

愈本土，愈國際：
臺灣在地元素運用在視覺意象上的轉變與反思

陳怡

More Local, More International: Alteration and Introspection Caused by the Taiwanese Elements Adopted in the Visual Imagery / Chen, Yi

摘要

人們依賴與他人相處來發展自我意識。在空間中詢問身為藝術家、社會的一員、世界體系中社會的一份子，當村落或所謂居住的家園遭受威脅，我們必須考慮自身與那些流經和殖民我們所處之地的他人，以及與他們之間的關係。其中知識、人群和政治的物質性流動，以及文化意識的出口與自我概念轉變的貿易這種無形的流動，因而不得不問自己該如何定位，又該在何處的認同問題。¹ 對西方理論的引入，同時也引起反思，臺灣的藝術史研究如何善用來自西方之理論工具，進行「本土」資料的研究，以及如何開創一個具有「在地特色」的不同理論架構來安頓自己的藝術史研究。² 本文延伸廖新田在〈近鄉情更怯〉一文總結：本土是種形式，應需求填裝不同內容，本土不是原鄉，而是詮釋與再詮釋的反思。³ 我們將觀看的立足點提升到全球化的視角，回眸臺灣美術史上對於在地元素的使用進程。同樣的題材，在不同年代從殖民者窺視（被看）到自我意識展示（秀給人看）之中，臺灣美術本土元素的應用與轉變。

關鍵字：臺灣美術、地方元素、全球在地化、身分認同

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

¹ Calhoun, Craig et al, *The Sage Handbook of Sociology*, London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage, 2005, pp. 494-495.

² 石守謙，〈臺灣的藝術史研究〉，《漢學研究通訊》31 卷 1 期，2012 年 2 月。

³ 廖新田，〈近鄉情更怯：臺灣近現代視覺藝術發展中本土意識的三種面貌〉，《文化研究》2 期，2006 年 1 月，頁 167-209。

一、殖民體系中的臺灣美術史

16 世紀至 19 世紀末明朝末年至清朝，臺灣繪畫與中國的關係，如宗主國與藩屬之間的關係，以宗主為中心的「中心控制塔」以同心圓方式向外區分不同等級，進行不同程度的控制，並在此基礎上交流。康熙 22 年（1683），臺灣納入清朝版圖。此時臺灣的書畫家已經分三個體系，其一為在臺灣出生者，如林朝英（1739-1816）、莊敬夫（1895-1945）、黃本淵（生卒不詳，嘉慶 18 年貢生）、蕭聯魁（1839-1898）、林覺（1796-1850）等人；二為大陸來台任官者，如謝曦（生卒年不詳）、柯輅（生卒年不詳，乾隆 42 年（1777）舉人）、楊廷理（1747-1813）等「仕宦畫家」其書畫之作，屬業餘興趣「名家」；第三類為大陸來遊或客寓的文人書畫家，如謝琯樵（1811-1864）、呂世宜（1784-1855）、葉化成（生卒年不詳，道光 15 年（1835）舉人）等專業「書家」及「畫家」，且在來台之前，均在大陸已有一定成就，來台後，以其專業備受豪門大戶之禮遇與社會民眾之尊重。⁴ 繪畫風格由於地緣的關係與福建省有密切的關聯，被稱為「閩習」，具有地域性，用筆粗放，水墨縱意，畫風傳承上特別偏愛抒發個性，然王耀庭形容「筆墨飛舞，肆無忌憚」。⁵ 在蕭瓊瑞的〈「閩習」與「台風」〉一文中對臺灣當時其狂野特質的文人畫風解釋為：

明清臺灣社會，尚豪強之士，輕忽士紳階級；民風尚勇，強調力量……反映在創作品味……成為明清臺灣書畫風格特色。⁶

但追溯當時期臺灣書畫家的師承，以謝琯樵為例，他的畫作多係揚州八怪遺風演變而出的四君子、花鳥畫，直率奔放。在臺灣活動時間不長卻影響普遍，後代書畫家如臺北李學樵（1893-?）、新竹李逸樵（1883-1945）等均追隨之。⁷ 由此可知，臺灣早期繪畫與中原文化不無關連或可以說是一脈相承，只是在風格上依個人喜好，時而狂野奔放時而溫文儒雅，總體還是呈現傳統中國水墨畫風，且延續到下一個帝國殖民階段。

17 世紀初日本德川幕府奉行封閉政策，發布「驅逐異國船隻令」（異國船無二念打払令），在拒絕面對西方國家前來東亞拓展貿易時崩潰。嘉永 6 年（1853）佩里（Matthew Calbraith Perry, 1794-1858）將軍的「黑色艦隊」駛入江戶灣（今

⁴ 行政院文化建設委員會編，《明清時代臺灣書畫作品》，臺北，行政院文化建設委員會，1984 年。

⁵ 王耀庭，〈從閩習到寫生——臺灣水墨畫發展的一段審美認知〉，收錄於臺北市立美術館主辦，《東方美學與現代美術研討會論文集》，臺北，臺北市立美術館，1992 年，頁 123-153。

