

妥協的現代性： 日治時期台灣傳統廟宇彩繪師潘春源*

謝世英**

大綱

- 一、前言：殖民主義與文化混雜
- 二、日治殖民現代化過程中的二元對立結構
- 三、台灣本土第一代民間畫師：潘春源
- 四、傳統彩繪師的學習歷程與生涯
- 五、新藝術的嘗試：台展東洋畫部的參與與成就
- 六、《牧場所見》：現代化主題/傳統手法
- 七、地方特色：南國台灣的豐榮農業景象
- 八、《武帝》：參雜現代形式的傳統民間宗教圖像

* 對潘春源《琴笙雅韻》與陳進的《合奏》的美人畫相比較曾發表於〈日治時期台灣美術的文化揉雜：陳進與潘春源的美人畫〉，《區域與時代風格的激盪——台灣美術主性學術研討會論文集》（台北：國立台灣美術館，2007，4月），頁39-68。《牧場所見》、《武帝》的分析，於月國立台中教育大學美術學系暨研究所舉辦之「視覺、記憶、收藏——藝術史跨領域學術研討會」口頭發表在（2006.5），感謝台灣大學藝術史研究所石守謙老師指正，本文作了添增與修正。

** 國立歷史博物館助理研究員。

九、轉折自中國畫譜的台式美人：《琴笙雅韻》

十、小結

圖片

摘要

潘春源被稱為「台灣本土第一代廟宇彩繪師」，以地方傳統門神廟宇彩繪的成就為人所知，現今許多的研究都著重在他廟宇彩繪的成就，然而在日治時期的台灣美術展覽會上，潘春源也有很好的成績，他連續 6 年以《牧場所見》、《武帝》等作品獲入選。潘春源於日治時期受過三年的公學校教育，沒有留學日本的經驗，純粹「本土」根源，以潘春源的背景，他沒有直接的管道去學習當時新潮流的寫生風格或是東洋畫技巧，更遑論西方觀念如寫實、創造性及個別性。但是潘春源入選台展的作品，不論是以關公作為繪畫主題，或是著台灣裝束美人畫等，都具台灣「地方色彩」特徵，符合現代寫實面貌。

本文以傳統廟宇彩繪師潘春源的藝術生涯與作品作為分析場域，來探討台灣美術在日本殖民主義下，現代化的過程中所呈現文化混雜的多樣面貌。本文分為兩個部分：一、潘春源藝術生涯的重新檢視，包括台展的參與以及廟宇彩繪工作，探討他如何在台展及廟宇彩繪兩方面的成就；二、對潘春源作品的分析討論：他如何運用現代/傳統不同的藝術傳統元素，在作品中表達出合乎當代的現代性。

關鍵字：日治、現代化、混雜、潘春源、台灣傳統彩繪師

妥協的現代性： 日治時期台灣傳統廟宇彩繪師潘春源

謝世英

一、前言：殖民主義與文化混雜

後殖民學者 Mary Louise Pratt 曾經在文章中提醒研究殖民主義的學生們：「文化不會像帝國被瓦解，文化也不像首都會被佔領接收，也不會如廟宇或皇宮會被推倒夷平。當我們閱讀種種決絕壯烈、頑強抵抗...等比較戲劇化的征服情節時，容易忽略掉以上提到的基本觀念。因為，除非一個種族完全被滅絕，文化不會因為被征服就滅絕了。」文化不會被取代、不會消失，¹如 Mary Louise Pratt 提到只有在那整個民族被滅絕時，文化才會消失（如西班牙殖民對待南美印加原住民）。Mary Louise Pratt 認為「文化」所經歷的是：當一個地方被征服時，文化其實就進入中介場域(Contact Zone)，在這個場域中「當地原本已經存在的仍然繼續存在，現今的都將與原文化同時存在，但是所有的，不論新、舊都將跟以前不一樣了。」²

與此文化觀念相近似的是 Homi Bhabha 更早提出的，他認為尋找「純粹文化」的立場是站不住腳的，殖民主義的結果不是一個「純粹文化」被

¹ 在文化研究中，文化的定義不只是一棟偉大的建築或是某民族之單一特定語言或是文物，文化是一群人的生活方式、知識、信仰、文學、藝術...，有「人」的存在才有文化的產生，因此國家被佔據了，原來的語言改變、文字消失，「文化」還是會持續存在的。

² Mary Louise Pratt “Transculturation and Autoethnography: 1615/1980” *Colonial Discourse, Postcolonial Theory*, ed. Francis Backer, Peter Hulme and Margaret Iversen. (New York: Manchester University Press, 1994), pp. 1-24.

另外一個「純粹文化」取代，而是在不同文化接觸時，“Hybrid”文化的產生。“Hybridity”一詞被廣泛使用，在園藝中使用時，指稱兩種不同的品種交配，經由接枝及交換受粉產生一株新的“Hybrid”品種。引申到文化研究中“Hybridity”指的是新的“Transculturation”形式的創造，就是因為殖民主義，造成殖民國與被殖民人民跨文化接觸的經驗，“Hybridity”因這樣的接觸而產生。³

不論是 Mary Louise Pratt 所指稱的“Contact Zone”（接觸場域），或是 Homi Bhabha 提出的“The Third Space”，都是為解決殖民主義論述中「二元對立思維」的問題，殖民主義論述將殖民統治對文化的影響，簡化為相對的二元：殖民者/被殖民者、文明/落後、現代/傳統，「二元對立思維」的確讓我們了解殖民主義的運作以及它對被殖民國家所受到的影響，但是無法描述其中跨文化交換的複雜問題，Mary Louise Pratt 提出殖民主義並沒有讓文化就此結束消失，而是在殖民與被殖民的關係中，文化建構在此種不對稱、不平衡權力的關係中進行與相互流動。這文化建構的本身，如 Mary Louise Pratt 引用 1562 年美洲安地斯原住民的領袖，為他們的文化請願中提到：「牽涉了許多繼續不斷的妥協，...」。因為在侵略及佔據的狀態中、在征服或是被征服的過程中，異質文化相互衝突、搏鬥、同時也不斷互相妥協。異質文化接觸的結果，造成中介場域，在這其中文化、語言、社會及意識開始建構，文化因此開始進入了長程的「狀態」，不論是侵略者或是被侵略者的文化、過去原有的與現今正在建構的文化都開始產生變化。這樣造成的危機，並非是單一方「征服者」或是「被征服者」就能解決的。⁴

³ Homi Bhabha, "Signs Taken for Wonder" from *The Location of Culture*. NY: Routledge, 1994, 頁 114。

⁴ Mary Louise Pratt.

二、日治殖民現代化過程中的二元對立結構

1895 年的中日甲午戰爭，日本打敗中國，台灣成爲日本的殖民地，日本亦由此取得與其他西方帝國主義國家並列的地位，而自認是亞洲國家中的「西方」，⁵其任務是帶領它的殖民地朝向現代、文明。在文明的高低層次上，日本代表現代、先進，台灣屬於傳統中國的一部分，是落後的。日本在台灣推動各項現代化（日本化）運動，開始於台灣各處建設現代建築與各項交通設施；首都台北的舊式市街、城牆，被新式的都市建築所取代，日語教育取代原有的漢文教育。至今對日本殖民台灣的歷史過去，各方仍持有不同的看法，不論是如李登輝先生所深信的「後藤新平是台灣現代化，沒有他的話，台灣還可能還在非洲，…」。⁶認爲日本殖民是台灣現代化的推手；而相對的是視台灣的被殖民濕被剝削、壓迫的歷史，日本的最終目的僅只是要榮耀殖民母國。兩項說法，都未脫出將殖民統治簡化成日本/台灣、現代/原始、殖民者/被殖民者的二元對立的思維，也就是將日本與歐洲文明國家並列，而將台灣等同於落後非洲地區。

台灣文化認同被圈圍於「日本 vs.台灣」與「中國 vs.台灣」雙重二元對立的思維模式。二元對立結構的吊詭是，一方倚賴另一方的存在，而且以對方來決定自己的定位。有「原始」才會有「文明」；有「落後」才會有「進步」。因此台灣若完全被同化了，日本就失去了其「優越文明」的殖民者地位。台灣必需維持「原始、落後」，日本才能維持其殖民者「現代、文明」的地位，因此殖民者與被殖民者的文化認同都倚賴在這差異性；台灣認同若取決於差異性上，必須與中國有所區分，一方面不能就回到等同於傳統中國，要努力脫離中國傳統腐敗影響，努力朝向進步與文明；矛

⁵ 對於殖民主義及其意識形態的運用，「現代化」是帝國主義國家正當化其侵略行爲的手段之一；龜井勝一郎與內村鑑三（1861-1930）的日本人優越種族論，認爲中日甲午戰爭是文明與野蠻之爭及日本人是亞洲的白人。參考作者〈模糊的台灣認同：解讀陳進之美人畫〉。《歷史文物》，16卷1期(2006.01)，頁14-31。

⁶ 李登輝於2007年6月，在日本接受後藤新平獎時，所發表之言論。
<http://www.ettoday.com/2007/06/04/301-2106929.htm>

