

自主性的理想： 臺陽美術協會戰前創作活動 (1934-1944) 的再認識*

蔡家丘**

摘要

臺陽美術協會（以下簡稱「臺陽」）的創作活動，可以說是臺灣近現代美術史上僅次於官方美展，最重要的一個章節。其影響力從日治時期開始，跨越第二次世界大戰後仍持續發揮。然而，至今對戰前臺陽的認識與定位，受過往抗日史觀等影響，仍有許多曖昧不明或尚未考察詳盡之處。本文重新梳理此段歷史，首先檢視臺陽內部組織、展覽與成員等結構，向外與文學界交流等的內容，然後探討其進行拍賣贊助、彩管報國等社會活動的意義，接著分析創作蘊含的多元風格。經此考察，本文指出戰前臺陽的組織與創作活動，不但與文學界有更多的交流互動，並且曾受社會上自治理念的啟發，轉化至美術場域，追求自主性的理想，然而也不得不受限於時局發展，隱晦潛藏於部分作品中。

關鍵詞：臺陽美術協會、臺灣美術展覽會、臺灣美術史、美術自主性

* 本文為國科會補助優秀年輕學者研究計畫「臺灣日治時期畫會資料與創作活動之再考：以臺陽美術協會、梅檀社等為中心」（MOST 107-2628-H-003-002-MY2）成果，部分內容曾以「春陽会の中の“美術”／台湾台陽美術協会の中の“日本美術”：交差・疎外する美術史」為題發表於東京都庭園美術館主辦之「日本の美術家が懐いた東洋憧憬：その歴史と美術界への影響」研討會（東京：日仏会館内ホール，2019年11月17日）。承蒙匿名審查人等提供寶貴的修改建議，特申謝忱。

** 國立臺灣師範大學藝術史研究所副教授兼所長

來稿日期：2023年3月6日；通過刊登：2023年8月8日。

- 一、前言
 - 二、協會活動的再檢視
 - 三、外部評論與臺灣文藝聯盟
 - 四、自主意識的萌生與困境
 - 五、創作內容的再認識
 - 六、結論：自主性的理想
-

一、前言

回顧 1990 年代以前，關於臺陽的定義與評述，會發現幾乎都僅參考少數幾篇文獻而來。一是經常引用廖繼春（1902-1976）1940 年於《臺灣藝術》雜誌上的文章〈臺陽展雜感〉，尤其是其中幾句：

昭和十年眾聲喧嘩之際，（臺陽）被誤解為是向臺展揚起叛旗等等，還好不致於解散。相對於臺展裝飾秋天的臺灣島，想到春天的本島也該如何好呢，於是組織了臺陽展。……此傾向與思想也與臺展相同，就這點來說絕非分立。……會員不分日臺，只要是思想穩健的同好都歡迎，如此的主旨，斷無民族偏見的色彩……。¹

其次是參考王白淵（1902-1965）戰後的著述發表，包括：1947 年臺灣新生報社出版《臺灣年鑑》中，包含美術在內的第十七章文化篇；1955 年《臺北文物》中的〈臺灣美術運動史〉；三年後臺灣省文獻會編《臺灣省通志稿》卷六第二章

¹ 廖繼春，〈臺陽展雜感〉，《臺灣藝術》（臺北）1:4（1940 年 6 月），頁 21。〔按：原文為日文，不記譯者時為筆者譯，以下同。本文中簡稱的「臺展」指 1927-1936 年臺灣教育會主辦的美術展覽會，「府展」指 1938-1943 年續由臺灣總督府文教局所主辦者〕。

〈美術〉。² 不難發現，相較於《臺灣年鑑》文化篇中對臺陽等美術團體展如條列式般的紀錄，後兩份著述顯然將臺陽渲染定調為充滿抵抗與鬥爭意識的團體，作為臺灣民族主義運動在藝術上的表現。然而與〈臺灣美術運動史〉收進同期期刊，1954年臺北市文獻委員會舉辦的美術運動座談會紀錄，卻又載有王白淵令人感到自我矛盾的發言：「臺陽展反日只是日人的看法，實在它本身並沒有這種意識」。

此後，關於臺陽的評述，便反覆運用廖繼春〈臺陽展雜感〉、王白淵的著述，再參考臺陽畫家參加座談會的紀錄，或在報章雜誌發表的回憶訪談稿。其中，以1970年代末謝里法《日據時代臺灣美術運動史》一書影響最大。全書以展覽會和團體發展為主軸，運用前述文獻與畫家提供的資料編寫而成。雖然單就描述臺陽的章節，說明其成立僅為爭取創作發表機會，並非與臺展對抗，不過基於民族和政治史觀的脈絡和剪裁，仍是以臺人畫家為主，強調臺、日畫家間的對立性。³

接續其後的論者，有時會注意到這些著述，與臺陽畫家訪談，參雜了在不同政治社會氛圍下的權宜性表態，或受個人經歷與情感左右的敘事觀點。如王白淵前後矛盾的表述，或謝里法的本土意識展現。王白淵到上海投入抗日文藝運動，到被逮捕回臺至出獄的時間（1933-1943），幾乎與臺陽活動重疊，並無親身參與。謝里法也在其書的改版序中，自省以1970年代身在海外形成的政治史觀，完成的階段性任務。然而，後續論述的焦點仍然固著於：爭論臺陽是否具有抗日或對抗臺展的性質，猶如是以這些文章為基礎，繼續從民族政治的角度，對臺陽進行再闡述的工作。⁴

² 王白淵，《臺灣年鑑》（臺北：臺灣新生報社，1947），第十七章〈文化〉，頁P1-P25；王白淵，〈臺灣美術運動史〉，《臺北文物》（臺北）3:4（1955年3月），頁16-64；王白淵，〈美術〉，收於臺灣省文獻委員會編，《臺灣省通志稿》（臺北：該會，1958），卷六：學藝志藝術篇，第二章，頁16-109。

³ 謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》（臺北：藝術家出版社，1998年第5版），初版於1978年出版。

⁴ 相關論述很多，舉例如下：強調臺陽具抗日意識，畫家的言論是政治壓抑下的結果，如兼言，〈臺陽美協的創立與民族主義：「臺灣美術運動史」的商榷〉，《夏潮》（臺北）1:6（1976年9月），頁66-68；梅丁衍，《臺灣美術評論全集：何鐵華卷》（臺北：藝術家出版社，1999），頁62-66；潘桂芳，〈臺陽美協的反日意識再議〉，《臺灣史學雜誌》（臺北）9（2010年12月），頁3-56。認為臺陽並無明顯地抗日意識，如江春浩，〈七星·赤島·臺陽·楊三郎：在野展的金字塔〉，《雄獅美術》（臺北）112（1980年6月），頁52-55；張瓊慧，〈回顧臺陽畫會：誌臺陽五十一屆美展〉，《臺灣美術》（臺中）1:2（1988年10月），頁21-22；王秀雄，〈日據時代臺灣官展的發展與風格探釋〉，收於王秀雄，《臺灣美術發展史論》（臺北：國立歷史博物館，1995），述及臺陽部分，頁70，原稿為1992年研討會論文。

1990年代以後，學界對臺陽歷史逐漸重視其與社會、文化環境的關係。一個面向是注意到1930年代與文學界交流帶來的整體意義。藉由臺陽畫家參與1934年臺灣文藝聯盟成立後的座談會、與文學家的交流、為《臺灣文藝》繪製封面和插圖等活動，來說明臺灣美術與文學兩者的合作。如此促使畫家反省其所處的社會環境，也提供藝文界建設臺灣文化的信心和力量。⁵其次，當時無論美術或文學的發展，都相當受到地方人士的支持。如顏水龍（1903-1997）、李石樵（1908-1995）等受臺中林獻堂（1881-1956）、楊肇嘉（1892-1976）、張星建（1905-1949）等人的贊助，以及在臺北受開設山水亭的王井泉（1905-1965）招待。循此脈絡，梳理探討文化協會、啟文社對美術活動的贊助關係和意義。⁶

美術史研究中，針對臺陽畫家的創作風格方面，衍生出幾項議題。一是就李石樵1936年第2回臺陽展裸女畫作遭禁一事所進行的討論。對照同時期殖民當局與社會輿論，大多已能接受臺展展出的女性裸體畫，李石樵臺陽展的裸女畫風格，並不特別突出情慾表現，卻引起非議。如此顯示殖民當局雖無法如臺展般透過審查制度控制臺陽展，卻仍以警察取締的方式介入；⁷或者認為殖民當局仍然視臺陽為一具有反抗臺展意識的團體，因此特別加強取締。⁸

其次，戰前臺陽展被歸納為整體偏向後期印象派，或是溫和、穩健的寫實風格。⁹這樣的看法，影響到對臺陽畫家在戰後的評價。省展開辦，由於有許多臺陽畫家擔任審查並參展，被認為延續了這樣的風格，是造成戰後西洋畫具保守而

⁵ 顏娟英，〈一九三〇年代美術與文學運動〉，收於國立臺灣大學歷史學系編輯，《日據時期臺灣史國際學術研討會論文集》（臺北：該系，1993），頁535-554；石守謙，〈評論〉，收於國立臺灣大學歷史學系編輯，《日據時期臺灣史國際學術研討會論文集》，頁555-557；陳芳明，〈當殖民地的作家與畫家相遇：三〇年代臺灣文學史的一個側面〉，收於陳芳明，《殖民地摩登：現代性與臺灣史觀》（臺北：麥田出版，2004），頁115-136；王文仁，《日治時期臺人畫家與作家的文藝合盟：以《臺灣文藝》（1934-36）為中心的考察》（新北：博揚文化事業有限公司，2012）。

⁶ 林振莖，《探索與發掘：微觀臺灣美術史》（新北：博揚文化事業有限公司，2014）。

⁷ 廖新田，〈你所不知道的臺灣美術史：臺灣社會的藝術與色情論爭史及其評析（1930-1990）〉，《臺灣美術》（臺中）12:1（1999年7月），頁35-68。

⁸ 陳夢帆，〈日治時期裸體畫公開化的社會爭議：以第二回臺陽展（1936）李石樵〈橫臥裸婦〉撤回事件為例〉，《雕塑研究》（新北）15（2016年3月），頁1-45。

⁹ 雷田，〈從「臺陽」的歷程談時代樣式：寫於四〇屆臺陽展前夕〉，《雄獅美術》79（1977年9月），頁28-39；賴傳鑑，〈四十年滄桑話「臺陽」：寫於臺陽四十屆美展前夕〉，《藝術家》（臺北）28（1977年9月），頁126-137。

權威性流弊的原因之一。¹⁰ 其他關於臺陽創作活動的論述，也散見於個別研究中，如美術家全集、傳記，或是通史類著述與碩士論文中等等。此處不一一列舉，將於後文相關段落中引用討論。

從上述概略的研究回顧可知，對戰前臺陽的認識，一部分基於戰後以來各階段民族與政治史觀的影響。本文主旨並不在檢視這些意識形態各自形成的原因，也無意簡化戰前美術與民族政治間的關係，反而期待探討戰前臺陽與社會、文化間多層次的關係和所受到的影響。本文為從美術史研究出發的論文，仍有必要先不厭其煩地重新梳理史料和作品，釐清許多尚未詳考基礎資料而生的誤解、偏見。奠定此基礎後，再延伸至日治臺灣文學史、政治社會史這兩方面的相關議題，期待與學界有更多對話機會。文學議題方面，將穿插討論臺陽與臺灣文藝聯盟交流的意義及畫家所受的影響。限於能力所及與論述架構，暫不對文學與美術進行全面性的比較探討。政治社會議題方面，值得注意的是，經由梳理臺陽成員的言論、行動與創作內涵，指出其曾受社會上自治理念的啟發，轉化至美術的場域，追求自主性的理想。當然，如此並不同於政治社會史中從議會設置請願運動發展至地方自治聯盟對「地方自治」的主張和涉及層面，也並非指臺陽所有的創作活動均是依此而生。然而，就構築主體意識進而改善殖民地環境的目的來說，仍可見政治意識與美術活動之間的關聯性。

本文首先說明臺陽內部的活動，檢討成員組成的問題，重新思考如立石鐵臣（1905-1980）等日人畫家參與的情形和意義。其次，分析來自外部的評論、與文學界的交流等等。接著，探討畫家美術自主意識的萌生和波折，如李石樵裸體畫爭議，以及進入戰時體制後的困境。最後，分析臺陽展的創作風格，受時局影響且具多元性的意義。由此過程，重新認識臺陽在臺灣史、美術史上的意義。

¹⁰ 王秀雄，〈臺灣第一代西畫家的保守與權威主義暨其對戰後臺灣西畫的影響〉，收於王秀雄，《臺灣美術發展史論》，頁 131-198，原稿為 1990 年研討會論文。

二、協會活動的再檢視

(一) 組織與展覽

1934年11月12日下午2時，李梅樹（1902-1983）、楊三郎（1907-1995）、陳清汾（1910-1987）、陳澄波（1895-1947）、顏水龍、立石鐵臣於鐵道旅館成立臺陽美術協會。雖不在場但已列為會員者，還有廖繼春、李石樵。其他出席者有鹽月桃甫（1886-1954）、總督府官房營繕課長井手薰（1879-1944）、總督府文教局社會課長兼博物館長王野代治郎等人。當時立石宣讀了聲明書，井手並與會員討論組織經濟問題與發展方向。¹¹

「臺陽」的命名，來自彼此的共識。在此之前，1929年臺灣畫家組成「赤島社」，具有首次以臺灣島為單位來命名、組織畫會的意義。成員中雖然如陳植棋（1906-1931）病逝，使活動中斷，但他們大多成為日後臺陽的創立會員。其次，顏水龍在日後的信件中指出：「因為當時印象派畫家分析色彩是透過太陽的七色光，而我們是在臺灣，因此建議命名為臺陽，結果獲得採用。」¹² 同時，成立大會的報導提到：「（臺陽）如相對於帝展的東光會般支持臺展」。東光會是1932年由熊岡美彥（1889-1944）、齋藤与里（1885-1959）成立，會員投入官展創作之餘舉辦團體展，熊岡以「陽光自東方升起」的意象命名。臺陽畫家對此畫會並不陌生，可能向記者如此比喻說明。¹³ 因此，單就命名方式來看，「臺陽」可以說是延續「赤島」以臺灣為主體的詞意、參考「東光」作為官展外部團體的概念，同時採納了顏水龍的提議。

¹¹ 〈中堅作家を網羅し 臺陽美術協會生る〉，《臺灣日日新報》，1934年11月13日，第7版。李梅樹在1979年的臺灣研究研討會上提及，臺陽的成立由他和楊三郎發起，聯絡其他會員，並草擬聲明書和會則。當日並未邀請蔡培火、楊肇嘉，但兩人在第一回臺陽展時均到場。李梅樹主講，〈第十一次「臺灣研究研討會」紀錄：臺灣美術的演變〉，《臺灣風物》（臺北）31:4（1981年12月），頁117-132。

¹² 顏水龍，〈臺陽美術協會名稱由來〉（識別號：GAN_01_03_067），中央研究院臺灣史研究所「臺灣史檔案資源系統」，下載日期：2023年3月1日，網址：<http://tais.ith.sinica.edu.tw/sinicafrsFront/index.jsp>，以下同。

¹³ 熊岡美彥等人原於1924年成立槐樹社，解散後部分成員於1932年再組東光會，均為帝展的外部團體。臺灣留日畫家如陳植棋、陳澄波等人曾參加槐樹社展，陳澄波收藏中也見到東光會展覽目錄，臺陽畫家對這兩個畫會應不陌生。東光會說明見三輪英夫、佐藤道信、山梨繪美子著，河北倫明監修，《近代日本美術事典》（東京：講談社，1989），頁406。

臺陽成立時制訂了詳細的會則，採會員制展出作品，會員合議選出的會友，可無鑑查展出兩件作品。¹⁴ 值得注意的是，其成立之初便頗重視收入以維持運作。會員月費金 1 元，展品被購買時有訂金制度，賣得的兩成繳為會費，每年展期間並開會報告會務與會計狀況。¹⁵

會則應是由李梅樹、楊三郎擬定，兩人較有經營管理的背景。李梅樹的家族經營米糧批發與航運，他受熱心地方公共事務的兄長劉清港（1885-1930）影響，1934 年完成學業返臺，擔任三峽庄協議員。楊三郎家中經營菸酒配銷，與地方關係良好。不僅如此，楊三郎應該也借重了自留日起便不斷參加春陽會展的經驗。1922 年成立的春陽會，起初包含從院展洋畫部退會的小杉放庵（1881-1964）等 7 人為創立會員，與草土社木村莊八（1893-1958）等為客員。每年春天辦展，公開審查。作品買賣時須付訂金，包含門票等收入的利潤，分配給所有出品者。10 年後隨著部分會員退會與世代交替，重新選定會員，合議推動展覽等會務。¹⁶ 楊三郎由於連年入選春陽會展，1935 年被推薦為會友。¹⁷ 臺陽會務多由兩人負責，李梅樹擔任總務，楊三郎日新町（今臺北市大同區）的住處設為事務所。¹⁸

