

# 女性藝術家的角色定位與社會的限制— 談一九三〇、四〇年代樹林黃氏姊妹的繪畫活動

## 一、緒言

本文為筆者「日治時期台灣女性藝術家研究系列」之一。在傳統父權的社會環境中，女性通常被要求扮演被動、消極、退縮、弱者的角色，因而她們不是被禁止參與社會活動，就是被以「鄙夷」的眼光凝視其在公共場域的出入。女性對自我角色的認同及社會加諸於她們身上的種種限制，往往抹殺了她們在文學與藝術領域方面的創作潛力。在這篇文章中，筆者嚐試以台北縣樹林黃氏姊妹的繪畫活動為例，探討一九三〇、四〇年代日本殖民統治下台灣的女性畫家如何伸展其在繪畫領域的活動空間，又如何受制於整個政治、社會的大環境。

依據日治時期發行的《台灣日日新報》和《台灣民報》上的一些零星的報導，以及台灣教育會及總督府出版的《台灣美術展覽會圖錄》十冊，及《台灣總督府美術展覽會圖錄》六冊，在日治時期臺灣畫壇留下名字的女畫家共有二十三位（請參看附表「日據時期台灣女性畫家一覽表」）；其中有十九位為東洋畫家（包括加膠的重彩畫及水墨畫類），四位為西洋畫家（包括油畫及水彩畫類）。在這些女性畫家當中，除了一位的學經歷缺乏明確的資料之外，其他二十二位都受過高等學校（相當於今天的國中程度）以上的教育。其中更有六位曾遠渡重洋進日本或中國美術專門學校研習繪畫課程。在二十三位女性中，除了二位之外，其餘二十一位都曾經在「台灣美術展覽會」（簡稱「台展」）及「台灣總督府美術展覽會」（簡稱「府展」）中入選或得獎，她們的成果較諸同時期之男性畫家並不惶多讓。

這些身處在由傳統過渡到現代的女性藝術墾荒者，雖然排除了社會對女性角色的壓抑和歧視，在世紀初葉的藝壇中努力地邁出腳步，但是其中除了表現特別出色之陳進外<sup>1</sup>，其餘諸人並未受到近代藝術史家的青睞，而成了日治時期台灣繪

---

<sup>1</sup>一九七〇、八〇年代起研究日治時期美術的風潮興起，《日據時代台灣美術運動史》作者謝里法先生刊堪稱是這個研究領域的開路先鋒。他是第一位詳盡、有系統地記錄1895年至1945年間活躍在台灣藝壇的畫家及雕塑家的生活與創作。謝先生寫入此本美術史著中的，清一色地都是男

畫史中的邊緣人物。這些女性畫家之所以長時期受到漠視，據筆者之分析，主要原因有四：一、她們從事創作的時期較短，所累積的成果較有限。二、受限於女性身份，其社會活動力較弱。三、大多數的藝術史家於纂史時乃採取精英主義的挑選標準，並未從社會的或女性主義的觀點考慮女畫家的特殊處境。例如，當時社會環境的限制下，以及女畫家本身對其所扮演角色的疑慮等因素，導致她們在藝術成就上大多無法充份地發揮。史家之忽視，再加上二十世紀前半葉台灣女性畫家開始活躍時期，文字媒體大多由男性主控。因而雖有評論和報導文章偶然提及女性畫家，但多從男性中心的觀點，將她們歸類為「閨秀畫家」<sup>2</sup>，把有關她們的報導放在生活版，與家庭疾病、烹飪、服飾等的訊息並置，(圖1)但並未對他們的藝術成就作適當的評介。<sup>3</sup>四、女性畫家本人及其親屬多對其成就抱持懷疑的態度，因而多未為能珍惜、保存其作品及生平文字、圖片等的相關資料。筆者以為，這二十三位女性畫家在家庭教育、學校教育、官方及私人展覽的鼓勵等外在環境因素的影響之下，踏出深閨內闈，參與公眾的社會活動，並成為文化製造(produce of culture)的新兵，她們的貢獻在台灣女性藝術史的初始階段，是應該受到肯定。這些女畫家目前有的已邁入耄耋之齡，有的則已遠離人寰，有鑑於此，筆者不揣簡陋，希望藉由社會藝術史及女性藝術理論的觀點，<sup>4</sup>透過有限之史料及

---

性藝術家，唯一的女性畫家則是陳進。(謝里法，《日據時代台灣美術運動史》，台北市，藝術家，1978，頁105-106。)

<sup>2</sup>例如昭和7年7月19日《台灣日日新報》記者撰寫〈裝飾島都之秋〉一文，提到初擔任「台展」第六回審查委員的陳進為一新進的「閨秀畫家」。用「閨秀」一詞來指稱女性畫家，很明顯地透露出掌控媒體文字者以男性為中心的意識型態。(佚名，〈裝飾島都之秋〉，《台灣日日新報》，1932、7、19。)

<sup>3</sup>昭和9年10月24日《台灣日日新報》第六頁家庭版刊登了一篇報導文章〈第八回台展入選閨秀畫家側記—妝點清秋之諸作〉，簡述十一位日本畫(東洋畫)和三位西洋畫入選女畫家的出生背景及學經歷。另外三位台灣籍入選女性畫家，則僅僅刊登名字及入選作品名稱，連簡單的介紹文字都沒有。可見媒體語言在帝國主義的強勢運作下，台灣女性畫家生存的文化空間顯然是比日籍女性畫家窄化了許多。(佚名，〈第八回台展入選閨秀畫家側記—妝點清秋之諸作〉，《台灣日日新報》，1935、10、24。)

<sup>4</sup>自1970年代開始，女性主義藝術(feminist art)成為西方藝術中的一個專門學科，無論在創作，理論或藝術史的研究方面都有斐然的成績。西方的女性主義藝術論者，藉著調查、研究女性藝術家在中產階級中爭取精神的權力(moral authority)、專業的地位(professional status)、及主控權(hegemonic power)，所遭遇到來自社會、政治、經濟等各方面的衝突與阻力，以揭發女性受男權、父權支配荒謬的社會現象。(Deborah Cherry, *Painting Women—Victorian Women Artists*, London, Routledge, 1993, p.9.)