⁶ 蕭瓊瑞，〈「閩習」與「台風」——對臺灣明清書畫美學再思考〉，《南臺灣書畫研究暨數位化計畫》，嘉義，國立中正大學臺灣人文研究中心，2007 年，頁 27。

⁷ 王淑津撰，行政院文化建設委員會編，《臺灣歷史辭典》，臺北，遠流，2004 年，頁 1300。

東京灣)，美艦渡日之後 1858 年美國總領事哈里斯 (Townsend Harris, 1804-1878) 周旋商業協議，巧妙地列舉中國受歐洲侵略的教訓，說服日本答應美國的要求，開放經商口，建立外交關係，承認美國領事裁判權等條約，其他國家也是接二連三從那獲得最惠國待遇⁸。不同於同時期的中國，日本對西方的反應使得國家變得強大，而不是像中國一樣幾近分裂。日本人從最初的震盪中恢復過後，盡可能在不割裂其文化遺產的情況下，⁹ 按西方的標準更改制度並適應之，使得日本贏得國際地位。在這演變時期，明治維新帶來巨大變化，一種強烈的民族情感，既是反對變革保守派之驅力，也是倡導變革者的驅動力，舊日本的處事態度和忠誠思想流傳給新日本。1867 年，日本欲結束朝鮮長期封閉的孤立狀態，以西方列強為榜樣，承認朝鮮為獨立國，並與漢城達成協議，規定授予日人領事裁判等權。到了 1894 年，朝鮮發生「東學黨事件」，清朝派兵進入朝鮮半島，依中日天津條約知會日本有關行動。事件平息後日軍拒絕撤兵，1895 年突襲駐守於朝鮮的清軍，兩國宣戰其後中國戰敗，割讓臺灣、澎湖列島和遼東半島。凡此種種日本擴張行徑，表明日本善於汲取歐洲外交和權力政治的實際教訓。¹⁰

日本殖民下的臺灣，也就是 19 世紀末，世界資本主義進入帝國主義階段。1867 年明治維新開始之前，日本城市已經有商業資本主義出現。殖民期間除了台、日間不平等關係外，經濟上的控制從原本的資源掠奪及商品輸至殖民母國，改變為資本輸出，在殖民地就地生產、加工，充分利用殖民地的勞動力壟斷產品生產和貿易。於此同時，軍事強權和政治干預以及文化滲透也同時並進。1901 年開始，日籍傳統書畫為主的「臺灣書畫會」、當代書畫「古書畫展」等，在淡水館舉辦的活動與東京丹青會、硯友會、清畫會等傳統書畫團體相互交流。日本畫家頻繁地來臺展示揮毫，台人有些向他們學習，也有專程赴日學畫者，如台中神岡鄉的呂汝濤 (1871-1951) 向藤島耕山 (生卒年不詳) 請益、呂孟津 (1898-?) 隨岡本春堂 (生卒年不詳) 學習……等。¹¹

日治初期加上政治氛圍和文化生態改變，臺籍傳統書畫之風也逐漸產生變化，接近日本南畫的溫潤靜雅。隨後 1915 年，進入殖民母國學習者黃土水 (1895-1930)，在 1920 年以《蕃童》為題的雕塑作品，結合學院西洋古典技法，入選第 2 屆日本帝展。1927 年第 1 屆臺展，特選作品是村上英夫 (村上無羅，

⁸ 歷史上稱為「黑船事件」，日文：黒船来航 (くろふねらいこう)，發生於江戶灣浦賀，即今日的神奈川縣橫須賀市浦賀，美日雙方締結《日美親善條約》，通稱「神奈川條約」。為了對應國家新趨勢，政府內部不得不改組，可以被視為日本近代化的過程。見李永熾，《日本近代史研究》，新莊，稻禾，1992 年，頁 2。

⁹ 1867 年所謂大正奉還及 1868 年明治維新，並不是在順利的情況下從幕府手中取得政權，日本內部仍有一系列的紛爭。全盤西化之後在日本近代美術史上仍有一系列復興運動，而非表面上的一致性。見大村西崖，《文人畫の復興》，東京，巧藝社，1921 年。

¹⁰ Philip Lee Ralph 等著、文從蘇等譯，《世界文明史後篇》，臺北，五南，2009 年，頁 527。

¹¹ 黃冬富，〈日治時期臺灣東洋畫風之發展〉，收入國立臺灣美術館，「臺灣美術丹露」主題網站，2007 年，頁 1-19。<http://taiwaneseart.ntmofa.gov.tw/page06.html> (取用日期：2012 年 6 月 15 日)。

