

# 本文章已註冊DOI數位物件識別碼

## ▶ 近鄉情怯：台灣近現代視覺藝術發展中本土意識的三種面貌

Hesitating to Approach the Homeland: Three Facets of Native  
Consciousness in the Development of the Modern Taiwan Visual Art

doi:10.6752/JCS.200603\_(2).0005

文化研究, (2), 2006

Router: A Journal of Cultural Studies, (2), 2006

作者/Author：廖新田(Hsin-Tien Liao)

頁數/Page：167-209

出版日期/Publication Date：2006/03

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

[http://dx.doi.org/10.6752/JCS.200603\\_\(2\).0005](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.200603_(2).0005)



*DOI Enhanced*

DOI是數位物件識別碼 (Digital Object Identifier, DOI) 的簡稱，  
是這篇文章在網路上的唯一識別碼，  
用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



Hesitating to Approach the Homeland :  
Three Facets of Native Consciousness in the Development  
of the Modern Taiwan Visual Art

—Hsin-Tien Liao

近鄉情怯：  
台灣近現代視覺藝術發展中  
本土意識的三種面貌\*

廖新田\*\*

\* 本文初稿曾發表於第三屆亞洲藝術學會主辦「主體·地域·變遷」國際研討會，台北，2004年8月26-29日。感謝兩位匿名審查對本文提出深刻精到的修正意見。謹以本文向台南藝術大學致意，兩年在烏山頭的時光醞釀了這篇論文的主要想法。

\*\* 廖新田，國立台灣藝術大學「藝術與文化政策管理研究所」助理教授。  
電子信箱：lstsh@hotmail.com

## 摘要

台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台灣視覺藝術乃台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、紀錄與表現，而是一種具有主體建構的意義。從本土出發，台灣的過去、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、尚在不断變動中的台灣文化與台灣認同。本文所關心的是，在不同的時代背景下，「本土」的概念為台灣視覺藝術開創了什麼、局限了什麼，同時也牽動了什麼，可能塑造了什麼樣的「台灣特性」(Taiwaness)。這種批判

## Abstract

The concept of the native(native soil) consciousness has always played a central role in Taiwanese modern art history. Certain types of art creation and discourse certainly existed in the periods of the Japanese Occupation(1895-1945) and after the Second World War(1945-). Such artistic developments illustrate quite literally the “MADE IN TAIWAN” phenomenon -- a problematic term with historical complexities. Furthermore, the meaning of the native is not merely the description of local customs or local subjects, but also includes a construction of subjectivity. Starting from native consciousness, Taiwan’s past, present, and future are organically connected together and gradually

### 關鍵詞

視覺藝術、本土意識、地方色彩、鄉土運動、台灣意識

的、關係性的觀察有助於思考台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。在時間的維度上，本土的關懷焦點是過去、現在還是未來？真正的本土是否一定和「過去」、「鄉土」、「台灣意識」有一種明確的、純粹的關係，並且宣稱為文化認同的核心？本文發現，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。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許為發揚鄉土精神的英雄，

form a thought process for subjectivity. As a governed Chinese culture, outer cultures and native culture weave an integral, but still changing Taiwanese culture and identity. This is similar to the current concepts of “imagined community” and the “invention of tradition.” The native therefore is not a fixed, closed, or even old-fashioned concept, but a fluctuating, updated cultural matrix. The concept of native consciousness continuously plays a positive role in the process of construction of identity and formation of subject, which is deeply embedded in the cultural framework of Taiwanese culture. Such a changing characteristic is also true to Taiwanese history. ‘Unsettling’ not only depicts Taiwan’s historical sadness, but also is a reflection and construction of the identity and subjectivity.

Keywords:

visual art, native(native soil) consciousness, local color, vernacular movement, Taiwan consciousness

E.P.S.

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，不是洪通或直接引進西方的照相寫實主義風潮。1990年代台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「台灣館」仍然面臨了文化認同表演的問題。

透過近百年來台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沒有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」。

With regard to the native consciousness, Taiwanese art contains “local color” in the colonial period, a debate of the vernacular movement after the Second World War, and the emergence of Taiwan consciousness after the lifting of martial law in 1987. The three stages reflect crucial aspects of Taiwanese modern art in terms of aesthetic significance and conception of creation. The concept of the native consciousness reflects a dialogue with the outer cultures (such as western culture or imperialism) and its reflection upon it. This is also an epitome of some Asian countries, which try to survive and look for self-identity under a harsh environment. In conclusion, modern art in Taiwan, echoing with the development of the modern Asian art and the artistic thinking of globalization, has brought forth key issues in relation to its native consciousness.



少小離家老大回，鄉音無改鬢毛衰。

兒童相見不相識，笑問客從何處來。

——唐 賀知章(659-744)〈回鄉偶書〉

## 一、台灣視覺藝術的本土意識

台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，並扮演著重要的階段性角色。這些特定的創作風格與論述內容隱含著台灣視覺藝術乃台灣人物風土語境下所培育出來的特定文化面貌。視覺藝術中的「本土」意涵不僅是地方主題的描繪、紀錄與表現，而是一種具有主體建構的意義。從本土出發，台灣的過去、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、尚在不断變動中的台灣文化與台灣認同。<sup>1</sup>近年來學界所探討的「想像的共同體」(imagined community)(Anderson, 1991)或「傳統的發明」(the invention of tradition)(Hobsbawm and Ranger, 1983)等概念，其基本內涵也是相似的。國內學者也曾提出「何謂台灣」的問題，發人省思（劉紀蕙，2000；文建會，1996）。2001年3月台北藝術大學關渡美術館「千瀟拍岸——台灣美術一百年」展覽中有言：<sup>2</sup>

我們或可把「本土文化」、「本土美術」視為一個活物，一個會與日茁長、成熟、衰敗、甚至病變、之後重癒的生命體，不同的時空與外加條件產生不同的演化，而其每個當下的樣態，就是台灣「本土美術」當下的主體與「原味」。

- 1 這種趨勢和國族定位議題有何種挪移關係值得探討，本文在此不予討論。
- 2 國立藝術學院(今台北藝術大學)與國立台灣美術館，「千瀟拍岸——台灣美術一百年」簡介，2001年3月至7月，頁15。

「本土」的概念在此不是固著的、封閉的觀察，而是一個流動的、與時俱進的文化載體與動能，發生於認同建構與主體形塑過程中，並深深地鑲嵌於台灣的文化架構並產生積極的作用。有著本土關懷的台灣美術，不論是日據時期的「地方色彩」，戰後戒嚴時期的鄉土主義繪畫，以及1987年解嚴後的台灣意識之興起，都反映出台灣近現代美術在美學意義、創作觀、文化意涵、認同建構等面向上的一個重要的切面。本土概念反映了台灣現代美術發展對外來文化衝擊、對話（如西方主義、帝國主義、現代主義等）與內部文化變遷的反省與調適上，這也是許多亞洲近現代美術發展過程中掙扎、奮鬥、找尋自我的一個縮影（高名潞，1999）。胡永芬認為：

在這個變遷過程中，每一代的藝術創作者無論從順從或對抗，無論是自覺或是潛意識，歸納之，一直在找尋、思考、處理、解決的，都是一種身分認同的問題。無怪乎這會成為歷來台灣美術家的終極命題，因為，一個關鍵的提問：台灣「本土美術」主體性與「原味」的面貌究竟是什麼？這實在是一個令人困惑的問題。（胡永芬，2001：21）

總之，台灣的近現代美術，對應於亞洲近現代藝術演進以及全球化的藝術思潮所帶來的衝擊，其差異性與對話空間的營造，本土思維是重要的思考平台。

關於本土意識與台灣美術的關係之探討，近十幾年來在史、論與展覽方面已有相當多的發表與研究，本文無意贅述。<sup>3</sup> 本文所關心

---

3 見台北市立美術館(2004)《反思：70年代台灣美術發展》；蕭瓊瑞(2004)〈本土認知與美術教育〉，(2004)〈在激進與保守之間：戰後台灣現代藝術發展的重新檢視(1945-1983)〉；楊堉(2004)〈家園記憶的圖騰：70年代台灣美術或鄉土藝術話語的稀釋擴散〉；曹筱玥(2003)〈認同與回歸：70年代本土意識下繪畫的產製與通路〉；文貞姬(2003)〈東亞日據時代官方展覽的研究：比較台展與鮮展繪畫作品中的鄉土意識〉；謝東山、楊堉(2003)〈鄉土運動與美術〉；盛凱(2003)〈偶然性與必然性：以辯證的歷史思為看70年代台灣美術史〉；呂清夫(2001)〈藝術本土化與現代化思潮之研究〉；楊繡綾(2000)《從雄獅美術看70年代鄉土美術發展之形構與限制》；黃海鳴(1999)〈懷舊與鄉愁〉；李進發(1995)〈日據時期官辦美展下台灣繪畫發展中的鄉土意識〉；黃海鳴(1995)〈本土意識、文化認同及台灣當代藝術之脈動〉；盧天炎(1995)〈關懷本土社

的是，在不同的時代背景下，「本土」的概念為台灣視覺藝術開創了什麼，局限了什麼，同時也牽動了什麼，可能塑造了麼樣的「台灣特性」(Taiwaness)。這種批判的、關係性的觀察有助於進一步思考台灣視覺藝術的文化實體，更可以檢視「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。在時間的維度上，本土的關懷焦點是過去、現在還是未來？真正的本土是否一定和「過去」、「鄉土」、「台灣意識」有一種明確的、純粹的關係，並且宣稱為文化認同的核心？蕭阿勤論70年代至80年代台灣鄉土文學中文化（集體）記憶的變遷表示，除了外在環境的影響，和鄉土的連結需要一套人為的「敘述模式」作為參考架構，以達成建構認同的目標。記憶與認同，往往是相互辯證的，其中的問題性在於：

集體記憶不僅涉及「記憶什麼」的「內容」層面，更涉及「如何記憶」的「意義」層面，而意義層面的發展，主要是藉著將某種經驗內容納入特定敘事模式中的敘事化過程。……過去的經驗只有以特定的方式被記憶，才有可能與某種認同關聯起來。（蕭阿勤，2000：124）

本論文所討論的視覺文化在本土表述中也有相類似的建構過程，而其中所隱含的接縫處突顯了文化構作的機動性。台灣文學在本土的議題上一向是有組織、能量強而集中，且能引發較深遠的迴盪，對視覺藝術的發展也有相當的影響，特別是70年代的鄉土運動發展。在視覺藝術方面，本土的論述在質量上雖然相對地不夠深刻與廣泛，但在集體層面上仍引起了一段時間的共鳴，特別是開發本土美學造型上的努力。本土藝術的收集整理、本土題材的尋找、本土造型的創造、本土意義的視覺化以及本土美學的辯證構成了台灣視覺藝術在本土議題探討上的主要面向。

---

會，回歸現實環境：70年代台灣與國際的現代藝術思潮》；葉玉靜編(1994)《台灣美術中的台灣意識：前90年代「台灣美術」論戰選集》；蔣勳(1993)〈回歸本土：70年代台灣美術大勢〉，收於《台灣美術新風貌(1945-1993)》；梅丁衍(1991)〈談台灣鄉土寫實中現代意識的盲點〉；林愷嶽(1987)《台灣美術風雲40年》。

