

從「臺北橋」到「建設」
—試論李石樵早期創作之歷程

**From “Taipei Bridge” (1927) to the
“Construction” (1947):**

A Study on the Early Stage of Li, Shih-chiao's Artistic Career

蔡幸伶

TSAI, Shing-ling

高雄市長美術館展覽組 助理編輯

Assistant Editor, Exhibition Section, Kaohsiung Museum of Fine Arts

摘要

筆者於 2007 年策劃「畫壇長跑者—李石樵百年誕辰回顧展」，期間曾與李石樵美術館、臺北市立美術館、國立臺中美術館，以及相關研究專業人員交換意見，實際瞭解李石樵之創作與生平。在廣泛蒐集相關文獻的過程，也發現目前探討李石樵的研究，相當繁多，但就文學界對他創作的影響上，論述則相當有限，僅有梅丁衍的〈戰後初期臺灣「新現實主義」美術之孕育流產—以李石樵畫風為例〉，對李石樵與文學、左翼人士有詳細論述。盛鎧的〈建設巴別塔—試論李石樵的「建設」及其人物群像畫〉中，以戰後的社會狀況與李石樵的創作，進行關聯探討。而陳芳明在〈當殖民地作家與畫家相遇—三〇年代臺灣文學史的一個側面〉則以文學為主，分析與藝術界的交流。本文冀圖以李石樵早期創作與文學界的互動，做為研究論述之軸線，以探討他在時代環境之遽變下的創作歷程，共計分四項主題來分析、一、從〈臺北橋〉出發—往藝術之路邁進；二、新生代的文化聚集與結盟；三、從〈合唱〉起步—聖戰美術的創作反思；四、從〈建設〉雄心—畫下巨幅臺灣戰後百態。

關鍵字：李石樵、沙龍美術、社會意識

Abstract

To plan a memorial masterpieces presentation of Art Master Li, Shih-chiao in 2007, the writer has selected “A Marathoner in Art to a Centennial Celebration of Li, Shih-chiao” as the topic of the activity. In the past 15 months, several museums and institute, like the Li Shih-chiao Art Museum, the Taipei Fine Arts Museum, the National Taichung Art Museum have been intensively visited, viewpoints from the relevant senior artists and from the studying colleagues have been consulted and exchanged. In his young age, such facts as the approach to his aspiration of Master Li realized to his creation in arts. The writer found an interesting and surprising fact that there were so many writings and studies about the master Li, but on the documentations collection, paintings collection and the collections of his personal effects and photo-pictures in his lifetime. Among those abound resources; the writer believes there is still some space, in literature and art creation, to approach Mater Li’s masterpieces to find out the relation and influence. In some old writings, the writer found that some senior writers, such as Mr. Mei, Ting-yen has published his review on “New Realization” to address the art development during the early stage of Master Li in post World War II. He addressed Master Li’s painting style and described in detail of the literature initiation between him and his friends. Then, Mr. Sheng, Kai reviewed in his work of Shi-chau Li’s “Construction” addressing that it was constructing the Babel Tower by presenting a group of people in the painting. Mr. Sheng concluded that Mr. Li has made a new style of art creation to describe the society situation in the post War. Lastly, Mr. Chen, Fang-ming reviewed in his work of “A Profile of Taiwan Literature in 1930s – the age when the writers met the painters during the Japanese Colonial Age.” Mr. Chen gave a lot of analyses by connecting the section of artists and literary writers.

In this paper, the writer wishes to focus the discussion on the art creation in Master Li’s early age and his counter actions with the literary section as the axial line by marking the time difference, as well as with the expectation to review Master Li’s mind pilgrimage in the art creation period by period. Chronically, the writer collects Master Li’s decisive piece that might express the social status surrounding his early living age, such as the radical change during pre-War and post War. The writer prefers to separate the articles and period into four Chapters so as to move the viewpoints. In the Chapter One, it begins from the “Taipei Bridge” and to start the journey of art; in the Chapter Two; to meet and group together with the new cultural generations; in the Chapter Three, to find a reverse way of art creation to present the art holy war in “The Chorus”; in the Chapter Four, to set up an ambition by drawing a huge painting “Construction” and presenting the post-War society in Taiwan.

Keywords: Li, Shih-chiao, Art for Salon, Social Consciousness

一、前言

日本自明治維新後，勵行學習西方近代化之優點。在美術方面即設立一套推行制度，不但創辦學校，設辦各種美術展覽會，再經權威性評鑑拔擢，配合報紙媒體的廣度宣傳，即可受到社會輿論的表揚。當時受到日本殖民的臺灣，雖處於被殖民的剝削與不平等，但同樣享有受美術教育的機會，當時有志從事美術者，皆順此目標跨步邁進。

李石樵可謂臺灣人在日治時期的成功典範，他一路從「新莊山腳公學校」¹、「臺北師範學校」到「東京美術學校」的教育訓練。再從沙龍競賽的「臺展」、「府展」到日本官方「帝展」、「新文展」，皆奪得亮麗榮耀，不少名人仕紳為贊助他，而聘請為家族繪肖像畫；其成就，連當時知名仕紳林獻堂在宴席賓客上，亦譽其為天才，恭請高居席間大座。²二戰後，面對新時代的開展，他雖有雄心壯志，但在時局不穩定下選擇退居，潛心教學與創作。

本文將探究李石樵從 1927 年至 1947 年之間的創作歷程，此階段恰是他早期創作之重要階段；日治時期他在「臺北師範學校」就讀時，即以水彩作品〈大橋（臺北橋）〉入選臺展，當時不過是十九歲的五年級生，受到肯定，也奠定終身投入美術事業的心志，在一路不斷參與官辦美展的過程中，有不少的批評、期許和肯定，期間與文學界交往，激發出社會意識之創作，累積到戰後所發展出來的群像作品〈建設〉，為「新現實主義」³題材上的高峰。

二、從〈臺北橋〉出發—往藝術之路邁進

1927 年臺灣總督府推動「臺灣美術展覽會（簡稱：臺展）」的主要原因，誠如文教局局長石黑英彥在第一次臺展前所言：「（此展覽會）劃時代之成就將為本島美術界添加激奮與光彩，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、風俗等事情。藉此提供我臺灣之地位，則相信本會創立之意義亦更深一層。」他再進一步說明：「此展覽會的目標並未與帝展、院展或二科會同步調發展…更期待作品逐漸大量地取自臺灣特徵，發揚所謂灣展的權威。」⁴同時，為迎接創辦臺灣展的熱身之際，

1 1898 年 10 月 1 日創校，繼承「淡水國語傳習所山腳分教場」，命名「新莊山腳公學校」，今台北縣泰山鄉「泰山國小」。參閱 <http://www.tses.tpc.edu.tw/泰山國小全球資訊網.files/01/history.htm>。(2007.6.25 參考)。

2 林惶嶽 (1979)。〈星辰下的長跑—記李石樵與他的時代〉。臺北《雄獅美術》，105 期，頁 16-40。另，據李石樵大女兒李美女表示，林獻堂要請客時，一定會請父親去，座大位，並介紹給他的朋友。楊肇嘉則經常邀請父親住宿東京的家或台中清水的家，促膝長談。可見二人對他的重視。（採訪日期 2008.3.25）

3 學者梅丁衍論及在臺灣的美術界，最早引介「新現實主義美術」一詞的人為黃榮燦，其主張以現實生活的題材，作為文藝表現的人道主義的內容。梅丁衍 (2000)。〈戰後初期臺灣「新現實主義」美術支孕育流產—以李石樵畫風為例〉。《現代美術》，88 期，頁 52-53。

4 石黑英彥 (1927.5)。〈臺灣美術展覽會〉。《臺灣時報》。參閱顏娟英譯 (2001)。《風景心境—臺灣近代美術文獻導讀》。頁 177。臺北：雄獅圖書。

《臺灣日日新報》於五月首先推出「臺灣八景」票選活動。其目的是要通過大眾媒體的宣傳，誘導全民參與投票，並由「有識之士薦選」共同決定新的臺灣風景視點，塑造一套配合日本帝國文化的臺灣風景名勝。⁵

由此看來，臺展舉辦之初，所傳遞的訊息，是培養藝文交流活動，鼓勵藝術家捕捉臺灣特色之文化風情為導向，不以創作性美展為思考。然而，評審委員鹽月桃甫在〈第一回臺展洋畫概評〉則提及：

「比起油畫更容易受技巧約束的水彩畫，動輒陷入傳承師法的老套之中。希望水彩畫家們深刻地反省，如果忘記發掘自己本身獨特的境界，那麼一來繪畫就僅止於工作的層次罷了。此外，整體看來，臺展作品給人感覺色彩生硬。在臺灣這樣綠之國、光之島生活的人，若是被感官刺激的現實所吸引住的話，就將僅止於表面感官的嘗試，而於至高至純的藝術創作愈行愈遠。」⁶

上述的談話，顯露出官方與評審者對臺展舉辦各不同的觀感與立場，也可能參與者在學習西方美術的經歷尚淺所致，而無法達到某一水準。

李石樵在前三回的臺展的參與上，第一回〈大橋（臺北橋）〉、⁷二回〈町裡〉、三回〈秋意〉皆是以風景畫來表現，這是他在「臺北師範學校」就讀期間，受石川欽一郎的影響下，所表現的成果；然而，他的繪畫轉變在於1928年赴日應考「東京美術學校（簡稱：東美校）」，經歷「川端繪畫研究所」、「本鄉繪畫研究所」及「同舟社」等繪畫研究所，⁸鑽研畫技的磨練後，在風格上已有改變，並終得宿願考取五年制西洋畫科。⁹

赴日後，他在參與臺展的經歷上，漸受期待與注目，其畫風已由詩意的風景畫，改為結構紮實的肖像畫及靜物畫，顯示出他進入東美校前，所受的嚴格訓練。¹⁰從《臺日報》對李石樵參與第四回至第六回臺展的作品〈編織的少女〉、〈桌上靜物〉、〈人物〉報導中，提及其作品素描相當熟練，但過於嚴謹，期許他擺脫習作階段，更進一步培養思考深度，成就必然更高。¹¹

