

The background of the entire page is a stylized map of Taiwan. The map is filled with various traditional Chinese patterns, including swirling clouds, floral motifs, and abstract designs. The colors used for the patterns are primarily blue, green, and red, with some white and grey areas. The patterns are dense and intricate, covering the entire map area.

臺灣 TWAHA

台灣藝術史研究學會通訊
Taiwan Art History Association Newsletter

本期焦點：多元性的系譜

第三期
2017 August / 8月

NO.3

目次

理事長序 / 廖新田 01

編者序 / 盛鎧 03

【學會動態】

「台灣藝術史書寫暨相關社群平臺建置與研究計畫」榮獲國家文化藝術基金會補助 05

台灣美術史走向國際 06

朝著理想邁進 - 台灣藝術史研究學會首次年會暨學術研討會 / 劉星佑 07

《藝術認證》學術合作 09

【本期焦點：多元性的系譜】

日治時期臺北城中新區歷史主義建築群之佈置 / 張省卿 10

國族主義與現代化雙重夾擊下的臺灣當代建築實踐：
修澤蘭建築師作品個案研究 / 殷寶寧 35

砂上樓閣——1930 年代臺灣獨立美術協會巡迴展
與超現實繪畫之研究 / 蔡家丘 58

「世界」的邊界—台灣近現代美術中的「世界主義」論述與跨殖民性 / 白適銘 68

執著、叛逆和同理心：張義雄的藝術與傳奇 / 盛鎧 79

【專書分享】

台灣藝術史相關書籍介紹 92

《台灣美術新思路：框架·批評·美學》序一 / 葉啟政 94

《台灣美術新思路：框架·批評·美學》序二 / 蕭新煌 98

《台灣美術新思路：框架·批評·美學》自序—
台灣美術的「實然」與「應然」 / 廖新田 100

NO.3

第三期
2017 August / 8月

理事長序

廖新田

台灣藝術史研究學會理事長、國立台灣藝術大學人文學院院長

台灣藝術史學會會訊是本學會會員專屬的刊物，當初設定不走流水帳路線，只是編述一些相關訊息用做傳達的目的，而是設定特定主題，定調會訊要更有些知性的面向，俾便讓會員閱讀時有更為深刻的體驗。我們堅持：走出一條可能的台灣美術理論思維是可能的，但首先隨時得有這種準備，包含藝術研究、寫作、規劃、閱讀等等。進到會訊第三期，我們很榮幸邀請到會員盛凱老師擔任主編，主題是「多元性的系譜」，除了呼應我們三月的年會主題「何謂台灣·藝術·史」，這個議題其實也指向年會「何謂台灣藝術史」可能的方向：在還沒有確定台灣藝術史是什麼樣貌之前，至少我們可以明確知道台灣藝術史必須是多元、必須是系譜的重新思考。也感謝慷慨提供文稿的會員，欣喜的是有些作者是新入會的成員。學會不斷擴大，除了會員數字的上升，實質上的期待是會員的論述交流－這個平台的成功，真的有賴這種論述的熱絡，請各位會員不要客氣，不要藏私或客氣，多多提出對台灣藝術史的各種看法。本會要堅定地要走出一條多元的路，不看輕鄙夷任何看法，因為我們珍惜對話，因為對話是重要的，是讓台灣藝術史熱絡起來的不二法門。過去，我們偶而會聽到某些排斥的聲音，說某種研究才是台灣美術研究正道，本會堅持「眾聲喧嘩」，不獨尊某種觀點、方法。擺脫舊思維、不走老路子、開放良性批評，展開雙被迎接新的可能性，是我們興奮期待的未來。

另外，全國文化會議自 3 月 8 日如火如荼地展開至今，我也期待會員關注與參與。六大主題中文化創造力是與我們最相關的部分，12 子議題如下：

1. 建構藝文創作自由的支持體系，確保藝術文化的自主表達。
2. 擬定藝文人才整體政策，培育藝術文化專業人才與職能。
3. 藝文創作者身分與職業安全保障。
4. 改善藝文工作者勞動條件與文化工作權。
5. 建構藝術史料的典藏研究與詮釋體系。
6. 健全文化獎勵與補助政策。
7. 提升流通管道的專業治理。
8. 推動創作與中介的專業組織。

9. 鼓勵多元藝文節慶內涵及常民文化參與。

10. 推動文化體驗教育。

11. 培植藝文美感素養與生活美學。

12. 提升演藝場館的營運與專業治理。

我們知道，在此時刻，台灣藝術史研究學會、理監事、會員們將扛起更多責任，專業的養成與深化責無旁貸。下個月，我們將舉辦史無前例的台灣藝術史青年書寫研習營，在老幹新枝的相互承接與切磋之下，我誠懇期待會有一批新的台灣藝術史書寫世代冒出新芽來。我們承擔不起因過去個人英雄主義或領域私心作祟而讓台灣美術研究因此斷層或孤立的歷史罪責。

多元性的系譜

盛鎧

國立聯合大學臺灣語文與傳播學系副教授、本會會員

現在談論臺灣文化，多元性可謂已是基本概念，因為臺灣不只有多種族群的文化，也有基於歷史因素而來的多樣文化傳統，彼此交融共容而形塑出臺灣文化的特色。臺灣美術亦是如此，一方面既有自身之特點與主體性，另一方面亦有各式風格而形成多采多姿的多元表現。今年 2017 年本學會舉辦的首次研討會，各篇論文不僅就各自專題有深入討論，而且論及的範圍更涵蓋繪畫、書法、攝影、雕塑與建築等各種類型視覺藝術，時代亦從日治時期、戰後以迄當代，即可窺見臺灣美術的多元性。是以本會之成立，以及主辦之活動，對於吾人更深切認識臺灣文化的多元性，亦有一定的貢獻。

而且，一個很可喜的現象，就是本次研討會的多篇論文，不只就各自專題予以深入探討，且注意到文化多元性之中複雜的系譜問題而加以剖析，並非只描述表面的現象或僅關注於單一論題。例如，本期通訊轉載的張省卿會員於研討會發表的〈日治時期臺北城中新區歷史主義建築群之佈置〉一文，不僅探討日治時期臺北城中重要建築的設計與規劃，更延伸論及德式都市規劃與建築風格的影響，因為當時許多建築師或因留學或因師承而帶有德國的影響。日治臺灣官方建築大量採用西洋樣式，固然來自明治維新以降的西化趨向，但如何西化，以及西式建築當中何種風格或城市規劃理念，為何且如何被引入，亦應當有更細緻的研究。本文對臺灣建築歷史中的德式系譜的探索，的確深具參考價值。

本期通訊轉載的第二篇論文，亦出自本會主辦的研討會，即殷寶寧會員發表的〈國族主義與現代化雙重夾擊下的臺灣當代建築實踐：修澤蘭建築師作品個案研究〉。修澤蘭建築師是戰後臺灣最知名的女性建築師，但對她的深入研究卻並不多見。本文不僅考察修澤蘭的代表性建築個案與社區開發計畫（新店花園新城），更探討其設計所展現的「現代主義的多樣性與實驗性格」，認為實為臺灣現代建築發展歷程中的一塊重要「拼圖」（論文當中之用語）。可見臺灣現代建築的發展，未必只有一種路徑而有多重系譜，在現代與在地的融合之間仍有許多可能性可待探索。

本會舉辦的首次研討會，可謂成果豐碩，各篇論文亦十分精彩，本期通訊僅就「多元性之系譜」的主題，擷選數篇。蔡家丘會員於研討會上曾發表一篇關於臺灣日治時期超現實主義藝術的論文，較偏重文化接觸與融合的理論思考。本期通訊則選入其先前發

表，具有主題連貫性，但較為具體的研究。原發表於《藝術學研究》第 19 期 (2016 年 12 月，頁 1-60)，蔡家丘會員的〈砂上樓閣——1930 年代臺灣獨立美術協會巡迴展與超現實繪畫之研究〉，探討較少人注意到的日治時期超現實繪畫。超現實主義原源自歐陸 (法國是很重要的運動起點)，20 世紀初即曾被引入日本，而後也傳來臺灣。近來隨著紀錄片《日曜日式散步者》的上映與發行，讓更多人認識到風車詩社在日治時期的臺灣，對超現實主義文學推展的先驅地位，本文對美術方面超現實主義的引介，當可參照對觀。如果說，臺灣建築曾存在「德—日—臺」的潛在系譜，臺灣文學與美術也曾有過一支「法—日—臺」的超現實主義系譜。由此亦可見臺灣文化的多重層疊的複雜系譜與豐厚內涵，只待我們深入探索。本文由於篇幅較長，通訊只選錄「摘要」、「前言」和「研究回顧與問題意識」，全文可[點此下載](#)。

今年 2017 年 3 月 25 日至 26 日，本會舉辦首次年會暨學術研討會，之後 4 月 19 日美國布蘭迪斯大學亦主辦一場以臺灣美術為專題的研討會 (Art in Taiwan: An International Conference at Brandeis University，[網頁](#))。本場研討會為北美地區首次專門以臺灣美術為主題 (不是泛指華人藝術或東亞藝術) 的研討會，是由布蘭迪斯大學阮園教授 (Prof. Aida Yuen Wong) 策畫主辦，本會廖新田、白適銘與盛鎧三位會員應邀發表專題論文 ([相關報導](#))。白適銘秘書長發表的論文 "Edge of the 'World' — On 'Cosmopolitanism' and Trans-coloniality in Taiwanese Modern Art"，觀點獨特，不從尋常的地方色彩觀點談臺灣美術，而特意提及「世界主義 (Cosmopolitanism)」的藝術觀，並追溯至日治時期，分析相關論述。其問題意識與架構，不僅深具說服力且讓人有很大的啟發，故本期通訊特別選入。臺灣文化的多元性，正在於其系譜不能僅定於一種起源，對世界主義的追求甚且亦為系譜構成的一支重要脈絡。白適銘秘書長的論文原以英文發表，此處刊載的乃是他特別提供給本期通訊的中文版論文：〈「世界」的邊界—台灣近現代美術中的「世界主義」論述與跨殖民性〉。

最後，除了以上四篇甚具學術價值的研究論文，本期通訊再轉載一篇非學術性的文章。為紀念前輩藝術家張義雄於去年 2016 年 5 月 27 日逝世，會員盛鎧特別撰寫〈執著、叛逆和同理心：張義雄的藝術與傳奇〉專文，發表於《藝術家》雜誌 498 期 2016 年 11 月號。張義雄的人格風範與獨特的藝術性，早已為美術界所樂道，而他在題材方面的多樣性，以及不拘於學院風格的大膽探索，亦是臺灣文化多元性的活力之見證。

【學會動態】

「台灣藝術史書寫暨相關社群平臺建置與研究計畫」榮獲國家文化藝術基金會補助

本會以「台灣藝術史書寫暨相關社群平臺建置與研究計畫」申請國藝會 2017 年第一期常態補助（藝文環境與發展類）榮獲補助 35 萬！此類申請件數 29 件，補助 10 件，獲補助率 34.5%，以具延續性、提供專業藝文服務之平台項目為重點，鼓勵各類專業藝文教育、區域型社群推廣、主題書寫與研究等計畫。感謝國藝會及委員們對本案的支持！

「台灣藝術史書寫暨相關社群平臺建置與研究計畫」分為三個服務項目：

- 一、台灣藝術史青年書寫營：旨在培育台灣藝術史青年寫手，以促進藝術書寫風氣。
- 二、台灣藝術社群經營：經營學會網站及臉書分享藝文訊息、藝術史書籍介紹等，以培養台灣藝文社群人口。
- 三、學會自主研究：提供政策建言與藝文環境觀察報告。

台灣美術史走向國際

布蘭岱斯大學(Brandeis University)於 2017 年 4 月 19 日舉辦國際會議，以 Art in Taiwan(台灣藝術)為題。本會會員阮圓為 Brandeis University 教授擔任會議主持人，理事長廖新田、秘書長白適銘、會員盛鎧參與論文發表。

此次會議是台灣美術史研究在國外第一次規模最盛大的研討會，也是一次很好的交流經驗。除了台灣學者，還有西方與大陸學者參與研討，壯大研討會的陣容。與會者包含許多年輕學者、博物館研究員和研究生，本會邀請他 / 她們來臺進行研究。也有台灣人在美國工作及研究的。幾位在美國教書的學者，如 Aida Wong 教授、潘安儀教授等人在台灣美術史於美國的拓展踏出成功的第一步。白秘書長表示台灣美術史應該有更大的胸懷和眼光，廣納不同研究人才，裡應外合提早為這個學科的國際化努力！



「台灣藝術」國際學術會議合影。



本會阮圓會員代廖新田理事長發表論文。



本會白適銘秘書長發表論文。



本會盛鎧會員發表論文。

朝著理想邁進 - 台灣藝術史研究學會首次年會暨學術研討會

感謝劉星佑編輯採訪報導本會首次年會暨學術研討會。文章刊載於《典藏·今藝術》第 296 期 (2017.5 月號) · 頁 150-151。

150

OBSERVATION - 藝點觀察

朝著理想邁進^(註)

TOWARDS THE IDEAL

台灣藝術史研究學會首次年會暨學術研討會

1st Annual Conference of Taiwan Art History Association

文
—
劉
星
佑

台灣藝術史學會於 2016 年 3 月 25 日美術節，由廖新田與白適銘催生，邀請關心台灣美術史發展的人共同連署發起，「台灣藝術史研究學會」成立週年，於台灣藝術大學舉辦「2017 台灣藝術史研究學會首次年會暨學術研討會」，研討會的方向包含「何謂台灣·藝術/美術·史？」與「台灣藝術/美術中的人、事、物」兩個方向，共 23 篇論文發表，多位專家學者與會評論。開幕式致辭時，時任學會理事長的廖新田代表學會發表聲明，呼籲各界正視台灣藝術史被嚴重邊緣化問題。台藝大前校長黃光男提及台灣藝術史的建構需從知識、思想、真實三個層面著手，使藝術史達到成長，成為知識永續傳承的亮光。文化部藝術發展司司長梁永斐談到今年是藝術史重建的關鍵年，藝術史重建趕不上藝術家的凋零，未來將積極推動「台灣藝術史重建計畫」，與民間一同合作打下基礎。

書寫與交流

在「何謂台灣·藝術/美術·史？」的主題中區分了「書寫」與「交流」，議題探討如何思考、看待台灣美術/藝術史及書寫、研究的方法，以及台灣與外來文化交匯的歷史與影響，李思賢〈一個台灣美術史的補拾：關於「後解嚴藝術」書寫方法的疑義，從陳來興談起〉以及林瑩宜〈謝里法的「台灣美術史書寫」的發展過程初探〉，兩者承先啓後似的在歷史書寫中找到待發掘的議題，李思賢以「後解嚴藝術」為範疇，點出蟄居在彰化的藝術家陳來興，在後解嚴藝術書寫中的缺席，而林瑩宜則是後設式的史學文本分析，釐清謝里法的思想歷程與史學觀念發展。張雅梁〈書寫台灣藝術史「新」頁：東南亞新住民與台灣藝術發展〉，開闢了少被提及的「交流」議題，該文將東南亞藝群視為主題研究的背景與契機，並在社群背景下，結合台灣文化政策的走向，分析並點出了東南亞新住民之於台灣本土藝術發展的可能與新趨勢。陳曼華在〈美國新聞處 (USIS) 與戰後台灣現代藝術 (1950~60 年代)〉中，以機構在台成立期間，延展出美國與台灣之間，在文化的輸出與接受上，有何種樣貌的姿態與關係。

凝視、空間、世代、再現

「台灣藝術/美術中的人、事、物」的主題承接了上述主題走向，以凝視、空間、世代與再現這四個子題，一展多元思維的觀看向度。孫淳美以圖像學的方法，分析陳澄波所收藏東京展覽的西洋現代藝術作品的明信片，為陳澄波上海時期的作品研究，提出特殊的凝視觀察。殷寶寧以修澤蘭建築師作品為研究個案，對台灣建築現代化論述的貧瘠進行

反思；陳美靜挪用「後巷」的概念，在夾縫性空間的立論基礎上重探日治時期大稻埕的「裏町」風景，拓展了空間性的思維。

楊育睿重探流傳至今的民間藝術——玻璃剪黏，在工藝傳統與當代情境社會中，如何擁有自成脈絡的當代性與藝術史；曾長生則以不同世代的眼，測繪了台灣新世代的小確幸美學觀，不同議題在場中相映成趣。此外還有發表人楊博涵以書法為對象的研究，余青勳針對陳敬寶《迴返計畫》以及吳盈諄以沈昭良「STAGE」的紀實攝影為對象的研究，不約而同地在台灣美術/藝術的脈絡中，以文化研究為新的書寫取徑。

匯流後的新走向

1955年王白淵發表於《台北文物》3卷4期發表〈台灣美術史運動〉，可以視為台灣美術史書寫的濫觴，運動二字的意義在此，沿襲著新文化運動的概念，說明了美術的發展之於社會，與文化脈動是何等息息相關。名譽教授王秀雄及講座教授陳芳明等人的講座則具有世代承傳、典範學習的意義，其強調的不只是歷史知識的傳遞，更在其他學科與藝術的匯流處，用生命向聽眾分享這一份屬於台灣知識分子的內蘊。

廖新田認為第一屆的研討會應從最基礎的思考出發，思考什麼是台灣藝術史、什麼是台灣美術史，並藉研討會推廣研究風氣。白適銘則稱此次研討會為破冰之旅，開拓台灣美術史上第一次以學會名義面對社會大眾。藉由大會主題重新思考台灣在歷史上的位置。台灣美術史如何從「他者」變成「我者」，或在他者與我者交錯中如何找到平衡點，建構屬於台灣的美術史框架和結論。

中央大學歷史研究所教授鄭政誠認為，台灣藝術史的方法與重要性，來自系統性脈絡化的編年史之外，圖像式與口述的歷史，一改過去以文獻為主的研究方法，「視覺史」確實可以輔助或強化歷史本位的東西。香港浸會大學視覺藝術院助理教授吳秀華，提出跨域、跨國方法對話的可能性，並分享香港的藝術現況，以多元化自我定義的香港其實仍是西化、現代主義式的，直到政策上香港藝術館與香港藝術獎的設置才有更多新的討論，然而很多還是停留在文化身分認同問題討論的藝術；近期正逢香港回歸20年，在藝術與社會運動上，台灣經驗對香港有很特殊的意義，唯有在思辨、反思的基礎上，才能讓歷史、史實與美學的樹立更有價值。

台灣藝術/美術發展如何界定？在方法論、史觀、史料、知識論與意識型態中，如何被釐清？在社會扮演的角色為何？又或者誰需要台灣藝術/美術？上述問題並非可以在僅僅兩天的研討會中，被完整的解答或解惑，然而更多面向的交流更有機會讓今人，得以認識到曾經擁有卻失落的文化底蘊。

註 引自陳惠源1992年發表《出生於台灣》結論。



湖濱的貓頭剪黏祥獸。(《貓頭山寺寺刊》第26期，楊育睿提供)

《藝術認證》學術合作

本會與高雄市立美術館《藝術認證》進行學術合作，由本會李思賢理事、劉碧旭常務監事、張純櫻會員、蔡幸芝會員、陳明惠會員撰寫專文。

本期《藝術認證》第 74 期（2017.6 月號）議題特賣場以 Bring Art to Life 為企劃，邀請本會李思賢理事以「黑·土地·沁入內裡」為題紙上策展，介紹倪再沁在高雄時期的「黑畫」。李思賢以「高雄的黑」、「性格的黑」、「台灣的黑」彰顯倪再沁對土地的關懷與藝術的熱情，並將年表做了些許修正。蔡幸芝認為「當代藝術中的推理事件」展反映出社會中存在不同型態卻可相互滲透的異托邦，而每一種異托邦都有某種獨特的運作方式與功能。張純櫻將許淑真 [告密] 作品本身的內容與其成長過程、創作脈絡綜整交互對照後發現「跨越」是三者的共同重點 - 勇敢跨越藩籬，方能改變弱勢地位。劉碧旭解讀席時斌的 [時間 / 鑰匙] 從三個角度切入，一是鑰匙旋轉產生時間的移動感；二是銅鑰匙隨時間氧化色變；三是景觀藝術的時間。陳明惠以 2017 年高雄獎國內觀察員的身分紀錄「高雄獎」的評審過程，以及對各類徵件的觀察與批評，並期待更多元、更具深度、開創性的作品呈現。

《藝術認證》第 74 期專文：

蔡幸芝 / 直擊異托邦：「當代藝術中的推理事件」展覽觀想 4

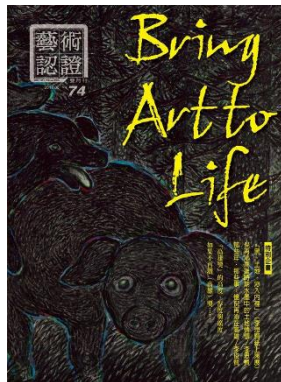
李思賢策展 / 紙上藝廊 - 「黑·土地·沁入內裡」28

李思賢 / 黑·土地·沁入內裡 - 倪再沁高雄時期水墨中的土地情懷 52

張純櫻 / 她的生命與藝術：探詢「高雄女兒」許淑真要「告」訴我們的「密」秘 72

劉碧旭 / 穿梭於過去與未來之間的創造姿態：解讀席時斌的 [時間 / 鑰匙] 76

陳明惠 / 「高雄獎」的高度、厚度與寬度 80



《藝術認證》第 74 期。

【本期焦點：多元性的系譜】

日治時期台北城中區歷史主義建築群之佈置¹

張省卿

輔仁大學歷史學系教授

德國柏林洪堡大學藝術史博士

摘要

本論文將探討日治時期(1895-1949)，日本殖民政府在台北最核心區域的新城中區，規劃、興建數量相對比較龐大的西式建築群。這個西化、歐化的現代城中區，建築風格多元，建造技巧前衛，建物功能具現代公共性與機能性，是日本殖民政府有效率管理台北、治理台灣的最佳工具，本文將探討這個現代化的城中區如何展現殖民母國日本政府在東亞洲勢力崛起的新形象。

十九世紀末到二十世紀上半葉，日本年輕有為的建築師們在台北新城中區大力施展其藝術設計長才，將歐洲歷史主義與折衷主義建築巧妙地融入到本地需求中，從新古典、新歌德、新文藝復興、新巴洛克到現代建築等等，這個西式現代、前衛的城中區，就像一座露天博物館，把歐洲歷史上曾經出現的各類經典風格展示在這刻意建造的區域，是視覺上的最佳饗宴，也是台灣建築史上前所未有的盛況。

本文將結合造型學之風格分析、藝術圖像誌之脈絡探索及歷史學文獻、史料之抽絲剝繭，探究城中區整體如何被規劃，建築群之間的空間關係為何，整體空間藝術設計核心理念為何，文化價值為何，探討台北西化新城中區是否受到十九世紀以來歐洲現代城市規劃理念影響，除強調設計規劃一個高功能、高效率機能運作的實用城市機體外，也強調展現區域整體性的視覺美感，將城市功能與藝術，機能與美學結合為一體。新城區中有總督府、台北總督官邸、台北州廳、專賣局、氣象局、公會堂、總督博物館、交通局鐵道部、公園、台北病院、台灣銀、地方法院等設置，它們是當時代亞太地區最前衛的建築風格，充滿歐洲風情，與台灣本地傳統建築風格迥異，建築機能適於現代政治、經濟、文化、教育等決策運作。

¹ 本文刊載於 2017 年台灣藝術史研究學會首次年會暨學術研討會論文集。

在此建築師們利用各類歷史主義建築的特定風格與特定功能，來展現統治者特殊的政治、文化、商業、教育、交通、自然科學、宗教、歷史目的。

城中區中又分成幾個機能、功能性不同的小區域、小單元間，再利用幾何形態與規律和諧對稱空間結構，把整個區域組合成整齊、規律、宏偉、綠化、美麗又浪漫的城市景觀。本論文將探討如何在日治政府的努力下，使台北在二十世紀上半葉成為亞太地區城市規劃典範。日本殖民政府在城中區興建大型官署行政機構與各類公共設施，重視城市設計結構與功能區分，嘗試透過自然科學式理性精準實證計算規劃，使這個新城中區同時具備高機能功能外，又擁有一致性的整體面貌，展現視覺性的美感效果的同時，它也是結構佳、運作好的機能體。

關鍵詞：台北殖民城市發展歷史、日本殖民政府、台北城中區、歷史主義建築、現代城市規劃

本文探討十九世紀末以來，清末政府與日治政府對台北城中區域的現代規劃與西化建設。分析二十世紀上半期的台北城建設成果，除對今日台北城市佈局與城市結構產生重要影響外，也如何為亞洲地區建立現代化城市典範。本人曾經在過去的論著中討論到日治時期台北核心地帶「城中區」的公共建設規劃，此次演講，也將焦點放在城中區殖民政府大量興建的官廳建築。

本演講主要探討台北日治時期日本政府(1895-1949)對台北城內最核心地區所進行的現代化改革，(約有 1.5 公里)。了解城市歷史，可以促進解決發展困境：1.未把淡水河納入解決考量，以強化河岸規劃；2.三市街結合，只以幾何布局為考慮，未考慮天然地理地形；3.傳統漢人古蹟未獲保存。研究台北城市歷史，可解決城市發展困境。由城市發展可看出台北城的混合多元文化特質：本地住民，清代漢人，日人西化特質，經由日人受普魯士的影響。今日台北市的發展及所面臨的各類問題，很多都是歷史因素造成，例如如何解決日治規劃所留下的後遺症與發展困境，原來台北城規劃的兩代知府陳星聚與劉璈因地輿風水理念不同而使台北城變成四不像的城市面貌，未達到棋盤式佈局的真正功效，劉璈在台北建城時犯下的缺失，日治政府拆牆後作道路規劃時，日本規劃專家雖嘗試補救這種缺失，但問題並未真正解決。日本專家採用以棋盤為主體的規劃，反而忘了若再搭配環狀道路規劃或把淡水河的自然地形因素納入考量，則城市規劃將更為完整。

城內原有的中國傳統建築區，今日應是台北市的真正古蹟重鎮，如台北府衙、巡撫衙門、布政使司衙門、登瀛書院、武廟文廟、天后宮、考棚、祠堂等建築，它們在當時並未受到日治政府的善意保留，一些因大火被燒毀，未獲重建與整修，一些則因日本新規劃因素，而被強迫遷移，使這塊原較完整的台式傳統區域被銷毀，它們的命運與日本當時本地的古蹟命運完全不同，也因為如此，使台北今日變成一個沒有歷史的都市，當我們今日在面對日治政府為遺留下來的古蹟時，

則更應慎重行事。

日治政府在作台北城與艋舺、大稻埕三市聯繫規劃時，雖嘗試將三核心、三市街融為一體，卻強硬採用棋盤式佈局，未考慮到三市也應配合自然地理因素，如淡水河床流向與地形因素而作道路與交通規劃；又例如，日治政府雖對台北市所作的規劃，雖比傳統作更現代化、更大面積、更有遠見的整體性佈置，但卻只為淡水河右岸作規劃，似乎忘了左岸的存在，當初若能同時為河流兩岸作整體性統一的規劃，則今日大台北又將會是另一番風情，也許淡水河將會是巴黎的塞納河，柏林的斯普雷河（Spree），維也納的多瑙河，成為一座美麗的水岸城市。未來台北城市發展的困境是過去長年累月累積的結果，只有了解歷史真相，才能真正看清問題，本書希望能釐清一些歷史現象，希望不只對台北，也對台灣城市的未來發展提供一些參考價值，以便為未來規劃出更一幅具體的美麗願景。

台灣是一個實際存在的政治實體與獨立國家，但卻被排擠在國際關係之外，不被國際正式承認。台灣是亞洲最佳民主典範，它沒有像西方強權國家或像日本這類經濟大國有殖民及壓迫其它地區的歷史經歷，它完全藉用本地、在地力量，經由各種改革，一步一步發展出屬於自己的現代自由民主體制，締造一個相對比較富裕的社會型態。它的政治運作中心首都台北，在城市最中心、最核心、最古老區域，它幾乎是所有重要中央政治機構設施的所在地。本論文就是要探討這個區域的空間發展與建築風格演變，討論其建築藝術、城市文化與政治象徵意義。台灣政治現代化很早就開始，因政治行政運作的需求及新建的建築群與城市空間規劃，在台北，有其優良傳統，這個建築群所組成的城市空間藝術，在文化發展史上扮演重要意義。整個台北城中區是本地東亞傳統與近代歐化西化的融合，是傳統與現代的融合、東方與西方的結合。城中區日治公共建築群具備以下特質：是勇敢大膽嘗試各類建築風格的實驗場；不受傳統約束，挑戰傳統，例如挑戰日本傳統、台灣傳統、中國傳統、歐洲傳統等傳統，但又受惠於各類傳統的影響。

台北城中區是日本殖民政府受歐洲 19 世紀下半期以來城市規劃的影響，以機能性與視覺景觀效果來規劃現代城市。台北官廳集中區² 的概念與理念，一方面來自東方中國傳統、清代台灣本地經驗；在硬體設施上，包括設計方式、整體佈局結構、現代化工程技術、材料、造型、風格、組織等等，則皆來自歐洲現代化城市發展的影響，來自 19 世紀現代化中工業革命、政治革命的影響，來自產業技術進步，政治民主化的影響，例如來自 19 世紀以來的歐洲城市規劃經驗。例如柏林的博物館島的規劃，Ende and Böckmann 的東京計畫案，維也納環城大道，倫敦 London 攝政大道，巴黎 Paris 香榭里大道等等。建築物質材料與造型是研究本議題的最佳證據，本論文分析以建築本身為基礎，包括物質材料、建築實體的造型、結構、材料、功能、空間位置。還有建築與建築之間的連結、配置，如何設計連結一起，一體的空間效果如何？未來，城中區，應該用露天建築博物館的概念，用展示文化古蹟、文明藝術作品的態度，來規劃這個核心地帶的城中

² (張省卿 p. 19)

區。台北城中區內充滿歷史豐富、多元、史無前例、獨一無二的歷史遺產，台灣，這個在亞洲建立民主自由政治典範的國家，在文化保存也為亞洲人建立模範。在殖民歷史中，台灣台北城在 19 世紀、20 世紀人類文明發展史中，保留了最重要的人文遺產，應該申請成為聯合國文化遺產。

台北城之現代規劃

台北城建城史：

1882-1884 建城

1895：日人入城

1897 地圖：台北地下水道修建工程、測量繪圖、精準現代地圖

1897-1901：部分拆除城垣，防禦城變成開放城市

1900：計畫圖中有拆除城牆

1904-1906：拆全部城牆

1904-1911：環城三線道路

台北府城垣的拆除，是台北城現代化的開端，西元一八九七年至一九〇一年日本殖民政府因進行台北到桃園之間鐵道的重新改築工程，而進行最早的城垣拆除工作，³ 這也是台北城由防禦封閉城市類型慢慢轉變成對外開放城市的第一步，城垣的拆除使城內與城外無間隔，四通八達的城市建構是城市現代化的第一步驟。



圖 1：〈台北城內市區計畫圖〉，圖片摘自《總督府公文類纂》（台北：台灣總督府，1900 年），明治三十三年永久追加第 23 卷，第 19 門，台北市區計畫二關スル件，檔案編號 501，文號 7。

³ 台灣總督府民政部編，《台灣總督府民政事務成績提要》（台北：台灣總督府，1897 年），M30，第 3 編，明治 30 年份，頁 184；黃武達，《日治時代（1895-1945）台灣近代都市計畫之研究、論文集（3）》（台北縣板橋市：台灣都市史研究室，2003 年），頁 3-7。

台北府城城垣本身是正矩形的規劃，但城內街道結構卻與城垣佈局未能相互配合，這是因為當初建城時（1882 年－1884 年）⁴，台北知府陳星聚與台灣道劉璈兩人的風水觀與規劃理念不同，以致使城廓與城門及街道佈局未能成九十度的正角比例，原本陳星聚規劃以子午經線為府城中軸線，城內原規劃為南北、東西向之棋盤格局，但劉璈重新規劃台北府城城廓，使城廓向東旋轉十六度，東旋以加重東方的份量，劉璈認為依照風水之學巒頭派理論，台北府城西邊是淡水河，東邊遠處是群山，加重東方的份量，可以趨吉避凶，他的作法也打破陳星聚原有規劃的格局，街道無法成為棋盤布局，各城門也大亂方陣，北門變在西北角門位置，大南門成了東南角門，東門成了東南門，所以只好再增設小南門、東便門、北便門。⁵

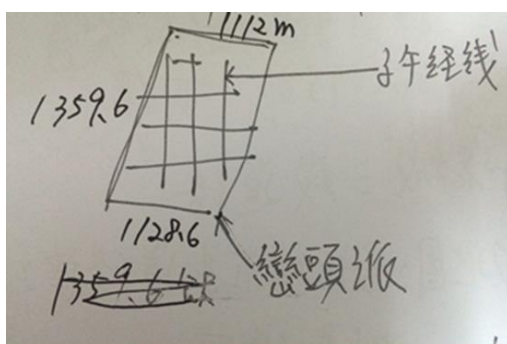


圖 2：〈台北原舊城區：約 1.456 公里，城內：子午經線為中軸線，東西、南北向。城牆、城廓向東轉 16°。〉

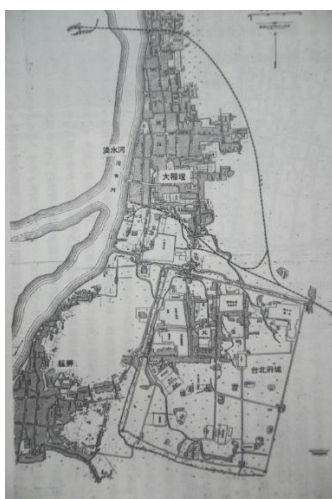


圖 3：〈台北及大稻埕、艋舺略圖〉，1897 年，台北市政府都市計提供，圖片摘自田中重光，〈近代、中国の都市と建築〉（東京：相模書局，2005 年），頁 299。

⁴ 尹章義，〈台北築城考〉，《台北文獻》（台北：台北市文獻會編，1983 年，頁 1-21），第 66 期，頁 15。

⁵ 尹章義，〈台北設府築城一百二十年祭－台北城的風水〉，《歷史月刊》（台北：聯經出版社事業股份有限公司，2004 年 4 月，頁 31-42），第 195 期，頁 36-37。

一八九六年隨著首相伊藤博文來台視察的後藤新平 (Goto Shinpei, 1890-1892 : 留德) · 與德國也有深厚淵源，曾於一八九〇年四月五日前往德國留學，一八九二年六月十七日回到日本，留學德國兩年，後藤新平早在一八八九年 (明治 22 年) 就出版《國家衛生原理》，主張用客觀、理性、現代科學的方式治理國家，國家是最高有機體，健全的國家體制立基在「生物學」基礎上，國家既是一個有生命的有機體，所以國家的統治管理，便是對該有機體作「衛生」的處理，國家事務治理被廣義為衛生治療，衛生問題解決後，國家機能才能運作，也才能健全國體；所以衛生制度與衛生機關的建立和保健制度的確立是健全帝國的必備條件；⁶ 主政者是醫生，政府官員應以客觀科學、生物學、醫學的方式認識國家病源與問題，所以任職衛生局的後藤新平非常重視各類衛生調查工作，以客觀科學、生物學的方法醫治國家。

台北城的現代啟蒙

自十七世紀以來，一直到十九世紀，歐洲各大城市包括倫敦 (1665 年城垣被燒毀)、巴黎 (1853 年拆除城垣)、維也納 (1858 年至 1865 年拆除城垣)、柏林 (1868 年拆除城垣)、阿姆斯特丹 (1875 年拆除城垣) 等城市為例，歐洲國家都在國家政權的努力下，重新整頓城市，不斷擴建、改建或增建城區，⁷ 日本殖民政府拆除台北城垣，興建四通八達網絡密集的道路，把日本殖民政府於一九〇〇年公布的〈台北城內市區計畫圖〉(圖 1) 與未規劃前的市地圖〈台北及大稻埕、艋舺略圖〉(圖 3) 作比較，便可看出除城垣拆除外，日治總督府民政局臨時土木局主要仍依循舊規，依照府城內街市的佈局來規劃新街道的方位，北門街 (今衡陽路) 被延長，向南延展擴建，成為貫穿南北舊城垣的道路，南段的部份是為文武街；中軸綫府前街 (今重慶南路一段) 原未貫穿城內，此處則規劃成貫穿南北的完整道路；新規劃的新北門街 (今公園路) 則修正了原來城垣與城內街道佈局未能成九十度正角的不對稱關係，新北門街與東城垣、西城垣平行，這幅一九〇〇年市區計畫圖，主要作街道的擴建與興建規劃，除了南北縱貫綫道路，東西橫向的街道尤其被增設許多。一九〇〇年「台北城內市區計畫」，⁸ 計畫中僅限於城內地區，可看出選定城市地區作為政治核

⁶ 鶴見祐輔，〈決定版〉正伝後藤新平 (1) 医者時代 前史 ~ 1893 年 (東京：藤原書店，2004)，頁 486-503；北岡伸一著，魏建雄譯，〈後藤新平傳 — 外交與卓見〉(台北市：臺灣商務印書館股份有限公司，2005)，頁 17-19。

⁷ Harald Bodenschatz, eds. *Renaissance der Mitte - Zentrumsumbau in London and Berlin* (Berlin : Verlagshaus Braun, 2005) , pp.19-21 , pp.170 -173 ; Wilfried Koch, *Baustilkunde - Das Standardwerk zur europäischen Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart* (Gütersloh / München: Bertelsmann Lexikon Verlag, 2006) , pp.414-416; Leonardo Benevolo, *Die Geschichte der Stadt* (Frankfurt, New York: Campus Verlag GmbH, 2000), pp.702-713, pp.716-717, p.730, pp.732-744, p.871, pp.746-749 ; Michael Hess, *Stadtarchitektur - Fallbeispiele von der Antike bis zur Gegenwart* (Köln: Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis GmbH & Co. KG , 2003), p.59-61, pp.79-80.

