

# 帝國視線：日治時期台灣美術地方色彩的表裏

薛燕玲

An Empirical View: Local Color in Taiwan's Arts under Japanese Rule / Hsueh, Yen-Ling

## 摘要

日本在治領台灣期間，除了早期的武力鎮壓以外，文治政策的影響層面不僅深及政治、社會、教育、文化、衛生，同時在 1927 年創設「台灣美術展覽會」，企圖藉由官辦展覽的設置，主導殖民地美術潮流的發展，以達到透過文化政策教化與同化殖民地人民的目的。

一九二〇、三〇年代之間，台灣總督府透過制度化的旅遊活動的建立、「台灣新八景」票選活動、「台灣美術展覽會」的舉辦等，引導日人及台灣居民認識、發現台灣特色的美；並在主政者與「台展」審查員強調「地方色彩」的鼓吹之下，台灣畫壇形成具「鄉土色彩」的美術，但是在殖民地背景的框架下，此時期的美術不會只是純粹唯美性的、造型意味的美術，其所發展的性格自始至終就無法免除背負著複雜的殖民政治的色彩。

**關鍵詞：**台灣美術展覽會、地方色彩、鄉土色彩、殖民支配

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

## 一、「東洋」與「日本」之華夷秩序

日本在明治時期（1868-1912）以後，日本的經世之道與外交政策有極大的改變，也因企圖建立以日本為亞洲中心的雄心，讓日本從被侵略國家躋身成為帝國主義國家。早期東亞地區的世界觀是以中國為中心，中國與周邊關係所構成。在十四世紀明朝建立冊封朝貢體制與亞洲鄰近諸國的「華夷秩序」，形成以中國為「中央」盟主，而其他亞洲國家成為附屬於中國的「地方」國家。<sup>1</sup>日本的文化與歷史之架構也是以與中國的關係為軸心，大和繪與漢畫、和歌與漢詩、日本國學與漢學的分類等，幾乎是從這關係軸上的相對分類。<sup>2</sup>但自十六世紀中葉，織田信長（1534-1582）與豐田秀吉（1536-1598）掌權的安土桃山時代首次接觸到歐洲的文化，開始產生新的國際政治視野與華夷意識。一直到了江戶時代，「西洋」的概念逐漸凝結，而相對於此的「東洋」觀念也從這裡形成。<sup>3</sup>原以中國為主、日本為從的世界觀基盤並未改變，再加上西洋之後，反構成一種平衡的力學構圖。這樣的關係一直到了近代，西歐列強的勢力進出亞洲之後，中國在東亞的中心地位盡失而開始有了重大的變化。<sup>4</sup>由於中國的封建／落後無法成為現代國家，日本企圖改變原有的中國中心論，重整華夷秩序野心，將其位於「旭日東昇之地」的國家試圖成為世界的中心，特別是亞洲的盟主地位。<sup>5</sup>

十九世紀「東洋」這個概念是在黑格爾（G.W.F.Hegel）的歷史線性發展中出現的，黑格爾認為歷史上最初形成的「國家」是東洋中心的中國，但卻是一個壓抑作為國家發展因子之個人自由的國家，或是將組織成員自由剝奪成為皇帝專屬物的國家，這樣的國家不是真正所謂的「國家」概念，反而是一種反國家的體制，是與「國民國家」的概念相對立，而不能實現國家精神的國家也成為「東洋的專制」。黑格爾對「東洋」這樣的概念，不僅認為「東洋」是在時間的、空間的異於「西洋」所構成的世界，亦是反基督教世界、反西洋世界、世界史之外異質文化的他者。而這樣的咒縛也成為近代西洋以歐洲西方文明為標準觀看東洋的核心觀點，<sup>6</sup>將西洋／文明先進國與東洋／非文明國二元對立的分法，也構成了

<sup>1</sup> 方林，〈台灣人的意象——從日本萬國總與人物圖說起〉，《藝術家》296期，台北，藝術家雜誌，2000年1月，頁498。

<sup>2</sup> 佐藤道信，《明治國家と近代美術——美の政治學》，東京，吉川弘文館，2000年5月，頁146。

<sup>3</sup> 同前引書，頁144。

<sup>4</sup> 同註2書，頁146。

<sup>5</sup> 同註1書，頁498。

<sup>6</sup> 子安宣邦，《「アジア」はどう語られてきたか—近代日本のオリエンタリズム》，東京，藤原書店，2005，頁61-65。

亞洲國家反身自我理解的標準。這也是福澤諭吉（1835-1901）「脫亞入歐」論述的起點。

## 二、福澤諭吉的「脫亞入歐」論

1868年（慶應4年）德川幕府被推翻，以薩摩與長州藩為主力統一各藩勢力成立具有所謂「日本」，全力推進「文明開化」政策，積極模仿、移植歐美文教諸制度、生活樣式、風俗等，設想成為近代世界行列的一員。伴隨著日本以西洋各國先進的文明作為全面仿效對象的同時，明治新政府的知識份子從西來的經驗中萃取出主權獨立、共和國家、科學技術、法治、工商貿易、進步史觀等，作為「現代文明國家」的形式與內容，而由於這些來自西洋的「啟蒙」理念，更使得當時的知識份子自覺處身在一個進步的世界潮流中。<sup>7</sup> 政治、社會、經濟、思想等領域的全面性現代化是日本自我積極編入世界文明史中的序曲，也因而促使日本上層社會逐漸形成脫離未開化的亞洲（脫亞），改為面向文明西洋世界（入歐）的趨勢。就如同約翰·盧梭（John Russell）所認為的，「日本受到西方的霸權與文化威權以及過多現代的展現與物質力量的衝擊之後，毫不令人意外地，為了迎頭趕上西方，日本全然認同西方，隨著歐美勢力在太平洋沿岸逐漸擴張，日本與亞洲鄰邦的聯繫也逐漸疏遠。」<sup>8</sup>

如果從世界史的觀點，以及列強對外「進出」的關係來探討「文明開化」的精神，就可了解，一方面是輸入外國資源和輸出本國產品以增加國家財富的「殖產興業」；另一方面則是在富國的過程中，如果資源提供地或商品販賣市場起爭端時，就可能訴諸武力「強兵」侵略或壓制的手段。<sup>9</sup> 富國強兵的先決條件是開發國內動力資源——殖產興業。但當時日本的產業資本尚未開發，無法獨立發展歐洲式的現代產業，只有盡力移植歐美的生產模式與技術能力，同時積極培養民間企業。恰巧在這期間（十九世紀後半）日本美術風潮，即是影響後期印象派畫家風格的「日本主義」席捲歐美，給了日本政府建立極大的信心，並且極盡可能

<sup>7</sup> 林正珍，《近代日本的國族敘事——福澤諭吉的文明論》，桂冠圖書，2002年7月，頁4。

<sup>8</sup> John Russell, "Race and Contemporary Japanese Mass Culture" in George E. Marcua, ed., *Rereading Cultural Anthropology* (Durham: Duke University Press, 1922), pp. 296-318 at p.308; 引自郭繼生，〈一八九五年～一九八三年的美術與文化政治——台灣的「日本畫」/「東洋畫」/「膠彩畫」〉，《膠彩畫之淵源、傳承及其影響學術研討會論文專輯暨研討記錄》，台中，台灣省立美術館，1995，頁283。

<sup>9</sup> 許介麟，〈福澤諭吉的文明觀與脫亞論〉，台灣日本綜合研究所網頁，2004年11月。

的利用了這個預期之外的機會，大量輸出日本美術品、工藝品賺取外幣，美術同時擔負了產業經濟的功能，成為經濟戰略。此外，日本在面臨對外修訂條約之際，也以「一等國」姿態的文化戰略來自我宣傳。<sup>10</sup> 隨著這種意識型態的高漲，日本開始取決如何面對「東洋」的態度，而其指標的象徵就是明治 18 年（1885 年）福澤諭吉的「脫亞論」，對於東洋產生了一種有別於直至近世代為止不同的視線焦點。

在明治維新時期扮演了引介西洋文明的啟蒙重要角色的福澤諭吉，極力宣揚以「文明開化」作為明治政府推展現代化的理論基礎。1885 年 3 月 16 日《時事新報》的社論上，福澤諭吉明白的指出，日本應捨棄中國、朝鮮之舊式亞洲，而朝向「脫亞」的進程前行。