1935 年 5 月 4-12 日，臺陽於教育會館舉辦首次展覽。作品由會員提供，並對外公募。其中包括會員的帝展入選作，如陳澄波《西湖春色》（1934，私人藏）、李石樵《畫室にて》。並選出優秀作品，頒發臺陽賞。¹⁹ 臺陽展的地點，前五回均辦於教育會館，後五回於臺北公會堂。日期方面，自第 2 回起提前於 4 月底開展，為期約一週左右。這是配合 4 月 29 日的國定假日天長節，即當時昭和天皇的生日，藉以提高觀展人數。²⁰ 報導指出入場人數的盛況與增長，第 2 回展時，每天

¹⁴ 臺陽起初的會則規定，除會員外，展覽時每人最多可提出 5 件作品，會友可有 2 件不須審查。一般認為臺陽有先頒發臺陽賞，再推薦其為會友的順序，起初如蘇秋東、許聲基、陳春德等，但後來並非皆按此順序進行。

¹⁵ 〈臺陽美術協會會則〉，《作品文物 藏品探索》，「財團法人陳澄波文化基金會」網站，下載日期：2023 年 3 月 1 日，網址：<https://chengpo.org/>，以下同。

¹⁶ 春陽會七〇年史刊行委員會編，《春陽會七〇年史》（東京：春陽會，1994）。

¹⁷ 〈楊佐三郎氏が 春陽會の會友に 認めるれて推薦さる〉，《臺灣日日新報》，1935 年 5 月 5 日，第 7 版。

¹⁸ 李梅樹主講，〈第十一次「臺灣研究研討會」紀錄：臺灣美術的演變〉，頁 128。

¹⁹ 除臺陽賞外，1939 年第 5 回起頒發紀念陳植棋的植棋賞、日本畫具商提供的ホルペイン（福爾培因）賞、ヴェルネ（威爾涅）賞，與 1943 年第 9 回大木書房出版社提供大木獎勵賞等。

²⁰ 報導臺陽展因在天長節開展的盛況，可見於《臺灣新民報》（1937 年），剪報見《臺陽美術協會切抜帖 1935》，下載日期：2023 年 3 月 1 日，網址：https://issuu.com/liangallery/docs/1935_new_compressed，以下同。〈臺灣展賑ふ〉，《臺灣日日新報》，1939 年 4 月 30 日，第 7 版。

約有三百人，第4回展時，一個上午就超過了五百人，第6回展則在兩天內超過了兩千人。²¹ 即便在戰爭氣氛蔓延時舉辦的第9回展，總入場人數也超過三千人。²²

1937年臺陽展第3回時，發表聲明書，開始公開審查公募作品，美術記者與相關人士可以列席。²³ 審查淘汰作品須經4次，首次須全部的審查委員無異議通過，第二次時若有兩位提出異議則須重新考慮，第三次為多數決，最後一次則將作品陳列於會場空間來綜合審視，相當慎重。²⁴

第3回並舉辦巡迴展，臺北展完後，移至臺中、臺南展出，各3天。其後於1939年第5回、1941年第7回，均曾移至臺中、彰化、臺南展出。移動展時的經費，大多由地方支出。²⁵ 如林獻堂曾資助2次巡迴展各五十圓與七十圓的金額，其他臺中仕紳與藝文界人士如楊肇嘉、張星建等人均曾支持、參觀臺陽巡迴展與畫家個展。²⁶ 第3回展巡迴到臺南時，有留日背景的在地知識分子如林茂生（1887-1947）等人組成的南州俱樂部，舉辦繪畫座談會，與臺陽成員討論鄉土色、建設臺灣文化等問題。²⁷

1940年第6回臺陽展成立東洋畫部，邀請呂鐵州（1899-1942）、林玉山（1907-2004）等人參展並擔任會員，隔年起公募作品，審查展出。1941年第7回成立雕刻部，邀請陳夏雨（1917-2000）、蒲添生（1912-1996）等人參展並擔任會員。因為人數較少等原因，其後兩回均以會員參展為主。²⁸ 1944年第10回臺陽展作為十周年紀念展，不對外公募，邀請會員、會友，或以推薦的方式展出作品。

1934年11月底臺陽成立不久，已退休返日的石川欽一郎（1871-1945）寫信

²¹ 〈臺陽展 女流作家進出 本年出品倍多〉，《臺灣日日新報》，1936年5月5日，夕刊第4版；〈臺陽展開かる〉，《臺灣日日新報》，1938年4月30日，夕刊第2版；〈臺陽展の入場二千を突破〉，《臺灣日日新報》，1940年4月29日，第3版。

²² 〈臺陽美術展終了〉，《臺灣日日新報》，1943年5月3日，第3版。

²³ 〈臺陽美術展 出品畫は公開鑑査〉，《臺灣日日新報》，1937年3月23日，第11版。審查時的照片刊於〈臺陽美術展 けふ審査〉，《臺灣日日新報》，1937年4月27日，夕刊第2版。

²⁴ 〈情實を排して 慎重な態度で鑑査〉，《臺灣新報》，1937年5月2日，第4版，剪報見《臺灣美術協會切抜帖 1935》。

²⁵ 〈美術座談會〉，《臺灣文化》（臺北）1:3（1946年12月），頁23。

²⁶ 參見林振莖，《探索與發掘：微觀臺灣美術史》，頁25、27、41-48、99-107。

²⁷ 詹凱琦，《〈現代美術建設新鄉里：日治時期李梅樹美術活動及人物畫研究〉》（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2013），頁48-49。

²⁸ 關於臺陽展雕刻部的考察，參見鈴木惠可著，王文萱、柯輝煌譯，《黃土水與他的時代：臺灣雕塑的青春，臺灣美術的黎明》（新北：遠足文化事業股份有限公司，2023），第8章。

給陳澄波，表達祝賀之意：「臺陽美術協會實在是很好的計畫，是當然應該發起而發起的。憑藉各位會員的熱情和力量，確信將來的發達。……帝展、臺展雖也很好，但（臺）陽展是以培育提升你自身為目的，深切盼望（你）能用盡全力。」²⁹ 石川言簡意賅地指出臺陽有別於官展，目的在追求自我提升。如今重新梳理臺陽的組織與展覽模式，其中如會員制度、展覽的收益分配、跨天長節辦展、公開審查的方式等等，可知應參考了會員參加日本畫會如春陽會的經驗而來。³⁰ 展出會員在帝展、日本畫會的入選作，除前述例子外還有楊三郎、許聲基等人的作品，也使臺陽展有了示範觀摩的性質，比起臺府展毫不遜色，甚至更為優秀。³¹ 臺陽在一開始便有計畫地以能長遠經營的模式，努力站穩腳步。

（二）成員與評論

關於會員與其他成員方面，首先檢視立石鐵臣退會的問題。立石原為臺陽創立會員之一，在 1935 年 7 月退會，隔年返日。1939 年 5 月時將作品寄來參與臺陽第 5 回展，不久後來臺為臺北帝國大學理農學部繪製標本畫。1940 年代起，他主要參與《民俗臺灣》編寫繪製，創作作品入選府展。同時以〈二つの流れ 臺陽展と創元展と〉、〈臺灣美術論〉等文，對臺陽、創元展與府展提出批評。這段過程，成為日後論述認為臺陽具有對抗臺展、抗日性質的引據，或是導致誤會臺陽在立石退會後，成為臺灣人組成的畫會。³²

²⁹ 〈石川欽一郎致陳澄波之書信〉（1934 年 11 月 21 日），《作品文物 藏品探索》，「財團法人陳澄波文化基金會」網站。【按：年代為筆者判斷】。

³⁰ 春陽會的制度與運作，參見春陽會七〇年史刊行委員會編，《春陽會七〇年史》，及田澤田軒，〈春陽會（上）〉，《美術新論》（東京）8:6（1933 年 6 月），頁 62-65；田澤田軒，〈春陽會（中）〉，《美術新論》8:7（1933 年 7 月），頁 58-61；田澤田軒，〈春陽會（下）〉，《美術新論》8:9（1933 年 9 月），頁 72-77。

³¹ 如第 4 回臺陽展陳澄波《辨天池》很可能為光風會入選作《嘉義遊園地》。參考〈陳澄波嘉義公園 100 號作品畫題相關史料〉（2017 年 12 月 13 日），《最新消息 文章》，「財團法人陳澄波文化基金會」網站。李石樵曾指出臺陽如此展出比起（臺）府展來說更為優秀。〈美術運動座談會紀錄〉，《臺北文物》3:4（1955 年 3 月），頁 11。【按：除此之外，第 2 回許聲基《四月風景》原為東京中央美術展作，第 3 回《裸婦》原為日本自由協會畫展作。第 6 回楊三郎《赤い壁》原為春陽會入選作。第 7 回劉啟祥《肉店》等原為二科會入選作。……更早的例子如 1929 年赤島社展時，廖繼春便展出前年的帝展入選作《有香蕉樹的庭院》】。

³² 如王白淵〈臺灣美術運動史〉、梅丁衍《臺灣美術評論全集：何鐵華卷》。有的文章則在行文語意上，可能使讀者誤以為此後臺陽只有臺灣人參與，如兼言，〈臺灣美協的創立與民族主義：「臺灣美術運動史」的商榷〉，頁 68；王文仁，〈日治時期臺人畫家與作家的文藝合盟：以《臺灣文藝》（1934-36）為中心的考察〉，頁 148-149。

事實上，在臺陽成立大會時宣讀聲明書的立石，不但曾將自己在兒玉町（今臺北市中正區）的住處設為事務所，首回展後，還立即刊出了〈臺陽美術協會誕生展〉一文。這篇較少被研究者注意的文章，充分表達出立石起初寄予的厚望。他稱讚臺陽展不但有勇於冒險的嘗試，也有苦思的成果。該文同時表達對新秀的期待，以及對臺陽的定位和期許：「這是臺展的姊妹展」、「臺陽展的誕生，我想會成為臺灣美術界的新紀元」。³³

立石退會的理由，已有研究指出，與當時由日人畫家組成的臺灣美術聯盟（以下簡稱「聯盟」）有關。³⁴ 聯盟主張將臺展的主辦單位從臺灣教育會改為總督府文教局，而且審查員應全部聘請自日本畫壇，並公開審查。教育會於是召開磋商會，邀請臺陽、聯盟出席。然而，立石並不同意聯盟的主張，對審查人選的問題，表示「應尊重對臺展來說有重要存在的人士意見」，楊三郎更表示，不如全由對臺灣較了解的臺灣畫家來擔任，或是參考在臺畫家意見，聘請日本在野畫壇年輕一輩的畫家。³⁵ 1932-1934年間的臺展，曾聘請廖繼春、陳進（1907-1998）、顏水龍擔任審查。聯盟的主張雖有針對臺人畫家之處，但實際上更直接否定了自一開始便推動臺展、「對臺展來說有重要存在」的在臺日人畫家鹽月桃甫、鄉原古統（1887-1965）與木下靜涯（1889-1988）的貢獻。立石在日後的訪談稿中，回憶此時夾在兩美術集團的爭執間，不知如何是好，於是在磋商會後退會，不久返日。³⁶

1939年，楊三郎、陳清汾力邀立石復會，他表示：「經過四年的星霜，對在東京的我來說，（當年）退會的理由已消失了吧。」³⁷ 所謂退會理由消失，是指當時爭執的焦點已不復存，例如審查員人選一方面維持為鹽月桃甫、木下靜涯，另一方面的確開始聘請日本較年輕輩的畫家如梅原龍三郎（1888-1986）等人，展覽也已由文教局直接辦理。況且，臺灣美術聯盟也已在1936年結束活動。因此，立石雖以參加畫會難免人事摩擦、耗費時間和精神為由，不再入會，仍大方地送了6件作品參展。1944年臺陽十周年紀念展時，也再次受邀參展，可見仍與臺陽保

³³ 立石鐵臣，〈臺陽美術協會誕生展〉，《臺南新報》，1935年5月17日，夕刊第3版。

³⁴ 黃琪惠，〈立石鐵臣在臺生活與創作〉，收於胡健國主編，《20世紀臺灣歷史與人物：第六屆中華民國史專題論文集》（臺北：國史館，2002），頁613-640。

³⁵ 〈口火を切つた 臺展の改革〉，《臺灣日日新報》，1935年7月19日，夕刊第3版。

³⁶ 立石鐵臣文、莊伯和譯，〈回憶臺灣諸畫友〉，《雄獅美術》111（1980年5月），頁112-119。

³⁷ 立石鐵臣，〈美術あれこれ 臺陽美術と私〉，《臺灣日日新報》，1939年5月23日，第6版。

持良好關係。

立石退會後，雖暫無日人加入臺陽成為新會員，但無論是作品經審查入選，或受頒臺陽賞等獎項，以及被推薦為會友，對象都包括在臺日人。例如，首回展後被推薦為會友的山田東洋（1899年生），至第8回為止，每回均提出數件作品參展。1930年代山田在京町經營裝飾圖案設計，後開設東洋畫廊，作品入選臺陽展、白日會展等。³⁸ 1939年為紀念陳植棋，臺陽設立「植棋獎勵賞」，便由山田榮獲。

新的日人會員加入，則如1940年第6回臺陽展成立東洋畫部時加入的村上無羅（1900-1975），隔年成立雕刻部時加入的鮫島臺器（1895-1963）。至於作品入選比重方面，概算臺陽每回展出西洋畫的數量中，日人作品就占了約三分之一左右，在20件至近40件之間，並不算少。

臺人成員方面，陳德旺（1910-1984）、洪瑞麟（1912-1996）於1937年3月被推薦為新會員。二人於同年底與張萬傳（1909-2003）、許聲基（呂基正，1914-1990）、陳春德（1915-1947）等人成立「ムーヴ洋畫集團」（以下簡稱「ムーヴ」），於隔年3月辦展，並退出臺陽。³⁹ 如此成立的過程，曾又被日後的著述簡化為ムーヴ是與臺陽意見不合而成立，形成與之對立的團體。不過已有研究指出，陳（德旺）、洪、張三人的學習背景、創作理念，雖與臺陽畫家不同，但成立「集團」並非如「協會」般有明確的規章，而是希望追求自由創作和展出機會。⁴⁰ 因此應該思考的是，他們在離開臺陽前，都曾以各自的風格在臺陽展展出過，並非不能與之共存。而且1937年3月陳、洪被推薦為會員，意味著不須被審查便能展出作品。因此在次月的臺陽展中，可見洪瑞麟展出5件作品，陳德旺更一口氣展出11件。不過，擔任臺陽會員，有須協助會務、展覽、擔任審查等的工作。因此二人僅擔任一年的會員後，便在隔年4月臺陽展開辦前，另組ムーヴ退出臺陽。無意或無法協助會務工作，或許是更主要的原因。

其他成員如許聲基、陳春德，原本便非臺陽的「會員」，因此也沒有退出與否

³⁸ 張哲維，〈山田東洋的京町風景〉（2019年2月4日），〈最新消息 名單之後〉，「財團法人陳澄波文化基金會」網站。

³⁹ 就戰前的臺陽展目錄與楊三郎所記，僅明列陳德旺、洪瑞麟為臺陽「會員」，並於隔年退出。楊佐三郎，〈臺陽美術協會の沿革〉，《臺灣藝術》1:4（1940年6月），頁17。

⁴⁰ 參見廖瑾瑗，〈在野·雄風：張萬傳〉（臺北：雄獅圖書股份有限公司，2004），頁28-39。

的問題。可以看到兩人參加1938年3月的首回ムーヴ展，4月時都另有作品入選臺陽展。也就是說，臺人畫家除了參加官展外，打算另以什麼樣實際的形式加入畫會或增加展出機會，有著各自不同的考量和做法。

被推薦的會友可不經審查展出作品，可以說是臺陽肯定並鼓勵年輕一輩等投入創作的方式。陳德旺、蘇秋東（1911-2012）、林克恭（1901-1992）、許聲基、陳春德等人均曾為會友。不僅如此，陳德旺、陳春德等其他的後繼者，往往有先被推薦為會友，或入選臺陽的經歷後，再順利入選臺府展。⁴¹又如臺南出身的張翩翩（1919年生）與妹妹張珊珊（1920年生）入選第2回臺陽展時，頗受報導關注，同年（1936）來臺遊歷的山岳畫家足立源一郎（1889-1973）順道看展，稱讚張翩翩的風格穩健自然，建議她要留意筆調表現。⁴²入選臺陽並獲得專業評語，鼓勵了張翩翩自臺南第一高等女學校（今臺南女子高級中學）畢業後赴日習畫，創作時更重視用筆，1938年便一鼓作氣入選新文展、府展。吳天賞（1909-1947）於《興南新聞》發表評論，提及她在臺陽、東光會的經歷，分析其色調調和且筆觸靈活；她自己則回顧創作歷程的喜悅和體悟。⁴³由此可知，臺陽具有臺展外部團體的性質，如前述東光會相對於帝展的存在，甚至成為年輕畫家前進帝展的後盾。