盾的是在追求現代化的過程中，台灣又不能完全同化到與日本同樣文明的程度，必需與日本保持差異，日本才能繼續扮演啓蒙者的角色。因此日治時期台灣文化的建構，處在兩者之間，實為複雜。

台灣文化認同放在藝術上，東洋畫因為參雜了西方的觀念，是日本在亞洲「現代」的代名詞；中國傳統書畫，則被當成是二千年中國腐敗文化的一部分。⁷藝術觀念上，中、西繪畫觀念相互矛盾，西方藝術的「創作」觀念要求創新，相對於中國書畫傳統必有師承，學習方法重「臨摹」，追求掌握古人理法；西方重「科學寫實」觀念，相對的是中國「不求形似」寫意傳統，前者被當成「現代」的象徵，後者是「傳統落後」。在這樣的框架下尋求台灣的地方色彩，不但要面對中西繪畫風格傳統上的衝突；就根源來說，東洋畫的風格是屬於日本的，文人書畫是屬於中國的，不論東洋、西洋都非「本土」，而是外來的。因此若要以與日本、中國區分，來界定台灣的獨特性，實難尋到「獨特」的台灣風格，最簡便的方式，就是走向以「主題」認定，但是尋找建立在差異性上的純粹文化，實在是一條狹路。與日本的「北國地理環境」相對，台灣只能是「南方炎熱」；與日本殖民者「亞洲白人」相對，台灣是原始「原住民」；與日本的「進步、高尚」的文化形象相對，台灣是「鄉野、粗俗」的民俗。一層層剝離，台灣地方色彩僅存熱帶風景、芭蕉樹、廟宇、水牛、原住民等主題景象。

三、 台灣本土第一代民間畫師：潘春源

以潘春源作品為例，他的台展入選作品雖然都具台灣特色，但是深入分析下，這個「本土」的特質是混雜的，他的作品中包含了不同文化新/舊，傳統/現代各項元素的交互相融，這些元素時而並存，互為表裡，或彼此轉化。顯示出在跨文化接觸的過程中，舊與新元素並不互相抵消，但都

⁷ 日本學者福澤諭吉的論述，認為台灣已被腐敗的中國文化污染了二千年，於《模糊混淆的台灣認同：解讀陳進之美人畫》中已作過討論。

將與原來面貌不同，而潘春源的藝術生涯及其作品，更具體呈現日本、中國、台灣本土等不同文化元素的衝突與交錯。選擇潘春源及其作品作為分析場域的原因：一、潘春源入選台展的作品中，採用了不同的風格及各種技法，呈現出主題多樣化，包括人物、動物、山水，具有「文化混雜」的特徵。二、傳統畫師仰賴傳統以及民間的元素作為其繪畫基礎，正適合探討當時台灣的「傳統」與「本地」元素，是否因為殖民的事實而被「現代」、「日本文化」逐走或取代；三、潘春源並非單一特例，相當數量的畫師畫家在台展創下很好的成績，他們以「體制外」的身份背景參與官展，對台灣美術發展的影響，值得重視。

由歷屆台展圖錄中可看出，有相當數量的傳統畫師參與台展。第二屆台展中，台灣畫家除原先的3位（三少年）之外，另增加的4位，都是首次入選，4位中的2位是傳統職業畫師，潘春源、黃靜山，另外徐清蓮經營香紙店，自學東洋畫。還有一位蔡品是東京女子美術學校的女學生。⁸黃靜山來自台南，經營裱畫店維生；他與潘春源在第二屆台展的成績，一定鼓勵了同行的畫師，陸續幾屆台展東洋畫部中出現了許多本來沒有什麼知名度的職業畫師。由參與的人數及展出的作品數量上來看，傳統職業畫師不但熱烈參與，而且有相當好的成績。⁹第三屆的台展，潘春源及黃靜山又再次各以兩件作品入選。同時入選第三屆台展的還有任雪崖（1907-1990）與林東令（1905），任雪崖曾經在裱畫店中工作。林東令是職業畫師，曾跟台南潘春源學畫，回到嘉義工作，又跟林玉山學習，他的作品另外也入

⁸ 蔡品與陳進同樣來自新竹，都是鄉原古統的學生，1925年自台北第三女高畢業，1927年入東京女子美術學校。

⁹ 台展中有不少數量的畫師及相當多數量的女性畫家參展，其中許多畫家的職業與裱畫店相關聯。在台展圖錄及資料中，從1928年直到台展的最後一屆（1936年），在台展中，許多職業畫師，都在台展中活躍、參展，首先指出這項事實的是林柏亭先生的研究。林柏亭，〈台灣東洋畫的興起與台、府展〉，《藝術學》第3期（1989），頁96。當時參與台展（不包括府展）中66位台灣畫家，至少有14位東洋畫家的職業是經營裱畫店的職業畫師，14位尚未包括曾跟傳統畫師學習或曾當學徒者。根據王行恭一書附表所計算。王行恭編《日據時期台灣美術檔案：台展、府展台灣畫家東洋畫圖錄》，自行出版，1992。

選第八屆台展、府展第一、第四及第十屆。台灣美術史選擇研究個案上，集中在少數因台展而建立起名聲的畫家，這些畫家較早獲得研究重視，或許除了名聲考量之外，對於出身背景不同的畫師之生涯與成就，或許也是值得重視的。¹⁰

本文分為兩個部分：一、潘春源藝術生涯的重新檢視，包括他對台展的參與以及他在廟宇的彩繪工作，二、潘春源如何運用現代/傳統不同的藝術元素，創造他在台展及廟宇彩繪兩方面的成就；文中分析《牧場所見》（圖 1）、《武帝》（圖 2）及《琴笙雅韻》（圖 3）3 件作品，《牧場所見》是以擠牛奶的牧場工人為主題，《武帝》不同的是以想像中之中國古代英雄人物為主題，而《琴笙雅韻》的台灣的美人圖，形式不同於浮世繪日本美人。三件作品有的採用現代主題但以傳統技巧手法來處理，有的以傳統主題但參以現代觀念，展現潘春源多樣的方式與手法，作品卻又表達出合乎當時現代性的特質。

四、傳統彩繪師的學習歷程與生涯

潘春源（1892-1972），字科，又名進盈。正式職業是廟宇彩繪師及裱畫師。被稱為「台灣第一代本土傳統畫師」，是台灣「日治時期最有名的匠師」，¹¹這或許跟他在台展的好成績、高知名度有關。在台南地區的傳統廟宇彩繪門神、壁畫上，潘春源是不可不提的重要藝匠。幾篇對潘春源的研究，不是出現在台灣美術上，而是出於對台灣傳統民間畫師廟宇彩繪的研究。一般將潘春源與陳玉峰並提為台南地區兩大匠師。潘春源的彩繪，後由兒子潘麗水、孫子潘岳雄傳承了工作室。¹²三代彩繪師，在台南地區，

¹⁰ 三少年是當時台展中的佼佼者，是被報導的多，留下的史料也容易獲得，自然成為後代的研究重心。

¹¹ 在蕭瓊瑞、陳清香的文章中提到。

¹² 陳玉峰的廟宇彩繪的工作由兒子陳壽彝以及蔡草如承襲，但是二人後來都逐漸轉向對於純藝術與展覽評審。陳壽彝也參與省展。蔡草如在二次大戰前，赴日學習美術，成為純

創下相當可貴的成就。尤其是潘麗水，將父親潘春源創下的生意，作了最好的發揮。1996年，一項由成功大學對潘麗水作品的整理，記錄潘麗水長達66年生涯中，留下1500幅的壁畫廟宇彩繪及幾百張的宗教繪畫作品，畫作分佈於台灣100多座的廟宇中。¹³這些作品數量之大，超越台灣任何一個廟宇彩繪師。他的成就不只是數量上十分驚人，其作品優雅細緻，如高雄三鳳宮的門神（圖4）是少見的傑作。

潘春源家境並不富裕，努力討生活是比較實際的目標。父親在台南當地商號「金同利」的掌櫃，潘春源在5個孩子中排行老二。當時台灣兒童七歲入學，或許因為家中需要幫手，潘春源遲到11歲（1901年）才進入「台南第二公學校水仙宮分校」，而且上到三年級就輟學了。該校是當時日本殖民政府剛設立的公學校，由於殖民公學校教育方成立，課程中尚未設立美術課，短短3年，潘春源只學到日本語。¹⁴除了日本殖民教育，潘春源有傳統古文、詩詞的基礎，日後也熱衷參與傳統詩社、古文社的活動。1914年加入「天壇怡和社」及「經文社」兩個詩社。¹⁵1924年，他到廣東汕頭的集美美術學校，短期讀了3個月，學了傳統水墨及碳筆肖像畫。1926年，借訪問親戚之行，第二次去中國，當時或許有機會參考福建的廟宇彩繪。

潘春源何時開始從事廟宇彩繪的工作，並不確定。有學者認為，約在1909年，潘春源經營裱畫店同時，因附近五帝廟重修的機會，可能同時開始他廟宇彩繪工作。¹⁶但是此一說法缺乏可支持的証據，潘春源現存最早