訪問畫家本人或其親友，對這些女性畫家的生活、技藝訓練、作品意象、作品風格及與當時的社會、政治等大環境之間的互動關係作一個全面的瞭解，一方面重新建構當時女畫家身處之藝術環境，另一方面歸納她們所呈現的視覺意象(visual image)，以審視她們在台灣美術史，甚至於歷史文化中所呈現的意義及所創造的價值，並同時還給她們應有的歷史地位。

	
<p>圖1、1934年(昭和9)10月24日《台灣日日新報》家庭版，刊登14位日籍女性畫家的入選簡歷及3位台籍女性畫家的名字和入選作品名稱。翻拍自1934年《台灣日日新報》。</p>	<p>圖2 刺繡小錦囊 20世紀初 棉布、色線、珠子 寬10.1cm高6.8cm線長23.5cm 筆者收藏</p>

本文之所以選定黃早早(1915-?)及她的妹妹黃新樓(1922- )，做為第一個研究個案，主因有二。第一，黃氏姊妹的家庭背景，受教過程，殖民官展的參展經歷，及在婚後中斷畫藝，是當時女性畫家典型的範例。第二，從訪談中，筆者獲得較完整的黃早早與黃新樓兩位女畫家的資料，並親睹了黃新樓女士妥善保存的四件五十多年以前入選「府展」及「台陽美術展覽會」(簡稱「台陽展」)的作品，同時也藉著現在旅居美國的黃早早女士於1994年3月返台的機會，瀏覽其存放於台中舊居塵封的畫稿及新作。

## 二、黃早早與黃新樓的家庭背景

「家」是哺育一個人的成長，薰陶及培養一個人的習性、處世觀及未來志趣的小型社會。在傳統保守的父權社會中，家更是女子終身依賴及奉獻的唯一生存

空間。二十世紀前半葉的台灣社會，一般人仍持續保有「男主外，女主內」的傳統觀念，維持家庭經濟之重擔屬於男性的責任，女性則被定位在「家」的場域內，負責家人的照顧及幼兒的哺育，以及從事家事及女紅等閨內的工作。即使在一個以書畫為專業的家庭，其技藝只會傳授給兒子，女兒因無緣接手家族的事業，也就沒有機會接受技藝的訓練。學習料理家事、烹飪和針黹刺繡(圖2)，乃是一般傳統中產階級所能夠提供給女兒的家庭教育。少數的例外則是出身於家境優渥，或文風鼎盛的世家之女。在這些家庭之中，女兒通常被賦予較高的教育水準。父母除了要求女兒嫻熟操作家中各類事務，同時還培養她們對琴、棋、書、畫的興趣(圖3)，以陶冶溫靜嫻淑，大家閨秀的性情。黃早早與黃新樓姊妹正是世家子女的兩個例子。她們出身於一個既富裕又文采炳然的家庭，從小即在祖父、父親及三叔營造的良好的文藝氣氛中成長。

黃早早與黃新樓的祖父黃純青(1875-1956)，為人「溫厚篤實，博學多才」，是日治時期台北州樹林地區的名士。因漢學造詣深湛，又熱心於地方公益事業，日治期間黃氏曾先後出任樹林街庄長、樹林區長、鶯歌庄長、台北州協議會員、及總督府評議會員等職。<sup>5</sup>

據黃新樓口述，其先祖父昔日以詩文名播遠近。新樓及大姊兩人具有詩趣的名字便是由祖父所取。姊姊因為比預產期早生，故以「早早」命名；她則因為出生時家中新厝恰郝好落成，故取名「新樓」。

在那一個男女不平等的時代，女人被排拒於由男性主宰的教育、政治的權力場域之外。進入私塾讀書習字，往往是家中男子的特權，女子不僅不需要，也不能夠踏入塾堂受教。黃新樓回憶說，幼年時期思想開通的祖父並不拘泥於封閉保守的風氣，反而親自帶領她們誦讀傳統漢文典籍。其中《三字經》是祖父所傳授的眾多古典經集中，令她印象最深刻的一本啟蒙書。除了跟隨祖父背誦古文，臨寫書帖亦是重要的一項庭訓。<sup>6</sup>漢學詩文皆精通的祖父，是第一位引領黃氏姊妹接觸傳統文人精神領域的功勞者。

---

<sup>5</sup>台灣新民報社編，《台灣人士鑑》，東京，湘南堂書店，1986(1937年復刻本)，頁129。

<sup>6</sup>1994年1月28日筆者訪黃新樓稿。

黃純青膝下有四男兩女。早早與新樓的父親逢時(1898-1985)為其長男。黃逢時「幼受庭訓，秉賦敦厚」，樹林公學校畢業之後即投身商界，經營樹林紅酒株式會社，家境因而日益富裕，並負起栽培三位弟弟的責任。<sup>7</sup>逢時的大弟及時(1902-?)，1927年自東京商科大學畢業之後即進入三菱株式會社工作。<sup>8</sup>二弟得時(1909-?)，台北帝國大學文政學部文科畢業，日據時期曾擔任《台灣新民報》記者及文藝部主任<sup>9</sup>和《文藝台灣》的編輯委員。三弟當時(1916-?)，畢業於台北帝國大學醫學部。

黃逢時共有四個女兒，早早排行老大，新樓老三。以他的經濟狀況，大可多生幾個，以期待傳宗的兒子出世。但勇於突破又不拘泥於傳統習俗，似乎已成為黃家的傳家精神。故黃逢時能夠勘破「多福多壽多男子」的陳舊觀念，不以死後無克紹箕裘者為憂，而竭盡所能的栽培女兒接受高等學校的教育。<sup>10</sup>在開明的家庭與父母眷愛、呵護的環境中成長的黃早早與黃新樓，因而得以自由地發展個人的才藝與興趣。

黃早早與黃新樓的三叔黃得時，是當時文壇健將之一。因稟承家訓，對傳統漢詩、書法亦極擅長。黃新樓猶記得幼年時期，鄉里人士因喜愛三叔之字登門求書，三叔讓她在旁側幫忙拉字幅，並觀看其執筆、落筆的方法與神氣。<sup>11</sup>耳濡目染之下，她對傳統的詩文與書法的喜好和體認也就更深了。

一九二〇年代之後，台灣社會中的輿論菁英開始對婦女解放問題有相當程度的認知，雖然其重要性仍不及民族與勞農勞工階級的解放，但是進步的男女知識領袖，對婦女在家庭、經濟、教育、政治四個層面所受的不平等、不自由的待遇，提出了許多破除與改革的意見。<sup>12</sup>樹林黃家的眾男士，雖然對當時前衛的婦女解放議題未必有什麼體察和認知，但他們能開風氣之先，以平等的態度對待家中

---

<sup>7</sup>黃逢時長老治喪委員會編撰，《黃榮譽議長逢時長老訃告》，1985。

<sup>8</sup>興南新聞社編，《台灣人士鑑》，東京，湘南堂書店，1943，頁150-151。

<sup>9</sup>1994年2月18日筆者訪問張武雄先生(黃新樓的先生)稿。

<sup>10</sup>同註7。

<sup>11</sup>1994年1月28日筆者訪黃新樓稿。

<sup>12</sup>楊翠，《日據時期台灣婦女解放運動—以台灣民報為分析場域(1920-1932)》，台北市，時報文化，1993，頁91及178。

的女性，並且讓她們享受到向來由男性所獨享的教育權與知識權，這在當時保守的父系社會中，已屬難能可貴了。

	
<p>圖3、潘春源 琴聲雅韻 1930 翻拍自第四回台展圖錄東洋畫部。</p>	<p>圖4、1932年(昭和7)黃早早三高女三年級的手工藝課程所刺繡的作品。此作是由畢業自東京女子美術學校，並任職三高女手工藝課的楊招治老師所指導，書法部份則由鄉原古統老師落的款。(1994年筆者拍攝。)</p>

