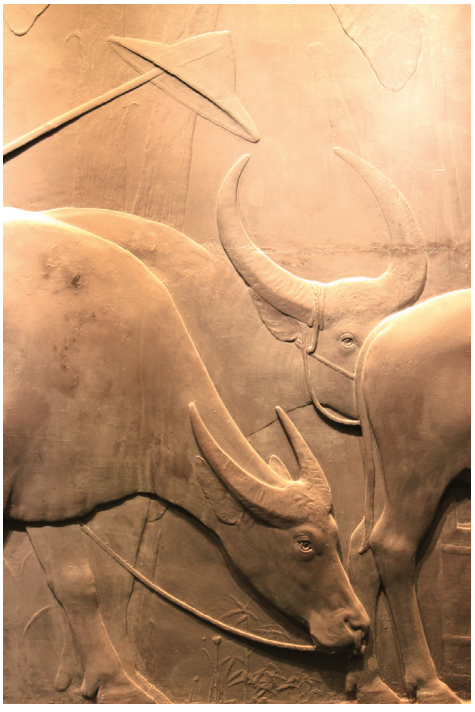


黃土水《水牛群像（南國）》1930年　石膏・淺浮雕　臺北市中山堂藏









黃土水《水牛群像（南國）》局部

臺灣大學學術期刊資料庫


南陽物產部
元丹本舖
乾元元丹本舖
金銀細工
協吉成公司
乾元藥店
元老樂藥店
体天宜時計店
與香齋商行
高砂木瓜糖店
乾元老
中元大賣出
中元大賣出
中元大賣出



《臺北大稻埕南街》赤岡兄弟商會發行明信片　日治時期　國家圖書館藏

臺灣大學學術期刊資料庫



陳植棋《真人廟》1930年　油彩・畫布　80×100cm　私人收藏　第四回臺展西洋畫部特選



倪蔣懷《真人廟》1933年　水彩・紙　私人收藏

臺灣大學學術期刊資料庫

創造福爾摩沙藝術—
近代臺灣美術中「地方色」與鄉土藝術的重層論述

邱函妮*

【摘要】本文探討1920至30年代中期，近代臺灣美術中「地方色」與鄉土藝術之相關論述與作品。在總督府同化政策下，1927年成立的臺展，鼓勵表現臺灣「地方色」，並創造具有日臺融合特色的鄉土藝術。同時，「美術」制度作為現代文明的重要表徵，吸引臺灣人立志成為「藝術家」。1920年起屢次入選帝展的黃土水，呼籲臺灣青年共同創造「藝術上的福爾摩沙時代」。黃土水等臺灣藝術家，以故鄉為題材參加帝展，可說是臺灣鄉土藝術的發端。臺灣人基於故鄉意識所創作的作品，與臺展當局獎勵的鄉土藝術方針說，表面上目標一致，在藝術上追求獨特性的想法，也促成「臺灣美術」命題的成立。然而，臺日人之間對於「臺灣」的認同情感各有差異。臺展中對於表現臺灣「地方色」，也有著各種議論。

本文分為兩大部分。第一部分從概念、制度與言說的角度，將臺灣美術的發展，放在日本帝國美術制度中來檢討。並認為所謂「地方色」，是在西方現代性的普遍標準下映照出來的獨特性。第二部分以黃土水、郭雪湖、陳植棋描繪臺灣故鄉的作品為例，他們在現代性的框架中尋找表現「地方色」的素材，然而，藝術家一方面迎合展覽會的框架，其中卻隱含了認同形成之複雜與曲折的心情。

關鍵詞：地方色、鄉土藝術、美術、殖民現代性、故鄉意識、黃土水、郭雪湖、陳植棋

前言

本文擬探討1920至30年代中期，近代臺灣美術中「地方色」與鄉土藝術之相關論述與作品。1919年，臺灣進入文官統治時期，總督府對殖民地臺灣的統治政策採取「內地延長主義」與「同化政策」。這段期間，也是臺灣美術的重

＊日本東京大學人文社會系研究科 博士課程滿期退學

臺灣大學學術期刊資料庫

要形成期。1927年，作為日本近代國家重要文化政策的美術展覽會，正式成立。在同化政策下，臺灣美術展覽會（以下簡稱臺展）當局鼓勵採用臺灣題材，表現臺灣「地方色」，並創造具有「內臺融合」（日臺融合）特色的鄉土藝術。另一方面，「美術」制度作為現代文明的重要表徵，吸引臺灣人進入其中，立志成為「藝術家」。1920年入選帝國美術院展覽會（以下簡稱帝展）的黃土水，可說是最早將「臺灣」與個人認同相聯繫的藝術家。他選取臺灣題材，參加帝展，並呼籲臺灣青年共同創造「藝術上的福爾摩沙時代」，其中流露出「故鄉意識」，並以創造臺灣文化為目標。繼黃土水之後留學東京的臺灣人，也屢屢以故鄉「臺灣」為題材參加帝展，可說是臺灣鄉土藝術的發端。臺展創設後，臺灣人基於「故鄉意識」所創作的作品，與臺展當局所獎勵的鄉土藝術方針，表面上目標一致，在藝術上追求獨特性的想法，也促成「臺灣美術」命題的成立。然而，對於「鄉土藝術」以及表現臺灣「地方色」的想法，卻有著各種議論，臺日人之間也由於立場不同，對於「臺灣」的認同情感以及故鄉意識也有差異。

本文分為兩大部分來探討上述議題。第一部分從概念、制度與言說來探討。首先，探討「美術」制度與概念如何在日本發展並傳入臺灣，並從殖民現代性的角度探討臺灣人在參與「美術」制度時，由於對現代文明充滿渴望，卻因身處殖民地體制下無法得到滿足而產生挫折感。在失意與抵抗中，發展出共同體意識。其次，探討殖民地美術展覽會的核心議題—「地方色（ローカルカラー）」概念。所謂「地方色」，中文研究多半翻譯為地方色彩，以往多將其置於殖民與被殖民的權力關係中來理解，並認為所謂的「地方」，乃是相對於日本帝國的「中央」，具有邊陲性質。將臺展與朝鮮美術展覽會（以下簡稱鮮展）放在中央/地方、殖民/被殖民之二元對立模式來解釋，是臺展與鮮展研究中最常見到的解釋架構。本文嘗試將從不同角度切入，主要論點認為「地方色」是在西方現代性的普遍標準下映照出來的獨特性（地方性）。而在美術中追求相對於西方現代性之文化獨特性的想法，不僅出現在臺灣，1920－30年代的日本畫壇中也可見到。因此，不能僅將「地方色」的問題放在臺灣、朝鮮的展覽會中來看，而應將日本畫壇一併考慮。唯有以更大的視角來檢視，才能夠理解此概念發展的歷史脈絡。

臺灣大學學術期刊資料庫

第二部分以作品分析為主，以黃土水、郭雪湖、陳植棋三位臺灣人藝術家參加官方美術展覽會的作品為例。這些取材自臺灣的作品，流露出各自的故鄉意識，並呼應黃土水所呼籲創造福爾摩沙藝術之理想，在現代性的框架中尋找表現「地方色」的素材。然而，透過作品分析可知，藝術家在參與美術制度的過程中，一方面迎合展覽會所設定的框架，其中也隱含了認同形成之複雜與曲折的心情。

一、概念、制度與言說—殖民地美術展覽會與「地方色」論再考

（一）殖民地體制下「美術」概念與制度之移植與接受

1.「美術」概念的移植與臺展成立

在臺灣，「美術」概念的引進與制度形成，乃是與成為日本帝國殖民地的歷史息息相關。近代日本美術史研究中，對於「美術」概念的成立以及制度化等問題，已獲致重大成果。「美術」這個源自德語的新造詞彙，乃是在明治5年（1872），為了呼籲參加隔年維也納萬國博覽會所發布的出品規定中初次登場。不過，此時「美術」的意涵不僅限於視覺藝術，還包括了音樂、詩學等。① 佐藤道信指出，「美術」的概念意涵被限定在「造型」的視覺藝術中，乃是與美術學校、美術館等國家主導制度的整合有著強烈關係。他指出明治20年（1887）左右，「美術」在意義與目的上有非常大的轉變，從原本作為振興國家經濟產業的政策，開始轉向為塑造象徵近代國家意識形態的表象。其背景在於此時以天皇為頂點的日本近代國家體制大致完成。佐藤強調「美術」在此時期具有日本國家視覺表象的政治性質，帝國博物館（1889年設立，隔年開館）與東京美

① 參照佐藤道信，〈第二章 美術概念の形成期—一八七〇年～一九〇〇年初頭〉，收錄於北澤憲昭、佐藤道信、森仁史編，《美術の日本近現代史—制度・言説・造型》（東京：株式會社東京美術，2014），頁69。

臺灣人學學術期刊資料庫

術學校（1887年設立，1889年開校），各自擔任了作為近代天皇制中日本國家的「歷史」與「現在」的視覺表象任務。②

1895年臺灣成為日本殖民地。清朝統治下臺灣主要的文藝活動，是以官紳為中心所進行書畫與詩文酬唱，可說是詩書畫合一之傳統文人藝術的延續，此時，「美術」概念與制度尚未成立，有待日本統治臺灣後才傳入。在日本，「美術」概念與制度乃由國家所主導，負有展現明治近代國家視覺表象的任務。同樣地，在臺灣「美術」制度的建立，主要也是由殖民者官方所主導，並具有強烈的政治意涵。

本文不涉及戰後美術發展與當代藝術，若僅限日本統治時期而言，「美術」概念所指涉事物的範圍，比起現在更為狹隘，邊界也更明確。佐藤道信指出「美術」制度具有以下四種屬性：一、西洋移植的翻譯概念，二、官製用語（機構、組織名稱），三、概念、存在和機構、組織之間的相互依存、補強、保證的存在，四、本質上作為國家主導的學院主義。他並指出，書法被排除在美術學校與美術展之外，乃是由於西洋美術並不存在書法這個領域的關係。戲畫、漫畫、人偶與見世物等庶民與娛樂的消費文化，作為大眾文化，也被排除在官方所界定的「高級文化（high culture）」之外。③ 對於考察在臺灣「美術」的概念與制度而言，佐藤關於「美術」概念與制度形成的分析可說十分具有參考價值。

首先，「美術」作為從西方移植的概念，除了水彩畫、油畫等從西方引進的藝術類別外，在地傳統的水墨畫、書法、以及木雕、石刻等附屬於廟宇等視覺藝術，是否能夠順利整合至「美術」概念與制度當中呢？若考察日治時期「美術」制度中最具代表性的美術展覽會—無論是設立於臺灣教育會下之臺展（1927－1936年），或是1938年後由總督府文教局所接管的「總督府美術展覽會（以下簡稱府展）」（1938－1943年），都可見到作為臺灣總督府文化政策之政治性質。臺府展是以日本官展（文展、帝展等）為典範，從審查制度到部

② 佐藤道信，〈第二章 美術概念の形成期—一八七〇年～一九〇〇年初頭〉，頁112-113。
③ 佐藤道信，〈第二章 美術概念の形成期—一八七〇年～一九〇〇年初頭〉，頁70-71。

臺灣大學學術期刊資料庫

門設立，都參考日本官展形式，其背後的意識型態也一併複製過來。④ 例如，臺展仿照日本官展，成立了「西洋畫」與「東洋畫」兩個部門，書法被排除在外。臺灣本地傳統水墨畫，自臺展第一回起即遭落選，象徵了臺展東洋畫部，乃是以具寫實觀念的日本畫為中心的走向。一方面顯示出殖民體制中不對等的權力關係，亦即統治者藉由排除在地傳統，來宣稱文化主導權。不過，從另一方面來看，書法以及傳統水墨畫（南畫），即使在日本，一開始也被排除在美術學校與美術展覽會之外，這是由於書法原本就不存在於西方「美術」的範疇中，「東洋畫」也只能由吸收西方繪畫，改造傳統繪畫的「日本畫」為主流。

在當時，對於美術展覽會中應存在何種藝術類別，並非毫無異議。除了臺灣傳統書畫界的抗議，曾參與臺展創設的尾崎秀真（1874－1949）則強調東洋藝術中書畫一體的重要性，他批判帝展與臺展對書法的漠視與排除，將導致美術展陷入混亂狀態。⑤ 攝影家也曾聯合起來，要求在臺展中成立藝術攝影部門。⑥ 不過，臺府展自始至終都僅存在著繪畫部門，也沒有設立日本官展中所具有的雕塑及工藝部門。而殖民者所移植的「美術」制度，也不重視培養人才的美術學校，以及陳列作品的美術館。⑦ 由此可見日本統治者在移植「美術」制度時，僅注重其作為展示「現在」之視覺政治表象的一面，對於展示國家「歷史」之博物館，以及藉由美術史展示來宣揚「自國」文化的美術館等制度，

④ 關於臺展制度研究，參照顏娟英，〈營造南國美術殿堂—臺灣展傳奇〉，收錄於顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》（臺北：雄獅，2001），頁174-187。顏娟英著，鶴田武良、塚本麿充譯，〈南国美術の殿堂建造—台湾展物語〉，收錄於五十殿利治編，《「帝國」と美術—一九三〇年代日本の対外美術戦略》（東京：国書刊行会，2010），頁341-378。

⑤ 尾崎秀真，〈書道の精神（上）全國書道展を見て〉，《臺灣日日新報》，1936年9月27日，版4。譯文參照顏娟英譯，〈書道的精神—全國書道展觀後記〉，收錄於顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》（臺北：雄獅圖書，2001），頁447-448。

⑥ 〈藝術寫眞を臺展の一科に〉，《臺灣日日新報》，1931年6月5日，夕刊版5。

⑦ 1931年5月落成的教育會館，二樓美術陳列室提供美術展覽的空間，然而並非收藏美術品並規劃常設或特別展示之美術館。〈龍口町教育會館內外部工事告竣 來廿九日擧開館披露式〉，《臺灣日日新報》，1931年5月26日，夕刊版4。〈臺灣教育會館擧盛大落成式 太田總督臨場〉，《臺灣日日新報》，1931年5月31日，版4。

臺灣藝術 期刊資料庫

並不如美術展覽會般受到官方重視。

臺展清楚界定出「美術」概念明確且不容侵犯的邊界。並且，自第二回臺展起，除了原本臺灣在住的日本人審查員外，為了增加臺展權威，建立起從日本聘請畫家來擔任審查員的制度，⑧ 更加保證了其學院主義的屬性，以及作為國家主導之「高級文化（high culture）」象徵的純粹性。⑨ 同時，「美術」這個移植自西方的概念，其純粹性不僅為國家藉由制度來保證，臺灣人也在參與「美術」制度的過程中，接納了「美術」概念背後所具有的「現代性」之意識型態，特別是，「美術」作為「新文化」與「高級文化」的一面。其中，可舉黃土水為代表性例子。

2.「殖民現代性」的雙重性與困境—以黃土水為例

黃土水（1895－1930）出生於臺北艋舺，1911年進入國語學校師範部乙科就讀，1915年畢業，並任教於臺北大稻埕公學校。因受到總督府民政長官內田嘉吉的推薦與鼓勵，赴日就讀東京美術學校木雕科。1920年以作品《蕃童》入選第二回帝展，此後又多次入選帝展，乃臺灣人入選日本官展之先聲。⑩ 他於1922年接受雜誌《東洋》之邀，寫下了〈出生於臺灣〉一文。在文中他述說臺灣稱為福爾摩沙（美麗之島），乃是「南方的寶庫」、「地上的樂園」，然而臺灣人重視物質卻缺乏精神生活，藝術十分幼稚。他批評臺灣家庭中裝飾著「臨摹作風的水墨畫」、「騙小孩般的色彩艷麗的花鳥」、「頭身同大有如怪物般

⑧ 石黒英彦，〈臺展作家に寄する言葉〉，《臺灣日日新報》，1928年8月28日，版5。〈臺展を権威づけるため　内地から審査員を 日本画洋画各一名　けふうの関係者会議で決定〉，《臺灣日日新報》，1928年8月21日，版7。

⑨ 關於日本內地審查員，第二回臺展前夕，曾委託東京美術學校校長正木直彥推薦人選，不少審查員皆為東京美術學校教員或是東美校出身者。參照顏娟英，〈營造南國美術殿堂—臺灣展傳奇〉，頁176。

⑩ 關於黃土水研究，參照顏娟英，〈徘徊在現代藝術與民族意識之間—臺灣近代美術史先驅黃土水〉，收錄於顏娟英編著，《臺灣近代美術大事年表》（臺北：雄獅圖書，1998），頁7-23。

臺灣藝術 期刊資料庫

的人物雕刻」。⑪ 此外，他也批評臺灣寺廟藝術因襲傳統之惡劣保守的一面，毫無新味美趣。他在1924年接受採訪時談到，在臺灣看不到什麼藝術，有的只不過是中國文化的延長與模仿。⑫

從上引文章可知，臺灣本地所流傳的水墨畫、花鳥畫，以及廟宇之宗教藝術，在黃土水眼中，不僅幼稚、因循傳統，並且是中國文化的延長與模仿，言下之意，曾經是清帝國邊陲地區的臺灣所流傳下來的藝術，並不具備屬於「臺灣」一地之「獨特性」，而缺乏藝術價值。他並感嘆臺灣連一位日本畫畫家、西洋畫家、工藝美術家都沒有，最後他呼籲臺灣青年共同追求精神與靈魂的力量，以創造藝術上的「福爾摩沙時代」。⑬

黃土水的想法中有幾點值得注意。首先，他認為藝術能夠豐富與滋潤精神生活，然而，其所指稱的「藝術」，很明確地是雕刻、西洋畫、日本畫與工藝美術等類別，此乃日本移植西方「美術」概念與制度後所建立，並透過美術學校、美術展覽會固定下來的藝術類別。在黃土水的認知中，臺灣本地所流傳的「藝術」，並不能適用於「美術」概念。在此可見到臺灣人在日本接觸了「美術」概念與制度（美術學校、美術展覽會等）後，站在一個批判與改造的立場，來反省與回顧自身文化的態度。

其次，如果僅以黃土水的文章來論證當時的臺灣，並不存在著「美術」概念與制度的話，將會得到錯誤的結論。黃土水僅提及並批評臺灣本地藝術，然而卻對日本人來臺後美術家及其活動情形之敘述付之闕如。雖然臺展設立是在黃土水書寫此篇文章之後，然而，當時已有不少美術團體成立，所謂「美術」

---

⑪ 黃土水，〈臺湾に生れて〉，《東洋》，25卷2/3期（1922.3）。收錄於顏娟英譯著；鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（下）》（臺北：雄獅圖書，2001），頁168-173。譯文參見顏娟英譯，〈出生於臺灣〉，收錄於《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁126-130。

⑫ 〈臺灣の藝術は支那文化の延長と模倣と痛嘆する黃土水氏　帝展への出品「水牛」を製作中〉，《臺灣日日新報》，1923年7月17日，版7。譯文參見顏娟英譯，〈臺灣的藝術係中國文化的延長與模仿—黃土水痛嘆〉，收錄於《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁131-132。

⑬ 黃土水，〈臺灣に生れて〉，收錄於《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（下）》，頁173。

臺灣大學學術期刊資料庫

概念，也已在共進會與博覽會等出現。⑭ 不如說，臺展的成立，乃是由於「美術」概念，在社會中逐漸普及而水到渠成的結果。

但是，為何黃土水對當時活躍於臺灣的日本人美術家、以及美術制度等略而不論呢？很顯然地，這是因為雖然《東洋》雜誌的讀者包括日本人，然而他在文章中所呼籲的對象，乃是臺灣青年，而非日本人。他所期待藝術上的「福爾摩斯」時代，乃是由臺灣人所共同創造。關於此點，以下擬從「殖民現代性（colonial modernity）」的觀點來探討。

1919年，臺灣開始進入文官統治時期。此時，臺灣人對於包含美術之「現代文明」充滿了憧憬與嚮往。黃土水於1915年赴日進入東京美術學校，可說是較早接觸到西方現代文明的臺灣人之一。駒込武在對臺灣「殖民現代性」的研究中指出，帝國主義國家破壞了以往多元的文明秩序，而以西洋現代文明為唯一標準，並將世界上的人類放置於「文明」與「野蠻」的序列當中，在此序列中，所有人都希望能夠往「文明」的位置上升。他並指稱：「近代式的殖民地統治，一方面仍以極優勢的軍事力為根幹，同時也喚起這種慾望，加以吸收，藉以維持統治者的霸權。」⑮ 他進一步指出，這種「殖民現代性」的重要特徵在於：「在西洋近代文明的構成要素中實際普及的東西以及被控制而未能普及的東西之間，存在著極大的不平衡。」⑯ 由於現代性對於殖民統治者是雙面刃，一方面必須以其作為支持統治正當性的根基，一方面若將現代文明普及於殖民地，使被殖民者掌握了各種現代文明技術的話，將有可能反過來威脅統治者的霸權，因此統治者必須對此嚴加掌控。駒込指出：「正因為如此，統治者方面決不會積極普及文化、技術；即使決定要普及，對於決定內容方向的主控權也決不會鬆手。這種狀況使得被統治者、特別是男性精英層中開始產生對近代性的渴望。」⑰

---

⑭ 黃琪惠，《日治時期臺灣傳統繪畫與近代美術潮流的衝擊》（國立臺灣大學藝術史研究所博士論文，2012），頁29-52。

⑮ 駒込武，〈台湾における「植民地的近代」を考える〉，《アジア遊学》，48號（2003.3），頁4-13。駒込武著、許佩賢譯，〈臺灣的「殖民地近代性」〉，收錄於若林正丈、吳密察編，《跨界的臺灣史研究—與東亞史的交錯》（臺北：播種者文化，2004），頁162。

⑯ 駒込武，〈臺灣的「殖民地近代性」〉，頁163。

⑰ 駒込武，〈臺灣的「殖民地近代性」〉，頁163。

臺灣大學學術期刊資料庫

從上述「殖民現代性」的觀點來思考黃土水的文章時，更能夠理解為何黃土水急欲切斷過去與在地傳統，並且對現代文明有一種強烈的渴望。不過如同駒込所述，這種渴望是不可能得到滿足的。在日本，「美術」制度的建立，自始即由國家所主導，黃土水必須投身於「美術」制度（美術學校、美術展覽會）中，並接受「美術」概念之意識形態與遵循各種規則，才能夠在其中尋求上升管道，進而取得所謂「藝術家」的資格。駒込亦指出「殖民現代性」的兩難，亦即，被統治者一方面認識到對於現代性的渴望，在殖民地體制中不可能得到滿足，但是為了對抗帝國主義，又必須利用現代的技術與文化，因此陷入兩難中無法逃脫。⑱ 換言之，以黃土水為例，他雖然受到西方現代性的吸引，從原本的木雕創作轉向大理石雕刻，然而，他卻無法在這個制度中翻轉權力位階，取得主導性地位，雖然他成功取得「藝術家」身分，然而他的悲劇性在於身為殖民地藝術家，始終無法在臺灣找到雕刻創作的舞臺，例如臺展自始至終都沒有成立雕刻部門，他也無法以一位成功雕刻家的身分來主導美術文化的走向。雖然他受邀為統治者如總督、民政長官製作雕像，然而對於殖民者而言，他只不過是殖民地統治下現代化的一個成功樣板而已。

駒込進一步指出殖民統治中雖以現代化作為區分「文明」與「野蠻」的唯一準則，然而殖民地支配的根柢中又存在著人種與民族的差異，正是這種現代的雙重性將被統治者逼入死胡同。而被殖民者在受到人種、民族的差別待遇下，以及受到西方現代文明的吸引卻無法得到滿足而陷入進退兩難的境地，他們在失意中才發現到抵抗主體的國民。⑲ 駒込對於殖民統治中，被殖民者如何形成「國民」主體的過程有著精闢的分析。以黃土水為例，他所呼籲共同創造藝術上福爾摩沙時代的對象，乃是臺灣青年，在其中可讀取到一種呼籲臺灣人追求「現代性」以對抗殖民者的共同體意識。換言之，殖民地青年雖然積極擁抱殖民者所帶來「現代性」的意識形態，然而在抵抗殖民地差別統治的經驗中，發展出他們的共同體意識，其中最具代表性的可說是1920年代，從臺灣到日本風起雲湧的臺灣民族運動。

⑱ 駒込武，〈臺灣的「殖民地近代性」〉，頁162-164。
⑲ 駒込武，〈臺灣的「殖民地近代性」〉，頁162-164。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣民族運動起始於接受新式教育的本土知識份子與留日青年之間，他們思考作為殖民地臺灣人的命運，並形塑對臺灣共同體的想像。吳叡人指出在臺灣民族主義的論述中，將臺灣人想像成一個擁有民族自決權受帝國主義壓迫的弱小民族，並且，隨著臺灣民族主義的發展，一個對於尋求臺灣主體性認同的文化創造需求也同時出現。他進一步指出，臺灣民族運動將殖民地的新文化運動放在整個現代世界改造運動當中，並且，此改造運動「在追求體制改造的同時，也是一個臺灣知識人反省臺灣文化的自我改造運動。」⑳ 也就是說，在臺灣民族運動的發展過程當中，臺灣人知識份子的自我認識，除了在政治上追求自治的人格之外，創造臺灣獨特的文化亦是刻不容緩的急務。並且，站在一個認為自己是有缺陷的、需加以改造的想法上，這個文化改造運動始終是站在現代主義的立場。㉑ 根據上述對1920年代臺灣民族運動的介紹，可知黃土水有意識地切斷來自中國的傳統，並積極創造臺灣文化獨特性之想法，與同時代臺灣知識份子反省臺灣文化，並追尋主體性認同的文化改造運動有關。

然而，在臺灣「美術」制度與概念的移植，有很大部分是由官方力量所主導。㉒ 顏娟英在對臺展制度的研究中指出，臺展有如每年一度熱鬧舉辦的「祭典」，她並引用立石鐵臣（1905－1980）在1942 年〈臺灣美術論〉中對於官方美術文化政策的批評，指出總督府官方未優先推動其他更重要的美術文化基礎工作。㉓ 立石指出，官方對臺灣美術的關心，遠超過文藝、音樂與戲劇。然而若欲以美術提升臺灣文化，在舉辦大祭典式的美術展之前，還有應該優先推動的工作，例如，「展示日本古典傳統美術的美術館，……以美術本身的高貴性來深深感化臺灣人」，此外「應該同時考慮設立培育美術家的研究所。」㉔ 不

---

⑳ 吳叡人，〈福爾摩沙意識形態—試論日本殖民統治下臺灣民族運動「民族文化」論述的形成（1919－1937）〉，《新史學》，17卷2期（2006.6），頁146-147。

㉑ 吳叡人，〈福爾摩沙意識形態—試論日本殖民統治下臺灣民族運動「民族文化」論述的形成（1919－1937）〉，頁143-151。

㉒ 關於此點可參照顏娟英對於臺展的分析。顏娟英，〈營造南國美術殿堂—臺灣展傳奇〉，頁174-187。

㉓ 顏娟英，〈營造南國美術殿堂—臺灣展傳奇〉，頁183-184。

㉔ 立石鐵臣，〈臺灣美術論〉，《臺灣時報》，273號（1942.9），頁52-57。譯文參見顏娟英譯，〈臺灣美術論〉，收錄於《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁543-545。

臺灣大學學術期刊資料庫

僅立石提出這類批判，在臺展邁入第十回（1936年）時，類似的批評就已出現，在對臺灣美術界以及臺展制度改革反省的文章中，例如溪歸逸路指出，臺灣畫家一天天退步，乃是因為臺灣缺乏美術研究機構，僅有私人建立的美術研究所，「擁有近千名美術研究者的臺灣連一位模特兒也沒有」，他認為應由臺灣教育會來成立一所公立研究所。㉕林錦鴻（1905－1985）也針對設立常設美術館的問題提出批評，他提到日本來臺審查員一再建議應設立美術館，然而文教局長對此卻表明建設美術館暫時有困難，林錦鴻認為，如擱置設立美術館的話，「畫壇的進步、一般民眾的美術鑑賞及美術思想的普及，完全都沒有希望。」㉖

由此可知，雖然殖民者官方對於美術的關心，遠遠勝過其他的文藝類別，然而，卻也對此嚴加掌控，始終都沒有設立培育人才的美術教育機構，因此，有志學習美術者，只能前往日本或歐洲。並且，要在此制度中拿到晉升為「藝術家」的門票，則必須參加同樣也是由國家所掌控的官展體系。畸形發展的殖民地美術政策，限制了有志從事美術創作的藝術家之發展。如同駒込所指出，由於此種限制，使得被統治者產生了對「現代性」的渴望。

綜上所述，雖然「美術」作為現代性的重要表徵，然而，制度主控權還是緊緊掌握在統治者手上。偏重於美術展覽會的殖民地美術政策當中，幾乎沒有釋出讓殖民地畫家參與的機會，專業畫家不用說，即使就讀以培育中高等學校美術教育人才的東京美術學校圖畫師範科，臺灣人在返臺後也很難找到美術教職。此種根基於民族、人種差別待遇的殖民統治下所形成的「殖民現代性」的雙重性，使得被統治者陷入了進退兩難的境地。而臺灣人在此兩難中—既對現代性充滿渴望，又無法在其中得到滿足的失意中，以及抵抗的過程中，「發現」了他們的主體。本文的重點即是要探討臺灣人藝術家在參與帝國與殖民地

㉕ 溪歸逸路，〈再び台湾の画壇を語る〉，《臺灣時報》，194號（1936.1），頁31-36。譯文參見羅秀芝、顏娟英譯，〈再談臺灣畫壇〉，收錄於《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁521-524。

㉖ 錦鴻生（林錦鴻），〈昭和十一年度の臺灣美術界に対する希望　官民の一致協力を期待〉，《臺灣新民報》，1936年1月8日。譯文參見黃琪惠譯，〈對昭和十一年度臺灣美術界的希望—期待官民的同心協力〉，收錄於《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁525-527。

臺灣大學藝術期刊資料庫

美術制度的過程中，是如何陷入兩難境地，並產生認同危機。而他們在抵抗過程中所形成的共同體意識又是什麼？此種與「故鄉意識」密切相關的共同體意識，又如何對他們的創作產生影響等問題。

（二）創造獨特性—「臺灣美術」之成立

戰後東亞各國的美術史言說，隨著民主化進展與後殖民情境，近代日本美術史、近代韓國美術史以及近代臺灣美術史的學術領域分別成立，最近「滿洲美術」、「沖繩美術」的討論框架與敘述也逐漸浮現。㉗ 從這些美術史的「框架」來看，很難認為是完全以「國家」作為美術史境界的劃分基準，形成這些美術史言說的「主體性」也各有不同。不如說，要探討這些「框架」的形成，不能不溯及戰前日本帝國與殖民地之間形成的所謂「內地」與「外地」的政治地理空間。

本文並不討論戰後美術史框架的形成問題，然而，現在使用「臺灣美術史」以及「臺灣美術」的詞彙時，必須思考「臺灣美術」作為一個美術史言說的敘述框架，到底是如何形成的問題？姑且不論戰後「臺灣美術」內涵轉變的問題，然而，所謂「臺灣美術」概念的形成，乃是隨著日本統治下「美術」概念與制度的移植而成立。以下將探討「臺灣美術」概念是如何成立的問題？

關於「臺灣美術」命題的成立，從官方用語的角度而言，最明確的當然是1927年成立的「臺灣美術展覽會」。事實上，在此之前，直接使用「臺灣美術」用語的民間美術團體，在1920年就已出現，此乃由南畫家後藤竹堂所主宰，名為「臺灣美術社」之團體，除了舉辦展覽會，也發行《臺灣美術》的雜誌。㉘ 不

㉗ 以滿洲美術、沖繩美術為敘述框架的討論近年逐漸增多，例如北澤憲昭、佐藤道信、森仁史編，《美術の日本近現代史—制度・言説・造型》中可見到探討日本帝國支配下的亞洲與南洋諸島的美術，參見第五章，頁327-440。飯野正仁，〈〈滿洲美術〉年表（付論〈滿洲美術について〉)〉，收錄於五十殿利治編，《「帝國」と美術—一九三〇年代日本の対外美術戦略》，頁579-956。

㉘ 〈臺灣美術雜誌發刊〉，《臺灣日日新報》，1920年10月20日，版7。〈臺灣美術社第一回展覽會〉，《臺灣日日新報》，1920年12月18日，版7。

臺灣大學圖書館 臺灣大學學術期刊資料庫

過，「臺灣美術」或者「臺灣藝術」並非不證自明的存在，也會產生「臺灣美術」是否存在的問題。如上節所述，黃土水認為清朝以來流傳於臺灣本地的藝術，並不具備「獨特性」，而缺乏藝術上的價值。此種看法，並不為黃土水所獨有，回顧臺灣藝術的相關文章中，經常可見到類似的論述。例如，尾崎秀真在1931年〈清朝時代的臺灣文化〉中提及：「在臺灣過去三百年間試圖重新找到臺灣獨自發達的文化，可說是近乎絕望」，雖然在文中他介紹了林覺（1796－1850）、林朝英（1739－1816）等書畫家，也舉出詩、書畫、陶藝、織品等優秀作品與藝術家，然而他認為這些不過是中國文化的延長。㉙ 尾崎重視文化獨特性，因此清代統治下的臺灣文化，被他認為是低級之物，另一方面，他認為臺灣文化中唯一顯示出獨特性的乃是原住民文化，而大加讚賞。鄉原古統（1887－1965）在〈臺灣的書畫〉中提及：「在如此豐饒的大自然懷抱中，得以培育出具有某種特異性質的藝術乃是一般常理」，然而「臺灣書畫界，卻看不見任何獨特的建樹」，在談論自清代到日本統治後的書畫界情況後，他大力推崇並讚揚臺灣美術展覽會的成立，他認為臺展培育了許多青年藝術家，「相信臺灣美術的將來必定有值得看取之處」。㉚ 首先，可以注意到在文章中對於「書畫」與「美術」兩個辭彙似乎在使用上有所分別。其次，鄉原認為臺灣的大自然得以孕育具有獨特性藝術的想法，散見於當時文獻中，可說是當時十分普遍的想法。例如，立石鐵臣認為：

> 臺灣具有特殊風物。在此地成長的美術也必然帶有特殊的形式吧。所有的美術必然都具有其地之鄉土色。然而，不用說無須特別意識並表現鄉土色，因為只要歌誦自己生活，就能自然產生出來。㉛

石川欽一郎（1871－1945）在1927年的〈東西閑話〉中提及：

㉙ 尾崎秀真，〈清朝時代の臺灣文化〉，《續臺灣文化史說》（臺南：臺灣文化三百年記念會，1931），頁94-114。

㉚ 鄉原藤一郎（古統），〈臺灣の書畫に就て〉，《臺灣教育》，374號（1933.9），頁83-85。譯文參見廖瑾瑗譯，〈臺灣的書畫〉，收錄於《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁505-506。

㉛ 立石鐵臣，〈美術常設館の設立其の他〉，《臺灣教育》，388號（1934.11），頁38-40。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 雖然在理性中，不太會產生出地方的色彩，然而地方色卻從感性當中出現。因此，臺灣有臺灣的藝術，內地（日本）有內地的藝術。按照理性來解釋此關係的話，可以說凡是一國的藝術，都是以其國之歷史、宗教、風俗為背景而產生，並且，在一個國家當中，風土、人情也因地方而異，因而產生其地方所特有之藝術。」㉜

鄉原古統與立石鐵臣認為臺灣的自然與風物具有特殊性，因此在此地成長的藝術也應具備獨特性。石川認為臺灣與日本在藝術表現上必然不同，他從歷史、宗教、風俗、風土人情的觀點，來解釋不同國家與地方為何會產生當地獨特藝術表現的原因。

