

《圓山附近》與《南街殷賑》中的審美意識和空間意涵：郭雪湖畫藝的現代性

The Aesthetic Consciousness and Spatial Connotations in “Scenery near Yuan Shan” and “Prosperous Nan Street”: The Modernity of Kuo Hsueh-hu’s Paintings

盛鎧 Sheng, Kai

摘要

出生於 1908 年的郭雪湖，自 1927 年第 1 屆台展與陳進、林玉山並稱為所謂「台展三少年」成名後，1928 年第 2 屆台展及 1930 年第 4 屆台展，更接續出品《圓山附近》與《南街殷賑》等知名代表作，從而奠定其畫壇地位。

在《圓山附近》中，郭雪湖即已展露其細膩寫生之藝術風格，呈現出田園風光之自然美景與植被蒼鬱蒼翠之細微色調變化，以及景中之人文意蘊和時代性。此作不僅吸收西洋美術之透視法與寫生美學，其中帶有自覺審美意識的風景關係，亦表露其畫藝之現代性。

而至《南街殷賑》，郭雪湖更將目光移轉到自己出身所在地大稻埕，以南街（迪化街）的繁華街景為主題，描繪出當時商業鼎盛的情景，並有意識地呈現出時代風貌，以及台灣文化的多樣性與活力。

在習藝的過程中，郭雪湖未曾進入美術學院接受過正規藝術教育，僅於台灣總督府圖書館中砥礪自學。而日治時期台灣社會的現代化，亦對其學習與創作表現，產生相當程度之影響。本文即以相關議題為重點，考察郭雪湖畫藝之風格及其藝術表現的出發點。

關鍵字：郭雪湖、《圓山附近》、《南街殷賑》、寫生美學、風景關係、公共空間、現代性、日治時期、台灣總督府圖書館

一、緒論：從《松壑飛泉》到《圓山附近》

眾所周知，在台灣美術史上，郭雪湖之聲名鵲起乃始於 1927 年所謂「台展三少年」事件，即第 1 屆台灣美術展覽會東洋畫部中，台籍畫家只有郭雪湖和陳進、林玉山三位青年畫家入選的著名新聞事件。但真正奠定郭雪湖畫壇地位的，不是第 1 屆台展的入選作《松壑飛泉》（1927），而是次年入選第 2 屆台展且獲特選第一席的《圓山附近》（1928）。假若在台灣美術史中，郭雪湖只留下《松壑飛泉》一件代表作，或者此後他的創作仍賡續類似的風格，則他的地位幾乎可斷定不如現在這般重要。然而，從《松壑飛泉》到《圓山附近》，郭雪湖是如何完成他的風格轉型，並確立其藝術表現的新方向呢？換言之，這兩件作品在形式上或在根本的美學觀上，到底有何不同？由上述問題的考察作切入，或許有助於我們探究並理解郭雪湖的風格特點及其藝術表現的出發點。

比較《松壑飛泉》（圖 1）與《圓山附近》（圖 2），我們立刻會注意到，前者很明顯地較近似於傳統的水墨畫，其表現格局仍大致停留於臨摹的層次。不過，若進一步細究其中的空間層次感，已隱約具有透視的概念，而非無深度或層次不清的空間感。細看當中前後松林的樹木大小比例和林中曲徑蜿蜒的深度感，以及山岩墨色深淺所營造出的前後層次感，在在都使觀者意識到創作者已具有近代繪畫的透視空間概念，即使此圖仍是由臨摹出發。相較於當時第 1 屆台展其他一同參選的「從上海出版的廉價書中摹倣的四君子圖」（評審鄉原古統語¹），或「達摩一筆畫」之類的戲筆作，《松壑飛泉》運筆的純熟程度及空間感的經營，確實勝出一籌，難怪能脫穎而出，獲評審之青睞而入選。但是，次年《圓山附近》一出，《松壑飛泉》登時相形失色。

這兩件作品最大的不同，乃在於《圓山附近》是出於寫生，《松壑飛泉》則非。試想，台灣何處可尋得《松壑飛泉》當中的景色？況且，此作之圖像仍大致為傳統水墨畫體系中的符號能指，如松、泉、山、林、怪石和繚繞的雲霧等，皆為文人畫尋常可見之圖像符碼，其表現意趣亦不脫既成之窠臼。但《圓山附近》卻有極大的轉變，以畫家眼前所見之實景為創作素材，並由實地寫生而進展至「本製作」，最終在畫室中賦彩著色完成。

在《圓山附近》這幅名作「出品」後二十七年，郭雪湖發表了一篇文章，追憶他初出畫壇的創作歷程。其中一段，特別提到他對圓山附近景色所生之感懷，

¹ 見鄉原古統，〈台灣美術展十週年所感〉，《台灣時報》，1936 年 10 月。收錄於顏娟英譯著，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀》，台北，雄獅，2001 年，上冊頁 529（原文見下冊頁 598）。

並選定作為畫題的緣由：

在溫暖的陽光下，圓山一帶的樹葉搖幌著綠暈。一條彎曲小徑蜿蜒爬上山坡，遂而迷入了花木深處。小丘斜下，展開著一面菜園，有少婦獨個兒，忙於農耕。更[遠]能望到一座鐵橋橫架在山峽之間，可以想像到那裡的山麓一定是溪水湍流。雲影藍天，又時見白鷺飛翔。此景濃豔奪目，令人飄然欲醉，更令人奮發不已。於是我靈機一動，面對我所愛的畫題，開始動筆。²

