

臺灣近代美術中女性再現的時代意涵 ——以「殖民現代性」觀點詮釋

邱維邦*

摘要

臺灣 1920 年代之後，女性社會地位提高，擁有了受教權以及經濟消費自由。當時許多藝術家感受到女性外觀的變化，開始以現代女性作為題材，藉此盛讚「現代性」帶來的資本主義富裕與教育啟蒙價值。然而作為殖民地的臺灣，以此為主要活動舞臺，或是出身於此的藝術家，於再現女性的過程中，必然隱含了殖民地不平等的權力結構關係。

為探討臺灣近代美術再現女性中，所蘊含的現代性與殖民性的雙面意涵，本文援引「殖民現代性」(colonial modernity) 詮釋當時藝術家如何在再現現代女性的審美判斷中，受到殖民權力結構的影響。為此，本文將探討數個子題，包括：1. 台籍藝術家在再現漢民族女性時，在時代性與民族性間的抉擇；2. 殖民者對被殖民異國情調的凝視；3. 藝術家與日本帝國主義戰爭機器的共鳴等等。

本文的尾聲，將時代帶入戰後初期，以李石樵的《市場口》為例；說明藝術家在面對戰後出現的新一波族群衝突的社會狀況，如何將描繪現代女性的審美意義，翻轉為對政治現況批判的隱喻。

總括而言，本文藉由探討戰前與戰後初期再現現代女性的美術作品，試圖建立臺灣近代殖民史與美術史間，相生相成的呼應關係。

關鍵字：女性圖像、流行、殖民現代性

* 國立臺灣師範大學美術系碩士生。

The Meaning of the Representation of Woman in Taiwan Modern Art — in View of “Colonial Modernity”

Wei-Pan Chiu *

Abstract

This paper is meant to explain that double meaning coming from modernity and colonialism in the representation of women in art in modern Taiwan after 1920s, by that conception “Colonial Modernity” to interpret how artists in that period as well as their aesthetic judgement were influenced by colonial construction what represented women.

I also have a discourse in post-war primary period in Taiwan, to explain how relatively positive meaning of “modernity” in woman images by pre-war artists in Taiwan has dramatically transformed into a negative political metaphor to criticize newly produced unbalance power constructing and conflict between different ethical groups by analyzing the work “Market Entrance” (市場口) painted by artist Lee, Shih-Chiaou (李石樵).

In brief, I would argue that there is a context between art history and colonial history in modern Taiwan as those two are supposed to influence each other, with analysis to art work representing women in pre-war and post-war period in Taiwan.

Key Word: Woman image, Fashion, Colonial Modernity

* Master Student, Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University.

一、前言

近代日本藝術家，在再現女性的審美判斷中，含括了對「現代性」的追求。例如，建立日本近代美術學院派基礎的西畫家，黑田清輝（1866-1924），將描繪女性裸體，視為日本吸收西歐近代美術的重要步驟。¹擅於描繪女性的日本畫大師：鏑木清方（1878-1972），則藉由細膩描繪女性的外觀穿著變化，表現時代性。²隨後許多鏑木清方的追隨者，競相描繪近代女性的現實風貌，官方進而在1914年日本第九回文部省美術展覽會，專門展出該類作品。³對於近代日本藝術家而言，描繪各種裝束各異的女性，成為他們表達「現代性」慾望的方式之一。

當時在殖民地台灣活動的台籍藝術家與日籍藝術家，同樣在當時的臺灣女性身上，發現得以投注他們「現代性」慾望之視覺題材。1927年的臺灣美術展覽會的開辦，象徵著臺灣近代美術逐漸走向成熟的階段。同一時間，隨著日本殖民政府，推動的現代化計畫愈趨成熟，臺灣女性的地位開始大幅提升。這一連串的現代化措施，包括：解纏足運動、近代女子教育、婚姻上的男女平權、社會參與權利的提升等等，傳統漢人封閉女性觀念逐漸遭到現代社會所革除。⁴除此之外，由於女性經濟自主權的提升，加上當時臺北近代都市文化興起，臺灣出現不少追逐流行，留著短髮、身著時髦的和服、西服、改良式漢服的女性出現，她們被稱作「摩登女孩」（モダンガール/ Modern Girl）。⁵如同1930年代臺北都市化景觀，進入當時臺灣藝術家的畫作中，⁶現代女性的姿態也成為畫家的一項重要畫材，顯示美術與社會現代化之間的連帶關係。

本文的要旨不僅在於揭露繪畫與時代景觀的關係，更希望進一步探討，在殖民地臺灣活動的藝術家，筆下所描繪的女性，在彰顯「現代性」的普同價值觀的同時，如何同時蘊藏著殖民地的權力不平等關係。

為了解決這個問題，本文援引「殖民現代性」（colonial modernity），說明臺灣近代美術中的女性圖像所透露的殖民權力作用。「殖民現代性」係 Tani E. Barlow 提出

¹ 兒島薰，〈近代化のための女性表象—「モデル」としての身体〉，《アジアの女性身体はいかに描かれたか》（東京都：清弓社，2013），頁174。

² 大塚雄三，〈各章の解説〉，鏑木清方画集刊行委員会，《鏑木清方画集》（東京都：ビジョン，1998），頁333。

³ 細野正信，〈近代美人画の成立〉，《近代の美人画—目黒雅叙園コレクション》（東京都：京都書院，1988），頁11-12。

⁴ 洪郁如，《近代台湾女性史》（東京都：勁草書房，2002）。

⁵ 洪郁如，〈植民台湾の「モダンガール」現象とファッションの政治化〉，伊藤るり等編，《モダンガールと植民地的近代—東アジアにおける帝国・資本・ジェンダー》（東京都：岩波書店，2010），頁261-284。

⁶ 白適銘，〈都市化、現代生活與日治時期臺灣美術的當代書寫〉，《臺灣美術季刊》81（2010），頁18-39。

的概念，Tani E. Barlow 指出非歐洲國家的現代化基礎，多半是在歐洲國家的殖民統治下所完成的。這些國家的現代化歷程，充滿本國文化與西方殖民文化之間反覆的融合與頹頹。⁷張志隆進一步闡釋「殖民現代性」所揭示的五條研究殖民地問題研究路徑：1.不同於西方的特殊殖民地現代化經驗；2.殖民地現代性所具有不平等與暴力本質；3.殖民者所運用現代統治技術與意識形態；4.被殖民者的文化與現代文化的混合；5.被殖民者運用從殖民者接收現代知識，進而向殖民者進行抗爭。⁸總括而言，「現代性」一方面可能為殖民者用作殖民權力的象徵與實際統治的技術；一方面卻可能為被殖民者所用，以超越、反抗殖民權力機制。也就是說「殖民性」與「現代性」之間存在著相生相剋的矛盾關係。

「殖民現代性」強調「現代性」中隱含的殖民性質，開啟詮釋臺灣近代美術另一道批判性觀點。這可以說明，描繪殖民地現代女性的圖像，其表面審美判斷背後，所可能隱含的不對等殖民權力關係。

本文的組成架構大略而言，分為前半與後半段。前半段將集中處理臺灣 1920 年代（主要以臺展出品的作品為主），至日本統治殖民結束期間，描繪女性的美術作品。後半段，將時間拉向戰後初期，學者陳芳明將這段時期稱為「再殖民」，陳芳明所依據的是，此時社會上的知識分子充滿著對於政治與經濟權力分配不均現象的不滿。⁹身為知識分子的臺籍藝術家，在臺灣女性迅速接受來自大陸流行影響的現象中，尋找到抵抗社會現狀的視覺媒材。為解釋這個藝術現象，本文特別關注李石樵於 1947 年所完成的作品《市場口》。藝術家在該作中，藉由再現女性去揭露臺灣在「殖民現代性」情境下，現代化成果與殖民結構一體兩面的關係。

本文結構以章節來加以細分，共有五個小節。第一節，以臺籍藝術家陳慧坤、楊三郎、陳進的女性肖像畫為例，論述圖像中所表達的正面「現代性」意涵，這點包括：女性消費自主權、近代女子教育。第二節，探討藝術家陳進，在創作上試圖表達漢民族認同時，所遭遇的評論壓力。本文藉此案例探討，藝術家再現女性的審美判斷，如何受到殖民權力左右。再者，作為漢民族傳統文化表徵的女性服飾，如何同時成為殖民者異國情調美學所消費的對象。第三節，論述在臺活動的日籍藝術家：宮田彌太郎、野村泉月，在揀選漢人現代女性形象的審美判斷中，所包含的殖民權力作用。接著論述，戰爭體制下，表達現代女性社會參與的圖像，與帝國主義權力之間的關係。第四節，以李石樵的作品《市場口》為例，說明戰前作為審美對象的現代女性，如何被翻轉為臺灣知識分子對戰後民族國家理想失望的政治隱喻。

⁷ Tani E. Barlow, *Formation of Colonial Modernity in East Asia, United States of America*: Duke University Press, 1997.

