

作為方法的東洋：

郭雪湖早期台展作品初探（1927-1931）

蔣伯欣

“Toyoga” as Method : The Study of Kuo Hsueh-hu’s Paintings in Taiwanese Art Exhibition
(1927-1931) / Chiang, Po-Shin

摘要

在日本殖民時期的台灣美術界，「東洋畫」成為追求現代性過程中各式新興觀念的文化生產之一。原被稱為「日本畫」(nihonga)的此一畫種，論者在台灣或將之改稱為「台灣東洋畫」，或在二次大戰後正名為「膠彩畫」，以地域或媒材等角度重新賦予此種繪畫新的定位。本文將以此為起點，探討「東洋畫」在台灣的認識過程，並以連續入選台灣美術展覽會的畫家郭雪湖為中心，探討展覽會創立初期（1927-1937）東洋畫的視覺性與視覺機制。我將從作品風格之分析與比較，擴及攝影等美術作品以外的視覺文本，嘗試以不同視覺形式、媒材與文本，分析早期現代台灣東洋畫所涉及的視覺性與主體問題，諸如：若「東洋」可能成為殖民地自我幻想與文化認同的起源，那麼，在視覺上此種幻影又是如何形成的？殖民地的真實性（authenticity），如何透過「東洋」的認識框架，展開視覺形式表述（visual representation）？「東洋」的概念，若非僅止於指涉實際的地理範疇，那麼如何可以作為一種理解「現代性」的視覺方法？

以上提問，將聚焦於觀者（the observer）的考察，即以「東洋」作為文化的認識框架，觀看一個現代主體生成的系譜。考掘視覺的系譜，將可以幫助我們重新看待寫生，與殖民地廣義的文藝寫實主義課題。其中的視覺性（visuality），不僅是藝術作品的風格變遷與圖像意涵，而是涉及視覺的知識、權力、身體與空間的部署，或者說是一整個時代的視覺心靈。探討視覺史，將可由「東洋」的概念，提出另一理解藝術史與跨文化交流的參照架構與視角，即以台灣為核心交錯出的東亞視覺網絡。

關鍵字：郭雪湖、立體攝影術、東洋畫、膠彩畫、日本畫、視覺性、視覺史

一、問題意識：東洋的幻影

「膠彩畫」以媒材之名作為特定畫種的統稱，目前在台灣已被普遍接受，然而在美術史上，此一畫種卻曾被賦予「東洋畫」(Toyoga)、「日本畫」(Nihonga)、「新國畫」(the new national painting) 等各種名稱，反映台灣在近代東亞格局中的複雜歷史與殖民處境。在日本殖民時期的台灣，膠彩畫被歸在官展體系下的東洋畫部展出，而東洋畫部的「東洋」概念，卻是在日本向亞洲鄰國擴張勢力的進程中，在不同時間與空間背景下所產生的殊異意涵。¹ 承繼此一歷史與殖民遺緒，作為一新創詞彙的出現的「膠彩畫」概念，源自 1970 年代《雄獅美術》陸續製作了林玉山 (1907-2004)、郭雪湖 (1908-) 等「美術家專輯」與「東洋畫專輯」，並由一度活躍於日殖時期的台灣畫家林之助 (1917-2008)，首度提出了膠彩畫的「正名」(廖雪芳 46)。² 林之助的正名行動，目的在於打破延續自「正統國畫之爭」中、將東洋畫等同於日本畫的觀點，試圖平反一度被編入台灣全省美術展覽會國畫第二部、當時已近衰微的膠彩畫(蕭瓊瑞 1991)。對於膠彩畫在台灣遭遇，同時期在《雄獅美術》撰文的謝里法，更賦予膠彩畫發展一隱喻性的概念：「台灣東洋畫的第五度空間」，他稱之為「命運的空間」(1977)。

何謂「命運的空間」？謝里法認為，除了作品的三度空間，加上時間因素又構成了四度空間，於此之外，仍有現實世界構築的宗教、政治、經濟、倫理等外力制約，「一個鐵的框架永遠牢固地規規了特定的領域，因此又加上了藝術的第五度空間—命運的空間」(謝理發 1977：28)。在他看來，置身於此一命運空間中的東洋畫，反映出「鮮明而強烈的空間意義」(28)。

解嚴前後，台灣美術史逐漸成為學院中嚴肅探討的學術領域。1990 年代前期，學界或美術館界的主要論述在於探討台灣美術如何學習西方、或將美術放在「現代化」與「文化啟蒙」的議程上加以評估，從而將焦點集中在西洋繪畫。1990 年代中期以後，台灣省立美術館與台北市立美術館相繼舉辦以「膠彩畫」或「東洋畫」為課題的大型美術史展覽及研討會，除了嘗試建立風格影響的系譜之外，也陸續有學者延續謝里法的提問，在地域空間或展覽會架構下，探討東洋畫部的

¹ 例如同樣是由日本建立的官展體系，台灣美術展覽會與朝鮮美術展覽會的東洋畫部之展出內容便有顯著差異(金惠信 2005)。

² 為求行文流暢便於閱讀，以下本文將不再對「膠彩畫」加上引號，其餘「東洋畫」「日本畫」是否加上引號，亦視行文需求而定。

「地方色彩」課題（林柏亭，廖瑾瑗 2001，顏娟英 2001）。但以上探討，均從風格分析、佐以文獻史料來探討畫風的影響脈絡著手，大體上不脫謝里法所陳述文化認同的兩難困局。其中較為特殊的是，藝術史學者郭繼生對東洋畫課題提出了進一步的批判（1996）。郭文以日本殖民時期台灣文學的反抗殖民，對照出台灣膠彩畫家表現地方色彩的作品「很少關心日本統治下台灣人民共同的心聲」明顯地支持了區域性偏向」（1996：352），由此並質疑其正當性：「何以此種地方特色，竟成為 1970 年代本土運動尋找新文化認同的源頭？」「有否察覺如此一來將會造成狹隘的地方主義（parochialism），甚至造成過分部落主義（tribalism）和自我幻想的『地域』起源的危險」（1996：353）？³

