

緒論

臺灣美術研究與
視覺文化研究的交會處

臺灣近現代美術研究與展覽的熱潮大約在 1990 年後出現，解嚴後藝文跟著解放的年代。這一段時間也是西方學界興起視覺文化研究的年代。在時空上這兩者並不相關，對筆者而言卻有個交集點：筆者關心臺灣美術，也認為視覺文化的觀點對藝術研究具有相當的詮釋力道。因此，基於過去的學術訓練與因緣，筆者的臺灣美術研究自然地從視覺文化的觀點加以理解與剖析。這個交集也和本論文「四論」的取題有關，時間也是在 1990 年。近二十年來，臺灣美術研究在前輩們的努力下，不論在資料與文獻的整理發掘、美術史的建立與作品評論、史觀與方法的探討等各方面都累積了相當的成果，帶動了一波臺灣近現代美術研究的風氣，也引起其他領域的關注與一些國際學者的興趣。臺灣美術研究若要持續擴大與深化論述版圖，引進新的研究觀點從而對臺灣美術提出新的論點是不可缺少的（當然，這個過程是謹慎而漸進的）。進而言之，營造一個多元視野的臺灣美術研究與評論的氣氛是讓臺灣美術研究朝向一門專業領域的必要條件之一；另一方面，建立不同的平臺，讓臺灣美術研究的型態相互對話將更豐富臺灣美術研究的視野。臺灣美術若要成為一門專業領域，首先要思考：臺灣美術有什麼？臺灣美術研究有什麼？「存在」（包括意識型態的存在）不能構成「有」的全部條件，還需要加上「意義」。前述的問題如果這樣問會更清楚：臺灣美術有什麼意義？臺灣美術研究有什麼意義？較明確的答案是：討論的方式和緊隨其後的內容讓臺灣美術和研究起著質與量的變化。筆者近年來嘗試從文化形構的角度切入臺灣美術研究，進而思考臺灣美術建構在地視覺文化意義的可能性，是前述看法的一種實踐。同時，此一實踐也反映出筆者的想法：在資料不斷發掘的基礎之上，臺灣美術研究可以在方法上與理論上發揮得更多元。當然，本論文展現出筆者觀察與思索臺灣美術的方式，並邀請（或「召喚」）讀者們以這個方式進入臺灣美術的世界。

本書主要內容第一、二、三、四章四篇長文，乃分別於 2004 年、2005 年、2006 年和 2007 年所發表的論文。¹ 起先是在一個模糊但有方向的想法下進行，可以說是一種「創造性的模糊」，猶如「社會學的想像力」，重視學

術研究中創意的能量，或可稱之為「學術靈感」或「學術創意」。在上述所提的學術興趣之引導下形成一致的思考、研究與寫作的傾向，逐漸顯形、結晶，最後構成風格的歸趨。細審之，其實是有跡可循的——筆者受到一些人、一些事、一些看法和觀點、一些理論和一些著作的影響，並凝聚為一種研究取徑與方法上的作為，這和筆者堅信「方法、理論、路線決定了內容，構成學術研究之客觀性基礎」、「任何研究本質上是一種比較觀點下的產物」的兩個主張有關，當然這兩種主張是建立在辯證的、動態的、反思的原則上，絕對不是理論的庸俗架接或架空。因此從書名《臺灣美術四論：蠻荒／文明，自然／文化，認同／差異，純粹／混雜》的命題可以看到時間上的演進和分析概念的理路發展軌跡。前兩篇探討殖民時期臺灣美術之興起、後兩篇檢視戰後臺灣美術之狀況，題目乃援引相當重視觀看與文化議題的 Norman Bryson 於 1990 年出版的《注視被忽視的事物：靜物畫四論》（*Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*）。這位著名的英國籍藝術史學者以視覺文化與圖像解讀的角度剖析西方靜物畫的文化意涵，因而取得相當敏銳而具創新意義的觀點。其觀察之犀利、思考之細膩令人嘆為觀止。Bryson 另一本較早發表於 1983 年的著作《視覺與繪畫：凝視的邏輯》（*Vision and Painting: The Logic of the Gaze*）也都集中在觀看、視覺和藝術作品、時代社會和符號的關係。《臺灣美術四論》的探討方式和《靜物畫四論》論述在方法態度上有相似之處，主要關懷臺灣美術的文化與符號面向之解讀，仿其書名