美術家。《府城傳統畫師潘麗水作品之研究》（台南：成功大學，1996），頁63及69。

¹³ 徐明福編，《府城傳統畫師潘麗水作品之研究》（台南：成功大學，1996），頁12。

¹⁴ 林曼麗，〈日治時期的社會文化機制與台灣美術教育近代化過程之研究〉，《何謂台灣？近代台灣美術與文化認同論文集》（台北：行政院文化建設委員會、雄獅美術，1997），頁162-199。

¹⁵ 蕭瓊瑞，《府城民間傳統畫師專輯》（台南：台南市政府，1996），頁36。

¹⁶ 蕭瓊瑞認為潘春源是在1909年當「春源畫室」成立時，五帝廟重修時，有可能請潘春源在壁上畫，因此推測是潘春源同時開始廟宇彩繪工作，但蕭瓊瑞未提及此項資料的出處。

的壁畫在五帝廟中，以壁畫題款來看，是 1947 年所作。但是在此之前潘春源也確實跟五帝廟有淵源。根據五帝廟的建廟石碑拓本，碑上記載了五帝廟是建立於 1796 年，歷經兩次的重修。首次翻修在 1873 年，第二次是 1924 年。潘進盈，也就是潘春源的本名，出現在 1924 年重修碑上的善男信女奉獻名單上，他捐了 35 圓。至於潘春源當時是否參與五帝廟的重修工作，不得而知。¹⁷

1909 年潘春源 18 歲，那年他開設了裱畫店「春源畫室」，立業成家，1912 年結婚，總共有 5 個兒子、3 個女兒，長子潘麗水出生於 1914 年。他的店開在台南三官廟的對面。店裡起初幫人裱畫、賣宗教畫及幫人製作祖宗肖像，生意不好，就同時兼賣雜貨。¹⁸生意穩定時經營裱畫店可以維持基本的生活，一幅畫可賣約 5 圓，好一點賣 10 圓，一個月可以賺個 40 圓左右，相當日治時期公學校教師的薪水，在當時算是相當好的生意。¹⁹

有學者認為潘春源可能跟呂璧松（1871-1931）學過畫，呂璧松是台南當地小有知名度的水墨畫家。²⁰1913 年 10 月《台灣日日新報》介紹台南畫

¹⁷ 根據五帝廟廟記，該廟重修了兩次。第一次重修是在潘春源出生之前，第二次在 1924 年，若潘春源畫壁畫，只有在 1924 年。陳文達、鄭喜夫、莊世宗編，《日據時期台灣碑文集》（南投：台灣史蹟研究中心，1992），頁 93-94。五帝廟在潘春源的裱畫店的對面。五帝廟兩邊壁上有潘春源的壁畫。一幅山水畫，另一壁是花鳥畫，兩件作品都是水墨簡捷的風格。壁上題字，作於 1947 年。

¹⁸ 蕭瓊瑞，《府城民間傳統畫師專輯》（台南：台南市政府），1996，頁 36。

¹⁹ 裱畫店的生意主要是裱新畫、重裱舊畫、修護古畫，裱畫店在中國是非常古老的生意，自唐代就有。「裱畫」在中國傳統書畫中是很重要的。卷軸畫是作在紙或絹上，當完成的時候，畫面若沒有裱，在顏色重的地方，紙及絹都會起綳褶，而且在筆墨重的部分，紙和絹都變薄了，因此好的裱畫師，會整理畫。當卷軸畫舊、水漬各種問題，只需將卷軸送回裱畫店重新整理，裱畫師將畫弄濕，然後將背後的底脫鬆，重托底。所以當裱畫師完成工作時，一幅畫綳褶平整、墨色濃厚、色彩鮮豔，整幅畫完好的在綾布上。

²⁰ 根據《台灣日日新報》上對呂璧松的介紹與展覽活動，呂璧松是台南人，先祖為台南進士，自習入塾，即喜繪事，改隸以來，益肆力於畫，專心致志，善山水人物花鳥草蟲，又為人和易可親，因而求畫者眾，曾於台南市頂打石街，藉作筆墨生涯。畫作曾入選帝國繪畫協會熊本美術展覽會，又入選富山市美術博覽會，善化美術展覽會。〈呂氏畫道展覽〉，《台灣日日新報》，1929 年 11 月 9 日，漢文版 4。〈臺南畫家〉，《台灣日日新報》，1913 年 10 月 5 日，漢文版 6。

家呂璧松，三人皆為台南人士，日後彼此認識應是可信的。以陳玉峰擁有呂璧松部分畫稿的事實來看，又以兩人繪畫風格相近，顯示陳玉峰與呂璧松的關係較近。²¹但就潘春源與呂璧松的交往方面，缺乏具體資料證明潘春源跟呂璧松學過畫。

沒有資料顯示潘春源有師承，不過許多畫師主要都靠自學。一般而言，畫師依靠許多不同的畫譜作為參考書：如《芥子園畫譜》是畫師們普遍使用的，書中有各種的畫法、皴法、山、水、樹、石畫法；《吳氏畫譜五百種》中的人物造型以及敘事陳鋪故事都可供參考，其他如《馬駱畫譜》、《三國誌》等也都是參考資料，²²《三國誌》雖是歷史小說，書中也有許多的插圖。此外，還有上海當時印行的畫譜等等。潘春源其他的學習經驗，包括他短期在集美美術學校學過人物肖像，以及觀察大陸廟宇的壁畫。或許是要應付眾多顧客不同的需要，畫師都具備也熟悉各種不同的繪畫技巧。²³

²¹ 李乾朗認為呂柏松（呂璧松）是汕頭的水墨畫家，於1920年左右在台灣短暫停留3年，台南兩大畫師陳玉峰及潘春源，都曾跟呂璧松學過畫，是同門師兄弟，1920年左右當時三人的年齡差距是：呂璧松約50多歲、潘春源29歲、陳玉峰20歲。蕭瓊瑞則認為，呂璧松與潘春源是亦師亦友之間，認為所謂「同門師兄弟」的關聯，只是個方便說法。他認為只有陳玉峰比較有可能跟呂璧松學習過畫，原因是當呂璧松離台時曾將部分畫作贈給陳玉峰，這項行為，蕭瓊瑞認為是呂璧松將陳玉峰當成學生的證明。根據《台灣日日新報》呂璧松事實上並非大陸畫家，而是台南畫家，三人同為台南人，彼此相識的可能性很大，而陳玉峰擁有呂璧松的部分舊稿是事實，因此陳玉峰與呂璧松可能有較近的交通。李乾朗，《台灣傳統建築彩繪之調查研究：以台南民間彩繪畫師陳玉峰及其傳人之彩繪作品為對象》（台北：行政院文化建設委員會，1993），頁66。蕭瓊瑞，《府城民間傳統畫師專輯》（台南：台南市政府），1996，頁36。〈臺南畫家〉，《臺灣日日新報》，1913年10月5日，漢文版6。

²² 許多畫師使用《芥子園畫譜》等的畫譜，上海新發行的畫譜是當時畫師主要的參考資料。許多不同的畫譜仍被畫師畫家保存著。蔡草如是陳玉峰的學生，他使用的是《吳友如真蹟》，《台灣神話》。康敏平，〈民間技藝人材生命史研究：民俗畫—潘麗水〉，《國立台灣大學考古人類學專刊》第十種，（1988），頁47。《府城傳統畫師》，頁35。

²³ 不論是經營或在裱畫店當學徒，在裱畫店工作的過程中，有機會看到書畫，因此學到許多不同的繪畫技巧。畫師畫家將裱畫店的經驗變成學習、認識古畫的機會。林玉山提過曾在家中經營的裱畫店殿，由店中重裱的畫學到繪畫技巧。送來修復的畫是有名望家族的書畫收藏；一般家庭更喜歡祭祀及特殊節慶時用的宗教畫及祖宗肖像。

廟宇彩繪不是單獨一個人的創作，而是集體合作，通常透過一家父子兩代、有時加上孫子三代共同合作。在工匠傳統師徒制度下，並不鼓勵工匠發展個人獨特風格。一般的習慣，如果當初那座廟的彩繪是由潘春源所繪，日後廟宇翻修，廟宇管理委員還是會找同一家來重新彩繪。因此潘春源的原作，常找他的兒子潘麗水和孫子潘岳雄來重新彩繪。重新彩繪，不是重新再畫新的畫，而是保留原設計，加以翻新，因此原設計，大略仍是潘春源的。在潘家這麼龐大的廟宇彩繪作品中，我們很難判定，有多少是潘春源的，有多少是潘麗水的，但大部分的設計，應仍然是屬於原創者——潘春源的。

以潘春源的傳統畫師生涯來看，熟悉文人畫傳統媒材、筆墨、暈染、各種線條、皴法，是職業必備技能，文人畫中沒有的顏料製作與使用，對畫師而言，運用起來也並不陌生。畫師們必須自製顏料，所以對顏料與膠調配的複雜技巧，都有相當的專業知識。因此中國傳統繪畫中的工筆重彩、平塗色彩等特殊技巧，都保留在畫師傳統中。²⁴畫師的生意技能，還包括寫實技法。由於裱畫店也為顧客製作祖宗肖像畫，是每年過年祭祖之時用來敬拜祖先用的，傳統上，祖宗肖像以重彩畫成，有的是依死者的肖像而畫，也有的根據家屬的記憶描述而畫，後來更發展出西方繪畫技巧的肖像畫。²⁵

