

臺灣藝術史的書寫

重建臺灣藝術史學術演講系列實錄

A Proceeding of the Conference of
Writing Taiwanese Art History



國立歷史博物館
National Museum of History

臺灣 藝術史 的書寫

重建臺灣藝術史學術演講系列實錄
A Proceeding of the Conference
of Writing Taiwanese
Art History

目次 CONTENTS

- 04 國立歷史博物館館長序
Preface of the Director-General of the National Museum of History

3月6日演講 The seminar on 6th, March, 2020

- 08 想法決定結果：我如何書寫臺灣美術？
The result is decided by your idea--How do I write Taiwanese art history ?
■ 廖新田 Liao, Hsin-tien
- 20 臺灣美術史撰寫之回顧與前瞻
Review and Prospects of the Construction of Taiwanese Art History
■ 徐文琴 Hsu, Wen-chin
- 34 臺灣美術史的書寫——近 30 年的基礎工作
Writing Taiwanese art history--the fundamental tasks done in 30 years
■ 林保堯 Lin, Pao-yao
- 46 臺灣美術史書寫的經驗
The experiences of writing Taiwanese art history
■ 謝里法 Hsieh, Li-fa

3月7日演講 The seminar on 7th, March, 2020

- 58 依然是教育的先鋒 · 藝術的前衛 臺灣近代美術的當代展示？
Still the Vanguard of Education and the Forefront of Art --
Contemporary Displays of Taiwanese Modern Art
■ 林曼麗 Lin, Mun-lee
- 70 臺灣美術史的書寫回顧
The review of writing Taiwanese art history
■ 邱琳婷 Chiu, Ling-ting
- 82 我的臺灣美術史研究之路
My footprint of researching Taiwanese art history
■ 蕭瓊瑞 Hsiao, Chong-ray
- 98 臺灣第一幅油畫和最早畫臺灣的東洋畫
The first oil-painting and glue-pigment painting in Taiwan
■ 李欽賢 Li, Chin-hsien
- 110 「臺灣藝術史的書寫系列演講」花絮
The high light of the Taiwanese Art History's Forum

序

2017 年全國文化會議，「重建臺灣藝術史」是八項結論之一，內容有：「透過臺灣經典藝術作品的典藏、研究、詮釋、教育推廣及展示，連結地方藝術文史記憶，重建臺灣藝術史。以美術史、音樂史、工藝史、影像史及建築史等為主要內涵，強化臺灣在國際藝術版圖的地位。利用既有組織及現有空間，擴充專業館舍，如近現代美術館、影像博物館、臺灣音樂館等。」文化部重建臺灣藝術史計畫專案辦公室舉辦「臺灣藝術史的書寫」系列演講¹，正是文化部「重建臺灣藝術史」政策之具體實踐，從多元複數藝術觀點對臺灣藝術史進行更進階的研究、詮釋、推廣、強化等工作。在前輩學者的奠基之下，臺灣藝術史的研究儼然已形塑了臺灣藝術史研究的史觀。本次邀請研究臺灣美術史多年且已出版相關論著的學者，分別從他們各自面對的時空脈絡、對於臺灣藝術的思考、以及如何書寫臺灣藝術史的經驗與大家分享。

此系列演講，一方面藉由研究者的自我書寫回顧，呈現既有的研究成果；另一方面，也可給予未來有興趣書寫臺灣藝術史的後進一個參考。簡言之，透過這個系列演講，臺灣藝術史的過去、現在與未來，有回顧與傳承的接棒契機。邀請的八位講者分別是最早（1978 年）出版臺灣美術史專書的謝里法、從社會學及文化政策角度剖析臺灣美術的廖新田、主持並調查美術家圖錄計畫的林保堯、出版多本美術史專著及主編個別藝術家全集的蕭瓊瑞、從規劃及策展角度思考近代臺灣與日本美術關連的林曼麗、從常民視野講述臺灣風土藝術的李欽賢，還有以通史的視角撰寫臺灣美術史的徐文琴與邱琳婷。

書寫是重要的、具行動意義的。非洲諺語有云：「除非獅子有歷史學家，否則打獵的故事總是榮耀獵人。」可見書寫之於主體與文化自信的重要。書寫臺灣藝術史的研究成果與經驗分享，可以對重建臺灣藝術史以及文化認同建構，有啟迪鼓吹的積極作用。

國立歷史博物館 館長



¹ 「《臺灣藝術史的書寫》系列演講」的系列演講已於 2020 年 3 月 6 日（五）、7 日（六）辦理完畢。本書收錄的 8 篇文章為本系列演講 8 位講者當日內容編輯、彙整而成。

Preface

According to the conclusion of the “National Cultural Congress” in 2017, “Through the collection, research, interpretation, learning programs, and exhibition of classical Taiwanese artworks, we can link local history, culture, memory, and reconstruct Taiwan’s art history. With fine arts, music, crafts, images, and architectures as the major inclusions of Taiwan’s art history, these contents are the keys in enhancing Taiwan’s position in the global art status. In addition, by utilizing current organizations and spaces, we can increase professional institutions, like modern art museums, image museums, Taiwanese music museums, etc. “The Writing of Taiwan’s Art History”, a series of seminars held by the Reconstruction of Taiwan’s Art History Project Office, Ministry of Culture¹, is the physical practice of “The Reconstruction of Taiwan’s Art History Project” and via various viewpoints, more advanced researches, interpretations, and promotions, Taiwan’s art history can be enhanced. With the former scholars’ infrastructural work, Taiwan’s conception of art history has been shaped by the researches of Taiwan’s art history. In these seminars, scholars, who have researched and published related articles for many years, are invited to share their experiences with the audience, including their experiences with temporal and spatial context, their thoughts on Taiwan’s art, and how to write about Taiwan’s art history.

One of the purposes of these seminars is to present current research results via researchers’ personal literature review; on the other hand, it is also a way to provide references to those who are interested in the writing of Taiwan’s art history in the future. Simply to say, it is a motivation to look back on and inherit the past, present, and future of Taiwan’s art history. The eight scholars who are invited include HSIEH LI-FA, an author who published the earliest Taiwan’s art history book; Professor LIAO HSIN-TIEN, who analyzes Taiwan’s art with sociology and cultural policy; Professor LIN PAO-YAO, who has hosted and investigated projects of artists’ catalogues; Professor HSIAO CHONG-RAY, who has published a number of books about Taiwan’s art history and edited complete works of other artists; Professor LIN MUN-LEE, who has explored the connections between early modern Taiwan and Japan’s art through organizing and curating perspectives; LI CHIN-HSIEN, who has illustrated Taiwanese terroir art via folks’ viewpoints; Professor HSU WEN-CHIN and Dr. CHIU LING-TING, who have written about Taiwan’s art history through general history perspective.

Writing is important and essential. According to an African proverb, “Until lions have their own historians, tales of the hunt shall always glorify the hunters”, the importance can be seen in the relationship between subject and cultural confidence. The research results and the sharing of experiences about the writing of Taiwan’s art history can positively affect and inspire the reconstruction of Taiwan’s art history and the construction of cultural identification.



Liao, Hsin-tien, Director-General, National Museum of History

¹ The seminar, “Taiwan’s Art History’s Forum”, was held on March 6th (Fri) and 7th (Sat), 2020. The 8 articles in this book were edited from each speakers’ contents in the seminar.



3月6日演講

The seminar on 6th, March, 2020

臺灣藝術史

臺灣藝術史的書寫系列演講 | 第一場

想法決定結果：我如何書寫臺灣美術？

The result is decided by what your idea—
How do I write Taiwanese art history ?

廖新田 Liao, Hsin-tien

邱琳婷：

大家早安，很謝謝大家今天的參與。非常時期，請大家跟我們一起配合（COVID-19）防疫措施。文化部重建臺灣藝術史計畫專案辦公室為了響應文化部重建臺灣藝術史的政策，以及再造臺灣文藝復興，我們舉辦了這次的系列演講，希望能夠重新發現臺灣美術的內涵跟價值。本次系列演講邀請了各領域專家學者擔任主持、與談和講者，從論述、著作、田野調查、史料檔案、主題策展等方面探討如何書寫臺灣藝術史。透過學者專家多元且豐富的研究分享，希望對未來的臺灣藝術史的相關發展有所助益。歡迎國立歷史博物館廖新田館長致詞。

廖新田：

首先感謝各位支持這個活動。我們這一次主題是重建臺灣藝術史計畫的一部分。我要特別強調書寫的廣義概念，不是拿筆寫東西，各位今天參與這場討論，就是我們臺灣美術史書寫的

一個點。展覽，是一種書寫；藝術行動，是一種書寫；藝術行政，是一種書寫；拿筆寫東西，是一種書寫；你在你的臉書上回應臺灣美術的種種，是一種書寫；你在精神上支持臺灣美術，是一種書寫……；如果你願意捐獻臺灣美術史相關機構，這也是一種書寫，我認定書寫其實是文化痕跡。剛剛各位看到國立歷史博物館的影片《寶島長春圖卷》，也是書寫。國立歷史博物館於 1955 年成立，由於建築外觀是綠瓦紅牆，所以大都以為是中華文化的業務機構。這是嚴重誤解。國立歷史博物館在戰後 30 年扮演了臺灣文化櫥窗的角色，是臺灣歷史的記憶的盒子，是文化的鏡子，是屬於臺灣的窗子、盒子、鏡子。未來，它要持續為所有的人扮演臺灣文化藝術的平臺。《寶島長春圖卷》於 1981 年製作完成。66 公尺長的水墨畫，當初由十位老、中、青三代水墨畫家合力完成，現在只剩四位，這是歷史傳承。我們留下了這些紀錄，

為我們的後代把臺灣美麗的風景呈現出來。這就是歷史書寫。感謝各位對重建臺灣藝術史的支持。

司儀：

再次感謝今天所有的與會貴賓，緊接著我們進行第一場演講。由賴明珠老師主持與對談。廖新田館長要分享的題目是「想法決定結果：我如何書寫臺灣美術？」

賴明珠：

很高興主持第一場由廖新田館長的演講。在這樣的情況下大家願意來參與，可見大家對於臺灣藝術、臺灣美術史書寫活動有很強烈的盼望。大家都非常熟悉廖館長。從他的致詞可以發現他非常的幽默，很有智慧的思考。廖館長目前是國立歷史博物館第十四屆館長。他的學經歷非常的豐富，有社會學、藝術雙博士的背景。他今天的演講也希望能夠從藝術社會學的角度來討論，分享不一樣的想法。

廖新田：

我的演講題目微調為「想法決定結果，我如何看待臺灣美術史的書寫或臺灣美術的書寫」。開宗明義，書寫是廣義的定義。臺灣美術的形式非常多元，凡是跟視覺有關的形式，除了新媒體之外，臺灣美術容許有不同界定。「臺灣

美術」到底是什麼？（圖 1）到底是屬地主義、屬人主義、還是屬思想主義？目前為止就我的了解，還是有討論的空間。我心裡面有一個定義：凡是任何藝術人、任何藝術事，在這片土地上有過任何吉光片羽，都叫做「臺灣美術」。臺灣美術不是族群定義，不是「臺灣人的美術」。在後殖民主義批判已經慢慢突破種族文化的純粹性，單一性的界定是錯的。比如說白人中心主義，在基因上發現白人的祖先其實可能遠溯自黑人，那麼這種中心主義的迷思就會因此被打破。我想各位朋友也不必去太過拘泥於何謂臺灣美術的定義，是開放的。

如何寫臺灣美術史？出發點是最重要的。所謂「不忘初心，方得始終」。書法理論有「一點成一字之規，一字乃終篇之准」。一點決定了整篇書法的寫法。如果有寫書法經驗的人知道，一個字的風格，就決定了整篇的風格。另外，我喜歡後設思考、原因的思考、問為什麼的思考。我相信，「什麼形成了藝術」（what makes art artistic）比「什麼是藝術」（what is art）的提問來得重要。因為是第一場，所以我會做一些「書寫」概念在理論上的分析。2011 年 Shelley Rigger 寫了一本對我們而言非常重要的書 Why Taiwan Matters（《為什麼臺灣重要》），因為小島大力量，小而美。同

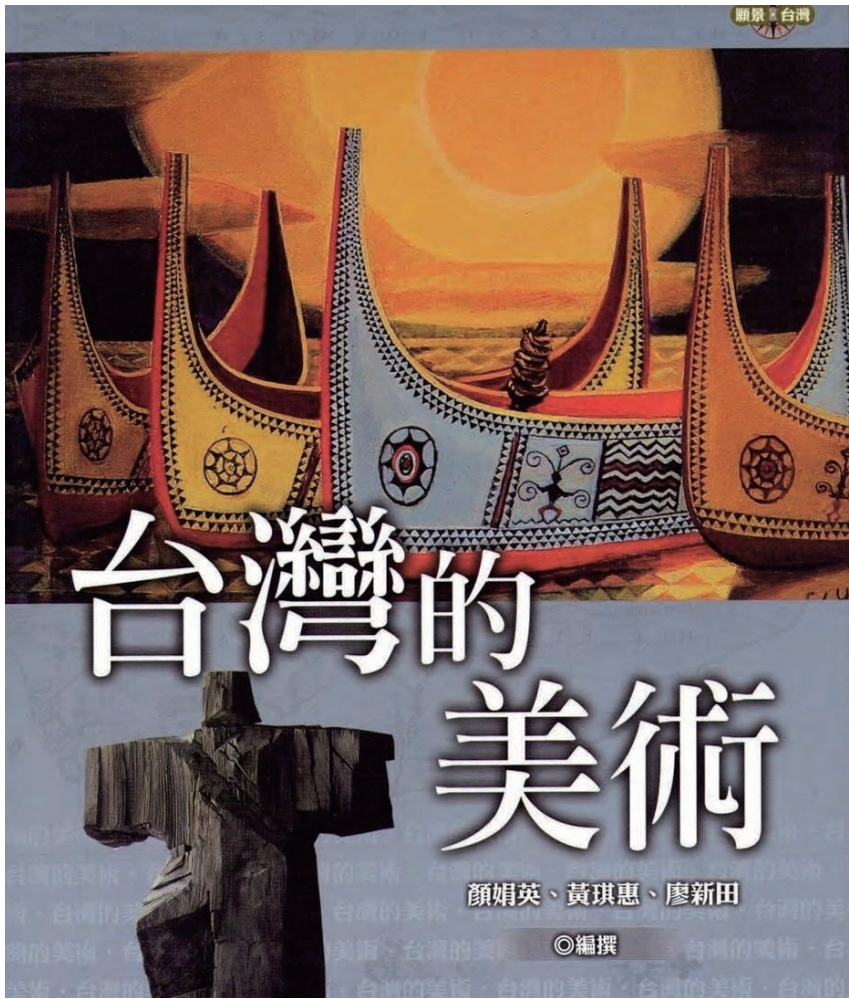


圖 1：《台灣的美術》封面。顏娟英、黃琪惠、廖新田合著，臺北：群策會出版，2006。圖片提供：廖新田。

樣的，為什麼書寫 matters 呢？我們要知道為何而寫？為誰而寫？美術史是動態的知識的建構。在學理上，美術史的形成不是“Take it for granted”（視為理所當然）。首先，機構化的痕跡存在著。第二，美術知識的專業化。第三，藝術代理人。如藝術雜誌等，會釋放、控管，宏觀調控，也會影響藝術史的書寫。第四，中產階級品味的需求。聽眾、讀者是有力量的。第五，市場會操縱，象徵價值也會操縱。第六，國家文化認同的建構也有關係。最後，還有現代性與全球地方化的因素。蕭瓊瑞老師說過，美術史研究就是挖掘賦予美

術創作更深刻的意義，藉以形成一個族群生命的史詩。「族群生命的史詩」，美術史從文字資料會昇華到什麼？代表我們整個社群裡面的一種想法、觀點。李欽賢老師也說，整理臺灣美術史必須確立本土美術的態度。我自己也認為，臺灣美術史研究的風潮，應該不是一個自我設限，而是一種對過去集體跟個體歷史經驗失衡的再均衡跟再包容。千萬不要誤會，臺灣藝術史書寫或重建臺灣藝術史是 Exclusion（排除）。美術史到最後會有一個經典化的過程，叫“Canonization”（經典化）。我們會有大師，會有重要的作品，會有重要的影像，這種經典

化的過程，在學界裡面有很多的各種不同的看法。我們要反思，Mansfield 說「經典宣稱理想化的文化認同」，擁抱所要和不要的就是排除，所以藝術的經典也許更勝於其他經典，允許社會視覺化自身想像。所以我們選擇什麼樣的經典，就代表我們臺灣視覺的那個樣貌。英國歷史學者霍布斯邦說「被發明的傳統」，說明經典是人類自己創造出來的。被發明的傳統，意味著我們不斷可以發明傳統。傳統重不重要？重要。但是傳統不是過去、傳統是現在，為了因應未來。在文化政治學上面也有一些看法，比如說生產藝術史的行動意謂著藝術史家的政

治性面向。我們偶而會聽到「讓藝術歸藝術，政治歸政治」的話。其實這種說法帶有很強烈的意識型態（Ideology），它本身就已經跳到命題裡去了。藝術是一種我們人類的想望跟價值所在。你希望能夠說服別人接受你的想法，這是政治。所以如果希望能說服大家欣賞臺灣藝術，其實這個就是文化政治的一種作為。我們千萬不要把政治這兩個字當作洪水猛獸；天天都在政治，只是不同的面向而已。我自己在《藝術的張力》書裡面也提到說，藝術史一如其他的歷史，著實是一個我們美學嚮往的實踐，一個意義的競技場，也如同文化場域一般，是



圖 2：「線條到網絡——陳澄波與他的書畫收藏」特展現場。圖片提供：廖新田

一個爭辯的空間。所以在此情境下，書寫是動態的，書寫是批判的，書寫是競爭的，書寫是要跟人家「答嘴鼓」的，書寫是要說服別人的。沒有一種書寫是期待別人給予憐憫，沒有，只有說服、影響。

臺灣美術史有什麼書寫的不確定性？危機在哪裡？任何一個機構都有 SWOT 分析。各位如果看以下的統計數字（不代表全部），不禁會疑慮，臺灣美術史真正已經變成我們血液裡面的 DNA 了嗎？“Blowing in the Wind”這首歌的末尾是“The answer, my friend, is blowin' in the wind. The answer is blowin' in the wind”，其實沒有答案。問那麼多問題，竟然沒有答案。Bob Dylan 2016 年以歌手身分拿到諾貝爾文學獎，他常年像行吟詩人般反覆思索人類的問題。我們一輩子做臺灣美術史或者各位關心臺灣美術史，心裡面都有一些感觸。我突然找到一個答案，就是這首歌：「啊！答案在茫茫的風中！」所以我就把這個想法寫在這次國父紀念館陳澄波展覽裡（「線條到網絡——陳澄波與他的書畫收藏」特展，2019.11.22～2020.02.08，國立歷史博物館、國立國父紀念館主辦），序的題目叫做〈風中的臺灣美術史〉。我用 Bob Dylan 的格式來寫這個提問：「究竟有多少藝術家才能被稱為臺灣美術史？究竟要經過多久，才能被稱為臺灣美術史？究竟要出版幾本書，才能稱為臺灣美術史？究竟要多少吶喊，才能被稱為臺灣美術史？究竟要多少奔走，才能稱為臺灣美術史？答案啊！答案！在茫茫的風雨中！」（圖 2）做那麼多的研究，沒有答案的答案是答案。但是，這個問題產生了無限強大的力量在心裡面，鼓勵我們不斷往前走。我相信在座的各位或者老師們，你都有一股動力在心裡面，要往前走。有臺灣美術史嗎？我記得白適銘老師說，他過

去的老師們說沒有臺灣美術史。不過，危機就是轉機，是強大的動力。基本上，我認為臺灣美術史面臨意識型態上的困頓、結構性的忽略、隱形的天花板，還有能論述思想的匱乏。在困頓、忽略、歧視、匱乏裡面，我們產生出一種有必要書寫臺灣史的動力跟強烈的欲望。很像一種飢餓感，是發自內在的。我用哀矜勿喜的想法看下面這條新聞。2015 年，一位收藏家的陳澄波作品被偷。新聞報導說：「陳澄波本人也感到相當的緊張」——這大概只有觀落陰才有辦法和已過世的陳澄波溝通吧？不認識臺灣美術史不就是我們社會普遍的現象嗎？黃國書立委 2018 年 10 月 8 日質詢科技部長官，他問有沒有臺灣美術史，非常非常讓人遺憾與詫異的，科技部的長官竟然說：「沒有臺灣美術史吧？不過有中國藝術史跟西洋藝術史。」這段質詢請參考立法院 107 卷八十八級公報的 319 頁到 322 頁。這個代表什麼呢？代表從官方到民間，我們普遍缺乏一種對臺灣美術的關心與認知。2010 年，金車文教基金會曾經做調查，「七成四青少年答不出臺灣藝術家」。第一夫人周美青在天下雜誌專欄感慨：「美感教育是應該加強。」我更加認為，不是美感教育，是美感歷史教育、美術史的教育、藝術史的教育要加強。我們都很有美感，可是我們缺乏歷史的認知，以至於我們到現在還像漂浮的浮萍一樣。

台灣藝術史研究學會曾經調查 300 人，詢問受訪者印象當中學習哪一種藝術史比較多？結果只有百分之 7 的人學過比較多的臺灣美術史，百分之 45、百分之 48 的人分別認為學西洋藝術史、中國藝術史比較多。我們調查 2017 年臺灣各大專院校美術科系的臺灣藝術史課程只有百分之 10，中國藝術史則有百分之 22，西洋藝術史有百分之 20。換句話說，如果有十

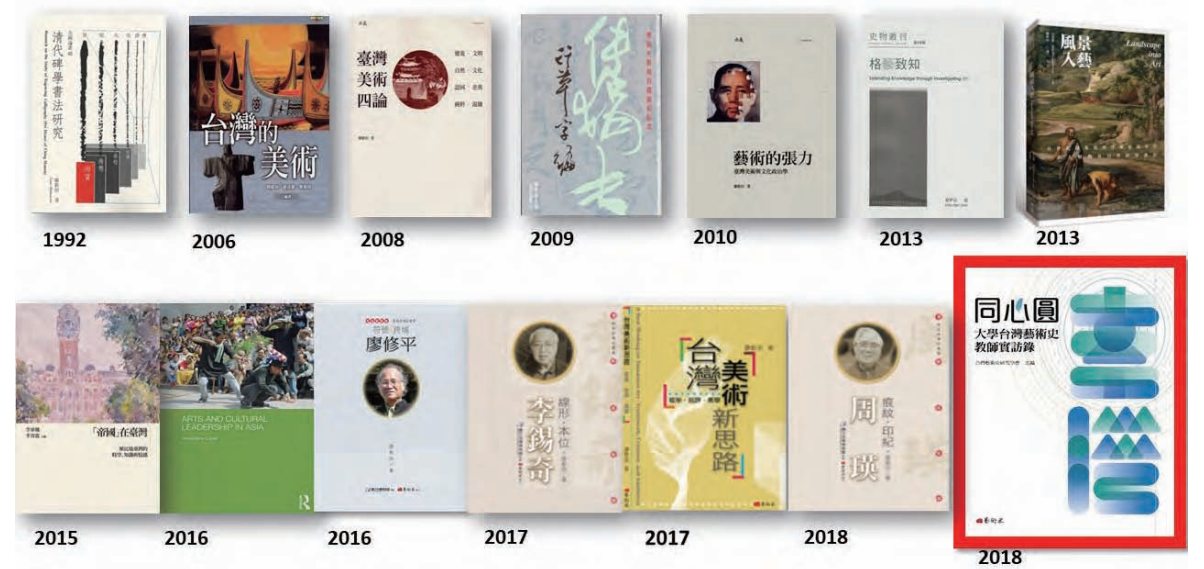


圖 3：廖新田館長歷年參與或出版的「臺灣美術史書寫」軌跡。圖片提供：廖新田。

所美術科系，這十所一定開中國藝術史、西洋藝術史的課程，可是，只有一半開了臺灣藝術史的課程。政治大學選舉中心長年調查，直到 2018 年 6 月，將近百分之 80、90 的民眾認為 he 自己是臺灣人，就教育而言，我們用什麼餵飽這群嗷嗷待哺臺灣文化的缺口？在美術上，我們竟然有那麼大的缺口，能提供得卻遠遠不夠。藝術史其實是跟人有關係，十六世紀瓦薩里寫藝術史的時候就是從「人」出發。英國藝術史學者 Gombrich《藝術的故事》開宗明義第一句話：「真的沒有藝術這種事情，只有藝術家，所謂的藝術作品不過是一些神祕活動的結果，這個不是一些神祕活動，而是人為了人所製造書寫的事物。」這裡，我認為 Keyword 是 Made，藝術是人為的產物。書寫是重要的、是迫切的文化工程。編織故事是現代論述競爭的必備能力。

相關臺灣美術出版有多少？根據蕭瓊瑞老師的研究，2009 年到 2010 年兩年之間，每一年大概有 100 筆左右。我做 2012 年及 2013 年調查，

用不一樣的過濾的方法，各有 50 篇及 110 篇，平均起來也有 70、80 篇。臺灣美術史書寫者大部分都是用自己的力量，政府提供的計畫經費相對不多，和西洋藝術史、中國藝術史及一般藝術議題比較起來。

我認為，要從被遺忘的故事裡面去重建臺灣藝術史。「重建」這個詞是否暗示原先的藝術史內容或架構不理想呢？有錯誤呢？還是怎麼樣？不是所謂的政治不正確，其實重建的意思就是讓大家一起來重視，不讓力量分散。大家集結起來，看能不能“Do something”的意思。書寫有多重要呢？非洲的諺語說：「除非獅子有歷史學家，否則打獵的故事總是榮耀獵人。」如果獅子會寫打獵的故事，牠會說牠如何英勇地逃避獵人，最後從容就義。故事內容會跟人類所寫的大異其趣。《雨果的冒險》電影裡有一句話：「如果不知道自己的歷史，就像一個不知道有什麼功能的零件，無法恰當地被擺在機器裡。」這裡說明歷史的重要，也說明書寫的重要。同樣的，臺灣藝術史的書寫有共同的



圖 4：「臺灣美術史書寫」相關議題發展脈絡。圖片提供：廖新田。

核心價值、意義之所在：你不寫自己，別人就寫你。2011 年，中國陳明先生在藝術網路雜誌《藝術國際》發表〈臺灣前衛藝術的主流及其危機〉，我以〈書寫他者的危機〉回應。書寫他者有危機，是什麼意思呢？陳明在中國藝術學院的博士論文《亂象與主流：臺灣當代美術的文化生態研究》已經設定了臺灣藝術的成見，一個「亂」字。論文摘要：臺灣當代美術在西方後殖民文化衝擊下出現傳統根柢薄弱的問題，另一方面也反映出臺灣當代美術創作缺乏深刻的思想，無根性和體制化是最主要的原

因。他說，臺灣的無根性成為文化歷史的失憶者，一個喪失精神家園的流浪者，如同身分不明的孤兒，永遠找不到自己前進的方向。這是來自對岸學者的批評，我們予以尊重。如果我們都忽略自己，才是最糟、最悲哀的。2007 年國科會人文研究中心藝術學門熱門前瞻學術研究計畫裡面，探討未來十年臺灣美術走向。其調查成果報告標題依次是：中國藝術史、西洋藝術史、法國藝術史，沒有臺灣美術史。十年之後，另一個藝術學門熱門前瞻與學術議題研究計畫裡，有臺灣藝術史 8 頁，中國書法

史加中國美術史加中國工藝史共有 33 頁之多。這樣的情況說明了我們為何書寫？為誰書寫？為什麼書寫？目的不斷地釐清是重要的。透過這些現象反思我們該怎麼辦？我心中也沒有明確答案，因為答案在茫茫的風裡。接下來，談談我個人書寫臺灣美術史的經驗。（圖 3）其實起步很晚，因為我跟白適銘老師一樣，是從中國書畫史出發的。我做清代碑派書法研究，第一本書就是《清代碑學書法研究》。每個人都有轉折點。《同心圓》這本書發現，每個老師在做臺灣美術史的時候，都有從中國藝術史、西洋藝術史轉向臺灣美術史的心路歷程。中國藝術史、西洋藝術史為我們奠定了深厚的學理基礎，所有的營養我們都要吸收，在書寫的策略上特別是需要。我覺得臺灣美術的多元、複數、共生，是我們書寫上面非常重要的觀念。臺灣這塊土地有南島文化、大航海時期、傳統書畫、民俗藝術、現代美術、中國現代化運動、文化政治學、美國文化、鄉土文化、民主運動、全球化……，每一個現象都反映出不一樣的議題。（圖 4）譬如說，南島文化會論及原住民藝術、考古藝術、臺灣原鄉文化的接觸區；大航海時期會談歐洲帝國的遺緒；傳統書畫跟民俗藝術會探討傳統書畫、建築、工藝、閩習和文化族群差異；現代美術會談到現代性、文明衝突、傳統變革、地方色彩等等，接著會談文化認同、正統國畫論爭、抽象普普藝術等等。所以在博物館政策上或者文化政策上，也因應這樣的歷史的演變，每一段都可以被書寫。去（2019）年，臺灣藝術史研究學會訪問 15 位在大專院校教授臺灣美術史的老師，合成一本書《同心圓》。大家都有一致書寫臺灣美術史跟臺灣美術史教學的策略，希望能夠以同心圓的角度來進行是最好的。書名本來是《關徑》，開疆闢土找到新路徑，暗示這一群老師在沒有路當中走自己的路。我希望同心圓可以越來越大，臺灣藝術史可以從亞洲、全球等不

同角度來認識。陳明先生上面那篇文章帶有強烈的政治意識型態的偏見，因為他界定臺灣失根。根是什麼？如果你要問我根，我覺得臺灣本身就是根。從這個角度而言，不管我們的文化受哪裡影響，總有一天要自立，總有一天，我們總要自己說話、自己走路，不要看人家臉色。這個就是「同心圓」的意義。探討「主體性」的意義也是相同的道理。臺灣美術史的書寫，1945 年、1955 年、1971 年、1975 年出現一種我稱之為叫做「常態」跟「例外」的變化原則。這個架構是動態的，不斷會有新的資料、新的想法加進來，讓臺灣美術史的內容不斷地變化。各位都知道，臺灣美術史一開始呈現日本時代，後來加入明清，後來再加入其他的部分如原住民文化、南島語系。建築也可以放到裡面。不一樣的東西進來，臺灣美術史書寫所以是一個接棒的過程。「臺灣美術運動專號」對我們研究來講，王白淵是一個重要的架構開端者。但是，它不是一個權威性的架構，而是等待開啟、等待再書寫的架構，寫到最後恐怕連這個架構都要被全盤翻盤都有可能。我自己因為這樣的想法就發明了一個「魚骨書寫法」。（圖 5）我想像臺灣美術史或藝術史故事就像是魚的骨頭一樣排列。我們每個人都有不同的書寫架構，例如，《符號・跨域廖修平》中每一個架構、層級的支架拉出來。想法決定結果，內容決定外表。我定義“Art is a social construct”——藝術是社會構造物，藝術是社會的結果。何謂「藝術的社會性構成」？藝術社會學跟符號分析的方法，就變成我進入臺灣美術史書寫的一個手法或路徑。另一個書寫的路徑是文化政治學的想法。我相信藝術創作、視覺論述是一個競爭性的場域，所以要看的是藝術如何形成的過程。正統國畫論爭其實就是臺灣美術史中的論述競爭。不論對錯，而是探討什麼樣的力量改變我們對藝術的看法和呈現。《獻馬圖》，因 1947 年二二八事件，林玉山把日本國旗改成中華民國國旗。