-
- 1 第一章〈蠻荒與文明〉以英文原稿發表於 2001 年「臺灣藝術與設計中折射的殖民現代性」國際研討會（文建會、國立歷史博物館與英國 Chelsea 藝術與設計學院聯合主辦），後收錄在 2007 年出版、由 Yuko Kikuchi 博士主編的 *Refracted Modernity: Visual Culture and Identity in Colonial Taiwan*（Honolulu: University of Hawai'i Press, pp. 39-65）；第二章〈自然與文化〉發表於 2002 年「重返東亞：全球、區域、國家、公民」（文化研學會年會），後收錄在 2004 年《歷史文物》126 期（頁 16-37）；第三章〈認同與差異〉發表於 2005 年「朱銘國際學術研討會」（文建會、朱銘美術館合辦），後收錄在該年論文集（頁 25-48）；第四章〈純粹與混雜〉發表於 2005 年「差異、民主與社會正義：邁向包容的臺灣社會」（北美臺灣研究學會），後收錄在 2006 年《文化研究》第 2 期（頁 167-209）。最後一章結論最早發表，刊登於 2003 年《典藏·今藝術》126 期（頁 59-63）。

有見賢思齊的意思。

除了將臺灣美術研究做視覺與文化的檢視之外，本文集分別探討四組對應的概念（蠻荒與文明，自然與文化，認同與差異，純粹與混雜），其實有另一層用意。1915 年 Heinrich Wölfflin 《藝術史的原則》（*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*；英文版 *Principles of Art History*，1932）以五組對照的概念（線性與繪畫性，平面與後退，閉鎖與開放，多樣與統合，清晰與不清晰），比較分析十六世紀古典義大利藝術和十七世紀巴洛克藝術的差異，雖然有可能遭致二元論傾向的批評，在藝術史與藝術史研究方法上卻獲得極大的成果與迴響。他從視覺經驗中抽取出視覺模式的對照，一種近似社會科學方法論的韋伯（Max Weber）式「理念型」（ideal type）的方法概念，因而歸納兩個世紀繪畫風格的特色與意義。概念類型的對照、比較不僅可以分析不同時代、主題的藝術，對同一時代、同樣主題的藝術也可發揮解讀的效果；除了以觀看方式做為對照的模式，也可以用理念形成對照模式。《臺灣美術四論》中，筆者是以四組理念的對照模式來進行臺灣近現代美術發展的視覺文化意義之解析，目的不在解讀整體風格，也不是僵化地以對照模式套入，而是根據不同議題，以不同的、具有當代概念意義的對照模式探索臺灣美術發展的意義。相較之下，Wölfflin 的對照模式是建立在視覺經驗上，筆者的對照模式則建立在工具概念的解讀意義上，並且是事後歸納出來的結果。因此，《臺灣美術四論》的各篇題目沒有一致的格式，而「蠻荒與文明，自然與文化，認同與差異，純粹與混雜」這四組對照理念則存在於論文演繹的背後，並非以理念模式引導寫作。再次，《臺灣美術四論》特別專注於後殖民主義論述觀點與當代文化研究中對差異、認同等議題的批判，並不是傳統藝術史學的路徑。以下分別就四論摘述之。

