

從「地方色彩」到「台灣性」的塑造 ——論謝牧岐作品中的文化特殊性再現¹

From “Local Color” to “Taiwaneseeness”: On the Representation of Cultural Particularity of Mu-Chi HSEIH’s Art Works

張晴文

摘要

有別於台灣當代藝術常見的經典挪用，謝牧岐在 2016 至 2017 年的「前山」、「忘山」系列以台灣美術史中的作品為挪用對象。本研究從謝牧岐所採取的繪畫策略切入，透過文獻分析與作品分析，採取文化地理學的觀點，論述其作品如何藉由對特定地方（淡水）、特定時代（日治時期以降）的繪畫類型（風景畫）取材，表現文化特殊性，並建構「台灣性」內涵。

本研究指出，「台灣性」表徵一種文化特殊性，具有在地特質。日治時代藝術家們在富含「在地色彩」的風景畫中，彰顯了基於風土而來的存在基礎與自我認同，呈現他們所看待並塑造的地方感。而謝牧岐在取材這類繪畫時側重的淡水風景，不僅具備台灣畫壇承認的「在地色彩」代表性，亦具有「以部分代全體」的政治象徵意義。謝牧岐的創作彰顯了台灣繪畫歷史的主體，以及對在地歷史的肯認，藉由將原作符號化處理，轉化了歷史上的「地方色彩」，於當代建構出具有文化特殊性的「台灣性」內涵。

關鍵詞：台灣性、淡水、地方色彩、風土、謝牧岐

Abstract

Different from common appropriation strategies took by contemporary artists in Taiwan, Mu-Chi Hseih’s “Geophilosophical Mining Series” (2016) and “Unforgotten Series” (2017) use the works in Taiwanese art history for this purpose. This study focuses on the painting strategy adopted by Hseih, through the literature

¹ 本文 2019 年 5 月 29 日發表於 2019 中國文化大學美術系「承續與挑戰」國際學術研討會，承蒙兩位匿名審稿者以及與會學者給予懇切的寶貴意見，謹此致謝。本文在寫作上乃自拙文〈觀音山做為表情符號——謝牧岐近作中台灣繪畫典範的依附與穿越〉之評論基礎發展而來，進一步探究謝牧岐創作中的「台灣性」塑造。〈觀〉文與本研究之差異在於：(1)屬性不同，一為藝評創作，一為學術研究；(2)論述範圍、問題意識、研究方法上皆有極大差異。前述拙文收錄於謝牧岐，《忘山》，（台北：謝牧岐，2018），頁 10-15。

analysis method and the viewpoint of cultural geography, discusses how his paintings represent the cultural particularity and construct the “Taiwaneseness” meaning. This study reveals that Mu-Chi Hseih’s painting series take the landscapes of Tamsui as the “Local colors” canon, which is also the representative political symbol of Taiwan, to emphasize the subjectivity of Taiwanese art history. He symbolized the original works and turns the “local colors” into the “Taiwaneseness” in contemporary art scene in Taiwan.

Keywords: Taiwaneseness, Tamsui, “Local colors”, Fu-do(culture), Mu-Chi HSEIH

一、緒論

(一) 挪用台灣美術史

近年來，謝牧岐（1981-）的創作在持續性的議題探究裡，進一步開展了屬於自己的繪畫路線。從 2013 年的「山」，到 2016 年的「前山」、2017 年的「忘山」等系列創作，他以山脈有關的自然風景做為創作的內容。近年創作中，謝牧岐更大量挪用、改作台灣藝術史上已成典範的圖像，以新的描繪方式重組這些歷史文本，甚至在形象上給了它們碎裂的歷史感。

在後現代的創作語境之下，許多台灣當代藝術家皆以挪用經典的方式，表現個人創作觀。其歷史文本的採用，則多以中國書畫傳統中的典範入作²，意欲突顯的是藝術家對於經典的權威批判，以及對藝術體制中藝術的生產和收受、消費邏輯的反動。有趣的是，台灣當代創作中的美術史用典，多從中國美術史或西洋美術史中取材，這也意味著在台灣當代藝術創作中，史觀的核心影響來源仍在中國美術史或歐美藝術的發展歷程。對照這樣的實況，謝牧岐 2016 年之後的「前山」、「忘山」系列創作即顯得特殊，他對於歷史文本的選用不在中國典範或者西方史料，而是台灣美術史上的經典畫作。美術史學者廖新田在論及美術史書寫架構時，指出「美術典範的選擇包含了一種納入與排除的機制，其實是一連串的『經典化』（canonization）過程，是藝術想像（一個理想化藝術發展軌跡）的實現」³，我們亦可以由此看待當代藝術家在選擇題材時所透露的創作態度——什麼是應該被參照的？藝術家的認同為何？亦即，這樣的做法透露了創作內涵的重要意義，在於藝術家藉此突顯台灣繪畫歷史的主體存在、對在地歷史的肯認（recognition），甚至是藝術家個人如何依附並企圖穿越歷史——

