

陳進 《合奏》 1934年 畫家家族藏

臺灣大學學術期刊資料庫



陳進 《山地門社之女》 1936年 福岡亞細亞美術館藏

臺灣大學學術期刊資料庫

DOI: 10.6541/TJAH.201909_(47).0003

才女的現代轉化
——二十世紀初期東亞女性畫家的專業路

石守謙*

【摘要】1934年可謂是東亞女性畫史上一個值得特別紀念的年代。臺灣的女性畫家陳進在當年以《合奏》一作站上的日本中央帝展的舞台，打開了她作為專業畫人前景的初局。兩年之後，她再以《山地門社之女》入選了日本官展，並為東京目黑雅敘園主人這位當年最活躍之日本畫私人藏家所購藏，從實質上取得了藝術市場的資歷。在中國的上海，1934年則出現了集結眾多女性創作者的「中國女子書畫會」，積極地藉由社團之力來爭取女性的藝術專業地位。上海的中國女性畫人雖無有公信力的官展足以依賴，然其與專業女學之結合則有臺灣所無的優勢，而經由潤例公開、新式展覽舉辦等舉措也得到大眾媒體的配合支持，因此亦在形塑專業形象上取得有效的突破。時年十八歲的年輕女性畫家郁風之《郁風朝陽》可說是此種樂觀前景之投射。臺灣與中國當時之文化脈絡雖各有不同，然在女性藝術專業地位上卻同時展現了突破，雖未能具體扭轉當時女性解放之困頓局面，卻值得視為大興女學後的可觀進展。

這個後來因戰爭而夭折的專業路，為何得以在三〇年代出現短暫的榮景，但卻未能在戰後得到復興的機會？便值得思考。對於前者，東亞女性在藝術教育上的「現代」發展固然奠立了必要的基礎，而其之所以能解脫於社會對婦女運動之諸多疑懼、攻擊之外，理由恐在於如此「現代」轉化仍然受到傳統「才女」觀的庇護。這種傳統才女觀的庇護顯然無法因應戰爭及戰後的局勢衝擊。郁風轉向回應國族危機之情境雖與臺灣的陳進無涉，但是，陳進在戰後所面對的則是舊有（東京）藝術世界運作機制的崩解。人們在重建之際，女性藝術家除了重新回歸才女的舊傳統外，似乎也無其他的出路。

關鍵詞：女性畫家、陳進、女子書畫會、陸小曼、郁風

＊中央研究院歷史語言研究所 特聘研究員

臺灣大學學術期刊資料庫

一、誰是「現代」中國女性的典範？——從陸小曼說起

在一個針對女性藝術家的訪談中，上海畫家陸抑非（1908－1997）之女，陸友蘭，向訪問者陳述：她的父親在她幼時，經常地勉勵她以陸小曼（1903－1965）為學習對象。① 陸小曼是何許人？她被陸抑非舉為女性學習之典範，究竟是個人偏好，還是反映了二十世紀大都會文化中的某種新現象？如此的陸小曼意象，對理解二十世紀初期文化史而言，又有何價值？

今日大多數治文化史的論者應該不會認真地看待陸小曼的這種「典範」意象，主要的原因在於陸抑非的意見似乎在當時並未形成「共識」，亦未得到其他文化人的傳述。那麼，陸抑非對陸小曼的高度評價，甚至到為女兒的學習範本，又由何而來？吾人從這個近乎「個人意見」中，又可以探得到什麼歷史訊息？對於許多人而言，陸小曼是新月詩人徐志摩那段驚世駭俗婚姻中的女主角（1926），也是1927年底由上海小報《福爾摩斯》上一篇報導〈伍大姊按摩得膩友〉所引發一場緋聞訴訟案的主人翁，似乎與作為陸友蘭的學習典範存在著頗大的差距。② 陸抑非所取的陸小曼形象當然不是這個上海流行文化中的面相，而須從較為符合陸氏藝術專業的角度觀之。陸抑非雖是常熟人，然年輕時即至上海發展，三〇年代便以花鳥畫執教於上海美術專科學校，並入於名畫家吳湖帆（1894－1968）門下，成為梅景書屋周圍廣大交遊圈中之一員。作為上海藝術圈主流之一份子，陸抑非心目中的陸小曼形象自有其別於流行文化之一面。

除了上海小報最熱衷報導之色相與緋聞之外，陸小曼其實也以其文藝技能投入公共領域之中，成為上海藝文風景中的重要演員。她在1927年引發之緋聞糾紛案實起自她與徐志摩共同在天馬劇藝會之《玉堂春》崑曲演出而來，可見她在戲曲演出方面確有一些才能（據說遠勝徐志摩）。該劇不久之後，又以婦

① 鄭潔著，孔達譯，《美術學校與海上摩登藝術世界——上海美專1913-1937》（上海：上海書店出版社，2017），頁247。

② 這個層面的陸小曼形象，參見陳建華，〈名流消費與民國機制——以陸小曼、徐志摩與1920年代末上海小報為例〉，《文藝理論研究》，2016年5期，頁46-60。

臺灣大學學術期刊資料庫

女慰勞北伐傷病軍士的名義義演了一場，係受蔡元培之力邀。這場義演可視為當時藝文界積極參預社會公益、慈善活動的一個個案。主辦人蔡元培之力邀陸小曼演出，自然是想借重陸小曼在社會上的高知名度，而陸小曼之應允亦可推知對社會公益之積極態度，及對自身劇藝之肯定。不過，如果進行較仔細之比較，陸抑非對陸小曼的評價，恐怕更多地來自繪事上的表現。小曼的中西文學素養，據說也很出色，亦吸引不少社會目光，此固不待言，但從陸抑非及其相關社群的角度觀之，小曼的繪畫當然最易成為論評的項目。陸小曼亦能畫，曾受劉海粟、賀天健的指授而專作山水，成績頗受畫界同儕注意。③ 即便如此，她的山水畫成就亦毋須予以誇大，作為繪畫行家的陸抑非也應不至於在此任意誇獎。相較之下，陸小曼在畫壇公共事務上的投入，便顯得十分突出，尤其是參預了1934年「中國女子書畫會」在上海的成立。書畫會一直活躍至1947年為止，參加者眾，據說在短短二、三年後便有近兩百名會員，而且每年舉辦畫展，在社會上引起廣大的注意。陸小曼雖非此龐大女性畫會團體的發起人，但自始即積極投入，並擔任宣傳工作，可謂是其中的活躍分子。「中國女子書畫會」固非當時書畫團體的首創，然特為標舉女性，則是時代的新徑，遂得以成就其作為一個書畫家社團的高知名度，以及吸引到媒體關注之能力。④ 就後者而言，陸小曼這位社交明星之擔任宣傳工作（或不論其具體職務名稱為何），肯定貢獻了不遜於會長等主持人物的力量。這個陸小曼之畫界形象，很可能就是陸抑非選為其女（應亦有繪畫之志）學習典範的依據。

③ 參見陳世強，〈玉顏空自惜，冷意無人識——陸小曼及其清逸雲山中的人文底蘊〉，《南京藝術學院學報・美術與設計版》，2007年2期，頁57-63。

④ 關於這個重要，但很少受研究的藝術社團，見Julia F. Andrews and Kuiyi Shen, “Traditionalism as a Modern Stance: The Chinese Women’s Calligraphy and Painting Society,” *Modern Chinese Literature and Culture*, 11: 1 (1999), pp. 1-29. 該文作者對此書畫會作了基本研究，並對會中核心人物馮文鳳、陳小翠、李秋君、吳青霞、楊雪玖之出身、行事及藝術進行了值得參考的研究。此資訊得自本文匿名評審之建議，特此致謝。類似的介紹另見陶咏白、李湜，《失落的歷史——中國女性繪畫史》（長沙：湖南美術出版社，2000），頁129-132。王韌，〈佩環簇簇盡仙才——論「中國女子書畫會」〉，《中國書畫》，2007年5期，頁52-56。

臺灣大學學術期刊資料庫

二、繪畫作為現代女性的專業——以上海為焦點

「中國女子書畫會」一方面對內是一個女性同仁共組的社團，可以繪事相互交流，另一方面對外則扮演一個面向社會公眾的介面，以展覽的形式向觀眾宣傳女性書畫家的藝術成就，後者尤應視為二十世紀「現代」文化中的新現象，值得予以注意。女性擅長繪事，古已有之，清人湯漱玉（1795－約1855）的《玉台畫史》（1824）即錄有二百多人，提供了歷代女性畫人的基本資料，其中明清兩代閨閣、名妓能畫者尤多，然至多可視為「才女」，而堪稱「專業」者甚少。「中國女子書畫會」從這個角度看，可以說是中國進入「現代」後，第一個明白顯示其成員以畫為專業的女性社團。民國時期的此種社團固可視為傳統社會雅集之延續，然此時之運作方式則有新意，最常以組織規模不一的展覽會面對社會群眾，並藉之販售會員作品，故常配合「潤例」（即價目表）發表以便行銷。這種書畫社團中雖不排斥女性參與，但基本上以男性成員為主，女性畫家大致處於一種附屬、被提掖的位置。「中國女子書畫會」的成立，基本上仿照了其他藝術社團的宗旨與運作方式，但改全由女性成員組成，其目標亦可清楚地感覺到將女性與繪畫專業緊密連結之企圖。如果從這個角度來觀察「女子書畫會」，每年一次的展覽自是活動中之重點，以公開形式向大眾展示她們的藝術成就，並藉之向外宣示她們的專業信心。雖然無法確知展覽時是否實際出現作品交易，但由其刊物上附載一些女畫人之「潤例」可以推知，⑤作品銷售亦屬畫會之主要規劃。

作品銷售是繪畫作為「現代」專業的主要標誌之一，其象徵意義甚至超越「生計」之現實考量。從現今所見女性畫人潤例來看，她們作品的價格不高，大約在一尺4至8元之間，較諸知名男性畫人如吳湖帆、張大千者動輒每尺數十元，實無法相提並論。⑥ 不過，即使吾人認為她們的畫價並不足以支撐其獨立自主的生存所需，然其向社會大眾公開「潤例」之舉，至少在某個程度上可

⑤ 此種潤例的樣本可見於陶咏白、李湜，《失落的歷史——中國女性繪畫史》，頁120。

⑥ 吳湖帆、張大千的潤例甚多，例可見王中秀；茅子良、陳輝編著，《近現代金石書畫家潤例》（上海：上海畫報出版社，2004），頁261（吳湖帆，1930），頁389（張大千，1939）。

臺灣大學學術期刊資料庫

以做為「專業」藝術家形象的宣示。從這個意義上說，此處所謂的「專業」可以專指為社會所認可的工作／職業類別，而與是否能提供該職人經濟上自給自足之考慮劃分開來。對二十世紀初的女性畫人而言，顯然前者較為重要。傳統觀念中對藝術交易行為的避諱態度，至二十世紀的文化世界中早已消失無蹤，代之而起的是以金錢價格為衡量的「市場」；雖無法說是完全排除其他如人情應酬的運作，然在最基層則以「公眾」所扮演主要角色之市場為底，來形塑藝術家在社會上的「地位」，這種情形尤其在大都會，如上海和北京最為明顯。大都會所提供之文化環境，自以其數量可觀的觀眾為特點，而最為「現代」特徵的展覽機制應運而生，市場交易遂成為檢驗觀眾支持度的配套方案，而在都會區之藝壇運作中，兩者便攜手扮演形塑藝術專業形象的雙翼。即使有的畫人本出身富裕家族，生活不賴鬻畫維生，仍有潤例之設，以標示其專業形象。此種現象於二十世紀二〇、三〇年代之上海已蔚成風氣，不僅被後世歸為海派之「職業畫家」如此，以文人畫家自居者亦然。由此來看1934年成立的「中國女子書畫會」及其活動，尤其是公開展覽及公告潤例兩者，其訴求專業形象之目標，不可謂不強。