⁸ 明治 33 年 (1900) 8 月 23 日，台北縣告示第 64 號，；台北縣報第 188 號。

心的考量，且大量利用清代遺留下之官署設施及城內尚餘的空地。⁹ 它們馬上成為日本人入主台灣的統治中心，更重要是這個統治中心區塊的理念「官署集中區」，以後也為日本殖民政府所承續延用，且更發揚光大為一塊更完整的「台北城官廳集中區」。雖然在一九〇〇年〈台北城內市區計畫圖〉(圖 1)中，還未有一條真正貫穿西東城垣的橫向街道，但新設的東西橫向街道相對增加許多，使城市街道佈局呈現南北縱向與東西橫向結合的新結構，而且由於街道網絡密集與對外通道增加，使城市由軍事防禦封閉型轉變成對外四通八達的開放型都市。

台北為清代中國最現代化的城市

一八八七年(光緒 13 年)，台灣正式建省，劉銘傳任台灣巡撫，駐鎮台北府城，台北城為省會所在，都市建設更為積極，城內除大力興建官署機關衙門外，更有現代西式公共設施之建設，其中包括有交通、郵政、電報、衛生、飲水、照明等各項公共設施的興建，以照明為例，創設有電燈，除供政府衙門使用外，西門街、新起街等處甚至設有街燈，是清代全中國電力照明之先例，¹⁰ 可見當時台灣在全亞洲中的進步與現代化程度。

日本人進入台北城兩年之後，訪台美國記者大衛森 (James W. Davidson) 便報導，台北是清代帝國境內，除了上海城內小區塊的外國租界地外，全中國最現代化的城市。¹¹ 對於日治政府來說，雖然所接收的官署機關建築為傳統中式建築，但城內官廳、官署集中區的規劃與理念，卻是非常進步的現代化作法。在中國，雖然官署集中區的歷史傳統悠久，¹² 但對十九世紀的歐洲人來說，則是非常實用、新式與現代化的作法。相對來說，對急於追求西化的日本人來說，清代留下的台北城官署區與日治政府規劃的官廳集中區都是一個成功的模範與榜樣，因為在日本本地，早在二十年前，一八八六年至一八九〇年間曾嘗試採

⁹ 黃武達，〈日治時代 (1895-1945) 台灣近代都市計畫之研究、論文集 (3)〉(台北縣板橋市：台灣都市史研究室，2003 年)，頁 3-27。

¹⁰ 黃富三，〈台北建城百年史〉(台北：台北市文獻委員會，1995 年)，頁 31；James W. Davidson 著，蔡啟恆譯，〈台灣的過去與現在〉(The Island of Formosa: Past and Present) (台北：台灣研究叢刊第 107 種，1903 年)，頁 177；朱昌峻，〈劉銘傳與台灣近代化〉，《台北文獻》(台北：台北市文獻委員會，1963 年 12 月 30 日)，頁 9；伊能嘉矩，〈台灣巡撫劉銘傳〉(台北：新高堂，1905 年)，頁 90。

¹¹ 田中重光，〈近代、中国の都市と建築〉(東京：相模書局，2005 年)，頁 303；黃富三，〈台北建城百年史〉(台北：台北市文獻委員會，1995 年)，頁 31。

¹² 蕭默主編，中國藝術研究院《中國建築藝術史》編寫組編著，《中國建築藝術史 (上)》(北京：文物出版社，1999 年)，頁 312-313；妹尾達彦，〈長安城の都市計畫〉(日本：講談社，2001 年)，頁 123；張永祿，〈唐都長安〉(西安：西北大學出版社，1987 年)，頁 49；賀業鉅，〈中國古代城市規劃史〉(北京：中國建築工業出版社，2003 年)，頁 484。

用德式官廳集中區（東京日比谷計畫），但卻未成功。¹³ 反之在台灣的台北卻有一個很好的範例，這類官署、官廳集中區正利於現代化國家有效率管理行政事務，利於建立一套有系統的行政體系，也利於行政官僚體系專業化的運作。

日治時代，日本政府接收清代官署集中區的最新設備與政治專業理念。台北也成為日本年輕新崛起官員，如都市規劃專家及建築師的實驗室，他們比較有機會能夠在台灣擺脫日本本地傳統包袱，展伸他們的現代化夢想。日本政府所接收的台北城，正是一個在幾位清代年輕官員的努力改革下，而建立融合傳統與現代的新城市，除了它的硬體設施外，更重要是這個官署集中區利於政治運作的理念，這個理念影響到日本殖民政府對城市規劃的理念，而台北這個原就比較不受中國傳統約束的城市，對日本官員來說，也是比較不受日本傳統約束的地點，因此日本年輕專業人員也能夠在這個城市作更多元、更自由、更現代化的新式實驗。

日治台北都市計畫

日治台北都市計畫中，在第二回市區計畫中建立台北城與艋舺、大稻埕線與點的聯繫，在第三回市區計畫中在中式棋盤結構中，注入西式巴洛克幾何佈局。一九〇五年總督府民政部土木局所製「台北市區改正圖」中，可以很清楚地看到它的城市佈局不再只是依循著原來傳統中國棋盤方格式格局，規劃中開始注入許多歐洲巴洛克時期、啟蒙運動以來所擅長使用的科學造型，也就是數學上的各類幾何圖形。台北城垣被拆除後，空地原討論規劃興建成環狀綠地，就如公園廣場一類的規劃，¹⁴ 但最後還是設計出三綫道的林蔭大道，成為以後大台北市的重要縱貫與橫貫軸綫。由一九〇五年的〈台北市區改正圖〉（圖 5）中可看到城垣四角樓地帶，角樓拆除後，除西北角樓由北門取代外，設置放射狀圓形圓環，利用於圓形林蔭大道及綠園的規劃，使這些據點成為城市新的「地標」與新的景點。東北角圓環為四綫馬路、對角十字交叉點，也是以後台北主要縱橫軸綫幹道忠孝東路與中山南、北路的交叉點。搭配更多不同三角形、不等邊矩形、曲綫、斜綫、對角綫等造型與綫條，以破除似棋盤而又非棋盤的困境。整體而言，此項新市區道路網設計理念，不再只以南北縱向道路為主，它反而是以東西橫軸展延的道路為主，南北縱向道路為輔，此種規劃是基於自然科學理念為出發點，台北風向，一年內吹向大部分多為東風，東西橫軸道路設計，因

¹³ Michiko Meid, *Europäische und Nordamerikanische Architektur in Japan* (Köln: 11. Veröffentlichung der Abteilung Architektur des Kunsthistorischen Instituts, 1977), p.217; 藤森照信，〈日本的近代建築（上）— 幕末、明治篇〉（東京：岩波書店，2005 年第 13 刷），頁 235-241。

¹⁴ 田中重光，〈近代、中国の都市と建築〉（東京：相模書局，2005 年），頁 304；田中重光，〈台北の近代化過程における都市計画の影響に関する研究〉，《第三一回日本都市計画学会學術研究論文集》，（東京：日本都市計画学会，1999 年），頁 253-258。

風向因素，可防止道路灰塵，還享有更充足的陽光，¹⁵ 符合日本新政府提倡的國家衛生、健康的生物學原理，¹⁶ 利用陽光紫外綫殺菌，建立都市健康環境。尤其自一八七七年以來，英國學者當斯 (A. Downes) 與布蘭特 (T. P. Blunt) 兩人同時證實陽光光綫具有殺菌力，¹⁷ 病理學上主張以此為基礎，規劃與興建健康衛生都市環境，也以此杜絕傳染病，如肺結核的傳染。¹⁸ 雖然日本年輕建築師急於把經西方科學實驗證明的現代衛生規劃理念融入台北都市計劃中，但傳統城市佈局仍有其地理因素的考量；以陽光為例，台灣位居亞熱帶地域，氣候深受日曬酷熱的困擾，因此南北縱向的道路設計，反而較不受酷日的困擾，清代台北建築騎樓的設置，正可說明抵擋日曬炎熱、強風大雨設計的重要性。

日治舊城區內規劃

1. 交通幹道：東西、南北連貫更為密集
2. 街廓 (Block)：修正城牆與城內街道不對稱的問題 (見張省卿 p.42)
3. 建為官署集中區：承襲清代台灣傳統是最傳統又最現代的設施，官署集中區中有現代化設備，實用性、功能性，現代化、新式、行政官僚系統專業化，不受傳統局限。
1900.11：台灣史上第一個城市規劃法令→建築限制之規定，現代科技、健康為生概念所打造的都市 (見張省卿 p.40)
4. 擴大對外連結 (1905)
 - a.→交通幹道連結
 - b.城內、城外區域性規劃連結一起，艋舺、大稻埕
 - 環城：三線道林蔭大道
 - 城門：像凱旋門：放射星狀圓環，五線、林蔭大道、綠園，由城內向外延伸，內部衛生考量，以東西向為主、南北向為輔，吹東風，少灰塵，陽光充足→健康、衛生、生物學原理。

¹⁵ 野村一郎，〈台北の市区改正に就いて〉，《建築雜誌》(東京：日本建築学会出版)，第 378 號，頁 29-32；田中重光，〈近代、中国の都市と建築〉(東京：相模書局，2005 年)，頁 305。

¹⁶ 信夫清三郎，〈後藤新平 — 科學の政治家生涯〉(東京：博文館，1941 年)，頁 131。

¹⁷ A. Downes and T. P. Blunt. "Researches on the Effect of Light upon Bacteria and Other Organisms," *Proceedings of the Royal Society of Medicine* (London: the Royal Society of Medicine, 1877), vol.126, p. 484 ; <http://members.shaw.ca/TPBLUNT/index.htm> (03.09.2007).

¹⁸ 田中重光，〈近代、中国の都市と建築〉(東京：相模書局，2005 年)，頁 318-319。



圖 5：〈台北市區改正圖（1905 年）〉，台灣總督府民政部土木局製，明治三十八年十月調製，南天書局提供，
圖片摘自魏德文主編，高傳棋編著，《穿越時空看台北：台北建城一百二十周年：古地圖 舊影像 文獻 文物展》（台北：台北市政府文化局，2004 年 9 月），頁 76。

都市計劃

1. 市街修正、改正
2. 交通幹道連結(鐵路、馬路)
3. 電燈、郵便電信建設
1896：台北電燈株式會社
1900：〈郵便電信配置圖〉
4. 上下水道建設（魏德文 p.87）（公共衛生、傳染病）
公學校、警察局（派出所）、衛生所
5. 建立公共衛生制度：
 - ①醫療體系（臺大醫院）建立
 - ②檢疫、預防注射
 - ③淨化自來水
 - ④汙水之下水道系統建設
 - ⑤公、私建築管理：衛生、防火、防水、防雪規格
6. 公共汽車：1922、1925 台北自動車株式會社
7. 學校（從傳統科舉到現代教育）（城內、鄰城共 22 座學校）
醫學校、工學校、商學校、師範學校、女學校、職業學校
8. 辦博覽會：台灣博覽會
9. 警察局派出所
重要公共建設、建築、機關：
鄉公所、派出所、郵局、學校、農會、水利會、信用合作社

在日本之柏林建築事務所與日本新國都東京之現代都市規劃

歐洲十九世紀以來的現代化城市規劃，則強調城市的功能有效運作，強調整體性的視覺效果，以幾何形態與規則對稱空間結構為設計依據，運用多元的規劃理念，另外再配合強調城市機能性的建設，包括交通設施、水道衛生設備、商業經濟機能(河流、貿易港口)。而官署行政機構及各類型公共設施等等的興建，功能的分區與結構的重視都是城市規劃的重點，所謂城市規劃就是嘗試透過理性精細具體的計算，使城市同時具備高功能的機能性組織與擁有一致性的整體面貌，¹⁹ 不管是台北、或台灣，皆成為日本年輕藝術家學習西方最進步、最現代化城市規劃理論與實習的試驗場，因此，台北也成為日本本國城市現代化的先鋒，後藤新平以後成為東京市長，更可說明這種歷史趨勢。²⁰

伯克曼 (Wilhelm Böckmann) 在東京官廳集中區規劃中，也借用了柏林經驗，打破宮城內外的局限，在其規劃圖中(圖 6)，由皇城內新宮殿區中開啟一條道路，向城牆及護城河延伸，再向城外擴展，一出城，便與左邊西邊過來的國會大道連結，再往南貫串，這便是德國建築師心目中未來東京的城市中軸線「日本大通」(日本大道) 與「中央大通」(中央大道)。日本大道往南延伸，它並非一條筆直不斷的林蔭大道，在通過右側博物館與左側大的博覽會場區域後，是一紀念碑的設置，也正是在此，是一三角形的三叉路口，往右側是「天皇大道」，往左側是「皇后大道」，皇后大道與天皇大道之間組成的正三角地帶則規劃成大形圓環廣場，圓環本身也作了六條放射星狀道路的規劃，這裡正三角地帶內的圓環是二重圓環的設計，它是非常具有變化的造形，比傳統西式圓環更具活潑、生動的特質。天皇大道與皇后大道兩側則設置了最現代化的中央政府機構與公共建築，圓環右邊天皇大道上右側，由此往南的建築依次是警視廳、裁判所、東京府廳、劇場劇院四座大型建築，圓環左邊皇后大道左側的北半部側則是原鹿鳴館 (Rokumeikan) 的位置，其南邊則興建一座旅館。三角圓環的南邊，有一長方形的平面區塊，區塊左邊設置喫茶店 (茶館)，右邊設計一餐館 (レストラン)，在喫茶店與餐館的左、右與正三角接觸的地帶，再各自設計一較小的半圓形圓環，它們又與大圓環連結，整個正三角地帶與圓環的設計也同時是綠地花園的規劃，數學幾何平面造形搭配立面植物景觀，從視覺上的效果來看，足以媲美歐洲十九世紀各大現代化城市。正三角圓環區塊南邊是中央車站的設置位置，由北向南貫通的日本大通 (大道) 通過原來紀念碑，也貫穿雙重圓環軸心線，直通中央車站，中央車站正位於日本大通 (大道) 與中央大道的連接點上，過了中央車站便連結中央大道，再繼續往下貫穿經過護城河，經過築地本願寺東邊，直直通向東京灣。官廳集中區內的建築都是獨棟式的規劃，它們都屬於整體都市規劃下的一環，利用大型建築群與大廣場上空曠空間間的組合，營造出宏偉、莊嚴、氣派、

¹⁹ Wilfried Koch, Baustilkunde - Das Standardwerk zur europäischen Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart (Gütersloh / München: Wissen Media Verlag GmbH, 2006), p. 404.

²⁰ 越沢明，〈台灣・滿州・中国の都市計画〉，大江志乃夫等編集，『岩波講座：近代日本と植民化 (3) 』（東京：岩波書店，1993 年，頁 183-241），頁 186-187。

壯觀的視覺景觀與空間氣勢。

事實上，整個官廳區，由上述這個正三角起頭點，也就是在設立紀念碑之處，形成的不只是一個三角地帶，而是像一座三角放射形具有兩翼飛行的物體一般，尤其在中央駅（中央車站）處以南，設計一個下凸的三角形，使飛行物或飛行頭的造型更形清楚。依此，由紀念碑處向外左右兩側延伸的天皇大道與皇后大道兩條放射線經過銀座位置，且不斷延伸到東京灣海岸處。這個放射線形狀，像有雙翼的天空飛行物的造型，統攝整個東京灣西邊區塊。而這個地區的規劃困境，便是如何將原本江戶城發展出的一小塊、一小塊組成的區塊町的平面佈局與結構，也像是馬賽克小塊磁磚組成的地區，重新規劃成一個有一統性、整體性的現代城市面貌與現代城市景觀。德國團隊完全打破了原本這種小塊、小塊組成的結構，利用主軸線大通（日本大道）所建立的歐式林蔭大道把整個東京灣西部連貫成一體，使整個區塊有一氣呵成的效果。但是在這個大架構下，它的內部小區塊，仍保留原本馬賽克式的組成，所以它仍是歐式幾何與日式方格的融合。規劃中的歐式幾何平面造型都是由寬敞的多綫車道的林蔭大道所連結而成，或者交叉十字路搭配放射線道路，或者雙重圓環搭配六線放射星狀大街，或者交叉十字路搭配三角放射綫道……等等，充分利用軸線、廣場動線與寬敞大街的理性數學幾何與活潑多變的圖型組合，來製造宏偉壯觀的效果。



圖 6：東京日比谷官廳集中計畫方案，1886 年 6 月(明治 19 年)，德國恩德與伯克曼建築事務所（“Ende & Böckmann Architektenbüro”）規劃，圖片摘自長尾重武，《建築ガイド（6）— 東京》（東京：丸善株式會社，1996 年），頁 45。

後藤新平的「文裝的裝備」與台北都市政策

對當時總督府的民政長官後藤新平來說，建築是「文裝的武備」，²¹ 就是把文化、把建築，甚至把城市興建看成是一種軍事武備，是國家強盛的必要裝備，可防備抵抗運動。後藤新平是一個充滿野心的偉大都市建設者，對宏偉都市的規劃充滿理想，台北則是這個年輕官員施展其政治抱負的第一個實驗室，他的確企圖想把台北打造成世界級的現代大都會。

²¹ 伊藤潔，《台灣：四百年之歷史と展望》（東京：中央公論社，1993 年），頁 120；田中重光，《近代、中国の都市と建築》（東京：相模書局，2005 年），頁 318。

一如他在德國柏林留學時代，親身經歷一個區域性、地方性的柏林城，如何轉變、蛻化成一個現代化的國際大都會，一如柏林，他也期待將台北打造成一個國際性的大都會，各類建設一應俱全，包括鐵道、郵便、電信、汽船、林蔭大道、現代治水設備、上、下水道、醫院、學校，各類型公共建設、完整的官署建築等各項基礎建設，這些就是一個城市與一個國家的補體系統，具備抗體與免疫能力。²² 以後，後藤新平在中國東北的滿州國，擔任新成立南滿州鐵路公司總裁（1906年11月－1908年7月）時，²³ 善用其在台北的經驗，要求要有國際級視野。²⁴ 若沒有後藤新平在台北與台灣地區作為都市建設者的經驗及在滿州的建設實績，便沒有他為東京市長（1920年12月至1923年4月）時期及對東京帝都復興的宏偉計畫，其對東京都市計劃的要項與內容，幾乎與台北如出一轍，如重要街道之新建、擴充及鋪設、地下埋設物及地上建築物類之整理、上下水道之整備、水肥及垃圾處理設施之整備、港灣之改建、河川之整治、公園及廣場之新設及電力事業之改良、市政府辦公廳舍、官署建築、公眾集合所等等壯麗宏偉的規劃都與台北雷同。²⁵ 以殖民地台北為經驗，後藤新平為東京市遺留下來的現代多元都市規劃理念、理性城市佈置方法、大型科學研究調查、活化人事組織、大膽啟用新人及有才能者、建立自然科學及生物學的城市結構、把城市傳統結構與現代面貌結合為一體的觀念等等，在在都改變東京未來的規劃方向。²⁶

明治維新政府在第一任內閣總理伊藤博文（1841－1904）的建議下，在首都東京嘗試實踐第一次真正的現代化都市計畫時，就是聘請德國柏林建築師恩德與伯克曼（Ende & Böckmann）共同所主持的「日比谷官廳集中計畫」，²⁷ 在這個計畫中江戶時代遺留下來的江戶城，也就是今日皇宮居留地，²⁸ 完全未有拆建、改建或修建的考量。日本殖民政府在

²² 田中重光，《近代、中国の都市と建築》（東京：相模書局，2005年），頁316。

²³ 北岡伸一著，魏建雄譯，《後藤新平傳－外交與卓見》（台北市：臺灣商務印書館股份有限公司，2005），頁74，頁116。

²⁴ 越沢明，〈台灣・滿州・中国の都市計画〉，大江志乃夫等編集，《岩波講座：近代日本と植民化（3）》（東京：岩波書店，1993年，頁183-241），頁197；北岡伸一著，魏建雄譯，《後藤新平傳－外交與卓見》（台北市：臺灣商務印書館股份有限公司，2005），頁99；西澤泰彥，《図説「滿洲」都市物語ハルビコ、大連、瀋陽、長春》（東京：河出書局房新社，2006年），頁102-103；楊碧川，《後藤新平傳－台灣現代化奠基者》（台北：一橋出版社，1996年），頁99。

²⁵ 北岡伸一著，魏建雄譯，《後藤新平傳－外交與卓見》（台北市：臺灣商務印書館股份有限公司，2005），頁99，頁190-192。

²⁶ 北岡伸一著，魏建雄譯，《後藤新平傳－外交與卓見》（台北市：臺灣商務印書館股份有限公司，2005），頁191-195，頁209。

²⁷ 橋爪紳也，《あったかもしれない日本：幻の都市建築史》（東京：紀伊國屋書店，2006年3刷），頁18-20；芦原由紀夫，《東京アーカイブス－よみがえる「近代東京」の軌跡》（東京：株式會社山海堂，2005年），頁31-34。

²⁸ 內藤昌著，王蘊潔譯，《江戸町（下）－大型都市的發展》（台北：馬可李羅文化，2006年），頁99。

殖民地台北，改變整個傳統都市面貌，使都市台北更新的同時，也使台北變成一個沒有歷史，沒有傳統、沒有過去的城市。日治政府在台灣實施都市現代化的過程，建立許多城市更新法規與制度，²⁹ 卻沒有任何一個項目與古蹟保護、傳統建築維修及古都維存有關的相關律令存在，可見母國與殖民地國待遇之不同，台北古蹟與東京古蹟命運不同。



圖 7：〈台北市街圖〉，1914 年（大正三年六月二十九日），台北新品堂書局編集與發行，南天書局提供，圖片
摘自魏德文主編，高傳棋編著，〈穿越時空看台北：台北建城一百二十周年：古地圖 舊影像 文獻 文物展〉
（台北：台北市政府文化局，2004 年 9 月），頁 43。

臺灣總督府民政長官後藤新平在台北城的建設，包括規劃建設鐵道、林蔭大道、公共汽車、汽船、郵便、電信、公共電燈、現代化治水設備、上下水道設施、醫學院學校等各類公共建築、建設，還有中央級、地方級政府機關、官署建築等等，是國家的補體系統，可以抗體與免疫能力。台北城中區都市計劃包括有 1. 市街修正、改正。 2. 交通幹道連結(鐵路、馬路)。 3. 電燈、郵便電信建設：1896 台北電燈株式會社、1900〈郵便電信配置圖〉 4. 上下水道設施(公共衛生、傳染病)(魏德文 p.87) 。 5. 建立公共衛生制度：(1)醫療體系(台大醫院)建立 (2)檢疫、預防注射 (3)淨化自來水 (4)污水溝之下水道系統建設 (5)公、私建築管理：衛生、防火、防水、防震、規格 (6)大眾交通工具：公共汽車：1922、1925、台北自動車株式會社 (7)學校(從傳統科舉到現代教育) examination system(科舉)(魏 p.116: 城內、鄰城共 22 座學校)：醫學校、商業學校、師範學校、女學校、職業學校、公學校 (8)辦博覽會：台灣博覽會 (9)警察局派出所。 後藤新平以後回到日本，在關東大地震之後，肩負重任在東京所做的帝都復興計畫，依據主要就是來自規劃台北與建設台北的重要經驗，後藤新平的東京都市計劃(張省卿，p.71-72)，包括街道之新建、擴充、鋪設，底下埋設物(管線、水道...)、地上建築物、上下水道整備、污水、垃圾處理之設備、河川整治(水溝)、港灣建設公園、綠地、林蔭大道、廣場電力設備、中央地方官廳、公眾集合場所等等，都受台北都市計劃影響。

²⁹ 黃武達，〈日治時代（1895-1945）台灣近代都市計畫之研究，論文集（3）〉（台北縣板橋市：台灣都市史研究室，2003 年），頁 3-30 至頁 3-36。

19 世紀現代城市規劃的功能性、實用性、機能性

歐洲 19 世紀以來的現代化城市規劃，強調城市的功能有效運作，強調整體性的視覺效果，以幾何形態與規則對稱空間結構為設計依據，展現城市整齊、規律、一致性、宏偉、綠化、美麗、浪漫的視覺效果，運用多元的規劃理念，再配合強調城市機能性的建設，包括交通設施、水道衛生設備、商業經濟機能(河流、貿易港口)。官署行政機構及各類型公共設施等等的興建，功能的分區與結構的重視都是城市規劃的重點，所謂城市規劃就是嘗試透過理性精細具體的計算，使城市同時具備高功能的機能性組織與擁有一致性的整體面貌，強調其視覺性的效果，就像是一件美麗又結構佳運作好的機能體、有機體。

日治政府進行更新、擴建與改建台北城時，主要考慮：1. 城市規劃如何利於管理，減少不必要的排場，但也考慮到殖民政府形象。2. 繼承台北傳統，比較沒有中國清代官僚的排場，或政治象徵需求，主要講求實用、功能。3. 復健、改建與擴建同時，同時用城市建設，塑造知名帝國形象。4. 還未工業化，人口未如此歐洲城市急遽成長，空地較多。5. 開闢城牆區，成為林蔭大道。6. 連結對內、對外交通網。7. 建立城內交通、供應(水、能源)、管理(行政、管理)、安全(警察、軍隊)、商業、工廠、教育、休閒機構等系統。8. 設計軸線、廣場、寬敞大街、林蔭大道、景觀大街。9. 塑造宏偉、美麗視覺效果。10. 成立建築法規。

台北城中區建築群中有各類風格造型，城中區中又分成幾個不同小區域，建築中有不同風格，也有不同功能，包括政治、經濟、商業、文化、教育等等，利用廣場、公園綠地等把空間組合為一個整體、一體的規劃。城中區建築包括有，總督府、專賣局、台北州廳、台北總督官邸、台灣鐵道飯店、台北車站(交通局鐵道部)、氣象局、總督博物館、新公園、綠地、公會堂、銀行、樟腦製造所(1913-1922)、學校(北一女、北市院)、地方法院、菊元百貨、台灣銀行等等。這些建築的重要性，包括達到政治功能的運作與建築藝術美感的展現。城中區公共建築設計明亮寬敞，適於溝通、協調、討論公共事務，是辦公、協調、政治決策的最佳空間。而這個官廳集中區的概念，最早來自東方中國傳統。它把政治、行政集中於一區中，可以有效率快速、專業達到政治決策的運作，現今在台北城中區則加入現代化西式建築，主要為功能空間、辦公室、會議廳。

城中區各類風格建築，從藝術、美感上分析，是為：1. 較純正、正統、正規、經典、傳統的西式建築。2. 它們有秩序的分置、布置在新城中區內。3. 講究建築與建築間之空間分布。4. 強調區域與區域之間的連結。5. 它們與台灣漢人建築傳統迥異，或台灣私人民間模仿建造的西式建築也不同。城中區內西式建築是現代化、進步、前衛的象徵，是亞太地區內城市規劃的典範，就像露天建築博物館，具備展覽的功能，使人能親身體認、體驗西方建築美學。日治城中區公共建築群現代化特徵為：1. 材料、技術為歐洲工業革命以來當時代最新的材料。2. 當時代最新的工程技術。3. 功能也是配合法國大革命以來，現代公民國家建立後，更新更多為市民、公民所共同使用的公共建築。這些公共建築是政治革命、工業革命(產業革命)的產物。討論殖民地建築時，殖民母國日本政治家，也如歐洲執政者一樣，利用建築造型與風格，來展現母國的國力，展

現歐化、西化、現代化的進步形象。

地標性建築與開闊軸線的結合

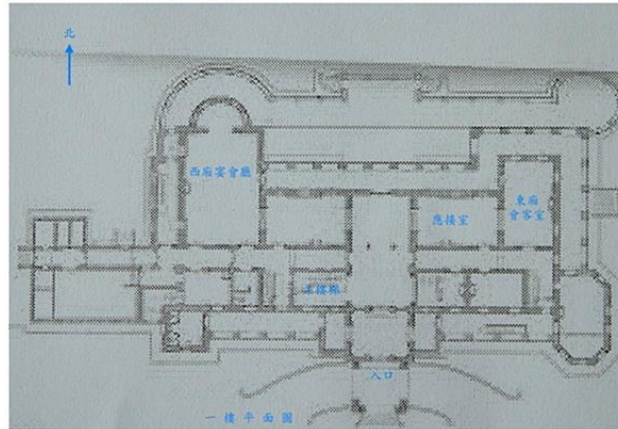
台北城中區(圖：〈台北市街圖〉，1914)內，以台灣總督府為主導建築，依據清代城內的主軸線為基礎，再以總督府為基點，開創出有綜覽全景的開闊軸線。總督府幾近城中區核心點，日治政府使其成為連結城內南北縱線與東西橫線的最重要交集點與聚焦點。總督府坐西朝東，正面出口向東延伸，建立一條開闊軸道一直通到東門，東門設圓環，再由圓環向東放射出兩條未來重要開闊軸線道(即今日的仁愛路與信義路)。城中區內各類公共建築依據其功能與地位，依序地被安排在以總督府為主核心的各個東西及南北軸線上，展現出城內的對稱性與規律性。〈台北市街圖〉，1914年(大正三年六月二十九日)，台北新品堂書局編輯與發行，南天書局提供，圖片摘自魏德文主編，高傳棋編著，《穿越時空看台北：台北建城一百二十周年：古地圖舊影像文獻文物展》(台北：台北市政府文化局，2004年9月)，頁43。

經由日治政府總督府土木局營繕課的規劃，原本傳統封閉的城牆防衛中式城市，漸漸更新、擴建與改建成為一個對外開放，且四通八達的現代化城市。更是透過寬廣宏偉的軸線及具美感、紀念性的地標性建築與綠地規劃，凸顯城市的美感與現代化，與當時代其它亞洲城市比較起來，是非常進步、現代化的設計。城中區內建築風格主要以歐洲西式古典傳統為外部裝飾，內部主結構與大布局則以符合現代設備的功能設計為主體。尤其建築內的設置，符合當時代殖民管理任務，直接切斷與西式傳統古典建築的內部關係，例如切斷宮廷式與宗教上的需求，古典外表下的內部設置是符合當時代工作技術與生活型態的需求設計，建造這些建築群的工程技術與材料運用也是日本工業化以來的最新科技。這類巧妙的融合與設計，是歐洲歷史主義的獨創特質，因為明治維新以來日本的西化運動，藉用西式的理念與技術，為新時代建築任務提供一個最佳解決方案。

城中區建築群

1.台灣總督官邸(台北賓館)1901-1912

台灣總督官邸(台北賓館，1901-1912)是法式新巴洛克風格，屬於歷史主義，內部設計有類似歐洲皇家的宮廷建築與巴洛克、洛可可裝潢，有法式曼撒式屋頂，為二層樓建築，外圍有迴廊圍繞。內部大小不同廳室，主要供總督宴會與居住使用，華麗氣派，建築周圍則為官邸花園。(公園、綠地，城市景觀塑造、新公園、1905、1906、1913 音樂堂、1910)



2.總督府博物館(新古典)・1913-1915(兒玉源太郎)

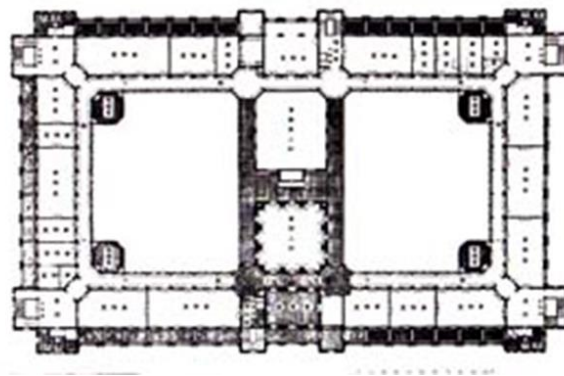
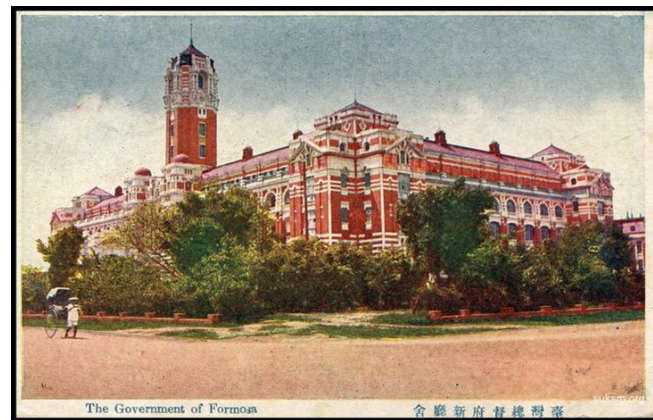
3.日治時期・總督府中央研究所(中央研究院) (1909-；1989 拆除)

