日治時期裸體畫公開化的社會爭議——以第二回臺陽展（1936）李石樵〈橫臥裸婦〉撤回事件爲例

The Social Problem of the Female Nude Paintings in Public during the Japanese Colonial Period: a the case of Shih-Chiao Li's female nude painting banned in the 2th of Tai-Yang Fine Arts Exhibition

陳夢帆 | Meng-Fan Chen

朱銘美術館研究部助理研究員

Assistant Researcher, Research Dept., Juming Museum

來稿日期：2015年6月22日

通過日期：2015年7月29日

摘　　要

本文從觀者的角度，探討日治時期裸體畫公開化所引起的社會爭議。日治時期，裸體畫在臺灣成爲公開展示的對象，與臺灣傳統社會價值觀產生衝突，殖民當局因此開始進行取締；另一方面，藝術評論家從純藝術的立場進行辯論。臺展中，殖民當局並未嚴格取締裸體畫，入選臺展的裸體畫皆得順利展出。然而，第二回臺陽展舉行時（1936），李石樵〈橫臥裸婦〉一作卻遭到取締，可能並非僅僅是作品本身的問題，而與臺陽展爲私人美術團體、審查員皆爲臺籍畫家、輿論界認爲其與臺展對立等原因相關，意即由於臺陽展的政治不正確，使得殖民當局對於該展中的公開展示的裸體畫作品格外謹慎處理。

關鍵詞：臺灣美術史、裸體畫、文化衝擊、李石樵

Abstract

The thesis aims to discuss the social issues arising from female nude paintings in pubic. During the Japanese colonial period, female nude paintings in pubic resulted in the ruler's ban and art critics' debate, but these works were successfully displayed in the Taiwan Fine Arts Exhibition. However, one of Shih-Chiao Li's female nude paintings had been banned in the 2th of Tai-Yang Fine Arts Exhibition, which shows that the ruler considered female nude paintings in pubic with politics. So to speak, the 2th of Tai-Yang Fine Arts Exhibition playing as a private role, hiring Taiwanese referees, and being regarding as an anti-organization lead to forbiddance of its female nude paintings in public.

Keywords: Taiwanese art history, nude paintings, cultural shock, Shih-Chiao Li

一、前言：日本藝術發展過程中對裸體畫態度的轉變

日本明治維新（1868-1879）後，打破德川幕府的鎖國狀態，積極向西方列強學習各種制度、文化，日本畫家也陸續前往西歐各地學習藝術。尤其，法國是當時世界藝術的中心，來自世界各地的藝術家多聚集於此地。1893 年，黑田清輝（1866-1924）在法國留學的最後一年，完成〈朝妝〉（圖 1）一作，描繪一位等身大的西方裸女對鏡梳妝的背影，並以此作順利入選法國沙龍。1895 年，黑田清輝擔任於京都舉行的第四回內國勸業博覽會的評審委員，並於該會場中展出其〈朝妝〉一作。此作引起日本社會一片譁然，社會輿論出現裸體畫在公眾面前展示會對道德風氣造成不良影響的說法。[1] 黑田清輝對此極爲憤怒，他在寄給久米桂一郎的信中，說：

> 如果現在不准展示裸體畫的話，以後就變成不准日本人研究人類的身體，簡直糟糕透了！不知道審查總長最後會怎麼裁決，如果是拒絕展出的話，我一定馬上辭職，怎麼樣也不可以把裸體畫當成春宮畫，這完全沒道理！世界共通的情色要素，當然就日本美術的未來而言，也絕非裸體畫的缺點。不但不是缺

1 山梨繪美子，〈黑田清輝—日本の裸女をどう描くか〉，收錄於《日本における外来美術の受容に関する調査・研究報告書》，東京文化財研究所美術部編（東京：文化財研究所東京文化財研究所，2006），頁 269-270。

> 點，還有其必要性。應該大大地獎勵才對。否則一天到晚畫著沒骨頭的人偶，以後日本還敢以美術之國自居嗎？[2]

由此可知，黑田清輝將裸體畫視爲日本美術國際化的必要條件，故將其引進日本，且認爲應獎勵其發展。兒島薰亦指出，黑田清輝認爲裸體畫具有使日本從未開化國家轉變成理解美術的文明國的功能，是朝向西歐近代文化的入口。[3] 最終，在黑田清輝的堅持下，〈朝妝〉一作順利於博覽會中展示。

由於此事件開啓在日本公開展示裸體畫的前例，黑田清輝趁勢於 1897 年第二回白馬會展中展出〈智・感・情〉三幅聯作，每幅各描繪一位日本立姿裸女，並以金色背景烘托主體。當時日本的《讀賣新聞》、《時事新報》、《每日新聞》等報紙，紛紛報導此作。[4] 1907 年，由日本官方舉辦的第一回文部省美術展覽會（簡稱文展）也展出裸體畫，當時的學者平田禿木（1873-1943）在《光風》中發表第一回文展作品評論時，文中談到觀眾看見裸體畫後的反應，他說：

---

2 轉引自山梨繪美子，〈陳澄波裸體畫的一大特色—從與日本學院繪畫的比較來看〉，收錄於《阿里山之春：陳澄波與臺灣美術史研究新論》，創價藝文中心委員會編（臺北：勤宣文教基金會，2013），頁 25。

3 兒島薰，〈近代化のための女性表象〉，收錄於《アジアの女性身体はいかに描かれたか——視覚表象と戦争の記憶》，北原惠編（東京：青弓社，2013），頁 173-177、193-194。

4 獨立行政法人文化財研究所東京文化財研究所、田中淳等編，《黑田清輝展：近代日本洋画の巨匠》（東京：文化財研究所東京文化財研究所；新潟縣：新潟縣立近代美術館，2004），頁 102。

> 即使站在平常不太看得到的裸體面前，一般觀眾好像被什麼東西強烈地打動似的，好像感受到什麼的存在般。這未必是由於作品的奇異樣貌的關係，而是其中所具備的深刻意味，向觀者逼近的緣故。[5]

由此可知，直到 1907 年第一回文展舉行之際，日本尚未形成公開觀看裸體畫的習慣，觀眾不容易在展覽中看見裸體畫。但是，此後在文展與 1919 年開始舉辦的帝國美術展覽會（簡稱帝展）中，陸續展示裸體畫作品，例如 1925 年第六回帝展至少展出 10 件裸體畫，[6] 顯示日本已逐漸接受在展覽會中公開觀看裸體畫。

另一方面，日本的藝術教育也納入裸體畫相關的課程。東京美術學校具有領導日本藝術發展的地位，1896 年該校成立西洋畫科，聘請黑田清輝擔任西洋畫科主任。[7] 該校西洋畫科的課程，分爲實技和學科二部份，實技部分的課程是「西洋畫實習」，每週授課 18 小時以上；學科部分的課程包含「解剖學」、「遠近法」、「美學及美術史」、「修身」、「英語或法語」、「體操」等，每週授課共 14 小時。[8] 其中，「西洋畫實習」的內容爲：

---

5 平田禿木，〈作品の概評〉，《光風》3：1（1907.7），頁 5，轉引自五十殿利治，〈文部省美術展覽會的開幕與觀眾〉，《藝術學研究》4（2009.4），頁 13。

6 陳澄波所收藏帝展美術明信片，參見從北緯 23.5° 出發陳澄波網站：http://chenchengpo.asdc.sinica.edu.tw/teiten，2015.8.13 點閱。

7 李欽賢，《臺灣美術歷程》（臺北：自立晚報社文化出版部，1992），頁 50。

8 東京藝術大學百年史編輯委員會編，《東京芸術大学百年史・東京美術学校篇》（東京：ぎょうせい，1997），頁 158。

> 第一年專門以石膏像學習炭筆畫，同時教授油畫靜物畫及風景畫等。此外，隨時指定主題練習構圖，但是僅限於此學年以木炭、水彩、鉛筆來進行構圖。
>
> 第二年依照真人的「模特兒」用炭筆寫生人體，在第三年、第四年，用油彩顏料寫生。油畫的靜物畫、風景畫及構圖等，隨著學年的進升次第提高其程度。
>
> 第五年從事畢業製作，同時描繪自畫像，風景畫則是限定日期於郊外寫生，構圖主要課以歷史及風俗題材。[9]

由此可知，西洋畫科自第二年至第四年的實技課程中，著重人體寫生訓練，並依照不同年級安排明確的學習進程。黑田清輝曾提及研究人體的重要性，他說：「不好好研究裸體，就畫不出好畫。雖然除了人物之外也有動物、風景等其他各種題材，但如果沒有畫好裸體的能力，那麼，畫什麼也畫不好。」[10] 由此可見，對黑田清輝而言，裸體

9　東京藝術大學百年史編輯委員會編，《東京芸術大学百年史・東京美術学校篇》，頁 170。日文原文：「第一年二於テハ專ヲ石膏像二據リテ木炭畫ヲ習得セシメ併セテ油畫ノ靜物畫風景畫等ヲ授ク　又隨時題ヲ課シテ構圖ヲナサシム但シ此學年二限リ木炭、水彩、鉛筆ヲ以テ構圖ヲナサシム。第二年二於テハ生人ノ「モデル」二依リ木炭ヲ以テ人體ヲ寫生セシメ第三年第四年二於テハ油繪具ヲ以テ寫生セシム　油繪ノ靜物畫風景畫及構圖等ハ學年ノ進厶二隨二順次其程度ヲ高メテ之ヲ課ス。第五年二入リテ卒業製作二從事セシメ併セテ自畫像ヲ描寫セシム風景畫ハ期日ヲ限定シテ郊外寫生ヲナサシメ構圖ハ主トシテ歷史及風俗ヲ課ス」。

