

日據時期台、府展東洋畫中之
地方色彩論述：
後殖民觀點的初探

A Discourse on the Local Colors of Toyoga Paintings of Taiwan Art Exhibitions and Governor's Art Exhibition during Japanese Colonial Period: An Initial Exploration from the Post-colonial Point of View

張正霖
CHANG Cheng-lin

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

摘要

本論文嘗試以後殖民的觀點對日據時期東洋繪畫中之地方色彩論述進行探釋。筆者希望能在前人的研究基礎上，對地方色彩一詞提出新的定義方式，並試圖去回答，為何某些題材得以進入畫面中，而另一些卻被排除在外，文中筆者將之稱為可見與不可見事物的區隔，並欲解釋此一區隔如何在殖民統治的脈絡中，影響到台展東洋畫的實際風格和創作取向。主要的分析對象，則著重在台灣展東洋畫中之田園景色與「蕃人意象」兩類題材上，以人物與花鳥題材次之，藉之，企圖詮釋在當時的主流表現方式中，繪畫的視覺表現如何重構了現實，具現出殖民者的帝國之眼，同時又如何將台灣地方色彩的特殊性，納入整個日本帝國的權力階序體系之中，故而限制了台灣本地繪畫藝術的發展。本論文也嘗試探討被殖民者的心理結構，追問其為何願意遵守日人所創造之審美價值及地方色彩標準。最後，本文則試圖以分析所見，指出日後可行的研究方向。

關鍵字：官展、東洋畫、後殖民、地方色彩、可見性、不可見性、文化權力

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

鑑賞台灣的風景，首先一定要對照著，從日本的風景角度來考慮。

——石川欽一郎¹

在熱鬧的市井之間所看到的民眾的風俗，以及蕃人部落的原始的生活等到處都是值得入畫的題材。

——山口蓬春²

我覺得居住在台灣的日本畫家特別的寂寞與辛苦，……最大的困難是很少有機會瞭解日本光榮的美術傳統。

——立石鐵臣³

……一個被殖民被教化的社會裡，所有的本體論都無法實現。

——Frantz Fanon⁴

關於日據時期繪畫中之地方色彩的研究，在眾多前行學者的長期耕耘下（如王秀雄、林柏亭、李進發、黃冬富、顏娟英、蕭瓊瑞、廖瑾瑗與廖新田等諸位教授），⁵至今，已然累積了豐碩的成果和許多第一、二手史料。在這樣的基礎上，本文希望能據之在詮釋上有所推進，做一後殖民的再解讀。

台、府展的創辦，作為日本殖民政府皇國新猷、文明開化的象徵，在美術史中恐怕早有定論，當然在如何看待官展風格的歷史評價上，始終存有爭議。而地方色彩，則是另一個關注的焦點，薛燕玲曾將日據時期台灣美術中的地方色彩大致分為四類題材「麗島自然觀照」、「斯土人物形塑」、「民俗風俗紀事」與「戰爭時局隱喻」，可視為對此一美術風格範疇暫時的總結，並配合展覽予以呈現。⁶而王淑津在對地方色彩論題之研究史的爬梳中，敏銳地為我們點出了不同學者之間的爭議焦點，即在日本殖民者主導的新美術中，前輩藝術家們是否有可能創造出自身的本土認知，而王則援引顏娟英與廖瑾瑗教授的觀點，持審慎肯定的態度。⁷

殖民者、被殖民者與「地方色彩」之間的關係形態，若欲回答此一問題，不僅關聯著美術形式與風格的討論，恐怕也取決於不同學者的史觀。但從實際的方法論著眼，在面對地方色彩的議題

1. 石川欽一郎，〈台灣地區的風景鑑賞〉，《台灣時報》，1926年3月。錄自顏娟英譯著，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀》，台北，藝術家，2001年，頁34。

2. 山口蓬春，〈第一回府展的東洋畫〉，〈參加第一回府展審查感謝〉，《東方美術》1939年10月。錄自同註1出處，頁270。

3. 立石鐵臣、宮田彌太郎，〈第九回台展互評——西洋畫家的東洋畫批判、東洋畫家所見西洋畫的印象〉，《台灣日日新報》，1935年10月30日。錄自同註1出處，頁239。

4. Frantz Fanon著，陳瑞樺譯，《黑皮膚，白面具》，台北，心靈工坊，2005年，頁193。

5. 以下，學者與人物之敬稱均略。

6. 薛燕玲，〈日治時期台灣美術的「地域色彩」〉，《日治時期台灣美術的「地域色彩」》，台中，國立台灣美術館，2004年，頁15-44。

7. 王淑津，〈日本殖民地時代臺灣美術史的「地方色彩」論題〉，《典藏今藝術》第126期，2003年，頁52-58。

時，我們實須同時去探討殖民者與被殖民者兩造之間的不同態度，以及作為中介的藝術作品的意涵，方能稍稍求全。廖新田曾為文以後設的角度，將台灣美術史中不同時期的「鄉土思潮」視為不同歷史脈絡影響下的敘事 (narratives) 予以分析，其中即包含日據時期的地方色彩，給了後來者許多啟發。在他的分析中嘗試告訴我們，殖民者與藝術家們對於如何理解與實踐地方色彩的概念，經常存有差異，日據時期的地方色彩論述實際上容納了各方的表意。⁸但在廖的精闢分析中，卻似乎沒有告訴我們，若不同的行動者對官展存有不同的想像甚或利益，那麼他們又為何能在其中獲得微妙的平衡，讓此一「地方色彩」風格在殖民時代中如此變化衍生下去呢。若歷史非出自於偶然，那麼極可能的解釋是，他們均在其中獲得了各自所想要的，並且對畫面內涵及其審美標準有著潛在的共識基礎。

若然，我們可以肯定的是，官展作為一殖民政治與藝術權力的輻輳之地，對於該時繪畫作品的風格有著現實的影響，這點在東、西洋兩畫部上都可印證，本文的焦點則在東洋畫部份。詹前裕曾歸納到，台、府展中台籍東洋畫家的創作面貌受日本帝展影響甚大，但在題材方面則廣度不足，重寫生與賦彩，以花鳥佔一半以上，人物、山水（風景）次之，少見其他題材（如歷史故事畫等），整體官展的風格，大致參照日本帝展，再加上部份南畫，以及富有台灣鄉土或南國炎方色彩的灣製畫所組成，詹文更點出了師承一事，對於日據時期台籍東洋畫家的影響。⁹在題材的主流、寫生概念的注重以及鄉土色彩的突顯等要點上，李進發的研究也曾得到近似的結論。¹⁰至於「灣製畫」一詞，指官展中台籍東洋畫家的作品，在許多日人的眼中，若對照於日本內地的山水景物，實流露出特殊的樸拙趣味，或者雅拙，遂在展覽會中受到肯定，台籍畫家為求入選官展，因此也在此點上持續用功和發展。¹¹而殖民者與被殖民者對某一特定自然空間（台島/南國）的觀點竟如此地相互交融，此一藝術史現象，實令我們好奇其因由是如何形成的，被殖民者竟依據宗主國的語言來尋找或構造「本土」、創造自我的形象，而不作他想。北非學者Albert Memmi曾論及，在殖民者重塑被殖民者的文化系統時，後者經常會轉而認同前者的「文明標準」，而另一重要理論家Frantz Fanon則以一本的厚度，《黑皮膚，白面具》，為我們鋪陳出被殖民者對於殖民者過度依賴的心理結構，以及兩者之間的愛恨糾葛。¹²由此理論觀點思索，日據時期地方色彩之藝術論述，日人對於台籍畫家的循循善誘，台籍畫家對於此一概念的咀嚼和追尋，以及官展具現出的審美標準、題材取向等等，恐只是果，而非其因。本文即希望根據此一問題意識，在後殖民的觀點下予以初步的詮釋。

Fanon在《黑皮膚，白面具》裏曾這麼寫到：「黑人要的就是成為白人」，「黑人不惜任何代價要向白人證明他們的思想一樣豐富、他們的智慧、知識一樣有價值」。¹³此處突顯出一個在許多

8. 廖新田，〈近鄉情怯：台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，頁167-209。
9. 詹前裕，〈日據時期台灣東洋畫的師承與風格〉，《現代美術雙月刊》91期，2000年，頁9-10。
10. 李進發，〈日據時期台灣東洋畫發展之研究〉，台北，台北市立美術館，1993年，頁278-289。
11. 施世昱，〈台灣當代美術大系：膠彩藝術〉，台北，藝術家出版社，2003年，頁16-20。
12. Albert Memmi, *The Colonizer and the Colonized*, London, Earthscan, 1990.
13. 轉引自陳光興，《去帝國：亞洲作為方法》，台北，台社，2006年，頁119。