1920年《臺灣日日新報》上，有位署名自得居士的人以漢文發表了對革新臺灣藝術的看法，其論說如下：

> 甚矣臺灣藝術界不可不革新也。今日世界大改造思潮大變革之際。而謂臺灣藝術界，可以故步自封乎真無謂也。夫臺灣有臺灣固有之大自然，有臺灣特色之大自然。……慨自海外植民思想發達以來，臺灣一山一川，莫不印有歐美人冒險家之足跡。一草一蟲，莫不為歐美人科學者之所攻考。……改隸以還。母國人冒險家科學者之研究臺灣山川草蟲者更夥。其他日本畫洋畫之徒。爭以描寫臺灣大自然及異樣風光為快。有出品文展，擅一時聲價。歐美人如彼，母國人如此。而謂臺灣人藝術家即詩歌繪畫，於臺灣之自然界無關，日嗤支那傳來糟粕，步其後塵，而不自省者何也。㉝

由此可見作者對於當時臺灣人藝術家創作的傳統詩歌繪畫十分不滿，認為是中國傳來的「糟粕」，其內容與臺灣的自然無關。文中他盛讚臺灣大自然的壯麗，除了冒險家之外，許多日本人畫家競相描寫臺灣風景，甚而入選文展。並且，作者在比較傳統書畫與新美術（日本畫、洋畫）時，最大的著眼點在於是否取材自臺灣的大自然。他認為革新臺灣藝術最重要的乃是應取材自臺灣的大自然。

㉜ 石川欽一郎，〈東西閑話〉，《臺灣時報》，86號（1927.1），頁80-81。

㉝ 自得居士，〈新春希望問題（其六）論臺灣藝術宜革新〉，《臺灣日日新報》，1920年1月18日，版3。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣畫題的成立，很大部分源自於日本人投向臺灣的異國情調目光。其中，建立臺灣風景論述最具代表性的例子是石川欽一郎，他的水彩畫等創作，同時伴隨著他對臺灣與日本風景人文等的比較觀察。㉞ 石川欽一郎、鄉原古統、尾崎秀真皆為臺展創始之重要推手，其中，石川與鄉原分別長期擔任西洋畫部與東洋畫部審查員，尾崎秀真雖非審查員，然而曾參加創設臺展，在1933年被推舉為臺展會友，與臺展關係深刻。㉟ 他們認為臺灣應誕生出有別於日本，具有獨特性藝術的看法，也充分體現在臺展當中。王淑津指出，臺展的設立「促成『臺灣美術』成為創作目標，畫家們強烈意識到自己的創作是在臺灣美術的前提下，才具體清晰起來。」㊱ 她亦指出畫家為了臺灣美術的將來而畫的意識，在日治時期首度出現。㊲ 筆者亦贊同此看法，「臺灣美術」概念的形成，實與上述認為臺灣應能發展出具有獨特性藝術的看法習習相關，而此獨特性之由來，被認為是因臺灣具有特殊自然風景與風土人情的緣故。因此，為了要創造臺灣美術之獨特性，必然得取材自臺灣的自然風土，這也是臺展中為何會出現表現臺灣「地方色」論調的由來。

日治時期，以臺展為中心所形成的臺灣畫壇中，創造具有獨特性的臺灣美術，可說是最重要的概念。此概念與美術展覽會作為形塑殖民地統治視覺表象的功能有關，然而卻不能因此認為這種想法是殖民者官方單方面強加於被統治者身上。從黃土水呼籲臺灣青年共同「創造藝術上的福爾摩沙時代」的宣言中，也可見到類似思想。或許應認為「創造臺灣美術的獨特性」，乃是臺日人藝術家的共識，而此目標必須在「美術」概念與制度中來加以達成。

㉞ 顏娟英，〈近代臺灣風景觀的建構〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第9期（2000.9），頁179-206。

㉟ 臺展創設經過參照鹽月善吉（桃甫），〈臺灣美術展物語〉，《臺灣時報》（1933.11），頁25-29。譯文參見王淑津譯，〈臺灣美術展物語〉，收錄於《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁507-509。臺展會友制度參照〈臺灣美術展委囑會友爲美術界努力〉，《臺灣日日新報》，1933年11月1日，夕刊版4。〈臺展で今度會友を委囑臺灣美術界のため尚一層努力する〉，《臺灣日日新報》，1933年10月31日，版11。

㊱ 王淑津，《南國虹霓—鹽月桃甫藝術研究》（國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1997），頁45。不過，在此引用作者修訂於2000年的版本，頁碼參照此版本。

㊲ 王淑津，《南國虹霓—鹽月桃甫藝術研究》，頁45-46。

臺灣大學學術期刊資料庫

（三）研究回顧與問題意識—關於「地方色（ローカルカラー）」與臺灣畫題的成立

以下將重新檢討近代臺灣美術史的核心議題，也就是所謂「地方色（ローカルカラー）」的概念。地方色在日文中又稱ローカルカラー，這個詞彙源自於英語中的local color。在臺灣，地方色有時被稱為臺灣色、鄉土色。在韓國，地方色又被稱為朝鮮色、鄉土色或是半島色。㊳ 一般而言，這個概念被認為形成於殖民地體制中，並且經常放在殖民與被殖民的二元架構中來探討。「地方色」概念也被認為是臺展、以及朝鮮美術展覽會（以下簡稱鮮展）中促成表現「臺灣」、或是「朝鮮」形象的重要媒介之一。

無論是臺灣或是韓國，都已累積許多對於「地方色」的探討。以往研究指出，在美術展覽會中倡導表現「地方色」，實與統治者的同化政策有關。例如，金英那指出由朝鮮總督府主辦的鮮展，具體呈現出日本對於殖民地支配的雙重性特質，亦即，日本一方面意圖通過同化政策的統治，將朝鮮人「文明化」，但一方面又將朝鮮塑造為前近代之落後形象來加以差別化，藉此維持殖民統治的正當性。㊴ 作為現代美術制度的鮮展，其入選作品卻可見到不少吸引日本人審查員目光之異國情調題材，如身著傳統服飾的朝鮮女性、傳統風俗以及牧歌式的田園鄉村等。㊵

一方面，臺展中對於表現臺灣「地方色」的提倡，一般認為是始於展覽會創辦之1927年，由官方以及審查員共同呼籲在美術中表現出臺灣特色，並以此來建立臺展的獨特性。㊶ 同時，臺展中對於表現臺灣「地方色」的提倡，也被認為具有政治性意圖。王淑津對照日本統治時期公學校鄉土教育指出，充滿濃厚地方色彩的鄉土教育與去掉臺灣歷史的教育方針，將會安全地導向對於日本

㊳ 金英那著，喜多恵美子譯，〈李仁星の鄉土色—民族主義と植民主義〉，《美術研究》，388號（2006.2），頁338-339。

㊴ 金英那著，喜多恵美子譯，〈李仁星の鄉土色—民族主義と植民主義〉，頁335。

㊵ 金英那著，喜多恵美子譯，〈李仁星の鄉土色—民族主義と植民主義〉，頁335。

㊶ 賴明珠，〈日治時期的「地方色彩」理念—以鹽月桃甫及石川欽一郎對「地方色彩」理念的詮釋與影響為例〉，《視覺藝術》，第3期（2005.9），頁43-73。

臺灣人學學術期刊資料庫

的國家認同。而在臺展中主張表現「地方色」，以及創造日臺融合的新鄉土藝術，亦是一種維持帝國統治安全的文化政策。㊷

「地方色」在中文研究中一般翻譯成「地方色彩」。「地方色彩」的詞彙，在近代臺灣美術史研究中，有時被泛用，凡是與「臺灣」有關的題材，都被納入「地方色彩」的範圍中。「地方色彩」有時又被翻譯為「地域色彩」，更是脫離了日文辭彙原本的意涵。因此，本文為了突顯此詞彙使用時的歷史脈絡，因而直接使用日文詞彙的「地方色」（ローカルカラー）。所謂「地方色」這個概念又是什麼呢？

首先，「地方色」的詞彙在使用上雖不限於美術，但本文對此詞彙的討論，僅限定在美術範圍當中。美術中的「地方色」（ローカルカラー），以及類似的概念用語如「鄉土色」、「臺灣色」，主要出現於與展覽會有關的文獻中。環繞「地方色」的言論，都是認為參展作品應表現出殖民地臺灣、或者朝鮮的獨特性。如上節所述，此獨特性是由於臺灣與朝鮮，和帝國日本本土有著不同的氣候地理與風俗人情。㊸ 必須注意的是，將藝術表現與一個地方的風土環境結合起來的想法，乃是特定歷史時空下的產物。這個現象，除了從殖民統治之同化政策來解釋之外，也可以認為展覽會中對於「地方色」的提倡與要求，實與殖民帝國意圖將殖民地形象化、視覺化的欲求有關。當然，形象化的手段很多，博覽會、展覽會、風景明信片等都可說是展示殖民地的重要視覺場域。而作為現代文明象徵的美術，也是將殖民地加以形象化的重要手段之一。

廖瑾瑗曾探討在臺展舉辦前，存在於殖民地之「普遍視覺」之先行經驗。㊹

㊷ 王淑津，〈日本殖民地時代臺灣美術史的「地方色彩」論題〉，《今藝術》，126期（2003.3），頁53。

㊸ 賴明珠，〈日治時期的「地方色彩」理念—以鹽月桃甫及石川欽一郎對「地方色彩」理念的詮釋與影響為例〉，頁48。金英那，喜多恵美子譯，〈李仁星の郷土色—民族主義と植民主義〉，頁338。

㊹ 廖瑾瑗，〈臺展東洋畫部與「地方色彩」〉，《臺灣美術百年回顧學術研討會論文集》（臺中：國立臺灣美術館，2001），頁37-60。廖瑾瑗，〈台湾近代画壇の「ローカルカラー」—「台湾美術展覧会」東洋画部を中心に〉，收錄於岩城見一編著，《芸術/葛藤の現場—近代日本芸術思想のコンテクスト》（京都：晃洋書房，2002），頁190-222。

臺灣藝術期刊資料庫

呂紹理也分析了博覽會中所呈現出的「臺灣」形象。[45] 美術史研究中，針對個別畫家的研究，也會討論到「臺灣」作為繪畫表現題材的問題。那麼，到底什麼樣的作品被界定為是呈現出所謂「地方色」的作品呢？

韓國在1920年代後半起，以「綠鄉會」、「鄉土會」、「東美會」等西洋畫團體為中心，開始出現環繞「朝鮮鄉土色」的議論，[46] 1930年代以降大量出現了被稱為「鄉土色」的作品，這些畫作經常描繪充滿感傷性的主題，如稻草屋頂的房子、摘山菜的少女、穿著傳統服飾在田間工作的婦女、在圍牆角落遊玩的兒童等。[47]

然而，從臺灣畫家的活動與言論中，卻較難找到類似議論，也不容易指認出基於「地方色」概念來創作的例子。謝世英認為臺灣的獨特性無法從繪畫形式與風格來界定，因此最簡便的方式，就是以「主題」來加以認定。她並提到，對比日本「北國」下的臺灣，便只好以「南國炎熱」的特性呈現，因此，「臺灣特色便僅存熱帶風景、香蕉樹、媽祖廟、水牛、原住民。」[48]

以繪畫描繪內容來作為分析「地方色」意涵的研究角度，是目前最常見的研究取徑。近年來也盛行以東方主義等後殖民理論、以及性別角度來解釋形象生產之權力結構，這些討論主要也是以繪畫主題與內容來作為分析對象。[49] 例如，在鮮展中大量出現的女性形象，包括了身著傳統服飾的女子以及伎生形

---

[45] 呂紹理，《展示臺灣—權力、空間與殖民統治的形象表述》（臺北：麥田，2005）。

[46] 金惠信，《韓國近代美術研究—植民地期「朝鮮美術展覧会」にみる異文化支配と文化表象》（東京：ブリュッケ，2005），頁114-117。

[47] 金英那著，喜多恵美子譯，〈李仁星の鄉土色—民族主義と植民主義〉，頁336。

[48] 謝世英，〈日治時期臺灣美術的文化揉雜—陳進與潘春源的美人畫〉，《「島嶼風情」日治時期臺灣美術之研究》（臺中：國立臺灣美術館，2008），頁120。

[49] 例如，謝世英，〈日治時期臺灣美術的文化揉雜—陳進與潘春源的美人畫〉，頁116-125。張正霖，〈日據時期臺、府展東洋畫中之地方色彩論述：後殖民觀點的初探〉，《美麗新視界—臺灣膠彩畫的歷史與時代意義學術研討會論文集》（臺中：國立臺灣美術館，2008），頁106-125。李淑珠，〈把「臺灣」畫出來〉，收錄於楊儒賓等主編，《人文百年．化成天下：中華民國百年人文傳承大展》（新竹：國立清華大學，2011），頁273-300。朴美貞，〈植民地朝鮮がどのように表象されたか—官展に入選した日本人画家の作品をめぐって〉，《美学》，54巻1號（2003.6），頁42-55。

臺灣大學藝術期刊資料庫

象，常以東方主義和性別的角度來解讀，認為是展現出帝國「日本」與殖民地「朝鮮」之間的權力構造。金惠信指出，以男性中心的世界觀所構成的近代社會之性別，無論是支配者或是被支配者，都需要女性像。這是因為女性乃是促成構築了男性主體認同的「他者」。㊿

相較於鮮展中展出大量的女性形象，臺展的東洋畫部則出現了許多精細的植物寫生畫，在當時，曾經被批評為「宛如植物園的圖錄」。(51) 在1930年第四回臺展的評論中，「地方色」曾受到嚴厲的批評。筆名N生的作者批評若是未能意識到時代性，便無法表現地方色。他還批評若是一逕地指責畫家沒有表現地方色，「那還不如勉強要求畫家們只要繪製蘭嶼的人偶便可以了。」(52)

如N生所質疑，只要描繪一些民俗土產物就能夠代表臺灣的「地方色」嗎？顏娟英曾指出臺展空有東洋畫部之名，實際上卻只重視近代寫實觀念以及「日本畫」。並且，她也認為臺展東洋畫的問題，在於缺乏日本畫傳統，水墨畫的文人傳統也很脆弱，故只能停滯於寫實主義與努力主義當中。(53) 雖然臺展審查員木下靜涯認為將臺灣特有的珍奇植物畫下來也是很難得的，(54) 不過，從他的話語中，可以感受到表現「地方色」的困境。到底表現「地方色」的困難在哪裡呢？

在此不能不思考一個問題，就是雖然繪畫主題是作為辨識、或者說形塑「地方色」最有力的工具，然而，在探討「地方色」時，真能無視繪畫風格與形式的問題嗎？雖然研究者從博覽會等作為呈現殖民地「臺灣」等視覺表象功

㊿ 金惠信，《韓國近代美術研究—植民地期「朝鮮美術展覧会」にみる異文化支配と文化表象》，頁110。

(51) 木下靜涯，〈臺展の日本畫に就いて〉，《東方美術》(1939.10)，頁25-27。參見木下靜涯著，顏娟英譯，〈臺展日本畫的沿革〉，收錄於顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》(臺北：雄獅，2001)，頁275。

(52) N生記，〈臺展を観る（一）〉，《臺灣日日新報》，1930年10月25日，版6。譯文參見N生記，顏娟英譯，〈第四回臺展觀後記〉，收錄於顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁198。

(53) 顏娟英，〈臺展東洋畫地方色彩的回顧〉，收錄於顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁496。

(54) 木下靜涯，〈臺展の日本畫について〉，頁26。

臺灣大學學術期刊資料庫

能的角度，聯繫到臺展「地方色」表現的形成。[55] 然而，移植到臺灣的西洋畫與東洋畫，在缺乏描繪「臺灣」的圖式傳統情況下，若要表現所謂的「地方色」，將會遇到很大的困難。對於這一點，以往多半認為以「寫實」的態度、或者「寫生」的方式，就能夠描繪出他們想要表現的內容。不過，即使是「寫生」，也必須仰賴既有的繪畫風格與圖式，憑空畫出眼睛所見，不過是一種想像。因此，對於「地方色」的探討，必須兼顧思考繪畫風格與形式的問題。

本文對於「地方色」的探討，將從兩個角度切入。第一是形式與內容的問題。第二是認同的問題。關於前者，由於表現內容會受到風格與圖式傳統的制約，在缺乏圖式傳統的情況下，要如何表現「臺灣」，對於當時的畫家而言是很大的挑戰。

其次，關於「地方色」中所隱藏的認同問題。無論臺灣或韓國美術史的研究中，都認為「地方色」概念中隱藏了日本/中央/內地/殖民者vs.臺灣（朝鮮）/地方/外地/被殖民者的權力關係。例如，金英那認為朝鮮、臺灣、滿洲都被看成是與日本本國相對的「外地」，因此雖然官展對於地方色的要求，表面上看似獎勵發展殖民地美術之獨特性，然而卻隱藏了都市化的內地、本國與前近代的地方、殖民地，這種具有差別化的二元對立之文化支配意識。[56] 廖瑾瑗也將「日本＝宗主國＝中央」vs.「臺灣＝殖民地＝地方」視為臺展最初提倡「地方色」的「認知圖式」，並認為臺灣畫家將「地方」視為「本土」時，經常不存在日本中央的視點，而他們對於「地方色」的追求，越是依賴自身獨有的美學意識，就越加創造出遠離日本中央所設定的「地方色」。[57] 將「地方色」放在中央與地方的二元對立圖式中來解讀，從殖民主義下形成殖民母國與殖民地之內地與外地的關係來看，這樣的解讀或許並無不妥。楊永源認為「local」相對應於「universal」，也蘊含了殖民母國投射到殖民地的視線。[58] 不過，「ローカ

---

[55] 廖瑾瑗著，李淑珠譯，〈台湾近代画壇の「ローカルカラー」—「台湾美術展覧会」東洋画部を中心に—〉，頁190-222。

[56] 金英那著，喜多恵美子譯，〈李仁星の鄉土色—民族主義と植民主義〉，頁339。

[57] 廖瑾瑗著，李淑珠譯，〈台湾近代画壇の「ローカルカラー」—「台湾美術展覧会」東洋画部を中心に—〉，頁206。

[58] 楊永源，〈石川欽一郎臺灣風景畫中「地方色彩」概念的建構〉，《藝術學研究》，第3期（2008.5），頁105-110。

臺灣大學學術期刊資料庫

ルカラー」不僅被翻譯成「地方色」，考慮到其同義詞乃是「鄉土色」的情況下，這組辭彙隱藏的對應概念不一定是「中央」，而是所謂的「現代性」。也就是說，「地方色」所呈現的，是在以西方現代性作為普遍標準價值下所對照出來獨特性（「地方性」）。所謂「地方」的獨特性被認為是建立於自然（地理、氣候）與人文（風俗、習俗）等層面之上，「地方」、「地方文化」並不僅只存在於殖民地，相對於西方現代性，日本本身也從其照映出自身所具有的獨特性，也就是所謂「地方色」。

兒島薰在討論藤島武二（1867－1943）的文章中指出，藤島在巴黎期間學習到以法國人的眼光來看待義大利，將義大利視為「落後的歐洲」。十九世紀末到二十世紀初，歐洲美術的中心在巴黎，當時法國的沙龍畫家經常描繪牧歌式的義大利風景或穿著民族衣裳的女性或母子像，這些作品，將義大利視為聯想起文藝復興時代的「過去」，而且是與「現代化」無緣的場所。[59] 換言之，義大利的「地方性」乃是相對於法國的「現代性」而浮現出來的。兒島進一步指出返國後的藤島到朝鮮旅行時，在當地的風光中找出與義大利的類似點，並將日本與朝鮮的關係，比擬為法國與義大利的關係。[60] 從這一點可以看到藤島等日本西洋畫家在臺灣、朝鮮等殖民地所發現的「地方色」，乃是站在一個相對於日本「現代性」的觀點之上。類似於藤島將殖民地比擬為義大利的看法可舉石川欽一郎為例，他到義大利旅行時，也將義大利風光與臺灣相比較，認為二者相似處甚多，甚至於將臺南比擬為「臺灣的羅馬」。[61]

---

[59] 兒島薰，〈藤島武二における〈西洋〉と〈東洋〉〉，河野元昭先生退官記念論文集編集委員会編，《美術史家大いに笑う—河野元昭先生のための日本美術史論集》（東京：ブリュッケ，2006），頁395-396。

[60] 兒島薰，〈藤島武二における〈西洋〉と〈東洋〉〉，頁402-403。兒島薰，〈1920－30年代の日本の油彩画における独自性について—ヨーロッパとアジアのはざまで〉，「異地與家鄉—東亞美術史的伏流與激盪1920－40國際學術研討會」，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所，2013年12月6-7日，頁101-102。

[61] 石川欽一郎，〈麗島餘錄〉，《臺灣時報》，80號（1926.7），頁72-74。譯文參見王淑津譯，〈麗島餘錄〉，收錄於《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁40-41。石川欽一郎曾在臺日新報上刊登一系列速寫，標題為「臺灣的羅馬」，參見石川欽一郎，〈臺灣の羅馬〉，《臺灣日日新報》，1927年10月18、20、22、23、25日，夕刊版1。

臺灣大學藝術 期刊資料庫

石川著眼於歷史古蹟，來捕捉臺南與羅馬的類似點。在森丑之助（1877－1926）於1920年（大正9年）寫給佐藤春夫（1892－1964）的書信中，可見到他將臺灣的地方性建立在過去歷史的觀點。他提到：「不用說，臺灣自然的生命在於熱，而其local（ロー カル）最為濃厚的與其說在北部，不如說在南部。特別是臺灣的開發是從南部往北部進展，例如在南部存在著許多史跡……。」[62] 他認為臺灣自然的生命在於「炎熱」，比起臺灣的北部，南部更具濃厚的「地方」（local）特質，特別是由於臺灣南部的開發較早，也留下更多歷史遺跡的緣故。森丑之助在此使用了「ロー カル」（local）來形容臺灣獨有的特色，而此獨特性是建立在臺灣本身過去的歷史之上。在這段話語中，也可以看到「ロー カル」（local）所使用的語境。可以認為，當「現代性」成為殖民主義下的普遍標準時，「地方性」代表的是當地所特有的歷史、風俗、傳統等價值。

因此，在探討「地方色」的同時，必須注意到「現代性」的要素。以往對於「地方色」的研究，多半將其放在殖民體制下中央與地方的關係中來探討，而對於認同問題，也放在殖民主義與民族主義的關係中來解讀。然而必須注意的是，「地方色」的問題不僅存在於殖民地，也存在於日本。如果考慮到近代「日本」民族國家，乃是受到歐美帝國主義的擠壓下所成立，「日本」的形象，也是在以西方文明為基準的他者視線下所產生的。日本畫的成立，以及西洋畫的移植，都面臨了西方現代性衝擊下自我認同的搖擺與衝突。在日本複製西方殖民主義模式的情況下，作為日本殖民地的臺灣與韓國，面臨到的問題比起日本而言更為複雜，這是由於日本雖然受到西方現代性的壓迫，然而卻能夠建立起主體性。而臺灣與韓國，在受到亞洲西方現代性代言人—日本帝國的殖民情況下，對於自我獨特性的認識，以及認同的建立，不但受到西方現代文明的衝擊，也被壓制於日本民族主義之下。因此，要考慮「地方色」與殖民地的認同問題時，不能僅放在殖民主義與民族主義的關係當中，還必須考慮到殖民現代性與日本化的要素。

---

[62] 新宮市立佐藤春夫記念館編，《佐藤春夫宛 森丑之助書簡》（和歌山：新宮市立佐藤春夫記念館，2003），頁6。

臺灣大學學術期刊資料庫

（四）日本近代美術中的「地方色」—「生命的藝術」論爭

1.石井柏亭與高村光太郎

地方色（ローカルカラー）被視為殖民地臺灣、朝鮮美術展覽會的核心議題，然而對於「地方色」概念，在近代日本畫壇中扮演了什麼樣的角色，卻較少受到重視。[63] 以下，將介紹並且探討日本近代美術中與「地方色」相關的問題。

相較於臺展、鮮展在1930年代，對於在美術中表現「地方色」的意識達到高峰，日本則是在1910年代左右，可以看到與「地方色」相關的論爭。中村義一將此論爭命名為「生命的藝術」論爭。關於這場論爭的始末，主要參照中村義一的研究。[64] 引爆論爭的火種，乃是山脇信德（1886－1952）於第三回文展入選的畫作《停車場の朝（車站的早晨）》（1909年）（圖1）。對於這件以俯瞰角度，描繪上野車站附近風景的作品評論，在當時可說是趨向兩極。例如，永井荷風（1879－1959）稱此畫令人聯想起莫內（1840－1926）的《聖拉札爾車站》，並且「在色彩之間可以聽到音樂，是富有感情的好作品。」[65] Bernard Howell Leach（1887－1979）讚賞此畫掛在莫內作品旁也毫不遜色。[66] 高村光太郎（1883－1956）認為此作對於天空光線（「天の光」）的表現，以及研究自然的虔敬態度，值得讚賞。[67]

另一方面，石井柏亭（1882－1958）卻為文批評此畫，並針對高村光太郎評語提出批判。他以極為嚴厲的口吻否定此幅畫作，除了不喜歡這件作品的「西洋味」，也認為這件「無聊」的作品竟然能夠得到重視，實在運氣太

---

[63] 指出殖民地美術展覽會與近代日本畫壇中地方色論之間的關聯性，依筆者管見，僅下列文獻曾經提及。參見西原大輔，〈日本の帝国美術ネットワークと地方色論〉，《日治時期臺灣美術的「地域色彩」展論文集》（臺中：國立臺灣美術館，2004），頁43-52。

[64] 中村義一，〈日本的モダニズムの誕生—「生の芸術」論争〉，《日本近代美術論争史》（東京：求龍堂，1981），頁149-174。

[65] 〈一夕話—文部省展覧会の西洋画及彫刻に就て〉，《スバル》（1909.11），頁165。

[66] 《方寸》（1909.12）。

[67] 高村光太郎，〈AB HOC ET AB HAC〉，《スバル》（1910.2），頁1-8。

臺灣大學學術期刊資料庫

好。[68] 同時，他也從「地方色」的角度來否定這件作品。石井柏亭表明，雖然近來藝術上可見到以光線為主（「光本位」）的傾向，然而站在寫實主義的立場，他個人還是獨尊「地方色」。他認為：

> 從地方色的觀點來看，《車站的早晨》幾乎趨近於零。雖然此畫作描繪的是從上野高臺由上往下俯瞰的光景，然而站內建築物、地面色彩、隨處散見的人物，全都遠離現實。電線過重而鬆弛，面對太陽時所看到的地面，特別是被煤弄髒的地面，不應如此明亮，不畫得更暗一點不行。[69]

針對石井柏亭的批評，高村光太郎為文反駁，此乃著名的〈綠色的太陽〉。[70] 這篇文章曾被認為是近代日本的「印象派宣言」，不過，中村義一認為此乃誤解文章中「地方色」的意涵，將其視為「固有色」（local color）的緣故。[71] 由於高村光太郎在文中高舉藝術界的絕對自由，並將藝術家人格賦予無限權威，中村認為這篇文章不如說是「後期印象派宣言」、甚至是「表現派宣言」或者「野獸派宣言」更為恰當。[72] 高村光太郎認為藝術家的個性、主觀是創作時的唯一準則，因此，對於當時日本美術界所尊崇的「地方色」，他認為不過是「高價且無益的印花稅」。[73]

從高村光太郎的文章中可知當時藝術界重視「地方色」的傾向。他提到：

> 在現今畫壇中，有不少人相當尊重地方色的價值。也似乎有人認為所謂日本油彩顏料的命運，是由如何與日本地方色來妥協而決定。認為日本的自然具有某種不可侵犯的固有色彩，如果牴觸的話，作品的存在理由就會忽然消失，好像有不少人因為這樣的想法，躊躇徘徊，將自己胸中某種燃燒般的色彩、如夢般的調子壓抑下來。也有人賦予所謂地方色絕對的價值，稍有異色的作品全都認為毫無談論價值，態度嚴峻，甚至連給予評價的恩

---

[68] 石井柏亭，〈方寸書架〉，《方寸》，4卷2號（1910.2），頁2。
[69] 石井柏亭，〈方寸書架〉，頁2。
[70] 高村光太郎，〈綠色の太陽〉，《スバル》（1910.4），頁35-41。
[71] 中村義一，〈日本的モダニズムの誕生—「生の芸術」論争〉，頁160。
[72] 中村義一，〈日本的モダニズムの誕生—「生の芸術」論争〉，頁160。
[73] 高村光太郎，〈綠色の太陽〉，頁35。

臺灣大學學術期刊資料庫

典都不容許。然後，將地方色的價值視為好像一般都應如此認定。從「日本沒有這樣的顏色」的責難話語的表白中也可以知道。⑭

2.「地方色」的意涵

石井柏亭和高村光太郎所爭論的焦點—「地方色」的意涵為何？高村光太郎在文章中如此定義「地方色（local color）」：「英語中所謂LOCAL COLOUR（ローカルカラー）有兩三種意思，在這裡的意思是一般所指的，某個地方的自然色彩的特色。」⑮ 從上段引文中可知，當時藝術界認為在描繪日本自然時，有著「某種不可侵犯的固有色彩。」關於此點，下文將再予以討論。

石井柏亭並沒有在文中特別定義「地方色」的意思，似乎他是在針對「光本位」的批評文脈下，提出獨尊「地方色」的看法。不過，根據石井柏亭等人於1914年編著的美術辭典中，「ローカルカラー（Local Colour地方色）」辭條的定義如下：「（一）某種物體特有之色。浪漫派將此詞彙意義擴大，意味著對於場所、服裝、其他附屬物之正確的表現。例如，德康⑯ 放棄原本類型化的土耳其人，開始在小亞細亞將真實的土耳其人描繪下來的時候，可以說他將local colour的標本展示給我們。（二）相對於整體的顏色而言，將局部的色彩稱之為ローカルカラー（local colour）。」⑰

從辭典中查詢「地方色（ローカルカラー）」字義時，分為兩大定義，第一大定義，指的是各地方特有的風土、風習、人情等，以及從其中所滲出的情調或氛圍，又稱為地方色、鄉土色。⑱ 二是美術上的定義，共有兩個意涵，一是

⑭ 高村光太郎，〈緑色の太陽〉，頁37。

⑮ 高村光太郎，〈緑色の太陽〉，頁36。

⑯ 德康（Alexandre-Gabriel Decamps，1803-1860），法國畫家、版畫家。生於巴黎。除了石版畫、諷刺畫之外，也描繪浪漫主義的風俗畫，特別是以近東旅行下所描繪的異國風情油畫、以及以狩獵為主題的風景畫著名。代表作為《土耳其的回憶》（1846年）。與德拉克洛瓦等人並稱之東方主義畫家。參見《新潮世界美術辭典》（東京：新潮社，1985），頁1028。

⑰ 石井柏亭、黒田鵬心、結城素明編著，《美術辭典》（東京：日本美術學院，1914），頁32。

⑱ 勝屋英造，《外來語辭典》（1914）。

臺灣大學學術期刊資料庫

固有色，物體自身所具備的色彩。二是（繪畫的）部分的色彩。⑲

比對上述辭典可知，石井柏亭等人編輯辭典中的「地方色」，是以local color在美術上的定義為主，亦即物體的固有色與繪畫的部分色彩。不過，在固有色的部分，也將浪漫派對於此詞彙的擴大解釋納入，在這個解釋中，提到了對於某個場所、服裝以及附屬物的「正確的表現」，即是local color。

如上文所述，對於高村光太郎以及石井柏亭所爭論的「地方色」意涵的解讀，有兩種不同的意見。一是解釋為「固有色」。二是偏向於「鄉土色」的意涵。造成解讀歧異的原因，可能是由於在當時local color，還是一個新的翻譯語與觀念，詞彙的定義與使用尚未完全固定下來的緣故。以下將說明這兩種解讀的依據。首先，將〈綠色的太陽〉認為是印象派宣言的理由，是將「地方色」解讀為「固有色」的緣故。例如，高村光太郎在說明畫家描繪太陽時，若主觀認為太陽應描繪成綠色，也要予以尊重。⑳ 如將高村光太郎的意思解讀為忽略物體的固有色，而根據藝術家自身觀察而描繪、表現出光線下所照映出來的色彩的話，那麼似乎是接近於印象派的看法。

另外，山脇信德曾經在日記中回應石井柏亭的評論：

> local color（原文為ローカルカラー，以下同）實在很無趣。我想這麼說，被困在local color裡的可悲的人們啊。當感受到光線與色彩時，時間與空間都不存在。如果沒有時間的話，線也不存在，物質也不存在，只有色彩與光線的震動。是詩、音樂、氣息。甚至只要這麼想，手就開始顫抖，呼吸急促。既然時間與空間的觀念、線與形狀都感受不到的話，那要怎麼產生主觀的local color呢？說我的畫有西洋味，或者沒有表現local color的人，是頑固不知道理的人啊。㉑

河村章代根據山脇信德這段回應，認為石井柏亭所謂的地方色，應是代表

⑲《精選版日本国語大辞典》（東京：小學館，2006）。

⑳ 高村光太郎，〈緑色の太陽〉，頁35-36。

㉑ 河村章代，〈東京美術学校の山脇信徳―美校時代日記断片を中心〉，《山脇信徳―日本のモネと呼ばれた男》（高知：高知縣立美術館，2000），頁32。

臺灣大學學術期刊資料庫

「固有色」的意涵。[82] 由於《車站的早晨》已經燒毀，僅存黑白圖版，無法得知作品原貌，但從評論者的回應、日記引文、以及同時期作品來看，山脇信德對於光線與景物的描寫，可說是受到印象派的啟發，在此將local color解釋為固有色，似乎並無不妥。

不過，中村義一不認同將地方色解讀為固有色的看法，他提到高村光太郎在詩作中也曾將local color翻譯為鄉土色彩。[83] 另外，從高村光太郎〈綠色的太陽〉通篇探討日本地方色的問題來看，很難將高村所謂的「地方色」，限定在「固有色」的意涵中。高村認為在鑑賞作品時，雖可歸納並承認地方色的存在，但這只不過是一種伴隨創作所產生的附隨物，而非鑑賞與評價的對象。[84] 他說明藝術家創作時的心態，是將所思所感表現出來，並不會特別意識到自己是「日本人」的事實。[85] 高村並舉例說明當時畫壇中的「地方色」（「日本化」）現象：

> 現在的人將日本的自然視為淡墨色情調，似乎已成為一種定型。彷彿都要以 陰天的情調來加以規範。春草氏的《落葉》，正是代表了其中的一個側面。像是黑田清輝氏，似乎本身也致力於日本化（？）。然而，世人卻遺憾其日本化尚未醇熟。最重視地方色的是柏亭君。他的此種趣味，與其說是來自於重視地方色理論，不如說更多是來自於根植其性情中的純日本趣味與古典趣味。關於這一點，他的感覺十分敏銳，認為現今都會色彩遠離所謂地方色，因此選擇丸之內石垣的水、奈良春日野、利根沿岸風景。藝術家的趣味性，與映照在其眼中之該國地方色能夠達到一致，可說是最幸福的一個例子了。[86]

從高村光太郎對於「地方色」的定義，亦即某個地方的自然的色彩來看，似乎當時所認為的日本「地方色」—日本自然的固有色彩，就是淡墨色的情調。

---

[82] 河村章代，〈東京美術学校の山脇信徳—美校時代日記断片を中心〉，頁32。
[83] 中村義一，〈日本的モダニズムの誕生—「生の芸術」論争〉，頁160。
[84] 高村光太郎，〈緑色の太陽〉，頁39。
[85] 高村光太郎，〈緑色の太陽〉，頁37。
[86] 高村光太郎，〈緑色の太陽〉，頁38。

臺灣大學學術期刊資料庫

高村也提到，當時藝術界認為日本的自然有著「某種不可侵犯的固有色彩。」此即針對石井柏亭與織田一麿認為法國有法國的色彩，日本有日本的色彩的觀點而言。[87] 認為一個地方的自然，具有某種「固有色」的想法，在今日看來似乎有點奇特。不過，這個看法的由來，源自於西洋畫引進日本後，從高橋由一到黑田清輝等畫家所必須面臨到的重大課題—如何以西洋畫描繪出「日本」。