這段文字雖然略帶抒情的意味，但書寫的筆調仍以素樸白描為主，觀察仔細卻不過份渲染。即便這是畫家在創作後許多年的回憶追述，我們仍能體會到他對於圓山附近風景之美所感受到的欣喜。而這份面對自然實景油然而生之欣喜感，我們在《松壑飛泉》中卻無從感受：這是兩件截然不同的作品，其差異不僅在於寫生手法採納與否，兩者各自所依傍的藝術觀及審美體系亦判然有別。然而，這種差別的意義何在？由傳統的臨摹作風進展至近代的寫生表現，其中的轉變是如何在郭雪湖身上完成，並得到確立？對此，我想先從外緣因素開始探討，討論郭雪湖習畫的過程與當時的社會條件，進而探究此種轉型的具體形式表現與美學意義，以及其中所涉及之視覺思維和文化意涵方面的議題。

二、郭雪湖與總督府圖書館

在台灣美術史的前輩藝術家當中，郭雪湖的學習歷程算是比較特殊的一位。除了早年曾短暫向傳統畫師蔡雪溪拜師學藝過（但未受到太大影響），並與日本畫家鄉原古統長期維持著亦師亦友的關係外，他從未進入美術學校求學，去接受正規的學院藝術教育，亦無直接的師承，幾乎全靠獨立自學而卓然成家。然而，郭雪湖自學成功的傳奇性色彩，卻常使人因欽羨其毅力，而無意間忽視他的重要學習養成所——台灣總督府圖書館。在上引那篇〈我初出畫壇〉中，郭雪湖就提到，當他獲得第1屆台展入選的鼓勵，亟思再接再厲持續創作時，卻感到自身藝術根柢的不足，因而轉念想憑藉台灣總督府圖書館的充沛圖書資源，以自修的方式充實涵養與畫技：

我明白自己沒有受過正式的美術教育，單憑一片愛美術的熱情去從事繪畫，這是不能大成的。想做一個畫家，除拜師學藝外，還需要那些所謂學

² 郭雪湖，〈我初出畫壇〉，《台北文物》3卷4期，1955年，頁71。方括弧中的文字為引用時補入。

問上之教養。然而在目前進美術學校正無法設想的情況下，那末對此問題要怎麼辦呢？想來想去，想到了那座巍然聳立於新公園的省立圖書館（當時稱府立），那裡雖然不是學校，但以自修研究的立場來講，專書充棟，比較任何學校可說勝過一籌。於是我決心採取日間作畫，夜間研讀的方式。從此天天跑上圖書館，以自修研究來補救自己所欠缺的美術教養。於是是有關美術的書籍，儘量翻讀，幾無一日之休息。³

由郭雪湖畫藝之日益精進看來，總督府圖書館的豐富藏書確實開啟了他的藝術視野，而一遂其自我教育的心願。後來他甚至因此得到館方頒授的獎項，肯定其利用圖書館而成就事業的作為。郭雪湖更說，「人家往往要誇稱他們出身的母校，或誇言他們的老師人格怎樣偉大，甚至還要誇張曾有幾次出洋考察等事。如果這樣也可以提高他們的身價的話，那末我也要來提起那座萬人的學校圖書館」⁴，將這座圖書館比擬為其受教的學校，並引以為榮。足見總督府圖書館對他創作之途的開展，的確有很大的助益和深遠的影響。但也因為這層緊密的關係，在此亦須旁及總督府圖書館之沿革，並指出上引郭雪湖的文章中，和史實有所出入，或至少表述得並不準確的地方。

首先，郭雪湖文中提到「那座巍然聳立於新公園的省立圖書館（當時稱府立）」，其實在日治時期這座圖書館的全稱中並無「府立」二字，其正式館名為「台灣總督府圖書館」。其次，當時圖書館並非坐落於新公園（現二二八紀念公園），而是位於總督府後方⁵，後來在太平洋戰爭後期（1945年5月）遭空襲炸毀（鄰近的台灣電力株式會社也被轟炸炸毀，其實總督府亦曾遭空襲損毀），原址即現今國防部博愛大樓（博愛路與寶慶路口）所在之處。由於總督府圖書館在戰時已事先疏散搬遷館中藏書，因此多數圖書都得以躲過戰火之摧殘而倖免於難，戰後即由台灣省行政長官公署接收，而成立「台灣省行政長官公署圖書館」（簡稱「台灣省圖書館」），其後則更名為「台灣省立台北圖書館」（1948年起），並借用省立博物館（現國立台灣博物館）一樓營運，截至1955年方遷往八德路新館舍（2004年起遷於台北縣中和市），爾後於1973年改隸教育部，改稱「國立中央圖書館台灣分館」迄今。因此，郭雪湖說省立（台北）圖書館位於新公園內雖沒有錯，但

