

日治時期台灣藝術家的設計史實

撰文／林磐聳

重美術與輕設計的問題

探討台灣的美術設計為何會在台灣藝術史的舞台上逐漸消逝或被漠視？究其原因主要有三：一是由於現有美術館館藏的設計史料不足，導致無法策畫出台灣美術設計發展全貌的展覽；所幸2023年台灣創價學會舉辦「世紀的容顏：台灣百年美術設計發展暨文獻展」，收集清末、日治時期至近現代台灣設計史料

共兩千五百餘件展品，先後在高雄創價美術館、創價美術館至善館、國立公共資訊圖書館巡迴展覽，成為較有系統地梳理台灣設計的發展脈絡，得以做為日後台灣設計研究的基礎。二是由於台灣設計理論研究相對薄弱，致使美術設計欠缺獨立的史學方法，而無法建構出具有台灣主體性的脈絡系統；2021年國立台灣師範大學設計學系設立「台灣設計

口」，典藏豐富的设计史料，繼而於2023年設立台灣設計研究獎，大力推動以「台灣為主體」結合「設計為主題」的專屬設計研究獎項，用以鼓勵台灣藝術與設計系所的師生投入研究，藉此奠定台灣設計研究的基石。三是由於藝術家的美術光芒掩蓋了參與設計的事實，使得美術設計的主體性相對模糊，難以呈現其真正的價值與定位。其中又以藝術



1943年由清水書店出版、中島孤島著的《改訂西遊記》，其封面由林之助繪製，內頁插圖則由林玉山負責。由此可知，在日治時期已有2位台灣知名藝術家參與書籍封面裝幀與內頁插圖的製作，此一史實成為見證台灣美術設計發展的重要史料。（圖版提供：林磐聳）



林玉山於1935年為嘉義郡蔗作改良品評會繪製的海報「改良蔗作二十五万斤」，與他在1932年獲第6回台灣美術展覽會特選、台展賞的作品〈甘蔗〉相互呼應，兩者之間描繪的甘蔗造形與技法極為相似。國立臺灣美術館藏品。

家偏向重視個人藝術成就與歷史定位，但並未認同參與設計的事實，此想法是導致台灣設計被漠視最為嚴重的因素，這可以從藝術家年表、出版圖錄之中有無收錄其參與應用設計的史實得以窺見其心態。

若要建立台灣設計的主體性價值，必須從近現代台灣美術發展歷程之中，找尋兼具美術創作與

設計應用的藝術家，並將其自我認同的設計史料整理問世，藉以樹立台灣設計研究正確的史觀，也唯有如此才能重建台灣藝術史的史實。

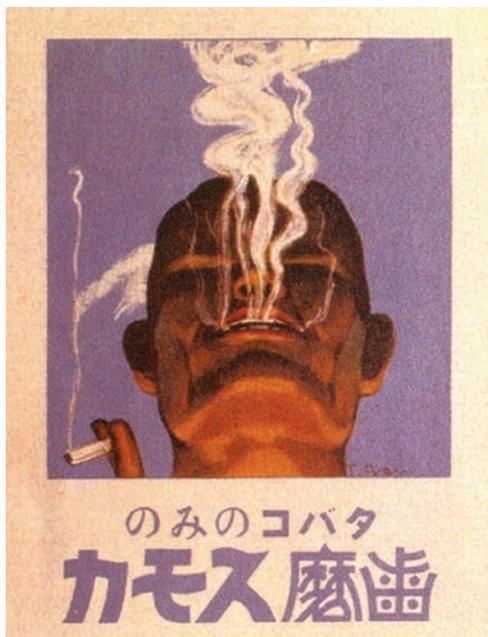
在《藝術家》雜誌608期本專欄論及一般社團法人日本圖書設計家協會會長小林真理編著的《畫家的書物設計：從裝幀與書籍插畫探索日本製書的根源》

（畫家のブックデザイン：装丁と装画からみる日本の本づくりのルーツ），書中收錄明治後期至大正時期、昭和時期，日本近代書刊裝幀設計或封面表紙繪畫的十九位畫家，這些都是在日本畫壇赫赫有名的美術名家，也都是長期投入在書刊裝幀的設計家。由於當年從事美術與設計的專業人員並無明顯區隔，但伴隨著時代演變與專業分工，才開始出現專業設計人才的養成，因此產生藝術家對於社會地位、文化價值及身分認同等分歧的看法。綜觀日治時期的日本藝術家能夠坦然接受參與設計的事實者不計其數，然而台灣藝術家則發展出重美術而輕設計的問題。