也就是說，石井柏亭等人所爭論的「地方色」，其實代表的是一種已確立的風格形式。如上節所述，繪畫題材會受到風格與圖式傳統的制約。當試圖以西洋畫描繪「日本」風景時，西洋畫原本所具備的風格與圖式，並無法傳遞出「日本」的感覺。明治時期的西洋畫家，都面臨到如何在內容與形式的衝突中，摸索出表現「日本」風景的方式。從這個長期摸索過程所得到的「地方色」樣式，無論是薄墨色的情調、陰天的表現或者是風景題材等等，對於石井柏亭等人而言，就是一個將日本「正確的表現」出來的方式。就這一點來看，山脇信德的作品，可說是挑戰了明治畫家努力將西洋畫日本化的一整個漫長歷程。[88]

3.對於「地方色」的挑戰—自我至上的藝術觀

山脇信德的《車站的早晨》雖然評價兩極，卻是一件具有革命性意義的作品。這件作品的革新性有兩個面向，一是印象派風格的表現。二是首度將現代都市的形貌納入油畫當中。[89] 眾所周知，1860、70年代印象派畫家展現的現代性意義，不僅在繪畫上的視覺變革，亦即以筆觸分割的點描技法表現對象物與光線、空氣的效果，另一方面也在於將奧斯曼所改造的巴黎市街以及現代生活引入畫面之中。根據三浦篤的研究，日本對印象派的介紹，始於1903年由久米桂一郎（1866－1934）寫的數篇文章，然而其中缺乏了印象派所描繪的現代都市主題之介紹，而著重於印象派的原理與技法。[90] 他也指出黑田清輝（1866－

[87] 鍵岡正謹，〈山脇信德—人と作品〉，《山脇信德—日本のモネと呼ばれた男》，頁11。

[88] 鍵岡正謹認為山脇信德作品所引發的地方色論爭，代表了白馬會折衷印象派與石井柏亭折衷式日本繪畫與後期印象派、表現主義傾向之間的對立。鍵岡正謹，〈山脇信德—人と作品〉，頁11。

[89] 三浦篤，〈近代都市表象の行方—明治洋画と印象派の受容〉，《美術フォーラム21》，vol.18（2008），頁71-72。

[90] 三浦篤，〈近代都市表象の行方—明治洋画と印象派の受容〉，頁71。

臺灣大學學術期刊資料庫

1924）主導的白馬會展（明治29－43年，1896－1910年），乃是以黑田在法國所學習的外光派學院主義與自然主義路線為主，畫題主要是日本的風俗、人物、風景等，例如可以看到以帶著紫色的柔軟色調來描繪東京郊外的農村、保留江戶風情的下町風情、風俗等作品，並不見對於現代都市的描寫。[91] 一直要到明治四十年代，以山脇信德《車站的早晨》（1909年）等一連串作品，如《雨之夕》（1908年）（圖2）、《夕日》（1910年）（圖3）、《新橋》、《午前》、《午後》（以上作品發表於1910年的第13回白馬會展），以及白馬會的年輕畫家，開始以油彩描繪東京的樣貌，才開啟了日本西洋畫描繪現代都市的嚆矢。[92]

以山脇信德的例子來看，現代都市主題伴隨著印象派畫風的登場，並非偶然。三浦篤指出，明治四十年代在油畫中出現現代都市主題，是與吸收印象派畫風同時連動產生的。[93] 這是由於繪畫主題往往受到風格與圖式的限制，因此當畫家試圖以印象派畫風來描繪作品時，很自然地將目光投射到印象派最重要的表現主題—現代都市之上。《車站的早晨》在當時也令人聯想起莫內作品《聖拉札爾車站》，不過，山脇以露骨的印象派畫風描繪上野車站的嘗試，無論在主題或是畫風上，對石井柏亭而言都充滿了令他難以忍受的「西洋味」。

石井柏亭不是唯一無法接受山脇信德作品的人。1911年4月，山脇信德在高村光太郎經營的畫廊「琅玕洞」舉辦個展時，也受到木下杢太郎（1885－1945）的酷評，認為他的作品「宛如發怒的啞者般，缺乏了表現的技巧」。而山脇針對此評論，希望木下可以「稍微注意在筆觸與動勢中潛藏的內面的情緒。」[94] 他並說明繪畫與其著重技巧，更重要的是「人格」。而所謂的人格，並非道德上的解釋，而是「人類官能的全部存在」。[95] 田中淳認為木下杢太郎批評的背

---

[91] 三浦篤，〈近代都市表象の行方—明治洋画と印象派の受容〉，頁70。

[92] 三浦篤，〈近代都市表象の行方—明治洋画と印象派の受容〉，頁72-73。

[93] 三浦篤，〈近代都市表象の行方—明治洋画と印象派の受容〉，頁73。

[94] 轉引自田中淳，〈後期印象派・考—一九一二年前後を中心に（中の一）〉，《美術研究》，369號（1998.3），頁3。

[95] 山脇信德，〈断片〉，《白樺》，2.9（1911.9），頁110。並參照田中淳，〈後期印象派・考—一九一二年前後を中心に（中の一）〉，頁4。

臺灣大學學術期刊資料庫

景之一在於對黑田清輝、外光派表現的喜好。他亦指出這場論爭是源自於對黑田式外光表現的否定，也是黑田式的外光表現，與強調主觀觀照的表現主義、或「後期印象派」表現之間的對立。[96] 武者小路實篤（1885－1976）亦捲入這場被命名為「繪畫的約束」的論爭當中，[97] 他強調「自我」的重要，為山脇辯護，主張「為了自我的藝術」，[98] 並表示：「對我而言，在『自我』之上，沒有任何的權威。」[99] 武者小路實篤的宣言，與高村光太郎認為藝術家的人格具有無限權威的說法十分類似。透過這次論爭，武者小路實篤確立了「為了自我的藝術」觀，[100] 並隨著雜誌《白樺》創刊（1910年4月），開啟了大正個人主義的時代。

再次回到近代日本「地方色」論爭的部分。如前所述，目前學界對於這場論爭中「地方色」的解讀有「固有色」與「鄉土色」的分歧。實際上，石井柏亭的批評文脈，也就是針對「光本位」的批評所衍生出重視「地方色」的論調，原本就是起源於對山脇信德的印象派畫風與都會主題的批判。也就是說，在1909年的這個時間點上，所謂「地方色」這個local color的翻譯語，其實具有雙重意涵。高村光太郎雖然也將local color翻譯為地方色、鄉土色彩，但是也曾經翻譯為固有色。例如，高村光太郎在1915年所撰寫的《印象主義的思想與藝術》（初版，天弦堂書房，大正4年7月）中，曾列舉印象主義的特質之一為對

---

[96] 田中淳，〈後期印象派・考──一九一二年前後を中心に（中の一）〉，頁16-17。

[97] 上述由山脇信德、木下杢太郎、武者小路實篤之間所進行，被命名為「繪畫的約束」論爭，主要參照以下文獻。中村義一，〈『白樺』近代主義の争点──「絵画の約束」論争〉，《続日本近代美術論争史》（東京：求龍堂，1982），頁77-104。田中淳，〈後期印象派・考──一九一二年前後を中心に（中の一）〉，頁1-38。

[98] 武者小路實篤，〈六号雑感──自己の為の芸術〉，《白樺》，2.11（1911.11）。並參照田中淳，〈後期印象派・考──一九一二年前後を中心に（中の一）〉，頁5。

[99] 武者小路實篤，〈『自己の為』及び其他について『公衆と予と』を見て杢太郎君に〉，《白樺》，3.2（1912.12），頁98-99。並參照田中淳，〈後期印象派・考──一九一二年前後を中心に（中の一）〉，頁7-8。

[100] 田中淳，〈後期印象派・考──一九一二年前後を中心に（中の一）〉，頁17。

臺灣大學學術期刊資料庫

於「『固有色』（ローカルカラー）的否定，綠色的太陽之容許。」[101] 中村義一謂，由此可見高村光太郎對於「地方色」解釋的變化。[102] 不過，筆者認為在1909年的時間點上，高村以及石井柏亭對於「地方色」的辯論，其實同時包含了印象派中對固有色的看法，以及西洋畫應如何正確表現「日本」之自然的「色彩」之雙重意涵。

無論是有意還是無意，山脇信德都剛好站在時代的轉捩點上。1910年4月，雜誌《白樺》創刊，由《白樺》所引介的後期印象派等各種西洋藝術流派，深深吸引了當時青年的目光。1912年日本的年號從明治轉換到大正。高村光太郎追求藝術上的絕對自由，並且要藝術家無須考慮「地方色」，而是「自由地、放縱地、任性地，將看到的自然情調如實地表現在畫布之上。」[103] 他的看法與武者小路實篤強調「自我」的藝術觀十分相近，這些追求個性與自我解放的思想，都代表了與前一世代的決裂。山脇信德等人以印象派畫風描繪現代都市的嘗試，僅僅存在很短的一個時期，不久之後，以梵谷（1853－1890）、高更（1848－1903）、塞尚（1839－1906）、馬諦斯（1869－1954）等為代表的後期印象派與野獸派的畫風席捲畫壇，其結合了大正時代青年藝術家強調個性與自我的觀點，或許是將長久以來重壓在日本洋畫界的宿命中解放出來。也就是說，在1910年代前後，以印象派畫風表現日本都市風景，碰撞了長久以來嘗試以西洋畫描繪「日本」所達到的一個結論。不過，強調「個性」與「自我」的藝術觀，還是得等到與後期印象派畫風的結合之後，才能夠暫時從所謂「地方色」的框架當中解放出來。

（五）臺展「地方色」與鄉土藝術論述

1.二元分析架構（中央/地方、殖民/被殖民）之再檢討

---

[101] 引用自高村光太郎，〈印象主義の思想と芸術〉，《高村光太郎全集第四卷》（東京：筑摩書房，1995），頁144。關於高村光太郎的印象主義論，參照永井隆則，〈印象派と日本—高村光太郎印象主義論〉，《美術フォーラム21》，vol.7（2002），頁141-146。

[102] 中村義一，〈日本的モダニズムの誕生—「生の芸術」論争〉，頁173-174。

[103] 高村光太郎，〈緑色の太陽〉，頁39-40。

臺灣大學學術期刊資料庫

以上說明近代日本畫壇「地方色」相關的論爭，其導火線雖起因於對印象派畫風的受容，實際上在於對新畫風的接受，挑戰了明治西洋畫長久以來尋找表現日本「地方色」所形成的典範。也就是說，以西洋畫的媒材、風格描繪「日本」時，必然會遇到形式與內容衝突的問題。因此，從繪畫製作觀點來看，「地方色」的問題，不僅存在於殖民地，也存在於日本。

1910年前後日本畫壇中與「地方色」相關的論爭，與1930年前後臺展中的「地方色」表現有著時間上的落差。但如永井隆則指出，在西洋畫中追求日本的性格、民族性的所謂「日本主義」，隨著日本帝國主義在亞洲各地擴展的1920年代開始出現，到了1930到40年代，不僅西洋畫，對於日本畫、藝術、日本文化、日本人等方面，都可見到追求實現所謂「日本」獨特性的要求與論述。[104] 1935年雜誌《アトリエ》的專題「西洋畫壇中『日本的傾向』之檢討」乃是具代表性的例子。[105] 曾擔任臺展與鮮展審查員的藤島武二與梅原龍三郎（1888－1986），在1920、30年代也致力於在西洋畫中追求所謂的「獨特性」。[106] 據此可知，來自日本的審查員屢屢在臺展與鮮展中提出表現「地方色」的要求，與日本畫壇本身追求文化獨特性的傾向有關。

因此，在檢討近代臺灣、韓國美術中的「地方色」概念時，不能僅從殖民/被殖民、中央/地方的二元架構來看待此問題，而忽略了形成「地方色」概念的歷史脈絡，以及畫家製作時實際面臨到的問題。事實上，長期擔任臺展西洋畫部審查員鹽月桃甫（1886－1954）在1934年曾發表以下談話：

> 我經常聽到對於臺展的批評，有人說臺展的繪畫漸漸失去了臺灣色（地方色彩）。只要描寫臺灣的風物，便具備了臺灣色，想起來真有些奇怪吧！臺灣的生活倘若有特殊性發展的話，或許還可以接受。然而像現在這樣，交通發達、通訊設施完備。臺灣和內地之間當然不用說了，臺灣和世界之

---

[104] 永井隆則，《セザンヌ受容の研究》（東京：中央公論美術出版，2007），頁261-276。

[105] 此專題邀請多位藝術家撰寫，如藤田嗣治、木村莊八、中山巍、有島生馬、川島理一郎、中村研一等人。參見《アトリエ》，12卷3號（1935.3），頁3-13。

[106] 兒島薰，〈1920-30年代の日本の油彩画における独自性について―ヨーロッパとアジアのはざまで〉，頁99-116。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 間的距離也愈來愈縮短，世界的動向立刻可以得知。東京的流行隨即影響臺灣的生活，而只有臺灣的作品以鎖國臺灣為目標，這絕對是不可能的期待。特別是年輕的作家們，其訓練既以東西古今的畫風作為研究基礎，他們的創作表現絕不可能侷限於與內地展覽會相異的臺灣特殊畫風。[107]

從鹽月桃甫的言論中，可知他並不特別重視「地方色」的表現。筆者認為應重新檢視將「地方色」作為批判美術展覽會中殖民權力關係之論述的有效性。例如，以往的研究經常認為展覽會中以「臺灣」為主題的作品，乃是為了回應臺展中表現「地方色」的要求，並認為臺日人各自根據不同立場或美學意識，產生出不同的「地方色」表現。[108] 但是，如果就作品的風格與圖像進行分析的話，實難劃分為臺灣人與日本人兩個不同陣營，更遑論要從這兩個陣營中歸納出不同的表現形式。另外，也有不少研究從東方主義與後殖民理論角度來批判，卻忽視了風格形式與圖像在不同文化之間傳播、複製的現象。例如，近代韓國美術史研究中，由日本人所描繪的「伎生」、「娼妓」的女性圖像，經常被批判是為滿足對殖民地的「性的期待」，然而卻缺乏比較並分析同時期在日本存在著類似的「藝妓」圖像。[109]

因此，筆者認為對臺展中表現臺灣「地方色」的概念，除應探討其形成之歷史脈絡，並檢視此概念作為分析殖民地展覽會研究的有效性，而非僅當成一種存在前提並予以實體化。雖然到目前為止，有不少以「地方色彩」為研究主題的論文，然而，其實多半缺乏對此論述的仔細探討，而直接將此概念當成前提，並將所有取材自臺灣風物為主題的作品都納入展覽會要求之「地方色」表現範疇中，藉此來批判殖民體制下的權力關係。然而，本節在探討「地方色」概念時，並不打算將作品放進來探討，而是逐一檢視臺展中表現「地方色」的

---

[107] 鹽月善吉（桃甫），〈第八回臺展の前に〉，《臺灣教育》，388號（1934.11）。譯文參見王淑津譯，〈第八回臺展前夕〉，收錄於顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁234。

[108] 廖瑾瑗，〈台湾近代画壇の「ローカルカラー」—「台湾美術展覧会」東洋画部を中心に〉，頁203-208。

[109] 金惠信，《韓國近代美術研究—植民地期「朝鮮美術展覧会」にみる異文化支配と文化表象》，頁99-104。

臺灣大學學術期刊資料庫

言論，考察此一論述如何形成，並探討為何會使用「地方色」這樣的詞彙，來作為追求臺展、或發展臺灣美術獨特性之用語。接下來將根據文獻，分別從審查員、臺展關係者以及評論者的言論，重新檢視所謂「地方色」論述在臺展中是如何形成等問題。

2.臺展方針與審查員

臺展的制度史等問題，可參照顏娟英等學者的研究，⑩ 本文僅集中探討與「地方色」概念相關的部分。關於臺展「地方色」概念的提出，以往多半認為自開辦之始，即由官方與審查員所共同呼籲。在臺展第一回開辦之前，總督府文教局局長石黑英彥發表談話中指出：

> 鑑於在此亞熱帶的本島，富有值得在藝術上發揮的特色，故更加期待本會之實現，然而此展覽會的目標並非直接與帝展、院展或二科展同步調發展。作品逐漸大量地取自臺灣的特徵，發揚所謂灣展的權威。

他並期待民眾的支持與理解，其成就「將為本島美術界添加激奮與光彩，為島民生活提供趣味與品質，另一方面則廣泛地向社會介紹蓬萊島的人情、風俗等事情。」⑪ 在以上談話中除可見到總督府文教局將臺展定調為應發展出有別於中央畫壇（帝展、二科展）的特色，此特色來自於作品大量採取臺灣的特徵。同時，臺展除了作為畫家切磋琢磨的場所外，也負有培養島民美術品味之社會教育功能，而介紹臺灣人情、風俗等要求，也呈現出殖民地展覽會具有形塑殖民地統治之視覺表象的任務。

---

⑩ 關於臺展研究，參照顏娟英，〈營造南國美術殿堂—臺灣展傳奇〉，頁174-187。顏娟英著，鶴田武良、塚本麿充譯，〈南国美術の殿堂建造—台湾展物語〉，收錄於五十殿利治編，《「帝國」と美術—一九三〇年代日本の対外美術戦略》，頁341-378。

⑪ 臺灣總督府文教局長石黑英彥，〈臺灣美術展覽会に就いて〉，《臺灣時報》，90號（1927.5），頁5-6。譯文參見顏娟英譯，〈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558。

臺灣藝術 期刊資料庫

雖然在臺展開辦的官方談話中，明確指出臺展作為地方展覽會所應發揮的功能。不過，對於展覽會的走向，審查員的想法未必與官方完全同調。例如，西洋畫審查員石川欽一郎在臺展開辦前曾指出，雖然一般期望臺展能夠聚集更多發揮臺灣特色的作品，然而自文展以來發展十數年，帝展的油畫也還看不到展現日本油畫特色的作品。同時，就展覽會特色而言，他舉日本、法國、英國官展為例，認為同樣作為官設展的臺展應具有廣泛的包容力，保持中性以追求藝術界之進步。⑫

鹽月桃甫在第一回臺展西洋畫評論中提到：

> 藝術作品是時代思潮的反映，至純至高的作品能引導時代文化的發展，同時，特殊的地理條件會創造出獨具該國特色的藝術。未來可預期臺展將這樣的意義帶到頂點。……揚棄因襲常套的枯竭之作，朝氣蓬勃地以誠摯的自我創作為目標，並推崇純真的作品。……紀實的繪畫無論誰都可以瞭解，可是作品若沒有表現出情緒交流的生命，在繪畫藝術上並不具有任何價值。⑬

從鹽月的談話來看，雖然他認為特殊的地理條件會創造出獨具地方特色的藝術，然而更重要的是必須以純真誠摯的心態來創作，作品最重要的價值在於表現出創作者的「生命」。

第二回臺展起，開始自日本聘請審查員。鑒於第一回審查後所引發的紛爭，有些畫家表示希望邀請南畫家，因而邀請前文展審查員，也是南畫家的松林桂月（1876－1963）來擔任審查員。⑭ 松林在審查後發表的談話中提到，選取標準在於能夠清楚捕捉自我個性，且認真創作具有熱情的作品。他也建議臺灣具有豐富題材，期望今後能夠完成具有臺灣獨特色彩與熱度的藝術，同時，他期

⑫ 石川欽一郎，〈臺展漫語〉，《臺灣日日新報》，1927年9月14日，夕刊版2。

⑬ 鹽月桃甫，〈臺展洋畫概評〉，《臺灣時報》，96號（1927.11），頁21。譯文參見王淑津譯，〈第一回台展洋畫概評〉，收錄於顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁192。

⑭ 鄉原古統，〈臺灣美術十周年所感〉，《臺灣時報》，203號（1936.10），頁25。譯文參見顏娟英譯，〈臺灣美術展十週年所感〉，收錄於《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁530。

臺灣人文藝術期刊資料庫

望「如同東京有東京，京都有京都，朝鮮有朝鮮各自的鄉土藝術一般，本島也能成就自己的鄉土藝術。」⑮

第三回臺展仍邀請松林桂月擔任東洋畫審查，審查後他指出，雖然取自本地題材的作品很多，然而希望不要墮入低級的寫生，應先消化後再行創作。⑯同年，他也擔任第八回鮮展的審查，他提及鮮展幾乎是日本內地展覽會的延長，臺展也可能逐漸出現此傾向，他期待作家應對此要有所反省與自覺。⑰針對松林的看法，《臺灣日日新報》有篇文章提出期望臺展能夠作為臺灣鄉土藝術的結晶，也就是能夠選取充分表現出臺灣地方色的題材，於此發揮臺展特色。而此鄉土藝術的特色，乃在於帶有一種象徵「內臺融合」的特色。⑱

雖然松林桂月提倡應發展具臺灣特色的鄉土藝術，然而，他在第三回臺展審查後發表的演說中提到，雖然民族精神與風土人情形成各國不同的藝術特色，然而在交通發達，思想交流快速的時代中，所謂民族特色與地方特色，不可避免地將逐漸減少。⑲既然如此，為何他認為臺灣應發展自己的鄉土藝術呢？從松林的談話來看，可知他所認為的鄉土藝術，並非單純取材自當地特殊題材即可。他十分強調藝術應以自我表現為目的，唯有具有特色，具有生命精神的作品才是真正的藝術。他認為尊重畫家的精神風格，表現自我個性，在東洋畫論中自古即有，此乃南畫與東洋藝術之精髓所在。因此，只要不追逐時代潮流，忠實表現自己的思想，自我的個性自然會顯現在藝術表現上。同時，他對於臺展中缺乏水墨畫一事感到不可思議，他認為臺灣人不必刻意追求模仿東京畫壇，而是應發揮自我原本的特色，創造出混合日臺特色的有趣新作風。⑳

第四回臺展東洋畫審查員結城素明（1875－1957）也抱持著與松林類似的

---

⑮ 松林桂月，〈第二回臺灣美術展覧会審査所感 東洋畫に就て〉，《臺灣教育》，328號（1928.11），頁170。

⑯ 松林桂月，〈第三回臺灣美術展覧会に就いての感想 東洋畫〉，《臺灣教育》，329號（1929.12），頁101。

⑰ 松林桂月，〈第三回臺灣美術展覧会に就いての感想〉，頁101。

⑱ 〈第三回臺展畫の審査成る　新鄉土芸術の創造如何〉，《臺灣日日新報》，1929年11月13日，版2。

⑲ 松林桂月，〈臺展審査に就ての感想　昭和四年十一月十三日臺日樓上に於て〉，《臺灣教育》，329號（1929.12），頁104。

⑳ 松林桂月，〈臺展審査に就ての感想　昭和四年十一月十三日臺日樓上に於て〉，頁103-112。

臺灣大學學術期刊資料庫

看法，他指出：「東洋畫的精髓絕非單純的寫生與自然的模仿，而是自我在對自然極為敏銳活躍的觀察中，發現生命的存在。」[121] 從松林桂月與結城素明的談話中，可以看到他與鹽月桃甫同樣強調作品中應表現畫家生命與個性的看法。這樣的想法可說是接續了高村光太郎、武者小路實篤等人強調藝術中表現自我、生命的藝術觀。也與1920年代東洋回歸潮流中，對於南畫強調創作者的精神人格予以再評價的想法有關。

獎勵表現臺灣特色的鄉土藝術方針，自第四回臺展開始頒發獎賞並制度化。[122] 臺灣教育會與臺灣日日新報社分別頒發臺展賞與臺日賞，獎勵「最能發揮本島特色且對南國美術之發展有所貢獻」，[123] 以及「貢獻臺灣鄉土藝術」[124] 之畫家。第四回臺展的臺展賞分別由東洋畫部的郭雪湖（1908－2012）、林玉山（1907－2004）獲得，西洋畫部由廖繼春（1902－1976）獲得。這些作品都被認為是取材自臺灣的畫題，並且充分表現出「地方色」。[125]

不過，早在第四回臺展的評論中，就已出現對於獎勵表現臺灣地方色方針的批評。N生指出：

> 一般都只知道指責缺乏本島色彩，其實也還有值得考慮的餘地。臺灣既已被認為是世界上的臺灣，思潮與文物都在世界平均水準之上，我們的生活與意識皆處於辦公大樓和機械之間，帝國主義與普羅主義交錯並存。所謂地方色彩是我們先意識到現實中一般普遍的時代性，再下降到特定的時空後才能生動地表現出來，如果未能意識到一般的時代性，如何能夠表現地方色呢？[126]

---

[121]〈第四回臺展を見て—東洋畫 勝田委員談〉，《臺灣教育》，340號（1930.11），頁122。

[122]〈臺展と鄉土藝術への進境〉，《臺灣日日新報》，1930年10月28日，版2。〈臺灣色 豐な優秀作品へ！臺展臺日賞の使命〉，《臺灣日日新報》，1933年10月31日，版4。

[123]〈臺灣美展自今年起 授起臺展賞 對善發揮本島之特色者〉，《臺灣日日新報》，1930年10月12日，夕刊版4。

[124]〈臺展優秀畫家 贈臺日賞〉，《臺灣日日新報》，1930年10月22日，夕刊版4。

[125]〈臺展正統とローカルカラー　特選、臺展賞、臺日賞選定された事情（鄉原審查員談、石川審查員談）〉，《臺灣日日新報》，1930年10月28日，版1。

[126] N生記，〈臺展を觀る（一）〉，《臺灣日日新報》，1930年10月25日，版6。譯文參見顏娟英譯，〈第四回臺展觀後記〉，收錄於顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（一）》，頁198。

臺灣人文藝術期刊資料庫

N生甚至批評：「一逕地指責沒有表現地方色，那還不如勉強要求畫家們只要繪製蘭嶼的人偶便可以了。」[127] 此回臺展中，西洋畫審查員南薰造（1883－1950）指出參展作品中以風景畫最多，但十件中有八件皆是描繪紅瓦綠樹的風景，雖然這的確是臺灣地方色，然而臺灣不應如此缺乏創作題材。[128] 從這些意見可以感受到表現地方色在實際製作上的困難，並非只要選擇臺灣題材即可。

N生重視表現時代精神的批評姿態，到了第五回臺展開辦前，也出現類似的看法。1931年7月有兩篇文章，分別針對臺展提出批評與建議。其中無署名應為臺灣日日新報社論的文章中，批評臺展作家缺乏對時代的理解，沒有「敏銳地掌握並表現新時代的感覺」，認為所謂藝術品不能不掌握新時代意義。[129] 另一篇文章乃是鹽月桃甫應臺日報邀請所寫。文中他對前引文章表達贊同，並就審查員、畫家、觀眾、批評家、主辦當局分別予以批評。他認為特別自日本內地聘請的審查員，雖然是所謂的大家，然而對新時代不理解，甚至是新興藝術的敵人。並且，畫家與觀眾都忘記展覽會的社會意義在於創造時代感覺與新形式，流於繪畫市場的常套因襲，畫家只以入選為目標，觀眾以購物般的心情來觀賞。批評家也徘徊在自己狹窄的興趣圈中，缺乏領導作家的氣魄。主辦者僅當成一件例行公事，事務性的按照既定方針舉辦展覽。最後，他就臺展獎賞提出批評，認為在現今為世界性生活所左右的時代中，標舉對「地方色」的獎賞，只是限制了畫家的素材選擇，更應該要對具有新興藝術創作傾向的作品給予獎勵。[130]

從上述鹽月的文章中可以得知他對臺展主辦單位狹隘的鄉土藝術方針有所不滿，認為藝術創作應要掌握時代精神與提出新美感，並應獎勵新興藝術的創作。同年，他也在針對批評審查結果的回應文章中寫道：「到底真的存在有所

---

[127] N生記，〈臺展を観る（一）〉。譯文參見顏娟英譯，〈第四回臺展觀後記〉，頁198。

[128] 〈第四回臺展を見て—西洋畫 南委員談〉，《臺灣教育》，340號（1930.11），頁121。

[129] 〈臺灣と藝術良心の問題 臺展を前に有りの儘を言ふ〉，《臺灣日日新報》，1931年7月9日，版2。

[130] 〈本島の藝術と作家の態度 一畫家の立場から 鹽月善吉氏の寄稿〉，《臺灣日日新報》，1931年7月18日，版6。

臺灣大學學術期刊資料庫

謂臺灣獨特色調之固定的色調嗎？……臺灣並非孤立於世界文化潮流之外的一個島嶼，而應更加注意掌握時代意識來努力表現對於美的理解才對。」[131]

雖然鹽月對臺展獎勵表現臺灣「地方色」的立場有所批判，然而，似乎此方針到第十回臺展為止，並沒有太大變化。其他島內審查員也不像鹽月般提出批判，從日本聘請審查員的談話中屢見強調表現臺灣特色的言論。以下列舉數例。

> 結城素明（第六回臺展東洋畫審查員）：「……我認為像臺灣這般具有豐富題材，有著與內地不同特殊風景的地方，應更加努力創造出新的畫風，即熱帶的畫風不可。」[132]
>
> 藤島武二（第七回臺展西洋畫審查員）：「……審查的態度是極為虛心坦懷地尋找具有藝術性的作品……向來美術展覽會多是類型化的作品具有統一的傾向，然而現在傾向於尊重發揮個性，因此在臺灣我相信將目光朝向獨特的自然風景與習俗特色是最重要的。」[133]
>
> 藤島武二（第八回臺展西洋畫審查員）：「……風景或靜物取材自自然土地的結果，自然就會出現許多地方色極為濃厚的作品，從臺展的性質而言是沒問題的，即使不特別意識地方色來創作，也會自然而然地產生此結果吧。」[134]
>
> 松林桂月（第八回臺展東洋畫審查員）：「……取材自鄉土的花鳥風物不用說是當然之事，我也感到欣喜……不過落選作品中有的過於為會場藝術的意識所束縛，繁密的構圖與濃厚色彩，只是無意義的努力罷了，十分可惜。我期望畫家不要考慮會場的氣氛而應以純真的心情的創作。」[135]

---

[131] 鹽月桃甫，〈臺展鑑查への僻見に答ふ〉，《臺灣日日新報》，1931年10月31日，版4。譯文參見顏娟英譯，〈答覆對第五回臺展鑑察的偏見〉，收錄於顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁211-212。

[132] 〈熱帶的な畫風の創成に寄與臺展東洋畫審查員結城素明氏語る〉，《臺灣日日新報》，1932年10月16日，版2。

[133] 〈意外に立派 藤島武二畫伯の西洋畫審查感想〉，《臺灣日日新報》，1933年10月25日，夕刊版2。

[134] 〈風景靜物が多い 地方色が濃い 精選したから目障りがない　西洋画藤島審查主任の談〉，《臺灣日日新報》，1934年10月23日，版4。

[135] 〈驚くべき一般技巧の進步 鄉土に取材するものが多い　東洋畫松林審查主任の談〉，《臺灣日日新報》，1934年10月23日，版4。

臺灣大學學術期刊資料庫

雖然基於臺展方針，審查員等期望畫家創作出發揮臺灣特色的作品，然而到了臺展後期，審查員認為臺展與日本帝展的作風並無太大差異。第九回臺展東洋畫審查員荒木十畝（1872－1944）原本以為臺展東洋畫部是以南畫風作品為主，然而就審查結果而言，並沒有南畫風的作品，而比較像是小型帝展，他認為臺灣畫家能夠參考學習的作品不多，建議總督府應建設美術館。[136] 第十回臺展東洋畫審查員結城素明認為從內容來看，能充分展現臺灣地方色的作品不太多。[137] 同樣第十回西洋畫審查員伊原宇三郎（1894－1976）認為整體傾向乃是模仿東京畫風，「應該更加表現出只有臺灣人才能夠描繪的感覺與內容」。[138] 不僅審查員如此認為，同年亦有評論指出臺展東洋畫缺乏鄉土色，僅是帝展的模仿。同時，他認為應更加獎勵東洋獨有的水墨畫，並建議在臺展中另設水墨畫與水彩畫部。[139]

以上大致探討臺展方針以及審查員意見，基本上臺展審查方針乃是重視作品的藝術表現以及表現「地方色」。[140] 亦即，對於參展作品希望能夠表現臺灣特色，並發揚創造鄉土藝術。然而審查員是否認為作品表現出臺灣地方色，則因個人主觀而異。就整體而言，並非題材取自臺灣自然或風物就被認為充分表現出臺灣地方色，審查員所認為的獨特性，乃是有別於中央畫壇的獨特畫風。事實上，移植到臺灣的西洋畫與東洋畫，在缺乏描繪「臺灣」的圖式傳統的情況下，即使採用不同於日本的臺灣特殊題材，仍會受到風格與圖式傳統的限制，要創造臺灣所獨有的畫風並不容易。這一點在第一回臺展開辦前，石川欽一郎就已指出。[141] 鹽月桃甫也看出了臺展一昧獎勵表現臺灣地方色，不過是更

---

[136]〈質の向上を認む 審査を終へて各委員語る〉，《臺灣日日新報》，1935年10月22日，版11。

[137]〈豫期以上の好成績 審査を終へて各委員語る〉，《臺灣日日新報》，1936年10月19日，版7。

[138]〈豫期以上の好成績 審査を終へて各委員語る〉。

[139] 一記者，〈鄉土色に乏しい 帝展の模倣 第十回臺展を見る〉，《臺灣公論》，1卷11號（1936.11），頁13。

[140] 臺灣總督府，〈臺灣美術展開催の意義〉，《東方美術》（1939.10），頁10-11。譯文參見顏娟英譯，〈舉辦臺灣美術展的意義〉，收錄於顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁561-564。

[141] 石川欽一郎，〈臺展漫語〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

加限制了畫家研究創作的可能性。他認為臺展畫家應將眼界放寬，吸取古今東西畫風，甚至採取積極的姿態，研究新興藝術的創作。[142] 他期望臺灣畫家「不要拘泥於地方性的井底之蛙的見解，同時也不要患了過分尊重中央的毛病。」並期望「能夠成為在地方上自然成長的藝術」。同時，他也認為臺展乃是獨立展覽會，理應以臺展畫家為主體，希望將來審查工作完全由臺展畫家來擔任，真正發展為「具有獨特色彩的臺展」。[143]

3.評論界

對於臺展以發展鄉土藝術、取材臺灣特色以創造具獨特性畫風的方針，當時的評論界是如何看待呢？由於美術制度的移植時間尚短，臺展是由少數專業畫家加上多數業餘畫家所組成的展覽會，也還沒有專業美術評論家，多半是由具美術素養的報社、雜誌的記者所擔任。[144] 如上文曾引用筆名N生的作者，從文章中的用詞習慣與藝評觀，推測應該是本名為永山義孝（Nagayama yoshitaka）的人物。[145] 永山義孝除了N生之外，也曾數度以本名發表臺展評論，另外，筆者推測筆名為XYZ生的評論家，也很有可能是永山義孝本人。永山義孝至少於1929至1931年間曾擔任臺灣日日新報記者，他在1935年5月離開臺灣，從報導中可知他曾擔任臺灣教育會機關誌《臺灣教育》的編輯，本身也有創作經驗。[146]

---

[142] 鹽月桃甫，〈臺展洋畫概評〉。

[143] 鹽月桃甫，〈臺展と明朗性〉，《臺灣日日新報》，1935年7月25日，版3。譯文參見顏娟英譯，〈臺展與明朗性〉，收錄於顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁518。

[144] 顏娟英，〈百家爭鳴的評論界〉，收錄於顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁312-319。

[145] 除了從藝術評論的觀點之外，從某些特定用語習慣，可以推論永山義孝與N生、XYZ生可能為同一人。例如，強調「時代精神」，以及繪畫作品最重要的不在於技術（手先仕事），並認為藝術品最重要的是要有能夠壓倒人的力量（吾々に迫るもの）等等。

[146] 〈永山義孝氏離臺〉，《臺灣日日新報》，1935年5月14日，版7。永山義孝，〈赫熱せる感情—東都に於ける立石鉄臣氏の個展〉，《臺灣日日新報》，1936年10月1日，版4。譯文參見顏娟英譯，〈熱烈燃燒的感情—記東京立石鐵臣個展〉，收錄於顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁404-405。

臺灣土地與藝術期刊資料庫

如將N生、XYZ生、永山生皆視為永山義孝的筆名的話，自1929年第三回臺展至1933年第七回臺展為止，他每回皆分別在《臺灣日日新報》與《臺灣教育》發表藝術評論。⑭⑦