² 2000 年代台灣挪用中國書畫經典而作的當代繪畫，至少包括姚瑞中 2007 年後發展的「忘德賦」等諸多創作系列，以清初四王、八大山人等畫家之作為本；陳浚豪以蚊釘重現山水巨構包括〈臨摹范寬臨流獨坐〉（2010）、〈臨摹北宋李唐萬壑松風圖〉（2011）等；蘇孟鴻以改作的方式，將清代中晚期畫家的花鳥圖像化、俗豔化，挪用了包括郎世寧、沈振麟、汪承霽等宮廷畫家之作，例如〈開到茶靡之清朝的郎世寧的鳥〉（2003）、〈影魅花弄圖〉（2009-2010）等。這些創作在選用典故上皆以中國繪畫史上名作為對象。

³ 廖新田，〈「尋常」與「例外」：台灣美術史書寫架構的因素探討〉，《台灣美術新思路：框架、批評、美學》，（台北：藝術家出版社，2017），頁 23。

而這個歷史的向度是以台灣為參照的基準。

基於上述，本文欲從謝牧岐 2016 至 2017 年的「前山」、「忘山」系列所採取的繪畫策略切入，論述藝術家如何展現、建構「台灣性」。以下將從相關的概念出發，論述謝牧岐的作品如何藉由對特定地方（淡水）、特定時代（日治時期以降）的繪畫類型（風景畫）取材，表現文化特殊性的內涵，確立「台灣性」的內涵表現。至於在這一系列作品上所運用的諸多挪用、拼貼、轉向、仿舊手法如何與藝術史發展產生關聯，以至於產生一種符合台灣社會情境的特殊當代繪畫語言，雖亦有論述的重要性，但非本文探究之主軸，待另闢專文探討。

（二）「台灣性」與「地方色彩」的潛在連結

關於「台灣性」（Taiwaneseness），學者邱貴芬在〈尋找台灣性：全球化時代鄉土想像的基進政治意義〉一文中指出，「台灣性」是一個相對性的概念，並無單一或固定內容，在不同的脈絡中會展現不同面貌，端視其被策略性地放在什麼樣的位置來呈現。重要的是，「台灣性」牽涉在地色彩或特質的問題，基本上是朝「在地性」（locality）的方向去思考⁴。邱在〈後殖民之外——尋找台灣文學的「台灣性」〉一文中，則以台灣文學為對象，分析其在全球化時代下可能的位置，她引用金恩（Anthony King）的看法，認為必須屏除「歐洲中心」的「現代性」時間觀，才能擺脫台灣在此議題上的滯後魔咒，找回主體性，進而論述台灣文化的異質性——亦即「台灣性」——特質⁵。這樣的觀點在當代藝術的觀看與研究上同樣迫切，原因在於 1980 年代以來藝術世界面對多元文化主義的興起、解殖的政治社會發展歷程，但目前國際藝術政治場域，仍以歐洲為中心。而台灣當代藝術在 1990 年代歷經本土化與國際化之爭，今日雖有頻繁的國際藝術活動，然而對藝術實踐所展現之「台灣性」內涵的論述仍然缺乏。從邱貴芬的研究我們可以確認兩個關於「台灣性」研究的關鍵，做為思考視覺藝術「台灣性」內涵的啟示：第一，「台灣性」無單一或固定面貌，且與「在地性」密切相關；第二，「台灣性」表徵一種文化特殊性，此即為其主體性。

關於台灣文化的主體性建構，洪耀勳早在 1930 年代便開展了台灣哲學本體論的研究。他觀察到 1930 年代台灣文藝運動的蓬勃發展，即是當時台灣文藝界對於自身擁有的歷史、社會特殊性的關心及反省。於此，他從哲學的面向肯定了台灣文化的特殊性，並探究其主體文化不可化約到日本、中國的存在基礎。洪耀勳藉由類比論證的方法，透過和辻哲郎的《風土論》所建構之日本文化獨特性，證成台灣獨特性文化的存在⁶。和辻哲郎的《風土論》受到海德格（Martin Heidegger）的存在哲學影響，明白指出風土「就

⁴ 邱貴芬，〈尋找台灣性：全球化時代鄉土想像的基進政治意義〉，《中外文學》，32:4（2003.9），頁 46。

⁵ 邱貴芬，〈後殖民之外——尋找台灣文學的「台灣性」〉，《後殖民及其外》，（台北：麥田出版，2003），頁 121-124。

⁶ 洪子偉，〈臺灣哲學盜火者——洪耀勳的本土哲學建構與戰後貢獻〉，《臺大文史哲學報》，81（2014.11），頁 126-133。

是對某一地方的氣候、氣象、地質、地力、地形、景觀等之總稱」⁷，而人類往往在風土中建立存在的基礎與自我認同，「在『風土』中發現自己，尋找相互連帶中的自己」⁸。總的來說，和辻哲郎所提出的風土概念，指陳時間與空間交互作用之下所形成的具體環境，也是理解人存在的基本結構，而洪耀勳的更進一步地論述了「台灣文化的特殊性可以透過風土論找到其存在上的合法證成，有其不可被化約的獨立性」。⁹

