台灣 TWAHA

台灣藝術史研究學會通訊

Taiwan Art History Association Newsletter

本期焦點：以史為「徑」：跨域美術中可為的歷史敘述與展示

第十六期
2023 December / 12 月 NO.16

目次

理事長序 1
主編序 2
【學會動態】
學會活動　2023「策展作為藝術史的方法：論述與實踐」學術研討會圓滿成功 3
會員活動　「山與山 - 2023 黃陽書藝創作展」5
會員活動【國科會藝術學學門講座資訊】藝術學學門前瞻 / 跨領域系列講座：
「從兩極到多元：性別研究與東亞藝術史、視覺文化的對話 」6

【本期焦點：以史為「徑」: 跨域美術中可為的歷史敘述與展示】
圖像、媒材與歷史的三位一體：以「島史：湛藍圖景」的展覽實踐為例 / 劉子平 8
投身歷史，是為了走向未來——「島史：湛藍圖景」的啟示 / 謝佳娟 16
「斷頭河計畫」的史地感知學：走向北臺灣淺山現地的藝術——展演、行動及其寫作實踐 / 梁廷毓 21
翁崑德日記中的自我建構 / 余青勳 35
「多管閒事」的藝術家李梅樹：以其事功與子嗣言說為考察中心 / 高珠容 50

NO.16
第十六期
2023 December / 12 月

理事長序

台灣藝術史研究學會理事長
華梵大學人文與藝術學院院長

黃智陽

2023 年學會與國美館合辦完成重要的台灣藝術史學術研討會，參與的學者踴躍，並出版了論文集，得到了學術界很多的肯定支持。學會與國美館的三年合作之約總算圓滿完成。

2024 年伊始，學會仍將持續進行學術活動、藝術鑑價工作、專案計劃執行，10 月學會預計舉辦藝術家捐贈義賣展，希望為學會增加永續經營與發展的資源；同時也將與華梵大學合作舉辦年度學術研討會，持續積累學術研究成果。10 月份盛鎧常務監事也將承辦台中文化局的策展案，學會屆時將協助舉辦為期一天的學術研討會，同時邀請白適銘榮譽理事長規劃學術研討會相關事宜。

本期（第十六期）會訊的主題為〈以史為「徑」: 跨域美術中可為的歷史敘述與展示〉特別邀請鄭政誠老師擔任主編工作，召集相關學者論文，共收錄五篇文章，以本土歷史作為研究主軸，探索台灣美術，呈現台灣藝術跨域研究上的獨特經驗，論文內容紮實，擴及多面向的研究方法與成果，值得會友們閱讀與參考。

主編序

台灣藝術史研究學會理事
國立中央大學歷史研究所特聘教授

鄭政誠

第 16 期會訊共收錄五篇文章，四位主要作者或取徑文獻史料、口述採擷、田野調查或以歷史人物為師，皆開展其藝術敘事與創作內涵、精神與布局，凸顯跨域美術中可為的歷史鑲嵌與展示。

劉子平的〈圖像、媒材與歷史的三位一體：以「島史：湛藍圖景」的展覽實踐為例〉，陳述新、舊帝國主義時代，海島臺灣所受容的族群衝擊與西方文明體驗，其創作理念聚焦在原始人種與植物在藍晒技術下，所呈現的質樸與質變雙面性。由於臺灣島的歷史屬性，也註定島上紛雜的多元性格與文化混血基因。至於謝佳娟的〈投身歷史，是為了走向未來——「島史：湛藍圖景」的啟示〉序文，則是對子平展覽創作精神與技法的補述，以海島色彩藍（藍晒技術）疊影臺灣的自然與歷史人文景觀。

梁廷毓的〈「斷頭河計畫」的史地感知學：走向北臺灣淺山現地的藝術——展演、行動及其寫作實踐〉，除透過文獻查考、田野調查與口述訪談，積累藝術創作能量與地方故事書寫與連結外，更粉碎原本「浪漫臺三線」的美麗假說，實證還原並透過影像媒材演繹清代移墾社會下血腥暴力的食番肉場景。

余青勳〈翁崑德日記中的自我建構〉，以難得一見的藝術家翁崑德自身日記為主要輸出，論證日記材料中與藝術創作理念、精神甚或畫作修復的連結，更從日記統一版本的使用與各種標註與剪報，窺探、解讀出翁崑德的人格特質與日常生活。

高珠容的〈「多管閒事」的藝術家李梅樹：以其事功與子嗣言說為考察中心〉，則以臺北縣議會議事錄資料與子女的言說感懷，揭示臺灣前輩藝術家李梅樹對三峽地方的貢獻，及其對子女嚴厲且溫柔的雙面性，呈現藝術家的真實性格與少為人知之處。

由於臺灣歷經多個政權統治，加以移墾社會性格與殖民文化的擾動，藝術創作主題與能量可謂豐沛，若能取徑本土歷史，挖掘更多材料與故事，藝術創作的在地性也可能是全球性，期待新銳藝術家與藝評家多向歷史取「徑」。

【學會動態】

學會活動

2023「策展作為藝術史的方法：論述與實踐」學術研討會圓滿成功

國立臺灣美術館、華梵大學與台灣藝術史研究學會共同舉辦的 2023「策展作為藝術史的方法：論述與實踐」學術研討會，11/25（六）、11/26（日）連續兩天在國立臺灣美術館演講廳盛大舉行，集結眾多學者專家共同參與臺灣美術研究成果發表的盛事。

隨著全球化議題的不斷擴展，藝術史在當代評述環境中，如何建構自身的多元方法與視點、跳脫霸權思想或中心主義，已成為當務之急。西方當代策展勃興於 1960 年代後期，展覽作為構築藝術史「第一現場」的平台，更能多方連結政治、社會、經濟及文化等不同脈絡，成為重構、批判、補綴後者的重要機制，並形成一種跨越文化、族裔、階級或地域的複合學科概念。解嚴之後，歷經多重殖民經驗的臺灣社會，亟思透過本土化或藉由與亞洲的重新連結，形塑自身的「文化主體性」，以挑戰政治統治、國族意識及社會禁忌等的展覽議題因應而出。策展，儼然成為再現藝術史最具行動性與批判力的書寫媒介。透過論述或實踐的不同取徑，本次大會主題之設定，希望喚起研究者對 1990 年代以來臺灣策展史與藝術史共構關係討論的重視，同時，藉此檢視策展作為建構藝術史的方法，形構何種主體文化論述？反映何種當代社會現實？開拓何種跨學科的學術視野？.....等一系列問題。

11 月 25 日研討會首日，國美館陳貺怡館長提到，國美館是執行文化部「重建臺灣藝術史計畫」的重點單位，我們深刻體認重建臺灣美術史的急迫性與重要性，因此希望結合學校與民間機構的力量，共同努力。今年是國美館與台灣藝術史研究學會合作的第三年，我們希望透過凝聚眾人的力量，一起為重建臺灣美術史而努力。

本學術研討會由國立臺灣美術館、華梵大學與台灣藝術史研究學會合作，針對臺灣美術史在地與多元面向之相關議題，共同規劃三個主題：「跨文化與世代差異」、「藝術批評與臺灣藝術史」、「台灣藝術中的人、事、物」，探討隨著全球化議題的不斷擴展，藝術史在當代評述環境中，如何建構自身的多元方法與視點，逐漸展現出台灣特有的藝術特質與價值。

本次研討會論文應徵踴躍，共收 35 件投稿，所有稿件之審查均採雙向匿名方式與迴避名單制度，由審查委員依據文稿之學術宗旨、性質和徵稿簡則等相關規定，最終評選出 16 篇論文，規劃出兩天會議，包括兩個場次的專題演講與 8 場 16 篇論文的發表。

國美館表示，當今世界融合多元文化、跨文化經驗環境日益普及，異文化的接觸日趨頻繁，而跨文化以「跨」(inter) 作為字首，意謂彼此之間須互相溝通，重視彼此的交流與互動，強調需要積極地面對差異，以及文化間的相互影響與滋長，將文化間的互動關係理解成「包容」而非「排斥」。此一過程勢必會遭遇不同族裔、族群或世代間文化差異與各持己見的問題，如何以不同的眼光看待文化與尊重世代之間差異，是現今研究者必須採取新的角度來檢視文化與認同各世代間的差異，此時就需要發展出新的研究策略，使得參與文明對話的所有角色均能了解並欣賞這些差異。本大會主題以「跨文化」與「世代差異」的思辨與再認識，成為重要的論述面向。

開幕致詞:國美館陳貺怡館長、台灣藝術史研究學會黃智陽理事長

閉幕致詞:國美館蔡昭儀組長、台灣藝術史研究學會黃智陽理事長

開幕合影

會員活動

「山與山 - 2023 黃陽書藝創作展」

「山與山 2023 黃陽書藝創作展」於 2023 年 12 月 2 日開展，並展出至 2024 年 1 月 3 日，由本會理事長黃智陽表示，華山紅館主人邀他於華山展出，突然靈光乍現，覺悟了一些想法，他在華梵大學大崙山服務將近 25 年，山的意象，在他的生命歷程中扮演著非常重要的角色。

專題座談一

12 / 2 (六) 2：00 - 4：00 pm

講題：書法的歷史與發展

與談人：廖新田、黃陽

藝術家導覽：4：00 - 5：30 pm

專題座談二

12 / 15 (五) 7：00 - 9：00 pm

講題：書法策展與場域

與談人：白適銘、黃陽

專題座談三

12 / 23 (六) 4：00 - 5：30 pm

講題：書法思維與信仰

與談人：李思賢、黃陽

🕰️展期｜12.3 - 1.3

✨茶會｜12.10 下午 3:00

⭕開放｜11:00-19:00 (周一休館)

📍地點｜華山紅館(台北市八德路一段 1 號中 4B 館 2 樓之 3)

【國科會藝術學學門講座資訊】藝術學學門前瞻 / 跨領域系列講座：

「從兩極到多元：性別研究與東亞藝術史、視覺文化的對話 」

視訊講座將於 2024 年 3 月 26 日(星期二)上午 9:30-12:20 舉辦歡迎報名參加!

講座內容簡介：

自從 Linda Nochlin 在 1971 年提出「為什麼歷史上沒有偉大的女性藝術家?」的大哉問,女性主義藝術史已走過了半世紀。它審視女性的藝術創作與贊助活動,打破了幾個世紀以來既定的藝術史學傳統,使文藝復興以來的女藝術家走入學界的視野,並啟發其他反思、重新定義經典的研究方法。1990 年 Judith Butler 的《性別惑亂:女性主義與認同顛覆》批判女性主義的二元論本質,強調性別和慾望的流動性,挑戰女性主義的邊界,應運而生的是酷兒理論對陽性與陰性氣質的視覺表現及審美等研究。與此同時,Kimberlé Williams Crenshaw 則疾呼關注導致壓迫的各種因素,例如性向、種族,社會經濟地位,國籍,即所謂「多元交織性(intersectionality)」,進一步深化「女性」作為一個群體的複雜性,鼓舞學界對少數族裔、藍領階級女性藝術家的關注。本講座從講者任教的美國亞美利堅大學(American University)已連續主辦十三年之著名女性主義藝術史研討會出發,回顧這段學術史,並探討東亞藝術史導入女性主義和性別研究後激撞出的各種展覽與出版成果,例如皇室女贊助人、女性文人與職業畫家、殘疾藝術家、女性收藏家和大眾品味,最後展望本領域的新研究課題。

關於「藝術學學門前瞻/跨領域系列講座」:

藝術學學門從 2022 年中開始,將約每兩個月舉辦一場視訊講座,推動各次領域的前瞻/跨領域議題探索,以及各次領域之間、藝術學門與其它學門之間的跨領域議題交流與整合研究。我們期待藉此論壇激盪研究人員,開拓富有學術創意的研究題目,或共組跨領域研究團隊,對國際上前瞻之學術議題進行整合性的研究。

此次邀請任教於美國亞美利堅大學（American University）藝術系藝術史的彭盈真（Ying-Chen Peng）副教授擔任講者。本講座將從講者任教的美國亞美利堅大學已連續主辦十三年之著名女性主義藝術史研討會出發，回顧這段學術史，並探討東亞藝術史導入女性主義和性別研究後激撞出的各種展覽與出版成果，例如皇室女贊助人、女性文人與職業畫家、殘疾藝術家、女性收藏家和大眾品味，最後展望本領域的新研究課題。

• 藝術學學門前瞻 / 跨領域系列講座（2022-2024）之九

講題：從兩極到多元：性別研究與東亞藝術史、視覺文化的對話

時間：2024 年 3月26日上午 9:30-12:20

講者： 彭盈真（Ying-Chen Peng）副教授 | 亞美利堅大學藝術系藝術史

主持人： 賴毓芝（Lai Yu-Chih）副研究員 | 中央研究院近代史研究所

報名連結： https://forms.gle/Vy98dNCLuwSrVt7k8

報名截止日期：2024 年 3月21日下午 5:00 前（3月22日通知報名成功，3月25日中午前寄出視訊網址）

指導單位：國科會人文處（藝術學學門）

聯絡方式：infoartdiscipline@gmail.com

Facebook 輸入關鍵字「@ArtdisciplineMOST」，追蹤學門粉專掌握即時資訊！

圖像、媒材與歷史的三位一體：以「島史：湛藍圖景」的展覽實踐為例[1]

國立臺中教育大學美術學系助理教授

劉子平

一、前言：關於「島史：湛藍圖景」

2023 年 9 月於國立中央大學藝文中心舉辦的個展，以「島史：湛藍圖景」為名，其中「島史」的概念來自於臺灣著名的歷史學者-曹永和（1920-2014）先生於 1990 年代受法國年鑑學派（Annales School；法文：École des Annales）啟迪而提出的臺灣研究史觀-「臺灣島史」（History of Taiwan Island），「臺灣島史」以時間發展為軸，採取全球史觀的視角，廣納族群、語言、地理、文化與社會等多元領域的歷史觀點，知識體系橫跨歷史學、地理學、社會學等學科，取代過往史學研究偏向單一的中心史觀，化解了島嶼本身在地理與政治上的邊陲性，進而將臺灣島放進世界整體的空間與網絡中進行關照，形成寬廣而豐富的平衡視野，這樣的思潮也極為貼近當代藝術的知識生產中「去中心化」（decentralization）的企圖。另一方面，展題中「湛藍」的意象延續了筆者 2021 年於藍瓦空間舉辦的個展-「藍色溫室：天空、海洋與我們的島」中廣泛使用的媒材-「氰版藍印術」（或稱氰版藍曬法，原文：Cyanotype；Cyano-blue print）所呈現的湛藍色彩。氰版藍曬一直被視作古典攝影印相的製作技法，被 19 世紀的博物學家運用於植物形象的紀錄；同時也被廣泛應用於建築藍圖的複本製作，氰版的運用與人類文明的「知識建構」關係密切。系列作品透過氰版藍曬顯影後產生的「普魯士藍」（Prussian blue，即「亞鐵氰化鐵」），藉以隱喻生命的原初；也象徵位於太平洋且四面環海的臺灣島，與我們密不可分的海洋特質。此次個展除了以氰版藍曬為主要創作材料，同時複合了剪紙、拼貼與空間裝置等表現，「湛藍圖景」所呈現的地景圖像與臺灣島的自然環境、族群、產業、文化與地緣政治都密不可分，透過在地

[1] 本文改寫自國立中央大學文學院的演講〈圖像、媒材與歷史的三位一體-以研究、創作與論述的實踐為例〉與 2023 年個展的創作論述〈我們都是落地而生的種子〉，收於劉子平，《島史-湛藍圖景》（桃園市：國立中央大學人文藝術中心，桃園市政府文化局補助出版，2023 年）。

與全球的多元觀點探討臺灣歷史中的自我認同、族群流動與文化混血，從而解構與重構我們自身的島嶼歷史。本短文引用宗教中的「三位一體」為概念，對於近年筆者在氧版創作中的「圖像」、「媒材」與「歷史」之間的辦證關係進行簡述與說明。