永山義孝藝評的中心思想在於他認為藝術應表現時代精神。如同前引第四回臺展評論中，他指出未能意識到時代性的話，就無法表現地方色，並嚴厲批判臺展一昧要求畫家表現地方色的獎勵方針。⑭⑧ 第六回臺展評論中，他提到了臺展的意義。首先，他認為畫家作為文化人，必須透過自己的個性來參與新建設，此新建設乃是創造嶄新有價值的繪畫。第二，他認為展覽會的意義在於藉此向世間表達自我主張。臺展雖還看不到這一點，然而他認為畫家藉由學習得來的知識與形式創作，將會逐漸產生出具有自我風格的作品。亦即，臺展現階段的意義在於透過學習與模倣，將會逐漸建立自己的表現方式。⑭⑨ 另外，他強調繪畫應從現實生活的土壤中孕育而生，這也就是他一再強調繪畫應表現時代精神的意義所在。因此，臺展東洋畫被他認為僅以技術來掩飾與現實脫節的巨大空虛感，而西洋畫在這一點上較東洋畫為佳。⑮⑩ 相較於永山一再批評東洋畫缺乏與現實生活的連結與時代性，大澤貞吉（筆名鷗汀生或鷗亭生）則在第五回臺展評論中讚賞東洋畫表現出濃厚的臺灣鄉土色，具有特色，相較而言，西

---

⑭⑦ XYZ生，〈一巡りして〉，《臺灣日日新報》，1929年11月13日，版2。N生記，〈臺展を観る（一）〉。N生記，〈臺展を観る（二）〉，《臺灣日日新報》，1930年10月26日，版6。N生記，〈臺展を観る（三）〉，《臺灣日日新報》，1930年10月27日，夕刊版6。N生記，〈臺展を観る（四）〉，《臺灣日日新報》，1930年10月30日，版6。XYZ生，〈臺展評—習作展の観ある西洋画　但し模倣作は尠くなった（二）〉，《臺灣日日新報》，1931年11月1日，版6。XYZ生，〈臺展評：来年を—期待する人々　習作域を脱した時（三）〉，《臺灣日日新報》，1931年11月2日，版6。N生，〈第六回臺灣美術展を見る〉，《臺灣教育》，364號（1932.11），頁88-93。永山生，〈本年の臺展　洋畫部は書生ツポ　目立つ四グループ　四〉，《臺灣日日新報》，1933年11月2日，版2。永山義孝，〈臺展雜感〉，《臺灣教育》，376號（1933.11），頁119-126。另外，1934年第八回臺展刊登於雜誌《臺灣》的藝評中的甲記者，推測應該也是永山義孝，參見〈臺灣美術展覽會第八回評價〉，《臺灣》（1934.11）。

⑭⑧ N生記，〈臺展を観る（一）〉。

⑭⑨ N生記，〈第六回臺灣美術展を見る〉。

⑮⑩ 永山生，〈本年の臺展　洋畫部は書生ツポ　目立つ四グループ　四〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

洋畫則沒有充分展現此點。[151]

除永山義孝外，不少評論也指出表現地方色並非特別重要。例如，第三回臺展評論中指出，就整體而言，西洋畫沒有表現地方色，不過這不重要，因為在談論地方色之前，還有更重要的繪畫本質、普遍性應該要追求。[152] 第六回臺展評論中，栗原信（1894－1966）認為臺展中所謂的地方色，不過是取材自臺灣的題材，然而西洋畫乃是世界共通藝術，具有國際性共通的表現形式，因此日本、法國、臺灣的油畫並無太大不同，作品好壞，不在於是否表現地方色，僅在於天才與凡庸的差距而已。他認為臺灣畫家除了意識到臺灣作為鄉土的事情之外，反而應該要更加理解世界，以創造更大的藝術境界。[153] 臺灣日日新報編輯員岡山實認為高更並非描繪大溪地的原住民才成為優秀的藝術家，而是其繪畫具有藝術純粹性的緣故，他批評強迫畫家表現地方色，反而會造成剝奪了他們追求藝術純粹性的結果。[154]

相較於站在創作立場認為追求純粹藝術性、時代精神等目標，比表現地方色更為重要的評論傾向，新井英夫身為總督府職員，[155] 較注重臺展的教化目的，他認為最優先考慮的應該是內臺融合的教化問題，其次是藝術問題。[156] 並且，他認為在身為藝術家之前乃是國民，臺灣島民必須成為完全的國民，因此

---

[151] 第五回臺展評論中鷗亭生，〈臺展の印象（五）東洋畫の進步と特色〉，《臺灣日日新報》，1932年11月2日，版6。

[152] 在東京，一美術家投，〈臺展の洋畫を觀て、その進步は寧ろ意外〉，《臺灣日日新報》，1929年11月26日，版5。

[153] 栗原信，〈美術に見る動向 臺展を見て想ふ事一二〉，《臺灣日日新報》，1932年11月14日，版6。

[154] 岡山實，〈第九回臺展の洋畫を觀る全體として質が向上した〉，《臺灣日日新報》，1935年11月2日，版3。

[155] 新井英夫在1937年擔任總督府監務課長，參見〈新井英夫氏（總督府監務課長）〉，《臺灣日日新報》，1937年9月29日，版2。他在1928年畢業於臺北高校，曾經師事鹽月桃甫。1938年轉任臺中州教育部內務課，1940年至1944年任職於臺北帝國大學附屬圖書館。參見顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁403。以及中央研究院臺灣史研究所臺灣總督府職員錄系統資料庫，http://who.ith.sinica.edu.tw/mpView.action。

[156] 新井英夫，〈朗かに喇叭が鳴る　臺展をめぐりて（上）臺展の純粹性〉，《臺灣日日新報》，1935年10月20日，版7。

臺灣人臺灣藝術 期刊資料庫

作為教化設施的臺展，也應負起此任務。[157] 因此，臺灣藝術家應努力追求鄉土藝術樣式的顯現，其方法乃是認識臺灣的歷史社會地位，並獻身於臺灣特有對象（或自然）的藝術研究。[158]

4.鄉土藝術與地方色

綜上所述，對於臺展強調表現地方色，發展鄉土藝術的方針，當時的評論中有各種不同看法。以往對於臺展「地方色」的研究中，較不注意「鄉土藝術」這個詞彙。然而，實際閱讀文獻可知，臺展自設立初始即強調發展「鄉土藝術」的方針。以下將繼續探討鄉土藝術與「地方色」、「ローカルカラー」概念之間的關聯。

石井柏亭、黑田鵬心（1885－1967）、結城素明編著的《美術辭典》（1914年）中對鄉土藝術的解釋如下：「鄉土藝術（德語，HeimatKunst）—不採用都會題材，而取自鄉土，具有強烈鄉土特色的藝術。十九世紀末於德國所提倡，主要適用於文學上。例如，在會話中添加地方的方言，Hermann Sudermann等為其代表作家。繪畫中所謂的地方色，也被視為其中之一。如將鄉土廣義解釋的話，所有的藝術皆為鄉土藝術。」[159]

椋棒哲也的研究指出，鄉土藝術（Heimatkunst）運動，於十九世紀末二十世紀初期於德國展開。Heimatkunst這個語彙很早就被介紹到日語文化圈當中，例如森林太郎（鷗外，1862－1926）的《人種哲學梗概》中提到：「HEIMATKUNST即自故鄉藝術變遷而來。」[160] 片山正雄（1879－1933）的〈鄉土藝術論〉是最初詳細介紹德國鄉土藝術運動的著作，其中將鄉土運動定義為「取材自詩人的鄉土，即其民族Stamm，與其他的自然，將此予以詩

[157] 新井英夫，〈朗かに喇叭が鳴る　臺展をめぐりて（下）趣味の問題〉，《臺灣日日新報》，1935年10月22日，版7。

[158] 新井英夫，〈臺灣に於ける國民美術の課題〉，《臺灣時報》，214號（1937.9），頁135。

[159] 石井柏亭、黑田鵬心、結城素明編著，《美術辭典》，頁686-687。

[160] 森林太郎，《人種哲學梗概》（春陽堂，1903），轉引自椋棒哲也，〈鄉土芸術・田園・地方色（ローカルカラー）〉，《日本近代文学》，74（2006.5），頁190。

臺灣大學學術期刊資料庫

化」。[161] 在此必須注意的是，德國鄉土藝術運動的特徵在於「發揮種族的特色Stammescharakter」。[162] 椋棒認為作為鄉土藝術（Heimatkunst）必要條件之「民族」性，在此術語同化於日本語圈的過程中脫落。[163] 另外，從田山花袋（1872－1930）的《小說作法》中可見到地方色（ローカルカラー）被視為與鄉土藝術（ハイマート クンスト，Heimatkunst）有著密切關聯的術語。[164] 地方色這個詞彙，不僅使用於指出在作品中表現地方特色，也使用在強調作家出生地的特色，會在作品中顯現出來的文脈當中。「地方的色彩」、「地方的」這類詞彙，經常與「故鄉」並置或混同使用。因此，椋棒認為「地方色」一方面使用於聯想起作家本身所應保有的故鄉特色的文脈中，一方面也作為「鄉土藝術（ハイマート クンスト）」的必要條件而被引進。[165] 椋棒追溯鄉土藝術運動在日本到了1926年左右，可見到衰頹跡象，而以農民為主體的農民文學所取代。[166]

椋棒從文學運動的部分來解釋鄉土藝術運動從德國引進日本語圈中的過程，並指出「地方色」作為鄉土藝術的必要條件，二者有著十分密切的關係。在他的研究中也指出文學上的鄉土藝術運動在1920年代中期為農民文學所取代。然而，從上文對臺展「地方色」概念的檢討中可知，美術上對鄉土藝術以及表現「地方色」、「鄉土色」的追求，在臺灣與韓國的殖民地官方美術展覽會中皆明顯可見，特別是在1920年後半到1930年前半左右達到高峰，1930年代後半因進入戰爭體制，而有所變化。擔任臺展審查工作的日本人畫家，也經常同時擔任鮮展的審查工作，因此，鮮展的評審方針與臺展並無太大不同。廣島新太郎（1889－1951）在1934年鮮展東洋畫部的評論中提到：「我想更加表現朝鮮色的話應該會更好。所謂的繪畫，應會受到其地方的人情與環境的影響而成長，

---

[161] 片山正雄，〈鄉土藝術論〉，《帝國文學》（1906.4-5）。轉引自椋棒哲也，〈鄉土芸術・田園・地方色（ローカルカラー）〉，頁190。

[162] 椋棒哲也，〈鄉土芸術・田園・地方色（ローカルカラー）〉，頁190。

[163] 如以鄉土藝術作家聞名的加藤武雄作品，被評價為熱愛鄉土，感傷農村的荒廢，憧憬田園生活而以其為題材書寫，並不特別強調民族性，參見椋棒哲也，〈鄉土芸術・田園・地方色（ローカルカラー）〉，頁191。

[164] 椋棒哲也，〈鄉土芸術・田園・地方色（ローカルカラー）〉，頁185。

[165] 椋棒哲也，〈鄉土芸術・田園・地方色（ローカルカラー）〉，頁185。

[166] 椋棒哲也，〈鄉土芸術・田園・地方色（ローカルカラー）〉，頁193。

臺灣大學學術期刊資料庫

因此不能不表現自然及其特色。」⑯⑦ 在此，也可見到鮮展中同樣強調鄉土色創作的方針。

椋棒指出，原本在德國代表鄉土藝術運動特徵的「民族性」或「種族Stamm」，在日本語圈的使用中逐漸脫落。然而，在臺灣美術的鄉土藝術中，「民族性」卻是頗為重要的特徵。在臺展審查員與評論家的言論當中，經常可見到依「民族性」不同來解釋或分類臺日人在繪畫表現上的差異。例如，松林桂月在第三回臺展審查後提到：「從本回臺展展出作品來看，可以知道依內（日）臺人的不同在畫風上有很大的差異，這種差異是理所當然的，因為藝術作品當中會顯現出民族精神。」⑯⑧ 鹽月桃甫也說：「內地人和臺灣人的生活型態不同，血緣也相異。在展出這兩種人作品的展覽會上，會有反映出畫家們真實生活的作品誕生，我們且對這種特別的趣味拭目以待。」⑯⑨ 宮武辰夫在第十回臺展評論中提到臺日人的生活習慣存在著巨大差異，兩個民族在藝術表現上也同樣有著深刻差別。他歸納說：

> 日本人是用頭腦思考作畫，相反地，臺灣人是腦袋空空地用手創作。與日本人愈來愈沉滯的畫風比較，臺灣人擅於外交，玩弄各種技巧；日本人沉著而含蓄，臺灣人華麗而精巧準備。在臺展中可以看出兩種相異而有趣的真實面貌。⑰⑩

---

⑯⑦ 廣島新太郎（晃甫），〈第十三回展東洋畫部評〉，《每日申報》，1934年5月16日。轉引自金惠信，《韓國近代美術研究—植民地期「朝鮮美術展覧会」にみる異文化支配と文化表象》，頁111。

⑯⑧ 〈臺展出品者招待茶話会 きのふ鉄道ホテルに開催 松林沢村両氏から適切な講話〉，《臺灣日日新報》，1928年10月27日，版7。

⑯⑨ 鹽月桃甫，〈臺灣に於ける洋画の発達〉，《東方美術》，4（1939.10），頁13。譯文參見王淑津譯，〈有關臺灣洋畫之發達〉，收錄於顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁534。

⑰⑩ 宮武辰夫，〈臺展そぞろ歩き 西洋畫を見る〉，《臺灣日日新報》，1936年10月29日，版4。譯文參見顏娟英譯，〈臺展第十回評論—臺展漫步觀西洋畫〉，收錄於顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁257。

臺灣藝術 期刊資料庫

此種歸納臺日人藝術表現不同的敘事方式，其根據在於認為民族精神會導致藝術表現的不同。這類想法之理論根據，新井英夫曾引用美術史家 Heinrich Wolfflin的著作《美術史的基礎概念—關於近代美術的風格發展問題》認為，除了會依個人、畫派、國土形成風格樣式的不同之外，「人種的差異」也會形成「民族」特有的風格樣式。⑰ 當殖民地體制下的臺展獎勵鄉土藝術的發展時，必然會遇到日本的「民族性」如何融入臺灣，而臺灣人「民族意識」的增長，又如何不危及殖民統治基礎等問題，因此，發展「內臺融合」（日臺融合）的鄉土藝術成為臺展中經常可見的口號。鄉土藝術的德語Heimatkunst，其原文意涵乃是「故鄉藝術」，以故鄉作為藝術表現的題材，必然與創作者的「故鄉意識」有關。無論民族性是否真的能夠作為一種風格分類的依據，然而，臺灣人與日本人在「故鄉意識」上，由於立場不同，而有很大差異。

總督府營繕課長井手薰（1879－1944）在一篇談論鄉土的文章提及：

> 鄉土這個詞彙令人感到不勝親切，雖然故鄉是其中最貼切的存在，然而在一個人的生涯中曾居住過土地之山川草木、人情風俗，這些眼見耳聞之物只要根植於人們的腦中，將會永遠讓他湧起懷念之情。這是鄉土特色所擁有偉大力量的緣故。第二故鄉這個詞彙，不正是因而產生出來的嗎？……鄉土各有其特色，並顯現出所謂的鄉土色。比起當地人，鄉土色更鮮明地映照在旅人眼中。……鄉土色是珍貴的，是土地的生命也是土地的面貌。⑱

對於臺灣的鄉土色，他的看法是：「臺灣是否有鄉土色，這是我長久以來的疑問。」他認為雖然從日本人的眼中來看，臺灣的確有著不同的情調，但與南中國並無太大差異。而臺灣近代都市的外觀，雖與日本都市有些不同，然而也不過是歐美的模倣。臺灣這種雜然混居的特色，在未曾見過的人們眼中顯得新奇。井手認為雖然在臺灣經常見到提倡「內臺融合」的口號，但是在臺灣住民之間，尚未完全達到融合之境。他以動植物雜種交配取短補長形成特性為例，說明臺灣若能發揮將雜然萬象渾然融合一體的特殊本領，就能夠表現出獨

⑰ 新井英夫，〈臺灣に於ける國民美術の課題〉，頁133-134。
⑱ 井手薰，〈鄉土〉，《趣味の臺灣》，1（1933.10），頁6。

臺灣大學學術期刊資料庫

特的鄉土色。[173] 他指出移居臺灣的日本人多半將臺灣當成暫時居所而對日本本土有懷鄉之情，甚至於將臺灣沒有的植物，如櫻花、落葉木等移植臺灣，井手薰述說：「總之我愛臺灣，我熱切希望此地出現獨特鄉土色的日子的到來。然而，為了讓鄉土色出現，首先必須尊重自然惠與此地之處，而不可違反此意志。」[174]

從井手薰的文章中可知，日本人移居臺灣，對於原本出生、成長的日本產生故鄉意識，因此，對於移居臺灣的日本人而言，將臺灣作為「鄉土」、或者「第二故鄉」來認識，必然會產生認同問題。這種心情與認同問題當然是因人而異。因此，雖然臺展當局提倡獎勵發展具有臺灣鄉土色的藝術，然而，許多日本人的評論家不認為這是很重要的問題，除了藝術觀的歧異，不可否認，從最根源的情感層面來說，對於有些移居臺灣的日本人而言，由於只因職務調動關係來臺，遲早會離開，因此未必會對臺灣產生「第二故鄉」之情，當然也有像井手薰般，對於居住的土地有著比較深刻的認同感，因而對臺灣產生出第二故鄉的情感。然而，他所認為的臺灣「鄉土色」，並非只是單純尋找臺灣文化或自然中所固有的特色，而是一種有待開發與創造的領域。這一點與臺展中提倡所謂「內臺融合」，創造臺灣「地方色」或鄉土藝術等想法具有共通性。井手薰長期擔任總督府營繕課課長，並且身為建築師，他注重建築物與當地風土氣候之間的關係，在臺灣留下不少作品，包括經常作為臺展展覽會場使用的教育會館。井手薰亦曾參與臺展創設，1933年更被選為臺展會友，[175] 可以說他對鄉土色的看法，可部分反映出臺展當局的想法。

如此便產生一個問題，因殖民政策等因素移居臺灣的日本人，未必對臺灣產生故鄉意識，那麼臺展當局為何要獎勵表現臺灣「地方色」與創造鄉土藝術呢？這一點必須從美術展覽會作為殖民體制下文教政策的角度來理解。王淑津的研究指出，臺展的開辦乃是屬於同化主義下文教政策的一環，在臺展中提倡

[173] 井手薰，〈鄉土〉，頁6。
[174] 井手薰，〈鄉土〉，頁7。
[175] 臺展會友制度參照〈臺灣美術展委囑會友爲美術界努力〉。〈臺展で今度會友を委囑臺灣美術界のため尚一層努力する〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

鄉土藝術，與日本的鄉土教育運動有關，殖民當局在臺灣推行鄉土教育，部分釋放了臺灣鄉土文化的發展空間，也藉由喚起鄉土意識，強調「內臺融合」以達成日本化的目的。同樣地，在臺展中提倡鄉土藝術，亦可讓臺灣人將目光朝向地方文化，具有懷柔臺灣人的政治目的。[176] 她並引用松林桂月的文章指出臺展這個官方版的文化運動，「還有改造臺灣文化體質的積極目的」。[177] 松林文章中回憶總督府內務局長豐田一雄在第二回臺展時曾與他商量：「臺灣原本屬於中國的地方，因此深感有必要以日本的方式來加以啟發。」松林建議：「將臺展畫家盡量送往中央，讓他們接觸東京、大阪等畫壇的空氣以改變畫中意境，以孕育富有地方色之臺灣特有的藝術。」[178] 松林桂月是最初明確提出發展鄉土藝術建言的審查員，並奠定此後臺展中獎勵表現臺灣地方色的方針。然而，從這段回憶中可以知道，雖然臺展當局提倡臺灣鄉土藝術，卻仍放在整個帝國美術制度的框架中來進行，可見其作為殖民統治同化政策的一個面向。

其次，臺展獎勵表現地方色，也與「美術」制度作為塑造日本帝國視覺表象的政治性任務有關。美術展覽會一方面作為日本帝國將現代文明普及於殖民地的象徵，乃是維持殖民統治正當性的重要基礎。另一方面，排除傳統文化，獎勵創造新的臺灣鄉土藝術，藝術創作題材大量取自臺灣的自然與風土，乃是一種塑造殖民地臺灣視覺形象的方式。然而，從展示殖民地臺灣的視覺政治角度而言，臺灣美術展覽會自始至終都無法脫離政治的掌控。既然臺展必須負起宣傳殖民地成功治理形象的任務的話，展覽會中當然不太能夠容忍不純之物。亦即，無論審查員或評論家多麼強調藝術創作必須忠實自我，然而這個「自我」在無法暢所欲言的情況下，鄉土色的表現必然有所限制。

最能揭露臺展當局提倡「鄉土色」方針中具有矛盾性的作品，可說是1932年第六回臺展中鹽月桃甫的《母》（圖4）。這件作品是以發生於1930年的霧社事件為題材，描繪在殖民政府的軍事鎮壓下，遭受毒瓦斯攻擊的泰雅族母子，鹽月以保護孩子的母親形象與無助驚恐的小孩身影，對總督府的軍事行動提出

---

[176] 王淑津，《南國虹霓—鹽月桃甫藝術研究》，頁104-108。

[177] 王淑津，《南國虹霓—鹽月桃甫藝術研究》，頁105。

[178] 松林桂月，〈臺灣〉，《東方美術》，4（1939.10）。收錄於顏娟英譯著；鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（下）》，頁309。

臺灣大學學術期刊資料庫

嚴厲抗議。⑲ 這件作品可說是臺展中唯一直接抗議統治者政策的畫作，也將同化政策中所隱含的暴力性予以揭露。臺灣日日新報主筆大澤貞吉對此評論：

> 作品《母》是描繪受XX事件威脅的女性。硝煙瀰漫的天空顯得十分恐怖，母親的表情肖似不動名王，以及恐懼至極的兩個小孩搭配成很好的效果，可說是鹽月近來的傑出作品。不過，作者的繪畫本領雖然相當出色，卻總是偏好極端而片面的印象，不能開闢出寬坦的大道，偏要往原始叢林去，實在令人扼腕。若要畫家放棄主觀及主張，無異是要強迫他們自殺。然而，現在真的沒必要略微轉向光明面的觀點嗎？⑳

鹽月能夠在臺展提出這類具有抗議精神的作品，與他是審查員的身分有關，事實上，就美術展覽會作為展示殖民地成功統治形象的功能來說，勢必無法容忍挑戰統治當局的作品出現。一向對臺展狹隘的鄉土色方針有所批判的鹽月，不但以這件作品對殖民政府的理蕃政策提出抗議，也揭示了所謂「內臺融合」的同化政策當中，其實隱含了對被統治者的壓迫。因此，所謂表現臺灣「地方色」，若只能存在著符合統治者要求的「光明面」形象，那麼所謂的藝術，不再是追求提升人類精神境界的存在，就只是淪為粉飾太平的統治工具罷了。

以上檢討臺展「地方色」與鄉土藝術方針的相關論述。根據研究可知，鄉土藝術與「地方色」概念最早可追溯至二十世紀初期日本對德國鄉土藝術運動的引介，並非在殖民地展覽會中才開始出現。而在美術中表現「地方色」—追求自身文化獨特性的需求，也非由殖民者單方面加諸在被統治者身上，其可說是日本在引進西方美術概念與制度時就已產生的課題，1920－30年代中期對於發展臺灣美術獨特性的論述，與日本追求自身文化獨特性的想法同步進行，其各自的「地方性」，是在「現代性」的映照下所出現的。具體而言，藝術家必須先置身於現代西洋美術的框架中，再回過頭來尋找表現自身文化獨特性的素材，在此過程中可見到進入現代世界後所產生的認同危機，這一點，是臺灣人

⑲ 關於本件作品的研究，參見王淑津，《南國虹霓—鹽月桃甫藝術研究》，頁126-129。

⑳ 鷗亭生，〈臺展の印象（二）小澤、鹽月兩君の作〉，《臺灣日日新報》，1932年10月27日，版6。

臺灣大學學術期刊資料庫

與日本人所共同面臨到的問題。不過，比起日本人，身處殖民體制下的臺灣人所面臨到的問題當然更加複雜。

不過，雖然臺展審查員與評論家以日本人為主，引導了展覽方向與話語權。也不能因此將其簡化為扁平單一的「殖民者」，或單純劃分日人與臺人兩個群體，以此作為批判殖民體制下權力關係論述的基礎。細查展覽相關討論，可知即使在審查員中，對於發展鄉土藝術與表現地方色也有著不同意見與歧異。並且，審查員本身也是從事創作活動的藝術家，其發言並不完全只是站在總督府統治政策的角度，有部分也與他們自身對藝術創作的思考有關。當然，作為國家文化政策的美術展覽會制度，並無法與政治脫鉤，甚至有著密切關係。因此，自大正時期以來所發展出強調「自我」表現的藝術觀，勢必與作為國家政策的官展制度產生衝突。不過，身為審查員的鹽月桃甫可以明白表達他的抗議，然而，臺灣人藝術家卻必須透過迂迴曲折的方式，將他們的想法寄託在畫作當中。以下，將藉由作品分析，來說明臺灣人在參與官方美術展覽會的制度時，徘徊於「現代性」與「地方色」下所產生的認同危機。

二、官展作品中臺灣主題的表現與故鄉意識—以黃土水「水牛系列」、郭雪湖、陳植棋的大稻埕風景畫作為例

（一）創造福爾摩沙藝術

上文探討了內地延長主義時期（1919－1936），臺展（1927－1936）當局在總督府同化政策下，強調發展「內臺融合」的臺灣鄉土藝術。然而，取材鄉土風物以作為藝術創作題材的想法，並非源自於臺展，事實上，臺灣人藝術家更早就產生出以臺灣為故鄉認同，並取材自故鄉風物的想法。本文一開始曾就殖民現代性的角度來探討黃土水等臺灣青年，在抵抗殖民地差別統治的經驗中，發展出共同體意識，其中最具代表性的是1920年代的臺灣民族運動。在此必須進一步指出，在抵抗殖民過程中所發展出來的臺灣民族主義，無論在凝聚「共同體」意識，或者是創造、尋找臺灣文化獨特性等層面上，都不可忽略「故鄉意識」在其中所扮演的角色。所謂「故鄉」，是處於某種相對位置上而

臺灣大學學術期刊資料庫

「發現」的存在，例如，從鄉村移動到都市的過程中，意識到作為自身起源地的故鄉，並且在述說自身起源的過程中，「故鄉」的面貌也隨之出現。[181] 殖民地臺灣知識份子不僅在從殖民地移動到帝國的過程中，重新認識到「臺灣」這個「故鄉」的存在，而臺灣成為日本帝國殖民地的同時，臺灣人也直接面臨到故鄉喪失的認同危機，民族主義正可說是源自於此種認同危機下產生的一種反動。

在黃土水、陳澄波（1895－1947）、陳植棋（1906－1931）等留日臺灣人藝術家的作品中，都可見受到臺灣民族主義的影響，並以臺灣為題材參加帝展。雖然他們並非是最早取材自「臺灣」的藝術家，然而，與日本人不同，在他們的作品中，可見到將個人認同與臺灣相聯繫，其中流露出故鄉意識。同時，在黃土水期待臺灣青年共同創造藝術上福爾摩沙時代的呼聲中，也可見到不僅「臺灣」與個人認同相聯繫，也與共同體的心情與認同相聯繫的現象。

黃土水期待臺灣青年共同創造臺灣美術的想法，具體實現於由臺灣青年藝術家所成立的「赤島社」。西洋畫團體赤島社成立於1929年，合併了北部的七星畫壇以及南部的赤陽洋畫會，由臺灣人美術家所組成，於總督府博物館舉辦第一回展，展期自8月31日至9月3日為止，預計於每年春天舉辦展覽。[182] 赤島社的宗旨為構築生活即美之殿堂，其宣言為：

> 乾燥無味產生焦躁，生活即是真實。竭盡赤誠滋潤本島是我們的心願。我們的心與心結合在一起，從山谷往河川最後抵達大海洋。經由具有生命感振幅的寫真，以燃燒熱情的創作態度前進。比起病態早熟的大家作品，我們更尊崇純真無垢的兒童畫，我們單純只是不惜努力探究的美術學生。[183]

臺灣人辦的報紙《臺灣民報》中提到赤島社的成立原因，乃是對「臺展的

---

[181] 成田龍一，《「故郷」という物語：都市空間の歴史学》（東京：吉川弘文館，1998），頁2-17。

[182] 〈美術團體「赤島社」生る〉，《臺灣日日新報》，1929年8月28日，版7。〈赤島社美術展〉，《臺灣日日新報》，1929年8月29日，夕刊版4。

[183] 〈赤島社の進出 臺灣藝術を創り出す爲に 島民は熱烈な後援と適切な援助を與へよ〉，《臺灣民報》，1930年11月10日，版1。

臺灣大學學術期刊資料庫

私情主義以及官僚氣息」感到憤慨。同時，「為了改善人們的嗜好興趣，為了創造鄉土藝術」，呼籲臺灣人給予赤島社熱烈的援助。[184] 雖然赤島社並不能算是與臺展相對抗的在野團體，然而在此可看到臺灣人藝術家的集結，亦是起因於對臺展的抵抗意識。在第一回展後，鷗亭生（大澤貞吉）為文評論，並說：「臺灣真正的鄉土藝術隨著這類團體逐漸萌芽，實在感到欣喜。」[185] 在赤島社第二回展後，他更針對赤島社作為發展鄉土藝術的美術團體提出建言：

> 「鄉土藝術」可說是赤島社成員的生命。我想如何處理、如何應用鄉土藝術，作為赤島社獨特的藝術如何賦予特色這件事，可說是決定成員們的存在價值。……既然是立腳於此地的洋畫家，如果不先將基調放在臺灣，盡量表現臺灣的色彩的話，就沒有什麼意義了。[186]

從《臺灣民報》以及大澤貞吉的文章來看，赤島社可說是以發展鄉土藝術作為目標的美術團體。雖然這個目標與臺展方針並沒有牴觸，然而有兩點值得注意。首先，在其中可見到以臺灣人為主體來創造臺灣美術的共同體意識。其次，在此所謂的鄉土藝術，可見到以臺灣作為認同對象的故鄉意識，雖然在表面上目標一致，然而在精神與意識上有別於總督府同化政策下所推廣的「內臺融合」的鄉土藝術。王淑津指出，殖民體制下展覽會所推動鄉土藝術的兩面性，首先，統治者為達到「內臺融合」的教化目標所釋出的空間，使得臺灣鄉土文化擁有被發掘的可能性，其次，展覽會或美術教育促成日本近代美術移植臺灣，並且強調表現地方色的理念，使臺灣美術的命題擁有建立臺灣獨特藝術的作用。[187]

進一步就認同層面而言，臺灣人在美術體制中所追求的鄉土藝術，目的在於創造臺灣新文化，其中可見到臺灣民族意識的顯露。然而，追求現代文明與

---

[184]〈赤島社の進出 臺灣藝術を創り出す爲に 島民は熱烈な後援と適切な援助を與へよ〉。

[185] 鷗亭生，〈新臺灣の鄉土藝術—赤島社展覽會を觀る〉，《臺灣日日新報》，1929年9月1日，版5。

[186]〈赤島社の畫展と鄉土藝術〉，《臺灣日日新報》，1930年5月14日，版8。

[187] 王淑津，《南國虹霓—鹽月桃甫藝術研究》，頁108。

臺灣大學學術期刊資料庫

發展鄉土藝術的目標當中，存在著深刻的矛盾，此矛盾源自於帝國主義的理論—其以西方現代文明為唯一標準，殖民統治的正當性在於將原本屬於「野蠻」狀態的殖民地，往「文明」的位置上升。因此，在朝向殖民地的目光中，存在著此種差別意識。而臺灣人一方面對現代文明充滿渴望，但又必須面對被視為「前近代」的故鄉時，產生了認同危機。臺灣人的故鄉意識，正是徘徊在現代性與地方色、故鄉與異域、自我與他者等各種交錯視線下所形成的。以下將以黃土水參加日本帝展的作品，以及郭雪湖、陳植棋參加臺展的作品為例，分析臺灣人在參與「美術」制度下所塑造的故鄉形象為何等問題。

（二）「故鄉」的發現—黃土水的「水牛系列」（1923－1930年）

黃土水發表於1922年3月〈出生於臺灣〉的文章開頭述說如下：

> 生在這個國家便愛這個國家，生於此土地便愛此土地，此乃人之常情。雖然說藝術無國境，在任何地方創作應該都是同樣的，但終究還是懷念自己出生的土地。我們臺灣是美麗之島因而更加令人懷念。⑱⑧

從這段文字中可見到黃土水將臺灣作為自己的出生地，亦即「故鄉」來談論，並表明對故鄉的思慕之情。然而，接續這段文字之後，黃土水述說當時日本人認為臺灣是未開化的土地，他經常對於各種「抱腹絶倒」的奇問感到無奈，他說：「與其說憤慨，不如說是可憐他們的無知」。當時，日本人眼中的臺灣是個「像火的地獄般燠熱的地方」、「惡疾流行」，而且「住著許多比猛獸更恐怖的生蕃」。⑱⑨ 由此可知，當黃土水離開自己的家鄉來到日本時，必然時時沐浴在這樣的視線之下，日本人眼中與自身所認知的臺灣之間，呈現出巨大的落差，如何克服這個認識上的距離，如何表現故鄉臺灣並創造新的臺灣形象，成為他的藝術創作中的重要課題。

⑱⑧ 黃土水，〈臺灣に生れて〉，收錄於《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（下）》，頁169。
⑱⑨ 黃土水，〈臺灣に生れて〉，收錄於《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（下）》，頁169。

臺灣大學學術期刊資料庫

黃土水在帝展中提出的臺灣形象為何呢？1920年，他提出兩件以臺灣原住民為題材的作品參展，其中一件題名為《兇蕃獵首》的作品遭到落選，而表現吹著鼻笛的原住民兒童形象的《蕃童》獲得入選，黃土水在製作作品時，曾參考人類學知識，並有意識地表現出臺灣原住民的身體特徵以及風俗習慣。⑩ 並且，從這兩件作品中可知他有意表現出所謂「原始社會」野蠻與純真的兩種形象。不過，帝展入選後，他轉以古典派的大理石女性裸體雕刻參展。1921、22年的帝展中，黃土水以《甘露水》、《擺姿勢的女人》為題的作品入選。從這兩件作品可以看到他習得大理石的雕刻技法，藉由製作學院派的裸體女性雕像，在藝術上獲得現代性。

黃土水再度回到臺灣題材參展的嘗試，是1923年的《水牛與牧童》（圖5），在這件作品中首次出現了水牛題材，他原本計畫以此作參加同年帝展，然卻因關東大地震帝展取消，作品也在搬運途中破損。⑪ 從留下來的照片，可見到水牛的頭向前延伸，姿勢中充滿了緊張感，以及坐在水牛背上，高舉右手表情歡愉的牧童。表現牛與牧童的雕刻作品，在石川光明（1852－1913）的牙雕作品《牧童》（1897年）（圖6）中可見，⑫ 石川在東京美術學校教授木雕與牙雕，黃土水有可能曾經目睹此作。石川作品中牛的形態與毛的表現十分寫實，然而構圖與牧童的姿態，令人聯想起日本與中國傳統繪畫中的牧牛圖，喚起一種對前近代社會的懷舊之情。相對於此，黃土水的雕刻中，將牧童與水牛之牧牛圖主題藉由雕刻立體表現，特別是以「巨獸」姿態表現的水牛，⑬ 相信對於觀賞

⑩〈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年10月17日，版7。〈彫刻『蕃童』が帝展入選する迄—黄土水君の奮闘と其苦心談（下）〉，《臺灣日日新報》，1920年10月19日，版7。譯文參見顏娟英譯，〈以雕刻「蕃童」入選帝展的黃土水君—其奮鬥及苦心談〉，收錄於《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁124-125。

