

地方色彩與空間記憶：從繪畫作品探討府城今昔記憶的傳承

Local Color and Spatial Memory: Explore the Inherited Memories from Tainan City in the Paintings

連子儀 / 南臺科技大學通識中心兼任助理教授

Lien, Tzu-I / Adjunct Assistant Professor, General Education Center, Southern Taiwan University of Science and Technology

摘要

日治時期，官辦畫展鼓勵藝術家描繪「地方色彩」的指導方針，促使畫家創作大量以在地景物為主題的作品。文化遺產豐富的臺南，當時曾被日本畫家譽為臺灣的羅馬，這些城市中的建築遺產，亦曾是許多臺籍畫家創作的題材。戰後，政權轉換的政治氛圍與壓力下，在藝文界造成噤聲效應，本土風景題材的選擇，亦有延續的趨勢。作為記憶的載體，藝術家作品中的臺灣風景，不僅連結了過去與現在的景點與記憶，亦是面向未來，世代傳承的珍貴遺產。有形的文化遺產，無論是工藝、畫作或是建築，皆承載了過往記憶，甚至是當時的科學與技術等。經由影像紀錄，以及作品、文獻的整理，本文嘗試探討與建立建築遺產於畫家作品中的再現與詮釋，在歷史記憶豐厚的臺南，透過藝術與文化資產教育的跨領域連結，傳承世代記憶的可能性。

關鍵字：日治時期、官辦畫展、地方色彩、文化遺產、藝術教育

收稿日期：110年8月31日；通過日期：111年2月11日。

Abstract

During the Japanese colonial period in Taiwan, the government-run exhibitions guided and encouraged artists to discover “local colors”, prompting them to create a large number of works with regard to the local landscapes. Tainan City with a plenty of abundant and precious heritage was regarded as Rome in Taiwan by Japanese painters and was one of the most popular subjects among Taiwanese painters at that time. In the wake of the Second World War, the literacy and art circles were full of “chilling effect” under the political atmosphere and pressure due to the regime transfer. Therefore, this lasts the trend of the selection of local landscape subjects. As a memory carrier, the artworks drawn from landscapes of Taiwan not only connect with those views and memories in the past and present time, but present their own as precious assets to the next generations. Tangible heritage, whether it is a craft, a painting, or an architecture, carries the past memories, and even both science and technology at that time. The study aims to collect photo images, reviewed related literatures and artworks to explore and document the reappearance and interpretation of the architectural heritages in the artists’ paintings. Furthermore, the study recommends constructive interdisciplinary cooperation to link arts and cultural heritage activities in Tainan City where the history has gifted it with plentiful cultural heritage so as to strengthen the possibilities of inheriting memories for the next generations.

Keywords: Japanese colonial period, official exhibition, local color, cultural heritage, art education

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

一、前言

日治時期，官辦畫展鼓勵藝術家描繪本土風情的方針，促使創作者留下大量以描繪在地景物為主題的作品。文化遺產豐富的臺南，當時曾被日本藝術家譽為臺灣的羅馬，這些城市中的建築遺產，亦曾是許多臺籍藝術家創作的題材。戰後，日本結束在臺長達五十年的殖民統治，國民政府接收臺灣，政權轉換下的政治氛圍，在藝文界造成噤聲效應，使得與政治較為無涉的風景，作為畫家的創作題材，亦有延續的趨勢。作為記憶的載體，畫家作品中的臺灣風景，不僅連結了過去與現在的記憶，也是面向未來的

珍貴文化遺產。

臺灣割讓日本前，在清朝治理下，中原傳統風格的文人書畫，是士紳與富賈階級的品味象徵。風格上，當時臺灣繪畫較重筆墨，而輕色彩，線條放縱且畫幅較小，顯示受到江南畫壇「揚州八怪」的影響。¹其時流行的文人筆墨，大致侷限於菁英階級寄情、賞玩之用。1895年，臺灣在「馬關條約」中割讓，成為日本近代第一個殖民屬地，使得明治維新的西化成果，經由其以同化為目的導入的殖民方針，於政經、教育、文化與生活各層面展開全面性的滲透。透過新式教育，引進的精緻藝文活動與西畫技法，加上官辦畫展的鼓勵下，不僅催生出臺灣第一代西畫家，亦使島內知識份子得以透過日本作為中介，吸收新知並與西方文化接軌。當時，官辦畫展鼓勵藝術家描繪本土風情的方針，更促使創作者留下大量以描繪在地景物為主題的作品。

有形的文化遺產，無論是物件、畫作或建築，皆是過往記憶，甚至是科學、技術等的載體。康丁斯基曾說：「每件藝術作品都是它那時代的孩子，也是我們感覺的母親。」又說「每個文化時期，都有自己的藝術，它無法被重覆。」²這些屹立城市至今，具有歷史的建築遺產，無論其身分為市定古蹟、國定古蹟或是常民生活中的老屋，透過畫家具有時代風格與特色的作品，以及畫中景物的今昔對照，彷彿也與藝術家進行了一場，跨越時空的交流與對話。藉由影像紀錄，以及作品、文獻的整理，本文嘗試探討與建立，建築遺產於畫家作品再現與詮釋，在歷史記憶豐厚的臺南，透過藝術與文資教育的跨領域連結，傳承世代記憶的可能性。

二、官展脈絡下的地方色彩

「地方色彩」概念與推廣，是日本殖民政府透過官方展覽會，包括「臺灣美術展覽會」（簡稱「臺展」），「臺灣總督府美術展覽會」（簡稱「府展」），以及州級學校美展（簡稱「州展」）等，進而推動的美術政策。³當時的臺灣官辦畫展，雖是仿效日本帝展，不過，臺展一開始，臺灣總督、

擔任評審委員的日本畫家等，皆大力鼓吹參展藝術家，應該以臺灣的自然景色，以及島民的生活與街景等題材入畫，充分發揮炎熱南國的特有色彩。並認為，唯有如此，臺展才能夠發展出屬於自己的獨特風格。臺灣的首次官辦美展，臺展在1927年5月首次開辦前，當時的文教局局長石黑英彥，便在《臺灣時報》發文闡述「臺展」創設目的道：

本島地處亞熱帶，藝術上有許多可以發揮的特色。鑑於以上各點，本會勿勿成立。但是本會創立的目標並不算完全與帝展、院展、二科會同一步調進行。而是期待能納入較多臺灣特色，以發揚所謂臺灣展的權威。……使島民的生活更有品味更加溫馨。另一方面將蓬萊島的人情、風俗、及其他事情廣泛地介紹給社會大眾、……⁴

可以看出當時官展鼓勵畫家描繪本島人情、風俗上的具體方針，以及殖民當局有意識的，期待透過政策影響，在臺灣培養出有別於「帝國」美術，具有南國風情與特色的殖民美術。然而，「地方色彩」的提出，從不同評審委員的各自表述與對創作者的期待來看，其實是未被嚴謹架構和定義的概念，也隱藏著各自詮釋的空間。石川欽一郎和鹽月桃甫兩人對臺灣景物描寫的不同看法，便常被拿來進行比較。石川曾提出「鑑賞臺灣地區的風景時，首先一定要對照著，從日本風景角度來考慮。」⁵並指出臺灣的山峰線條強而有力，色彩飽滿，比較起來，京都的山脈比較優雅，臺灣則顯得粗獷。這樣的觀點，被視為是一種從殖民母國，來觀看和思考「殖民地」的從屬關係。鹽月桃甫則提出「不要拘泥於地方性的井底之蛙的見解，同時也不要換了過分尊重中央的毛病，我更期望能夠為在地方上自然地成長的藝術家而感到光榮。」⁶期待創作者不役於中央的觀點，更要投入情緒與生命的交流，勇於發展自我。

暫且不論此一鼓動地方特色的立意，目的在於培養以日本帝國為中心下，一支具有異地色彩的殖民地藝術風貌，或是一定程度上促使島內藝術家以「在地化」的精神內涵，重新看待本土風景，從而創造具獨立精神的