二、歷史文本與圖像言說：島嶼意象的解構與重構

為了籌備國立中央大學藝文中心的展覽，筆者創作了多件系列新作，如：〈島嶼的地標〉(12 件)、〈船舶〉(6 件)、〈島嶼的形狀〉(6 件)；另外也包含延續「藍色溫室：天空、海洋與我們的島」個展後發展的新作-〈南島聖像〉(51 件)與〈島嶼植物誌〉(10 件)。因此，國立中央大學藝文中心的展覽也可視為自「藍色溫室：天空、海洋與我們的島」之後延續的「第二部曲」。〈島嶼的地標〉、〈船舶〉、〈島嶼的形狀〉三組系列作品以「檔案式」的陳列方式於展覽空間中呈現，並且皆以剪影鏤空的造形讓底層的海洋圖像自孔洞顯露出來，這與〈福爾摩沙人〉與〈南島聖像〉將人物剪影以「陽剪」的呈現方式正好相反；而是採取「陰剪」將疊層於剪紙背後的圖像透過挖孔處顯露而出。透過紙張的挖孔、疊層與顯露的過程，筆者企圖呈現「挖掘」、「剝離」與「揭露」的考古過程，轉譯媒材的歷史與圖像的疊合，進而牽引觀者思索外部剪影造形與內部攝影圖像共構的脈絡關係。〈島嶼的地標〉以剪影鏤空的造形呈現臺灣歷史發展中各時期代表的建築地標，例如：淡水紅毛城(原西班牙人聖多明哥城、荷蘭人安東尼堡)、安平古堡(原荷蘭人熱蘭遮城)、淡水英國領事館、總統府(原日治臺灣總督府)、中山堂(原日治臺北公會堂)、鵝鑾鼻燈塔、臺灣神社、臺北城北門(承恩門)、臺北國父紀年館、臺北中正紀念堂、自由廣場、國立臺灣博物館(原日治臺灣總督府博物館)等，透過臺灣眾多不同時期的建築探討其中殖民史與現代化的意義。這些外來的族群或殖民者也正是透過廣褒的大海進入這座島嶼，因此剪影中的海洋圖像正影射了島嶼對於外來文化廣泛包容的海島性格。〈船舶〉呈現臺灣島自十七世紀至今日的各式船舶，例如：舢舨舟、戎克船、東印度公司商船、阿美族古帆船、現代郵輪、貨櫃船等，這些船舶扮演了西方或亞洲鄰近地區頻繁的經貿往來的重要角色，也是連結海洋上各陸地之間的實質網絡。〈島嶼的形狀〉則是融會了自身對於島嶼的各式想像，礁石、岬灣、潟湖與內海等景觀；抑或是島嶼內部與外形相互呼應的現代工業化島嶼景觀，充斥著工廠、煙囪與發電廠的島嶼地景，探討島嶼自然環境的變遷與現代化的衝擊。這三組系列作品各自獨立，同時也相互形成「互文性」(intertextuality)的意義，總和詮釋著這座島嶼經歷全球化與現代化的過程，也企圖透過後殖民論述(post-

colonial discourse）的思考脈絡，關照今日我們生存環境的變遷與文化的雜揉性（hybridity）。

另一系列於 2023 年完成的〈南島聖像〉為延續〈福爾摩沙人〉再發展的創作，〈南島聖像〉由兩部分裝置組成，其一是採用臺灣南島語族的人類學攝影肖像為文本而創作的「剪影肖像」，其二則是以臺灣古地圖為文本再創作的「地圖影像」。在「南島聖像」系列的肖像剪影創作中，筆者引用了日治時代人類學家-森丑之助（Mori Ushinosuke,1877-1926）於 1915 年出版《臺灣蕃族圖譜》中的原住民攝影作為文本，採取盛行於西方 18-19 世紀的肖像剪影（Silhouette）為創作形式，以剪紙手法擷取了這些肖像攝影的外形剪影，島民形象的剪影內部則以氰版的手法填入了許多筆者踏查攝影的當代的島嶼地景，當代事物與歷史文本由此產生疊合，意義互相滲透。金色背景襯托下的島民身影有如西方宗教的「聖像畫」（Icon），島嶼上微小的人、事、物被賦予了的金色光輝，橢圓形外框一如西方肖像藝術的傳統形式，然而這些古典形式的畫框來自於西方全球化的家飾品牌企業，畫框材料也為當代工業中普遍應用於量產的合成樹脂與塑料。在這些畫框的形制之下，觀看其中的島民身影、島嶼地景與植相符號，彷彿透過資本主義、現代化、全球化與帝國之眼，凝視我們所生存的這座「南方之島」。另一部分，剪紙肖像所圍繞著一組解構並重組的氰版地圖，其文本來自於三件地圖，分別為 17 世紀荷蘭畫師 J. van Braam 所繪的臺灣古地圖、清代畫師繪製的《康熙臺灣輿圖》與日治時代由畫師金子常光（Kaneko Tsunemitsu）所繪製的《臺灣鳥瞰圖》。這三件地圖所代表臺灣過去歷經的殖民歷史，反映了西方、清帝國與日本帝國凝視下的島嶼樣貌。筆者以 18 件方格將地圖重新拆解與重組，以連結現代的島嶼地景中深植的殖民歷史脈絡，並呼應著「南島聖像」所映射出今日的島嶼的過去與現在。此次於國立中央大學藝文中心的展覽現場，筆者以這件氰版地圖重新搭配剪紙製作的植物枝葉，製作了一組限地製作的版本。以多層氰版感光方式製作了香蕉、蒲葵、黃椰子、芒果、蓮霧等外來植物等比例大小的葉子進行空間裝置，透過地圖影像、經緯座標與植物造形的所共構的空間，用以詮釋漂流而來的外來植相正如我們雜揉的文化面貌，本土與外來共同生長於斯，也轉譯多元族群凝視下的臺灣。

此次展覽中最大型的系列作品為由 22 組件所構成的〈島嶼植物誌〉，此系列作品為筆者自 2021 年起開始的創作計畫，其中 10 件為今年再發展的新作。主題聚焦臺灣在地常見的植物與物產，如：臺灣百合、樟樹、構樹、可可椰子、芒果、紅檜、紅茄苳、細蕊紅樹、龍潭苦菜、烏來杜鵑、芋頭、華南苧麻、大王椰子、水稻、甘蔗、臺

灣杉、臺灣芭蕉、蓪草、蓮霧、甘藷、檳榔、麵包樹等，透過植物剪影的外形與內部的圖像敘事來探討自然與人類之間的權力與支配。〈島嶼植物誌〉創作計畫源自 2021 年由臺灣大學胡哲明教授、洪廣冀教授的引介下至國立臺灣大學植物標本館參訪，觀看了許多日治臺北帝國大學時代的植物標本收藏，其中大量的植物標本資料成為筆者〈島嶼植物誌〉的創作文本，此系列創作同時引用了英國博物學家安娜．阿特金斯（Anna Atkins, 1799-1871）植物氰版影像的形式，透過植物誌的形式探討島嶼上各種植物本身所隱含的殖民歷史、全球化貿易、環境變遷與權力結構的關係。筆者以手繪黑稿作為氰版感光的負片，將各種植物相關的歷史文本與圖像轉化為絲絲的線條，以線條編織而成的圖騰嵌入各個植物標本的內部，彷彿成為植物的葉脈紋理。作品感光的過程中將負片上的黑色影像轉顯為白色的過程，也可視為我們面對自然與文明的現狀時，一種轉向看待事物的反向視角與面對文明發展的省思。

〈藍色蝶道〉與〈標本室〉以臺灣特殊的紫斑蝶生態作為題材，紫斑蝶的遷移生態與生物受氣後影響的遷徙行為有關，紫斑蝶的遷徙週期為春季北移；冬季則南遷越冬。臺灣紫斑蝶長途遷徙的生態習性，依照目前相關研究者提出的論點，包含「蝶道假說」與「擴散假說」，目前研究可知的紫斑蝶遷徙方向有臺灣西部與東部兩條路線。透過這些臺灣自然史研究知識的啟發，筆者嘗試以紫斑蝶隱喻為臺灣島民的特質-遷移、多元與海島性，用以敘述島嶼中移民特質的象徵。自古四面受海洋環繞的臺灣島民具有移動遷移的性格，自廣大的海洋而來，或自島嶼遷移而出（如：南島語族的「出臺灣說」），形成了我們複雜的血緣與文化。此次展覽展出以蝴蝶標本形式所構成的〈標本室〉，採取生態採集的檔案式空間進行陳列，蝴蝶的雙翼皆以氰版感光印上筆者環島踏查所攝影的風景片段，每隻蝴蝶自身都帶著一片不同的島嶼風景圖像，如同海島多元的文化與移民性格，以此映照我們每一位平凡島民的生命顯影，匯集為臺灣島歷時至今的集體記憶。

三、結論：回顧、反思與展望

筆者身為一位藝術創作者，同時也努力透過研究與書寫的實踐，進行交互思辯，期以達到創作上的「回顧」與「反思」。因此，筆者也企圖從多方的讀者角度，從而思考自己的創作語彙如何被他者閱讀、詮釋與被解讀。像是 2023 年尾由桃園市立美術館出版的桃源國際藝術獎畫冊中，由石瑞仁擔任觀察人所撰寫的文章中，除了對於〈南島聖像〉做了一些形式與文本運用上的陳述外，在理解〈南島聖像〉中「聖像」形式的意涵上明顯有「誤解」的跡象，其文章中陳述：「...在展品鋪陳中，刻意用金色

背景襯托氰藍的島民幻影，以此類比西方的『聖像畫』，說來是有點諷刺且表裡矛盾的。」[2] 然而，筆者在〈南島聖像〉中有關金色背景的運用，「並非」是要將作品的呈現「類比」為西方的聖像畫，其表裡的「諷刺」與「矛盾」其實正如筆者該系列的名稱〈南島聖像〉，其意義就是一種混雜異文化的衝突體。「聖像畫」在西方長久的發展脈絡中，本應是以西方古代哲人或宗教人物為題材，乃至筆者運用的剪影肖像的手法也來自於西方 18-19 世紀的歐洲剪紙藝術，當時的題材一樣也多以歐洲白人為主。〈南島聖像〉系列創作正是企圖反轉該形式中的主題，將原本自大航海時代以來西方殖民者眼中未開化的野蠻人置於該形式的中心。透過金色背景的形式襯托微小的島民身影，讓由歷史文本所轉譯的剪影肖像作品「看似」有如西方的聖像畫一般，但透過異文化的縫補與混搭，實則是試圖透過西方的藝術形式去「解構」與「反思」西方或帝國強權凝視之下的「原始」、「邊陲」與「被殖民者」，操作藝術作品表裡之間「形式」與「內容」的衝突，期以達到「去中心化」的張力。然而，藝術的閱讀總是開放而多元的，作品除了能夠為創作者發聲，同時也需面對各方的解讀與批判，筆者也虛心面對不同領域讀者的回應與思考，期待轉化為日後創作的養分。

回顧 2021 年於藍瓦空間第一次以氰版藍曬的系列作品進行創作發表時，當時自己在創作論述的文章末段寫下：「我生在這座南方之島，身為一位平凡的藝術創作者，以『創作』作為『實踐』，向過去的博物學家學習謙卑地面對自然，就從最微小的一株島嶼的植物開始。」[3] 這段話讓自己回想起，在今年參與桃源國際藝術獎的複審時，一位國際評委對於我展出的〈南島聖像〉提出探問，他詢問我與作品中南島語族的「關係」為何? 我的血緣族系並非直屬南島語族，但父母親的族群血緣反映了臺灣戰後本土與外來混血的縮影（客家、外省與文史工作者詮釋下的平埔族與客家漢人的混血，而平埔族也同屬南島語系），當時展覽場域中對於「關係」的探問讓自己十分疑惑。當時我誠實地直述了自己父母親所屬的族群與複雜的血緣脈絡，還有我如何以自身雜揉的血緣角度，重新梳理並詮釋歷史文本中對於臺灣南島語族在殖民者的凝視下所呈現的樣態。然而，這個提問也引發了自己後續對於創作上的思辨，並且時常在創作中重複對自己探問：血緣與種族是否代表了作品詮釋的正當性? 抑或是我在這片土地出生；在這土地上學習藝術；在這土地上創作，這樣是否即能順理成章地讓自己的藝術創作扎

[2] 石瑞仁，〈從創意角力和美學對話，到藝術感知與人文閱讀-2023 桃源國際藝術獎的創作與展覽觀察〉，收於《2023 桃源國際藝術獎》（桃園市：桃園市政府文化局，2023 年）。

[3] 劉子平，〈創作論述〉，收於《藍色溫室：天空、海洋與我們的島》（桃園市：藍瓦空間，桃園市政府文化局補助出版，2021 年）。

根於土地呢？至今我仍努力地在藝術中探索，嘗試尋找真切的答案。2023 年在國立中央大學藝文中心的個展前，正忙著撰寫新作品的創作論述時，回想即使時隔兩年，似乎仍能以這段文字做結，並再次呼應創作的初衷。

臺灣這座豐富多元的島嶼，她擁抱寬廣的海洋；是孕育我的母親之地。我試著從島嶼上微小的植物、動物與人；乃至土地、溪流、海洋與山岳，發現島嶼上最真誠動人的啟示。無論本土或外來，我們都吸納著這座島嶼滋養給予的乳汁成長茁壯，這乳汁也是流通島嶼上所有族群的血脈，我們都是落地而生的種子。島嶼上每一個平凡事物都牽引著不凡的歷史，那些事物上閃耀的微光已經足以讓我們自信地在汪洋的世界中找到堅定的座標。

圖 1：〈島嶼植物誌〉系列作品的藍曬感光製作過程

圖 2：〈島嶼植物誌〉 2021-2023 氰版藍印術、畫紙　尺寸依場地而定

圖 3：〈島嶼植物誌〉 展示局部 國立中央大學藝文中心展示現場

圖 4：〈島嶼植物誌-蓮霧〉藍曬作品、感光黑稿與植物標本之間的對照

圖 5：〈島嶼植物誌-蔦草〉藍曬作品、感光黑稿與植物標本之間的對照

圖 6：〈島嶼植物誌-大王椰子〉藍曬作品、感光黑稿與植物標本之間的對照

圖 7：〈南島聖像〉2023 氰版藍印術、畫紙、合成樹脂畫框、攝影負片、文件

尺寸依場地而定

投身歷史，是為了走向未來——「島史：湛藍圖景」的啟示

國立中央大學文學院學士班與藝術學研究所教授

謝佳娟

序文

「我們從何處來？我們是什麼？我們將往何處去？」十九世紀末法國畫家保羅．高更一心想擺脫歐洲文明，選擇來到遙遠的南太平洋，1897 年在異鄉大溪地島上創作了這件質問人生根本意義的大幅油畫。21 世紀初，土生土長於臺灣桃園的藝術家劉子平，同樣懷著對人生意義的追尋，在歐洲諸國遊歷經驗的深刻衝撞下，重新帶著反思觀照，選擇從「臺灣本島」的自然與人文環境出發，透過層層拆解與重組，探問「家鄉」歷史與身份認同建構的課題。

今年 9 月，劉子平於國立中央大學藝文中心舉辦的個展「島史：湛藍圖景」，延伸了他於 2021 年在藍瓦空間的個展「藍色溫室：天空、海洋與我們的島」的概念以及運用的氰版藍曬媒材技法，同時再加上剪紙、拼貼與空間裝置表現，為「島史」的探究開啟更多觀照面向。

臺灣四面環海，但並非孤島；自 17 世紀起，即在全球史的舞台上扮演交流節點的重要角色，島上諸多動植物產乃至人事物等，彷如時間膠囊般匯聚了殖民與全球化的種種歷程。今日對這個歷史的挖掘與探究，實是對「我們從何處來？我們是什麼？」的積極追問。極富跨領域研究實踐精神的劉子平，透過向過往的博物學家、人類學家學習，謙卑地面對自然以及歷史檔案，透過耗時耗力的踏查記錄、精細梳理，再加上藝術家獨有的視覺敏銳與形式調度，重新讓這些在我們生活中「再自然不過」的花草樹木、物產、蝴蝶、山林、溪谷、海岸、城市建物、古蹟等等，藉由彼此交疊重影，成為能夠積極啟動意義再造的新文本。

這個意義再造的啟動，邀請著觀者積極參與，從小地方著眼，向外連結拓展到全球流動的宏觀視野。譬如，〈標本室〉中的紫斑蝶標本圖像，同時提醒著我們蝴蝶生態與標本產業；哪裡可見群蝶飛舞？山林、海邊、城市公園？臺灣何時成為「蝴蝶王國」，出口大量蝴蝶標本？蝴蝶加工產業又如何將臺灣拉進全球經濟體系？〈島嶼植物誌〉中，藝術家也透過對植物標本、歷史文本及圖像的轉化，訴說著臺灣所經歷的殖民歷

史、全球化貿易、人為開發與環境變遷等議題。例如依 1925 年臺北帝大建檔的「烏來杜鵑」標本所創作的圖像中細看可見高樓、橋樑、煙囪，提醒了自然生態與文明開發如何共生的反思；事實上，臺灣原生種「烏來杜鵑」曾因翡翠水庫興建淹沒其生育地，導致在野外滅絕，後來經復育計畫，才能再次在臺北市見到人工栽植成果。〈福爾摩沙人〉以及延續發展的〈南島聖像〉，則擷取了日治時期人類學家的原住民肖像攝影的外形剪影，填入藝術家踏查所攝當代地景，兩者相互疊合而形成人與景、往昔與當前互為表裡、虛實共存的樣態。此次展覽新開發的〈島嶼的地標〉、〈島嶼的形狀〉、〈船舶〉系列，透過交疊、雜揉了臺灣島嶼從山林到海岸的自然與人為景觀以及 17 至 20 世紀的代表建築地標與船舶，激發著觀者思考我們的生存處境。這些人為建物與人文景觀不僅反映了過往歷史政經權力不斷流動、更迭、積澱的歷程，更對「我們是什麼？我們將往何處去？」施以直接而難以抹滅的影響。

除了創作主題的選擇顯見劉子平對個人乃至族群命運的著力反省，媒材技法的運用，同樣展現藝術家的深思熟慮。先前藝術家曾用油彩以寫實技法描繪臺灣豐富物產與土地景觀。此際，他選擇延續兩年前首度運用的氰版藍印術為媒介，不僅創作出極具視覺張力的湛藍意象，呼應海島色彩，更使得展覽主題得以透過攝影與氰版藍印術的文化意涵進一步豐厚深化。攝影術與氰版藍印術，在 1840 年代甫發明後曾被視為客觀記錄工具而大量運用於諸多領域視覺資料採集與知識建構，深刻影響後世人們觀看乃至認知習慣；今日在劉子平的巧妙運用下，成為挑戰、拆解與重構主觀認知的媒介。透過藍印技術，藝術家之手隱身至圖像表層背後，彷彿再次提醒了我們主客之間的相互辯證。而透過展場空間配置，這一張張檔案、標本式的圖像陳列，似乎也暗示著我們省思在紛雜現實中追求理性秩序的慾望。

「我們將往何處去？」或許是這一切對過往歷史探問與反省導向的最終關懷所在。各種飄洋過海「落地而生的種子」，將會共同長成什麼樣的未來風景？我們期待藝術家繼續以其深思與創意引領我們持續探尋。