蠻荒與文明

文明（civilization）一詞指進入社會組織的過程，是文雅、教養的意思，和現代進化的意涵有關，這個字眼經常會加上具定義的形容詞構成「西方文明」、「現代文明」、「科技文明」等語詞，與西方歷史發展中的主要階段謀合。文明的另一種相反的狀態是野蠻、未開化、落後，事實上這種二元對峙通常是由自命為文明的一方所發動、定義與書寫。因此，對殖民統治者而言，文明中的相對概念「野蠻」是伴隨著的，這也是近年來後殖民主義批判的核心議題之一。在這篇論文中，我探討臺灣做為日本的殖民荒地，如何透過視覺表現來反映「文明的殖民者」眼中的熱帶臺灣，一個未開化、因此充滿原始痕跡與現代化可能性的南國。對這蠻荒之地的處理方式，在美術表現上就構成臺灣早期西洋風景畫的美學觀的一部分，這就是所謂「臺灣風景觀」的建構。

發現臺灣是日據前後熱鬧的潮流。過去地理學上的臺灣常被當作是經濟價值與考察異國情調的目標。冒險、旅行是此發現過程的具體行動，兩者被視為一種權力的擴張，即是帝國欲望的展現。在未經馴化的環境中，這兩種活動所帶來的氣氛更令人振奮與誘人，征服是目標之一。走在未經馴化的土地上如同經歷了一場身體與心理的佔領，並宣稱著文明的軌跡與進步：對野性的征服則象徵了現代性的勝利。風景的概念，就某種層次而言，則是欲望與征服的延伸。風景畫再現的過程，從解放、自然化到統一，是一張活生生帝國權力的運作圖網以及文化霸權的美學藍圖。筆者所謂「未經馴化之地」不只是一個對原始地方的描述，而是指由混沌到秩序，再由秩序到休閒的狀態。換言之，這是一種由緊張到放鬆的文明化與文化過程。

風景畫參與了現代性的計劃、民主與自由。風景畫家佔據了一個特殊、有爭議性的旅者的位置，換言之，他是反觀光客心態的，但同時他所選擇的景點也是旅遊的焦點。本論文旨在探討一些臺灣風景畫在殖民歷史背景下的前述「矛盾的和諧」——搖擺於特殊與普遍之間的風景表現與論述。筆者將

指出冒險與旅行在創造臺灣風景畫的過程中扮演了很重要的角色。此二者擴充並解釋了「寫生」觀念在臺灣萌芽的意義。風景畫的意涵在此不僅是純粹面對自然的直接反映，而是一種「折射的現代性」（refracted modernity），可謂一種複雜的文化交錯心態。走在此蠻荒之地，道路和其他現代建物象徵著文明的征伐，而不能視為理所當然的安排。臺灣風景畫在這樣的意義下展露了重要的製圖學與地理學上的意義。現代性的計劃在殖民關係中是本文關照的核心。對殖民者和被殖民者而言，現代性強調了殖民的必要性與柔化了衝突所引發的緊張。總之，從歷史形構來看，臺灣風景畫的興起可以說是帝國的標誌與現代性的表徵。而「美」來自於這種張力，即勝利的愉悅。在平靜的表面底下，有著爭鬥的痕跡：在冒險中的「征服」、旅行中的「歡愉」與漫遊中的「疏離」。風景畫的表徵吐露出這般「殖民現代性」（colonial modernity）的結果。

〈蠻荒之美——殖民臺灣風景中的探險與旅行〉（“The Beauty of the Untamed - Exploration and Travel in Colonial Taiwanese Landscape Painting”）之英文版收錄於 *Refracted Modernity: Visual Culture and Identity in Colonial Taiwan*（《折射的現代性：殖民臺灣的視覺文化與認同》），由夏威夷大學出版社（University of Hawai'i Press）於 2007 年 8 月正式發行。該書是第一本由臺日學者共同合作的論文集。臺灣美術研究出版少見以英文發表的論文專書，就國際化而言實有必要強化，讓國際學術界更了解臺灣美術的發展。