小野木孝治設計，現代風格，簡單明快的造型線條，有法式屋頂、迴廊，樸素寧靜，強調機能、功能性與實用主義精神。四合院式平面布局，好幾連棟結合一體。是殖民母國學術研究、調查的研究機構，研究在地現狀，以使學術研究與殖民政策結合。(李乾朗・20 世紀台建・p. 10. P. 28, 29.)中央研究所內部包括有農業部、林業部、工業部、衛生部等，主要做化學、電器、園藝、茶葉、林業等的調查與研究。日治政府認為調查研究殖民地台灣非常重要，了解、認識台灣，才能治理、管理統治、殖民台灣，所以 1909 年便興建總督府中央研究所，以利於對台灣各類產業做研究、研發與調查。

4.台灣總督府(1912-1916)

總督府建築為倒「日」字形平面設計，外觀紅白相間，色彩活潑，是新文藝復興風格，注重細部華麗裝飾。最早歐洲中古修道院也曾採用此類平面造型，19 世紀以來，很多歐洲現代公共建築，如國會大廈(德國柏林)(圖)、柏林市政廳、柏林就博物館等等，皆採用同一平面圖設計。台北新城中區中有許多新文藝復興風格的建築，有總督府、專賣局(公賣局，1913-1922)台北病院(台大醫院，1912-1920)、新起街市場(紅樓市場，1908)、總督鐵道飯店(1908)等，另外表町(館前路)、本町(重慶南路)、榮町(衡陽路)、京町(博愛路)街上的街屋房舍很多也採用新文藝復興風

格。這些新文藝復興建築風格，很多都與台灣本地、在地元素融合，是西化殖民建築的一大特色。



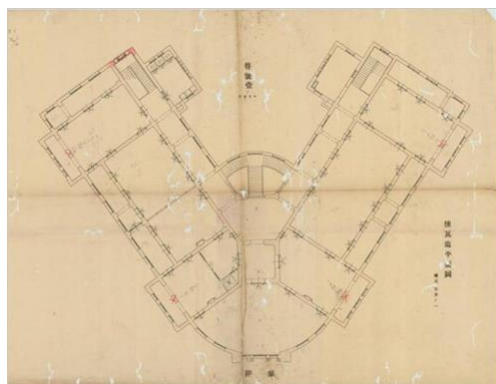
5.台北病院

台北病院(1912-1920)，近藤十郎設計，為新文藝復興風格，整體建築群平面布局是由一個類似「丰」字型的結構組成，也就是有一個主中軸中央走廊貫穿連結各列建築體，各個大小不同長條型建築體連結主軸線，其間再搭配各個不同的中庭(天井或綠地)，整個區域形成一個大的長方形建築群。整個建築群左右對稱、前後有序，動線清晰，使人容易掌握方向與位置，是強調功能與實用性布局。台北病院有一個非常氣派又裝飾性強烈的新文藝復興正面入口，連接一個四方錐形體的入口大廳，是一座兼具藝術美感與功能機動的建築，其風格與總督府、公賣局、台灣鐵飯店旅館是屬同一風格。



6.台灣總督府專賣局(公賣局)

為森山松之助設計(1913-1922)，新文藝復興風格，紅磚建造，紅白相間，色彩活潑生動。日本殖民政府早在 1899 年便建有樟腦工廠(Monopoly office)，從事台灣民生事業生產。專賣局建築風格是歷史主義下的新文藝復興(Neo-Renaissance)，平面布局為 V 字形，中央正面入口為尖塔，建築本身為三層樓主體，尖塔的座塔為六層樓高。建築物外表與台灣總督府非常相近，兩建築物皆為紅磚建材，再搭配上灰白橫帶飾，其它設計如拱廊、山牆、柱式、翼塔、入口門廳等等，也皆相類似，可看出是出自同一設計師。1899 年建樟腦工廠，開始對殖民地台灣經濟的剝削。1913 至 1922 年興建專賣局(今公賣局)，開始有系統、以現代化的方式開發、發展與壟斷台灣各類產業，且行銷專賣產品到國際市場，獲取巨大營利。日治時期的專賣就是公賣，即為殖民政府日本官方控制台灣物品貨源、價格、收支，是一種獨佔事業。到了 1910 年代，實施十數年的台灣總督府專業賣事業，規模日漸盛大，包括鴉片、食鹽、樟腦、香煙、酒、火柴、度量衡與石油等等，這些民生事業所衍生的專賣收益已達台灣總督府收入百分之四十，為有效管理該項事業與駕馭該制度，台灣總督府於 1913 年於台北南門處興建專供專賣局使用的官署建築，是日治政府對台灣經濟產業建設與剝削的重要建築代表。



7.台北州廳(監察院)(1915-1925)新文藝復興

建設台北成為規劃日本首都東京的重要資本

一九二〇年十二月至一九二三年四月，後藤新平出任東京市長，³⁰ 他對城市的規劃與城市建設經驗，因為台北與中國東北的關係，已經非常豐富，單純就對東京作規劃與建設來說，應是游刃有餘，但因為在東京市政府，一個權利與黨爭複雜交錯的地方，一個被稱為「伏魔殿」的機構，³¹ 他的政治權限皆不同於在台灣與中國東北，所以他所要克服的政黨問題也更複雜於殖民地地區。不管如何，他對台北、台灣其他城市、中國東北的建設卻是有目共睹，這些城市，以台北為例，台北城區官廳集中區的現代化規劃，對當代，不管在東方或在西方，都是最完整的城市官僚機構規劃區，堪稱是時代的典範。後藤在這些殖民地所收集的經驗與體驗，成為他以後在東京作都市規劃的重要資本，我們只要檢驗他在東京的都市改造計畫風格（圖8）、項目與內容，³² 便可看出，事實上，東京的確是擴大與改良的台北都市改正計畫新版，或者更具體說，應是台北都市計畫與德式官廳集中計畫的融合版。從某種形式上來說，原本一八八七年在東京未實現的德式官廳集中區美夢，卻在經過二十年的技術改良與經驗累積以後，在後藤新平的領導下及其他在台的殖民都市規劃專家的努力下，慢慢在其殖民地首都台北附諸實踐。原本，日本城市的現代化規劃與建築的專業化發展與經驗，是當時台灣最好的學習模範，日本成為當時台灣西化與現代化的最直接、最有效橋樑，台北的現代化直接移接自日本，台北的發展建立在日本明治維新以來急速現代化的基礎上，台北與部份台灣其它城市，並不像歐洲以外其它地區的城市發展一般，台灣的城市擺脫自我摸索的階段，直接接收日本東京城市二十幾、三十幾年快速西化的經驗，甚至借用它們最優秀的專業人員，使台北不同於中國地區的傳統城市，甚至也與日本本地城市不同，借用日本經驗與日本專業人才，使台北能夠採取跳躍式的進步與最現代化模式來發展城市建設。以後，日本殖民政府在台北市與台灣其它城市的建設經驗，回過頭來，反而再被借用回到日本殖民母國，用來作為規劃與建設日本本地的重要經驗。等於說台北城市建設經驗的資本，最後，反而用來回饋到日本殖民母國的城市興建，建設台北都市的經驗，成為規劃日本帝國首都東京的重要資本之一。

³⁰ 北岡伸一著，魏建雄譯，《後藤新平傳 — 外交與卓見》（台北市：臺灣商務印書館股份有限公司，2005），頁190-191；越沢明，《東京の都市計画》（東京：岩波新書，1991年），頁32。

³¹ 北岡伸一著，魏建雄譯，《後藤新平傳 — 外交與卓見》（台北市：臺灣商務印書館股份有限公司，2005），頁191。

³² 越沢明，《東京の都市計画》（東京：岩波新書，1991年），頁31-85；越沢明，《東京都市計画物語》（東京：筑摩書局，ちくま学芸文庫，2001年），頁27。



圖 8：東京帝都復興事業（1924-1930）規劃平面圖。圖片摘自越沢明，《東京の都市計画》（東京：岩波新書，1991 年），頁 65，圖 1-21。

我們只要檢驗後藤新平於一九二一年五月在東京市提出的改造計畫「東京市政要綱」，便不難發現，它們處處留有台北規劃的影子，以下各項目包括：

1. 重要街道之新建
2. 擴充及鋪設地下埋設物
3. 地上建築物類之整理
4. 上水道之整被與擴張
5. 下水道之改良
6. 水肥與垃圾處理設施之整備
7. 港灣之改建
8. 河川之整治
9. 公園與廣場之新設與改良
10. 電力與天然氣事業之改良
11. 市政府辦公廳舍及公眾集會所（公會堂）之新設
12. 田園都市之建設
13. 水運（改良並治水）
14. 學校建築以上等等之建設。³³

後藤新平本人於一九二二年（大正 11 年）五月十七日寫到：「東京是帝國的縮圖」，³⁴ 可見他的雄心，心中早認定東京應是日本城市的模範。他對當時東京街道缺乏系統規劃，並不具備現代文明國家城市的面貌，感到不滿，甚至認為東京當時的規劃，都不如他在台灣與滿州的成就。

³³ 北岡伸一著，魏建雄譯，《後藤新平傳——外交與卓見》（台北市：臺灣商務印書館股份有限公司，2005），頁 192；越沢明，《東京の都市計画》（東京：岩波新書，1991 年），頁 32-33。

³⁴ 鶴見祐輔，《〈決定版〉正伝後藤新平（7）東京市長時代 1919 年～23 年》（東京：藤原書店，2006 年），頁 325-326。

³⁵ 這也是他接手東京市長的原因之一，希望借用他的殖民地經驗，來開創帝都的新氣度。

後藤新平為東京市建設提出五年八億元的計畫（圖 9），³⁶ 就如同當初他為台灣提出三千五百萬元的計畫一樣，³⁷ 都是為城市發展作出最精心的規劃工程設計；但後藤的東京大計畫卻不像當初他在台灣當民政長官時，有一個強而有力的支持者台灣總督府為後盾。因為現實與外交因素，後藤斥資整飭東京市的偉大八億計畫，並未受到內閣強力支持，³⁸ 他用人唯才、適才適所的方式，³⁹ 也得罪很多官僚及政黨，很多人認為他的計畫會造成政府財政不平衡問題，⁴⁰ 以上總總原因，使後藤新平具有遠見、又精密的第二個台北都市計畫「東京都市計畫」，終究以遺憾收場。但是，同年，一九二三年九月一日關東大地震，翌日，九月二日，後藤新平便又馬上被任為內務大臣，開始了他著名的「帝都復興計畫」，⁴¹ 他自己自信滿滿地認為台北、長春的都市計畫經驗，足以使其擔負起東京帝都復興規劃的重任。⁴² 他的任期很短，但他在東京所進行的徹底調查工作及所展示恢弘視野的都市計畫案，卻令人記憶猶新，也影響以後後進對東京規劃的方式，他所造就的人才、對東京的調查研究，更重要的是他的觀念，對一個城市所規劃出的美麗願景，不僅改變東京，也改變亞洲其它城市的發展。

³⁵ 鶴見祐輔，〈〈決定版〉正伝後藤新平（7）東京市長時代 1919 年～23 年〉（東京：藤原書店，2006 年），頁 327-328；北岡伸一著，魏建雄譯，〈後藤新平傳－外交與卓見〉（台北市：臺灣商務印書館股份有限公司，2005 年），頁 191；楊碧川，〈後藤新平傳－台灣現代化奠基者〉（台北：一橋出版社，1996 年），頁 154。

³⁶ 鶴見祐輔，〈〈決定版〉正伝後藤新平（7）東京市長時代 1919 年～23 年〉（東京：藤原書店，2006 年），頁 443-446。

³⁷ 鶴見祐輔，〈〈決定版〉正伝後藤新平（3）台灣時代 1898 年～1906 年〉（東京：藤原書店，2005 年），頁 238-239；楊碧川，〈後藤新平傳－台灣現代化奠基者〉（台北：一橋出版社，1996 年），頁 64-65。

³⁸ 楊碧川，〈後藤新平傳－台灣現代化奠基者〉（台北：一橋出版社，1996 年），頁 156。

³⁹ 北岡伸一著，魏建雄譯，〈後藤新平傳－外交與卓見〉（台北市：臺灣商務印書館股份有限公司，2005 年），頁 193-195。

⁴⁰ 楊碧川，〈後藤新平傳－台灣現代化奠基者〉（台北：一橋出版社，1996 年），頁 155。

⁴¹ 越沢明，〈東京の都市計画〉（東京：岩波新書，1991 年），頁 34-38；初田亨，〈図説東京都市と建築の一三〇年〉（東京：河出書房新社，2007 年），頁 84。

⁴² 越沢明，〈東京の都市計画〉（東京：岩波新書，1991 年），頁 46。

項目		事業費
教育費	二部教授の撤廃に要する小学校校舎建築	1,560
社会事業費	公設市場、職業紹介所、労働者合宿所、食堂、セツルメント、産院、託児所、質屋等	430
都市計画街路の新設及拡築		14,360
既成街路及計画街路の舗装		6,400
塵芥及尿尿の処分		500
上下水道拡張		1,150
改良下水	芝浦処分工場、本所、深川及山手一帯の地域	8,600
街路占用工作物の整理	共同溝新設	20,000
公園	既設公園の改良、小公園及野外公園新設	2,000
港湾の改築及水運の改良並治水		13,350
葬場費	葬祭場、納骨堂、火葬場、墓地等	800
市場及屠場		600
庁舎	市庁舎及公会堂	1,200
田園都市		4,800
計		75,750

圖 9 : 東京京政要綱目表・圖片摘自 : [http : www.mid-tokyo.com/16/aboutthis.html](http://www.mid-tokyo.com/16/aboutthis.html)

台北成為當時亞洲城市規劃典範

德國都市規劃團隊恩德與伯克曼（Ende & Böckmann）為東京規劃一條由過去江戶城內向外，直直通向東南方向的東京灣港口，試圖把西北的山丘與東南的港口連結成一線，這兩條由日本大道、中央大道與歐洲大道所組成的全新軸線，代表一個全新通向世界、通向國際現代化的大都會正在形成。站在山丘上不只可以一眼望盡城市美景，還可以將視野推向港口，推向世界，這兩條通向港口、通向世界的林蔭大道，代表開放、貿易、經濟等新的現代城市體系所求的新目標與新願景。

在台北，日本殖民政府拆除城垣興建筆直林蔭大道，也如德國團隊利用大的軸線道路來連貫城內、城外，由日本年輕建築師所規劃以棋盤縱向、橫向的林蔭大道（圖 10），東西橫向軸線向西，通向淡水河岸，雖然由西門圓環通向淡水河岸並不具有港口運輸價值，也不是通向世界貿易的要港，但向東邊的軸線，則代表一個新的發展方向，東邊新市區、新城區正在孕育，它也預告了未來台北新城向東擴展的趨勢。由台北城垣發展出來的縱向軸線道路，則把台北城中區與北邊山脈連成一貫，站在北邊山脈，由北向南眺望，台北城市全景盡入眼簾，它與當初德國團隊在東京規劃日本大道、中央大道及歐洲大道一般，都是為城市景觀視覺上的宏偉效果而設計，像連接總督府與劍潭神社的〈參道〉敕使道路（今日中山北路），今日它們則成為台北市最美的景觀林蔭大道。台北都市計畫與德國團隊的東京都市計畫最大不同處，在於東京計畫一直只是一場未能完成的美夢，台北則不同，它真正完成了殖民統治者的美夢。換一種形式來說，應說，德國規劃都市專家為日本東京所編織的官廳區美夢，最後反而在台北實踐。日本當代政治家與記者竹越與三郎（1865-1959）⁴³ 於一九〇四年到台視察，寫下他對台北現代都市建設的驚訝，在其一九〇五年所出版的《台灣統治志》中，他便說：

「余が想像したる台湾の首府は、純然たる支那街にして、二間乃至三間の狭隘なる道路に、丸石と角石とを参差して固め、街上には汚水の溢れ、上水と下水と混淆し、市中に豚児の出入するものなりき。然れども余の見たる台湾の首府は、純然たる欧州風の清潔宏潤なる市街にして、街路は東京の道路の如く……。」⁴⁴

（「我所想像的臺灣首府，為純粹的中國市街，二間乃至三間的狹隘道路，是摻雜圓石、角石混合固定而成的；街上積有污水、上水道與下水道之水混淆不分，且市區有豬隻行走。然而，我所見的臺灣首府（指台北），卻是清潔而寬闊，為純粹的歐風市街，道路如同東京一般……。」）

⁴³ <http://nrch.cca.gov.tw/ccahome/website/site20/contents/006/cca220003-li-wpkbhisdict000927-0308-u.xml>

⁴⁴ 竹越與三郎，《台灣統治志》（東京：博文館，1905年初版；台北：南天書局，1997年再版），頁469。

雖然竹越與三郎的報導有一點像殖民統治者的宣傳手冊，但他對台北與台灣的陳述，仍在某些程度上呈現了真實的台北現狀，就如同他所讚美的台北市一般，他一再表達台灣台北現代化的一面，他記錄說明台北將城壁拆除後，舊城變新城，全市變成像歐洲的現代市區一般。⁴⁵ 單從台北城市規劃的角度分析，他在這方面的報導是中肯的，而他說台北與東京規劃一樣好，雖是個人評價，也的確符合實情。若不是台北與台灣的成功規劃與建設，主政者後藤新平就不會被委派到中國滿洲，甚或回東京肩負起東京帝都的興建任務，後藤新平之後被冠以「都市計畫之父」的美稱，⁴⁶ 在日本都市計畫發展中扮演如此重要角色，其最主要基礎便建立在他對台北及台灣的城市規劃與建設的貢獻。

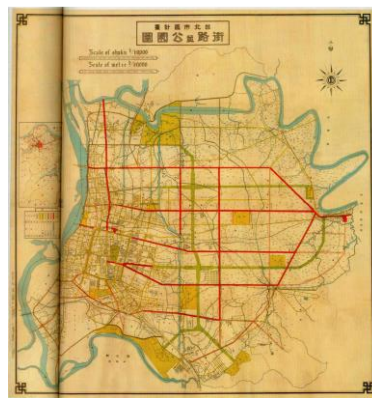


圖 10：台北市區計畫街路並公園圖，1923 年（郭武雄教授提供）。

⁴⁵ 竹越與三郎，《台灣統治志》（東京：博文館，1905 年初版；台北：南天書局，1997 年再版），頁 502-503。

⁴⁶ 越沢明，《東京の都市計画》（東京：岩波新書，1991 年），頁 11；越沢明著，黃世孟譯，《中國東北都市計畫史（原名：《滿洲都市計畫史之研究》）》（台北：大佳出版社，1986 年），頁 42-43。

國族主義與現代化雙重夾擊下的台灣當代建築實踐： 修澤蘭建築師作品個案研究¹

殷寶寧

國立臺灣藝術大學藝術管理與文化政策研究所副教授

摘要

修澤蘭(1925-2016)建築師可能為台灣當代建築專業者中作品類型多樣、具高度表現性、充滿爭議、神秘而相關研究極少的一位。其作品類型跨越多樣與其個人背景有關。中央大學建築系畢業後，以鐵路局的工程師身份到台灣就任，故曾經參與多座台鐵火車站與鐵道相關建築，如倉庫、訓練所與員工宿舍等工程的建造。身為虔誠基督徒，受邀參與宗教建築或教會學校建築之設計，其中以台中衛道中學的聖堂最為人稱道。經由張其昀推薦給蔣介石，在十三個月內完成的中山樓，以其中國宮殿式建築樣式受當權者認可。因其為少數女性建築師，昔日台灣多數女子公立高中均遺留其參與的痕跡，以台北景美女中的校園整體規劃為代表。其致力於尋求台灣現代化進程中，較為進步的居住社區環境，以實驗性的方案開發烏來花園新城，為台灣第一處自行開發社區公共服務機能的郊區住宅。

從建築形式來看，除了國族主義政治意識形態需求所展現的宮殿建築外，相較於主流現代主義簡潔理性的建築風格，修澤蘭的作品經常以強烈的幾何形式，大量曲線或雕塑般的量體造型，引人關注。其建築作品為 1960 年代以降，台灣建築現代化快速發展過程中，充滿實驗性格、個人風格強烈鮮明，卻是探討台灣當代現代主義建築實踐中，遺失的一大塊拼圖。本研究認為，這個遺失的拼圖應該可以說是，台灣藝術創作發展，面對現代主義的多樣性與實驗性格，在威權統治時期高度被壓抑，甚至是扭曲引導其發展樣態的案例之一。

本研究以文獻、圖面資料和訪談為資來基礎，試圖詮釋修澤蘭建築師建築實踐的表現形式，建築風格與意義內涵，透過歷史性地資料收集、整理，詮釋與分析，重新想像台灣戰後威權統治情境中，以國族主義作為美學措辭，建構統治正當性的意識形態的藝術表現形式，如何對應於現代性所允諾的進步、啟蒙、理性與民主思維，面對著「中國建築現代化」的運動論述，以期映照出現代藝術政治反動的矛盾與挑戰，以及對於台灣當代建築現代化論述貧脊的反思。

關鍵詞：修澤蘭、現代主義建築、國族主義、中山樓、花園新城

¹ 本文刊載於 2017 年台灣藝術史研究學會首次年會暨學術研討會論文集，僅為初稿請勿引用。

一、前言

既有的建築史論述，討論台灣建築現代化的切入角度，多以台灣與西方現代主義建築運動的橫向移植、直接抄襲與水土不服等觀點為主。「橘越淮而為枳」般的警世語言，似乎睿智地預示了必然的劣化觀點。然而，難道沒有新的觀察與理解角度？換言之，本土觀點的嫁接，難道不會自發地孕生出不同的觀點理解與產物？要能夠更為精確地詮釋在地發展經驗，避免僅是採取單一視角，特別是設定了以西方現代主義建築運動為單一「正典」(canon)的詮釋觀點外，深入地掌握自身經驗與發展歷程，如同文化人類學家的「深描」(thick descriptions) (Geertz 1973:5-6, 9-10)主張，透過民族誌般的書寫與刻畫，同時掌握作用者的主體實踐，及其所處的歷史時空脈絡，或許是可以對抗單一視角與自我他者化論述危機的可能取徑。

修澤蘭(1925-2016)建築師可能為台灣當代建築專業者中作品類型多樣、具高度表現性、充滿爭議、神秘而相關研究極少的一位。一般人最熟悉的當屬陽明山中山樓與花園新城社區。前者以當權者屬意的「宮殿式建築」樣式受到矚目；而修建建築師及其團隊在烏來山區開發的花園社區，為台灣第一處訴求良好品質居住與服務機能的山坡地住宅社區，具時代指標性意義。

再以其所運用的建築形式來看，除了國族主義政治意識形態需求所展現的宮殿建築外，相較於主流現代主義簡潔理性的建築風格，修澤蘭的作品經常以強烈的幾何形式，大量曲線或雕塑般的量體造型，引人關注。其建築作品為 1960 年代以降，台灣建築現代化快速發展過程中，充滿實驗性格、個人風格強烈鮮明，卻是探討台灣當代現代主義建築實踐中，遺失的一大塊拼圖。本研究認為，這個遺失的拼圖應該可以說是，台灣藝術創作發展，面對現代主義的多樣性與實驗性格，在威權統治時期高度被壓抑，甚至是扭曲引導其發展樣態的案例之一。

本研究以文獻、圖面資料和訪談為資來基礎，試圖詮釋修澤蘭建築師建築實踐的表現形式，建築風格與意義內涵，透過歷史性地資料收集、整理，詮釋與分析，重新想像台灣戰後威權統治情境中，以國族主義作為美學措辭，建構統治正當性的意識形態的藝術表現形式，如何對應於現代性所允諾的進步、啟蒙、理性與民主思維，面對著「中國建築現代化」的運動論述，以期映照出現代藝術政治反動的矛盾與挑戰，以及對於台灣當代建築現代化論述貧脊的反思。

二、修澤蘭生平概述

2.1. 看見與看不見的修澤蘭？

修澤蘭女士 1925 年生於湖南沅陵，抗戰時就讀遷至重慶的中央大學建築系。大學畢業後，選擇到臺灣省交通處鐵路局任職，於 1947 年到台灣。2003 年應邀前往珠海城市職業技術學院客座講學，協助該校設計圖書館香山樓。

修建築師為台灣戰後第一代建築師，自 1956 年起開業，不論是台灣戰後經濟條件不佳、公共建築投資困窘不足，私人部門開發能量尚在起步等因素，建築案量相對今日社會發展情境，更屬有限。但修建築師可能為彼時開業建築師中，接案量大，完成陽明山中山樓以及花園新城社區等大型、具時代指標意義的建築工程，也因為中山樓一案登上彼時的小學教材，社會知名度高。然而，1970 年代後，修澤蘭在建築專業領域逐漸隱身，而對於修澤蘭的相關研究，相較於其當時的知名度與接案量，顯然略成失衡；甚至，許多與修澤蘭相關的「故事」，也往往如同傳說般地失真。試圖解惑這個研究空白與謠傳紛擾的狀態，以此來探究台灣當代建築師的專業實踐，為本研究的起點。檢視與分析這些「謠傳」是一種意識形態的解密，也是重新檢視歷史詮釋觀點的關鍵時刻，亦即，藉此來重新想像台灣對現代主義建築的「移植」、「模仿」、「學習」或「本土化」歷程則為本研究的核心關切。經由訪談修澤蘭女士往日的同事，歷史資料的搜尋與比對，為本文試圖解密探索的起點，距離起點推進有點遲緩，但至少已經在路上了。

2.2. 多元社會角色與建築專業實踐

相較於其他的建築師，修澤蘭扮演的多元社會角色明確地再現其建築實踐的軌跡。南京中央大學建築系畢業後，以鐵路局的工程師身份到台灣就任，這個工作經歷使其有機會參與多座台灣火車站與台灣鐵道相關建築，如倉庫、訓練所與員工宿舍等工程的建造。例如北投的員工訓練所、彰化的段長宿舍，最初的板橋火車站、豐原車站、舊山線東勢車站等。其次，身為虔誠基督徒，積極協助國內基督教組織宇宙光的創辦、擔任伯大尼育幼院的董事長，不僅為伯大尼組織設計多處教會相關組織的建築，如伯大尼育幼院、中華福音神學院。也受邀參與宗教建築或教會學校建築之設計，其中以台中衛道中學的聖堂最為人稱道，另外如彰化田天主教耶穌聖心堂、台北大直的貴格會等。

基督教宇宙光全人關懷機構總幹事，伯大尼兒少家園董事長林治平曾經回憶，在當時宇宙光雜誌剛創辦時，舉步維艱，修女士慷慨出租辦公室地下室空間供雜誌社使用，房租僅象徵性地收取壹圓。除了經濟上的協助外，修女士在建築事務百忙中，花許多時間投注在教會的事工：

「比較多認識她以後，我才發現，在她忙碌不堪的行程安排中，教會事工的參與，一直佔了相當重的分量。她一直熱心參與基甸會贈送聖經的工作，其實她的辦公室就是基甸會活動的一個行動據點；她也在花園新城關地建了一所教堂，夫婦二人全心投入教會的開拓宣教工作，甚至在佈道會前站在教堂門口的馬路上，搖旗吶喊、分發單張、邀請住戶入內聽福音；對於社會慈善、關懷照顧的工作，她也義不容辭，全心全力投入參與。尤其是在伯大尼育幼院的工作上，她不僅擔任伯大尼的董事長，費財費力、運籌帷幄、全心投入，她也深入院區、親力親為、關心照顧院童，更在伯大尼成立教會，耕耘社區，牧養栽培。」²

² 資料來源：林治平，2016。一個女強人生命中的溫柔，宇宙光雜誌，505 期，2016.5。

相較於其他建築師，修建築師較為獨特的是同時擔任建築開發商的角色。修澤蘭為開發花園新城而成立的新城實業公司，女婿傅積寬先生擔任總經理，修澤蘭擔任董事長，且以這個角色活躍於業界。例如曾經擔任台北縣建築投資公會的名譽理事長³；以新城實業公司的身份獲得國內的建築金鼎獎，建材金龍獎的肯定⁴；積極參與國內當時剛起步的「建築建材展」—中外建築館⁵。

中外建築館成立於1973年。彼時台灣正逐漸經濟起飛，國內房地產開發業發展腳步加快，業者意識到應該集結彼此力量，不僅集體行銷，更應推動相關觀念。故國內數十位建築師與營造業者共同籌組「中外建築館」及其下附屬的相關組織來推動各類事務。其中陳列展示委員會於當年的9月成立，籌設展示中心、規劃舉辦相關展覽，根據其委員會總幹事解釋其成軍的緣由：

「國內工商業繁榮，經濟起飛，社會各方對建築事業需要，更為殷切，為了使國外來華觀光投資或設計營造房屋或購買建材等國際友人，對我國建築工業有所認識，特由建築界人士發起籌設『中外建築館』，將辦理綜合陳列展示建築之設計、營造、建材、公寓、室內裝飾等資料，以具體成果，供國際友人及國內各界參觀。此一展示中心，將包括建築有關的各項事業，從設計，營運，建材，房屋之展示，以及室內外裝飾造形，庭園設計，房屋買賣等，都建立良好的服務制度，向我國建築界的一貫作業和共同市場，該展示中心將延聘專家，來改良建材與居住環境等問題，為社會作最真誠服務，為發展國內今後的建築事業而努力。」⁶

由這段話可以窺見台灣社會當時對於建築營建技術、建材、建築設計、專業服務等各個面向均處於起步的階段，不僅需要團結各方力量，如何讓社會正確地認識這個產業，也屬當務之急。從產業發展角度來說，也正是國家統治集團亟欲扶持的領域。例如1973年10月30日開幕的「中外建築館」，當天邀請總統府資政陳立夫主持，參展建築師包括：王大閎、沈祖海、周宗漢、修澤蘭、陳其寬、張紹載、林慶豐、趙志孔、林慶年、翁茂城、陳濯、張振中、陳仁和、李重耀等一時之選。陳立夫致詞時特別強調：「中外建築館雖然是小規模展出，對建築界是一項大事。將建築設計、營造工程及建材製造等團結起來，必能配合現代需要，為人類開拓最好的居住環境。」⁷

這個展覽結束的具體成效包括：建材商組成「業務研究小組」，想推動建材共同市場⁸；醞釀將原本借用中華路人人百貨大樓的中外建築館，擴建為專業大樓，將建材、設計與營造工程匯聚

http://www.cosmiccare.org/Magazine/2016/201605_cultivate.asp。

³ 資料來源：【1982-10-30/經濟日報/09版/】。

⁴ 資料來源：【1976-05-14/經濟日報/05版/中華民國 建築金鼎獎 建材金龍獎】。

⁵ 資料來源：【1973-10-04/經濟日報/08版/】。

⁶ 資料來源：【1973-09-06/經濟日報/08版/】。

⁷ 資料來源：【1973-10-31/經濟日報/07版/】。

⁸ 資料來源：【1973-11-23/經濟日報/08版/】。

起來，提供專業建材經銷、代客開發新社區，監造住宅公寓、並辦理銷售等等⁹。這些事件點滴紀錄了台灣當時建築產業逐步發展與擴張的樣態，亦即，由產業和技術層面的現代化腳步，帶動建築設計實踐的現代化歷程。

2.3. 從多元社會角色到人際網絡的建築實踐軌跡

再更細緻地分析修女士的執業生涯。她的第一個作品，板橋火車站(舊站) 完成於 1950 年，其時她二十五歲，在幾乎沒有任何建築事務所實務經驗的前提下，不過才大學剛畢業兩三年的修女士，獨立擔負設計、監造等工作¹⁰。修女士離開鐵路局成立「澤群建築師事務所」時，三十一歲；1966年完成中山樓時，四十一歲。在這短短十年間，她已經完成許多具代表性、超越當時台灣建築水準的作品，例如三十二歲時，設計台北當時最高、最大的統一大飯店，以及廣被討論的衛道中學聖堂落成於1967年。許多論者經常質疑，修建築師可以年紀輕輕即承接這麼多案子，想必其與當時的政治權力高層關係不凡。根據目前掌握的資料與訪談等素材推論來看，修澤蘭負責中山樓的設計工作，乃是經由當時的教育部長張其昀的推薦。除了張其昀，在教育領域的人脈則包含了曾任立法委員、師大校長，後轉任台灣省教育廳長的劉真。由於台灣當時的公共工程並沒有現今的政府採購制度，各校校長的人際網絡成為修建築師取得設計權的關鍵因素之一。因劉真的緣故，修澤蘭先後負責了台灣師大的僑教館、水塔、男女生宿舍等，以及苗栗頭份的師大分部校區(1955-1964年)。日月潭與台中教師會館也是經由劉真的邀請。羅首席女士於1954年5月起負責籌備高雄女師專，與修建築師同為湖南同鄉，故邀請其協助校舍的規劃設計，1955年3月後開始招標興建，隔年2月完工後遷入使用。但整個校區仍陸續興建開發。候羅校長往板橋高中服務(任期1967-1977)，故也邀請修建築師設計板橋高中校舍。

根據訪談資料，修建築師與宋時選先生也有私交。宋先生擔任救國團等相關組織職務，故修建築師也先後擔任的金山青年活動中心、高雄澄清湖青年中心，以及台北學苑等設計工作。交通銀行的經理(葛瀏清先生)為修建築師的鄰居，因此有了交通銀行高雄分行的設計工作。因中山樓的工程案與當時陽明山管理局長潘其武認識。1968年起推行九年國教，需要快速增建大量校舍，當時台北市同一時間內有22所國民中學需要興建，均邀請成功大學建築系負責設計，而位於陽明山管理局的四所國民中學，分別是明德國中、至善國中、新民國中與陽明國中(後改置為陽明高中)，則由修澤蘭的澤群建築師事務所負責¹¹。

除了前述的師範大學外，高雄師範、彰化師範、台北女師專、花蓮師專、台中師專、台南師專等師專體系的學校也有修建築師的參與。南投中興高中、台北景美女中的校園整體規劃、中山女中禮堂、高雄女中圖書館、蘭陽女中科學館、圖書館與體育館、虎尾女中校園整體規劃與校舍

⁹ 資料來源：【1973-11-08/經濟日報/08版/】。

¹⁰ 相較來看，王大閎在上海成立的五聯建築師事務所時，二十九歲。在台灣開業時完成第一件自宅作品時，三十五歲。

¹¹ 資料來源：【1968-03-02/經濟日報/05版/綜合】。

設計、台中女中、嘉義女中、嘉義高職、台東農專，以及宜蘭高中的圖書館等，全台各地戰後新設、或是日治時期設立，需要更新的省立高中職校，均有修建築師參與的痕跡。持續參與許多校園建築所累積的工作經驗，修建築師儼然成為戰後台灣現代化過程中，打造台灣當代中小學校園景觀與形貌構成的要角。