筆於中大北村 2023 年 8 月 16 日

◎本篇文章發表於《島史：湛藍圖景 2023 劉子平創作集》(桃園：桃園市政府文化局補助出版，2023 年)，頁 2-3。

圖 1：〈島嶼的地標〉、〈船舶〉、〈島嶼的形狀〉三件作品裝置 2023 國立中央大學藝文中心展示現場

圖 2：〈島嶼的地標〉 2023 氰版藍印術、畫紙、合成樹脂畫框 尺寸依場地而定

圖 3：〈南島聖像〉2023 氰版藍印術、畫紙、合成樹脂畫框 尺寸依場地而定

圖 4：〈南島聖像〉展示局部 國立中央大學藝文中心展示現場

圖 5：南島聖像-大海、海祭與阿美族人
2023 氰版藍印術、畫紙、合成樹脂畫框

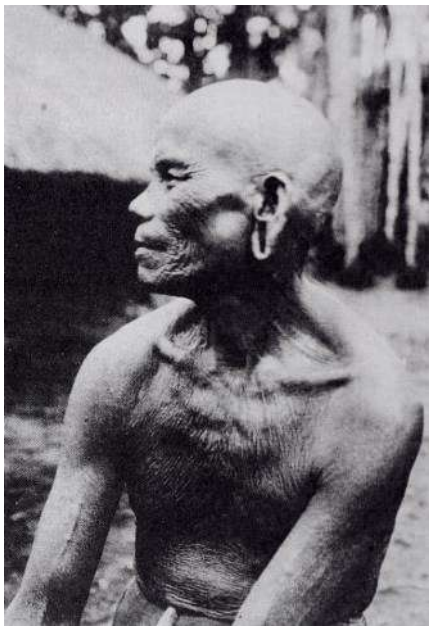

圖 6：阿美族沙荖社的男人
森丑之助攝，1914《臺灣蕃族圖譜》卷二

圖 7：南島聖像-樟樹、樟腦與鄒族人
2023 氰版藍印術、畫紙、合成樹脂畫框

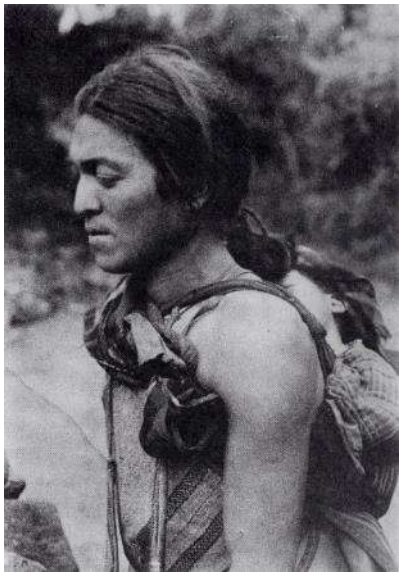

圖 8：鄒族阿里山群的男人
森丑之助攝影，1914《臺灣蕃族圖譜》卷二

圖 9：島嶼植物誌-烏來杜鵑
2021 氰版藍印術、畫紙

圖 10：島嶼植物誌-烏來杜鵑（感光黑稿）2021 墨水、描圖紙

圖 10：烏來杜鵑標本
佐佐木舜一採集 1925 國立臺灣大學植物標本館藏

「斷頭河計畫」的史地感知學：走向北臺灣淺山現地的藝術 —— 展演、行動及其寫作實踐

藝術家

梁廷毓

一、前言

筆者自 2017 年起進行的「斷頭河計劃」(The Beheaded Stream Art Project)，形式上含括了當代藝術展演、工作坊、現地行動展、講演策動、田野調查報告、學術論文、非虛構書寫和研討會發表。一方面，以北臺灣淺山地帶的原漢人群交界帶及地域社群作為連結、調查與文化實踐的場域，以影像、製圖與通靈等方式，關注不同歷史記憶及宇宙觀底下的非人之物；也以學術場域的論述生產與研究發表機制作為田野地，以期刊、講述與研討會等形式，探索當代藝術計畫與不同領域的交匯之處。另一方面，持續以多重的展示介面，將上述的各種形式，視為一種複合型的社會式展演，同時也企圖突破既定的形式框架，展開藝術所能觸及的實踐場域，企圖弱化加諸在創作者身上的當代生命權力——視覺及作品中心主義的要求框限；另一方面，「斷頭河計劃」持續通過各種形式的論述生產型態，關注「計劃型創作」(project-based art) 中行動、創作與研究實踐之間的關係。在此思考上，進一步對於「藝術式研究」(artistic research)、「藝術行動主義」(artivism) 與「藝術家書寫」(artist writing) 進行一系列的思辨和試探。本文即以前述這三個部分為核心，對這項計畫在各個實踐環節進行概述。

圖 1：「菱潭現地行動展」於桃園龍潭菱潭街興創基地展出一景（梁廷毓提供）

二、藝術式研究：從「番肉考」到「食人之界」的創作實踐[4]

2023 年 3 月至 4 月，筆者在國立中央大學藝文中心舉辦的個展「食人之界」（The Territory of Anthropophagus）展覽，[5]作為「斷頭河計畫」的一部分，延續筆者過去的個展「番肉考」(地點：众藝術空間，2018)、〈龍潭、關西地區的「食番肉」記憶〉(會議名稱：第十屆客家文化傳承與發展學術研討會，2019)和〈桃園、新竹地區「食番肉」記憶之初探〉(出版單位：國立中興大學歷史學系，2023)等一系列展演及文論發表。[6]持續以「村落」為單位的耆老口述與家族史調查，來重新述說這段歷史，並補足以往描述「食番肉」的論著在資料收集與史料上的感知侷限。

[4] 文中有關「番」的用詞，以及口述訪談之耆老，因地域與語言習慣之關係，會使用當時對原住民之慣用蔑稱「番仔」，而「番」與「蕃」之用字，為昔日史料與文獻慣用之文字，本文在此並無歧視之意。

[5] 此展覽要謝謝涂維政教授、朱靜怡和施柏如行政專員的邀請及協助，也要感謝客家學院榮譽教授吳學明老師，對展覽講座活動的支持。參見國立中央大學「人文藝術中心」網站：https://cha.ncu.edu.tw/web/news/news_in.jsp?np_id=NP1677205216104。

[6] 參見梁廷毓，〈桃園、新竹地區的「食番肉」記憶之初探〉，《興大歷史學報》，第 37 期（2023 年 6 月），頁 133-170。

圖 2：《食人之地》與「食人之界—梁廷毓個展」展場一景（梁廷毓提供）

對筆者而言，在面對「食番肉」相關的史料記載時，裡面的感知狀態是極度匱乏的；但透過當地耆老的口述和回憶，對於「食番肉」的感覺和情緒，此種帶有身體性的記憶和在地知識，便會立即浮現出來。相較於黑白、泛黃的歷史照片和史料文獻，民間社會的記憶總是無比的鮮活，腦內的景象也不斷的流變。我便是從這種因為人群地理分佈與環境因素而產生的精神變異現象，導向一項視覺篡變的影像生產工作：影像以地形的不同色階（color ramp），重新放置到影像所涉入地點當中，地形圖的色階，投映到現實景物與影像敘事結構當中時，所見之物都沾染上了一層詭譎的色彩。[7]

在「食人之界」的展覽當中，作品《食人之地》（2023）追溯圍繞在北臺灣淺山地帶的「食番肉」傳聞，除了對不同語言權力的歷史文本背後之觀察者視角的重新演繹，也藉由客家、閩南、原住民人群之間關於「食人者」（anthropophagus）的敘事，在視覺、氣味、口感、觸感等感官記憶（sensory memory）之口述歷史取徑，傳述主觀經驗和現場性描述，進行肉塊、頭顱、屍骨等「非人之物」作為歷史行動者的史學編撰，以及地理空間中的鬼魅敘事。《食人之界圖卷》（2023）則以「浪漫台三線」的空間範圍為藍本，由一幅山水式織畫與食人者後代的口述文件構成。一方面將曾經發生過漢人「食番肉」事件的漢人傳統村落，繪製於圖卷；逆向漢人墾殖者由平地望

[7] 梁廷毓，〈幽冥地理 / 誌：論「鬼瞳」影像的地理幻見與異色魅景〉，《文化研究季刊》，第 180 期（2022 年 12 月），頁 64。

向山區開發的地理視角，繪製一張從原住民部落領域望向平地漢人聚落的視野，翻轉清帝國及漢人在歷史上形塑的「番界」觀念，呈現對於原住民族而言的「食人之界」，並將漢人及原住民族人關於「食番肉」的口述證言，織繡於圖卷之中。

圖 3：《番顱考》與「食人之界—梁廷毓個展」展場一景（梁廷毓提供）

作品《番肉考》（2017）從自身的家族史出發，在族譜上得知家中數位長輩曾被原住民殺害，想必也曾憤而食番肉。影像藉由極其冗長的客語敘事，鋪成出殺戮過程的綿密時間感，以及從敘事方式，回應今日客家文學過於浪漫的敘事觀與懷古的客家美學。《番顱考》（2019）從探尋食人者後代家屬的記憶開始，試圖從「番害」這一存在於客家人身上的特殊「受害感」為引，從「被獵首者」家屬、鄰家的言說中，挖掘一種在族群意識、土地意識萌芽之前的精神感知、心理狀態反映出來的生存行為：「食番肉」。筆者從客家山村周遭訪問了數座土地廟，並意圖向土地神探問「番魂」、「番肉」及「殺番」之事，拼湊出在人頭、番頭與神像斷頭之間的異質敘事。除了編入「被獵首者」後代的食人肉記憶，也從客家民謠、言語、山村的空間觀念延伸成一段幽微的敘事。

筆者也同時在論文〈桃園、新竹地區「食番肉」記憶之初探〉（2023）中指出，耆老們曾描述肉質「很韌（硬）」、肉味「鹹鹹」；煮起來「很香」等語句，甚至有「咬到那手臂的筋……被扒住」的接觸性描述。並且能夠敘述人肉的口感、氣味與觸感，以

及陳述帶有現場觀察感的字句，皆是目前歷史文獻當中少見的訊息。這類具有感官元素和意涵的「食番肉」記憶，成為該地區今日「集體記憶」的歷史過程，本身即凸顯出民間記憶與史料記錄的視角落差，以及當事者、關係者後代與旁觀者的想像差異，[8]並將此研究調查之發現，回扣至藝術展演所欲形塑的感知；同類相殘者（cannibals）一詞，雖然在近代被賦予了明確意義，使用於帝國殖民者遭逢到的難纏族類，以及被視為抵制、挑釁外地商人和定居者的非人野獸。過去發生於北台灣淺山地帶漢人武裝聚落的食人行為，在殖民者眼中同樣令人無法直視。

這一處「食人之界」，在一系列的展演之中，指向的是漢人侵墾、移居歷史上，處在界線另一端原住民群體的反視。漢人移墾者的土地是透過隘防線逼近、壓迫、劃清界線的手段，過程中原住民族也面對「漢害」的衝擊。因此，北臺灣淺山這一處山川交殺之地，幾乎一度讓我懷疑是否存在一種「食人地理學」（cannibals geography），可以指認這片淺山地帶為何會有如此之多的「食番肉」事件之原因。對筆者而言，這當然是對「地方知識」的一種謬想，但原漢族群交界帶發生的「番害」是多重原因造成的，有些地區是因為土地的爭奪，而驅使原住民集體獵首的儀式性行為，有些地區則是因為個人或家族的需求（例如，成年禮的儀式），而產生單一死者的獵首事件，背後的動機與原因相當複雜，未來如何從原住民族的觀點，甚而以亡靈的角度探究「食番肉」的問題，仍是「藝術式研究」可能進一步介入的空間。

三、交界地帶的渡越：北臺灣淺山現場的行動與展演實踐

這幾年，因為從自身家族史所意外展開的「斷頭河計畫」創研工作，[9]時常往返桃園、新竹段的臺三線「內山公路」。此地為何稱為「內山」？百餘年前，當開墾者面對到原住民族人獵首、反抗壓力時，「內山」便是漢人對族人家園、獵場的蔑詞，充滿漢人向山林開發的慾望與視線；「內山」一詞從歷史文獻的脈絡來看，即是「番」與非人野獸的居所、「人」所無法抵達之處；但從原住民族的角度而言，就是隱含漢人中心視角、具有歷史不正義性質的髒字——標誌牌似乎遙應著漢人「內山開發史」的敘事觀，為綠意環繞的公路，添上一絲歷史的血色。百餘年之後，「內山公路」的稱呼仍作為一

[8] 梁廷毓，〈桃園、新竹地區的「食番肉」記憶之初探〉，《興大歷史學報》，第 37 期（2023 年 6 月），頁 161。

[9] 關於「斷頭河計畫」的背景和脈絡，請參看梁廷毓，〈問魂、尋屍的旅途：給「斷頭河」的一封信〉，《國藝會線上誌》，網址：https://mag.ncafroc.org.tw/article_detail.html?id=8a8082858512476e01852ea7988f0005

種對過去墾殖空間的遙喚。每隔幾公里便出現一支「內山環線」的標誌牌，提醒著往來其間的觀光客，此地曾是百餘年前漢人移民眼中的「內山」之地。

圖 4：金廣成文化館內展出的《往返客庄與部落之間的人》(許博彥拍攝)

2023 年初夏，有幸參與第二屆「浪漫台三線藝術季：淺山行路人」(from nowhere to now here)，[10]一如往常地回到熟悉的地方：新竹縣關西鎮的湖肚庄與四寮聚落。此地是一處純樸的客家山村，倚著象棋崙、獅山與眺望崠。這幾座山曾是村落過去的屏障，也是原漢人群勢力的界限。路經蜿蜒的山路，處處遍佈歷史地景，包括昔日曾有原住民埋伏其中的老茄苳樹洞、埋葬無頭屍骨的萬善祠、進山工作都要擲筊詢問的水頭伯公祠、「防番」意味濃厚的三山國王公嘗、三合院裡的銃眼等，皆是餘留在人群邊界地帶的歷史印記。

北臺灣的淺山地區，是「斷頭河計畫」的核心地帶，附近幾座山嶺稜線皆是桃園龍潭區和新竹關西鎮的行政區界；也位於昔時「番界」附近，客家庄和泰雅部落之間僅有一山之隔。延續在 2020 至 2022 年，參與國立陽明交通大學客家學院主持的「逆寫北臺灣客家開發史計畫」，[11]開始思考一種重建原客族群互為主體的史觀及敘事。回到

[10] 此次參展要感謝策展人林怡華和鄒婷的邀請和協助，以及金廣成文化發展協會的大力幫忙。參見第二屆「浪漫台三線藝術季—淺山行路人」，展覽網站：https://www.romantic3.tw/tw/about/view/0A5dd3FBb565。

[11] 參見羅烈師主編，《qmul rhzyal Tayal？開山打林？逆寫北臺灣客庄形成史》(新竹：國立陽

藝術實踐的領域，此次也試圖從這種反思意識出發，並藉由地方文化館的展演，更實際的觸探這項問題的困難和糾葛。因此，這次參與第二屆「浪漫台三線藝術季」，便決定選擇要回到「金廣成文化館」。相較於當代藝術在替代空間、畫廊、美術館與藝文中心的展出，地方文化館的展示脈絡和場所特質，與前述展演場域有諸多不同。文化館牆面上寫著客家人如何「開山打林」的歷史，成為計畫進入地方文化館場域時，極欲透過展演的敘事編排及空間設置來回應之處。

換言之，進行一項重構地方敘事的展演時，如何能參與進地方文化館內的歷史敘事協商及文史復振的工作，並鬆動文化館內關於漢文中心主義視角的開發史敘事？便是重要之事情。製作《往返客庄與部落之間的人》(2023)的過程，[12]因為展覽本身在地理場址的特性上，位處於原漢人群的接觸地帶，金廣成文化館在空間上與「原鄉」毗鄰，隔一座山便是馬武督泰雅部落。因此，「斷頭河計畫」此次於金廣成文化館的展演，並不以「復返」為目的，也不滿足於僅構作一個能夠使山前的客庄、山後的部落之間一處記憶相互流轉、交換之所，更重要是朝向「渡越」(transit)歷史、地理界線的意念。在此地的展演行動，指向的是已經根深柢固的漢人「內山開發史觀」，以及「定居型殖民主義」之土地開拓敘事，所延伸而成的地方文化館與碑文沿革。

圖 5：金廣成文化館內展出的《往返客庄與部落之間的人》(許博彥拍攝)

明交通大學，2022 年)。

[12] 參見「往返客庄與部落之間的人」，作品資訊：https://www.romantic3.tw/tw/works/view/C7fFF93eD844

在藝術季展覽的期間，筆者已經撰寫〈往返客庄與部落之間的人：記一場與「原鄉」毗鄰的客庄展演〉文章，描述展覽的方式和企圖。[13]本此展出的金廣成文化館及附近傳統聚落周邊，仍留下不少地方先民過去和泰雅原住民族人互動的痕跡，成為「斷頭河計畫」回返北臺灣淺山地帶，並介入地方文化場館展演過程裡，重要的著力點。另一方面，也以聚落內的「番割」與「番通事」家族故事，沿線走讀地方記憶與耆老口述裡相關的歷史地景和舊道。透過親臨現場、實地走訪的方式，一窺主流漢人開發史敘事底下，鮮為人知的原漢人群交往故事。以「逆行」為參與地方歷史走讀的實踐概念。我們將自身的視野，重新置放於過去北臺灣客家開發史底下的淺山人群交界帶，並透過客家庄聚落裡面留下的原漢人群互動的碑記、沿革、農民曆與歷史傳說地景，邀請民眾以涉身踏查與現地行走的方式，在歷史現場重新思考及涉身逆行「內山」，從地方留存的記憶、碑記、沿革與傳說，娓娓道來原漢人群相遇歷史中的血淚、情愫與哀愁。

圖 6：浪漫台三線藝術季「往返客庄與部落的一段舊道」現地走讀（吳欣怡拍攝，梁廷毓提供）

[13] 參見梁廷毓，〈往返客庄與部落之間的人：記一場與「原鄉」毗鄰的客庄展演〉，《原住民族文獻》，第 56 期（2023 年 9 月），頁 88-91。

四、製圖與撰書：《噤聲之界》的靈魅敘事及寫作實踐

和前述「逆行」相應的是，繼 2019 年在桃園龍潭的菱潭街興創基地舉辦「菱潭現地行動展」之後，筆者於 2022 年時，參與「桃園地景藝術節：川行脈動」，在桃園市立大溪木藝生態博物館舉辦「地圖導讀工作坊：山城大溪的原漢人群記憶和哀愁」。[14]兩個活動分別以桃園龍潭、大溪地方的原漢互動故事為主軸，嘗試以地方耆老的記憶，製作一張能夠前往歷史現場的圖誌。該地區在清代初期，仍為泰雅族原住民的傳統活動領域，至今地方上仍流傳著「出草」、「通婚」和「交易」等人群的互動記憶。工作坊的講演與影片放映，佐以特製的《浪漫斷頭河—旅遊導覽地圖》(2019-2022) 逐步描繪出周遭村落里鄰的原、客人群互動口述記憶，作為山城大溪的原民記憶與地景重塑，也讓在地的觀眾能夠按圖索驥、親自動身前往這些現場。

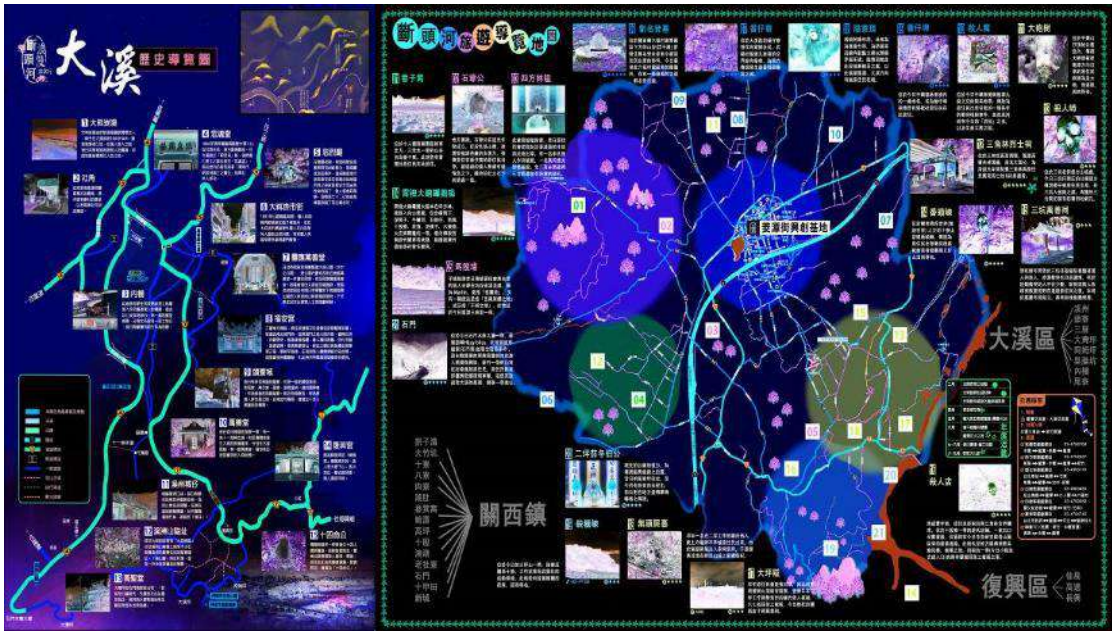

圖 7：工作坊期間自由放送的《浪漫斷頭河—旅遊導覽地圖》(梁廷毓提供)