²⁴ 畫師對於文人畫風格是熟悉的，在裱畫店中也賣文人畫風格的畫，通常是成套的水墨畫，如四君子或是四季及四隱者等主題等的四屏，可以掛在廳堂主廳上，主題依顧客而不同。四君子：梅、蘭、竹、菊象徵君子的美德，四隱者是指漁、樵、耕、讀，四德則是指儒家的四種德性，忠、孝、信、義。林玉山回憶，1920左右在「仿古軒」所看到的文人主題四屏的書畫。林玉山，〈序言〉，《林東令九一回顧展》（嘉義：嘉義市文化中心，1995）。

²⁵ 畫師在特別的節慶時，如婚禮、新年、元宵節及生日，在器物上作裝飾圖案。另外新年台灣家家都需要有年畫、版畫。元宵節燈籠上都裝飾著許多圖樣：山水、花鳥、書法，也是畫師的工作之一。畫師也畫陪嫁的傢俱上的吉祥圖樣、繡樣圖案，畫師也製作紙屋、馬車等追憶祭祀燒給祖宗來生用的工藝品。

五、新藝術的嘗試：台展東洋畫部的參與與成就

潘春源在當時的台灣美術展覽會上也很有活躍，尤其是 1928 及 1929 兩年連續獲獎後，顯然成爲台南地區的重要畫家。1929 年，與林玉山合組了「春萌畫會」，由嘉義及台南兩地的畫家共組而成，參加者包括李應彬、吳梅嶺、余德煌、林東令、周雪峰、黃水文、黃靜山、蔡雪溪及羅訪梅，參與者的職業大都與畫師有關聯。「春萌畫會」在 1931 至 1949 年之間，每年聯合開畫展，兩地畫家彼此交流、交換意見、切磋畫藝，主要的目標仍是爲參加每年舉辦的台展。²⁶一開始嘉義的畫家參與就比較熱絡，台南的畫家比較不熱衷，到了 1932 年，許多台南畫家不再參加。²⁷潘春源身爲創立會員之一，每年都持續參加。但「春萌畫會」已成爲嘉義畫家的畫會。

以一個畫師來說，潘春源在台展有很好的成績。《牧場所見》入選第二屆台展（1928）；《浴》（圖 5）及《牛車》（圖 6）入選第三屆台展（1929）；《琴笙雅韻》入選第四屆台展（1930）；《婦女》（圖 7）入選第五屆台展（1931）；《武帝》入選第六屆台展（1932），《山村曉色》入選於第七屆台展（1933）。但自 1934 年起，也就是兒子潘麗水出師的那一年，潘春源沒有再參加台展。²⁸之後六屆府展（1938-1943），也都沒有參與。潘春源在台展入選的 7 幅畫，今大都散落流失，這或許是潘春源的作品，一直未獲

²⁶ 1930 年春萌畫會舉辦了 2 次展覽，1942 年該會就沒有舉辦展覽，1948 年重新畫展。林柏亭，《嘉義地區繪畫之研究》（台北：國立歷史博物館，1995），頁 125-126。

²⁷ 春萌畫會中部分的台南畫家在幾次的展覽之後就退出了，李進發認爲原因是在繪畫風格上意見不同，導致分裂。李認爲台南畫家傾向水墨風格，然而嘉義畫家傾向現代的東洋畫風。李進發，《日據時期台灣東洋畫發展之研究》，（台北：台北市立美術館，1993）。蕭瓊瑞及馬慧燕的文章似乎也同意這樣的看法。馬慧燕，〈【春萌畫會】初探〉，《台南文化》新 41（1996.7）（台南：台南市政府），頁 193-217；蕭瓊瑞，《府城傳統畫師》，頁 23。林柏亭先生則認爲春萌分裂的原因，可能只是當時交通不便，來往費時。2000 年作者對林柏亭先生之訪談。

²⁸ 在橫路啓子的文章中提到潘春源第一次台展落選，但沒有證據顯示潘春源送作品至第一屆台展。橫路啓子，〈日據時期的藝術觀〉（6 月，2000）。網站取自 <http://www.srcs.nctu.tw/joyceliu/TaiwanLit/online_papers/Shioya3.htm> (5/10/2006)。

太多人注意的原因之一。²⁹現存作品只有《牛車》一圖。³⁰《琴笙雅韻》當年賣給台南望族蘇友讓先生，據說在火災中毀掉了，《武帝》一圖由楊姓收藏家買去帶去美國，目前只留有收藏家與該圖合照的一張照片，《牧場所見》不知下落。

潘麗水 15 歲時（1930）開始跟父親潘春源學畫。1931 年與父親共同從事廟宇彩繪的工作。1931 年以一幅《畫具》獲入選第五屆台展，這是潘麗水唯一一次入選。潘春源當時的高知名度對初起步的潘麗水，一定是相當大的幫助。1934 年潘麗水才廿歲，就「出師」了，開始接手父親「春源畫室」的工作以及承接廟宇彩繪生意。潘春源自那年起，也不再參加台展，彩繪工作逐漸交給潘麗水，只偶而指導一下年輕一輩的畫師。1937 年中日戰爭開始，廟宇的生意銳減。潘麗水和弟弟潘羸洲轉去畫電影看板來維持生計。1948 年潘春源完全退休，只在閒暇時畫畫水墨畫。1966 年，因患白內障，不能再作畫。1972 年去世，享年 82 歲。

陳進、林玉山及郭雪湖等台灣東洋畫家，自第一屆台展起，每屆都參與，獲得入選是他們在日治時期最重要的目標。潘春源不同的是，在連續 6 次（1929-1934），以 7 件作品入選台展之後，台展中就見不到他的作品，以他成功連續的入選經驗與成績來推斷，應是選擇不參加台展。尤其是不再有作品出現的 1934 年，是其子潘麗水正式出師、接手潘春源在廟宇彩繪的工作的一年，潘春源從此退居，過著半退休的生活。以此看來，參加台展是潘春源努力的項目之一，但不是唯一的目標，廟宇彩繪是他維持家計的手段，而台展在他的彩繪工匠生涯，具有相當的重要性。對於一位只靠自學打造建立起生涯的畫師，台展的成功，無疑是他藝術技巧及繪畫最好的宣傳，建立個人的知名度，也會為他帶來更多的生意。另一方面，潘

²⁹ 謝里法的《日據時代台灣美術運動史》，書中提到了潘春源兩次，在這兩處是在討論林玉山與「春萌畫會」的關係，潘春源被提到是因與林玉山共組「春萌畫會」。書中未討論到潘春源的作品或是其他任何一位職業畫師。沒有潘春源單獨的圖錄，也沒有任何個展或是紀念展。

³⁰ 該圖目前為台北美術館館藏。

春源在台展能夠屢次創下好成績，他職業上的經驗、技巧及訓練，應是他在台展競技場上最大的助益，兩者相輔相成之下，潘春源為潘家一世紀的廟宇生涯打下了良好的基礎。

六、《牧場所見》：現代化主題/傳統手法

潘春源被稱為是「台灣本土第一代民間畫師」。這樣的稱號，似乎較難讀出他與「現代化」的關聯。但是他的《牧場所見》所呈現的現代樣貌，卻是令現今藝術史家驚訝的。在一本介紹台灣民間傳統畫師的專輯中，這幅畫是這麼被描述的：「這位出身傳統水墨的畫師，以一種極精確的手法，將這頭乳牛的身軀，做了完全合乎解剖學的描繪，包括身上黑白間的花紋、起伏有緻的肌肉、包裹在彈性皮毛下的骨骼，和細膩描寫的繩索、木柱，以及地面的枯草...等等，我們幾乎驚訝於這位平常以傳統圖樣為題材的畫師，竟有如此的素描能力！...」又說：「以科學式的寫實能力來判定畫家能力的高下，或許不是適當的方式，但這些以膠彩完成的作品，卻足以證明平常講究墨韻筆氣的傳統畫師，的確也有精確寫實的描寫能力。」

31

畫師能有這樣的高超技巧，其實不是太令人驚訝的事，雖然畫師作品常被評價為匠氣很重，只靠各種畫譜臨摹。但就繪畫技巧而言，職業畫師的技巧是被肯定的，因為他們每天面對、應付不同的顧客、不同的需求，靠的就是熟悉各種不同繪畫媒材、語言、技巧。東洋畫在當時雖是「新」藝術，但對具備專業技巧的職業畫師來說，其實不太難。傳統繪畫中各種皴擦筆法、水墨暈染、工筆重彩、平塗色彩，都是傳統畫師所擅長，另外，寫實肖像也是畫師生意中的一項。因此，東洋畫這個由日本介紹來的新繪畫風格，對職業畫師而言，不過是從應付顧客的許多古老繪畫技藝中，拿