³ 同前註。

⁴ 同前註，頁71-72。這段話最後一句的意思應該是「那座萬人的學校——總督府圖書館」。

⁵ 日治時期台灣總督府圖書館的地址是：台北市書院町一丁目二番地。

先前他前往的總督府圖書館卻是位於總督府後，遷至新公園已是戰後的事了。⁶

這裡不是要挑郭雪湖的語病，或是指摘他記憶或表述上的錯誤，而是要澄清歷史的事實，並由此引申討論總督府圖書館此一公共圖書館的設立，所具有的劃時代意義和社會影響，以及當時日治時期台北城市規劃的空間概念和現代性。這些都和郭雪湖的創作與藝術表現有著密切的關聯。

據統計，在昭和 3 年度（1928），即郭雪湖創作《圓山附近》之時，台灣總督府圖書館的藏書量已達 113,231 冊，其中包括和漢書（中日文圖書）102,242 冊、洋書（西文圖書）10,989 冊（昭和 17 年度，更增加為 195,948 冊，其中包括和漢書 183,344 冊、洋書 12,604 冊）。在昭和元年度（1926）時，藝術類圖書共計 4,021 冊（含和漢書 3,853 冊、洋書 168 冊）；昭和 9 年度（1934）時，藝術類共 5,924 冊（含和漢書 5,727 冊、洋書 197 冊）⁷。換言之，當郭雪湖初入此圖書館之時，已有十一萬多冊的書籍可待他發掘運用，其中藝術類的圖書也有四、五千冊的數量。而後，他在館員劉金狗（1904-1989）的幫助⁸，以及館長山中樵的允許下，獲得使用特別座的權利，而更方便使用圖書資源。公共圖書館成立的目的本就在於將知識公開普及，使一般人或專業研究者能從中獲取所需之資源，而增長見聞或在專業上更加精進。郭雪湖足堪最佳見證，無怪能獲得館方之獎勵。準此，大正 4 年（1915 年）開館的總督府圖書館正可視為日本治理台灣所引進的進步的現代化具體指標之一：這是面向公眾開放的公共圖書館，而非總督一人所屬的私人藏書樓，亦非只限定供殖民地官員內部查閱的資料室。更且，總督府圖書館並非僅見唯一的特例，截至日治末期的 1942 年，台灣各地圖書館總數已達 94 座⁹。由此亦可見日治時期台灣現代化的一面。

因著總督府圖書館的豐富資源，郭雪湖而能在此「萬人學校」中陶冶自修，終至成為一名在專業上受肯定讚譽的畫家。如果說學院式的藝術教育還多少帶有傳統的師徒制關係，那麼像郭雪湖一般獨立自學，只仰賴圖書館的公共資源完成自我教育的藝術家，則更有突破性的象徵意義：他沒有進過美術學院就學，但是

⁶ 關於國立中央圖書館台灣分館的歷史沿革，參見該館網站之說明：

http://www.ntl.edu.tw/tw/content.php?MainPageID=1&SubPageID=12&Keyword_Search=。

⁷ 此處的數據是根據日治時期官方的統計資料，轉引自張圍東，《走進日治時代：總督府圖書館》，台北，台灣古籍，2006 年，頁 121 及 123。

⁸ 這位劉金狗先生也曾幫忙過 1934 年起調至台灣銀行本行（剛好也在總督府圖書館旁）服務的作家龍瑛宗，使其得以借閱大量的世界名著。關於劉金狗的行宜與對台灣研究的貢獻，參見張炎憲，〈整理台灣資料奉獻一生的劉金狗先生〉，《台灣風物》37 卷 1 期，1987 年 4 月。

⁹ 同註 7，頁 224。當時全台 94 座圖書館當中，含府立 1 座、公立 89 座及私立 4 座。

卻有公共圖書館為學校；他沒有老師指導，但是每一本他閱覽過的書籍或畫冊都是他的教授。從另一個角度而言，藝術從此亦不再是封閉只為行會所屬少數成員擁有的特殊技藝，或者僅能在學院中習得；藝術屬於公眾。同樣地，自 1927 年起開辦的台灣美術展覽會亦可視為此種現代性的進展：藝術不再是文人自娛，僅供友朋之間觀賞的生活餘興，或專供妝點門面的裝飾物件；藝術自此已是藝術家寫景或表達自己理念的「創作」，故傳統臨摹之作已不再能堂而皇之進入展覽會的藝術殿堂。

儘管日治時期的藝術展覽活動尚未有專門的美術館，但此種強調公共性與展示教育作用的視覺文化確實已在台灣日漸生根。就在總督府圖書館開館的 1915 年，台灣總督府博物館（全稱為「台灣總督府民政部殖產局附屬博物館」）的新館亦落成啟用，象徵著台灣博物館展覽文化的一大進展。這座至今依然矗立於二二八紀念公園的博物館（現國立台灣博物館），始終肩負著典藏、展示和教育功能，且持續運作至今。其實，當初正因為博物館新館的完工，方使總督府圖書館能使用原博物館之舊館作為館舍。¹⁰