第6回臺陽展時，陳春德回顧這段歷程，比喻參加臺陽如同完成六年學業的小學生，即將踏入社會試煉。⁴⁴十周年展時，採訪楊三郎的記者先提到，許多畫家常因工作而無暇創作，參加展覽會可以說是唯一的學習機會。楊三郎接著說，臺陽展創立以來，將約半數以上的入選者送入臺府展殿堂，成為臺灣畫壇的資助、官展的養分。⁴⁵臺陽展成為這些年輕畫家初登畫壇之處，參展經驗至關重要。

除了培育新秀，臺陽也緬懷故友展出遺作，形成承先啟後的重要功能。展出遺作的前例見於日本的畫會，如春陽會展曾在萬鐵五郎（1885-1927）、森田恒友（1881-1933）逝世後，特設遺作室展出其作品。在臺北，黃土水（1895-1930）、

⁴¹ 先入選臺陽展再入選臺府展的畫家，還有鄭世璠、沈哲哉等人。也有入選臺陽展、未參加臺府展，仍在日後成為畫家者，如張義雄、蕭如松等人。

⁴² 〈臺陽展 女流作家進出 本年出品倍多〉，《臺灣日日新報》，1936年5月5日，夕刊第4版；足立源一郎，〈臺陽展を觀て 一層の研究を望む〉，《臺灣日日新報》，1936年4月28日，第4版。

⁴³ 吳天賞，〈名作紹介〉、張氏翩翩，〈制作の喜び〉，《興南新聞》，1943年4月12日，第4版。目前對張翩翩、張珊珊的認識有限，參見賴明珠，〈流轉的符號女性：戰前臺灣女性圖像藝術〉（臺北：藝術家出版社，2009），頁40。

⁴⁴ 陳春德，〈第六回臺陽展〉，《臺灣藝術》1:3（1940年5月），頁86。

⁴⁵ 楊佐三郎，〈臺陽展の歴史を訊く〉，《臺灣美術》（臺北）3（1944年5月），頁5-7。

陳植棋病逝後，於 1931 年各有遺作展舉辦。陳清汾在 1932 年返臺個展時，曾有名為《植棋の一生》的作品展出。⁴⁶ 不過與這樣個展式、個人性的紀念方式不同，1938 年第 4 回的臺陽展，同時展出黃土水、陳植棋遺作。包括黃土水大理石雕刻《子供》，陳植棋油畫《祖父の像》、《真人廟》等等。必須注意的是，此時正值前年（1937）臺展因中日戰爭爆發停辦，總督府研議改革臺展，擬接手主辦。然而臺陽展不受影響，包含遺作在內，陣容堅強。陳清汾認為此時舉辦臺陽展更具意義，可撫慰人心。⁴⁷ 1943 年第 9 回展時，也展出前年（1942）逝世的呂鐵州遺作。臺陽藉由這樣的運作發展，使新秀與故友們，如同得到歸屬之處。

臺陽展開辦後，陸續收到許多來自團體外部的評論。不過內部成員發表的意見，更是形塑自我的來源。研究已指出如陳春德於 1940 年成為會員後，陸續發表評論，主張創作回歸自然寫實，同時也常側寫會員活動，例如結伴到楊三郎家合宿的模樣，文章敘情論理，可以說是臺陽展的最佳代言人。⁴⁸ 創始會員的發表中，如李梅樹著重論述風格形式、強調寫實精神，試圖定調臺陽的創作理論，楊三郎則善於對外界闡述臺陽發展的沿革，成為會史紀錄的雛形。⁴⁹

1940 年 4 月 27 日，第 6 回臺陽展於臺北公會堂開幕，成員們於午後 6 時起在公會堂舉行合評座談會，約 30 人，包含東洋畫會員、日人成員在內，《臺灣新民報》詳細記錄了這場談話內容。⁵⁰ 他們直接面對一件件作品，相互評論其風格如線條、筆觸、色彩，與構圖等，提出建議。值得注意的是，關於創作風格，會員們並沒有建議追求同樣的形式，而是認為要多多思考，形成各自的特色。例如，對於李梅樹的作品，李石樵認為其並非僅畫眼前所見，而是屬於「觀念性的繪畫」，村上無羅認為「並非寫實而是經過思考的作品」。陳澄波則覺得自己以前太過於追隨展覽會上表現的潮流，應該回歸自我，如同大自然的景物各有不同，畫家也

⁴⁶ 有島生馬，〈作品の見方及び批判 陳清汾氏個展に就いて（下）〉，《臺灣日日新報》，1932 年 1 月 17 日，第 6 版。

⁴⁷ 陳清汾，〈臺陽展に寄す〉，《臺灣日日新報》，1938 年 4 月 30 日，第 6 版。

⁴⁸ 參見黃琪惠，《臺灣美術評論全集：吳天賞·陳春德卷》（臺北：藝術家出版社，1999）。

⁴⁹ 李梅樹，〈臺陽展について〉，《臺灣藝術》1:4（1940 年 6 月），頁 15-17；楊佐三郎，〈臺陽美術協會の沿革〉，頁 17。楊三郎在戰前戰後經常發表關於臺陽歷史的文章或訪談，如〈臺陽展の歴史を訊く〉、〈一步一步の歩み：臺陽展十周年に當りて〉，《興南新聞》，1944 年 3 月 8 日，第 4 版等。

⁵⁰ 〈臺陽展合評座談會（一）-（三）〉，《臺灣新民報》，1940 年 4 月 30 日-5 月 2 日，第 8 版。

應追求各自的差異性。

臺陽展舉辦合評座談會，就報紙紀錄所見，至少於1941年第7回、1943年第9回時還各舉辦過一次。⁵¹ 成員們如此發表評論、進行座談，建構出屬於臺陽的理論基礎，與發展歷史。

現今再次檢討成員來去的問題，陳德旺、洪瑞麟自臺陽退會，與其他畫家組成ムーヴ，不應簡述為兩團體對立的事件，而是顯示了參與創作活動的不同態度和方式。如顏水龍便因轉向工藝研究並長住東京，中斷參與臺陽與府展。他日後回憶臺陽成員的來去，表示畫家主張、性格都有不同，也是事實。⁵²

至於立石鐵臣夾在臺陽、聯盟兩集團爭議間而退會的始末，也不能夠單純簡化為臺、日人畫家對立的現象，而是反映出爭議背後蘊含的問題意識：到底應該交由日本內地，還是由在臺的美術界，來審查並主導臺展？臺陽主張後者，事實上很可能受到臺灣人士期待地方自治理念的啟發。這個期待可以說更促使臺陽經由自身參與社會活動、豎立創作專業性等過程，來鞏固實現美術場域的主體性，詳見第四節的討論。

三、外部評論與臺灣文藝聯盟

日治時期美術展覽評論發達，報章雜誌上可以讀到許多篇逐一檢討作品、嚴謹而認真的文章。此處不細究這些評論對臺陽展作品的分析，或是其顯示的美學意識，而是藉由外界的評價，思考社會對臺陽的定位。

1934年末臺陽盛大成立，報紙爭相報導。如《南瀛新報》認為臺陽像是對臺展揚起無言的叛旗，值得注目；《昭和新報》則認為若從大局來看，臺陽的出現是提升臺灣美術的一步，如同日本二科會從文展獨立，使美術界不至於停滯不前，譽臺陽為本島畫壇的領袖。⁵³ 一位署名SFT生的報紙評論，認為藝術透過分析自

⁵¹ 〈臺陽展作家懇談會〉，《臺灣日日新報》，1941年4月27日，夕刊第2版；〈臺陽展合評〉，《興南新聞》，1943年4月30日，第4版。

⁵² 顏水龍，〈回答謝里法問題之書信底稿〉（1975年），收於林曼麗總編輯，《不朽的青春：臺灣美術再發現》（臺北：北師美術館，2020），頁309。

⁵³ 〈臺展へ叛旗か〉，《南瀛新報》，1934年11月17日；〈臺展中堅作家の粹 臺陽美術協會〉，《昭和新報》（1934年）。以上剪報見《臺陽美術協會切抜帖 1935》。〔按：1907年，日本文部省

然表現現代人的感覺，因此臺灣畫家應關心地方色彩，他也呼籲藝術家勿隨波逐流，應發起革命，破壞即建設，如同變色龍般變出新意。⁵⁴

《臺灣日日新報》美術記者野村幸一，經常發表對團體展的評論。他參觀首回展後刊文，首先批評從日本來臺的畫家程度不一，無法真正表現臺灣優秀之處，而臺灣的畫家應該努力發揮臺灣的特色，全力以赴。⁵⁵ 次回展時，足立源一郎撰文指出臺陽展中人物畫較少，以風景畫為主，或許是因為風土環境影響，多寫生的緣故；為了表現出特色，畫家們還要多加研究。⁵⁶ 第5回展時，同樣因遊歷來臺順道看展的獨立美術協會畫家加藤陽（1907-1989），比喻臺陽展是從臺灣風土上孕育開花的美術，令人感受愉快而深具趣味。⁵⁷

1940年代的臺陽展評中，最具代表性的文章來自立石鐵臣與吳天賞。立石於〈二つの流れ 臺陽展と創元展と〉一文，批評臺陽作品色彩混濁，是因為畫家過於感性，並固執於大自然的色彩，應該在此基礎上進而探究形式等表現。⁵⁸ 於〈臺灣美術論〉一文，立石整體評論了當前臺灣美術發展的處境，例如由於臺灣缺乏培育美術家的研究所、能有系統欣賞作品與圖片的美術館，間接導致如臺陽展中留學返臺與年輕一輩的畫家，陷於怠惰，無法進步。⁵⁹

吳天賞在第6回展後發表兩篇評論，先是強調畫家教養的必要性、創作的獨自性，並批評若為拍賣而創作會導致內容空洞，應不斷自我突破，而觀者也要能循序漸進地理解畫家的創作和進步。⁶⁰ 第7回的評論也毫不客氣，針對其中會員的作品一一嚴格分析，僅有新加入的會員劉啟祥（1910-1998），以洗鍊的風格獲

開設美術展覽會，簡稱文展。1914年，文展洋畫部新派畫家因對審查制度等不滿，脫離文展另組在野團體二科會〕。

⁵⁴ SFT生，〈臺陽展に臨みて〉，《臺灣新民報》（1935年），剪報見《臺陽美術協會切抜帖1935》。〔按：剪報旁註記為《臺灣新報》，應為筆誤〕。

⁵⁵ 野村幸一，〈臺陽展を觀る 臺灣の特色を發揮せよ〉，《臺灣日日新報》，1935年5月7日，第6版。

⁵⁶ 足立源一郎，〈臺陽展を觀て 一層の研究を望む〉，《臺灣日日新報》，1936年4月28日，第4版。

⁵⁷ 加藤陽，〈臺陽展を見る〉，《臺灣日日新報》，1939年5月6日，第3版。

⁵⁸ 立石鐵臣，〈二つの流れ 臺陽展と創元展と〉，《臺灣日日新報》，1940年5月2日，第6版。

⁵⁹ 立石鐵臣，〈臺灣美術論〉，《臺灣時報》（臺北）273（1942年9月），頁52-57。

⁶⁰ 吳天賞，〈結局あなたが描いたものだから〉，《臺灣藝術》1:3（1940年5月），頁87；吳天賞，〈臺陽展洋畫評〉，《臺灣藝術》1:4（1940年6月），頁12-14。

得好評。⁶¹

回顧這些文章，首先應該思考的是，在臺陽成立之初報紙上出現的評論，使用「叛旗」、「革命」等詞彙的描述。這便是導致本文開頭引用 1940 年的感想文中，廖繼春的困擾：「被誤解為是向臺展揚起叛旗」。可見這樣的社會觀感，起初的確出現過。不過像這樣一開始出現的新聞輿論，以及藝術家對此的回應，無論哪種說法，現今都不應渲染為對臺陽戰前 10 年整體創作活動的定位。新聞報導有時擅用煽動性的詞彙，以吸引讀者目光，對此也毋需過度解讀。其次，由美術記者、畫家所撰專業性的藝評，不約而同強調臺陽應多探究臺灣的風土特色，此點實與臺府展鼓勵地方色彩的創作方向有共通之處。到了 1940 年代，雖然立石與吳兩人彼此美學觀不同，不過他們對臺陽展深入而懇切的分析，批評美術環境的缺陷與弊病，顯示了臺陽此時在創作上遭遇的困境，實與臺灣整體發展有關。

同時值得注意的是，關於臺陽的報導與評論，除了刊於官方報紙《臺灣日日新報》外，也頻繁出現在臺灣人所發行的報刊雜誌上。如《臺灣新民報》與其 1941 年改名的《興南新聞》，經常刊登臺陽展消息、評論與作品圖版等等。另外，臺陽訊息也出現在日人所辦的《臺南新報》，與其 1937 年改名的《臺灣日報》，符合其報關心臺灣社會、文化生活的編輯方針。雜誌方面，則如臺灣文學界發行的《臺灣文藝》、《臺灣文學》，以及黃宗葵發行的《臺灣藝術》。臺陽在這些報章雜誌上的曝光度，不亞於臺府展。這樣的現象起自臺陽與文學界的交流，並反映出以臺灣人為主的在地觀眾和讀者群，與臺陽產生更頻繁深厚的連結。

臺陽與臺灣文藝聯盟（以下簡稱「文聯」）交流，參與座談會，繪製《臺灣文藝》插圖，以及受臺中等地方人士、文學界支持的背景，本文已於前言回顧過去的研究成果。以下本文就資料上重新發現的意義，再闡述一二。

《臺灣文藝》創刊不久，於 1935 年臺陽首回展後，連載三回「臺灣の美術を語る」專欄，訪問會員廖繼春等人。⁶² 仔細解讀每位畫家的說明，可知內容共通的重點，是在分享創作的過程、條件和心得。如廖繼春提到，要畫最有教養的作

⁶¹ 吳天賞，〈第七回臺陽展の洋畫評〉，《臺灣藝術》2:7（1941年6月），頁34。

⁶² 廖繼春，〈自分の製作態度〉、陳澄波，〈製作隨想〉、李石樵，〈この頃の感想〉，以上收於《臺灣文藝》（臺中）2:7（1935年7月），頁124-125；楊佐三郎，〈私の製作氣分〉，《臺灣文藝》2:8/9（1935年8月），頁73；顏水龍，〈デッサンの問題〉，《臺灣文藝》2:10（1935年9月），頁83。

品，顯示其受到教養主義的影響，認為創作要經過學習的涵養累積。陳澄波說明自己構圖的步驟，與最近參考中國畫的心得。李石樵認為繪畫如同文藝，是比文化運動更為艱鉅的事業，需要一步步堅持下去。顏水龍則是強調素描作為基礎的重要性。當時這些文章被編排於雜誌的文學評論欄中，例如第一回文章接續在劉捷〈民間文學的整理及びその方法論〉後。雖然現在可將這些內容視為理解畫家創作觀的文獻，但是可見《臺灣文藝》當初編輯「臺灣の美術を語る」的主旨，是讓畫家們揭示自己在繪畫專業上的方法論，提供文聯與關心臺灣文學建設的讀者們參考。

「臺灣の美術を語る」專欄連載的第2回起，加入張星建所撰〈臺灣に於ける美術團體とその中堅作家〉，連載四期。張並不品評作品，而是列記臺展、赤島社、栴檀社等團體的成立始末、發展過程與成員簡歷。⁶³ 內容著重於指出審查等組織結構與成員的優秀表現，是奠定團體發展的基礎。張星建在臺中耕耘文藝事業、組織文聯、發行《臺灣文藝》，也是如穿針引線般聯繫臺陽畫家與臺中人士的重要人物。因此同樣地，這份連載不僅是作為臺灣美術史的史料，編輯張星建親撰「美術團體」史的目的，並非在分析畫作，而是在於其可以成為「文學團體」的觀摩對象，具有示範作用。就此點來說，此連載的書寫格式雖然成為戰後王白淵著述的雛型，但兩人的寫作目的可謂各異其趣。

