

戰後初期 (1945-1949) ——

李石樵的寫實群像畫與台灣社會

台灣大學藝術史研究所 夏亞拿

一、前言

李石樵 (1908-1995) 在二次大戰結束後的四年間 (1945-1949)，陸續創作了《市場口》(【圖 1】，1946 年第一屆省展作品)、《建設》(【圖 2】，1947 年第二屆省展作品) 和《田家樂》(【圖 3】，1949 年第四屆省展作品) 三幅 120 號以上的巨幅群像畫。從這三幅畫作的內容來看，皆在不同的層面反映了台灣的社會現實，甚至隱含著批判的意識。本文將以當時台灣社會政治狀況為基礎，探討李石樵在與當時社會脈絡的互動下，創作出帶有社會寫實與批判意識作品的原因，並從此一角度，闡釋這三幅畫作的意涵。

二、文獻探討

白雪蘭的《李石樵繪畫研究》¹，已論及《市場口》、《建設》、《田家樂》三幅畫作中反應之社會現實以及李石樵與其中表現的批判意識。但研究中卻未深究其產生的原因，亦未論及戰後初期台灣的社會狀況與李石樵的的互動和影響。因此在解釋此三幅畫作時，未能貼近社會脈絡而不免流於表面。例如她將《田家樂》視為表現農家同心和樂且充滿希望的氣氛，《建設》則為李石樵假設國民政府來台後努力建設的情形。

在王德育的〈高彩度的追逐者—李石樵〉²，則更為忽略當時社會脈絡對李石樵創作的影響，而將此三幅畫作以純審美的角度討論，甚至在近期李石樵百歲紀念展圖錄中之〈從現實題材呈現美感價值的李石樵〉³一文，仍主張其對李石樵此時期畫作「反映現實社會並從之『探索美感價值』的成分多，社會批判的成分少」的看法，進而將《市場口》之風格來源跳過了戰爭時期日本的聖戰美術對李石樵的直接影響，⁴並把此畫置於畢卡索的《採球的賣藝人》的風格影響之下。這樣的論點，在下文將進一步的檢討。

1 白雪蘭，《李石樵繪畫研究》(台北市：台北市立美術館，1989)。

2 王德育，〈高彩度的追逐者—李石樵〉，《台灣美術全集 8—李石樵》(台北市：藝術家，1993)。

3 王德育，〈從現實題材呈現美感價值的李石樵〉，《李石樵百歲紀念展》(台北市：台北市立美術館，2003.6)。

⁴在鄭宜欣的研究中指出李石樵戰後巨幅群像畫的風格和日本戰爭美術有直接的關連，關於此部分將於後

此外，在白雪蘭和王德育的論述中，皆將《田家樂》的創作時間訂為 1947 年，與此畫實際的創作時期 1949 年有兩年的差距，⁵ 此二年間台灣的政治、社會、經濟各層面的變動皆十分劇烈，年代的誤訂，將無法貼近李石樵創作此畫的社會脈絡，因而易造成闡釋上的偏差。

顏娟英的〈戰後初期台灣美術的反省與幻滅〉⁶一文，則對戰後台灣的時局以及台灣藝術家如何以作品做出因應，皆有具體的考察與闡釋，其中也包含李石樵的部分，這對研究李石樵如何在戰後台灣美術的脈絡中創作，提供了很重要的參考價值。

梅丁衍的〈戰後初期台灣「新現實主義」美術之孕育及流產——以李石樵的畫風為例〉⁷，考察了日治以來左翼思想的脈絡對李石樵於戰後創作社會寫實畫作的影響，頗具參考價值。但其在闡釋《建設》、《田家樂》兩幅畫作時，卻直接放在大陸來台木刻版畫家黃榮燦（1916-1952）所提出的「新現實主義」美術概念下討論，故在說明兩幅畫作的風格與意涵時，往往對照著黃榮燦的木刻版畫進行。認為《建設》不僅在風格上受到黃榮燦木刻版畫《重建家園》【圖 4】的影響，其意涵也「反映著較高的建設新台灣文化的意願」，而對於《田家樂》的解釋，也隨著黃榮燦對此畫的批評，認為其「象徵著新台灣文化藍圖的褪色」。以上的論述，因完全將李石樵的創作置於黃榮燦的影響下，而未看到李石樵如何在與當時社會政治局勢的互動中，於此二幅畫中隱含的意念。

鄭宜欣的〈寫實的形塑與割裂——論李石樵戰後作品之風格與意涵(1945-1949)〉⁸，已試圖將此三幅畫作的意涵，與當時的社會、政治和經濟狀況結合，以進行闡釋。而對於此三幅作品的風格，也以能直接影響李石樵的日本戰爭美術作品為映證，說明其風格的正確來源。但在論及李石樵於此時期的畫作中表現出社會寫實與批判意識的原因時，則主張為李石樵承襲其一貫的寫實風格而來，完全否認李石樵在戰後左翼文藝思潮的脈絡中，受到左翼思想影響的可能性。此一論點，也值得重新檢視。

綜上所述，在相關此議題的前人研究中，大多未能將李石樵的《市場口》、《建設》和《田家樂》三幅創作，放入戰後台灣的社會政治背景中觀察，並以李石樵與社會脈絡

文討論。見鄭宜欣，〈寫實的形塑與割裂——論李石樵戰後作品之風格與意涵(1945-1949)〉，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，2003。

