

走出閨閣：再探陳進之藝術實踐

Beyond the Boudoir: Revisiting Chen Chin's Artistic Practice

殷寶寧 / 國立臺灣藝術大學藝術管理與文化政策研究所教授兼所長

Yin, Pao-Ning / Professor and Director, Graduate School of Arts Management and Cultural Policy, National Taiwan University of Arts

摘要

陳進(1907-1998)女士無疑是臺灣前輩畫家中的佼佼者，開創許多優異表現紀錄——第一位赴日專業學習的臺灣女性，年方20即入選臺展；1930年，因自第二屆臺展以來連續三次獲得特選，列為免審查畫家，1932-1934連續三年擔任臺展審查委員。1934年入選日本美術院第二十一回展。同年十月，入選日本第十五回帝國美術展覽會，也是第一位入選帝展的臺灣東洋畫家。

陳進於1934-37年間，在屏東高女擔任美術教師，期間所繪製的《山地門社之女》不僅留下排灣族女性重要歷史圖像，開創新的繪畫主題，為陳進個人繪畫生涯代表作，也是引發後世廣為討論的重要圖像之一。

檢視過往對陳進專業生涯的研究，多以「閨秀畫家」角度切入，主張其畫作多為「美人圖像」，來自於女性日常生活的紀錄視角，且充分發揮膠彩畫所具有的精緻細膩畫風，進一步地強化其畫作展現的女性陰柔特質。然而，這個論述角度無疑是再次強化了將女性框限於家庭私人領域中，而無視於當進入現代化的歷史階段，女性積極走向公共領域、以期參與社會公眾生活的軌跡。

從女性主義藝術史批判的角度言，陳進的優異表現論證了偉大女性藝術家在臺灣近代歷史上的存在；然而，女性如何隨著現代化腳步，爭取走出家庭私人領域，而能夠在公共領域的論域中取得藝術實踐的發言權？特別是臺灣在殖民現代性的歷程中，同時面對著殖民經驗與現代化腳步，以及國民政府統治的內部殖民緊張，形成水墨畫為「國畫」的霸權地位，否定「膠彩畫」的創作空間。而這些涵攝了國家統治暴力、父權體制、殖民歷史現實，以及原住民社會剝削等多重權力支配框架的課題，都可以從陳進的藝術實踐中窺見。

因此，本研究試圖回到現有的研究史料中，援引女性主義藝術史理論概念之餘，更試圖回到陳進所處身的歷史時空，以多元權力支配架構的論域，為其專業藝術實踐建構不同的觀看與詮釋視角。

關鍵詞：陳進、殖民現代性、膠彩畫、女性主義藝術史、文化霸權、臺灣美術

收稿日期：112年1月14日；通過日期：112年6月16日。

Abstract

Ms. Chen Chin (1907-1998) was undoubtedly one of the best among the veteran painters in Taiwan, and she was a pioneer who made many records with her outstanding achievements. Starting with the *2nd Taiwan Fine Art Exhibition*, she was selected for three consecutive times to show her artworks and was then exempt from jury evaluation for the exhibition. From 1932 to 1934, she served as a review committee member of the exhibition for three consecutive years. In 1934, she was selected for the *21st Exhibition of the Japan Academy of Fine Arts*. In October of the same year, she was selected for the *15th Imperial Art Exhibition* in Japan, making her the first Taiwanese “Toyo” painter to be selected for the exhibition.

From 1934 to 1937, Chen Chin worked as an art teacher at Pingtung Girls' Senior High School. During this period, she finished the work, *The Women of Shantimen Area*, which is an important visual document of indigenous Paiwan women, and the artwork also opened up a new painting theme, making the work a masterpiece of her painting career, and it is also an artwork that is heavily discussed by later generations. Previous studies on Chen Chin's professional career mostly focused on the perspective of her as a “lady painter”, arguing that her paintings are mostly “images of beautiful women” that documented women's daily life and fully demonstrated the exquisite and delicate qualities of gouache painting, further focusing on the femininity expressed in her paintings. This discourse undoubtedly excludes women to the private sphere of personal family life, ignoring the trajectory of women's active transition into the public sphere to participate in social and public affairs as modernization unfolded historically.

Chen Chin's outstanding accomplishment is a testament to the existence of great female artists in Taiwan's modern history; however, how did women pushed to venture out of the private sphere of the family along with the development of modernization and to fight for the rights to express themselves in the public sphere and have a voice in the field of art? During the process of colonial modernity in Taiwan, facing both colonialization and modernization, as well as internal colonial tensions under the rule of the KMT government, ink painting took on a hegemonic position and was referred to as “Chinese painting,” while “Eastern gouache” became overlooked. Chen Chin's art practice gave glimpses into these subjects, including multiple issues on power domination, such as state rule violence, patriarchal system, colonial historical reality, and social exploitation of the indigenous society.

This research attempts to review existing perspectives based on feminist critiques to interpret Chen's professional art practice under the multiple power structures.

Keywords: Chen Chin, colonial modernity, Eastern gouache, feminist art history, cultural hegemony, Taiwanese fine arts

一、前言

陳進（1907-1998）為臺灣日治時期最知名、成就最高，亦是現今研究中，被討論最多的女畫家。¹ 其作品中，多以女性人物為繪畫主題。² 如顏娟英指出，在陳進早期畫作中，僅第一回臺展入選兩件花卉寫生習作，其餘為人物畫，且均為女性，可視為臺灣日本畫近代女性圖像的主要詮釋者。³

從女性主義藝術史批判的角度言，陳進的優異表現論證了偉大女性藝術家在臺灣近代歷史上的真確存在；然而，女性如何隨著現代化腳步，爭取走出家庭私人領域，在「公共領域」（public sphere）論域中，取得藝術實踐的發言權？陳進以其自身實踐，走出家庭私人領域，前往日本求學，相當年輕即已多次入選日本殖民政府各項展覽會，以其繪畫專業取得進入公共領域，為自己爭取發言空間，標示著女性掙脫既有性別角色設定，走出傳統家庭意識形態（family ideology）的限制，進入具現代性意涵之公眾社會，且有可能進一步鬆動既有性別意識形態的框架。

日本統治下的臺灣，歷經殖民現代性（colonial modernity）過程中，同時面對殖民經驗與近／現代化腳步為清晰的歷史論述。1950年代後，國民黨政府製造的內部殖民緊張，在藝術文化與美術創作場域，形成水墨畫為「國畫」的霸權地位，否定「東洋畫」、「膠彩畫」⁴的創作空間，整個世代創作者的噤聲失語，失去訴說自身創作的繪畫語言能力。這些涵攝了國家統治暴力、父權體制、殖民歷史現實，及原住民社會剝削等多重權力支配框架課題，都可以從陳進藝術實踐中窺見。

本研究意圖回到現有的研究材料中，援引女性主義藝術史理論概念之餘，更試著回到陳進所處身的歷史時空，以多元權力支配架構的論域，為其專業藝術實踐建構不同的觀看與詮釋視角。

二、女性主義藝術史論述與既有研究觀點

建立起本文的論述主軸前，先從女性生命史與殖民論述批判兩個角度，檢視牽動著與研究陳進有關的理論視角。

（一）女性主義的父權體制批判：女性生命史視角的挖掘與考察

女性主義論述批判中，視父權體制為造成女性壓迫的主要因素。透過拆解父權體制的成因，解除造成壓迫的權力關係，為女性主義論述批判重心之一。其中，檢視女性身體／角色／形象如何被再現，為文化研究場域長期致力所在，而女性如何身為再現的主體與客體，始終為研究者關切的兩大面向。以女性身為主體角度言，挖掘女性在歷史中的角色，避免因女性身影在主流歷史敘事中被抹除，致使歷史想像與敘事的偏斜缺漏之系統性扭曲，積極找尋女性在藝術史中的創作歷程，對話於琳達·諾其琳（Linda Nochlin）在藝術史論述的大哉問：「為何沒有偉大的女性藝術家？」（“Why Have There Been No Great Women Artists?”）⁵，以及她所明確指出，這是個歷史論述與圖像「被自然化」（naturalized）的過程，不自覺間，接收與傳遞了西方白人男性的視角與觀點，並此以來詮釋與理解歷史。

挖掘女性藝術家在藝術創作歷史中的身影，從研究到理論概念的拓展，為各地研究者致力所在，臺灣亦然。如賴明珠⁶自2002年起，即開始一系列臺灣女性藝術家歷史的探索與挖掘，累積為專書《流轉的符號女性：戰前臺灣女性圖像藝術》⁷發表。值得注意的是，國內目前對陳進藝術實踐的研究，多數仍集中在1946年日本返回臺前的歷史階段。對於其結婚生子後的專業發展，相對著墨較有限，也並未納入太多女性主義批判的觀點。

臺灣對女性藝術家的研究投入，固然來自於女性主義藝術史的論述發展與理論推演，1980年代臺灣婦女運動持續累積的能量，讓論述實踐有更多拓展空間，形成理論見解和論述實踐彼此持續加成作用。江文瑜挖掘陳進的創作與生命經驗，即為積極探索臺灣女性藝術家的重要實踐之一。

