

戰後臺灣與日本美術交流視野下的遣返日人畫家： 以吉野正明與福山進為例**

劉錡豫*

摘要

筆者嘗試從歷史延續性的角度，闡述戰後遣返回到日本的日人畫家，與戰後臺灣藝術界的交流，並思考其背後的藝術史意義。本文首先基於學界的研究成果，回顧遣返日人畫家戰後初期的遣返經驗，以立石鐵臣及黃榮燦的交流為例，說明其戰後與外省藝術家的互動中，帶有對戰前戰爭美術的反思。

其次，根據 1960 年代福山進來臺辦展時，秦松與劉國松的評論及對談，指出彼此對現代藝術應有面貌的不同理解。最後，藉由 1970 年代吉野正明橫跨臺灣、日本兩地的畫會活動，說明臺日斷交以後，包含吉野正明在內的遣返日人畫家，如何成為串聯兩地藝術網絡的角色。而吉野正明筆下故鄉花蓮原住民的圖像，亦體現複雜的生命經驗與難被國籍界定的圖像意涵。由此，根據本文的觀察，這些日本人藝術家或反思、或延續戰前的創作經驗，在戰後和臺灣畫壇重新互動的過程，體現出歷史交錯下的深刻意義。

關鍵詞

戰後臺灣美術史、遣返、引揚、冷戰、現代藝術、變遷與延續。

投稿日期：2023 年 2 月 13 日；通過日期：2023 年 5 月 23 日。

* 國立臺灣師範大學藝術史研究所碩士。

** 本文部分內容曾以〈跨境的旅人風景：二戰以後方昭然與吉野正明的藝術活動與風景畫〉為題，發表於 2022 年 7 月臺南市美術館主辦臺灣藝術史學術論壇「風景再論：戰後臺灣風景畫・風景攝影」，承蒙國立臺灣師範大學藝術史研究所蔡家丘副教授評論指教。本文承蒙三位匿名審查人批評指教，並提供寶貴意見。

Repatriated Japanese Painters as Seen Through Postwar Taiwan-Japan Artistic Exchange: Masaaki Yoshino and Susumu Fukuyama

Liu, Chi-yu*

Abstract

This essay examines how Japanese artists who previously lived in Taiwan reestablished a connection with the Taiwanese art scene after returning to Japan following the end of World War II. Firstly, I explain how Tetsuomi Tateishi reflected on heroic Japanese paintings during the war based on his evaluation of Rongcan Huang's prints in the early postwar period. Secondly, utilizing an exhibition review written by Song Qin during Susumn Fukuyama's solo exhibition in Taiwan in 1962, and conversations between Kuo-song Liu and Susumu Fukuyama, I elaborate on Susumu Fukuyama, Song Qin, and Kuo-song Liu's respective interpretations of modern art. Finally, after diplomatic ties between Taiwan and Japan were severed in the 1970s, Japanese artists who had previously resided in Taiwan—including Masaaki Yoshino—became a bridge linking Taiwan and Japan. Masaaki Yoshino's artworks focusing on the indigenous people of Hualien highlight rich and profound historical implications.

Keywords

Postwar Taiwan art history, repatriation, *hikiage*, Cold War, modern art, change and continuity.

* Master, Graduated Institute of Art History, National Taiwan Normal University.

壹、前言

1945 年第二次世界大戰結束，日本宣布無條件投降，結束在臺灣、朝鮮、樺太（庫頁島）等地的統治。臺灣自行政長官公署接收起，一直到 1949 年國府遷臺為止，出現一連串涉及東亞境內的大規模人口移動、國籍轉換過程，包含：絕大多數在臺日本人返日、中國移民人口（外省人）來臺，以及少數自殖民地時代起居留日本，並逐次「歸化」日本國籍之臺灣人。上述過程涉及法律、軍事、教育、社會、文學等諸多面向，延伸出許多值得探討的命題。¹

單以臺灣美術史方面，其中種種涉及移動與影響的研究主題，如戰後中國畫家帶來的書畫傳統對臺灣畫壇的衝擊，以及因社會結構變遷而曇花一現的社會寫實主義浪潮等，亦有豐富的研究成果。²

雖說，近年探討日本殖民統治時期（以下簡稱日治時期）臺灣美術的發展時，不同於以往著重臺籍藝術家的研究，亦開始關注日籍藝術家所扮演的角色。此時若以 1945 年為界，會發現戰後臺灣美術史的構成，乃是抽離日人以後，其文化場域空隙由外省畫家所遞補的結果。在這種情況下，戰後被國民政府陸續「遣返」回日本的藝術家，理應進入日本美術史的書寫中，但以國別史（national history）為界線劃分的結果，容易忽視他們戰前在殖民地的藝術成就。

也因此，筆者嘗試從歷史延續性的角度，重新反思日本人藝術家在臺灣近現代美術史扮演的角色。實際上，翻查戰後畫會活動、畫廊展覽等資

1 何義麟，〈戰後在日臺灣人的國籍轉換與居留問題〉，《師大臺灣史學報》7 期（2014.12），頁 47-75；李廣均，〈從過客到定居者——戰後臺灣「外省族群」形成與轉變的境況分析〉，《國立中央大學社會文化學報》3 期（1996.5），頁 367-388。上述文章皆收於許雪姬編，鄭瑞明等作，《來去台灣》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2019），頁 275-321。有關日本人二戰以後的引揚、國籍轉換問題，見小熊英二著，黃耀進、鄭天恩譯，《「日本人」的界限：沖繩・愛努・台灣・朝鮮，從殖民地支配到復歸運動》（新北：聯經，2020）；李淵植著、熊晨馨譯，《離開朝鮮的返鄉船：一九四五日本殖民者在朝鮮的終戰經驗》（臺北：凌宇，2022）。

2 高穗坪，〈東洋畫到國畫浪潮的應變：跨時代的春萌畫會研究〉（臺北：國立臺北藝術大學美術學系碩士班美術史組碩士論文，2021）；夏亞拿，〈暗潮湧動的藝壇：戰後初期台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碩士論文，2012）；顏娟英，〈戰後初期台灣美術的反省與幻滅〉，收於張炎憲等編，《二二八事件研究論文集》（臺北：吳三連台灣史料基金會，1998），頁 79-92。

料，不乏原先住在臺灣的日本人活躍的身姿。根據史學界對戰後滿洲與臺灣等地「遣返日人」的研究，他們往往會藉由同鄉、同窗會，凝聚團體意識，並重新與原住地產生連結。³ 上述日本人藝術家是否也能置於相似的脈絡進行探討，從藝術史的發展觀察他們在臺日兩地所扮演的角色，值得進一步分析。

本文首先基於過往學界的研究成果，回顧日本人藝術家的遣返經驗，並著重說明他們與戰後臺灣社會、藝術家間的交流。其次以畫家福山進（1915-1987）與吉野正明（1912-1994）為例，依其個人史料梳理戰前至戰後初期的生平與藝術風格，以及闡述他們於 1960 至 1990 年代，和臺灣藝術界的互動。兩人在戰前於臺灣成長，曾入選日治時期臺灣最重要的官辦美展——臺灣美術展覽會與總督府美術展覽會（簡稱臺展、府展）的日籍西洋畫家，屬於臺灣美術史的研究範疇，在戰後卻轉變為臺灣美術史中的「他者」。藉由二人的例子，本文將提供觀察戰後臺灣美術史發展的不同面向。

貳、研究回顧

一、遣返日人研究

有關本文遣返（日語：引き揚げ）日人的用語定義，在此專指 1945 年第二次世界大戰結束、日本投降以後，自海外占領地與殖民地陸續遣送回國的日本人。根據地域粗略劃分，遣返者的來源包含中國大陸、臺灣、朝鮮半島、原滿洲國、東南亞、南洋群島、樺太（庫頁島）等。而從時序來劃分，相關議題可分成：戰後初期的遣送與留用、返日後遭遇的歧視經驗與後續求償，以及他們如何通過世話會、同窗會等組織建立聯繫，甚至重新返回原住地等。由上述研究為基礎，延伸出許多影視、小說作品。有關名詞的使用，「遣返」一詞為戰勝國的視角，但基於「遣返日人（遣返者）」

3 如林志宏，〈冷戰体制下における大同学院同窓会—日本と台湾の場合〉，收於佐藤量、菅野智博、湯川真樹江編，《戰後日本の満洲記憶》（東京：東方書店，2020），頁 253-277；王麒銘，〈戰後臺北高等學校「蕉葉會」之成立及其活動〉，《國史館館刊》70 期（2021.12），頁 135-137。

是戰後臺灣公文用語，在此為引用原文或尊重歷史性的用法。⁴

關於遣返日人的研究，由於篇幅及研究主題限制，本文就部分重要研究進行回顧。首先，有關戰後初期遣返或留用之議題，筆者參考歐素瑛一系列的研究成果。歐素瑛指出，根據統計，戰後初期約有一半日人願意長住臺灣，但此意願隨著戰後社會的動盪、行政長官公署嚴厲的政策，以及隨後二二八事件的爆發而逐漸改變。⁵ 然而因為戰後初期臺灣高等教育人才不足，導致政府仍需留用部分日籍教師，協助完成教育機構的接收與轉型工作。⁶ 王麒銘的研究，則探討臺北高等學校的校友，如何透過同窗會重新連繫，凝聚人脈。⁷