自然與文化

「藝術」是西方十九世紀以來五個最具代表性、最富戲劇性變化的字眼之一。這是 Raymond Williams《關鍵字》（*Keywords*, 1976）著名的陳述。作為文化的一種形式，「藝術」和「自然」也是一種對比的關係，前者指「人類技能下的產物」，後者指「人類天生內在本質下所產生的東西」。文化的原

始意涵就是針對自然的一種耕作行為，因此，自然與文化的關係事實上就意味著自然界中人為的生存鬥爭，一種勞動的過程。「文化」一樣是西方現代化進程的主軸，是人工的操作，「自然」則是被開發的角色，如同被殖民者與殖民地等待被開發的狀況。由此看來，和外於歐美文明圈的其他文化，特別是受到殖民主義影響的國家或地區，「藝術」的概念就夾雜著各種不同的複雜因素，無法擺脫異文化的衝擊而單獨思考，特別是現代性的問題。也可以從另一個角度看，因為殖民歷史的成因，美術作品所含帶的文化意義就更為隱微複雜，可解讀面向就不能僅止於純美學的價值，也不只是表面或形式的分析所能窮盡。臺灣現代美術的興起就是這種典型的例子，它可說是亞洲國家美術現代化的一個縮影，臺灣美術的研究因此不是地方性的研究，而是全球現代化或亞洲殖民現代性的一環。

對日據時代臺灣美術的研究，自 1990 年代起，隨著政治因素的變遷而蓬勃發展。關於這方面的知識生產，作品價值與藝術史的建構乃是關注的焦點。然而，作品所呈現的視覺文化意義，仍有待進一步探討。本文將從這點切入日據時代臺灣風景畫中的視覺表徵。本文將試著比較一些風景畫作品，及其他圖像表徵來解讀日據時代視覺上的臺灣自然環境，如何被轉換成文化的意義。筆者觀察到，日據時代的臺灣風景圖像，存在著一種將自然環境轉換成文化表徵的機制。進一步而言，這種現象反映出現代性如何作用於視覺美學化的過程，以及殖民關係中視覺再現的挪用。本文的第一個方法論觀點是，在風景畫理論中，W. J. T. Mitchell 將客體的自然轉換成主體的文化看成是權力的運作關係。在此，描繪自然不僅是個人心境的觀照或風景類型化的描述，更是「風景與權力」的對話（廖新田，2008）。風景與權力的意涵，此時銜接了「美學政治化」與「政治美學化」的辯證。第二，本文嘗試採用符號學（semiotics）的方法解讀臺灣風景畫中視覺符碼的意義。此觀點將各種視覺呈現還原為基本的語意元素，並展現其在視覺意義可能的共通性。原本被鎖定在藝術論述範圍內的風景畫將因此方法論觀點而被「釋放」出來，與同時期的視覺媒介（如照片、海報、明信片等）產生對話的狀況，共同形成一種

特殊時空結構下的「圖像結構」與相應的符號結構、意義結構（當然，不可避免的，有人會認為此方法有可能「減損」藝術的價值）。臺灣風景畫在此將有可能被轉換成更廣泛的文化意義。

在圖像實踐的分析方面，本文以改變臺灣地表的現代化建物——鐵橋在風景畫中的構圖，詮釋現代性的語意在殖民舞臺上取代自然環境的操作方式與意義。其次，本文以代表地方臺灣的熱帶植物——椰子樹與香蕉樹分析它們以一種誇大的方式做為提示地方色彩的一種提醒與殘餘（reminder/remainder）。文中進一步說明這些熱帶表徵殘餘，以類似抽象的文字部首出現，成為觀看的窗口，包辦了被觀看的內容。在此參考架構下，表徵熱帶的方式更為自由。挪用自然以開發人類生存的環境原本就是人類歷史的法則。文化以自然環境為載體，並轉化自然的元素為文化的建構。然而，殖民關係使得臺灣自然環境的文化化（culturalization）過程呈現特殊的視覺轉義（visual trope）。自然與文化的辯證於此時有明顯的權力操作意味：因著風景圖像中被定著的自然臺灣，文化臺灣也跟著透露了特定的語意。而自然與文化的機制運作對臺灣文化認同的形塑也起著一定的作用，這是本文值得深入探索的。〈從自然的臺灣到文化的臺灣：日據時代臺灣風景圖像的視覺表徵探釋〉忝獲 2004 年「林玉山學術論文獎」，特別是從林老前輩手中接到此獎，筆者倍感榮幸與責任之重大。