⁵ 在 1947 年舉辦的第二屆省展目錄中，並未見《田家樂》一畫，此畫首次展出的紀錄是在 1949 年舉辦的第四屆省展中。

⁶ 顏娟英，〈戰後初期台灣美術的反省與幻滅〉，張炎憲、陳美蓉、楊雅慧編，《二二八事件研究論文集》（台北：吳三連臺灣史料基金會，1998），頁 79-92。

⁷ 梅丁衍，〈戰後初期臺灣「新現實主義」美術之孕育及流產——以李石樵畫風為例〉，現代美術第 88 期（1990 年 2 月），頁 42-56。

⁸ 鄭宜欣，前引文。

互動的角度加以理解。本研究期望能對戰後政治、社會和經濟的局勢演變能有更全面的掌握，並從李石樵出發，理解畫家如何以藝術創作來因應局勢、表達心聲。

三、台灣光復以來的社會狀況與《市場口》

1945年8月15日日本投降，二次世界大戰結束。帝國主義對台灣的統治也隨之結束。對於終於能脫離異族統治而回歸祖國的台灣人民而言，是既喜悅且充滿期待的。他們樂觀地認為台灣從此在政治、經濟和社會各方面都可脫離殖民地的陰影，而能更民主自由的發展。

但隨著10月25日台灣行政長官陳儀（1883-1950）的正式接收，歡心的期待逐漸轉為失落與失望。在政治上，根據1945年9月20日公佈的「台灣省行政長官公署組織條例」，陳儀集台灣行政、立法、軍事大權於一身，權力有如日治時期的台灣總督。且陳儀在用人政策上並不重視台籍人士的政治參與，而以來自中國大陸的各省人士較為優勢的考量，特別在高層的行政部門更是如此。台籍人士在陳儀負責的政府部門的服務人數，遠低於日據時期擔任公職的人數，只有百分之二十一，且本地人與來自中國大陸的人士，普遍有著同工不同酬的情形。⁹

在經濟上，台灣歷經了二次大戰的空襲破壞以及物資短缺，本來就需要恢復的時間。在行政長官公署接收後，台灣因著與中國經濟的連動，更捲入中國混亂的經濟中，因而引起惡性通貨膨脹，造成嚴重的物價上漲，¹⁰ 以及隨之而來的失業問題，民生歷經了日治以來前所未有的艱困。官員的貪污，更讓這樣的情況變本加厲，生活艱困的老百姓，看著貪污的官吏過著夜夜笙歌的糜爛生活，其心情可想而見。從《新新》雜誌各卷的漫畫圖像中，如〈一種人，一日記〉、〈錢追不及物〉、〈什麼東西都有，但是不夠錢〉、〈酒館〉、〈天神〉【圖5】¹¹……等，可深刻地感受到在如此社會氛圍下的民心意向。

此時，更該注意的是，李石樵如何回應這樣的社會局勢呢？我們可從第一屆省展中李石樵所提出的作品《市場口》來看。在此畫畫面的中央，是一位穿著時髦旗袍的海派女子，手上拿的紅皮包、腳上穿的紅皮鞋、臉上戴的太陽眼鏡，都代表著優裕的經濟條件。但圍繞在她身旁的，卻是在經濟蕭條的環境下，處於艱困中的老百姓。在她的前方

⁹ 薛化元，《台灣開發史》（臺北市：三民，2002），頁156-159。

¹⁰ 劉進慶，《台灣戰後經濟分析》（臺北市：人間出版，1992），頁21。

¹¹ 《新新》，〈什麼東西都有，但是不夠錢〉、〈酒館〉（第二期，1946.2.1，頁9）；〈錢追不及物〉〈天神〉（第四、五期合刊，1946.5.30，頁9），〈一種人，一日記〉（第六期，1946.8.12，頁9），覆刻版（台北：傳文，1995）。

可看到一隻瘦得皮包骨的黑狗，左方則是一個穿著破衣、光著腳丫而仍得在市場討生活的小孩，右前方蹲著一個衣衫藍縷的小販，後方則有一個瞎眼的老叫化子。但這位女子卻完全無視於身旁的人，仍傲然闊步地往前走。藉由這樣的對比，畫家深刻地表現出社會中的族群差異與貧富差距下的階級不平等。同時，畫家也以畫面的左方有三位議論紛紛而表情激動的男子，與右後方面帶無奈的藍衣婦人，刻畫出當時人民心中的不滿與無奈。

此外，在《新新》第七期，李石樵於省展前所接受的訪文中，曾經表示：

這幅畫成為我此次展覽會中所提出的唯一報告書，如果從陳長官（陳儀）那邊有人來的話……。¹²

由此可知，李石樵除了在《市場口》中呈現出對階級貧富差距的批判意識，並寫實地呼應了台灣的社會狀況外，也擔起了身為畫家的社會責任，積極地以藝術創作向當權者表達人民的心聲，希望陳儀方面的統治者看到這幅畫後，能夠理解本地人民的困苦。

四、左翼思想的可能性

《市場口》展出後，便受到蘇新（1907-1981）與王白淵（1902-1965）兩位文化界左翼人士的肯定與讚揚。王白淵認為此畫無論對李石樵，或台灣藝術界，都是重要的轉變：

他的《市場》及《歌唱》中聚集許多人物，卻不覺得平板或散漫，反而以多采多姿的變化，統一收入畫面中，由此可知他構圖的正確性。……他抱著真誠的創作態度，勇敢第一步跨出沙龍藝術，直接面對冷酷的現實。從這層意義來看，不論對他自己會對台灣藝術界而言，《市場》這幅畫都是重要的轉變。¹³