⑪〈今秋の帝展出品の水牛を製作しつつ—本島彫塑界の偉才黄土水氏〉，《臺灣日日新報》，1923年8月27日，版5。

⑫ 參照横山りえ對於《牧童》的解說，《芸大美術館所蔵名品展》（東京：東京藝術大学大学美術館，1999），頁134。

⑬ 黃土水本身將水牛稱之為「巨獸」，參見〈今秋の帝展出品の水牛を製作しつつ—本島彫塑界の偉才黄土水氏〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

者而言，或許未免過於寫實。

黃土水在新聞採訪中提到，為了更加真實呈現水牛的樣貌，特地返臺借了一隻水牛來參考製作。他並述說製作途中的一段插曲：

> 當輪廓大致成形時，模特兒的水牛突然變得狂暴起來，先是瞪著作品的水牛模型，然後漸漸變得想要決鬥的樣子，伸出角來嘴巴緊閉。雖然我試圖安撫牠，但是牠不了解，所以我把水牛牽到作品旁邊，讓牠盡情地聞，終於了解到這不是真的水牛而是水牛模型，才變得溫馴。

從這段記事當中，可以看到黃土水強調作品水牛的寫實性，甚至引起真實水牛的誤解。[194] 這件作品（圖5）中的水牛，有如上述插曲中描述，伸出長長彎曲的角，嘴巴緊閉，表現出有如面臨決鬥般的姿態。相反地，在牧童愉快的表情以及高舉右手的動作中，卻看不出對水牛感到害怕的樣子。

水牛作為代表臺灣的形象，經常出現在當時的教科書、宣傳海報以及明信片等當中。[195] 從明信片上的文字，可以得知當時日本人對於水牛的印象。

> 水牛確實是臺灣的地方色（原文為ローカルカラー）之一。其向左右伸展，長而彎曲的恐怖的角，其兇猛的長相中，怎麼看也不認為是伶俐的現代之物。然而水牛傻傻柔順地在水田中耕作的樣子十分有趣。從火車窗口眺望時，不禁湧現一種無法言諭的異國情調般的情感。[196]

對於日本人而言，有著「長而彎曲的恐怖的角」與「兇猛的長相」的水牛，乃是危險且原始般的存在，然而，對臺灣人而言，水牛是農耕時不可或缺的夥伴，並不認為水牛是兇猛的野獸。水牛在臺日人眼中所具有的不同形象，在以下敘述的事件中也可得到證實。石川寅治（1875－1964）於1917年來臺，在臺

---

[194] 〈今秋の帝展出品の水牛を製作しつつ―本島彫塑界の偉才黃土水氏〉。

[195] 李淑珠，〈臺湾ローカルカラーの戦時動員について〉，《美術史》，161號（2006.10），頁53。

[196] 李淑珠，〈臺湾ローカルカラーの戦時動員について〉，頁53。明信片的照片參照陳芳明，〈殖民地社會的圖像政治—以臺灣總督府時期的寫真為中心〉，《殖民地摩登—現代性與臺灣史觀》（臺北：麥田出版，2004），頁239。

臺灣藝術期刊資料庫

南大南門寫生時發生了一段插曲。當時有兩隻水牛靠近正在寫生的畫家，石川發現後驚惶走到陪伴寫生的蜂谷彬身邊，並說：「我真的被嚇到了！那牛要突擊我，先躲在林投樹的茂葉中呢！這幅畫實在是冒著生命危險而作。」蜂谷雖然知道水牛不會攻擊人類，然而也建議學者研究如何處理水牛兇猛的雙角。[197]石川寅治眼中恐怖的水牛，對照林玉山取材自臺南大南門，參加第一回臺展的作品《大南門》（1927年）（圖7），畫中柔順吃草的水牛，沒有任何威脅性。參加同年臺展的另一件作品《水牛》（1927年）（圖8），更是以水牛的親子作為畫作主題，描繪出舐犢情深的一面。也就是說，水牛在具有不同文化背景的臺日人視線中，具有「兇猛」與「柔順」兩個完全相反的特質。黃土水的《水牛與牧童》（圖5）可說是將此二種特質，同時表現在一件作品當中。

1924年黃土水再度著手水牛題材，這件題名為《郊外》（圖9）的作品，入選同年帝展。在這件作品中，以白鷺鷥取代了牧童，雖然水牛有著長而彎曲的角，但是低著頭呈現出柔順的姿態。同年新聞採訪中提到，黃土水在臺北萬華龍山寺附近的臨時工作室中，創作準備參加帝展的水牛雕刻，採訪文中提到：「畢竟因為出生於臺灣，所以想要研究臺灣的題材，此出發點乃是來自於所謂愛鄉心。」[198]根據報導，黃土水「從六月下旬約五十天的時間與水牛和白鷺鷥同寢共食，身處鳥獸糞尿之中，挹注心血，奮鬥之跡歷然可見。等身大的水牛、以及站在水牛背部與地上，驅逐著蒼蠅的白鷺鷥身軀，流露出柔和氣息，充滿了本島田園的悠然氣氛。」[199]作品完成後，分為頭、身體、臀部、四肢運到東京，再加以組裝參展，光是運送費用就耗費了約千圓。此後，黃土水繼續嘗試創作水牛題材，然而從寫實的立體表現手法，轉向繪畫般的浮雕形式。1926年，他以浮雕作品《南國的風情》參加第一回聖德太子奉讚展。1930年完成了浮雕的《水牛群像（南國）》（圖10-1～5）石膏像，不久後即因急性腹膜炎而去

---

[197] 蜂谷生，〈繪の旅より（下）〉，《臺灣日日新報》，1917年3月8日，版4。譯文參見顏娟英譯，〈繪畫旅行通信〉，收錄於顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁68。

[198] 〈難かしい動物の彫刻に今年も精を出してゐる　本島出身の黃土水君〉，《臺灣日日新報》，1924年8月16日，版5。

[199] 〈難かしい動物の彫刻に今年も精を出してゐる　本島出身の黃土水君〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

世。[200]《水牛群像》又名《南國》，1936年由黃土水遺孀廖秋桂贈與甫落成的公會堂（今臺北中山堂），永久裝飾於中央大廳後方面對大食堂的壁面上。[201]此件巨幅雕刻，在當時的報導中，稱為「鄉土藝術上的一件名作」，[202]其以芭蕉樹為背景，配置了五頭水牛與三位裸體牧童，表現出南國臺灣悠然的夏日情景。左側牧童乘坐於水牛背上，手持長竹竿，頂著斗笠，表情歡愉（圖10-2）。低頭柔順的水牛與歡愉牧童的組合，令人聯想起黃土水1924年入選帝展的作品《郊外》（圖9）。另外兩位牧童配置於畫面右側，後方的牧童坐在水牛背上，頭戴斗笠，望向前方。前方站立的裸體牧童，低眉斂目，表情沉靜莊嚴，雙手慎重地拖著水牛下顎，從牛的短角可知其尚為犢牛（圖10-3、10-4）。在犢牛左右方分別為母牛與公牛，有如正在守護著中央的小牛一般。呈側面像的水牛雙角並不明顯，然而，犢牛後方的水牛抬起頭，露出半邊側臉，望向觀者，伸展出長而彎曲的雙角（圖10-5）。這件浮雕作品，著重細節表現與寫實性，在淺浮雕有限的三度空間表現中，成功表現出水牛身軀的結構與量感，並藉由物像細微的立體變化來呈現空間深度。前方站立的裸體牧童，其靜止姿態與莊嚴神情的側面像，令人聯想起西洋雕刻的古典形式。在此，黃土水將地方色的素材，放在西洋雕刻的框架中來加以呈現，牧童與水牛優美的身體曲線、垂落的芭蕉葉片，或歡愉或沉靜的牧童，塑造出畫面的韻律感，將人與動物和諧地配置在自然風景當中，表現出「美麗島」的臺灣形象。

黃土水的雕刻家生涯僅僅十五年，然而其中卻顯示出他對臺灣題材的摸索，以及自我認同的形成過程。在臺灣已掌握木雕技法的黃土水，進入東京美術學校木雕科後，自學摸索大理石的雕刻技法。以大理石裸體女性雕像參加帝展，可以看到他追求現代性，並切斷過去傳統的決心。然而，當他想要以西洋雕刻技法來表現「臺灣」時，卻沒有既往前例，必須面臨開創新題材的問題。

---

[200] 顏娟英，〈徘徊在現代藝術與民族意識之間—臺灣近代美術史先驅黃土水〉，頁17-18。

[201] 〈黃土水氏の遺作“南国”台北市公会堂に寄付 未亡人の好意で壁面へ掲ぐ〉，《臺灣日日新報》，1936年12月29日，版7。〈故黃土水氏南国傑作寄附公會堂〉，《臺灣日日新報》，1936年12月30日，漢文版4。

[202] 〈黃土水氏の遺作“南国”台北市公会堂に寄付 未亡人の好意で壁面へ掲ぐ〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

在黃土水的〈出生於臺灣〉中，可看見他對臺灣的描述。他寫道：「臺灣實在是難得的寶島。只要曾經到過臺灣的人，便會同意。」在他的敘述文字當中，雖然也有類似「初春時嫩葉的垂柳和暗青的松杉下，爛漫的桃花爭妍。夏天則在互古湛藍，點點柔細水草的日月潭上泛舟。」等喚起文學聯想的敘述。然而整體而言，主要是從地理與產業等客觀角度來介紹臺灣。例如，「比內地的富士山高出許多的新高山、雪山或秀姑巒等諸峰，以及其他蜿蜒貫穿南北的中央山脈的高峰峻嶺，都具有自然的峻美」、「中部則綠色的稻波如浪」、「南部種植甘蔗田，還有高大的檳榔樹、茂盛的榕樹、林投樹林、還有竹林、鹽田、漁塭等」、「山裡盛產金、煤等礦物，以及木材、樟腦等」等敘述。他以「南方的寶庫」、「地上的樂園」來形容臺灣。

分析黃土水對於臺灣的敘述，可知他所認識的「臺灣」形象，很大部分是由殖民者所構築而成的。例如，凌駕富士山的新高山（玉山），乃是由明治天皇所命名的山岳。稻米與甘蔗都是當時為了支持日本食糧與經濟而栽培的作物。樟腦經常在博覽會中，作為臺灣特產品來陳列。他在尋找創作代表臺灣的題材時，也可見到他借用了日本人所構築的臺灣形象。例如，對於日本人而言，原住民與水牛乃是充滿異國情調般的存在，當黃土水想要表現「臺灣」特徵時，是絕佳的題材。但是，這類題材中，在當時日本人的眼中也包含了未開發與野蠻的形象，因而產生認同危機。在他的水牛系列作品中，雖然最初表現了「兇猛」與「溫和」兩種特徵，然而水牛「兇猛」的一面逐漸減少，而強調其溫和的姿態。並且，從立體寫實的水牛像，轉向表現人類、動物與自然和諧共生的浮雕形式，確立了作為「福爾摩沙」的臺灣形象。

雖然黃土水並非最早以「臺灣」作為創作主題的藝術家，然而卻是最初將個人認同與「臺灣」相聯繫的藝術家。[203] 他離開出生地臺灣，在東京的都市空間以及日本人視線中，開始產生故鄉意識，並「發現」了與自身認同相連繫的故鄉—「臺灣」。他的故鄉意識，不僅是從出生地往都市的移動過程，也是從

[203] 關於黃土水的《水牛系列》作品中的認同問題，亦可參見顏娟英，〈日治時期地方色彩與臺灣意識問題—林玉山從『水牛』到『家園』系列作品〉，《新史學》，15卷2期（2004.6），頁115-143。

臺灣大學藝術期刊資料庫

殖民地臺灣往帝國日本的移動過程當中成立的。在此雙重構造的移動過程中所創作的作品，可以看到黃土水經由他者的視線重新認識自我，並重新思考自身的存在意義，藉由去除威脅自身存在感的要素來重新構築自我認同的過程。在他表現「臺灣」特色、創造臺灣藝術的決心當中，也可以讀取到他的複雜心境。

（三）曲折的自我表述—郭雪湖《南街殷賑》（1930年）之雙重意涵

接下來將以郭雪湖《南街殷賑》（圖11-1，底稿11-2）以及陳植棋《真人廟》（圖27）為例，來具體說明「故鄉」如何形象化的問題。這兩件作品都是入選1930年第四回臺展的作品，獲得臺展西洋畫部特選的《真人廟》，與獲得東洋畫部臺展賞的《南街殷賑》，都是當時備受矚目的作品。同時，二者皆取材自臺北的大稻埕，《南街殷賑》描繪的是中元時節大稻埕城隍廟附近熱鬧的街景，相對於香火鼎盛的地方信仰中心城隍廟，陳植棋選取了人煙稀少的真人廟作為畫作主題。描繪了大稻埕「表」與「裏」的這兩件作品，可說都流露出畫家各自的故鄉意識。郭雪湖出生於大稻埕，因此，《南街殷賑》也可視為畫家的一種「自畫像」。而陳植棋的家鄉雖然在汐止橫科，但是大稻埕對他具有特別的意義，可說是一種精神上的故鄉。陳植棋描繪了數件取材自大稻埕的作品，可在其中看到他在留學前後故鄉意識的形成，也與臺灣民族意識的形成有密切的關係。以下將進一步探討在這兩件作品中隱藏的意涵與故鄉意識。

1930年第四回臺展，郭雪湖以《南街殷賑》入選並獲臺展賞，審查員鄉原古統對其得獎理由述說如下：「表現出地方色，並且將不易描繪的繁華街道統整得很好。」[204] 郭雪湖所描繪的南街，正是現在臺北市迪化街的南段。《南街殷賑》描繪中元時節南街的熱鬧景象，出現於畫面右下方的是大稻埕信仰中心霞海城隍廟。大稻埕出身的郭雪湖正居住在距離霞海城隍廟不過數十步之遙的永樂町二丁目。[205] 由此可知，郭雪湖選取了自己熟悉的出身地來作為繪畫主

[204]〈臺展正統とローカルカラー　特選、臺展賞、臺日賞選定された事情（鄉原審查員談、石川審查員談）〉。

[205] 臺灣日本畫協會編，《第一回臺灣美術展覽會圖錄》（臺北：臺灣日本畫協會，1928.1），頁1。

臺灣大學學術期刊資料庫

題，並表現出大稻埕一地商業繁盛的景象。霞海城隍廟本身的建築雖然不大，然而與北港朝天宮都是臺灣最具代表性的廟宇之一，每年5月13日舉辦的城隍祭，與3月23日朝天宮的媽祖祭，都是臺灣最重要的祭典之一。

臺展中以臺灣傳統民俗祭典為主題的作品，在郭雪湖《南街殷賑》之前，有第一回臺展描繪基隆中元節的村上英夫《基隆燃放水燈圖》（1927年）（圖12），以及第三回臺展描繪北港朝天宮祭典之施玉山（1907－1960？）《朝天宮的祭典》（1929年）（圖13）。以臺灣傳統祭典的場景，並以臺灣街道作為祭典進行舞臺的作品，可說是畫家對於風俗畫的一種新嘗試。村上英夫的《基隆燃放水燈圖》的重點在於表現臺灣民俗節慶，他採用了日本近世風俗畫的圖式來構組臺灣祭典進行的舞臺。例如畫幅上下端的金雲，常見於日本桃山、江戶時代的屏風當中。而近、中、遠景的主題呈平行排列的構圖、橋樑主題（圖14-1、14-2）、祭典的行列（圖15-1、15-2）等都常見於日本風俗畫中。也就是說，在缺乏了描繪圖式傳統的情況下，村上英夫運用日本風俗畫的圖式與元素來表現臺灣風俗。郭雪湖很快地學習到村上英夫構組臺灣風俗畫的一些元素，例如，從二樓窗戶中探頭向外觀看街景的人物表現（圖16-1、16-2）。不過，他似乎不像村上理解日本風俗畫的傳統，而使用了更多明治時期浮世繪的要素，最明顯的可舉畫中人力車與車夫的描繪（圖17-1）為例。人力車作為文明開化的象徵，經常出現在明治時期的浮世繪（圖17-2）當中。

郭雪湖的《南街殷賑》與村上英夫的《基隆燃放水燈圖》同樣，都將畫作時間點設定在中元節，畫面中亦出現當地著名的寺廟與臺灣街道景象，眺望街上的點景人物等元素也都類似上述畫作。然而，不同於上述作品的是，郭雪湖在此畫作中並沒有描繪祭典進行的行列，也非選擇大稻埕最重要的祭典—城隍祭來作為描繪主題。為何郭雪湖不選擇城隍祭，而選取「中元」作為表現主題，為何沒有具體描繪出祭典進行的場景？下文將藉由對《南街殷賑》畫面構成的分析，來具體解答上述疑問，並挖掘潛藏於畫面下的意義。

以下首先分析《南街殷賑》的構圖表現。本件作品雖然題名為「南街」，因此可以具體特定出畫作描繪場所為今迪化街南段（圖18）。從一張日治時期的明信片（圖20），可以比對畫中景象與現實街道之間的差異。照片右側前方建築物上，可見到書寫著「茂元參茸燕桂藥材發行」的招牌，左側建築處可

臺灣大學圖書館
期刊資料庫

見到「高源發綢緞布疋商」的招牌，對照畫作，右側建築處可見到「茂元葯店」的招牌，左側建築處的招牌，雖有部分為前方招牌所遮蔽，但可辨識出書寫著「高源發綢緞疋頭」的文字（圖24-7），由此可知畫作的描繪角度與照片拍攝角度應該相同。從照片中可知，此段的南街商店建築具有統一風格形式，底層設騎樓，立面可見到柱式、拱窗、山牆等元素。在臺北這類歐風街道較早期的例子可舉1913年重建的本町通（今重慶南路），與1914年改建的榮町通（今衡陽路）與表町通（今館前路）為例。[206] 本町通等街道乃由總督府營繕課所協助設計，歐風的外觀傳遞出進步文明的訊息。同樣地，南街商店建築的歐風外觀，也展現出現代文明都市的樣貌 ，然而畫家卻非忠實表現南街的樣貌，而是加上了各式各樣的改變，來構築出他所欲表現的世界。最顯著的改變乃是將建築物的外觀加以變化，並移動其位置。例如，他將原本位於商店建築旁的霞海城隍廟（圖25-1、25-2）往前移動（圖25-3），並將二樓的商店建築改為三樓，且將現實中具有複雜裝飾元素的「牌樓厝」（圖19）簡化，雖然保留建築因騎樓開口線、窗臺線、屋簷線高度一致所形成的直線性，然而，商店招牌並不依合理位置描繪，原本具簡潔線條的街道樣貌，在畫面中因配置了南街中不存在的各色招牌而削弱了水平線所形成的視覺效果。[207] 甚至於，畫家以巧妙的手法，克服了空間處理問題，他將原本應該表現出空間深度的街道，轉化為商店招牌的配置空間，畫面呈現出平面化傾向。建築物雖以仰視的視角來表現，然而街道上的人群卻以俯瞰視點來描繪。觀察右側建築物的描寫時，可以發現畫家並沒有依照線遠近法來表現空間深度，只以建築物的平行斜線再加上逐漸變淡的色彩來暗示空間深度。在此也找不到正確描繪物象比例的意圖，為了強調建築物高度，畫中人物比起實際尺寸看起來更小。

郭雪湖所描繪的建築是市區改正後的新建築樣式。特別臺北市城內區改築

[206] 張景森，《臺灣現代城市規劃：一個政治經濟史的考察（1895－1988）》（國立臺灣大學土木工程所博士論文，1984），頁45。

[207] 郭雪湖曾表示在創作《南街殷賑》時，在圖書館參考商業名鑑，尋找臺北著名的商店名，並將其描繪於畫面當中。參照廖瑾瑗，《四季・彩妍・郭雪湖》（臺北：雄獅圖書，2001），頁45。

臺灣大學藝術期刊資料庫

的三層建築物對當時的人而言，有著如同「大廈高樓」般的感受。[208] 郭雪湖為了強調「大廈高樓」的效果，將南街的二層建築改變為三層樓，並將建築與人物之間的比例增大。這個改變的結果造成了人潮有如在摩天樓所包圍的街道間前進般的效果。在這件作品中，也可以看到畫家以雙重視線所看到的風景來表現的意圖—從地面向上仰望的驚奇感受，以及從高處往下俯瞰的愉快感受。其中俯瞰的視線，可以在畫面左側建築物二樓的人物上見到（圖16-2）。從1930年10月15日刊載於報紙上的照片（圖21）推測，可知郭雪湖是將觀者視線的高度大約設定在二樓人物的位置上。而從這個角度可以充分享受仰視與俯瞰的雙重視線，以增加表現上的趣味。

1929年第三回臺展施玉山的《朝天宮的祭典》（圖13）中，也描繪了如同《南街殷賑》中所見從二樓往下俯瞰的人物。不過，這件作品統一設定為俯瞰視點，不僅群眾、連建築物本身都畫得較小，而可將街道上所進行祭典的情況一覽無遺。從當時的照片（圖22）中，也可見到以眺望視線來捕捉祭典的景象。從這些作品來看，與其說是讓觀者成為祭典行列中的一人，以充分體驗祭典本身的氣氛，不如說是有意與祭典行列保持距離，而顯現出從高處來眺望祭典情景的欲求。

不過，在《南街殷賑》中人物所俯瞰的對象並非祭典，而是街上的人潮，觀賞者的目光與其說投向街道上的人物，不如說更為各式各樣色彩鮮明的商店招牌所吸引。雖然在這件作品中傳達出從新式高樓的嶄新視覺經驗中所得到的驚奇與愉快感受，然而在這裏並不僅是為了滿足上升視線與下降視線的欲求，畫家有意將南街作為各種事物的展示場，並舉辦一場豐富的視覺盛宴。

《南街殷賑》得獎理由之一乃是「表現出地方色」。然而，在這件作品中，並非僅將直接表現「臺灣」的事物埋進畫面當中，也將各式各樣代表現代性的要素放在「臺灣」這個框架之中。除了書寫於招牌上的文字的符號外，也將視覺符號塞滿畫面，以待觀者的解讀。甚至於使用對比的構造，讓符號的意義複雜化，而能夠滿足不同文化背景的鑑賞者對於異國情調的欲求。

[208]〈家屋の新築—城内の面目一新せん〉，《臺灣日日新報》，1911年10月24日，版7。

臺灣大學學術期刊資料庫

首先，代表「臺灣」的符號出現於畫面左側展示臺灣名產的建築物（圖23-1）。香蕉、鳳梨、木瓜等水果，以及大甲帽子（圖23-2）、竹細工品（圖23-3）、原住民工藝品等，都是經常出現在日本舉辦的博覽會、共進會等會場中，作為代表臺灣的名產來展示之物。[209] 並且，在這棟建築物一樓，書寫著「蓬萊名產」的看板上所繪的臺灣地圖（圖23-3），更有效地強調出「臺灣」的形象。此外，表現地方色的符號還可以舉看板、旗子、裝飾著龍圖案的燈籠、鳳凰、葫蘆（圖23-4）等祥瑞、穿著臺灣衫的臺灣人、描繪著原住民人物形像與雕刻的圖案（圖23-2）、城隍廟與香爐（圖25-3）等事物為例。

不過，在這裏直接表現「臺灣」的符號，除了作為讓日本人感受到異國風的表象之外，也是裝飾現代都市樣貌的符號。並且，在此藉由使用了具有對比意味的符號，例如臺灣與日本、傳統與現代等，使畫面意義更加豐富。例如出現於約畫面三分之二處的「体天宜時計店」的招牌上，描繪著懷錶（圖24-1）。被放在畫面高處的時鐘，乃是作為表示細分化的現代時間觀念符號，此與農曆上元、中元、下元所代表的農業社會時間觀相對立。由時鐘所代表的現代時間制度乃是由國家所規定，也是現代文明的象徵。此外，「左側通行」（圖24-2）的告示板所表示的交通規則、煙草與酒的廣告所代表的國家專賣（圖24-3）、街燈（圖24-4）所代表的電力象徵等，都是作為國家制度與現代文明標誌而被描繪下來。這些制度也可說是為了配合「文明社會」的節奏，而將人類身體感覺加以馴化、改造的存在。不過，作為現代化交通工具的腳踏車與汽車混雜於人群當中，代表著「左側通行」的規則幾乎無法遵守，在這裏也讓人讀取到以理性、科學為代表的現代文明，並無法改變人們對於超自然力量的敬畏與信仰的訊息。例如，「仙公卦」（圖24-5）、「擇日館」等占卜場所，以及從城隍廟香爐中上升的濃密香煙等，都具體呈現出人們對於命運以及神所具有的敬畏與虔誠的信仰心態。

雖然郭雪湖將各式各樣的符號填塞在南街這個場所當中，然而這件作品仍令觀者具有現實感受的理由在於，畫家也將實際存在於南街的事物描繪其中。

---

[209] 黃瑩慧，《真實與想像之間—郭雪湖「南街殷賑」的創作思維》（成功大學藝術研究所碩士論文，2007），頁61-67。呂紹理，《展示臺灣—權力空間與殖民統治的形象表述》（臺北：麥田出版社，2005），頁101-194。

臺灣人臺灣藝術 期刊資料庫

如霞海城隍廟，就是南街最重要的地標。另外，「乾元行」、「黃裕源布行」、「体天宜時計店」等南街著名的商店也喚起真實感。商店招牌（圖24-7）表現出南街、以及大稻埕這個地區的主要產業，包括了中藥、布類、食品業等業種。[210] 繁雜眾多的招牌與高聳的大樓誇示出這個地域所具有的商業力量。在此表現出傳統產業順應時代潮流，運用廣告招牌等嶄新的經營方式來獲得成功的現代性形象。[211] 甚至於，不僅場所予以觀者真實感，畫面中也傳達出「現在」的這個時間點。例如出現在畫面中的永樂座看板上可見到「紅蓮寺」（圖24-6 ）的文字。開幕於1924年的劇場永樂座，對於居住於大稻埕的臺灣人而言，乃是最重要的娛樂設施之一，「紅蓮寺」於1930年2月在永樂座上映，曾是非常受歡迎的電影。[212] 雖然電影的上映期間與夏季中元的時間點並不一致，然而對於仍然留有鮮明印象的觀者而言，藉由提示電影的名字，也讓畫中的南街更增添了一層真實的感受。

郭雪湖雖然將南街以現代都市的樣貌呈現出來，但也同時裝飾以香火的濃煙、鳳凰與龍等裝飾圖案、香蕉、柑橘等直接表現臺灣的符號，並運用鮮明的對比色，以讓現代都市與豐美的南國表徵融合起來。在鮮明的色彩下，高樓與廟、科學與宗教、傳統與現代、制度與自然等各種意義上的對比互相消融，而呈現出臺灣、日本、西洋各種文化一體化的理想世界表象。對於日本人而言，可以在這件畫作中滿足眺望異國情調的慾望，對於臺灣人而言，新的事物藉由放置於自身文化當中，削弱了現代文明所具有的異質性，而可以讓他們享受其新鮮感。也就是說，在這一幅作品中具有雙重的意義構造，對於不同文化背景的觀賞者而言，可以依照自身的喜好來加以解讀。

---

[210] 黃瑩慧，《真實與想像之間—郭雪湖「南街殷賑」的創作思維》，頁62-63。

[211] 例如，販賣高麗參等中藥的乾元行，為了宣傳元丹，從上海邀請有名劇團於永樂座表演，購買入場卷者贈送元丹。〈水上瓢之演戲〉，《臺灣日日新報》，1925年5月20日，版5。另外，虎標萬金油也是將傳統中藥以現代化製造方式大量生產的藥品，販賣虎標萬金油的中藥舖，因此成為大公司。

[212] 「紅蓮寺」於農曆元旦時曾在永樂座上映第一、二集。參照〈永楽座活寫〉，《臺灣日日新報》，1930年2月13日，漢文版4。並且，由於「紅蓮寺」第一、二集連日爆滿的緣故，2月20日繼續上演第三、四集。〈紅蓮寺続映〉，《臺灣日日新報》，1930年2月20日，漢文版4。

臺灣大學藝術期刊資料庫

不過，在《南街殷賑》所呈現的美麗南國形象中，還是可以感受到「現代性」所落下的陰影。而這個陰影並不存在於畫面之中，而是在畫面之外。也就是為《南街殷賑》所排除而沒有描繪之處。這件作品的主題，一般被解釋為描繪7月15日的中元節祭典。其根據應是來自於畫中旗幟上的「中元大賣出」（中元大拍賣）、「中元贈答品アリ」（有中元禮品）（圖26-1）、「慶讚中元」（圖26-2）等文字。不過，根據當時的文獻，可知「中元」的時間以及在這個節慶所進行的內容，在臺灣人與日本人之間是不同的。臺灣人的中元節是在農曆7月15日，而日本人的中元乃是在陽曆7月15日。[213] 日本的中元，原本也是在農曆7月15日，然而隨著明治5年（1872年）的改變曆法，將年中行事改到陽曆來慶祝。雖然日本可能也曾想將臺灣的節慶改在陽曆舉行，但是卻不成功。[214] 臺灣於農曆7月一個月的期間中，會舉行「普渡」（施餓鬼）、「放水燈」等一連串的祭典活動，而臺灣中元節慶所舉行的活動，接近於日本佛教行事「盂蘭盆會」，不過也加上了道教與民間的習俗，通常舉行盛大的節慶儀式，可說是最重要的民間祭典活動之一。在各地所舉辦的中元祭典中，於基隆所舉行的祭典是最為盛大的。1927年第一回臺展中，村上英夫曾以描繪農曆中元節慶典的《基隆燃放水燈圖》（圖12）入選。與這件作品相比，《南街殷賑》並沒有描繪傳統節慶的活動，而是如同畫面中所顯示的「みやげ」（土產）、「名產」、「中元大賣

---

[213] 「中元大売出し」、「中元贈答」的用語在新曆7月上旬的新聞報導中可以看到。例如，〈中元大売出しに各商店は大馬力〉，《臺灣日日新報》，1929年7月12日，版2。〈本町中元大売出しの投票抽籤発表〉，《臺灣日日新報》，1931年7月10日，版2。〈中元贈答〉，《臺灣日日新報》，1925年7月10日，版1。關於臺灣人的中元祭典的報導幾乎都是在農曆7月15日前後的臺灣日日新報的漢文版中可見到。例如，〈基隆慶安宮放河灯〉，《臺灣日日新報》，1929年8月31日，版4。

[214] 「中元是贖罪之日，盂蘭盆是為祈求靈魂的冥福，但是本島人之間現在幾乎無法識別，將祭拜品供奉神前，並在庭院燃火及燃燒金銀紙，或在佛前供奉燃燒的放燈水燈等燈籠，艋舺龍山寺、大稻埕城隍廟、媽祖廟等非常擁擠。到去年為止在中元節行事都在陰曆舉行，今年將改到陽曆來供奉。」〈盂蘭盆と中元〉，《臺灣日日新報》，1912年7月14日，版7。根據上述的新聞報導，似乎曾經有意將臺灣的中元節移到新曆來舉行，但是從臺灣日日新報的記載，臺灣的中元祭典幾乎都在農曆舉行。

臺灣大學藝術期刊資料庫

出」（中元大拍賣）等文字般，將購物作為中元節慶的中心主題。而畫中所呈現的「中元大賣出」、「中元贈答」等文字，幾乎都出現於陽曆7月的新聞記事當中，這是由於日本人之間，有著中元贈答的習慣，於是在陽曆7月會有許多商店舉行促銷活動。郭雪湖在此運用了臺灣與日本文化對於「中元」各有不同的解釋所具有的兩義性，來設計出巧妙的符號裝置。畫面中心描繪著沉浸在購物氣氛中的人群，與日本的中元風習相近，然而書寫著臺灣中元節慶的「慶讚中元」（圖26-2）[215]等文字的旗幟與燈籠，以及在節慶期間才能看到的洶湧人潮，在此可以說是包含了臺灣傳統中元節慶的意味。

如前所述，在《南街殷賑》中運用了各式各樣的符號，給予不同文化背景的鑑賞者有著多樣解讀方式的可能性。郭雪湖畫作中的符號戰略，最為巧妙且具曖昧性的手法乃在於「中元」這個時間設定。畫家選擇了「中元」，乃是以其所具有的兩義性，來將日本與臺灣之間微妙的差異呈現出來並加以一體化。在臺灣的知識份子之間，認為傳統中元節信仰乃是迷信，並且「普渡」的行為並不符合衛生考量，應該廢止中元祭典。不過，這樣的意見，與期待藉由中元祭典的人潮來增加利益的商人意見互相對立。[216]另一方面，日本的中元與農曆盂蘭盆會的行事分離，從傳統的意義中脫落，變成以贈答、促銷等購物的商業行為為中心。購物乃是現代都市生活中最重要的表徵之一。《南街殷賑》中所表現的「中元」意涵，接近於日本的中元風習，以購物作為畫作的中心主題，可說是在一方面滿足了商人對於利益的要求，在一方面也同時滿足了臺灣知識份子有意去除中元節的宗教性元素，而將其現代化之巧妙設計。

《南街殷賑》與《基隆燃放水燈圖》雖然都是以中元節為主題，然而分析畫面意義的話，可知是在不同意識下所創作的作品。郭雪湖在此巧妙利用了「中元」所具有的兩義性，使這件作品乍看之下雖然是表現舉行於臺灣人居住地的傳統祭典主題，然而實際上是以曲折的手法，將臺灣人的居住地大稻埕以現代化的形象呈現出來。

---

[215]「慶讚中元」的用語，幾乎只使用於臺灣中元節的報導當中。例如，〈萬華龍山寺慶讚中元〉，《臺灣日日新報》，1926年8月18日，版4。

[216]〈舊中元祭典中新舊人各有所主張，為文化與經濟不合〉，《臺灣日日新報》，1929年8月20日，版4。

臺灣大學學術期刊資料庫

如前田愛所述：「文明所提供的眾多集合，一旦穿越民眾慾望的底層，其所意味之物將會不斷被改寫，而創造出新的意義。」[217] 出現在南街的各種事物正可說是對於文明的慾望所產生的變奏。當觀賞者的視線，從作為文明表徵的高樓中上升與下降的同時，眺望混雜著文明與傳統的事物產生出愉悅感，而從日常生活中離脫，進入了有如博覽會之「臺灣館」一般的非現實的南國世界當中。《南街殷賑》左側建築物所裝飾的臺灣名產，有如小型的博覽會場。博覽會作為帝國自我表彰的現代展示場所的同時，也是展示殖民地的一個場所。藉由文明與野蠻的對比、以及殖民地異國風俗的陳列，給予觀賞者驚異以及愉悅的視覺體驗。郭雪湖並不介意在殖民地臺灣的展示中所呈現出來的差別意識形態，而將他者視線中的「自我」形象作為認同的起點，來將南街轉換為融合了現代與南國的形象表徵。

在大稻埕的商人當中，也可以找到和郭雪湖類似的看法。例如，1935年始政四十周年臺灣博覽會，原本僅將會場設置於城內區的新公園與公會堂，然而大稻埕商人數度向總督府斡旋，好不容易才將第三會場的南方館設置於大稻埕。[218] 對於設置博覽會場的動機，並不僅是對商業利益的考量，也可以看到握有經濟力量的大稻埕商人，藉由參與國家事業的博覽會，不僅掌握了部分展示的主導權，也有著將自身從被展示對象的劣勢予以逆轉的意圖。

被捲入現代化巨大浪潮的臺灣，也可見到乘著時代潮流而坐收成功果實的大稻埕商人，他們不拒絕新時代的各項事物，並積極地加以吸收。對於他們而言，所謂「臺灣」的特色也是獲得利益的重要來源。改變傳統事物，並以新的姿態登場的大稻埕商人的機敏，也可以在郭雪湖身上看見。另外，可以看到這位以大稻埕為活動據點的年輕畫家，也吸收了臺灣知識份子對於傳統中「反現代」事物加以排除的觀點，例如他們反對城隍祭的舉辦（圖36），這或許是為何郭雪湖選取中元作為畫作主題，而非大稻埕最重要的祭典城隍祭的原因。出現於現代展示場所臺灣美術展覽會中的本畫作，一方面並不僅僅是將南街作為表現地方色的場所來加以呈現，也藉由將不同視線描繪於一個畫面當中，來傳

[217] 前田愛，《都市空間の中の文学》（東京：筑摩書房，1983），頁155。
[218] 呂紹理，《展示臺灣—權力空間與殖民統治的形象表述》，頁247-249。