但除了對地圖進行重製之外，「藝術家的書寫」究竟能如何涉入到歷史和記憶的再形塑？經過幾場於北臺灣淺山地帶的現地展演、踏查及工作坊之後，所延伸的思考，是一種朝向「越渡」的逆寫行動。對筆者而言，後續在《噤聲之界：北臺灣客庄與原

[14] 此次工作坊，要謝謝策展人蕭凱文的邀請及協助，另外於菱潭街興創基地的行動展和系列工　作坊，則要感謝蔡濟民和張智宇的大力幫忙及支持。參見「地圖導讀工作坊：山城大溪的原漢人群記憶和哀愁」，網站：https://www.taoyuanlandart.com.tw/forum-detail/50__1/。

民的百年纏結和對話》(2020-2023)的書寫計畫中，[15]不同於近幾年探討族群互動記憶的田野調查報告和研究論文，[16]這項寫作更加側重於反思客家庄、部落之間的記憶流轉和對話、漢人的「定居型殖民」(settler colonialism)敘事，以及是當代地方社會中隱含的原漢「和解」難題。以筆者這幾年往返於北臺灣淺山的客庄和部落之經驗，實際上無論「原漢融合」或「原漢大和解」都可能是表面的宣稱或口號(或僅是一種理想)，在淺山聚落和部落裡的情況，更為糾結而複雜，地方不同族群之間因歷史因素而形成各種的視差和錯解。

北臺灣的淺山地帶，今日仍充滿各種血色的記憶，等待著被撥開。百年前的人們在此處留下各種痕跡，層層疊疊、橫橫豎豎，看似凌亂不堪，卻又證據確鑿，這些掩藏於山川裡的秘密，在時間的過程中被重新編碼進人們的記憶裡。面對過去漢人殖墾歷史的相關文書與歷史研究時，同時注意到今日地方記憶的複雜性，可以令我們對於某些事物感覺更為細膩。因此，在《噤聲之界》的寫作當中，我嘗試讓原漢族群雙方的民間記憶、觀點、立場、主觀的認知都毫不保留地貫穿其中。唯有如此，我們才能看到各種細微的矛盾、無解，存在於彼此的言說之中。筆者一直覺得，或許正是因為各種歷史的視差，才恰巧讓不同人群對歷史的「感受」得以瀰漫不散於淺山地帶，並且在百餘年的時間當中，不同人群的相互接觸和理解之下，於當代形成一處極為特異的地方。

---

[15] 此項書寫計畫，要感謝國家文化藝術基金會「臺灣書寫專案」的支持，參見「專案補助成果檔案庫」網站：https://archive.ncafroc.org.tw/result?id=0ac4c69d091a4ac9854c39337e77e05a。

[16] 相關田野調查報告與研究論文，參見梁廷毓，〈桃園龍潭近山地區耆老的原客族群互動記憶〉，《歷史臺灣：國立臺灣歷史博物館館刊》，第 14 期(2017 年 12 月)，頁 125-138；〈龍潭、關西地區「番害」記憶之口述調查〉，《臺灣風物》，第 70 卷第 2 期(2020 年 12 月)，頁 157-184；〈桃園、新竹地區的原客族群互動與伯公信仰傳說〉，《歷史臺灣：國立臺灣歷史博物館館刊》，第 21 期(2021 年 6 月)，頁 35-69；〈桃園、新竹沿山地區平埔、泰雅與客家族群互動記憶〉，《桃園文獻》，第 12 期(2021 年 12 月)，頁 53-92；〈清代至日治初期的馬武督社之研究〉，《臺灣原住民族研究論叢》，第 31 期(2022 年 12 月)，頁 55-100；〈桃園、新竹地區原漢族群互動下的孤魂信仰與鬼魅傳說〉，《臺灣文獻》，第 73 卷 4 期(2022 年 12 月)，頁 303-356；〈桃園、新竹沿山地區泰雅部落的原漢族群互動記憶〉，收於羅烈師主編，《qmul rhzyal Tayal？開山打林？逆寫北臺灣客莊形成史》(新竹：國立陽明交通大學出版社，2022 年)，頁 78-119。

圖 8：《噤聲之界：北臺灣客庄與原民的百年纏結和對話》，預計 2024 年出版。(梁廷毓提供)

具體而言，筆者在《噤聲之界》的寫作之中，除了匯合實際的訪談，地景記錄與檔案文獻的重新撰寫，也側重於原漢人群雙方的記憶與敘事的校準，並推向一個歷史敘事的協商想像。不僅是要保存一個記憶的傳遞與形塑過程，同時也試圖維繫不同的地方觀點和宇宙觀，能夠成為一部以淺山人群為主體視角的書寫。不論是發生於其中的合作、衝突和死亡事件，非但不是一個世代和生命的結束，因為在聚落和部落之間的各種鬼故事，以在地的知識論和宇宙觀而言，都暗示了那個年代的死者，並非以區隔的方式被區隔於人間 / 靈界；反而中介於當代的原漢人群雙方、各自對歷史的記憶和主觀認知當中，勾勒出一處死者與活人、屍骨與土地之間一段相互牽引、交互生成的歷史。

五、暫結語：朝向地理及歷史的感知學

本文從「藝術式研究」、「藝術行動主義」與「藝術家書寫」這三種實踐面向和角度，概述了筆者自「番肉考」至「食人之界」的創作實踐；北臺灣淺山現場《往返客庄與部落之間的人》在地方文化館的展演和行動意念；《浪漫斷頭河》、《噤聲之界》中

的製圖與撰書，蘊含的靈魅敘事及書寫工作。所欲闡述的不僅是「斷頭河計畫」對於歷史和記憶的批判、反思再形塑，亦不只是對在地知識論和宇宙論的回溯和肯認——更重要的是，這一段摻雜著藝術和歷史元素不斷交會的過程和經驗，不斷捏塑我對於北臺灣淺山歷史的感覺及認識，所欲朝向的是相互交纏著地理（geo-）及歷史的感知學（historical aesthetic）實踐——藉由不同層次的展演及藝術策動：地圖導讀工作坊、現地行動、書寫與社區型展演等形式，在北臺灣淺山的人群交界帶，以藝術實踐作為「渡越」界線的驅動力，或許是創作者面對田野調查、歷史研究、在地書寫、走讀活動與地方文化館空間時，能夠打開和地方社會對話的一處空間。

參考資料

- 客家公共傳播基金會，第二屆「浪漫台三線藝術季—淺山行路人」，展覽網站：https://www.romantic3.tw/tw/about/view/0A5dd3FBb565。
- 浪漫臺三線藝術季，「往返客庄與部落之間的人」，作品資訊：https://www.romantic3.tw/tw/works/view/C7fFF93eD844。
- 桃園地景藝術節，「地圖導讀工作坊：山城大溪的原漢人群記憶和哀愁」，網站：https://www.taoyuanlandart.com.tw/forum-detail/50__1/。
- 梁廷毓，〈往返客庄與部落之間的人：記一場與「原鄉」毗鄰的客庄展演〉，《原住民族文獻》，第 56 期（2023 年 9 月），頁 88-91。
- 梁廷毓，〈幽冥地理／誌：論「鬼瞳」影像的地理幻見與異色魅景〉，《文化研究季刊》，第 180 期（2022 年 12 月），頁 64。
- 梁廷毓，〈桃園、新竹地區的「食番肉」記憶之初探〉，《興大歷史學報》第 37 期（2023 年 6 月），頁 133-170。
- 梁廷毓，〈桃園、新竹地區的原客族群互動與伯公信仰傳說〉，《歷史臺灣：國立臺灣歷史博物館館刊》，第 21 期（2021 年 6 月），頁 35-69。
- 梁廷毓，〈桃園、新竹地區原漢族群互動下的孤魂信仰與鬼魅傳說〉，《臺灣文獻》，第 73 卷第 4 期（2022 年 12 月），頁 303-356。
- 梁廷毓，〈桃園、新竹沿山地區平埔、泰雅與客家族群互動記憶〉，《桃園文獻》，第 12 期（2021 年 12 月），頁 53-92。
- 梁廷毓，〈桃園、新竹沿山地區泰雅部落的原漢族群互動記憶〉，收於羅烈師主編，《qmul rhzyal Tayal？開山打林？逆寫北臺灣客莊形成史》（新竹：國立陽明交通大學出版社，2022 年），頁 78-119。
- 梁廷毓，〈桃園龍潭近山地區耆老的原客族群互動記憶〉，《歷史臺灣：國立臺灣歷史博物館館刊》，第 14 期（2017 年 12 月），頁 125-138。
- 梁廷毓，〈清代至日治初期的馬武督社之研究〉，《臺灣原住民族研究論叢》，第 31 期（2022 年 12 月），頁 55-100。
- 梁廷毓，〈龍潭、關西地區「番害」記憶之口述調查〉，《臺灣風物》第 70 卷第 2 期（2020 年 12 月），頁 157-184。
- 梁廷毓，〈問魂、尋屍的旅途：給「斷頭河」的一封信〉，《國藝會線上誌》，網站：https://mag.ncafroc.org.tw/article_detail.html?id=8a8082858512476e01852ea7988f0005。

- 國家文化藝術基金會，「專案補助成果檔案庫」網站：https://archive.ncafroc.org.tw/result?id=0ac4c69d091a4ac9854c39337e77e05a。
- 國立中央大學「人文藝術中心」網站：https://cha.ncu.edu.tw/web/news/news_in.jsp?np_id=NP1677205216104。

翁崑德日記中的自我建構

國立臺灣藝術大學藝術行政與文化政策研究所博士、

臺南市美術館研究典藏部主任

余青勳

一、發現西畫家翁崑德

在臺南市美術館（以下簡稱南美館）2023 年 6 月籌辦的「藝術品·診療事：翁崑德的藝術與作品修護展」之前，歷史上並沒有留下翁崑德個展的紀錄。關於藝術家翁崑德的研究有 2014 年蕭瓊瑞所撰、臺南市政府出的《翁崑德〈海魚〉》，以及 2022 年南美館委託黃琪惠完成的《西畫家翁崑德（1915-1995）生平與繪畫之研究》。在此之前，系統性地對翁崑德的生平與創作進行研究的，實在少之又少。

翁崑德 1915 年出生於現今的嘉義市，父親經營運送、營造等事業有成，在沒有經濟壓力的背景下，他與哥哥翁焜輝（1913-1990）得以盡情往個人喜好發展。兩人在嘉義第二公學校畢業後，陸續前往京都立命館中學學習，之後又進入立命館大學就讀文學科。深厚的文學底蘊可以在翁崑德的日記中得到應證，他閱讀的書籍繁多而且興趣廣泛。終其一生，翁崑德不斷思考如何精進自己的畫藝、挑戰自我。1935 年，翁崑德年方 21 歲，即以描繪嘉義街景的〈活力之街〉入選第 9 回臺展，1938 年以〈車站〉入選第 1 回府展，1942 年又以嘉義公園的寫生〈朝〉入選第 5 回府展。第二次世界大戰結束後，臺灣人無不懷著回到祖國、建設未來的希望，可是隨著接收的行政長官公署的施政不當、通貨膨脹等因素，造成社會的動盪與不安。二二八事件中，嘉義的畫伯陳澄波（1895-1947）無辜地被剝奪生命，帶給嘉義藝術界極大的震撼，有些畫家因此放棄畫筆或是遠離家鄉，翁崑德則是少數一直住在嘉義持續作畫的藝術家之一。他一邊參選省展，一邊繼承家中的運送事業。自 1959 年起，經由畫友沈哲哉（1926-2017）推薦加入臺南美術研究會，並且每年固定參加南美展。1984 年他因為生病移居臺南，由妹妹翁碧煙、養子也是外甥翁宏彰與媳婦洪秀美照顧他的生活，1985 至 1995 年期間因病無法作畫，但仍持續提供作品參加南美展。[17]

[17] 黃琪惠，《西畫家翁崑德（1915-1995）生平與繪畫研究》（臺南市：臺南市美術館委託研究

二、日記中的自我建構

日記主的自我認同會因為生活的變化、與朋友之間的相處、獲得不同的刺激等原因而有所改變。也就是說，日記主會因為他的自我認同而選擇與建構某種生活方式，但其生活方式與外在的客觀世界的變化也會影響他的自我認同，兩者之間存在辯證性的、相互為用的關係。因此，日記主的自我認同必須放在長時間的變化下，透過外在環境的不斷變化進行觀察。

本研究所參考的翁崑德日記來自家屬收藏。翁崑德使用普通的筆記本作為日記，一本記錄三個月份的內容，目前只留下七年份日記如下：1970 年 5 至 12 月、1971 年 1 至 12 月、1976 年 9 至 12 月、1977 年 1 至 12 月、1978 年 1 至 12 月、1979 年 1 至 12 月、1990 年 5 至 7 月。雖然 1970 年代以前的日記已經無法取得，但透過上述多年記載的內容觀察，仍然可以獲得日記主長時間的書寫內容，藉以觀察他的個人生活、思想與外在環境發生的變化。以下以四個子題：（一）追求穩定的生活、（二）現代性的畫家、（三）藝術思想的自我鍛鍊、（四）藝術家創作活動的記錄等，考掘翁崑德如何寫日記，並進一步分析翁崑德怎麼認知自我以及如何建構自我。

（一）追求穩定的生活

翁崑德選擇市售的直條筆記本作為日記本，每日皆會清楚記載日期（西曆、國曆和農曆）、氣温以及氣候（以圖示細分晴、陰、雨、霧、風和雷），以及每日起床和就寢的時間。書寫的語言以日文為主、中文為輔，有時還會附上當日剪報，例如國內外大事的一週新聞提要。書寫的結構以記載每日上午、下午和晚上三個時段發生的事情為主。偶有收到展覽邀請卡、南美會的開會通知、畫壇的訊息、到寺廟旅遊所得的籤詩等，甚至興之所至寫下的詩句，都會留存在翁崑德的日記當中。翁崑德的日記在書寫之時純屬個人想法的抒發，並沒有出版或供他人閱讀的意圖，所以作者行文充滿對自我的批判與期許，文詞表達直言不諱。

計畫案，2002 年）。

從翁崑德的日記內容來看，他幾乎每天皆有記錄，日記篇幅約為一至二頁，經常有自我反省和自我勉勵的文字，他藉由日記的格式建構他對生活的理解與自我的追求。1977 年元旦，翁崑德寫下了對新的一年的期許：

> 又是一年的開始。壹年老壹年，我的希望也一年年失去！我有著渺渺的沉重感，自己晚年的歲月，又在失意中失去了一年啦！
> 在生活裏，一直缺少精神上的安慰和鼓勵，多少年來我都在孤孤單單的不如意中摸索生活。是不是在這年中得到一些進展的曙光呢？[18]

這一頁上方有凡例兩字，並以圖示標記氣候的陰晴變化（圖 1）。每月月底翁崑德也在日記製表登記生活上收入與支出金額（圖 2），在生活物慾方面，過著節制與規律的生活。翁崑德似乎試圖用日記體例框限出自己生活的主軸與目標，以此建構生活的意義，讓自己在規律生活中，得以一步步靠近他熱愛的繪畫創作。

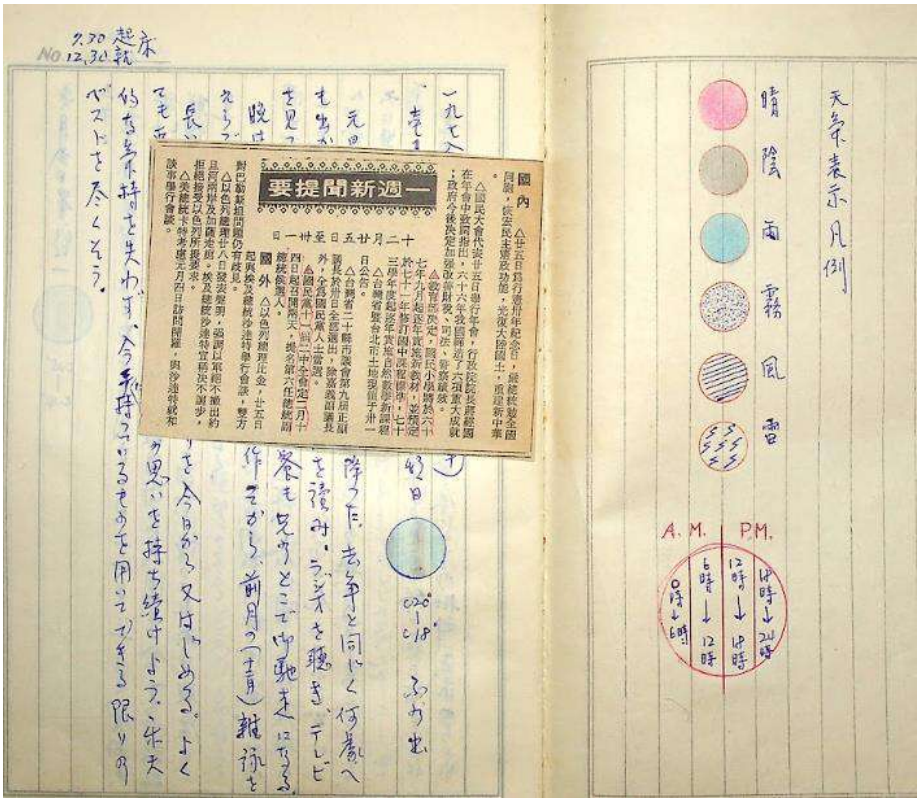

圖 1：翁崑德，《翁崑德日記》，1978 年 1 月 1 日。
圖示為天氣的凡例，以圖示細分晴、陰、雨、霧、風和雷，並以點表示霧，以斜線表示有風等。翁崑德有每週將國內外新聞大事剪貼下來的習慣。

[18] 翁崑德，《翁崑德日記》，1977 年 1 月 1 日。

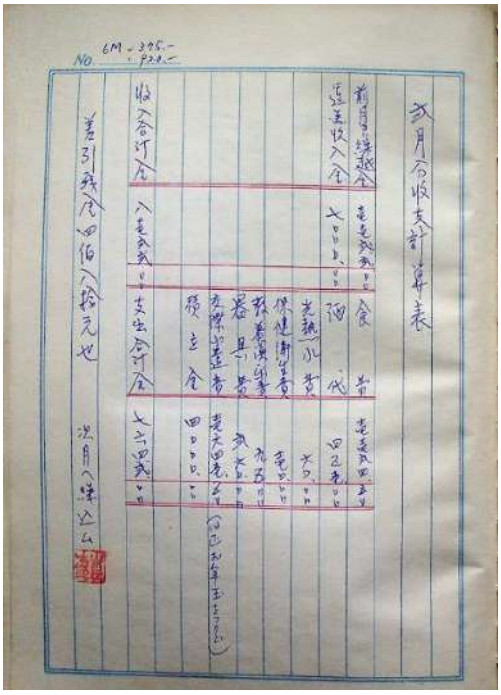

圖 2：翁崑德，《翁崑德日記》，1977 年 2 月份收支計算表。

> 從現在開始，我決定比起任何人，都要優先畫取悅自己的畫。雖然在繪畫上是孤獨的，但我打算透過「真正的藝術之人」的捨身精進，一步步去構築自我的道路。[19]

詹姆斯・奧爾尼（James Olney）認為，日記這種自敘類文體應該被視為是日記主利用文字思考、表達以及建構自己的獨特文本。將自敘類文體視為傳主自我建構的文本時，其書寫、表達自我的方式與自我認知本身一樣重要。[20]簡言之，文字建構自我，自我運用文字，這兩者之間有密切的關聯。翁崑德在高度自覺的情況下，選擇了統一格式的日記本，日記記載的方式具有高度自律性。日記主要以日文書寫而成，間或穿插中文的書寫。書寫的字跡娟秀，文字理性而流暢，傳達出翁崑德個人理性又自制的特質。翁崑德日記獨特的格式已經內化成為藝術家安排與理解自己的生活與自我的基本框架，理性與規律的生活是他所追求的。

穩定是一種生活的秩序與方式，藉由規律、穩定的生活，以應對不斷變動的外在世界。對穩定生活的追求與欣喜，翁崑德在一封寫給外甥陳宏嘉信件中表露無遺：

> 我喜歡我現在的生活。早上一覺醒來，天光始亮，忽忽起床，一進廚房，就洗

[19] 翁崑德，《翁崑德日記》，1970 年 7 月 18 日。

[20] James Olney, Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography, pp.32-57.

