《藝術學研究》
2012 年 5 月，第十期，頁 133－208

日治臺展新南畫與地方色彩：大東亞框架下的臺灣文化認同*

謝世英**

大綱

一、前言

二、日治臺灣文化認同的複合與多元性

三、大東亞文化認同：氣韻筆墨

四、東洋藝術的價值
　　（一）西洋畫的東洋藝術精神
　　（二）膠彩西畫與膺品西畫

五、南畫的地方色彩
　　（一）純粹傳統南畫
　　（二）南畫本地化題材

六、結論

* 本文獲 100 年度行政院國家科學委員會研究補助，專題研究計畫編號 NSC100-2410-H-290-001。
** 國立歷史博物館副研究員。

摘　要

日治時期臺灣美術的地方色彩，描繪臺灣特有的天候、地理、自然、人情與風俗等地方特徵，然而臺灣鄉土藝術（地方色彩）意味的不僅是在於題材的選擇，也是文化特徵的組合，除努力製作臺灣題材之外，小澤秋成、石川欽一郎等西洋畫家在油畫、水彩作品中，運用屬於南畫手法的筆墨線條、構圖留白、簡筆筆觸等，創出具有東洋藝術意味的台灣風景。另一方，林玉山、結城素明等東洋畫家，雖然使用傳統媒材，但西畫式的技巧如塗抹、鳥瞰構圖等，作品被當時的評論家評論爲失去東洋藝術價值。

本文主張被殖民處境下的臺灣文化認同，屬於大東亞文化認同的脈絡，具有兩個相互重疊的層面，一是建基於亞洲國家同質性的亞洲共同體，大東亞文化認同連結亞洲不同地區，並且建立彼此之間命運共存共屬的歸屬感。南畫（水墨畫）是亞洲地區的共同文化傳統，南畫筆墨線條、留白、氣韻生動等特徵，成爲東洋藝術精神的體現。不論是使用東（傳統）、西洋（現代）媒材，創出具有東洋藝術精神的作品，是日治臺灣美術的主要方向。另一層面，臺灣在大東亞文化認同中的脈絡的定位，其獨特性是建立在與亞洲其他地區的差異處之上，反映在題材上，與北國日本的對照，日本優雅、臺灣粗曠，南國風情的芭蕉、水牛、相思樹成爲台灣特色，彼此特色倚賴在與對方的差異性上。大東亞文化框架下台灣文化認同，不但需尋求亞洲地區之間的同質性，也需尋求異質性，兩個層面各自獨立但又互相重疊，構成臺灣文化認同的複合、多元性的複雜結構。

本文由日治《臺灣日日新報》上對臺展的評論與主張，探討日治南畫風格發展的不同層面，透過文本、公共論述與歷史文獻的鋪陳，輔以具體作品的分析，理解地方色彩、新南畫在大東亞框架下臺灣文化認同的意涵、建構與發展，勾勒出日治時期臺灣美術中追尋文化主體性的過程與面

貌。

關鍵詞：地方色彩、南畫、東洋文明、日治臺灣美術、殖民、大東亞文化認同

日治臺展新南畫與地方色彩：大東亞框架下的臺灣文化認同

謝世英

一、前言

本研究對於日治時期台灣美術，臺展新南畫、地方色彩與臺灣文化認同議題的探討，[1] 爲魏清德（1887-1964）書畫收藏的後續研究，[2] 魏清德書畫收藏的整體樣貌，輔以他在旅行書寫及美術評論上的撰述，探討日治現代化下魏氏對於臺灣現代性的主張以及對台灣鄉土藝術發展的期望。日治時期菁英份子面臨西方現代化爲亞洲帶來經濟、社會、政治上的改變，有不同的想法與主張，魏氏知悉在西方霸權的威脅下，國家富強無可避免

[1] 在日治時期臺灣，南畫一詞廣泛指稱水墨風格的畫作，在《臺日報》上提到吳昌碩、任伯年等中國近代水墨畫家之時，以「南畫」家來稱呼。提到清代四王、揚州八怪等清末畫家之時，也以「南宗畫」稱之。「長此以往。無能得入於南宗畫。有如四王吳惲之正統派。乃至於八大石濤、金農、鄭燮、黃慎、吳昌碩之飄逸派。」一記者，〈第四回臺灣美術展之我觀〉，《臺日報》（1930.10.25），版 4。「南畫中石谷耕煙老人。……」一記者，〈第五回臺灣美術展之我觀（下）〉，《臺日報》（1931.10.26），版 4。當時不論是日本畫家或是中國畫家，宋元明清至廿世紀的水墨作品，日治時期都以「南畫」來稱之。「支那近代之南畫家。若張子祥。任伯年金紹城。林畏廬諸氏。雖相繼逝去。缶廬吳昌碩且老。然而上海王一亭。北京陳半丁諸大家。尚稱霸於藝林。惜乎其作品。」〈美展談談〉，《臺日報》（1927.10.29），版 4。

[2] 因爲篇幅限制，該研究僅說明魏氏之旅行書寫之分析與自美術評論中探討魏氏之書畫品味與對臺灣美術發展的期許。魏清德所珍藏的書畫捐贈國立歷史博物館。包涵了明清時期至近代的水墨、書畫作品，中國、日本、台灣及韓國的書畫家，上百位不同書畫家作品，呈顯出台灣及日本士紳之間，或書畫家、詩友、名士於日治時期的往來交遊關係。魏清德本身的人文思想與他的藝術品味，更由其書畫收藏中呈現，反映出當時的文人士紳生活氛圍和時代概況。

的必須現代化（西化），在他中國、日本的數次旅行中，他深切體會到亞洲向西方學習科技、實業發展的必要性，因此支持以日本爲首的大東亞共榮圈思想，在他的想法中亞洲才得以與西方抗衡。魏氏對現代化的想法建基在富國強兵要西化的思維上，但他在文化現代性上的反思，認爲文化現代性需由傳統中尋求，此種主張具有殖民現代性的形式，結合傳統文化和價值的復興，認爲亞洲（東洋）文化是具有獨特性，是超越西洋文化的重要因素，因此魏氏企圖建構的亞洲獨特的美術形式──南畫與西方寫生技巧的結合，這項主張染有國家主義的色彩。

魏氏對南畫具有獨特品味，他愛好並收藏傳統南畫，這項嗜好隱含他對身處時代（日治時期）臺灣美術發展的期許。他認爲南畫與西方現代寫生手法的結合，是臺灣的鄉土藝術，因此魏氏在撰述中批評當時臺展主流風格：日本岡倉天心（1862-1932）與 Ernest F. Fenollosa（1852-1908）提倡的現代日本畫，能代表日本的，結合了西方寫實觀念的日本畫（膠彩）風格。魏氏質疑文化上一味洋化，只會導致東洋畫失去獨特性，而與西洋愈來愈相似，他指出臺展東洋畫的弊病就是過度「洋化」，造成臺展中充滿細密寫生、色彩艷麗的日本畫作品。弊病與期許是一件事的相反兩面，反對東洋畫的過度洋化與主張現代寫生的南畫，是魏清德對臺灣美術發展一體兩面的意見，他企望見到東洋畫無需過度洋化，而維持東洋文明的主體性，另一方面，傳統南畫能朝向現代化發展。與魏氏想法主張相似的大澤貞吉，同樣反對過於洋化的日本畫，大澤貞吉自臺展建立之初就發表評論，認爲臺展東洋畫部必需要有南畫風格的作品，否則只能算是日本畫部，不代表東洋。[3]

[3] 對大澤貞吉（筆名鷗汀生）而言，東洋是比日本更廣泛的觀念，他對於第一回臺展中多數作品都是日本畫風格，在他的主張中，這樣的畫部只能算是日本畫部。要成爲名實相符的東洋畫部，就要包括「四君子及南北宗」的作品，也就是題材上要有文人畫題材：如梅、蘭、竹、菊等是文人畫中常用題材。由大澤貞吉對東洋的詮釋，可知對他而言東洋文化涵蓋亞洲地區，日本畫只能代表日本，因此東洋包括日本畫之外更廣泛的範圍。「這些作品與其稱為東洋畫，不如稱作

大澤貞吉與魏清德同在《臺灣日日新報》工作，大澤貞吉（1886-?）是主筆，魏氏是漢文版記者，大澤貞吉畢業於日本東京大學哲學系，1923年入《臺灣日日新報》擔任編集局局長，1926年參與臺展的籌備，臺展開辦後又身爲幹事，1934年爲報董事之一。[4] 大澤貞吉與魏清德兩人時常在報上發表各項對臺灣美術展覽的評論，爲臺展重要的評論家。大澤與魏氏都認爲臺展東洋畫的方向應該朝向發展南畫，兩人撰述風格稍有不同，魏清德著重建立發展南畫的立論與根據，論述中甚少分析個別作品，因此比較無從由具體個別作品中來理解他的主張與想法。大澤貞吉文字犀利，論述精確清楚，尤其以臺展畫作的構圖、風格、題材、繪畫元素作分析是他論述的特點。

臺展是日治時期台灣美術的主要活動，魏清德與大澤貞吉都不認同臺展以現代（西化）日本畫爲主流的方向，[5] 對於臺展過度傾向於朝向洋化/西化，他們主張要發展代表傳統的南畫，但也不應忽略當時現代化，強調傳統南畫的同時也強調西方寫生技巧的重要性。

寫生是西方現代繪畫的觀念，將寫生手法帶進傳統南畫山水畫，不僅只是變得「新」或是有點「現代」，其影響深入在於帶來山水畫在題材上的轉變，題材的改變建構出南畫實景山水，影響所及是傳統的觀念山水轉變成（近代）理性（科學）的實景山水。東洋繪畫的傳統建基於詩書畫一

日本畫，如果一要稱東洋畫，那麼一定要包括最廣義的東洋畫風的作品，例如四君子或南北宗的繪畫也適合。總之，必須在純粹日本畫之外廣泛地徵集東洋畫風的作品才可以稱為東洋畫部。」鷗亭生，〈第一回臺展評〉，《臺日報》（1927.10.30-11.2），《風景心境──臺灣近代美術文獻導讀》，上冊（臺北：雄獅美術，2001），頁188-191。

[4] 顏娟英認爲魏清德、大澤貞吉、尾崎秀真，當時都任職《臺灣日日新報》者，也是日治時期文化界人士，三人爲臺展評論的第一代記者，皆重視東洋水墨的發展。顏娟英，〈百家爭鳴的評論界〉，《風景心境》，上冊，頁314。

[5] 鄉原古統與木下靜涯鼓勵臺展畫家盡量寫生，臺展出現大量精細寫生畫，木下回憶當時雖然有許多人懷疑他們的指導方向，但木下仍覺得這不失爲學習方法之一。顯然大澤貞吉與魏清德的主張屬於反對的聲音。

體，因此傳統山水是文人涵養精神生活的方式之一，是象徵文人道德與智慧修養之「氣品」、「書卷氣」[6] 等氣質的展現，因此山水畫是心境的象徵，是文人胸中丘壑的主觀顯現。相對的，西方寫生觀念手法建構的山水實景，屬於客觀形式上的機制，經由西方透視理解空間，透視系統中的每一要素，從觀者的觀點開始到消失的一點（vanish point），再回到觀者的主體，是一組以理性、系統的方式來描繪世界，傳統山水題材與實景山水，兩者之間的差異，不但是東西美學思想、價值的不同，更是文化精神上的差異。南畫畫家採用寫生手法，由描繪胸中丘壑理想式想像的山水，轉向描繪身邊眼睛所見的臺灣景色，新南畫也成為地方色彩的表現形式之一。

地方色彩是日本殖民政府借由臺灣美術展覽會（臺展）推展的理念，鼓勵畫家發展屬於臺灣的特色。許多描繪臺灣本土風物圖像的臺展作品，均被視為是地方色彩的表現，日治臺灣美術的發展的諸多研究，聚焦在洋畫、日本畫、水彩畫的發展上，南畫的發展甚少受到研究者的關注，部分研究認為原因在於來臺的日籍臺展審查員，鹽月桃甫（1886-1954）、鄉原古統（1887-1965）、木下靜涯（1889-1988）、石川欽一郎（1871-1945），具有臺展審查及決定美術發展方向的權力，由於這幾位畫家擅長油彩、膠彩與水彩等媒材，他們所創作畫作數量，以及向他們學習的畫家數量都較多、連帶影響也大，因此以油彩、膠彩、水彩等媒材創作地方色彩的作品數量多，間接造成日後的研究也都關注在這幾類媒材作品中。反觀日治時期幾位主張南畫的評論家，偶而來臺審查一兩回，並未長期在臺展審查機制中，也因此被認為「影響力」有限，缺乏有力人士的提倡及指導，一般認為是導致南畫在臺展中一直沒有長足的發展，日後對南畫的研究也較少。[7]

---

[6] 《臺灣日日新報》上對臺展南畫的主張。〈臺灣美術展會場中一瞥作如是我觀〉，《臺日報》（1928.10.26），版 4。〈美展談談〉，《臺灣日日新報》（1927.10.29），版 4。

[7] 黃冬富，〈日治時期臺灣東洋畫風之發展〉，《臺灣美術丹露》（臺中：國立臺灣

大澤貞吉與魏氏所主張的寫生南畫（新南畫），無疑也是一種地方色彩的表現，依魏清德的用字遣詞，是「臺灣鄉土藝術」的表現，取材臺灣景色的南畫山水畫，在觀念與理論上具有東洋傳統象徵又具現代性，被魏清德認爲是文化上能超越西方，最終能達到「還我亞細亞」的目的的文化表現。[8] 因此魏清德與大澤貞吉主張的臺灣鄉土藝術具有國家主義的意涵，如何創作出代表東洋文化精神的繪畫，是他們對當時畫家的期許。

大東亞文化認同是亞洲諸多不同地區的國家共同體，建基於亞洲國家之間的同質性上。南畫（水墨畫）作爲亞洲國家，尤其是中國與日本的共同傳統繪畫，廿世紀初，不論是日本畫壇亦或是臺灣官辦展覽會中，西洋、水彩畫、日本畫部中都有畫家企圖在作品中融入南畫筆墨特徵，以創出具有獨特東洋文化特徵的作品。另一方面，大東亞共同體的集合認同中包含不同地區，不同地區各具有個別性與獨特性，當時評論家不斷提倡東京要有東京的特色，臺灣要有臺灣的特色，臺灣的個別性維持在與日本及中國的差異性上，彼此特色倚賴在與對方的差異性上，特別容易反映在題材的本地性。

新南畫的實際創作上，不論是構圖、題材選擇或是風格、技巧的融合都具有相當的困難度。繪畫觀念上，西方重視科學寫實與傳統南畫不甚求形似的寫意相衝突，南畫寫生山水要由寫生入手，但完成結果又不能太寫實，創作中如何解決這類的衝突？本文分析對象以山水爲題材、採用南畫風格的畫作，包括日本畫家結城素明（1875-1957）、佐佐木栗軒、加藤紫軒，以及臺灣畫家林玉山（1907-2004）、潘春源（1891-1972）、朱芾亭（1905-1977）、徐清蓮等畫家的作品，[9] 尤其大澤貞吉及其他評論家的注意到這些畫家嘗試的種種新的手法, 不論是臨摹亦或捨棄皴法，選擇傳統

美術館，2007），頁 15。

[8] 潤，〈第七回臺展之我觀（下）〉，《臺日報》（1933.10.28），夕刊版 4。

[9] 結城素明、林玉山與潘春源擅長人物、花鳥、山水種種不同題材，爲求比較、分析的妥當性，本文以他們山水畫的作品作爲分析對象。

山水或是臺灣本地風景。本文探討日治時期美術中新南畫發展的不同層面，主要透過文本、公共論述與歷史文獻的鋪陳，經由歷屆臺展評論，輔以具體作品的分析，理解地方色彩、新南畫以及臺灣文化認同的意涵、建構與發展，更重要的是以此勾勒出日治時期臺灣美術中追尋文化主體性的過程與面貌。

二、日治臺灣文化認同的複合與多元性

日治時期臺灣文化認同是在不對稱、不平衡的權力關係中建構的，在強大殖民統治挾帶追求現代化的企圖中同時進行。當時殖民地美術活動唯一的發表平臺——臺灣美術展覽會，官方主導展覽方向、展覽機制，以及日本審查員掌握審查權力、建立展覽入選作品標準，日治臺灣美術的發展是偏向具有權力一方的殖民者。

殖民統治之下，殖民者擁有權力並且壟斷知識與文化發聲，因此日治殖民下的臺灣，雖然美術上創作出臺灣特色的圖像，就文化深層面來看，這些圖像無法截然區分爲是爲「附從日本」或是基於「臺灣本土」意識形態下產生，在當時的文化脈絡，殖民統治下官方展覽機制的運作，所創出的圖像實際上都與殖民者的意識型態相關，由於殖民地地方色彩本身隱含的混合與矛盾感情，很難釐清是否具有「真正」或是「自主」的臺灣特色與文化主體，顯示出殖民地文化主體的複雜性。

日治時期藝術家描繪「臺灣獨特的人文、地理、風俗民情」等意象。近年研究日治時期地方特色的議題，許多聚焦於地方色彩與臺灣文化認同之間的密切相關性。[10] 地方特色究竟出自於對帝國主義的從屬，是殖民政策下的異國風情，亦或是臺灣自其中發展出獨立自覺的文化主體，以及是