而且，這兩棟新舊博物館的館舍建築本身，也都極富藝術特色：明治 41 年（1908 年）完工的舊博物館（即後來的總督府圖書館），為新古典主義樣式建築（圖 3）；大正 4 年（1915 年）啟用的新博物館，則為具有 Palladio 風格的典型文藝復興樣式建築（圖 5）。揆諸二十世紀世界建築史，這兩件建築亦不遑多讓，尤其至今仍巍然聳立於二二八紀念公園的博物館，我們今日依然可見證其壯麗的樣貌與細緻的裝飾風格。儘管日本當局當時在台灣的建設，有其政治上的目的，冀圖以先進的城市規劃與雄偉氣魄的建築，展示其殖民的成果，從而深化其統治之基礎，但是不可否認的，這也為台灣帶進了嶄新的空間體驗與現代的生活方式。生活於此現代城市，享受著進步的文明成果的郭雪湖，自然不能毫無所感，繼續沉浸於紙上山水之中。且在經常出入公共圖書館，遍閱當代藝術圖書之後，郭雪湖更不可能滿足於臨摹古人舊作，將傳統畫技套用於眼前所見之景物，因此轉而以寫生的方式畫出他所見、所感，實理所當然。《圓山附近》就此出品面世。

¹⁰ 附帶在此指出，一般提到台灣總督府圖書館的文獻，泰半說此館舍原為彩票局，但此說其實不太準確。因為，此棟建築原先在規劃時，雖為彩票局而設計，但施工建造當中，彩票業務停止，故完工後遂轉為殖產局博物館所用（而後歸總督府圖書館），實際上彩票局從未使用過此一建築（儘管習慣上此棟建物常被稱為舊彩票局）。見何培齊，《日治時期的台北》，台北，國家圖書館，2007 年，頁 156。另外，也附帶一提，李石樵的名作《建設》（1947），其中所想像的重建場景亦為此總督府圖書館。關於此作的討論，參見盛鑑，〈生活在歷史的時差之中：李石樵的創作及其時代〉，《讓畫說話：李石樵百年紀念展》，薛燕玲編，台中市，國立台灣美術館，2007 年。

三、《圓山附近》的寫生表現與風景關係

其實僅就畫題來看，《松壑飛泉》與《圓山附近》已有極大差異：「松壑」，可以是任何有松林和瀑布的山谷，看不出具體所在；「圓山」，則對應於台北城郊實際的地名。前者指涉的並非明確存在的空間，而是某種文人畫式的畫意或文化想像；後者則有明確實存的參照空間，甚且當代觀者大都對該地之景貌了然於胸。儘管粗略地浮面一覽，《圓山附近》畫中的景象似乎未有明顯現代感，仍是一派田園風光的綺麗自然景色。但是仔細觀察當中一景一物，我們仍可看出社會變遷的痕跡，以及寫生表現所紀錄的時代性。

首先，很明顯而引人注意的是畫面左方的鐵橋（圖 6），即所謂的第一代明治橋，這是一般傳統山水畫中不太可能出現的景物（尤其還有鐵架和銅製路燈的現代化事物）。這座第一代明治橋是鐵製桁架橋（圖 7），落成於明治 34 年（1901 年），最初橋面為木造，但郭雪湖畫的時候已改建為鋼筋混凝土橋面（1912 年翻修）。就在郭雪湖畫下這幅《圓山附近》過後兩年，即昭和 5 年（1930 年）時，新一代的鋼筋混凝土拱橋也開始興建，並於 1933 年落成啟用，是為第二代明治橋（圖 8），並沿用至戰後（後改稱中山橋），直至 2002 年底被台北市政府認定妨礙水流而遭拆毀。郭雪湖的《橋畔春雷》（1932）當中出現的就是這座第二代明治橋（圖 9）。在《圓山附近》當中，這座鐵橋因近半橋身隱身於山丘之後，故不致太過顯眼而喧賓奪主，或與周遭田園景色不相協調。然而，我們仍可看到這座象徵現代文明的建物出現在此地，而窺知社會之變貌。更且，這座橫跨基隆河之上的明治橋，北連台灣神社、南接圓山公園，而神社與公園亦為日人來台後所關建，亦不難想見當地地景的改變。

其次，畫面左前方田園中的界碑，也顯示此處不是無主之地，而是經過現代化的量測而界定出土地所有權的農園。是以這裡已是經人墾殖的空間，甚且在政權更迭後而有相當程度之規劃，而非絕無人為開發痕跡的純自然風光。再者，畫中出現之農作物，如玉米（台語為「番麥」）和向日葵等植物，亦非台灣本地既有之物種（甚且極可能是日人引進之改良後的經濟作物），而可見社會變遷的結果。換言之，畫中的景觀絕非單純的自然山水，而是積澱著層層人文意涵的審美化「風景」。

除此之外，郭雪湖亦極力於畫中呈現台灣景色特有之風貌，如亞熱帶的青翠植被與蒼綠樹影。他在回憶這件作品的創作過程時，更特別提到在本製作的時

候，「對著圓山附近那一帶幽靜的景物風情，和一片綠的樹木，如何彩色，如何配以深淺，而使其表現生動有力，最為費心」¹¹。也正因为如此，這件膠彩作品才分外能展現物質媒材之特性，將寫生風景中的自然美給精細地呈現出來。原畫中色彩的豐富層次與細膩質感，確實將植物的蒼翠鮮綠之美與細微的色調變化，表現得淋漓盡致。儘管以膠彩畫製作過程之繁複，郭雪湖絕不可能直接在現場即刻以速寫的方式完成這幅畫作。事實上，為創作《圓山附近》郭雪湖足足花了半年的時間繪製了十餘張素畫底稿，才進展至最後的本製作階段。但是，最後完成的作品卻仍保留了寫生繪畫的風景臨場感。