1931年，李石樵入東美校後，正式踏入外光派的寫實主義，升上三年級後，入岡田三郎助教室，再邁向中央畫壇「帝國美術展覽（簡稱：帝展）」；此過程為當時的創作者，

5 同註4，頁178。

6 鹽月桃甫（1927.11）。〈第一回臺展洋畫概評〉。《臺灣時報》。同註4，頁193。

7 所描繪的是1925年竣工的臺北大稻埕到三重埔之間的鋼樑橋。

8 「川端」及「本鄉」由東京美術學校教授藤島武二及岡田三郎助主持；「同舟社」則為小林萬吾的畫塾。

9 1930年以後東京美術學校取消對臺灣的特待生和選科生制，臺籍學生的數目遽減。自1930後至二次大戰結束前，就讀該校油畫科學生，只有李石樵、吳天華及廖德政。王秀雄（1991）。〈日據時代臺灣官展的發展與風格探釋—兼論其背後的大眾傳播與藝術批評〉。臺北《藝術家》，12期，頁223。

10 當時入學考試以「木炭畫」最不容易過關。

11 N生記（1930.10.31）。〈第四回臺展觀後記〉。《臺日報》，第6版。鷗亭生/XYZ生（1931.10.26）。〈第五回臺展評論〉。《臺日報》，第3版。鷗亭生（1932.10.26）。〈第六回臺展之印象〉。《臺日報》。同註4，頁201；209；215。

登上藝術家的必經之路。而李石樵也不負眾望，先後奪得臺展的四大獎項，「臺展賞」(頒給有地方色彩的佳作)、「臺日賞」(臺灣日日新報提供獎金)、「朝日賞」(大阪朝日新聞社提供獎金)、到最高榮譽的「特選」，備受大眾的注目。同時，他在日本官方美展上，以〈林本源庭園〉一作，入選日本「第十四回帝展」，後接連七次入選，而後取得「第四回新文展」之「無鑑査(免審查)」的榮耀，並受到令人尊敬的社會地位。¹²

這段時期他致力沙龍展的創作形式，也跨足到文學界的交流，期間他受到各方的關注，有不少的批評、期許和肯定；綜觀他參與臺灣及日本之官辦美展中的作品及報導中，其風格上可歸納幾個脈絡可尋：

其一、在靜物畫上，從第六回臺展〈桌上靜物〉、第七回臺展〈室內〉、第九回臺展〈桌上果實圖〉、第三回府展〈柘榴〉，四件作品，構圖上相當穩健、完美，所有的組合找不到一點瑕疵，可看出李石樵以理性的架構來思考物件的透視點、對稱點、距離點。

其二、在人物畫上，可分為肖像畫及群像畫。在肖像畫上，從第五回臺展〈男人像〉、第六回臺展〈人物〉、第八回臺展〈少女〉、第九回臺展〈閨房〉、第十回臺展〈珍珠首飾〉、第二回府展〈兩個女人〉、第五回府展〈憩〉、第六回府展〈坐像〉推薦、到第十五回帝展〈畫室(畫室內)〉、第二部會展〈編物〉、第二回新文展〈窗邊坐像〉入選、日本紀元二千六百年奉祝美術展覽會〈溫室〉等作品來看，其畫面構圖以不同的座姿為主，焦點集中在上半身，頭部明顯較小，身軀拉長佔滿畫面中央，下半身及腿部則較少入畫，彷彿室內的閒暇生活剪影，畫面整體效果相當莊嚴。

除第五回及第六回臺展為男士像外，其它皆為女士畫像：從女像的衣著上看來，可能為富紳委託者的家屬，並非專業的模特兒，所表現出的個性、動作及表情上，略為保守。但目前僅知作品〈溫室〉，畫裡優閒坐在花園中的女士，是臺中某一望族家的女主人，畫面背景為望族家中的花園，畫面右邊，有醒目的白色藕葉、秋海棠，另外葡萄藤的恣意生長，花房玻璃、秋海棠盆景的吊線。¹³顯見李石樵一方面接受委託，賺取生活費，另一方面又以作品參加展覽會，不讓委託者失望，來證明自己是兢兢業業的完成。

此方式讓當時評論者立石鐵臣對作品〈憩〉談道：「李梅樹與李石樵的相同，都是為了創作，而找來模特兒擺好姿勢而畫。」¹⁴而王白淵對作品〈坐像〉則說道：「一頭栽進人物畫的他，由於經過學院訓練，故素描底子極其紮實。坐在椅子上的年輕女性全身像，予人略微僵硬之感，這可能是模特兒不夠熟練所致。外行人乍看，也許對這幅畫不會有什麼感覺，但是愈看愈覺得心思澄靜下來，我來回看了這幅畫好幾次。」¹⁵但從肖像畫寫實立場來看，李石樵是忠實個體的原貌，不造作的描繪出來。

12 「臺展」之「臺展賞」由政府提供賞金一百日圓。統計「臺展」到「府展」共計舉辦十六次，每年皆有參與的臺籍畫家有：李石樵、廖繼春、李梅樹、陳澄波。統計「帝展」到1943年「新文展」之間，臺籍畫家獲獎次數統計：李石樵7次；廖繼春、陳澄波、陳進、陳夏雨，各5次；黃土水4次；陳植棋、藍蔭鼎、李梅樹，各2次；陳清汾、楊三郎、劉啟祥、蒲添生、黃清呈、張秋海，各1次。

13 黃寶萍(1995.10.25)。〈李石樵溫室將復出〉。臺北《民生報》，第14版。

14 立石鐵臣(1942.11)。〈第五回府展記〉。《臺灣藝術》。同註4，頁282。

15 王白淵(1943.12)。〈第六回府展難感一藝術的創造力〉。《臺灣文學》。同註4，頁305。

在上述作品中，較有動態感的作品為〈編物〉及〈兩個女人〉；前者可說是他在東美校畢業的代表作，並獲十七回帝展，畫面中兩位女士併坐，頭部五官的描繪近似希臘、羅馬的雕像，一位低頭編織，一位則側身注視；巨大的畫幅上，兩張有扶手的高背沙發椅，形成正面方形空間，與地面的地毯平行，再襯托厚重強烈的對比色系下，使整體醞釀出空間動感。學者顏娟英提及：「李石樵早期人物畫已出現了容許用直尺來裁量，由許多平行面與垂直面組成的豐富空間結構。究其原因，除了重疊交錯的空間結構外，色彩也扮演著關鍵性角色。」¹⁶此點，在他二戰後所發展的群像畫可看出端倪，例如作品〈市場口〉，他追求複雜又重疊畫面構圖，又注意到流動性的視覺點，來豐富畫面。

在群像人物畫上，計有第十六回帝展〈楊肇嘉家族像〉、第一回府展〈長孫〉，第四回府展〈院子裏的小孩〉等作品；在群像的人物佈局上宛如磐石，又以〈楊肇嘉家族像〉被受關注，此幅作品在展覽會場中，李石樵與楊肇嘉可謂同享盛名，也代表臺灣人民的文化形象。¹⁷但之後，第一回府展作品，卻被岡山蕙三評論：「招待參展的李石樵〈1938初孫〉，技法巧妙，然而這次發表作品過於學院派，缺乏生氣，人物有些太多，希望明年作品更努力。」¹⁸

但他在第四回府展所發展的〈院子裏的小孩〉則一改人物嚴肅的表情，多些純真自然趣味。同時期，以小孩為題材之創作計有：1940年第六回臺陽展〈樸一年生（我是一年級學生）〉，1941年創元會第一回展〈兄妹〉，延續到後來1943年的〈合唱〉。¹⁹

此階段李石樵從東美校到參與帝展的競賽公式上，是奪得榮耀，但創作上也侷限這些因素影響，如構圖嚴謹、色彩調合、光影明暗、立體層次、空間感等。而李石樵也明白的說道：「帝展只是一種技術的磨練，風格很寫實。入選了帝展別人才認定你是個畫家，其往後的路子還很遙遠。」²⁰同時，他的好友兼美術評論家吳天賞，曾對李石樵說：「拿出反學院派的氣概吧！偉大的個性才是反學院派的基礎。」²¹這也預告出李石樵已開始為自己的創作出考題。

回顧這段期間，雖然他孤身在日本為創作而努力，但在臺家人染患霍亂及摯友陳植棋相繼病逝。雖經短暫休學束裝返臺，後不顧家人反對，排除萬難再度赴日復學；李石

16 顏娟英 (1988)。〈從肖像畫到空間宇宙之畫—李石樵畫展〉。《現代美術》，21期，頁18-23。臺北：臺北市立美術館。

17 楊肇嘉為中部地區名望人士，李石樵當時被邀請於楊家下榻六個月，與他們家人共同生活，以瞭解每一個人的個性、特徵，為每位成員完成個人肖像草圖後，再組成這幅全家福式的群體肖像作品。參閱白雪蘭 (1995)。〈李石樵〉。《中國美術巨匠週刊》，63期，頁4-5。臺北：錦繡出版事業股份有限公司。

18 鷗汀生 (東洋畫) / 岡山蕙三 (西洋畫) (1938.10.24-29)。〈第一回府展漫評〉。《臺日報》，第3版。同註4，頁267。

19 1940年的〈樸一年生（我是一年級學生）〉畫中孩童，應為李石樵的長子李展年，他1933年出生，1940年，滿七歲，適讀小學一年級。1941年的〈兄妹〉畫中人物，應為李石樵的長子李展年，及次女李美惠 (1939年生)。1941年的〈院子裏的小孩〉，畫中穿制服的男孩，應為李石樵的長子李展年；穿日式洋裝，踩著木屐鞋，為次女李美惠；中央穿圍兜的嬰兒，應是甫出生的次子李延年 (1940年生)。

20 廖學芳 (1976)。〈尋尋覓覓看李石樵的繪畫長跑〉。《雄獅美術》，63期，頁59-69。

21 楊三郎與吳天賞對談 (1940.12)。〈第三回府展洋畫評論〉。《臺灣藝術》。同註4，頁279。吳天賞：青山學院文學部畢業，東邦美術學院與熊岡美彥畫塾等處學習，美術評論家，興南新聞報社新竹分局長。