臉洗口，後繫圍裙起火生煤油爐子，淘米煮飯，切炒合一、刀勺齊響，直到早餐後收拾完了，我的心地才能寧靜。在這輕輕閒閒的時間之內，我就可以恢復畫家的安祥。躲在室內享受揮毫的洪福了。「精神愈用則愈出」雖然家事紛繁（洗衣、買菜、收拾屋子等），但我的上進之心不減當年。能整天忘我地全新創作時我就非常快樂。……我對生活並不奢求，只希望能吃自己喜歡吃的東西、作畫以外能有空閒看看好的書，和幾個聊得來的朋友談談天喝喝酒，我就滿足了。「知足常樂」、「安貧樂道」就是我對人生的箴言。[21]

（二）現代性的畫家

翁崑德在每週日的日記，都會剪下報紙上國內外新聞的「一週新聞提要」，藉由對公共事件的記錄，培養自己的公眾意識。在某方面而言，對公眾意識的關注是極具現代性意義的一件事。卞冬磊認為現代意識的誕生與報紙的流通有密不可分的關係，報紙形塑了一個新的、不受限於空間的新討論場域，閱讀者能夠藉由報紙掙脫他們所處的客觀空間並被安置在一個更廣大的世界中。[22] 翁崑德保持每日閱讀的習慣，除了報紙之外，還包括中日英文雜誌如《讀者文摘》、《時代雜誌》、文學、小說、美術書籍和畫冊，也時常閱讀聖經。

臺灣美術史研究者黃琪惠認為，翁崑德的創作「寫實地描繪家鄉風景，特別是以嘉義公園為主題，表現對地方現代性的認同。」[23]嘉義公園是許多畫家取材入畫的景點，成為都市現代性的象徵與地方意識的認同，其中又以陳澄波 1937 年所繪的〈嘉義遊園地〉、(嘉義公園）最具代表性。嘉義於 1930 年升格為嘉義市時，增設了公園等現代化設施，熱衷於觀察自然的陳澄波時常將地方與現代性元素結合。〈嘉義遊園地〉一作中，陳澄波將自然、人物與動物合而為一，達致萬物和諧並存的環境。[24]相較之下，翁崑德忠實於眼中所見景物的細膩描繪，呈現嘉義公園寧靜祥和的氣氛。1955 年創作的油畫〈遊園〉(圖 3)，即描繪嘉義公園內的兒童遊園地。他以俯瞰的視角描繪橢圓柵欄內的鳥籠、跑跳的兔子以及柵欄邊觀賞的婦女與小孩等。柵欄外推著嬰兒車的女性，西裝筆挺的兩位紳士正熱烈地交談，坐在椅上聊天的打扮時髦的女性，還有一位畫家專心

[21] 翁崑德，《翁崑德日記》，1971 年 2 月 3 日。
[22] 卡冬磊，〈古典心靈的現實轉向：上海新聞紙與中國現代性的發生〉，《二十一世紀》，第 143 期（2014 年），頁 68-81。
[23] 黃琪惠，《西畫家翁崑德（1915-1995）生平與繪畫研究》，頁 45。
[24] 國美典藏，網站：https://ntmofa-collections.ntmofa.gov.tw/GalData.aspx?RNO=MXMDM1MLMAMBMHMY&FROM=5A5O5D5X515Y，點閱日期：2023 年 10 月 9 日。

地坐在畫架前寫生眼前的場景。畫面遠方可見噴水池、花園與散步的行人。陽光自樹梢灑落，給人一種平和、滿足的生活幸福感。[25]

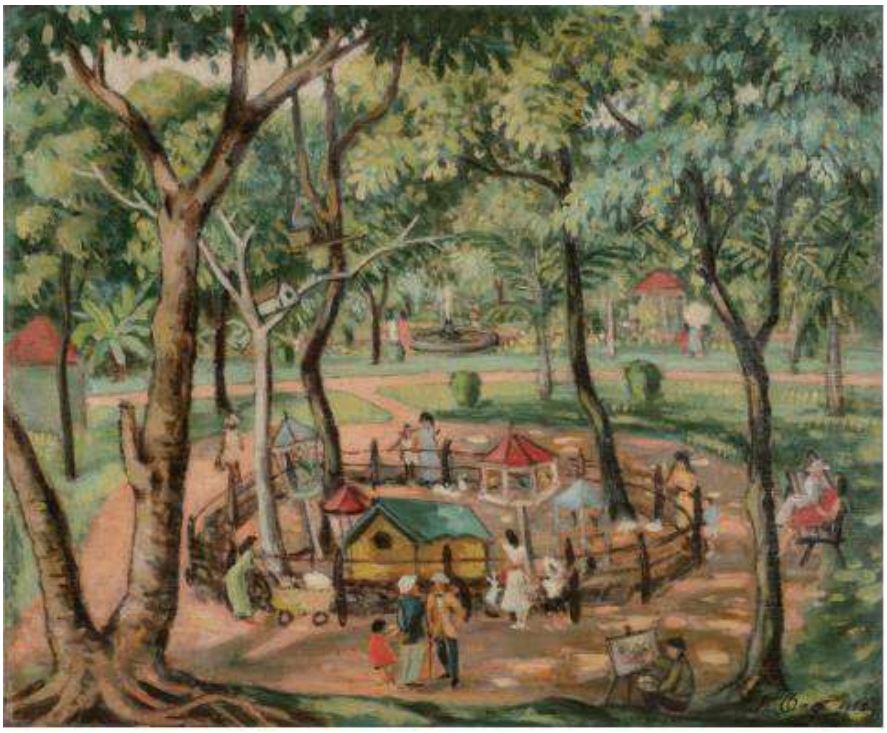

圖 3：翁崑德〈遊園〉1955 油彩、三夾板 50×60cm 家屬捐贈 臺南市美術館典藏

藝術史學界在研究藝術家時，慣於從一個後設的角度將人物日後的成就放大，甚至貫穿藝術家的一生。這樣的視角無法把人的主體性與能動性表達出來，就彷彿人在某一刻就已經「定型」了，再無變化。人儘管生活於時代脈絡中，但仍在某種程度上懷抱著個人的意識「進入」與生活在他的時代中。也就是說，人是不斷的在生活中反身性的理解自我，並且又因對自我的理解全是來自於他所處的生活，即「生活」與「自我」之間相互為用的辯證性關係。以紀登斯（Anthony *Giddens*）的觀點來看翁崑德每日日記中的記載與對生活的實踐，可以說翁崑德正是藉由書寫自己的想法，反身性的探究「他是誰」、「應該如何生活」、「如何從事繪畫創作」。翁崑德充滿自覺意識的選擇用書寫日記整理自己的思想，儘管他未必能意識到自己這樣的行為是一種自我建構，但這也絕非無意識下的選擇，這也呼應了紀登斯所說，自我建構乃是一種非意識的行為。翁崑德重視以日記整理自己思想的功能，目的在將所學內化成為他觀看、理解世界的一部分，為他的創作做準備。

[25] 林秋芳總編輯，《藝術品·診療事：翁崑德的藝術與作品修護展》(臺南市：臺南市美術館，2023 年)，頁 112。

（三）藝術思想的自我鍛鍊

頻繁的記錄自己的想法，是一種思想上的自我鍛鍊。不論是被動的克己省過，又或是主動的修身進德，這些行為都是自我鍛鍊與提升的一環。與西方世界大約 18 世紀才開始盛行的日記相比，中國在宋朝時就已經有了日記的觀念，通常被稱為「日譜」，流行於宋明兩代，是讀書人自我省察、提升自己道德修養的重要法門。宋明理學的誕生是中國傳統儒家思想的一大變革，其獨特之處在於，它認為天理、天道其實體現在每個人身上，人能夠經由發揚自己的內在本真而上體天理，進而達到《大學》所謂「眾物之表裡精粗無不到，而吾心之全體大用無不明矣。此謂物格，此謂知之至也。」在這樣的觀念之下，《中庸》所說的「天命之謂性，率性之為道，修道之為教」深深影響理學家們，紛紛轉向內在，從一種個體式的方式探尋天道。日譜的盛行正是在這樣的思想背景下出現的，文人儒士們藉由書寫日記省察自己一天的過錯得失，藉此提升自己的道德修養追求悟道成聖。[26]

對翁崑德而言，儘管他自小接受日本式教育、赴日就讀中學與大學，無論傳統儒家思想觀念以什麼管道影響了他的日記觀，從他的日記可以觀察到的是，他巧妙地將傳統的思想與某些新的、現代的觀念嫁接在一起，走出一條專屬於他個人的思想道路。藝術活動之思考與感受，可以包括對外在事物品質和對內在心靈品質之專注。翁崑德認為藝術在社會上具有強大的力量，使人感到安慰和使人富足。因此，藝術家身懷重責大任。在精神上，藝術家藉由眾人可以理解的文字表現自我，以謙虛的態度，將自己出生的土地環境或自己目前的生活環境作為創作題材，誠實地再現於作品中。[27]翁崑德曾道：

> 紛雜的世界也在繪畫的世界中紛亂無比，而我也牽扯其中，身心都漂浮著，一點都不恐怖。與其向前進一步，還不如退一步更加重要。更加重要的是平靜地度過人生畫我的畫。我認為高尚的、高潔的、健康的身體與美麗的內心.....是不可或缺的。[28]

謙虛與誠實是翁崑德對自己的期許，對於譁眾取寵或是標新立異的創作方式，他既不喜也無法認同：

---

[26] 王汎森，〈日譜與明末清初思想家——以顏李學派為主的討論〉，《權力的毛細管作用：清代的思想、學術與心態》(臺北：聯經出版事業公司，2014 年)，頁 273-340。

[27] 翁崑德，《翁崑德日記》，1970 年 12 月 2 日。

[28] 翁崑德，《翁崑德日記》，1971 年 4 月 6 日。

繪畫不是跑步，也不是以特別的美技來讓人驚訝的馬戲團。對畫家而言，所謂生命就是在作品可以繼續活下去時，繪畫就是畫家透過修行一生所得開的花朵，我最近對這樣的念頭非常感謝與謙恭而孜孜不倦地努力中。[29]

創作標準是有的，就是誠實及完整。藝術家不應欺騙自己，要兢兢業業地創作，力求達到自己要求的境地。[30]

藝術家堅持寫實之路，或許也和他重視作品與觀者的連結有關，他曾多次在日記中提到要為觀者而畫：

和民眾脫離的運動沒有意義，小看民眾的學問和藝術是虛構的。[31]

理想的創作，除了貼近自我情感，觀眾也能產生共鳴。[32]

為畫出對觀眾而言深具魅力的作品，平時的努力和苦心是最重要的。[33]

翁崑德的油畫創作是在平靜中率真地描寫，比起外在的描繪，他更重視內在層面的思考，往往以不起眼的明亮色彩，將他樸素的畫風誠實地傳達至畫面的各個角落。對翁崑德而言，繪畫要優先取悅他自己，才能取悅別人。繪畫之路雖然是孤獨的，但只有不斷捨身精進，才能夠一步步去構築他自己的創作之道。

（四）藝術家創作活動的記錄

藝術家是創作的主體，其生活經驗的累積、思想傾向、性格氣質和藝術涵養等，都是藝術創作得以開展和最終完成的基礎。藝術家創作藝術作品，一般來說，從特定的審美感受和體驗出發，運用形象思維，對素材進行篩選，構思出主觀與客觀交融的意象，再使用物質材料將審美意象表現出來，最終完成形式美與內容美相統一的藝術作品。藝術家從事藝術創作，從意象的醞釀到表現，其過程大攷包括觀察、體驗、想像、選擇、組合和表現等六個階段。作為觀者，我們通常只能欣賞到藝術家完成後的「結果」，透過翁崑德日記的閱讀，研究者得以了解翁崑德構思畫作的過程。例如 1977 年 10 至 12 月中，日記曾描述〈塔峰春景〉(圖 4) 的成畫和展出經過。

---

[29] 翁崑德，《翁崑德日記》，1971 年 4 月 6 日。
[30] 翁崑德，《翁崑德日記》，1977 年 5 月 11 日。
[31] 翁崑德，《翁崑德日記》，1977 年 5 月 28 日。
[32] 翁崑德，《翁崑德日記》，1977 年 12 月 7 日。
[33] 翁崑德，《翁崑德日記》，1978 年 6 月 14 日。

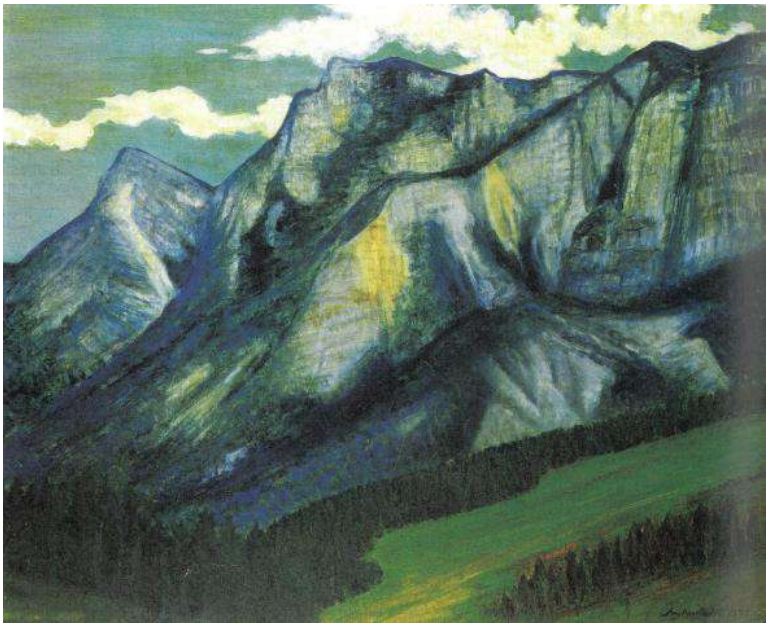

圖 4: 翁崑德〈塔峰春景〉1977 油彩、三夾板 73×91 cm 私人收藏

〈塔峰春景〉是翁崑德參加 1977 年 12 月第二屆全國油畫展的展出作品。畫家於 10 月 2 日收到第二屆全國油畫展的通知信，自 10 月 5 日開始構思參展的作品主題。

> 下午我一邊翻閱幾冊速寫本，一邊思考第二屆全國油畫展要畫甚麼、以甚麼為題。[34]
>
> 以新角度重新檢視時，將會開啟通往新認知的道路。我認為繪畫之道亦同。（今日所感）[35]

翁崑德在這段時間，不斷思考參展主題。直到 10 月 13 日終於決定以「塔山」為題作畫。他先參考過去的速寫和照片，以粉彩繪製多張草圖。10 月 22 日在決定以 F30 號大小作畫，構圖採取從十字路遙望塔山的視角。10 月 26 日翁崑德大致已完成〈塔峰春景〉一作，接下來的幾天，畫家最常做的事是與畫作「相對而坐」，陸續修改前景的森林，著手處理天空的白雲，直到畫家自覺已畫出了山的雄偉和白雲的表現，才算滿意，在 10 月 31 日完成並署名。11 月 1 日請經營廣告看板店的江振川[36]替〈塔峰春景〉拍照，在日記中留下黑白照片一張（圖 5）。

---

[34] 翁崑德，《翁崑德日記》，1977 年 10 月 5 日。

[35] 翁崑德，《翁崑德日記》，1977 年 10 月 7 日。

[36] 江振川，生於 1950 年，受父親啟蒙，自幼喜愛繪畫美術，十餘歲就從事商業廣告繪畫，打下良好基礎，曾師承翁崑德先生，並經常受到曹根老師指導，美術創作歷程長達 50 年。參考「江振川西畫個展　畫我生活寫我風格」，新聞稿網頁：https://tnews.cc/05/newscon1685.htm，點閱日期：2022 年 5 月 26 日。