其次，松田良孝在著作《与那国台湾往来記—「国境」に暮らす人々》中，著重討論臺灣基隆與日本沖繩八重山兩地的庶民交流史，其中涉及戰後日人遣返後，原先得以輕易往返的區域，被「國境」所撕裂的情況。不同於許多遣返者研究由於仰賴回憶錄、公文檔案等史料，因此大多圍繞以上層階級遣返者的遣返經驗。松田良孝的研究運用大量口述故事，以提供來自庶民觀點的留用、遣返與戰後生活經驗。⁸

另一方面，李淵植（Lee Yeon-Sik）對朝鮮遣返者終戰經驗的研究，可做為臺灣遣返者研究的對照案例。不同於許多臺灣人對遣返者的同情態度，由於韓國與臺灣兩地歷史發展上的差異，朝鮮半島遣返者面對的衝突、危險與仇恨更為強烈。李淵植以大量的史料、遣返者出版品與回憶錄，通過大量的個案，講述不同階級地位的日本人，不同的「終戰經驗」，以及戰後他們「回歸」日本以後，所面臨的歧視、排斥問題。另一方面，作者從韓國研究者的角度，重新檢討戰後日本遣返者所出版的著作與研究，大多

4 〈日人遣返及徵用事宜案〉，《臺灣省行政長官公署》，國史館臺灣文獻館，典藏號：00306510036001，1946-03-13。

5 歐素瑛，〈戰後初期在臺日人之遣返〉，《國史館學術集刊》3期（2003.9），頁201-227。

6 歐素瑛，〈戰後初期在臺日人之遣返與留用：兼論臺灣高等教育的復員〉，《臺灣文獻》61卷3期（2010.9），頁287-329；歐素瑛，〈戰後初期臺灣文獻大學留用的日籍師資〉，《國史館學術集刊》6期（2005.9），頁145-192。

7 王麒銘，〈戰後臺北高等學校「蕉葉會」之成立及其活動〉，頁135-180。

8 松田良孝，《与那国台湾往来記—「国境」に暮らす人々》（沖繩：南山社，2013）；松田良孝著，蘆荻譯，《被國境撕裂的人們：與那國台灣往來記》（臺北：聯經，2017）。

將自己定位為「戰爭受害者」的立場，忽視了朝鮮人方面的視角。⁹ 李淵植的研究提醒我們需超越「被害」與「加害」的記憶與史觀，從廣域的視野重新思考遣返者的複雜形象。

另外，在林文凱為李淵植著作中文版所撰寫的解說中，進一步從全球史視角，將 20 世紀初移住朝鮮的 70 餘萬日本人，視為 19 世紀以來第二波全球化的結果。而李淵植著作涉及戰後日本人的遣返過程，則被視為第三波的重大變動，涉及東亞各國政體的轉變，與冷戰體系結成之後的影響。為闡明此論點，林文凱援引了日本學者加藤聖文的著作《海外引揚の研究：忘却された「大日本帝国」》內容，指出二戰後初期美、蘇在日本前占領地的角力競逐關係，導致日本軍民在臺灣滿洲、南朝鮮、北朝鮮遣返經驗處境有所差異。除此之外，加藤聖文的著作也提到遣返者回到日本後通過歷史編纂，總結自己的遣返體驗，並慢慢建立起統一的殖民經歷與歷史記憶。¹⁰

最後，華樂瑞（Lori Watt）的著作，則認為戰後日本的遣返作業是「去殖民化」、「帝國的人口拆解」過程的一環，並著重研究遣返者回到日本後的處境，與重新建立新民族認同的過程，同時，也關注遺留在中國的婦女、孤兒的情況。而作為對照與比較的對象，華樂瑞通過歐裔阿爾及利亞人被貼上殖民者、加害者標籤的歷史經驗，比較日本遣返者在戰後的類似處境。對本文而言，華樂瑞的研究頗能映照遣返者畫家在戰後回歸畫壇時的困境。¹¹

二、在臺日人畫家遣返之研究

有關在臺日本畫家戰後的遣返，以及其經驗對戰後藝術創作影響與殊異的研究，就目前筆者管見，未見統整性的相關成果。由於他們早期藝術

9 李淵植著，熊晨馨譯，《離開朝鮮的返鄉船：一九四五年日本殖民者在朝鮮的終戰經驗》，頁 288-291。

10 林文凱，〈從事世界史與東亞史交互關聯與比較視角，來看二戰結束後日本帝國的崩解與東亞各地人民的遣返〉，收於李淵植著、熊晨馨譯，《離開朝鮮的返鄉船：一九四五年日本殖民者在朝鮮的終戰經驗》，頁 292-318。

11 華樂瑞著，黃煜文譯，《當帝國回到家：戰後日本的遣返與重整》（新北：遠足文化，2018）。

經歷是在殖民地發展，並未在中央畫壇累積聲望，再加上前述回顧中，戰後日本國內對遣返者群體的排斥，導致他們容易處在國別史書寫間的邊陲與夾縫中。

黃琪惠在其對日治後期戰爭畫創作的研究中曾指出，當時以飯田實雄（1905-1968）為首的創元美術協會成員：「返日後的創作活動遠不如在臺時期般活躍」，與臺籍畫家為主的臺陽美協成員，在戰後促成省展創辦，主導審查的情況形成對比。¹²

其餘觸及相關領域的研究，大致上可分為兩種傾向：第一種，是自1990年代起，針對日治時期在臺日籍藝術家的研究，如鹽月桃甫（1886-1954）、木下靜涯（1887-1988）、立石鐵臣（1905-1980）、村上無羅（1900-1975）等人，涉及其返日後的藝術活動；¹³ 第二種並非對藝術史的直接研究，而是基於戰後接收工作與人才留任情況的研究，其中涉及身兼他職的日籍畫家之行蹤，例如擔任總督府營繕課技手的夏秋克己（1909-？），以及身兼教職與編譯館工作的立石鐵臣等。¹⁴

其中，陳瑋婷在對立石鐵臣博物細密畫創作的研究中，指出立石戰後的創作，與當時日本美術界對物質、媒材探索風潮間的關係有關。陳瑋婷認為，戰後日本美術界對美術概念的質疑、試探、破壞與再構築，促使立石鐵臣投入對美術形貌的摸索中，並與其戰前為臺北帝國大學理農學部繪製標本畫的經驗加以融匯。¹⁵ 其中涉及遣返者畫家重新與戰後東京畫壇的前延風潮接觸，並將其作品納入日本現代美術進行評價的視角，頗具參考價值。

12 黃琪惠，〈戰爭與美術：日治末期台灣的美術活動與繪畫風格（1937.7-1945.8）〉（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1997）。

13 王淑津，〈南國虹霓—鹽月桃甫藝術研究〉（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1997）；白適銘，〈日盛·雨後·木下靜涯〉（臺中：國立臺灣美術館，2017）；邱函妮，〈灣生·風土·立石鐵臣〉（臺北：雄獅，2004）；蕭亦翔，〈教師·歌人·藝術家 村上無羅及其時代〉，《方格子 vocus》<https://vocus.cc/article/6224cc11fd89780001cc8573>（檢索日期：2023年2月5日）。

14 歐素瑛，〈戰後初期臺灣大學留用的日籍師資〉，頁145-192；沈孟穎，〈台灣公共（國民）住宅空間治理（1910s-2000s）〉（臺南：國立成功大學建築學系博士論文，2015）。

15 陳瑋婷，〈日臺近代博物圖的發展與立石鐵臣（1905-1980）的「細密畫」〉（臺北：國立臺灣師範大學藝術史研究所碩士論文，2020），頁76-84。

參、在臺日人藝術家的終戰經驗與遣返前的藝術交流

昭和二十三年（1948）十二月五日，我離開台灣。僅留下極少數留用日本人，幾乎都坐了最後的遣送船歸國。像海盜船的兩檣帆船的日本訓練船。來送行的台灣人擠滿了基隆碼頭。船始動，從碼頭傳來日語的「螢之光」大合唱歌聲。日語於當時不可在公開場合使用。大家以不管它的表情，由衷唱出的樣子。汽船二艘追隨我們的船，離開碼頭相當遠的時候，取出日章旗揮動。（這是）對日人的愛情與對從大陸來台的同族人的反抗表現吧。吾愛台灣、吾愛台灣。¹⁶

上述內容，出自畫家立石鐵臣於戰後 1962 年回憶當年遣返經歷時完成的著作《台灣畫冊》。雖說立石鐵臣所見臺人「對日人的愛情」的觀察，或許與其灣生身分，且投入臺灣民俗調查，對臺灣懷抱情感有關。再加上隨著時間而有所美化、浪漫，最後化為「吾愛台灣、吾愛台灣」八字。不過，立石的記述仍能反映戰後臺灣人脫離殖民統治後，從歡天喜地到幻想破滅，從而出現「從大陸來台的同族人的反抗表現」。