語言學者江文瑜從口述歷史的研究方法切入，經由多次訪談陳進，及訪問陳進早年於屏東女中任教時的學生門徒、家屬親人等等，以傳記文學的書寫方式，撰寫為《山地門之女：臺灣第一位女畫家陳進和他的女弟子》⁸一書，成為理解陳進諸多想法的重要參考資料來源。

江文瑜在書後記特別指出，過去關於陳進的文獻多以美術史的觀點來寫——「畫」為分析關注的主體，陳進本人是「客體」；讀者看到的，都是與繪畫相關連的「陳進」，對相關故事軌跡的描述與理解，也是與繪畫主題相關的情節。江文瑜刻意跳脫美術史，改以生命史（life history）的角度書寫。透過觀察與描繪陳進日常生活，與家人、學生的互動，情緒意念的起伏等等，直接或間接地刻劃其性格

5 Nochlin, L. “Why have there been no great women artists.” *ARTnews* (1971).

6 賴明珠為臺灣女性主義藝術史研究的重要前輩，其拓荒般的歷史挖掘與成果，對於臺灣相關領域研究深具啟發，本文亦得益於賴老師的研究與觀點甚多，特此致意。

7 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）。

8 江文瑜，《山地門之女：臺灣第一位女畫家陳進和他的女弟子》（臺北：聯合文學，2001）。

與生活型態，雖然看似涉及「瑣碎政治」（politics of details）⁹，對生活諸多細節的描述，乃是過往主流傳記書寫較少採取的策略，但也因此讓陳進的生命顯影更為豐富細緻。¹⁰ 本文認為，生命史的視角不啻是為探討女性藝術史提出一個相當清晰的分析框架，並可能以此構成一整個世代女性生命經驗的樣貌，為理解與詮釋臺灣近代女性藝術實踐提供更豐富的素材。

（二）殖民論述批判

藝術史學者諾其琳對女性在歷史論述中缺席的批判與提醒，不僅止於父權體制之於性別角色的權力支配關係，也包含來自不同族裔與階級的系統性排除。在殖民論述中，殖民行為經常被比喻為「開墾處女地」，是展現國家「雄風」的男「性」能力。¹¹ 或是如孟卓斯（Louis Montrose）指出的，殖民論述經常以性別區分為架構，將具侵略性的殖民者比喻為「男性」，將被殖民者視為「女性」，同時，土地也經常被「女性化」（feminized）——征服一塊土地和征服女人在殖民論述中，具有類似的象徵意義。在分析了十六世紀的英國殖民論述後，孟卓斯指出，「英國人將土地比喻為陰柔的他者 (feminine other of the land)，藉此征服並隱晦了美國原住民男人的社會。如此一來，英人意欲使迦納土著臣服其下的企圖，便可以像男性主宰女性一樣地被『自然化了』 (naturalized)。性別階層化的意識形態『認可』 (recognized) 了英人想要侵略新世界女體的集體慾望，同時，逐漸成形的殖民剝削與支配的階層化論述，亦回過頭來鞏固性別階層化意識形態的霸權。」¹²

陳進所處的日本時代，面臨殖民帝國與父權體制，再加上國族主義的多重權力結構，為討論過往藝術史時，需再著力之處；本文試以英國藝術史學家波洛克對現代性與女性主義藝術史學的批判來搭建本文的分析架構。

三、現代性與陰柔氣質的空間與藝術實踐

波洛克（Griselda Pollock, 1949-）在《視線與差異》一書指出，應從社會角度來思考藝術生產活動，而非僅將女性置放於既存分析框架中。藝術實踐和藝術史領域，不但在性別權力關係中被建構，其自身就是性別權力關係的構成本體；我們必須有辨識女性作品的特定理論架構——如何賦予資訊意義，既避免將女性作品同質化為自然性別制約下的陰柔刻板印象，強調其身為個別生產者與其創作的特殊

性；整體而言，需要對應且挖掘整個歷史變異的社會系統。¹³ 本文認為，既有從「閨秀畫家」論述觀點出發，對陳進藝術實踐專業生涯的分析，無疑是複製傳統刻板印象與性別角色想像的劇本。

為了跳脫既有分析視角與框架，波洛克以「空間」為辯證視角，提出三個切入分析論點，以解構前述性別差異秩序，如何框架了女性創作主體的藝術實踐。

第一個層次為空間意涵的地點。¹⁴ 即畫作中所描繪或紀錄的實質空間場域，這個主題元素對分析十九世紀以降，隨著現代主義都市化發展，及都市中產階級浮現，成為經常被討論與碰觸的母題——印象畫派中大量都市街道空間、公園、海岸、劇院、咖啡店、酒吧等地點，意味著現代公共生活與休閒娛樂的生活場景；與之同時期的印象派女畫家作品中，雖然也會出現前述場景，但更多是家庭餐廳、客廳、臥室、私人庭園，或是樓宇陽台與宅院等等，夾雜著雖是與人社交，但顯然要更趨向於家庭私人場域的空間。

第二個面向則是繪畫中的空間秩序。¹⁵ 波洛克認為，玩弄空間結構為巴黎早期現代繪畫基本特質之一。畫家擅長運空間平面以及視覺角度或框景策略，透過畫面傳遞訊息，甚至，透過畫面空間元素安排，造成空間的交錯或隔離，例如以陽台欄杆，創造出觀景者與遠景之間的距離，或者是畫中人物在劇場包廂內，而舞台只是模糊背景。換言之，這些透過畫面內空間配置或角度描繪的技巧，創造的不只是劃分城市公共及家庭私人領域，更是創造出陽剛氣質與陰柔氣質空間之間的界線？¹⁶ 波洛克提出畫家如何以「接近感」創造出來空間壓縮感，顛覆傳統繪畫中，以透視法幫畫家在二度空間再現三度空間的世界，製造觀者不存在於畫景之中，以及獨立於畫景之外的超然位置，但同時又使觀者成為畫景的支配之眼。¹⁷

探討社會與空間關係的第三種取徑，不僅關切再現的空間，或再現形式的空間，更涉及再現形式的社會空間——生產者自己被形塑於一種經由空間編寫的社會結構中，這結構在心理與社會層面，主宰了生產者的生活，生產畫作之際的觀看空間，某種程度將決定觀者消費時的觀看位置。所謂「陰柔氣質的空間」不只在被再現的空間中運作，而是在那些被當成論述與社會實踐來實行的地方，在看與被看的社會關係中，觀看的性政治（sexual politics of looking）刻劃出一套特定視線的社會組織化過程，這不僅確保了性差異的特定社會秩序系統，也得以確保陰柔氣質同時是發生的條件也是效果。¹⁸ 綜言之，特定社會情境中，女性可以出現在哪些空間場域，在於社會空間所認可的論述中，在這一整套性別觀

9 politics of details 亦翻譯為「細節政治」，惟在此因係引用江文瑜著作，故維持原文作者的翻譯用語。江文瑜，《山地門之女：臺灣第一位女畫家陳進和他的女弟子》，頁 274。

10 江文瑜，《山地門之女：臺灣第一位女畫家陳進和他的女弟子》，頁 274。

11 Joan Scott, "Gender: A Useful Category of Historical Analysis," Elizabeth Weed ed., *Coming to Terms: Feminism, Theory, Politics* (London: Routledge, 1989), p.98.

12 Louis Montrose, "The Work of Gender in the Discourse of Discovery," *Representations* 33(1991): 12.

13 Griselda Pollock 著，陳香君中譯，《視線與差異》（臺北：遠流出版事業股份有限公司，2000），頁 88-89。

14 Griselda Pollock 著，陳香君中譯，《視線與差異》，頁 89。

15 Griselda Pollock 著，陳香君中譯，《視線與差異》，頁 94。

16 Griselda Pollock 著，陳香君中譯，《視線與差異》，頁 95。

17 Griselda Pollock 著，陳香君中譯，《視線與差異》，頁 100。

18 Griselda Pollock 著，陳香君中譯，《視線與差異》，頁 101-102。

看政治的系統性運作，女性被安排在何種空間、進行哪些活動，這些空間本身即可被定義為具陰柔特質的空間，同時，這些被視為具陰柔特質的空間場域，以此定義了女性的角色與樣態。

波洛克從「空間」概念出發，立基於現代性城市與女性在公共場域現身的歷史條件，支撐女性藝術家創作社會空間實踐的分析視角，有助於本文的主題探討——日治時期以降，因殖民現代性作用，臺灣社會開展了現代化城市生活場域，這是陳進等女性藝術家在專業場域上有所發揮的重要基礎；與此同時，陳進的藝術實踐也具體地被框架其中。以波洛克分析視角討論臺灣早期前輩畫家的藝術實踐，尚應納入討論臺灣殖民歷史經驗的理論觀點。

