



台灣 TWAHA

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

本期焦點：多樣的研究取徑

第四期
2017 December/12月

NO.4

目次

理事長序 / 廖新田 01

編者序 / 陳曼華 02

【學會動態】

台灣藝術史青年書寫研習營 03

日本近代洋化的養成與發展國際學術研討會 04

無人之地—2017 鴻梅新人獎巡迴展暨藝術評論發表會 05

傅狷夫書畫資料庫建置計畫 06

《藝術認證》學術合作 07

刊登滿載的《臺灣美術》第 110、111 期 08

廖新田理事長榮獲 CAA 獎助 09

陳曼華理事榮獲國立臺灣圖書館 106 年度臺灣學博碩士論文研究獎助佳作獎 10

【本期焦點：多樣的研究取徑】

台灣戰後藝術史的書寫與對話 / 陳曼華 11

帝國城邊風景：日治時期大稻埕裡的「後巷」風景畫探析 / 陳美靜 18

版圖擴張 - 論張頌仁在朱銘雕塑國際推廣過程的角色 / 林振莖 38

NO.4

第四期

2017 December/12月

理事長序

廖新田

台灣藝術史研究學會理事長、國立臺灣藝術大學人文學院院長

收到本期學會通訊初稿，正是 2017 年倒數時刻，迎新送舊，總是充滿期待興奮之情。雖然今年台灣的年度代表字是「茫」—表示我們的社會各方面總結下來有不知所措、沒有頭緒的感受，頗為沮喪。但此刻街上來去匆匆的行人、熙來攘往的車流，忙著找個好去處和親朋好友吃頓飯、狂歡片刻，當然不能免俗地找個好地點倒數計秒。再怎麼說，有個希望—雖然渺「茫」，總是比沒有好。那個希望的力量才是最可貴的，往往是有可能讓「逆轉勝」的奇蹟發生。今年，如果我要為台灣藝術史研究學會選初年度字，我會說是「衝」。學會從 2016 年 3 月 25 日成立到現在，在大家積極參與與熱心支持之下，臉書讀者穩步成長(已逼近 3000，我的期待是來年突破 5000)，第二號自主研究(大專院校台灣美術史教師實訪錄)進展順利(希望來年順利出版)，運作經費也多少拿到一些(感謝文化部、國藝會、鴻梅文化藝術基金會及默默行善的捐款者，當然還有會員)，第二次學術研討會也順利收件與公佈(特別是和朱銘美術館合作的橫向模式有特別的意義)，我們也完成傅狷夫資料庫的使命(由傅狷夫書畫學會委託)讓這位台灣水墨大師的傳承藉由數位化更為永世並立下典範，我們和北師林曼麗董事長合作辦理相當高難度但極為成功的研討會(感謝白秘書長及會員蔡家丘老師)。種種這些，都是團隊集體「衝」出來的成果，這些都可在本會臉書及網頁上看到。但是，我們雖「衝」但不莽撞，儘可能一些大的計畫都邀請小組討論、以集體方式完成。各位會員所見諸事，幾乎都是團隊合作的結果，我們也盼望更多人加入。

今年，是台灣文化藝術界的大事年，甫落幕的全國文化會議會及很快出爐的文化政策白皮書，裡頭有關台灣藝術史的文化工程，是文化部鄭部長常常在對外宣示中的主要議題。我們感到欣慰，但也懇請會員們持續監督，敦促政府說到做到。當然，我們能幫忙的地方也絕不袖手旁觀。這陣子有不少會員是相當積極投入，我在此也表示敬意。我們要邀請更多年輕人真正加入「行動」行列：書寫、研習、參與、回饋、批判等等，不是袖手旁觀、等著被餵食「文化食糧」，而是自己種出「有機」藝術，因此更有認知感、更有營養概念、更有連結。

感謝陳曼華會員擔任本期的執行主編。最後，祝願台灣藝術史研究學會 2018 年鴻圖大展，會員們學事業順利興旺，台灣文化與主體性能更茁壯。

多樣的研究取徑

陳曼華

國史館修纂處助修、本會理事

本期通訊輯選了三篇本會會員近期關於臺灣藝術史的研究論文，分別從方法論、風格分析、展覽策略等角度切入臺灣藝術史研究的不同面向，包括了陳曼華〈臺灣藝術史的戰後書寫與對話〉、陳美靜〈帝國城邊風景：日治時期大稻埕裡的「後巷」風景畫探析〉及林振莖〈版圖擴張 - 論張頌仁在朱銘雕塑國際推廣過程的角色〉等論文。

〈臺灣藝術史的戰後書寫與對話〉一文，回顧臺灣藝術史研究一路走來的路徑，透過戰後臺灣藝術史書寫中的重要文獻，探討臺灣藝術史研究迄今的發展，並討論在此發展歷程中研究取向的變化。文中將臺灣藝術史書寫的發展分為五個階段：文獻資料的累積（1950-1970年代）、邁向專業化的藝術史書寫（1980年代-1990年代初期）、臺灣藝術的反思與確立（1990年代）、文化研究取徑的興起（1990年代中期以後）、研究主題與研究方法的蓬勃發展（2000年以後）。此文呈現了臺灣藝術史研究從無到有，並逐步走向專業化與分殊化的歷程。

〈帝國城邊風景：日治時期大稻埕裡的「後巷」風景畫探析〉探討「大稻埕後巷」的文化意義。文中指出，「後巷」風景畫作為一個結合空間、地方，以及風景三位一體並置的圖像主題，展示於美術展覽會平臺，成為現代性的表徵。相對於城內以政治為核心的城市景觀，「後巷」為居於城市外緣的「地方」，具體展現臺灣常民生活風景的特殊化「空間」，同時也是殖民時期的「夾縫性空間」，吸引外來者的目光駐足，以探求在地特色的視角，表現屬於臺灣的地方色風景。

〈版圖擴張 - 論張頌仁在朱銘雕塑國際推廣過程的角色〉以1970年代迄今朱銘的海外個展為標的，探討策展人如何透過展覽運作策略提升藝術家作品在全球市場中的能見度，觸及了策展與商業市場的運作，是臺灣藝術史研究中較少被討論的面向。同時文中指出，以目前國際藝術市場的情勢，亞洲藝術被視為西方現代藝術整體論述的一部分，因此亞洲藝術家必須努力成為西方藝術體系的一個局部，才有機會嶄露頭角，此現象相當值得省思。

臺灣藝術史的書寫自戰後的1950年代開始出現，至今約六十年，雖尚屬於相當稚齡的研究領域，但研究者們努力透過不同的取徑，梳理並詮釋臺灣藝術中的人事物，嘗試更理解臺灣這片土地。《臺灣藝術史研究學會通訊》的發行，即表徵了這份努力的實際行動，期待透過持續的耕耘，深化臺灣藝術史研究的成果。

【學會動態】

台灣藝術史青年書寫研習營

學會為深化年輕世代對台灣藝術史的理解與論述，並鼓勵台灣藝術史的觀察、思考與實踐能力，特於9月9日至10日、9月16日至17日辦理四天的台灣藝術史青年書寫研習營，徵選17位青年，邀請潘安儀教授與蕭瓊瑞教授進行主題演講，及邀請黃光男、廖新田、賴明珠、白適銘、李思賢、陳曼華、張晴文、邱琳婷、姜麗華等多位具出版與書寫豐富經驗專家學者進行主題研習與圓桌座談，引導青年對於台灣藝術史書寫與思考學習，期待培育引導出青年投入台灣藝術史書寫之風氣！



日本近代洋化的養成與發展國際學術研討會

本會 10 月 7 日至 10 月 8 日與北師美術館合作辦理「日本近代洋化的養成與發展」國際學術研討會，藉由北師美術館辦理之「日本近代洋畫大展」展覽所延伸，邀請臺灣與日韓等近 20 位美術史專家學者，討論五大議題：國家體制與日本近代洋畫的進程、畫會活動與日本/東洋概念的形、戰爭與時局美術的視覺化、普羅美術與大眾文化、殖民地與日本近代洋化的跨文化現代性，二日的研討會吸引百位與會者前往聆聽台日韓三地美術史之研究成果。



無人之地—2017 鴻梅新人獎巡迴展暨藝術評論發表會

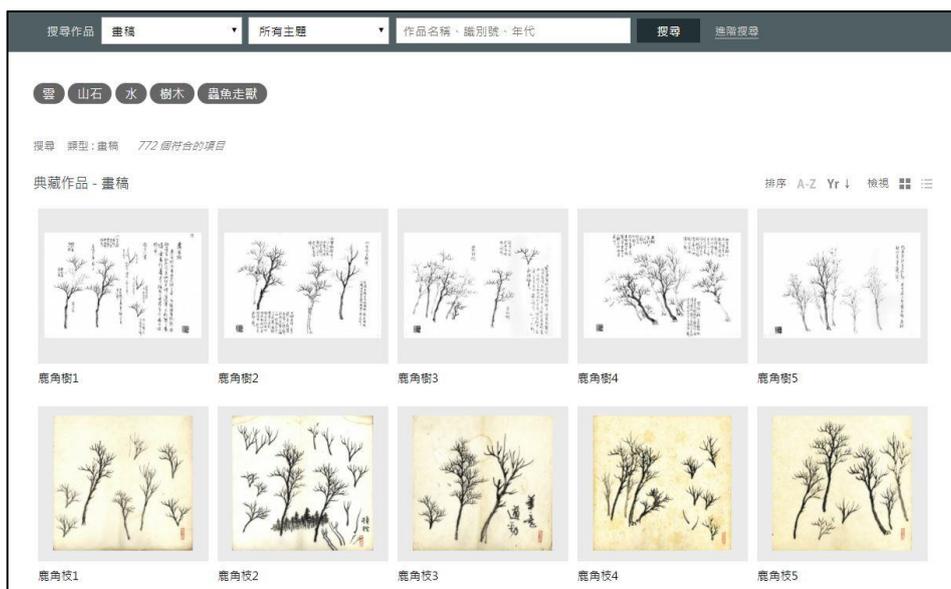
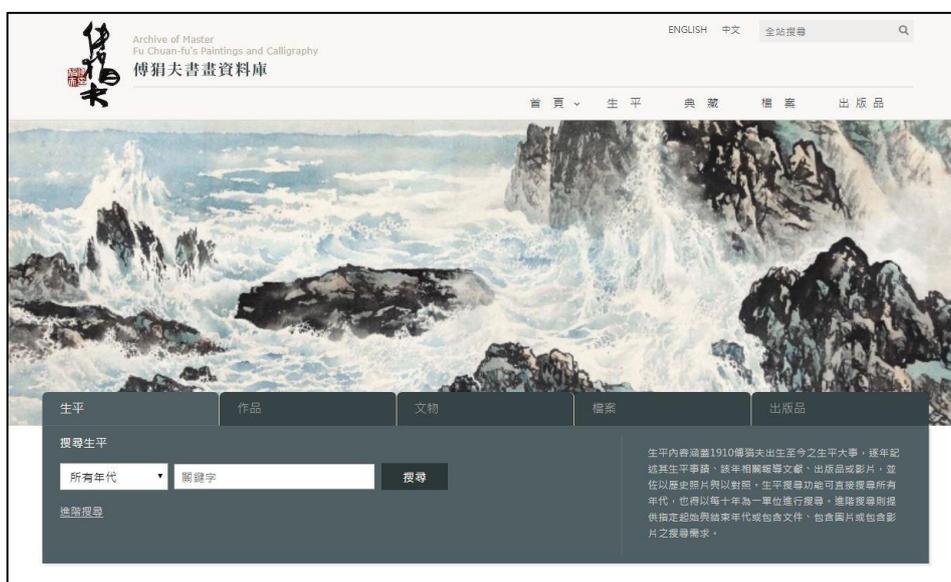
本會與鴻梅文化藝術基金會合作，於 11 月 9 日至 21 日辦理「無人之地—2017 鴻梅新人獎巡迴展」台藝大巡迴展。並於 11 月 9 日開幕當天辦理藝評組藝術評論發表會，邀請藝術評論專家學者高千惠、廖新田、姜麗華、蔡幸芝、施慧美，針對藝術評論發表者：林秀蕓、郭朝淵、陳仲賢、鄭友寧、鄭惠文進行回饋與寶貴意見交流。



傅狷夫書畫資料庫建置計畫

本會受傅狷夫書畫學會委託之「傅狷夫書畫資料庫建置計畫」於 2016 年 11 月開始辦理，於 2017 年 11 月辦理完畢。花費一年時間，將傅狷夫相關畫作手稿建置入檔，建構介紹傅狷夫一生事蹟、分析介紹相關作品文物、相關傳承弟子之簡介，除了具保存傳承之作用，更具教學之用，希望藉由資料庫之建構，保留傅狷夫在藝術上的成就，發展更多教學研究之價值。

傅狷夫書畫資料庫網站：<http://www.fuchuanfu.com/>



《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，由學會引薦本會會員撰寫專文。

《藝術認證》第 75 期專文：

- 龔詩文 / 現代水墨苦行僧：許雨仁訪談 46
林以瑤 / 最遠也最近的距離-曾靈羽：八零後世代的水墨創作者 62
李思賢 / 當代水墨發展的反思與再釐定 70
劉碧旭 / 復歸於樸·內觀賦形：羅睿琳〔安住〕系列的意境與造型 88

《藝術認證》第 76 期專文：

- 龔詩文 / 當代水墨很有事《水墨曼陀羅》很高雄—高美館《水墨曼陀羅》觀後感 20
余青勳 / 分享的藝術：訪林仁信談他的收集與創作 66
張純櫻 / 安聖惠以〔生命之花〕探詢生命的孕育與性別平權 82

《藝術認證》第 77 期專文：

- 張純櫻 / 歡迎來到〔魯凱天堂〕-賞析李俊賢的台式風景畫 96
張純櫻 / 林詮居〔颱風〕-空間對應的期待與重生 100



《藝術認證》第 75 期
2017 年 8 月出刊



《藝術認證》第 76 期
2017 年 10 月出刊



《藝術認證》第 77 期
2017 年 12 月出刊

刊登滿載的《臺灣美術》第 110、111 期

《臺灣美術》期刊第 110 期摘錄四篇文章，四篇內容皆由本會會員：姜麗華、張雅梁、陳美靜、吳盈諄撰寫。此四篇文章中張雅梁、陳美靜、吳盈諄三篇亦曾發表於今(2017)年三月份台灣藝術史研究學會學術研討會。學會每年辦理學術研討會為鼓勵相關研究者發表、交流討論之平台。

《臺灣美術》期刊第 111 期摘錄四篇文章，即有三篇由本會會員：盛鎧、邱琳婷、林香琴所撰寫。

《臺灣美術》第 110 期文章：

姜麗華 /1980 年代以攝影介入的「臺灣意識」 05

張雅梁 /書寫臺灣藝術「新」頁：東南亞新住民與臺灣藝術發展 27

陳美靜 /帝國城邊風景：日治時期大稻埕裡的「後巷」風景畫探析 47

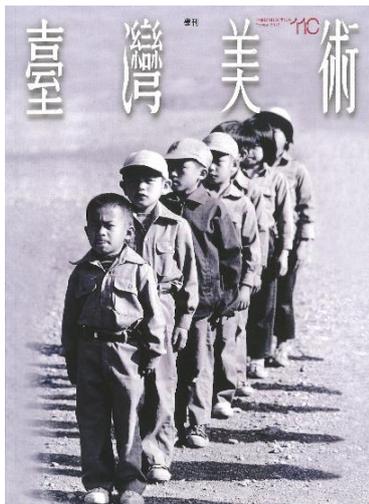
吳盈諄 /庶民文化的魔幻光影-論沈昭良的「STAGE」新紀實專題影像 69

《臺灣美術》第 111 期文章：

盛鎧 / 解嚴前後臺灣美術中的中國神話之變相與解構 33

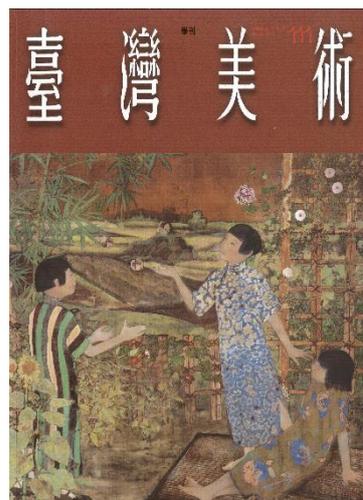
邱琳婷 / 流動的視域：八〇年代臺灣美術潮流的若干思考 57

林香琴 / 賦彩見拙趣：鄭善禧民俗藝術創作系列探究 77



《臺灣美術》第 110 期

2017 年 10 月出版



《臺灣美術》第 111 期

2018 年 1 月出版

本會廖新田理事長榮獲 CAA 獎助

恭賀本會廖新田理事長榮獲「第 106 屆蓋提-大學藝術學會年會」(the CAA-Getty International Program at the College Art Association's 106 Annual Conference) 獎助！獲邀參加 2018 年 2 月洛杉磯大會並發表台灣藝術史狀況報告。該會於眾多藝術史家及策展人中選出 15 位得獎者參與盛會並安排特別活動。

網頁公告 <https://goo.gl/YtRddZ> 及與會得獎者簡介 <https://goo.gl/VgUgmg> 。



Hsin-tien Liao holds PhDs in art history (University of Central England in Birmingham, UK) and sociology (National Taiwan University, Taipei, Taiwan). He is the dean of the College of Humanities at the National Taiwan University of Arts and also teaches at the school's Graduate School of Art Management and Culture Policy. From 2010-13 he was a senior lecturer at Australian National University where he is now an honorary professor. Liao's research focuses on calligraphy, Taiwanese art, the sociology of art, and postcolonial visual art. Recent publications include *The Tension of Art: Taiwanese Fine Art and the Politics of Culture* (2010), *Extending Knowledge through Investigating Art* (2013), and *A New Thinking on Taiwanese Art: Framework, Criticism, and Aesthetics* (2017). He has written biographies about two modern Taiwanese printmakers: Liao Shiou-ping (2016) and Li Xi-chi (2017). In 2013 he published a Chinese translation of Kenneth Clark's *Landscape into Art*. In 2016, he established the Taiwanese Art History Association and became its first chair.