王白淵推崇李石樵的原因，除了構圖的正確與真誠的創作態度外，更因《市場口》的題材反映了冷酷的社會現實，勇敢地走出沙龍藝術。蘇新則在《台灣文化》提到，《市

¹² 王俊明，〈洋畫壇の權威——李石樵畫伯を訪ねて〉，《新新》第7期，1946年10月，覆刻版（台北：傳文，1995），頁21。

¹³ 王白淵，〈永遠に藝術なるもの——第一次省展を見て〉，《台灣新生報》，1946年10月23日（四）第二版；轉引自顏娟英，〈戰後初期的反省與幻滅〉，前引文，頁83。

場口》：『不幸的台灣人，個個都稱讚說「宛如把台灣現狀縮寫在一幅圖」！』¹⁴ 此外，同時身為《台灣文化》編輯的蘇新，特別將《市場口》當做第三期的封面介紹出來。

從李石樵《市場口》中反映社會現實的題材，以及受到蘇新、王白淵兩位文化界左翼人士的肯定來看，有必要進一步探究李石樵在創作此畫時，是否受到左翼思想的影響。

首先，可從戰後文化界的風潮來看。陳儀來台後，力邀他的同鄉與同窗好友許壽裳（1883-1948）擔任台灣省編譯館館長，以進行文化改編的工作。主要的任務為推行國語、編寫中小學校國語教材及教師參考手冊，好讓台灣能脫離殖民地的影響，以將台灣重新拉入中國的文化範圍內。¹⁵ 除了成立編譯館外，還成立另一個重要的文化建設措施，也就是行政長官公署的外圍組織——台灣文化協進會，由官方公職人員、教育界人士及文化工作者組成，並發行機關刊物《台灣文化》。¹⁶

許壽裳不僅是魯迅（1881-1936）的同窗好友，也是有著社會主義傾向的文人。他來台主持編譯館之餘，也掌握機會致力從事魯迅思想的研究及介紹，《台灣文化》因此成為介紹魯迅思想的重要刊物，如在《台灣文化》第二期中，便推出了魯迅逝世十週年的特輯。¹⁷ 同時，許多由大陸而來的左派木刻版畫家的作品，也因此廣為出現在台灣的雜誌、報紙等大眾媒體上。其中，黃榮燦除了發表木刻版畫作品外，也在《台灣文化》上發表文章，將有關左翼美術的中國的木刻版畫和新現實主義介紹給台灣。¹⁸

而在台灣的文藝界中，也出現了帶有左翼想法的主張，《新新》第七期的卷頭語中，可看到這樣的呼籲：

最重要的是文化人自己的認識、覺悟和努力。過去的文化，我們姑且置之不論，現在和將來的文化，我相信決不是為少數人的文化，而視為大多數人的文化。……一切都是為了人民的時代了。政治是要為了人民，離開人民的生活，政治也講不通，經濟建設也不得，文化也無從談起。……總而言之，反對民主，離開大眾生活的一切文化活動，在現在

¹⁴ 蘇新，〈也漫談台灣藝文壇〉，《台灣文化》，二卷一期，1947年1月。覆刻版，V.1（台北：傳文，1994）。

¹⁵ 黃英哲，〈台灣省編譯館研究（1946.8-1947.5）——陳儀政府台灣文化重編機構研究之一〉，張炎憲、陳美蓉、楊雅慧編，《二二八事件研究論文集》（台北：吳三連臺灣史料基金會，1998），頁110。

¹⁶ 黃英哲，〈許壽裳與台灣（1946-1948）——兼論二二八前夕台灣省行政長官公署的文化政策〉，《二二八學術研討會論文集》（台北市：二二八民間研究小組，台美文化交流基金會，現代學術研究基金會發行，1992年2月1日），頁128。

¹⁷ 見《台灣文化》第一卷第二期，頁1-18。

¹⁸ 黃榮燦於《台灣文化》發表之文章計有（一）新興木刻藝術在中國（1卷1期）。（二）他是中國的第一位思想家（1卷2期）。（三）版畫家：凱綏，珂勒惠之（2卷1期）。（四）新現實的美術在中國（2卷3期）。（五）美術教育與社會生活（2卷5期）。（六）工藝·生活·社會·科學的基礎（2卷7期）。

的台灣，已經是沒有意義的了，所以我們主張台灣文化運動的民主化和大眾化！¹⁹

在同期刊登的〈談台灣文化前途〉座談會的紀錄上，黃得時對當下台灣報紙副刊上的文學作品提出了批評，認為那些文章空有美麗的辭句，卻不能表現民眾的痛苦。而王白淵亦認為這也造成從中國來的人，不能瞭解本省人的痛苦，是個讓人困擾的情況。²⁰ 由此可知，當時的台灣的文藝也充滿了左翼思想的氣息，主張台灣文化應從象牙塔走出來，為民眾代言，進而讓在位者瞭解人民的困境。

在此要注意的是儘管當時的魯迅思想和左翼美術運動，是透過來台文人與木刻版畫家引入台灣，但這並非代表台灣文藝界在左翼思想的發展上，全然處於被動接受的狀態。²¹ 王白淵、蘇新等活動於台灣戰後社會文化運動中的左翼人士，也於日治時代便開始接觸社會主義思想，並參加左翼社會或文化運動。²² 戰後活躍的兩人，亦與來自中國的許壽裳、黃榮燦等左翼文人、藝術家往來甚密。王白淵因早年曾赴中國參加抗日地下活動的背景，²³ 也扮演著溝通台灣與中國文化界的重要角色。而他東京美術學校的出身，更將社會主義的美術思想帶入了台灣美術界，李石樵極有可能因著與王白淵的接觸，而感染了左翼的文化氣候。這可透過《新新月刊社》於1946年舉辦的「談台灣文化前途」座談會中，兩人的對話得到確認：