10　李淑珠，〈陳澄波的「言」與「思」——以寄自東京的「家書明信片」為例〉，《臺灣美術》88（2012.4），頁 44-45。

是一種美術題材，且裸體比起動物、風景等其它題材更能夠辨識畫家的能力高低，一位畫家優秀的畫家，必然也能夠畫好裸體。因此，在東京美術學校西洋畫科中，裸體是訓練學生繪畫技巧最有效的題材。

臺灣畫家在日治時期皆透過留學教育學習裸體畫，尤其以留學東京美術學校西洋畫科的人數最多，例如劉錦堂、顏水龍、張秋海、張舜卿、何德來、郭柏川、李梅樹、李石樵、吳天華、廖德政等人，在1916年至1945年間先後就讀該校西洋畫科。[11] 1922年進入西洋畫科的顏水龍，回憶其上課情形時，曾說：「二年級是半身裸體像的木炭素描訓練，三年級時才畫半身裸體油畫，四、五年級時才有全身裸體著色畫。」[12] 顯示臺灣留學生就讀該校西洋畫科的五年期間，主要的練習對象就是裸體。

二、臺灣裸體畫公開化與傳統社會價值觀的衝突

十九世紀後半期日本畫家黑田清輝等人，從法國畫家柯蘭（Louis-Joseph-Raphaël Collin, 1850-1916）學習創作裸體畫之後，於東京美術學校與私人畫室實行裸體畫教育，並且教導臺灣留學生裸體藝術。學院所養成的裸體藝術，隨著藝術家參加公開舉行的美

11 吉田千鶴子，《近代東アジア美術留学生の研究：東京美術学校留学生史料》（東京：ゆまに書房，2009），頁215-218。

12 莊素娥，〈純藝術的反叛者——顏水龍〉，《臺灣美術全集第6卷顏水龍》（臺北：藝術家，1992），頁24。

術展覽會，使得裸體藝術進入公共機制。日治時期，臺灣報章雜誌經常報導有關日本美術展覽會的重要訊息，報導內容除文字敘述之外，並常刊登美術展覽會中得獎作品的照片，臺灣民眾即便未能親臨日本美術展覽會觀賞作品，亦能看見得獎作品的樣貌。例如，1920 年 10 月 17 日《臺灣日日新報》報導首位臺籍雕刻家黃土水以〈蕃童〉一作入選該年第二回帝展，但是未刊登此作的照片。[13]《臺灣日日新報》是當時臺灣發行量最大、時間延續最久的官方報紙，黃土水從此聲名大噪。翌年，10 月 27 日《臺灣日日新報》報導黃土水以〈甘露水〉（圖 2）一作再度入選該年第三回帝展，並刊登此作的照片，〈甘露水〉爲一件裸體雕刻作品，臺灣觀眾首次透過報紙看見黃土水的雕刻作品。[14]

然而，隨著裸體藝術進入公共機制，整體上仍處於傳統、守舊的臺灣社會，出現質疑聲浪。當時公眾的普遍認知是，裸體是私密的，不能被公開觀看，不是藝術審美的對象，表現裸體形象的物品多與色情有關。但是，隨著報章雜誌刊登裸體藝術作品的照片，並且由於報章雜誌具有公開化、宣傳性的特色，讓裸體藝術作品的照片廣爲流通，使得裸體變成公眾能夠公然欣賞、討論的對象，造成裸體藝術與臺灣風俗民情及傳統社會價值觀相互矛盾。藝術評論家舜吉於 1925 年指出此現象，他說：

13 〈彫刻「蕃童」が帝展入選する迄黃土水君の奮鬪と其苦心談（上）〉，《臺灣日日新報》（1920.10.17），7 版。

14 〈帝展入選之雕刻 本島雕刻家 黃土水作〉，《臺灣日日新報》（1921.10.27），5 版。

> 二科展、國展、院展、帝展等各式各樣的展覽會舉行。然而，這些展覽會沒有越過遙遠的海洋來到臺灣，但是一到那個季節，在各式各樣的報紙、雜誌的紙面上，那些作品的照片或彩色印刷畫經常被刊登。在此，必然地，裸體作品和家庭的關係，作為實際問題會因而產生。[15]

所謂「實際問題」，即指裸體藝術公開化與臺灣傳統社會價值觀的衝突。針對此衝突，殖民當局與社會輿論開始進行辯論。

根據筆者的蒐集，日治時期最早針對裸體藝術公開化與傳統社會價值觀的矛盾，此問題進行討論的文獻，是某記者轉介日本畫家中村不折〈有關於裸體畫〉一文，全文分爲七部份自 1905 年 7 月 11 日至 18 日於《臺灣日日新報》連載，唯 7 月 14 日無刊載。[16] 該文中引發爭論的主要是二論點：（一）裸體畫和春畫混淆，才會引發裸體畫導致風俗墮落的憂慮；（二）人體研究是西方美術自古希臘以來的傳統，至今西方多國都致力於此。有關第一點，中村不折指出：

> 最近，敗壞風俗問題甚囂塵上，一提及裸體畫，即變成和美醜無關，必須一切禁止這樣的情況……我認為是來自於春畫和裸

15 〈家庭にかける裸体作品の取り扱ひ方（上）〉，《臺灣日日新報》（1925.8.21），3 版。日文原文：「二科展、國展、院展、帝展等といろんな展覽會が開かれる。ところが、コレら展覽會がはるばる海を越えて臺灣まではやつて來ないが、そのシ―ヅンになると、いろんな新聞、雜誌の紙上には、それら作品の寫真や色刷畫が盛んにのせられる。こゝに必然、裸體作品と家庭との關係が、實際問題として生れるのである」。

16 〈裸體畫に就て（一）～（七）〉，《臺灣日日新報》（1905.7.11-18），皆 3 版。

> 體畫混淆的原因。春畫是猥褻為主的東西，而另一方則是為了神聖的目的而繪製的東西，把味噌和糞便放在一起，幾乎是沒有什麼好評價的。[17]

由此可知，中村不折認爲裸體畫與春畫的製作目的不同，必須將兩者加以區別。至於第二點，中村不折勾勒出裸體畫的歷史、地理經緯，其歷史遠溯及古埃及、古希臘、文藝復興、近代等時期，其地域橫跨法國、美國、英國、德國、奧地利、義大利等國家，強調裸體畫已普遍成爲西方世界中的美術傳統。

然而，臺灣殖民當局對於裸體畫卻有截然不同的看法。1907 年，民政長官通知各警察署有關裸體畫與裸體雕刻模型的取締標準，該文刊載於 1915 年出版的《臺灣警察要論》之中。該文中，殖民當局針對中村不折的論點有三點回應：（一）判斷裸體畫是否構成妨害風俗，應以一般民眾觀看裸體畫之後，是否會產生淫邪猥褻的感受爲判斷標準；（二）一般民眾是否會產生淫邪猥褻的感受，應從裸體畫中描繪何種裸露部位認定；（三）裸體畫的取締必須因地制宜，臺灣與外國的風俗觀念不同，故不可一視同仁。該文中，殖民當局的裸體畫取締標準如下：

17　〈裸體畫に就て（二）〉，《臺灣日日新報》（1905.7.12），3 版。日文原文：「近頃風俗壞亂問題がやかましくなつて裸體畫といふと美醜に關らず一切禁制するといふことになつた……春畫と裸體畫とを混同して居るのに原因すると思ふ。春畫は猥褻を主としたもの一方は神聖な目的の為めに書いたものを、味噌も糞も一所にするに到つては、殆ど何と評しやうもない」。

一、一般稱作春畫的東西。

二、不論是正面、側面或其他任何的形體，作為裸體而表現出陰部的東西。

三、即便不表現出陰部，不論是背面、橫臥或其他任何姿形體，得以直接推斷陰部位置，且涉及淫猥的東西。[18]

由此可知，殖民當局認爲，依照臺灣的風俗民情，裸體畫若直接描繪出陰部或暗示陰部位置，皆會造成一般民眾產生淫邪猥褻的感受，故必須加以取締。

自此之後，報章雜誌上陸續刊載爲裸體畫辯論的文章。其中，藝術評論家舜吉可說是當時最積極爲裸體畫辯論的人，他於 1925、1926 年二年之間陸續發表數篇文章，爲裸體畫向公眾的推廣開路。舜吉於 1925 年 8 月 21、22 日《臺灣日日新報》中，發表〈在家裡看待裸體畫的方法（上）（下）〉一文，文中針對裸體藝術公開化與傳統社會價值觀的矛盾，以及公眾如何於家中觀賞報章雜誌所刊登的裸體畫作品照片，提出批評與建議。他說：

我感到非常遺憾的是，現今隨著世局變動，當局對於藝術的鎮壓並沒有進步的跡象……這對於推廣文化教育普及的根本精神

18 石川忠一，《臺灣警察要論》（臺北：新高堂書店，1915），頁 362-365。日文原文：「一普通春畫ト稱スルモノ。一正面、横面其ノ他如何ナル形體ニ拘ハラス裸體ニシテ陰部ヲ描出スルモノ。一陰部ヲ描出セサルモ背面又ハ横臥若クハ其ノ他如何ナル形體ニ拘ハラヌ陰部ノ位置ヲ直接ニ推定シ得ラレ且淫猥ニ涉ルモノ」。

> 是相當矛盾的……官員們所擔心的問題在於無法提升民眾對於藝術的平均水準。今日社會的教育政策，應該思考如何大量並有效地引導民眾提高藝術的水準。因此希望家長們能以自然的平常心，並且以道德的方式帶領小孩一同欣賞裸體作品。我認為從兒童時期開始培養對於藝術作品的欣賞，有助於長久以來美育發展的欠缺。[19]