從土地長出藝術與設計的基因

日治時期的日本藝術家不管是旅居台灣或是短期來台者，在藝術取材、細節描述或是內在精神性的掌握，必然與台灣藝術家存在本質上的差異，尤其是崇尚「地方色彩」（Local color）的藝術家，其採用異國情趣的觀點所描繪的景物雖然早已胸有成竹，細究其中台日雙方藝術家對風景畫的描繪較沒有顯著的區別，但若是落在人物、風俗及常民生活的題材，相對而言就能分析日本與台灣藝術家存在的差異，而這種源自於土地的養分、觀察、理解與體會，絕非外來者能夠輕易捕捉。

現典藏於國立臺灣美術館、林玉山在1935年為嘉義郡蔗作改良品評會所繪的海報，標題為「改良蔗作二十五万斤」，這是



1933年顏水龍繪製的〈壽毛加廣告海報〉。他以仰角描繪1位正在享受吸菸樂趣的人物，此人物以手持香菸、吞雲吐霧宛如巨人般的模樣，這幅海報作品也是日治時期台灣美術設計發展歷程的經典作品。（圖版提供：姚村雄）

左。1933年顏水龍在大阪壽毛加牙粉株式會社從事廣告設計，他以簡潔筆法繪製插圖，並搭配言簡意賅的廣告標語。此圖為刊載於《壽毛加牙粉廣告作品集》（スモ力齒磨廣告作品集）第7輯的設計作品。（圖版提供：林懿盛）

右頁。顏水龍為1943年9月《民俗臺灣》第27號「台灣筆工房」繪製的2幅插圖，反應出他深入民間生活底層，觀察工藝匠師製作工藝及使用的道具。（圖版提供：林懿盛）

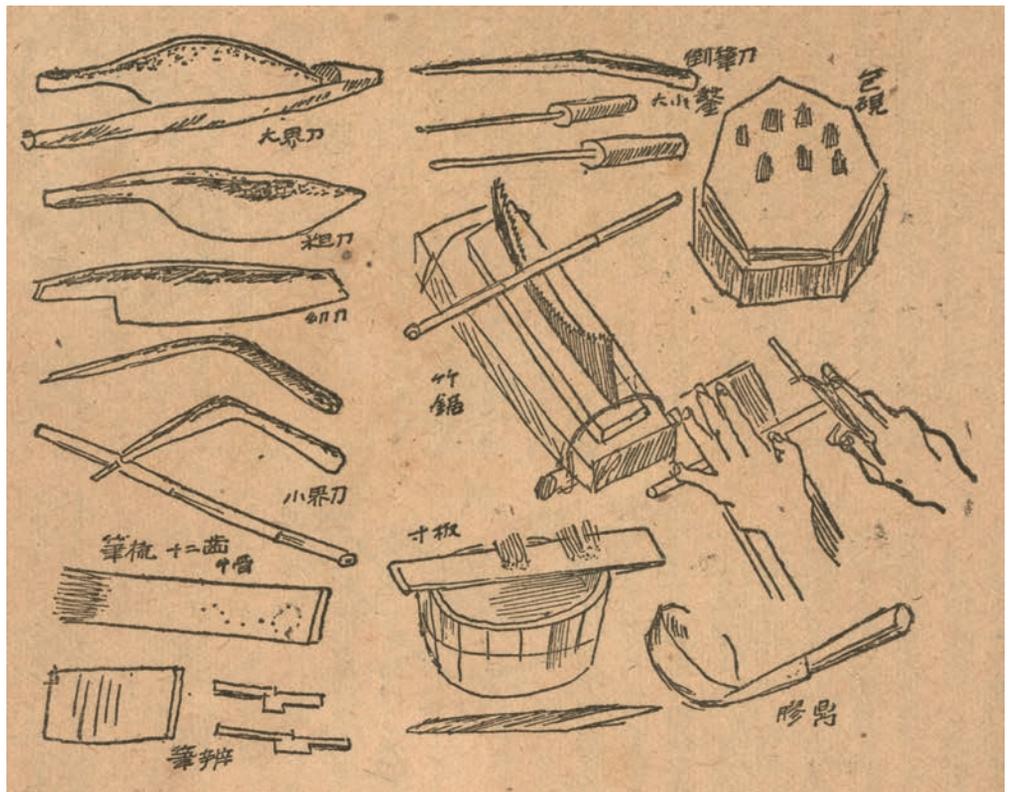
一幅以膠彩技法繪製、再應用印刷做為配合政策推廣的海報作品。整體畫面栩栩如生地描繪嘉南平原蔗農準備收割甘蔗的繁忙景象，畫面之中有兩位身著藍衣黑褲、肩頸披掛白巾、腰上繫著灰裙、手臂戴著竹編護腕的農婦，其中站立的農婦頭戴斗笠、腳上穿履，恰與另一位取下斗笠、赤足坐歇的農婦形成鬆緊、動靜的對比。斗笠旁的一只深色茶壺展現地方南部豔陽天熱，故需要補充水分的生活細節，兩旁茂密叢生的甘蔗枝幹與翠綠翻轉的葉片代表蔗作改良品種的成果，遠方則是日治時期陸續興建的現代化製糖工廠之一的大林糖廠，其中在海報中標示「個人入