不同殖民地中經常存在的現象，即在被殖民者的主體中，對於殖民者的認可竟是如此殷切期盼，積累成為慾望，日據時期台人與日人之間的關係，似乎也可作為其中一個絕佳案例，若我們還記得昔日楊肇嘉先生的壯語的話：「我之協助台灣青年革命，並非限於專攻政治一方面的學生，其他如美術、雕塑、音樂、作曲、體育、醫學等各專科都有。…我之所以這樣做，絕非沽名釣譽之意，而是不願見異族人士專美，我要使台灣人也能與日本人相儔」。¹⁴林惺嶽早已點出，如此心境，反而進一步強化了台人美術家對日本文化體制的認同。¹⁵

在殖民者的事業中，首要也是最先考慮到的事物，即是如何使宗主國與殖民地之間的關係，形成有序的階層，以前者為中心，後者為附屬。此處的「中心」不再只是地理的位置，而是被普遍化了的心理範疇：即是要讓被殖民者發自內心地相信殖民者的優越全面的、無可取代的，是具有文化啟蒙與道德意義的。¹⁶石川欽一郎曾這麼提醒時人：「鑑賞台灣的風景，首先一定要對照著，從日本的風景角度來考慮。」¹⁷把這層中心一邊陲的觀看秩序點得最為透徹，再如木下靜涯在〈台展日本畫的沿革〉中曾論到：「台灣的日本畫實在是靠台展誕生出來的，這句話一點也不過分。…然而台府展的內容中足以引以為傲的作品並不多，實在令人遺憾。當然，與中央畫壇比較的話，不免顯得幼稚，這也是無可奈何的事」，¹⁸同文中木下氏還指出在藝術內容上，日人多有思想性的作品，而台灣人的作品則明顯以寫實為主，兩造比較略顯遺憾，但他還是對台人後進者多所期許，一如父母勉慰子女般。而木下靜涯與鄉原古統對日據時期台灣東洋畫發展的指導地位，也為我們所週知。

親子關係的隱喻——父母引領子女走向成熟——是殖民者與被殖民者之間常見的關係型態。日人籌辦台、府展，其「善意」我們無須懷疑，前者為之投入的資源、努力，還有望其有成的心意，以及打造台灣地方美術風格的企圖，亦在無疑之列，如同王秀雄教授論到：「撰寫日據時代台灣美術史的某些學者，常批評日人在台展時對台人的不平等措施與偏見等，這是以民族心來猜測，毫無史實的根據」，¹⁹王的判斷並未偏頗，對於日本殖民政府而言，台展的開辦是與同化主義攸關的政治舉措，牽涉著總督府的統治正當性，僅據此點，日人都會在制度層面上力促其公平。²⁰如日後郭雪湖回憶到：「在台展第二屆，我們更有值得驕傲的一件事，就是此屆的特選者連西畫僅有三人。而這三人均係台人，西畫陳澄波、國畫我和陳進，日本人卻沒有。正因為如此，所以說這是清一色的台人特選，成為台展空前又絕後的盛事。當時雖由日人任審查員，但卻沒有袒護日人，這證明了美術殿堂神聖而不可侵犯，使人了解到藝術神聖是超越人種和權勢，同時也奠定了台展的公正和權威

14. 楊肇嘉，《楊肇嘉回憶錄》，台北，三民書局，1967年，頁227-228。
15. 林惺嶽，〈百年來的台灣美術〉，《藝術家》第241期，1995年，頁322。
16. Michael Foucault把這種統治者與被統治者之間的權力關係說得最透徹：「這種規訓權力的微觀物理學的歷史因而將成為現代心靈的系譜或其中的因素之一。人們將把這種心靈視為與某種施加於身體的權力科技相關的存在……如果認為這種心靈是一種幻覺或一種意識型態效應，那就大錯特錯了。相反，它確實存在著，它有某種現實性。由於一種權力的作用，它不斷地在身體周圍，身體的上面和身體的內部產生出來。那種權力是施加於被規訓者身上的，更廣義的說，是施加於被監視、訓練和改造的人、瘋人、家庭和學校中的孩子、殖民地人民、以及一種生產機制所束縛、一輩子被控制的人」。Michael Foucault著，劉北城、楊遠嬰譯，《規訓與懲罰：監獄的誕生》，台北，桂冠，1992年。
17. 同註1。
18. 木下靜涯，〈台展日本畫的沿革〉，《東方美術》1939年10月。錄自同註1出處，頁274-275。
19. 王秀雄，〈日據時代台灣官展的發展與風格詮釋——兼論其背後的大眾傳播與藝術批評〉，《台灣美術發展史論》，台北，國立歷史博物館，1995年。
20. 台展的開辦與同化主義之間關係密切，重要的是在透過實際制度與資源的配置，殖民者作為現代啟蒙者的優越身分位置得以保持。詳細討論可見筆者拙作：張正霖，〈殖民與現代性的悖論——日據時期台灣官展美術風格中的「主體」〉，2002年，發表於中華民國文化研究學會2002年會：「重訪東亞：全球·區域·國家·公民」。

的基礎」，²¹ 如此的事實提醒我們，日人同化主義之殖民策略是有效的，從中確立了殖民者的權威和合法性位置，正如日本學者西原大輔論及：「令人玩味的是，戰前的地方色彩論在台灣受到相對較友善的評論；但相對的…在現今韓國，地方色彩論卻被視為正是日本帝國主義壓迫朝鮮民族的論調」。²² 而近日的研究也告訴我們，所謂「同化主義」絕不等於種族上的「無差別主義」。²³

三

地方是必須對照於中央的，殖民地台灣的對照面，也就是日本帝國的本體，對殖民者來說此一主從關係是不容混淆的。如Fanon 論及：「因為黑人並不只存在為黑，而且是面對白人的存在」，而在這樣的對照關係中，被殖民者被認定為缺乏主體的強韌度。²⁴ 已故的後殖民理論家Edward Said 也曾議及：「如果沒有空想家們將廣大的地理區域變轉為可處理、可操縱的實體這一技巧，『歐洲』跟『亞洲』就什麼都不是」，²⁵ 也就是說，當殖民位置確立之際，觀看與被觀看，常體現著一種權力關係。Mary Louise Pratt嘗言到，殖民關係中的能動者（殖民者），總把自己塑造成一已確立的主體，外在於其所觀看的對象，當兩造接觸之時，其中心態常沾染著無可迴避的「帝國之眼」（Imperial Eyes）。²⁶

南國、炎方、本島趣味，王秀雄在其開創之作〈日據時代台灣官展的發展與風格詮釋——兼論其背後的大眾傳播與藝術批評〉，曾如此界定地方色彩一詞：「它不僅包括南國炎熱的特有色彩，亦包含台灣特有的自然景色與動、植物，台灣街景。甚至包括了風俗民情、宗教節慶以及高山同胞的習俗與生活鄉土藝術」。第一回台展時，日籍審查委員們不分科別，皆展出了「富有台灣地方色彩」的作品，而王文中在東洋畫科關於地方色彩的詮釋，可以一段話為註腳：「一般地說，描繪台

灣與山地風俗的作品，以日籍畫家為多。台灣人習以為常的，在日人的眼光裡產生新奇與浪漫，故喜以彩筆留下他們的紀錄吧！」。²⁷ 旅遊與異域行腳，是此種心態中的關鍵詞彙，日人所見本島景色無不新鮮豔麗，充滿異國情調與生氣，但也時時須將眼前景物聯繫起北方的母國，方能體會這片帝國南方領土的異與美，如廖炳惠曾以石川欽一郎為例，仔細討論了石川如何將台灣山水大量與日本風景的相比，形則處處驚嘆，卻又同時貶抑異地景觀，流露出文化優越感，此土永遠是「他鄉」，稍遜於母國；而當這批日人藝術家旅台日久，這種穿梭在「寄居」與「留住」之間複雜的認同矛盾，將顯得更加明白。²⁸

廖新田在其〈從自然的台灣到文化的台灣：日據時代台灣風景圖像的視覺表徵探釋〉，²⁹ 曾細緻地指出當自然景物被轉化為文化表徵之時，殖民權力如何將之加以挪用，以再生產出殖民者與被殖民者的優劣位置，而台灣景物的「熱帶性」與「地方色彩」又是如何被象徵帝國統治的文明秩序所馴化。文中，椰子樹與香蕉此兩種熱帶植物的象徵意義是廖主要的分析標的物，若將其分析方法對應於日據時期官展東洋畫作品，我們可以發現如林玉山的《故園追憶》（1935）與黃水文的《南國初夏》（1940）都是適切的案例。

當然，廖新田議論的主要目的，不是要我們去遍尋日據時期畫作中的椰子樹與香蕉，或者其他熱帶植物，或者晴天、竹林、舊牆、紅磚等，好作徵引，而是要我們去看到殖民現代性如何將台灣地景改造與再現。另如林麗雲與廖瑾瑗均曾以山岳題材為研究對象，指出其背後濃厚的政治意味

據井出季和太之《台灣治績志》記載，文官總督上山滿之進任期內，在教育與同化的相關事蹟中，最顯著的作為就是：

- 1.1925年創設準備；1928年，帝國大學正式成立。
- 2.1926年研擬醞釀，1927年台灣美術展覽會開辦。
- 3.1926奠基祭，1927年7月起工，1928年7月竣工之（建功神社）。