然而，如前所述，「台灣性」的內涵既為一個相對性的概念，同時並無單一或固定面貌，在論述上不宜武斷地將之與「中國性」或其他概念對立。尤其台灣在各個階段的歷史過程，牽涉了各種殖民與多元文化錯綜的事實，具備了更為複雜的內涵，在文化認同的議題上，具有多重「介於……之間」的曖昧特質。學者杜維明曾在〈當代台灣的文化認同與政治肯認〉一文中，指出台灣文化認同因為新興政治中心無法界定台灣的民族認同、台灣本土主義從對中國主義的反霸主義批判轉變為主導意識形態，以及公共領域裡諸多權力角力和影響力的流動等因素，導致問題複雜。台灣的自我認同紋理，立基於這種自我理解之上，並且與地方主義和全球主義之間緊張或衝突，創造性地相互作用和交織¹⁰。因此，本文欲探討謝牧岐作品中的「台灣性」內涵，乃是立基於台灣文化特殊性的存在基礎，但並不將之與「日本性」或「中國性」對立而論，因為這樣的化約觀點不僅無助於內涵的開展討論，亦有將其置放於相對性的客體位階之弊。

（三）「在地色彩」與地方感

論及風土與人類、文化間的密切關係，文化地理學對於解析藝術家「如何看待並塑造地方感」有相當之啟發。當文化地理學將文學視為「關於地方與空間的書寫」，認為它是一種「在社會媒介中賦予地方意義的過程」¹¹，筆者認為，繪畫做為某種創作文本，同樣具有相當的參照價值，能主觀性地表達地方與空間的社會意義。人文地理學探討地景對人群而言的意義，嘗試描述特定人群的地方經驗以及世界觀，相信可以藉由召喚性的敘述以探究場所精神（genius loci），亦即屬於某地獨一無二的「精神」。視覺藝術創作一如文學，提供文化地理學家在客觀知識之外，提供重要的情感性對應參照。

地理學家阿格紐（John Agnew）指出「地方」（place）做為「有意義的區位」（a meaningful location），其內涵包括區位（location）、場所（locale），以及地方感（sense of place）。區位展現其定位，場所指向物質視覺形式上

⁷ 和辻哲郎，《風土》，陳力衛譯。（北京：商務印書館，2018），頁5。

⁸ 同前註，頁9。

⁹ 洪子偉，〈臺灣哲學盜火者——洪耀勳的本土哲學建構與戰後貢獻〉，《臺大文史哲學報》，81（2014.11），頁127。

¹⁰ Wei-Ming, Tu. "Cultural Identity and the Politics of Recognition in Contemporary Taiwan." *The China Quarterly*, no. 148, 1996, pp. 1115-1140. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/655519.

¹¹ Mike Crag, 《文化地理學》，王志弘、余佳玲、方淑惠譯，（台北：巨流出版，2008），頁59。

的環境形貌，而地方感則是「人類對於地方有主觀和情感上的依附」¹²，對此，段義孚甚至創造了一個詞彙「戀地情結」（topophilia）來定義人類對物質環境的所有情感紐帶¹³。「地方」的概念在文化地理學上極富現象學意涵，具備「在世存有」（being-in-the-world）的意義，強調人和空間之間的關係。這一內涵，亦為吾人在探究藝術創作與人群、地方關係上，提供了關係性的視野。

「地方感」含藏了人對於地方的情感依附以及認同，在藝術的面向上，風景畫是對此表達最為直接的一種類型。論及台灣美術在文化地理學概念下的認同表現，廖新田認為，就地理意識與視覺形構之間關係而言，「地理意識既然是指涉一種思維的、抽象的空間隸屬，對風景畫的創作觀當然有其影響」¹⁴。準此，如欲探討謝牧岐「前山」、「忘山」系列挪用台灣日治時期以降高度展現「地方色彩」的諸多風景畫作，如何建構具「台灣性」的藝術面貌，必須先理解當時富含「地方色彩」的淡水風景，如何成為一套代表台灣風土、甚至台灣主體象徵的符號系統，並了解其中的政治意義。

二、「地方色彩」與台灣美術主體性的建構

（一）在地特殊性的建構：從台灣風土到「地方色彩」

日治時期，「地方色彩」（local color）在官方展覽及美術教育的影響下，成為畫壇主流。這裡的「地方色彩」，始終未脫台灣地理與氣候的特殊性因素，經常以特定事物入作，例如芭蕉樹、水牛、鷺鷥、紅瓦建物等。在自然的面向上，石川欽一郎曾在數篇文章中提及台灣特色風景，包括竹林¹⁵、相思樹¹⁶、梅檀¹⁷等，畫家三宅克己亦曾觀察到台灣的榕樹、芭蕉、椰子樹、檳榔樹等，極富地方特色¹⁸。就人文風景而言，石川寅治則提出頹圯殘破的中國式建築、崩壞的紅色屋瓦，土著漢人的生活情調都有濃厚的地方色彩¹⁹。丸山晚霞甚至對於台灣的「地方色彩」提出形體和色彩上的分析，並歸納出台灣的特色情景與史景，包括相思樹、水牛、台灣紅櫻、熱帶植物、安平古城、淡水的古瓦與戎克船等²⁰。這些帶著殖民者眼光的觀看，在

¹² John Agnew, *The United States in the World Economy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. 引自 Tom Cresswell, 《地方：記憶、想像與認同》，王志弘、徐苔玲譯，（台北：群學出版，2006），頁 34-35。