1936年2月，文聯在臺北舉行綜合藝術討論會，出席者包括音樂家、律師與畫家等人，他們談及目前臺灣需要社會大眾對藝術鑑賞、理解能力的提升，因此藝術也應以社會生活為基礎來創作，藝術界需要彼此交流合作，建設臺灣文化。⁶⁴ 其中，楊三郎建議音樂家、文學家也可以來看畫展，林錦鴻（1905-1985）認為要使美術大眾化，除了展覽，應該要設立美術館。由此可知，這個討論會的核心問題在思考如何拉近藝術與社會的距離。張星建在討論總結時，更直言道：「我想說一件事，雖然本島的藝術家對藝術有著熱愛的精神，但是在營造藝術環境方面，也

⁶³ 張星建，〈臺灣に於ける美術團體とその中堅作家〉，《臺灣文藝》2: 8/9，頁 73-77；張星建，〈臺灣に於ける美術團體とその中堅作家（二）〉，《臺灣文藝》2: 10，頁 83-84；張星建，〈臺灣に於ける美術團體とその中堅作家（四）〉，《臺灣文藝》3: 2（1936年1月），頁 46-48。〔按：內容順序連載之（三）應該記載臺陽歷史，可惜目前欠刊〕。

⁶⁴ 〈文聯主催 綜合藝術を語るの會〉，《臺灣文藝》3: 3（1936年2月），頁 45-53。

就是事先進行社會性的交涉活動，並不擅長。例如今晚座談得到的結論是，多多製造交流的機會，是使藝術運動活絡十分重要的事。然而要如何具體實行，並沒有提到多少。」不過他仍肯定文聯已從文學青年的遊戲性質，蛻變成有力的文化團體，希望各領域的藝術與文學如同姊妹關係，一同提升臺灣文化。

事實上，他們的煩惱呼應了1930年代臺灣文學界正在思考「文藝大眾化」的意識和創作路線。想必他們共同的疑問是，到底要如何具體地「大眾化」，以及與其他領域的藝術家交流合作呢？除了舉辦座談會，或觀摩對方的創作，這些口頭與外在形式上的交流外，是否可能在創作上有更深入的互動，產生更多化學變化呢？

就此脈絡來說，畫家提供給藝文雜誌、報紙文藝欄的插畫，可說是初步進行創作交流的例子。如畫家的風景、花鳥等速寫被刊印在雜誌封面，或穿插於文章間。不過，畫家提供的插畫，與編輯者排印的文章，經常是隨機配對，因此可見插畫與文章內容本身並無關係，同一插畫也常有被重複使用的狀況。不過，筆者也發現幾個有趣的例子，值得探討。

首先如顏水龍1935年2月參加了文聯東京支部第1回茶話會，眾人從《臺灣文藝》的裝幀討論到文學創作的內容和語言等問題。顏水龍為參與的眾人當場描繪了肖像速寫，包括張文環（1909-1978）、翁鬧（1910-1940）、吳天賞等人。談話紀錄與速寫，一同於4月的《臺灣文藝》刊出。⁶⁵其實這不是顏水龍第一次在東京為臺灣文學家畫肖像，1934年他已為翁鬧畫過一幅速寫，畫面右側寫下日期與地點：「昭和九年十二月二十七日 高円寺 レインボウ にて」，左下是他此時常以羅馬拼音表示姓名臺語發音的簽名「T Gan」（圖1）。高円寺是當時許多文藝青年、臺灣留學生落腳與遊蕩的街區。レインボウ（彩虹）是喫茶店店名，翁鬧在其小說〈東京郊外浪人街：高円寺界限〉中曾提及。這張肖像成為《臺灣文藝》1936年5月號的封面，配合該號首篇的翁鬧小說〈哀れなルイ婆さん〉（可憐的阿蕊婆），顯然是編輯的安排。顏水龍簡筆勾勒的肖像輪廓鮮明，顴骨突出，眼神看向一方，表情睥睨專注，呈現翁鬧清瘦又具個性的神氣。

1940年代綜合性藝文雜誌《臺灣藝術》，內容豐富多樣，對臺陽也頗為支持。如1940年6月為「臺陽展號」，以會員的文章和作品圖版為主，其他卷號中也常

⁶⁵ 〈臺灣文聯東京支部第一回茶話會〉，《臺灣文藝》2:4（1935年4月），頁24-30。

見臺陽展的報導與評論。其中引人玩味的是，「臺陽展號」所刊載該年展出的作品圖版，被運用到隔年刊登臺灣詩作的版面上。如楊三郎《赤い壁》與龍瑛宗（1911-1999）〈午前の詩〉，上下並置於同頁，各占頁面一半，讀者基本上不致於誤會畫作是單純為詩所作的插圖（圖2）。《赤い壁》（現名《龍頭赤壁》，私人藏）原本是楊三郎到廈門遊歷取材的風景畫，畫面中央挺立的綠樹，與工廠牆面的鮮紅色調形成對比；〈午前の詩〉為龍瑛宗的抒情詩，詩人走向屋外風景，看見搖曳的樹、飄零的葉，引發感傷而寂寞的詩意。不過雜誌內頁刊印時為黑白圖版，讀者不受《赤い壁》的鮮明色彩影響，一開始反而會注意到畫面與詩作描寫的屋外景物似有相關性，但實際咀嚼詩句後，便會得知兩者意象各有不同。編輯者使圖文彼此指涉的含意若有似無，如此的版面設計，不但增添閱讀趣味，也促使讀者在辨識兩者的差異性後，更認識畫作。

畫家主動為報章雜誌上的文學作品繪製插畫，則以陳春德最為積極。他擔任《臺灣新民報》學藝版「新銳中篇創作集」中的插畫工作，如龍瑛宗〈趙夫人の戲畫〉、張文環〈山茶花〉的插畫，以及如《興南新聞》的刊頭設計、《臺灣文學》的封面與插畫等等，顯示陳春德與編輯群往來密切。⁶⁶ 尤其是創作報紙連載小說的插畫，顯示畫家需先掌握每次刊出的段落內容，構思繪製。

上述的例子，使插畫或畫作在報章雜誌中不再只是被隨機選印的結果，而是畫家與編輯者、文學家的合作，至少有一方是有意識地安排，使圖文衍生互義的效果，進而在紙面上完成一種再創造的成品。對讀者來說，增加了閱讀的趣味性，對創作者來說，提升了交流合作的意義。陳春德等人繪製報章雜誌插畫，固然可視為各人單獨的製作，但像這樣進行美術與文學的交流、圖文互義的創作，是在臺陽成立並與文聯交流的過程中，才引發誕生。

四、自主意識的萌生與困境

臺陽對社會與文學界更實質的參與回饋，表現在拍賣贊助活動上。臺陽一開始設立了兩成分潤制度以支持會務運作，行有餘力時更進一步資助外界。1935年4

⁶⁶ 黃琪惠，《臺灣美術評論全集：吳天賞·陳春德卷》，頁128-131。

月21日新竹州、臺中州發生大地震，人員傷亡數十萬，各地房屋塌毀，災情嚴重。臺陽於5月初首回展時舉辦義賣，將門票與拍賣作品收入的一部分捐助賑災。⁶⁷

1941年5月，張文環等人甫創《臺灣文學》雜誌，臺陽隨即於8月舉辦洋畫小品展，楊三郎、李梅樹、陳澄波、李石樵與廖繼春，將三、四號油畫共約50幅，寄贈編輯部舉辦展覽，籌措雜誌基金。⁶⁸ 同樣5位畫家寄贈的洋畫小品展於1942年又舉辦一次，4月1日起於天馬茶房舉行三週。⁶⁹ 有些作品可能繼續懸掛於天馬茶房一段時間，或是已贈予《臺灣文學》編輯群。呂赫若（1914-1950？）在12月3日的日記便提到：「去『天馬茶房』，拿《臺灣文學》的油畫去文環家，選了三幅帶回來。」⁷⁰ 呂赫若原本便與臺陽畫家如李石樵、楊三郎熟識，此年中他自東京返臺，11月底從臺中舉家北上定居，投入編輯、劇團等工作。讀其日記可知，此時他剛搬進士林的家，百廢待舉，四處奔波工作之餘還得照顧妻小。臺陽友人的畫作，或許為其新居增添一點溫暖的色彩。

今日再次探討臺陽對社會與文學界的參與回饋，必須進一步思索的是，臺陽如此進行有組織性的運作，進而積極發揮社會功能的目的為何？這樣的想法又是從何而來？

在此先回顧一下，1920年代臺灣人士正如火如荼進行議會設置請願與文化運動的歷史背景，這也是有志青年最初投入近代美術學習與創作的時期。臺灣議會設置請願運動，由臺灣仕紳如林獻堂與留日學生等發起，原欲廢除對臺專制的法律，進而向帝國議會訴請設置臺灣議會，於1921-1934年進行了15回的請願運動，提案均遭議會否決，相關人士屢遭臺灣當局壓迫。過程中衍生同化主義與自治主義的爭論，以及運動路線的分裂，不過自治主義始終是基本理念。⁷¹ 與此並行，蔣渭水（1891-1931）等人則成立臺灣文化協會，舉辦各種提升文化的活動，呼應配合。

⁶⁷ 〈臺陽美術展は 二日入選發表〉、〈自捐勸捐 臺陽美術協會〉，《臺灣日日新報》，1935年5月1日，夕刊第2版、第8版。

⁶⁸ 〈洋畫小品展覽會開催〉，《臺灣文學》（臺北）2（1941年9月），頁145。

⁶⁹ 〈洋畫小品展〉，《興南新聞》，1942年3月31日，第2版。

⁷⁰ 〈呂赫若日記〉，1942年12月3日，中央研究院臺灣史研究所「臺灣日記知識庫」，下載日期：2023年3月1日，網址：<https://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/>，以下同。

⁷¹ 周婉窈，《日據時代的臺灣議會設置請願運動》（臺北：自立報系文化出版部，1989）。

這個時期，臺灣有志於近代美術創作的青年也先後留學日本。最早展露頭角的黃土水（1915年留日），留宿的高砂寮是相關人士討論議會與自治議題的場所、留學生間的政治啟蒙之地。他於1920年入選帝展的雕塑《蕃童》，便刊印於請願人士發行的《臺灣青年》。陳澄波、陳植棋等人於留日期間，很可能都參與過前述於東京請願時的相關活動，他們對於臺灣民族政治運動的主張絕不陌生。⁷² 成為畫家返臺期間，如郭柏川（1901-1974）參與過文協於霧峰林家舉辦的夏季學校，文協結束後林家繼續舉辦一新會，顏水龍於1933年曾擔任該會日曜講座的講師。⁷³

此處無意深究他們涉入政治與其他活動的情形，而是反過來思考，正是這個過程形成了一個醞釀階段，使他們認識建立文化自主性組織投入社會的重要性，並且須要採取合適的策略和路線。這個過程包括他們在臺陽前成立赤島社，短暫而失敗的經驗。赤島社中止活動，主辦人陳植棋逝世雖為主因，然而造成後繼無人的間接因素，恐怕還與1920年代末起日本對左翼運動嚴加取締的敏感氛圍有關。如此使得日後成立臺陽——在殖民地設立一個以臺灣人為主的美術文化組織，便不得不思考更安全有效的策略。臺陽於成立大會時便邀請總督府官員加入、配合天長節辦展、不分臺、日人均可參展等經營方式，可以說是此考量下的運作。

1935年初，陳澄波曾在臺陽成立後，接受《臺灣新民報》採訪，敘述臺灣美術至今，可說是由各種形式的展覽陸續舉辦發展而來，包括臺陽、聯盟，與預計舉辦的始政四十周年紀念臺灣博覽會，他並建議畫家不要熱衷在展覽會場競相展出大尺幅的作品，重點在創作內容與表現自我。無論就時間點或內容來看，這篇在臺陽成立不久、首回展即將舉辦前所發表的意見，都可說是站在臺陽創始會員立場的發言，「無須競爭創作大尺幅作品」正是為了臺陽展向眾人的呼籲。最重要的是，陳澄波吐露的這句心聲：

而且正是在自治制度實施的此年，展覽意義更深。這麼想的話，我們美術

⁷² 邱函妮，〈陳澄波繪畫中的故鄉意識與認同：以《嘉義街外》（1926）、《夏日街景》（1927）、《嘉義公園》（1937）為中心〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》（臺北）33（2012年9月），頁271-342；邱函妮，〈創造福爾摩沙藝術：近代臺灣美術中「地方色」與鄉土藝術的重層論述〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》37（2014年9月），頁123-236。

⁷³ 林曼麗、周婉窈、蔣伯欣、石婉舜、陳允元、劉柳書琴、吳俊瑩、陳慧先、顏娟英、史惟筑、謝世英，〈光：臺灣文化的啟蒙與自覺〉（臺北：國立臺北教育大學北師美術館，2022）。

家的責任又更加重一層。⁷⁴

現在咀嚼這句話，可能一時無法理解，實施地方選舉和舉辦美術展覽會，有何重要的關聯性呢？1935年底，臺灣實施州市會與街庄協議會員選舉，從原本全部官派改為開放民選一半名額。林獻堂等人組成的臺灣地方自治聯盟，停止議會設置請願運動，以爭取地方自治為主要路線，促成此次改革，成員也投入參選。首次地方選舉引發社會輿論，四處造勢活動熱烈。迎向這樣的社會與氛圍，陳澄波本來意指的「展覽」不只臺陽展，也包括同年將盛大舉辦的臺灣博覽會和臺展。廣義來說，意味著臺灣畫家若在各種展覽表現卓越，如同從選舉中脫穎而出。不過梳理前述從1920年代至此的分析來理解陳澄波思路的話，顯然推動臺陽，更肩負將社會上的自治理念轉化至美術場域的功能。前已述及，也正是在此年（1935）中，臺陽會員提出臺展審查應交由臺灣美術界主導的主張。這些想法同時浮現，並非偶然。如此發展而來的歷史脈絡，證明臺陽不只是一個地方美術團體，還具有建立臺灣美術自主性的存在意義。

這樣的思考也顯露在畫家為一些臺陽展展品的選件上。李石樵曾以二百號的大作《楊肇嘉氏之家族》入選1936年昭和11年文展，呈現這位推動臺灣議會設置與地方自治的人物身姿，與周圍長幼有序的家族群像。據說也使楊肇嘉感受到在帝展展出畫作的影響力，比在街頭演說還大。到了1938年第4回臺陽展，李石樵展出《化育先生》（圖3），描繪曾任海山郡守的李讚生（1890年生）。⁷⁵郡守是實際治理、建設街庄的地方官職，李讚生是第一位以臺灣人身份出任的郡守，頗受好評。畫中人物身著文官官服，肩上為金絲臺字章，胸前別有徽章，注視觀者，炯炯有神。李石樵描繪過不少仕紳、文化界人士肖像，然而選擇在這裡展出李讚生肖像，背後具有的深層意義，就是把在日本成功展現臺灣地方自治人物象徵的經驗，轉移到臺陽展呈現。畫作尺幅應不大，但此象徵性具體而微地透過畫

⁷⁴ 〈郷土氣氛をもつと出したい 大作のみに熱中は不可 陳澄波氏談〉，《臺灣新民報》，1935年1月。原文與譯文參見顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，2001），頁510-511；顏娟英譯著、鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（下）》，頁576。

⁷⁵ 李讚生，號化育，蘆洲人，京都帝國大學經濟系大學院畢，1926年出任臺北州海山郡守，1930年代任新竹州勸業課長，家傳學養深厚，亦擅書法。中華綜合發展研究院應用史學研究所總編纂，《蘆洲市志》（臺北：蘆洲市公所，2009），頁738-739。

中人物的身分、服飾，以及肯定的眼神，投向臺灣觀眾。同回還展出陳植棋遺作《真人廟》，研究指出其座落在臺灣民眾黨本部旁，使畫作具有呼應民族運動的象徵性。⁷⁶ 此作曾在臺展獲得特選，臺陽畫家挑選為陳植棋遺作展出，同樣暗示了臺陽作為此精神場域的適切性。

然而實踐美術活動的自主性、加深社會聯繫的同時，也會受到政治、社會的挑戰和限制，利弊兼具。李石樵於 1936 年第 2 回臺陽展原本欲展出 4 件裸女畫作，開展前日上午進行布展時，遭臺北南警察署關切，下午旋由總督府警務局保安科事務官根井洸，要求撤下其中兩件作品《橫臥裸婦》（12 號）、《屏風と裸婦》（8 號）。⁷⁷ 過去研究均認為此事件不單是警察對作品本身的判斷所致，而是顯示殖民勢力對臺陽的差別待遇，由此進行闡述。

《臺灣日日新報》對事件僅作了簡略的報導，提到根井事務官「對撤回的理由不發一語」。事實上，《臺灣新民報》還有進一步的採訪。除了報導事情始末，還詢問其他臺陽會員意見，同時採訪了李石樵與根井。⁷⁸ 有會員指出像 1933 年第 7 回臺展張昆麟（1912-1936）的《紅網に横たわれるシユミーズ女》（著襯衣橫臥紅網上的女子），比起這兩件作品更具挑逗性，都已能在臺展展出，顯然有失公平。李石樵則認為，這樣的裸女畫常可在臺展與其他展覽見到，並無妨害風俗之虞。相對於此，根井回應記者提問時，表示「並非因為其有害風俗，而是覺得比較起來較為不好，所以要求撤回。也並非臺灣民眾的水準不夠。（我）沒有看過前年女子橫臥紅網的作品。看過好幾次帝展，也沒看過像這樣的作品」。