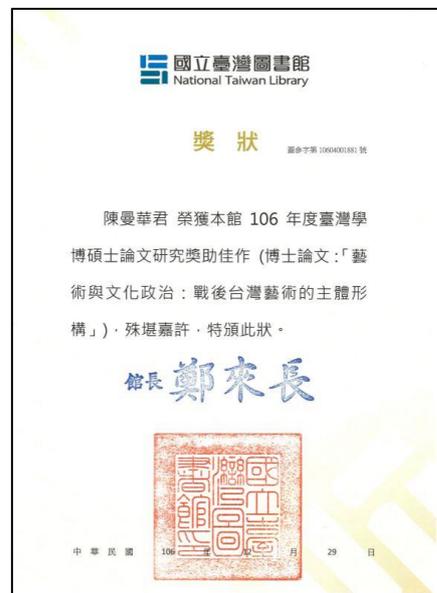
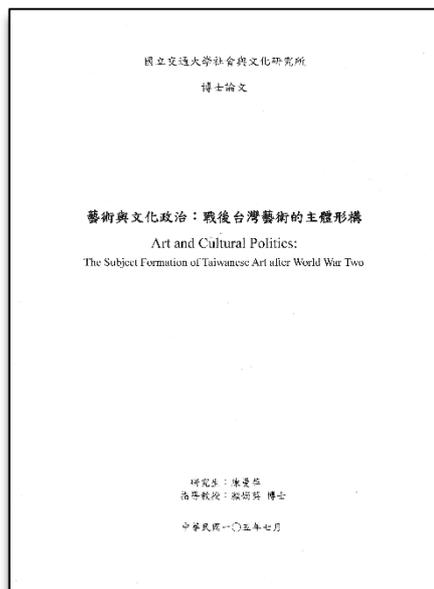
本會陳曼華理事榮獲國立臺灣圖書館 106 年度臺灣學博碩士論文研究獎助佳作獎

恭喜本會理事陳曼華完成於國立交通大學社會與文化研究所博士論文「藝術與文化政治：戰後台灣藝術的主體形構」榮獲國立臺灣圖書館 106 年度臺灣學博碩士論文研究獎助博士論文佳作獎！指導教授為顏娟英教授。

得獎名單連結 <https://www.ntl.edu.tw/public/Attachment/7121510495843.pdf>



照片提供:國立臺灣圖書館



【本期焦點：多樣的研究取徑】

臺灣藝術史的戰後書寫與對話¹

陳曼華

國史館修纂處助修

臺灣藝術史的書寫自戰後的 1950 年代開始出現，至今僅約六十年，尚屬於相當「稚齡」的研究領域。然而，在這段不算長的時間中，研究者們努力透過不同的取徑，梳理並詮釋臺灣藝術中的人事物，嘗試更理解臺灣這片土地，也達成了一些成果。本文將透過戰後臺灣藝術史書寫中的重要文獻，探討臺灣藝術史研究迄今的發展，並探討在發展歷程中研究取向的變化，回顧臺灣藝術史研究一路走來的路徑。另要說明的是，「藝術」與「美術」在臺灣的語境中多被視為同義，但一般而言，「藝術」指涉廣義的各類視覺藝術，「美術」之範圍則較局限於繪畫、建築、雕塑等類型。本文選用範圍較廣的「藝術」一詞涵蓋「美術」，惟文中引用之論述若使用「美術」者則從之，故行文中兩者時而混用。

一、文獻資料的累積：1950-1970 年代

以臺灣藝術為主題的系統性討論，目前可見較早者為王白淵在 1955 年 3 月發表於《臺北文物》的〈臺灣美術運動史〉，介紹自日治時期至戰後初期成立的臺灣藝術團體及藝術展覽，行文中將藝術團體的設立與藝術家的創作視為在殖民情境中提升民族地位的行動，例如分析臺陽美術協會誕生的因素時，認為是由於「臺灣美術界需要有一個強有力的團體組織，一方面可以在藝術上發揮中華民族的特質，另一方面可以用團結的力量，抵抗日人的歧視與壓迫」。²王白淵在同期刊物上另以筆名王一剛發表〈臺展·府展〉一文，這些書寫留下早期臺灣藝術發展的人事物，成為日後研究此段時期的重要文獻。

1977 年，客居紐約的藝術家謝里法以前述王白淵的文字為主要參考資料撰寫〈日

¹ 本文刊載於《國史研究通訊》12 期，2017 年 6 月。參考資料略。

² 王白淵，〈臺灣美術運動史〉，《臺北文物》，3 卷 4 期（1955 年 3 月），頁 22。

據時代臺灣美術運動史)。³1976年6月至1977年12月間於《藝術家》雜誌連載發表。⁴相較於王白淵在記敘官方藝術展覽時僅列入臺人主辦的臺灣省美術展覽會，謝里法將由日人主辦的臺灣美術展覽會及臺灣總督府美術展覽加入討論，更全面地看待日治時期的藝術活動；在書寫立場上則與王白淵相似，將藝術家的創作活動視為一種對抗殖民政權的表現。多年之後謝里法自省書寫此作時因濃厚的民族情感取向，導致忽略了日治時期畫壇的全面狀態，因而「未能掌握那時代的藝術特質，結果把應該談論的藝術拿去讓政治來解決了」，⁵坦承當時書寫中政治觀點凌越藝術發展的傾向。

王白淵與謝里法以民族運動的政治角度進行臺灣藝術發展的觀察，構成了臺灣藝術史早期書寫的特色，而他們所勤懇疾書的資料，則成為日後研究早期臺灣藝術發展的重要文獻。

二、邁向專業化的藝術史書寫：1980年代-1990年代初期

藝術史學者顏娟英於1987年向國家科學發展委員會（今科技部）申請臺灣美術史研究計畫並獲通過，一年後根據收集到的文獻、訪談、作品圖片等資料，寫成〈臺灣早期西洋美術的發展〉一文，於1989年5月至7月的《藝術家》雜誌發表。⁶不同於王白淵及謝里法以民族主義的角度出發，此文細緻梳理1920年代至1940年代臺灣的文化與社會背景，結合文獻資料、繪畫作品與藝術團體的活動進行分析，探討臺灣的西洋美術如何在日治時期從無到有，發展出該時代藝術的特色，交織出一個以藝術為軸心的時空，建立起以文獻史料結合作品分析的專業藝術史寫作範例。

值得一提的是，該文於雜誌刊載之前，曾在1988年的臺灣大學歷史系研討會發表，顏娟英回憶：「這是我乃至於美術史的研究，平生第一次踏入臺灣研究的學術範疇，與會者大多是歷史學界的前輩或學長，當時他們最大的質疑還是臺灣美術是否值得研究的問題，而不是論文的內容問題。」⁷可知及至1980年代晚期，臺灣藝術作為研究領域的價值尚未能被認可。臺大歷史研究所於1971年增設中國藝術史組，1989年8

³ 謝里法，〈王白淵-民主主義的文化鬥士〉，《臺灣出土人物誌》（臺北：前衛，1988年），頁137。

⁴ 該系列文章於1978年收錄成書，見謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》（臺北：藝術家，1978年）。

⁵ 謝里法，〈七十年代政治史觀的藝術檢驗——《日據時代臺灣美術運動史》改版序〉，《日據時代臺灣美術運動史》（臺北：藝術家，2007年），頁4。

⁶ 顏娟英，〈臺灣早期西洋美術的發展（一）（二）（三）〉，《藝術家》，168-1170期（1989年5-7月），頁142-163、140-161、178-191。

⁷ 顏娟英，〈臺灣早期西洋美術的發展 重印追記〉，收入郭繼生編選，《臺灣視覺文化 藝術家二十年文集》（臺北：藝術家，1995年），頁47。

月藝術史研究所脫離歷史所獨立成立，⁸但直至 1995 年才開始有臺灣藝術史相關課程。⁹

臺大藝術史研究所於成立該月與臺灣大學歷史系舉辦「民國以來國史研究的回顧與展望研討會」，顏娟英再度發表臺灣藝術相關論文〈日據時代臺灣美術研究之回顧〉，在文中進行了對王白淵與謝里法藝術史觀的檢討。將兩位寫作者的文字書寫，結合生命經歷及身處時代背景的分析，她認為 1950 年代的王白淵採取反日的民族意識角度討論臺灣美術團體活動，除了因其個人民族主義思想之外，光復初期的社會政治氣氛亦促使臺灣藝術家宣揚與日人鬥爭的歷史，以取得當權的大陸來臺政治團體接受，顏娟英並指出，「日據時期的藝術家大多屬於社會上曾受過良好教育的一小羣人，都不曾為民族主義運動上過街頭。總之，在此臺灣的民族政治勢力團體未完全成形的階段，要想討論台陽美展或任何臺灣的現代畫如何具體地「發揮中華民族的特質」或「抵抗日人的歧視壓迫」，無異是五〇年代的政治謊言。」¹⁰1970 年代的謝里法，一則除了因書寫時主要參考自王白淵的資料，另則是由於離臺十餘年，思鄉卻不得歸的情況下，保釣運動促使他隔海尋根，並且將仇日的情緒發洩，因此在書寫時流露強烈的政治觀點。¹¹謝里法於 1964 年到法國巴黎留學，1968 年轉至美國，大約 1970 年代前後想要回臺灣，卻因為被傳為臺獨份子受到政府關注，師長勸其勿回，因此打消念頭，此後直到 1988 年解嚴後才回到臺灣。¹²

1991 年，蕭瓊瑞所著《五月與東方—中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展 (1945-1970)》一書出版，採用文獻史料為基礎，分析戰後現代繪畫團體五月畫會及東方畫會在 1950 到 1960 年代的興衰及影響，將臺灣藝術研究探討的年代範圍延伸到戰後的 1960 年代。研究中將戰後臺灣藝術的發展視為「中國美術現代化運動」的一部份，而其「現代化」所指涉的，是與西方藝術潮流貼合的風格，將藝術風格的西化視為進步的現代化表徵。¹³

⁸ 見臺灣大學藝術史研究所成立沿革見 <http://www.artcy.ntu.edu.tw/02.html>。

⁹ 為顏娟英所開設之「臺灣美術史專題研究」，見臺大課程網 <https://nol.ntu.edu.tw/nol/guest/index.php>。

¹⁰ 顏娟英，〈日據時代臺灣美術研究之回顧〉，《民國以來國史研究的回顧與展望研討會》（臺北：國立臺灣大學歷史學系，1992 年），頁 1514-1515。

¹¹ 顏娟英，〈日據時代臺灣美術研究之回顧〉，頁 1515-1516。

¹² 歐素瑛、林正慧訪問，〈謝里法先生訪問紀錄〉，收入歐素瑛等訪問紀錄，《海外黑名單相關人物口述訪談錄》（臺北：國史館，2014 年），頁 449-453。

¹³ 此書原為其 1988 年國立成功大學歷史研究所之博士論文，修訂後出版成書，見蕭瓊瑞，《五月與東方—中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展 (1945-1970)》（臺北：東大圖書，1991 年）。

三、臺灣藝術的反思與確立：1990 年代

1991 年 4 月，藝術家倪再沁以〈西方美術·臺灣製造—臺灣現代美術的批判〉一文抨擊臺灣藝術的西化傾向。該文批判過往臺灣藝術界以西方為尚的現象，認為從 1920 年代到 1990 年代，不管哪一代的臺灣畫家，在吸收了西方思潮之後，便以「現代」自居，成為藝壇推崇的前衛美術，臺灣美術的脈搏隨著西方激烈轉換的美術思潮而跳動，淹沒了本來的面目，指出「臺灣的現代美術不管在任何一段美術史中，都不由自主地在西化的潮流中忘了自己」，¹⁴意欲透過與西方藝術的區別，確立臺灣藝術。

此文對臺灣美術主流權威發出批判與挑戰，引起藝壇將兩年的激烈爭議。葉玉靜曾以〈舊戰爭裡的新和平—從九〇年代美術論述風潮，看臺灣當代美術本土化之前景與盲點〉一文詳述論戰的始末，並總結指出這一波關於臺灣美術及本土意識的論述風潮，本質為中西文化論戰的延續，相異之處僅在於對抗的目標不同：從 1950 年代的西化、1960 年代的抽象表現美學、1970 年代的現代主義文學、到 1990 年代的西洋現代美術，¹⁵文中關於各年代對抗目標的例舉，源頭都指向西方的影響。此文雖細心耙梳各方論點，但僅將論戰中的爭議總結為「中西文化論戰的延續」，將「本土」視為一個本質化的「臺灣」，毫無疑義地坐落於「西方」的相對面，忽略了本土內涵的複雜性。這樣的缺失也同時是此論戰中多數文章的盲點，例如陳瑞文儘管試圖提出臺灣文化受外來文化影響的混血狀態，但是卻又強調「臺灣文化並不等於本土文化」，¹⁶將「臺灣」與「本土」的內涵視為固定的本質。另外，論戰中也呈現了將本土與國際對立的立場選擇，例如梅丁衍指出倪再沁之文是源於對西方國際的排他意識使然，¹⁷這樣的二元對立觀點，同時也是 1990 年代討論臺灣藝術內涵之論述所呈現的傾向。

倪再沁於 1990 年代初期引起的觀點交鋒，是臺灣藝術界初次明確聚焦於「何謂臺灣藝術」的討論，試圖辨識臺灣藝術之特質，其中點出了臺灣藝術中同時存在的本土、西方、國際等向度的複雜性。

1995 年下半年，《雄獅美術》雜誌邀集藝術史、歷史、文化研究等領域的學者著手籌畫「何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同」研討會，是民間組織集結學術界，首次

¹⁴ 倪再沁，〈西方美術·臺灣製造—臺灣現代美術的批判〉，《雄獅美術》，242 期（1991 年 4 月），頁 132-133。

¹⁵ 論戰由 1991 年 4 月持續至 1993 年 2 月，相關的 25 篇文章之後集結為《臺灣美術中的臺灣意識》一書，此文即為該書之導言。見葉玉靜，〈舊戰爭裡的新和平—從九〇年代美術論述風潮，看臺灣當代美術本土化之前景與盲點〉，收入葉玉靜主編，《臺灣美術中的臺灣意識》（臺北：雄獅美術，1994 年），頁 30。

¹⁶ 陳瑞文，〈臺灣文化與本土文化所引出的片段思考〉，《雄獅美術》，245 期（1991 年 7 月），頁 116-120。

¹⁷ 梅丁衍，〈臺灣現代藝術「主體」的迷思〉，收入《臺灣美術中的臺灣意識》（臺北：雄獅美術，1994 年），頁 273-278。

回應臺灣藝術為何的論題。¹⁸到了 1996 年初，臺北市立美術館籌辦「1996 年雙年展：臺灣藝術主體性」，更具體地由官方藝術機構進行臺灣藝術的確立。該展由六位策展人共同策劃，¹⁹藉由過藝術雜誌媒體即展覽專冊以多篇論述解釋展題，試圖進行臺灣藝術的定位，相關的策展論述中所提出關於臺灣藝術主體性的互異觀點，²⁰一方面可說總結了自戰後以來對於「何謂臺灣藝術」的爭論，另一方面多篇論述中引用文化理論進行申論，則是值得注意的現象。

四、文化研究取徑的興起：1990 年代中期以後

在前述 1996 年雙年展的相關策展論述中，多篇論述中引用了文化理論，例如文化評論者路況於〈在脫節的時間中——臺灣文化的主體性問題〉一文採借了後殖民主義學者 Homi Bhabha 的「雜揉」(hybridity) 概念，提出「文化主體性的形成並不在於保持血統的純粹性，而在於盡量嘗試各種『混血』、『雜種』的可能性。」²¹或如學者謝東山在為展覽子題「情慾與權力」所寫的〈情慾與權力——當代藝術新類型〉一文中，引用了學者 Chris Weedon 的女性主義概念及哲學家 Michel Foucault 的知識與權力論，進行展題「情慾與權力」的解釋。²²於書寫中混合文化研究是 1990 年代臺灣藝術研究領域的新取向，其中有兩個主要因素的影響，一為藝術評論的方法論與藝術史研究的結合，一為文化研究於臺灣學術界的逐漸盛行。

在此雙年展舉辦前的 1995 年，謝東山便曾發表〈新表現主義的再現理論與後結構主義思想〉，文中引用了幾位法國哲學家的理論詮釋藝術作品，如 Jacques Derrida 的去中心論、Roland Barthes 的作者已死論、Jean Baudrillard 的超真實、Michel Foucault 的知識考古學等，透過各理論探討 1970 年代末期至 1980 年代盛行於歐美的新表現主義繪畫所欲表達的概念。²³儘管該文探討的對象並非臺灣藝術作品，但約莫為臺灣的藝術研究發表中最早引用文化理論者。同年稍後，他出版《當代藝術批評的疆界》一書，進一步提出具體的方法論觀點，認為藝術批評應具備心理學、社會學、

¹⁸ 該研討會由石守謙、顏娟英、廖炳惠、周婉窈等四位學者策畫，文建會掛名主辦，於 1996 年 9 月 13-14 日在國家圖書館舉行，會後並出版論文集。相關資料見《雄獅美術》307 期（1996 年 9 月）「臺灣美術研討會專輯」（臺北：行政院文化建設委員會，1997 年）。

¹⁹ 該展之策展人有蕭瓊瑞、羅智成、蔡宏明、李俊賢、謝東山、路況等六位。

²⁰ 相關論述可見《現代美術》，64 期（1996 年 2 月），頁 4-19；李玉玲總編輯，《1996 雙年展：臺灣藝術主體性》（臺北：臺北市立美術館，1996 年）。

²¹ 路況，〈在脫節的時間中——臺灣文化的主體性問題〉，《現代美術》，64 期（1996 年 2 月），頁 19。

²² 謝東山，〈情慾與權力——當代藝術新類型〉，《雄獅美術》，305 期（1996 年 7 月），頁 66-70。

²³ 謝東山，〈新表現主義的再現理論與後結構主義思想〉，《現代美術》，58 期（1995 年 2 月），頁 34-43

符號學、文化人類學、歷史學、精神分析等基礎知識，²⁴此跨越學科領域進行研究的概念與文化研究的精神相符。

藝術批評作為與藝術史研究的一體兩面，在面對藝術作品時，藝術批評以進行作品的詮釋與評價為目標，藝術史研究則從一個較長的歷史面向探看作品在時代及文化發展脈絡中的意義，進行藝術批評時需要藝術史的知識，書寫藝術史時亦需要藝術批評的技巧，²⁵謝東山所提出的方法論也同樣適用於藝術史研究領域。1996年7月，臺南藝術學院（今臺南藝術大學）藝術史與藝術評論研究所成立，是首座整合藝術批評與藝術史研究的學術機構，謝東山於1997年開設「評論作品選讀與演習」、「藝術史與藝術評論方法」等課程，在課程中將文化理論帶入，透過學院教學確立此方法論。

另一方面，1990年代初期，文化研究開始進入臺灣的學院課堂。文化研究在思考及方法的層次上突破既有學門的切割，提供了跨領域研究的空間，包括了詮釋學、結構主義、符號學、精神分析、新馬克思主義、女性主義、後結構主義、後現代主義、後殖民研究、認同、全球化等理論面向，從社會學及文學領域逐漸擴延至其他領域。

26

文化研究取徑固然為1990年代之後的臺灣藝術史研究帶來新的概念與活力，也引起部分學者對於「套用理論」感到不安。如廖新田在〈由內而外或由外而內？臺灣美術的後殖民主義觀點評論狀況〉一文中，分析1990年代中期至2000年中期臺灣藝術研究中引用後殖民理論的熱潮，並批判：「明白的說，並非套用或借用後殖民理論中的若干學術大師、重要著作以及概念名詞，就能讓臺灣藝術走上後殖民論述的國際平臺，以及深化臺灣現代藝術的分析。其反效果可能是反映了一窩蜂的學術流行風潮，到頭來如船過水無痕。」²⁷在另一篇討論文化研究介入臺灣藝術評論的論文中，廖新田亦指出臺灣藝術論述淺薄地引用來自文化研究的術語，反而形成晦澀混亂的修辭現象。²⁸上述觀點是非常值得關注的提醒，文化研究所帶來的優點是透過各種理論獲得概念工具，如果善用之，將能從新的視角審視臺灣藝術的面貌，但是必須注意的是，

²⁴ 謝東山，〈藝術批評的地誌學〉，《當代藝術批評的疆界》（臺北：帝門藝術教育基金會，1995年），頁20-41。

²⁵ 相關分析可見郭繼生，〈《藝術史與藝術批評》〉，（臺北：書林，1990年）。

²⁶ 相關資料見陳光興，〈文化研究在臺灣到底意味著什麼？〉，收入陳光興主編，《文化研究在臺灣》，（臺北：巨流，2001年），頁7-25；劉紀雯整理，〈文化研究課程以主題排列、以學科排列〉，收入陳光興主編，《文化研究在臺灣》，（臺北：巨流，2001年），頁435-449。

²⁷ 原刊載於《美學藝術學》，3期（2009年1月），頁55-79，引用自廖新田，〈由內而外或由外而內？臺灣美術的後殖民主義觀點評論狀況〉，《藝術的張力；臺灣美術與文化政治學》，（臺北：典藏藝術家庭，2010年），頁142。

²⁸ 廖新田，〈臺灣當代藝術評論中的當代思潮介入：朝向一個文化研究的理念探析〉，《現代美術學報》，20期（2010年10月），頁11-36。

理論的引用絕非術語的華麗操作，而應當回到臺灣的文化、社會等歷史脈絡進行現象的詮釋與解讀，方能真正深化臺灣藝術史的內涵。

五、研究主題與研究方法的蓬勃發展：2000 年以後

進入 2000 年之後，臺灣藝術史研究累積了更多日治時期的探討，戰後時期的官展亦是受關注的議題。²⁹值得一提的是，日治時期的研究在在既有的成果基礎上，發展更細密的複雜度，除了以更廣的視野將臺灣、日本、中國的情境納入，並將畫家、美術團體、展覽會、商業團體等藝術生產機制做整體的分析，建構出對當時的藝術更為深刻而立體的理解。³⁰另一方面，臺灣的現當代藝術研究是相對極待研究投入的領域，2000 年之後許多研究者跳脫以藝術家及作品為中心的傳統藝術史主題，而從歷史的縱深關注如美術館、策展人、機構組織等機制 (institution) 對臺灣藝術發展的影響，³¹促成對臺灣藝術的面貌更豐富的理解。