⁸ 張志隆，〈殖民現代性分析與臺灣近代史研究〉，收錄於若林正文、吳密察主編，《跨界的臺灣史研究》（臺北：播種文化，2004），頁 153。

⁹ 陳芳明，《臺灣新文學史》（臺北：聯經，2011），頁 221。

二、再現現代女性身體—啟蒙與流行

臺灣在 1920-1930 年代，近代女子教育逐漸成熟，使女性的社會地位大幅提升。同時，受到臺灣現代城市興起、資本主義發達影響，臺灣出現許多追求流行的女性。她們穿著的服飾多元紛雜，包括和服、西服、改良式漢服等等，¹⁰不同於明清時代漢族女性身穿的「大袍衫」。¹¹此時許多藝術家，開始以現代女性為題材作畫。當時多半出身中產階級的臺籍藝術家，想必可以在他們身邊發現許多浸潤於現代文化的女性。

例如，臺籍藝術家陳慧坤（1907-2011）在 1932 年第六回臺展所出品的《無題》（圖 1），該畫中描繪一名女子站立在原野之中，女子身穿上衣下裙的洋裝，腳下穿著皮鞋，一手拎著錢包，一手下垂握著收起來的竹傘，貌似外出的模樣。據悉，這名女性為陳慧坤第一任妻子：郭翠鳳。¹²出身望族的郭翠鳳，是當時少數擁有接受高等教育權益的女性。1930 年郭與陳慧坤成親後，隨著留學日本東京美術學校的陳慧坤前往日本，並進入東京美術女子學校學習美術。郭與陳慧坤，無論在教育上或家室上均「門當戶對」。¹³

《無題》（圖 1）中，女性的外出穿著，暗示畫中女子可能擁有出外工作、消費的權利，西式服裝抹去了畫中人物漢民族的種族性，展現了超越族群的普同外觀。¹⁴女性的真實身分更告訴我們，她是一個接受近代教育的高知識分子，受惠於殖民政府於統治初期所施行的解纏足運動與近代女子教育。¹⁵因此，藝術家可能藉由該作表達作為近代知識分子的身分認同，並對現代化所帶來的進步、普同性表示正面的認可。

陳慧坤在 1930 年之後的臺展，持續出品的女性人物畫，很有可能是以他的第二任妻子謝碧蓮，與第三任妻子莊金枝¹⁶為模特兒。比對真實相片與作品圖像，較能確

¹⁰ 洪郁如，〈殖民台湾の「モダンガール」現象とファッションの政治化〉，伊藤るり等編，《モダンガールと植民地の近代—東アジアにおける帝国・資本・ジェンダー》，頁 261-284。

¹¹ 蘇旭珺，《臺灣閩族婦女傳統服裝的設計與變化—AD1860~1945》（新北：輔仁大學織品服裝研究所碩士論文，1993），頁 42-43。

¹² 陳淑華，《雋永·自然·陳慧坤》（臺北：雄獅圖書，2001），頁 30。

¹³ 陳淑華，《雋永·自然·陳慧坤》，頁 27-30。

¹⁴ 洪郁如發現西服相較於漢服與和服，具有抹去殖民者與被殖民者外觀上差別的功效，塑造表面上超越種族的現代性共有，參見：洪郁如，〈殖民台湾の「モダンガール」現象とファッションの政治化〉，《モダンガールと植民地の近代—東アジアにおける帝国・資本・ジェンダー》，頁 277。

¹⁵ 洪郁如將日治時代出現的「新女性」定義為解纏足、接受近代教育的新一代女子。參見：洪郁如，《近代台湾女性史》（東京都：勁草書房，2002），頁 14。

¹⁶ 郭翠鳳病逝於 1935 年，第二任妻子謝碧蓮與陳慧坤成親於 1939 年，病逝於 1941 年；第三任妻子莊金枝與陳慧坤於 1943 年成婚成為陳慧坤終身伴侶，謝碧蓮與莊金枝都是小學老師，受過日本近代的高等教育。參見：陳淑華，《雋永·自然·陳慧坤》，頁 34-36。

定 1941 年出品的《池畔音色》(圖 2) 可能取材自莊金枝；相片中的莊金枝(圖 3) 頂著一頭時尚的捲髮，與畫作中的女子一致。值得注意的是，畫中女子身上穿著時髦的連身式漢服：「旗袍」。

旗袍(或稱作「長衫」)是傳統漢服受到中國大陸上海的流行影響，所發展的最新款式服裝，擁有貼合女性腰身的西式剪裁。旗袍在臺灣 1930 年代逐漸取代上衣下裙式的穿扮，成為臺北城市街頭常見的流行服飾。¹⁷外觀上旗袍保留了漢服高領、右衽大襟的形式¹⁸(即衣襟部分，由領口向右下敞開至腋下附近，此處會施以鈕扣)。學者洪郁如將當時追求服飾流行的風潮的女性稱為「摩登女孩」(モダンガール)。洪解釋臺灣在 1920 年代末至 1930 年代，資本主義發達，消費市場活絡，島內此起彼落出現百貨公司；鐵道、航道、一般道路的鋪設，使得島內外交通更為便利；新聞、雜誌、廣播等大眾媒體，更將消費訊息帶入一般人民的日常生活當中，因此臺灣的消費者，得以接觸到東京或是上海的最新服飾流行資訊。¹⁹研究者牟田和惠將「摩登女孩」現象視為是近代女性家政自主性弔詭的延伸，活動空間被劃入家庭私空間的女性，反而獲得較大的消費自主權，模糊了「良妻賢母」²⁰論述的實在性。²¹

回到陳慧坤的《池畔音色》(圖 2)的討論上，畫中女性旗袍裝扮、捲燙的髮型，顯示女子擁有消費自主權。畫中女子身為日治時代知識分子身分性，則充分地展現了，藝術家身為近代知識分子的驕傲。

相似的例子，可舉另一位臺籍藝術家：楊三郎(1919-1989)。他在 1934 年出品第十二屆春陽展的《持扇婦人像》(圖 4)，同樣是以前妻許玉燕為模特兒所描繪而成的。²²許玉燕與楊三郎同屬望族出身，他們在 1929 年的成親是在家中長輩囑咐下所完成。不過富裕開明的家庭背景，使得許玉燕得以進入臺北第三高等女學校接受高等教育，本身也具從事油畫創作的經驗。²³《持扇婦人像》畫中的女性不論身上的旗袍，或是其真實身分，均與楊三郎的美術創作自身所蘊含的現代啟蒙性形成強烈

¹⁷ 洪郁如，〈殖民地台湾の「モダンガール」現象とファッションの政治化〉，《モダンガールと植民地の近代—東アジアにおける帝国・資本・ジェンダー》，頁 266-267。

¹⁸ 蘇旭珺，《臺灣閩族婦女傳統服裝的設計與變化—AD1860~1945》(新北市：輔仁大學織品服裝研究所碩士論文，1993)，頁 60-62。

¹⁹ 洪郁如，〈殖民地台湾の「モダンガール」現象とファッションの政治化〉，《モダンガールと植民地の近代—東アジアにおける帝国・資本・ジェンダー》，頁 261-262。

²⁰ 「良妻賢母」指的是 1895 年甲午戰爭之後，日本國內民族主義高漲，認為女性肩負著接受近代教育，成為善於家事與親子教育的妻母的責任，目的是為了將自己的孩子培養成對國家有幫助的優秀國民，「良妻賢母」論述主張「男主外，女主內」的家庭分工形式，認為只要女性能夠扮演良好的妻母角色，就能進而使國家富強。參見：洪郁如，《近代台湾女性史》，頁 139-143。