將專業形象懸為訴求標的並不意味畫會中成員便可如願賴其藝術而取得獨立自主這個女性解放運動的終極理想。事實上，大部分畫會成員出身名門閨秀，如發起人中的李秋君（1899－1972）與顧青瑤（1909－1970年代）等，皆屬望族，基本上不須乞求於市場交易，她們的潤例是否真的具有市場實質意義，因此亦毋需過於計較，然其作為她們專業身份的標誌，則十分可信。陸小曼也是如此。根據王中秀等人所搜集當時金石書畫家的潤例資料集來看，小曼不但參加女子書畫會的聯展，與其山水畫業師賀天健合開畫展，由單獨個人舉行個展外，亦有潤例之公告，時在1941年6月17日，可能是配合在上海大新公司開個人畫展而發的。⑦ 她是否仍有其他出於中日戰爭前的公告潤例，則尚待發現。不論如此鬻畫行為是否有助於陸小曼此時（徐志摩已於10年前墜機意外死亡）的經濟困境，但其專業身份似已無可置疑，故於1958年得以被納入上海中國畫

⑦ 王中秀著，《近現代金石書畫家潤例》，頁388（賀天健近作畫展，1936），頁321（陸小曼，1941）。

臺灣大學學術期刊資料庫

院為專業畫師，並參加上海美術家協會。同樣的情形亦已見於二〇年代的男性畫人。例如在中日美術交流活動上扮演重要角色的王震，本人為成功之商人，畫藝則來自上海文人領袖吳昌碩，本來生活不賴藝術市場，然早在二〇年代早期已有潤例公開，文字甚至由德高望重的吳昌碩執筆。其中有出之以七言者，末聯作：「求者踵接進不得，加潤商量苦蝯臂」，⑧ 頗能一窺其所形成之格式，以及內在的市場邏輯。不論吳昌碩是否形塑此種潤例格式的關鍵人物，此後絕大多數的書畫家潤例書寫，除了列出各式計算價目外，必然要強調原與畫家毫無淵源關係的「求者」已經超越某一個數量的門檻（至於這個門檻的實質如何定義？則非潤例的執筆者所在意），而不論是為了以價制量，或者真的只是換取生活資源所需而已，這個理由意味著該畫人的文化生產品已經通過市場的檢驗，並得到正面的認可。有的時候，較年輕的畫家也會被勉勵向社會大眾公告潤例，以投入市場交易之挑戰，來培養自己之「自信」。例如吳昌碩便曾於1924年冬天為年僅二十七歲的入室弟子王個簃撰寫潤單，其中即以積極投入公開交易為其藝術事業開展之期許。⑨ 換句話說，潤例之公布一方面測試市場接受度，另一方面則在宣示畫人之「專業」身份，兩者皆與是否足以維生無涉。

「中國女子書畫會」在1934年的成立，正好適時地向那時關於「婦女回家」的論爭作出了積極的回應。這一波論爭發生在三〇年代中期，特別集中在1933至1937一段期間，主要由林語堂在上海《時事新報》（1933年9月13日）所發表的一篇以〈婚嫁與女子職業〉為題的文章所引起。林語堂此文原是1930年6月在上海中西女塾的演講稿，當時他向那些接受現代教育的女性學生們，在面臨畢業以後應該就業或婚嫁之選擇時，提出他自認為務實的分析。他認為女畢業生們實應認清當下存在的經濟制度是「兩性極不平等的」，而「唯一沒有男子競爭的職業，就是婚姻」，因此，「出嫁是女子最好、最相宜、最稱心的職業」。林語堂的論調立即引發上海和北平大城市媒體上的熱烈討論，正反意見都有，特別是當時已經十分蓬勃的婦女刊物（包括普通報紙附設之婦女專欄

⑧ 王中秀著，《近現代金石書畫家潤例》，頁107（王震，1923）。
⑨ 王中秀著，《近現代金石書畫家潤例》，頁156（王個簃，1924）。

臺灣大學學術期刊資料庫

與婦女週刊在內）紛紛加入論辯。相較於五四運動以來提倡的「婦女解放」，這次的論爭出現了許多相對保守、疑似反動的「賢妻良母」傳統價值之復辟。「婦女回家」一時之間來勢洶洶，威脅著新文化運動者所試圖建立的現代女性價值觀。⑩「中國女子書畫會」本身雖然未對此波論爭提出公開的主張，因此亦不能算是提供了什麼具體貢獻，但是，其對以藝術為女性專業的訴求，不能不視為一種對「婦女回家」論調的積極反制性回應，這對於當時許多在學校中修習藝術科目的女性而言，應該產生了可觀的激勵作用，即使她們在整個飽受世界性經濟恐慌衝擊之下的大量女性就／待業人口中，只佔了極小的比例。此次論爭其實並未得到清楚的結論，1937年中日戰爭的爆發，逼使整個中國婦女運動走上「民族解放」、「救亡圖存」的國族訴求。婦女是否「回家」的問題，變得無關緊要。「中國女子書畫會」的公開活動也在中日戰爭期間，完全停頓。

三、女學與藝術專業之突破

戰爭的介入，對「中國女子書畫會」的成員爭取專業形象的期盼而言，或許該算是意外的不幸。不過，由此期整個女性接受「現代」教育之大趨勢，與美術進入「女學」的實況進程而言，此發展亦自有其合理性。說到美術教育進入女學之內容，形式頗多，有附屬於師範學校之圖畫手工課者，亦有現身於較正規之女子美術學校者，在二〇年代，已經相當普遍。即以創校於1913年之上海美術專科學校而言，早在1919年就開始招收女生，而蘇州藝術專科學校至1924年則已達到招生數的四分之一。⑪ 另外一個值得觀察的個案是城東女學，創辦者為楊白民，李叔同也曾在此任教。該校設有圖畫音樂專修科（或簡稱為圖畫科？），雖不知招收多少學生，或其訓練情況如何，但其畢業生明顯地展

⑩ 參見Zang Jian, " 'Women Returning Home'—A Topic of Chinese Women's Liberation," in Mechthild Leutner, Nicola Spakowski eds., *Women in China: The Republication Period in Historical Perspective* (Münster: LIT verlag, 2005), pp. 376-395.

⑪ 陶咏白、李浥，《失落的歷史——中國女性繪畫史》，頁114-115。

臺灣大學學術期刊資料庫

現了以此專業立足市場的企圖。在王中秀之《金石書畫家潤例》中便可見楊雪瑤、雪玖二女士在自此專科畢業後由蔡元培代訂潤例行世，時在1922年及1923年。雪瑤、雪玖為楊白民創辦人之女兒，甚具指標意義。她倆的同學閔湘琴亦隨之兩度公告潤例，此次代撰者則換為王震，或意味著閔女士與兩位楊女士皆屬其學生。⑫ 無論如何，諸如城東女學或上海美專學校中所施予的美術課程，雖然並非對所有學生皆有同樣教育成效，但其中一部分女性學生確已被啟發，成為追求藝術專業之先鋒。這不得不謂為對女學困境的一個突破。

當然，專修美術之女性畢業生的追求專業化現象，在尚未進行更深入之質量研究之前，或許不宜過度誇大，但是，它在1920年代早期即存在的一些個案，卻不可小覷。這些或許尚稱零星的個案，還意味著美術教育已經從傳統「才女」「閨秀」的才藝項目之一（可比一種「女紅」），朝向「專業」轉變的可能性。我們固然不能否定許多女學（或亦包括上海美專）之所以納入美術教育，課程規劃者和修習學生中應該仍有一定數量仍保持傳統才女觀，以之作為「賢妻良母」的培訓選項，然而，繪畫（不論國畫與西畫）作為教育科目，畢竟是西方「現代」國家中必備之事，且地位又在「工藝」之上，故而對「培養純正藝術專門人才」的辦學目標，不僅施之於男性學生，對女性學生亦然。上海美專的核心人物劉海粟於1922年在作其校十年回顧時即特別著墨：「許多女同學也不願甘居人後，因而格外奮發」，她們不但要接受各種專業訓練（如畫男性裸體），也要能徒步一到兩英里，以完成學校所要求的野外實習。⑬ 這種藝術專業之訴求，其「精神」層次不僅遠超與傳統女紅尚呈藕斷絲連關係之「工藝」／現代勞作，它還是極少數向女性開放的，值得社會「尊敬」的專業項目，更易吸引女性有志者之認同。這自然有助於催動一些女學畢業生投入藝術專業之途。即使並無研究可提供可信的數據，但中國畫壇自二〇年代後便實際上由這批曾受新式教育的專業畫家擔綱，過去（明清時代為主）盛極一時的青樓畫家幾乎完全不見蹤影。

⑫ 王中秀等，《近現代金石書畫家潤例》，頁113（楊雪瑤、雪玖，1923），頁106（閔湘琴，1922）。

⑬ 鄭潔，《美術學校與海上摩登藝術世界》，頁249-251。

臺灣大學學術期刊資料庫

公告潤例，以作品交易宣示在市場之立足，這些行為皆顯示著女性畫人營造專業形象的企圖。可是，進一步的社會確認，在此時似乎仍然缺乏共識。女性畫家在稍有名氣之後亦極易陷入大眾媒體之「名人消費」風氣之中。旅法歸國畫家潘玉良便是此種例子。潘玉良原出身青樓，後為潘氏之妾，短期入學上海美專之後赴歐留學。1928年歸國後舉辦第一次個人畫展，建立起她的專業形象，而為上海美專及中央大學美術系聘為教授。即使如此，她仍然深陷媒體上不時以其早年經歷的嘲諷攻擊中，至1937年不得不再度旅居國外，放棄了她在中國的專業生涯。⑭ 如果比較潘玉良所旅居之法國，或者中國的近鄰日本，二十世紀初期中國藝術家之專業化過程似乎嚴重地缺乏國家的奧援，尤其是類似巴黎春秋二季之沙龍展覽會，或東京帝展這種大規模之「官展」。潘玉良雖然入選了1929年的「第一次全國美展」那個國民政府主辦之官展，然此展並未如日本帝展，定期舉辦，所以不能像日本那樣，收「近今從事美術生活者，不下數萬人」的政府「獎勵」功效。官展大致上皆標榜規模之大，屬競賽性質，而其獎金多寡實非要點，重要者在於由國家之力主持，經由嚴格的審查過程，選出入選者，而賦予由國家背書的身份／資格。1929年的「第一次全國美展」基本上直接仿自日本帝展，由中央層級的「大學院」（後之教育部）主持，規模也不小，但其組織和評審都飽受批評，形象大受損傷。再加上國府經費困難，政局動蕩不安，第二次全國美展一直等到八年後的1937年才在南京舉行。它可謂完全沒有達到如日本帝展的成效。

四、日本官展中的陳進——「臺灣第一位女性畫家」？

日本的帝展承自1919年對「文展」（1907年始）的改革而來。對這個在東方世界中力圖追趕西方現代藝術之官方舉措，中國藝術家也賦予了高度的重視。上海的劉海粟與汪亞塵等人立即在當年帝展開展後前往考察。考察後還撰寫〈日本之帝展〉一文發表在《美術》雜誌（1920年3月21日），文中詳細地介紹了帝展改革重點，尤對其審查員之委任與審查過程之嚴密多所注意，或可視

⑭ 潘玉良充滿傳奇的一生，見陶咏白、李湜，《失落的歷史——中國女性繪畫史》，頁249-251。

臺灣大學學術期刊資料庫

為劉海粟、汪亞塵等人在日本帝展所發現最值得學習之處。⑮ 劉海粟也是當年爭取在中國舉辦全國性展覽的主要人物，其提議曾在1927年的全國教育會議得到大學院之支持，議案文字隨後便在《申報》上發表（1928年5月11日），日本帝展成功的要素不用說也是他在推動全國美展時的認識。如此對日本帝展之深入理解，不獨限於劉海粟、汪亞塵等少數人。以當時中日間文化交流之頻密狀況來看，具相關認知者，亦大有人在。例如在1929年由日本東京至上海發展的臺灣洋畫家陳澄波（1895－1947），便曾於1926年、1927年以其作品《嘉義街外》、《夏日街景》入選帝展。可能是因為這些帝展入選的榮耀，陳澄波在移居上海、擔任教職不久後，其專業成就立即得到中國藝術界的肯定，並在1929年4月於上海新普育堂舉行的第一次全國美展中，擔任審查委員。陳澄波對日本帝展的認識應與劉海粟等人相去不遠才是。令人感到遺憾的是，日本帝展在組織及評審上的嚴謹並未被落實到這個第一次全國美展中。全國美展所可能產生對入選畫家專業身份之肯定作用，因此完全落空。