文中舜吉指出，由於殖民當局認爲社會一般民眾的平均藝術水準，尚未達到能夠欣賞裸體畫藝術的程度，因此殖民當局對公開化且違反臺灣社會風俗的裸體畫作品加以取締，但是此舉卻與殖民當局所欲推廣文化教育普及的精神互相違背，期許家長以平常心且道德的方式，引導孩童欣賞裸體藝術。由此可知，當時社會中，文化教育尚未普及，一般民眾的文化教育程度並不高，藝術鑑賞能力有待提升。由於裸體藝術是透過留學教育、美術相關出版物等特殊管道才能學習到的藝術類型，唯知識階層才能深刻理解裸體藝術，甚至創

19 〈家庭に於ける裸体作品の取り扱ひ方（上）（下）〉，《臺灣日日新報》（1925.8.21-22），皆 3 版。日文原文：「かくの如く當局取締者の變るにつれて浮動し今日に至るも進展の跡を示さないのは吾人の遺憾とする所である……文化教育普及の根本的精神に矛盾せるものである……民眾の問題は平均のレベルと云つたところで解決は出來ないから、官憲の心配するのはソコであるが、理想として。今日の社會教化政策として多少の懸念があつても、方針としては民眾を高めて行くための效果の多大の方へと導くべきであらうと思ふ……だから、子供を持つ父兄たちも平然としてなるべく自然的に、しかも道德的に、それらの裸體作品を取扱ふ心の用意があつてほしいものだ。かくして、幼少時代から、それらの美術品を鑑賞する心を養ふことは、從來から缺けてゐる美育の發達を助くものであると思ふ」。

作裸體藝術作品，社會一般民眾缺乏文化教育，並不容易具備鑑賞裸體藝術的能力。因此，殖民當局眼中，裸體畫作品被視爲超越社會一般民眾平均藝術水準的藝術類型，劃分出知識階層與非知識階層不同程度的藝術鑑賞能力。

總而言之，針對裸體畫公開化與傳統社會價值觀的矛盾此問題，殖民當局與畫家、評論家表現出截然不同的態度。在裸體畫公開化與臺灣傳統社會價值觀的矛盾此問題尚未解決的情況下，1927 年舉行臺灣美術展覽會（簡稱臺展），此爲日治時期首次由官方舉辦的大型美術展覽會。[20] 臺展舉行之前，殖民當局明文規範裸體畫公開化的裸露尺度，隨著臺展舉行，裸體畫在官方所舉辦的美術展覽會中公開展示，意味著裸體畫進入官方認可的領域。殖民當局對裸體畫公開化的既定規範，是否成爲臺展的評審標準？裸體畫公開化與臺灣傳統社會價值觀的矛盾又該如何解決？

三、裸體畫取締政策對於臺展作品的約束效力

臺展自 1927 年至 1936 年共舉行十回，每年秋天開始展期約 10 天，前三回於臺北市樺山小學大禮堂，第四、五回於臺灣總督府舊廳舍，第六回至最後一回於臺灣教育會館。此外，自第五回起設有移動展，待臺北展期結束之後，又將展覽移至新竹、臺中、嘉義、臺南、

20 顏娟英，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》（臺北：雄獅圖書，2001），頁 174-176。

高雄等地，各回移動展的舉行地點不盡相同。[21] 臺展西洋畫部中，入選的作品包含風景畫、靜物畫、人物畫、裸體畫等多種繪畫類型，歷回臺展西洋畫部各畫類的件數與比例，參見下表 1：

表 1：歷回臺展西洋畫部的各畫類件數、比例表

臺展畫類 / 回數	風景畫	靜物畫	人物畫	裸體畫	其它	總數
一	59（件）	17	8	4	0	88
二	47	19	9	1	0	76
三	55	15	8	4	0	82
四	60	17	16	2	0	95
五	30	11	14	2	超現實 1	58
六	39	21	15	1	動物 1	77
七	48	22	14	4	動物 1	88
八	36	22	12	1	動物 2	73
九	39	20	14	3	動物 3	79
十	43	18	17	4	動物 1	83
總計	456	182	127	25	9	799
比例	57%	23%	16%	3%	1%	100%

表格製作：陳夢帆

21　創價藝文中心執行委員編，《日治時期臺灣官辦美展（1927-1943）圖錄與論文集》（臺北：勤宣文教基金會，2010），隨書光碟。

從表 1 可知，歷回臺展西洋畫部的作品總數量爲 799 件，其中，作品數量最多者爲風景畫，共 456 件，佔 57%；次多者爲靜物畫，共 182 件，佔 23%；再次多者爲人物畫，共 127，佔 16%；最少者爲裸體畫，僅 25 件，佔 3%。雖然入選的裸體畫作品數量非常少，但可說已成爲官方美展所接受的繪畫類型，各回臺展皆有 1 至 4 件不等的裸體畫入選。此 25 件裸體畫作品，皆爲女性裸體畫，除呈現全裸裸女的作品之外，也有呈現半裸裸女的作品，如描繪女性哺乳時裸露乳房的作品。此 25 件裸體畫作品的明細如下：

第一回臺展：鹽月桃甫〈夏〉
廖繼春〈裸女〉
顏水龍〈裸女〉
谷喜一〈浴後乘涼〉
第二回臺展：張秋海〈裸婦〉
第三回臺展：顏水龍〈倚靠椅子的裸女〉
張秋海〈習作〉
吉川義光〈畫室的裸婦〉
張水此〈哺乳的女人〉
第四回臺展：陳慧坤〈裸體習作（其之二）〉
山田新吉〈裸女〉
第五回臺展：小山五郎〈裸婦〉
林克恭〈裸體〉
第六回臺展：竹中正義〈裸婦〉
第七回臺展：鹽月桃甫〈泰雅的少女〉
張坤麟〈橫臥於紅綢上的穿襯衣的女人〉
張舜卿〈人物〉

第八回臺展：廖繼春〈讀書〉
第九回臺展：劉啓祥〈倚坐的女人〉
陳德旺〈裸體仰望〉
梅原龍三郎〈裸婦圖〉
第十回臺展：梅原龍三郎〈裸婦圖〉
伊原宇三郎〈臥的裸婦〉
院田繁〈裸婦習作〉
蘇振輝〈裸女立像〉

1927 年 10 月，臺灣總督府文教局局長石黑英彥公布第一回臺展展出規則，其中，第七條規則明定作品「被認定妨害風化者」，不得展出。[22] 由於臺展是日治時期首次由官方舉辦的大型美術展覽會，所以當時報章雜誌紛紛熱烈報導有關臺展的消息，包含臺展中的裸體畫作品。第一回臺展開幕當日，1927 年 10 月 28 日《臺灣日日新報》刊載〈裸體畫的問題〉一文，文中指出：

> 因為在臺灣臺展今年才剛舉辦第一回，此後裸體畫的問題每年陸續出現，和警察方面定會經常發生意見衝突也說不定，可以的話，並不希望這樣的事情重覆出現，一如今年應該作為參考作品加以陳列的岡田三郎助的裸婦，警察部門也視為問題，結

22　石黑英彥，〈臺灣美術展覽會〉，收錄於《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁 560。

> 果這件作品似乎不能一同陳列的樣子，這是一開始時不得不的事情…[23]

由此可知，第一回臺展舉行時，殖民當局嚴格審查該回臺展中的裸體畫是否會妨害風化，即使知名日本學院畫家岡田三郎助的裸體畫作品，亦須受到臺灣殖民當局的審查而終被禁止展出。

若以 1907 年殖民當局的裸體畫取締標準而言，裸體畫作品若直接描繪出陰部或暗示陰部位置，皆會造成一般民眾產生淫邪猥褻的感受，屬於妨害風化，不得展出。第一回臺展中，審查員鹽月桃甫提出的示範作品〈夏〉，以及入選的廖繼春〈裸女〉、顏水龍〈裸女〉、谷喜一〈浴後乘涼〉等 3 件裸體畫作品，畫中裸女分別以毛巾或手掌遮住陰部位置，或爲背面姿態，皆未踰越殖民當局的裸體畫取締規則。第二回臺展中，入選的張秋海〈裸婦〉一作，畫中裸女以微微側身的方式使大腿自然遮擋陰部，未踰越殖民當局的裸體畫取締規則。第三回臺展中，入選的顏水龍〈倚靠椅子的裸女〉和吉川義光〈畫室的裸婦〉二件作品，畫中裸女以毛巾或大腿遮擋其陰部，亦未踰越殖民當局的裸體畫取締規則。另一方面，當時報章雜誌中，也曾刊登入選臺

23 〈裸體畫の問題〉，《臺灣日日新報》（1927.10.28），4 版。日文原文：「臺灣では臺展が今年第一回を開いたばかりだから之から裸體畫の問題が毎年續出して來て警察方面と時 意見の衝突が起らねばならぬかも知れぬが出來るなら斯ういふ事は餘り繰り返したくない、本年も參考品として陳列する筈だつた岡田三郎助氏の裸婦の如きは警察部でも問題として結局□うー點と共に陳列されぬなうになつたらしいが初めの間は止むを得ないとして…」。

展裸體畫作品的照片，例如 1928 年 11 月 5 日《臺灣日日新報》的報導中，刊登該年第二回臺展張秋海〈習作〉一作的照片。[24]