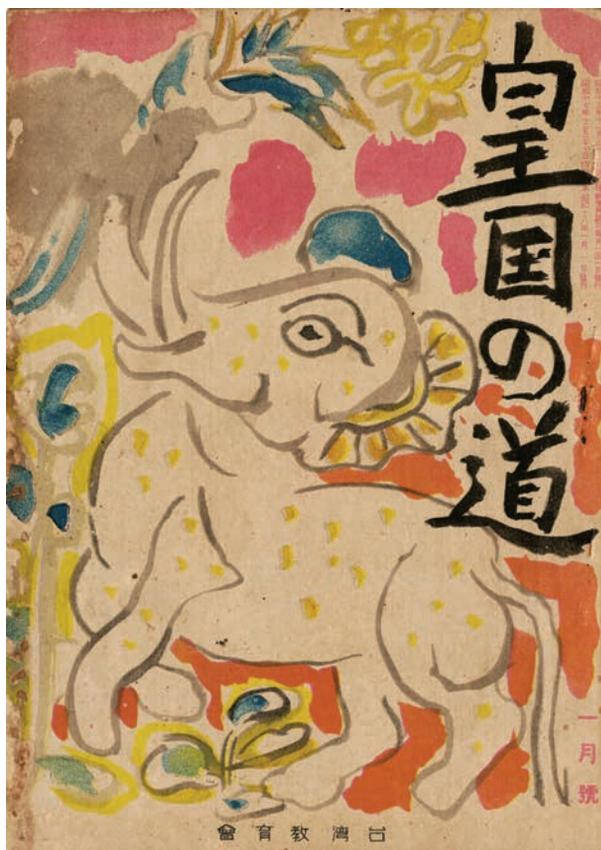
賞」及「坐落入賞」不同等級獎勵金的「褒賞」告示，可謂是台灣美術設計發展里程的經典圖象。

該件海報作品與林玉山創作於1932年，並獲得第六回台灣美術展覽會（以下簡稱「台展」）特選、台展賞的作品〈甘蔗〉相互呼應，雖然目前不見〈甘蔗〉的真跡，但是從台展圖錄的黑白圖片之中可以發現兩者間描繪甘蔗造形與技法的相似性。由此觀之，林玉山並未把藝術創作或海報設計區分為二，他面對應用設計的海報與其他繪畫創作並無軒輊，仍然視之為個人藝術創作，並以同等的用心加以完成。尤其是上述從農婦穿著、裝扮、配

件、姿勢、茶壺等透露出台灣在地藝術家的細部觀察，正是源自這塊土地的生活基因，這種土地孕育的養分絕非外人所能企及。林玉山不僅極為重視這幅傳世的經典海報，也在其出版著作收錄曾經從事的封面繪製、內頁插圖等資料，可知他並未排斥從事應用設計的事實，這種從台灣土地自己長出來以「美術為體，設計為用」的基因，烙印在這位國寶級藝術家身上就更加顯得彌足珍貴。

另外，大家熟悉的顏水龍在1922年就讀東京美術學校（現東京藝術大學）洋畫科，受教於兼顧藝術與設計的藤島武二，1930年他前往法國習藝，1933





鹽月桃甫1942年為台灣總督府文教局學務課發行的《皇國之道》12月號繪製封面表紙，以及1943年為社團法人台灣教育會發行的《皇國之道》1月號繪製封面表紙。這些作品跟他在台灣總督府台北高等學校繪製的藝術刊物《翔風》的藝術風格皆相近，可見他維持同樣的態度從事創作。（圖版提供：林馨馨）

年返回日本，並在大阪的壽毛加牙粉（スモ力齒磨）株式會社從事廣告設計。顏水龍以簡潔筆法繪製生動有趣的插圖，並搭配言簡意賅的廣告標語，這些讓閱讀者容易牢記的視覺傳達手法，反應著他明確知道如何善用藝術家的筆下技藝成為市場推廣宣傳的應用藝術。基本上從創作開始即有考量的目標對象，這不僅是完成業主委託的設計工作，還能彰顯自己的藝術風格，因此從台灣設計發展歷程來看，顏水龍是「台灣廣告設計第一人」。