臺灣藝術研究發展至今，從 1950-1970 年代文獻資料的累積開始、1980 年代末期開始走向專業的藝術史寫作、1990 年代文化研究取徑的加入、到 2000 年之後對於機制議題的探討，不管在研究方法或是研究主題都有蓬勃的發展，也逐漸成為獨立領域。例如科技部 (當時為國科會) 曾於 2006-2007 年執行「藝術學學門熱門與前瞻學術研究議題」計畫，當時臺灣藝術史並未被納入討論。³²近十年之後，2015-2016 年再度執行相同主題計畫，首次將台灣藝術史加入調查類別，結案報告的結語中說明，「臺灣美術史的熱門前瞻議題調查報告」的加入，「算是補足了多年來藝術史領域類似調查中缺漏的一角。」³³2016 年，以第一個臺灣藝術史民間團體「臺灣藝術史研究學會」成立，標記了臺灣藝術史研究從無到有、走向專業化與分殊化的重要歷程。期待在未來有更多的研究者投入的耕耘，透過臺灣藝術史研究更深地理解臺灣這片土地。

²⁹ 邱函妮，〈臺灣美術史熱門與前瞻議題〉，《科技部人文社會科學研究中心「藝術學學門熱門與前瞻學術研究議題」結案報告》，頁 32-39，<http://www.hss.ntu.edu.tw/model.aspx?no=307>。

³⁰ 在針對 2012-2013 年的臺灣藝術史研究回顧中，亦觀察到類似的現象。見廖新田、陳曼華，〈藝術論述的機制與促成：2012-2013 臺灣美術史文獻狀況摘報〉，《臺灣美術》，101 期 (2015 年 7 月)，頁 66-97。

³¹ 如林伯欣，〈近代台灣的前衛美術與博物館形構：一個視覺文化史的探討〉(輔仁大學比較文學研究所博士論文，2003 年)；呂佩怡主編，《臺灣當代藝術策展二十年》(台北：典藏藝術家庭，2015 年)；陳曼華，〈藝術與文化政治：戰後台灣藝術的主體形構〉(國立交通大學社會與文化研究所博士論文，2016 年)。

³² 巫佩蓉，〈熱門及前瞻議題 藝術學門調查計劃成果報告〉，2007，<https://www.most.gov.tw/most/attachments/e8175ab4-54f5-48a7-8015-e034a5652e91>。

³³ 吳方正，〈科技部人文社會科學研究中心「藝術學學門熱門與前瞻學術研究議題」結案報告〉，頁 167，<http://www.hss.ntu.edu.tw/model.aspx?no=307>。

帝國城邊風景：日治時期大稻埕裡的「後巷」風景畫探析¹

陳美靜

臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士班、本會會員

摘要

日治時期的城市景觀中，「後巷」風景畫作為一個結合空間、地方，以及風景三位一體並置的圖像主題，展陳於美術展覽會平臺中，成為一個述說日治時期美術發展中現代性的重要表徵。日治時期，大稻埕逐漸發展為北臺灣商業活動的聚居地，在1920年代官方施行市區改正計畫過程中，相對於城內以政治為核心的城市景觀，它儼然成為一個居於城市外緣的「地方」，並且具體展現臺灣常民生活風景的特殊化「空間」。²在這空間場域中，「後巷」的所在位置，在當時足以標記出城市邊緣空間在政治、社會和文化發展層理上的特有紋理。而相較於城市街區的正面性觀看與發展而言，「後巷」風景確實產生一個歧出於既有觀看模式下，形塑理解和認識城市生活真實樣貌的一個重要節點和場域。本文試以霍米·巴巴（Homi Bhabha, 1949）「夾縫性空間」探討不同文化觸接面上各種混雜、差異，疊合和並存的種種元素，從而在一個並非二元對立的思維底下，解讀「後巷」風景畫作為一種文化實踐，其如何起作用？再者，藉由凱文·林區（Kevin Lynch, 1918-1984）對於城市意象元素「邊界」概念的確立，梳理城市邊緣節點的風景意象。最後，以後巷空間的邊緣性城市意象所產生政治、社會與文化意識的聚攏，析理後巷空間在該時期的風景畫內涵。

關鍵字： 風景畫、後巷、夾縫性空間

¹ 本文刊載於《臺灣美術》110期，2017年10月。參考資料略。

² 江寶釵在〈論臺北城的殖民現代性——以市區改正與新興建築為觀察核心〉一文中，討論日治時期「市區改正」此一具體實踐的都市計畫運動：「市區改正，改造舊街道，構建新建築，設計新地景等等，經由新興的空間意象，步步為營，逐漸地演化出臺灣生活機能與過去的差異，進而由視覺與「身在其中」的浸染，內化為意識形態的控制，對於本文而言，『都市的本身是一種非文字書寫的正文（text），它以各種存在物與事件作為符徵（signifier），指向這一個時代變異中的權力結構和生產方式，同時也延展出人類的知覺型態和心靈結構。』」江寶釵以「市區改正」此一都市現代化建構的具體運動，觀察臺北城的現代性內涵，在城市新舊建築興起與頹落的建構和改製之下，我們得以在視覺的觀看與實際城市的變異過程中，重新理解並形塑出屬於當時代臺北城市的時代意識。甚至，對於美術的發展而言，官展系統中的地方色彩，亦可由此等城市空間的改變，加以審視畫家再現地方風景的創作內涵。請參見江寶釵，〈論臺北城的殖民現代性——以市區改正與新興建築為觀察核心〉，《文與哲》第20期，2012年，頁411。

本文以探究風景畫中大稻埕「後巷」為主題的作品，作為觀看日殖時期一個地方(place)的文化與社會交互關係的特定場域。從展覽會入選的相關作品中，分析臺、日籍畫家筆下後巷風景畫再現視角之別，從而進一步梳理「外來者」(outsider) 與「內在者」(insider) 在同一空間場域視覺觀看表現上的差異，以及其創作選材上的諸般考量，並且含納創作者對於其自身文化的思維與判斷。再者，「後巷」空間在生活場域的被理解、使用及其觀看，無論在社會日常性的生活動線上，或是處於兩個不同文化的交互理解上，都存在著一個「夾縫性」的空間意涵。本文試從後殖民理論學者霍米·巴巴(Homi Bhabha, 1949) 探究處於不同文化交相觸接時所產生的一種混雜、差異、疊合和並存的種種元素，以「夾縫性空間」(in-between space)³做為文化互為作用和生成的接觸空間，同時保有各自文化的內在性與延展性。

壹、帝國城邊風景

邊界不是事物停止的地方，
如希臘人所承認的，邊界是事物開始展現自身之處。

——海德格，《築、居、思》⁴

³ Bhabha, Homi K.. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1995, pp. 2-5.

⁴ 同上註·頁 1·轉引自巴巴引用海德格(Martin Heidegger, 1889-1976)於《築、居、思》(*Building, Dwelling, Thinking*) 論著中的論點。原引文為 “A boundary is not that at which something stops but, as the Greeks recognized, the boundary is that from which something begins its presenting.” 在此，‘boundary’ 的邊界意涵隸屬於林區城市意象元素中所被理解的邊界(edge) 範疇之中，但它更具體的指涉諸如圍牆、海岸線，或是開發用地的邊界等接縫性空間。而「邊界」(edge) 在空間中的意涵所具備的擴延性質，足使殖民時期的邊界概念得以形構出一個不同文化具體觸接的理性空間，從而成為一個相對多元而混雜的文化作用地帶。因此，巴巴所提出的「夾縫性空間」，其中的「間性」是處在一種相當活潑的文化互動狀態，也由於這個「在……之間」的建構，所有介乎文化差異性的衝突與攻擊，得

1930 年主持大稻埕「雪溪畫室」的蔡雪溪以一幅膠彩畫作《扒龍船》(圖 1) 入選第 4 屆臺展，畫中描繪熱鬧的端午時節，身穿西裝、日本浴衣的歐吉桑、閩南服、客家藍衫、客家翹頭鞋的小姐，還有和服著裝的女性，一起圍聚在臺北橋南段的淡水河岸邊，觀賞節慶裡的龍舟賽事活動。是年，曾拜師蔡雪溪門下的郭雪湖則以《南街殷賑》參展(圖 2)，獲得臺展賞的殊榮。在郭雪湖筆下，迪化街南街上慶讚中元的節慶，以霞海城隍廟為核心向著街道遠方擴延的熱鬧街景，伴隨著各式物產商品的招牌，以及熱鬧往來街道上的人們，擘畫出大稻埕表街上的歡愉且繁榮的景象。

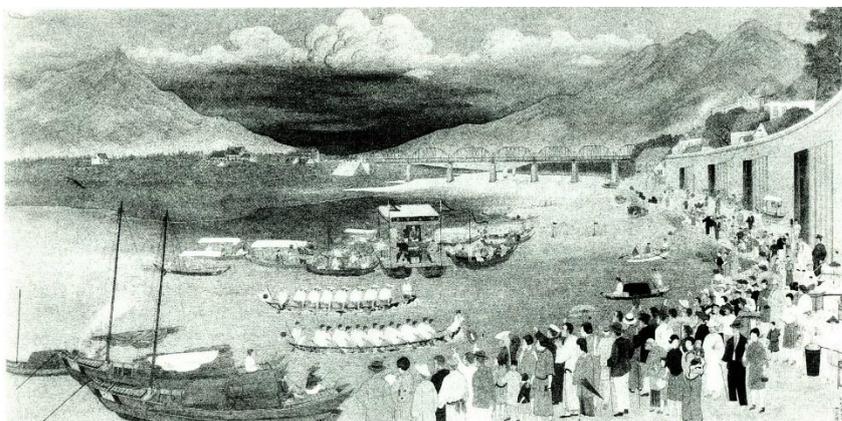


圖 1

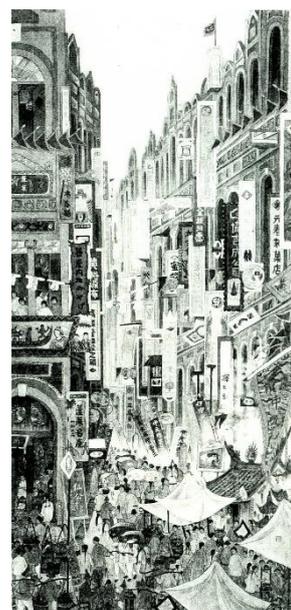


圖 2

由上述兩件臺展的膠彩作品中，可以看見 1930 年代大稻埕表街上的繁華光景，亦可在淡水河邊探見現代化的建設，以及不同文化背景下的人們，共同欣賞節日慶典活動的圖繪表現。在此，大稻埕究竟呈現何等的文化樣貌，得以讓畫家筆下的「它」呈現如此豐富且多元的文化面貌？而就在介於熱鬧的表街與商業活動繁盛的淡水河岸之間的內側裏街，又是以何等的時空光景展開它的地方(地域)風景圖像？這些展示在畫家筆下的大稻埕裏街，是否以一種混雜的文化狀態，開啟它自身的地方風景論述呢？作為一個日治時期相對於城內空間堪稱邊緣地方的大稻埕，其又如何在這個以邊緣為核心的地方意識中，讓畫家的彩筆緩緩且真實的描刻下它的內裡狀態？誠然，後街巷弄作為一個地方風景的再現，應有如日治時期小說家張文環在其短文《露路》中描寫街道表裏的空間狀態，給出一個文學上的圖像參照文本：「小巷就像是一個町的後台。如果從大街踏入小巷中一步

有一個可以掙扎、緩和，甚至是喘息的空間。

的話，至少才能夠了解整個町的風格。從大稻埕太平町大街往右轉再向左轉，馬上變得截然不同。大街的喧鬧消失了，白晝的寂靜擴展開來……。」⁵於是乎，在裏町的巷弄中存在著相當活潑的生活景象，「它」充滿活力的風景就成為畫家樂於採集、探求的風景畫主題。⁶

日治時期，大稻埕是一個顯富漢人慣習與族群生活文化的地方 (place)，其作為一個城市邊緣的空間，實已產生與城內日人現代化建築生活場域上的差異與疏離。⁷在此政治治理、社會與文化互為殊異的都市空間中，大稻埕的後街巷弄空間即成為該時期藝術家眼力所及、畫筆描繪的好所在。於是，藉由一雙雙建構在不同文化背景與視野底下的目光，再現大稻埕巷弄的風景，究竟產生了何等以「後巷」為題的風景畫，並且成為臺灣美術展覽會中被推舉而出足以表徵都市風景意象的作品？再者，在這新美術發展的階段中，大稻埕「後巷」風景畫，對於地方色彩的表現與城市空間的風景再現產生了什麼樣的時代思想與意識，經由不同文化背景的畫家，大稻埕的後巷風景畫是否隨之發展出互異的創作觀？

1935年石川欽一郎即在《臺灣時報》發表一篇名為〈臺灣風光的回想〉的文章，他漫遊在大稻埕裡的永樂町後街巷弄，回憶著第一次來臺時期所見的永樂町光景：⁸

永樂町的後街小水溝現在已經換上新橋，那時候只是長滿苔蘚的石頭搭成的拱橋，好像古代的美術品。我剛剛走到這裡來時，覺得彷彿如踏入夢境般有趣。每次沿著水溝走都可以找到很多好畫題。當時那地方比起今天髒得嚇人，但畫起來卻很有意思。⁹

⁵ 張文環，〈露路〉，《台灣公論》，1942年9月，頁5。轉引自邱函妮，《街道上的寫生者——日治時期的台北圖像與城市空間》，臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1999年，頁100-101。

⁶ 邱函妮以「裏町的活力」為小標，梳理大稻埕裏町的熱鬧、充滿活力的生活圖像。參見邱函妮，《街道上的寫生者——日治時期的台北圖像與城市空間》，臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1999年，頁98-102。

⁷ 此處以城市邊緣界定大稻埕的都市空間位置，對應城內日人為主的現代化建築活動空間場域，並且在畫家探求畫題的過程中，表現地方特色的思維作為一個探討的起點。再者，以大稻埕的後巷風景作為一個觀看臺灣地方特色的焦點，應能具體表徵該區域文化多元的特質，而這個交會的點，在畫家的圖像中，可以逐一梳理出它特有的核心內涵。

⁸ 當時的永樂町所在位址約莫在今天的甘谷街到迪化街一段附近區域。

⁹ 摘錄石川欽一郎，〈臺灣風光的回想〉，收錄於顏娟英主編，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀》，臺北：雄獅圖書股份有限公司，2001（1935）年，頁55。

這個位於臺北城市邊緣地方的永樂町後街，從石川欽一郎的記憶中，原是個充滿好畫題的空間，那記憶中的小橋佈滿苔蘚，宛若藝術品般的存在，是藝術家眼裡至為迷人的光景。而這裡所指「後街」的所在位置，在當時卻足以標記出城市邊緣空間在政治、社會和文化肌理上的紋理。美國城市規劃師凱文·林區（Kevin Lynch, 1918-84）在探究城市的可意象性（imageability）時，即明確的定義可意象性的內涵：「可意象性的定義，是指一個實際物體具有某種特質，能高度引發觀察者強烈的意象。它可能是形狀、顏色、或排列方式，促使觀察者在心中建構出一幅鮮明可辨、結構強而有力、十分有用的環境意象。可以向性也成為可辨讀性（legibility），或在更高認知層次上，稱為可見度，亦即物體不僅僅被看見，還能被鮮活、強烈的感知到。」¹⁰位處城市邊緣的大稻埕空間所形構的城市意象，可由石川的文字記述中察覺出，它帶有一股濃濃的現代進行式夾雜其中，因為一個不可見的意象圖示，在他的文字裡被再次的翻攪而出，文字中故去的永樂町後街圖像，已然成為記憶中的一隅，那個已逝的回憶和可被稱之為意象的所在，實則在一個新興的都市計畫中，好整以暇的、從容的改變了它原有的城市「意象」，其中所隱含的可意象性在石川欽一郎的作品中具體可見。石川曾寫下他對於臺北城的直接感受：「我一直住在台北，所以覺得台北附近的景色最為親切。」¹¹他以文字描摹傳寫自己最熟悉的臺北景致，同時記錄著對於一個城市的「記憶」在時間的更迭中漸次產生變化的樣貌。甚且，他更進一步的在行文中，明白地指出個人在臺灣旅行最頻繁的時候是明治末到大正初期，那是個臺灣尚未進入近代化的階段，所以觸目所及的風光景致，多是較為純粹的臺灣風貌！當然，石川筆下永樂町後街舊有的「城市意象」，所帶給人的近乎頹廢的、陳舊的，並帶有些許髒亂感的空間，著實是一個描繪地方風景時不可多得的「好畫題」。來自石川的城市「意象」則揭露一個城市漫遊者的眼光，及其所觸及的情感狀態，從而可以在這個具有鮮活力量的畫題上提取風景的意象。

石川於 1910 年的作品《後街》(台北迪化街李春生宅)(圖 3)，以大稻埕商人李春生位於迪化街上(永樂町)的住家為題，石川選定一個屋宇背後的巷弄空

¹⁰ 摘錄自凱文·林區（Kevin Lynch）著，胡家璇譯，《城市的意象》（*The Image of the City*），臺北，遠流出版社，2014年，頁23。

¹¹ 同註8，頁55。石川欽一郎於1935年發表於《臺灣時報》的文章〈台灣風光的回想〉，以具有臺灣在地特色的景物作為其回想臺灣風景的懷念之物（如大稻埕後街），該文中同時也指出其個人對於臺灣風景在現代化建構中所產生地方景物特色上的變異和存在狀態。而在這些臺灣地方景物再現的圖像中，石川除了個人對於臺灣風景趣味的探索之外，也包含介紹臺灣風景給內地日本人作為了解殖民地臺灣之用。

間來作為其描繪的主題。而在另一幅同樣以大稻埕後街裏巷為主題的作品《小流》(圖4)，石川描繪汨汨流淌在民宅後面的小河，靜置在河中的小舟，與荷著扁擔重物的人物，為靜謐的風景興起一股靜謐氛圍中的動感。如此日常的後巷光景，與表街充滿活力的商業活動形成強烈的對比。這個風景的存在，是臺灣開始實行市區改正前，大稻埕較為原始狀態的時空光景。石川欽一郎在此時期所描繪的大稻埕後巷風景，為城市空間圖像的認識與理解拋擲出一個具有時間差的光譜，並且進一步地在城市的風景層次中，梳理出對於城市邊界的風景視角。

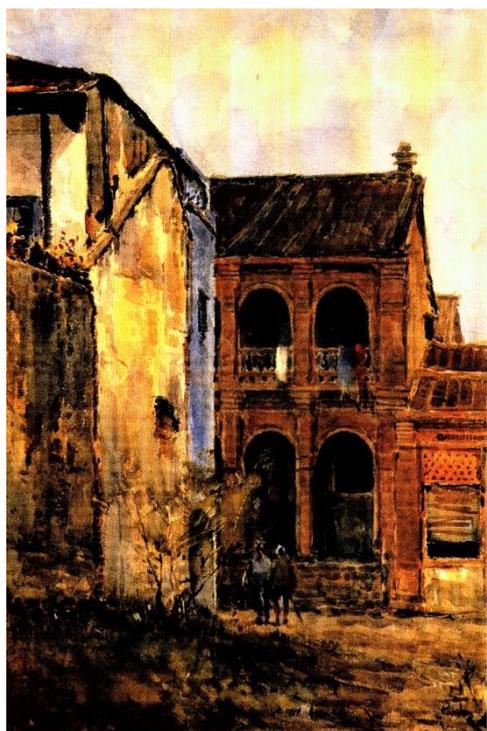


圖 3



圖 4

在此，更進一步論及「邊界」(edge) 在城市地景中的圖像表現，它並非僅是單純的呈顯一個城市邊緣位置上的地方，更多的是透過一個邊界的概念來詮釋一個地方座落在城市邊界上的意象 (image)。¹²

邊界是線性的元素，它不會被觀察者視為或當做通道。邊界指的是兩個部份的分界、連續的線性中斷處，像是海岸線、鐵路隧道、開發用地的邊界、圍牆，而且是一種側向的參照而非座標軸。這樣的邊界是可以穿越過去的屏障，將一區與另一區隔開來；邊界也可以是接縫，沿線的兩個區域彼此相

¹² 城市的「意象」，此意象/image，在此應可對應到風景畫中的「圖像」。

關且相連在一起。這些邊界元素雖然不像通道那麼突出，對許多人來說卻是重要的特徵，尤其可以把幾個一般性的地區組織在一起，例如城市周邊有水域或牆面的輪廓。¹³

上述引自林區「邊界」的定義，具體化邊界在城市空間中的位階，作為一個位處邊緣的空間、地方，其所具現的風景內涵相對豐富。從文化觸接的面向上來看，邊界可以是一個具有貫穿性的位置，透過這個穿越的動作，不同的文化可以有彼此互動、交流和並存的可能。日治時期的臺北城，受到階段性市區改正計畫的影響，使原本熱鬧、人口聚居的大稻埕，逐漸成為一個相對於城內空間之外的城市邊界。因此，大稻埕位居邊界空間的風景形構，則可透過一幀幀畫家筆下的大稻埕的後街風景畫，進一步討論其作為邊界的空間意象。後殖民理論學者巴巴提出「夾縫性空間」以消彌諸般二元對立的認同思維，重新在理性規劃的空間之中，梳理不同文化間碰觸時的混雜、差異、疊合與並存的元素。在此，單一國族、共同體的主體價值與想像得以被鬆動。¹⁴