對於本土的認知，本文有三點說明：本文將「本土意識」視為一個寬鬆的、可容納各種異質論述與詮釋的參考架構式的概念。謝東山(1997)以每十年為一斷代，並對本土意識的強弱加以評價，認為「本土主義」在日據時代中的美術發展是微弱的，二次大戰後才啟動視覺藝術上的本土論述浪潮：70年代的鄉土寫實，80年代反抗虛假的國族認同，90年代則朝向本土文化面貌的建構。筆者認為，這種觀點強調本土認同的純度與強度，多少摻雜著政治意識的價值判斷。本文採取的態度是：凡是核心思考圍繞在關懷、強調台灣本土的主題與形式，其命運與歸屬的問題等等，均可涵括在「本土意識」的討論之內，和本土認同的強弱與否無關。<sup>4</sup>就此而言，台灣本土議題與創作事實上隨時隨地都在發生，只是其濃度稀薄與表現形態不同。本文所選定的三個階段，其集中度與運動能量都相當鮮明，在諸多探討中也較有共識。用語方面，「地方色彩」、「本土」、「鄉土」、「台灣意識」、「在地」等，在本文中都被視為「本土意識」架構下特定的、延伸的或意識的指涉概念，其出現通常都有脈絡與文本加以澄清、對話與定位。其次，本土意識濃度較集中的時期，其它形式的創作主張仍然是持續進行的。文化發展乃多層次地交錯進行，藝術家個人往往同時進行數種創作風格，對本土的詮釋與表現也都因著價值觀與媒材的不同而有所差異。本文所列舉的作品與創作者僅是代表性的例子。第三，本土意識對認同歷程與主體形構有密切而直接的影響。認同所建立起來的價值與意義和人的生活場域有密切關係，因此本土意識可以說是生活場域的現實面與想像面、客觀面與主觀面的一種結合。

---

4 對本土美術與台灣意識在定義上之諸種論爭，可參考葉玉靜主編(1994)《台灣美術中的台灣意識：前90年代「台灣美術」論戰選集》。

## 二、殖民、戒嚴與解嚴時期視覺藝術的本土表述

若把台灣近現代美術與本土意識視為兩個互動的元素，並在特定的時空與人的條件下構成關係，那麼，前者的美感表現與現代性之再現等意義和後者的本土意涵（純樸的、農村的、懷舊的、鄉愁的、漂泊的、回歸的、禮讚的、傳統的、抵抗的……等等）將會互相滲透，而無法辨析其原來形貌，最終，導致性質極為相異而混雜的狀況。以「懷舊之美」為例，美不在「舊」之中，而是藉由現代的凝視，即「純粹」的視覺(the 'pure' vision)所啟動(Chris, 1995)。易言之，只有用特殊的眼光才能發覺鄉下樸實之質、斑駁之美。所謂真摯之心也只不過是現代情境下的「虛驕訛見」。對一個農夫而言，夕陽西下的歸牧心境，和浪漫詩意是扯不上關係的，除非此人具備解讀鄉土的符碼，並當下轉換心境。<sup>5</sup>據此，現代美術的新風貌有可能是以本土為體、現代為用或相反的情形，關係上可以是包容或對抗，或亦敵亦友的矛盾。特別是文化衝擊下，這種不確定性往往反映在協商、選擇與借用的動作以再次取得平衡。蕭瓊瑞(1991a)以「汲古潤今、學習新法」分析海峽兩岸美術發展面對現代化的挑戰所做的調整；在日本引進西方美術的十九世紀末、二十世紀初，也發生過新與舊、內容與形式的同化與拒絕的掙扎(Takashina and Rimer, 1987)。所謂純粹的現代本土藝術理想上是一種烏托邦，實際上是複合的概念；而本土中所揭櫫的反殖民、反現代、反西方等文化排斥的表象下有著文化涵納(acculturation)的動作。在追尋美術表現中本土的真實性(authenticity)時，這種矛盾的特性也是本文「前言」中提問的重點。既然本土視覺藝術有其詮釋空間，則需要一個能說出故事的架構來；不同的故事情節，則又反映出時代與人的特殊生存心態。

---

5 Bourdieu(1968)主張能運用文化符碼的人才才有資格稱為擁有藝術資能(artistic competence)。日據時代重要的雕塑家黃土水對鄉土的感受反映了這種觀察，他(1922)慨歎：「本島人完全忽視了美的生活與趣味的生活。在山腰森林的附近，兩三間農舍的炊煙嫋嫋，歸途上的農夫，肩荷著鋤頭走在田埂上，一面望向天空的美麗夕陽。一般人不能欣賞描繪這類自然風情的繪畫，或者是牧童騎牛背愉快地吹著口哨，具有天真無邪的情趣的雕刻，……」。



圖1：石川欽一郎，《FORMOSA》，1930年，水彩／紙，45×38cm，台北市立美術館收藏。

### （一）地方色彩：殖民美術下的台灣圖像（1930年代）

日本據台50年(1895-1945)，在嘗試錯誤之中建立起亞洲殖民帝國的第一個夢想。‘現代美術的引進與推動，除了學校美術教育系統外，石川欽一郎(1871-1945)及其他日籍美術教師的推動功不可沒。基於個人對美術的愛好，石川在台的兩段時間(1907.10-1916.8; 1923.9-1932.4)致力於寫生與風景畫理念的撰述、學生的培育、美術活動與團體的推廣等，因此被譽為「台灣洋畫之父」（靜岡縣立美術館，1992）。他的學生更成為台灣近代美術運動的第一代藝術家（台北市

- 
- 6 若林正文(1993: 54)引述森久男的看法：「台灣統治體制的形成過程『絕不是由一致的國家權力縱橫無盡地施展殖民地統治手腕』，而是在經驗、準備不足，在沒有預期到的住民之激烈抵抗以及列強的環視當中，『內部有深刻的利害對立，透過嘗試錯誤的過程，慢慢地逐漸完成殖民地統治體制』」。

立美術館，1986）。在藝術觀念上，石川欽一郎(1926, 1932)提供了一套觀看台灣風景的架構，並逐漸形成了特定的台灣風景論述與鑑賞的方式。<sup>7</sup>在〈觀看與思索風景〉中，顏娟英(2001c)指出，石川以日台文化比較及異國風情的觀點化約台灣風景的特色，並歸納台灣風景之美。粗獷的線條、濃艷的色彩、強烈的光線與農村主題構成熱帶南方特色，在石川(1932: 52)的觀察中，也就是台灣山水的特色——「強烈風景」（圖1），他說：

如果形容內地是「山紫水明」的話，台灣的山水稱之為「山紫水明」<sup>8</sup>仍然不夠。因為自然給人的感覺更為強而有力，因此可以稱為「山青水光」之鄉。

台灣的山水不管是色彩或是形狀以及生態，有美的一面，強的一面，激烈的一面，也有恐怖的一面各種特色，其中最令人心曠神怡的美可以說是煥發出潑辣的生氣的樣子，這是完全南方的特色，也就是台灣山水的價值所在。但是，反過來考慮時也自然會想到與此相反的結果。這也就是台灣山水的缺點。(1932: 53)

總之，石川的作品與理論已成為發現與表徵台灣風景的最佳代言人。<sup>9</sup>在繪畫中表現台灣之地方人文特色與地理天候景觀逐漸凝聚成為日台藝術家共同的主要話題之一，就是「地方色彩」。這樣的共識，當1927年史無前例的官展（台展1927-1936，府展1938-1943）開辦，「地方色彩」正式進入官辦展覽的美學標準，成為創作、評論與選件的指標。<sup>10</sup>加上日台籍畫家以台灣主題的作品在日本帝展中迭有斬獲，強化了以本土特色為主題的創作信心。<sup>11</sup>透過這個簡潔的語詞

---

7 1926年發表的〈台灣地區的風景鑑賞〉提出「觀看的心態」、「比較文化」與「主客觀關係」是鑑賞台灣風景的三個基本要素；1932年〈台灣的山水〉則歸納出台灣風景的特色。這兩篇文章出現於台展前後，相當地反映與影響了官展美學的品味。

8 1932年，石川以《山紫水明集》為名出版了一本台灣風景畫集。

9 致力於保存台灣民俗的立石鐵臣(1941: 94)曾寫過若把台灣的田野風景取其一段，「就成了石川欽一郎的畫了」。

10 1930年至1936年台展甚至設立「台日賞」以鼓勵具有強烈地方色彩的作品。

11 自1908年石川欽一郎以《小流》入選日本文展起，以熱帶台灣為主題的作品陸續出現於日本公辦美術展覽中。1920年黃土水以雕塑作品《蕃



圖2：廖繼春，《有香蕉樹的院子》，1928年，油彩／畫布，129.2×95.8cm，台北市立美術館收藏。

與概念的暗示，描寫屬於自己的台灣本土特色成爲一種風潮，廟宇、熱帶動植物、屋舍、山脈、常民生活空間成爲畫面中的主角，而風景畫乃蔚爲創作與評論的主流（圖2）。

值得注意的是，「地方色彩」並未具備周延的意義與深刻的理念，在共識的外表下其實潛藏著不同的主張，或者說大家共同分享著這個概念並給予不同的詮釋。對總督府而言，1927年台展的推動和同年的台灣新八景選拔等活動，都是在提昇台灣之「文化向上」的策略，是殖民統治策略的一環（文貞姬，2003）。擴大而言，鼓勵展現地方特色是一次大戰後「大東亞共榮圈」下的概念——地方「特殊性」和「發展」有連帶的關係，這可以顯示殖民者和被殖民者之間的文化、政治、社會、人種等的差異關係(Liao, 2002; Tomiyama, 1997)。統治官方強調：「這是和日本各地方的小展覽會的旨趣差異

---

童》入選第二屆帝展，是極爲典型的台灣主題，他的成功激勵了台灣畫家相繼投入，例如陳澄波的《嘉義街外》（1926年），陳植棋的《台灣風景》、廖繼春的《有香蕉樹的院子》（1928年）等。

很大的地方」（台灣總督府，1939）。對藝術家而言，贊同發展「地方色彩」、如何詮釋與實踐這個概念是與官方的訴求「同床異夢」的。從事台灣美術啓蒙長達25年(1921-1945)，性格和石川迥異但同樣扮演重要角色的鹽月桃甫(1885-1954)提出了地理決定論的看法，認為「特殊的地理條件會創造出獨具該國特色的藝術」，卻更強調藝術創作的本質與個性化的表現，並暗示浮面模仿石川之手法不足取(1927, 1943)。<sup>12</sup>同樣的說法也出現在其他評論上（鷗亭生／XYZ生，1931）。<sup>13</sup>立石鐵臣(1939)更直言「關心地方色彩固然很好，不關心也不是什麼錯誤」。一篇刊登於《台灣日日新報》的評論點出這種「徬徨的氣氛」與憂慮（批評家，1930）：

影響台展的中心人物觀點分歧，令作家們很難瞭解審查標準的意義，進而充分、自由地創作，體現台展最終意義。在無所適從的情況下，作家們又希望能投其所好，獲得好成績，於是陷入雙重的痛苦和迷惘中，根本無法表現出台展最需要加強的現實意識。