全國不分朝野，一切萬事採行西洋近代文明，日本不僅要掙脫舊套，更要成為全亞洲之中的新主軸，以主義而言唯有脫亞二字。

而此「脫亞」論說的構成，乃是取決於西洋文明先進國與非西洋之非文明國二分法的關係構造中，隱含對亞洲的輕蔑態度，日本自負於新興文明國的位階上，設定「亞洲東邊一大新英國出現」作為國家的志向，自認為是歐洲文明的嫡傳子，排除於停滯在「文明境外」東洋諸國之外，企圖擺脫亞洲文化的落後性。而「亞洲東邊一大新英國出現」的強勢意向<sup>11</sup>，事實上也揭露了近代日本國家意圖重編組東亞國際秩序，解體舊有以中國（華）為正統的「華夷秩序」，企圖建構以日本為新文明國盟主的國際秩序。然而，也就是為了成為亞洲區域的霸主，並以此作為與歐美勢力相抗衡的企圖，加快了日本對亞洲侵略的步伐。而從福澤諭吉「脫亞論」早早看到支配日本二〇世紀早、中期的世界戰略觀，一九三〇、四〇年代又以「東亞協同體」、「大東亞共榮圈」的各種名義，作為繼續對外發動戰爭的依據。1894 年（明治 27 年）日清戰爭，清朝戰敗放棄主掌朝鮮的勢力，並且割讓台灣給日本，1904 年（明治 37 年）的日俄戰爭之後，也讓日本自 1910 年（明治 43 年）正式開始朝鮮的統治權，日清、日俄兩戰對日本而言，其實就是「脫亞」（率領亞洲）與「入歐」（進入西洋）的體現，其結果更促使日本變成對亞洲

<sup>10</sup> 佐藤道信，〈「美術史」——歷史化的必要條件〉，《臺灣 2002 年東亞繪畫史研討會》論文集，台北，台灣大學藝術史研究所，2002 年 10 月，頁 252。

<sup>11</sup> 同註 6 書，頁 69-71。



殖民化的「東亞盟主」意識更加鮮明強烈，而「入歐」的意識更是浮現出日本和當時西歐列強一樣，以一種種族優越論的觀點讓支配亞洲的野心正當化。

在福澤的「脫亞入歐論」成為明治維新時期日本展開初期現代化運動，整個社會開化推進的調性，其中的美術教育也是以吸收西洋技術文明與產業興盛為主要考量。明治二〇年代以後，原由東洋史觀為主軸所構築的日本美術史，開始以從西歐移植「美術」的概念與分野為基調，朝向西歐潮流形塑具有強烈的自我國家意識的日本近代美術。<sup>12</sup>這樣的昭示可從日本明治至昭和初期官辦展覽中所出品的西洋畫作品的主題，從對東洋或日本相關題材的焦點轉移至西洋方面之明顯的變化得到印證。然而，自明治一〇年代中葉開始，由於西化的結果使得整個社會充滿實用主義與破壞歷史傳統遺物的現象，許多重要建築物與古美術品遭到破壞，而激起傳統文化擁護者的反動，掀起了國粹主義的運動，其中東京大學政治系教授費諾羅莎（Ernst Francisco Fenollosa，1858-1908）與其學生岡倉天心（1862-1913）是傳統復歸的主論者，力倡畫壇排斥西洋畫，致使以吸收西洋工學技術為目的而設置的工部大學校，旗下的日本最早的西洋美術學校——工部美術學校（1876年、明治9年創設）也因而遭到廢校。

雖然，此時期國粹主義抬頭的最盛期，表面上看起來兩者似是互相矛盾的政治主張，但事實上日本並非只是單純地直接移植西歐的技術與制度，而是援用來確立作為一個近代國家的身分認同。1903年（明治36年），岡倉天心在前往歐美、中國、朝鮮半島與印度旅行之後，出版了英文著作《The ideals of the East》（《東洋的理想》），高唱「Asia is one」（亞洲一體），企圖創造出一個可以與西洋美術史中所提到的「歐洲」或「西洋」相對照的精神共同體。天心在此所指的亞洲或是東洋一詞大概就是們平常對印度一帶以東區域的印象，大約是佛教文化的區域，看起來這乃是同類文化圈的文化相親性，但是由於此區域幾乎又與法西斯主義時期（在日本指的是明治國家主義至昭和戰前時期）「大東亞共榮圈」大日本帝國的國際主義概念的區域相符合<sup>13</sup>，這就不得不讓人懷疑其中的政治意圖，而這當中所隱藏的正是以日本為中心的政治、文化霸權主義與周邊的論調，即是以日本為東洋的中心，日本以外的東洋國家則成為其周邊的追隨者。

### 三、殖民地的現代化

<sup>12</sup> 同註2書，頁146-147。

<sup>13</sup> 佐藤道信，《〈日本美術〉誕生——近代日本の「ことば」と戦略》，東京，株式會社講談社，1996年12月，頁98。

就在日本現代化運動及殖民侵略行動疊疊升高時，台灣社會不僅成為日本殖民主義擴張的現場，也接受了資本主義、現代化的改造。這可從福澤諭吉的「移民殖產論」看出端倪。福澤主張對台灣的統治、經營應採行「同化主義」原則，積極將台灣規劃為「日本土地的延長」。福澤之所以如此主張，是因為他認為：「台灣，地味豐饒，氣候溫暖，無比此更適合殖產之地」，且一再強調台灣「天惠地福之富，遠非內地可同日而語」。但他卻又認定熱帶地區之「蠻民」不足以開發熱帶之富源，又其意識到日本內地人口膨脹的問題，因此延伸出由「文明人」開發資源的「移民殖產論」。福澤在〈台灣永遠的方針〉（明治 28 年，1895 年）一文中提出對台灣殖產經營的構想：

（台灣）既歸我版圖，則不容將此天惠地福仍如原樣地付諸蠻民之手。大量移往內地人以開發其富源，即為文明之本意。期望政府決定方針，促使內地人移往，接受蠻民手上自開闢以來之蠻民事業，加以文明流之新工風。<sup>14</sup>

並且為了吸引大量日本內地人移入台灣，福澤進一步指出，日本政府應該首先創造出適合內地人移住的環境，即政令端正，生命、私有安全有所保障，且能安心從事工業商賣的環境，並整備公共建設事業。公共建設包括：一、交通建設，闢設貫通南北的鐵路幹線，為免受到行政作業延宕，甚可開放私人企業經營；修築港灣，使台灣島內、島外的交通通暢，便於物資運輸流通；二、衛生改良，消滅「風土病」之病源、建設自來水、輸通下水道、植樹育林、甚至改良房屋樣式，務必使台灣成為適合日本內地人居住的新天地。<sup>15</sup>因而，在台灣現代化的過程中，第一個階段即是資本主義化的推進與達成。特別是兒玉源太郎總督與後藤新平民政長官的台灣施政政策主調就是產業發展。在強大國家權力支援下，進行人口、土地及原住民、慣習、地質與生物的調查、實施地租改革、改革幣制，進行產業活動基礎工程的鐵路、道路和港灣的整備，糖業、樟腦業、稻米等產業開發，並設立台灣銀行，操控產業貿易的金融，厚植台灣總督府的財政。<sup>16</sup>後藤更認為將第一的殖民地台灣轉變為現代化領地，是日本將台灣從落後腐敗的清朝統治下改