### 三、黃早早與黃新樓所受的繪畫訓練—有限的學校美術課程與校外的進修教育

日人領台爲了「同化」殖民地人民及貫徹其統治目標，乃相繼展開許多項新政策，其中近代化教育乃被列爲首要項目。雖然殖民教育被預設爲高等民族的教化措施，洋溢著階層劃分的象徵意味；但不可諱言，卻也促成台灣步入近代化社會的開端。在諸多新式教育措施當中，公學校的圖畫教育及高等女學校的美術教育，是初級及中級學校的教學課程之一；同時也是日治時期多數女性接觸西式繪畫概念的場所。據游鑑明的研究，1918年至1933年之間，公學校的女學生每週大約上4-6個小時的圖畫課程，<sup>13</sup>上課內容有鉛筆畫與蠟筆畫等。高等女學校的美術課程每週約3-4個小時，<sup>14</sup>主要是畫水彩畫。

<sup>13</sup>游鑑明，〈日據時期台灣的女子教育〉，國立師範大學歷史研究所碩士論文，1987，頁297，附表四-12。

<sup>14</sup>同上，頁311，附表五-11。

黃早早小學時期唸的是台北的樺山小學校，這是一所主要供日本子弟唸書的學校，一般尋常的台籍學生是無法就讀的。據黃早早女士的口述，由於在樺山小學的日籍導師(圖畫課程亦由他或她們負責)幾乎是年年更換，因而並沒有那一位對她有較深的影響。<sup>15</sup>1929年小學畢業之後，黃早早考入台北的第三高等女子學校(以下簡稱第三高女)就讀。(圖4)當時第三高女的美術教師，是擔任「台展」東洋畫部審查委員的鄉原古統先生。這一位日治時期台灣畫壇重要領袖，在第三高女負責書法及美術兩門課程。<sup>16</sup>在學期間，黃早早於美術課堂上極獲鄉原老師的激賞。二、三年級時，她的作品曾被推選送至日本參加學生美術競賽展，而且還榮獲獎章。<sup>17</sup>1933年第三高女畢業之後，黃早早繼續在原校的補習科進修一年。<sup>18</sup>

由於鄉原古統在第三高女的美術課堂上只傳授西式水彩畫，因而只在課餘時指導有興趣的學生學習東洋畫。黃早早還記得求學期間，她曾和前一期及前三期的幾位學姊，包括邱金蓮、彭蓉妹、林阿琴等人，以及鄉原老師的校外得意門生郭雪湖，(圖5)利用暑假期間合租民屋充當畫室，繪製參加「台展」的大作。當時曾獲得「台展」特選多次的郭雪湖，也常指點她們創作。鄉原老師則會在即將繳件之前，到畫室看她們作畫的情形，並給予適當的指導。可見早期男性畫家在年輕女性的業餘創作過程中，扮演著技術指導與概念啟發的重要角色。

1934年第三高女補習科畢業之後，黃早早繼續追隨郭雪湖學習東洋畫直到1937年結婚。婚後黃早早跟隨新婚夫婿楊華玉飄洋過海至日本。楊華玉仍回到東京帝國大學法學部唸書，而原本有意唸書的黃早早，則因遠從長野趕到神戶港接船的恩師鄉原古統之勸阻與告誡，放棄深造的念頭轉而以家庭為重。鄉原此舉，據說與其較早時力勸陳進之父，允許陳進攻讀日本東京女子美術學校有關。陳進雖然在畫業上表現優異，卻變成高齡的獨身者。為此鄉原始終耿耿於懷，因而反

---

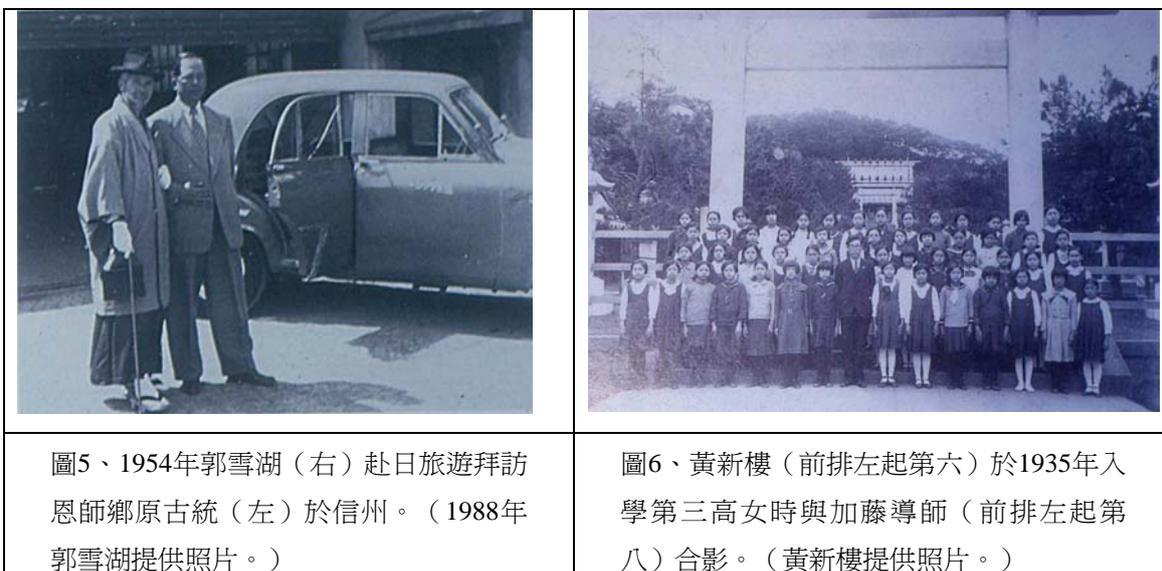
<sup>15</sup>1994年6月24日訪問黃早早稿。

<sup>16</sup>黃碧蓮，〈三高女精神〉，三高女聯誼會編，《回顧九十年》，台北市，三高女聯誼會，1988，頁146。此文中提到鄉原古統教的是「東洋畫與書法」，但依據筆者1994年3月17日訪問黃早早，「東洋畫」實應更正為「水彩畫」才對。

<sup>17</sup>1994年3月17日訪問黃早早稿。

<sup>18</sup>第三高女的補習科，分成教育與家政兩類別，修習年限為一年。自補習科畢業者，即可獲得教師的任用資格。(同上註)

對黃早早也投考美術專門學校，深恐她過於專注在個人畫藝而忽略了家庭。黃早早最後遵從師命擱下畫筆，從此即單純地做一個盡職的家庭主婦。



早早之妹黃新樓，小學時就讀於樹林公學校。三年級到六年級時的導師，是甫自台北第二師範畢業的吳棟材(1911-1981)。<sup>19</sup>吳氏為「台灣西洋畫啟蒙師」石川欽一郎的學生之一，作品曾入選第三回「台展」，後來並加入「台陽美術協會」。吳棟材在圖畫課程中教的即是以鉛筆及臘筆為材料的西式繪畫，藉著他的指引，黃新樓因而對美術有了基本的認識與興趣。1935年黃新樓自公學校畢業之後，亦考入第三高女就讀(圖6)。<sup>20</sup>她的一年級美術老師也是鄉原古統，但是鄉原於隔年(1936)退休離台，因而黃新樓未能繼續跟隨這一位「台灣東洋畫啟蒙師」學習，並參與他所領導的校外創作團體。(圖7)接替鄉原古統在第三高女美術教職，是同樣畢業自東京美術學校的東洋畫家丸山福太。<sup>21</sup>他曾於1936年第一次入選第十回「台展」，並從第一回「府展」開始至第四回「府展」，連續四次以「無鑑查」身份受邀參展。<sup>22</sup>黃新樓在第三高女其餘三年的美術課程，便是由他所指導的。丸山福太雖然以東洋畫的創作崛起於官展當中，但是他在第三高女只教水彩