根井並沒有對「比較起來較為不好」如此含糊不清的說詞多加解釋，顯然對臺展、帝展中的裸女畫也所知甚少。臺灣日治時期的警察控管戶口、治安、衛生等各方面，對有的犯罪行為還能即行判決，權力相當高。因此儘管如根井般不了解美術的警察，也能以近乎自由心證的態度強行干涉。

⁷⁶ 邱函妮，〈創造福爾摩沙藝術：近代臺灣美術中「地方色」與鄉土藝術的重層論述〉，頁 191-196。

⁷⁷ 〈臺陽展の「横臥裸婦」撤回を命ぜられる〉、〈特別の撤回理由はない 口を緘する根井事務官〉，《臺灣日日新報》，1936 年 4 月 26 日，第 11 版；白適銘編著，《臺灣美術團體發展史料彙編 1：日治時期美術團體（1895-1945）》（臺中：國立臺灣美術館，2019），頁 208。目前視為同一件的現存作品《橫臥裸婦》（60.5×72.5cm），略大於報紙記載的 12 號（60.5×50.0cm）。圖版見王德育，《臺灣美術全集 第 8 卷：李石樵》（臺北：藝術家出版社，1993），圖 6。

⁷⁸ 《臺灣新民報》，1936 年 4 月 26 日，剪報見《臺陽美術協會切抜帖 1935》。李石樵日後回憶日方撤畫的理由：「站立者是可以的，但倒臥的卻不成」，見〈美術運動座談會紀錄〉，頁 11。

應該思考的是，這究竟是屬於單一事件，還是官方對臺陽的一貫態度呢？後者將使論述導向殖民勢力與臺陽之間持續的對立關係。為釐清這個問題，需要先繼續追蹤下則新聞：

第五回臺陽展第一室陳列鄧騰駿的《裸婦習作》、第二室陳列李石樵的《仰裸婦》、《いこひ》共三件作品，於二十七日當局的檢閱結果，於此時局危亂之際原應予處分撤回，但是當局以肯定作品藝術價值的見解，僅禁止拍照，免於撤回。⁷⁹

這則 1939 年第 5 回臺陽展的報導，在過去研究中經常被忽略。然而此內容帶來一個相當重要且具轉折性意義的啟示，不但表示李石樵無懼於三年前作品遭禁的挫折，持續挑戰展出裸女畫，更顯示殖民當局（警察）對此做出讓步，不再過度干涉。

附帶一提，參考關於日本近代裸體畫爭議的研究，佐藤道信認為，此爭議不僅顯示社會上審美觀與倫理道德的問題，而是反映了日本與西洋美術對「人間」、「人體」觀存在根本性的差異。裸體畫在西洋原本帶有神形與宗教象徵的基礎，延續發展到近代作為個體的「人間」意識，與寫實性的「人體」存在，如此表裡一體的關係。在日本，由於這樣宗教上的象徵性與近代化的意義，不存在於美術傳統中，因此裸體畫起初屢受爭議，不過由於可作為文明開化的象徵，而勉被社會接受。⁸⁰

由此思考近代東亞美術中的裸體畫議題，進一步反映了在近代化過程中，藝術家能否被視為一個獨立的個體去描繪寫實性的裸體畫，並且獲致正當性地位的問題。臺陽展的裸女畫爭議，從被禁止的單一事件，到得以整批展出的波折，除了是政治桎梏與創作自由向來存在對峙與消解的過程中，終對李石樵專業性地位的肯定，也象徵臺陽美術創作活動，在殖民體制中一度獲得自主性空間的證明，具有如此重層的意義。

1930 年代末起戰爭局勢的影響，使臺陽更是必須如此不斷與官方周旋。1937

⁷⁹ 〈三點の撤回處分やつと免る〉，《臺灣日日新報》，1939 年 4 月 28 日，第 7 版。

⁸⁰ 佐藤道信，《明治国家と近代美術：美の政治学》（東京：吉川弘文館，1999），頁 233-256。

年中日戰爭前後，臺灣捲入日本總力戰體制，準備國家總動員，並拓展南進政策。同時透過加強教育、普及日語、改善正廳與寺廟整理等方式進行皇民化運動。1940年代徵收志願兵，並將建設國防國家的大政翼贊會擴及臺灣，成立輔助總督戰時統治的皇民奉公會。⁸¹ 影響所及，1941年陸軍美術協會舉辦的聖戰美術展巡迴來臺，促使在臺日人畫家的創元美術協會也舉辦聖戰美術等展覽，描繪戰爭題材作品。1942年隨皇民奉公運動成立臺灣宣傳美術奉公團，隔年成立臺灣美術奉公會，舉辦美術宣傳與獻納活動。

於此局勢中，臺陽的策略，便是以「彩管報國」獲得政府認可，可謂被編入廣義的皇民奉公活動，勉強得以持續辦展。1938年起臺陽展優待軍人入場，無須門票。⁸² 1939年第5回臺陽展設置皇軍慰問即賣室，巡迴至臺中公會堂時，陳澄波、李梅樹、李石樵、楊三郎現場即席作畫，最後捐獻拍賣所得的一半作為陸海軍恤兵金。⁸³ 當時林獻堂便為此買了一幅李梅樹的作品。⁸⁴ 太平洋戰爭爆發後，1942年第8回臺陽展設置皇軍獻納畫室，包含東、西洋畫，展後由陳澄波、李梅樹、楊三郎等人將作品捐贈給臺灣軍司令部、海軍武官府。⁸⁵ 隨著日本實施國家總動員法，臺灣實行決戰非常措施，加強節約、控管物資與運輸，臺陽展原本公募徵集、運送作品的條件受到影響。順應政策，1944年第10回於是改為由會員、會友等提出作品的邀請展。

臺陽須獲得殖民政府的認可，也顯示在長官屢屢到訪的事例上。從首回展起，陸續有總督府長官如文教局長，與臺北州知事等來看展。總督則如1939年展時來的小林躋造（1877-1962），1944年展時來的長谷川清（1883-1970）。⁸⁶ 兩位武

⁸¹ 近藤正己著、林詩庭譯，《總力戰與臺灣：日本殖民地的崩潰》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2014）。

⁸² 〈けふから臺陽展開く〉，《臺灣日日新報》，1938年4月29日，第7版；〈臺陽展けふ開幕〉，《臺灣日日新報》，1939年4月28日，第7版。門票為成人20錢，兒童學生10錢，軍人免費。

⁸³ 〈臺陽展、臺中公會堂に開催〉，《臺灣日日新報》，1939年5月5日，第5版；〈臺陽展會員から恤兵金〉，《臺灣日日新報》，1939年6月11日，夕刊第2版。

⁸⁴ 〈灌園先生日記〉，1939年5月6日，中央研究院臺灣史研究所「臺灣日記知識庫」。

⁸⁵ 〈陸海軍部へ繪畫を献納〉，《臺灣日日新報》，1942年5月2日，第3版；〈力作を献納 臺陽展から陸海軍に〉，《興南新聞》，1942年5月2日，第2版。

⁸⁶ 〈小林總督が臺陽展を巡覽〉，《臺灣日日新報》，1939年5月1日，第7版；〈剪報冊（四）〉（識別號：T0886_01_02_004），《長谷川清文書》，1944年11月14日參觀臺陽展等記事，中央研究院臺灣史研究所「臺灣史檔案資源系統」。

官總督親訪，等於使臺陽在戰爭時期辦展的正當性獲得背書。

臺陽以拍賣贊助的實際行動回饋社會與文學界，戰爭時期成為向日本官方的「彩管報國」活動。然而拍賣贊助的做法，也有使創作淪向市場化的隱憂。前述吳天賞在1940年發表〈臺陽展洋畫評〉，在評論作品前花費大半的篇幅，指出市場化為臺陽的致命傷，恐怕便是有感於此逐漸加遽的現象。文中的「市場化」作品，應該便包括為了捐獻軍方，創作受市場歡迎或即席揮毫的小品。

本節最後重新思考臺陽是否「牽制」了臺府展的問題。張星建在〈臺灣に於ける美術團體とその中堅作家〉一文末，提及臺展獲特選的畫家們，多有向日本畫壇成功進軍的經歷，因此建議不但可考慮聘為臺展審查員，也可擔任展覽會幹部。1939年，臺陽提出〈有關臺展建議書〉，楊三郎、陳清汾代表前往文教局溝通，建議審查委員應重新從日、臺兩處選考適合者，並設置研究所、講習會與美術館。其中並要求文教局重新擬定推薦制度，保留舊臺展時已獲推薦資格的畫家，「否則本協會全員連帶全體不出品」，並且從中委任審查委員。⁸⁷ 前文指出，類似上述的意見分別由楊三郎、林錦鴻與立石鐵臣等人提出過。由臺陽提出建議書，顯示畫家從零星的發言改以團體的力量，向當局提出訴求。這樣的訴求方法，模仿了地方自治聯盟的運動模式，如楊肇嘉曾代表向臺灣總督、日本帝國議會、內閣大臣等提出改革草案或意見書。⁸⁸ 不過臺陽的建議，直至日治時期結束，除臺陽會員在府展獲得推薦（推選）資格外，大部分都沒有被採納。

五、創作內容的再認識

藝術家並非政治人物，其創作與言論不一定都會表達出明顯的政治傾向。臺陽也非政治團體，展覽內容無需把各人的政治態度表象化。因此本節暫且先回歸風格分析方式，重新認識一些作品。問題回到臺陽成立的初衷：如何提升自我的創

⁸⁷ 詹凱琦，〈現代美術建設新鄉里：日治時期李梅樹美術活動及人物畫研究〉，頁51-52、64-65。

⁸⁸ 臺灣總督府警務局編、吳密察解題，〈臺灣總督府警察沿革誌（三）：臺灣社會運動史〉（臺北：南天書局有限公司，1995），頁523-582。較早如1928年臺灣民眾黨也曾向總督府提出地方自治改革建議書，同書頁442。

作？比如說，畫家在臺陽的創作風格，是否與在臺府展有別？若有，有何意義？⁸⁹ 與文學界的交流是否能深化至創作中？各人的創作風格，是否可如戰後論述般一律視為保守傾向？

（一）陳澄波：《逸園》

本文限於篇幅與議題範圍，並不加入官展做全面性的檢討比較。不過至少須注意到，畫家的確有區別臺陽展與臺府展的意識和表現。前述陳澄波在臺陽成立後於《臺灣新民報》上的發言，建議畫家不要熱衷製作大尺幅的作品，便是在區隔以帝展、臺展為目標創作時形成的「展覽會藝術」。大型的官方展覽，促使畫家有機會製作不適用於裝飾日常生活空間的大尺幅作品。如石川欽一郎便在首回臺展前提到，若不是展覽會，沒有機會畫大件的作品。⁹⁰ 官展也趨使畫家創作較具官方象徵性或審美觀的題材，在臺灣尤以地方色彩的主題為最。

陳澄波接著在 1935 年臺展前又接受一次採訪，報導附上畫室照片，畫家身後有三件作品：《春の阿里山》（60 號）、《淡江風景》（20 號）、《逸園》（30 號）。陳澄波說明描繪阿里山的動機，是受到嘉義人士推薦，想表現國立公園候補地阿里山在藝術上的神秘與氣氛。其次提到描繪嘉義醫師張錦燦（1890-1970）的逸園，想要呈現如同傳統南宗繪畫的東洋氣氛。⁹¹ 該年《春の阿里山》、《淡江風景》入選臺展，《逸園》出現於隔年臺陽展。《春の阿里山》無論在尺寸或主題上，都相當符合「展覽會藝術」，配合與臺展同時舉行的始政四十周年紀念臺灣博覽會，展現作為國立公園候補地的阿里山美景，象徵殖民政府的治績。

張錦燦夫人張李德和（1893-1972）詩書畫兼長，同時是促進嘉義藝文交流的重要推手，開放自家書齋琳瑯山閣與庭園逸園，作為詩會、書畫會的場所。陳澄波、林玉山等畫家均受惠於她的支持贊助，也經常到訪。相較於《春の阿里山》、

⁸⁹ 林葳淇，〈美術展、族群邊界與殖民關係：重新解讀臺、府展與臺陽展之對立關係〉，發表於臺灣人類學與民族學學會主辦，「2020 臺灣人類學與民族學學會年會」（南投：國立暨南國際大學，2020 年 9 月 26 日）。〔按：發表指出，官展與民間展的關係並非單純對立，而是有交互影響，不斷流動的關係，此觀點值得參考〕。

⁹⁰ 〈臺展アトリエ巡り（二三） 淡水河の風景 畫壇の一人者 石川欽一郎氏〉，《臺灣日日新報》，1927 年 10 月 3 日，第 3 版。

⁹¹ 〈阿里山の神秘を藝術的に表現する 陳澄波氏（嘉義）〉，《臺灣新民報》（1935 年秋），剪報見〈美術之秋 畫室巡禮（十三）〉，《作品文物：藏品探索》，「財團法人陳澄波文化基金會」網站。

《淡江風景》以俯瞰表現全景式的畫面，《逸園》(現名《琳瑯山閣》，私人藏)(圖4)以近景細膩地描繪庭院、水池與小橋，景物相沿有致，不僅是樹木，連石頭都像是隨之流動生姿，展現相聚而活絡的生氣。畫家在油畫中嘗試融入傳統繪畫風格，不單是個人創作上的企圖，也正是受此處傳統書畫活動頻繁交流的影響與反映。因此《逸園》藉筆墨風格傳達嘉義豐沛文化能量的畫意，更適合在以臺灣在地成員與觀眾為主的臺陽展展出。

如此意識到有別於臺府展，在臺陽展可以有不同的創作表現空間，陳澄波於1937年第4回臺陽展展出《辨天池》(現名《嘉義公園》，私人藏)、《嘉義公園》(現名《嘉義公園》(二)，私人藏)，把在《逸園》表現形體流動的意境，發揮得更為自由自在。兩作描繪鳳凰木枝葉曲張扭動，與池水間的輪廓消融，超越了以往較寫實性的自我風格。⁹²

(二) 李石樵：從裸女到兒童主題

李石樵在臺陽展展出裸女畫的波折，已如前述。除此之外，他也曾為《臺灣文藝》繪製包括裸女、原住民題材的插圖。該雜誌1935年2月號中，可見李石樵的裸女插畫(1)(圖5)搭配巫永福(1913-2008)小說〈河邊の女房達〉、裸女插畫(2)(圖6)搭配琅石生小說〈閨〉。插畫(1)描繪橫向俯臥的裸女；〈河邊の女房達〉描述一群婦女在河邊洗衣，閒聊鄰里的生產、結婚、吵架等事，文字上述及洗衣婦女裸露的身體與有關情慾的話題。插畫(1)的女性肢體修長、姿態閒適，雖然表面上並不直接指涉小說情節，但已提供讀者不少想像空間。之後插畫(1)再次出現在同雜誌同年6月號中，搭配楊少民小說〈廢人黨〉。

裸女插畫(2)描繪一位少女的裸體站姿，軀幹略呈S型，體態並不豐腴。琅石生小說〈閨〉敘述北上青年工人到妓院召妓時，發現對象是來自同鄉的少女阿足，然而她的境遇輾轉淒涼，貧病交加而終。插畫(2)消瘦、乾癟的女體模樣，頗為傳神地呼應阿足的形象。插畫左下有畫家簽名「九年 石樵」，顯示為前一年(昭和9年，1934)所作。不無可能是畫家在該年末為〈閨〉即將出版所繪，當

⁹² 蔡家丘，〈1930年代東亞超現實繪畫的共相與生變：以臺灣、中國畫會為主的比較考察〉，《藝術學研究》(中壢)25(2019年12月)，頁142。

然也很可能是雜誌編輯看到圖文的相似性，特意的搭配。

《臺灣文藝》1935年10月號刊載李石樵的原住民插畫，搭配林丹桂、夏陽合作小說〈蕃人〉，此插畫後來再次用於同雜誌1936年5月號的封面。小說〈蕃人〉描寫潛伏隊員阿六被原住民擄獲的過程，並目擊招魂祭的景象。李石樵雖常創作肖像畫、女性人物畫，但極少描繪原住民，因此插畫是專門為小說所繪的可能性很高。