²¹ 牟田和惠，〈新しい女性・モガ・良妻賢母〉，《モダンガールと植民地の近代—東アジアにおける帝国・資本・ジェンダー》，頁 166-167。

²² 林保堯，〈臺灣美術の澱積者〉，《臺灣美術全集第 7 卷楊三郎》(臺北：藝術家，1992)，頁 17-55，之頁 40。

²³ 張瓊慧，〈藝壇牽手，繪就人間情態—楊三郎、許玉燕側寫〉，《雄獅美術》，225(1989)，頁 101-107。

的呼應關係。藝術家不僅在畫作上表現了他在藝術創作上的修養，也展示了他現代化的家世背景，鞏固了楊三郎作為近代知識分子的身分認同。

藉由再現現代臺灣女子風貌獲致成功的藝術家，當舉臺籍女藝術家：陳進（1907-1998）。她在 1934 年入選第十五屆帝展的《合奏》（圖 5）中，描繪了兩名穿著現代、洗練的女子。畫中兩名女子，身著時髦旗袍，女性腳上的高跟鞋、皮鞋，以及齊耳的短髮造形，均反映了 1930 年代來自上海都會地區最新的流行。²⁴這件作品凝聚了陳進漢民族的身分認同、作為近代知識分子的榮耀，彰顯其突破性別局限的成功。對此時的陳進而言，「現代性」向她履行了普同性價值觀的承諾。

1936 年陳進於第十回臺展出品的《樂譜》（圖 6），描繪了兩名身穿水手服，下身穿裙，臉蛋略帶稚氣的女學生，正在讀樂譜的模樣。畫中的女學生以當時的眼光而言，帶有強烈的現代啟蒙意涵。臺灣在 1920 年代以降，近代女性高等教育逐漸成熟，穿著制服的女學生開始現身在臺灣各處的都市街頭。社會上將接受近代教育的女性視為具有教養、適於相夫教子的新女性。²⁵再者，該作將教育與音樂題材相互結合，與日本近代教育家伊澤修二將音樂視為陶冶心智、傳輸近代啟蒙理念的思想相呼應。²⁶

陳進畫作中透露的啟蒙與流行傾向，與她出身名門大家，接受完整高等近代教育的生命歷程，亦存在相互呼應的關係。陳進在晚年接受的訪談時，相當清楚認知到，自己是當時少數不但能夠就讀高等女子學校，還能夠繼續到日本東京女子美術學校進修的女性。²⁷陳進對於「現代性」的渴求，流露在她的精緻的女性人物畫作，與晚年的訪談話語中。此外更可見於她傳世的許多和服相片，這顯示當時她立志向上的慾望夾雜著向日本殖民者「同化」傾向。²⁸陳進的例子，透露了殖民體制下，臺灣知識分子複雜的認同關係。

三、傳統的女性身體—頹廢的歷史他者與異國情調的視線

本節接續上節，往前回溯陳進在 1934 年以《合奏》（圖 5）入選日本帝展之前，為達到符合時代的審美判斷所經歷的錯誤嘗試，藉此說明陳進的審美判斷是建立在對傳統漢民族文化的反覆咀嚼與揀選。

²⁴ 賴明珠，〈「風俗」與「摩登」：論陳進美人畫中的鄉土性與時代性〉，《史物論壇》，12（2011），頁 55。

²⁵ 洪郁如，《近代台灣女性史》，頁 151。

²⁶ 神林恆道著，龔詩文譯，《東亞美學前史—重尋日本近代審美意識》（臺北：典藏，2007），頁 244-246。

²⁷ 謝世英採訪執筆，〈陳進訪談錄〉，黃永川主編，《悠閒靜思—論陳進藝術文集》（臺北：國立歷史博物館，1997），頁 135。

²⁸ 根據《悠閒靜思—論陳進藝術文集》的附錄中的圖版，收錄許多陳進戰前所攝的影像，在正式場合與重要藝壇人物合影或是新聞版面的肖像照都是和服姿態，「日本性」與「現代性」巧妙的重疊在一起。參見黃永川主編，《悠閒靜思—論陳進藝術文集》，頁 176-189。

陳進在 1932 年以前，以臺展出品的作品而言，多為描繪身穿和服的女子。²⁹學者兒島薰指出，陳進在 1928 年第二回臺展出品的《蜜柑》（圖 7），該作運用嫺熟的線條與和諧的構圖，描繪了一位身穿和服坐姿端莊的女子，正在細膩地剝著橘子模樣，表現的正是陳進對日本社會規範的服膺。³⁰完美的造形技巧與含蓄端莊的女性圖像，透露了陳進追求美術「現代性」的同時，伴隨身分認同上向殖民者「同化」的傾向。陳進對殖民者的認同，或許只是基於追求普同性價值的目的，而做的暫時性權宜之舉。陳進在完成東京女子美術學校學業（1925-1929）前後，於 1929 年第二回臺展，出品《庭園暮色》（圖 8），該作一反往常，開始嘗試描繪穿著漢服的女性。關於這個轉變陳進在訪談中說明是因為「畫家住在那裡，所以自然畫那裡的風俗，現在回來臺灣，就畫臺灣的風俗，這樣才有意思。」³¹此外這個轉變，除了可能是為了服膺臺展「地方色彩」的美學標準，更透露她在身分認同上，自殖民者回溯到原本民族性的意圖。然而陳進此舉並未立刻獲得社會的認同。

1929 年第二回臺展出品的《庭園暮色》是陳進第一幅於官方展覽會展出、描繪身穿傳統漢人服飾的女性的畫作。圖像中，穿著漢服女性坐在原野中，手上拉著胡琴。同年臺展，陳進也出品了一幅描繪身穿和服女性的作品《秋聲》。該年臺灣日日新報出現一則藝評，一方面正面評價《秋聲》表現嫺熟，但是卻批判《庭園暮色》喪失時代性：「陳氏進之秋聲，大有涼風起天末，不勝淒涼□富情默，是則作者之善於繪畫，若夫黃昏之庭半屬古典派，惜乎服裝與其履，殊如髮之方法，時代交互……」。³²仔細審視藝評指出的服裝與鞋子的部分，可辨別《庭園暮色》畫中女子身穿的是傳統女性漢服：「大袍衫」，腳下穿著傳統的繡花鞋。

發展於明清時代的「大袍衫」，外觀上，圓領、右衽大襟，袖口甚大，衣身寬闊鬆弛下擺延伸至膝下，衣襟、下擺、袖口施有鑲邊。與大袍衫衣搭配的下身，可能是同樣帶有鑲邊的馬面圍裙或開襠褲，腳若是有纏足者則穿著三角形弓鞋，無纏足者穿繡花鞋。³³漢人傳統大袍衫在 1920 年代中期逐漸受到改良，袖口縮小、下擺僅及腰，剪裁較為貼近女性腰身，形式上僅保留右衽大襟的漢服特徵；衣下則搭配西式裙或是褲子，衣裝上移除了裝飾鑲邊；到了 1930 年代，臺灣則開始流行自上海傳入的單

²⁹ 包括《姿》（1927）、《野分》（1928）、《秋聲》（1929）、《青春》（1930）、《當時》（1930）、《逝春》（1931），參見《臺展資料庫》：http://140.109.18.243/twart/System/database_TE/04te_search/ListForm.jsp（瀏覽日期：2015 年 12 月 23 日）。

³⁰ KAORU KOJIMA（兒島薰），*The Changing Representation of Woman in Modern Japanese Paintings*, United States of America: University of Hawai'i Press, 2007, pp. 111-132.