<sup>19</sup>1994年1月28日筆者訪黃新樓稿。

<sup>20</sup>黃新樓是十二位此校畢業的女畫家中屆數最晚的一位(參見文末所附的「日治時期台灣女性畫家一覽表」)。

<sup>21</sup>同註6。

畫，同時並未積極推動課外東洋畫的教學活動，因而他傳授給黃新樓的，大抵上也僅限於體制內所允許的西方基礎繪畫概念與技法。

	
<p>圖7、第三高女的課程結構乃以訓練女子的品德操行及生活技能為主，其中尤以刺繡課程最能彰顯生活性與實用性的功能，同時又與繪畫技巧相關連。因而鄉原古統任教於此校時，對統整刺繡課與圖畫課相當重視。翻拍自1988年三高女聯誼會出版《回顧九十年》。</p>	<p>圖8、黃華仁 內房 1929 翻拍自第三回台展圖錄東洋畫部。</p>

黃新樓的東洋畫創作，嚴格講起來是從1939年才開始。黃逢時深悉女兒素喜繪畫，因而在她第三高女畢業後拜摯友郭雪湖為師。黃逢時此舉事實上有兩個目的，一方面可以繼續涵養女兒的藝術氣質，一方面則在贊助郭雪湖的創作。<sup>23</sup>黃新樓跟隨郭雪湖學畫，從1939年到1943年，前後大約有五年。在郭氏的鼓勵與指點下，她參與了「府展」及「台陽美術展覽會」(簡稱「台陽展」)的競賽展，並且獲得入選。據黃新樓的口述，當年由於父母親無法放心讓她一人遠涉重洋赴日求學，因而她也沒有強求。1943年結婚之後，此項自學生時代培養出來的繪畫興趣即告終止。

整體來說，日本人殖民台灣的前半期，屬於高等教育層級的專科學校只設立了醫學校及師範學校。因為醫學人材的訓練與師資的培養，吻合帝國的統治方針與實際上的需求。往後有鑑於殖民者的新生代必須接受高等學府教育，故於1928

<sup>22</sup>李進發，《日據時期台灣東洋畫發展之研究》，台北市，台北市立美術館，1993，頁469-470，附錄4-8。

<sup>23</sup>在當時畫壇享有聲望的專業畫家郭雪湖是黃逢時的望年之交，黃逢時曾經買過郭氏的畫作以贊助他的創作。(1994年2月18日筆者訪黃新樓稿。)

年創設了台北帝國大學。但也只設立人文、政治、法律、商業、農業、工業及醫學等方面的學科。至於缺乏實用效益的美術訓練專門研究機構，自始至終未曾在殖民地設置，這對熱衷於美術創作的殖民地青年而言無疑是一大憾事。爲了追求更專業，更完整的美術訓練，家境富裕或獲得後援會資助的台灣青年，大都負笈東瀛，進入正式的美術學院或有名的私設美術補習學校接受專門的訓練。渡越大洋至遙遠的彼岸求學，即使對當時的男性而言都不是一件容易的事，更何況是活動空間被劃限於「家」的狹窄範圍的女性，想要突破社會加諸在她們身上的枷鎖而放洋留學，更是難如登青天。黃早早、黃新樓和其他大部份同時期的台灣業餘女性畫家一樣，以僅接受過高等女學校的圖畫教育及額外的校外訓練，想要在日趨專業的藝壇獲得更上一層樓的成就，似乎是不可能的事。這應該也是日治時期絕大多數台灣女性畫家，婚後死心地走回家庭，不再悠游於繆思王國的內、外在因素吧！

#### 四、黃氏姊妹所參與的公共領域藝術活動及其視覺性意象的創造

「閨房」、「內閣」、「家室」是父權社會用以規範女性的活動領域，凸顯男女之性別差異的語文。(圖8)二十世紀前期台灣傳統社會中，開始出現少數敢於拋頭露面與男性爭取專業知識、政治參與、事業成就的進步女性，雖然人數有限，但女性跨出「家」的藩籬以爭取生活空間的案例逐漸增多。不管是間接地受到進步男性，如父親或老師的鼓勵，或者是基於本能上自我表現慾望的驅使，女性畫家加入藝術圈的活動已受到知識文化界的認可。雖然在人數上仍然有限，但是由於她們有優異的成就，因而藝評家、媒體工作者亦不得不正視她們的存在，並對她們的創作寄予期待。

日治時期女性藝術家最主要的活動舞台爲「台展」與「府展」。此二項延續性的官辦藝術競技場(arena)，乃爲當年殖民政府所創辦。幾乎所有想要出人頭天，或樹立個人聲望的台灣美術家，都無法排拒此盛大的「秀場」(show-place)。由殖民政府策劃、掌控的官展，因爲一切比賽規則與評審標準都採公開、公平的原則，因而台籍女性參展畫家並不會受到性別或種族的歧視。黃早早從1933年開

始參加第七回「台展」競賽，即以〈朝顏〉一作獲得入選。之後連著三年又分別以〈金黃色剪刀花〉（ひわふき）、〈林投〉及〈絲瓜〉三次入選「台展」。(圖9)黃新樓也在第三高女畢業的那一年(1939)因郭雪湖的鼓勵，送了兩件作品〈宵〉及〈花〉參加第二回「府展」比賽，兩作都得到入選榮譽。之後她又以〈池畔〉、〈仙丹花〉分別入選第三回及第五回「府展」。

除此之外，屬於私辦性質的藝術團體之定期活動，亦提供女性藝術家切磋技藝、觀摩研究的機會。這類型的繪畫團體通常會舉行會員成果展，以鼓勵成員的創作；或公開徵選作品，以提攜後進的年輕畫家。由私人推動的展覽會，不但讓藝術家有更多發表作品的機會，同時也提供區域性文藝愛好者欣賞、品評藝術作品的良機。黃氏姊妹對私辦繪畫團體活動的參與，顯然並不特別熱衷。黃早早從不曾參與日治時期私人畫會團體的展覽會，而黃新樓也僅只以作品「柚子」入選過「台陽展」一次。以下將針對黃氏兩人上述九件作品，就其技巧、內容、風格等方面做個別的分析，以了解兩人作品所呈現的風貌與時代意涵。

	
<p>圖9、1930年代黃早早於家中創作情形。(黃早早提供照片。)</p>	<p>圖10、黃早早 朝顏 1933 礦物彩、絹 第七回台展入選 黃早早提供照片。</p>