由以上謝里法、郭繼生等兩種觀點，來檢視東洋畫論述的形構過程，應是可資參酌的問題起點。謝里法所提「第五度空間」的隱喻，揭示了從宗教、政治、經濟、倫理等外力制約的角度，更能深入探討東洋畫的論述框架，如何強烈形塑殖民體制下畫家的視覺表述。郭繼生的批判，雖植基於 1970 年代鄉土運動的盲點，但亦可深究東洋畫論述的地方特質，如何與自我東方化的身分建構成為互為表裡的認同途徑，以及東洋畫如何被地方色彩論打造為本質認同的地域起源。而在 2002 年此一課題的延續討論中，郭繼生引用 Homi Bhabha 的混雜性（hybridity），區別了殖民時期的「地方色彩」與鄉土運動下的「本土美術風格」，並認為二者應有本質上的差異（2002：327）。對此，台灣美術史學者盛鎧（2005）也相對提出了再批判，他認為郭繼生（2002）似乎先暗示了台灣意識或台灣主體只是一種地方性的思考，其後的討論，亦無法清楚交代究竟何謂「本質」上的區別（2005：292-293）。可惜的是，盛鎧的批判亦到此為止，這個問題似乎必須回到東洋畫在台灣形構的過程來討論。

郭繼生的提問是，在何種程度上地方色彩可以被認知為「真實的再現」？在何種程度上可以被認知為殖民主義的藝術價值的產物？以及殖民地畫家如何畫出真實的作品（2002：324）？郭文引用藝術史家 E. H. Gombrich 的說法：「表面上每一個時代的藝術家都強調其目的是要畫可能的捕捉、描寫或再現『實在』（the object as it really is），但事實上大部分只是風格的變遷而已。」（2002：326），因此他認為，地方色彩作為一種強調寫生台灣景物的論述，其實是以此「風格」，作為完成「再現」的手段。儘管郭文直接以曖昧特質（ambivalence）與混雜性作

³ 關於 1970 年代鄉土運動美術、文學與政治的探討，可參見盛鎧（2005）博士論文第四章的析論。

為結論，呈顯出將此論題簡化為風格課題的未盡之處，我們仍可循以上途徑，展開進一步的提問。若東洋畫可能成為自我幻想的起源，那麼，在視覺上此種幻影又是如何形成的？殖民地的真實性（authenticity），如何透過東洋畫的視覺形式加以表述（visual representation）？「東洋」的概念，若非僅止於指涉實際的地理範疇，那麼在東北亞格局下，是否可以具有一種視覺方法上的意涵，以幫助我們重新理解台灣美術追求「現代」過程所內含的主體形成課題？

在 1970 年代重新認識東洋畫的文獻與評論中，最鮮明的代表，莫過於謝里法以「台灣畫派」之名，推崇郭雪湖在台展、府展連續獲獎的表現及其影響(1979)。⁴由此引發的討論，還有「努力主義」、「台展型」、「會場藝術」等相關評論，雖然後二者未必是直接針對郭雪湖個人畫風的批評，但由郭雪湖畫風，引領展覽會風騷的作品形式影響，確實是台展初期不容小覷的潮流。以下我將先從風格與圖像來分析郭雪湖畫作如何被連續評為入選、特選，乃至於在台展產生重要影響的過程與意涵。其次，再以跨藝術研究的角度，從同時期的視覺文化——由作品的接受面而非生產面——來解釋郭雪湖作品的視覺形構過程。最後，藉由拆解殖民地同構「東洋畫」的視覺政治，從「東洋」此一視角，重新理解台灣美術史，乃至於台灣視覺史的主體形成，進而反思如何超越殖民地美術史的現代性課題。

二、繪畫作為一種作品的風格意涵

關於台展的設立，我曾在另文中概述如何在史料研究基礎上，進一步推論以展覽探討近代視覺方法論的可能（蔣伯欣 2004：5-12；2005）。台展在 1927 年的設立，一般被學界認為是現代美術在台灣發展的起始，但不可忽略的是，台展也是島內文化與民族運動蜂起之時，殖民者為爭取文化領導權（hegemony）而以文明開化名義設立的視覺裝置，石川欽一郎在學生運動風起之時受託來台擔任國語學校教師，也具有類似的文化懷柔目的，皆有助於總督府執行殖民地的文化統合政策。台展為執行教化的功能，排除了不利於文化治理的異質性表現，在首回台展約可從三個角度來看。其一，日人畫家國島生馬的作品雖入選，卻被認為有諷寓殖民協力者之嫌而被取消展出；其二，民間以傳統水墨著稱的知名台灣人

⁴ 1927 年由台灣總督府台灣教育會主辦的「台灣美術展覽會」（1927-1936），以及中日戰爭爆發停辦一年後，改由台灣總督府文教局主辦的「台灣總督府美術展覽會」（1938-1943）。以下簡稱「台展」與「府展」。

畫家，盡遭落選，看似台展評審以嚴格的「現代」標準執行審查，但事實上亦有不少素質不高的日本傳統繪畫作品入選；其三，書法與雕塑未能以任何形式展出，前者在 1922 年的朝鮮美術展覽會展出，後者則有多次入選日本帝國美術展覽會資歷的雕刻家黃土水，卻皆被排除在外。台展開辦之前，臺灣畫壇雖然未如朝鮮存在「書畫協會」一般的重要團體，可作為總督府為達成「藝術上的日鮮融合」而利用的文化協力者（金惠信 68-69），但若以「東洋」的地理想像，東洋畫部應能含括臺灣本地藝術傳統的發表，故仍被畫壇寄予厚望。然而最後本地畫家僅有兩位以水墨作品入選第一回台展東洋畫部（另一位是林玉山），因此郭雪湖的畫風如何受到肯定，如何運用傳統水墨，自然受到極大的關注。

重新檢視《松壑飛泉》(1927)(圖 1)一作，其實不太容易探查入選的原因。此件筆法略顯稚嫩，無論在佈局或筆觸上，均未超出福建水墨或日本南畫的格局太遠，屬於畫家早期從臨摹古畫學習手法的過渡期作品。論者或稱此作因具有簡單透視比例的概念而入選，但從畫面上並不易察覺此作具有近代意義下的透視法，僅能從左側路面的安排，略窺其不甚成熟的遠近表現。當然對一位十八歲的少年來說如此表現已誠屬不易，但與東洋畫部的日人南畫作品水平接近，《松壑飛泉》亦非特別突出之作。