樵在〈酸甜苦辣〉的憶文中說道：「……家人自我再赴東京以後，就斷絕了匯款，這當然是他們不願意我繼續學畫，故意採取這種措施，迫我斷了這個念頭……。」²²也因如此，李石樵不得不為自己的一生謀路，必須以身作則的向家人證明，學習美術也是可以功成名就，而燃起參與帝展的慾望。在李石樵獲得帝展榮耀時，曾接受陳春德的訪談中說：「我並非富裕人家，能夠供應我充足的生活費，加上臺灣流行霍亂，兄及弟婦同時得病去逝，所以我不得不放棄對創作的希望。可是我決心要入選一回帝展，因此竭盡生死地去做...。」²³由此顯見第一代的臺灣美術家學習路程上的艱辛。

然而，陳植棋的遽然過逝，使他失去藝術路上的良師摯友。他與陳植棋的情誼在臺北師範學校的「寫生會」開始，²⁴爾後赴東京受到陳植棋照應，引薦認識吉村芳松，²⁵並協助寫信給石川欽一郎，請求賠償公費免除返臺任教義務，取得臺北第二師範學校的畢業證書，以全力應考東美校。同時，陳植棋生病期間也由他照料，陳鶴子在〈吾兄繪畫生涯之追憶〉提及：「昭和五年（1930）九月，為了準備帝展出品的作品，他又上京。不知幸或不幸，帝展再度入選，他卻病倒了，而且病勢凶險，幸賴李石樵先生悉心照顧，才得以痊癒。」²⁶兩人在創作上，可謂相知相惜，李石樵對其回憶：「1931年在我學畫生涯中，發生一個很大的損失，那就是陳植棋的去逝，自從到東京以後，我和他有兩年的時間，經常一起生活，受他指導與教誨，不斷受他影響，這在我一生中是很重要的階段。」²⁷而陳植棋也會向李石樵的老師吉村芳松及房東告知：「李石樵將會是臺灣畫壇上可怕的人物。」²⁸

當時陳植棋爲了創作，不顧身體的病痛，堅決的赴日參與第十一回帝展的競賽，在他身邊照顧的李石樵必然身受感動，而有竭盡生死的藝術熱情，對往後的繪畫事業，展現出與眾不同的堅持與努力。

22 李石樵 (1955)。〈酸甜苦辣〉。《臺北文物》，3卷4期，頁84-88。

23 陳春德 (1940)。〈我が友の横顔〉。《臺灣藝術》，5期(7)，頁49。轉引自黃琪惠 (1999)。《臺灣美術評論全集—吳天賞、陳春德卷》，頁152-153。臺北：藝術家出版社。

24 「寫生會」以高年級為主，成員有陳植棋、楊啟東、李澤藩、葉火城等，雖然李石樵為低年級，但緣於興趣，假日郊外寫生也參與。此外，蕭金鑽在〈故陳植棋君之追憶〉提及：「本科三年級時，石川欽一郎先生擔任圖畫科教學。深藏地裡的鑽石終於被挖掘出來般，石川先生發現了他的畫才，他也忘了其他一切，全副精神用在繪畫上。學校內組織圖畫研究會，一切事務都他包辦，我記得李石樵君也參加此研究會，那時以水彩為主，很少人畫油畫。」(1934.10.19-20)。《臺灣新民報》。同註4，頁391-393。

25 李石樵在自述中曾提及：「吉村先生是由陳植棋介紹。他是一位和一般日本人有點不同的人，他稱我們臺籍人士從不叫臺灣人，而叫我們中國人。他每年都要畫穿中國裝的女人像，他的態度很真摯而友好，平時也很喜歡聽我們談話。因為這個關係，僑居東京的臺籍畫家，沒有人不知道先生，而且多數都受過他的指導。」同註22。

26 陳鶴子 (1935.7)。〈吾兄繪畫生涯之追憶〉。《臺灣文藝》。同註4，頁395。陳植棋1930年以作品「淡水風景」入選第十一屆帝展。

27 白雲蘭 (1995)。《李石樵繪畫研究》，頁28。臺北：臺北市立美術館。

28 謝理法 (1999)。《我所看到的上一代》，頁316。臺北：望春風文化。及謝理法 (1992)。《日據時代—臺灣美術運動史》，三版，頁127，臺北：藝術家出版社。皆有論及。

三、新生代的文化聚集與結盟

學者陳芳明談論：「三〇年代的文學與美術運動，就是在特定的歷史條件之下，開始進行精神上的互相結盟。從 1931 年至 1937 年，亦即在九一八事變與七七事變的兩次戰爭之間，臺灣社會見證了作家與畫家紛紛從事組織各種不同的團體。他們的結社運動，在於集結創作力以迎接困頓時代的來到」。²⁹

此時，臺灣作家發起「進軍東京中央文壇的口號」，無非是要讓殖民母國瞭解臺灣社會的藝術信心，因此當文學界楊逵於 1934 年以〈送報伙〉、呂赫若於 1935 年以〈牛車〉，分別於東京獲獎，正好可說明臺灣作家即要建立臺灣文學、又要與日本作家一較高下。³⁰美術界的李石樵從 1933 年接連七次入選帝展、新文展並獲「無鑑査（免審查）」資格，更是以具體的行動力來表現。

從文獻上來看，三〇年代的臺籍畫家也漸凝聚起一股新流。就 1933 年《臺日報》的報導：「臺展的西畫畫家分幾派，第一組是統括幾位具書生氣質的鹽月桃甫、小澤秋成、廖繼春三位所形成的審查員派。第二是美術學校組，作品獲特選的李梅樹、李石樵、太齋春夫所形成的努力學習派，或稱之為美校派。第三組是剛從國外留學回來（新歸朝）、大多呼吸過歐洲空氣的如陳清汾、楊佐三郎、顏水龍等，可稱之為歸朝派。...美術學校派，也可說是最認真學習的。」³¹及鹽月善吉於〈第八回臺展前夕〉提及：「李石樵君尚在美校就學中，他一直表現出很堅實地成長，今年的作品又將如何進步呢，我們拭目以待。.....擁有許多年輕、朝氣蓬勃有希望的畫家，臺展的前途應該是輝煌燦爛的。今年由臺展畫家入選帝展的有廖繼春、李石樵、陳澄波等諸位；東洋畫方面陳進是新入選。」³²由此可知，留日者與國外留學者的臺籍畫家已紛紛歸國，成一股新興勢力，並與日本人爭奪帝展，且正值壯年，有大好的未來可期待。³³

1933 年在第七回「臺展」舉辦後，隔年陳澄波、廖繼春、陳清汾、顏水龍、李梅樹、李石樵、楊三郎、立石鐵臣等八位成員，獲名士蔡培火（臺灣文化協會代表）、楊肇嘉

29 陳芳明 (2000)。〈當殖民地作家與畫家相遇—三〇年代臺灣文學史的一個側面〉。《臺灣美術百前回顧學術研討會論文集》，頁 137-148。臺中：國立臺灣美術館。

30 楊逵的〈送報伙〉是首部被刊登於日本文藝雜誌《文學評論》第一卷第八號，獲選為第二名（第一名從缺）。呂赫若的〈牛車〉則刊登於《文學評論》第二卷第一號。

31 鷗汀生／永山生 (1933.10.29)。〈今年第七回的臺展〉。《臺日報》。同註 4，頁 225-226。

32 鹽月善吉 (1934.11)。〈第八回臺展前夕〉。《臺灣教育》。同註 4，頁 233。

33 據王秀雄分析在官展活躍的臺籍西洋畫家，可分為三路人。第一路人是東京美術學校畢業的，有張秋海、顏水龍、陳植棋、陳澄波、廖繼春、王白淵、郭柏川、李梅樹、李石樵與廖德政等；第二路人不進東京美校而進入私校的，如楊三郎進入關西美術院，劉啟祥進入東京文化學院，洪瑞麟就讀帝國美術學校；第三路人是，臺北師範校友及石川的私人學生，如倪蔣懷、葉火城、李澤藩、楊啟東、藍蔭鼎等人。王秀雄 (1991)。〈日據時代臺灣官展的發展與風格探釋—兼論其背後的大眾傳播與藝術批評〉。臺北《藝術家》，12 期，頁 230。

(臺灣地方自治聯盟代表)的支持，於臺北鐵路飯店宣佈成立「臺陽美術協會」。³⁴而這些成員的組合，均在歷年展覽會的西洋畫部有優越表現，此舉也顯示官辦「臺展」、民間「臺陽展」的兩大展覽會，在畫壇上的抗衡之勢；同一時期，東京的「臺灣藝術研究會」成員回臺與島內文藝團體合組「臺灣文藝聯盟」，發行《臺灣文藝》雜誌。³⁵可見文學與美術在此關鍵時期，正自然跨步的走向一起。

當時參與「臺灣文藝聯盟」的畫家，並非只限於「臺陽美術協會」的成員而已，也有水彩畫、東洋畫的藝術工作者也紛紛加入，計有王白淵、李石樵³⁶、李澤藩、呂鐵州、吳天賞、林錦鴻、郭柏川、范洪甲、陳澄波、陳清汾、陳進、陳慧坤、倪蔣懷、曾石火、楊三郎、廖繼春、顏水龍、藍蔭鼎、陳敬輝、郭雪湖、張秋海等。³⁷此時作家與畫家的結合，即產生了許多對話與藝評，《臺灣文藝》也特別開闢〈漫談臺灣藝術專欄〉供藝術家發表自我的創作態度與美學觀。李石樵也於第二卷第七號中發表〈最近的感想〉中提及：「繪畫（如同文藝）是比文化運動更為艱鉅之事業，同好間更應互相鼓勵提攜，依其共同建設。」³⁸並於雜誌中提供不少作品（表1）。³⁹

(表1) 李石樵繪製《臺灣文藝》作品一覽表

作品內容	期刊	發行時間
封面（裸女）	2卷2號	1935年2月
封面（風景寫生）	2卷3號	1935年3月
內頁（裸女）	2卷4號	1935年4月
內頁（蜻蜓）	2卷10號	1935年10月
內頁（原住民）	2卷10號	1935年10月
內頁（山水）	2卷10號	1935年10月
內頁（金魚）	3卷4.5號	1936年5月