在城市邊界的空間意象確立之後，這個位於線性元素上的節點¹⁵如何成為一個好的畫題，就屬石川對於大稻埕後巷的文字描繪和彩筆揮灑，適可貼切的形塑一個可供參照的風景，並可被視為表現城邊風景的最佳註腳。但「風景」僅只是一個外來者漫遊城市空間中對於邊緣地方的一種偏好，一種頹圯、髒亂，甚至近乎落後狀態的喜愛，進而成為一個畫家眼中的繪畫題材？風景，它涵納著一個觀者，一個創作者，對於一個空間，一個地方的綿長的情感狀態。它是一個視覺再現的圖像，延伸至其（圖像）後的思想意識，沒有一處是以無意識的、無覺知的狀態，來進行畫面的鋪陳與表述。當代美國藝術史學者米契爾（W. T. J. Mitchell, 1942-）將「風景」一詞的詞性從名詞轉為動詞，重新給定風景一個新的詮釋架構。他認為：「我們不是把風景看成一個供觀看的物體或只供閱讀的文本，而是

¹³ 凱文·林區（Kevin Lynch）著，胡家璇譯，《城市的意象》（*The Image of the City*），臺北，遠流出版社，2014年，頁77-78。

¹⁴ 蘇碩斌，〈第一章 空間治理與地方夾縫：日本近代帝國統治下的台北社會演變〉，收錄於李承機、李育霖主編，《「帝國」在臺灣：殖民地臺灣的時空、知識與情感》，臺北，國立臺灣大學出版中心，2015年，頁41。

¹⁵ 「節點是觀察者可以進入的重要焦點，通常是通道交匯點或某種特徵的匯集處。雖然概念上，節點只是城市意象裡的一小點，但在真實世界裡可能是很大的廣場或延伸成長條形，或者當以一個很大的範圍來看待城市時，可能整個市中心區域都是一個節點。」摘錄自凱文·林區（Kevin Lynch）著，胡家璇譯，《城市的意象》（*The Image of the City*），臺北，遠流出版社，2014年，頁116。

一個過程，社會和主體性身份（分）通過這個過程形成。」¹⁶因此，在這裡「風景」處於一個動態的理解和辨識一個視覺再現的狀態，它不是一個已經完全徵顯一地、一空間或是一風景的確立文本，它的動態呈顯存在於給予詮釋和進行梳理之閱讀者的主體之中。

再者，一個城市發展的過程中，正面街道的一種觀看模式，其井然有序的立面建築、熱鬧非凡的人潮景象，顯與其內（背）面的風景有相當程度的差異。相對於表街的鮮明、活潑的正面性特徵，「後巷」所顯現出來的樣貌多是較為頹圯、負面、黑暗，甚至是較不文明的現代性徵象。日治時期有一首自 1937 年即已傳唱至今的演歌曲目《裏街人生》（後街人生），¹⁷該曲歌詞內容描寫暗黑冰冷的後街，對於充滿陽光的冰冷期待……，其中人們所企及的希望已遙不可及，此等裏街中的人生狀態顯得相當悲涼！盛鎧在〈試探日治時期與 1970 年代鄉土運動的巷弄美學〉一文中，提出「裏町」簡要的定義：「『裏町』（うらまち）一詞，泛指不靠大馬路的街區，以及意指小路或小巷的『裏通』（うらどおり）等詞彙，皆有巷弄之意。」¹⁸此大馬路周邊街區的小路、小巷所形成的在地風情，以及一般市井小民的真實生活場景所建構的風土景致，當已成為城市漫遊者駐足流連、目光定睛之所在。

綜上所述，筆者試圖在如上的城市空間風景的基礎上，以畫家視覺再現的大稻埕「後巷」風景畫作品作為主要的討論對象，¹⁹探問臺北城市空間中的城邊風景如何對應一個都市計畫的節奏，從此一「邊界」城市節點的概念出發，發展出一個具有巷弄內裡層面的所在，而這個城邊地方所形構的空間內涵，足以回應日治時期一個新地景的建構。

¹⁶ 米契爾 (W. T. J. Mitchell) 編，楊麗、萬信瓊譯，《風景與權力》(*Landscape and Power*)，南京，譯林出版社，2014 年，頁 1。

¹⁷ 《裏街人生》（後街人生）於 1937 年 8 月發行，島田磐野作詞，阿部武雄作曲，原唱者為上原敏和結城道子。該曲在臺灣翻唱有臺語版的《後街人生》，以及國語版的《秋詞》。（<http://blog.xuite.net/gogo7637/twblog/102535427>-樂曲介紹-裏町人生(日)%EF%BC%8F 後街人生(臺)%EF%BC%8F 秋詞(國)。瀏覽日期：2017 年 6 月 28 日）

¹⁸ 盛鎧，〈試探日治時期與 1970 年代鄉土運動的巷弄美學〉，《藝術學研究》第 9 期，2011 年，頁 132。

¹⁹ 作品的選取來自臺府展中以大稻埕「後巷」為繪畫題材的風景畫。

貳、大稻埕裡的新地景：後巷風景

大稻埕的城市空間，從 1907 年以來市區改正計畫施行的過程中，地方風景即產生相當程度的變異，畫家以視覺化表述逐漸形成的「新地景」概念。在這個空間變異中所堆砌出來的、畸零的、具有私領域性質的後巷空間，就成為理解近代城市生活一個圖像書寫的所在。白適銘論及大稻埕位處於「臺北三市街」的地理位置上，在市區改正的都市計畫中，其地方性的屬性由原有的地方社會的一環，轉變為一個具有現代化氛圍的城市空間。²⁰石川欽一郎對於大稻埕的圖像描繪以及文字的書寫，足以見證大稻埕城市意象近代化的過程。相對於城內現代建築為主的政治中心位置，城市邊緣位置上的大稻埕所展現的是一個較為緩慢的自然變化的過程。

約莫在 1910 年，石川欽一郎《後街》一作，描繪隱身在熱鬧迪化大街上的後巷空間，該作已具體而微表現臺灣地方性社會的風景。回到 1908 年石川在〈水彩畫與台灣風光〉中大膽的提出「日本第一的臺灣風景」一說，他認為：「領台十餘年後的今天，日本還有很多人一直不知道台灣，我希望至少讓這些不幸福的人們知道日本第一的台灣風景……。」²¹臺灣風景對於石川而言，非單指是一個殖民地的風光，它所涵納的是相對於日本本地的風景相較之下的差異性景致。於是，石川在文中更進一步地以臺北和京都作為彼此的參照，其淡水河可比鴨川，且是足以媲美比叡愛宕的大屯、觀音等群山環繞的城市。²²臺北城在石川目光的注視之下，成為一個繪畫題材提取的好地方，出於介紹臺灣風光與體現臺灣地方社會的企圖，石川除了描寫、繪製臺北城裡外的城市景致，還以水彩做為創作媒材的基底，為臺灣空氣中漫滿水氣的風光框架出特有的景框！²³其實，從石川的言談中，我們可以隱隱的感覺到他對於讓內地（日本）人認識臺灣的強烈意圖。

²⁰ 白適銘，〈都市化、現代生活與日治時期臺灣美術的當代書寫〉，《臺灣美術》第 81 期，2010 年 7 月，頁 21。

²¹ 石川欽一郎，〈水彩畫與台灣風光〉，收錄於顏娟英主編，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀（上）》，臺北，雄獅圖書股份有限公司，2001（1908）年，頁 30。

²² 石川欽一郎，〈水彩畫與台灣風光〉，收錄於顏娟英主編，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀（上）》，臺北，雄獅圖書股份有限公司，2001（1908）年，頁 30。

²³ 1935 年，石川欽一郎漫遊在歷經都市計畫的臺北城裡，在回憶第一次來臺時的臺北光景，時隔 20 多年，這城內外的景致產生了許多的改變。他回憶多年前所見的大稻埕小火車站周邊或近或遠的自然風光，那歷歷在目的北門、車站前的水塘、紅瓦屋頂的房子以及大屯山姿影，那刻記在他腦海裡的鮮明的綠、澄澈的青空，在當時即已被他收入畫框中，成為一幅後來從未曾再見過的風景。同註 8，頁 54。

所以，透過風景圖像表現臺灣風景就成為畫家行旅臺灣時重要的工作。

1927年，黃振泰以《永樂の裏町》(永樂町後巷)(圖5)入選第1屆臺灣美術展覽會，此作可以看見石川欽一郎文字裡對於永樂町後街在1910年代的光景較為貼切的呈現。盛鎧認為黃振泰作品中的石橋可能就是石川記述裡的那座橋吧！²⁴顯得老舊的屋舍，尚未整建的泥土河堤，映著視點遠處的山陵線，石橋上來往的人們為這片風景所添加的人氣，是這幅風景中靜謐甚乎寂寥的「私人」境地的痕跡。這個私人的風景是盛鎧在討論後巷空間質性的一個立基點，對應當時社會變遷的發展歷程，後巷所區辨出來的公共和私人空間的分際，形成兩種殊異的風景，而這兩種風景與整體城市的變遷環環相扣。²⁵在時隔兩年後的臺展入選作品中，可以看見同為一廬會成員的兩位臺籍畫家倪蔣懷和陳英聲同以後巷風景為表現主題的畫作。



圖 5

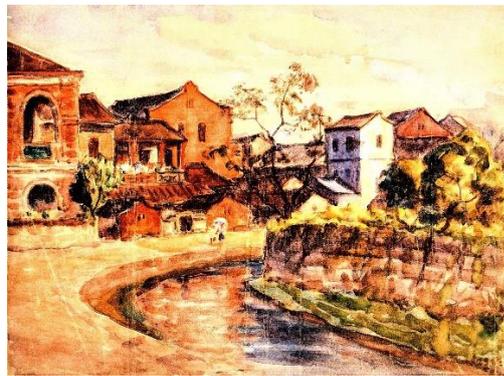


圖 6

倪蔣懷在作品《李春生紀念館》中(圖6)，將畫面的前景留給蜿蜒流水的河道和左側的泥土道路，河道右側的擋土牆上佈滿繁盛樹木與漫草，在走向前景的撐傘婦女攜著孩童緩緩前行的步履中，一個由中景開展出來的屋宇居家群落，向著畫面的遠景的方向延伸，節比鱗次地座落在河堤道路之後，裡頭有李春生紀念館坐落其中，這個紀念館也同樣出現在陳英聲《街ノ裏》(後巷)(圖7)的作品中。兩件同樣描繪大稻埕後巷空間的作品，無論是否明確指出所繪對象的名稱和空間，它們都以一種由外而內的視角，展開一個繁盛空間內裡巷弄中的城市景觀。相較於倪蔣懷《李春生紀念館》，陳英聲的視角好似站在沙洲上的一隅，由此望向李春生紀念館的位置，這個鮮明的印記可由畫面前景線條相對明晰清楚的擋土牆面，以及沙洲上狀似繁盛的樹木草叢略知一二；而由沙洲和屋宇交疊所構成的

²⁴ 盛鎧，〈試探日治時期與 1970 年代鄉土運動的巷弄美學〉，《藝術學研究》第 9 期，2011 年，頁 135-136。

²⁵ 盛鎧，〈裏町人生：臺灣日治時期美術與文學中的後街風貌〉，《臺灣美術季刊》第 85 期，2011 年 7 月，頁 4-19。

中景處，有一種漸層的效果從沙洲的鮮明筆觸到屋宇的淡彩描繪緩緩呈現，並由此處向遠景延伸至悠淡的天空，中間還有一幢隱隱呈現在畫面中的李春生紀念館。在倪蔣懷的作品中以一種詩意的調性表現淡水河邊的城邊景致，在此我們無法清楚的看見歷經市區改正計畫後的清朗街區，倒是有一種靜謐的氛圍縈繞在整個畫面的空間中，似乎有種城市的改變，與其何相擾的感觸？！後巷空間在大街町區的都市變革中，往往有一種緩慢書寫改變狀態的能量，我們可由此《李春生紀念館》一畫作中閱讀之。



圖 7

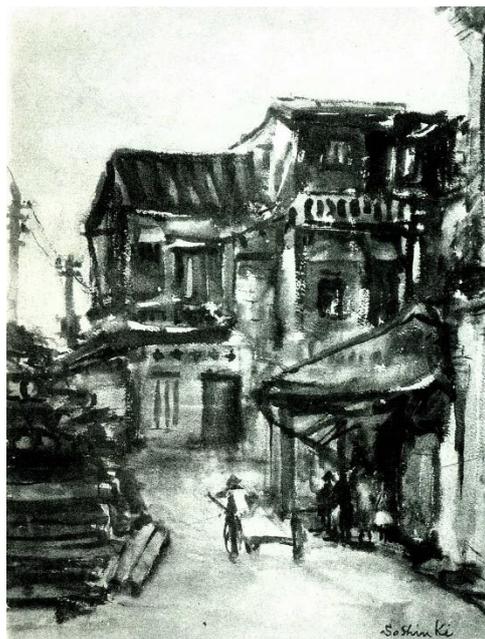


圖 8

再者，有別於前述兩件作品由外緣的觀看視角切入後巷的表象描繪，蘇振輝於 1929 年《大稻埕ノ裏町》(大稻埕後街)(圖 8)和 1930《大稻埕の一角》(大稻埕一角)(圖 9)兩件入選臺展的作品，則更進而深入後巷空間，以人物的行進活動和街道上建物景致的鋪陳，益加具體的表述後巷空間中的生活情態。甚至，在這兩件作品中，一幢同樣設定在畫面主體位置上的樓宇，是畫家視角切換的立基點。在 1929 年的入選作品《大稻埕ノ裏町》(大稻埕後街)，其熙來攘往的行人由畫面的前景向中景處漫行，在多數行人都背對著觀者的直視下，他們行走的方向使得畫面中景裡一幢幢接連相伴的房屋，顯出與前景狀似空無般的空間相抗衡的量體感，較遠處的一幢甚為高大的房子，在線條的粗筆描繪下，著上水彩暈染的色面，使它就像隱身般的存在於中景的房屋後，這是蘇振輝置身於俯視位置上的視點。而在這群聚的樓宇的另一側，畫家宛若站在拖著板車的行人的背後。1930 年《大稻埕の一角》(大稻埕一角)畫面中間的房屋外觀則有更多細節

的表現，在前景右側的棚架下站著數名仿若在交談般的人，對街堆疊著近乎與棚架齊高的層板，正在行進中的行人往前邁進看似遇見一個死巷，但對應 1929 年蘇振輝同樣主題作品的畫面，可以發現畫家以同一叢屋群作為表現的核心，從兩個不同的側面，梳理在大稻埕巷弄裡的生活情狀。雖然，畫家以俯視的視角表現後巷的景觀，但是這個視角的採取卻與倪蔣懷和陳英聲有別，蘇振輝的畫作再現的是一個更加親近巷弄自然環境的表現手法，此等的視覺延伸性透過行人行進的方向以及房屋和道路所圈圍出來的空間，使得後巷光景益加生動，使觀者有若置身巷弄之中。

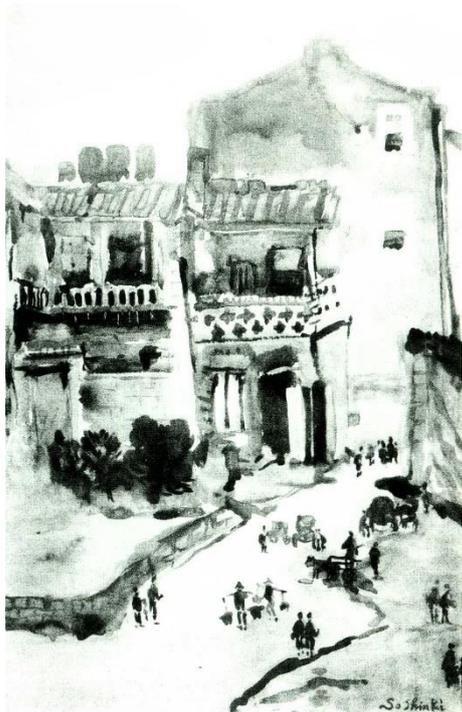


圖 9



圖 10

位在大稻埕的天水路(舊稱得勝街)上，有一座供奉道教瞿公真人的廟宇(現已無存)，陳植棋獲第 4 屆臺展特選無鑑查的《真人廟》(圖 10)即是以此為題，描繪位於現今延平北路後巷中民間信仰的廟宇。真人廟曾是陳植棋參與文化協會和臺灣民眾黨呼喊改革的所在地，對他而言此處存在著相對複雜的情感。在陳植棋的畫作中，有一種不規整的凌亂感鋪陳在真人廟的正面建築上，當時這破舊廟宇的周邊已被違章建築所包圍，畫家揮執筆著大膽的筆觸，似乎已不再只是表現真人廟的現況，更多的是以一種創作者的關懷，表現眼前所見的凌亂之餘，甚且是對於城市現況的一種觀察，卻也是向著畫家個人內裡爬鑿著。位在圓環附近的真人廟，計數著大稻埕人的一種信仰狀態，在陳植棋筆下則成為一個城市意象的鑿痕，它刻記著一個城市在表街背裡空間中貼近真實生活，以及歷經時空變遷信仰所在的真實狀態，同時為城市在現代建設過程中，加註相對頹圮、衰老的印記。

此外，倪蔣懷在 1933 年以懷念故友陳植棋的情懷，同樣以得勝街上的真人廟為題，²⁶描繪立廟已有 40 多年餘，且在褪舊中屹立在大稻埕巷弄中的廟宇(圖 11)。倪蔣懷採取同樣的視角，然相較於陳植棋的大膽筆觸，倪氏採取較為明晰的構圖，表現街區上樓宇和真人廟在空間上的相對關係，廟前寥寥或坐或立數人使得廟宇的存在與空無行人的街巷，顯出一種寂寥的空寂之感。若說這是對一位故去好友的懷念，這中間對於人物的描繪，確實有種特殊情感狀態的表述。

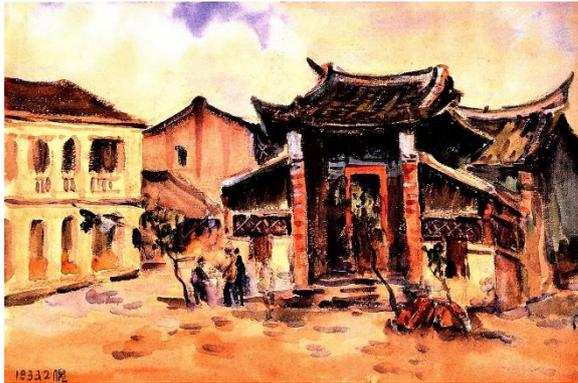


圖 11



圖 12

從 1935 年石川欽一郎對於臺灣風光的描述中，可知其於 1910 年代所見永樂町後街的景象猶若歷歷在目，然而當下眼目所及的是一個經過都市計畫後的後巷空間。在 1931 年林添輝的作品《大稻埕裏町》(大稻埕後街)(圖 12)中，有一股匍匐存在於都市變革中後街巷弄的現實光景，但這個如牧歌般的風景，在大稻埕繁華街道背後愈加顯出它的靜謐氛圍。林添輝將後巷的風景鋪設在一個具有高低起伏變化的小河道堤防周邊，位在畫面左側的樹木繁盛的映照著似石川欽一郎眼前所呈現的新橋，接連著橋面的道路由中景處緩緩落到前景的漫草邊，那道路還是泥土地，而循著兩岸河堤邊的老舊房舍緩慢綿延，遠處就是繁華熱鬧的洋樓街屋區。在這個渺無人煙的自然風景中，一切的事物都像是靜止一般，以一種可被稱為第一自然狀態的風景，回應在城市變遷中第二自然的存在。²⁷1930 年代臺北城的都市計畫已然進入「市區計畫」期，該期是以大都會的整體市街計畫為主軸，原有臺北三市街的都市景觀，也在這個都市計畫展開期的都更過程中，展現出一個新穎的城市空間樣態。成富禮正於 1932 年的臺展入選作品《大稻埕の裏町》(大稻埕的後街)(圖 13)與林添輝的《大稻埕裏町》一作，有著相類似