1807-1988)的《基隆燃放水燈圖》(基隆燃放水燈図)，業餘畫家大岡春濤(生卒年不詳，1930年返日)的雙幅作品《活的英靈》(生ける英靈)(圖1)或取材異地神話，鷗亭生(大澤貞吉)評該作：「取材自蕃界傳說，此題材上的用心，就值得注意。至於作品本身，英靈一幅沒有問題，相較之下，右幅的蕃人圖可以說是相當差勁。」接著又說：「不過像這樣取材上的創新今後仍值得大大鼓勵……」。¹²由上述可以歸納出幾點。首先，非官方的臺灣傳統水墨畫風持續進行，且根據可以接觸的文化背景(早期是中原文化，殖民後改為日本文化)在技法相互切磋。題材上，清代以水墨花鳥及四君子較多，其中以畫臺灣地方植物為題的，如林覺《芭蕉》、林朝英的《蕉石白鷺》(圖2)，廖繼春(1902-1976)左邊大顆芭蕉樹框架畫面的《芭蕉の庭》(圖3)，以及第3屆府展的林東令(1905-2004)膠彩畫《清晨》，以含苞的香蕉為主題；同時呂鐵州(原名鼎鑄、日名宮內鉄州，1900-1942)的膠彩畫《平和》，也以香蕉襯托臺灣。這些著名的藝術家，選擇以香蕉作為本土意象讓它成為臺灣的象徵。其次，官辦比賽的評審，基本上依序以題材、構圖、技巧三者為標準，鼓勵畫家運用巧思，追求新意。在臺展(1927-1936)舉辦期間¹³，鷗亭生於《臺灣日日新報》評論第1回臺展所支持的觀點，是以臺灣在地元素，如人物、衣著、生活習慣、器物等為題材，還是外來者受地方住民的敬畏？再者，基本上臺灣美術，或說「藝術」行為在臺灣不是大眾活動，無論是水墨、膠彩、油畫各式媒材，其畫家之間題材選取上極容易相互影響，尤其政策干預的情況下，更容易影響日人或台人藝術家的思路。林柏亭在〈臺灣東洋畫的興起與臺、府展〉指出：「傳統繪畫固有守舊、陳腐、不合時代潮流之處，但全部落選，實有政治干預的可能在內，因為入選的日人作品，為南畫系風格，與中國傳統的文人畫沒甚麼不同。」¹⁴從上述爭論可見，無論是寫生自然的膠彩畫，還是被認為只會抄襲臨摹的水墨畫，不同美學價值極具爭議且不易有具體結論。以臺灣本土元素為題材畫出了生活所見的臺灣，如蘭花、竹子，屬於日人草草逸筆的文人遣興之作所在多有，當時漢人社會也一樣，如此說明彼此的一致性，顯示殖民者與被殖民者融入的當代當地。¹⁵

二、全球化與地方元素

日本對外擴張的行為，無論戰略上的行動或文化上的移植，無非是日本複製侵略國(西方)在國內的行徑和遭遇，更換主客體，轉印到被殖民地(朝鮮、臺

¹² 鷗亭生，〈第一回台展評〉，《臺灣日日新報》，1927年10月30日至11月2日；譯文收入顏娟英譯著，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》(上)，臺北，雄獅圖書股份有限公司，2001年，頁189。

¹³ 按：此時為日本對臺同化時期(內地延長主義)(1915-1937)。

¹⁴ 林柏亭，〈臺灣東洋化的興起與台、府展〉，《藝術學》3期，1989年3月，頁91。

¹⁵ 王耀庭，〈日治時期臺灣水墨繪畫的「漢與和」〉，《日治時期臺灣官辦美展(1927-1943)圖錄與論文集》，臺北，勤宜文教基金會，2010年3月，頁99。

灣)。換句話說，日本因西方叩門，學來一系列軍事策略與文化資訊，應用在當時相對弱勢的地區。1895年清帝國光緒21年3月23日，日清媾和，永遠割讓臺灣及澎湖群島之外，對日本而言，甲午戰爭改變東亞新秩序，一方面取得殖民地和最惠國待遇，另一方面也廢除與各國之間的不平等。及至1902年英國在「防俄」的考量下選擇日本，簽訂「英日同盟」，日本同時成為大英帝國遠東利益的代理人。日本對臺的態度，從殖民初期，以安撫為原則、無同化政策的「無方針主義」，1919年之後積極南進，推行職業教育並加速日本化，仍以「差別主義」為根據，到後期進入戰時體制與皇民化運動，就日本的立場來看，臺灣不過是脫亞入歐、南進的一個基地。對於美術活動而言，根據第1回府展審查者山口蓬春の感想，說：

……陳列作品則幾乎大部分都是偏向寫實的方向，這並不只是本島展覽會的傾向，而是現代日本畫主流中的大方向……。¹⁶

野田九浦則寫到：

雖然同樣是殖民地，朝鮮有朝鮮的傳統，朝鮮的藝術中尤以美術具有傳統，因此有其固有的美術，反觀臺灣則缺少固有的美術。……臺灣既沒有固有的繪畫傳統，臺灣本地畫家很自然地以美術中心地為目標，嚮往東京與京都的畫家。去年秋天，在府展中陳列的日本畫，若從流派上來看，可以說是中央畫壇的一個分支。¹⁷

野田後續比較朝鮮和臺灣當時的美術發展，提到朝鮮過去也有些畫家執著於傳統畫風，一時之間無法擺脫，其經驗有如美術發展上的一種癌。反觀臺灣由於過去沒留下什麼系統，故更值得期待今後快速成長。¹⁸但是，臺灣的美術發展，僅朝向單一性的方向發展嗎？如果將世界看成具整體性，又是一個單一文化據點嗎？在John Clark看來，臺灣繪畫風格的藍圖，是受日本歐洲藝術潮流和印象派的介紹、同化和扭轉所形成的臺灣本土文化表現形式。在臺灣的官方展覽，無論臺籍或日籍的評審委員認為畫家的任務不是利用生活內容作畫，而是將日本式的技法、色調應用在描述臺灣風景的生活圖式，以及對具有臺灣特色的題材感到興趣。這使得臺灣繪畫的表現形式出現問題，異邦的鑑賞標準使得該時期的臺灣美