<sup>14</sup> 吳密察，《台灣近代史研究》，台北，稻鄉出版社，2001 年 8 月，頁 82-84。

<sup>15</sup> 同前引書，頁 85。

<sup>16</sup> 許極燉，《台灣近代發展史》，台北，前衛出版社，2000 年 4 月，頁 256-257。

變後的成果，可讓西方國家看到日本的富強。在後藤時期不到十年之間，竟近乎奇蹟地將台灣從一個「蠻民」居住的「魔島」變成已具備現代化都市現象的資本與能量的地方。

#### 四、台灣美術教育的現代化

隨著台灣社會資本主義化的進展，日本資方的參入使台灣進入同一經濟地域，然而，總督府重視一般台灣人的普通教育則在資本主義化達成、治台 25 年後的 1919 年台灣教育令下的教育改革，以及 1921 年的新教育令的頒布實施，才使台灣的教育邁向現代化。而在台灣美術教育現代化過程中注入新源流的圖畫教育也是在進入日治時期後才開始，在此之前只有少數的文人以師徒傳授或自學的方式習畫。這種圖畫教育其實也是始源於歐美，日本將圖畫科教育成為一學制課程約是從（1872 年）明治 5 年的「畫學」（不久就改稱為「圖畫」）開始，其乃是導入歐美各學校素描（drawing、dessin）課程，正值以全面西洋化作為國家現代化開展之時。初期的圖畫教育，並非像今日的美術教育一樣強調創造性或個性的表現，而是首重於正確描寫幾何形或是事物的形狀為訓練目的，然後在描繪美的形狀的同時也培養美的興趣，因而形成如製圖、圖案、博物圖等具有實用性質的圖畫教育，教育內容的體系也以幾何學和博物學為主，意即是以直線、曲線、單形、紋形、日常器物、植物、動物、人物、風景等題材為教學順序。但是，從十九世紀末至二十世紀初，由於兒童美術的發現與研究，否定摹本描寫與鼓勵兒童自由創作的肇因，促使普通教育圖畫課程的性格有了極大的轉變，從原來的技術主義、客觀主義、模寫主義的性格，轉換為藝術主義、主觀主義、創造主義的性格。<sup>17</sup> 這種重視西方「客觀」觀察、寫實非臨摹的教育觀念，被視為是「現代」的象徵。

台灣的圖畫教育雖然起源於 1897 年（明治 30 年）總督府國語學校第四附屬學校創立之時，但是以台灣子弟為對象的公學校初等教育遲至 1910 年（大正元年）才將圖畫科成為一獨立學科，而師範教育的圖畫科則是在 1902 年（明治 35 年）總督府修改國語學校規則，將師範部分為甲科（培育日籍教諭）與乙科（培育台籍訓導），同時在甲、乙兩科課程增設習字圖畫科。1910 年增設小學師範部

---

<sup>17</sup> 金子一夫，《近代日本美術教育の研究 明治時代》，東京，中央公論美術出版社，1992 年 4 月，頁 3-4。

時將習字圖畫科改為圖畫手工科，師範部乙科則將圖畫與手工單獨成科。<sup>18</sup>初期的圖畫教育的目的旨在於培養學生的德性和情操，但在 1919 年台灣教育令第十二條規定中對於圖畫教育的目的和內容則有更明確的表示：「在圖畫方面，除了對物體要作精密觀察，培養正確及自由之繪圖能力之外，尚須了解公學校的圖畫教授方法以及研究趨向，培養審美觀念。以上為圖畫要旨。其中，『寫生畫』為主要的課題，而『臨畫』及『考察畫』為基礎，另外學習『幾何畫』，並學習教授方法」。<sup>19</sup> 由此可見，圖畫課程的教授內容已將強調客觀觀察、寫實精神的寫生畫提升為主要課題，間接地鼓勵學生自我創作能力的發揮，而被動抄襲的臨摹畫則漸被淘汰，這主要也是受到山本鼎在日本推動源自於歐美的兒童圖畫教育主張「自由畫」的影響有關。雖然台灣早期的圖畫教育目的在於培養師資及學生的美感意識，而非培養專家的畫家，但不失為一種革新的現代化教育，對於台灣早期美術的發展也奠立基礎。然而，能將寫生及新的美學觀念貫徹且對台灣早期的美術造成廣泛的影響，乃是由於石川欽一郎、鹽月桃甫、鄉原古統等人的教導與推廣，揚棄傳統臨摹古本的畫風，導引台灣美術向現代化的進程跨進一步。

石川於 1907 年與 1924 年二次來台，第一次來台（1907-1916）是因擔任台灣總督府陸軍部翻譯官，1909 年開始在台北中學教授美術，1910 年起兼任國語學校教務囑託，在學校「習字圖畫」課程中教授書法習字及臨畫、寫生等。此階段的石川仍以參加日本中央的美術活動為主，例如參與「日本水彩畫會」的創立與展出，以及向「文展」、「巴會」（1902-1909）、「光風會」（1912）出品等，但時而邀請日本的水彩畫家如三宅克己（1874-1954）、牧野克次（1864-1952）來台共同舉辦展覽，開啟台灣水彩畫的風潮。第二次來台（1924-1932）則是受到台北師範校長邀請擔任囑託教授美術，此時期石川除了持續參加日本的畫展以外，時常帶領學生到郊外寫生，成立「台灣水彩畫會」（1927 年 7 月），並鼓勵學生組織「七星畫會」（1926-1928）、「赤島社」（1929-1933），與邀請「日本水彩畫會」的成員來台展出或示範，遠赴各地講習水彩畫的教學，且於 1924 年開始在《台灣日日新報》圖文並茂地介紹台灣的風貌。<sup>20</sup> 並且出版水彩畫集與水彩初學範本的畫冊等。石川透過各種教學或發表的機會，利用水彩畫具有親和性與簡便材料的特質，將約在（1904、1905 年）明治 37、38 年左右在日本爆發流行，帶

<sup>18</sup> 林曼麗，〈日治時期的社會文化機制與台灣美術教育近代化過程之研究〉，《何謂台灣？近代台灣美術與文化認同論文集》，台北，雄獅美術，1987 年 2 月，頁 168。

<sup>19</sup> 楊孟哲，《日治時代台灣美術教育》，台北，前衛出版社，1999，頁 52-53。

<sup>20</sup> 立花義彰，〈石川欽一郎——或る明治精神の誕生とその終焉〉，《明治水彩画の先達，台湾洋画の父——石川欽一郎展》，靜岡縣立美術館，1992，頁 16、169-171。



有印象派畫明亮、鮮麗色彩表現之新自然觀精神的水彩畫風潮<sup>21</sup>，廣闊滲透為台灣學子所接受。台灣第一代西洋畫家如倪蔣懷(1893-192)、陳澄波(1895-1947)、陳植棋(1906-1931)、廖繼春(1902-1976)、李石樵(1908-1996)、郭柏川(1901-1974)、藍蔭鼎(1903-1979)、李澤藩(1907-1989)、洪瑞麟(1912-1996)、張萬傳(1909-2003)、楊啟東(1906-2004)、陳德旺(1910-1984)等人，皆是受他影響的學生。

另外一位約小石川十五歲的鹽月桃甫 1921 年(大正 10 年)來到台灣，相對於石川教導出多位台灣第一代西洋畫家，鹽月所教授的台北一中與台北高校的學生絕大部分是日本人的子弟，據唯一直接受教的台灣學生許武勇表示，個性豪放灑脫的鹽月在課堂上常常推動自由精神之言論，不用教科書上課，且總是一再強調不要用手畫圖，要用頭腦創作有個性的作品。而鹽月更是以自身帶有野獸派色彩、強烈表達內在感情的創作，向學生或是台灣年輕畫家傳達歐洲近代美術強調自由的、主觀的、個性的創作精神。李梅樹曾在鹽月來台十五年個展時為文真誠地讚揚其藝術「達到超越寫實更高的境界」。<sup>22</sup> 鹽月並且積極安排標榜新時代美術主張且以立體派畫風為基調而受到矚目的「獨立美術協會」(1930 年創立)，於 1931、1933 與 1936 年三次來台舉辦展覽，<sup>23</sup> 間接的藉由獨立美術協會的展覽帶給台灣歐洲美術新的動向。而在石川回國之後，鹽月成為「台展」洋畫部的最高指導者，從日本來台的審查員也從初期以文展世代為主的人選，一變為以二科會世代的人選為主。這也說明了石川、鹽月兩位所吸收西洋美術的養分與創作風格的不同，傳遞給台灣近代西洋美術的訊息與方式也各有不同層面的影響。

台灣學習西畫的風氣約在 1910 年已逐漸興起，而在日本畫<sup>24</sup>方面則在「台展」的刺激下才開始。在整個的繪畫類型在台灣奠基滋長的過程當中，鄉原與木下皆擔任指導者的角色。鄉原在第三女子高等學校擔任教諭時，陳進、邱金蓮(1912-)、周紅綢(1914-1979)、黃早早(1915-1999)、謝寶治等受其教導活躍於畫壇，郭雪湖亦深受鄉原的影響。而「六硯會」、「梅檀社」等畫會也匯集了許多學子向鄉原請益並互琢磨畫技。木下雖然不像鄉原一樣與台灣畫家有明顯的師