總之，殖民台灣近代美術就在缺乏紮實的理論支持、藝術資源的配合、外在環境的刺激及社會的共識下發展，西畫與東洋畫同時都存在著類似的問題。顏娟英(1989, 2001b)質疑：當時台灣沒有美術專業學校、研究機構、美術館，甚至土地認同與文化意識都尚在萌芽中，尋找民俗題材作畫是無法深耕畫壇的。她並指陳台灣早期西洋美術的隱憂有三：淺薄的美術教育、逐漸僵硬的官辦展覽、社會的支持尚未形成。「地方色彩」就此諷刺地成為台灣近代美術發展的助力和阻力。

- 
- 12 鹽月桃甫(1927)說：「比起油畫更容易受技巧約束的水彩畫，動輒陷入傳承師法的老套之中，希望水彩畫家們深刻地反省，如果忘記發掘自己本身獨特的境界，那麼一來繪畫就僅止於工作的層次罷了」。他(1943)更批評：「嘗試模仿指導者技法的末節，或是迎合指導者的趣味、思想的表面，而忘記最重要的是自己的個性的話，也無法創作出好的作品」。
- 13 署名「鷗亭生／XYZ生」的評論更為激烈，將學習石川風格者稱為「石川派」：「學習石川欽一郎作品時，只停留在表面的模仿，而沒有學到石川氏對大自然的理解，以及色彩活潑的研究態度，那麼所創作出來的作品便一無可取之處。我在會場上巡視石川派的作品，發現一點都不能令觀者感興趣，反而有傷其老師的名譽，……」

然而，憑藉著這日本美術老師的熱心推動、展覽的定期舉行、媒體的報導等，確實激起第一代台灣畫家對家園的重視與熱愛以及社會大眾的共鳴。從作品內容與主題分析，由於殖民時期台灣美術強調寫生，創作者面對真實的景觀透過科學的觀察與描寫，將台灣風土以一種全新的方式展現出來。對當時社會而言這是一種視覺上的震驚，前所未有。「地方色彩」最直接的實踐就是將具有台灣特色的主題呈現出來並賦予美的表現，因此給人直接的感覺是和本土、傳統、過去有關，態度上是積極的、肯定的、樸拙的，更重要的，是真實的。在筆者看來，這並不能全然歸因於純粹的本土情懷，而是摻雜著其他因素，如現代化問題，其中甚至有著反本土的訴求。首先，本土固然可貴，並不全然含有優良質素，因此必須加以改良，甚至拋棄。1920年以《蕃童》入選第二回日本帝展並成為台灣藝術英雄的黃土水(1895-1930)，其高度的藝術熱情可見其〈出生於台灣〉(1922)一文，但他也痛斥民間神佛雕刻幼稚，生活品味低俗而無能欣賞農村美景。他理想中的「藝術上的福爾摩沙時代」，本土中的民俗是必須要排除在外的。他(1923)說：「也許這些花紅柳綠，可以討得一般民眾的喜悅。然而若從真正的藝術立場而言，初生之犢如我也要否定其價值。」黃土水屢屢以台灣本土為題材創作並獲得官方與民間肯定，蕭瓊瑞(1997)批評這是一種有距離的理想美，乃受到殖民母國的影響，對台灣民生認識不深所致。筆者以為，黃的雅俗之分，反映出他的本土理想和本土現實之間是不能等同的。對他而言，生長於廡的土地不可取代，更是值得以它為傲。<sup>14</sup>但透過藝術的提煉，台灣文化得以和世界藝術水平銜接。他的作品透露出一種純淨的本土品味，反映出理想化的本土意識。有趣的是，民間藝術受到黃土水的貶抑，在70年代

---

14 在痛心台灣藝術與品味不振之餘，黃土水(1922)對台灣的感情之濃烈，溢於言表。他說：「生於此土地便愛此土地，此乃人之常情，雖說藝術無國境之別，在任何地方都可以創作，但終究還是懷念自己出生的土地。我們台灣是美麗之島更令人懷念」、「台灣絕對不是內地人所想像的蠻荒之地，台灣實在是難得的寶島」。在這個前提下，黃土水才開始了他對台灣人與文化的批判。態度是誠摯而懇切的，恨鐵不成鋼的，而思考的架構是西化與現代化的。

的鄉土運動中卻獲得高度的重視，洪通的素人畫作正是他所譏諷的花紅柳綠的人偶。

其次，本土概念包含著現代化的意義，「殖民現代性」<sup>15</sup>成爲「地方色彩」很重要的一部分，這也反映出殖民主義下「自然的台灣」如何轉換爲「文化的台灣」的機制（廖新田，2004；施淑，1997）。台灣的熱帶性地理天候是殖民政府統治的認知基礎，這個「熱帶的它者」，帶著強烈的異國風情符碼，因此構成了特殊的文化差異。在視覺藝術方面，文明的建物被放進傳統的空間之中形成強烈對比，並且取代了自然山水成爲視覺焦點，顯示出「自然退位，文明出場」的文化操作現象。鐵橋、馬路、電化設施等大量地放進畫面之中，而畫面中尖銳的透視角度突顯新的觀看的方式，這都是在本土空間中新美學次序的展現。即便沒有現代化的象徵在畫面中，風景名勝與台灣新八景乃畫家寫生入畫的考量，顯現現代旅遊的概念進入了美學表現的論述系統，例如淡水、台南廟宇、新高山、公園在作品中成爲普遍的主題（宋南萱，2001；邱琳婷，1998）。廖新田在〈從自然的台灣到文化的台灣——日據時代台灣風景圖像的文化表徵探釋〉（2004: 24）中指出：

現代化在殖民內容中意味著美學次序的建立，代表自然美的內容。台灣風景體現了殖民現代化的進程：自然在殖民論述下被細緻地翻譯爲殖民的權力操作產物，最後文化取代了自然（文化化）成爲真實的、如假包換的自然（自然

---

15 夏鑄九(2000)視「殖民現代性」的概念爲「一種沒有主體建構過程的現代性」或「主體缺席」的殖民社會。夏文在註解（註9）中說明此乃借用Barlow(1997)的“colonial modernity”措詞重新「賦予理論意義，指涉」。Barlow所編輯的《東亞的殖民現代性形構》(*Formations of Colonial Modernity in East Asia*)一書序文中，作者則明白指出殖民現代性更複雜深刻的意涵。首先，殖民現代性可以看成是全球性資本主義刺激下，研究權力論述的推理架構(a speculative frame)。其次，殖民現代性提示歷史內容不是簡單的不相干元素，而是複雜的時空場域之交互運作。殖民現代性對這種歷史圖像的形構提供一個共同的分析平台來探討個別的事件。最後，這個觀念要走不同的學術批判路線：反庸俗的對立論與簡化的心理分析，癱瘓殖民論述中過度的學術噯語（例如Spivak）。在跨文化研究中，愈來愈多的學者將殖民與現代化並談，見Mignolo(2000)、Thomas(1994)、Al Sayyad ed.(1992)。

化)，並成爲「風景畫的意識型態」。記錄，編排與展示乃轉換的主要行動；發現與表徵則是統攝這些行動的機制。

藉著「現代之眼」與現代思維而呈現台灣地方之美，這種對照若隱若顯的出現於此時期的風景畫中。現代手法的紀錄與表現固然讓本土形貌更真實，但本土襯托現代性的力量或是現代性突顯了本土價值之模稜，說明本土的概念並非純粹的存在，而是一種混合的組構。我們可以這樣看待，本土是一個被掏空的「形式」，它所裝填的「內在」使它再度飽滿、厚實。形式與內容互相需求、互爲表裡，形成各種滿足需求的組合。所謂的「異質」是本土論述的組合策略，換言之，本土與反本土呈現著奇異的共構狀態。

對於日據時期台灣美術的本土表述所做的批評呈現不同的態度，反映其批評意識對本土概念的詮釋因著時空的差異而不同。在展覽機制和日籍美術老師的主導下，日據時期台灣美術「地方色彩」營造了認識台灣風土的氣氛，是賞心悅目的、客觀寫實的。和當時的文學相比，美術的「有景無人」、「有排場沒有故事」，顯然少了抵抗與反省的意識。這並不是說，任何藝術創作形式必須帶上庸俗的、直接的革命色彩，藝術的自主性及其美學意涵是藝術創作的�主要關懷。作品與生產作品的機制固然有關係，後者卻無法全然掌控藝術創作中脫溢的、仍然具有自主的表現(Said and Mitchell, 1998; Marcuse, 1978)。表面的順從不代表缺乏主體，而直接的對抗也不能視爲唯一的價值。1999年《藝術家》「藝術走過二十世紀台灣篇」專輯中，四位評論者對日據時代台灣美術的評價，在認同與主體的議題上，其中三位提出較爲批判的看法，認爲當時的台籍藝術家沒有突顯台灣本土意識，反映時代抗日潮流。林惺嶽(1999)認爲，官展體制的導引使美術「與同步發展的島內具有抗日意識的社會運動隔開了微妙的距離」。高千惠(1999)認爲此時期的美術「只有藝術色彩與形式的美學探索，在風景、人物、靜物主題裡，欠缺人文思想的滲透力量」。蕭瓊瑞(1999)比較當時文學與美術的表現：「在他們筆下、刀下，沒有批判的色彩，只有歌頌的心情，他們要爲自己的鄉土尋找、形塑出一個可供心靈休憩、優游的美感國度。」陸蓉之(1999)則觀察到外在環境仍無法

抹滅藝術家的自主性：

基於關懷鄉土而發展出描繪吾鄉吾土的作品……，儘管使用的是西方的材料或技法，但精神上卻是台灣本土的鄉土主義，反映他們內心和這片土地的真切情感。

以新的觀看和創作方式所呈現的台灣之美，對殖民台灣的地方認同有一定的幫助，然而由於殖民的從屬關係及台灣國族身分的複雜，日據時期的本土美術並無法回應吳濁流小說下台灣人的「孤兒困境」。視覺中主體的建構嘗試被消融於殖民系統之中，而轉換成用自己的手與眼再現自己的土地就是值得自豪的成就，如民族運動者楊肇嘉所言：「不願見異族人士專美」、「要使台灣人也能和日本人相儔」，這就是台灣人的精神（謝里法，1992：152）。這裡顯示出，日據時期台灣美術的本土表述被視為等同於當時文藝、政治與社會的民族主義訴求，並沒有被「追究」其表現內容是否疏離於當時激烈的抗爭氣氛或反映社會現實，而半世紀之後的評論又不同於當時態度。超然於時空的史觀評價和生產於時空中之作品間有詮釋上的差異性。然而，上述對本土意識的歷史批判並不是定調，第一代畫家的本土表述因著70年代鄉土運動而呈現了另一層正面意義，可謂「景物依舊，人事全非」。

## （二）鄉土運動：戰後的本土關懷（1970年代）

戰後國民政府統治下的台灣，回歸祖國懷抱的喜悅尚未開始，就經歷一場族群鬥爭的浩劫——二二八事件。思想的緊張狀態亦波及美術界，政治的考量不可避免，台灣文化正進行另一場激烈的重整，日本文化的遺緒正迅速的退潮。1950年代的「正統國畫」之爭就是典型的例子，日據時代的台籍畫家的東洋畫作被質疑為文化認同錯亂，和錯亂的國家認同同樣危險（蕭瓊瑞，1991b）。同時，從大陸來台的熱衷現代繪畫藝術工作者引進西方藝術思潮，年輕學子企圖另闢戰場，並和保守勢力進行一場激烈的思想辯論與鬥爭。何鐵華創刊《新藝