³¹ 謝世英採訪執筆，〈陳進訪談錄〉，黃永川主編，《悠閒靜思—論陳進藝術文集》，頁 136。

³² 一記者，〈第三回臺展之我觀（上）〉，《臺灣日日新報》，1929 年 11 月 06 日，夕版 4。

³³ 蘇旭珺，〈臺灣閩族婦女傳統服裝的設計與變化—AD1860~1945〉，《臺灣閩族婦女傳統服裝的設計與變化—AD1860~1945》，頁 42-43。

件連身式漢服：旗袍。³⁴

當時臺灣的藝術家對於臺灣當代女性流行穿著的關注程度，可舉陳敬輝（1911-1968）在1933年出品的《路途》（圖9）為例。該作恰如其分地，體現了臺灣1920-1930年代女子服飾流行的多元樣貌。《路途》，畫中描繪了五名穿著現代的女子。畫面左方四名女子打扮各異，且各自以不同的身體方向朝向觀者；最左方的側背向觀者的女子，身穿受西式裙裝影響的連身漢服旗袍。右邊的女子正面朝向觀者，上身穿改良式漢式大袍衫，袖口狹短至手肘，下身穿西式百褶裙。再向右邊的另一位女性，側身近九十度朝向觀者，身穿西式襯衫，下穿裙，手上戴著手錶；站在右側中央的女性正面朝向觀者，身穿素色連身旗袍，牽著一條狗，手上同樣戴有手錶。以上四位女性腳上都穿著時髦的高跟鞋。而最右後方，是一位上衣配短褲的小女孩，腳上穿著拖鞋，裝扮與其他人不甚搭調，若無其事的走向左方。這幅畫似乎如標題所暗示的，是在路旁速寫下來，藝術家意圖捕抓當時臺灣女性衣飾流行的多元樣貌。

相較於陳敬輝《路途》（圖9）畫中的女性裝束，陳進所描繪的《庭園暮色》（圖8）中，穿著傳統大袍衫女性，與強調女性身體的活動性、甚至展現身姿曲線美感的新式漢服或西服相比，身體顯得受到束縛。因此，我們可以了解，《庭園暮色》為何會受到脫離時代性的批判。不過陳進表達漢民族美感的創作意圖，並沒有因此而削減。1932年陳進以審查員之姿出品《芝蘭之香》（圖10），陳進在該作中不僅細膩描繪衣裝上繁複的紋樣，更帶入了漢族婚禮場面。然而報社的藝評卻寫道：「芝蘭之香，力量技巧，兩者皆到，但題目明明是新娘，又其裙下金蓮微露，非現代裝束，卻置有蝴蝶蘭，配景似覺不俟。」³⁵與前作相比，該作中的女子身穿的傳統漢人大袍衫，同樣遭到批判脫離時代，但是藝評還提到了「金蓮微露」。畫作被懷疑描繪「纏足」，可能是因為《芝蘭之香》中女子的腳，大半被衣物所遮蓋，而引發了聯想。

在1895年日本取得臺灣時，日本殖民者將「鴉片」、「辮髮」與「纏足」視為漢人的「陋習」，日人以現代普遍性為號召倡導「解纏足」，最後在近代教育的推行，與臺籍知識分子的合作下，纏足在1915年之後大幅減少，也為女性接受近代教育的權利打下了重要基礎。³⁶儘管「解纏足」之利無論是以當時或現在的角度，都是現代普遍價值期望下的結果。然而如同洪郁如所指出的，「纏足」繼承著漢人傳統的審美觀，它關係到女性的婚嫁問題，³⁷這意味著「解纏足」可能不期然地隱含了對漢民族文化認同的割捨。《芝蘭之香》（圖10）繁複的漢族傳統視覺美感受到批判，證明「解纏足」只是漢人傳統文化接受現代化改造的開始，從漢服改造與變遷的過程，可以

³⁴ 蘇旭珺，〈臺灣閩族婦女傳統服裝的設計與變化—AD1860~1945〉，《臺灣閩族婦女傳統服裝的設計與變化—AD1860~1945》，頁59-61。

³⁵ 一記者，〈臺展會場之一瞥（上）〉，《臺灣日日新報》，1932年10月25日，夕版4。

³⁶ 洪郁如，《近代台灣女性史》，頁67-72。

³⁷ 洪郁如，《近代台灣女性史》，頁57-63。

更進一步觀察到，臺灣對於女性身體的社會定義、審美觀的全面轉折。殖民者所定義的「文明」與「野蠻」的二元邏輯，不僅僅停留在「纏足」上，更擴大到漢人傳統衣飾、身體視覺文化的批判上。陳進在這裡面臨的是漢人文化認同與「現代性」的抉擇。

1936年日人野村幸一為當時已功成名就的陳進立論，依照野村的說法，陳進1932-1934年出品臺展，包括《芝蘭之香》等三件作品陷入「俗惡的地方色彩」，一直到1934年陳進入選帝展的《合奏》（圖5），才充分展現「時代性的表現」。³⁸《合奏》中身穿洗練的現代旗袍的女性形象，顯然是陳進在遭受批判的過程中，努力調和「現代性」與「民族性」而達致的。換句話說，是在殖民者的目光下，所揀選出來的「被殖民者」形象。被殖民者的傳統在接受殖民者現代化改造之前，是「頹廢」與「非文明的」，這說明了陳進《合奏》中，所表現的「現代性」，有部分是建立在，排斥自身文化原貌的機制之上。也就是將過去的漢民族自我他者化，作為「歷史的他者」加以排斥。在這個層面上，被殖民者接受「現代性」的同時，代表了離棄自身的民族認同。

另一方面，在殖民者的眼光底下，漢民族過去的歷史與傳統，可能被詮釋為「頹廢」與「浪漫」的。例如在臺活動的日籍藝術家，宮田彌太郎（1906-1968），1935年第九回臺展出品的《女誠扇綺譚》（圖11）。該作改自佐藤春夫（1892-1964）同名小說，³⁹原著為佐藤春夫1920年應邀來臺三個月間取材，並於1925年完成的文學作品。⁴⁰小說原作以奇幻與現代報導的形式，呈現了一齣臺灣清領時代的淒美傳說，故事訴說一位漢人富商，在經商失敗後病逝，留下發瘋的女兒，終日穿著新娘禮服，等待著永不會到來的新郎。⁴¹這部小說將漢人過去歷史視為頹廢與浪漫的，滿足了日人異國情調的目光。宮田彌太郎選擇這個題材可能與他與作家西川滿（1908-1999）親密的交往有關，⁴²當時西川滿相當著迷於佐藤春夫這類歷史浪漫的作品。⁴³宮田彌太郎的《女誠扇綺譚》中，根據小說文本描述的時代背景，描繪一名身穿傳統大袍衫的女性，大袍衫的鑲邊與紋樣相當繁複細膩，下身身穿的是開襠褲。畫中女子無力地倚著欄杆，迷茫地遙望著畫框外的遠方。歷史與傳統在該作中，被當作浪漫故事的材料。無論是畫中的女性或是她身上所穿的大袍衫，均自文化脈絡中抽離，與

³⁸ 野村幸一，〈陳進論—臺灣畫壇人物論之四〉，《臺灣時報》，1936年12月，轉引自顏娟英譯著，《風景心境—臺灣近代美術文獻導讀（上冊）》（臺北：雄獅，2001），頁418-419。

³⁹ 立石鐵臣，〈第九回臺展相互評—西洋畫家的東洋畫批判〉，《臺灣日日新報》，1935年10月30日，版6。

⁴⁰ 邱若山，〈佐藤春夫「女誠扇綺譚」とその系譜〉，《靜宜人文學報》16（2002），頁117-135。

⁴¹ 佐藤春夫原作，邱若山譯，《佐藤春夫—殖民地之旅》（臺北：草根，2002）。

⁴² 林竹君，〈唯美的距離—宮田彌太郎凝視下的「華麗島」〉，《藝議分子》，5（2003），頁1。

⁴³ 阮斐娜著，吳佩珍譯，《帝國的太陽下：日本的台灣及南方殖民地文學》（臺北：麥田，2010），頁138-139。

小說的文字文本，共同構成浪漫頹廢的前近代漢人形象。

四、審美判斷與殖民權力

臺籍藝術家陳進的審美判斷，在堅持自我認同的同時，也受到了殖民論述邏輯的干涉。當時在臺活動的日籍藝術家的女性再現，則更明確地透露了殖民權力與審美判斷的關係。

在臺活動的日籍藝術家宮田彌太郎，不僅僅在穿著傳統漢人服飾的女性身上發現朦朧浪漫的奇異美。1934年他在第八回臺展出品的《待宵草》（圖12）中，描繪了三名身穿旗袍的女子搔首弄姿的模樣，這幅畫據信是依據宮田在臺北大稻埕街頭，速寫等待恩客上門的妓女而成的。⁴⁴這群穿著外型簡練美麗旗袍的女性，並非有能力接受高等教育的新女性，而是現代殖民都會中的社會邊緣族群。畫中妓女的穿著，一方面顯示她們擁有消費流行的權利，但她們的身體卻也同時成為嫖客、藝術家的消費對象。「現代性」所隱含內在矛盾歷歷在目。當時的臺灣，將某些追逐流行的女性，稱為「黑貓」、「毛斷」，這些女性許多是出生花柳界，因此也有「縱慾」、「奢侈」、「輕佻」的聯想，為當時接受高等教育的新女性所不齒。⁴⁵藝術家再現的正是這群出身花柳界的女性。