[10] 賴明珠，〈日治時期的「地方色彩」理念——以鹽月桃甫及石川欽一郎對「地方色彩」理念的詮釋與影響為例〉，《視覺藝術》3（1990.5），頁 43-74。

否促成臺灣意識的塑成，諸多議題顯示地方色彩連結文化認同所牽涉的複雜性。

對於臺灣地方色彩的論述，近年來已累積頗多的論述，認爲地方色彩的主張存在著中央與地方的差異性，以及臺灣畫家在製作地方色彩之時是依殖民中央的思維，因此地方色彩是符合中央觀點的異國風情，並不具有本土主體性。事實上，日治時期的畫家、評論家對地方色彩各有主張，近來學者也提出多項理論，大都環繞在臺灣題材上的選擇上論證。因爲就文化根源來說，東洋畫（日本畫）的材料是屬於日本的，文人畫（南畫、水墨畫）是屬於中國的，都非臺灣本土的。只有在題材上能與日本、中國作區分界，成爲決定臺灣獨特性簡便的路徑。

地方色彩的表現若僅以臺灣題材作爲獨特性，描繪臺灣特有天候、地理、自然、人情與風俗就是地方色彩，其實是個二元對立結構的思維，將臺灣的獨特性建立在與日本的差異性上，如石川欽一郎主張，他將臺灣風景時不斷的與日本風景作比較，與日本北國地理環境相對，臺灣特色是南國熱帶；日本殖民者自居爲「亞洲白人」，相對的，臺灣不論漢原住民都是島上「土人」；與日本的「進步、高尚」的文化形象相對，臺灣是「鄉野、粗俗」的民俗。建立在差異性上的純粹文化是一條狹路，一層層剝離，臺灣地方色彩僅剩一連串的意象：許多的熱帶風景、臺灣鄉間的元素如芭蕉、相思樹、廟宇、水牛、原住民等題材。[11] 這些特色是是編造建構而來的，單單以差異性考量，排除式的思維衍生成爲各說各話、眾說紛云各項理論。

[11] 以題材作爲地方色彩，是概念性的觀念，畫家與評論家都有不同的詮釋，北國與南國的差異性，鄉村與都市、文明與原始的相對，並無一定特定論述可說明何種主題才被指稱爲地方色彩。這部分的理論在潘春源的研究中曾作過簡短的討論。謝世英，〈妥協的現代性：日治時期臺灣傳統廟宇彩繪師潘春源〉，《藝術學研究》3（2008.5），頁 131-169。

本文採用後殖民理論及文化認同，主張日治時期被殖民的處境下的臺灣文化認同，是基於兩重的二元對立結構，但同屬於大東亞文化的脈絡，一個層面是大東亞文化認同，連繫亞洲諸多國家組成的共同體，建基於亞洲國家之間的同質性上，代表亞洲國家共享的責任、義務與共存的命運；另一層面是，大東亞文化共同體的集合認同中包涵了許多不同地區，地區與地區之間相異，並各具有個別性，臺灣的個別性則維持在與日本和中國的差異性上，兩地區與臺灣有不同的連繫，個別性尋求的是各地區之間的差異性。

不論是文化認同或是個人認同都跟脈絡有關，因爲在不同脈絡中，建構的認同也不同，主體依其所對照的不同鏡像，建構出不同的認同，因此呈現複合、多元的脈絡，不同脈絡中建立的認同，彼此互相限制，這些限制與重疊，正是該文化認同獨特之處。[12] 以文化認同來說，文化認同是一種集體認同，尋求個別體彼此之間的共同點形成共同體，因此共同體的形成在於一個群體，由內部尋求個別體之間的同質性，作爲共同體內部的連繫與結盟；但是這個共同體的特點，要在與其他族群（另一共同體）的差異性上，決定自己（共同體）的文化認同。

事實上這就是一種二元對立的思維模式，任何一個文化在定義他們自己文化特徵之時，其主體性的建立都是以與他文化的相對性來定義特徵，當我們決定我們是同一族群時，其實「我們」的共同體是以與「他們」族群不同的地方來定義我們自己。東洋之所以爲東洋，決定在與西洋的差異處。文化認同決定在不同地區之間彼此的同質性，但同時也建立在彼此的差異性上，兩個層面建構都屬於大東亞文化的框架下，彼此各自獨立但又互相重疊。

[12] 鏡像的對照，如在關係中，對照於你是學生，「我」的身份是老師；對照你是女生，則「我」的性別認同是男生；對照於你是兒子，「我」的社會認同是父親，而在這些不同脈絡中建構的認同，作爲男性、父親、老師的身份認同會互相限制，但也同時組合形成個別文化認同的獨特性。

二元對立結構有其弔詭之處：因爲一方的特性要倚賴另一方才能存在，有低才有高，有原始才有文明，是一組組相對的觀念，並且是以對方來決定自己的定位。[13] 雙方互相倚賴，不能獨立存在，互相牽制，彼此之間呈現具有高低優劣的意識形態，因此殖民論述中，殖民者與被殖民者的文化認同，彼此都倚賴在對方的差異性上，不但不能選擇也沒有自主性。當殖民者的文明論述將自己建構爲文明主體之時，論述之中也將被殖者表述爲原始。因此 Homi Bhahba 主張被殖民者無法脫離殖民者的語言而建立自己獨立的身份，殖民地的主體剩下的僅是與殖民者混淆不清的聲音，難以產生可被稱爲是獨立自覺的文化主體。[14] 因此在 Bhahba 的理論中以雜揉（Hybridity）與矛盾感情（Ambivalence）取代了殖民者／被殖民者二元對立的殖民論述，因爲過於簡單而無法呈現殖民地複雜的社會與政治狀況。

自十九世紀，日本開始有西洋與東洋相對的看法，世界被理解成爲東西兩半，相對於西洋的東洋，包括了印度、日本、朝鮮等地區，東洋地區過去以中國爲核心，甲午戰爭之後情勢改變，日本取代中國成爲近代時期的文化中心，大東亞地區以日本爲首，中國成爲亞洲文化淵源的代表，並非實質的中心。大東亞共同體牽涉的文化認同的建構，是與西洋對比出來的，建構在與西方文明（作爲一整體）的差異性上，成爲獨特的東亞文化認同，並且以此標記分出東西在文化、族群、文明上的差異性，東亞共同體的文化認同整合、結合亞洲許多不同地區國家，結合成爲一個文化共同體，在政治上抗衡西方帝國主義的威脅侵略。[15]

---

[13] Bhabha 對於 Fanon 的分析中提到。Spivak 也提到被殖民者發聲的問題。Homi K. Bhabha, “Culture’s in Between,” *Multicultural States: Rethinking Difference and Identity*, ed. David Bennett **(**London: Routledge, 1998**)**, pp. 29-37. ---, *The Location of Culture* (New York: Routledge, 1993).

[14] Bhabha, “Culture’s in Between,” *Multicultural States*, pp. 29-37. ---, *The Location of Culture*.

[15] 這一部分的理論被稱爲是「興亞論」，明治初年大久保利通組成「振亞社」，提出振興亞洲的口號。其理論包括日中韓應成爲「和邦」，實現以日本爲首。內

共同體的建立主要建基在亞洲地區共存共同的歸屬感，就是製造出一種歸屬感受能啓發不同地區的個人，共同認同作爲大東亞文化成員的使命感受，這個歸屬感受的成立要仰賴共同傳統、典範的建立。[16] 一個共同特定的特徵、傳統，會讓現在與過去之間產生延續的感覺，並且讓同屬於這個共同體中不同地區的人民，共同分享歷史的獨特感及相同根源，有助於形成一個共同體（國家概念）的感受，由此製造出一種特別感受，提供共同體中的人民在感情上連結與投注。[17] 殖民母國的國家主義企望以此作爲連結亞洲廣大的不同地區，抵抗另一共同體——西洋，因此所謂的共同傳統、典範的建立都不會是中立的，其中包涵了殖民母國的國家主義，期望超越西方的企圖與意識型態。

對日治時期臺灣的知識份子來說，在描述「我們臺灣」,「我是臺灣人」之時，他是是臺灣的成員，也同時屬於大亞洲的一部分，這裡存在著文化認同脈絡中的兩個層面，依 Jacques Lacan（1901-1981）的鏡像理論，認同決定在於主體相對的是那一面鏡像，主體在鏡像中認識他自身。因此在面對西洋文化之時，是與西洋的差異性上來決定東洋（亞洲自身）文化認同。臺灣在面對中國、日本之時，又以地區的差異性決定臺灣自己的主體獨特性，兩層面雖同屬大東亞但彼此之間個各具有差異性。

本文關注臺灣文化認同包涵「混淆不清」所產生的多元樣貌，不同脈絡的文化認同各自獨立，又互相重疊，組合後形成的臺灣文化獨特性，台灣文化認同不會是單一而是多元面相與表現。美術上，在日本帝國主義的意識形態下推動的地方色彩，其影響所呈現的不是一元的，地方色彩不是

藤湖南也認爲以儒家文化成爲聯合東亞的依據。李圭之，〈在傳統中發現近代：京都學派學者內藤湖南的東洋意識〉，《國家發展研究》7.1（2007.12），頁121-149+151-152。

[16] 美術上日本學者岡倉天心「Asia is one」（亞洲一體）的主張，《Ideal of the East》爲岡倉天心的著作，書中岡倉天心提出亞洲爲一體的概念。

[17] Eric Hobosbawm, “Introduction: Inventing Traditions,” *The Invention of Tradition*, ed. E. Hobsbawm and T. Ranger (Cambridge: Cambridge UP, 1983), pp. 1-14.

單一的，日治台灣社會包涵多元的想法與意識型態，尤其，不同背景的人雖認同同一理念，表現出的反應也並不相同，呈現多元樣貌，而南畫的地方色彩只是其中一種形式。

三、大東亞文化認同：氣韻筆墨

南畫或是日本稱之爲文人畫（bunjinga）的繪畫形式，是在十八、九世紀由中國傳到日本，至廿世紀初已在日本流傳了兩個世紀，[18] 南畫（文人畫）在十九世紀晚期，遭受西方文化的衝擊，被認爲是文化落後的象徵，但到了廿世紀初期南畫又經歷一番轉折，被視爲是東洋的文化代表特徵。東洋、西洋文化的特徵決定於，東西方繪畫觀念的相互對照，西洋藝術重視寫實，東洋的南畫則重「氣韻生動」，東西文化互相對照之下，西方是塗抹、客觀，而南畫的筆墨、氣韻等成爲東洋文化的特徵，[19] 這個論述的成立其實是廿世紀現代時期的產物。[20]

日本江戶晚期至明治早期（1860-1870），文人畫仍然受到日本新政府及當社會菁英士紳份子的支持與欣賞，但自十九世紀晚期，日本爲富國強兵，努力學習西方文化，要達到「脫亞入歐」的目的，在西方文化的衝擊下，文人畫是文化落後象徵，文人畫的發展受到相當程度的影響，當時的東京美術學校課程不列文人畫，[21] 1907 年成立的日本文展（Bunten）也只

[18] Robert Treat Paine and Alexander Soper, *The Art and Architecture of Japan*, 1955 (London: Penguin Group, 1990), p. 236.

[19] Aida-Yuen Wong, “A New Life for Literati Painting in the Early Twentieth Century: Eastern Art and Modernity, a Transcultural Narrative,” *Artibus Asiae* 60.2 (2000): 299.

[20] Eric Hobosbawm 指出許多傳統，其實都是廿世紀之時發明建構的。Hobosbawm, “Introduction: Inventing Traditions,” *The Invention of Tradition*, pp. 1-14.

[21] Wong, “A New Life for Literati Painting in the Early Twentieth Century,” *Artibus Asiae* 60.2 (2000): 279-326. <http://www.jstor.org/stable/3249921>（2011 年 9 月 30 日檢索）南畫還是包括在當時美術學校課程中，日本畫家 Kono Bairei 回憶在京都美術學校的學習過程中使用的是《芥子園畫譜》。《芥子園畫譜》自 1679

有西洋畫部、日本畫部以及雕塑部三個畫部，[22] 成立的現代展覽機制，官展不重視文人畫，當時著名的文人畫家富岡鐵齋（1836-1924）因此也不熱衷參與官展，富岡鐵齋只得在私人、非官方的畫會、展覽會中展示他的作品，如 1906 年成立的日本南畫協會、1897 年田能村直入（1814-1907）在京都成立日本南畫協會等私人畫會等場合中展出。[23]

日本文人畫的轉折在 1880 年之後，當時由幕府政權轉換到現代的君主憲政，雖然文人畫不論是在當時日本國內亦或是外國學者的眼中，都還不獲好評。1882 年報上批評著當時傳統山水畫流行使用爭新奇巧筆墨技巧，認爲此類山水畫品質低劣、筆墨粗糙。[24] 同年美國學者 Ernest F. Fenollosa（1852-1908）在東京龍池會上發表演說，演講的題目是〈美術真說〉（“The True Theories of Art”），Fenollosa 提倡日本大和繪，鼓勵日本回到日本文化的本質與古老傳統，建議在日本文化傳統基礎上吸收西洋繪畫

年就出現於日本，一直是日本文人所使用的重要參考資料。廿世紀明治時期的日本南畫家學習、參考各種印刷品。Hirota Takashi, “Example (Tehon) and Textbooks (Kyokasho),” *Nihonga, Transcending the Past: Japanese-style Painting, 1868-1968*, ed. Ellen P. Conant (St. Louis, MO: St. Louis Art Museum; Tokyo: Japan Foundation, c. 1995), p. 88.

[22] 臺展東洋畫包括日本畫與南畫兩者，都是使用傳統媒材的繪畫，東洋畫泛指在日本之外的地區使用傳統媒材的作品，在日本稱之爲日本畫與南畫，不用東洋畫一詞。日本當時的美術展覽會文展於 1919 年改成帝展。帝展自 1919 年舉辦至 1922 年，以及由 1924 年至 1934 年，由於主辦單位的轉換，於 1937 年至 1944 年再次改爲新文展。日本的另一個殖民地朝鮮，鮮展成立於 1922 年，直到 1944 年才結束，包括西洋畫、東洋畫與書法，1924 年起書法畫部包括了四君子畫，還是三個畫部，1926 年起西洋畫部包括雕塑部。1932 年取消書法畫部，四君子畫移到東洋畫部之中。雕塑部後來又自西洋畫部移出，成爲獨立的畫部，並且增加了工藝部。

[23] Michiyo Morioka, *Literati Modern, Bunjinga from Late Edo to Twentieth-Century Japan: The Terry Welch Collection at the Honolulu Academy of Arts* (Honolulu: Honolulu Academy of Arts, 2008), pp. 28-38. Wong, “A New Life for Literati Painting in the Early Twentieth Century,” *Artibus Asiae* 60.2 (2000): 279-326. <http://www.jstor.org/stable/3249921>（2011 年 9 月 30 日檢索）

[24] Morioka, *Literati Modern, Bunjinga from Late Edo to Twentieth-Century Japan*, pp. 28-38.

的優點，在 Fenollosa 與學生岡倉天心兩人的提倡之下，參雜了西洋觀念的日本畫成爲日本在亞洲「現代」的代名詞。同一場的演講中，Fenollosa 反對文人畫，他認爲文人畫重視臨摹過去大師的筆意，只知摹仿，缺乏創新，缺少了形式和諧的繪畫形式。1890 年 Fenollosa 離開日本，任職美國波士頓美術館東洋部主任。他晚年寫的書《東亞美術史綱》（*Epochs of Chinese and Japanese Art*）於 1921 年出版，書中對文人畫的評語是：「文人畫空洞像是癌症侵害健康細胞」。[25] 著重師承傳統的書畫，追求掌握古人筆法與理法，視寫意爲最高境界的文人畫，在西洋藝術重科學、寫實的對照下，文人畫被視爲「落後」，在 Fenollosa 的演講之後，文人畫下滑的處境，可由 1884 年舉行的日本「內國繪畫共進會」看出，在共進會中文人畫展出的數目銳降百分之三十，從前次的 1,322 件變成 973 件，反映文人畫的流行程度筆直落下的狀況。

文人畫（南畫）與日本畫雖然同樣是傳統繪畫，但在廿世紀經歷現代化，文人畫與日本畫的命運卻相當不同，日本文人畫在廿世紀初的發展，是處在不被欣賞狀況下進行的。文人畫並未因此一蹶不振，1910 至 1930 年代是日本文人畫的另一轉折，文人畫作爲東洋最獨特的藝術，與西洋藝術最大的差異，文人畫被認爲是東洋藝術的精髓，成爲文人畫再次受到重視崛起的主因。[26] 大正時期（1912-26）日本畫家不論採西洋或是日本畫材料的畫家，皆嘗試融入南畫的意味，以在作品中展現東洋藝術精神的特徵。平福百穗（1877-1933）、小杉放菴（1881-1964）、森田恆友（1881-1933）、

[25] "bunjin-ga [literati painting] inanities have eaten up all healthy tissue like a cancer." Ernest F. Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art: An Outline History of East Asiatic Design*, II (1912) (New York: Dover, 1963), p. 158. Morioka, *Literati Modern, Bunjinga from Late Edo to Twentieth-Century Japan*, pp. 28-38.

[26] 該文作者使用文人畫。Wong, "A New Life for Literati Painting in the Early Twentieth Century," *Artibus Asiae* 60.2 (2000): 279-326. <http://www.jstor.org/stable/3249921>（2011 年 9 月 30 日檢索）Kuo-sheng Lai, *Rescuing Literati Aesthetics: Cheng Hengke (1876-1923) and the Debate on the Westernization of Chinese Art*, (College Park, MD: U of Maryland, 1999), p. 111.