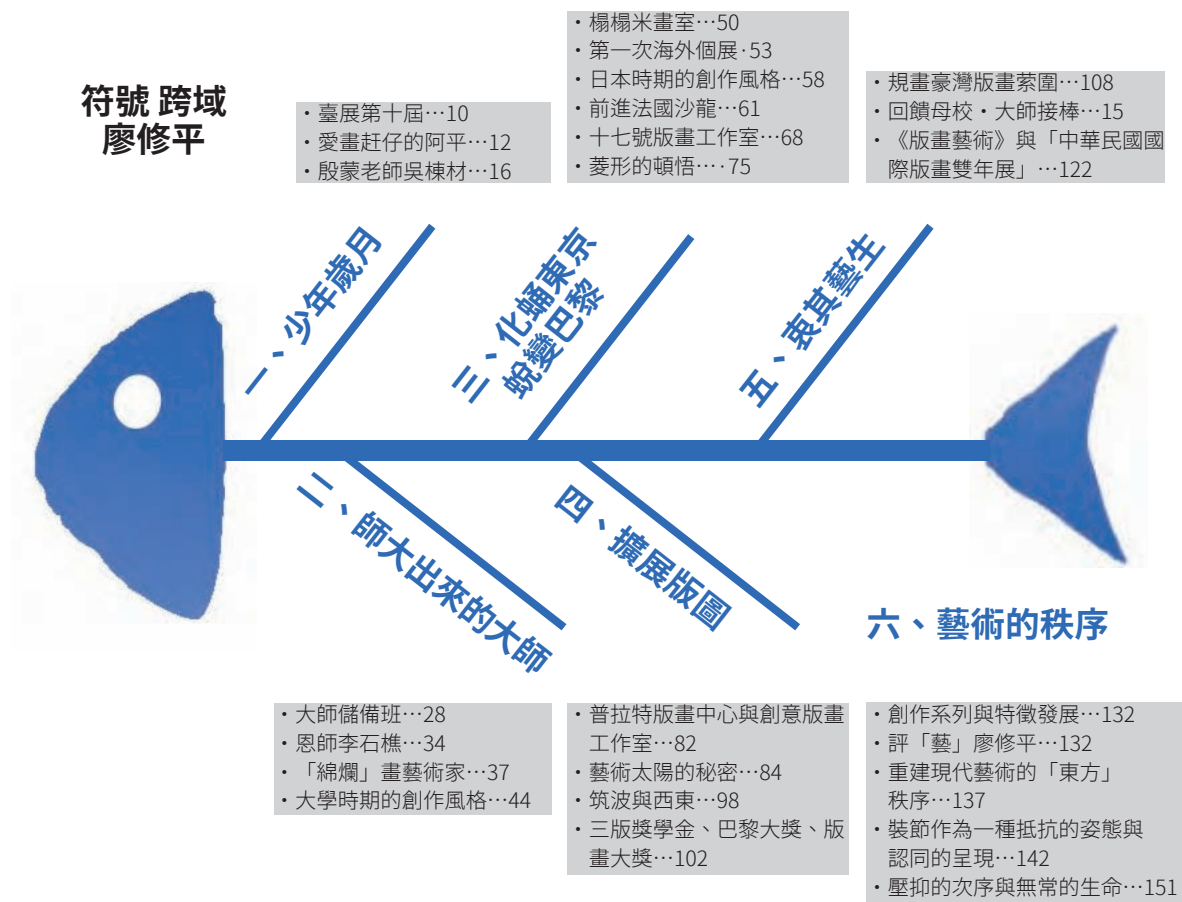


圖 5：廖新田館長獨創的「魚骨書寫法」。圖片提供：廖新田。

戰後，因為畫面右邊損壞，他重新再把當年原來的樣子畫上去。這一張畫含有三段的臺灣歷史。另外，也延伸出技法問題。因為正統國畫論爭，蕭瓊瑞、謝里法、黃冬富都認為正統國畫論爭中，第一代畫家的水墨作品煙雲表現特別多，外省水墨畫家們認為日本畫家缺乏氣韻生動的技法，所以多一點煙雲就會有氣韻生動。我把技法跟文化的關係拉在一起探討這個問題。大部分的人都認為，技法本身其實是為了藝術家創作而用，可是我相信技法具有文化上的意義。

後殖民理論也變成探討臺灣戰後身心狀態的理論基礎與書寫的參考。吳天章在威尼斯雙年展的主題叫做“Never Say Goodbye”，中文標題「別說再見」，其實是後殖民的一種思考方法。書寫の後設反思也影響書寫的狀態。以陳澄波藝術中的現代性迷思為例，陳澄波的作品裡電線桿形成非常強烈的透視感。他強調一種空間的迷幻性，也不外受到現代性的影響：一個是形式上的現代性，一個是殖民環境底下的現代性，這兩者在他作品裡面同時呈現，我因此解釋為「雙重現代性」。

另外，外國人怎麼樣寫臺灣的美術史？只有臺灣人能寫臺灣美術史嗎？當然不是。中國人寫臺灣美術史，或者日本人寫臺灣美術史，有沒有一種位置上的差異？不同文化背景觀看的方式就會不一樣，這個也變成我們臺灣美術史書寫上面的多樣性。我剛剛用「尋常」與「例外」來談臺灣美術史的動態關係，一個比較理論性的想法——臺灣美術史書寫需要例外。我書寫臺灣美術史的國際案例展現「典範（Paradigm）的轉移」。2007 年夏威夷大學出版社出版金澤大學菊池裕子（Kikuchi Yuko）教授的 Refracted Modernity（《折射的現代性》），副標題「殖民臺灣的視覺文化跟認同」。臺灣美術史用檔案資料來描述藝術的事實，這是一條路線。但是，國際如何看臺灣美術產生了「典範轉移」。2017 年澳洲學者麥書菲 Sophie McIntyre 出版 Imagining Taiwan: The Role of Art in Taiwan’s Quest for Identity，十年之後又出現 Identity（認同）的探討。臺灣美術史書寫，外國人關心的是殖民時期跟戰後臺灣的文化認同是什麼？

一百多年前，岡倉天心寫《東洋的理想》（1903 年首版）建構日本美術史。臺灣的理想在哪裡？建構、理想，似乎是一個行動的兩端。臺灣的美術史的建構，就是在一種多元、複數、共生的書寫下形成了臺灣的不同的樣貌、材質跟肌理。我想像臺灣美術史的書寫，應該是在這樣的狀態底下所形成的吧。臺灣美術史的書寫是什麼？問風，問我們自己。謝謝各位。

賴明珠：

廖館長的演講讓大家有很多的反思。他的臺灣美術史是一種很特殊的風格。曾任高雄市立美術館的館長，已過世的藝術家李俊賢說過：「藝術其實是可以包含社會，藝術不是單純的只是藝術家自我娛樂，自娛的創作。」藝術其實是可以是介入社會的媒介。館長的描述，對於臺灣美術史書寫的心理歷程，我們可以看到他其實把藝術史的撰寫含括到臺灣社會、臺灣文化，

當然也與政治策略做相當程度的勾連。臺灣美術史的書寫不是單純的，藝術的書寫可以跟社會、大眾、國家，甚至跟世界做串連。剛剛館長一直強調臺灣美術史書寫的答案在風裡，我覺得臺灣美術史的書寫在他的書寫裡面，不在風裡。在他的著作《臺灣美術四論》、《臺灣美術新思路》，還有他為幾位藝術家廖修平、周瑛所撰寫的藝術傳記裡面。我們不用去無形的風裡面找，到他的著作就可以找到。這是我對於以上他的演講的一些心得。

臺灣藝術史的書寫

重建臺灣藝術史學術演講系列實錄
A Proceeding of the Conference
of Writing Taiwanese
Art History



廖新田 LIAO, HSIN-TIEN

國立歷史博物館館長

現任國立歷史博物館館長、國立臺灣藝術大學藝術管理與文化政策研究所專任教授、國立臺灣師範大學美術系兼任教授。曾任澳洲國家大學資深講師、台灣藝術史研究學會理事長、國立臺南藝術大學史評所助理教授、國立臺北藝術大學共同科助理教授等。榮獲臺灣文化獎、澳洲國家大學榮譽教授、林玉山學術論文獎、中華民國畫學會金爵獎、臺北市立美術館論文雙年賽獎。主要研究領域臺灣美術與文化認同，風景畫論，後殖民視覺文化論述，藝術與文化社會學，視覺文化，藝術批評研究。

臺灣藝術史的書寫系列演講 | 第二場

臺灣美術史撰寫之回顧與前瞻

Review and Prospects of the Construction of Taiwanese Art History

徐文琴 Hsu, Wen-chin

各位貴賓大家好，今天很高興有機會來參加「臺灣藝術史的書寫系列演講」。我一方面覺得很榮幸受邀，另外也覺得有一點慚愧，因為以前我曾經做過不少有關臺灣美術（藝術）的研究，可是最近 10 幾年來，大部分時間都埋首在 18 世紀中西美術交流有關的議題。不過最近我有了時間，所以又回過頭來，把在 10 幾年前開始而尚未完成的一個工作，完成了。我的父親日據時期到日本學建築，1943 年畢業後回臺灣工作。10 多年前我開始翻譯他留下的 1943 年的日記但沒有完成。近日我把那本日記的中文譯稿，拿來再校訂，同時寫了一篇相關文章。我做這個工作，一方面是履行對家人的承諾，另一方面是希望他的經歷和日記，對於瞭解他那個時代的臺灣「建築人」，或許能夠有參考價值。此次演講內容主要分成五個部分進行：一、臺灣美術史的簡單回顧；二、我對於臺灣美術史

的撰寫；三、藝術史（美術史）的發展，以及藝術史學科的建立；四、對於 2007 年出版的《臺灣美術史》檢討。最後對於重建臺灣美術史提出四點「前瞻性」建議。

一、臺灣美術史書寫簡單回顧

清朝的時候，臺灣文獻及志書都有零零星星提到臺灣藝術家的名字，或者他們的書畫。但比較有系統的或比較專門的論述，應該是在日據時期開始，如畫家鄉原古統的〈臺灣書畫〉（1932）。尾崎秀真的文章〈清朝時代の臺灣文化〉（《續臺灣文化史說》，昭和 6 年，1931）是文化通史類，可是有專門的章節在論述美術。日本人治臺時期重要的貢獻是，他們開始用現代人類學的科學方法去調查臺灣原住民族。臺灣原住民清朝漢人都稱為「番仔」，日本人則稱為「高山族」，並開始把他們分族群。他們蒐集原住民的資料，對他們的生活、

物質文化，進行研究、記錄，現在收藏在臺灣公、私立博物館的原住民文物，很多都是日據時期收集來的。

1945 年戰後，國民政府接收臺灣。初期臺灣有一個比較自由開放的社會環境，可是 1947 年發生了二二八事件，臺灣省第一次施行戒嚴。1949 年國民政府撤退來臺後，一直到 1987 年，共 38 年之久，臺灣施行第二次戒嚴。「戒嚴法」對人民的思想、活動有非常嚴厲的控壓與箝制。在“大中國”主義的政策之下，以「臺灣」為名的種種活動，講演、研究、出版都在管控之列。¹在此情形之下《臺北文物》季刊，很難得的在 1955 年第三卷第四期，出版了「美術運動專號」，其中有王白淵撰寫的〈臺灣美術運動史〉，以及由臺北市文獻委員會主辦的「美術運動座談會」記錄。在座談會中主席楊肇嘉(1982-1976)²指出：「過去日本殖民地政策雖然很壞，還容許爭取文化的存在，還不能無視民族精神，還有點良心的。但現在美術雖然還繼續存在，文學卻無暇顧及了。在這時候大家尚能夠提攜起來，從過去的基礎上面促其發達，本很容易的事。然而事實卻相反地保持過去的水準尚覺困難，所以現在可以說是一個煩悶的美術」。由此可見戰後初期，臺灣文化藝術發展非常困難的情況。1950 和 60 年代整體說來

可算是文化藝術退步的一個時期，主要原因就是政治因素嚴重鉗制及操控言論、學術自由，及社會的正常發展。

1970 年代，本土意識復甦，「鄉土運動」風起雲湧，研究臺灣美術的情形開始有所突破。席德進《臺灣民間藝術》、劉文三《臺灣宗教藝術》、謝里法的《日據時代臺灣美術運動史》等都在此段時期出版。到了 1980 年代，臺灣整個經濟繁榮富庶，社會活潑起來，1987 年解嚴之後，對於「臺灣」的研究蔚為風潮，持續至今。有關於臺灣美術史研究的發展歷程及內容，蕭瓊瑞老師在〈起步 / 奠基 / 再建構——臺灣美術史研究的回顧與前瞻〉一文中有相當詳細的說明與介紹，³此外，這次演講系列中有數位老師，也都會有所介紹、說明，所以我就簡單說到這裡。

二、我對臺灣美術史的撰寫

我在大學的時候，開始接觸中國美術史，並且決定畢業之後出國研究美術史。大學畢業後尚未出國的一年，我曾撰寫發表三篇與臺灣美術有關的文章，分別介紹南投的螺溪石硯、曉雲法師的禪畫和臺灣高山族藝術。1988 年從英國回國後，先在故宮博物院工作，4 年後轉到臺北市立美術館當研究員。1992 到 1998 年在北

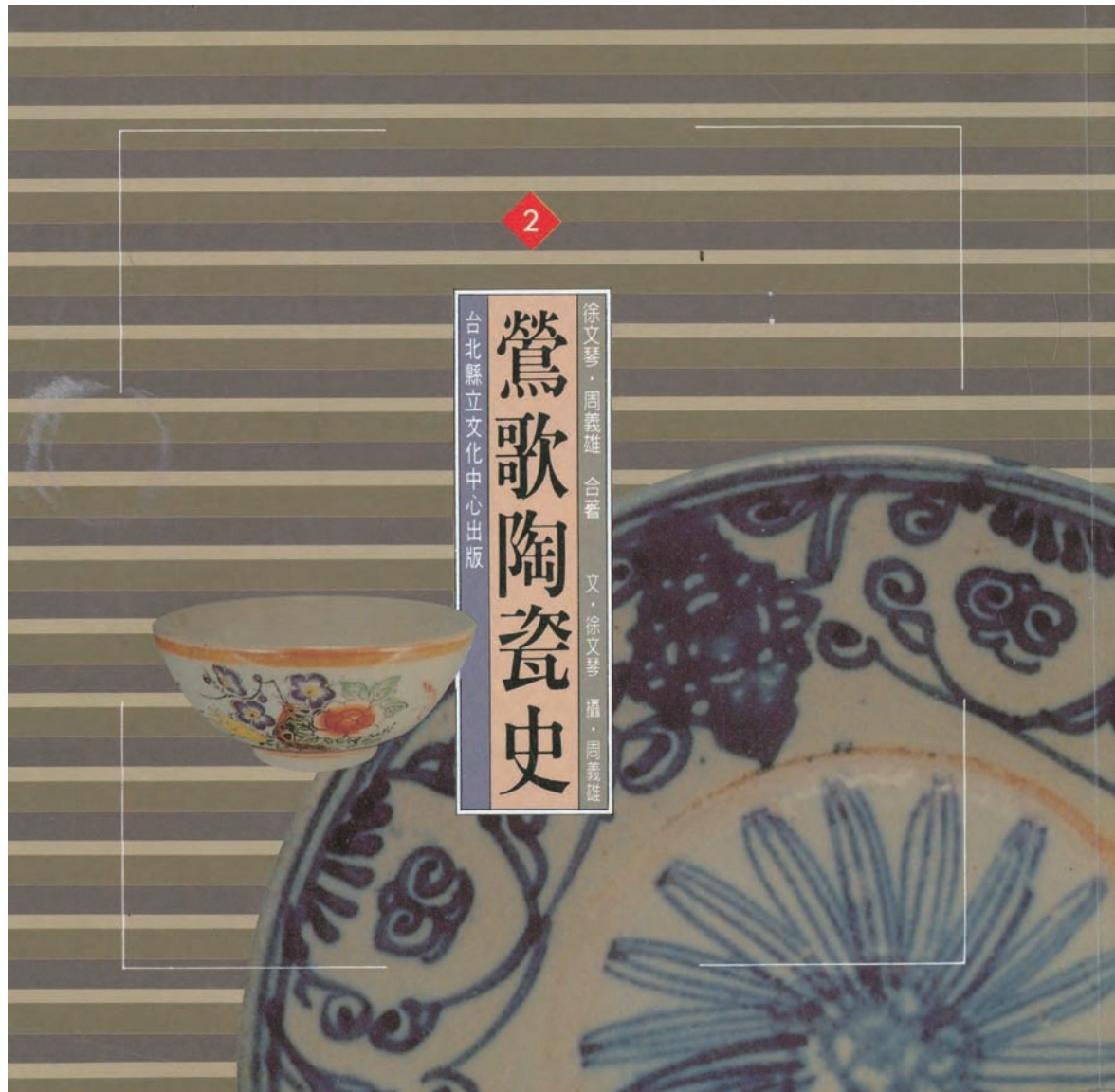


圖 1：《鶯歌陶瓷史》封面。徐文琴、周義雄合著（文・徐文琴，攝・周義雄），臺北縣立文化中心出版，1993。

美館期工作期間，專注於臺灣美術的研究、瞭解，撰寫發表了多種與臺灣現、當代美術有關的著作。其中研究最多的是清朝以來臺灣的陶瓷藝術，包括清朝、日治時期，以及當代陶藝，出版專書：《鶯歌陶瓷史》、《當下關注——臺灣陶的人文新境》、《蕭麗虹的世界》。我的印象很深的就是當時在研究日治時期美術，查看資料時，由於官方的政策，以及官方的特意宣導，令人感覺到日治時代臺灣似乎是個蠻荒之地，非常落後，實際上並非如此。

〈1930~60 年代臺灣碗盤圖繪紋飾之研究——以鶯歌產品為例〉（《臺灣文獻》，2010），是此階段所寫比較有特色而重要的一篇論文，因討論到跨日治到光復初年，政權交替時期臺灣的工藝美術發展現象——有關於這段政權交替時期臺灣美術的比較研究論文似乎比較少。1992 年，我受到臺北縣文化中心委托撰寫了《鶯歌陶瓷史》一書（圖 1）。當時臺北縣政府打算在鶯歌建造陶瓷博物館，需要對鶯歌陶瓷的發展史有所整理和論述。出版那本書使我

經歷了被告，上法庭的經驗，令我感覺十分震撼。當時（1993）雖已解嚴，但此事仍然使我有「白色恐怖」餘悸的感覺。我在撰寫《鶯歌陶瓷史》時資料非常少，因此必須一邊找資料，一邊買相關的文物，書寫完後，變成了鶯歌陶瓷的收藏家。

在北美館工作期間，我也發表過有關臺灣繪畫、女性藝術家及女性形象的文章。1996 年臺北市立美術館舉辦「回顧與省思——二二八紀念美展」，這是第一次在臺灣公立美術館舉辦紀念二二八事件的展覽（圖 2）。1973 年我到美國留學後，才知道發生在 1947 年的「二二八事件」，覺得非常悲慘，找了一些書來看，因此有所瞭解。籌備展覽期間，我以北美館研究員的身份，到臺北市政府開會的時候，爭取到策劃這個展覽的工作。在該展覽的專輯中，我發表了〈二二八事件與臺灣美術創作〉一文。第二年北美館出版的二二八紀念美展專輯中，我發表〈從寫實到隱喻抽象——二二八及 50 年代白色恐怖時期臺灣油畫初探〉的論文。「二二八事件」以及「白色恐怖」是影響以及形塑戰後臺灣美術發展最重要的因素。

三、藝術史（美術史）的發展，以及藝術史學科的建立

我從臺大中文系畢業後，出國研習藝術史，先到美國加州大學柏克萊分校藝術史研究所，拿到碩士學位後，再到英國倫敦大學亞非學院，獲得藝術與考古學的博士學位。因為我到西方學習藝術史，所以對臺灣美術的研究，就根據我所了解，學到的方法論來進行，並從事撰寫。「臺灣藝術史」是「藝術史」學科下的一個項目，所以接下來介紹一下這個學科的發展，以及建立過程。

不同於一般人的想法，藝術史是以作品為主，而不是以人為主的，歷史上有許多優秀的美術作品作者是佚名的。一位作者是不是藝術家要看他有沒有藝術創作，是不是好的藝術家則要看他的作品好不好，所以美術作品才是最重要的判斷標準。藝術史就是在探討如何用科學的方法，來研究美術作品。怎樣用客觀的態度去研究美術作品呢？藝術史將美術研究與其它廣泛的人文社會學科，如歷史、文學、經濟、政治、心理學、宗教等結合，因此美術史是一種文化史。研究美術作品的時候，牽涉到很多方面的知識，需要閱讀許多書籍，搜尋許多資料，所以是一門相當艱困的學門。以前我們在當學生的時候，在研究所平均苦讀 10 年，才會拿到博士學位，如果順利的話。

藝術史這門學科從歐洲開始。歷經數個世紀的發展、演進而形成。最早西方人致力於藝術家的生活史，16、17、18 世紀注重美學的探討。到了 19 世紀德國學者應用歷史研究的方法研究美術作品，因此藝術史學是從歷史學發展出來的。歷史研究的是文獻，可是藝術史研究藝術作品，是不同的領域，不同的對象。歷經多位學者的努力，建立研究美術作品的科學方法，證明其學術及應用價值後，終於脫離歷史學而成為獨立的學科。

（一）藝術史學的建立

把藝術史當成一個專門的學術科目，在大學裏教授並且設立藝術史系的風氣，是十九世紀末至二十世紀初才形成的，從德國開始。德國先成立了藝術史系，很快就傳播到其他的歐洲國家，然後推廣到了美國。現在西方國家的大學裡面，一般都有藝術史系，就好像我們大學的文學院會有歷史系、英文系，一樣的普遍。從十九世紀至二十一世紀，有幾位非常重要的美

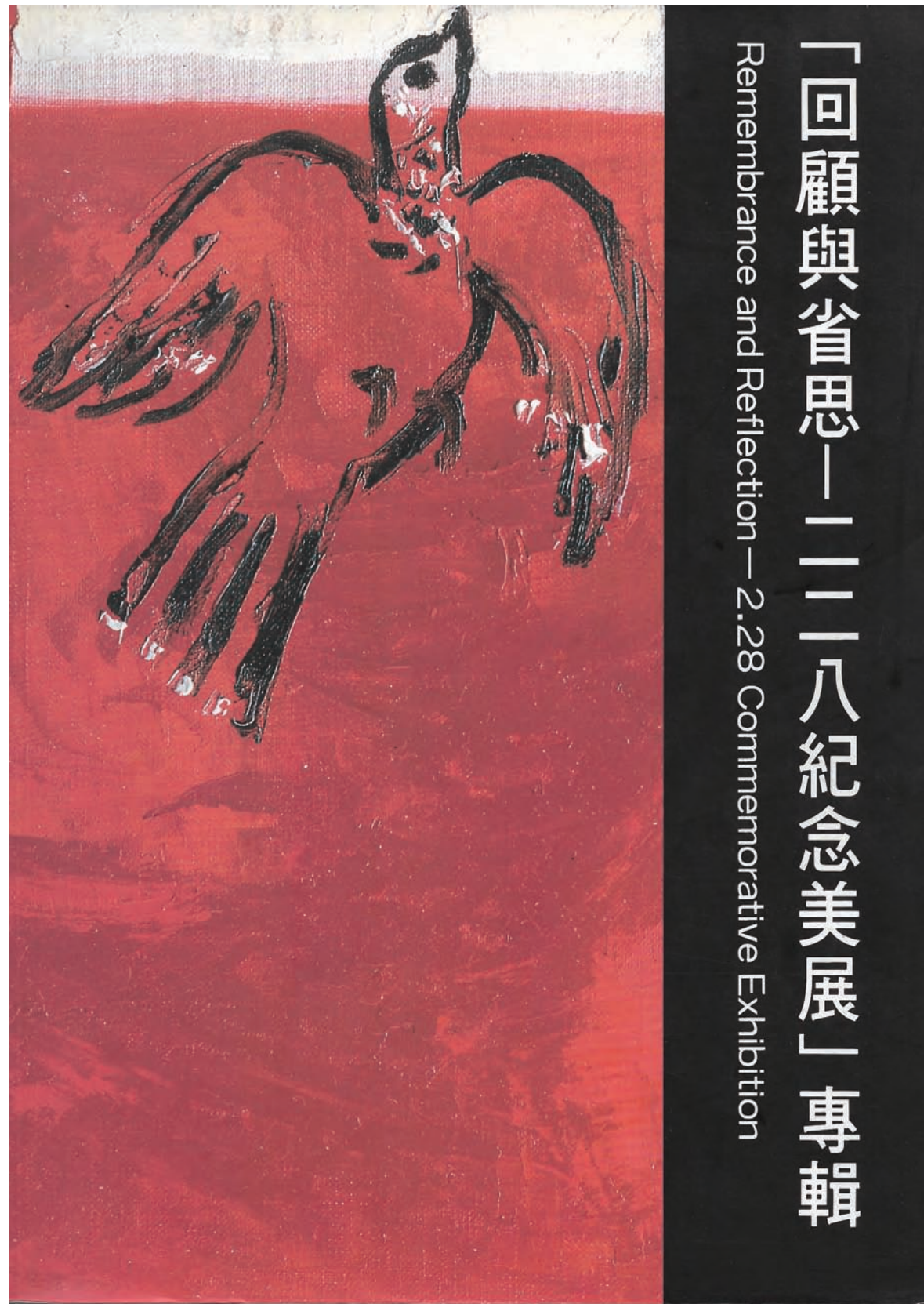


圖 2：《「回顧與省思——二二八紀念美展」專輯》封面。臺北市立美術館研究小組編輯，臺北市立美術館發行，1996。

術史學者對於美術史的研究方法與研究領域做出重要的貢獻，奠定美術史學的學術地位，使這門以美術作品為研究對象的學問，具有嚴謹的科學性思辯能量。

瑞士學者柏克哈特〈Jacob Burckhardt, 1818 — 1897〉於 1860 年出版的《意大利文藝復興時期的文明》〈Civilization of the Renaissance in Italy〉，不強調個別藝術家的探討，僅就藝術品的形式與功能來探討 15 世紀時期之藝術表現，可稱為「不列藝術家名字的藝術史」。上文說過，歷史上許多優秀的美術作品都不曉得作者是誰，作品是最重要的依據，所以他僅就藝術品的形式來探討 15 世紀時候的藝術。

維也納學者里格〈Alois Riegl, 1858-1905〉將藝術史從主觀的價值判斷，提昇到對藝術表現形式相當客觀而精確的觀察。里格認為形式是根據內在的法則來發展的，換言之，他認為藝術形式有其內蘊的發展因素。他的研究證明藝術史是一門自給自足的學術科目（a self-sufficient academic discipline）。

瑞士籍學者渥夫林〈Heinrich Wölfflin, 1864 — 1945〉繼前人而發揚光大。於 1905 年出版的《藝術史的原則》〈Principles of Art History〉，以風格對照的方式，來分析藝術品的異同。他在書中詳列研究藝術作品的幾個原則，用對照的方式，把不同的藝術作品做比對。比對是藝術史研究一個非常重要的方法，比較之後可以知道不同的作品異同之處。渥夫林利用這種方法，發現同一個時期的美術作品會有相同的風格，從而建立美術作品「時代風格」的觀念。美術作品除了具有時代風格之外，每個藝術家會有自己不同的風格，每個地區的美術作品也可歸納出不同的風格。依此可以協助我們判斷無名作者作品的時代、創作地等問題。由此可知藝術品能反映一個民族、一個時代或一個社會，而不只是美術創作而已。渥夫林專注於分析美術作品的造型 (Form)，奠定美術

史以分析美術作品的「風格」為基礎的理論，建立研究美術作品的客觀標準，德國學者瓦堡〈Aby Warburg, 1866 — 1929〉和 帕 諾 夫 斯 基〈Erwin Panofsky, 1892 — 1968〉，發展出圖像學 (iconography) 和圖意學 (iconology) 的研究方法和理論。圖像學指研究視覺藝術作品的主題與題材；圖意學指透過圖像的描述和圖像分析，進一步對藝術作品的內在意義與內容 (intrinsic meaning or content) 作深意綜合詮釋，對該作品的文化表徵或象徵的歷史，作出系統的解釋，總結出藝術作品所表達出的世界觀與人文思想、時代意義。圖像學和圖意學其實很難劃分，也沒有截然的界限，因而現在常用「圖像學」來涵蓋兩者。「風格學」的研究及「圖像學」使美術史學成為一門獨立的學術科目，建立研究美術的科學方法。

藝術史探討的，是在藝術這個大家庭裡面的視覺藝術。以前我們把視覺藝術分為純粹藝術 (fine art)、實用美術 (applied art)，可是現在、當代藝術沒有分得那麼清楚了。自從 19 世紀末年以降，藝術史研究的範疇不斷的擴大，研究方式也趨向多元化。原來的研究對象只針對西方的古典美術，後來包括非西方國家，如東方、非洲等地，內容由建築、雕刻、繪畫，擴及工藝美術、現代美術、攝影、廣告、流行藝術等。它也不斷吸收不同學科新的發現和論述，以及應用新的科學技術，以使研究成果更為精準，並合乎時代潮流。但無論怎樣變化，其根本仍是在於，奠基於美術作品，以視覺為出發點的研究方法。簡單的說，藝術史就是從藝術品的形式跟內容為基礎來探討藝術，以客觀而精確的觀察，從藝術品的結構分析等來進行對藝術作品的研究，並進一步建立藝術的文化史。

（二）藝術史學的應用——美術鑑賞與文化觀的建立

美術史研究的方法與美術史的內容與目標可歸納為「美術作品的鑑賞」，以及「文化研究——

圖像學、圖意學」兩點。

1. 美術作品的鑑賞

美術作品的鑑賞是指對藝術作品本身——保存情況、媒材、技巧、質地、風格等——的仔細觀察，導致對創作者、作品品質好壞、時代、地域來源等問題的確定與確認。這類工作奠定我們進一步建立具有文化觀的美術史的基礎。在美術館、博物館、相關文化機構工作的研究人員應用這種能力，來收藏、整理歷代文物，並提供民衆美術作品的基本資料。

美術作品好壞的問題很重要，因為好壞會牽涉到真假的問題，這個是最基本的。開始研究一件藝術作品之前，首先要瞭解它是真的，還是

假的，因為藝術市場上，作偽的行爲十分猖獗。若一件作品不知道作者，我們就必須去考察它的製作年代和生產地域。一件美術作品的時代到底是 17 世紀、18 世紀、19 世紀，還是現代的，其風格都會不一樣。所謂生產地域，就是它是在什麼地方創作或生產的？是臺灣的產品，還是日本的，或中國的？我發現在臺灣的美術館、博物館的庫房，甚至展覽場所，都有一些文物沒有任何的標識，或標識不完全，也就是說還有許多收藏品不知道來源、屬性以及創作年代。如果我們連臺灣的文物及文物的年代都無法確認，就無法奢求梳理臺灣美術史了。有關於創作者的問題，如果一件作品知道創作



圖3: (左) 單把折肩人面罐，陶器，十三行遺址出土，鐵器時期，高 23 公分，中央研究院歷史語言研究所收藏。(右) 人獸形耳飾，玉器。卑南史前文化遺址出土，高 69 公分，國立臺灣史前文化博物館藏（徐文琴，《臺灣美術史》，南天書局出版，2007）

者，就可以研究它的風格。但是歷史遺留的文物，很多都不曉得作者，在這種情況之下，就需要判斷它屬於哪一種風格、哪一個派別，從而判斷它的創作年代和生產地區，甚至推論可能的作者。這些都是美術鑑賞要探討的內容，是很重要而基本的工作，在美術鑑賞的基礎之下，才有可能進一步建立美術史的論述。