三項同屬於當時總督府認為的治績。若我們仔細檢閱臺展的發生與創辦過程會發現，同其他兩者一樣：日本官僚以體制的運作，在籌辦臺展的呼聲一出現後，即予以收編，並以教化政策的重要科目視之，再以體制內的官方政策媒體強力宣傳造勢。我們還可以發現三者間的另一共同點：台北帝大的成立的論述歷史中，是以紀念授台主將北白川宮能久親王為發軔（日人領台後即建台灣神社奉祀）；首次臺展也選在臺灣神社的祭日正式公開，並由另一個權力象徵「台灣總督」親臨主持開幕典禮，昔日報導中並宣稱吸引了近一萬人入場參觀，而第三項的建功神社，更是著名的同化主義舉措了。

21. 郭雪湖，〈台北文物〉第3卷第4期，「美術運動專號」。此註，轉引自李進發，〈日據時期台灣東洋畫發展之研究〉，頁223-224。
22. 西原大輔，〈日本帝國美術網絡與地方色彩論〉，《日治時期台灣美術的「地域色彩」展論文集》，台中，國立台灣美術館，2007年，頁39。
23. 周婉窈，〈從比較的觀點看台灣與韓國的皇民化運動（1937-1945）〉，《新史學》第5卷第2期，1994年6月。
24. 同註4出處，頁194。
25. 錄自宋國誠，〈後殖民論述——從法農到薩依德〉，台北，擊松圖書，2003年，頁303。
26. Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London & New York, Routledge, 1992. 此外，Edward Said亦曾說到：

「殖民論述乃建立在強權鄙視弱勢的自/他分隔之上」，一個被殖民者的身分，不是由他的族群或他/他所屬的階級這些本質物就足以決定的；這個身分是透過與殖民者的互動關係而建構成的，是來自與殖民者（總督府、內地人）的互動接觸過程中認知到的。日後，Johannes Fabian (1986) 受Said的影響，轉向實際的經驗研究，研究一個歷史事件，即在1906-1925年之間，羅馬天主教教會對於在比利時剛果地區內，該用何種語言教育原住民有所爭辯，結果分成主張使用當地土語的「本土派」，以及主張使用比利時國語「法語」的「同化派」。但爭辯實際上並不妨礙兩派共享剛果社會在論述上的「區隔」語法：殖民者—文明的/被殖民者—不文明的。更深入地說，教士們的殖民論述的爭辯正是因為他們「自覺」站在文明的開拓者的立場，才會產生「本土/同化」的不同意見；由此看，文明/不文明的論述的基礎，都是建立在殖民者優越感的潛伏領域之中。參見：方孝謙，〈如何研究象徵霸權：理論與經驗的探索〉，《中央研究院民族學研究所集刊》第78期，1994年，頁36-37。



林玉山 故園追憶 1935 171×157公分 膠彩
國立台灣美術館藏
Fig.1 Lin Yu-shan Memory of Homeland 1935 171×157cm
Gouache Permanent Collection of the National
Taiwan Museum of Fine Art



黃水文 南國初夏 1940 155.5×247公分 膠彩 國立台灣美術館藏
Fig.2 Huang Shui-wen Early Summer in Southern Country 1940 155.5 × 247 cm
Gouache Permanent Collection of the National Taiwan Museum of Fine Art

27. 王秀雄，〈日據時代台灣官展的發展與風格詮釋——兼論其背後的大眾傳播與藝術批評〉，《台灣美術發展史論》，台北，國立歷史博物館，1995年，頁82-83。
28. 廖炳惠，〈打開帝國藏書：文化記憶、殖民現代、感性知識〉，《中外文學》第391期，2004年，頁57-75。
29. 廖新田，〈從自然的台灣到文化的台灣：日據時代台灣風景圖像的視覺表徵探釋〉，《歷史文物》第126期，2004年，頁16-37。

(如鄉原古統的《台灣山海屏風——能高大觀》一作)。³⁰再如歷屆始政紀念繪葉書的製作，也讓我們看到「統治者如何操弄台灣風景、物產與人群的政治象徵意涵」(王淑津語)，如1935年始政四十週年紀念繪葉書中，我們就能看到重要東洋畫科審查員鄉原古統與木下靜涯以台灣神社與新高山為主題的創作。³¹

這種以現代景物或物件融入畫作內容中的創作，或以日本殖民象徵性事物入畫者(如神社)，在日據時期東洋畫中並不算少見，最著名者應屬郭雪湖的《新霽》(1931)，再如蔡永(雲巖)《芝山巖社之靈石》(1930)、謝永火《神社附近》(1930)，以及林玉珠的《河口的燈台》(1936)、野村誠月(野村泉月)的《新晴》(1935)、穎川志清的《加油站》(1935)、蔡雲巖的《秋晴》(1932)，以及戰爭時期如陳敬輝³²等人的作品等等。但繪畫作品所能產生「展示殖民地台灣」的效力，畢竟與如總督府博覽會與博物館等理性規劃出的龐大組織相距甚遠，強作比擬實有違現實。³³藝術自有自身的規則，她傳達意義的途徑仍是曲折隱喻的，是故據筆者之見，日據時期東洋畫中的「地方色彩」，與其說是種嚴格的藝術風格範疇的界定，毋寧說更近似於一種視覺氛圍的鋪陳，其中只要描繪出殖民者樂見的本島「南國景象」，不違逆殖民統治的權威，那麼任何一種本地花鳥、植物、動物、山水風光、閑情逸趣、仕女、人物乃至於舊風俗均可入畫，甚至於對官展中似乎過度刻板之「地方色彩」表現的批評，也能被包容，只要不違背前述原則即可，如筆名N生的評論者曾如此評論第四屆台展：「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，如果未能意識一般的時代性，如何能夠表現地方色彩呢？若不這樣考慮，卻一逕地指責沒有表現地方色彩，那還不如勉強要求畫家只要繪製蘭嶼的人偶便可以了」，³⁴至於何謂他所指的新時代性，很遺憾作者並未為我們說明，但他以古為鑑的針砭卻頗為生動：「我們都熟悉所謂日本文藝復興時期的安土桃山時代，狩野山樂(1559-1635)曾經如實地將殺伐的武家魂表現在大和繪。那麼，飛機、戰鬥艦、工場和群眾、鋼鐵建築絕對都可以成為東洋畫」。³⁵

N生熱情而活力的評論，實際上沒有幫助自己解答自己的問題，因為他忽略了，在他身處的殖民地台灣，所謂真實世界或時代面貌的呈現，正是經過殖民權力層層建構的結果，即便是在以寫生為尚的台灣東洋畫中，所寫之生，已然並非台島的所有實相，畫家雙目所及之處，已然經過選擇與規訓，如黃瑩慧的研究，從廣告招牌等現代性產物中細心考證了郭雪湖的《南街殷賑》(1930)如何透過精心布局和傑出技巧，呈現出日本統治下台灣「富足康樂」的景象，故而飽受好評。³⁶顏娟英亦曾分析到該作「…將迪化街美化成太平昇世的嘉年華盛會，充塞畫面的商店招牌與旗幟不但宣揚台

灣的物產富足，也宣揚日本統治下的『國泰民安』」。³⁷此種以繁榮市街來傳達民康物阜之訊息者，最早還可追溯至台展第1回村上英夫之《基隆燃放水燈圖》(1927)。

同樣可以用來彰顯日治下國泰民安與文明開化的圖像者，或許還包括許多仕女主題的創作，如陳進的《姿》(1927)、《野分》(1928)、《年輕的時候》(1930)、《含笑花》(1933)、《手風琴》(1935)，陳敬輝的《路途》(1933)、《餘韻》(1936)，蔡文輔的《詩女花落》(1931)，周雪峰的《朝趣》(1931)，以及蔡媽達的《姊妹弄蝶》(1930)等作品，其中女性身著合身旗袍、洋裝或日式服裝(和服與學生服等)，以「符合時代氛圍」的造型出場，故而得以通過官展的淘選，而日人野村泉月之《秋天的旋律》(1936)、宮田彌太郎之《綠蔭》(1931)等作也能印證此一論點。是故，關於地方色彩，我們似不該拘泥在爭辯何種題材最能貼近本島的南國或鄉土風貌，而是要去問為何某些題材得以入畫，甚至大量出現，受到藝評家與官展評審的肯定，而另一些題材卻十分少見，甚至完全付之闕如。那些於畫面中「可見的」(visibility)與「不可見的」(invisibility)，或許才是我們應該進一步思索的問題。