<sup>21</sup> 日本水彩畫約在(1904、1905 年)明治 37、38 年左右在日本爆發流行，廣泛地受到喜愛，其中所表露的乃是由黑田清輝、久米桂一郎所推動的印象派風的外光表現之新自然觀，志賀重昂在《日本風景論》(1894 年初版)中指出，此乃近代日本新的自然觀形成最大的契機。參自三輪英夫，〈明治の洋画家たち——明治洋画の革新と確立〉，《日本的近代美術》，大月書店，1993 年 3 月，頁 15。

<sup>22</sup> 李梅樹，〈豐麗な色彩——鹽月桃甫氏の個展を見る〉，《臺灣日日新報》，1936 年 4 月 6 日。

<sup>23</sup> 顏娟英編著，《台灣近代美術大事年表》，台北，雄獅美術，1998 年 10 月。

<sup>24</sup> 吳密察，《台灣近代史研究》，台北，稻鄉出版社，2001 年 8 月，頁 82-84。

承關係，但也有如蔡雲巖（1908-1977）、許眺川（1911-1976）等私下向其請益，其瀟灑不落俗套的畫風，且有大膽採用西洋繪畫透視法的空間處理也給當時畫壇帶來清新的視野，不失一種啟蒙教育的意義。此外，台灣美術展覽會開辦之後，台灣畫家紛紛捨棄原有的承襲舊傳統的模式主義觀念，積極學習具有時代思潮的繪畫樣式，有如蔡雪溪、蔡九五（1887-？）、陳永森（1913-1997）、陳進（1907-1998）、林之助（1917-）、陳慧坤（1907-）等則赴京都或東京習畫。呂鐵州自京都市立繪畫專門學校（1909、明治 42 年創設）畢業，返台之後設「南溟繪畫研究所」續指導呂汝濤（1871-1951）、呂孟津（1898-1977）、許深州（1918-）、余德煌（1914-1997）等人；林玉山於 1929 與 1935 年兩次赴日進入川端畫學校（1909、明治 42 年創設）日本畫科，及從堂本印象（1891-1975）學習，之後指導的學生有林東令（1905-）、盧雲生（1914-1968）、黃水文（1914-）、張李德和（1893-1972）、朱芾亭（1904-？）等。台灣的第一代畫家間接式的接受到日本西洋式的教育之後，當中並有繼續前往日本美術學校或畫塾學習，返台之後進而教育下一世代，整個學習的過程或所謂台灣「畫壇」的形式，其實就是一種移植文化的現象。

## 五、美術展覽會東洋畫部的意涵

1919 年朝鮮發生三一獨立運動，而在台灣台北師範學校台籍學生受到文化啟蒙運動的影響，於 1922 年與 1924 年兩次發生學潮事件，日本當局為徹底斷絕殖民地的抵抗行為，同時達到同化政策，改以懷柔的文化行為來轉換居民對政治的關切，營造以文化的融合消滅殖民政治上的障礙。於 1922 年率先在朝鮮創設「朝鮮美術展覽會」（以下簡稱「鮮展」，1922-1944），設立東洋畫、<sup>25</sup> 西洋畫與雕刻、書法與四君子三部門。<sup>26</sup> 相繼於 1927 年始在台灣設置「台灣美術展覽會」（以下簡稱「台展」，1927-1936）與 1938 年改制為「台灣總督府美術展覽會」（以下簡稱「府展」，1938-1943），共計十六回的展覽會中設立東洋畫與西洋畫

<sup>25</sup> Zyon hozin 指出，不用「朝鮮画」、而使用「東洋画」的用語，是意圖將韓國的傳統繪畫納入與日本同一領域中。（〈朝鮮美術展覽會制度に関する研究〉，《韓國美術史學》，韓國美術史學會，1994 年，頁 22-47。金炫淑亦指出，「東洋」這個詞彙含有近代日本中中華思想殘存與解體過程的意涵，「東洋画」亦可適用此文脈。（同註 2 引書，頁 12-14。）「東洋画」這名稱，戰後的南韓仍持續沿用，直至 1982 年官展改革後才改稱為「韓國畫」。引自於金惠信，《韓國近代美術研究：殖民地期「朝鮮美術展覽會」にみる異文化支配と文化表象》，東京：株式会社ブリュック，2005，頁 274。

<sup>26</sup> 1932 年第十一回展時首次將書法與東洋畫整合成一部，第二部廢止雕刻、只剩西洋畫，第三部新設工藝部門。被廢止的雕刻又在 1934 年第十三回展的時候復合，與工藝併成一個部門。同前引書，頁 72-73。

兩部門，這兩項在朝鮮與台灣首次的官辦展覽都是以日本官展「帝國美術院展覽會」(帝展, 1919-1937)為藍本, 和其前身「文部省美術展覽會」(文展, 1907-1919)所設立的部門皆是日本畫、西洋畫與雕刻三科制度。<sup>27</sup> 以此來對照, 「鮮展」與「台展」中設置「東洋畫部」卻不是「日本畫部」, 表面上看起來是有意兼容日本畫與朝鮮、台灣東方傳統美術大戰的水墨畫,<sup>28</sup> 但第一回「台展」審查的結果, 許多以文人畫素養風格見長的畫壇前輩或已成名的畫家卻全數落選, 「台展」的審查委員似乎有意排除拘泥古人畫風或是畫譜移花接木的作品, 鼓勵重視寫生觀念具有新意的作品, 但是這也無法排除政治意識作用的因素。有關這個問題, 林柏亭在〈台灣東洋畫的興起與台、府展〉中指出:

傳統繪畫固然有守舊、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, 因為入選的部分日人作品, 為南畫系風格, 與中國傳統的文人畫沒什麼不同。<sup>29</sup>

另外在「鮮展」方面, 初期的東洋畫部裡, 雖然仍然有四君子作品, 和與現實視覺分離、利用古典三遠法之深山幽谷作品入選, 這些入選的朝鮮畫作品則仍是朝鮮王朝末期畫壇的延長線, 以中國畫譜畫風為臨摹對象的作品,<sup>30</sup> 以及固定觀念與型式的山水作品佔絕大部分; 但是反觀同時入選的日本人的日本畫作品, 日本畫的題材是以個體描寫為主的人物、花卉、樹木或動物等, 即使是風景主題作品也大都是取材自然的斷片作纖細的描寫。雖然在「台展」與「鮮展」的競技場<sup>31</sup> 上有其不同的審查結果, 但是將台灣落選之缺乏現實意識的傳統繪畫的作品, 與韓國入選卻仍以臨摹畫風和以觀念性為主要的作品, 和日本強調客觀寫實具有近

<sup>27</sup> 「帝展」從 1927 年開始增加「美術工藝部」。

<sup>28</sup> 依據林柏亭的說法, 「就客觀的立場來看, 東洋畫不等於日本畫, 兩者是有區別的, 在日本使用『東洋』一詞, 係與西洋對立, 泛指亞洲地區的國家民族。……在 1927 年, 首屆臺灣美術展覽會(簡稱「臺展」)設有西洋畫部與東洋畫部, 即以東洋畫能涵蓋日本畫及其以外的毛筆繪畫, 如台灣原本具有的傳統繪畫。儘管在首屆「臺展」, 台灣人中只有感染日本影響的『三少年』入選, 但從第二屆開始, 入選的台籍畫家逐漸增加, 其中許多新入選人具有傳統繪畫的根基, 加入新的寫生技法, 很快就贏得重視。東洋畫的涵蓋範圍逐漸明確而肯定地涵蓋了鄉土的傳統。」林柏亭, 〈台灣東洋畫的興起與台、府展〉, 《藝術學》第 3 期, 藝術家出版社, 1989 年 3 月, 頁 91。

<sup>29</sup> 同前引書, 頁 94。

<sup>30</sup> 高義東指出當時朝鮮的畫風是: 「幾乎是模仿中國畫家的作品, 風景畫中的建築, 和其他花瓶、果物也是從中國畫譜抄襲的。創作這樣的名稱也不知道, 只是長久以來信任中國的東西, 也沒有思考想從那範圍中脫離出來。」〈私と朝鮮書畫協會時代〉, 《新天地》, 1945 年 2 月, 轉引自《近代畫說》明治美術學會誌 6 号, 明治美術學會, 1997 年 12 月, 頁 181。

<sup>31</sup> 李仲熙, 〈「朝鮮美術展覽會」の創設に就いて〉, 同前引書, 頁 32。



代化科學精神的新潮流日本畫在同一檯面上比較，這不只是作品本身強弱的問題，更是在於突顯出「傳統／落後」與「現代／進步」之間落差的衝突性，以及具有「教化」意味的優越意識存在。也是所謂學習西歐美術教育、對西歐風繪畫與文化的理解之現代化成果的一種展現。