2. 文化研究——「圖像學」與「圖意學」

這一類的研究是在「鑑賞」的基礎上進一步了解美術作品的意義，將視覺圖像視為文化的象徵，進而使美術史成為文化史，與時代及社會連結。依據潘諾夫斯基的理論，圖像學方法有三個步驟：描述、分析與解釋。主要概念是對某一主題的相關作品、圖像、圖式的歷史演變、風格特色或社會習俗、文化，加以排比分析、考證描述、歸納詮釋。這些原則皆是要求藝術史家具備足夠人文學科涵養，才能以宏觀的視野、跨學科的知識進行研究，發掘藝術作品所表達出世界觀的多樣性。

至於瓦堡，他最基本的主張，是將藝術作品視為人類共同記憶，認為研究藝術作品便能看到時代的種種議題，因此圖像學的運用不能過分拘泥於學科間的界線，應尋求其他輔助學科的理論及方法，包括自然科學、心理學、社會學、哲學等等，學科間應建立密切關連，方能對人文科學作完整的研究。在這樣的原則下，藝術史研究除了能表達歷史真相，也更可能發掘出一般歷史研究裡難以呈現的各種非經驗世界、理想世界的表達。⁴

藝術史研究也會用到批評的方法，不過藝術批評的方法，主要是針對當代藝術。藝術史探討時間比較久一點以前的文物和美術創作，希望這樣能夠做比較客觀的討論。藝術批評也要建立在歷史瞭解的基礎上，如何盡量客觀的評論當代藝術也是一門很大的學問。

四、對於 2007 年《臺灣美術史》的檢討

1998 年我轉換跑道，辭掉北美館研究員的工作到高雄市立空中大學文化藝術學系任教。1999 年 8 月首次開設「臺灣美術史」的課程。這堂課是電視教學節目，有 36 講，每一講次都必須先寫腳本。三個月的教學結束後，36 個腳本累積、彙整了不少資料。經過七、八個年頭的進一步研究、整理，將全書內容（除了第六章之外）分別發表。2007 年在南天書局魏德文先生的鼎力支持下，終於得以印刷、發行。魏德文先生也是一位學識十分豐富的收藏家，書中許多插圖來自於他的珍藏。

《臺灣美術史》的章節安排為：第一章，史前時期的臺灣美術；第二章，臺灣原住民族視覺藝術；第三章，荷、西以及明鄭時期的臺灣美術；第四章，清領時期的臺灣美術；第五章，日治時期的臺灣美術；第六章，戰後臺灣美術。內容包括：建築、雕塑、繪畫、書法、版畫，陶器、織繡、金屬等手工藝品，以及現、當代藝術。這本書出版於 13 年前，這段時間對於各類「臺灣學」的研究又有新的發現、論述、和觀點。經過這段潛伏期，我現在可以用比較客觀的態度，對該書做一些檢討和討論。

（一）臺灣的考古很發達，2007 年以來有很多新的發現，同時對於不同文化層的生活和物質文化有更多的了解。史前時期的臺灣美術可利用考古發現的豐富資料，做更深入的分析、了解。有的人認為臺灣史前時期屬於考古學、人類學範疇，不算美術史。實際上，人類的藝術活動從史前時期就開始，臺灣也沒有例外。西方在舊石器時代就已經有洞穴壁畫，還有石雕。新石器時代，世界各地的陶器產品是非常重要的文物，也是人類文明和文化發展的見證。陶器的生產表示人類擺脫靠天吃飯的現象，可以利用自然資源製造日常生活所需

要的器物。這些器物有一定的造型，帶有紋飾，說明當時藝術活動已經發達了，所以藝術史的書寫中，史前時期的陶器是非常重要的項目。臺灣史前時期生產很多不同種類的陶器，包括彩陶、黑陶、繩文陶、素燒陶、高溫硬陶器等。這種現象表示史前時期，臺灣已經有高度發展的陶器生產和工藝美術活動，由此可知當時已有相當多元和發達的文化（圖3）。臺灣一直到17世紀才邁入歷史階段，要了解完整臺灣美術發展的脈絡當然要溯源到史前時期。

（二）一般美術史的書寫都會以年代先後，作為內容敘述進展的依據。拙著《臺灣美術史》很可惜無法依此標準進行，而將原住民藝術單獨列為一章。其原因主要是，我對他們的研究、了解、掌握的資料都還不夠充分。如果可以將原住民的工藝、美術加以明確的斷代，能夠與漢人的美術發展，在同一時代的章節討論，當更為理想，這是尚需要努力的方向。另闢一章在當時比較容易處理，但並非是最終的答案。

（三）荷西時期資料比較缺乏。中研院院士曹永和先生（1920-2014）閱讀古荷蘭語的文獻、資料，從而發現許多17世紀的臺灣社會、經濟和歷史資料，增加我們的瞭解。⁵ 研究此階段的臺灣美術相關活動，或許也需要從古荷蘭語的文獻中去尋找資料。

（四）清及日治時期的資料及研究較多，但大多為繪畫類別，其它種類，如工藝美術，仍然薄弱，需要加強。

（五）戰後臺灣美術的撰寫，我覺得是比較複雜，難以獲得共識的一部分，主要是時間離我們比較近，比較不容易以客觀的態度去分析、論述。這段時期的臺灣美術發展採取何種觀點和立場來詮釋，會使結論產生很大的差異，所以還要做更多的調查和探討。無論如何，我們現在研究戰後臺灣美術，需用具有批判性的眼

光，特別是「國畫」（水墨）之類當時就曾經引起爭議的項目，避免受到太多宣傳性言論的左右和影響。在高壓統治之下，默默耕耘的藝術工作者，也需要我們的發掘和關注、了解，研究者需要主動去收集更多以往沒有被注意到的資料。

五、前瞻

對於建構及完善臺灣美術史的研究和書寫，提出以下幾點建議：

（一）積極培養藝術史人才

對於美術作品的鑑賞能力——辨別藝術作品的好壞、真偽；作品的產地、時代、作者，是建立藝術史的基礎。藝術史的研究從美術作品出發，所以首先要建立完整的文物資料和檔案，這個工作需要受過藝術史訓練的專業人員來進行。如前所述，臺灣的公、私美術機構，對於臺灣文物藏品的歸類、鑑賞工作尚做得不夠完善。藏品中那些是屬於臺灣的，它們的產地、時代等，許多都沒有標示清楚，這些都造成建立臺灣美術史的障礙。所以說培養藝術史人才是當務之急。

總之，要建立臺灣美術史，最重要的就是要先蒐集資料——美術作品，如果資料收集不齊全，那當然無法書寫完整的臺灣美術史。所以說我們要積極地去尋找、辨認屬於臺灣的美術作品，除了書畫之外，其它種類媒材的作品也都同等重要。我們也要正確的判斷美術作品的時代、產地、作者的問題，這些都需要經過訓練的專業人員才能夠做得完善的。這些基本的資料如果沒有建立起來的話，就沒有辦法進一步去探討歷史的問題，所以說培養藝術史人才是非常重要的工作。

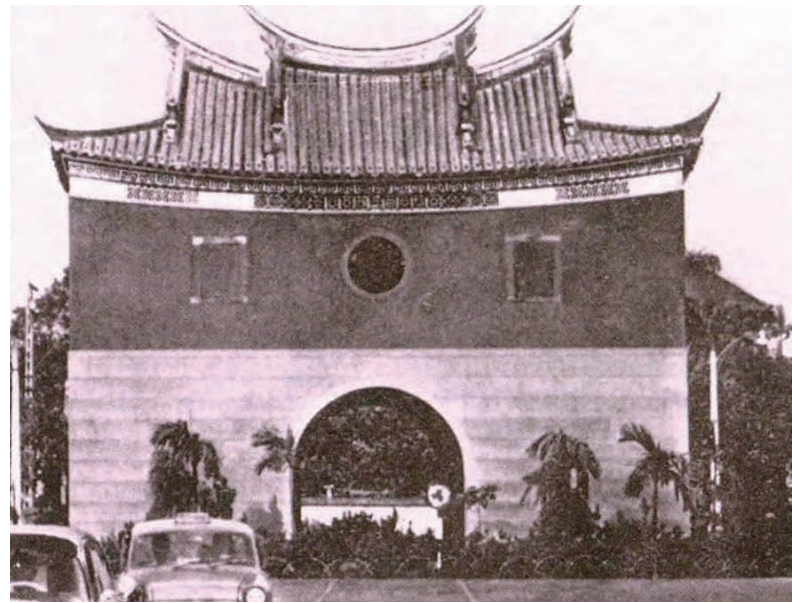


圖4：（左）臺北市東城門，建於1882年，閩南碉堡式建築，1960年代攝影（莊展鵬主編《臺北古城之旅：古城門・老街・古代建築》，遠流出版社，1997）。（右）1966年重建之臺北東城門，上部被改為中國北方宮殿式城樓，下面局部為原來的石造城門座。

（二）加強對於原住民美術的收集、研究、整理
臺灣美術史的書寫中，在歷史階段（荷西、明清、日治時期），最好能夠把漢人美術跟原住民藝術放在同一個歷史平臺，一併呈現，如此對於臺灣文化、藝術的發展能有更為客觀而全面的瞭解。原住民文化藝術有非常大的特色，是臺灣美術非常寶貴的資源，不應將之忽視。

（三）增加建築在臺灣美術史的能見度

「建築」這個詞不是中文原生的，是從日文借來的，而日文又是翻譯西文“architecture”這個字而來的。傳統中文只有「營造」、「大木作」、「小木作」等語彙，把建築當成工匠之事，並不重視它。「建築」不同於「建築物」（building）或「構造物」（structure），它通常具有美學的意義和特徵，同時具有特殊的文化象徵性。因為建築是必須要經過規劃跟設計的，而人類都有追求美感的天性，所以建築物本身包含了美的元素在裡面，當然建築物還有實用的價值，要有堅固性。除此之外，建築物

也有很多文化因素在裡面的，如每個地方的建築物會不一樣，不同時代會有不一樣的建築的形式。建築物的外觀和內部都經過設計與美化，使符合人們追求視覺美感的天性，因而建築具有藝術性。建築反映民族性和地域性，它也有歷史性和時代性，因而建築有非常強烈的文化屬性，同時也具有象徵性。

歷史上許多重要的文明，以及不同的歷史階段都有其獨特的建築樣式，作為象徵。這種情況在我們周邊就可見到，譬如日治時期，帶來明治維新所提倡的西方物質文化，代表政府的建築物大都以西洋建築風格呈現。50年代開始大量出現中國北方宮殿式建築物，以此作為國民政府的精神和權力象徵。它甚至把臺灣清朝閩南式建築拆除重建成中國宮殿式，由此可以知道當時國民黨政府不尊重古蹟，以及封建和傲慢的行事作風（圖4）。

西方的藝術史中，建築是不可或缺的一部分。由西方學者的研究，可以知道美術史發展中，

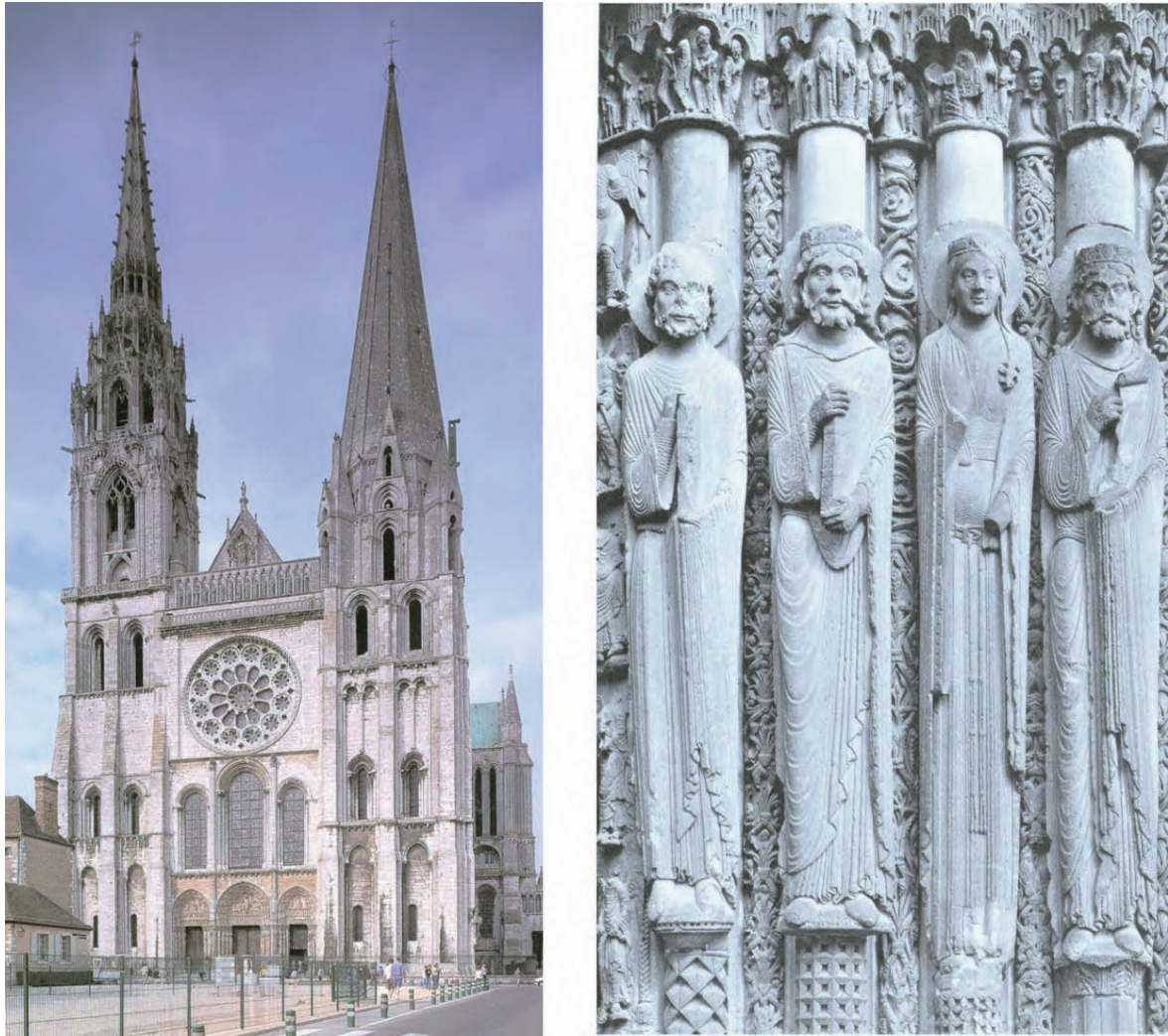


圖 5：（左）沙特爾教堂（Chartres Cathedral），1194-1230，歌德式，法國。（右）沙特爾教堂外壁雕刻石柱 (Michael Fazio, etc., A World History of Architecture, Laurence King Publishing, 2009)

建築佔有非常重要的地位。它常常帶動藝術風潮，其它美術項目，如雕刻、繪畫、手工藝等隨之生產、創作，表現特殊的時代風格。譬如說在 12 跟 14 世紀的哥德樣式時期，當時的教堂有高聳的尖塔，寬大的內部空間。其時雕刻跟繪畫都附屬於建築物，沒有獨立的地位。雕刻是建築物的一部分，做裝飾而已，所以就形成依附於建築，高高瘦瘦的外觀（圖 5）。因為哥德式的建築講求明亮、寬闊的空間，所以窗戶很多，隨之發展出精美的彩色玻璃工藝。這是建築帶動其它種美術發展的例子。現代藝術中包浩斯（Bauhaus）是一個著名的例子，

它是一個建築設計運動，也是一個全面性的美術運動。包浩斯運動的目標是結合建築、工藝、與藝術，將藝術家、工匠與工業之間的界線抹除。它的影響非常深遠，形成現代美學思想，許多著名的畫家，如保羅·克利 (Paul Klee)、康定斯基 (Wassily Kandinsky) 都是這間學校的老師。包浩斯的建築講求功能性，所以是方方正正的，完全不要任何的裝飾，這就是現代建築風格的來源。除了建築之外，家具、室內裝潢、陳設也是一體設計而成的。我們現在所熟知的幾何形狀的工藝美術品、抽象繪畫等，都與包浩斯現代藝術運動密不可分。

建築在中國及臺灣藝術的角色也一樣。舉個例子，龍山寺是臺灣的一級古跡，是傳統的廟宇形式。傳統廟宇殿堂外面都有兩根龍柱，在柱子上雕刻「升龍」與「降龍」，除了象徵吉祥之外，也有裝飾性。廟宇的窗子會有美麗的透雕；此外，傳統廟宇的門上畫了魁梧的門神，是重要的繪畫題材。這些都說明雕刻、繪畫、工藝美術等依附建築物而創作、生產，或者說建築物提供各種類美術發展的平臺，建築藝術的重要性由此可見。目前臺灣的建築研究者以建築學家為主，藝術史家的參與相當少，這是很可惜的情形。

我認為目前對於戰後初期臺灣建築界的情況，學界的理論與事實似乎有所出入。譬如有的學者認為：「戰後初期到國民政府於 1949 年遷臺期間，由於日本建築師逐漸返回日本，而本國建築師又尚未隨政府到臺灣，所以曾有數年的建築師空窗期。1940 年代末大批建築師跟隨政府遷臺後，情況才有所改善」。⁶ 另有學者認為 1949 年，國民政府來臺後，「當時僅有臺北工專、臺南工學院及臺北私立開南商工培養建築人才，但他們著重專科的訓練，所以很難出現思想設計層面的建築師。且大部分投入技術的專業裏，說來比較像是工程師」。⁷ 他們都忽略了日治時期，已有不少臺灣青年到日本學習建築（包括我的父親及其友人們），學成後回臺工作，投入建築及教學的行業，培養建築人才，使得戰後臺灣各地的各種硬體建設能迅

速的重建，民間的營造業也欣欣向榮。由於建築的重要性，我們需要對它加以研究，以便於對臺灣美術史能有更為全面而深入的瞭解。

（四）發現新的資料，用新的觀點撰寫戰後臺灣美術

戰後臺灣美術的發展尚未滿百年，在臺灣美術歷史的長流中，不佔太大的篇幅。然而目前國內對於臺灣美術的研究，似乎偏重戰後這段時期，這是很值得檢討和省思的現象。1945 年以後頒布、制定的許多法條對於本省籍藝術家很不利，1949 年戒嚴法施行，隨之有白色恐怖，藝術家創作的自由與人權受到了更嚴厲的限制與打擊。在這種情況之下，整體臺灣美術的進步和發展是很困難而受限的，大概到了 1980 年代，才比較多元化和活潑起來。在自由民主的現代，我們不能夠不加思索地延續戒嚴時期的觀點和想法。文化部的前瞻計劃定調為「重建臺灣藝術史」，鼓勵我們用新的觀點，發掘新的資料，提倡臺灣美術史撰寫的重要性，追求超越及進步，是很有意義的政策。

藝術史的目標在於研究美術作品，只要有美術作品，就可以書寫臺灣的藝術史。歷史上，臺灣有許多優秀及有特色的美術作品，我們不僅要使它們出土，讓世人知道，更希望用美術來書寫具有主體性的臺灣文化史，使臺灣的文化美麗而精彩。

¹ 譬如當時內政部限制人民團體不得以「臺灣」命名，直至 2000 年，陳水扁執政，才取消此規定。薛化人，《戰後臺灣人權史 (1945-2000)》（新北市：稻香出版社，2015），頁 329。

² 楊肇嘉，臺中清水人，知名門閥士紳，日治時期投身臺灣民族運動，鼓吹地方自治。中華民國政府播遷來臺後，擔任臺灣省政府民政廳長，1962 年起擔任總統府國策顧問。〈楊肇嘉〉，《自由的百科全書》，<https://zh.wikipedia.org/> 楊肇嘉，2020，06.06 查詢。

³ 蕭瓊瑞，〈起步 / 奠基 / 再建構——臺灣美術史研究的回顧與前瞻〉，《臺灣美術》，No. 111，2018.01，頁 8-29。

⁴ 〈圖像學〉，《維基百科》，<https://zh.wikipedia.org/wiki/> 圖像學，搜尋 2020.06.06。

⁵ 曹永和，《早期台灣的開發與經營》，（南投市：臺灣省文獻委員會，1963）；曹永和，《荷據時期台灣開發史略》（南投市：臺灣省文獻委員會，1976）。

⁶ 傅朝卿，《台灣建築摩登化的故事——走過一個半世紀的台灣近現代建築脈絡特展》，國立成功大學建築系出版，2006，頁 53。

⁷ 李乾朗，《臺灣建築百年，1895-1995》，臺北：室內雜誌社，1993 年增訂版，頁 78。

臺灣藝術史的書寫

重建臺灣藝術史學術演講系列實錄
A Proceeding of the Conference
of Writing Taiwanese
Art History



徐文琴 HSU, WEN-CHIN

國立高雄大學人文社會科學院兼任教授，前高雄市立空中大學文化藝術學系教授兼系主任。

國立臺灣大學中文系畢業後，赴美國加州大學伯克萊分校就讀藝術史研究所，其後在英國倫敦大學亞非學院獲得藝術與考古學博士。曾任英國倫敦大學 Goldsmith College 兼任講師、香港大學美術系講師、國立故宮博物院副研究員、臺北市立美術館研究員，並受聘任鶯歌陶瓷博物館、國立臺灣美術館典藏審議委員及高雄市古物審議委員等職。

主要研究領域為藝術史、中國繪畫史、陶瓷史、版畫。著有《文本與影像：西廂記版畫插圖研究》、《台灣美術史》、《現代美術及美術館鑑評》、《鶯歌陶瓷史》、《當下 關注——臺灣陶的人文新境》等書。

（圖片提供：徐文琴）

臺灣藝術史的書寫系列演講 | 第三場

臺灣美術史的書寫——近 30 年的基礎工作

Writing Taiwanese art history--the fundamental tasks done in 30 years

林保堯 Lin, Pao-yao

司儀：

讓我們以掌聲歡迎謝國興教授、林保堯教授。

謝國興教授：

林保堯教授，鼎鼎大名，不用我來介紹，而且他門生眾多，我相信現場可能也有不少是他的門生。今天我的任務其實沒有對談，因為我到現在還不知道林老師要講什麼，所以對談待會等於是給我口試，隨機應變。其實我們今天的主要重點是來聽林老師講，林教授講。時間的關係，我們今天大概也沒有時間或者沒有機會來談，就是來讓大家發問、來交談，所以時間就盡量保留給林教授。

前言

謝謝老師，還有廖館長，以及今天所有在作的臺灣美術史愛好者。首先，很感謝主辦單位今天有個臺灣美術史書寫的一個演講活動，當主辦單位找的時候，說實在話，其實對臺灣美

術史已經做了有一段過去的時間，相當長的時間已經是做另外的領域課題，但是主辦單位很希望知道早年的臺灣美術史，尤其在高等教育，大家是如何開始的一段過程，很希望有機會了解。後學是在 1985 年回國，之後第五年接任當時國立藝術學院的傳統藝術究中心（以下略稱「傳研中心」）。記得好像是 1996 年吧！在教育部之下參與規畫今天的宜蘭傳統藝術中心，當時還有未來的本校傳統藝術學院。然而立法院在審查時，一位委員疾呼教育部「包山包海」，太多附屬單位，即改了組織法，從教育部切過去到文建會，記得是 1999 年時，就把教育部多年的重要民族藝術藝師專案、傳統藝術等各類成果、報告、非書資料、出版書籍等，雇車搬運至宜蘭傳統藝術中心。事實從 1990 年到 2000 年，傳統藝術研究中心在臺灣美術做了哪些？今天不妨打開來看一下，尤在當時的尚不成熟的氣候，臺灣美術（以下略稱

「臺美」）怎麼進入大學的教學領域呢？

從事臺灣美術，說起來，是一機緣。1984 年 4 月 6 日，國立藝術學院（以下略稱「藝院」）美術學系系主任劉思量，據說是花了兩天時間，從臺北到了日本筑波大學找到後學，談起有關高等學院美術教學研究種種，例如：傳統藝術等。因而翌年 (1985)8 月，有幸地到當時在蘆洲校區的藝院美術學系任教。那是國內股票萬

點的時代，更是臺北畫廊處處，國內藝術活動從未有興盛的時代。當時「春之藝廊」的任何一檔，幾乎全被購置出清。相對的，各地有關臺灣美術的展覽、座談、講演、研討、媒體、大小專書出版等，經年累月，持續不斷，使得大學的相關科系，莫不相繼投入。藝術學院正是國內當時的領頭羊，亦相繼展開各面新鮮面貌的藝術活動與開發。



圖 1：《藝術家、收藏家、美術館、畫廊與研究中心的新境再造》專文（刊於民國 80 年元月 10 號《民眾日報》），圖片提供：林保堯。



圖 2：國立藝術學院傳統藝術研究中心《近代中國美術資料蒐研彙編》整理筆記本，圖片提供：林保堯。

1990 年 8 月，在鮑幼玉院長的指導下，接任本院的傳統藝術研究中心（以下略稱「傳研中心」），展開臺灣各類藝術的收藏整理工作。今天觀之，傳研中心的過去 30 年來，在臺美的基礎工作，就個人言，可以分成三個面向——第一就是屬於圖照的蒐研彙整，第二就是文獻的爬梳撰寫，第三就是專書的計畫出版。

壹、圖照的蒐研彙整

臺美的開展，可說是在 70 年代，受自臺灣文學鄉土運動的逐步影響，尤其是鄉土文學在 70 年代的末期，可說直接走進我們的藝術部分，當時媒體都叫它做「鄉土美術」即知。看看雄獅美術、藝術家兩家雜誌的當時展覽廣告就知曉，鄉土美術確是廣為泛用。然而，談起臺灣美術的運動，就出版來看，似乎只有三本書。一是 1955 年王白淵的《臺灣美術運動史》，二是謝里法的《日據時期臺灣美術運動史》，三是林

惺嶽的《臺灣美術風雲 40 年》，這三本是比較能串接起來的臺灣美術史書寫吧。

80 年代是個重要啟動年代，當時政府的美術館只有兩座，一個是所謂今天的國美館的前身，省立臺灣美術館，還有臺北市立美術館，換句話說就是省跟院轄市代表性的兩個，但是那時年輕藝術家的活動力與藝術市場是非常強大的，畫廊變得極為重要。當時統計時已經超過 50 家以上，而出版主要是大家知曉的兩大家。畫廊來說，可能不少人忘掉了太極畫廊，它是臺灣民間的第一家。在 80 年代的風潮之下，即 1990 年之時，藝院傳研中心著力在一個藝術家最重要的作品，即圖照蒐研整理的三年計畫開展。此時中研院史語所顏娟英開展「日治時期《日日新報》的臺灣美術史料蒐研計畫」。換句話說，一個是做文，一個是做圖，就是文獻與圖像，這是 80 年代兩個重要的臺美專案。傳研中心的專案，最後定調是「中國近百年美術

研究資料蒐研計畫」，可知當時所謂的臺美其實是在此框架下的一個名項，雖然做的內容是臺美蒐研圖錄。

半年後，進入 1991 的第二年，計畫仍未順利開展，實也被多方質疑和不解，這時期國內藝文媒體也加入推動的行列，助與蒐研工作，當時的民生報，黃寶萍記者做了相當多的正面報導。那時，寫了《藝術家、收藏家、美術館、畫廊與研究中心的新境再造》一篇專文，刊於民國 80 年元月 10 號的《民眾日報》（圖 1），目的在於讓人們多多了解臺灣經濟奇蹟之下，須要有個藝術家作品的圖照資料庫誕生。今天，我們看到文化部開啟「重建臺灣美術史計畫」，這個『重建』若是擺在 30 年前的話，我們當時做的第一代人們，在坐的各位可能是完全想像不到的，在當時的時空背景之下，要作「臺灣美術」這四個字，實須先面對各種的質疑與不解。

三年下來，從 ppt 畫面可看到當時傳研中心整理的《正片登錄本》筆記本（圖 2）知，共收了 36262 張圖照編號，大家看到是非常雜亂的筆

記本，修修改改改成這樣。最後有出版《近代中國美術研究資料彙編》目錄專書，以及整理完好的圖照擺在北藝大的圖書館收藏庫。因是大學的傳研中心，對於臺美的推動，是遍及於全面的，尤其中小學相關的臺美教學教材。1992 年參與教育部《鄉土輔助教材大綱 -- 藝術篇》（教育計畫叢書之一〇七，1995.04 出版）的製作。然而雖有綱要，但是中小學老師反映沒有教材專書實體，不易教學，其後再參與由此延伸的民間版東華書局，共六冊的《臺灣民間陣頭》、《臺灣傳統音樂》、《臺灣傳統戲曲》、《臺灣傳統建築》、《臺灣傳統美術工藝》、《臺灣原住民的藝術》全彩教材，還有康軒投入製作的教師用的《鄉土藝術教學教材教法》專書 2 本的發行製作，以及教育部社教司投入各類鄉土傳統藝術教學錄影帶、CD 片，共 40 餘支的製作。

貳、文獻的爬梳撰寫

接著，談一下民間版《臺灣美術全集》。此套圖錄，藝術家出版社於 1991 年開始出版，今



圖 3：《臺灣美術全集》楊三郎 (7)、張啟華 (22)、蔡蔭棠 (23) 三卷，圖片提供：林保堯。

天已經到 38 期，這是國內民間出版實力的展現，確實影響力非常大，不僅影響到非常多今天的碩博士生，開始投入臺美課題，其實也是國內藝術創作者，收藏界、文化產業界、美術館舍等相當倚重的大型套書。其背後，正說明國內當時已蓄積相當的臺美研究專業人力。個人投入了三本 (圖 3)，第一本大概是大家所知的楊三郎，第二本是張啟華，第三本則是蔡蔭棠，這是後學在做臺美史上，對臺美藝術家人物誌書寫的投入。

大概治臺美者都曉得楊三郎跟張啟華這兩個人，在戰後臺美有非常非常多的藝文展覽等活動，其實背後就是這兩人為主，「北楊南張」事實就是戰後一直到成立全國油畫學會，這麼大組織時的重要二人。一者有人際資源，有組織力，一者有財力，更有企業資源，相互投入，開啟臺美各類重要展覽活動，所以人家稱其北楊南張。像前述的「全國油畫學會」，張啟華的南臺灣人脈與財力奧援是成立的要素。事實上，我們在做臺美研究時，不要忘記真正帶動這一個延續美術實質活動戰力的重要人物。蔡蔭棠可說是異例，是京都大學經濟專業出身而投入美術。因其專業與執著，終有成就，可說國內客系首位登上此套書者。在其之前的 22 本，未有客系者。順帶一說，張啟華有一張 1930 年入選臺展的《旗后福聚樓》，此地就是今天旗津一帶，亦是大高雄今天整個發展的起家地，就是從旗津這個小港口開始，當時的福州人在這邊開了一家福聚樓，他以繪畫記錄下來。今天高雄已見不到此幅作品描繪的早期實態景象，因而成為了高雄市第一號的藝術文化資產 (高雄市府史博字第 099990006539 號)。千禧年 (2000)，是值得紀念的世代交替，前後有不少的各類藝術活動。藝術家出版社也有一個撰寫出版計畫，即是從千禧年看，百年的海外華僑美術、還有世界的美術、大陸的美術、其中有一本是臺灣的美術，也就是《百年臺灣美術圖像》。當時這一本是委託撰寫，基本上