²⁶ 此真人廟原為供奉道教民間信仰瞿公真人，清朝劉銘傳領臺時期因軍中爆發瘟疫，受瞿公真人託夢藥方，而使士兵痊癒，從此劉銘傳即於軍中供奉瞿公真人。1887 年板橋林家獻銀建廟於稻江得勝街，俗稱「瞿公真人廟」或「真人廟」。(參見維基百科 <https://zh.wikipedia.org/wiki/瞿公真人>，瀏覽日期：2017 年 6 月 28 日)根據莊永明《台北老街》所載，該廟現已無存。(參見莊永明，《台北老街》，臺北，時報出版，2012 年，頁 100。)

²⁷ 原真的自然，可謂第一自然；第二自然即是指文化的自然，即是風景或是風景畫稱之。

的後街觀看視角。從畫面前景的泥土道路，到位於右側擋土牆上的樹木，成富禮正以一座位於中景處的石橋聯繫小河道兩側的空間，形成一個在後巷空間中甚為自然的景觀。而電線桿所在的小土丘包覆著一條稍顯陡坡的道路，與樓宇相連的溝渠土牆急促而下，降落在渠道邊，由溝渠的走向望向深處，則有一幢不甚明晰的房屋。在林添輝和成富禮正接連入選的《大稻埕裏町》和《大稻埕の裏町》作品中，應可有一個彼此互相看向對方巷弄風景的交錯點，它就位在那座已經過都市計畫改建的石橋上。由石橋兩側，林添輝視點的座落處是位在石橋邊的泥土道路前，而成富禮正則像是將雙腳置放在溝渠的河道邊一般，他們皆以一種側寫式的觀點，描繪記錄著臺北城市中，一種更新和變異過程裡邊緣空間的風景。此等的城市風景，像是要梳理一個人的內在狀態，其私密的程度不容以一種過度緊張或是快速的方式，甚至是熱鬧的氛圍加以框架，而像是成富禮正以一堵電線桿的存在回應臺北城裡近代化景觀形構的過程一般，猶若有股充滿文化內蘊的力量，劃開城市風景的另一面貌——城市意象——其所指陳的不是單純的風景之自然轉化的過程，卻是一個風景生成的具體之所在。



圖 13



圖 14



圖 15



圖 16

臺展初期有數位日籍西洋畫家，他們多以風景為畫題，實則描繪大稻埕後街巷弄中的風景。並川定雄以《風景》(圖 14)一作入選 1927 年臺展，畫面中西式的洋樓建築佔據了近半的尺幅，左側的拱橋流水與高大的樓宇近乎失衡的視覺感，卻在數株聳立於橋面旁的植物中，取得畫面的和諧。數個隱若穿梭在洋樓裡的人們，與小河裡的流水，就是這個後巷風景中最為熱鬧的聲響。同一年，大枝千秋也有類似的取景。在《風景》(圖 15)的畫面中，他像是站在小河堤邊，凝望著近乎靜止的流水和渺無人聲的洋樓屋群。而另一位以《橋のある風景》(有橋的風景)(圖 16)從後巷的小橋邊坡旁，伴著潺潺的流水，將視線由近景的傳統矮小屋宇的側寫，延伸到中景裡的規整洋屋建築，並在畫面的左側中景處，以同樣是舊式民宅的建物，框畫出後巷裡尋常寧靜中，建物新舊交雜所帶來的活潑感。上述的三位日籍畫家，或也因為本身就居住在大稻埕的城邊空間中，所以他們採取觀看大稻埕的視角，就自然的延伸到嘈雜熱鬧街道的裡側，將日常生活中的居住空間，以一種更親近式的情懷進行取景。

從 1910 年代來自石川欽一郎的「後街」畫題的展現，以至臺展期間陸續出現以大稻埕後巷為題的作品，使得藝術家們對於城市空間改變的過程，由一個城市漫遊者的觀點，紀錄臺北城在近代化的生命狀態中的內在特質。入選臺展的畫家們的作品，對於後巷題材的表現，從一個新舊交雜景物的風景書寫，從喧囂熱鬧的街道公共領域到進入靜謐且充滿私人情感表述的後巷，臺、日籍畫家都以個人對於大稻埕後巷風景的認知，展開對於這個充滿混雜文化肌理空間的表述。

叁、後巷的地方性社會內涵

大稻埕原有的地方社會是建立在舊有的仕紳治理的基礎之上，在面臨無形的政治統治與有形的都市計畫的挑戰，它展現出文化上的多樣性與社會氛圍的兼容並蓄感。大稻埕的表街和淡水河岸邊的節慶活動，甚至是介於兩者間的裏街巷弄，無處不在展現大稻埕舊有地方社會，在遭遇殖民統治現代社會的衝擊時各種文化的混雜與衝突景觀。²⁸大稻埕後巷位處城市邊緣空間的質性，匯聚臺、日籍畫家的目光，再現後巷景觀的風景畫作品。無論是從日籍畫家的地方風景採集的觀點，或是臺籍畫家表現鄉土情懷的自然光景，「後巷」風景畫的再現，已然承

²⁸ 蘇碩斌指出：「李春生由清末過渡到日治時期，初始一直努力維繫地方社會體制，但一旦地方社會遭破壞，李春生其實很快就認識到新的空間觀，因此務實地與總督府展開折衝、因應。」摘引自蘇碩斌，〈第一章 空間治理與地方夾縫：日本近代帝國統治下的台北社會演變〉，收錄於李承機、李育霖主編，《「帝國」在臺灣：殖民地臺灣的時空、知識與情感》，臺北，國立臺灣大學出版中心，2015 年，頁 43。

載著如後殖民理論學者巴巴「夾縫性空間」的內涵。大稻埕「後巷」風景畫具現的文化混雜性，遞變汰換自各不同文化背景的畫家之手，使得我們在析理後巷風景的再現意義上，產生有別於既有城市空間意象的認知。從城市空間意象再現的角度來看，風景畫的媒介特質，誠如米契爾在〈帝國的風景〉中所指：「風景是人與自然，自我與他者之間交換的媒介。如同金錢一般，風景不具備任何價值，卻表現出某種可能存在的價值儲存。」²⁹「風景」在此成為一個價值存有的載體，而儲存本身已具備一種思想的質地與社會性的肌理。

1935年，石川欽一郎重回大稻埕永樂町的街町裏地，在細密的探巡曾是舊地重遊的風景時，他不斷的在翻找並且重構數十年前的自然風景，相較於彼時的原真自然狀態，此時他需要一雙真切並能辨識城市都市計畫後的眼睛，再次更新並記錄下眼前所見的一切光景。³⁰米契爾提出一個關於風景命題的論述，相當貼合這個對於記憶中有時序差異存在的自然風景。「風景是以文化為媒介的自然景色。它既是再現的又是呈現的空間，既是能指（signifier）又是所指（signified），既是框架又是內含，既是真實的地方又是擬境，既是包裝又是（被）包裝的商品。」³¹這個風景即是「自身」的概念，在此被以反覆套套邏輯的思考串連，形成一個文化體現的堅實對應體，於是，城邊風景闡釋的自然景色所隱含的內在文化特質，不單只是一個景色變遷過程中的圖像紀錄，它還同時擴延一地的風景對應該地方（空間）在文化系統中的相對位置；再者，後巷在風景畫中再現空間負面、黑暗、原始、落後的景觀，相較於城市表街上繁華的、現代性的空間氛圍，後巷空間訴說的是城市邊緣、節點上的另一個地標式的風景。

肆、結論

綜觀本文所探究的後巷風景畫作品，黃振泰的視角細細地搜羅城市景觀中一個相對內裡的、私密的、具體而微的景象。這件作品中的新橋，是石川在徬遊大稻埕後巷時對於臺北城外風景特色的感嘆：現代城市的建設讓原有的臺灣特色逐漸化約在新的城市光景之中。倪蔣懷和陳英聲以具體可辨識的李春生紀念館一帶

²⁹ 米契爾（W. T. J. Mitchell）編，楊麗、萬信瓊譯，《風景與權力》（*Landscape and Power*），南京，譯林出版社，2014年，頁5。

³⁰ 石川欽一郎，〈台灣風光的回想〉，收錄於顏娟英主編，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀（上）》，臺北，雄獅圖書股份有限公司，2001（1935）年，頁54-55。

³¹ 米契爾（W. T. J. Mitchell）編，楊麗、萬信瓊譯，《風景與權力》（*Landscape and Power*），南京，譯林出版社，2014年，頁5。

淡水河沿岸河堤的自然風景作為取材的地方，從一個城市外緣河堤邊的位置向城市的內側望去，形構一個城市空間中既是內裡卻又像外部介入式觀察的風景。蘇振輝的兩件大稻埕後巷主題的作品，採取由大稻埕裏町街道旁的樓房中俯瞰的視角，表現俯視眼光下的大稻埕後巷景觀。從陳植棋鮮明筆觸下的《真人廟》和倪蔣懷追憶故友所繪的《真人廟》，兩者對於後街巷弄的表現，除了描寫一個民間廟宇祭祀的所在，所傳達的空間內涵是包裹著對於鄰近圓環地方以及熱鬧大稻埕迪化街上那種寂寥與落寞的寧靜之感。林添輝《大稻埕裏町》和成富禮正《大稻埕の裏町》從畫面的構圖以及橋的設置位置，應可判斷他們是在同一處大稻埕的後巷取景，林添輝由後巷外緣的緩坡下望向遠處連接涼臺殖民建築樣式屋宇³²的地方，而成富禮正就是置身在溝渠渠道內向著兩側的樓宇背裡及土丘上看去！大枝千秋、並川定雄、小川勇等數位日籍畫家，在後巷風景的取舍上有較為相近的景物表現，描繪新舊參差林立的屋宇，以近似樣板的構圖處理大稻埕後巷的景觀，在渺無人跡的風景中，畫家自身就成為體現該處風景的唯一觀者。

盱衡臺、日籍畫家對於後巷風景的處理手法，在視角的設定上有一個共同點，即是每一雙觀看的眼晴都像是直接置身在後巷中，隨著都市風景的遞變，或直接或是隱微的表現大稻埕後巷景觀。大稻埕後巷位處臺北城外的邊緣地方，而後巷空間的意象，即是具有接縫性質的節點，通過這個節點不同區域的文化間性足以產生流動。同樣的，大稻埕後巷作為一個殖民時期的「夾縫性空間」，它吸引外來者(日人)的目光駐足，以探求在地特色的視角，表現屬於臺灣的地方色風景，而相較於石川欽一郎以真摯的情感踏查大稻埕後巷光景，大枝千秋、定川並雄、小川勇和成富禮正等人對於同一後巷空間所做的描繪，則顯得相對缺乏生氣，且畫面中的景物多以畫者即為第一觀者，以及單一視點的構圖來再現大稻埕的後巷空間。前述畫家的作品中持續存在的涼臺殖民建築樣式的屋宇，就是大稻埕後巷風景中的核心景觀。從內在者視角所表現的後巷空間，除了殖民建築樣式的屋宇之外，人跡的出現，以及視點上的變化，使得大稻埕後巷的日常性足以被閱讀出來。後巷的節點質性與夾縫性空間內涵，再以大稻埕作為一個風景再現的所在時，確實可由文中討論的各作品觀察出米契爾對於風景畫即是結合「空間」、「地方」和「風景」之三位一體的概念。大稻埕後巷風景畫成為意識承載的媒介，對於外來者的地方認識與採集而言，它既已服膺於殖民統治的視覺文化建構；對於內在者的鄉土紀實與踏查而言，它的日常性景觀卻能夠析理出地方社會的時代性。

³² 街屋形式名稱「涼臺殖民式建築樣式」，轉引自邱函妮，《街道上的寫生者——日治時期的台北圖像與城市空間》，臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2000年，頁97。該名稱原始出處為鄭吉鈞，《台灣「涼臺殖民地樣式」建築發展歷程之研究》，中原大學建築研究所碩士論文，1997年，頁9。

在此，進一步從當代風景詮釋的觀點探究大稻埕後巷之所以可以成為繪畫的好題材，可由觀光行腳的角度切入，觀看一個城市風景的建構。卡特琳·古特 (Catherine Grout) 以地景乃藝術家思考世界的表現手法與其周遭形成關係的方式，來解釋觀者由此而受到誘發的視覺活動。她指出西方在藝術史上將風景的表現手法與透視法一併研究，此等結合自始即已將地景置放在由語言和幾何所建構出來的關係中，於是被推定的權力位置就自然被置入觀者心中。從古特的論述出發，可以發現理解風景的狀態已非主客體 (觀眾/作品 (風景畫)) 二元關係可以加以界定，而是從原有的二元性中溢出，不單只是與畫框面對面的範圍。³³大稻埕的城市空間，在 1920 年代之後，伴隨著文化景觀的植入，諸如永樂座劇場的開展、文化協會所辦《臺灣民報》報刊的流傳，皆載錄下大稻埕風景中那個介乎於實體風景與再現風景間的城市底蘊。而以大稻埕後巷為題的作品，其最初所引發的視覺活動就是從行腳版的觀光曲徑介入，並逐漸建構出環顧大稻埕城市邊緣裏地的空間圖像。

城市風景畫的再現是一個視覺化的結果。而「視覺化」如何產生，就成為進入一個城市觀看模式時的核心命題。這裡有一個饒富意涵的視覺化的開展是從日治時期對於城市空間的「不可見的空間」出發。³⁴在蘇碩斌的《看不見與看得見的台北》一書中，他以視覺化的觀點切入，討論使役日本殖民時期城市空間變異的觸媒，原來就是基於一個從視覺出發的認識論，由這個視覺上的體悟，從而逐步建構在不可見的空間中，一個可被看見的城市「地方」之所在。於是，蘇碩斌指出：

人不能幽閉在特定的場所。如同 Park (芝加哥學派的領導人 Robert E. Park) 所述，「都市，不是心靈完全融入的地方，而是無數世界的結合」([1986]29 頁)。生長在都市的人，對於經常和對象保持距離的外來者而言，就像遭遇複合的世界。這些個人的體驗若是編織起來，就構成了一種圖像。³⁵

³³ 參見卡特琳·古特 (Catherine Grout) 著，黃金蘭譯，〈畫框中的風景〉，《重返風景：當代藝術的地景再現》(*Représentations et expériences du paysage jusqu'à aujourd'hui*)，臺北，遠流出版事業股份有限公司，2009 年，頁 77-78。

³⁴ 蘇碩斌，《看不見與看得見的台北》，臺北，群學出版有限公司，2010 年，頁 172-173。

³⁵ 蘇碩斌，《看不見與看得見的台北》，臺北，群學出版有限公司，2010 年，頁 21。

從 1927 年臺展首屆入選作品黃振泰的《永樂の裏町》(永樂町後巷)·到 1932 年日人成富禮正的作品《大稻埕の裏町》(大稻埕的後街)·由不同畫家與城市聚合的「複合世界」·揉雜著個人對於體驗城市之空間、地方的思想·於是啟動一個圖像的生成。從時代的氛圍來看·大稻埕的後巷之所以成為臺、日人紛然踏查的所在·誠是因為它(大稻埕)所迸發而出的屬於時代的、人文的城市自然景觀的表現力。

附圖說明

- 圖 1 蔡雪溪 扒龍船 1930 膠彩 210×125 公分 臺展第 4 回入選 秋惠文庫收藏 (圖片來源：王行恭編著·《臺展、府展臺灣畫家東洋畫圖錄》·私家本·1992 年·頁 314。)
- 圖 2 郭雪湖 南街殷賑 1930 膠彩 188×94.5 公分 臺展第 4 回臺展賞 (圖片來源：王行恭編著·《臺展、府展臺灣畫家東洋畫圖錄》·私家本·1992 年·頁 158。)
- 圖 3 石川欽一郎 後街(臺北迪化街李春生宅) 1910 水彩 48×28.5 公分 倪氏家族藏 (圖片來源：顏娟英·《水彩、紫瀾、石川欽一郎》·臺北·雄獅圖書股份有限公司·2005 年·頁 59。)
- 圖 4 石川欽一郎 小流 1910 (圖片來源：顏娟英·《水彩、紫瀾、石川欽一郎》·臺北·雄獅圖書股份有限公司·2005 年·頁 52。)
- 圖 5 黃振泰 永樂の裏町(永樂町後巷) 1927 臺展第 1 回入選 (圖片來源：王行恭編著·《臺展、府展臺灣畫家西洋畫圖錄》·私家本·1992 年·頁 246。)
- 圖 6 倪蔣懷 李春生紀念館 1929 水彩 45.2×60.3 公分 臺展第 3 回入選 臺北市立美術館藏 (圖片來源：白雪蘭·《礦城、麗島、倪蔣懷》·臺北·雄獅圖書股份有限公司·2003 年·頁 133。)
- 圖 7 陳英聲 街ノ裏(後巷) 1929 臺展第 3 回入選 (圖片來源：王行恭編著·《臺展、府展臺灣畫家西洋畫圖錄》·私家本·1992 年·頁 178。)
- 圖 8 蘇振輝 大稻埕ノ裏町(大稻埕後街) 1929 臺展第 3 回入選 (圖片來源：王行恭編著·《臺展、府展臺灣畫家西洋畫圖錄》·私家本·1992 年·頁 400。)
- 圖 9 蘇振輝 大稻埕の一角(大稻埕一角) 1930 臺展第 4 回入選 (圖片來源：王行恭編著·《臺展、府展臺灣畫家西洋畫圖錄》·私家本·1992 年·頁 401。)
- 圖 10 陳植棋 真人廟 1930 臺展第 4 回特選 (圖片來源：王行恭編著·《臺展、府展臺灣畫家西洋畫圖錄》·私家本·1992 年·頁 174。)
- 圖 11 倪蔣懷 真人廟 1933 水彩·紙 33×48.5 公分 (圖片來源：白雪蘭·《礦城、麗島、倪蔣懷》·臺北·雄獅圖書股份有限公司·2003 年·頁 100。)

圖 12 林添輝 大稻埕裏町 (大稻埕後街) 1931 臺展第 5 回入選 (圖片來源 : 王
行恭編著 , 《 臺展、府展臺灣畫家西洋畫圖錄 》 , 私家本 , 1992 年 , 頁 99 。)

圖 13 成富禮正 大稻埕の裏町 (大稻埕的後街) 1932 臺展第 6 回入選
(圖 13-16 之圖片來源皆為 : 中央研究院 , 臺灣美術展覽會 (1927-1943) 作品資料
庫。

http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/database_TE/04te_search/index.jsp
(2017 年 6 月 28 日瀏覽)

圖 14 並川定雄 風景 1927 臺展第 1 回入選

圖 15 大枝千秋 風景 1927 臺展第 1 回入選

圖 16 小川勇 橋のある風景 (有橋的風景) 1929 臺展第 1 回入選

版圖擴張 - 論張頌仁在朱銘雕塑國際推廣過程的角色¹

林振莖

國立臺灣美術館研究發展組助理研究員、本會常務理事

一、前言

朱銘今日能成為眾所周知的國際雕塑家，1980 年代朱銘毅然決然到美國發展，讓自己「歸零」，是他踏出國際的重要一步，但讓朱銘真正能站上國際的舞台則是從東南亞的巡迴展開始，使他逐步在歐洲的藝術界發光發熱，被世界看見。

相較於今日已有專書深入探討朱銘在美國發展的歷程²，這段從東南亞巡迴展開始的歷史更為重要但至今卻仍然缺乏深入的研究，本文即希望透過文獻資料的耙梳與對朱銘及這段歷史相關人士的訪談，深化這方面研究的不足。

二、從東南亞巡迴展開始

張頌仁，1952 年出生於香港，父親是位工程師，爺爺是上海的銀行家。張頌仁從小習畫，後赴美國麻省威廉學院 (Williams College) 學習數學和哲學。為國際知名藝評人及策展人。1977 年在香港創立漢雅軒，以專營傳統書畫為主。於 1981 年開始在香港為朱銘籌辦展覽；並於 1983 年成立漢雅軒 TZ (原稱漢雅軒 2)，致力於藝術推廣重要的中國現代藝術工作者。1988 年於臺北成立漢雅軒分公司，希望以完善的經紀制度及策劃理念，推動臺灣本土藝術之國際化。2002 年及 2003 年獲英國藝術雜誌《藝術觀察》(Art Review) 列為「世界藝壇一百名頂尖人物」之一。