¹³ 段義孚，《戀地情結》，志丞、劉蘇譯。（北京：商務印書館，2018），頁 136。

¹⁴ 廖新田，〈台灣的視覺再現：台灣近現代美術的文化地理想像〉，《台灣美術》，99（2015.1），頁 7。

¹⁵ 石川欽一郎，〈台灣的山水〉，《台灣時報》（1932.7），轉引自顏娟英等譯著，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀（上）》，（台北：雄獅美術，2001），頁 51。

¹⁶ 石川欽一郎，〈台灣風光的回想〉，《台灣時報》（1935.6），轉引自顏娟英譯著，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀（上）》，（台北：雄獅美術，2001），頁 55。

¹⁷ 石川欽一郎，〈樹木和風景〉，《台灣時報》（1936.4），轉引自顏娟英等譯著，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀（上）》，（台北：雄獅美術，2001），頁 57。

¹⁸ 三宅克己，〈台灣旅行感想〉，《みづゑ》，110（1914.4），轉引自顏娟英等譯著，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀（上）》，（台北：雄獅美術，2001），頁 60。

¹⁹ 石川寅治〈洋畫家所見的台灣〉《台灣日日新報》（1917.4.15）轉引自顏娟英等譯著《風景心境——台灣近代美術文獻導讀（上）》，（台北：雄獅美術，2001），頁 71。

²⁰ 丸山晚霞，〈我所見過的台灣風景〉，《台灣時報》（1931.8），轉引自顏娟英等譯著，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀（上）》，

在影響了台灣「地方色彩」的承認與建構，極富政治意味。

廖新田從統治脈絡與背景歸納此類「地方色彩」的三大特徵，包括熱帶異國情調的、折衷寫實的本土化風格的、從屬的殖民關係²¹。這些對於台灣「地方色彩」的描繪，除了做為前述「風土論」在文化藝術上的具體表現，也在無形之中建構了台灣人對於地方的自我認同，亦即，「地方色彩」表現了殖民地景觀，它不僅是藝術作的主流原則，也是社會建構工程的一部分²²。當後來這樣的表現意識逐漸受到畫壇質疑，例如飯田實雄指出，如果僅止表面地製作殖民地土產的印象性繪畫，不能真正了解台灣的獨自特色，可說是文化的地方性自殺²³；「灣生第二代」畫家們認為綠竹紅瓦式的描繪太過陳腔濫調²⁴等，在 1930 年代末的台灣畫壇招致惡評的、對「地方色彩」刻板印象的複製，印證了 1927 年台灣美術展覽會開辦以來，透過展演及教育機制，確實讓「地方色彩」成為藝術創作的支配性理論，儘管來台的日本美術教育者們，對於所謂「地方色彩」的發現和詮釋、在個人在創作上的實踐有著不同的趣味²⁵。但誠如石川欽一郎所言，台灣的風流觀與日本不同²⁶，這一點在日治時期的畫壇是獲得一致認同的。而飯田實雄在 1939 年提出的針砭，也點明了「地方色彩」的真正意義，在於彰顯台灣的主體性，包括了自我認同（與他者、他群對立），以及「以自身意識為出發點認識、把握、理解客體或內省自身的特定視角，而與客觀性相對立」²⁷等內涵，這些都是台灣美術自 1920 年代以降，所實踐出來的主體性明證。

（二）符號化的「地方色彩」

謝牧岐在 2016 至 2017 年的「前山」、「忘山」系列中，有意識地選用了多件日治以來台灣美術史上的經典作品，大部分為風景油畫，並以淡水為內容。謝牧岐再現這些經典時，將過去畫作視為一個能夠重新編輯、拼貼的文本，使其在當代語境下後設地重構「關於繪畫的繪畫」，並以此主張台灣美術歷史的主體性，以及藝術生產當代意義的脈絡承接。

在圖像運用方面，謝牧岐選擇這些具備典型「地方色彩」表現的歷史畫作，並且聚焦於在地風物之上。最醒目的是他運用圖像的方式，在於將原作的構圖、筆觸、用色等形式特徵，甚至簽名都視為零件化、可拆解的

（台北：雄獅美術，2001），頁 84-92。

²¹ 廖新田，〈台灣的視覺再現：台灣近現代美術的文化地理想像〉，《台灣美術》，99（2015.1），頁 13。

²² 廖新田，〈美好的自然與悲慘的自然：殖民台灣風景的人文閱讀——美術與文學的比較〉，收錄於李承機、李育霖 編，《帝國在臺灣——殖民地臺灣的時空、知識與情感》。（台北：國立臺灣大學出版中心，2015），頁 213-217。

²³ 飯田實雄，〈台灣美術界秋季展望〉，《台灣時報》（1939.10），轉引自顏娟英等譯著，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀（上）》，（台北：雄獅美術，2001），頁 539。

²⁴ 顏娟英，〈觀看與思索風景〉，收錄於顏娟英等譯著，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀（上）》，（台北：雄獅美術，2001），頁 28。