採「編年史」寫法。所謂的編年史就是一年選出一個代表性的畫家，串接地寫出臺灣的百年美術圖譜。當然寫這本書時，較為方便的是，因個人在 1990 年，即 10 年前，編製了前述的《近代中國美術研究資料彙編》，可在短時間內彙整資料且一氣呵成而下。但是真正撰寫的時候，才曉得當時我們鎖定自日據時期 1927 年的臺展開始，即所謂的洋畫運動，也就是所謂的「油畫」在臺灣百年來的一個藝術足跡系譜探索，但是事實寫下去以後才曉得，在千禧年的時候，臺灣的油畫是無法走出 100 年，怎麼樣的投入，怎麼樣的蒐集，皆無法接續為 100 年，所以當時設定以油畫的百年臺灣美術圖像，是思慮不足的。其中問題在於 1915 年之前，這個今天想來是無法想像的。因而，此之前的 15 年，只有使用清末民初的作品來接補。再者，千禧年的時候，正是國立大學第一座美術館「北藝大關渡美術館」的誕生。在當時的氛圍之下，關渡美術館也推動了「臺灣美術的百年展」，出版了《千濤拍岸 -- 臺灣美術一百年圖錄》。相對於藝術家《臺灣美術全集》的研究型套書，文建會的家庭美術叢書，則是全民普及型的扎根套書，從一開始就積極參與，十餘年來，大概有 130 幾本接續著出版。前者比較屬於美術田調成就展開的先驅，偏於學術性的深度，後者家庭美術叢書是一種家庭普及，事實臺美真正要投入的是，高等教育的深度性學術研究外，還要整個民間性、社會性的普及閱讀開展，兩者合起來，可能才是今天臺美價值生命度發光發亮的重要推手。其中，個人參與有關的，是黃龜理，這一本是屬於木雕宗師，由後學撰寫。第二本是重要的南部展舵手張啟華，是陳奕愷撰寫。再來是周瑛，是我們的廖館長撰寫。這三個人，周瑛是個人在北師的恩師，指導老師。張啟華是個人目前主持的張啟華基金會的導師，黃龜理是個人 1994 年主持所謂今天的人間國寶，教育部「重要民族藝師傳藝計劃」三年的傳統木雕宗師。現在，不妨介紹。

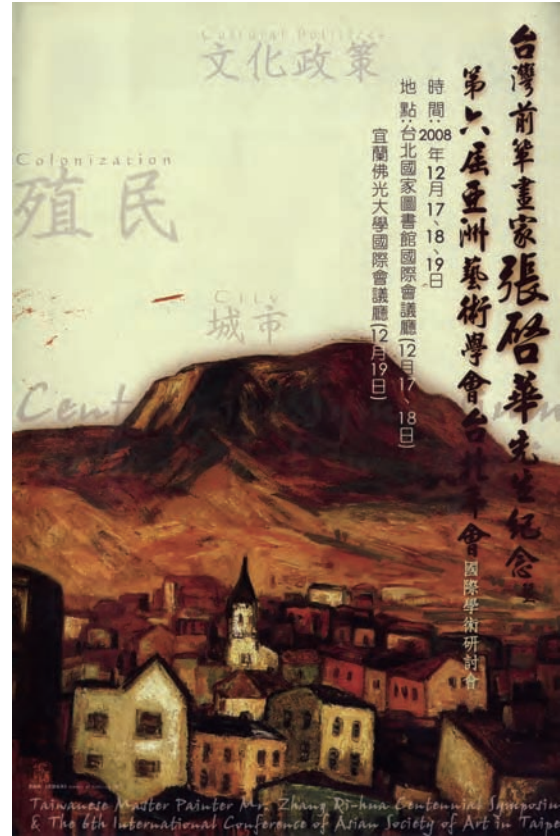


圖 4：2008 年國家圖書館國際會議廳舉辦「臺灣前輩畫家張啟華先生紀念展暨亞洲藝術學會第六屆臺北年會」，圖片提供：林保堯。

黃龜理因是傳統木雕類的國級重要民族藝師，教育部已出版重要民族藝術藝師的大型專書，今天文建會也為他出版家庭美術叢書，讓人知悉文建會的「家庭美術」，實是包含傳統工藝在內的『大美術』思維與實踐，更落實於全民美育的普及，誠是正確。至於張啟華，有必要作一補充。在《臺灣美術全集》是個人 1998 年撰寫，有一處早年在日本習藝的進出時間、日本美術學校地點等，因當時資料不足，一直有疑問？2006 年有機會受邀回到筑波大學發表，便請教了母校日本近代美術史著名學者五十殿利治，即快速應諾幫忙。之後，經其提供資料，於 2011 年以〈閱讀張啟華—1933 年一則公刊紀聞〉(《藝術學》27 期) 刊出，重新修正過往幾乎所有撰寫張啟華專文的錯誤，還提供當時在日本美術學校實景地點及上課照片、繳交學費、畢業年限等。因而，陳奕愷撰寫時便援引用，刊出正確的訊息，真有助於日後參讀者。就此言，家庭美術叢書不締是最後正確的普及發聲者，其功大矣。

國內的傳統藝術，經多年的社造運動打底推動，累積多年氣候與實力，再加藝院承辦宜蘭傳統藝術中心的「亞太傳統藝術論壇」(包含各類大型表演活動)，自 2000 年開辦至今，已是大大走入國際。然而，臺美幾乎一直困在國內，走不出去，令有心者盲慌不已。2000 年因到大阪大學客座，該校日本美學會會長神林恆道指導教授的大力奧援，組織了「亞洲藝術學會」，首屆在京都、二屆在釜山、三屆在臺北 (國圖國際廳)、四屆在雅加達，五屆在大阪、第六屆又在臺北 (國圖國際廳)(圖 4)。前後的六屆以及兩屆的臺北年會，促使我們的臺美研究一步一步地走向國際的結合。接著的「2010 蔡蔭棠百年紀念國際學術研討會」，是由北藝大和美國康乃爾大學一起合辦，由個人和潘安儀主持。我們很期待國內重要的前輩藝術家在百年的時候，相關的機構可以為每一位有成就藝術家的百年，做一個小型的或中型的國際性，和國內性一起結合的研討會，以紀念這些前輩藝術家對臺灣本土投入百年的

藝術生涯尊敬，同時地，也為一批批新世代研究者提供為時代留下一個真實又可愛的臺美研究紀錄。當時是因這樣的立場，我們做了這一個百年的紀念研討會。下一個是「2011 楊英風百年雕塑國際學術研討會」。

2010 年 8 月，和法國的東方文化遺址保護聯盟 (法文 APPCA, 英文 OCuHeSPA)，一起研擬有關文化資產保存科技的綜合性國際研討會，翌年 (2011)12 月於北藝大國際會議廳，舉辦「從南亞到臺灣—文化資產，歷史記憶，佛教藝術國際學術研討會」，這是國內首次以南亞文化、宗教、藝術等為主題的，期間共來了 12 個國家，17 位學者，再加國內的 10 個學者，發表的類項不少，總共這一本論文集是 800 頁，非常厚實的一本。

至於臺灣當代、現代藝術家，怎麼推動呢？我們看到的是，在陳郁秀文建會主委時代推出兩套大部套書，確實有魄力。當時文建會結合民間的藝術家出版社，於 2004 年推出《臺灣現代美術大系》(25 冊)、2006 年推出《臺灣藝術經典大系》(25 冊)。這兩套書幾乎蒐羅了近 30 年近現代，甚而當代以及傳統工藝美術的重要代表工作者。後者的《民藝與生活》為後學參予撰寫，相信在座的很多人都有參與這個大系專案。

參、專書的計畫出版

臺美，公私部門雖推動多年，今天仍要探討，最重要的一個面臨的問題，是他如何生存下去，臺美如何走入土地、民眾、生活，才是臺美存活命脈的一個重要生命。對此，當然我們非常鼓勵地方政府的經營與投入，讓地方政府能提煉在地的藝文，換句話說，這個責任就在地方的文化局長身上，以及當地民間長期的戮力參與，怎麼貼近日常生活。前述談的，我們一直擺在學府，或在國際性，亞洲圈的研討會，定格在學術會議裡面，其實不是最理想的，終歸

臺美還是要所謂的接地氣，要走入這個土地的生活命脈之中。

對此，我們可以介紹的，就是臺南市政府文化局，他的「歷史·榮光·名作系列」，想必大家知曉，總共出了三套半，出了一套、二套、三套，第四套出了一半。當然這裡面有位重要代表人物，就是潘春源這一本，由後學參與撰寫。

在此很想談一下，臺灣的美術史到底多長？有謂是百年為一個標的，或是二百年，四百年的射程，但是你細讀蕭瓊瑞的《圖說臺灣美術史》，他是從原住民開始，是打出千年的臺美史觀。這是常被研究者提出的討論課題，在此也很想請教大家，到底「臺美歷史長度」定位在哪裡？可以有多長？這個，當然與我們掌握的資料有關。

談到資料，我們知道常常有很多資料捐到圖書館、研究中心、學術單位，其實捐去以後，就躺在那一邊。如何把他出土，變成一本一本可使用的專書系列呢？今天說起來，真正做出資料整理成果的，是民間的楊英風藝術基金會跟交通大學，以及藝術家，做出嚇人的完整《楊英風全集》(30 冊)，這真的是一個了不得的超級型文化藝術工程。

當然在這個努力刺激之下，陳澄波的後代也開始去努力了，《陳澄波全集》現在已經出到第七本，還持續著。目前看來，臺灣的藝術工作者真正被民眾、被大家分享的，呈現出來的，細細的看就是《楊英風全集》，跟未來準備完成的《陳澄波全集》兩套吧！

當年陳其南推動社造運動，已歷經 30 年，今天看來其實影響是無遠弗屆的。很多地方單位、公營企業、媒體集團、私人團體、基金會等，都可見到對地方藝文的重視與實踐。例如，彰化縣政府有一本雜誌叫《彰化味》(83 期)，臺電有一個雜誌叫《源》，非常走入日常生活，而且看得到臺美的展現。他把當地的雨傘產業，

怎麼樣做出的，變成一個彰化味的地方文化美術，展現出視覺篇幅。地方的文化單位能這樣做下去，著實說，很令人佩服，這就是臺美的道地生活扎根。臺電的《源》雜誌，雖然是講電力、發電，然而跟電無關的藝術報導很多，幾乎每一期都打開來看，常有介紹不少不被發掘的優異美術工作者。像波隆那的陳盈帆，雕刻家楊柏林、文化資產的林安泰古厝等，其中萬里國小《行萬里路 讀萬卷書》壁畫，那是臺電做的，很令人吃驚又感動，而且榮獲 2018 年第 5 屆公共藝術設置最佳環境融入獎。臺電近年常常被負面批評，臺電怎麼樣怎麼樣，說實在，臺電還真的比一些公營事業做了一些藝術文化成績，為臺美注入另類的無盡服務與推動。

民間方面，像財團法人高雄市張啟華文化藝術基金會，是少數經營臺美接地氣的法人機構，他們因是醫師家族，2006 年做了一個最前線的，即藝術與與安寧療護的結合，今天曉得藝術是有療癒的，透過音樂、美術等，而他們做

的是透過美術。這是 2015 年成立 10 週年慶，於岡山文化中心的「安寧因藝術活得更美好」成果特活動 (圖 5)，是個非常接地氣的涵養方式。除外，每年有安寧療護全國徵選活動，入選作品加以裝裱，巡迴各地展示，已達藝術安寧療護的教育推廣。《藝啟華開》是該基金會的季刊，一年四本，其中重要的內容，就是每期有一篇蕭瓊瑞執筆的「南臺灣美術家人物誌」、和文化部傳統木雕藝生羅又睿執筆的「南臺灣傳統藝術之美」專欄，以南臺當地的美術工作者、工藝師、地方寺院宮廟傳統藝術之美等，深入淺出且有溫度性的接地氣文字報導引介，一步步打開另類讀者群的閱讀世界，逐步引進到分享臺美的平臺載體中，為人們所分享。當然民間以社造打造全方位藝文活動的團體，莫屬嘉義的「新港文教基金會」，堪稱是全國最扎實，持續力不斷，已 30 多年的長期推動，成效有目共睹，為國人肯定。就基金會的期刊而言，已達 300 多期，這是極不容易的文化長城工程。將臺美、各類藝術融入社造，已經不



圖 5：2015 年張啟華基金會致力安寧療護與藝術結合 10 周年成果展覽會，圖片提供：林保堯。

是在嘉義在地了，而是做到與文化資產大國日本民間團體互動，隔年相互交流。例如，「新港、飛驒締結友好週年慶活動」，開展雙方年輕朋友的交流，正是下一代重要人才資源的儲蓄與開發。

《T LIFE》臺灣高鐵每月雜誌，是這二、三年在搭高鐵時注意到的。每期以一位畫家的臺灣實景繪畫作品呈現，至少因於此作品，會整本看完，欣賞她是以怎樣的思維和態度製作的。當然，這幾年推動臺美最為著力，且成果壘實斑斑的是「創價學會」，不僅有系統地開展臺美工作者的展覽、演講、圖錄出版等，還透過該《創價新聞》廣布引介到全臺創價讀者群，這實是政府文化單位作不到的，令人感動尊敬。還有，《中國時報》的《TAIWAN 368 新故鄉動員令》，是國內大型媒體作不到的投入願景發聲。想想，每週一的那麼大版面，沒有理想的堅持是不易作到的。這些動員令裡面，非常多透過美術活動賦予振興，像基隆港的「正濱漁港」社區的彩色世界。還有「大橋村」也是透過美術的運動。「臺西聯合國」，也慢慢變成這樣。

今天報告到這邊，謝謝大家的聆聽，辛苦。

肆、結語

謝國興教授：

謝謝林保堯老師。剛剛非常精彩，雖然時間不多，我看他一直快馬加鞭，一直在趕路這樣子。不過他還留了一點時間，或許容許我針對剛剛我聽林教授的報告，做一點補充。因為大家可能會覺得這個人怎麼會坐在這裡？這個人跟美術、跟美術史、美術教育有什麼關係？為什麼坐在這裡？我不但坐在這裡，而且我還有話說。所以我要先來補充一下剛剛林老師說的一些問題。剛剛林老師提到的，他當年蒐集那麼多臺灣美術史的資料，時空環境不一樣，正片、負片，那現在怎麼使用？要不要再有能夠更好的利用是一個很大的問題。剛剛林教授有點遺憾

跟焦慮，但在我看來沒有那麼嚴重。沒有那麼嚴重不是說不要做，而是可以做。怎麼做呢？第一個所有的幻燈片，正片、負片，現在轉成數位檔是非常簡單的。

好，問題來了，剛剛林教授最擔心的是當初蒐這些資料的時候，也沒有得到授權。對，那這個東西要不要數位化、能不能數位化有幾個考慮——一個是有沒有授權？沒有授權，也不是不可以數位化，我們只是數位化之後，拿來做研究資料，不能公開。不能公開指的是不能隨便出版，不能隨便上傳到網路。但沒有得到授權，可是將內容數位化，放在圖書館、檔案館，要研究的人自己來看，這是不違法的。所以這個還是可以做。第二個當年蒐集的這些圖片，假設有幾種狀況，就沒有授權問題了。第一，出版或者公開已經超過 50 年了。簡單地說，民國 59 年以前就已經見過了，就已經公開出版的東西，沒有權利可言，你就可以隨時，都可以拿來把他數位化。第二個，創作者已經死 50 年了，也沒有著作權。所以我們用這個去篩選，一步一步地做。時間在我們這邊，創作者和他們的作品的年紀越來越大，現在他已經 45 歲了，過 5 年就可以公開了，所以慢慢等。那後繼要有人，林老師會老，我也會老，我們都會老，可是後面的人要接上來，可以把這個工作繼續完成，所以我覺得沒有那麼悲觀。我為什麼能講這個話呢？因為科技部的「數位典藏與數位學習國家型科技計畫」，做了 11 年，最後 3 年是在我手上結束，所以我對於這些工作有一些概念。

另外，剛剛林老師已經給我們介紹了很多，包括他自己和學界等等。他說 30 年，我算了一下，如果從 1970 年代算起，其實已經 40 幾年了，這些工作如果假設從鄉土文學 1977 年開始算，到現在已經 40 幾年了，所以這累積下來的東西，看起來好像很多，出版的也不少，但如果就我們從藝術史研究利用的角度來說，還是不夠的。我為什麼這樣說呢？因為能夠出版

或是能夠公開的，其實常常是某一些藝術家他的作品、他的資料的一小部分，那還有很多東西現在的技術，是不能期待他出版成應用，這樣會來不及，所以現在要做資料庫、要數位化。當然要數位化有很多困難，要得到材料、要得到授權。不過每個人在自己的領域或者範圍，因緣湊巧也可以做一些事。比如說在座的廖新田館長，他也做了，他把傅狷夫的資料庫做出來。小弟我負責臺灣史研究所的所務的時候，因為負責數位典藏國家型計劃，所以手上可以支配的資源比較多。我可以跟各位報告，《陳澄波全集》的出版者，一個是陳澄波基金會，一個就是中央研究院臺灣史研究所。因為陳澄波所有的東西是臺灣史研究所幫他數位化的，是一個非常大的工程，是在我手上完成的，這是為什麼我今天還有一點資格來坐在這裡，因為我對藝術史相關材料的蒐集、整理、保存、推動有興趣，也做了一點點工作，也知道一點。那中研院的臺史所做臺灣這些前輩畫家的個人的資料庫，目前已經做了 5 個，陳澄波、郭雪湖、劉啟祥、陳植棋、顏水龍，其中陳澄波、陳植棋跟顏水龍都已經上網公開了，當然這個資料不一定是他們全部，因為有些資料蒐集不到，比如說顏水龍，我就知道他有很多工藝相關的材料還在故宮，那我們不得其門而入，所以就只能就我們能掌握的，包括他的油畫的作品，圖檔，當然我們是圖檔，還有他個人的文書資料。像陳澄波資料是非常龐大的，另外我跟各位特別推薦，如果對藝術史有興趣，郭雪湖的材料目前還正在做數位化，還沒有完全完成。但是郭雪湖的材料非常多，除了他的作品之外，就是圖像資料之外，最重要的是他的文書資料非常多，包括下一場那個謝里法教授寫這個郭雪湖傳記的時候，跟郭雪湖之間在來來往往的那個書信討論，都在那裡面。就是這是我們現在如果要研究一個藝術家，是非常重要的材料。這個東西一定做成資料庫，大家才能方便運用。因為這個工作其實才剛開始，大

家因緣際會，有機會碰得到，能做就開始做。其實除了畫家之外，因為可能我這個人比較多事，所以我在臺史所負責所務的時候，從藝術的觀點，我們也做了一個音樂家的數位典藏，就是《安平追想曲》的作曲者，許石。因為去年剛好是許石 100 歲的冥誕，他的子女辦了一些相關活動，就是因為我們幫他把這一些，把他所有的收藏，包括這些他的作曲的所有這些原始的材料，包括他用過的樂器，包括他的照片等，全部已經做成一個音樂家的資料庫。其實我在前幾年還曾經想要把李梅樹的作品、檔案也拿來做。李梅樹的兩個兒子，他們自己有一個小的美術館，他們也很想，我說你就把你們的東西整理了給我，我來幫忙，但他們一直整理不出來。其實藝術史的材料不只是出版的東西，其實未來大家更應該要注意的是資料庫。大家需要一起努力來建立更多的資料庫，包括像剛剛說的，林教授他們幾十年，三、四十年來，辛辛苦苦，事實上有很多東西還不好用，是因為有一些出版，有一些沒有數位化，事實上這個工作也還可以繼續做，這個是我對剛剛林教授的演講的一點小小的補充。



林保堯 LIN,PAO-YAO
國立臺北藝術大學名譽教授

1947 年生於臺灣新竹，日本國立筑波大學藝術學學位論文博士。
曾任國立大阪大學外國人客座研究員、國立藝術學院美術史研究所教授，國立藝術學院傳統藝術研究所所長，國立藝術學院傳統藝術研究所中心主任。
1991 年開始主持「《近代中國美術研究資料彙編》研究計畫案(1993 出版)」。曾規劃及舉辦臺灣前輩畫家張啟華、蔡蔭棠、楊英風等人的國際學術研討會，並出版論文集。著有《臺灣現代美術大系－鄉土情懷雕塑》、《臺灣美術全集第 23 卷－蔡蔭棠》、《百年臺灣美術圖像》、《傳統藝術的保存與傳承》、《臺灣美術全集第 22 卷－張啟華》、《公共藝術的文化觀》、《臺灣美術全集第 7 卷－楊三郎》、《線條·線條》、《歷史·榮光·名作系列－潘春源〈婦女〉》等書。

(圖片提供：林保堯)

臺灣藝術史的書寫系列演講 | 第四場

臺灣美術史的書寫經驗

The experiences of writing Taiwanese art history

謝里法 Hsieh, Li-fa

（一）前言

剛學畫的時候，聽老師說：「學畫要從寫實開始，然後才慢慢去變，要變到抽象那是七十歲之後的事」；又有一位老師說：「學習西洋美術從古典繪畫開始，像從飛機上快快看過來，然後回到地面，看印象派的畫就像坐火車快速而過。到了現代的野獸、立體派就如騎著腳踏車來看，接著才下車一步步細心去看，甚至著手去畫。」是這位老師學習的經驗談，從中我了解到西洋美術演展過程，想學西方的繪畫，就要依照順序一步步地來。

這所謂的「過程」，原來就是美術史，是我到了巴黎，走進羅浮宮之後終於明白過來。

那時候我常跟在參觀的團體後面聽解說，他們會經常停在特定的幾件作品做講解，其中必有其道理。不管聽懂多少，我至少了解到一些，於是私下把古代雕刻分成三個源流，先是從古希臘羅馬的雕像，然後往前到古埃及，接著才

到中東的兩河流域，各有不同的雕刻風格，只略作比照，使我對西洋美術史逐漸產生興趣來，是我接觸歷史的開始。

這時期我腦子裡完全沒有臺灣，有時出現中國、印度等地的佛教雕刻，但還是被擺到一邊。反而想去探望萬年前洞窟藝術的現場，於1965年我來到西班牙阿魯達米拉，跟著觀光客進入地洞仰著頭觀看據稱是一萬五千年冰河時期前的繪畫，這些畫和我向來所看的任何繪畫都沒有關係，我只想知道是怎麼畫、為什麼畫，以及何以能保留到今天。

那以後，我對美術作品依年代的順序編排特別有興趣，常拿畫片像玩普克牌在桌上排出各式各樣演變的過程，說那是一種遊戲也好，逐漸對歷史的看法排出了心得，如今想來對往後寫史必有相當的幫助！

日後，我寫出了《日據時代臺灣美術運動史》（圖1），曾經有專門研究歷史的學者問我，



圖1：《日據時代臺灣美術運動史》封面。謝里法著，臺北市：藝術家出版社出版，1995。

有沒有受過歷史的訓練？我一時實在答不出來，只有相對哈哈一笑，心想早年玩牌的經驗若可以算的話，那就是訓練了。

（二）臺灣美術從運動史寫起

1960 年代之前，不管哪樣學問，別的國家有而臺灣沒有的實在太多了，少了一部美術史誰也不會在乎。當我試著對人說，想寫臺灣美術史，幾乎所有人都說要寫就先寫中國美術史，接下去才寫到臺灣，用一章來寫那就夠了。他們全都小看了臺灣，而我對臺灣美術是否能寫得出一部完整的史頁也毫無把握。

最後是郭雪湖從東京寄來的幾箱畫冊才給了我足夠信心，主要是「臺展」和「府展」期間出版的十六冊展出作品的圖錄，以及當時日本內地的美術刊物，和戰後初期幾年間臺灣出刊的雜誌，從中收集到足夠的圖片，在我手上才有夠份量的牌可以做排列，照圖找出這幾十年間臺灣美術的樣貌，然後大膽定名為「美術運動史」。前後時間只限日據的五十年，畫的風格追隨日本明治維新之後形成的學院及沙龍美術之所謂「新美術」，寫來有幾分感到像是對日本美術史的臨摹或仿效，但有時又不免有幾分感到對立和抗拒，同時配合現階段臺灣人的民族、社會、文化等運動，才看出有自我的面貌而找出美術發展軌跡。

至於「日治」或「日據」，從臺灣人知識分子的立場，及面對殖民統治的對立意識，他們那一代的人選擇應該更偏向「日據」，所以我追隨前輩史家王白淵的用詞，以《日據時代臺灣美術運動史》為書命名。是臺灣最早的一部美術史。

（三）如何取得美術史料

從我為臺灣美術史蒐集資料，直到正式在雜誌

連載，這期間海外臺灣留學生在思想上瀰漫一種過去少有的氛圍，就是社會主義的唯物史觀，在此我必須承認自己在當時對這類意識形態與相關的用詞了解尚且有限，但也在潮流影響下勉強調整角度，盡量和學術性慣用的語言掛勾，認為這才是進步，才能有較多讀者接受。

但我不願像王白淵有偏見把那時代參與臺灣美術活動的日本畫家摒除在外，只留下具有領導地位的石川欽一郎、鹽月桃甫、鄉原古統和木下靜涯四人，及參加一回臺陽美術協會年展（臺陽展）的立石鐵臣。因我十分了解剛脫離殖民生活的那一代人的心情，想急於與殖民統治切割，在我讀王白淵的文章之前，對臺灣畫壇的情形雖然了解有限，但也懷疑為何在王白淵筆下的日本畫家對「臺展」會如此冷漠，這難道不是殖民者來臺用以表現文化優越性的展覽場所？

由於「美術史」的撰述過程從頭到尾我人都在美國，從連載到出版，很多關心人士看到書中內容，無法理解我是從哪裡找來這麼多的資料，經常有人因好奇前來問我。我總覺得那年代在海外的留學生比起自己在島內時更加關心臺灣，反而在島內的知識分子只一心想知道外國的種種而忽略本國。我能找出這許多與臺灣美術相關的剪報、圖片、人物傳聞，多半是在幾間大學圖書館裡翻書找來的，才知道日本殖民臺灣五十年的確費了很大的功夫來瞭解臺灣，從一開始就準備好長遠把臺灣經營下去。

（四）歷史人物復活走上美術史演義

本以為寫完第一本美術史之後，我的工作就結束了，沒想到之後幾年間有更多前輩們，包括畫家、文學家、音樂家、退休的教授前來拜訪，好奇想看我是什麼一種人，同時也提供他的意見把所知道與聽到甚至親身經驗，盼能在下一

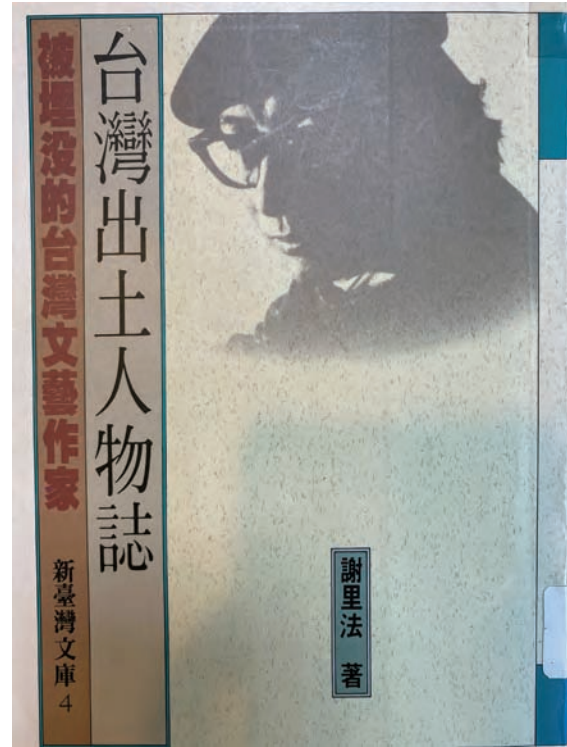


圖 2：《台灣出土人物誌》封面。謝里法著，臺北市：前衛出版社出版，1995。

本書裡可以寫得更詳細。談話中，他們總是說：「這件事你一定要知道，也只有你能做得到！」如此而為我帶來新的使命。又說：「在你筆下的臺灣史與外國人寫的不同是在，除了歷史的時代架構是參考史料，其他有關人物和事件都是當事人口頭提供的，若同一件事有兩個以上的人說出來，內容差距不大，就是接近可靠的史實，臺灣第一部美術史在這一點可以說是成功的，相信五十年內沒有人在這領域有所超越。」

聽了這種誇讚雖然得意，但還是不願讓臺灣美術史書寫就此停步，至少我自己份內必須有進一步作為。

以後幾年間我又寫了《台灣出土人物誌》和《我所看到的上一代》兩本書，是對《日據時代臺灣美術運動史》的補充，也想把書中重要人物用散文方式描繪得更清楚、真確，甚至想辦法以文字傳達讓歷史人物灌注生命。雖然是大膽



圖 3：《我所看到的上一代》封面。謝里法，臺北市：望春風文化事業股份有限公司出版，1999。

嘗試，也算是盡了力，讓剛過去的一代人物還留下呼吸的氣息，讀來才更像是個有血有肉的人，從任何角度看都是可親近的上一代。

《台灣出土人物誌》（圖 2）裡寫出八位幾乎在當時被畫壇遺忘的文藝作家：黃土水、郭雪湖、張秋海、劉錦堂、江文也、王白淵、范倬造、陳澄波等。而今天已經有人把他們的生平又繼續挖掘，將之寫出一本以上十分完整的傳記小說，為那本《日據時代臺灣美術運動史》作了補充。

《我所看到的上一代》（圖 3）寫的都是我親眼見到過的人物。雖然見面三分情，但也不因此寫出來特別以長輩來奉承，許多開玩笑的語句都不客氣出現在文章裡，還不忘以他們自己的常用語說回去形容他，特別是鄭世璠、張義雄、廖繼春、陳慧坤等幾位最常見面的老前輩。當初以為我整理臺灣美術史作到這程度，大概在當今已沒有人能及，以一個非學術領域研究

者，只認定自己是藝術創作者的我，做到此應告一段落了。誰知道，進入老年之前，老人的手才更癢，不自量力又想把每個畫史中人物趕到一個歷史舞臺，讓他們在臺上彼此相遇，看能有什麼互動而後發生什麼樣的火花，果真如此，這一代畫家上了舞臺幾乎阻擋不住，他們的戲已經自動開演了，我不過是臺下的一名場記，歷史小說《紫色大稻埕》（圖 4）就是這麼寫出來的。

接下來又寫《變色的年代》和《原色大稻埕》。前者是戰後初期臺灣畫壇上從中國過來的畫家與本地畫家之間的互動及衝突；而後者是我的自傳，副題叫〈謝里法說自己〉。

（五）寫到最後只剩自己

為何在這時寫自己？為了想在進入八十高齡之前，把自己提出來檢驗一番，然後從我自己回頭看過去發生之種種，不管什麼時候在哪裡一而再與美術史相遇，歸根究底我的歷史還是美術史的一部分。

在我的文章裡甚少寫壞人，只有寫到特務時，文筆才加重了些，而且多寫幾個字作壞的形容。看來是背後的黑手派人來監視我或傷害我，通過我的描述，也不過是無聊分子想利用我去向政府邀功。在任何時代，不管哪裡都會發生類似的故事，是我一生中感覺最不好，卻又不得不寫的一些事情。當年我雖不想寫，忍了好久還是把它寫出來。

以我自己做為中心看外面世界，難免因私心而有所侷限，這本書裡從「大稻埕」開始寫起便是我的「私心」所看到臺灣美術的有限時空。不過又有時也認為八十歲的年齡，眼界好比從空中看下來，所有的都在腳底下，有交織就有紛爭，所有過去在這一一生中經驗過的都可拿來與當下做比照，有時為自己畫圈圈，有時不免

自我打叉叉，然後說如果這一生可以重新來過，將如何如何。

畢竟自己是畫家，所以最後還是拿自己的畫來檢驗，畫是一面鏡子足以看清自己。我教研究所時曾要求學生先畫一幅畫再去作畫家的研究，從畫的過程中體會到的作切入點來寫論文。也就是先了解畫家是怎麼在畫畫，才去探討他是什麼畫家，最後臺灣美術史反而成了我們共同的實驗室，讓我可以自由地去尋找摸索，當初海外的那些前輩口中「臺灣有什麼美術史值得去寫？」這句話，如今他們都已看到臺灣美術的海闊天空，是我給了他們答案。



圖 4：《紫色大稻埕》封面。謝里法著，臺北市：藝術家出版社出版，2009。

（六）歷史寫到最後是一部演義（圖 5）

最近我的腦子裡忙著一件事，就是將過去畫壇發生的事件前前後後貫穿起來，找出事件之所以發生的前因後果。一個畫家個人的境遇，除了主觀意願，還有客觀條件影響著他，雖然屬偶然，但有時也可能找出其中的必然。這樣做認為自己幾乎是在推理，直接往前推算未來，如此令我又能玩出對歷史的興趣來，亦有可能！