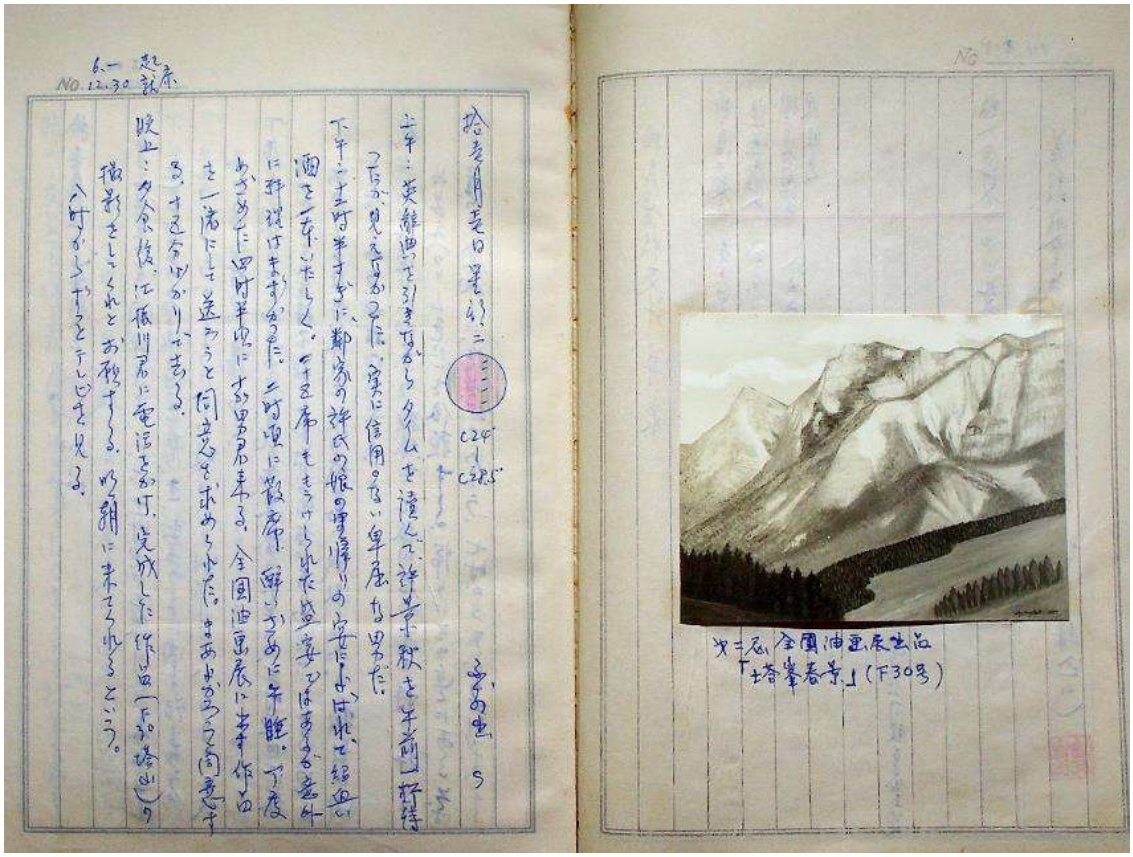

圖 5：翁崑德，《翁崑德日記》，1977 年 11 月 1 日，日記右頁貼有〈塔峰春景〉的黑白照片。

日記的記錄也提供修護師在擬定修護策略時的重要參考。以翁崑德〈月臺〉(1938)(圖 6、7)為例，2020 年南美館由家屬手中購得此畫，但由於作品年代久遠，在藝術家生前曾經歷幾度搬遷，根據現存資料推斷，作品原本應是存放於翁氏老宅，最後隨著藝術家到臺南養病而來到臺南。[37]南美館美術科學研究中心修護師為了進行修護工作，在拆除外框後，意外地在內框收集到大量的稻穀。這些隱藏在畫框中的稻穀透露什麼訊息呢？是這件繪有飄飄日本旗的車站送行之作，曾經因為政治敏感而被藏匿在穀倉中嗎？另一個引起藝術史研究和修護討論的是，畫面前方左下角明顯可見的帶狀墨綠色修補痕跡，是誰做的修補？今日的修護倫理共識，主張修護師應在進行修復時，以最少干預為原則。

[37] 余青勳，〈修護過去、照見未來〉，《藝術品·診療事：翁崑德的藝術與作品修護展》，頁 22。

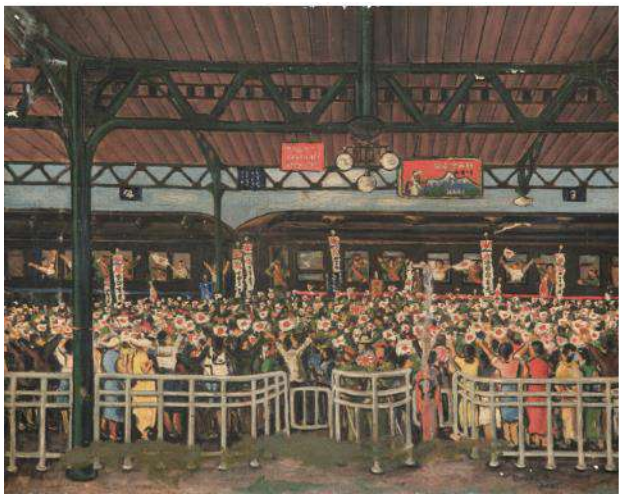

圖 6：修護前。翁崑德〈月臺〉1938 油彩、畫布 73×91cm 玉山文教基金會贊助修護 臺南市美術館典藏

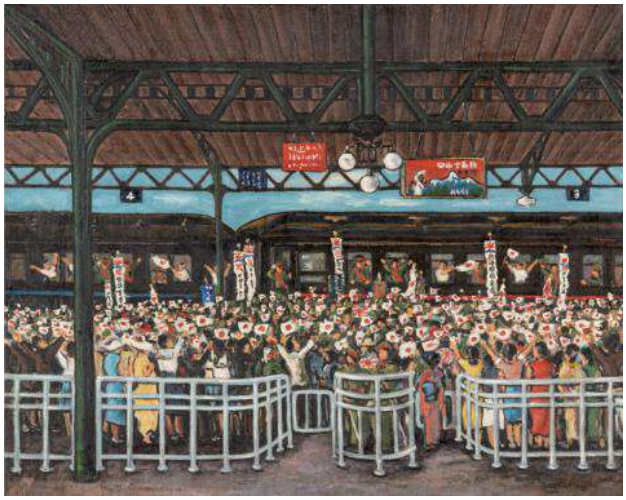

圖 7：修護後的〈月臺〉

修護師的職責在於重現與保存作者的創作精神與理念。經過科學檢視與分析以及找出畫家曾經自行修補的日記記錄，〈月臺〉一作的修補出自畫家之手（圖 8）。

> 下午開始修復部分顏色剝落的舊作。1 點半到 4 點修復『車站（原文為プラットホーム）』（F30）和『公園風光』（P40）二件作品。看似小事，卻是需要非常小心的瑣碎工作。[38]

隔天他又在日記中寫下：

> 上午對昨日修復的兩件舊作執行最後的完成步驟。[39]

雖然墨綠色修補處是藝術家的手筆，修護師應該要移除藝術家的修補嗎？如同上述，當年修復知識匱乏，藝術家以油畫顏料進行的修補，多年後嚴重影響畫作的美感。修護師吳宛瑜認為，翁崑德當年的目的在修護而非再創作，而且多年後其補色已經造成作品美學面向的缺損。[40]在藝術史和修護兩方觀點的多次討論後，最後決定採取移除藝術家墨綠色修補，以期盡可能回復到藝術家當初創作的原貌。

1990 年的日記是翁崑德中風後，練習以左手書寫的內容。內容記載不再是每日一頁，多半是隨想雜記式地寫下簡短的句子。內容應為 1986 年中風復健以後的書寫總集，

[38] 翁崑德，《翁崑德日記》，1977 年 11 月 11 日。
[39] 翁崑德，《翁崑德日記》，1977 年 11 月 12 日。
[40] 吳宛瑜，〈藝術品保存修護的研究與實踐：以翁崑德油畫作品月臺為例〉，《藝術品·診療事：翁崑德的藝術與作品修護展》，頁 52。

藝術家雖然生病了，但仍念念不忘想要快點重執畫筆，也經常因為無法作畫而感到沮喪。

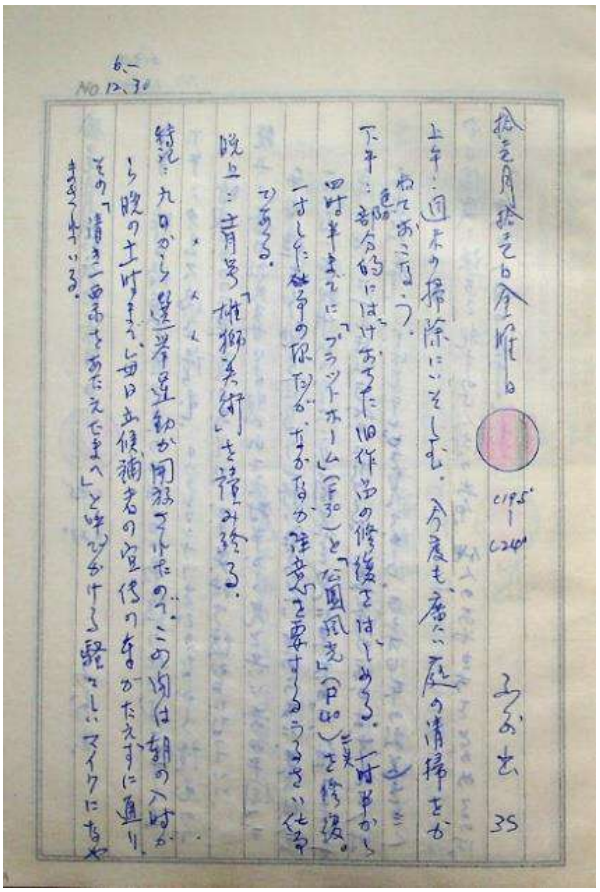

圖 8：翁崑德，《翁崑德日記》，1977 年 11 月 11 日。

三、日記研究深化對翁崑德藝術內涵的理解

個性淡泊名利的翁崑德，長期在地耕耘與創作，追求繪畫品質與美感，即使生活不盡如意，他還是努力將繪畫昇華至平和的境界，提供觀者溫和、穩定與明朗的觀看感受，作品亦充滿詩意，並且趣味橫生，值得人們細細品味。本文從日記研究的取徑切入，將作者與被書寫的「自我」兩者區分看待，分析日記主翁崑德如何藉由日記之書寫建構自我，並探討被建構的自我是否也同樣影響書寫者的行為，彼此不斷循環，反覆交疊前進。

研究發現日記是翁崑德藉由書寫理解自我、思考自我，進而建構自己與外在客體世間之間關係的媒介。文字建構自我，自我運用文字，這兩者之間有密切的關聯。翁崑德在高度自覺的情況下，選擇了統一格式的日記本，日記記載的方式具有高度自律

性。日記主要以日文書寫而成，間或穿插中文的書寫。書寫的字跡娟秀，文字理性而流暢，傳達出翁崑德個人理性又自制的特質。透過規律的日記書寫，翁崑德不斷為自己建構理想的生活，在高度現代性、時刻充滿劇烈變動的社會與日常生活中，覓得繪畫創作的時間與空間。

翁崑德畫作所呈現的穩定和寧靜感，源自於他的藝術思想。日記研究映證了圖像分析的結果。雖然我們無法得知翁崑德自何時開始養成了書寫日記的習慣，僅就目前所得的幾年日記來看，他利用每日書寫安排和管理自己的生活，並且持之以恆。然而，計畫與管理自己時間的意識卻也同樣為他帶來了時間焦慮，作畫的安排經常會因日常生活庶務而打斷，他覺得作畫的時間總是不夠。不過，日記中的他往往能夠自我疏導，透過閱讀與自己和解。日記中也呈現他的交友情形，在朋友眼中，翁崑德是個謙和而且受到朋友敬重的人。翁崑德有強烈的社會關懷，也同樣實踐在他對生活中對獨立思考的追求。從他的自我建構可以發現，他對於群己人我關係、對世界與自己的聯繫，都追求著獨立與自由，有獨立思考與見解，不盲從於潮流。

翁崑德的日記是他創作思想的總集，也是他個人創作省思的集大成。研究翁崑德的日記，某種程度上來說，為藝術史上對於翁崑德認識的匱乏補充了豐富的一手資料。未來若能尋獲更多翁崑德早期的日記，觀察他長時間以來的思想發展與變化，又或者與同時期的藝術家日記內容做比較，相信可以建構更多不同面向的臺灣藝術史論述。

謝誌

本研究所使用的翁崑德日記，多數以日文撰寫完成。本研究得以順利進行，特別感謝陳瑋婷和謝雨芸對日記的整理與翻譯。

參考資料

- 中央研究院臺灣史研究所，《臺灣日記知識庫》網站：https://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/
- 王汎森，〈日譜與明末清初思想家——以顏李學派為主的討論〉，《權力的毛細管作用：清代的思想、學術與心態》（臺北：聯經出版事業公司，2014 年），頁 273-340。
- 安東尼·紀登斯（Anthony Giddens）著，趙旭東、方文譯，《現代性與自我認同》（臺北縣新店市：左岸文化事業有限公司，2002 年），頁 67-104。
- 安東尼·紀登斯，《現代性的後果》（南京：譯林出版社，2011 年）。
- 余青勳，〈修護過去、照見未來〉，《藝術品·診療事：翁崑德的藝術與作品修護展》（臺南市：臺南市美術館，2023），頁 10-27。
- 吳宛瑜，〈藝術品保存修護的研究與實踐：以翁崑德油畫作品月臺為例〉，《藝術品·診療事：翁崑德的藝術與作品修護展》（臺南市：臺南市美術館，2023），頁 46-61。
- 林秋芳總編輯，《藝術品·診療事：翁崑德的藝術與作品修護展》（臺南市：臺南市美術館，2023 年）。
- 翁崑德，《翁崑德日記》，1970、1971、1976-1979、1990 年。
- 盛鎧，〈日治時期台灣的城市景觀與現代性：從翁崑德三件早期作品觀之〉，《覓南美》，第 21 期（2022 年 10 月），頁 14-21。
- 許雪姬等編著，《日記與臺灣史研究：林獻堂先生逝世 50 週年紀念論文集》（臺北：中央研究院臺灣史研究所，2008 年）。
- 凱斯•詹京斯（Keith Jenkins）著，江政寬譯，《後現代歷史學 - 從卡耳和艾爾頓到羅逖與懷特》（臺北：麥田出版社，2000 年）。
- 黃琪惠，《西畫家翁崑德（1915-1995）生平與繪畫研究》（臺南市：臺南市美術館委託研究計畫案，2002 年）。
- Butler, Judith. The Psychic Life of Power: Theories in Subjection, Stanford University Press, 1997.
- De Man, Paul. "Autobiography as De-facement." mln (1979), pp.919-930.
- Huff, Cynthia. "Memory, Memorabilia, and Life Narrative." a/b: Auto/Biography Studies 23:1 (2008), pp.25-40.
- Olney, James. Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography, Princeton:

Princeton University Press, 1972.

- Olshen, Barry N. "Subject, Persona, and Self in the Theory of Autobiography." Auto/Biography Studies, 10:1 (1995), pp.5-16.
- Paperno, Irina. "What can be done with diaries?" The Russian Review 63:4 (2004), pp.561- 573.

「多管閒事」的藝術家李梅樹：以其事功與子嗣言說為考察中心

國立中央大學歷史研究所碩專班研究生

高珠容

一、前言

李梅樹（1902-1983），出生於今新北市三峽區（舊稱三角湧，1920 年改稱三峽），終其一生，堅持以寫實主義的風格描繪臺灣土地與人民。從充滿鄉土關懷的藝術創作到積極繁榮三峽在地建設與產業，他關懷鄉土的精神與行動力，可謂是三峽學子的學習典範。多年來，三峽各級學校多與李梅樹紀念館聯合辦理各項活動，藉以推廣李梅樹愛鄉愛土的精神。

2022 年，適逢李梅樹誕生 120 週年，除國立臺灣美術館攜手李梅樹紀念館及財團法人李梅樹文教基金會，策劃「畫筆下的真實 - 李梅樹 120 歲藝術紀念展」之外，三峽與鄰近鶯歌地區多所學校也與李梅樹紀念館合作辦理「李梅樹 120 科技創藝教育展」，希冀透過科技創藝創作，演繹李梅樹的藝術創作與三峽祖師廟、三峽茶的點滴記憶。

在「畫筆下的真實 - 李梅樹 120 歲藝術紀念展」開幕座談會上，李梅樹的次子，也是李梅樹紀念館的館長李景光，以「多管閒事的畫家」來形容父親李梅樹。李梅樹自東京美術學校畢業後，除繪畫外，因為家人期待、家族使命及對三峽故鄉的情感，還多方參與公眾事務，與職業畫家不盡相同。[41]為探究李梅樹的多重身分，本文除利用先行研究，還利用學界較少使用的《臺北縣議會議事錄》並對其子嗣（即李景光、李景文二兄弟）進行口述訪談，除概述李梅樹的藝術生活，主要就李梅樹的議會問政內容、主持三峽祖師廟重建工作及子嗣對其觀察言說，確立「多管閒事」此一論述。

[41] 倪再沁，《茲土有情 - 李梅樹和他的藝術》（臺中：臺灣省立美術館，1996 年 9 月），頁 104-105。

二、地方公職與議會問政

李梅樹曾自述：「我生長於藝術氣氛濃厚的家庭，因受環境薰陶影響，自幼對美術、音樂即有非常的興趣，尤其對繪畫更為醉心」[42]，因而造就其一生與藝術為伍之生活。話雖如此，李梅樹的大哥劉清港（1885-1930）在世時，卻常嚴肅的向李梅樹表示：「在三角湧，李家是有社會地位的富裕家族。所以，你要格外立定志向，做一個有作為的人」[43]，充分流露出寄望弟弟擔任公職，在鄉里上有所作為之心願。李梅樹在東京留學時的同鄉好友廖富本（1913-2000）也說，李梅樹很早就對政治有興趣，當他們在東京求學時，他就常常提起三峽地方的政治狀況。學成返臺後，也常聚在一起討論政治，由於對於日本殖民政府多有不滿，因而決定實際參與政治來改變現況。[44]藉由兄長劉清港在地方上的聲望，家族成員的支持，加上日人在臺正執行懷柔同化政策，樂於啟用留日臺籍青年分擔地方行政事務，[45]是以李梅樹自 1934 年從東京學成返臺後，便正式展開與藝術無關的政治生涯。