四

在過去的許多研究中，如廖新田等人均努力地企圖說服讀者，日本殖民者如何挪用熱帶性景象的文化論述，把其想像中亟欲傳達給世人的台灣景相，化為實際的視覺敘事，傳播給眾人，以俾利其殖民統治，我們或可稱此類研究為對殖民者眼中「可見的」世界的討論，而日人所提倡的所謂地方色彩，於一起初即限制在此一可見的世界的範圍內，台展甫肇，無論審查員及來自日本內地的日籍畫家，紛紛投入尋覓島內地方色彩的作品題材，並且也鼓勵台人如此實踐。「可見的」、或殖民者欲世人所見的事物進入了畫面中，影響了繪畫的實際風格，這點並不難理解，此處，更吸引我們的問題是那些「不可見的」事物為何，它們又如何被排除於可見之物的行列。簡言之，日治時期的畫家們被規訓成「看不見」什麼，或者即便看見了，也認為其不適合入畫，與藝術無關。

仔細思想，其實那些不可見的事物並不神秘，它就存在於與可見的事物同一個物體或對象之中，其載體並無分別，但對於眼前某同一事物的再現方式，卻將因觀看者的意識形態差異而有所出入，是故即便山川仍是山川、農園仍是農園，俗民生活仍是俗民生活，畫者所見將因其所受審美意識形態之薰育而有所不同，如Stuart Hall說到：「意識型態是經由生活提供了整套的再現系統與論述，使我們活在自身與存在的實際狀況之間的一種想像關係」，³⁸實然。於此，筆者希望藉兩類東洋畫中的題材來討論此一「想像關係」，一為被殖民統治下被美化的田園，二則為被綺想化的「蕃人形象」。從中嘗試針對那些被排除於官展地方色彩畫作中的「不可見者」，予以可能的歷史分析。

關於田園，台灣的鄉村與農業受剝削於日本殖民者，在學術圈中已大致有公論，如矢內原忠雄於《帝國主義下的台灣》一書中認為，日本殖民者對台灣土地資源的剝削甚為劇烈，在與本地的

30. 援引自王淑津，〈日本殖民地時代臺灣美術史的「地方色彩」論題〉，《典藏今藝術》第126期，2003年，頁55。

31. 同上註。

32. 如陳(中村)敬輝於府展第2屆的作品《朱胴》(1939)、第3屆的《持滿》(1940)，及其1941年所作之《馬糞》、《尾錠》等，而林玉山的《襲擊》(1942)、陳永堯的《軍使》(1943)與秋山春水於府展第1屆的作品《大陸兵隊》(1938)等等都是在戰爭時局下的好例子。

33. 關於日人如何運用博物館與博覽會等組織來展現帝國治理台島的成效，可參閱呂紹理，《展示台灣：權力、空間與殖民統治的形象表述》，台北，麥田出版社，2005年。

34. N生，〈第四回台展觀後記〉，《台日報》，1930年10月25日至11月3日。錄自同註1出處，頁198-205。

35. 同上註。

36. 黃瑩慧，《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，2006年。

37. 顏娟英，〈台灣東洋畫地方色彩的回顧〉，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀》，台北，藝術家，2001年，頁494。

38. S. Hall, "The rediscover of Ideology: Return of the Repressed in Media Studies," in G. Michael, et al (eds.), *Culture, Society, and the Media*, London, Methuen, 1982, pp. 56-90.

土著資本合作的過程中，支配並盤剝底層的零細耕作農民，涂照彥稱此作殖民者與土著地主共生的「殖民地化」，³⁹ 對此，日據時期的許多台灣文學作品，已然為我們留下了許多具體而微的描述。支配與剝削，恐為台灣美麗田園景色背後真實的社會階級實相，在當時一片片農地、蔗田、蕉園等南國風景的風景背後，隱藏著被殖民者所遭到的層層盤剝與人身控制。但當我們把視線投入日據時期東洋畫中的田園題材作品時，上述現實卻悄然引退，留下的只有恬靜的自然，以及優雅靜謐樸實的南國土地，如郭雪湖的《圓山附近》（1928）及《新霽》（1931）、林玉山的《夕照》（1933）、林東令的《夕照》（1931）、呂鐵州的《村家》（1936）、薛萬棟的《遊戲》（1938）、高黎勝的《山地茶野》（1936）與木下靜涯的《風秋》（1942）等等佳作中的意境均是如此。這樣的情況提醒我們，那畫面中的自然已然經過了淨化和揀選。

再如其他近似植物圖冊的工筆花鳥、植物（如鄉原古統繪於1927年之《南薰綽約》、木下靜涯繪於1932年的《立秋》、蔡雲巖繪於1935年的《竹林初夏》、呂鐵州繪於1931年的《夕月》及1935年的《鐵蘇》、不破周子繪於1933年的《水邊》與周紅綱繪於1937年之《折之花》等等，不一而足），更與現實無涉，此類題材幾佔日據時期官展東洋畫作品的半數。而其餘層巒疊嶂的山水，如木下靜涯與鄉原古統所描繪的自然、山川，均是在唯美、優雅或者雄渾中度過，無一絲負面氣息。而在勤於追尋日籍導師們的眼光與審美標準時，竟也使大多數的台籍畫家忽略了去問、去傳達其他遭到區隔摒除的「危險」與「不合法」訊息；而殖民地的風景，作為殖民現代性的載體後，真實的矛盾與衝突，就在畫面中戲劇般地逐漸搖曳、消逝。我們不能忽略的是，從官展的一起初，廣義定義內之優美、意趣、裝飾性豐富的景物畫，即成為東洋畫科主流。

其次是「蕃人意象」主題的作品。往昔對於日據時期美術中原住民形象之探究最深者，首推王淑津，她的論文《高砂圖像——鹽月桃甫的台灣原住民題材畫作》，將原住民的被綺想化，與殖民者的心態及帝國之眼之間的關連做了奠基性的鋪陳。⁴⁰ 根據王的研究，在1920年代以後的台灣畫壇中，許多藝術工作者均曾從事原住民題材的創作，西洋畫科中如鹽



呂鐵州 夕月 1931 141.8×48公分
膠彩 國立台灣美術館藏
Fig. 3 Lu Tie-jou Setting Moon 1931 141.8x48 cm
Gouache Permanent Collection of the
National Taiwan Museum of Fine Art

39. 若林正文，許佩賢譯，〈日本的台灣殖民地支配史的研究〉，《當代》雜誌，1993年。

40. 王淑津，〈高砂圖像——鹽月桃甫的台灣原住民題材畫作〉，《何謂台灣？——近代台灣美術與文化認同》論文集，文建會策劃，雄獅美術月刊社承辦，1996年，頁116-145。

月桃甫、顏水龍、藍蔭鼎、楊三郎、染浦三郎、飯田實雄等人，東洋畫科則包括村上無羅、富本雄川、秋山春水、宮田彌太郎、陳進等人，「蕃人」美術題材可以說是日據時期地方色彩創作中難以忽視的支流。⁴¹ 而較具代表性之畫作，在東洋畫科中稍事數來，包括有村上無羅之《馬蘭社的印象》（1934）、大岡春濤《活的英靈》（1927）、秋山春水之《出草》（1935）與宮田彌太郎之《昏冥》（1938）等等。如《馬蘭社》一作中，村上無羅把台東一帶卑南族馬蘭社的印象剪輯成一幅殖民統治下快樂農村的景致，一如劉學穎的描述，圖中有蘇鐵、有檳榔樹、也有木瓜樹，有印度牛、有阿美族、也有日本人，有中央山脈、有台東平原、也有祥和的氣息，理蕃的日警悠哉地聚在牛車旁，或是在聊天、或是在偷閒，三人只佔了畫面上小小的左下一角，不過卻不能忽視他們，象徵著日人是這片土地的施澤者也是操控者，而這個畫面所體現的，彷彿在日人治下有如人間樂園。⁴² 而蕃人題材中最令我們印象深刻的作品，可能還是首推陳進之《杵唄》（1932）以及《山地門之女》（1936），《杵唄》作中描寫原住民婦女在豐收後搗糧歌舞的情景，圖中對人物有細膩的描繪，但同時我們也不能忘記，此種杵歌歡樂形象，在當時事實上是一種刻板印象，常在寫真書與明信片乃至於一般商業設計中以「化蕃杵歌」的題材出現。

原住民的形象是被刻板化的，被投注以殖民者所欲其呈現的外貌和內容，故而我們可以把日據時期官展風格內的原住民美術題材，視作為與殖民意識形態糾葛甚深的啓蒙敘事來閱讀，而殖民政權相關意識形態最具體而微的代表，即是日人所開展之一系列關於「蕃人」之人類學調查，為畫家們提供了許多原始素材。林惺嶽曾指出，日人畫家因其殖民者身分，在「深入南國心臟地帶寫生」，描繪蕃界或取得相關題材上是具有被殖民者未有的優勢的。⁴³ 而最早對「生蕃」題材予以重視者之日人畫家，可能首推石川欽一郎，石川還把其開展出的南國寫生風氣從台灣散佈到日本內地，絡繹來台的日本畫家循其模式，旅遊寫生、舉行展覽並發表文章，作品與言談間流露出「異地獵奇」的詩情畫意。⁴⁴ 如曾來臺找尋帝展靈感的日本中央畫家小早川秋聲，在其《蕃地行旅》中寫得很明白：