當初有人問我有沒有受過歷史的訓練，我一時無從回答只好笑笑。如今終於知道多年來我一直是從各種方式在自我從事歷史的鍛鍊。

約二十年前，在巴黎曾見兩位歷史學者的爭論，兩人都才出版一本與歷史相關的書。一位的心得認為寫了這本書之後才更確定歷史根本不可信；另一位聽了馬上反駁，他的看法正好相反，於是為此爭論一整夜沒完沒了。

過去早聽說過，歷史除了人、地、時是正確的，其他全是編造的。更說歷史越讀越假，而小說卻越讀越真。當初我寫《日據時代臺灣美術運動史》在雜誌上連載時，有前輩讀了之後投書指出文中的錯誤，等我日後寫成小說《紫色大稻埕》，不管怎麼寫，也不見有人多說一句話，因小說怎麼寫就怎麼對，還有人以《三國志》和《三國演義》來與先前的《日據時代臺灣美術運動史》做比喻。雖然這不是我之所以寫《紫色大稻埕》的主因，而寫過小說之後，我對歷史又有進一步了解，說：「歷史的『史』就是個大嘴巴的人所演變的」。

近年又聽到有人常拿「歷史的錯誤」來對某件事做辯解，把錯歸咎在歷史頭上。不過歷史一點也不怕，因為它本來就是大嘴巴，誰也說不過它。

NO 1

台灣美術史書寫的經驗

謝里法

<一> 前言 =

剛學畫的時候，聽老師說：學畫要從寫真開始，然後才慢之去變，要變到抽象那是七十歲之後的事，又一位老師說：學習西洋畫的從古典繪畫開始，像從飛機上快之看過來，然後回到地面看印象派的畫就像坐火車快速而過，到了現代的畢加索、立體派就像騎著腳踏車看過去，接著才下車一步之細心去看甚至著手去畫，是這位老師學習的經驗談，從中談了解西洋畫的演進過程，^展學想西方人的東西就要依照順序去一步之也來。

這所謂的「過程」，原來就是美術史，是談到了巴黎走進羅浮宮之後才明白過來。

我常跟在圈裡以面談解說，他們會停在特定的幾件作品作講解，必有其道理，不管聽懂多少，看他比手劃腳也多少了解到一些，我自己把古代圖刻分成三大源流，先是古希臘羅馬圖刻，然後往前找到古埃及和中東的兩河流域圖刻，只略作比照就產生很大興趣來，是談接觸美術歷史的開始。

圖 5：謝里法老師手稿影本。圖片提供：謝里法。

臺灣藝術史的書寫

重建臺灣藝術史學術演講系列實錄
A Proceeding of the Conference
of Writing Taiwanese
Art History



謝里法 HSIEH, LI-FA

藝術家

1938 年生於大稻埕，1959 年畢業於國立臺灣師範大學美術學系，1964 年赴巴黎學習版畫與雕塑，1968 年移居美國紐約，1988 年才首次返回臺灣。

1978 年謝里法出版《日據時代臺灣美術運動史》，這是研究日治時期臺灣美術發展的重要研究作品，也是臺灣美術史研究的啟航之作。

曾獲全國美展版畫第一名，至今依舊持續創作。繪畫之外，縱身撰寫臺灣美術史近 50 載引領臺灣美術史研究，其後撰寫《台灣出土人物誌》，重新發掘陳澄波等人對臺灣藝文界的影響，引起社會關注臺灣本土藝文前輩之貢獻。2000 年後謝里法也開始文學創作，2008 年完成的美術歷史小說《紫色大稻埕》，後改編成同名電視連續劇，讓臺灣的人文情懷再一次被世人認識。

謝里法的作品為法國國立圖書館、紐約現代美術館、國立臺灣美術館、國立歷史博物館典藏。近年來謝里法屢屢在過內外榮獲大家殊榮，包含 2013 年國際藝評人協會終身成就獎、2017 年獲得第 37 屆行政院文化獎，都可以看見他在臺灣美術史上的重要位置。著有《日據時代臺灣美術運動史》、《和阿笠談美術》（又名《美術書簡：阿笠》）等書。



3月7日演講

The seminar on 7th, March, 2020

臺灣藝術史

臺灣藝術史的書寫系列演講 | 第五場

依然是教育的先鋒・藝術的前衛—— 臺灣近代美術的當代展示

Still the Vanguard of Education and the Forefront of
Art--Contemporary Displays of Taiwanese Modern Art

林曼麗 Lin, Mun-lee

前言

長年推動臺灣美術研究與保護、現任國家文化藝術基金會董事長的林曼麗教授，不僅深耕學術界、教育界，更是臺灣博物館 / 美術館發展的領航者。曾領導臺北市立美術館、國立故宮博物院、北師美術館展開數個宏觀全球視野的展覽計畫。其中，在「臺灣美術」主題之展覽方面，具有東京大學教育學博士學位背景的林曼麗教授，更善用其學術涵養及國際交流專長，與數個跨國團隊攜手合作，爬梳近代亞洲的文化藝術運動，建構全球觀的臺灣美術史論述。林曼麗教授於本次講學中指出：「對美術館／博物館而言，『展覽』是與觀眾溝通、對話的平臺。將文本研究與分析的成果轉化為『展覽』與觀眾分享，可說是比論文與藝評書寫更加複雜的行動。」展覽內容之學術性及前瞻性要嚴格把關，而展品陳設、空間動線、硬體配置、照明等等皆要配合主題與作品特質及其展示安

全通盤考量。換句話說，透過展覽爬梳近代臺灣美術史脈絡，不僅需要扎實的學術研究專業，同時還要結合多樣的專業、多元的觀點。此外，林曼麗教授也強調：「博物館／美術館不單是引導觀眾回到過去的機構，更是創造無限未來可能性的場域。」因此，作為展覽策畫人員，應隨時掌握當代思潮、在乎「人的感受」，方能為觀眾搭建回視過去、展望未來的橋樑。

案例分享 (一) 臺北市立美術館「東亞油畫的誕生與開展」

2000 年 6 月 3 日 -8 月 27 日

「東亞油畫的誕生與開展」特展，由時任靜岡縣立美術館學藝員的越智裕二郎先生（現：西宮市大谷記念美術館館長）提出綜觀近代亞洲史的策展藍圖，展出臺灣、日本、韓國、中國畫家之經典大作。此展費時四年籌備，期間動員四個國家的美術館團隊及資金、克服二十世

紀末的經濟與政治難題，終於在二十一世紀的第一個夏天，為臺灣美術史研究揭開新頁。當時的展覽海報以陳澄波帝展獲獎作《夏日街景》為主視覺。後來，林曼麗教授也在臺北市政府的支持下，為臺北市立美術館添購了三件陳澄波的作品。「東亞油畫的誕生與開展」展覽中，展出臺灣美術發展的核心人物石川欽一郎、廖繼春、倪蔣懷等藝術家之作。而留學東京美術學校的臺灣近代美術家於畢業於前夕，交付與母校之自畫像（現由東京藝術大學美術館典藏），也首次在臺灣展出。日本洋畫方面，展出山本芳翠、淺井忠等重要大師之作。其中，淺井忠的《湯島聖堂大成殿》以東京孔廟大成殿為主題的作品，是一八九五年馬關條約後，時任臺灣總督府學務部長的伊澤修二的同窗們，邀請當時著名畫家淺井忠作畫，致贈給士林國小前身的芝山巖學堂作為創校紀念。作品由士林國小保存一百多年，長期掛在校長室裡，一度因作品價值珍貴的消息曝光，引起竊賊覬覦，所幸當時並未得逞。而此作在展覽後，進入到臺北市立美術館寄存。中國畫家方面，徐悲鴻《田橫五百士》在展場中相當令人印象深刻。說到徐悲鴻，就必須提到中國的近代美術有兩個系統，一是徐悲鴻所屬的留法系統，另一個則是留日系統。徐悲鴻他留法之後，發展出廣

為人知、結合中國長卷，兼具寫實的歷史畫大作。總而言之，「東亞油畫的誕生與開展」是一個與四國合作、將象徵近代亞洲美術發展脈絡之作品，置於同一個平臺上對話的重要展覽。在展覽期間也辦理了座談，邀請施並錫、蘇振明、施翠峰、廖德政等臺灣美術史學者共襄盛舉。（圖 1）

案例分享 (二) 臺北市立美術館「臺灣東洋畫探源」

2000 年 6 月 3 日 -8 月 27 日

然而，著手籌備「東亞油畫的誕生與開展」時，林曼麗教授反思：「這樣的創舉不該是空前絕後，應把握機會提供多元觀點，使臺灣美術史研究的意識扎根。」因此，立即開始展開「臺灣東洋畫探源」展覽計畫，並使雙展同時於臺北市立美術館開展。「東亞油畫的誕生與開展」中，透過梳理臺展時期對應「西洋畫部」的「東洋畫部」脈絡，再現當時林玉山等前輩畫家們的風采。回顧與臺灣東洋畫緊密連結的近代日本畫脈絡，「狩野派」以及圓山應舉、竹內栖鳳所代表「圓山四條派」影響畫壇深遠。其中，圓山四條派一方面承襲狩野派的傳統，另一方面揉合西洋寫生技巧，發展將西洋寫實思維活用在日本美術創新的特質。此外，十七世紀以



圖 1：臺北市立美術館「東亞油畫的誕生與開展」開幕留影。圖片提供：林曼麗。



圖 2：臺北市立美術館「臺灣東洋畫探源」籌備期間，林曼麗教授（右）赴日本長野縣與鄉原古統之子——鄉原真琴先生（左）會面，討論《臺灣山海屏風》典藏事宜。圖片提供：林曼麗。

降「南畫（中國文人水墨）」、「大和繪」以及通俗的「浮世繪」也都在東洋畫的發展過程中交互影響。「臺灣東洋畫探源」展覽中，值得一提的是鄉原古統作品之購藏與展出。鄉原古統於臺展東洋畫部第四、五、八、九屆，提出了「臺灣山海屏風」之六曲屏風系列作品。分別為《能高大關》、《北關怒潮》、《木靈》與《內太魯閣》，這些作品後來皆由畫家本人帶回日本。展覽籌備前期，林曼麗教授與鄉原古統的第三個兒子——鄉原真琴取得聯繫、並親自率團隊赴日調查研究，終於將此批屏風「帶回臺灣認祖歸宗」、延續鄉原古統當初為臺灣創作的初衷。此外，展覽中蔡雲巖、木下靜涯等曾受鄉原古統影響的前輩畫家的膠彩畫亦並陳展出，邀請觀眾觀察畫家們的師承關係與自我表現。當年，在公部門資源吃緊的情況下，有幸林本源中華文化教育基金會的協助舉辦，方得圓滿開幕。（圖 2）

案例分享（三） 臺北市立美術館「梅原龍三郎與郭柏川」

1998 年 1 月 24 日 - 4 月 5 日
林曼麗教授擔任臺北市立美術館館長期間，結識了日本畫家梅原龍三郎的孫女與臺灣畫家郭柏川的家人，並舉辦以兩人之友誼、臺日畫家之身分認同、自我風格創建為主題之展覽。梅原龍三郎與郭柏川於 1939 年左右，在北京結識。此時期的梅原龍三郎吸收了西洋繪畫的精髓，正探索著所謂的「東方獨特性」。而曾於東京美術學校學習西洋畫的郭柏川，也正思索著自我文化認同與主體性、嘗試著各種新技法。兩人意氣相投結為畫友，多次同行寫生旅遊。郭柏川後來發展出「紙上油彩」之專屬技法——在東方宣紙上揮灑西方油彩，以極快地筆觸、乾淨的色調創作作品。而梅原龍三郎風格比較逐步趨向野獸派與表現主義，並不斷地在北京紫禁城一帶取材作畫，調查東方文化的色彩與

風景，昇華他的獨特性。而在展覽後，郭為美女士（郭柏川先生之女）也非常的熱心，捐贈多件重要作品予臺北市立美術館典藏。（圖 3）

案例分享（四） 國立臺北教育大學北師美術館「序曲展——依然是教育的先鋒，藝術的前衛」

2012 年 9 月 25 日 - 2013 年 1 月 13 日
2011 年，林曼麗教授開始籌備國立臺北教育大學之大學美術館「北師美術館」。在建築特色方面，北師美術館打破現代主義「白盒子」的概念，積極擁抱自然光、將環繞校園的綠意納入展覽環境中。2012 年，北師美術館推出首檔展覽「序曲展——依然是教育的先鋒，藝術的前衛」，希冀承繼 1895 年建校之國立臺北教育大學的百年歷史（經歷總督府國語學校、臺北師範學校、臺北第二師範學校等改制），以及作為「臺灣近代美術的搖籃」之背景——石川欽一郎曾在此任教，而黃土水、李石樵、李梅樹、郭柏川、何德來、陳植棋皆曾就讀此校——開始當代美術館的新挑戰。
展覽中，不僅展出畢業自「臺北師範學校」之臺灣近代美術家代表作，更重現他們的留學旅程，向東京藝術大學借展曾指導臺灣前輩畫家之日本洋畫家藤島武二、岡田三郎助、和田英作等人作品，建構臺灣近代美術與東京美術學校、日本畫壇之脈絡。林曼麗教授任職臺北市立美術館館長期間，收藏入館的黃土水雕塑作品——《釋迦出山》亦參與展出。早年龍山寺失火，此作木雕原作付之一炬，當世人以為無法再見到這件作品時，魏清德醫生捐贈黃土水製作雕塑時使用的石膏模給臺北市立美術館，使作品重現出現曙光。林曼麗教授聯絡蒲添生、蒲浩明等青銅專家協助，翻銅 6 件《釋迦出山》保存。目前分別存於龍山寺、臺北市立美術館與國立歷史博物館。
在展示手法方面，林曼麗教授活用二樓挑高玻



圖 3：臺北市立美術館「梅原龍三郎與郭柏川」展覽期間，林曼麗教授（左）與梅原龍三郎孫女城下るり子（Shiroshita Ruriko）女士（右），和郭柏川自畫像、郭夫人畫像合影。圖片提供：林曼麗。

璃空間，為觀眾呈現了「立體 3D 年表」（圖 4）。人們可走入其間，一面探索貼於地面的大型年譜，一面對照懸掛於空中圖像，瞭解藝術家在每個生命階段，繪畫出什麼樣的心靈風景。此外，相關資訊也盡量以數位科技呈現，降低欣賞干擾。前輩藝術家及其師長們的自畫像主題區中，甚至將作品的說明牌都集中一到另一面牆上，邀請人們直接「面對」藝術家的獨到表現，感受他們對自我的詮釋與理想。

林曼麗教授非常重視「序曲展」中的「當代思維」，特別邀請蔡明亮導演拍攝短片，為展覽增加跨時代、跨地域的觀點。而蔡明亮導演為了深化自身的臺灣美術史知識背景，也與國立臺北教育大學的學生一同參與蕭瓊瑞老師的培訓課程。經過多次讀書會後，蔡導演決定以北師美術館地下一樓作為攝影棚、學生們擔任助手，拍攝以其視角詮釋「陳澄波」故事之短片《化生》。此片後來與前輩畫家們的自畫像於

圖 4：北師美術館「序曲展」依然是教育的先鋒，藝術的前衛」於 3D 立體年表間進行教育推廣活動。
圖片提供：林曼麗。



同一個展間展出。

案例分享 (五) 東京藝術大學大學美術館「臺灣近代美術：留學生的青春群像」

2014 年 9 月 12 日 – 2014 年 10 月 26 日

2014 年，林曼麗教授與東京藝術大學大學美術館薩摩雅登教授合作策畫「臺灣近代美術：留學生的青春群像」大展。本展可說是日本美術館界「首個完整規模的臺灣近代美術主題展」。而展出地點之東京藝術大學，前身為東京美術學校，正是多位臺灣近代美術家們的搖籃，可說極具歷史意義。而東京藝術大學大學美術館在日本被稱為「內行人的美術館」，因此能在此舉辦展覽，可說具有相當高的學術定位。開幕翌日，也邀請臺灣、日本、英國、韓國、中國學者舉辦學術研討會。展覽整體獲得到日本民眾、媒體與政商界的正面評價。

案例分享 (六) 國立臺北教育大學北師美術館「日本近代洋畫大展」

2017 年 10 月 7 日 – 2018 年 1 月 7 日

東京藝術大學與北師美術館合作二次之後，意識到重建亞洲油畫開展脈絡的重要性，並發掘了臺灣觀眾對亞洲近代時空的興趣，於是提出了第三次的合作。於 2017 年舉辦「日本近代洋畫大展」，介紹日本洋畫的啟蒙與進入學院體制的歷史。以及 1910 年代以後，許多日本畫家試圖脫離學院派，邁向狂奔、多元、多樣表現的過程。然而，日本洋畫史對多數臺灣人而言可說相當陌生，因此林曼麗教授與工業技術研究院合作，開發引發觀眾學習動機、輔助欣賞的展覽專屬 APP。功能包含運用「光通訊」技術的動畫導覽、情境式語音導覽（邀請文學

家向陽、音樂家雷光夏錄製）。最引起話題的是運用當年最新技術「AR KIT」、搭配展場中的「任意門」意象之「擴增實境導覽」。（圖 5）有日本媒體特地來臺觀察此展，並回饋道：「日本國內辦理此主題展覽，勢必為銀髮觀眾佔多數。但北師美術館展覽中，年輕族群絡繹不絕，可能是數位科技運用發揮了效果！」

案例分享 (七) 臺北駐日經濟文化代表處「臺灣·美」

2018 年 5 月 20 日 – 2019 年 5 月 20 日

大使館與「駐外代表處」為國土的延伸，在空間意象上必須展現國家的文化內涵。2018 年，林曼麗教授獲邀為臺北駐日經濟文化代表處策畫為期一年的特別展覽。在「臺灣·美」之主題下，借展李石樵、李梅樹、郭柏川、顏水龍等前輩畫家筆下之臺灣風景，向蒞臨代表處的賓客共享充滿生命力的福爾摩沙意象。而新生代藝術家孫培懋、林書楷、許聖泓等人之作品，則展出於官邸宴會廳。前來參與儀式的人們，都能看見年輕臺灣世代眼中的鄉土之美。展覽籌備期間，林曼麗教授一方面考量展示效果、另一方面也希望為延續空間改造效益，為此聯絡了長年為東京藝術大學大學美術館的設計照明的青木繁佳先生，改善室內間接光與展示光源。

展覽預告：國立臺北教育大學北師美術館 「不朽的青春，臺灣美術再發現」2020 年 10 月 17 日開展（圖六）

國立臺北教育大學北師美術館「顏水龍、林壽宇與林明弘」（名稱暫定）預定 2020 年年底開展

「不朽的青春，臺灣美術再發現」為林曼麗教授與顏娟英教授研究團隊、福祿文化基金會合

作之展覽。此案特別邀請曾修復中山堂《水牛群像》的日本修復師——森純一老師參與，修復長年保存於臺北市大同區太平國小校園內的黃土水珍貴的大理石雕刻作品《少女胸像》，並預定搭配此作之百年歲月（1920-2020）隆重展出。林曼麗教授近年持續與校方溝通協調，終於有機會將作品帶到展示空間中，給大眾認

識。同時，林曼麗教授也正策畫著顏水龍、林壽宇、林明弘三代藝術家的跨世代對話展。



圖 5：北師美術館「日本近代洋畫大展」，郭柏川之女兒郭為美老師（右）、李梅樹之子李景光館長伉儷（中、左），藉由虛擬實境與洋畫大師藤田嗣治「合影」。圖片提供：林曼麗。



圖 6：國立臺北教育大學北師美術館「不朽的青春，臺灣美術再發現」。圖片提供：林曼麗。

結語

不論任職機關，林曼麗教授始終關心臺灣美術的保存與研究，並積極付出實質行動。她總是靈活運用資源、連結公部門與民間之力與國際能量，建設以宏觀視野、多元角度詮釋的「臺灣美術史」平臺。臺北市立美術館館長期間，林教授極重視臺北市立美術館的典藏計畫，並藉由展覽深度檢視東亞區域美術表現內容及形式演變。同時，亦推動「大美術館計畫」，提出專責典藏展覽研究推廣十九世紀末至二十世紀中葉臺灣美術的「近代美術館」構想，可惜無疾而終。林教授感嘆，回首二十年來，因國家整體博物館政策的不足，不僅臺灣近代美術研究日漸萎縮，前輩藝術家作品散佚、老畫作毀損與時間賽跑，也影響藝術教育與文化認同不易紮根，以致臺灣美術史全貌難現。

在國立臺北教育大學北師美術館營運上，林曼麗教授於此「極具歷史傳承意義的新型態美術館」中，持續推動學術研究、策畫多檔臺灣美術主題展覽，提供各世代豐富對話機會。林曼麗教授認為策劃展覽一定要把握三要素，是「文本」、「空間」、「人」。而「以人為主體」之思維，一直是林曼麗教授經營博物館／美術館、策劃展覽最重要的核心理念。這個思維徹底改變一個傳統博物館／美術館的結構，從封閉、唯我獨尊，到開放民主。拉近了群眾與博物館／美術館之間的距離，也釋放了文化資產無形且無窮的能量，更重要的是，能建立與當代社會脈絡連結的無限可能。長久以來，多數人以為，博物館／美術館是學習傳統文化，認識文化遺產的寶庫，而林曼麗教授堅信，當代的博物館／美術館，已經從人類文化遺產的保護者的角色，到引導大眾的教育者的角色，如今已然轉換成為「創造知識」，「創新價值」的場域。以二十多年的耕耘為雄厚基礎，林曼麗教授仍積極與各方合作、探索更多臺灣美術史展覽的新模式。

臺灣 藝術史 的書寫

重建臺灣藝術史學術演講系列實錄
A Proceeding of the Conference
of Writing Taiwanese
Art History



林曼麗 LIN, MUN-LEE

國家文化藝術基金會董事長

日本國立東京大學教育學博士，曾任國立故宮博物院院長、臺北市立美術館館長。

2011 年起創設國立臺北教育大學北師美術館並主持館務發展。現為國立臺北教育大學名譽教授、國家文化藝術基金會董事長。

（圖片提供：林曼麗）

臺灣藝術史的書寫系列演講 | 第六場

臺灣美術史的書寫回顧

The review of writing Taiwanese art history

邱琳婷 Chiu, Ling-ting

各位與會的來賓，大家好。「文化部重建臺灣藝術史計畫辦公室」舉辦的此次學術活動，乃是彙整已有的相關研究成果，並由作者來回顧他們自己是如何進行臺灣藝術史的書寫。希望透過研究者對自己書寫歷程的回顧，一方面剖析其所處的歷史情境及書寫脈絡；另一方面也藉由作者們的分享，鼓勵更多人加入臺灣藝術史的書寫行列。

一、前言：美術史的書寫——“History with people” or “History without people”

首先，我們來想一下，為什麼叫臺灣美術史，而不叫臺灣美術，它們的差別在哪裡？其差別便在一個「史」（History）的概念。目前被學界公認是世界上第一本可以稱為美術史的書，即是文藝復興時期在梅迪奇（Medici）家族贊助下，由義大利藝術家瓦薩里（Giorgio

Vasari,1511-1574）所寫的《偉大藝術家的傳記》（The Lives of the Artists,1550）。這本書的重要性，在於它是第一本以藝術家的名字來撰寫藝術的歷史。他所選的是在 13 世紀到 16 世紀，活動在義大利的藝術家。這樣的一個藝術家傳記，為什麼可以稱為藝術史？因為他把 13 世紀到 16 世紀這一段義大利的藝術的發展，透過藝術家與他們的作品，構成了一個從萌芽期到成熟期的發展，而成熟期即是我們現在所了解的文藝復興時期。這其實是一個線性的史觀，這本書被大家公認為第一本藝術史，乃是因為有一個藝術發展的時間序列。

在希臘時期，藝術只是一種技術，它並非是高尚的。但是到了文藝復興時期，藝術家成立了公會，藝術家自己書寫了藝術史，藝術家的地位也才慢慢地提高，這也是這一本書出現所代表的時代意義。那麼，這本書與臺灣藝術史有什麼關係？其實，瓦薩里的這本藝術史，提

供了世界上寫美術史的一個共識——以藝術家的名字來做藝術史的書寫。然而，如果用這個標準來看，臺灣藝術史的書寫，便只能從十八世紀以後開始。那麼，藝術史的書寫有没有可能有其他作為藝術發展的軸線呢？貢布里希（E.H.Gombrich,1901-2001）在《藝術與幻覺》（Art and Illusion,1960）提到的「製作先於匹配」（Making before matching），即是以對自然「逼真描繪」的概念，作為藝術史發展的動力與軸線。

那麼，貢布里希與瓦薩里的差別在哪裡？其實，他們的不同有點像在理解歷史時，是以“History with people” 或 “History without people”的方式來看歷史的發展。如果你認為“History with people”代表的就是歷史是由很多人名所串連組成的一個時間序列，那你就會同意 Vasari 這樣寫藝術史的方式。而 Gombrich 在講藝術的發展時，相較之下傾向以概念為主，類似“History without people”，但也並非完全忽視藝術家的存在。Gombrich 認為，藝術的目的是為了逼真地描摹自然，而藝術的進展則是在前一代的技巧上更貼近自然。例如前一代 A 的作品畫出來以後，可能有一些不足的地方（即不逼真之處），而下一代 B 的作品在 A 的製作（making）上，顯示出

更逼真、更匹配 (matching) 自然的效果。因此，這個寫實技術的演進，即構成了藝術的歷史。所以 Gombrich 的書《藝術與幻覺》（Art and Illusion），為什麼藝術會等於幻覺？其實就在講逼真（對自然的寫實）這件事情。Gombrich 認為藝術等於幻覺，而幻覺其實就是在 2D 的畫面上，畫家如何將 3D 的自然模仿逼真的呈現。

然而，回到臺灣美術史的書寫，不論是史前時代的原住民藝術，或是 17 世紀到 18 世紀的藝術作品，很難知道它們的創作者是誰。因此若以“History without people”的角度思之，沒有藝術家名字的作品，如何把它們放到藝術史裡面來寫？雖然 19 世紀以後，可以用 Vasari 的做法，即以藝術家的名字來寫臺灣藝術史；但更早以前，沒有辦法找到藝術家名字的那些作品，或者是那一段時期的美術就不談了嗎？臺灣就沒有美術了嗎？這也就是為什麼有人會發出「臺灣有美術史嗎？」的質疑。

二、東亞美術史的書寫：日本、中國、臺灣

除了西方藝術史書寫的影響之外，東亞學者如何書寫美術史也值得我們借鏡。亞洲最早開始寫藝術史的是日本，它的第一本美術史《稿本日本帝國美術略史》是為了參加 1900 年的萬

國博覽會所撰，有其形塑日本皇國史觀的政治目的。二十世紀初，英國人及日本人寫了《支那繪畫史》，由中國學者自己所寫的中國美術史，則開始於 1920 年代，如 1922 年陳師曾的《中國繪畫史》、1926 年潘天壽的《中國繪畫史》及滕固的《中國美術小史》等。至於臺灣美術史的撰寫，則是到了二十世紀中葉。王白淵的〈臺灣美術運動史〉，原本是發表 1955 年 3 月的《臺北文物》「美術專號」。此專號內，還有臺灣藝術家的我的美術回顧等文章；就好像我們今天所做的事情一樣，請學者來回顧他怎麼寫臺灣美術史。另外，王白淵以運動史命名可知，他強調臺灣美術與整個社會運動是有關聯的。這或許是作為一個文學家的王白淵，透過臺灣美術史的書寫，將日治時期臺灣文學運動的特性融入美術史中。這篇文章，開啟了後來臺灣美術史書寫的軸線。直到 20 年後，昨天來演講的謝里法老師，寫了第二本的臺灣美術史，他也以運動史來命名——《日據時代臺灣美術運動史》。此乃跟臺灣美術在日治時期被殖民的身分有關，其中所

討論的畫家，主要以入選日本官方美展的臺灣畫家為主。換句話說，臺灣畫家被殖民的二等人身份，透過作品日本官方美展肯定，藉此突顯出臺灣美術的價值。

1980 年代以後，臺灣美術史的研究視角，逐漸脫離殖民的論述。透過田野調查、史料彙編、主題展覽，甚至數位檔案等方法，呈現出多元且豐富的觀點。

三、我對臺灣美術史的探索：「誰寫的美術史？」和「與誰對話的美術史？」

接下來，我想與大家分享我對臺灣美術史的探索。在 2015 年出版《臺灣美術史》一書以前，我已在大學講授臺灣美術史近二十年，並已於 2011 年出版了《圖象台灣—多元文化視野下的台灣》一書（圖 1）。但當我開始執筆嘗試以「通史的角度」及「世界中的臺灣」來書寫《臺灣美術史》時，我面臨到兩個問題：其一為「誰寫的美術史？」其二為「與誰對話的美術史？」剛剛主持人林柏亭老師也提到，以前寫臺灣美術史時，並不是從原住民的角度寫，而是從漢



圖 1：《圖象台灣—多元文化視野下的台灣》封面。邱琳婷著，臺北：藝術家出版社出版，2011。

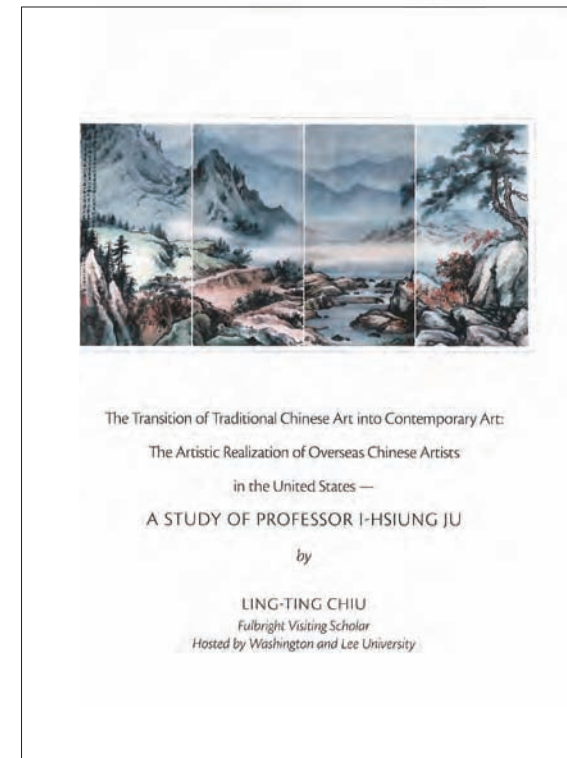


圖 2：The cover of *The Transition of Traditional Chinese Art Into Contemporary Art: The Artistic Realization of Overseas Chinese Artists in the United States - a Study of Professor I-Hsiung Ju* Ling-Ting Chiu. Published by Washington & Lee University, 2018

人的角度來寫臺灣美術史；之後，才從漢人的史觀轉移到原住民的史觀。然而，現在的史觀已更加多元。因此當我問自己這兩個問題時，我便必須同時回顧自己的學思歷程對我的影響。我的求學過程從小學到攻讀博士都在臺灣完成，儘管如此，我與國際藝術史研究的連結，卻是透過與國外大學的學術交流活動所建立。攻讀博士期間，有幸受邀至美國普林斯頓大學 (Princeton University) 及德國海德堡大學 (University of Heidelberg) 發表我對臺灣美術史的研究。我曾在普林斯頓大學舉辦的「做為一種反抗的藝術」(Art as Opposition) 會議中，以大家都覺得很保守的「七友畫會」為例進行演講。我認為，面對史料時應將其置於當時客觀的歷史情境中，而非以自我主觀的喜好來闡釋。例如，「七友畫會」的作品，如果放回冷戰時期的氛圍裡面，他們保守的畫風其實是有積極的作用。這個作用一方面更正了日治時期臺灣畫壇對於水墨畫的冷淡，另一方面也