平川敏夫（1884-1962）等畫家的作品中都有此傾向。[27] 這一波日本的新南畫運動最早出現在 1917 年，基本上是一個包涵廣泛的運動，並不指某種特別風格的形成，而被冠上「新南畫」名稱的畫作，皆是表現了某種在原先書畫傳統中沒有的新嘗試與傾向的作品。[28]

文人畫在日本經歷西化衝擊帶來的改變，由原先材質水墨畫衍生出「南宗畫」、「書畫」、「文人畫」等不同指稱，名稱的不同其詮釋內涵也不相同，呈顯出文人（南）畫在亞洲的流傳與中、日、臺之間文化交流過程中的轉變。南畫名稱是由南宗畫而來，南宗最初是明代董其昌所使用，根據董其昌的理論，南宗由唐朝王維開始，王維山水畫使用單純水墨而不用多樣裝飾色彩，相對南宗的是北宗李思訓的青綠山水，追隨王維風格的畫家，如董源、巨然、米芾、元四家等。藝術家、理論家對於南宗畫與文人畫有不同的詮釋與理論。董其昌的繪畫理論傳到日本後，更形成日本在地對文人畫的詮釋，基本上認爲中國南宗與日本南畫在題材與風格的選擇上是具有差異性的，兩者因此可以被理解爲不同的傳統。[29]

日本將書畫的傳統名稱改爲「繪畫」（Kaiga）一詞，首度使用是在 1890 年第三回的地方勸業博覽會上。傳統書畫原先繪畫、詩、書法三者具有相等的重要性，並且以「書畫」來稱呼，更顯示出最初書法與繪畫一體的概念，至現代時期書法與繪畫逐漸分開成兩項的原因，來自於現代（西方）美術強調繪畫卓越性的傾向，演變成詩書畫中書法的運用逐漸減少，並且在畫面上款題、詩、鈐印等也日漸簡略，僅著重於繪畫的獨特形式。到廿世紀，南畫已成爲最常用的詞，並取代書畫一詞，當時許多新興的書畫會

[27] Morioka, *Literati Modern, Bunjinga from Late Edo to Twentieth-Century Japan*, pp. 28-38.

[28] Morioka, *Literati Modern, Bunjinga from Late Edo to Twentieth-Century Japan*, pp. 28-38.

[29] Stephen Addiss, “The Flourishing if Nanga,” *An Enduring Vision, 17th to 20th century Japanese Painting from the Gitter-Yelen Collection* (New Orleans: New Orleans Museum of Art, 2002), pp. 27-48.

與組織不再使用舊名詞「書畫社」，而改用「南畫會」，反映出當時藝術家企圖將傳統書畫現代化的努力，以及南畫一詞蘊涵的現代意義。[30]

日本文人畫再次受到重視，來自於文人畫被視爲是東洋文明的精神。當時中、日學者都意識到亞洲面臨西方文化的威脅與影響，企圖在傳統繪畫中建構可與西方文化抗衡的東洋文明特徵，可分爲兩方面的努力，一是理論上重新詮釋南畫的內容，另一方面則是在創作手法上對傳統繪畫的創新。文人畫論述的建構，是對照當時對西方繪畫的理解，作爲建構的基礎理解，當時將西洋藝術的本質理解爲寫實，相對的，東洋書畫是一種文人主觀的表達，在這種客觀、主觀特質相對比較思維下，文人畫觀念最被重視的就是「氣韻生動」這項特質。[31] 表現手法則在於文人畫筆墨之上，以及與詩的密切關係。

廿世初提倡復興南畫的主要學者是日本學者大村西崖（1868-1927），大村西崖所寫的〈文人畫的復興〉一文，被收錄在留日中國學者陳師曾 1922 年出版的《中國文人畫研究》一書中，[32] 陳師曾留日，而大村西崖曾赴中國訪問，大村西崖經由金城的介紹認識陳師曾，[33] 一中一日兩學者都主張復興文人畫。大村西崖主張代表東洋藝術的是文人畫，而且認爲文人畫的特徵就在於不求客觀形似、不求視覺的表面美感。而客觀形似（寫實）與表面美感等繪畫特點，大村西崖認爲是特屬於西洋繪畫的特質，[34] 相對之

---

[30] Morioka, *Literati Modern, Bunjinga from Late Edo to Twentieth-Century Japan*, pp. 28-38.

[31] 文中提到「氣韻」是五世紀的《古畫品錄》中提出的概念，在中國傳統中氣韻指的是經由形式以及技巧描繪，都無法達到的境界，因此恰與西洋重寫實的概念相對。其他包括文人畫的精神，氣韻以及筆墨、詩書畫以及主觀表現的特點。Wong, “A New Life for Literati Painting in the Early Twentieth Century,” *Artibus Asiae* 60.2 (2000): 279-326.

[32] 這篇文章著重大村西崖與陳師曾生平的介紹。劉曉路，〈大村西崖和陳師曾——近代為文人畫復興的兩個異國苦鬥者〉，《故宮學術季刊》15.3（1998,2），頁 115-128。

[33] Lai, *Rescuing Literati Aesthetics* (College Park, MD: U of Maryland, 1999).

[34] 陳師曾主張文人畫的特點在於主觀與氣韻生動，他在同一本書中的觀點則是由

下，尤其南畫「氣韻生動」的境界，是借由客觀外形相似等手法技巧都無法達到境界，這是東洋文化最獨特之特質。廿世紀初期日本學者瀧精一（1873-1945）是明治晚期到大正時期東京帝國大學最著名的藝術史學者，瀧精一認為東洋文化包涵的地理區域廣闊，從日本開始到中國，包括印度、泰國與西藏以及其他地區，都屬於東洋文化的範圍，瀧精一主張南畫最首要、基本的元素就是氣韻。田中賴璋（1868-1940）曾說明日本南畫的觀點，說明當時日本人提到東洋文化之時，東洋在文化上指的是日本與中國繪畫，在美術史的脈絡上，東洋文化指的是日本與中國，而文人畫由中國廣傳至日本及亞洲其他地區，正好連結也呈現日本與中國繪畫上密切淵源，因此諸多學者都將文人畫理解為東洋文化的精神與本質。[35]

中日學者都認同董其昌將繪畫分為南北宗的理論，但是日本學者主張南宗與北宗的差別不在於繪畫風格的不同，而是在於南北宗在詮釋與觀念上的不同，南宗畫家傾向於主觀式的自我表達，北宗李思訓傾向於理性及客觀，這是日本的詮釋，將南畫的特質放在主觀主義之上。田中豊藏（1881-1948）對南畫的理論，他將謝赫六法中的第一項「氣韻生動」定為南畫的首要原則。日本南畫家小室翠雲（1874-1945）的論述理解，亦將南畫的源流回溯到中國唐代王維的理論，小室翠雲理論同樣也是來自於田中豊藏的論述的影響。[36] 因此氣韻生動被定義為南畫的主要原則，成為 1910 年左右南畫內容的主要論述。

早些發表的文章改寫而來，部分學者認為陳師曾的觀點來自大村西崖影響，有的認為是反對主張西化的陳獨秀等人的論點而來，但皆是因應西方文化的衝擊而來。

[35] Wong, “A New Life for Literati Painting in the Early Twentieth Century,” *Artibus Asiae* 60.2 (2000): 305.

[36] 魏清德推崇小室翠雲，魏氏批評臺展充滿了顏色鮮麗平塗多粉的東洋畫作品之時，推薦小室翠雲的作品「又吾人所謂之粉飾者。蓋臺展之畫。類多用粉。故色澤過於鮮麗。至令人疑其為用絲繡成者。內地小室翠雲所主盟之畫風絕少濃麗。」魏清德個人並收藏小室翠雲的作品。潤，〈臺展東洋畫一瞥〉，《臺灣日日新報》（1935.10.26），夕刊版 4。

事實上，古籍經典中並未單獨強調「氣韻生動」的重要性，「氣韻」與「形似」（主觀與客觀）的觀念在謝赫六法中是相等重要的原則，「氣韻」與「形似」成爲對照性的觀念，是在廿世紀初期逐漸形成的。南畫被理解爲主觀主義，這種東西方二元對立的論述，受到 Fenollosa 對南畫批評的影響。瀧精一的強調南畫主觀主義，他的主張與明治晚期出現的橋本雅邦（1835-1908）以及狩野芳崖（1828-1888）的繪畫有關。這兩人的作品都是是實踐 Fenollosa 理論的重要作品，Fenollosa 鼓勵日本傳統繪畫吸取西洋繪畫的優點，狩野芳崖作於 1884 年的《觀音》，是體現他理論的代表作，這件作品以傳統佛教爲主題，但滲雜西洋技法，尤其是畫面空間、觀音身體的客觀、科學、合理的處理尤爲引人注目，《觀音》一圖中的觀音被描繪成具有體積感，飄浮在真正的三度空間中。這樣的處理方式被瀧精一理解爲「客觀性」。而 Fenollosa 推崇橋本雅邦與狩野芳崖的畫作的原因就在於客觀性，也就表示 Fenollosa 主張西洋繪畫的優點就是寫實與客觀，那麼相對的 Fenollosa 反對的文人畫，他對南畫的理解，就是認爲南畫屬於主觀主義。因此瀧精一主張西洋繪畫是客觀性的，相對的南畫是主觀性的繪畫。

在日本學者的理解下，廿世紀初南畫爲代表東洋文明的文化特徵，與南畫相關的觀念如氣韻生動、不求形似等，都被視爲是東洋文明的特點，此種主張是來自對照於西洋繪畫的特點是寫實、客觀、科學，此種東洋與西洋畫對照而建構的論述，在日治臺灣畫壇上也有許多呼應。除了魏清德力主在臺灣發展南畫的詳細論述之外，這一類對南畫的主張在日治《臺灣日日新報》上時常出現，日本南畫家松林桂月在第三回臺展審查時，[37] 提出東洋包括地理區域是朝鮮、日本、臺灣等，他認爲這幾個地區雖然種族不同，但同屬於東洋文化，不同地區彼此之間的共同精神就是「東洋」，而東洋的來源是中國畫。[38] 他更東洋文化作詳細的詮釋，如枯淡、風雅、

[37] 松林桂月自第二回臺展（1928）來臺擔任臺展審查員，並陸續於第三回（1929）、第五回（1931）、第七回（1933）、第八回臺展（1934）以及第二回府展（1939）等擔任審查員。

[38] 與主張南畫的日本學者日中豊藏想法相同。

風流、瀟灑、典雅等高尚的精神。

依松林桂月的想法，臺灣在東洋文化中的定位，以地理位置來看，屬於中國長江以南的地區，美術傳承上，松林桂月以中國明代董其昌南北宗的理論，將臺展定位在南宗畫，因此松林來台，面對臺展充滿日本畫的現象，認爲是「內地的延長」，而指出臺灣在文化傳承上應屬於「中國南方的南宗畫的作品」，[39] 深切期望在臺展看到屬於「漢畫系」的作品，松林對於臺展、鮮展都少有水墨畫作品的現象感到遺憾，認爲雖然政治上臺灣歸屬爲日本殖民地，但松林桂月以爲文化傳承上臺灣屬於中國南方南宗繪畫的系統。

> 也就是說，作為東洋畫最大源頭的中國畫，和西洋畫比起，具有相當特殊之處。……細分所謂的東洋，可分為韓鮮、日本、臺灣等不同種族。但若綜合其共同精神，統稱之為東洋，則明顯可看出，東洋的精神就是枯淡、風雅、風流、瀟灑、典雅等高尚的精神、[40]

> 這次審查令人感到不可思議的是漢畫系的作品很少。本來臺灣就地理上的關係上而言應屬中國南方的南宋畫的作品。然而搬入作品中南宗畫的卻是很少，令人感到不足之處是整體的氣氛可說是內地的延伸。……然而這種東洋即南畫的精神，特別是水墨畫的表現上，臺展和鮮展都非常的少，是很令人遺憾的事。[41]

---

[39]《臺灣日日新報》上原文是「南宋畫」，應是「南宗畫」的誤植。

[40] 松林桂月，邱彩虹譯，〈臺展審查的感想〉，《臺灣教育》329（1929），頁 103。轉引自賴明珠，〈日治時期的「地方色彩」理念——以鹽月桃甫及石川欽一郎對「地方色彩」理念的詮釋與影響為例〉，《視覺藝術》3（1990.5），頁 50。

[41] 松林桂月，〈表現個性乃是藝術尊貴之處感嘆於窠臼的追求〉，《臺日報》（1929.11.15）。

將東洋精神定義在筆墨，水墨暈染與書法線條等與南畫有關的特點之上，是日治時期的臺灣、日本評論家都有不同的主張嘗試定義東洋藝術的內容。臺灣評論家王白淵認爲東洋藝術的精華在於雖墨看來無多樣色彩，但仍可分爲五種不同的墨色，「水墨畫向來被視為東洋藝術的精華，也是最困難表現的。像這樣用墨色描繪的作品正如太陽般是沒有色彩的。但太陽光透過三稜鏡便可分出五彩繽紛的彩虹，同樣地，墨也必須分出無數的色彩。」[42] 相似主張的還有大高文濤認爲墨的濃淡就是不同的色彩，而這就是東洋藝術的精華，「東洋畫的精華是依墨色濃淡變化，展現出五彩的光輝。」[43] 鹽月桃甫同樣肯定單一墨色來創作就是東洋的特點，「以單一墨色描寫有色彩的大自然，瞬間呈現春夏秋冬的變化，這對西洋人來說是相當困難的。」[44] 大高文濤雖肯定東洋精神，但畫家對於東洋畫精神的理解程度，抱持懷疑態度但「在創作時東洋畫家到底對此根本精神能夠理解到什麼程度，能將東洋畫精神轉化成為自己的表現方式嗎？我對此抱持著很高的疑問。」[45]

《臺灣日日新報》的主筆尾崎秀真在 1936 年〈書道的精神〉一文中，提到在西化的風氣下日本美術與美術教育發展的偏失。尾崎說明近代日本因爲追求西化，展覽會中設置西洋的繪畫與雕塑部，將焦點放在西洋寫實技巧，尾崎認爲日本竟連東洋畫的教學，都轉成偏向模仿西洋繪畫的寫實技巧，因此特別強調書畫中的書法之重要性，認爲當時因爲日本重視西洋新式教育，而導致書法被忽視，結果是每年舉辦的日本文展竟將書法這一項取消。尾崎認爲這是「近年來美術展陷入混亂狀態」的原因，並重申東

[42] 王白淵，〈第六回府展雜感：藝術的創造力〉，《臺灣文學》4.1（1943.12），《風景心境》，上冊，頁 299。

[43] 大高文濤、宮武辰夫，〈臺展第十回展論〉，《臺日報》（1936.10.25），版6，《風景心境》，上冊，頁253。

[44] 鹽月善吉，〈第八回臺展前夕〉，《臺灣教育》（1934.11），《風景心境》，上冊，頁235。

[45] 大高文濤，〈臺展第十回評論〉，《臺灣日日新報》（1936.10.25），版 6。《風景心境》，上冊，頁 252。

洋藝術自古就是建基在「書畫一體」的觀念之上。

> 首先，東洋藝術中的書法自古以來被視為書畫一體是不容置疑的。然而，自從明治時代從西洋傳入新式教育，完全將書法排斥在藝術之外，一味地發展繪畫。其結果，文部省開創的每年全國美術展覽會中，也限定繪畫與雕刻，完全不涉及書法。如此盲目的美術認知可以說便是造成近年來美術展陷入混亂狀態的原因。其結局導致如今的東洋藝術教學只能建立在模倣西洋美術的寫實法。[46]

南畫在廿世紀經歷現代化的衝擊，在內容詮釋上都有了新的詮釋，並且在形式表現上作轉變，原先詩書畫三者結合的傳統文人畫，在現代西方繪畫的衝擊中，成爲以繪畫爲主。南畫內容在古籍中，氣韻生動與形似兩項原本只是等同重要的繪畫原則，在西方科學、寫實的對照下，氣韻生動被視爲代表東洋的首要文化特徵，而這個新的詮釋全然是廿世紀現代的產物，對照下，連帶筆墨線條、水墨暈染、留白構圖等成爲表現東洋文化的手法與特徵。

四、東洋藝術的價值

（一）西洋畫的東洋藝術精神

第五回臺展（1931）日本西洋畫家小澤秋成（1886-1954）展出兩件油畫作品《臺北風景一》與《臺北風景二》，大澤貞吉對這兩件作品的評價爲「令人跌破眼鏡的作品」，大澤貞吉認爲小澤秋成作品的重要性在於

[46] 尾崎秀真，〈書道的精神：全國書道展觀後記〉，《臺日報》（1936.9.27），版 4，《風景心境》，上冊，頁 447-448。

這件是「東洋藝術風格的油畫」。[47] 由《臺北風景一》（圖 1）與《臺北風景二》（圖 2）二件油畫作品中，大澤貞吉注意到在樹幹、電線杆的筆觸處理上不同，小澤秋成使用的是東洋畫的線條的筆法，而非以西方油畫的塊面塗抹，大澤指出小澤秋成原是位優秀的東洋畫家，熟悉東洋畫的線條，因此作品中以東洋畫筆墨線條，代替西畫「學院式地塗抹顏料」的方式，並不令人驚訝，而且大澤貞吉指出東洋線條處理的筆觸，讓這件油畫作品具有東洋藝術風格，成爲東洋文化的獨特表達，他認爲這種風格是西洋人所創作不出的作品。