對在臺日本人而言，原先在殖民統治下處於優位的他們，在戰後失去總督府的保護，其處境不可同日而語。1946 年遣返，任教於新竹的福山進曾回憶道：

日本人不得不過著如同層層被剝竹筍皮般的生活，出售一些衣服、家具之類的用品，以維持歸國前的一段生計。大家都在馬路邊鋪上蓆子，上面排列一些皮鞋、樂器以及非急需物品出售，也有直接交換食品的。由於陷入困境必須求人，所以物價必然會被殺得一文不值。反正事實是無法改變的，為了能順利歸國返鄉，也就不管體面不體面的。¹⁷

16 立石鐵臣文／繪，張良澤譯，〈吾愛台灣〉，收於《立石鐵臣·台灣畫冊》（臺北：縣立文化中心，1997）。

17 福山進著，江上譯，《菰簪》（新竹：新竹縣文化基金會，1990），頁 190。

此處境不僅限於一般民眾，據福山進稱，就連「昨天還受人崇拜為『老師』者，今日卻席地而兜售家當」。除此之外，由於日治時期不少日籍藝術家身兼學校教職，以安定工作來換取創作上的自由，可以推測當時許多待遣返的日本人都面臨過相似的處境。

除此之外，由於國民政府規定，日人在遣返歸國時，攜帶的物品及金錢有種類及重量的規定，此時的他們只能到處拋售、寄存財產。如立石鐵臣指出：

他們（日本人）委託台灣人販售財產，沿著大街兩側成長列。其中掛軸甚多令人驚訝。然而這裡面有雪舟、狩野派、光琳，近人也有大觀（橫山大觀）、御舟（速水御舟）等，幾乎網羅了日本畫家名鑑上的所有人物。……大部分贗品都曾帶給殖民地異地生活的日本人無上滋潤。真品當然無法供應這麼龐大的需求量。然其所有者皆信其為真，脫手之際不免留住萬斛之淚水。¹⁸

類似的情況，後來的臺灣大學歷史系教授楊雲萍（1906-2000）也有提到：

日本人一向喜歡在客廳懸掛書畫及古玩等，到這時很多日人就將所收藏的書畫、古玩、書籍及日用品等，拿到中山北路兩旁求售，賣出很多的書畫等。現在台灣留存下來的日人舊藏品，大多是當時留下來的。¹⁹

除了骨董書畫被迫在路邊販售，藝術家們戰前的創作也面臨散佚，面對此情況，不少人選擇將作品交予相識的臺灣友人保管。如任教於新竹中學校的西洋畫家南條博明（1885-1944 以前），離臺前將作品與相簿交付日籍學生保管，待遣返前夕，後者再將上述資料交給臺籍同學。²⁰ 另外，寓居淡水的日本畫家木下靜涯，亦在離臺前把作品、畫稿與收藏書畫賣給私淑

18 邱函妮，《灣生·風土·立石鐵臣》，頁 124。

19 黃琪惠，〈台灣書畫收藏展與傳統文化再詮釋〉，《史物論壇》5 期（2007.12），頁 111-139。

20 潘國正，《竹塹思想起：老照片說故事·三》（新竹：新竹市政府，2002），頁 64。

弟子蔡雲巖（1908-1977），並由家屬保存迄今。²¹ 這些留存臺灣的文獻與書畫，隨著時間流逝，成為研究日治時期臺灣美術史的學術「史料」，或是進入美術館的庫房，形塑民眾對臺灣美術史的理解。

絕大多數的日本藝術家，都在 1945 年後，隨著遣送船陸續離臺，其中少數只有因政府在政府人才不足，故而留任協助各類接收事務。同一時間，以臺陽美術協會成員為首的臺灣本省籍藝術家，自 1946 年起接連舉辦省展，延續戰前官辦美展的發展脈絡。然而省展中只有本省畫家與外省畫家參與，將「日僑」排除。

留任的日本藝術家，大多忙於生計，並未參與表面上的藝術活動。如畢業自臺北工業學校（今國立臺北科技大學）建築科，擔任總督府技手的夏秋克己，曾以超現實風格的西洋畫入選臺展，戰後為民政處臺灣住宅營團留用，受託興建公共住宅。²² 遣返後，夏秋克己擔任長崎大學設施部長，曾參與該校時計塔壁畫的工程。1957 年原臺北工業學校建築科的畢業生組織同學會「白面會」，夏秋為會員之一，對該會聯繫工作不遺餘力。²³

另一位短暫留任的藝術家灣生立石鐵臣，是一位有著多重面向的藝術工作者，他曾是臺陽美術協會的創會成員，以熱情、強烈的筆觸風格活躍於日本在野畫會與臺府展上，卻又在臺北帝國大學內，協助學者繪製精細的生物標本插畫。除此之外，立石鐵臣也是一位活躍的版畫家，曾與西川滿（1908-1999）等發起創作版畫會，並參與《民俗台灣》、《文藝台灣》的出版與創作，且在許多報刊上發表藝術評論。戰後，立石鐵臣留任至 1948 年，任職省立編譯館時協助調查臺灣風俗，並於光復節展出《台灣先史時代生活圖譜》。²⁴

21 張伯順，〈600 幅國寶級日本畫 驚現大稻埕〉，《聯合報》（臺北：2000 年 1 月 15 日，第 5 版）。

22 大場則雄，〈台北州立台北工業學校內大安工業俱樂部 會員名簿〉（臺北：台北州立台北工業學校內大安工業俱樂部，1941），頁 95；沈孟穎，〈台灣公共（國民）住宅空間治理（1910s-2000s）〉，頁 77。

23 日本建築學會，〈日本建築学会名簿〉（東京：日本建築學會，1968），頁 491；荒生公雄，〈天と地と—長崎大学 39 年〉，《長崎大学総合環境研究》9 卷 2 號（2007.9），頁 42；文教キャンパス環境科学，〈溫故知新 第 2 回 時計塔と大壁画〉，《長崎大学 広報紙 CHOCO》34 期（2011.1），頁 19；《國立臺北科技大學校友會》，https://www.aantut.org/Article_AboutUs_P02.php（檢索日期：2023 年 6 月 10 日）。

24 歐素瑛，〈戰後初期臺灣大學留用的日籍師資〉，頁 177。

留任期間，他結識來自重慶的年輕木刻版畫家黃榮燦（1920-1952）。²⁵ 有關認識的經過，根據西川滿 1946 年遣返後的文章，最初是西川滿在戰後初期於創作版畫會發起的公演中認識黃榮燦，並將其介紹給立石。²⁶ 之後，與立石鐵臣有關的東都書籍（即《民俗台灣》出版社）由黃榮燦接收，改名為新創造出版社，並聘用立石工作。黃榮燦曾試圖將該處作為中國、臺灣、日本畫家與作家可以聚會的沙龍空間，持續到立石遣返離臺。²⁷

1946 年初，黃榮燦在臺北舉辦木刻版畫展，當時西川滿的評價是「件件結實，唯美中不足的是，大部分作品缺乏東方意味。」立石鐵臣則對其素描與雕版技巧深表讚揚。²⁸ 展後，立石在後者任職的左翼報紙《人民導報》發表〈黃榮燦先生的木刻藝術〉，這是少數戰後初期由日人藝術家所發表的藝術評論文章：

黃先生的木刻版畫表現專一，可以說是寫實性的。絕不是那種對中國為數眾多的民俗版畫有了玩味之後創作出來的東西。不是趣味性或消遣之物。是新中國的，生動的中國先鋒派作品。它可能會使人想到蘇聯木刻畫技法或形式的影響，但正是這種形式，才最適合新中國的木刻畫。黃先生等一群人的木刻畫的使命跟舊文人趣味沒有聯繫，是號召民眾的，是為了教育民眾而產生的。……其寫實性具有提高民眾純潔性的形式。²⁹

從「黃先生等一群人的木刻畫的使命」，可以看出立石鐵臣對於包含黃榮燦及同時代木刻版畫家參與的木刻運動頗為理解，顯現與西川滿東方美學

25 有關黃榮燦來臺後，與包含立石在內的日籍文化人短暫交流的過程，過去已有許多學者研究過，如王惠珍探討他與濱田準雄的交流對濱田的影響。見王惠珍，〈記憶所繫之處：戰後初期在台日僑的文化活動與記憶政治〉，《臺灣文學學報》35 期（2019.12），頁 35-64。

26 值得一提的是，由於黃榮燦不懂日文，據西川滿說彼此只能依靠筆談溝通。黃榮燦對日本的版畫相當感興趣，時常與西川滿交流至深夜。西川滿文，潘元石譯，〈日據時期台灣創作版畫的始末〉，《雄獅美術》258 期（1992.8），頁 130-132。

27 橫地剛著，陸平舟譯，〈南天之虹：把二二八事件刻在版畫上的人〉（臺北：人間，2002），頁 79。

28 西川滿文，潘元石譯，〈日據時期台灣創作版畫的始末〉，頁 132。

29 立石鐵臣，〈黃榮燦先生的木刻藝術〉，《人民導報》（臺北：1946 年 3 月 17 日）。轉引自橫地剛著，陸平舟譯，〈南天之虹：把二二八事件刻在版畫上的人〉，頁 57。