李石樵明確意識到文本內容後的插畫創作，可見於1943年《興南新聞》上的呂赫若短篇小說〈一年生〉、吳新榮（1907-1967）對小學生活的回憶文〈恩師の思ひで〉。⁹³ 李石樵與呂赫若於1940年代往來頻繁，兩人的交流互動值得探討。1940年呂赫若在日本，曾由李石樵導覽上野東京府美術館舉辦的紀元二千六百年奉祝美術展覽會，看到其畫作《溫室》入選陳列，深感藝術實力養成的重要。⁹⁴ 1942年年中，呂赫若曾帶堂弟如鵬到李石樵家欣賞繪畫。⁹⁵ 年底他從天馬茶房帶回家的油畫，很可能就有李石樵的作品。1943年呂赫若參觀臺北公會堂的臺陽展，覺得作品「很貧弱，只李石樵不錯」，受其邀請寫了一篇〈臺陽展を觀て〉。⁹⁶

呂赫若評論到，美術創作有落入模仿彩色照片般的危險性，應該要磨練技巧與靈魂，穿透表象，表現深切的感受。他並自謙，這是以不懂繪畫技巧的觀看角度來理解。由此可知，呂赫若對李石樵的創作評價很高，不單只是由於兩人的私交，還因為畫家能在寫實基礎上表達無形的寓意，對文學家來說更容易引發共鳴。

1940年第6回臺陽展，李石樵展出《屋外靜物》、《僕一年生》等作。吳天賞分析前者的色彩與線條風格凝聚紮實，為展覽的壓卷之作。相較之下，後者表現兒童的表情和肢體，顯得僵硬不自然（圖7）。⁹⁷ 可知吳天賞較講究畫面技巧的掌握度和生動性，作為評判標準，如此也導致對後者的負評。然而仔細推敲，對擅

⁹³ 〈一年生〉，《興南新聞》，1943年4月4日，第4版；〈恩師の思ひで〉，《興南新聞》，1943年4月19日，第4版。李石樵於〈恩師の思ひで〉的插畫，表現吳新榮文中所述與父親搭乘人力車的情景。

⁹⁴ 呂赫若，〈想ふまゝに〉，《臺灣文學》1:1（1941年5月），頁108。

⁹⁵ 〈呂赫若日記〉，1942年6月10日。

⁹⁶ 〈呂赫若日記〉，1943年4月28日、5月1日。兩人私交不錯，呂赫若去世後，家人提及李石樵家中還存放過一些他的遺物。陳彥斌主編，《黯到盡處，看見光：臺中政治受難者暨相關人士口訪紀錄》（臺中：臺中市政府文化局，2016），頁42。

⁹⁷ 吳天賞，〈臺陽展洋畫評〉，頁13。

長人物畫、在《楊肇嘉氏之家族》等作均有描繪兒童經驗的李石樵來說，這個「僵硬不自然」顯然並非技巧不足，反而是刻意使然的結果。《僕一年生》描繪男孩面帶愁容、站姿僵直，身後女孩一手搭在男孩肩膀，像是姊姊在安撫焦慮的弟弟。配合畫名「我是一年級生」的提示來看，可知畫家是有意透過兩人的表情和肢體語言，呈現初入學的孩童忐忑不安的模樣。

李石樵《僕一年生》的創作經驗，延續到1943年為呂赫若極短篇小說〈一年生〉的插畫描繪（圖8）。〈一年生〉描寫即將入學的兒童陳萬發，拼命練習用「國語」（日語）自我介紹，打算在老師面前好好表現，充滿期待又緊張的過程。⁹⁸小說以兒童天真的視角，呈現皇民化時期加速推動日語的社會背景。李石樵的插畫雖然不若《僕一年生》精細，學生裝扮與姿態略有不同，但此時對小說異曲同工的寓意應該極有共鳴，欣然揮筆而成。

累積了與文學作品圖文互義的創作經驗，李石樵更擅於在創作中發揮關懷社會的寓意。掌握這樣的前提，便能理解1944年第9回臺陽展他的《歌ふ子供達》，能深獲文學家好評的原因。作品描繪一群聚集在防空洞前的兒童，其中一名揹著幼兒的男孩拿著譜，帶領大家合唱（圖9）。南方美術社舉辦的座談會中，李石樵自述面對戰爭時局的創作觀，表示他不想如同其他展覽般直接描繪軍隊，或仰賴照片製作，而是希望呈現面臨苦難但仍朝向希望與喜悅，如此推移的心境。一同出席的呂赫若認為，同樣是因應時局的藝術，《歌ふ子供達》並非只是描寫臉部表情或防空洞，而是把畫家的精神所感、人性觀察，具象化地表現出來。張文環也認為，這件作品有讓人無法言傳，卻又直指人心的感動。⁹⁹

李石樵於1940年代創作不少以兒童為主題的作品，戰爭時局也直接影響到臺陽畫家們的創作內容。不過綜合上述，本文想指出的是，其創作關懷社會，賦予畫面寓意、故事性等溢於言表的風格特色，也是來自曾與文學交流經驗的潛移默化。1943年呂赫若寫完〈一年生〉後，年底發表短篇小說〈玉蘭花〉，內容為主角回溯童年與一位日本青年相識，在記憶中殘留的美好情誼。日治時期以兒童為題材的文學作品不少，藉兒童的境遇、天真無邪的視角，反映社會殘酷現實，

⁹⁸ 閱讀〈呂赫若日記〉，可知此時其子芳卿正是入學新生，或許為其靈感來源。

⁹⁹ 〈臺陽展を中心に戦争と美術を語る（座談）〉，《臺灣美術》4/5（1945年3月），轉引譯文自顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁344-351。

或是日臺親善的可能與幻影，〈玉蘭花〉即為其一。¹⁰⁰ 「一年生」的主題，如此可以說是兩位藝術家在創作上的交會，並且由此碰撞、醞釀出各自的代表作。

（三）多元風格的展現

李梅樹在臺府展的創作以人物畫為主，有別於此，其臺陽展創作擴及靜物、風景、動物與裸女等題材。1938年臺陽展他的作品《裸婦》、《磯邊》，參考歐、日畫家的浴女題材作品，與日本美術中的海女形象。¹⁰¹ 1940年臺陽展作品《つづじ咲く頃》，描繪一群兒童讀書遊憩的模樣。該年臺陽合評會中，畫家表示因為他嘗試用舊畫布、畫刀作畫，頗費心力。有的會員認為其創作具思考性，並非單純寫實性的畫風。¹⁰² 李梅樹在臺陽展創作裸女畫或人物群像的作品，改變了描繪單一女性日常生活情景的創作模式，具有自我挑戰、創新的企圖。

1936年李石樵臺陽展裸女畫被撤回，並沒有阻止其他畫家繼續創作展出此主題。除李梅樹外，許聲基於1937年臺陽展展出《横臥る裸婦》、《裸婦》，隔年展出《黎明》，為三連幅的裸女畫。臺陽展如此接力創作裸女畫，一方面可視為對李石樵作品遭禁一事的聲援。另一方面，臺陽展的成立，事實上是意識到日本獨立美術協會來臺巡迴展，與在臺日人畫家隨之成立的新興美術協會，創作超現實與野獸派畫風的刺激，獨立展巡迴來臺時展出不少裸女畫，如兒島善三郎（1893-1962）、高島達四郎（1895-1976）等人的作品，備受注目。¹⁰³ 許聲基的《黎明》（圖10），雖然令人想起黑田清輝名作、同為三連幅的裸女畫《智·感·情》，不過人物或坐或站的體態風格，搭配海邊風景的形式，更接近高島1931年獨立展來臺展出過的《コンポジション》（構成）（圖11），與1937年獨立展作品《海女》。¹⁰⁴

¹⁰⁰ 張恆豪，〈日據末期的三對童眼：以〈感情〉、〈論語與雞〉、〈玉蘭花〉為論析重點〉，收於陳映真等，《呂赫若作品研究：臺灣第一才子》（臺北：行政院文化建設委員會，1997），頁79-97；陳雨柔，〈殖民地臺灣「童心主義」的移植與變貌：以日治時期新文學運動中的兒童形象為中心（1914-1943）〉（臺北：國立政治大學臺灣文學研究所碩士論文，2018）。

¹⁰¹ 詹凱琦，〈現代美術建設新鄉里：日治時期李梅樹美術活動及人物畫研究〉，頁51、86。

¹⁰² 〈臺陽展合評座談會（二）〉，《臺灣新民報》，1940年5月1日，第8版。

¹⁰³ 蔡家丘，〈砂上樓閣：1930年代臺灣獨立美術協會巡迴展與超現實繪畫之研究〉，《藝術學研究》19（2016年12月），頁12-16、25-26。

¹⁰⁴ 圖版見星野辰男編輯，《アサヒグラフ臨時増刊 獨立展號》（東京：朝日新聞社，1931）；〈春に魁けて獨立美術展〉，《臺灣日日新報》，1937年3月19日，第7版。

如此反映許聲基此階段的學習歷程，也顯示臺陽創作與日本美術潮流的連帶性。

1940年第6回臺陽展成立東洋畫部，1941年第7回成立雕刻部。雕刻部分目前可確認的作品數量較少，暫且不論。林玉山於第6回臺陽展創作《南國の春》（現名《木棉花》，國立臺灣美術館藏），同年底他以《島の春》（現名《寶島長春》，私人藏）參加府展，與《南國の春》為同樣題材、構圖左右對稱的作品。林玉山回憶府展作品時提到，臺灣花木中他最喜歡木棉花，在春天花期時四處可見，黃金色的花朵，配上淺藍色的天空，猶如織錦，他曾在此作題上「臺陽第一花」。¹⁰⁵畫家首度受邀參加臺陽展，提出與府展旗鼓相當的作品，可謂不分厚薄。

1943年第9回臺陽展，林玉山展出《南洲先生》（國立臺灣美術館藏）（圖12），描繪明治維新的著名志士西鄉隆盛（1828-1877）。林玉山描繪過周濂溪（1017-1073）、林和靖（967-1028）等人物畫，是基於傳統漢畫題材，想像創作中國文士形象。相較之下，《南洲先生》描繪的是日本近代的歷史人物。西鄉過世後，其書信、詩集，與傳記頻頻出版，事蹟也收錄在教科書中。如蔣渭水因治警事件入獄期間，也熱衷閱讀西鄉與相關人物傳記。維新志士對抗明治新政府、入獄的事蹟，以及發展為自由民權運動的過程，成為蔣渭水面對自身處境、新舊思潮衝突，以及從事政治改革時的思想憑藉。¹⁰⁶林玉山也提到他讀西鄉傳記有所感動，想要展現出其豪壯的風格。¹⁰⁷觀察《南洲先生》，並非將西鄉單純描繪為正襟危坐的偉人，畫家一方面應參考了其他西鄉肖像畫，描繪出西鄉面容的寫實性，同時參考其詩句：「耐雪梅花麗，經霜楓葉丹」，營造人物賞花的情境與存在感，呈現其壯志待酬的胸懷。林玉山於戰後回憶提及，日治時期畫家所學偏重花鳥山水，人物畫較少，雖然知道歷史典故，寫進詩中，但很少以此創作歷史畫。¹⁰⁸由此可知，《南洲先生》除了是臺灣戰前少見的日本歷史人物畫，對臺灣人而言，其傳達的畫面意義，不是單純「愛國」的偉人形象，還意味著在紛亂時局下仍勇於針砭時政、善盡自我責任，如此兩面性的含意。

¹⁰⁵ 林玉山，〈藝道話滄桑〉，《臺北文物》3: 4（1955年3月），頁79。〔按：為何在府展作品上題「臺陽第一花」，而且就目前可見《寶島長春》的圖版上並無此題字，這些問題有待日後查證〕。

¹⁰⁶ 吳佩珍，〈日本自由民權運動與臺灣議會設置請願運動：以蔣渭水〈入獄日記〉中《西鄉南洲傳》為中心〉，《臺灣文學學報》（臺北）11（2007年12月），頁109-132。

¹⁰⁷ 〈臺陽展合評〉，《興南新聞》，1943年4月30日，第4版。

¹⁰⁸ 謝里法，〈林玉山的回憶〉，《雄獅美術》100（1979年6月），頁61-62。

郭雪湖於第 6 回臺陽展展出《秋江冷艷》（國立臺灣美術館藏）（圖 13），為四連屏的花鳥畫，巨大的枯木橫亙畫面，枝節扭曲繚繞，構圖繁複，相當具視覺效果。畫家很可能在兩、三年前便開始構思試作，並在臺陽展展出成果。¹⁰⁹ 以頓挫筆墨勾勒草木輪廓的線條，在其 1934 年第 8 回臺展作《野塘秋意》便已見到。不過如此橫亙畫面的風格傳統，還可以追溯至日本繪畫，如狩野派畫家在屏風或障壁上描繪將主題放大、跨幅，甚至超出畫面般的作品，著名如狩野永德（1543-1590）《檜圖屏風》（東京國立博物館藏）等，美術史上稱之為「大畫」樣式。¹¹⁰ 繼之如具奇想性的畫家曾我蕭白（1730-1781）、南畫家彭城百川（1697-1752）也運用水墨風格創作此類作品，如百川《梅圖屏風》（1749，泉屋博古館藏）等等。其次，「秋江冷艷」脫胎自「楚江秋色」具文人詩意的畫題，也見於中國繪畫，例如清末畫家陸恢（1851-1920）花卉四屏中的《楚江逸致》軸（國立故宮博物院藏）。由此可知，《秋江冷艷》可說是郭雪湖將東亞繪畫傳統融會貫通後的精心之作。無怪乎畫家對這件作品頗為滿意，長期懸掛於畫室座位後方。

洪瑞麟 1937 年第 3 回臺陽展作品《海邊》（圖 14），就現存明信片圖版可見，描繪人群望向遠方船隻與海洋，人物看似未完成的形象，與海潮、天空的擾動形成輕重對比。報紙評論特別指出，畫家感覺敏銳，作品帶有孟克（Edvard Munch，1863-1944）、羅特列克（Henri de Toulouse-Lautrec，1864-1901）的趣味。¹¹¹ 會友山田東洋同年的臺陽展作品《臺灣の祭典》（圖 15），描繪祭典遊行表演。山田描繪人物、城市時，將其造型簡化，排比羅列，帶有童趣。其風格遭上述同篇評論批評像是廣告看板一般。不過，山田所參加日本白日會的創立者、曾擔任府展第 1 回審查員的中澤弘光（1874-1964），對這樣的風格卻讚譽其為「日本的亨利·盧梭」（Henri Rousseau，1844-1910），可知山田的特殊風格其來有自。¹¹² 陳春德創作玻璃畫，於臺陽展展出，如《道化》（私人藏）（圖 16）等作。他自陳想要將魯奧（Georges Rouault，1871-1958）作品色彩的光澤與魅惑感，在自己的玻璃畫

¹⁰⁹ 郭雪湖於 1937 年繪有一件《楚江秋冷》，與《秋江冷艷》中雉雞棲木的畫面大同小異，可能為試作。1938 年據報導本來有一件《秋江冷艷》參加府展，被誤作為招待出品而撤回，尚無法確認是否為同一件。〈招待出品のうち 一點を自發的に撤回〉，《臺灣日日新報》，1938 年 10 月 17 日，第 7 版。

¹¹⁰ 武田恒夫，《狩野派障屏画の研究：和様化をめぐるって》（東京：吉川弘文館，2002），頁 179-194。

¹¹¹ 平野文平次，〈臺陽展漫歩〉，《臺灣日日新報》，1937 年 5 月 3 日，第 6 版。

¹¹² 〈山田東洋畫伯〉，《臺灣日報》，1940 年 5 月 9 日，第 7 版。

呈現出來。¹¹³ 這幾位歐洲畫家，各有不同的鮮明風格，難以簡單歸類。影響之下，臺陽展的西洋畫風格也不限於學院派，或只是後期印象派中的單一表現而已。

這樣的意見也頻頻被當時的藝評指出，如首回展時，記者野村認為畫家各自的傾向未被統一化，是令人欣慰、富有變化的展覽會。¹¹⁴ 陳清汾則認為會員的風格大多屬於透過個性表現的新寫實派，其中立石鐵臣是表達主觀感受的新表現派，各人風格不盡相同。¹¹⁵ 到1940年代，陳春德曾回憶，臺北帝國大學教授中村哲（1912-2003）提到臺陽展包含各式各樣的流派，融合新舊風格，秉持寫實精神研究藝術。¹¹⁶ 李梅樹認為繪畫精神與表現技術不可偏廢，臺灣藝術看似重視寫實精神，但正是由此才能繼續推向、創造出現代繪畫，也有待設立研究機構後朝此目標前進。¹¹⁷ 無論如何，整體回顧臺陽展的創作風格，有其摸索、融合的過程，表現多元。