臺灣大學學術期刊資料庫

達出臺灣人對於「現代性」的憧憬與挫折的曲折心情。並且作為在大稻埕出生、成長的郭雪湖而言，《南街殷賑》也可說是臺灣人作為自我表象所描繪的作品吧。

（四）隱喻的殿堂—陳植棋的《真人廟》（1930年）

相較於郭雪湖在創作《南街殷賑》時，未曾離開過故鄉，陳植棋的《真人廟》（圖27），卻是在1925年離開臺灣赴東京留學，於1930年畢業返鄉後所描繪的作品。筆者曾在陳澄波的研究中探討旅日青年故鄉意識的形成與創作之間的關係。[219] 比陳澄波晚一年來到東京的陳植棋，體驗了離開出生地臺灣移動到異鄉，在各式各樣的外來視線中，重新認識並定義自己故鄉的歷程。陳植棋留學前後所描繪的作品，具體呈現出故鄉意識的萌芽與成形。陳植棋的人物、靜物與風景畫，皆以後期印象派與野獸派的強烈風格，來重新定義與他認同相聯繫的故鄉「臺灣」。[220] 其中，最不容易理解的一件作品，可以說是第四回臺展的《真人廟》。

《真人廟》在1930年第四回臺展中獲得特選，這一年3月陳植棋自東京美術學校畢業後返臺，9月為了參加第十一回帝展，不顧家人反對，抱病攜帶作品赴日，到了東京病情加重，隔年3月返臺不久後即以二十五歲之齡去世。《真人廟》應該是陳植棋返臺短短六個月期間內所完成的作品。同年入選帝展的《淡水風景》（圖29），與《真人廟》的風格近似，在這兩件作品中都可以看到採用塞尚的風格，以短而平行的筆觸構成畫面，放棄以透視法來表現空間深度，而以色塊構成畫面。不過，《淡水風景》的畫面構成較為嚴謹堅實，整體顯得較為和諧。然而，《真人廟》中雖然也可見到在描繪物象時使用短而平行的筆觸，

---

[219] 邱函妮，〈陳澄波繪畫中的故鄉意識與認同—以《嘉義街外》（1926）、《夏日街景》（1927）、《嘉義公園》（1937）為中心〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，33期（2012.9），頁271-342。

[220] 關於陳植棋的研究，參照葉思芬，〈英雄出少年—天才畫家陳植棋〉，《臺灣美術全集14 陳植棋》（臺北：藝術家出版社，1995），頁15-52。顏娟英，〈自畫像、家族像與文化認同問題—試析日治時期三位畫家〉，《藝術學研究》，7期（2010.11），頁25-69。

臺灣藝術期刊資料庫

但是筆觸的方向不一，色塊與色塊之間具有緊張感，空間與物象的關係也曖昧不清，這種緊張感與衝突讓畫面充滿了張力。不過，廟宇建築剛硬的線條，有如伸出雙臂，似乎將混亂與爆發的力量暫時壓制下來。

陳植棋有不少描繪臺灣寺廟的作品，但只有這件作品直接以廟宇名稱當成畫作標題。並且，以真人廟為主題的作品，除了倪蔣懷在1933年所描繪的水彩作品（圖28）之外，找不到其他取材自相同地點的畫作。為何陳植棋描繪了這座荒廢的廟宇？以下將進一步分析作品中所隱藏的意涵。

首先，比較陳植棋與倪蔣懷（1894－1943）所描繪的《真人廟》，二者除了使用媒材的不同，也可發現陳植棋作品的構圖十分奇特，位於中景，作為畫作主體的真人廟位置上移，地平線甚至抬高至畫面的二分之一處。考慮其與畫面左側17、18世紀白色洋風建築之間的位置關係，真人廟有如位於坡道上。左側的洋風建築向後方傾倒，黑暗的影子落在原本是白色的建築物上而顯得陰暗無比。相對於此，廟宇的屋頂以及地面使用了明亮的黃色調，紅色屋頂的飛簷往天空伸展。真人廟與洋風建築的表現，猶如光與影的對比。這件作品以臺灣傳統廟宇為主題，看似十分符合了所謂「地方色」。N生（永山義孝）對於這件作品的批評如下：「靠手創造的作品是陳植棋的真人廟。陳氏今年也入選帝展，他的技巧已相當成熟，真人廟也獲得特選，但是我們看這幅畫時到底能感受到什麼精神性的內涵嗎？」㉑

如同前文所引，永山義孝在同一年提出對臺展「地方色」的批評。永山無法了解陳植棋作品中隱藏的意涵，在他眼中《真人廟》的主題，不過是一個提供技巧表現，又符合「地方色」政治正確的符號而已。難道陳植棋的作品真的沒有所謂「精神性的內涵」嗎？

從以下的一份文件（圖32）中，可以提供理解陳植棋描繪這件作品的線索。

通達（本第十三號）

一、關於本部事務所移轉之件

㉑ N生記，〈臺展を觀る（四）〉。譯文參見N生記，顏娟英譯，〈第四回臺展觀後記〉，頁201。

臺灣大學學術期刊資料庫

本部在來之事務所因過於狹隘故自去年十月間即擇定臺北市建成町一丁目二百四十四番地（真人廟旁）之敷地建築之。至本月竣工，經於廿二日移轉於前記新築事務所。其建坪百七十坪二階建。階上事務室，階下講座。定三月九日舉行落成式特此通知。
一九三〇、二、二三

本部組織部啟㉒

上述文件乃是1930年臺灣民眾黨本部落成通知，3月9日舉辦落成式。民眾黨本部所在建築（圖33）共二層樓，樓上為事務室，樓下為舉辦講座的空間。新落成的民眾黨本部建築位於大稻埕，地址為現今的天水路45號，真人廟則位於天水路49號。民眾黨本部通知在標示地址旁說明位於真人廟旁，除了地理位置相近，陳植棋描繪《真人廟》的時間點，與本部建築落成時期十分相近可知，解讀這件作品的關鍵，也包括了畫面中所沒有描繪的部分。

葉思芬的文章中提到，陳植棋由於1924年國語師範學校的學潮事件中遭到退學命運，「讓他成為早期臺灣西畫家當中涉入社會運動最深的一位。」㉓ 由於學潮事件，陳植棋等遭退學學生受到臺灣文化協會的支援，據摯友蕭金鑽回憶，陳植棋被退學後，「鬱憤無以平復。曾經一度壓下的思想問題如烈火般又復活。在此深刻的怨恨中，兩、三個月間，都是在文化協會的領導蔣渭水家『混日子』。」㉔ 以蔣渭水（1891－1931）為首的臺灣文化協會，成立於1921年，以提升臺灣文化向上為目標，除了發行《臺灣民報》，也在各地舉辦演講會。而蔣渭水所開設的大安醫院、文化書局、臺灣民報總批發處皆位於大稻埕太平町，臺灣文化協會的第一個文化講座，也設在大稻埕的港町。因此，大稻埕可說是臺灣人反殖民鬥爭的重要根據地。

另外，陳植棋留學東京時期，亦是臺灣議會設置請願運動最為蓬勃的時期。雖然目前沒有確實掌握他曾在東京參加過請願運動的證據，不過，由於東

㉒ 蔣朝根編著，《蔣渭水留真集》（臺北：臺北市文獻委員會，2006），頁163。
㉓ 葉思芬，〈英雄出少年—天才畫家陳植棋〉，頁21。
㉔ 蕭金鑽，〈故陳植棋君の追憶（上）〉，《臺灣新民報》，1934年10月19、20日。譯文參見蕭金鑽著，葉思芬譯，〈故陳植棋君之回憶〉，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁391。

臺灣大學藝術期刊資料庫

京留學生等人組成歡迎請願運動者遊行隊伍之目的地，以及歡迎會場是在東京神田的中華基督教青年會館，從陳植棋擁有中華留日基督教青年會證書來看，相信熱心臺灣民族運動的他，應該也曾與陳澄波一起參加了歡迎請願運動者的遊行吧。㉕ 以陳植棋對於社會運動的關心，相信他在臺灣以及東京留學期間，亦同樣深受臺灣民族運動的影響。由臺灣人所領導的反殖民鬥爭運動，發展出臺灣人的民族主義，並將臺灣人想像成一個擁有民族自決權，被帝國主義壓迫的弱小民族。㉖ 或許由於在異鄉，讓他們從不同的角度看到殖民地臺灣人的命運，並形塑對臺灣這個共同體的想像。而對於臺灣的情感，有一部分也是源自於從殖民地移動到帝國的過程中所萌生的故鄉意識有關。陳植棋遭退學後轉向美術之道，看似與社會運動漸行漸遠，然而如同陳植棋喜愛的作家賀川豐彥（圖34），㉗ 在1922年來臺對臺灣學生談話中提到：「一個獨立的國家必須具有獨自的文化。譬如文藝、美術、音樂、演劇、歌謠等等。不能夠養成自己的文化，縱使表面上具有獨立的形式，文化上也是他人的殖民地。」㉘ 拼命追求在文化上趕上現代化的腳步，亦是陳植棋抵抗精神的一種積極作為。

回到《真人廟》這件作品，如同前述，這件作品雖然描繪的是真人廟，然而其中卻隱藏了陳植棋的民族意識。此畫作中的真人廟具有雙重形象。第一，真人廟乃是作為包含了臺灣民眾黨等臺灣人反殖民抗爭的象徵符號。因臺灣文

㉕ 陳植棋的中華留日基督教青年會證書參見葉思芬，〈英雄出少年—天才畫家陳植棋〉，頁23。陳澄波1926年參加臺灣議會設置請願運動之介紹參見邱函妮，〈陳澄波繪畫中的故鄉意識與認同—以《嘉義街外》（1926）、《夏日街景》（1927）、《嘉義公園》（1937）為中心〉，頁282-287。

㉖ 吳叡人，〈臺灣非是臺灣人的臺灣不可—反殖民鬥爭與臺灣人民族國家的論述1919－1931〉，收錄於林佳龍、鄭永年主編，《民族主義與兩岸關係 哈佛大學東西方學者的對話 臺灣研究基金會叢書二之六》（臺北：新自然主義公司出版，2001），頁44-45。

㉗ 陳植棋在國語師範學校時與好友蕭金鑽常常一起閱讀，當時陳植棋深受賀川豐彥所著《穿越死亡線》所感動，稱自己為賀川黨。參見蕭金鑽，〈故陳植棋君の追憶（上）〉。並參見葉思芬譯文，〈故陳植棋君之回憶〉，頁391。

㉘ 吳三連、蔡培火、葉榮鐘、陳逢源、林柏壽，《臺灣民族運動史》，頁285。引文並參見吳叡人，〈福爾摩沙意識形態—試論日本殖民統治下臺灣民族運動「民族文化」論述的形成（1919－1937）〉，頁145-146。

臺灣大學藝術期刊資料庫

化協會的分裂，蔣渭水、林獻堂等人推出另組臺灣民眾黨，成立於1927年，乃是臺灣人成立的第一個政黨。大稻埕作為臺灣人文化政治運動的重要根據地之一，陳植棋特地選擇了這個荒廢的寺廟作為地標來描繪，有其深刻的涵義。

第二，透過描繪真人廟，陳植棋表明了臺灣人自我定義的主體性。學生時代熱衷社會運動的陳植棋，雖然轉向美術之道，然而他對改造、創造臺灣文化的熱情，不但從他的畫作中屢屢可見，也從他曾在位於大稻埕的臺灣繪畫研究所熱心指導後進的行為中可見一般。1930年8月，蕭金鑽來到了臺灣繪畫研究所拜訪陳植棋，陳植棋對於他自己正在創作的一幅作品談論如下：「沒有模特兒沒辦法，費盡苦心才找來這位老藝人。我努力地想在這幅作品上表現臺灣的地方色（原文為ローカルカラー）。」[229] 當被問及對臺灣美術的希望如何之問題，他回答如下：「臺灣的美術還很幼稚，島根性還未除去，但以後會越來越改善。臺展開辦了，素質好的年輕畫家也很多，所以我也一定要繼續努力，希望能夠攢夠學費到法國。」[230] 從上述談話可知，在1930年的時間點上，陳植棋有意藉由各種不同的主題（例如老藝人），來表現臺灣的「地方色」，並對臺灣美術的未來充滿期待。難道，陳植棋表現所謂「地方色」，就只是為了符合臺展審查員的期待嗎？

瞿公真人廟所祭祀的是1884年中法戰爭之際，由劉銘傳（1836－1896）的軍隊從中國帶來臺灣的鄉土神。在中法戰爭中打敗法國軍隊的劉銘傳，是清代最初將臺灣帶向現代化的人物。上述提到真人廟與洋風建築的表現，猶如光與影的對比隱喻。似乎代表了追尋現代化的臺灣人，雖然目前仍處於落後狀態，但是如同劉銘傳戰勝法國軍隊一般，也蘊藏了追趕、甚至於超越先進國的可能性。也就是說，陳植棋將自己追求現代化的熱切情感，將真人廟從荒廢破敗的小廟，改變為神聖的光輝殿堂。在這件最晚期的代表作當中，陳植棋的熱情透過紅色、金黃色的色調揮灑於畫面當中，真人廟好似被一股向上的力量推起到半空中，這股驚人的力量隨時都有可能爆發出來。

---

[229] 蕭金鑽，〈故陳植棋君の追憶（下）〉。譯文參見蕭金鑽著，葉思芬譯，〈故陳植棋君之回憶〉，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁392。

[230] 蕭金鑽，〈故陳植棋君の追憶（下）〉。譯文參見蕭金鑽著，葉思芬譯，〈故陳植棋君之回憶〉，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁392。

臺灣大學學術期刊資料庫

也就是說，在《真人廟》這件作品中，不但包含了陳植棋對於青春時期熱衷社會運動的回憶，他也將自己對未來的期待寄託其中。陳植棋曾對自己的妹妹陳鶴子說：「要擺脫那種令人窒息的邪惡的人生實在很困難，只能以寄託將來，安慰自己。」[231] 陳植棋立志成為畫家不到六年的時間，不但二度入選日本帝展，也活躍於各種畫會當中。他留學之前的1924年，曾經描繪總督府的塔（圖30），以及臺北橋（圖31），其中顯示出他對現代文明的渴望。然而他在留學後卻對描繪西洋式的東西失去興趣，轉而將目光朝向臺灣的傳統文化，並從其中尋找自己的根源，以找到推進現代性力量的主體性。從這一點可以看到陳植棋在臺灣畫家當中的先驅性。陳植棋試圖在與現代化（西洋美術）接軌的過程中，定義出屬於自己的臺灣形象，而在他的作品中，感受不到太多糾葛與自卑感，雖然困難重重，還是對未來抱持著信心與希望。陳植棋在去世前不久，躺在病床上寫的信當中，思索生死卻仍將希望寄託未來，他在信中的最後寫道：「我還是想畫圖，即使畫到倒下來為止我還是想畫。……只要做自己喜歡的事，生死可以置之度外。要明朗的活下去，這才是積極的意義。」[232]

結語

本文以1920－30年代前半臺灣美術中的鄉土藝術與「地方色」概念為中心，從制度、概念、言說與作品的角度來探討此議題。第一部分試圖從一手文獻、研究與理論來建立解釋這段歷史的架構。並從近代東亞美術史的角度，來探討臺灣美術的發展，將其放在日本帝國的美術制度中來檢討，其中包括了傳統藝術與現代美術制度如何整合，以及創造美術與文化上獨特性等問題。而「臺灣美術」的命題與框架，正是從「美術」概念與制度移植臺灣的過程中浮現。另一方面，本文並非將此制度的移植看成是統治者單方面對殖民地施行「文明化」

---

[231] 陳鶴子，〈兄の画生活を想ふ〉，《臺灣文藝》（1935.1）。葉思芬譯，〈吾兄繪畫生涯之追憶〉，收入《臺灣美術全集14 陳植棋》，頁47。

[232] 陳植棋，〈家書〉，1931年3月11日。譯文參考葉思芬譯，《臺灣美術全集14 陳植棋》，頁52。

臺灣大學學術期刊資料庫

的結果，而試圖探討作為被統治者的臺灣人，在參與此美術制度時，他們所面臨到的困境與挑戰為何？臺展當局所提倡的鄉土藝術方針，從統治者的立場而言，可說是一種懷柔式的同化政策，然而在臺灣人取材自「臺灣」的作品，與個人和共同體的心情和認同相聯繫，其中流露出故鄉意識，他們有意識追求並創造屬於自己的福爾摩沙藝術。對臺灣人而言，雖然創造鄉土藝術的目標與臺展方針相符，但是追尋鄉土獨特性，卻反過來凝聚他們的共同體意識，在其中可見到同床異夢、各取所需的現象。

然而，臺灣人在積極擁抱作為現代文明表徵的美術的同時，卻因無法獲得主導權而產生強烈憧憬，此種對現代性的渴望，和追求表現「地方色」之間，產生出強烈的落差與矛盾。此種矛盾來自於殖民統治下以西方現代性作為普世價值時所映照出的「地方性」，往往有著非文明與落後的一面，因而產生認同危機。進入現代世界所引發的故鄉喪失與認同危機，不僅出現在臺灣人藝術家身上，同時代的日本人藝術家亦面臨同樣的問題，因此，追求文化上的獨特性成為此時期美術創作的重要命題。不過，在臺灣、韓國等殖民地，對於文化獨特性的追求是放在「鄉土」認同的框架中，而日本則是放在「國家」認同的架構下來理解。這與1920年代起日本在亞洲各地擴展殖民地之帝國主義化有關，在殖民地美術展覽會中所形成的「鄉土」，當然也是在帝國主義的視線下所投射出來的一種「虛構」。在此可見到殖民地美術主體性的建立，比起日本本身而言更來得迂迴曲折。

本文的第二部分，分析三位藝術家以不同媒材創作的作品，具體說明「臺灣」是如何被表現等問題。黃土水參加日本帝展，創造具有獨特性的臺灣藝術，其中流露出故鄉意識。身為殖民地藝術家，如何在帝國日本的美術展覽會中表現臺灣特色，並將日本人眼中對臺灣未開化狀態的印象，轉變為美麗之島，可說是他創作的重要目標。然而，以西方美術的雕刻手法來表現臺灣，無論在題材或是表現形式上，都無前例可循，因此黃土水必須從日本人所構築的臺灣形象當中尋找創作元素，也就是原住民以及水牛等題材。然而在日本人眼中的臺灣形象，由於具有原始與野蠻的一面，因此黃土水在接受日本人所建構的臺灣形象的同時，也逐漸將威脅自身認同感的部分去除，以重新構築自我認同，創造出新的故鄉臺灣圖像。

臺灣大學學術期刊資料庫

郭雪湖與陳植棋的兩件描繪大稻埕風景的作品，可確定具有表現臺灣「地方色」的意識，因此在分析臺灣美術展覽會的鄉土藝術表現時，是很好的例子。不過，即使這些作品被認為充分表現出臺灣的「地方色」，也必須考慮到作為觀看者的審查員與評論者，與創作者在意識上的落差，亦即，畫面中是否有著身為日本人觀者無法解讀或理解的部分？並且，不應認為這些畫作，只是完全服膺展覽會中對於表現「地方色」要求下的產物。在這些作品當中，有著超越了臺展當局所設定方針之外的個人意識，以及創作者本身在認同上的糾葛。身為殖民地藝術家，臺灣人必須面臨到各種視線，因而造成作品表現上的複雜性。首先，從風格與內容的問題來看，可以看到畫家在表現「地方色」時所遇到的困難。郭雪湖在缺乏傳統圖式的情況下，從日本風俗畫、明治浮世繪、攝影當中擷取各種要素，組合出自己的家鄉「南街」的意象。陳植棋試圖採取後期印象派，特別是塞尚的風格，來轉化為自己的繪畫語言。從認同上的問題來看，當時的大稻埕，在臺北市當中，是屬於臺灣人居住的聚落，同時存在著強大的商業實力以及反殖民鬥爭的民族主義，理想性與現實性並存，無異是臺灣最富生命力也最具衝突性的地區。從1930年臺灣民眾黨宣傳部的一張宣傳單（圖35）中，可以看到在當時臺灣民眾黨強烈主張臺灣的地方自治。[233] 由此可以看出作為日本殖民帝國之一個「地方」的臺灣，嘗試透過各種手段來爭取自己的主體性。因此，殖民統治下的臺灣的「地方性」，應該遠遠不同於日本國內的其他「地方」。就此點而言，所謂臺灣「地方色」的表現，不可能只存在著馴服於殖民統治以及權力意識的圖像。

從上述三位臺灣藝術家的作品當中，可以看到他們透過表現自己的「故鄉」，來建立與臺灣之間的連帶感與認同。基於此種故鄉意識所創作的作品，比起臺展所強調的鄉土藝術更早出現。不過，必須注意的是，臺灣人藝術家對於故鄉「臺灣」的認識框架，由於受到殖民地體制所限制，對於自我形象的塑造與認識，也受到殖民者所建構的臺灣形象所影響，因而產生認同危機。另一方面，他們對於現代性的追求，由於被嚴加掌控，而無法得到滿足，因而對現代性產生極度的渴望，在抵抗的過程當中發展出他們的共同體意識。從這些作

[233] 蔣朝根編著，《蔣渭水留真集》，頁168。

臺灣大學學術期刊資料庫

品中，可以看到臺灣人對於故鄉的表象與自我定義，呈現出衝突、妥協與反抗的特質。而這些複雜又矛盾的特質，不僅存在於畫面之內，也存在於畫面之外。

附記：本篇論文之部分內容曾發表於2013年12月6日、7日於國立臺灣大學舉辦之「異地與家鄉—東亞美術史的伏流與激盪1920－40」國際學術研討會，感謝中央研究院研究員顏娟英女士與臺灣大學藝術史研究所黃蘭翔教授的邀請，以及與會學者給予的寶貴意見及指教。論文撰寫過程中，東京大學佐藤康宏教授、板倉聖哲教授、顏娟英女士等學者，以及匿名審查人賜予諸多寶貴意見與指教，在此謹致上感謝之意。

（責任編輯：方令光）

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

傳統文獻

〈一夕話—文部省展覧会の西洋画及彫刻に就て〉,《スバル》(1909.11),頁165。
〈水上瓢之演戲〉,《臺灣日日新報》,1925年5月20日,版5。
〈中元贈答〉,《臺灣日日新報》,1925年7月10日,版1。
〈中元大売出しに各商店は大馬力〉,《臺灣日日新報》,1929年7月12日,版2。
〈今秋の帝展出品の水牛を製作しつつ—本島彫塑界の偉才黄土水氏〉,《臺灣日日新報》,1923年8月27日,版5。
〈本町中元大売出しの投票抽籤発表〉,《臺灣日日新報》,1931年7月10日,版2。
〈本島の藝術と作家の態度 一畫家の立場から 鹽月善吉氏の寄稿〉,《臺灣日日新報》,1931年7月18日,版6。
〈永山義孝氏離臺〉,《臺灣日日新報》,1935年5月14日,版7。
〈永楽座活寫〉,《臺灣日日新報》,1930年2月13日,漢文版4。
〈赤島社の進出 臺灣藝術を創り出す爲に 島民は熱烈な後援と適切な援助を與へよ〉,《臺灣民報》,1930年11月10日,版1。
〈赤島社の畫展と鄉土藝術〉,《臺灣日日新報》,1930年5月14日,版8。
〈盂蘭盆と中元〉,《臺灣日日新報》,1912年7月14日,版7。
〈美術團體「赤島社」生る〉,《臺灣日日新報》,1929年8月28日,版7。
〈赤島社美術展〉,《臺灣日日新報》,1929年8月29日,夕刊版4。
〈紅蓮寺続映〉,《臺灣日日新報》,1930年2月20日,漢文版4。
〈風景静物が多い 地方色が濃い 精選したから目障りがない 西洋画藤島審査主任の談〉,《臺灣日日新報》,1934年10月23日,版4。
〈家屋の新築—城内の面目一新せん〉,《臺灣日日新報》,1911年10月24日,版7。
〈基隆慶安宮放河灯〉,《臺灣日日新報》,1929年8月31日,版4。
〈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年10月17日,版7。
〈彫刻『蕃童』が帝展入選する迄—黄土水君の奮闘と其苦心談(下)〉,《臺灣日日新報》,1920年10月19日,版7。
〈萬華龍山寺慶讃中元〉,《臺灣日日新報》,1926年8月18日,版4。
〈意外に立派 藤島武二畫伯の西洋畫審査感想〉,《臺灣日日新報》,1933年10月25日,夕刊版2。
〈第三回臺展畫の審査成る 新鄉土芸術の創造如何〉,《臺灣日日新報》,1929年11月13日,版2。
〈第四回臺展を見て—東洋畫 勝田委員談〉,《臺灣教育》,340號(1930.11),頁122。

臺灣大學學術期刊資料庫

〈第四回臺展を見て—西洋畫 南委員談〉,《臺灣教育》, 340號（1930.11）, 頁121。
〈熱帶的な畫風の創成に寄與臺展東洋畫審查員結城素明氏語る〉,《臺灣日日新報》, 1932年10月16日，版2。
〈質の向上を認む 審查を終へて各委員語る〉,《臺灣日日新報》, 1935年10月22日，版11。
〈豫期以上の好成績 審查を終へて各委員語る〉,《臺灣日日新報》, 1936年10月19日，版7。
〈舊中元祭典中新舊人各有所主張，為文化與經濟不合〉,《臺灣日日新報》, 1929年8月20日，版4。
〈龍口町教育會館內外部工事告竣 來廿九日學開館披露式〉,《臺灣日日新報》, 1931年5月26日，夕刊4。
〈難かしい動物の彫刻に今年も精を出してゐる 本島出身の黃土水君〉,《臺灣日日新報》, 1924年8月16日，版5。
〈臺灣美術雜誌發刊〉,《臺灣日日新報》, 1920年10月20日，版7。
〈臺灣美術社第一回展覽會〉,《臺灣日日新報》, 1920年12月18日，版7。
〈臺灣の藝術は支那文化の延長と模倣と痛嘆する黃土水氏 帝展への出品「水牛」を製作中〉,《臺灣日日新報》, 1923年7月17日，版7。
〈臺展と鄉土藝術への進境〉,《臺灣日日新報》, 1930年10月28日，版2。
〈臺灣色 豐な優秀作品へ！臺展臺日賞の使命〉,《臺灣日日新報》, 1933年10月31日，版4。
〈臺灣美展自今年起 授起臺展賞 對善發揮本島之特色者〉,《臺灣日日新報》, 1930年10月12日，夕刊版4。
〈臺展優秀畫家 贈臺日賞〉,《臺灣日日新報》, 1930年10月22日，夕刊版4。
〈臺展正統とローカルカラー　特選、臺展賞、臺日賞選定された事情（鄉原審查員談、石川審查員談）〉,《臺灣日日新報》, 1930年10月28日，版1。
〈臺灣と藝術良心の問題 臺展を前に有りの儘を言ふ〉,《臺灣日日新報》, 1931年7月9日，版2。
〈臺展を權威づけるため 內地から審查員を 日本画洋画各一名 けふうの関係者会議で決定〉,《臺灣日日新報》, 1928年8月21日，版7。
〈臺灣教育會館擧盛大落成式 太田總督臨場〉,《臺灣日日新報》, 1931年5月31日，版4。
〈臺灣美術展委囑會友爲美術界努力〉,《臺灣日日新報》, 1933年11月1日，夕刊版4。
〈臺展で今度會友を委囑臺灣美術界のため尚一層努力する〉,《臺灣日日新報》, 1933年10月31日，版11。
〈臺灣美術展覽會第八回評價〉,《臺灣》(1934.11)。
〈臺展出品者招待茶話会 きのふ鉄道ホテルに開催 松林沢村両氏から適切な講話〉,《臺灣日日新報》, 1928年10月27日，版7。
〈臺展正統とローカルカラー 特選、臺展賞、臺日賞選定された事情（鄉原審查員談、石川審查員談）〉,《臺灣日日新報》, 1930年10月28日，版1。
〈驚くべき一般技巧の進步 鄉土に取材するものが多い 東洋畫松林審查主任の談〉,《臺灣日日新報》, 1934年10月23日，版4。

臺灣大學學術期刊資料庫

〈藝術寫眞を臺展の一科に〉,《臺灣日日新報》, 1931年6月5日 , 夕刊版5。

N生

〈臺展を観る（一）〉,《臺灣日日新報》, 1930年10月25日 , 版8。

〈臺展を観る（二）〉,《臺灣日日新報》, 1930年10月26日 , 版6。

〈臺展を観る（三）〉,《臺灣日日新報》, 1930年10月27日 , 夕刊版6。

〈臺展を観る（四）〉,《臺灣日日新報》, 1930年10月30日 , 版6。

〈第六回臺灣美術展を見る〉,《臺灣教育》, 364號（1932.11）, 頁88-93。

XYZ生

〈一巡りして〉,《臺灣日日新報》, 1929年11月13日 , 版2。

〈臺展評—習作展の観ある西洋画 但し模倣作は尠くなった（二）〉,《臺灣日日新報》, 1931年11月1日 , 版6。

〈臺展評—来年を一期待する人々　習作域を脱した時（三）〉,《臺灣日日新報》, 1931年11月2日 , 版6。

一記者

〈鄉土色に乏しい 帝展の模倣 第十回臺展を見る〉,《臺灣公論》(1936.11), 頁13。

山脇信德

〈断片〉,《白樺》, 2.9（1911.9）, 頁110。

木下靜涯

〈臺灣の東洋画に就いて〉,《東方美術》(1939.10), 頁25-27。

井手薰

〈鄉土〉, 《趣味の臺灣》, 1（1933.10）, 頁6。

立石鐵臣

〈美術常設館の設立其の他〉,《臺灣教育》, 388號（1934.11）, 頁38-40。

〈臺灣美術論〉,《臺灣時報》, 273號（1942.9）, 頁52-57。

石井柏亭

〈方寸書架〉,《方寸》, 4卷2號（1910.2）, 頁2。

石井柏亭、黑田鵬心、結城素明編著

《美術辭典》, 東京：東京日本美術學院，1914 , 頁32。

石川欽一郎

〈麗島餘錄〉,《臺灣時報》, 80號（1926.7）, 頁72-74。

〈東西閑話〉,《臺灣時報》, 86號（1927.1）, 頁80-81。

〈臺灣の羅馬〉,《臺灣日日新報》, 1927年10月18、20、22、23、25日 , 夕刊版1。

〈臺展漫語〉,《臺灣日日新報》, 1927年9月14日 , 夕刊版2。

石黑英彥

〈臺展作家に寄する言葉〉,《臺灣日日新報》, 1928年8月28日 , 版5。

〈臺灣美術展覽会に就いて〉,《臺灣時報》, 90號（1927.5）, 頁5-6。

臺灣大學學術期刊資料庫

自得居士
〈新春希望問題（其六）論臺灣藝術宜革新〉，《臺灣日日新報》，1920年1月18日，版3。
在東京，一美術家投
〈臺展の洋畫を觀て、その進步は寧ろ意外〉，《臺灣日日新報》，1929年11月26日，版5。
永山義孝
〈赫熱せる感情—東都に於ける立石鉄臣氏の個展〉，《臺灣日日新報》，1936年10月1日，版4。
〈本年の臺展 洋畫部は書生ツポ 目立つ四グループ 四〉，《臺灣日日新報》，1933年11月2日，版2。
〈臺展雜感〉，《臺灣教育》，376號（1933.11），頁119-126。
尾崎秀真
〈清朝時代の臺灣文化〉，《續臺灣文化史說》，臺南：臺湾文化三百年記念会，1931，頁94-114。
〈書道の精神（上） 全國書道展を見て〉，《臺灣日日新報》，1936年9月27日，版4。
岡山實
〈第九回臺展の洋畫を觀る全體として質が向上した〉，《臺灣日日新報》，1935年11月2日，版3。
松林桂月
〈第二回臺灣美術展覽会審查所感 東洋畫に就て〉，《臺灣教育》，328號（1928.11），頁170。
〈第三回臺灣美術展覽会に就いての感想 東洋畫〉，《臺灣教育》，329號（1929.12），頁101。
〈臺展審查に就ての感想 昭和四年十一月十三日臺日樓上に於て〉，《臺灣教育》，329號（1929.12），頁104。
〈臺灣〉，《東方美術》，4（1939.10）。收錄於顏娟英譯著；鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（下）》，頁309。
武者小路實篤
〈六号雜感—自己の為の芸術〉，《白樺》，2.11（1911.11）
〈『自己の為』及び其他について『公衆と予と』を見て杢太郎君に〉，《白樺》，3.2（1912.12），頁98-99。
林錦鴻（錦鴻生）
〈昭和十一年度の臺灣美術界に対する希望 官民の一致協力を期待〉，《臺灣新民報》，1936年1月8日。
栗原信
〈美術に見る動向 臺展を見て想ふ事一二〉，《臺灣日日新報》，1932年11月14日，版6。
高村光太郎
〈印象主義の思想と芸術〉，《高村光太郎全集第四卷》，東京：筑摩書房，1995，頁144。
〈AB HOC ET AB HAC〉，《スバル》（1910.2），頁1-8。
宮武辰夫
〈臺展そぞろ步き 西洋畫を見る〉，《臺灣日日新報》，1936年10月29日，版4。

臺灣大學學術期刊資料庫

陳鶴子
〈兄の画生活を想ふ〉,《臺灣文藝》(1935.1)。
陳植棋
〈家書〉,1931年3月11日。收入《臺灣美術全集14陳植棋》,臺北:藝術家出版社,頁52。
黃土水
〈臺灣に生れて〉,《東洋》,25:2/3(1922.3)。
鄉原藤一郎(古統)
〈臺灣の書畫に就て〉,《臺灣教育》,374號(1933.9),頁83-85。
〈臺灣美術十周年所感〉,《臺灣時報》,203號(1936.10),頁25。
溪歸逸路
〈再び臺灣の画壇を語る〉,《臺灣時報》,194號(1936.1),頁31、32-36。
新宮市立佐藤春夫記念館編
《佐藤春夫宛 森丑之助書簡》,和歌山:新宮市立佐藤春夫記念館,2003。
新井英夫
〈朗かに喇叭が鳴る 臺展をめぐりて(上)臺展の純粹性〉,《臺灣日日新報》,1935年10月20日,版7。
〈朗かに喇叭が鳴る 臺展をめぐりて(下)趣味の問題〉,《臺灣日日新報》,1935年10月22日,版7。
〈臺灣に於ける國民美術の課題〉,《臺灣時報》,214號(1937.9),頁135。
蜂谷生
〈繪の旅より(下)〉,《臺灣日日新報》,1917年3月8日,版4。
廣島新太郎(晃甫)
〈第十三回展東洋畫部評〉,《每日申報》,1934年5月16日。
臺灣總督府
〈臺灣美術展開催の意義〉,《東方美術》(1939.10),頁10-11。
臺灣日本畫協會編
《第一回臺灣美術展覽會圖錄》,臺北:臺灣日本畫協會,1928,頁1。
蕭金鑽
〈故陳植棋君の追憶〉,《臺灣新民報》,1934年10月19、20日。
鷗亭生(大澤貞吉)
〈臺展の印象(五)東洋畫の進步と特色〉,《臺灣日日新報》,1932年11月2日,版6。
〈臺展の印象(二)小澤、鹽月兩君の作〉,《臺灣日日新報》,1932年10月27日,版6。
〈新臺灣の鄉土藝術—赤島社展覽會を觀る〉,《臺灣日日新報》,1929年9月1日,版5。
鹽月善吉(桃甫)
〈臺灣美術展物語〉,《臺灣時報》,168號(1933.11),頁25-29。
〈第八回臺展の前に〉,《臺灣教育》,388號(1934.11)。

臺灣大學學術期刊資料庫

〈臺展洋畫概評〉,《臺灣時報》,96號（1927.11）,頁21。
〈臺展鑑 への僻見に答ふ〉,《臺灣日日新報》,1931年10月31日 ,版4。
〈臺展と明朗性〉,《臺灣日日新報》,1935年7月25日 ,版3。
〈臺湾に於ける洋画の発達〉,《東方美術》,4號（1939.10）,頁13。
〈臺灣美術展物語〉,《臺灣時報》,168號（1933.11）,頁25-29。

