

從臺灣美術之道聽塗說中建立的故事性小檔案 探索畫家個別關係所串聯起來的時代脈絡

謝里法

An Exploration of the Historical Context Based on the Anecdotes about Relationships among Painters / Hsieh, Lifa

摘要

這是一個藝術工作者的另類史觀，引證台灣百年來近代美術史是參與者口述所構築形成的。這當中有其時代的特色，就是作品的圖片及活動的相片，由口述、圖片、相片三者共同講述這一時代的美術故事，台灣才終於有了自己的美術史。本文強調「史」的意涵是一個有大嘴巴的人，所以「說」是最重要的，寫史的人把所「談」的「聽」來作合理的整合稱為歷史，把「史」還原到最原始，人類「聽」的功能愈加顯著，詮釋歷史也更提昇聽的可信度。排擠學術的所謂「正確性」資料，與藝術創作一樣摒棄「對與錯」的問題，突顯創作者的主觀與感性，讓歷史的樹在沙漠中也能開花，故特將之喻為「另類史戰」。又稱此為「聽的歷史」，讓所有圖片和相片也能說話，一起走進近代史三聲帶的境界。如果將之轉向視覺的詮釋，則又可喻為三色線的編織，讓這「三原色」交織調配呈現所有大自然的顏色。雖然面對歷史，人們常有「可愛者不可信，可信者不可愛」之說法，本文則朝向把「可愛者」如何合理化的方向努力，也就是把歷史從道聽塗說的基礎上，在組合過程中建立歷史軌跡上的合理性，即使是「錯誤」與「偏見」，只要能走上軌道，其歷史的語言便受到認同，以此探討今後如何招展遼闊歷史視野的新機制。

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

一、歷史的個人經驗與時代效應——藝術工作者的另類史觀

臺灣美術被整理成為歷史，是一九七〇年代由筆者開始作起的，那時的我並非史家也不是學者，而是個旅居海外多年的年輕藝術工作者，由這樣的人來作歷史的整理工作，很難想像最後能寫出什麼樣的歷史。如今事隔二十多年，有足夠的時間距離回顧當時情形，審視早年所作的治史經驗，從多次的自我檢討中歸結出一個論點，在此暫且稱之為藝術工作者的另類史觀。

在我想要寫一本有關臺灣美術的歷史之前，每次看到別人寫的厚厚的歷史書籍，書中收容這麼多文字史料，心裡會問這些資料究竟從什麼地方用什麼方法才能搜集得來。當然亦想像得出是遍找各家的歷史著作，從中摘錄取用，再加上自己的看法，如此編寫出一部歷史，這是最簡單可行的方法。可是面對臺灣美術，連最起碼的著作都不曾有人寫過的情形下，那時該從何著手，則大大困擾了我。

後來找到一些日據時代的舊報紙和舊雜誌，裡面有關美術的消息和短評，就將之抄錄下來，但仍然十分有限，而且多半是日文，必須再加翻譯。幸好那時參與美術活動的前輩畫家都還健在，最後是從他們的敘述中獲取第一手的資料，以此作為這部史書的主幹，才終於寫成台灣的近代美術史。

這是二十多年前的事，以後繼續有很多人以臺灣美術為題寫文章，許多大學教授也參與撰史工作，臺灣美術遂成為一項熱門的學問，普遍受到重視。

自從學有專長的學者對臺灣美術史參與研究之後，舊時代的報章雜誌漸次被翻出來，相關的文字資料陸續尋獲，成為治史者的最大依據。這使我發覺到自己與他們之最大不同，在於我是從當事者口中聽來的，而他們是在舊文字記載中錄取得來的，換句話說，我的是靠耳朵聽來的歷史，而學者們是用眼睛閱讀得來的歷史，今天這篇文章就是要從兩者之間的差異點著手進行討論，以發表我個人對美術史的看法。

如果說靠耳朵去聽而後寫出來的歷史是屬於藝術工作者所寫的歷史，當然並不完全正確，但是從我個人的經驗，在耳朵聽到的領域裡，的確找到了足以構製屬於臺灣特定環境下特定時代的撰史條件。在找不出更恰當的字眼形容之前，今且稱它為「道聽塗說」的歷史，是屬於成為學術性主流史學之前的歷史演義，話雖然這樣說，本文仍然意圖指出這種另類史觀的特殊價值，以供今後治史的人參考。

在臺灣未有美術史之前，多年來例行的定期展覽和各種領域的畫家個展，美術圈裡早已經存在著美術發展沿革的概念。因此，當我有意著手撰史而到處找人請教時，幾位前輩畫家如李石樵、林玉山、郭雪湖、顏水龍等都能夠以口述或書信來告訴我當年從世紀初以來的美術活動概況。由不同的人口中說出來雖不免有差異，但以短短一年的對談筆錄已經足夠寫出約兩萬字堪稱臺灣美術的簡史。

所謂「簡史」雖然都是聽來的，不過在此之前我對這一代畫家的作品已看得夠多了。因此在「聽」之前，眼睛已先接觸到作品，對一個藝術工作者而言作品是會說話的，因他比一般撰史的學者更能聽懂作品的語言。也由於這緣故，他不必像學者那樣重視舊報刊雜誌，而斤斤計較於文字資料的依據。

在「簡史」裡，只要將所聽到的點點滴滴組合串聯起來，形成一則則的小故事，而後再逐漸擴大，有如工廠織布一般將之編織成為一個時代的歷史，儘管仍然會被稱為「道聽塗說」，或是那是野史、外史，但是這裡頭存在著一個有力的根據，就是畫家的作品，它已先一步在撰史者的思路裡奠下基礎，耳朵聽來的故事是依賴在這基礎上才逐步呈現的。所以必須承認，設使沒有多年疊積下來的這許多「道聽塗說」，臺灣美術史是絕對不可能在一九七〇年代就得以成書，對美術界產生影響。