宮田彌太郎在這件作品中所意圖關注的，顯然不是女性的流行消費能力與啟蒙教養之間的張力，而是現代女性的病態美感。藝術家的凝視，參雜著殖民者的異國情調獵奇的眼光。宮田彌太郎在1941年，針對「旗袍」（文中稱為「長衫」）在《文藝臺灣》中陳述自己的看法。宮田在文中認為，「長衫」源自中國，但在傳到臺灣後已經在地化了；接著作者花費篇幅談論臺灣「長衫」的美感特徵，包括：流線型的輪廓、配色的美感、延伸近腳踝，約略向上敞開半米左右的下擺等等；文章最後指責，傳統臺灣女性穿著的下擺寬闊的上衣配褲裝的模樣相當粗鄙的。⁴⁶宮田在「旗袍」上感受到的美感，參雜著對於漢民族服飾的異國情調與偏見，殖民者憑一己主觀的美感，揀選被殖民者「應有的」形象。這個審美判斷，暗含著殖民權力的操作，藝術家在臺灣漢族女性的現代身體上，銘刻「被殖民者」標記。

另一位日人畫家野村泉月（誠月）（生卒年不詳）於1935年第九回臺展出品的《新晴》（圖13），以更加直接的方式，呈現了近代殖民城市中女性身體的多重位階關係。這幅畫作，右半邊採用特殊的縱深構圖，描繪一座現代化的石橋，作為人

⁴⁴ 林竹君，〈唯美的距離—宮田彌太郎凝視下的「華麗島」〉，《藝議分子》，5（2003），頁1-15。西川滿文，宮田彌太郎圖，〈臺灣顯風錄〉（七）《臺灣時報》，1935年06月05日。

⁴⁵ 洪郁如，〈植民地台灣的「モダンガール」現象とファッションの政治化〉，伊藤るり等編，《モダンガールと植民地の近代—東アジアにおける帝国・資本・ジェンダー》，頁268。

⁴⁶ 宮田彌太郎，〈長衫〉，《文藝臺灣》，5（1941），頁31。

物站立的舞臺，橋上並置了多名穿著不同服飾的人物。最前方的兩名女子，一名身穿和服，撐著陽傘，一名穿著旗袍，面帶自信的微笑，挺直著腰身面向前方，明顯是畫面的焦點。橋的左後方有一對父女，父親穿著筆挺的西裝，女孩穿著上衣下裙的洋裝；右後方則有一位老婦人穿著傳統漢服上衣下褲的裝扮。橋的背景散見數位穿著和服的女子。就筆者比對舊照片，發現這幅畫是取材真實場景：臺北的「明治橋」（圖 14）據此而言，筆者指認畫面左方遠處山坡上的神社為「臺灣神社」。這座神社，象徵著殖民權力，對近代城市空間的支配。這幅畫的意義，不僅僅停留於呈現殖民地都會中的多元服飾流行風貌，進一步而言，不同的裝束可以解析出不同的意涵。例如漢服、和服的區別是種族的；而走在最前方的旗袍女性，象徵著走在流行前端的漢族現代女性，與走在左邊的和服女性闊步向前，共享著「現代性」的榮光。右後邊的穿著傳統上衣下褲的漢服老嫗，代表著過去傳統的邊緣化，左後方的西服父女，不僅添增了畫面的現代感，更指出抹去種族性的西服，不如具有種族差異魅力的現代旗袍與和服來得有魅力。

無論是宮田彌太郎或是野村泉月，藝術家可能是為了呼應臺展「地方色彩」的美學，而選擇創作的焦點。但是不能否定的是，藝術家的確在服飾所表徵的種族差異中發現異國情調的美感。在他們的畫中，雖然被殖民者不再被再現為一個歷史遙遠、頹廢的形象，但被殖民者的形象，同樣為殖民者在排除了漢人的各種傳統服飾樣貌後，所揀選出來的。同時，臺灣現代女性的社會意義在他們畫作中被掏空，我們沒辦法辨析野村《新晴》（圖 13）畫中，昂首走在畫面前方的旗袍女性的身分與社會角色，這名女性只是與畫面中其他要素，共同組成美好的殖民都會形象。

審美判斷與殖民權力的膠著關係，在到了 1937 年之後，臺展改制為總督府美術展覽會之後更為明確。此時展覽會中出現的女性圖像，由於受到了戰爭的影響，開始跳脫了藝術家個人美感的層次，而沾染上帝國主義國家權力的象徵。例如，1942 年第四回府展，署名平原清孝出品的《丘上鼓笛》（圖 15），畫中描繪兩名少女，一人吹笛、一人擊鼓，參照當時的報紙，該作描繪的是帶有儀式性質的音樂活動：「鼓笛隊」（圖 16）。⁴⁷對照當時的新聞照片，可發現畫中擊鼓少女的衣飾，與照片中女學生鼓笛隊員相當一致，可以推斷畫作描繪的是女學生組成的鼓笛隊。依據報導，臺灣最早女學生組成的鼓笛隊出現於 1939 年臺北第二高等女學校，⁴⁸女學生鼓笛隊出現在重要的國家節慶的場合，例如憲法發布五十周年、⁴⁹紀元 2600 年紀念、⁵⁰教育

⁴⁷ 〈臺北蓬萊公學校鼓笛隊の行進〉，《臺灣日日新報》，1940 年 10 月 14 日，日刊 3。

⁴⁸ 〈臺北第二高女で鼓笛隊を組織 本島では最初の試み〉，《臺灣日日新報》，1939 年 09 月 18 日，日刊 3。

⁴⁹ 〈憲法發布五十年記念に婦人鼓笛隊の行進〉，《臺灣日日新報》，1938 年 04 月 14 日，夕刊 2。

⁵⁰ 〈旗の波島都を奉祝一色に 3 北二高女生徒の鼓笛隊〉，《臺灣日日新報》，1940 年 11 月 12 日，夕刊 2。

敕語發布紀念⁵¹日等等；同時女學生鼓笛隊也會進入軍營進行慰軍演奏。⁵²「女學生」代表了臺灣近代啟蒙的一項重要產物，畫中描繪「女學生」支持帝國主義的戰爭機器的形象，清楚揭露了近代啟蒙教育與殖民體制間的膠著關係。最初日人在臺灣施行女性教育的目的，正是為了使臺人對日本的國族意識有所認同，⁵³儘管在結果上確實促成了臺灣女性獲得近代知識與教養的機會。

「女學生」與具有啟蒙意義的「音樂」結合的形象，可舉在本文第二節所述，1936年陳進於第十回臺展出品的《樂譜》（圖6）。然而相較之下，《丘上鼓笛》（圖15）進一步表現了接受近代啟蒙教育的女性，運用自己所學進行社會、國家參與。創作這件作品的藝術家，很有可能正是要呈現接受教育的女性為國家奉公的榮耀姿態，畫面中站立在小丘正中央的兩名女學生，儼然為一座紀念碑式的存在。然而該作也彰顯了近代教育與帝國主義之間的連帶關係，女性之所以獲得更多的社會參與機會，是因為帝國主義為有效利用人力資源而收編女性勞力的結果。

臺籍藝術家陳敬輝，受到戰爭時事的影響，在1943年第六回府展出品了《水》（圖17）。畫中描繪三名女子，上身穿襯衫，下身穿著戰爭時期，為了便於勞動而推廣的寬鬆燈籠褲。⁵⁴畫中一名女性手上拿著鋤頭，一名手拿鶴嘴鋤，可能是在戰時體制下，從事農業與礦業的女性。在臺府展中如《水》一般，描繪女性的職業參與的作品相當少見。⁵⁵儘管1930年代隨著臺灣都市化的發展，社會出現了許多從事新興的職業的女性，譬如，女工、服務生、車掌、產婆、醫生、教師等等。⁵⁶在這層時代背景審視下，陳敬輝的《水》反映的可能是戰爭時局下，殖民政府因為人手不足，被迫動員女性參與農務、軍需、礦業等一二級產業的現象。⁵⁷來自上層的殖民權力，對藝術家再現女性的審美判斷造成的影響，在這裡相當清楚地顯示了出來。