¹⁶山口蓬春（審查員），〈第一回府展的東洋畫〉，《東方美術》，1939年10月；譯文收入顏娟英譯著，〈參加第一回府展審查感想〉，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》（上），臺北，雄獅圖書股份有限公司，2001年，頁270。

¹⁷野田九浦（審查員），〈台灣展感想〉，《東方美術》，1939年10月；譯文收入顏娟英譯著，〈參加第一回府展審查感想〉，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》（上），臺北，雄獅圖書股份有限公司，2001年，頁271。

¹⁸野田九浦（審查員），〈台灣展感想〉，《東方美術》，1939年10月；譯文收入顏娟英譯著，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》（上），臺北，雄獅圖書股份有限公司，2001年，頁271。

術朝向呈現殖民地感受。¹⁹ 崔詠雪在臺展、府展東洋畫人物創作背景的研究指出：臺、府展審查委員的評論部分帶有殖民帝國主義的個人主觀意識，執政者的殖民政策顯然對創作題材導向有所影響，戰時社會臺灣多數人民的不安狀態，並未被直接描寫反應。臺、府展美其名是公開競賽審查入選作品，在執政者的政治框架下，透過殖民帝國審查員的文化思維與標準尺度擇選藝術創作，實難以臺灣在地文化觀點思考其藝術特質。²⁰

對殖民者日本而言，重構物質環境及展現其意涵是統治臺灣非常關鍵的一步，就此，自然物理條件包含了一種精神與情緒的特定語言，以反應此一特殊關係。²¹ 此意味著疆界意義逐漸因單一性而受到消滅，即便如此，但人口移動的機會以及具排他性之國家認同的養成，持續進行自我限制。臺展的畫風大致定型於臺灣地方特質，戰後日本無條件放棄在臺灣的主權，繼而國民政府遷來，美方援軍介入西太平洋，此時臺灣直接與西方文化接觸，一方面向外取經的選項增加了，矛盾的是選擇結果偏向一致性，即：美國。告別往昔，迎向新生的最佳選擇，稱之為狂飆時代五、六〇年代，對臺灣美術而言，是抽象表現主義狂飆的年代。1950 中晚期，渡海來台的青年組織「五月」、「東方」畫會，運用中國老莊哲學與西方抽象主義及東方水墨媒材結合，建立「中國現代畫」的新路徑。²² 擺脫 20 世紀前半葉「農業的鄉村社會」，以新的藝術形式表現都市文化內涵的本土藝術。²³ 六〇年代普普藝術因反對抽象主義與真實世界脫節，強調藝術應回歸現實，重返生活懷抱。同樣的事情不斷發生，臺灣美術面對西方藝術，新的時尚潮流注入臺灣時，舊的傳統書畫穿上新的外衣再度復興，有意思的是，此時向西方學習的藝術家，有的直接將歐美元素植入作品，有的將拓印與書法搓揉，或者以抽象畫表現臺灣風景，一方面繼承傳統，一方面呼應西方的時代寫照。²⁴

目前看來臺灣美術一面倒地倒向主政者靠攏著，同時整個世界看似朝單一性的方向移動，變成具有整體性，成為單一文化地點。舉例而言，戰後成長起來的臺灣菁英藝術家大量向移動可望開放的創作領域，也許是政治環境緊張，也許歸因

¹⁹ John Clark, "Taiwanese painting under the Japanese occupation", *Journal of Oriental studies*, no.25, 1988, pp. 63,70.

²⁰ 崔詠雪，〈台展、府展（1927-1943 年）東洋畫——臺灣人物畫創作背景的觀察〉，《兩岸重彩畫學術研討會論文集》，臺北，國立臺灣藝術大學，2009 年。

<http://cart.ntua.edu.tw/upload/st/200912/200912-07>（取用日期：2012 年 6 月 15 日）。

²¹ 廖新田，"Naturalistic and Distorted Natures: The Conception of Landscape in Visual Art and Surrealist Poetry in Colonial Taiwanese"（直接的自然和扭曲的自然：殖民時期臺灣視覺藝術與超現實詩的風景觀比較），《臺灣文學學報》17 期，2010 年 12 月，頁 159。

²² 莊喆，〈這一代與上一代——論劉國松和他的背景〉，《文星》90 期，1965 年 4 月，頁 50-51。

²³ 謝里法，〈日據時代臺灣美術運動史〉，臺北，藝術家，1978 年，頁 33。

²⁴ 例如蔡蔭棠六〇年代的作品《九份》、《景美伯公祠的大樹》等，他是非學院出生的畫家，根據鍾梅音的說法，蔡氏的「心象畫會」指心裡的意象，即外師造化、中得心源，在一個有限度地接受現代畫的欣賞者來看，他的畫充滿「趣味」。鍾梅音，〈畫的趣味——談新象畫會的作品〉，《中央日報》，1964 年 12 月 12 日，第 6 版。