1 林靜宜，《臺灣當代風景畫》初版（臺北：玉山社，2004），頁12。

2 吳瑪俐譯·康丁斯基原著，《藝術的精神性》（臺北：藝術家，1998），頁17。

3 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》3期（2000.5），頁43。

4 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47。

5 顏娟英譯著，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》上冊（臺北：雄獅，2001），頁32。

6 顏娟英譯著，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》上冊，頁518。

臺灣美術風貌。一如學者王秀雄描述官展的影響時所述：「臺、府展成功的地方，乃是創作出許多富臺灣色彩的作品，令人聞出濃厚的臺灣氣味。」⁷官辦畫展的方針與傾向，確實透過畫家的彩筆，留下大量在地景物的描繪與紀錄。

此一風景題材的選擇，到了戰後，亦有延續的趨勢，常見的說法是，五〇、六〇「白色恐怖」時期，在藝文界造成的噤聲效應，使得畫家們因敏銳於時代氛圍，而以較不引起爭議的景物作為描畫對象，這樣的觀點也見於謝里法、林玉靜等人的論述，或是前輩畫家的轉述中。無論是戰前或是戰後，日治時期的西化教育，的確啟發了畫家將其慧眼擺放於在地景物上，進行創作和描繪。

三、「臺灣的羅馬」與臺南古城風光

在「地方色彩」的指導方針下，充滿歷史堆疊感的臺南風景，吸引了包括當時期的日籍與臺籍畫家等，不同創作者，留下為數眾多的作品。臺南如今常被稱作臺灣的京都，作為日本的古都，京都保留了許多傳統日式建築，城市堆疊著豐厚的歷史記憶，有形的建築，以及無形的各式工藝技術傳承，成就了城市的文化魅力與內涵。古都臺南，除了留下明鄭、清領，還有荷蘭佔領時期的各式建築、廟宇外，經過日本長達五十年的統治，以及文化浸潤，城市裡的日式建築遺產亦相當豐富。此外，舊時臺灣的許多工藝技術，也在這座城市被保存了下來，是臺灣各時期有形、無形文化遺產匯聚所在。

臺南這座古城，在日本殖民時代，豐富的時代遺產與文化魅力，被川島理一郎、藤島武二和石川欽一郎等日籍藝術家，將其與義大利的古城羅馬相互比擬。1935年，藤島武二提到臺灣的風景如同羅馬郊區時曾道：

臺灣天空、樹木、建築物和諧的顏色以及人們能夠啟發我創作的慾望。田園的景色中有牛在走動、農婦在後方，就像羅馬郊區的風景一樣。⁸

7 柳悅孝，〈臺展作品中的本土畫風〉，《藝術家》202期（1992.3），頁232。

8 廖新田著，郭建廷譯，〈再現臺灣——臺灣風景畫的視覺表徵〉，《臺灣美術》65期（2006.7），頁21。

同年石川也將臺南和羅馬進行比較，在《臺灣日日新報》以「臺灣的羅馬」為系列標題，介紹石川欽一郎五張描繪臺南古城的水彩速寫畫，臺南的廟宇與老建築，被和繪羅馬的廢墟、教堂併作比擬，留下以下的描述：

遺跡是羅馬的驕傲，同樣地，臺南也應該以身為臺灣的羅馬感到驕傲。我希望臺南可以像羅馬一樣在歷史的遺跡中獲得名聲，而且能夠永遠保存那些老建築物…。

羅馬沿街有許多教堂。所有古老的城市都有許多教堂或是廟宇。在臺南，廟宇的數量又特別多，顯示其古老的歷史。我們在小巷或是榕樹下到處都可以看到廟宇。永樂町這個地方反映出南方城市的歷史。在暗處，在小巷中矗立偉的廟宇，她具象徵意義的外觀增添了古都的美麗。⁹

一位神經科醫師，曾在書中提到因腦部腫瘤手術，導致無法記憶過去發生的事，僅能活在當下的一位病人。這樣的病人，他無法藉由過去累積的記憶與經驗，去建構自身的內心世界，也無法感受未來，以致於無法正常的生活。¹⁰試想，若我們的記憶消逝，幼年，少年、青年等時期的記憶不復存在，只剩當下的記憶。我們要如何從過去的經驗確認自己至是什麼樣的人？又要如何依據對自身的了解，來計畫和走向未來？同理，如果城市裡面，只剩下現代化的水泥建築，而失去了其他時期，有形與無形的文化遺產，我們又要如何比較城市的現在與過去，從經驗中學習、記取教訓，調整發展的方向，並邁向更理想的城市生活？

幸而，臺南是有著豐富記憶載體的城市，在日治時期官展鼓勵描繪島內風情的指導方針下，藝術家亦於畫作中留下諸多描繪臺南風景的作品，這些作品中的建築遺產，至今仍在這座城市完好的保存，見證時代轉變，以及城市發展的歷史。畫家對在地景物的描繪，雖有各自不同的觀照面向，但亦可依稀看到時代風格上印象派、後印象派或是野獸派、立體派、超現實主義等風格的影響，乃至混融個人性格與創作風格的展現。具體的建築，

9 廖新田著，郭建廷譯，〈再現臺灣——臺灣風景畫的視覺表徵〉，頁21。

10 Robert Archibald, *A Place to Remember: Using History to Build Community* (California: AltaMira Press, 1999), p.32.

跨越了不同時空，經由畫家再現與詮釋於作品中，可以見到時代影響下的題材選擇、風格與觀看視角。雖然，矗立於城市中，被細心保存的建築遺產，功能與過往已不盡相同，如何透過作品，認識城市建築的過往與現在，進行跨越時空的對話，傳承城市的記憶，是結合藝術與文化資產教育，可以進一步思考的方向。

四、連結城市記憶的空間與作品

記憶需要載具才能得以延續，可以是一首歌、一幅畫，或是帶有記憶的物件和建築、環境等。即便對文化遺產保存提出異議的 Holtorf 認為，隨著可見的未來，越來越多文化遺產被保存下來，可能會成為負擔，進而質疑原始的人類社會，並沒有這樣的保存觀念，文化遺產的保存是否真有其必要性？提出保留過去的文化遺產，與其說是為了本真性，還不如說是為了教育、經濟、美學和靈性上的需要。建議可以透過學術研究，留下關於過去的知識，或複製成小模型等方式代替，而不一定要保有實質物件與空間的替代方案。¹¹ 然而，在他的論述中，可以得見，即便不原件保存物質遺產，記憶依舊需要依附其他替代性的載具，才能得以延續。

Connerton 更明確指出，記憶有賴於具體的物質和空間做為載體，以獲得延續，並從社會群體佔據的物質空間獲得支持。而我們保有回憶的方式，有賴於把它們和周圍的物質環境聯繫起來，記憶若要重現，就必須關注那些被佔據，可以參與其中和回溯、重構的社會空間，並指出缺少有關特定社會的空間框架，集體記憶便難以存在。¹² 由此可見，地方、物件作為記憶的載具，其間的關係是複雜的，並具有召喚記憶的力量。有形和無形的遺產，透過蒐集和分享記憶而彼此相連。臺南豐富的文化遺產，承載了城市不同時期的，人的活動和記憶，至今仍是臺灣發展文化觀光的重要城市。日本殖民時期，臺南便吸引了日本藝術家駐足描繪，甚至譽之為臺灣的羅馬。在官展以發展地方色彩為宗旨的引導下，臺南的文化遺產，也成為廖繼春、郭柏川、劉啓祥、張啓華，或是較晚期的沈哲哉、許武勇等臺