不過，第四回臺展中，入選的陳慧坤〈裸體習作（其之二）〉（圖 3）和山田新吉〈裸女〉（圖 4）二件作品，若畫中裸女側身的角度和大腿遮擋的部份稍微少一些，便會曝露裸女陰部，已經遊走於殖民當局的裸體畫取締規則的邊緣。其中，陳慧坤〈裸體習作（其之二）〉一作的照片，甚至刊登於 1930 年 10 月 27 日《臺灣日日新報》的報導之中。[25] 此種情形，對殖民當局而言莫不是一種對其作品審查權力的挑釁。爲此，總督府警務局保安科的工藤折平，於第四回臺展結束之後 1930 年 11 月 15 日《臺灣警察時報》所發表的文中，再次重申 1907 年曾公布的裸體畫取締標準，並加上殖民當局對於此裸體畫取締標準的部分調整，他說：

> 有關於裸體畫的取締，一如前述，根據當時社會一般的想法決定的緣故，時間過去，隨著社會狀態的變遷，對其見解產生或多或少的差異是理所當然的。像是最近，即便沒有暴露陰部，卻將其畫面處理成變態性欲般等等的模樣，必須加以注意。[26]

24　〈臺展入選（裸婦）張秋海氏〉，《臺灣日日新報》（1928.11.5），4 版。

25　〈臺展畫報（3）「裸婦習作」陳慧坤氏作〉，《臺灣日日新報》（1930.10.27），6 版。

26　〈臺灣出版警察の研究（一〇）〉，《臺灣警察時報》（1930.11.15），19 版。日文原文：「裸體畫取締に關しては、前述の如く當時に於ける、社會通念よりそを決定すべきものであるから、時の經過社會狀態の變遷に伴ひ、多少其の見解に差異を生ずべきは勿論である。若かも最近に於ては、陰部を露出せなくとも其の畫面を、變體性慾的に取扱つたもの等があつて、注意を要するものがある」。

由此可知，雖然殖民當局認同隨著社會風氣轉變，如今社會對於裸體畫取締以是否直接描繪出畫中裸女陰部作爲標準的看法，可能有所改變，但是殖民當局並未因此取消此裸體畫取締標準，只是另外強調應注意作品是否會引起觀者性慾聯想。

事實上，就入選臺展的裸體畫作品而言，自 1932 年第六回臺展之後，殖民當局的裸體畫取締標準已相當模糊。第六回臺展竹中正義〈裸婦〉（圖 5）一作，描繪一位臥姿裸女躺於床舖之上，雙手高舉，雙腳拱起，眼睛直視觀者。此作的裸女姿態，與西班牙畫家哥雅 1789 年至 1805 年間〈裸體的瑪哈〉（*La Maja Desnuda*）（圖 6）一作畫中裸女的撩人姿態極爲相似，該作曾於 1813 年被宗教法庭判定爲猥褻之作而被查封，至 1901 年才由西班牙普拉多美術館（Museo Nacional del Prado）所收藏。[27] 雖然，竹中正義〈裸婦〉一作畫中裸女以大腿微微遮擋陰部，未若哥雅〈裸體的瑪哈〉一作直接描繪出裸女陰部毛髮，但是竹中正義〈裸婦〉一作畫面右下角添加一雙鞋，猶如此作畫中裸體模特兒剛剛脫下擺於床邊的模樣，此安排拉進此作與現實生活的距離，更容易引起觀者性慾聯想。不過，竹中正義〈裸婦〉一作並未被殖民當局禁止展出。除此之外，第十回臺展審查員梅原龍三郎〈裸婦圖〉（圖 7）和同回臺展蘇振輝〈裸女立像〉（圖 8）二件作品，畫中皆明顯描繪出裸女陰部，卻未被殖民當局撤下，顯示公眾尺度逐漸開放的新動向。

27 周芳蓮，〈哥雅〈裸體的瑪哈〉和〈穿衣的瑪哈〉之謎〉，《藝術家》276（1998.5），頁 190。

除此之外，從此社會變遷看來，1933 年 6 月陳澄波自上海歸臺之後，他於彰化友人楊英梧家中製作裸體畫約三個月並接受《臺灣新民報》採訪，[28] 同年秋天該報刊載其自述時，他說：「現在正在畫〈裸婦〉。這是此次回臺的意外收穫…至於是否以此參加臺展，目前尚未決定。」[29] 該報導並附上一張照片（圖 9），照片呈現陳澄波站於一幅描繪一位臥姿裸女的裸體畫之前。但是，最後陳澄波以風景畫〈西湖春色〉——作參加第七回臺展並獲得入選，而非報導照片中的〈裸婦〉，可能與當時殖民當局對於臺展裸體畫模稜兩可的取締標準有關，此乃造成陳澄波猶豫的主因之一。第七回臺展舉行之前，陳澄波迴避裸體畫的問題，反映社會制約的影響，即便如藝術家面對公眾輿論時仍有所戒懼的可能影響。

四、第二回臺陽展（1936）李石樵〈橫臥裸婦〉撤回事件

臺展之外臺灣畫壇上最引人關注之事，莫過於民間最大美術團體「臺陽美術協會」（簡稱臺陽美協）的成立。第八回臺展結束之後，臺陽美協在 1934 年 11 月 12 日下午二時於臺北鐵道旅館舉行成立大會，創始會員包含陳澄波、李梅樹、顏水龍、陳清汾、立石鐵臣、楊

28　顏娟英，《臺灣美術全集第 1 卷陳澄波》（臺北：藝術家，1992），頁 40。

29　〈畫時巡禮（十）描繪裸婦 陳澄波〉，《臺灣新民報》（1933），轉引自李淑珠，《表現出時代的「Something」：陳澄波繪畫考》（臺北：典藏藝術家庭，2012），頁 305。

三郎、廖繼春、李石樵等八位畫家。[30] 自 1935 年起，臺陽美協比照臺展舉辦大型美術展覽會「臺陽美術展覽會」（簡稱臺陽展），臺展於每年秋天舉行，臺陽展則於每年春天舉行。第一回臺陽展順利落幕之後，第二回臺陽展自 1936 年 4 月 26 日至 5 月 3 日於臺灣教育會館舉行，該回臺陽展中，殖民當局要求撤回李石樵〈橫臥裸婦〉（圖 10）一作，引起臺灣社會矚目。令人不解的是，入選臺展的裸體畫作品皆能順利展出，未傳出殖民當局撤回臺展裸體畫作品的新聞，殖民當局卻撤回第二回臺陽展李石樵〈橫臥裸婦〉一作，其原因值得進一步討論。

（一）李石樵與其 1936 年〈橫臥裸婦〉

李石樵於 1923 年進入臺北師範學校就讀，翌年適逢石川欽一郎二度來臺任教，李石樵接受石川欽一郎指導，並透過其推薦及協助準備報考東京美校。1929 年 1 月 3 日，李石樵抵達東京之後，先進入川端畫學校、本鄉洋畫研究所、小林萬吾主持的同舟社等私人畫室磨練繪畫技巧，1931 年順利考取東京美校西洋畫科，第三學年進入岡田三郎助教室，1935 年 3 月畢業。[31] 他回憶東京美校上課情形時，曾說：

30 〈中堅作家を網羅し臺陽美術協會生る〉，《臺灣日日新報》（1934.11.13），7 版。

31 簡正宜、余思穎編，《李石樵百歲紀念展》（臺北：臺北市立美術館，2007），頁 77；白雪蘭，《李石樵繪畫研究》（臺北：臺北市立美術館，1989），頁 44；吉田千鶴子，《近代東アジア美術留学生の研究：東京美術学校留学生史料》，頁 215。

> 我在日本唸書時，由於入學考試非常嚴格，同學之間的程度都很好。大部份繪畫技巧的增進，是靠自己的琢磨與同學間的討論。我們的課程一年級是素描為主，老師是田邊至，二年級是油畫，由小林萬吾指導，另外還要上美術史及解剖學。三年級開始分教室上課，這種制度是延續以前師徒教學的方式，主要優點是為建立學生自我的特色。那時三個教室由藤島武二、岡田三郎助及南薰造負責。我經由石川〔欽一郎〕的介紹入了岡田三郎助的教室，岡田那時已經是七十多歲的人了，他的名氣很大，所以沒空到教室教課，因此學生與他的關係並不十分密切，他大約一週到校一次，但是我們可以利用星期天到岡田的畫室向他請益。他的畫室極大，裏面有作畫的設備，可提供很多人作畫，在校平日課程的安排則是早上畫模特兒，下午上學科的課程。[32]

由此可知，李石樵赴日求學期間，除接受東京美校師長的部份指導之外，自我學習與同儕互助更爲重要。

1935 年 3 月李石樵畢業之後，繼續留在日本，直到 1944 年才因戰事返臺。有關他繼續留在日本的理由，他說：

> 東京美術學校的畢業生，大部份是的出路是回故鄉教書，有自信成為純粹藝術創作者就留在東京，過著流浪的生活，但這種

32 白雪蘭，《李石樵繪畫研究》，頁 32。

> 人不多，或許一班也沒有一個。因為要靠畫畫賺錢，而在東京住下來是很困難的事，尤其對一個剛出校門的人而言，當我畢業時，臺北師範學校也請我回去教書，但是我覺得我不能回去，如果當了老師，則無法全力創作，我的繪畫生命將因而結束。這是一個危險期，我必須留在東京再自我磨練。[33]