五、戰後的殖民情境隱喻：以李石樵《市場口》為例

臺灣戰後初期，儘管政治上殖民體制已瓦解，但這不代表族群權力位階解體的

⁵¹ 〈異彩放つ中二女“鼓笛隊” 市内他校に魁けて編成〉，《臺灣日日新報》，1941年11月01日，日刊4。

⁵² 〈臺灣軍司令部營庭に 少女鼓笛隊の訪れ 眞心こめて感激の演奏〉，《臺灣日日新報》，1940年09月28日，日刊7。

⁵³ 洪郁如，《近代台灣女性史》，頁77。

⁵⁴ 洪郁如，〈旗袍・洋裝・モンペ（燈籠褲）：戰爭時期臺灣女性的服裝〉，《近代中國婦女史研究》，17（2009），頁31-66。

⁵⁵ 可以尋得一級產業的女性形象，但是二級產業如《水》（圖17）則相當罕見，明確描寫女應從事三級產業的作品則付之厥如，參見：《臺展資料庫》（http://140.109.18.243/twart/System/database_TE/04te_search/index.jsp（檢索日期：2015年12月26日））

⁵⁶ 游鑑明，《日據時期臺灣的職業婦女》（臺北：國立臺灣師範大學歷史研究所博士論文，1995），頁30-31。

⁵⁷ 楊雅慧，《戰時體制下的臺灣婦女（1937-1945）—日本殖民政府的教化與動員》（臺北：國立清華大學歷史研究所碩士論文，1994），頁69-76。

時代到來。這段時間臺灣的文藝人士，多對戰後臺灣族群衝突與貧富差距的問題，表示憂心忡忡。⁵⁸例如大陸來臺的版畫家，製作了不少作品，針砭當時臺灣政治與經濟的腐敗現象。⁵⁹臺灣文學史研究者陳芳明，更根據當時政治體系，將臺人排除在政治決策之外的族群分化狀態，將戰後國民政府接收的狀況，稱為「再殖民」。⁶⁰戰後臺灣人對於外省族群的不滿，也在藝術家描繪女性流行時透露了出來。

改朝換代為臺灣帶來新的流行，戰前善於捕抓女性服飾流行變化的藝術家，立即發現戰前已流行的女性旗袍，發生了微妙但確實的改變：下擺與袖口的縮短。例如，陳敬輝於 1946 年第一回省展，以審查員身分出品的《蚊》(圖 18)，畫中描繪一名女子手拿剪刀，坐在地上，女子的袖口一長一短，顯示女子可能為了配合流行而自行剪裁袖口與下擺。此外，女子尷尬地望著右邊短袖口露出的肩膀，被蚊子叮咬而突起的地方。藝術家顯然在該作中，對於女性追逐流行之事，有所批判與嘲諷。關於這股隨著臺灣回歸中國而興起的女性服裝的流行變化，臺灣作家龍瑛宗在觀察戰後臺北街頭的女性流行變化時，也驚嘆道：「臺北的姑娘是不是已經完全上海化了？」龍瑛宗發現許多臺籍女子迅速地吸收了新的衣裝流行。⁶¹這類對於女性裝束流行的負面反應，與戰前在臺灣活動的藝術家，將女性服裝流行視為現代化帶來的富裕與進步象徵，發掘女性衣裝視覺美感之審美判斷的現象，有相當大的差異。

當時臺灣藝術家李石樵於 1947 年完成的《市場口》(圖 19)，更是以描繪女性流行快速變化，以達到批判社會的目的。該作畫面中央作為焦點的，是一名穿著短袖口、短下擺旗袍的女子。畫面右邊安排了兩名女子，一名上身穿漢式衣衫，下身穿裙；一名身穿長下擺、袖口稍長的旗袍，藝術家顯然有意把戰前戰後衣飾流行併列作對照。右邊這兩名女子，一人持秤，一人手提青菜，可能是外出買菜添補家用，畫家似乎意在比較突顯中間的時髦女子，一味消費追求流行而拋棄了女性應盡的職責。

李石樵戰後繪畫中所呈現的社會批判精神，已有論者指出，是來自於他與臺籍左翼人士王白淵、蘇新的來往，進而受到左翼思想影響，當時蘇新與王白淵均不吝讚揚《市場口》為反映臺灣現實的佳作。⁶²李石樵也在《新新》雜誌社所主辦的「談臺灣文化的前途」座談會中表示：只有藝術家能夠理解而脫離民眾的美術，不符合

⁵⁸ 夏亞拿，〈戰後初期（1945-1947）—李石樵的寫實群像與臺灣社會〉，《藝議分子》，10（2008），頁 57-71。

⁵⁹ 賴玉華，〈圖像與社會：戰後初期臺灣版畫之研究（1945-1958）〉（臺南：國立成功大學藝術史研究所碩士論文，2013），頁 71-97。賴將當時社會寫實的版畫題材，分為三類：「糧食的不足」、「經濟不均與社會弱勢」、「不透明的政治」、「灰色的童年」。

⁶⁰ 陳芳明，〈臺灣新文學史〉，頁 221-215。

⁶¹ 龍瑛宗，〈臺北的表情〉，《新新》，新年號（1947），頁 14。

⁶² 夏亞拿，〈戰後初期（1945-1949）—李石樵的寫實群像畫與臺灣社會〉，《議藝份子》，10（2008），頁 60-61。

當今民主主義文化，因此要求今後的美術應該有主題與意識形態。⁶³同期的《新新》雜誌同時也刊登了李石樵的訪談稿，當時李石樵正在製作《市場口》。李石樵重申今後的藝術不應該是逃避現實的，當代的繪畫必須是「主題藝術」、深掘現實並與大眾同在。最後李石樵指出，《市場口》是給當時的臺灣省行政長官：陳儀的唯一報告書。

然而，《市場口》第一層的女性批判觀點，事實上並不新鮮。1936年《臺灣日日新報》署名折橋治代的作者刊登的一篇記事，已經指出社會對於「摩登女孩」的批判可分為三類：一、對雙親長輩或是權威無禮不服從；二、只顧追求自己的快樂，不顧自身應盡的義務；三、對社會公共事務漠不關心的利己主義。⁶⁵儘管作者批判這種看法，預設了女性只應固守家事的保守思想，而漠視女性經濟獨立自主的社會現象，⁶⁶但是大致說明了當時臺灣社會對於「摩登女孩」的批判型態。

戰前的藝術家再現女性服飾的流行，特別是旗袍（或稱「長衫」），多著重於捕捉混雜種族殊異性的視覺美感，⁶⁷或傳達現代流行與啟蒙的意涵。由於戰後特殊的政治環境因素，促使藝術家改變了這類對女性流行風貌的觀感。然而，李石樵的《市場口》所傳達的意義，並不停留在「摩登女孩」批判的論述層面，更碰觸到對於外省文化入侵的焦慮與不安，隱喻了當時臺灣社會中的省籍衝突。⁶⁸李石樵晚年接受訪談時，不諱言地表示，他對外省族群的厭惡，⁶⁹這點可以佐證當時他在畫中可能加入的省籍衝突意涵。在《市場口》一作中，藝術家以一名穿著旗袍的女性，作為外省文化入侵的符號，並沒有接續「旗袍」在戰前作為漢民族的意涵。戰前臺籍藝術家，藉由再現女性的「旗袍」，確認自身的漢民族認同；在臺活動的日籍藝術家同樣則從「旗袍」中，解讀出屬於漢民族特殊的美感。然而，戰後臺灣回歸中國後，「旗袍」不僅沒有被藝術家當作中國民族共同體的標記，反而被用做表達本省與外省文化隔閡的符號，顯示臺籍知識分子對近代民族共同體想像的猶疑搖擺。總括而言，「現代性」並沒有在殖民權力消逝後，兌現普遍性的承諾，反而透露了它的不可實現性。

⁶³ 〈談臺灣文化的前途〉，《新新》，7（1946），頁6。

⁶⁴ 〈洋畫壇の權威＊李石樵畫伯を訪ねて〉，《新新》，7（1946），頁21。

⁶⁵ 折橋治代，〈モダンガールの定義—十五世紀に始まつた言葉 現代は生活規準の模索時代(上)〉，《臺灣日日新報》，1936年03月07日，日刊6。

⁶⁶ 折橋治代，〈モダンガールの定義—十五世紀に始まつた言葉 現代は生活規準の模索時代(下)〉，《臺灣日日新報》，1936年03月14日，日刊6。

⁶⁷ 戰前關於藝術家論述旗袍魅力的文章，除前引宮田彌太郎，〈長衫〉，《文藝臺灣》，5（1941），頁31；尚有立石鐵臣，〈本島人女性の服裝〉，《民俗臺灣》，3（194），頁29-30、今井繁三郎，〈臺灣服裝談義〉，《臺灣文學》，1（1942），頁14-16。