2.4. 花園新城社區開發的專業轉型——沙烏地阿拉伯的開發

中山樓完工後，修女士夫妻前往美國短暫休息兼有觀覽、充電之意。當時的報紙尚且刊登了這則消息，可以想見彼時修建築師的社會聲望極高¹²。根據修女士在黃玉珊導演製作拍攝的紀錄片中指出，在台灣逐步邁向都市化擴張的過程中，她當時覺得應該將美式郊區住宅、花園城市的概念引進台灣。因此，回國後，自1968年起，將主力放在新店花園新城規劃工作推動上。成立「新城實業公司」，在新店烏來里赤皮湖段，買下將近 55 公頃山坡地，以自行投資購地方式，進行當時台灣第一個山坡地整體開發的大型花園住宅社區規劃與設計工作。

從原本的建築設計者轉換角色成為開發經營者，修建築師夫妻面臨的挑戰極大，甚至可以說是完全改變了其專業實踐方式。整個花園新城的開發歷程跨越十五年以上，由於開發所需資金龐大，原本充滿理想、想打造理想而進步的現代化住宅社區的企圖心，在漫長為了資金籌措、周轉與住宅社區經營的勞心勞力過程中，修建築師身為建築設計者的角色漸漸淡去，故其後在公共工程的業績案量也逐年減少。為了維持公司的營運與資金流動，其工作團隊成員也被派到沙烏地阿拉伯，以外交援助之名，表達響應政府與友邦邦誼的支持，協助該地興建發電廠、牛奶工廠、觀光飯店等，也開發出簡易的預鑄房屋運至當地¹³。根據訪談昔日資深員工指出，當年派到沙烏地阿拉伯六年的時間，民國71年回到台灣後，新城公司的營運已經漸趨疲態，發不出員工薪水。修建築師若不開發花園新城，只是專心一意地發展建築設計，歷史發展應該會是完全不同的故事了。

從早期全心投入花園新城的開發與設計工作，使得修建築師無餘裕接案，而推辭掉許多設計工作的邀約；到後來則是因為龐大資金壓力所迫，無心力投入設計工作，致使修建築師1970年代後建築設計作品逐漸減少。簡述修女士的執業生涯，大致可以將修建築師生平及其建築作品缺乏紀錄與討論，歸結為下列幾項因素：

首先，修建築師之職業生涯的高峰期，約為其澤群建築師事務所開業的 1956 年，至其全力投入花園新城開發的 1970 年間，因當時建築作品發表、討論之專業媒體較為有限，致使其作品留存當時之記錄與圖面機會較少。此外，其建築事務所曾經兩次遭逢祝融之災，許多原始圖面未能留存，也是造成後續研究與討論受限的重要原因。

¹² 中央社發新聞稿，標題為：「修澤蘭出國考察」，內容簡單載明：我國著名女建築師修澤蘭應邀，於廿二日下午啟程飛東京轉往加拿大及美國考察三個月。資料來源：【1967-06-23/經濟日報/06 版/交通·社團】。

¹³ 資料來源：【1977-03-10/經濟日報/09 版/第九版】。

其次，在其執業高峰期所設計、興建的許多建物建造迄今已有相當時日，特別是其中多數屬校園建築，有其建物報廢年限，或是各校依其發展擴張而面臨拆除新建等，加以中部數縣市在1999年時遭逢921天災，許多校園建築作品面臨拆除更新命運（如日月潭教師會館、南投縣中興高中、台中縣霧峰國小等），使得校園建築與資料的保存更形困難。

對於修澤蘭建築師設計作品的相關資料與討論有限，自然遑論探討其設計意念、美學觀點、空間再現意圖與藝術價值等面向，及其建築專業實踐跟彼時台灣社會發展的連結等課題。故本文擬以下列建築個案來探討修澤蘭的設計實踐、美學論述，思考台灣現代主義建築發展軌跡及其面貌。

三、個案分析

針對修澤蘭建築師的設計作品歷史拼圖，目前正逐步累積中。依循前述提及，修澤蘭的建築設計實踐大致可以區分為四大類型，分別為與鐵道業務相關的建築、學校建築、宗教建築，以及其他文教公共建築。由於相關研究資料稀少，本文採取文獻收集、實地調查與訪談等不同取徑取得研究分析資料，建構重新詮釋修澤蘭建築作品之際，也企圖累積當代建築實踐的基本資料。本文提出的個案包含：東勢火車站、中興高中科學館、霧峰國小科學館、日月潭教師會館、台中教師會館、衛道中學聖堂與田中耶穌聖心堂等。

3.1. 東勢火車站 (1959-)

東勢鐵路支線連結豐原至東勢。這條支線是1950年代為運輸大雪山林場的林業資源而用美援經費設立。支線在1958年3月開工，1959年1月12日通車，總工程費用新台幣一千七百五十萬元及美金三十二萬五千元，包含鐵路及其沿線鐵道設施，並新建石岡及東勢車站各一座。澤群建築師事務所成立於1956年，東勢火車站應屬其事務所成立初期作品。

建築物以車站主體、線性島式月臺，以及入口門廊三個主要部分構成。車站主體與月臺兩個方形盒子組構，前者為紅色磚牆砌搭配白灰色混凝土樑柱及樓板，後者則是混凝土原色搭配玻璃窗台切割，這兩個方盒子線條與比例俐落地讓現代主義建築幾個重要的元素與表徵手法一覽無遺：水平線性、幾何秩序，紅磚，鋼筋混凝土與玻璃等無裝飾原材料的簡潔性。入口門廊的表現手法經由入口雨披以折版形式向兩端翹起，並以兩個向內彎曲成拋物線的柱子支撐，使得只有一層樓、機能相對單純的幾何形站體，展現出戲劇性的張力，也形同為整棟建築的裝飾（圖1）。這種現代主義的簡潔中力求表現的做法也表現在月台上。原本單調的月台線性空間中，其柱列採用上寬下窄如蘑菇狀般的圓柱，顯得活潑有趣，也是台灣現代建築中罕見的語彙（圖2）。眼尖的人會聯想到萊特的辦公大樓設計Johnson Wax Administration Building(1939)（圖3）所提出的睡蓮葉(lily pads)造型構想，或是伊東豐雄在台大社科圖書館(2013)（圖4）採取的元素。在這些細節中都能看出修澤蘭獨特而饒富趣味的設計思想，而這樣的設想是為了在現代主義的簡潔中增加建築的表現與裝飾性，或者是為了挑戰以鋼筋混凝土的構築性來取代原本由金屬架構系統，則成了另一個值得玩味的課題。



圖1.1 原東勢車站具戲劇性的入口雨披



圖1.2原東勢車站入口雨披已被改變顏色



圖2.1 原東勢車站月台造型柱



圖2.2 車站閒置後彩繪的月台造型柱



圖3 Johnson Wax Administration Building



圖4 伊東豐雄設計的台大社科圖書館內部

隨著台灣林業脈絡及1991年豐勢公路的開拓後，運輸價值減弱而廢線，東勢火車站廢站。幸而車站建築體並未即時拆除，在1995年東勢城鄉新風貌改造運動規劃之際，東勢鐵路廢棄設施的價值重新被地方政府看見，在連年討論與地方民眾的意見匯聚，逐漸發展出東豐鐵馬道的自行車觀光行程。九二一地震後，地方政府爭取到一筆預算重新整修車站，在2004年轉型再生以為「東勢客家文物館」開放參觀。但相當可惜的是，為了將原本機能單純的火車站空間再生為文

物館，整修過程對原本的建築做相當幅度的修整。建築物最具表現性的入口雨披遭拆除，難以窺見1950年代，臺灣早期現代建築大膽嘗試的歷史風貌。

在這個案例中，修澤蘭巧妙地以簡潔的量體搭接，一方面採納了現代主義簡潔量體的思維，同時以戲劇性的雨披和月台蓮葉造型柱，既表達了對於現代主義代表人物萊特的致敬之意，也俏皮地展現出對現代主義過於簡化單調量體的批判，以及試圖以折版屋頂的入口門廊的自我主張之造型變化，轉化出傳統中國建築儀典式的入口再現，但這個儀典性的權威感，同時被偏移一旁，非中軸對稱的空間配置，以及紅磚構築所化解。簡言之，同時以現代主義偏好的鋼筋混凝土與玻璃為建築主量體元素，也採取了具在地性的材料和建築語彙。

3.2 中興高中科學樓 (1959-1999)

為了分散1950年大量移入人口聚集於台北地區，均衡地域開發，1956年選定台灣地理中心的南投設置「中興新村」，一方面做為臺灣省政府所在地，另一方面仿照英國新市鎮(new town)的規劃概念，以期日後推動到全省。新城鎮的規劃藍圖中包含了文教設施，亦即今日在都市計畫中的「學校」，省立中興中學即為當時這個規劃構想下的產物，該校於1957年4月開始籌備，同年9月正式上課。隨著中興新村的規劃與擴張，學校逐年增建校舍，科學樓即是在1959年7月第二任校長上任而新建。

此棟四層樓的混凝土建築其量體充滿曲線造型，除了建築平面為圓形之外，亦採用後來常見於修澤蘭建築中的內部旋轉圓梯；六角形輻射傘狀的屋頂下，貼覆著如帆布般曲線切割、擴張的混凝土薄殼外牆，除了展現現代建築在造型上的技術力，也再一次顯示出修澤蘭在設計上與眾不同的巧思。這個獨特的造形曾被稱為中興新村八景之一，其新潮的建築外形與內部螺旋樓梯也是每屆畢業生拍照留影的必備地點（圖5）。



圖5 中興高中科學館



圖6 中興高中畢業紀念冊中的科學館留影

以建造時間來推斷，科學樓應是修澤蘭圓樓圓梯造型語彙的第一棟嘗試。但這樣的建築量體與造型的做法，在後來的景美女中（圖7）（1962）、光復國小（1964）（圖8）都可以看到。可惜在1999年九二一大地震摧殘之下，中興高中科學樓建物倒塌，僅剩下圓梯仍然屹立。由於當時全校受創程度大，乃是採取整體校園大幅度重建的方案，並未朝向單棟原樣重建方向思考。

至於修澤蘭經常採用的圓螺旋樓梯，通常尺度較小，採取這麼大尺度的圓螺旋梯造型，在光復國小光復樓、台中衛道中學宿舍建築也可以發現。



圖7 景美女中行政大樓棟



圖8 光復國小光復樓



圖9 倒塌後中興高中科學館圓樓梯



圖10 光復國小光復樓圓梯

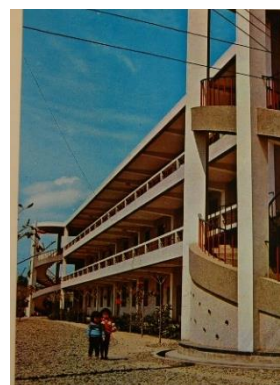


圖11 衛道中學職員宿舍

3.3 霧峰國小校園規劃 (1960-) 與舊科學館(1964)

霧峰國小最早可以追溯到1898年的「霧峰公學校」，日治時期及戰後規模日益擴大。1956年省政府陸續遷移至中興新村，1956年省教育廳大樓興建於原霧峰國小校地，並遷入辦公，影響霧峰國小運作。1959年八七水災重創中台灣，大量華僑捐款救災，協助受災校園重建。後因經費仍有逾，故提議讓霧峰國小獨立校地遷校，也可建設為華僑日後返國參觀的示範。當時的教育廳長劉真邀請修澤蘭建築師負責設計。以「形隨機能」概念來設計霧峰國小新校園，1961年新校舍破土，1964年9月校舍完工遷入使用，1965年即指定為全省的「鄉村型示範學校」，成為各校參觀見習之地，據聞曾經是每天都有人參觀的熱鬧景象¹⁴。

在修澤蘭的設計下，後人有如此的評論：「新學校在設備上有六角形的音樂教室、圓形的圖書館、閱覽室、學生午餐餐廳、天文科學館，還有與滑梯並列的氣象觀測站…；蝴蝶形的校門及類似飛碟的科學館，更是霧峰國小的一大特色。…除了鏤空的白色圍牆外，還採用了亮麗的顏

¹⁴ 資料來源：【2013-07-01/自由時報/中部新聞】<http://news.ltn.com.tw/news/local/paper/692809>

色來裝飾學校；校舍是紅色，學校前後門及每一間教室的前後門顏色都不一樣；課桌椅則是淡灰色的桌體，粉紅色滾白邊的桌面，非常摩登漂亮。當時有人形容霧峰國小就像迪斯奈樂園…校園內美麗的蝴蝶門、鬱鬱蒼蒼的假山、小橋流水、蓮花池及浮雕壁畫，宛如人間仙境。」(王端正編，2002:41)

同樣受到九二一大地震的摧殘，霧峰國小損害相當嚴重。僅保留科學館建築並改為校史室外，其餘校舍均已重建。這座1964年落成似半球型，被學生暱稱為飛碟的建築（圖12），為當時全台唯一國小的科學館，以其獨特造型，加上內部可以手動轉動的天文星象圖，別具校園建築的歷史價值。這座看來活潑的球體建築，是以中心的圓筒狀建築，覆蓋如傘狀的屋頂結構兩個部分組成。中心圓筒狀量體乃是以玻璃格窗，外面加上混凝土花磚構成的紋飾，相當具有中式風格。傘狀構造的屋頂則是由混凝土澆灌而成，雖是具量感的材料，但透過如傘骨結構的輕盈支撐，以及處理得厚度極薄的屋頂層，讓建築看起來有種輕盈感，且安然度過地震威脅。雖然災後重建的新校舍以這棟建築為中心，環繞而建，但科學館的屋頂也為搭配周邊而改為抵石子，昔日活潑繽紛多色彩的校園風格已不復見。而原本為了搭配天文觀星的天窗，也被填實成為屋頂切割裝飾，無法透光（圖13）。



圖12 1964年落成的霧峰國小科學館



圖13 重建時搭配周邊整建的科學館

3.4日月潭教師會館（1960-1999）

日月潭教師會館是在1960年由省教育廳廳長劉真所設想，為了替教師爭取福利，而在風光明媚的日月潭設置第一座供全台教師舉辦會議及休憩的場所。為此，劉真找來修澤蘭設計建築及園區規劃，而請楊英風在園區內設置雕像。

劉真於日月潭教師會館開幕時指出：

「教師會館的興建，為教師福利事業的新措施，使全省中小學教師公出住宿，假期遊憩，以及學術性活動均獲適當處所，並可作為教師學術性活動與康樂活動的神經中樞。日月潭是本省名勝，且為中小學教職員假期旅行的主要目的地，所以首先選擇該地來開創此一工作，今後並將在

台北、台南、大貝湖、新竹、礁溪、雲林、彰化等地興建相同性質之教師會館。現在台中會館已經興工，佔地約四百坪，完成後將為台中市最大建築之一。」¹⁵

劉真先生紀念文集則紀錄了他對於教師會館與其建築形式的想法：「我的構想就是要使它成為一所文教活動的中心，絕不是僅供教師住宿的場所，當時所以命名為『會館』，就含有『以文會友，以友輔仁』的意思，……因為中國的文人，大都有一種自尊心理，愛好面子，不願意接受形式上的訓練最好用旅遊休憩的機會，使他們獲得新觀念，新知識。……尤其教師會館這種永久的建築，不僅長期的為全省中小學教師所共享，而且也是我們國家文化建設進步的一個最具體的象徵。」（劉真先生學術基金會，2010:245）為了這樣的理念，教師會館不僅提供住宿的房間，還要提供圖書室、史蹟陳列室、教育資料室、會議室、網球場、游泳池等。

日月潭不僅是全臺勝景之處，教師會館所在位置更是其中觀覽湖景最佳位置，然而，該基地當時原為日月潭國小，學生人數不多、校舍老舊，故當時的南投縣長建議原址校舍拆除，作為教師會館，省教育廳另外撥款擇地新建國小（劉真先生學術基金會，2010:246）。

在修澤蘭的規劃下，從圓形的迎賓大門進入後（圖14），正對的是以噴水池為圓心，三層樓建築呈現圓弧形平面、兩層樓則自兩翼向外延伸的教師會館本館（圖15）。本館的右側則有曲線小徑，連接至圓頂形似香菇的梅亭，可以直接眺望日月潭湖面風光。在修澤蘭設計的白色與咖啡色壁面下，經與楊英風討論協調，由楊英風在左右兩側，分別以象徵月亮及太陽的「怡然自樂」（圖16）、「自強不息」（圖17）的白色巨型浮雕，即代表月神與日神與建築本體結合，形成台灣首創的建築與雕塑融合的作品，也有人稱為是當前所稱之「公共藝術」的首例（蕭瓊瑞，2010:83），開啟楊英風室外景觀雕塑創作之路，為兩人日後一些合作打下基礎。此外，本館中心噴水池內的「鳳凰噴泉」，也是出自楊英風之手。

這個案例中楊英風的雕塑與修澤蘭建築設計之間延展出新的課題。為了讓楊英風的浮雕可以呈現在建築正立面，修澤蘭修改設計，改為以量體後方開窗採光。此外，楊英風的設計與表現形式採取較為西方風格的元素，除了要能夠與建築欲表現的中國風格元素搭配之外，也面臨著當時社會對於西式雕塑的接受度挑戰。此外，加上以當前的美學觀點來觀察，日月潭原為屬於邵族的祖居地，這些外來強加的文化元素自然是挑起了不同的文化政治論辯。

楊氏在其所寫的文章〈雕刻與建築的結緣〉提到：「〔自強不息〕在日月潭教師會館的兩幅浮雕中象徵「日」，以「體魄壯健、精神弈弈的男子象徵太陽神，他高舉的雙手隱沒在雲霧中，掌握著宇宙的一切。他兩手的上方，有一橢圓形的環，代表行星的軌道，其上一顆圓球，是行星，也是原子能的象徵。太陽神腳下和身旁有許多強有力的線條，顯示出他無上的權威。……宛如一

¹⁵ 資料來源：【1961-04-13/聯合報/02版/】。

條躍起的大魚；又像太陽神乘著寶筏在廣大無垠的太空滑行。在他的右方點綴著日月潭清秀的山峰，左下方有寫意的光華島縮影。」在此光華島簡化為臣服於太陽神腳下的符號。



圖14 教師會館極具意象性的入口



圖15 呈弧狀的教師會館正立面



圖16 怡然自樂的月神浮雕



圖17 自強不息的日神浮雕

至於代表月神的浮雕裡，「彎彎的上弦月上坐著一位裸體的美女代表的是月神，在她的下方有許多柔和迴旋的線條，表現出恬靜與安寧，另有一條綿長、蜿蜒的帶子，像是一條神秘的途徑，將人們從現實帶向美的境界；一對男女在月神的下方，靜靜地坐著，彷彿在平和柔美的光輝中陶醉。」但在當時的社會價值不只難以接受裸體，大概也很難公然揭示男女談情的畫面，因此，創作者只好將裸身女神穿上衣服，裸體的太陽神穿上短褲，讓談情的男女化身為牧牛男子(蕭瓊瑞，2010:83)。

可惜的是，在經歷1999年九二一大地震後，日月潭教師會館受創嚴重，最後決定將會館拆除新建，梅亭在地震中被摧毀也成往事。楊英風的浮雕在其家族的搶救與修整後，在2005年高美館紀念展中重新呈現，但被拆除的會館卻沒機會再次重現在世人眼前，目前僅剩外觀完全不同的新大樓於原址聳立在日月潭湖畔。

3.5 台中高農教師會館 (1961-)

日月潭教師會館開工後，教育廳於隔年與台中高農洽借用地興建台中教師會館，同樣邀請修澤蘭建築師負責，也由楊英風參與其中。但在這個案例中，兩者之間的設計似乎產生更多交集。根據蕭瓊瑞的研究指出，楊英風於1961年左右開始發展出書法性的雕塑。1962年左右開始了對中國殷商上古雕塑風格的研究與創作，也產生許多具這類風格特色的作品，且將殷商風格的雕塑擴大為公共藝術、景觀雕塑的一種類型，而台中教師會館創作的「梅花鹿」（圖18.19）、以及壁面浮雕「牛頭」（圖20）即為此例（蕭瓊瑞，2010:84-85）。



圖18 不同角度的書法性雕塑梅花鹿

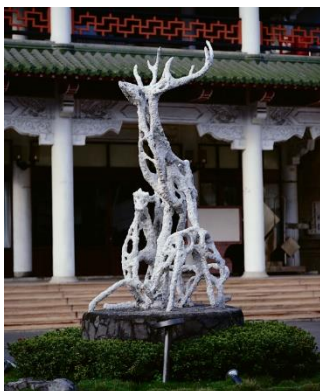


圖19 梅花鹿與昔日圍牆牛頭



圖20 圍牆壁面牛頭浮雕及當年的手稿

日月潭教師會館以其所在湖光山色，定位為旅遊遊憩為主的會館。但到了設置台中教育會館時，則設定為以教師進修、研習、會議為主，故起始即設定為採取中國宮殿式建築的設計樣式（劉真先生學術基金會，2010:247），這樣的建築風格實呼應了劉真廳長所言，將教師會館設定為讓老師進修充電的再教育場域，而充滿國族意識形態與象徵符號的宮殿式建築，無疑是藉由建築空間文化形式來強化國族認同。此外，值得關注的是，這座建築早於陽明山中山樓，應屬修澤蘭首次採取中國宮殿建築樣式。

台中教師會館建築樣式雖採取仿中國宮殿式樣，但整體配置依基地條件，配置為入口正面兩層樓的主樓，以及連接左右兩側各三層樓高的弘道樓及養正樓。檢視其基地位於原台中高農校園東南角一隅，直接面向台中路。為避免對學校內部造成過度視覺壓迫，同時在台中路創造豐富的入口意象，構成一組朝向台中路向的合院配置建築群。三棟建築物屋頂均採綠色琉璃瓦。中間較矮的連結主樓為兩坡水的「硬山頂」，行人與車行動線從南端往北，故北端的弘道樓採宮殿與壇廟經常運用的尖頂四坡水「四角攢尖」，另創造活潑的入口門樓，構成從南向北路徑上的另一個入口意象。養正樓為經常用於帝王廟的平頂四坡水「盪頂」。三棟建築不同屋頂形式創造出活潑的群落，但同時以此建築語彙暗喻了當時的政治氛圍，以及以混凝土構成宮殿式建築的樣態。

相較於日月潭教師會館建築壁面立面的日神與月神浮雕的西方美學表徵，適逢楊英風積極嘗試新的雕塑風格，其殷商上古雕塑風格與書法性雕塑，在台中教師會館入口中庭的梅花鹿意象以及牛頭壁面浮雕，形同更加深中國宮殿式建築樣式所欲傳遞的中國古典主義風格。建築與公共藝術雕塑品高度重合地表達出1960年代欲以教師會館聯繫上意識形態國家機器運作之列的意圖。

3.6 衛道中學聖堂 (1966-1983)

衛道中學的草創與建設時間大概在1951年左右，而到了1955年順利立案，成為台灣第一所私立中學，也是台灣第一所由天主教創辦的男校。1960年由第三任校長王永清神父接手校務，其為歷屆校長中任期最長的一位，在其任內積極建設學校硬體設備，由修澤蘭設計、為學校信仰中心的衛道方舟（聖堂）即在1966年12月18日舉行祝聖儀式，由台中主教等給予祈福啟用。

修澤蘭設計的聖堂造型前衛，其以混凝土薄殼塑造出建築的外觀輪廓，有人形容其像臥坐的鴿子，正面入口處向兩邊傾斜的屋頂則如鴿子的尾巴。側面水滴狀的裝飾開窗則像是鴿子的翅膀羽翼。而在背立面宛如鳥頭的下方，則以鑲空的十字架作為主軸，在室內導入光線手法映射出十字架的影子，此手法在20多年後安藤忠雄「光之教堂」可以看到。但事實上，根據修澤蘭接受訪問時指出，這座聖堂的設計構想是以家鄉沅江的烏篷船為藍本，以「烏篷船」所象徵的安穩、屏障與保護，一方面是懷念家鄉的溫暖，同時也隱喻宗教心靈家鄉的保護。至於從校方與教會觀點則強調，以修建築師提出的中國南方河流中船的意象，就如同聖經中的方舟，是個庇護的象徵(圖 21.22)。

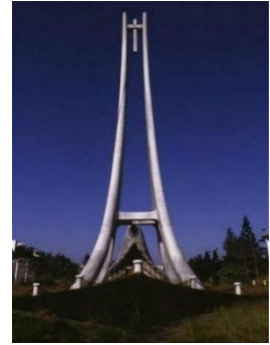
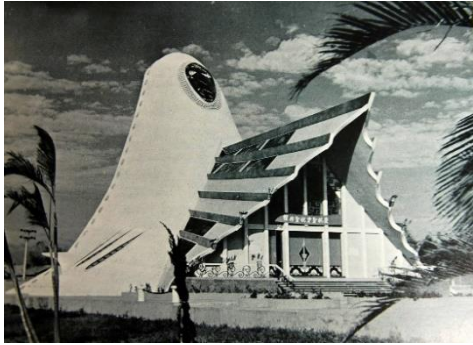


圖21.22不同方向的衛道聖堂舊照

圖23 鐘樓



圖24 從水池望向聖堂的端景

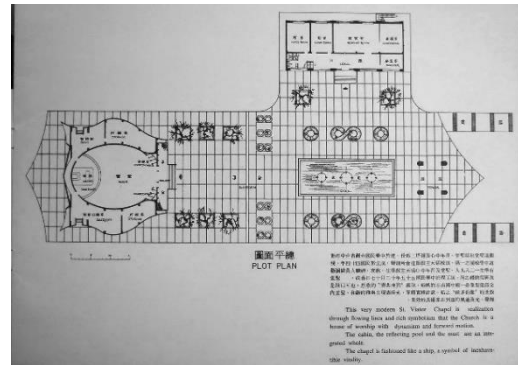


圖25 1967年校區落成時平面圖

這個作品具有高度雕塑感，視覺相當強烈，也藉由崇高感創造出美學感受與距離，但經常遭質疑原創性較低，某程度似乎呼應了巴西建築師Oscar Niemeyer的設計風格，以及科比意廊香教堂(1955)的造型，其運用生混凝土所形成的量體粗獷厚重感，以及這個厚重量體透光後的戲劇性效果。但若從整體空間配置(圖25)來說，衛道聖堂分成三個部分，分別是入口的鐘塔，青年中心與聖堂。其儀式性相當強，從一進入聖堂後的鐘塔(圖23)，水池(圖24)，一路走向端景的聖堂建築本體，其採用許多語彙乃是高度凸顯中國傳統文化元素的，舉凡路燈柱、水池中的裝飾雕塑、青年中心建築立面的紋飾等等，對天主教積極融入在地文化的主張有其詮釋。另一方面，也可以視為修澤蘭對天主教堂建築形式在地化，以及和傳統文化元素相互結合的嘗試。換言之，對於中世紀以降，基督教堂朝向Basilica十字形平面的長方形理性配置穩步發展的模式，修澤蘭在衛道聖堂則是以圓弧曲面來規劃儀式空間內部，在戲劇性、雕塑性強的聖堂外觀之餘，內部空間也充滿了意外的空間體驗與儀式效果，卻以此戲劇性的空間效果搭配透過玻璃花窗滲入的光線，呼應哥德式教堂以降，意圖藉由玻璃花窗創造出光線通透感，達到天啓之光和上帝溝通的崇敬效果。將建築及其內部空間創造出來的美學經驗轉換為對宗教信仰的神聖性感受。

可惜的是在1977年衛道中學舊校區因實施都市計畫更新，導致道路(今進化北路)橫穿校園，完整校區被一分為二，因此決定遷校到四平路現址。衛道中學於1983年5月完成搬遷，原建築全數放棄，而校長王永清也於隔年1984年退休。在衛道中學遷移後，舊校區的建築全數拆除，

而聖堂也是其中之一。聖堂對老一輩衛道師生來說有著無可取代的回憶，長年在衛道服務的校牧梁神父即保存著聖堂的設計圖，期望著校方在有能力之際，能將聖堂重新蓋回來。

3.7 田中耶穌聖心堂 (1977-)

彰化田中地區的天主教傳教歷史大約可追溯至1895年左右。1960年11月至1962年6月召開的「第二次梵蒂岡大公會議」確立了認同被傳教國之傳統可以與基督宗教相容，且可相互援引的原則。當時，主事田中本堂的美國馬利諾會潘傳理神父為了能因地制宜地推動教會本土化工作，並考量能夠容納更多信徒參與彌撒，主日學與善會活動，以及供奉祖先牌位等空間，於1977年欲修建田中耶穌聖心堂時，聘請修澤蘭來負責教堂的修建，即是為創設一所中西合璧的教堂建築。前方採取中國宮殿式建築風格，後方為傳統天主教堂的橢圓形量體，這樣的造型也同時被詮釋為與聖經創世紀中象徵教會的諾亞方舟，且從機能層面來說，讓神職人員跟教友之間的距離更貼近。

從建築設計角度來詮釋，教堂設計為中間禮拜堂部份以橢圓形平面，正門為覆蓋綠色琉璃瓦歇山頂形成的方形平面共同組成（圖26）。建築正立面門樓為三層樓，二樓為小型看台，可以鳥瞰挑高的禮拜堂，三樓為告解室。教堂的中西合璧特徵，以及神職人員和諸多匠師的心血充分地表現在內部的裝飾細節中。例如禮拜堂兩側共計14片的尖拱狀彩繪玻璃為教堂典型的符號元素，玻璃上繪製著最後的晚參與聖神降臨等故事圖樣（圖28.29），設計者為Borboa神父，在香港塑造後來台組裝。告解室及禮拜堂天花板採用格狀龍形雕刻天花（圖30）及垂吊的中式宮燈（圖31）；室外入口樓梯及週邊圍欄則是用仿中國石雕的雲形及柱狀裝飾，屋頂部份有細緻的仙人走獸屋脊裝飾（此處採用象、馬、仙人三種）（圖27）。值得一提的是，禮拜堂祭台內所用刻滿中式圖騰的聖體龕與祭桌，是出自鹿港國寶木雕匠師李松林之手，其作品遍佈於北部、中部天主教堂。



圖26 中國宮殿式建築外觀的聖心堂



圖27 屋脊上的裝飾為傳統匠師之作



圖28 禮拜堂內部及兩側的柳葉窗與彩繪玻璃



圖29 船型柳葉窗



圖30 中式龍紋金紅色天花板裝飾



圖31 中式宮燈

在台灣的耶穌聖心堂中，僅新竹、苑裡耶穌聖心堂與本案尚能見到以中國宮殿式為建築特色的教堂。目前田中耶穌聖心堂仍然開放使用，建築保存狀況良好，亦為田中地區特色建築。

四、討論

以前述七個個案來看修澤蘭早期的專業實踐軌跡，初步先提出幾點觀察。

以訪談資料所獲悉的資訊，早期取得建築案件的設計權多仰賴於私人情誼與人際網絡。從最初的湖南同鄉羅首席校長，到省師大校長、省教育廳長劉真在學校體系方面的資源，以及既有的台灣鐵路局的資源，支撐其獲得公共工程的機會。拼湊這些建築委託及其人脈網絡，有助於掌握修建築師團隊如何取得這些設計案的脈絡與緣由。

其次，針對修建築師與中國宮殿式建築樣式設計語彙的態度，或者，修建築師對於現代主義建築的態度究竟為何？針對現代主義建築關切的不斷創新，以及積極挑戰既有社會運作的價值，是否能夠在修建築師的設計實踐中看到呢？挪用中國宮殿式建築風格的設計思維，是否即代表了一種倒退地、退化地，且不具有現代性時代精神的建築實踐價值？這其中是否可以觀察到一些想要挑戰現代主義建築論述的企圖？

根據訪談其同事指出，修建築師曾經提及，她一直記得在中央大學學建築時，老師說，建築就是一個藝術品，因此，要不斷創新，讓每個建築作品都像是一件藝術品一般。修澤蘭建築師將這樣的設計教育理念奉為主臬，她在設計每一個案件時，都是以創造藝術品的心態，以期發展出

不同的建築型態與量體造型。從東勢火車站以降的早期案例來看，致力於在建築形式上尋求創新與突破，特別是以現代主義建築理念中所蘊含的，人類技術知能進展必然能開創無限可能性的心智狀態，似乎表現在修建建築師每一次建築設計風格上的創新、改變與突破的軌跡上。東勢火車站的理性量體，嘗試從玻璃盒的大量空體(volume)，結合鋼筋混凝土的房子所欲宣稱的型隨機能的簡潔性。中興高中科學樓的圓柱形量體結構，霧峰國小科學館的半球狀造型，日月潭教師會館的對應於湖面景觀的圓弧狀主量體，一直到衛道中學的圓弧聖堂，這七個案例中，除了台中教師會館與田中耶穌聖心堂為中國宮殿式建築樣式之外，其餘均可以看到修建建築師尋求在造型上的變化與發想。而有趣的是，田中聖心堂雖然與台中教師會館一樣，挾著中國宮殿建築的外觀，致使建築量體多為方正矩形，但在聖心堂的案例中，主體建築由兩大量體組成，前景為宮殿式建築樣式，後半段則是呈現弧狀量體，並以此弧形量體構成內部空間，呈現出對於現代主義方盒子的反動。

第三，在台中教師會館的案例中，業主方要求採取中國宮殿式建築樣式，這是目前可以查到，修建建築師採取中國宮殿式建築設計的最早案例。而 1977 年的田中聖心耶穌堂的設計風格，同樣起因於業主單位為了天主教因地制宜，能夠融入在地的文化脈絡中，利於傳教，邀請人們來信仰基督宗教，而要求修建建築師採用中國傳統宮殿式建築風格。那麼，修建建築師本人對於中國宮殿式建築的態度或想法為何呢？

相關資料呈現出來，修建建築師曾經認為，陽明山中山樓很大一部分的設計構想均來自於業主，即蔣介石夫妻兩人主導著設計。事實上，在台中教師會館與中山樓的興建工作完成後，幾乎也沒有看到修建建築師採用中國宮殿式建築風格來執行設計。

第四，採用自身文化元素來面對現代化的摧毀性創造力量？

雖然根據前述資料，修建建築師僅有兩次採用中國宮殿式建築樣式乃是來自於業主的的要求，隨後也未再出現過。然而，修澤蘭試圖在建築設計中納入傳統文化符號的企圖則似乎並沒有消失過。舉例來說，從東勢火車站的兩披折板，以現代主義的材料與做法，乃是為了呼應 / 取代傳統建築中的門廊作法。或是採用中國傳統紋飾構成的空心花磚，以及各種細部的裝飾等等。亦即，在業主方要求之外，修建建築師雖然清楚「現代主義」所欲主張的創新性與對傳統的反動，但仍著力於對傳統文化的象徵與符號的運用。這兩者之間的連結為何呢？在反對中國宮殿式建築樣式所象徵的封建保守與倒退之際，同時仍致力於保有、運用和轉化傳統紋飾與細節的花紋，這是否意涵著修建建築師致力於從其對母體文化的認同，並以此來對抗現代主義的去地域特質的傾向，尋求不同文化相遇之間的平衡？