由此可知，李石樵爲求能夠專心創作，放棄於臺北師範學校任教的機會，繼續留在日本朝著專業藝術家的路途努力。

李石樵 1936 年第二回臺陽展〈橫臥裸婦〉一作，即創作於其畢業後滯留日本期間。此作描繪一位臥姿裸女橫臥於躺椅之上，裸女右手倚靠躺椅，左手自然垂下，雙腳交錯，光線從裸女右後方照進畫面中，使裸女臉部背光而略爲模糊，躺椅的布料是藍底紅花，躺椅上鋪著一條白巾，裸女腳邊有一隻背面蜷伏的黑貓。此作尺寸爲 72.5×61.5 公分，約 12 號，相較於同時期日本與臺灣大型美術展覽會場中動輒出現上百號作品而言，[34] 此作畫幅顯然較小。此作畫面左下角落款「昭和十一年春 石樵」一行字，可知完成於 1936 年春天，即第二回臺陽展即將舉行之前。

---

33 白雪蘭，《李石樵繪畫研究》，頁 37。

34 1935 年《臺灣新民報》報導中刊載有關陳澄波的言論，他指出：「最近，在展覽會上流行著大型作品……今天這個時代，究竟有幾家住戶，能夠掛得上 200 號以上的畫……只是好玩似地在展覽會上爭先恐後擺出大型的作品，根本毫無意義……我們現在的臺灣美術，不過稍微有點像樣而已，沒有必要勉強自己去模仿東京那邊的大型作品。」參見陳澄波，〈企圖表現更多的鄉土氣氛 不可只熱中於大作〉，《臺灣新民報》（1935），轉引自李淑珠，《表現出時代的「Something」：陳澄波繪畫考》，頁 309。

（二）撤回事件的發生始末、批評與社會效應

第二回臺陽開幕當日，1936 年 4 月 26 日《臺灣日日新報》刊載〈臺陽展的〈橫臥裸婦〉被命令撤回〉一文，文中附上該回臺陽展李石樵〈橫臥裸婦〉一作被撤下之後，此件作品被反面靠牆放置於地的照片，文中指出：

> 臺陽美術協會第二回展覽，從二十六日到五月三日，在市內龍口町教育會館舉辦，但是，正當二十五日準備之時，兩件裸婦因故被命令撤回，引起相當的轟動。在二十五日上午十點展出畫作總數一百二十件之中，李石樵題名「橫臥裸婦」十二號和題名「屏風和裸婦」八號兩件，意外地吸引南者高等部的注意，不久即和州高等課員協議，但是無法決定。到下午三點，總督府根井事務官以風紀上不適切的理由，最後被命令撤回。成為問題的畫作，一件是在長椅子上面向觀者，右手置於枕頭上，左手置於胸前，雙腿併攏的橫躺裸婦，另一件則是在屏風背景前，將臉部分朝向觀者，身體向上方，右腳隱藏間，左大腿稍微打開的裸婦，特別是後者，應該是屬於佳作範疇的作品吧！[35]

35　〈臺陽展の《橫臥裸婦》撤回を命ぜられる〉，《臺灣日日新報》（1936.4.26），11 版。日文原文：「臺陽美術協會第二回展は二十六日より五月三日まで市內龍口町教育會館に於て開催されるが、二十五日其の備へ付けに當り裸婦二點が其の筋より撤回を命ぜられ可成のセンセ—シヨンを捲き起して居る即ち二十五日午前十時出品畫總數百二十點の中李石樵氏の「橫臥裸婦」と題する十二號「屏風と裸婦」と題する八號の二點がはしなくも南者高等係の目に留りやがて州高等課員と協議したが決せず午後三時に至り總督府根井事務官によつて風紀上面白からずとの理由から遂に撤回を命ぜられたものである問題の畫は一枚は長椅子の上に觀者に向つて右手を枕に左手を胸に足を揃へて橫たはつた裸婦、他は屏風を背景に顏を幾分觀者に向け體は上向きに右足に隱された左股を少し開き加減にした裸婦殊に後者は畫として佳作の部に屬するものであらう」。

由此可知，第二回臺陽展開幕前一日，1936 年 4 月 25 日上午十時會場內正在進行佈展時，殖民當局高層注意到李石樵〈橫臥裸婦〉和〈屏風和裸婦〉二件作品，但是並未立即決定此二件作品的去留。直到下午三時，總督府根井事務官以「風紀上不適切」爲理由，要求撤下此二件作品。

同一報紙版面該文旁，同時刊載〈藝術的褻瀆？某畫家的批評〉一文，文中報導某畫家針對殖民當局的作法提出批評，他說：

> 完全是可笑的話語。例如哪裡和哪裡不好等等，此外，在此種觀點上如果風紀不適切的話，應該要明確地指出來。舉出只是橫躺的裸婦所以不行，是多麼蠻不講理的話啊！希望能將它視為一件藝術作品來加以看待。在藝術鑑賞上，聯想的益處具有充分發掘作用的角色，然而，一如對這兩件抱有猥褻的聯想所見，只不過是表現出那個人的下流，我想這是看過這幅畫的人，都會認為的事情吧！如果這幅畫在風俗上不能展出的話，眾所皆知的裸婦名畫的大多數都會被控告為敗壞風俗罪吧！讓人不禁認為這次的問題是對藝術本身的褻瀆，同時又妨礙臺灣美術界的發展，並會在將來留下禍根。[36]

36 〈藝術の冒瀆？某畫家の批評〉，《臺灣日日新報》（1936.4.26），11 版。日文原文：「全く滑稽な話です何處と何處が惡いとか又之等の點故に風俗上面白からずとはつきり指摘すればよいのです、單に横はつた裸婦なるが故に不可とは何たる暴言でせう一箇の藝術作品として見て貰ひ度いものです、藝術の鑑賞には聯想の妙味が充分一役を勤めるものでは有りますが、それにしても此の二點から淫らな聯想を抱く如きは單に其の人の下品さを示すに過ぎない事は此の畫を見た人は誰しも思ふ事だらうと思ひます、若し此の畫が風俗上出品不可とすれば巷間に知られた裸婦の名畫の大部分は風俗壞亂罪に問はれるでせう此度の問題は藝術夫自身の冒瀆で有り又臺灣美術界の發達を阻害し將來に禍根を殘すものと思はざるを得ません」。

由此可知，該畫家認爲殖民當局須明確指出此二作不符合風紀之處，並批評「只是橫躺的裸婦所以不行」的理由，非常蠻不講理。從該文中，我們無法得知「只是橫躺的裸婦所以不行」的理由，是畫家的個人揣測或該畫家詢問殖民當局或相關人士之後的回覆。要求撤下此二作的總督府根井事務官，拒絕回應該畫家的質疑，同一版面該文旁指出：「根井事務官有關於此完全沒有特別的理由，之後三緘其口，不發一語」。[37]

第二回臺陽展李石樵〈橫臥裸婦〉撤回事件發生之後，引起觀眾高度關注此展覽。1936年4月27日《臺灣日日新報》報導中指出：「第二回臺陽展，因展出畫作的撤回問題，發生相當轟動的事件而大受歡迎，二十六日第一天，即使雨天也有大量的入場者」。[38] 1936年5月2日《臺灣日日新報》報導中又指出：「因撤回問題突然引發人氣的第二回臺陽展，只剩最後一天，到隔天五月三日即將結束，但今年各位畫家的作品仍然受到歡迎，每天觀眾都擠滿了會場」。[39] 由此可知，直到第二回臺陽展結束之際，仍然維持高參觀人數。

37　〈特別の撤回理由はない 口を緘する根井事務官〉，《臺灣日日新報》（1936.4.26），11版。日文原文：「根井事務官は之に關し特別の理由は有りませんとのみで後は口を緘して一言も語らなかつた」。

38　〈臺陽展蓋明け　撤回問題で大人〉，《臺灣日日新報》（1936.4.27），11版。日文原文：「第二回臺陽展は出品畫の撤回問題で可成りのセンセ—シヨンを捲き起して人氣を呼び二十六日の初日は雨天にも拘らず相當の入場者があつた」。

39　〈臺陽展あす閉場〉，《臺灣日日新報》（1936.5.2），5版。日文原文：「撤回問題で俄然人氣を煽つた第二回臺陽展も後一日で愈 五月三日を以て終了するが本年の各作家の作品は依然として人氣を呼び連日入場者が會場一杯にあふれてゐる」。

不過，第二回臺陽展結束後，對於這次的撤回事件，1936 年 5 月 5 日《臺灣日日新報》的報導有如下的結論：「新莊李石樵氏出陳六點。裸婦有四。就有兩幅。被當局禁止其陳列。今後裸婦之出品。要相當考慮。否則歸於徒勞也。」[40] 文中提醒畫家，日後若欲以裸體畫作品參加展覽，應多加考慮，因爲裸體畫作品可能因殖民當局禁止展出而導致畫家的努力徒勞無功。

五、撤回事件背後的政治因素與影響

有關第二回臺陽展李石樵〈橫臥裸婦〉一作被殖民當局撤下的原因，蘇意茹認爲，1930 年代大稻埕地區出現大量咖啡店，店內侍女裝扮時髦，乃當時社會所不恥的煙花女子，臺灣話以「黑貓」稱呼這群女性，李石樵此作畫中所描繪出的黑貓即暗示畫中裸女爲煙花女子，此爲殖民當局撤下此作的原因之一。[41] 但是，蘇意茹於文中未清楚說明「黑貓」一詞指稱妝扮時髦的女子，或指稱煙花女子，因此無法直接推論李石樵此作所繪裸女即煙花女子。除此之外，李石樵此作畫中的黑貓並不顯眼，黑貓位於畫面中一角，背向觀者，造形簡略，觀眾不一定會注意到黑貓甚至對其產生聯想。除此之外，