蘇新：「今後的文化必須是大眾的……若民眾不能理解的話，將什麼都不是。」

王白淵：「在美術方面也一樣，從沙龍美術中走出來是必要的。這是世界的風潮，李君（李石樵）的意見呢？」

李石樵：「只有畫家本人可以瞭解，但他人無法瞭解的美術，乃是脫離民眾。這種美術不配稱民主主義文化。若今後的政治屬於民眾時，美術和文化亦屬於民眾。所以，此後的繪畫取材須循著這個方向來考慮。放棄製作徒然外觀美麗的作品，而創作出有主張有意識型態的作品吧！」²⁴

¹⁹ 〈卷頭語〉，《新新》，第七期，1946年10月，覆刻版（台北：傳文，1995），頁1。

²⁰ 〈談台灣的文化前途〉，《新新》，第七期，覆刻版（台北：傳文，1995），頁6-7。

²¹ 日治時期台灣左翼社會運動的參與者與文化界人士已於東京組織了「東京台灣文化集團」（1932）、「東京台灣藝術研究會」（1933）等左翼文藝團體。見王詩琅譯，《台灣社會運動史——文化運動》（原名《台灣總督府警察沿革誌第二編》），（台北：稻香出版社，1988），頁94-107。

²² 蘇新為台共的創始人與重要領導人之一。見陳芳明，〈蘇新的生平與思想初論〉《左翼台灣》（台北市：麥田，1998），頁125-169。王白淵是左翼文藝團體「東京台灣文化集團」、「東京台灣藝術研究會」的創始人之一，見王詩琅譯，《台灣社會運動史——文化運動》，頁94-107。

²³ 1933年王白淵至上海，其活動以「華聯通訊社」的翻譯為主，工作內容主要是以無線電接聽日本消息，翻譯成中文，提供給中國有歸機關。見王白淵，〈我的回憶錄（二）〉，《政經報》，1卷3期（1945.11.25）。龍瑛宗，〈張文環與王白淵〉，《台灣文藝》，23（1981.5），頁329-332。

²⁴ 〈談台灣的文化前途〉，《新新》，第七期，1946年10月，覆刻版（台北：傳文，1995），頁4-9。

在這段話中，可看到李石樵面對王白淵對美術「走出沙龍，與民眾靠近」的左翼主張，給予了十分肯定的回應，認為今後的美術是屬於民眾，應放棄製作徒有外觀美麗的作品，而要創作出有意識型態的作品。從王白淵的呼籲與李石樵的堅定且明確的回應中，清楚的顯示了李石樵的社會主義傾向美術觀，以及他與王白淵在此看法上的共識。因此，可以說李石樵是在戰後文化界左翼思潮的脈絡下，主要透過王白淵而受到了影響。²⁵ 故在鄭宜欣的《寫實的形塑與割裂——論李石樵戰後作品之風格與意涵(1945-1949)》一文中，主張李石樵在戰後的社會寫實風格，只是延續日據時期一貫的寫實概念下對社會的觀察，而無受到左翼思想的影響的說法，²⁶ 是不具說服力的。

五、《建設》

《市場口》展出後的隔年，李石樵於第二次省展中展出了作品《建設》。此年（1947年）的台灣歷經了二二八事變的震盪，在各方面都受到了影響。在《建設》這幅 200 號的大作中，畫家呈現了對台灣社會變動下的觀察與反思。

此畫背景中的白色建築物，在藍天的映襯下格外顯眼，其造型有如希臘神殿的殘蹟，並非寫實地描繪當時台灣建設中的建築物。白色建築物前，有一部正在攪拌的混凝土機，其四周則有忙著搬運砂石的工人，看來正為著建設而忙碌，但卻沒有一個工人到白色的建築那兒進行建設的工作，讓人有矛盾的感覺。

與背景中亮白建築物相對的，是前景左方顏色黯淡的殘破老建築，其面積幾乎佔畫幅面積四分之一。在此殘破的斷壁前，有一賣煙的女子和少年，少年頭上戴的帽子白而亮，在顏色深暗的斷牆前格外顯眼。李石樵在畫面中安排此賣煙形象，也呼應了 1947 年台灣的社會局勢。

此年已進入台灣行政長官公署接收台灣的第二年，但自光復以來在各項不當的政治、經濟措施下所引發的通貨膨脹、物價上漲等社會問題卻越形嚴重，1947 年一月各地米價開始暴漲，糧食供給短缺，民生更加艱困。²⁷ 在此人心浮動的時期，行政長官公署菸酒專賣政策下的不當查緝私煙的行動，便成了二二八事件的導火線。此畫繪製時間與

²⁵ 李石樵曾表示他在創作時常請教王白淵的意見，可見王白淵對其創作的確有直接的影響。見巫永福，〈緬懷王白淵〉，收錄於陳才崑譯，《王白淵·荊棘的道路》（下）（彰化：彰化縣立文化中心，1995），頁 390。