然而，若從同化的觀點來看，郭雪湖此作的入選，便具有特殊意義。日本領台後雖宣稱對台灣人一視同仁，實際上台灣總督集行政、立法、司法大權於一身，無法受到日本憲法保障的台灣人，其實處在差別待遇的壓迫下。總督府為掩飾此種一視同仁的欺瞞性，殖民台灣的同化政策遂採取兩種策略，一為同化於民族，二為同化於文明（陳培豐 2006）。而「文化」與「文明」之別，在大正時期的日本，也具有特定的思想意涵（西川長夫）。在 1920 年代的台灣，「文化」又特別成為與文化協會相關的用語，成為民間習慣與「民族」相連用的概念；相較之下，「文明」一詞則在殖民體制下，與「富國強兵」、「殖產興業」等用語相連，經常在表述近代物質文明與科技發展時（如博物館、博覽會等）被提出。⁵《松壑飛泉》的入選台展，及其後《台灣日日新報》對入選事件的大幅報導，正可作為同化於民族的表述策略。

由此觀之，獲第 2 回台展特選的《圓山附近》(1928)(圖 2)，其意義並非僅止於畫家個人獨創的功績。論者多已指出，此種細密設色、滿佈畫幅的風格，

⁵ 例如，相較之下，陳澄波作品《帝室博物館》獲得台展第 1 回西洋畫部的特選，較偏向展覽會「同化於文明」的表述。

應得自畫家在第 1 回台展會場上，受到審查員鄉原古統畫風的影響。鄉原作品《南薰綽約》（1927）（圖 3）以三曲屏風，展示於展覽會醒目之處，其濃麗鮮豔的畫風，對比出三種不同時間光與色的變化，令參觀者郭雪湖心嚮往之，於是在隔年展開了一系列類似畫風的寫生創作。根據畫家的自述，可以看到他如何由市區、郊外到鄉下，最終尋覓到圓山附近作為最適宜的寫生地。郭雪湖如此描繪此處的風景：

在溫暖的陽光下，圓山一帶的樹葉搖晃著綠暈。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，展開一面菜園，有少婦獨個兒，忙於農耕。更能望著一座鐵橋架在山峽之間，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。此景濃艷奪目，令人飄然欲醉，更令人奮發不已，於是我靈機一動，面對於我所愛的畫題，開始動筆。（1955：71）。

若以康德的美學觀而論，此處「風景的發現」並非「美」的獲得，而是「崇高」的發現。在郭雪湖筆下，圓山引發了他「飄然欲醉」、「奮發不已」的崇高感，由此可進一步分析畫家精心安排的空間佈局，如何塑造出仙境般的崇高感。《圓山附近》的畫面元素，包括了明治鐵橋、雲彩、仙鶴般的白鷺、農婦、界碑、森然排列的農作物與植物等。由鐵橋末端延伸而出的小徑，沿著前方耕地，隨著三個不同層次的坡度逐漸上升，最後消失於山坡最頂端的樹叢間，圈繞著山坡。從現存底稿（圖 4）可看出輪廓，一個拳眼朝前、面對觀者的拳狀山坡，由樹木與耕地環繞而成，外圍再圈上小徑，使山成為畫面主體。

畫面的正中心，與其說是圓山山坡的實景複製，不如說是延續了《松壑飛泉》拳頭狀的巨石佈局。此種構圖方式，在受到福建畫家影響下的日本南畫系統經常可見（徐小虎 50-51）。部分南畫慣以拳心朝前的拳狀主山峰，再以或聚或散的點、擦等手法，造成狹長畫幅中以拳狀主峰推擠出的小徑，小徑既與遠方柱狀山峰間的瀑布雲霧暗示出遠近關係，也形成強烈的明暗對比效果。而明末反清畫家的山水作品，也經常以此種畫風，將拳狀山石搭配瘦長的樹木，營造成向上推擠、盤旋而上的不穩定氣氛（徐小虎 50-51）。與郭雪湖活躍於同時代的文化人魏清

德，便藏有創作於 1920 年代的此種日本南畫風格作品（圖 5）（約 1925），而在郭雪湖早期的臨摹作品《松林山寺》（1927）（圖 6）也依稀可見其遺風。⁶

就《圓山附近》而言，對於畫家來說最大的挑戰，可能來自如何有別於水墨佈局，以橫向的景框式構圖塑造出寫生的三度空間感。我們當然也可以從日本近代繪畫的傳統來比對此作風格可能的影響來源（圖 7），不過在此之前，或許可以先從作品本身的分析論起。《圓山附近》中，雖然小徑的處理仍未能明確顯示遠近關係，但畫家一方面藉由樹木枝葉的色彩濃淡明暗之別，以及遠方雲彩暈染與山影線條勾勒，交代了一個逐漸延伸後退的空間治域；一方面藉由預設採低視角仰視的觀者位置，巧妙地安排白鷺沿著明治橋飛過遠方的山陵線上，暗示出遠景其實與前景的主山與耕地，處在兩個不同層次的平面上。

值得注意的是，界碑被放置在畫面下緣左側四分之一處，與上方鐵橋的最右端切齊，將畫面分割為約三比一的構圖。界碑上的文字，不僅暗示著圓山係殖民者統轄的空間，其位置與上方的明治鐵橋相應，恰好界分了畫幅左右兩個景象，也使得右側主山顯得突出，形成一種屏幕般的效果，大幅遮蔽了遠景之後的實況。如郭雪湖所言，「更能望著一座鐵橋架在山峽之間，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。」（1955：72）。⁷屏幕後的空間，令畫家神往想像，屏幕上則讓山徑由耕地向上延伸，隱沒在濃密山林間，山坡左側露出明治鐵橋一段。論者已經指出，如此的佈局暗示著山坡背後或聖域所在地——即台灣神社的存在（邱函妮 2000：73-79）。