再者，日本在明治維新受到歐美文明的洗禮之後，文化的基盤也徹底從「西洋化」的觀點來反省，傳統的日本美術也自是受到影響，產生注入西洋畫技法表現與美學概念新畫風的變革。而「日本畫」這個名稱與概念約是在明治二〇年（1880年代後半）左右，日本以歐洲為藍本建構成為近代國家的過程中，從「日本」對「西洋」的國家思想中發展出「日本畫」相對於「西洋畫」的概念架構，而非相對於「東洋畫」。<sup>32</sup> 岡倉天心並且將日本畫團體分類，屬於革新潮流畫風（新日本畫）的稱為新派，反之傳統的古日本畫則稱為舊派，在這裡指的就是主觀性強卻鬆散無力的南畫、文人畫。<sup>33</sup> 而支撐此論點的是明治國家概念的意識型態，有別於過往「漢」、「和」關係之以中國為中心主軸的世界觀，另外一種以日本為亞洲中心，進入文明圈面對世界（西洋）重新編組的新的世界觀。而興盛於江戶時代後期，在日本地方的區域社會裡盤根至深的文人畫與南畫，也約在明治一〇年代至二〇年代左右一度突然消聲匿跡，這當然也與企圖消滅以中國為宗家的文化轉化成「脫亞化」的意識，並且以否定「地方文化」的活絡性，朝向中央集權化的意志行進有著密切的關係。<sup>34</sup>

綜而觀之，日本在整個明治時代的走向裡，全面歐化的推展增強了日本的國力，也造就其面對「東洋」態度的轉變，而從歷史的角度來看，一個國家快速中

---

<sup>32</sup> 北澤憲昭在〈試論有關「日本畫」概念的形成〉一文中指出日本畫與洋畫以相對概念首次出現，約是在明治一〇年代後半。「日本畫」這個詞彙的首次出現，也在明治一五年時費諾羅莎赴龍池會演講，「美術真說」講稿中「Japanese Painting (Picture)」的翻譯語，是為了指出日本的傳統繪畫，而從西洋的印象翻譯過來的。而「日本畫」與「西洋畫」相對架構的成立是在進入明治二〇年代以後，那是在完成確立明治國家體制與美術的制度化的背景下形成的。四〇年代創設「文展」中，設置「日本畫」與「西洋畫」兩部門，兩者的制度就此確立。在這之前江戶時代將繪畫分類為「和」、「漢」兩大概念，「和」指的是自平安時代傳入經長時間洗鍊日本化的傳統繪畫「大和繪、日本繪、和畫」（「やまとえ」），而與此相對的「漢」是指以中國繪畫為樣式規範的繪畫，又稱為「唐繪」（鎌倉時代開始至南北朝、室町時代，大量輸入的宋、元繪畫，或是以此為範本所創作具中國題材與手法的日本畫）或「漢畫」（鎌倉時代以降新輸入以中國繪畫手法為規範的外來繪畫樣式。在江戶時代，學習經由長崎輸入之明清繪畫的文人畫與南畫也以「漢畫」稱之。）兩種。參自於佐藤道信，同註 13 引書，頁 77-78，及《日本美術史事典》，平凡社，1991年 6 月，頁 195、212。而「日本美術史」用語的產生，則是從 1890 東京美術學校開始，岡倉天心的日本美術課程名稱而來。明治政府在日清戰爭勝利之後，日本為創出「日本美術史」這樣的概念，而將以中國美術為中心的歸類為「東洋美術史」。同註 2 書，頁 124-143。

<sup>33</sup> 神原正明，《日本の美術》，勁草書房，2002 年 5 月，頁 188。

<sup>34</sup> 田中日佐夫，〈日本殖民地地域における芸術の状況に関する研究——台湾、朝鮮半島の美術状況を中心に〉。



中央集權化的過程當中，學術與藝術也被操縱成國家戰略架構的工具。日本在殖民地所設置的官辦展覽有文化主導的意識存在，自然也左右了官展審查員的觀點與評審標準，而「東洋畫」部門名稱設計的動機，恐怕不會只是單純的兼容殖民地原有的傳統繪畫而已，而是隱含著更深一層「東亞盟主」率領亞洲的世界觀，中央對地方優越意識下所產生的結果，以及展覽中所極力提倡的「地方色彩」，皆脫離不了中央集權政治主宰的背景因素，對台灣近代美術發展的方向有很密切的關係。

## 六、「地方色彩」美術的呈現

1927年，第一回「台展」創辦之初，台灣總督府文教局長石黑英彥在發表感言時就提到舉辦「台展」的宗旨與目標，「向來很少受到文化陶冶的本島，在皇民化之下已經過了三十餘年，期間各方面有彷彿隔世般地發展，對藝術方面的愛好、鑑賞等都甚為進步，……不僅殷切期待鑑賞機會者頗多，本島美術展覽會創辦的時機已近成熟，並且鑒於在此亞熱帶的本島，在藝術上有許多值得發揮的特色，故更加期待本會之實現，但是本展覽會的目的並不期待與帝展或院展、二科展同步調，而是遞漸大量取材於台灣的特徵，發揚所謂灣展的權威。」<sup>35</sup>石黑明白表示希望台灣本島因自然環境特異的景致，天候所呈現之特有南方顏色，畫家應善加運用發展富有地方色彩獨特的藝術，而不需與日本內地的展覽同調。這裏所謂台灣的特徵也就是台灣美術展覽會的主事者或是審查員不斷地提出「地方色彩」的源頭。在台灣總督府全力的支持，透過媒體大大的宣傳，引發台灣所有美術人參與發表的慾望，塑造出「台展」的權威性，形成殖民地美術的主流傾向「台展」的方向發展，並且由於台灣展的舉辦、美術作品的發表，除了提供島民生活娛樂，並藉由發表介紹台灣風土人情特色作品，積極發掘台灣特色，以發揮台灣展的社會功能，達到領台文化政策成效宣揚的目的。

「台展」舉辦之前，在台灣美術活動活躍的石川欽一郎、鹽月桃甫、鄉原古統與木下靜涯，都熱心參與籌備的工作或指導不同的美術團體培育美術人才，推動美術風氣，第一回「台展」開辦時，這四位人士自然順理成章地成為審查委員，從第二回開始則從日本內地分別邀請松林桂月（1876-1963）、小林萬吾（1870-1947）、和田三造、勝田蕉琴（1878-1963）、南薰造（1883-1950）、藤島

<sup>35</sup> 石黑英彥，〈臺灣美術展覽會に就いて〉，《臺灣時報》，1927年5月。

武二、梅原龍三郎等來台參與東洋畫和西洋畫的審查工作，這些委員們絕大多數不是具有帝展的審查委員或帝國美術院會員的資歷，就是東京美術學校的教授，是當時日本畫壇舉足輕重的角色。雖說文化當局強調「台展」不應與「帝展」或「院展」、「二科展」同步調，而應發展台灣展覽獨自的特色，但是從「台展」設置的規則幾乎是以日本官展的模式為基礎來考量，以及又從這些委員的資歷看來，並非是日本官展中的一般畫家，而是文化界地位崇高代表著官方權威性的人物，從表面上看來，是日本重視台灣的官設展覽，但實際上卻也隱含即使在美術的範疇裏，日本政府對亞洲主導權的意識下所產生的設置制度，強烈展現透過展覽來教化殖民地人民的意圖。<sup>36</sup>

也由於「台展」的設置具有複雜的政治層面因素，使得所提倡的「地方色彩」自始就是一個以日本為中心的框架下所產生的觀點，畫家創作的走向與文化價值的取向自然也受到有意識的箝制與導引。在當時無論是總督府或是前來台灣擔任台灣展的審查員，鼓勵台灣畫家努力發掘獨自的地方特色，創作具有台灣色彩的美術，也成為官展中評審的標準，表面上是要求畫家發現台灣自我的主體性，但實際上是透過「日本／中央」與「台灣／地方」這種中心與周邊理論的架構來思考，並且同時將「台灣色彩」侷限於「地方色彩」與「鄉土色彩」之中，<sup>37</sup>以這樣具台灣特產性質的鄉土原色題材作品來滿足審查員「異國情趣」的觀點，而這所謂「日本式的異國情趣」，事實上是賦有強烈的大帝國意識型態（ideologie）從中央看地方的觀點將讚頌與藐視一體化而形成的。然而對台灣畫家而言，發現台灣的特色或是對自我形象的認知，其實也是透過殖民母國的眼睛來認識與形塑。