²⁵ 賴明珠，〈日治時期的「地方色彩」理念——以鹽月桃甫及石川欽一郎對「地方色彩」理念的詮釋與影響為例〉，《視覺藝術》，3（2000.5），頁 43-74。Doi:10.6930/VA.200005.0043

²⁶ 石川欽一郎，〈薰風榻〉，《台灣時報》（1929.7），轉引自顏娟英等譯著，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀（上）》，（台北：雄獅美術，2001），頁 134-138。

²⁷ 吳豐維，〈何謂主體性？一個實踐哲學的考察〉，《思與言》，4（2007.3），頁 65-66。doi:10.29848/SX.200703.0003

材料，而非一般取材經典多只將圖面完整仿製。這樣的操作手法，顯示謝牧岐將過去歷史所建立起來的、對於「台灣美術」此一主體的辨識，不在名家或名作本身在歷史上佔有的權威地位，而是更深刻地包括了隱藏在畫作中的造形偏好和圖像語言。例如〈忘山 02〉仿製張萬傳〈淡水觀音山〉（1940-1950）的圖像，一大一小置中疊合，儘管部分已被謝牧岐以其他圖像遮蓋，獨特的黑色輪廓線、樹木前景構圖仍透露了張萬傳風格。〈忘山〉（2017，圖 1）裡破碎的圖像，從用色和「觀音山的碎片」筆觸，仍可清楚辨識廖繼春 1962 年〈淡水江山風景〉的粉紅色天空、藍色觀音山及畫面下方錯落的紅瓦房舍。甚至，大片介入畫面的不規則淡綠色平塗痕跡，令人聯想到郭柏川 1953 年〈淡水觀音山〉的用色基調。

前述這兩件創作，以及廖繼春更為人熟知的創作〈淡江風景〉（1972），是謝牧岐「前山」系列大量引用的畫作，並加以不斷改製，代表性的例子包括〈觀音山巒〉（2016，圖 2）將這些作品不斷由小至大層層重疊。〈觀音山頂上〉（2016，圖 3）擷取郭柏川畫作上半部的山頭，使其如同影像雜訊般地排列。〈淡江風景〉（2016，圖 4）、〈淡江與觀音山〉（2016）都使用重複剪貼圖像的方式構圖，而〈彼岸〉（2016，圖 5）則是結合陳植棋的〈淡水風景〉（1925-1930）和陳澄波〈淡水〉（1935）。淡水做為日治時期畫家們認證的、極富「地方色彩」的景觀，歷來畫家偏愛表現的重點，如觀音山、淡水河、紅瓦錯落的屋宇等，已經塑造了典範式的圖像印象。謝牧岐在當代所符號化處理的，是日治以來美術史上「地方色彩」殖民歷史的再現。

除了上述識別性的台灣景致，芭蕉樹也成為謝牧岐「前山」與「忘山」重要的材料。他所表現的芭蕉樹，圖像來源是廖繼春著名的〈有香蕉樹的院子〉（1928）。謝牧岐擷取畫中的芭蕉樹，如同貼紙一般使用在〈淡江郊遊〉（2017）、〈悠閒的芭蕉園〉（2017，圖 6）、〈香蕉國〉（2017），畫中的芭蕉樹並非完全雷同，但形態上大致不出廖繼春所作。謝牧岐在此的圖像操作近似於數位影像的「複製—貼上」處理，只是他以繪畫的方式完成。至於〈淡江泊舟 001〉（2016）、〈淡江泊舟 002〉（2017，圖 7），則是從日治時期膠彩畫家林玉珠 1985 年的〈面山臨流〉、郭雪湖 1986 年的〈三彩船〉取材。謝牧岐在畫中擷取了淡水特殊具有魚眼造形的船隻，以及郭雪湖晚年典型艷麗風格獨具的戎克船，在觀音山景前，淡水河上，重組出一幅富有「地方色彩」的新圖像。

綜合上述，謝牧岐以符號化的方式處理過去台灣美術史上的繪畫創作，在將其圖像化的同時，即意味著將已被系統性建構的、可辨識的台灣美術「在地色彩」視為一種可挪用的既存典範。這一創作手法，在繪畫類型的選擇上突顯了風景畫在文化地理上展現的意涵，在繪畫生產的時間性上指出了影響與源流的出處，亦即對台灣美術史主體的確認，同時，也在空間上扣緊了「在地」這一關鍵概念。「前山」與「忘山」系列除了指向

藝術家個人目前生活的所在，同時也藉由觀音山、淡水在整個台灣歷史所表徵的地方意義，為謝牧岐這兩個繪畫系列的文化特殊性建構再予強化。

三、淡水的風景意象與視覺政治

(一) 地方感的描繪，集體淡水印象的塑造

日本畫家丸山晚霞在〈我所見過的台灣風景〉一文中，描述了他眼中適合入畫的淡水風景：

「在淡水，帶有古鏽色瓦的房子沿著山丘排列，還有些古老建築有如地中海沿岸的景色。從船上看到古瓦的屋頂突出於高高的山崗上，可以入畫。正是如此，淡水的景色非常優雅。特別是，我自己喜愛的相思樹到處都長得非常茂密。穿過相思樹林間可以看到掛著綠色或紅色旗子的戎克船，或外國人的古西洋館，這一切都可以收入畫面中。」²⁸