術雜誌》（1950年），發表新藝術運動宣言，強調「把因襲傳統的東西剷除，同時把世界的新藝術作品與理論，用批判的方式介紹進來」（引自林惺嶽，1987）。最成功的新銳團體「五月畫會」（1957年5月）和「東方畫會」（1957年11月）在「現代藝術的歸趨」論爭中最後取得合法性地位：五年後「五月畫會」於國立歷史博物館的國家空間裡展出並代表國家出國展覽。<sup>16</sup>此後，以劉國松為主的抽象水墨風格以強悍的論辯、鮮明的創作形式及國際化視野席捲台灣畫壇（蕭瓊瑞、林伯欣，1999），加上1966年後結合普普、裝置、觀念藝術、達達的「複合藝術」（賴瑛瑛，2003），1950和1960年代台灣美術的天空非常前衛、非常激進。猶如鐘擺一般，短短20年的時間，日據時代印象派式的本土描繪已被淡忘，並重現於1970年代的鄉土運動。

1970年代台灣面臨一連串的外交受挫與社會震盪，特別是1971年4月保釣運動、10月退出聯合國及之後的一連串的國際斷交，激起民眾反美、日帝國主義的熱潮，蔣中正總統以「莊敬自強，處變不驚」激勵國人。加上1973年的第一次石油危機，中華民國台灣之處境猶如鄭豐喜於1972年所著的《汪洋中的破船》（1976年，當時的行政院長蔣經國改名為《汪洋中一條船》），雪上加霜。在國際孤立的困境與經濟危機中尋找自我肯定乃成為全國的共識，任何出自台灣的成就，都可以成為台灣的驕傲與認同投射的對象：棒球運動、校園民歌、雲門舞集、電影等。文學界在1972-1973年現代詩論戰中激烈地探討了文學創作的過度西化現象，在1977-78年掀起的鄉土文學論戰則更深入意識型態的批判，確認本土路線的社會寫實精神與國家認同、反共產主義的大原則沒有衝突，並且和對抗外來勢力站在同一陣線（陳映真，1997；陳昭瑛，1995）。在視覺藝術方面的鄉土主義，並沒有如文學界一致的訴求，卻分別詮釋了鄉土的意義，回應社會的鄉土關懷

---

16 表面上徐復觀(1982)於1961年8月10日發表的〈現代藝術的歸趨〉強力批判了現代抽象藝術，實際上逼使創作者與擁護者起而為自己的觀念辯解，從事更深層的建構論述，把抽象水墨的美學敘述架構和中國藝術思想連線起來，因而取得了正統文化的繼承權與革新者的寶座，並引來更多人的注目與支持，包括官方與民間的力量。

風潮。

對本土的關注，視覺藝術方面並不是因國家困境而突然竄起，它是持續地悶燒著。在適當的時機下，外在的環境點燃了鄉土運動的烈火，所謂水到渠成。席德進(1923-1981)便是這種典型的例子。1938年初至台灣，他面臨了地域差異所造成表現上的困境。在歷經畫遊四年的漂泊，接受普普、歐普藝術的洗禮後，於1966年返台，從此在民間的沃土中找到了創作的泉源與情感的歸屬，並致力於民俗文物的收藏與紀錄。他的耕耘，在1970年代的鄉土風潮中開花結果。《雄獅美術》於1973年3月起連載其「台灣的民間藝術」系列研究成果，「以現代的觀點，對我國的民間藝術加以新的詮釋」（席德進，1974），1974年10月並集結出版。他的強烈的本土意識、真摯感人的論述與高度的實踐成爲鄉土藝術的代言人（倪再沁、廖瑾瑗，1999）。席德進對本土的認知與在藝術上的呈現，是出於主體的認同與藝術需求的考量——他(1971)稱之爲「呼喚」與「凝固」。他(1977: 8)說：

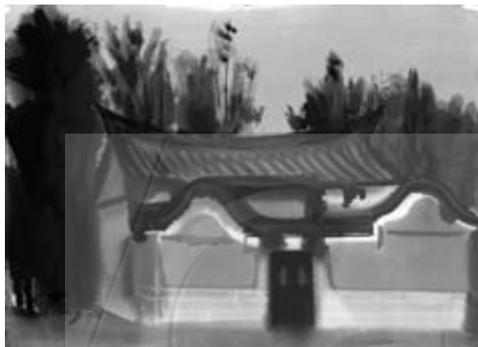
我要自己成長起來。從中國的文化背景中，從台灣的氣候中，從中國人深厚的民族感情中脫孕出來。於是我走向民間。從這個鄉村，到那個村莊，坐在小鎮上，巷衢裡，看那古老的桓牆上的斜陽，坐在古屋的蔭影裡。……故宮那些高貴典雅的寶物，不曾給我多少啓示。反而是鄉下的那些棄置在竹林溝邊的土陶罐，鄉民的紅磚房子，笨重的傢俱，木雕的神像，廟宇的色彩……它們解答了我的問題。

這種對鄉土的熱望是中西文化衝擊體驗下的真摯感受。蔣勳(1993: 33)認爲席德進主動地「選擇」了台灣：「他與原來生長在台灣的老一輩畫家的表現台灣不同，是失去以後的再獲得，是徬徨以後的再肯定，是迷失以後的再反省。」1966-1969年間，席德進的鄉土風格乃在體驗西方普普藝術的常民生活觀與歐普藝術的視覺觀後回頭吸收與咀嚼民俗色彩，融合傳統與現代思維，並表現於鄉土人像的油畫作品中，而人物背景通常爲富有民俗色彩的幾何風格。以《蹲在廟口長凳上的老人》（圖3）爲例，席於採用鄉土元素作爲畫面的主要構成：蹲踞於長板凳上、著傳統衣衫的老人，高彩度的方格背景很顯然有廟門的暗示。整體的視覺效果是透過現代創作語彙表現民俗傳統。不知名的「台灣阿伯」挪用了西方肖像畫的神聖氛圍，台灣人物新素

描系列藉著西方的媒材與形式而誕生。這種組合展現他強烈的土地關懷與作為一位現代藝術家的志業。鄉土色彩在現代的氛圍中展現了新形式——鄉土的「普普、歐普化」，同時普普、歐普也卸去僵硬的、異域的外衣融合為鄉土的一部分。1970年後，席的第二個成功的鄉土風格是將中國書法中的線條與水墨的韻味應用於台灣的山水與廟宇，提煉出獨特的台灣風景的人文趣味與靈韻（圖4）。在熾烈的地方認同衝動下，席德進的本土情結在藝術表現上是抓取未來（對台灣藝術國際化而言，西方藝術總是以一種未來式存在著。台灣藝術將朝向那個「理想」邁進，儘管對西方來說，它也許正在發生、或剛結束）、過去（台灣民間活力與中國藝術的人文質素），融匯於當下的台灣本土，並且總是以朝向新的方向為終極目標，他(1971: 12-13, 16)說：

我們要把傳統推向現代。這要我們對過去歷史，及現代精神充分的了解與透徹的明晰。……現代的來臨，是無法抗拒的，古文化的消失，也無法挽回。用我們的傳統去開拓現代吧！使現代感染一些我們傳統的優越。……做一個中國現代畫家，被迫要將五千年文化作一個結算，來把他推向科技時代的浪潮裡，與西方文化融匯。

撇開鄉土論述中和中國文化的關係不論，席在鄉土的語境中，「現代」是貫穿台灣、中國與西方之間的主要概念。「用傳統去開拓現代」表現出一種本土表述的策略與本土意識的內涵呈現，其結果是



(左) 圖3：席德進，《蹲在廟口長凳上的老人》，1976年，台中國立美術館收藏。  
(右) 圖4：席德進，《屋》，1977年，台中國立美術館收藏。



圖5：洪通，《節日》，1974年，廣告顏料／水墨／紙，37×52cm，  
台北市立美術館收藏。

多元文化的融合，而非純粹化鄉土的做法。

1970年代美術的另一種本土表述形式是素人藝術。吳李玉哥(1901-1991)、洪通(1920-1987)是真正從民間崛起的鄉土藝術家，由於沒有受過學院訓練，晚年才開始作畫自娛，這種素樸特質引起大眾的迴響，彷彿在洪通、吳李玉哥身上，對鄉土的情感有了落腳之處，誠如莊伯和(1976)所言「根植鄉土，真摯感人」。1976年3月台北美國新聞處洪通畫展造成萬人空巷的熱潮（13日至26日），《中國時報》「人間副刊」大篇幅連續刊載六天藝文界的討論，1973年4月號《雄獅美術》史無前例地推出洪通特輯及「洪通討論會」，《藝術家》同時配合刊出「洪通畫展專輯」（圖5）。這種盛況掀起前所未有的關於鄉土藝術與鄉土色彩的討論。和媒體與出版界熱絡支持的態度不同，不少藝術界人士質疑這股熱潮是媒體操作的結果，對洪通效應大多持保留態度，認為台灣美術並未因此獲得正面助益（例如：李再鈐，1976；王三慶，1976；謝里法，1973）。<sup>17</sup>林惺嶽(1987)認為鄉土

17 洪通熱起於主持《中國時報》海外專欄的高信彊。高刊登了抨擊現代詩

主義提倡的素人藝術「所開闢出來的視界與思路，畢竟是狹窄而短視的。把洪通的繪畫當做鄉土藝術的最高典範，未免萎縮了本土藝術的前途與界說」。呂清夫(2001)回顧這段歷史也認為「洪通、朱銘是特有的台灣現象，而不是藝術現象」。整體而言，「洪通傳奇」對台灣近現代美術的本土表述並未帶來深遠的影響，只有曇花一現的衝擊，說明了原汁的鄉土、未經轉化的鄉土無法自我延展其藝術生命，並無法引起本土意識的漣漪。

和洪通同時崛起的雕刻家朱銘，<sup>18</sup>原先為苗栗三義木雕師父，後經過楊英風的指導而認識現代藝術的造型創作理念。他成功地整合了民間、素人與傳統藝術元素，運用現代藝術的語彙，以斧劈技法等簡化物象，構成寫實與寫意的趣味，從鄉土題材出發（「鄉土系列」），特別是他的「功夫」<sup>19</sup>、「人間」系列作品受到國際極度重視，成為台灣重要的藝術家之一（張頌仁，2005；Sullivan, 2005）。蔣勳(1993)認為朱銘的特質正是70年代台灣美術所努力找尋的。但是，回顧當時70年代的鄉土美學論述架構下，朱銘的創作事實上受到相當大的牽制。1976年歷史博物館的展出，朱銘的「同心協力」（圖6）和其它鄉土、民俗題材獲得美術鄉土主義提倡者大力的讚賞，認為他建立了「台灣美學」的典範。蔣勳(1976)說：

---

的文章，並為文主張詩人應拋棄晦澀的語言，回到真實的土地，和民眾共呼吸。洪通的畫吻合了他的理想，1972年7月發表〈洪通的世界〉並引介給《雄獅美術》主編，因而促成1973年4月該雜誌「洪通專輯」的推出。1976年3月13日洪通於台北美國新聞處舉行畫展，高信彊於展覽前一天開始在「人間副刊」連續刊載六天，吸引大批好奇民眾參觀。洪通的起落，可參考洪米貞(2003)《靈魅·狂想 洪通》。