與中國之女性同儕情況相較，臺灣畫人陳進之專業訴求過程則幸運得多。陳進在臺灣文化史上嶄露頭角是經由在1927年日本殖民政府在臺灣舉辦的第一回台展中得獎而來。當時她才二十歲，還是東京女子美術學校的學生。台展雖也算是「官展」，但不可否認它還有一種「地方色」的侷限，籌設之初多少是為了展現殖民政府在臺灣的治績，宣傳之意味頗大，地位實在無法與在東京的帝展相比。陳進在帝展中入選是在第十五回的1934年。在那之前她已經在台展中因連續三年得到特選，而被主辦當局在1932年（第六回）選為兩位臺籍審查員中的一位。雖然如此，此回臺展之審查員仍以日本畫家為首，除原居臺灣之日人鹽月桃甫、鄉原古統、木下靜涯外，藤島武二與結成素明皆原係日本畫壇重量級人物，為台展當局所仰賴者，陳進與另位臺籍洋畫家廖繼春二人，實在只能「敬陪末座」。只有到了1934年她以《合奏》一作入選帝展，接著又在1936年分別以《化粧》及《山地門之女》入選日本春季帝展、文部省美展等全國性官展，此後陳進方才脫離地方畫家（或殖民地畫家）的格局，而成日本藝

⑮ 此文後來收入王震、榮君立編，《汪亞塵藝術文集》（上海：上海書畫出版社，1990），頁347-360。

臺灣大學學術期刊資料庫

術界的「名流」，連她東京住宅隔壁的海軍上將，也稱呼她「先生」。⑯

由於陳進這幾件入選帝展的作品都屬女性形象之圖繪，而且皆是以臺灣生活為主題，許多論者遂傾向於以其「臺灣意識」為重點，視為陳進在日本官展競逐中對臺灣文化主體性訴求之先鋒表現。也有論者從另一種視角觀察這些作品中的臺灣題材，認為這正是日本殖民政府在朝鮮、臺灣、滿洲等殖民地藝術表現中所鼓吹的「地方色」，尤其是以當地傳統有關的未照實突顯殖民地治理的文明開化。至於這些題材之選擇是否亦出自於畫家本人之「女性」身份，而得以呼應她在臺灣文化史中作為「第一位女性畫家」的定位？這三個視角，孰為高下？在當下畫家自身檔案資料尚未完全公開之狀況下，實在不易論斷。⑰然而，如果論者試由作品來逆推畫家在日本官展中所採取的競逐策略，或許可以得到有關陳進的一些不同理解。

五、陳進《合奏》入選帝展的策略

針對陳進在1934年帝展入選的《合奏》（圖1，畫家家族藏）來看，她的策略至少可分三個層次。第一個層次為描繪主題之選擇。《合奏》的兩位女性，身著漢式高領長袍，演奏著傳統樂器，坐於雕花之長方漆椅之上。她們基本上是新舊並陳的富裕臺灣女性，但其「現代」元素僅被低調的以髮型及紅色高跟鞋稍加提點。這個主角造型的基本設計，可見與她本人在第一回台展中入選的《姿》（圖2）大為不同，後者為陳進在日本女子美術學校求學時的作品，主角身著和服，表情韻味與當時的美人畫如出一轍。《合奏》一作之改弦易轍，並

⑯ 此語見謝世英，〈陳進訪談錄〉，收在石守謙等著，《悠閒靜思——論陳進藝術文集》（臺北：國立歷史博物館，1997），頁138。（總頁131-150）

⑰ 關於這些討論陳進之不同角度，請參見石守謙，〈東亞視野中的陳進〉，收入高玉珍主編，《畫粧摩登——陳進作品集》（臺北：國立歷史博物館，2015），頁10-15。顏娟英，〈近代台灣女性畫家的崛起——陳進與女性圖像〉，收入《畫粧摩登》，頁16-25。飯尾由貴子，〈陳進の女性像と鄉土色－1930年代の作品を中心に〉，收入渋谷区立松濤美術館等編，《台湾の女性日本画家 生誕100年記念：陳進展》（東京：渋谷区立松濤美術館等，2006），頁20-27。

臺灣大學學術期刊資料庫

將主題定位在已受「現代」修飾的臺灣傳統美女，應該視為陳進在策略上刻意與當時日本美人畫（如其師門鏑木清方一系）所拉開的距離。這個選擇，如果從當時日本文化界一再向殖民地藝術界呼籲「地方色」的脈絡來看，其實十分合理。

第二個層次則在兩位女主角所需呈現的「臺灣傳統」風情。臺灣風情的展現可以有若干不同的選擇。當1921年臺灣艋舺木匠家庭出身，後來留學日本東京美術學校的黃土水（1895－1930）便選擇了臺灣「生蕃」作主題，以「蕃童」雕塑入選第二回帝展，成為臺灣留日學生中「最早的文化英雄」。黃土水後來連續在帝展中獲獎，皆與此種選擇有關。例如入選第五回帝展的《郊外》，即以臺灣鄉間農村常見之動物水牛為主角，這基本上符合日本文化政策的「地方色」方向，而因本人來自臺灣，自己對其故鄉自有一番情感，他的選擇遂與日本藝術家不能說完全一樣，也應該如過去論者所強調的，具有一定程度的「臺灣意識」在內才是。⑱ 陳進對黃土水等人的選擇自有所認識，其所作不同決定，或與她本人之性別及其在日本專攻「美人畫」的背景有關。然而，《合奏》所作「傳統與現代兼具」的臺灣女性形象仍顯露了她選擇了這個主題的策略性考慮。從此而言，後來論者一再重複的，以陳進家中大姊為模特兒的定位，是否過於屈從「寫實性」論述的藝術準則？或者，回到家族中的「真實」，對於論述創作者之「臺灣意識」，亦可有其方便之處？

當然，吾人實無必要反對陳進大姊為模特兒之說。⑲ 不過，對《合奏》主題選擇之過程推敲，或可助於該作訴求策略之掌握。首先是此作在兩位奏樂女性的選擇上，很明顯地呼應了二十世紀初（或更早）圖像製作者對臺灣風俗中女性形象的某種刻板表達。展示此種關係的資料可以一件《彈琵琶及三弦之藝

⑱ 對黃土水雕塑主題的選擇，當時媒體已有報導，見《台日報》1920年10月17日，1923年7月17日，取自顏娟英譯著，《風景心境──台灣近代美術史文獻導讀》（臺北：雄獅美術，2001），上冊，頁124、131。

⑲ 此說最重要的依據為保存在家族手中的陳進大姐之家居照相，但無與此作直接相關者，反而較能說明另作《悠閒》（臺北市立美術館藏）的構思。至於《合奏》的模特兒說明應該來自陳進的自述，見日本《萬朝報》1934年10月13日的報導，採自《陳進展》，頁172。

臺灣大學學術期刊資料庫

妓》（圖3）照相為例。照片的攝影者及時間都不能確定，然影中主角很可能是臺北大稻埕江山樓酒家之藝旦。⑳ 她們是1900年代以來最吸引外人目光的臺灣風景，被視為日本藝妓的臺灣版，在高層仕紳的休閒文化中以其美色與才藝提供服務。照相中兩名非常年輕的臺灣藝旦手持樂器坐於戶外椅上。她們的服裝未見華美，戶外背景也相當簡單，完全不像二十世紀初上海有正書局出版《海上驚鴻影》（1913）中典型的上海名妓照相。後者之名妓照相皆攝於有正書局主人狄平子所開設之民影照相館中，其頗為講究之室內佈置，實為照相館的佈景。㉑ 相較之下，此幀臺灣藝旦之照相，相主目光直視攝影者，彈奏手勢僅為作樣，倒似民族誌式的記錄，與《海上驚鴻影》原來以商業利潤為出發者，大有不同。民族誌式的藝旦照相源自早期攝影家之異國風情獵奇，常為外來人士照相鏡頭所取，歐美攝影者如此，來自日本之記錄者亦然，不論他們的興趣是在人類學式之風俗調查，還是單純的觀光好奇，甚或是對藝術「原始」題材之搜尋。作為臺灣本地人的陳進，雖然無法確定她具體看過那一幀藝旦照相，但是，這種圖像既流行於其時之視覺文化之中，取而用來標示其人物之臺灣淵源，效用可謂類似於黃土水之選擇「生蕃」。如此之取角，固然不能完全卸除「自我殖民化」（意即被殖民者直接學習殖民者的視角觀看自身文化）的批判，然而，作者本人與作品主題間所存在之情感強度，仍有逆轉的關鍵作用。陳進《合奏》中的兩位女主角，因此被從藝旦置換為至親之姊妹，而且置於居家空間（以黑漆螺鈿方椅為一代表）之中，好似邀請觀者進入不向外人開放之臺灣大戶人家的私密內室一般，而將藝旦立即化身為兩位名門閨秀，完全摒除了可能勾起的商業或色情疑慮。

陳進《合奏》中所採取的第三層次轉化乃在將其「地方色」題材往「現代」藝術的官展標準進行調整。《合奏》中對藝旦與閨秀間的調換，可以比較

⑳ 此照片出自《台灣古寫真帖》（總督府圖6748-78），皆銀鹽相片並直接貼在冊中，據推測拍攝時間大概是在1896－1899年間。此照片後來收入《攝影台灣》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，1979）一書中，頁22。

㉑ 《海上驚鴻影》可見上海文獻匯編委員會編，《上海文獻匯編・史地卷》（天津：天津古籍出版社，2013），第六冊，頁3057-3176。關於民影照相館，可見包天笑，《釧影樓回憶錄》（太原：山西古籍出版社，1999），頁460-462。

臺灣大學學術期刊資料庫

日本畫家土田麥僊（1887－1936）在1933年帝展（即《合奏》入選的前一回）中提出之《平床》（圖4，京都市立美術館藏）而得到一些啟發。土田麥僊於當年5月至7月至朝鮮旅行，該地在1920年代成為日本帝國新納之殖民地，若干日本畫家便絡繹不絕地踏上這片新土，尋找新的創作題材，例如山口蓬春（1893－1971）即在1932年至慶州、平壤等地旅行一個月，並利用寫生所蒐資料，製作了《市場》（東京藝術大學藏）一作，在第十三回帝展中展出。麥僊在《平床》中的取材係朝鮮的「伎生」（即政府立案訓練之公娼，亦能表演傳統才藝，可謂朝鮮版之藝妓），較蓬春之遙寫市場所見，似乎更利於作殖民他者視角的討論。但是，由畫面上看，值得注意的倒是麥僊的朝向現代感的調整。姑且不論他的個人風格，論者皆云此作兩位侍生身上的線描採用了日本傳統的「大和繪」，而姿勢似乎來自於中國古典如維摩居士，或倪瓚坐像（圖5，臺北，國立故宮博物院藏）。㉒ 後者尤其重要。如此的調整正是人物表現特為靜謐、典雅的來源。現實中附屬於朝鮮色情文化中的侍生，經此處理後表現出一種值得觀者平心靜氣凝視的氣質，那一方面屬於悠久的朝鮮文化傳統，另方面又屬於「現代」對女性獨立人格的認同方向。平床近乎抽象的處理亦是一大調整，完全脫去了傳統「大和繪」中偏好描繪室內景物之色彩與細節的傾向；具有黑漆邊框之與床面草蓆編紋之對比，亦突顯著空白背景所營造的素淨。它們都使得畫中之伎生，完全與取悅觀眾（男性者為主）一事，毫無關係。陳進的《合奏》雖然細節上有些不盡相同處，然其空間之抽象處理，以及兩位女性所企圖表現之典雅格調，正與麥僊之《平床》同一脈動。