34 在此之前，本省美術家雖先後奮起，設立「七星畫壇」、「臺灣水彩畫會」、「赤島社」、「春萌畫院」等美術團體；但各自分域，以致組織力量，甚為削弱；為加強本省美術家的團結力，於1934年成立「臺陽美術協會」。1935年第一屆臺陽美展於臺北教育會館舉行，直到1944年臺陽美協於臺北公會堂舉行「十週年紀念展覽會」後，因戰勢日益激烈停辦三年。參閱張炳楠監修(1971)。《臺灣省通志卷六一—學藝志藝術篇》，頁89-92。臺中：臺灣省文獻委員會。

35 1933年「臺灣藝術研究會」由蘇維雄、王白淵、張文環、巫永福等組成，並發行《福爾摩沙》，但僅發行三期即告停刊。1934年「臺灣文藝聯盟」在臺中成立，並創刊發行《臺灣文藝》雜誌，由楊三郎繪製封面設計。此雜誌從1934年11月創刊開始至1936年停刊，每期幾乎有畫家的作品。編輯張星建，中日文各半，至1936年8月第15期停刊。該誌主張文藝大眾化，網羅全島作家，不標榜特定意識型態，為當時重要之文學雜誌。參閱http://memory.ncl.edu.tw/tm_new/subject/literature/index2.htm。(2007.8.19參考)。

36 李石樵參與「臺灣文藝聯盟」的地址為：東京市本鄉區湯島切通ヶ町39 佐藤方。

37 從《臺灣文藝》創刊號、2卷1號、2卷3號、2卷4號等名單統計。同註29，頁137-148。

38 李石樵(1935.7)。〈最近的感想〉。《臺灣文藝》，2卷7號。同註4，頁162。

39 同註29，頁137-148。

由此可知，此時臺籍的知識份子，強烈意識到結盟之重要性，如學者謝理法分析道：（一）島內的藝文工作者人數已普遍增加。（二）文藝的工具在現階段，已足以發揮應有之功能。（三）臺灣所面臨的形勢已是必須結合團隊力量，才可達到政治或社會的目的。（四）第一批留日的學生已開始回臺參與各環節之活動，是臺灣社會的一股新生力，顯然新的局面已展開。⁴⁰

雖然「臺灣文藝聯盟」與「臺陽美術協會」幾乎在同一年引爆，但其動機上截然不同；前者，成立時在憲警的眼目下，小心翼翼進行；後者，成立時冠蓋雲集，迭有官署代表到場致賀，創立之初僅以相互切磋，俾新進美術家有自由發表的機會，但在第三回臺陽展時，即開始做巡迴展，於臺中、彰化、臺南、高雄等地展出，當時社會運動之領導人，如林獻堂、楊肇嘉皆給予經費贊助，致使有不少論文將二者視為抗日組織。

但學者林惺嶽認為，「臺陽美術協會」應沒有這種動機，只是致力美術本位推廣的運動團體，其組織成員陳澄波外，鮮少涉身政治運動。⁴¹李欽賢提及：「臺灣新美術的初生之犢，滿懷壯志，忍受學院的精琢，熬過專業的錘鍊，以致無法做『為藝術而藝術』以外的社會思考。」⁴²而據李石樵對參與臺陽展的做法說道：「我個人在府展只參展一件，所以一定提出自己認為滿意的作品，但是臺陽展，由於身為會員的關係，也許稍微過分了些，今年提出較多的作品參展。大致說來，要正確地看一位畫家的作品，只有一件時往往容易判斷錯誤。因此這次，我抱著盡可能公開的心情提出多件作品參展。」⁴³雖然美術界對政治活動相當低調，但李石樵於第二回臺陽展的兩件作品〈橫臥裸婦〉及〈屏風與裸婦〉，被日本治安局認為，有傷風化之嫌，命令作者自行撤去，遂引起藝術上一場爭執。⁴⁴

不過文學界與美術界並非完全沒有交集，從1921年成立的「臺灣文化協會」，其主旨為振興教育、獎勵體育、培養藝術；1932年由王白淵發起的「東京臺灣藝術研究會」，在所發行的刊物《福爾摩沙》，提及「以謀求臺灣文學藝術之向上為目的」，其中從事藝術評論者，便是能畫能寫的吳天賞及王白淵；⁴⁵到1934年的「臺灣文藝聯盟」，則企圖透過文學與藝術的形式，傳達潛藏內心的臺灣民族意識。由此來看，從早期的培養藝術，到追求心靈上的現代化，後展開對殖民主義的對抗與批判。雖然美術運動不若文學運動上，結集許多社會運動者投入，有著左翼的顯明立場；但美術界，因有「臺展」、「帝展」

40 謝理法 (1997)。〈日據時代臺灣美術與文學的互動關係〉。《探索臺灣美術的歷史視野》，頁 60-61，臺北：臺北市立美術館。

41 林惺嶽 (1987)。《臺灣美術風雲 40 年》，頁 43。臺北：自立晚報。

42 李欽賢 (1990)。〈徬過臺灣新美術的春風—臺籍前輩藝術家的師承〉。《臺灣地區現代美術發展》，頁 130-145。臺北：臺北市立美術館。

43 楊佐三郎等 (1945.3)。〈臺陽展為中心談戰爭與美術 (座談)〉。《臺灣美術》。同註 4，頁 344~351。

44 同註 34。

45 施學習。〈臺灣藝術研究會成立與福爾摩沙 (FORMOSA) 創刊〉，轉引自李南衡編 (1979)。《日據下臺灣新文學·明集 5：文獻資料選集》，頁 351-361。臺北：明潭。

的新聞追蹤報導，⁴⁶有知名人士的關注，造成很大的社會效應與迴響，如楊肇嘉說道：「一個藝術家能夠把他的作品掛在全日本最高等的藝術展覽—『帝展』裏的一面牆上，就是『臺灣人的精神』表現，它的功能比起任何一個街頭上的演講都來的更有效。」⁴⁷

綜合來看，臺灣的社運人士在支援美術界，多以贊助展覽會、委託繪製肖像畫或收購美展獲獎作品，讓畫家有足夠的生活費，安心的持續畫業，此方式在當時稱之為「應援會」。⁴⁸李石樵在學及畢業後十年當中，大部份時間均居留日本，並固定返臺，⁴⁹參與畫會、舉辦個展及為許多地方仕紳繪製肖像畫，其中較知名的肖像畫，有：林獻堂、楊肇嘉、巫永福的父母（巫俊及巫吳月）、吳天賞及他的父母（陳永及吳絨）、中央書局張星建等；⁵⁰而每當他獲選帝展時，這些社運人士總會為他舉辦慶功宴會，相信這對李石樵來說，是莫大的榮耀與鼓舞，而長時間與文學人士的來往，是否也感染一份批判精神，或許他的社會寫實創作，已明顯表態。

此外，李石樵於1938年時將妻室移居臺中。⁵¹當時臺中在日治時期可謂為臺籍人士的文化發展重鎮，也凝聚者一股愛國思潮，⁵²不同於臺北繁榮的商業城，而他多位文學界摯友皆居於臺中，特別的是陳澄波如有造訪台中，必定會居住李石樵的家，⁵³他直至1948年才遷回故鄉臺北，共計居於臺中長達十年之久。

四、從「合唱」起步—聖戰美術的創作反思

二戰後期，1940年臺灣總督府為增強戰力，動員殖民地人民積極為國奉獻心力，於近衛內閣成立「大政翼贊會」。⁵⁴李石樵在抗戰的期間最後關鍵時刻返臺，也不得不參與

46 如日治時代的發行量最大傳播媒體「臺灣日日新報」，會針對臺展開幕狀況、評審後感與臺展會場導覽等做詳細報導。

47 楊肇嘉(1968)。《楊肇嘉回憶錄》，頁227-228。臺北：三民書局。

48 關於「應援會」的歷史，據說是從黃土水開始，他的崛起之初，受到社會人士愛惜其才華，紛紛聘請他塑像，於是有黃土水應援會成立。雖然，應援會沒有固定的組織，但每當畫家返臺開展覽或團體展時，則有某些人士號召起來組成，向畫家買畫或委託畫像，久之變成一種義務，不時接濟他們的生活，像蔡培火、楊肇嘉、歐清石、張星建、邱坤土等都是畫壇上有力的贊助者。而曾被應援會支持的畫家計有：陳澄波、楊三郎、林玉山、李石樵、陳夏雨、郭雲湖等。參閱謝理法(1992)。《日據時代—臺灣美術運動史》，三版，頁205，臺北：藝術家出版社。

49 當時「臺展」的規章裡有非臺灣住民不得參加之規定，所以定居在日本的畫家，也掛籍在臺灣，每年必須回臺灣住段時間。

50 李石樵提及以他的資歷，在當時的肖像畫代價，十號為一百多元。而他在東京的生活費一個月為五十元。

51 期間他妻兒由新莊遷居臺中州臺中市新富町五丁目24番地（西區大舞臺附近），再遷居至臺中州臺中市新富町五丁目34番地二樓，1943年再遷居臺中市枝町25番地，1948年再由臺中遷至臺北新生南路二段16巷6號。

52 如臺中成立的相關組織：1902年最早成立的文學社團「櫟社」，1921年「臺灣文化協會」，1934年「臺灣文藝聯盟」。

53 據李美女告知，陳澄波旅行外宿時，會攜帶家中的棉被，他說「有牽手味，才睡得著」，可見其夫妻感情深厚。（採訪日期2008.3.25）

54 參閱 <http://nrch.cca.gov.tw/ccahome/website/site20/PDFFiles/0593.pdf>。（2007.7.5參考）。

日本在臺灣的活動組織，當時他與臺中文化人士松本透等人，於教化會館舉行座談會，響應新體制運動，擬成立新興文化翼贊團體。在 1941 年 4 月 19 日臺灣成立「皇民奉公會」宣稱基於臺灣一家的理念，在後方推動激發戰意、實踐決戰生活、強化生活態度、建立民間防衛等運動。⁵⁵當時李石樵擔任「皇民奉公會臺中州支部文化班附」之職務。1943 年 5 月「臺灣美術奉公會」成立，李石樵與其他的臺籍畫家擔任理事一職，如楊三郎（楊佐三郎）、郭雪湖、李梅樹、陳澄波、林玉山、陳清汾（田中清汾）、陳進等。⁵⁶