二、從小說和歷史的架構看真實經驗的雙面性——「可愛者不可信，可信者不可愛」的詮釋

史料的可信度是個很難掌握的標準，也是撰史者的最大難題，因此，有很多人寫歷史越寫越覺得它假，連讀歷史的人也越讀越覺得它像小說，這多半是對資料的懷疑而導致的結果。

寫歷史的人起初也許認為可信度最高的是事件當事人的第一手資料，由參與者或目擊者自白應該是最真實也最正確的。可是再隔一段時間之後，有機會與更多的參與者接觸，取得更多的訊息，便發覺同一件事情當中三個當事者的敘述出現了無可避免的差距，甚至是互相牴觸，於是這三個第一手資料便無法獲得採信，以後又有什麼所謂的第一手資料亦從此都受到懷疑。我們可以說其中只有一個較接近事實的，但如何去判斷裁定；也可能認為三者都非事實，真正的實情尚未找到；還有就是三者皆有部份是事實，把所取得的全部列出，而後從中摘選，依作

者個人的觀點重新組合。不管怎樣都不外是撰史的人個人的觀點，然而這個觀點仍然會受到懷疑，因為它也只是一種判斷而已，其所謂「越寫越假，越讀越假」就是這個緣故。

再進一步說，有三個撰史的人各憑自己的判斷摘擇所謂的第一手資料，寫出來的三部歷史必然也都不相同，當讀者接連讀過三部歷史之後，要他對歷史不懷疑是絕不可能的。最後則是要讀者自己來判斷，既然如此，史家之言也不過是「各說各話」而已。

對歷史的不信任或不認同，人們往往因而指說那是一部小說而不是歷史，因為在理論上小說可以憑空創造人物和情節，而歷史必須有根有據。不過當讀者因小說家的文筆而感情投入為之所感動，此時讀小說便覺越讀越真，反而對歷史因上述的種種原因而產生不信任，反而有越讀越假的感覺。

而且歷史在每一個時代都有人再度重寫，以那時代的觀點來詮釋歷史，同時對過去的人寫的歷史提出懷疑並加以修正，所以歷史的研究可以說是往追求更正確的方向在走的。不過也正因為這樣，才製造了更多各說各話的機會。況且在不同的階段裡，由於對歷史有了新的體驗，必然地又產生不同的價值評斷，歷史的詮釋方法也隨之有了改變。舉個例子來說：

今年七、八月間發生臺南市張燦濤市長的「貪污」案件，雖然正在審理中，但不管是否屬實都會影響張市長的聲譽。尤其過去三十年來他在海外從事的臺灣獨立運動，且當過長時間獨立聯盟主席，那時反對者提出挑戰，說獨立運動人士目的在於作官，並質疑他們作了官之後與執政的國民黨政府在本質上將沒什麼差異。這些問題爭論了幾十年沒有答案，近年陸續出版的海外台灣人獨立運動史多種，給予運動人士頗高評價。於是我在想，張市長「貪污」案件發生之後，若有人再以同一題目寫書，審視的觀點必有所改變，對獨立運動的評估就沒有當初那樣肯定了。只在「貪污」案件發生之前與之後在時間上的差別，對歷史的評價便產生了必然性的不同判斷。

在過去的史實並無任何改變的情形下，只因為事後某事件的發生，改變了人們對這段歷史的看法，連帶對當年所發生的任何事情或多或少有了不同的評價，所以由這件事可見每個時代皆有屬於該時代的歷史判斷。

另外，再舉一個臺灣美術史的例子：

以二十七歲英年早逝的陳植棋而言，過去將近半個世紀的時間裡幾乎已在人們的記憶中消失，美術史上所佔的地位也僅止於寥寥幾行的篇幅，照理應屬已蓋

棺定論的人物。可是近年來撰史者對與他同輩畫家的論述重點逐漸往前推移到「帝展」及「臺展」時期的成就時，使這一代畫家三十歲之前的作品研究成為討論的主軸，於是二十幾歲時的陳植棋以及他的遺作又被提出來，而且發現了他在當時畫壇上的份量，此時若有人（或我自己再執筆）寫臺灣美術史，對該時代畫家的定位必然地非作到某程度的改變不可。所以同樣是陳植棋，也同樣是那個時代，只因為在不同階段裡有了不同的評斷，出現在美術史上的角色，其份量就產生了差異。從這情形看，誰能料想到幾年之後若再有新的狀況出現，撰史的角度以及價值的評斷將有什麼樣的轉變！

於是，我們不得不懷疑，針對某特定時代而寫的第一部歷史反而才是最接近史實的歷史，以後陸續寫出來的，每寫一回就多加入自己的主觀論點，越寫就越有「創意」，以自我開拓新的想像空間，那時說這是歷史或是小說難以界定了。

二十年前我寫完《日據時代臺灣美術運動史》之後，不斷地對自己說，臺灣美術家的藝術生涯與中國、日本或西洋美術家比較起來，總覺他們的格局不夠大，進而推斷其傳記寫來也必然不夠精彩。不像他國的畫家有多彩多姿的感情生活，得以與藝術創作相成相映。這是我撰寫美術史之餘，心中最感慨的一件事。所以對臺灣畫家的記述，我寧可棄歷史而取小說體裁的表現，如此才足以讓後代人能夠看到前輩畫家在屬於他們的歷史階段裡有充滿真實感情的藝術人生。