我們可以藉由觀看位置的安排，分析此作如何體現近代意義下東洋畫的視覺性。「寫生」意味著觀察實景的創作者「我」的存在，同時也預設了觀者的位置。位在畫作之前的觀者，其視線隨著小徑環繞著主山，經過耕地之後上升，最終達到頂端而消失，雖然畫家盡力表現了空間關係，但小徑的處理，仍使前景呈現出部分平面化的效果，從而使觀者在觀看屏幕時，同時經驗了實景與幻影，最終形成交錯的觀看經驗：我「望」著鐵橋，「想像」山麓；我「觀看」圓山前景，「想像」被塑造為「聖域」的台灣神社。⁸在此，屏幕又成為一種鏡像（Lacan），藉由觀看「我」（被殖民者／農婦）的形象，想像「神社」（即殖民他者）的存在。

⁶ 此種畫風在早期台灣的傳承情況，學界尚未有足夠的研究成果，但可見屬名為呂璧松的作品（蕭瓊瑞等 2007：271）。

⁷ 此處粗體為筆者所加。

⁸ 1927 年，臺灣總督府要求各州廳提報各地的「史蹟名勝天然紀念物」，臺灣神社即在提報名單之列隨後被指定，此外尚有圓山貝塚同被列為指定範圍（李國玄 167-168）。

由此觀之，《圓山附近》的視覺寓意應該落在「附近」，而非「圓山」，此作的探討重心，不是與實景對照、寫生可見的「圓山」，而是不可見的「附近」。「附近」一詞，道出了想像一空間性的未盡之境，鏡前的觀者，雖能接觸鏡子的表面，卻不能進入鏡後／內的空間。在南畫的手法中，拳狀山形擠壓出縱深的效果，在此被轉化為文明（鐵橋）與文化（耕地）的對比，同時隱喻了舞台前與後的聖／俗辨證關係。在畫家對雲影的彩筆渲染下，白鷺宛如由神社飛出，降臨人間的仙鶴，形成一種理想化的隱喻圖式。無論是以祥瑞圖像歌德頌讚，或曲諫教化，如此精心設計的佈局，都使此作富含政治秩序與倫理的訊息。《圓山附近》獲得「特選」後，被台灣總督收購、懸掛在總督府或官邸客廳，足見其展示功能，殖民者或許想藉此引導觀者想像，作為祭政一致、文明開化的隱喻母題，來宣示國體與其殖民統治的正當性與真實性吧。

隔年，郭雪湖又以相同畫風《春》（1929）（圖 8）獲得第 3 回台展的特選，此作目前僅存黑白圖版，仍可見畫家滿佈畫面的構圖，細節處理上更顯細膩。畫家將神社主建築隱藏在畫面左側的部分，右側為山道，拼合了其實是應該具有高低差的兩個景。《圓山附近》近景處的界碑，此作則是以畫面中央的手水舍與近景的水槽替代，區分著左右二景的交界，可見《春》與《圓山附近》的佈局手法頗為接近。郭雪湖的連續入選，使得接下來數回的台展作品，都看得到在沿用母題或風格承襲的可能影響，然而這些作品，仍與郭雪湖的畫風有所差距。例如，入選第 3 回台展的蔡雪溪《秋天的圓山》（1929）（圖 9）雖參酌構圖主體，但與《圓山附近》的拼合近景與遠景的佈局手法仍有差異；入選第 4 回台展的謝永火《宮之下附近》（1930）（圖 10）借用了相似題名，但一覽無遺的視野，卻完全沒有《圓山附近》森嚴的神秘感；入選第 4 回台展的蔡永（蔡雲巖）《靈石的芝山岩社》（1930）（圖 11）更直接將神道置於畫面中心，反而使構圖與敘事略顯單一平面化。雖然以上作品都被歸為受郭雪湖畫風影響的脈絡（謝里法 1979），在視覺上卻未能與他的佈局相比肩，可見郭雪湖確有過人之處，那麼，此種視覺方法又是如何構成的呢？

三、繪畫作為一種視覺文本的互文性

接下來，我想以跨藝術研究的角度，將繪畫視為一種視覺文本，從更廣闊的視覺文化範疇，來探討郭雪湖作品的視覺手法與視覺性，以及同時期各種不同視

覺文本之間的互文性（intertextuality）。正當郭雪湖連續入選時，同時期東洋畫部在審查員對「地方色彩」的提倡下，也開始流行以民間祭典節慶為題的風俗畫。例如，首回台展獲得特選的村上英夫（無羅）《基隆燃放水燈圖》（1927）（圖 12）便是最早的範例。此作以基隆中元節為題，由橫向的三組遊行人物平行構成，遠景的橋身、龍舟、兩側的樓房，與前景的旗幟均施以朱紅色，層次分明，暗示出逐漸退縮的遠景。隔年，又有徐清蓮《春宵圖》（1928）（圖 13）入選第 2 回台展，此作圖案化風格更為強烈，藉元宵節夜晚舞龍提燈賽會之行列，將夜如白晝的熱鬧氣氛，以暈染手法將火炬光暈予以圖案化。

若以透視原則觀之，這些在台展初期入選的風俗畫，空間構圖都不能稱上正確，甚至在強調熱鬧擁擠之餘，將原來的實景物象移位或變形。⁹第 3 回台展入選的施玉山作品《朝天宮的祭典》（1929）（圖 14），便呈現出此種特殊的空間表現。此作以橫幅構成兩部分，左半部為北港朝天宮與廟埕，右半部為兩條街道，試圖忠實紀錄上元祭典遊行各街的所有豐富的細節。為了表現每一支分別從各條街道匯流而來的遊行隊伍，此作在同一畫幅內，居然安排兩個以上的視覺消失點，顯得極為突兀。1920 年代後期，街道立面已是台灣市街的主要風貌，可見畫家努力想要探求此種店屋亭仔腳的空間深度，雖然手法並不成功，但在台展歷年作品中，此種空間構圖形式仍極為罕見。