³¹ 蕭瓊瑞，《府城民間傳統畫師專輯》（台南：台南市政府，1996），頁40-41。

出幾套轉換來應付新潮流。對傳統畫師比較困難的反而是現代化的繪畫主題。

潘春源作品中有 3 件以「牛」為主題。《牧場所見》是第二屆台展（1928）獲入選的作品，不論主題或是風格都相當特殊。畫已不在，原畫正確的尺寸大小，不得而知。就圖錄上的黑白照片來看，這張畫令人注目的特徵，除已指出的寫實技巧之外，主題也很特殊。整幅畫構圖簡捷，沒有任何多餘的細節。背景除散落地上的幾根牧草之外，幾乎空白。簡單背景突顯出整幅的主題，就是牧場一角十分寫實的乳牛以及背對、蹲在地上擠牛奶的工人。乳牛頭部朝向畫面的左方，被栓在左下方的小木樁上，乳牛佔據著畫面中央，擠牛奶的工人短髮、戴著一頂工作帽、沒穿鞋、蹲在地上，背對著我們正在擠牛奶，一旁放著盛牛奶的桶子。

牛應是潘春源很熟悉的主題，黃牛及水牛不論是用來拉車或是種田，是亞洲農村中很重要的經濟動物，也是一般台灣日常生活中常會見到的動物。³²傳統繪畫雖常有山中牧童等主題，但是乳牛就不太平常。³³乳牛這一主題，在台灣殖民現代化中，具有特別意義。日治時期台灣農畜業上，原本只有黃牛及水牛，並沒有生產乳製品的牛類。日本殖民政府，引進西方的品種，生產乳製品。早期的幾次引進實驗都不成功，首先引進荷蘭乳牛，1896 年引進蘇格蘭乳牛，1902 年引進澳洲乳牛，都無法適應台灣的氣候與環境，實驗計畫因此漸漸停滯，直到 1912 年，才引進了能適應台灣氣候的印度乳牛。即使如此，日治時期，牛奶仍然只是時髦但不普遍的產品。³⁴《牧場所見》一圖呈現出日本殖民政府現代化的努力與進步，對於提倡殖民現代化及地方色彩的台展，的確是個適當的選擇。

³² 在日治時期，以水牛為主題的畫並不少，如林玉山的《大南門》展出於 1927 年的第一屆台展。自 1896 年來一直猖獗而造成四萬七千隻牛損失的常瘟，也在 1920 年完全掃除。張國興，〈日本殖民統治時代台灣社會的變化（1895-1954）〉《台灣史論文精選》，張炎憲、李筱峰、戴寶村編，（台北：玉山社，1996），頁 62。

³³ 同是來自於台南的黃靜山於 1930 年第四屆台展《春牛圖》，展出以乳牛為主題的圖。

³⁴ 邱淵惠，《台灣牛：影像、歷史、生活》（台北：遠流，1997），頁 41。

《牧場所見》圖中呈現「完全合乎解剖學的描繪」，³⁵可能不是潘春源依寫生所作的。乳牛與擠牛奶工人的各處細節，都符合身體結構，可信真實。擠牛奶工人，蹲在地上，膝蓋處的褲子褶痕真實，牛頸背上的皮和胸都描寫正確，甚至木樁的表皮，都包含許多細節，並運用陰影及體積表達木頭的粗糙感。畫面處理上，牛背上的黑色塊，看起來是由碳筆所做成的，不似墨色暈筆的效果，牛尾上的毛，則是由非常細的線條所畫成的，像是鉛筆畫的質感。《牧場所見》雖以東洋畫技巧，用礦物性顏料及平塗色彩製作的，但是圖中見不到皴法、水墨暈染等傳統筆法技法的特徵。線條在這幅作品中也不多，只用來描繪輪廓，缺乏水墨線條不同粗細的筆墨韻味。

這幅畫中寫實效果的處理方式，在潘春源的職業生涯中，或許能找出某些線索。潘春源的裱畫店中，除宗教畫、祖宗肖像、人物肖像畫、廟宇壁畫之外，也做「碳精擦筆」畫。「碳精擦筆」，是傳統畫師常用的一種技巧。最初是在上海開始流行的，台灣很快引進，因為畫師發現，用此方式來製作大張圖片，比放大照片更便宜。碳精擦筆在台灣當時很流行，日本畫家木下靜涯在第一屆台展審查時曾說：「本島到處可見肖像畫館、或某某畫館之手筆，類似照像、鉛筆畫的肖像。…」³⁶在當時，因為放大照片技術困難，價格昂貴，裱畫店提供「碳精擦筆」的繪畫，便宜又大張。以製作祖宗肖像為例，顧客只需提供一張小的照片，舊的發黃的都可以，畫師就用這張小照片製作成大張類似照相品質的畫。碳精指所用的顏料，擦筆指的是技巧，碳精指的是粒子非常細的碳粉末，擦筆是使用碳鉛筆、筆刷、棉花球平塗、擦，造成看不出筆觸的痕跡，製作出非常類似照片的效果。³⁷要達到非常寫實的方法，是藉由像九宮格的工具，將小照片也劃分成九格，大的紙也畫分為九格，將小照片的每一小格，一格接一格的，小心的描繪到大的圖格中，放大、完成的作品，是與原照片幾乎完全相似的

³⁵ 蕭瓊瑞，《府城民間傳統畫師專輯》，頁36。

³⁶ 木下靜涯，〈東洋畫鑑查雜感〉，《台灣日日新報》，昭和二年十一月，1928年11月。

³⁷ 《中國民間肖像畫》上、下卷（台北：漢聲，1994）。

大尺寸的畫，畫面平滑，沒有任何筆觸。³⁸

以「碳精擦筆」的方法，潘春源可以摹仿任何一張照片，完成一幅非常寫實的畫。《牧場所見》有可能是採用碳精擦筆的技巧，結合水墨、膠彩的材料製作出來，整幅畫具有摹仿照片「極精確」的寫實效果。「合乎解剖學」也不令人驚訝，作品處處呈現出碳筆的特徵，因此《牧場所見》一圖，潘春源有可能不是「對景寫生」，而是採用他更熟悉的「碳精擦筆」，而不需多解剖學知識，即可製作一幅具有「寫實」效果的東洋畫。《牧場所見》的重要性，在於選擇乳牛為主題，以及畫面的寫實手法，符合了帝國眼光，也具備台灣地方風情，成功的帶進日本殖民政府在台灣農業現代化的成就，應合了台展評審的標準，因而獲得認可。不論潘春源運用的技巧方法是否來自「正確」寫生或是碳精擦筆，在這幅畫上展現了潘春源適切掌握台展的訴求，寫實的描繪的手法，也捕捉到他那時代的現代性。

七、地方特色：南國台灣的豐榮農業景象

第三屆台展（1929），潘春源兩件作品入選，《浴》與《牛車》。《牛車》是潘春源目前唯一仍存在的畫，《牛車》描繪在樹下避陽休息的黃牛與牛車，脖子上掛著一串牛鈴的牛以及木製輪子的牛車，牛軛已從牛身上取下，擱置一旁，車頂似由細竹所編，車上滿載麻布的袋子。這幅畫保有《牧場所見》中的客觀、細緻描寫，但風格上略有不同，比起《牧場所見》中精準描寫陰影及體積感，《牛車》運用平塗加強了日本風格的裝飾性。在《牧場所見》中小木樁是全然寫實，而《牛車》一圖中背景的樹，改變成裝飾風格，不同處理，可以看出，潘春源從《牧場所見》的精準寫實，嘗試轉移至東洋畫美學的趣味。

《浴》仍然以牛為主題，描繪台灣鄉下常見的景象，兩隻水牛在夏日

³⁸ 同上註。頁 193。

水塘中浸涼，與上一幅有異曲同工之趣，尤其是在一天忙碌的田中工作後，讓水牛在水塘中浸涼消暑，圖中的兩隻牛，浸沒在水塘中，只有頭及部分的背部露出水面，一隻牛的牛角較長，一隻牛較短，後者應是比較年輕的牛。從兩隻牛戴的牛鼻環，可以看出他們是耕作用的牛。《浴》構圖簡單、動物形態寫生，但是仍有平塗裝飾性的風格，水牛的頭、角、繫繩、水中倒影，都有畫家客觀的觀察及仔細的描繪。是一幅以裝飾性平塗的日本樣式，又參雜融合西方寫實主義的作品。

選擇以水牛這類具地方色彩的主題，與當時官方的主導與提倡鼓勵有關。黃土水第一件水牛作品《水牛與牧童》作於 1923 年，1924 年雕塑《郊外》，以水牛及三隻鸞鷲為主題，其中一隻鸞鷲站在牛背，作品獲得第五屆帝展的入選，1927 年又作了《南國的風情》以及 1930 年的《水牛群像》。³⁹在東洋畫部中，1927 年林玉山以一幅《大南門》入選，描繪台南古城的地標——大南門，城門外一隻黃牛正在吃草。這些作品描繪黃牛或是水牛在水塘中、在稻田工作或與鸞鷲為伴，以牛為主題將台灣描繪成農業國家，《牧場所見》描寫牧場工人擠牛乳，企圖表達日治時期農業現代化的進步，《牛車》及《浴》，描繪的是日常農村景象，在官展中這些圖象隱含意識形態的特別意義。黃牛、水牛、熱帶氣候及農業社會的景象，是日本殖民主義眼光中的南方的屬國，相對之下，更突顯出北國、寒冬、進步工業社會的帝國主義的日本認同。

