

日治前期臺灣「美術」概念的移植與形成 ——以博覽會與官方展覽會為探討中心*

邱函妮**

提 要

本文透過日治前期在臺灣舉辦的共進會、物產展覽會、教育展覽會等官方展覽會，以及在日本舉辦的博覽會等相關史料的收集與分析，來考察「美術」概念如何透過展示的觀看制度移植到臺灣，並探討在這些展示脈絡中所呈現的「美術」樣貌為何等問題。日治時期官方舉辦展覽會之目的大致可分為二類——殖產興業與文明教化，「美術」也出現在此二類的展示脈絡當中。本文將討論時間範圍設定在 1895 年至 1926 年之間，這是由於在 1927 年臺灣美術展覽會開設之後，以臺展為頂點，各州舉辦學校美術展覽會，在此可以見到「美術」逐漸制度化的現象。「美術」的概念也隨之收束於「繪畫」、「雕塑」等西方概念下的「美術 (fine art)」當中。不過，若考察日治前期所舉辦的各種官方展覽會，可以發現所謂「美術」的概念並不僅侷限於繪畫與雕塑等類別，實際上包含了更為廣泛的類型。然而在「美術」制度化與結構化的過程中，雖有利於將「美術」概念根植於臺灣社會當中，但另一方面也造成了「美術」發展的限制。日治前期經常在各種官方展覽會中展出的工藝、書法、水墨畫等，皆被排除於美術展覽會的制度之外，這也造成了我們對於日治時期「臺灣美術」認識上的盲點。本文嘗試跳脫既有的認識框架，從展示的角度來理解日治前期臺灣一地「美術」移植與發展的樣貌。

關鍵詞：博覽會、共進會、物產展覽會、教育展覽會、美術、美術工藝、臺灣美術

* 收稿日期：2023 年 5 月 26 日，通過刊登日期：2023 年 10 月 20 日。

本文得以完成，感謝國立臺北藝術大學兼任助理教授黃琪惠博士的論文在構想階段給予諸多啟發。論文撰寫階段感謝劉國松文獻庫研究員王淑津女士、國立臺灣大學藝術史研究所博士生唐寧先生的討論與指教。並感謝匿名審查人的寶貴意見與指教。

** 國立臺灣大學藝術史研究所助理教授

一、前言

美術館對於現代人而言，可說是再熟悉不過的場所。購買門票進入展場後，可以看到按照某種概念與分類下所陳列的展品，通常觀者會被引導依循固定的路線參觀。若是較為珍貴的展品，展場還會配置負責監視的人員，這也意味著在觀賞時有些需要注意的事項，例如不能大聲說話與任意觸摸展品。展場中除了說明展覽內容與展品的解說牌之外，有時也會有導覽，或事先錄製的語音導覽，來引導觀者理解展品及展示內容。當觀賞結束走出展場時，有時會看到販賣相關商品與圖錄的賣場。

美術館與美術展覽會可說是現代的產物。不過，即使臺灣在日本統治下移植了各種「現代文明」的事物與制度，然而專門展示現代美術的美術館，卻要等到1980年代才出現。¹ 即使我們對美術館十分熟悉，但是作為美術品與觀賞者中介的展示空間與展示制度，到底是如何出現與形成？觀賞者的觀展經驗會被什麼樣的框架所限制，而這個框架又是如何形成的？基於上述疑問，本文嘗試從歷史的角度來追索「美術」概念如何透過展示制度移植到台灣的過程。

日本近代美術史研究者古田亮在其著作《視覚と心象の日本美術史——作家・作品・鑑賞者のはざま（視覚與心象的日本美術史——創作者、作品、鑑賞者之間）》中說明了美術作品的社會性，乃是基於觀看的環境。換言之，即使作品被創作出來，若沒有被「觀看」的機會，以及「觀看」的場所與觀者，美術作品甚至可說是不具有社會的存在意義。² 他指出以明治維新為界，由於展覽會之「觀看環境/制度」的普及，無論是作品的鑑賞，或者是對於美術本身的發展，都有很大的影響。所謂的展覽會，是以開放的鑑賞環境為前提，並強調作品的社會性與公共性，與以往較偏向私密性的鑑賞環境相比，可說是產生了劇烈的變化。³ 另一

1 臺灣最早的現代美術館是臺北市立美術館，於1983年12月正式營運。臺灣省立美術館於1988年開館，1999年改隸升格為國立臺灣美術館，高雄市立美術館於1994年開館。2000年以後臺灣各縣市的地方美術館如雨後春筍般地先後成立，進入了美術館時代。此後設立的有2001年開館的臺北當代藝術館、2004年開館的宜蘭美術館、2007年開館的新竹市美術館、臺東美術館等，近期則有2019年開館的臺南市美術館、2020年開館的嘉義市美術館等。不僅如此，這幾年還陸續有興建美術館的計畫，包括新北市美術館（2018年動土開工）、臺中市立美術館（2019年動土開工）、桃園市立美術館（2020年動土開工）等。

2 古田亮，《視覚と心象の日本美術史——作家・作品・鑑賞者のはざま》（京都：ミネルヴァ書房，2014），頁29。

3 古田亮，《視覚と心象の日本美術史——作家・作品・鑑賞者のはざま》，頁29-30。

方面，人與作品之間的關係，以及觀賞體驗也產生了很大的變化。古田亮追溯展覽會在日本的起源與演變，從江戶後期的出開帳、書畫會，物產會、書畫展觀、到明治時期的博覽會、共進會、美術展覽會，以及美術館的出現與成立，將所謂「視覺的制度史」，從觀看的環境來加以考察。⁴

古田亮提示了「美術」概念與制度在移植至日本的初期，如何透過各種公開的展示制度落實於日本社會當中。此外，在古田亮之前，日本明治政府從歐美將「美術」概念透過博覽會等展示制度移植至日本等研究，以北澤憲昭與佐藤道信的論著最具代表性。⁵木下直之也針對「美術」尚未制度化之前，從江戶時代以來作為庶民娛樂的豐富展示形式進行考察，認為這些所謂的「見世物」，與後來美術展有著連續性的關係。⁶日本的博覽會相關研究眾多，其中吉見俊哉的論著，可說是日本博覽會研究之先驅。⁷

另一方面，在1927年臺灣美術展覽會（以下簡稱臺展）開設之前，在臺灣「美術」又是如何被展示與呈現呢？日本在統治臺灣後，很快地將展覽會制度移植到臺灣。公開讓不特定大眾觀賞的各種展示同時也是一種「眼目之教」，殖民者有意識地將各種文明事物以系統化的方式公開陳列，策展者、參展者與觀者在展覽的場域中相互交流並形塑出文化的面貌。對於日治時期臺灣展示活動的歷史研究，以呂紹理的著作最具代表性。他在《展示臺灣——權力、空間與殖民統治的形象表述》中介紹1895年以後在日本國內及國際所舉辦的大型博覽會中所形塑的臺灣形象，以及殖民政府在臺灣舉辦的品評會、共進會、博覽會，分析日本在臺灣社會中如何展示臺灣。透過這些展示空間中所呈現的臺灣形象，作者探討並分析此種形象在帝國與殖民關係中所彰顯的意義以及實際上發揮的功能。⁸

4 古田亮，《視覺と心象の日本美術史——作家・作品・鑑賞者のはざま》，頁29-91。

5 北澤憲昭，《眼の神殿——「美術」受容史ノート》（東京：株式會社美術出版社，1989）；北澤憲昭，《境界の美術史——「美術」形成史ノート》（東京：株式會社ブリュッケ，2000）；佐藤道信，《明治国家と近代美術——美の政治学》（東京：吉川弘文館，1993）；佐藤道信，《第二章・美術概念の形成期——一八七〇年～一九〇〇年初頭》，收入北澤憲昭、佐藤道信、森仁史編，《美術の日本近現代史——制度・言説・造型》（東京：株式會社東京美術，2014），頁67-156。

6 木下直之，《美術という見世物——油絵茶屋の時代》（東京：平凡社，1993）。

7 吉見俊哉，《博覽会の政治学——まなざしの近代》（東京：中公新書，1992）。中譯本參見吉見俊哉著，蘇頌斌、李衣雲、林文凱、陳韻如譯，《博覽會的政治學——視線之現代》（臺北：群學，2010）。

8 呂紹理，《展示臺灣——權力、空間與殖民統治的形象表述》（臺北：麥田出版，2005）。

雖然在日治前期還未出現由官方主導的美術展覽會，但從博覽會與共進會等展示的相關研究中可知，無論在日本國內或國際舉辦的博覽會，或是在臺灣當地舉辦的各種展覽會、共進會甚至博覽會中，也經常出現與「美術」相關的展示。例如，黃琪惠在其博士論文〈日治時期臺灣傳統繪畫與近代美術潮流的衝擊〉中，整理了1908年至1926年由官方所舉辦的產業共進會中所展示的日本與中國的古今書畫，認為由共進會所打開的書畫等藝術品的公眾參觀空間，奠定了展示文化的社會基礎。⁹關於臺展成立以前的美術發展，黃琪惠在〈日治初期日本畫的移植、接納與挪用〉一文中以1901年臺北的日本人書畫家組成的臺灣書畫會為中心，探討日本畫移植到臺灣的過程。臺灣書畫會的活動一直延續到1910年代，主要的交流場所是在由清代東瀛書院改建的淡水館。1908年之後臺灣書畫會成員也積極參與官方舉辦的共進會等活動。¹⁰

筆者也曾注意到二十世紀初期在臺灣作品觀賞環境發生變化的現象，在研究趣味同人會展覽會時注意到趣味展中的某些展品，如南畫、青瓷、盆栽、文房四寶與煎茶器等，這些物品的存在顯露出二十世紀初期在臺灣曾經流行過另一種不同於展覽會的鑑賞與觀看方式，如書畫會與煎茶會。這類書畫會與煎茶會最初是由來臺具文人素養的日本官吏為中心所舉辦。新作、古書畫、骨董、插花、盆栽、刀劍等在書畫會與煎茶會的場域中展示。原本書畫會與煎茶會可說是近代文人的交流場所，然而，隨著時代的變化，強調詩書畫一體的文人教養逐漸消失，進入了所謂的「趣味（興趣）」的範疇，原本較為私密性的文物與藝術等觀賞環境，也轉變為具有公共、公開性質的展覽會活動。¹¹

9 黃琪惠，〈日治時期臺灣傳統繪畫與近代美術潮流的衝擊〉（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所博士論文，2012），頁47-52。此外，關於博覽會中的繪畫展示，黃琪惠也曾探討1935年配合臺灣總督府所舉辦的「始政四十周年紀念臺灣博覽會」，臺南市政府委託小早川篤四郎（1893-1959）製作約二十幅臺灣歷史畫，展示於臺灣歷史館的會場當中。在這篇研究中，深入探討臺灣歷史畫受到政治意識形態與歷史意識所操控等問題。

10 黃琪惠，〈日治初期日本畫的移植、接納與挪用〉，《臺灣美術》，116期（2019.11），頁5-56。此外，方瓊華在其碩士論文〈「美術」概念的形成——以日治時期臺灣美術展覽活動為中心〉中探討了在臺展之前的臺灣書畫會活動，以及在圖畫教育實施後，在大型教育展當中所進行的圖畫展示，將其視為是臺展開辦以前「美術」概念形成的基礎。方瓊華，〈「美術」概念的形成——以日治時期臺灣美術展覽活動為中心〉（臺北：國立臺北藝術大學美術史研究所碩士論文，2002）。

11 邱函妮，〈近代台湾における文人趣味と展示——尾崎秀眞を中心に〉，《BI（東京大学東洋文化研究所）》，37期（2014.3），頁3-18。

延續上述先行研究對於美術與展示的問題意識，筆者希望進一步從更大的脈絡，來檢討所謂「美術」的概念是如何透過展示的方式移植並滲透至臺灣的社會當中。日治時期的臺灣雖然沒有美術館，但是展覽會的活動卻十分盛行。從文獻與上述的研究中可知，美術品不僅出現在美術展覽會中，也會出現在博覽會、共進會、各種展覽會等展示場域當中。以往對於臺灣美術史的制度史研究多半集中於臺灣美術展覽會（臺展：1927-1936年，府展：1938-1943年），卻較忽視美術品被展示的其他觀看場域，這也造成我們對於日治時期臺灣美術的印象停留在一些有限的作品與美術類別之上。如黃琪惠的研究指出所謂水墨畫等「傳統繪畫」，在日治時期仍有十分充沛的創作能量，這些書畫作品雖然有許多無法進入臺展等美術展覽會的場域，但也透過共進會、全島書畫展等展覽會頻繁展出，顯示出這類作品在當時的社會中仍有相當大的市場需求。¹²

本文將以上述的問題意識為出發點，廣泛收集日治前期博覽會、共進會、物產展覽會、教育展覽會等官方展覽會等相關史料，試圖從歷史的角度來探索「美術」概念是如何透過展示的觀看制度滲透至臺灣社會當中。此外，在日本統治臺灣長達五十年期間，除了繪畫、雕塑等西方概念下的「美術」類型之外，原本在非西方「美術」概念下所產生的各種物品，如書畫、工藝品、織品、神像等，也經常在日本與臺灣舉辦的博覽會與共進會等場所中展出，並被歸類在「美術」的類別當中。較早期的例子可以舉 1899 年的愛知縣繪畫共進會為例，在此會場中展出了臺灣畫家蘇瑋谷（?-1918）的〈英雄獨立圖〉與王壽山的〈相馬畫〉。¹³ 1903 年在大阪舉辦的第五回內國勸業博覽會，除了設置臺灣館之外，於會場中也展出臺灣的傳統繪畫、神像雕塑、刺繡、書法等，並且這些展品被介紹是所謂的「臺灣美術」（圖 1）。¹⁴ 1915 年為慶祝始政二十年紀念日，總督府舉辦各項展覽會，其中也包括由臺灣日日新報社主辦的全島書畫展覽會。¹⁵ 從上述所舉的幾個例子可以發現書畫、骨董、西洋畫、神像雕塑、美術工藝品等各種文物，會出現在各式各樣不同的展覽場所當中，這些「物品」被放在何種脈絡中觀賞，是饒有趣味的

12 黃琪惠，〈日治時期臺灣傳統繪畫與近代美術潮流的衝擊〉，頁 19-65。

13 〈繪画共進会と土人の出品〉，《臺灣日日新報》（1899年3月19日），2版。

14 月出皓，《臺灣館》（臺北：第五回內國勸業博覽會台灣協贊會，1903），頁 135。

15 〈書画展覽会〉，《臺灣日日新報》（1915年6月22日），7版；〈書画展覽会一瞥〉，《臺灣日日新報》（1915年6月23日），6版。

問題。當我們在思考日治時期「美術」概念與框架的變化時，也應將當時多樣的展示文化一起納入考慮。

本文將討論的時間範圍設定在 1895 年至 1926 年之間，這是由於在 1927 年臺灣美術展覽會開設之後，以臺展為頂點，各州也陸續舉辦學校美術展覽會，在此可以見到「美術」逐漸制度化的現象。並且「美術」的概念也隨之收束於「繪畫」、「雕塑」等西方的「美術 (fine art)」概念當中。不過，若考察日治前期所舉辦的各種展覽會，可以發現所謂「美術」的概念並不僅限於繪畫與雕塑，實際上包含了更為廣泛的類型。雖然以往也有研究留意從書畫會到展覽會等展覽形式的變化與「美術」概念之間的關係。不過，這些研究較重視「繪畫」或「書畫」類別，卻忽略了日治前期「美術」的概念與定義尚未明確化，所謂「美術」並不僅限於繪畫與書畫類別當中。

爲了考察日治前期「美術」的概念如何形成，本文將聚焦在由官方所舉辦的各種展覽會與博覽會之上，雖然所謂「美術」概念在臺灣的出現與形成，並不限於官方單向性的移植，民間亦可見到各種與繪畫相關的展示活動。不過後者並不在本文的討論範圍中，有待未來進一步研究。另一方面，由於日本將歐洲的「美術」概念引進日本時，最主要是透過參與在歐美等地舉辦的博覽會，以及官方在國內所舉辦的各種展覽活動。也就是說，當日本引進西方的「美術」概念時，有一個很重要的推動力量是來自於國家所主導的文化與經濟政策。基於這樣的經驗，當日本在統治臺灣時，很有可能也會透過展示制度來引進「美術」的概念。最直接的例子是在官方所舉辦的共進會等物產展示中，會出現「美術及美術工藝」的分類。透過這樣的分類，以及在官方展覽會中展出所謂「美術」類的展品，應可考察當官方在移植「美術」概念時，會將何種物品置於這個展示框架當中。另一方面也可以考察當「美術」被放在不同的展示脈絡當中，其所代表的意義是否會有所不同。藉由分析日治前期在臺灣舉辦的共進會、物產展覽會、教育展覽會，以及在日本舉辦的博覽會等官方展示中的「美術」類型與樣貌，更可清楚理解在臺展等美術展覽會成立之前，「美術」概念是如何在臺灣形成，並透過展示的視覺制度滲透至臺灣社會中等問題。

二、物產的收集、展示與「美術」—— 日治初期的物產展覽會、物產陳列館與博物館

日本在統治之初，很快將「展覽」這個西方概念移植到臺灣，整個日治時期舉辦了各式各樣的展覽會，統治者將各種文明事物以及新知識等，藉由分類陳列的方式，配合各式各樣的活動來吸引觀者。「美術」概念也是透過展覽會制度移植到臺灣，然而最早在臺灣舉辦的是以物產為中心的展覽會。

日治初期總督府在臺北最早舉辦的展覽是 1898 年 1 月 26 日起至 30 日在西門外新起街新起館舉辦的「內地物產展覽會」。¹⁶ 此展覽會是由殖產課主辦，展品依工藝品、飲食物、水產物、參考品四大類區分展示，除了展出日本的陶器等工藝品、飲食與水產等物產之外，臺灣原住民所製作的各式物品也以參考品的方式展出。¹⁷ 相關報導中提及某位臺灣人的參觀感想，他說看了展品目瞪口呆，宛如身在極樂淨土中，不知不覺中念起佛號。¹⁸ 此外，也有觀者投書報紙指出此展覽會「排列物件自覺整整有條，即殖產一事間堪為臺人所效法。」¹⁹ 從參觀者的反應來看，可見展覽會展示經分類整理的物品，對當時的臺灣人而言是十分新鮮的體驗，透過物產的陳列，臺灣人也體認到應倣而效之，來改良本地的物產品。²⁰

除了日本物產之外，此展覽會中也展出所謂「生蕃土俗品」的原住民文物，這是從北到南收集各原住民族的生活用品，大約六十幾件，以參考品的名目展出。從展覽會的評介中可知其中不包括由漢人所製作的物品。此物產展是由官方在臺灣所主辦的第一個展覽會，有意藉由分類陳列的方式展示日本物產，作為殖民政府在臺灣殖產興業的示範。然而，除了日本物產之外，也同時展示原住民文物，呈現出所謂「文明」與「未開化」的對比。梅陰生（伊能嘉矩，1867-1925）在報紙上詳細介紹這項展覽中所展示的原住民文物，他指出藉由比較的方式來陳列臺灣全島原住民的文物，可對原住民族的知識與生活的程度一目瞭然，對於未

16 呂紹理，《展示臺灣——權力、空間與殖民統治的形象表述》，頁 197。

17 アラビヤ生，〈内地物產展覽会を覧る（二）〉，《臺灣日日新報》（1898 年 1 月 30 日），2 版。

18 〈展覽会に対する土人の感想〉，《臺灣日日新報》（1898 年 2 月 2 日），2 版。「只眼を驚かすばかりにして何に諭へて言はんやうもなし宛も極樂淨土に遊びたる心地して覺はず念仏を唱ふるのみなりと張り合□なき評言かな」。

19 〈感而誌之・投書〉，《臺灣日日新報》（1898 年 2 月 2 日），1 版。

20 〈感而誌之・投書〉，1 版；〈展覽紀略・投書〉，《臺灣日日新報》（1898 年 2 月 2 日），1 版。

來有意在「蕃地」進行拓殖的實業家，以及對原住民進行「感化撫育」的宗教教育家而言，也是很好的參考。²¹ 從伊能嘉矩對於展示原住民文物可望帶來的知識應用之說明來看，可知他認為透過展示，有益於「殖產興業」與「文明教化」這兩項統治政策。

這種透過有條理的分類方式來陳列各式物產，作為理解與認識世界的方法，在日本從江戶時代就已出現，如基於博物學的關心而舉辦的「物產會」。這類介紹珍奇品種的物產會，被認為是明治時期博覽會以及現在的自然科學博物館展示之起源。²² 到了明治初期的 1871 年 5 月 14 日至 20 日，大學南校物產局也在九段坂的招魂社境內舉辦物產會，具有類似博覽會的性質，為日本舉辦博覽會的先驅。²³ 約在此時，明治政府發布保存「古器舊物」的布告，包含書畫骨董等「古器舊物」的存在，對於考證古今時勢之變遷，以及制度風俗之沿革有所裨益，而被認為應加以保存。²⁴ 1872 年為了參加隔年於維也納舉辦的萬國博覽會，明治政府舉辦了湯島聖堂博覽會。此為明治政府最初舉辦的博覽會，作為會場的湯島聖堂大成殿，也被稱為「博物館」，此為日本最早的「博物館」。²⁵ 佐藤道信指出明治初期博物館很快就獨立為常設機構，並成為殖產興業的據點，除了收藏在維也納萬國博覽會中展出的「模範品」之外，「古器舊物」也以可作為振興當代輸出工藝品的啓蒙與參考而被收集與展示。因此，在殖產興業的目的下，博物館與博覽會的活動在「考古利今」的理念下被結合起來。不過，在 1886 年之後，博物館從原本農商務省的管轄移植至宮內省，三年後又改組為帝國博物館，其原本作為殖產興業的機構，變成展示帝國歷史的視覺場域。²⁶

根據上述對日本博覽會與博物館起源的介紹可知，日本的博物館源自於博覽會，並且二者最初是以殖產興業之目的被結合在一起。回到上述 1898 年舉辦的物產展覽會，此展覽會中的展品，後來移至臺南，設立了物產陳列場，並於同年初

21 梅陰生，〈内地物産展覧会に於ける生蕃土俗品〉，《臺灣日日新報》（1898 年 1 月 27 日），3 版。

22 古田亮，《視覚と心象の日本美術史——作家・作品・鑑賞者のはざま》，頁 34。

23 古田亮，《視覚と心象の日本美術史——作家・作品・鑑賞者のはざま》，頁 46。

24 鈴木廣之，《好古家たちの 19 世紀》（東京：吉川弘文館，2003），頁 7-11。

25 佐藤道信，〈第二章・美術概念の形成期——一八七〇年～一九〇〇年初頭〉，頁 81。

26 佐藤道信，〈第二章・美術概念の形成期——一八七〇年～一九〇〇年初頭〉，頁 81-82。

夏開館。²⁷ 上述的物產展覽會是限定時間的展示會，然而「展示」作為殖產興業政策的重要一環，統治初期總督府在臺北、臺中、臺南皆設立了物產陳列所，來作為展示物產的常設展示機構。²⁸

除了上述在臺南設立的物產陳列所之外，位於臺北南門街測候所附近的物產陳列館於 1899 年 4 月 3 日開館，開設的目的之一是為了臺灣、日本、與南中國之間的貿易需求。²⁹ 在開館前一年，1898 年 7 月為了徵集展品，公布了「臺灣總督府民政部物產陳列館規則」，其中第二條寫道：「本館陳列下列物品以供公眾觀賞。一本島物產、二內地物產、三外國物產、四物產相關圖書」；第三條寫道：「陳列品大致區分為十類：工業、美術及美術工藝、農業及園藝、水產、林業、礦業及冶金術、機械、殖民、教育及學術、蕃俗及生產物。」³⁰ 從上述物產陳列館的規則來看可知該館不僅展示臺灣本地的物產，也包括了日本與外國物產。展品的分類則包含各種產業，同時也包括與殖民、教育、學術等相關知識的物品。值得注意的是，在展品分類中也包括「美術及美術工藝」，可見所謂的「美術品」是被放在物產的脈絡下來展示與理解。

實際上在臺北的物產陳列館中所展示美術品是哪些物品呢？雖然目前無法得知所謂「美術及美術工藝」的展品的確切內容，但從報導中可知展品中包含了在日本各地生產的陶瓷器、漆器、織品等工藝品。從日本將較為精緻的工藝品分類為美術工藝品的做法來看，這些工藝品中較為精緻的物品有可能被視為美術品或美術工藝品。³¹ 臺灣本地生產與製作的工藝品種類，可以從一位甫從日本渡臺的參觀者所投書的文章中得知。這位觀者介紹館內展示了由「本島唯一的名工臺南瑞寶」所做的几桌火鉢，「精巧自在的雕刻刀法可供鑑賞」，而南投產的陶器「樸實中有雅緻」。³² 上述文章中所提到的臺南雕刻名匠乃陳瑞寶，擅長異木鑲嵌

27 〈設展覽會〉，《臺灣新報》（1898 年 2 月 26 日），1 版；〈博覽物產〉，《臺灣日日新報》（1898 年 10 月 8 日），3 版。

28 位於臺中公園內的物產陳列館建築於 1900 年竣工，1901 年開館；〈物產陳列〉，《臺灣日日新報》（1900 年 12 月 21 日），3 版。關於日治時期的物產展示，參見蔡思薇，〈日治時期臺灣物產展示的緣起〉，《臺灣學通訊》，47 期（2010 年 11 月），頁 6-7。

29 〈物產陳列館の開館〉，《臺灣日日新報》（1899 年 4 月 2 日），2 版。

30 〈物產陳列館の出品及寄贈品に就て〉，《臺灣日日新報》（1898 年 7 月 21 日），2 版。

31 〈縦目有益〉，《臺灣日日新報》（1899 年 6 月 13 日），3 版。

32 〈物產陳列館を觀る〉，《臺灣日日新報》（1901 年 3 月 5 日），4 版。

(茄苳入石柳)工藝，這是一種將淺色的「石柳木」鑲嵌在深色的茄冬木的木雕技法(圖2)。南投陶器的生產是由於該地土壤適合燒陶，因此從日本聘請技師來此地設置窯場燒造陶器，希望能生產出媲美日本的陶器。³³

從另外一篇報導中也可得知，在臺南博物館中較受日本人注意的臺灣工藝品也是陳瑞寶製作的異木鑲嵌工藝品與南投陶器。臺南博物館部分繼承了臺南縣物產陳列所的收藏品，在博物館設置後因廢縣的緣故，暫時由總督府管理，後由臺南廳接管，於1902年開館。此博物館開設的目的在於藉由展示教育品來「啓發智識」，同時也陳列民俗風情畫、各種物產、工業品、原住民文物、美術工藝品等。³⁴ 在一篇報導中提到有位大城侍從武官參觀臺南博物館，購買了幾項物品作為渡臺的紀念品，包括以林投樹製作的卷煙草入、南投陶器、陳瑞寶製作的茶盆。文中還提到陳瑞寶製作的異木鑲嵌工藝是臺灣南部的名產，但當時只有陳瑞寶擅長此工藝，曾數次參加日本的博覽會並獲得銀獎。³⁵

從上述報導可知在臺南博物館中陳列的臺灣工藝品也可供販賣，由此可見早期的博物館除了教育展示的功能外，也兼具物產展示與振興產業的功能。此外，報導中提到村上廳長赴東京參觀第五回內國勸業博覽會時，曾購買在博覽會中展示的美術品如手簞笥(小型櫃子)、觀音置物、竹簾屏風、花瓶等，以及日本畫與西洋畫，並將其陳列於臺南博物館中。³⁶ 在此可見在二十世紀初期包含繪畫的美術與美術工藝品，與其他物產一起被陳列在博物館中的情況。

博物館展示包含美術工藝品與其他物產的陳列方式，於1909年遷移到臺中公園新建築中而重新開館的臺中博物館也可見到。開館時所陳列的展品種類主要是各種工藝品如金屬器、漆器、陶器、木、竹工藝等，以及農產品、水產品、布類等物品。³⁷ 由此可見，在日治初期的博物館概念與後來偏重知識傳遞的教育性展示概念有很大的不同。

33 〈南投陶器〉，《臺灣日日新報》(1900年5月10日)，5版。

34 〈聖代と台湾教育(下)——博物館及書籍館〉，《臺灣日日新報》(1902年11月6日)，4版；〈台南博物館之陳列品〉，《臺灣日日新報》(1907年9月17日)，5版。

35 〈侍從武官の買上品〉，《臺灣日日新報》(1905年8月29日)，5版。

36 〈台南博物館の陳列品〉，《臺灣日日新報》(1907年9月14日)，2版。

37 〈台中博物館〉，《臺灣日日新報》(1909年3月19日)，2版。

不過，日治初期博物館與物產陳列館兼具文明教化與產業振興目的之展示方式，後來在功能上有些區分。原本隸屬總督府的臺北物產陳列館，因館舍狹小，於 1901 年閉館，並移交臺北廳管理，1902 年重新開館。³⁸ 由總督府重新規劃的博物館與商品陳列館，則在日後分別設立。位於臺北新公園的總督府博物館，於 1908 年開館。從開館時所陳列的展品來看，展覽規劃主要是以臺灣的物產與歷史資料為中心，如介紹臺灣的動植物、礦物等天然物產、農工業等產品、原住民文物、臺灣歷史風俗相關文物、臺灣工藝品，同時也展示了各種輸入貿易品以顯示臺灣當地人的喜好等，開館當時屬於總督府殖產局，陳列上也是延續以產業為主的展示概念。³⁹ 不過，後來博物館歸屬於商工課管理，1915 年轉移至新公園的新館，1926 年轉而由文教局管理。⁴⁰ 位於臺北植物園的商品陳列館，則於 1917 年開館，展示臺灣、南中國、南洋等地產品，可說是臺灣與南中國及南洋貿易的仲介機關。由此可知展示臺灣與世界各地物產以利殖產興業的功能，主要移轉至商品陳列館。

不過，無論是博物館或是商品陳列館，都不是以美術品為主的展示空間。雖然在這些展示空間中不乏有繪畫與美術工藝品，博物館在開館後也經常作為美術展覽會的會場被借用，然而具有「美術 (fine art)」概念的美術品在以產業或博物學與自然科學的展示為主的框架中，似乎難有適當定位。例如，長年在總督府博物館工作的尾崎秀真 (1874-1949) 曾提及博物館的藏品中有一批原本由總督官邸收藏的水澤藩的書畫骨董美術品，在上山滿之進 (1869-1938) 總督任內 (1926 年 7 月 16 日至 1928 年 6 月 16 日) 時曾有意規劃展示這批美術品，後來因總督更迭而不了了之，最後美術品受白蟻等蟲害而受損，造成不可挽回的傷害。⁴¹ 尾崎秀真批評總督府博物館越來越傾向自然科學的展示方向。或許因為如此，美術品自然就難有適當的研究與展示機會。

38 〈物產陳列館の休館〉，《臺灣日日新報》(1901 年 10 月 15 日)，2 版；〈陳列開館〉，《臺灣日日新報》(1902 年 7 月 12 日)，3 版。

39 〈殖產局博物館〉，《臺灣日日新報》(1908 年 10 月 22 日)，5 版。關於總督府博物館的研究參見李子寧，〈殖民主義與博物館——以日據時期臺灣總督府博物館為例〉，《臺灣省立博物館年刊》，40 卷 (1997 年 12 月)，頁 241-273。

40 素木得一，〈博物館創設當時を顧みて〉，臺灣總督府博物館編，《創立三十年記念論文集》(臺北：臺灣博物館協會，1939)，頁 378-379。

41 尾崎秀真，〈總督府博物館の思出〉，收入臺灣總督府博物館編，《創立三十年記念論文集》，頁 374-375。

本節說明在日本統治初期，總督府延續了明治政府開國以來的殖產興業政策，積極收集臺灣物產，並透過物產展覽會、物產陳列館、博物館等，以系統性的展示方式來介紹與陳列臺灣、日本、甚至世界各國的物產，促進產業發展並尋求貿易的可能性。在物產展示的脈絡下，「美術」的概念也被一起介紹到臺灣。這一點與日本明治政府最初也是在殖產興業的政策下來引進西方「美術」概念的情況十分類似。⁴² 然而，在此脈絡下尋找臺灣的「美術品」時，可能是以臺灣當地所生產較為精緻的工藝品為主。例如上述陳瑞寶以異木鑲嵌工藝所製作的各種木雕作品，在日治初期被認為是臺灣當地製作的精緻工藝品而受到重視，並且數度被展示於日本的博覽會中。另外，在獻給皇室與皇族的「獻上品」中，也可見到使用臺灣在地材料所製作的工藝品被稱為「美術品」的例子。例如，1900年由在臺官吏的「獻上品」中，包括了使用臺中縣產的木頭所製作的桌子，其上鑲嵌臺北縣產的砂金以及臺南縣產的夜光貝，這個精緻的工藝品在當時被稱為「美術品」。⁴³

三、「文明教化」的展示——教育展覽會中的「美術」

日本統治臺灣不久後的1900年，為攏絡臺灣文士，臺灣總督兒玉源太郎（1852-1906）舉辦揚文會，邀請全臺舉人、貢生、廩生共151名參加，實際與會者為72名。3月15日上午在臺北的淡水館（即清代之登瀛書院）舉辦開會式。⁴⁴ 揚文會之目的在於「搜羅臺疆俊傑之才，聿贊國家文明之化」。⁴⁵ 從15至21日，總督府安排與會文士參觀殖民者所帶來的諸多現代化設施與制度，包括軍警單位、醫院、各式學校、法院、郵局、藥品鴉片製造所、樟腦製造所、衛生所、發電所、測候所、商品陳列所等。⁴⁶ 3月22日在淡水館舉辦書畫展覽會，展出揚文會會員所收藏的書畫作品。大多數是日本畫家如雪舟（1420-1506）、尾形光琳（1658-1716）、雪村（11504-1589）、長澤蘆雪（1754-1799）、菊池容齋（1788-1878）、

42 參見佐藤道信，《明治国家と近代美術——美の政治学》，頁76-123；佐藤道信，〈第二章・美術概念の形成期——一八七〇年～一九〇〇年初頭〉，頁77-80。

43 〈在台官吏の献上品〉，《臺灣日日新報》（1900年4月21日），2版。

44 呂紹理，〈揚文會〉，收入許雪姬等著，《臺灣歷史辭典》（臺北：文建會，2004），頁880-881。

45 吳德功，〈觀光日記〉，收入吳德功，《吳德功先生全集——戴案紀略、施案紀略、讓臺記、觀光日記、彰化節孝冊》（南投：臺灣省文獻委員會，1992），頁176。

46 吳德功，〈觀光日記〉，頁172-182；〈揚文會式〉，《臺灣日日新報》（1900年3月11日），5版。

土佐由信、谷文晁（1763-1840）等的作品，另外也包含文天祥（1236-1283）與鄭成功（1624-1662）的書法作品。⁴⁷ 與會的彰化文人吳德功（1850-1924）在《觀光日記》中寫下了他參觀書畫展覽會的心得：

西廂數十幅，皆本國人筆跡，有百餘年物，有近三、四十年者，或工筆，或寫意，各盡其妙，皆裱綾錦，毫無失真，是善藏書畫者。東廂懸鄭延平王、文文山行書二幅，筆筆道勁，不世之寶也。⁴⁸

在揚文會期間所舉辦的書畫展覽會，並不僅是一種餘興節目，與臺灣文士所參觀的各種現代文明設施同樣，「美術」代表的是日本一國之文明。佐藤道信指出在明治 20（1887）年左右，「美術」從原本作為殖產興業政策的一環，轉向為塑造近代國家意識形態的象徵，具有強烈的政治意涵。⁴⁹ 因此，在揚文會中所舉辦的書畫展覽會，也可說是具有政治意涵，目的是藉由「美術」來向被殖民者展現日本的文明。美術作為「文明教化」的一環被展示，揚文會的書畫展覽會可說是一個開端，此後，殖民者屢屢在各種具有文明教化目的的展覽會中展示美術品。這是不同於物產展示脈絡的另一類展示「美術」的場所，以下介紹在 1927 年臺展開辦前，在這些展覽會中所展示的「美術」。

日本統治臺灣後，為了將各種制度推展到殖民地，經常舉辦各項展覽會。日治初期除了物產展覽會之外，也很早就開始舉辦教育展覽會。例如，1899 年在嘉義公學校舉辦教育展覽會，展出學生的習字及女子部學生的刺繡作品、八芝蘭女學校學生的造花與編織，同時也展示各種科學器械以及動植物、礦物、木材等標本，是兼具教育品與物產的展示，參觀者達 2,564 人，盛況非常。⁵⁰ 隔年的 1900 年，趁紅十字會分部第二回總會開會之際，在新竹公學校舉辦學藝品展覽會，展出日本與臺灣各小學校、公學校學生的習字、圖畫、手工藝等學藝品共 9,834 件。而展覽會是一種「灌輸新教育於土人（臺灣人）及開發新智識的手段」。⁵¹

47 〈書畫展覽會の素人評〉，《臺灣日日新報》（1900 年 3 月 24 日），5 版。

48 吳德功，〈觀光日記〉，頁 182-183。

49 佐藤道信，〈第二章·美術概念的形成期——一八七〇年～一九〇〇年初頭〉，頁 112-113。

50 〈雜報 / 會事〉，《臺灣日日新報》（1899 年 12 月 14 日），2 版。

51 〈赤十字社支部第二回總會（下）〉，《臺灣日日新報》（1900 年 5 月 4 日），4 版。

上述在嘉義教育展覽會參加展出的八芝蘭女學校，是臺灣第一所女子教育機構。1895年總督府設立芝山巖學堂，1896年臺灣總督府國語學校正式設立，並設立幾所附屬學校，1897年創設的第一附屬學校女子分教場，是臺灣女子教育的開端。1898年改為第三附屬學校，1902年又改為第二附屬學校。⁵² 上述參加1900年揚文會的臺灣士人也曾至八芝蘭（士林）參觀女學校，吳德功寫道：

街外設女學校。校中女弟子百餘人，有十八餘歲卒業生，擢為女師。校長令弟子鼓琴唱歌，並寫漢文於烏板，各能誦說。剪綵為花，惟妙惟肖，會員誤以為園中摘來者，嘖嘖稱其善培花卉。不謂村落竟有此學校，是為本島得風氣之先。⁵³

女子教育設立之初是以教授臺灣女子手工藝（裁縫、編織、造花）為主，並教導普通科目（修身、日語、習字、唱歌等）。⁵⁴ 1898年成為第三附屬學校時分為本科與技藝科，本科除普通科目之外還加上裁縫課，而技藝科則是普通科目之外還需學習裁縫、編織、刺繡、造花。⁵⁵ 1906年將本科改為師範科與師範速成科，但仍保留技藝科。⁵⁶ 刺繡、裁縫、編織等是臺灣女子平常在家中也會從事的手工藝，造花則是新傳入的手工藝，女學生在學習造花的過程中，也必須學習花卉寫生。⁵⁷ 女學校設立之初苦於招收不到臺灣學生，然而由於造花工藝的教學逐漸受到歡迎，入學者增加，甚至被稱為「造花的士林女學校」，造花也成為當時貴重的贈答禮品，還有人認為應在日本花卉之外，女學生應可設計與製作更多臺灣本土的花卉。⁵⁸

1901年的報導中可見國語學校附屬女學校每年為慶祝天長節舉辦展覽會，除展出女學生製作的手工藝品之外，也收集並展示內地人（日本人）收藏的「古書畫古器物及其他美術品」。⁵⁹ 1902年3日至9日，改名為第二附屬學校的女學校，

52 臺灣教育會編，《臺灣教育沿革誌》（臺北：臺灣教育會，1939），頁706-720。

53 吳德功，〈觀光日記〉，頁181-182。

54 〈台灣女子學校の開設〉，《臺灣日日新報》（1897年5月2日），2版。

55 廬山，〈八芝蘭を視る〉，《臺灣日日新報》（1898年12月1日），4版。

56 〈第二附屬學校規程〉，《臺灣日日新報》（1906年4月5日），2版。

57 〈台灣女子學校の開設〉，2版。

58 〈朗さと明さを齎した 台湾女性の新教育〉，《臺灣日日新報》（1933年5月1日），9版；〈本島女子技藝の發達〉，《臺灣日日新報》（1909年6月19日），2版。

59 〈學校展覽〉，《臺灣日日新報》（1901年11月5日），2版。

在天長節舉辦了第六回的展覽會。⁶⁰ 這次的展覽會規模較往常更大，除該校女學生的製作品如刺繡、造花、編織、衣服、書法等將近 1,000 件展品，也展出其他各學校的成績品與教育參考品，並展出 514 件古書畫及各種工藝品，其他的展品還包括臺灣風俗參考品等，全部的展品共有 4,415 件，展覽期間參觀者眾多，共達 6,500 餘人。⁶¹ 臺灣總督兒玉源太郎也出借狩野元信（1476-1559）的山水畫，參考室的四壁掛滿了各種掛軸，底下放置蘭菊等盆栽，另還展示了織品、陶器、盆石等。⁶² 繪畫類展品中還包括了東京盲啞學校的學生所製作數幅捐贈給國語學校的日本畫。此外，第二附屬學校女學生所製作的刺繡、造花等，將在隔年舉辦的大阪第五回內國勸業博覽會中展出，這類展品得以將「本島人美術工藝思想之一部廣紹介於內地人」。⁶³

值得注意的是，相較於前一年女學校的展覽是由日本人提供書畫骨董類展品，在本次展覽中所展出的書畫骨董，有許多是臺灣人所提供的展品。當時的報導指出：

比起往年觀覽者的人數增加許多，當然學生的製作品技術有顯著的進步，然而另一個比較直接的原因是本島的紳士淑女在逐年逐回的展覽中認識到，不管展出如何貴重的珍藏品，絲毫不用擔憂會有毀損與散逸的危險，反而是將知識廣博且有益世間的偉大之事，因此各方人士相爭出品，故本次的展覽會中有許多本島人士門戶不出的珍貴傳家寶展出。⁶⁴

根據這段描述可以發現臺灣人在參加過數次的展覽會後，也開始了解到展覽會的意義，展出書畫骨董的目的在於將知識廣博於世間，有益教化。展覽會中可見到書畫骨董與手工藝品、盆栽、織品、陶器、盆石等一起展示的方式，兒玉源太郎總督出借古畫，似乎是延續了揚文會藉由「美術」來向展現日本文明的作法。

此外，從女學校的展覽會中展出的編織、刺繡、造花等，可見到總督府在設置女學校時的目標之一在於發展手工藝等實業教育的面向。在 1910 年代舉辦的學

60 〈士林女学校展覽会成績〉，《臺灣日日新報》（1902年11月21日），4版。

61 〈展覽成績〉，《臺灣日日新報》（1902年11月23日），6版。

62 秋臯，〈士林公学校の展覽会を觀る〉，《臺灣日日新報》（1902年11月6日），4版。

63 〈島政 学校出品〉，《臺灣日日新報》（1902年9月12日），3版。

64 〈士林公学校展覽会の延期〉，《臺灣日日新報》（1902年11月7日），4版。

校展覽會中，也可見到展出各類手工藝品，甚至參加博覽會的例子。1913年國語學校附屬小學舉辦的島內各學校學生成績品展覽會，報導中稱之「宛如手工品展覽會」，包括了臺灣各地學生所製作的竹、藤、月桃、蘆葦工藝等，這些展品部分捐贈朝鮮總督府，部分參與隔年春天於東京舉辦的大正博覽會。⁶⁵1914年同樣在國語學校附屬小學校與公學校舉辦的全島教育成績品展覽中，除了書法、作文等之外，也陳列了手工與圖畫、工場實習成績品、以及裁縫、刺繡、編織等手工藝品，其中工場實習成績品與手工藝品部分提供販售。⁶⁶值得注意的是，展期間也同時展示水彩畫家石川欽一郎（1871-1945）與學生如倪蔣懷（1894-1943）等共36件水彩畫作，在此可見到美術作品作為教育成果的一環，與學校成績品一同展示的現象。⁶⁷

1917年總督府在國語學校主辦的教育品展覽會，除了臺灣本島小公學校、各中學校之外，還包括歐洲各國殖民地如印度、加拿大、澳洲、菲律賓等各學校的成績品，展出種類包括手工、圖畫、書法、裁縫、刺繡、作文、編織等。⁶⁸同一年在臺中中學校舉辦的臺中廳教育衛生博覽會的教育展中，也可見到相似分類的展示法（手工、圖畫、書法、裁縫、作文、刺繡、手藝、農業等）。此外，還邀請了日本各地實業學校出品，其中工藝及美術相關的學校包括京都染織學校、京都繪畫專門學校、東京美術學校、愛知陶器學校、岐阜陶器學校、堺手藝學校、高岡工藝學校等。⁶⁹繪畫類的展品中最受矚目的是東京美術學校的小堀鞆音（1864-1931）、荒木寬畝（1831-1915）、川端玉章（1842-1913）等名家畫作六幅。⁷⁰由此可見在此教育展覽會的框架中，同時展示了從小公學校圖畫教育到高等美術教育機構的繪畫作品。

1915年的始政紀念日，在臺北各地舉辦了物產、通信、專賣、教育等各項展覽。在國語學校新校舍舉辦的教育展覽會，也以參考品的形式展出全島書畫展。

65 〈各校成績品展覽會〉，《臺灣日日新報》（1913年11月28日），7版；〈島內生徒成績品展覽會〉，《臺灣日日新報》（1913年11月21日），7版。

66 〈成績品陳列〉，《臺灣日日新報》（1914年6月5日），2版。

67 〈洋画會雜評〉，《臺灣日日新報》（1914年6月21日），4版。

68 〈教育品展覽會〉，《臺灣日日新報》（1917年7月7日），7版。

69 小公學校與中學校女學校等展出的成績品包括手工、圖畫、書法（習字）、裁縫、作文、刺繡、手藝、農業等。〈台中展覽會彙報 教育展覽會〉，《臺灣日日新報》（1917年10月1日），5版。

70 〈名画之展覽〉，《臺灣日日新報》（1917年11月29日），6版。

此書畫展的形式不同於教育展中作為學生成績品所展示的書法與繪畫等作品，而是由臺灣日日新報社公開募集全臺書畫家參與展出，書畫作品形式不拘紙本絹本與大小，展示的件數約兩百餘幅，包含書法、洋畫、南畫、日本畫等。⁷¹此展覽會是由臺灣日日新報社尾崎秀真負責，展出作品以素人居多，專家較少。除了日本書畫家如後藤樵月、伊坂旭江（1879-1952）、高橋菱雨等人，臺灣書畫家包括洪以南、鄭鴻猷（1856-1920）、李學樵、呂璧松（1870-1931）、蔡雪溪（1884-1964）等，都是當時臺灣具代表性的書畫家，黃琪惠指出這是臺灣書畫家首次將作品集體公開展出，頗具意義。⁷²

在先前的研究中都注意到日治時期學校教育中圖畫教育與 1927 年由臺灣教育會舉辦的臺灣美術展覽會之間的關係。例如，陳譽仁提到圖畫科最早雖然出現在日本人就讀的學校中，但在 1907 年才將圖畫科列在八年制公學校的課程中，1912 年在六年制的公學校課程中出現「手工及圖畫」，1918 年才獨立成爲一個科目。他指出在缺乏美術教育機構的環境下所舉辦的臺灣美術展覽會，初等普通教育中的「圖畫科」顯然重要。⁷³方瓊華整理了在臺展成立之前的圖畫教育與大型教育展之間的關係，並指出透過這些教育展，臺灣的中產階級逐漸熟悉展覽會的機制與運作，對於展場中所展示的寫生作品也習以爲常。這些大型教育展所培養出來的觀眾，也成爲日後舉辦美術展覽會的基礎。⁷⁴

不過，如果從臺灣美術展覽會的角度來追溯在此之前的展覽會中的「美術」樣貌，或許會將焦點集中在圖畫教育中所產出的「繪畫」作品。不過，若從另一個角度來思考的話，在臺展開辦之前的教育展中，圖畫是與書法、手工、裁縫、刺繡、造花、工藝等並置陳列，雖然也有實業教育的面向，但是作為學校教育的一環，在「文明教化」的層面上來說，繪畫並非獨樹一幟般的存在。此外，在教育展中以參考品方式所展示的「美術」相關展品的種類也包含書畫骨董、美術工藝品、書法、水墨畫、油畫、水彩畫等，種類繁多。相較於臺灣美術展覽會中僅限於繪畫

71 〈書畫揮毫募集〉，《臺灣日日新報》（1917年5月30日），7版；〈本社の出品 教育展覽會會場〉，《臺灣日日新報》（1917年6月17日），7版。

72 〈書畫展覽會〉，《臺灣日日新報》（1915年6月22日），7版；黃琪惠，〈日治時期臺灣傳統繪畫與近代美術潮流的衝擊〉，頁49-50。

73 陳譽仁，〈生活與創作——臺灣美術展覽會的靜物畫與現代生活的成立〉（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2004），頁13-14。

74 方瓊華，〈「美術」概念的形成——以日治時期臺灣美術展覽活動爲中心〉，頁46-50、56-59。

類的「東洋畫、西洋畫」，排除了雕塑、書法、美術工藝等類別，可見在「美術」制度化之前，在這些教育展覽會中所呈現的「美術」樣貌是更為豐富多樣的。

四、共進會中的「美術」與「美術工藝」

總督府在統治初期即有意準備舉辦品評會與共進會等來作為扶植產業發展的獎勵方式。⁷⁵ 呂紹理指出日本在明治維新後所舉辦的各種展示活動，具體落實了「殖產興業」與「文明開化」的目標，在統治臺灣之後，也有意將此經驗移植至臺灣，於是開始舉辦各種的品評會、共進會與博覽會。⁷⁶ 舉辦共進會最主要的目的在於收集各式物產，並將其分類、陳列，並透過審查的方式來評定優劣。藉由共進會的舉辦，可促進各種產業的發達與進步。本節聚焦於日治前期在臺灣各地舉辦的共進會，其中可見到「美術」與「美術工藝」的相關展示。

（一）臺北物產共進會（1908年）

在臺灣最早舉辦的品評會是 1899 年在臺南舉辦的「臺南縣農產物品評會」。⁷⁷ 最早由官方舉辦的共進會，應是 1908 年為慶祝縱貫鐵路通車的「臺北物產共進會」（會期為 10 月 24 日至 11 月 13 日），會場設在剛完工不久的新起街八角堂市場。⁷⁸ 在此共進會中展出包含臺灣與日本所製作的「工藝製作品」，如陶瓷器、瑪瑙、水晶工藝、獸皮、織品、漆器、鳥獸剝製標本、以及「簞笥（衣櫃）、鏡臺、硯箱」等「美術指物」，在介紹共進會的報導中提到這些工藝品珍奇且美麗燦爛，讓「田舍者（鄉下人）」為之目眩神奪。⁷⁹ 在此共進會中將這些工藝品與農產、畜產、水產、林產等物產共同陳列，也顯示出工藝品作為產業品展示的一個面向。另外，在此共進會的會期間，也在八角堂樓上展示了書畫骨董。11 月 8 日舉辦古書畫展覽會與席上揮毫會。出席揮毫會的畫家包括狩野永讓（1865-1914）、川

75 〈殖產獎勵に対する總督府の方針（共進會及品評會開設）〉，《臺灣日日新報》（1900年3月10日），2版。

76 呂紹理，《展示臺灣——權力、空間與殖民統治的形象表述》，頁196-291。

77 呂紹理，《展示臺灣——權力、空間與殖民統治的形象表述》，頁198。

78 關於臺北物產共進會的介紹參照呂紹理，《展示臺灣——權力、空間與殖民統治的形象表述》，頁205-211；〈台北共進會（明日開場）〉，《臺灣日日新報》（1918年10月17日），1版。

79 指物乃不使用鐵釘的日本傳統木工製品。〈共進會の案内〉，《臺灣日日新報》（1918年10月17日），1版。

田墨鳳、小阪文藻、須賀蓬城（1874-?），書家包括深谷蘇堂、山本竟山（1863-1934）、森雪城、洪以南、杜逢時等人。⁸⁰ 11月15日舉辦古書畫骨董陳列會，展出古書畫80多件與骨董品300餘件。⁸¹ 黃琪惠指出這些參展的書畫家與收藏家主要是臺灣書畫會的成員，1906年淡水館拆除後，他們失去了舉辦書畫會的固定場所，因而趁著共進會舉辦的機會，於此會場中舉辦書畫骨董展並販賣作品。⁸²

（二）南部物產共進會（第一回：1911年、第二回：1915年）

除了臺北，1911年也由臺南、嘉義、阿緱三廳聯合舉辦南部物產共進會（2月1日至21日），會場設在臺南第二公學校。物產陳列分為八部，其中第八部為工藝品，總共展出1,063件，佔參展總件數的五分之一。⁸³ 除了物產展示之外，作為共進會的餘興活動，也在新落成的臺南公館舉辦美術展覽會，一是古書畫與古器物展覽會（2月6日至14日），由臺南與各地收藏家提供秘藏品，展出書畫約50餘件，古器物百餘件，藏家主要以尾崎秀真等日本人為主，少數臺灣人參加。展品多日本書畫、器物、刀劍等，以及中國的古瓷器、硯，以及少數臺灣相關文物。會場中除了收藏家提供的展品之外，臺南的骨董商也開設臨時店鋪陳列販賣。⁸⁴ 2月17日起舉辦的書畫展覽會是以臺南、臺中、臺北、以及從日本來臺的書畫家所創作的作品為主。從日本來臺畫家包括村崎雅章、西鄉孤月（1873-1912）、那須豐慶等，在臺書畫家包括武部竹令、川田墨鳳、鹽川一堂、後藤樵月、山本竟山等人。主要展出日本畫，不過報導中也指出由於時間緊迫，除了那須豐慶與川田墨鳳的作品之外，都是較為小幅等完成度不高的作品。⁸⁵

1915年於嘉義舉辦第二回南部共進會，除了物產展示之外，也同時舉辦教育展覽會與衛生展覽會。藤、竹、金屬、陶瓷器、造花等工藝品、指物家具、染織品、刺繡等被放置在工業的類別中展示。⁸⁶ 此外，共進會舉辦時還向全島書畫家徵

80 〈共進会の書画会〉，《臺灣日日新報》（1908年11月7日），5版；〈共進会の席上揮毫〉，《臺灣日日新報》（1908年11月10日），5版。

81 〈古書画骨董陳列会〉，《臺灣日日新報》（1908年11月17日），5版。

82 黃琪惠，〈日治時期臺灣傳統繪畫與近代美術潮流的衝擊〉，頁48。

83 〈南部聯合物產共進会〉，《臺灣日日新報》（1911年2月1日），4版；〈台南第二公學校落成授与式〉，《臺灣日日新報》（1911年4月3日），2版。

84 〈共進会の書画骨董〉，《臺灣日日新報》（1911年2月11日），6版。

85 〈台南書画展覽会〉，《臺灣日日新報》（1911年2月22日），3版。

86 塘翠生，〈第二回台湾南部物産会所見〉，《臺灣時報》，75號（1915年12月），頁56-60。

集作品，於嘉義公學校分教室的教育展覽會場陳列展示。⁸⁷ 在此回的書畫展示中，除了日本書畫家之外，同時還有許多臺灣書畫家如李學樵、呂璧松、呂汝濤（1871-1951）、羅秀惠（1865-1942）、鄭鴻猷（1856-1920）、蔡碧吟（1874-1939）等參與展出，展品中大多是書法、日本畫與臺灣傳統繪畫，其中較為特別的是嘉義人郭錦如展出西畫作品《西湖月夜》。⁸⁸ 黃琪惠指出臺灣書畫家也逐漸體認到展覽會的重要性。⁸⁹ 不過，此次的書畫展示被批評，認為採取了不適合書畫的陳列法。⁹⁰

（三）始政二十周年臺灣勸業共進會（1916年）

1916年4月10日至5月15日舉辦的始政二十周年臺灣勸業共進會，可說是日本統治臺灣以來，在島內所舉辦最盛大的展示活動。關於此共進會的目標，除了展現日本統治臺灣二十年以來的成果，也有意吸引日本的資本與人口移入臺灣，甚至作為南進中國南方與東南亞的基地。⁹¹ 臺灣勸業共進會不僅展示島內物產，也有意識地以博覽會的規模來舉辦，被形容為「純粹的南洋博覽會」。因此除了臺灣的物產之外，也包含了日本及其殖民地與半殖民地（北海道、樺太、朝鮮、滿洲）、南中國以及「南洋」——佛領印度支那（今越南）、暹羅（泰國）、英領印度與馬來半島、香港、爪哇及其他海峽殖民地、婆羅洲、蘇門答臘、菲律賓等地。⁹² 會場主要分為兩處，總督府新廳舍為第一會場，苗圃的殖產局林業試驗場為第二會場。但由於總督府新廳舍擺不下所有的展品，又新增總督府圖書館為第三會場。⁹³

如同博覽會中將展品分類陳列的展示法，臺灣勸業共進會也將來自世界各地的物產分類展示。展品分類為十一個部門：第一部教育、學術、衛生；第二部美術工藝；第三部農業、園藝、畜產、蠶絲業；第四部林業及狩獵；第五部水產；

87 〈南部共進會（下）準備畧成 開会在来三十日〉，《臺灣日日新報》（1915年10月14日），6版。

88 〈書画展覽一瞥〉，《臺灣日日新報》（1915年11月8日），4版。

89 黃琪惠，〈日治時期臺灣傳統繪畫與近代美術潮流的衝擊〉，頁51。

90 塘翠生，〈第二回臺灣南部物產會所見〉，頁60。

91 呂紹理，〈展示臺灣——權力、空間與殖民統治的形象表述〉，頁215-216。關於始政二十周年臺灣勸業共進會參見呂紹理，〈展示臺灣——權力、空間與殖民統治的形象表述〉，頁215-241。

92 〈開期愈々切迫せる 台湾勸業共進會〉，《臺灣日日新報》（1916年3月3日），4版。

93 〈開期愈々切迫せる 台湾勸業共進會〉，4版；〈開期の切迫と共進会の準備進捗〉，《臺灣日日新報》（1916年3月23日），4版。

第六部飲食品；第七部礦業；第八部工業；第九部機械及機關；第十部土木、建築、交通；第十一部蕃俗。⁹⁴展品的分類法基本上與在日本舉辦的博覽會類似，如以舉辦時間較接近的1914年東京大正博覽會為例，展品分類為十四個部類：第一部教育及學藝；第二部美術及美術工藝；第三部農業及園藝；第四部林業；第五部水產；第六部飲食品；第七部採鑛及冶金；第八部化學工業；第九部染織工業；第十部製作工業；第十一部建築及裝飾；第十二部機械、船舶及電氣；第十三部土木及通運；第十四部經濟及衛生。⁹⁵由此可見臺灣勸業共進會的分類法與東京大正博覽會類似，只是大正博覽會中有的部門分類更細，而臺灣勸業共進會另有蕃俗的特別分類。

值得注意的是在臺灣勸業共進會中開始出現了「美術工藝」的部門，相較於東京大正博覽會中同樣是第二部的「美術及美術工藝」，臺灣勸業共進會則少了「美術」，僅有「美術工藝」。臺灣勸業共進會的「美術工藝」部門分為七類，東京大正博覽會中的「美術及美術工藝部門」則分為十二類，列表（表一）比較如下。⁹⁶

表一 臺灣勸業共進會「美術工藝」與東京大正博覽會「美術及美術工藝」之部門分類比較

臺灣勸業共進會「美術工藝」部門分類	東京大正博覽會「美術及美術工藝」部門分類
一：金工品	一：日本畫
二：漆工品	二：油繪、水彩畫、粉彩畫、木炭畫等
三：陶磁器、七寶及玻璃製品	三：雕塑
四：玉石、竹、牙、角、貝、甲、革等製品	四：建築
五：染織物、刺繡品等	五：書及篆刻
六：彫版、寫真、印刷物	六：金工品
七：美術工藝圖案	七：漆工品
	八：陶磁器、七寶、玻璃、彩繪玻璃等
	九：玉石、木、竹、牙、角、介、甲、革等製品
	十：染織物、刺繡品等
	十一：彫版、寫真、印刷物
	十二：美術工藝圖案

94 〈台灣勸業共進會〉，《臺灣日日新報》（1916年4月12日），3版。

95 東京府編，《東京大正博覽會事務報告·上卷》（東京：東京府，1916），頁51-52。

96 〈台灣勸業共進會〉，3版；〈台灣勸業共進會〉，《臺灣時報》，72號（1915年9月），頁48；東京府編，《東京大正博覽會事務報告·上卷》，頁55。

由表一的分類比較來看，臺灣勸業共進會較東京大正博覽會少了「美術」類的展品——「日本畫」、「油繪、水彩畫、粉彩畫、木炭畫等」、「雕塑」、「建築」、「書及篆刻」。也就是西方「美術 (fine art)」概念中的建築、繪畫、雕塑，與屬於東方藝術的書法與篆刻。至於美術工藝的展品分類二者幾乎相同。

臺灣勸業共進會可說是日本統治臺灣後首次有意識地模仿博覽會的形式所舉辦的大型展覽會。「美術工藝」的類別，也在此回的共進會中出現。根據佐藤道信的研究，1877年、1881年日本舉辦第一、二回內國勸業博覽會時，將展品分類為六區——第一區礦業及冶金術、第二區製造物、第三區美術、第四區機械、第五區農業、第六區園藝。其中屬於第三區的「美術」則包含了「書畫」、「雕刻術 (雕鏤)」、「寫真」、「圖案」、「蒔繪」、「漆畫」等。此時大部分的工藝品仍被分類為第二區的「製造物」中。不過，在1890年第三回內國勸業博覽會中，第二部的「美術」中加入「美術工業」(在此所謂的「工業」之語幾乎等同於「工藝」)，1895年第四回內國勸業博覽會中第二部即成為「美術及美術工藝」。⁹⁷這樣的分類在之後日本所舉辦的博覽會中也繼承下來。臺灣勸業共進會中的展品分類也是仿照日本所舉辦的博覽會。就「美術工藝」的部門分類而言，相較於前一年在嘉義舉辦的第二回南部共進會中仍將美術工藝品放在「工業」類別中展示，臺灣勸業共進會將「美術工藝」從「工業」的類別中區分而出，在展示概念上可見到有意將具有審美價值的工藝品與一般工業製品或手工藝品分開，與日本博覽會的分類趨同的作法。

臺灣勸業共進會中的美術工藝展品總共有176件，參展人數83人。⁹⁸雖然件數不多，但可說是官方展覽會中首次出現與「美術」相關的「美術工藝」的類別，頗具意義。另外，就「美術」項目在臺灣所舉辦的官方展覽會中參與競賽且受評比的層面來說，雖然上節提到在1915年舉辦的全島書畫展也在官方舉辦的展覽會中陳列，不過主辦者是臺灣日日新報社，雖然事先徵集應有經過主辦單位的挑選，但展品是以參考品的方式陳列，也不列入競賽獎項，與在展場中透過公開展示並參加競賽評比的方式還是有很大的不同。

97 佐藤道信，〈第二章・美術概念の形成期——一八七〇年～一九〇〇年初頭〉，頁79。

98 〈台灣勸業共進會〉，3版。

臺灣勸業共進會的「美術工藝」部類中的展品並沒有獲得最高等級的「名譽賞牌」，但有不少展品入選「金賞牌」、「銀賞牌」、「銅賞牌」。獲得最高的「金賞牌」的展品為來自東京的香川勝廣所製作的銀製花瓶，以及東京的小西六右衛門所製作的照相機與附屬品。由臺灣人製作且獲得「銀賞牌」與「銅賞牌」的美術工藝品包括銀製轎模型、純金純銀製竹筏、銀製人形、李鐵拐弄何仙姑、銀鯉魚、銀製竹筏模型、布觀音、香爐臺等，主要是以金銀工藝品為主。在臺日本人以及日本內地出品且獲「美術工藝」部獎項的展品包括攝影作品、照相機、銅七寶燒、蟹甲工藝品、石版與銅板等印刷版畫、室內裝飾設計、篆刻、竹聯、水晶工藝、置物等。另外值得注意的是有些似乎也可分類為「美術工藝」部類的產品，卻被分類在第八部的工業當中，如獲得金賞牌的中國福州沈紹安正記漆器，獲得銀賞牌與銅賞牌的印度支那（越南）刺繡、中國福州恂記漆器、日本陶瓷器、漆器、置物等。由臺南的蔡發所製作的「白木關帝翁像」，從名稱來看似乎是臺灣的神像雕刻，但也被分類在第八部的「工業」中，並獲銅賞牌。⁹⁹從上述可知有些產品在被分類為「美術工藝」或一般工藝品（「工業」）時的標準，似乎不是非常清楚。¹⁰⁰

（四）中部臺灣共進會（1926年）

為紀念1923年攝政宮皇太子裕仁親王的臺灣行啓，因而在臺中建設行啓紀念館。1926年慶祝紀念館竣工落成，並促進中部產業、衛生、教育、土木交通等其他設施之發展契機，在同年舉辦中部臺灣共進會。會期從3月28日至4月13日，以物產共進會結合衛生與教育展覽會的形式舉辦。主要會場分為五處，第一會場設於行啓紀念館，主要陳列「衛生、教育、蕃族」相關展品，紀念館的入口陳列描繪海水浴場的大幅油畫。第二會場位於公會堂，陳列農業、工業與水產相

99 以上臺灣勸業共進會的獲獎紀錄參見〈台灣勸業共進會授賞者〉，《臺灣時報》，80號（1916年5月），頁39-68。

100 這一點在日本參加博覽會時也有類似現象，例如在1893年舉辦芝加哥哥倫布紀念博覽會時，曾有意區別「美術工藝品」與「美術品」、「高等美術工藝品」。亦即「美術工藝品」是為將來貿易之需，「美術品」及「高等美術工藝品」是為顯示國家的文化與彰顯各自之技術。但實際上「美術品」與「美術工藝品」的區別，以及「普通工藝品」與「美術工藝品」的區別，甚至「高等美術工藝品」中所謂「高等」的基準等都不是十分明確。古田亮，〈閣龍世界博覽會獨家內〉，《海を渡った明治の美術 再見！一八九三年シカゴ・コロンプス世界博覽會》（東京：東京國立博物館，1997），頁90-92；寺尾健一，〈「工芸展覽會」としての商工展〉，收入東京文化財研究所編，《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112。

關產品。第三至第五會場皆在中之島公園（今臺中公園）內或鄰近公園處，展示畜產、林產、土木、交通、電力。此外，還有一些特設館場，如產業組合資料展覽場、海報館、專賣館、專賣館、青年團特設館、書畫骨董展覽場、全國市章展覽場等。另還有餘興場所，如在大正町基督教會內舉辦洋畫展覽會等。¹⁰¹

中部臺灣共進會的展品分爲七部：第一部美術工藝、工業、食料；第二部農產、畜產；第三部林產、鑛產、水產；第四部教育、學術；第五部衛生；第六部土木、建築、交通；第七部蕃族。美術工藝被展示在第二會場的農工館（圖3）中，展示目錄中按照展場介紹展品，美術工藝與工業製品放在同一展場，因種類繁多，無法明確分別二者。不過，從審查報告中可略知美術工藝的展品情況。報告中提到美術工藝類的展品共有31件，其中最多的是漆器，有14件，出品者三名，其中以山中公（1886-1949）所製作的作品之意匠、塗漆的技術特別優秀，相較於內地製品也毫不遜色。其他二者或是在金屬配件的選定上缺乏講究，或者在設計上不夠成熟。審查意見中又提到臺中的氣候十分適合漆器製作，作爲漆器的素材原料之木、竹也很豐富，是有望發展的事業，期待能努力製作在造型與設計上添加獨特創意，以及嶄新、大膽與濃厚的地方色，且合乎時代趣味的作品。雕刻有11件，其中有3件肖像雕刻，是由臺灣人所出品。水牛角工藝以及卷煙草入則在意匠上有所進步，但還有須改良。金銀工藝極爲精巧纖細，但不免於陳腐，應更加精心於設計並應用於新的方面。¹⁰²

雖然無法得知上述美術工藝類的展品具體是那些，不過從獲獎名單上可以知道一部分的製作者與展品類型。例如，由臺中市山中公所製作的「漆塗飾柵」獲得最高等級的名譽賞牌。另外兩位以漆器獲得金賞牌是臺中市三好俊平¹⁰³的「漆塗器局¹⁰⁴」與臺中市蘆刈源次郎的「漆製衣裳盆」。¹⁰⁵臺中市調辰次的水牛卷煙草入，以及南投郡南投街蕭廷文的雕刻人物則獲得銅賞牌。¹⁰⁶

101 中部臺灣共進會協贊會，《中部臺灣共進會誌》（出版地不明：中部臺灣共進會協贊會，1926）。

102 中部臺灣共進會協贊會，《中部臺灣共進會誌》，頁131。

103 1919年9月，三好俊平於臺中老松町開設三好漆工所。參見臺灣總督府殖產局編，《工場名簿》（臺北：臺灣總督府殖產局，1940），頁360。

104 器局爲收納茶道具的櫃子。

105 中部臺灣共進會協贊會，《中部臺灣共進會誌》，頁103。

106 中部臺灣共進會協贊會，《中部臺灣共進會誌》，頁104、110。

以漆器獲得最高獎賞的山中公出生於日本香川縣高松市，自香川縣工藝學校畢業後進入東京美術學校漆工科就讀。本名甲谷公，結婚後於 1921 年改姓山中。岳父山中龜治郎在臺中市經營餐廳富貴亭，山中公 1916 年來臺，在餐廳旁設立山中工藝品製作所，除了製作餐廳使用的漆器之外，也逐漸發展出具有臺灣特色的漆器。1926 年中公的漆器獲得中部臺灣共進會名譽賞牌，受到很大的肯定。或許因臺中市出品漆器的三人都在中部臺灣共進會獲得很高的評價，1927 年臺中州知事與臺中市尹有意進一步發展漆器產業，因而委託山中公，隔年協助成立臺中市工藝傳習所，招收漆工部與轆轤部的學生。在培育更多人才投入漆器產業後，蓬萊漆器也成為臺中市的代表工藝品。1936 年傳習所改為「私立臺中工藝傳習所」，隔年又改制為「私立臺中工藝專修學校」，一直到戰後山中公遣返回日後的 1947 年，才因二二八事件而閉校。¹⁰⁷

此外，除了參加競賽評選的美術工藝品之外，中部臺灣共進會另有三處會場舉辦與「美術」相關的展示。一是於櫻町的林通¹⁰⁸新落成的宅邸開設的青年團特設館，另一是在市役所樓上舉辦書畫骨董展，以及作為餘興場在大正町基督教會內舉辦的洋畫展覽會。青年團特設館的展示是由臺中市青年團主辦，臺灣日日新報社臺中支局後援。此展覽的目的在於涵養團員的精神修養，並可作為研究古今書畫發達史的參考資料。不過若只陳列新古書畫，可能只限於少數對此道有興趣的人士，無法推廣於大眾。因此除了新古書畫之外，也由臺灣日日新報社展出全島各小公學校兒童作品，由總督府文教課展出南中國南洋兒童作品、臺中州中等學校作品展、骨董品、教育參考品。提供古書畫與骨董展出的是新竹州與臺中州的收藏家如林獻堂（1881-1956）、林烈堂（1876-1947）、林通、林耀亭（1868-1936）、陳澄懷、李逸樵（1883-1945）、甘得中（1883-1964）、楊煥彩等三十一人。這裡面除了凌川軍吉不確定是否為日本人，其他都是臺灣人，而他們所提供的藏品主要是以中國與臺灣的古書畫與古文物為主，展出書畫約兩百件。¹⁰⁹ 相較

107 本段關於山中公的事蹟，參見江舜堯、高佩英，〈重建臺灣藝術史——山中公傳人對臺灣漆藝發展影響研究暨展覽計畫調查研究報告書〉（南投：國立臺灣工藝研究發展中心，2019），頁 27-28、32-35。

108 林通（1888-卒年不詳）為臺中豐原人，主要經營汽車業，為松山材木商代表者、日月潭自動車商會代表者、老松自動車株式會社社長、北斗自動車會社社長等，活躍於實業界，在臺日人間人望深厚。臺灣新民報社編，《臺灣人士鑑》（臺北：臺灣新民報社，1937），頁 458-459。

109 展品中包括乾隆皇帝（1711-1799）的御筆、蘇東坡（1037-1101）的書法、李鴻章（1823-1901）、張瑞圖（1570-1641）、董其昌（1555-1636）、黃慎（1687-1772）、呂世宜（1784-1855）、黃道周

於臺中青年團特設館是以臺灣人收藏家的藏品為主，在市役所二樓舉辦的書畫骨董展覽會（圖4）則是以日本人收藏家的藏品為主。總共展出書畫106件，骨董87件，展出的新古書畫是以日本美術為主。¹¹⁰

此外，在中部臺灣共進會中也展示了與商業美術相關的展覽，亦即設置於臺中女子公學校的海報館，共展出了1,624件從世界各國收集而來的海報，包含了英、美、德、法、義、俄、澳洲、阿根廷、中國、南洋各地等，共進會誌中提到這些海報猶如世界文化的縮圖，海報上所呈現的圖案、色彩與意匠等，都如實地展現各國的民族性，從學術的觀點來看，也是絕佳的研究資料。¹¹¹

根據上述，中部臺灣共進會中的「美術」相關展示已呈現出十分豐富的樣貌。除了參加品評競賽的美術工藝部門中，已有具備產業發展性的漆器工藝。書畫骨董的相關展示，也網羅了中部臺灣仕紳、書畫家與日本人的美術與骨董收藏，其中展現出臺日人不同的收藏品味與嗜好。此外，海報館的展示顯示商業美術開始受到重視，展示從世界各地所收集來的海報，使得參加共進會的觀者也彷彿進行了一場世界之旅。此種觀覽全世界的意圖，也顯現出類似於博覽會的性質。

（五）新竹州產業共進會（1926年）

與中部臺灣共進會舉辦的同一年，1926年的12月4日至14日也舉辦了新竹州產業共進會。會場共分三處，第一會場設農工館、林產館、蕃產館，第二會場設警察衛生、文教館，第三會場設產業組合資料展覽會場、專賣館、中央研究所出品館、稅關出品館等主題館，¹¹² 值得注意的是，在新竹州產業共進會中設置了

(1585-1646)、仇英(1494?-1552)、謝瑄樵(1811-1864)、林紓(1852-1924)等人之書畫作品。新書畫則展出臺灣書畫家鄭鴻猷、鄭貽林(1859-1925)、李逸樵、漢卿(葉有歲, 1876-1950)之作品，此外還特別展示林烈堂收藏的段祺瑞(1823-1901)親筆。骨董品以彰化街楊煥彩收藏數百枚的古貨幣頗受矚目，另外還有一些元朝宮殿瓦當、通州古木瓶等。中部臺灣共進會協贊會，《中部臺灣共進會誌》，頁208-209；〈台中青年團的書畫展覽會〉，《臺灣日日新報》(1926年3月28日)，5版。

110 如時代較早的雪舟、土佐光起(1617-1691)、狩野探幽(1602-1674)、谷文晁、青木木米(1767-1833)、田能村直入(1814-1907)等人的古書畫之外，也包含了許多明治時代以後著名的藝術家如富岡鐵齋(1837-1924)、中村不折(1866-1943)、荒木十畝(1872-1944)、小室翠雲(1874-1845)、松林桂月(1876-1963)、橫山大觀(1868-1958)等人的作品，此外也展示政治家如乃木希典(1849-1912)等人的真筆書跡。中部臺灣共進會協贊會，《中部臺灣共進會誌》，頁316-322。

111 中部臺灣共進會協贊會，《中部臺灣共進會誌》，頁195-196。

112 〈新竹產業共進會は五日一般公開と共に押寄せた人の波 各館とも大入満員 人の流れは続

「美術館」。美術館設於郡役所樓上，由鄭神寶（1881-1941）負責向全島藏家募集書畫古玩與骨董等藏品，除了新竹的藏家之外，他也特地北上拜訪林熊光（1897-1971），並允諾出借沈南蘋（1682-1760?）畫鹿等數件作品，鄭神寶也提供展品包括沈南蘋、張瑞圖、仇英、謝琯樵等書畫作品與骨董。¹¹³ 他還與李濟臣、鄭蘊石、李逸樵、范耀庚（1877-1950）等人就展出作品進行審查與評定優劣。李逸樵提供了黃道周書法、董其昌山水等三十幾件展品，魏來生提供祝允明（1461-1527）、吳昌碩的畫等，李雲盛提供乾隆皇帝御筆等，葉國霖提供董其昌書中堂，周維金提供董其昌山水，張純甫（1888-1941）提供傅山（1607-1684）書法等展品。¹¹⁴ 爲了美術館的展覽還特地保了三萬圓的險，據稱展品價值遠高於此。¹¹⁵ 但也有報導指出美術館中空間狹窄陳列不多，又有骨董商趁機將商品擺放其中一角，以致展出收藏品與販買品不分，對於提供展品的藏家頗爲不敬，作者建議至少應就藏家出品之物貼上非賣品的標示，以免玉石混淆。¹¹⁶

本節介紹了在 1927 年臺展設立前，在臺灣舉辦的共進會中所呈現的「美術」樣貌。在日本所舉辦的內國勸業博覽會中，最初就有「美術」的項目。並且在殖產興業的目的下，所謂的「美術」不僅包含繪畫、雕刻等所謂西方的「大藝術」之項目，同時也包含了各式美術工藝等「小藝術」之項目。在博覽會與共進會的展場中一同陳列的「古器舊物」等，也是在「考古利今」的目的下，作爲產業發展的參考資料而被展示。¹¹⁷

在臺灣所舉辦的共進會中，也可見到相同的現象。從最早的臺北物產共進會到第一回與第二回南部共進會中，都可見到除了工藝品之外，也同時展示古今書畫。一開始是日本人提供收藏與展出作品，不過到了第二回南部共進會之後，臺灣人的收藏家與書畫家也開始積極提供展品展出。1916 年始政二十周年臺灣勸業共進會中在展品分類中出現了「美術工藝」的類別，其中所展示的物品除了各式

いてゐる》，《臺灣日日新報》（1926 年 12 月 3 日），2 版。

113 〈鄭家出品〉，《臺灣日日新報》（1926 年 11 月 20 日），4 版；〈無腔笛〉，《臺灣日日新報》，1926 年 12 月 6 日），4 版。

114 〈審查美術〉，《臺灣日日新報》（1926 年 11 月 28 日），4 版；〈美術出品彙彙〉，《臺灣日日新報》（1926 年 11 月 25 日），4 版。

115 〈無腔笛〉，4 版。

116 〈新竹共進會場一瞥〉，《臺灣日日新報》（1926 年 12 月 14 日），4 版。

117 鈴木廣之，《好古家たちの 19 世紀》，頁 17。

工藝品之外，也包含了染織物、刺繡品、版畫、攝影、印刷物以及美術工藝圖案等。其中臺灣人所展出的金銀工藝品較受到肯定。1926年舉辦的中部臺灣共進會中，也有美術工藝部門，臺中當地所發展出的漆器工藝受到高度評價，甚至在1928年臺中地方政府設立學校來發展漆器產業。在中部臺灣共進會中，也同時舉辦了幾個與美術相關的展覽，包含了洋畫展覽會、以及書畫骨董展覽會，從展示中可見到臺日人在收藏品味上的不同。1926年年底舉辦的新竹州產業共進會，可見到所謂「美術館」的設立。這裡所謂的「美術館」，應是仿效自博覽會中的「美術館」之名，是作為共進會舉辦時的展場設施之名。雖然美術館的陳列良莠不齊受到批判，不過，在此可見到所謂「美術」的概念已透過共進會等之舉辦，浸透至更為廣泛的社會階層當中。

五、博覽會中的「臺灣美術」

上文探討了日治前期官方在臺灣舉辦的物產展覽會、教育展覽會、共進會、等展覽會，從殖產興業與文明教化的展示脈絡來移植「美術」概念的現象。另一方面，日治時期在日本頻繁舉辦的博覽會中，也包含了以臺灣總督府為首的官方所策劃的「臺灣館」的展示。作為日本殖民者治理臺灣的成果，在這些展示「臺灣」的脈絡中，也可見到將臺灣人所製作的物品放在所謂「美術」的框架中來展示的現象。本節將探討日治前期在日本舉辦的博覽會中，「臺灣美術」以及由臺灣人所製作的「美術品」又是被放在何種脈絡中來展示等問題。

日本在江戶時代即將結束的1862年，首次正式參加萬國博覽會。1873年在維也納舉行的萬國博覽會是明治政府成立後首次參加的博覽會。吉見俊哉在研究博覽會的著作中提及明治政府官員佐野常民（1823-1902）在參加維也納萬國博覽會後，提出對西歐制度的考察報告書。其中對於博物館與博覽會的意見書中寫道：「博覽會之主旨，乃是透過眼目之教，開啓眾人之智巧技藝。……古人有云，百聞不如一見也。開啓人智、推進工藝之最捷徑最便利之方，即在此眼目之教也。」¹¹⁸ 吉見俊哉指出佐野認為博覽會與博物館制度乃互為表裡的存在，他不僅將博覽會當成產業振興的一種手段，也將其視為近代特有的文化制度。¹¹⁹ 吉見進

118 吉見俊哉著，蘇碩斌等譯，《博覽會的政治學——視線之現代》，頁115。

119 吉見俊哉著，蘇碩斌等譯，《博覽會的政治學——視線之現代》，頁114-115。

一步指出博覽會透過審查與獎賞制度，讓前來參觀的人成為視線的主體，「被『發現』的物品完全脫離原來的安置場所，成為一種藉由差異性與同一性而被定位的符號而存在；如此的現代化視線，提供了主辦者、參展人、觀看者之間彼此交會的場所」。¹²⁰ 從吉見的分析中可知明治政府在參加及移植博覽會制度時，已深刻體認到透過「展示」與「觀看」，也就是「可視化」的方式，將參展人的技能放在具有透明位階的秩序上，此外，參觀者也非被動的存在，而是「視線的主體」。人們在博覽會的世界中，既是「可視者」，也是「被可視者」。¹²¹

臺灣在成為日本殖民地之後，也開始積極參加在日本與世界各地舉辦的博覽會。臺灣最初參加在日本舉辦的共進會與博覽會包括 1897 年於神戶舉辦的水產博覽會，以及同年在長崎舉辦的九州沖繩八縣聯合共進會、在神戶舉辦的關西聯合共進會。¹²² 同時，總督府也積極參加在世界各地舉辦的萬國博覽會，包括 1900 年的巴黎萬國博覽會，以及 1902 年法國在越南舉辦的河內博覽會等。¹²³ 基於上述參加博覽會的經驗，1903 年在大阪舉辦的第五回內國勸業博覽會，是總督府首次以設置臺灣館的形式來參加在日本舉辦的博覽會，這是日本統治臺灣後，第一次向日本人介紹「新領土」臺灣的大型展示，在臺灣參加博覽會的歷史中，具有重要的意義。¹²⁴

(一) 大阪第五回內國勸業博覽會 (1903 年)

日本從 1877 年起到 1903 年為止，總共舉辦了五回的內國勸業博覽會。佐藤道信指出，明治政府的博覽會事業透過參加萬國博覽會來吸收西方最新的技術，以及進行日本產品的試賣與市場調查。同時在日本國內舉辦內國勸業博覽會等全國性博覽會，也在各地舉辦的地方型的博覽會，形成一個將歐美的需求與日本國

120 吉見俊哉著，蘇碩斌等譯，《博覽會的政治學——視線之現代》，頁 125。

121 吉見俊哉著，蘇碩斌等譯，《博覽會的政治學——視線之現代》，頁 123-125。

122 〈殖産部の共進會出品〉，《臺灣日日新報》（1897 年 1 月 27 日），2 版；〈水産博覽會の總督府出品〉，《臺灣日日新報》（1897 年 10 月 19 日），2 版；呂紹理，《展示臺灣——權力、空間與殖民統治的形象表述》，頁 103-104。

123 〈三十三年万国博覽會（台湾出品）〉，《臺灣日日新報》（1897 年 7 月 15 日），2 版；〈仏国大博覽會と殖産課〉，《臺灣日日新報》（1898 年 8 月 27 日），2 版；〈河内博覽會と本島出品〉，《臺灣日日新報》（1902 年 9 月 9 日），2 版；呂紹理，《展示臺灣——權力、空間與殖民統治的形象表述》，頁 107-112。

124 關於 1903 年舉辦的大阪第五回內國勸業博覽會中的臺灣館及其展示，參見呂紹理，《展示臺灣——權力、空間與殖民統治的形象表述》，頁 113-151。

內的地方產業直接結合起來的產銷體系。佐藤進一步指出，一直到 1910 年左右，在歐美勃興的日本主義下，對於日本的美術品有著非常巨大的需求，而「美術」透過這樣的體系，十分有效地發揮功能。¹²⁵

在日本，「美術」這個詞彙，是在 1872 年爲了參加隔年在維也納舉辦的萬國博覽會的出品規定中，作爲翻譯語而首次出現。¹²⁶ 隨著「美術」用語的翻譯，「美術」的內涵與概念，也在這幾次的內國勸業博覽會中逐漸地被整理與區分。北澤憲昭指出日本於 1877 年、1881 年舉辦第一、二回內國勸業博覽會時，所謂「工藝」的概念與框架還不存在。這是由於當「美術」的詞彙與概念最初因參加萬國博覽會而被翻譯與移植到日本時，當時所認知的「美術」，主要是指以日本傳統手工藝爲主的各式工藝品，因此並沒有特別設立「工藝」部門的必要性。不過，當「美術」從工業的範疇逐漸往以「繪畫」爲首的「美術」自律與純化之方向進展時，「工藝」的概念與框架也隨之產生。¹²⁷ 佐藤道信指出在 1890 年舉辦的第三回內國勸業博覽會中，在「美術」的部門中設立了「美術工業」的類別，這是指作爲「美術」的高級工藝品，在第五回時「美術工業」改稱「美術工藝」。至於繪畫的部分，水彩畫、油畫等西方傳入繪畫類別與日本本地傳統繪畫的區分，到了第五回內國勸業博覽會中確立了「日本畫」與「洋畫」的概念。¹²⁸ 不過，在第五回內國勸業博覽會的美術館中，並沒有展示由臺灣人所製作的「美術」作品。所謂的「臺灣美術」主要是展示於臺灣館當中。以下將介紹在此回的博覽會中，「臺灣美術」的內容爲何，又是如何被呈現等問題。

會場設於大阪天王寺的第五回內國勸業博覽會，會期從 1903 年 3 月 1 日起至 8 月 1 日，無論就展場面積、參展品數、參觀人數都較之前的幾次內國勸業博覽會規模更大，除了延續殖產興業之目標外，此次博覽會的一大特色在於展現日本帝國的榮光，因此臺灣館的設置也是此次博覽會的重點之一。¹²⁹

125 佐藤道信，〈第二章・美術概念の形成期——一八七〇年～一九〇〇年初頭〉，頁 77-78。

126 佐藤道信，〈第二章・美術概念の形成期——一八七〇年～一九〇〇年初頭〉，頁 69。

127 北澤憲昭，〈「工芸」概念の成り立ち〉，《境界の美術史——「美術」形成史ノート》，頁 218-241。

128 佐藤道信，〈第二章・美術概念の形成期——一八七〇年～一九〇〇年初頭〉，頁 115-116。

129 呂紹理，《展示臺灣——權力、空間與殖民統治的形象表述》，頁 113-115。

臺灣館位於博覽會場的東北角，也是參觀動線的終點。¹³⁰ 包括建築在內的整體配置，流露出濃厚的臺灣風情，除了將北白川宮能久親王（1847-1895）曾休憩停留的臺南劉姓宗祠篤慶堂移建至會場中，也將原本布政使司衙門中的戲臺、新竹鄭家北郭園中的雨傘亭移築至會場中，輔以石獅、旗竿、板橋林維源（1840-1905）使用的轎子等，館內還種植刺竹、蘇鐵椰子、林投樹、龍舌草、含笑花、檳榔樹、芭蕉、椰子、相思樹等植物，以及獼猴、山羌、花鹿、穿山甲、長尾三娘（臺灣藍鵲）、逆毛雞等臺灣特有的動物。¹³¹ 對於日本人而言，透過這些非仿製、「原汁原味」的建築，以及亞熱帶與熱帶動植物的配置，似乎能夠體驗作為日本新領土臺灣充滿中國南方風情的異國情調。¹³²

臺灣館的內部空間也同樣充滿濃厚的異國情調，例如臺灣料理店以及喫茶店，不僅從視覺，也讓觀者從飲食中來體驗臺灣的味覺。另外，也將臺灣家屋中的廳堂與寢室空間再現於陳列館中。廳堂中央設置神壇，掛有關羽像，兩旁放置桌椅，後方的牆上則掛有山水畫等掛軸（丹條聯）。寢室中則放置了飾有紫檀螺鈿的大理石半眠床、桌櫃、洗臉盆、帖案等家具，半眠床則是板橋林本源家所提供的展品。¹³³

除了裝飾在上述廳堂與寢室的繪畫之外，臺灣館中也有一小區陳列所謂的臺灣美術品，亦即所謂的「繪畫、刺繡、雕塑」（圖1）。¹³⁴ 繪畫類展品有四件，包括臺南郭藻臣（1858-1909）繪製《梅花圖》兩幅，與臺南蘇琿玉繪製的《柳塘戲鴨圖》與《三秋圖》。刺繡是繡工張花根據臺北杜逢時（1865-1913）的書法所製作的作品。¹³⁵ 月出皓編的《臺灣館》中，在介紹這類繪畫與刺繡書法展品時說明如下。臺灣人士習畫不過是作為文人之娛樂，人數極少，偶有職業畫家，但僅止於

130 呂紹理指出佔地面積居各館之次的臺灣館是大會安排的焦點，日本帝國的文明開化也籠罩於第一個殖民地——臺灣之上，位於參觀動線終點的臺灣館，也是壓軸大戲之所在。呂紹理，《展示臺灣——權力、空間與殖民統治的形象表述》，頁123-126。

131 〈博覽會裏面觀（三）〉，《臺灣日日新報》（1903年4月26日），3版；〈博覽會と台湾館〉，《臺灣日日新報》（1903年3月1日），2版；月出皓，《臺灣館》，頁15-18；呂紹理，《展示臺灣——權力、空間與殖民統治的形象表述》，頁118。

132 〈博覽會開會後の台湾館〉，《臺灣協會會報》，54號（1903年3月），頁47-49；呂紹理，《展示臺灣——權力、空間與殖民統治的形象表述》，頁123-126。

133 〈博覽會開會後の台湾〉，頁48；月出皓，《臺灣館》，頁36-38。

134 參見〈臺灣館陳列區劃圖〉，收入月出皓，《臺灣館》，頁80後附圖。

135 月出皓，《臺灣館》，頁135。

描繪佛像與關帝像，也就是所謂的民間畫。除了繪畫之外，一般能理解美術為何物的人極為稀少。¹³⁶

雕塑類展品中有五件塑像，包括「婦人彈琴像、牧童戲於水牛像、日本婦人像、清國左宗棠像」，月出皓說明這些塑像是臺灣的美術工藝之一，使用中國福州產的黏土，運用手捏與刀刻技法造型，待黏土乾燥後著色加工。不過，他也指出，這是一種「土細工」（黏土工藝），精巧逼真，特別是根據人物所製作的作品，容貌極為肖似，尤其精妙。然製作者僅二三人，將來是否有發展的希望，姑且存疑。¹³⁷ 這些塑像中有些被日本皇室所收藏，從購買記錄中可以得知其中一位作者是林可楣。¹³⁸ 木雕類作品有十件，主要是一些神佛像，例如普賢像、關帝像、周倉像、觀音像等，製作者包括上文中提到的陳瑞寶，以及陳烏、陳九司、莊和等人。¹³⁹ 在月出皓的介紹中提及木雕像的製作以臺南一地特別精巧，其中七件木雕神佛像為皇室所收藏。¹⁴⁰

雖然這些繪畫與美術工藝品是為了展示「臺灣美術」的一個面向，¹⁴¹ 不過，《臺灣協會會報》的文章中卻提到臺灣館的陳列令人感到寂寥的主要原因在於工藝美術仍很幼稚，只有一些刺繡與手工藝品，此外無可觀之處。¹⁴² 而這些美術品與各式臺灣物產一同陳列展示的方式，與上文介紹在物產脈絡陳列美術品的方式是相同的。並且，放在充滿異國情調的臺灣館展示空間中，水墨畫與神佛雕像、塑像等雖與書籍作為展示臺灣文化的功能，但也同時具有形塑臺灣氣氛的裝飾功能。

此外，臺灣館中有一組特別的日本工藝品，亦即穿著臺灣服飾的十件人偶。這是由臺灣慣習研究會展示的「著裝標本」（圖5），亦即在等身大的人偶身上穿著各式臺灣服飾，如道士服、僧侶服、男女一般禮服、男女婚禮服裝、男女喪服、勞動者服裝、粵族婦人服裝等，藉此呈現臺灣的風俗民情，這些「臺灣館的人偶」頗受到好評。¹⁴³ 當時的報導中亦稱這些「本島人偶像，其容貌衣服殆不辨

136 月出皓，《臺灣館》，頁135。

137 月出皓，《臺灣館》，無頁碼（頁76後附圖解說）、頁136。

138 月出皓，《臺灣館》，無頁碼（頁8-9之間附表「皇后宮職御買上品」）。

139 月出皓，《臺灣館》，無頁碼（頁8-9之間附表「皇后宮職御買上品」）。

140 月出皓，《臺灣館》，無頁碼（頁8-9之間附表）、74。

141 月出皓書中以「臺灣美術」來稱呼這些展品。月出皓，《臺灣館》，頁135。

142 〈台湾館の出品〉，《臺灣協會會報》，56號（1903.5），頁10。

143 月出皓，《臺灣館》，頁91。

(應為辨)真假，躍然欲動」。¹⁴⁴

這些等身大且栩栩如生的人偶是委託日本著名的生人形師安本龜八（三代目，1868-1946）所製作的「生人形」。¹⁴⁵這是一種源自江戶時代的工藝品。生人形是一種以紙與木等材料所製作的人偶，追求極度逼真與寫實的效果。¹⁴⁶最初引領生人形風潮的是松本喜三郎（1825-1891），十九世紀中期松本在大阪與江戶以異國人物為主題製作的生人形「見世物」大受歡迎，因而在江戶時代安政年間出現了許多生人形師。¹⁴⁷生人形在當時被放在所謂「見世物」的脈絡中來觀賞，這是將視覺娛樂作為商品來提供的一種形式，觀看者必須付費。江戶時代的見世物大致分為三大類，一是魔術雜技等街頭表演，二是珍獸、畸人等自然物，三是細工物、生人形、活動人偶等人造物。¹⁴⁸然而，江戶時代充滿了怪誕、殘酷、情色等元素的生人形見世物，並不為明治政府所喜，即使在造型上具備了十分完美的寫實表現，最後仍被「美術」制度所排除。¹⁴⁹另一方面，明治維新以後，生人形師精湛的工藝技術開始運用到其他領域，例如松本喜三郎曾被東校（東京大學醫學部前身）委託製作醫學教育所需的人體模型，也曾製作人體模型參加1973年的維也納萬國博覽會等。¹⁵⁰三代目安本龜八也曾在1933年芝加哥萬國博覽會以生人形製作日本養蠶農家的勞動風景。¹⁵¹

前述安本龜八在第五回內國勸業博覽會臺灣館中被委託製作生人形來表現臺灣風俗，也可放在同樣的脈絡來理解。然而，雖然生人形等呈現臺灣風俗的展示方式在當時十分受到矚目，但也出現對此展示方式的批評。北州生（伊能嘉矩）指出雖然臺灣館頗受到好評，然而參觀者卻無法從其中得到對臺灣的正確認識，吸引觀賞者注意的是安本龜八所製作的塑像、臺灣料理店與喫茶店的臺灣女子、特殊的建築物等，這些原本只是臺灣館的「裝飾」，卻成為令參觀者印象最為深刻的事物。伊能甚至以遺憾的語氣提到即使是最近的「見世物」，都不會選擇以此方

144 〈設台灣館〉，《臺灣日日新報》（1903年3月1日），5版。

145 〈慣習出品〉，《臺灣日日新報》（1902年8月15日），3版。

146 木下直之，《美術という見世物——油絵茶屋の時代》，頁56。

147 木下直之，《美術という見世物——油絵茶屋の時代》，頁41-42。

148 古田亮，《視覺と心象の日本美術史——作家・作品・鑑賞者のはざま》，頁43-45。

149 木下直之，《美術という見世物——油絵茶屋の時代》，頁80。

150 木下直之，《美術という見世物——油絵茶屋の時代》，頁80-81。

151 木下直之，《美術という見世物——油絵茶屋の時代》，頁99。

式來吸引參觀者的注意。¹⁵² 生人形作為見世物的一種展示型態，「異國遍歷」是其中一個重要的主題，這些源自山海經等系統的異國人物擁有奇特造型，具有讓參觀者進入非日常空間的娛樂效果。¹⁵³ 伊能嘉矩意識到臺灣館中各種吸引觀者的視覺裝置，對日本人來說，可能是以一種觀看「見世物」的心態來參觀，無益於理解臺灣的「真實」的一面。

在伊能嘉矩對於第五回內國勸業博覽會的報導中，也有數篇整理臺灣人參觀博覽會感想的文章，臺灣人在參觀博覽會中的美術館時，對於其中所展示的裸體畫感到困惑，他們認為裸體美人是否能稱為藝術品值得商榷，因為在觀賞這類作品時無法產生美的感受，而且在臺灣風俗中在他人面前「露出皮膚」是十分羞恥之事，這些「裸美人畫」不如說是畫出其醜態而已。¹⁵⁴

從上述的介紹可知，當時在展示臺灣在地的書畫、神佛像與工藝品時，以「繪畫」、「雕塑」等新造的美術語彙來加以整理，呈現所謂「臺灣美術」的樣貌。由此可見所謂「美術」概念在移植臺灣最初期的一個面向。從臺灣人參觀博覽會美術館時的反應，也可見到當時的臺灣人對於作為西方概念的「美術」仍不是十分理解。另一方面，在此次的博覽會中，首次以臺灣館的方式參加，雖然被批評過於展現異國風情而阻礙對臺灣的理解，然而許多形塑臺灣「地方色 (local color)」的元素在此時也已出現，例如熱帶動植物、戎克船、水牛與牧童、包含新娘等臺灣人的服飾等，在後來也都成為繪畫中常見表現臺灣特色的母題。

(二) 1922 年平和記念東京博覽會臺灣館

1922 年 3 月 10 日至同年 7 月 31 日東京上野公園舉辦平和記念東京博覽會，這是第一次世界大戰後，為了祈求世界和平，以及促進戰後的產業發展，由東京都所主辦的博覽會。包括平和館等主場館的第一會場設於上野公園內，臺灣館、朝鮮館、滿蒙館、北海道館、樺太館等殖民地場館的第二會場，設於不忍池畔。¹⁵⁵

152 北州生 (伊能嘉矩)，〈台灣館の價值〉，《臺灣日日新報》(1903 年 4 月 24 日)，2 版。

153 木下直之，《美術という見世物——油絵茶屋の時代》，頁 52-56。

154 北州生 (伊能嘉矩)，〈本島人の博覧會觀〉，《臺灣日日新報》(1903 年 4 月 25 日)，2 版。

155 〈平和博台湾館の誇は砂糖と樟腦の塔 樟腦だけでも五万円 会期中に發散する分が五千円 其他とりどりの植民館〉，《臺灣日日新報》(1922 年 2 月 17 日)，7 版；〈開會期の迫った平和博に異彩を放つ台湾館〉，《臺灣日日新報》(1922 年 2 月 21 日)，4 版；〈智識の開發と平

平和記念東京博覽會中的臺灣館，也是由臺灣總督府主導，相較於第五回內國勸業博覽會的臺灣館，此時日本已統治臺灣多年，雖然仍然延續濃厚的南國情調，如色彩豔麗的臺灣館建築、熱帶植栽、飄散著烏龍茶香氣的喫茶店等，¹⁵⁶但在展示上也強調總督府在臺灣所進行的衛生、教育、產業、電力等各種建設。¹⁵⁷開幕當時的報導中可見到對臺灣館內展示的描述：

迨轉入右方入口，覺有香氣觸鼻。是則樟腦塔之氣，充滿館內。其時眼前見有約二十尺巍然轟（應為轟）立之大塔。意為樟腦塔，比觀之，乃係砂糖塔，頗為愕然。于是順序進觀農產品、化學工業品、又觀明治神宮之鳥居所使用阿里山檜，具有八百九十五年歷史之古木，更為吃驚。顧後有黃土水氏所雕刻裸體美人像，次於工藝品前，窺樟製机及箆筭等，觀賞人各讚賞臺灣製為一。途次於中央有日月潭大模型，其鄰右有聳立如冰之大塔，此則為樟腦，大得觀賞人熟視之。¹⁵⁸

在 1903 年內國勸業博覽會中所展示的繪畫、雕塑、刺繡等「臺灣美術」，在平和博覽會臺灣館內似乎已消失，取而代之的是黃土水（1895-1930）的「裸體美人像」。推測與黃土水同樣是臺灣留學生的延陵生，曾寫下他對臺灣館的展示與觀者反應的個人觀察：

會場模仿臺灣的廟宇造型，因此感覺好像是來到媽祖廟的感覺。……場內的周圍陳列臺灣的物產工業製作品，中央處放置臺灣的模型，在其兩側是友人黃土水的兩件題名為甘露水與回憶的作品，美麗地陳列著。物產或工業製品並沒有引起觀者太多的注意，然而黃君的作品卻引起眾人的矚目，此種景象令人感到有為者亦若是。證明了我們只要接受教育，就能夠發揮天賦的才能。¹⁵⁹

和博》，《臺灣日日新報》（1922年3月24日），3版。

156 〈平和博内の台湾館 艷麗優美な珍建築 極めて濃厚な南国情調〉，《臺灣日日新報》（1922年1月23日），5版。

157 平和記念東京博覽會臺灣館的展出品種類如下。臺灣島及日月潭模型、樟腦塔、砂糖塔、臺灣濁水溪河川整理模型、農家的副產品、農產品、礦產品、林產品、水產品、化學工業品、染織品、製作工業品、飲食料品、教育關係品、衛生關係品。東京府編，《平和記念東京博覽會事務報告・上卷》（東京：東京府，1924），頁112-113。

158 〈平和博之初日〉，《臺灣日日新報》（1922年3月13日），3版。

159 延陵生，〈平和博見物日記の一節〉，《台灣》，第三年四月號第1號（1922.4），頁63。此文獻

從當時的照片中可見到展場的一部分，中央放置著巨大的臺灣島的模型，展示日月潭的電力設備，據稱當時為「東洋第一」。《甘露水》被放置在展場後方的臺灣地圖的右側，另一件作品《回憶》（日文原文為「思出」，又名「思出の女」）在照片中無法看見，應是被放在地圖的左側。¹⁶⁰ 在博覽會前一年（1921年）入選帝國美術院展覽會的《甘露水》（圖6）仍然留存在世，《回憶》只留下照片，這兩件作品都是大理石裸女像，是典型的西式雕刻。延陵生從博覽會的展示中感受到臺灣人只要接受教育，就能夠發揮才能，進入所謂「文明」的領域。雖然在平和博覽會中也有美術部門的審查，分為日本畫、西洋畫、雕塑、建築及工藝之五類。¹⁶¹ 然而黃土水的作品並不是展示在美術館中，而是被放在臺灣館內，與各種物產、農工業產品以及現代化設施等一同陳列，這樣的展示方式顯示出將黃土水及所創作的美術品，作為殖民統治成果的一種宣傳樣本。這一點在平和博覽會審查員後藤朝太郎（1881-1945）的文章中可清楚見到。後藤在《臺灣日日新報》的文章中提及在平和記念東京博覽會中雖然有樟腦、砂糖、木材等臺灣物產值得宣傳，但他本身更想宣傳的是臺灣優秀的青年，許多臺灣人留學日本，畢業生活躍於各個領域中，其中「美術學校雕刻科出身，入選帝展，名字廣為內地藝術家所知的黃土水，是十分前途有望的青年。」¹⁶²

黃土水可說是最初到日本留學接受現代美術教育的臺灣人，並在雕刻的領域中受到肯定。展示在臺灣館中的黃土水的雕塑作品，引起皇后與皇太子的讚賞，同年底黃土水以兩件木雕作品《帝雉子》與《花鹿》獻給皇室。¹⁶³ 雖然黃土水似乎沒有參加或者入選博覽會中美術類別的競賽，不過，平和博覽會中臺灣書家洪以南（1871-1927）以書法參加「書與篆刻」類別的競賽，並獲入選。¹⁶⁴ 「書與篆

之介紹與黃土水研究參見鈴木惠可，〈日本統治期台湾における近代彫刻史研究〉（東京：東京大学総合文化研究科博士論文，2021），頁216。

160 平和記念東京博覽會臺灣館的展場照片參照平和記念東京博覽會出品寫真帖發行所編，《平和記念東京博覽會出品物写真帖》（東京市：赤誠堂出版，1922），無頁碼。

161 平和記念東京博覽會編，《平和記念東京博覽會審査報告・上卷》（東京市：平和記念東京博覽會，1922），頁47。

162 後藤朝太郎，〈臺灣の美點を内地へ宣傳するには〉，《臺灣日日新報》（1922年7月20日），4版；鈴木惠可，〈日本統治期台湾における近代彫刻史研究〉，頁217-218。

163 〈黃土水君の名誉と作品——皇室に献上せし帝雉子と花鹿〉，《臺灣時報》，42號（1923年1月），頁243；〈黃土水氏の名誉 御下命により桜木を以て 帝雉と華鹿を謹刻〉，《臺灣日日新報》（1922年11月1日），5版。

164 〈洪以南入選〉，《臺灣日日新報》（1922年3月9日），6版；〈平和博書篆刻鑑査終る 洪以

刻」向來在博覽會中被分在美術部門，但在平和記念東京博覽會中被分類為第一部的「教育及學藝」當中。¹⁶⁵另一方面，若分析參觀博覽會的臺灣人的觀點，1903年臺灣士紳參觀內國勸業博覽會時，對於裸體畫仍持相當負面的看法，但1922年參觀平和博覽會的臺灣留學生能夠欣賞裸體雕像，並對其受到眾人矚目感到光榮，從這一點來看，可見到不同世代的臺灣知識份子對於「美術」概念的接受與理解，也有了很大的轉變。

(三) 博覽會中的臺灣書畫家：以李學樵為例

接下來將以臺灣的書畫家李學樵（約1893-?）為例，說明臺灣人如何吸收「美術」概念，並透過參與博覽會等制度，來建立作為畫家的名聲。李學樵是居住在臺北大稻埕一帶的知名書畫家，詩作也常刊登在報紙上。李學樵擅長水墨蘭竹、蟹畫、花卉等主題，據稱曾赴上海向吳昌碩（1844-1927）請益。¹⁶⁶1922年4月李學樵前往東京觀賞平和記念東京博覽會，¹⁶⁷參觀博覽會的經驗可能讓他了解到「美術」在博覽會中所代表的意義。他在會場中應該也看到了黃土水的裸女雕像以及洪以南的書法作品，因而意識到透過在博覽會中展示作品，有助於提高自己作為書畫家的名聲。同年十月，他與新竹人周維金、杭州西湖廣化寺住持珍灝上人一同前往上海，在遊覽西湖等地後，前往東京參觀帝國美術院展覽會，¹⁶⁸顯示身為傳統書畫家的李學樵，也積極吸收作為現代文明的「美術」之一面。在上海期間，他可能有機會與吳昌碩等上海書畫家交流，因而學習新風格。另一方面，李學樵也曾與黃土水有過實際交流，他在報紙上刊登的詩作〈黃土水君兩次過訪有喜賦贈〉，顯示兩人之間曾有過深入的交談。¹⁶⁹

或許是東京之行的啟發，此後李學樵更加積極地透過各種方式來經營自己的畫業。身為臺灣在地的傳統書畫家，李學樵很難循著黃土水的路徑，透過現代美術教育系統來學習新式繪畫，進而參加帝展等展覽會的方式來成名。不過，他卻

南氏も当選した〉，《臺灣日日新報》（1922年3月9日），7版。

165 平和記念東京博覽會編，《平和記念東京博覽會審査報告・上卷》，頁1。

166 〈台展アトリエ巡り（一二）得意の蟹に達筆を揮ふ 南画 李學樵氏〉，《臺灣日日新報》（1927年9月18日），5版；關於李學樵的研究，參見黃琪惠，〈日治時期臺灣傳統繪畫與近代美術潮流的衝擊〉，頁122-126。

167 〈編輯騰錄（四月八日）〉，《臺灣日日新報》（1922年4月9日），6版。

168 〈周李偕遊滬上〉，《臺灣日日新報》（1922年9月10日），6版。

169 李學樵，〈黃土水君兩次過訪有喜賦贈〉，《臺灣日日新報》（1923年5月14日），4版。

透過將畫作獻呈皇室，並積極參加博覽會，逐漸以水墨「蟹畫」來建立名聲。或許受到黃土水在 1922 年底以木雕作品獻給皇室一事之啓發，1923 年 4 月，趁著裕仁皇太子來訪之機，李學樵準備三件書畫作品《百蟹圖》、《二十八宿圖》、《奉迎詩楷書》放置於博物館，準備獻給皇太子。根據報導，將書畫作品獻給皇太子乃李學樵主動之舉，起初臺北州地方課的野口課長不敢接受，於是李學樵上書給當時的總督田健治郎（1855-1930），總督嘉勉其誠意，因而派員前往博物館取畫，將這幾幅作品獻給皇太子。¹⁷⁰

同年，李學樵也製作了絹本的《百蟹圖》準備參加當年原本預定在東京舉辦的萬國博覽會參加五十年紀念博覽會，然而卻因關東大地震而取消。李學樵將此作品以百金出售以作為賑災捐款。出售畫作作為捐款之用，且透過報紙來尋找可能的購畫者，一方面是「美舉」，另一方面也可讓世人更加認知其曾獻畫給皇室的畫家身份，有助於提高名聲。¹⁷¹ 1924 年，前一年取消的博覽會改於京都岡崎公園舉辦，李學樵展出書畫作品，並獲博覽會的總裁頒發紀念狀。¹⁷² 博覽會期間，伏見宮殿下曾前往觀展，因此李學樵也積極地透過總督府，試圖將此作品獻給皇室。¹⁷³ 除了獻給皇室之外，李學樵也曾獻呈包含蟹畫等書畫作品給臺灣總督田健治郎、內田嘉吉（1866-1933）（圖 7）、上山滿之進。¹⁷⁴

透過獻呈作品給皇室與總督等方式，李學樵成功建立起自己作為臺灣書畫家的名聲。1925 年他受官方的邀請參加在大阪高島屋吳服店舉辦的臺灣物產展覽會（會期為 8 月 1 日至 25 日），以及在大連市舉辦的勸業博覽會（會期為 8 月 10 日至 9 月 18 日）。臺灣物產展是由大阪高島屋吳服店主辦，臺灣總督府後援，李學

170 〈李氏献上書畫〉，《臺灣日日新報》（1923 年 4 月 30 日），4 版。

171 〈李氏之画捐〉，《臺灣日日新報》（1923 年 9 月 14 日），6 版；〈李學樵氏美舉〉，《臺灣日日新報》（1923 年 9 月 19 日），6 版。

172 〈李學樵氏へ總裁から記念狀〉，《臺灣日日新報》（1924 年 7 月 24 日），5 版。

173 〈稟請墨蟹献上〉，《臺灣日日新報》（1925 年 5 月 28 日），4 版。

174 〈台北画家李學樵氏の百蟹圖〉，《臺灣日日新報》（1924 年 1 月 1 日），3 版；〈呈獻上山總督 李學樵蟹畫〉，《臺灣日日新報》（1926 年 9 月 11 日），4 版；「李學樵伴通譯來候，贈送予晉京之詩及扇詩畫并素心蘭二瓶蘭，（大甲街長宜園主李進興所培養云），乞揮毫於幅額數葉」，參見田健治郎日記 1923 年 7 月 17 日，收入田健治郎作，吳文星等編著，「田健治郎日記/1923-07-17」，《中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫》<https://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/> 田健治郎日記/1923-07-17（檢索日期：2023 年 05 月 14 日）。

樵受邀展出四十三件書畫作品，包括石鼓篆文、山水、蘭竹、蘆荻蟹、花卉等，據報導他的作品十分受到歡迎，在展覽期間已銷售完畢。¹⁷⁵ 同年在大连市舉辦的勸業博覽會，是由大连市主辦，當時大连市為日本所佔領，舉辦勸業博覽會的一個目的是建立所謂「日華親善」的模範都市，在此博覽會中也設置了臺灣館與臺灣喫茶店，期望能促進臺灣與大連間的貿易關係。¹⁷⁶ 李學樵受總督府之邀，指定製作兩件水墨蟹畫參展。¹⁷⁷ 隔年的 1926 年 4 月 1 日起於日本姬路舉辦的全國產業博覽會，李學樵也製作書畫十六件，「託當道為之設法發送」，後來該書畫作品入選並陳列於博覽會中。¹⁷⁸ 從上述的例子可見李學樵雖非如黃土水般因學習現代美術而在博覽會中展出，但他以臺灣傳統書畫家的身份，也能在博覽會有展出的機會，並提高自己的名聲。

本節介紹了在日本等地舉辦的博覽會中，「臺灣美術」如何被展示與陳列。日本統治最初設置的第五回內國勸業博覽會臺灣館中，可見到總督府試圖將所謂的「美術」概念套用在臺灣在地的傳統藝術當中，不僅水墨畫被放入「繪畫」的類別中，木雕神佛像以及黏土塑像等，也被歸類為「雕塑」作品，然而將臺灣館中所陳列的「美術品」與該博覽會中的美術館所陳列的作品相比較的話，卻顯示出極大的差異，而當時參觀博覽會的臺灣士紳也對美術館中所陳列的裸體畫感到困惑不解。然而，在 1922 年平和記念東京博覽會臺灣館中展示黃土水製作的兩件裸女塑像，顯示出臺灣一地的美術發展，已與日本的差距縮小，透過這樣的視覺呈現，讓觀者體會到日本統治臺灣的「文明化」成果。不過，概念的移植不只是單向性的，從李學樵的例子可見到在日治中期，臺灣人對於透過展示而移植的「美術」概念與制度，已有相當程度的理解，他們不是只處於被動的立場，甚至於可以利用此制度來建立自己作為畫家的名聲與權威。

175 〈書画出品大阪大連〉，《臺灣日日新報》（1925 年 7 月 27 日），4 版；〈李氏書畫博人氣〉，《臺灣日日新報》（1925 年 8 月 16 日），2 版。

176 〈大連は日華親善の理想境 夫れを如實に示した今度の大連勸業博覽會〉，《臺灣日日新報》（1925 年 7 月 27 日），4 版。

177 〈書画出品大阪大連〉，4 版。

178 〈書画博覽入選〉，《臺灣日日新報》（1926 年 4 月 3 日），4 版。

六、結論

本文透過日治前期舉辦的博覽會、共進會、物產展覽會、教育展覽會等官方展覽會史料之整理與分析，來考察「美術」概念如何透過展示的觀看制度移植到臺灣，並探討在這些展示脈絡中所呈現的「美術」樣貌為何等問題。日治時期官方舉辦展覽會的目的大致上可分為二類——殖產興業與文明教化。「美術」的展示也出現在這兩種不同目的的展示脈絡當中。前者如以物產展示為目的的物產展、共進會，後者如教育與衛生展覽會等。不過，這二者的界線並非涇渭分明，較大型的共進會與博覽會，可見到同時具有此二種目的的展示。

在以殖產興業為目的的展示中所陳列的美術品，同時也具備產業品的性格。例如在日本統治初期所舉辦的物產展覽會以及物產陳列所中，臺灣傳統的異木鑲嵌工藝與南投生產的陶器頗受到重視。在呈現給皇室或皇族的「美術品」中，也可見到金銀工藝與木工藝品。此後，在官方所舉辦的博覽會、共進會與展覽會當中，都可見到許多種類的臺灣工藝品的展示。例如，在1923年臺灣日日新報的社論中提到同年裕仁皇太子行啓臺灣之際所舉辦的生產品展覽會中，¹⁷⁹將臺灣的產品以系統化的科學方式陳列，顯示出臺灣在殖產工業上的發展與進步，但較欠缺的是「美術上的技巧」，因此該文章建議應從「單調非美術的狀態」往「更為精巧的美術工藝品」的方向發展。¹⁸⁰文中並提到：

本島家庭工業手工業的範圍大體有大甲帽、刺繡、竹細工、下駄表、貝細工、□□（字跡無法辨識）、籐製品、芭蕉布、麻織品、蛇草製品等，特別是帽子類、籐細工、月桃製品等，隨著未來的改良發展，將會是超乎預期且值得期待的重要生產品。但遺憾的是這些生產品都缺乏了美術的技巧，因而影響了在內地或其他地方的市場銷路，依然呈現著一張一弛的狀態。換言之，要打開本島製品發展大門的唯一鑰匙可說是美術上加工的優劣。¹⁸¹

179 〈台灣生產品展覽會 出品物及陳列場〉，《臺灣日日新報》（1923年3月12日），6版。

180 〈本島生產品と美術の研究〉，《臺灣日日新報》（1923年5月3日），3版。

181 〈本島生產品と美術の研究〉，3版。

文中進一步建議應針對手工業設立美術研究機關，以及根據組織性統一的研究與調查，從根本上改良臺灣的生產品。¹⁸² 根據此文可知，當時對於臺灣工藝品的改良認為應從「美術上的加工」，也就是美術設計來著手，往精緻的美術工藝品的方向來發展，甚至應開設針對工藝品的美術指導機關，如此才能促進產業的發展。

如前節所述，1916 年的始政二十周年臺灣勸業共進會中開始設置美術工藝部門，臺灣人獲獎以金銀工藝品為多，然而到了 1926 年的中部臺灣共進會的美術工藝部門中，雖然金銀工藝品也有參展，卻被評為雖精巧纖細但不免陳腐，缺乏新穎的設計。然而臺中一地的漆器卻受到好評，特別是山中公所製作的漆器，不僅塗漆的技術優秀，作品的意匠也不遜於日本內地。1928 年山中公協助設立臺中市工藝傳習所，培育人才投入漆藝產業，不但蓬萊漆器成為臺中市的代表工藝品，山中公所培育的臺灣弟子，也將漆工藝傳承到戰後。

另一方面，日治前期以文明教化為目的的展示活動中，以教育與衛生展為主。從日治初期所舉辦的女學校與公小學校等教育展中，經常可見展出裁縫、編織、刺繡、造花等女子手工藝以及竹、藤、月桃、蘆葦等手工藝，由此可見學校教育同時重視發展工藝產業的面向。另一方面，隨著圖畫與手工教育在公小學校普及之後，手工、圖畫與書法、作文，加上裁縫、刺繡、手工藝等都是教育展中主要的展示項目。此外，在教育展的參考品中也經常展示各式美術品，除了臺灣人與日本人所收集的書畫骨董品之外，也包含了臺灣書畫家的書畫作品、日本人所創作的日本畫、水彩畫、油畫，以及美術工藝品等。

1924 年臺灣日日新報的社論中呼籲在臺灣設立官設美術展覽會，並提出具體實行方針，例如由總督府補助與指導，歡迎島內及其他殖民地、內地、對岸等作品，除了鑑別審查的新美術展覽會之外，也應舉辦現代大家的作品與古美術品、工藝品等展覽。¹⁸³ 1927 年由臺灣教育會主辦的臺灣美術展覽會開展，雖然應該也繼承了在此之前所舉辦各式教育展的經驗，以及早在 1907 年於日本開設的官方美術展覽會的部門分類與審查等制度。然而不管比起之前舉辦的教育展或日本的

182 〈本島生產品と美術的研究〉，3 版。

183 〈台湾と官設美術展覧会 母国の美術季節に倣ひたい〉，《臺灣日日新報》（1924 年 9 月 18 日），2 版。

官方美術展覽會，或者是相較於臺灣日日新報所建議的展示類別與規模，在展示類別上顯得頗為狹隘。不僅只限於繪畫（西洋畫、東洋畫），缺少了雕塑、美術工藝、書法、古美術品等，連臺灣的傳統繪畫也大多被排除在外。例如以往在博覽會中經常展出、頗富盛名的李學樵，在第一回臺展中也遭落選，而遭落選的臺灣書畫家甚至舉辦了落選展。¹⁸⁴ 若從 1927 年臺展成立之前各式展覽會中種類豐富的美術展示來看，不難想像在第一回展中遭落選的臺灣書畫家的錯愕。

在臺灣美術展覽會所呈現出以「繪畫」為主的美術觀，在日本也可見到相同傾向。北澤憲昭指出 1907 年所開設的文部省美術展覽會（文展），是美術展覽會首次以純文化意義為國家所正式承認的展覽會，在日本近代美術史上具有劃時代的意義。其作為文教政策的一環，與向來作為勸業（提倡與獎勵產業）政策一環的「美術」之意義，有著很大的轉變。¹⁸⁵ 文展最初開設時的部門類別分別是日本畫、西洋畫、雕刻，至於美術工藝則被排除在外。文展將美術展覽會的內容限定在「日本畫」、「西洋畫」、「雕刻」這三種視覺藝術之上，對於日本近代美術的體制形成影響很大。¹⁸⁶ 從制度中確立「繪畫」的優越性地位之動向，與現代主義藝術觀強調視覺藝術的純粹性與自律性有關，也與明治十年代後半「美術」的社會功能之轉變有關。亦即，從 1873 年參加維也納萬國博覽會以來所形成以殖產興業為主要目的的「美術」觀，轉向以思想和政治為主的「美術」觀，例如創作追求具有民族意識的主題與風格的繪畫。在這樣的轉向之下，原本以工藝為中心的美術觀逐漸退潮。一直到 1927 年，才在帝國美術院展覽會（帝展）中加入美術工藝的部門。這代表了「工藝」重新回到官方所公認的美術制度中，但也從最初的中心位置被放到底層，形成了繪畫、雕刻、工藝的階級序列。¹⁸⁷

184 〈愈よやる落選画展覧会 宮比会主催で 台北で〉，《臺灣日日新報》（1927 年 10 月 30 日），5 版；〈宮比会の主催で 落選絵の展覧会開催〉，《臺灣日日新報》（1927 年 11 月 8 日），2 版。

185 北澤憲昭，〈文展の創設〉，《境界の美術史——「美術」形成史ノート》，頁 53。

186 北澤憲昭，〈序章「美術」概念の形成とリアリズムの転位〉，《境界の美術史——「美術」形成史ノート》，頁 21-22。

187 北澤憲昭，〈「工芸」概念の成り立ち〉，《境界の美術史——「美術」形成史ノート》，頁 226-229。此外，關於近代日本工藝的研究，參見森仁史，《日本〈工芸〉の近代——美術とデザインの母胎として》（東京：吉川弘文館，2009）。

1927年臺展設立之後，1928年新竹州、1930年高雄州、1931年臺南州、1932年臺中州相繼設立學校美術展覽會。¹⁸⁸ 由此可見以1927年設立的臺展與1938年成立的府展（轉由總督府文教局主辦）為頂點，底下由各州學校美術展覽會所支撐形成的金字塔結構。然而，在逐漸穩固的「美術」制度化與結構化的過程中，雖有利於將「美術」概念穩固地根植於臺灣社會當中，但另一方面也造成了「美術」發展的限制。日治前期經常在各種展覽會中所展出的各種工藝、書畫等，皆被排除於美術展覽會的制度之外，這也造成了我們對於日治時期「臺灣美術」認識上的盲點。本文嘗試跳脫既有的認識框架，從展示的角度來理解日治前期臺灣一地「美術」移植與發展的樣貌。透過這樣的理解，未來期待可以從更廣泛的角度來研究「臺灣美術」的豐富樣貌。

188 〈新竹州教育会主催学校美術展覽会〉，《臺灣日日新報》（1928年11月16日），7版；〈高雄青年會館 学校美展〉，《臺灣日日新報》（1930年9月7日），4版；〈台南州最初の学校美術展覽会〉，《臺灣日日新報》（1931年1月12日），5版；〈台中州主催の学校美術展覽会 廿日から三日間公会堂に開催〉，《臺灣日日新報》（1932年2月14日），3版。

引用書目

傳統文獻

- 〈殖産部の共進會出品〉，《臺灣日日新報》，1897年1月27日，2版。
- 〈台湾女子學校の開設〉，《臺灣日日新報》，1897年5月2日，2版。
- 〈三十三年万国博覽會（台湾出品）〉，《臺灣日日新報》，1897年7月15日，2版。
- 〈水産博覽會の總督府出品〉，《臺灣日日新報》，1897年10月19日，2版。
- 〈展覽紀略・投書〉，《臺灣日日新報》，1898年2月2日，1版。
- 〈感而誌之・投書〉，《臺灣日日新報》，1898年2月2日，1版。
- 〈展覽會に対する土人の感想〉，《臺灣日日新報》，1898年2月2日，2版。
- 〈設展覽會〉，《臺灣新報》，1898年2月26日，1版。
- 〈物産陳列館の出品及寄贈品に就て〉，《臺灣日日新報》，1898年7月21日，2版。
- 〈仏国大博覽會と殖産課〉，《臺灣日日新報》，1898年8月27日，2版。
- 〈博覽物産〉，《臺灣日日新報》，1898年10月8日，3版。
- 〈絵画共進會と土人の出品〉，《臺灣日日新報》，1899年3月19日，2版。
- 〈物産陳列館の開館〉，《臺灣日日新報》，1899年4月2日，2版。
- 〈縦目有益〉，《臺灣日日新報》，1899年6月13日，3版。
- 〈殖産奨励に対する總督府の方針 共進會及品評會開設〉，《臺灣日日新報》，1900年3月10日，2版。
- 〈揚文會式〉，《臺灣日日新報》，1900年3月11日，5版。
- 〈書画展覽會の素人評〉，《臺灣日日新報》，1900年3月24日，5版。
- 〈在台官吏の献上品〉，《臺灣日日新報》，1900年4月21日，2版。
- 〈赤十字社支部第二回總會（下）〉，《臺灣日日新報》，1900年5月4日，4版。
- 〈南投陶器〉，《臺灣日日新報》，1900年5月10日，5版。
- 〈物産陳列〉，《臺灣日日新報》，1900年12月21日，3版。
- 〈物産陳列館を觀る〉，《臺灣日日新報》，1901年3月5日，4版。
- 〈物産陳列館の休館〉，《臺灣日日新報》，1901年10月15日，2版。
- 〈学校展覽〉，《臺灣日日新報》，1901年11月5日，2版。
- 〈陳列開館〉，《臺灣日日新報》，1902年7月12日，3版。
- 〈慣習出品〉，《臺灣日日新報》，1902年8月15日，3版。
- 〈河内博覽會と本島出品〉，《臺灣日日新報》，1902年9月9日，2版。

- 〈島政・学校出品〉，《臺灣日日新報》，1902年9月12日，3版。
- 〈聖代と台湾教育（下）——博物館及書籍館〉，《臺灣日日新報》，1902年11月6日，4版。
- 〈士林公学校展覽会の延期〉，《臺灣日日新報》，1902年11月7日，4版。
- 〈士林女学校展覽会成績〉，《臺灣日日新報》，1902年11月21日，4版。
- 〈展覽成績〉，《臺灣日日新報》，1902年11月23日，6版。
- 〈博覽会開会後の台湾館〉，《臺灣協會會報》，54號，1903年3月，頁47-49。
- 〈博覽会と台湾館〉，《臺灣日日新報》，1903年3月1日，2版。
- 〈設台湾館〉，《臺灣日日新報》，1903年3月1日，5版。
- 〈博覽会裏面觀（三）〉，《臺灣日日新報》，1903年4月26日，3版。
- 〈台湾館の出品〉，《臺灣協會會報》，56號，1903年5月，頁10-17。
- 〈侍從武官の買上品〉，《臺灣日日新報》，1905年8月29日，5版。
- 〈第二附属学校規程〉，《臺灣日日新報》，1906年4月5日，2版。
- 〈台南博物館の陳列品〉，《臺灣日日新報》，1907年9月14日，2版。
- 〈台南博物館之陳列品〉，《臺灣日日新報》，1907年9月17日，5版。
- 〈殖産局博物館〉，《臺灣日日新報》，1908年10月22日，5版。
- 〈共進会の書画会〉，《臺灣日日新報》，1908年11月7日，5版。
- 〈共進会の席上揮毫〉，《臺灣日日新報》，1908年11月10日，5版。
- 〈古書画骨董陳列会〉，《臺灣日日新報》，1908年11月17日，5版。
- 〈台中博物館〉，《臺灣日日新報》，1909年3月19日，2版。
- 〈本島女子技藝の發達〉，《臺灣日日新報》，1909年6月19日，2版。
- 〈南部聯合物産共進会〉，《臺灣日日新報》，1911年2月1日，4版。
- 〈共進会の書画骨董〉，《臺灣日日新報》，1911年2月11日，6版。
- 〈台南書画展覽会〉，《臺灣日日新報》，1911年2月22日，3版。
- 〈台南第二公学校落成授与式〉，《臺灣日日新報》，1911年4月3日，2版。
- 〈島内生徒成績品展覽會〉，《臺灣日日新報》，1913年11月21日，7版。
- 〈各校成績品展覽会〉，《臺灣日日新報》，1913年11月28日，7版。
- 〈成績品陳列〉，《臺灣日日新報》，1914年6月5日，2版。
- 〈洋画会雜評〉，《臺灣日日新報》，1914年6月21日，4版。
- 〈書画展覽会〉，《臺灣日日新報》，1915年6月22日，7版。

- 〈書画展覧会一瞥〉，《臺灣日日新報》，1915年6月23日，6版。
- 〈台湾勸業共進会〉，《臺灣時報》，72號，1915年9月，頁48。
- 〈南部共進会（下） 準備畧成 開会在来三十日〉，《臺灣日日新報》，1915年10月14日，6版。
- 〈書画展覧一瞥〉，《臺灣日日新報》，1915年11月8日，4版。
- 〈開期愈々切迫せる 台湾勸業共進会〉，《臺灣日日新報》，1916年3月3日，4版。
- 〈開期の切迫と共進会の準備進捗〉，《臺灣日日新報》，1916年3月23日，4版。
- 〈台湾勸業共進会〉，《臺灣日日新報》，1916年4月12日，3版。
- 〈台湾勸業共進会授賞者〉，《臺灣時報》，80號，1916年5月，頁39-68。
- 〈書画揮毫募集〉，《臺灣日日新報》，1917年5月30日，7版。
- 〈本社の出品 教育展覧会会場〉，《臺灣日日新報》，1917年6月17日，7版。
- 〈教育品展覧会〉，《臺灣日日新報》，1917年7月7日，7版。
- 〈台中展覧会彙報 教育展覧会〉，《臺灣日日新報》，1917年10月1日，5版。
- 〈名画之展覧〉，《臺灣日日新報》，1917年11月29日，6版。
- 〈台北共進会，明日開場〉，《臺灣日日新報》，1918年10月17日，1版。
- 〈共進会の案内〉，《臺灣日日新報》，1918年10月17日，1版。
- 〈平和博内の台湾館 艷麗優美な珍建築 極めて濃厚な南国情調〉，《臺灣日日新報》，1922年1月23日，5版。
- 〈平和博台湾館の誇は砂糖と樟腦の塔 樟腦だけでも五万円 会期中に発散する分が五千元其他とりどりの植民館〉，《臺灣日日新報》，1922年2月17日，7版。
- 〈開会期の迫った平和博に異彩を放つ台湾館〉，《臺灣日日新報》，1922年2月21日，4版。
- 〈洪以南入選〉，《臺灣日日新報》，1922年3月9日，6版。
- 〈平和博書篆刻鑑査終る 洪以南氏も当選した〉，《臺灣日日新報》，1922年3月9日，7版。
- 〈平和博之初日〉，《臺灣日日新報》，1922年3月13日，3版。
- 〈智識の開発と平和博〉，《臺灣日日新報》，1922年3月24日，3版。
- 〈編輯謄録（四月八日）〉，《臺灣日日新報》，1922年4月9日，6版。
- 〈周李偕遊滬上〉，《臺灣日日新報》，1922年9月10日，6版。
- 〈黄土水氏の名譽 御下命により桜木を以て 帝雉と華鹿を謹刻〉，《臺灣日日新報》，1922年11月1日，5版。

- 〈黄土水君の名誉と作品——皇室に献上せし帝雉子と花鹿〉，《臺灣時報》，42號，1923年1月，頁243。
- 〈台湾生産品展覧会 出品物及陳列場〉，《臺灣日日新報》，1923年3月12日，6版。
- 〈李氏献上書画〉，《臺灣日日新報》，1923年4月30日，4版。
- 〈本島生産品と美術的研究〉，《臺灣日日新報》，1923年5月3日，3版。
- 〈李氏之画捐〉，《臺灣日日新報》，1923年9月14日，6版。
- 〈李學樵氏美舉〉，《臺灣日日新報》，1923年9月19日，6版。
- 〈台北画家李學樵氏の百蟹図〉，《臺灣日日新報》，1924年1月1日，3版。
- 〈李學樵氏へ総裁から記念状〉，《臺灣日日新報》，1924年7月24日，5版。
- 〈台湾と官設美術展覧会 母国の美術季節に倣ひたい〉，《臺灣日日新報》，1924年9月18日，2版。
- 〈大連は日華親善の理想境 夫れを如実に示した今度の大連勸業博覧会〉，《臺灣日日新報》，1925年7月27日，4版。
- 〈書画出品大阪大連〉，《臺灣日日新報》，1925年7月27日，4版。
- 〈李氏書畫博人氣〉，《臺灣日日新報》，1925年8月16日，2版。
- 〈台中青年団の書画展覧会〉，《臺灣日日新報》，1926年3月28日，5版。
- 〈書画博覧入選〉，《臺灣日日新報》，1926年4月3日，4版。
- 〈呈獻上山總督 李學樵蟹畫〉，《臺灣日日新報》，1926年9月11日，4版。
- 〈鄭家出品〉，《臺灣日日新報》，1926年11月20日，4版。
- 〈美術出品彙彙〉，《臺灣日日新報》，1926年11月25日，4版。
- 〈審査美術〉，《臺灣日日新報》，1926年11月28日，4版。
- 〈新竹産業共進会は五日一般公開と共に押寄せた人の波 各館とも大入満員 人の流れは続いてゐる〉，《臺灣日日新報》，1926年12月3日，2版。
- 〈無腔笛〉，《臺灣日日新報》，1926年12月6日，4版。
- 〈新竹共進会場一瞥〉，《臺灣日日新報》，1926年12月14日，4版。
- 〈台展アトリエ巡り（一二） 得意の蟹に達筆を揮ふ 南画 李學樵氏〉，《臺灣日日新報》，1927年9月18日，5版。
- 〈愈よやる落選画展覧会 宮比会主催で 台北で〉，《臺灣日日新報》，1927年10月30日，5版。
- 〈宮比会の主催で 落選絵の展覧会開催〉，《臺灣日日新報》，1927年11月8日，2版。
- 〈新竹州教育会主催学校美術展覧会〉，《臺灣日日新報》，1928年11月16日，7版。

- 〈高雄青年會館 學校美展〉，《臺灣日日新報》，1930年9月7日，4版。
- 〈台南州最初の學校美術展覽會〉，《臺灣日日新報》，1931年1月12日，5版。
- 〈台中州主催の學校美術展覽會 廿日から三日間公會堂に開催〉，《臺灣日日新報》，1932年2月14日，3版。
- 〈朗さと明さを齎した 台灣女性の新教育〉，《臺灣日日新報》，1933年5月1日，9版。
- アラビヤ生，〈内地物産展覽會を覽る（二）〉，《臺灣日日新報》，1898年1月30日，2版。
- 中部臺灣共進會協贊會，《中部臺灣共進會誌》，出版地不明：中部臺灣共進會協贊會，1926。
- 月出皓，《臺灣館》，臺北：第五回內國勸業博覽會臺灣協贊會，1903。
- 北州生（伊能嘉矩），〈台灣館の價值〉，《臺灣日日新報》，1903年4月24日，2版。
- 北州生（伊能嘉矩），〈本島人の博覽會觀〉，《臺灣日日新報》，1903年4月25日，2版。
- 平和記念東京博覽會出品寫眞帖發行所編，《平和記念東京博覽會出品物寫眞帖》，東京：赤誠堂出版，1922。
- 平和記念東京博覽會編，《平和記念東京博覽會審查報告・上卷》，東京：平和記念東京博覽會，1922，頁47。
- 吳德功，〈觀光日記〉，收入吳德功，《吳德功先生全集——戴案紀略、施案紀略、讓臺記、觀光日記、彰化節孝冊》，南投：臺灣省文獻委員會，1992，頁176-188。
- 尾崎秀眞，〈總督府博物館の思出〉，收入臺灣總督府博物館編，《創立三十年記念論文集》，臺北：臺灣博物館協會，1939，頁373-375。
- 李學樵，〈黃土水君兩次過訪有喜賦贈〉，《臺灣日日新報》，1923年5月14日，4版。
- 延陵生，〈平和博見物日記の一節〉，《臺灣》，第3年4月號第1號，1922年4月，頁62-64。
- 東京府編，《東京大正博覽會事務報告・上卷》，東京：東京府，1916。
- 東京府編，《平和記念東京博覽會事務報告・上卷》，東京：東京府，1924。
- 後藤朝太郎，〈臺灣の美點を内地へ宣傳するには〉，《臺灣日日新報》，1922年7月20日，4版。
- 秋臯，〈士林公學校の展覽會を觀る〉，《臺灣日日新報》，1902年11月6日，4版。
- 素木得一，〈博物館創設當時を顧みて〉，收入臺灣總督府博物館編，《創立三十年記念論文集》，臺北：臺灣博物館協會，1939，頁377-379。
- 梅陰生，伊能嘉矩，〈内地物産展覽會に於ける生蕃土俗品〉，《臺灣日日新報》，1898年1月27日，3版。
- 塘翠生，〈第二回台灣南部物産會所見〉，《臺灣時報》，75號，1915年12月，頁56-60。

臺灣教育會編，《臺灣教育沿革誌》，臺北：臺灣教育會，1939。

臺灣新民報社編，《臺灣人士鑑》，臺北：臺灣新民報社，1937。

臺灣總督府殖產局編，《工場名簿》，臺北：臺灣總督府殖產局，1940。

廬山，〈八芝蘭を視る〉，《臺灣日日新報》，1898年12月1日，4版。

近代論著

方瓊華，〈「美術」概念的形成立——以日治時期臺灣美術展覽活動為中心〉，臺北：國立臺北藝術大學美術史研究所碩士論文，2002。

木下直之，《美術という見世物——油絵茶屋の時代》，東京：平凡社，1993。

北澤憲昭，《眼の神殿——「美術」受容史ノート》，東京：株式會社美術出版社，1989。

北澤憲昭，《境界の美術史——「美術」形成史ノート》，東京：株式會社ブリュッケ，2000）。

古田亮，〈閣龍世界博覽會独案内〉，《海を渡った明治の美術再見！一八九三年シカゴ・コロンブス世界博覽會》，東京：東京國立博物館，1997，頁90-94。

古田亮，《視覚と心象の日本美術史——作家・作品・鑑賞者のはざま》，京都：ミネルヴァ書房，2014。

吉見俊哉著，蘇碩斌、李衣雲、林文凱、陳韻如譯，《博覽會的政治學——視線之現代》，臺北：群學，2010。

寺尾健一，〈「工芸展覽會」としての商工展〉，收入東京文化財研究所編，《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105-118。

江舜堯、高佩英，〈重建臺灣藝術史——山中公傳人對臺灣漆藝發展影響研究暨展覽計畫調查研究報告書〉，南投：國立臺灣工藝研究發展中心，2019。

佐藤道信，《明治国家と近代美術——美の政治学》，東京：吉川弘文館，1991。

佐藤道信，〈第二章・美術概念の形成期——一八七〇〇年～一九〇〇年初頭〉，收入北澤憲昭、佐藤道信、森仁史編，《美術の日本近現代史——制度・言説・造型》，東京：株式會社東京美術，2014，頁67-156。

呂紹理，《展示臺灣——權力、空間與殖民統治的形象表述》，臺北：麥田出版，2005。

李子寧，〈殖民主義與博物館——以日據時期臺灣總督府博物館為例〉，《臺灣省立博物館年刊》，40卷，1997年12月，頁241-273。

邱函妮，〈近代台湾における文人趣味と展示——尾崎秀眞を中心に〉，《BI》，東京大学東洋文化研究所，37期，2014年3月，頁3-18。

許雪姬等著，《臺灣歷史辭典》，臺北：文建會，2004。

陳譽仁，〈生活與創作——臺灣美術展覽會的靜物畫與現代生活的成立〉，國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2004。

- 黃琪惠，〈再現與改造歷史——1935年博覽會中的「臺灣歷史畫」〉，《美術史研究集刊》，20期，2006年3月，頁109-173。
- 黃琪惠，〈日治時期臺灣傳統繪畫與近代美術潮流的衝擊〉，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所博士論文，2012。
- 黃琪惠，〈日治初期日本畫的移植、接納與挪用〉，《臺灣美術》，116期，2019年11月，頁5-56。
- 森仁史，《日本〈工芸〉の近代——美術とデザインの母胎として》，東京：吉川弘文館，2009。
- 鈴木惠可，〈日本統治期台湾における近代彫刻史研究〉，東京：東京大学総合文化研究科博士論文，2021，頁216。
- 鈴木廣之，《好古家たちの19世紀》，東京：吉川弘文館，2003。
- 蔡思薇，〈日治時期臺灣物產展示的緣起〉，《臺灣學通訊》，47期，2010年11月，頁6-7。

網路資料

- 田健治郎日記 1923年7月17日，收入田健治郎作；吳文星等編著，「田健治郎日記 /1923-07-17」，《中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫》<https://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/田健治郎日記/1923-07-17>，檢索日期：2023年05月14日。

圖版出處

- 圖 1 1903 年第五回內國勸業博覽會臺灣館中展示的繪畫、雕塑與刺繡。圖版取自月出皓，《臺灣館》，臺北：第五回內國勸業博覽會臺灣協贊會，1903，頁 76 後附圖，國立臺灣大學圖書館藏。
- 圖 2 陳瑞寶，〈臺南市北極殿異木鑲嵌桌〉，製作年不明，藏地不明。圖版取自臺灣文化三百年紀念會編，《臺灣史料集成》，臺南：臺灣文化三百年紀念會，1931，無頁碼。
- 圖 3 1926 年中部臺灣共進會第二會場農工館美術工藝品部。圖版取自中部臺灣共進會協贊會，《中部臺灣共進會誌》，出版地不明：中部臺灣共進會協贊會，1926，頁 43，國立臺灣大學圖書館藏。
- 圖 4 1926 年中部臺灣共進會市役所二樓書畫骨董展覽會。圖版取自中部臺灣共進會協贊會，《中部臺灣共進會誌》，出版地不明：中部臺灣共進會協贊會，1926，頁 316，國立臺灣大學圖書館藏。
- 圖 5 1903 年第五回內國勸業博覽會臺灣館中展示的臺灣著裝標本（由右至左：女子喪服、男子喪服、粵族婦人服裝、勞動者服裝）。圖版取自月出皓，《臺灣館》，臺北：第五回內國勸業博覽會臺灣協贊會，1903，頁 46 後附圖，國立臺灣大學圖書館藏。
- 圖 6 黃土水，〈甘露水〉，大理石，1921 年，文化部藏。筆者攝。
- 圖 7 李學樵，〈百蟹圖〉，1924 年，藏地不明。圖版取自〈臺北畫家李學樵氏の百蟹圖〉，《臺灣日日新報》，1924 年 1 月 1 日，3 版。

Transplanting and Forming the Concept of “Fine Art” in Early Japanese Colonial Taiwan: A Discussion Focusing on Exposition and Official Exhibitions*

Chiu, Han-ni**

Abstract

From such official exhibitions of the early Japanese colonial era in Taiwan as the Promotion Exhibition, Commodities Fair, and Education Fair, along with the expositions that were held in Japan, the present study collects and analyzes the information from these related historical materials to examine how the concept of “fine art” was transplanted in Taiwan through the institution of viewing expositions and to explore issues behind the appearance of “fine art” within the context of these exhibits. The purpose behind officially held exhibitions in Taiwan’s Japanese colonial period can generally be divided into two types, industrial transfer and didactic education, with “fine art” appearing in both of these forms of display.

The present study focuses on the period between 1895 and 1926, because after 1927 with the establishment of the Taiwan Fine Arts Exhibition, which became the premier exhibit after each prefecture in Taiwan established school fine arts expositions, the “fine art” phenomenon gradually became institutionalized. The concept of “fine art” also became restricted to “painting” and “sculpture” under the influence of European notions of “fine art.” However, upon examining the various official exhibitions held in the early Japanese colonial period, it can be seen that the idea of so-called “fine art” was not restricted to the categories of painting and sculpture but actually included a much wider range. Nevertheless, in the process of formation and structuring, the idea of “fine art” that had been planted in Taiwan society led to its limiting at the same time. The crafts, calligraphy, and ink painting often displayed in various official exhibitions were all removed from the institution of the fine arts exhibition, leading to a blind spot in our knowledge of “Taiwan fine arts” that we have from the early Japanese colonial period. Therefore, the present study attempts to break from this framework of understanding and look from the perspective of exhibitions to provide a fuller account of the transplant and development of “fine art” in early Japanese colonial Taiwan.

Keywords: exposition, Promotion Exhibition, Commodities Fair, Education Fair, fine art, fine arts and crafts, Taiwan fine arts

(Translated by Donald E. Brix)

* Received: 26 May 2023; Accepted: 20 October 2023

** Assistant Professor, Graduate Institute of Art History, National Taiwan University



圖 1 1903 年第五回內國勸業博覽會臺灣館中展示的繪畫、雕塑與刺繡



圖 2 陳瑞寶 〈臺南市北極殿異木鑲嵌桌〉 製作年不明 藏地不明

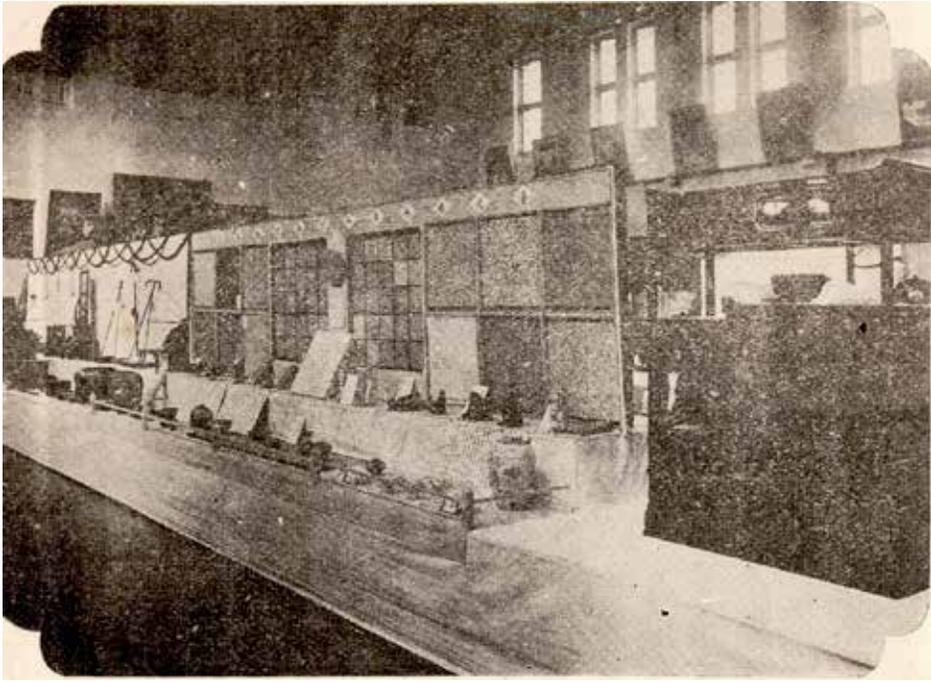


圖 3 1926 年中部臺灣共進會第二會場農工館美術工藝品部

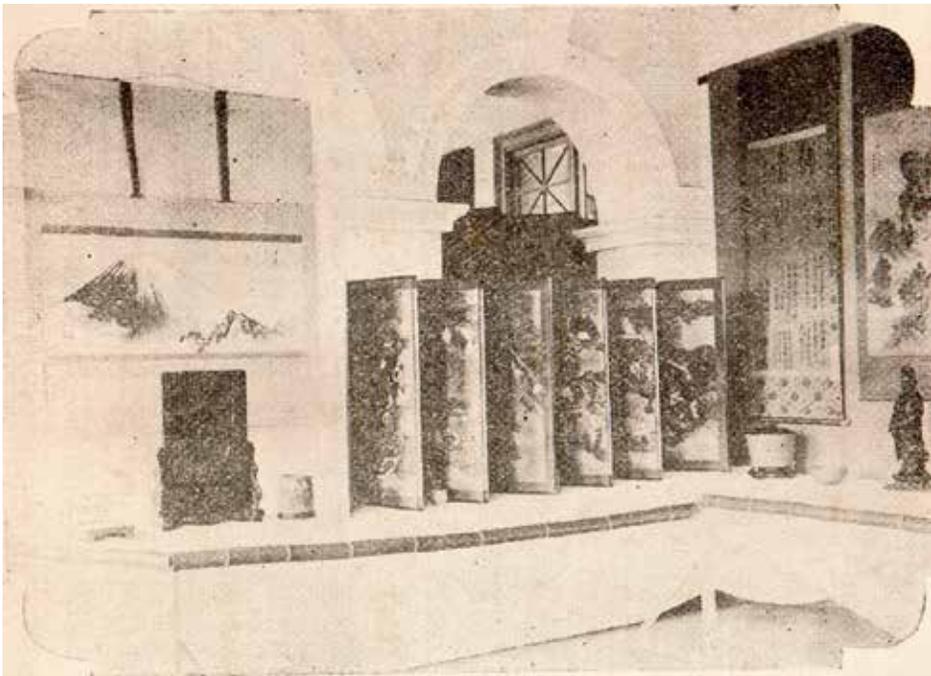


圖 4 1926 年中部臺灣共進會市役所二樓書畫骨董展覽會



圖 5 1903 年第五回內國勸業博覽會臺灣館中展示的臺灣著裝標本（由右至左：女子喪服、男子喪服、粵族婦人的服裝、勞動者的服裝）



圖 6 黃土水 〈甘露水〉 大理石 1921 年 文化部藏



圖 7 李學樵 〈百蟹圖〉 1924 年 藏地不明