與《基隆燃放水燈圖》、《春宵圖》的迎神賽會場景不同，施玉山此作似乎還企圖呈顯 1920 年代流行在台灣的摩登事物。拄著手杖著西裝的紳士、著和服或提著洋傘的婦女，與穿著台灣衫者同處在一個畫面中，觀看各種爭奇鬥巧的陣頭，甚至舞龍隊伍前，還安排了汽車的前導，準備駛往朝天宮與其他隊伍會合。而畫面的正中央，是一間名為「江山寫真館」的樓房，似乎提示了我們解讀此作空間表現形式的訊息。

與施玉山此作完成發表的同一年（1929），台灣早期攝影家鄧南光進入日本法政大學就讀，並加入攝影社，開始受到日本大正期的新興攝影風潮影響。從他此一時期的作品中，不乏以快拍手法（snap photo）獵取東京街頭摩登事物的影像，如《摩登汽車》（圖 15）、《東京速寫》（圖 16）系列作品等。由此系列作品的影像主題來看，鄧南光對觀看技術的現代性，具有濃厚的興趣。

此外，大正期新興攝影的另一潮流：立體攝影術（stereoscope），則是利用雙眼視差與視軸輻輳（convergence）的原理，以雙鏡頭在同一時間、地點，從兩

⁹ 蔡雪溪入選第 4 回台展的《扒龍船》（1930）是少數例外。

個不同角度拍攝，形成空間縱深感的一對影像。¹⁰ 鄧南光在同一時期，也開始運用立體攝影術，實驗如何表現東京都會的辦公大樓（圖 18）、淺草電影街（圖 19）等狹長高聳的摩登街景。由此觀之，施玉山的作品採較高的視角，俯瞰街道上行駐足觀看的人群，似乎是從較為稚拙的概念出發，試圖拼湊市街上各種可見的物象。雖然日本新興攝影論者主張捨棄仿效西洋繪畫形式的藝術攝影（pictorialism），但在西洋繪畫尚未被充分認識的台灣，畫家卻是在新興視覺技術的運用下，直接透過相機的景框，借用了如同攝影眼（kino-eye）的觀看方式來經驗現代性。對於畫家 / 攝影者 / 觀者的視覺技術來說，觀者的視線是在現代意義下，以機械表現出日常生活與物象，快速捕捉在市街上出現的各式人物景物；觀者的位置，也隨著攝影機無所不在地融入了「此時—此地」的現代感官經驗。

我們不妨以此種視覺現代性，來比較、檢視郭雪湖又是如何表現現代城市的物象。在歷年入選台展的作品中，《南街殷賑》（1930）（圖 20）是畫家唯一以城市生活為題材的風俗畫。此作描繪大稻埕中元普渡時，霞海城隍廟一帶的繁華景象。飛舞的旗幟與林立的招牌，搭配高聳洋樓與擁擠人群，莫不令人感受到廟街上熱鬧喧騰的氣氛。在郭雪湖刻意的安排下，只見拱形立面之間綿密叢生的招牌，形成一整片類型化與圖案化的洋樓。事實上應該在洋樓後側的霞海城隍廟，被搬到建築物的前方，洋樓與人物、以及洋樓與城隍廟之間的高度比例被誇張處理，呈現出現代文明與傳統民俗之間帶有落差的融合情狀。

從畫面構圖來看，郭雪湖仍未完全突破過去作品難以交代的空間透視問題。雖然兩排洋樓之間，已用升騰的煙霧烘染出深度，但左側房屋下的道路，由於缺乏陰影濃淡的處理，而使遠近關係顯得不夠明確。與《基隆燃放水燈圖》相較，《南街殷賑》正對觀者的洋樓立面，已交代出更多的層次，但在道路兩旁的立面卻一律捨棄細節，讓位給櫛比鱗次的招牌作為畫面重心，於是圖案化的洋樓立面，成為成群招牌的平面背景，如同展示用的屏風。招牌上的「蕃產」、「蓬萊名產」等字樣，恰與攤販叫賣的鳳梨、香蕉等水果，共同構築出盛產豐收的南國景象。在這裡，郭雪湖又一次展現他統合殖民 / 被殖民情狀的寓意能力。

此作物產豐收的意象，與施玉山及郭雪湖此前作品的畫風近似，皆盡可能精確描繪物象輪廓。如前所述，施玉山採取的觀看方法，來自日本新興攝影風潮的

¹⁰ 立體攝影術盛行於 19 世紀後半葉的歐洲，須搭配特殊觀影器方能看到形成三度空間的立體效果，日本最早在幕府時代末期，便曾少量引進此種視覺技術（圖 17）。台灣攝影史上，較早開始使用立體攝影術的代表，為嘉義的張清言醫師（1889-1930）在 1920 年代早期的作品。

寫實觀，其實是借用了德國現代主義中「新即物主義」(Neue Sachlichkeit)的概念。「新即物主義」強調攝影因光線產生造型，所以須用光線來客觀描繪，藉由消除陰影來創作出銳利的物象輪廓，具有強烈的物象觀(菅原慶乃：30-32)。¹¹這個觀念雖然在引進日本後已有轉化，但我們仍可以就郭雪湖同時期作品《錦秋》(圖 21)(1931)從畫稿(圖 22)到成品的過程看出，東洋畫部作品習以精細描寫、加強圖案化物象的手法，正與強調寫生的地方色彩描繪，以及日本新興攝影新即物主義的部分概念，具有相通之處。¹²同一時期，郭雪湖又以相同畫風的兩件作品——《新霽》(圖 23)(1931)、《薰苑》(圖 24)(1932)連續獲得特選與獎項。

「新霽」一詞原指雨過天晴後的明淨景象，後比喻政治清明、太平盛世的祥和世局。由此作的題名來看，郭雪湖延續了自《圓山附近》、《南街殷賑》的視覺政治寓意，甚至將原本位於芝山巖兩側、其實相去甚遠的惠濟宮與芝山巖祠位移，並再度以拼合手法將兩個景象併入同一景框裡。日本殖民臺灣以後，芝山巖具有豐富的文化治理意涵，1895 年日本派伊澤修二來台於芝山巖設學堂，為全台國語教育之嚆矢，而在學堂內六位教師遭簡大獅「土匪軍」起義而遇難後設立「學務官僚遭難之碑」，並立「臺灣亡教育者招魂碑」、「物故教育者合祀之碑」，合祀在台身故的日本教育者。伊澤修二以此宣示為國家犧牲奉公的「芝山巖精神」，其死後(1917)亦立「伊澤修二先生之碑」。在伊澤去世之前的 1914 至 1916 年間，臺灣教育會(即台展的主辦機構)修築了芝山巖祭祀場、參道，並要求士林人獻地捐工。1928 年，為強化此地為臺灣教育的聖地，開始興建「芝山巖祠」，完工的 1930 年，舉辦了盛大的祭典，恰是郭雪湖發表《新霽》的前一年。亦即此畫繪製的時間，正值芝山巖祠、乃至於整個臺灣教育聖地完成建構之時，故畫面上可見石階及階梯上方的「參拜紀念碑」。《新霽》的精心設計與思量，使畫家又繼續在第 5 回台展獲得大獎的「特選」殊榮。