3

¹本文刊載於《雕塑研究》18 期，2017 年 9 月。參考資料略。

²參考林以珞主編，《亞洲之外 - 80s' 朱銘紐約的進擊》(新北市：朱銘文教基金會，2016)。

³參考朱銘資料室典藏。

朱銘在 1970 年代末認識張頌仁後，於 1980 年代初即到美國尋找進軍國際的機會，同時透過好友許博允的引薦，1980 年在香港藝術中心舉辦個展。⁴ (圖 1) 至此，張頌仁即擔任起朱銘在臺灣、美國之外的經紀人，開始幫朱銘規畫海外的展覽。⁵



圖 1 1980 年 2 月 1 日到 29 日於香港藝術中心包兆龍畫廊舉行朱銘中心包兆龍畫廊舉行朱銘功夫雕塑展
圖片來源：朱銘資料室典藏。



圖 2 1982 年 11 月 26 日到 30 日於香港藝術中心雕塑展。圖片來源：朱銘資料室典藏。

1982 年張頌仁在香港藝術中心舉辦朱銘的個展，這場展覽除了展示朱銘的太極和歷史人物系列的作品外，還展示朱銘在美國創作的人間系列新作。⁶ (圖 2) 之後，1984 年張頌仁便積極策畫東南亞巡迴展⁷，他以推動朱銘的太極作品為主，⁸首站在菲律賓馬尼拉的艾雅拉博物館(Ayala Museum)展出，會場內安排各式的太極及觀音、歷史人物的木雕作品，與戶外的銅製大作品相互搭配展出。⁹ (圖 3、4)

⁴林振莖，〈彼此都是對方的貴人 - 朱銘與許博允二、三事〉，《朱銘美術館季刊》59，2014，頁 32-37。

⁵2015 年 11 月 24 日張頌仁香港漢雅軒訪談，未刊稿。與朱銘訪談稿 2015 年 6 月 16 日。

⁶參考朱銘資料室典藏。

⁷之所以從東南亞開始推起，張頌仁說：「因為我身分複雜，我又做生意，又開畫廊，又寫評論，所以，官方美術館不會特別願意接受一個多重身分的美術圈的人來策劃他們美術館展覽的，因為這是有利益矛盾的，所以，我做這麼多國際展覽，其實在朱銘，除了在畫廊開的展覽以外，我基本上都是不經營買賣的，經營的話，都是讓當地合作的畫廊來作。因為我除了朱銘，也做其他的國際展覽。就是這樣也是很難的，因為從外面來看，除了個人操守，還有本身利益矛盾的嫌疑，而這種嫌疑是很大機構不願意沾邊，就是怕麻煩。可是在亞洲的美術館是沒有那麼嚴謹，美國那個時候是非常嚴謹的。」2015 年 11 月 24 日張頌仁香港漢雅軒訪談，未刊稿。

⁸這次的巡迴展張頌仁基於策略的考量，以推動朱銘的太極作品為主，因為他認為二次大戰之後，西方的現代主義主要推行的是形式主義，強調形式、藝術材質的自主性，張頌仁認為朱銘的太極作品在這股潮流裏頭比較能夠突出，未來的發展能夠走的更遠。2015 年 11 月 24 日張頌仁香港漢雅軒訪談，未刊稿。

⁹開幕當天還發生一段小插曲，因為作品卡在海關趕不及布置，只好在現場安排一台電視播放紀錄片。朱銘訪談稿 2014 年 7 月 2 日。

這次展覽在菲律賓引起關注，菲律賓媒體如《菲律賓每日快報》(Philippines Daily Express)、《時代日報》(Times Journal)、《商業日報》(Business Day) 等大肆報導。¹⁰

圖 3 1984 年 2 月 16 日至 3 月 11 日於菲律賓



馬尼拉艾雅拉博物館(The Ayala Museum)舉行朱銘雕塑展。圖片來源：朱銘資料室典藏。

圖 4 1984 年 2 月 16 日至 3 月 11 日於菲律賓馬



尼拉艾雅拉博物館(The Ayala Museum)舉行朱銘雕塑展。圖片來源：朱銘資料室典藏。

展覽結束後，馬尼拉 King' sCourt 大廈前還永久典藏一件朱銘〈太極對招〉作品。當地的《菲律賓每日快報》便讚譽他是「當代雕塑界的李小龍。」¹¹並認為他木頭刻成的作品兼融了傳統與創新、古老與新穎。¹²

隨後，移展至泰國曼谷的比乃西現代美術館(Bhirashri Institute of Modern Art)。(圖5) 這個美術館是由泰國皇室公主贊助成立，在當地當時是最重要的一個現代藝術中心。¹³展出期間參觀的民眾反映熱烈，也出乎意料的賣出幾件作品。¹⁴今日回頭檢視這趟行程對朱銘往後藝術發展的影響，筆者歸納出三點意義：(一) 透過實際的演練，讓初試啼聲的張頌仁摸索出一套如何在國際上推動朱銘的最佳模式(展示方式與對朱銘的說法)。(二) 開發出有別於商業畫廊的操作手法，張頌仁以一個獨立策展人的角色，透過在公立美術館的展覽形態來推出朱銘，累積這方面的展覽經歷，藉此提升朱銘在國際上的公信力。(三) 這是能更上一層樓的基石，有此基礎，便利張頌仁之後在其他地區的接洽活動。

¹⁰朱銘資料室典藏。

¹¹Leonidas V.Benesa, *Enter the dragon at Ayala pagoda*, Philippines Daily Express, 1984.

¹²Leonidas V.Benesa, *Enter the dragon at Ayala pagoda*, Philippines Daily Express, 1984.

¹³2015 年 11 月 24 日張頌仁香港漢雅軒訪談，未刊稿。

¹⁴參考朱銘於 1984 年 7 月 11 日寄給鄒玲茗小姐的信。朱銘資料室典藏，典藏編號：aa000164。



圖 5 1984 年於泰國曼谷比乃西現代美術館 (BHIRASHRI INSTITUTE OF MODERN ART) 個展。圖片來源：朱銘資料室典藏。

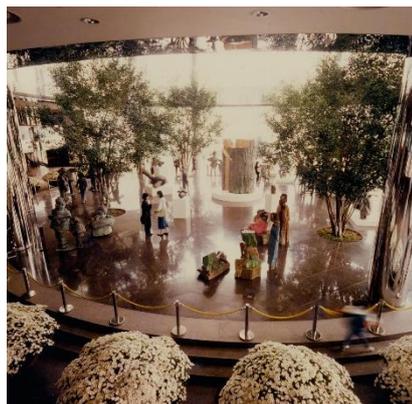


圖 6 1981 年 1 月 29 日至 4 月 30 日於香港交易廣場 (Exchange Square) 中央大廳舉辦朱銘雕塑近作展覽。圖片來源：朱銘資料室典藏。

在此之前，朱銘的太極作品以木質的創作為主，1983 年朱銘與五行雕塑小集成員於臺北市立美術館展出，特別配合館方寬敞的室內空間與戶外的展示空間，為了能彰顯作品的氣勢，以保麗龍翻銅創作大型的雕塑作品。¹⁵之後，戶外雕塑的風潮逐漸在臺灣興起，配合海外展覽的需要，朱銘的作品出現越做越大的情況，且逐漸以保麗龍翻銅的創作為主。因此，這時期的材質轉換也影響他的藝術風格呈現，有別於木頭的質感，轉為堅硬如石的金屬感覺，使作品更具體、量感，也更為西方人所接受。

1986 年，香港舉行國際知名雕塑家亨利·摩爾 (Henry Moore) 的藝術大展，全香港各地重要景點都有展示他的雕作，張頌仁趁勢於香港交易廣場 (Exchange Square) 中央大廳舉辦朱銘的個展，與香港置地集團合辦，由金馬倫策畫，主題以「太極」、「人間」、「結」等系列為主。(圖 6) 很巧妙的藉由這次難得的機會讓朱銘的作品能與這位西方知名雕塑家的作品作連結，相互輝映，製造話題，為朱銘做了一個很好的宣傳。

接續這場展覽之後，同年 11 月在新加坡的國家博物院畫廊 (National Museum of Singapore) 張頌仁籌畫的朱銘個展，除了展示「太極」、「人間」作品，還特闢一個展示空間陳列朱銘的陶藝作品。(圖 7) 這次展覽在當地不僅是造成轟動，民間還為了要留下朱銘作品而主動發起一人一元的募款，並有企業響應贊助「相對基金」，於是，竟募得數百萬元捐款，不但收藏了人間系列作品的大型戶外雕塑 (歡樂人間) (圖 8)，還另外購買 20 多件小型作品捐給博物館典藏。¹⁶

¹⁵參考林振莖主編，《破與立 - 五行雕塑小集》(新北市：朱銘文教基金會，2014)。

¹⁶《民生報》(2004.6.12)，A12 版。



圖 7 1986 年 11 月 5 日至 16 日於新加坡歷史博物館
(原新加坡國家博物院畫廊 National Museum Gallery)
舉行朱銘雕塑展。圖片來源：朱銘資料室典藏。

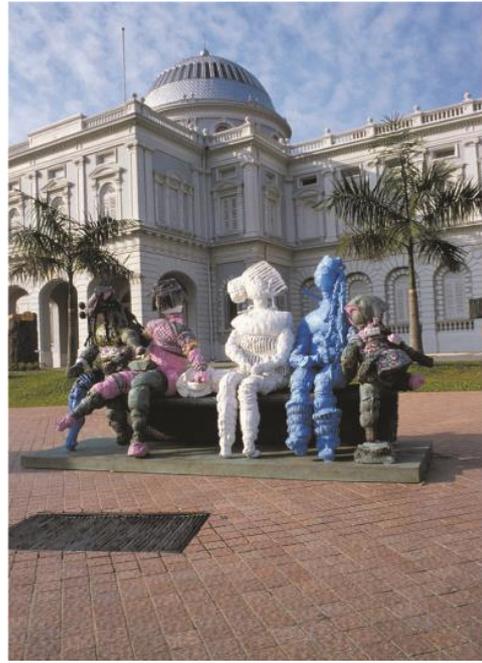


圖 8 1986 年朱銘創作之〈歡樂人間〉作品放置於
新加坡歷史博物館前。圖片來源：朱銘資料室典藏。

而更重要的一步，是透過張頌仁與港英友誼協會的共同策畫，在鄧永鏘的極力奔走和香港富商徐展堂的大力贊助下，於 1991 年促成倫敦南岸文化中心個展。¹⁷朱銘的十五件太極作品陳列於戶外河濱的「皇后小徑」(Queen' swalk)展出(圖 9)。開幕當天邀請到英國的名流、重要人士數百人共聚一堂，國內外媒體大篇幅報導，大大提升朱銘在國際上的知名度。¹⁸

當時英國具有巨大影響力的《泰晤士報》(*The Times*) 即以斗大的「泰晤士河畔的太極對打」標題加以報導，藝評家泰勒 (J.R.Taylor) 在文章中說：「他（筆者按：指朱銘）創造了超越國界、高度個性化的風格，那無疑是中國的，卻又傳達著一種全世界都能理解的語言。」¹⁹並認為他是「二十世紀最有名且成功的華人雕

¹⁷1991 年英國政府為促進與香港關係之改善，亟思藉由文化管道強調港英間之友好，故而由和英國皇室淵源頗深的倫敦南岸文化中心出面主辦香港藝術大展。此展選定朱銘主要源於張頌仁與港英友誼協會鄧永鏘的極力奔走。倫敦泰晤士河畔的南岸藝術中心包括國家劇院、皇家節慶音樂廳、渥德畫廊及三棟展演廳，當時是倫敦很重要的現代藝術中心。朱銘資料室典藏，典藏編號：01-05-001-029 及 aa000857。

¹⁸當時已故西方研究中國藝術史的知名教授蘇利文便認為這次展覽對加強朱銘在國際藝壇的知名度很有幫助。《民生報》(1991.8.15)，14 版。

¹⁹John Russel Taylor, *Shadow Boxing Beside the Thames*, The Times, USA, 1991.

塑家」²⁰。前言與牛津大學美術史權威蘇利文 (Michael Sullivan) 所指出：「這些雕像，儘管躍動著現代情思，創作泉源卻絕對是中國的。」²¹的看法一致，這些評價對朱銘來說非常重要。



圖 9 1991 年 8 月 13 日到 9 月 13 日於英國倫敦南岸文化中心 South Bank Cultural Center 個展。圖片來源：朱銘資料室典藏。



圖 10 1991 年 11 月 28 日到 1992 年 5 月 31 日於英國約克夏雕塑公園個展 (Yorkshire Sculptuer Park)。圖片來源：朱銘資料室典藏。

在西方世界的眼裡，朱銘的作品來自傳統亞洲文化（中國文化）薰陶，但又突破時空的限制，融貫古今，表達出穿越時間的共同人性語言。同年 11 月，則移展至英國北部郊區的約克夏雕塑公園 (Yorkshire Sculptuer Park) 展覽 (圖 10)，與園區內眾多的國際雕塑大師，如亨利·摩爾 (Henry Moore)、林恩·查德威克 (Lynn Chadwick) 等人的作品並列展示。²²就如同張頌仁所說：「這個展覽後，朱銘正式被西方藝術界認可。」²³

而當地的媒體《韋克菲爾德快報》(WakefieldExpress) 在報導中提到：「他（筆者按：指朱銘）的雕塑作品以太極動作為媒介，處理人與自然的關係，而這也是太極的精神：尊重現存的自然架構。」²⁴值得注意的是這則報導還配上一張照片，照片中有兩名身著功夫裝的當地人（西方人），由他們在朱銘的作品前擺出相同的姿勢，示範太極動作。而在另一則報導上也同樣出現類似動作但不同招式的照片。²⁵這應該是主辦者配合展覽策劃的宣傳活動，藉此突顯朱銘作品異於西方的東方元素，因為他們對這些看起來神秘的東西，例如跆拳道、太極拳等，有著浪漫的想像。

²⁰Michael Duckworth, *The Natural Strength of Ju Ming*, The Wall Street Journal, 1992.

²¹朱銘資料室典藏。

²²朱銘資料室典藏，典藏編號：aa000269。

²³張頌仁，〈在國際策劃朱銘〉，《論武·朱銘 - 張頌仁珍藏》（香港：蘇富比出版，2015），頁 8。

²⁴*Sculpture exhibition inspired by t' ai chi*, Wakefield Express, 1991.

²⁵朱銘資料室典藏，典藏編號：aa000269-5。

另一方面，於 1980 年代初，在臺北的藝術家畫廊的賈瑪莉 (Mary Crawley) 女士主動幫朱銘牽線，與在法國的友人普立爾藝廊 (M. F. Rene Breteau) 的丹妮斯普立爾夫婦合作為朱銘在法國的登克爾克現代美術館 (Dunkerque Museum of Contemporary Art) 爭取到個展的機會²⁶，張頌仁也從旁協助，於 1991 年 12 月朱銘首次在法國的公立美術館舉行個展，這次展覽有別於以往，以人間系列為主，展示〈降落傘〉及〈芭蕾舞〉等運動系列的作品。²⁷ (圖 11)



左上 圖 11 1991 年 12 月 1 日到 1992 年 5 月 31 日於法國登克爾克現代美術館 (Dunkerque Museum of Contemporary Art) 個展。

圖片來源：朱銘資料室典藏。

左下 圖 13 法國瓦哈畫廊 (Enrico Navarra)。

圖片來源：朱銘資料室典藏



右圖 圖 12 朱銘 (左一) 攝於法國歐德瑪 (Herve Odermatt) 畫廊前。圖片來源：朱銘資料室典藏。

²⁶參考張頌仁於 1988 年 5 月 12 日寫給丹妮絲普立爾女士的信。朱銘資料室典藏，典藏編號：aa000225。

²⁷張頌仁當時以為：一、因為太極已經先推出了，人間還沒推出過。二、他們可以接受朱銘新的作品。三、太極在倫敦這麼耀眼，已經不需要在歐洲再放一個點，再繼續推。2015 年 11 月 24 日張頌仁香港漢雅軒訪談，未刊稿。



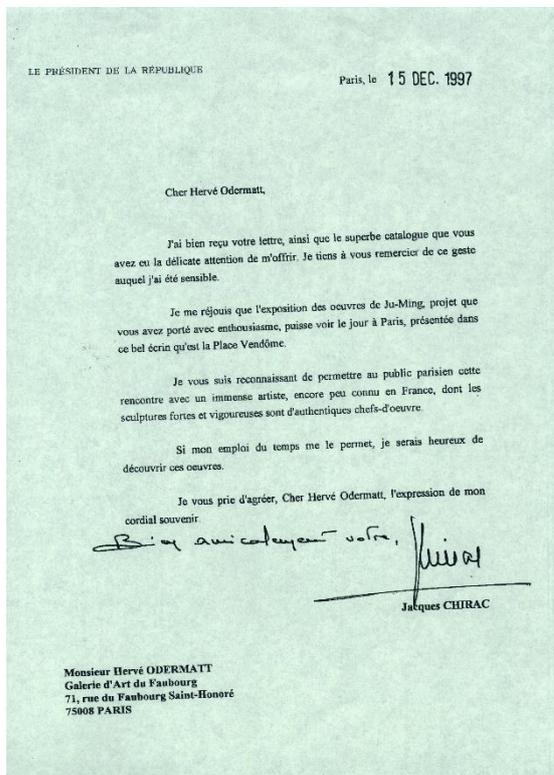
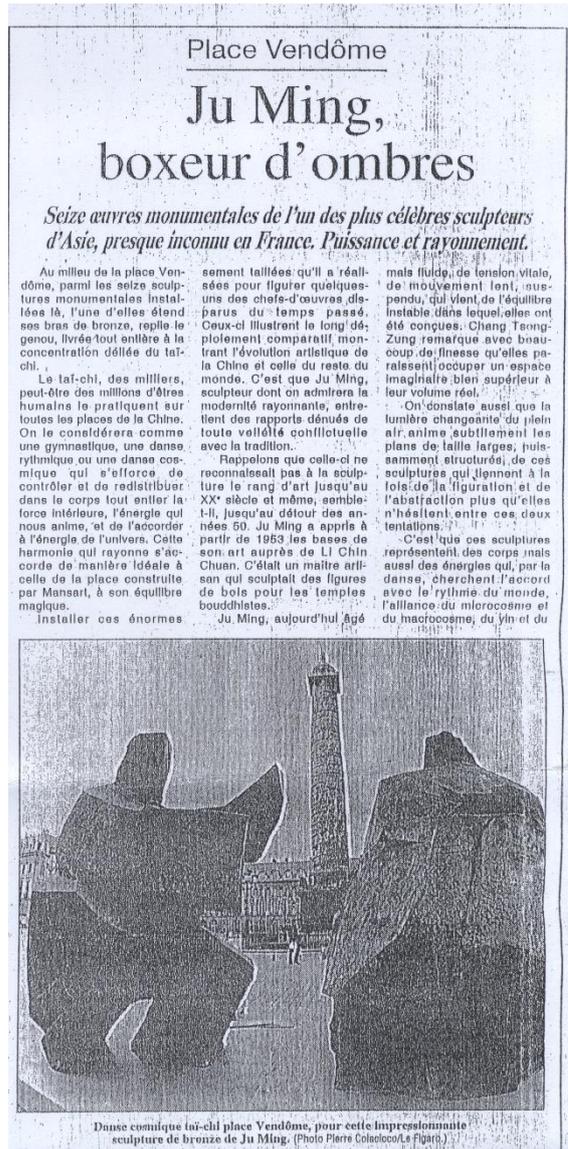
圖 14 1994 年朱銘 (左三) 與法國經紀人歐德瑪(HerveOdermatt) (右二)、瓦哈畫廊 (Enrico Navarra) 的負責人昂利哥 (Enrico) · (右一) 以及張頌仁 (左二) 與朱銘夫人 (左一) 合影。圖片來源：朱銘資料室典藏。

藉由上述密集的活動，不僅把朱銘帶入歐洲的藝術圈，也引起在法國很有名的畫商歐德瑪(HerveOdermatt)的注意，他利用 1992 年在香港舉行的亞洲國際藝術博覽會「Art Asia」的機會主動與張頌仁接洽²⁸，成為朱銘在歐洲的經紀人(圖 12)，透過他在法國的廣闊人脈，以及張頌仁及其在巴黎的友人昂利哥·那瓦哈畫廊 (Enrico Navarra) 的負責人昂利哥 (Enrico) 的大力協助 (圖 13、14)，還有徐展堂、鄧永鏘、王效蘭等人的幫忙，因此促成朱銘於 1997 年能在法國巴黎市區的重要展示地點梵登廣場 (Place Vendome) 上展示他十七件具代表性的大型翻銅的太極系列作品。(圖 15) 當時海內外媒體不但大肆報導 (圖 16、17)，法國總統席哈克 (Jacques Chirac) 還特地寫信給歐德瑪表示祝賀。(圖 18)