灣畫家的筆下風景。

這些藝術家中，雖然劉啓祥與張啓華與南部地緣關係密切，且皆有取材臺南歷史建物的作品。然而，劉啓祥雖是臺南望族，於日本成家，戰後返臺，主要活動與居住地，則是以高雄為主。張啓華因為與住在孔廟，負責管理工作的好友方昭然相熟，到孔廟有休息處等，人和的條件，¹³ 留下多幅以孔廟為主題的創作。他的家業，以及畫會活動的推廣與參與，亦主要在高雄。本文主要以出生於日治時期，曾參與官辦美展，並曾長期於臺南居住、生活，對在地景物有情感，及長時間觀察的廖繼春、郭柏川，以及沈哲哉和許武勇等藝術家，以臺南市區文化遺產為題材的作品，為主要探討對象。可惜的是，藝術家的畫冊與相關論述中，作者為何挑選這些建築遺產入畫的緣由，卻鮮少被提及和記錄。

廖繼春 1902 年出生於臺中縣豐原鎮圳寮，1927 年完成東京美校圖畫師範科的學業返臺後，在臺南長老教中學（今長榮中學）任教，後轉任臺南州立第二中學校教職員，1946 年至臺中師範學校任教。¹⁴ 此間，他在臺南生活近二十年的時間。郭柏川於 1901 年，日本據臺第六年，出生於臺南打棕街（今海安路一帶），1910 年至臺南第二公學校就讀，1928 年進入東京美術學校西畫科學習。1949 年結束長期流轉異地的生活，返臺任教於當時的臺南工學院，直到 1974 年病逝，皆於臺南生活與創作。畫家許武勇、沈哲哉是出生於日治時期，較年輕輩的畫家。許武勇於 1920 年出生於臺南的花園町 2 丁目（今公園路與民族路附近），¹⁵ 在臺北高校就讀時，曾受教於鹽月桃甫，東京帝大醫學部畢業後，回臺行醫，是兼有醫師身分的畫家。沈哲哉 1926 年生臺南州新營，家族為當地的望族。他在臺南州立第二中學校（今臺南一中）就讀時，適逢廖繼春自長榮中學轉至第二中學校任教，在創作上受其肯定與鼓勵。¹⁶ 1952 年，沈哲哉參與「臺南美術研究會」的發起，開始跟隨郭柏川學習繪畫，並結識一群熱愛創作的繪畫同好。¹⁷ 這幾位藝術

13 林佳禾，《美術行者——張啓華》（高雄：高雄市立美術館，1999），頁 240-241。

14 潘福著，〈廖繼春年表記事〉，《曼妙·彩影·沈哲哉》（臺中：國立臺灣美術館，2007），附表。

15 蘇建宏著，《臺灣美術全集第 29 卷：許武勇》（臺北市：藝術家，2010），頁 18。

16 潘福著，《曼妙·彩影·沈哲哉》（臺中市：國立臺灣美術館，2007），頁 13。

17 潘福著，《曼妙·彩影·沈哲哉》，頁 22。

11 Cornelius Holtorf, "Is the Past a Non-renewable Resource?" In G. Fairclough, R. Harrison, J. Schofield and J. H. Jameson eds. *The Heritage Reader* (Arbingdon: Routledge, 2008.)

12 納日碧力戈譯，P. Connerton 著，《社會如何記憶》（上海：上海人民出版社，2000），頁 37。

家中，除了廖繼春並非出生於臺南之外，皆曾於在臺南長期生活，作品中亦時以在地風景為題材。

臺南市美術館於 2018 年試營運，2019 年正式開館，致力於典藏與研究臺灣美術。館藏中，便有多幅臺灣畫家的作品，以市區內的古蹟為題材進行創作。如何結合在地豐富的文化遺產，結合藝術與文資教育，帶領學生、市民與觀光客，透過創作者的作品，認識城市中的古蹟與歷史建物，甚至策畫相關的展覽，是未來值得思考和期許的方向。接下來的論述與整理，將以時代作為分界，分為荷蘭據臺時期、明鄭時期，以及日本治理時期，就臺南市區的建築文化遺產，與畫家筆下的作品，相互比對，進行今昔的對照與整理。

五、荷蘭據台時期的古城遺跡

「赤崁樓」原是 1653 年，荷蘭人統治時期建的普羅民遮城，又名「紅毛樓」、「番仔樓」等，形式為兼具荷蘭風格的城堡樣貌。鄭成功在西元 1661 年領臺，荷蘭人投降後，便將此處改為東都明京，設置承天府，管轄天興、萬年兩縣，是當時最高的行政機關。康熙 22 年，臺灣納入清朝的版圖後，興建中式的建築，畫家作品中的「文昌閣」就是在清領時期所增建。歷經明、清的改建與增建，今日的赤崁樓，成為一座集合了廟、閣、院、殿、祠的建築群聚，已看不出初建時的西式城堡樣貌。日治初期，赤崁樓曾一度做為日軍衛戍病院使用，昭和 10 年被指定為重要史蹟，1944 年曾做為「臺南市立歷史館」之用。¹⁸ 民國時期又經歷幾次改建與空間上的調整，才成為今天的樣貌。

廖繼春曾說道：「我以前住在臺南，臺南有很多古蹟名勝，如孔廟、赤崁樓、安平古堡……有很多寫生的題材，所以過去常去那兒寫生。」¹⁹ 然而，已出版的畫冊中，如《世紀藏春 廖繼春全集》這本作品收錄豐富的畫冊中，卻不見以赤崁樓為題材的作品。相較起來，1949 年為了養病，偕妻與子重回故鄉，受聘臺南工學院建築工程系專任教授（今成大建築系）

18 王耀東著，《赤崁樓》（臺南：臺南市政府文化局，2014），頁 14。

19 王秋香，〈寫生畫經驗談：雄獅美術雜誌舉辦座談會紀錄〉，《藝術家》11 期（1992.01），頁 6-7。

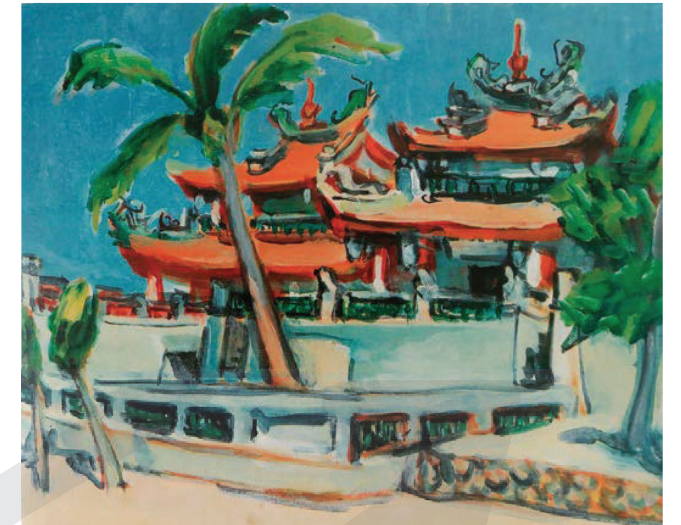


圖1 郭柏川，〈赤崁樓（一）〉，1952，油彩、宣紙，私人收藏，32.5×40cm，圖片來源：黃才郎著，《臺灣美術全集第10卷：郭柏川》（臺北市：藝術家，1993），頁103。

的郭柏川，則有較多以赤崁樓入畫的作品。當時，為增進學生對建築的理解，他時常帶領學生於此進行寫生。²⁰ 自己亦是每隔幾年，就會發表以赤崁樓為主題的作品。例如：1952 年〈赤崁樓（一）〉、〈赤崁樓（二）〉、〈赤崁樓遠眺〉、1962 年〈赤崁樓〉、1963 年〈赤崁樓〉、1964 年〈赤崁樓〉、1968 年〈赤崁樓〉等。1972 年〈鳳凰城——臺南一景〉已是晚年的作品。²¹ 這些畫作中，赤崁樓在線條描繪上，點繪著色彩飽和度高的紅與綠，色彩鮮豔且畫面活潑。