三、歷史是藝術家作品的影子也是鏡子——眼睛的歷史與耳朵的歷史

依照上文所述，我們已將歷史劃分成兩種類型：一個叫「眼睛的歷史」，另一個叫「耳朵的歷史」。前者是靠著眼睛在書架上查尋資料而後編撰出來的歷史，一般學者型的史家寫歷史通常是經由這條途徑；而後者是用耳朵隨時隨地聽取到的大小故事，經有系統排列組合所寫出來的歷史。學術界裡所撰述的論文通常不用這方法，只有從事藝術創作的人，對文字資料不太感興趣，對作品有自己的成見，且滿腦子充塞著聽來的故事，所謂的歷史對他而言這才是足以取信的事實。

若說美術史所標示的是藝術家創作的軌跡，或說是因藝術作品而呈現的創作足跡，是有幾分正確性且又頗為令人玩味，但這說法並不完全。尤其是耳朵的歷史，除了要聽美術家的故事，也要聽屬於作品本身的故事，因為會說話的作品才是真正的作品，放在美術史上所說的話必能顯出它的份量。

可惜臺灣美術史上作品的發言能力還不夠強，在日據時代的特定階段裡，美術學院絕對權威的制度下培養出來之第一代受西式教育的美術家，風格之形成只能說是在學院的模式中完成的。然後在走出學院的同時，另一腳已經踩進了沙龍，成為「帝展」、「臺展」等展覽場上的競爭者，在沙龍的框架裡又再塑造了比學院更為形式化的沙龍風格，也就是依評審規格來繪制一幅完成度很高的畫面的風格，換句話說就是遵照沙龍評審員的慣用語彙而發言的作品，如此一來為個人思維而發言的信心就相對減弱了，所謂「為個人思維而發言」說明白些亦就是藝術的原創性。

所以在日據時代將近二十年時間裡，美術史所能概括的範圍總是跨不出「臺展」、「府展」等沙龍展覽發展之經緯。說這裡頭所產生的作品代表該時代的風格，不如說那只是一種濃縮形成的學院模式，這當中學習與模倣的成份多於藝術創作醞釀形成的過程，我們也只能借此形容臺灣第一階段近代美術的誕生。

由此可見，臺灣近代美術的發生，從一開始就是借助外地投射過來的光芒，又由於距光源還那樣遙遠，所以在地上拖著一個長長的影子，這個影子在今天說來卻是所謂的臺灣美術史。

整理這段百年不到的美術史，如果是從文字資料的搜集來撰述，它只是靜靜躺在地上的影子，既使有再多的作品遺留下來，因為沙龍展的發言權永遠屬於評審委員會的大老所擁有，以致作為參展者的臺灣畫家之創作風貌難以顯現。因而，從整個世紀的角度觀察所得，日據時代臺灣美術所呈現的只是沙龍的這道影子而已。

不過如果它出現在聽的美術史上那就不同了，因為這美術史是集結了畫壇底層的聲音而後寫成的。

前幾年我常聽到老一輩畫家口中發出這樣的感嘆：「若是今天植棋還在的話，三郎他敢作這種事嗎！」

雖然聽起來像是沒頭沒尾的一句怨言，但只要是經常聽到圈內聲音的人，就不難從中理出此時畫壇的一些情況，而這一類的狀況在文字資料中無論如何是找不到的，更無法聞出該階段美術界人際間蒸發出來的微妙氣息。

關於前輩畫家口中說出的那句話，在此必須略作說明：

陳植棋逝世時才二十七歲，然同輩畫家對他為人威信皆敬畏三分，是因為在藝術創作上表現的成績，也由於他熱心公益、善於助人、肯提拔後進，儼然是畫壇的領導人物，從「七星畫壇」到「赤島社」都以他為主幹所結盟；倪蔣懷辦臺

灣洋畫研究所聘石川欽一郎為指導教師，此時陳植棋常前來協助教學，與非臺北師範出身之洪瑞麟、張萬傳、陳德旺、藍運登等相識，後來這些人到東京學畫，皆受陳植棋照顧，並介紹到吉村芳松畫室學習，這份情直到晚年洪瑞麟等仍然念念不忘。

至於說「三郎敢作這種事！」，指的是楊三郎於戰後「省展」和「台陽展」裡，開始營造個人勢力控制兩大畫展，其氣勢凌人常引來同仁的不滿。對於三郎的這種霸道，大家認為只有植棋才能制服得了他。十幾年來發過類似感慨的包括……郭雪湖、藍運登、張義雄、李石樵、顏水龍、張萬傳等，從這裡看出畫壇的派系以及某些人物的性格，進而可推斷日後造成「省展」、「台陽展」之畫風走向的一些緣由。

所以歷史也同時可當一面鏡子來看清楚自己，尤其戰後初期，「省展」和「台陽展」加起來幾乎等於整個臺灣畫壇，此時在少數個人的勢力過分膨脹的情形下，左右了入選作品的畫法和題材，甚至色彩的運用也受到一定程度的影響，我們可以說「省展」怎樣臺灣畫壇就是怎樣，該階段的時代風格也就怎樣。因而幾年之內臺灣美術中形成了「三郎派」和「石樵派」，這不是畫派而是畫壇大老帶動的派系性畫風，從會場上掛出來的作品一眼便可看出派系間的消長。

四、道聽塗說的資料歸檔對臺灣美術史的意義——從美的故事到美術的歷史

在沒有文字可記載的時代裡，歷史是以民間傳說的形式一代接一代由口述而流傳下來；在六十年代裡，美國哥倫比亞大學有個專門基金替民國時代政治界重要人物撰寫口述歷史。近年來臺灣民間亦盛行口述歷史的工作，較有成就的是林宗勝替日據時代畢業自東京帝大的名人寫傳記。民間傳說在昔日的社會中一直是地方習俗的一種，有了文字以後才由後人將之記錄下來。臺灣原住民的民間傳說最早在日據時代以日文作過很有系統的記錄和整理，此外漢人移民臺灣以後的種種傳說，以及民間歌謠也都在此時整理成文字，今天這些均成為研究早年歷史最原始的依據。