四、國族主義與殖民體制的雙重壓迫：從父權體制到殖民統治

討論殖民地女性的殖民地處境時，無可避免需理解其所面臨的「雙重殖民」（Double Colonization）。殖民地女性除了受到殖民者的宰制與壓迫，更同時要承受父權體制的男尊女卑性別意識形態，構成了雙重支配關係。學者 Kirsten Holst Petersen 與 Anna Rutherford 使用「雙重殖民」一詞，意圖凸顯這樣的權力支配作用在女性主體上的差異。¹⁹

「殖民現代性」（colonial modernity）這個最初由芭洛開展的論題。²⁰ 她指出，亞洲、特別是東亞地區的現代化模式與軌跡，迥異於歐美世界資本主義發展模型的現代化版本；她認為，亞洲地區因普遍面臨帝國主義的擴張與殖民經驗，其現代化發展模式更為複雜糾結——這些地區同時面臨的歷史挑戰為：要選擇積極走向現代化，還是要優先處理去殖民狀態？

「殖民現代性」論述的出現，以西方「現代性」想像為論述座標，主張其他地區，特別是東亞歷經現代化路徑的差異。「殖民狀態」與「現代化發展」這兩股力量看似在相近的時間軸線上推展，所推衍的進程卻可能出現或並行、或相異的方向。臺灣社會面臨殖民統治之際，亦朝向現代化路途邁進。女性是否已然從傳統社會中解放，固然可以作為檢視整體社會，邁入摩登時代與否的表徵。而陳進的畫作，是否有助於我們從摩登時代的想像，來為整個社會，想像一個「更好的」未來？

要擺脫被父權體制宰制與支配的從屬權力關係，女性必須成為權力關係的主體，以期進入象徵秩序中，「摩登」看似成為唯一的出路——「現代性」為當時的共同追求與價值，依附於殖民統治的權力架構中，以此形成權力階層關係，同時具有階級、種族的落差。女性以其身體政治與象徵符號，取得進入父權／國族國家秩序的符號表徵。這同時出現在畫作的圖像層次，以及個人的文化認同層次。這裡產生了分裂：在作品圖像的再現層次，女性畫家要進入自身母國文化體系象徵秩序，還是殖民國的象徵秩序中？而另一方面，女性同時可能是父權體制中，權力作用的主體與客體。

19 K. H. Petersen & A. Rutherford, *A Double Colonization: Colonization and Post-colonial Women's Writing* (Mandelstrup, Denmark: Dangaroo Press, 1986).

20 T. E. Barlow, "Introduction: On 'Colonial Modernity,'" In *Formations of colonial modernity in East Asia* (Duke University Press, 1997), pp. 1-20.

為循著從畫家的生命經驗，而非僅是以畫作來理解陳進，接下來分別從戰爭前後，即日本殖民統治結束，陳進返臺結婚作為時間的分歧點，分為日本殖民時期下的藝術實踐養成，以及戰後國民政府統治兩個主要階段，來討論陳進的藝術實踐歷程。

五、陳進作品分析：殖民狀態下的藝術實踐

臺灣現有對陳進藝術生涯的研究，以及對其創作的討論，較多集中於 1946 年返回臺灣定居之前，本節試圖沿著時間軸向，對其藝術創作實踐有較為長時間軸線的觀察與討論。

（一）成為文化詮釋的主體：以教育歷程建構現代性主體專業想像

陳進 1907 年出生於新竹仕紳家庭。父親陳雲如（1875-1964）曾擔任香山區長，重視地方教育事業與人才培育，捐出別墅「靜山居」以設立香山公學校。陳進 1916 年亦在此就讀。1922 年，陳進離家北上，就讀臺北女子高等普通學校（後改制為臺北第三高等女學校、即今日臺北市立中山女中），受業於美術教師鄉原古統，後鄉原說服陳父，將陳進送往日本，繼續美術教育的深造。

在陳進的觀念中，美術跟醫學、法律等學科是完全相同的東西，是一門學問、一種事業。從這樣闡述可以看到，「美術」原本被視為是陶冶心性、抒發個人美學與感知的個人行為，已逐漸被視為現代社會的專業領域。如同黃光男撰文提及，「儀式是倫理，也是畫家虔誠工作的態度。」有研究者曾經為了想要研究陳進的用色是如何調理出來的，希望可以進入畫室參觀，陳進婉轉拒絕後表示：「『是不能參觀的，畫室的畫都是未完成的作品，正如一位要外出的婦女，若衣飾的邋塌，是不能看，也不禮貌的。』語意未盡，說明她對藝術創作的莊嚴態度，是一項神聖祭祀儀式，在她的作品中，看到一份靈化物象的過程與圖像，具備時代性與現代性的符號，源於創作態度的倫常。」²¹

這段話說明陳進所秉持的「專業」價值與態度，不受生理性別因素左右。然而，這意涵著社會情境隱含的結構性限制確實存在，而陳進憑藉自身努力打破框架的限制。陳進邁入老年後，希望別人仍稱呼她為「先生」，這是指日文漢字所稱謂的「老師」、「畫家」之意。她深信，「如果客觀條件允許，一位思想前進的女性不會輸給男性，而且可以成為時代的導師，雖然她必須忍受和一般女性走不一樣的路所感受到的絕對孤獨。」²²

（二）殖民狀態下的藝術實踐：「臺灣來的女孩不是花瓶」

女性主義藝術史分析視角，針對女性同時身為文化再現主體，以及再現女性形象與符號的客體化

21 黃光男，〈文質並茂畫境心書——陳進先生的繪畫藝術〉，國立歷史博物館編輯委員會編，《畫妝摩登——陳進》（臺北：國立歷史博物館，2015），頁 27。

22 江文瑜，《山地門之女：臺灣第一位女畫家陳進和他的女弟子》，頁 269。

過程，多關切於創作者是否具有性別平權的解放思想，以及其創作內涵裡，是否再現出「殖民現代性」（colonial modernity）的「摩登」意涵。

針對第一種狀況，楊翠從反殖民的觀點提出詮釋。楊翠認為，這個階段爭取前往東京求學的獨立女性，其動因或許是因為逃避家庭加諸的婚姻壓力，或者是自身有志於知識的進修學習等，各有其自身處境。陳進赴日求學的起因，固然來自於美術教師鄉原古統愛才惜才的積極鼓吹，以及家中經濟條件上的支持，得以成行。但陳進本人意識到，必須透過積極努力，以向日本社會證明，不論是從性別、或從國族身份觀之，自己是有優異表現的：「『我要出人頭地，讓他們知道，臺灣來的女孩並不是花瓶！』陳進果然辦到了，這個看似溫婉纖柔的臺灣女子，憑著一股意志力，使得周遭『再沒有人說我是清國奴了。』」²³

陳進清楚地知道自己肩負著，要向日本人證明被殖民者自身的壓力，也自承有此「氣魄」，這樣的意圖從其藝術專業實踐中可見一斑，但其又如何以「摩登」符號與圖像來表達這樣的時代性？

（三）陳進畫作中的殖民現代與摩登：陳進作品中的陰柔空間論述？

針對陳進的藝術表現中，是否傳遞出具殖民現代性的摩登（modern／モダン）意涵，儼然為討論陳進藝術作品的重要視角。

陳進所處年代，女性擁有社會經濟資源前往日本求學，毋寧是相當少數的奢侈。隨著 1920 年代現代化／摩登（modern／モダン）的社會氛圍，女性擁有受教育的條件和資源，在追求各領域表現優異之餘，1930 年代的陳進也被掛上所謂「新女性」的稱號，且以此被質問，是否具有女性獨立自主的價值與追求。放在對陳進作品的討論，經常出現的論述在於，其畫作中女性呈現的「摩登」（モダン）形象，²⁴ 陳進畫作中的女性，經常是凸顯「殖民現代性」（colonial modernity）的形象，代表著 1930 年代，走出傳統的摩登女性形象，²⁵ 然而，身處日本殖民統治的歷史情境中，如何傳遞出日本殖民統治後，有所「轉型」、「進步」的現代化形象，以滿足殖民者的統治權力欲望觀看；與此同時，又必須在藝術實踐上，刻畫出某些傳遞臺灣本土／在地的傳統形象，以服膺於展現鄉土／地方性風格的邊緣想像。第三層，更為複雜的則是，如何在畫作中，展現出「女性」向來被視／想像為柔弱、嬌美、可歡迎人、引人遐想的欲望客體。

23 楊翠，〈日據時代臺灣婦女解放運動：以《臺灣民報》為分析場域（1920-1932）〉（臺北：時報文化，1993），頁 569-570。

24 有研究者認為，陳進作品在官方展覽會，不論是臺府展或是帝展，作品需要符合某些特定的標準才得以入選，亦即，畫家自身的價值與其作品，在展現平台、表現形式與意識形態層面，或許都存在著高度歧異，無法單純以其作品表現來論斷。