> 看得見塔的「臺北風景一」比起三線道的「臺北風景二」更好，……然而小澤的筆觸與他（尤特里羅）完全不同，不愧是非常熟練的純正東洋畫家的技法，內容生動躍然畫面，極具優異的精神性。東洋藝術的精神內涵滲透於事物的美感，……這樣的油畫對不是西洋人能畫得出來的。……像這樣以強有力的線條畫成的油畫，……卻是受到不知道什麼東洋畫尤其是日本畫的影響刺激，形成東洋藝術風格的油畫，此因緣實在不可思議。[48]

小澤秋成不是唯一一位在作品中採用東洋筆墨線條的油畫家，臺灣油畫家陳澄波在第四回臺展（1930）入選的油畫作品《蘇州的虎丘山》（圖 3）評論家 N 生認爲古寺、落葉、歸鳥的氣氛表現出中國水墨畫的意境，而這種新的作風與嘗試值得注意。「陳澄波「蘇州的虎丘山」是非常有趣的試

[47] 大澤喜獲爭議性作品的興奮，在隔年就結束了，次年大澤貞吉就發現小澤秋成作品《風景》及前不久的個展作品差異不大，加上臺展西畫部馬上出現大量摹仿小澤風格的作品，大澤貞吉因此改變對小澤的評價。顏娟英指出大澤貞吉 1931 年力捧小澤秋成，小澤因此留在臺灣寫生，擔任臺展審查員直至 1933 年。顏娟英，〈百家爭鳴的評論界〉，《風景心境》，上冊，頁 317。

[48] 鷗汀生、XYZ 生，〈第五回臺展評論〉，《臺日報》（1931.10.26），版 3，《風景心境》，上冊，頁 206-210。

作。落葉已盡的古寺樹林，好像刮著乾風般，灰色的天空中匆忙地歸巢的烏鴉，令人不禁懷想起蘇州。陳澄波作表現出中國水墨畫的意境。相對於其他畫作都傾向於西洋風格的油畫，陳氏的嘗試與努力值得注目。」[49]另一則評論則指出《蘇州的虎丘山》的筆觸線條具有草書的書法筆意：「陳澄波之蘇州可園。宛然若以草書筆意為之。而著眼則在於色之表現。」[50] 陳澄波的油畫，不論是主題意境亦或使用草書筆意的線條，都顯示陳澄波在作品中表現出有別於西洋風格，而創作出具有東洋藝術意味的油畫。

陳澄波在自述中提到過，對於畫中表達東洋文化意味，在居住在上海的期間，因有機會接觸到倪雲林與八大山人的作品，因此將倪雲林的線描，與八大山人作品中的水墨塊面方式融入油畫作品中。[51] 也說明在創作中加入東洋線描、筆觸是他的新嘗試，並評論使用東洋元素並不是排斥西洋，他認爲學習西方，不必全盤接受西化，而應消化西洋繪畫方法，再以東洋的方式表達出來。陳澄波的作品雖使用油畫媒材，但在作品之中表現出東洋文化的特色，是爲陳澄波創作時的考量之一。

> 我因在上海居住期間，獲得研究中國畫的機會。中國畫中有各種好作品，其中我最欣賞的是倪雲林、八大山人的作品。前者運用線描，畫面生動；反之，後者則表現塊面的筆觸，技巧偉大。我近年的作品大致受到這兩位的影響。並非有意排斥西洋，但東洋人也不必生吞活剝地接受西洋畫風吧！將雷諾瓦線條的動態，梵谷的筆觸及筆法的運用方式消化之後，以東洋的色彩與東洋的感受來畫出東洋畫

[49] N 生，〈第四回臺展觀後記〉，《臺日報》（1930.10.31），版 6，《風景心境》，上冊，頁 202。

[50] 一記者，〈第五回臺灣美術展之我觀（下）〉，《臺日報》（1931.10.26），版 4。

[51] 塊面應是指水墨暈染。

風，豈不是很好嗎？[52]

石川欽一郎首次來臺（1907.11-1916.8）所創作的臺灣風景水彩作品，題材自實地取景，臺北舊城門、老火車站等處的景色。石川欽一郎對臺灣風景的選擇思考與建構，題材上來自與日本的差異性，石川欽一郎對日本風景的意象是北國、京都具有「優雅」、「日本的淒涼壯烈感」，對比之下，將臺灣風景的特色是鮮豔多變化、風景線條強硬、活潑熱鬧。[53] 在他臺灣風景的作品中常見黃色的道路、臺灣瓦的家屋、相思樹和點景人物等，成爲組成典型臺灣風景的要素。這一類臺灣風景，因爲石川欽一郎在臺展的影響力，在第四回臺展（1930）之時謂爲流行，展覽會場上的許多水彩畫作都充滿相似元素的作品。

> 第三室中陳列室的水彩畫除了兩三件之外，幾乎都是黃色的道路、臺灣瓦的家屋、相思樹和點景人物組成的郊外風景或田園風景。選取此類畫題之外的作品很少，令人覺得臺展水彩的畫題相當有限，無法滿足。[54]

石川欽一郎第二次（1924.1-1932.4）[55] 來臺的水彩作品，與第一次的「地誌型風景畫」的臺灣風景有所差異，差別不在題材的選擇上，是在風格上多了「古意」與「空靈」，[56] 石川欽一郎作品《新竹二重埔》（1933）

---

[52] 陳澄波，〈臺陽畫家談臺灣美術〉，《臺灣文藝》（1935.7），《風景心境》，上冊，頁 161。

[53] 以石川欽一郎的觀察，從臺灣北部愈往南則這項特色愈明顯。顏娟英，《水彩紫瀾——石川欽一郎》（臺北：雄獅美術，2005），頁 105。

[54] N 生，〈第四回臺展觀後記〉，《臺日報》（1930.11.3），版 6，《風景心境》，上冊，頁 202。

[55] 石川欽一郎於 1924 年 1 月 30 日，再度來臺。顏娟英，《水彩紫瀾》，頁 84。

[56] 石川欽一郎此類具有南畫風格的水彩風景，顏娟英以「懷古詩情」或是「古意山水」形容，並且認爲石川欽一郎 1933 年的作品《新竹二重埔》，最能代表石川此時期的古意山水，古意山水包括冬天、農舍、老人，並以留白、運筆快速

（圖 4）、《南投的新高山》與《霧社人止關》，都是此類風格的水彩作品，特徵是畫面大片留白空間的構圖，筆法簡潔、書寫式筆墨線條，造成此種「古意山水」與「空靈意境」氛圍的風景，研究者指出建構出石川欽一郎「懷古詩情」的水彩臺灣風景中「空靈」氣氛，屬於日本文化主體的氛圍，本文以爲石川欽一郎古意山水的構成元素來自於南畫風格，卻是在大東亞文化圈的影響下而產生，所謂的日本文化主體，正確的說應是以日本爲首的大東亞文化主體，而南畫的相關元素正是連結東洋共同體的元素。石川欽一郎第二次來臺創作的「古意山水」，仍以臺灣地方特色爲主題，但在構圖與風格上呈現東洋文化的象徵，顯示當時畫家在作品中企圖建立東洋文化的主體的意圖不言而喻。

石川的水彩風景學自英國，但是他本身受到南畫的影響。[57] 選擇南畫也不僅只是興起偶然爲之的嘗試，實際上，石川視南畫爲的亞洲文化淵源與傳承，在石川的文字撰述中，1926 年所寫下〈初冬漫步〉一文，文中指出臺北冬季竹林稀疏、老農、鴨群點景的景色，正是他心中南畫風格的景色。

> 成群的家鴨映入眼中便如詩如畫。追趕家鴨的老農在初冬微寒的風中抖擻著幾根白鬍鬚。田埂上殘留著收割後的稻穗，老農跟隨著鴨群茫然地向前走的姿影，宛如南畫中的

等元素，具有日本南畫、中國文人畫的味道。顏娟英，《水彩紫瀾》，頁 105-112。另外楊永源則以「空靈」形容稀疏墨綠竹林、紅簷黃壁的房舍題材，中景入畫的構圖、使畫面具有遠闊的效果，認爲不論是空間的處理、用筆與完成畫面，都與中國南宋與浙派山水式相近，具有南畫意味。並舉出《山紫水明集》中《南投的新高山》與《霧社人止關》二件作品作爲例証，並提出石川在技巧與理論方面，受到英國水彩的影響，文化主體上仍是屬於日本文化。楊永源，〈石川欽一郎臺灣風景畫中「地方色彩」概念的建構〉，《藝術學研究》3（2008.5），頁 95。

[57] 楊永源，〈石川欽一郎臺灣風景畫中「地方色彩」概念的建構〉，《藝術學研究》3（2008.5），頁 73-129。楊永源以「空靈」來形容石川欽一郎這一類具有南畫風格的作品。

人物一般。[58]

學生倪蔣懷對於石川老師的臺灣風景水彩也有註解，他說明石川融合各種南畫筆觸，運用東洋文化的元素的手法高明，倪蔣懷認為是其他畫家無可相比的：「技巧上，他合併洋畫與南畫的特長，隨心所欲地運用潤筆法、乾筆法、潑墨法、沒骨法、豎筆、橫筆、點、線、面等；色調明快，筆致輕妙、氣韻生動，絕非他人所能項背。」[59]

不論是石川欽一郎的水彩畫作，亦或是小澤秋成、陳澄波的油畫，都選擇了具有地方特色的題材，[60] 但以西洋媒材的作品中，都採南畫風格相關的特徵作為東洋文化象徵，不論水彩、油畫家們皆意識到在作品中建立東洋藝術風格，為東洋的獨特性的，因此採用東洋藝術特徵如留白、筆墨線條、水墨暈染等手法。石川欽一郎、陳澄波、小澤秋成等人在西洋畫作品中融入東洋藝術風格的嘗試，不論成功與否、以及獲得評價好壞，都顯示廿世紀初畫家面對西方文化，企圖塑造出東洋文化認同的過程。

（二）膠彩西畫與膺品西畫

採用水墨、膠彩等傳統媒材的作品就具有東洋藝術精神嗎？若以東洋傳統材料的作品，其完成效果像是西畫，算是東洋還是西洋畫？東洋畫以西洋繪畫塗抹手法、構圖完成，這件作品之所以為東洋藝術的價值何在？日本東洋畫家結城素明第六回臺展（1932）的作品《鵝鑾鼻》（圖 5）與林玉山第七回臺展作品《夕照》（1933）（圖 6），兩件都使用傳統媒材並皆入選東洋畫部，水墨畫的《鵝鑾鼻》被大澤貞吉評為「看起來似膺品的西

[58] 石川欽一郎，〈初冬漫步〉，《臺灣時報》（1926.12.87-92），《風景心境》，上冊，頁 36。

[59] 倪蔣懷，〈恩師　石川欽一廬先生〉，《臺灣教育》（1936.11），《風景心境》，上冊，頁 410。

[60] 陳澄波當時居住在中國，以當地風景為題材，風格上仍是歸屬於大東亞地區。

畫，……」《夕照》是「像是以膠彩顏料畫成的西畫，……」結城素明的《鵝鑾鼻》與林玉山《夕照》都是使用傳統材料，一是以水墨，一以膠彩材料完成，兩件作品的完成效果，大澤貞吉都認爲是像西畫。兩件作品題材一是鵝鑾鼻風景，一是嘉義的地方實景，都適切的表達了台灣地方色彩，大澤貞吉卻認爲像西畫，那麼東洋畫之所以爲東洋的精神與價值何在？如何表達？

> 結城素明審查員的作品「鵝鑾鼻」，一反平素纖細、縝密的筆法，而以沒骨描法描繪出新南畫的境界。海的顏色、天空的氣氛以及前景俐落的處理手法，不愧是一位老練的畫家。然而，正因為採用沒骨描法使得作品看起來似膺品的西畫，卻又沒有西畫的敏銳感，令人有些意猶未盡的感覺。不過，這在結城素明的一生作品中還是很少見的，故值得後世珍視吧！[61]

日本東洋畫家結城素明（1875-1957），爲東京美術學校的教授，出生於東京都。本姓森田、名貞松。拜川端玉章爲師，創立「金鈴社」後又組織「大日本美術院」，活躍於日本官辦展覽「文展」及「帝展」上。結城素明於 1925 年成爲帝國美術院會員，曾擔任臺灣美術展覽會第六、七、十回臺展的審查員。結城素明擅長日本風俗美人畫，這是大澤貞吉指出在《鵝鑾鼻》中結城素明未使用他一慣手法，結城由「……平素纖細、縝密的筆法」轉向「沒骨描法」，[62] 沒骨依名詞所指的是不以線條作爲描繪的方式，只有塗抹，這個特殊的手法讓《鵝鑾鼻》「看起來似膺品的西畫」，看起來雖像「西畫」，但大澤指出《鵝鑾鼻》的整體效果上缺少了西畫的

[61] 鷗亭生，〈第六回臺展之印象〉，《臺日報》（1932.10.26-11.3），《風景心境》，上冊，頁 213-218。

[62] 骨法指線條，原指常使用在傳統花鳥畫上不用線條描輪廓，只用水墨渲染作出花卉形狀的手法。不過此處大澤貞吉以沒骨指西畫的塗抹。

「敏銳感」。結城素明創作的新意與實驗性仍獲大澤貞吉的肯定，認爲創造了「新南畫」的境界「值得後世珍視」。

依大澤貞吉的看法，《鵝鑾鼻》是新南畫，是南畫風格作品的新嘗試，結城取臺灣南部海岸的鵝鑾鼻作爲題材，具有地方色彩的特殊性，在下村海南的和歌〈鵝鑾鼻〉中對鵝鑾鼻的描述是「站立在日本國土南端的盡頭。眺首遠望，黑潮舞動。」[63] 主題展現出日本帝國領域的意涵，因爲從鵝鑾鼻往南看可望見巴士海峽的水平線，越過了水平線就是南洋，這段描述正將鵝鑾鼻作爲日本帝國的最南端。結城素明在《鵝鑾鼻》中使用水墨，卻沒有採用傳統皴法，西洋風景畫的構圖形式，捨棄水墨常用的傳統垂直高聳的山水，《鵝鑾鼻》描繪的燈塔建築、海岸、海岸植物都非傳統元素顯得很現代，[64] 近景是海岸邊的樹叢、植物，稍遠處海水相隔的另一道海岸，觀者像是站在海灣望向外海，近景圖左側前景較大的樹叢，接著是幾大叢的矮樹叢排列，圓樹叢的筆法交叉雜亂，長年受海風吹打的樹，樹岸邊還有類似瓊麻之類的狹長葉脈的植物，都描繪寫實。樹叢後方呈現狹長大片海水，海水的遠處岸邊結束在右端的三角形尖，狹長的海岸將海天相隔，海岸盡頭處隱約小墨點是一棟二、三層建築物，即鵝鑾鼻燈塔，[65] 很可惜的印刷模糊的舊圖錄中，幾乎無法看清楚，燈塔以細緻工整的線條所描繪，仔細處理的細節，顯示結城素明在風俗畫上的功力。

---

[63] 鹽月桃甫，〈臺灣的山水〉，《臺灣時報》（1938.1），《風景心境》，上冊，頁 74。

[64] 如 N 生期望東洋畫中可以飛機入畫成爲主題。N 生，〈第四回臺展觀後記〉，《臺日報》（1930.11.3），版 6，《風景心境》，上冊，頁 202。

[65] 印刷模糊很難看出燈塔的部分，但放大數位圖檔可以看到圖上的燈塔。

林玉山《夕照》入選第七回臺展，[66] 是林玉山的家園系列之一，[67]《夕照》描繪嘉義紅毛埤附近層層蜿蜒的大片梯田，符合地方色彩主題，前景安排農夫一家忙碌一天後，在秋夕餘暉中返回家去，農夫荷鋤牽著小孩趕著水牛，妻子揹著小孩跟隨在後，天空有暮色中飛回的白鷺，比例上人物佔整幅畫作不大的規模，大片梯田佔了畫面的大半，創出平遠空曠的感覺，梯田間點綴著不知名的樹種，是臺灣典型的混合林，遠景的平遠山，顯示林玉山傳統山水畫的功力。林玉山日後回憶當時創作這幅畫時，心中浮起「樹樹皆秋色，山山唯落暉」的唐詩。[68]《夕照》無疑是一幅臺灣「桃花源」的情景。雖然今日只剩臺展圖錄上的黑白照片，無法得知林玉山使用膠彩色彩上的精彩表現。大澤貞吉以「辛勤用功」肯定林玉山西洋鳥瞰圖式的構圖與優秀的寫生技巧。

> 不斷力爭上游的努力之作，就屬林玉山的「夕照」為首。林君以鳥瞰圖式認真處理寬廣的場景，其辛勤用功可想而知！然而，完成的作品感覺像是以膠彩顏料畫成的西畫。令人懷疑這件作品有否東洋藝術的真正價值。但是為期將

[66] 知悉傳統繪畫在現代美術中的難題，也嘗試將西方元素融入作品中，第一回臺展入選的《大南門》就是一幅在南畫中運用寫生觀念的畫作。林玉山的繪畫生涯中，有許多學習、反省西洋與東洋畫元素衝突、混合的經驗，陳澄波 1917 年回嘉義任教，林玉山因此有機會與陳澄波學習水彩，林玉山因此對於「寫生」觀念有了初步的了解。陳澄波後來赴日就讀於東京美術學校。1926 年，林玉山初抵日本東京，進入日本東京川端畫學校，剛開始去之時心中想學的是西方繪畫，到了日本卻轉到東洋畫部。除此之外，留日學習時，在展覽中看到了東西不同風格的畫，所看到的展覽中、西、日都有。聖德太子奉讚展，自 5 月 1 日展至 6 月 15 日，展出 1,000 多件，包括日本畫、油畫、雕塑與美術工藝品的展覽。另一是法國現代美術展，包括繪畫與雕刻，尤其是「中日文化交流展覽會」，改變他對傳統繪畫的印象，他看到了北京名家齊白石、金城等人的作品，這些畫作中以傳統繪畫爲媒材，以不同程度的融合進了西洋繪畫觀念。林玉山顯然留意到近代中國畫家的改變，日後並在畫作中創新、改變。