由此可見，聽的歷史在臺灣史上直到近代仍然佔有極重要的地位。

一九七〇年代筆者為撰寫《日據時代臺灣美術運動史》而搜集資料時，在美國哈佛、哥倫比亞、耶魯及史丹福等大學圖書館裡所找到的中文臺灣史書籍，除了連雅堂的《臺灣通史》，就只有蔣君章寫的一本薄薄的《臺灣簡史》。所幸那時

候在日據時代參與美術運動的畫家多還健在，雖然執筆時我人在美國，但紐約是到美洲旅遊者的必經之地，因而有機會見到很多畫壇的前輩，尤其文章在《藝術家》連載以後，我與他們見面的次數更多，每次都提出問題請教，回家就憑記憶把所談的內容筆錄下來，幾年之內寫下了二十幾本的筆錄，這些都是我寫美術史的有力依據，也因而可以很肯定地說這本美術史在本質上就是一部不折不扣聽來的歷史。

直到今天還令我感到得意的是，每回所聽到的有關兩人以上參與的事件，我都會找另外一人或兩人再度求証，兩相對証之後方才取用。七十年代裡，日據時代美術運動的參與者都在七十歲上下，對過去的事記性還非常清楚，因此所述的內容於求証之後差距不很大，因此自覺能適時作這段歷史的撰述工作甚是可貴，若是再晚幾年，許多事情就只能以抄襲前人遺下的文字資料（如舊報紙等）來完成這部歷史了，那麼這段歷史在今天寫來與一百年之後才寫就沒有什麼兩樣了。

針對同一事件找多位當事人求証的工作，是我那段期間最有成就感也最感興趣的事。譬如：

我從郭雪湖處聽到關於顏水龍與楊三郎之間有過一段小小的爭執，詳情是台中一位富有的商人聘請楊三郎畫像，完成後掛在家裡，不知是什麼情況下，又請顏水龍來改了幾筆，此事被楊三郎知道後找顏水龍興師問罪，鬧得畫壇上無人不知。幾十年後，某日顏水龍與我同被紐約陳醫師邀請赴宴，席間突然想起這事情便提出來求証一番，他的反應和其他人一樣，先是問我怎麼知道有這件事，露出十分驚訝的神情，而後把實情又再重覆一遍，與郭雪湖所言相距不遠。又過幾年我回國，到楊三郎家作客，也把握機會再請教同一件事，他也是先問我如何知道這事情，然後以他的角度又講了一遍，要我評評理，說：「畫像完成之後，我請教他有無意見，他不說，等畫已掛在人家客廳，他才來批評，還動筆改畫，換是別人我想照樣也會生氣吧！」

從這裡便可以知道：

- (一) 楊三郎雖然以寫生風景畫見稱，亦曾經替人畫過像，但並不十分成功。
- (二) 楊三郎世居台北，但也曾到台中為人畫像，故可將臺中劃入其活動範圍。
- (三) 顏水龍可能與楊三郎有相當交情，才敢拿筆在背地裡為楊三郎改畫，後來受到指責並未因此絕裂。

(四) 顏水龍之活動範圍亦包括臺中地區，才有機會看到該商人家中所掛揚三郎的作品。

(五) 顏水龍自信人像畫略勝楊三郎一籌，才敢給楊三郎改畫。

以畫家漫長的藝術生涯來看，上述事件只是兩人交遊中的一個小枝節，早在一九三二年夏天楊三郎與劉啟祥同船渡歐，顏水龍特地由巴黎到馬賽港接船，這時顏水龍二十九歲，楊三郎二十五歲，直到逝世至少有六十年的交往，從法國回臺後，兩人皆參與籌組台陽美協。不久顏水龍退出，而楊三郎等主控協會之大權，在藝術的路上各有不同的發展，走的方向越離越遠，僅上述的改畫事件已可以看出其所以不能和諧的一些端倪。

寫史的工作對我而言不過是從道聽塗說得來的林林總總重新排列組合，所謂史料不外是人的口中說出來的，所以漢字裡的「史」是一個「人」掛了一個大「口」。同時還能想像得出，未來電腦充分發揮功能的時代裡，這許多人們口中說出來的史料，必有千百種不同的組合方式，為同一時代的歷史譜出千百種戲碼，以及千百種的解讀方法，那時人類的美術史必然更加精彩有趣！這些都可以預期的。

五、為美術家個別關係牽線編成一個完整的時代舞台——尋找臺灣第一代畫家起步的基礎

在畫家的談話中常說到與某人如何相遇相識的經過，若把這些好好整合起來，可以找到幾個特定的場所，並從中發現其所以對繪畫感興趣的誘因，以解釋這一代的藝術人生是如何從這個基礎上起步走過來的。

(一) 最早應該是臺北師範學校，由於有石川欽一郎擔任美術老師，在他用心指導下，為校內開創了繪畫的風氣，第一代的西洋畫人才幾乎都從這環境中培養出來，所以臺北師範的前後輩是他們那一代美術家最早建立了的第一層關係，同時也使這地方成為日據時代美術活動的第一個舞台。

(二) 一九二九年臺北師範的前輩倪蔣懷在臺北創設臺灣洋畫研究所，聘石川欽一郎擔任指導，對外廣泛招生，於是又吸引了一批在臺北讀書的中等學校學生，如洪瑞麟、陳德旺、張萬傳等，到這裡來受石川指導，也因而得與台北師範的學生如陳植棋、李石樵等相識，從此成為繪畫上的伙伴。