²⁶ 鄭宜欣，前引文，57-62。

²⁷ 薛化元，前引書，頁 159。

二二八事件同年，畫家有意於於畫中安排的賣煙少年形象，相對於遠方如希臘神殿幻影的白色建築物，才真正代表了當時台灣社會現實。

若對照當時的社會局勢與李石樵的處境來看，可以更清楚地瞭解畫中隱含的意念。在二二八事件發生前，儘管本地人面對祖國的心情從期待轉為失望，對行政長官公署各項措施所造成的社會問題也多所不滿。但陳儀在文化政策上與言論上並未嚴格地管束與限制，文化界因而有左翼思想存在的空間。因此對社會現況與政府措施不滿的有志之士，亦可在報章雜誌上表達不滿的心聲，對當局提出批評與建議。然而，二二八事件後，在政府軍隊展開的鎮壓、清鄉的行動中，許多積極活動的台籍社會菁英與左翼份子紛紛遇難。陳澄波（1895-1947）首先被槍殺，蘇新逃離台灣，王白淵則被捕入獄，左翼木刻版畫家們也陸續離台。此後，左翼思想漸成為禁忌，公開的批評政府更不被允許。在這樣的政治與文化氛圍下，李石樵當然無法像在創作《市場口》時一般，可高談「走出沙龍，與民眾靠近」的主張，更無法如《市場口》的畫面般，直接的呈現對社會中貧富階級差距的批判，並藉此向當局表達心聲。²⁸ 此時創作的《建設》來看，畫名雖代表著積極建設的意味，但從畫面可知，李石樵試圖以較為隱晦的方式，表現對當時社會的批判與反思。

畫面中，站在賣煙少年旁的，是兩位身穿白色襯衫建築師，他們是建設工程的領導人，似乎正討論著建設的內容。在他們四周，除了賣煙的少年外，還有著其他處於時代艱困下的人，有奮力拖著竹籃的瘦弱小孩，和坐在工地中帶著一對兒女的母親。但這兩位建設的領導者，卻完全無視於就在他們身旁的人們，一位採背對他們的姿態站立，將頭撇向另一方，表情漠然地望向不知處的遠方，另一位則戴著太陽眼鏡，更無視於眼前景況，令人想起《市場口》中傲然的海派女性。在創作《市場口》時，李石樵仍積極期望能以此畫向陳儀表達心聲，並藉此讓他瞭解台灣人民的痛苦。但一年多後二二八事件，無疑給予這樣的期望沈重的打擊，故在創作《建設》時，李石樵在畫中呈現出撇著頭、戴著太陽眼鏡，不願正視周遭人們的建設領導者，表現了畫家對當局者拒絕正視人民困苦的感受。

此畫中另一引人注目的部分，是在畫面右前方一前一後扛著石頭的工人。在前方的工人，身軀被描繪的健壯而厚實，臉上帶著堅毅的表情，眼睛望著遠方，十分有目的的跨步往前走。但矛盾的是，畫面上卻沒有畫出可以讓他繼續向前走的路，他的前方明顯地被一位正在敲打石塊的工人所阻，顯示出無路可走的狀況。正如李石樵曾一心肩負起身為畫家的社會責任，勇敢的踏出沙龍，以藝術反應冷酷的現實、為民眾代言，但在政

²⁸ 王白淵因發表左翼文化主張被捕入獄，對李石樵而言影響甚大，因其在 1992 年受訪時仍提及此事。見林靖傑，〈要畫最好的畫，要有最好的社會環境——深度專訪台灣前輩畫家李石樵他的心路歷程〉，《新新聞週刊》（1992 年 1 月 29-25 日），頁 67。

治與社會的巨變下，卻不知該往何處去的境遇。《建設》中，這位身負重石，正邁步往前卻無路可走的工人，似乎也成了畫家自身的反照。

由上述可知，在《建設》中畫家以矗立遠方有如幻影的白色建設物，呈現出「建設」的荒謬與不真實；以近處殘破的老建築前，賣煙少年的形像暗示了二二八事件的發生；以賣煙少年旁處於艱困中的人們，表現了現實台灣社會中人民的困境；以兩位處於困頓人們中，卻完全無視於此的建築領導者，顯示當局者拒絕正視人民困苦的景況；以表情堅毅而肩負重石往前，卻無路可走的工人，反照了畫家自身無奈的心境。

在經過對《建設》意涵的探究後，可進一步檢視其他學者相關於此畫論述上的恰當性。梅丁衍曾在〈戰後初期台灣「新現實主義」美術之孕育及流產——以李石樵的畫風為例〉一文，將《建設》的風格與內涵置於黃榮燦的木刻版畫《重建家園》【圖4】的影響下討論。²⁹ 兩幅畫雖同樣表現了建設的場景，但《重建家園》呈現的是每個人都齊心一致地參與建設的工作，帶有積極的意味。這和李石樵的《建設》中隱含著對時局的感受的意涵十分不同。故梅丁衍將此畫解釋為「象徵為建設台灣的意願」，而未考慮畫家與社會脈絡互動下所要表達的意義，應不是很恰當。

鄭宜欣的《寫實的形塑與割裂——論李石樵戰後作品之風格與意涵(1945-1949)》，指出了《建設》的風格來源，並非黃榮燦的木刻版畫，而是來自於李石樵赴日學畫以來，能直接影響其繪畫風格的日本西洋畫壇。並提出戰時發表於日本官展的美術作品，如三井正登的《石匠》【圖6】，井手宣通的《協力》【圖7】，在構圖上與取材上對李石樵《建設》的影響。³⁰ 在此，要注意的是，《建設》風格雖取自於日本的戰爭美術，但此畫所呈現的，正如前文所論，是畫家深處台灣的社會中，與時局互動下意念與反思，其內涵已不同於這些戰爭美術的作品了。