近人論著

三浦篤
2008〈近代都市表象の行方—明治洋画と印象派の受容〉,《美術フォーラム21》, vol.18 , 頁69-73。
Miura, Atsushi
2008 "Representations of the Modern City—Meiji Western-Style Painting and the Reception of Impressionism," *Bijutsu Forum 21*, vol. 18, pp. 69-73.
中村義一
1981《日本近代美術論争史》,東京：求龍堂。
1982《続日本近代美術論争史》,東京：求龍堂。
Nakamura, Gi'ichi
1981 *Nihon kindai bijutsu ronso shii* (History of Modern Art Disputes in Japan), Tokyo: Kyuryudo.
1982 *Zoku Nihon kindai bijutsu ronso shii* (The Sequel to the History of Modern Art Disputes in Japan), Tokyo: Kyuryudo.
王淑津
1997《南國虹霓—鹽月桃甫藝術研究》,國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文。
2003〈日本殖民地時代臺灣美術史的「地方色彩」論題〉,《今藝術》,126期（3月）,頁52-58。
Wang, Su-chin
1997 *Southern Country Rainbow: The Art of Shiotsuki*, National Taiwan University, Graduate Institute of Art History, Master's thesis.
2003 "Rihben jhihmingdi shidai Taiwan meishu difang secai lunti (The Theme of 'Local Color' in Taiwanese Art History during Japanese Colonial Period)," *Artco,* no. 126 (March), pp. 52-58.
田中淳
1998〈後期印象派・考—一九一二年前後を中心に（中の一）〉,《美術研究》,369號（3月）,頁183-219。

臺灣大學學術期刊資料庫

Tanaka, Atushi
1998 “Kōki-inshōha Japanese Post-Impressionism around 1912 (First Half of Second in a Series of Three),” *Bijutsu kenkyu* (The Journal of Art Studies), no. 369 (March), pp. 183-219.
北澤憲昭、佐藤道信、森仁史編
2014 《美術の日本近現代史—制度・言説・造型》，東京：株式會社東京美術。
Kitazawa, Noriaki, Doshin Sato, Hitoshi Mori, eds.
2014 *Histories of Modern and Contemporary Japan through Art: Institutions, Discourse, Practice*, Tokyo: Tokyo Bijutsu.
朴美貞
2003.6 〈植民地朝鮮がどのように表象されたか—官展に入選した日本人画家の作品をめぐって〉，《美学》54.1（213），頁42-55。
Park, Mi-jeoung
2003.6 “The Directive Functions of the Korean Images in the Colonial Period (1910-1945): On Japanese Painter’s Works in Kanten,” *Bigaku* (Aesthetics), 54.1 (213), pp. 42-55.
西原大輔
2004 〈日本の帝国美術ネットワークと地方色論〉，收錄於薛燕玲編，《日治時期臺灣美術的「地域色彩」展論文集》，臺中：國立臺灣美術館，頁43-52。
Nishihara, Daisuke
2004 “Nihon no teikokubijutsu nettowāku to tihōshokuron (Imperial Network of Art in Japan and the Discourse of Local Color),” in Yen-ling Hsueh ed., Thesis on the *“Regional Flavor” of Art in Taiwan during the Japanese Colonial Era*, Taichung: National Taiwan Museum of Fine Arts, pp.43-52.
成田龍一
1998 《「故郷」という物語：都市空間の歴史学》，東京：吉川弘文館。
Narida, Ryuichi
1998 *“Kokyo” to iu monogatari: toshi kūkan no rekishigaku* (The Story of the “Hometown”: History of Urban Spaces), Tokyo: Yoshikawa Kōbunkan.
呂紹理
2005 《展示臺灣—權力、空間與殖民統治的形象表述》，臺北：麥田。
Lu, Shao-li
2005 *Exhibiting Taiwan: Power, Space and Image Representation of Japanese Colonial Rule*, Taipei: Rye Field Publications.
永井隆則
2002 〈印象派と日本—高村光太郎印象主義論〉，《美術フォーラム21》，vol.7，頁141-146。
2007 《セザンヌ受容の研究》，東京：中央公論美術出版。

臺灣大學學術期刊資料庫

Nagai, Takanori
2002 “Impressionism and Japan: Kôtaro Takamura’s Discourse on Impressionism,” *Bijutsu Forum 21*, vol. 7, pp. 141-146.
2007 *Research on the Reception of Cézanne: Cézanne in Japan 1902-1945*, Tokyo: Chūō-Kōrōn Bijutsu Shuppan.
李淑珠
2011 〈把「臺灣」畫出來〉，收錄於楊儒賓等主編，《人文百年．化成天下：中華民國百年人文傳承大展》，新竹：國立清華大學，頁273-300。
Lee, Shu-chu
2011 “Ba Taiwan hua chu lai (Drawing “Taiwan”),” in Rur-Bin Yang ed., *How Humanities Transformed the World: The Development of Scholarship on the Humanities over the Last Hundred Years*, Hsinchu: National Tsing Hua University, pp. 273-300.
金英那著，喜多恵美子譯
2006 〈李仁星の郷土色—民族主義と植民主義〉，《美術研究》，388號（2月），頁17-32。
Kim, Youngna. Emiko Kida, trans.
2006 “Lee In-sung’s ‘Local Colors’: Nationalism or Colonialism?,” *Bijutsu kenkyu* (The Journal of Art Studies), no. 388 (February), pp. 17-32.
金惠信
2005 《韓國近代美術研究—植民地期「朝鮮美術展覧会」にみる異文化支配と文化表象》，東京：ブリュッケ。
Kim, Hyeshin
2005 *Kankoku kindai bijutsu kenkyu: Shokumintiki Chōsen Bijutu Tenrankai ni miru ibunka shihai to bunka hyōshō* (The Study of Modern Korean Art: Domination and Representation of Other Culture in the Korean Art Exhibition during the Colonial Period), Tokyo: Brücke Publishing Inc.
兒島薫
2006 〈藤島武二における〈西洋〉と〈東洋〉〉，河野元昭先生退官記念論文集編集委員会編，《美術史家大いに笑う—河野元昭先生のための日本美術史論集》，東京：ブリュッケ，頁387-406。
2013 〈1920－30年代日本油畫中對於「獨特性」的探究—在歐洲與亞洲之間〉，收入《異地與家鄉—東亞美術史的伏流與激盪1920-40》國際學術研討會會議論文集，頁101-102。
Kojima, Kaoru
2006 “Fujishima Takeji’s ‘East’ and ‘West’,” in Professor Kôno Motoaki Retirement Festschrift Editing Committee ed., *Art Historian, Making Merry: A Collection of Essays on Japanese Art in Honor of Professor Kôno Motoaki*, Tokyo: Brücke Publishing Inc., pp. 387-406.

臺灣大學學術期刊資料庫

2013 "On the Pursuit of the "Japanese" Oil Painting: Between Europe and Asia," in *Foreign Land and Home Country: Undercurrents and Turbulence in East Asian Art History, 1920-40*, International Symposium Proceedings, Taipei: National Taiwan University, pp. 99-108.

河村章代

2000 〈東京美術学校の山脇信徳—美校時代日記断片を中心〉，河村章代編，《山脇信徳—日本のモネと呼ばれた男》，高知：高知縣立美術館，頁26-35。

Kawamura, Akiyo

2000 "Tokyo Bijutsu Gakkō no Yamawaki Shindoku: Bikō jidai nikki dampen wo chushin (Yamawaki Shindoku in the Tokyo School of Fine Arts: A Reading of His Diary during His Study at the Tokyo School of Fine Arts)," in Akiyo Kawamura ed., *Yamawaki Shindoku: The Man Who is called the Monet of Japan*, Kōchi: The Museum of Art, Kōchi, pp. 26-35.

吳叡人

2006 〈福爾摩沙意識形態—試論日本殖民統治下臺灣民族運動「民族文化」論述的形成（1919－1937）〉，《新史學》，17卷2期（6月），頁127-218。

Wu, Rwei-ren

2006 "The Formosan Ideology: Preliminary Reflections on the Formation of the Discourse of National Culture of the Taiwanese National Movement under Japanese Colonial Rule," *New History*, vol. 17, no. 2 (June), pp. 127-218.

邱函妮

2012〈陳澄波繪畫中的故鄉意識與認同—以《嘉義街外》(1926)、《夏日街景》(1927)、《嘉義公園》(1937) 為中心〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，33期，頁271-342。

Chiu, Han-ni

2012 "Homeland Consciousness and Identity Politics in Chen Cheng-po's Paintings: A Study of His Three works, Outside of a Chaiyi Stree (1926), Stree Scene on a Summer Day (1927), Chiayi Park (1937) ," *Taida Journal of Art History*, no. 33, pp. 271-342.

葉思芬

1995 〈英雄出少年—天才畫家陳植棋〉，《臺灣美術全集14陳植棋》，臺北：藝術家出版社，頁15-52。

Yeh, Hsu Fen

1995 "A Great Artist of Genius, Chen Chih-chi," *Taiwan Fine Arts Series 14: Chen Chih-chi*, Taipei: Artist Publication Co., pp. 15-52.

黃琪惠

2012 《日治時期臺灣傳統繪畫與近代美術潮流的衝擊》，國立臺灣大學藝術史研究所博士論文。

臺灣大學學術期刊資料庫

Huang, Chi-hui

2012 *Confronting Colonial Modernity: The Development of Taiwanese Ink Painting under Japanese Rule*, National Taiwan University, Graduate Institute of Art History, Doctoral Dissertation.

黃瑩慧

2007 《真實與想像之間—郭雪湖「南街殷賑」的創作思維》，國立成功大學藝術研究所碩士論文。

Huang, Ying-hui

2007 *Between Reality and Imagination: The Creativity of Guo, Shiue-hu's "Festival on South Street*," Tainan: National Cheng-kung University, Graduate Institute of Art Studies, Master's Thesis.

張正霖

2008 〈日據時期臺、府展東洋畫中之地方色彩論述：後殖民觀點的初探〉，《美麗新視界—臺灣膠彩畫的歷史與時代意義學術研討會論文集》，臺中：國立臺灣美術館，頁106-125。

Chang, Cheng-lin

2008 "A Discourse on the Local Colors of Tōyoga Paintings of Taiwan Art Exhibitions and Governor's Art Exhibition during Japanese Colonial Period: An Initial Exploration from the Post-colonial Point of View," *New Visions: Collected Papers on the Historical Significances of Taiwan's Gouache Paintings*, Taichung: National Taiwan Museum of Fine Arts, pp. 106-125.

飯野正仁

2010 〈〈満洲美術〉年表（付論〈満洲美術について〉)〉，收錄於五十殿利治編，《「帝國」と美術—一九三〇年代日本の対外美術戦略》，頁579-956。

Iino, Masahito

2010 "The Chronology of Art History of Manchuria (with a Paper on the Art of Manchuria)," in Toshiharu Omuka ed., *Imperial Japan and Art: Japanese Art of the 1930s and Its Strategical Expansion Abroad*, Tokyo: Kokushokankokai Corporation Ltd., pp. 579-956.

椋棒哲也

2006 〈郷土芸術・田園・地方色（ローカルカラー）〉，《日本近代文学》，74（5月），頁182-196。

Mukubô, Tetsuya

2006 "Heimartkunst, Country, and Local Color," *Modern Japanese Literature* (Nihon Kindai Bungaku), no. 74 (May), pp. 182-196.

楊永源

2008 〈石川欽一郎臺灣風景畫中「地方色彩」概念的建構〉，《藝術學研究》，3（5月），頁73-129。

臺灣大學學術期刊資料庫

Yang, Yung Yuan
2008 “The Formation of the Idea of ‘Local Color’ in Kin’ichirō Ishikawa’s Landscape Paintings of Taiwanese Scenery,” *NCU Journal of Art Studies*, 3 (May), pp. 73-129.
蔣朝根編著
2006《蔣渭水留真集》，臺北：臺北市文獻委員會。
Jiang, Chao-gen, ed.
2006 *Jiang Wei-shuei lioujhenji* (Collection of the Photographs of Jiang Wei-shuei), Taipei: Taipei City Archives.
廖瑾瑗
2001〈臺展東洋畫部與「地方色彩」〉，收錄於《臺灣美術百年回顧學術研討會論文集》，臺中：國立臺灣美術館，頁37-60。
2001《四季・彩妍・郭雪湖》，臺北：雄獅美術。
Liao, Chin-yuan
2001 “Taijhan dongyang huabu yu ‘difang secai’ (Touyoga Paintings in the Taiwan Art Exhibitions and the ‘Local Color’),” *The Proceedings of the Centennial Anniversary Conference on Taiwanese Fine Arts*, Taichung: National Taiwan Museum of Fine Arts, pp. 37-60.
2001 *Sihji, caiyen, Guo Shiue-hu* (The Four Seasons・Colors・Guo Shiue-hu), Taipei: Lionart.
廖瑾瑗著，李淑珠譯
2002〈臺湾近代画壇の「ローカルカラー」—「臺湾美術展覧会」東洋画部を中心に—〉，收錄於岩城見一編著，《藝術/葛藤の現場—近代日本芸術思想のコンテスト》，京都：晃洋書房，頁190-222。
Liao, Chin-yuan. Shu-chu Li, trans.
2002 “Taiwan kindaigadan no ‘Local Color’: Taiwan Bijutsu Tenrankai tōyōgabu wo tyushin ni (The ‘Local Color’ in Taiwanese Painters’ Circle: The Case of the Tuyoga Paintings in the Taiwan Art Exhibitions),” in Kenichi Iwaki ed., *The Sites of Arts and Conflicts: The Contests in the Modern Japanese Art Thoughts*, Kyoto: Koyo Shobo, pp. 190-222.
駒込武
2003〈臺湾における「植民地的近代」を考える〉，《アジア遊学》，48號（3月），頁4-13。
Komagome, Takeshi.
2003 “Taiwan ni okeru shokumintiteki knidai wo kangaeru (Colonial Modernity in Taiwan),” *Intriguing ASIA*, no.48 (March), pp. 4-13.
駒込武著，許佩賢譯
2004〈臺灣的「殖民地近代性」〉，收錄於若林正丈、吳密察編，《跨界的臺灣史研究—與東亞史的交錯》，臺北：播種者文化，頁161-170。

臺灣大學學術期刊資料庫

Komagome, Takeshi. Pei-hsien Hsu, trans.
2004 “Colonial Modernity in Taiwan,” in Masahiro Wakabayashi and Mi-cha Wu eds., *Transcending the Boundary of Taiwanese History: Dialogue with East Asian History*, Taipei: Appleseed, pp. 161-170.

鍵岡正謹
2000 〈山脇信徳—人と作品〉，河村章代編，《山脇信徳—日本のモネと呼ばれた男》，高知：高知縣立美術館，頁6-24。

Masaoka, Masanori
2000 “Yamawaki Shindoku: The Artist and His Works,” in Akiyo Kawamura ed., *Yamawaki Shindoku: The Man who is called the Monet of Japan*, Kōchi: The Museum of Art, Kōchi, pp.6-24.

賴明珠
2005 〈日治時期的「地方色彩」理念—以鹽月桃甫及石川欽一郎對「地方色彩」理念的詮釋與影響為例〉，《視覺藝術》，3（9月），頁43-73。

Lai, Ming-chu
2005 “The Idea of ‘Local Color’ during the Japanese Occupation: The Interpretation of Shiotsuki Tōho Monourra and Ishikawa Kinichirō to the Idea of ‘Local Color’ and Its Influences on Taiwanese Artists,” *Visual Arts*, 3 (September), pp. 43-73.

謝世英
2008 〈日治時期臺灣美術的文化揉雜—陳進與潘春源的美人畫〉，《「島嶼風情」日治時期臺灣美術之研究》，臺中：國立臺灣美術館，頁116-125。

Hsieh, Shih-ying
2008 “Cultural Hybridity in Taiwanese Art during the Colonial Period: Comparison between Bijin-ga of Chen Jin and Pan Chunyuan,” *Island Flavor: A Study on the Taiwanese Art during the Japanese Colonial Period* (Selected Essays on the Study of Taiwanese Art, vol.2), Taichung: National Taiwan Museum of Fine Arts, pp. 116-125.

顏娟英
1998 〈徘徊在現代藝術與民族意識之間—臺灣近代美術史先驅黃土水〉，收錄於顏娟英編著，《臺灣近代美術大事年表》，臺北：雄獅圖書，頁7-23。
2000 〈近代臺灣風景觀的建構〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，9期，頁179-206。
2001 〈營造南國美術殿堂—臺灣展傳奇〉，收錄於顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，臺北：雄獅圖書，頁174-187。
2001 〈臺展東洋畫地方色彩的回顧〉，收錄於顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，臺北：雄獅圖書，頁486-501。
2001 〈百家爭鳴的評論界〉，收錄於顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，臺北：雄獅圖書，頁312-319。

臺灣大學學術期刊資料庫

2004 〈日治時期地方色彩與臺灣意識問題—林玉山從『水牛』到『家園』系列作品〉，《新史學》，15.2（6月），頁115-143。

2010 〈自畫像、家族像與文化認同問題—試析日治時期三位畫家〉，《藝術學研究》，7（11月），頁25-69。

Yen, Chuan-ying

1998 "Pai huai zai hsian dai yishu yu mingzu yishih jhih jian: Taiwan jindai meishushih siancyu Huang Tu-shuei (Wandering between Modern Art and National Consciousness: Huang Tu-shuei, The Pioneer in the Taiwanese Modern Art History)," in Chuan-ying Yen ed., *Taiwan jindai dashih nainbiao* (A Chronology of Taiwan Modern Art), pp. 7-23.

2000 "The Vision of Landscape in the Early Modern Taiwanese Art," *Taida Journal of Art History*, no. 9, pp. 179-206.

2001 "Building the South Country's Artistic Edifice: The Miracle of the Taiwan Exhibition" in Chuan-ying Yen, *Landscape Moods: Selected Readings in Modern Taiwanese Art, vol. 1*, Taipei: Lionart, pp. 174-187.

2001 "Recalling the Local Color of the Japanese-Style Paintings in the Taiwan Exhibition" in Chuan-ying Yen, *Landscape Moods: Selected Readings in Modern Taiwanese Art, vol. 1*, Taipei: Lionart, pp. 486-501.

2001 "The Realm of Criticism: A Hundred Schools of Thought Vie for Attention," in Chuan-ying Yen, *Landscape Moods: Selected Readings in Modern Taiwanese Art, vol. 1*, Taipei: Lionart, pp. 312-319.

2004 "Images of Cultural Identity in Colonial Taiwan: From Huang Tushui's Water Buffalo to Lin Yushan's Home Series," *New History*, 15.2 (June), pp. 115-143.

2010 "Self-Portraits, Family Portraits, and the Issue of Identity: A Tentative Analysis of Three Taiwanese Painters of the Japanese Colonial Period," *NCU Journal of Art Studies*, 7 (November), pp. 25-69.

顏娟英譯著，鶴田武良譯

2001 《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上、下）》，臺北：雄獅圖書。

Yen, Chuan-ying. Takeyoshi Tsuruta, trans.

2001 *Landscape Moods: Selected Readings in Modern Taiwanese Art* (Volume one and Volume two), Taipei: Lionart.

顏娟英著，鶴田武良、塚本麿充譯

2010 〈南国美術の殿堂建造—臺湾展物語〉，收錄於五十殿利治編，《「帝國」と美術—一九三〇年代日本の対外美術戦略》，東京：国書刊行会，頁341-378。

Yen, Chuan-ying. Takeyoshi Tsuruta, and Maromitsu Tsukamoto, trans.

2010 "Building the South Countries Artists Edifice: The Story of the Taiwan Art Exhibition," in Toshiharu Omuka ed., *Imperial Japan and Art: Japanese Art of the 1930s and Its Strategical Expansion Abroad*, Tokyo: Kokushokankokai Corporation Ltd., pp. 341-378.

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版出處

圖1　山脇信德，《車站的早晨》，1909年，油彩・畫布，燒毀，第三回文展。
（《山脇信德—日本のモネと呼ばれた男》展覽圖錄〔高知：高知縣立美術館，2000〕，頁185。）

圖2　山脇信德，《雨之夕》，1908年，油彩・畫布，33.7×45.8cm，高知市立中央公民館藏。
（前引《山脇信德—日本のモネと呼ばれた男》，頁47。）

圖3　山脇信德，《夕日》，1910年，油彩・木板，23.0×33.0cm，高知市教育委員會（高知縣美術館寄託）。
（前引《山脇信德—日本のモネと呼ばれた男》，頁53。）

圖4　鹽月桃甫，《母》，1932年，所藏不明，第六回臺展西洋畫部。
（財團法人學租財團，《第六回臺灣美術展覽會圖錄》〔臺北：財團法人學租財團，1932〕。）

圖5　黃土水，《牧童與水牛》，1923年，毀損。
（《臺灣日日新報》，1923年8月27日）

圖6　石川光明，《牧童》，1897年，象牙浮雕，20.5×9.8cm，東京藝大美術館藏。
（《芸大美術館所蔵名品展》展覽圖錄〔東京藝術大学大学美術館，1999〕，頁134。）

圖7　林玉山，《大南門》，1927年，所藏不明，第一回臺展東洋畫部。
（臺灣日本畫協會，《第一回臺灣美術展覽會圖錄》〔臺北：臺灣日本畫協會，1928〕。）

圖8　林玉山，《水牛》，1927年，所藏不明，第一回臺展東洋畫部。
（臺灣日本畫協會，《第一回臺灣美術展覽會圖錄》〔臺北：臺灣日本畫協會，1928〕。）

圖9　黃土水，《郊外》，1924年，所藏不明，第五回帝展雕刻部。
（李欽賢，《大地・牧歌・黃土水》〔臺北：雄獅圖書，1996〕，頁68。）

圖10-1　黃土水，《水牛群像（南國）》，1930年，石膏淺浮雕，臺北市中山堂藏。
（筆者攝，2014年，以下同）

圖10-2　黃土水，《水牛群像（南國）》，局部。

圖10-3　黃土水，《水牛群像（南國）》，局部。

圖10-4　黃土水，《水牛群像（南國）》，局部。

圖10-5　黃土水，《水牛群像（南國）》，局部。

圖11-1　郭雪湖，《南街殷賑》，1930年，膠彩・絹，188×94.5cm，臺北市立美術館藏，第四回臺展東洋畫部臺展賞、特選。
（臺北市立美術館提供圖版，以下同）

圖11-2　郭雪湖，《南街殷賑》底稿，1929年，墨・紙，201×98cm，臺北市立美術館藏。
（臺北市立美術館提供圖版）

臺灣大學學術期刊資料庫

圖12　村上英夫，《基隆燃放水燈圖》，1927年，膠彩・絹，198.0×160.0cm，國立臺灣美術館藏，第一回臺展東洋畫部特選。
（《日治時期臺灣美術的「地域色彩」》〔臺中：國立臺灣美術館，2004〕，頁158。以下同）

圖13　施玉山，《朝天宮的祭典》，1929年，第三回臺展東洋畫部。
（臺灣教育會，《第三回臺灣美術展覽會圖錄》〔臺北：財團法人學租財團，1930〕。）

圖14-1　村上英夫，《基隆燃放水燈圖》，局部「橋、金雲」。

圖14-2　《洛中洛外圖屏風（舟木本）》，局部「橋」，17世紀前半，六曲一雙，各163.0×第1、6扇54.5.0cm，第2~5扇58.5.cm，東京國立博物館藏。
（《日本美術館》〔東京：小學館，1997〕，頁612。）

圖15-1　村上英夫，《基隆燃放水燈圖》，局部「祭典行列」。

圖15-2　狩野永德，《洛中洛外圖屏風（上杉本）》，局部，六曲一雙，各160.0×364.0cm，山形/米澤市，16世紀後半。
（前引《日本美術館》，頁599。）

圖16-1　村上英夫，《基隆燃放水燈圖》，局部「人物」。

圖16-2　郭雪湖，《南街殷賑》，局部「人物」。

圖17-1　郭雪湖，《南街殷賑》，局部「人力車」。

圖17-2　歌川國輝（二代），《東京府下自慢競 駿河街三井》，局部「人力車」，伊勢屋兼吉（版元），豎大判錦繪，1874年5月改印。
（河合正朝、慶応義塾図書館編，《いま鮮やかに甦る明治―ボン浮世絵コレクション》〔東京：慶応義塾図書館，2008〕，頁19。）

圖18　大稻埕迪化街南段（南街）。
（筆者攝，2008年）

圖19　大稻埕迪化街北段（中北街）牌樓厝。
（筆者攝，2008年）

圖20　《臺北大稻埕南街》，赤岡兄弟商會發行明信片，日治時期，國家圖書館藏。
（國家圖書館提供圖版）

圖21　郭雪湖與《南街殷賑》合照。
（《臺灣日日新報》，1930年10月15日）

圖22　大稻埕城隍祭照片，日治時期，國家圖書館藏。
（國家圖書館提供圖版）

圖23-1　郭雪湖，《南街殷賑》，局部「左側樓房」。

圖23-2　郭雪湖，《南街殷賑》，局部「大甲帽子、原住民形像」。

圖23-3　郭雪湖，《南街殷賑》，局部「蓬萊名產、竹細工品」。

圖23-4　郭雪湖，《南街殷賑》，局部「鳳凰、葫蘆等圖案」。

圖24-1　郭雪湖，《南街殷賑》，局部「懷錶」。

圖24-2　郭雪湖，《南街殷賑》，局部「左側通行」。

臺灣大學學術期刊資料庫

圖24-3　郭雪湖，《南街殷賑》，局部「煙草、酒」。
圖24-4　郭雪湖，《南街殷賑》，局部「街燈」。
圖24-5　郭雪湖，《南街殷賑》，局部「仙公卦」。
圖24-6　郭雪湖，《南街殷賑》，局部「紅蓮寺」。
圖24-7　郭雪湖，《南街殷賑》，局部「各式招牌」。
圖25-1　大稻埕霞海城隍廟。
（筆者攝，2008年）
圖25-2　大稻埕霞海城隍廟全景，日治時期，國家圖書館藏。
（國家圖書館提供圖版）
圖25-3　郭雪湖，《南街殷賑》，局部「城隍廟」。
圖26-1　郭雪湖，《南街殷賑》，局部「中元大賣出」、「中元大減價」（日本的中元）。
圖26-2　郭雪湖，《南街殷賑》，局部「慶讚中元」（臺灣的中元）。
圖27　陳植棋，《真人廟》，1930年，油彩・畫布，80×100cm，私人收藏，第四回臺展西洋畫部特選。
（葉思芬，《臺灣美術全集14陳植棋》〔臺北：藝術家出版社，頁162〕。）
圖28　倪蔣懷，《真人廟》，1933年，水彩・紙，私人收藏。
（《倪蔣懷百年紀念展》〔基隆文化中心，1995〕。）
圖29　陳植棋，《淡水風景》，1930年，油彩・畫布，80.5×100cm，私人收藏，第十一回帝展。
（前引葉思芬，《臺灣美術全集14陳植棋》，頁164。）
圖30　陳植棋，《臺灣總督府》，1924年，油彩・畫布，36.4×27.5cm，私人收藏。
（前引葉思芬，《臺灣美術全集14陳植棋》，頁70。）
圖31　陳植棋，《臺北橋》，1925年，油彩・畫布，45.5×53cm，私人收藏。
（前引葉思芬，《臺灣美術全集14陳植棋》，頁80。）
圖32　《臺灣民眾黨本部落成通知書》，1930年2月23日。
（蔣朝根編著，《蔣渭水留真集》〔臺北市文獻委員會，2006〕，頁163。）
圖33　地方自治講演隊紀念攝影（於臺灣民眾黨本部），1930年4月21日。
（前引蔣朝根編著，《蔣渭水留真集》，頁167。）
圖34　臺灣文化協會招待賀川豐彥（前排左7）於大稻埕春風得意樓，1922年2月13日。
（前引蔣朝根編著，《蔣渭水留真集》，頁50。）
圖35　臺灣民眾黨宣傳部，《「地方自治」宣傳單》，1930年6月。
（前引蔣朝根編著，《蔣渭水留真集》，頁168。）
圖36　臺北維新會宣傳部，《反對迎城隍宣傳單》，1930年6月。
（前引蔣朝根編著，《蔣渭水留真集》，頁168。）

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫

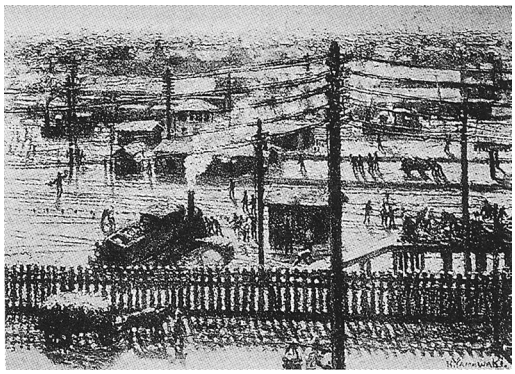


圖1　山脇信德《車站的早晨》油彩・畫布
1909年（第三回文展）燒毀

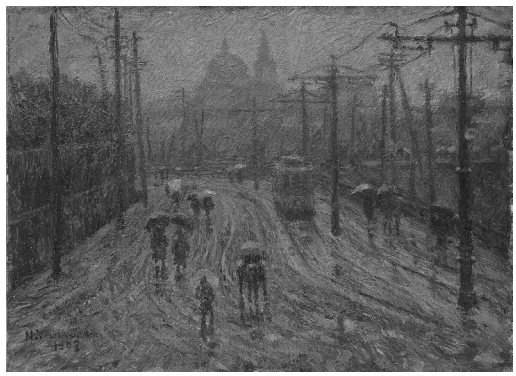


圖2　山脇信德《雨之夕》油彩・畫布
33.7×45.8cm　1908年　高知市立中央公民館藏



圖3　山脇信德《夕日》1910年
油彩・木板　23.0×33.0cm
高知市教育委員會（高知縣美術館寄託）



圖4　鹽月桃甫《母》1932年　第六回臺展

臺灣大學學術期刊資料庫

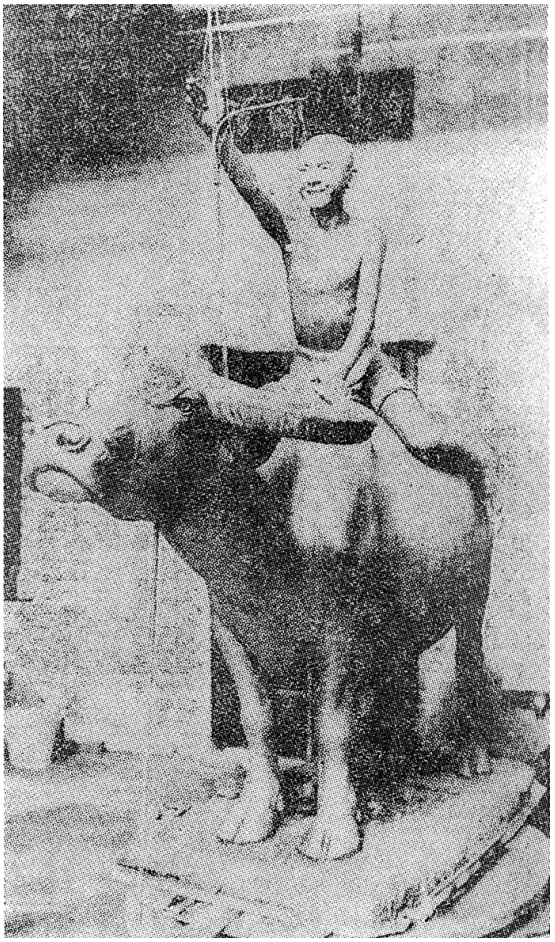


圖5 黃土水《牧童與水牛》1923年



圖6 石川光明《牧童》1897年
象牙浮雕 20.5×9.8cm
東京藝大美術館藏

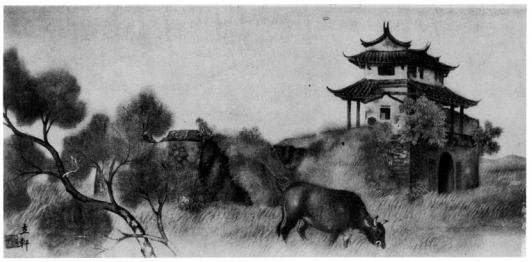


圖7 林玉山《大南門》1927年 第一回臺展



圖8 林玉山《水牛》1927年 第一回臺展

臺灣大學藝術期刊資料庫

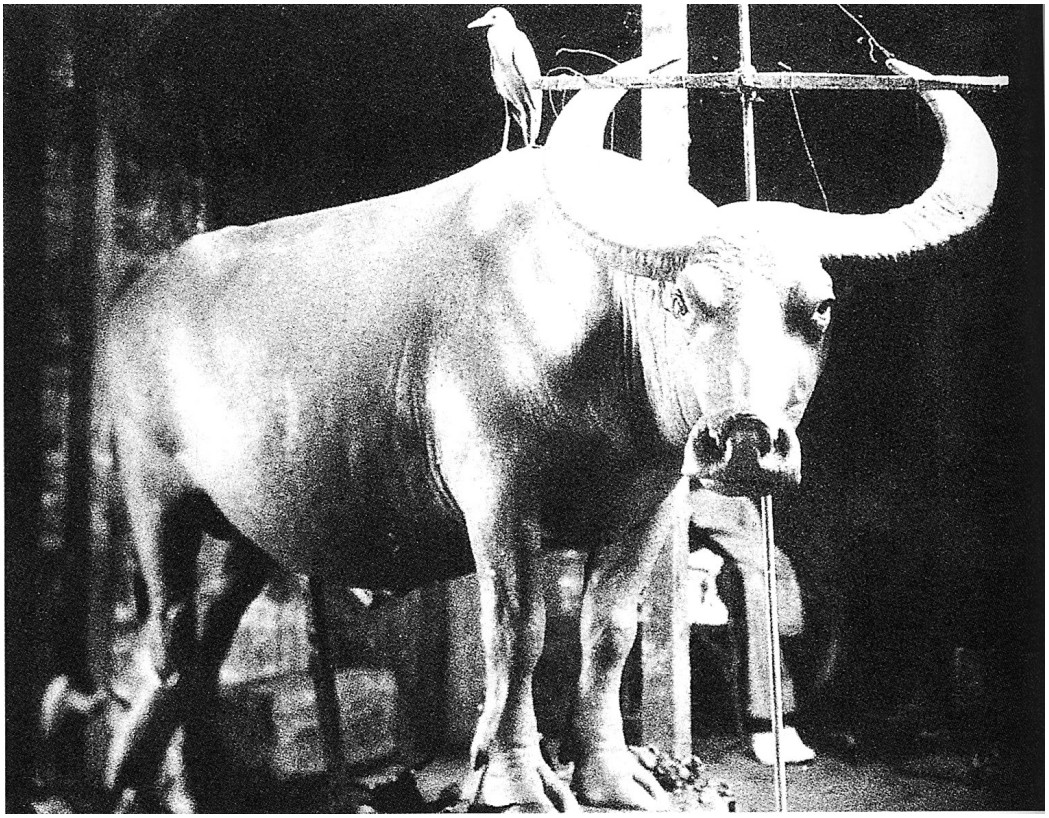


圖9　黃土水《郊外》1924年　第五回帝展



圖10-1　黃土水《水牛群像（南國）》1930年　石膏淺浮雕　臺北市中山堂藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖10-2 《水牛群像（南國）》局部