陳進《合奏》中另一個有意識的調整應在音樂演奏一事上。相較於藝旦照相上兩位年輕藝旦的作樣演奏，《合奏》中兩位女性所表演者，與其說是「音樂」，還不如說是對音樂的「聆聽」。兩人的目光都沒有停留在樂器之上，亦未注意其手指位置，而是稍低地望向兩人之右前方，暗示著樂音之流動，以及她們本人沈浸在此合奏活動中之氛圍。樂器本身雖來自臺灣傳統社會，但以兩位大家閨秀合奏演出的「音樂」，卻已是經過現代觀洗禮過的文明象徵，足以搭配畫中的現代女性主角。同樣的引音樂為女性現代性表述的作法較早也

㉒ 參見上田文，〈土田麥僊「平牀」と「妓生の家」について──近代日本美術における朝鮮の美をめぐって──〉，《美学》，59：2（2008），頁100-112。

臺灣大學學術期刊資料庫

見於日本的帝展中，一個頗為有名的例子是出自京都畫家中村大三郎（1898－1947）之手的《鋼琴》（1926，京都市美術館藏）。中村當年以新婚不久的妻子為模特兒而作的這幅美人畫不僅入選第七回帝展，並由之開始了作為當代美人畫代表人物的畫業。畫中的鋼琴和空間佈置俱是西式，意為現代式，然主角的女性卻著華麗但傳統之和服。她的琴聲自然無法耳聞，動作也很含蓄，但藉由手指和鍵盤、腳板與踏板的接觸，令觀者似乎可以感受到屬於「現代」的節奏和弦律。陳進是否見過（或研究過）《鋼琴》此作，我們固然不得而知，但這層可能關係的存在，則不得不引人注意。事實上，陳進在1935年參加第九回台展的《手風琴》（圖6，臺北市立美術館藏）一作，㉓ 人物之裝束與《合奏》者基本未變，但彈奏的已換成是舶來的手風琴，一種比鋼琴而言較不那麼昂貴的，或許更適合殖民地女性較低調擁有的西洋樂器，也多少指向了這層關係的可能性。標示著這層現代性者，除了音樂之外，尚有她坐的歐式躺椅，那向來屬於歐洲上層社會空間文化中的常見配備，自是日本致力於西化之際容易注目的生活物件，中村大三郎完成於1930年的另件名作《婦女》（圖7，入選帝展，Honolulu Academy of Art）便有一件類似的歐式躺椅，以其精緻細節及用料的描繪，搭配著其上著紅色和服的年輕女性，在幽雅之中又透露著上層時尚的現代感。模特兒的姿勢完全非傳統日本所有，倒令人想起十九世紀巴黎畫家Manet的*"Olympia"*（1865），其手勢則被認為是刻意地仿效了佛教造像中的手印，呼應著一絲不苟的和式裝扮，在現代感中維持著一點與傳統的連繫。㉔ 值得注意的是，中村大三郎在躺椅美女上的處理，特別是她的斜臥新姿，也出現在陳進1935年的作品《悠閒》（圖8，臺北市立美術館藏）中，雖然歐式傢俱換成了臺灣傳統的硬木眠床，而穿著改良式旗袍之綠衣女子則未採《手風琴》時端謹的坐姿，且在雙手的持物上，亦如中村之借用佛像之手印一般，改以線裝書形制之《詩韻全璧》，為其傳統大家閨秀的身分和才德表現進行了塑造。據論者推

㉓ 對這件作品的討論，還可參見林育淳，〈從陳進《手風琴》論1930年代的摩登女性〉，收入臺北市立美術館典藏組編，《台灣美術近代化歷程：1945年以前》（臺北：臺北市立美術館，2009），頁40-45。

㉔ Kendall H. Brown et al., *Taishō Chic: Japanese Modernity, Nostalgia, and Deco* (Honolulu: Honolulu Academy of Art, 2001), pp. 73-77.

臺灣大學學術期刊資料庫

測，此件《悠閒》可能係陳進為參選當年因故未舉辦的第十六回帝展而作，㉕揆諸其風格上所顯示之親近關係，且中村氏已在1928年起擔任帝展審查員，陳進的這幾幅臺灣美人畫可說是充分展現了她力求與帝展中日本現代美人畫品味同步的企圖心。

六、原住民題材入畫與《山地門社之女》

陳進《山地門社之女》（圖9）是在1936年帝展改組之後的「文展」中入選的作品。在此之前，她在日本官展中獲得成功的作品都是以臺灣漢族女性形象為主題，從未試圖將其「地方色彩」延伸至原住民題材，像較早的藝術家前輩黃土水那樣。作為臺灣「地方色彩」之部分，殖民地女性畫家陳進在《山地門社之女》中取用了臺灣蕃人題材，並成功地在日本帝國中央文展中入選，這個事情因此較諸《合奏》更多了一層族群、甚至於性別的糾葛，使論者對其解讀增添了變異的可能性。如果將歷來對此作的解讀作一歸納，大致上可分三種。第一種為記錄說，認為此作為陳進1934年年底至1937年4月間擔任屏東女高教職時，對生活所見蕃人生活之寫生而來。第二種為地方色彩說，以為陳氏選擇原住民題材正顯示其呼應日本中央和主流畫壇對臺灣畫人的規範。第三種可以稱之為「反殖民論述」，以為應特別注意此作所示陳進的女性視角，並「賦予當時臺灣社會中最下階層的原住民女性『神聖性』一副神聖不可侵犯的氣質，以此拯救台籍女畫家自己在台灣社會的立場」。這些看法都各有所據：記錄說者最強的證據在於陳氏家族保存當時陳進對畫中人物所攝之照相（圖10）。照相在當時意味著紀實，這個層面自然不證自明。第二種看法也有當年鎩木清方（陳氏作美人畫的師門）稱讚此作「帶有鄉土色」的評論資料予以支持，再搭配陳氏在後來訪談錄中宣稱「（當時）在日本參加展覽會，常要費盡心思，考慮用什麼題材才能比別人突出，才能吸引別人注目，……因此便想到自己是在台灣出生，那就畫咱們台灣的形象。結果證明我這條路是走對

㉕ 林育淳，〈1930年代的陳進——從1935年《悠閒》談起〉，收在渋谷区立松濤美術館等編，《陳進展》，頁12-19。

臺灣大學學術期刊資料庫

了。」㉖ 這種看法似乎也是有憑有據，無法辯駁。至於第三種說法，既兼顧到陳進本人的女性，以及其殖民地畫家的雙重身分，頗有「想當然耳」之味，雖然無法在此特定作品上進行具體印証，亦因呼應「後殖民」思潮，故而從者甚夥。㉗ 本文在此無意就此三種說法進行優劣之比較，僅試圖從近年方才公布之作品完整圖版，進一步討論陳進經營此作時之可能策略。

《山地門社之女》原係大畫面之製作，尺寸為147.8 X 198.7公分，與其一九三四年入選帝展的《合奏》（177.0 X 200.0公分）極為接近，遠超家屬收藏之同作畫稿（40.0 X 33.0公分）。原作於文展展出後即為細川力藏所購，收在東京目黑雅敘園，近年方入福岡亞細亞美術館之所，而在陳氏百歲紀念特展（2006）中現身。紀念特展中也公布了此作製作前的照相與速寫稿，讓研究者得以一窺畫家構想時的部分細節。不過，值得特別予以關注的是畫家本人與此題材間的地理淵源。一位出身富家的閨秀，又有入選日本帝展的資歷，竟然選擇到屏東高女「這『草地』（意為窮鄉僻壤）做老師」，在當時確易予人「可惜」之嘆。㉘ 雖然在當時日治社會中，擔任高女教職，已經可以算是美術人不錯的「專業」出路，她在臺灣畫壇的師長輩如鄉原古統、鹽月桃甫等，都是如此，只不過所屬學校都是位於統治中心的臺北大都會而已。然而這個選擇，畢竟有其專業考量。據陳進後輩畫友賴傳鑑的回憶，陳氏之所以答應到屏東高女任職的原因「是屏東熱帶植物多，可以研究熱帶植物」。㉙ 賴氏所述，正可呼應後來訪談錄中自己對當年這個到「草地」之決定「有二個目標，一是入選，一是畫山地人」。換句話說，吾人可以相信，當時陳氏選擇南下屏東任教，基本上是為了尋找一個讓她可以在帝展中再度出人頭地的畫題——臺灣「山地人」。

㉖ 鎬木清方贊語及陳進自述二者皆見於林育淳，〈1930年代的陳進——從1935年《悠閒》談起〉，頁18。

㉗ 例如飯尾由貴子文。

㉘ 這個表達來自陳進自述，富於細節，可以相信為當時實錄。見謝世英，〈陳進訪談錄〉，頁139。

㉙ 賴傳鑑，《埋在沙漠裡的青春——台灣畫壇交友錄》（臺北：藝術家出版社，2002），頁53，（總頁52-57；〈閨秀畫家陳進〉）。

臺灣大學學術期刊資料庫

陳氏之所以選擇「山地人」作為作品的主題，必須視為她準備參加1936年文展的策略。如此選擇除了參考黃土水的成功經驗外，還得到前一年日本主流畫人的間接鼓舞。1935年台展之評審作業發生了一點小幅度的改變，取消了包括陳進在內之臺籍評審的參預，改變成全數以日本評審擔任，以增強此回台展之權威性。其中最值得注意的是洋畫部分請來了日本帝國美術院的代表性人物，藤島武二和梅原龍三郎來臺。藤島武二這位主張日本畫壇應「擺脫模倣外國」，創造一個新「里程碑」的權威巨匠尤其關鍵。他在評審活動之外，另至南部寫生、尋找畫題。除了臺南孔廟、日出與夕陽外，他也畫了蕃人女子（圖11），表現了他對「熱帶的地方色彩」的掌握，並以此訓勉臺灣的畫人們。藤島的看法得到媒體／評論界的高度重視，並由記者整理成〈映入藝術眼中的台灣風物詩——藤島畫伯談繪畫之旅〉一文，發表在《台灣新聞》（1935年2月3日）。㉚ 藤島的言論實非新創，但在訪臺實際觀察、創作之後，行諸文字，當然對臺灣畫壇產生了不同凡響的作用。陳進也應該知道藤島此論，並隨其步伐，取「山地人」為題，準備參加文展。

不過，陳進並未直接模仿藤島武二的《台湾の女》，而捨棄了正面描繪蕃女（可能是排灣族女子）的半身寫生形式，改以一組家庭群像為主角的呈現，這也脫離了原來她所熟習的日本美人畫的基本模式，即如在《合奏》或《化粧》（1936年，春季帝展）等作品上，所畫人物都不超過二人，而且重點都置於表現主角人物動作的幽雅之上。《山地門社之女》則以懷抱嬰兒之母親為主，另外搭配了三個人物，一成人女性作蹲姿持煙斗，另二童位於母親左側，立者直視嬰兒，另一坐者卻看向觀者，其渾圓之臉龐、身軀和大眼，幾乎成為全畫的焦點。群像中的人物都沒有顯示令人注意的動作，只是平靜地各以其姿出現在樹下，似乎僅是意在表示一個十分平常的蕃人家庭生活中的某個片段。從陳進為此作進行的寫生稿（圖12）及相關的參考照相來看，這個群像的安排可以注意到兩個設計上的要點：一為母子像，再者則為其旁三個人物的搭配。母子像

㉚ 全文可見《風景心境——台灣近代美術史文獻導讀》，頁98-99。藤島武二在臺灣搜集資料而作的作品不少，除此《台湾の女》（Menard Art museum）外，尚有臺南孔廟，及新高山旭日等風景描繪，見石橋美術館編，《藤島武二展》（東京：ブリヂストン美術館，2002），頁91-93、130-131。