[67] 其他作品還有《白雨迫》、《故園追憶》。顏娟英，〈日治時期地方色彩與臺灣意識問題〉，《歷史月刊》（2005.11.30）。

[68] 林玉山，〈藝道話滄桑〉，《臺北文物》3.4（1954），頁 77-80。

> 來能夠成大器，像他這樣努力地累積功力，寫生的階段也是必經過程。就此而言，「夕照」仍不失為珍貴的作品。[69]

《夕照》描繪夕陽餘暉的景色，選擇使用膠彩作爲材料無疑是比水墨適當，林玉山的細緻寫生手法，作品獲得「臺展賞」的獎勵。[70]《夕照》是件傑出的作品，大澤貞吉對《夕照》的評論是「感覺像是以膠彩顏料畫成的西畫。」但更重要的是，大澤貞吉質疑這件作品具有「東洋藝術的真正價值」。[71] 以《夕照》的題材符合臺灣地方色彩的訴求，使用膠彩塗抹、西畫方式的構圖、形式，爲何大澤貞吉認爲少了「東洋藝術的真正價值」？《夕照》與《鵝鑾鼻》兩件作品，大澤貞吉都認爲像西畫，《鵝鑾鼻》海岸實景題材新穎，處理方式以塗抹爲主的沒骨手法，放棄使用東洋繪畫的線條、皴法。沒骨的手法就是沒有使用筆墨線條，也是大澤認爲《鵝鑾鼻》像西畫的原因，而使用傳統水墨材料，大澤認爲《鵝鑾鼻》是「膺品」西畫。由此可知對大澤貞吉來說，採用傳統材質是不足夠代表東洋藝術，不論是屬於東洋、西洋媒材，都仍需在作品中展現東洋藝術的價值，而顯然大澤貞吉認爲東洋畫的本質、精神不在於使用的材料。

大澤貞吉視筆墨線條爲東洋藝術的精神與價值所在，大澤評論郭雪湖畫風轉變時，說明他認爲東洋藝術精神就在筆墨線條。郭雪湖 1933 年以兩件作品《南瓜》、《寂境》入選，[72] 大澤指出兩件作品與郭雪湖先前入選作品風格上不同。郭雪湖畫風的轉變，大澤的看法是郭雪湖正由脫離西畫

---

[69] 鷗汀生／永山生，〈今年第七回的臺展〉，《臺日報》（1933.10.29），《風景心境》，上冊，頁 222。

[70] 顏娟英，〈日治時期地方色彩與臺灣意識問題——林玉山從「水牛」到「家園」系列作品〉，《新史學》15.2（2004.6），頁 115-143。

[71] 顏娟英在文中提及大澤貞吉的評語，是認爲《夕照》缺少了寫意，或是日本畫的含蓄味道。與大澤貞吉欣賞的另一華間宮正的臺灣農村作品，認爲大澤貞吉無法體會林玉山富有感情與生活經驗的寫實筆法。顏娟英，〈日治時期地方色彩與臺灣意識問題〉，《新史學》15.2（2004.6），頁 115-143。

[72] 郭雪湖的兩件作品，與林玉山《夕照》同一年入選第七回臺展（1933）。

塗抹描法轉回到南畫線條的運用，「受歡迎的青年畫家郭雪湖，今年大改其畫風，運用東洋畫獨特的線條，轉向南畫。「南瓜」、「寂境」，是其例子。「南瓜」中的線條強而有力，顯現出畫家的新風格，……這兩件作品都想脫離西畫式的塗抹描法，重返純東洋畫的境界。」，[73] 由這段評論，可見對大澤來說東洋繪畫的獨特性就在於筆墨線條，而塗抹描法是他所認爲屬於西洋畫的手法。回到《夕照》與《鵝鑾鼻》兩件作品，我們可以理解大澤貞吉的看法，雖然使用傳統材料，不論是水墨或是膠彩，縱然題材符合地方色彩，大澤認爲仍需南畫線條、留白、氣韻等特徵，作品才能表現東洋藝術的精神。

對於東洋藝術的精神，日治時期學者、畫家、評論家都有不少的討論，在魏清德的撰述中也可獲得佐証，「洋畫主維神維肖。東洋畫主以行草篆意為之。」[74] 是他對西洋、東洋畫差異的認知，其中更可看出他以書法線條作爲東洋畫的特徵的想法。而對山水畫而言，他認爲皴法（筆觸）是山水畫的重要元素「南畫重神韻。其於山水。概講皴法。」[75] 這些主張說法都是來自對西方繪畫的理解，以及與西方繪畫觀念寫實的對照，因此將南畫的特徵定義在與西方繪畫相異「不甚求形似」的寫意。[76] 日本西洋畫家鹽月桃甫認爲以材料區分東西洋畫，是個過於簡單的想法，在第八回臺展（1934）前夕，談到如何發揚日本藝術的特點，進而創造領先世界的日本精神之時，鹽月桃甫以洋服、洋館，洋服與日本服裝、樓館的差異爲例，認爲這些物件所用的材料相同，只是樣式造成差異性。鹽月桃甫將這個主張引申到美術創作上，指出當時畫家在創作中經常兼採並用東洋與西洋技

[73] 鷗汀生／永山生，〈今年第七回的臺展〉，《臺日報》（1933.10.29），《風景心境》，上冊，頁 222-26。

[74] 魏清德，〈島人士趣味一班（七）書道繪畫界之一瞥〉，《臺日報》（1930.7.20），版 4。

[75] 一記者，〈臺展會場之一瞥（下）東洋畫依然不脫洋化。而西洋畫則近東洋〉，《臺日報》（1932.10.25），版 8。

[76] 魏清德，〈島人士趣味一班（七）書道繪畫界之一瞥〉，《臺日報》（1930.7.20），版 4。

巧手法，如使用東洋材料但運用西方寫實技巧，完成作品效果接近西洋畫。同樣，採用油畫材料，但運用東洋線描技巧，呈現出古代東洋風格的油畫作品，因此僅以材料不能作爲區分，而是寫實或線描的手法才能作爲東西洋畫區分的依據。

> 所謂東洋畫、西洋畫的名稱，今日已不能按字面意義來解釋了！正好與洋服洋館等，都可以理解為只不過是材料上所造成的樣式差異。在東洋畫中，也有人積極地運用寫實技法，創作出幾乎可以被視作洋畫的作品，而西洋畫家中，也有人發表被認為像是古代線描畫般的作品。[77]

1941 年一場繪畫座談會中，幾位日本洋畫家針對「日本式繪畫之所以為日本畫」的議題[78]，討論日本畫、東洋畫的精神，其中飯田實雄提到「目前由材料來分類是有些問題。」[79] 出席座談會的另外二位畫家是金關丈夫、立石鐵臣。座談會中質疑當時新日本畫的發展「那些［指日本吉岡堅二等人新日本畫的］作品確實算是日本畫嗎？如果可以算是日本畫，那麼依據何在？」[80] 討論以一件日本畫山景主題的作品爲例，該件作品採用日本材料，但以重覆塗抹顏料描繪手法，畫家討論作品的日本畫精神何在？[81] 立石鐵臣指出作品令人質疑的原因在於洋畫塗抹的手法，這種技巧非屬

---

[77] 鹽月善吉，〈第八回臺展前夕〉，《臺灣教育》（1934.11），《風景心境》，上冊，頁 233-236。

[78] 座談會中提到的問題如日本洋畫是否有日本式的表現，當時新日本畫由洋畫中尋找技巧，用在日本畫上，金關丈夫等畫家討論這樣的實驗作品除了材料，技巧與風格都是西洋的，那麼日本畫作爲日本畫的根據在那裡？因此飯田實雄認爲依材料分類是不足的。金關丈夫等，〈繪畫座談會：日本式繪畫及戰爭畫等〉，《東寧》（1941.10），《風景心境》，上冊，頁 108-111。

[79] 金關丈夫等，〈繪畫座談會〉，《東寧》（1941.10），《風景心境》，上冊，頁 108-111。

[80] 金關丈夫等，〈繪畫座談會：日本式繪畫及戰爭畫等〉，《東寧》（1941.10），《風景心境》，上冊，頁 108-111。

[81] 這個議題與大澤貞吉批評林玉山的《夕照》及結城素明《鵝鑾鼻》相似，都是

日本畫。座談會中並指出東洋藝術特殊，異於西洋的精神與境界，以竹內栖鳳《青花魚》爲例，以日本畫的材料西方技巧寫生青花魚，作品展現出「栩栩如生、活潑亂跳，」的寫生效果，但金關指出這件作品展現日本畫寫生與西洋的靜物不同，雖表面寫生品質相似，但竹內栖鳳的寫生包含的「根本原理」不同，「但日本畫是非常自然主義的，因此自然主義使畫中青花魚，在畫家與觀眾之間下形而上的精神。」，[82] 東洋神韻境界超越客觀、寫實。

金關與飯田都認爲東洋畫的線條的手法是在心中已經完成，具有主觀成份的境界，與西洋客觀、寫實、科學的方法不同，認爲西洋以科學與客觀的描繪推至極盡，「洋畫是在畫面上塗抹而作成，可是像栖鳳的青花魚，每一筆都在落筆時就完成，並非在畫面上塗抹，而是胸有成竹在落筆之前完成的。」[83] 飯田認爲「日本畫家的手法與洋畫家什麼都畫到最徹底的方法是不同的。」西洋線條是科學指導的「幾何學」所畫，而東洋線條的指導原則來自於心中的「最高精神」，一筆落下就完成的手法。飯田並以故事說明：「Jean Cocteau 來日本時，在火車站前看到五、六歲的女孩子在玩蹴石子什麼的，地上畫出幾乎近完美的圓圈，他認為那不是所謂幾何學能畫出來的，而是以最高精神畫出來的。」[84] 說明東洋精神的主觀再現對西洋科學、客觀所完成的線條不同。

鹽月桃甫說明臺展洋畫也有傾向於主觀表現的現象，他認爲這種主觀傾向，如氣韻生動、不求形似的主觀表現，其實是屬於東洋藝術的特徵，而西洋畫是由客觀進步到東洋畫的主觀。「今日被認為是西洋畫的傾向，卻與東洋畫論裡所說的不寫形貌、氣韻生動似乎是一致的。……這可以說

對於使用傳統媒材，但是以西洋繪畫的手法完成，大澤懷疑東洋藝術精神何在。

[82] 金關丈夫等，〈繪畫座談會〉，《風景心境》，上冊，頁 108-111。

[83] 金關丈夫等，〈繪畫座談會〉，《風景心境》，上冊，頁 108-111。

[84] 金關丈夫等，〈繪畫座談會〉，《風景心境》，上冊，頁 108-111。

是從客觀的描寫明顯地進步到主觀地創造。」[85] 他對於東西繪畫的認知，是西洋畫寫實，相對的東洋畫不求形似；西洋畫科學，東洋藝術是氣韻生動。

小結以上，臺展呈現東洋與西洋畫彼此愈來愈相似的現象，「東洋畫依然不脫洋化。而西洋畫則近東洋」，[86] 顯示表現東洋繪畫藝術特徵，成爲當時臺灣美術發展中更重要的議題，《夕照》與《鵝鑾鼻》皆採東洋材料，卻以西洋手法完成，大澤貞吉評論爲像西畫，大澤的評論呈現了當時的藝術家與評論家關注，不論媒材要在作品中創作出東洋藝術精神與價值。在西化的潮流下，不論水彩、油畫、膠彩，展現東洋精神成爲畫家創作的重要議題，由這些作品中得知使用南畫相關的氣韻生動、留白、筆墨等特徵，是表現東洋精神的手法。而展現東洋藝術精神，實際上隱含了大東亞共同體的國家意識，唯有建構出東洋獨特精神抗衡西方歐洲，得以脫亞入歐，才能建構「還我亞細亞」的東洋文化認同。對廿世紀的畫家而言，建構東洋文明的精神，要回到傳統手法，成爲在追求現代化之時，文化上現代性的反思。

五、南畫的地方色彩

大澤貞吉主張南畫是東洋藝術的精神，但南畫作爲傳統繪畫本身也需現代化，因此南畫在題材的地方色彩，成爲當時南畫家創作上面臨的主要課題。大澤貞吉除鼓勵東洋畫要發揮「氣韻生動」的東洋藝術精神，但也同時鼓勵在題材上發展臺灣鄉土色彩。

---

[85] 鹽月善吉，〈第八回臺展前夕〉，《臺灣教育》（1934.11），《風景心境》，上冊，頁 233-236。

[86] 一記者，〈臺展會場之一瞥（下）東洋畫依然不脫洋化。而西洋畫則近東洋〉，《臺灣日日新報》（1932.10.25），版 8。

> 我深切地感到，今後臺展東洋畫部極需要精神思想上的教育輔導，才能發揮氣韻生動，以及時代的感觸。[87]

> 今後臺展發展的重點並非在於誰都可以畫出來的單純東洋畫，而是應該多展示些具有濃厚臺灣鄉土色彩的作品，才能成為臺展的特色。[88]

松林桂月期望臺灣美術發展具有地方色彩的南畫，他認爲「東洋即南畫的精神」，在松林的理解中東洋文化地區爲朝鮮、日本、臺灣等不同地區，臺灣屬於中國長江以南的地區，文化傳承上屬於「中國南方的南宗畫的作品」，因此應發展東洋的共同精神——南畫。[89] 但是在題材上，對於臺灣鄉土藝術（地方色彩），松林桂月的關注是獨特性，需讓東京之所以爲東京，臺灣之所以爲臺灣，在題材上要有差異性。

> 臺灣本島優秀的題材很多，今後應多努力熱心地追求臺灣獨特的藝術風貌，正如東京就是東京，京都就是京都，大阪就是大阪，各有其鄉土藝術，期待本島亦有鄉土藝術的表現。[90]

---

[87] 鷗汀生、XYZ 生，〈第五回臺展評論〉，《臺日報》（1931.10.26），版 3，《風景心境》，上冊，頁 206-210。

[88] 鷗亭生，〈第六回臺展之印象〉，《臺日報》（1932.10.26-11.3），《風景心境》，上冊，頁 213-218。

[89] 松林桂月，〈表現個性乃是藝術尊貴之處感嘆於窠臼的追求〉，《臺日報》（1929.11.15）。

[90] 松林桂月，〈沒有遊戲成分，期待擁有臺灣特色〉，《臺日報》（1929.10.17），版 8。

地方色彩是臺灣美術展覽會（臺展）中產生的，以日治展覽機制來看，殖民政策的操作與帝國意識的影響，是不容置疑的。[91] 臺展建構之初，總督府文教局局長石黑英彥，於第一回臺展之前發表的談話中，期望在美術中看到臺灣特色的發展。臺展日本審查員如木下靜涯、鄉原古統、松林桂月、石川欽一郎等畫家的鼓勵與推動，更說明地方色彩的方向的推動是殖民政府的主導。

> 臺灣美術展。數年來雖極力鼓吹提倡。云欲發揮鄉土藝術。築南國美之殿堂。[92]

> 第六回臺灣美術展開矣。鄉土藝術。高唱入雲之今日。[93]

> 府展條文中，也要求所謂富有臺灣地方色彩的作品，這並不是單純地指為殖民的土產印象性繪畫而已，而應該理解為臺灣獨自的特色，如果不是這樣的話，也可以說是文化的地方性自殺。[94]

以題材作爲表現地方色彩，所產生的意象是多樣的，石川欽一郎以紅瓦磚屋、綠樹竹林爲的臺灣風景；日本畫家鹽月桃甫以人類學的眼光，留下許多描繪原住民及其特殊風俗的圖像；[95] 臺灣東洋畫家林玉山取材生活經驗作爲地方色彩，繪出水牛、竹林的家園圖像；[96] 日本東洋畫家鄉原古

---

[91] 顏娟英，〈臺展東洋畫地方色彩的回顧〉，《風景心境》，上冊，頁 486-501。

[92] 魏清德，〈島人士趣味一班（七）書道繪畫界之一瞥〉，《臺日報》（1930.7.20），版 4。

[93] 一記者，〈臺展會場之一瞥（上）東洋畫依然不脫洋化。而西洋畫則近東洋〉，《臺日報》（1932.10.25），夕刊版 4。

[94] 飯田實雄，〈臺灣美術界秋季展望〉，《臺灣時報》（1939.10），《風景心境》，上冊，頁 538-539。

[95] 楊永源，〈石川欽一郎臺灣風景畫中「地方色彩」概念的建構〉，《藝術學研究》3（2008.5），頁 73-129。

[96] 顏娟英，《風景心境》，上冊，頁 486-501。顏娟英，〈日治時期地方色彩與臺灣

統《南薰綽約》中表現出南國風情的臺灣植物，《臺灣山海屏風——能高大觀》的山岳與郭雪湖《圓山附近》具有帝國領域的意涵，屬於「日本統治國泰民安」下的新殖民臺灣圖像；郭雪湖《南街般賑》林列的市招呈現「日臺交融」的景象，符合了殖民者對殖民地人民的從屬表像的預期，也是政治正確的方向。[97]