- 18 「朱銘木雕藝術特展」於1976年3月14日至3月27日國立歷史博物館展出，展覽時間只比洪通晚一天。《中國時報》人間副刊於3月19日至3月23日刊載朱銘，晚洪通報導三天。因著兩人傳奇的出身、鄉土議題和媒體呈現類似而成為共同的話題，1976年3月底至4月《雄獅美術》月刊發起「朱銘·洪通個展徵稿」，6月該刊發表的五篇文章，觀眾給予兩位不同的評價：肯定朱銘創作的價值、質疑洪通是媒體事件，因此前者有前景、後者只不過是一股風潮（例如：許忠英，1976；侯增輝，1976）。
- 19 根據蕭瓊瑞(2005)的推測，「太極」之名取代「功夫」是在1991年英國展出之後。



圖6：朱銘，《同心協力》，1975年，圖片由朱銘美術館提供。

我們看到來自台灣鄉間的木雕工作者，為廣大群眾的生活造型，為工作者內在的頑強樂觀所震動，傳給我們如土地一般可親的東西；這裡面沒有英雄的倨傲，沒有天才的不馴，而是無限的謙和、廣大與勤奮。

在文藝界如王拓、朱西寧、尉天聰、許南村、唐文標等的支持及藝術界蔣勳、奚淞等人的主導下，美術鄉土運動走向民族的、現實的、社會的訴求。<sup>20</sup>1976年的首展中一些抽象的功夫嘗試已出現一些負面批評（蔣勳，1976；也行，1976；奚淞，1976；王醒之，1976），認為由西方引進的「台北學院派」（蔣勳語）對朱銘並無助益，甚至有害。在朱銘以半抽象、不帶鄉土題材的功夫系列於1977年、1978年的日本成功展出後，蔣勳(1978a)與奚淞(1978)仍持續這種批評。<sup>21</sup>背離鄉土的批評確實帶給他不小的苦惱（楊孟瑜，2002；陳

---

20 蔣勳1978年3月擔任《雄獅美術》主編時揭示「文藝的、民族的、現實的」路線，和當時的有文稿往來的《仙人掌雜誌》封面所標榜的「思想的、社會的、生活的、藝術的」非常接近。

21 例如，蔣勳(1978: 25-26)說：「我十分訝異，當朱銘再和我談他的作品時，他原來豐富的生活內容彷彿完全消褪了。在一件『功夫』作品前，他不斷用『陰』『陽』的觀念來解釋著他對造形的看法，他談到『造形』、『光』、『影』、『連貫的氣』、『整體一元』……等等字眼，我忽然覺得朱銘在學院藝術家那裡學了許多東西，而這些學院的名詞，因為朱銘本身還一知半解，就使原來已經很纏繞不清的空洞理論顯得更為貧乏單調。……當我們看到他可貴的民間工藝訓練這樣快地被丟失，而去拾取一些學院藝術貧乏空洞的理論，一知半解地奉為圭臬，心裡是

長華，1979）。蔣勳的鄉土美學主張後來和現實主義理論、藝術社會學觀點結合，批評海外華人藝術家（趙無極、周文中、貝聿銘）的文化認同的問題，並發展出「文化造型」<sup>22</sup>的社會改革運動論述（廖新田，2005）。美術的鄉土美學成爲一個民族主義態度，強調他我的區隔，這種排斥敵意引來一些藝術創作者的反擊聲浪（琨妮、賀釋真整理，1979），最後，他(1979a)以「我把一個遙不可及的理想套放在毫無可能改變的現實上」的慨歎離開了《雄獅美術》的主編工作。<sup>23</sup>當朱銘短暫的鄉土系列創作視覺化了鄉土主義者的理想時，朱銘被喝采爲70年代的鄉土英雄，並被期許持續創作和鄉土有關的主題（如水牛、牛車、民俗人物等）；當朱銘改變主題而被嚴厲批評時，突顯了鄉土意識型態中規範的反抽象化（一種西方藝術演變的型態）、反西化、反學院以及僵化的文化差異觀，使得文化實踐者在其中面臨純粹性的兩難抉擇。誠如何秀煌(1988: 69)所言：

---

不禁惋惜的。……他在這段時間雕了許多以太極拳爲題材的作品，在日本展出好幾次。由於從現實的環境抽離開來，失去了廣闊的生活背景，感人的程度已大大減低。」奚淞也說(1978: 33)：「創作了『牛車』以後的朱銘，成爲眾所矚目的藝術家。從報章雜誌上得悉他去了歐洲，也去了日本展覽他抽象的、或是『功夫』的作品。既[即]便是這些作品得到了更大的成功，也不禁令關愛朱銘的人們起了疑問：歐日瞬息萬變的藝壇還需要我們的裝[妝]點嗎？我們的藝術家非得受到國外的承認，才會使得我們看重嗎？即使多了一個揚名海外的趙無極，對我們又有什麼好處呢？」

- 22 「文化造型」一詞首先出現於1976年7月王淳義(1976)發表在《雄獅美術》雜誌的〈談文化造型工作〉，主張以「文化造型家」取代藝術家或美術工作者。9月該雜誌開闢「文化造型」專欄。王(1977: 40-41)解釋「文化造型工作的感動對象，在求能及於更多的同胞，他的目的不能僅止於『唯官能美』，而是通過各種官能感動，潛移默化，重塑自己民族的尊嚴。……文化造型的完成形式，就是使有益於我們大家的『美學』貫穿所有生活環境中的文化形式體系」。孫慶餘(1977)亦曾發表〈中國現代文化造型的方向〉於《仙人掌雜誌》。
- 23 蔣勳(1979b: 25-2)說：「雄獅革新迄今已經一年了。革新第一期（85期）的序言中標示出來『民族的』與『現實的』原則，這一年中十二期都在努力堅持著，各方面的阻撓打擊都是當初所未曾料到的，但是，也更知道：堅持民族的原則，堅持關心現實，原來是甚爲艱鉅的工作，需要有更多願意爲重建本土文化的朋友警覺而勇毅地幹下去，甚至我們自己，惑於長期民族自信的淪喪，有時也或多或少地無意間鼓勵著崇洋媚外的惡習。」

那些爲了大力聲援鄉土藝術的許多言論，特別是抱持這些言論爲不可懷疑的精神指導而出現「量身訂做」的作品，終究只是在歷史條件限制下的思想操練，或者是在時代的苦悶之間的個人嘆息而已。

朱銘的堅持固然爲自己打開成功的藝術道路，同時也突顯本土表述的實踐並非只有一條「回歸」鄉土的路。

1976年的洪通與朱銘鄉土藝術熱絡之際，美國鄉土寫實畫家 Andrew Wyeth 及照相寫實主義被介紹至台灣。懷鄉品味與細膩寫實的手法和鄉土主題結合，斑駁的、老舊的農村景物成爲表達台灣鄉土味的最佳對象，許多年輕創作者趨之若鶩，並獲得獎項的肯定。似乎，表象的、近距離的、能直接觸及鄉土的、眼見爲憑的表現，鄉土情懷與原鄉的呼喚就隱藏在其中，並且能抵抗現代力量無情的摧殘。在這裡，鄉土概念的維持是採用以毒攻毒的方式，用「現代機械之眼」——照相機的科學紀錄能力抵抗現代主義。很明顯的，這種鄉土的表現是藉著新創作形式而企圖掌握鄉土的真實性，但是，缺乏對該風格的脈絡理解、理性的辯證與適當的轉化（高千惠，1994），它終究流於形式的重複，與日據時代之「到處尋找地方色彩的題材」之批評類似。梅丁衍(1991)批評：「嚴格說來，鄉土寫實徒具『鄉土』虛名，它既不具備『寫實』的實質意義，也不具有『本土』之實質內涵，鄉土意識被埋藏在刻劃相片的機械動作裡……。」林惺嶽(1987: 224)認爲這種民俗題材與超寫實技巧的架接並不能等同於鄉土與現代的整合，反而顯示一種膚淺的浮光與投機心態。倪再沁(1994)認爲：「這一套由『機心』所延伸出來的冷漠語言和『鄉土』的親切原本是背道而馳的。」文化是一套複雜的符號體系的互動，人在此體系中獲得認同的意義與生養的延續。當本土表述淪爲表面的囈語，煽情的流行如船過水無痕。因此，鄉土中混合的特質仍然必須由內而外的展現主體意識，而不是盲目的、由外而內的架接。以鄉土照相寫實和席德進、朱銘的創作比較，兩者均擷取西方的某一段現代藝術風格和鄉土結合，後者的成功在於有機地、深刻地融合，從表面到內裡做一次全面的深耕。

1975年6月《藝術家》雜誌創刊號連載謝里法的〈日治時代台灣美術運動史〉，1978年並集結出版。該書引起藝術學者的台灣美術研究熱潮，可以說，台灣美術的討論與辯論大體上乃是建立在和謝的對話與再對話之上。1979年《雄獅美術》雜誌亦刊載〈台灣美術家專輯〉，沉寂了近30年的台灣第一代藝術家又再度活絡起來，對台灣美術史研究而言，更具有史觀重整的重大意義。戰後由於新銳藝術的引進與中華文化意識的主導，日據時代眾多的美術創作者與作品事實上並沒有受到重視。藉著70年代的鄉土主義意識的高漲，第一代畫家成爲焦點。若將藝術市場操作的因素擺開不論，鄉土運動捧紅第一代畫家，其「時代意義」與「藝術意義」的差距有待釐清。首先，從50、60年代現代藝術的觀點而言，第一代畫家的鄉土風格是守舊的、傳統的（雖然他們也曾經在1920年代是如此的「前衛」，所造成的視覺震撼不亞於其後的新藝術運動），對照70年代的鄉土照相寫實亦是如此（例如，寫實技術不足，過於印象派手法）。如今重新再度介紹，其新舊的判準爲何？日據時期的風景畫在這種狀況下被「召喚」出來，是否意味著本土概念並沒有特定的時空範疇，而是操作的、論述的、發明的、對照的，和當下時空脈絡交織下方顯出其意義？被召喚出來的本土，其實並非原來的本土意義。因此，「地方色彩」的批判和謝里法《運動史》中對第一代畫家缺乏民族意識的批評固然還是存在著，但對土地的執著與創作的堅持和70年代末的鄉土運動的路線是吻合的，第一代畫家的創作因著時空的變遷而有著新的地位。其次，戰前受殖民官展引導的風景畫中的鄉土和戰後風格相近的作品有「時代意義」的差別，「藝術意義」上的差異在此構不構成鄉土論述的核心？兩者在此又如何互相牽制？本土意識的喚醒作用顯然是更大的公分母，其它差異是可以共存或存而不論的。第一代畫家跨過殖民與民國的時代鴻溝，持續地關懷台灣土地，就是對土地的認同與真愛的最有力證明，林惺嶽(1987: 214)解釋：

人們發覺那些曾經在50、60年代飽受奚落與詆毀的台灣老一輩畫家們，在沒有掌聲的黯淡歲月中，竟然對藝術一直忠貞不二，其執著心志及累積功力，實不容忽視，尤以刻苦不懈的在自己的土地上耕耘，更贏得了鄉土主義者的尊敬與禮讚。