在此環境之下，臺灣許多從事美術、攝影與圖案設計工作者，亦配合戰時國家動員政策，製作宣傳海報、壁報新聞與街頭巡迴宣傳展，如李石樵曾於 1937 年繪製《輝く日の丸》封面設計；1940 年《臺灣藝術》⁵⁷第一卷第五號，由李石樵封面設計，陳春德扉頁設計；1941 年《臺灣文學》⁵⁸創刊號發行，由李石樵封面設計，多賀伊德扉頁設計；《臺灣文學》九月號，由楊三郎封面設計，李梅樹扉頁設計，李石樵目錄頁插圖設計；⁵⁹1943 年繪製《興南新聞》⁶⁰畫戰時宣傳連環畫「街頭紙芝居」與「決戰場會」；1944 年繪製《奉公防空群防空常識講座》封面設計，及繪製《旬刊臺新》⁶¹九月中旬號小說〈月來香〉插圖等。⁶²

其中《臺灣文學》主要反應臺灣人在皇民化時代的立場，鄉土色彩強烈。而《臺灣藝術》則為日治時代發行量最大的文藝雜誌，在發行的六月號上的封面，以「臺陽展號」為標題來宣傳。二份刊物的主要作者有張文環、呂赫若、楊達等，撰寫美術評論者為吳天賞；而吳天賞與李石樵的互動上，實有深入的交情。李石樵居臺中期間，經常出入吳家，聊天或暢談藝術問題；1942 年的臺陽展，李石樵偕同吳天賞及巫永福北上參觀臺陽展；戰爭末期的大空襲下，吳天賞與李石樵兩家共同疏散至霧峰，生活上彼此照應；1947 年二二八事變發生不久後，吳天賞因擔任臺灣新聞報的臺中分社主任，加上傳言列入政府黑名單，因此深恐被抓，而展開四處逃亡生活，先後住在南部教友家中，後躲進李石樵的臺北畫室，也創作幾幅靜物畫。至到六月，吳天賞見風波稍息而返回臺中，卻在睡

55 奉公會除人員配置上網羅民間各個階層人士之外，其組織系統與行政機關相同，長穀川清總督兼任總裁，總務長官為中央本部長，各州、廳、市、街、郡、莊均設支部及區分會，由各級地方官兼職，其下之部落會與奉公班則利用保甲組織。參閱同上註。

56 該會成立之目的，延續「皇民奉公會」運動方向。會長由皇奉事務總長山本真平擔任，底下分理事與幹事，囊括創元美術協會與臺陽美術協會等知名畫家，鹽月桃甫任理事長，桑田喜好任幹事長。組織上雖是統制所有臺灣知名畫家參與，但實際推動活動的畫家，仍以創元美術協會的日籍畫家為主。參閱同註 54。

57 1940 年 3 月臺灣藝術社創刊《臺灣藝術》，主編黃宗葵，後改名《新大眾》。參閱 http://memory.ncl.edu.tw/tm_new/subject/literature/index2.htm。(2007.8.19 參考)。

58 1941 年 5 月臺北啟文社創刊《臺灣文學》，主編張文環，至 1943 年 12 月，發行第 4 卷第 1 期後停刊，為日文季刊。該刊為戰爭期臺灣文學的大本營，與《文藝臺灣》的立場時相對立。同上註。

59 同年臺灣文學雜誌社舉辦的洋畫小品義賣會，由李梅樹、陳澄波、李石樵等人捐作品 50 件。

60 《臺灣新民報》時期(1932.4.15~1941.2.10)，網羅島內各界菁英，以批判性立場反映本土輿論，因而博得「臺灣人喉舌」之美譽。該報由於殖民政府戰爭統制因素，1941 年 2 月 11 日被迫響應國策更名為《興南新聞》，由林呈祿主編。同註 57。

61 《旬刊臺新》創刊，平一編輯兼發行人。臺灣新報社發行。同註 57。

62 姚村雄 (2005)。《設計本事—日治時期 (1895~1945) 臺灣美術設計案內》，頁 148。臺北：遠足文化。

眠中因心臟麻痺去逝。⁶³

由此可知，二者的往來密切，而吳天賞是位音樂愛好者，也是臺灣文化運動的推展者，在藝術評論上常帶有批判態度，及熱情的關懷面。吳天賞在《臺灣藝術》所發表的兩篇文章〈臺陽展洋畫評〉、〈第三回府展洋畫評論〉中，⁶⁴針對李石樵的創作有諸多評論，前篇文章中則有毫不留情評語：「李石樵的作品感覺萎縮拘謹。因為陷入瓶頸中，所以將過去的技能匯集成優點濃縮式的作品。對於此點，岡田毅評此作品像是沒有統帥官的兵團，或是有統帥官而無士兵的集會，這是很恰當的。雖然畫面滿滿集合了所有優點，卻可以看出已走到一個轉捩點，請放下過去的榮譽而返璞歸真，休息一下吧！」

在《臺灣文學》上，吳天賞曾發表〈府展的各種看法〉⁶⁵，針對立石鐵臣刊載在《臺灣藝術》的〈第五回府展記〉⁶⁶一文批評，使得他在《臺灣時報》又發表〈作畫態度的闕如〉⁶⁷來回應，其中的爭執焦點，是從官辦美展的標準談到李石樵的肖像創作手法等議題。此外，他在〈第六回府展作品與美術界——李石樵與吳天賞對談〉中，對李石樵有一番真切的談話：「不論是不是戰爭畫，創作絕對須要魄力認真的態度，表現出時代精神才行。一定要以繪畫的力量展現時代精神來訴諸觀眾。戰爭畫並不是單純的描述說明故事，即使有故事性同時也必須是具震撼力的繪畫才行。在臺灣還看不到絕對令觀眾動容、感動、認同的大作，實在覺得淒涼。至今還未出現這類作品不但是畫家的責任，同時也是培養畫家成長的社會環境仍尚未成熟的原因吧！你的畫作技巧已相當成熟，希望你能把握機會，全心全意地投入。」⁶⁸

這時期的臺灣美術界，正全力鼓吹以大東亞戰爭為題材的創作，稱之為「聖戰美術」。「府展」於1943年舉辦第六回之後宣告停止，而民間主辦之「臺陽展」則設置「皇軍慰問室」做捐獻義賣。二戰後期的美術正陷於戰爭與繪畫的題材之中，其中創元美術協會主導「臺灣美術奉公會」，正如火如荼的舉辦戰爭美術展，當時臺灣的第一代藝術家，無可違抗地承受人格與藝術價值的壓制。但立石鐵臣認為：「其創作過份重視預設的效果，反而輕視觀察自然界……缺乏現場實際經驗，多半根據照片來創造畫面，結果淪為概念式的描繪。」⁶⁹

63 李石樵在戰爭期間居住於臺中，一面參加展覽會，一面畫肖像畫維生。他透過中央書局張星建的引薦，為臺中地區仕紳製作肖像，其中包括吳天賞的父母親。吳天賞在1947年去逝，約十年後李石樵憑著照片及記憶，製作吳天賞畫像。參閱黃琪惠(1999)。《臺灣美術評論全集——吳天賞、陳春德卷》，頁98-100。臺北：藝術家出版社。

64 吳天賞(1940.6)。〈臺陽展洋畫評〉。《臺灣藝術》。吳天賞(1940.12)。〈第三回府展洋畫評論〉。《臺灣藝術》。同註4，頁334；276-279。

65 吳天賞(1943.1)。〈府展的各種看法〉。《臺灣文學》。同註4，頁546-547。

66 立石鐵臣(1942.11)。〈第五回府展記〉。《臺灣藝術》。同註4，頁545。

67 立石鐵臣(1943.3)。〈作畫態度的闕如〉。《臺灣時報》。同註4，頁550。

68 吳天賞(1943.12)。〈第六回府展作品與美術界——李石樵與吳天賞對談〉。《新竹州時報》。同註4，頁308-310。

69 立石鐵臣(1942.9)。〈臺灣美術論〉。《臺灣時報》。同註4，頁543-545。



圖 1
合唱 1943 年 油彩、畫布 116.5x91 cm (李石樵美術館典藏)

然而，李石樵卻在 1944 年臺陽美術協會「十週年紀念展覽會」中，發表作品〈合唱〉(圖 1)，並談到：「…此時局下的臺灣，已經有各式各樣的展覽會上出現直接描寫軍隊，或根據照片而創作作品，但我總覺得那樣的事，無法接受。最後，我所看到現實風景的一面，社會的一面如何與小孩們結合來描寫呢？到最後，由於時局是那樣逼迫緊張，我們一定要保持喜悅與希望，一直到最後關頭也必須抱著這樣的心情。因此最後發展成防空洞前唱歌的小孩。…可以說是一種痛苦、掙扎之後與希望以及快樂結合。單單表現一種痛苦比較容易，但是將痛苦帶入喜悅的境界，這不是時間性或空間性，而是有距離的。」⁷⁰

此次展覽會，也是該會在戰前的最後一次展覽，在會中所舉辦的戰爭與美術座談會上，〈合唱〉可以說顛覆大家對戰爭畫的題材印象，如小說家張文環及黃得時都加以讚賞，呂赫若則對此作有深刻體會的說道：「李石樵『唱歌的小孩』美術方面如何我不清楚，但一般來說藝術除了技巧與內容之外，須要附隨著畫家的人生哲學，若非如此，光是畫一朵花是沒有什麼意思。雖然是因應時局的藝術，但是李先生別有獨到之處，他能掌握實際生活的情景並且具體地表現，感覺非常好。……『唱歌的小孩』並非臉部表情或防空洞如何，而是李石樵精神昇華之後的作品。如果李石樵不提昇其境界，即使將從老師學習來的素描方法全部畫進去，也無法畫出那樣的畫來。……音樂與藝術是一樣的，看畫也得離開畫家的作品去看畫家的人性表現。在文學上講肉體化，如同化為自體的一部份。我想描寫物體而不成功，當然那是無法肉體化的關係，所以『唱歌的小孩』