鹽月桃甫有不同的意見，他曾提：「到底所謂臺灣獨特的色調是真有固定的色調存在嗎？」[98] 在第八回臺展評論中，鹽月桃甫質疑只在題材材上努力畫臺灣，就算是具有臺灣獨特性的主張。他認爲與日本不同就算是臺灣獨特性，是個「鎖國臺灣」式的態度，鹽月桃甫認爲未考慮到近代交通與通訊都日益發達方便，臺灣、日本與世界之間的互動愈來愈多，東京對臺灣的影響快速，因此自然會有相似性，這是現代的趨勢，在這樣的狀況下，畫家應該做的是廣泛吸收世界知識，而不是不理會世界發展，只侷限在發展與其他地區不同性，才是臺灣獨特性的方向，並非正確的創作態度。[99]

> 我經常聽到對於臺展的批評，有人說臺展的繪畫漸漸失去了臺灣色。只要描寫臺灣的風物，便具備了臺灣色，想起來真有些奇怪吧！……東京的流行隨即影響臺灣的生活，而只有臺灣的作品以鎖國臺灣為目標，這絕對是不可能的

意識問題——林玉山從「水牛」到「家園」系列作品〉，《新史學》15.2（2004.6），頁 115-143。

97 顏娟英，《風景心境》，上冊，頁 494。薛燕玲，〈日治時期臺灣美術的「地域色彩」〉，（臺中：國立臺灣美術館，2004）。

98 鹽月善吉，〈答覆對第五回臺展鑑查的偏見〉，《臺日報》（1931.10.31），《風景心境》，上冊，頁 211-212。

99 顏娟英對這鹽月桃甫的這一段話有詳細的說明，認爲鹽月主張臺展應有其自身在世界上的定位，發展自己的特殊性，而不只在於畫出臺灣色就能滿足藝術的追求。顏娟英，〈臺灣畫壇上的個性派畫家——鹽月桃甫〉，《風景心境》，上冊，頁 366-379。

期待。特別是年輕的作家們，其訓練既以古今中外的畫風作為研究基礎，他們的創作表現絕不可能侷限於與內地展覽會相異的臺灣特殊畫風。[100]

立石鐵臣不關心創作中地方色彩的問題，「然而不必再強調的是，能否表現地方色彩決不是美術創作的大問題。關心地方色彩固然很好，不關心也不是什麼錯誤。」[101] 並且認爲因爲文化身份的不同，畫家對地方色彩的表現上也有日臺的差異性，不但質疑地方色彩的重要性，也認爲不會只有一種地方色彩，在美術創作不關心地方色彩也不是什麼大不了的事。「同樣仍在臺灣這塊土地上，內地人與本島人的感性相當不同，所以無法都歸納成一種臺灣的地方色彩。」[102] 另一日本畫家野村幸一則主張臺灣特色就是混雜。「然而臺灣的畫家不管怎麼差勁也能抓到臺灣的特色，他們將抓到的各種不同面相，混雜在一起變形。他們的感覺好像吃了鴉片般的混沌，並且矛盾。」[103]

官方提倡地方色彩，支持、附和這項主張的畫家，如松林桂月主張在臺灣發展南畫風格，而題材的差異正可以表現不同地區的特色。但不是所有畫家都贊同這個方向，也存在不同的意見，鹽月桃甫認爲在現代化下，地區之間的聯絡愈頻繁，應向世界學習，不應將地方色彩自限在與日本東京的差異處。立石鐵臣就美術創作本身來說，認爲不關心地方色彩也都無不可。事實上，不論是地方色彩亦或臺灣鄉土藝術的建構，[104] 都顯示官方

[100] 鹽月善吉，〈第八回臺展前夕〉，《臺灣教育》（1934.11），《風景心境》，上冊，頁 233-236。同一段引文鹽月並且談到有關材料無法作爲東西洋畫的區分依據。
[101] 立石鐵臣，〈地方色彩〉，《臺日報》（1939.5.29），《風景心境》，上冊，頁 169。
[102] 立石鐵臣，〈地方色彩〉，《臺日報》（1939.5.29），《風景心境》，上冊，頁 169。
[103] 野村幸一，〈臺陽展觀感〉，《臺日報》（1935.5.7），版 6，《風景心境》，上冊，頁 326。
[104] 部分評論以鄉土藝術來稱呼這種採用臺灣題材的表現。「東洋畫。多寫臺灣固有山水人物。及花卉等。是可看做一種鄉土藝術表現。」一記者，〈第三回臺展之我觀上〉，《臺日報》（1929.11.16），夕刊版 4。

展覽會推展的地方色彩，背後隱藏殖民政府企圖建構殖民母國的國家主義之真實動機。地方色彩與國家主義的意識形態來自於官方賦予。部分畫家以美術創作來看，懷疑地方色彩理念的必要與適切性，呈顯畫家堅持創作的獨立自性。縱然臺展中曾經創造出各種臺灣風土、人情、風景的意像，在官方的主宰下，地方色彩的產生只有殖民者的推動與被殖民者的附和，缺少了來自殖民地自主的發聲，很難成爲臺灣文化主體萌生的說明。[105] 因此當前研究者質疑地方色彩「獨立自覺」性，[106] 認爲在當時土地認同與文化意識都薄弱的狀況下，這些臺灣圖像呈現的只是浮面，缺少文化深刻度。[107]

（一）純粹傳統南畫

題材上創新並賦予時代性，是傳統繪畫需面對的議題，N 生在第四回臺展（1930）批評東洋畫題材老舊。N 生指出當時東洋畫面對現代化潮流的困境，認爲東洋畫沿襲過去題材，作品中都未反映當時的時代性。N 生指出東洋畫環繞著花卉、美人、季節等傳統題材，他認爲應該畫具時代性的飛機、戰鬥艦、工場、群眾等，東洋畫才不會重覆傳統的主題。N 生的評論清楚指出這是傳統繪畫朝向鄉土藝術（地方色彩）發展所面臨的課題。[108]

---

[105] 黃冬富在文章中討論地方色彩，肯定臺灣畫家在地方色彩上的價值。認爲以日本爲東洋核心的「大東亞共榮圈」理論，以日本中央相對於臺灣地方的觀點，過於政治化，以爲日治時期臺灣美術「其間出於真正的藝術良知而發之成分未嘗沒有。」他將臺灣與南京全國美展相比較，認爲臺展的表現不遜色且有過之。黃冬富，〈日治時期臺灣東洋畫風之發展〉，《臺灣美術丹露》（臺中：國立臺灣美術館，2007），頁 17。

[106] 顏娟英，〈臺展東洋畫地方色彩的回顧〉，《風景心境》，上冊，頁 493。

[107] 顏娟英，〈臺展東洋畫地方色彩的回顧〉，《風景心境》，上冊，頁 497。

[108] 在第五回臺展（1931），大澤貞吉批評東洋畫令人失望，除再次提及氣韻、風格的重要性，還提及畫應具有近代人的感受，「我認為這可能是缺乏指導如何將東洋畫的精髓，如氣韻、風格或是近代人的感受融入臺展畫作的方法。」鷗

> 強調氣韻與幽雅的東洋畫，以纖細的裝飾為始末的日本畫，真的能夠表現此劇烈變化的時代嗎？我們都熟悉所謂日本文藝復興時期的安土桃山時期，狩野山樂（1550-1653）曾經如實地將殺伐的武家魂表現在大和繪，那麼，飛機、戰鬥艦、工場和群眾，鋼鐵建築絕對都可以成為東洋畫、日本畫的題材。然而當我進入臺展東洋畫第三室時，卻看到「八仙花」、「立葵」、「立秋」、「年輕時候」，全都重覆著過去的畫題。[109]

寫生觀念以及地方色彩的訴求，爲南畫帶來題材上的革命，雖然臺展作品中不如 N 生所期望，從未有作品飛機入畫，但南畫寫生的臺灣題材，帶來的不只是題材的本土化，並且也是形式、尺幅、筆法構圖的轉變。傳統南畫筆墨趣味，如山水畫使用的皴法，多強調承襲過去大師筆法，展現出宋朝畫家米芾的筆法，因此南畫傳統上，表現筆墨與題材的選擇是相等重要的，而且題材有時成爲表現筆墨的中介，是真正的主題。南畫依傳統有題款、鈐印、署名。純粹南畫的意象，畫中元素都有象徵意義，如松柏樹木、山腰樓觀、廟宇、文人書僮、山中仙鹿倘佯在高山，溪流、瀑布、山泉，反映文人理想。具有臺灣地方色彩的新南畫，畫家描繪眼中所見的臺灣的山水空間，而不是理想山水，其中筆墨趣味需與實景配合，因此不時自創皴法以寫生新題材，展現出個人獨特風格。新南畫中詩書畫題款、鈐印已相對減少，構圖形式採近似平視近景，更接近於西洋風景畫的形式。

亭生，〈第五回臺展評論〉《臺日報》（1931.10.26），版 3，《風景心境》，上冊，頁 207。

109 N 生，〈第四回臺展觀後記〉，《臺日報》（1930.11.3），版 6，《風景心境》，上冊，頁 204。

自第一回臺展評論家就注意到南畫的發展，[110] 第一回臺展的一則評論，提及兩件「純粹」沒有滲雜西洋觀念的南畫，兩件作品爲臺灣東洋畫家郭雪湖的《松壑飛泉》（1927）（圖 7）與日本畫家鷹取岳陽的《雲嶺清江圖》（1927）（圖 8）。「純粹之南畫又不設色。則內地人鷹取岳陽氏之雲嶺清江圖而外。厥惟郭雪湖君之松壑飛泉。年齒無多。故其筆力較弱。然實具有天才。岩壑分明。饒有生氣。」[111]

《松壑飛泉》[112] 爲臺灣東洋畫家郭雪湖首次入選臺展作品，圖中主要元素松樹、山石、山泉，前景岩上三棵、兩棵的松樹，組成一小片很整齊的松樹林，是全幅的主要焦點，遠景爲高聳的山脈，山脈後有遠山，山澗間有瀑布，瀑布溪流穿過松樹林至前景。整幅圖的構圖、山、瀑布、松樹等元素都是傳統元素，郭雪湖對筆墨線條的掌握，獲評論肯定，認爲郭雪湖的筆墨細緻，筆力雖弱，以郭雪湖的年輕，肯定他未來發展的潛力。

鷹取岳陽《雲嶺清江圖》較具寫意風格，畫面前景一條小徑，山岩上數棵樹叢，山岩左邊有小亭及茅草屋，小徑似乎通向右邊突出的平臺上有一簡筆所畫穿長袍衣的人。中景幾棟茅屋與涼亭，遠景山嶺旁有一小帆影以及所題的款識，全幅爲寫意風格，樹叢爲幾筆隨意濃墨筆所畫。是鷹取岳陽在臺灣美術展覽會，唯一一件入選作品，鷹取岳陽之後並未有其他作品參與臺展。

---

110 第一回臺展令人囑目的「臺展三少年」獲得入選：陳進、林玉山、郭雪湖三人。陳進以 3 件作品入選，林玉山 2 件、郭雪湖 1 件，共計 6 件作品，陳進以日本畫風格的花鳥與美人畫入選，郭雪湖以純粹（傳統）南畫作品入選，林玉山是參雜了寫生觀念的作品入選。

111 〈臺灣美術展讀書記〉，《臺日報》（1927.10.27），版 4。

112 入選的只有三位年輕的臺灣畫家：陳進、林玉山與郭雪湖，落選的水墨畫家還在會後開辦落選展。

1927 年第一回臺展及《雲嶺清江圖》的評論，除讚賞鷹取岳陽的筆墨工夫之外，提到當時畫家努力學習洋畫，並且畫中多採用西方繪畫的元素，顯示當時西化現象已普遍，評論中特別提及純粹南畫，似有提倡鼓勵之意，另一則提評論對郭雪湖的《松壑飛泉》與鷹取岳陽的純粹南畫，強調這是「我先民傳來之墨妙」，是屬於自己的傳統。

> 覩鷹取岳陽氏之雲嶺清江圖。歎其老筆紛披。為不可及。要之今之畫家。多參酌洋畫。純粹之南。以氣品勝。不局促於寫實。而天趣獨高。惜乎我先民傳來之墨妙。[113]

次年第二回臺展南畫山水畫作品，爲日本畫家佐佐木栗軒的兩件作品《夏山欲雨》（1928）（圖 9）與《仙境之秋》（1928）（圖 10），[114] 以傳統高山、溪流、宮殿廟宇等元素，以皴法筆觸建構山石，經營出南畫的意境。《夏山欲雨》描繪季節性山水，夏季雨霧濃密，圖右側山邊的宮殿廟宇描繪細緻。右上方佐佐木栗軒題款說明作品循米家山米點筆法建構整幅畫，顯示夏山欲雨的真正主題是米芾的筆法；另一件《仙境之秋》也是想像的理想山水。一層層的山岩堆疊出奇特高聳的人間仙境，圖左下角有一對花鹿，佐佐木栗軒簽名於左下角。《夏山欲雨》與《仙境之秋》不論是題材、風格都運用傳統的山水元素。

> 去年純南畫之氣分。為岳陽鷹取翁之「水墨山水」，本年純南畫氣分。為佐佐木栗軒氏之「夏山欲雨」。及「仙境之秋」二點。岳陽以枯筆勝。栗軒氏則以純熟見長。[115]

113〈美展談談〉，《臺日報》（1927.10.29），版 04。

114 第三回臺展的作品，還評論了佐佐木栗軒《蘭亭修禊》，以及林玉山的《周廉溪》。兩件作品都是人物事爲題材。一記者，〈第三回臺展之我觀上〉，《臺日報》（1929.11.16），夕刊版 4。

115〈第二回臺灣美術展覽會：會場中一瞥作如是我觀〉，《臺日報》（1928.10.26），

第一回臺展（1927）日本畫家加藤紫軒的兩件南畫作品《太魯閣峽》（圖 11）及《群山層翠》（圖 12），大澤貞吉肯定加藤紫軒的技巧，但批評缺乏中心焦點，墨色單調少變化。《群山層翠》是六屏組成的橫幅山水畫，加藤紫軒的兩件畫作都臨摹米芾筆法，山脈都以墨點橫點堆疊，以米點構成山石，橢圓、弧線形的山，成組規則層層相疊的山群，山群與山群之間留白處就成爲雲，整幅圖元素只有一種皴法米點。另一件《太魯閣峽》雖與《群山層翠》形式不同稍不同，都是傳統長軸，風格也相似，沒有墨色的層次，僅用米家山水皴法，被大澤貞吉評爲「單調」以及「毫無墨色變化」以及「只是漫然地描繪山姿。」

> 加藤紫軒的南畫「太魯閣峽」及「群山層翠」兩作品，他的技術高超，然而這兩件作品都缺乏提煉全景的妙境，只是漫然地描繪山姿。簡單地說，還是忘了畫面的中心點，自始至單調的水墨畫毫無墨色變化，令觀者枉費苦心。[116]

不論是鷹取岳陽《雲嶺清江圖》、郭雪湖的《松壑飛泉》、加藤紫軒《群山層翠》，這幾件南畫作品都保持著傳統形式與題材，是現實不存在的理想的山水。《太魯閣峽》是其中稍有新意的作品，以畫題來看《太魯閣峽》；應是實景山水，描繪花蓮太魯閣峽的景色，全幅保持傳統山水的形式，長條形式的構圖與傳統米家墨點的山勢，寫實程度不高，若沒有畫題的提示，很難知道描繪的是臺灣風景，只能由《太魯閣峽》畫面上山谷狹長深邃，以及畫面左側中間一條由山壁切出的小路，知是著名的太魯閣古道，直線條皴法描繪的臺灣山石面，墨點排列的樹叢，更接近米芾筆法山水，而與花蓮山脈真實景色有相當差距。但加藤紫軒在《太魯閣峽》中轉向實

版 2，《風景心境》，上冊，頁 194-95。

116 鷗亭生，〈第一回臺展評〉，《臺日報》（1927.10.30-11.2），《風景心境》，上冊，頁 188-191。

景山水的企圖，顯示出南畫觀念上的創新，反映了以寫生手法創作南畫而帶來題材上的開拓。

（二）南畫本地化題材

第六回臺展中，郭雪湖的《朝霧》（1932）（圖 13）爲大澤貞吉稱作「新南畫」，[117]《朝霧》的主題是臺灣鄉下的瓦舍庭院景色，常見但並非實際亦非特定地點的景色，是想像、理想的風景，但與傳統文人山水的理想不同。《朝霧》中的瓦厝加上兩旁左右各一棵十分高大的樹是全幅的主體。房舍是臺灣鄉下常見的瓦屋，左邊有竹籬笆，右臨荷花池，公雞漫步在庭院，數隻家禽在瓦屋前，前庭有許多闊葉的植物，荷花花葉形狀都很隨意隨性的描繪。兩棵大樹郊外、鄉下常見的相思樹，很引人注意，枝椏分枝細細的樹葉，一小團與一小團地組成大一點圓形的樹形，兩棵大相思樹之間隱約可見淡墨點描繪的遠處相思樹林。

大澤貞吉認爲郭雪湖擅長精細準確的寫生，但在《朝霧》中卻捨棄不用，大澤認爲這張作品「素樸」，具有「新味」的處理是別有用意的，大澤判斷這是從寫實主義轉向寫意的新嘗試。以不刻意、不太工整、流暢的線條，筆墨線描，創出寫意、隨性的意味，具有天真的氣氛呈現一片拙趣，大澤評論這作作品是「未來新南畫的嶄新嘗試」，這樣實驗性作品只有在臺展才能看到。