第五、對結構設計和建築美學相互支持的高度企圖心

前述提及修建建築師對建築造型的積極創新，但這個創新性某個程度需建立在對於結構系統和構造美學層面的相互支撐。而前述這些案例造型各異，量體巨大的建築，某個程度也意涵著在

結構設計上的挑戰。固然論者長期以來強調修澤蘭的夫婿傅積寬先生的土木工程專長，可以協助處理結構設計上的各項難題，以達成修澤蘭屬意的建築物造型，但另一方面，也須仰賴在施師傅的專業技能。舉例來說，澤群建築事務所前員工受訪時曾經提到，當時做高雄交通銀行時，正立面有四根六層樓高的柱子，當時採取包覆白水泥的做法，在施工上相當困難，因為一旦施工沒做好，建築師希望看到的白色純淨而聳立的柱子效果即會大打折扣，因此施工團隊許多專業的師傅非常謹慎因應，但也感嘆現在已經沒有人有這些技術了。這樣的故事提醒了關於現代主義的論述中，雖然強調鋼筋水泥的新材料與工法的普及化，但是否也因此扼殺了許多具有傳統營造技能的匠師？

第六、傳統營造工匠技術？還是現代主義的技術？

現代主義建築論述強調創新、科技與理性，換言之，擁有特定的營造技術代表了建築專業實踐在營造層面的突破與進步，但事實上，在此所謂的現代化技術卻似乎同時是剝削了傳統營造工匠的技術傳承，這樣可以撐得上是進步的現代主義嗎？或者這反而是另一種對於傳統的威脅與破壞？

第七、學院派的建築論述和工程導向思維

在訪談與資料收集的過程中發現，相較於其他戰後第一代的建築師大多具有在學校兼課的教學經驗背景，修建建築師似乎是極為少數未在大學建築系或技職學校兼課的經驗。如此一來可能造成在事務所的人才甄補中，難以覓得較能忠實反映或掌握事務所發展腳步的員工，也難以促成經驗的保存與交流。另一方面，由於在大學的學校體制內，本即為建築專業建立其論述實踐的場域，強化且凸顯專業者個別實踐視角與詮釋，更可以透過教學過程中持續傳遞這些資訊。而這些設計論述的傳播也會反過來支撐這些建築設計的實踐，構成完整的論述和實踐循環，以及將建築專業實踐的討論重心聚焦於這些論述層面的議題。

然而，由於修建建築師並沒有在學校任教的經驗，其在專業上的觀點、見解與操作面的實作經驗較難以被流傳和討論，與此同時，當建築實踐討論重點停留在工程如何完成的層面，而非攸關建築設計者個人論述層面的再現時，似乎也較能解釋，何以修澤蘭的設計個案對建築設計專業所能觸及的對話層面和議題相對較為有限，反而是從建築工程施工層面來看，反而能得到更多的啟發與暗示。

第八、強調與工藝和其他藝術的結合

從修澤蘭和楊英風以及和國寶木雕匠師李松林的合作過程來看，邀請不同創作者的合作，讓這些工藝、藝術表現和建築設計之間可以更為有機的連結，一方面固然強化了現代主義建築的美學觀點，或者也可以反思目前以公共藝術百分之一的模式，透過所謂的「採購」程序，似乎並未提升整體環境設計品質和美感藝術價值，反而讓不同藝術創作表現之間相互地異化。

第九、從現代主義到國族主義論述的雙面刃？

戰後台灣的發展高度以美國為發展學習與模仿的對象，形成了現代化等於西化等於美國化的論題；在美援的實質經費物資與技術的支持下，描繪出了一種走向現代化路徑的標準版本。弔詭的是，「現代化」所欲凸顯的民主與平等價值的解放觀點，在這樣的標準化版本情境中是難以發現的。倚靠當權者所設定好的路徑似乎才有機會被認可為是現代主義的「正典」。

修澤蘭因為中山樓的宮殿式建築樣式的設計資料，被貼上了與當權者較為貼近、為當權者服務的標籤，而以此來論述其設計作品的保守倒退，不具有時代的前瞻性與時代性。然而，從前述的資料來看，修澤蘭可能反而是不願意跟中國宮殿式建築樣式靠攏，而是想要積極開創不同創作可能性，彰顯其所服膺之現代性的開放價值的。與此同時，修澤蘭也企圖從自身認同的傳統文化元素中，實驗性地提出以傳統來融合現代主義建築的各種可能性，但似乎缺乏了當權者的政治光環之後，修澤蘭建築設計的語彙則反而吸引不了對於當代現代主義創新反思的討論。換言之，修澤蘭的建築設計既非學院派眼中的創新與現代，也剝除了國族主義的成份後，似乎難以找到足以安置的論述措辭，形成了在國族主義與現代化論述兩端難以界定的他者，既難以在台灣當代探討建築現代性取得一個位置，也無法藉由國族主義的想像，來支撐其具有任何論述上的正當性。

五、未完待續：代結論

本文僅為相當初步的觀察，透過前述的整理和後續的提問，期待為下一階段的挖掘提出更具深化能量的觀點與詮釋。

5.1 個案的選取與研究詮釋

本研究在個案的挑選上考量了幾個面向的因素。首先，挑選修澤蘭澤群建築師開業後，較為早期的設計案¹⁶。開業之際修澤蘭僅 31 歲，以獨立開業而言的資歷來說，相當年輕，也可預期充滿較多創意與實驗性，一方面能夠窺見作品大膽嘗試，以及後續形式轉譯的變化詮釋。其次，刻意涉及不同的建築類型，包含學校、公共建築、宗教建築等，以期能更為完整地表達修澤蘭作品的多元性。第三，這些早期作品同時也是過去討論修澤蘭建築設計歷程時，較少為人討論或關注的個案，以這些作品開展的歷史面向，不僅意圖顧及作品的多元光譜，也希望能夠將其畢生建築設計的樣貌勾勒得更為清晰，特別是其對於使用者需求的高度關切，以及著意於形式多元變化的創新企圖，往往被「陽明山中山樓」中國宮殿式復古形象的論述壟斷，難以獲得較為公允的歷史評價與定位。第四，這是選材之前並未意識到的，即這些案例均集中在台灣中部，部分地化解了過於台北中心的歷史觀看角度，但可能也說明了當時權力核心並未完全集中於「戰時」的首都

¹⁶ 僅最後一個田中耶穌聖心堂為 1977 年較為晚近的作品。將其納入主要是考量該教會為現存基督宗教建築中，清楚標示為修澤蘭設計者，以補充衛道中學聖堂 1977 年拆除後的比較參考。另一方面，以現有的資料來看，修澤蘭全力投入花園新城的開發後，公共工程的接案量大幅減少，幾乎只剩下教會建築設計的工作，故納入此案也可略做為 1970 年前後比對參照。

——台北，特別是中興新村的開發關建，省教育廳移往中部，台灣中部因其地理上的重心性，反而支持了教育資源合理配置的思考。最後，在台灣戰後現代化的發展歷程中，1970 年後是快速開發起飛的時刻，1950-70 年代，在美援的支撐下，形同是從戰後復興走向快速現代化的醞釀階段，當時的公共投資有限、民間資金與技術知識均相對有限而窘迫的情境下，修澤蘭的建築設計某個程度或許也具備了先鋒前衛的價值與精神，以這樣的理解和詮釋角度來重新想像半世紀以前的建築專業實踐，相信是更具啟發與傳承意涵的。

5.2 一些後續持續待解的發問

台灣的現代主義建築發軔於日治時期 (傅朝卿, 2013:144)，不論是人才培育、思想啟蒙或技術體系的建構。然而，由於當時日本統治者並不積極培育建築設計人才，僅著重於技術人力的訓練養成。故戰後在建築設計市場取得優勢位置者，多為從中國大陸接受建築教育訓練，或者是曾經在國外留學者，將布雜學院或是包浩斯現代主義的建築設計思維與教育訓練方式帶到台灣。日治時期台灣本土養成的建築師則多以留日為主，且數量較少。如此一來，統治集團對於當時的建築實踐產生著舉足輕重的影響，一方面，由於主導建築設計者多數為外省籍，且與統治集團在意識形態與認同上較為貼近，故大量以中國建築為藍本的風格樣式產出，固然不令人意外。但與此同時，由於國民政府仰賴美國與美援的協助，以穩定戰後紛亂的局勢，美援以其強勢貨幣和美國文化意識形態輸入，也高度影響台灣戰後建築實踐的走向。舉例來說，當時所有的美援建築基本上都有技術顧問的角色，以利於台灣順暢地在現代營建上的技術接軌，然而，修澤蘭及其團隊似乎參與美援建築的設計較少，換言之，當美援顧問帶來現代建築的營建制度與施工圖法，有助於台灣建築事務所的系統化發展，較少有機會參與美援建築的澤群建築師事務所，在建築事務所的營造體系建構又是如何推展的呢？

修澤蘭執業時代可以 1970 年代為分水嶺，1970 年代前為公共工程的高峰期，之後則幾乎全力投入花園新城的開發，而 1970 年代正是台灣土地開發、房地產建設與營造體系逐步建構的時刻，花園新城的開發經驗與過程在這個台灣房地產開發逐步擴展的歷史時刻，是否扮演了何種觸媒的角色呢？

從 1956 年澤群建築師事務所開業迄今已經超過半世紀，有太多的故事仍待拼湊，本文僅是一個初步的努力，期待邀請更多對台灣戰後建築與藝術發展歷程的關注與研究，鋪陳與建構起更為清晰地觀看與理解。

參考文獻：

王增榮，2011，蘭陽女中綠樓，收錄於王增榮、王俊雄，浪漫的真實：戰後蘭陽建築展，48-53 頁，台北：田園城市。

財團法人劉真先生學術基金會，2010，劉真先生百歲華誕文集，台北：秀威。

傅朝卿，2013，台灣建築的式樣脈絡，台北：五南。

砂上樓閣——1930 年代臺灣獨立美術協會巡迴展與超現實繪畫之研究¹

蔡家丘²

國立臺灣師範大學藝術史研究所助理教授

摘要

關於戰前超現實繪畫於東亞接受與傳佈的議題，相較於中日韓學界的研究成果，臺灣於此方面的研究仍有待著手進行。本文首先考察 1930 年代獨立美術協會與畫家來臺的始末與意義，指出超現實繪畫傳入臺灣的主要途徑。其次，探討臺灣美術界受此刺激下的迴響，新興洋畫會畫家等人描繪奇異的空間、毀壞的建築、空盪的街景，或是如貝殼、拼貼出的機械世界，使臺灣美術呈現多元豐富的意象。然而進入 1940 年代，畫家的努力與想像旋即如砂上樓閣般崩解流逝。

關鍵字：

獨立美術協會、新興洋畫會、超現實主義、超現實繪畫

¹ 本文得國立臺灣師範大學學術活動補助案新進教師專題研究「1930 年代獨立美術協會來臺巡迴展之研究」(no.103091003, 103.12.01-104.11.30) 補助，部分內容宣讀於 AAS-in-ASIA Conference "Asia in Motion: Ideas, Institutions, Identities." (Academia Sinica, Taipei, 22 June 2015)。對上述之補助、研討會來賓之指教，以及本刊審查先生的悉心指正，深致謝忱。本文原刊於《藝術學研究》第 19 期 (2016 年 12 月，頁 1-60)。

² E-mail: u6103026@ntnu.edu.tw.

The House Built on Sand: The Traveling Exhibition of the Independent Art Association and Surrealistic Art in Taiwan in the 1930s

Chia-Chiu Tsai *

Abstract

The development of the surrealist art movement in East Asia is little acknowledged and woefully underexplored in Taiwan compared to the research done on this issue in Japan, Korea and China. This paper analyzes the traveling exhibition of the Independent Art Association in Taiwan in the 1930s, and expounds on the meaning of this movement, which should be seen as a step towards the acceptance of surrealism in East Asia during the 1930s.

The paper will then present some of the responses from artists in Taiwan stimulated by this exhibition, as well as their creative works. The unexpected and absurd nature of their works -- whether they be collages showcasing the mechanical world, images of destroyed spaces, empty streets, or seashells to express something of the negative emotional impact of modern life -- enrich the variety of Taiwanese art. However, like a house built on sand, their fantastic endeavors soon disintegrated, leaving little behind after the 1940s.

Keywords:

the Independent Art Association, the Avant-garde Western Painting Association, Surrealism, Surrealistic Art

* The author is currently Assistant Professor in the Graduate Institute of Art History, National Taiwan Normal University. E-mail: u6103026@ntnu.edu.tw.

一、前言

1931 年日本獨立美術協會於東京府美術館舉辦第一回展覽，巡迴大阪、臺北、京都、名古屋、福岡等地，爾後每年舉行，1933 年該展再次巡迴臺北。隨展來臺之畫家也藉機舉辦座談會，促進交流。1941 年該協會更至上海、南京舉辦會員展。影響所及，帶起一股超現實主義、野獸派傾向的創作風潮。1932 年日人畫家於大連發起「五果會」，1935 年中國畫家組成「中華獨立美術協會」，均是以超現實繪畫風格為中心成立的畫會。韓國畫家加入自由美術家協會，也曾創作該繪畫風格的作品。

這股風潮的出現，可說是來自 1920 年代起日本對超現實主義思想積極的譯介，此協會巡迴展標幟了該畫風自日本興起，傳佈至東亞各地的起點。然而，相較於東亞學界對該畫風於各地興起、接受的研究成果，臺灣美術史研究對此主題的考察仍待著手進行。因此本文的首要目的，在考察獨立美術協會巡迴展與畫家來臺的實際情形，同時檢視來臺畫家的創作，其次是探討臺灣美術界的迴響，進而思考此段歷史於臺灣與近代美術史上的意義。本文的研究成果，可視為 20 世紀初超現實繪畫於東亞傳佈的一環，提供相互對照比較的基礎，作為將來觀照此全貌時一枚重要的拼圖。

二、研究回顧與問題意識

回顧歐洲的超現實主義，受第一次世界大戰時崛起的達達、佛洛伊德 (Sigmund Freud, 1856-1939) 心理學對夢的解析，與馬克思主義等影響，對理性思考與階級意識提出質疑並逐漸發展。1920 年代超現實主義在歐洲形成跨國界與跨領域的藝術活動，表現在詩歌、繪畫、音樂、表演等方面。代表者如法國詩人布列東 (André Breton, 1896-1966) 由人的潛意識出發，探索自動性書寫的創作方式，並於 1924 年發表著名的超現實主義宣言。

美術方面，超現實主義畫家經常與詩人交流，汲取創作概念。他們的創作並非從反對不同繪畫流派，或擁護特定風格而來，因此表現手法上往往各具特色。如：喬治歐·德·奇里訶 (Giorgio de Chirico, 1888-1978) 於幾何性空間中組合不同物象，馬克思·恩斯特 (Max Ernst, 1891-1976) 將人物、動植物形象加以變形，胡安·米羅 (Joan Miró, 1893-1983) 以線性筆觸勾勒抽象畫面，雷內·馬格利特 (René Magritte, 1898-1967) 營造錯覺虛實的世界等等，涵蓋自動記述、拼貼、抽象等技巧。

(一) 日本超現實繪畫與獨立美術協會之研究

1920 年代後期，日本相當迅速地吸收歐洲的超現實主義，積極運用於文學與美術創作，並於 30 年代發展至高峰。文學方面，代表詩人，慶應義塾大學教授西脇順三郎 (1894-1982) 1927 年創辦雜誌《馥郁タル火夫ヨ》(馥郁的火啣)，隔年與他誌統合為《衣裳の太陽》，同

年春山行夫 (1902-1994) 創辦《詩と詩論》，均經常刊登介紹、評論歐洲超現實主義之文章，與日本詩人們的創作。如 1929 年《詩と詩論》上由詩人北川冬彥 (1900-1990) 譯介 Breton 第一次的超現實主義宣言後，旋即隔年由原研吉 (1907-1962) 繼之譯介 Breton 的第二次宣言。西脇並出版關於該主義詩與文學的論著。

美術方面，1925 年美術評論家森口多里 (1892-1984)、畫家福澤一郎 (1898-1992) 參加了在巴黎舉辦的超現實主義展覽會，是超現實繪畫首次映入日本人眼簾之始。1928 年，美術評論家仲田定之助 (1888-1970) 在雜誌《美術新論》上發表〈超現實主義の画家〉一文，首次介紹了歐洲的相關畫家與作品。美術雜誌如《中央美術》、《アトリエ》，屢屢轉載 Breton《超現實主義與繪畫》一書中的圖版，1930 年由詩人瀧口修造 (1903-1979) 將該書翻譯出版。1932 年巡迴日本數城市的「巴里・東京新興美術展」，展出包括喬治歐・德・奇里珂、馬克思・恩斯特等多位歐洲超現實主義畫家的原作。1937 年同樣巡迴日本各地的「海外超現實主義作品展」，更完全以超現實主義為主，一舉展出 3 百多件相關作品、照片與資料等等。

影響所及，日人畫家間旋即興起創作超現實繪畫的風潮，一般咸以 1929 年二科會展出的作品為肇始。如古賀春江 (1895-1933) 的名作《海》、東鄉青兒 (1897-1978)《超現實派風の散歩》等。1930 年，一群吸收前衛藝術如野獸派、超現實派的日本美術家，對當時二科會展覽制度有所不滿，進而成立獨立美術協會。³ 其中代表超現實派的畫家以福澤一郎為首，他於 1924-31 年留法，1931 年將留歐作品送回日本第一回獨立美術協會展 (以下簡稱獨立展) 展出，成為該協會中心人物。協會畫家們相當積極地發表作品，自 1933 年第 3 回展覽起，無論是應募或入選作品的數量都凌駕於帝展和二科展之上。⁴ 1934 年起，協會中部分超現實派畫家脫會另組新造型美術協會等小團體，1938 年組成創紀美術協會，1939 年合流為美術文化協會。1941 年 3 月，瀧口修造、福澤一郎被懷疑與國際共產黨有聯絡，遭日本特高警察檢舉拘束，此事件可謂間接地劃下該美術思潮活動在第二次世界大戰前的休止符。

日本超現實文學、藝術的資料與研究，相當豐富，包括戰前詩人、評論家、畫家等發表的文章與創作，以及後世針對個人或團體重新整理、研究出版的論著等等，在此無意一一詳述。不過，考量本文擬考察 1930 年代該協會和畫家的創作活動，並以此作為日後研究超現實繪畫在東亞傳佈的基礎時，仍有必要就涉及範圍作一回顧。

戰前出版的史料與圖版方面，畫家評論與展覽會消息經常發表於美術雜誌如《アトリ

³ 獨立美術協會的前身為 1930 年協會，為里見勝藏等人崇尚法國巴比松畫派 (École de Barbizon，依創立年又稱 1830 年派) 的精神，於 1926 年創立並仿其會名，不過畫風以野獸派為主。見酒井哲朗，〈初期獨立美術について〉，《近代洋畫の展開——初期獨立美術協會の作家たち展》(和歌山県：和歌山県立近代美術館，1985)，頁 1。

⁴ 酒井哲朗，〈初期獨立美術について〉，頁 12。

エ》、《みずゑ》上。如《アトリエ》1930年1月號為「超現實主義研究」專刊・1933年4月號為「獨立美術展」專刊。獨立美術協會自1931年起每年舉辦展覽・由朝日新聞社出版《獨立展集》・並收錄於戰後編纂復刻之《近代日本 アート・カタログ・コレクション》中・1932年起並發行機關誌《獨立美術》。⁵ 筆者從中便發現不少畫家來臺的相關記事與作品圖版。

戰後出版論著方面・和田博文等編纂《コレクション・日本シュールレアリスム》叢書・復刻戰前如西脇順三郎、瀧口修造、古賀春江等人的論述與相關資料・並集結現代研究者論文・極具參考價值。⁶ 詩人・評論家鶴岡善久曾出版《シュールレアリスムの発見》、《日本シュールレアリスム画家論》等書・但內容較屬評論文集・非有系統的說明與論述。⁷ 值得參考者如和田博文《日本のシュールレアリスム》、速水豊《シュールレアリスム絵画と日本：イメージの受容と創造》、大谷省吾《激動期のアヴァンギャルド：シュールレアリスムと日本の絵画一九二八 - 一九五三》等論著。⁸

研究論文方面・五十殿利治爬梳了1932年「巴里・東京新興美術展」從企畫到展示的過程・以及畫壇的迴響。⁹ 同時五十殿等編《クラシック モダン——1930年代日本の芸術》一書中・收錄兩篇論文探討日本超現實派藝術家運用日本文學傳統如俳諧、浦島物語等的創作・思考現代美術與民族性結合的問題・頗具啟發性。¹⁰

展覽圖錄方面・1980年代至今舉辦過數次以日本超現實繪畫或畫家為主題的展覽。如《近代洋画の展開——初期独立美術協会の作家たち展》、《東京モンパルナスとシュールレアリスム》、《蝶の夢・貝の幻 1927-1951 昭和前期の日本超現実主義》、《日本のシュールレアリスム：1925-1945》、《福沢一郎と昭和初期の洋画家たち——1930年協会と独立美

⁵ 《獨立展集》no.1-13 (東京：朝日新聞社・1931-1943)・收入青木茂編修・《近代日本 アート・カタログ・コレクション》078-080号 獨立美術協会 画集・図録編 第1-3卷 (東京：東京文化財研究所・2004)・《獨立美術》no.1-15 (東京：建設社・1932-1934)。

⁶ 和田博文監修・《コレクション・日本シュールレアリスム》1-15冊 (東京：本の友社・1999-2001)。

⁷ 鶴岡善久・《シュールレアリスムの発見》(東京：沖積舎・1979)・同氏・《日本シュールレアリスム画家論》(東京：沖積舎・2006)。

⁸ 沢正宏、和田博文編・《日本のシュールレアリスム》(京都：世界思想社・1995)・速水豊・《シュールレアリスム絵画と日本：イメージの受容と創造》(東京：日本放送出版協会・2009)・大谷省吾・《激動期のアヴァンギャルド：シュールレアリスムと日本の絵画一九二八 - 一九五三》(東京：国書刊行会・2016)。

⁹ 五十殿利治・〈モダニズムの展示 巴里新興美術展をめぐる〉・モダニズム研究会編《表象からの越境——モダニズムの越境〈3〉》(東京：人文書院・2004)・頁125-150。

¹⁰ 小沢節子・〈瀧口修造—シュールレアリストの時代認識と「伝統」〉・收入五十殿利治、河田明久編・《クラシック モダン——1930年代日本の芸術》(東京：せりか書房・2004)・頁29-43・大谷省吾・〈シュールレアリスムと俳諧——表現の〈近代〉はいかに問い直されたか〉・同前書・頁207-224。

術協会の作家たちによる——》、《独立美術協会 70 回記念展 輝け日本油画》等等。¹¹ 其中，名古屋市美術館編輯之展覽圖錄《日本のシュールレアリスム：1925-1945》劃分六章，分別為超現實主義詩的軌跡、現代主義繪畫潮流、超現實主義繪畫胎動、挫折、彈壓，與前衛攝影藝術等。除作品外蒐集當時活動照片、雜誌封面、作家評論等，資料豐富。《蝶の夢・貝の幻 1927-1951 昭和前期の日本超現実主義》，從圖像的角度，整理當時以蝴蝶與貝殼為主題，具超現實性與幻想性的作品，值得參考。

英文論文方面，目前筆者所見為 Annika A. Culver 2007 年的博士論文 “*Between Distant Realities*” : *The Japanese Avant-garde, Surrealism, and the Colonies, 1923-1943*，運用瑪麗·路易斯·普拉特 (Mary Louise Pratt) 討論跨文化與殖民地的理論 ‘the contact zone’ 、 ‘colonial encounters’ ，來理解日本前衛文學、藝術家於大連、滿洲、上海的活動與創作。¹² Culver 認為他們雖運用超現實意象創作，但仍無法脫離帝國主義的桎梏。此外，吳景欣的博士論文，對古賀春江的作品有深入分析，值得參考。¹³

綜合上述，日本超現實繪畫的研究成果看似頗豐，然而，關於巡迴展與畫家來台的部分，相關資料仍散見於基礎史料和圖版中，尚待整理研究。

(二) 大連「五果會」與滿洲美術

關於日本超現實文學的發展，最特別的一段歷史便如詩人安西冬衛 (1898-1965)、北川冬彥是從大連、滿洲崛起並引領了日本前衛詩創作。不僅如此，江川佳秀的研究考察了 1932 年於大連成立五果會，以超現實風格創作的日人畫家及活動。¹⁴ 1935 年，福澤一郎與鈴木保德 (1891-1974)、清水登之 (1887-1945)，至大連舉辦展覽會、座談會，而後推薦五果會的成員加入東京前衛美術團體「Ecole de Tokio」。同時，大連的日人畫家也與詩人組成以超現實主義為創作宗旨的藝文圈。1937 年，五果會美術家等人成立「滿洲前衛美術家俱樂部」，創作領域涵蓋繪畫、文學、舞蹈、鑑賞等。受到滿洲國以建設新京為新的文化中心政策

¹¹ 《近代洋画の展開——初期独立美術協会の作家たち展》(和歌山県：和歌山県立近代美術館，1985)、《東京モンパルナスとシュールレアリスム》(東京都：板橋区立美術館，1985)、《蝶の夢・貝の幻 1927-1951 昭和前期の日本超現実主義》(北海道：北海道立函館美術館、三岸好太郎美術館，1989)、《日本のシュールレアリスム：1925-1945》(愛知県：名古屋市美術館，1990)、《福澤一郎と昭和初期の洋画家たち——1930 年協会と独立美術協会の作家たちによる——》(群馬県：富岡市立美術博物館、福澤一郎記念美術館，1995)、《独立美術協会 70 回記念展 輝け日本油画》(東京：朝日新聞社，2003)。

¹² Annika A. Culver, *Between Distant Realities: The Japanese Avant-garde, Surrealism, and the Colonies, 1923-1943*, Ph.D. Dissertation, The University of Chicago, 2007.

¹³ Chinghsin Wu, *Japan Encounters the Avant-Garde: The Art and Thought of Koga Harue, 1895-1933*, Ph.D. Dissertation, The University of California, Los Angeles, 2010.

¹⁴ 江川佳秀，〈大連のシュールレアリスム「五果会」をめぐる〉，《日本美術襍稿——佐々木剛三先生古稀記念文集》(東京：明德出版社，1998)，頁 655-675。

影響，以及接近戰爭期對超現實主義思想的彈壓，五果會的活動在進入 40 年代後隨即告終。他們當時的作品，在戰後也幾乎不知去向，因此現在很難具體掌握其創作風格。

展覽圖錄方面，大谷省吾策劃的展覽會「地平線の夢——昭和 10 年代の幻想絵画」，構想來自瀧口修造之言：「地平線是超現實主義繪畫的一個傳統，暗示人世間可能的境界線」，由此呈現 1920 年代後期至 30 年代畫家受達利 (Salvador Dali, 1904-1989) 等影響，創作融合超現實繪畫風格，重疊對理想鄉、新大陸、古希臘世界的憧憬與想像。¹⁵ 其中「大陸蜃氣樓」一章，呈現自日本前往遊歷的畫家，在滿洲大地追求的梦想與虛無，饒富趣味。

(三) 中國「中華獨立美術協會」

將日本超現實主義思想與風格帶回自國，並將創作目的轉化為改革社會，這樣的具體事例見於留日的畫家身上。如：梁錫鴻 (1912-1982) 等人 1935 年於東京山水樓成立中華獨立美術協會，在廣州發行雜誌、舉辦展覽。他們的創作，來自日本所認識的野獸派與超現實派風格，傳達對中國現代化的殷切期盼。當時評論認為，其創作融合了東洋的元素。此方面的研究，主要是由中日學者協力完成，如牧陽一、吳孟晉、蔡濤等等。¹⁶ 吳孟晉長期關注中國現代主義繪畫發展與日本的關聯性，特別是超現實主義，與畫家如李仲生 (1912-1984) 從戰前到戰後的變化。就研究史來說，可將其置於近代中國畫家內化日本經驗議題的延長線上。

吳氏與蔡氏兩人曾合作 2007 年於廣東美術館策劃的「浮遊的前衛——中華獨立美術協會與一九三〇年代廣州、上海、東京的現代美術」展，可惜的是圖錄並未付梓。

(四) 韓國

韓國方面的研究主要參考金英那的日文譯著，是否有其他的韓文研究尚待進一步確認。

¹⁵ 大谷省吾・〈地平線の夢 序論〉・《地平線の夢——昭和 10 年代の幻想絵画》(東京：東京国立近代美術館・2003)・頁 11-19。引號內原為日文，筆者譯，以下同。

¹⁶ 牧陽一・〈三〇年代モダニズムの行方——決瀾社・中華獨立美術協會〉・小谷一郎等編・《転形期における中国知識人》(東京：汲古書院・1999)・頁 131-149。吳孟晉・〈中国のモダニズム絵画と「ローカルカラー」：一九三〇年代東京での李仲生のシュルレアリスム作品をめぐる〉・表象文化論学会《表象》no.2 (2008.03・東京：月曜社)・頁 170-189。同氏・〈民国期中国におけるシュルレアリスムの夢と現実——中華獨立美術協會の「超現実主義」について——〉・《現代中国》no.83 (2009)・頁 95-98。同氏・〈中華獨立美術協會と一九三〇年代の東京——NOVA 美術協會展出品作をめぐる〉・京都国立博物館《学叢》no.32 (2010.03)・頁 3, 15-28。蔡濤・〈中華獨立美術協會的經緯〉・《美術》(2008.11)・頁 82-88。同氏著・大森健雄譯・〈中華獨立美術協會の結成と挫折——一九三〇年代の広州・上海・東京の美術ネットワーク〉・《民国期美術へのまなざし——辛亥革命百年の眺望》・收入《アジア遊学》no.146 (2011.10)・頁 132-141。陳慶・〈另類『超現實主義』的建構——論中華獨立美術協會〉・《榮寶齋》(2011.02)・頁 63-76。

¹⁷ 韓國美術家的前衛藝術創作，主要從 30 年代起於日本國內進行。如金煥基（김환기，1913~1974）、文學洙（문학수，1916~1988）參加自由美術家協會，金河鍵（김하건，1915~1951）參加美術文化協會，發表具構成主義、超現實主義特色的作品。1940 年自由美術家協會雖曾於京城舉辦展覽會，但其抽象表現的畫風未受好評。金英那的研究指出，韓國美術家以東京為據點創作前衛藝術，是因為在當時韓國還不具備足以支持的環境。

（五）臺灣

關於戰前臺灣超現實主義的研究主要集中在文學方面，可見於詩人楊熾昌文集的再版，與劉紀蕙的研究、方婉禎的博士論文等。¹⁸ 美術史方面，中村義一曾有短文提及鹽月桃甫（1886-1954）學生福井敬一（1911-2003）與楊熾昌（1908-1994）的交流，點出戰前臺灣超現實文學與繪畫擦出的火花僅如曇花一現。¹⁹ 顏娟英〈日治時代美術後期的分裂與結束〉一文，指出獨立美術協會為 1930 年代中期的臺灣畫壇帶來前衛風格，使臺府展一度出現開放而活潑的畫風。²⁰ 黃琪惠與王淑津的碩士論文，各別依命題範圍述及獨立美術協會來臺，以及至 40 年代初臺灣前衛美術的出現與消長，十分具參考價值。²¹ 可惜的是，臺灣美術史研究於 90 年代後便不再出現對此議題的接續討論。

廖新田的論文結合臺灣超現實文學與美術的研究成果，比較詩人楊熾昌與臺人畫家描寫風景的不同傾向。²² 廖氏指出楊熾昌詩中經常運用毀壞、死亡、孤獨等的語彙，組合為猶如夢境般的文學意象，藉以控訴殖民現代性的帶來的種種負面影響。相較之下臺人畫家仍是以直接描寫自然的方式，呈現具地方色彩的題材。由於該論文是以臺人作品為探討前提，使其採樣缺乏同樣受超現實主義影響的在臺日人畫作，不過該論文仍提示了文學意象在此議題上

¹⁷ 金英那著，神林恒道監譯，《韓國近代美術の百年》（東京：三元社，2011）。

¹⁸ 如楊熾昌著，葉笛譯，《水蔭萍作品集》（臺南市：臺南市立文化中心，1995）。林淇濱編選，《楊熾昌》，收入《臺灣現當代作家研究資料彙編》no.5（臺南市：國立臺灣文學館，2011）。劉紀蕙，〈變異之惡的必要——楊熾昌的「異常為」書寫〉，《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的徵狀式閱讀》（新店市：立緒文化，2000），頁 190-223。方婉禎，〈美學的越境：東亞超現實主義的融會與轉化〉（台北：輔仁大學跨文化研究所比較文學博士班博士論文，2014）。方婉禎的論文即以東亞視野進行研究，雖較集中於文學上的討論但頗具啟發性。第五章「抽象的超現實繪畫」內容以日人畫家與李仲生的創作活動為主，並未涉及當時其他來臺或在臺畫家的部分。

¹⁹ 中村義一，〈台湾のシュルレアリスム〉，《曆象》no.107（1986.12），頁 20-21。同氏，〈再び台湾のシュルレアリスム〉，《曆象》no.108（1987.08），頁 40-41。譯文見陳千武譯，〈台灣的超現實主義〉、〈再論臺灣的超現實主義〉，《笠》no.145（1988.06），頁 101-107。

²⁰ 顏娟英，〈日治時代美術後期的分裂與結束〉，《何謂台灣？近代台灣美術與文化認同論文集》（臺北市：文建會，1997），頁 16-37。

²¹ 黃琪惠，〈戰爭與美術——日治末期台灣的美術運動與繪畫風格〉（台北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1997）。王淑津，〈南國虹霓——鹽月桃甫藝術研究〉（台北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1997）。

²² Hsin-Tien Liao, 'Naturalistic and Distorted Natures: The Conception of Landscape in Visual Art and Surrealist Poetry in Colonial Taiwanese'（英文刊載），《台灣文學學報》no.17（2010.12），pp.159-192。

扮演的重要性。

本文旨在以 1930 年代獨立美術協會巡迴展（以下簡稱巡迴展）為例，探討超現實繪畫在臺灣的接受與變化。之所以略費篇幅回顧上述研究，一是得以將此議題置於近代日本、臺灣等美術史發展的整體脈絡，並期待以東亞視野進行比較探討。二是不可忽視這些研究成果已指出此議題具有的複雜面向，必須先行考量，簡述要點如下。

首先，超現實主義自歐洲傳入日本後，在創作思想與風格表現上已非原貌。原本於歐洲，超現實派畫家的創作便不同於野獸派、立體派般追求共通的風格，表現手法多樣。日本迅速吸收後，日人畫家們的理解與詮釋又各有不同。如當時瀧口修造已指出日本超現實主義與歐洲最大的不同，便是欠缺對自動記述的探討和應用。²³ 速水豐認為，歐洲超現實派畫家已非亦步亦趨地跟隨 Breton 的思想進行創作，因此無須過於批評日本在思想接受上的不完全，不如更關注畫家在創作可能性上得到的多樣啟發。²⁴ 在該主義經日本傳向東亞的研究案例中，吳孟晉以趙獸（1912-2003）將北川冬彥所譯 Breton 的超現實主義宣言，再度中譯後的內容為例，指出趙獸對北川譯文的誤解，且賦予其更具社會現實面的文意。²⁵