25 邱維邦，〈臺灣近代美術中女性再現的時代意涵——以「殖民現代性」觀點詮釋〉，《藝術論壇》10 期（2016），頁 39-62；謝佳玲，〈臺灣文化再現——探析日治時期陳進畫中的傳統傢俱圖像〉，《臺灣美術》103 期（2016），頁 62-85；謝世英，〈混搭現代性與傳統價值：日治時期臺灣美術中的女性形象 1927-1945〉，頁 79-139。

1925 年，高女畢業後考取東京女子美術學校，1927 年即以三幅作品入選臺灣美術展覽會東洋畫部，與林玉山、郭雪湖三人被稱為「臺展三少年」，可謂以此開啓其美術創作生涯。這三幅作品分別為〈姿〉、〈けし（罌粟花）〉、〈朝〉三幅，兩幅為花卉，一張為著和服的美人圖。

1928、1929、1930 連續三年，即臺展的第二至第四屆，均有作品獲得特選、免審查的優異表現，此後列為免審查畫家。1928 年為〈野分（秋大風）〉獲第二屆臺展特選；〈蜜柑〉為入選。「野分」漢字意指秋天的強風，畫面中著和服女性，身體略微斜向一邊，顯現著強風吹拂下的弱不禁風嬌弱態，一手拿著花，另一手按著衣服避免下擺被風吹開，一角微微掀開露出木屐，透露著女性陰柔特質。〈蜜柑〉同樣是著和服的女性，坐著剥著蜜柑。側臉專心地看著手上的水果，如同波洛克所稱，陰柔氣質空間本身的難以界定在於，這個空間的陰柔特質，乃是藝術家透過畫面構成所賦予的意涵——畫面中大片面積是女主角的和服衣衫，衣料顯示出的柔軟線條，加上她正全神貫注細心地剥著水果，凸顯畫面寓意的女性溫柔，大量盛開花朵與枝葉條紋構成，強化畫面主角的柔美，也讓畫面呈現為一股陰柔特質，與畫中女性人物相互輝映與對話。

1930 年，作品〈若き日（青春）〉獲第四屆臺展特選、無鑑查；〈其の頃（當時）〉獲無鑑查。這兩幅作品同樣是以和服、木屐的柔美女性為主題，這些美人畫場景大致只有兩類，一種主要為戶外或庭園空間，自然的花木點綴於旁。另一種為室內，通常畫中人物正從事著家務有關的活動，如前述〈蜜柑〉，或〈若き日（青春）〉畫中，正挑燈夜戰整理補綴衣服。論者對陳進以女性入畫並不以為意，但這些美人畫多以和服為主則迭有提問。據此，陳進的回答以：「畫穿和服的仕女是在日本時代，當時在日本，所以自然畫日本風格。畫家住在那裡，所以自然畫那裡的風格，現在回來臺灣，就畫臺灣的風俗，這樣才有意思。鄉原先生是日本人，來臺灣也畫臺灣的風俗，而我是去日本讀書，所以畫日本的風俗，這樣子才自然。」²⁶

1934 年，對 27 歲的陳進來說，是重要的一年。該年以〈合奏〉入選日本第十五屆帝國美術展覽會，為第一位入選帝展的臺籍東洋畫家。回臺擔任臺展審查委員之際，適逢高雄州立屏東高等女子學校（即今屏東女子高中）校長大森丈之助，意圖尋覓接受日本教育的臺灣人美術老師，陳進提出必須容許她半年在臺灣、半年在日本的時間安排，才願意接受這個教職邀約。在這個特殊條件下，陳進在屏東三年任教都是暑假一開始就趕回日本作畫，畫到十月「出品」，再花一個多月發表、參加展覽，看畫展等等，回到臺灣正好過了半年。²⁷

1934-1937 三年間，展開了臺灣與日本各停留約半年的模式，也是她全力衝刺繪畫志業且迭有佳績的重要階段。如 1935 年完成〈悠閒〉、〈手風琴〉參加第九屆臺展；1936 年〈化妝〉入選日本春季帝

26 謝世英整理，〈阿嬤的畫與話〉，《畫妝摩登——陳進》，頁 166。

27 江文瑜，〈山地門之女：臺灣第一位女畫家陳進和他的女弟子〉，頁 47。

展、〈山地門社之女〉入選日本文部省美展，〈伉儷〉、〈樂譜〉參加第十屆臺展等等。但爲專心作畫，她最終仍是於 1938 年辭去屏東高女教職，定居日本東京，結束往返臺日兩地的模式。

檢視陳進這一段個人創作歷程，不僅有著個人從學習繪畫、積極發展的軌跡，面對外在社會歷史情境的變化與影響，衝擊著畫家從繪畫風格、創作主題、技法，以及參與繪畫專業生涯的策略運用等各層面。但一般研究者多聚焦關切畫家如何以膠彩畫的創作技巧來再現女性意象，以及這些女性圖像、符號與象徵，在當時社會情境下，傳遞出來各種可能的訊息與詮釋。形同僅關切陳進如何以其女性創作者身份，表達創作意念與價值中的性別角色，並以此強化「閩秀畫家」多以此爲題的屬性與局限性。此外，陳進以〈山地門社之女〉入選日本文部省美展，雖然同樣是女性人物再現，但以原住民人物入畫，應可謂爲其創作主題一大突破與改變，但或許囿於前述「閩秀畫家」的範疇，而並未對原住民人物主題有更多的著墨與分析。

相較於殖民統治的國族主義支配性權力關係，女性藝術家面對父權體制社會的意識形態宰制作用，是否如同原住民族面對主流社會的權力關係一般，是要更爲邊緣與受到壓抑的？這樣的課題似乎是既往陳進作品研究中，較少聚焦所在，故本文試著針對這些面向再多所挖掘。

（四）女性再現與雙重殖民：陳進畫作中的「他者」？

在殖民論述中，權力運作架構乃是以殖民／被殖民者兩端被區分開來。在殖民的國族框架中，性別、階級、族裔等內部界線與分類範疇，都暫時失去有效性。那麼，陳進畫作中出現的原住民女性圖像的創作緣由爲何呢？

從現有的相關資料，特別是根據陳進自身的描述，大致可以整理出三個線索，詮釋她爲何以原住民女性爲題。首先，她在屏東女中任教之際，正是積極往繪畫專業發展的階段，期許透過參與展覽會，讓繪畫作品獲得青睞。緣此，在屏東工作期間，她致力挖掘多樣的繪畫靈感。屏東校園旁、公園裡的排灣族石板屋，引發她對排灣族人的好奇，及近一步觀察的動力。爲此，陳進特別前往山地門一帶考察，經過三年觀察與挖掘，得以將她持續捕捉的排灣族婦女神韻，繪入小型圖，且借用日本都立美術館對面，德川家康的家寺，順利繪出大幅的〈山地門社之女〉畫作。²⁸

其次，在陳進所受的美術教育訓練中，「寫生」一直是相當重要的核心價值。她一生崇尚寫生，藉由觀察，她的畫作得以傳遞出觀察到的場景、人物、故事與感受，特別是希望傳遞出祥和、溫暖，有故事感的畫面，讓畫中人物透過她的畫筆，表達出豐富而充滿情感交流的人際互動。故從對原住民女性生活場景的觀察，進而以寫生的方式呈現，爲畫家擅長且喜好的創作取徑。

第三，選擇以屏東原住民爲主題入畫，相當程度是爲了讓畫作主題受到關注之策略思考。根據江

文瑜的訪談資料顯示，陳進在屏東任教時，日本籍男性教師經常以看似爲其惋惜，實則充滿歧視的言語，讓她萌生一定要成功的內在動力——這意味著，如何設定特殊的繪畫主題，以求在展會中勝出，成爲以原住民婦女入畫的關鍵因素。「平老師的一席話，直接刺激陳進努力挖掘屏東的特殊風格，她敏銳觀察到當地的排灣族人的生活方式，是屏東以外所發現不到的，於是她全力投入對此生活方式的細緻入畫。」²⁹ 雖然，於今的後殖民文化批判論述言，這樣的畫作選題，形同探奇窺視，透過畫家之眼，讓原住民婦女以「他者」的角色被再現。但遠在近百年前的歷史時空中，原住民與漢人同樣都是殖民狀態下，之於帝國統治權威的「他者」。對畫家來說，如同是對南臺灣社會人文場景觀察後的紀錄，描繪了走出漢人女性日常家居空間外的生活世界。另一方面，正是因爲陳進擅長將其對細節的觀察，以精緻的繪畫技巧呈現其美感詮釋，讓排灣族女性的身影和生活剪影被記錄下來。易言之，將長期被邊緣化的族群女性生活場景，經由殖民國家權威所認可的美展，進入其視覺象徵秩序中，免於被否定其存在的歷史、社會與文化真實。

〈山地門社之女〉入選日本文部省美展，固然是陳進個人專業生涯重要里程碑，但另一個值得關注的課題在於，〈山地門社之女〉與〈杵歌〉的原住民女性主題，大部分論者仍視陳進爲以女性人物爲畫作主題的畫家，而較少關注這裡隱含從「性別」到「族群」的視角改變，以及繪畫空間地景已經離開家庭私人場域，走向更爲開闊的戶外場所與公共空間——一個現代化發展的地景變遷線索。