## 七、台灣新風景觀的形塑

<sup>36</sup> 山梨繪美子，〈日本近代洋畫におけるオリエンタリズム〉，《語る現在、語られる過去——日本の美術史學 100 年》，東京國立文化研究所編，平凡社，1999 年 5 月，頁 84。

<sup>37</sup> 參自金炫淑，〈韓國現代美術中的主題性問題〉，《東亞油畫的誕生與開展》（台北市立美術館，2000 年 6 月，頁 121。金炫淑在文中指出：當時（朝鮮同樣淪為日本殖民地時期）前往朝鮮（韓國）擔任「朝鮮美術展覽會」的日本審查委員，曾揭櫫朝鮮地方特性之表現為評審的標準，以鼓勵朝鮮的畫家努力發掘自我的地方特色，以別於日本的美感。這樣的用心的表面是要求畫家發現朝鮮的主體性，但實際上是將「日本／中央」與「朝鮮／地方」的思考模式加以定型。並同時將「朝鮮性」侷限於「鄉土性」之中，而無法與都市化和現代化產生聯繫。因此導致「朝鮮性」只適用於「鄉土」、「民俗」、「懷古」、「靜態」等題材的表現與相關情緒抒發。這似乎與台灣「台展」、「府展」的審查員所希望發展的「台灣色彩」有著一樣的模式與期待。

如前所述，藉由台灣展的舉辦來發掘台灣的特色，「廣泛地向社會介紹蓬萊島的人情、風俗等事情。藉此提供我台灣之地位」，並以台灣的特色安立於殖民的體制中。故而在 1927 年為創辦台展熱身之際，5 月時《台灣日日新報》率先推出「台灣新八景」<sup>38</sup> 的票選活動。「台灣新八景」的票選活動事實上是仿照同年在日本內地先發起「日本新八景」<sup>39</sup> 的票選活動，其主要目的就是透過媒體的宣傳，將以往僅限於小部份權勢者或文人雅士享用，屬於個人價值的台灣風景觀釋放出來，誘導一般民眾共同參與，以各自的眼光觀看這塊「美麗之島」的自然景色，並且形成官方、專家、民眾三者共同塑造發現台灣之美的體認，票選的票數計有三億六千多萬張，可以想像當時地方上強力動員與民眾熱烈參與的情形。<sup>40</sup> 但是，由於「日本新八景」票選的活動原出發點是為了促銷報紙的銷售量，後來因為是透過民主制度的機制由全民參與投票，凝結國民意識所產生的國民風景，而延伸成為新國土認同與近代國家文化認同建立的運動，強烈展現建構日本近代國家主體領土與文化意識的意圖，這樣的過程也使得舉辦「台灣新八景」的票選活動的動機顯得不單純，在殖民母國主體支配之下移植新的風景塑造機制，透過日本文化的認知來掌握台灣的風景認識，富含著國土風景意象的延伸與空間支配權力的意味。值得注意的是，與「台展」創設相關的數位核心人士，例如文教局長石黑英彥、井手薰、尾崎秀真、石川欽一郎與鄉原古統等，皆參與了「台灣新八景」的審查工作，共同決定新的台灣風景視點，塑造一套配合日本帝國文化的台灣風景名勝。而在結果出爐後，當選地也相繼舉辦慶祝活動，例如「基隆亞細亞畫會」舉辦慶祝畫展，展出者計有村上英夫、倪蔣懷、黃土水、永友義晴

<sup>38</sup> 《臺灣日日新報》於 1927 年（昭和 2 年）6 月 10 日至 7 月 10 日仿照日本內地的《東京日日新聞》及《大阪每日新聞》兩報社舉辦「日本新八景」的模式在台灣舉辦「台灣新八景」票選活動，其票選結果，《臺灣日日新報》於同年 8 月 27 日公告，台灣八景為：八仙山（台中）、鵝鑾鼻（高雄）、太魯閣峽（花蓮港）、淡水（台北）、壽山（高雄）、阿里山（台南）、日月潭（台中）、基隆旭岡（台北），另外並選出別格（特選）：神域—台灣神社與靈峰—新高山。以及十二勝：八卦山（台中）、草山北投（台北）、角板山（新竹）、太平山（台北）、大里簡（台北）、大溪（新竹）、霧社（台中）、虎頭碑（台南）、獅頭山（新竹）、新店碧潭（台北）、五指山（新竹）、旗山（高雄）。《臺灣日日新報》，1927 年，第 5 版。

<sup>39</sup> 日本歷經 1923 年關東大地震及大正天皇去世的影響，社會陷入經濟蕭條與民心低迷的氛圍，傳播事業的報社亦受到波及。1927 年，《東京日日新聞》及《大阪每日新聞》兩報社為了迎接昭和時代的來臨，以及促進報社自身的社會地位與報紙買氣，從 4 月 9 日至 5 月 20 日舉辦「日本新八景」票選活動，原本只是單純的報紙促銷活動，但此活動造成日本社會的風潮，且由於經由西方民主制度的票選方式產生，其結果新風景的發現代表著全體國民共同凝聚的領土認同與文化價值觀，並且具有確立作為近代國家身分認同的意涵。參自宋南萱，《〈台灣八景〉從清代到日據時期的轉變》，國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2000 年 4 月，頁 25-28。

<sup>40</sup> 相較於「日本新八景」的投票數九千七百萬張，「台灣新八景」的投票數卻高達三億六千多萬張，除了也有來自內地的參與票選的原因之外，宋南萱在前引書中分析，應該是各地的官員為了能爭取入選以獲得營造地方建設、促進觀光支援，強力動員結果所致。同前引書，頁 46。

等。<sup>41</sup> 這似乎喚起台灣一般民眾觀看生長地方的意念，也呼應了「台展」創辦之時，石黑英彥明白指出台灣展的舉辦、美術作品的發表，是為了取材台灣的特徵，積極發掘台灣特色，建立台灣展的權威性，達到領台政策成效宣揚的目的，以確立於帝國殖民體制中。以及後來「台展」一再提倡「地方色彩」的追求，有著連動導引的作用存在。

此外，在一九二〇年代逐漸形成的，以石川為首的日人畫家台灣風景觀的論述，也是對島民認識台灣特色也是相當重要的導引。由於石川長期居住在台灣，以及作為風景畫家的直感，更加使得他對台灣的地形及景色有異於一般人的細膩觀察與分析，他曾如下形容台灣景色與山脈的特色：

台灣是全日本中色彩最鮮明又富變化的地方；山峰線條強烈明顯，色彩濃艷不曖昧；物體的形狀與色調都洋溢著強烈的特質，是南國自然的特徵；台灣的山幾乎不見曲線，呈剛強直線之姿，徹底的豪壯，具量感；太陽的熱與光十分強烈的特色，也是台灣山水的特色。最令人心情愉悅的美煥發出潑辣生氣炫爛的樣子，是台灣山水的價值所在。<sup>42</sup>

石川強調台灣的太陽是台灣山水的特色，而陽光使得台灣的景色呈現日本所沒有的特殊性。但是他也指出這項南國自然的特色卻也同時是台灣山水的缺點：

台灣高山深谷缺乏寂寥幽遠的氣氛，活潑外向的陽剛之氣沒有內斂反思的感覺，此乃是景物的美過於濃烈、太強烈的形狀和色彩所致。台灣的山水之美缺少能夠啟發人們精神性思考的要素。<sup>43</sup>

石川會作如此的分析判斷主要是緣由於其文化思想依附著「日本的民族文化意識與價值觀」，<sup>44</sup> 而以一種異鄉的情緒與自己在本國民族文化薰陶下的風雅觀比較台灣與日本風景的差異性。石川藉由入微的觀察與客觀的分析比較，反而相互拉引出彼此的特色與風味，更讓人有深切的體認。但也由於石川在台北師範學

<sup>41</sup> 《臺灣日日新報》，昭和2年（1927年）9月26日第3版。

<sup>42</sup> 石川欽一郎，〈臺灣方面之風景鑑賞に就て〉，《臺灣時報》，1926年3月，及〈臺灣の山水〉，《臺灣時報》，1932年7月。

<sup>43</sup> 石川欽一郎，〈臺灣の山水〉，《臺灣時報》，1932年7月。

<sup>44</sup> 顏娟英，〈觀看與思索風景〉，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》上，雄獅美術，2001年，頁21。