其次，學者就創作政治性進行檢討的視點，值得參考。相較於歐洲超現實派畫家投入政黨活動，立場鮮明的傾向，如大谷省吾指出，日本 30 年代受普羅美術被彈壓與歐洲美術動向影響，看似超現實風格的繪畫，事實上更以浪漫主義的傾向，描繪現實與幻想交疊的理想鄉。欲從這些作品中具體理解畫家是否對社會有何訴求並不容易，因為其創作原本便有逃離、游離於現實的性質。²⁶ 又如山田諭以「超現實主義的日本變種」，形容該美術運動於日本形成具探索新藝術的實驗精神，然而至 30 年代後期，遭遇戰時文化思想統治的壓迫，缺乏強韌的思想，使得政治性的表現稀薄而曖昧。²⁷

本文欲探討巡迴展與畫家的來臺活動，雖可視為超現實繪畫傳入臺灣最主要的途徑，但須注意的是該協會畫家創作並非全然奉超現實派為主臬。協會中以野獸派風格為尚的里見勝藏，與具超現實派傾向的福澤一郎間形成對立陣營。彼此嫌隙漸生的結果導致 1934 年產生會員推舉不公的紛爭，衍生部分超現實派畫家脫會組成新造型美術協會，1938 年組成創紀美術協會，1939 年與福澤另組美術文化協會。²⁸

²³ 山田諭，〈序文——日本のシュールレアリスムとは何だったのか？〉，《日本のシュールレアリスム：1925 - 1945》，頁 9。

²⁴ 速水豐，《シュールレアリスム絵画と日本：イメージの受容と創造》，頁 18。

²⁵ 吳孟晉，〈民国中国におけるシュールレアリスムの夢と現実——中華独立美術協会の「超現実主義」について——〉，頁 95-108。

²⁶ 大谷省吾，〈地平線の夢 序論〉，《地平線の夢——昭和 10 年代の幻想絵画》，頁 11-19。

²⁷ 山田諭，〈序文——日本のシュールレアリスムとは何だったのか？〉，頁 8-9。

²⁸ 伊藤佳之解説文，《福澤一郎と昭和初期の洋画家たち——1930 年協会と独立美術協会の作家たちによる——》，頁 84-87。富山秀男，〈「独立美術協会」は「独立」したか〉，《独立美術協会 70 回記念展 輝け日本油画》，頁 11。

由此可知，超現實主義從歐洲傳佈至東亞時，無論是理論思想或繪畫風格，可說是如此層層「轉手」的過程。因此，在進行繪畫方面的研究時，需警覺到無法也不應全然以「歐洲——日本——臺灣」的單向接受來理解。同時，面對作品不具共通風格的前提下，僅憑單一風格進行分析的效果將會受到侷限。有鑑於此，本文參照前人研究成果與視點，將研究聯繫至該美術於日本發展變化的脈絡，多方觀照作品可能蘊含的意義，綜合圖像與風格分析等方式進行探討。行文上，指源自歐洲之該思想、理論層面，或按原文翻譯時仍以「超現實主義」稱之，而指在日本、臺灣的繪畫創作時，考量已有各自衍義的現象，故捨「主義」而以「超現實繪畫」、「超現實派」稱呼，略示概念上的區別。使用「蕃人」、「蕃地」為引用原文或尊重歷史性的用法。²⁹

²⁹ 本文原發表於《藝術學研究》第 19 期，2016 年 12 月，頁 1-60。由於全文篇幅較長，本期通訊只選錄論文前半，全文可[點此下載](#)。

「世界」的邊界—台灣近現代美術中的「世界主義」論述與跨殖民性¹

白適銘

國立台灣師範大學美術系 教授

摘要

台灣近代歷史的發展，由於曾先後受中國及日本二大帝國統治，成為帝國文化圈之一部分，然因位處帝國邊陲的原因所致，其文化身分既疏離又模糊，主體性或自我認同意識之有無，更難以辨認。清代台灣書畫被視為「閩習」餘緒，僅能說是中國南方區域文化的再摹仿，從未進入中國正統歷史，而工匠傳習的日久積弊，更造成文化動能的衰敗；日治時期之後，透過日本殖民引進現代西方觀念，開啟美術「現代化」之歷程，然而，台灣在被動、非自律性地被置入世界美術範疇之中，其對「西方」的認識既片面又有限，加上形塑「地方色彩」的需求，造成現代文化形塑過程中另一種形式的封閉與思維的制約。

在中國、日本、西方等外來文化殖民的強勢影響下，台灣近代美術得否超越其被動位置，甚至開創出具世界觀、兼能反映本土文化主體價值的藝術形式？同時，在接受現代文明啟蒙的過程中，位處東西帝國文化邊陲的台灣，如何跨越其封閉性及邊緣性，進而創造出一種「無國界」的論述思維，藉以擺脫現實困境？有趣的是，早自一九二〇年代以來，隨著現代西方美術資訊直接或間接地不斷被介紹，加上留日或旅歐台灣藝術家人數的逐漸增加，在對於西方前衛畫派、現代思潮的擴大接觸下，不論是藝術形式或批評論述，來自於對探究「世界美術」、「世界性」、「世界化」為何物的好奇心或自覺之驅動，嘗試跨越狹隘政治、文化、地理身分限制的「世界主義」觀念遂浮出檯面。

戰後，新文化運動或中國內戰過程中未能完成的現代美術革命，被延續到台灣，然因威權統治對美術的監控，促使日治時期已然開啟之世界觀，再次陷入極度封閉的狀態。去日本化與再中國化的主客位置反轉，並未為其帶來新的文化生機，「政治正確」及無所不在的意識形態操弄，成為破壞美術自律發展最大的

¹ 本文於 2017 年 4 月 19 日發表於美國布蘭迪斯大學主辦一場以臺灣美術為專題的研討會 (Art in Taiwan: An International Conference at Brandeis University)。應邀發表專題論文 "Edge of the 'World' — On 'Cosmopolitanism' and Trans-coloniality in Taiwanese Modern Art"

障礙。戰後所謂的世界，已被統治者化約為民主對共產等「非友即敵」的簡單概念，文化成為反共事業及政治神話的一環。在自由與民主皆相當有限的環境中，台灣藝術家雖未放棄對世界的理解與創造現代美術的理想，然由於國族主義思想的興起，促使藝術家僅能依附於復興傳統的政治大旗之下，尋找創造現代文化的可能。

回顧清末迄於戰後初期台灣美術的發展歷程，可以知道，不論是對世界的懵懂無知、摹擬想像或選擇性的接受，台灣藝術家在中國、日本、西方等複雜的文化帝國主義糾葛之中尋找現代化的可能方法，架構出具有現代化視野的一部殖民或半殖民歷史。進入近現代之後，向世界開放的時代趨勢，逐漸瓦解帝國主義長久以來的控制與邊緣化現狀，跨越地域、國族以尋求全球共通的文化身分，已成為藝術世界化最重要的條件。因而，如何跨越帝國主義殖民或半殖民的箝制狀態，探索「世界」真正的邊界以釐清自身位置，已成為台灣美術現代化過程中建構自我文化主體價值最重要的課題。

一、緒論：台灣美術之省思與「現代文化論」之成立

台灣西式美術教育之肇始，來自於日本殖民時期，作為其在台推動現代化教育之一環，首先在小學校或公學校設置的「手工圖畫科」。²(圖一)當時的「手工圖畫教育」，雖強調實用性、技術性及科學性，然而，其制式的學習軌範亦同時限制了學習者的創造力；此外，當時雖有來自日本的美術教師、藝術家在此耕耘，然因各級學校在師資及操作時數上甚為有限，以及缺乏美術專門學校及研究機構等之故，並無法進行美術專才之培育。即便如此，日後形塑台灣近代美術史現代風貌最重要的藝術家們，莫不來自於此種先備性環境的薰陶與啟發。

留學東京美校的畫家李梅樹，即是其中甚具代表性的一位。李氏曾於戰後的演講中回憶說：

許多外來思想的衝擊，都是透過日本才能傳入台灣。……在這種學習環境及前所提的殖民地性格下，有志進修畫藝的台灣青年，唯一也是最近的方向，就是前往日本。我年輕時代就希望學畫，無意中考進師範部，雖認為是錯誤，也沒有辦法。³

此段記錄雖說明台灣近代美術的發展來自於日本的橫向移植，顯示其一種不可避免的間接式現代化性格；然其所謂「年輕時代就希望學畫」以及考進師範部的「錯誤」所透露的，卻該解讀為一種立志成為現代藝術家的「文化自覺」。

然而，此種現代文化身分意識，究竟是如何形成的？其所期盼形塑的現代文化，又具有何種核心價值？對台灣的舊有文化有何批評與質疑？這些問題，在黃土水撰於一九二〇年代初期的文章中，早已被一一指出(圖二)：

可悲的是居住於此處的大部分人，卻對美是何物一點也不了解，……這是由於因襲傳統惡劣而保守的一面……不瞭解藝術，不懂得人生精神力量的人民，其前途是黑暗的。……期待藝術上的「福爾摩沙」時代來臨，我想這並不是我的幻夢吧！⁴

文中陳痛指出清代以來台灣文化的種種缺失—保守、重摹仿、品味低俗以及不知「美」為何物等等；同時，他既鮮明又語帶孤獨的「藝術家」身分認同，更標示著創造台灣新文化的急迫性與責無旁貸。黃土水透過宏觀的歷史回顧，檢視台灣舊有文化的現狀，認為當時的台灣「幾乎看不到什麼(藝術)，只是延續或模仿支那文化」而已，缺乏「真正的藝術」以及得以流傳後世的「現代文化」。⁵可以想見，黃土水「現代文化論」的言論立基，的確來自於對舊文化種種積習的批判而起，然而，其真正目的，卻在於透過藝術創造，建立起一種超越物慾、物質世界的精神價值，

² 林曼麗，《台灣視覺藝術教育研究》(台北市：雄師美術圖書公司，2003年二版)，頁57-144。

³ 李梅樹〈台灣美術的演變〉演講稿(1979年3月11日)，收入張炎憲主編，《歷史、文化與台灣—台灣研究研討會回記錄》(台北縣：台灣風物雜誌社，1982)，頁146。

⁴ 黃土水，〈出生於台灣〉，《東洋》，25-2/3(1922年3月)。收入顏娟英譯著，《風景心境—台灣近代美術文獻導讀》(台北市：雄獅圖書公司，2005)，上冊，頁126-130。

⁵ 黃土水，〈台灣的藝術係中國文化的延長與模仿〉，《台灣日日新報》，1923年7月17日7版。收入顏娟英譯著，前引書，上冊，頁131。

以提昇台灣社會的整體精神文明，而此種問題思考，更逐漸與台灣文化主體價值的摸索產生連結。

同樣留學於東京美校的陳植棋，亦在第二回台展(1928)舉辦前夕撰文，公開呼籲台灣全島藝術家應認清時勢，並致力於台灣現代美術之提昇。⁶陳氏的言論，可以視為是黃土水前文的另類抒發，具有鮮明的藝術史宏觀視野，並以建立台灣自身文化主體價值為依歸。同時，除了對台灣藝術界的長期落伍感到焦慮外，更認為台灣畫家嚴重缺乏國際觀、脫離現實以及以入選官展為首要目的短視近利。更重要的是，其自「美是時代的產物」的認知轉向「創造出具時代性的台灣藝術」的說法，更具體體現出自黃土水以來已然逐漸形成、與時俱進的進步文化史觀。

二、台灣美術的現代出路？－「地方色彩」(Local Color)之外

台灣近代西洋美術導師鹽月桃甫，在台展開辦之初即提出發展「南方藝術特色」之總體目標，以成為台展「將來發展方向」的諍言，可以說是日治時期台灣美術發展最重要的現代文化建設論述先聲，同時，亦反映殖民統治以來美術教育流於追求「淺薄狹隘小趣味」⁷的侷限與封閉。不可諱言地，日本統治台灣的五十年間，以台展、府展為其推展「文化向上」成果代表的美術現實，其後，一直以追求發揮台灣「地方色彩」為最高之指導原則。然而，一味表現台灣「地方色彩」的同時，使否與「時代性」的摸索、追求產生矛盾？

事實上，進入一九三〇年代之後，此種矛盾已浮上檯面，反映新舊世代文化價值觀的巨大差異。最尖銳且具代表性的，即是筆名 N 生的言論：

台展是否與時代並進？……令人遺憾的是，不得不說是「沒有！」……台灣既已被認為是世界上的台灣，思潮與文物都在世界平均水準之上……所謂地方色彩，是我們先意識到現實中一般普遍的時代性，再下降到特定的時空後，才能生動地表現出來。如果未能意識到一般的時代性，如何能表現地方色彩呢？⁸

N 生即便並未將台展遲滯不前的現狀歸罪於「地方色彩」本身，更重要的，卻在於呼籲建立更能反映時代現狀的藝術形式，以及一種與世界同步、走向世界舞台的寬闊企圖。⁹然而，仔細推理 N 生所謂缺乏「時代性」的問題可知，「地方色彩」或許並非造成此種停滯的真正主因，兩者亦未必如此衝突，其真正原因，在於藝術家身缺乏「用近代的力量感來表現的意圖」、未能「表現出現代知識份子的氣質」、作品無法令人感受到「什麼精神性的內涵」，以及無法成為超越「時代

⁶ 陳植棋，〈致本島美術家〉，《台灣日日新報》，1928 年 9 月 12 日 3 版。收入顏娟英譯著，前引書，上冊，頁 133。

⁷ 鹽月桃甫，〈第一回台展洋畫概評〉，《台灣時報》，1927 年 11 月。收入顏娟英譯著，前引書，上冊，頁 192。

⁸ N 生，〈第四回台展觀後記〉，《台灣日日新報》，1930 年 10 月 25 日 8 版，收入顏娟英譯著，前引書，頁 198。

⁹ 同上註，頁 201。

的先驅」。¹⁰這些問題，儼然已成為此時台灣美術發展上最大的瓶頸。

台展在發展之初，即以提倡發展該展「權威」、「提升我台灣之地位」¹¹，甚至是「用來與內地對抗」¹²為宗旨。「地方色彩論」的建構，即便仍處於日本殖民的情況下，可以說是台灣近代文化形成過程中，最能反映自身文化主體性、主體思維的一種觀點。從邏輯上來說，台展意識性地迴避因襲日本母國主流的立意—「此展覽會的目標並非直接與帝展、院展或二科會同步調發展」¹³，台展審查員松林桂月亦明白指出「台展畫家逐漸受到日本中央的東京、大阪等地畫壇風氣的影響」¹⁴，故積極鼓勵發展台灣自身的「地方色彩」，其說法實具有時代進步性，或可成為台灣美術真正「現代化」的推動策略。然而，行之有年之後所浮現的體制僵化與缺乏新思想刺激等問題，亦可說是造成此種矛盾及屢遭批評的主因。

在「地方色彩」之外，台灣自身的現代文化應如何形塑？其出路何在？這些疑問，已成為一九三〇年代之後最嚴肅而刻不容緩的時代難題。一九三〇年年初，鹽月桃甫曾引用俄國抽象主義藝術家康丁斯基《藝術論》序言中的言論說：

「所有的藝術品都是時代之子，……各時代的文化都不可能重覆，而是各自孕育出獨特的傾向。……我們不可能有和古希臘人一樣的感性，或相同內涵的生活，故而努力運用古希臘人的原則來雕塑，雖然可能製作出近似希臘人作品的形式，卻完全不具有任何內在精神。」¹⁵

本文在於強調藝術應隨時代發展其具有獨特文化性格的「時代性」，並對藝術家缺乏個性、滿足於「小格局」以及觀眾留戀於「小趣味」的情況感到憂心。鹽月雖然認同創造「時代性」與個性的的重要，然在文中並未針對此問題—甚或是如何形塑台灣現代文化的「時代性」—進行更深入的抒發。與此相對，數年後 N 生的批評是否即能為此問題打開僵局則另當別論，然而更值得注意的是，在此種文化論戰攻防之中，不論是黃土水、陳植棋、N 生都清楚顯示，所謂符合時代現實需求、反映時代性，藉以超越「地方對中央」的狹隘論述框架，已然成為此間台灣文化發展中最重要的命題。

¹⁰ 同上註，頁 198-201。

¹¹ 石黑英彥，〈臺灣美術展覽會に就いて〉，《台灣時報》，1927 年 5 月號，頁 5-6。

¹² 舜吉，〈美術の秋 臺展を前に美術を見る眼 【上】 東京にて〉，《台灣日日新報》，1927 年 9 月 19 日 3 版。

¹³ 石黑英彥，前引文，頁 5-6。

¹⁴ 松林桂月，〈台灣—台府展與旅行經驗〉，原載於《東方美術》，1933 年 10 月，收入顏娟英譯著，前引書，上冊，頁 273。

¹⁵ 鹽月善吉，〈畫室內省錄三則〉，《台灣日日新報》，1930 年 1 月 26 日 3 版及 1 月 28 日 3、10 版。收入顏娟英譯著，前引書，上冊，頁 140-141。

三、文化不能兩立？—「國賊論」與走向東洋、世界的現代選擇

超越「地方對中央」的論述框架，亦即超越「地方色彩」的絕對價值與指導原則，其目的不外乎在於使台灣現代美術避免走向「鎖國主義」與「國粹主義」。第八回台展(1934)開辦之時，鹽月桃甫即再次撰文：

只要描寫台灣的風物，便具備了台灣色，想起來真有些奇怪吧！……台灣和世界之間的距離，也越來越縮短，世界的動向立刻可以得知。……台灣的作品以鎖國台灣為目標，這絕對是不可能的期待。……隨著時代的推移，樣式也不斷地變化，這是我們必須重視的。……如果討厭從外國傳來的文化，並稱他為國賊的話，日本今日的生活，就必須回溯到神話時代了……便無法飛躍於世界。¹⁶

鹽月的言論中，尤其是「國賊論」的說法，清楚露出一九三〇年代中期的台灣畫壇正走向「文化法西斯」(Cultural Fascism)的危險。隨著日治時代社會各層面不斷的現代化文明進展，國際網絡暢通，資訊發達，台灣已不在是過往窮山僻水的海外孤島，正不斷邁向國際化，並進入世界文化大熔爐之體系，台灣藝術家不應走回頭路，因為「地方色彩」而走進「鎖國」的絕境。

鹽月口中對時代推移的真實接受以及所謂「飛躍於世界」的期待，已透露此間台灣美術發展的真正前途指標，他認為台灣美術的發展與世界相互依存，不能自外於世界潮流，反對意識形態式的對立與愛國主義，可以視為是一種具有更為開明、包容的「世界主義」(Cosmopolitanism)。藉此，如果我們認為「世界主義」所提出的構想，正是超越「淺薄狹隘小趣味」或越來越趨向鎖國、國粹困境的解決方案的話，那麼，在邏輯上，所謂「符合時代現勢需求、反映時代性」的呼籲，不外乎在嘗試尋找一種走出「地域保護主義」(Localism)的自我設限及與世界媒合方式的可能。

此種超越地域主義的新時代思維，亦對當時官展的評論界產生影響。昭和十三年(1938)，由鷗汀生、岡山蕙三合撰的評論中即提到：

台灣教育會所主辦的台展也已經十年，在此階段，正可以換個新方向，努力創造新面貌。……事實上，台展最近已陷入形式主義，……繪畫本質普遍地存在，古今中外皆為不變的法則。真正的美術作品，不論在什麼時候，也可令人感受其美。¹⁷

認為藝術家仍應秉持就藝論藝的創作原則，揚棄形式主義，並「深入美術的本質」；同時，認為藝術應追求並建立一種超越地域、時間、種族，亦即放諸四海皆準的格局。此種想法，事實上在鹽月桃甫上述對第八回台展(1934)的評論中已可見到。¹⁸

¹⁶ 鹽月桃甫，〈第八回台展前夕〉，《台灣教育》，1934年11月，收入顏娟英譯著，前引書，頁233-236。

¹⁷ 鷗汀生、岡山蕙三，〈第一回府展漫評〉，《台灣日日新報》，1938年10月24-29日3版，收入顏娟英譯著，前引書，頁261-269。

¹⁸ 同註15，頁234-236。

此外，鹽月還不諱言地提到，台展及台灣畫壇刻正摸索新方向以形塑其世界性的改變，與來自日本最新情勢的關連：

畫家們表現愈來愈穩建，他們不再只是學畫的學生。……台展的抱負立足於世界上，並且散發出令人矚目的光輝。¹⁹

台展的新氣運，除了即時接收、回應日本畫壇的最新發展動態之外，鹽月所謂台灣美術得以進入「立足於世界上」嶄新階段的原因，一如在對顏水龍、陳清汾、楊佐三郎等赴法學習的成果期待中所見，與留日或留歐藝術家們的最近畫風、表現傾向，亦具有密切關連。而其口中所謂「不再只是學畫的學生」所顯示的，正代表台灣畫學生的身分改變，不論是畫風實踐或思想表現上的轉變，已逐步從台灣踏上日本、亞洲，甚或是歐洲、世界藝術界前端的事實。

昭和五年(1930)，曾日本留學五年的楊三郎因深入研究洋畫之需而遠渡重洋前往巴黎(圖三)，並撰文闡述此時的學習經驗說：

我迫切期待在台灣設立美術研究機構，如此便自然地隨著時代演進，出現未來派及某某派等各種畫風，沒有研究就排斥是不對的，藝術無國界，並且我希望藝術健全踏實地發展。

20

楊三郎認為，台灣若要發展出有如世界藝術之都巴黎般日新月異的現代藝術流派，應秉持客觀及開闊的襟懷，接納世界現勢並積極從事研究。而其有如宣言般的「藝術無國界」口號，正反映自一九三〇年代以來，走入世界美術體系、成為世界美術一員的企圖與雄心，早已在年輕一代藝術家身上浮現的事實。

事實上，透過留學日本或歐洲，已然開啟其具有世界性視野的「現代美術之眼」的台灣畫學生，除了藉由此種經由「島外」所產生的自我文化啟蒙致力於推展台灣美術的「時代性」及「世界化」之外，另一方面，對「東洋」的自覺，亦應被認為是在此經緯線上的另一種文化主體概念呈現，其中，又以陳澄波的言論最具代表性，相關論述文字亦最多。

成立於昭和九年(1934)的「台陽美術協會」(簡稱台陽美協，圖四)²¹，以提昇台灣文化為立會宗旨，其成員皆具留日、留歐經驗，可謂肩負創造台灣美術新時代歷史命運的舵手，而一九三〇年代，更可說是迎接所有海外留學成果、貢獻其台灣所思所學之時期。台陽美協成立隔年(1935)七月，廖、陳、李、顏、楊等五位成員，分別撰文並連合刊載其對當時台灣美術發展現況的看法。與其他四人較為不同的，陳澄波提出表現「東洋色彩」、「東洋感受性」的問題，反對對實物進行「理智性」的描繪，他說：

¹⁹ 同註 15，頁 233-234。

²⁰ 楊佐三郎，〈藝術無國界〉，《南方美術》，1941 年 8 月，收入顏娟英譯著，前引書，頁 157。

²¹ 顏娟英編著，《台灣近代美術大事年表》(台北市：雄師圖書公司，1998)，頁 142。

(我)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！將雷諾瓦現條的動態、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風，豈不是很好嗎？²²

陳澄波此種企圖將印象派、後期印象派的形式元素，植入「東洋」特殊的繪畫模式，可以說是一種「東西文化調和論」的產物，反映日本大正末年、昭和前期期間文化知識界最重要的「東洋文化回歸」、「東洋文化自覺」思想的直接影響，²³同時亦受到其業師石川欽一郎精神及言語上的支持²⁴。(圖五)可以知道，不論是在理論或實踐上，陳澄波此種強調「東洋」文化價值的說法，根據其自身認定的理由，來自於藝術家自身「東洋人的性格」，反映此時對建構台灣新文化主體認知的關切，從「作為東洋人」一語亦可知道，同時展現出對「自我」、「東亞」身分的強烈認同。²⁵

四、結語：「留學生的時代」及其現代文化啟蒙

約自一九二〇年前後開始，留學日本的台灣畫學生逐漸展露頭角，其整體成果不僅開啟了殖民地時代台灣美術嶄新之一頁，同時，亦可說是其走進東亞及世界藝術史流脈之嚆矢。隨著現代文明視野不斷地被開啟、拓展，反省及批判台灣自身守舊、僵化及邊緣的文化體制問題，則成為必然，此種趨勢亦同時造就一種全新知識份子文化身分的成形。

一九三〇年代之後，台灣社會不論是在思潮或物質層面，皆已達到「世界平均水準」，故而在美術上要求走出「鎖國」、「國粹」的呼聲越發強大，思考如何與世界美術同步、使台灣美術走入世界舞台的觀點，或融合東西文化差異以形塑台灣自身的現代文化的想法，亦漸趨成熟。由以上研究可知，一九三〇年代，不論立場或觀點如何不同，此時，正可謂台灣美術界—尤其在藝術批評方面—形式最為自由、開放、激進，在思想上最為大放異彩的年代，顯示充滿自覺、自我啟蒙的進取氣氛。

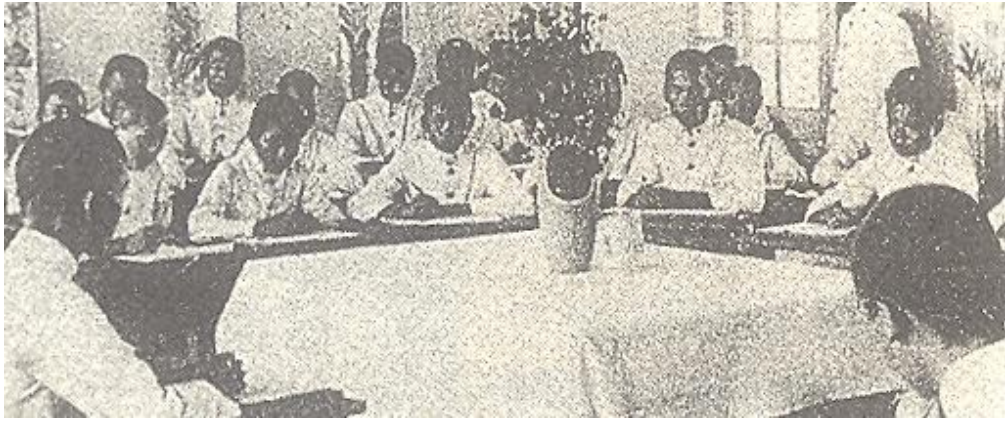
從黃土水、陳植棋對台灣土地意識的自覺，到陳澄波「東洋色彩」、「東洋畫風」的形塑、楊三郎「藝術無國界」、「世界主義」思想的發展成熟，一方面說明日治時期台灣留日畫學生在建構台灣現代文化過程中所扮演的文化英雄角色，同時，亦彰顯其包含「台灣、東洋、世界」等不同文化脈絡價值在內的複雜現代身份及文化自覺。

²² 廖繼春等，〈台灣畫家談台灣美術〉，《台灣文藝》，1935年7月，收入顏娟英譯著，前引書，頁161-163。

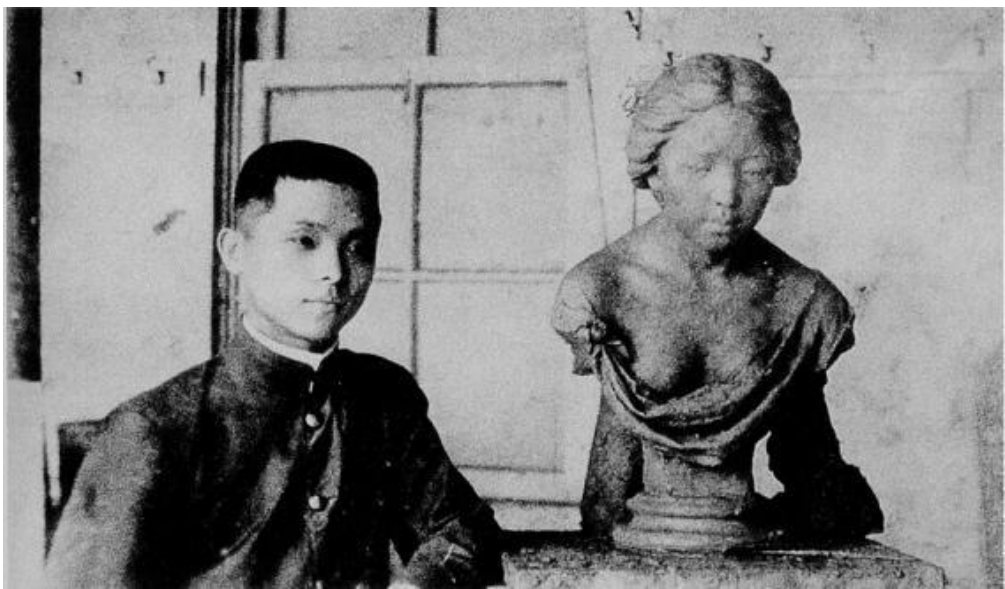
²³ 拙著，〈紀行·集古·支那趣味－梅原龍三郎與大正昭和畫壇的東方主義視線〉，收入國立台中教育大學等編，《視覺·記憶·收藏－藝術史跨領域學術研討會大會論文集》（台中市：國立台中教育大學，2006），頁158-162。

²⁴ 參照石川欽一郎寄給陳澄波的親筆信函（1934年8月15日），陳澄波文化基金會藏。

²⁵ 羽田ジェシカ，〈台灣近代美術におけるアイデンティティ－陳澄波の《清流》（1929）を中心に－〉，《九州中国学会報》，第49卷（2011），頁89-103。



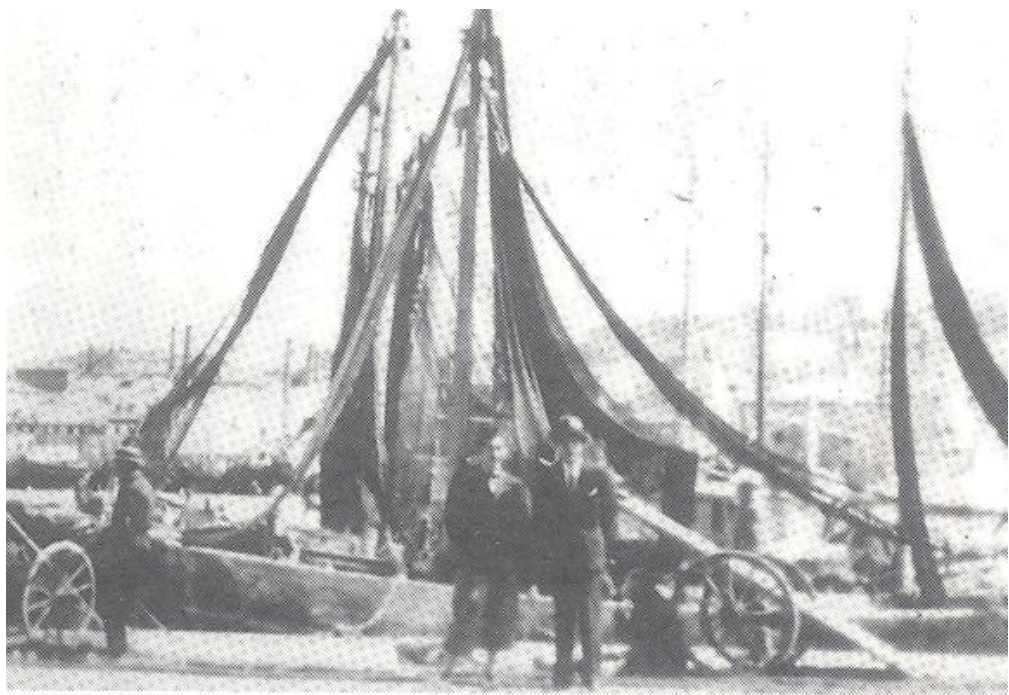
圖一 日治時期圖畫課靜物寫生情形



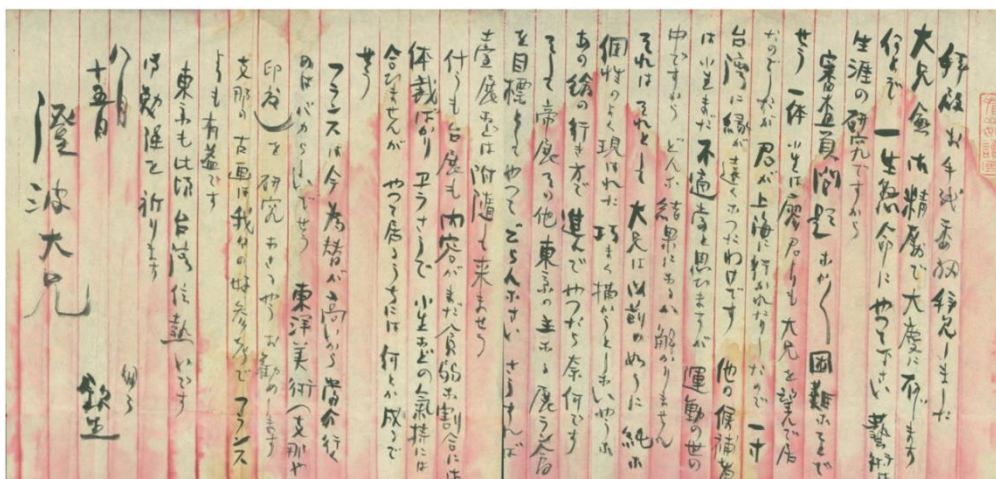
圖二 東京美術學校留學期間的黃水土(左)及雕塑作品



圖三 楊三郎(左)、顏水龍(中)、劉啟祥(右)合攝於法國馬賽港 1932 年



圖四 第三回台陽展台中移動展座談會合影 1937 年 陳澄波文化基金會藏



圖五 石川欽一郎致陳澄波信函 1934年 陳澄波文化基金會藏

執著、叛逆和同理心：張義雄的藝術與傳奇¹

盛鎧

國立聯合大學台灣語文與傳播學系副教授

「生命的禮拜天：張義雄百歲回顧展」策展人

懷念張義雄

傳奇藝術家張義雄的人生軌道，終究在 2016 年 5 月 27 日這天走到終點站。1914 年出生的張義雄，以一百零二歲之高齡於東京辭世，其長壽固然也是一種傳奇，但他一生的傳奇性絕不僅只於此。

由於筆者曾為張義雄策劃過百歲回顧展（生命的禮拜天：張義雄百歲回顧展，國立台灣美術館主辦，2013 年 11 月 9 日至 2014 年 2 月 9 日），對於他的創作與為人較有了解，因而對他格外懷念，想要撰寫文章紀念他。紀念張義雄，根本毋需將他傳奇化，因為他的生平已經夠傳奇了；紀念張義雄，也不用將他塑造成典範，因為他的個性與畫風實在太獨特了，後人也難以仿效。只是，他的傳奇不只反映出他的性格，也連結著他的作品，並以出色的藝術創作表現出來，因此本文還是想從幾則張義雄的傳奇小故事談起，並探討他的藝術風格。