> 而年紀尚輕的郭君，去年觀摩日本的美術界，很快已將方向轉為南畫。其作品「朝霧」雖屬試作性質，卻掌握得很好。線描表現出的素樸很有新味。只是右邊蓮花池以淡墨表現的遠近法，應該更鮮明些吧！……由細膩寫生出發的這位年輕畫家，已漸漸從寫實主義轉為寫意主義，也是只有臺展才可看到的未來新南畫的嶄

[117] 結城素明的《鵝鑾鼻》也被評爲是「新南畫境界」，但二件作品作爲「新」的手法與方式不同。《鵝鑾鼻》寫生臺灣的實景。

新嘗試。[118]

郭雪湖入選第八回臺展（1934）《南國邨情》（圖 14），呈現相似寫意、拙趣的風格，題材的選擇與《朝霧》有許多相似之處。可見郭雪湖朝向以寫意的筆墨描繪臺灣鄉村生活方向的努力與推展，《南國邨情》的主題比《朝霧》更加擴展，全幅填滿了各種物件，左側的鄉下房舍，右邊圓形相思樹，都是在《朝霧》中已見過的，《南國邨情》包括了更多的臺灣植物，包括香蕉樹、高大結實累累的木瓜樹，結了許多的絲瓜的瓜棚，瓜藤並攀爬上相思樹等細緻的描寫。敘事也更加豐富，家禽畜豬隻在庭院中，圖左有石階，一婦女提籃沿階走到池邊，池中開滿荷花。《南國邨情》題材豐富，細膩的描寫。郭雪湖以近景構圖，焦點放在畫面充滿各式臺灣鄉間生活的元素上，傳統東洋畫中留白空間的幾乎不存在。對郭雪湖而言，物件的描繪與豐富，比筆墨寫意重要。

這種臺灣鄉下景色的嘗試也被其他臺灣畫家採用，徐清蓮入選第八回臺展的作品《曉》（圖 15）與郭雪湖《朝霧》、《南國邨情》在題材與風格上都相近。也取臺灣鄉間瓦厝庭院、相思樹、竹籬笆、飼養的家禽與家畜，小鴨、小雞在籬笆外的鄉村景色，構圖接近西方風景畫，著重仔細描繪個別植物、動物。這種景色是介於客觀寫生與傳統理想山水之間，以臺灣鄉下生活作爲題材，但並非客觀寫生，具有理想化的成份，這類台灣山水將文人想像山水本土化爲臺灣的桃花源。

[118] 鷗亭生，〈第六回臺展之印象〉，《臺日報》（1932.10.26-11.3），《風景心境》，上冊，頁 213-218。

大澤貞吉注意到徐清蓮、[119] 臺南地區的潘春源（1892-1972），[120] 嘉義的朱芾亭（1904-1977）等人的南畫，[121] 認爲雖然整體變化不多，仍具有創新處，認爲這些畫家創作出新南畫的傾向。比起郭雪湖著重近景描繪臺灣鄉下景色元素，這三位南畫家的風景，與傳統山水的氣氛比較接近，在理想山水之間有臺灣的地方特色。三位在臺展上都有不錯的成績，[122] 第

[119] 徐清蓮（1910-1960）嘉義人，是自學的畫家，以開香舖爲業。

[120] 潘春源來自臺南，字科，又名進盈。在臺南地區從事傳統廟宇彩繪門神、壁畫的生意，雖爲畫師，潘春源有傳統古文、詩詞的基礎，也熱衷參與傳統詩社、古文社的活動。1914 年加入「天壇怡和社」及「經文社」等詩社。潘春源繪畫技巧，大都來自自學，除 1924 年短暫 3 個月在廣東汕頭的集美美術學校學習傳統水墨及碳筆肖像畫。潘春源自第二回臺展（1928）畫作連續入選，自 1934 年就退休不再參加臺展，同年也是其子潘麗水出師的一年。潘春源退休後仍維持參與臺南地區的廟宇彩繪工作。謝世英，〈妥協的現代性：日治時期臺灣傳統廟宇彩繪師潘春源〉，《藝術學研究》3（2008.5），頁 131-169。蕭瓊瑞，《府城民間傳統畫師專輯》（臺南：臺南市政府，1996），頁 36。在橫路啓子的文章中提到潘春源第一次臺展落選，沒有証據顯示潘春源曾送作品至第一屆臺展。橫路啓子，〈日據時期的藝術觀〉（2000.6）：<http: www.srcs.nctu.tw/joyceliu/TaiwanLit/online_papers/Shioya3.htm>（2006 年 10 月 5 日檢索）

[121] 朱芾亭爲嘉義人，本名木通，號芾亭，又號虛秋，爲詩人也做過各項不同的工作，開過金店、印製各種書帖，晚年還爲執業中醫師。繪畫上朱芾亭受林玉山的影響，並曾與魏清德交遊。朱芾亭於 1935 年到過上海及蘇杭兩地。在上海晤會賀天健與劉海粟兩位畫家。林玉山，序言，《雨聲草堂吟草》，（臺南：長流，1982），頁 33-34。

[122] 潘春源、朱芾亭、徐清蓮三人在臺展都有不錯的表現，潘春源自第二回臺展以《牧場所見》（1928）入選；《浴》及《牛車》（1929）入選第三回臺展；《琴笙雅韻》（1930）入選第四回臺展；《婦女》（1931）入選第五回臺展；《武帝》（1932）入選第六回臺展，《山村曉色》（1933）入選於第七回臺展。其中《山村曉色》是以山水爲題材，其他題材以人物、美人、神像等都有。朱芾亭《公園小景》（1930）入選第四回臺展；《雨去山色新》（1932）入選第六回臺展；《雨霽》（1933）入選第七回臺展；《水鄉秋趣》（1934）入選第八回臺展；《返照》（1936）入選第十回臺展，《暮色》（1940）入選於第三回府展。題材都是山水畫。徐清蓮自第二回臺展（1928）就以《八掌溪》與《春宵之圖》入選，第四回臺展以《春宵》入選，三件作品都是以日本畫的風格作畫，只有第六、七回臺展入選的《山寺曉藹》與《秋山蕭寺》是山水畫南畫風格。

七回臺展（1933）三人都有作品獲入選：潘春源《山村曉色》（圖 16）、朱芾亭《雨霽》（圖 17）與徐清蓮的《秋山蕭寺》（圖 18）。

> 〈轉向南畫是新傾向　變化不多〉向來喜歡使用強烈色調的潘春源，其作品「山村曉色」幡然轉為恬淡的南畫，值得注意。朱芾亭君「雨霽」也是件用心的力作。徐清蓮君的「秋山蕭寺」是竭盡全力完成的作品，表現大膽、不落南畫窠臼，頗為有趣。然而這些南畫家都來自南部，不是臺南人就是嘉義人，也頗值得思考。[123]

大澤貞吉所提三位「不是臺南人就是嘉義人」的畫家，潘春源、朱芾亭、徐清蓮都是春萌畫會的會員，潘春源與林玉山兩人 1929 年在南部組織「春萌畫會」，畫會成立目的在於平日之間畫家可相互切磋，以提昇創作水準因應臺展。自 1930 年起在臺南與嘉義兩地輪流開畫展，潘春源作爲臺南畫家代表，林玉山是嘉義畫家代表，在臺南、嘉義兩地活動，會員包括林東令、徐清蓮、施玉山、蒲添生、黃靜山、吳左泉、陳再添、朱芾亭等人，與林玉山及潘春源兩人有不同的師承關係。「春萌畫會」後期嘉義畫家參與比較活躍，實質上成爲嘉義地區的畫會，臺南地區只有潘春源繼續參與。除此之外，朱芾亭與徐清蓮都是「鴉社書畫社」與「墨洋社」的成員，徐清蓮亦參與「自勵會」的活動，林玉山在這些畫會中都擔任主要的領導人物。[124]

大澤貞吉提到潘春源「幡然轉為恬淡的南畫」，是因爲潘春源前幾回入選作品都以「強烈色調」爲風格，而當時臺展也正流行研麗色彩的日本畫風格，《山村曉色》在潘春源入選作品中也特殊，是他所作唯一的山水

---

[123] 鷗汀生、永山生，〈今年第七回的臺展〉，《臺日報》（1933.10.29），《風景心境》，上冊，頁 222-26。

[124] 林柏亭，《嘉義地區繪畫之研究》（臺北：國立歷史博物館，1995），頁 125-129。

畫，其餘都是人物、美人畫。《山村曉色》描繪小溪流過前景，自畫面左方流向前方，溪上橋可過到河對岸，小徑上坡往上走，是幾棟瓦屋的小山村，向下順石階達河邊，婦人在河邊浣衣，身旁擱置著兩個木桶，背景映著淡墨遠山。山水橫軸的形式，具備山脈、溪流、小橋、山村等傳統山水畫元素，但連綿的丘陵地取代人煙渺茫的高聳山脈，潘春源濕筆、淡墨描繪晨霧中的山脈，淡墨描繪樹林稠密覆蓋的坡面，半露的石頭顯示溪流湍急水不深，石階盡頭有婦人浣衣。全幅是以傳統筆墨皴法，但似無特定師承。《山村曉色》不論是山脈、溪流、山村的題材、構圖與形式也與傳統山水畫接近，只是山水元素被轉換爲鄉間日常生活情景，無怪大澤認爲雖改變不大，卻也顯現新意。

大澤貞吉評爲「用心的力作」的朱芾亭《雨霽》，[125] 同樣描繪臺灣鄉村景色，蘆草水塘、樹木、竹林圍繞鄉下房舍，朝著竹林走去的簑衣農夫背影，水塘中數隻水鴨，屋後竹林延伸到遠景山脈，風雨中細細的竹葉被吹得倒向不同方向，雨氣雲煙遮掩中的山脈，右前景的樹、房舍都以隨意的筆觸描繪，線條具書法意味。與潘春源《山村曉色》比較，潘春源細緻、工整的筆墨，《雨霽》顯得寫意，筆墨率性且隨意，尤其描繪樹幹的書法線條，以及深淺不同墨點墨色的樹葉。

朱芾亭入選第八回臺展的《水鄉秋趣》（1934）（圖 19），具有相似題材與風格，仍以臺灣鄉下風景爲題材，遠景丘陵山脈，山坡下幾棟房屋連接著一畦畦的稻田，三棟房舍、兩棵香蕉樹、婦人溪邊浣衣，溪流對岸幾棵大樹。朱芾亭與潘春源的作品《雨霽》、《水鄉秋趣》、《山村曉色》等都具有傳統水墨風格、山水形式，取臺灣鄉間景緻作爲題材爲其創新之處。

[125] 鷗汀生、永山生，〈今年第七回的臺展〉，《臺日報》（1933.10.29），《風景心境》，上冊，頁 224。

被評爲大膽、不落窠臼、有趣的徐清蓮《秋山蕭寺》(1933)，「竭盡全力完成的作品，表現大膽、不落南畫窠臼，頗為有趣。」《秋山蕭寺》全圖不是傳統垂直山脈，也非科學透視退後的空間，構圖脫離傳統的規矩，前景兩棵大樹左右各一棵，中景疏疏落落數棵樹環繞白土角牆寺廟，遠方是山脈，整個構圖採俯視高處往下看的視角，各物件元素分開獨立重疊處很少。構圖特別。與前三件作品相比《秋山蕭寺》整張圖創意十足，徐清蓮自學繪畫，不受限於傳統的手法，令人囑目。

小結以上，佐佐木栗軒《夏山欲雨》及《仙境之秋》的純南畫仍維持傳統書畫的形式，垂直形式、鈐印、款識等，潘春源《山村曉色》與朱芾亭《雨霽》在仍維持傳統構圖形式中，但畫中元素作了改變，增加新意。佐佐木栗軒《夏山欲雨》的純粹南畫與其說是描繪雨氣淋漓的山景，不如說畫家創作目的是追隨米芾筆法；比較之下，朱芾亭《雨霽》描繪真實的雨景，是真實臺灣鄉村中竹林、簑衣、水鴨的生活情景。新南畫採用臺灣鄉間的元素，平緩山脈，河邊浣衣取水的婦人與簑衣農夫，描繪農家飼養的雞、水鴨、豬、牛。鄉間常見的相思樹、竹林、香蕉樹、木瓜樹、水塘荷花，土塊厝房舍與竹籬笆，組成臺灣風景。新南畫融入寫生技巧，將南畫傳統題材由轉成臺灣鄉間生活的地方色彩。畫家努力描繪臺灣風景，確實也產生相當程度的對臺灣土地的認同。因此被視爲是台灣地方色彩表現的意象，也作爲臺灣文化認同的形成與塑造的因素之一。

六、結論

日治臺灣美術的發展，在殖民統治之下，官辦展覽會的組織與運作，無法完全擺脫殖民政府隱涵的政治意圖，臺展中呈現東洋畫部充滿色彩艷麗的作品，水墨畫風格的畫作被逐出展出平台，然而此特殊偏向現象並不完全是殖民統治干預的結果，即非簡單的因統治政權的改變更替，在日本殖民統治下台灣原有中國傳統遭受壓迫，因爲事實上，南畫在日本畫壇，

因追求西化同樣經歷著逐漸淡出的命運，直至 1910 至 1930 年之間，南畫被視爲是東洋藝術的精髓，成爲南畫興起的另一個轉折。日治時期的日台畫家、評論家，在作品、評論中，都有主張提振南畫的發展的論述，因應亞洲文化面臨西方現代文化的衝擊，顯現日治時期臺灣美術的發展，也是涵蓋在整個大東亞共同體建構的脈絡中，南畫在臺展的中的發展，反映日治臺灣美術在現代化中所經歷的是更複雜的處境。

廿世紀亞洲面臨西方威脅，努力學習西方文化，爲要「脫亞」而西化的現代化的思維下，傳統被視爲是落後。然而想要在文化上超越西方，出現振興亞洲文化的思維，企圖由傳統中尋求獨特的亞洲文化形式，以與西方文化相抗衡，是當時主要的文化氛圍。亞洲文化的整合，由 1895 年日本帝國成爲帝國主義國家列強之一，亞洲形成以日本爲首的大東亞文化共同體，相對的分出東洋與西洋。在大東亞文化的氛圍下，臺灣是日本的殖民地，外部政治上與中國的連繫中斷，已非中國所屬，內部立場上殖民者與被殖民者身分，又與日本有差異，但同時與中、日地區都成爲大東亞文化共同體中的一員。

美術上，南畫作爲東洋文化的象徵，是臺灣與日本、中國等亞洲不同地區，彼此之間的連繫，大東亞共同體建基在這個共同傳統之上。南畫淵源於中國文人畫，自中國流傳到日本，是亞洲各地區共同的文化傳統，日本大村西崖、瓏精一等當時知識份子企圖定義東洋文化的特質，依當時對西方文化的認知與理解，將西洋繪畫的特點，定義在科學與寫實，對應於西方的特點，南畫則被理解爲寫意、不求形似，而筆墨線條更成爲是東洋文化最顯著的特徵。這種詮釋也受到 Fenollosa 以大和繪作爲日本在亞洲現代的代名詞的影響，Fenollosa 以西方觀點反對文人畫，南畫是與西方美術觀點差異性最大的，正是東洋文化的獨特性，也就是南畫的氣韻生動與主觀主義，原本在古籍經典中是同等重要的原則，南畫主觀、重線條的特點，竟是在廿世紀東、西文化相對之下，被強調爲南畫的主要、原則與特徵，這是現代時期對於南畫內容的重新詮釋。

南畫兼具寫生觀念，就務必採用台灣地方主題，以文化認同理論來看，臺灣地方色彩（鄉土藝術），新南畫形式所反映的地方色彩，反映出台灣作爲亞洲國家一員，在大東亞文化框架下的文化認同。南畫的地方色彩是個二元對立的結構，具有兩個層面，題材代表台灣地區的獨特性，南畫風格代表大東亞地區共同的文化認同，獨特性由台灣題材表現，南畫風格作爲結合亞洲地區的共同傳統與連繫，在大東亞文化的框架下，顯示此文化認同不但尋求亞洲不同地區彼此之間的同質性上，也建基在差異性上，彼此各自獨立但又互相重疊，構成複合文化認同。

大澤貞吉、魏清德主張寫生南畫，松林桂月說法不同，也同樣認爲台灣的鄉土藝術（地方色彩），是南畫風格而採用台灣題材，與 Fenollosa 尋找代表日本的繪畫風格不同，大澤貞吉、魏清德、松林桂月等企圖建立代表大東亞文化（亞細亞）精神在台灣地區的繪畫形式。或許因此可了解大澤貞吉強調臺展東洋畫部只有日本畫，是不能稱之爲東洋畫部，以及松林桂月強調台灣爲亞洲地區屬於南畫淵源等論述，皆屬於大東亞框架下的思維。

台灣美術中西洋畫家陳澄波、小澤秋成的油畫與石川欽一郎的水彩畫，作品中都採東洋的筆墨線條，亦或如石川欽一郎水彩中採用筆墨暈染、留白等南畫的特徵，企圖在作品中呈現東洋藝術的獨特性，創作出具有東洋藝術精神的西洋畫。然而東洋畫家只使傳統媒材，也不是理所當然的東洋藝術。大澤貞吉對林玉山、結城素明作品的評論，膠彩西畫與水墨畫的膺品西畫，兩人作品採西畫塗抹手法、寫實技巧，缺少筆墨線條，雖使用傳統材料，完成效果像是西畫，也失去了東洋藝術的價值。由這些日治時期的評論，可見日治時期藝術、評論家皆體認到只憑材質，無法呈現東洋藝術特質，而需由運用南畫相關的筆墨、線條、氣韻等文化特徵上，產生亞洲（東洋）文化認同。