校的學生則是以中上階層的台灣人子弟為主，並且石川來台之前就已是小有名氣的水彩畫家，第二次來台之後組織畫會，且在課餘帶領學生到郊外寫生，養成學生寫實及關注週遭風景特色的能力，其田園歌頌式的水彩畫深受學生所喜愛，有利於石川流畫風的普及推廣。也因此，在引導認識台灣自然景色這個區塊上，以及「台展」中強調觀照台灣風土之美所存在著石川的影響，是遠遠超過鹽月桃桃甫，鄉原古統、木下靜涯等其他人士，這可以從入選台、府展作品以描寫台灣田園風光、自然景色的題材為大宗得到印證。

對石川而言，在他心目中台灣最美的景色，是保留在明治、大正初期「尚未現代化」洋溢著台灣最純粹的風貌。受到石川的影響，大正、昭和初期來台活動的日本美術家也多半循著石川的眼光來觀看台灣風景。例如日本近代美術大將、東京美術學校教授的藤島武二，也利用三次來台擔任「台展」三次審查員的機會，到處寫生尋求創作的題材，他曾對台灣景色作了如下的描述：

台灣是保留給我們畫家的處女地。台灣的天空、樹木、建築，甚至於生活中的人物，色彩和諧比起南歐的景物更能刺激我的創作慾。水牛群聚的田園風景、穿著黑衣的農婦，宛若在羅馬郊區的勞動景像，與義大利、西班牙的風俗相近令人懷念。

他並且對本土畫家提出創作掌握地方特色美術的期待：

藝術家最重要的是得擺脫任何主義的羈絆，努力發揮自己的個性，而本島的畫家們也不要光談理論，不要成為「不創作的畫家」……如果要避開如此危險，首先便是要將上面說過的，在全世界中擁有優越環境的台灣大自然，正確地掌握熱帶的地方色彩，我深信只要如此，產出前途無量的畫家是可以被期待的。<sup>45</sup>

其他又如河合新藏（1867-1936）、石川寅治（1875-1964）、川島理一郎（1886-1971）、丸山晚霞（1867-1942）等畫家也都曾在報章雜誌上發表有關台灣自然景色的特色。這些畫家尋求的是牧歌式的風景，執筆繪畫、提筆為文為台灣風景的特色及其美學價值定位，同時也點出了台灣亮麗鮮豔的異國風景特質。

<sup>45</sup> 藤島武二，《台灣新聞》，1935年2月3日，第2版。

但是這些日本畫家觀看、認知台灣風景的過程當中，自然也與其自身的文化涵養、經驗的累積、個人的主觀意識，以及停留時間長短與目的，皆有密切的關聯性。顏娟英指出這是「族群文化價值觀所決定的」。<sup>46</sup> 也就是說，創作雖然是個人主體的意識，但是其個人的精神內涵與表現的實現或擴散，是與其所在的社會構造及社會與文化相互作用而形成的，這之間文化價值觀與美的意識的差異性是必然的現象。如此觀點上的差異性，石川就已從內地到台灣旅行寫生的畫家身上發現，「初次由內地來台的畫家，因為不大熟悉本島強烈的色調、強烈的光線以及山河的嚴正對比，所以雖是描繪台灣的風物，但所完成的畫面卻依然是內地的風物」，並且坦承日本的風雅觀與美的意識是無法強行套用在台灣畫家對家鄉自然景色的描繪，兩者之間是不可能產生同樣的結果。<sup>47</sup> 日籍畫家以一種異國情趣的視點來觀看台灣風景，而台灣人雖然在日本有意識的教化之下學會認識家鄉風景的美，但兩者終歸不會重疊在同一條線上。

那麼台籍畫家又是如何在被啟發學會觀察、描繪自己所認知具台灣特色的景色呢？從那時期的作品來看，大都是以生活週遭環境可擷取的一隅，鄉土田園或是花卉植物及翎毛動物為題材。例如黃土水《水牛群像》（1930）中的水牛、芭蕉、斗笠與牧童，陳澄波以嘉義街景、嘉義公園或淡水風景描繪的作品，廖繼春入選帝展《芭蕉之庭》（1928）、《有椰子樹的風景》（1931）作品，甚至林玉山在遠赴日本京都習畫時，提出《故園追憶》（1935）入選第九回台展，對故鄉的印象就是水牛、農舍、高聳的檳榔樹，而黃水文《南國初夏》（1940）中的椰子樹，或《向日葵》（1938），又如呂孟津、邱金蓮植物特寫作品等展現出台灣特色景物。西洋畫家的創作題材較偏重於街景、建築物或是海川等，具有「風景」的概念，而東洋畫家則喜好農村景色與動植物的描寫。整體而言，這些帶有寫生觀念的作品對自然的觀念仍著重於家鄉田園景象的詮釋，而較少有對壯闊的大山大水的描繪，這似乎與來台旅遊的畫家或審查員所觀察及寫生的目標是不同方向的結果。雖然從另一角度來思考，台灣畫家在探索「地方色彩」過程當中，是否是一個特別意識的問題，或者有能力在畫作中表現出深切的精神性內涵，並且凝聚屬於台灣人獨自的文化觀點與美的意識，是一個值得再深入探討的問題。但即使如此，台灣畫家對於這塊土地的描繪與讚頌，是從身邊周圍熟悉的事物來表現對台灣自

---

<sup>46</sup> 顏娟英，同註 44 書，頁 20。

<sup>47</sup> 廖瑾瑗，〈台展東洋畫部與「地方色彩」〉，《台灣美術百年回顧學術研究會論文集》，國立台灣美術館，2000 年 12 月，頁 44。

然的觀照，顯然比日籍畫家多了一份樸質且率真的情感，並不是絕對沿著一條台灣展審查員觀點所產生的「地方色彩」模式往前行進。

## 八、曖昧的「台灣人」形象

1920年，黃土水以《蕃童》一作入選「帝展」，成為第一位入選日本官辦展覽的台灣人。黃土水在接受《臺灣日日新報》記者訪問時，提及為何選擇這個題材的過程，「由於我出生於台灣，想做台灣特有的東西看看，所以今春畢業的同時，回到家鄉，考慮各種題材，第一件想到的便是生蕃」。<sup>48</sup>而為何黃土水會認為「生蕃」是「台灣特有的東西」？而以此作為吸引評審焦點的主題，這似乎與殖民宗主國日本人早期對台灣的印象有著密切的關係。黃土水在〈出生於台灣〉文章中更進一步陳述：「……從未在台灣住過的內地人卻以為台灣是個像火的地獄般燠熱，惡疾流行，而且住了許多比猛獸更恐怖的生蕃。……」，如此日人對於「台灣人」的印象再一次在畫家竹久夢二（竹久夢生，1884-1934）的文章中也得到印證，他在1925年來台灣舉辦展覽之前，對於台灣的印象是：

「台灣有生蕃人和穿著制服的日本人」，這就是我原來對台灣人文地理的認識。……我從未注意到還有本島人的存在。……，但是這也沒甚麼好笑的。很多日本人不知不覺間只曉得一個沒有本島人的台灣吧！這個原因是政策的影響還是感情的因素，我也不知道。<sup>49</sup>

1923年（大正12年）4月，皇太子時代的昭和天皇到台灣巡視之際，受到期待的鹽月桃甫獻上大作《蕃人舞蹈圖》，此件作品被推測應該也是跟1929年第三回「台展」的《火祭》大致相同內容的作品。<sup>50</sup>這也說明了日人認為「生蕃」不僅是當時台灣特有東西的標記，也顯示日本人對台灣人一種「異族」差別上的看法。而蕭瓊瑞在〈「台灣人形象」的自我形塑——百年來台灣美術家眼中的台灣人〉一文中明白指出：

<sup>48</sup> 〈雕刻「蕃童」が帝展入選する迄黃土水君奮鬥と其苦心談〉，《臺灣日日新報》，1920年10月17日。

<sup>49</sup> 竹久夢生，〈臺灣の印象——グロな女學生服〉，《臺灣日日新報》，1933年11月14日。

<sup>50</sup> 中村義一，〈日本近代美術史における台湾——石川欽一郎と塩月桃甫〉，《明治水彩画の先達，台湾洋画の父——石川欽一郎展》，靜岡縣立美術館，1992，頁20。