這段文字所描述的淡水景物，幾乎成為殖民時代畫家筆下淡水的共相，也道出「淡水」在台灣美術史中做為一個符號所具備的外在形容。類似的見解也可以在川島理一郎「鋪著鵝卵石的街道，兩旁是連綿的中國式家屋顯得古色蒼然，其中離開市街不遠處的小山崗上還殘留著幾間西班牙人所建的半洋式家屋，在高大的榕樹梢隱隱約約地出現，非常有趣」²⁹這段話裡，讀出日人眼中台灣多重文化殖民的異國情調。同時代的畫家飯田實雄也曾經表示，「淡水很具有繪畫性 (picturesque)」，但是「畫淡水畫得再好，也好像有點平凡俗氣的感覺」³⁰，意謂淡水景致特殊，是藝術家喜愛描繪的題材，卻也因為過於普遍而不容易有出色的表現。

這些濃烈的台灣氣味，透過台灣第一代洋畫家的筆觸建構出來，其大量繪畫生產所建立的所謂「淡水印象」，在名作認證以及大眾生活的參與之下，逐漸鞏固。關於一面向上的意義，曹慧如對於淡水意象變遷與風景畫作的深入研究發現，雖然真實淡水的面貌從日治時代至今已不同，但「淡水風景」的印象仍從我們腦中召喚出近百年前相似的形象，「風景畫與我們認知的關係，比風景畫與描繪對象的關係更緊密。另外，淡水風景在日治晚期已經成為定型，在七十年間大眾心中的淡水風景沒有巨大變化」³¹。在這個視覺與歷史基礎上，謝牧岐 2016 年之後重新組構富有「地方色

²⁸ 丸山晚霞，〈我所見過的台灣風景〉，《台灣時報》(1932.7)，轉引自顏娟英等譯著，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀(上)》，(台北：雄獅美術，2001)，頁 92。

²⁹ 川島理一郎，〈從烏來到淡水〉，《中央美術》(1929.1)，轉引自顏娟英等譯著，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀(上)》，(台北：雄獅美術，2001)，頁 80。

³⁰ 古川義光等，〈十人展同人談台灣風景〉，《文藝台灣》，1:3 (1940.5)，轉引自顏娟英等編譯，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀(上)》，(台北：雄獅美術，2001)，頁 106。

³¹ 曹慧如，《觀看淡水——風景意象的形成與風景畫》，(中壢：國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2011)，頁 102。

彩」的淡水風景為內容的創作，抓住了日治以來在「地方感」極具代表性的淡水地景，並且以此指向整個台灣的文化特殊性。

（二）以部分代全體：淡水做為代表性地景

1927年由《台灣日日新報》主辦，以全民投票的方式選出台灣代表性的景點，包括八景十二勝及兩個別格。八景分別為八仙山、太魯閣、壽山、基隆旭崗、鵝鑾鼻、淡水、阿里山、日月潭³²。淡水除了在此入選之外，向來也是名所圖繪中極受歡迎的地點。梅村米三郎的《臺灣名所圖畫》(1898)、小林松僊的《台北風景六題》(1907)、鄉原古統的《台北名所繪畫十二景》(1920)皆包括淡水河或淡水港。³³

1930年代，日治下的台灣開始進入旅遊的「制度化」時代，「台灣八景」的票選藉由全民參與強化了在地認同感，其中亦不乏美術創作者熱中描繪的地點。「八景」的選拔具有「以部分代全體」的象徵意義，是不斷被複製、擴散的台灣風景圖像³⁴，同時也導向了殖民統治建設成果的觀看³⁵。呂紹理指出，畫家參與並決定「台灣八景」的建構，展現了畫家在旅遊地景上取則的角色與力量；而「取景」的價值標準背後，包含了一種社會與政治的力量。藝術家對於界定台灣風景的作用不只在評審的面向上展露，他們擷取某些地景中的元素和特質加以符號化，有利媒體印刷的普遍流通，創造了新的地景標籤，1935年發行的《台灣名所案內》即是一例。呂紹理認為，各個名所的形象郵戳，符號化的圖像不僅幫助異鄉客協助指涉自身的位置，在戰後也逐漸成為一個地方「在地認同」的指標。³⁶

這樣的「符號化」和「在地認同」意義，我們亦可以在謝牧岐「前山」、「忘山」系列畫作中讀到。他在〈觀音八景圖 001-008〉(2017)明顯引用了八景的範例意涵，他以陳德旺、廖繼春、張萬傳、郭柏川等人筆下的觀音山為對象，呈現了八幅相似的淡水風景，去除色彩，以灰階表現。這八幅來自不同原作者的淡水景致，都以觀音山為中央構圖的軸心，畫面上下約為三等份，由下至上分別為前景的樹、房舍，中景的淡水河，以及遠景的觀音山與天空。幾乎模式化的構圖語言，除了說明此景受到當時畫家歡迎的程度，更重要的是道出了淡水在表現「地方特色」上的均質感，以及美術典範的規訓。淡水做為八景之一，具備「部分代全體」的象徵意味，它所象徵的，正是殖民者支配意義下對於台灣的凝視眼光。