臺灣大學學術期刊資料庫

之選擇，不像人類學者伊能嘉矩所攝之類似題材照相（圖13，1898，新店屈尺地區泰雅族家庭），㉛ 而更加突出了「母性」（尤其是母親之眼神與緊抱嬰兒之雙手），身邊蹲坐男童似意謂著嬰兒之未來，健康而天真，他的右手伸到母親腿上，使得母子親情表現更有具體之連繫。如此之母子親情，令人想到在臺灣美術發展中扮演推手角色的鹽月桃甫（1886－1954），以及他在1932年第六回台展中展出的《母》（圖14）。鹽月的《母》據說帶有向殖民政府之霧社事件抗議之意，㉜ 不論其是否如此，畫中母子親情確實不因其簡率風格而有消減。鹽月可說是在臺日人畫家中最關注原住民題材中的第一人，藤島武二在臺灣之參訪，甚至接觸原住民藝術，皆由鹽月引導。陳進之《山地門社之女》很可能也借鑑過鹽月的原住民圖像，例如畫中直視觀者小孩的圓眼大臉，就有鹽月的常見造型（如圖15，《少女圖》，1939，第一回府展），其親近關係值得注意。鹽月本人對臺灣原住民文化的喜愛，清楚地來自法國畫家高更之啟發，都對未受文明污染的原住民投射以理想化之想像，大有別於日本殖民政府的「理蕃」心態。陳進畫作中亦對山地門社之女子和其家庭投射以類似鹽月理想化眼光。

或許，「理想化」可能尚不足以點出陳進在《山地門社之女》中的群像處理。正如若干論者在討論這件作品時已經點到的「神聖化」，畫中群像所據以經營位置的三角形構圖，實則為陳進描繪這個排灣族家庭的重要策略。這種人物構圖的來源最早可追至歐洲文藝復興時期的宗教畫，其中最知名的畫家為

㉛ 該相片原發表於伊能嘉矩，〈台灣通訊（第十三回）〉，《東京人類學會雜誌》，第12卷第130號（1898年1月），作為「台灣育兒風俗」之附圖。本文取自日本順益原住民研究會編，《伊能嘉矩收藏台灣原住民影像》（臺北：順益博物館，1999），頁103。

㉜ 王淑津，《南國・虹霓・鹽月桃甫》（臺北：雄獅美術，2009），頁70。鹽月另件著名作品則為1943年作的《沙韻之鐘》，那是日本殖民政府因應吸納原住民投入太平洋戰爭之新政策而虛構的愛國少女故事，出之以各種形式之藝術表現，影響很大。在這方面以原住民題材為主的日本文學，近年已有深入研究，見Leo T. S. Ching, *Becoming Japanese: Colonial Taiwan and the Politics of Identity Formation* (Berkeley, CA.: University of California Press, 2001). Ch. 4. 另見吳佩珍，《真杉靜枝與殖民地台灣》（臺北：聯經，2013），頁125-150，〈台灣皇民化時期官方宣傳的建構與虛實——論真杉靜枝「沙韻之鐘」翻案作品〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

Raphael（1483－1520），尤以其聖母與聖嬰圖畫諸作，廣受世人喜愛。例如他的*"The Sistine Madonna"*（圖16，1512－1513，Old Masters Picture Gallery, Dresden State Art Museum）便有此完美的三角形構圖，最利於傳達對此Holy Family的「神聖性」。對於十九世紀末以來便極力學習西方藝術文化的日本藝術家而言，這個Raphael印象之深入人心，應該不難想像。事實上，當鹽月的學生新井英夫在《台灣時報》上撰文介紹其師《山の娘》一作時，即以「有如拉斐爾所畫的聖母瑪利亞」來做比喻。㉝ 新井英夫心中比較的聖母像究竟是哪幅，可能並不重要；而且，鹽月一門的心得是否也傳達到陳進那邊，可能永遠也無法確知。不過，這種象徵著Holy Family的三角形構圖，Raphael確實為二十世紀初熱情追求西方文化藝術之人士所耳熟能詳。一九二六年東京平凡社出版的《世界美術全集》中第十七冊就有*"The Sistine Madonna"*的彩色圖版。此套平凡社版的世界美術百科全書在當時極受讀者歡迎，當時編輯者刻意將日本美術與歐洲者編在一起，很有特色，也可能是大受歡迎的理由之一？這種通行的美術史籍，當然亦是陳進將排灣家庭轉變成神聖家庭的可能靈感來源之一。

陳進從何處習得此種構圖法，或許並不重要。值得加以注意的則在於：經過這個轉化，陳進對山地門社原住民家庭群像的描繪，遂超越了鹽月桃甫的範疇，也與參加同年帝展的在臺日本油畫家染浦三郎的《馬西多巴翁社親子》（圖17）拉開了距離。這個距離是否反映了殖民與被殖民者的距離，或是性別的差異？資料無徵，論者實在不必勉強推測。然而，如果回到陳進畫業的脈絡，卻可以對其選擇策略得到一個合理的說明。《山地門社之女》嚴格說來，並未「真實」地呈現臺灣原住民生活中的「野蠻」／天真，反而出之以一種潔淨、恬美而平和的氣質，雖然基本上是根據她的實地寫生而來。這根本上是她所嫻熟的鏑木一門美人畫的風格追求。然而，臺灣原住民形象（不論是否女子）本來即罕見於美人畫領域之內，即使與1930年代偶有以朝鮮傳統人物服裝入畫的情況相較，仍有其特殊之處。既然眾多日本美人畫畫家都以入選帝展為目標在考慮，「大家同樣具備那種技巧及畫法」的狀況下，選擇排灣家庭群像

㉝ 新井英夫，〈塩月桃甫論—台湾画壇人物論之一—〉，收入《風景心境——台灣近代美術史文獻導讀》，頁400。（總頁400-403）

臺灣大學學術期刊資料庫

入畫，便成為她的成功策略。這也可說是日本美人畫在她手上的主題突破。此作的入選，證明了陳進策略的成功。

七、餘緒：戰爭與女性畫人之專業路

陳進雖較陸小曼等中國女子書畫會成員幸運，得有日本中央官展的舞台供其施展，並建立其專業畫家之形象，接下去的中日戰爭卻從根本上阻斷了這些女性畫人的專業之路。陳進在戰爭期間雖仍居東京，亦在日本官展中（1941、1943兩回之新文展）獲得入選，但要求藝術配合時局需求的政策已經徹底改變了大正、昭和初期較為自由的空氣。陳進在1939年於臺灣第二回府展所提出的《桑之實》（圖18），仍可見如《山地門社之女》中的母子搭配，但其前方則已換成一頭軍犬。

1945年戰爭結束，陳進即由東京返臺。次年與蕭氏結婚，時年正好四十。這意謂著她重新認同了「賢妻良母」的傳統女性價值，不再以追求專業藝術家的地位為優先了，即使她仍然持續在臺灣作畫、參展。等到在1946年成立之臺灣全省美術展覽會本身也開始出現「日本畫」是否可以視為「國畫」之爭議後，㉞陳進終於意識到她的專業之路在臺灣已經發展無望。

陳進追求專業藝術家地位的挫折，客觀地說，最大的衝擊來自於中日戰爭。戰爭的發生（可以方便地以1937年七七事變為起點）根本地改變了東亞地區許多藝術家對現實和未來的理解與規劃。藝術家專業地位的追求，自然在此日益緊張的氛圍中，受到深刻的牽動。在日本畫壇所生，針對配合時局的政策性要求，畫人間回應方式各不相同，也只是個人處境之映射而已，不需過度渲染。然而，如就陳進而言，其干擾程度實不可與日本戰敗之情勢變化同日而語。帝展等級的官展雖然仍持續，然戰後之整體經濟大不如前，政府亦避免其原有之政策干預形象，聲勢遂大幅下降。而最嚴重的則是整個「日本畫」

㉞ 對此爭議，參見參見蕭瓊瑞，〈戰後臺灣畫壇的「正統國畫」之爭——以「省展」為中心〉，收在氏著，《臺灣美術史研究論集》（臺中：伯亞出版事業有限公司，1991），頁45-68。

臺灣大學學術期刊資料庫

風格在戰後日本文化環境中支持熱度的快速退潮。這必定使得陳進興起時不我予之嘆。

陳進退歸臺灣、嫁作人婦的轉折必定牽涉一番心理掙扎，可惜，相關的私人性資料尚未公開，對此問題之研究只能期諸未來。不過，研究者可以合理推測的則是原來她在日本所致力經營的官展地位和伴隨而生之作品銷售二者，都在戰後臺灣之蕭條狀況中未能脫困的窘境。陳進後來雖然未立即退出「省展」活動，而在臺人畫家中仍有崇高地位，但是，她在官方支持名單中，卻不見得屬於優先之列。至於私人贊助部分，自然較為樂觀，然戰後臺灣鄉紳之贊持藝術能量，仍需有所保留。在一些更為具體之實證研究出現之前，吾人僅能將之寄望於未來，方能對這個重要的議題提供較為踏實的討論基礎。然而，來自同代畫家的案例，或還可有一些參考作用。其中，同為「台展三少年」的郭雪湖在1950年代的境遇就頗為顛沛。據廖瑾瓊所整理的資料看來，郭氏似能與當時甫成立之臺灣省長官公署建立不錯的關係，除得到教育處處長范壽康（1896－1983）之支持而推動成立「臺灣省全省美術展覽會」（1946）外，也被授予有給職的「參議」。惜至1955年，郭氏因故辭去此職，遂「少了一份收入，家中生計的壓力也隨之而起。為此，他必須再廣尋作品愛好者，同時更有必要再求畫題的多元化。」㉟ 郭氏之狀況雖無法直接類比於陳進，但此個案卻足以透露當時臺灣畫人在作品銷售窘況之一斑。

中日戰爭對中國畫壇之衝擊，自不待贅言。對方才起步不久的女性藝術家專業化努力，更是當頭棒喝。在國難當頭之際，還如何計較藝術家的專業地位？整個女性解放運動都被扭轉了方向，婦女該不該以家庭為歸向的爭論，自動平息，代之而起的則是鼓吹女性加入救國隊伍的激情呼籲。1937年年方二十一歲的郁風（1916－2007）就是立即響應此號召的女性畫人之一。郁風出身浙江富陽的菁英家庭，叔父為知名作家郁達夫，但她早在戰爭前即參加左聯運動，表現出以藝術進行社會批判之傾向（如她在1935年的漫畫《畫家和模特兒》，圖19，所示）。她早年曾在中央大學隨第一代女性油畫家潘玉良習畫，似有以畫為業的壯志，十八歲時（1934）就與另位方自杭州藝專畢業的方菁在

㉟ 廖瑾瓊，《四季・彩妍・郭雪湖》（臺北：雄獅出版社，2001），頁97。

臺灣大學學術期刊資料庫

南京民眾教育館合開畫展，頗受注目，其中《郁風朝陽》（圖20，日本京都國立博物館藏）便為時在中國擔任外交職務的須磨彌吉郎所購藏。㊱ 從作品標題看來，《郁風朝陽》是十八歲郁風的自畫像，表現著一個年輕畫人對其光明專業前程的積極期待。可是當時的國難情勢，逼她轉向了文化救國的另條道路。一直到她的晚年，在她自承自己最多只是「業餘畫家」時，㊲ 應該也是在對她年輕時夢想所發出的一種遺憾吧？！