⁶⁸ 潘桂芳，《殖民與再殖民的認同困境—李石樵〈唱歌的小孩〉與〈市場口〉研究》（新北：稻香出版社，2014），頁238-241。

⁶⁹ 林靖傑文，〈要畫最好的畫，要有最好的社會環境—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》，1992年1月19-25日，頁64-67。

六、結論：「殖民現代性」的困境與突破

本文援引「殖民現代性」(colonial modernity)的概念，詮釋臺灣近代美術中所隱含的殖民權力關係。日治時代，臺灣藝術家作為社會的知識分子，藉由再現女性衣裝風貌的變化，記錄富裕繁榮的現代風俗景觀，肯定接受啟蒙教育的新時代女性身分。然而，在殖民脈絡下，這類女性衣裝流行的「現代性」，卻帶有對被殖民者：漢民族傳統文化的貶抑與揀選。當藝術家陳進嘗試在繪畫上加入漢民族文化要素時，受到缺乏時代性的批判。這個案例，顯示了殖民體制下的現代化論述，以「進步與野蠻」的辯證邏輯，宰制被殖民者的文化主體。在宮田彌太郎的《女誠扇綺譚》(圖 11)一作的例子中，傳統漢族女性的服飾樣貌，則是在對臺灣漢族前近代頹廢浪漫的視覺想像下所再現的，滿足了殖民者對被殖民者異國情調的消費欲望。另一方面，在臺活動的日籍藝術家，同樣以異國情調的目光，消費現代漢族女性的流行美感，構成他們對於殖民城市現代性的想像。戰爭時期出現了女性參與社會的形象，然而這類圖像的出現，與帝國主義的戰爭機器對女性勞力的收編之間有緊密的關聯。

戰後殖民體制的解除，卻諷刺地接續了新的一段族群衝突，現代女性的形象，被藝術家轉換作為當時的政治隱喻。對照戰前的女性圖像，李石樵的《市場口》(圖 19)以更為直接的方式，揭露知識分子對於臺灣近代殖民史的困境與絕望。臺灣的現代化帶來了社會啟蒙，以及資本主義的富裕，然而伴隨而來的殖民統治，卻造成群族間不平等的政治與經濟關係。

本文在「殖民現代性」所開啟的研究視野下，藉由圖像的探討，推知近代臺灣美術中的女性再現，在臺灣近代殖民史中所蘊含的現代性與殖民性的辯證關係，勾勒一段臺灣近代殖民史與美術圖像史間，相生相成的歷史脈絡。

筆者最後，延伸提出一個反問：戰後是否有藝術家意識到圖像與殖民權力宰制之間的關聯？並嘗試處理調解臺灣近代殖民史的困境？陳慧坤 1947 年出品省展、榮獲無鑑查特選主席賞⁷⁰的《臺灣土俗室》(圖 20)，冷靜與客觀的視覺表現，相當不同於李石樵的《市場口》(圖 19)中充斥的時代不安感。《臺灣土俗室》描繪一名身穿旗袍的女性佔據畫面右下角，背向觀者望著畫面中央原住民文物。女性特殊的時髦燙捲髮，顯示畫中女性極有可能是陳慧坤再次以自己的愛妻莊金枝(圖 3)為模特兒描繪而成的。就畫面構成而言，背向的人物姿態，顯示陳慧坤並非要突顯愛妻的美貌與時髦，而是要誘使觀者思考，代表現代漢人的女性與原住民文物之間的關係與對話。戰後臺灣殖民情境的解除，並沒有消弭族群之間的不平等關係，不只是省籍衝突，漢民族與原住民之間的權力關係也有待調解。陳慧坤細膩的社會觀察，為這臺灣這段迷濛的殖民近代史，提示了一條未完的路途。

⁷⁰ 黃冬富，《臺灣全省美展國畫部門之研究》(高雄：復文圖書，1988)，頁 257。

參考文獻

中文

一、專書

- 佐藤春夫原作，邱若山譯，《佐藤春夫—殖民地之旅》（臺北：草根，2002）。
- 林保堯，〈臺灣美術的「積澱者」—楊三郎〉，《臺灣美術全集 第7卷》（臺北：藝術家，1992），頁17-55。
- 神林恆道著，龔詩文譯，《東亞美學前史—重尋日本近代審美意識》（臺北：典藏藝術家，2007）。
- 陳芳明，《臺灣新文學史》（臺北：聯經，2011）。
- 陳淑華，《雋永·自然·陳慧坤》（臺北：雄獅圖書，2001）。
- 黃冬富，《臺灣全省美展國畫部門之研究》（高雄：復文圖書，1988）。
- 黃永川主編，《悠閒靜思—論陳進藝術文集》（臺北：國立歷史博物館，1997）。
- 潘桂芳，《殖民與再殖民的認同困境—李石樵〈唱歌的小孩〉與〈市場口〉研究》（新北市：稻鄉出版社，2014）。

二、論文

（一）期刊論文

- 林竹君，〈唯美的距離—宮田彌太郎凝視下的「華麗島」〉，《議藝份子》，5（2003），頁1-15。
- 洪郁如，〈旗袍·洋裝·モンペ（燈籠褲）：戰爭時期臺灣女性的服裝〉，《近代中國婦女史研究》，17（2009），頁31-66。
- 夏亞拿，〈戰後初期（1945-1949）—李石樵的寫實群像畫與臺灣社會〉，《議藝份子》，10（2008），頁57-71。
- 賴明珠，〈「風俗」與「摩登」：論陳進美人畫中的鄉土性與時代性〉，《史物論壇》，12（2011），頁41-99。

（二）論文集論文

- 謝世英，〈混搭現代與傳統價值：新女性〉，《日本殖民主義下的臺灣美術：1895-1945》（臺北：國立歷史博物館，2014），頁37-60。

（三）博碩士論文

- 夏亞拿，《暗潮洶湧的藝壇：戰後初期臺灣美術的動盪與重整（1945-1954）》（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所論文，2012）。
- 游鑑明，《日據時期臺灣的女子教育》（臺北：國立臺灣師範大學歷史研究所碩士論文，1987）。
- 游鑑明，《日據時期臺灣的職業婦女》（臺北：國立臺灣師範大學歷史研究所博士論文，1995）。

蘇旭珺，《臺灣閩族婦女傳統服裝的設計與變化—ad1860~1945》（新北市：輔仁大學織品服裝研究所碩士論文，1993）。

三、翻譯書

Peter Brooker，《文化理論詞彙》，王志宏、李根芳譯（臺北：巨流圖書，2004）。

阮斐娜，《帝國的太陽下：日本的臺灣及南方殖民地文學》，吳佩珍譯（臺北：麥田，2010）。

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

四、報章雜誌

《臺灣畫報》（中國國民黨省黨部發行），（1946）。

龍瑛宗，〈臺北的表情〉，《新新》，新年號（1947），頁 14。

林靖傑文，〈要畫最好的畫，要有最好的社會環境—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》，1992年1月19-25日，頁 64-67。

日文

一、專書

洪郁如，《近代台灣女性史》（東京都：勁草書房，2002）。

二、論文

（一）期刊論文

兒島薰，〈近代化のための女性表象—「モデル」としての身体〉，《アジアの女性身体はいかに描かれたか》（東京都：清弓社 2013 年），頁 173-199。

邱若山，〈佐藤春夫「女誠扇綺譚」とその系譜〉，《靜宜人文學報》16（2002），頁 117-135。

（二）論文集論文

吳密察，食野充宏譯，〈『民俗臺灣』発刊の時代背景とその性質〉，收入藤井省三等編，《臺灣の「大東亜戦争—文学・メディア・文化」》（東京都：富士，2002），頁 231-294。

洪郁如，〈植民地台湾の「モダンガール」現象とファッションの政治化〉，《モダンガールと植民地的近代—東アジアにおける帝国・資本・ジェンダー》（東京都：岩波書店，2010），頁 261-284。

牟田和恵，〈新しい女・モガ・良妻賢母—近代日本の女性像のコンフィギュレーション〉，《モダンガールと植民地的近代—東アジアにおける帝国・資本・ジェンダー》（東京都：岩波書店，2010），頁 151-172。