1934 年畢業東京美術學校西畫科的郭柏川，雖在日本求學時的老師，為畫風偏向「外光派」岡田三郎，其作品裡色彩鮮豔、靈活的線條，卻有著野獸派的大膽、奔放。黃才郎回憶，郭柏川生前會和他提起過在北平時期，接待數度至北平寫生（1939 年至 1943 年間）的日本畫家梅原龍三郎，以及與其相處、交流的回憶道：「梅原先生作畫不喜歡別人打擾。他到北平來也畫得很勤，每達到旅館接待他時，在他作畫尚未告一段落的等待時間，便利用室內鏡中的反映，觀摩大師的製作...」²² 不知是否因此，而受到梅原用色張狂、艷麗，貼近於野獸派風格，且以和紙創作的影響。郭柏川以宣紙、油彩創作的〈赤崁樓（一）〉（圖 1），雖是以油彩創作，用色活潑，卻流動著東方水墨的風情。對照今日的赤崁樓，建築前方仍可見到多株具有南國意象的椰子樹。畫家化繁為簡的勾勒，紅瓦、綠樹的對比，使得作品畫面的布局充滿生氣。

出生於臺南，較年輕一輩的畫家醫生許武勇，也曾創作多幅以赤崁樓為主題的作品。

20 李欽賢著，《氣質·獨造·郭柏川》（臺北：雄獅，2007），頁 18。

21 黃才郎著，《郭柏川〈鳳凰城——臺南一景〉》（臺南：臺南市政府，2012），頁 7。

22 黃才郎著，《郭柏川〈鳳凰城——臺南一景〉》，頁 17。

在臺北高等學校受教於鹽月桃甫的期間，相對於繪畫技巧，鹽月更鼓勵學生「要用頭腦畫圖，不要用手來畫圖」²³，在師長引介的各種繪畫觀念中，聰明且邏輯思考清晰的許武勇，開始嘗試創作立體派風格的作品。1954年後的作品風格傾向「分析的立體主義」的類立體派風格。1969年後，融合了受到夏卡爾影響的超現實風格，用以抒發內心的感性與想像力，並自稱爲是「羅曼主義」。²⁴從這時期的作品中，可以時常看到畫面中，出現具有東方風情的仙女圖像，或是各類漂浮於空中的人物像。2007年完成的作品〈赤崁樓（二）〉（圖2），綜合其過往藝術風格的常識，結合類立體派和超現實主義的表現手法，除了藝術家深思後的理性構圖與畫面配置外，也可以見到兩位著中式古裝的仙女，飄然於赤崁樓上空的超現實風景。對比現實照片中（圖3），以接近畫作構圖視角拍攝的赤崁樓，空曠的前景與無雲的晴空，可以見到藝術家以想像力豐富畫面的努力。比起郭柏川著重於建築本體的描繪，許武勇的作品，畫面則流動著更多的主觀性與想像力。



圖2 許武勇，〈赤崁樓（二）〉，2007，油彩、畫布，91×72.5cm，圖片來源：蘇建宏著，《臺灣美術全集第29卷：許武勇》（臺北市：藝術家，2010），頁283。

六、建立於明鄭時期的古樸廟宇

臺南孔子廟與祀典武廟，皆建於明永曆年間，鄭成功嗣子鄭經致力於開墾臺灣的時期。朱紅的廟壁，在歲月歷練下有著靜謐古樸之美，無論是孔廟或是祀典武廟，皆曾吸引畫家駐足描繪。尤其孔廟，在日治時期，是日籍與臺籍藝術家作品中，常見的創作題材。許多畫家皆曾受孔廟古樸朱壁的吸引，在此留作創作。

（一）靜謐古樸的孔廟

孔子廟建於明永曆19年（1665年），俗稱「聖廟」，亦稱「文廟」，是於明鄭時代由參軍陳永華建議鄭經所建，初時僅有大成殿和明倫堂，歷經清際的不斷修建，才有了今日聞名於國際的廟



圖3 2021年，園區進行整修中的赤崁樓。連子儀攝。

23 蘇建宏著，《臺灣美術全集第29卷：許武勇》，頁21。

24 蘇健宏，〈許武勇的繪畫藝術〉，《許武勇回顧展》（臺北：臺北市立美術館，2006），頁9。

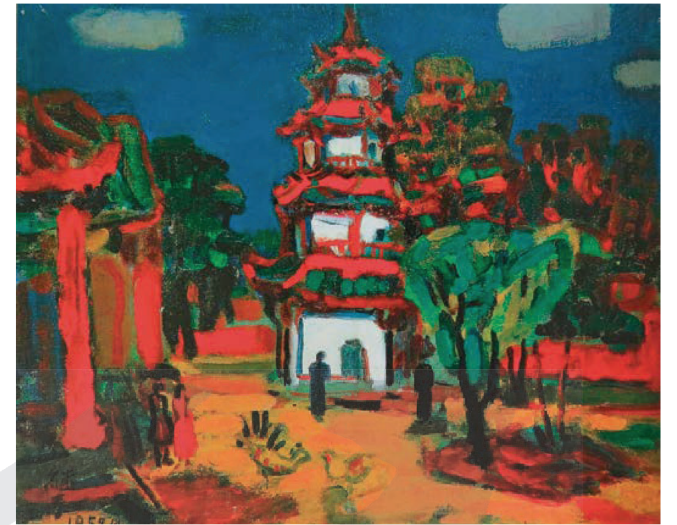


圖4 廖繼春，〈臺南孔廟〉，1959，油彩、畫布，38×45cm，圖片來源：廖繼春著，《世紀藏春 廖繼春全集》（臺北：典藏藝術家，2017），頁350。

貌。日本治臺時期，此處曾充當日軍屯駐所及公學校等，以致在戰時遭到轟炸和破壞。大正6年（1917年）曾進行修護，採解體方式就大成殿、明倫堂、東西康、崇聖祠、東西大成坊、禮門、義路、文昌閣、泮池以及泮宮坊加以重建。文昌閣則於民國68年時（1979年）進行重建。最近一次的大修在民國74年（1985年），並於民國78年（1989年）完成驗收。²⁵民國87年，臺南市政府進行了孔廟文化園區的規劃，讓這座在市中心保存完整的傳統建築群，成爲城市文化觀光的亮點。

孔子廟的朱壁與古樸風采，是畫家喜愛入畫的題材，廖繼春、郭柏川、許武勇與沈哲哉皆有取材孔廟的作品。南臺灣豔陽下的紅磚、綠樹，還有古蹟，是廖繼春筆下常見的風景。1933年起，日本畫家梅原龍三郎幾度來臺灣擔任評審，皆由廖繼春陪伴，在臺南寫生。對此，他曾提到：「替梅原龍三郎提畫箱他到孔子廟寫生，約一星期了，他的畫仍是東一塊、西一塊沒甚麼進展，看不出在畫什麼，我提箱子卻提厭了，但最後兩天卻突然有色彩形狀了，最後一天最重要的色彩線條一上去，層次都出來了。」²⁶雖然，廖繼春並未受教於梅原龍三郎，或是受其啓發，他以孔廟爲題材，留下了多幅色彩鮮豔的作品。其中，文昌閣是他反覆創作的主题，如廖繼春於1927年創作的〈臺南孔廟〉（圖4）便是以之作爲題材，畫面中鮮豔的色塊，透過線條的點綴，鋪張出樸拙、生動的構圖。相較於實景中，建物與周遭風景的清幽靜僻，畫家對比強烈且高彩度的設色，以及色塊和線條勾勒，使得畫作中的情感流露更加炙烈。