六、1950 年代後的創作轉折：走向城市公共場域

日本殖民統治的結束，國民黨政府接收臺灣時，文化與心理建設被列爲首要工作之一，並服膺於政治領軍的大纛之下，接管的行政長官公署以「去日本化」作爲「去殖民化」的主要工作。³⁰

在藝術表現層次上，藝術形式的「中國畫」，取代「東洋畫」爲當時最根本的對立所在。其中，帶有強烈日本文化特色、以膠彩爲創作料的東洋畫，和具有中國文化淵源的傳統水墨兩者之間衝擊最大。因傳統水墨畫（即戰後所稱的「國畫」）早在日本殖民時代，遭象徵日本文化的東洋畫排擠，退出由殖民政府主導的官方展覽機制，並在臺灣的藝術創作場域中，逐漸沒落。³¹

日本殖民政府透過展覽比賽的方式，塑造出「西式」的藝術環境。在臺展及之後府展「東洋畫部」分類下入選的畫家，成爲臺灣人從事書畫藝術創作的舞台，在日本殖民當局一手建立的架構下逐步成長。這些畫家所繪的「東洋畫」，在風格上，明顯取徑明治維新後發展出來的日本畫技法，搭配臺灣獨有的風俗題材，以及異於日本審美品味的用色，表現出時論稱之爲「地方色」（Local Color）或「灣

29 江文瑜，《山地門之女：臺灣第一位女畫家陳進和他的女弟子》，頁 51。

30 廖新田，〈臺灣戰後初期「正統國畫論爭」中的命名邏輯及文化認同想像（1946-1959）：微觀的文化政治學探析〉，《藝術的張力：臺灣美術與文化政治學》（臺北：典藏，2010），頁 61。

31 廖新田，〈臺灣戰後初期「正統國畫論爭」中的命名邏輯及文化認同想像（1946-1959）：微觀的文化政治學探析〉，頁 66。

28 江文瑜，《山地門之女：臺灣第一位女畫家陳進和他的女弟子》，頁 49-50。

製畫」的臺灣風格作品。此種藝術表現風格，在 1949 年後，卻受困於濃厚的日本背景，而遭到大陸來臺畫家對其「正統性」的質疑。在戰後美術史討論中，這段稱為「正統國畫之爭」³² 的紛擾，從 1950 年代初持續延燒到 1970 年代。³³

如同其他如文學創作等多樣文化領域面臨的衝擊，臺灣美術發展自日治時期以降累積的豐厚沃土，始於 1950 年代的正統國畫之爭，造成時代性的斷層，壓抑創作自由，危害藝術心靈的發展。對整個時代的創作者言，不僅是個人長期學習、擅長的表現工具遭到詆毀，甚至危及其創作與表達自由；從意識形態層次言，經由中日八年戰爭的「祖國」與「敵國」的緊張對立關係，「國畫」一詞中的「國」，意涵著「祖國」，對日本統治時代長期養成的畫家們來說，實背負著「中國與日本」vs.「祖國與叛國」的尖銳矛盾，如何延續其藝術實踐與創作生命，乃是大時代動盪下的嚴苛考驗，深深撼動著每個藝術家的心靈與生命。

戰爭結束，原本打算和平降臨，可以安然重新站穩藝術創作之路的陳進，在弟弟的殷切邀約下，於戰後回鄉小聚。回到臺灣後，媽媽捨不得她再次遠離，不忍違逆母親心意，陳進從原本打算定居日本、致力於繪畫志業的決心，在母親的堅持下，於 1946 年結婚。陳進婚前清楚告知蕭振瓊先生，婚後仍堅持繼續作畫，婚姻不能影響她的繪畫事業，蕭先生一口答應，且積極照料陳進日常生活起居，讓她得以專心作畫。

雖然先生與家人在經濟與生活各方面，全力支持陳進的創作生涯，但包含歷經 1945-1947 年，因戰事影響，臺陽美展停辦三年；1950 年兒子蕭成家出生，個人生命經驗與角色的變化；隨之而來，1950 年代以降的正統國畫之爭；美援及美軍顧問團進駐臺灣，帶來急遽都市化與現代化社會變遷，諸多外在環境與歷史條件劇烈變動等等因素，對陳進的創作歷程產生影響。本節從走向城市空間及短暫水墨實驗性創作；對在地與原住民主題取材與技法的轉變；女性性別角色與重返專業實踐、女性生命主體經驗轉折等幾個面向，繼續討論陳進的藝術專業實踐。

（一）走向城市空間與實驗性水墨畫的陳進

1950 年代後的臺灣，各個領域都面臨劇烈的變局與挑戰。文化生產領域中，為確保國家機器及統治權威的正當性，必須從藝術生產強化意識形態作用，塑造出具有高下階層關係，以強化我族與他者之間的對立關係。「國畫」也是這個文化意識形態符號生產的重要戰場。

除了水墨與東洋畫技法之爭的歷史背景外，從陳進的藝術專業實踐軌跡來看，似乎也成為畫家繪畫風格與主題選材轉變的開端：其一，其筆下擅長的女性人物，從造型到主題出現的改變。其二，開

始走向戶外，不再侷限於家庭空間場域與女性人物的主題，擴及更大的社會生活樣態觀察與再現，特別是更大空間尺度的山水風景寫生，或許可以視為，陳進試圖以中國文人水墨畫為創作參考的實驗精神。甚至，相較於林玉山、郭雪湖等同一輩畫家中，有論者主張，陳進可說是戰後畫作取材開拓最大的一位。³⁴

女性人物畫作風格改變，1945 年的〈婦女圖〉與 1947 年的〈持花少女〉最具代表性。〈婦女圖〉畫面裡有五位女性，成群結隊的女性在街道公共空間出現，在當時的社會來說，應該屬於相當罕見的吧。不同於陳進既往畫面裡，女性人物服飾的精緻裝飾，這群女性所著旗袍顯得俐落簡約，以花布為底之外，即鮮有裝飾，或許隱含著說明，她們的身份是來自於對岸的外省籍女性。腳上的高跟鞋、梳得整齊的髮型妝容，手上的提包、耳環等配件飾品，均傳達了這些女士跟上時代的摩登意象，幾位女士的衣著色彩、配件髮型各有差異，傳遞出畫家的細心巧思。但畫作的背景線索闕如，僅能猜想應是城市的戶外空間。

「順天美術館」收藏裡的〈孔子廟〉則為另一幅值得關注的作品。該幅畫作為 1948 年完成，與前述兩幅同樣是女性身處於戶外公共場域的畫面。〈婦女圖〉與〈持花少女〉兩幅畫，畫中主角處於一種相對靜默狀態，但〈孔子廟〉門口懸掛著「萬世師表」燈籠，標示出這個場域的空間意涵，而門裡門外均有大量女性，全數視線望向屋內，暗示著門外女性，積極爭取入內學習的機會。這些頭髮梳理整齊，穿著旗袍為主、秀氣短襪皮鞋的女性身影，對照著廟內穿著制服的年輕女學生，既隱喻了大量女性渴望獲得學習機會的時代氛圍，也透露著臺灣人從身為日本國民，轉而學習漢家儒學的歷史變異。

戰後的陳進，展開更大量、大尺度的戶外寫生作畫——根據林均熹的研究，陳進在戰後這個時期的大量戶外寫生，以臺灣名山勝景廟宇為主題的作品大量增加，包括如 1945 年的〈阿里山〉、1950 年〈日月潭〉、1952 年〈指南宮所見〉等等。這些作品中，技法並非傳統山水木石的基本皴法，也不是筆墨鉤法，山水佈局也不如傳統中國水墨採用的移動透視，而是經由實景寫生後，潤飾剪裁而成。³⁵ 〈阿里山〉與〈日月潭〉的取景視角，類似於日治時期的旅行風景明信片，其中〈日月潭〉嘗試以膠彩應用於紙上。這些風景畫一改既往精緻工筆畫法，而是刻意沒去形狀，將筆觸與顏色交融在一起，以膠彩大面積狂放塗布。

〈指南宮所見〉（1952）和〈圓山所見〉（1956）兩幅畫，其命名即凸顯了是經由「寫生」現場所視之景，將畫家所見的景觀，經由觀察與融會後，再現於紙張或絹布上。前者尺寸為 136 x 68cm，長寬二比一的長軸式構圖，暗示著徒步向上往山頂指南宮的視線方向，但遠方指南宮建築的形跡模糊，反倒是前景的林木綠意顏色相當搶眼，且如同花叢密佈般，一叢叢綠色深淺色塊分層疊染，但人影繽紛