(三) 「臺展」成立於一九二七年，分成東洋畫和西洋畫兩部，第一回入選的林玉山、陳進和郭雪湖三人後來被稱為「臺展三少年」，從此每回皆入選並多

次獲賞，在展覽會場上雖然是競爭者，在藝術的路途上卻建立了永遠的友誼。以後陸續入選的呂鐵州、李秋禾、林東令、陳敬輝、徐清蓮、潘春源、蔡雪巖、陳慧坤等，無不因為出品「臺展」才相遇相識；在西洋畫部門裡，第一回入選的李石樵、李梅樹、倪蔣懷、陳植棋、陳澄波、郭柏川、張秋海、廖繼春、楊三郎、顏水龍、藍蔭鼎等，多半出身臺北師範，其餘的亦因為有了「臺展」的競技場才因此結緣。

(四)除了以上三個場所是臺灣美術家在起步階段彼此相遇的地方，沒來到日本學畫則是另一個重要的機緣，從最早的黃土水、劉錦堂、張秋海三人，到王白淵、顏水龍、李梅樹、陳植棋、廖繼春、陳澄波、陳慧坤、李石樵、黃清呈、廖德政等是在東京美術學校就讀；楊三郎、劉啟祥、呂鐵州、林玉山等在京都；陳德旺、藍運登、張萬傳、莊世和、洪瑞麟等在東京的私立學校學畫。這批人回臺後籌組「七星畫壇」、「赤島社」、「台陽美術協會」、「行動美術集團」、「造型美術協會」、「紀元美術協會」等，成為五十年代之前臺灣美術活動的主流團體。在官方所辦的「臺展」、「府展」和「省展」等，也都以這批人為主幹。因此，若稱東京和京都兩地是培育近代臺灣美術人才的搖籃亦不為過。

我們可以從這裡看到第一代臺灣美術家在起步階段裡是踩過這四個踏板而走過來的，其中有好幾位是四個踏板全踩到了，如陳植棋、李石樵、李梅樹等，有人只踩了三個踏板，如張秋海、廖繼春、郭柏川、陳澄波等，獨缺未進臺灣洋畫研究所，有人僅踩到兩個踏板，如顏水龍、陳慧坤、陳敬輝、楊三郎、劉啟祥等，只入選「臺展」，並在東京或京都進修；而黃土水、王白淵、劉錦堂等，畢業自台北師範，又赴日留學，卻未進臺灣洋畫研究所，亦未參加「臺展」；李秋禾、林東令、徐清蓮、潘春源等多位東洋畫家，則只入選「臺展」，且以南部為主要活動範圍，只有在出品「臺展」時才送作品北上，與北部美術界交遊；另外，洪瑞麟、張萬傳和陳德旺等三位非臺北師範的學生，後來入臺灣洋畫研究所，又赴日進修，並出品「臺展」，也踩到了三個踏板。

由於當時全島性美術家參與的展覽只有官辦的「臺展」、「府展」，所以在這裡面所認識到的畫家算是最全面性的，除上述有特殊表現的幾位之外，後來又有方昭然、李澤藩、邱潤銀、范洪甲、楊啟東、葉火城、鄭世璠、簡綽然、蘇秋東（以上西洋畫）；朱芾亭、江輕舟、呂汝濤、余德煌、林雪州、林之助、陳永森、蔡雲巖、陳宜讓、張李德和、游本鄂、薛萬棟、蔡雪溪、盧雲生（以上東洋畫）

等，對當時的臺灣畫壇來講，是前所未有的大舞台，每個畫家都想在這裡揚名立萬，因此也是全島年輕畫家憑實力在此短兵相接的繪畫競技場。

第一代臺灣畫家在以上幾種場合和機緣下彼此建立了關係，這關係亦可解釋為這個時代畫家的特殊境遇。如果我們在畫家與畫家之間畫出一條線以顯示兩人的關係，而不同機緣下所建立的又以不同顏色來表示，最低限度在所畫的圖表中看得出來有同學、參展、結社、進修等，這四種機緣將這一代美術家緊緊扣住，織成一個網狀的人際關係。從這當中便可看出一個畫家的活動力和接觸的領域，也暗示了他在畫壇的份量以及美術運動史上的重要性，這將是非常有趣且頗具啟發性的一面圖表。

顯然這圖表是以橫的關係所建構的，人物是主要的標誌，把一個時代畫家在畫壇上的活動領域呈現出來。另一方面是縱的關係，那麼就得談到家族淵源和師承，事實上臺灣的第一代受西式美術教育的畫家，從他們的家族關係很難能找出屬於美術領域的淵源，因為一八九五年臺灣改制以後，原有的漢文化受到新統治者政治的壓制，傳統文化的承傳被迫中斷，這時隨著外來政治勢力入侵的新美術，與臺灣傳統美術絲毫沒有關連，日後在新美術教育培育下成長的一代，雖說是近代臺灣美術的第一代，但若追溯淵源，則必須往日本及西歐的法國才能拉到美術的源頭，所以當論及縱的關係，從第一代再往上探源，所能接上的便是日本美術中的幾位重要畫家，如藤島武二、岡田三郎助、梅原龍三郎、和田英作、石井柏亭、有島生馬、吉村芳松、南薰造、安井曾太郎，以及在臺的石川欽一郎、小原整、鹽月桃甫等（以上為西洋畫）；又鐫木清方、福田平八郎、伊東深水、堂本印象、兒玉希望、平田松堂、山田墨鳳、結城素明、松林桂月、川崎小虎、以及在臺的鄉原古統、木下靜涯等（以上為東洋畫）。多數是明治維新之後施行西式美術教育制度下設立的東京美術學校、帝國美術學校、京都市立繪畫專門學校、女子美術學校、川端畫學校等的教師，而東洋畫方面則是以竹內栖鳳的四條派及川端玉章的圓山派對臺灣的影響較深，這是臺灣美術從縱的關係回溯所追尋到的唯一淵源。