圖 15 1997 年 12 月 3 日到 1998 年 1 月 16 日於法國巴黎梵登廣場 (place vendome a paris)舉行個展。圖片來源：朱銘資料室典藏。

²⁸2015 年 11 月 24 日張頌仁香港漢雅軒訪談，未刊稿。



左上 圖 16 1997 年 12 月 3 日《中國時報》第 23 版。圖片來源：朱銘資料室典藏。

右圖 圖 17 1997 年 12 月 2 日《l'official des spectacles》。圖片來源：朱銘資料室典藏。

左下 圖 18 1997 年法國總統席哈克（Jacques Chirac）寫給歐德瑪的祝賀信。圖片來源：朱銘資料室典藏。

在信中席哈克也提到他很高興及感謝歐德瑪能夠推薦朱銘這位重要的藝術家的作品在巴黎梵登廣場展出，雖然目前朱銘在法國仍未十分知名，但他感受到朱銘的作品充滿力量，作品彷彿具有生命力，栩栩如生。²⁹

此外，展前 11 月 27 日國內的新聞報紙，如《中國時報》、《民生報》、《聯合報》、《中央日報》、《台灣立報》、《自立早報》等可謂鋪天蓋地，於同一天皆報導朱銘及相關的展覽訊息，宣傳的勁道十足；而展覽開幕後《中國時報》、《民生報》、《聯合報》等重要報紙更是在三天內相繼接力以半版或全版的版面報導，連海外的《歐洲日報》也是如此，³⁰當時巴黎的藝術評論家米歇爾·努喜桑尼(Michel Nuridsany)在《戲劇權威》(*l'officiel des spectacles*) 雜誌上如此寫到：

梵登廣場上的太極系列給人的初次印象是強而有力且富有流動感，一個懸吊、徐緩的動作都可帶出戲劇化的張力，這便是太極中不穩定的協調。張頌仁先生提到，這些雕像的「虛」帶給觀眾空間的想像，更勝於實體本身。我們也注意到室外的光線改變，使大型雕像更栩栩如生，加強了人物造型及其抽象意涵，彰顯兩個並存的特點。這些雕塑，藉由舞蹈姿態展現了身體和宇宙能量的流動，調合陰與陽，結合微觀和宏觀宇宙。我們可以感受到物質與精神層面的極致平衡，一種真善美的展現。³¹

其所引發的媒體效應不下於 1976 年朱銘在國立歷史博物館舉辦個展，當年《中國時報》連續五天以全版介紹朱銘，讓他一夕成名，而這次則再次將朱銘的名氣推向頂端。

這是極具指標性的重要展覽，讓朱銘躋身為國際級的藝術家，展覽也由點擴展到面，走出美術館的方盒子，到戶外的公共空間，歐德瑪與當地的市政府洽談，陸續在盧森堡(圖 19)、比利時(圖 20)、德國(圖 21)等地的重要景點舉辦更大規模的戶外個展，打開在歐洲的知名度。例如在比利時布魯塞爾的羅斯福大道上展覽的作品被當地的《比利時晚間報》(*Le Soir*)形容為一群約二十人的「士兵」(*soldat*)。方索瓦·侯伯(*François Robert*)的報導中說道：他們以緩慢、凝結、沉思式的樣貌出現，彷彿是一支質地粗糙卻又空靈脫俗的軍隊，又像是復活節島上的雕像，抑或是明朝披了戰甲的戰士。身形沉重，卻又在他們的一舉一動中得到解放。如此有力道，卻又撫慰人心；讓朱銘既是位雕刻家，也成為一位詩人。透過他的作品感受到沉穩、和諧，卻又散發出內斂的強大力量，為令人驚豔的文明

²⁹朱銘資料室典藏，典藏編號：aa000315。

³⁰參考朱銘資料室典藏資料。

³¹Michel Nuridsany, "Ju Ming,boxeur d' ombres" *l'officiel des spectacles*,(1997),pp.19.

開了一扇窗。³²



圖 19 1999 年 5 月 19 日到 7 月 31 日於盧森堡 (Luxembourg) 舉行朱銘太極雕塑個展。

圖片來源：朱銘資料室典藏。



圖 20 1999 年 4 月 11 月到 2000 年 1 月於比利時布魯塞爾的羅斯福大道上 (l'avenue Roosevelt)。

圖片來源：朱銘資料室典藏。



圖 21 2003 年德國柏林展邀請卡。

圖片來源：朱銘資料室典藏。

戶外的公共空間不同於在美術館裡面舉辦的展覽，作品放在戶外有更大的公共性，讓沒有進美術館的一般民眾都可以看得到，比美術館有更大的推廣效果。而就作品造型的改變而言，如同美術史家兼藝術家謝里法所說：「展出的空間決定了創作的型式。」³³相較於過去小空間趨於靜態的形式，如《十字手》、《單鞭下勢》、《雲手》等，為了讓它能夠在更廣大的空間裡展現出更多的變化，則不受到太極固有招式的局限，演變為具動態，加入時間概念的《轉身蹬腳》，以及二人對招、

³²François ROBERT, *Le sculpteur Ju Ming Des soldats de bronze sur l'avenue Roosevelt*, Le Soir, 1999.

³³謝里法，〈從楊英風到朱銘〉，收錄於《亞洲之外 - 80s' 朱銘紐約的進擊》，林以珞主編（新北市：朱銘文教基金會，2016），頁 11。

推手（拱門）等接近抽象造型的作品，在作品外觀質感的處理上也更為豐富，增加它近距離的可看性。

今日回頭看朱銘這段努力的過程就如同在攀爬一座藝術的高山，正如同朱銘所說：「全國最好，是不是我們全國最好？還有一個國際最好的，……所以我常常在說我現在一直爬，藝術高山這麼高，我可能只是爬到這裡而已，你看還有多少要爬？」³⁴

由「1977 至 2015 年朱銘海外個展列表」所做的統計可知（如附表一、二）：

- （一）台灣之外朱銘的海外個展主要集中在東亞（包括香港、日本、中國大陸等地），且多集中在香港，主因是香港是經紀人張頌仁最重要的活動據點。此外，對張頌仁來說，香港作為一個東方與西方的交會點，有如連接國際的一個插頭，在香港推出等於是向西方推出，在香港能夠扎根就比較能推出到西方。另外，香港過去是英國的殖民地，彼此往來密切，因此在香港也有很多收藏朱銘作品的收藏家。
- （二）1984 年東南亞巡迴展及新加坡個展後，另外，美國的漢查森畫廊(Max Hutchinson Gallery)也在美國紐約舉辦過五場朱銘的個展³⁵。有了這些資歷，才有 1991 年在歐洲各地舉辦個展的機會，也大大提升朱銘在國際上的知名度。
- （三）自二次大戰後，世界藝術的中心便逐漸轉移到美國紐約，由統計表可知，自 1989 年後，由於美國經紀人麥克斯·漢查森先生(Hutchinson, Max 1925-1999)退休，朱銘便較少在此區域有活動，相隔十多年後才在歐洲的經紀人歐德瑪的安排下於加拿大蒙特婁舉辦個展³⁶，相較之下，這區域的活動明顯不足，若能突破困境，朱銘的藝術成就有可能再創高峰，更上一層樓。
- （四）由於新加坡誰先覺畫廊成為朱銘的經紀人，因此於 2004 年後朱銘在東南亞區域的活動開始增加，至 2015 年止，成為僅次於東亞區域個展最多的區域。由此可知，經紀人是朱銘海外個展重要的推手。

就像張頌仁所說：「朱銘在亞洲的知名度，很大程度得力於他的海外展覽與在西方的知名度。像他這樣在國際所達到的名聲是台灣藝術家夢寐以求的。」³⁷

³⁴朱銘訪談稿 2014 年 12 月 16 日。

³⁵林振莖，〈心印—1980 年代朱銘在美國紐約的奮鬥歷程〉，《雕塑研究》14，2015.9，頁 43-86。

³⁶朱銘訪談稿 2014 年 7 月 2 日。

³⁷張頌仁，〈朱銘雕塑的造型特徵與時代特徵〉，《朱銘國際學術研討會：當代文化視野中的朱銘》（台北市：文建會出版，2005），頁 22-23。

朱銘也是少數台灣的雕塑家中，有能力不斷擴張國際版圖的開拓者。

三、「他是我們自己人」³⁸ - 談經紀人張頌仁

和張頌仁見面是在廿年前，一見面就談經紀，想不到這一談竟是廿年。這廿年我們東征西討，一起奮鬥、一起吃苦，成為我長征戰友。這廿年合作，我看到了他的優點，他有世界觀的特質、是國際水準的經紀人，他的眼光遠大，他有很多名流的朋友。從我們一開始他就幫我推出一連串的國外展，雖然每次作品的買賣都掛零，但是經紀就像結婚，精神是一生的事，互相諒解，互相安慰，不要一有挫折就要相互指責，當然就沒有下次。³⁹

張頌仁除了是朱銘的經紀人外，也作為獨立策展人為他經辦各種展覽，以及評論，張頌仁以為：「也虧得因為朱銘，我在八十年代初就開始海外獨立策展的工作，從亞洲逐漸推展到歐洲。」⁴⁰而朱銘則以為沒有張頌仁就不會認識鄧永鏘與徐展堂，也就不可能會有法國梵登廣場的展覽機會。⁴¹他們兩人合作，一人專注創作，一人負責策展與寫評論，可說是魚幫水，水幫魚。(圖 22)

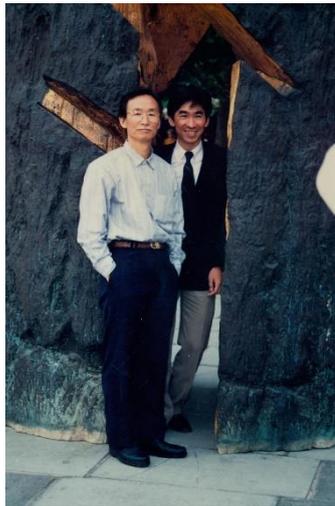


圖 22 朱銘 (左一) 與經紀人張頌仁 (右一) 合影。

圖片來源：朱銘資料室典藏。

從 1980 年起，至 2004 年止，張頌仁舉辦過許多朱銘重要的展覽(如附表三)。

³⁸朱銘曾說：「張頌仁先生是我們自己人，我的事就是他的事。」參考 2000 年王獻篋導演所拍攝《朱銘推開太極撼人間》紀錄片。

³⁹1998 年 10 月朱銘寫於筆記本談經紀人。朱銘資料室典藏。

⁴⁰張頌仁，〈在國際策劃朱銘〉，《論武·朱銘 - 張頌仁珍藏》(香港：蘇富比出版，2015)，頁 1。

⁴¹朱銘訪談稿 2014 年 11 月 27 日。

他於 24 年間籌辦過朱銘的個展就將近 50 場 (約 47 場)，平均一年約有 2 場，比對上文表一、二的統計，朱銘 1977 至 2015 年海外的重要個展約有 72 場，他參與策畫、協辦的就超過一半以上，張頌仁的重要性由此可見一斑。也可見張頌仁在這方面作出的成績，就如同他所說的：「把朱銘定位成華裔雕塑家涉足國際的先河。他的海外大展，無論箱根戶外美術館，倫敦南岸文化中心，巴黎或柏林，還有其他大大小小的活動，都帶著開闢的刺激和興奮。能與未成大名的藝術家共走這段漫長的草創道路，的確有難以言喻的滿足。」⁴²

另外，張頌仁也促成在許多具指標性的地點設置朱銘的大型戶外雕塑作品 (如表四)，做永久的廣告，提升他在國際的知名度。(圖 23)

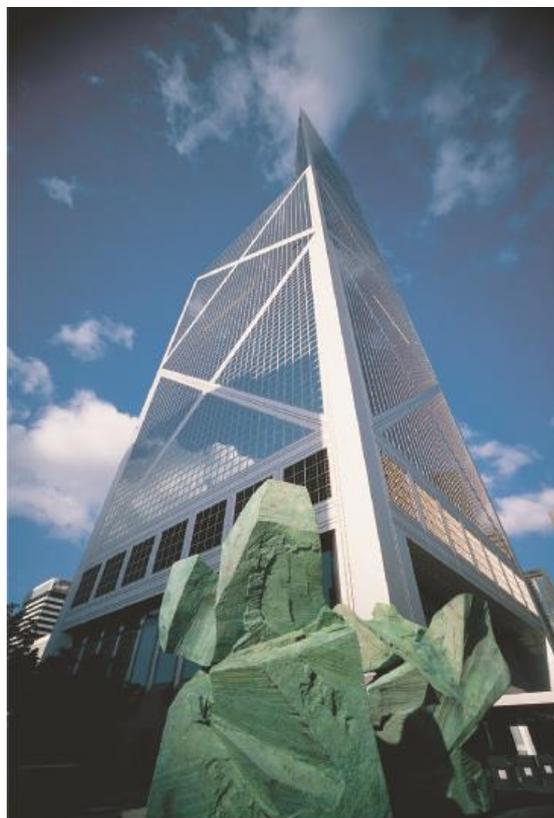


圖 23 1989 年香港中國銀行大樓前之〈和諧共處〉作品。

圖片來源：朱銘資料室典藏。

⁴²張頌仁，〈在國際策劃朱銘〉，《論武·朱銘 - 張頌仁珍藏》(香港：蘇富比出版，2015)，頁 12。

表四：張頌仁經辦具指標性地點之朱銘大型戶外雕塑作品列表

日期	作品名稱	設置地點	備註
1984年	太極對招	菲律賓馬尼拉 King' s Court 大廈	
1986年	單鞭下勢	香港置地公司	
	歡樂人間	新加坡歷史博物館	
	李白、孔夫子	新加坡文華酒店 Mandarin Hotel	
1987年	仲門	香港中文大學	
1988年	拱門、單鞭下勢	香港演藝學院	
1989年	和諧共處	香港中國銀行大樓	
1994年	太極	新加坡國防部的軍事學院 Safti Military Institute	
1997年	太極系列	美國威廉姆斯學院 William Collage	

此外，從 1980 年代起，張頌仁便開始在報章雜誌上發表文章（如附表五），以評論者的角色評論朱銘的作品。（圖 24、25）



圖 24 1984 年 5 月
《ORIENTATIONS MAGAZINE》。

圖片來源：朱銘資料室典藏。



圖 25 1995 年 5 月〈物的本質〉刊於《雄獅美術》。

圖片來源：朱銘資料室典藏。

1970 年代知名的評論家俞大綱將朱銘的刀法與齊白石的筆意相提並論⁴³，大大提升朱銘在藝術圈的地位。而張頌仁對朱銘的評論中也留下不少令人印象深刻的精闢見解，加深外界對朱銘作品的認識，例如他將朱銘的作品與中國古典賞石和庭園山石作聯結。張頌仁以為：

太極雕塑的自然氣魄可以借鑑傳統園林奇石的品賞，賞石要求的「瘦透皺漏」除了質感（皺）和骨肉（瘦），強調的是空間感和動感（透、漏），而動感正是朱銘作品最擅長之處。…中國的戶外雕塑傳統多是宗教主題，除此以外，在文人傳統裡，立體造型的鑑賞的重要一項就是奇石。反而人像雕塑在文人傳統裡不受關注，文人園林裡一概缺位，這是跟西方最大的分別，尤其對比西方園林的神話雕塑傳統。在立體藝術領域裡，如何把奇石精神轉化為中國當代創作資源帶有非常的意義。我認為朱銘做到了這一點。這是他對中國當代最重要的一項貢獻。⁴⁴

此外，張頌仁也很巧妙地將太極和人間比作為廟宇裡頭的神像與廟牆故事圖裡的人物，他如此寫到：

「太極」和「人間」是朱銘在台北歷史博物館個展以後的代表作。這是兩個截然不同的系列作品：「太極」雕像形態宏偉，不涉情慾，舉手投足間充滿氣勢；反之，「人間」雕像則個別富於神態，活脫是一幅浮世繪。要是安置廟堂，「太極」便是中堂的神像，「人間」便是廟牆故事圖裡的人物。「太極」和「人間」是兩個互補的系列，就像廟裡的神像和道德故事圖，反映天上與人間，構成一個完整的世界。⁴⁵

而他也以英文主動在國外雜誌發表文章向國際推廣一位原不具知名度的台灣當代雕塑家，如他趁著朱銘東南亞巡迴展期間，在 1984 年 5 月的《東方雜誌》（Orientations Magazine）發表文章介紹朱銘的創作歷程與作品，並以淺顯易懂的比喻與說明將朱銘的作品與東方太極的精神與哲學思想做連結，例如他在文中提到：

太極一詞是指兩個自然力量，陰與陽的結合，陰為接受，陽為創造。太極指的就是這兩個相關面向的完美平衡狀態。太極的精神，就是尊重現有自然架構，不試著自己重塑世界，但試著透過兩者的對話使其融合。傳統中國哲學家就是在天地人

⁴³俞大綱，〈朱銘的木刻藝術〉，《雄獅美術》61，1976.3，頁 63-73。

⁴⁴張頌仁，〈在國際策劃朱銘〉，《論武·朱銘 - 張頌仁珍藏》（香港：蘇富比出版，2015），頁 4。

⁴⁵張頌仁，〈朱銘雕塑的造型特徵與時代特徵〉，《朱銘國際學術研討會：當代文化視野中的朱銘》（台北市：文建會出版，2005），頁 21。

三者間尋求自然結合，而這也正是太極拳的重要面向，也就是說，太極拳是宇宙間的舞蹈。⁴⁶

這樣的介紹方式不僅讓國際人士能更容易瞭解朱銘作品背後蘊含的精神與意義，也更能夠對他的作品的個人特色及藝術風格留下深刻印象。

由此可知，朱銘能揚名國際，張頌仁絕對是背後重要的推手。而他們可以維持這麼久的合作關係，除了上文朱銘所說要能「互相諒解，互相安慰，不要一有挫折就要相互指責」外，就如同張頌仁所說：

因為我們共同做一件事情，還是他自己的事情。對我來說，我在做一個我對中國美術史的一些想法的呈現，通過他來呈現，當然對我來說，也是一個畫廊的生意。這也是一種關係，不過，那種關係是最脆弱的。另外，我是把他做為一個我做的策展，一個美術史的，所以，一直的做下去。⁴⁷

張頌仁於 90 年代也同時關注中國當代藝術的發展，為他們舉辦許多展覽，如「後 89 中國新藝術」、「聖保羅雙年展」、「追昔：中國當代繪畫」等⁴⁸；他舉辦朱銘的個展，其實也是在做中國藝術家的推動，希望能在國際上推出中國的當代藝術家。2015 年漢雅軒歡慶三十週年活動，朱銘特別雕作了一尊張頌仁的雕像送給他（圖 26），這尊雕像有別於傳統的半身像做法，朱銘極具創意的只雕作頭部，僅以頸部的領帶連結底座，支撐住雕像，雕作的造形非常新穎，不落俗套，別具現代感，如實反映出張頌仁的個性。此尊雕作可說是他們兩人三十多年友情的最佳見證。



圖 26 2014 年朱銘創作之張頌仁雕像。圖片來源：朱銘資料室典藏。

四、結語

⁴⁶Chang,Tsong-zung, "Ju Ming," *Orientalism Magazine*,Vol.15(1984),pp.30-40.