正如陸小曼一樣，郁風也具備多方面的才華，除了繪畫以外，還兼擅文學、戲劇等，並以文字、圖畫、美編等形式，在三〇年代後期文藝界的各領域中，積極而即時地投入抗日救亡之文化工作。這些多樣的才華，雖然表面上都是與現代新文化有關，但如陸小曼的個案合觀，卻可發現其實都來自她們出身的菁英家庭。陸小曼所喜愛的繪畫是四王一派的山水畫，而其師從賀天健，則可見上海藝壇的新流行，並刻意地與傳統才女畫人之花卉領域做出區別。即使她對戲劇的投入似仍侷限在傳統的崑曲，但她身體力行「以女性登台」演女主角的反傳統主張，仍屬當時戲曲界的新聲。如此地出入於傳統與現代之間的表現，亦見於郁風身上，雖然她採用的形式基本上偏向西方。郁風的文學才能不得不溯及叔父郁達夫，此不待多言；她的繪畫之路可能也必須追到她的出身家庭，父親郁曼陀雖以法律長才行世，他亦是南社中人，除擅舊體詩之外，也能

㊱ 關於郁風生平藝術之簡介，見陶咏白、李湜，《失落的歷史——中國女性繪畫史》，頁232-238。《郁風朝陽》在須磨收藏，見西上實，〈須磨ノ－ト解題〉，收在京都國立博物館編，《中國近代絵画と日本》（京都：京都國立博物館，2011），頁369（總頁324-370）。西上實說明此畫可視為中國當時最新的無產階級藝術。見同書，頁304。須磨當年所進行的當代中國畫收藏基本上保持了原來的完整面貌，既提供了近現代畫史研究亟需加強之新資料外，亦透露著日本方面對中國繪畫近期發展的認識面相，可補學者近年僅賴「日華繪畫展覽會」等表面中日文化交流活動之觀察而做的討論。這也是值得未來再開展的一個課題。

㊲ 谷泉，〈風一般來去——王亞雄談郁風的藝術創造〉，《美術觀察》，頁36（總頁35-38）。郁風在戰前的作品留存甚少，她的藝術成績也甚少得到當今論史者所重視，然其向救國之路的轉向，如與中國女子書畫會的大部分成員相較，則顯得十分突出，而值得特予注意。可惜吾人對當時更多的中國女性畫人對艱困時局之因應，仍缺乏一手資料可據為討論，此課題只好留待後日再來處理。

臺灣大學學術期刊資料庫

作山水畫，應該也是所謂的文人畫一路。學習書畫、詩詞、曲藝等才藝本來就屬傳統菁英閨閣才女的家教項目，郁風青年時期的發展，因此也可視為才女傳統的延續，不過轉化成「現代」之形式罷了。由此觀之，郁風的《郁風朝陽》所展現的「現代新女性」形象因此也可以說是採用了「現代」手段的傳統才女之轉化。陳進的案例亦可作如是觀。

作為傳統閨閣才女向現代女性轉化的突出例證，中國及其他東亞地區女性畫人的專業化歷程，提醒著專業地位之爭取一事可能在當時中國女性解放運動中佔據著關鍵性的角色，較諸婚姻自主、經濟獨立、政治平權等項目，更為女性所重視。這在當時她們眼中，其實僅是接受現代新式教育後再自然不過的發展訴求，根本不該為社會視為什麼「洪水猛獸」。事實上，在這個追求專業地位認可之路上所必須從事的舉措，曰作品訂價與公開展覽二者，雖屬「現代」事務，卻早是東亞藝術界自二十世紀初以來行之有年者，社會上已無扞格、突兀之感，在推行上遂甚為順暢，在媒體方面亦頗得支持。照理說，這條女性畫人的專業之路，即使在缺乏官展配合支持之中國場域，似乎在三〇年代中期已經可以走上一條康莊大道，前途無限光明，正如當時郁風所感受到的那樣。就此而言，1937年的戰爭爆發，實是此專業之路上的致命性意外，徹底改變了女性畫人的「現代」追求。

戰爭的衝擊無人得免，只是具體狀況，因人而異。本文所及數位東亞地區中追求專業地位的現代女性畫人亦然。她們雖皆出身名門閨秀，但在這個動亂年代中，採取著不同的因應方式，最後固然都逃不開挫敗的收場，但其各自的過程，仍然向今日論女性文化史者提示著一些有意義的歷史影像。陸小曼所留存的作品最少，戰爭期間及其後的境遇最為坎坷，完全無法與她在三〇年代流行文化中的風光相提並論。她的繪畫作品刻意取法傳統四王的古典山水風格（圖21），應該是一種反流行文化的選擇，並期待自己藉由女子書畫會的活動，賴此爭取藝壇的專業地位。陸小曼的挫敗，看來勢所必然，然其著意拒絕流行文化的專業策略，則特值注意。而中國女子書畫會之作為中國第一個女性藝術家團體的盛況，後來也未重現，或許這也意味著閨閣才女向現代轉化的另種終結。

郁風的油畫專業可能是她未選擇參預中國女子書畫會的原因之一，然而其追求專業路的規劃卻與書畫會中人相一致。後來她轉而投入救國文化的工作，

臺灣大學學術期刊資料庫

則由另一個角度透露著的當時所有藝術專業者潛在的時局焦慮。為了因應這個巨大的焦慮，她們或許需要調整風格，或者甚至徹底地放棄其專業訴求，郁風顯然選擇了後者。相較之下，臺灣的陳進在專業之路上堅持的最久，直至戰後發展無望才放棄這個訴求，這不得不考慮到日本官展持續對陳進所產生的導引作用。日本帝國政府對官展之策略性運用，一直十分積極，此種師法歐洲法西斯政權之文化運作，值得進一步研究。但是，即使是在戰爭期間，陳進似乎也找得到一種足以應付時局的方法，一方面迴避與戰爭事務的直接牽連（如僅在如《爆音》之標題上顯示，而不及於主題之表現），另一方面則依然堅持使用她所擅長的美人畫風格。她的如此依違，是否因身為女性反而讓她享有男性同儕所沒有的較大空間？另一個可能的狀況是：她的美人畫鮮少涉入政府急欲全面控制之媒體文化，反而因之得到這麼一點喘息的餘裕？陳進專業路的最後挫敗與戰爭的衝擊尚有一番郁風所未經歷的曲折。陳進的殖民地畫家身分讓她不必受到如郁風所經歷之救國焦慮的制約。在戰爭初期的東京居留期間，陳進可能還可以感受到藝術專業市場的一點前景，這種期待或可由《山地門社之女》為東京商人細川力藏購藏一事切入來予推敲。細川力藏為一位隨著1923年東京大地震後的重建工作而大展鴻圖的商人。他在目黑雅敘園這座規模龐大之宴會庭園的營建，即頗為傳奇，不僅自1931年起耗時十餘年，而且內部裝飾富麗，尤以大量由當時知名「日本畫」畫家主持的繪畫製作而聞名（圖22）。目黑雅敘園廣受日本上層階級（包括官方與民間）喜愛之程度，可以視為昭和初期帝國文化擴張氛圍下之產物，然亦有其涵蓋飧飲、旅館、婚禮等多元服務的實質條件存在，他的中華料理即最為時人稱賞；臺灣臺中豐原仕紳張麗俊在1935年4月到東京旅行時，就在目黑雅敘園接受臺僑林熊徵與許丙的宴請，並在日記中對此園之規模留下了深刻的印象。㊳

可惜，張麗俊的日記並未提到雅敘園中的日本畫，那實是細川力藏最為後世稱頌的業績。他對堅持發揚日本傳統文化價值的「日本畫」，確實情有獨鍾，總計收藏了四千件以上，而且許多來自大正、昭和初官展的優勝者，可以說是那個年代日本畫的最大贊助者，其實質地位或許還要超越官展主辦單位的

㊳ 蔣竹山，《島嶼浮世繪：日治臺灣的大眾生活》（臺北：蔚藍文化，2014），頁108。

臺灣大學學術期刊資料庫

帝國政府。如單就陳進《合奏》入選的第十五回帝展來說，細川力藏就購藏了超過二十二件，其中包括了與陳進同一畫系的榎本千花俊之《庭》，以及小早川清之《聽雨》；兩者皆屬美人畫，然所著服裝則有新潮與傳統之別，略可見藏者保守與開放兼具之藝術品味。㊴ 雖然戰爭並未迫使細川力藏立即停止收藏，但雅敘園的營運自然隨時局惡化而大受衝擊，至戰後，整區房舍被改為退伍軍人宿舍，其日本畫收藏則在2001年進入市場求售，陳進《山地門社之女》就在此時轉入福岡亞細亞美術館之手。

雅敘園的傲人業績有賴於細川氏與當時日本畫中堅畫人的密切合作，而其購藏陳進作品一事，也與此有關。參預雅敘園的畫人中，與陳進畫業最有關係者當屬鏑木清方一門，除園中三號館中有「清方莊」為清方費時兩年餘完成者外，尚有五號館中由小早川清、榎本千花俊負責的「清之間」和「千花俊之間」，實際上負責指導陳進的伊東深水、山川秀峰兩人也在雅敘園計畫中扮演積極的角色。據此推測，陳進與細川力藏間應是由鏑木一門的網絡而搭建起關係的。事實上，在陳進返臺後仍然試圖維持這個她與日本畫壇間的重要管道，她在1955年參加了一回日本官展，其作《洞房》之入選，還曾設法得到日本師長的指導意見。㊵ 1939年由伊東深水與山川秀峰導師生組成的「青衿社」也是其這個管道中重點之一，陳進自1940年第一回青衿會展起，連續參展五年，可見其積極參預，無視於戰爭時局的壓力；然至1950年青衿社解散後，也意謂著這個管道的關閉，這對陳進繼續在日本追求專業路的期望而言，其影響之大，可以想見。

陳進在回歸家庭之後，雖然仍在臺灣畫壇持續活動，但其專業履歷已不再帶有其原先期待的地位。由此觀之，她的《山地門社之女》便成為她專業路上的最後一擊。然而，她這個堪稱日本美人畫史上重要突破的表現，卻在時勢流轉中失去了該有的光芒，也對後來臺灣藝術界日益衰頹的女性圖繪之發展，未

㊴ 細川氏在美人畫風格中的兼容並蓄，似亦可引之理解他之所以在一九三六年購藏《山地門社之女》。如果據此來推測：他亦有感於陳進在此選題上之新意，應也可謂合理。關於目黑雅敘園較完備的圖錄，可以參見細野正信監修，《近代の美人画：目黒雅叙園コレクション》（京都：京都書院，1988）。

㊵ 謝世英，〈陳進訪談錄〉，頁146-147。

臺灣大學學術期刊資料庫

起任何作用。[41] 從某個角度來看，陳進與郁風等人在專業路上的挫敗都可歸咎於戰爭。這該算是歷史的偶然嗎？本文根本沒有能力回答這個問題。可是，正如女性藝術家的專業訴求實是「現代」所催生出來的結果，戰爭不也是同樣發展軌跡下的產物？即使兩者對人類歷史的傷害實有天淵之別。

綜上所述，1934年可謂是東亞女性畫史上一個值得特別紀念的年代。臺灣的女性畫家陳進在當年以《合奏》一作站上的日本中央帝展的舞台，打開了她作為專業畫人前景的初局。兩年之後，她再以《山地門社之女》入選了日本官展，並為東京目黑雅敘園主人這位當年最活躍之日本畫私人藏家所購藏，從實質上取得了藝術市場的資歷。在中國的上海，1934年則出現了集結眾多女性創作者的「中國女子書畫會」，積極地藉由社團之力來爭取女性的藝術專業地位。上海的中國女性畫人雖無有公信力的官展足以依賴，然其與專業女學之結合則有臺灣所無的優勢，而經由潤例公開、新式展覽舉辦等舉措也得到大眾媒體的配合支持，因此亦在形塑專業形象上取得有效的突破。時年十八歲的年輕女性畫家郁風之《郁風朝陽》可說是此種樂觀前景之投射。臺灣與中國當時之文化脈絡雖各有不同，然在女性藝術專業地位上卻同時展現了突破，雖未能具體扭轉當時女性解放之困頓局面，卻值得視為大興女學後的可觀進展。

如此觀之，這個後來因戰爭而夭折的專業路，為何得以在三〇年代出現短暫的榮景，但卻未能在戰後得到復興的機會？便值得思考。對於前者，東亞女性在藝術教育上的「現代」發展固然奠立了必要的基礎，而其之所以能解脫於社會對婦女運動之諸多疑懼、攻擊之外，理由恐在於如此「現代」轉化仍然受到傳統「才女」觀的庇護。這種傳統才女觀的庇護顯然無法因應戰爭及戰後的局勢衝擊。郁風轉向回應國族危機之情境雖與臺灣的陳進無涉，但是，陳進在戰後所面對的則是舊有（東京）藝術世界運作機制的崩解。人們在重建之際，女性藝術家除了重新回歸才女的舊傳統外，似乎也無其他的出路。

（責任編輯：王怡婕）

[41] 臺灣與中國畫壇對女性形象之圖繪，於戰後竟然走向整體性的崩壞，見石守謙，〈尋找娜拉的圖像〉，衣若芬編，《東張西望：文圖學與亞洲視界》（新加坡：八方文化創作室，2019），頁3-46。

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

近人論著

上田文

2008 〈土田麥僊「平牀」と「妓生の家」について──近代日本美術における朝鮮の美をめぐって──〉,《美学》, 59：2，頁100-112。

Ueda, Aya

2008 "Tsuchida Bakusen's Flat Bed (1933) and House of Courtesan (1935): Korean Aesthetics in Modern Japanese Art," *Aesthetics*, vol. 59, no. 2, pp. 100-112.