25 高凱俊著，《臺南孔子廟》（臺南：臺南市政府文化局，2015），頁15。

26 蘇建宏著，《臺灣美術全集第29卷：許武勇》，頁19。

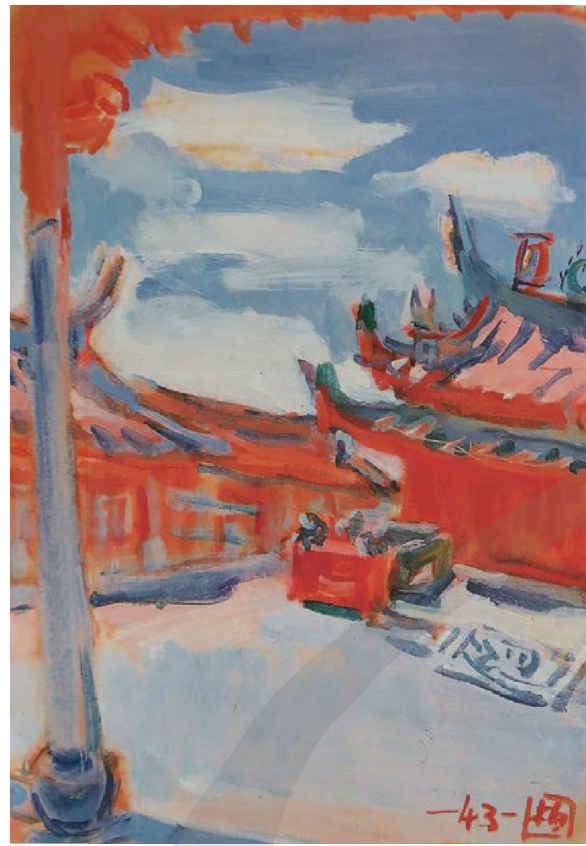


圖5 郭柏川，〈臺南孔廟大成殿〉，1954，油彩、宣紙，私人收藏，33.5×23.5cm，圖片來源：黃才郎著，《臺灣美術全集第10卷：郭柏川》（臺北市：藝術家，1993），頁114。

郭柏川 1954 年創作的〈臺南孔廟大成殿〉（圖 5），以朱紅描繪建築本體，天空、屋簷和中庭以藍色點綴、鋪陳，寒、暖色的對比，拉出了畫面中的層次和深度。以調和稀釋的油彩，彩繪於宣紙上的創作方式，暈染出寫意，而不厚重的東方風采。實景中的建築穩重、大方，畫家透過畫筆詮釋描繪後，作品顯露著灑脫、輕快的氛圍，以及藝術家豪邁不拘的個性。許武勇 2005 年的作品的〈臺南孔子廟〉（圖 6），則一貫的以類立體派的手法表現，不求真實的再現，描繪的是心眼所見。從現場同樣角度的攝影取景（圖 7），可以發現，並沒有辦法像畫作中，近距離且清晰看見門內建物。畫家卻透過畫面，以心眼的視角，拉近了向內走，才能得見的建築群，豐富了由門外向內窺探的視野。

沈哲哉在臺南州立臺南自二中學校（今臺南一中）就讀時，適逢廖繼春自長榮中學轉至第二中學校任教，在老師的鼓勵下，參與第六屆府展，獲得入選肯定的作品，即是以孔廟〈明倫堂〉為題材。²⁷1952 年後，沈哲哉開始跟隨郭柏川學習繪畫。雖然他曾自述自己在繪畫啟蒙，

27 潘福著，《曼妙·彩影·沈哲哉》，頁 13。



圖6 許武勇，〈臺南孔子廟〉，2005，油彩、畫布，72.5×91cm，圖片來源：蘇建宏著，《臺灣美術全集第29卷：許武勇》（臺北市：藝術家，2010），頁 260。



圖7 孔廟入口掛著全臺首學的匾額。連子儀攝。



圖8 沈哲哉，〈臺南孔廟〉，1994，油彩、畫布，38×45.5cm，圖片來源：潘福著，《曼妙·彩影·沈哲哉》（臺中市：國立臺灣美術館，2007），頁 148。

以及色彩運用上，受廖繼春影響最深，素描則是受到郭柏川的最深。²⁸然而，從 1994 年〈臺南孔廟〉（圖 8）的作品中，厚塗的色料，清晰的筆觸，以及鮮明卻不張狂的色彩，可以見到他已發展出不同於廖繼春、郭柏川兩位老師，屬於自己獨有的創作風格，以及對景物的表現手法。

（二）武廟與常民生活的祭祀空間

「祀典武廟」又稱作「大關帝廟」創建於明永曆年（1647-1683 年），座落在臺南永福路二段，祭祀的是三國時代，蜀漢的大將關羽，俗稱「關公」、「關帝」或「關聖帝君」，故被稱作「大關帝廟」。關羽仁義忠勇的形象深植人心，生平事蹟為人耳熟能詳外，人品與氣節也備受推崇。臺灣從明鄭時期便有關羽的崇祀。到了清代，凡府、廳、縣所在，地皆由官方興建廟宇祀奉，以每年春、秋兩季的例祭，尤為隆重，並於清雍正年間改名為「祀典武廟」。²⁹廟名前冠上「祀典」和「開基」有著不同的意義，冠上祀典指的是官祀的廟宇，建、修或祭祀，皆由官方主導。「開基」則由民間捐獻興建，且是最早興建的廟宇。³⁰在臺南市區，除了「祀典武廟」外，位於中西區的「開基武廟」，便是由民間所籌建。

祀典武廟現在的建築規制，曾經過多次的改建與增建，道光 3 年（1823 年）武廟六條街發生火災，遭到波及的武廟，重修後即為現在的建築規制。³¹廟內的木雕工藝精細，建築形貌優雅，躲過了日據時期因都市改正，差點遭到拆除的命運，在地方人士極力爭下，才得以在拆除右側街屋、馬路迴避的折衝方案下，將殿宇完整保存下來。³²也因此，現在的武廟，廟埕寬廣，前有馬路直衝而來，至廟口處而右向轉彎，而不是一條路直開到底。

28 翁錫麟著，〈沈哲哉的繪畫歷程及其作品分析〉，《造型藝術學刊》（2014.12），頁 235。

29 何培夫著，《府城古蹟導覽》（臺南：臺南市政府文化局，2012），頁 15。

30 陳秀琍著，《紅城戀影：老臺南歷史散步》（臺北：人人出版，2002），頁 47。

31 陳秀琍著，《紅城戀影：老臺南歷史散步》，頁 45。

32 何培夫著，《府城古蹟導覽》，頁 15。



圖9 郭柏川，〈祀典武廟〉，1929，油彩、畫布，94.5×88.3cm，臺南市美術館收藏，圖片來源：黃才郎著，《郭柏川〈鳳凰城——臺南一景〉》（臺南：臺南市政府，2012）。



圖10 今日武廟旁的街巷建築，以及附近居住和生活的樣貌，已與過去有很大的不同。連子儀攝。



圖11 許武勇，〈臺南關帝廟前〉，2002，油彩、畫布，72.5×91cm，圖片來源：黃才郎著，《許武勇回顧展》（臺北：臺北市立美術館，2006），頁135。



圖12 山牆有著起伏的造型，充滿著流線感。連子儀攝。

郭柏川和許武勇皆曾以祀典武廟入畫，並體現了各自在藝術上的不同風格。

郭柏川 1929 年的作品〈祀典武廟〉（圖 9），是以油彩與畫布繪製，而非日後發展純熟，以宣紙並松節油，調和油彩的創作方式。整幅作品的敷色紮實，卻不顯厚重。重回現場，以同樣的視角進行影像記錄，可以發現周遭建築的變遷（圖 10）。在觀光發展下，附近景物多了新建的建物、店家和廣告看板。畫作中，過去武廟附近，樸實閒適的常民生活氛圍，以及民衆的穿著打扮，今昨相較，也已大有不同。許武勇 2002 年的作品〈臺南關帝廟前〉（圖 11），仍以其擅長的類立體派風格作表現，以一種近似魚眼鏡頭的視角，記錄著廟會活動進行中的熱鬧風景，整座祀典武廟完整入畫，體現了側邊山牆的流線造型。實景拍攝，也可以見到山牆流線造型之美（圖 12）。畫家的構圖，特意開闢了廟前的活動場域，是實際取景，以及空間限制上，難以呈現的視角。沈哲哉 1979 年亦曾有一幅〈臺南關帝廟〉的作品，同樣為祭祀