³² 蔣竹山，《島嶼浮世繪：日治臺灣的大眾生活》，(台北：蔚藍文化，2014)，頁169。

³³ 徐佑驊，〈寫真：太陽旗下的台灣光圈〉，收入徐佑驊、林雅慧、齊藤啟介著，《日治台灣生活事情——寫真、修學、案內》，(台北：翰蘆圖書，2016)，頁106。

³⁴ 徐佑驊，〈寫真：太陽旗下的台灣光圈〉，收入徐佑驊、林雅慧、齊藤啟介著，《日治台灣生活事情——寫真、修學、案內》，(台北：翰蘆圖書，2016)，頁83。

³⁵ 蔣竹山，《島嶼浮世繪：日治臺灣的大眾生活》，(台北：蔚藍文化，2014)，頁174。

³⁶ 呂紹理，《展示台灣：權力、空間與殖民統治的形象表述》，(台北：麥田出版，2005)，頁372-381。

四、結論：從「地方色彩」到「台灣性」的建構

台灣第一代西畫家們陸續創作了許多以淡水一帶為題材的風景畫，在寫生為基礎的創作提煉之下，各自成就風格獨具的作品。陳植棋、陳澄波、廖繼春、郭柏川、陳德旺、陳慧坤等畫家在 1930 至 1970 年代以淡水為題材的創作，特別成為謝牧岐「前山」、「忘山」系列的創作用典。這些已寫入台灣美術歷史的風景畫，除了說明了淡水做為殖民台灣重要的地方意象之外，它被圖像化以及進一步認證的過程，也極具有政治性意義。

「前山」、「忘山」系列採取拼貼的手法，重置台灣美術史上經典圖像，回應繪畫源流的內在歷史，一方面確認了歷史典範的存在，也同時將之劃歸隨時可供提取的博物檔案，以當今的視覺邏輯來看，這些標誌性的藝術遺產被以不同的語調再述一次，重新編寫，在圖像的重複並置、疊合、旋轉和塗銷之中，產生「當代描繪可能性」的出路。謝牧岐挪用台灣文化文本，有利於某種社群意識的創造，積極地說，是一種「台灣性」論述建立的嘗試。相對於其他文化內涵，他的作品明顯關懷台灣文化的特殊性，處理集體象徵的產物，並且敏感於對歷史技藝與文化傳統的「再現」。

歷史學者蕭阿勤指出，1970 年代以來台灣的本土化典範可區分為「敘事的 (narrative) 本土化典範」與「非敘事的 (non-narrative) 本土化典範」兩類。就屬於後者的美術領域而言，雖然 1970 年代有回歸鄉土文化之潮，但主要論述基調在於批評崇洋、謳歌民間藝術，他引用美術史家林惺嶽的說法，認為台灣美術界後來並未發展出較具系統的本土化理念³⁷。在此建構薄弱的現實之下，假使我們認同「本土化」的要義，在於要求重視台灣歷史、文化、社會的特殊經驗，並從台灣本身的觀點詮釋這些經驗³⁸，謝牧岐的創作重新挖掘日治時代典範風景畫的手法，即是一例。他在風景畫的題材選擇上展現了對差異的認同，瞄準淡水這一特殊空間上的意涵，藉由「地方色彩」中的「場所精神」（地方的獨特精神）表現，隱約投射某種政治主張，表現其歷史及文化認同。在創作方法上，藉由有距離的處理——剪碎、挪用、改作，強調時間上的延續性意義，以及當代創作手法的「當下」意涵。

綜上所述，謝牧岐在畫中彰顯的「台灣性」，追溯自日治時期的台灣在地色彩，儘管當時在繪畫表現上仍受支配性的意識形態影響，他承認並選擇這一被殖民的歷史並以積極的眼光將之視為主體之一部分，試圖在 2010 年代的繪畫中與之對話。其作品做為當代繪畫，藉由經典圖像的碎裂、符號化、拼貼等處理及挪用，再現出屬於台灣的在地特質，亦即某種文化特殊性的展現。

³⁷ 蕭阿勤，《重構台灣：當代民族主義的文化政治》，（台北：聯經出版，2016），頁 350-351。

³⁸ 同前註，頁 347。

參考書目

一、中文書目

- Mike Crag。《文化地理學》。王志弘、余佳玲、方淑惠譯。台北：巨流出版，2008。
- Tom Cresswell。《地方：記憶、想像與認同》。王志弘、徐苔玲譯。台北：群學出版，2006。
- 呂紹理。《展示台灣：權力、空間與殖民統治的形象表述》。台北：麥田出版，2005。
- 和辻哲郎。《風土》。陳力衛譯。北京：商務印書館，2018。
- 邱貴芬。《後殖民及其外》。台北：麥田出版，2003。
- 段義孚。《戀地情結》。志丞、劉蘇譯。北京：商務印書館，2018。
- 徐佑驊、林雅慧、齊藤啟介。《日治台灣生活事情——寫真、修學、案內》。台北：翰蘆圖書，2016。
- 曹慧如。《觀看淡水——風景意象的形成與風景畫》。中壢：國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2011。
- 廖新田。〈美好的自然與悲慘的自然：殖民台灣風景的人文閱讀——美術與文學的比較〉。收錄於李承機、李育霖編。《「帝國」在臺灣——殖民地臺灣的時空、知識與情感》。台北：國立臺灣大學出版中心，2015。
- 。《台灣美術新思路：框架、批評、美學》。台北：藝術家出版社，2017。
- 蔣竹山。《島嶼浮世繪：日治臺灣的大眾生活》。台北：蔚藍文化，2014
- 蕭阿勤。《重構台灣：當代民族主義的文化政治》。台北：聯經出版，2016。
- 顏娟英。《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》。台北：雄獅美術，2001。