認同與差異

戰後臺灣美術研究在 1976 年起了一個大轉折。謝里法從《藝術家》雜誌創刊號所連載的〈日據時代臺灣美術運動史〉重新燃起了臺灣美術研究的火把。連同王白淵刊載於 1955 年《臺北文物》（三卷四期）的〈臺灣美術運動史〉，可以說相當程度地提供了書寫臺灣近現代美術發展的初步架構，「臺灣美術」與「美術運動」這兩個概念的推動，王與謝的寫作方式有一定的影

響。「美術運動」的概念表達一種集體的、一致的美術創作觀與美學理念，並呼應一個較大的社會文化價值體系。從論述發展的角度看，美術運動構成一種大敘述，在此大傘下藝術家與理論者主動或被動地促進其「流速」與「流量」，不管如何，「人在江湖身不由己」，任何離心的反作用力或離散的動作將被標誌為「異質」、「革命」、「反叛」、「邊緣」等負面標籤，類似莎士比亞式的提問 To or not to 'identify'（要不要認同）成為一種兩難的魔咒。創作者需要評論的支持與肯定，創作的主體性因此不是百分之百由自己掌握，外在的環境不免地將成為創作主體的一部份，成為一種搓揉內外的狀況。在此情形下，水（前面所謂的「大敘述」）能載舟也能覆舟，任何創新的藝術都有著前衛不前衛的困境隱喻。本文依此構思，重新檢視朱銘在 1970 年代鄉土美學論述的「類霸權」架構下「認同不認同？」的狀況。擴大來說，「認同與差異」是「想像社群」（imagined community）下亞洲近現代美術發展所必須面臨的問題。

由於政治社會環境的重大改變，二次大戰後的臺灣美術進行了數場重大的震盪。1970 年代鄉土文藝運動盛行，朱銘和他的藝術創作崛起於這個年代。在大部分的評論中都將朱銘和素人畫家洪通，以及朱銘和廣義的美術鄉土運動相提並論，並且透過這個架構論述、評價朱銘和他的作品。本文將論證，上述的看法是當時鄉土主義的現實主義理想的高度期待與過度投射，這種美學上的評價差異導致 1970 年代末朱銘創作上的難境（dilemma）：鄉土主義者讚頌他的鄉土系列創作卻認為其後的太極系列背離了本土情感，事實上後者才是朱銘奠定藝壇的里程碑。在這個表面的衝突底下，實質上有著內在的鄉土思維邏輯的深刻辯證——鄉土主義所推動的是寫實主義與文化造型運動，和建構自主的民族自尊與文化自信有密切關係。因此，朱銘和鄉土主義者的「齟齬」其實是個人的創作主體性與集體的、社會的美學要求間的衝突，也就是美學與差異的問題。〈美學與差異：朱銘與 1970 年代的鄉土主義〉抱持一種論辯的觀點，認為朱銘的創作軌跡和 1970 年代的鄉土運動是偶然的歷史交遇，而他們的分道揚鑣將是交集後的必然。因此，一個開放性