大凡偉大的藝術家都有一些傳奇故事，有的軼事儘管真假難辨，但總讓人津津樂道，而增添其光彩。張義雄也不例外。若從比較嚴肅的藝術史研究角度來看，這些藝術家的傳奇軼事，多半只是些小道消息，難以求證，故不宜當作研究之依據。可是藝術史的經典之作，瓦薩里（Giorgio Vasari）的《藝苑名人傳》就是列傳式的著作，儘管其中有些故事無法確認其真實性，但對於我們了解文藝復興時期的藝術仍然具有重要的參考價值。

有時一則藝術家的小故事，即使經過一些渲染，但只要有一定的真實性，卻可能很有啟發性，讓我們能更深切地體認其藝術創作的特色與價值所在，而這也許是一般標榜客觀性的學術論文做不到的。當然，在此絕不是要鼓吹反智論，否定學術研究的價值，而是要嘗試提出另一種看法，讓我們能以較正面的態度，看待藝術家的生平故事。就像圍繞著張義雄的許多傳奇，絕不只是人們茶餘飯後的談資，亦非僅供藝術界後學效法的勵志小故事而已，其中自有許多深意可讓我們更理解這位大師的不朽之作的藝術價值。

關於張義雄的傳奇故事，在他的傳記和諸多介紹他的文章當中，都有加以記述，因此以下講的也許已經有人說過，算不上是什麼「爆料」。而且這些故事都有所本，絕非虛構，至少都有來

¹ 本文刊於「藝術家」雜誌 498 期（2016 年 11 月號，頁 152-161）。

源可查。本文寫作的目的，也不在於說些鮮為人知的八卦消息，而是要彙整一些關於張義雄生命的小故事，作為小小的紀念，並期望讀者能藉由這些故事，更深切認識張義雄的作品在台灣美術史上的獨特價值，而更喜愛他的創作。

以執著與叛逆超越「尾巴世代」

謝里法曾說過，在近代台灣美術史的系譜中，1914 年出生的張義雄這一代藝術家，當 1945 年二戰結束時年歲大約三十上下，在日治時期的台灣藝壇往往還未站穩腳步，有的甚至還來不及在台灣美術展覽會上嶄露頭角，就已經得要面對戰後新局，因此在所謂前輩藝術家當中就像「尾巴世代」，稱不上是真正的先驅。更且，當 1950 年代開始流行起抽象繪畫潮流，他們先前所學得的藝術技藝又彷彿明日黃花，因而被前後世代夾擊，如同「三明治世代」。謝里法確實眼光敏銳，看出張義雄此一世代藝術家地位的尷尬。然而，張義雄的創作的難能可貴之處，就在於他不甘只當續貂之尾而努力求變，但又不附隨新起流派以致失去自我，淪為三明治的夾心。他確實有走出自己的藝術之路。張義雄各個時期與各式題材都可看出他獨特的風格，例如他的小丑系列畫作，其中的油彩和肌理質感的細緻經營就可看出其畫技之精湛，且主題選擇與表現方式又明顯不同於其他藝術家，而有獨到的個人特色和新意。

不當別人的尾巴或三明治的夾層，絕非一件容易的事，張義雄所憑藉的乃是自身的執著與叛逆。執著，指的是他不畏險阻追求藝術的毅力；叛逆，則意指他有心要走和別人不一樣的道路，即使要付出代價亦在所不惜。張義雄對藝術的執著，從他前半生窮困度日卻不放棄創作即可看出，而他的叛逆性不只顯現於其直率的個性，也針對著畫壇主流以及現實中不公不義的體制，以他的畫筆進行挑戰和批判。

關於張義雄的執著，許多文章都有提及，此處僅補充一個本人親眼所見的例子。因為身為「生命的禮拜天：張義雄百歲回顧展」的策展人，在展覽正式開幕後，筆者因此前往東京跟張義雄稟告展覽的情形，並出示一些當天會場的照片。對於相片中的人物，雖大多為他的親朋好友或學生，但他大多無法辨識，足見他的記憶力已經衰退，可是他仍然興致一來，以錢幣變了個小魔術，且無破綻。更令筆者驚奇的是，他竟主動說要幫我畫張畫像（考慮他的身體狀況，筆者當然不敢提出要求），而且當他坐在床上拿起畫筆之時，眼神頓時變得十分銳利（圖 1），手也很平穩，沒有抖動，彷彿數十年前的街頭畫家之魂又回到他身上，且畫出一張相貌很神似的肖像，簡直不敢讓人相信這是出自一位百歲老人之手（圖 2）。



圖 1：張義雄作畫的神情，2014 年攝於東京。此時張義雄已過百歲。



圖 2：張義雄為筆者繪製的肖像，2014 年 1 月 23 日。雖年事已高，但筆力猶健。

百歲的張義雄為我繪製畫像，不只顯示他寶刀未老，繪畫的功力猶在，更表示作畫的技藝已融入他的血脈與身體的記憶之中，即使關於具體人事的記憶早已不存（畫完之後他還問說要簽上 19 多少年，其實此時已是 2014 年），但他仍可不假思索，幾乎只憑直覺就畫出這件畫像。為藝術奉獻了一生的畫家，自然也與藝術融為一體，而我也有幸能為其執著作見證。

追求自由的叛逆性

張義雄很喜歡講他自己生命歷程中的小故事，只是這些故事往往並不勵志，甚至有些出格而帶有叛逆性。例如張義雄說他在就讀嘉義中學時，「天天繪畫以致荒廢學業，最後甚至逃學帶著書包到彌陀寺去寫生，終於被學校退學」（張義雄口述、陳重光執筆，〈陳澄波老師與我〉，《雄獅美術》100 期，1979 年 6 月），顯示他熱烈追求藝術以致無法適應既有教育體制的情形。但也是在中學時期，張義雄曾因某位男同學是美少年，因而跟他格外要好，甚至「陷入熱戀」（見黃小燕，《浪人·秋歌·張義雄》，台北：雄獅美術，2004，頁 17）。此種同性情誼，在男校當中，其實很難認定真的是同性戀與否。但張義雄卻刻意如此說，其實亦顯示他不願被當作是單純的「直男」，對情愛的多元性抱持著開放的態度，這在他那個世代的男性當中，是很罕見的價值觀，可見他不拘禮俗的態度。

青少年時期的張義雄帶著叛逆性，不服常約的管教，還有一例。中學時，他酷愛看電影，曾因違反校規觀賞《巴黎屋簷下》（*Sous les toits de Paris*，1930）而被處罰，但也因此萌生對巴黎的嚮往之意。據說當他晚年，仍然記得片中的歌曲，不時哼唱。《巴黎屋簷下》是由克萊爾（René Clair）導演的有聲電影初期的一部影史名片，反映出社會底層人物的生活百態。張義雄會喜歡這部影片，除了巴黎的街道景觀，裡頭對庶民生活的刻劃，尤其是一些波希米亞式人物的游蕩生涯，

應當也是引發張義雄憧憬且久久不忘的緣由。但青春期的張義雄絕非懵懂衝撞的頑劣少年，他清楚地知道他的人生目標是要成為一名藝術家，因而赴日求學。這些叛逆的經驗亦非僅是不知世事的青澀歲月的小註腳，船過水無痕。巴黎夢與波希米亞式的生活，仍長存於張義雄的記憶當中，直至他親身體驗並將之化為他筆下的畫作。

不過，張義雄移居國外，其實並非因為喜愛浪跡天涯，而是出於他的叛逆性，或說為了追求自由。戰後張義雄雖然在台灣初步建立起一定的名望，他卻於 1964 年移居日本。期間雖生活艱苦，但他終於在東京附近買下生平第一間真正屬於自己的房子。現有許多關於張義雄生平的文獻資料都有提到，他原先到日本其實本來是想移民巴西，但因為遭騙而失去錢財，故只得留在日本。換言之，住在日本是有點意外，因為本來有可能以此為跳板而遷居他處，並非確實喜歡日本。其實甚至可以這麼說，跟他後來遷居巴黎不同，住在巴黎是因為真正喜歡巴黎，住在東京或想要去巴西，則是因為不喜台灣的环境。台灣明明是他的故鄉，為何他會想要離開？

並非張義雄真的不喜歡台灣或在此無立足之地，抑或想要追求波希米亞式的浪漫「浪人」生涯，而是因為他對戰後台灣畫壇的主流勢力感到不滿，並且也對當時的專制政治體制覺得失望，故有叛逆之心，而籌劃移居到較自由的環境。

根據謝里法的觀察，「台灣第一代畫家這一生中努力製造一種神話，就是向年輕一輩灌輸『台陽展外沒有畫家』的信念」，而張義雄起初或也認同此種「神話」，因而參與其中，但後來則「遭受排擠而競爭失敗」，進而「產生常人無法想像的悲憤心結」。(見謝里法，〈張義雄：打架就得打到倒下來為止〉，收於《我所看到的上一代》，望春風出版)基於類似理由，也有人稱他為「悲愴的在野巨匠」(見黃于玲，《真實一生：台灣前輩藝術家的故事》，南畫廊出版)——所謂在野即意指張義雄乃是相對於台陽畫家(且多半亦為省展評審)的在野派。儘管有些畫風已走出印象派，意圖發揮各自個性的「在野派」畫家(包括張義雄在內)也曾一度集結，於 1954 年組織紀元美術會(張義雄與廖德政、洪瑞麟、陳德旺、張萬傳、金潤作等六人為創始會員)，但張義雄還是選擇離開，不再相信那種體制化的「神話」。

不過張義雄絕非因為「競爭失敗」或欠缺鬥志，所以才選擇離開台灣藝壇。謝里法與黃于玲都曾敘說過一則真的很富傳奇性的故事：1950 年代時，張義雄因為一幅在台陽展得獎的畫作獎金(另一說是被省教育廳收購的畫價)被打折扣，因而與台陽畫家心生芥蒂，而後某次在松山機場和眾畫家一起等待日本來客時，終於情緒爆發，在機場向眾多台陽畫家「嗆聲」說：「有種過來打一架！」足見其憤懣與鬥志。

但若只因與畫壇主流勢力不合，應該也不致使張義雄選擇遠走他鄉，特別是他還猶有鬥志意氣。謝里法在一篇談他所認識的張義雄的文章裡，其中一節的標題就是「打國民黨的架，也打台陽展的架」，即表示張義雄對台灣政治與美術界都有所不滿，因而決定另尋自由的天地。因此，張義雄的人生抉擇自有其政治性與藝術性的理由：當張義雄的恩師陳澄波與他的好友廖德政的

父親廖進平被國民政府所殺，他就明白在此專制體制之下，自己乃是「被踐踏的夏草」而寧可於「東之國下紮根」(張義雄致廖德政之明信片當中的詩句，寫於 1970 年)，亦即不願在獨裁制度下苟活，而寧願至異鄉開展新生；至於藝術上的原因，則是他不想成為保守學院體制下的附庸者，亦不願再作些徒勞的爭鬥。

追求自由的張義雄，《籠中鳥》(1978)正是其心志極佳的見證(圖 3)。《浪人·秋歌·張義雄》一書中的圖說寫道：「籠中鳥的象徵，是張義雄隱喻自己與當時台灣人的處境，他在畫面左上方的鐵絲網留下一道縫，並透著光，張義雄心想著若地震來時，受到磚塊重壓的籠中鳥，說不定能從這道縫飛出去而得到自由。」由此亦可見張義雄一生所最珍視的價值乃是自由，所以為了政治與藝術的自由，他甚至寧可遠離故鄉並拋棄既有的成就。張義雄晚年完成的《二二八》(1997)(圖 4)，或可算一幅抽象畫，但其中的暗喻亦極為明顯：下方的日本國旗代表著日治時期的結束，接踵而來的則是中華民國的統治(以青天白日旗代表)，但是 1947 的數字之上，則是一片黑色油彩，表示黑暗時代的降臨，1997(此作完成於 1997 年)則是一方天空般的淺藍色。這件作品清楚顯露他對政治體制的批判，以及他自由不受拘束的創意畫風。1997 年的張義雄雖已生活於自由的法國，但他仍心繫祖國，可見他的叛逆並不只在意自己的自由，而兼有關懷同胞的同理心。



圖 3·張義雄，《籠中鳥》，油彩、畫布，50M，1978，私人收藏。

圖片來源：黃小燕，《浪人·秋歌·張義雄》(臺北：雄獅圖書公司，2004)，頁 79。



圖 4·張義雄，《二二八》，油彩、畫布，73X53.5cm，1997，私人收藏。

圖片來源：盛鑑撰文，《生命的禮拜天——張義雄百歲回顧展》(臺中市：國立臺灣美術館，2013)，頁 169。

正義義雄的同理心

說到張義雄的同理心與正義感，他捐畫給 520 農民運動拍賣，資助他們，就非常有代表性，因此幾乎所有介紹張義雄生平的文章，都一定會提到這件事。當 1988 年台灣發生自戰後以來最大的農民請願行動的 520 事件時，張義雄見到警民衝突當中鎮暴警察毆打遊行群眾（多為上了年紀的老農民）的影像，因而決定捐出百幅作品，並於隔年舉行「張義雄社會關懷義賣畫展」以示支持。足見張義雄並不是個生活於象牙塔中的畫家，而是位具有社會關懷意識的藝術家。這個眼見不平而出面相助的行為，當然極富傳奇色彩，因而屢被傳誦。不過，或許有人會有疑問，這樣的行動固然很有同理心與正義感，但是跟張義雄的作品或風格到底有何關係？

當然，張義雄一生中也畫過許多風景畫和靜物畫，若說這類作品體現出他的正義感與人道精神，確實有些牽強。然而他也有不少創作關注於社會上的弱勢者，例如早年的《吹鼓吹》(1951) (圖 5) 以及他移居法國後畫的《小星星之曲》(1995) (圖 6) 都是很典型的例子。台語有俗諺云：「第一衰，剃頭吹鼓吹」，意指在傳統社會的價值觀中，「吹鼓吹」和「剃頭」被視為卑賤的工作，唯有不如意者方操持此類職業。張義雄卻直視這些社會底層人物，並為其畫像，顯見其無視階級地位之平等胸懷。此外，張義雄畫過許多以小丑為主題的作品，其中也顯露出他的同理心和生命觀。甚至他的風景畫和靜物畫，亦非僅著重於形式的經營與表現，其中其實也蘊含著深刻的哲思。



圖 5·張義雄·《吹鼓吹》，油彩、畫布，83X65.5cm，1954，私人收藏。

圖片來源：盛鎧撰文，《生命的禮拜天——張義雄百歲回顧展》（臺中市：國立臺灣美術館，2013），頁 54。

圖 6·張義雄·《小星星之曲》，油彩、畫布，162.4X112cm，1995，私人收藏。

圖片來源：盛鎧撰文，《生命的禮拜天——張義雄百歲回顧展》（臺中市：國立臺灣美術館，2013），頁 131。

在台灣藝壇，如此關懷社會底層的藝術家並不多見，大概唯有洪瑞麟的礦工畫作或可並舉。礦工不只真的在地表底層下工作，他們的社會地位也是位於底層，洪瑞麟面對礦工的生活且將之當作創作主題，當然亦有其同理心。只是洪瑞麟以礦工為題材自有其個人經歷之緣由，張義雄卻跳脫自身生活條件之限制，直面底層生活者，且在台灣與法國兼有，足見他的社會意識，即使他不是以理論見長或好發文字議論的藝術家。

因此，張義雄絕非不問世事，只埋首於技巧鑽營的畫家，他對於社會和人生自有其體悟，且反映於藝術創作之中。布豐 (Buffon) 的名言「風格即人格」(Le style, c'est l'homme.)，雖然太常被引用，以致幾乎成為陳腔濫調，但是在張義雄身上，我們確實可以看到其作品風格跟他為人的性格特質之間的密切關聯。尤其是若我們更了解他的生命歷程，乃至生活中的一些小故事，或許更能理解其作品中的構思與特色，因而更緬懷張義雄這個人，以及他所創造出來的藝術品。

巴黎屋簷下

當 1980 年張義雄 66 歲毅然遷往巴黎之後，他的街景畫當中，亦很少出現以著名景點為主題的畫作。張義雄雖常居蒙馬特，他卻不畫此地外國旅遊團必遊之高檔觀光酒店紅磨坊，反而去畫一間看似不起眼的小酒館——《巴黎酒吧》(1980)(圖 7)。這間狡兔酒館 (Au Lapin Agile)，曾是畢卡索 (Pablo Picasso) 與郁特里羅 (Maurice Utrillo) 等巴黎畫派藝術家常流連的酒吧。這自然是張義雄向那些藝術家致敬的方式，且也可看出他心目中的巴黎，首先乃是藝術家們生活過的地方，其次才是一個美麗的城市。而且，他也不愛畫王宮貴族居住的宮殿建築，或香榭大道 (Avenue des Champs-Élysées) 等名牌精品店雲集的熱鬧街道，卻常畫巴黎的尋常街景。像是《巴黎街景》(1991)(圖 8) 畫中的景象就非林蔭大道或車水馬龍的街道，而是巴黎市內的石坂小路與曲徑幽巷，由此亦可看出張義雄的對庶民生活街區的偏好。

在一部介紹張義雄生平的紀錄影片中 (行政院文化建設委員會製作，《文建會資深藝術家影音紀錄片系列：張義雄·夢想旅程》，有 DVD 發行且可於網路觀賞)，他亦親身說法，提到那些在他常往來的路上的乞丐，皆為他的朋友。且他亦十分體貼，在佈施之時，往往還變個小魔術，除了自娛娛人，亦為了不讓那些乞丐覺得是在受人施捨，以維護他們的尊嚴。我們彷彿可以想見，那個因觀看《巴黎屋簷下》而悸動的少年張義雄，年老之後其充滿熱血之心，仍未因世故而鈍化或庸俗化，依然稟持著同理心關注著底層庶民。



圖 7·張義雄·《巴黎酒吧》，油彩、畫布，38.2X45.5cm，1980，私人收藏。

圖片來源：盛鎧撰文·《生命的禮拜天——張義雄百歲回顧展》(臺中市：國立臺灣美術館，2013)，頁 145。

圖 8·張義雄·《巴黎街景》，油彩、畫布，45.5X37.8cm，1991，私人收藏。

圖片來源：盛鎧撰文·《生命的禮拜天——張義雄百歲回顧展》(臺中市：國立臺灣美術館，2013)，頁 141。

此外，《巴黎屋簷下》的回音似乎也迴響在張義雄的《窗外》(1982)之中(圖9)。畫中的景象確實有些神似影片中的場景，這固然不會讓人意外，但張義雄作為極富創意的藝術家，他更大膽地運用藍色的線條，或作為輪廓線、或作為陰影，極具巧思且有個人特色，而非只會照實景寫生，由此亦可見直至晚年，他仍勇於突破的創造力。

在〈張義雄，一位台灣畫家在巴黎——流浪生涯的最後車站〉這篇論文當中，作者許綺玲曾敘述一則她在巴黎與張義雄初識的回憶：1985年當她在巴黎留學時，曾巧遇張義雄，並經人引介而有些互動。當時，張義雄在路邊咖啡座點了一份飲料，有著非常美的翡翠般青綠色。他用台語解釋說，他在法國生活多年但不懂法文，唯一會說的，就是 Vittel à la menthe，意指薄荷濃縮汁加礦泉水。張義雄常點薄荷水，除了喜歡口味，視覺上的美感或許也是他欣賞的因素之一。這似乎也反映出張義雄在日常生活中對細節的審美：巴黎之美不只展現在建築物或一般市民的衣著品味，一些小地方，例如普通飲料的色彩，也可能帶著意想不到的美。也許可以這麼說，張義雄不只以藝術家的身份在過生活，他也是以藝術家的眼光在觀察著生活，並且在他的作品中的出人意料之處，展現出特殊的美感。就像《窗外》畫的雖只是平凡的巴黎街景，但就是那幾筆特殊用色的線條，就讓整個畫面有了非同一般的生命力。說不定，薄荷水的青綠色若在昏黃的燈光下，看起來也像是畫中輪廓線的青藍色？

艱苦畫家的同理心

1950、60 年代的張義雄，不只是當街頭畫家而如同社會邊緣人，事實上，他甚至就住在城市邊緣地帶（如水門邊易遭水患之地）的違章建築裡，且無固定收入，故他根本就是過著社會邊緣人的生活。他甚至一度因為在雨中抱回一隻受傷的小狗，而被狗主懷疑偷狗，遭警局拘留一日，故對於失去自由，張義雄更有真切的體驗。如此的社會經驗與邊緣性的社會地位，更使他企盼著自由的生活，且對芸芸眾生的艱苦有著感同身受的同理心。

選擇自我流放的張義雄，雖擁有自由但也幾乎一貧如洗，剛到日本時仍需當街頭畫家，甚至一度要撿拾紙板之類回收物以求溫飽。曾有張義雄的學生去日本探望他，卻看到老師在街頭撿拾東西，因而師生兩人抱頭痛哭。張義雄的長子張六弦先生曾對筆者說過，當他少年時原本不了解父親的理想，但有次看到父親在街頭為人畫像的辛苦情景，因而敬意油然而生。張義雄當街頭畫家的經歷很多人都曾提過，像是他的好友藝術家鄭世璠就有寫過一篇文章〈我所知道的張義雄〉（刊於《雄獅美術》34 期，1973 年 12 月），敘述張義雄的生平經歷，並提到他還善於以剪紙為人作剪影。這項專長張義雄還曾在巴黎傳授給其他台灣藝術家，可見他不藏私且照顧後進的胸懷。



圖 9·張義雄《窗外》，油彩、畫布，20F，1982，私人收藏。



圖 10·張義雄，《賣魚》，油彩、畫布，18X12cm，1980，私人收藏。

圖片來源：戈思明編，《張義雄九十回顧展》（台北：國立歷史博物館，2004），頁 71。

圖片來源：盛鎧撰文，《生命的禮拜天—張義雄百歲回顧展》（臺中市：國立臺灣美術館，2013），頁 51。

那些引發張義雄關注的街頭上的人們，以及他們的生活樣態，此類型的題材似乎較少出現於其他台灣藝術家的作品中，故更能看出他的獨特性。像是《賣魚》（1980）（圖 10），這種在台灣街頭日常可見之販售農漁產品的小販，其身著之衣裳、頭戴之斗笠與足蹬之雨鞋，更可見本土之文化特色，可是其他藝術家卻鮮少以之入畫，而張義雄則將他街頭生活經驗所常目睹之人物及其生活形態畫下來，且絕不視之為鄙俗。

關於台灣本土景色與人文風貌的作品，張義雄其實畫過不少，但他創作之重點往往並不放在地方色彩的呈現，而是在於一般庶民生活之情景，或甚至以之抒發他的感受。像是他的《水門》（年代不詳），就是很有個人特色的表現主義風格之作（圖 11）。此種水門景色，以及堤外的洋樓（應該是在大稻埕一帶），可說是很有台北在地風景的特色，而在張義雄筆下，他卻刻意使用黯淡的顏色，水門的紅色雖很顯眼且具對比效果，不過整體的基調卻頗為陰鬱，天空的粉紅色雖為暖色調卻又十分詭譎，再加上水門前人物的蜷縮身形，以及粗黑輪廓線所產生的心理上壓抑效果，更強化此畫之低沉苦悶的氛圍，而有表現主義式之情調。這件《水門》可謂將都市邊緣地帶的景色，以及在其中生活的社會邊緣者之心境，做出具有深刻藝術性的表現。若和 20 世紀法國畫家畢費（Bernard Buffet）聞名於世的黑線條風格相比，張義雄的黑色輪廓線不是截然分明的硬邊緣線，且畫面的質感肌理更加豐富，跟畢費明顯不同，可見張義雄的獨創性，絕不模仿他人或追隨流行。

眾生平等

張義雄喜歡動物，這是眾所周知的事，他也畫過不少以動物為主題的作品，像是《驢》（1980）（圖 12）等等。但他並不是只喜歡一般人喜愛豢養的寵物，他甚至養過蛇類之類難以馴養的動物。中央大學法文系林德祐教授在巴黎留學時，就曾住在舅公張義雄的家裡，對於有蛇在房子內感到很困擾，而且有時冷血爬蟲類的蛇還會躲藏在較溫暖的地方，像是電器附近（這倒還好）或者是被褥裡（這就很恐怖！）。但張義雄卻不以為意（或許可說這是他對動物的同理心），因為這本來就是生命的自然本性，即使無法和人類的日常生活相適應。生命本無框架，更無牢籠。



圖 11，張義雄，《水門》，油彩、畫布，65.2X89.5cm，年代不詳，國立臺灣美術館典藏。

圖片來源：盛鎧撰文，《生命的禮拜天——張義雄百歲回顧展》（臺中市：國立臺灣美術館，2013），頁 34。

圖 12，張義雄，《驢》，油彩、畫布，29X36cm，1980，私人收藏。

圖片來源：盛鎧撰文，《生命的禮拜天——張義雄百歲回顧展》（臺中市：國立臺灣美術館，2013），頁 122。

在張義雄筆下，不僅人與人之間無階級之分，甚且人與動物亦同為自然造物而有共通性：當人褪去文明的衣物時，亦是自然萬有中的一員，同樣會生老病死，且也有非理性的原欲，不知常規，就像是《二男一女》(1980)裡的男男女女(圖13)。如此袒露表現人的欲望，且又帶有幽默感，確實可見張義雄不避世俗眼光的自由創意。在張義雄百歲回顧展的開幕式，藝術家何肇衢曾跟我說，那件《非洲甕仔》(1991)當中的非洲女體雕像(圖14)，是張義雄巴黎家中的擺設，每當張義雄經過就會順手摸一下。有次餐宴時，張義雄走過雕像附近就如往常摸了她的某處，眾人便叫他去洗手，而當他洗過手之後，又忍不住順手摸了一把，逗得大家哈哈大笑。此外，謝里法也曾說過張義雄愛說「色故事」與黃色笑話，足見他在生活中就有些隨性，不受禮教規範。而且更重要的是，他還把這種對生命的自然本性的關照，展現在藝術創作之中。



圖 13，張義雄，《二男一女》，油彩、畫布，35X27cm，1980，私人收藏。

圖片來源：盛鎧撰文，《生命的禮拜天——張義雄百歲回顧展》(臺中市：國立臺灣美術館，2013)，頁125。

圖 14，張義雄，《非洲甕仔》，油彩、畫布，72.7×60.6 cm，1991，私人收藏。

圖片來源：盛鎧撰文，《生命的禮拜天——張義雄百歲回顧展》(臺中市：國立臺灣美術館，2013)，頁99。

儘管生命的自然本性是追求自由，但活在社會中的人類終究還是得受到常規的拘束。張義雄當然知道這點，故他的藝術就是以其執著與叛逆之心志，求索常規之外的可能性，而在繪畫風格上力求突破既有窠臼，且常以不尋常之題材入畫。除了社會上的弱勢者，更引人注意的則是他晚年常畫的小丑畫作。

在訪談中，張義雄曾說：「小丑跟畫家一樣，小丑是要讓人家笑，要讓人家歡喜(huann-hí)，畫家則要畫圖，讓人家歡喜，一樣的啊。」(見紀錄片《張義雄·夢想旅程》，他是以台語所說)可

見他的確因身為藝術家而對小丑有著認同，即期望自身作為藝術家能和小丑一樣，為他人帶來歡喜。但張義雄所謂的「歡喜」，並非意指其創作是要討人歡心或逗人開心，而是要在更深的藝術層面上予人愉悅的感受，即使題材可能是悲苦的；或者毋寧說，他所意謂的「歡喜」乃是指透過藝術上的詩意表現，將人生之悲提煉轉化，成為一種美，而最終肯認生命之美好與歡喜。就像刻意做出醜態而常遭人嘲笑的小丑，其形象可能是既醜又悲，但在張義雄的畫筆下，卻有著相當的自信與豁達，展現出生命的尊嚴和活力，而具有深刻的歡喜之美，一如《紅衣小丑》(1996)(圖15)的形象雖有些沈重，但亦有其自在歡喜的自我肯定之氣度。

據張義雄學生李金祝女士對筆者所言，張義雄甚至曾經在一件他獲得的獎牌上面畫上小丑圖像，足見他視名利如弊履，甚且以小丑般的遊戲態度來回應的人生觀。這作品應該就是《張義雄自畫像》(1981)，可見他對小丑的認同，甚至畫成/化成他的自畫像(圖16)。在張義雄筆下，小丑並不渺小，而有大器，可謂小丑大器。



圖 15·張義雄·《紅衣小丑》，1996，油彩、銅板，116.5×81 cm，私人收藏。

圖片來源：盛鎧撰文，《生命的禮拜天—張義雄百歲回顧展》(臺中市：國立臺灣美術館，2013)，頁 69。



圖 16·張義雄·《張義雄自畫像》，1981，油彩、銅板，18×14 cm，私人收藏。

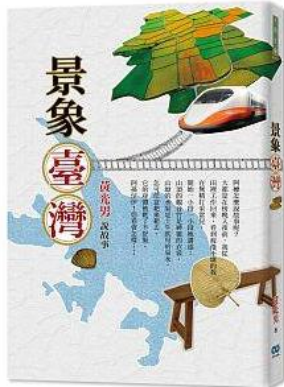
圖片來源：盛鎧撰文，《生命的禮拜天—張義雄百歲回顧展》(臺中市：國立臺灣美術館，2013)，頁 63。

結語：緬懷張義雄的創意

張義雄勇於脫逸既定軌道的叛逆意志，不僅使得他的執著於創作的生平充滿傳奇性的色彩，也讓他的藝術成就卓爾不凡，永誌於台灣美術史，且讓人感懷他畫作中的同理心與人道精神。古羅馬詩人暨哲學家盧克萊修 (Titus Lucretius Carus) 的《物性論》(De Rerum Natura) 雖提出原子論的學說，但他也認為原子由於內在的原因而產生偏斜，正是這種偏斜引起了原子的互相碰撞而造成始基的不同形式的結合，生成宇宙的無限可能性。張義雄的創作正像是這些脫離常規軌道的原子，引發了新的可能性。台灣文化正是需要張義雄這種追求自由的創作者，才能持續創生與發展。

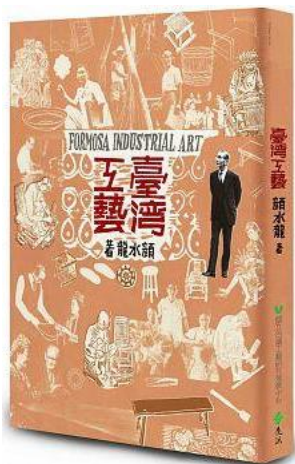
【專書分享】

台灣藝術史相關書籍介紹



《景象臺灣》為黃光男教授的著作之一，甫出版於 2016 年。作者黃光男教授生於 1944 年台灣屏東，至今歷任總統府國策顧問、行政院政務委員、臺北市立美術館館長、國立歷史博物館館長、國立臺灣藝術大學校長以及中華民國博物館學會理事長。《景象臺灣》一書以黃教授自身的生命故事為主軸，敘述著台灣土地的轉變，與台灣本土的人情關懷，以及台灣社會發展與歷史過程，書中同時呈現黃教授描繪生活景色之多幅創作作品。本書由「大貝湖的故事」說起，故事情節印證地方鄉誌，伴隨著阿嬤講古的聲音，娓娓道來山陵龍脊形勢的地景。也隨著孩童時期的成長經歷，描述「舊里情義」中的農田鄉情，與「寶島有頌」的文化生活，至最後的篇章「天地回春」。本書也書寫出黃教授對臺灣社會發展的多元觀點，更因阿嬤口述著神跡乍現、希望與生命喜悅的臺灣傳說故事等歷程，黃教授將一切轉化為不斷前進的動力，如今成為精通於各領域的學者專家。

黃光男，2016，《景象臺灣》。新北市：香海文化事業出版有限公司。



《臺灣工藝》由顏水龍所著，遠流出版社甫出版於 2016 年，此書為首次彙整出版台灣工藝之父暨台灣手工藝導師之稱—顏水龍之言論集，更為台灣第一本工藝主題專書。原版書自 1952 年自費印製出版迄今已超過一甲子，如今早已絕版，而《臺灣工藝》一書以原版《臺灣工藝》一書內容為主軸，前後收入六篇顏水龍發表於其他當代期刊的工藝文章作出版。此書完整回顧台灣工藝的發展歷程，與敘述台灣生活工藝的精神。其原書為顏水龍所撰述、繪圖、設計、出版，而新刊版則試圖透過「時間之書」、「時代之書」、「手感之書」三種思考角度彙整出版。本書將顏水龍一生、包含《臺灣工藝》原書內容之所有工藝相關文章與圖像素材，從對台灣工藝探索的軌跡與理想，至發揚 1940 年代台灣造型文化運動之美學精神與工藝手感。書中同時收入舊版的《臺灣工藝》小冊，將原書之序言、木刻畫作及廣告復刻置入，呈現新舊融合的趣味。

顏水龍，2016，《臺灣工藝》。臺北市：遠流出版事業股份有限公司。



江凌青（1983 - 2015）生於台中霧峰，自國立臺灣師範大學美術史研究所畢業之後，即開始進行現、當代藝術、新媒體藝術與電影美學理論的書寫工作。2008 年獲選台師大傑出學生，同年通過公費留考，隔年前往英國萊斯特大學（University of Leicester）美術與電影史系就讀。留學期間，每個月撰文報導英國或歐洲各大小展覽或文化盛事。在藝術評論與理論書寫中，她先後獲得數位藝術評論獎（2007 年、2008 年、2010 年、2012 年、2014 年）、2011 年的世安美學論文獎以及國藝會藝評臺首獎，也獲得國藝會 101 年度美術調查與研究類補助。此書是集結她發表於《藝術家》與《藝術收藏+設計》雜誌的藝術展覽報導與文化觀察評論，以及數位藝術評論獎入選及得獎文章，附錄並收錄江凌青的繪畫作品。

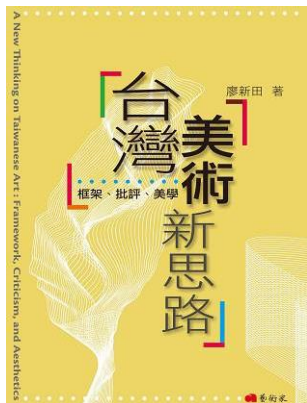
江凌青，2017，《媒體·藝術·新潮：江凌青藝評集》。臺北市：藝術家出版社。



《台灣美術家一百年：潘小俠攝影造像簿》為潘小俠歷時 30 年的攝影紀錄成果，收錄其自 1987 年至 2017 年間持續拜訪、拍攝的 224 位藝術家身影。他曾任《自立早報》及《自立晚報》攝影記者，一如史家提筆書寫歷史，以資深媒體人的敏銳洞察力及熱愛台灣土地的社會關懷，透過鏡頭書寫一部「影像版」的台灣美術史。