第三，日據時代的藝術家依著和官展的互動情況，而有主流和非主流之分。這一波鄉土風潮與美術史論述使主流與邊緣重新洗牌，從較宏觀的角度挖掘更多第一代老畫家，例如，洪瑞麟的礦工勞動形象、顏水龍的台灣工藝成就。即使畫家與作品不變，鄉土思潮的時代意義則重新給予定位。因此，當下的鄉土意涵和日據時代的地方色彩並沒有衝突之處，而再起於70年代的第一代老畫家的藝術價值也不是當年的翻版。

整體來說，70年代台灣美術的鄉土運動和社會的脈動更為密切，地方認同的需求因著外在環境的壓力而更為強烈。在危機意識中，回歸鄉土的呼聲讓審美的眼光投注在自己朝夕生活的土地上，訴求是特定的、操作的，任何可能凝結台灣信心、抵抗外來勢力的表現都是值得讚揚與肯定的。筆者認為在抵抗之外，對本土表述的重新界定更是美術鄉土運動的核心。席德進、洪通、朱銘、鄉土寫實新秀、第一代畫家分別將普普、歐普、文人畫、民間藝術、素人藝術、照相寫實、印象派引進70年代鄉土運動的美術創作中；文藝界人士分別就反西化、反抽象與反學院以及追求鄉土理想造型、社會現實主義、文化造型等論述再次顯示本土意識的實質並非固定的一灘靜水，而是流動的河，朝向遙遠的認同與主體的大海流去。

其它領域的鄉土思潮仍然持續激盪著：鄉土文學運動在70年代末期正式展開台灣認同的爭論，現代民歌掀起「唱自己的歌」之熱潮，1979年底的美麗島事件促使本土化論述與台灣意識正式進入白熱化階段。1987年2月鄉土素人畫家洪通病逝，政治上最大的改變「解除戒嚴」於該年7月發布，象徵台灣美術的本土意識進入另一個波濤洶湧的階段：思考台灣的主體性位置。

### (三) 台灣意識：解嚴後台灣主體性位置的思考（1990年代）

1980年代末，台灣政治經歷重大改變。實施38年的戒嚴法於1987年7月15日解除，報禁與黨禁亦隨後開放，加以台籍的李登輝繼任總統，本土政權因此確立。除卻政治的鬥爭（在野抗爭、解散萬年國代、軍人組閣），此時社會亂象叢生（大家樂賭博盛行），經濟秩序失控（股市狂飆暴跌、違法吸金），社會權益意識高漲（反杜邦運動、520農民抗爭事件等），階級貧富分殊（無住屋者團結組織）等，這些衝擊著台灣社會的每一個人，一個新的社會秩序極待重整。面對社會失序的狀態，沒有傳統包袱，藝術資訊取得更為容易的新生代創作者，以全新的視覺語彙，提出他們批判社會與重構認同價值的看法，創作表現上則更為多元、自由。90年代的創作者同時意識到立足台灣與放眼國際的重要性，在多元文化主義與西方文化中心逐漸崩解的趨勢中，本土化的表現不再是柔性的敘述、感性的描寫或客觀的反映，而是對政治禁忌歇斯底里的吶喊、對社會不公採取激情的控訴或諧謔的嘲諷，調子是相當直接強烈的而富戲劇性的。陸蓉之(1991: 139)觀察到：

新生代的本土藝術家，脫離印象派式的頌唱吟遊，較偏向於象徵主義的追求心靈意象，或表現主義的爆發激情吶喊，媒材使用也朝多種複合方向嘗試，不似早期的本土藝術家表達一份純粹而直接的情懷。

過去，日據時代與70年代的國家認同問題交給文學與政治處理，美術似乎保持著中立或冷漠的立場。也就是說，在地方認同的過程中擱置國家認同的矛盾。解嚴之後，創作者意識到承載台灣的複雜交錯的歷史，當面臨全球化與國際化的問題時，必須同時處理台灣美術與台灣前途的議題，即定位自己與創作版圖，或辯證與表現同時存在。解嚴後反映在地理、文化、傳統和政治之認同問題是台灣當代美術關注的主題，高名潞(2000: 69)說：

台灣的藝術家從未如此熱情地投入關於他們的身分認同問題之中。普遍地，由於對文化現代性的需求，他們開始以全球現代或後現代狀態來關注民族特色和本土身分。



圖7：楊茂林，《熱蘭遮紀事L9301》，1993年，油彩／壓克力顏料／畫布，112.5×194cm，台北市立美術館收藏。

相較於30、70年代，90年代藝術家們的創作素材與手法更為廣泛不拘。所有在台灣發生的表象／結構，粗俗／精緻，行動／思考，物質／精神，外來／本地，純粹／混雜，古典／搖滾，國劇／野台戲，所有已發生的、現在正在發生的、未來可能發生的，都是藝術家的本土關懷，都是“MADE IN TAIWAN”，都帶有台灣的品牌。沒有選擇的，藝術工作者必須睜開眼睛結實地面對，把美學想像放在此時此地，而不是虛無飄渺的遠方（西方或中國）。因為如此，解嚴後的台灣美術很社會、很意識型態取向。楊茂林的《MADE IN TAIWAN》系列作品中，以台灣老地圖、考古文物和台灣歷史人物等為素材，明顯地呈現對台灣地理意識與文化認同的思索（圖7）。他以套印於進出口用木櫃的文字挪用經濟的生產概念，追索台灣文化生產的根源，透過圖像的歷史感探討台灣文化認同的種種。並且，MADE IN TAIWAN的經濟與文化生產的進行，是在進出口的關係中，意即，國際文化衝擊下形塑而成。此系列反覆地將歷史事件所留下的圖騰、符號拼貼於台灣地圖上，突顯了島嶼的歷史宿命：台灣是個歷史平台，它製造了歷史、人物，而歷史、人物也塑造了它，是“MADE IN TAIWAN”，同時也是“TAIWAN IN MAKING”。因此，台灣意識的思考架構不是封閉在日本／台灣，中國／台灣之中，而是台灣歷史

自身的流變這一層思考之上。誰製造了台灣和台灣製造了什麼是一個古今交錯、一體兩面的意涵。而此符碼的一再挪用，有反轉、改寫殖民符碼的批判意圖，其語意是間接曲折的：化被動為主動，將主體建構的權利掌握在自己手上，也就是「以台灣為中心」的思考。當殖民的符號由主體空白的「它者」（other，即台灣）的認同者（即廣義的台灣人，認同以台灣為主體的台灣住民，是讓台灣具體化的行動代理人）所挪用，是藉由歷史反思自我處境，重新書寫自我歷史，建構主體。這種透過台灣老地圖、舊圖騰重建台灣圖像的創作，成為一些年輕藝術家省思台灣歷史定位和認同建構的儀式。其回溯過去的力道與視野較之前的本土表述更強、更廣，對本土意義的符號化的領悟與掌握更為靈活。

想像的認同建構可透過展覽機制、地圖製作與統計圖表來獲得實體化的作用(Anderson, 1991)。自1989年台北市立美術館「台灣早期西洋美術回顧展」起，90年代一連串的台灣美術作品回顧展就具有建立台灣美術史並建構獨立的台灣美術史觀的功能。以「百年」為單位的台灣美術史展覽顯示台灣美術史的「歷史化」作用與歷史定位的詮釋嘗試。而專屬於台灣美術史研究方法相繼提出討論，企圖構成更有系統的本土表述(Liao, 2002)。以上這些對台灣美術的主體建構扮演更積極的角色，顯見一種主體位置思考的趨勢。

藉由一篇評論〈墳地那裡來的鐘聲〉引發的回應，開展70年代作家與歷史學者對現代詩與台灣鄉土的論辯，逐漸澄清了台灣文學的意涵與未來，並奠定了理論的基礎（陳映真，1997）。1983年，黨外雜誌出現關於台灣意識的討論，強化台灣的政治與文化主體性（施敏輝編，1988）。顯然，築造一個理性辯證的平台可以更清晰澄清問題輪廓、認同立場與本土立論。1991年一篇〈西方美術·台灣製造——台灣現代美術的批判〉（倪再沁，1994）點燃台灣美術中台灣意識的論辯戰火。藝術創作者、藝評人與藝術理論學者以親身的經驗就西化、本土化、台灣意識、主體等提出駁辯與申論（葉玉靜，1994）。雖然有部分交集而無共識，卻營造了如鄉土文學論辯般的效果——深化台灣美術中本土認同與主體性反思的空間。相較於30年代的「地方色

彩」與70年代的「鄉土論述」，顯然開闢更大的空間思考台灣美術與文化認同存在的基礎，而非存而不論或視為理所當然。這種面對面的理性碰撞與交火，毫不隱晦地掀開論述表層進行爬梳與批判，和前兩階段的擱置、各自尋找意義的詮釋點，在運動的位置上顯然採取更主動、更互相關照的方式。從地方色彩、鄉土到台灣意識，台灣美術之地方認同與主體性的焦距愈來愈集中，那就是以台灣為中心的思考，台灣美術從邊緣與支屬的角色企圖扭轉成自導自演的主宰局面。

90年代台灣美術在創作實踐上與理論辨析上，面對認同與主體問題，都進入了後設論述的場域。這種「挺進」，除了政治社會風氣的影響，和台灣社會的接觸國際批判風潮不無關係。後現代主義、解構主義、女性主義、後殖民主義、全球地方化理論與多元主義對威權的挑戰與瓦解（特別是歐洲中心論與文化帝國主義），啟發了台灣美術的位置思考。然而，這並不意味著台灣美術的主體性已定調，一切歸於穩定明朗。當台灣進入策展人時代時，「用什麼來代表台灣」的思考在面對國際舞台的競賽中成為核心議題，原本發自內在需求的本土認同被國家機器與國際策展機器收編，台灣的主體性建構面臨另一波考驗（呂佩怡，2001；林伯欣，2000）。顯然，此時認同與主體的建構加入了全球化因素的考量。自我文化認同與主體意識的啟動，往往含有「為君表演」(be ourselves for you)的成分，特別是在異文化的接觸中(Stanley, 1998)。<sup>24</sup>「我」之所以為我，是因為有「你／妳」的存在，因此，「我」的主體意識是因為「你／妳」的關係而浮現更清楚的形貌；我的價值也是因為「你／妳」。它者是主體的投射，也是主體的一部分。差異促成了文化區隔，因著差異文化而有價值、產生認同(Woodward, 1997)。這些文化的真實性（所謂的原汁原味）可見於文化展演情境中。異曲同工之處是：日據時代的「地方色彩」，從統治者的角度來說，是日本帝國博覽會下設置的「台灣館」；而90年代後日益頻繁的國際展覽，「台灣館」的文化是否也是全球地方主義下

---

24 Nick Stanley (1998) 所著 *Being Ourselves for You: The Global Display of Culture* 乃針對東南亞民俗主題樂園的文化表演所做的考察，其中包括台灣的九族文化村。

的表演節目之一？同時，表演的語彙是否必須顧慮這些異文化觀眾的解讀？那麼，透過文化認同所展現的主體，是否是原原本本的我，是真正的台灣？在後現代主義與後殖民主義的思潮之下，台灣視覺藝術的本土表述面臨抹平文化差異與歷史記憶的危機，這也是樂觀的多元文化主義下台灣展現本土意識必須嚴肅思考的議題。