從作品風格來看，《新霽》、《薰苑》等二作可說是郭雪湖以更為滿佈畫幅、濃艷設色的精細手法，進一步拓展了先前的畫風，畫面由更繁複交雜、細密鉤描的物象，堆砌成一個物質豐沛的世界。若以前述立體攝影的視覺方法觀之，當影

¹¹ 受日本新興攝影風潮的新即物主義影響者，稍晚還有攝影家彭瑞麟、張才等人。

¹² 現有史料顯示，在郭雪湖的藝術史觀中，他認為「新即物主義」係西洋繪畫經歷幾次轉變後，承繼自然主義而來的發展成果：「西畫經過了好幾次的激烈轉變，如尚古主義、浪漫主義、自然主義、新即物主義，相繼而起，幾無止境」(郭雪湖 1950)。

像中有足夠的焦點，方得以使視軸輻輳產生更為顯著的改變，因此，當立體視像與堆滿物體的空間搭配時，效果最為強烈（Crary 124-125）。《新霽》、《薰苑》密不透風的構圖，正符合此種原理，觀者在觀看各種物像時，隨著明暗層次不斷前進後退，視覺上循著支離破碎、變換遊移的過程尋找縱深，但物象之間卻不存在著距離，僅以重疊的方式交代，景象似乎是由依序退後的各張平面圖卡構成，於是產生令人暈眩的不確定感，最後綜合為幻覺的場景。可以理解的是，自學出身也未曾留學的畫家，自然會盡他所能、所知與所視（視覺經驗），實驗任何足以表現空間深度的視覺方法。¹³因此，即便畫作最後仍呈現為同一平面，但此種無風無息、近乎可觸及物象的效果，確實是日本殖民體系下東洋畫脈絡極少見的風格，值得我們重視此一視線在近代台灣的形成。

必須注意的是，探究此種現代視線的形，並不能從風格辨偽的藝術史方法，以郭雪湖是否擁有一架立體攝影機，來臆測他是否確實受到立體攝影術的影響，如此實證主義的主張將是徒勞的，亦無助於理解本文的論點。本文要強調的，反而是作為一位觀察者、而非創作者的郭雪湖，如何將同時期並存於台灣的視覺方法，融入自己的視線以展開視覺的實驗。這個視線源自發現了「會心的畫境」（1955：70）之後、自況「每日必赴圓山，圓山好像象徵著我的希望，也象徵著我的年輕」（71）的郭雪湖；在此，我們可以看到一個「觀者」的誕生，此一新的觀者，亦可說是「現代」的產物。

是以再回到《圓山附近》一作來進一步考察現代「觀者」的視線，將會有不同的看法。根據畫家回憶的創作過程，《圓山附近》總共歷時半年，繪製了十餘張的「素畫」，才有了滿意的「原畫」，並進入「本製作」階段，他將此階段稱之為「成功的分歧點」（郭雪湖 72）。對畫家來說，「如何彩色，如何配以深淺，而使其表現生動有力，最為費心」。由此段自述，來比較從「底稿」（圖 4）到「畫稿」（圖 25）的幾處細節差異，便可窺見郭雪湖如何反覆思量、費心架構此圖視線的過程。首先，「畫稿」的雲朵造型，顯然是畫家意圖表現的重點，白鷺也是在「底稿」完成後添加的。其次，「畫稿」右側山徑上原準備交代農婦的手拉車，亦不見於「底稿」與完成品，可見畫家對此有所取捨，在捨棄手拉車後，山徑的

¹³ 根據吳景欣的訪談（2001：32），郭雪湖並不避諱提及，自己學習日本畫之初，連最基本的調製顏料，都是參照總督府圖書館藏書的文字資料自行摸索而成，同時期該圖書館亦藏有明治時期以來的文部省美術展覽會、帝國美術展覽會圖錄，以及寫真術介紹等相關書籍，也是畫家的學習來源（臺灣總督府圖書館 18）。

空無一物，更增添了通往山頂的幽靜與神秘性。最後，「底稿」近景部分的界碑，「畫稿」中並未出現，但又復見於完成品，可知界碑也是畫家考量的重點。值得探究的是，從「底稿」到「畫稿」的作畫過程中，雲朵、白鷺、手拉車等景物可被理解為郭雪湖逐步添加的點景，然而，界碑先被移除，爾後又再置回原地的曲折過程，則頗令人好奇，在此畫家反覆考慮的又是什麼？

我們不妨再進一步探究立體視象的形成原理。19 世紀後半葉盛行於歐洲的立體攝影術，為了表達其寫實效果（reality effect），經常必須以近景或中景的突出物製造景深的幻覺（Crary 124）。從這個角度來看，當觀者的視線集中在《圓山附近》的界碑時，視軸輻輳作用將有助於使左右兩個景，由並排進而產生交錯的效果，而這種拼合二個景象於同一畫面的手法，亦在前文提及的多件作品有所發揮。同時，《圓山附近》立在近景的界碑與其上的石刻文字，也要求觀者近距離的觀賞方能看清楚文字內容，從而強化了視覺效果；亦即為了達到觀看目的，觀者的身體是被固定的，此種視線所設定的觀看主體（subject），也服膺於必要的「臣屬」（subjection）形式（Crary 132）。換言之，在畫作的構圖安排下，畫家運用兩個不同的景象，部署成一個觀察者身體的位置，此一觀者位置，亦可作為郭雪湖「東洋畫」在台展初期所構築出的視覺主體位置。