六、《田家樂》

《田家樂》是李石樵於1949年第四屆省展所提出的作品。此畫中，李石樵以他的生長故鄉新莊為背景，以家人為模特兒，畫出農忙時期下午休息的片刻，農民用點心的情景。

²⁹ 梅丁衍，前引文，頁50-51。

³⁰ 鄭宜欣，前引文，頁38-39。

畫中背景黃澄澄的稻田，與正在傾倒稻穀的工人，都顯示了這是個豐收的季節，這應是農家最值得高興的時候，前景中正在休息準備用點心的場景，亦顯示此時是農家忙碌的一天中的輕鬆時刻。但畫中的人物，卻未顯一絲欣喜之情。於右前方的畫家父親坐在竹凳上，雙手緊握而表情沈重，畫面左方正在餵乳的妻子，與手端碗筷的稚齡小女，皆顯露出哀傷的神色。只有坐在妻子懷抱中不知世事的嬰兒，因吸吮母親的乳汁而顯出滿足的神情。而兩旁手持扁擔竹耙農具站立的一男一女，則以靜止的姿態和凝重的表情看著遠方。

在此令人感到矛盾的是，此畫雖名為《田家樂》，但在畫面上卻令人感受不到一絲歡樂，每一位前景人物的姿態與表情，都塑造出一股凝重而帶有哀意的氣氛。對於畫名與畫面的矛盾，黃榮燦曾提出了以下的批評：

李石樵的技法根基較厚，他的創作充滿了動向進步。「田家樂」有人說他找出現實生活的題材來了！就此我也提出對這幅現實題材的「愚見」：從直觀的感覺「田家樂」的結構是明顯的，人物的個體也完整，就是用色較乾燥外，從題材內容上分析，確難找到描繪現實的真理！主題的表現也難找到。在人物的感覺上只是農民的個象成在，人物情緒交代，動作適合，內在的意識都未能在感覺的現象組織中求得高度的創作發展。問題依據「田家樂」中的農民表現過甚哀的情調，竹籃中的食物其同菜量的情形就證明未進食，但老人，婦與子女圍坐的姿勢是等候著要完工作的幾位農夫嗎？或是一種祝神的表示呢？但都找不到動作及事態的表現！老人後立的村姑與婦人後立的農夫其意不解？遠處四位農夫也不夠幫助題材的情感發展，同粗愚的說法，這是沒有主題發展而失去情感組織的「田家樂」，關於理想的律動畫面就此告白。」³¹

他認為從《田家樂》的題材與內容上，沒辦法找到現實的真理，無論是圖中農民的哀調表情，或是沒有動作進行的靜止姿態，都無法幫助《田家樂》主題與情感的組織和發展。對於這樣的批評，可對照黃榮燦相關題材的木刻版畫作品《秋收》【圖8】和《收穫》【圖9】來看。《秋收》呈現的是鄉野間的農民在滿載收穫的牛車上，踏上歸途的情形。畫中坐在牛背和牛車上農民，輕鬆的姿態，與滿足的表情，都顯示出在辛勤工作後而有豐收的喜悅。《收穫》描繪的則是收穫的農忙時節，農民辛勤工作的情形。於畫面中央的是，一位牽著牛的農村少女，她正回頭看著她所牽的母牛為小牛哺乳，在兩旁收穫椿稼與扛著鋤頭的農婦，也轉頭來看這溫馨的一幕。畫中人物交會於母牛與小牛的眼神，以及相呼應的動作，都為這收穫的農忙時節增添了溫馨的片刻。

³¹ 黃原，〈美展之窗〉，《台灣新生報》1949年12月10日，第九版。

由此可知，對黃榮燦而言，「田家樂」這樣的題材，應該表現出對農民勞動的歌頌與豐收的喜悅，並以畫中人物正在進行且相呼應的動作或表情，來凸顯樣的主題。所以他無法理解李石樵畫中靜止的動作以及「哀調的氣氛」和「田家樂」這個主題的關連，故認為這是一個不成功的作品。但若將李石樵對此畫的創作放入 1949 年的政治與農業狀況來看，將可更瞭解李石樵在此畫中表達的意涵。

就農業政策而言，光復以來，行政長官公署採取物納制和隨賦徵購為米穀徵收的主要手段，這同時讓農民與地主在通貨膨脹的狀況下，負擔更為沈重。政府收購穀米的定價過低，遠追不上物價上漲的速度，用低價收購實際上價格較高的穀米，對農民是苛酷的收奪，使農民剩餘的米糧，在此過程中得償過貧地繳入政府手中。1947 年 7 月開始推行針對大中戶的餘糧收購政策，更拆毀了本地地主的經濟基礎。³² 1949 年 2 月實施的三七五減租，則對台灣以地主出身為主的菁英階層造成威脅，削弱了傳統主要立基於土地的台灣仕紳力量。³³

在此方面，若對照日治時代的米穀農業政策來看，當時日本的獨佔資本只直接支配稻米輸出至日本的過程，至於生產及島內流通的過程，依然依賴零細農及「土壟間」（家庭工業的碾米業者）這種傳統的經濟體制。³⁴ 故李石樵家的碾米廠可在此體制下經營並維持不錯的收入。³⁵ 而光復後的這一連串農業政策，同時打擊了實際從事生產的農民、從中經營稻米轉賣的土壟間，以及擁有土地的地主。家中經營碾米廠，同時為擁有土地之自耕農的李石樵，應更能體會當時的農民在此農業政策下，即使豐收卻更加難堪無奈的心情。