同樣以牛為主題，但與潘春源的《牛車》及《浴》相當不同的是同為台南畫家呂璧松的《渡河》一圖（圖 8），兩人所採用的風格與形式有所差異。與潘春源使用框、膠彩不同，《渡河》採用傳統卷軸、水墨設色。《渡河》主題是山村牧童與他們放牧的水牛，其中兩個牧童騎在牛背上正要過河，已經走到河中，第三個孩童還在岸邊，呈現出山村生活的無憂無慮。

³⁹ 黃土水首件作品，以原住民的男孩為主題，獲入選於 1920 年的第二屆帝展。顏娟英，〈徘徊在現代藝術與民族意識之間——台灣近代美術史先驅黃土水〉，《台灣近代美術大事年表》，（台北：雄獅，1998）。

《渡河》的風格是傳統水墨的風格，描繪山村牧童倘佯、安和、無憂無慮、自在的景象，呈現出人與自然的和諧關係。這類圖象是中國文人思想理想性的投射，是中國傳統繪畫中常用的手法，是文人藉以躲避官僚權力鬥爭的理想世界；亦是道家式對自然生活的想像，其他如漁唱、隱士、山樵都是類似的圖象。《渡河》圖中的山水，映著遠處飛鳥、岸邊的石頭、蘆草及與其他物件相比，比例顯得較小的人物，都以寫意及自由的筆法畫成的，更加強了自由、無拘無束的氛圍。

呂璧松與潘春源雖屬同時代的畫家，潘春源的牛主題的圖是現代的現實。呂璧松追隨的是過去的書畫傳統，潘春源則接受新的繪畫觀念，注視到他身邊的現實世界。潘春源對牛的描繪是直接對週遭世界細密的觀察。與《渡河》相比較，在《牛車》與《浴》中，是潘春源週遭的真實世界，而藉由仔細的線條、陰影及積體感，潘春源的筆，從遙遠中國的文人書畫傳統進入當時代的台灣。

與呂赫若（1914-1947）的小說相較，潘春源的殖民現實雖說不上是正向，也沒有負面的痕跡。呂赫若的短篇故事「牛車」，發表在 1935 年日本的雜誌上，描寫台灣農夫在日治時期以拉牛車為業，同樣述及台灣殖民現代化，但是描述的是殖民現代化帶來殘酷的一面，故事敘述主角楊添丁以拉牛車為生，在台灣各方面開始現代化後，傳統拉牛車的生意收入無法維持他的生計，生活因此陷入絕境。⁴⁰殖民現代化的負面，在文學作品中常常出現，

楊添丁從父親接下拉牛車的生意，在過去拉牛車載運蕃薯或米，本來是不錯的生意，日本殖民帶來現代化的各項設施，對拉車為業的楊添丁來說，生活上並未得到什麼好處。在現代化下，日本在台灣引進了汽車、卡車、興建了新的道路。但是牛車速度慢，比不上卡車的載貨量與速度，並

⁴⁰ 呂赫若，〈牛車〉施文譯，葉石濤、鍾肇政編，《牛車：台灣文學叢書 17》（台北：遠景，1997）頁 5-43。

且新道路不允許木輪的牛車開上道路，更加打擊拉牛車的生意。楊添丁與其他相同處境的農夫，從事著自清代以來的傳統拉車生意，卻在強迫現代化之下，面臨生活困境。楊添丁的妻子阿梅本來在鳳梨工廠工作，在失去工作之後，只好下海當妓女以負擔家計。「牛車」故事結束在楊添丁在牛車上打瞌睡，被警察罰款兩日圓，由於付不出罰鍰，於是出下策偷鵝，但被捕下獄。呂赫若「牛車」的故事，同樣以現代化為背景，呈現出日治現代化的負面。

不論是《牧場所見》、《牛車》、《浴》，潘春源畫筆下的台灣景象，是符合、支持日本殖民主義，呈現的是殖民現代化、豐榮的農業、南國台灣。日本殖民時代的負面現實在東洋畫中並未呈現。呂璧松的《渡河》是理想性的山村牧童，少了一份當代性。潘春源畫中，乳牛是焦點，而背對觀者的農夫，卻讓人無法了解農夫的生活狀況；呂璧松畫中顯得較小的人物，讓人注意到的是美麗的土地，也無法清楚提供當時之社會背景。台展的目標是要表達殖民現代化以及地方色彩，不難看出為什麼潘春源會選擇乳牛為繪畫主題。《牛車》、《浴》則反映出農業的台灣，這些圖象符合了台展的目標，伴以裝飾性東洋畫的風格，只呈顯出現代、進步的台灣。

八、《武帝》：參雜現代形式的傳統民間宗教圖像

潘春源的另一作品《武帝》，入選於第六屆台展（1932），原圖已不存在。以歷史人物為主題的畫，在台、府展的東洋畫部圖錄中，只有兩幅：潘春源的《武帝》與林玉山的《周廉溪》。這幅圖中潘春源選了一個台灣家喻戶曉的歷史人物關公，武帝即是關羽、關公或稱關聖帝君（約 160 至 219A.D.）有關關公的故事，如桃園三結義等，在地方廟會中是很受觀迎的戲碼，也常成為廟宇壁畫的主題。關公常被描繪成面如紅棗、濃眉大眼、長鬚飄飄，來表現其忠義、威武的特質。

在潘春源的《武帝》圖中，穿著古代長袍（或是戲袍）的兩個人物，一站一坐。坐者頭戴帽子，有著特殊五官，似與常人不同，長方形的臉、挺直的鼻、細長鳳眼斜向後上方，長長的梳整整齊的鬚鬚，應是關公。關公右手拿著一本書，以左手摺著他的鬚鬚，在他的左手邊是桌子，桌上擱著兩疊線裝書、一盞蠟燭燈、一盞碗茶，關公似乎很專心在讀書。他著長袍長袖、長鬚鬚遮住的胸前章補，看不出官階；站者應是周倉，是小說中為關公扛大刀，一生對關公忠誠。小說中，關羽在荊州之役戰敗，回到麥城途中身亡，周倉聽到關羽身亡的消息，自殺殉主。圖中周倉圓臉、一臉大鬚鬚，突出大眼、濃眉，著盔甲。以右手扶著背後的一把刀，站在關羽身後，這幅畫的主題應是「關公讀春秋」。

《武帝》展出於 1932 年 10 月的第六屆台展，當時藝評人有不同見解，評為：「潘春源氏之武帝處於政黨政治見厭於人，英雄崇拜之今日，雖曰可人。題宜改為關壯繆，不必著個周倉。」⁴¹認為主題反映台灣當時社會的政黨政治，但建議與其用「武帝」，不如使用關公的官稱「關壯繆」（死後關羽被追封為壯繆侯）比較適合。至於周倉出現在畫面上，似乎也無其必要性。以他的見解來看，關公忠義結盟的故事，與 1931 年前後台灣島內許多社會運動的精神有所相應。當時台灣文化協會、台灣民眾黨等許多運動團體紛紛成立，各地又有青年會、讀書會、讀報會，台灣議會設置請願運持續發生。左派的「台灣農民組合」在 1926 年組成，領導了台灣工人、農民的各項罷工運動：在 1931 年 2 月的罷工，是針對台北橡膠印製工廠，3 月礦工在石碇罷工，6 月在宜蘭的糖廠發起罷工，以及台南農民抗議對嘉南大圳交稅的等等。日治時期殖民政府最後禁止了所有台灣共產黨的活動，結果有 500 多人被訊問，而有 79 人被逮捕。⁴²

評論認為《武帝》是因英雄崇拜而作，圖中的兩位人物，確實不像是宗教畫中有超自然能力的神，更像是血有肉、可以接近、生活化的真實

⁴¹ 一記者〈台展會場之一瞥〉《台灣日日新報》，昭和 7 年 10 月 25 日，夕刊 4 版。

⁴² 連溫卿，《台灣政治運動史》（台北：稻香，1988），頁 229-250。

人物，《武帝》是以細緻的線條來畫成的。整個構圖雖然簡單，特殊誇張的臉部保持了關公的宗教圖像特徵：這張圖雖不是來自直接寫生，許多部分卻被描繪處的很真實，比如比例正確的身材、體積感，關公長袍上的簡單裝飾，卻有適度深度的處理，讓衣褶產生自然的陰影。圖中的陳設桌邊有裝飾的雕刻，桌上鋪了一塊錦繡，簡單的一桌一椅看起來更像是戲台上使用的道具擺設。整體的處理與安排似乎與傳統宗教圖像有所差距，《武帝》更像個真人，無怪評論建議改畫名為關壯繆，賦予這幅畫一個潘春源本人未必事先料到的不同詮釋。