如果說《松壑飛泉》仍屬於傳統中國式的水墨山水畫，或較近似於日系的南畫，而可歸於廣義的「東洋畫」中的一支，則《圓山附近》已完全可歸入近代「日本畫」的範疇。因為《圓山附近》的創作者並非襲用中國北宗金碧山水的畫技（其中已有西洋繪畫的透視觀與寫生畫法），且此作品亦不能列入傳統中國彩墨院畫的系統之中（其中的空間層次感實屬近代之表現，且傳統院畫中亦少見農事題材，更不可能出現現代鐵橋）；這是一幅以膠調彩賦色，且融合近代西方寫生表現與透視空間觀的「日本畫」。當然，在此並非因郭雪湖生活於日治下的台灣，所以說他「日本化」了；而是要藉此強調，畫出《圓山附近》的郭雪湖已非藝術的門外漢，只知從畫譜中固定的描寫筆法，重新組合運用，拼湊重現而已；此時的他，已經受過千百本現代圖書與畫冊的教育，理解到寫生與現實的重要性，從而經歷過現代性思維的洗禮了。

換句話說，此時的郭雪湖已經是個自覺的藝術家，有意識地用審美的眼光注視著圓山附近的秀麗景色，而將之展示於絹布之上。相對於《松壑飛泉》的受制約的表現，《圓山附近》吾人或可稱之為飛躍性進展的成果。這種以自覺主體的審美目光，注視眼前作為客體的風景樣貌，且透視其中人文意蘊，並出以寫生表現的作法，在西畫創作之中我們是再熟悉不過了。但是，在傳統水墨作品中，卻是極為罕見。甚至文人畫或院畫因襲的固定化表現模式，亦限制寫生美學與自覺性審美態度的進一步發展的可能性。因此郭雪湖只能轉而以自明治維新以降，吸收了西洋美術的寫生觀與透視法的近代日本畫為創作媒材，畫出他眼前所見的風光景物。當然，這種改變並非一蹴可及，郭雪湖也是畫過《松壑飛泉》此類過渡性的作品，到《圓山附近》方初次展現其成熟的畫藝。而且，其中的轉型對郭雪湖來說更屬不易：他沒有學院或教師可為引導，只能依傍公共圖書館以自我教

¹¹ 同註 2，頁 72。

育，或由公開的展覽會中觀察他人的作品，從而探索出個人的創作道路。不過，從另一個角度來說，這也表示郭雪湖選擇以台灣特有景貌為創作主題，並以寫生的方式表現風光之秀麗，且不避諱呈現現代化的事物，是經過自覺的審美判斷與充分的理性思考，而非媚俗從眾或沿襲自既有之模式。是以，進而言之，此種自覺理性的創作態度，以及主客體分立卻又相互關聯融合的風景關係，亦反映出當時台灣社會在文化上與思維層面上的現代性。《圓山附近》不僅代表郭雪湖個人畫藝的進步，亦象徵著台灣歷史朝向現代進展的跨越性的一步。

四、風景關係中的審美距離及其社會意涵

1922年，當黃土水寫下那篇今日已成為台灣美術史上經典文獻的《出生於台灣》之時，他猶在感嘆：

我們台灣島的天然美景如此的豐富，但是可悲的是居住於此處的大部分人，卻對美是何物一點也不了解，所以他們也不能夠在這天賜的美再加上人工的美，美化人們的生活，提倡高尚優美的精神，有意義地度過人生。本島人完全忽視了美的生活與趣味的生活。在山腰森林的附近，兩三間農舍的炊煙裊裊，歸途上的農夫，肩荷著鋤頭走在田埂上，一面望向天空的美麗夕陽。一般人不能欣賞描繪這類自然風情的繪畫，或者是牧童騎牛背愉快地吹著口哨，具有天真無邪的情趣的雕刻，卻常見酒醉，化粧妖異的人以及愚蠢胡鬧的人們，這究竟是為什麼？¹²

究其原因，正是因為當時的台灣社會仍未建立近代文化意識，從而養成審美式的風景關係。對於農民來說，大自然是無距離的生活空間，他不會用有距離的觀察者的眼光來欣賞，將之當作審美的「風景」看待。相對地，在寫生畫家的眼裡，大自然乃是待捕捉再現的對象客體，而非無距離的生活空間。這種有距離的審美風景關係，是需要一定的社會條件作為前提的，就如盧卡奇（Georg Lukács）所言：

如果大自然成了風景——而農民雖生活在大自然中，卻並沒有意識到這一點——，那末藝術家對風景的直接經歷是以觀察者和風景之間的距離為前提的，當然這種經歷是要經過許多中介才能達到這一直接性的。¹³

¹² 黃土水，〈出生於台灣〉，《東洋》25-2/3，1922年3月。收錄於顏娟英譯著，前引書，上冊頁128（原文見下冊頁170）。

¹³ 見盧卡奇，《歷史與階級意識》，杜章智等譯，北京，商務，1996年，頁239。字體著重標示為引用時所加。

是以，風景畫家必得要「站在風景的外邊，否則的話，大自然對他來說，是不可能成為風景的，……他也只有作為空間上被隔開的觀察者才能具有和大自然的風景關係的」¹⁴。同樣地，面對再現自然「風景」的美術作品，一個未具備風景關係之意識的觀賞者，亦無法由有距離的純審美眼光欣賞藝術品，他只能由宗教性或裝飾性，乃至社會功用的角度看待藝術。所以，黃土水會如此抱怨傳統模式化的民間藝術：