70 同註 4，頁 344-351。

是李先生擁有一股力量將所看到的現實肉體化的緣故。」⁷¹

綜合來看，日治後期的臺灣正面臨壓抑又混亂的年代，總督府為加強同化意識，實施皇民化運動，迫使臺籍畫家們響應參與戰事，並改用日本姓名。雖然李石樵在臺籍畫家之中為佼佼者，但面對時局並未改其姓名、逢迎戰事，反而轉向另一創作面思考，並引藉著小孩畫題來反應實態，他在〈合唱〉中的談到：「我從以前，就想以小孩為題材繪畫，卻未能實現。結果與今日結局結合而創作出來，這樣的情況，我自己也相當的困惑。」⁷²反觀之前他的創作，多以人物肖像、靜物、風景等皆學院式，雖然在〈林本源庭園〉、〈初孫〉、〈樸一年生（我是一年級學生）〉、〈院子裏的小孩〉、〈兄妹〉等作品中，係以小孩為主，但多半為素樸、純真自然的模樣。而在〈合唱〉中，李石樵將戰時生活題材內在化，畫中小孩們集體在防空洞前唱歌，視覺焦距於中央的大孩子，並背負著熟睡的嬰孩，又有依靠在旁，頭帶軍帽及蹲在地上的小小孩，左手拿著曲譜，右手指揮著，帶領全體齊聲高歌。這不禁讓我們思考，此時局下的臺灣到底要唱什麼歌？面對戰事的這群小孩未來該何去何從？而這似乎是李石樵內心所拋出的議題，或許他長期與文學人士的來往，而文學創作經常以象徵、隱喻、影射的手法，來勾勒客觀的現實性，是否致使他感染些許社會批判力，而轉向啓發內心意識的創作。

五、從「建設」雄心一畫下巨幅臺灣戰後百態

光復之初，對畫家而言也是另一個階段的開始。終戰後日本人走了，也幾乎帶走在臺的日本畫家。隨中國政府來臺接收的官員，又帶來一批中國畫家，在臺任職於報社、雜誌社或學校教書，如黃榮燦、荒煙、朱鳴岡、王麥桿、陳庭詩、戴英浪等，他們的創作路線都不是學院派，與李石樵相比，可看出太多草莽性格，絲毫不具「沙龍美術」的氣息，這樣的畫家及作品與原有的臺灣美術界可說格格不入，但也真實的留下 1945 年至 1948 年探討社會文化或政治的歷史見證。⁷³

反觀日治時代的臺籍畫家的繪畫歷程，從學院的學習到沙龍獲肯定，在當時大有可為，未料戰火的劇變，政權轉移動盪，粉碎臺灣留日畫家定居異地，拓展前途的雄心壯志；此時臺灣的光復正期待新的建設，美術界亦開始重新檢驗過去，當時李石樵與其他留日的同儕，回到故鄉負起倡導美術工作。

戰後，楊三郎於 1946 年受聘臺灣省長公署諮議，便建議教育處長范壽康，將停辦的「臺展」改名改制，籌辦「臺灣省美術展覽會」獲准。「省展」第一次籌備會由蔡繼琨任理事長、李超然副理事長，聘請陳清汾、郭雪湖、李石樵、李梅樹、楊三郎、陳敬

71 同註 4，頁 344-351。

72 同註 4，頁 344-351。

73 謝理法 (1997)。(論二二八事件在臺灣美術史上的地位)。《探索臺灣美術的歷史視野》，頁 111。臺北：臺北市立美術館。

輝、顏水龍等參與會議，主要執行工作為郭雪湖。並於 1946 年 10 月 22 日假臺北中山堂（原公會堂）熱烈舉行。⁷⁴李石樵任第一回省展評審委員，並展出作品〈市場口〉（圖 2）。此作他選擇一百號的畫幅立下示範，描繪當時大量大陸人士來臺，使臺灣社會產生不一樣的風貌。亦受到所受文學界的熱烈迴響，也間接激起臺籍畫家對社會意識的創作慾望。



圖 2
市場口 1945 年 油彩、畫布 157x146 cm
(李石樵美術館典藏)



圖 3
建設 1947 年 油彩、畫布 259x162 cm
(李石樵美術館典藏)

誠如謝理法談到：「此階段，第一代畫家本身就是展覽會的評審委員，不論畫出什麼樣的作品都有一定的權威性與指導性，於是李石樵憑其多年在學院派鍛鍊的功力，製作數百號的大幅油畫，以當下臺灣平民大眾生活為題材，毫不隱瞞表露出作者的意識形

74 作品展覽分三個部門—國畫部、西畫部、雕塑部。國畫部有 102 件，送件者 82 名，入選 33 件，29 人。西畫部有 185 件，送件者 98 名，入選 54 件，48 人。雕塑部有 25 件，送件者 18 名，入選 13 件，9 人。當時民國 35 年 11 月 1 日民眾日報內文：「……蔣主席伉儷蒞臨時，對郭雪湖氏作『驟雨』、範天送氏作『七面鳥』、李梅樹氏作『星期天』、陳澄波氏作『製材工場』特加以稱讚定買。又藍蔭鼎氏作『村莊』、『綠蔭』、『夕照』等三幅由美國領事館定買，陳澄波氏之『兒童樂園』由教育處長、『慶祝日』由祕書長、楊三郎氏之『殘夏』由軍政部定買外，國畫洋畫各二幅，雕塑一件由長官公署定購，又李梅樹氏之『星期天』定價為臺幣 20 萬云云……」。參閱謝理法 (2006)。〈從第一屆全省美展創立過程探討終戰後臺灣新文化之困境〉。《省展一甲子》，頁 12-24。南投：臺灣省政府。

態，不但是藝術生涯中創造一次高峰，也讓同一輩畫家如楊三郎、蒲添生、李梅樹、鄭世璠等相隨跟進。」⁷⁵

此時，臺灣光復後的第一本雜誌《新新月刊》⁷⁶，於1946年舉辦「談臺灣文化前途」的座談會，⁷⁷而戰後的臺灣美術也是討論的目標之一，李石樵是唯一出席座談的畫家，當他對中國傳統繪畫發表意見時，說道：「中國的繪畫向來就是一種高度的藝術，可是經過漫長的時間仍然看不到他改變的跡象。就好像我們平時泡茶一樣，當一壺茶完了，便要重新沖水，沖過一次再一次，一沖再沖之後，茶的味道自然變淡，而致全然無味。所以，如果我們想為中國創新文化，就非得重新換一壺茶葉不可。」⁷⁸

他亦指出今後應走的方向，說道：「僅畫家能理解而別人不能理解的藝術，是脫離了群眾民眾的藝術。這樣的藝術便不能稱是民主主義的文化。今後的政治如果是民眾共有的，那麼藝術（或文化）也非民眾所共有不可。因而繪畫取材也一定要從這方面考慮……。」⁷⁹而在同期雜誌中，另有一篇李石樵的專訪，文中也提到：「今日的美術必須要有主題意識，確立自己的目標，從現實中探索美的題材與富有美感價值的藝術。繪畫是社會的反映，須與大眾結合。但這不意味著畫家媚世的心情，而是畫家從良心深處自然流露的表現。今後我國美術該有的方向，乃是具有明確的主題」。⁸⁰

李石樵在上述所表達的「重新換一壺茶葉」、「民主主義」及「主題意識」的創作方向，是主張藝術須反應當下的社會現象，並推展屬於大眾文化之作品。可見，李石樵在面對新時代的來臨，率先表達社會主義傾向的創作。很顯然的受到左派思想，而王白淵可能是影響者，此時他所標榜的藝術理想：「以東京美術學校為中心的日本藝術，當然形成著日本上層階級的沙龍藝術，此種個人主義和民眾隔開的藝術，一天一天不能使我滿足。我以為藝術是民眾的感情的組織者，萬人共有的文化價值。絕不可為少數特權階級的玩弄物，更不可為俗不可耐的商品。但是現實的社會絕對不是這樣，藝術家一自稱精神貴族的藝術家，竟一個一個變成權門底精神奴隸，而不以自愧，反而以為成功者。人類的藝術史明白地告訴我們，原始社會的藝術，完全是民眾情感的組織者，其成果係萬人共享的公有物。」⁸¹而李石樵也曾論及：「白淵兄是我美術學校的老前輩，也是我個

75 謝理法。〈立體派繪畫臺中過境始末一對「豐原班」現代美術認知的檢驗〉。

<http://www.ylib.com/art/artist/200208/artist01-21.html>。(2007.7.5 參考)。

76 《新新》月刊於新竹市創刊，1945 至 1947 年停刊，共發行八期，發行人黃克正，主編黃金穗。
http://memory.ncl.edu.tw/tm_new/subject/literature/index2.htm。(2007.8.19 參考)。

77 座談會主席是蘇新，參與者包括王白淵、黃得時、張冬芳等當時文化界重要人士，李石樵是唯一受邀的畫家。

78 蕭瓊瑞(1991)。《五月與東方—中國現代化運動在戰後臺灣之發展(1945~1970)》，頁 147-148。臺北：東大圖書。

79 同上註。

80 王俊明(1946)。〈洋畫權威—李石樵畫伯訪問記〉。《新新》7期，頁 21。

81 王白淵。《我的回憶錄》。轉引羅秀芝(1999)。《臺灣美術評論全集—王白淵卷》，頁 157。臺北：藝術家出版社。

人的導師。」⁸²

再論，甫成立的「臺灣文化協進會」，可說是臺灣知識份子的大團結，其組成份子是一批經歷過日本殖民統治的臺灣知識人；在成立的宣言上，以倡導「建設民主的臺灣新文化」為宗旨。⁸³王白淵在其中正擔任重要角色，除任常務理事外，也任職教育組及服務主任，並主導多次的文藝座談，而李石樵也漸被文化協進會拱上抬面。