又由於直到大戰結束後，才由大陸來的國民政府在臺設置美術專科學校及美術科系，所以從世紀初黃土水（一九一五年）、劉錦堂（王悅之，一九一五年）、張秋海（一九一九年）等，到大戰結束之前赴日學畫的徐藍松（一九四〇年）、林顯模（一九四〇年）、賴傳鑑（一九四三年）、蔡草如（一九四三年）等，當中將近三十年時間都是日本美術傳授機構培養的畫家。因而近代臺灣美術可以說是

一群日本美術學校的畢業生所推展出來的，以明治時代的日本畫家做為他們的授業導師，從這裡看來臺灣近代美術是在政治局勢之影響下所移植進來就十分明顯了。

所以縱的關係是到了戰後這才有臺灣本地的師承淵源，算起來時間也僅僅半個世紀而已，這樣短暫的成長過程，任何人都不敢期待在臺灣有什麼較明確的傳統基礎可供撰史者追述，然而戰後五十年來的努力，人們已經可以看出一份堪稱可觀的成績單，這是值得我們欣慰的。

六、從預設的歷史軌跡撤出美術史話的最後防線——美術作品是美術史的見證

研究臺灣美術史在我個人的撰述方法中有三樣東西作為資料整理的重點，就是（一）聽來的畫壇故事，（二）作品（包括速寫、草圖）的圖片，（三）美術家的照片（包括家居生活、美術界活動、旅行等）。

曾經聽研究歷史的人說：歷史除了人、地、時是真的以外，其他都是假的，聽了頗令人尋味。

我把這話牢記在心，不論什麼人只要他對我說過什麼值得成為臺灣美術史的原始資料，都會先打上一個問題，然後記錄在筆記本上，作來日使用的參考。以後只要有了機會就拿來與相關的人對証，對証的方式在上文已大體上都提到了。

然而只有作品圖片和畫家的照片是不必打問題的，他所呈現的事實誰不必懷疑也無法懷疑。但是，要如何深入了解，從一張照片再探討出還有什麼深藏背後，則必須花費一番功夫。

譬如我曾經從蔡雲巖的兒子蔡嘉光處取得十幾張日據時代留下來的老照片，都是在聚會中所拍的團體照，由於蔡雲巖過世已多年，所有遺物包括這些照片都沒有對後代作任何交代，所以照片中的人物除了蔡氏本人（當時約在二十五歲上下）及大家較熟悉的郭雪湖、林玉山、呂鐵州外，其餘的都不知為何許人，也曾經找幾位年長的人看過，能夠認出來的亦極有限，最後只好寫封信附上照片寄給旅居美國多年的郭雪湖，雖然已九十三歲高齡，仍有足夠眼力將照片中人物一個個認出來把名字寫在背後，如果不是他的協助，將來恐永遠沒有人知道這些人物究竟是誰，為臺灣美術史留下許多不可彌補的遺憾。

並且郭雪湖不只指出照片人物的姓名，還能道出是在什麼場合或情況下拍了這張合照。舉個例子來說，有一張林玉山、郭雪湖、陳敬輝、蔡雲巖、木下靜涯、

村上無羅、田部喜子、加藤紫軒、喜多班山、佐佐木立軒、野村泉月等十一人的團體照，是林玉山渡日進修回來後在臺灣日日新報三樓舉行個展時所拍的。這些人物站在一起，告訴了我們以下幾件事：

（一）一九三五年林玉山二十八歲二度赴日進修，次年返台，除了在故鄉嘉義舉行滯京都作品展，這些作品又在臺北的日日新報社展出。

（二）一般文字資料多只記載臺灣畫家之間的交遊，對在臺的日本畫家僅提鄉原古統、木下靜涯、村上無羅（以上東洋畫家）、石川欽一郎、鹽月桃甫、立石鐵臣（以上西洋畫家）等，其餘的多數被忽略了，其所以忽略的原因是：戰後執筆記述這段美術史的王白淵、吳天賞、王詩琅以及畫家的個人回憶中，由於當時的情勢多半不願多提早年日本人在臺的事跡，二十年後更年輕的一代又因日本畫家均已返回日本，對他們的事全然不知，又由於文字資料闕如，便認為將之忽略了也是理所當然，並不覺得那是撰史的一種缺憾。如今面對日據時代遺下的照片，在臺籍畫家個展的紀念照裡出現這許多日本人，一時之間便很難追憶當年的臺灣畫壇究竟屬什麼一種情形，心中不免覺得這當中必有所遺漏。

（三）撰述日據時代之美術史，近年來的研究者對臺灣畫家的資料搜集已十分齊備，然而在同時代多與美術活動的日籍畫家之資料則相對顯得十分缺乏，這是近代美術史不足的地方，因此補足這一段歷史的缺憾，將是今後臺灣史研究者所應該努力的工作，這也是美術史界應有的共識。

（四）或許與照片的提供者是蔡氏的家族有關，我手中的十幾張照片裡，蔡雲巖與木下靜涯、鄉原古統以及林玉山、郭雪湖、陳敬輝、呂鐵州等經常同時出現，而蔡氏的名氣，以及在「臺展」、「府展」中的表現均無法與其他人相比。因此又產生一個疑問，是否蔡雲巖的早年也是畫壇上的活躍人物，他的貢獻除了個人的繪畫創作，是否在藝術活動的推展與贊助方面也作了一些事，這都值得再去探究的。

（五）所取得的十幾張照片都是在不同場合中所拍的，臺日畫家的人數幾乎各佔一半。又由於蔡雲巖本人屬東洋畫家，所以照片都是東洋畫界人士的合照，這是否證明那時在他們的領域裡兩邊畫家交往甚密，已不分彼此，這與多年來我個人所掌握的狀況有頗大的出入，所以照片提供的訊息正好修正了文字資料所造成的偏頗看法。這點啟示了我們，對圖片的研究必須多加一番功夫，從照片背後挖出更多的事實將是今後撰史者應該作的。