由此觀之，《南街殷賑》亦隱含著與立體攝影相近之視線。被刻意移至近景的霞海城隍廟，其屋頂近似於週遭小販帳棚造型，構成多個造型群組視點，試圖在作為屏風的兩面洋樓之間，製造出街道中心狹長退縮的消失點幻覺。同理，《春》畫面中央的手水舍與近景的水槽，也在觀看過程中發揮著同樣的視覺作用，與《圓山附近》界碑具有相同的功能。郭雪湖在 1931 年赴日本觀摩，其視線便鮮明地化約為中央畫壇風格的學習與再創，此後的發展，或許更符合了論者所稱的「折射的現代性」（Kikuchi 2007）。然而郭雪湖在赴日觀摩之前的繪畫，可說是在沒有美術館、也沒有美術學校的殖民體制下，即在尚未建立起近代西方嚴格意義下的「觀點」（point of view）之前，由一個島內青年所實踐 / 實驗出的「景象」（view），而非單純風景（landscape）的再現。作為一個「近代」的觀察者（observer），畫家遵守（observing）或嵌入（articulating）了殖民現代性構築的視覺成規（convention）；但也透過他的眼睛，創造出一個全新的視覺形構空間，反轉了 1920 年代以前台灣島內既有的水墨傳統以及日本傳入的東洋畫與南畫視線。

四、代結語：藝術史與視覺史的現代性

藝術史與藝評家 Rosalind E. Krauss 曾論及歐洲風景畫在 1860 年以後，開始經歷了一連串反透視的視覺實踐過程。透過空間壓縮、破除透視深度，地平線的去處，甚至以大尺幅、連作展出的方式，風景畫試圖將畫作自身融入展牆，去除畫作以外的物質性構成，以達到觀者視線的融入，這就是我們所熟知的現代主義藝術史 (Krauss 133)。從西方現代藝術史的角度來看，郭雪湖的作品也構成某種「展示性」(exhibitionality)，然其物質性並非被簡單排除；他讓台展的觀者，將所有注意力集中於眼前的近距離觀看，使觀賞展覽者習以為常的視覺遊逛，被強化為景象的凸現與拼湊，創構出一個被固定在某個位置的觀看者身體。

就物質性而言，畫作構成的材質 膠彩，其豐富多層次的顏料，較之水墨當然更能表現台灣本地強烈光線變化下的「地方色彩」，這也是台展不斷提倡的主題。而在前文分析之後亦可發現，由於東洋畫涉及更多本地的藝術傳統、祭儀、與民間的觀看慣習，以此考察現代性的物質背景，可產生許多異於殖民地展覽會架構下西洋畫的論題，特別是因印刷術、攝影術等物質文化盛行而興起的寫真帖 (圖 26)、繪葉書 (圖 27)、活動寫真 (紀錄片) 與其他更為普羅大眾的視覺文本，值得我們進一步反思，是否可由此展開更細緻的物質與視覺考察。此種美術史研究的物質轉向，應落實在日常生活中觀者所置身的辯證關係，探討層面不僅涉及物質的視覺性，也含括視覺的物質性，有別於單純集中在藝術作品風格與圖像研究的藝術史學。

經由此種研究視角的轉移，也可以更進一步理解殖民地主體形構的內在課題。

《圓山附近》、《南街殷賑》、《新霽》等作品，將殖民地支配者與被支配者的兩個景象，拼合併入同一景框裡的手法，對於「日台融合」下的地方色彩論述，賦予另一層視覺政治的寓意。而台展倡導「地方色彩」並非孤例，由於鮮展亦以「內鮮一體」的同化政策來提倡「朝鮮色」或「鄉土色」，過去論者習以帝展的「中央」(日本) 相對於「地方」(台灣、朝鮮) 的比較座標已顯得有所不足；以單純的風格影響研究來探討二十世紀前半葉東亞地區的美術史，將使得殖民地主體生成課題的探討，再度被置入一個與殖民共構的問題情境。或者追尋本質的藝術起源，費力打造一原初的認同；或者追隨「脫亞」的邏輯，以後進者的姿態規限出一個自我不停追趕西方的期程。然由正如《圓山附近》、《新霽》畫作中恬靜無爭的農人，若對照於同時期受壓迫的多數農民，及隨之而起的台灣農民組合、

台灣工友總聯盟，乃至於日本、朝鮮、中國等地勞農運動之視覺文本（圖 28、29），台展東洋畫部作品視線觀看的主體形象，終究將被視為誤識的幻影，難以在脫離殖民情境之外以後，繼續維持自我身分的一致性。

是以探討東洋畫的相關課題，將需要更多重參照的思考路徑，在「東洋」的架構之外理解東洋，與其說是批判視角與參照點的移轉，毋寧是視線從「西方」的返回，並藉由深化與視覺相關的問題意識，以超越殖民地的問題情境。為了探究東洋畫在台展早期形構的視覺性，本文採取三個角度：一是畫家不僅作為創作者，同時也是一個觀察者，這個視角，在崇尚寫生的日殖時期尤其重要。二是繪畫不僅作為一幅作品，本文更視為生產意義的物質文本，著重探討觀者與觀察對象之間的視覺實踐。三是本文不僅分析了作品的生產面，更探討了視覺文本的接受面，以及多重視覺文本之間相互構連的互文性。在此架構下，郭雪湖的視線投射出既明晰豐富、又充滿幻覺的物質景象，但其實也是完全孤立於畫框之內的圖像，是才使論者因此提出對殖民地真實性或主體性的質探。殖民地下的台灣，只能被迫以「東洋」作為認識自身與世界的文化框架，藉由觀看生成一個現代主體，但郭雪湖在台展初期的視覺實驗，卻開啟了一連串關於「如何在『東洋畫』之外、視覺化『東洋畫』」的思考。其中的視覺性，不僅是藝術作品的風格變遷與圖像意涵，而是涉及視覺的知識、權力、身體與空間的部署，或者說是一整個時代的視覺心靈。

