓜糖店，以及特產茶葉、柑橘的販售。陳進 1932 年《芝蘭之香》是她首次擔任臺展參展的作品，畫中新娘穿著漢人傳統嫁裳，腳為三寸金蓮。但與節慶相關的作品，則在 1930 年臺展入選作品中未見。

叁、小結

本文希冀從 1927 年到 1936 年舉辦的臺灣美術展覽會，1938 到 1943 年的府展，1922 年到 1944 年舉辦的朝鮮美術展覽會之東洋畫、西洋畫入選作品中，探討日本殖民政府於海島的臺灣、半島的朝鮮所創設的美術展覽會，分別展現了臺

³¹ 關於村上英夫擔任教諭的詳細資料，見臺灣總督府職員錄系統：

http://who.ith.sinica.edu.tw/s2g.action?viewer.q_authStr=1&viewer.q_fieldStr=allIndex&viewer.q_opStr=&viewer.q_valueStr=%E6%9D%91%E4%B8%8A%E8%8B%B1%E5%A4%AB（2015 年 7 月 8 日檢索）

灣與朝鮮何種特有的日常風景。除此之外，與臺展相較，鮮展作品中多以當時的生活場景、風俗等題材入選，可以藉此理解日治時期臺灣與朝鮮人民的生活景象與風俗習慣，希望提供目前為止尚屬空白的臺展與鮮展對照研究，新的研究視角與觀點。本文首先梳理臺展與鮮展目前的研究現況，並試圖從基礎研究中發展出嶄新的議題。接著進入本文主題，以臺展和鮮展的入選作品一窺當時的民俗文化，從具象的圖像提供文字中難以展現的日常生活風景，以及視覺性強烈的表現，由此可見臺展與鮮展的入選作品，對於再現日治時期的臺灣與朝鮮生活風景是相當珍貴的資料。

從鮮展與臺展的入選作品來看，地區之間畫壇的變化、官方政策的推動、評審的喜好等等因素，或許會改變畫家參展的主題與風格，但無論臺籍、韓籍或日籍的畫家，藉由繪畫都忠實展現了他們的日常生活，他們於自身的畫業之中，持續以畫筆閱讀、展現居住的風土與人情之美。

參考書目

中文論著

文貞姬，〈東亞日據時代官方展覽的研究——比較臺展與鮮展繪畫作品中的鄉土意識〉，《典藏今藝術》126期，2003年，頁121-127。

王一剛，〈臺展、府展〉，《臺北文物》3卷4期，1955年3月，頁65-69。

吳炳玉，〈朝鮮美術展覽會研究〉，《西洋美術史學會》第5卷，1993年。

金希真，〈殖民美術官辦美展之研究——以鮮展、滿展為對象〉，東海大學美術學系碩士論文，2009年。

蕭怡姍，〈南島·繁花·勝景——鄉原古統《麗島名華鑑》與《臺北名所圖繪十二景》研究〉，國立臺灣師範大學藝術史研究所碩士論文，2012年。

外文論著

中村義一，〈臺展、鮮展と帝展〉，《京都教育大學人文學科、社會科學紀要》75號A，1989年，頁259-276。

五十嵐公一，〈朝鮮美術展覽創設と書畫〉，《美術史論叢》19，2003年，頁73-84。

文貞姬，〈東亞細亞官展의 審査委員과 地方色：臺灣美術展覽會를 中心으로〉，《韓國近現代美術史學》第11集，2003年。

李仲熙，〈조선미전 설립과 그

- 결과〉，《韓國近代美術史學》第 15 集，2005 年。
- 李美愛，〈조선미전의 동양화 화풍 분석〉，《韓國近代美術史學》第 13 集，2004 年。
- 金賢淑，〈日帝時代 동아시아 官展에서의 地方色—朝鮮美術展覽會를 중심으로〉，《韓國近代美術史學》第 12 集，2004 年。
- 金賢淑，〈朝鮮美術展覽會의 官展 樣式—東洋畫部를 중심으로〉，《韓國近代美術史學》第 14 集，2005 年。
- 金賢淑，〈한국 근대미술에서의 東洋主義연구〉，《韓國近代美術史學》第 10 集，1996 年，頁 7-11。
- 洪善杓，〈韓国美術史研究の観点と東アジア〉，《今，日本の美術史学をふりかえる》，東京，東京國立文化財研究所，1999 年，頁 185-191。
- 張東浩，〈韓国の近代における自由画教育の時代〉，《美術教育学：美術科教育学会誌》22，2001 年 3 月 30 日，頁 143-154。
- 鄭豪鎭，〈朝鮮美術展覽會 制度에 관한 研究〉，《美術史學研究》第 9 集，1995 年。
- 鄭鎬濤，〈日帝의 殖民地美術政策〉，《韓國近代美術史學》，1999 年。
- 顏娟英，〈1910 年代、臺灣の美術活動—殖民地官方品味の変遷〉，東京文化財研究所編，《大正期美術展覽會の研究》，東京，東京國立文化財研究所，2005 年，頁 413-432。
- 金英那，《韓國近代美術の百年》，東京，三元社，2011 年。
- 金惠信，《韓國近代美術研究—植民地期「朝鮮美術展覽會」にみる》異文化支配と文化表象》，ブリュッケ，2005 年。
- 張東浩，《韓国の近代における美術教育の變遷》，筑波大學博士（藝術學）學位論文，2003 年。
- 朝鮮寫真通信社編，《朝鮮美術展覽會圖錄：1922-1940》，漢城，景仁，1982 年。
- 福岡アジア美術館等，《東京，ソウル，臺北，長春—官展にみる近代美術》，2014 年。
- 韓國美術研究所編，《朝鮮美術展覽會：記事資料集》，《美術史論壇》第 8 號別冊附錄。

其他（網路資料）

臺展資料庫，http://140.109.18.243/twart/System/database_TE/04te_search/index.jsp

日文舊籍資料庫，

http://das.nipi.edu.tw/sp.asp?xdurl=sp.asp&spurl=xdcn/query_for_front/search/search_ad.jsp?dtd_id=000075&ctNode=344



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