本書分為七個章節：（1）日據時代台灣前輩畫家與雕塑家、（2）大陸來台美術家、（3）戰後台灣美術家、（4）台灣素人畫家、（5）台灣原住民美術家、（6）政治受難者美術家、（7）旅居巴黎美術家，介紹先後在台灣藝壇活躍的畫家與雕塑家，透過肖像攝影搭配精簡文字介紹，呈現藝術家們的經典作品及創作身影。其中，「台灣原住民美術家」一章記錄 33 位原住民藝術家與經典作品，冀求能建立起研究、欣賞原住民藝術的堅強礎石；而「政治受難者美術家」一章則結合作者長期關注的人權議題，深具當代藝術的社會觀察與參與性質。此外，全書每一章引言皆邀請專家撰寫專文，使讀者能透過藝術影像與文字資料，一窺台灣近百年美術發展的風貌及美術人物的風采。

潘小俠策劃、攝影，林瑋撰文，2017，《台灣美術家一百年：潘小俠攝影造像簿》。臺北市：藝術家出版社。



廖新田理事長新書《台灣美術新思路：框架·批評·美學》，收錄論文、藝評、文化評論、兩篇序文及作者自序，合計 29 篇，約 13 萬字。前台大社會學葉啟政教授推薦：「這本新著一以貫之，充滿的是批判的大氣，滿懷著情感關懷著台灣的過去、現在與未來，台灣主體意識作為一種具期待意味的「文化--歷史質性」，可以說是他用來刻劃、理解、分析台灣美術發展的基本軸線。新田是極具批判精神的，這呈顯的恰恰即是整個西方社會學傳統最令人肯定和心儀之核心精神的精隨部分。」

廖新田，2017，《台灣美術新思路：框架·批評·美學》。臺北市：藝術家出版社。

《台灣美術新思路：框架・批評・美學》序一

葉啟政 前台大社會學系教授

前些日子，新田來電懇請我為他將出版的新書寫篇序言。我知道他這些年來勤於寫作，不斷地有著學術作品問世，堪稱是一位勤勉用功、克盡職責、表現傑出的人文學者。這次特地邀請我為他的新作寫序，我不但難以拒絕，甚至覺得應當是要義不容辭的答應才對。理由很簡單：我忝為新田在台灣大學社會學系攻讀博士時的指導老師，平心而論，我只是掛個名而已，既沒實際指導，更是沒能力指導。總之，在他就學台灣大學社會學系博士班的那段時間裡，我對新田基本上只是「放牛吃草」，任由他自立更生，自行擔負論文的構思和寫作，我絲毫用不上力。說來慚愧，倒反我從他身上（特別博士論文）學到的，比他幾年來從我這兒學到還多。所以，今天看到新田在學術上有著這樣的表現，更加自感愧咎，當然，對他的成就，則是倍感欣慰。在這樣交錯的心理感受之下，我若還吝嗇得不肯為他寫一篇短短的序言，給予肯定和鼓勵，那就既不近人情，而且更加重了曾經不負責任之「掛名」身分所背負的心理虧欠。不是嗎？

我把新田這本新著的內容閱讀過一遍，對繪畫本身的諸多「技術」面向，由於我幾乎是處於完全無知的狀態，實在不敢有所置喙。但是，涉及他對台灣美術發展史、諸多台灣繪畫或雕刻界之先驅、美學論述、以及發生在台灣文化界（特別與美術有關）的一些實際現象從事所謂「文化政治學」之批判論述的部分，做為一個社會學者，我就不可能完全沒有任何反應了。現在，我把閱讀後的一些感受略作整理，利用盡可能簡短的篇幅寫了出來，讓讀者們在閱讀新田之大作的整個文本前有機會分享，當然，前提是讀者會先閱讀這篇序文。

在我心目中，新田一直是一個有「氣」，而且是「大氣」的學者，從他當學生的年代開始，我就是這麼感覺著。我說他有「氣」的這個「氣」，指的是氣勢、氣魄、氣概；也就是說，一出手就有自己的架勢與陣仗的那種人。說這是一種傲氣或神氣，都可以，但絕非負面的評價說法，正相反的，是一種帶著讚賞、乃至驚嘆意味的肯定。總之，諸位讀者不妨看看他過去的著作，您將會發現，新田的這本新著一以貫之，充滿的是批判的「大氣」。只要瀏覽一下這本書的目錄，看看其中有多少個諸如「批判」、「批評」、「評論」的字眼，就可以明白我為什麼這麼說著。我不知道新田具有著這樣批判「大氣」的心性質地，是否天生、或根植於幼年的經驗、或有著更眩惑的緣由，但是，可以確信的是，他接觸了西方社會學（特別是有關文化與理論部分）的知識傳統，對於他這樣之心性的揚發，至少是起了催化促發的作用。簡單一句話：不管其根源是怎麼個樣子，新田是極具批判精神的，而這呈顯的恰恰即是整個西方（特別是西歐）社會學傳統最令人肯定和心儀之核心精神的精髓部分。

尼采(Nietzsche)在 1889 年出版之《偶像的黃昏》(*Twilight of the Idols*)一書中有一篇叫〈一個不合時宜者的漫遊〉(*Skirmishes of an untimely man*)的文章。在該文中，他提到，藝術家之所以是藝術家，需要具有著猶如進入醉境的迷醉(intoxication)境界；也就是說，藝術家必需具有著酒神戴奧尼索斯(Dionysus)的特質，因為醉境的本質是力量的昇華和洋溢的情感，充塞著

具強勁活力的意志表現，而這樣之狀態的完美理想表現即是藝術。儘管，在討論藝術(與藝術家)時，尼采幾乎沒有論及畫家，更遑論美術史家，但是，在此，為了配合本序言內容的需要，讓我撇開需要更細緻討論才可能較精準地來分殊尼采對畫家做為藝術家的分寸何在的問題不論，而以較為粗糙、且甚至是武斷的方式不再細辨地直接單拿著畫家做為例子吧！

依照我的瞭解，尼采所以這麼說的意思是，畫家作畫，並不是只憑著肉眼所看到的，就直覺地以「如實」符應的方式畫出來，而是透過對色彩調配、構圖造型、明暗佈局、透視比例等等的技巧運用，用上心力地把「心」所感受的畫了出來。他畫的不是肉眼所見的單純「實景」本身而已，而是內心所感受的「心理」形象(*appearance*)，是把感情用上之一種在構思、安排與設計上做過努力的「夢境」狀態，有故事情節，亦即有脈絡理路可循的。因此，一副畫所剔透的，於酒神戴奧尼索斯的「感性」之外，乃同時以某種方式呈顯著太陽神阿波羅(*Apollo*)的「理性」精神。這樣的「感性」與「理性」兼具，乃意味著畫家是珍惜(心理)形象的，因為它是對「實在」(*reality*)的再次意指——一種經過選擇、強化、與調整過的意指，而「形象」的這樣「再次意指」正是藝術的「美」為「實在」所彩繪上之「真」的正諦。行文至此，容許我岔開主題一下來為尼采是否有著以酒神戴奧尼索斯與太陽神阿波羅分別代表「感性」與「理性」精神的說法做個聲明。由於這是一項關涉到實際文獻的考證，也牽涉到尼采前後期之作品中相關論述的評比問題，別說有著我個人學養不足、需要冗長的論述、篇幅不夠等等緣由，單就這僅只是一篇序言的身分而言，在此，實在也只能懸而不論了。但是，無論如何，還是得讓讀者們知道，我這樣地採擷尼采的用語，嚴格來說，實有進一步斟酌的空間的。

順著上面論述的理路，Arthur C. Danto 在《尼采做為哲學家》(*Nietzsche as Philosopher*)一書中即提出了相當精闢的詮釋。他是這麼說的：偉大藝術中的形象總是在阿波羅的形式下反應了戴奧尼索斯的形而上「實在」(1965: 37)。假若我們接受這樣的說法的話，那麼，一個畫家所努力以致的可以說即是，如何使得醉境與夢境(也就是感性與理性)產生了最佳的融會，而能夠讓人們神會陶醉。就此，我個人進而認為，不只藝術家需要是如此，做為藝術史學家亦需如是著。只不過，事與願違，這樣的說法似乎未必會得到學院裡主流當權派的認同，事因即出在於求知一向即被認定是一項極為「理性」、甚至必然是完全「理性」的偉大志業，不容任何的「感性」殘渣介入的。

自從啟蒙時期之所謂「理性」逐漸抬頭以來，特別是在自然科學大幅度發展之後，知識(當然，特別是科學知識)的經營乃被界定是一種純「理性」的事業。所謂「學者」(特別是學院建制中的「教授」)從事求知的志業時，他(她)必需是保持著邏輯性(進而，科學性)、且是客觀而價值中立的。更重要、但卻顯得諷刺的是，學者教授們總是自認為，這樣的求知方式現實上是可能，以至於在知識經營上他們不但擁有詮釋的正當性，也獲得到宣示「真理」的正統性。身處這樣的大背景底下，無怪乎，在當前的學院裡，有關藝術領域(甚至推及人文與社會學科)的知識常常被那些披掛著追求客觀「科學真理」之神聖外衣的「唯科學主義」的教授們所排斥，並蔑

視地識為只不過是一堆經不起考驗的偏頗「意見」而已，實在沒有資格居處於學院殿堂的。對這些「唯科學主義」知教授們的言論，我一向是不予理會，視之為淺薄無知之談，因為他們只不過是如西班牙哲學家 José Ortega y Gasset 所形容的「有學習能力的無知者」而已。

在我個人的觀念裡，至少，攸關人文與社會現象之知識的經營並非只是（也不可能只是）單純地建立在阿波羅式的理性論述（當然，最典型的是科學論述）上面，固然這或許是整個知識經營中極為重要的成分（但僅是強勢的文化－歷史質性而已）。別的不說，單單站在上面提及之有關西方的學術傳統來看，做為一個專研美術史，尤其是從事「社會學」式分析的專業學者，具有批判的精神，即理應是視知識經營為一種志業時所刻意內涵的基本素養，天經地義的。仔細往深處一探，當我們說著「批判」時，其所意涵的底線實則即 Gadamer 告訴我們的「詮釋」，而「詮釋」的要旨指向的基本上是藝術作品內涵的文化象徵意義。至於掌握美術（史）中意圖表現的象徵意義實則乃標示著，美術史學家所從事的是一種意圖掌握具關鍵性之文化－歷史質性的詮釋任務。進而，倘若借用 Gadamer 的概念，在詮釋上達致某種的「視域融合」(fusion of horizon)，或許即是其重要的使命吧！我發現，新田在這本書中所要做的正是這樣的任務，在第一篇文章中，他不就這麼說著：「藝術史，如同其它的歷史撰述，著實是一個我們的美學想望下的實踐，一個意義的競技場，如同文化場域般為一『爭辯的空間』」。

總之，不論說是「批判」、或「詮釋」也罷，它們都需得是採擷某種「文化－歷史質性」做為論述的座架。一則，它表明的是可舉列、且可透過經驗驗證之具歷史性的文化「事實」；二則，它更是意味著具選擇性，或套用 Weber 的用語，是一種「選擇性的親近」(elective affinity)。換言之，選擇何種「文化－歷史質性」乃基於某種觀點來設定的，這即意味著，對任何社會現象（繪畫活動即是其中之一種）從事意義的探討，都必然有著特定的觀點做為後盾。更重要的，這樣「選擇性的親近」絕非完全任意武斷的，而是必需經過深思熟慮後的刻意選擇，重點在於能否啟動了擬情理解與體會整個時代脈動的能量，以俾有著開展人們之想像力、感受力、反思力，以及帶動具批判實踐之後續行動力的空間。倘若這樣的見解可以接受的話，那麼，當一個美術史家宣稱他的研究成果是絲毫不存有著任何的預設價值，因而是絕對「客觀」的時候，他不是扯謊，就是愚弄著自己（而不是別人）。其實，一位盡責的美術史家所應在意的，並非是否有著絕對的客觀性（因為那是不可能，也絕非必要），而是能否誠實地明示著自己預設的價值座架、並明確地讓讀者們知道（即立場的宣示）。就這個前提性的立場來說，新田也做到了，他說著：「學院介入藝術史的建構建基於一套套特殊的知識體系，不會全然依賴資料的蒐集與事後的編纂。也就是說，藝術史的建立總是有特定的目的取向，最終反應藝術史書寫者的美術史觀、美學觀與藝術定義」。

如此一來，具有著特定觀點，當然不是罪惡，但卻也並非立即表示一位美術史家必然會有成功的論述，因為這只不過是必要的前提要件而已。在我的心目中，一位傑出的美術史家所提供的觀點，必然還得需要具備有尼采所強調那種深具顛覆潛能的「危險之或許」(dangerous

perhaps)特質，以具有革命性的實驗態度挑戰著、以至顛覆著當下的主流意識型態。因此，儘管其提供的未來憧憬具有著風險波動性，但是，格局卻是以「例外」的姿態挑戰著既存的「例行」來開展，且需得要有足夠的能量來令人感動。對此，我認為，最首要之根本且可貴的砥石即在於是否深具著足以引發擬情感應作用的「關懷」情愫，尤是是一種「主體性」因被壓抑而力圖釋放的關懷情愫。這麼說也就是意味著，它必得是具「在地性」，或更恰確地說，從「在地」內摺出發而再外摺地朝著整個世界。一樣的，這樣的研究取徑，新田也都呈現在我們眼前了。他洞視到了「例行（他稱為『尋常』）／例外」的辯證關係與變樣，也深體認到這樣的對彰關係與「實然／應然」的對彰格局的親近性。讀者們不就看到新田是這麼寫著的：「因為沒嚐試過主體性滋味的人群無法想像或體會擁有者的『瀟灑走一回』狀態，其實，他們的渴望主體與認同多於擺脫它們」；「主體性語言常常是一種警告的語言、一種頓悟的語言、一種呼喊的語言、一種危機的語言、甚至是一種救亡圖存的語言；由此看來，主體性的論述可以看成是策略性的論述，企圖『撥亂反正』」；「臺灣美術研究，因為它的邊緣性(heterodox)，反而有朝向核心價值(orthodox)的動能與驅力。這種不斷游移的性格、關係性的考量，使得臺灣美術的再現，有了有趣的變樣」；「台灣藝文界至今仍然有些忌諱，認為在藝術議題上談論政治有些『煞風景』，這其實反而落入另類的政治化而不自知，…以文化政治學處理台灣美術終將面臨的主體性、文化認同、文化位差及文化研究之衝擊，也頗能有效地打開一些新的問題面向，開啟一些不一樣的視野，雖然沒有如驚為天人般的鳴唱，卻也是一種堅持的梵音」。凡此種種宣示性的說法表明著，新田是滿懷著情感關懷著台灣的過去、現在與未來，「台灣主體意識」做為一種具期待意味的「文化－歷史質性」，可以說是他用來刻畫、理解、分析台灣美術發展的基本軸線，他有正當性做此選擇，其中無所謂對或錯的爭議，重要的毋寧是，他這樣的取徑能否開啟更遠大、更深邃、更感人、且更具想像力的空間，讓我們得以擬情感受地來理解台灣美術發展史。結果會是如何，還是留給讀者們自己去判斷吧！

最後，我想講的是，新田特別把一些針對台灣文化（特別藝術）界之現實現象的所謂「文化評論」文章收編進來做為「附錄」，我不知道他原先有何用意，在此，我也不想臆測。對我來說，這樣的處理倒是開顯出了一層的意義，或許值得在此說點話，以與讀者們共享。對一個深具批判意識的人文學者而言，對社會裡實際發生的問題（況且是與他的學術專業相關著的），是不可能「無動於衷」的，這是「關懷」情愫的一種外衍表現，很是自然，也頗為順理成章。我的意思是，關懷情愫做為人文學者的基本素養（或謂「信念」），有著雙重、但卻緊密扣連的社會角色意涵：其一是學者（教授）的身分；另一則是知識分子的社會責任。準此，我深深以為，新田所以這麼做著，乃來自於一個人文學者心靈底處的這種雙重「關懷」意識促動使然的，基本上，這是做為「學術人」的一種「志業」，也是社會責任，是神聖、可敬的。說真的，這個時代的台灣藝術研究學界就需要這樣類型的學者。新田加油！！

葉啟政 識於台北景美自宅，時 2017 年 3 月 9 日

《台灣美術新思路：框架・批評・美學》序二

蕭新煌 中央研究院特聘研究員、總統府資政

我答應廖新田教授為他的這本新書「台灣美術新思路：框架、批評、美學」寫序，不是因為我是台灣美術/發展(史)的圈內人或專家，而是想藉這個讀書的機會，來檢驗我長期以圈外的社會學視野觀察台灣文化和藝術與社會政治轉型之間聯動的若干假設。

我的基本看法是這樣的，不同於其他較積極性及較富改革、進步的民間公民社會組織和成員，如自由派知識份子、改革派媒體人、支持改革的作家或進步的戲劇、影視藝術家，美術家和他的美術團體似乎比較與社會政治大轉變保持較大的距離。就算有若干美術中人參與台灣的社會改革和政治民主運動，但與其他人文社會行界來說，比例是偏低的。

美術界雖然不可能與社會政治脈絡脫節，但反應時間較晚、也較慢。因此在台灣大社會典範移轉的洪流中，美術人(圈)的變是「果」，而難稱得上是「因」。從這本書的各篇文章內容，我隱約也得到一些確認。

在新田這麼一位相當「入世」的美術(社會學)評論家筆下，台灣美術發展史的主流和台灣轉型史的洪流確實存在若干「斷裂」，而這似乎也是台灣美術「內史」的「尋常」；即便也會出現若干新美術運動的運動和倡議，但那畢竟是台灣美術「外史」的「例外」。換言之，台灣美術界整體來說(包括人與組織)似乎是重內向(於自己的創作和參展)而輕外向(對社會變遷的回應)；這樣的群體性格，如此的學術典範，當然寫起它的發展史自有另一種格局和樣貌。

我並不是要強求新田的新書來印證我自己的觀點，也不想轉移或扭曲新田的美術評論視野，跳躍成為他對台灣美術史觀的論斷。新田這本新書所收集的文章相當豐富，有較嚴謹的學術著作(第一部分)、有較內在的美術批評(第二、三部分)，以及較具時論色彩的文化評論(第四部份)。所收集的文章都言之有物，也都充分展現他對台灣美術的一貫觀察論點：台灣本位、批判性格、連結現實。

新田對台灣美術(史)新思路的探索有他的看法，那就是「不同於傳統藝術史學的藝術家生命史作品分析、圖像詮釋、資料整合的方式，而是朝向批判與跨學域的路徑」。我欣賞此一新途徑，但也更期待新田能更明確鋪陳他所謂「批判」的立基、出發點和脈絡是什麼？也就是「站在什麼立場來做批判的工夫」？也許上述我觀察到的「台灣本位和連結現實」就是新田在台灣美術史論述中呈現「批評性格」的依據。

在他的自序中對台灣美術史被學界長期漠視的感慨，以及界內仍將台灣美術史歸類在中國藝術史之下的不滿，以及對台灣美術史「實然」與「應然」的期許，我都深有同感。我更期待他領導的台灣藝術史研究學會，能一鼓作氣將台灣藝術(美)史與台灣國家歷史銜接，不再與現實脫節、不再自我斷裂，更不再只是台灣史的例外。我也會預祝新一代的台灣美術史運動也能像台灣鄉土文學運動那段歷史那樣，產生一批本土、主體、現實、自覺、辯證的台灣美術史論述。

新田的這本書是一個有價值的「騷動」，我肯定、也推薦。

《台灣美術新思路：框架・批評・美學》自序——

台灣美術的「實然」與「應然」

廖新田 國立台灣藝術大學人文學院院長、台灣藝術史研究學會理事長

「ムカメ」有雙重聲義，一是「思路」——思考的管道、方式與方法，二是「絲路」——漢朝以來中國與亞歐經貿文化交流的熱門路徑。前者指涉個人的思維方向與取徑、後者是歷史的大遷移，也都意味著一種新的前景與潛在的融合 (hybridity)，因此導向新契機開啟的可能，兩者都極為關鍵，影響也夠深遠。本書《台灣美術新思路》將此雙重意義帶入：思路即絲路，反過來，絲路也是思路——台灣美術的探索與詮釋要新思考與新路徑，不論就內部的藝術發展需求或外在全球化衝擊下必要的應對作為。物質 (絲) 與精神 (思) 的辯證關係一體兩面，是個體與集體發展軌跡中不斷往返來回的狀態，文化生命的能動性也因此顯現。台灣美術的命運和這樣的描述頗為接近。

《台灣美術新思路》是筆者第三本論文集，檢視起來，竟然發覺其中有一些接軌的蛛絲馬跡，雖然不是刻意為之。《台灣美術四論：蠻荒/文明，自然/文化，認同/差異，純粹/混雜》(2008 年出版) 從後殖民主義出發，以二元批判辯證架構(非二元模式) 重新檢視日殖台灣風景畫的興起、戰後美術本土化運動的意涵。在筆者看來，這個路徑打開了觀察台灣美術發展的「內部肌理」——不是傳統藝術史路徑所關注的作品風格與圖像之價值、檔案挖掘與史實編纂，而是在前述基礎上進行藝術與文化、社會的交織狀態之析理與意義之「培力」(empowerment)。

2010 年出版的《藝術的張力：台灣美術與文化政治學》是個人對後殖民批判經驗的反思與調整。其中，筆者之所以有意無意地採取二元批判辯證架構，其實是對藝術中一些特殊狀態的興趣：我總認為藝術迷人之處，除了作品自身，藝術所產生與引發的文化與社會張力，促發藝術思考與對話的動能來自於此，那才是藝術故事的全部。即便是有著和諧美的藝術創作，其魅力仍然來自內部與外部交錯的潛流，也就是筆者所界定的「文化政治學」所要探討的範疇。文化政治學不是政治學，也不只是文化學，而是文化藝術價值的追索、肯認 (recongization) 與傳播、交流，牽涉到權力、信念、策略等施之於藝術的狀態，這個概念能處理的範圍比後殖民理論更為廣泛普遍，是普遍的人性反映，而非特定殖民時空下的特定回應。另一方面，後殖民視覺批判是西方霸權歷史的遺緒，戰前有日本殖民主義、戰後有美國資本主義分別籠罩台灣歷史時空，因此從這個角度探究台灣美術史是重要的途徑之一，雖然不是全部。解嚴後，台灣歷經了本土化與民主化運動，兩者分別在文化與政治起到重要的觸發作用，加上全球化藝術潮流趨向藝術生活化與藝術參與的訴求與表現，而文化政策的走向也不是任由文化發展，而是權力介入形式(以一種謹慎小心的態勢，如「一臂之距」原則)，因此文化政治學的思維頗能有效地解決藝術與文化的諸多綜合性的問題與現象，同時，也可多少擺脫殖民主義的陰影產繞在台灣的文藝意識型態中。畢竟，殖民主義已遠離台灣超過七十年，文化上雖無法全然切割 (有論者亦主張尚未全面清理)，但引

進新的思維以因應時代變遷是再自然也不過的事。這樣的命題，也和另一個常聽到的「藝術歸藝術、政治歸政治」的說法是相對的。台灣藝文界至今仍然有些忌諱，認為在藝術議題上談論政治有些「煞風景」，這其實反而落入另類的政治化而不自知，我在該書序言中曾引用美國作家歐威爾的話（正視藝術中的政治，毋須躲避，閃躲反而會落入圈套）來印證這種必要面對的態度。以文化政治學處理台灣美術終將面臨的主體性、文化認同、文化位差及文化研究之衝擊，也頗能有效地打開一些新的問題面向，開啟一些不一樣的視野，雖然沒有如驚為天人般的鳴唱，卻也是一種堅持的聲音。

《台灣美術新思路：框架、批評、美學》的出版，是上述思維的銜接與推進，更為後設地探測台灣美術史方法論與觀念形構的議題。啟動台灣美術的思考路徑，同時也期待走出台灣美術論述與書寫的「絲路」——跨域和方法整合的研究與分析理路。最後強調，方法論與理論思考上，本書的「新思路」明顯地指涉著不同於傳統藝術史學的藝術家生命史、作品分析、圖像詮釋、資料整合的方式，而是朝向批判與跨學域的路徑。本書收羅筆者 2011 年到 2016 年發表的文論，包含三大部分以反映上述的思考軌跡：探索台灣美術史書寫的機制與框架、開拓台灣藝術家的深度批評視野與創新路徑、美學批判介入藝術事件。首先，本書以「騷動」的策略，企圖以「尋常」/「例外」、書寫框架的再確立、以及海外書寫台灣藝術的位移（displacement）來挑戰與重新省思台灣美術史的后設命題。第二部分的藝評實踐則企圖以切入作品的新角度啟動藝術詮釋的新思路，涵蓋資深與還正在發展成熟的藝術家——我相信，每一位台灣的藝術家都值得一個的慎重的藝術批評連銜接其藝術生命之發展。這些文論都是在偶然因緣下產生，我試著從作品出發延伸到我個人的理論興趣，形成一種半批評半論述的風格，重點在於啟示與藝術想像。第三部分透過案例分析來反轉美學的溫和柔順印象，從意識形態批判角度打開美學的另一面觀察，這是筆者在撰寫〈美學與差異：朱銘與 1970 年代的鄉土主義〉的意外收穫——重新看待美學論述與藝術主張的正反效用。附錄十一篇文化點評是筆者對藝文時事的看法，反映做為一介知識份子的堅持。總的看來，本文集各個主題雖異，核心精神卻是一致的，是書寫者在這糾纏的脈絡中所編織的一張台灣美術史的網。

為何編網，如果有紮實的美術史平台，實無須編網作夢。事實是，台灣美術史長期以來在我們的社會中被有意無意地漠視（即便統計上顯示台灣的文化意識逐漸增強之中）。這裡我提出三個證明台灣美術和歷史正被邊緣化（marginalization）的例子。一份科技部提供的「藝術學門學術研習營課程總表」中，十七門藝術史講題中，西洋美術史占七堂，而七堂東亞美術史中台灣只有一講。² 是什麼樣的課程構思讓台灣美術史總是成為少數或「錯置」？另一份 2007 年科技部委

² 科技部人文社會科學研究中心，2014，「學術研習營/藝術學門學術研習營課程總表」。
<http://www.hss.ntu.edu.tw/upload/file/201402/3e3f88f2-1a39-4ef6-98cc-8a1e964316e9.pdf> [瀏覽日期：2016/12/20] 吳方正，2017，〈科技部人文社會學研究中心「藝術學門熱與前瞻研究議題」結案報告〉，
<http://www.hss.ntu.edu.tw/model.aspx?no=307> [瀏覽日期：2017/1/26]

託發表的「藝術學門調查計劃成果報告」，包括中國藝術史（含東亞藝術史）、西洋藝術史與法國藝術史，竟然獨缺台灣藝術史！³ 我們不禁要問：是什麼樣的判準讓台灣美術史在這份看起來很慎重的公家機關報告上缺席？撰寫序文之際，甫收到最新版科技部人文社會學研究中心「藝術學門熱與前瞻研究議題」結案報告，台灣美術史的發展終於有幾頁空間，算是彌補一些遺憾。⁴ 不過，「台灣相關藝術史協會的成立」的描述仍/竟然是在〈中國美術史熱門與前瞻議題〉出現，台灣美術史歸類在中國美術史項下還是東亞美術史還是獨立開來，將是未來不可迴避的嚴肅問題（君皆知圖書館是沒有台灣藝術史的分類）。最後，最近台灣藝術史研究學會執行的一項自主調查「全台大專院校台灣藝術史研究課程調查報告」（103 年第一學期至 105 年第一學期）顯示，三十二所大專院校中三十九個科系 60 個研究所中（請注意，沒有任何一個專注於台灣藝術研究所或學系，但是，我們有 17 間大專院校設立台灣文學或文化研究系所，有 7 個學系、19 個研究所），台灣藝術史只占總課程的 10%，相較於西洋藝術史、中國藝術史分占約 20%。這個比例之下，我們期待未來的台灣藝術青年有在地藝術的認知、創作出有文化認同連繫的作品（儘管有全球化的期待與壓力），應該是緣木求魚的。我們不禁又要再問：是什麼美術教育原理讓我們的課程結構讓台灣（不是在中國或外國）的台灣美術成為非主流？關鍵在「心態」，這是藍祖蔚對台灣樂團重西洋輕本土現象的評論。⁵

這些現象說明探問有無台灣美術史及其義涵是有價值的，是必要的。這樣的內省策略其實意圖再一次思考何謂台灣美術？何謂台灣美術史？這個既簡單又複雜的問題在台灣美術論述的書寫過程中終將成為所有思考與書寫台灣美術史者的大哉問。

台灣美術史的「實然」（台灣美術史是什麼內容）與「應然」（台灣美術史應該是什麼樣貌）不但有交互作用，更受到詮釋、論述、方法論甚至是價值、意識形態、政策等等諸多因素的影響，不斷地調整變動、協商對話。這種觀點將我們拉進一種後設情境，不但考察「形」（form），也檢視「構」（forming），形構（formation）的思維對長期被邊緣化的台灣美術史而言，有種讓人恍然大悟的感覺。總之，沒有固定的台灣美術史，台灣美術的本質就在「思路的絲路」上移動、離散，這就是台灣美術史的真實性（authenticity），也是書寫的真實性。我們怎麼看待、書寫台灣美術史，台灣美術史就用那個樣子回應我們－台灣美術史是我們自身觀看與思考的一面鏡子！

³ 巫佩蓉，2007，〈藝術學門調查計劃成果報告〉，《人文與社會科學簡訊》8（2）：48-59。
<https://www.most.gov.tw/most/attachments/e8175ab4-54f5-48a7-8015-e034a5652e91> [瀏覽日期：2016/12/20]

⁴ 吳方正，2017，〈科技部人文社會學研究中心「藝術學門熱與前瞻研究議題」結案報告〉，
<http://www.hss.ntu.edu.tw/model.aspx?no=307> [瀏覽日期：2017/1/26]

⁵ 藍祖蔚，2017/2/2，〈一首情歌給台灣〉，《自由時報》。<http://talk.ltn.com.tw/article/paper/1074967> [瀏覽日期：2017/2/2]

在個人接觸藝術的學習階段，我是從創作實踐出發的，因此對作品元素中的造型等等的知覺相當有感受，如果有人認為筆者只是運用理論而不會賞析作品、缺乏田調等等，其實是個誤解。因此，對個人而言，重回作品文本是內含的，從來不是外加，毋須宣稱或表明。之所以從作品「出走」而看似「不務正業」，實在是深深體會到僅僅停留於造形的分析與藝術家的個體經驗實無法將作品的全部意義打開。我相信：詢問「藝術是什麼？」(What is art?) 的答案有限，也見不出脈絡成因；後設探問「是什麼促成了藝術？」(What makes art artistic?) 反而較能碰觸根本而深刻的藝術命題與議題。筆者也總是有意識地在書寫藝術中同時觀照內容和方法、主體與客體等的辯證關係，反映我對「藝術史原則」的高度興趣，這或許是來自瑞士藝術史學家沃福林(Heinrich Wölfflin)那本名著的潛移默化，⁶ 但奇怪而明顯地，我個人卻不全然是形式分析的信奉者。另外，藝術研究如同任何研究一樣，總有一些主張與看法，用來達到特定的探查方向，但切勿淪為霸權式態度，堅持非得採用某種方式不可。近幾年來，新興學域激發不同的台灣美術研究取徑，屢屢遭受傳統學派的批評，認為是外來理論(問題是：何謂「外來」?)或非真正的藝術史(問題是：何謂「藝術史」?)與藝術品的研究，反倒是前者仍然相當珍惜後者所提供的文本，做為「另類」研究的基礎。這樣的固守心態，實無助於未來台灣美術研究的開放與創新。當然，新不一定好，仍有待後來的考驗，所謂「出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外」(蘇東坡)，新意與妙理的產出可在規置之內外，端看其效果。可以確定的是，壓抑的、特定形式或觀點的台灣美術研究無助於台灣美術觀念的發展，一個健康的、競合的美術研究生態，應該是眾聲喧嘩的對話才是。更何況，台灣美術研在我們的學域裡相對弱勢，先長些雜草亂木又何妨，待枝葉茂密再來去蕪存菁也無妨。

《台灣美術新思路：框架、批評、美學》是條「不歸路」——預告了「覓徑」是筆者的藝術研究生涯的宿命與心路歷程(有趣的是，「新思路」拆開是「新田心路」，是 road, 也是 route, 也是 trajectory)。另闢蹊徑，最讓人期待與興奮的，是那個未知、可能性，而不是結果。

最後，非常感恩葉啟政、蕭新煌老師為者本書寫序。他們是我在台大進修博士期間的啟蒙者。因為這兩篇特別的論述，讓這本書有了藝術社會學的色彩，並指出我的學術興趣所在，除了藝術學的訓練。我也十分感謝容忍我這種「藝/異」端思考的師長、朋友、學生及讀者們，台灣美術論述若能朝向進步中的眾聲喧嘩，這個溫暖與寬容絕對需要。

⁶ Wölfflin, Heinrich, 1950, *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*, translated by MD Hottinger. New York: Dover.



台灣藝術史研究學會
TWAHA Taiwan Art History Association

懇請支持台灣藝術史的研究社群！

誠摯邀請所有關心台灣藝術及藝術史的朋友，共同加入我們的行列，透過捐款支持我們的理念與行動。因為有您的付出及參與，這個聚焦於在地美學實踐的研究社群才能日漸茁壯，為台灣藝術故事的發掘、本土文化價值的推廣奉獻心力。

【捐款方式】

您可親至台灣藝術史研究學會以現金捐款，亦可選擇匯款或轉帳捐款，本會帳戶設立於板橋大觀路郵局(代號：700)，戶名：「台灣藝術史研究學會廖新田」，帳號：「0311018-

0898581」，捐款完成後請將匯款收據或轉帳明細掃描(或提供匯款帳號末5碼)寄至

twahaservice@gmail.com，並於郵件中註明捐款者姓名、聯絡電話及收據寄送地址，如需開立抬頭為公司行號之收據，請註明公司全名及統一編號。

您捐贈的每一筆款項，學會均會開立捐款收據，並頒給感謝狀乙紙，以表達我們由衷的感恩！

【有關捐款抵稅】

台灣政府以減免稅款的方式鼓勵國民熱心公益，依所得稅法規定，納稅人在申報所得稅時，如採用列舉扣除的方式，即可將年度內對於教育、文化、公益、慈善機構或團體的捐贈，自其所得總額中予以扣除。

【理事長】

廖新田

【秘書長】

白適銘

【常務理事】

林振莖 廖仁義

【理事】

李思賢 余青勳 林明賢 施慧美 陳曼華
黃冬富 張正霖 莊育振 蔣伯欣 賴明珠

【常務監事】

劉碧旭

【監事】

石隆盛 林以珞

【執行秘書】

吳盈諄

【聯絡地址】

22058 新北市板橋區大觀路一段 59 號
國立臺灣藝術大學人文學院

【電子信箱】

twahaservice@gmail.com

【學會網站】

<http://www.twaha.tw/>

【臉書專頁】

<https://www.facebook.com/TaiwanArtHistoryAssociation/>

【台灣藝術史研究學會通訊 2017 年 8 月第三期】

主 編：盛 鎧

執行編輯：吳盈諄

封面設計：饒珉慈

特別感謝

封面圖像由林磐聳教授無償提供，感謝慷慨贊助！

贊助單位



國家文化藝術基金會
National Culture and Arts Foundation