創作觀不同的評價。立石敏銳地將黃榮燦的版畫，與傳統天津楊柳青的民俗版畫放在不同脈絡檢視，視之為帶有號召性與教育性的社會寫實主義作品。

同時，立石鐵臣也對黃榮燦的作品提出批評：

寫實性中雖然不免含有說明式的冗雜，但也確有把民眾招至畫面中來的作用。……我深切的希望，其技術和理念今後更有進步，隨著人民大眾目光的發展，黃先生的畫能夠揚棄在以前的畫面中不免存在的一些冗雜和某種英雄崇拜氣息，從而進一步從人民大眾心靈喚醒真實與美感。³⁰

所謂「以前的畫面中」的「英雄崇拜氣息」，應指《勝利的黎明》（1941，圖 1）等，完成於中日戰爭時期的版畫。³¹ 其中表現人物撐起旗幟，自屍橫遍野中站起的構圖，的確體現出類似 19 世紀法國畫家



圖 1 黃榮燦《勝利的黎明》1941 年

圖片來源：橫地剛著，陸平舟譯，《南天之虹：把二二八事件刻在版畫上的人》（臺北：人間，2002）

德拉克羅瓦（Eugène Delacroix, 1798-1863）名作《自由引導人民》（La Liberté guidant le peuple, 1830）中，畫面焦點人物傳遞出的浪漫主義與英雄感。

30 立石鐵臣，〈黃榮燦先生的木刻藝術〉。轉引自橫地剛著，陸平舟譯，《南天之虹：把二二八事件刻在版畫上的人》，頁 57-59。

31 研究黃榮燦的橫地剛認為立石鐵臣應有機會看到包含《勝利的黎明》在內，黃榮燦完成於 1930 年代末至 1946 年間的版畫作品。詳見橫地剛著，陸平舟譯，《南天之虹：把二二八事件刻在版畫上的人》，頁 48-55。

然而，類似的構圖與圖像，也出現在日本油畫家宮本三郎（1905-1974）同樣於1941年所畫的聖戰美術作品《南苑攻擊圖》（圖2）（東京國立近代美術館藏）。當時臺灣也有日籍西洋畫家飯田實雄（1905-1968）為文呼籲：「創作出戰爭畫吧！回到德拉克洛瓦。」



圖2 宮本三郎《南苑攻擊圖》1941年 東京國立近代美術館藏

主張回歸以古典的歷史畫主題描寫戰爭。³² 可以說，如同德拉克洛瓦《自由引導人民》表現英雄主義式激情的構圖，被當時不同國家地域的藝術家運用在戰爭畫上。

戰前，立石鐵臣雖未有直接對飯田實雄主張的看法，但他曾經批評飯田主導的創元美術協會：「看得出來他們過分重視預設的效果，反而輕視觀察自然界。……結局淪為非常概念式的描寫。」³³ 如此看來，立石應對包含飯田等人在內，重視形式的作法不抱好感，再加上，戰爭時期英雄主義的構圖具有激勵人心的功能，有其實用性與時代因素，但在戰後的新時代已經過時。在立石對黃榮燦的批評中，或許也潛藏著對過往戰爭美術的反思。

總結來看，立石鐵臣與黃榮燦的交集，是戰後初期即將離臺的日本籍版畫家，與來臺中國版畫家之間形成的藝術對話場域，更是日治時期臺灣美術史與戰後中國現代美術史的短暫交錯。只可惜，當時臺灣仍處於百廢待舉的階段，加上1947年二二八事件後，立石鐵臣遣返回日，而黃榮燦則在白色恐怖時遭到逮捕處刑，戰後帶有社會寫實性的木刻版畫運動因此式微。

32 飯田實雄，〈台灣藝術界秋の展望〉，《台灣時報》（1939.10），頁128-129。翻譯見顏娟英等譯著，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀（上）》（臺北：雄獅，2001），頁539。

33 金關丈夫等，〈台展を座談會語る〉，《台灣公論》（1942.11），頁97-106。翻譯見顏娟英等譯著，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀（上）》，頁286-295。

肆、福山進與 1960 年代的臺灣現代畫壇

隨著立石鐵臣離開臺灣，已知的日籍畫家已全部遣返。然而，戰後日本國內的社會環境普遍不好，不僅經濟上難以容納遣返日人，政府也無力補償他們在海外失去的財產。再加上國內民眾在輿論上視遣返日人為殖民地的加害者，使遣返日人在祖國備受歧視。³⁴總之，畫家們返日初期的生活水準都遠不如殖民地時代，面臨創作與生活的兩難。³⁵

直到 1950 年代中後期，受到韓戰影響，美軍在日本採購大量物資，使日本原先殘破的經濟環境獲得復甦（朝鮮特需）。之後隨著電力工業、煉油工業得到發展，日本迎來首次的經濟成長階段，史稱神武景氣。此時許多遣返日人藝術家的生活也逐漸穩定，原先殖民地時代的人脈網絡開始發揮作用，串聯起日後它們重回臺灣的契機。以下舉 1962 年回臺舉辦個展的日本人畫家福山進為例，簡述他戰前至戰後初期的生平，以及他來臺後與臺灣現代畫壇的短暫交流，說明臺灣藝術史錯綜分歧的現象。

福山進出生於日本新潟，1918 年隨著擔任山地巡查的父親來臺，1932 年畢業自臺北第二師範學校，在學期間受過水彩畫家石川欽一郎（1871-1945）的指導。

之後，福山進先後任教於新竹新埔公學校（今新竹縣新埔國民小學）與新竹第一公學校（今新竹市東區新竹國民小學），期間曾多次入選臺展、府展、新竹州展、臺灣水彩畫會展，頗為活躍，媒材橫跨水彩與油畫。³⁶除此之外，他也時常以教育者的身分，發表有關兒童圖畫教育的言論，這點也一直持續到了戰後。³⁷

戰後初期，福山進待在新竹協助國民黨政府進行接收與地方治理。他回憶當時曾協助學校以版畫製作、印刷大量的小幅國旗，以迎接中國軍隊

34 李淵植著、熊晨馨譯，《離開朝鮮的返鄉船：一九四五年日本殖民者在朝鮮的終戰經驗》，頁 14。

35 如 1946 年離臺的鹽月桃甫，回到故鄉宮崎後，面對物質資源的極度匱乏，一度只能仰賴親友的接濟與提供工作機會，勉強度日。他在日記中寫下：「想要再用功一下，雖然未來很短，能再活多久我也不知道。反正也吃不飽，自己走的這條路走到自己倒下去為止。」最終決定繼續從事藝術創作。見王淑津，〈南國虹霓—鹽月桃甫藝術研究〉，頁 32-36。

36 福山進，〈新竹州展を語る〉，《台灣美術》3 期（1944.5），頁 16；〈第十回水彩畫展 三日間入場七千人 內地大家特別出品〉，《臺灣日日新報》（臺北：1936 年 11 月 24 日，第 8 版）。

37 福山進，〈第八回台展入選作家感想〉，《台灣婦人界》（1934.12），頁 94。

的到來，或是接受新竹當地國民黨部的委託，繪製孫文（1866-1925）與蔣介石（1887-1975）的肖像畫。藉由這些工作，福山進在戰後生活困苦階段得以獲得生計保障。附帶一提，包含福山進在內，許多日本藝術家在戰後所留在的作品、文章，往往使用假名，或是被命令不得簽名，原因是「不可洩漏是日本人畫的。」³⁸

遣返日本以後，如前所述，許多遣返日人藝術家都面臨生計上的困難。他們由於環境轉變，加上戰前的社會成就化為烏有，人際網絡被打散，一時之間難以適應。福山進回憶，戰後返國初期，他過著疏離的孤獨生活：

仔細想想，自從返國以來，我過著沒有一個朋友的孤獨生活。在台灣親密的朋友或前輩全部分散西東，沒有來往。……現在對我來說，最重要的還是要有新的朋友。這種朋友必須是畫友，而且是追求自立發育的朋友才行。³⁹

同時，與其他遣返的日人畫家相似，迫在眉睫的生計問題，使福山進短暫陷入從事教職與專職創作的選擇兩難。最後，福山進仍選擇持續作為一位藝術家活動：

要靠教職獲得生活上的糧食，好像並不難，但是要生活不留下懺悔，並不只限於維持溫飽。所謂畫家，或許就是要描繪一個人的生活情況。那麼，不管怎麼看，唯有投入這個行列才適合我。⁴⁰

然而，「如果追隨既成的畫壇，而仰賴其生存的話，那就得不到真正的朋友了。」⁴¹ 對福山進而言，他並未打算追隨戰後既有的日本藝術圈。隨著日本社會逐漸走向復興，待遣返的日人藝術家的生活逐漸穩定，殖民地時代的人脈便得以發揮作用。通過以前在新竹的畫友有川武夫（1908-1968），