如1946年臺北市長游彌堅所主持「臺灣文化協進會」舉行美術座談會。⁸⁴雖然，此次的會議不見李石樵的發言，但他的作品〈市場口〉卻被「臺灣文化協進會」刊登在該會所發行的專刊《臺灣文化》(1946年12月1日，第1卷3期)的封面上。⁸⁵並在隔期的《臺灣文化》(1947年1月1日，第2卷1期)，由蘇新所寫的〈也漫談臺灣藝壇〉一文中，給予遭外省籍人士攻擊的臺籍藝文界有力的聲援，更大力推崇李石樵的〈市場口〉：「是一幅『群像畫』，描寫〈市場口〉一瞬間的情影：中央有一個上海小姐，身穿綢緞旗袍，腳穿美國皮鞋，手攜小皮包，眼帶黑色眼鏡，傲然闊步；她的前面，有三個穿無袖破衣的小米商在呼客；她的右邊有一個面上帶憂鬱中年的本地婦女，想是為著她的不斷叫餓的小孩出來買米；她後面有一個瞎老花子；老花子後面，有三個『友的』(臺語隱語，好漢的意思)，正憤慨的模樣；她的腳邊有一隻像殭屍的餓犬…，不幸的臺灣人，個個都稱贊說『宛如把臺灣現況縮寫在一幅圖』！」⁸⁶同時，李石樵也應「臺灣文化協進會」之邀開設繪畫班，當初是不收費，但是畫室的基本設備由協進會提供，使得「李石樵畫室」之名不徑而走，後來協進會因二二八事件解散，而李石樵畫室的門生依然熱絡不絕，也成為生計的來源。⁸⁷

82 巫永福(1985.3.20)。「緬懷王白淵」。《民眾日報》。轉引同上註。

83 參閱(1946.9.15)。「臺灣文化協進會成立大會宣言」。《臺灣文化》1卷1期，頁28-31。

84 1946年9月，臺北市長游彌堅為推行三民主義，設立「臺灣文化協進會」，設立文學、音樂、美術三部。參與出席者有：林玉山、陳進、林之助、郭雲湖、陳敬輝、蒲添生、陳夏雨、李石樵、李梅樹、陳澄波、陳清汾、顏水龍、廖繼春、劉啟祥、楊三郎、藍蔭鼎等全體審查委員。「臺灣文化協進會」人員有：許乃昌、楊雲萍、陳紹馨、王白淵、沈相成、蘇新等人。會中主要討論問題有(一)基本美術教育問題。(二)美術專門教育問題。(三)針對城市美化的建言。(四)利用舊總督府改建美術館之議。(五)送作品到中國巡迴展等。特別值得一提，被譽為文化市長的游彌堅，在會中曾提及舊總督府改建美術館議，並進行募款，因後來物價上漲、時局變遷，國府遷都臺北，而將此據為總統府，否則臺灣在1949年就有美術館。謝理法(2006)。「從第一屆全省美展創立過程探討終戰後臺灣新文化之困境」。《省展一甲子》，頁12-24。南投：臺灣省政府。

85 《臺灣文化》月刊於1946年9月創刊，發行人游彌堅，主編楊雲萍，參與編輯者有許乃昌、蘇新、王白淵等，直至1950年12月出版6卷3、4期合刊後停刊，共發行廿七期。其中1946年11月出版的1卷2期「魯迅逝世十週年特輯」，甫出版就被查禁。http://memory.ncl.edu.tw/tm_new/subject/literature/index2.htm。(2007.8.19參考)。

86 本文主要回應多腦先生在1946年12月於《人民報導》。而〈市場口〉內文是否有向李石樵求證，不得而知。蘇新(1947.1.1)。「也漫談臺灣藝壇」。《臺灣文化》2期1卷，頁14-17。

87 李石樵畫室剛開始不收費，直至1977年才開始收取學費，之後1982年畫室因所屬周家祭祀公業索回，才劃下休止符。王德育(1993)。「高彩度的追逐者—李石樵」。《臺灣美術全集—第八卷：李石樵》，頁30。臺北：藝術家出版社。另，據李美女表示，當初由台中搬到臺北居住於此，是由台灣教育廳安排；父親開設繪畫班的想法，就像日本老師對待學生不收費，卻受到很多坊間的補習班批評及攻擊，只好開始收費，但是遇到家境不好的學生，他還是免費。(採訪日期2008.3.25)

鑒於戰後初期的臺灣社會，正掀起一股文藝創作的交流，大陸來臺的木刻版畫家，帶著魯迅指導下，蘊涵寫實主義的悲憫之情，如朱鳴岡〈台灣生活組曲系列〉(1946年)，黃榮燦〈恐怖的檢查—台灣二二八事件〉(1947年)，荒煙〈一個人倒下，千萬人站起來〉(1947年)；而臺灣畫家面對光復後，發展出結合大眾的民主主義之創作方向，創作出許多反映社會現實的作品，如李石樵〈市場口〉(1945年)、〈建設〉(1947年)，陳進〈婦女圖〉(1945年)，陳澄波的〈慶祝日〉(1946年)，蒲添生雕塑魯迅，題名為〈詩人〉(1947年)，李梅樹畫〈黃昏〉(1948年)等等。

對李石樵而言，這二幅作品是對台灣戰後的社會寫實面描繪，如〈建設〉(圖3)記實了臺北賓館至總統府一帶，因戰後被美軍炸毀，重建之景象。李石樵經常帶著速寫本，到現場觀察景象後，記錄下來，回家後構圖，再邀約勞工到家中當模特兒。〈市場口〉所繪製的地點為台北知名的永樂市場，市場上熙來攘往的人潮，代表著本土生活的樣貌，也見證當時外來人口的移入，捕捉到街頭打扮入時的「海派」、「港派」摩登婦女，從髮型、旗袍花色、高跟鞋、墨鏡等，皆引人側目；與陳進在同一時間的創作〈婦女圖〉有異曲同工之妙，皆敏銳觀察生活週遭的人事。⁸⁸

就技法構圖的呈現上，學者梅丁衍分析道：「〈市場口〉雖已向群像畫邁入出了一大步，但是就構圖而言，未脫離他早先為地方仕紳所繪製的家族風格。而〈建設〉似乎受到黃榮燦的木刻〈重建家園〉⁸⁹，畫面中有扛石擔、敲擊石塊、站立構架上的工人等、這類橋墩狀的工廠景像圖，正是黃榮燦於中國西南地區推動木刻運動，最熟稔的風格。」⁹⁰

由此觀之，他似乎也運用了大陸木刻版畫家，所善長的劇場般構圖模式，將焦點投射在中央白色小姐上〈市場口〉，前方兩位搬運的工人上〈建設〉；又運用對比的手法，時尚摩登的小姐與衣衫破舊的小販〈市場口〉，衣著整潔的監工者與赤裸上身的搬運工；再用隱喻細節來關照全圖，如前方乞食的餓犬〈市場口〉，母親陪伴著玩耍的小孩及衣衫破舊的賣煙小孩和童工〈建設〉等；前者反應了當下社會現況，後者則流露對新臺灣的使命感，二者的內容，皆拋出很多的社會議題，值得深究；總計此二幅作品，各繪製有二、三十餘位人物，不僅人物眾多、構圖極致複雜，也盡情的發揮他在日本學習寫實為主的修為。誠如他所言：「都是畫到不能再增添一筆一畫的程度了，到盡頭了！」⁹¹

然而，這樣的畫作，卻在二二八事件之後銷聲匿跡。究其原因，是否與好友吳天賞因二二八事件被列入黑名單，王白淵入獄、蘇新逃離臺灣、陳澄波喪生於此事件之中等等有關，不得而知。但當時臺灣知識份子徬徨的心情是可以理解。過去日本帝國主義者

88 據李美女告知，永樂市場旁邊有間「山水亭」，是畫家與文人聚集地，父親經常去那裏，而觀察到外來文化移入的現象。(採訪日期 2008.3.25)

89 黃榮燦的木刻〈重建家園〉曾刊登在《臺灣新生報》之元旦特刊中(1946年1月)。

90 轉引同註3，頁42-56。

91 湯皇珍(1998)。〈一生與造形和色彩搏鬥的李石樵—實驗繪畫時期〉。《國父紀念館館訊》，15期，頁213-229。

統治臺灣的時候，臺灣人可以很清楚地辨認敵人是誰，統治者與被統治者之間，界線劃得極為分明。戰後，號稱「祖國」的國民黨來了，由於「同文同種」的緣故，突然間統治者與被統治者的界線模糊了，使知識份子陷入更深一層的痛苦：為什麼「祖國」會比殖民者還嗜血？⁹²



圖 4
田家樂 1946 年 油彩、畫布 157x146 cm (台北市立美術館典藏)

之後李石樵在第四回省展中，所提出〈田家樂〉(圖 4)，⁹³雖屬於群像畫，但就精神層面上來說，有隱遁農林的味道；此時黃榮燦在《新生報》卻大為不滿的提及：

「李石樵的技法根基較厚，他的創作精神充滿動向進步。〈田家樂〉有人說他出現實生活的題材來了！就此我也提出對這幅現實題材的愚見，從直觀的感覺〈田家樂〉結構是明顯的，人物的個體也完整，就是用色較乾燥外，但從題材內容上分析，確難找到描繪現實的真理！主題的表現也難找到。在人物的感覺上只是農民個像的成在，人物的情緒交待，動作適合，內在的意識都未能在感覺的現象組織中求得高度創作發展。」⁹⁴

或許，〈田家樂〉在述說他早年留學飄泊於日本、再經歷時局動盪轉變，漸體驗到家人的重要性。畫面白髮老農是李石樵的父親，其右後方手執竹耙者為其長女，左下方的餵奶者是他的夫人，在懷中哺乳者是他的次男，中景的三名莊稼漢忙著曬穀，另一名

92 陳芳明 (1998)。「蘇新的生平與思想初論」。《殖民地臺灣—左翼運動史論》，頁 183。臺北：麥田。

93 目前有很多文獻提及〈田家樂〉為第二回省展參展作品，但參閱張炳楠監修 (1971)。《臺灣省通志卷六一學藝志藝術篇》，頁 104。臺中：臺灣省文獻委員會。之記錄上為第四回省展參展作品，本文依據此訂為 1949 年之創作作品。

94 黃榮燦 (1949.12.10)。《新生報》。轉引同註 3，頁 42-56。

身穿白衣短褲，做沉思狀者應為長男。⁹⁵李石樵在前景勾勒出，家人天倫之樂的畫面，用中景來表現臺灣農家收穫生活的樣貌，背景以故鄉觀音山，來呈現遼闊的田園面貌。整幅作品在構圖上有著精密關係，且又以自然、流暢的黑色線條，來突顯人物形像；然而作品的內在意識上，似乎傳達李石樵心靈的轉換，或許不能如黃榮燦來歸諸於他個人對新現實題材的消沉，事實上，客觀的現實條件，迫使其創作趨於內斂，虛無的意念日益滋生。