我在蕃人天真浪漫的眼眸守護下通過時，接觸到一種無法言喻的異國情緒，另一方面又懷抱著憐惜親睦之情。

而臺展審查員如松林桂月、山口蓬春也都曾同樣表示過：

每次到台灣我都會到蕃界感受生蕃原始的生活氛圍，被那種無法言喻的太古氣氛感動，不為特別的目的而作的蕃人手工藝品不僅有趣，其原始樸拙還可以教導我們很多東西。（松林桂月）⁴⁵

41. 同上註，頁122。

42. 援引劉學穎對該作的詮釋，見<http://saturn.ihp.sinica.edu.tw/~yency/theme04/pic-theme4/t8e44.htm>。

43. 林惺嶽，〈「南國風光」的背後：帝國眼光開啟下的台灣美術之剖析〉，《日治時期台灣美術的「地域色彩」展論文集》，台中，國立台灣美術館，2007年，頁56-57。

44. 同上註。

45. 小早川秋聲、松林桂月的談話，轉引自王淑津，〈高砂圖像——鹽月桃甫的台灣原住民題材畫作〉，《何謂台灣？——近代台灣美術與文化認同》論文集，文建會策劃，雄獅美術月刊社承辦，頁121。更早的如日人石川寅治已經提及以生蕃入畫是「有趣的」，他在台灣除了在台北附近的淡水寫生外，還要到部落作畫，他認為那是台灣美術「最精華」的地方。

台灣特異的熱帶草木與鳥獸很美麗，難得一見，令人湧出創作的慾望，其他如山脈、森林、河川、建築等南方風物也是充滿詩趣的好畫題。但如果也能發揮其人物、風俗的特別傳統將更為有趣。在熱鬧的市井之間所看到的民眾的風俗，以及蕃人部落的原始的生活等到處都是值得入畫的題材。(山口蓬春)⁴⁶

針對亞熱帶水土物產，以及台島殊異的人文面貌所激發的異國情緒，從今天看，昔日日人畫家認為值得入畫的好題材，實際上正是一種對台灣原住民族(漢人與原住民)的刻板印象。⁴⁷

較諸上述諸位日籍審查員，西畫家鹽月桃甫經常被放在地方色彩光譜的頂端，其所建構出之「高砂圖像」最爲人所矚目，也最具代表性，因此他雖非東洋畫家，此處我們仍援引之帶出較深入的討論，幫助我們瞭解「蕃人」題材與地方論述的關係背後，潛在的殖民意涵。如1936年，日人新井英夫的〈台灣畫壇人物論：鹽月桃甫論〉寫到：⁴⁸

第一屆「台灣美術展覽會」，在全島沸騰的美術狂熱及官方政府的支持下，以未曾有的盛大華麗場面正式開辦。當時鹽月桃甫的〈山上姑娘〉，也如〈處女瑪利亞〉之姿，楚楚地展示在會場上。畫面上，一位穿著薔薇色薔衣的美麗泰雅族少女，正赤腳坐在高嶺上，清澄的氣氛中，似有口琴樂音悠揚飄盪著。聽說這幅畫曾被來臺的殿下御覽過，……無論如何，這幅畫意境之高超可謂為場中第一，此乃不爭之事實……

文中除了持一貫地「蕃人論述」(不也是一種日人「地方色彩」之想像)：原始、熱情、純潔、浪漫、神話般。並引出了「殿下」：指1923年東宮行啓台灣之事，以時間推算，若皇太子本人真的欣賞過此畫，當然不是在臺展，而是在1923年鹽月獻呈《蕃人舞蹈圖》給太子殿下的前後時段；裕仁抵臺，對日本統治者的「蕃人論述」起了分期的作用，殖民當局爲彰顯歷年「理蕃」的成果，故於東宮啓程之刻，將「生蕃」改稱爲「高砂族」，象徵意義是：原住民的身分終於由「蕃升格爲人」了，這當然是一種強烈的種族歧視。⁴⁹而畫家獻作，則是這整個精心戲碼的一部分。同樣的情節也

出現在東洋畫審查員的木下靜涯身上，根據記載，也是在1923年，時當昭和天皇以攝政宮太子身分來台灣巡玩時，木下也曾恭謹地繪製《蕃界繪卷》二卷呈獻，同一年中，他則曾經多次出入蕃地旅行寫生。⁵⁰

如前所述，殖民者能順利取得原住民的視覺材料，得力於殖民政府爲掌握山地資源而進行的大規模的人類學研究，當時最關鍵的人類學家之一即爲伊能嘉矩，他的研究對日後日人建構「蕃人論述」影響重大。伊能藉由總督府的武力、統治力(官署)，以及漢人的仕紳、通譯、撫墾署的通事等，以「田野調查」的方式收集到大量關於原住民的資料，並以文明進化論與直線時間觀作爲整理的原則，摻雜入強烈的國族主義情感，認爲蕃人的文化發展是可以予以改變的，而文明化的責任，則是在「我們」日本人身上。他的「進化論」大致可列表如下：⁵¹

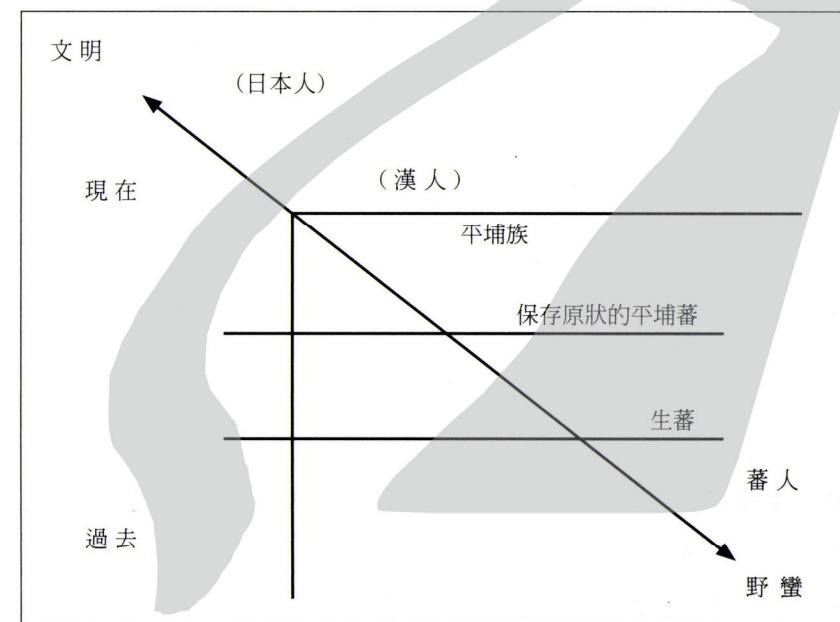


圖1 伊能嘉矩「台灣原住民族文化發展理論」圖示

圖1中之進化論，信爲日據時期大多數日人所持守，並轉化成他們理解「蕃」這個符號時的基本內涵，本身就已帶有強烈的種族意識與國族主義。關注「蕃人」的動機，不論是要到其中採擷「原始的美麗」，或要努力使之「文明開化」，都難脫將其視之爲「進化論底部的非『文明』成員」的俯視姿態：「蕃人」只是一個任人觀察或塑造的對象，而這種沒有以平等爲基礎的「觀察」，還要被

50. 村上無羅，〈木下靜涯論：台灣畫壇人物論之三〉，《台灣時報》1936年11月。錄自同註1出處，頁414。

51. 陳偉智，1998年，〈知識與權力——伊能嘉矩與台灣原住民研究〉，《當代》235期，「伊能嘉矩與台灣研究」專輯，頁39-45；圖1則轉引自頁45處。伊能的資料有大部分的資料並不是直接由田野而來，而是抄錄各地撫墾署的調查資料，或是地方士紳所提供的材料，已帶有種族偏見。

46. 山口蓬春，「第一回府展的東洋畫」，〈參加第一回府展審查感謝〉，《東方美術》1939年10月。錄自同註1出處，頁270。

47. 在顏娟英、王淑津與林煌敏等先行者的努力下，關於日據時期原住民美術題材的討論已有一定成績。

48. 新井英夫，〈台灣畫壇人物論：鹽月桃甫論〉，昭和11年9月號《台灣時報》第202號，台北，1936年。譯者：賴明珠，〈重現日治時期台灣美術史料〉第一單元，《藝術家》第247期，1995年12月。

49. 對此，我們對於泰雅族在日本官方原本的「蕃人論述」中究竟是什麼模樣，不得不感到好奇？大致如下：

……蕃人體質，一般皮膚帶黃褐色，頭髮爲黑色直毛，少鬚鬣。其皮膚，泰雅族色淡，而排灣族及阿美族兩族色濃……。

顛骨概高，眉稜骨稍形突出，眼瞼爲雙眼皮之所謂馬來眼。……身長以馬來種言之屬於中等，泰雅族爲156.32公分……。綜合各種族，在本質上可分爲三種，即(一)爲高身長頭狹鼻型，泰雅族及曹族屬之，……。