看看台灣的家庭何處出現藝術的美與香呢？中等以下的家庭室內的裝飾千篇一律！在壁龕、或對聯的位置張掛著不值三毛錢的觀音關公土地神等印刷畫。而且中等以上家庭也不過是掛著應該被排斥的臨摹作風的水墨畫，或是騙小孩般的色彩豔麗的花鳥，偶而還會看到頭與身軀同大，活像怪物的人像雕刻，品味拙惡，極為可笑。隨便大大小小幾十座神廟佛閣看看，都非常枯燥無聊，門上畫門神、金童、玉女、老宦，壁間畫龍虎，欄間有太公望釣魚、文王耕耘，檐下畫魚蝦，都好像是小孩子塗鴉，非常落伍。這是由於因襲傳統惡劣而保守的一面，沒有增加一點新味美趣，反而將前人按舊經驗所建立起來的藝術毀滅了。¹⁵

本來，將人們目光所及之自然景物或人類的活動看做是審美對象物，原本就需要許多社會的前提存在：除必要的社會生產與生活資源之積累，能使某些人能以悠適的生活態度遊賞自然之外，亦必須輔之以自覺性的審美文化觀，以及能促成文化思想交流的環境和藝術品流通的市場。儘管黃土水在世之時，台灣藝術市場的機制尚未建立，但隨著官方展覽會與畫會沙龍展的出現，以及地方仕紳的支持（如楊肇嘉與蔡培火對台陽畫會與個別藝術家的贊助），美術界的場域已開始有初步之規模。簡言之，當時台灣大致已有布迪厄（Pierre Bourdieu）定義下的那種「藝術場域」（le champs artistique）的存在（至少已經略具雛形），進而能使以風景關係為前提的審美觀得以產生和再生產¹⁶。與此同時，從事寫生創作的藝術家一方面既不再是傳統以畫自娛、陶冶性情的文人雅士，另一方面也不同于工藝師傅般的畫匠、藝師，而是將自己與眼前景物相區隔開來的現代畫家，就如同黃土水或郭雪湖一般。

是以，在《圓山附近》當中，我們正得以清楚看到此種寫生的風景關係之存

¹⁴ 同前註。

¹⁵ 同註 12，前引書，上冊頁 128-129（原文見下冊頁 170-171）。

¹⁶ 參見 Bourdieu, Pierre, *The Field of Cultural Production*, Cambridge, Polity, 1993.

在：站在這幅畫作的面前，我們彷彿可以想見作為寫生畫家的郭雪湖，以一種與被再現的風景相區隔之觀察者的姿態，用審美的眼光凝視著眼前這片山林花草與畦畦園圃併陳的美景，一邊欣賞風光一邊動手素描的景況。由此我們也可以觀察到，對於寫生畫家來說，藝術創作最重要的是要能展現原本就存在於自然之中的美感，繪畫媒材與技藝的運用只是為此目的而服務，而不是單純地為求真而求真。郭雪湖的自述當中對於畫中情景的細膩描寫，亦充分表露了畫家對於自然美之深刻珍愛。

儘管「圓山附近」原本只是一片田園風光，而後在人類審美眼光的注視下才成為「風景」，又由於畫家的靈感而變成「畫題」，最終透過構思與創作的轉化，而凝結成藝術品中的「畫景」。即使中間經過了這層層的思維中介，但對象客體的自然特性仍得到保留，並透過繪畫的物質媒材予以呈現，而且在此再現過程中亦未滲入過度的主觀象徵意涵——就像畫中農作物的栽種仍大致與周遭的自然環境相諧調，並未過份開發變成完全人工化的景象或是造作的園林造景。因而畫家那份對自然美的愛惜之情，透過藝術的表現，亦能傳移給欣賞者。

這種建立在風景關係之上的創作美學，在戰後的具象藝術中亦大致得到延續。如謝里法回憶他中學時所見一位畫家的寫生場景，就同樣可見到相似之風景關係的存在與表現：

那天是基隆難得的好天氣，我與兩位同學逃課在外閒蕩¹⁷，沿著基隆河往上游走去，在南港吊橋底下，看見遠處一位畫家正在寫生。此時我對繪畫已有相當興趣，便繞道走到背後靜靜觀賞他作畫。這位畫家頗具紳仕派頭，戴一頂白色涼帽，打著蝴蝶領帶，下身是白色西裝褲，腳下穿的卻是日本木屐，一副乾淨模樣完全不像是個作畫中的畫家。他坐在大岩石上，面對遠處送炭的輕便車木橋，畫著橋上推車駛過的男女礦工。

他似有意想刻劃橋上勞動中的人們，因而花很多時間於人物靜態的描寫。作畫時他嘴裡哼著歌曲，是我小時候熟悉的日本民謠。現在回想起來他這個人倒是滿社會主義的，可是身上的打扮與勞動者的形象又相距太遠了些。等出國以後，我終於發覺偏偏這樣的人才最會表現對社會的同情，以