38 福山進著，江上譯，《葦簪》，頁 192-196。

39 福山進著，江上譯，《葦簪》，頁 214-215。

40 福山進著，江上譯，《葦簪》，頁 198。

41 福山進著，江上譯，《葦簪》，頁 214-215。

福山進認識曾在高雄任教，且領導高雄美術團體的山田新吉（1896-？）。山田肯定福山進的想法：「結交朋友，建立夥伴，是復興戰敗後日本的第一順序。」肯定身為遣返者的自己，是支撐滿目瘡痍的日本走向復興的一分子。

遣返後的日人藝術家彼此協力、互助並非孤例，例如立石鐵臣返日後，也與過去創作版畫會時代的友人福井敬一（1910-？）組成型生派美術家協會。⁴² 值得一提的是，該會另一位同人香月泰男（1911-1974），在戰爭期間曾前往滿洲從軍，戰後被滯留在蘇聯西伯利亞直到 1947 年，同樣也是有遣返經驗的藝術家。雖說這些不同地域的遣返日人藝術家彼此的交流與關係為何，還有待未來進一步研究，不過，或許正是因為遣返日人遭到戰後日本社會排斥，才會催生出福山進視結交畫友、籌組畫會「復興戰敗後日本的第一順序」的理念。

於是在山田新吉的支持下，福山進成立「教育素描協會」，並於 1953 年進一步擴展成「形象派」。⁴³ 隨後有更多藝術家加入，其中也不乏原本在臺灣生活過的人，這點會在稍後的章節再做說明。

1962 年，福山進（圖 8）以形象派畫家的身分，睽違數十年回到臺灣，於臺北中山堂舉辦個展與座談。很可能是首位遣返日人藝術家在戰後臺灣舉辦的展覽。

有關展覽的相關資訊留下的並不多，但 5 月《中央日報》上可見東方畫會成員秦松（1932-2007）所撰寫的評論，簡單描述了展覽的內容以及自己的評價。秦松指出，展覽中大部分的作品都受到保羅·克利（Paul Klee, 1879-1940）影響，少數作品則採用米羅（Joan Miró i Ferrà, 1893-1983）的視覺符號。但秦松也批評，福山進在展件上使用太多的媒材與技法：「使欣賞者很難看出他自己的獨創風格。他同時表現了具象、半具象、抽象不同思索的繪畫，因而無法強化他的面目。」⁴⁴

無論是標題或內文，秦松都將福山進看作「日本現代畫家」，並且能「給國內現代畫壇又多了一個觀摩的機會」，視他為日本戰後現代美術的代表

42 邱函妮，《灣生·風土·立石鐵臣》，附錄年表。

43 福山進著，江上譯，《葦簪》，頁 215-232。

44 秦松，〈日本現代畫家 福山進畫展評〉，《中央日報》（臺北：1963 年 5 月 23 日，第 7 版）。

之一，並認為「從福山進的作品可以看出日本的今日現代繪畫水準，技法的進步已有純熟的基礎」。⁴⁵ 與此同時，文章中並未提到福山進與臺灣的關聯。

秦松的書寫與對福山進作品的評價，背後體現臺灣現代畫壇對當時歐美現代藝術潮流的強烈興趣，試圖藉由日本畫家的展覽觀看其身後的「西方」。必須要注意的是，學者蕭瓊瑞指出，1960年代初期，是臺灣現代繪畫發展中至為關鍵的時期。而秦松則在1960年的展覽中，被批評作品蘊藏「反蔣」字樣，而遭扣押與調查，反映畫壇保守勢力與現代畫家間的衝突。⁴⁶ 從這個角度來看，秦松之後特地透過報紙，向大眾介紹同樣被劃為「現代藝術」的福山進展覽，抬升現代美術在臺灣的影響。

同時，就在福山進以「論現代繪畫」為題，在臺北舉辦座談會時，五月畫會的劉國松（1930-），也曾與福山進有過一段針對寫實素描對現代繪畫弊益的辯論：福山進認為，如果研究現代繪畫，再去學習寫實的素描，現代繪畫就會畫不好；然而，劉國松卻表示「沒有知識的感覺是不能生根的，是短暫的」，主張學院知識對於創作現代藝術的重要性。⁴⁷

解讀福山進與劉國松觀點上的差異，必須先檢視兩人的生平經歷與養成背景。福山進的藝術知識最早來自師範學校裡石川欽一郎的指導，然而根據福山進的回憶，石川並未依照學校教育的常規方式指導，而是「把自己的作品豎立在黑板上說：『臨模這個吧。』說完就到附近去速寫。」或是帶領學生在校內或學校附近寫生，採半放任的教育。然而在臨摹的過程中，福山進認為自己並未「樹立自己」，只是祈望能夠模仿老師的畫風。⁴⁸ 雖說戰後他成立的「教育素描協會」其研究焦點是「探究繪畫基礎的素描的本質上」。⁴⁹ 但並非寫實的素描訓練，是為對畫面整體「設計（Design）」的直覺性掌握。總之，福山進並非科班藝術家，並未接受嚴謹學院訓練，他是在自我摸索、投入教育與歷經遣返的生命變動中，形成以「自立」為

45 秦松，〈日本現代畫家 福山進畫展評〉，第7版。

46 蕭瓊瑞，〈五月與東方：中國美術現代化運動在戰後台灣之發展〉（臺北：東方圖書，1990），頁305-312。

47 林惺嶽，〈台灣美術運動史（4）〉，《雄獅美術月刊》169期（1985.3），頁34-41。

48 福山進著，江上譯，《蓂簪》，頁116-118。

49 福山進著，江上譯，《蓂簪》，頁220。

基礎，得到運用直覺組織畫面的理論。⁵⁰

相比之下，中國安徽出身的劉國松，雖與福山進有著類似的移動經驗，但其藝術養成卻明顯不同。劉國松在臺北市立師範學校（今國立臺灣師範大學）所受的學院美術訓練更為完整（包含藝術理論、國畫、西畫等）。正如林惺嶽所述：「歷經了師大美術系四年的訓練，乃保持了嚴肅的學院信念——繼往開來」。⁵¹ 除此之外，林惺嶽還進一步推測，劉國松與福山進之間的論戰，背後蘊藏著劉國松本人當時對「東方畫會」的批判，即包含秦松在內，由李仲生（1912-1984）學生所組成之美術團體：

東方畫會成立以來，其思想開山老祖李仲生的反學院觀念，一直是「東方」畫家們賴以自持的信念。他們最喜歡批評美術院校的素描教育。……現代繪畫創作並非不重視素描，而是反對學院教育的素描，依他看來，素描的基礎不是從傳統出發，而是從個人的特殊性向出發，想畫抽象畫就從抽象素描起步，而超現實繪畫創作也應起於超現實的素描根基。在這個觀點下，素描的研習在開頭就應訴諸個人的直覺而顯露個性，這與福山進的「設計」是一樣的。⁵²

林惺嶽認為，身為秦松等人導師的李仲生，與福山進的理論相似，且李仲生對劉國松的論辯頗不以為然。⁵³ 不過站在福山進的角度，他所闡述的是現代藝術的歷史進程，而劉國松則是從藝術家的角度闡述自我的藝術觀，兩者之間並無對錯關係。

總之，1960 年代初期可說是臺灣現代繪畫發展中至關重要的時期，此時劉國松與福山進的論爭，的確涉及當時臺灣畫家間不同觀點的差異與衝

50 有關福山進在戰後的生活經驗，以及如何建立以「自立」為基礎的藝術理論。見福山進著，江上譯，《莖簪》，頁 208-230。

51 林惺嶽，〈台灣美術運動史（4）〉，頁 35。

52 林惺嶽，〈台灣美術運動史（4）〉，頁 35。

53 1979 年李仲生受訪時回憶道：「福山進的意思是說：如果研究現代繪畫，再去畫寫實的素描，現代畫就畫不好。這段話並沒有錯，這也不是福山進個人的理論。是根據藝術的歷史性發展去研究繪畫。劉國松當時找楊英風作翻譯，指出寫實素描是現代繪畫的基礎。福山進則說：『這也是日本藝術界爭論的焦點。』當時劉國松以為他的辯論贏了，其實福山進一點也沒有讓步。他只是說那是日本畫界爭論的焦點，並沒有說劉國松的看法是對的。」見林惺嶽，〈台灣美術運動史（4）〉，頁 41。

突，以至於這起首次由遣返者畫家帶來的展覽，偶然間以「他者」身分介入戰後臺灣美術史的一池春水。

除了福山進，戰後重新參與臺灣畫壇的遣返者畫家，還有同為形象派成員的吉野正明。不同的是，吉野與臺灣畫壇接軌的路徑，與戰後外省年輕畫家主導的現代藝術無涉，而是基於戰前畫壇的人脈網絡重新接軌，並深刻展現遣返經驗對畫家藝術生涯所刻下的鑿痕。

伍、吉野正明與斷交以後的臺日畫會活動

吉野正明本籍熊本，原名池田正明，5歲時隨父母來臺定居，父親在花蓮當地小學校任教。1920年他就讀花蓮港尋常小學校，1928年入學臺北第二師範學校，期間受石川欽一郎指導繪畫。畢業後吉野回到花蓮，先後任職太巴塢公學校、鳳林公學校。