各種族性情互有相異，泰雅族最爲悍猛剽悍，乃蕃人中最強之種族，爲台灣之代表蕃族，男女黥面，故又稱黥面蕃，……。

上文全以一種「體質人類學」的技術性語言寫來，眼前的對象「蕃」，化成觀察的「種族」，而不是有「文明」的「人」(島內最「文明」的當然是指「日本人」)。引文出自井出季和太，郭輝譯，《日據下之臺政》，台灣省文獻會民國66年修正出版，頁220-221。

美化成對被觀察者的一種幫助或「善意」。當然，本地漢民族長期以來對原住民之歧視，恐怕也是不遑多讓的。⁵²

日人長期以理蕃作為其政權合法性的象徵之一，故極力推行「教化」，藉著繪畫藝評，殖民者的意識形態更加明白，如新井英夫再論到：⁵³

……反應霧社事件的佳作〈母子〉，雖是一幅鑲著庸俗銀框的長條作品，但是，畫面上那位在斜飛橫來的硝煙中，勇敢地庇護著二、三位受驚孩子的蕃族女性，不但表達了人類內心深處強烈無比的母愛，也實在顯示了悲壯崇高的藝術精神。霧社事件的發生，對一向擊壤而歌的全島人民而言，如同青天霹靂，也令大家覺悟到理蕃的重要性，及理蕃政策再檢討的必要性。當時，連內地的同胞也相當地震驚。而此幅傑作的完成，也使鹽月桃甫的藝術向前進更為邁進，在被稱為台灣的這塊土地上，他以美術創作的意志對被扭曲的事實，全都嚴正地加以批判，真正顯出了日本國民偉大的包容力，以及人間深不可測的正義感。

上文中，原本是「生蕃」的蕃人，在日人的文明中「出現了人性與母性」；而霧社事件的「事實」至少應該包括衝突雙方的不同觀點，可是在新井的藝評中，只有統治者一方的聲音：「覺悟到理蕃的重要性，及理蕃政策再檢討的必要性」；新井雖沒有明確指出鹽月「嚴正批判」的扭曲事實是什麼？但圖中那對符合日人觀點的有「人性」的母子，正可與往昔的生蕃觀念強烈對照，作者最後也將畫家的意志，與創作者塑造的畫中對象，詮釋為「真正顯出了日本國民偉大的包容力，以及人間深不可測的正義感」，將之與國族主義合併在一起，彷彿日人負有文明教化的天職。⁵⁴

若當時台灣農村以及原住民部落等空間實存的不平等、經濟凋敝到種族壓迫等題材，均屬不可或不適入畫的範圍的話，那麼日據時期畫家，包括東、西洋兩畫科，所注重之寫生觀念，實際上只

52. 從歷史看，日人對原住民的歧視，並未受到台灣漢人們的質疑或挑戰，包括許多持日人、台灣人平等論調的政治、民族運動者本身，亦是以作為漢族系人的高姿態而蔑視原住民，正和作為他們批判對象的日本內地人犯了同樣的錯誤。如黃呈聰曾稱呼原住民為「對彼無智之蕃人」，鄭松筠也曾寫到：「我們台灣人（漢族系）是具有四千年歷史，獨特的文明，文化繁榮，文字圖的國民之漢民族系的子孫的一部，故台灣人的能力遠非他們蒙昧野蠻的生蕃或是沒有歷史的民族可同日而語。」與日人同出一轍的偏見，忘記了日人的文明系譜亦同樣用俯視的姿態「定義」漢族系人。台灣漢人的風俗景物同樣也是文明較低層次的被觀看對象。黃與鄭的談話原出處為《台灣青年》3卷3號，1921年8月，頁20；以及《台灣青年》2卷3號，1921年3月，頁35。中譯則轉引自黃53. 同註48。

54. 日本理蕃的意識型態也可以由公學校教科書中讀出：

生蕃是自昔住在本島的種族，至今仍保有古時風習，但其中有些已經開化。

生蕃的房子大抵是用藤綁木、竹，再堆上時頭而蓋成的。衣服非常粗糙多穿手製的麻布或獸皮，但各地不同。其食物主要是粟和馬鈴薯，之外也吃稗、玉蜀黍、米、甘藷。

生蕃大抵種植穀物或漁獵渡日。也知以竹、藤編東西，雕漂亮的東西。也有織織、作土器、飼家畜的。

生蕃有住在山上的人和住在平地的人。住在山上的是泰雅族、布農族、曹族、排灣族，住在平地的是阿美族。另外有住在一個叫紅頭嶼的島的是雅美族。人口共約十二萬，一半以上是良民，知道各種工作，也到學校，生活幸福。其他的生蕃，全部都變成帝國的良民、可以和我們一樣受我皇室的御恩，應該為時不遠了吧。（公學校國民讀本，府定第二期卷九第二「生蕃」，大正2年，1913）

第二期「生蕃」的內容已經是刪改過的，在更早的府定第一期（明治32年，1899）的公學校國民讀本「生蕃」一課中，用小字提示本課要旨說：「沒有智慧、也不知道理，時常砍人家的頭，不知文字」，課文中也寫到：「台灣有很多生蕃，是沒有智慧、不知道理的人。他們住在高山用木、竹或石蓋的小房子中……」。

能歸為一種樸素的自然主義傾向，藝術家沈浸在較為單純的摹物寫情的審美樂趣中，當然以昔日條件論已屬難得，況且，去爭論日據時期畫家之賢愚強弱，或者殖民者的善意與否，只是模糊了事情的焦點，落入以個人歸因的窠臼中，官展中東洋畫家們對題材的偏好，背後歷史性的因素，仍是殖民統治的意識形態使然，而殖民意識形態最外顯的作為，即是實踐在改造被殖民地的地理景觀與人文風貌上，將殖民地的空間建構一個受前者支配的「第二自然」，空間中被改造/再現的土地與人民，依照著國家機器的需求，加以分解、重構、淨化，如1927年之「台灣八景」的挑選活動即是個好例子，已被後人多所討論，而官展東洋畫科審查之鄉原古統是此活動重要的實際執行者之一。⁵⁵

簡言之，可見與不可見的基礎，建立在殖民者對於地理空間的分類上（當時台籍畫家所寫之生，自然也無從超越此一分類系統），最終則導向有利帝國統治的方向，這是一個長期的工作。日人據臺軍事行動稍息後，即展開大規模的調查，針對他們想掌握的各個社會諸元，從中建構了日人心中的「台灣」，並且將之再現為視覺的圖像以及文字的描寫。如1910年，台灣縱貫鐵路完工，台灣鐵道部即出版了一本名為《台灣鐵道名所案內》的旅遊指導，將鐵路沿線的重要風景及殖民政府重要設施一一詳細介紹；接著1915年，為炫耀殖民統治的成果而舉辦的「始政二十年勸業博覽會」，會場裡，其中一項，也是展示鐵道部的全島旅遊路線，內容中，將殖民者心中的台灣空間圖像作了清楚的描述：據鐵道部規劃出來的七條旅遊路線中，台灣原住民與漢族系的世界是分隔的，各以「蕃地」與「古蹟」命名之，好與神社公園、水源地、油田、糖廠、血清作業所等象徵日本精神和物質文化的空間區隔，以後者為主體，並列於新的權力空間網絡中。⁵⁶此外，在總督府頒訂之公學校教科書中，日人也設計了相似「地理、地圖、旅遊」的課程，如公學校府定第二期、第三期、第四期、第五期的國語教科書都有許多關於台灣「鄉土」的描述，多半是要敘述日人統治台灣的正面意義，彷彿社會中從不存在衝突，生活在殖民地台灣是多麼美好。⁵⁷

日本殖民者的「地圖」再現了他們的意識型態，使用圖像與語言進行「描繪帝國」的工作，他們的旅遊地圖與路線，他們的教科書與繪葉書，宣示給觀看者的一種合法的「殖民主義下的台灣形象」，美術在這點上也受到了影響。台灣是一個美麗島是真實的，卻不是全部的台灣，台灣除了美麗的視覺空間外，還有被剝削的社會空間，但卻上不了殖民者的「旅遊地圖」；原住民被提及經常是因為原住民強烈的「異文化」圖像，在心理上吸引了日人的好奇，在總督府的政治意識型態上，則可證明文明進化論的合理，並彰顯「教化」之功；日籍審查員的「旅遊印象」與其所謂「（台灣）本土」畫面間相關聯的呈現，往往只有台灣的視覺經驗多麼美、多麼自然、多麼多變，台灣的風物多麼南國、多麼新奇、多麼異於內地，少之又少的官展作品觸及社會現實。顯然，可見與不可見之物的區隔，確實影響到了日治時期東洋畫作的實際風格，從歷史看，當時藝術家們大多數也接受了此一分類標準。

55. 顏娟英，〈營造南國美術殿堂——台灣展傳奇〉，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀》，台北，藝術家，2001年，頁178-179。