於傳統學院的保守，出國的青年並非日治時期把留學當短期進修，反而是長期定居海外，並以在外國藝壇生根為目的，造成崇外現象。²⁵這意味著疆界的意義逐漸因世界的單一性而受到削減，然而，疆域性在人類歷史上向來只是一種地理控制策略。²⁶大部分的全球化強調無疆界，的確，邊界的重要性仍然顯著，當人口移動以及如何培養出具排他性質之國家認同的議題時，辯證作戰時期被要求繪製具有愛國主義思想的作品、批判為鞏固自我正統性而建立的籬笆機制，或揶揄一群無法翻越體制而自尋新境者之外，還有一群在暗處的非主流的堅持者，像是以礦坑生活為題材的洪瑞麟（1912-1996）、以膠彩結合臺灣花鳥的林之助（1917-2008），或是活躍於日治時期的畫家石川欽一郎（1871-1945）、倪蔣懷（原名君懷，1894-1943）等人，到了七〇年代臺灣美術的發展中不僅人物被介紹，臺灣元素又會再度出現。接下來，本文討論全球化為一種藉由全球在地化的概念，而持續進行的自我限制。

三、從民族國家（失望、傷心地）到全球化（希望、應許地）

被他人「征服」與「統治」的思維，直到近 30 年稍作改觀。達爾文主義者認為物種原始發展到較高形式，這種想法讓征服者堂而皇之的自以為優越，事實上根據 Hanson 的看法，西方之所以能佔有軍事優勢，在於經過長時間大規模屠殺，並擁有較具破壞的武器。²⁷七〇年代臺灣的國際政治情勢遭到變異，日本帝國早已離去，民國政府羽翼尚未豐厚便遭國際友邦孤立，今日學界、學者意識型態往往在這個島嶼上的陣痛時產生分歧。蕭瓊瑞認為，戰後臺灣好不容易站穩腳步的政權，在七〇年代面臨雞鳴不已、風雨如晦的危機。但顯然也就是在這樣一種困頓和挑戰的艱難環境中，反而激發了臺灣文化人士，收拾起六〇年代前期「中國文藝復興時代即將來臨」的樂觀心情，和始終向外張望的眼光，回到自我雙腳踏實的土地，「臺灣」開始成為一個深情的名詞和具體的存在。²⁸在藝術發展上，延續 1960 年代後期前衛探索現實回歸的趨向，普普藝術的觀念本來就是向常民生活、民間藝術取經。蕭氏列舉席德進「中國就是臺灣、臺灣就是中國」的觀念，並成為本土建築研究的先驅者。以及素人藝術家洪通（又名洪朱豆，1920-1987）、朱銘（本名朱川泰，1938-）的出現，是臺灣在長期抽象的視覺疲乏後，重新找到一些具象的焦點；也是美術界在長期向西方、向古代中國擷取美學養份的努力

25 蔣勳，〈回歸本土——七〇年代臺灣美術大勢〉，收於臺北市立美術館展覽組編輯，《臺灣美術新風貌展（1945-1993）》，臺北，臺北市立美術館，1993 年，頁 32-33。

26 Robert D. Sacks, *Human Territoriality: Its Theory and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

27 軍方將士兵傷亡即戰損視為統計數據，戰爭乃是一種工具手段，禍國殃民只是無可避免的附帶傷害。Victor Davis Hanson, *Carnage and Culture: Landmark Battles in the Rise of Western Power*, New York, Doubleday, 2001.

28 蕭瓊瑞，〈戰後臺灣美術史連載五——鄉土運動與現代藝術生活化（1970-1983）〉，《藝術家》444 期，2012 年。

之後，突然在身邊、在土地上獲得的一種精神的共鳴與情感的滿足。

面對上述過度強調本土意識的圈套下，廖新田提醒我們：

本土思潮的驅力促動藝術朝向在地關懷，抵擋現代化和外來勢力的破壞，從中得到鄉土的慰藉，但過度強調時卻解消藝術創作的積極功能。本土需要外來文化對照、刺激，借助外來文化獲得重生。²⁹

任何文化開始遷移，隨著所到之處、曾經觸及的人而蔓延、蛻變，甚至更複雜的牽涉個人認同概念，長期以來這些世界殖民主義、流行風尚、西方主流文化，無一不是全球化的結果，身後伴隨國族、種族的革命以及對文化詮釋產生新的個體市場。³⁰人們認不認同產品（作品），作品的價值由文化決定。我們可以問七〇年代無背景的素人藝術家和民間藝術衍生的懷舊情節與文化尋根，是否為長期西方標準化的趨勢所造成的質疑？認同的差異開啟市場差異的新契機。因此日據時期前輩畫家的重獲重視，鄉土畫風成為流行。³¹這些前輩畫家們的畫風似乎產生些許改變，地方元素放置於畫面的作品卻沒有停止。例如李梅樹（1902-1983）的女性肖像畫，1940年的作品《花與女》（圖4）及1975年《屋頂花園》（圖5）相較之下前者保有李氏在東京美術學校學習到的古典學院風，用暗色，五官典型化；後者用色改採明亮色系，人物表情相對自然，整體畫作平易近人。由此可以看到，臺灣美術面貌，走到七〇年後本身已是一種將外來藝術經過本土環境轉化後的結果、而不是單純地模仿或排斥。