糾正了當時中國大陸畫壇對於文人畫的排斥。2018 年我以傅爾布萊特 (Fulbright) 訪問學者身份，到美國的華李大學 (Washington and Lee University) 進行相關的研究案，研究成果後來被該校以專書的形式出版（圖 2）。近代美術的研究，除了文獻史料之外，參訪藝術家的畫室及收藏，也是不可或缺的一環。此種田野調查的方式，可以蒐集到許多尚未進入公領域圖書館的私藏，也可以讓我們從私領域的角度，了解藝術家的性格及人際網絡。我到美國進行研究時，也採訪了近十位美國畫家與收藏家，從他們的私人收藏中，看到了許多臺灣畫家，包括林玉山、姚夢谷、梁中銘等人，贈與他們的水墨作品。這些作品，反映出冷戰時期，臺灣美術文化輸出的一個面向。（圖 2）此外，我希望自己所寫的臺灣美術史，是可以跟世界美術史做對話的。因此，除了與我在不同階段的指導老師們請益之外，我也十分關注其他國家的藝術史學者，如何思考藝術與藝術史的相關課題。

(1) 轉益多師的啟發

由於年少時就讀金華女中美術實驗班，為了找尋創作靈感，假日時經常流連於臺北東區阿波羅大廈的畫廊群中。大學時曾在北美館聽到蕭瓊瑞老師的演講，對於他以「狂野」一詞，說明臺灣美術的特質，印象深刻。爾後，有機會訪問謝里法老師，並撰寫《臺灣美術評論全集：謝里法卷》，開啟了我從時間與空間的流動中，思考臺灣美術的發展。林保堯老師是我國立臺北藝術大學碩士論文的指導教授，畢業自日本筑波大學的林老師，十分重視史料文獻的解讀。因此，當我決定以日治時期的臺灣美術為研究對象時，林老師便要求我細讀《臺灣日日新報》（日文版），當時該報並未數位化，所以只能閱讀微卷與紙本；但也因此，我可以較為全面地從閱讀中，掌握當時的歷史脈絡，而非只是

挑選有關鍵字段落。由於研究的需要，我也與人合譯了〈1927 年臺灣日日新報「臺展畫室巡禮系列」資料（稿）〉，在翻譯的過程裡，林保堯老師逐一看過譯稿，並給予我寶貴的意見。此外，我也向創立「忠孝日語」補習班的劉元孝老師學習日文，劉元孝老師可說是臺灣教育界的傳奇人物，他對日文的熟稔及教學的理念，對我來說，已入無人能及的境界。我在臺灣大學藝術史研究所的指導老師是陳葆真老師和王汎森老師，兩位老師是研究中國藝術史與中國思想史的專家，他們看待史料與作品的深度與創見，開拓了我對臺灣美術史的研究視野。陳葆真老師的博士論文以洛神賦的研究為主，談的是從文字轉譯為圖像的問題。陳老師的研究方法，啟發了我對於臺灣清代的《番社采風圖》之思考。大家習慣將《番社采風圖》

視為是一個史料，然而當藝術史成為一個獨立的學科時，圖像已從作為文字史料的配角，晉身為有自己主體性的主角。所以《番社采風圖》也不再只是協助我們了解當時臺灣風俗的插圖，而是可以讓我們得以比較不同版本《番社采風圖》的風格與畫意。此外，Gombrich 的著作，如 *Art and Illusion*、*The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art* 也對我在思考臺灣美術史與世界藝術史對話時，產生影響。另外，方聞（1930-2018）、高居翰（James Cahill, 1926-2014）、雷德侯（Lothar Ledderose, 1942-）、柯律格（Craig Clunas, 1954-），這四位先生，我與他們有過多次的請益，請益的內容，雖然是以中國藝術史為主，但他們對藝術史研究的思考，也讓我在寫臺灣美術史的時，可以跳脫史料整理的層次，而強調論述的層次。方聞先生曾經請我將他的〈Why Chinese Painting is History〉（〈為什麼中國繪畫是歷史〉）一文，譯成中文。這篇文章，談的是他怎麼去思考中國藝術可以變成藝術史這個問題。作為一個熟悉中文的學者，他的研究方法與外國學者如高居翰、雷德侯或柯律格不一樣。方聞先生從唐代張彥遠的《歷代名畫記》中的「師資傳授」，來談中國繪畫可以有歷史。我們剛才也提到「史」要有時間序列，所謂的師資傳授，也就是說中國這麼多的畫家裡面，畫家模仿的老師是誰？他是巨然、李成、范寬等哪一個師門下面的後學者？而這個師門的傳承，也就構成了整個中國繪畫史的發展。方先生曾問我的博論要寫什麼？我說我要寫七友畫會。認識方先生的人，都知道他是非常強調所謂的大師作品（Masterpiece）研究。所以他反問我說，為何不寫臺灣美術的大師張大千？這裡可以看到他也從「師資傳授」的角度

來看臺灣美術的發展。也許是初生之犢不畏虎，我希望能找到更多元書寫臺灣美術史的角度，也讓這些藝術史的學者知道，臺灣具有藝術史書寫的條件。我也很高興幾年前方先生在臺大的演講，雖然講的是中國藝術史，但他也注意到了我寫的《臺灣美術評論全集 - 謝里法》一書（圖 3），並多次在演講裡提到。那時候更讓我有信心，我們可以找到一種書寫臺灣美術史的方法。高居翰是從風格的角度，去寫中國藝術史。雷德侯、柯律格，他們都是外國人，但是他們寫的中國藝術史，也具有相當的影響力。大家可能會好奇，他們中文非常好嗎？我認為，他們的中文不一定要很好，但是值得注意的是，他們可以用另外一種策略去書寫中國藝術史。所以這也讓我思考書寫臺灣藝術史，其實可以有很多種策略。因為時間關係，這裡我就只是跟大家簡單介紹，我在寫臺灣美術史的這個設定裡面，我希望跟誰對話？我希望可以跟國外的藝術史學者對話，談的則是臺灣美術史。

(2) 臺灣美術史的特質：流動之間的主體性

這裡跟大家簡單地分享一下，我怎麼去寫這一本《臺灣美術史》。（圖 4）由於我沒有辦法像 Vasari，那樣從藝術家的名字去寫美術史；所以我想到的方式，就是觀察臺灣美術在不同時期發展的特徵為何，並以此建構出臺灣美術史流動之間主體性的特質。早期臺灣美術史的書寫，採用政治的視角，強調不同時期被不同的政權所殖民，是一種很被動的歷史宿命。但若我們換個角度來想，其實臺灣在這些不同文化的殖民或治理之下，內部也有發展出自己的一個主體性；這個主體性當然不是一個政治上面佔優勢的主體性，但它是一種很迂迴的文化形塑過程，我把它稱之為「游動之間的主體性」。



圖 3：《臺灣美術評論全集：謝里法卷》封面。邱琳婷著，臺北：藝術家出版社出版，1999。



圖 4：《臺灣美術史》封面。邱琳婷著，臺北：五南出版社，2015。

17 世紀，我們可以看到臺灣作為荷蘭東印度公司轉運站，那個時候的臺灣是非常國際化的，為什麼呢？我們可以從「物」（陶瓷器等）的流動來看。到了明清時代，臺灣成為清帝國的邊陲，水墨畫也在此時傳入臺灣。日治時期臺灣又變成是大東亞共榮圈前哨站，美術現代化運動逐漸成形。爾後，冷戰時期的臺灣變身為「文化中國」的代言人；傳統的水墨畫也因此有了新的意義及作用。1980 年以後，西方藝術的相關理論，也影響到了臺灣藝術家的創作，所以這時候我們會看到更多的議題是跟自我與他者有關。

A. 史前時期

我現在就簡單地給大家再看一下不同時期的例子。史前時代，我以人的裝飾和史前考古與原始美術開始討論，這也是西洋藝術史，常見的起始。另外，我也希望將新的考古發現和研究，納入我的《臺灣美術史》書中。例如 1946 年，日本的人類學家鹿野忠雄，根據四個突起的耳飾玦，推斷臺灣在史前時代的文化交流，他做

了一個大膽的假設，他認為臺灣史前的文化與越南東山文化有關，而傳播的方向則是臺灣是一個接受者。鹿野忠雄他會認為是越南影響臺灣，乃是他將蒐集到的青銅刀柄與玉耳飾玦一起看待。因為臺灣沒有青銅礦的出土，所以青銅刀柄代表的是一種外來的舶來品，所以鹿野忠雄在他的那個時代，由於把青銅刀柄跟剛剛的玉耳飾玦一起看，所以他做了這個推論。這樣的觀點，雖然後來被推翻，但鹿野忠雄他能夠根據幾件採集的標本和田調，而有這樣的推論，已經很不簡單了。隨著技術的進步，由澳洲 Peter Bellwood 所領導的考古團隊，他們花了非常多年的時間，在鹿野忠雄曾經去過的這些遺址，還有鹿野忠雄沒有去過的東南亞遺址裡面，透過實際的考古挖掘，作了如此的推論，這些環中國南海所發現的耳飾玦，它們的原料來自臺灣，所以這就推翻了鹿野忠雄文化交流的方向，也就是說，史前的臺灣乃是輸出者。（我為了讓大家看得比較方便，便把這些遺址挖到的那些玉的耳玦，貼排在旁邊，有

點手工的效果。我後來直接建議作者之一的洪曉純是否可以製作一個精美版，方便透過這樣子的地圖及標示，將遺址與出土物物做一個連結。）依據洪曉純等考古學者的推測，不僅將各地的玉耳飾玦單獨討論，也說明不同形式的耳飾玦，製作的方式及文化交流的先後時間。

B. 十七世紀

這個是 17 世紀的世界地圖，大家可以看到臺灣在裡面。大家也可以發現在荷蘭 17 世紀的靜物畫裡面，出現非常多的卡拉克貿易瓷。這些瓷器在 17 世紀左右，可能來過臺灣，再被分裝銷售至歐洲各地。近年來，與此時期相關的陶瓷展覽與出土沈船的出版品，不論在日本、荷蘭、臺灣等地，也協助我們對當時的國際貿易情況，有所掌握。前陣子故宮辦了一個「亞洲探險記」的展覽，有畫作、物品、史料文獻等。其中還可以看到日本山寨中國的卡拉克瓷和中國山寨日本的伊萬里燒。另外，熱蘭遮城附近的遺址也挖掘出來自歐洲的膏藥罐、陶罐酒壺、來自日本肥前的青花小罐等。此外，我認為除了信史之外，如同現在「假新聞」的偽史，也值得注意。如十八世紀便有一個假冒臺灣的歐洲人，出版了一本《福爾摩莎變形記》（2005 年中文本的譯名）。此書在十八世紀被翻譯成多國語言，可見當時歐洲對臺灣的高度好奇，這也間接地應證了當時臺灣在國際上的存在感。

C. 明清時代

這個叫做喬治（也可能是假名）的歐洲人，他寫的《福爾摩莎變形記》，內容包括了臺灣的地理、文化、風俗與民情等。為了取信大家，他還在書中畫了臺灣新娘的模樣。可是你們一看就知道這個是假新娘！因為臺灣的新娘不會穿這樣，當時臺灣新娘的樣子，可以從《番社

采風圖》裡看到。這個沒有來過臺灣的喬治，他可能在當時有機會接觸到來過臺灣的牧師或水手，聽說了一些關於臺灣的狀況。想像力豐富的他，根據這些傳聞，寫出了一本臺灣的歷史，而且還附圖。所以你可以在他所附的圖裡看到一些真實的部分，如臺灣的新娘頭戴羽毛，；但虛構或相像的部份，便是這個新娘穿著歐洲服飾。這本偽書的盛行，說明了一個現象，即十八世紀歐洲人對臺灣的想望。明清時期，留傳下來了多種版本的《番社采風圖》。雖然這些圖可以與《圖考》的文字作一對照，但我們也可以看到它們之間繪製風格的不同。譬如說同一個「社師」主題，繪製的方式、細節的表現、人物的形象就有差異。如果我們從藝術史的角度來看的話，我們會去關注同一個主題，不同的版本，它們是怎麼被表現的。例如史博本，我覺得此版本可說是「劇場版」的臺灣《番社采風圖》；中研本比較像是「稿本版」。

至於明清時期傳入臺灣的書畫作品也很重要。以往會從地緣的關係而以「閩習」來闡釋這類作品的畫風。但若仔細觀察陳邦選的指畫達摩或是林覺的蘆鴨圖，我認為，也可以從書畫同源的角度來看。因為臺灣當時流行的這些水墨畫，其特色是非常即興的，我們可以看到畫面上的書法的線條跟速度感，所以書跟畫之間的關聯，在這個時期的臺灣水墨畫裡面，也是一個很清楚的特徵。

最後，有關「臺灣八景」的部份，也可以看到不同時期畫風的轉變。這是清朝版本的「臺灣八景」，這是日治時期版本的「臺灣八景」。同樣都是「臺灣八景」，但是清朝的版本，基本上是比較是格套的，當然也跟它們的木刻材質有關，此外，從「沙鯤漁火」、「斐亭聽濤」等命名可知，清代「臺灣八景」乃是套用中國

瀟湘八景的概念與傳統。

D. 日治時期

日治時期吉田初三郎的「臺灣八景」，是為了1935年的臺灣始政四十周年博覽會而畫的。吉田初三郎的「臺灣八景」比較寫實，一看就知道是哪裡。這張是鵝鑾鼻，可以看到燈塔，就連公路及海岸都十分地清楚，所以在不同時期看到不同風格的表現。比如說清代的「臺灣八景」，受到中國文人觀點的影響，日治時期吉田初三郎的「臺灣八景」，則反映出交通網絡與觀光的關係。

日治時期的臺灣美術發展，主要有兩個重要的主軸，一個是美術教育，另一個是官方美展。當時的臺灣總督府國語學校，也因此扮演著十分重要的角色。林曼麗老師剛剛演講也提到北師美術館的序曲展，便以「依然是教育的先鋒、藝術的前衛」展覽呈現這段關鍵的臺灣美術，當時我也參與了林曼麗老師的策展團隊。我自己《臺灣美術史》一書中，另外以「跨界的藝術，複調的啟蒙」做為日治時期臺灣美術的一個特徵。我強調「複調的啟蒙」，原因是我們不可否認日本殖民政府透過美術教育跟官方美展開啟了近代的臺灣美術，但對於日本畫家來講，他描繪臺灣風景的心態，就像旅客一樣，是驚鴻一瞥；對於臺灣畫家而言，其所描繪的臺灣風景，卻有著對土地的深刻情感及生活記憶。

再者，我們也可以看到儘管是日本畫家在畫臺灣的原住民也會有不一樣的作法。譬如像大岡春濤在第一屆臺灣美術展覽會的《生の英靈》，乃是借用吳鳳的傳說，將吳鳳變成日本武士；這個主角不再是捨身取義，而是來教訓臺灣原住民，所以你看到畫中原住民害怕的樣子。至於鹽月桃甫則是以同情臺灣原住民的角度作畫，所以可以看到，這件第十屆臺灣美術展覽

會的《霓虹》，畫中充滿了悲傷的情緒。畫中原住民的眼睛其實沒有眼珠子，這代表她們已經離開人世；此外，也可看到傳說中人死後會出現的彩虹橋及口琴聲。我想用賴和在〈無聊的回憶〉所寫的一段話，來突顯出日治時期臺灣美術的複調性。他說：「時代是進步了，可是人們並不幸福。時代的進步跟人們幸福原來是兩件事，不能相提並論」。

此外，昨天謝里法老師有提到黃土水的《甘露水》，這件作品相當重要。如果把她與義大利文藝復興名作Botticelli《維納斯的誕生》比較，我們可以從兩個女性的姿態，看出黃土水雕刻的女性更有自信。儘管她頭髮短短的，看起來應該是東方女生的體型，而且也沒有華麗的貝殼襯托，但是她卻以充滿自信的神情，展開素樸的蛤殼，彷彿從裡面走出來。這是何等高雅的心境與對自己文化的自信！

E. 冷戰時期

冷戰時期的水墨作品，其本質與品質實與明清時期不同。這兩件水墨作品，一件是李奇茂《偉大的領袖》一件是劉文西的《延安的新春》，大家可以猜猜看哪一件是臺灣畫家的作品？哪一件是中國大陸畫家的作品？這兩件作品的畫風差異，也曾在2008年美國普林斯頓大學的研討會上，引起大家的會心一笑。因為兩件作品的畫風，直接地反映出當時特殊的政治氛圍。李奇茂畫的是蔣介石，劉文西畫的是毛澤東，我們可以看到當時兩岸的畫家，他們在畫自己領袖時的不同。兩張雖然都是水墨，可是我們可以看到臺灣畫家比較強調的是具有書法性的水墨表現，而大陸畫家則是比較寫實的水墨表現。



圖 5：天·地·人展覽現場。收錄於邱琳婷，《天·地·人首部曲：林淵、八封禪石、朱雋》（臺中：臺中市立文化中心出版，1999。），頁 72-73。

四、展望：跨域的藝術史

文化部重建臺灣藝術史的政策，乃是希望臺灣美術除了考量在地性之外，也可以跟世界美術與國際之間做一個對話，甚至將臺灣美術史形成一個品牌。

我想跟大家分享我的兩個跨域的策展經驗，一個是，「學科」的跨域，一個是「時空」的跨域。第一個是1999年臺中市大墩文化中心文英館的「天·地·人」策展，即是一個融合視覺藝術、音樂、舞蹈、藝術家、收藏家等的對話（圖5）；另一個則是去年（2019）到義大利佛羅倫斯雙年展以「臺灣美術與世界美術對話」的策展經驗。十分有意思，我們又回到了佛羅倫斯，記得剛剛一開始提到第一本藝術史作者的Vasari，他就是佛羅倫斯的藝術家。去年剛好是達文西逝世500週年，臺灣藝術家林珮淳老師的作品《夏娃克隆》即是參考了達文西《維特魯威人》所創作的數位影音之作。因此，兩件作品，事實上是可以做一個對話的。於是身

為策展人的我，便從藝術史的角度，提出「誰在中心？」（Who is in the center？）的思考，來論述這兩張作品的關係與它們對話的層次。很高興的是這件作品，也得到了佛羅倫斯雙年展新媒體藝術類的首獎。

最後，我認為從跨域多元化的角度來思考「作為一個品牌的臺灣藝術史」時，我們更應該將臺灣的科技產業納入一併思考。這兩天的系列演講中，不論是主講者如廖新田、林曼麗，或者主持人如謝國興等老師們，皆提出了多元的觀點、展覽的虛擬實境、擴充實境的應用與數位檔案的前景。其實大家可以注意到臺灣美術事實上除了書寫論述及史料解讀的挖掘之外，若能結合臺灣的科技產業將可讓臺灣藝術的未來發展變得更為多元、參與的人可以更多、參與的方式和面貌也會更加的多樣化。今天因為時間的關係，我就跟大家分享到這裡，謝謝大家。

臺灣 藝術史 的書寫

重建臺灣藝術史學術演講系列實錄
A Proceeding of the Conference
of Writing Taiwanese
Art History



邱琳婷 CHIU, LING-TING

文化部重建臺灣藝術史計畫專案辦公室執行秘書

曾於國立暨南國際大學共同科、東吳大學歷史系、輔仁大學藝術與文化創意學士學位學程、大同大學媒體設計系、國立臺灣藝術大學等校，開設臺灣美術史、臺灣藝術家專題、中國藝術史、藝術導論、藝術與設計、東方風尚藝術、圖像思維、當代藝術與產業應用、當代繪畫思想等課程。2019 年義大利佛羅倫斯雙年展的新媒體藝術類首獎作品（林珮淳《夏娃克隆創造計畫 I》）之策展人、2017-2018 傅爾布萊特（Fulbright）學者、1999 年巴黎大獎藝術理論類得獎人。已出版專書有 The Transition of Traditional Chinese Art into Contemporary Art: The Artistic Realization of Overseas Chinese Artists in the United States —A STUDY OF PROFESSOR I-HSIUNG JU, Published by Washington and Lee University, Lexington, Virginia, U.S.A. (2018)、《臺灣美術史》(2015)、《圖象台灣：多元文化視野下的台灣》(2011)、《臺灣美術評論全集：謝里法》(1999) 等書。

臺灣藝術史的書寫系列演講 | 第七場

我的臺灣美術史研究之路

My footprint of researching Taiwanese art history

蕭瓊瑞 Hsiao, Chong-ray

司儀：

第三場的演講活動是由蔣伯欣老師主持對談，國立成功大學歷史學系教授蕭瓊瑞教授分享，題目是「我的臺灣美術史研究之路」。讓我們以掌聲歡迎蔣伯欣老師、蕭瓊瑞教授。

蔣伯欣教授：

與會的各位來賓，還有主辦的重建臺灣藝術史辦公室的各位同仁，及蕭瓊瑞老師，還有各位貴賓，李欽賢李老師、林副院長，大家好。這已經是第二天的最後一場活動，我看了整個議程，覺得都非常精采。但是這第二天的最後一場，以自己在這個領域這麼多年，也是最期待的一場。為什麼呢？因為以我對蕭瓊瑞老師和李欽賢的了解，卻都還沒有從頭到尾完整地聽過一次，作為藝術史的研究者是怎麼樣發展他們的一個學思歷程。所以首先我要對文化部重建臺灣藝術史計畫專案辦公室，舉辦這麼一個有意義的活動，讓年輕學子還有一些相關學

者，有機會來傾聽前輩們經驗，表示最大的敬意和謝意。蕭瓊瑞老師，其實我不需要多做介紹，因為我主持這一場，其實是在主持一個在臺灣美術史領域當中或許可以說是最會主持的主持人的一場，壓力非常大。我想跟蕭老師接觸過的人都知道，他在臺灣美術史的研究、推廣以及教育各方面都是不遺餘力，尤其在相當多的演講場合或導覽，他都是以非常生動、活潑、深入淺出的方式，把他幾十年來對臺灣美術的深入研究，用輕鬆的方式，導引大家進入臺灣美術的殿堂。

從解嚴前開始，他就一路投入臺灣美術的研究，經過了本土化的高峰，又進入 21 世紀；同時，他也完成了許多重要大部頭的著作，例如：《臺灣美術史綱》，而目前正著力於《臺灣抽象藝術史》的連載，前一陣子也出版《近代臺灣雕塑史》；此外，他也為許多的藝術家進行全集的編纂，例如：《楊英風全集》、《陳澄波全

集》，這些都需要耗費大量體力和時間，總之，他開拓了我們後進可以學習的一些道路。我就先不多談，把這個寶貴的時間，讓蕭老師暢所欲言，等一下如果還有時間，我們再針對他問題，做一點補充與回饋。我們就用最熱烈的掌聲來歡迎蕭瓊瑞老師的演講。

蕭瓊瑞教授：

非常謝謝大家，也謝謝今天的主持人蔣教授，以及辦公室的執行長邱教授、李前秘書，還有故宮林副院長，及各位在座的好朋友，大家好。我接到邀請來談談自己的研究過程，一輩子在講別人的故事，忽然要講自己的故事，這是多麼尷尬又困難的事！把自己講得太好，不好意思，把自己講得不好，又不甘心。不過我還是很高興接受這個邀請，因為在我即將面臨教學生涯結束的時刻，有機會來回顧曾經走過的路，相當有意義。所以我今天的題目是「我的臺灣美術史研究之路」。

我是 1955 年出生。之前去國立歷史博物館參加館慶，我唱了一首生日快樂歌，讓他們誤以為我在為他們慶生，其實我也在為自己慶生。我是屬於戰後嬰兒潮出生的小孩，1955 年是歷史博物館成立的一年，也是石門水庫開始動工的一年，這是「中（臺）美協防條約」簽訂後，臺灣全面展開建設的重要年代。歷史博物館是

臺灣第一座真空館，所謂「真空館」，就是蓋好了館，裡面卻是空空的，沒有展品。直到今天，美術館也好、博物館也好，其實不要擔心空，先有就好，其他可以慢慢做。文化工作永遠不嫌多，很多人問：現在臺灣每一個地方都在蓋美術館，幹什麼？我說，在為大家找出路啊！不然難道要蓋監獄嗎？

我們真的是幸運的一個世代。目前臺灣文化藝術界，站在檯面上的，大多都是我們這一世代的人。包括：已經作古的倪再沁、李俊賢，還有許自貴、石瑞仁、賴香伶、薛保瑕、林平…等等，幾乎都是 1955、56 年前後出生的。在我們成長的過程中，不知道什麼叫白色恐怖，分明我們的老師被抓走了，我們也沒感覺。我們目睹了臺灣的經濟起飛，等到我們即將踏入社會的那一刻，臺灣也就解嚴了；在我們之前的留學生，幾乎很少學成後回國的，而輪到我們這一批，幾乎全都回來了，的確是很特別的世代。

1971 年，我在唸完一年高中後，就離開澎湖，前往臺南唸師專。那一年，我 17 歲。不過 2015 年，我竟成了馬公高中的傑出校友。我太太很不平，她說：「我唸了三年都沒有傑出，你唸一年就傑出？」

1971 年我進入臺南師專。這一年，《新潮文庫》

創刊。記得當年我認真地家教、存錢，4年後，將整套新潮文庫 130 冊全買了下來。1971 年，也是《雄獅美術》創刊的一年。所以我說：我們是幸運的一代，我的思惟被啟發了，開始認識佛洛伊德的潛意識，開始閱讀一些哲學家的著作，也跟著《雄獅美術》一路成長。王家誠老師和趙雲老師，是我最懷念的兩位師長。王老師啟發了我，他教學十分認真，並擅用幻燈片，白天的課上完，晚上還要繼續。他告訴我們，印象派怎麼畫一棵樹、野獸派怎麼畫一棵樹、立體派又是怎麼畫一棵樹。我們問老師：那我們該怎麼畫一棵樹？他會瞪著你半天，然後嚴肅地說：那是你的事！搞到最後，我們沒有一個會畫樹。黃冬富教授曾開玩笑地說：臺南師專的王家誠到底教出了一個蕭瓊瑞！這給我太大的鼓勵了。原來王老師不是在教我們畫畫，而是在培養我們認識藝術。

劉國松、莊喆的書，1965 年就出版了，在學校一個特別的美術圖書館均可得見，這些書也就是王老師和趙老師捐出來的。王老師在南師帶領著我們，從那個時候，我才知道：原來畫畫不是那麼簡單的事。就在那個時候，畫壇正在討論什麼是中國？什麼叫現代？到底叫「中國現代畫」，還是「現代中國畫」？等等。

我師專畢業那年（1976），《藝術家》也創刊了，創刊號裡頭，謝里法老師的《日據時代臺灣美術運動史》開始連載。兩年後，1978 年正式結集出版。

畢業後，我先去當兵；兵役一結束，就回到故鄉 -- 澎湖任教。我分發到了一個偏遠的小島 -- 烏嶼。名字漂亮得一蹋糊塗，有鳥語花香的味道。但去了之後，才發現一隻鳥也沒有，一棵像樣的樹也沒有。

回去澎湖兩年，我認識了我太太。她是臺灣美術研究的幕後功臣，我所寫的每一個字都是她

打的。從碩士論文的時代，那時還沒有電腦，她買了一臺中文打字機，一個字一個字地敲。直到今天，你們看到所有的文字、PPT，及這些音樂，都是她做的。

1978 年，我們結婚，當年我們都是 24 歲。在結婚 25 週年時，澎湖縣政府文化局為我們出了一本小書，我寫一篇，她寫一篇，集成一冊。我的老師楚戈幫忙題的字《島的呼喚》，趙雲老師幫忙寫序。王家誠和趙雲老師，他們也曾一起出版過一本《男孩、女孩和花》，由九歌出版社出版。

在小島上，我開始展開寫作。澎湖的地方報紙《建國日報》，當年剛好舉辦了一場「現代書畫展」。我覺得很有意思，在這種偏僻地方，竟然有所謂的現代書畫展。於是我開始為報社寫畫家的介紹，這可以說是我最早的一批藝術書寫文字。

1985 年，我結束小學教學的生涯，決定重新進入研究所進修。沒想辭職不到 10 天後，成大就聘我當助教。能到成大，是我一生非常幸運的事，我原是連大學都沒想唸的人。但是終於有機會到歷史語言研究所，去接受什麼叫歷史的訓練。我們老師，第一件事情就叫我們做自己的年表，一邊是你的生平大事，另一邊分兩欄，一欄是國內大事，一欄是國外大事。臺灣發生大地震、石門水庫完工，這是屬於國內大事。那麼請問唐山大地震是不是國內大事？馬上顯現出你的意識型態。你以為歷史年表那麼容易？一個歷史學家在做這種決斷的時候，何其有智慧！昨天還叫春秋，今天怎麼就成了戰國？原來是三家分晉，三個家大夫把一個晉的諸侯給分裂掉了，歷史就進入另一個時代。我因此學會了討論事情的方法，原來「歷史」不是學問，而是一門工具，一種處理學問的工具。研究所期間，我曾寫過耶穌會是如何把天主畫

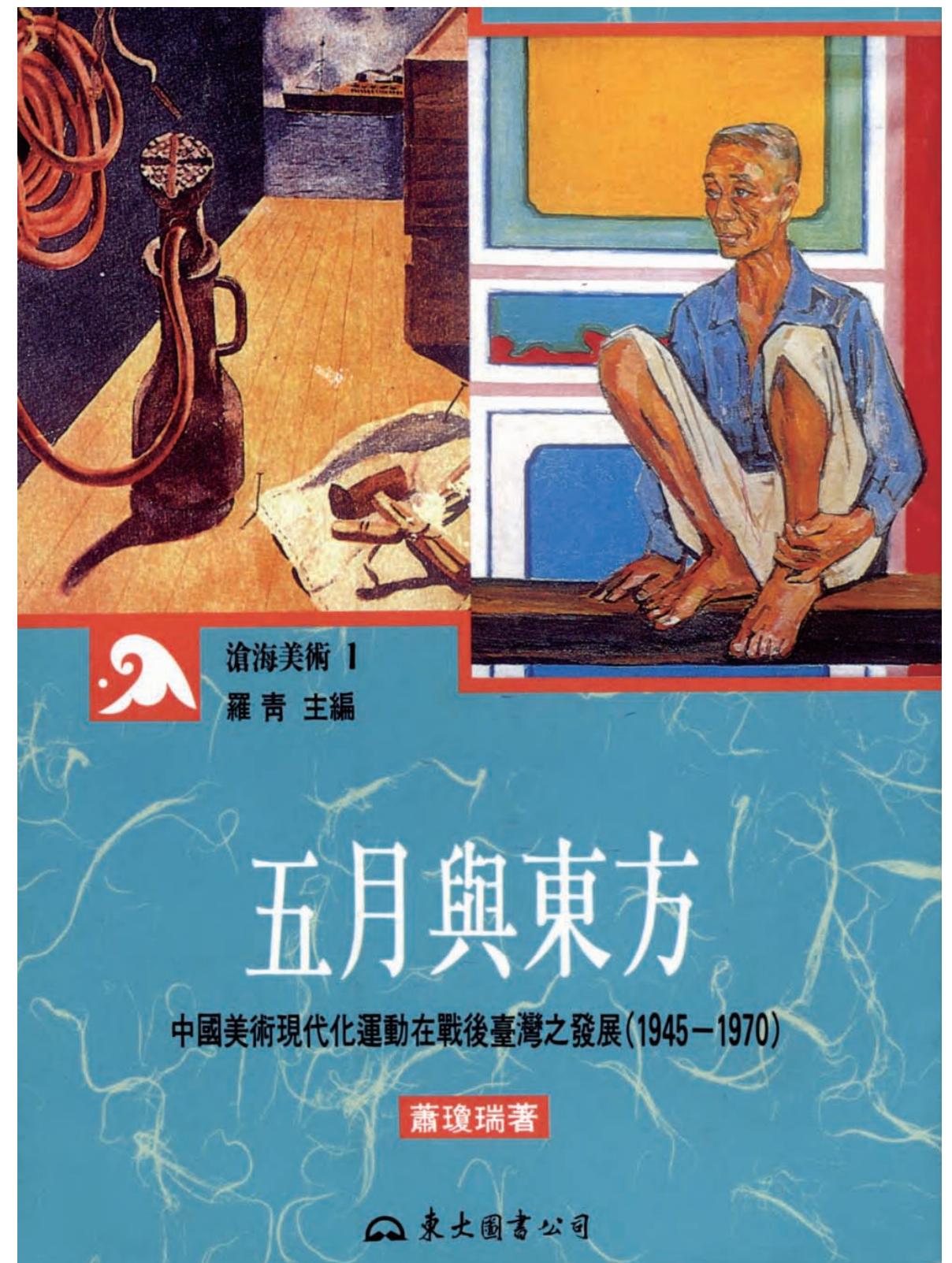


圖 1：《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》封面。蕭瓊瑞著，臺北市：東大圖書公司出版，1991。