1939年首次入選府展與臺陽展，並參加鹽月桃甫主持的夏期洋畫講習會。隔年吉野正明赴日，師事二科會的服部正一郎（1907-1995），返臺後開始參與二科展以及創元美術協會的活動，並先後在高雄、花蓮舉辦個展。到了戰爭末期，吉野短暫任職臺北公立中等學校與臺北第四高等女學校，戰爭結束後，於1946年4月遣返回日。⁵⁴

梳理戰前吉野正明的作品，1939年入選府展的《靜物》（圖3），筆觸表現近似鹽月桃甫擅長的厚塗筆觸表現。從吉野參加夏期洋畫講習會的影像來看，靜物畫應是鹽月授課時的練習主題之一。而1940年赴日後師事服部正一郎後的《水鄉》（1940，第三回府展）（圖



圖3 吉野正明《靜物》黑白圖版
圖片來源：臺展資料庫

54 以上參照《吉野正明油畫展邀請函》所附畫歷年表；吉野正明，《傘壽紀念 吉野正明画集—彩管の歩み—》（東京：株式會社ギャラリー毎日，1993），頁92-102。

4)、《風景》(1942, 第五回府展)、丘上初秋(1943, 第六回府展), 造型簡化、經過變形的風景, 近似服部與安井曾太郎(1888-1955)等二科會畫家的作風。1941年吉野首次入選二科展, 作品《椰子林》(ヤシ林, 圖5)使他確立成為畫家的志向, 曾於高雄吉井百貨店個展展出。⁵⁵ 他以強烈的光影與厚重筆觸, 描寫夏天椰子樹林的景致, 一方面呼應戰爭期畫壇對南洋畫題的偏好, 另一方面也投射自幼在南國生活、成長的風土記憶。⁵⁶

綜觀來看, 吉野正明在戰前就曾多次往返臺日間, 遊走在野畫展與官展空間中。在日本, 他是具備在野性格的二科會成員, 而在臺灣, 他既是日籍畫家領導的創元美術協會成員, 同時也參與臺籍畫家為主的臺陽美術協會展覽。這些跨越族群、地域所建立的人脈, 也影響其戰後創作生涯的走向。

二戰結束後的1946年4月, 吉野正明乘坐病院船熊野丸, 自鹿耳島上陸, 回到年幼時的出生地熊本縣。歸鄉後, 他於當地學校任教, 並且創作不輟。1946年吉野入選第31回二



圖4 吉野正明《水郷》黑白圖版
圖片來源：臺展資料庫



圖5 吉野正明《椰子林》1941年 60F
圖片來源：吉野正明, 《傘壽紀念 吉野正明画集—彩管の歩み—》(東京: 株式會社ギャラリー毎日, 1993)

55 吉野正明, 《傘壽紀念 吉野正明画集—彩管の歩み—》, 頁3、103-104。

56 〈二科會初入選 喜びの吉野訓導〉, 《臺灣日日新報》(臺北: 1941年8月31日, 第3版)。

科展的《八笈岳》（圖 6），畫中運用筆觸堆砌遠山與雲層的厚重質感，樹木與山巒呈現簡化帶稜角的造型，與戰前的作品風格相近。

1950 年代，吉野正明以繪畫研究為目的隻身前往東京，此時戰後日本畫壇呈現百家爭鳴的局面。⁵⁷ 1952 年吉野入選第 37 回二科展的《滿月（臺灣）》（圖 7），樸拙的線條趣味與輪廓描寫，被認為受到樸素派（Naïve art）的影響。⁵⁸ 畫家以追憶的黑白色調，描繪在月下舞蹈的南國住民和生物。雖是題名「臺灣」，但畫中描繪的更像是非洲與南洋土著，呈現疏離且模稜兩可的記憶錯置。吉野有關樸素派的探索並未持續太久，之後的《埋葬の譜》（1955）、《山貌（B）》（1960）、《北山杉》（1967）等作，接連展現對構成主義及不定形藝術（Art informel）的理解成果。

這段時間，福山進成立形象派，同為遣返日人的吉野正明亦參與其中。在形象派第一回於岐阜市公會堂舉行的募集展中，吉野正明以「會員推舉」身分參展，獲得審查賞。⁵⁹ 而 1953 年正好是創作《滿月（臺灣）》的隔年，也是吉野隻身前往東京，獨自埋首創作的時期。形象派的出現可謂重新串聯斷裂的引揚者畫家網絡。



圖 6 吉野正明《八笈岳》1946 年

圖片來源：吉野正明，《傘壽紀念 吉野正明画集—彩管の歩み—》（東京：株式會社ギャラリー毎日，1993）



圖 7 吉野正明《滿月（臺灣）》1952 年 100F

圖片來源：吉野正明，《傘壽紀念 吉野正明画集—彩管の歩み—》（東京：株式會社ギャラリー毎日，1993）

57 吉野正明，《傘壽紀念 吉野正明画集—彩管の歩み—》，頁 93。

58 安井收藏，〈心にしみるそのあたたかい画情〉，收於吉野正明，《傘壽紀念 吉野正明画集—彩管の歩み—》，頁 3。

59 吉野正明，《傘壽紀念 吉野正明画集—彩管の歩み—》，頁 93。

一如前述，1963 年福山進於中山堂舉辦個展與座談，而吉野正明則緊隨其後，在 1969 年 3 月來臺，目的是為了交涉「日本二科會ジュニア展」的舉辦，隨後在臺灣各地進行寫生旅行。返日後他接連在東京銀座與熊本縣舉辦個展，展出寫生成果。⁶⁰ 同一時間，吉野透過日華現代美術展、日中現代美術展、亞細亞美術展等活動，保持與臺灣畫壇的交流。

1973 年，第九回亞細亞美術展在東京上野之森美術館舉行，洪瑞麟（1912-1996）、賴傳鑑（1926-2016）等臺籍藝術家，代表中華民國組成協進訪日代表團前往，期間吉野正明亦有接待、相陪，在賴傳鑑的〈東瀛紀行〉中感謝的日人名單中，便出現如吉野正明、竹中正義（1907-？）等遣返日人畫家的身姿。⁶¹

亞細亞美術展原名「日華美術交友會」，1973 年改名。⁶² 箇中原因顯然與 1971 年中華民國退出聯合國、1972 年臺日斷交等一連串事件有關。⁶³ 改名後的亞細亞美術展仍持續與臺灣進行交流，據賴傳鑑記述，當時參與開幕典禮者，包含斷交後負責臺日外交實務的「亞東關係協會」駐日代表馬樹禮，以及理事長坂垣修等人。⁶⁴ 而臺灣方面，除了有國立歷史博物館以官方身分持續承辦「中·日現代美術展」外，1975 年舉辦首展的芳蘭美術會，可謂民間團體交流的伏線。⁶⁵

芳蘭美術會是臺北第二師範校友李石樵（1908-1995）、鄭世璠（1915-2006）等，為紀念該校老師石川欽一郎，以及 1974 年過世的繼任教師小原整（1891-1974）所發起。⁶⁶ 在 1975 年芳蘭美術會首展時，鄭

60 吉野正明，《傘壽紀念 吉野正明畫集—彩管の歩み—》，頁 95。

61 賴傳鑑，〈東瀛紀行〉，《雄獅美術月刊》31 期（1973.9），頁 82-93。竹中正義畢業於臺北第一師範學校、東京高等師範學校，並長年任職臺中師範學校，多次入選日治時期臺展，是當時臺中美術活動的代表人物之一。戰後成為日本水彩畫會會員，並擔任亞細亞美術展理事。見瀨尾典昭，《近代日本水彩画一五〇年史》（東京：國會刊行會，2015），頁 831。

62 〈History〉，《亞細亞美術協會》http://www.agenten.jp/history_c.html（檢索日期：2022 年 5 月 27 日）。

63 臺日斷交之後，日本政府不承認中華民國作為「中國」的代表。

64 賴傳鑑，〈東瀛紀行〉，頁 83。

65 同時期還有中日美術作家聯誼會（1974），以寄件參展的形式進行交流。〈第四屆中日美術作家聯誼展〉，《雄獅美術月刊》118 期（1980.12），頁 147。

66 芳蘭美術會的確切源起，是 1974 年 8 月北二師的畢業生在臺北哥雅畫廊籌辦小原整遺作展時決議發起。詳見張瓊慧，《遊筆·人生·鄭世璠》（臺中：國立臺灣美術館，2012），頁 30；〈小原整遺作展〉，《雄獅美術月刊》43 期（1974.9），頁 126。

世璠曾作〈芳蘭美展頌〉，從歌詞「畫是緣的線開講的藤／畫超越國境／心的橋樑」來看，芳蘭不僅能重新聯繫起同窗情誼，同時也是跨越國境，以畫交友的團體。⁶⁷在臺日斷交，社會瀰漫緊張氣氛的當下，芳蘭美術會的成員組成，展現民間願意保持友好交流的意願。