顏水龍為1943年9月《民俗臺灣》第廿七號「台灣筆工房」繪

製的插圖可與立石鐵臣在《民俗臺灣》的插圖相互比較，立石鐵臣重視整體畫面造形的形式美感，較少深入描繪物件的細節；反之顏水龍則是深入民間生活底層，觀察工藝匠師製作工藝及使用的道具。該插圖上面畫有大界刀、粗刀、幼刀、小界刀、倒筆刀、大小鑿、竹鉅、筆梳、筆辨等不同道具，顯現他重視插圖傳遞的機能，得以讓閱讀者約略了解製筆工具的模樣。這跟他1933至1944年間接受台灣總督府之聘任，返回台灣推廣工藝美術，並於1940年在台南州學甲鄉北門地區（現台南市北

門區、學甲區一帶）成立「南亞工藝社」，從事工藝推廣有著密切的關係。《考工記·冬官》：「國有六職，百工與居一焉。或坐而論道，或作而行之，或審曲面勢，以飭五材，以辨民器；或通四方之珍異以資之，或飭力以長地財，或治絲麻以成之……知者創物。巧者述之守之，世謂之工。百工之事，皆聖人之作也。燦金以為刃，凝土以為器，作車以行陸，作舟以行水，此皆聖人之所作也。天有時，地有氣，材有美，工有巧。合此四者，然後可以為良。材美工巧，然而不良，則不時、不得地氣也。」由



1940年代藍蔭鼎為台灣總督府文教局學務課繪製多期《國民精神總動員，閃耀之日之丸》封面，畫面主要是以日本太陽旗、軍人或是騎兵為題材，顯現出藝術創作必須考量政治、經濟、社會、技術等宏觀因素，其中又以政治取向為主。（圖版提供：林懿馨）

此可見顏水龍是一位能夠坐而論道，作而行之，並且審曲面勢，以飭五材，以辨民器的工藝推動者，尤其是在他於繪製插圖之中在在說明其順應天時、緊貼地氣的工匠精神，因此享有「台灣工藝之父」的稱號。

1940年代因應太平洋戰爭的壓力，以及為了推動皇民奉公會印製、推廣宣傳的政治刊物，藝術家受制於現實，迫不得已接受安排從事創作。久居在台、推動台展與台灣總督府美術展覽會的日本知名藝術家鹽月桃甫，他為台灣總督府文教局學務課繪製多本《皇國之道》（皇國の道）封

面，這些作品跟他在台灣總督府台北高等學校（現國立台灣師範大學）繪製的藝文刊物《翔風》的藝術風格相近，可見他維持一以貫之的態度從事創作，而不受政治任務影響創作取向。與此相對的則是台灣藝術家藍蔭鼎，他也為台灣總督府文教局學務課繪製多期《國民精神總動員，閃耀之日之丸》（國民精神總動員，輝く日の丸）封面，畫面是以日本太陽旗及軍人為主要題材，顯現出藝術創作必須考量「PEST宏觀因素」（政治、經濟、社會、技術等），其中又特別突顯出政治取向的設計產物。藍蔭鼎亦為

台灣鐵道部發行《臺灣點描》第一輯風景明信片的封套設計，他以台灣傳統廟宇或陣頭出巡常見的七爺、八爺做為主題，展現出極具本土風味的氣息。

「主觀性的藝術表現」與「客觀性的設計應用」

探討日治時期台灣藝術家從事書刊裝幀、內頁插畫或是海報、包裝等應用設計，可以分為「主觀性的藝術表現」與「客觀性的設計應用」兩個面向來探討：其中，主觀性的藝術表現之關鍵在於藝術家個人對從事應用設計的價值判斷與身分認同，這就牽涉



1940年代藍蔭鼎為台灣鐵道部發行的《臺灣點描》風景明信片第1輯所繪製的封套。他以台灣傳統廟會或陣頭出巡常見的七爺、八爺做為主題，極具本土風味的氣息。（圖版提供：林懿聳）