40 〈臺陽展 女流作家進出本年出品倍〉，《臺灣日日新報》（1936.5.5），4 版。

41 蘇意茹，〈女性裸體與藝術——臺灣近代人體藝術發展〉，收錄於《何謂臺灣？：近代臺灣美術與文化認同論文集》，雄獅美術月刊社編（臺北：行政院文化建設委員會，1997），頁 97-101。

1936 年 4 月 26 日《臺灣日日新報》報導此撤回事件時，提到：「成為問題的畫作，一件是在長椅子上面向觀者，右手置於枕頭上，左手置於胸前，雙腿併攏的橫躺裸婦」，[42] 文中描述李石樵此作的畫面時，皆未提到黑貓，更遑論注意到黑貓所可能指涉的裸女身份。因此，蘇意茹認爲此作由於畫中黑貓所暗示畫中裸女爲一位煙花女子而造成此作被撤回的理由，值得存疑。

（一）李石樵〈橫臥裸婦〉與臺展裸體畫之比較

回顧殖民當局的裸體畫取締標準，1907 年明文規定：「不論是正面、側面或其他任何的形體，作為裸體而表現出陰部的東西」，[43] 皆應加以取締。1930 年，殖民當局除再次重申 1907 年裸體畫取締標準之外，也隨社會風氣轉變而強調：「即便沒有暴露陰部，卻將其畫面處理成變態性欲般等等的模樣，必須加以注意」。[44] 1936 年 4 月 26 日《臺灣日日新報》報導指出，殖民當局撤下李石樵〈橫臥裸婦〉一作的理由爲「風紀上不適切」。[45] 若依照殖民當局公布的裸體畫取締規則重新檢視李石樵〈橫臥裸婦〉一作，此作畫中裸女露出陰部，確實違反取締規則。但是，入選臺展的裸體畫作品中，早已有遊走於違反取締規則邊界或已經違反取締規則的作品，例如第四回臺展陳慧

---

42 〈臺陽展の〈橫臥裸婦〉撤回を命ぜられる〉，《臺灣日日新報》（1936.4.26），11 版。日文原文：「問題の畫は一枚は長椅子の上に觀者に向つて右手を枕に左手を胸に足を揃へて橫たはつた裸婦」。

43 石川忠一，《臺灣警察要論》，頁 362-365。日文原文：「正面、橫其ノ他如何ナル形體 二拘ハラス裸ニシテ陰部ヲ描出スルモノ」。

44 〈臺灣出版警察の研究（一〇）〉，《臺灣警察時報》（1930.11.15），19 版。日文原文：「陰部を露出せなくとも其の畫面、變體性慾的に取扱つたもの等があて、注意を要する 」。

45 〈臺陽展の〈橫臥裸婦〉撤回を命ぜられる〉，《臺灣日日新報》（1936.4.26），11 版。

坤〈裸體習作（其之二）〉和同回臺展山田新吉〈裸女〉二件作品，游移在畫出裸女陰部的邊緣，第六回臺展竹中正義〈裸婦〉一作畫中裸女姿態與一雙鞋，容易引起觀者性慾聯想。

若殖民當局撤下李石樵〈橫臥裸婦〉一作的理由，是如某畫家所謂「只是橫躺的裸婦所以不行」，[46] 但入選臺展的裸體畫作品中，已有數件作品描繪臥姿裸女。自 1927 年至 1935 年共九回臺展中，有 9 件裸體畫作品描繪臥姿裸女，排除 1 件作品畫中裸女以布料遮蓋臀部、2 件作品畫中裸女爲半裸、2 件作品畫中裸女爲背面姿態之外，其餘 4 件裸體畫作品皆描繪一位正面、毫無遮掩的臥姿裸女，包含第三回臺展吉川義光〈畫室的裸婦〉（圖 11）、第四回臺展山田新吉〈裸女〉（圖 4）、第六回臺展竹中正義〈裸婦〉（圖 5）及第九回臺展陳德旺〈裸體仰望〉（圖 12）等四件作品。

因此，殖民當局撤回第二回臺陽展李石樵〈橫臥裸婦〉一作的關鍵點，可能並非僅僅因爲作品本身違反裸體畫取締規則，而是除了作品本身引起觀者性慾聯想之外，更包含作品的外部因素，亦即賦予李石樵〈橫臥裸婦〉一作展出權力的臺陽美協與第二回臺陽展，可能最終導致殖民當局未取締臺展中的裸體畫作品，卻取締第二回臺陽展中與臺展相同類型裸體畫作品的結果產生。

（二）臺展與臺陽展之差異

目前，有關臺陽展在日治時期美術展覽中的定位，前人研究意見分歧。謝里法、林惺嶽、蕭瓊瑞、李欽賢、顏娟英、廖新田等人

46 〈藝術の冒瀆？某畫家の批評〉，《臺灣日日新報》（1936.4.26），11 版。

認爲，臺陽美協是站在藝術的立場，既非對立於臺展，亦非對抗殖民當局。[47] 另一方面，陳芳明、潘桂芳等人，則將臺陽展視爲抗日文化運動的一環，與新文學運動一同對抗日本殖民政權。[48]

暫且不論臺陽美協是否自我定位爲對抗臺展，甚或對抗日本殖民當局，對日治時期輿論界而言，臺陽美協的出現確實帶有對抗臺展的疑慮。例如，1934 年 11 月 13 日《臺灣日日新報》報導臺陽美協成立的消息時，特別強調：「不是對抗臺展，一如東光會之於帝展，至

47　謝里法認為，臺陽美協的目的是「爭取多一次的發表機會」，但是「儘管他們已使出全力於排棄任何有涉及政治的因素，到頭來還是在半推半就之下，含冤陷進了政治的漩渦裡。輿論界早已譯不容辭為他們打出了一面文化抗衡的戰旗」，參見謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》（臺北：藝術家，2007），頁 77；林惺嶽認為，「臺陽美協的成立，開頭就無對抗「臺展」的意圖。他們的用意，大致說來，只是想使島內的美術運動，從官方擴大到民間，並由被動走向主動」，參見林惺嶽，《臺灣美術風雲 40 年》（臺北：自立晚報，1987），頁 45；蕭瓊瑞認為，臺陽美展沒有和臺展對立的意思，參見蕭瓊瑞，〈美術的歸美術——對謝里法〈三十年代臺灣新美術運動的政治檢討〉一文的若干斟酌〉，《臺灣美術史研究論集》（臺中：伯亞，1991），頁 75；李欽賢認為，「臺陽的實質運作，的確看不出對抗臺展的行動」，參見李欽賢，《臺灣美術歷程》，頁 176；顏娟英認為，「臺陽美協的發起並非代表著他們已形成創作上的共識，企圖表現民族意識或臺灣社會的性格…從他們在《臺灣文藝》上發表的短文，也可以看出，他們最關心的基本問題還是專業的表現技法」，不過，其中陳澄波較具有民族意識，參見顏娟英，〈一九三〇年代臺灣美術與文學運動〉，收錄於《日據時期臺灣史國際學術研討會論文集》，臺灣大學歷史系編（臺北：國立臺灣大學歷史系，1993），頁 546；廖新田認為，臺陽展是「與官方唱和的民間團體」，參見廖新田，〈日據時期（1895~1945）臺灣美術發展中社會意識的探討〉，收錄於《島嶼風情：日治時期臺灣美術之研究》，林明賢編（臺中：國立臺灣美術館，2008），頁 45。

48　陳芳明認為，臺陽美協加入臺灣文藝聯盟而後的各種活動，具備了臺灣意識和抗日立場，參見陳芳明，〈當殖民地的作家與畫家相遇——三〇年代臺灣文學史的一個側面〉，收錄於《臺灣美術百年回顧學術研討會論文集》，蔡昭儀編（臺中：國立臺灣美術館，2001），頁 137-151；潘芳桂認為，「從赤島社傳成到臺陽美協的我族意識，脈絡分明，抗議的精神不言可喻」，參見潘芳桂，〈臺陽美協反日意識再議〉，《臺灣史學雜誌》9（2010.12），頁 39。

今完全是支持臺展並為了達成臺灣美術界勇往邁進的任務」，[49] 該文試圖澄清臺陽美協與臺展的關係，乃因考量社會輿論對初成立的臺陽美協可能產生的疑慮，故特別強調臺陽美協支持臺展。然而，輿論仍然將臺陽美協視爲臺展的反對者，廖繼春於 1940 年 5 月 6 日《臺灣藝術》之中，曾說：

> 臺陽美術協會到底是什麼樣的組織？它擁有什麼樣的內質？今天我想將這個問題簡單地說明一下：在我等美術家共同努力下，近年來美術的愛好者已大量地增加了，但是依然有種種的誤解，以為臺陽美術協會的成立是針對著臺展來舉起反叛的旗幟。其實，我們只不過是因為看到秋天的臺灣島已有了臺展在修飾著它，所以才想起應該以什麼來修飾臺灣的春天，臺陽展是在這種需要下組織起來的，它的傾向和它的思想與臺展是完全一致的，至於與臺展並立的想法我們是絕對沒有的。[50]

由此可知，臺陽美協已成立五年多後，仍有許多人認爲「臺陽美術協會的成立是針對著臺展來舉起反叛的旗幟」，即使當時臺陽美協的畫家們不一定對臺展懷有敵意，輿論界依然普遍認爲臺陽展與臺展是對立的。因此，殖民當局很可能對臺陽展另眼看待，認定其爲「針對著臺展來舉起反叛的旗幟」。

---

49 〈中堅作家を網羅し臺陽美術協會生る〉，《臺灣日日新報》（1934.11.13），7 版。日文原文：「アンチ臺展でなく帝展に對する東光會の如く鮑く迄臺展を支持して勇往邁進臺灣美術界のためにその任務を果さんとするものである」。