大塚雄三，〈各章の解説〉，鏑木清方画集刊行委員会，《鏑木清方画集》（東京都：ビジョン，1998），頁 323-348。

三、報章雜誌

- 一記者，〈第三回臺展之我觀（上）〉，《臺灣日日新報》，1929年11月6日，夕版4。
- 一記者，〈臺展會場之一瞥（上）〉，《臺灣日日新報》，1932年10月25日。
- 今井繁三郎，〈臺灣服裝談義〉，《臺灣文學》，1（1942年4月1日），頁14-16。
- 立石鐵臣，〈本島人女性の服裝〉，《民俗臺灣》，3（1941年9月20日），頁29-30。
- 西川滿，〈臺灣顯風錄〉（二）《臺灣時報》，1935年5月12日；（四）《臺灣時報》，1935年6月2日；（五）《臺灣時報》，1935年6月3日；（七）《臺灣時報》，1935年6月5日；（八）《臺灣時報》，1935年6月6日。
- 折橋治代，〈モダンガールの定義—十五世紀に始まつた言葉 現代は生活規準の模索時代（上）〉，《臺灣日日新報》，1936年3月7日，日刊6。
- 折橋治代，〈モダンガールの定義—十五世紀に始まつた言葉 現代は生活規準の模索時代（下）〉，《臺灣日日新報》，1936年3月14日，日刊6。
- 宮田彌太郎，〈長衫〉，《文藝臺灣》，5（1941年8月27日），頁31。
- 野村幸一，〈陳進論—臺灣畫壇人物論之四〉，《臺灣時報》，1936年12月。
- 未標示作者，〈異彩放つ中二女“鼓笛隊” 市内他校に魁けて編成〉，《臺灣日日新報》，1941年11月1日，日刊4。
- 未標示作者，〈旗の波島都を奉祝一色に 3北二高女生徒の鼓笛隊〉，《臺灣日日新報》，1940年11月12日，夕刊2。
- 未標示作者，〈臺北第二高女で鼓笛隊を組織 本島では最初の試み〉，《臺灣日日新報》，1939年9月18日，日刊3。
- 未標示作者，〈臺北蓬萊公學校鼓笛隊の行進〉，《臺灣日日新報》，1940年10月14日，日刊3。
- 未標示作者，〈臺灣軍司令部營庭に 少女鼓笛隊の訪れ 眞心こめて感激の演奏〉，《臺灣日日新報》，1940年9月28日，日刊7。
- 未標示作者，〈憲法發布五十年記念に婦人鼓笛隊の行進〉，《臺灣日日新報》，1938年4月14日，夕刊2。
- 未標示作者，〈談臺灣文化的前途〉，《新新》，7（1946），頁6。
- 未標示作者，〈洋畫壇の權威*李石樵畫伯を訪ねて〉，《新新》，7（1946），頁21。

英文

Kaoru Kojima, *The Changing Representation of Woman in Modern Japanese Paintings*, (United States of America: University of Hawaii Press, 2007), pp. 111-132.

網路資料

《臺展資料庫》http://140.109.18.243/twart/System/database_TE/04te_search/index.jsp
（檢索日期 2015年12月28日）

圖版



(左) 圖 1 陳慧坤《無題》1932年 膠彩、絹 141×90.5cm 第六回臺展出品
圖版來源：陳淑華，《雋永·自然·陳慧坤》(臺北：雄獅圖書，2001)。

(右) 圖 2 陳慧坤《池畔音色》1941年 第四回府展出品
圖版來源：《臺展資料庫》 http://140.109.18.243/twart/System/database_TE/04te_search/index.jsp (檢索日期：2015年12月23日)



(左) 圖 3 陳慧坤的第三任妻子莊金枝
圖版來源：陳淑華，《雋永·自然·陳慧坤》(臺北：雄獅圖書，2001)，頁 36。

(右) 圖 4 楊三郎《持扇婦人像》1934年 畫布、油彩 畫家自藏 130×81cm 第十二屆春陽會出品 圖版來源：《臺灣美術全集 第7卷 楊三郎》(臺北：藝術家，1992)。



圖5 陳進《合奏》1934年 膠彩、絹 220×177cm 第十五屆帝展入選
圖版來源：《悠閒靜思－陳進仕女之美》（臺北：國立歷史博物館，2003）。



（左）圖6 陳進《樂譜》1936年 第十回臺展出品
圖版來源：《臺展資料庫》 http://140.109.18.243/twart/System/database_TE/04te_search/index.jsp（檢索日期：2015年08月28日）



（中）圖7 陳進《蜜柑》1928年 第二回臺展出品
圖版來源：《臺展資料庫》 http://140.109.18.243/twart/System/database_TE/04te_search/index.jsp（檢索日期：2015年08月28日）



（右）圖8 陳進《庭園暮色（たそがれの庭）》1929年 第三回臺展無鑑査、審査員
圖版來源：《臺展資料庫》 http://140.109.18.243/twart/System/database_TE/04te_search/index.jsp（檢索日期：2015年12月23日）

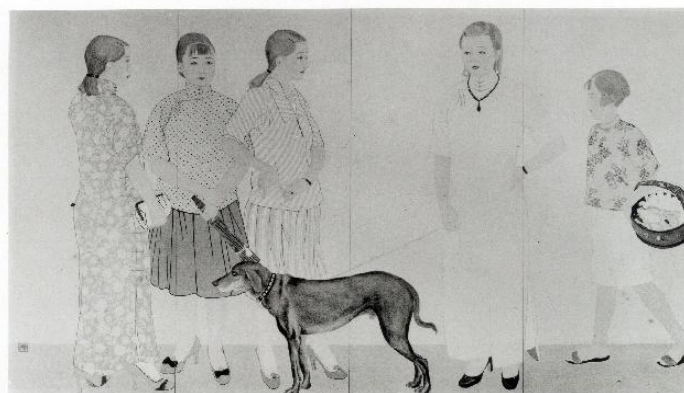


圖 9 陳敬輝《路途》1933 年 第七回臺展東洋畫部特選、臺日賞
圖版來源：《臺展資料庫》 http://140.109.18.243/twart/System/database_TE/04te_search/index.jsp（檢索日期：2015 年 08 月 27 日）



- (左) 圖 10 陳進《芝蘭之香 (芝蘭の香)》1932 年 第九回臺展無鑑査、審査員
圖版來源：《臺展資料庫》 http://140.109.18.243/twart/System/database_TE/04te_search/index.jsp（檢索日期：2015 年 08 月 28 日）
- (中) 圖 11 宮田彌太郎《女誠扇綺譚》1935 年 第九回臺展出品
圖版來源：《臺展資料庫》 http://140.109.18.243/twart/System/database_TE/04te_search/index.jsp（檢索日期：2015 年 08 月 28 日）
- (右) 圖 12 宮田彌太郎《待宵草》1934 年 第八回臺展出品
圖版來源：《臺展資料庫》 http://140.109.18.243/twart/System/database_TE/04te_search/index.jsp（檢索日期：2015 年 08 月 28 日）



(左) 圖 13 村誠月《新晴》1935年 第九回臺展出品

圖版來源：《臺展資料庫》 http://140.109.18.243/twart/System/database_TE/04te_search/index.jsp (檢索日期：2015年08月28日)

(右) 圖 14 神橋明治橋

圖版來源：《海外神社データベース》〈臺灣神宮 ID:1583〉 <http://www.himaji.jp/database/db04/permalink.php?id=1583> (檢索日期：2015年09月09日)



(左) 圖 15 平原清孝《丘上鼓笛》1942年 第四回府展出品

圖版來源：《臺展資料庫》 http://140.109.18.243/twart/System/database_TE/04te_search/index.jsp (檢索日期：2015年08月28日)

(右) 圖 16 鼓笛隊 1940年

圖版來源：〈臺北蓬萊公學校鼓笛隊の行進〉，《臺灣日日新報》，1940年10月14日，日刊3。



- (左) 圖 17 陳敬輝《水》1943年 第六回府展推薦
圖版來源：《臺展資料庫》 http://140.109.18.243/twart/System/database_TE/04te_search/index.jsp (檢索日期：2015年08月28日)
- (右) 圖 18 陳敬輝《蚊》1946年 第一回省展 審查員
圖版來源：《臺灣畫報》(中國國民黨省黨部發行)，9(1946)，頁4。



- (左) 圖 19 李石樵《市場口》1945年 畫布、油彩 149×148cm 畫家自藏
第一回省展 審查員
圖版來源：《臺灣美術全集 第8卷 李石樵》(臺北：藝術家，1993)。
- (右) 圖 20 陳慧坤《臺灣土俗室》1988年重繪本，原作1947年 膠彩、紙 165×87cm
第二回省展 無鑑查特選主席賞
圖版來源：陳淑華，《雋永·自然·陳慧坤》(臺北：雄獅圖書，2001)。