⁴⁷2015 年 11 月 24 日張頌仁香港漢雅軒訪談，未刊稿。

⁴⁸典藏藝術網：<https://www.artouch.com/artouch2/content.aspx?aid=2016052911805&catid=01> · 2016.8.15 點閱。

目前國際藝術的情勢，亞洲藝術基本上仍是西方現代藝術的整個論述的一小部分，因此亞洲的藝術家必須努力成為它的整個體系的一個小部分，才能夠有機會擠進國際，嶄露頭角。

張頌仁當年便熟諳這個道理，因此從東南亞的巡迴展起他的策略便是主推朱銘的太極，因為它的原創性雖然仍源自中國，具有東方、地方性的特色，但作品的創作形式卻學習自西方，符合西方的現代主義潮流，因此成功的讓朱銘的作品被國際接受。

此外，張頌仁懂得以現代的行銷方式接軌國際，以獨立策展人在海外的公立美術館與公共空間為朱銘舉辦展覽，藉此提升他在國際上的公信力，由於張頌仁用對策略，並懂得與當地的畫廊、經紀人合作，借助他們的力量推展人脈，成功讓朱銘一步步攀爬上藝術的高峰。平心而論，當時事業主要在亞洲區域的張頌仁，在國際上的實力與影響力，並無法與歐洲的經紀人歐德瑪(HerveOdermatt)和美國的經紀人麥克斯·漢查森(Max Hutchinson)相比，但是他卻能成功的扮演起穿針引線的重要角色。

當然，朱銘能夠成功，除了各方的幫助外，也必須是他個人肯努力與付出，甚至不惜代價自己在背後出資才能促成。這趟朱銘走過的路，讓我們瞭解到台灣的藝術家是如何做才能夠成為國際級的藝術大師。

附表一：1977 至 2015 年朱銘海外個展列表

年 代	展 覽 名 稱
1977 年	1 月 11 日到 16 日，朱銘木雕展，東京銀座中央美術館 (東京セントラル美術館)，日本
1978 年	5 月 13 日，朱銘木雕展，彩壺堂，日本東京
	5 月 16 日到 21 日，朱銘木雕展，東京銀座中央美術館 (東京セントラル美術館)，日本
	5 月 31 日至 6 月 4 日，朱銘木雕展，奈良文化會館，日本
1980 年	2 月 1 日到 29 日，朱銘功夫雕塑展，香港藝術中心包兆龍畫廊，香港
1981 年	10 月 6 日至 31 日，太極 (" Tai Chi " Series)，漢查森藝廊(Max Hutchinson Gallery)，美國紐約
1982 年	11 月 26 日到 30 日止，朱銘雕塑展，香港藝術中心，香港
1983 年	10 月 13 日至 11 月 12 日，朱銘 - 銅、陶和木雕展 (Ju Ming Bronze,Ceramic and Wood Sculptures)，漢查森藝廊(Max Hutchinson Gallery)，美國紐約
1984 年	2 月 16 日至 3 月 11 日，朱銘雕塑展，艾雅拉博物館(The Ayala Museum)，菲律賓馬尼拉
	4 月，比乃西現代美術館(Bhirashri Institute of Modern Art)個展，泰國曼谷
	11 月 24 日至 12 月 29 日，朱銘個展 (Ju Ming - A One Person Exhibition)，漢查森藝廊(Max Hutchinson Gallery)，美國紐約
1985 年	3 月，富麗華酒店 Furama Hotel：陶魚展，香港
1986 年	1 月 29 日至 4 月 30 日，朱銘雕塑近作展覽，交易廣場 (Exchange Square) 中央大廳，香港
	10 月 5 日至 11 月 12 日，漢查森雕刻園開幕雙個展 (Inaugural Season Featuring Two One-Person Exhibitions)，漢查森雕刻園 (MaxHutchinson' s Sculpture Fields)，美國紐約
	11 月 5 日至 16 日，朱銘雕塑展(Sculptures By Ju Ming)，新加坡歷史博物館 (原新加坡國家博物院畫廊 National Museum Gallery)，新加坡
1988 年	1 月 15 日到 31 日，朱銘陶塑展覽，香港漢雅軒 2
	10 月 15 日到 11 月 6 日，「朱銘 - 繪畫和雕塑近作」展覽，香港漢雅軒 2
1989 年	1 月 18 日到 2 月 4 日朱銘雕塑展，新加坡
	5 月 6 日到 31 日，朱銘太極與人間系列銅雕展 (Ju Ming Bronze Sculptures From The 'Tai Chi' And 'Living World' Series)，菲立斯·金德藝廊 (Phyllis Kind Gallery)，美國紐約
1991 年	1 月 3 日，朱銘木太極，香港藝術中心，香港漢雅軒 2
	8 月 13 日到 9 月 13 日，朱銘英國展 (南岸文化中心 South Bank Cultural Center 個展)，倫敦南岸文化皇家節慶廳，港英友誼協會/漢雅軒 TZ

	11月28日到12月20日，太極個展，英國布朗斯與達比藝廊(Browse & Darby)·倫敦/漢雅軒 TZ
	11月28日到1992年5月31日，約克夏雕塑公園個展 (Yorkshire Sculptuer Park)·英國/港英友誼協會
	12月1日到1992年5月31日，法國登克爾克現代美術館 (Dunkerque Museum of Contemporary Art) 個展，法國/漢雅軒 TZ
1992年	5月14日到7月13日，朱銘芭蕾舞雕塑展 (Ju Ming - Sculpture "Les Ballerines")·Bellefroid 畫廊，法國巴黎
	10月15日到30日，朱銘彩木人間油畫人間展，香港漢雅軒
1993年	10月28日到11月20日，芭蕾舞系列：朱銘作品展，香港漢雅軒
	11月30日到12月6日，朱銘「リビング・ワールド」·新宿三越百貨公司文化館，東京
1995年	8月5日到10月15日，朱銘箱根雕塑森林大展，於日本箱根雕塑之森，舉行大型回顧展，日本箱根雕塑森林美術館
	9月14日到10月7日，朱銘小型銅太極，香港漢雅軒
	10月26日到10月31日，朱銘展，Mikimoto(ミキモト畫廊)，東京銀座
1996年	5月21日到6月28日，朱銘新作展，香港漢雅軒
1997年	12月3日到1998年1月16日，朱銘巴黎梵登廣場(place vendome a paris)展覽，法國巴黎
	12月10日到23日，木太極展 (Taichi in Wood)·香港漢雅軒
1999年	4月15日到27日，朱銘 - 彩木人間，香港漢雅軒
	5月19日到7月31日，朱銘 太極雕塑(Ju Ming Sculptures Taichi)·盧森堡市個展，盧森堡 (Luxembourg)
	9月1日到9月30日，開放——國際戶外雕塑暨裝置展(台灣代表：朱銘)，義大利威尼斯麗都島
	11月到2000年1月，於羅斯福大道上 (L'avenue Roosevelt)·布魯塞爾，比利時
2000年	2月9日到2月28日，拱門2000 - 朱銘銅雕展，香港漢雅軒
	9月，朱銘雕塑展，香港科技大學 LG7 草坪，香港
2001年	2月9日到28日，拱門2000 - 朱銘銅雕，香港漢雅軒 TZ
2002年	6月28日到7月8日，朱銘新水墨畫展，中國廣東省汕頭大學美術館
	9月，太極拱門展，Albert II 大道上，比利時布魯塞爾
2003年	6月24日到10月31日，朱銘國際戶外雕刻大展，德國柏林市 Unter den Linden Avenue 及 Bradenbourg Gate 西側區
	9月10日到30日，朱銘，香港漢雅軒
2004年	2月5日到22日，Ju Ming in Singapore·Singapore Tyler Print Institute (STPI)·新加

	坡
	7 月 1 日到 9 月 19 日 ; 戶外雕塑則展至 12 月 31 日 · 「JU MING 朱銘 : 2004/05 singapore.beijing.shanghai」 · 新加坡美術館 (Singapore Art Museum) · 新加坡
2005 年	8 月 10 日到 11 月 12 日 · 太極人間 - 朱銘雕塑作品展 · 香港民政總署畫廊
	10 月 5 日到 30 日 · Ju Ming-Living World Series, The Fullerton Hotel 1 Fullerton Square,新加坡
	10 月 8 日到 12 月 11 日 · 太極人間 - 朱銘雕塑作品展 · 澳門民政總署畫廊
2006 年	4 月 2 日到 4 月 26 日 · 朱銘 - 太極雕塑展 · 中國美術館 · 北京
	7 月 12 日到 8 月 1 日 · 朱銘雕塑展 · 香港銅鑼灣時代廣場
	10 月至 2008 年 4 月 · 蒙特婁(Montreal)個展 · 加拿大
2008 年	5 月 4 日到 17 日 · Ju Ming:The Living World Series,National Museum,印尼
	9 月 10 日至 14 日 · 上海藝術博覽會 : 朱銘《人間系列》個展 · 中國上海
	11 月 18 日到 12 月 13 日 · Ju Ming Living World Series Solo Exhibition, The Fullerton Hotel 1 Fullerton Square, 新加坡
2009 年	1 月 23 日到 11 月 15 日 · Ju Ming Taichi Series Exhibition 2009, 新加坡誰先覺畫廊
	英國卻斯沃斯展 (Exhibition in Chatsworth) · 英國
2010 年	6 月 1 日至 20 日 · 2010 朱銘香港展 · 香港中環交易廣場及置地廣場
	7 月 19 日到 8 月 13 日 · 朱銘人間系列雕塑展 · 中國美術館 · 中國北京
	11 月 20 日到 2011 年 1 月 18 日 · 「人間系列 - 游泳」個展 · 新加坡浮爾頓酒店廣場
2011 年	3 月到 2014 年 5 月 · Ju Ming-Taichi,parc de la promenade-bellerive · 加拿大
2012 年	5 月 · 朱銘太極拱門石雕展 · 香港誰先覺畫廊
	朱銘太極拱門石雕展 · 新加坡誰先覺畫廊
2013 年	朱銘太極拱門石雕展 · 新加坡誰先覺畫廊
2014 年	2 月 28 日到 6 月 15 日 · 刻畫人間 - 朱銘雕塑大展 · 香港藝術館
2015 年	1 月 17 日到 4 月 16 日 · 朱銘太極巨型雕塑系列展(Ju Ming Taichi Sculpture Monumental Outdoor Exhibition) · 新加坡植物園 (Singapore Botanic Gardens) · 新加坡
	4 月 11 日到 5 月 23 日 · 2015 中國巡迴 - 朱銘雕刻人間藝術展 · 中國成都 IFS 國際金融中心
	6 月 13 日到 7 月 28 日 · 2015 中國巡迴 - 朱銘雕刻人間藝術展 · 中國重慶時代廣場
	8 月 20 日到 10 月 7 日 · 2015 中國巡迴 - 朱銘雕刻人間藝術展 · 中國大連時代廣場
	11 月 2 日到 30 日 · 2015 中國巡迴 - 朱銘雕刻人間藝術展 · 中國上海會德豐國際廣場 1 樓大堂
	11 月 4 日到 2016 年 1 月 3 日 · 2015 中國巡迴 - 朱銘雕刻人間藝術展 · 中國上海時代廣場

附表二：1977 至 2015 年朱銘海外個展地理區域統計表

區域 年代	東亞	東南亞	美、加	歐洲
1977	1			
1978	3			
1980	1			
1981			1	
1982	1			
1983			1	
1984		2	1	
1985	1			
1986	1	1	1	
1987				
1988	2			
1989		1	1	
1990				
1991	1			4
1992	1			1
1993	2			
1994				
1995	3			
1996	1			
1997	1			1
1998				
1999	1			3
2000	2			
2001	1			
2002	1			1
2003	1			1
2004		2		
2005	2	1		
2006	2		1	

2007				
2008	1	2		
2009		1		1
2010	2	1		
2011			1	
2012	1	1		
2013		1		
2014	1			
2015	5	1		
總計	39	14	7	12

附表三：1982-2004 年張頌仁籌畫之朱銘個展統計表

年代	展覽名稱	備註
1982 年	11 月 26 日到 30 日止·朱銘雕塑展·香港藝術中心·香港	漢雅軒協辦
1984 年	2 月 16 日至 3 月 11 日·朱銘雕塑展·艾雅拉博物館(The Ayala Museum)·菲律賓馬尼拉	漢雅軒協辦
	比乃西現代美術館(Bhirashri Institute of Modern Art)個展·泰國曼谷	漢雅軒協辦
1985 年	3 月·富麗華酒店 Furama Hotel：陶魚展·香港	香港漢雅軒
1986 年	1 月 29 日至 4 月 30 日·朱銘雕塑近作展覽·交易廣場(Exchange Square)中央大廳·香港	漢雅軒協辦
	11 月 5 日至 16 日·朱銘雕塑展(Sculptures By Ju Ming)·新加坡歷史博物館(原新加坡國家博物院畫廊 National Museum Gallery)·新加坡	漢雅軒協辦
1988 年	1 月 15 日到 31 日·朱銘陶塑展覽·香港漢雅軒 2	香港漢雅軒 2
	10 月 15 日到 11 月 6 日·「朱銘 - 繪畫和雕塑近作」展覽·香港漢雅軒 2	香港漢雅軒 2
1990 年	5 月 8 日到 23 日·楊英風、朱銘海外景觀雕塑巡禮·臺北漢雅軒	臺北漢雅軒
1991 年	1 月 3 日·朱銘木太極·香港藝術中心·香港/漢雅軒 2	香港漢雅軒 2
	8 月 13 日到 9 月 13 日·朱銘英國展(南岸文化中心 South Bank Cultural Center 個展)·倫敦南岸文化皇家節慶廳·港英友誼協會/漢雅軒 TZ	漢雅軒 TZ
	9 月 28 日到 10 月 15 日·朱銘木刻太極展·臺北漢雅軒	臺北漢雅軒
	10 月 29 日到 11 月 11 日·朱銘九一大展·臺北新光三越百貨南京西路店·臺北漢雅軒	臺北漢雅軒
	11 月 28 日到 12 月 20 日·太極個展·英國布朗斯與達比藝廊(Browse & Darby)·倫敦/漢雅軒 TZ	漢雅軒 TZ
	11 月 28 日到 1992 年 5 月 31 日·約克夏雕塑公園個展 (Yorkshire Sculpture Park)·英國/港英友誼協會	漢雅軒 TZ
	12 月 1 日到 1992 年 5 月 31 日·法國登克爾克現代美術館(Dunkerque Museum of Contemporary Art) 個展·法國/漢雅軒 TZ	漢雅軒 TZ
1992 年	3 月 1 日到 25 日·朱銘雕塑展·漢雅軒	漢雅軒
	9 月 12 日到 10 月 25 日·朱銘不銹鋼人間大展·臺北市立美術館大廳迴廊	臺北漢雅軒
	10 月 15 日到 30 日·朱銘彩木人間油畫人間展·香港漢雅軒	香港漢雅軒
1993 年	1 月 8 日到 31 日·劇場人間(朱銘雕塑 - 芭蕾舞系列、不銹鋼人間、彩繪木刻人間)·臺北漢雅軒/漢雅軒中山店	臺北漢雅軒
	10 月 28 日到 11 月 20 日·芭蕾舞系列：朱銘作品展·香港漢雅軒	香港漢雅軒
	11 月 30 日到 12 月 6 日·朱銘「リビング・ワールド」·新宿三越百貨	漢雅軒 TZ

	公司文化館·東京	
1994年	1月1日到2月5日·漢雅軒九四年立體雕塑季朱銘人間行脚 - 朱銘銅雕人間系列發表·臺北漢雅軒	臺北漢雅軒
1995年	4月21日至7月30日·大塊斧鑿向東瀛 - 朱銘日本箱根雕塑森林預告展·臺北漢雅軒畫廊	臺北漢雅軒
	7月8日到30日·朱銘1995新作展·臺北漢雅軒	臺北漢雅軒
	8月5日到10月15日·朱銘箱根雕塑森林大展·日本箱根雕塑森林美術館	漢雅軒 TZ 協辦
	9月14日到10月7日·朱銘小型銅太極·香港漢雅軒	香港漢雅軒
1996年	5月21日到6月28日·朱銘新作展·香港漢雅軒	香港漢雅軒
1997年	4月5日起·梵登廣場(laplace Vendome)行前特展·臺北漢雅軒	臺北漢雅軒
	12月3日到1998年1月16日·巴黎梵登廣場(place vendome a paris)·法國	漢雅軒協辦
	12月10日到23日·木太極展 (Taichiin Wood)·香港漢雅軒	漢雅軒 TZ
1998年	5月9日到19日·朱銘人間系列發表——人間新意·臺北漢雅軒	臺北漢雅軒
1999年	4月15日到27日·「朱銘 - 彩木人間」·香港漢雅軒	香港漢雅軒
	5月19日到7月31日·朱銘太極雕塑(Ju Ming Sculptures Taichi)·盧森堡市個展·盧森堡 (Luxembourg)	漢雅軒協辦
	9月4日到22日·朱銘特展·漢雅軒	漢雅軒
	9月1日到30日·開放——國際戶外雕塑暨裝置展(臺灣代表：朱銘)·義大利威尼斯麗都島	漢雅軒協辦
	11月到2000年1月於羅斯福大道上 (L' avenueRoosevelt)·布魯塞爾·比利時	漢雅軒協辦
2000年	2月9日到28日·拱門2000 - 朱銘銅雕展·漢雅軒·香港	香港漢雅軒
	9月·朱銘雕塑展·香港科技大學 LG7 草坪·香港	香港漢雅軒
2001年	2月9日到28日·拱門2000 - 朱銘銅雕·香港漢雅軒 TZ	漢雅軒 TZ
	5月26日到6月24日·朱銘太極拱門2000展·漢雅軒	漢雅軒
2002年	9月24日起·太極拱門展·Albert II 大道上·布魯塞爾·比利時	漢雅軒協辦
2003年	6月7日到7月20日·朱銘太極系列作品展·臺北漢雅軒	臺北漢雅軒
	6月24日到10月31日·朱銘國際戶外雕刻大展·德國柏林市 Unter den Linden Avenue 及 Bradenbourg Gate 西側區	漢雅軒協辦
	9月10日到30日·朱銘·香港漢雅軒	香港漢雅軒
2004年	2月5日到22日·Ju Mingin Singapore·Singapore Tyler Print Institute (STPI)·新加坡	漢雅軒主辦

2005 年	8 月 10 日到 11 月 12 日 · 太極人間 - 朱銘雕塑作品展 · 香港民政總署畫廊	漢雅軒 TZ 協辦
	10 月 7 日到 12 月 11 日 · 太極人間 - 朱銘雕塑作品展 · 澳門民政總署畫廊	漢雅軒 TZ 協辦
2006 年	7 月 12 日到 8 月 1 日 · 朱銘雕塑展 · 香港銅鑼灣時代廣場	漢雅軒 TZ 主辦

附表五：張頌仁發表之朱銘相關文章列表

標題	書/期刊名	卷期號	頁碼	出版年月	備註
Ju Ming	Oriental Magazine (東方雜誌)		第 30-40 頁	1984-5	英文
序	朱銘：雕塑			1986	新加坡國家博物院出版
試論朱銘與中國現代雕刻	朱銘		第 6-7 頁	1986	1986 年香港交易廣場展覽畫冊
Ju Ming Chinese Sculptor	Arts of Asia	第 16 卷第 6 期	第 123-128 頁	1986-11/12	英文
Ju Ming Tai Chi Figure for Chatham Square	Public Art in Chinatown			1988	中英文
朱銘木太極				1991	
朱銘與中國現代雕刻	中央日報		第 3 版	1991-07-14	
朱銘的藝術—當代的·中國雕塑者	雄獅美術月刊	第 247 期	第 211-213 頁	1991-09	蘇立文著·張頌仁譯
朱銘開啟英國藝壇展出太極雕塑	海外學人	第 230 期		1991-10	
朱銘雕塑	雄獅美術月刊	第 253 期	第 75 頁	1992-03	漢雅軒
朱銘彩木人間油畫人間朱銘個展 10 月 15 日~30 日香港漢雅軒·中環分公司	藝術家	第 210 期	第 517 頁	1992-11	
劇場人間	雄獅美術月刊	第 263 期	第 96 頁	1993-01	漢雅軒
人間行脚朱銘銅雕人間系列發表——漢雅軒九四立體雕塑季 (一)	雄獅美術月刊	第 275 期	第 97 頁	1994-01	漢雅軒
物的本質	雄獅美術月刊	第 294 期	第 71 頁	1995-08	

物的本質	藝術家	第 243 期	第 506 頁	1995-08	
物質の本質				1995-08-05	1995 年日本雕塑之森展覽・日文
巧奪天工・渾然天成—談朱銘的藝術創作風格	典藏藝術	第 36 期	第 176-178 頁	1995-09	
朱銘與中國現代雕刻	智慧的薪傳:大師篇		第 227-231 頁	1997	行政院新聞局出版
Critical Essays about Artist - Ju Ming				2004	漢雅軒網站・英文
物的本質	太極人間朱銘雕塑作品		第 9-11 頁	2005	澳門民政總署文化康體部出版
朱銘雕塑的造型特徵與時代特徵	朱銘國際學術研討會:當代文化視野中的朱銘		第 19-23 頁	2005	文建會出版
在國際策劃朱銘	論武·朱銘 - 張頌仁珍藏		第 1-12 頁	2015	香港蘇富比出版



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 林以瑤

【執行秘書】

徐惠萍

【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 12 月第四期】

主編：陳曼華
執行編輯：徐惠萍
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