關公的廟宇，以此幅畫作中的景物推測，畫面中的場景，更接近於位在麻豆的關帝廟，而不是臺南市區的祀典武廟。

七、日本統治時期的公私建築遺產

「司法博物館」、「臺灣文學館」以及「寶美樓」，都是建於日本治理時代的建築。其中「司法博物館」、「臺灣文學館」在日治時期為政府機關辦事所在。「司法博物館」的前身是「臺南地方法院」，「臺灣文學館」原為「臺南州廳」，戰後曾作為空戰供應司令部、臺南市政府等用途。「寶美樓」則是常民生活所在的知名酒樓，為過去文人、仕紳聚會議事的所在。不同於赤崁樓、孔廟的聞名國際，並且為熱門的觀光景點，以這幾棟建築為描繪對象的畫家，基本上和臺南都有很深的地緣關係。

（一）司法博物館與臺灣文學館

「司法博物館」與「臺灣文學館」，兩棟建築的設計者，皆為總督府技師森山松之助，他的設計風格，帶有歐洲文藝復興的色彩。³³ 建於日治時期的司法博物館，為原「臺南地方法院」，過去曾見證著名的噍吧哖事件、二二八事件、白色恐怖事件、戒嚴後期的民衆抗爭等，³⁴ 臺灣重要的司法歷史事件。臺灣文學館與文資中心座落所在的建築，過去則為「臺南州廳」，是日本治理南臺灣重要的行政中心，也是森山松之助在臺灣比較晚期的作品。

1. 司法博物館（前「臺南前地方法院」）

臺灣的司法制度肇始於日治時期，「司法博物館」（前「臺南前地方法院」）興建於明治 44 年（1911 年），完工於大正 3 年（1914 年），建築混融了歐式風格，華麗而典雅。戰後與「總督府」（總統府）、「臺灣總督府博物館」（國立臺灣博物館）齊名，而有「日治時期臺灣三大

33 吳建昇、柯如蓉著，《臺南地方法院》（臺南：臺南市政府文化局，2018），頁 129、131。

34 吳建昇、柯如蓉著，《臺南地方法院》，頁 21。



圖13 沈哲哉，〈臺南地方法院〉，1979，油彩、畫布，38×52.5cm，圖片來源：潘禧著，《曼妙·彩影·沈哲哉》（臺中市：國立臺灣美術館，2007），頁127。

建築」的美稱。³⁵ 尤其興建於日治時期的地方法院，戰後皆已拆除改建，更顯得碩果僅存的臺南地方法院，是臺灣重要的建築文化遺產。

此外，這裡的舊址在明朝時期曾是兵馬營，有馬兵駐紮，範圍大約在臺南市永福路一段以東、南門路以西、府前路一段以南，以及樹林街二段以北間之；這也曾是《臺灣通史》作者連橫的故居，他曾道：「自我始祖卜居於此，迨余已七世矣。」³⁶，目前在臺南地方法院外牆邊，仍保有「馬兵營遺址」與「史家連雅堂馬兵營故址」二座石碑，記錄這段歷史。1999年7月1日起，被列為「國定古蹟」，2001年臺南地方法院遷移至安平新建司法大樓辦公，舊有建物一度遭長期閒置、荒廢，經過十多年的修護與各方努力後，在2016年1月8日正式活化再利用為「司法博物館」，展示關於司法的歷史，並開放民衆參觀。

沈哲哉1979年創作〈臺南地方法院〉（圖13）時，地方法院尚未搬遷。畫作中，地方法院正門前繪有兩棵椰子樹，對照作者於2021年8月現地拍攝的照片，門前的樹木已明顯有了改變，面對大門的左前方仍有一棵椰子樹，右方則是一棵榕樹。此外，過去入口處的紅門，也已被電動鐵捲門代替，並在門前設有路障。建物正門上掛有博物館展覽訊息的海報，和1979年此棟建築做為法院用途時的外貌，已有多處不同。可惜的是，目前論者找到的研究和論述中，並沒有提到畫家選取這些題材的心路歷程，或是與此處曾發生過的歷史事件有否關聯。然而，在創作的手法上，可以看到比起人物畫等其他作品

35 吳建昇、柯如蓉著，《臺南地方法院》，頁21。

36 吳建昇、柯如蓉著，《臺南地方法院》，頁26。

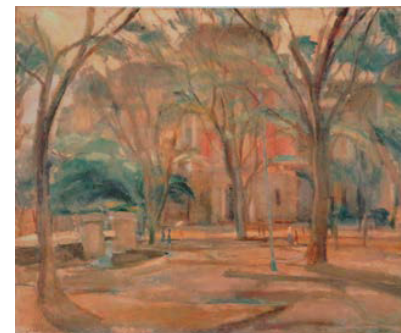


圖14 廖繼春，〈臺南州廳〉，1927，油彩、畫布，60×72.5cm，圖片來源：廖繼春著，《世紀藏春 廖繼春全集》（臺北：典藏藝術家，2017），頁423。

的設色和筆觸，沈哲哉在描繪這棟建築時，採以色料厚塗等，更為濃重的描繪方式，去做畫面呈現，使得建築在畫面上，顯現出更穩重，甚至帶著莊嚴感的效果。

2. 臺灣文學館（前「臺南州廳」）

「臺灣文學館」（前「臺南州廳」），屋頂為馬薩頂，立面以磚造、石材和洗石子等材料構成，正面門廊是建築物的主要入口，兩側衛塔，具有古典平衡之美，是當時官式建築的特色。³⁷ 大正5年（1916年）建築本體落成至今，已逾百餘年。歷經臺南廳、臺南州時期，中間也曾經歷荒廢閒置，而後作為空軍供應司令部、臺南市政府辦公所在。1997年臺南市政府遷移新址，隔年將舊址無償撥交行政院文化建設委員會使用三十年，並修護再利用為國立文化資產保存研究中心暨國立臺灣文學館，同年將其指定為市定古蹟。2003年「原臺南州廳」修復再利用工程完成，國立文化資產保存研究中心（含文學館）籌備處搬遷到新址。是年10月，國立臺灣文學館定名為國家臺灣文學館正式開館。同年11月「原臺南州廳」由內政部指定公告為國定古蹟。³⁸ 除了藝術家的作品命名，昔與今有所不同外，周遭景物亦有所變遷。

廖繼春1927年創作〈臺南州廳〉（圖14）時，這裡仍是臺南重要的市政中心。這幅作品，是其作品中，用色相對淺淡、內斂的畫作。建築前方空地的植栽、樹木和環境，與今日搭建了水泥平台的湯德章公園顯然不同。沈哲哉2002年取材同一棟建築，作品命名為〈臺南文學館〉。建物經過時代更替，以及臺南市政中心的搬遷，經由再利用的規劃，活化為今日的臺灣文學博物館。這幅由臺南市美術館收藏的作品，雖可透過美術館網站的精選作品查詢得見，卻未見收錄於藝術家的畫冊中。³⁹ 相較於廖繼春隔著樹林進行建築的描繪，沈哲哉的畫作，近距離的描繪的建築本體，細節的呈現更加細緻。畫作中，建物兩側至今仍佇

37 范勝雄著，〈臺灣文學館的前世今生〉，《舊建築新生命：從臺南州廳到臺灣文學館》（臺南：臺灣文學館，2011），頁23。

38 范勝雄、陳柏森等著，《舊建築新生命：從臺南州廳到臺灣文學館》，頁62。

39 沈哲哉的畫作〈臺南文學館〉，可以參見臺南市美術館，網站：<https://www.tnam.museum/collection/selected/detail/6327#gallery>（2021.8.27 瀏覽）。