首節提及，會員起初將帝展、日本畫會的入選作帶回臺陽展出，作為觀摩示範。到1937年臺陽展開始巡迴中南部後，畫家建立信心，認為「今後若有更加躍進的鬥志的話，連東京都有能進出的幹勁」。¹¹⁸ 陳澄波原本也將帝展、光風會展作品帶回臺陽展出，但是他於1940年創作的《江南春色》卻一反前例，先在臺陽展展出後，隔年初以《池畔》之名送至光風會展（東京府美術館，2月14日至3月1日）展出。¹¹⁹ 這個「反攻」回日本展覽的動作，可以說是驗證了臺陽「進出東京」的發展企圖，期望成為與日本各畫會平起平坐的存在。可惜隨即進入太平洋戰爭，已不容後例接續完成這個期望。

本節雖是對部分臺陽作品進行風格上的再認識，不過回顧其1930年代後期

¹¹³ 陳春德，〈ガラス繪の魅力〉，《興南新聞》，1943年6月7日，第4版。

¹¹⁴ 野村幸一，〈臺陽展を觀る 臺灣の特色を發揮せよ〉，《臺灣日日新報》，1935年5月7日，第6版。

¹¹⁵ 陳清汾，〈新しい繪の觀賞とその批評〉，《臺灣日日新報》，1935年5月21日，夕刊第3版。

¹¹⁶ 陳春德，〈全と個の美しさ：今春の臺陽展を觀て〉，《興南新聞》，1942年5月4日，第4版。原文與譯文參見顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁339；顏娟英譯著、鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（下）》，頁375。

¹¹⁷ 李梅樹，〈臺陽展について〉，頁15-17。

¹¹⁸ 〈臺陽美術的發展策〉，《臺灣日日新報》，1937年5月29日，夕刊第2版。

¹¹⁹ 同作品刊記為1940年臺陽展圖版見《臺灣藝術》1:4（1940年6月），刊記為1941年光風會展圖版見〈第二十八回光風會展覽會〉（識別號：CCP_080203_PP027_005），《陳澄波畫作與文書》，中央研究院臺灣史研究所「臺灣史檔案資源系統」。

起的創作，仍可看到戰爭帶來的影響。過去研究已指出，臺陽基於地方色彩風格，多以溫和中立的態度創作，有些作品隱喻戰爭時局，或從僅存的畫名和圖版可知，是描繪戰時風景或生活的作品，缺乏前衛畫風。¹²⁰ 然而經由本文梳理，值得注意的是，臺陽仍然誕生了如李石樵《化育先生》、林玉山《南洲先生》具多重隱晦含意的圖象；如李石樵《歌ふ子供達》比起其他展覽露骨地描繪時局，是更為深刻動人的作品，以及能有如李梅樹、許聲基等試圖創新，在當時絕非以保守可形容的風格。畫家即便在戰爭時期的困境中，仍試圖將寫實風格鑽研至更隱晦婉轉的層次，或推展至更創新的境界。有別於官展審查取向，或許正是在臺陽這樣的美術自主性場域，才能有發揮並展出的機會。此時期現存作品不多，限於篇幅和條件，暫無法作全面深入的分析。

六、結論：自主性的理想

本文重新檢視臺陽的組織運作、社會參與，說明其包含在臺日人在內的展覽活動，一方面作為官方美展的外部團體，一方面希望改善臺灣美術環境。探討其歷史定位，不單以抗日或對抗臺府展的視點來概括，指出其創作活動實蘊含美術自主性的理想。此理想顯露在，臺陽藉形成團體並穩固運作的力量進行創作活動，並由臺灣畫家提出訴求，希望改善臺展審查制度並設立研究所、美術館，如此的方式、爭取決策權益，以及如陳澄波的發言、李石樵裸女畫展出過程等面向。推動地方自治，曾為臺灣民眾黨、臺灣地方自治聯盟的綱領，1930年代起成為許多臺灣人選擇社會運動的路線。同時，知識分子持續著手文化、文學運動，作為配合整體提升的力量。然而臺灣的社會、文學運動，經常由於內部路線的分裂，與外在受到殖民政府的壓迫，導致發展斷續而短暫。相較之下，臺陽成員如陳澄波將社會上追求自治的理念，轉化到美術的場域來實現。經由有效的內部組織運作、外在社會參與，建立創作專業性、自主性，維持了十年的創作活動。在臺陽辦展、評

¹²⁰ 顏娟英，〈日治時代美術後期的分裂與結束〉，收於行政院文化建設委員會策劃主辦、雄獅美術月刊社承辦，《何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同論文集》（臺北：行政院文化建設委員會，1997），頁 17-37；黃琪惠，〈戰爭與美術：日治末期臺灣的美術活動與繪畫風格〉（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1997），頁 66-70、90-98、104-107。

論，凝聚新人與故友的過程中，相當程度地形成臺灣美術的主體性。這樣的成就，從社會、文學運動人士的角度看來，實屬不易。蔡培火（1889-1983）、楊肇嘉是地方自治聯盟的成立者，李梅樹回憶臺陽首回展時，兩人曾特別到場。¹²¹ 兩人的出現除了是對美術活動的支持，也可以說是對臺陽欲建立自主性場域的態度有所肯定。又如呂赫若見到李石樵的名片印有「臺陽展會會員」的頭銜，頗受臺陽的向心力感動，也想在名片印上「臺灣文學編輯同仁」。¹²² 黃得時（1909-1999）提到臺灣的文化運動多半中途而廢，但看到臺陽一步步邁進，值得尊敬。¹²³ 這一方面也是因為相較於美術，殖民政府對文字出版、發行的審查相當嚴格的緣故。¹²⁴

再次審視臺陽的創作意識，雖非全然具政治性，但可知蘊含對臺灣社會文化的關懷。在與文學界交流互動的過程中，透過插圖，以圖文互義的方式呈現。也透過題材的選擇、風格的變化，傳達於臺陽展場。裸女畫從被撤回到得以展出的轉折，顯示臺陽獲致專業自主空間的過程。雖然以現代美術的整體發展來看，臺陽的西洋畫較重視寫實基礎，並非最為前衛、流行的畫風，但是回到 1930-1940 年代的臺灣美術環境，本文亦指出，此為畫家有意識的選擇。因為如此才能證明文化教養、文化向上的達成，這也是臺陽的使命感所在。如同陳春德在臺陽十周年時表示，臺陽展猶如要推翻臨時的建屋，必須回到寫實的表現，建立美術的根本建築，此為臺陽悠久的憧憬與使命。¹²⁵

對照日本近代美術史，許多代表作品均發表於團體展中，如草土社、春陽會、日本美術院等等。李石樵、張文環也認為，團體展不同於官展以獲獎為目的，會

¹²¹ 李梅樹主講，〈第十一次「臺灣研究研討會」紀錄：臺灣美術的演變〉，頁 127。

¹²² 〈呂赫若日記〉，1943 年 5 月 14 日。

¹²³ 〈臺陽展を中心に戦争と美術を語る（座談）〉，《臺灣美術》4/5（1945 年 3 月），轉引譯文自顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁 344-351。黃得時因自身經歷對此應頗有所感，他於 1934 年組成臺灣文藝協會，發行雜誌《先發部隊》、《第一線》，隨即加入臺灣文藝聯盟，不過 1937 年《臺灣文藝》遭停刊，他於 1939 年先加入以西川滿為首的臺灣詩人協會、文藝家協會，1942 年與張文環等另組啟文社，發行《臺灣文學》。

¹²⁴ 參考河原功著，張文薰、林蔚儒、鄒易儒譯，《被擺布的臺灣文學：審查與抵抗的系譜》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，2017）。

¹²⁵ 陳春德，〈悠久への憧憬〉，《興南新聞》，1944 年 3 月 18 日，第 4 版。原文與譯文參見顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁 343；顏娟英譯著、鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（下）》，頁 380。

員可提出較多作品，更能完整呈現藝術家本質。¹²⁶ 其次，日本各地舉辦的縣展，也是以當地美術家為主，經常描繪在地風土，然而不存有殖民地美術環境潛在的衝突性，這些與臺陽展對照的面向，也十分有趣。日後繼續研究臺陽創作活動，值得從更寬廣的視野來思考。

平心而論，戰前臺陽的發展有其侷限，雖然採取溫和的右派路線，得以存續於殖民體制中，但其理想仍不得完全伸展。尤其在進入總力戰體制、皇民化時期後，提出改善官展審查制度、建立美術館、教育研究機構等的要求，並不受重視。自主性的理想，只能實現在每回數日的臺陽展場，並隱晦潛藏於部分作品中。日本戰敗，在政權尚未完全轉移的空窗期，地方自治的主張再度被臺灣人士提出，一度以為有了實現的機會。¹²⁷ 處於這樣的局勢與氛圍，陳澄波在戰爭一結束，先於筆記本《回顧（社會與藝術）》（1945年9月9日）上，草擬臺灣美術50年的歷史發展，¹²⁸ 再將部分內容重謄為向臺灣省政府的建議書，籲請藉臺陽之力創辦省展，並興建美術學校。不難理解，如此正是將戰前臺陽未竟的理想，寄託於新時代。筆記中寫到，當年臺陽成立，「自此以後，全島變成了一個大文化村」。戰前臺陽創作活動，具有追求美術自主性、主體性的理想，期望臺灣美術成為臺灣人的美術。

¹²⁶ 〈臺陽展を中心に戦争と美術を語る（座談）〉，轉引譯文自顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁344-351。

¹²⁷ 參考陳翠蓮，《自治之夢：日治時期到二二八的臺灣民主運動》（臺北：春山出版，2020）。

¹²⁸ 蕭瓊瑞總主編，《陳澄波全集 第七卷：個人史料（II）》（臺北：藝術家出版社，2020）。譯文參考蕭瓊瑞總主編，《陳澄波全集 第十一卷：文稿、筆記》（臺北：藝術家出版社，2022），頁303。

圖版



圖1 顏水龍《翁鬧速寫》(1934)

資料來源：《臺灣文藝》3:6 (1936年5月)，封面。

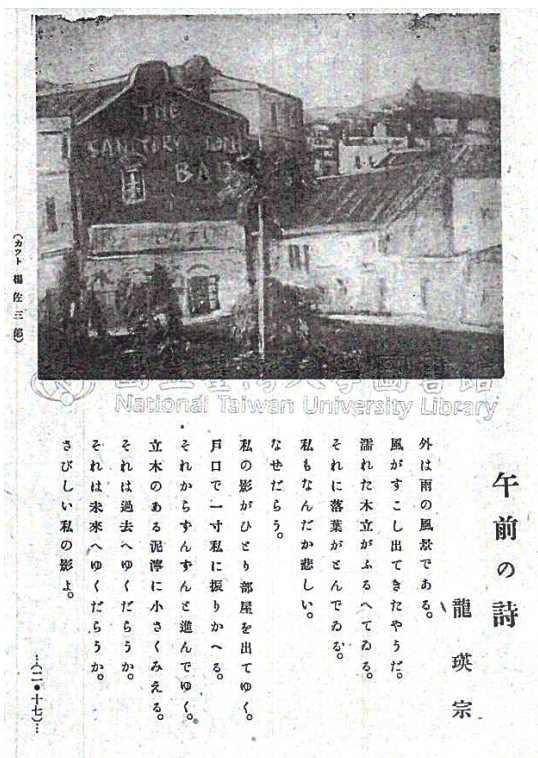


圖2 楊三郎《赤い壁》
與龍瑛宗〈午前の詩〉

資料來源：《臺灣藝術》2:3 (1941年3月)，頁29。



圖3 李石樵《化育先生》明信片
(1938)

資料來源：財團法人陳澄波文化基金會



圖4 陳澄波《逸園》（現名《琳瑯山閣》），1935，油彩·畫布，73×91cm，私人藏

資料來源：財團法人陳澄波文化基金會



圖5 李石樵裸女插畫(1)(1935)

資料來源：《臺灣文藝》2:2
(1935年2月)，
頁47。

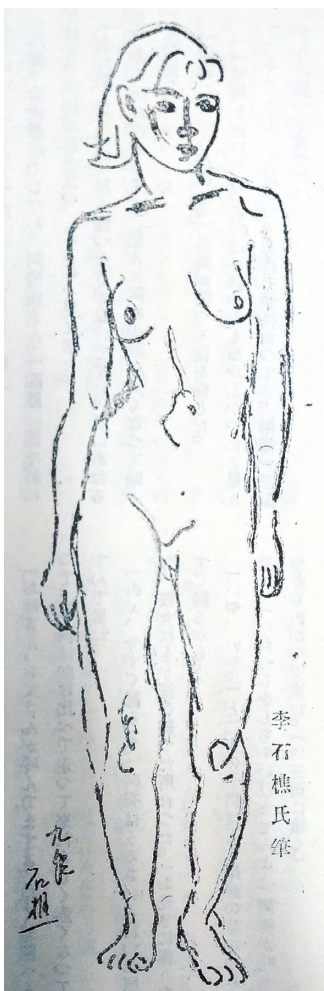


圖6 李石樵裸女插畫
(2)(1934)

資料來源：《臺灣文藝》2:2
(1935年2月)，頁
56。



圖7 李石樵《僕一年生》(1940)

資料來源：《臺灣藝術》1:4 (1940年6月)，頁5。



(樵石李 文)