1933年三高女畢業時，黃早早以〈朝顏〉(圖10)乙作首度入選「台展」。此作是以學校走廊上栽種的牽牛花盆景為描寫主題。據其所訴，她曾花了許多時間觀察牽牛花含苞、盛開的姿態，及其枝葉茂密、隨風搖曳的生長情形。經過多次實地寫生的磨練後，方將練習所得成果表現在大作上。在牽牛花幾乎占滿全部畫幅的布局中，黃早早特別在畫幅下方左右兩側，點綴粉色的日日春三、四枝，以

避免觀畫者產生單調之感。〈朝顏〉屬中規中矩、垂直式的構圖，畫幅下方的花盆讓視覺產生穩定感，正中央三根直立供牽牛花攀爬的竹枝，則使蜿蜒柔軟的牽牛花在不穩的架構間展現綽約的風姿。

〈金黃色剪刀花〉(圖11)是黃早早入選「台展」的第二件作品。剪刀花是台灣常見的室內盆栽，從此作的題材可以看出黃早早十分喜愛以生活周遭習見的盆景花卉入畫。此畫在處理手法上，與去年的〈朝顏〉一作有所不同。畫家以書法的波磔筆勢，巧妙地將疏密有致的綠色葉子交差分佈於畫面上，金黃色的花朵則不規則地散布在畫幅右上角。此種隨意、自由的構圖法，表現出動態的自然韻律之美。

	
<p>圖11、黃早早 金黃色剪刀花 1934 翻拍自第八回台展圖錄東 洋畫部。</p>	<p>圖12、黃早早 林投 1935 礦物彩、絹 176x87cm 第九回台展入選 黃早早提供照片。</p>

1935年黃早早以〈林投〉(圖12)乙作第三次入選「台展」。之前她習慣於在熟悉、舒適的工作環境—學校或家庭中描寫室內人工培植的花卉盆景。為了突破局限的題材，並能在競爭激烈的官展中有更優異的表現，黃早早踏出了戶外，擴大自己寫生的範圍，她特地選定樹林阿姨家附近溪邊的林投林作為入畫的景點。為了製作此畫的寫生稿，黃早早說她可是吃盡了苦頭。當年她在野外臨畫時，人是站在溪流當中；因為害怕青竹絲掉到頭上，還特地找來同窗好友為她撐傘擋蛇。林投是一種海邊、溪邊常見，生命力強勁的亞熱帶沙地植物。這種題材對她而言，可謂是全新的嚐試與挑戰。她將林投樹幹成對角線地橫跨畫面，成為整幅

畫的主要動勢，成簇的綠葉叢聚在畫幅的右側，其後隱約可見一種長著紅色果實的藤蔓植物，左側畫單獨的一叢葉片，其下則畫了一顆黃褐色林投果。留白是黃早早處理背景的一貫作法，此作也不例外。

	
<p>圖13、黃早早 絲瓜 1936 礦物彩、絹 第十回台展入選 黃早早提供照片。</p>	<p>圖14、1942年黃新樓婚前留影。（黃新樓提供照片。）</p>

〈絲瓜〉(圖13)是黃早早參加日治時期展覽會的最後一件作品，並且被藝評家評為第十回「台展」中極有成就的入選畫作。<sup>24</sup>此作中黃早早仍延續「林投」一作的構圖法，將橫畫幅中間留虛，並把描繪的重心偏置於左右兩側。她以右側的絲瓜棚為主重心，再以左側的絲瓜架為副重心。橫懸的繩索將右左兩側聯繫為一，使畫面不致有分離之感。蟲蝕的葉片，攀爬的細蔓，皆以寫實的手法，描繪出植物在自然中成長的盎然生氣。

黃新樓是在三高女畢業那一年(1939)開始參加官展競賽。(圖14)〈宵〉和〈花〉為她首次入選「府展」東洋畫部的二件作品。〈宵〉以斜對角線劃分為右上及左下兩個畫面。作者採用仰視的角度將曇花畫在右上方，左下方則留白並稍加渲染，烘托出朦朧夜色中綻放的花朵。曇花的題材乃寫生自黃家庭院中的植栽，而〈花〉則是室內瓶花，兩者都是畫家生活周遭唾手可得的素材。她以西洋寫實的技法，將花瓣、花蕊及葉片如實地描繪，再運用東洋畫暈染的技巧，將物體的陰陽、質感表現出來。(圖15)

<sup>24</sup> 《臺灣教育》第412期，1936，頁124。

	
<p>圖15、黃新樓 宵 1939 翻拍自第二回府展圖錄東洋畫部。</p>	<p>圖16、黃新樓 池畔 1940 礦物彩、絹 146x87cm 第三回府展入選 畫家提供照片。</p>

1940年入選第三回「府展」的〈池畔〉一作，是黃新樓作品中取材較特殊者。基本上她和姊姊早早一樣，都喜愛以花卉、植物為題材，唯獨此作加了鳥類，已超越一般所認定的閩秀畫家只畫靜態花草的模式。〈池畔〉為黃氏在樹林鄉野實地寫生的成果。前景為一荷塘，塘中有殘凋的荷葉，暗示著時序為夏末秋初。池塘裡一排竹籬橫互六分之五的畫面。籬下五隻鷺鷥昂頭鳴叫；籬上兩隻鷺鷥，一隻單腳獨立左視，一隻伸頸低首，似乎正在和籬下鷺鷥唱和。籬後左側為一株木瓜樹，往右則隱約可見其他矮樹叢。右側破籬處立一根較粗的竹幹，則與左側木瓜樹形成視覺的平衡。整體而言，此畫亦是運用寫實的技法，描寫出郊野荷塘的靜謐和諧的自然景色。(圖16)

1942年黃新樓以「仙丹花」三度入選「府展」(第五回)。此畫完全以仙丹花為素材，中間偏左從上至下，為一長枝配一中枝與一短枝，偏右下方則為一高一矮的短枝，形成了一個直立式的構圖。此種將仙丹花分主體與次體兩部份處理的手法，和插花的技巧頗有雷同之處。作者以寫實的技法，將花朵的圓團形狀及葉子的陰陽背向仔細地描繪。單一主題物的描寫及暗沉背景的处理，突顯出畫者對主體花卉細微敏銳的觀察，並流露出與物合一的專注情愫。(圖17)

「柚子」是黃新樓唯一參加非官方性展覽會的作品。此作完成的年代，作者已無法記起。依筆者的推測，其創作時間當是在1940年「台陽展」開始設東洋畫部起，至1943年黃氏結婚之間。她擇選柚子樹的樹枝為入畫的題材，先用濃淡變化的墨法，將主枝自畫面左邊中央位置往右邊迤邐拖遠，再以細描填粉的畫法，將柚葉、柚果作寫實的表現。(圖18)

	
<p>圖17、黃新樓 仙丹花 1942 礦物彩、絹 第五 回府展入選 畫家提供 照片。</p>	<p>圖18、黃新樓 柚子 c.1940-1943 礦物彩、絹 112.5x62.5cm 台陽展東洋畫部入選 畫家提供照片。</p>