立於文學館前方的鳳凰木，正綻放著鮮紅的鳳凰花，亮眼的暖色調，拉出了與後方建築間的層次感。許武勇作品中的〈臺南市湯德章公園〉（圖15），主題在於公園，以有距離的眺望，融入建築作為背景。畫面中的人物立像應為孫中山，今日立像所在的位置，已由公共藝術作品「迎風之舞」取代（圖16），兩相比對，也可以見到時代流轉，以及意識形態轉變下，城市風景與氛圍的轉變。畫作的構圖一如往常，透露著藝術家經過思考後，理性、嚴謹的規劃和佈局。天空漂浮著兩位披著彩帶，手捧花束並戴著斗笠人物，則是理性之外，自由抒發情感與想像力的體現。此類漂浮在天空的人物，無論是男、是女，或是難以明確辨認性別之作，時常出現在許武勇 1969 年後的作品中。



圖15 許武勇，〈臺南市湯德章公園〉，2008，油彩、畫布，91×72.5cm，圖片來源：蘇建宏著，《臺灣美術全集第29卷：許武勇》（臺北市：藝術家，2010），頁292。

（二）寶美樓

郭柏川畫作中的「寶美樓」，建於日治昭和時期，樓高四層，曾是臺南知名的酒樓，並在民間流傳有「北有江山樓，南有寶美樓」的美譽，可見其於當時的知名度。在當時，酒樓有女子招待，是文人雅士，以及仕紳的相約喝酒、議事的地方。⁴⁰ 這樣的流行延續到 6、70 年代，直到社會風氣轉變，寶美樓才走入歷史。⁴¹



圖16 遠望整修中的國立臺灣文學館。連子儀攝。

江山樓實體的建築空間已不復存在，而初建於日治時期，迄今已有百年歷史，位在臺南市中心精華地段的寶美樓，則被保存了下來，一度做為餐廳、連鎖餐飲，以及婚紗店使用。在知名婚紗店法國臺北歇業後，2020 年由多那之咖啡進駐，建物外觀經店家重新整理後，過去婚紗業者以看板遮蔽的寶美樓字樣重現，現為臺南知名的街區老建物。作為過往的知名酒樓，寶美樓留下許多文人、才子的故事，例如 50 年代，由許石譜曲，廣為流行至東南亞的知名〈安平追想曲〉，作詞者陳達儒的靈感來源，有許多的說法。除了 1930 年代新聞記者梅木三郎受感，以江戶幕府鎖國政策時期，致使荷蘭、英國等外籍居民及他們的日裔妻兒遭到流放的时代背景，為〈長崎物語〉寫下的填詞外，⁴² 國立臺灣歷史博物館



圖17 郭柏川，〈臺南寶美樓〉，1949，油彩、宣紙，私人收藏，31×23.5cm，圖片來源：黃才郎著，《臺灣美術全集第10卷：郭柏川》（臺北市：藝術家，1993），頁81。

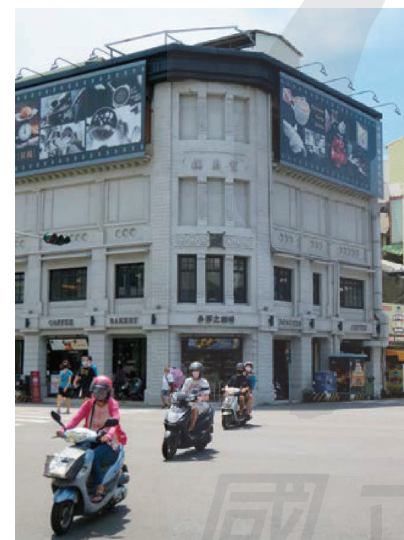


圖18 寶美樓現由多那之咖啡進駐，寶美樓字樣重現。連子儀攝。

助理研究員黃裕元則指出另一傳說，是作詞者在寶美樓和朋友餐敘期間，聽到一位金小姐的故事，得到靈感而完成此曲的歌詞創作。⁴³ 無論如何，善於透過作詞述說感人故事的創作才子陳達儒，⁴⁴ 以荷蘭船醫、混血私生女，還有海上漂泊情郎等素材作詞的〈安平追想曲〉，無論取材於傳說還是真實故事，早已深繫與安平有關的府城記憶。

畫家郭柏川，也曾是寶美樓的座上客。郭柏川回到臺南後，分配到座落於公園路 321 巷的宿舍（郭柏川故居／紀念館），直到 1972 年退休皆居住於此。他除了教畫外，亦推動成立「臺南美術研究會」，深耕在地藝術教育與藝文活動，並多次向當時兩位市長建言於臺南設置臺灣首座美術館。⁴⁵ 故居的居家生活，郭柏川早上專注於作畫，下午便是休閒時刻。出門遇到朋友，寒暄後，或是去品嚐阿霞的紅蟳、粉腸，或是在寶美樓猜拳、勸酒。郭為美回憶父親道：「朋友們都非常喜歡酒席間有父親在場，席間，他喜歡猜拳且妙語如珠，逗得席上氣氛歡樂不已。上午聚精會神的作畫，下午就好比放風的孩童一般盡情玩耍。」⁴⁶ 可見，在寶美樓與朋友聚會，是畫家生活日常的一部分。

寶美樓亦成為郭柏川入畫的取材，1949 年他以宣紙和油彩創作的〈臺南寶美樓〉（圖 17）一作，可以看出，他應用油畫與宣紙創作，已經能有相對穩定的掌握，色彩運用得宜外，畫面亦顯得流暢。前景還有一棵具有南國風情的椰子樹，充滿著南臺灣的生活氣息。現今的寶美樓周遭已築起高樓，畫作中低矮的平房已不復見（圖 18）。透過作品想像寶美樓的過去，對照著現在，可以見到歲月流轉，臺南城市面貌的轉變。

八、結論

畫家對古蹟與老建物的描繪，連結了空間的過去與現在，並融合了創作者的生活記憶。經由對作品進行回溯、整理，進一步揭開硬體空間

40 參考筆者於 2005 年 9 月 28 日，訪談畫家陳瑞福，論及當時藝壇交遊與生活的文字紀錄。

41 王茗禾、家永時著，《臺南街屋》（臺北：尖端，2020），頁 318。

42 許朝欽著，《五線譜上的許石》（新北市：風華文化，2015），頁 137、139。

43 許朝欽著，《五線譜上的許石》，頁 139；黃裕元著，〈安平金小姐身世之謎〉，《聯合新聞網》，網址：<https://udn.com/news/story/12681/3442531>（2021.08.17 瀏覽）。

44 鄭恆隆、郭麗娟著，《臺灣歌謠臉譜》（臺北：玉山社，2002），頁 115。

45 黃才郎著，《郭柏川〈鳳凰城——臺南一景〉》，頁 22。

46 此憶敘出自於畫家女兒獨立出版的著作，主要分為兩個部分，畫家妻子朱婉華對丈夫共同生活的憶敘〈柏川與我〉，以及女兒郭為美補述，回憶母親與父親的〈孺慕與景仰：〈柏川與我〉再生緣〉兩篇文章組成。本段出自於書中後半段，女兒的追憶。頁 173。



圖19 臺南市立美術館二館，南薰藝韻展廳中，沈哲哉畫室的布置與作品展示。連子儀攝。



圖20 透過臺南市美術館的藝術教育活動，進行畫作與古蹟現場比對的學習單，思考城市的過去與現在。連子儀攝。

背後，時代流轉與不同觀看視角下，建物曾見證的歷史外。以作品為媒介，作為一種觀看、理解城市的方式，透過導覽者與市民的交流，除了傳承過往記憶外，市民亦可以建立屬於自己與作品、建物的新連結，進而在共享、交流中，傳承並形塑集體的城市記憶。