李梅樹在日治時期曾擔任過三峽街（庄）協議員、三峽街茶葉組合長及奉公壯年團團長。二戰結束後仍持續在鄉里擔任民意代表，如三峽鎮鎮民代表、代表會主席及臺北縣議員等，有 23 年的經歷，此舉可謂是臺灣第一代畫家中較少見者，尤其是二戰後，李梅樹身兼臺北縣議員、三峽農會理事長，還要主持三峽祖師廟重建計畫，為公務奔波忙碌難以想像，致少有時間專注繪畫。李梅樹好友施翠峰（1925-2018）曾說政治生涯是李梅樹一生中的一個負面，他不應該只是地方的，即使將他推向國際化也不為過。[46]

---

[42] 李梅樹，〈朝著寫實的道路邁進：八十回顧展自序〉，《李梅樹油畫集》(臺北市：李景光發行，1982 年 12 月)，頁 18。

[43] 魏翠琪、許禎庭編，《劉清港紀念專輯》(臺北縣：臺北縣立文化中心文獻資料室，1993 年)，頁 11。

[44] 轉引自倪再沁，《茲土有情 - 李梅樹和他的藝術》》(臺中：臺灣省立美術館，1996 年 9 月)，頁 100、105。

[45] 黃克仁，<李梅樹先生的生平事略與從政生涯>，收於國立臺北大學人文學院，《李梅樹教授百年紀念學術研討會論文集》(新北市：國立臺北大學人文學院，2001 年)，頁 299-304。

[46] 施翠峰，〈談李梅樹教授的為人與藝術〉，收於國立臺北大學人文學院，《李梅樹教授百年紀念學術研討會論文集》(新北市：國立臺北大學人文學院，2001 年)，頁 5-7。

表 1：李梅樹服務公職年表及其貢獻

時間	重要紀事	貢獻
1934-1945 年	三峽庄（街）協議會議員	執行街庄協議會主要工作，例如：歲出入之預算、相關課稅及征收、因變更區域而發生之財產處分等事項。
1940 年代	三峽街茶葉組合長	大力推行合作生產事業，開創製茶業的企業化管理機制，提升茶產的品質與生產量。大大提高三峽地區茶葉生產與行銷的收益。
1943 年	三峽街奉公壯年團團長	率領地方青壯年男子以義務服務的性質，擔負起維持地方秩序（例如燈火管制、民防宣導等）的任務，維護地方安全的工作。
1946-1950 年	三峽鎮民代表及代表大會主席	228 事件時，多次以冷靜理性的態度出面向民眾呼籲，制止鎮民的輕舉妄動，使三峽地區在 228 事件中始終未被捲入政爭，甚至在整個事件及稍後的清鄉運動中，確保三峽地區民眾之平靜而毫髮未傷。
1950-1953 年	三峽農會理事長	重新整頓三峽農會，並且建立運作機制，讓農會轉虧為盈，使農會在營運上完全步入正軌。
1950-1956 年	臺北縣第一、二、三屆縣議員	問政範圍包含教育普及、地方繁榮、人民生計、社會安定...等議題。

資料來源：劉文秀 王明義，《三峽鎮誌》（臺北縣：三峽鎮公所，1993 年），頁 529-530；倪再沁，《茲土有情 - 李梅樹和他的藝術》，頁 105-114；喻蓉蓉，〈藝術家李梅樹的從政生涯〉，《歷史月刊》，第 167 期（2001 年 8 月），頁 33-59；黃克仁，〈李梅樹先生的生平事略與從政生涯〉，頁 299-304。

翻閱 1950 年代的《臺北縣議會議事錄》，從發言及提案記錄中可看到李梅樹關心的議題，從預算審查到地方建設及產業發展，充份表露出他的務實與愛鄉愛民個性。初任縣議員的李梅樹在 1952 年的「農會改進小組委員會議」中發言提到：「農會使命為協助政府推行政策，如代理公庫糧食收購及指導獎勵增產等，而且經濟股盈利百分之六十規定為指導事業費用，過去所收生產事業指導費收入過少不敷支薪金之用，而

經濟股所經辦進貨配售物資均須開發票，致出比普通商人進貨成本高，向銀行借款與商人借款同樣利率亦須課經營所得稅及房捐等，增加現在農會經濟困難，此種根本問題係上級機關不認識農會使命...可見上級機關對農會根本無維護」[47]。經多方質詢後，最終委員會通過「請政府對各級農會貸放長期低利資金以資週轉案」、「請糧食局提高加工管理手續等費案」、「請政府免除農會請捐稅案」、「請政府准予繼續徵收生產指導事業費案」、「請政府重新認識農會之使命設法維護案」及「請政府切實監督及輔導各級農會案」等六項決議。正因李梅樹曾擔任過三峽鎮農會理事長，熟悉農會相關運作及業務，才能精確指出農會困境並提出具體解決辦法。

此外，李梅樹在三屆臺北縣議員任內，持續為三峽地方建設及產業發展發聲，例如「促進積極的連絡有關機關建議省政府趕快興建板溪鐵路」乙案，其提案理由為：「...平地需要之薪炭、木材、柑桔、石油、煤炭、樟腦、茶葉皆屬之，而板橋、土城、三峽、大溪、龍潭、關西等地產出，此種生產量在於全島占在首位...但地域距遠且中間淡水河流阻隔...貨運十分困難，文化水準不得提高，則人不盡其方，產業不得發達則地不盡其利，物不盡其用則地不盡用，交通不得方便則貨不盡其暢流，而農村之文化產業經濟等方面不能增進，影響民生一大問題...極力促進該鐵路之早期實現，積極振興產業必能俾利民生即充裕國庫，至為公便。」[48]或是「為促進政府開鑿三峽新店間公路以便交通而謀圖發展產業」[49]、「為建設即速築造三峽鎮挖子堤防維護公路由」[50]、「為順應國策提高山地文化水準圖謀充裕國庫而促實現三峽至復興鄉公路開發案」[51]、「懇祈開闢新店鎮貫通三峽鎮道路以供軍輸民運」[52]等，皆為攸關三峽居民之民生經濟，其目的即在救濟失業、安定民

[47]「李梅樹發言紀錄」，見臺北縣議會，〈臺北縣議會第一屆第五次臨時大會議員提案記錄〉，1952 年 7 月 12 日。

[48]「李梅樹發言紀錄」，見臺北縣議會，〈臺北縣議會第一屆第六次大會議員提案記錄〉，1952 年 11 月 14 日。

[49]「李梅樹發言紀錄」，見臺北縣議會，〈臺北縣議會第二屆第一次大會議員提案記錄〉，1953 年 2 月 27 日。

[50] 臺北縣議會，〈臺北縣議會第二屆第二次大會議員提案記錄〉，1953 年 7 月 16 日。(李梅樹為連署人)。

[51]「李梅樹發言紀錄」，見臺北縣議會，〈臺北縣議會第二屆第六次大會議員提案記錄〉，1954 年 12 月 28 日。

[52] 臺北縣議會，〈臺北縣議會第三屆第一次大會議員提案記錄〉，1955 年 3 月 24 日。(李梅樹為連署人)。

生、獲益經濟及繁榮地方。

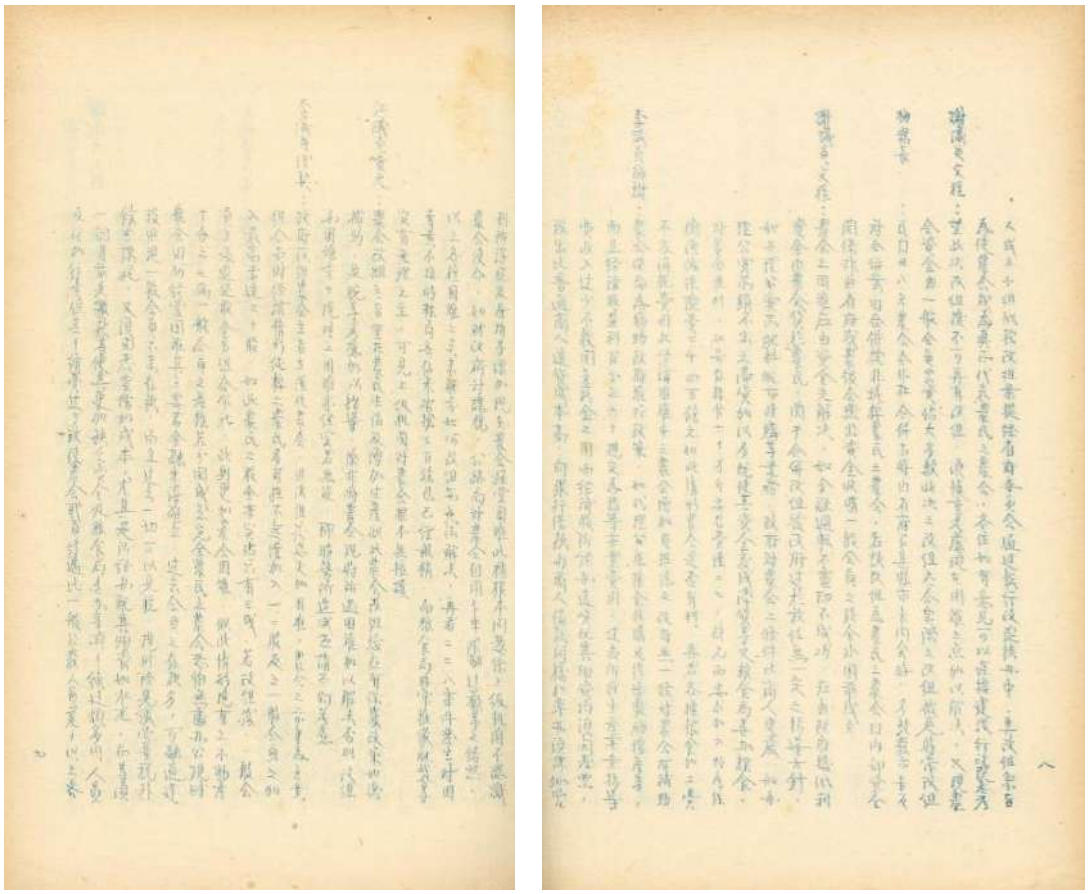

圖 2：新北市議會歷屆議事錄，〈臺北縣議會第一屆第五次臨時會議-農會改進小組委員會〉

資料來源：https://www.ntp.gov.tw/discussion-info05?program=60&P=2#。

李梅樹也曾發言質詢：「三峽茶工廠往三芝收購茶菁，被三芝分駐所扣留二、三小時，運到三峽時茶菁已變質，自由中國並無施行統制經濟，有何法律依據限制區域收購茶菁。林課長報告不得越縣收購茶菁而三峽鎮茶工廠往桃園縣龍潭方面收購茶菁並無受取締，本縣是否可以如此辦理。對於紅茶之製造因有粗製工廠混合米粉致失國際市場清譽，影響臺茶外銷，對於製茶工廠濫製之取締比無許可工廠之取締更屬重要」[53]。從上述內容不但可以看出李梅樹對地方的愛護，更可看出其對茶業的格局高度。三峽茶業在戰後初期仍相當興盛，全盛時期茶園面積上千公頃，年產量 2,000 公噸以上，佔臺北茶葉市場的四分之一左右。除為茶農所受到的不公待遇發聲之外，為長遠發展，李梅樹還提醒縣府公務人員監督茶葉品質比取締非法工廠更為重要。

[53]「李梅樹發言記錄」，見臺北縣議會，〈臺北縣議會第三屆第二次大會第九次會議記錄〉，1955 年 7 月 12 日。

李梅樹自小身處富裕家庭，未曾在經濟上捉襟見肘，卻能善盡議員職責，知悉民眾生活困苦，關懷地方。李梅樹在戰後擔任縣議員近十年內，未因從政而名利雙收，反而落得兩袖清風。加上 1951 年率先響應政府的三七五減租條例，誠實申報土地所有實況，卻換來貶值的土地抵用債券與股票。加以公職所得有限，又長期無給職為地方服務，久而久之，家產乃逐漸散盡。[54]

三、主持三峽祖師廟重建工作

李梅樹除熱心地方事務外，1947 年三峽祖師廟因年久失修，殘破情況日趨嚴重，鄉人決定重建，並公推地方名望人士主持。時三峽地方有「三元老」，即陳佛齋、陳炳俊及李梅樹三人，皆為地方重要人士。李梅樹為三人之中年紀最小者，最後卻肩負此一重任，原因是鄉親相信李梅樹無私無我的奉獻精神以及藝術上的專業學養，必能眞正為地方造福，將祖師廟重建工程做到最理想的地步。對此，李梅樹內心充滿掙扎和考慮，其深知自己嚴謹並追求完美的性格，一旦承擔整修廟宇的任務，將不可避免投入大量心力和光陰，如此沉重的責任也勢必影響到他一生的發展。[55]

圖 3：三峽祖師廟（高珠容提供）

[54] 倪再沁，《茲土有情 - 李梅樹和他的藝術》，頁 112。
[55] 倪再沁，《茲土有情 - 李梅樹和他的藝術》，頁 109。

最初，地方人士打算在兩、三年內修畢而舉行慶成建醮，李梅樹獨排眾議，他主張有計劃整建，還到全省各地名廟參訪，自己繪製設計圖，然後廣徵匠人、並四處找尋優秀匠師。工程中的一石一木，都需經過他的認可才能製作施工。在重建期間，由於施工進度緩慢而招致許多批評，甚至有藉神明附身欲傳達神意者，但李梅樹都不為所動。[56]在重建過程中，李梅樹除了分文未取義務服務，還不時自掏腰包慰問工作人員辛勞，更動用自身人脈廣邀著名人士共襄盛舉，如臺展三少年的郭雪湖（1908-2012）、林玉山（1907-2004）及陳進（1907-1998），知名書法家于右任（1879-1964）及黨政要員閻錫山（1883-1960）、賈景德（1880-1960）等，皆在其邀覽之列。先讓其提供藝術作品後，再由傳統匠師將此等草圖或書法，雕刻在石板上，因此祖師廟內部的裝飾十分豐富，其目的不僅讓藝術價值更為提升、久遠，也讓藝術更為民眾所親近。[57]在重建過程中，經費總是一大問題，在一卷李梅樹與陳天賜（曾任祖師廟董事長）爲「車輛橋」事件商討的電話錄音裡，李梅樹以感傷的口吻說：「祖師廟建廟的這二十幾年，是錢也辛苦，人也辛苦，不曾有人問過一句，…開會的時候，一談到錢的問題，就全避開，放下我一個人獨自在做，…一百多位委員，最後就只剩我一個人在扛…。」[58]短短幾分鐘談話，一語道盡建廟酸楚。

此外，在 2002 年國小國語教科書〈梅樹飄香〉一課中，也提到李梅樹以一個西畫家指揮傳統工匠師傅蓋廟的故事：

> 為了保存民間工藝，李梅樹找了不少優良匠師和雕刻能手，他們的作品各具風貌，對創作也各有主張。受過嚴格藝術訓練的李梅樹，有一次，為了指導匠師雕刻的石獅子，用家裡擺飾的獅子為範本，親自花了兩個月的時間鑿成初坯，再請人修光，師傅看了，對李梅樹的藝術才華心服口服。李梅樹希望祖師廟裡鳥獸的造型不要重複，雕刻中殿的柱子「百鳥朝梅」時，連百科全書都拿來參考。師傅常自豪的說，廟裡所雕的鳥獸種類，可說是「有鳥雕到沒鳥，有獸雕到沒獸」了。[59]

李梅樹的建廟理想有三：宏揚傳統文化、吸引觀光客繁榮地方及以藝術表現的美

[56] 劉文秀 王明義，《三峽鎮誌》，頁 1597。
[57] 倪再沁，《茲土有情 - 李梅樹和他的藝術》，頁 241-242。
[58] 倪再沁，《茲土有情 - 李梅樹和他的藝術》，頁 241。
[59] 國立編譯館，《國小國語教科書(六下)》，第 12 冊（臺北：國立編譯館，2002 年），頁 10-12。

善化群眾。[60]正因李梅樹的慎思熟慮，為三峽祖師廟規劃長遠願景，才能將三峽祖師廟打造成「東方藝術殿堂」，並用藝術繁榮三峽。由於三峽的林業、礦業、樟腦及藍染產業在戰後逐漸消退，又因淡水河的淤積，三峽逐漸失去水運要津而沒落，李梅樹認為唯有修築經典藝術殿堂，用美學撼動五感，才能帶動三峽繁榮，此等思維也可謂是當前文化創意產業的先驅。[61]今日三峽正因有遠近馳名的「東方藝術殿堂」，方能吸引觀光客到此一遊，促進地方經濟繁榮。可惜在李梅樹過世後，三峽祖師廟董事會基於廟務經營，將原本李梅樹所聘請之木雕師傅全部資遣，以發包方式將廟中雕飾交由中國匠師包工處理，以利這座廟宇早日整建完成。[62]然而已發包完工的石柱既粗又俗，雖採用上等的青斗石雕刻（祖師廟多採觀音石），卻和廟內石雕風格大異其趣，除雕工粗淺外，最重要是水準太低。[63]直至今日，三峽祖師廟依舊未能完工，走進廟裡仍可看見空白牆面，實屬可惜。

四、子嗣眼中的李梅樹

李梅樹共育有三子五女，其家族基於紀念先人精神及保留父親作品文物，自籌資金於 1990 年設立李梅樹紀念館，隨後亦成立李梅樹文教基金會，迄今（2024 年）已屆滿 33 週年。紀念館由其次子李景光擔任館長、三子李景文擔任執行長，兄弟二人一同負責李梅樹紀念館的營運，致力於推廣李梅樹作品及藝術教育。下文將透過口述訪談探究子嗣眼中的李梅樹。

據李景文所言，李梅樹從小就是孩子王，習慣照顧身邊所有人，加上本身就有才能，除問政外，也積極為民眾排憂解難，時地方民眾親友發生任何糾紛多會找李梅樹調解，由此看出三峽民眾對李梅樹的信賴。李梅樹一生居住三峽，從政時念茲在茲多是三峽地方事務，如 1980 年代，臺北縣政府原本規劃在三峽市區內興建火葬場，後經由李梅樹的再三溝通與爭取，方將火葬場移址於長壽山，不致影響居民生活。[64]又如，李景文從開南商工職業學校（今開南高中）畢業後，曾

[60] 劉文秀 王明義，《三峽鎮誌》，頁 1597。
[61] 〈「東方藝術殿堂」不應該是文化資產嗎？〉，《典藏 Artouch》，2017 年 12 月 8 日，https://artouch.com/art-views/content-1074.html，點閱日期：2024 年 1 月 7 日。
[62] 三峽祖師廟，〈人間國寶梅樹先〉，https://qtenky.neocities.org/1/soshi，點閱日期：2023 年 12 月 17 日。
[63] 倪再沁，《茲土有情 - 李梅樹和他的藝術》，頁 259。
[64] 高珠容，〈李景文口述訪談記錄），2024 年 1 月 12 日。