的評論架構用以重新思考 1970 年代崛起的朱銘是必要的，它至少可避免將朱銘、洪通綁在一起，也將朱銘創作和現實主義美學批評脫勾。

純粹與混雜

經過上述三個以階段為單位的探討，筆者以「本土意識」的概念企圖將百年來臺灣近現代美術的發展做一總體性地考察，其中以當代後殖民主義中文化認同探討的核心議題「混雜性」（hybridity）為重點。臺灣美術發展何去何從並不是一個政治性的問題，它可以是策略導向的，此時臺灣歷史的軌跡是需要納入考量的。透過歷史的再省察，了解臺灣百年來美術現代化的歷程中，文化的多雜特性恐怕是不可忽略、必須納入思考的因素。在意識型態的紛擾中，「臺灣文化」與「臺灣美術」的「臺灣特性」（Taiwaneseness）為何？純粹？混雜？含納？排斥？這是探討臺灣美術的意義與價值時必須面對的課題。「純粹與混雜」在此建構一個思考「何謂臺灣美術」的平臺，特別是針對全球化與地方性的當代議題實有其必要性。本章是臺灣美術發展的文化思索與總觀，企圖解讀本土美術與美術本土的中「本土」概念的糾葛。

臺灣近現代視覺藝術發展中「本土」的概念曾經出現於日據時期，以及解嚴前後三個不同的政治社會時空之中，並扮演著重要的角色。這些特定的創作風格與論述內容隱含著臺灣視覺藝術，乃臺灣人物風土語境下所培育出來的特定文化面貌。「本土」不僅是地方主題的描寫、記錄與表現，而是一種具有主體建構的意義。從本土出發，臺灣的過去、現在與未來以其特定的方式連結起來，逐漸形成一個具有自主性的思維架構，在中華文化、外來文化與本土文化維度中編造一個整合的、尚在不断變動中的臺灣文化與臺灣認同。本文所關心的是，在不同的時代背景下，「本土」的概念為臺灣視覺藝術開創了什麼？侷限了什麼？同時也牽動了什麼？可能塑造了什麼樣的「臺灣特性」。這種批判的、關係性的觀察有助於思考臺灣視覺藝術的文化實體，

也可以檢視「何謂本土」、「為何一定要本土」、「本土的時代性功能」；更重要的，「本土如何重構」及其內涵的探討。〈近鄉情怯：臺灣近現代視覺藝術發展中本土意識的三種面貌〉發現，日據時期的「地方色彩」固然為新興的藝術界帶來提綱挈領的效果，並受到殖民統治者的鼓勵。但膚淺地鑽入地方題材的尋找與描寫，反而僵化了「地方色彩」所應有的藝術與文化上的積極意義，甚至淪為殖民關係的一種默許。而 1970 年代鄉土主義運動激發了藝術鄉土議題的探討。在鄉土美學論述中，民俗題材的創作與創作者被推舉為發揚鄉土精神的英雄，但成功的例子是融合中西、接納傳統與現代的席德進與朱銘，而不是洪通或直接引進西方的照相寫實主義風潮（詳見第三章「認同與差異」）。1990 年代臺灣的前衛創作相當異質而多元，其特色是以更激進的方式反映社會現狀並且和世界藝術潮流接軌，但在全球化的網絡中，國際展中的「臺灣館」仍然面臨了文化認同表演的問題。此時，本土的概念已進入高度內外牽動的狀況。由此可見，本土概念是流動的、混合的，臺灣美術發展顯示非本質主義式的本土概念思維有助於藝術品質的提升。

透過近百年來臺灣近現代視覺藝術發展的檢視，對本土的表現，顯然並不是一種回到原鄉的運動軌跡，而是一種詮釋與再詮釋的動作。沒有人永遠是「原鄉」的主人，而主人與客人之間的身分差別並不如想像中有那麼清楚的、固著的界分。文化如果是人們在一種時間與空間旅行時的產物，文化的變遷時時刻刻都讓人們對原來的出發之處感到「近鄉情怯」。

結論與謝誌

本書以〈日據時代臺灣美術研究面向的思考〉一文中關於本書的研究架構作為結論。《臺灣美術四論》採取概念對照的模式解析臺灣美術的發展，是筆者思考臺灣美術研究在方法與方法論上的嘗試，企圖走出一條不一樣的