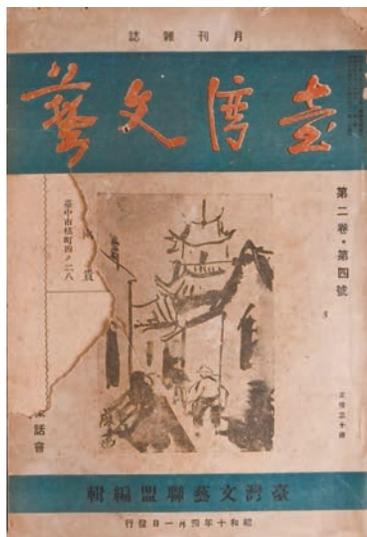
到藝術家面對純粹藝術與應用藝術的包容性，以及投入在應用設計的心態和做法是否與從事藝術創作抱持同等的態度；反之，客觀性的設計應用則是針對書刊裝幀或海報設計必須滿足市場目標對象的功能取向，而非僅是表現藝術家的個人創作，藝術家從事應用設計須考量市場機能，選擇滿足目標受眾的表現技法或風格形式，最重要是要明確傳達出設計主體的內容與訊息。

另外則是個人「有意識」與「無意識」的參與，以及藝術家「認定」與「非認定」的價值觀

之差異來探討美術及設計的分野。所謂的有意識與無意識的判斷標準，主要在於藝術家接受書刊封面裝幀的繪圖或插畫委託時，有無考量該書刊市場定位及閱讀對象等機能性目標之後，再思考選擇畫面題材、表現技法與風格形式；若藝術家僅是提供一幅自己繪製的作品讓編輯印刷在書刊封面，顯然無法滿足書刊裝幀設計的機能性，因此某些藝術家將這種視作偶而為之的「兼差」或「應酬」之作。另外則是藝術家認定與非認定美術應用於設計的價值，這才是關鍵所在，

這可從之前本專欄所寫過的鹽月桃甫、中川一政、立石鐵臣、藤田嗣治、棟方志功、藤島武二、恩地孝四郎等人毫不避諱自己雙軌並行從事藝術與設計的事實，並且不會因為藝術家自身的美術光芒而避談參與設計的事實，使其在美術和設計呈現多元並存的價值與歷史定位。

所幸日治時期台灣藝術家顏水龍、林玉山等人採取「有意識地認定」自己從事設計的史實，且願意公開自身參與設計的史料，並將設計作品刊載於個人出版的畫冊、傳記、採訪之中，填補日



1934年楊三郎為台灣文藝協會發行的文藝雜誌《先發部隊》繪製的封面。他以簡筆描繪桌面的香蕉等水果靜物，手寫描色的書名配以強烈且具動勢的筆法，呈現獨特的藝術性格。（圖版提供：姚村雄）

中。1940年5月楊三郎為《臺灣藝術》第5號繪製的封面。畫面中在斜擺右下角的端盤與茶具以黑色描繪邊框加上深褐色兩色構成，由於構圖具有不平衡感，反而吸引視覺焦點。（圖版提供：姚村雄）

右。廖繼春為1935年4月《臺灣文藝》第2卷第4號繪製的封面。他以水墨勾勒廟宇、房舍及挑擔的人物，屬於藝術家提供一幅自己繪製的作品讓編輯印刷在書刊封面的例子，無法滿足書刊裝幀設計的機能性。（圖版來源：《藝術家》雜誌資料庫）



1940年7月李石樵為《臺灣藝術》第7號繪製的封面。他以綠色主調加上紅色、黑色兩色點綴繪製的圓形蟠龍，搭配灰色雲彩，形成一幅極具威猛氣勢的封面，此與大家熟知的李石樵畫風明顯有所差異。（圖版提供：姚村雄）

中。1941年6月李石樵為《台灣文學》創刊號繪製的封面。畫面以毛筆勾勒石斛蘭花輪廓，再敷以不同深淺墨色，搭配石綠色調形成極為典雅的封面，也是有別於大家所認知油畫大家李石樵的畫風。（圖版提供：姚村雄）

右。林之助為台灣新報社《旬刊台新》1944年9月下旬號繪製的封面。畫面以身著紅色衣褲、雙手緊握的男童坐在黃色稻草之上為主體，恰與前方黑色茶壺及茶杯形成色彩對比，四周灰色光影讓整體畫面呈現膠彩畫的效果。（圖版提供：姚村雄）

治時期由日本藝術家主導台灣設計發展的缺陷，更成為奠定台灣設計發展的基石。另外相對的是無意識地參與，以及非認定自己從事設計的價值者，如楊三郎、廖繼春、李石樵、林之助等前輩

藝術家所從事的封面設計，他們受邀為台灣文化藝術團體繪製封面，大抵是將繪畫作品編排印在書刊封面，相對而言就缺少更多功能性的考量，之後也甚少將自己從事設計的史實加以披露。當

然這要尊重藝術家的自我選擇，且沒有優劣之分，也不損及其個人的藝術成就，只是這些知名藝術家所從事的设计史實或許就會因此被遺忘、消逝，同時也造成台灣美術設計發展的缺憾。●