央請父親以其議員身份幫忙尋找工作，但李梅樹卻表示他有今日成就率皆自身努力打拼而成，因此要李景文靠自己；相反若有他人尋求李梅樹協助，李梅樹則二話不說爽快答應。[65]可見李梅樹秉公不循私，不想利用議員身份包庇家中子女。

此外，當李梅樹接下重建三峽祖師廟工作後，積極向各藝術家邀稿，當畫稿不符祖師廟需求時，李梅樹常自己畫稿。李景文特別提到有次晚上睡覺時，看到父親李梅樹在畫稿，沒想到隔天起床，李梅樹還在畫，就這樣不眠不休三天才完成；且當李梅樹在進行創作時，會要求小孩不可經過身旁，以免打擾。前言所述，李梅樹用藝術角度重建三峽祖師廟，目的之一就是繁榮地方，時至今日也證明李梅樹想法正確，所以李景文覺得自己父親不僅有才能，更是位有遠見、有格局的藝術家。[66]

李梅樹自 1962 年開始在大專院校任教，先至文化學院（今文化大學）兼任，後專職於國立藝術專科學校（今國立臺灣藝術大學，以下簡稱藝專），最後在國立臺灣師範大學美術系兼任油畫教學至退休。李梅樹到大學任教，主要是好友施翠峰的請託，時三峽祖師廟重建工作已十分繁重，加上到校授課，讓李梅樹更加忙碌不已。時臺灣藝術界流行的是戰後從中國大陸帶來的水墨畫及國畫，對於日治時期培養的西洋繪畫與藝術家不甚重視，甚至多所打壓。李梅樹在擔任教職後，特別聘請同期藝術家到藝專授課，藉以扎根西洋繪畫。他讓藝專學生參與三峽祖師廟重建工程，更是臺灣藝術教育的「建教合作」之始。時參與學生如黃源龍、方建明等，此後亦成為知名藝術家。李梅樹對於推廣藝術不遺餘力，卻常常對子嗣說：「在臺灣學藝術會餓死」，即便其出身富裕環境且致力繪畫尚不過如此，所以李梅樹的三子五女，未有一人繼承衣缽。[67]

李梅樹平時忙碌，鮮少在家中，父子間也少有對話交流，大部份都是透過母親轉達；加上李梅樹從小接受日本教育，是位傳統嚴父，子女多不敢跟李梅樹講話。李景文表示，在李梅樹 60 歲以前，父子平常不同桌吃飯，父親用完餐才換子女上桌，且用餐時坐姿一定要端正。李景光也表示，以前家中用餐的筷子是不同時期買的，有長有短，但李梅樹卻要求用餐時，兩隻筷子一定要長短一致才能用餐，可見李梅樹對於生

[65] 高珠容，〈李景文口述訪談記錄〉，2023 年 12 月 24 日。
[66] 高珠容，〈李景文口述訪談記錄〉，2023 年 12 月 24 日。
[67] 高珠容，〈李景光口述訪談記錄〉，2023 年 12 月 17 日；高珠容，〈李景文口述訪談記錄〉，2024 年 1 月 16 日。

活常規十分要求。[68]

對於自身子女，李梅樹也抱有高度期待。李景光回憶當時三峽街上蓋了第一間戲院「大容戲院」，放暑假時他們很喜歡去看戲，但李梅樹會提醒兒子們暑假不能都用來看戲，還是要花時間念書。李景文則表示因為小時候沒有念過幼稚園，所以有次他在數水溝蓋數量時一直數錯，李梅樹一氣之下賞了他一個耳光，直接把他打飛，還曾跟他說：「李澤藩那一家出了好幾個博士」69。李梅樹對於子女恨鐵不成鋼的心情可謂表露無遺。李梅樹雖是嚴父，但仍有關愛子女一面，如李景光初至成功大學電機系就讀時，第一次收到父親來信，也許是因為次子首次遠離家鄉外出求學，身為父親多所叮嚀。在信中李梅樹不僅關心李景光生活所需，也再三提醒為人處世之道，在在顯現對於兒子的關愛之情：

> 頃接信片，知悉吾兒是日下午安抵台南。家人一同甚為欣慰。在外求學，住食之安定與否，影響功課至鉅。現已租定環境頗嘉（按：應為佳）之住宿，諒必可以滿足。至於伙食問題亦當早日尋求妥善之解決。腳踏車如須必要時當設法寄 送。期望吾兒保重身體養神功課切不可怠。亦不可違背校規及國家法令。交友以信義爲重。待人謙恭。慎重處事切不可附和雷同，輕舉盲動，為父母只求孩子之成功絕不願意兒子之失敗。至於每月需要應用之經費。絕不會讓您不自由。我也相信您不會浪費。必要時及早通知，自當寄上。祝您成功，家人一同平安請勿懸念。
>
> 父梅樹
>
> 46.9.19 夜[70]

此外，因家人反對李梅樹再度競選第四屆臺北縣議員，所以李景光還寫了一封家書給父親：

> 當時父親想參選第四屆的台北縣議員，助選員晚上就住在我們家，那一陣子他畫畫，畫得很少，祖師廟的工作正在積極進行。雖然做了七年的縣議員，每年的台陽美展一定參加，全省美術展也一定參加，既在農會，又要選議員，相當忙碌。別人當議員是去賺錢的，當時選議員每次選下來四、五千塊錢，家母一

[68] 高珠容，〈李景光口述訪談記錄〉，2023 年 12 月 17 日；高珠容，〈李景文口述訪談記錄〉，2023 年 12 月 24 日。

[69] 高珠容，〈李景光口述訪談記錄〉，2023 年 12 月 17 日；高珠容，〈李景文口述訪談記錄〉，2023 年 12 月 24 日。

[70]〈致李景光家書〉，1957 年，李梅樹紀念館藏。

直想要不選。每次選議員，家中來吃飯的人很多，媽媽與伯母每天在炒菜，甚至到台北迪化街親戚那裡買一桶一桶的糖回去請大家吃，負擔很重。我寫信給他，建議他不要參選。[71]

李梅樹的回信中，除了稱讚李景光對於議員選舉之事「所見不錯」，也感嘆當時選舉風氣敗壞，第四屆議員是否參選已不必再問。在這封家書中，仍可看到李梅樹再三叮嚀兒子要「繁榮家庭，顯祖揚宗，貢獻社會，報效國家」，其愛鄉愛國精神如同傳世家教，代代相傳：

頃接來信，知悉吾兒，發動精神，努力功課，不勝歡喜，家人一同，甚爲欣慰，期待吾兒，強健身體，鞏固精神，實是求是，精益求精，繼續不斷，貫徹始終，繁榮家庭，顯祖揚宗，貢獻社會，報效國家，是為至禱，議員選舉，所見不錯，歷來以來，社會風氣，日益惡化，不顧國家，自私自利，奢侈之風，紊亂之氣，竟無所止，物質思想，浩然旺溢，精神思想，慘然垂地，際此現像，雖有少數，清高人士，亦無用處，四屆選舉，是否參加，何必再問，自可明瞭，祈望吾兒，除去懸念，積極用功，是所至盼，學費如有需要，祈為通知，自當再送，並禱康安。

父梅樹

46.10.27[72]

在筆者訪談過程中，已 87 歲高齡的李景光一字一句念著父親寫給自己的信，且再三重複貢獻社會、報效國家等字句，深刻感受到李景光深記父親對自己的期許，彷彿也在提醒自己勿忘初衷，李景光還一直強調自己寫不出這樣的四字家書，覺得自己父親字字珠玉，文筆極佳。即使至今談及這封家書，李景光依舊強烈感受到父親對自己的期許與關愛，並深受感動。在李梅樹晚年，李景光常陪父親去看畫展、演講、拜訪畫友和旅遊，加上李景光喜歡照相，所以為晚年的李梅樹及母親留下許多照片。李景文也表示李梅樹晚年因病到日本休養，家中子女輪流到日本照顧，也許是因為不再那麼忙碌，相較過往，父子間有更多關懷與交流，關係也多有改善。[73]

---

[71] 喻蓉蓉，〈畫家以外的李梅樹與熱心公益與從政生涯〉，《歷史月刊》，第 167 期（2001 年 12 月），頁 22-30。

[72]〈致李景光家書〉，1957 年，李梅樹紀念館藏。

[73] 高珠容，〈李景光口述訪談記錄），2023 年 12 月 17 日；高珠容，〈李景文口述訪談記錄），2023 年 12 月 24 日。

不論是李景光或是李景文，他們都覺得父親李梅樹是一位「多管閒事的畫家」，為鄉里、國家做了許多事，可惜對家中照顧太少，親子交流機會更少。或感於李梅樹將其重心放在藝術、祖師廟跟三峽，在李梅樹過世後，三位公子（即李景暘、李景光及李景文）齊心協力並分工合作，持續推廣李梅樹的作品及精神，用藝術訴說土地故事。時至今日三位公子都邁向八、九十歲耄耋之年，卻依舊勤奮不輟，因為李家人覺得：「李梅樹不是屬於李家的，是屬於整個三峽，是公共文化財，一定要留給三峽」[74]。

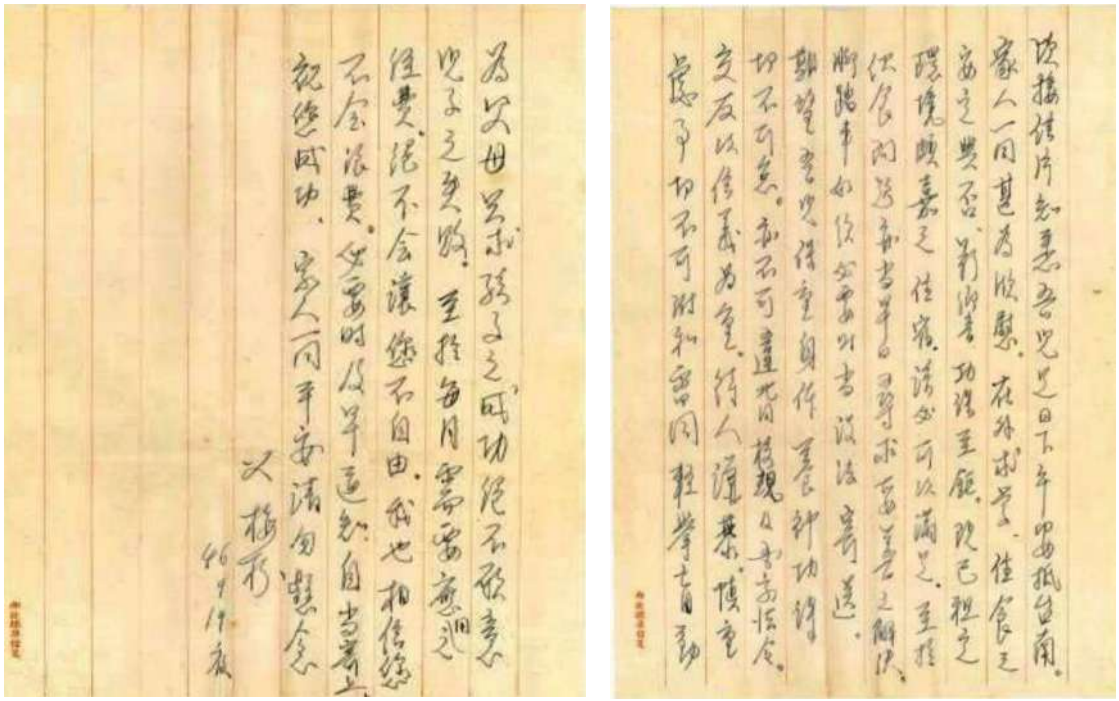

圖 4：李梅樹，〈致李景光家書〉（李景光提供）

五、結語

李梅樹或許是日語世代藝術家中，前後成就與評價有巨大落差最鮮明的案例。[75]在戰後，李梅樹同期畫家有死於二二八事件（如陳澄波），遠走他鄉或單純繼續作畫並擔任藝術相關科系教授，唯獨李梅樹身兼多職、多管「閒」事，多重志業同時發展。

[74] 高珠容，〈李景光口述訪談記錄），2023 年 12 月 17 日；高珠容，〈李景文口述訪談記錄），2023 年 12 月 24 日。

[75] 蔡潔妮，〈「臺雅」貴公子-李梅樹藝術價值的重新出土〉，收於黃舒屏主編，《畫筆下的真實/李梅樹 120 歲藝術紀念展》，（臺中市：國立臺灣美術館，2022 年），頁 49。

乍看之下，「多管閒事」的畫家李梅樹因身兼多職而影響創作，中生代藝術家對其繪畫內容多所批評，年輕一代的藝術家則對其技法存疑。所幸，臺灣美術史經過數十年來的發展演進，眾人已逐漸從西方古典美感的強力制約中掙脫出來，以一種毫無修飾的本我眼睛，重新注入鄉土人物的真實形貌。用自己最自信的方式，以人民和土地為師，唱出雖不悅耳卻十足感人肺腑的樂章。[76]正如俄國文豪托爾斯泰（1928-1910）所言：「一切藝術莫不根植於本土，與自己的同胞共哀榮」，李梅樹的一生正是臺灣美術走向本土化的縮影。

李梅樹在三峽度過一生，正因為對三峽有深厚感情，所以在擔任臺北縣議員時，積極為三峽產業發展及地方建設發聲。筆者在翻閱《臺北縣議會議事錄》時突生感慨之情，因選區劃分，今新北市議會中已無任何一位議員出身三峽，如果三峽民眾有事，恐須至鄰近鶯歌、土城或是樹林區請益，且這些議員在議會發言或提案時，三峽在地建設恐非優先考量，此時，更令人感念李梅樹對三峽的關愛與付出。

在外人眼中，李梅樹做任何事都是盡心盡力，若以現代教養觀念來看，李梅樹並非稱職的父親。透過子嗣的觀察言說，李梅樹是一位傳統且嚴格的父親，不擅用言語表達對家人的情感，對外人比對自家小孩好，每天在外頭忙碌，少有親子溝通交流時間，但一言一行卻成為子女學習典範。李梅樹過世後，其子女在整理畫作時，更從李梅樹為家人所畫的作品中感受到愛與關懷；也因為成立紀念館，子女們在蒐集資料時，看到父親的辛苦、堅持與成就，並深感佩服，進而凝聚家族的向心力，致力推廣李梅樹藝術作品及愛鄉土精神，就是希望能為三峽孕育出下一個李梅樹。[77]

在給李景光的家書中，除了愛鄉愛國的精神外，也可感受到李梅樹對於子女學業成績的在意，也許是因為李梅樹在校成績除了音樂、美術外，其他科目表現不甚理想，[78]所以才會期待自己子女能超越自己。李景文曾提及自己僅高職畢業，常被父親責罵，長大後也沒什麼成就，但在多次接觸與訪談過程中，筆者深刻感受到李家是「刻在骨子裡的書香世家」。李梅樹除了留給臺灣的藝術作品外，其帶給兒子們的身教、言教與家風，更是一份珍貴的福澤。當年李家 40 餘甲的土地雖已如過眼雲煙，但也慶幸家中後輩並未因爭產而反目成仇，李家後人在各行各業多有所成，為人處事謙和有禮，更

[76] 郭博州，〈土地．人民．李梅樹-李梅樹藝術中的幾點思考〉，收於國立臺北大學人文學院，《李梅樹教授百年紀念學術研討會論文集》(新北市：國立臺北大學人文學院，2001 年)，頁 8。
[77] 高珠容，〈李景文口述訪談記錄)，2024 年 1 月 16 日。
[78] 倪再沁，《茲土有情 - 李梅樹和他的藝術》，頁 77。

是後輩之福。也許李梅樹的藝術作品不會像黃土水的《水牛群像》或是林玉山的《蓮池》被登錄成國寶，但李梅樹不僅在藝術上有所成就，並且以藝術家身份投入建廟工作，其他在教育、政治方面亦甚活躍，以整整一甲子對藝術和社會的關注，為三峽也為臺灣留下豐厚的精神遺產。

圖 5：筆者與李景光館長及紀念館志工合照（高珠容提供）

參考資料

- 方志華、張芬芬〈教科書與現實間的互映─從「梅樹飄香」課文出發〉,《教科書研究》,第 12 卷第 2 期(2019 年),頁 1-35。
- 李梅樹,《李梅樹油畫集》(臺北市:李景光發行,1982 年 12 月)。
- 倪再沁,《茲土有情 - 李梅樹和他的藝術》(臺中市:臺灣省立美術館,1996 年 9 月)。
- 高珠容,〈李景文口述訪談記錄)(未刊稿)。
- 高珠容,〈李景光口述訪談記錄)(未刊稿)。
- 國立臺北大學人文學院,《李梅樹教授百年紀念學術研討會論文集》(新北市:國立臺北大學人文學院,2001 年 7 月)。
- 國立編譯館,《國民小學國語(六下)》,第 12 冊(臺北:國立編譯館,2002 年)。
- 喻蓉蓉,〈畫家以外的李梅樹─熱心公益與從政生涯〉,《歷史月刊》,第 167 期(2001 年 8 月),頁 22-30。
- 臺北縣議會,《臺北縣議會議事錄》,1952-1955 年。
- 劉文秀 王明義,《三峽鎮誌》(臺北縣:三峽鎮公所,1993 年)
- 歐素瑛,〈李梅樹(1902~1983)獨「樹」一格的美術教育家教育愛〉,《臺灣教育人物誌 II》(臺北市:國立教育資料館,2007 年),頁 87-94。
- 蔡潔妮,〈「臺雅」貴公子-李梅樹藝術價值的重新出土〉,收於黃舒屏主編,《畫筆下的真實:李梅樹 120 歲藝術紀念展》(臺中市:國立臺灣美術館,2022 年),頁 44-49。
- 羅淑慧,〈日治時期的台灣留日美術家以東京美術學校為研究中心〉,國立中央大學歷史研究所碩士論文,2009 年。

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，本會帳戶設立於中國信託江翠分行(代號：8220576)，戶名：「台灣藝術史研究學會」，帳號：「576-54038310-6」，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】

黃智陽

【秘書長】

邱琳婷

【常務理事】

廖新田　白適銘

【理事】

余青勳　李思賢　林以珞　姜麗華　施慧美

陳曼華　賴明珠　董維琇　鄭政誠　龔詩文

【常務監事】

盛　鎧

【監事】

劉小鈴

【學會顧問】

蒲浩志

【執行秘書、學會助理】

陳智菁　楊書娟　葉婕綾

【聯絡地址】

220 新北市板橋區文化路二段 242 號 6 樓

(橋藝術空間)

【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 2023 年 12 月第十六期】

主　編：邱琳婷

執行編輯：葉婕綾

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！