臺灣美術研究之路。日據時代臺灣近現代美術的興起乃亞洲美術現代性的一環，並立基於西化、資本化、殖民化的要求上，因此，從內部考察現代化如何改變臺灣社會觀看的方式、視覺作品的表現形式，以及不同層次的觀看與圖像的意義，是理解臺灣美術現代性的必要過程與步驟。這並不意味著放棄對日本文化帝國主義的批判，也不意味著忽略被殖民主體抵抗的可能，而是摒棄意識型態的預設，以挖掘更多面的意義來理解現代性之於臺灣美術的各種形貌，提供深一層的詮釋。筆者強調當藝術作品中的圖像元素（造形、色彩、線條、構圖、主題）被賦予符號化的意義時，圖像元素不再被鎖定於作品之內，只為原初創作的內在目的而服務。因著符號意義的賦予，圖像元素同時也納入語言般的溝通系統為藝術家、大眾與評論者服務。這個轉化的過程，產生一個很重要的效果：藝術成為一套可溝通的意義體系，它既有內部的邏輯運作，又不封閉自我而獨立於其他社會文本之間，因此圖像元素的詮釋呈現多層次的意涵。一個符號的指涉，在特定社會條件下不斷地被挪用、轉化，並與其他媒介產生共鳴，在此也產生出異於西方藝術史學的解讀方式。讓臺灣美術研究走向更開放的系統，一方面可不囿於西方藝術史觀與歐洲傳統藝術史學之羈絆，二方面可藉此尋找臺灣美術自身的美學價值與主體性。除了圖像閱讀方法與策略，臺灣美術研究更需要活躍的想像力，一個超越西方主流美術思考框架、過度的政治意識型態與封閉的研究取徑的創意，並關懷在地與區域的內部反應。想像力讓圖像意義發酵，讓思考的主體與被觀察的客體處於動態的關係，並保持一定的人文批判精神。目前潛藏的許多現實條件考量（僵化的領域要求、講求浮面的形式分析與分類、各種權力與意識型態的規制等）正逐漸消蝕與限制了我們觀察臺灣現代美術發展的想像空間與潛在能量。

本書以思考臺灣美術研究的方法論做為綜結，特別以「自然與文化」議題為對象，因此有部份和第二章重覆。各章雖分別完成，由於共享相同的參考架構，所引用的資料也有重疊的狀況，已在編輯中儘量統一。另外，原文在編輯與閱讀過程中作一些調整，以便整合筆者較後來的想法，可說是一種

修正，因此全書可說是新舊交替的。我也請求讀者們勿先以「架接外來理論在臺灣美術研究」的看法看待本書，我深知其弊與害，而這本書就是要正面地打破這種隔閡，以史料為基礎，以理論為架構，試圖做更好、更細緻的整合與梳理。事實上，筆者對這五個篇章是有些預設企圖：第一章提出大膽的推論，第二章跨越圖像分類障礙，第三章闖入問題內裡，第四章宏觀地銜接當代思潮，結論則進行方法論的突破。第一章到結論呈現「漸入佳境」的感覺，突破思維、創新看的法則是整體的風格——我要企圖展現「學術勇氣」的嚐試，如初生之贖。如果本書有些許的創意與貢獻，要歸功於前輩們的支持，而許多尚未成熟或偏執的見解則反應筆者學術成長的軌跡。

最後，我要感謝在不同的時間點照顧、提攜、鼓勵、協助我的學術長輩們：黃光男校長、王秀雄教授、高宣揚教授、顏娟英教授、葉啟政教授、蕭新煌教授、張譽騰教授、蔡崇名教授、劉紀蕙教授、Nick Stanley 教授、Watanabe Toshio 教授、Sarah Maharaja 教授等，以及，學術界的朋友 Yuko Kikuchi 博士、汪聞賓教授、楊永源教授等人，還有提供圖檔的機構與個人。典藏藝術家庭、陳美靜小姐協助出版及編輯事宜，國家文化藝術基金會獎助本書付梓，亦在此一併致上我最誠摯的謝意。