由於二二八事件後，社會上正續漫延著白色恐怖的悲涼歲月，也湮滅他對祖國的久違嚮往，從描繪樂觀、積極的興奮之情，感到自身的囹圄之危；此時，王白淵又再度入獄，黃榮燦則入獄後身亡。自此之後，李石樵在參與省展上，不再提送現實主義的作品，而回歸到石川式的詩意風景或靜物作品參展，如1950年〈夕陽池影〉、1951年〈淡江鳥瞰〉、1952年〈花〉、1953年〈秋晴〉(圖5)、1954年〈夕〉等。⁹⁶



圖 5
晴秋 1953年 油彩、畫布 60x72.5 cm (國立臺灣美術館典藏)

雖然如此，他對現實題材的創作並未動搖，他於1964年的作品〈大將軍〉，帶出強烈諷刺的社會批判性，全幅作品以深綠色描繪掛滿勳章的將軍，用塊面的手法來表現光禿、面無表情的臉龐、僵化的張開大嘴、黑白對比的眼窩，並以幾何形狀來呈現厚實的身軀，用黃色線條勾勒衣著外型，高挺的領口，綴滿胸前的大小勳章，僵直交握的雙手，像似全副武裝不可侵犯的軍閥政權，彷彿訴說著面對時代的不安與恐懼之感。李美女談起此作品也微微道出：「當時媽媽非常擔心，爸爸經常等學生回去之後，就關起門來畫〈大將軍〉，他是用畫來疏解壓力；因為國民黨來台後對臺灣畫家很不好，日本時代很優秀的藝術家都

95 同註17，頁8~9。

96 這批省展之創作，部份藏於前省政府資料館地下室，後移播至國立臺灣美術館典藏。另有關1953年的作品〈秋晴〉在張炳楠監修(1971)。《臺灣省通志卷六一學藝志藝術篇》為記載之名稱。但移播至國立臺灣美術館典藏，則又更名為〈晴秋〉。

沒有發展的餘地；我也可感受到爸爸平常的話很少，光復後更沉默，對不認識的人都不說話，是乎有一股不能說的壓力；雖然他不說話，但是他內心裏有觀察。」⁹⁷

六、結論

回顧李石樵從 1927 年作品〈臺北橋〉至 1947 年〈建設〉創作之路上，大約可以三個階段來概括。第一階段從 1927 年作品〈臺北橋〉獲臺展為開端，至 1933 年〈林本源庭院〉獲帝展期間，此時期他遠赴東瀛，留學東京美術學校，受到陳植棋的影響，走入外光派之路向，展開對畫業的熱情、努力與堅持，並致力於東美校的學習與沙龍展的創作形式，係以理性的架構來思考物件，可謂發展期。第二階段自 1934 年作品〈畫室〉至 1943 年〈合唱〉，此時期他已是參與官辦美展的資深者，並回頭關注臺灣文化的推展，參與「臺陽美術展覽會」、「臺灣文藝聯盟」等組織，並受到文化界及社運人士的支助，與好友吳天賞、王白淵的相互砥礪，啟發內心潛入的意識創作；在創作上他開始營造畫中的氣氛，諸如衣著服飾、桌椅、地毯、窗台及植栽等景物的搭配，人物較具動態感，並追求複雜群像構圖，此階段他構圖嚴謹，充份掌握空間立體層次、光影明暗及色彩搭配等，應為之成熟期。第三階段自 1945 年作品〈市場口〉至 1947 年〈建設〉，面對戰後，新時代的來臨，及呼應民主主義之推展，他率先表達社會主義傾向的創作，一反過去，帶出心目中的革命理想，在創作內容上是由現實環境中提煉出來，他透過不斷的觀察、速寫與記錄來鋪陳畫面的景象，所透露的訊息，不是個人，而是時代性，其內涵層面較諸歷史文字紀錄還要來的真切，係為轉折期。此階段，他正與大陸藝術家來臺，進行另一股創作力的交流；卻因二二八事件，導致新現實主義的美術發展，即宣告終止。

審視 1947 年之後，李石樵畫風的巨大轉移，是否與兩個政權在臺灣交替有著息息相關。李石樵身為當下的臺灣人，在面對日治時代，努力學習殖民者的美術制度，以實力與日人一較美術高下，被社運人士及文化界極度重視，堪為臺灣人的榮耀象徵；在面對國民黨來台，統制者帶著中國文化的自傲及對臺灣土地的不認同，帶著執政黨的權威及對臺灣人的懷疑，帶著戰敗國的失落及對日本悲憤之情，轉嫁於臺灣人身上，強迫共同仇日與反共政策，展開言論上的制約與創作上的排擠效應，相信這一股洪流，讓李石樵無法抵擋，曾與他在日治時代有著革命情感的社運好友，接連入獄、身亡，造成他對社會意識的使命感，遽然而止；也造成他心理層面的噤聲失語，退守沙龍；到現今時局的轉變，本土意識的抬頭，日治時代的老一輩畫家，才有機會探頭呼吸，而他於 1992 年（八十多歲高齡）接受訪問時則說出「不畫外省人」、「唱愛國國歌應該是日本軍歌」、及「批判全省美展的蔣夫人的畫像」⁹⁸等驚人之語，正說明一切。

97 訪問李美女（採訪日期 2008.3.25）

98 林靖傑（1992）。〈深度專訪臺灣前輩畫家—李石樵談他的心路歷程〉。《新新聞周刊》，254 期，頁 64-61。

參考書目

◎書籍

- 王秀雄 (1991)。〈日據時代臺灣官展的發展與風格探釋—兼論其背後的大眾傳播與藝術批評〉。臺北《藝術家》，12期。
- 王德育 (1993)。〈高彩度的追逐者—李石樵〉。《臺灣美術全集—第八卷：李石樵》。臺北：藝術家出版社。
- 白雪蘭 (1995)。〈李石樵〉。《中國美術巨匠週刊》，63期。臺北：錦繡出版事業股份有限公司。
- 白雪蘭 (1995)。《李石樵繪畫研究》。臺北：臺北市立美術館。
- 李南衡編 (1979)。《日據下臺灣新文學·明集5：文獻資料選集》。臺北：明潭。
- 李欽賢 (1990)。〈佛過臺灣新美術的春風—臺籍前輩藝術家的師承〉。《臺灣地區現代美術發展》。臺北：臺北市立美術館。
- 林惺嶽 (1987)。《臺灣美術風雲40年》。臺北：自立晚報。
- 姚村雄 (2005)。《設計本事—日治時期 (1895~1945) 臺灣美術設計案內》。臺北：遠足文化。
- 張炳楠監修 (1971)。《臺灣省通志卷六一—學藝志藝術篇》。臺中：臺灣省文獻委員會。
- 陳芳明 (1998)。〈蘇新的生平與思想初論〉。《殖民地臺灣—左翼運動史論》。臺北：麥田。
- 陳芳明 (2000)。〈當殖民地作家與畫家相遇—三〇年代臺灣文學史的一個側面〉。《臺灣美術百前回顧學術研討會論文集》。臺中：國立臺灣美術館。
- 黃琪惠 (1999)。《臺灣美術評論全集—吳天賞、陳春德卷》，頁98-100。臺北：藝術家出版社。
- 楊肇嘉 (1968)。《楊肇嘉回憶錄》。臺北：三民書局。
- 蕭瓊瑞 (1991)。《五月與東方—中國現代化運動在戰後臺灣之發展 (1945~1970)》。臺北：東大圖書。
- 謝理法 (1992)。《日據時代—臺灣美術運動史》，三版，臺北：藝術家出版社。
- 謝理法 (1997)。〈日據時代臺灣美術與文學的互動關係〉。《探索臺灣美術的歷史視野》。臺北：臺北市立美術館。
- 謝理法 (1997)。〈論二二八事件在臺灣美術史上的地位〉。《探索臺灣美術的歷史視野》。臺北：臺北市立美術館。
- 謝理法 (1999)。《我所看到的上一代》。臺北：望春風文化。
- 謝理法 (2006)。〈從第一屆全省美展創立過程探討終戰後臺灣新文化之困境〉。《省展—甲子》。南投：臺灣省政府。

顏娟英譯 (2001)。《風景心境—臺灣近代美術文獻導讀》。臺北：雄獅圖書。

羅秀芝 (1999)。《臺灣美術評論全集—王白淵卷》。臺北：藝術家出版社。

◎雜誌

王俊明 (1946)。〈洋畫權威—李石樵畫伯訪問記〉。《新新》，7期。

李石樵 (1955)。〈酸甜苦辣〉。《臺北文物》，3卷 (4期)。

林靖傑 (1992)。〈深度專訪臺灣前輩畫家—李石樵談他的心路歷程〉。《新新聞周刊》，254期。

林惺嶽 (1979)。〈星辰下的長跑—記李石樵與他的時代〉。臺北《雄獅美術》，105期。

梅丁衍 (2000)。〈戰後初期臺灣「新現實主義」美術支孕育流產—以李石樵畫風為例〉。《現代美術》，88期。

湯皇珍 (1998)。〈一生與造形和色彩搏鬥的李石樵—實驗繪畫時期〉。《國父紀念館館訊》，15期。

廖學芳 (1976)。〈尋尋覓覓看李石樵的繪畫長跑〉。《雄獅美術》，63期。

黃寶萍 (1995.10.25)。〈李石樵溫室將復出〉。臺北《民生報》，第14版。

顏娟英 (1988)。〈從肖像畫到空間宇宙之畫—李石樵畫展〉。《現代美術》，21期。

蘇新 (1947.1.1)。〈也漫談臺灣藝壇〉。《臺灣文化》，2期 (1卷)。

◎網路

<http://www.tses.tpc.edu.tw/泰山國小全球資訊網.files/01/history.htm>。(2007.6.25 參考)。

<http://nrch.cca.gov.tw/ccahome/website/site20/PDFFiles/0593.pdf>。(2007.7.5 參考)。

謝理法〈立體派繪畫臺中過境始末—對「豐原班」現代美術認知的檢驗〉，
<http://www.ylib.com/art/artist/200208/artist01-21.html>。(2007.7.5 參考)。

http://memory.ncl.edu.tw/tm_new/subject/literature/index2.htm。(2007.8.19 參考)。