綜合黃早早與黃新樓兩人的作品，有二個共同特色值得提出來討論。第一，就繪畫的技法和風格的表現來說，她們和當時所有的男女、台日籍畫家一樣，大都採用日本學院派寫實的技巧，並強調以大自然為師的寫生途徑。經過多次實際觀察、寫生、製作白描稿後，最後才進入以絹布為主的「大作」之創作階段。這是她們承襲自男性東洋畫指導老師的技法及風格。而她們的老師輩在美術學院所受的訓練，亦是遵循明治維新以來，西化後的日本美術學院推崇自然、強調寫實畫風的傳統。黃早早及黃新樓的作品即是以寫實的技法，描繪周遭生活化、熟悉的事物，以捕捉熠熠生動的自然生命力。

第二，就繪畫題材的取擇來說，她們兩人都傾向於以花卉、植物做為創作的主要對象。就此點而言，除了東洋畫家陳進、林玉珠，西洋畫家張翩翩、張珊珊姊妹及黃荷華等人之外，當時的台灣女性畫家，尤其是出身自高等女學校的業餘東洋畫女畫家，一般都會以台灣本土特有的亞熱帶植物為寫生入畫的主題。<sup>25</sup>當然，這一類題材的抉擇，難免有其社會及政治的背景，以下將就此點做進一步的探討。

<sup>25</sup> Lai Ming-chu, "The Development of Eastern-style Painting (Toyoga) in Taiwan during the Japanese Occupation, 1895-1945", M.Litt Dissertation, University of Edinburgh, 1993, p.184.

十九世紀中葉以前在西方藝術世界畫類階級化尚甚為明顯時，屬於初級的花卉靜物畫，通常被藝評家貶抑為手工技藝而非高級知識領域。因而此類所謂「低級」畫種，乃被以男權理論系統架構起來的歐洲藝評界，區劃為適合由天生具有柔性特質的女性來創作的範疇。<sup>26</sup>台灣現代畫的發展是在日本殖民時期才起步，同時因為中國傳統繪畫系統中花卉植物本為獨立的一個類別，因而不曾有畫種性別階級化的現象。當時的東洋畫、西洋畫壇中，台灣的男性藝術家以花卉、植物、靜物、美人等柔性、唯美的主題為創作素材者不乏其人。

就實際的情況作分析，黃早早與黃新樓之所以選擇以花卉、植物為主要的創作題材，與她們的女性性別並沒有必然的對等關係，而是因為她們所受的殖民地學校美術教育及官辦美術展覽會所倡導的「地方色彩」理念關聯較密切。<sup>27</sup>而業餘的訓練背景，也是限制畫家往難度較高畫種發展的阻力。

從黃早早與黃新樓的畫作所呈現的視覺意象，我們看到的不是女性獨立自主思想下的視覺文化產物（*cultural production*），<sup>28</sup>而是帝國主義殖民體系下，統治者透過公學校、高等學校的圖畫教育系統，進行陶冶殖民地女性溫靜嫻淑的性情，灌輸她們相夫教子、效忠天皇的使命感所凝塑的社會文化意象。在殖民統治成熟期，殖民當局適時地推出官辦美展，成功地運用藝文策略塑造帝國文治的完美形象。黃早早與黃新樓雖然比其他台灣女性畫家幸運，在婚前可以免除漢人社會父權制度的箝制。但在殖民統治社會、政治的特殊環境之規範下，還是得承受來自殖民者所實施的帝國主義思想的洗禮。而她們婚後為了家庭停止創作的想法與舉措，讓我們體認到二十世紀前葉的台灣女性在帝國主義、男權中心思想的雙重束縛下，她們在文化生產的改造工程上，事實上仍無插手的餘地。

---

<sup>26</sup> Deborah Cherry, *Painting Women—Victorian Women Artists*, p.25.

<sup>27</sup> 日治時期台灣甚多男女性畫家嘗試以亞熱帶花卉植物為創作主題，與當時官展提倡以南國、鄉土題材入畫，強調表現出異於東京、京都、朝鮮的地域性特色。此議題請參看註25筆者之英文論文，頁184及198。

<sup>28</sup> 正如帕克·蘿茲絲卡（Rozsika Parker）及波拉克·葛芮悉達（Griselda Pollock）所論：「男權中心的美術史論述，彰顯男性（male gender）才擁有並掌控著文化生產（*cultural production*）的核心領域」。她們呼籲，「女性藝術史家及藝術家必須在性別支配及權勢系統中，扮演起文化生產及文化表述（*cultural production and representations*）的角色」。（Rozsika Parker and Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London, Pandora Press, 1992, pp.169-170.）

## 五、結論

1945年以前的台灣女性畫家，拜殖民教育「現代化」之賜獲得知識的權力，並且藉著官展及其他型態的藝文展覽的參與，踏出「家」的藩籬並跨入社會的公共場域。當時的二十三位女性畫家勇敢地踏出閨閣，參與公開的競技展覽及藝術圈的聚會活動，寫下台灣女性藝術史上極具有時代象徵意義的新史頁。這些一度活躍於一九二〇至四〇年代台灣藝壇的女性畫家們，除了接受了現代西式美術的啓蒙教育，並且和台、日籍男性畫家在殖民官方所操控的美展體系中共享社會文化的活動空間。可惜的是她們多數都無法突破由殖民及父權社會所構築的束縛，以成就個人的繪畫事業。<sup>29</sup>

日本殖民帝國只提供「同化」、「皇民化」的教育，以培養服從統治中樞的次等國民，至於培育專業美術人材的機構及美術館，則始終未在殖民地成立。這使得殖民地大多數的男女畫家因未能接受專業的美術訓練，而缺乏追求精進畫藝的信心與條件。從殖民政府的文化政策角度觀照，日本治台中期所創立的「台展」、「府展」一藝術家追逐身份表徵的競技場，單向鼓勵殖民地畫家創造地方、田園風味的「鄉土繪畫」，及以日本中央「帝展」、「文展」之作品風格為導引方向。使得台灣官展系統扶持下的眾多專業或業餘男、女性畫家，最終成為帝國學院主義支流末梢的追隨者。他們或她們所創作的作品，嚴苛的講，是流行於日本本土學院中的西方外光主義加上日本國粹主義思想影響下的產物。<sup>30</sup>至於能掙脫政治與社會的桎梏，而從事於具有批判、反省意識的視覺藝術工作者，在帝國強權的箝制下可說是鳳毛麟角。

傳統父權社會對女性畫家的束縛在於將女性定位在「家庭」中，不論婚前或婚後都得依附家中男性生存。女性基本上是沒有追求知識的權力，也不被寄望成就個人事業，她們的最終歸宿是婚姻及家庭。雖然二十世紀前葉，台灣社會中女性受教人數逐年增加，女權解放的思想也在知識、文化界普遍受到肯定。但實際

---

<sup>29</sup>陳進是當時唯一的例外，她從日治時期開始一直到一九九〇年代都不曾中斷繪畫。如果從政治、社會及心理的觀點來探討，陳進是一個相當有趣又特別的個案。