黃土水在其生長的時代裡，和大部分的台灣文化人一樣，對自我「台灣人形象」的認知，其實是相當模糊而不確定的；更確切地說：他們大都只能透過殖民母國的眼睛來認識自己、形塑自我。<sup>51</sup>

也就是說，黃土水所認為可以吸引評審委員目光的「台灣特有的東西」——「生蕃」，其實是當時大多數日本人賦予「台灣人」的印象，不只是對原住民的形貌與「奇異」風俗充滿好奇與想像，其中更暗藏著日本帝國膨脹擴張所產生的支配殖民地霸權的同時，以像西洋人一樣優越的視點來觀看亞洲的土地與人民，將其國家視為是亞洲近代、文明的代表，而殖民國家則是地方 / 未開化的表徵。而當時的台灣島民則是在這樣的統治強權的引導之下來認識身分意象模糊的自我。

其後，不論是在「文展」、「帝展」、或是台、府展，凡是以官展為中心的美術展覽會，「原住民」更成為台灣與日本畫家競相用來表現台灣意象的題材，對於不論是台灣畫家或是在台日籍畫家而言，這是一個能夠符合官展評審基準要求，賦有在地性色彩意義的題材。而如藤島武二、梅原龍三郎等由日本內地來台的評選委員，期間也曾以台灣原住民為描繪對象，這就不僅是單純的「地方色」的問題，其實蘊含著更深一層日本帝國主義意識型態下所產生的「異國情趣」的雙重意義，更旨在證明日本文化的優越性。換句話說，這所謂「日本式的異國情趣」觀點，在本質上是移植了十九世紀歐洲以西歐為中心之思想支配，對於東洋的認知或是文化，所觀持的一種所讚頌與藐視一體化的異國趣味。<sup>52</sup> 而這樣的觀點似乎也揭露了台灣人當時身分認同處境與主體意識狀態的複雜面向，「現代—文明」與「皇民化—日本化」之間幾近等同的關連性，使台灣人誤以日本大和民族的種族、文化、社會為高貴與進步的表徵，以台灣為落後，甚至因此而厭憎和棄絕。在當時台灣人要如何安頓自身才可以使自己成為被尊重、被接受、擁有適當的社會身分與地位的國民，對於想要在社會上佔有一席之地的「台灣人」而言，「找到自己的位置」安立於母國之中，<sup>53</sup> 是一個重要卻又相對矛盾的問題，對二〇至三〇年代的畫家而言，從事藝術的學習與創作，就不僅是現代化技法與觀

<sup>51</sup> 蕭瓊瑞，〈「台灣人形象」的自我形塑——百年來台灣美術家眼中的台灣人〉，《島嶼色彩——台灣美術史論》，台北，東大圖書，1997，頁 55。

<sup>52</sup> 洪善杓，〈韓國美術史研究の觀點とアジア〉，同註 36 書，頁 186。

<sup>53</sup> 劉紀蕙，《心的變異：現代化的精神形式》，台北，麥田出版，2004 年 9 月，頁 228、252-253。



念的追求而已，在一定程度上這些知識份子產生了「自我詮釋」和「身分認同」上的困難。台灣第一位女性畫家陳進似乎是一個明顯的例子。

陳進 1907 年出生於新竹香山一個環境優渥的台灣上層社會的家庭，1925 年自台北第三高女畢業後，即赴日本東京女子美術學校師範科日本畫部就讀，畢業後又入日本美人畫大家鏑木清方的門下學習。1927 年與林玉山、郭雪湖同時入選第一回「台展」，1932 年成為「台展」東洋畫部第一位、並且唯一的女性審查員，1934 年以「合奏」入選第十五回「帝展」，是台灣第一位、並且唯一獲得此殊榮的女畫家。陳進赴日後直到 1945 年，除了 1934-1938 年之間任教於屏東女高之外，幾乎很少停留在台灣。陳進的成長環境，一路受日本現代化教育，且努力地在內地藝壇上力爭上游，她曾表達「我將出人頭地，證明給日本人看，從台灣來的女兒，不只是花瓶而已。」陳進無疑地在找尋一個可以與日本人平起平坐，且被肯定、被尊重的位置。此外，陳進透過長久的學習、教養所表現出來的優雅氣質，讓日本畫家野村幸一為文介紹時提到：「性格上，陳進身為台灣女性卻不粗疏，而是心思細膩，處世慎重，深謀遠慮，溫柔明朗，符合所謂純日本性格……」野村幸一所指出的，陳進表現出來的性格是符合「純日本性格」，而有別於一般粗疏的台灣人。<sup>54</sup>而這樣性格、氣質所挾帶的優越性，讓未曾受過太多正統美術教育的郭雪湖，在第一次前往東京與陳進會面時，從她身上看到了高貴、優雅「日本美」的典型，而自覺卑下，不敢正視。<sup>55</sup>

從日本人的立場來看，台灣住民是粗野的，猶如福澤諭吉所說的沒有文明的蠻民，希望日本人將現代化攜往台灣、開發富源，並創造出適合內地人移住的環境。也因此當殖民政府權力支配建構所有現代化工程，以向全世界證明在台灣進行實驗的成就時，同時也就把日本人是屬於先進文明的觀念烙印在被殖民的台灣人心中，而在「先進的」日人統治下，台灣社會的落後性就更明顯的暴露出來。<sup>56</sup>於是乎，日治時期的一些島民或許期待透過同化過程而得以與殖民者達到並駕齊驅的地位，希望透過長久的學習、教養，嚴格執行修身修己，以便改變自身，並以自身的生活與生命來示範日本性精神的美、高貴與完善。而這種「修身」的過程即是受到意識形態國家機器所召喚操作出來的。<sup>57</sup>

<sup>54</sup> 謝世英，〈日治時期台灣美術的現代性與文化揉雜〉，《區域與時代風格的激盪——台灣美術主體性學術研討會》手冊，國立台灣美術館，2006 年 9 月，頁 8。

<sup>55</sup> 謝里法，《台灣出土人物誌》，台北，台灣出版社，1988，頁 279-280。

<sup>56</sup> 陳芳明，《殖民地摩登：現代性與台灣史觀》，台北，麥田出版，2004，頁 54。

<sup>57</sup> 同註 53 書，頁 250、253。

## 九、結論

日本在明治時期引進歐美各國各種先進制度極力西化，藉以增強國力的結果，改變了日本原以中國為亞洲中心的世界觀，企圖建構一個以日本為中心的東洋，並且因此對外發動戰爭，從被侵略國家變成軍國主義的帝國。日本為斷絕殖民地的反抗行為，改以懷柔的文化政策來轉移台灣人民對政治的關切，「台展」的設置就是此觀點下的體現。但是，不論是台灣畫家入選「帝展」作品所呈現的「台灣特有的東西」，或是「台展」審查員所強調的發展具有台灣「地方色彩」的美術，這不只是「異國情趣」喜好的問題，而是帝國主義權力支配所「創造習慣」的力量，<sup>58</sup> 作為一個殖民霸權，日本不僅在政治、經濟上居於統領的地位，更是想藉由被殖民者獨有的機能複製生產的工具進行文化宰制的滲透。

在殖民地國的視線之下，這個被稱為「南國」的台灣殖民地，是如何被認知、形塑與呈現出來的呢？抱持著亞洲新文明國盟主態度的日本，對於殖民地的台灣人自然生成各種不同的想像，相較於日本，台灣直接被劃分為未開化、落後的象徵，這種劃分方式，強烈含有帝國主義權力支配的意味與優越感。自黃土水以原住民孩童雕像入選帝展之後，日治時期的官辦展覽會，台灣與日本畫家競相用「原住民」來表現台灣特有意象的題材，這是一個賦有在地性色彩意義的題材，能夠吸引且滿足以統治者的意志為主導的評審標準。而也由於「台展」的設置具有複雜的政治層面因素，使得審查員一再強調的「地方色彩」不僅是以日本為中心思維的評審標準，也因為台灣在淪為殖民地之前沒有強而有力足夠抵抗外力的文化主體性，畫家創作的走向也因此受到意識型態的牽引，而使得「台灣色彩」被侷限在「地方色彩」與「鄉土色彩」之中，這是具有時代性格的產物。

---

<sup>58</sup> Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, trans. by R. Nice (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984):轉引自同註 8，郭繼生，頁 285。