從廖修平（1936-）的版畫在取材方面可以看到，早期多以古代人物、觀音圖像等人物的筆墨和意境題材為主，後來逐漸增加穀倉、廟宇以及農村人物等地方特色為題材。1969年的《太陽節》（圖6）、1972年的《來世》（圖7）與1992年的《生活》（圖8）等作品運用臺灣宗教符碼，獲得海內、外各國的肯定。廖氏雖尊稱為臺灣版畫之父，但是像這樣類型的臺灣藝術家，他並非特例。由於社會開放加上經濟相對充裕的情況下，出國深造甚至久留、移居、頻繁來回等機會增加，即使無法出國直接接觸異地文化，藉由大眾媒介散布，尤其電視使得世界和人們趨於單一化，但認同的差異化開啟全球市場。然而廖修平拿本土的元素就能得到評審的青睞嗎？他從巴黎時期的「廟飾系列」開始，延續到美國紐約時，以平面符號替代繁冗的視覺，才有了漸層的技法「彩虹」及作品《陰陽》、《太陽節》、《木頭人》的面貌。³²此時在全球藝術家的競爭中，榮獲國際殊榮的藝術

²⁹廖新田，〈近鄉情更怯：臺灣近現代視覺藝術發展中本土意識的三種面貌〉，《文化研究》2期，2006年1月，頁198。

³⁰ Calhoun, Craig et al, *The Sage Handbook of Sociology*, London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage, 2005, p506。

³¹ 劉聖秋，〈70年代臺灣鄉土美術之研究〉，屏東，國立屏東師範學院碩士論文，2002年。

³² 洛華笙，《臺灣畫壇風雲——史物叢刊24》，臺北，歷史博物館，1999年。

品通常以混雜為基礎，由不同文化、種族和物件揉合而生。幾乎可以說，在他那個時代裡，臺灣美術本土元素已經從窺視（被看）轉變到有意識的展示（秀給人看）。回歸到廖氏的恩師薛士德（Roger Chastel）的一番話：「你是來自東方的中國人，應擁有你們獨特的風格與個性」，讓廖修平回溯東方為創作開端，進而發展出符號由繁而簡、精銳有力的「廟飾」系列，逐步形塑出個人風格。³³ 個人價值廣泛擴散，意味著文化領域的全球化，自我、我是誰、可以變成什麼等地區性緊張意識，這不是計較誰在藝術歷史故事中份量的多寡，或在地元素（符碼）在不同時期的流動，而是選擇停留於何種意識形態之中。

四、小結：全球與在地並置

各種文化形式有可能遠超出其發明和生產的源頭，而且在世界範圍內傳播開來，紀登斯說：

這種現象有利於開闢變化多樣的可能性，使這種可能性完全脫離原產地的習俗和實踐的限制。³⁴

現代時空結構的特徵使本土元素成為象徵符號，且廣泛地被使用，這些元素成為一種媒介，可以不考慮到使用他們的個人或群體的特殊性質，也不用考慮到各種特殊場合而通行使用。日本黑船事件導致明治維新的全盤西化，許多全球化的相關文獻皆強調某種類型的西方主義，彷彿帝國主義是西方國家發明，並強調西方國族國家在過去五百多年來佔據的霸權地位。以此角度看，全球化即是一項西方國家（美國）的計畫。西方國家在進行全球化時，受害者為西方國家的前殖民地（如日本）以及其他受宰制或受威脅的地區（如臺灣）。然而根據幾項理由，我們有必要從被殖民者，這種強調受害者角色轉移開來，目的在於以全球化的多重面向為觀點來提供分析空間，檢視非西方社會在過去、現在以及未來可能因全球化造成的影響。總言之，本文必須在臺灣美術受外來文化單純涉及剝削者與受害者的「責難」典範，和沒有權力或不平等問題的「平等」典範間取得平衡。³⁵

重新歸納本文的意識，先將全球化看成一項較不受拘束的計劃過程，再者討論臺灣美術即以熱帶植物、風景山岳等臺灣本土元素為題材的畫家，自有文獻紀錄以來就已經存在，日治時期雖說政策提倡臺灣地方特色，但就算主政當局不刻意提倡，繪製臺灣當地風景、特色的藝術家始終存在。臺灣特有元素不是日本殖民時才該被凸顯，相反的傳統水墨也不是在主政者提倡下才可以使用。一直到今

³³ 吳垠慧，〈廖修平「異域·原鄉」——回溯創作源頭〉，《中國時報》，2012年5月28日。

³⁴ Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity*, California, Stanford University, 1990, pp. 20-22.