從以上的分析，可看出在聽的歷史中圖片的配合印証所能探討的領域極其廣泛，絕不是一般文字資料能夠達到的。而且又進一步提供了額外的想像空間，讓研究者從照片人物與當年的時空背景再去推演歷史發展過程中其他連帶產生的可能性，不像文字資料被限制在某些數字依據裡，更何況數字本身的正確性仍舊值得懷疑。

所以作為一個美術史的研究者，若集有足夠「道聽塗說」的資料檔案，面對一張照片時，他的內心裡自然而然便能推演出一個足夠的歷史視野，這當中或可能製造許多不符合史實的情節，也就是與文字資料相違的「錯誤」，但我寧願讓這有創意的冒險性作法持續地在前引導，臺灣的美術史才不致於被學術的保守思想所封閉而失去了「藝術」領域所應有的浪漫性格，剛過去的這段歷史才看來像是不久前親眼目睹過的歷史，執筆撰史的人仍然感受得到那時代人物的呼吸和脈搏的躍動。反過來看，如果把全部的依賴放在文字資料，這和寫一部數百年前的歷史又有何不同！所以寫近代史必須善於保留近代人的氣息和韻味，其最大的特徵不外就是撰史的作者親耳聽得到當事者的自我表白；況且科技的成就足以提供照片以資印証；而印刷術更把畫家的作品圖片有效地集中在研究者面前，對其一生的創作一目瞭然，這就是與古代史的研究最大不同之處！

七、從野史的整合角度創立現代人的八卦史觀——重建臺灣美術史中的倫理價值

一直到一九七〇年代末，在臺灣學術界裡頭尚沒有臺灣美術有可能自成一部歷史的想法，甚而認為臺灣美術應該只是日本或中國美術的一條支流，所以只需捉住歷史的主流，支流的存在與否就不是那麼重要了。

所以七〇年代末期我的《日據時代臺灣美術運動史》出版時，縱使沒有完全為人們所忽視，也僅將之當作一部不重要的野史來看待。這情形一直持續到臺灣人的經濟力足以購藏藝術作品，市面上畫廊業隨之而發達起來，這部歷史方才開始受重視，利用它作為藝術品推銷及價格判斷的依據，臺灣美術史的意義這才逐漸顯現出來。因此臺灣的美術史是靠著二十年前興起的經濟力量才在畫廊的運作中突顯出它的價值，與學術之間從一開始就沒有過任何的瓜葛，在那階段裡它的學術價值也遠不如經濟價值受到社會上普遍看重，同時也由於經濟價值才促成了一部野史的普及空間，臺灣美術史中道聽塗說的採信度很容易就受到一定程度的

接納，在這裡我寧可認為那是一種時代性的史觀，在這特定時空下為近代臺灣美術史作出階段性的詮釋。

除了上述耳朵聽來的史料和畫家私人所藏的照片是近代美術史的有力依據之外，印刷術發達的今天，作品圖片也提供了撰史者更多的方便之門，若換是在世紀初的七、八十年前，循這途徑要研究美術史幾乎是不可能的，所以應該把利用圖片詮釋歷史看成是近代史研究的一大特色。尤其近幾年來才興起的臺灣美術史研究工作，許多撰述人都還有機會看到這部歷史上的幾位重要畫家如何提筆作畫；也親身向他們請益或閒聊，聆聽過他們說話的聲音，瞻仰過他們的表情及笑容，甚或一起拍照留念，以及錄音、錄影。這種資料取得方法的多元化，更是最近三十年才有的，如果寫出來的歷史與三十年或八十年以前寫的一樣，單靠圖書館內查到的剪報來撰史，沒有充份使用新時代撰述的條件，仍然只是單元的平面歷史，便失去了歷史撰述的時代特色，所以建立現代人的史觀是當前非常重要的一件工作。

最近臺灣很流行「八卦」這個名詞，以形容某人所遭遇的不很正經的小事故。而且講述的人可略為加油添醋來增加用詞上的趣味性，如果把近五十年臺灣畫壇流傳下來的八卦集結起來寫成一本書，稱作臺灣美術八卦史，這又能代表什麼一種意義呢？

前幾年我閒極無聊在整理一些搜集得來的八卦史料時，有人建議說：「如果能配上圖畫將會更加精彩。」這話提醒了我，每抄上一則八卦，心裡就不停思索局中人的畫作，該用哪一幅才最適配。起先的確找得十分辛苦，翻遍了所有的作品和照片也難得找出一張可用的。後來才知道，是因為自己對作品還不甚熟悉的緣故，對於一個寫歷史的人，既使寫的只是些八卦，還是必須深入去了解畫家的作品，才能讀懂作品的語言，而後才發現作品已開始在與你對話，有了對話就不難找出畫中的趣味性，判斷是否適用於所聽到的某一則八卦。從那以後每出現一幅畫面，耳邊恍惚也聽到不知是誰說的八卦；反過來說，當順手翻閱到某人的八卦，不期然也隨之浮現一幅畫，此時已無法形容兩者之間是一種協奏還是互為伴奏。

今天如果以早期沙龍展覽中所常見的油畫來形容一般學術性的美術史論文，那麼所謂八卦為主軸，與照片、圖片配合呈現的美術史就像是戶外公共藝術空間的展示，是多元化、多方位、多角度的歷史詮釋，其本質上有很高的可塑性。而且從八卦而延展出來的歷史永遠沒有最後的定論，八卦的每一段歷史本身隨時還

可以再發展下去。而所謂八卦，它的原形仍然可走出歷史的框架繼續伸延，甚至從過去的歷史回頭來倒著寫，雖然所有的歷史寫的都是過去的，但能夠肯定地說只要是能寫的都是有生命的。對此，我稱之為現代人的八卦史觀。