像帶到中國，他們的傳教策略是如何？我關心文化怎麼接觸？中西美術如何互動？在謝里法老師完成他的著作之後，我也開始留心這些留日美術學生。同時，我也希望去了解為什麼五四時代美術沒能扮演重要角色？

我對美術研究的堅持，讓黃永武所長很為難，因成大沒有老師能指導。等了兩年，有一天，楚戈來學校演講，黃永武老師跟他是好朋友，於是楚戈就變成我的指導教授。他建議我不要寫「五四」，因為再寫也拼不過大陸的學者，他建議我直接寫臺灣的「五月」與「東方」，他還幫我向李仲生基金會申請了 10 萬元的獎金。

我也十分感謝當時前來兼課的莊申老師，我的《五月與東方》整本初稿，他從第一個字改到最後一個字。莊老師是臺大藝術史組的創始人，他是一位偉大的學者。

研究所期間，我也接觸了很多中研院的老師，如：張玉法老師。當年澎湖的山東學生事件，就是他們這一群。最早的白色恐怖發生在澎湖，當時是一批外省人受難。最近已經開始出版很多相關的書籍，較早一本《白色十字架》，最近又有一本《一甲子的未亡人》。我在澎湖長大，跟外省人之間的感情既微妙又密切，我太太的姊夫是山東人，我弟弟娶了四川女孩，妹妹嫁給了廣東人。

為了寫作《五月與東方》（圖 1），我開始訪問劉國松老師，也認識了莊喆老師、李錫奇老師。李老師是一個非常熱忱的人，他創辦三原色畫廊，我也是在這兒，第一次看到大陸水墨畫的卡通。李錫奇在 10 年之間，創辦了 9 個畫廊，它們扮演了臺北市立美術館尚未成立之前，臺灣現代繪畫運動最重要的推手；從朱德群、趙無極的來臺展覽，到大陸現代版畫和水墨畫，都是由他策畫的，令人感動。

在論文還沒有完成之前，我已經把寫完的單篇論文陸續發表，並由臺中伯亞出版社結集出版，題名《臺灣美術史研究論集》，這或許是臺灣

第一本以「臺灣美術史」為書名的論文集。

在這些論文中，我運用大量的史料，如早期的教育年鑑，去統計中國近代美術學校的興起。這些工作只為證明一件事：臺灣因為沒有美術專門學校，所以從日據時代的新美術運動，到戰後的五月、東方，全都靠著畫會。我企圖以一種較大的視野來解釋五月與東方。

為了更具體掌握、瞭解這時代，我開始到圖書館一頁一頁地翻報紙、期刊，把所有的文章全部找出來，然後去判定哪一個是跟現代藝術有關的。前一陣子，我在《藝術家》雜誌連載抽象藝術的文章裡，提到張道林，他可能是臺灣最早撰文介紹抽象繪畫的人；從這些文章中，你就可以看到名稱怎樣從所謂的新派繪畫、無象畫，到最後的抽象繪畫……等等，光從名稱就可以看到思潮的改變。這是我從歷史學到的方法，也利用這套方法，完成了〈戰後臺灣現代繪畫運動大事年表 (1945-1970)〉，及〈戰後臺灣美術文獻編年 (1950-1970)〉，且一一發表，前者在臺北市立美術館館刊，後者在《炎黃雜誌》。陳水財老師是當時炎黃的主編，我還幫他們編了《1991 年臺灣藝評選》，後來也因為這一本書，認識了中國大陸的邵大箴教授。

《五月與東方》一書在 1991 年出版，當時羅青老師正幫東大書局主編滄海美術叢書，《五月與東方》就是這系列叢書的第一本。非常感謝羅老師當年對我的支持。我也一路從五月成員劉國松的作品開始，先在國立歷史博物館，完成了《劉國松研究》。又陸續出版《臺灣美術評論全集：劉國松》，這是我第一次知道劉老師的作品也可以用另外一種方式來書寫，合著者林伯欣，正是蔣伯欣教授，當時我們剛好有機會認識，其實整本書都是他寫的，加掛我的名字，算是我佔到了便宜。後來劉國松獲得國家文藝獎，我也幫他再寫了一本比較傳記式的專書《水墨·巨靈·劉國松》。之外，目前他正在高雄市立美術館展出「奔·月——劉國松展」，這是他來臺 70 年的特展，也是紀念太

空人登月 50 年的展覽。他和霍剛，是國軍遺族學校的同學，我們為這一代的藝術家，隻身來臺，終成臺灣的驕傲，感到光榮。

因為對水墨繪畫的研究，使我有機會把現代水

墨做了一個「水墨變相」展在臺北市立美術館。未來如果再有機會，我要把這個脈絡變成一本專書。整個水墨渡海來到臺灣，如何創造出那麼多樣化的成就。(按：蕭瓊瑞《臺灣水墨變相

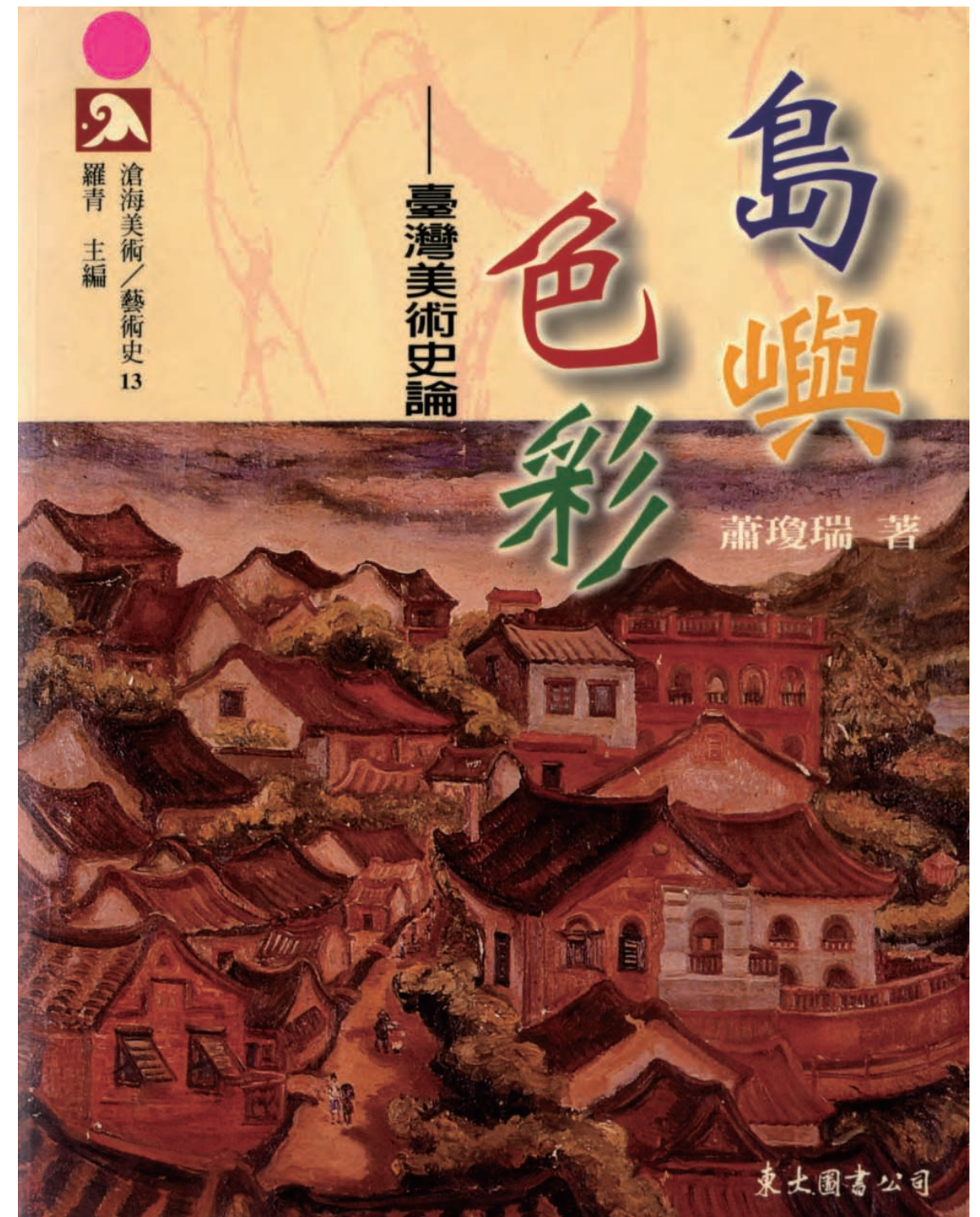


圖 2：《島嶼色彩——臺灣美術史論》封面。蕭瓊瑞著，臺北市：東大圖書公司出版，1997。



圖 3：洪根深《歷史斜影》1998，複合媒材／裝置，「凝視與形塑」作品之一。圖片提供：蕭瓊瑞。

史》已自 2020.7 開始在《藝術家》雜誌連載。) 劉國松曾跟我說：蕭瓊瑞，你知道我的現代水墨是臺灣的鄉土運動嗎？這一次他在高雄的畫展，我寫了一篇文章，特別提到：劉國松的大筆觸，就是臺灣明清書畫的狂草，我稱這為狂野氣質，從林朝英的書法到林覺的畫，今後我們更應該從自己的語言出發，去整理我們自己的歷史。

「五月」之外我也幫「東方」導師李仲生老師編了畫集、文集，他是這個時代偉大的「老師中的老師」、「中國現代繪畫的先驅者」。1995 年之後，我把一些單篇論文，輯成幾本論文集，包括：《觀看與思維——臺灣美術史研究論集》、《島嶼色彩——臺灣美術史論》(圖 2)、《島嶼測量——臺灣美術定向》、《激盪

迴游、臺灣近現代藝術 11 家》等。

1994 年，臺南市地方美展經歷多年舉辦，逐漸失去活力，企圖轉型，他們找我幫忙。適巧郭繼生從國外回來，我說：你來當觀察員，我來策畫一個展覽，叫做「書寫的可能性」。從繪畫、雕塑、攝影，到書法、裝置……，不分媒材，大家都來做這件事情。我以為這個展覽已經沒人記住，最近遇到黃智陽，他告訴我：「你的這一本專輯，至今還是我的教材。」書寫是什麼？每一個人用他不同的方式去體會，用種菜、用種豆苗的方式……，這是我第一次當策展人，我說可以參加，就進來了，我說他可以得獎，他就得獎。有人問說：為什麼你可以有這樣大的權力？不好意思，我剛好是策展人。(開開玩笑) 有位年輕人，以天安門作為裝置，大家看

不懂什麼意思。我說：書寫形成文字，文字形成權力，正是所謂的「書同文，行同軌」！所以不要小看年輕人的想像與創意。1992 年我也幫忙臺南市政府完成一本 20 年還審查不能通過的《臺南市志藝文篇》。編完後，我覺得對不起臺南，因為太簡單了。我又向臺南文化基金會提出一個計畫，運用我的學生每學期交的報告，把所有臺南的藝術人才和團體做了一個徹底的整理，總共有 400 多頁，包括：糊紙、傳統藝術，到木雕，還有門神，成為後來臺南市文化資產整理最重要的基礎。

1998 年，在我生命當中是一個重要的年代，這年是林曼麗老師擔任臺北市立美術館館長的第二年。「二二八美展」也進入第二年。第一年偏向「紀念美展」，第二年展名為「悲情昇華」。第三年怎麼辦呢？林館長找到我，我就將對象設定在「後二二八世代」，全部找年輕的藝術家，重新回看二二八，包括我自己。我到二二八紀念館，找了所有的影帶，取得同意，copy 給所有的藝術家，看完之後，我說：你要超越、昇華，你就超越、昇華，你要進入就進入，標題是「凝視與形塑」(圖 3)。每一個

人用他不同的方式來面對，所以叫「凝視」。梅丁衍用串珠子的方式，因為串珠子是臺灣早期的一種民間家庭副業。這當中我最喜歡的作品有兩個，包括：陶亞倫的〈生滅〉，當人走進來時，作品下方有感應器，油污就會被頂起來，然後又緩緩沈下去，像是呼吸。大家都看不懂，但林濁水先生竟然看得懂，跟我抱怨說：歷史還沒重建，為什麼有人就在質疑？這是什麼意思呢？原來陶亞倫的意思是：所有的歷史，到最後都將變成一種地底下的油污，不要計較。他有他的看法。還有一個就是吳正雄的〈凝視鹽柱的方法〉，他們都是非常好的藝術家。這一年，我也幫成大辦了一個「世紀黎明」的雕塑大展。起因於當時的翁政義校長，為了楊英風的一件巨型作品，想要捐給成大，他不敢收。因這之前，東海大學才為了在教堂前面放置了一件孫宇立的作品，結果被噴漆。於是他來找我商量，當時我擔任成大新聞中心主任，他說：「蕭主任，你跟藝術家較熟，能不能跟他們商量一下，說先借我們放放看？」我說：「這什麼意思？」他說：如果放了，沒有人反對，我們就把他留下來；如果有人反對，我們就趕快



圖 4：《世紀黎明》中華日報報導，1998。圖片提供：蕭瓊瑞。

還回去。」這簡直就是今天藝術銀行的觀念。後來我說：既然要借一件不如借兩件，借兩件不如借五件，最後總共借了 120 幾件。連奇美的西洋藝術品都來了。我們用一種整理臺灣雕塑歷史的方式，讓整個成大校園開放，所有的綠籬全部拆掉，讓位給藝術作品，這就是「世紀黎明——1998 成大校園雕塑大展」。(圖 4) 展覽結束之後，成大總計有 30 幾萬人進出，展覽延續了半年的時間，最後各系出一半的錢，學校補助一半，留下了 40 幾件作品。也因為這個展覽，成大成立了藝術中心，是一級單位，因為所有人都體會到藝術的可貴，也接觸了很多的藝文活動，更觸動了第二年博物館籌備處的成立。本來學校想把藝術中心與博物館合併在一起，但我說：有聽過故宮跟兩廳院合在一起的嗎？因此，今天，成大是少數同時擁有藝術中心和博物館兩個一級單位的大學。但這當中，1999 年 12 月，我被借調去幫臺南市政府成立文化局。也因為這個工作，我和傳統文化有了更多的接觸。(圖 5) 我們舉辦了「媽祖文化節」，這個名字是我取的，之前叫

做「迎媽祖」。我強調文化，並把所有的媽祖廟都找過來共襄盛舉。後來，才發現這是個誤會，因為這些媽祖廟各有他們自己的淵源，長期是不相往來的。不過，最重要的，我是要把藝術帶進來。在地藝術家林鴻文，把竹子噴成銀色的，成為當年媽祖行館(文化園區)最主要的景觀裝置。借調臺南市政府文化局期間，我也對所有的古蹟有了更深刻的認識，把他們再造，從夜間打燈，到藝文活動的進駐，乃至於傳統文化的復興，也促成我日後對文化資產，特別是民間藝術的關注與研究。這些民間藝術，是否使我從現代藝術抽離了？不是抽離，而是拓展。直到今天，我還經常參加傳藝的審查，甚至國家工藝成就獎的評定，我相信臺灣美術不是我們過去想得那麼簡單。我也說服藝術家雜誌出版《臺灣傳藝全集》，我說：我們已經有《臺灣美術全集》，如果再來一套《臺灣傳藝全集》，你想想：一個外國來的學者，他會買哪一套？這些工作仍持續進行中。我們也發掘了臺南的藝術家——陳三火，他能夠把剪黏變成立體的創造。

另外臺中的蔡榮祐、李榮烈也都得到國家工藝成就獎，從陶藝到竹藝，乃至於竹籐編的張憲平，和去年的結晶釉孫超等等。2009 年，成大來了一位校長，是我個人認為相當了不起的校長，他就是賴明詔校長，他也是全世界冠狀病毒的權威。有一天來找我，他說：「蕭主任，我來了幾年，所有的外國學者來到成大，不是問：『你們有幾篇論文發表？』而是問我說：『為什麼你們校園可以有這麼多的藝術品？』」於是在他任內，我們又辦了一場「世代對話——2009 成大校園環境藝術節」。我和藝術家李小鏡商量，授權給成大，將作品《叢林》放大，掛在中正堂外牆，沒想到卻引來臺南市衛生局的抗議，說畫面裡有人在抽菸，先是打電話抗議，接著又寫信來告狀，最後還來了公文。校長問：蕭主任，你看怎麼辦？我說沒有問題。於是在作品前面插了牌子說明：「吸菸有礙健康，臺南市衛生局提醒你！」這是成大第二次辦理校園藝術節，一個偉大的校長，不會因為別人做過，他就不再做。等到這一任校長，我一直鼓勵她，再辦一次，成大就會變成每十年一次，那就是國際知名的敏斯特藝術節了。敏斯特的歷史，從群眾的反對，到達堅持十年一次，成為國際城市藝術節的典範。人類的文明是創造出來的。直到今天，你在成大，都還可以看到許多的藝術作品散佈在校園各個角落。我想一個偉大的學校，是要由一群具想像力的師生共同去創造。柯錫杰的攝影作品《等待維納斯》，就設置在成大醫學院成杏廳入口的牆面上。另外是賴純純帶領她的團隊，利用颱風過後的漂流木創作的作品，這些木頭都是免費的，非常有趣。還有在光復校區大門口的《魯迅》，是蒲添生所雕作的。2009 年，其實是要結束省展了。國立臺灣美術

館希望辦一個特別的展覽。我跟當時的館長薛保瑕老師說：已經出版過省展 60 年、省展 50 年、省展 40 年。若我們把這官展放大到日據時代，就會變成「臺展 80 年」，這將會是一個非常特殊的展覽。於是我們把所有日據時代以來的資料全部找來，展覽分室、分區，做了非常好的隔間，讓它變成一個歷史性的長廊。這當中，南藝大的耿鳳英老師和她的學生給了我們非常多的協助。我們相信：臺灣的歷史是由很多人的努力去建構的，我也盡量在這當中努力，包括對楊英風的整理，從一個展覽出發，到最後 24 卷全集的出版，我們相信臺灣還有很多這樣的藝術家。1994 年的「嘉義人陳澄波百年展」，我幫忙撰文，跟《中國時報》第一次合作。到了 2014 年，我們展開了「陳澄波 120 歲冥誕的巡迴展」。從臺南出發，到北京，然後到上海，接著前往東京藝術大學，最後回到臺北故宮。故宮的展名為「藏鋒」，意思是「藏鋒於拙」。他的畫作看起來好像拙拙的，其實正是從中國文人士所謂「藏鋒」(不露鋒芒)的理念出發。對於《陳澄波全集》的出版，也得到了很多朋友的幫忙。除了陳澄波之外，還有黃土水。2014 年也是黃土水 120 歲冥誕，我們在臺北中山堂策劃了「向大師致敬」的展覽，把中山堂的光復廳變成一個大展場。黃土水的作品《甘露水》目前處於失蹤狀態，我們期待《甘露水》能夠重新出現。我相信這些整理，都是在建構一個臺灣的雕塑史。也有一些民間的畫廊，開始進行現代藝術的推廣，包括：臺北的尊彩、采泥藝術，及臺南富立建設耘非凡美術館，擁有 600 坪的空間，我們用抽象藝術做為開幕展，再辦低限冷抽，再辦女性抽象……等等。開展的第一天，我也開始連載《臺灣抽象藝術史》，到今天已經第 38



圖 5：臺南市傳統藝術協會成立合照，2001。圖片提供：蕭瓊瑞。

章了，準備 40 章時結束；一個月一章，3 年多了，在今年年底會出版單行本。

而臺南的奇美博物館，創辦人許文龍在他 60 歲那年，開始設立「奇美獎」來鼓勵年輕人。我幫忙策劃了奇美獎 30 年的「奇麗之美——臺灣精微寫實藝術大展」，這些作品，在虛實之間，讓我們看到不同的藝術層面。

1996 年，畫家張振宇擔任臺北市立美術館館長，他充滿了理想，希望為臺灣美術發展做一個歷史年表。直到開展的前一個月才找上我，因為他們無法決定選誰的作品、不選誰的作品。而我隔天就將所有的資料帶到臺北，要求有一間工作室。我用一個年表，從左鎮人開始，請了臧振華老師來協助。工作完成後，何政廣先生被感動了，他建議出版。但後來這個出版工作卻延宕多時，一直拖到 2009 年才正式出版。史前時代請劉益昌教授協助，臺灣原住民部份請高業榮老師協助，建築部份請傅朝卿老師幫忙，我們共同完成了《臺灣美術史綱》。

這張照片是我兒子與排灣族朋友結拜，他唸的是人類學，因為田調的關係，與原住民朋友友好，如今我已經變成原住民的爸爸。這個結拜的活動，曾在當年的 Discovery 頻道重覆轉播多次。

今天非常高興，臺灣的歷史能建構成一個完整的體系，包括美國順天美術館捐回他們的收藏，這是一個了不起的文化工程。鄭麗君部長以國家的力量，政策性地重新建構，讓更多的藝術家被社會看到；也期待所有年輕的朋友，一起向這些前輩們致敬，感謝他們的滋養。也謝謝大家今天的聆聽，謝謝大家，謝謝。

附錄：蕭瓊瑞重要專書著作

甲、專書、論文集

- 《臺灣美術史研究論集》，伯亞出版社，1990.12，臺中。
- 《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》，東大圖書公司，1991.11，臺北。
- 《1991 臺灣藝評選》，炎黃藝術文教基金會，1992.11，高雄。
- 《觀看與思維——臺灣美術史研究論集》，臺灣省立美術館，1995.9，臺中。
- 《臺南市藝術人才暨團體基本史料彙編》，臺南市文化基金會，1995.12，臺南。
- 《劉國松研究》，國立歷史博物館，1996，臺北。
- 《府城民間傳統畫師專輯》，臺南市政府，1996.8，臺南。
- 《島嶼色彩——臺灣美術史論》，東大書局，1997.11，臺北。
- 《島民・風俗・畫——18 世紀臺灣原住民生活圖錄》，東大書局，1998.4，臺北。
- 《文物系統之研究與建構》，國立文化資產保存研究中心，1998，臺南。
- 《臺灣美術評論全集：劉國松》（與林伯欣合著），省立臺灣美術館，藝術家出版社，1999.5，臺中。
- 《戰後臺灣地區美術發展研究：水彩畫研究報告專輯》，臺灣省立美術館，1999.6，臺中。
- 《雲山麗水 --- 府城傳統畫師潘麗水作品之研究》（與徐明福合著），國立傳統藝術中心，2001.4，臺北。
- 《圖說臺灣美術史 I：山海傳奇》，藝術家出版社，2003.5，臺北。
- 《圖說臺灣美術史 II：渡臺讚歌》，藝術家出版社，2005.2，臺北。
- 《圖說臺灣美術史 III：深耕戀曲》，藝術家

出版社，2015.12，臺北。

- 《激盪・迴游——臺灣近現代藝術十一家》，藝術家出版社，2004.4，臺北。
- 《島嶼測量——臺灣美術定向》，三民書局，2004.6，臺北。
- 《臺灣現代美術大系：抽象抒情水墨》，行政院文建會策劃，藝術家出版社，2004.11，臺北。
- 《盡頭的起點——藝術中的人與自然》，東大圖書公司，2005.11，臺北。
- 《自在與飛揚——藝術中的人與物》，東大圖書公司，2006.1，臺北。
- 《懷鄉與認同——臺灣方志八景圖研究》，典藏，2006.6，臺北。
- 《臺灣美術史綱》（與劉益昌等合著），藝術家出版社，2009.3，臺北。
- 《戰後臺灣美術史》，藝術家出版社，2013.3，臺北。
- 《南美領航一甲子》，社團法人臺灣南美會，2014.12，臺南。
- 《臺灣近代雕塑史》，藝術家出版社，2017，臺北。
- 《真善美聖的實踐者——藍蔭鼎的生命與藝術》，宜蘭縣政府文化局，2018.12，宜蘭。
- 《赤坎雲霞——臺南扶輪社的文化榮光》，臺南扶輪社，2019.1，臺南。
- 《雕塑之都傳奇——空間魔術師：大臺中近代雕塑藝術簡史》，臺中市政府文化局，2019.10，臺中。
- 《臺府展圖錄復刻別冊》，國立臺灣美術館，2020.3，臺中。

乙、藝術家專集

- 《李仲生文集》，臺北市立美術館，1995.1，臺北。
- 《家庭美術館：景觀・自在・楊英風》，行政院文建會策劃，雄獅美術執行，2004.11，臺北。
- 《臺灣近現代水墨畫大系：高一峯》，藝術

- 家出版社，2004，臺北。
- 《臺灣美術全集 25：飄浪靈魂的典麗映現——張萬傳的生命與藝術》，藝術家出版社，2006.12，臺北。
- 《沈默中的尊嚴——莊索回顧展》，高雄市立美術館，2007.3，高雄。
- 《臺灣美術全集 26：從悲憫到詩情——畫壇才子金潤作的藝術》，藝術家出版社，2007.4，臺北。
- 《家庭美術館：神韻·自信·蒲添生》，行政院文建會策劃，雄獅美術執行，2009.11，臺北。
- 《家庭美術館：豐美·彩繪·潘麗水》，行政院文建會策劃，藝術家出版社執行，2011.4，臺北。
- 《臺灣美術全集 28：陽光·海洋·記憶——林天瑞的生命與藝術》，藝術家出版社，2011.11，臺北。
- 《歷史·榮光、名作系列：林覺〈蘆鴨圖〉》，臺南市政府美術館籌備委員會，藝術家出版社，2012.3，臺北。
- 《楊英風全集》(總主編)30 卷，藝術家出版社，2011.10，臺北。
- 《臺灣美術全集 30：全方位藝術家——楊英風的藝術與成就》，藝術家出版社，2013.5，臺北。
- 《臺灣傳藝全集 I：神采·靈動·廖慶章——結合傳統與現代的新圖像》，藝術家雜誌社，2013.9，臺北。
- 《2011 年工藝成就獎得獎者專輯——故土容顏：蔡榮祐》，國立臺灣工藝研究發展中心，2013，南投。
- 《陳澄波全集》(總編輯)18 卷，藝術家出版社，2012.3，臺北。
- 《彩繪巨匠——陳壽彝生命史》，臺南市政府文化局，2014.11，臺南。
- 《歲月·流光——楊識宏創作歷程 40 年》，國立臺灣美術館，2010.11，臺中。
- 《2013 年工藝成就獎得獎者專輯：竹藝漆合——李榮烈的工藝成就與貢獻》，國立臺灣工藝研究發展中心，2015.10，南投。
- 《臺灣傳藝全集 II：雲霞雕色——彩繪名匠洪平順的藝術成就與特色》，藝術家雜誌社，2016.1，臺北。
- 《臺灣美術全集 32：微觀巨視皆成章——李義弘的水墨心路半世紀》，藝術家雜誌社，2016.6，臺北。
- 《家庭美術館：現代·水墨·劉國松》，國立臺灣美術館，藝術家出版社發行，2017.11，臺中。
- 《臺灣美術全集 35：豐彩生命的頌歌——何肇衢的畫藝人生》，藝術家出版社，2018.8，臺北。
- 《彩傳人間——陳正雄木雕展：來自民間的木雕聖手》，三義木雕博物館，2018.9，苗栗。
- 《臺灣美術全集 38：山河·鄉野·史詩——江明賢的當代墨彩風景》，藝術家出版社，2019.7，臺北。
- 《家庭美術館：迴旋·婉約·黃潤色》，國立臺灣美術館，藝術家出版社發行 2019.11，臺中。
- 《向大師致敬》，臺北中山堂，2016，臺北。
- 《抽象·符碼·東方情——臺灣現代藝術巨匠大展》，尊彩藝術中心，2014.10，臺北。
- 《純粹與深邃——當代臺灣抽象藝術經典展》，采泥藝術，2017.3，臺北。
- 《複弦·和鳴——臺灣留洋女性藝術家九人展》，采泥藝術，2018.4，臺北。
- 《巷弄裏的靈光——兩岸當代藝術展》，臺南：大新美術館。2018.5，
- 《低限·冷抽——九人展》，采泥藝術，2018.9，臺北。
- 《花之禮讚——故宮、國美、奇美、富士四館聯合大展》，國立臺灣美術館，2018.10，臺中。
- 《豐年·農村·宜蘭人——藍蔭鼎、楊英風雙個展》，宜蘭美術館，2018.10，宜蘭。
- 《奇麗之美：臺灣精微寫實藝術大展》，奇美博物館，2019.4，臺南。

丙、策展專集

- 《書寫的可能性》，臺南市文化基金會，1995，臺南。
- 《世紀黎明——1998 成大校園雕塑大展》，國立成功大學，1998，臺南。
- 《水墨變相》，臺北市立美術館，2008，臺北。
- 《凝視與形塑——後二二八世代的歷史觀察》，臺北市立美術館，1997，臺北
- 《臺展 80 年》，國立臺灣美術館，2008，臺中。
- 《澄海波——陳澄波 120 歲冥誕東亞巡迴展》，臺南市政府、陳澄波文化基金會，2014，臺南。

臺灣 藝術史 的書寫

重建臺灣藝術史學術演講系列實錄
A Proceeding of the Conference
of Writing Taiwanese
Art History



蕭瓊瑞 HSIAO, CHONG-RAY

國立成功大學歷史學系教授

臺灣美術史研究者，對臺灣美術史整體架構的建立，頗具貢獻，尤擅於課題的開發，重要著作有《五月與東方》、《島民·風俗·畫》、《台灣美術史綱》、《圖說台灣美術史》、《戰後台灣美術史》、《台灣近代雕塑史》……等；也是《陳澄波全集》、《楊英風全集》的總主編。作為臺灣重要的美術史研究者，蕭教授向來以嚴謹的史實考證、優美的文筆，和敏銳的圖像解讀能力而知名學界。蕭教授曾任臺南市文化局首任局長、成大博物館籌備處主任、成大藝術中心主任；並曾兼任國立臺灣師範大學、國立臺南藝術大學、國立臺北教育大學等校，現任國立成功大學歷史系所名譽教授，也是文化部國寶暨重要古物審議委員會委員暨國藝會董事。

（圖片提供：蕭瓊瑞）

臺灣藝術史的書寫系列演講 | 第八場

臺灣第一幅油畫和最早畫臺灣的東洋畫

The first oil-painting and glue-pigment painting in Taiwan

李欽賢 Li, Chin-hsien

司儀：

各位與會來賓大家好，我們第四場演講是由蔣伯欣老師主持，然後李欽賢老師分享的題目是，臺灣第一幅油畫和最早畫臺灣的東洋畫，讓我們用最熱烈的掌聲歡迎蔣伯欣老師跟李欽賢老師。