³⁵ 前者為「單純涉及剝削者與受害者」；後者指「沒有權力或不平等的空間」。同註1，頁350。

天，無論是具有臺灣本土元素的作品或中國傳統歷史典故的作品仍都有被傳承下來。不同的是經過時間流逝，累積愈多的各國文化，反身式自我意識，在世界上不同區域及較小部分尤其是國族國家，都會急欲且有能透過發展自身的「獨特歷史」和「集體記憶」來塑造身分認同，經撰寫後，很容易將藝術史成為「被發明的傳統」。³⁶



³⁶ 霍布斯邦與蘭傑（Hobsbawm and Ranger, 1983）提出。Roland Robertson, *Globalization: Social Theory and Global Culture*, London, Sage, 1992, pp. 146-163.

參考資料

- Philip Lee Ralph 等著、文從蘇等譯，《世界文明史後篇》，臺北，五南，2009 年。
- 王淑津撰，行政院文化建設委員會編，《臺灣歷史辭典》，臺北，遠流，2004 年。
- 臺北市立美術館展覽組編輯，《臺灣美術新風貌展（1945-1993）》，臺北，北市美術館，1993 年。
- 行政院文化建設委員會，《明清時代臺灣書畫作品》臺北，行政院文化建設委員會，1984 年。
- 李永熾，《日本近代史研究》，新莊，稻禾，1992 年。
- 林吉峰主編，《東方美學與現代美術研討會論文集》，臺北，臺北市立美術館，1992 年。
- 洛華笙，《臺灣畫壇風雲——史物叢刊 24》，臺北，歷史博物館，1999 年。
- 謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》，臺北，藝術家，1992 年，第 3 版。
- 顏娟英譯著，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》（上），臺北，雄獅圖書股份有限公司，2001 年。
- 大村西崖，《文人畫の復興》，東京，巧藝社，1921 年。
- Calhoun, Craig et al., *The Sage Handbook of Sociology*, London, Thousand Oaks and New Delhi, Sage, 2005.
- Davis H.V., *Carnage and Culture: Landmark Battles in the Rise of Western Power*, New York, Doubleday, 2001.
- Giddens, Anthony., *The Consequences of Modernity*, California, Stanford University Press, 1990.
- Robertson, Roland., *Globalization: Social Theory and Global Culture*, London, Sacks, 1992.
- Robert D., *Human Territoriality: It Theory and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- 石守謙，〈臺灣的藝術史研究〉，《漢學研究通訊》第 31 期，2012 年。
- 林柏亭，〈臺灣東洋畫的興起與臺、府展〉，《藝術學》第 3 期，1989 年 3 月，頁 91-116。
- 莊喆，1965，〈這一代與上一代——論劉國松和他的背景〉，《文星》第 90 期，頁 50-51。
- 廖新田，〈近鄉情更怯：臺灣近現代視覺藝術發展中本土意識的三種面貌〉，《文化研究》第 2 期，2006 年 6 月，頁 167-209。
- 廖新田，〈直接的自然和扭曲的自然：殖民時期臺灣視覺藝術與超現實詩的風景觀比較〉（Naturalistic and Distorted Natures: The Conception of Landscape in Visual Art and Surrealist Poetry in Colonial Taiwanese），《臺灣文學學報》第 17 期，2010 年 12 月 31 日，頁 159-192。

蕭瓊瑞，〈「閩習」與「台風」：對臺灣明清書畫美學再思考〉，《南臺灣書畫研究暨數位化計畫》，嘉義：國立中正大學臺灣人文研究中心，2007年1月，頁7-27。

蕭瓊瑞，〈戰後臺灣美術史連載五——鄉土運動與現代藝術生活化 1970-1983〉，《藝術家》第444期，2012年5月，頁164-181。

崔詠雪，〈臺展、府展 1927-1943 年東洋畫——臺灣人物畫創作背景的觀察〉，《兩岸重彩畫學術研討會論文集》，臺北，國立臺灣藝術大學，2009年。

Clark, John, "Taiwanese painting under the Japanese occupation," *Journal of Oriental studies*, no.25, 1988, pp. 63-104.

劉聖秋，〈70年代臺灣鄉土美術之研究〉，國立屏東師範學院碩士論文，2002年。

鍾梅音，〈畫的趣味——談新象畫會的作品〉，《中央日報》，1964年12月12日，第6版。

國立臺灣美術館「臺灣美術丹露主題網站」，

<http://taiwaneseart.ntmofa.gov.tw/page06.htm1>（取用日期：2012年6月15日）。

〈廖修平「異域·原鄉」——回溯創作源頭〉，《中時電子報》，2012年5月28日。
<http://news.chinatimes.com/reading/51303652/112012052800329.html>（取用日期：2012年6月15日）。



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



圖 1 大岡春濤 活的英靈（生ける英靈）（雙幅） 1927 膠彩 臺展第 1 回
（圖片來源：顏娟英譯著，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》（上），臺北，
雄獅圖書股份有限公司，2001 年，頁 190。）

National Taiwan Museum of Fine Arts



圖 2 林朝英 蕉石白鷺 1810 徐瀛洲藏（圖片來源：王耀庭等撰稿，林明賢主編，《閩習台風——明清時期臺灣美術之研究》，臺中市，國立臺灣美術館，2008年，頁110。）