八卦史觀聽起來像菜市場裡一片雜亂，什麼人物都有，什麼聲音都聽得到，什麼行業也都存在，和學術性的純粹美術史比較之下，它屬於十字街頭，而學術是象牙塔，它更偏向於人民大眾，而學術的是官方和學院。不管怎樣，在這裡已經為「八卦」作了概括性的定義，雖然它只是個平凡而普通的美術史，但卻是具備了臺灣性格的美術史，像這種能與臺灣民眾親近的一部美術史，其形式與內容才是一致的。

八、美術史的評價與時代性格之建立——作品的印証作為美術史的總結

上述的「八卦」雖然八卦，但值得欣慰的是從中我們終於找到了屬於這時代的語言來詮釋臺灣歷史。

把道聽塗說的「八卦」整理排列起來呈現一部日據下五十年的美術史，是從耳朵的聽覺管道，組合形成的歷史，對於撰史的人可隨心所欲地推演，寫來無拘無束，十足應合於現代性格。

一九二〇年代以後，西方的攝影術傳入臺灣，開始在各城市普遍使用以來，畫家的聚會場合留下來相當數目的紀念性照片，猜想得出當時的畫家已經有概念要以照片為將來撰史者提供影像資料，為當代的歷史作見証！在臺北有詹紹基開的雅典照像館是畫家所最常提到的，那時代裡由於他和藝文界人士過從甚密，幾乎所有較重要的聚會和展出都不曾缺席過，並以照片留下了圖像見証，除此之外今天所見的畫家與作品的合照也多半是他所拍的。有一度當我搜得相當數目的照片，便想到把照片依時間順序排列，然後又按照性質及地區分類，將之印成一本照像集。這本集子即使沒有文字解說，只註明人、地、時，在翻閱時也仍然能夠從圖片而讀出這個時代相關的歷史沿革，這種以圖像為主軸的傳達方式，正反映出前半世紀科技文明對臺灣史學所作的功能。

日據時代的臺灣美術較之日據以前顯然有許多巨大的改變，包括東洋及西洋畫的輸入；美術展覽活動由官方統制辦理；有志於美術的青年學子赴日進修；原有漢人的美術價值觀遭受政策性的壓制；受新式美術教育的年輕人以結社方式推

展美術活動等等，這當中還有一點值得注意的是：該階段所完成的作品皆有圖片遺留下來，得以供往後研究者的參考依據。

這些遺下來的圖片，其中有一大部份是一九二七年以來，十回的「臺展」和六回「府展」所特別印製的展覽圖錄，十六冊的圖錄雖然都是黑白可洛版印刷，但編印方式皆依照當時東京「帝展」圖錄的規格，技術上是一流的，這些都成為研究該時代美術最珍貴的圖片資料，除此之外官方所辦的博覽會、協進會等，只要有美術展覽室也都編印畫集，所以不僅是「臺展」的沙龍系統之作品，其他的傳統書畫（包括臺灣本地的漢文化傳統及日本來臺之書畫家作品）也都有圖錄留下來可作見證。

因此這些作品圖片的排列也可視為呈現該階段臺灣美術史的一種方法。

由於「臺展」、「府展」中將繪畫劃分東洋和西洋畫兩部門，影響之下整個臺灣畫壇也分割成兩部人馬，由此可見在那時代裡官辦沙龍展的威權足以操控畫壇的活動狀態。另一方面也由於兩大展覽始終沒有設置雕塑部，因為這緣故而造成臺灣雕刻界的人才缺乏長達五十年之久，所以這十六冊精美的展覽圖錄在臺灣美術界具有決定性的作用，同時也左右了日後美術史撰述的方向，像是說除了這幾本圖錄中的名單臺灣就沒有畫家了，把話說得如此的肯定。

臺灣島上的景物在美術作品中出現也是這時才開始的，在「臺展」十年當中臺灣民情習俗以及熱帶景物的描繪成為一時風尚，今天的角度看來若稱之為時代的風格亦不為過。其所以造成趨勢與歷屆由日本來臺的評審員不無關係，他們在發表評審感言中都說「臺展」必須具有臺灣南國的特色，不可成為「帝展」的延長，這話深深影響了參展畫家的製作方向，進而形成一個時代的藝術風範，由此可見「臺展」對臺灣美術的主導性，在近代美術的起步初期造成的影響是如此深遠。

若將這些作品平鋪在地面上，稍微花一番工夫排列起來看時，美術的發展過程便一目了然。尤其將稍前的傳統書畫也一並列出，再將戰後的現代繪畫緊接其後，更不難看出一種曲折性的轉變，如果將之配合所謂「八卦」的故事，除了看圖之外，也同時聽到了當事者的心聲，本以為臺灣美術史乾燥乏味的人，站在羅列出來的圖片面前，一定也會改變他的看法，對這短短五十年的美術發展史由衷感到興味盎然吧！

所以除了人的嘴巴能發言說「八卦」，其實所謂聽的歷史裡還允許照片和圖片說話，因而又可稱這時代的美術史為三聲帶的美術史。

這便是所謂臺灣美術史的時代特色，也是美術史與其他歷史不同的地方。往後的美術史必可打開更遼闊的研究領域，尤其從臺灣海洋文化的特殊性格定能發現更寬廣的歷史視野。臺灣美術史的研究雖然才剛剛成為歷史研究的一門顯學，值得欣慰的是，它的內容越挖越豐富，範圍越探越廣闊，研究的方法越作越多樣，所涉及的領域越寫越多面，這門撰史的工作將有更大的誘惑力引來更多人的參與，這正是作為一個初創時期開拓者的我由心所期盼的。