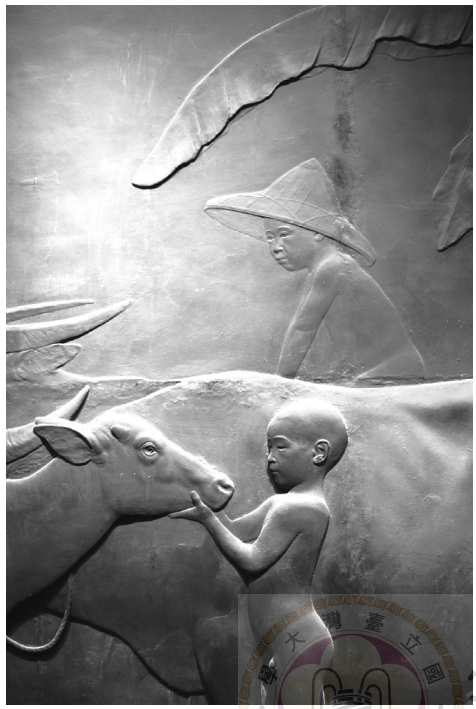


圖10-3 《水牛群像（南國）》局部

臺灣大學學術期刊資料庫

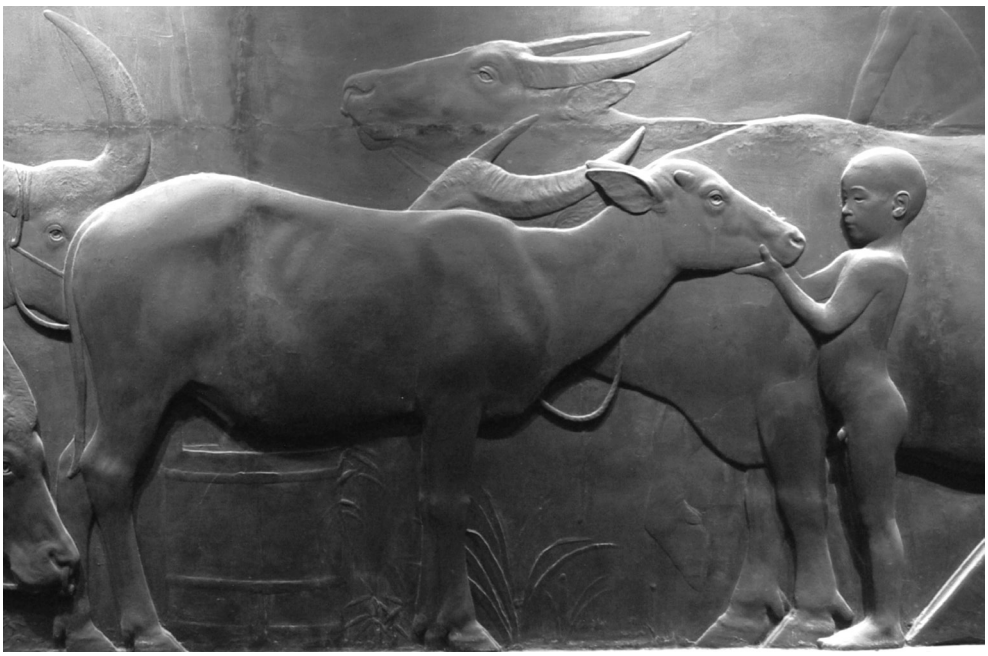


圖10-4　《水牛群像（南國）》局部

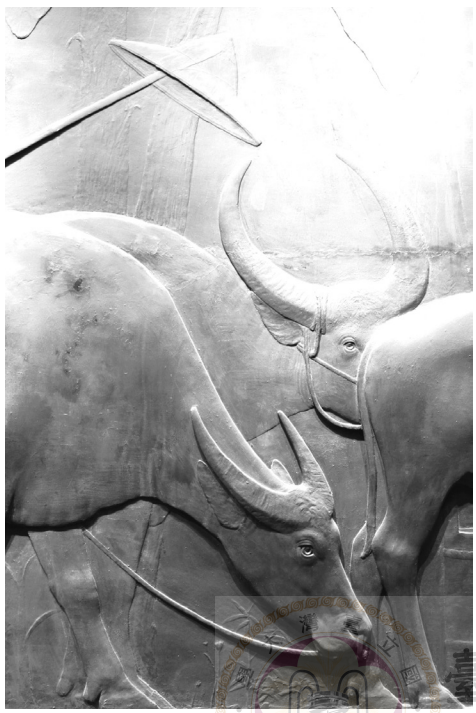


圖10-5　《水牛群像（南國）》局部

臺灣大學學術期刊資料庫

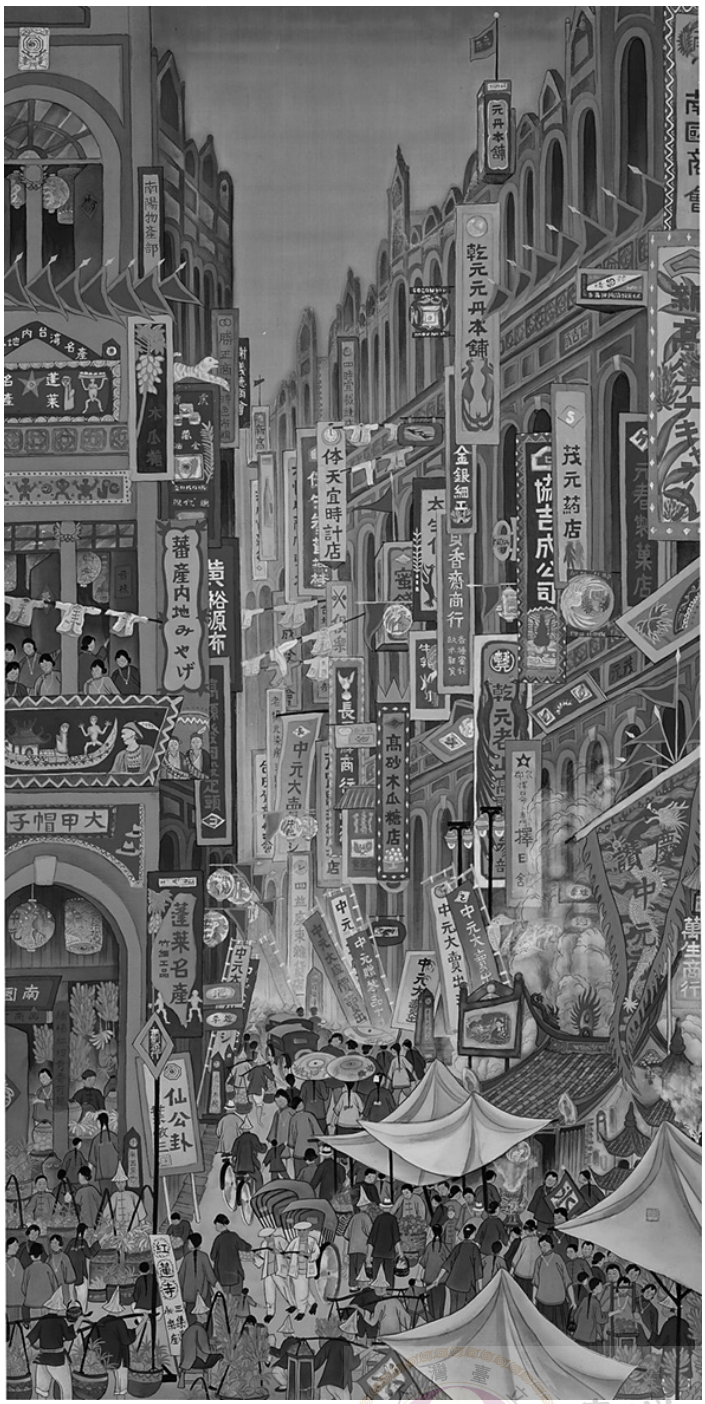


圖11-1　郭雪湖《南街殷賑》1930年　膠彩・絹　188×94.5cm
臺北市立美術館藏　第四回臺展東洋畫部臺展賞、特選

臺灣大學學術期刊資料庫

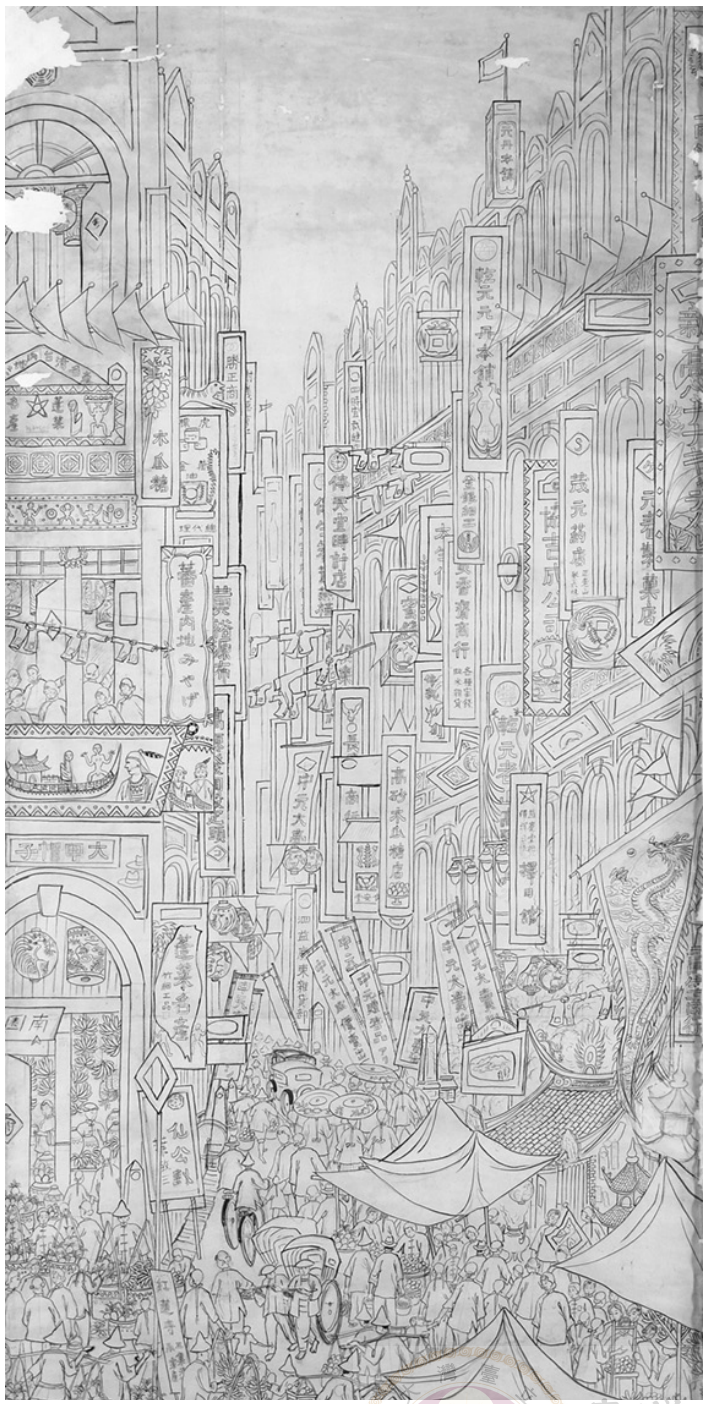


圖11-2　郭雪湖《南街殷賑》底稿　1929年　墨・紙　201×98cm
臺北市立美術館藏

臺灣大學學術期刊資料庫

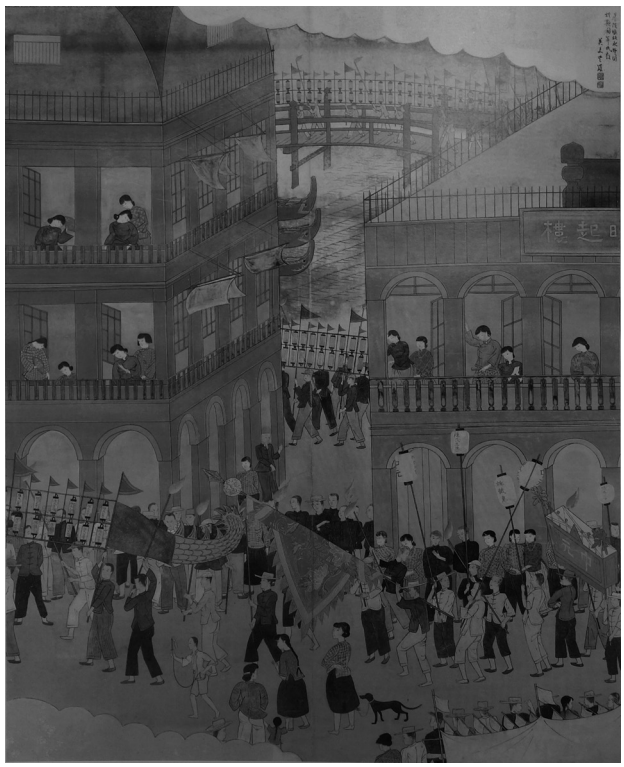


圖12 村上英夫《基隆燃放水燈圖》1927年 膠彩・絹
198.0×160.0cm
國立臺灣美術館藏 第一回臺展東洋畫部特選



圖13 施玉山《朝天宮的祭典》1929年 第三回臺展東洋畫部

臺灣大學學術期刊資料庫

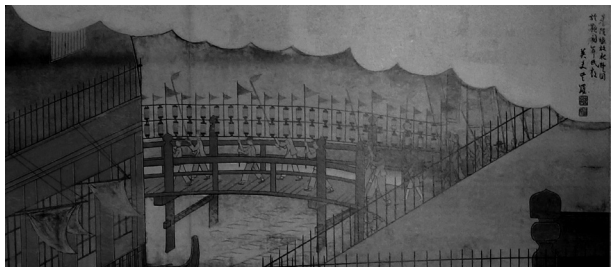


圖14-1　村上英夫《基隆燃放水燈圖》局部「橋、金雲」

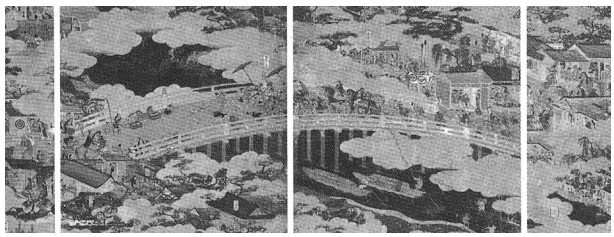


圖14-2　《洛中洛外圖屏風（舟木本）》局部「橋」
17世紀前半　東京國立博物館藏



圖15-1　村上英夫《基隆燃放水燈圖》局部「祭典行列」

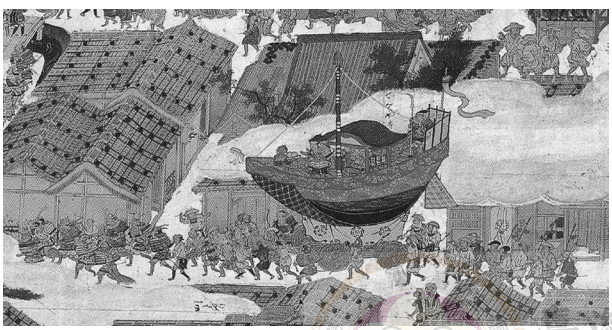


圖15-2　狩野永德《洛中洛外圖屏風（上杉本）》局部
16世紀後半　山形/米澤市

臺灣大學學術期刊資料庫



圖16-1 村上英夫《基隆燃放水燈圖》局部「人物」



圖16-2 郭雪湖《南街殷賑》局部「人物」



圖17-1 郭雪湖《南街殷賑》局部「人力車」

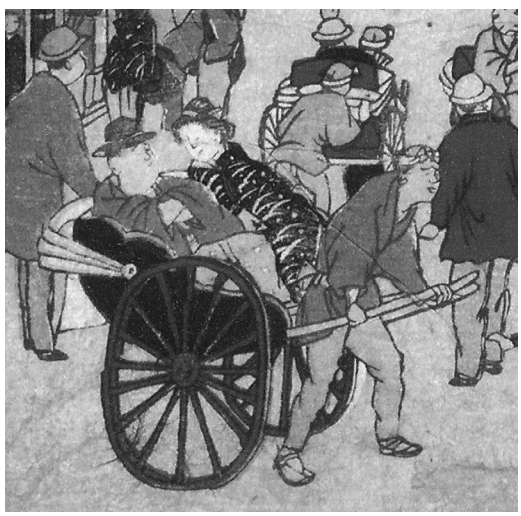


圖17-2 歌川國輝（二代）《東京府下自慢競駿河街三井》局部「人力車」 伊勢屋兼吉（版元）豎大判錦繪 1874年5月改印

臺灣大學學術期刊資料庫



圖18　大稻埕迪化街南段　2008年攝



圖19　大稻埕迪化街北段（中北街）牌樓厝



圖20　《臺北大稻埕南街》赤岡兄弟商會發行明信片　局部　日治時期　國家圖書館藏

臺灣大學學術期刊資料庫

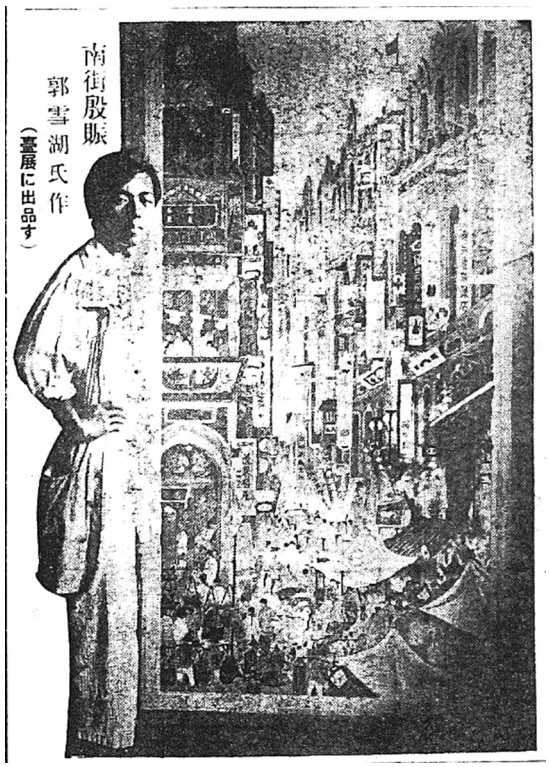


圖21　郭雪湖與《南街殷賑》合照



圖22　大稻埕城隍祭　照片　日治時期　國家圖書館藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖23-1　郭雪湖《南街殷賑》局部「左側樓房」



圖23-2　郭雪湖《南街殷賑》局部「大甲帽子、原住民相關圖案」



圖23-3　郭雪湖《南街殷賑》局部「蓬萊名產、竹細工品」



圖23-4　郭雪湖《南街殷賑》局部「鳳凰、葫蘆」

臺灣大學學術期刊資料庫



圖24-1 「体天宜時計店」懷錶



圖24-2 左側通行

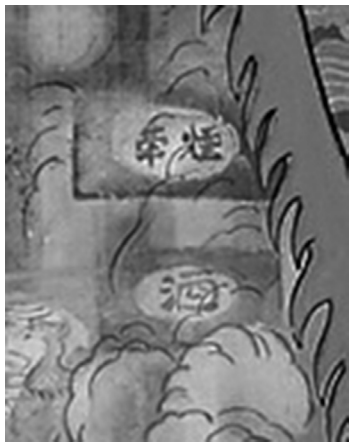


圖24-3 煙草、酒



圖24-4 街燈



圖24-5 仙公卦



圖24-6 紅蓮寺



圖24-7 各式招牌

圖24-1～7 郭雪湖《南街殷賑》局部 1930年

臺灣大學學術期刊資料庫



圖25-1　大稻埕霞海城隍廟　2008年攝



圖25-2　大稻埕霞海城隍廟全景　日治時期
國家圖書館藏



圖26-1　郭雪湖《南街殷賑》局部　「中元大賣出」、「中元大減價」（日本的中元）

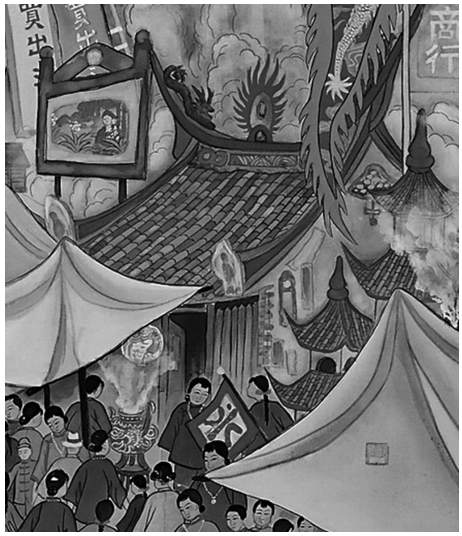


圖25-3　郭雪湖《南街殷賑》局部
「城隍廟」



圖26-2　郭雪湖《南街殷賑》局部
「慶讚中元」（臺灣的中元）

臺灣大學學術期刊資料庫



圖27 陳植棋《真人廟》1930年 油彩・畫布 80×100cm 私人收藏 第四回臺展西洋畫部特選



圖28 倪蔣懷《真人廟》1933年 水彩・紙 私人收藏

臺灣大學學術期刊資料庫

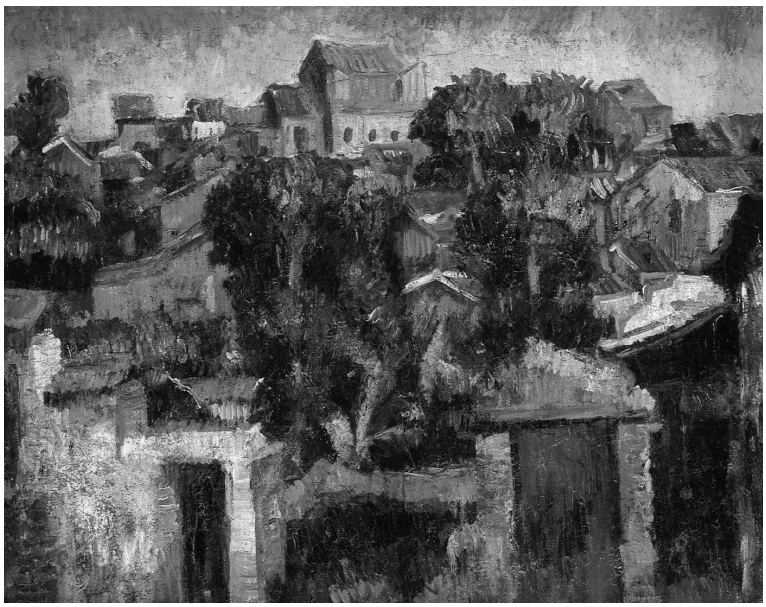


圖29　陳植棋《淡水風景》1930年　油彩・畫布　80.5×100cm
私人收藏　第十一回帝展

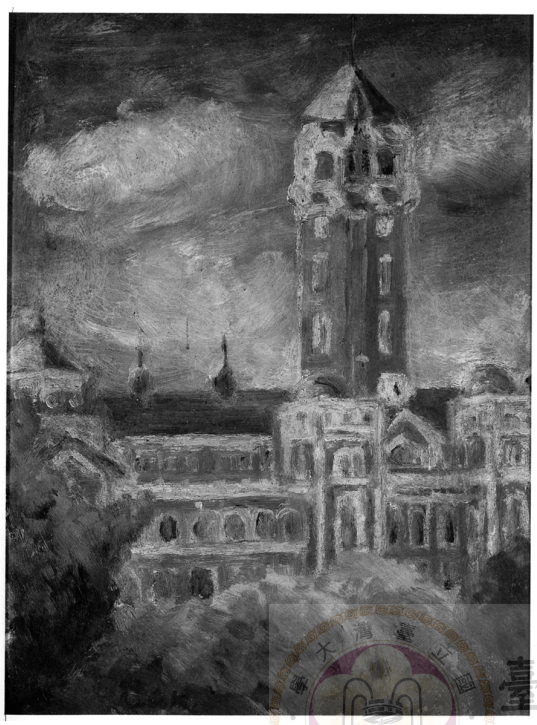
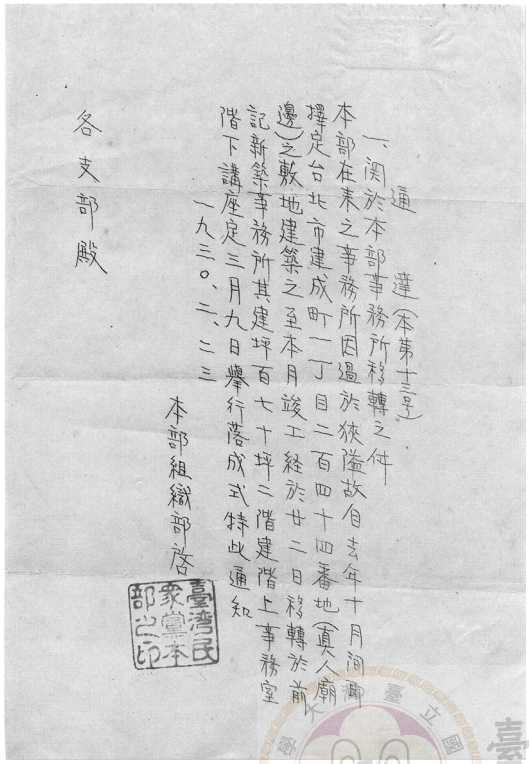


圖30　陳植棋《臺灣總督府》1924年　油彩・畫布　36.4×27.5cm　私人收藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖31 陳植棋《臺北橋》1925年 油彩・畫布 45.5×53cm 私人收藏



通達(本第十三)

一、關於本部事務所移轉之件

本部在未之事務所因過於狹隘故自去年十月間擇定台北市建成町一丁目二百四十四番地(真人廟邊)之敷地建築之至本月竣工經於廿二日移轉於前記新築事務所其建坪百七十坪二階建階上事務室階下講座定三月九日舉行落成式特此通知

一九三〇、二、二三

本部組織部啓

各支部殿

臺灣民衆黨本部之印

圖32 《臺灣民眾黨本部落成通知書》1930年2月23日

臺灣大學學術期刊資料庫

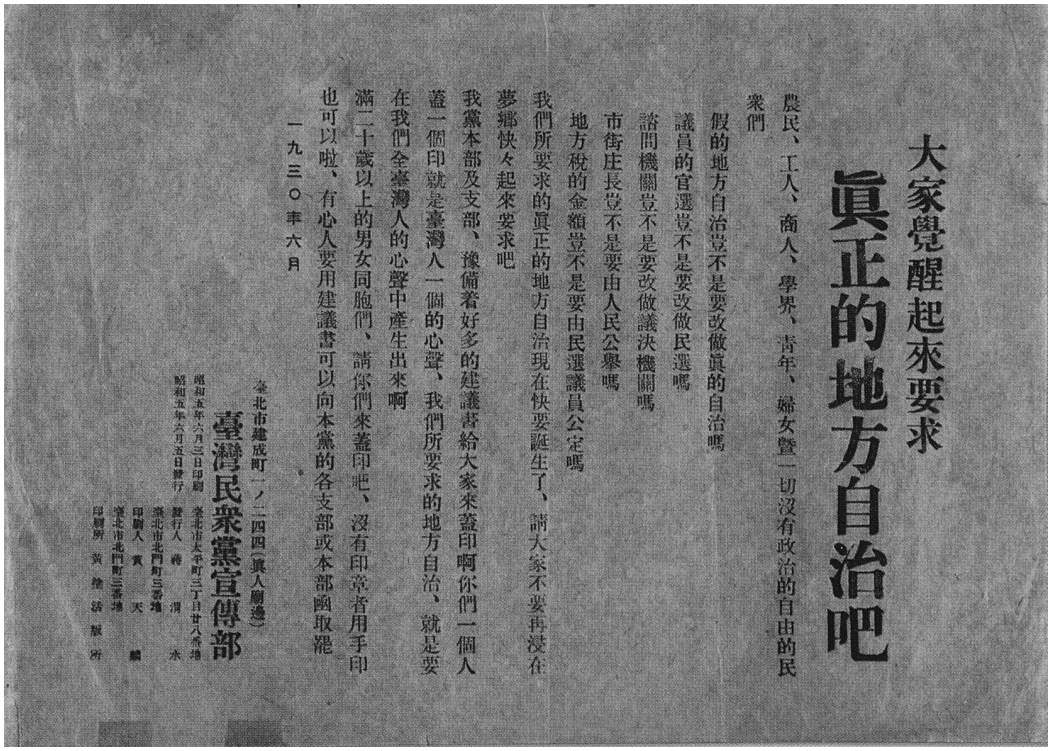


圖33　臺地方自治講演隊紀念攝影（於臺灣民眾黨本部）1930年4月21日



圖34　臺灣文化協會招待賀川豐彥（前排左7）於大稻埕春風得意樓　1922年2月13日

臺灣大學學術期刊資料庫



大家覺醒起來要求

眞正的地方自治吧

農民、工人、商人、學界、青年、婦女暨一切沒有政治的自由的民衆們

假的地方自治豈不是要改做眞的自治嗎

議員的官選豈不是要改做民選嗎

諮問機關豈不是要改做議決機關嗎

市街庄長豈不是要由人民公舉嗎

地方稅的金額豈不是要由民選議員公定嗎

我們所要求的眞正的地方自治現在快要誕生了、請大家不要再浸在夢鄉快々起來要求吧

我黨本部及支部、豫備着好多的建議書給大家來蓋印啊你們一個人蓋一個印就是臺灣人一個的心聲、我們所要求的地方自治、就是要在我們全臺灣人的心聲中產生出來啊

滿二十歲以上的男女同胞們、請你們來蓋印吧、沒有印章者用手印也可以啦、有心人要用建議書可以向本黨的各支部或本部領取罷

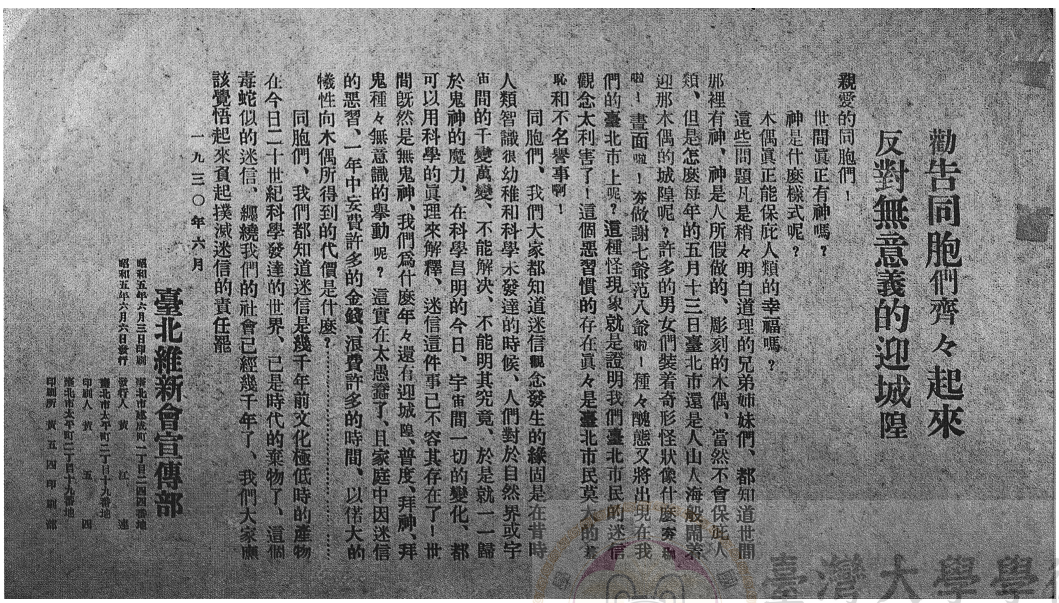
一九三〇年六月

臺北市建成町一ノ二四四（眞人刷邊）

臺灣民衆黨宣傳部

昭和五年六月三日印刷　臺北市太平町三丁目廿八番地　印刷人　黃　天　鏡　印刷所　黃　陳　活　版　所
昭和五年六月五日發行　發行人　蔣　渭　水　臺北市北門町三番地

圖35　臺灣民眾黨宣傳部《「地方自治」宣傳單》1930年6月



勸告同胞們齊々起來

反對無意義的迎城隍

親愛的同胞們！

世間眞正有神嗎？

神是什麼樣式呢？

木偶眞正能保庇人類的幸福嗎？

這些問題凡是稍々明白道理的兄弟姊妹們、都知道世間那裡有神、神是人所假做的、彫刻的木偶、當然不會保庇人類、但是怎麼每年的五月十三日臺北市還是人山人海般鬧着迎那木偶的城隍呢？許多的男女們裝着奇形怪狀像什麼夯哥啦！書面啦！夯做謝七爺范八爺啦！種々醜態又將出現在我們的臺北市上呢？這種怪現象就是證明我們臺北市民的迷信觀念太利害了！這個惡習慣的存在眞々是臺北市民莫大的羞恥和不名譽事啊！

同胞們、我們大家都知道迷信觀念發生的緣由是在昔時人類智識很幼稚和科學未發達的時候、人們對於自然界或宇宙間的千變萬變、不能解決、不能明其究竟、於是就一一歸於鬼神的魔力、在科學昌明的今日、宇宙間一切的變化、都可以用科學的眞理來解釋、迷信這件事已不容其存在了！世間既然是無鬼神、我們爲什麼年々還有迎城隍、普度、拜神、拜鬼種々無意識的擧動呢？這實在太愚蠢了、且家庭中因迷信的惡習、一年中妄費許多的金錢、浪費許多的時間、以俾大的犧牲向木偶所得到的代價是什麼？

同胞們、我們都知道迷信是幾千年前文化極低時的產物在今日二十世紀科學發達的世界、已是時代的棄物了、這個毒蛇似的迷信、纏繞我們的社會已經幾千年了、我們大家應該覺悟起來負起撲滅迷信的責任罷

一九三〇年六月

臺北維新會宣傳部

昭和五年六月三日印刷　臺北市建成町一丁目二四四番地　印刷所　黃　五　四　印　刷　部
昭和五年六月六日發行　發行人　黃　紅　蓮　臺北市太平町三丁目十九番地　印刷人　黃　蓮　四　臺北市太平町三丁目十九番地

圖36　臺北維新會宣傳部《反對迎城隍宣傳單》1930年6月

臺灣大學學術期刊資料庫

Creating Formosan Arts: The Multi-Layered Discourses of the "Local Color" and the Nativist Arts (Heimatkunst) in Taiwanese Modern Art

Chiu, Han-ni

PH.D. candidate, Graduate School of Humanities and Sociology
University of Tokyo

This study discusses the theme of "local color" in art works and the discourses related to nativist arts during the 1920s and 30s in the Japanese colonial Taiwan. The Japanese colonial government with the aim of commencing the assimilation policy promoted art works presenting Taiwan's "local color" in the Taiwan Art Exhibitions (1927-1936) and nativist arts carrying elements of the cultural integration between the Japanese and the Taiwanese. Meanwhile, the institution of "Fine Arts" as a significant feature of modern civilization lured young Taiwanese students who were determined to become artists. Huang Tu-shui, the Taiwanese frequent nominee in several Imperial Arts Exhibitions in the 1920s, appealed to the Taiwanese young talents to work together to create "the Formosan era in fine arts." The art works of Huang and other Taiwanese artists presented in the Imperial Arts Exhibitions can be considered as the beginning of the Taiwanese nativist arts. The art works produced by Taiwanese artists who prepared themselves with homeland consciousness seemed to share similar interests with the colonial authority's cultural policy of promoting native arts. In addition, the concern of searching for local uniqueness in arts helped to create the field of "Taiwan fine art." However, nuanced differences existed in the affective identity toward "Taiwan" between the Taiwanese and the Japanese. These different affections resulted in disputes concerning ways of presenting Taiwanese "local color" in the Taiwan Art Exhibitions.

This article consists of two sections. The first section deals with the art concepts, institutions, and discourses developed in the Japanese imperial fine arts system in order to contextualize the history of Taiwanese fine arts. It argues that the theme of "local color" in arts represents the uniqueness as compared with the universal standards of fine arts in Western modernity. The second section uses the art works of Huang Tu-shui, Guo Shiue-hu, and Chen Chih-chi as examples to explain the artists' efforts in searching for the materials and styles of "local color" within the framework of modernity. These Taiwanese artists exhibited ambiguous attitudes in seeking means for balancing the official aesthetics in art exhibitions and their Taiwanese cultural identity.（陳偉智譯）

Keywords: local color, nativist arts (Heimatkunst), fine arts, colonial modernity, homeland consciousness, Huang Tu-shui, Guo Shiue-hu, Chen Chih-Chi

臺灣大學學術期刊資料庫