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



圖3 廖繼春 有香蕉樹的院子 1928 油彩·畫布 129.2×95.8公分 臺北市立美術館收藏（圖片來源：林惺嶽著，《臺灣美術全集4 廖繼春》，臺北，藝術家出版社，1992年，頁44。）

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



圖4 李梅樹 花與女 1940 油彩·畫布 145.5×145.5 公分 李梅樹紀念館收藏
（圖片來源：王慶台著，《臺灣美術全集5 李梅樹》，臺北，藝術家出版社，
1992年，頁51。）

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



圖 5 李梅樹 屋頂花園 1975 油彩·畫布 116.5×80 公分

(圖片來源：王慶台著，《臺灣美術全集 5 李梅樹》，臺北，藝術家出版社，1992 年，頁 129。)

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

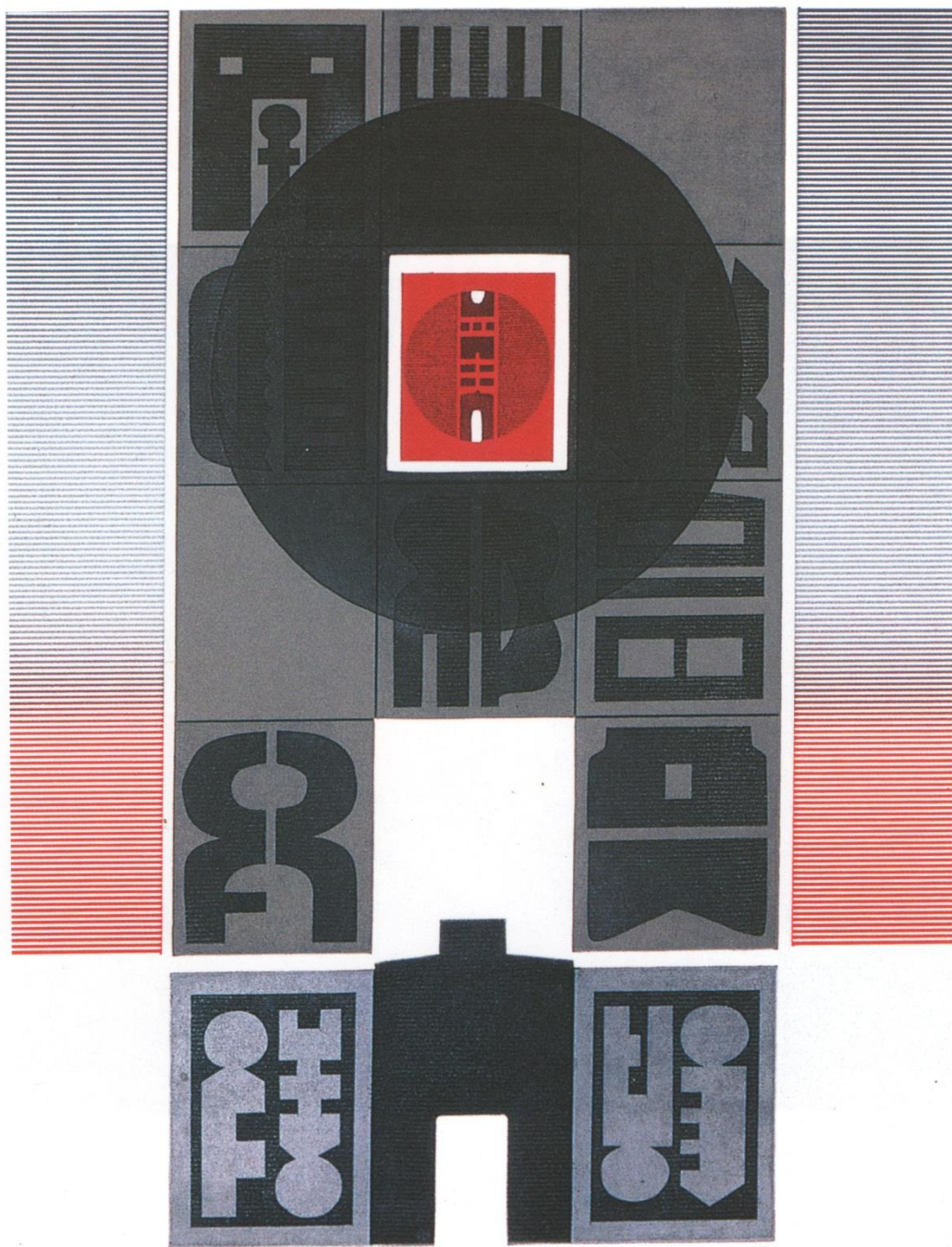


圖 6 廖修平 太陽節 1969 蝕刻版畫 66 x 52 公分
(圖片來源：黃小燕著，《廖修平：版畫師傅》，臺北，時報文化，1999 年。)



圖 7 廖修平 來世 1972 絹印凹凸版畫 18 x 20 公分

(圖片來源：黃小燕著，《廖修平：版畫師傅》，臺北，時報文化，1999年。)

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



圖 8 廖修平 生活 1992 絹印版畫

(圖片來源：黃小燕著，《廖修平：版畫師傅》，臺北，時報文化，1999年。)