¹⁷ 據謝里法說，他在唸基隆中學時，因校長鍾皓東及部分學校老師被捕（按：這是白色恐怖的著名案件之一），故學校常無人管理，有時還會停課，所以不時和同學出外「閒蕩」。

同情填補自身空乏的心境。¹⁸

由此畫家的身上我們可以看到，以空間上和意識上相隔之觀察者的距離作為審美的前提，不僅自然可以化為風景，人類的社會生活也能夠成為畫家筆下的人文風貌。而且，這種現代的審美態度，正如他半日式、半西化而非傳統唐裝的衣著打扮（足履日本木屐、穿西褲、打蝴蝶結）所示，乃是透過日本之引介而得來的現代意識。不過，這裡的畫家與自然、畫家與社會之間的風景關係，儘管是經過審美意識之中介，但主客體之間仍維持著一定的聯繫關係。畫家雖以客觀觀察者的身分面對著對象客體，意圖透過寫生將之再現於畫布上，但他仍不能無視於客體的社會意義及其生活的社會場域，而有某種程度之社會參與性，嘗試在作品中表達特定的社會意涵——即如謝里法所言，以此寄寓其跨越階級之人道關懷，從而「填補自身空乏的心境」。

在郭雪湖的作品中，我們雖較少看到明顯的社會意識的表達，而以單純自然寫生之作為多，但其中仍有些作品表現出鮮明的台灣人文色彩，甚且成為其知名的代表作，如曾獲第 4 屆台展賞的《南街殷賑》（1930）。

五、《南街殷賑》中的現代性與多元性

出品於 1930 年的《南街殷賑》，由畫題取景來看，似與《圓山附近》有著頗大差異：一為略帶民俗趣味的人文景觀，另一則以自然風景為主。但正如上述對《圓山附近》的分析，我們可以得知，該作亦不避現代景物（如明治橋的鐵製桁架和銅製路燈），且其中自然景觀其實也帶有時代性的人文意涵於其中。因此，這兩件作品自有其延續性和共通的表現主題，即皆以細緻寫生的方式呈現具有台灣特色的風貌，只是一件較偏重田園風的自然美，另一件則全然專注於本土市井的文化樣貌。

《南街殷賑》描繪的街景所在是大稻埕的永樂町三丁目（即 1920 年市街改正前的「南街」，當地人亦習慣此稱呼），也就是我們今日所熟知的迪化街。由日治時期發行的風景明信片中的照片（如圖 10、圖 11）¹⁹加以比對，特別是對照商店的招牌，即可知大致取景之處（大約為民生西路以南的迪化街路段）。在日治之前，大稻埕本來就是商業極為繁榮的地區，特別是茶葉、南北貨和藥材的貿

¹⁸ 謝里法，《我所看到的上一代》，台北，望春風，1999 年，頁 29。

¹⁹ 此兩件風景明信片為國家圖書館館藏，藏品編號為 002416528、002417987。見何培齊，前引書，頁 90、91。前者年代稍早（可能於 1920 年之前），後者較晚。

易尤為興盛。日治時期，由於對日貿易和紡織布市的興起，更使此地蓬勃發展，尤其迪化街一帶更成為當時台北乃至全台灣最繁華的市街。由《南街殷賑》（圖 12）看來，其繁榮程度確實可以想見。

僅就《南街殷賑》圖中的招牌數目及櫛比鱗次的緊密程度來看，說當時「南街」的繁榮為全台之冠，實不令人意外。不過，若和日治時期同期的照片（如當時的風景明信片）相比，我們即可發現郭雪湖在此作中，實有考慮到藝術效果，而把景深拉淺，讓街坊招牌顯得更加靠近，從而凸顯出繁榮的程度。更且，當時的建築一般多為兩層樓，其上則為巴洛克式的山牆或女兒牆，但郭雪湖則逕自改為三層樓的建築，使畫面向上延展而更為繁複華麗。由此我們亦可看出，郭雪湖雖重視寫生的寫實性，卻不因此受限於現實之拘束，從而使其藝術想像力得以完全展現。但是，在此所表露之想像力，並非天馬行空，而是由現實出發，以呈現台灣本土社會勃發之活力。

畫中的南街雖以商業活動為主，但此公共空間中亦可見民俗的活動，如「慶讚中元」旗幟之披掛和廟宇香煙之繚繞。不過，這裡呈現的民俗並非指向於傳統或宗教性，而帶有更多的世俗性乃至商業性，如畫中許多面「中元大賣出」的旗幟，即可見節慶與商業促銷活動的結合。第 1 屆台展（1927 年）中，日本畫家村上無羅（英夫）亦曾作有獲特選之《基隆燃放水燈》（圖 13），同樣以中元節之情景為主題。不過，兩者仍有不同之側重面向：村上筆下的民俗乃是傳統的，其呈現方式較平面而帶有插畫風；郭雪湖所重的乃是現世的，甚至是商業化的，其表現亦更多彩華麗。如果說村上眼中的台灣本土文化，較偏向與過往傳統的關聯，郭雪湖則直面呈顯當下台灣的現代性與多元性。