在芳蘭美術會的歷史中，吉野正明與福山進皆為首展就參與的日籍會員。⁶⁸以此為契機，兩人在此之後頻繁來臺，其中福山進在1981年重返自己當年生活的新竹山區，並且在1985年於臺北市立美術館舉辦形象派畫展，作品《高貴的白花》（圖8）捐贈該館。⁶⁹而吉野除了持續參與芳蘭美術會的展出外，更在1984年、1988年、1991年間數次來臺，與畫友、學生敘舊。⁷⁰

自1970年到1990年間，吉野正明多次遊歷歐洲、印度等地，旅行寫生的過程使其回歸寫實的風格，他偏好描繪古堡、城鎮，從中添加幻想般的色調，營造懷舊而浪漫的氛圍，如第64回二科展的《幽谷之城》（幽谷の城1979）（圖9）等作。外遊的時間點，與吉野和臺灣畫壇重新接軌的時間重疊，此類古堡、城鎮主題順利成章成為他在臺灣展出的重要題材。如1984年臺北仁富畫廊的訪臺紀念個展，吉野正明展出以細膩灰色調表現歐洲古堡風采



圖8 福山進 《高貴的白花》
1985年 壓克力顏料、紙板
37×24.7公分 臺北市立美術館藏



圖9 吉野正明 《幽谷之城》
1979年
圖片來源：吉野正明，《傘壽紀念 吉野正明画集—彩管の歩み—》（東京：株式會社ギャラリー毎日，1993）

67 張人鳳、胡慧如、王菊櫻著，《藝術行過臺北：探索前輩藝術家歷史足跡》（臺北：臺北市文化局，2001），頁15。

68 〈芳蘭美術展（64・4・1-6）〉，《雄獅美術月刊》51期（1975.5），頁124。

69 福山進著，江上譯，《葦簪》，頁260；臺北市立美術館典藏組編，《臺北市立美術館二十五週年典藏圖錄總覽》（臺北：臺北市立美術館，2008），頁393。

70 吉野正明，《傘壽紀念 吉野正明画集—彩管の歩み—》，頁99-118。

的《法國早春》（早春の城（フランス），圖 10），展後，該作捐贈臺北市立美術館典藏，且同年另有其他作品捐贈臺北師範專科學校與太平國小。⁷¹

另外，同樣題名的不同作品，也先後在臺、日的展覽中出現。如 1986 年第十回芳蘭美展，吉野正明展出描繪印度恆河旁城鎮風景的 15 號《沐浴場早晨》

（朝の沐浴場）等作，到了隔年日本二

科會春季展，進一步以同名畫題繪製成 50 號版本，由此可見畫家橫跨臺、日藝術場域，琢磨主題、調度作品的過程。⁷² 這些描繪異國古都的大作風景畫，大多以穩健的構圖描寫建築的結構，並搭配寒暖色調的交互使用，營造抒情的空氣感與光線變化。

另一方面，吉野正明多次來臺的過程，也留下一些描寫臺灣的風景及人物畫。1991 年，吉野擔任關東日華親善協會理事，5 月於臺北東之畫廊舉行油畫個展，期間與鄭世璠、楊三郎（1907-1995）、陳進（1907-1998）等畫友合影。之後他回到年少時的故鄉花蓮，在友人與學生的擁簇下參與過去所任教的北富國小（原太巴塈公學校）紀念典禮。⁷³ 之後他便以花蓮阿美族的祭典為題，描繪《婿入（臺灣）》（圖 11）、《月見祭（臺灣）》（圖 12），出品 1992 年的二科展。



圖 10 吉野正明 《法城早春》 1984 年 52×64 公分 臺北市立美術館藏



圖 11 吉野正明 《婿入（臺灣）》 1992 年 50F

圖片來源：吉野正明，《傘壽紀念 吉野正明画集—彩管の歩み—》（東京：株式會社ギャラリー毎日，1993）

71 臺北市立美術館典藏組編，《臺北市立美術館二十五週年典藏圖錄總覽》，頁 390；《吉野正明油畫展邀請函》所附畫歷年表。

72 吉野正明，《傘壽紀念 吉野正明画集—彩管の歩み—》，頁 99-118。

73 吉野正明，《傘壽紀念 吉野正明画集—彩管の歩み—》，頁 102。

其中，《婿入（臺灣）》描寫原住民在祭典舞蹈的場景，畫中人物比例相差甚大，呈現類似馬克·夏卡爾（Marc Chagall, 1887-1985）擅長夢境般的構圖，而《月見祭（臺灣）》的人物比例比較寫實，為阿美族月見祭（即豐年祭）期間，眾人在月光與椰林之下，抬起雙手盡情舞蹈的景象，同樣的構圖使人聯想到1952年吉野正明的《滿月（臺灣）》。此時已非引揚後與日本社會產生疏離感受，以及缺乏實物對照的創作階段，《月見祭（臺灣）》呈現幸福歡快的氛圍，恰如晚年的他回到花蓮故鄉，與臺灣畫壇重新連結的生命歷程。



圖 12 吉野正明 《月見祭（臺灣）》

1992 年 130F

圖片來源：吉野正明，《傘壽紀念 吉野正明畫集—彩管の歩み—》（東京：株式會社ギャラリー毎日，1993）

陸、小結—遣返日人與臺灣畫壇的交流

本文以藝術交流為主題，探討戰後遣返日本的藝術家，在不同階段與臺灣藝術界的互動過程，說明過去臺灣美術研究中忽視的面向。不同於單純跨民族、國家乃至文化的交流研究，本文特殊之處在於，以原先屬於臺灣美術史範疇的「在臺日本人藝術家群體」為對象，探討他們在1945年政權轉換，被排除於臺灣美術史之後與臺灣藝術界的「再接觸」的現象。

筆者按照時間排序，首先回顧1945年日人藝術家的終戰經驗，並且藉由立石鐵臣與黃榮燦的短暫交流，說明立石鐵臣如何反思過去日治時期聖戰美術中流行的英雄式構圖，評價黃榮燦的木刻版畫。

其次以1960年代福山進來臺舉辦個展為案例，說明福山進以臺灣美術中的「他者」身分，無意間介入外省畫家的現代繪畫場域。其中東方畫會的秦松，著重評價福山進作品中流露的思維、內涵，讓人聯想到其師李仲生的主張。五月畫會的劉國松與福山進對談，則提出學院寫實素描訓練對於創作現代藝術的重要性。秦松與劉國松著眼點的差異，背後蘊藏對現代

藝術應有面貌的不同理解。1960 年代，正是現代繪畫運動在臺灣蓬勃發展，備受討論的時間點，福山進的介入，映射出跨領域、地域的複雜藝術對話場域。

最後是 1970 年代前後，以形象派、芳蘭美術會成員身分來臺辦展的遣返日人畫家吉野正明，此時已是臺灣國際地位風雨飄搖之際。隨著臺日斷交，兩地政府的官方藝術交流一時中斷，轉由民間延續，吉野正明扮演著串聯兩地人脈網絡的角色，協助如亞細亞美術展等交流事項，而由臺北第二師範學校畢業生組成的芳蘭美術會，亦隨吉野與福山進等遣返日人的參與，延續民間藝術交流的活力。

另一方面，從吉野正明的作品中，我們可以看到畫家心中的「臺灣」形象如何因應時空間的轉變而位移：如《椰子林》隱晦傳遞時局色的亞熱帶植物圖像，到返日後回憶臺灣時所創作的錯置南洋土著身影《滿月（臺灣）》，最後是 1970 年代重返臺灣，描繪溫暖又宛如夢境的原住民舞蹈場景《月見祭（臺灣）》等。吉野正明筆下的臺灣風景，超越過往以國境為界線的日本或臺灣美術史範疇，是近代東亞美術史下的特殊案例。

我們該如何理解這些遣返日人藝術家與臺灣藝術界交流的意義與位置？過往討論戰後臺灣美術史的變革與延續性（Change and Continuity）時，總是強調冷戰背景下，自中國渡海而來的書畫潮流，以及美國現代藝術所導致的變遷（Change），容易忽略原先臺灣美術的延續性（Continuity）。⁷⁴ 此時，自日治時期臺灣美術史中脫離的遣返日人藝術家群體，可以說處於書寫的夾縫之中，但根據本文的觀察，他們或反思、或延續戰前的創作經驗，在戰後與臺灣畫壇重新互動的過程，仍體現出歷史交錯下的的深刻意涵。

進一步從戰後東亞的比較視角來探討，以近年的研究為例，學者喜多惠美子對於日治朝鮮時期的日人畫家加藤松林人（加藤儉吉、儉夫，1898-1983）的研究指出，戰後加藤任教京都韓國學園（今京都國際中學校），並深刻關心在日朝鮮人處境，以及日韓交流等議題，不但出版在日朝鮮人

74 近年高穗坪以春萌畫會為主題的研究論文，指出該會在戰後主張的「灣製畫」，即是日治時期地方色彩的延伸與變相，或可視為臺灣美術史中歷史延續性的研究。詳見高穗坪，〈東洋畫到國畫浪潮的應變：跨時代的春萌畫會研究〉。