蔣伯欣老師：

好，我看秒鐘有到 20 秒了，那就可以對蕭老師交代，當然更重要的是向李老師致敬，因為這兩位老師其實是我從小看他們的著作長大的。那李欽賢老師也可以說是著作等身，從他藝專畢業後有一段時間在中學任教，這個過程當中，其實他非常平易近人，然後生動又有趣的文筆，做了非常多的大量撰述。特別是我有印象的是說，早期他其實寫過很多有關於中日之間的美術交流，這樣子的一個小開本的書，我自己有收藏。所以我覺得那個是很有意思的一種書寫方式，也帶領我們這些當時所謂的門外漢，去

一窺美術的堂奧。那後來他也寫過日本美術的近代光譜，那一本我也是非常欣賞，也非常的崇拜，就是說能夠在這個臺灣美術正在發光發熱的書寫的一個樣貌當中，有另外一個書寫者的另闢蹊徑，從這個啟蒙以及在野的角度，去看到了臺灣美術中另外一個比較不為人知，但也非常重要的一個切面，來做日本跟臺灣之間的比較。這是我很有限的對李老師的早期著作的一個接觸。那麼後來我看到他的著作，其實是越來越走向一個，我覺得用一句話來講，大家就知道他，李老師在我們以前的這個形象。其實就有點像今天我們講的文青的一個定位、文青的形象。他往往是可以從一個趣味的角度，從一種嗜好的角度，從專家的角度，然後把一些文化上面的特殊事物，轉換成一個非常深入淺出的文字的一個面。那特別是他有什麼特色？我覺得很有意思的是，讀李老師的書，常常他會旁徵博引，甚至他是會結合他的寫生，他自己也畫畫，然後去實地的考察，那有點像

日本的一種散策，一種旅行的路線，然後從古今，還有從景物跟人之間的一個對照，去發古今之幽情。所以在這方面來講，我覺得在眾多的臺灣美術史的作者當中，李老師的書寫是非常非常獨特，而且有韻味。那我就不多做介紹，以免佔用太多時間，我們就把時間交給李欽賢李老師，他的講題是臺灣第一幅油畫和最早畫臺灣的東洋畫。我剛剛有請教李老師，他說他比較想談他這個課題，他很客氣，並不是說要特別去回顧，他要回顧也回顧不完，如果 55 本書的話，大概要講到明天早上，所以我想還是讓老師親自來發表。

李欽賢老師：

謝謝蔣老師的介紹。蔣老師剛說的也給我一個提醒，蔣老師也提到說我寫的幾本有關日本的美術史，我就是為了研究美術史才去念日文，讀到現在已可以精通閱讀。我一年最少去兩次日本，一方面找資料，一方面搭火車旅行，也畫日本舊驛速寫，目前已經畫了 40 幾張日本的古老火車站，是油畫，本來是要展覽，後來因為疫情而延後。我今天會講這個題目，事實上是我誤會了，因為當初都是電話在聯繫，我只聽到要邀我演講，就想到是不是來講今天這個題目——「臺灣第一幅油畫和最早畫臺灣風景的東洋畫」，我後來看到宣傳手冊之後，才知

道死定了！這樣根本就文不對題。我提早來是因為要見習蕭老師演講，哪知道我聽了反而更煩惱了，蕭老師的精采演說，沒人會打瞌睡，輪到我講豈不都睡著了？

既然文不對題也沒辦法了，不過我還是簡單說一下我的學習過程。

我是戰爭結束那一年出生的，出生半年內還躲過空襲。所以一直到我想要研究美術的 1960 年代，市面上就是找不到一本有關美術的書籍，甚至也沒有臺灣美術史這樣的名詞，但是我對歷史很有興趣，所以到重慶南路書店街找世界史，從世界史裡去尋出文化篇，大概是 1967 年左右，我從世界史中自己編了一本筆記，叫做西洋美術史，就是這樣開始對西洋美術有一點點了解。後來是中國美術資料比較多了，當年還不到 30 歲，市面上的美術書，仍只有少許的中國美術論，而且大都是大陸出版，來臺灣重印的，記得有一套是非精裝的《阿波羅藝術史》，但是實在不容易看懂。就這樣子，美術是自己濫讀入門的，入門之後，發現臺北市有幾家日文書店，日文書店有新版的口袋書，稱 color books。其中有關美術的、陶藝的我都買下來，卻看不懂，只能憑書中圖像，再去對照我從世界史整理出來的西洋美術筆記，勉強地用日文字母會意中文翻譯。那時候我在學校教



圖 1：淺井忠，《湯島聖堂大成殿》，油畫，1896

書，業餘對研究很有興趣，遂想到我是不是應該先要學日文？

學了幾年之後，第一本日文美術書是看了一本很薄的《西洋美術史》，直 1970 年代，日本的經濟空前景氣，很多大部頭圖書紛紛出版，現在的日本反而經濟退潮，就少有這種套書了。我開始結交日本的筆友，那時候臉皮比較厚，分別請他們寄日本美術書來，我就是這樣串成一套，逐冊翻閱，才對日本美術有了全面瞭解。越瞭解就越覺得日本這個民族，怎麼會把吸收中國的東西都變成他們自己的，於是我就想到臺灣，是不是我們也可以透過美術交流和消化，再變成我們自己的？

到了 1970 年代中期，政治氣氛還是很凝重的時候，很難得有幾本黨外雜誌，我不知好歹地

去投稿，有一篇文章是「研究臺灣美術史的心理基礎」，那可能是我最早的一篇投稿啦！後來有了雄獅美術、藝術家雜誌以後，我也連續投稿了好幾年，有一天雄獅編輯來電說，李欽賢你沒有稿子在這邊了，你知道嗎？最早是曾經寫了好多篇投稿，卻一篇也沒登；很榮幸地現在變成來催稿。最初的投稿幾乎都沈睡在編輯部，直到有一天，總編找我去，他說你的文章寫得很好，不過寫得太像論文了，所以退回稿子以後我重新再寫。因為我的寫作是這樣開始的，所以我寫作不會像吊書袋的嚴肅性，再加上我自己很愛旅行，比如我要研究一個畫家，像寫到廖繼春，我想知道他 16、17 歲，是怎樣從家鄉豐原來臺北念書，因交通工具常識我知道，那個年代的火車會經過什麼地方？會穿

過什麼山洞？過什麼河？對於青少年會有什麼感受？所以我是用一種藝術家的生長環境，重新詮釋他的成長歷程，和他的視覺體驗，以及到了異域應該會有什麼衝擊？這是我比較重視的。事實上要我講我自己，也沒什麼好講的，我只是一個很徹底的民間人而已。完全沒有什麼治學背景，我的治學真的是「自」學，就是自己學。不過早年也讀過很多像《胡適全集》、《蔡元培全集》等等，事實上我都是靠讀書來知道這些學者怎麼治學的。

剛好最近我在研究一篇論文，就是臺灣最早的一幅油畫是哪一幅，東洋畫大家知道就是膠彩畫，最早畫臺灣風景的東洋畫是哪一幅？我就把它們結合在一起，做為我今天報告的內容。第一幅油畫就是這一幅，是《湯島聖堂》（圖 1），這是一幅最早來臺灣的油畫。我們臺灣也有過荷蘭時代，荷蘭統治臺灣是 17 世紀，屬林布蘭特的世代，所以 17 世紀是荷蘭油畫的黃金時代，可是臺灣卻找不到當時的油畫，臺灣最早油畫反而是這一幅畫。這一幅畫為什麼會跑來臺灣？這一幅畫為什麼會畫這樣的主題，就是我今天要報告的。畫題全名《湯島聖堂大成殿》，1895 年日本開始統治臺灣，1896 年這幅畫就來了，為什麼會有這幅畫渡臺呢？是因為 1896 年日本統治臺灣才半年，恰逢日本過年，日本過年就是 1 月 1 日元旦，當天臺北有動亂，是陳秋菊去攻佔臺北城，但沒成功，部份人馬流竄到圓山。圓山過基隆河即芝山巖，芝山巖上的惠濟宮，重修才不過 5 年，所以很新。總督府最高教育機構學務部，就利用惠濟宮作辦公地點，而且設立了芝山巖學堂，算是日本統治臺灣以後，最早的一個教育機構。學務部最高首長叫做伊澤修二。他提出一個構想——「國語政策」，就是把日本話當國語，把臺灣人教會講日本話，這樣子思想就會跟日本

人一樣，並請日本人的老師來教臺灣人的子弟學日語，但是一年後另外在臺北新成立了國語學校，是以芝山巖曾經有過芝山巖學堂的這一段短暫歷史。

剛說 1896 年元旦有一些老師正要下山拜年，就是在這個時候被抗日軍給殺了，殺死了六個人，這六個人裡面，有一人是當時總理大臣伊藤博文的老師之外孫，所以在 1897 年伊藤博文專程來臺灣，為紀念這個事件樹立了一個碑，然後建墓園，也蓋了一座神社，那就是今天芝山巖上面尚存的紀念碑，可是神社後來拆掉了。因為芝山巖學堂與事件之關係，先說伊澤修二（1851 ～ 1917），他本來是東京師範學校的校長，校址就以湯島聖堂作臨時校舍，不久也搬走了。臺灣發生芝山巖事件，請到一位畫家淺井忠，來畫湯島聖堂。其淵源來自師範學校後來升格為東京高等師範，戰後改制為東京教育大學，即現在的筑波大學。所以是最早期師範學校跟東京高等師範的畢業生，認為教育與孔子有關，畢業生集資委託淺井忠來畫這一幅大成殿，送給芝山巖學堂。

1895 年成立芝山巖學堂，1898 年，芝山巖山下新設士林公學校，這張畫也轉交士林公學校保存。日本戰敗回去後，士林公學校改名叫做士林國民學校，卻沒有人知道這張畫是誰畫的，擺到倉庫裡沒人管，直到 20 幾年前吧？記者把它報導出來，才知道這張畫是淺井忠的作品。淺井忠是誰？等一下再做介紹，那麼淺井忠所畫的湯島聖堂，可以說是最完整的聖堂原來的樣子。因為湯島聖堂在關東大地震燒毀了，之後，請一位建築師伊東忠太，按照本來的木造湯島聖堂模樣，重新復原，只是材料不同，畫像是木造建築，伊東忠太再設計的是鋼筋水泥，湯島聖堂現在仍在現場。

那麼第一幅東洋畫，也就是第一幅畫臺灣風景

的膠彩畫，是誰畫的呢？是西鄉孤月（1873～1912）。畫家是東京美術學校第一期畢業生，跟他同期的是很有名的橫山大觀。明治維新西化運動中，寧願用全世界最高的薪水，請各國的專家到日本來教他們的學生，其中有一位美國人 Fenollosa（1853～1908），他對東方美術非常有興趣。任教東京大學的學生岡倉天心（1862～1913），英文很好，都在當他的翻譯。明治維新以後短時間內，興起一陣子廢佛毀釋運動，各廟宇都把佛像丟出來了，Fenollosa 趁機撿到了很多日本廟宇丟棄的美術品，當然也有買到的。Fenollosa 回到美國後，部分作品轉賣給佛利爾美術館，其他捐贈波士頓美術館，如今成為全世界收藏日本美術最多的兩大美術館。

Fenollosa 到日本以後，做過幾次演講說：你們日本人再怎麼畫西洋畫，也贏不了我們，如果再畫那種有氣無力，要死不斷氣的水墨畫，沒

前途啦！何不畫出你們自己民族性的藝術品，就像江戶時代屏風畫，狩野派的那一種圖畫才有希望。所以他得到明治政府的支持，跟岡倉天心兩個人調查各地寺院、佛像等，並呼籲成立東京美術學校。東京美術學校於 1899 年開學，開學時只有繪畫科，繪畫科教什麼？就是教日本畫，如狩野派的障屏畫，但是岡倉天心有一個要求，要藝術革命，要繪畫近代化，橫山大觀、西鄉孤月即是受此理念薰陶的第一期學生。

西鄉孤月畢業後在學校當助教，他的老師橋本雅邦非常欣賞他的才華，把女兒嫁給他，結果他跟新娘的哥哥處不好。1901 年離婚，其實他才畢業沒多久，離婚後也覺得對不起老師，所以開始自我放逐，從東京流浪到九州，又流浪來臺灣，在臺南待了一段時間，結果生病回到日本不治，享年不到 40 歲。因此他在臺灣所畫的這一幅臺灣風景，很可能是他最後遺作。20



圖 2：學務官僚遭難之碑，芝山巖，1897。圖片提供：李欽賢。

幾年前我到日本水戶參觀日動美術館，就發現到這一幅畫。因為西鄉孤月是松本市的人，後來松本市美術館收藏了這一張畫。那麼，這一張日本人畫的第一幅臺灣風景的東洋畫。回頭再談《湯島聖堂大成殿》，這是東京唯一的孔子廟，孔子廟是怎麼成立的？是江戶時代第五代幕府將軍德川綱吉，他非常推崇儒學，1800 年左右命令手下蓋廟，當作江戶時代的最高學府，稱江戶幕府學問所。我剛剛有講過，為什麼聖堂建築圖繪會送來臺灣呢？是因為發生芝山巖的六氏先生事件，贈送單位為教育殉職者之紀念意義，特別選定孔廟為主題。士林國小 100 週年紀念時重建六氏先生之墓，這裡有六個人的名字，我剛剛講的總理大臣老師的孫子，就是楫取道明。

老師名字吉田松陰（1830～1859），設松下村塾在這裡開班授徒，他的尊王攘夷思想影響了學生，伊藤博文就在這裡上課，接受他思想的洗禮。後來幕府要肅殺所有反幕府的人士，所以老師被抓去處死刑了。

芝山巖神社後來變成雨農圖書館，伊藤博文來臺樹立的碑，叫做「學務官僚遭難之碑」（圖 2）。20 幾年前我去過芝山巖，這個碑是倒在地上的。現在又架起來了。

早年明信片的芝山巖，出現一角的人物就是學務部長伊澤修二，另一角落是最早的惠濟宮，最早的芝山巖學堂就是利用廟宇廂房當教室的。明信片主角芝山巖，突出臺北盆地，地質學家說周圍原是湖泊，所以有考古學遺址。芝山巖的學堂曾經有位老師，散步的時候撿到一個石頭，他認為這個石頭頗不自然，正好伊能嘉矩（1867～1925）來臺灣，這位老師拿給他看，伊能嘉矩一看便知是新石器時代之物，立刻進行挖掘調查，所以從芝山巖也可以牽出臺灣考古學的源頭。

這是第五代將軍德川綱吉手書的「過則勿憚改」，他尊崇儒學，寫下有過就不要怕改的意思。他希望在江戶成立一個最高的學府，命令在湯島地方蓋一座學問所，仿孔子廟大成殿建築。卻因為明治維新以後，江戶學問所空閒下來了，1873 年明治政府為參加維也納萬國博覽會，日本是亞洲唯一參加的國家，但也只有把古代的東西搬去展覽。大部分是傳統的民藝和浮世繪，甚至名古屋城屋頂拆下來的大型動物雕塑也拿去展覽。還沒有運到維也納之前，先拿到湯島聖堂大成殿舉辦預備展。所以這裡也是日本博物館史的濫觴。

說到淺井忠（1856～1907），日本明治維新剛開始時，他是日本西洋畫的龍頭的人物，淺井忠為什麼會學油畫？因為明治維新西化運動，很多的機械都要製圖，所以中央機構工部省成立了美術學校，淺井忠就入學了。義大利大使推薦的油畫老師，是純粹的西洋畫家，日本官方發現並非畫槍砲的那種製圖，所以就把學校關了。此時，國粹主義抬頭，西畫陷入低潮期。

西洋重新崛起，是因為黑田清輝（1866～1924）回到日本，他學到的是有光線的那種風景；倒是淺井忠所畫的都是暗褐色的風景，黑田清輝則大受歡迎。是以淺井忠的作品，被認為是舊派，黑田清輝是新派的，正好，甲午戰爭日本勝利了，日本人的眼界頓時開闊，也影響美術觀點，所以黑田清輝的作品好像也扭亮了日本人的眼睛，甲午戰爭勝利翌年，東京美術學校成立洋畫科，聘黑田清輝擔綱主任。淺井忠的作品很多是畫農村，甲午戰爭他是從軍畫家，有一張畫是旅順戰後的搜查行動。我們看到這些作品，就可以了解 1896 年他送來臺灣的那一張《湯島聖堂大成殿》，色彩就有一點相近。



圖 3：伊東忠太，東京築地本願寺，1934。圖片提供：李欽賢。



圖 4：伊東忠太，今湯島聖堂大成殿，1935。圖片提供：李欽賢。

1900 年淺井忠被政府指派去參加巴黎萬國博覽會，並在巴黎研究兩年油畫。在巴黎認識了後來京都高等工藝大學的校長，他也聘淺井忠進來京都這個學校教書。所以 1900 年代，日本的西洋畫有兩個派系，一個是東京的東京美術學校，一個是這淺井忠成立的關西美術院，楊三郎是關西美術院少數的臺籍生之一。

現在的湯島聖堂，外牆是階梯型圍牆，其實在江戶時代歌川廣重的浮世繪，也出現了湯島聖堂階梯式的圍牆。結果，淺井忠 1896 年畫的湯島聖堂，因 1923 年關東大地震，地震的時間 11 點 59 分，家家戶戶都在煮飯，爐也倒了，屋子燒起來了，大半東京頓成灰燼。死亡最多的地方，是陸軍被服廠，當時已搬走夷為平地，卻成為避難所，每個家庭所帶出來的東西，也都是棉被、衣服，又被飛來火星引燃燒起，燒死了更多人。東京震災紀念館就在這附近，後來湯島聖堂重建的時候，就是同一建築師伊東忠太（1867 ～ 1954）設計的。

自從東京大學有了建築系，即聘來英國的建築師教建築，學生畢業後又到英國留學，傳承到日本佔領臺灣，比如臺中車站、總統府、監察院等，非常西方式的建築風格；但是伊東忠太的建築恰好反其道而行的，他先到中國，再到印度，再去中東，甚至也去了回教國家，因此他所設計出來的建築語彙很印度式，也很中東式，如東京築地本願寺（圖 3），建築物就是伊東忠太的作品。

目前所稱的史蹟湯島聖堂，是伊東忠太在 1935 年新建的湯島聖堂（圖 4），破土典禮時請到溥儀皇帝的弟弟溥傑，來參加破土典禮。

東京唯一孔子廟其實很少有活動，但是有一個委員會在此辦公，這個建築物現場非常冷清，如果有機會到東京的話，您搭電車到御茶之水下車，就可以找到這個聖堂。

這一張是最早繪臺灣風景的東洋畫。（圖 5）他要回日本以前所畫的作品，或者是回到日本以後再畫，無法去考證，因為他已經生病了。這是一個很有很有臺灣風味的臺灣風景。首先你看看這些檳榔樹，明清畫家在臺灣畫了 100 多年的水墨畫，沒有人畫過一棵檳榔樹，他不只畫一棵，他畫了一排，而且他一直住在臺南，那麼根據資料，1911 年，車路墘糖廠設廠，就是今天的臺南仁德糖廠。本圖推測是畫車路墘製糖所。

因為岡倉天心太強勢，學校裡有人就有反擊他、罷黜他，逼他下野，然後帶了第一、二期畢業學生，跑到茨木縣北部的海邊集體生活兼創作，美術史上叫做五浦時代。岡倉天心指導這些學生：你們畫的日本畫要改良、要有新意，可以吸收西洋的一些元素。所以他所教出來的學生作品，東京美術學校的舊派人，嘲笑他們這種日本畫走樣了。

這件雕像人物是岡倉天心，雕刻家平櫛田中（1872 ～ 1979）也是他的學生，雕成釣魚姿態的岡倉天心，離群索居一派悠適的神情，這位雕刻家活到 107 歲，他是將傳統木雕推向近代化的巨匠。另一張照片是日本美術院成立時的合照，後面幾個人物，也就是年輕輩的橫山大觀、西鄉孤月等人。

這是他們老師橋本雅邦作品的局部圖。另一張是西鄉孤月的學弟菱田春草之作，大家仔細地看一下，兩幅屏風左右支的部分圖，這樣的作品跟傳統的水墨或是傳統的彩墨有什麼不同呢？請注意，樹木巨幹線條不見了，所以當時不滿意的舊派人士，戲辱他們為朦朧派。這幅橫山大觀的作品也是部分圖，仍然看不到線條，照理講，以前傳統的水墨都先畫線條，再去著色，這張畫的主角是屈原，憂憤投汨羅江前的表情，用屈原受讒言所害的委屈來影射他的老

師岡倉天心，的確是極冤枉的被罷黜而下野。另一幅菱田春草畫古代中國美女王昭君，你看都沒有線條，很接近西洋畫裡的那種畫風了。剛剛好時間到，我剛好講到這裡，影像也演完了，聲音也沙啞了。好，先謝謝各位，謝謝。

蔣伯欣老師：

非常謝謝李欽賢老師，透過他非常細膩，而且非常風趣的一個觀察，幫我們談到了這個在臺灣第一幅油畫，這個湯島聖堂的作品，我今天也是第一次看到最早臺灣的東洋畫，收穫非常多。那我覺得在李老師雖然非常謙虛地說，其

實他不想回顧他的這個寫作的歷程，不過從這樣子的一個很專門性的、很專題性的一個演講，還是可以看得到他的一個研究方法，我覺得這邊可以看得到在他對於人物的這種文史的掌故，可以說是如數家珍，那再結合他親自到當地去做地方的考察，那可以讓我們對於這個畫風的細節有更深的一種體會，所以我覺得非常高興能夠在這邊可以看得到、聽得到李老師的演講。

如果說他有一個進一步的觀察的話，我覺得在李老師的方法論上，應該可以說是一種跨文化

的比較，特別是在文化傳播，還有一種畫家的生命史，一種移動式、動態式的生命史，所以我以前最 enjoy 的就是在讀李老師的著作的時候，看到他自己畫的畫，還有他在當地拍照的風景照，像剛剛看到的一些特定的名勝，然後再結合他的書寫，那對於畫家的一種生命歷程，就有一種更深的體悟，所以我想這大概是李欽賢老師的重大特色。這也是我覺得是在學院當中的學者所達不到的一種成就，這個是非常民間學者，一種文史工作者，一種非常細膩而且深刻的 review。那我想我們就再次以熱烈的掌

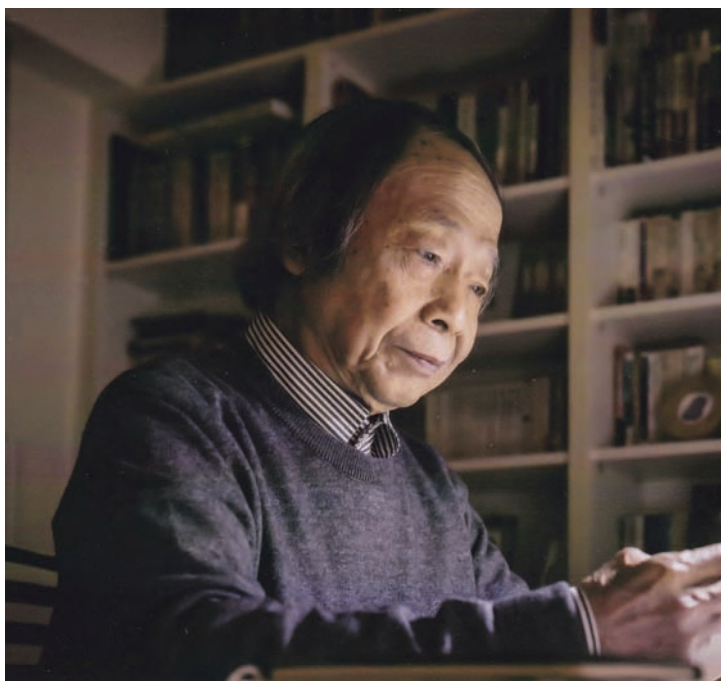
聲來謝謝李老師為我們做這演講。



圖 5：西鄉孤月，《台灣風景》，膠彩。圖片提供：森美根子。

臺灣 藝術史 的書寫

重建臺灣藝術史學術演講系列實錄
A Proceeding of the Conference
of Writing Taiwanese
Art History



李欽賢 LI, CHIN-HSIEN

美術史研究者

現任臺北市立美術館審議委員、基隆市文化基金會董事、基隆市政府公共藝術審議委員、臺北市文化局顧問。著作：臺灣美術史、臺灣鐵道史、臺灣風土論述、童書繪本等共 55 冊。

（圖片提供：李欽賢）



「臺灣藝術史的書寫系列演講」 花絮

The high light of the Taiwan's Art History's Forum.

臺灣藝術史的書寫

3月6日（五） Fri., 6th, March, 2020

圖片提供：重建臺灣藝術史計畫專案辦公室



圖 1：國立歷史博物館廖新田館長開幕致詞

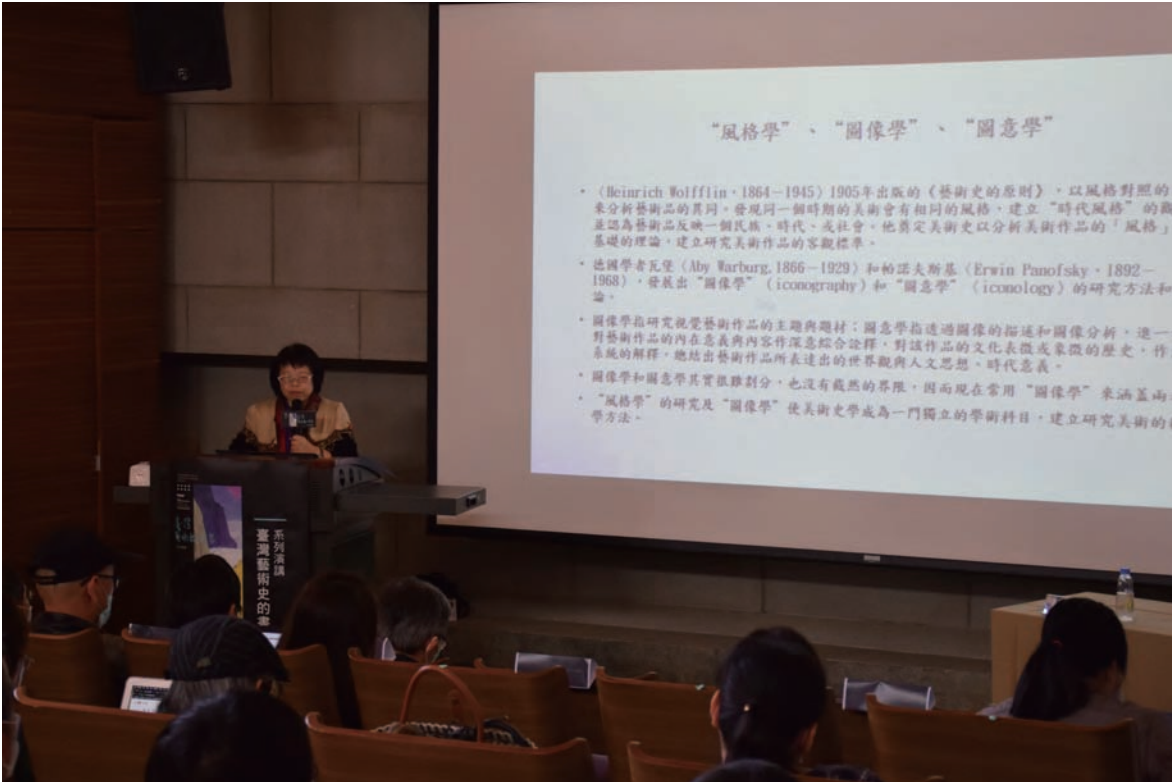


圖 3：國立高雄大學人文社會科學院徐文琴教授演講現場



圖 2：國立歷史博物館廖新田館長演講現場



圖 4：國立高雄大學人文社會科學院徐文琴教授演講現場



圖 5：國立臺北藝術大學林保堯名譽教授演講現場



圖 7：謝里法老師演講現場



圖 6：國立臺北藝術大學林保堯名譽教授演講現場



圖 8：3月6日會後大合照

3月7日（六） Fri., 7th, March, 2020

圖片提供：重建臺灣藝術史計畫專案辦公室



圖 9：林曼麗老師演講現場



圖 11：文化部重建臺灣藝術史計畫專案辦公室邱琳婷執行秘書演講現場



圖 10：國立歷史博物館廖新田館長（左）、國家文化藝術基金會林曼麗董事長（中）、前國立故宮博物院林柏亭副院長（右）合照



圖 12：邱琳婷執行秘書（左）與前國立故宮博物院林柏亭副院長（右）座談畫面



圖 13：國立成功大學歷史學系蕭瓊瑞教授演講現場



圖 15：李欽賢老師演講現場



圖 14：國立成功大學歷史學系蕭瓊瑞教授演講現場



圖 16：李欽賢老師演講現場

臺灣藝術史的書寫：重建臺灣藝術史學術演講系列

實錄 = A proceeding of the conference of writing

Taiwanese art history / 廖新田等合著；邱琳婷主編。

-- 初版 -- 臺北市：國立歷史博物館，2020.11

面；公分

ISBN 978-986-532-199-4(平裝)

1. 藝術史 2. 學術研究 3. 文集 4. 臺灣

909.3307

109018364

發行人 / 廖新田

出版者 / 國立歷史博物館

地址 / 100 臺北市中正區徐州路 21 號

電話 / +886-2-23610270

傳真 / +886-2-23931771

合著者 / 廖新田、徐文琴、林保堯、謝里法、

林曼麗、邱琳婷、蕭瓊瑞、李欽賢

編輯 / 重建臺灣藝術史計畫專案辦公室

主編 / 邱琳婷

執行編輯 / 鄭宜昀

英文翻譯 / 鄭宜昀、時代數位內容股份有限公司

攝影 / 汪正翔

美術設計 / 吳乃慧

總務 / 許志榮

主計 / 劉營珠

製版印刷 / 鑫益有限公司

出版日期 / 2020 年 11 月

版次 / 初版

其他類型版本說明 / 本書無其他類型版本

定價 / 新臺幣 300 元整

展售處 / 五南文化廣場臺中總店

400002 臺中市中山路 6 號

國家書店松江門市

10485 臺北市中山區松江路 209 號 1 樓

國家網路書店

<http://www.govbooks.com.tw>

Publisher / Liao-Hsin-tien

Commissioner / National Museum of History

Address / No. 21, Xuzhou Rd., Zhongzheng Dist., Taipei City 100, Taiwan (R.O.C.)

Tel / +886-2-23610270

Fax / +886-2-23931771

Authors / Liao, Hsin-tien ; Hsu, Wen-chin ; Lin, Pao-yao ; Hsieh, Li-fa ;

Lin Mun-lee ; Chiu, Ling-ting ; Hsiao, Chong-ray ; Li, Chin-hsien

Editorial Committee / Reconstruction of Taiwan's Art History Project Office

Chief Editor / Chiu, Ling-ting

Executive Editor / Cheng, I-Yun

Translator / Cheng, I-Yun ; TIME Digital Contents Co.

Photography / Sean, Wang

Art Design / Wu, Nai-hui

Chief General Affairs / Hsu, Chih-jung

Chief Accountant / Liu, Yin-chu

Printing / SIN-YI PRINTER LIMITED

Publication Date / November, 2020

Edition / First Edition

Other Version / N/A

Price / NT \$ 300

Shop / Wunan Cultural Square paternity Museum

No. 6, Zhongshan Road, Central District, Taichung City, 400002

Government Publications Bookstore(Song-jiang)

No.209, Songjiang Road, Zhongshan District, Taipei City, 10485

Government Online Bookstore

<http://www.govbooks.com.tw>

統一編號 / 1010901894

國際書號 / 978-986-532-199-4

GPN / 1010901894

ISBN / 978-986-532-199-4

著作財產權人：國立歷史博物館

◎本書保有所有權利，欲利用本書全部或部分內容者，須徵求著作人及著作財產權人同意或書面授權。

The copyright of the book is owned by the National Museum of History.

All rights reserved. No part of this publication may be used in any form without the prior written permission of the publisher.