因此，視覺史的存在，不盡然是藝術史所書寫的風格或再現篇章，而是存在於郭雪湖埋首苦讀的圖書館、施玉山出入的寫真館，鄧南光快速捕捉的摩登街景，也是每個畫家在日常生活所經驗到的各種視覺感與視覺實踐。考掘視覺的系譜，或許可以幫助我們重新看待寫生，與殖地下廣義的文藝寫實主義課題。「東洋畫」並非一均質的存在，而是以多重、曲折的視線，被共同捲入了一個更龐大的殖民視覺機制（scopic regime）之下。因此探問「東洋」，也是探問殖地下視覺方法的可能。被懸掛在總督府客廳近二十年的《圓山附近》，是否也對駐足沉思的每一位觀者，扣問著殖民地真實性的問題？何以觀者只能觀看近在眼前的景象？可見的屏幕之後，又隱藏了哪些不可見的事物？值得我們繼續深思。

致謝

「作為方法的東洋」之標題，來自竹內好、溝口雄三、陳光興等人著作，啟發了作者對於視覺主體形成的方法，不敢掠美。本文初稿曾發表於 2008 年 6 月

14 日國立台灣美術館舉辦的「美麗新視界：台灣膠彩畫的歷史與時代意義」學術研討會，感謝評論人蕭瓊瑞教授的評論，以及所有與會學者的指正。



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

引用書目

- Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1990.
- Kikuchi, Yuko. (Ed.), *Refracted Modernity: Visual Culture and Identity in Colonial Taiwan*. Honolulu, University of Hawaii Press, 2007.
- Krauss, Rosalind E., "Photography's Discursive Spaces." *The Originality of the Avant-Garde and Other Modern Myths*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1986, pp.131-150.
- Lacan, Jacques. "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I." *Écrits: A Selection*, Alan Sheridan (Trans.), New York, W. W. Norton, 1977, pp. 1-7.
- 西川長夫,〈国家イデオロギーとしての文明と文化〉,《思想》827期,1993年5月,頁4-33。
- 吳景欣,《台府展畫家——蔡雲巖藝術之研究》,台灣大學藝術史研究所碩士論文,2001年。
- 李國玄,《日治時期臺灣近代博物學發展與文化資產保存運動之研究》,中原大學建築研究所碩士論文,2006年。
- 林柏亭,《台灣美術全集：郭雪湖》,台北市,藝術家出版社,1992年。
- 邱函妮,《街道上的寫生者：日治時期的台北圖像與城市空間》,台灣大學藝術史研究所碩士論文,2000年。
- 金惠信 (Kim Hyeslin),《韓國近代美術研究：植民地期「朝鮮美術展覽會」にみる異文化支配と文化表象》,東京都,ブリュツケ,2005年。
- 徐小虎,〈什麼是台灣藝術史?〉,《臺灣美術》51期,2003年1月,頁44-63。
- 盛鎧,《歷史與現代性：一九七〇年代台灣文學與美術中的鄉土運動》,輔仁大學比較文學研究所博士論文,2005年。
- 郭雪湖,〈我初出畫壇〉,《台北文物》3卷4期,1955年3月,頁70-73。
- 郭雪湖,〈創作才是美術的生命〉,《新生報》,1950年11月24日。
- 郭繼生,〈1895-1983年的美術與文化政治：台灣的「日本畫」/「東洋畫」/「膠彩畫」〉,《藝術家》250期,1996年3月,頁340-363。
- 郭繼生,〈日治時期台灣日本畫/東洋畫的地方色彩：真實性的問題〉,《藝術家》320期,2002年1月,頁322-327。

- 陳培豐，《同化的同床異夢：日治時期台灣的語言政策、近代化與認同》，台北市，麥田出版社，2006年。
- 菅原慶乃，〈鄧南光與1930年代的東京〉，《鄧南光百歲紀念展》，台北市，台北市立美術館，2008年，頁26-34。
- 廖雪芳，〈為東洋畫正名：兼介林之助的膠彩畫〉，《雄獅美術》72期，1977年2月，頁45-53。
- 廖瑾瑗，〈台展東洋畫部與地方色彩〉，收入蔡昭儀執行主編，《台灣美術百年學術研討會論文集》，台中市，國立台灣美術館，2001年，頁37-60。
- 廖瑾瑗，《四季·彩妍·郭雪湖》，台北市，雄獅美術，2001年。
- 臺灣總督府內務局地方課編，《本島史蹟天然紀念物概況》，臺北市，臺灣總督府內務局地方課，1930年。
- 臺灣總督府圖書館編，《臺灣總督府圖書館選定圖書目錄（大正十年分）》，台北市，臺灣總督府圖書館，1922年。
- 蔣伯欣(林伯欣)，《近代台灣的前衛美術與博物館形構：一個視覺文化史的探討》，輔仁大學比較文學研究所博士論文，2004年。
- 蔣伯欣(林伯欣)，〈이증 반사된 문화 주체—전람회 제도에서 본 근대 대만의 국가와 미술〉，《한국근대미술사학》15期，2005年12月，頁243-262。
- 蕭瓊瑞，〈戰後台灣畫壇的「正統國畫」之爭——以「省展」為中心〉，台中市，伯亞，1991年，頁45-68。
- 蕭瓊瑞主持，李淑卿、蔣伯欣共同主持，《南台灣書畫研究暨數位化計畫（一）：明清時期》，嘉義縣，國立中正大學台灣人文研究中心，2007年。
- 謝里法，〈四十歲以前的郭雪湖及其藝術——新美術運動裡的「台灣畫派」〉，《雄獅美術》108期，1979年8月，頁6-38。
- 謝理發，〈台灣東洋畫的第五度空間〉，《雄獅美術》72期，1977年2月，頁28-42。
- 簡永彬，〈鄧南光攝影作品(1929-1971)：11618張黑白底片數位掃描暨研究報告〉，《鄧南光百歲紀念展》，台北市，台北市立美術館，2008年，頁196-197。
- 簡永彬，〈凝視的浪漫：鄧南光百歲紀念展〉，《現代美術》134期，2007年10月，頁44-53。
- 顏娟英，〈台展東洋畫地方色彩的回顧〉，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀》，台北市，雄獅美術，2001年，頁486-501。