56. 施淑，〈想像鄉土·想像族群〉，《聯合文學》14卷27期，1997年12月，頁80-81。

57. 許佩賢，〈塑造殖民地少國民：日據時期台灣公學校教科書之分析〉，國立台灣大學歷史研究所碩士論文，1994年，頁142-151，第五章〈國語教科書中的意識型態操作：「台灣關係教材」〉。第二期定於大正2年（1913）、第三期大正12年與昭和5年（1923、1930）、第四期昭和12年（1937）、第五期昭和17年（1942）。可見殖民者編撰意識型態「地理誌」與「描繪帝國」的工作是長期的。

澄清了這點，相信對於我們進一步瞭解當時的「地方色彩」論述的本質有所幫助，地方一詞，所涉及不是單純的自然或景物，更是殖民權力寄寓所在，一如Homi Bhabha 在其《文化的定位》(The Location of Culture) 書中，指出殖民主義的策略是一種「心理操作」，被殖民者在「文化/歷史/種族」的符號差異操作中遭到他者化和定位、定型。⁵⁸ 而在殖民者主導的官展風格中，主流的題材內容自然很難超越此一定型化的範圍，我們也能想像到，當官展成為藝術家們最重要的晉身之階時，那些被界定為不可見之物，會離開主流的地方色彩風格有多遠。

五

在上述的分析中，談及了殖民者的眼光如何影響了官展東、西洋繪畫的地方彩色風格。此處，有一個問題我們仍未觸及到，即台籍畫家們為何願意遵守日人的價值觀呢？有些人甚至還將之持守終生。復從歷史看，相較於韓國，日人在台的殖民統治獲得了很大的成功，在文化認同的層面上尤然。

日人自實施「內地延長主義」，極力主張內台融合，因此在各種意識形態國家機器的領域中，也出現了相應的內容，台展的開辦以及發展也是其中的措施之一，日人希望完成的是在不違背其殖民統治的大前提下，將台灣一步步納入大日本帝國的權力體系當中，於此，地方（色彩）一詞便等同於帝國疆域的轉喻，這裡其實存在一種矛盾，即殖民者希望在文明教化的施恩下，換得被殖民者的合作和忠誠，以求長治久安，但同時，他又不能讓被殖民者成長壯大到危及他的地位，簡言之，即便日本殖民者如何友善，殖民者與被殖民的界線是不容許被打破的，殖民政權會盡一切努力讓被殖民者心悅臣服，甚至讓後者自動自發地接受此一界線的「自然性」和不可逾越，並將此一種族身分上的鴻溝內化在心中，這樣的深層心態我們經常可以在許多被殖民者身上看到，Fanon曾有過這麼一段描述：⁵⁹

作為主人，白人對黑人說：

「從今以後，你自由了。」

但是黑人並不知道自由的代價，因為他並沒有為自由戰鬥。他不時為自由與公義而戰，但都是白人的自由和白人的公義，也就是說由主人們所分泌的價值。……

當奴隸只能在主人的價值中界定自身的主體時，不由得令我們思索這樣的自由是否是種真自由？若我們把Fanon的陳述放在日據時期地方色彩的論述時，我們也會發現到，那些指導台籍畫家們如何觀看自身、觀看鄉土的人，竟是那些身為主人的殖民者。歷史的弔詭，可見一斑。

而對台灣的「本土/鄉土」的呼籲或動作，並非僅限於日人主導的美術一項，在最基礎的意識型態與社會化工程——教育中，我們也可以發現相近的內容。如劉書彥曾考察全十二卷的《公學校

用國語讀本第一種》後發現其中有不少介紹鄉村生活的教材，甚至加入了不少台灣話語彙，配合著插圖，讓學童學習日常週遭出現的動植物（如水牛與烏秋）、本島生產的水果，鄉村、庶民生活（如農田、市集）等等，也放入了許多關於生活向上、社會的發展、交通產業發達的章節，如此兒童藉由日人的視野「描繪」台灣，學習如何看待自己的社會定位。日人透過鄉土教育，教導兒童愛家鄉，再將之擴展成國家之愛，成為同化教育之一環。自文官總督田健治郎之後，台灣逐漸被確切定位成帝國領土內的一部份；如此，台灣鄉土的教育就成了帝國領土教育的一部份，是一種地方教材，關於此，可由當時的《讀方科教育問答》中看出：⁶⁰

說到鄉土常被認為只是生長所在家鄉的事。但對於一個注重修養、豐富思考、鍛鍊情感、提昇見識的人說，起初只考慮到村庄之事，後來眼界漸寬，常思量天下國家之事。再也無法只對自己成長的村庄或縣市另眼相看，也會對日本全國各縣各村甚至各地發生的事有感同身受。這些都是從思想情感上的鄉土意識逐漸擴大成長而來的。⁶¹

愛鄉土的本土精神（地方色彩的追尋）最終成了愛國（日本）主義的磐石。愛鄉土的最終目標是熱愛殖民者，這點，或許為我們揭露了殖民者為何傾心於在台灣推動「地方色彩」美術風格的主因之一，因此，強烈照耀的陽光、形體變幻的彩雲、崇峻延的山脈，白雲、翠谷、高山、密林配搭著光影分明、赤熱炎方的空間氛圍，加上壯闊的雲海、山容起伏明顯的山岳、熱情原始的蕃社、夕照多情的海濱、波瀾壯麗的濤浪，以及遍佈台島各地的鳳凰木、榕樹、相思樹、梅檀木、香蕉林、甘蔗園、椰子樹、水稻田、綠竹林、紅磚青瓦、茶樹、樟木、山桂、羊齒、蛇木、夾竹桃、鐵樹、釋迦，還有色彩繽紛的傳統廟宇、水牛、白鷺鷥、帝雉、民居、廟會、竹筏、戎克船等等事物，都像對帝國的讚頌，無處不是帝國蓬勃發展的寫照。

地方的命運終究是指向中央的優越存在，在東洋畫中，「東洋」一詞背後所象徵的意涵更是如此。如薛燕玲曾為我們分析，日人的東洋論述，已然意指一個以日本為中心的亞洲，而官展的風格偏向中已然存有教化意味的優越意識存在。顏娟英的分析更為我們指出，在「台灣展空有東洋畫部之名，實際展出時卻高舉近代寫實觀念與日本畫的畫風」，台灣的官展風格成為日人新日本畫思潮的延伸，顏也曾援引山黎繪美子的研究告訴我們，日本畫家無論洋畫與日本畫，在利用中國或殖民地題材時，經常只不過是宣揚日本帝國國威的表現。⁶²

是故，在日據時期東洋畫創作中，日本母國的文明優越位置是被確立的，台籍東洋畫家大量赴日，至源頭找尋藝術真諦，更說明了這種關係的存在。但台籍畫家的努力，是否已使日人接受「他們已變為我們」了呢？恐怕沒有，我們可以從下列幾段話中察覺到如此情形，如木下靜涯曾這麼表示過：「然而台府展的內容中足以引以為傲的作品並不多，實在令人遺憾。當然，與中央畫壇比較

60. 劉書彥，〈探討日本語教科書中殖民統治者對台灣社會之觀點〉，《台灣風物》46卷3期，1996年9月，頁34-51。

61. 宮川菊芳，《讀方科教育問答》，厚生閣書店，1930年，頁160。中文譯句轉引自上註引文，頁49-50。

62. 同註6，頁17-18。

63. 同註37，頁488。

58. 同註25，頁39。

59. 註4，頁324-325。

的話，不免顯得幼稚，這也是無可奈何的事。」⁶⁴他在另一處也曾說到：「亦即只有呵護、培養台展的幼芽，台灣未來的日本畫才能夠大有成就，如果只是認為現在的台展的作品很無趣，並且瞧不起，那是不可以的。不過，看台展的作品不免會感覺或摩倣日本內地展覽會的作品，或粗製濫造，許多作品都無法令人敬佩，這也是事實」⁶⁵；再如金關丈夫說到：「然而在台灣的東洋畫家，一定要到內地去，增廣見聞，學習古典的傳統。台灣的西洋畫與東洋畫之間的差異性，可以說是因為東洋畫方面有如此的缺陷吧！」⁶⁶；立石鐵臣也曾這麼說到過：「同樣仍在台灣這塊土地上，內地人與本島人的感性相當不同，所以無法都歸納成一種台灣的地方色彩」⁶⁷他在1942年的另一篇文章中亦曾感慨道來：「首先一定要考慮的就是設立展示日本古典傳統美術的美術館。……與其含糊地普及美術，鼓動一些態度散漫的畫家爭取名利，不如以美術本身的高貴性來深深感化台灣人，這豈不是更恰當嗎？」⁶⁸由此思想，其時雖已近殖民時代的尾聲，台人似仍未能真正知道高貴藝術性之其中三昧。而宮田彌太郎也曾心痛台灣展東洋畫風格的僵固和隨便，許多人只盼揚名於官展，缺乏了對日本畫深切的理解，是故亟欲點燃改革的烽火。⁶⁹