提到現代性，我們首先可以看到街道上的自行車和小汽車，這些都是現代化的交通工具。其次，還有賣冰和賣牛乳的招牌（冰品的生產與牛乳的運送，可以想見都需要現代化的技術）。在日用品方面，則有鐘錶（「體天宜時計店」）等現代商品。並且，甚至有應為撞球圖形的俱樂部的招牌，等等不勝枚舉之新事物出現於此。最後，我們不要忘了，巴洛克式的「洋樓」也是外來的新式現代建築。

至於多元性，我們可以見到有本地所產之農產品（香蕉、鳳梨等水果，還有招牌上的木瓜糖和蜜餞等）和各式特色商品（如「大甲帽子」、「蓬萊名產 竹細工品」等），乃至兼售原住民與日本特產禮品的商店（「蕃產內地みやげ」），以及種種進口貨品（如虎標萬金油和廣東雜貨等）。店招也是中文、日文夾雜，可見文化交融的多樣性，而此多元風貌正為台灣文化最重要之特色。

總合來看，這件《南街殷賑》對於當時台灣社會的現代與多元的景況之呈現，是極為明顯且深刻的。在《圓山附近》中即已展露之近代的審美意識，在此更得到深化發展：以風景關係為前提的自覺性創作美學，不僅可將自然界之景物化為畫題，亦可將視覺焦點轉向人類的活動，使商業文明的景觀乃至社會公共空間中人們的往來互動成為創作的素材，以畫筆使之凝縮於畫幅之中。更且，《南街殷賑》雖以寫生為基礎，卻能不為物象所拘，在藝術總體效果的考量下而有所取捨：除樓房加高、景深縮短外，原來景中的電線桿也因顧慮構圖而捨略，街道兩側房舍的門面與店招亦明顯刻意拉近，以產生擁擠逼仄的「鬥熱鬧」的繁華市容的視覺印象。此外，在色彩運用上，可想見於賦彩時亦經過一番思考，而非單純原初之樣貌。因此，《南街殷賑》中的寫生表現，不僅明確聚焦於現時代台灣人文風貌，亦且以更具反思性的審美思考，以藝術化的方式呈現本土文化的樣貌與特色，而非只求表面上的形似或照搬傳統的圖樣而已。《南街殷賑》確實足堪列為台灣美術史上，最能呈顯台灣文化特色與時代社會性的代表性名作之一。

六、結語

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。雖然說藝術無國境之別，在任何地方都可以創作，但終究還是懷念自己出生的土地。我們台灣是美麗之島更令人懷念。

——黃土水·〈出生於台灣〉

從《松壑飛泉》到《圓山附近》，我們可以看到郭雪湖畫藝之進展，由傳統水墨轉向具細膩寫生表現的藝術風格，且展現高度的成熟性，並在田園式的景觀中自然地表露時代之推演。而至《南街殷賑》，郭雪湖更將目光移轉到自己出身所在地大稻埕，以南街（迪化街）的繁華街景為主題，描繪出當時商業鼎盛的情景，並有意識地呈現出時代風貌，以及台灣文化的多樣性與活力。

其實，僅就郭雪湖創作所採用的媒材即可見出台灣文化的多元特質：膠彩畫，本稱之為日本畫，在台灣的風行自是由於日本治台的緣故，而其來源之一又是出自中土，但近代以來又吸收西洋繪畫的透視與寫生表現。在郭雪湖身上，我們更可看到這些多元文化的交織：他首先學的是傳承自中國的水墨，而後改以日本畫創作，在日本人效法西洋學院制度而設立之展覽會中揚名，且透過公共圖書館之藏書接觸國際藝術潮流。郭雪湖的成就，適足以作為台灣文化立足於多元而面向現代挺進的見證。在郭雪湖筆下的《南街殷賑》，更將台灣的豐饒多元文化

特質展露得淋漓盡致，且其中又不失多彩的本土風味，而足堪為本土性與現代性的結合表現之最佳範例之一。黃土水將自己出生的土地形容為美麗之島，由郭雪湖的創作所見，台灣確實承擔得起此美譽。

參考書目

1. 黃土水，〈出生於台灣〉，《東洋》25-2/3，1922年3月。
2. 鄉原古統，〈台灣美術展十週年所感〉，《台灣時報》，1936年10月。
3. 郭雪湖，〈我初出畫壇〉，《台北文物》3卷4期，1955年。
4. 張炎憲，〈整理台灣資料奉獻一生的劉金狗先生〉，《台灣風物》37卷1期，1987年4月。
5. 盛鑑，〈生活在歷史的時差之中：李石樵的創作及其時代〉，《讓畫說話：李石樵百年紀念展》，薛燕玲編，台中市，國立台灣美術館，2007年。
6. 謝里法，《我所看到的上一代》，台北，望春風，1999年。
7. 顏娟英譯著，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀》，台北，雄獅，2001年。
8. 張圍東，《走進日治時代：總督府圖書館》，台北，台灣古籍，2006年。
9. 何培齊，《日治時期的台北》，台北，國家圖書館，2007年。
10. 盧卡奇，《歷史與階級意識》，杜章智等譯，北京，商務，1996年。
11. Bourdieu, Pierre, *The Field of Cultural Production*, Cambridge, Polity, 1993.
12. 網路資料：「國立中央圖書館台灣分館」網站，〈關於本館·歷史沿革〉，http://www.ntl.edu.tw/tw/content.php?MainPageID=1&SubPageID=12&Keyword_Search=。

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts