

金剛山、圓山、樂土之表象：
論東亞殖民地官設展覽會 *

Representation of Mount Geumgang, Mount Yuan and Utopia:
On East Asian Colonial Governments' Arts
Exhibitions

文貞姬
Moon Jung-hee

國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士班客座教授
Visiting Professor, Doctoral Program in Art Creation and Theory, Tainan National
University of the Arts

* 該論文原收錄於作者於2014年由首爾：韓國美術研究所CAS (서울: 한국미술연구소CAS) 出版的모던·혼성-동아시아의 근현대미술 (中譯為《毛斷·混性——東亞近現代美術》) 專書中。

摘要

日本在殖民地實施的治理，其中不可否認地，存在著所謂的「差別待遇」。即使在日本對殖民地開辦的官展，像最初在1922年設立的「朝鮮美術展覽會」、1927年創辦的「臺灣美術展覽會」以及1938年首創的「滿洲國美術展覽會」等，也能看到此現象。也就是殖民地展覽會其實就是殖民統治化的一項美術展。而最能表現東亞殖民地表象以及理念者，是在殖民地總督府牆壁上高高掛著的壁畫：和田三造作品〈羽衣的傳說〉(1926)、岡田三郎助作品〈臺灣神社〉(1920)、〈五族協和〉(1936)等。這些作品直接反映日本殖民政策與理念。換句話說為強調「內鮮一體」，在朝鮮借助以童話「羽衣的傳說」，又以金剛山傳說做主題；然而，在臺灣則是奉安侵略者魂靈的「臺灣神社」為主題，並且以「五族協和」呼應「滿蒙樂土」主題，都是為了可以浮現「東亞表象」。

關鍵字：金剛山、圓山、樂土、官展、東亞

Abstract

Japanese colonialism varied between regions and eras, depending on perceptions of the situation in the Japanese homeland. Japan's differentiated system of colonial government is evident even in the cultural policies operative at the Chosun Art Exhibition (1922), Taiwan Art Exhibition (1927), and Manzhouguo Art Exhibition (1936). The best examples of the Japanese colonial policy in the background of art and government exhibitions are the wall paintings of colonial government offices: "The Legend of Mount Geumgang" (1926) by Sanzo Wada, who stood at the center of authority and power, and Saburosuke Okuda's "Taiwan gentleman" (1920) and "Harmony of the Five Races" (1936). These works directly reflect Japan's colonial policy and philosophy. At the same time, they speak to the relationship between the ruling and subjugated class through the publication of the colonial slogan, which states that Japan and Chosun are of one body. The implicit meaning in the subject matter of each painting was indicated by the invocation of national symbols; Mount Geumgang for Chosun, the shrine on Taiwan's Mount Yuan, and Manchukou's, Utopian Harmony of the Five Races. In these symbols, we can find representation of Japan's East Asian colonial governance.

Keywords: Mount Geumgang, Mount Yuan, Utopia, Colonial Governments' Arts Exhibitions, East Asia

東亞近代美術的開展與折射

「文部省美術展覽會」為近代日本模仿法國沙龍展而開設的官設展覽會（1907，簡稱為「文展」），這套官展模式在之後也被移植到殖民地。不過，在日本的文展創辦背景中，不容忽視的是其美術「展覽」的性質，與法國沙龍展不盡相同，而與早前博覽會中的美術展覽較為近似——日本從明治時代以前，就開始在海外萬國博覽會以及國內的博覽會中舉辦獨立的美術展覽。促進「文展」創辦之動機，正是來自明治40年春季舉行的「東京勸業博覽會」，因審查不公而引起批評。迫內裕司氏的研究針對此事指出，「博覽會的審查有好似文展的預備審查」云，充分顯示出日本展覽制度史的早期狀況。¹ 不過，不同於文展的背景，日本在殖民地實施美術展覽時，一貫排斥當地美術界人士們的需求與聲音。換句話說，這是表面上作為同化政策之象徵，但實際上卻是一個顯現差別化殖民統治的展覽會。

日本最初在殖民地開辦的官方展覽會，以1922年創辦的「朝鮮美術展覽會」（當時簡稱「鮮展」，在本文中以下簡稱「朝鮮美展」）、1927年創辦的「臺灣美術展覽會」（以下簡稱「臺展」，1938年改名為「臺灣總督府美術展覽會」），以及1938年首創的「滿洲國美術展覽會」（以下簡稱「滿洲國展」）等為代表。為何創辦這些美術展覽的直接原因，應該可從殖民統治的象徵意義脈絡中獲致了解。至今，美術史的範疇對殖民地官展相關研究，大致上集中在官展的發生與其內容，尤其從國家主義和東方主義的觀點，來探究地方色彩的議題。另外，東京文化財研究所延續其大正時期美術展覽之研究，最近出版了《昭和時期美術展覽會研究》²，藉此呈現註時期的美術發展的整體面貌。該專書中的一篇論文〈昭和前期美術殖民地・佔領地的美術〉³，尤其概括了日本如何透過官展的機制，從統治者的立場進行殖民地美術活動之事實。

以上研究成果所累積的基礎，使得東亞地區官展的面貌更為清楚，且提供了將個別展覽會的含義與其內容作個案研究的機會。從這樣的角度，本研究希望透過日本與殖民地官展的比較，能夠擴展東亞象徵表象下的不同內容與其多種詮釋的可能性。尤其是關注朝鮮、臺灣和滿州的表象象徵體系，如何在官展的架構裡面被營造與被表現，進而探究各個殖民地官展所具有的意義。

1 迫內裕司，〈東京勸業博覽會と文展創設——北村四海による「霞事件」を中心に〉，收錄於《近代画説》16（東京：明治美術學會，2007），頁14-16。

2 《昭和期美術展覽會の研究》戰前篇（東京：東京文化研究所，2009）。

3 後小路雅弘，〈昭和前期美術殖民地・佔領地的美術〉，收錄於《昭和期美術展覽會の研究》戰前篇（東京：東京文化財研究所，2009）。

一、同化與差別：官方開設之主體

在各地創辦殖民地官展的目標，皆以殖民國家制度化管理為共同點。然而，依據主事者日本的言論，對「朝鮮美展」和「臺展」，主要是基於同化殖民地文化之立場，強調這是為文化荒漠地區「提昇文化」的政治施惠；對於美名為「日滿協和」的滿洲國展，則根本是利用表面與實際意義不同的統治方式，來鞏固殖民主義。⁴ 細看創辦的經過與其內容，不難發現殖民母國日本在政策上利用朝鮮與臺灣、滿洲的日本人及當地人的一面。其中，殖民地官展中創設時間最早的「朝鮮美展」，眾所周知地，逢日本自「武斷政治」至「文化政治」的政策上轉換之際，這也賦予了其相當程度的策劃動機。官展採取日本美術公募展覽會形式，其分類，除了第1部「東洋畫」、第2部「西畫」之外，還增設了第3部「書」，藉此納入既有的書畫團體，並將這些團體之參與正式化，是一個具有位階意識的展覽會。

關於旅居朝鮮的日本畫家在創設「朝鮮美展」中所扮演的角色，活躍的西畫家並組織「朝鮮洋畫同志會」的高木背水 (1877-1943) 可為代表。不過，雖然他提出了官展的必要性，且為落實之而付出努力，並因此取得審查員的資格，⁵但是後來仍難以見到他對「朝鮮美展」所發揮的政治影響力。事實上，在當初官展創設計劃中，高木並不是內定的審查員，⁶ 而是在創設確立兩個月之後，才與書部的金圭 (1886-1933) 同時被追加為西洋畫部的審查員。⁷ 由此可見旅居朝鮮的日本畫家活動與勢力範圍，也間接證明這與日本對日本內地和殖民地做出區隔的治理方針有密切關係。

對照之，當旅居臺灣的日本畫家公然提議創設「臺展」時，旅臺日本畫家的組織與其對當地所及的影響力，與在朝鮮者有著明顯的差異。1926年夏季（「臺展」創辦前一年），西洋畫家鹽月桃甫 (1886-1954)、《臺灣日日新報》主筆大澤貞吉 (1886-?)、日本畫家鄉原古統 (1892-1965)，及西畫家石川欽一郎 (1871-1945) 等人，就聚集一堂討論展覽會之開辦。起初，他們是以民間發起的展覽會形式為目標進行討論，然而，任職於內務局長一職的木下信表示希望能由總督府主辦，故次年，即以「臺灣教育會」

4 文貞姬，〈東亞官展的審查委員與地方色：以臺灣美術展覽會為中心〉，《韓國近代美術史學》11 (2003)，頁176。

5 李仲熙，〈朝鮮美術展覽會〉，收錄於《近代畫說》；洪善杓，〈韓國近代美術史〉（首爾：時空社，2009）。

6 〈美展會期和審查員人選〉，《東亞日報》，1922年3月16日 [2]。

7 〈美展審查員追加〉，《每日申報》，1922年5月12日 [2]。

東亞近代美術的開展與折射

主辦的形式開辦展覽會。⁸ 一項由民間主導發起的展覽會，卻轉換為由總督府主管，這正是總督府利用「臺灣教育會」來展現管制殖民地文化的一個實例。

臺灣的官展，跟「朝鮮美展」一樣，以美術公募展的形式每年舉辦一次；1927年創辦，由臺灣教育會舉辦10回，展覽名稱為「臺灣美術展覽會」。1937年，因中日戰爭爆發而停辦一年；到了1938年，改由總督府文教局主辦，隨即更名為「臺灣總督府美術展覽會」（簡稱「府展」），總共舉行6回。該展創辦之時，任職於總督府文教局的石黑英彥，曾詳細說明「臺展」設立宗旨及參展規則等，並刊登於臺灣教育會官方刊物《臺灣教育》，⁹同時，也公告「臺展」將於臺北市的樺山小學校舉辦。總督府文教局表示，當時展覽場所是暫時性的空間，並且承諾要興建「教育會館」做為展覽會場。教育會館落成後，從第5回開始就成為「臺展」固定的展覽場地。

原本「臺展」在改為「府展」之前，是由臺灣教育會所主辦的；對照之下，創辦「朝鮮美展」的主辦單位不是教育會，而是由朝鮮總督府學務局直接主事。當然，朝鮮也有朝鮮教育會，但是難以看到像臺灣的美術教師那樣的影響力，僅見當時報導刊出朝鮮教育會主辦的「出品者座談會」相關新聞（《朝鮮日報》1937年5月11日），有旅居朝鮮日本教師的相關活動：朝鮮教育會邀請了第16回朝鮮美展的內地審查員荒木十畝（1872-1944）¹⁰舉辦座談會，對於美術展作品以及美術界作者進行討論。¹¹ 此外，不同於臺灣，「朝鮮美展」的創設是由朝鮮總督府邀請「日鮮人」畫家及書法家籌劃運作細節，並讓當時「書畫協會」和「書畫研究會」的代表書法家踴躍參與其中。故日本畫家的參與不甚明顯，難以看到類似臺灣日本美術教師的勢力。¹² 這應該是日本在所謂的文化政治政策上，更有彈性地利用朝鮮人士之故。該官展舉辦背景差異，也反映了後來審查員的選定，以及新興領域東洋畫出現在兩地不同發展的情況。

不同於總督府所轄主管教育機關如學務局（「朝鮮美展」）、文教局（「臺展」）所主導的官展，起步稍晚的「滿洲國展」是由民生部主辦，意味著當時日本國與滿洲國對

8 源自展覽創設起一直擔任審查員的鹽月桃甫，開辦六年之後所寫的回顧文章。鹽月桃甫，〈臺灣美術展物語〉，《臺灣時報》，1933年11月。
9 石黑英彥，〈臺灣美術展覽會〉，《臺灣時報》，1927年10日；顏娟英著，鶴田武良譯，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀（上、下）》（臺北：雄獅美術，2001），頁558-560。
10 荒木十畝尚未參加1935年的「朝鮮美展」，但曾於第9回「臺展」中擔任審查。在更早的1922年曾主導「日華聯合繪畫展」。顏娟英著，《風景心境：臺灣近代文獻導讀（下）》，頁658。
11 韓國美術研究所編，《朝鮮美術展覽會記事資料集》（首爾：韓國美術研究所，1999），頁458。
12 洪善杓（2009），頁135。

等的國家關係，而不是中央與殖民地的形式。¹³ 因為日本承認滿洲國作為獨立國家，所以不同於「朝鮮美術展覽會」、「臺灣美術展覽會」，而使用「滿洲國美術展覽會」的名稱，隱藏了其強化統治政策的層面。表面上，第一回「滿洲國展」的開設主事者為滿日文化協會，由文教部協辦，不過，開設宗旨中強調著「日滿協和」，顯示了滿洲國扮演協助日本的角色。¹⁴

後來，主辦「滿洲國展」的民生部，廢止並合併了先前舉辦「訪日宣詔記念美術展覽會」(1937) 的文教部，自此，展覽會事務全部轉移至「滿日文化協會」。往後的展覽會審查員制度，是以滿洲人士為主要審查員，由內地派遣的日本人擔任相談役（顧問），不過實質上的審查是由相談役來負責。直到1942年起，又廢止相談役而強化審查員制度。從中可知，創辦「滿洲國展」當時，已不再是表面上的國與國關係，而是實質上的殖民統治形式；同時可見，「滿洲國展」符合了日本自1941年以降所採取的戰時體制下的統治政策，也就是實現國家控制強化體制的政策。¹⁵

這種控制形式，先見於在滿洲的灘頭堡——朝鮮的媒體上開始被大肆宣傳。在滿洲事變之後，朝鮮新聞社論中經常可以看見報導滿洲國建國的新聞。1932年3月6日《京城日報》社論〈對新生滿洲國的文化施設有何期望？〉¹⁶，其言論內容明示了「日本精神教育應惠予滿洲國民」，強調殖民統治地區的社會教化層面。此現象顯示，不僅滿洲國，朝鮮與臺灣展覽會性質與運營體制上之變化，特別是在中日戰爭之後，進入戰時體制時，更受到國家控制之強化。

二、展場會空間與審查員制度

(一) 殖民地展覽會場

在日本，早期舉辦「文展」的場地為東京勸業博覽會場，換言之，是從已有現成觀

13 後小路雅弘 (2009)，頁52。

14 參照第1回《滿洲國美術展覽會圖錄》，滿洲國民生部大臣孫其昌的序文中，提到了主辦單位和協辦單位。文貞姬 (2003)，頁176。滿日文化協會在1933年10月，以日本文化為媒介扶植滿洲文化作為目標而設立的文化機構。崔在赫，〈滿洲國美術展覽會〉，收錄於《近代畫說》（東京：明治美術學會，2007），頁63。

15 在1941年以文化的控制與扶植為目標，制定了藝文指導要綱。按照決戰藝文指導要綱執行以便替代且進一步強化控制。因此在滿洲國展出現了各種變化。江川佳秀，〈滿洲國美術展覽會をめぐって〉，收錄於《昭和期美術展覽會の研究》戰前篇（東京：東京文化財研究所，2009），頁189-190。

16 安倍能成，〈新興滿洲國的文化施設として何を要望するか？〉，《京城日報》，1932年3月6日。

東亞近代美術的開展與折射

眾¹⁷的場地開始。之後的「帝國美術展覽會」（以下稱「帝展」），除了自第1回至第6回在「竹ノ臺陳列館」舉行外，其餘皆以「東京府美術館」為展場。從此，「文展」的場地升級為符合美術展覽會性質的專門展覽會場。舉行「帝展」的城市，除了東京，亦曾移師京都。京都的展場分別有：岡崎公園第二勸業館（第1-8回）、京都市立繪畫專門學校（第9回）、岡崎公園第二勸業館（第10、11回）、岡崎公園勸業館（第12、13回）以及大札記念京都美術館（第14、15回）。早期日本的官展多直接利用博覽會場，後來才改在專門美術展覽空間的美術館舉辦；但是，殖民地官展的展示空間，由於受到當地的經濟、政治情況限制，往往是使用簡陋且臨時性的場地，顯得克難、非專業。也就是說，除了1939年才開始在總督府美術館舉行「朝鮮美展」之外，臺灣與滿洲國的展覽會多仍在臨時性的非專業空間，如教育會館、小學或公會堂等空間內舉行。

「朝鮮美展」創設之初，絲毫沒有事先計畫故沒有新建專門展覽館，而是以將公募徵件方式蒐集而來的作品一次又一次地舉辦展覽。尤其在總督府商品陳列展館舉行的「朝鮮美展」（第1-4回），本質上就沒有脫離類似博覽會的商品展示性質。自1926年第5回「朝鮮美展」開始，不在商品陳列館舉行，而是改利用既有的空間，讓作品在同一場地展出。當年景福宮內朝鮮總督府新館預計在10月1日完工，故依例每年5月中旬舉行的展覽即利用總督府舊館舍展出。之後，又因為沒能確保展覽空間之故，有時還會臨時借用總督府圖書館（位於南山），或利用景福宮內舊共進會建築等，展覽場地並沒有完全固定下來。而景福宮內展覽會場適合容納每年累積而增多的徵件作品之故，是總督府主要用於舉行博覽會的空間，故在1929年，為了配合空前規模的「朝鮮博覽會」（9月12日至10月30日），原本每年在5至6月間舉行的「朝鮮美展」，還配合延至9月開展（9月1-30日），舉辦場地也改在景福宮。

直至1939年成立的「朝鮮總督府美術館」，才可算得上是一獨立的美術館，具備作為展覽會場的專門特性。官方宣傳其為韓半島內之最佳「美術殿堂」，¹⁸ 惟規模不大。當時擔任西洋畫部審查員的伊原宇三郎（1896-1976），美展感想談論中云：「若是會場容納得下，入選作品應再多增加20-30件，覺得很可惜」，¹⁹ 直指出空間之狹窄而無法容納日益增加的徵件作品。根據當時相關報導，第1部東洋畫入選82件、初入選21

17 五十殿利治，《觀衆の成立：美術展・美術雜誌・美術史》（東京：東京大學出版會，2008），頁40-43。

18 總督府美術館宣示立場：總督府為了半島美術界的向上發展，除了展覽會場之外，開放給一般人使用個展或書法展的展場。〈將要開放的美術展堂〉，《每日申報》，1939年5月12日；韓國美術研究所編（1999），頁524。

19 韓國美術研究所編（1999），頁545。

件，第2部西洋畫入選作品176件、初入選者有48名，是美展史上最多（〈第十八回 朝鮮美展多樣多彩的傑出作品〉，《東亞日報》，1939年5月30日），由此可推測總督府美術館空間所能展出作品大致為160件左右。

與此相反，由臺灣教育會主辦的「臺展」，在籌辦展覽同時，也開始興建教育會館。早期「臺展」是臨時使用樺山小學校為場地，²⁰到了1931年第5回「臺展」並開始在已完工的教育會館舉辦展覽會。由臺灣總督府主辦的「府展」在第1回以後，一直使用同一場地展出作品，直到戰勢緊張的1942年與1943年，才改在公會堂舉辦，也在此永久閉幕。自始至終，在臺灣都難以看到與總督府所提倡的提升文化目標相稱、水準優良的展覽會場。相較於前面兩個殖民地的官展，「滿洲國展」的舉辦環境更差，只是利用學校的臨時性空間罷了。第1回「滿洲國展」在新京紀念會堂舉行，第2回開始利用學校空間展出，該展覽會的展期更因此由5月更改為暑假期間的8月，²¹由此不難推測其在準備適當場地時所遇到困難。

除了舉辦官展的展覽空間之外，亦可以從為了全國性宣傳所進行的巡迴展之情況，觀察到各地官展各自不同的現象。臺灣與滿洲的官展，不同於朝鮮，維持數年的時間，積極地將展覽會搬到地方舉行巡迴展；「朝鮮美展」除了在1938年第17回時在京城和釜山兩地舉行過唯一一次的巡迴展之外，餘者僅限於京城舉辦。當時「朝鮮美展」進行巡迴展之構想，應該是以「臺展」的巡迴展覽會作為先例參考，又參照稍早日本「帝展」在東京與京都兩地舉行的前例。早期「臺展」，除了臺北，第3回展覽場地還多增加了臺中，至第5回時，巡迴展地點在上述兩個城市之外，又增加到新竹、嘉義以及高雄。之後，巡迴展的地點又回到最初的兩個城市，直至1938年第1回「府展」時，便不再舉辦巡迴展了。雖然從全國性文化受惠的層面來看，移動展覽會確有其需求，不過總督府主管的「府展」時期，巡迴展被迫中斷，其最大原因應為戰時的經濟因素。

「朝鮮美展」（第17回）僅辦過唯一的巡迴展，反映出其展覽會規劃過程中籌措經費之困難。巡迴展的企劃是「為了情趣教育與提昇地方文化」（〈「美展」到地方巡迴〉，但見《東亞日報》1938年6月7日）的報導：「修改規則和獲得作者的諒解問題，實施難度高」云云（〈美展移動展覽會〉，《每日申報》，1938年6月7日），可見展覽會執

20 顏娟英，〈官方美術文化空間的比較——1927年臺灣美術展覽會與1929年上海全國美術展覽會〉，收錄於《中央研究院歷史語言研究所集刊》，第73本第4分（2002），頁629。

21 江川佳秀（2009），頁190。

東亞近代美術的開展與折射

行上的困難，其中因經費有限也有一定的影響。根據研究顯示，釜山和平壤曾積極要求報導巡迴展，可知美術界預賣制應該已經成熟，因為如此一來，至少對經費籌措有些把握，在京城舉辦的「朝鮮美展」無以為繼而落幕之後，仍能試著以「作品預賣」的方式將它延續下去。此外，媒體曾報導：「官展進駐地方是全朝鮮前所未有的大事」，似乎反映出朝鮮因美術水準向上提昇而受到鼓舞的氣氛，但是，巡迴展終究並沒有成功到平壤舉行，甚至大邱和大田也止於討論而已，唯一的一次巡迴展只有在釜山成行——釜山的巡迴展（7月8日至18日止）是由釜山府主辦，分別在釜山產業獎勵館和釜山日報社講堂展出（〈美展移動展〉，《每日申報》，1938年7月1日）。

上述的各殖民地官展的地方巡迴展，乃是為了全國美術的向上發展而推動，但皆因經濟條件的關係，並沒有順利達成。從另一個角度看，殖民地官展其實也是被看待為一項中央和地方的架構中形成的地方展覽會，如同日本舉辦的「縣展」。日本國內中央（內地）美術雜誌，就將「朝鮮美展」視為縣展等級；²²此外，在從日本國內派遣著名美術家作為審查員的審查制度，以及從舉辦展覽的場地來看，都不難發現日本是將殖民地「官展」視為內地地方「縣展」的事實。對照於日本從明治時代起，建置於各地方城市「商品陳列館」和「公會堂」，作為「縣展」的展覽會場使用之事實，²³像「朝鮮美展」以總督府商品陳列館或共進會的建築作為會場，或臺灣「府展」時期曾使用公會堂作為場地的共同點，可以推見日本所持中央與地方的雙重支配構造，終究來說，殖民地的官展不過是日本地方展覽罷了。

（二）審查員制度

雖然第18回「朝鮮美展」曾在總督府美術館舉行，但前述的大多數殖民地展覽會空間，並不能視為是適切、專業並獨立的美術展覽空間，故很難說對殖民地美術發展有所貢獻。其實，眾所周知地，為了美術發展，日本在「朝鮮美展」與「臺展」中一直顯露出貌似即將接受建立專業美術學校的氣氛，但始終沒有落實。²⁴相對於此，官展透過審查員制度作為落實美術政策方向之具體意圖，就十分明顯。在「朝鮮美展」創設之初，徵件部門分別是第1部「東洋畫」、第2部「西畫」、第3部「書（法）」，至1932年取

22 田中修二，〈戰前の県展——展覽會の中央と地方〉，收錄於《昭和期美術展覽會の研究》戰前篇（東京文化財研究所，2009），頁44。

23 田中修二（2009），頁41-42。

24 〈朝鮮新美術文化創定大評議〉，《春秋》，第2卷5號（1941.6）；韓國美術研究所編（1999），頁656。

消書部，新設工藝部，再到1935年在工藝部內另增加雕刻項目。「臺展」也以先開辦的殖民地官展「朝鮮美展」為模仿對象，設有第1部和第2部，但傳統的書部從一開始就沒有設置，這也可以說是「臺展」的一項特色。至於最晚開設的「滿州國展」，如同「朝鮮美展」和「臺展」，設置了第1部和第2部，而第3部設為雕刻·工藝，第4部則為書法——包括「朝鮮美展」前後開設的書與工藝-雕刻。以上所有官展的徵件部門，乃根據各地的狀況考量而設置的，各部門的審查也是如此，皆由內地派遣日本畫家組成審查員，這樣的組織形式，反映了不同殖民地條件的特徵。

首先，觀察在「朝鮮美展」之後開辦的「臺展」審查制度之特色。第1和第2部審查委員，除了由內地所派遣的2名日本畫家之外，還有當地居住的4名日本畫家組成。「臺展」是臺灣教育會主辦的公募展，由鄉原古統、木下靜涯（1887-1988）2位擔任東洋畫審查員，而鹽月桃甫（1886-1954）、石川欽一郎2位則是西畫評審員。其中，除了木下靜涯之外，其餘的評審成員都是在臺灣擔任美術教師而進行美術活動的，又因其培育出臺灣第一代新進畫家，對臺灣美術發展有著極大貢獻而受到高度評價。在這一點上，「朝鮮美展」就與「臺展」顯示出顯著差異。「朝鮮美展」創設時，第1、第2部的審查員，除了高木背水外，皆為從內地派遣的日本人組成，直至「朝鮮美展」結束，居留在朝鮮的日本畫家們始終沒有獲得審查員資格。不僅如此，1932年「臺展」首度出現了臺籍審查委員，即使祇是短暫的第6回至第8回，實際上就是給予臺籍畫家與內地審查員同等資格，這可以說是一個很大的特惠，是「朝鮮美展」始終未見的。

「臺展」審查員制度的特點，從「臺展」早期開始，就是由居住於臺灣的日籍畫家，與內地派來的畫家一同參與審查工作，直到回國（日本）的時候就辭去審查員資格。其中，木下靜涯（東洋畫部門）和鹽月桃甫（西畫部門）2人，都是至「府展」結束為止一直擔任委員。石川在第6回「臺展」結束後辭去擔任審查員時，便由其弟子廖繼春（1902-1976）²⁵繼任審查員；鄉原的女弟子陳進（1907-1988）²⁶亦以審查員資格參與審查工作。這2位臺灣畫家被賦予審查員資格，除了是因為跟居住臺灣的日本畫家審查員間具有親近的師生關係之外，也因為2人被認為是由早期「臺展」所培育，且在臺

25 廖繼春1922年畢業於臺北師範，1927年畢業自東京美術學校圖畫師範科，1932-1934年間擔任「臺展」審查員，以赤陽洋畫會、赤島社的會員身分活動。分別於1928年、1931年、1934年、1936年、1938年陸續入選於「帝展」、「文展」和「新文展」。

26 1925畢業於臺北第三高女，1929年東京女子美術學校畢業之後，授教於鑄木芳和伊東深水之門下，並以檀社會員身份活動，1934年以及1936年分別出品於「帝展」和「新文展」被入選。年譜參照《台灣的女性日本畫家生誕100年紀念陳進展》（東京：讀賣新聞社，2006）。

東亞近代美術的開展與折射

灣畫壇上十分活躍的新一代畫家之故。而在「臺展」內定西畫部臺籍審查員時，優先選擇了廖繼春，這也讓人難以排除殖民地官展的政治意圖。推薦廖繼春為審查員的石川，在臺灣國語學校任職時，就指導過廖繼春。比廖繼春稍早，也畢業於東京美術學校，還參加過「帝展」，實力早已得到肯定的陳澄波（1895-1947），雖同樣是石川的弟子，而且比廖繼春早有名氣，卻被排除成為審查員，這突顯了官方的政治優先考量。這是因為當時陳澄波人已經到了上海，參加中華民國第一回「全國美術展覽會」（1929年），同年又擔任「福建省美展」西畫部的審查委員，之後又在1931年的「全國美展」時擔任審查員，如此的經歷，對臺灣總督府而言，在面對殖民支配優越性地位的考量下，絕對不是有利的條件。²⁷

不同於「臺展」，「朝鮮美展」審查員資格，除了第1回時的審查員高木背水之外，始終未給予旅居朝鮮日籍畫家及朝鮮畫家相當於「臺展」的待遇，其可能原因是為了保持總督府的威權。雖然曾予創設四君子部，將朝鮮籍人士列為審查員，但在殖民地文化、美術發展上最重要的第1部和第2部的審查工作，依舊以內地派遣者為主事（圖1）。從第11回開始，廢除書·四君子部，並新設工藝部之後，後來還加入雕刻項目。直到1937年，因中日戰爭爆發而經費緊縮的第16回，開始所謂的審查「參與制度」，由旅居朝鮮並持續發揮其力量的日本畫家松田正雄、加藤儉吉等兩人在東洋畫部，山田新一、遠田運雄在西畫部擔任「參與」，同時期的朝鮮畫家金殷鎬（1892-1979）亦在東洋畫部取得同等審查「參與」資格（參考附件表格）。



圖1 〈鮮展審查開始（鮮展審查始まる）〉，《京城日報》，1927年5月19日

27 文貞姬（2003），頁199-200。

1939這一年，是「臺展」正式結束並轉移到「府展」的政治變化時期，「朝鮮美展」則有了新設立的「參與制度」，其中可見政策上的變化——應該是與昭和時期面臨戰爭，而採取強化「皇國臣民」的「文化政治」政策有關。依總督府學務局宣示，「參與制度」本來在相關規定中存在，但並無職務權限等詳細明文規定之內容，故是以現況改革後再建立的，如《每日申報》曾論及：「簡言之，優待在朝鮮作家的同時，以提高半島美術為宗旨」（〈參與「朝鮮美展」審查員，1937年4月20日〉）²⁸。這時期的「滿洲國展」則是由內地派來審查員，表面宣稱為「相談役」（顧問）（自第1回至第3回止），但卻經手實際的審查工作。故由「朝鮮美展」、「臺展」、「滿洲國展」的審查員制度比較，可以清楚看出戰時體制下殖民主義官展變化的狀況。

三、博覽會的觀光／殖產與官展

關於殖民地官展的重要創辦背景，常被指出是由「武斷政治」至「文化政治」的殖民統治方法上的轉換，尤其在時間點上發生了「三・一獨立運動」之後，到了1920年代，就提出了以文化為口號的官方展覽會。不過，文化政治的轉換，與其說是來自武斷政治，不如說是出自於比較根源性的「近代化＝殖民地化」——日本期待近代殖民主義效果的政策。在日本的殖民地「殖產興業」政策之下，用以誇示日本殖民近代化施政及其文化發展優越性目的來看，殖民地美術展覽會正如博覽會般，脫不了政治色彩。近代化頗為成功的日本，在參與世界博覽會後，累積了舉辦殖產興業的國內勸業博覽會等相關經驗，可以說間接促成了官展作為殖民成果；同時，也將有效應用於殖民政策的文化行政展覽會移植回國內，並多次舉辦殖產業和博覽會。殖民地博覽會從展覽會開設之前，已經開始扮演起製造殖產業與文化場域的角色，而且透過展覽會在殖產興業的擴大參與，又帶起了大眾社會教化的作用，這是相當顯著的事實。因此，到了大正時期，正式開始舉辦殖民地博覽會，由此而來的如共進會等博覽會，與「朝鮮美展」出現的金剛山畫題、「臺展」殖產興業畫題，皆帶著密切的政治性質。

（一）金剛山寫生

大正時期，為紀念天皇執政5年，1915年朝鮮總督府主辦「施政五周年記念朝鮮物產共進會」（以下稱「共進會」），是以銷售朝鮮「文化和物產」博覽會的形式舉辦。

28 韓國美術研究所編（1999），頁452。

東亞近代美術的開展與折射

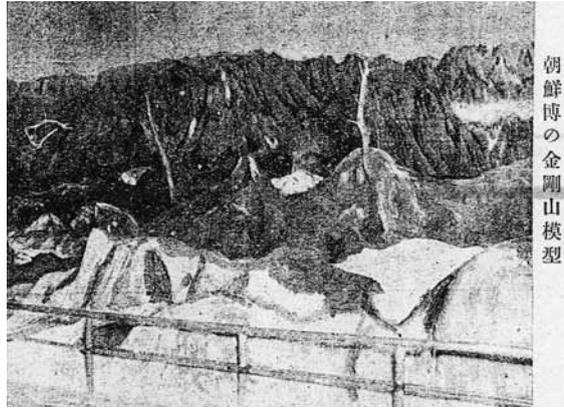


圖2 朝鮮博覽會海報，《京城日報》，1927年6月8日

圖3 朝鮮博覽會的金剛山模型，《京城日報》，1927年7月6日

次年，臺灣也舉辦了「施政10周年記念臺灣勸業共進會」(1916)，但不像偏重於學術和美術品的朝鮮「共進會」，而是以農、林業產品為主。

在如此殖民統治下，所拓展具有代表性的博覽會有：1929年朝鮮總督府主辦「朝鮮博覽會」、1933年大連市主辦「滿洲大博覽會」、1935年臺灣總督府主辦「施政40周年記念臺灣博覽會」，以及1940年由京城日報社主辦為紀念施政20周年的「朝鮮大博覽會」等。近代早期的博覽會，不僅在殖產興業的文明開化主題中，展示具有動員大眾票房價值與娛樂性的日本文化商品，還突顯當時鐵路發展等產業，十足有將舉辦地點商業化為觀光勝地之企圖。

如同先前在臺灣的商品展覽會之性質，志於對原始大自然與各色人種組織進行探索的「內地觀光團」(1897)，²⁹開始前往朝鮮金剛山探勝旅遊，這正是作為總督府主管之博覽會的觀光政策之一。1927年7月1日至8月末，在京城「國技館」舉辦的朝鮮博覽會海報(圖2)上，就有在傳統建築內著傳統服裝的一位女性和兒童作為模特兒，其背景即為形象化的金剛山；³⁰7月6日《京城日報》也刊登了在朝鮮博覽會中設置的金剛

29 山路勝彦，《近代日本の植民地博覧会》(東京：風響社，2008)，頁60。

30 因為本展覽會由朝鮮總督府、大阪毎日新聞和東京日日新聞共同主辦，也可以看到透過日本內地報紙，廣告招募日本觀光客(《京城日報》，1927年6月8日)。

山模型圖片。由此來看，金剛山可以說是當時招募日本觀光客的觀光商品（圖3）。³¹同時，在《京城日報》上，還有介紹博覽會開幕之前，總督府所製作的朝鮮宣導片在東京國技館上映消息的報導，³²其目錄中也包括「金剛山修養團」。由此可見，博覽會的主辦單位朝鮮總督府在推廣朝鮮時，是相當熱切地宣傳金剛山。

如此刻意彰顯金剛山的開發和探勝，使得金剛山在日本畫家間成為新的寫生景點與話題，「朝鮮美展」等官展中也開始出現了金剛山圖。金剛山觀光地的開發，更隨著朝鮮全域鐵路建設的「京元線」於1914年開通時，全面正式展開。次年，在舉辦「共進會」時，畫家對金剛山的取材已變得容易，以共進會東洋畫部出品的德田玉龍〈金剛山春秋景〉一作看來，可知日本畫家自此開始以金剛山做為題材。除此之外，尚有旅居朝鮮日籍畫家佐久間鐵園（1850-1921）繪製金剛山的作品〈金剛山秋之山水〉，³³可見內地畫家對金剛山旅行的興趣。而在共進會展覽舉行之際，還透過《每日申報》等平面媒體宣傳，開始浮現金剛山觀光熱潮，並逐漸因為在畫家之間成為寫生旅遊地而受到關注。例如《每日申報》曾自1915年4月起開關專欄：「東方之名勝——金剛山」，持續刊登金剛山照片，³⁴如此大幅宣傳持續到接近8月共進會的展期。之後，在共進會展覽期間中，還曾刊載藝名為蘇峰生的畫家作品〈金剛山遊記〉以及西畫家前川千帆（1888-1960）的金剛山寫生插畫，這全都成為了金剛山最好的廣告（圖4）。³⁵共進會後，新聞媒體的影響仍持續著，從金圭鎮為熙政堂（昌德宮）製作壁畫作品〈海金剛叢石亭絕景圖〉、〈內金剛山萬物肖勝景圖〉³⁶看來，說明金剛山已成了畫家的最佳題材。

原在《每日申報》任職的插畫家前川千帆，於1911年轉職到《京城日報》後，負責

31 《京城日報》，1927年7月6日。

32 新聞報導上的電影清單為：「朝鮮の旅，鴨綠江スケート，金剛山修養團，天日製鹽（廣梁灣），天然氷採收，海上生活（朝鮮水産）」等。〈朝鮮の映画——總督府で撮影したフィルム 十六日博覽會ニ送致〉，《京城日報》，1927年6月17日。

33 該作品今收藏於國立中央博物館，原藏於「李王家博物館」，不同於官展系的其他作品，其收藏來歷不甚明確，但是以朝鮮的金剛山作為畫題，依此推想應該是由李王室直接收藏的作品。內山武夫，〈韓國國立中央博物館の近代日本画〉，收錄於《韓國國立中央博物館所藏 日本近代美術展》（東京：朝日新聞社，2003），頁16、99-105。關於佐久間鐵園的作品早已收藏於昌德宮的事實，請參照金善晶，〈1920年昌德宮熙政堂壁畫：殖民支配與成為近代性表象的金剛山圖〉，收錄於《都市歷史文化》（首爾：首爾歷史博物館，2009），頁157。

34 〈東洋名山金剛山：金剛的位置〉1，《每日申報》，1915年4月27日。

35 金剛山遊記，不僅是金剛山名勝的紀行文，還有提到紀行風俗，畫其內容的插畫，連載總9回。參照〈金剛山遊記〉1-9，《每日申報》，1915年10月18-29日 [1]。

36 關於在昌德宮壁畫製作時，金圭鎮製作金剛山圖的經由及風格、作品，以及作品題材金剛山隨著日本帝國的金剛山觀光開發而來的事實，請參照金善晶（2009），頁142-158。

東亞近代美術的開展與折射



圖4 蘇峰生，〈金剛山遊記〉；前川千帆，〈叢石亭遠望〉，《每日新報》，1915年10月19日



圖5 郭雪湖，〈南街股眼〉，絹本彩色，182×91cm，1930，臺展第4回臺展賞，臺北市立美術館藏

大眾插畫，其中，他為連載小說所繪的插畫非常受歡迎。³⁷ 後來，前川參加1928年「帝展」，提送以金剛山為主題的〈朝鮮三日浦〉，可以看到正是以金剛山寫生為基礎而完成的作品。³⁸ 如此的金剛山寫生旅行，就是轉化自主打鐵路與觀光的總督府主辦博覽會。此後，由內地派遣到舉辦殖民地官展的朝鮮、臺灣、滿洲等地的日本畫家，以及旅行殖民地的畫家們，紛紛在展出作品中，加入當地人物與風景的異國趣味。這些作品在「帝國美術院展」（簡稱「院展」）以及「二科會」、「春陽會」展出，呈現出東亞細亞象徵之表象。其中，以具有豐富殖民地旅行的經驗，並留下眾多金剛山旅行記錄與寫生及作品的石井柏亭（1882-1958）最為突出。石井早於1918年的朝鮮旅行時，就繪有

37 前川千帆的連載小說插畫有「飛鳳潭」（1914. 7. 21-10. 28）、「貞婦怨」（1914. 10. 29-1915. 5. 19）、「續編 長恨夢」（1915. 5. 25-12. 25）等，刊載於《每日申報》，即這些作品係小說插畫全盛期1910年代前半製作。金芝慧（音譯），《1910年代每日申報繡案小說插畫研究：以〈長恨夢〉和〈斷腸錄〉為中心》（梨花女子大學校大學院碩士學位論文，2009），頁28-30。

38 除此之外，跟前川千帆在同年到《京城日報》任職的同事山下鈞（後來改名為池部鈞，1886-1969）一同到金剛山作寫生旅遊，其旅行記錄刊載於《美術新報》，第3卷8號（1928. 8），篇名為〈朝鮮金剛山行〉。

以金剛山寫生旅行為主題的作品，寫生旅行地點包括溫井里、萬物相、末輝里、長安寺、摩訶衍、新豐里、九龍瀑。³⁹ 1943年，當他以「朝鮮美展」審查員身分再度來到朝鮮時，還在當地進行了美術活動。除了石井之外，由日本內地派遣來的「朝鮮美展」審查員中，還有進行金剛山紀行並留下文章與畫作的其他畫家。⁴⁰

（二）殖產的象徵；大稻埕

如前文所述，隨著朝鮮博覽會而被開發的金剛山，出現了被突顯成為作品主題，受到官展畫家們莫大關注的現象；同樣地，在臺灣，也可以透過一位畫家的官展成名作，發現臺灣博覽會殖產興業的商業發展斷面，即參展1930年第4回「臺展」時的郭雪湖（1908-2012）作品〈南街殷賑〉（圖5）——該作榮獲「臺展」大會大獎後，自此成為備受矚目的傑出作品。⁴¹ 關於這件作品，顏娟英指出：「在畫面滿滿地描繪的商店招牌、旗幟，不僅象徵臺灣物產之豐富，還有表達了日本統治下的『國泰民安』的理想世界」，說明此作具有臺灣的地方色彩。她並認為此畫作對臺展的審查員們展示著殖民地經營的成果，故得到官方的歡迎。⁴² 而官方對此作的關注，應與主辦殖民地殖產興業的博覽會不無相關。

因為這件作品是以近代商業化的街市景象為題材，與「朝鮮美展」或「滿洲國展」等展覽會中所見的落後市場或街道風景相比，呈現出相當不同的地方色彩。擅長以地方色彩來表現近代商業繁華樣貌的郭雪湖，透過〈南街殷賑〉，描繪了城隍廟舉辦中元節慶典時繁榮的大稻埕南街——此地亦是郭雪湖出生、成長之地。大稻埕早期為臺灣商業金融中心地，後來發展成大陸貿易的據點。在舉辦「臺灣博覽會」（1916）時，有一名具經濟實力的地方政治家，由於經援博覽會之優勢背景，而有機會在博覽會活動中發言，自此讓大稻埕成了臺灣的代表景點。郭雪湖年方8歲時所舉辦的「臺灣博覽會」，便在大稻埕裡設置了「南方館」，介紹菲律賓、泰國、東南亞以及福建省特產物品。⁴³ 大稻埕如此推廣臺灣物產，同時還沾了展示日本商品的博覽會之光，到了1920年代以後，便變身為更為繁盛的商業街。在第1回「臺展」已經富有名氣的東洋畫部

39 石井柏亭，《繪の旅——朝鮮支那の卷》（東京：日本評論社，1921）。

40 池上秀敏，〈金剛山スケッチ〉，《美之國》，第8卷7號（1931）；〈朝鮮金剛山〉，《塔映》，第8卷8號（1931）。

41 〈今年の臺展から臺展賞を授與本島の特色を最もよく發揮した者に〉，《臺灣日日新聞》，1930年10月11日。

42 顏娟英，〈日本画の死——日本統治時代における美術發展の困難〉，《美術研究》，第398期（2009），頁309。

43 山路勝彦（2008），頁258。

東亞近代美術的開展與折射

「三少年」之一的郭雪湖，將其自小耳濡目染的博覽會、以及每年中元節的商業繁華的面貌，移情於作品之中，被評為充分呈現了臺灣特色。

到了大正時期，日本更加積極地將殖民地博覽會運用在治理政策之中，不僅呈現支配殖民地的政策成果，也對內地日本人進行觀光宣傳。依據這樣的博覽會政策，朝鮮的金剛山觀光開發、臺灣的殖產興業，因此都分別呈現該地區，突顯該地方特色，並且還直接反映在官展作品中。

四、金剛山／圓山／樂土的表象

最能代表凝聚殖民地官展所顯現的政策意義以及美術風格的典範作品，應該是殖民地政策下設置的官署朝鮮與臺灣的總督府，以及滿洲國國務院大廳中所畫的壁畫，分別是和田三造 (1883-1967) 的朝鮮總督府壁畫作品〈羽衣傳說〉(1926) 和岡田三郎助 (1869-1939) 所繪的臺灣總督府壁畫〈臺灣神社〉(1920)、〈北白川宮殿下之澳底登陸〉(1920)，以及滿洲國國務院壁畫〈五族協和〉(1936)。被殖民政府所選拔的這兩位畫家，皆為東京美術學校出身的學院派先驅，也是能對包括「帝展」等殖民地官展發揮影響力的人物。象徵殖民政府的總督府等官署中所掛的壁畫，可以說凝聚了所有殖民主義政治理念的代表風格，從此觀點出發，就能於上述三個殖民地所懸掛的作品中，觀察到各自所象徵的地區殖民支配之特性。

(一) 金剛山

首先，朝鮮總督府壁畫〈羽衣傳說〉，跟臺灣總督府一樣，是在新的辦公廳舍落成之際製作的。該作品主題上呈現「內鮮一體」思想的事實，已可見於相關的研究。⁴⁴ 但是，值得注意的是，雖然這件作品所傳達的傳說主題背景是在金剛山，卻沒有對金剛山有具體而寫實的描繪。壁畫主題，是關於一位樵夫救了受傷的鹿，以致於從天而降的天女不能升天的「金剛山傳說」。這傳說導出了日本的天女主題所持有的同源論；⁴⁵ 而除了天女神話的共同點之外，還以對應富士山(=支配)的金剛山(=被支配)的背景變化作為象徵。金剛山傳說的這個背景，同時也是殖民政府持續在文化觀光政策中

44 關於此詳細內容的論文請參考：金正善（音譯），〈朝鮮總督府壁畫考察：從「內鮮一體」表象至「近代壁畫」〉，《美術史論壇》，第26期(2008. 6)，頁141-165。

45 金正善(2008)，頁141-142。

被「宣示」角色之象徵。在成為「宣示」政策，完成壁畫的次年，根據《京城日報》相關內容報導，同時還製拍了電影《金剛山羽衣》，曾在日本北九州及山陽線上的重要城市上映。放映影片事宜由下關的「滿鐵案內所」負責，藉此介紹「鮮滿」——即朝鮮與滿洲的情況，以宣傳鮮滿鐵路觀光。⁴⁶ 壁畫中金剛山傳說的主題被拍成電影，被選為宣傳名勝觀光的宣傳工具，換言之，就是「朝鮮名勝金剛山」被連結於總督府主導的滿鐵、朝鮮觀光事業會等宣揚國家政策的產物。

金剛山的畫題，在前述的朝鮮物產共進會中，成為探勝與寫生對象，也成了畫家們在官展作品中所呈現的「朝鮮美展」的特色。尤其是在舉辦共進會之後，金剛山寫生旅行題材，不僅在官展中登場，也替內地派遣審查員、官展系畫家們的朝鮮來訪，帶來莫大的作品製作機會以及展覽會市場。尤其積極者，自1910年代以來，以各種不同形式宣傳金剛山的《每日新報》，到了1930年代，更轉為積極地專門報導日籍畫家展覽的《京城日報》等。故總督府壁畫所顯示的金剛山傳說，不僅是內鮮一體的同化政策，也是朝鮮觀光產業的重點政策。

「朝鮮美展」中的金剛山畫題，主要是由旅居朝鮮的日籍畫家授引使用，其中包括後來取得「審查參與」資格的代表性畫家遠田運雄、加藤儉吉等人。他們的作品以同一畫題在不同展覽會中展出，由此推測，他們應該以金剛山寫生為基礎製作了為數不少作品。⁴⁷ 而這些以近代殖民地風景的名山金剛山為題的作品，又多以日本畫家所開創的畫風繪製。在「朝鮮美展」中，朝鮮畫家以金剛山圖參展的作品多達7件，而日籍畫家以「金剛山」為主題入選作品，則更達其3倍之多。殖民地朝鮮的金剛山，成了那個政治支配理念中被賦予異國趣味的對象。石井柏亭所寫的旅行紀裡，就曾指出「金剛山景色以日本畫方式描寫比西畫更優勢」，⁴⁸ 而「朝鮮美展」所展出金剛山圖，

46 新聞報導提及「鮮滿事情介紹的絕好時間，自2月中旬至3月中旬，在北九州、山陽線的重要城市」，告示放影消息。北九州與釜山以最近距離的船路連接，像似經過朝鮮直到滿州旅行的門戶，故影片被利用為招募日本觀光客的有效手段。參考〈羽衣の映画内地で晴れの顔見世〉，《京城日報》，早報，1927年2月3日 [7]。

47 以金剛山為題，並參加「朝鮮美展」的作品，整理如下。朝鮮人畫家：▲〈金剛山斷髮令〉趙錫晉 第1回▲〈栗谷金剛山記〉尹子道（音譯）第3回（書）▲〈金剛全景〉李漢福 第4回▲〈金剛山萬相亭〉羅惠錫 第11回▲〈萬物相展望〉金源珍 第18回▲〈金剛山妙吉祥〉許林 第19回▲〈萬物相〉沈亨弼 第19回。
日本人畫家：▲〈金剛二題（1）〉小森二 第1回▲〈內金剛之斜陽〉山本經人 第1回▲〈金剛山〉小態寅之助 第1回▲〈金剛山秋景〉遠田運雄 第1回▲〈金剛山所見〉加藤儉吉 第7回▲〈金剛三題〉廣井明 第8回▲〈金剛山萬物相〉山本經人 第11回▲〈金剛山無鳳瀑〉廣井明 第12回▲〈金剛山二題〉加藤儉吉 第13回▲〈金剛白雲〉伊藤彌右衛門 第13回▲〈金剛二題の內九龍瀑〉林慎 第13回▲〈金剛清水〉石橋吉 第16回▲〈金剛三題〉加藤儉吉 第18回▲〈怒濤（海金剛）〉星野二 第19回▲〈內金剛〉荒井洋吉 第20回▲〈新緑の內金剛〉荒井洋吉 第21回▲〈金剛山ニテ〉森行雄 第21回▲〈外金剛風景〉日置加賀夫 第22回▲〈金剛山二題〉加藤儉吉 第23回▲〈金剛彩杖〉星野二 第23回。

48 石井柏亭，〈朝鮮雜觀〉，《美術旬報》，第168期（1918. 8），頁2。

東亞近代美術的開展與折射



圖6 山本紅雲，〈外金剛的秋天〉，照片，《京城日報》，1934年12月25日

也確實大部分見於東洋畫部。在第1回「朝鮮美展」東洋畫部，還有像趙錫晉 (1853-1920) 所作，尚未脫離古典觀念的山水畫風格來表現的金剛山圖；同時，另一位參加第1回「朝鮮美展」的金禮植之畫作〈秋山某日〉，⁴⁹也出現類似日籍畫家寫實金剛山圖的山岳風格畫風。由此推測，日本風金剛山圖的流行應該就是來自官展。

這樣從內地日籍畫家的金剛山圖創作與展覽會的舉辦之傾向，一路帶出朝鮮美術市場更為蓬勃的氣氛。例如《京城日報》在1934年8月22日刊登「帝展」委員山本紅雲所畫的金剛山圖連載，然後在12月23日的個展開幕報導中，還刊載他的金剛山作品製作過程到結束的朝鮮紀行全程紀錄（圖6）。⁵⁰ 總督府的機關報紙《京城日報》對山本紅雲個展的大力宣傳，顯示對金剛山畫題的關注與展覽會的市場性。對照上述現象，在「朝鮮美展」中得到名氣的朝鮮籍畫家，包括李相範 (1897-1972)，卞寬植 (1899-1976)、李應魯 (1904-1989) 等人，從1930、40年代開始，就持續以金剛山為民族靈山、朝鮮心靈對象的層次，製作展現自主興趣的作品；到了光復後的1950、60年代，更在個人風格上有明顯的發展。其中，卞寬植的作品對韓國畫的主體性帶來了很大的轉折與影響，其從官展風格發展為寫生山水畫的這個層面，尤其具有時代意義。

（二）圓山

不同於朝鮮，在能夠看出殖民政府政治意味的「臺展」入選作品中，郭雪湖的〈圓

49 洪善杓 (2009)，頁144。

50 《京城日報》連載山本紅雲之作品照：1934年8月22日〈外金剛神溪寺〉；8月24、29、30日，9月6日〈玉流洞溪谷〉；9月8、9日的〈外金剛舊萬物相〉等。12月25日刊載〈紅雲伯の個展盛況過半數は赤札〉報導個展盛況。

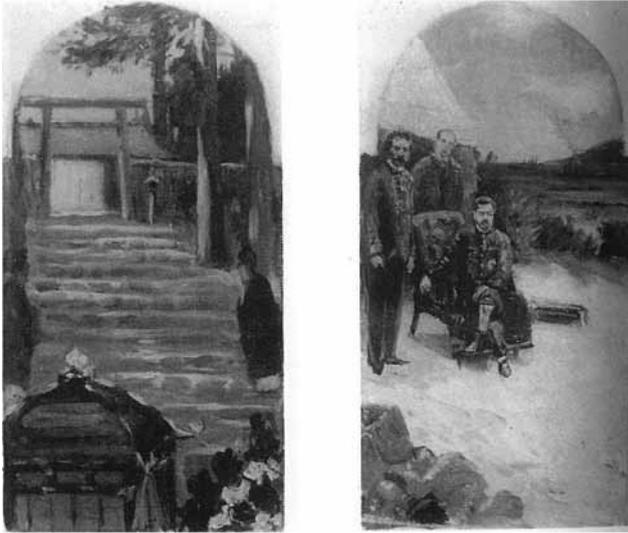


圖7 岡田三助，〈臺灣神社〉、〈北白川宮殿下之澳底登陸〉，約1920年

山附近〉(1928) 可謂是最具殖民地色彩的代表作。要特別注意的是，〈圓山附近〉是臺灣神社所在地的事實，這與1920年代臺灣總督府委請岡田三郎助創作完成的壁畫〈臺灣神社〉、〈北白川宮殿下之澳底登陸〉(圖7)，在題材上必然具有一定關聯性。尤其後者畫題的重點，不同於朝鮮圖謀「內鮮一體」的「同祖論」等的同類型傳說，而在於紀念宣佈支配者日本殖民開始登陸臺灣的史實。這件壁畫的主題分別是：中日戰爭勝利，進而締結「馬關條約」、臺灣成為日本殖民的過程、以及紀念而在平定臺灣之前逝世的北白川宮能久親王(1847-1895)、並供奉逝世親王的臺灣神社。⁵¹ 具有如此意義的臺灣神社在1901年由臺灣總督府設立，社內供奉著能久親王、日本神話裡開拓三神中最高統治者，以太陽女神為形象的天照大神等。

臺灣神社舊址位於今日的圓山飯店現址，從圓山山頂上能夠眺望臺北市的位置，是代表日本統治的最重要象徵。在第2回「臺展」東洋畫部(圖8)，以〈圓山附近〉獲獎入選的郭雪湖，運用寫實的彩色技法，獲得當時審查員松林桂月(1876-1963)對這件作品的好評。而松林除了提到繪畫風格之外，也讚賞其中顯示的政治色彩。⁵² 其實，在「臺展」開辦前，郭雪湖與陳進、林玉山等人，就已經以新一代畫家的身份博得青睞，特別是以新風格的東洋畫而受到矚目。在〈圓山附近〉這幅畫中，除了位於圓山山頂

51 金正善(2008)，頁153-156。

52 郭雪湖作品中圓山是臺灣神社的所在地，坐落於圓山的臺灣神社，不是本地人，而是日本人來參拜的地方，故成為內地來旅行者的新的觀光勝地。對日本派遣到臺灣的評審員松林桂月的意義應該也是如此。另外，〈春〉與〈新霽〉中所描繪的芝山巖，亦是臺灣最早國語(日語)傳習所的6名日人教師遭到避難的紀念地，也可以理解為具有政治意義的風景。此內容參照顏娟英(2009)，頁48、308。

東亞近代美術的開展與折射



圖8 郭雪湖，〈圓山附近〉，絹本彩色，91×182cm，1928，臺展第2回特選，臺北市立美術館藏



圖9 郭雪湖和林阿琴婚禮照片於圓山臺灣神社，1935年5月26日。圖版來源：廖瑾媛，《四季·彩·郭雪湖》（臺北：雄獅美術，2001），頁60

的神社道路以外，畫面左邊畫的是明治橋，如此將原始林的臺灣鄉土景色，與近代建設之鐵橋安排在同一個畫面中，是有別以往的彩色畫新風格。這件作品描繪神社所在的圓山，不僅符合臺展官方所具有的政治性題材，還展示了新鮮的風格，代表了有別於傳統中國畫，具現日本膠彩畫（彩色畫），即東洋畫之新一代作品。郭雪湖的畫風因為受到旅居臺灣、歷任「臺展」審查員的鄉原古統之日本畫風格影響，在「臺展」早期已經富有盛名。1935年郭雪湖與女畫家林阿琴（1915-）在圓山的臺灣神社結婚時，又因婚禮採取融和臺灣古禮和日本神道，而在當時引起臺灣美術界和文化界相當的關注（圖9）。⁵³ 因為林阿琴是鄉原古統的弟子，郭雪湖則是由「臺展」培育出來的新進畫家，有了像鄉原古統這樣的官展系畫家的加持，使這個婚禮更為受到世人矚目。後來，蔡雪溪、蔡永等人繼承郭雪湖表現臺灣鄉土風景的彩色畫風，成了「臺展」早期東洋畫部的新面貌。

（三）樂土

作為滿州國象徵之壁畫作品〈王道樂土〉，由岡田三郎助在1936年製作。岡田經歷為臺灣總督府製作壁畫的經驗，能夠將日本殖民地政府的政治理念直接反映在畫幅上，是位傑出的官展系畫家。壁畫的主題直接反映了，在「滿洲事變」（1932年）次年建國的傀儡「滿洲國」所標榜的口號：「王道樂土」和「五族協和」。另一方面，日本政府也以這種口號向日本人宣傳「觀光樂土」之事，⁵⁴即同年，日本制定「滿洲移民計會大綱」，除了滿州之外，日本人移民到朝鮮、中國以及東南亞等地的人數，多達三百萬人。⁵⁵ 掀起這般移民潮的直接原因，就在日本政府對「樂土」的宣導。然而，這些移民潮所抵達的滿州國，卻是一個由朝鮮、中國、滿洲、蒙古等民族交融的大型混合國，是名副其實的超國家形態，但在日本政府所宣導的內容中，卻是以日本人替代漢民族和滿洲族，並將這說法予以表象化，⁵⁶這正是把日本歷史使命代以一種十分誇張的口號化作法。

53 廖瑾媛，〈四季・彩・郭雪湖〉（臺北：雄獅美術，2001），頁60-61。

54 關於滿州觀光情況，滿州事變之後，贊助「滿蒙國運進展紀念」的廣告、滿州相關博覽會、展覽熱潮等，曾掀起了所謂的「滿州特需」，滿洲成為日本國內關切與矚目的焦點，並被廣告成觀光樂土。高媛，〈奔馳於「樂土」的遊覽車：1930年代「滿洲」城市與帝國的劇作藝術〉，收錄於《擴張的現代性：1920-30年代近代日本文化史》（首爾：昭明出版，2007），頁214-215。

55 藤村里美，〈夢に樂土を求めたり——前衛写真と報道写真の狭間で〉，《近代の東アジアイメージ》（豊田：豊田市美術館，2009），頁15。

56 稲賀繁美，〈白頭山・承・ハルハ河畔——偽滿州国の文化象徴とその表象〉，《近代の東アジアイメージ》（豊田：豊田市美術館，2009），頁11-12。

東亞近代美術的開展與折射



圖10 〈注視さる、熱河3〉・報導照片・《京城日報》・1932年8月27日

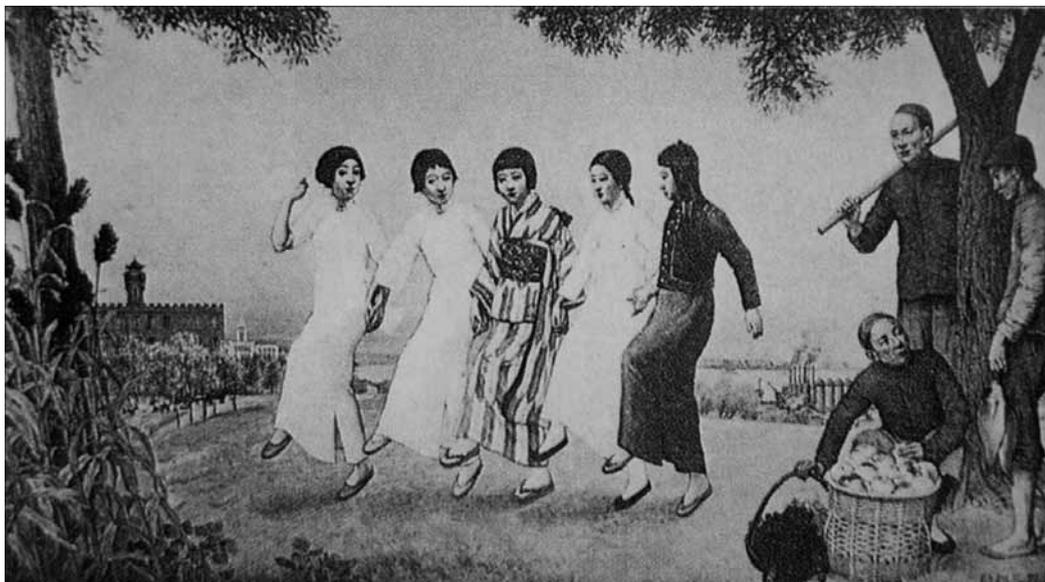


圖11 岡田三郎助・〈五族協和〉・滿洲國國務院大廳壁畫・1936・所在不明

滿州事變爆發的當年度，7月份的《京城日報》曾刊載：「本報主辦『象徵新興滿蒙國的新興滿蒙博覽會』正在快馬加鞭準備中」，⁵⁷由此可見，日本為了象徵滿蒙新國家之成立而積極準備博覽會，藉以顯示新國家建設的軍事力量，同時也熱衷於民族和諧的展示品博覽會。⁵⁸另外，掌握滿洲國實際權力的日本，在孤立的國際關係中，為了突顯滿洲國的存在意識，又利用外國輿論將東亞建設者日本的優勢輿論化。其中一例，見於《京城日報》的社論：〈讀喬瑟夫·梅森博士的「創造的東洋」〉一文。這篇文章的作者引用梅森博士所言「日本的功利主義完美地把審美主義（中國）和精神主義（印度）結合為一，並鼓勵讚頌偉大日本和大和民族」。⁵⁹可視為在與西方對決的架構之下，結合並推廣所有的東方精神，並同化塑造偉大日本的戰略。隨著該社論一起報導「熱河」場面的照片（〈注視さゝ、熱河〉，《京城日報》1932年8月27日），則是為了顯露出日本彰顯對滿洲支配正當性之企圖。（圖10）

日本為達成持續在中國東北地區的殖民統治，並且可永久佔領合併的目標，打著「五族協和」招牌，施行了「分離而統治」的民族統治政策。⁶⁰民族統治理念在岡田三郎助作品〈五族協和〉（圖11）中，是以朝鮮、滿洲、蒙古、漢族和日本女性在一起跳著舞作為象徵，但實際上，日本的政治立場是採分離不同民族而統治的方式。換句話說，以日本為中心，對朝鮮和中國實施差別待遇、對中國和滿州亦作差別待遇，也對滿州和蒙古作差別待遇。自視東亞建設者的日本人，寄望著他們的優越感，想要超越東洋精髓的中華文明主人漢族與滿族，並從此取代之，進而成就「王道樂土」，並在五族協和的表象中呈現出來。⁶¹對滿洲居住區間島的朝鮮人，宣稱其在權益保護的名義之下；而為了掌握住分離已久的「蒙古族」，並能將之納入於日本和蘇聯對峙的國境內，還藉由突顯與強調在「樂土」的範疇中納入「蒙古」圖像之作法。

早期任職於《京城日報》的記者鶴田五郎（1890-1969），曾旅遊朝鮮、滿州、中國北方、臺灣、庫頁島、俄羅斯、歐洲等世界名地，又曾身為從軍畫家，遊歷中國。當時他

57 〈滿蒙博と國防館——事變の追想と軍事知識の感得 二十師團の努力で準備着々と進行す〉，《京城日報》，1932年7月3日。

58 1932年分別在日本京都、愛知縣、大阪府等地舉行「日滿大博覽會」（4. 28-6. 25）、「滿蒙軍事博覽會」（9. 15-11. 10）、「滿蒙大博覽會」（10. 10-11. 10）。《日本の博覽會》（東京：平凡社，2005），頁231-235，參照附錄博覽會年表。

59 本社論中介紹的梅森博士，是一位以30餘年的時間，憧憬日本、研究日本的一位美國人（野々村修瀛，〈ジヨセフメーン博士の、《創造の東洋》を読む〉，《京城日報》，1932年8月27日 [8]）。

60 辛培林，〈「五族協和」の実質と民衆の悲惨な生活〉，收錄於《「滿洲国」とは何だったのか》（東京：小學館，2008），頁226-227。

61 稻賀繁美（2009），頁12。

東亞近代美術的開展與折射

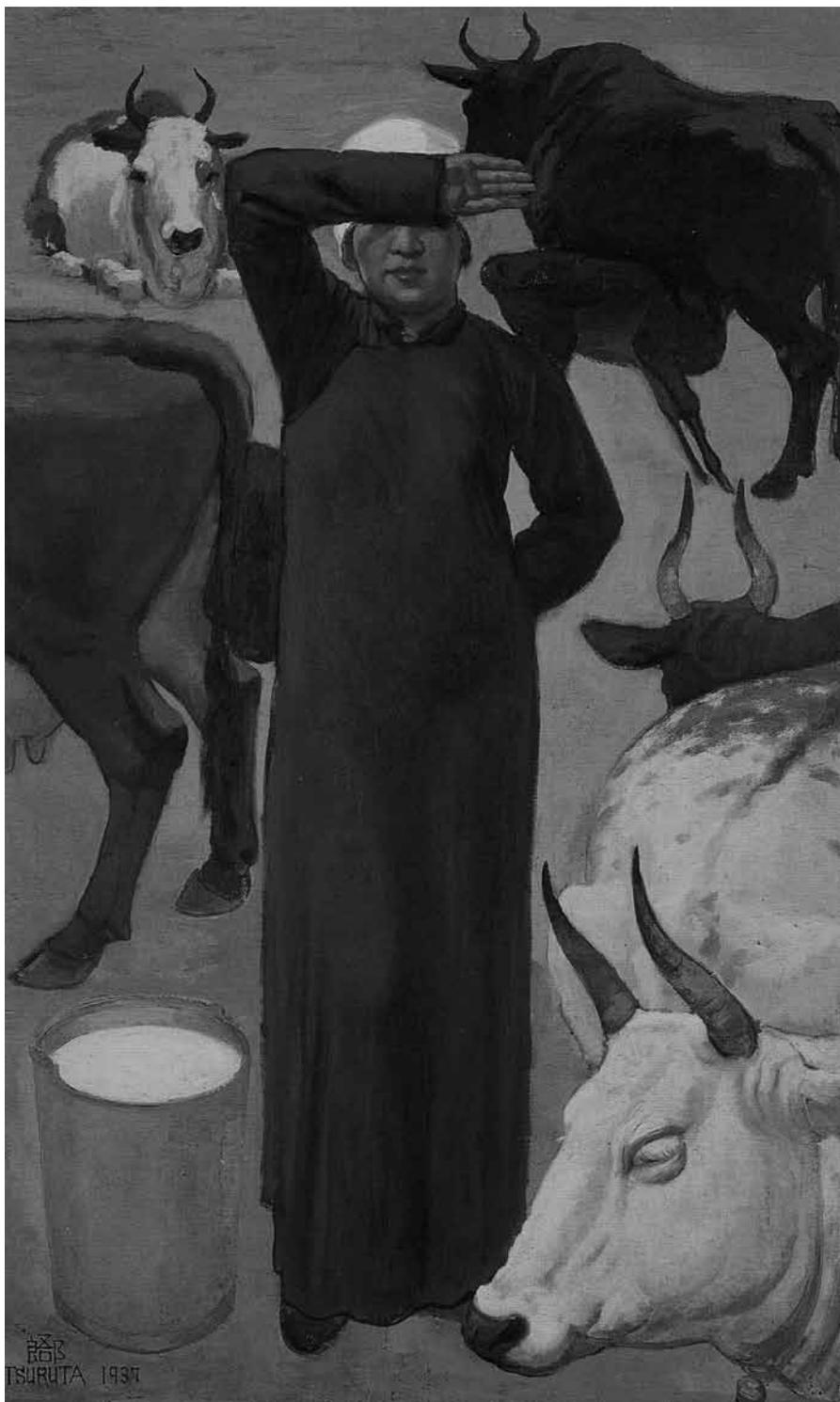


圖12 鶴田五郎・〈蒙古女人〉・油彩・145.5×97.0cm・1937・千葉縣立美術館藏。圖版來源：《近代の東アジアイメージ》（豊田市美術館・2009）・頁40

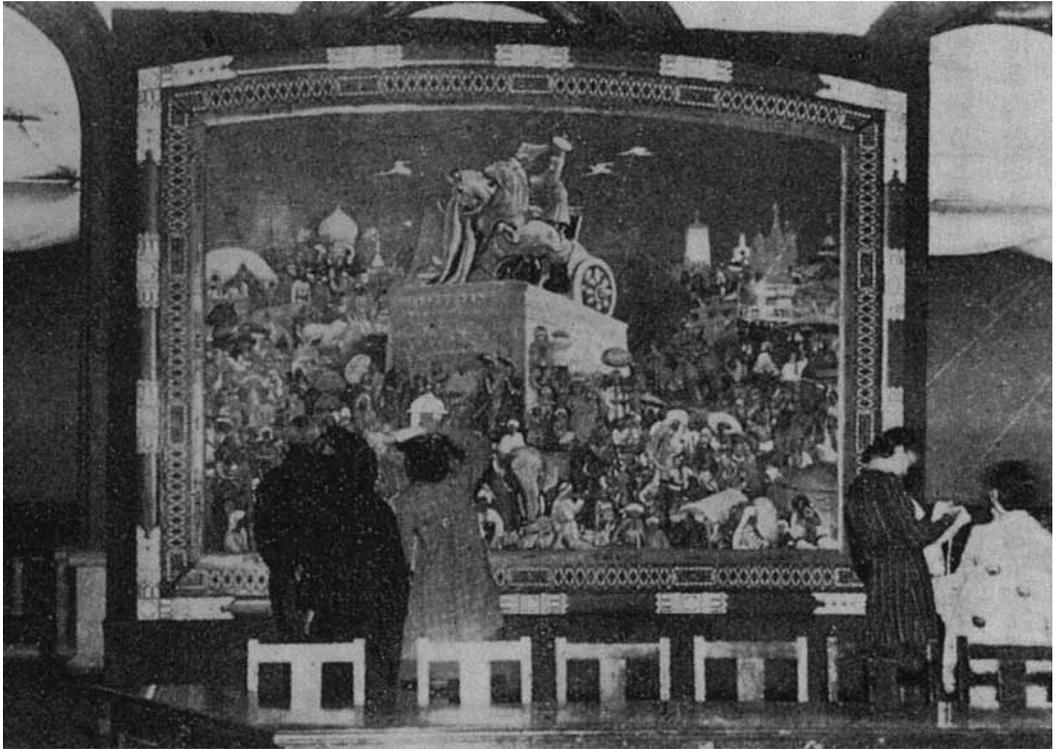


圖13 和田三造，〈興亞曼陀羅〉，展覽場景。圖版來源：《日展史14 新文展編2》(1984)，頁161

速寫的作品〈馬場〉(1930年)入選於第9回「帝展」，另一件作品〈蒙古女人〉(1937年)(圖12)，則入選於第1回「新文展」，其作品成為日本對滿洲國統治的最佳表象。他描繪了被納入為日本「樂土」中的蒙古邊境地區的異國景緻，被視為是日本在北方統治權的象徵。另外，歷任第10、11、21回「朝鮮美展」審查員，以慶州為背景，曾以痛失祖國的悲哀而作〈荒涼〉(1931)一作的畫家川崎小虎(1886-1977)，在滿洲旅行之後，創作了〈童謠〉(1933)，並參加第14回「帝展」。這一件畫作描繪在建築的外圍和胡宮前面玩耍的兒童，在表現對未來的不安感中，來象徵昔日滿洲樂土的表象。

如此滿洲表象中「王道樂土」的「民族協和」之政治性，在參加「紀元2600奉祝美術展」的和田三造作品〈興亞曼陀羅〉(1940)(圖13)一作中，則呈現出了擴大至東洋的和諧融合。該作品中，太陽神阿波羅和旭日的帝國象徵被不可思議地「合和」組成，即把日本所經營的王道樂土的夢境，藉由西方式的寓意來表達。⁶² 換言之，這幅畫藉

62 稻賀繁美(2009)，頁12。

東亞近代美術的開展與折射

由描述朝鮮、中國、蒙古以及東南亞的人物與風俗，呈現了日本對於其殖民地與佔領地所塑造出的亞洲共屬表象。

五、結論

本研究透過對日本東亞架構裡的殖民地官展層面之觀察，看到同為日本的殖民地，但政策上卻有差別依法的官展。不難發現，日本標榜同化的同時，其實在制度上是允許差異機制的存在。也會看到在殖民地官展制度上，藉由自內地派遣的審查員與旅居當地的審查員在殖民地自由旅遊，同時創造了東亞表象；然後，再繪製參加本國官展的作品，則是這個表表再一次生產的面貌。故殖民地官展可以說是一座美術市場，也同時扮演了製造國家理念表象的角色。

殖民地官署中的壁畫，則成了表現日本東亞表象的風格與理念的最佳代表作品，因為參與其中的和田三造作品〈羽衣的傳說〉、岡田三郎助作品〈臺灣神社〉、〈五族協和〉等，都是直接反映日本殖民政策的成果。換句話說，在朝鮮，是以金剛山傳說做主題，成了強調「內鮮一體」的「羽衣的傳說」；在臺灣，則是奉安佔領者靈魂的「臺灣神社」成為主題，二者都深刻浮現了「皇國臣民」的意涵。

尤其，金剛山的畫題恰似透過博覽會推出的名勝觀光商品，而殖產興業博覽會則是誇示臺灣殖民產業政策特色的一項道具，正如十分受到官方重視的郭雪湖作品〈南街殷賑〉，是在「朝鮮美展」和「滿洲國展」裡找不到的畫題。而滿州的表象「樂土」，則呈現以日本為中心統合的興亞理想，表達出日本最終極政治的野心。

(李定恩翻譯)

引用書目

中文

- 廖瑾媛。《四季・彩・郭雪湖》。臺北：雄獅美術，2001。
- 顏娟英著，鶴田武良譯。《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上、下）》，臺北：雄獅美術，2001。
- 。〈官方美術文化空間的比較——1927年臺灣美術展覽會與1929年上海全國美術展覽會〉。《中央研究院史語言研究所集刊》，第73本第4分（2002），頁625-681。

日文

- 山路勝彦。《近代日本の植民地博覧会》。東京：風響社，2008。
- 五十殿利治。《観衆の成立：美術展・美術雑誌・美術史》。東京：東京大學出版會，2008。
- 内山武夫。〈韓國國立中央博物館の近代日本画〉，收錄於《韓國國立中央博物館所藏 日本近代美術展》。東京：朝日新聞社，2003。
- 平凡社編。《日本の博覧会》。東京：平凡社，2005。
- 田中修二。〈戦前の県展——展覧会の中央と地方〉，收錄於《昭和期美術展覽會の研究》戦前篇。東京文化財研究所，2009。
- 石井柏亭。〈朝鮮雜觀〉。《美術旬報》，第168期（1918. 8），頁2。
- 。《繪の旅——朝鮮支那の巻》。東京：日本評論社，1921。
- 石黒英彦。〈臺灣美術展覽會〉。《臺灣時報》。1927. 10。
- 江川佳秀。〈満洲国美術展覽会をめぐって〉，收錄於《昭和期美術展覽會の研究》戦前篇。東京：東京文化財研究所，2009。
- 池上秀敏。〈金剛山スケッチ〉。《美之國》，第8卷7號（1931）。
- 作者不詳。〈今年の臺展から臺展賞を授與本島の特色を最もよく發揮した者に〉。《臺灣日日新聞》。1930. 10. 11。
- 東京文化財研究所美術部編。《昭和期美術展覽會の研究》前篇。東京：東京文化財研究所，2009。
- 後小路雅弘。〈昭和前期美術植民地・占領地の美術〉，收錄於《昭和期美術展覽會の研究》戦前篇。東京：東京文化財研究所，2009。
- 迫内裕司。〈東京勸業博覧会と文展創設——北村四海による「霞事件」を中心に〉，收錄於《近代画説》16。東京：明治美術學會，2007。
- 渋谷区立松濤美術館、兵庫県立美術館、福岡アジア美術館編。《臺灣の女性日本画家生誕100年記念陳進展》年譜。東京：讀賣新聞社，2006。
- 野々村修瀛。〈ジヨセフメーソ博士の，《創造の東洋》を讀む〉。《京城日報》。1932. 8. 27 [8]。
- 稻賀繁美。〈白頭山・承・ハルハ河畔——偽満洲国の文化象徴とその表象〉，收錄於《近代の東アジアイメージ》。豊田：豊田市美術館，2009。
- 顏娟英。〈「日本画」の死——日本統治時代における美術發展の困難〉。《美術研究》，第398期（2009），頁309。
- 藤村里美。〈夢に樂土を求めたり——前衛写真と報道写真の狭間で〉，收錄於《近代の東アジアイメージ》。豊田：豊田市美術館，2009。
- 鹽月桃甫。〈臺灣美術展物語〉。《臺灣時報》。1933. 11。

韓文

- 文貞姬。〈東亞官展的審査委員與地方色：以臺灣美術展覽會為中心〉。《韓國近代美術史學》，第11期（2003），頁176-211。
- 安倍能成。〈新興滿洲國の文化施設として何を要望するか？〉。《京城日報》。1932. 3. 6。
- 作者不詳。〈東洋名山金剛山：金剛的位置〉1。《每日申報》。1915. 4. 27。
- 。〈金剛山遊記〉。《每日申報》。1915. 10. 18-29 [1]。
- 。〈美展會期和審査員人選〉。《東亞日報》。1922. 3. 16 [2]。
- 。〈美展審査員追加〉。《每日申報》。1922. 5. 12 [2]。
- 。〈羽衣の映画内地で晴れの顔見世〉。《京城日報》。1927. 2. 3. [7]。
- 。〈鮮展審査開始（鮮展審査始まる）〉。《京城日報》。1927. 5. 19。
- 。朝鮮博覽會海報。《京城日報》。1927. 6. 8。

東亞近代美術的開展與折射

- 。〈朝鮮の映画——總督府で撮影したフィルム 十六日博覽會ニ送致〉。《京城日報》。1927. 6. 17。
- 。朝鮮博覽會的金剛山模型。《京城日報》。1927. 7. 6。
- 。〈朝鮮金剛山〉。《塔映》，第8卷8號(1931)。
- 。〈滿蒙博と國防館——事變の追想と軍事知識の感得 二十師團の努力で準備着々と進行す〉。《京城日報》。1932. 7. 3。
- 。〈紅雲伯の個展盛況過半数は赤札〉。《京城日報》。1934.12.25。
- 。〈將要開放の美術展堂〉。《每日申報》。1939. 5. 12。
- 。〈朝鮮新美術文化創定大評議〉。《春秋》，第2卷 5號(1941. 6)。
- 李仲熙。〈朝鮮美術展覽會〉，收錄於《近代画說》。東京：明治美術學會，2007。
- 辛培林。〈「五族協和」の實質と民衆の悲惨な生活〉，收錄於《「滿洲国」とは何だったのか》。東京：小學館，2008。
- 金正善(音譯)。〈朝鮮總督府壁畫考察：從「內鮮一體」表象至「近代壁畫」〉。《美術史論壇》，第26期(2008. 6)，頁141-165。
- 金芝慧(音譯)。《1910年代毎日申報翻案小説插畫研究：以〈長恨夢〉和〈斷腸錄〉為中心》。梨花女子大學校大學院碩士學位論文，2009。
- 金善晶。〈1920年昌德宮熙政堂壁畫：殖民支配與成為近代性表象的金剛山圖〉，收錄於《都市歷史文化》。首爾：首爾歷史博物館，2009。
- 前川千帆。〈叢石亭遠望〉。《每日新報》。1915. 10. 19。
- 洪善杓。《韓國近代美術史》。首爾：時空社，2009。
- 高媛。〈奔馳於「樂土」的遊覽車：1930年代「滿洲」城市與帝國的劇作藝術〉，收錄於《擴張的現代性：1920-30年代近代日本文化史》。首爾：昭明出版，2007。
- 崔在赫。〈滿洲國美術展覽會〉，收錄於《近代画說》。東京：明治美術學會，2007。
- 韓國美術研究所編。《朝鮮美術展覽會記事資料集》。首爾：韓國美術研究所，1999。
- 蘇峰生。〈金剛山遊記〉。《每日新報》。1915. 10. 19。頁1-9。