### 三、結論：本土表述的混雜性

近年來，台灣藝術中文化認同的問題成爲藝術界熱衷探討的問題。<sup>25</sup>認同與主體的問題性突顯了兩者的矛盾：一方面，鄉土思潮的驅力促動藝術朝向在地的關懷，並抵擋現代化或外來勢力的破壞。藝術更可從鄉土的滋養得到慰藉，發展特殊的表現形式，這是鄉土寶貴之處。另一方面，藝術創作若過度的以社會爲考量，恐將淪爲藝術政治化甚至商業化的境地。如此，藝術的未來發展及其價值並不樂觀。面對藝術與政治的兩難抉擇，東方主義論者Edward W. Said認爲這正是無法協調(irreconcilability)的宿命使得藝術如此有張力、有價值，他(Said and Mitchell, 1998: 31)說：「一件偉大的藝術作品不是純粹或簡單的意識型態的陳述，反之亦然。」藝術產生於社會中，有其時代意義，但藝術的自身意義大部分地決定了藝術的價值。本土是好的，對藝術創作而言不可或缺，但過度強調本土，反而解除了它的積極功能。本土也是一種危機意識，深怕在外來文化的衝擊下喪失自我，但它卻需要外來文化的對照、刺激，甚至藉助外來文化而重獲新生。由此可見，本土情結有其根本的矛盾。從上面的分析可見，日據時期的「地方色彩」固然爲新興的美術界帶來提綱挈領的效果，並受到殖民官方的鼓勵，但膚淺地鑽入鄉土題材的尋找，反而斲喪了「地方

---

25 台灣曾於1996年與1997年舉行過兩場大型的研討會：「何謂台灣？近代台灣美術與文化認同」，「藝術教育國際學術研討會——藝術與文化認同」。2001年「千濤拍岸——台灣美術一百年」展也是從這個角度出發的展覽。

色彩」所應有的積極意義。70年代鄉土主義激發了美術鄉土議題的探討，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，不是洪通或直接引進西方的照相寫實主義，美術的鄉土主義論述也招來僵化的批判。90年代台灣的前衛創作和全球化同步呼吸，但仍然面臨文化認同表現的自主性問題。在閉鎖與開放之間，深刻的本土表述顯然選擇後者。

本土的概念凝聚了認同，認同的內涵形構了主體，在選擇、涵納與排斥的過程中，說明「本土有純粹的本質」是一種迷思或誤解。誠如邱貴芬(1995: 169-170)的觀察：「台灣文化自古以來便呈現『跨文化』的雜燴特性，在不同文化對立、妥協、再生的歷史過程中演進。一個『純』鄉土、『純』台灣本土的文化、語言從來不曾存在過。」本土意識在美術發展中成功的例子，往往以有機混合的方式，融合時代意義與藝術意義，因此認同與主體是進行式的型態，學者們對這一點有相似的看法。Giddens(1991)將身分／認同理解為因時空地制宜的「方案」(project)；英國文化學者Hall(1996a, 1996b)指出，認同的本質是策略的(strategic)、位置性的(positional)，它並非本我的核心，是一種認同接合(articulation)的概念；Said(1978: 520)也認為：「各文化都是混種且異質的……文化和文明是如此地相連和互賴，以致要去奢求任何單一性或簡單地要去刻劃描繪他們的個別性，都會顯得荒謬。」Clifford(1988)在探討1984年原始主義的展覽機制時也語重心長的指出，文化的展示與對待必須要接受一種「不純正」、「非真實」(inauthentic)、「異質」、「不自然」、「多元接合」(multicultural junctures)的可能。以上的啓示可知，本土論述中的「文化潔癖」必須避免，文化才得以走出困境。

台灣複雜的歷史結構中，至今累積了五股主要勢力牽動台灣現代美術的形貌：傳統中原文化、日本殖民文化、台灣本土文化（漢人、原住民等）、以資本主義為首的西方文化以及全球化勢力。政權的轉換與社會的變遷並不會消解原有文化的影響力，只是在比重結構上有所不同。台灣近現代視覺藝術中認同與主體的發展軌跡啓示我們：歷史的殘餘猶如積木，在人們需要它時，它就以全新的功能被召喚至面



圖8：施並錫，《望鄉》，1979年。

前來，重新排版。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，主人與客人之間的身分差別並沒有如此清楚的界分。文化如果是一種時間的旅行，文化的變遷時時刻刻都讓人們感到「近鄉情怯」，換言之，「本土」的當下意涵往往比緬懷過去來得高。

一個不安的靈魂找到了可以安歇的處所，它滿意極了，到頭來卻發現它是在一列向前疾駛的火車上，它還是欣慰極了，因為它同時擁有過去和現在、記憶和理想（圖8）。認同是一段追尋歸屬的過程，近鄉情更怯。

## 參考書目

### 一、中文書目

- Said, Edward W. 著，王志弘等譯，1978 (1999)，《東方主義》(*Orientalism*)。台北：立緒。
- 也行（漢寶德），1976，〈斧鑿神韻〉，《中國時報》3月21日，第12版。
- 文貞姬，2003，〈東亞日據時代官方展覽的研究：比較台展與鮮展繪畫作品中的鄉土意識〉，《典藏今藝術》126：121-127。
- 王三慶，1976，〈亂捧瞎貶看洪通〉，中國時報3月16日，第12版。
- 王拓，1976，〈瘋狂邊緣〉，中國時報3月13、14日，第12版。
- ，1981(1977)，〈一步一步踏進現實的世界——訪問尉天驄〉，刊於尉天驄《民族與鄉土》，頁239-244。台北：遠景出版社。
- 王淳義，1976，〈談文化造型工作〉，《雄獅美術》65期，頁89-93。
- ，1977，〈文化造型工作方向的探討〉，《中國論壇》3卷12期，頁39-44。
- 王醒之，1976，〈期待一個藝術家的成長〉，《中國時報》3月23日，第12版。
- 台北市立美術館，1986，《石川欽一郎師生作品展》。台北：台北市立美術館。
- ，2004，《反思：70年代台灣美術發展》。台北：台北市立美術館。
- 台灣總督府，1939(2001)，〈舉辦台灣美術展的意義〉，收錄於顏娟英譯著，《風景心境》，頁562。台北：雄獅。
- 石川欽一郎，1926(2001)，〈台灣地區的風景鑑賞〉，收錄於顏娟英譯著，《風景心境》，頁32-35。台北：雄獅。
- ，1932(2001)，〈台灣的山水〉，收錄於顏娟英譯著，《風景心境》，頁49-53。台北：雄獅。

- 立石鐵臣，1939(2001)，〈地方色彩〉，收錄於顏娟英譯著，《風景心境》，頁169。台北：雄獅。
- ，1941(1997)，〈台南通信〉，收錄於張良澤譯，《立石鐵臣台灣畫冊解說》，頁94。台北縣：台北縣立文化中心。
- 朱西寧，1976，〈大匠朱銘〉，《中國時報》3月20日，第12版。
- 行政院文化建設委員會，1996，《何謂台灣？近代台灣美術與文化認同》。台北：雄獅美術。
- 何秀煌，1988，〈藝術要怎麼評論：論「藝術記號學」的開發〉，《當代》32：62-79。
- 呂佩怡，2001，〈誰在想像建構「台灣特性」：威尼斯雙年展台灣館展覽策略的探討〉，《現代美術學報》4期，頁125-151。
- 呂清夫，2001，〈藝術本土化與現代化思潮之研究〉，收錄於《藝術史的軌跡》(上冊)。台北：國立歷史博物館，頁142-182。
- 宋南萱，2001，《「台灣八景」從清代到日據時期的轉變》，國立中央大學藝術學研究所碩士論文，未出版。
- 批評家，方林摘譯，1930 (1995)，〈台展考察〉(上)，《藝術家》247期，頁324。
- 李再鈐，1976，〈洪通<sup>㊦</sup>傳〉，《雄獅美術》64期，頁140-144。
- 李進發，1995，〈日據時期官辦美展下台灣繪畫發展中的鄉土意識〉，《現代美術》61期，頁55-69。
- 林伯欣，2000，〈90年代後期當代藝術策展的論述形構：兼論台灣美術主體位置的流變〉，《中外文學》29卷7期，頁4-40。
- 林惺嶽，1987，《台灣美術風雲40年》。台北：自立晚報。
- ，1999，〈從歷史悲情走向自主與自信的大道：百年的回顧與前瞻〉，《藝術家》295期，頁274-282。
- 邱琳婷，1998，〈一九二七年《台灣日日新報》「台展室巡禮」資料(稿)〉，《藝術學》19期，頁139-185。
- 邱貴芬，1995，〈「發現台灣」：建構台灣後殖民論述〉，收錄於張京媛編，《後殖民主義與文化認同》，頁169-191。台北：麥田。

- 侯增輝，1976，〈鄉土的芬芳〉，《雄獅美術》64期，頁151-153。
- 施敏輝編，1988，《台灣意識論戰選集》。台北：前衛。
- 施淑，1997，〈想像鄉土·想像族群：日據時代台灣鄉土觀念問題〉，《聯合文學》158期，頁77-92。
- 洪米貞，2003，《靈魅·狂想 洪通》。台北：雄獅。
- 胡永芬，2001，〈朝浪之島的本土演化〉，收錄於《千濤拍岸——台灣美術一百年》。台北：藝術家。
- 若林正文，1993，〈日本的台灣殖民地支配史研究的成果〉，《當代》87期，頁50-61。
- 倪再沁，1994，〈西方美術·台灣製造：台灣現代美術的批判〉。頁37-87，收錄於《台灣美術中的台灣意識：前90年代「台灣美術」論戰選集》。台北：雄獅美術。
- 倪再沁、廖瑾瑗，1999，《台灣美術評論全集：席德進》。台北：藝術家。
- 夏鑄九，2000，〈殖民的現代性營造：重寫日本殖民時期台灣建築與城市的歷史〉，《台灣社會研究季刊》40期，頁447-482。
- 奚淞，1976，〈饗宴〉，《雄獅美術》59期，頁74-83。
- ，1978，〈朱銘和水牛〉，《雄獅美術》92期，頁30-33。
- 孫慶餘，1977，〈中國現代文化造型的方向〉（上）（下），《仙人掌雜誌》4/5期，頁93-108/29-55。
- 席德進，1971，〈我的藝術與台灣〉，《雄獅美術》2期，頁17。
- ，1974，〈「台灣民間藝術」出版後記〉，《雄獅美術》44期，頁53。
- ，1977，《席德進水彩畫集：我畫·我想·我說》。台北：作者出版。
- 徐復觀，1982，《論戰與歸趨》。台北：志文。
- 高千惠，1994，〈窮鄉與廢都：魏斯的鄉土神話V.S.沃霍爾的城市神話〉，《雄獅美術》276期，頁23-27。