32 李孟學，〈臺灣書畫的範式轉移——從正統國畫之爭談起〉，《臺灣美術》103 期（2016），頁 46-47。

33 林香琴，〈1950-1970 年代省展國畫部「正統國畫之爭」論析〉，《臺灣美術》96 期（2014），頁 49。

34 林均熹，〈戰後臺灣現代國畫運動與在臺國畫家之因應（1945-1991）〉〈臺灣師範大學美術研究所碩士論文，2003〉，頁 48。

35 林均熹，〈戰後臺灣現代國畫運動與在臺國畫家之因應（1945-1991）〉，頁 48。

卻相當微小地分佈山徑之間，既暗示著山嶺與人物的比例關係，更呈現山林的崇高美學，似有與中國傳統山水畫相互對應之姿。

與山徑一路前行類同的主題，前一年的〈仙公廟〉（1951）以陳進擅長的女性人物爬山為主題，幾位女性在畫中身影雖模糊，但仍依稀可辨，裙裝衣著時尚俏麗，撐著粉紅粉白色系陽傘，或戴著帽子，提著手提包，魚貫在登山路徑上的姿態，以淺色衣衫被安排在畫面的前景，以對比於山林濃鬱而深淺不一的綠意。兩幅畫的視角迥異，但應是描繪同一地點的不同場景細節，刻意選擇不同的描繪方式，一幅對應於中國山水畫長軸，以畫面配置來暗示路徑向上，另一幅則以西方透視的寫生，傳達畫家的從旁記錄視角。

〈圓山所見〉為陳進風景畫作中，相當特別的一幅——幾何式的分塊面上色，上色疊染形成不透明的平塗畫法，透過水中倒影來表達城市中的龐大水泥建築量體，綠色的水體讓畫面顯得較為接近自然環境；然而，圖面中密佈的建築物，中間塗布的色塊應是指涉都市中的綠意，在畫面中卻又如同前景烏雲一般煙氤著藍黑色，傳達現代化都市中，工廠排放的黑煙，以及城市建築高密度的壓迫感，是讓人多麼不舒服的景觀。

前述幾幅畫作從選材、技法、構圖等不同面向，均呈現了完全不同於以往的陳進「美人畫」主題與風格。這反映出當時渡海畫家社群，在國民政府統治權威的權力結構及社會氛圍中，東洋畫藝術實踐面臨的危機。事實上，在這段社會文化變遷過程，許多畫家感受到時代的壓迫與挫折，陳進也試著將習慣的筆法改為傳統筆墨技巧，在原來精細的線條與著色上，做出粗細深淺濃淡的變化，³⁶ 也增加了她以前在膠彩畫中少用的渲染技巧。雖然她以〈花〉和〈農繁期〉參加第五、六屆的省展。可惜，受膠彩畫正統訓練出身的陳進，難以在短期內完全嫻熟水墨畫的技巧，表現無法如膠彩出色。³⁷ 這段期間的作品，像是 1951 年的〈農繁期〉與 1955 年參加第九屆省展的〈煙雨〉，以及〈靜思〉（1960）、〈山水〉（1962）等。

1951 年的水墨畫〈農繁期〉，參加了第六屆的省展，展現了陳進在這個時期的水墨畫嘗試外，也拓展其繪畫主題與描繪場域。畫面的前景一個小孩坐在娃娃車中，左側老婦偻身軀做著農活，右側較為年輕的婦女，同時兼顧著育兒與家務勞動，畫面較遠處，則是另一位從事農務的女性身影。這幅畫的水墨技法，以簡潔筆法，無裝飾性地描述農家生活場景，和過往陳進以膠彩畫描繪富裕家庭室內空間，女性人物從衣著服飾，裝飾與家具器物所傳遞出來的貴氣優雅，大相逕庭，風格迥異。放置於波洛克以現代性與空間生產的論述角度來分析，戰前時代的陳進，以恬靜悠閒而精緻的筆法畫工，再現出閨閣內女性的優雅自適，以及不同階級家庭生活的樣貌，畫作空間大量侷限於家庭場域中，甚且，

36 田麗卿，《閨秀·時代·陳進》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，2005），頁 92。

37 江文瑜，《山地門之女：臺灣第一位女畫家陳進和他的女弟子》，頁 180。

是以女性人物為畫面主體，局部傢俱來表達主人翁身處於相當特定的家庭空間中，而未能讓這些女性進入現代化都市的公共場域與社會生活空間中。

然而，戰後回到臺灣的陳進，除了面對統治政權改變外，已婚身份或許較能夠支撐其走出家庭私人空間，而進入臺灣彼時已經都市化的現代摩登生活空間場域，關注於社會公共生活與空間。另一方面，也走出其熟悉的仕紳家族／資產階級的框架，看到不同群體的社會生活意涵。除了前述的〈農繁期〉，1961 的〈採果〉雖是重新回到陳進最熟悉的人物主題，以及膠彩畫的細膩精緻，但這個主題畫面描繪的是農婦／女工的勞動場景，還伴隨著可能是婦人的兒子，家人親情陪伴參與田間勞動，似乎也柔化了工作場景所意涵著辛勤勞苦，多了份家人共同奮鬥的溫馨。

（二）從原住民到臺灣文化地景主題浮現與轉化

前段提及，陳進開始嘗試以水墨技法作畫，繪畫主題亦拓及許多新嘗試，除了走出家庭，擴及更大尺度的描繪，舉凡都市空間的現代化轉變、農村田野工作景觀，大尺度的地景畫境等等。此外，陳進也觀察許多在地廟宇傳統信仰與民俗景觀，在這段期間留下〈廟前〉（1953）、〈神域〉（1960）、〈戲台〉（1964）等作品。

以原住民為主題的〈山中人物〉畫作，對應當時畫壇「正統國畫之爭」的紛擾，畫家面臨調整自身畫作風格與技法等時代課題，1955 年的〈山中人物〉，應可說是主題、技法等相當特殊的作品。

這幅畫以彩墨描繪新竹尖石鄉泰雅族人的生活樣態，雜揉水墨的大片遠山山水景致，近景蒼勁樹木枯枝的細緻線條，前景的樹葉墨色最濃重。以黑灰為主要色調，畫面中間如同畫龍點睛一般，色彩鮮豔的泰雅家屋，兩位女性人物正在編織布料的工作場景，另一個家屋的窗景有著一位男性身影，同時透過對衣飾的描繪來表現男女泰雅族人。家屋應是以竹子編織架構而成，在水墨畫的圖面空間暗示著透視法的家屋堆疊，而秀氣線條表達出來的竹編家屋與編紮等細節，具體展現了陳進在膠彩畫作中擅長的細節鋪陳外，傳遞出水墨山水較少對應的細緻筆法，也與工筆畫風不同。

對比於陳進早期〈山地門社之女〉諸多細節，以及人物表情豐富如同特寫一般的表現方式，畫家與畫面中人物有著對話關係；〈山中人物〉則以長鏡頭似的遠望，顯示畫家的疏離情感。有論者認為，〈山地門社之女〉以東洋畫的技法繪成，〈山中人物〉是水墨畫作，「皆完整揭示了這兩個媒材，一個代表了東洋畫在日本帝國殖民時，臺展初行後的主導地位，另一個在戰後則在中華文化強勢進入臺灣配合高壓統治的時代背景下被水墨地位重新拉起，刻畫在臺灣畫家身上的創作經驗，亦表現出時代當下政治結構的結果。」³⁸ 陳飛豪的這段描述，輕描淡寫地看似交代了從膠彩到水墨畫作的轉換過程，實則並未批判性地看待這個轉換過程中隱含的壓迫與抵抗關係。

38 陳飛豪，〈北師美術館「不朽的青春」：臺灣現代藝術的重探與再譯〉，《典藏》，網址：<<https://artouch.com/art-views/art-exhibition/content-13302.html>>。

陳進認為，原住民文化是臺灣歷史中的重要代表，而她注重細節的觀察與畫法，如同人類學家一般，為臺灣原住民文化留下許多重要的紀錄。她留下與原住民有關的畫作中，除了最廣為人知的〈山地門社之女〉記錄排灣族女性衣著裝飾，更早有〈杵歌〉描繪日月潭邵族婦女豐收後的擣糧、歌唱情景，³⁹〈山中人物〉的主題則為泰雅族。相對於前兩者有較為細緻的細節描繪，〈山中人物〉採取較大尺度，以家屋在山林中的遠景來表現。陳進以往描繪女性人物多以室內空間為主，原住民女性不僅主要在戶外空間場域，甚且，可以說總是在勞動的狀態。但這幅畫卻是相當傳神地，以略帶寫意風格地，讓原住民女性回到家屋中。而不論是採用的素材、技法、主題與風格等向度來說，這幅畫作是陳進畫筆下，女性再現與雙重殖民下的他者，悄悄地以一種邊緣式視角，同時在國族、性別與藝術實踐層次，以其無法被忽視的存在，揭露為其沈默的抵抗。

（三）女性性別角色、生命經驗與藝術實踐拓展

1946 年結婚，1950 年陳進兒子蕭成家出生，陳進繪畫主題開始出現蘊含母愛、與關注孩童的畫作。論者多以母愛天性等觀點，「理所當然地」認為，畫家從這個時間點起，大量出現以孩童主題的畫作，是再自然不過的。但本研究認為，過於「自然化地」、機械性地，將女性藝術家畫作與「母愛」直接對應，而僅以「母愛」來詮釋畫作，有著過於簡化畫家藝術表現內涵之風險。