50 謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》，頁 149。

除此之外，第二回臺陽展與臺展最大相異之處，是其主辦單位與審查員身份。臺展的主辦單位爲臺灣教育會，該會爲臺灣總督府推行日語教育的官方單位，其會長可聘任臺展幹部，包含數位評議員、一位審查委員長、數位審查委員、數位幹事、兩位書記等。[51] 除此之外，臺展西洋畫部的審查員幾乎由日籍畫家擔任，鹽月桃甫擔任自第一回至第十回臺展審查員，石川欽一郎擔任自第一回至第五回臺展審查員。同時，臺灣教育會自第二回至第十回臺展，皆自日本聘請一、二位日籍畫家來臺擔任西洋畫部審查員。臺展西洋畫部審查員中身份爲臺籍畫家者，僅廖繼春擔任第六、七、八回臺展審查員，顏水龍擔任第八回臺展審查員。自第九回臺展起，即第一回臺陽展舉行之後，臺灣教育會便取消臺展西洋畫部中臺籍畫家的審查員資格。[52]

相對於此，臺陽展的主辦單位爲民間美術團體臺陽美協，其審查員由該會所有會員共同擔任。第一回臺陽展的審查員，由其創始會員擔任，包含陳澄波、李梅樹、李石樵、廖繼春、顏水龍、陳清汾、立石鐵臣、楊三郎等八位畫家。不過，該回臺陽展結束之後數月，創始會員之一的立石鐵臣便退出臺陽美協。第二回臺陽展的審查員，包含陳澄波、李梅樹、顏水龍、陳清汾、楊三郎、李石橋等六位臺籍畫家。

綜上所述，殖民當局撤回第二回臺陽展李石樵〈橫臥裸婦〉一作，並非只因此作描繪出裸女陰部或採用臥姿裸女的類型，此類裸體畫作品早已數度入選臺展且順利展出。殖民當局撤回此作未有日籍畫家與

51 石黑英彥，〈臺灣美術展覽會〉，收錄於《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁559。

52 顏娟英，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁 177。

官方展覽場域的背書，而是臺籍畫家所自行審查且於帶有對抗臺展疑慮的臺陽展中展出，使得殖民當局能毫無顧忌的撤下李石樵此作，讓裸體畫從一種社會爭議變成政治爭議。

順帶一提，撤回事件結束之後同年秋天，第十回臺展共入選 4 件裸體畫作品。其中，審查員梅原龍三郎〈裸婦圖〉（圖 7）一作，描繪一位正面、毫無遮掩的臥姿裸女，其裸女姿態與第二回臺陽展李石樵〈橫臥裸婦〉一作甚爲接近，殖民當局以「只是橫躺的裸婦所以不行」的理由，不攻自破。

六、小　結

本文旨爲探討探討日治時期裸體畫公開化所引起的社會爭議。臺灣社會對於裸體畫的看法有正反兩極之意見，臺展以前殖民當局從維護社會風俗的角度，公告數項裸體畫取締規則，限制其裸露尺度，促使藝評家透過報章雜誌針對裸體畫進行辯論。尤其，透過藝術評論家舜吉的相關評論，顯示出裸體畫作品被視爲超越社會一般民眾平均藝術水準的藝術類型，劃分出知識階層與非知識階層不同程度的藝術鑑賞能力。入選臺展的裸體畫，數量非常少，這些裸體畫雖然有違反裸體畫取締規則的作品，但是殖民當局並沒有嚴格執行取締。不過，第二回臺陽展舉行之際，殖民當局卻以違反風紀爲理由撤下該展覽中李石樵〈橫臥裸婦〉一作，但是，入選臺展的裸體畫早已有數件違反裸體畫取締規則的作品，也有數件描繪臥姿裸女的作品。因此，李石樵〈橫臥裸婦〉一作被殖民當局撤下的原因，可能並非僅僅是作品本身的問題，而與臺陽展爲私人美術團體、審查員皆爲臺籍畫家、輿論界

認爲其與臺展對立等原因相關，意即由於臺陽展的政治不正確，使得殖民當局對於該展中的裸體畫作品格外謹愼處理，此爲李石樵〈橫臥裸婦〉被撤下的原因之一。

過去，有關日治時期裸體藝術的研究，多從藝術家的角度切入探討。本文從社會中觀者的角度，整理當時觀眾對於公開展示裸體畫的意見，包含殖民當局與社會輿論不同觀點，探討美術與社會的關係。至目前爲止，臺灣美術史的研究多專注於藝術圈內的發展，如探討藝術家的成就、贊助者的影響、美術團體的興衰、美術展覽的作用等。但是，美術既然屬於社會的一部份，自然不能忽視美術與社會二者之間的相互影響，包含美術作品在社會中所扮演的角色，以及其他非藝術圈內的觀眾如何看待美術作品。

日治時期裸體畫公開化後所造成的社會爭議，極爲適合探討美術與社會之間的關係。雖然殖民當局與藝術界相關人士透過各種方式促進美術發展，但是裸體畫公開化後與傳統社會價值觀產生衝突。由於殖民當局將美術視爲社會整體中的一環，故要求裸體畫降低裸露尺度，以符合社會風俗；另一方面，畫家與部份藝術評論者，則是呼籲觀眾以藝術眼光看待裸體畫，讓作品脫離社會風俗的約束。由此可見，美術與社會兩者發展呈現相互牽制的關係。本文探討日治時期裸體畫的社會爭議，有助於臺灣美術史的研究成果在美術與社會互動議題的擴充。

圖 版：

圖 1 黑田清輝，〈朝妝〉，原作燒毀，此圖爲《アトリエ》1：10（1924）的卷首彩頁，178.5×98 cm。
圖片來源：山梨繪美子編，《裸婦—素晴らしき日本女性の美》，東京：平凡社，2009，頁 15。

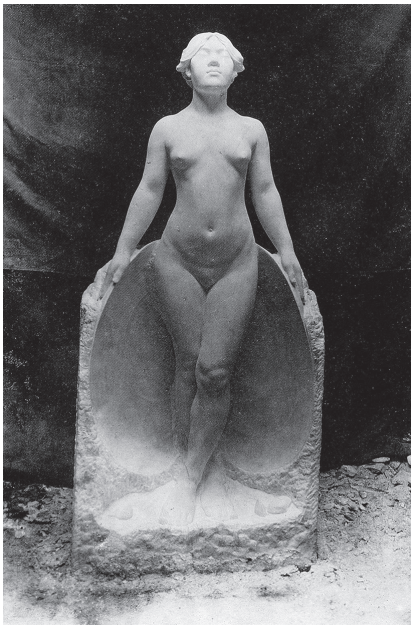

圖 2 黃土水，〈甘露水〉，大理石雕，尺寸不詳，1919。
圖片來源：王秀雄，《臺灣美術全集第 19 卷黃土水》，臺北，藝術家，1996，頁 54。

圖 3　陳慧坤，〈裸體習作（其之二）〉，材質不詳，尺寸不詳，1930 年第四回臺展。

圖片來源：創價藝文中心執行委員編，《日治時期臺灣官辦美展（1927-1943）圖錄與論文集》，隨書光碟。

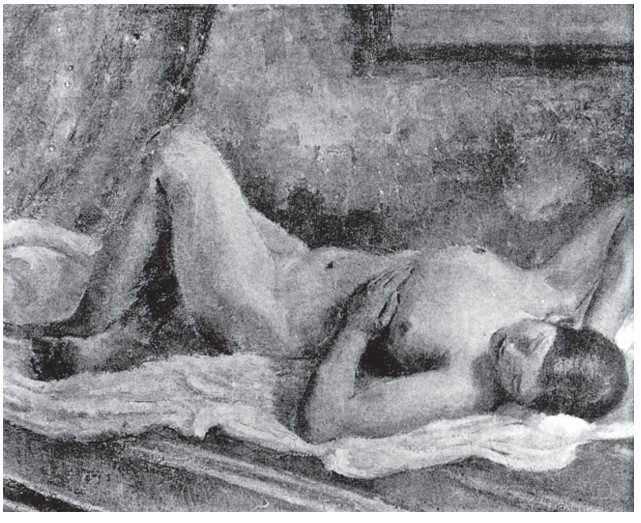

圖 4　山田新吉，〈裸女〉，材質不詳，尺寸不詳，1930 年第四回臺展。

圖片來源：創價藝文中心執行委員編，《日治時期臺灣官辦美展（1927-1943）圖錄與論文集》，隨書光碟。

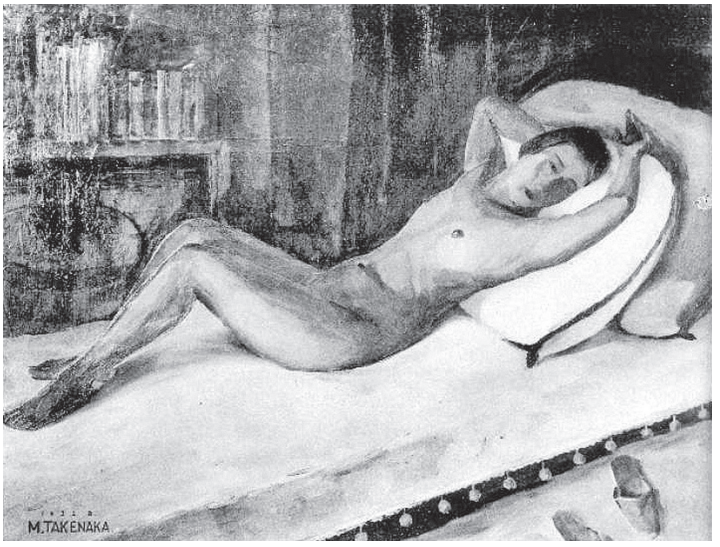

圖 5　竹中正義，〈裸婦〉，材質不詳，尺寸不詳，1932 年第六回臺展。
圖片來源：創價藝文中心執行委員編，《日治時期臺灣官辦美展（1927-1943）圖錄與論文集》，隨書光碟。