潘春源為這幅畫用的畫名是《武帝》，可見他想畫的人物不是現代英雄關壯繆，而是台灣地方敬拜的武帝神。拜關公在當時是很平常的，從明鄭時期開始，台灣就有關聖帝廟，最早的關聖帝廟是在台南。到今日仍是台灣許多商家行號、幫派、警察必拜的神明。一般地方人們都會買張關公像，掛在祭壇上祭拜。生意人拜關公是保佑他們的生意興隆，因為關公以誠信為名，是所有借貸生意的保證。根據 1935 年對台灣習俗的調查，全島當時有 145 座關公廟。⁴³日治時期，殖民政府雖將日本宗教介紹到台灣，成為台灣的國家宗教，其他如佛教及基督教也同時介紹到台灣，但是對台灣人民的影響不大，這些宗教只有在都市中日本人居住的地方流行，不敵民間信仰的力量。⁴⁴地方信仰一直到 1938 年，日本殖民政府興起宗教改革運動開始之時，大多數的地方宗教儀式包括拜關公，才被禁止了。

事實上，無法得知潘春源對當時的社會政治的態度。但肯定的是製作關公像是潘春源裱畫店中經常性的生意。另一張《關聖帝君》(圖 9) 傳為潘春源所作，是典型的裱畫店中所製作的宗教畫像，約成於 1930 年左右。⁴⁵《武帝》與《關聖帝君》有許多相似處，兩圖中人物描繪都仍保持關公

⁴³ 洪敏麟，〈清代關聖帝廟對台灣政治社會之影響〉《台灣文獻》16，卷 2 (1965)，頁 54。

⁴⁴ 矢內原忠雄著，周憲文譯，《日本帝國主義下的台灣》(台北：海峽，1999)。

⁴⁵ 一般畫師通常是不在宗教畫上簽名，因為畫是用來祭拜用的，但這幅圖有潘春源的簽名，顯得不尋常。

與周倉歷史人物的特徵，如誇張的臉部描寫、濃眉大眼、長鬍鬚。關公在兩張圖中的姿勢也是相似的，坐姿，一手拿書，一手繞著鬍鬚。兩圖應是來自相同典範。《關聖帝君》有民間關公神像的典型三人構圖：關公在圖中央，坐在椅子上，周倉與關平分站在兩旁，周倉在右，關平在左是關公的長子。宗教圖像關公是正面像，典型用來供崇拜宗教圖像的特徵。《關聖帝君》中的關公紅臉、長鬍鬚、斜向上的鳳眼，表現出他無懼的勇氣與精神，手上拿著一本書，一手繞在鬍鬚上。一旁武官周倉持長戟，示其勇氣與身份；關平捧著方印是文官，方印是其權威與身份的像徵。但在《武帝》一圖中不同的是只有關公與周倉，而少了關平，武器也不同，周倉拿刀而不是長戟。

從畫名可看出潘春源實際上想畫的是個神--關聖帝君，但是因應台展現代性的考量，潘春源在《武帝》一圖中採取了與《關聖帝君》不同的處理，《武帝》人物的寫實處理，細緻的筆法代替了《關聖帝君》中一向以傳統筆墨的表現，由可看出潘春源對台展標準、方向的理解與掌握，主題的選擇上，也可以看到潘春源從他的工匠生意中獲得的啓發，融合之下將傳統的宗教主題，改變成符合現代品味、東洋畫風的新藝術。

九、轉折自中國畫譜的台式美人：《琴笙雅韻》

潘春源入選台展作品中，有兩幅以美人為主題的畫作，一幅是《琴笙雅韻》（1930）第四屆台展，另一幅是《婦女》，於次年（1931）第五屆台展。女畫家陳進所作的《若日》（1930）第四屆台展，被鄉原古統稱之為東洋畫「台展型」的作品，⁴⁶黃華仁所繪的《內室》入選於第三屆台展（1929）。陳進與黃華仁都是鄉原古統在第三女高的學生。《琴笙雅韻》、《若日》、《室內》三幅作品，入選年代接近，三件作品都描繪婦女的活動，《若

⁴⁶ 林玉山的《蓮池》與陳進的《若日》同被譽為「台展型」。

日》、《室內》兩件都是婦女在作著針線活，《琴笙雅韻》是玩樂器，三件作品主題、風格、處理上的差異，顯出三位畫家相當不同的用心處。

《琴笙雅韻》圖中，閨房中的兩女子，女子彈著古琴，在圖中間偏左邊，古琴放在一張古雅弓形椅腳的長桌上；右邊站立女子正在吹笙，兩女子髮式相似，都是額前有瀏海、橢圓蛋臉、細長眉、杏眼、小嘴；左邊女子穿著有線條的長衫袍，花紋裙子、天然足，著繡花鞋。背景陳設上，後方圖正中央有一張高腳茶几，茶几置放了一個香爐；圖左上角，懸掛著一盞燈籠，是個橢圓形的窗。右側有布簾、化妝鏡台。右下角是另一樂器揚琴及一張坐椅，左下角放置了一盆植物及怪石；裝飾複雜的傢俱，星狀、圓形、三角形幾何圖形組合而成的地板，布簾、窗緣、牆上也都有不同的紋飾，整張圖充滿了各種傢俱、佈滿了各種繁複花紋裝飾，畫面沒有留下一處空白。

潘春源的《琴笙雅韻》與陳進的《若日》，同時入選於第四屆台展（1930），兩圖風格上的差異很大。《琴笙雅韻》與《若日》都以美人作為描繪焦點，陳進《若日》細緻娃娃般臉孔的女子，著華麗和服，跪坐在地上縫著一件同樣華麗的衣服。陳進的處理是將美人是放在空白的背景上，這樣的設計用心突出女子，尤其是女子身上的和服及手上所縫衣服，更可以看出華麗的和服才是陳進真正想表現的重心，風格與主題都傳承自日本浮世繪，尤其是《若日》中陳進對華麗和服的細緻描繪功力，可以看出陳進很成功的將日本所學，表現在她個人繪畫中。若說陳進在《若日》中用心在強調女子美麗容貌、優雅姿勢、與華麗得和服，技巧上強調顏色的豐富性以及裝飾平塗的效果。相比之下，潘春源的《琴笙雅韻》的特別處在於整張畫都佈滿了細節，每個細節都重要，美人只是許多物件中的一件，與傢俱陳設、燈籠、桌椅、樂器等同樣分享畫面，而每項物件在潘春源的圖中都具有相同的重要性，也都只是畫中眾多繁複細節中的部分。畫面處理以線條、圖案填滿畫面，效果近似於版畫。《琴笙雅韻》與《若日》主題相同，兩圖處理方式卻大不同，顯示出這兩幅畫應取材自不同來源。

若將潘春源《琴笙雅韻》與黃華仁的《內室》（1929）相比，更可看出潘春源空間陳設處理的特殊不同。《內室》描繪在台灣式的室內景象，黃華仁曾跟鄉原古統學畫，所留下的資料不多，《內室》是她在台展展出唯一的作品。由外面正門望進去的內室，門口兩旁貼著書法對聯，上有橫批，門匾寫著「功高良相」四字，畫面右邊是正廳，房間門口有一雙男鞋，依從日本風俗在門口脫鞋。畫面中央的遠處，著台灣式服裝的女子，坐在凳子上，側背對著觀者，正在作著針線活。畫面處理上，黃華仁似乎是對透視法有相當的興趣，大門到女子處，剛好是整張圖的三點相會之處。圖中的女子，由於比例不顯著，看不清女子容貌，因此黃華仁要表達的應是對室內空間的描繪。相比之下，潘春源在《琴笙雅韻》的用心不是在於透視法的興趣與嘗試。

《琴笙雅韻》中女子形像及陳設處理，可能參照許多在上海發行的傳統畫譜，在這些畫譜中的室內陳設常以橢圓形窗作為不同空間的分隔、花紋的地磚、古典樣式的桌及椅子、燈籠等都是畫譜中常見的背景陳設，版畫主要仰賴線條、圖樣。《琴笙雅韻》使用大量線條、以複雜的圖案表現地磚、傢俱、服飾等，很少用色塊，仰賴線條裝飾，具有版畫的特徵。

許多台灣的畫師使用吳友如的畫譜作為參考。潘春源使用的參考書中也有許多畫譜，《芥子園畫譜》、《吳氏畫譜五百種》、《馬駘畫譜》、《三國誌》等。吳友如是十九世紀末在上海活躍的職業畫家，⁴⁷原先是一家蘇州「雲空閣」裱畫店中當學徒，後來成為上海點石齋書局主要的畫師。1884年，申報館創辦了《點石齋畫報》，是上海《申報》的附帶的畫報，就是由吳友如主繪，在1890年時，吳友如另創雙月刊畫報《飛影閣》，內容與點石齋畫報相似。畫報內容是當時國內外新聞時事，以及最新的流行：如從西方介紹來的新技術，火車、汽船、摩天大樓以及照相機的應用等。畫報也包括了社會時事，如騙局或是中國與西方人之間的衝突，以及每天不