地方色彩的表達，雖爲官方的推展，具有國家意識的意涵，然而並非所有畫家都認同地方色彩的重要性，南畫地方色彩的創作，題材本地化與南畫加入西洋繪畫寫生觀念有關，但更牽涉到技巧、形式上的改變。南畫題材原本與傳統關係密切，在第一、二回臺展中的純粹南畫仍承襲傳統，傳統題材與中國文人理想山水有關，如仙山樓觀、高山幽境等，並著重表現筆墨師承，山水元素只是媒介，主要在於表現前代大師的筆法。

新南畫的發展，結合南畫風格與寫生觀念，郭雪湖、潘春源、朱芾亭等人以不同實驗手法，採用地方元素，描繪身邊所見的台灣山水，畫家捨棄傳統筆法，不時自創皴法以寫生新題材。傳統詩書畫題款、鈐印已相對減少，西方風景畫構圖形式的採用，以及近似平視的近景。新南畫畫家以臺灣的鄉間風景亞熱帶平緩山脈，河邊浣衣取水的婦人與簑衣農夫，採用本地題材仍維持南畫的形式，近景描繪的台灣風景，將農家飼養的雞、水鴨、豬、牛。鄉間相思樹、竹林、香蕉樹、木瓜樹、水塘荷花等成爲新的題材元素，將傳統文人的想像理想山水本土化，轉化爲臺灣鄉間的理想生活。作品多元的手法呈顯出這個議題的廣度與複雜性。

地方色彩、新南畫的意涵、建構與發展，在在都顯示日治時期臺灣美術文化主體性的過程與面貌，臺灣文化的獨特性是建構在大東亞框架下；另一方面，在西方文化的衝擊下，南畫在廿世紀初的發展，擴大了傳統文人畫的範疇界線，多元的文化脈絡下，不但是在題材、構圖、風格以及筆墨技巧上，都呈現出多樣的手法與題材。

引用書目

文獻史料

〈美展談談〉。《臺灣日日新報》（1927.10.29），版 4。

〈第二回臺灣美術展覽會：會場中一瞥作如是我觀〉。《臺灣日日新報》（1928.10.26），版 2。《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》。上冊。頁 194-95。

〈臺灣美術展讀書記〉。《臺灣日日新報》（1927.10.27），版 4。

〈臺灣美術展會場中一瞥作如是我觀〉。《臺灣日日新報》（1928.10.26），版 4。

一記者

1929　〈第三回臺展之我觀上〉。《臺灣日日新報》（1929.11.16），夕刊版 4。

1930　〈第四回臺灣美術展之我觀〉。《臺灣日日新報》（1930.10.25），版 4。

1931　〈第五回臺灣美術展之我觀（下）〉。《臺灣日日新報》（1931.10.26），版 4。

1932　〈臺展會場之一瞥（上）東洋畫依然不脫洋化。而西洋畫則近東洋〉。《臺灣日日新報》（1932.10.25），夕刊版 4。

1932　〈臺展會場之一瞥（下）東洋畫依然不脫洋化。而西洋畫則近東洋〉。《臺灣日日新報》（1932.10.25），版 8。

大高文濤、宮武辰夫

1936　〈臺展第十回展論〉。《臺灣日日新報》（1936.10.25），版 6。《風景心境》。上冊。

N 生

1930　〈第四回臺展觀後記〉。《臺灣日日新報》(1930.11.3)，版 6。《風景心境》。上冊。

立石鐵臣

1939　〈地方色彩〉。《臺灣日日新報》(1939.5.29)。《風景心境》。上冊。頁 169。

石川欽一郎

1926　〈初冬漫步〉。《臺灣時報》(1926.12.87-92)。《風景心境》。上冊。頁 36。

金關丈夫等

1941　〈繪畫座談會：日本式繪畫及戰爭畫等〉。《東寧》(1941.10)。《風景心境》。上冊。頁 108-111。

尾崎秀真

1936　〈書道的精神：全國書道展觀後記〉。《臺灣日日新報》(1936.9.27)，版 4。《風景心境》。上冊。頁 447-48。

松林桂月

1929　邱彩虹譯。〈臺展審查的的感想〉。《臺灣教育》329 (1929)。頁 103。

1929　〈沒有遊戲成分，期待擁有臺灣特色〉。《臺灣日日新報》(1929.10.17)，版 8。

1929　〈表現個性乃是藝術尊貴之處感嘆於窠臼的追求〉。《臺灣日日新報》(1929.11.15)。

倪蔣懷

1936　〈恩師　石川欽一盧先生〉。《臺灣教育》(1936.11)。《風景心境》。上冊。頁 410。

飯田實雄

1939　〈臺灣美術界秋季展望〉。《臺灣時報》(1939.10)。《風景心境》。上冊。頁 538-539。

野村幸一

1935　〈臺陽展觀感〉。《臺灣日日新報》(1935.5.7)，版 6。《風景心境》。上冊。頁 326。

潤

1933　〈第七回臺展之我觀（下）〉。《臺灣日日新報》(1933.10.28)，夕刊版 4。

1935　〈臺展東洋畫一瞥〉。《臺灣日日新報》(1935.10.26)，夕刊版 4。

魏清德

1930　〈島人士趣味一班（七）書道繪畫界之一瞥〉。《臺灣日日新報》(1930.7.20)，版 4。

鷗汀生、XYZ 生

1931　〈第五回臺展評論〉。《臺灣日日新報》(1931.10.26)，版 3。《風景心境》。上冊。頁 206-210。

鷗汀生、永山生

1933　〈今年第七回的臺展〉。《臺灣日日新報》(1933.10.29)。《風景心境》。上冊。頁 222-26。

鷗亭生

1927　〈第一回臺展評〉。《臺灣日日新報》（1927.10.30-11.2）。《風景心境》。上冊。頁 188-191。

1932　〈第六回臺展之印象〉。《臺灣日日新報》（1932.10.26-11.3）。《風景心境》。上冊。頁 213-218。

鹽月桃甫

1938　〈臺灣的山水〉。《臺灣時報》（1938.1）。《風景心境》。上冊。頁 74。

鹽月善吉

1931　〈答覆對第五回臺展鑑查的偏見〉。《臺灣日日新報》（1931.10.31）。《風景心境》。上冊。頁 211-12。

1934　〈第八回臺展前夕〉。《臺灣教育》（1934.11）。《風景心境》。上冊。頁 233-236。

近人著作

王白淵

1943　〈第六回府展雜感：藝術的創造力〉。《臺灣文學》4.1（1943.12）。《風景心境》。上冊。頁 299。

李圭之

2007　〈在傳統中發現近代：京都學派學者內藤湖南的東洋意識〉。《國家發展研究》7.1（2007.12）。頁 121-152。

林玉山

1954 〈藝道畫滄桑〉。《臺北文物》3.4（1954）。頁 77-80。

1982 《雨聲草堂吟草》。序言。臺南：長流。頁 33-34。

林柏亭

1995 《嘉義地區繪畫之研究》。臺北：國立歷史博物館。

陳澄波

1935 〈臺陽畫家談臺灣美術〉。《臺灣文藝》（1935.7）。《風景心境》。上冊。頁 161-63。

黃冬富

2007 〈日治時期臺灣東洋畫風之發展〉。《臺灣美術丹露》。臺中：國立臺灣美術館。

楊永源

2008 〈石川欽一郎臺灣風景畫中「地方色彩」概念的建構〉。《藝術學研究》3（2008.5）。頁 73-129。

蔣采萍

1994 〈現代日本畫與顏料和技法的革新〉。《美術史論》4（1994）。頁 34-36。

賴明珠

1990 〈日治時期的「地方色彩」理念——以鹽月桃甫及石川欽一郎對「地方色彩」理念的詮釋與影響為例〉。《視覺藝術》3（1990.5）。頁 43-74。

薛燕玲

2004 〈日治時期臺灣美術的「地域色彩」〉。臺中：國立臺灣美術館。

橫路啓子

2000 〈日據時期的藝術觀〉（2000.6）。<http:www.srcs.nctu.tw/joyceliu/TaiwanLit/online_papers/Shioya3.htm>（2006 年 5 月 10 日檢索）

蕭瓊瑞

1996 《府城民間傳統畫師專輯》。臺南：臺南市政府。

劉曉路

1998 〈大村西崖和陳師曾——近代為文人畫復興的兩個異國苦鬥者〉。《故宮學術季刊》15.3（1998.2）。頁 115-128。

謝世英

2008 〈妥協的現代性：日治時期臺灣傳統廟宇彩繪師潘春源〉。《藝術學研究》3（2008.5）。頁 131-169。

顏娟英

2001 〈臺灣畫壇上的個性派畫家——鹽月桃甫〉。《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》。上冊。臺北：雄獅美術。頁 366-379。

2001 〈百家爭嗎的評論界〉。《風景心境》。上冊。頁 314。

2001 〈臺展東洋畫地方色彩的回顧〉。《風景心境》。上冊。頁 486-501。

2004 〈日治時期地方色彩與臺灣意識問題——林玉山從「水牛」到「家園」系列作品〉。《新史學》15.2（2004.6）。頁 115-143。

2005 《水彩紫瀾——石川欽一郎》。臺北：雄獅美術。

英文論著

Addiss, Stephen

2002 "The Flourishing if Nanga." *An Enduring Vision, 17th to 20th Century Japanese Painting from the Gitter-Yelen Collection.* New Orleans: New Orleans Museum of Art. 27-48.

Bhabha, K. Homi

1998 "Culture's in Between." *Multicultural States: Rethinking Difference and Identity*. Ed. David Bennett. London & New York: Routledge. 29-37.

1993 *The Location of Culture*. New York: Routledge.

Fenollosa, Ernest F.

1912 *Epochs of Chinese and Japanese Art: An Outline History of East Asiatic Design*. 1912. New York: Dover, 1963.

Hobosbawm, Eric

1983 "Introduction: Inventing Traditions." *The Invention of Tradition*. Ed. E. Hobsbawm and T. Ranger. Cambridge: Cambridge UP. 1-14.

Lai, Kuo-sheng

1999 *Rescuing Literati Aesthetics: Cheng Hengke (1876-1923) and the Debate on the Westernization of Chinese Art*. College Park, MD: U of Maryland.

Morioka, Michiyo

2008 *Literati Modern, Bunjinga from Late Edo to Twentieth-Century Japan: The Terry Welch Collection at the Honolulu Academy of Arts*. Honolulu: Honolulu Academy of Arts. 28-38.

Masako, Koyano

1996 "*Nihonga* Materials and Techniques." *Nihonga, Transcending the Past: Japanese-Style Painting, 1868-1968*. Ed. Ellen P. Conant. St. Louis, MO: St. Louis Art Museum; Tokyo: Japan Foundation.

Takashi, Hirota

1995 "Example (Tehon) and Textbooks (Kyokasho)." *Nihonga, Transcending the Past: Japanese-style Painting, 1868-1968*. Ed. Ellen P. Conant. St. Louis, MO: St. Louis Art Museum; Tokyo: Japan Foundation.

Wong, Aida-Yuen

2000 "A New Life for Literati Painting in the Early Twentieth Century: Eastern Art and Modernity, a Transcultural Narrative." *Artibus Asiae* 60.2 (2000): 279-326.

圖版目錄

【圖 1】 小澤秋成，《臺北風景一》，油畫。第五回臺展（1931）。
【圖 2】 小澤秋成，《臺北風景二》，油畫。第五回臺展（1931）。
【圖 3】 陳澄波，《蘇州的虎丘山》，油畫。第四回臺展（1930）。
【圖 4】 石川欽一郎，《新竹二重埔》，1933，水彩，28 × 36.5 公分。新竹李氏家族藏。圖版出處：顏娟英，《水彩・紫瀾・石川欽一郎》（臺北：雄獅美術，2005），頁 112。
【圖 5】 結城素明，《鵝鑾鼻》，1932，水墨。第六回臺灣美術展覽會。資料來源：財團法人學租財團，《第六回臺灣美術展覽會圖錄》（臺北：財團法人學租財團，1932）。
【圖 6】 林玉山，《夕照》，1933，膠彩。第七回臺灣美術展覽會東洋畫部。資料來源：臺灣教育會，《第七回臺灣美術展覽會圖錄》(臺北：財團法人學租財團，1934）。
【圖 7】 郭雪湖，《松壑飛泉》，1927，水墨。第一回臺灣美術展覽會。資料來源：臺灣日本畫協會，《第一回臺灣美術展覽會圖錄》(臺北：臺灣日本畫協會，1928）。
【圖 8】 鷹取岳陽，《雲嶺清江圖》，1927，水墨。第一回臺灣美術展覽會。資料來源：臺灣日本畫協會，《第一回臺灣美術展覽會圖錄》（臺北：臺灣日本畫協會，1928）。
【圖 9】 佐佐木栗軒，《夏山欲雨》，1928。第二回臺灣美術展覽會。資料來源：臺灣教育會，《第二回臺灣美術展覽會圖錄》（臺北：財團法人學租財團，1929）。
【圖 10】 佐佐木栗軒，《仙境之秋》。第二回臺展（1928）。
【圖 11】 加藤紫軒，《太魯閣峽》，1927。第一回臺灣美術展覽會東洋畫部。資料來源：臺灣日本畫協會，《第一回臺灣美術展覽會圖錄》（臺北：臺灣日本畫協會，1928）。

【圖 12】 加藤紫軒，《群山層翠》，1927。第一回臺灣美術展覽會東洋畫部。資料來源：臺灣日本畫協會，《第一回臺灣美術展覽會圖錄》（臺北：臺灣日本畫協會，1928）。

【圖 13】 郭雪湖，《朝霧》。第六回臺灣美術展覽會（1932）。資料來源：財團法人學租財團，《第六回臺灣美術展覽會圖錄》，臺北：財團法人學租財團，1932。

【圖 14】 郭雪湖，《南國邨情》，1934。第八回臺灣美術展覽會東洋畫部。資料來源：財團法人學租財團，《第八回臺灣美術展覽會圖錄》（臺北：財團法人學租財團，1935）。

【圖 15】 徐清蓮，《曉》，1934。第八回臺灣美術展覽會東洋畫部。資料來源：財團法人學租財團，《第八回臺灣美術展覽會圖錄》（臺北：財團法人學租財團，1935）。

【圖 16】 潘春源，《山村曉色》，1933。第七回臺灣美術展覽會東洋畫部。資料來源：臺灣教育會，《第七回臺灣美術展覽會圖錄》（臺北：財團法人學租財團，1934）。

【圖 17】朱芾亭，《雨霽》，1933。第七回臺灣美術展覽會。資料來源：臺灣教育會，《第七回臺灣美術展覽會圖錄》。

【圖 18】 徐清蓮，《秋山蕭寺》，1933。第七回臺灣美術展覽會東洋畫部。資料來源：臺灣教育會，《第七回臺灣美術展覽會圖錄》。

【圖 19】 朱芾亭，《水鄉秋趣》。第八回臺展（1934）。

New *Nanga* and Local Color in Art under Japanese Rule: Taiwan's Cultural Identity Within the Greater East Asian Framework

Shih-ying Hsieh*

"Local color" in art during Taiwan's Japanese colonial period refers to the depiction of distinctively Taiwanese features—scenes, climate, natural features, customs, and so on. However, local color was not only a matter of choice of subject-matter but also a construct of cultural characteristics. Western-style painters such as Ozawa Akinari (1886-1954) and Ishikawa Kin'ichirō (1871-1945) incorporated techniques of traditional ink paintings (which they referred to as *nanga* or "southern painting") in their oils and watercolors to create Taiwanese landscapes with an East Asian flavor. Meanwhile, Eastern-style painters such as Lin Yushan (1907–2004) and Somei Yūki continued to use traditional materials but borrowed Western techniques such as impasto and bird's-eye perspective, but they were criticized as lacking the essence of Eastern painting, as their finished works looked more like Western paintings.

This study argues that Taiwan's cultural identity as a Japanese colony had two overlapping contexts within the broader context of East Asian cultural identity. The first was based on the establishment of this greater East Asian cultural identity, made possible by the commonalities among Asian countries and linked with a shared sense of belonging among different regions in Asia.

* The author is currently Associate Research Fellow in the National Museum of History, Taiwan. E-mail: shihying@nmh.gov.tw.

Nanga or ink painting, with its emphasis on line, its use of void spaces, and so on, was the common cultural heritage of the region; it became representative of the spirit of Eastern art. The second context was based on presenting Taiwan as distinctive from its Asian neighbors. This was reflected in the selection of the materials used: in comparison with elegant Japan, Taiwan was coarse. Artists selected "southern" Taiwanese subject-matter that contrasted with that of "northern" Japan (banana trees, water buffaloes, acacia trees, etc.). Taiwanese cultural identity under the broader East Asian cultural framework had to search for aspects of homogeneity with other Asian regions but also aspects of heterogeneity—the two layers were independent, yet overlapping. In this way, Taiwan's pluralistic, diverse, and complex cultural identity was formed.

Drawing upon critiques and articles on the Taiwan Fine Arts Exhibition (Taiten) in the *Taiwan Nichinichi shimpō* and other texts and historical documents, besides the artworks themselves, this study intends to explore various aspects of Taiwan's developing cultural identity during the Japanese colonial period, including the meaning of local color and new *nanga*. In so doing, the search for cultural subjectivity in Taiwanese art during this period is delineated.

Keywords: Local color, *nanga*, Eastern culture, Taiwanese art under Japanese rule, colonization, greater East Asian cultural identity