圖 6　哥雅，〈裸體的瑪哈〉，油彩畫布，97×190 cm，1798-1805。
圖片來源：鈴木杜幾子編，《世界美術大全集第 19 卷新古典主義と革命期美術》，東京：小学館，頁 172。

圖 7　梅原龍三郎，〈裸婦圖〉，材質不詳，尺寸不詳，1936 年第十回臺展。
圖片來源：創價藝文中心執行委員編，《日治時期臺灣官辦美展（1927-1943）圖錄與論文集》，隨書光碟。

圖 8　蘇振輝，〈裸女立像〉，材質不詳，尺寸不詳，1936 年第十回臺展。
圖片來源：創價藝文中心執行委員編，《日治時期臺灣官辦美展（1927-1943）圖錄與論文集》，隨書光碟。

圖 9　陳澄波 1933 年於彰化友人楊英梧家中作畫的情景。
圖片來源：林育淳，《油彩・熱情・陳澄波》，臺北，雄獅圖書，頁 100。

圖 10　李石樵，〈橫臥裸婦〉，油彩畫布，72.5×61.5 cm，1936。
圖片來源：簡正宜、余思穎編，《李石樵百歲紀念展》，頁 29。

圖 11　吉川義光，〈アトリエの裸婦〉，材質不詳，尺寸不詳，1929 年第三回臺展。

圖片來源：創價藝文中心執行委員編，《日治時期臺灣官辦美展（1927-1943）圖錄與論文集》，隨書光碟。

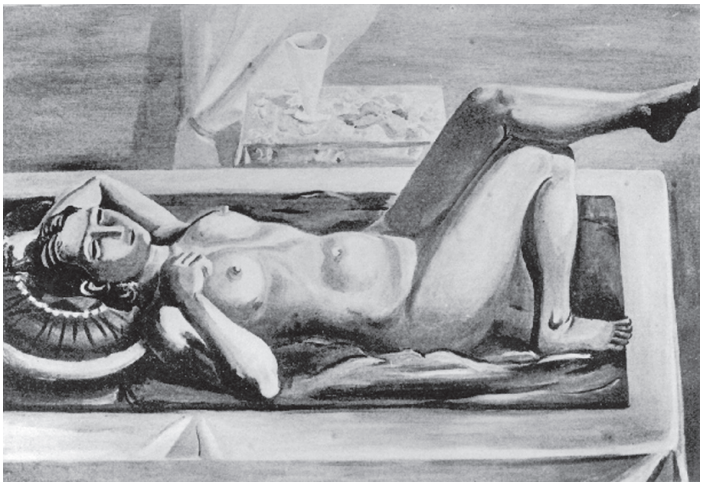

圖 12　陳德旺，〈裸體仰望〉，材質不詳，尺寸不詳，1935 年第九回臺展。

圖片來源：創價藝文中心執行委員編，《日治時期臺灣官辦美展（1927-1943）圖錄與論文集》，隨書光碟。

參考書目

（一）中文論著

山梨繪美子，〈陳澄波裸體畫的一大特色—從與日本學院繪畫的比較來看〉，收錄於《阿里山之春：陳澄波與臺灣美術史研究新論》，創價藝文中心委員會編，臺北：勤宣文教基金會，2013，頁 7-24。

五十殿利治，〈文部省美術展覽會的開幕與觀眾〉，《藝術學研究》4，2009.4，頁 1-52。

白雪蘭，《李石樵繪畫研究》，臺北：臺北市立美術館，1989。

石川欽一郎，〈日本的裸體畫〉，《藝術家》261，1997.2，頁 326-327。

李淑珠，〈陳澄波的「言」與「思」——以寄自東京的「家書明信片」爲例〉，《臺灣美術》88，2012.4，頁 30-51。

李淑珠，《表現出時代的「Something」：陳澄波繪畫考》，臺北：典藏藝術家庭，2012。

李欽賢，《臺灣美術歷程》，臺北：自立晚報社文化出版部，1992。

周芳蓮，〈哥雅〈裸體的瑪哈〉和〈穿衣的瑪哈〉之謎〉，《藝術家》276，1998.5，頁 190-191。

林惺嶽，《臺灣美術風雲 40 年》，臺北：自立晚報，1987。

莊素娥，〈純藝術的反叛者——顏水龍〉，《臺灣美術全集第 6 卷顏水龍》，臺北：藝術家，1992。

陳芳明，〈當殖民地的作家與畫家相遇——三〇年代臺灣文學史的一個側面〉，收錄於《臺灣美術百年回顧學術研討會論文集》，蔡昭儀編，臺中：國立臺灣美術館，2001，頁 137-151。

創價藝文中心執行委員編，《日治時期臺灣官辦美展（1927-1943）圖錄與論文集》，臺北：勤宣文教基金會，2010。

廖新田，〈日據時期（1895~1945）臺灣美術發展中社會意識的探討〉，收錄於《島嶼風情：日治時期臺灣美術之研究》，林明賢編，臺中：國立臺灣美術館，2008，頁 34-53。

潘芳桂，〈臺陽美協反日意識再議〉，《臺灣史學雜誌》9，2010.12，頁 3-56。

蕭瓊瑞，《臺灣美術史研究論集》，臺中：伯亞，1991。

謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》，臺北：藝術家，2007。

簡正宜、余思穎編，《李石樵百歲紀念展》，臺北：臺北市立美術館，2007。

顏娟英，〈一九三〇年代臺灣美術與文學運動〉，收錄於《日據時期臺灣史國際學術研討會論文集》，臺灣大學歷史系編，臺北：國立臺灣大學歷史系，1993，頁 535-554。

顏娟英，《臺灣美術全集第 1 卷陳澄波》，臺北：藝術家，1992。

顏娟英，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，臺北：雄師圖書，2001。

蘇意茹，〈女性裸體與藝術——臺灣近代人體藝術發展〉，收錄於《何謂臺灣？：近代臺灣美術與文化認同論文集》，雄獅美術月刊社編，臺北：行政院文化建設委員會，1997，頁 97-101。

（二）日文論著

〈中堅作家を網羅し臺陽美術協會生る〉，《臺灣日日新報》，1934.11.13。

〈帝展入選之雕刻 本島雕刻家 黃土水作〉，《臺灣日日新報》，1921.10.27。

〈家庭に於ける裸体作品の取り扱ひ方（上）（下）〉，《臺灣日日新報》，1925.8.21-22。

〈特別の撤回理由はない 口を緘する根井事務官〉，《臺灣日日新報》，1936.4.26。

〈彫刻「蕃童」が帝展入選する迄黄土水君の奮闘と其苦心談（上）〉，《臺灣日日新報》，1920.10.17。

〈臺展入選（裸婦）張秋海氏〉，《臺灣日日新報》，1928.11.5。

〈臺展畫報（3）「裸婦習作」陳慧坤氏作〉，《臺灣日日新報》，1930.10.27。

〈臺陽展 女流作家進出本年出品倍〉，《臺灣日日新報》，1936.5.5。

〈臺陽展あす閉場〉，《臺灣日日新報》，1936.5.2。

〈臺陽展の〈横臥裸婦〉撤回を命ぜられる〉，《臺灣日日新報》，1936.4.26。

〈臺陽展女流作家進出本年出品倍〉，《臺灣日日新報》，1936.5.5。

〈臺陽展蓋明け　撤回問題で大人〉，《臺灣日日新報》，1936.4.27。

〈臺灣出版警察の研究（一〇）〉，《臺灣警察時報》，1930.11.15。

〈裸體畫に就て（一）～（七）〉，《臺灣日日新報》，1905.7.11-18。

〈裸體畫の問題〉，《臺灣日日新報》，1927.10.28。

〈藝術の冒瀆？某畫家の批評〉，《臺灣日日新報》，1936.4.26。

山梨繪美子，〈黒田清輝—日本の裸女をどう描くか〉，收錄於《日本における外来美術の受容に関する調査・研究報告書》，東京文化財研究所美術部編，東京：文化財研究所東京文化財研究所，2006，頁 269-277。

石川忠一，《臺灣警察要論》，臺北：新高堂書店，1915。

吉田千鶴子，《近代東アジア美術留学生の研究：東京美術学校留学生史料》，東京：ゆまに書房，2009。

兒島薫，〈近代化のための女性表象〉，收錄於《アジアの女性身体はいかに描かれたか——視覚表象と戦争の記憶》，北原惠編，東京：青弓社，2013，頁 171-199。

東京藝術大學百年史編輯委員會編，《東京芸術大学百年史・東京美術学校篇》，東京：ぎょうせい，1997。

獨立行政法人文化財研究所東京文化財研究所、田中淳等編，《黑田清輝展：近代日本洋画の巨匠》，東京：文化財研究所東京文化財研究所；新潟縣：新潟縣立近代美術館，2004。

（三）網路資源

臺灣美術展覽會（1927-1943）作品資料庫：http://140.109.18.243/twart/System/database_TE/00te_index/te_index.htm

從北緯 23.5°出發陳澄波：http://chenchengpo.asdc.sinica.edu.tw/teiten