⁴⁷ 吳友如，江蘇元和人，據記載，由於家中經濟狀況不好，父母又早亡，寄住在伯父家，他的原名是嘉猶。

同的職業及不同社會階層的生活形態。

吳友如作品與一般的傳統畫報不同之處是，吳友如的《五百美女畫譜》（圖 12）採用了西方繪畫觀念、主題採用時事以及每日的日常生活。或許是因為使用透視法、寫實描寫、現代化的主題，一開始還不為當時畫家所接受，但是一般人則相當的歡迎。吳友如的上海五百美女圖中，所有的女子形象都有相似的蛋形臉、傳統服裝、纏足。描繪傳統女姓閨房中各種生活活動，像是彈樂器、吸水煙袋或是喝茶，以及女子買針線繡線，或者拍張照等當時流行的活動。⁴⁸

潘春源《琴笙雅韻》與、陳進《若日》相比，顯示出潘春源的生活學習背景與陳進不同，潘春源未採用日本浮世繪的美人典型，而是參考融合西方繪畫觀念吳友如的版畫，來創造他的台灣現代美人畫，空間處理上《琴笙雅韻》與黃華仁的《內室》不同，也不完全是西方透視法的空間，因此《琴笙雅韻》是潘春源在採用吳友如融合西方觀念之後，又再一次轉折，營造屬於出潘春源個人、地方性的風格。

十、小結

第一屆台展東洋畫部的審查結果，3 位年輕的台灣畫家以 6 件作品入選台展，⁴⁹他們符合官展的新標準，成為台灣美術界的「新」藝術家，被稱之為「台展三少年」，而原在地方上已享有知名度的「舊傳統」水墨畫家都被摒棄於台展之外。由於官辦美展是當時最受矚目的發表展示平台，不符合官方目標就不會入選，參展作品勢必受到官辦展覽目標、方向的限制。在這樣的機制下，沒有一個畫家或風格能完全擺脫日本殖民主義的影

⁴⁸ 在吳友如〈海上百豔圖〉，《吳友如畫寶》，（上海：上海文瑞樓，1908）。圖 6、10、13、14、20 有類似的版畫。

⁴⁹ 其中陳進入選 3 件作品、林玉山 2 件、郭雪湖 1 件，共為 6 件作品。

響。當時台灣畫家在那樣的政治氛圍下，沒有完全的個人自由，因此對於處於被殖民者地位的台灣人是否能表現出「台灣主體性」，是令人質疑。

日本文化藉由殖民政策，讓東洋畫（日本畫）在台展競技場成爲優勢風格。潘春源 3 件作品都以入選官展爲目標，主題符合官展標準，以表現台灣地方色彩，寫實、寫生技巧作爲入選的手段。《牧場所見》或《武帝》，都適恰的符合日本殖民台灣的訴求---帶領殖民地朝向現代，符合台灣地方性與現代化的主題。對潘春源這樣具有傳統畫師背景的畫家來說，入選官辦展覽會顯然對他的生意有頗大助益，「入選」不是潘春源唯一的目標，他選擇追求東洋畫風格，與其說是「協力」、或是「附和」，不如說是知曉當時「繪畫市場利益趨向」。潘春源的台展成就，是他畫藝超群的明証，爲他贏得的名氣不僅是在東洋畫上，也在彩繪門神的生意上，使他成爲受人尊敬的「台灣本土第一代彩繪畫師」。

殖民主義下，所有台灣人相對於「日本殖民者」，都成爲「被殖民」人民，同樣居於次級地位。在日本殖民主義之下，進入現代時期後，社會地位不高的傳統匠師，有了翻身的機會。台灣美術展覽會提供的是競技的平台，技勝者就得以入選，獲得知名度，社會地位也就得以提高。傳統畫師潘春源和許多台灣的傳統畫師一般，他們的藝術本來就是多面向的，每天面對眾多顧客不同的需求，他們仰賴自學，擁有無師自通的變通創造力，依靠熟悉各種不同繪畫媒材、語言、技巧。面對日治時期新引進的東洋畫，對職業畫師而言，因應之道，不過就是從應付顧客的許多古老繪畫技藝中，拿出幾套技巧，轉換來應付新潮流。

但以文化深層面來說，當日本畫以殖民主義被介紹到台灣之時，也是「文化」在台灣、日本、中國文化、傳統之間，開始建構 hybrid 文化的開始。在潘春源的處理手法上，《牧場所見》採用了在中國傳統書畫中未見的現代主題：日本殖民政府的新農業乳牛。技巧上，雖然他並沒有機會學習到西方繪畫的寫生方法，但他所創出的寫實效果，極可能是出自他所熟

悉的傳統藝術方法肖像畫用的「碳精擦筆」，以達到東洋畫對寫實的要求。《武帝》具有濃厚的地方特色，是平常民間繪畫的主題，也是台灣商家店中必掛的宗教畫，然而這個傳統宗教主題，被潘春源以現代手法，轉變成爲有血有肉的寫實形像，成爲古代英雄形像的再現，讓日本藝評家（觀者）聯想到當時台灣社會所關注政黨政治的議題。《琴笙雅韻》選擇以現代裝束的台灣美人來表現，同樣是企圖追求「現代性」，潘春源的「台味」美人與陳進的日本美人不同，呈現個別畫家對殖民國日本文化的不同回應，《琴笙雅韻》與中國的關係多一些，轉折自上海畫譜以及中國畫師傳統的元素，與黃華仁在《內室》一圖中表現的透視空間相較，空間處理上也與畫譜的關係密切，不論是在構圖、美人的描繪塑造上，潘春源融合不同文化元素，創出不同於日本浮世繪美人的台式美人畫。

日治時期台灣畫家是在殖民者的注視下，建構台灣的文化想像，這些作品具有現代化的面貌，但是其中又包含許多傳統的元表，呈現不同文化中、日、台元素的混雜。潘春源從自身的工匠傳統中，兼採各種元素，建構合乎台展要求的台灣特色，台灣文化多元、多樣的性格，在畫師作品中被充分表現，而潘春源個人獨特混合中國、日本及西方等不同文化繪畫元素的方式，更是他的個人風格。對於潘春源作品的分析，令我想到 Ludwig Wittgenstein 一段經常被引用的話，⁵⁰這是他對語言的詮釋，但也常被學者引用來想像跨文化接觸的過程，他的詮釋可相應本文一開始 Mary Louise Pratt 指出殖民主義對文化產生的影響：「文化不會被夷平、取代，只包涵了許許多多的妥協與衝突」；Ludwig Wittgenstein 的詮釋是：「我們的語言【可以想像成文化】可以被看成是一座古老城市，像一座有窄小巷弄、市集的迷宮；裡頭有新的、舊的房子、有些房子留著不同時代的加蓋與改建；城市外圍圍繞著規劃區是筆直的街道、整齊劃一的房子。」潘春源的作品

⁵⁰ Our language can be seen as an ancient city: a maze of little streets and squares, of old and new houses, and of houses with additions from various periods; and this surrounded by a multitude of new boroughs with straight regular streets and uniform houses. Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, Part. 1, p.8a. 1953.

呈現了面對不同文化的衝擊下，跨越新、舊、遊走不同文化、不同時代的各個角落的一段旅程，其中包含了許多的學習、體驗以及不同文化元素的衝突、妥協，排斥以至相融，具體呈現出日治時期台灣美術發展的複雜面相。

The Negotiation with Modernity: Taiwanese temple painter Pan Chunyuan of the Japanese Period

Shih-ying Hsieh

Abstract

This paper examines the life and career of Pan Chunyuan, a leading artist in the Tainan area. During the colonial period, Pan was a painter of wall and door decoration in temples and was also active in the *Taiten*. His case is especially interesting because he had only a few years in the colonial education system, where most Taiwanese artists of his generation first encountered modern artistic trends. The more privileged of them pursued further studies in Japan. In either case, they went on to disseminate modern Japanese culture in Taiwan. Pan, by contrast, was self-taught and never went to Japan. Yet he became one of the most successful Taiwanese artists of his time. This paper argues that it is important to pay attention to the works of artisan-painters like Pan, their responses to new trends, and their use of techniques from their centuries-old artisan practice.

This paper starts by examining the many varieties of works in Pan Chunyuan's artisan practice, from his mounting shop to his temple wall and door painting. What was Pan's response to the new styles and trends he encountered in the official exhibition? With very limited academic art training,

how did he use the techniques and subject matter of the artisan tradition in works reflecting Japanese taste? In answering these questions, I shall be looking at artisans who worked on a flat two-dimensional surface—that is, at paintings on paper, silk, walls and doors. The artisans who created these works were, in a sense, painters. Other temple decorations, such as sculptures, carving and crafts, are not discussed. The paper is in two parts: the first is a biography of Pan Chunyuan, including his profession as a moulder and temple wall and door painter, and it also looks at the diversity of subjects and styles in artisan practice. The second part is an analysis of the paintings Pan exhibited in the *Taiten*.

Keywords: Japanese colonization, modernity, hybridity, Pan Chunyuan, Taiwanese temple painter