1950 年的〈嬰兒〉、1954 年的〈小男孩〉是經常被提及的代表作，1951 年的〈小寶寶〉則似乎較少被提起。

1950 年的〈嬰兒〉為蕭成家先生誕生的時期，一般人很自然地會聯想，畫家紀錄了自己小孩的誕生。畫面構圖為畫家經常採用的三角構圖，畫面穩定。左側的母親，全神注視懷抱中熟睡的嬰孩，右側另一位女孩小心翼翼地照看著小嬰孩。左右兩位畫中人物的目光均集中投向畫面中心，使得人們觀看的視角，自然聚焦在中間的小寶寶。左邊母親衣服顏色較深，有著麻花狀紋飾，右側女孩著吊帶格子紋裙。中間包裹著安睡小嬰兒的米白色被褥，益顯乾淨突出，情感飽滿流露。

1954 年的〈小男孩〉描繪五歲的小男孩。看似坐在地上玩耍，腳邊有著散落的積木，以及〈玩具國〉的圖畫書，但仔細看，應該是在某種「學習」狀態，不只地上有著標示注音符號、類似學習本的書籍，連玩具車都是結合了數數的益智工具。從圖面的資料可以想見，在 1950 年代戰後普遍貧窮的臺灣社會，中上階層家庭的小孩有機會接受良好的教育，擁有進口的玩具，在安全舒適的環境中，悠閒地被照顧、好好學習與平安成長。

將〈小男孩〉與 1951 年另一幅〈小寶寶〉對比，兩者類似地，是小孩坐在地上的景象。但相當有意思的，畫中主角是小女孩，坐在裝飾著水墨扇面的和式紙門背景前方，腳邊也散落著玩具，小女孩

手中把玩的是一輛紅色的玩具汽車。

這兩幅一男一女孩童畫共同傳遞出家庭對幼童的疼愛有加與細心照顧，家庭的富裕條件讓孩子擁有進口玩具，地上的書本透露出家人對小男孩的期許是認真學習，而小女孩手中的紅色汽車雖未如同小男孩畫中，直接傳遞出讀書求知的訊息，但「汽車」通常被視為是小男生陽剛特質的符號，醒目的紅色或許傳遞出畫家有意地破除性別刻板印象。研究者陳香君認為，這兩幅畫中，藝術家同時是一個藝術生產者、畫家、母親與第一個觀者的視角，傳遞出溢於言表的綿長愛護、期待與安排。隔離險惡自然的安全室內空間，傳達出長輩的呵護與保護；現代化、西化的遊戲和教育，暗示長輩對晚輩的人生安排、訓育與期待；畫中小孩的專心、投入，以及沈浸於自我世界的光輝，傳達出某種獨立人格的促發過程，大人從旁扶植、協助但不強勢介入的關愛氣氛。⁴⁰

（四）重返畫壇專業實踐與生命再次轉折

歷經正統國畫之爭的紛亂擾攘，1955 年，陳進以畫作〈洞房〉重新回到日本畫壇參加第十屆日展。以〈洞房〉畫作主題與表現形式風格來說，有研究者認為，由其畫作可以觀察陳進婚後生活的性別角色改變，對女性美的詮釋也從少女的秀麗，蛻變為少婦豐腴的美感。特別是對〈洞房〉畫作的論析，主張畫家婚後作品關心重點轉向——這幅畫描寫舊式社會富裕家庭新嫁娘的身影，在一系列以盛裝的嫵雅女性為主題的人物畫中，是少數以入世之眼描寫人間情趣的傑作。⁴¹

58 歲那年，陳進因病休養期間，因緣際會地，友人帶了法光寺的師父來到她的病榻前，委託陳進畫十幅佛陀釋迦牟尼行誼圖，與佛畫的意外結緣，她的身體健康逐漸好轉，對人生有不同的體悟。而這個轉折也改變了陳進日後的藝術實踐方向與風格，從原本矢志為藝術奉獻的專業畫家，逐漸讓繪畫成為一生中的持續陪伴，為自己與家人生活，以及時代場景留下充滿情感與探索的紀錄。

七、結語：走出閨閣、迎向公共的新美術時代價值

藝術史學者白適銘曾以「國民美意識」為概念核心，主張在日本時代，因殖民現代化的推動，臺灣美術界產生前所未見的巨大變化，形塑臺灣近代美術史上的「新美術時代」（New Art Age）。藝術家個人從對西方藝術的認識與理解，思考何謂「藝術」，而美術教育的推行、美術團體的形成，展覽會的舉辦，繪畫研究組織設置、藝術批評體制建構等等，前述這些面向共同構成新型態的美術機制，共同形塑出臺灣具「現代」特質的「美術社會」（Art Society）。⁴²

⁴⁰ 陳香君，《記憶的表情：藝術中的人與自我》（臺北：東大，2006），頁 28-29。

⁴¹ 陳嘉翎，〈關於展覽——陳進與她的仕女〉，國立歷史博物館編輯委員會編，《悠閒靜思——陳進仕女之美》（臺北：國立歷史博物館，2003），頁 17。

⁴² 白適銘，〈臺灣美術展覽小史——兼論「國民美意識」之形塑〉，收錄於國立臺灣美術館策劃，《展覽與時代：藝術展覽研究與臺灣藝術史》（臺中：國立臺灣美術館，2020），頁 38。

³⁹ 江文瑜，《山地門之女：臺灣第一位女畫家陳進和他的女弟子》，頁 51-53。

從前述這個「美術社會」的概念，以及公共機制的視角來探討臺灣近代美術發展歷程，從日治時期迄今百年間，檢視臺灣近代美術社會形塑過程，有下列值得關注的重要議題：一、臺灣美術在面對現代化的探討與應對歷程。二、美術作品中呈現的地方色彩、主體與文化認同；三、美術在政治體制下展現的族群與國家意識；四、美術社會中的傳播媒體、組織、出版與觀眾；五、面對數位化、全球化與後現代歷史新境的回應等等。⁴³ 白適銘針對臺灣百年來美術社會現代化進程所提擬的討論議題，似乎也支持了本文對陳進藝術實踐歷史性軌跡的觀察。

本文一開始的提問在於，當年「臺展三少年」之一的陳進，以其來自殖民地臺灣年輕女性的身分政治，如何在臺灣當時的殖民社會中，以家族身份階級等條件，接受現代化教育，成為掌握文化表現與詮釋的女性文化身份主體，以及描繪臺灣現代摩登樣貌的文化生產者。如同陳進受訪時直言：「向這個目標打拼，如果我能入選，在日本就是正式的畫家，人家就會肯定我。」⁴⁴

同時身處於日本和臺灣社會從事繪畫創作，來自殖民地的陳進，其藝術實踐自然也鑲嵌於當時的歷史社會條件中，以大量女性圖像與花卉等陰柔主題為畫，成為許多論者分析陳進創作生涯的核心觀點。其中，包含衣服的色澤裝飾、髮式妝容、傢俱擺設、室內佈置等細節，不僅用以比擬於「美人畫」的精緻雕琢，重視細節，更用來探討在殖民體制下的臺灣「地方色彩」的課題——「那時候是第一次跟別人競爭，一心想要怎麼樣才有特色，不知道要畫些什麼會比較出色。如果畫些日本的題材會比較方便，尤其那時候我人在日本；但是想了又想，我們臺灣人，還是畫我們鄉土的東西，藝術是要人家看你的好感。」⁴⁵ 對陳進來說，究竟是應該以殖民的色彩樣式來凸顯臺灣的主體性，還是應該更積極地傳達出，對日本殖民統治文化的認同，的確為其藝術生涯早期面臨的挑戰所在。但更進一步來說，這個提問乃是要正面積極地回應於，當走出大多數論者以「閨秀畫家」的命名，來詮釋與分析陳進的藝術實踐時，已然落入殖民統治下的宰制與被支配的二元權力架構中，無視於藝術實踐過程隱含的美學反身性與文化抵抗意涵。陳進以其終生不輟的持續創作，經歷不同政治體制的外在衝擊，始終以創作主體性，傳達藝術的抵抗能量。

其次，本研究以英國女性主義藝術史研究的觀點，引入「空間」分析作為再探臺灣社會歷經殖民現代性的過程中，如何同時面對都市化、現代化的作用力，對於將主體從父權制家庭意識形態解放出來——同時從家庭私人領域與實體空間，走向現代化城市空間公共場域的寓意，重新詮釋女性主體藝術實踐的解放意涵。而這也是本文取用「走出閨閣」為名的寓意之一——殖民現代性的歷史情境與作用下，女性得以走出深閨的人身與命運侷限，從傳統的家庭私人領域，走向現代城市化的公眾生活，開展更豐富的藝術實踐。