若赫呂 文



圖9 李石樵《歌ふ子供達》，1944，油彩·畫布，
116.5×91cm，私人藏

資料來源：藝術家出版社

圖8 李石樵，呂赫若〈一年生〉插畫（1943）

資料來源：《興南新聞》，1943年4月4日，第4版。

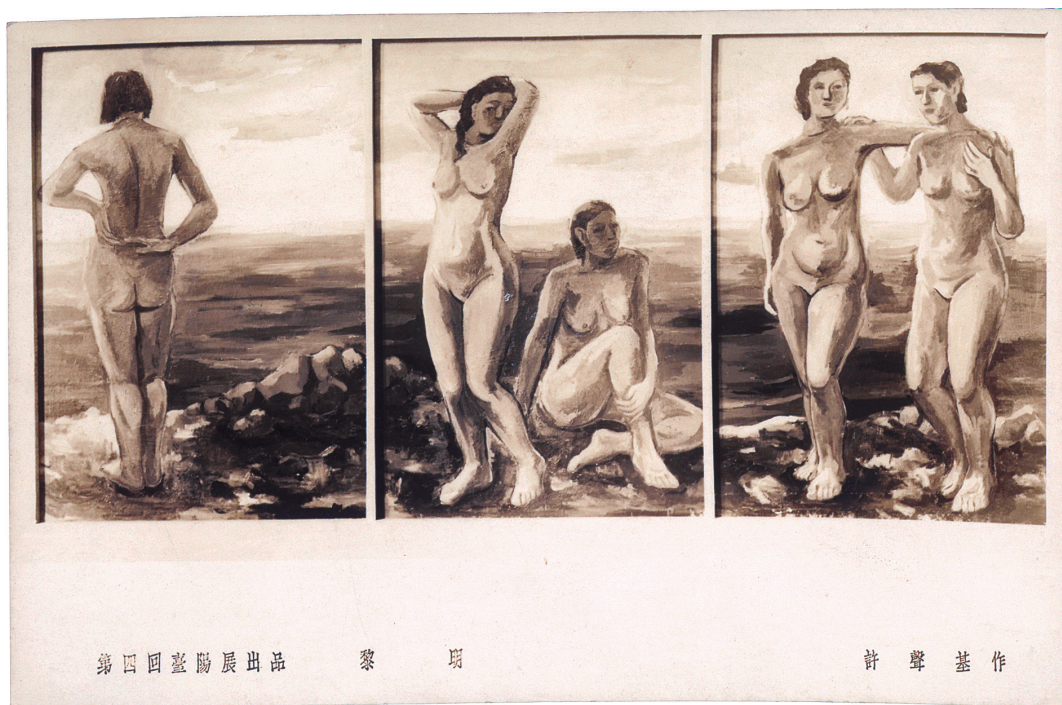


圖 10 許聲基《黎明》明信片（1938）

資料來源：財團法人陳澄波文化基金會

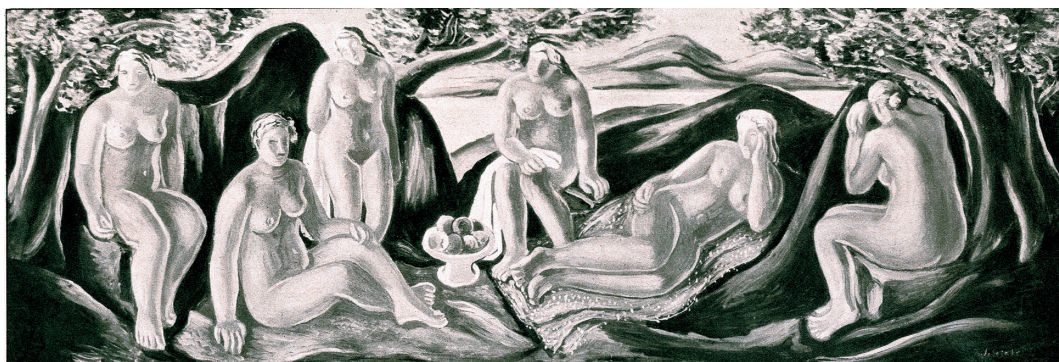


圖 11 高島達四郎《コンポジション》（1931）

資料來源：星野辰男編輯，《アサヒグラフ臨時増刊 獨立展號》，頁 26。



圖 12 林玉山《南洲先生》，1943，膠彩·紙，76.8×97.5cm

資料來源：藝術家出版社



圖 13 郭雪湖《秋江冷艷》，1940，彩墨·紙，152.0×250.0cm

資料來源：林曼麗總編輯，《不朽的青春：臺灣美術再發現》，頁 203。



圖 14 洪瑞麟《海邊》明信片（1937）

資料來源：財團法人陳澄波文化基金會

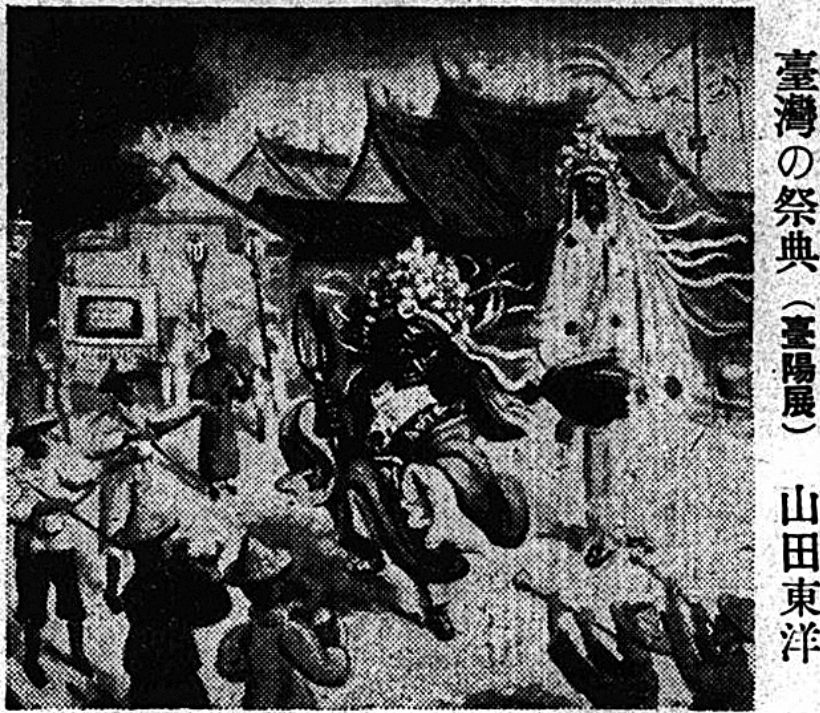


圖 15 山田東洋《臺灣の祭典》(1937)

資料來源：《臺灣日日新報》，1937年4月30日，第5版。



圖 16 陳春德《道化》，1943，玻璃，私人藏

資料來源：藝術家出版社

引用書目

《臺北文物》

《臺南新報》

《臺灣文化》

《臺灣文學》

《臺灣文藝》

《臺灣日日新報》

《臺灣日報》

《臺灣新民報》

《興南新聞》

《臺陽美術協會切拔帖 1935》，下載日期：2023年3月1日，網址：https://issuu.com/lianggalleries/docs/1935_new.compressed。

「財團法人陳澄波文化基金會」網站，下載日期：2023年3月1日，網址：<https://chengpo.org/>。

中央研究院臺灣史研究所「臺灣日記知識庫」，下載日期：2023年3月1日，網址：<https://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/>。

中央研究院臺灣史研究所「臺灣史檔案資源系統」，下載日期：2023年3月1日，網址：<http://tais.ith.sinica.edu.tw/sinicafrsFront/index.jsp>。

三輪英夫、佐藤道信、山梨繪美子（著），河北倫明（監修）

1989 《近代日本美術事典》。東京：講談社。

中華綜合發展研究院應用史學研究所（總編纂）

2009 《蘆洲市志》。臺北：蘆洲市公所。

王文仁

2012 《日治時期臺人畫家與作家的文藝合盟：以《臺灣文藝》（1934-36）為中心的考察》。新北：博揚文化事業有限公司。

王白淵

1947 《臺灣年鑑》，第十七章〈文化〉，頁 P1-P25。臺北：臺灣新生報社。

1955 〈臺灣美術運動史〉，《臺北文物》（臺北）3(4): 16-64。

1958 〈美術〉，收於臺灣省文獻委員會編，《臺灣省通志稿》，卷六：學藝志藝術篇，第二章，頁 16-109。臺北：臺灣省文獻委員會。

王秀雄

1995 《臺灣美術發展史論》。臺北：國立歷史博物館。

王德育

1993 《臺灣美術全集 第8卷：李石樵》。臺北：藝術家出版社。

田澤田軒

1933 〈春陽會（上）〉，《美術新論》（東京）8(6): 62-65。

1933 〈春陽會（中）〉，《美術新論》（東京）8(7): 58-61。

1933 〈春陽會（下）〉，《美術新論》（東京）8(9): 72-77。

白適銘（編著）

2019 《臺灣美術團體發展史料彙編 1：日治時期美術團體（1895-1945）》。臺中：國立臺灣美術館。

石守謙

1993 〈評論〉，收於國立臺灣大學歷史學系編輯，《日據時期臺灣史國際學術研討會論文集》，頁 555-557。臺北：國立臺灣大學歷史學系。

立石鐵臣

1942 〈臺灣美術論〉，《臺灣時報》（臺北）273: 52-57。

立石鐵臣（文）、莊伯和（譯）

1980 〈回憶臺灣諸畫友〉，《雄獅美術》（臺北）111: 112-119。

江春浩

1980 〈七星・赤島・臺陽・楊三郎：在野展的金字塔〉，《雄獅美術》（臺北）112: 52-55。

吳天賞

1940 〈結局あなたが描いたものだから〉，《臺灣藝術》（臺北）1(3): 87。

1940 〈臺陽展洋畫評〉，《臺灣藝術》（臺北）1(4): 12-14。

1941 〈第七回臺陽展の洋畫評〉，《臺灣藝術》（臺北）2(7): 34。

吳佩珍

2007 〈日本自由民權運動與臺灣議會設置請願運動：以蔣渭水〈入獄日記〉中《西鄉南洲傳》為中心〉，《臺灣文學學報》（臺北）11: 109-132。

佐藤道信

1999 《明治国家と近代美術：美の政治学》。東京：吉川弘文館。

呂赫若

1941 〈想ふまゝに〉，《臺灣文學》（臺北）1(1): 106-109。

李石樵

1935 〈この頃の感想〉，《臺灣文藝》（臺中）2(7): 125。

李梅樹

1940 〈臺陽展について〉，《臺灣藝術》（臺北）1(4): 15-17。

李梅樹（主講）

1981 〈第十一次「臺灣研究研討會」紀錄：臺灣美術的演變〉，《臺灣風物》（臺北）31(4): 117-132。

河原功（著）、張文薰、林蔚儒、鄒易儒（譯）

2017 《被擺布的臺灣文學：審查與抵抗的系譜》。臺北：聯經出版事業股份有限公司。

林玉山

1955 〈藝道話滄桑〉，《臺北文物》（臺北）3(4): 76-84。

林振莖

2014 《探索與發掘：微觀臺灣美術史》。新北：博揚文化事業有限公司。

林曼麗、周婉窈、蔣伯欣、石婉舜、陳允元、劉柳書琴、吳俊瑩、陳慧先、顏娟英、史惟筑、謝世英

2022 《光：臺灣文化的啟蒙與自覺》。臺北：國立臺北教育大學北師美術館。

林曼麗（總編輯）

2020 《不朽的青春：臺灣美術再發現》。臺北：北師美術館。

林葳淇

- 2020 〈美術展、族群邊界與殖民關係：重新解讀臺、府展與臺陽展之對立關係〉，發表於臺灣人類學與民族學學會主辦，「2020 臺灣人類學與民族學學會年會」，9月26日。南投：國立暨南國際大學。

武田恒夫

- 2002 《狩野派障屏画の研究：和様化をめぐって》。東京：吉川弘文館。

星野辰男（編輯）

- 1931 《アサヒグラフ臨時増刊 獨立展號》。東京：朝日新聞社。

邱函妮

- 2012 〈陳澄波繪畫中的故鄉意識與認同：以《嘉義街外》（1926）、《夏日街景》（1927）、《嘉義公園》（1937）為中心〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》（臺北）33: 271-342。
- 2014 〈創造福爾摩沙藝術：近代臺灣美術中「地方色」與鄉土藝術的重層論述〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》（臺北）37: 123-236。

近藤正己（著）、林詩庭（譯）

- 2014 《總力戰與臺灣：日本殖民地的崩潰》。臺北：國立臺灣大學出版中心。

周婉窈

- 1989 《日據時代的臺灣議會設置請願運動》。臺北：自立報系文化出版部。

春陽会七〇年史刊行委員会（編）

- 1994 《春陽会七〇年史》。東京：春陽会。

鈴木惠可（著）、王文萱、柯輝煌（譯）

- 2023 《黃土水與他的時代：臺灣雕塑的青春，臺灣美術的黎明》。新北：遠足文化事業股份有限公司。

兼言

- 1976 〈臺陽美協的創立與民族主義：「臺灣美術運動史」的商榷〉，《夏潮》（臺北）1(6): 66-68。

張恆豪

- 1997 〈日據末期的三對童眼：以〈感情〉、〈論語與雞〉、〈玉蘭花〉為論析重點〉，收於陳映真等，《呂赫若作品研究：臺灣第一才子》，頁79-97。臺北：行政院文化建設委員會。

張星建

- 1935 〈臺灣に於ける美術團體とその中堅作家〉，《臺灣文藝》（臺中）2(8/9): 73-77。
- 1935 〈臺灣に於ける美術團體とその中堅作家（二）〉，《臺灣文藝》（臺中）2(10): 83-84。
- 1936 〈臺灣に於ける美術團體とその中堅作家（四）〉，《臺灣文藝》（臺中）3(2): 46-48。

張瓊慧

- 1988 〈回顧臺陽畫會：誌臺陽五十一屆美展〉，《臺灣美術》（臺中）1(2): 21-22。

梅丁衍

- 1999 《臺灣美術評論全集：何鐵華卷》。臺北：藝術家出版社。

陳芳明

- 2004 〈當殖民地的作家與畫家相遇：三〇年代臺灣文學史的一個側面〉，收於陳芳明，《殖民地摩登：現代性與臺灣史觀》，頁115-136。臺北：麥田出版。

陳雨柔

- 2018 〈殖民地臺灣「童心主義」的移植與變貌：以日治時期新文學運動中的兒童形象為中心（1914-1943）〉。臺北：國立政治大學臺灣文學研究所碩士論文。

陳春德

1940 〈第六回臺陽展〉，《臺灣藝術》（臺北）1(3): 86。

陳彥斌（主編）

2016 《黯到盡處，看見光：臺中政治受難者暨相關人士口訪紀錄》。臺中：臺中市政府文化局。

陳夢帆

2016 〈日治時期裸體畫公開化的社會爭議：以第二回臺陽展（1936）李石樵〈橫臥裸婦〉撤回事件為例〉，《雕塑研究》（新北）15: 1-45。

陳翠蓮

2020 《自治之夢：日治時期到二二八的臺灣民主運動》。臺北：春山出版。

陳澄波

1935 〈製作隨想〉，《臺灣文藝》（臺中）2(7): 124-125。

黃琪惠

1997 〈戰爭與美術：日治末期臺灣的美術活動與繪畫風格〉。臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文。

1999 《臺灣美術評論全集：吳天賞·陳春德卷》。臺北：藝術家出版社。

2002 〈立石鐵臣在臺生活與創作〉，收於胡健國主編，《20世紀臺灣歷史與人物：第六屆中華民國史專題論文集》，頁 613-640。臺北：國史館。

楊佐三郎

1935 〈私の製作氣分〉，《臺灣文藝》（臺中）2(8/9): 73。

1940 〈臺陽美術協會の沿革〉，《臺灣藝術》（臺北）1(4): 17。

1944 〈臺陽展の歴史を訊く〉，《臺灣美術》（臺北）3: 5-7。

詹凱琦

2013 〈現代美術建設新鄉里：日治時期李梅樹美術活動及人物畫研究〉。臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文。

雷田

1977 〈從「臺陽」的歷程談時代樣式：寫於四〇屆臺陽展前夕〉，《雄獅美術》（臺北）79: 28-39。

廖新田

1999 〈你所不知道的臺灣美術史：臺灣社會的藝術與色情論爭史及其評析（1930-1990）〉，《臺灣美術》（臺中）12(1): 35-68。

廖瑾瑗

2004 《在野·雄風：張萬傳》。臺北：雄獅圖書股份有限公司。

廖繼春

1935 〈自分の製作態度〉，《臺灣文藝》（臺中）2(7): 124。

1940 〈臺陽展雜感〉，《臺灣藝術》（臺北）1(4): 21。

臺灣總督府警務局（編）、吳密察（解題）

1995 《臺灣總督府警察沿革誌（三）：臺灣社會運動史》。臺北：南天書局有限公司。

潘桂芳

2010 〈臺陽美協的反日意識再議〉，《臺灣史學雜誌》（臺北）9: 3-56。

蔡家丘

- 2016 〈砂上樓閣：1930年代臺灣獨立美術協會巡迴展與超現實繪畫之研究〉，《藝術學研究》(中壢) 19: 1-47、60。
- 2019 〈1930年代東亞超現實繪畫的共相與生變：以臺灣、中國畫會為主的比較考察〉，《藝術學研究》(中壢) 25: 93-187。

蕭瓊瑞(總主編)

- 2020 《陳澄波全集 第七卷：個人史料(II)》。臺北：藝術家出版社。
- 2022 《陳澄波全集 第十一卷：文稿、筆記》。臺北：藝術家出版社。

賴明珠

- 2009 《流轉的符號女性：戰前臺灣女性圖像藝術》。臺北：藝術家出版社。

賴傳鑑

- 1977 〈四十年滄桑話「臺陽」：寫於臺陽四十屆美展前夕〉，《藝術家》(臺北) 28: 126-137。

謝里法

- 1979 〈林玉山的回憶〉，《雄獅美術》(臺北) 100: 61-62。
- 1998 《日據時代臺灣美術運動史》。臺北：藝術家出版社，第5版。

顏水龍

- 1935 〈デッサンの問題〉，《臺灣文藝》(臺中) 2(10): 83。
- 2020 〈回答謝里法問題之書信底稿〉(1975年)，收於林曼麗總編輯，《不朽的青春：臺灣美術再發現》，頁309。臺北：北師美術館。

顏娟英

- 1993 〈一九三〇年代美術與文學運動〉，收於國立臺灣大學歷史學系編輯，《日據時期臺灣史國際學術研討會論文集》，頁535-554。臺北：國立臺灣大學歷史學系。
- 1997 〈日治時代美術後期的分裂與結束〉，收於行政院文化建設委員會策劃主辦、雄獅美術月刊社承辦，《何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同論文集》，頁17-37。臺北：行政院文化建設委員會。

顏娟英(譯著)

- 2001 《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀(上)》。臺北：雄獅圖書股份有限公司。

顏娟英(譯著)、鶴田武良(譯)

- 2001 《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀(下)》。臺北：雄獅圖書股份有限公司。

Ideal Autonomy: Redefining Prewar Creative Activities of Tai-Yang Art Association (1934-1944)

Chia-chiu Tsai

ABSTRACT

The creative activities of the Tai-Yang Art Association (hereafter referred to as Tai-Yang) can rightly be described as one of the most critical chapters in the history of modern art in Taiwan, second only to government-sponsored fine arts exhibitions. Its impact spanned through the Japanese colonial period to the post World War II era. Nevertheless, influenced by the anti-Japanese historical perspective, the role of Tai-Yang in the pre-war years remained ambiguous and unexplored. This paper combs through Tai-Yang's early history, examining first its internal organization, exhibitions, members, and interaction with Taiwanese literati, followed by analyzing its social activities of auction sponsorship or patriotic donations, and the diverse subject matters and styles of its artworks. In conclusion, this paper points out that Tai-Yang was engaged in dynamic interaction with Taiwanese literati and was inspired by the ideal of autonomy, translating it into the realm of art and striving for the subjectivity of Taiwanese Art under the colonial regime. However, the development was still constrained by the prevailing political situation with the ideal often veiled behind obscured expressions.

Keywords: The Tai-Yang Art Association, The Taiwan Fine Arts Exhibition, Taiwanese Art History, The Autonomy of Art