從研究文獻的整理中，可以得知，空間有助於記憶的喚起。例如，透過實驗發現，若是考試和上課是在同一地點，處在相同的空間中，更容易喚醒學習的記憶，受測者在測驗上，也會有較好的表現。⁴⁷ 這也有助於對理解文化遺產保存，如何透過空間，連結過去與現在。即便我們沒有直接的經驗，在一個空間聆聽別人的分享，將習得的故事或歷史，透過想像力內化成我們經驗的一部份後，重回同一地點，亦可以透過空間，喚起當時所見、所聞的內容。⁴⁸ 記憶需要載體，無論是有形的建物、空間，或是物件等，皆有助於記憶的喚起。

臺南市美術館收藏多幅臺灣畫家以古蹟為題材的作品，例如「南薰藝韻」展廳中，沈哲哉畫室的布置，牆上便有畫家以「地方法院」入畫的館藏作品（圖 19）。藝術如何結合城市中的文化遺產，經由教育活動

的設計，帶領觀者透過畫作與建物的連結，進一步認識屬於城市的文化遺產和故事？在論者曾參與的「藝起來尋美」教育部推動國民中小學辦理美感體驗教育計畫的館校合作案，臺南市美術館與新市國小的合作過程，以及課程活動設計上，已有初步的成果。引導學生比對畫作和建物昔與今景物變換，已有相關學習單的設計（圖 20）。後續，館校合作案的課程規劃，是否能夠轉化、設計出面向公眾的博物館教育活動，回應與連結古都豐富的文化資產和歷史，將豐富的人文景觀和美術館整合在一起，達到梳理臺南文化與藝術，建構臺灣美術史，並透過活化歷史記憶，凝聚市民文化認同，以及培育市民美感品味等的館所願景，⁴⁹ 值得期待。透過畫家作品連結景點與記憶，在其他國間和城市，亦有廣為人知的實踐案例，例如在南法，梵谷曾生活並以之為創作題材的景點，豎立著藝術家的複製畫與作品說明。在臺灣，陳澄波的複製畫作與說明，陳列在他曾入畫的嘉義公園景點等。

有限的時間內，本文嘗試以畫家作品中的臺南建築遺產，探討「地方色彩」概念的提出與影響下，景點與記憶如何透過作品，以及實際仍存在於臺南的建築遺產，繼續傳承城市的記憶與歷史，試圖提出建築遺產於畫家作品中的再現與詮釋，在歷史記憶豐厚的臺南，透過藝術與文化資產教育的跨領域連結，傳承世代記憶的可能性，難免有所不足。除寫作之際恰逢新冠疫情進入三級警戒，增加了移動與蒐集資料難度外，受限於現有出版品，對於藝術家作品的選介，難以掌握藝術家的全數作品，所探討的對象與作品，亦難以含括眾多藝術創作者，及其以臺南市為數眾多的古蹟、歷史建築和老屋為題材的作品。臺灣各城鎮皆有屬於在地特色的建築遺產，及以之為主題的藝術創作者。期盼未來能有更多研究能量的投入，發掘不同世代的作者，以府城與臺灣各地文化遺產為題材的作品，看見作品中承載的城市今昔記憶。如此，或能累積關於作品中，景點與記憶世代對話，更豐厚、多元的研究與論述視角。◀

47 Tim Benton and Clementine Cecil, "Heritage and Public Memory." In Tim Benton ed. *Understanding Heritage and Memory* (Manchester: Manchester University Press, 2010), p.23.

48 Tim Benton and Clementine Cecil, "Heritage and Public Memory," p.23.

49 臺南市美術館，〈願景與使命〉，《臺南市美術館》，網址：https://www.tnam.museum/about_us/vision_mission（2021.10.27 瀏覽）。

參考書目

- Archibald, Robert. *A Place to Remember: Using History to Build Community*. California: AltaMira Press, 1999.
- Benton, Tim and Clementine Cecil. "Heritage and Public Memory." In Tim Benton ed. *Understanding Heritage and Memory*, Manchester: Manchester University Press, 2010.
- Holtorf, Cornelius. "Is the Past a Non-renewable Resource?" In Fairclough, G., Harrison, R., Schofield, J. and Jameson, J. H., eds. *The Heritage Reader*. Arbingdon: Routledge, 2008.
- 王耀東著，《赤崁樓》，臺南：臺南市政府文化局，2014。
- 王茗禾、家永時著，《臺南街屋》，臺北：尖端，2020。
- 王秋香，〈寫生畫經驗談：雄獅美術雜誌舉辦座談會紀錄〉，《藝術家》11期。（1992.01），頁6-13。
- 朱婉華著，郭為美補述，《柏川與我：孺慕與景仰：《柏川與我》再生緣》，臺南：郭為美，2015。
- 李欽賢著，《氣質·獨造·郭柏川》，臺北：雄獅，2007。
- 何培夫著，《府城古蹟導覽》，臺南：臺南市政府文化局，2012。
- 吳建昇、柯如蓉著，《臺南地方法院》，臺南：臺南市政府文化局，2018。
- 吳瑪俐譯·康丁斯基原著，《藝術的精神性》，臺北：藝術家，1998。
- 林佳禾，《美術行者——張啓華》，高雄：高雄市立美術館，1999。
- 林靜宜，《臺灣當代風景畫》，臺北：玉山社，2004。
- 高凱俊著，《臺南孔子廟》，臺南：臺南市政府文化局，2015。
- 柳悅孝，〈臺展作品中的本土畫風〉，《藝術家》202期（1992.3），頁232-235。
- 倪再沁著，〈珠暉玉映之美——廖繼春的藝術世界〉，《廖繼春作品析論》，臺北：臺北市立美術館，1997。
- 翁錫麟著，〈沈哲哉的繪畫歷程及其作品分析〉，《造型藝術學刊》（2014.12），頁233-253。
- 納日碧力戈譯，Connerton, P 著，《社會如何記憶》，上海：上海人民出版社，2000。
- 范勝雄著，〈臺灣文學館的前世今生〉，《舊建築新生命：從臺南州廳到臺灣文學館》，臺南：臺灣文學館，2011，頁16-25。
- 范勝雄、陳柏森、黃斌、傅朝欽等著，《舊建築新生命：從臺南州廳到臺灣文學館》，臺南：臺灣文學館，2011。
- 許朝欽著，《五線譜上的許石》，新北市：風華文化，2015。
- 黃才郎著，《臺灣美術全集第10卷：郭柏川》，臺北市：藝術家，1993。

- 黃才郎著，《郭柏川〈鳳凰城——臺南一景〉》，臺南：臺南市政府，2012。
- 黃才郎著，《許武勇回顧展》，臺北：臺北市立美術館，2006。
- 廖新田著，《臺灣美術四論》，臺北：典藏藝術家，2008。
- 廖繼春著，《世紀藏春 廖繼春全集》，臺北：典藏藝術家，2017。
- 潘禧著，《曼妙·彩影·沈哲哉》，臺中：國立臺灣美術館，2007。
- 陳秀琮著，《紅城戀影：老臺南歷史散步》，臺北：人人出版，2002。
- 陳長華著，《浪漫·夢境·許武勇》，臺中：國立臺灣美術館，2018。
- 廖新田著，郭建廷譯〈再現臺灣——臺灣風景畫的視覺表徵〉，《臺灣美術》65期。（2006.7），頁16-31。
- 顏娟英譯著，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》上冊，臺北：雄獅，2001。
- 顏娟英譯，石川欽一郎著，〈臺灣地區的風景鑑賞〉，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》上冊，臺北：雄獅，2001。
- 顏娟英譯，鹽月桃甫著，〈臺展與明朗性〉，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》上冊，臺北：雄獅，2001。
- 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》3期（2000.5），頁43-71。
- 鄭恆隆、郭麗娟著，《臺灣歌謠臉譜》，臺北：玉山社，2002。
- 蘇健宏，〈許武勇的繪畫藝術〉，《許武勇回顧展》，臺北：臺北市立美術館，2006。
- 蘇建宏著，《臺灣美術全集第29卷：許武勇》，臺北市：藝術家，2010。