從政治面來看，1949 年國民政府遷台，為了鞏固統治於 5 月 20 日實施戒嚴及其他相關措施，不斷地加強對台灣政治及社會的控制，³⁶ 此後人民處於沒有言論自由的高壓統治下，更別說向政府表達意見或心聲。在此，李石樵以畫中靜穆人物悲哀而凝重的神情，深刻地表達出農民面對現實困境的無奈與無言，這或許也是畫家自身心情的寫照吧！

七、結論

³² 劉進慶，前引書，60-61。另見川野重任，《台灣米穀經濟論》（東京都：有斐閣，1941），頁 25-26。

³³ 薛化元，〈戰後十年台灣的政治初探（1945-1955）——以國府在台統治基盤的建立為中心〉，張炎憲、陳美蓉、楊雅慧編，《二二八事件研究論文集》（台北：吳三連臺灣史料基金會，1998），頁 19。

³⁴ 同上註，頁 19。

³⁵ 李石樵，〈酸苦辣〉，《台北文藝季刊》，第三卷第四期（1955 年 3 月 5 日），頁 87。

³⁶ 同註 27，頁 20-21。

綜上所述，若將李石樵的《市場口》、《建設》和《田家樂》三幅畫放放入戰後台灣的社會政治背景中觀察，並以李石樵與社會脈絡互動的角度加以理解，可看到在創作《市場口》時，李石樵在透過王白淵而受到文化界左翼思潮的影響下，勇敢地走出沙龍藝術，以繪畫表現冷酷的現實，並積極地希望藉此讓當局者瞭解人民的痛苦，而對改善人民的困境有所助益。

幾個月後，發生了二二八事件的悲劇，李石樵周遭積極活動的文化界好友和左翼人士，多遭牽連。陳澄波被槍殺以及王白淵的入獄，對李石樵而言都是沈重的打擊。在《建設》中，畫家以隱晦間接的手法，表達了對時局的看法。畫中如幻影般的白色建築，表現了對「建設」的質疑；身處困頓人們中，卻轉頭不願面對的建設領導者，顯示當局者拒絕正視台灣人民困境的狀況；努力扛著重石往前，卻無路可走的工人，也成了畫家自身的反照。

兩年後，國民政府遷台，並實施戒嚴。而自光復以來一連串的農業政策，讓地主、中間商與農民的農業體系都遭受了嚴酷的困境。身處於高壓統治的戒嚴體制下，無法自由表達心聲的李石樵，以《田家樂》一畫質疑了農民的樂之所在。畫中人物靜止的動作與沈重的表情，都讓畫面充滿了凝重的氣氛，也顯示了農民在困境中的無奈與悲哀。

從《市場口》到《田家樂》，可看到李石樵在面對社會與政治的局勢一再轉為嚴苛的狀況下，從積極且直接以畫作反應社會現實，並向當局者表達心聲的態度，轉為於畫中隱晦地表現對時局的看法，而至以繪畫表現無奈與無言的心情。自 1950 年起，李石樵不再創作社會寫實群像畫，³⁷ 完全放棄了以創作向當局者表達心聲的企圖，畫家逐漸閤上寫實之眼，甚而埋首抽象繪畫的世界。³⁸

圖版

³⁷ 1950 年起李石樵開始嘗試以各種西洋現代藝術派別創作，其間仍用寫實記法創作，但描繪對象皆為風景畫、肖像畫和靜物畫等。如《披頭巾的少女》（1950）、《淡水河畔》（1950）、《母親像》（1951）。

³⁸ 1960 年代起，李石樵幾乎以抽象繪畫為主要風格，如《畫室》（1962，第 16 屆全省美展）、《窗》（1963，第 17 屆全省美展）等作品皆為立體派分割平塗的靜物及風景畫。



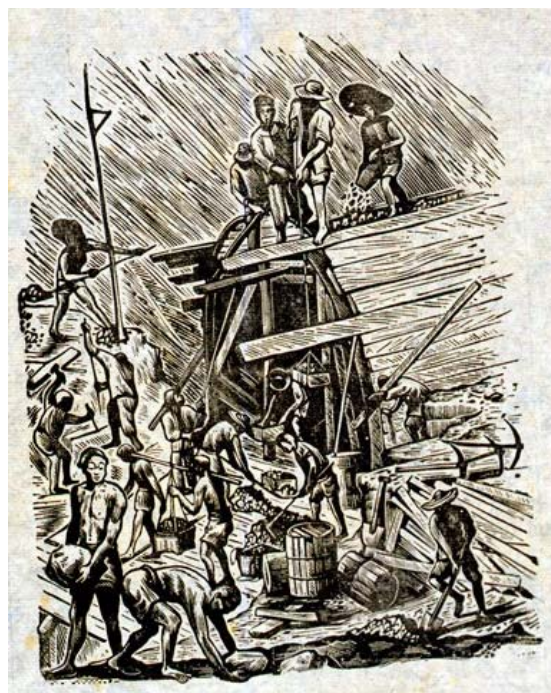
【圖 1】李石樵《市場口》
1946年 第一屆省展作品 油彩
146*157cm 李石樵美術館藏