此處，筆者並不質疑上述日籍畫家之出發點，更不認為其所批評諸事為虛，甚至從藝術作品的品評面看，還認為其中有許多真實，但關鍵並不在於此。我們可以發現到在殖民地台灣的東洋畫家，一方面被要求不僅必須找尋地方色彩，另一方面又必須追溯真正的日本畫，至於台灣「地方色彩」的特殊性，必須被放到整個日本帝國的文化階序關係中被衡量才有價值，而做到與否的判斷一方則在日人，台人只能努力便是，無怪乎顏娟英會如此說到：「發展地方色彩幾乎變成一種口號，許多從日本來的畫家或審查員都會提起。」⁷¹這裡頭我們能發現到文化權力上的引導關係，與好的殖民者或壞的殖民者無關，此間地方永遠不可能脫離殖民母國而自存，至少對於殖民者來說是如此的，因著種族與文化差異，殖民者彷彿「自然」優越、被殖民者拼命追趕卻始終難及，遂成身分的鴻溝，而被殖民者在文明開化的大旗下，甚至會轉而對殖民者產生傾羨、模倣和認同，如是，我們才能比較好的了解到台籍東洋畫家之所以願意追尋官展風格之心理結構，也因此Fanon的一段話，值得我們反覆深思：「……一個被殖民被教化的社會裡，所有的本體論都無法實現」，誠哉斯言。

六

當可見與不可見的區隔，一點一滴逐漸沈澱在畫面當中，而背後更有著日本殖民政權的意識形態國家機器時（Ideological State Apparatus），⁷²日據時期的東洋畫家們所能擁有的空間其實已經

不多，這點從上述的分析中我們應該都能同理，正如林惺嶽說到：「台灣第一批近代化的美術家，由於受到日本文教體制的培養，並形成專業化的氣候，不免習慣以殖民者的眼光觀察生存環境，以致未能穿透『南國風光』的光影浮面，深入被殖民者的苦悶層面認真創作的思維」。⁷³每一代人都有各自的宿命，今日我們所能做的只有認真探究前輩美術家們處境背後的歷史限制，此處，我們可以再度援引顏娟英教授常被談及的一段話，作為引證：「值得我們進一步深思的是在台灣這樣的地方，沒有美術訓練學校、研究機構，或美術館；甚而連土地的認同感與文化意識都仍然處於萌芽狀態下，如何具體地發展出台灣畫壇的特色，而不是隨意到處找些民俗性或地方特殊題材作為象徵的符碼呢？」。

顏的觀點，為我們點出了在制度與藝術環境條件闕如的情況下，台灣本地的地方色彩論述難有深入發展的可能，實一家之言。但這樣的觀點只是種假設，並無實際的歷史結果可以對照，我更好奇的是，在殖民統治下，即便上述條件都存在了，台灣人就能創造出去殖民化或自我認同的地方色彩論述嗎？我們是否把殖民權力的滲透與宰制想得過於簡單了？本文前述的討論即努力地想說服讀者，台灣展東洋畫地方色彩畫風中的可見與不可見之物，背後已有殖民權力的作用在裏頭，一切斷非偶然。而在顏教授影響深遠之作〈台灣東洋畫地方色彩的回顧〉中，把台灣展東洋畫地方色彩的浮面化，歸因於藝術機構的缺少，以及對日本畫傳統與相關美術史知識的淺薄，以致無法從中獲得養分，等等原因均有事實基礎，卻恐怕誤置了問題關鍵，又或如其所述：「日本畫未能夠在短暫的台灣展期間內轉變成真正具有台灣風土深度表現的繪畫形式，恐怕這才是日本畫在台灣死亡的原因吧！」⁷⁴同樣令筆者困惑的是，若被殖民的時間真再延長一倍、兩倍、數倍，就能得到令人歡喜的結果了嗎？還是，這只是種對殖民時代的鄉愁？

台灣近代美術受日本啟蒙而萌芽，東洋畫亦然，面對此一龐大的歷史遺產，我們如何不能將之融入我們自身的主體當中，但這個啟蒙的奶水是有苦味的，若我們不能將殖民史一層層翻開，仔細檢閱殖民文化的銘刻，如何得以期許更進一步的創造，自由不是廉價的，藝術的主體性亦然，Memmi在《殖民者與被殖民者》一書中曾真摯說到：「在同化被中止的同時，被殖民者的解放必須透過自我的再發現與自主尊嚴的再發現才可能完成」⁷⁵，回應於Memmi的期許，對盼望找尋台灣美術生命力的探究者來說，我認為我們艱難的去殖民工作，實際才初初開始。

而歷史中曾經真正發生過的事實，我們也無須去刻意遮掩（但也勿刻意美化），特別是在日據時期的東洋畫領域中，那些存在於台人畫家與日人畫家之間的友情和善意，他們的友誼存在於師生之情、提攜呵護之恩、朋友之誼裏，也存在於展覽的競爭、藝業的切磋以及各種畫會的交流當中，在記載裏，許多日人畫伯的翩翩風采以及台籍美術家的勤勉奮鬥，均令人印象深刻，從中，我們未曾少見一般人性的情感和良善，況且，台灣畫家在日本畫風格上也非毫無創新。⁷⁶但在歷史的因素

64. 同註18。

65. 木下靜涯，〈世外莊漫語〉，《台灣新報》，1937年1月15日。同註1出處，頁532。

66. 金關丈夫等人，〈第五回府展座談會〉，《台灣公論》，1942年11月。同註1出處，頁288。

67. 立石鐵臣，〈地方色彩〉，《台日報》，1939年5月29日。錄自同註1出處，頁169。

68. 立石鐵臣，〈台灣美術論〉，《台灣時報》，1942年9月。錄自同註1出處，頁543。

69. 宮田彌太郎，〈台灣東洋畫的動向〉，《東方美術》1939年10月。錄自同註1出處，頁537。

70. 其實日人對於台灣美術弊病之所在，在當時其實就有許多瞭解了，如重模倣、輕創造、台展風格的刻板化、美術館舍的闕如、缺乏專業美術學校、資訊閉塞，以及學校美術教育混淆繪畫與圖畫的區別等等問題，在日據時期都已有入談及。讀者可參見立石鐵臣之〈台灣美術論〉（1942），以及溪歸逸路的〈再談台灣畫壇〉（1936，同註1出處，頁521-524），便可瞭解。

71. 同註37，頁493。

72. 關於意識形態國家機器的理論，參見：Louis Althusser. "Ideology and Ideological State Apparatuses," in Evans, Jessica. & Stuart Hall (eds.), *Visual Culture: the Reader*, London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 1999, pp. 317-323.

73. 同註43，頁76。

74. 同註37，頁499。

75. 援引自陳光興為《黑皮膚，白面具》一書中譯本所作之導讀。同註4，頁56。

76. 關於日據時期東洋畫領域的師承、競賽、畫會活動等史實，在李進發的著作《日據時期台灣東洋畫之研究》（1993）中有詳細的研究。

下，殖民者與被殖民者都是這場殖民大戲的受害者——殖民，妨礙了兩者間真正的平等交流。時至今日，當時移事往，我們才能將個中環節，稍稍剖清。

本文的核心，即運用後殖民理論去分析，「地方」或「鄉土」，如何因著殖民統治而成爲日本帝國之眼與台灣本地真貌的二重疊合構造，台灣展東洋畫風格中的地方色彩，以及相應的萌芽中的本土認同，作爲一種圖像，也就在如此制約下，被曖昧地建構。但因可見與不可見的事物如此疊合在同一個對象上，兩者間其實是很難切割開的，其中許多「不可見」的現實矛盾，並非真的難以得見，日據時代許多台灣文學家與戲劇家的創作，即屬如此，因其媒材的特殊要求：敘事性，使之無從迴避碰觸現實事物之中的種種矛盾，牽動著他們在社會反抗、身分認同與民族情感上的諸多反思，而藝術家們從寫生出發，專心致志地描繪對象、享受其間純粹的審美樂趣，顯然較諸前二者來得幸運（或者不幸），無須承擔在認同上的諸多苦楚和糾葛的心路歷程。

不過，正如上述，正因爲可見與不可見之物的疊合性，那被壓抑的「不可見者」的訊息，就不可能真正被泯除，還是時常會不經意地流露出來，讓人們捕捉到，稍引一例，如林之助先生繪於1937年之《後巷古厝》，畫面中破舊的房舍、狹小的巷道和蹲坐著勞動的婦女，在畫者有意無意間，將當時台民一般的清苦生活情狀表現了出來。是故，我認爲，探掘日據時期美術作品中的實相，解析其風格形成的諸多因素，並賦予其更多層次的豐富意義，應是我們之後研究工作的重點之一，這自然不是前輩畫家們的工作，而是屬於藝術史研究者責無旁貸的責任。前輩畫家已然在有限的條件下，爲自身的藝術生命盡心做出了努力，專注奉獻於藝業的精神，這是我們必須由衷肯定的。



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