上海文獻匯編委員會編

2013 《上海文獻匯編・史地卷》, 第六冊，天津：天津古籍出版社，頁3057-3176。

Editorial Board of *Collection of Shanghai Literature*, ed.

2013 *Shanghai wenxian huibian: shi di juan* (Collection of Shanghai Literature: History and Geography), vol. 6, Tianjin: Tianjin Ancient Books Publishing House, vol. 6, pp. 3057-3176.

日本順益台灣原住民研究會編

1999 《伊能嘉矩收藏台灣原住民影像》, 臺北：順益博物館。

Shung Ye Formosan Aborigines Research Group in Japan, ed.

1999 *Yineng jiaju shoucang taiwan yuanzhumin yingxiang* (Kanori Ino's Collection of Images and Photos of Taiwanese Indigenous Peoples), Taipei: Shung Ye Museum of Formosan Aborigines.

王中秀；茅子良、陳輝編著

2004 《近現代金石書畫家潤例》，上海：上海畫報出版社。

Wang, Zhong-xiu; Mao, Zi-liang, and Hui Chen, eds.

2004 *Remuneration Rate of Modern and Contemporary Seal-Cutters, Calligraphers and Painters*, Shanghai: Shanghai Pictorial Press.

王淑津

2009 《南國・虹霓・鹽月桃甫》, 臺北：雄獅美術。

Wang, Shu-jin

2009 *Nanguo, hongni, Yanyue taofu* (The Rainbow of the Southern Country: Shiotsuki Toho), Taipei: Lionart.

王韌

2007 〈佩環簇簇盡仙才──論「中國女子書畫會」〉,《中國書畫》, 5期，頁52-56。

Wang, Ren

2007 "Peihuan cucu jin xiancai: lun 'zhongguo nuzi shuhuahui' (A Thriving Community of

臺灣大學學術期刊資料庫

Talented and Fair Ladies: The Chinese Women's Calligraphy and Painting Society)," *Chinese Painting & Calligraphy*, no. 5, pp. 52-56.

王震、榮君立編

1990 《汪亞塵藝術文集》，上海：上海書畫出版社。

Wang, Zhen, and Jun-li Rong, eds.

1990 *Wang yachen yishu wenji* (An Anthology of Ya-chen Wang's Essays on Art), Shanghai: Shanghai Pictorial Press.

包天笑

1999《釧影樓回憶錄》，太原：山西古籍出版社。

Bao, Tian-xiao

1999 *Chuanyinglou huiyilu* (Memoirs of the Chuanying Tower), Taiyuan: Shanxi Ancient Books Publishing House.

石守謙

2015〈東亞視野中的陳進〉，收入高玉珍主編，《畫粧摩登——陳進作品集》，臺北：國立歷史博物館，頁10-15。

2019〈尋找娜拉的圖像〉，衣若芬編，《東張西望：文圖學與亞洲視界》，新加坡：八方文化創作室，頁3-46。

Shih, Shou-chien

2015 "Dongya shiye zhong de Chen Chin (Chen Chin in East Asian Perspectives)," in Yu-zhen Gao, ed., *Chen Chin and the Making of an Ideal Modern Girl*, Taipei: National Museum of History, pp. 10-15.

2019 "Xunzhao Nala de tuxiang (In Search of the Image of Nora)," in Lo-fen I, ed., *Dongzhang xiwang: wentuxue yu yazhou shijie* (A Look to the East and West: Text and Image Studies and Asian Perspectives), Singapore: Global Publishing, pp. 3-46.

石橋美術館編

2002 《藤島武二展》，東京：ブリヂストン美術館。

Bridgestone Museum of Art, ed.

2002 *Fujishima Takeji: Bridgestone Museum of Art Fiftieth Anniversary Celebration*, Tokyo: Bridgestone Museum of Art.

西上實

2011〈須磨ノ－ト解題〉，收入京都國立博物館編，《中國近代絵画と日本》，京都：京都國立博物館，頁324-370。

Nishigami, Minoru

2011 "Suma nōto kaidai (An Introduction to Suma's Notes),"in Kyoto National Museum, ed., *Modern Chinese Painting and Japan*, Kyoto: Kyoto National Museum, pp. 324-370.

吳佩珍

2013〈台灣皇民化時期官方宣傳的建構與虛實──論真杉靜枝「沙韻之鐘」翻案作品〉，《真杉靜枝與殖民地台灣》，臺北：聯經出版社，頁125-150。

臺灣大學學術典藏資料庫

Wu, Pei-chen

2013 "The Fake and the Truth on the Propaganda in the Period of the Imperial Subjective Movement in Colonial Taiwan: Along Masugi Shizue's Adaptations of Sayon's Bell," *Zhenshan jingzhi yu zhimindi Taiwan* (Shizue Masugi and Colonial Taiwan), Taipei: Linking Publishing, pp. 125-150.

谷泉

2009〈風一般來去──王亞雄談郁風的藝術創造〉,《美術觀察》,頁35-38。

Gu, Quan

2009 "Feng yiban laiqu: Wang Ya-xiong tan Yu Feng de yishu chuangzao (Travel Like Wind: Ya-xiong Wang on the Artistic Creation of Yu Feng)," *Art Observation*, pp. 35-38.

林育淳

2006〈1930年代的陳進──從1935年《悠閒》談起〉,收入渋谷区立松濤美術館等編,《台湾の女性日本画家 生誕100年記念 陳進展》,東京:渋谷区立松濤美術館等,頁12-19。

2009〈從陳進《手風琴》論1930年代的摩登女性〉,收入臺北市立美術館典藏組編,《台灣美術近代化歷程:1945年以前》,臺北:臺北市立美術館,頁40-45。

Lin, Yu-chun

2006 "1930 niandai de Chen Chin: cong 1935 nian *Youjian tanqi* (Chen Chin in the 1930s: Beginning with Leisurely in 1935)," in The Shoto Museum of Art, et al., eds., *Chen Chin Exhibition: 1907-1998*, Tokyo: The Shoto Museum of Art, pp. 12-19.

2009 "Cong Chen Chin *Shoufengqin* lun 1930 niandai de modeng nuxing (Chen Chin's Accordion and Modern Women in the 1930s)," in Collection Department of Taipei Fine Arts Museum, ed., *The Modernization of Taiwanese Art before 1945*, Taipei: Taipei Fine Arts Museum, pp. 40-45.

細野正信監修

1988《近代の美人画:目黒雅叙園コレクション》,京都:京都書院。

Hosono, Masanobu, ed.

1988 *Paintings of Japanese Beauties at the Turn of the Century*, Kyoto: Kyoto Shoin.

陳世強

2007〈玉顏空自惜,冷意無人識──陸小曼及其清逸雲山中的人文底蘊〉,《南京藝術學院學報・美術與設計版》,2期,頁57-63。

Chen, Shi-qiang

2007 "Yuyan kong zixi, lengyi wuren shi: Lu xiaoman ji qi qingyi yunshan zhong de renwen diyun (A Beauty Unappreciated: Lu Xiaoman and the Cultural Foundations in Her Chinese Landscape Paintings)," *Journal of Nanjing Art Institute (Fine Arts & Design),* no. 2, pp. 57-63.

臺灣大學學術期刊資料庫

陳建華
2016〈名流消費與民國機制——以陸小曼、徐志摩與1920年代末上海小報為例〉,《文藝理論研究》,5期,頁46-60。
Chen, Jian-hua
2016 "Consumption of Celebrity and the Republican Apparatus: Lu Xiaoman, Xu Zhimo and Tabloids in Late 1920s Shanghai," *Theoretical Studies in Literature and Art*, no. 5, pp. 46-60.
陶咏白、李湜
2000《失落的歷史——中國女性繪畫史》,長沙:湖南美術出版社。
Tao, Yong-bai, and Shi Li
2000 *Shiluo de lishi: Zhongguo nuxing huihua shi* (The Lost History: Chinese Female Painting History), Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House.
雄獅美術編
1979《攝影台灣》,臺北:雄獅圖書股份有限公司。
Lionart, ed.
1979 *The Face of Taiwan 1887-1945,* Taipei: Lionart.
飯尾由貴子
2006〈陳進の女性像と鄉土色－1930年代の作品を中心に〉,收入渋谷区立松濤美術館等編,《台湾の女性日本画家 生誕100年記念:陳進展》,東京:渋谷区立松濤美術館等,頁20-27。
Iio, Yukiko
2006 "Chin Chin no josei zō to kyōdoshoku: 1930 nendai no sakuhin o chūshin ni (Chen Chin's Female Portraits and Local Colors: Centering on Her Works of the 1930s)," in The Shoto Museum of Art, et al., eds., *Chen Chin Exhibition: 1907-1998*, Tokyo: The Shoto Museum of Art, pp. 20-27.
新井英夫
1936〈塩月桃甫論—台湾画壇人物論之一—〉,收入《風景心境:台灣近代美術文獻導讀》,臺北:雄獅出版社,2001,頁400-403。
Arai, Hideo
1936 "Shiotsuki Tōho ron: Taiwan gadan jinbutsu ron (On Shiotsuki Toho: An Essay on Taiwanese Painters, No.1)," *Fengjing xinjing: Taiwan jindai meishu wenxian daodu* (Scenery and Mood: An Introduction to the Modern Arts of Taiwan and Its Materials), Taipei: Lionart, 2001, pp. 400-403.
廖瑾瑗
2001《四季・彩妍・郭雪湖》,臺北:雄獅出版社。
Liao, Chin-yuan
2001 *Siji, caiyan, Guo Xue-hu* (Painter Hsueh-hu Kuo), Taipei: Lionart.

臺灣大學學術期刊資料庫

蔣竹山

2014《島嶼浮世繪：日治臺灣的大眾生活》，臺北：蔚藍文化。

Chiang, Chu-shan

2014 *Daoyu fushihui: rizhi Taiwan de dazhong shenghuo* (Island Ukiyo-e: Popular Life in Taiwan during Japanese Rule), Taipei: Azure Books.

鄭潔著，孔達譯

2017《美術學校與海上摩登藝術世界──上海美專1913-1937》，上海：上海書店出版社。

Zheng, Jie; Kong, Da, trans.

2017 *Meishu xuexiao yu haishang modeng yishu shijie: Shanghai meizhuan 1913-1937* (The Modernization of Chinese Art: The Shanghai Art College, 1913-1937), Shanghai: Shanghai shudian chubanshe.