【圖 2】李石樵《建設》
1947年 第二屆省展作品 油彩
162*260cm 李石樵美術館藏

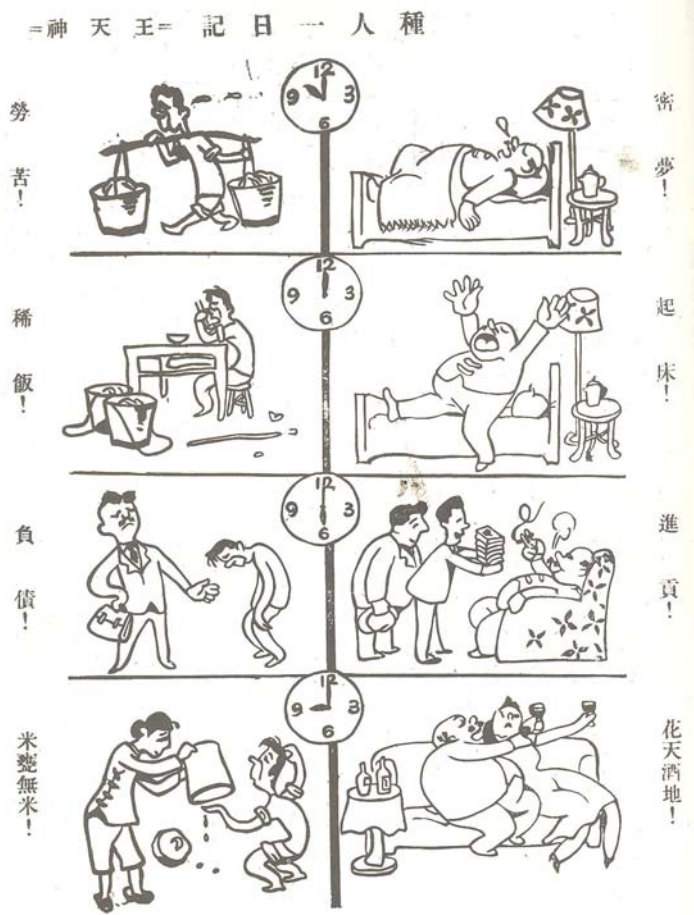


【圖 3】李石樵《田家樂》
1949年 第四屆省展作品 油彩
157*146cm 李石樵美術館藏



【圖 4】黃榮燦《重建家園》(曾刊登在台灣新生報之元旦特刊 1946.1.1) 15*25cm 黑白木刻版畫 國立台灣美術館典藏

【圖 5】《新新》雜誌漫畫



《一種人一日記》1946.8.12 第六期



《什麼都有，但不夠錢》1946.2.1 第二期



《錢追不及物》1946.5.30
第四、五期合刊



《酒館》1946.2.1 第二期



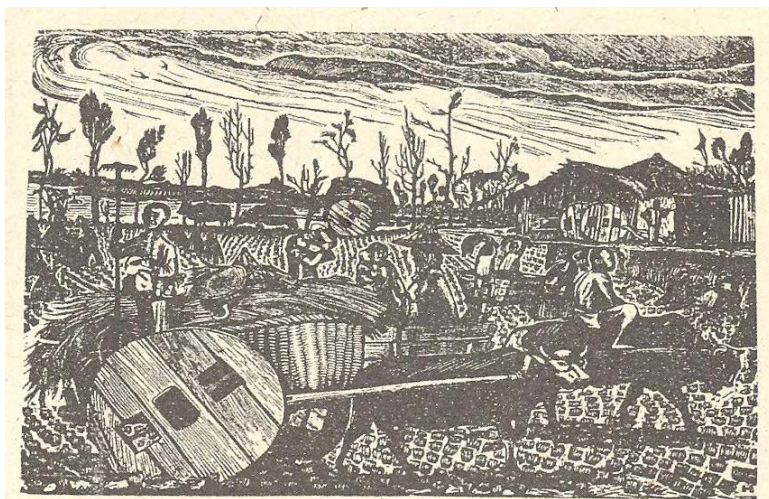
《天神》1946.5.30 第四、五期合刊



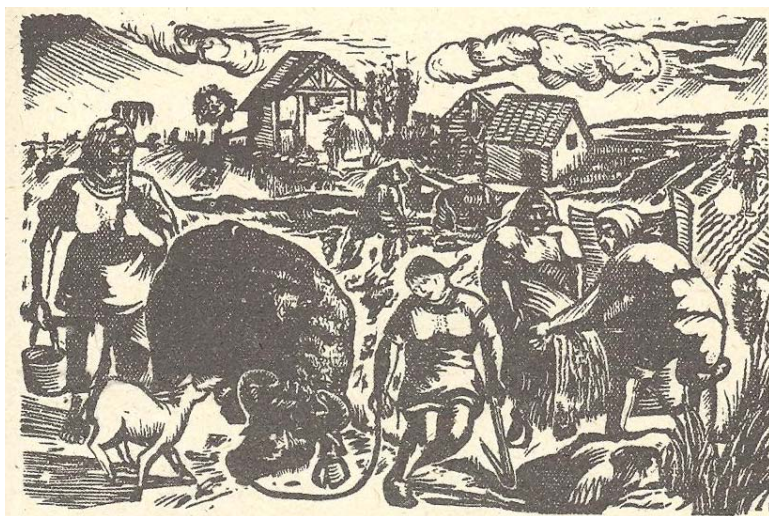


【圖7】三井正登《石匠》1934
第十五回會帝展

【圖6】井手宣通《協力》1941
第四回新文展



【圖8】黃榮燦《秋收》
黑白木刻版畫 年代不確定



【圖9】黃榮燦《收穫》
黑白木刻版畫 年代不確定