<sup>30</sup>有關日本官展與學院派畫家作品如何影響台灣畫家的問題，請參看筆者論文(見註25)第七章(The

上男女的社會及政治地不對等的結構關係，依然未有解體重組的跡象。當時即使出生於開明家庭的女性，最終仍逃脫不了結婚一日治時期女性畫家創作生命的「終結者」，及相夫教子這條傳統父權社會為女性所鋪設的路徑。包括黃氏姊妹在內的這二十幾位女性畫家，在重男輕女的社會中，她們何其有幸能夠進入高等女學校唸書，或參與官展公共場域的活動，但是最終仍然無法突破男權社會的陳腐陋規，掙脫婚姻的束縛，全力衝刺於開創個人的藝術天地。

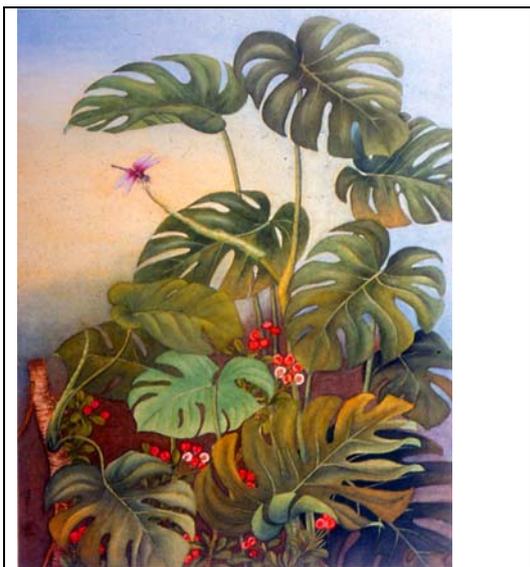


圖19、黃早早 電信蘭 1987 礦物彩、絹 58x77cm 第五屆台灣省膠彩畫展 畫家提供照片。

五十多年之後，黃早早女士於兒女成家立業，子孫繞膝閒暇之時，重新握拿畫筆，參與畫會組織，希望能再圓少女時代的夢想。<sup>31</sup>但終因早年專業訓練的不足，因而晚期復出後的作品雖然功力尚在，但已難跳脫昔日作畫的技巧、形式與風格。（圖19）

在二十世紀後葉女權意識抬頭的台灣，專業女性畫家如雨後春筍般地逐年增加，但是量的增加並不代表質的相對提高。我們期待這一輩的女性畫家，能以前一輩的為借鑑，努力開拓自我、獨立思惟的領域，扮演起新世紀視覺「文化生

---

Formation of a New Art — Taiwanese Eastern-style Painting during Japanese Rule)的論述。

<sup>31</sup>1987年黃早早透過許深州的引薦，拜林之助為師，並於同年開始參加台灣省膠彩畫協會所主辦的「全省膠彩畫展」(同註17)。

產」及「文化表述」的領航者角色。

## 附表、日治時期台灣女性畫家一覽表

(名字之後加\*記號者乃為西洋畫家，其他無此記號者為東洋畫家)

名 字	生 卒 年	籍 貫	學 歷	師 承 (學習時間)	參 展 經 歷
李 研 (或名李妍)	20C.	新 竹	1926年第三屆第三高女畢業, <sup>32</sup> 1927年考上東京美術學校, <sup>33</sup> 但是否赴日就學,尙缺乏資料佐證。	鄉 原 古 統 (1922-1926)	無
林 阿 琴	1915-	台 北	1932年第九屆第三高女畢業,1934年台北高等女子學院畢業。 <sup>34</sup>	鄉 原 古 統 (1928-1934)	入選台六、台七、台八。
林 玉 珠	1920-	淡 水	1936年淡水高等女學校畢業	陳 敬 輝 (1933-1936)	獲竹南日人所辦的「新竹書畫展」街長賞; <sup>35</sup> 入選台十、府一、府二、府四。
林 周 茶	20C.	嘉 義			入選1922年嘉義廳主辦「勸業共進會書畫展覽會」。 <sup>36</sup>
周 紅 綢	1914-	台 北	1930年第七屆第三	鄉 原 古 統	入選台五、台七、

<sup>32</sup>台北第三高女校友聯誼會編印,《台北第三高等女學校同學錄》,台北市,台北第三高女校友聯誼會,1992,頁42。

<sup>33</sup>《臺灣民報》,第148期,1927、3、13,頁6。

<sup>34</sup>1994年3月27日筆者訪郭禎祥(林阿琴之女)稿。

<sup>35</sup>1993年11月8日筆者訪問林玉珠稿。

<sup>36</sup>張李德和、賴子清纂修,《嘉義縣志,卷六學藝志》,嘉義,嘉義縣文獻委員會,1975,頁56。

	1981		高女畢業。1931年入台北高等女子學院，翌年轉入東京女子美術學校就讀。	(1926-1930)；東京女子美術學校系脈(1932-1935)	台十。
邱金蓮	1912-	苗栗通霄	1930年第七屆第三高女畢業。1933年台北高等女子學院畢業。	鄉原古統(1926-1933)	入選台六、台七。
陳雪君	c.1912-?	台北	1930年第七屆第三高女畢業。1933年台北高等女子學院畢業。	鄉原古統(1926-1933)	入選台六、台七。
陳進	1907-1998	新竹	1925年第二屆第三高女畢業，1929年東京女子美術學校畢業，入日本美人畫家鏑木清方畫塾。	鄉原古統(1921-1925)；結城素明、遠藤教三(1925-1929)；伊東深水、山川秀峰(1929-?)	入選台一；連獲台二至台四共三屆特選；榮膺為台展免審查推薦畫家；擔任台六至台八東洋畫部審查委員。入選日本第十五、十六、十七回「帝展」，第四、五、六回「新文展」及第一、十回「日展」。 <sup>37</sup> 1942年參

<sup>37</sup>韓秀蓉編，《陳進畫集》，台北市，台北市立美術館，1986，頁93-94。

					加南方美術振興會主辦，文教局等單位協辦的「祝戰勝日本畫展覽會」。 <sup>38</sup> 「台灣美術奉公會」於1943年5月5日成立，被推為理事長。 <sup>39</sup>
陳碧女 *	1924- 1995	嘉義	1943年嘉義高女畢業。	西洋畫家陳澄波之女	1936年入選「第一回台灣書道展覽會」。 <sup>40</sup> 1942年初次入選「台陽展」(第八回)西洋畫部。 <sup>41</sup> 1943年二度入選「台陽展」。 <sup>42</sup> 1943年入選「台南州美展」， <sup>43</sup> 同年首度入選「府展」(第六回)。1943年5月10日被推薦為「台陽美術奉公會」會員，11