蕭瓊瑞

1991〈戰後臺灣畫壇的「正統國畫」之爭──以「省展」為中心〉，收入氏著，《臺灣美術史研究論集》，臺中：伯亞出版事業有限公司，頁45-68。

Hsiao, Chong-Ray

1991 "Zhanhou Taiwan huatan de 'zhengtong guohua' zhi zhen: yi 'sheng zhan' wei zhongxin (Debates on the "Heritage of Traditional Chinese Painting" in Postwar Taiwan: Centering on the "Provincial Art Exhibition")," in Chong-Ray Hsiao, *A Collection of Articles on the History of Painting in Taiwan*, Taichung: Boya Publishing, pp. 45-68.

賴傳鑑

2002《埋在沙漠裡的青春──台灣畫壇交友錄》，臺北：藝術家出版社。

Lai, Chuan-chien

2002 *The Blooming Years in the Desert: Memorizing My Artist Friends*, Taipei: Artist Publishing.

謝世英

1997〈陳進訪談錄〉，收入石守謙等著，《悠閒靜思──論陳進藝術文集》，臺北：國立歷史博物館，頁131-150。

Hsieh, Shih-ying.

1997 "Chen Chin fangtan lu (An Interview with Chen Chin)," in Shou-chien Shih, et al., *An Anthology on Chen Chin's Art*, Taipei: National Museum of History, pp. 131-150.

顏娟英

2015〈近代台灣女性畫家的崛起──陳進與女性圖像〉，收入高玉珍主編，《畫粧摩登──陳進作品集》，臺北：國立歷史博物館，頁16-25。

Yen, Chuan-ying

2015 "Jindai Taiwan nuxing huajia de jueqi: Chen Chin yu nuxing tuxiang (The Rise of Female Painters in Modern Taiwan: Chen Chin and the Images of Women)," in Yu-zhen

臺灣大學學術期刊資料庫

Gao, ed., *Chen Chin and the Making of an Ideal Modern Girl*, Taipei: National Museum of History, pp. 16-25.

Andrews, Julia F., and Kuiyi Shen

1999 "Traditionalism as a Modern Stance: The Chinese Women's Calligraphy and Painting Society," *Modern Chinese Literature and Culture*, no. 11, vol. 1, pp. 1-29.

Brown, Kendall H., et al.

2001 *Taishō Chic: Japanese Modernity, Nostalgia, and Deco*, Honolulu: Honolulu Academy of Art.

Ching, Leo T. S.

2001 *Becoming Japanese: Colonial Taiwan and the Politics of Identity Formation*, Berkeley, CA.: University of California Press.

Jian, Zang

2005 "'Women Returning Home'—A Topic of Chinese Women's Liberation," in Mechthild Leutner and Nicola Spakowski, eds., *Women in China: The Republication Period in Historical Perspective*, Münster: LIT verlag, pp. 376-395.

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版出處

圖1　陳進，《合奏》，1934年，畫家家族藏。 谷區立松濤美術館、兵庫県立美術館、福岡アジア美術館編，《臺灣の女性日本畫家生誕100年紀念・陳進展：1907-1998》（東京：渋谷區立松濤美術館等，2006），頁54。

圖2　陳進，《姿》，1927年，第一回台展入選。中研院台展資料庫。

圖3　《彈琵琶及三絃之藝妓》。《攝影台灣：1887年~1945年的台灣》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，1979），頁22。

圖4　土田麥僊，《平床》，1933年，京都市美術館藏。Ellen P. Conant ed., *Nihonga: Transcending the Past: Japanese-Style Painting, 1868-1968* (New York and Tokyo: Saint Louis Art Museum; Weatherhill, 1996), p. 190.

圖5　元，《倪瓚像》，國立故宮博物院藏。國立故宮博物院書畫典藏資料檢索系統。

圖6　陳進，《手風琴》，1935年，臺北市立美術館藏。臺北市立美術館網站：https://www.tfam.museum/Collection/CollectionDetail.aspx?CID=4232&ddlLang=zh-tw（檢索日期：2018/8/13）

圖7　中村大三郎，《婦女》，1930年，Honolulu Academy of Art藏。Sharon A. Minichiello; Kendall H. Brown, *Taisho Chic: Japanese Modernity, Nostalgia, and Deco* (Honolulu: Honolulu Academy Arts, 2002), pp. 74-75.

圖8　陳進，《悠閒》，1935年，臺北市立美術館藏。渋谷區立松濤美術館、兵庫県立美術館、福岡アジア美術館編，《臺灣の女性日本畫家生誕100年紀念・陳進展：1907-1998》，頁56。

圖9　陳進，《山地門社之女》，1936年，福岡亞細亞美術館藏。《陳進展》（讀賣新聞社等發行，2006），頁58。

圖10　《山地門社之女的模特兒》。《陳進展》，頁151。

圖11　藤島武二，《台湾の女》，1933-1935年，メナード美術館藏。《藤島武二展》（石橋財團石橋美術館，2002），頁93。

圖12　《山地門社之女（草稿）》。《陳進展》，頁60。

圖13　《屈尺地方的泰雅族男女》。《伊能嘉矩收藏台灣原住民影像》（臺北：順益台灣原住民博物館，1999），頁103。

圖14　鹽月桃甫，《母》，1932年，第六回台展中展出。中研院台展資料庫。

圖15　鹽月桃甫，《少女圖》，1939年，第一回府展。中研院台展資料庫。

圖16　Raphael, *The Sistine Madonna*, 1512-1513, Old Masters Picture Gallery, Dresden State Art Museum. https://en.wikipedia.org/wiki/Sistine_Madonna#/media/File:RAFAEL_-_Madonna_Sixtina_(Gem%C3%A4ldegalerie_Alter_Meister,_Dresden,_1513-14._%C3%93leo_sobre_lienzo,_265_x_196_cm).jpg（檢索日期：2018/8/13）

圖17　染浦三郎，《マントバオンの親子》（鑑查展168）。《日展史・12・改組編》（東京：日展史編纂委員會），頁328。

臺灣大學學術期刊資料庫

圖18　陳進，《桑之實》，1939年，第二回府展展出。中研院台展資料庫。

圖19　郁風，《畫家與模特兒》，1935年。陶咏白、李湜，《失落的歷史——中國女性繪畫史》（湖南：湖南美術出版社，2000），頁233。

圖20　郁風，《郁風朝陽》，1934年，京都國立博物館藏。京都国立博物館編，《特別展：中国近代絵画と日本》（京都：京都国立博物館，2012），頁213。

圖21　陸小曼，《山水》，局部，浙江博物館藏。https://kknews.cc/culture/26nzbeg.html（檢索日期：2019/8/13）

圖22　《目黑雅敘園二樓廊廳一景》。Jennifer Snodgrass ed., *The Brittle Decade-Visualizing Japan in the 1930s* (Boston: Museum of Fine Art, Boston, 2012), p. 84.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫



圖1 陳進 《合奏》 1934年 畫家家族藏



圖2 陳進 《姿》 1927年 第一回台展入選



圖3 《彈琵琶及三絃之藝妓》



圖4 土田麥僊 《平床》 1933年 京都市美術館藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖5 《倪瓚像》 元 國立故宮博物院藏



圖6 陳進 《手風琴》 1935年 臺北市立美術館藏



圖7 中村大三郎 《婦女》 1930年 Honolulu Academy of Art藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖8 陳進 《悠閒》 1935年 臺北市立美術館藏



圖9 陳進 《山地門社之女》 1936年
福岡亞細亞美術館藏



圖10 《山地門社之女》的模特兒



圖11 藤島武二 《台湾の女》 1933-1935年
メナード美術館藏

臺灣大學學術期刊資料庫

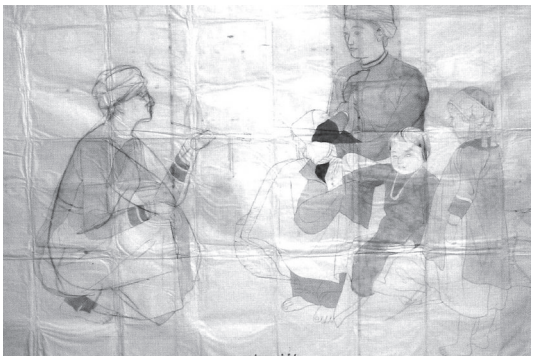


圖12 《山地門社之女》（草稿）



圖13 《屈尺地方的泰雅族男女》



圖14 鹽月桃甫 《母》 1932年 第六回台展展出



圖15 鹽月桃甫 《少女圖》 1939年 第一回府展

臺灣大學學術期刊資料庫



圖16 Raphael *The Sistine Madonna* 1512-1513 Old Masters Picture Gallery, Dresden State Art Museum



圖17 染浦三郎 《マントバオンの親子》 鑑查展168



圖18 陳進 《桑之實》 1939年 第二回府展展出

臺灣大學學術期刊資料庫



圖19 郁風 《畫家與模特兒》 1935年



圖20 郁風 《郁風朝陽》 1934年 京都國立博物館藏

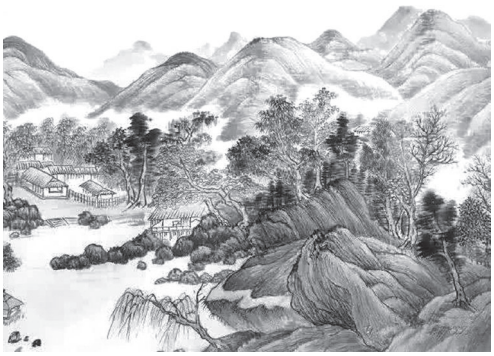


圖21 陸小曼 《山水》 局部 浙江博物館藏



圖22 《目黑雅敘園二樓廊廳一景》

臺灣大學學術期刊資料庫

Modern Transformation of Talented Women: Asian Female Painters' Road to Professionalism in the Early Twentieth Century

Shih, Shou-chien

The Institute of History and Philology
Academia Sinica

The year 1934 is especially memorable in the history of Asian female painters. Chen Chin, a female painter in Taiwan, made her debut at Japan's Imperial Art Exhibition with the work "Ensemble," launching her career as a professional painter. Two years later, she was shortlisted for Japan's government-sponsored fine arts exhibition with "The Women of Sandimen Area." The painting was bought and collected by the owner of Meguro Gajoen in Tokyo—then the most active private art collector of Japanese paintings, which officially earned Chen a place in the art market. Meanwhile, in Shanghai in 1934, a multitude of female artists gathered to found the Chinese Women's Calligraphy and Painting Society, actively striving to establish women's professional status in the realm of art through the influence of the society. The Chinese female painters in Shanghai, though without a credible official exhibition to rely on, were able to merge the learning of art into professional education for women and create an advantage lacking in Taiwan. Moreover, by disclosing lists of remuneration and organizing new-style exhibitions, this group of female painters gained the support of mass media and thereby achieved a major breakthrough in establishing an image of professionalism. The young female painter Yu Feng, then 18 years old, was the very personification of this optimism and positive outlook. Given their distinct cultural contexts at the time, both Taiwan and China experienced a breakthrough in advancing women's professional status in art. Although neither succeeded in breaking the deadlock in women's pursuit of liberation, this advance can be regarded as a significant progress since the large-scale development of female education.

The reasons for the temporary rise of women's artistic professionalism in the 1930s, and later, the lack of opportunities for this wave of professionalism to revive after the war, deserve further investigation. Art education for women in East Asia had gained the essential foundation for "modern" development in the 1930s. However, its freedom from the society's manifold doubts and attacks against women's movements was likely to have derived from the fact that this "modern" transformation of female education was still subsumed under and thus protected by the tradition of "talented women." Apparently, the protection offered by this tradition ceased to exist because of the devastating impacts during and after the war. Yu Feng turned her attention to addressing national crises—a situation unrelated to Chen Chin's experience in Taiwan. What Chen Chin faced after the war was the collapse of the existing mechanism and world of art (i.e., Tokyo in this case). While people strove for postwar reestablishment, female artists seemed to have no other ways out but to return again to the old tradition of talented women.

（陳珀愉譯）

Keywords: Female painters, Chen Chin, Women's Calligraphy and Painting Society, Lu Xiaoman, Yu Feng

臺灣大學學術期刊資料庫