43 白適銘，〈臺灣美術展覽小史——兼論「國民美意識」之形塑〉，頁 39。

44 江文瑜，〈山地門之女：臺灣第一位女畫家陳進和他的女弟子〉，頁 104。

45 江文瑜，〈山地門之女：臺灣第一位女畫家陳進和他的女弟子〉，頁 104。

第三，陳進的畫作中，大量女性與花卉植物外，「原住民女性」亦佔據其創作的重要議題，這些經過畫家長期觀察與詳加紀錄的原住民畫作，除了為這些族群留下翔實的時代紀錄外，是否承載著某種殖民帝國之眼的觀看視角？在殖民批判論述中清楚指陳出，殖民地內部的群體差異經常被刻意地隱沒，以建構出我群與他者二元對立關係，對抗既有的權力支配關係。換言之，對日本統治者來說，殖民地臺灣內部的不同性別、階級與族群都是被支配的「他者」，畫家所再現的原住民女性圖像，被安置於傳達「地方色彩」的再現政治架構中。即本研究認為，在日本時期，陳進選擇以原住民女性畫作為創作主題，為其競逐日本展覽體制的策略，模糊了臺灣被殖民體制下，諸多受壓迫「他者」間的矛盾關係。然而，在戰後的統治體制中，外部殖民壓迫的關係不再，陳進對於原住民的描繪也大幅減少，而〈山中人物〉採取遠觀抽離的表現形式，傳遞出漢人與原住民文化之間的距離，正是反映了畫家和原住民他者之間的淡漠關係。

第四，從原本在日本統治的殖民現代化過程中，積極尋求成為文化詮釋主體的創作者，進入戰後國民政府的統治狀態後，畫家失去了藝術表意自由，從日本時代逐步發展形構出的現代新美術社會，也因政治意識形態的高度介入扭曲，藝術主體性浮現危機。幸而堅毅的陳進一方面嘗試新的創作技巧，拓展繪畫主題，敏銳地跟上當時社會快速擴張與都市化的腳步，產生許多大尺度的地景畫作，記錄下農業生產與鄉間人文景致，深刻地展現對社會變遷的關注之眼。

最後，回到本研究核心關切，欲以女性主義藝術史理論視角，重新詮釋走出閨閣的陳進。大多數研究者，將陳進繪畫作品研究的時空，定格於戰爭結束前、來自一位日本社會文化教養下，展現優雅仕女身影的樣態。但本研究認為，陳進在日本時代即已開創出令人驚嘆的藝術實踐。而 1946 年回到臺灣的陳進，結婚生子的性別角色與生命經驗，讓畫家跳脫東方主義的視覺詮釋框架，其生命的豐厚歷練，反映出溫暖且充滿情感觀照的藝術家，現代美術教育體系養成的專業者，既能忠實、具專業技術、敬業地扮演美術社會的中堅，更是留給後世讚嘆與感動不已的審美經驗與文化認同。✎

參考書目

Barlow, T. "Debates over Colonial Modernity in East Asia and Another Alternative." *Cultural Studies* 26:5(2012): 617-644.

Barlow, T. E. "Introduction: On 'Colonial Modernity'." In *Formations of colonial modernity in East Asia*. Duke University Press, 1997, pp. 1-20.

Lee, Hyunjung & Cho, Younghan. "Introduction: Colonial Modernity and Beyond in East Asian Contexts." *Cultural Studies* 26:5(2012): 601-616.

Montrose, Louis. "The Work of Gender in the Discourse of Discovery." *Representations* 33(1991): 1-41.

Nochlin, L. "Why have there been no great women artists." *ARTnews*(1971).

Petersen, K. H., & Rutherford, A. *A Double Colonization: Colonization and Post-colonial Women's Writing*. Mundelstrup, Denmark: Dangaroo Press, 1986.

Scott, Joan. "Gender: A Useful Category of Historical Analysis." *Coming to Terms: Feminism, Theory, Politics*. Ed. Elizabeth Weed, London: Routledge, 1989, pp.81-100.

王家鳳，〈百煉鋼成繞指柔——八十看陳進〉，《臺灣光華雜誌》（1986.11）。網址：<<https://www.taiwan-panorama.com.tw/Periodical/Details?Guid=a33b390a-4441-4b4f-bd99-44c448fec6b5>>。

田麗卿，〈閨秀·時代·陳進〉，臺北：雄獅圖書股份有限公司，2005。

白適銘，〈臺灣美術展覽小史——兼論「國民美意識」之形塑〉，收錄於國立臺灣美術館策劃，《展覽與時代：藝術展覽研究與臺灣藝術史》，臺中：國立臺灣美術館，2020，頁 37-58。

李孟學，〈臺灣書畫的範式轉移——從正統國畫之爭談起〉，《臺灣美術》103 期（2016），頁 44-61。

余青勳，〈臺灣閨秀陳進及其人物畫之研究〉，《史學》20 期（1994），頁 1-35。

江文瑜，〈山地門之女：臺灣第一位女畫家陳進和他的女弟子〉，臺北：聯合文學，2001。

林均熹，〈戰後臺灣現代國畫運動與在臺國畫家之因應（1945-1991）〉，臺灣師範大學美術研究所碩士論文，2003。

林香琴，〈1950–1970 年代省展國畫部「正統國畫之爭」論析〉，《臺灣美術》，96 期（2014），頁 48-83。

邱維邦，〈臺灣近代美術中女性再現的時代意涵——以「殖民現代性」觀點詮釋〉，《藝術論壇》10 期（2016），頁 39-62。

胡懿勳，〈閨秀、仕女、阿嬤——陳進人物畫賞析〉，《歷史文物》266 期（2015），頁 26-35。

陳香君，〈記憶的表情：藝術中的人與自我〉，臺北：東大，2006。

陳嘉翎，〈關於展覽——陳進與她的仕女〉，國立歷史博物館編輯委員會編，《悠閒靜思——陳進仕女之美》，臺北：國立歷史博物館，2003，頁 16-17。

陳飛豪，〈北師美術館「不朽的青春」：臺灣現代藝術的重探與再譯〉，《典藏》，網址：<<https://artouch.com/art-views/art-exhibition/content-13302.html>>。

莊伯和，〈本省的一位閨秀畫家——陳進專輯〉，《雄獅美術》109 期（1980），頁 21-39。

黃光男，〈悠閒靜思——陳進畫藝〉，國立歷史博物館編輯委員會編，《悠閒靜思——陳進仕女之美》，臺北：國立歷史博物館，2003，頁 6-10。

黃光男，〈文質並茂畫境心書——陳進先生的繪畫藝術〉，國立歷史博物館編輯委員會編，《畫妝摩登——陳進》，臺北：國立歷史博物館，2015，頁 26-31。

黃春秀，〈秉持現世精神的畫家——陳進〉，《雄獅美術》109 期（1980），頁 40-51。

張瀚云，〈論東西方畫家的「繆司」圖像之象徵性符號：以克林姆、高更、潘玉良、陳進為例〉，中國文化大學美術學系碩士班碩士論文，2009。

許坤成，〈論二十世紀女畫家的女性主義創作思潮：以陳進、潘玉良和歐姬芙為例〉，中國文化大學美術學系碩士班碩士論文，2012。

陸蓉之，〈閨秀藝術的古今演變〉，林珮淳主編，《女／藝／論：臺灣女性藝術文化現象》，臺北：女書文化，1998，頁 19-40。

楊翠，〈日據時代臺灣婦女解放運動：以《臺灣民報》為分析場域（1920-1932）〉，臺北：時報文化，1993。

國立歷史博物館編輯委員會編，《悠閒靜思——陳進仕女之美》，臺北：國立歷史博物館，2003。

廖新田，〈臺灣戰後初期「正統國畫論爭」中的命名邏輯及文化認同想像（1946-1959）：微觀的文化政治學探析〉，《藝術的張力：臺灣美術與文化政治學》，臺北：典藏，2010，頁 61-109。

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。

賴明珠，〈「風俗」與「摩登」：論陳進美人畫中的鄉土性與時代性〉，《史物論壇》第 12 期（2011），頁 41-71。

謝佳玲，〈臺灣文化再現——探析日治時期陳進畫中的傳統傢俱圖像〉，《臺灣美術》103 期（2016），頁 62-85。

謝世英，〈模糊混淆的臺灣認同：解讀陳進之美人畫〉，《國立歷史博物館館刊》，16 卷 1 期總號 150（2006），頁 14-31。

謝世英，〈日治時期臺灣美術的文化雜揉：陳進與潘春源的美人畫〉，《臺灣美術》67 期（2007），頁 14-23。

謝世英，〈混搭現代性與傳統價值：日治時期臺灣美術中的女性形象 1927-1945〉，《藝術學研究》13（2013），頁 79-139。

謝世英整理，〈阿嬤的畫與話〉，收錄於國立歷史博物館編，《畫妝摩登——陳進》，臺北：國立歷史博物館，2015，頁 166-169。

顏娟英，〈自畫像、家族像與文化認同問題——試析日治時期三位畫家〉，《藝術學研究》7 期（2010），頁 25-69。

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