<sup>38</sup> 《興南新聞》，1942、3、31、(二)。

<sup>39</sup> 《興南新聞》，1943、4、29、(二)。

<sup>40</sup> 《台灣日日新報》，1936、9、24。

<sup>41</sup> 《興南新聞》，1942、2、24、(二)。

<sup>42</sup> 陳碧女自撰「履歷書」。

<sup>43</sup> 1943年陳碧女以〈後方的勞動〉一作入選「台南州美術展覽會」。此作現由其子張光文先生保存。

					月25日成爲「台灣美術奉公會」會員。 <sup>44</sup>
郭翠鳳	1910-1935	嘉義新港	台南第二高等女學校畢業。 <sup>45</sup> 東京女子美術學校(1933年前後)肄業。 <sup>46</sup>	畫家陳慧坤之妻(1930年結婚)	入選台七。
張李德和	1893-1972	雲林西螺	1910年台北國語學校附屬女學校技藝科第四屆畢業。之後曾任教於斗六公學校及西螺公學校。 <sup>47</sup>	師承林玉山 嘉義諸峰醫院院長張錦燦之妻 (1912年結婚)	入選台七、台十及府一；府二、府三、府四獲得特選，府三作品同時獲得總督賞；府五爲推薦第二名，府六升格爲無鑑查畫家。 <sup>48</sup> 1937年獲日本文人畫協會主辦的第一回展覽會三等褒狀賞。 <sup>49</sup> 1942年參加「祝戰勝日本畫展覽會」。 <sup>50</sup> 1943年

<sup>44</sup>同註36，頁64及67。

<sup>45</sup>1996年5月17日筆者訪陳慧坤先生稿。

<sup>46</sup>《台南新報》，1933、10、26、(四)。

<sup>47</sup>同註5，頁237。

<sup>48</sup>王白淵，《台灣省通志稿，卷六學藝志藝術篇，第二章美術》，台北市，台灣省文獻委員會，1958，頁32。

<sup>49</sup>《台南新報》，1937、1、21、(四)。

<sup>50</sup>《興南新聞》，1942、3、31、(二)。

					被推為台灣美術奉公會第一部(東洋畫)委員長之一。 <sup>51</sup>
張 珊 珊 *	1920-?	台 南	第14屆台南二高女畢業；留學日本。	張翩翩之妹	入選府五；1936年入選「台陽展」。 <small>52</small>
張 敏 子	1920- 1980	嘉 義	嘉義高女補習科第一名畢業；1938年入東京日本女子大學家政科就讀。	師承林玉山 張李德和之次女	入選府一。 1937年獲東京「第七回泰東書道院展」少年部及第一部褒狀賞。同年成為「台灣書道會」第一回展之推薦書家。 <sup>53</sup>
張 翹 翹 *	1919-?	台 南	1937年台南第一高女畢業；留學日本時入熊岡英彥的美術研究所一年。 <sup>54</sup>	熊岡英彥(東光會會友)	1936年以「靜物」入選第二回「台陽展」； <sup>55</sup> 1938年入選府一；同年以「靜物」入選第二回「新文展」。 <sup>56</sup>
張 麗 子	1922-?	嘉 義	嘉義高女畢業；東京女子大學。 <sup>57</sup>	師承林玉山 張李德和之	府二特選,府三無鑑查。

<sup>51</sup> 《興南新聞》，1943、4、29、(二)。

<sup>52</sup> 王行恭編，《台展、府展台灣畫家西洋畫圖錄》，台北市，王行恭設計事務所，1992，附表。

<sup>53</sup> 《台灣日日新報》，1938、10、20、(五)。

<sup>54</sup> 《台灣藝術》，第一卷，第五號，1940、15、7，扉頁。

<sup>55</sup> 《台南新報》，1936、4、26，(二)。

<sup>56</sup> 顏娟英編著，《台灣近代美術大事年表》，台北市，雄獅圖書，1998，頁170。

<sup>57</sup> 1994年5月28日筆者訪問張妙英(張敏子、張麗子之妹)女士稿。

				三女	
黃 早 早	1915-?	樹 林	1933年第三高女第十屆畢業，1934年第三高女補習科畢業。	鄉 原 古 統 (1929-1934), 郭雪湖(1934-1937), 林之助 (1983-1990)	入選台七、台八、台九、台十。 1937年與丸山福太、高梨勝靜、盧雲友、張秋禾、黃水文、野田民也共七人，同時被推薦為(第八回)「梅檀社展」同人。 <sup>58</sup>
黃 荷 華 *	1913- 2007	台 南	1930年台南第一高女畢業；1933年東京女子美術學校。 <sup>59</sup>	台南教育界及實業界名士黃欣(台南洋畫團體南光社成員)之姪女。 <sup>60</sup> 就讀台南第一高女時，美術教師川村伊作鼓勵她繼續學畫。 留日期間曾隨郭柏川同赴岡田三郎	入選台七、台十。

<sup>58</sup> 《台灣日日新報》，1937、4、23。

<sup>59</sup> 《台南新報》，1933、10、26，(四)。

<sup>60</sup> 同註5，頁124。

				助畫室請益。 <sup>61</sup>	
黃新樓	1922-	樹林	1939年第三高女第十六屆畢業。	吳棟材(1932-1935)，鄉原古統(1935-1936)，丸山福太(1936-1939)，郭雪湖(1939-1943)	入選府二、府三、府五。 1941年6月10日至16日與木下靜涯、村上無羅、郭雪湖等人參加在廣東南支日報所舉辦的「日華親善展覽會」。 <sup>62</sup>
黃華仁	1905-?	台北新店	1926年第三高女第三屆畢業，1927年第三高女講習科畢業後任金瓜石公學校教師。 <sup>63</sup> 1929年辭去教職，和任職於總督府水產課的康健時結婚。 <sup>64</sup>	鄉原古統(1923-1927)	入選台三
彭蓉妹	1912-?	中壢	1930年第三高女第七屆畢業，1933年台北高等女子學院第一屆畢業。(後旅居日本)	鄉原古統(1926-1933)	入選台六、台七、台八。

<sup>61</sup> 1998年2月12日訪問黃荷華稿。

<sup>62</sup> 《台灣日日新報》，1941、6、17、(二)。

<sup>63</sup> 同註13，頁239。

<sup>64</sup> 《台灣日日新報》，1930、6、8、(二)。

蔡旨禪	1900-1958	澎湖 馬公	幼從陳錫如學漢學；廈門美術專科學校深造。 <sup>65</sup>		入選台九。
蔡品	1907-?	新竹	1925年第二屆第三高女畢業，1927年考上東京美術學校。 <sup>66</sup>	鄉原古統 (1921-1925)	入選台二、台三。 1930年「梅檀社」成立時，與陳進同為創立會員。 <sup>67</sup>
謝寶治	20C.	台北	1928年第三高女第五屆畢業。	鄉原古統 (1924-1928)	入選台四、台五、台六

<sup>65</sup> 蔡平立編著，《增訂新編澎湖通史》，台北市，聯鳴文化，1987，頁1247。

<sup>66</sup> 《台灣民報》，第148期，1927、3、13，頁6。根據一九九五年一月二十二日筆者訪問陳進稿，蔡品與陳進同為第三高女第二屆畢業生，又都是新竹人，但蔡品是陳進在東京女子美術學校二、三年級時，才考入該校就讀。蔡氏後來嫁給一名醫師，定居日本後即放棄創作。

<sup>67</sup> 《台灣日日新報》，1930、4、3，（四）。