二、中文期刊

- 三宅克己。〈台灣旅行感想〉。《みづゑ》。110（1914.4）。轉引自顏娟英等譯著。《風景心境——台灣近代美術文獻導讀（上）》。台北：雄獅美術，2001，頁 59-61。
- 丸山晚霞。〈我所見過的台灣風景〉。《台灣時報》（1931.8）。轉引自顏娟英等譯著。《風景心境——台灣近代美術文獻導讀（上）》。台北：雄獅美術，2001，頁 84-92。
- 川島理一郎。〈從烏來到淡水〉。《中央美術》（1929.1）。轉引自顏娟英等譯著。《風景心境——台灣近代美術文獻導讀（上）》，台北：雄獅美術，2001，頁 79-80。
- 古川義光等。〈十人展同人談台灣風景〉。《文藝台灣》。1:3（1940.5）。轉引自顏娟英等編譯。《風景心境——台灣近代美術文獻導讀（上）》。台北：雄獅美術，2001，頁 104-107。
- 石川寅治。〈洋畫家所見的台灣〉。《台灣日日新報》（1917.4.15）。轉引自

- 顏娟英等譯著。《風景心境——台灣近代美術文獻導讀(上)》，台北：雄獅美術，2001，頁 70-71。
- 石川欽一郎。〈台灣的山水〉。《台灣時報》(1932.7)。轉引自顏娟英等譯著。《風景心境——台灣近代美術文獻導讀(上)》。台北：雄獅美術，2001，頁 49-53。
- 。〈台灣風光的回想〉。《台灣時報》(1935.6)。轉引自顏娟英譯著。《風景心境——台灣近代美術文獻導讀(上)》。台北：雄獅美術，2001，頁 54-56。
- 。〈樹木和風景〉。《台灣時報》(1936.4)。轉引自顏娟英等譯著。《風景心境——台灣近代美術文獻導讀(上)》。台北：雄獅美術，2001，頁 57-58。
- 。〈薰風榻〉。《台灣時報》(1929.7)。轉引自顏娟英等譯著。《風景心境——台灣近代美術文獻導讀(上)》。台北：雄獅美術，2001，頁 134-138。
- 吳豐維。〈何謂主體性？一個實踐哲學的考察〉。《思與言》。4 (2007.3)，頁 63-78。DOI: 10.29848/SX.200703.0003
- 邱貴芬。〈尋找台灣性：全球化時代鄉土想像的基進政治意義〉。《中外文學》。32:4 (2003.9)，頁 45-65。DOI: 10.6637/CWLQ.2003.32(4).45-65
- 洪子偉。〈臺灣哲學盜火者——洪耀勳的本土哲學建構與戰後貢獻〉。《臺大文史哲學報》。81 (2014.11)，頁 113-147。DOI: 10.6258/bcla.2014.81.04
- 飯田實雄。〈台灣美術界秋季展望〉。《台灣時報》(1939.10)。轉引自顏娟英等譯著。《風景心境——台灣近代美術文獻導讀(上)》。台北：雄獅美術，2001，頁 538-539。
- 賴明珠。〈日治時期的「地方色彩」理念——以鹽月桃甫及石川欽一郎對「地方色彩」理念的詮釋與影響為例〉。《視覺藝術》。3 (2000.5)，頁 43-74。DOI: 10.6930/VA.200005.0043

三、西文期刊

Wei-Ming TU. Cultural Identity and the Politics of Recognition in Contemporary Taiwan. *The China Quarterly*. 148(1996.12), 1115-1140.

圖版



圖 1 謝牧岐，《忘山》，2017，壓克力顏料、畫布，162×130cm。



圖 2 謝牧岐，《觀音山巒》，2016，壓克力顏料、畫布，162.0×130.0cm。



圖 3 謝牧岐，《觀音山頂上》，2016，壓克力顏料、畫布，130.0×162.0cm。



圖 4 謝牧岐，《淡江風景》，2016，壓克力顏料、畫布，162.0×130.0cm。

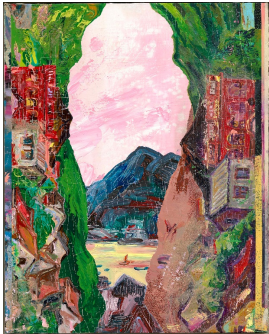


圖 5 謝牧岐，《彼岸》，2016，壓克力顏料、畫布，91.0×72.5cm。



圖 6 謝牧岐，《悠閒的芭蕉園》，2017，壓克力顏料、畫布，147×172cm。



圖 7 謝牧岐，《淡江泊舟 002》，2017，壓克力顏料、畫布，195×212.5cm。