的教科書或執筆朝鮮系的新聞報導，亦投入日韓民藝、美術的交流。⁷⁵ 加藤松林人所扮演的角色與吉野正明、福山進等人類似，都是作為殖民地出身者投入戰後兩國藝術交流的人物。只是相較朝鮮半島，臺灣在戰後由中華民國接收，被納入現代中國美術的脈絡內，呈現更為複雜的多重交匯。⁷⁶

基於篇幅與命題，本文僅涉及日治時期在臺日人於戰後臺日美術交流中的意義，若進一步從水平與垂直的議題延伸的話，亦有諸多可供深入探討的部分，如擴大為戰後臺日美術的交流活動，或是以東亞視角，探討各地遣返日人藝術家的終戰經驗與創作。除此之外，在本文對吉野正明與福山進的研究中，可以注意到他們在戰後留下許多的作品，由各美術館、學校等單位收藏，然而長久以來皆未能闡明其背景與意義。總之，如何重新拼接斷裂的臺灣美術史，並解明其時代意義，將成為之後研究的重點。



75 喜多恵美子，〈在朝鮮日本人画家加藤松林人の活動—自筆履歴書をめぐって—〉，《大谷学報》97 卷 2 號（2018），頁 47-81。

76 林麗江，盧慧紋，施靜菲，邱函妮，〈藝術史研究的回顧與展望〉，收於耿立群主編，《深耕茁壯—臺灣漢學四十回顧與展望》（臺北：國家圖書館，2021），頁 463。

參考書目

一、文獻史料

〈日人遣返及徵用事宜案〉，《臺灣省行政長官公署》，國史館臺灣文獻館，典藏號：00306510036001，1946-03-13。

二、專書

小熊英二著，黃耀進、鄭天恩譯，《「日本人」的界限：沖繩・愛努・台灣・朝鮮，從殖民地支配到復歸運動》，新北：聯經，2020。

白適銘，《日盛・雨後・木下靜涯》，臺中：國立臺灣美術館，2017。

立石鐵臣文/繪，張良澤譯，《立石鐵臣・台灣畫冊》，臺北：縣立文化中心，1997。

李淵植著，熊晨馨譯，《離開朝鮮的返鄉船：一九四五日本殖民者在朝鮮的終戰經驗》，臺北：凌宇，2022。

松田良孝著，蘆荻譯，《被國境撕裂的人們：與那國台灣往來記》，臺北：聯經，2017。

邱函妮，《灣生・風土・立石鐵臣》，臺北：雄獅，2004。

耿立群主編，《深耕茁壯—臺灣漢學四十回顧與展望》，臺北：國家圖書館，2021。

張人鳳、胡慧如、王菊櫻著，《藝術行過臺北：探索前輩藝術家歷史足跡》，臺北：臺北市文化局，2001。

張炎憲等編，《二二八事件研究論文集》，臺北：吳三連台灣史料基金會，1998。

張瓊慧，《遊筆・人生・鄭世璠》，臺中：國立臺灣美術館，2012。

許雪姬編，鄭瑞明等作，《來去台灣》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2019。

華樂瑞著，黃煜文譯，《當帝國回到家：戰後日本的遣返與重整》，新北：遠足文化，2018。

福山進，江上譯，《葦簪》，新竹：新竹縣文化基金會，1990。

臺北市立美術館典藏組編，《臺北市立美術館二十五週年典藏圖錄總覽》，臺北：臺北市立美術館，2008。

潘國正，《竹塹思想起：老照片說故事・三》，新竹：新竹市政府，2002。

橫地剛著，陸平舟譯，《南天之虹：把二二八事件刻在版畫上的人》，臺北：人間，2002。

蕭瓊瑞，《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後台灣之發展》，臺北：東方圖書，1990。

顏娟英等譯著，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀（上）》，臺北：雄獅，2001。

大場則雄，《台北州立台北工業學校內大安工業俱樂部 會員名簿》，臺北：台北州立台北工業學校內大安工業俱樂部，1941。

日本建築學會，《日本建築学会名簿》，東京：日本建築學會，1968。

佐藤量、菅野智博、湯川真樹江編，《戰後日本の満洲記憶》，東京：東方書店，2020。

吉野正明，《傘壽紀念 吉野正明画集—彩管の歩み—》，東京：株式會社ギャラリー毎日，1993。

松田良孝，《与那国台湾往来記—「国境」に暮らす人々》，沖繩：南山社，2013。

瀨尾典昭，《近代日本水彩画一五〇年史》，東京：國會刊行會，2015。

三、論文

王淑津，《南國虹霓—鹽月桃甫藝術研究》，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1997。

王惠珍，〈記憶所繫之處：戰後初期在台日僑的文化活動與記憶政治〉，《臺灣文學學報》，35期，2019年12月，頁35-64。

王麒銘，〈戰後臺北高等學校「蕉葉會」之成立及其活動〉，《國史館館刊》，70期，2021年12月，頁135-180。

何義麟，〈戰後在日臺灣人的國籍轉換與居留問題〉，《師大臺灣史學報》，7期，2014年12月，頁47-75。

李廣均，〈從過客到定居者—戰後臺灣「外省族群」形成與轉變的境況分析〉，《國立中央大學社會文化學報》，3期，1996年5月，頁367-388。

沈孟穎，〈台灣公共（國民）住宅空間治理（1910s-2000s）〉，臺南：國立成功大學建築學系博士論文，2015。

夏亞拿，〈暗潮湧動的藝壇：戰後初期台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碩士論文，2012。

高穗坪，〈東洋畫到國畫浪潮的應變：跨時代的春萌畫會研究〉，臺北：臺北藝術大學美術學系碩士班美術史組碩士論文，2021。

陳瑋婷，〈日臺近代博物圖的發展與立石鐵臣（1905-1980）的「細密畫」〉，臺北：臺灣師範大學藝術史研究所學位論文，2020。

黃琪惠，〈戰爭與美術：日治末期台灣的美術活動與繪畫風格（1937.7-1945.8）〉，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1997。

黃琪惠，〈台灣書畫收藏展與傳統文化再詮釋〉，《史物論壇》，5期，2007年12月，頁111-139。

歐素瑛，〈戰後初期臺灣大學留用的日籍師資〉，《國史館學術集刊》，6期，2005年9月，頁145-192。

歐素瑛，〈戰後初期在臺日人之遣返〉，《國史館學術集刊》，3期，2003年9月，頁201-228。

歐素瑛，〈戰後初期在臺日人之遣返與留用：兼論臺灣高等教育的復員〉，《臺灣文獻》，61卷3期，2010年9月，頁287-329。

荒生公雄，〈天と地と—長崎大学39年〉，《長崎大学総合環境研究》，9卷2號，2007年9），頁41-48。

喜多恵美子，〈在朝鮮日本人画家加藤松林人の活動—自筆履歴書をめぐって—〉，《大谷学報》，97卷2號（2018），頁47-81。

四、報章雜誌

〈小原整遺作展〉，《雄獅美術月刊》，43期，1974年9月，頁126。

〈芳蘭美術展（64・4・1-6）〉，《雄獅美術月刊》，51期，1975年5月，頁124。

〈第十回水彩畫展 三日間入場七千人 內地大家特別出品〉，《臺灣日日新報》，臺北：1936年11月24日，第8版。

〈第四屆中日美術作家聯誼展〉，《雄獅美術月刊》，118期，1980年12月，頁147。

西川滿文，潘元石譯，〈日據時期台灣創作版畫的始末〉，《雄獅美術》，258期，1992年8月，頁130-132。

林惺嶽，〈台灣美術運動史（4）〉，《雄獅美術月刊》，169期，1985年3月，頁34-41。

秦松，〈日本現代畫家 福山進畫展評〉，《中央日報》，臺北：1963年5月23日，第7版。

張伯順，〈600幅國寶級日本畫 驚現大稻埕〉，《聯合報》，臺北：2000年1月15日，第5版。

賴傳鑑，〈東瀛紀行〉，《雄獅美術月刊》，31期，1973年9月，頁82-93。

〈二科會初入選 喜びの吉野訓導〉，《臺灣日日新報》，臺北：1941年8月31日，第3版。

文教キャンパス環境科学，〈溫故知新 第2回 時計塔と大壁画〉，《長崎大学 広報紙 CHOCO》，34期，2011年1月，頁19。

金關丈夫等，〈台展を座談會語る〉，《台灣公論》，1942年11月，頁97-106。

飯田實雄，〈台灣藝術界秋の展望〉，《台灣時報》，1939年10月，頁128-129。

福山進，〈第八回台展入選作家の感想〉，《台灣婦人界》，1934年12月，頁94。

福山進，〈新竹州展を語る〉，《台灣美術》，3期，1944年5月，頁16。

五、網路資料

〈History〉，《亜細亜美術協會》，http://www.agenten.jp/history_e.html，檢索日期：2022年5月27日。

《國立臺北科技大學校友會》，https://www.aantut.org/Article_AboutUs_P02.php，檢索日期：2023年6月10日。

蕭亦翔，〈教師・歌人・藝術家 村上無羅及其時代〉，《方格子vocus》，<https://vocus.cc/article/6224cc11fd89780001cc8573>，檢索日期：2023年2月5日。