- ，1999，〈百年鬱卒的草根美學：看台灣美術百年的單元性與多元性〉，《藝術家》295期，頁283-287。
- 高名潞，2000，〈跨國經濟與全球文化中的現代性：對中國大陸、台灣、香港及海外藝術的世紀末描述〉，《今日先鋒》8期，頁65-87。
- 尉天驄，1981，《民族與鄉土》。台北：遠景。
- ，1981a(1976)，〈個人的藝術還是眾人的藝術？：讀「西洋社會藝術進化史」〉，收錄於尉天驄，《民族與鄉土》，頁37-43。台北：遠景。
- ，1981b(1976)，〈畫家與草地郎〉，收錄於尉天驄，《民族與鄉土》，頁185-186。台北：遠景。
- 張良澤譯，1997，《立石鐵臣台灣畫冊解說》。台北縣：台北縣立文化中心。
- 張頌仁，2005，〈朱銘雕塑的造型徵與時代特徵〉，收錄於《當代文化視野中的朱銘》，頁19-23。台北：朱銘美術館。
- 曹筱玥，2003，〈認同與回歸：70年代本土意識下繪畫的產製與通路〉，《藝術家》335期，頁481-485。
- 梅丁衍，1991，〈談台灣鄉土寫實中現代意識的盲點〉，《雄獅美術》246期，頁88-89。
- 盛凱，2003，〈偶然性與必然性：以辯證的歷史思為看70年代台灣美術史〉，《典藏今藝術》126期，頁70-75。
- 莊伯和，1976，〈洪通的畫：根植鄉土真摯感人〉，《藝術家》10期，頁52-53。
- 許忠英，1976，〈藝術是大家的〉，《雄獅美術》64期，頁150-151。
- 許南村，1977，〈台灣畫壇三十年的初春：（珍重！阿笠序文）〉，《雄獅美術》77期，頁117-127。
- 許琇禎，1998，〈民族、寫實到本土：台灣「鄉土文學」之歷史考察與評析〉，《中國學術年刊》19期，頁429-450。
- 陳長華，1979，〈水牛乎？功夫乎？彫刻家朱銘的迷惘〉，《聯合報》2

月11日，第12版。

- 陳昭瑛，1995，〈論台灣的本土化運動：一個文化史的考察〉，《中外文學》23卷9期，頁6-43。
- 陳映真，1997，〈向內戰·冷戰意識型態挑戰：70年代台灣文學論爭在台灣文藝思潮史上畫時代的意義〉，《聯合文學》14卷2期，頁57-76。
- 陸蓉之，1991，〈台灣牌·1990〉，《藝術家》188期，頁135-145。
- ，1999，〈世紀回眸：台灣美術百年的變臉〉，《藝術家》295期，頁293-299。
- 琨妮、賀釋真整理，1979，〈本土文化與外來文化〉（巴黎座談會），《雄獅美術》96期，頁68-82。
- 黃土水，1922(2001)，〈出生於台灣〉，收錄於顏娟英譯著，《風景心境》，頁126-130。台北：雄獅。
- ，1923(2001)，〈台灣的藝術係中國文化的延長與模仿：黃土水痛嘆〉。頁131-132，收錄於顏娟英譯著，《風景心境》。台北：雄獅。
- 黃海鳴，1999，〈懷舊與鄉愁〉，收錄於《複數元的視野——台灣當代美術1988-1999》，頁35-39。高雄：山藝術文教基金會。
- 楊孟瑜，2002(1997)，《刻劃之間：藝術大師朱銘傳》。台北：天下遠見。
- 楊堉，2004，〈家園記憶的圖騰：70年代台灣美術或鄉土藝術話語的稀釋擴散〉，《藝術家》346期，頁200-211。
- 楊繡綾，2000，《從雄獅美術看70年代鄉土美術發展之形構與限制》，台師大美術研究所碩士論文。
- 葉玉靜，1994，〈導論：舊戰爭裡的新和平——從90年代美術論述風潮，看台灣當代美術本土化之前景與盲點〉，收錄於葉玉靜主編，《台灣美術中的台灣意識：前90年代「台灣美術」論戰選集》，頁6-36。台北：雄獅美術。
- 葉玉靜主編，1994，《台灣美術中的台灣意識：前90年代「台灣美術」論戰選集》。台北：雄獅美術。

- 廖新田，2004，〈從自然的台灣到文化的台灣：日據時代台灣風景圖像的文化表徵探釋〉，《歷史文物》126期，頁16-37。
- ，2005，〈美學與差異：朱銘與1970年代的鄉土主義〉，收錄於《當代文化視野中的朱銘》，頁27-45。台北：朱銘美術館。
- 劉紀蕙，2000，〈序論：何為「中國」？哪裡有「台灣」？〉，《中外文學》29卷2期，頁17-25。
- 蔣勳，1976，〈優秀的木雕工作者——朱銘〉，《中國時報》3月19日，第12版。
- ，1978，〈朱銘回來了！：記朱銘第二次國內個展〉，《雄獅美術》92期，頁24-29。
- ，1979a，〈遙不可及的理想：「藝術手記」自序〉，收錄於《藝術手記》，頁6-8。台北：雄獅。
- ，1979b，〈編輯報告〉，《雄獅美術》96期。
- ，1993，〈回歸本土：70年代台灣美術大勢〉，收錄於《台灣美術新風貌(1945-1993)》，頁32-37。台北：台北市立美術館。
- 盧天炎，1995，〈關懷本土社會，回歸現實環境：70年代台灣與國際的現代藝術思潮〉，《典藏》36：194-198。
- 蕭阿勤，2000，〈民族主義與台灣1970年代的「鄉土文學」：一個文化（集體）記憶變遷的探討〉，《台灣史研究》6卷2期，頁77-138。
- 蕭瓊瑞、林伯欣，1999，《台灣美術評論全集：劉國松》。台北：藝術家。
- ，1991a，〈中國美術現代化運動與台灣地方性風格的形成：個史的初步觀察〉，收錄於《台灣美術史研究論文集》，頁1-43。台中：伯亞。
- ，1991b，〈戰後台灣畫壇的「正統國畫」之爭：以「省展」為中心〉，收錄於《台灣美術史研究論文集》，頁45-68。台中：伯亞。
- ，1997，〈「台灣人形象」的自我形塑〉，收錄於《島嶼色彩——台灣美術史論》，頁51-144。台北：東大。

- ，1999，〈從舊世代走入新卻不完全的時代：二十世紀台灣美術〉，《藝術家》295：288-292。
- ，2004a，〈本土認知與美術教育〉，收錄於《島嶼測量：台灣美術定向》，頁57-105。台北：三民。
- ，2004b，〈在激進與保守之間：戰後台灣現代藝術發展的重新檢視(1945-1983)〉，收錄於《正言世代：台灣當代視覺文化》，頁42-69。台北：台北市立美術館。
- ，2005，〈劈剝太極：朱銘的現代雕塑〉，收錄於《當代文化視野中的朱銘》，頁103-123。台北：朱銘美術館。
- 賴瑛瑛，2003，《台灣前衛：60年代複合藝術》。台北：遠流。
- 靜岡縣立美術館，1992，《石川欽一郎展：明治水彩畫之先達・台灣洋畫之父》。靜岡：日本靜岡縣立美術館。
- 謝里法，1992，《日據時代台灣美術運動史》，3版。台北：藝術家。
- 謝東山，1997，〈從想像的地理到真實的土地〉，《藝術家》262期，頁386-389。
- 謝東山、楊堉，2003，〈鄉土運動與美術〉，《二十世紀台灣美術》，台北／台中：行政院文化建設委員會／國立台灣美術館。<http://sql.tmoa.gov.tw:8081/art/html/2-4/homepage.htm>。(2004/7/10瀏覽)
- 顏娟英，1989，〈台灣早期西洋美術的發展〉，《藝術家》169/170期，頁140-161/178-191。
- ，2001a，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》譯著。台北：雄獅。
- ，2001b，〈台展東洋畫地方色彩的回顧〉。頁486-501，收錄於顏娟英譯著，《風景心境》。台北：雄獅。
- ，2001c，〈觀看與思索風景〉。頁，收錄於顏娟英譯著，《風景心境》。台北：雄獅。
- 鷗亭生／XYZ生，1931(2001)，〈第五回台展評論〉，收錄於顏娟英譯著，《風景心境》，頁206-210。台北：雄獅。

- 鹽月桃甫，1927(1997)，〈第一回台展洋畫概評〉，收錄於顏娟英譯著，  
《風景心境》，頁192-193。台北：雄獅。
- ，1943，〈關於府展的西洋畫〉，收錄於王淑津，*《南國霓虹：鹽  
月桃甫藝術研究》*附錄，頁39-40，台大藝術史研究所碩士論  
文，未出版。

## 二、英文書目

- Al Sayyad, Nezar edited, 1992, *Forms of Dominance: On the Architecture and Urbanism of the Colonial Enterprise*. New York: Avebury.
- Anderson, Benedict, 1991, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London & New York: Verso, revised edition.
- Barlow, Tani E. edited, 1997, *Formations of Colonial Modernity in East Asia*. Durham & London: Duke University Press.
- Bourdieu, Pierre, 1958, "Outline of a Theory of Art Perception," in *International Social Science Journal* 2(4): 589-612.
- Clifford, James, 1988, "Histories of the Tribal and the Modern," in *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, pp. 189-214, edited by Clifford. London: Harvard University Press.
- Giddens, Anthony, 1991, *Modernity and Self-identity*. Cambridge: Polity Press.
- Hall, Stuart, 1996a, "Who Needs Identity?" in *Questions of Cultural Identity*, edited by Stuart Hall and Paul du Gay. London: SAGE.
- , 1996b, "On Postmodernism and Articulation: An Interview with Stuart Hall" in *Stuart Hall*, edited by Morley, David and Kuan-hsing, Chen. London: Routledge.
- Hobsbawm, Eric and Terece Ranger edited, 1983, *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jenks, Chris, 1995, 'The Centrality of the Eye in Western Culture,' in *Visual Culture*, pp. 1-25, edited by Chris Jenks. London: Routledge.

- Liao, Hsintien, 2002, *Colonialism, Post-colonialism and Local Identity in Colonial Taiwanese Landscape Paintings (1908-1945)*, Ph.D. Dissertation, University of Central England in Birmingham.
- Marcuse, Herbert, 1978, *The Aesthetic Dimension*. Boston: Beacon Press.
- Mignolo, Walter, D., 2000, *Local Historical/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledge and Border Thinking*. Princeton: Princeton University.
- Said, Edward W. and W. J. T. Mitchell, 1998, “The Panic of the Visual: A Conversation with Edward W. Said.” *Boundary 2* 25(2): 11-33.
- Stanley, Nick, 1998, *Being Ourselves for You: The Global Display of Culture*. London: Middlesex University Press.
- Sullivan, Michael, 2005, 〈論中國雕塑藝術與朱銘的貢獻〉，收錄於《當代文化視野中的朱銘》，頁155-158。台北：朱銘美術館。
- Takashina, Shūji, J. Thomas Rimer with Gerald D. Bolas, 1987, *Paris in Japan: The Japanese Encounter with European Painting*. Tokyo and Missouri: The Japan Foundation and Washington University in St. Louis.
- Thomas, Nicholas, 1994, *Colonialism's Culture: Anthropology, Travel and Government*. Oxford: Polity Press.
- Tomiyama, Ichirō, 1997, “Colonialism and the Sciences of the Tropical Zone: The Academic Analysis of Difference in ‘the Island Peoples’,” in *Formations of Colonial Modernity in East Asia*, pp.199-221, edited by Tani E. Barlow. Durham & London: Duke University Press.
- Woodward, Kathryn, 1997, “Concepts of Identity and Difference,” in *Identity and Difference*, edited by Kathryn Woodward. London: SAGE.