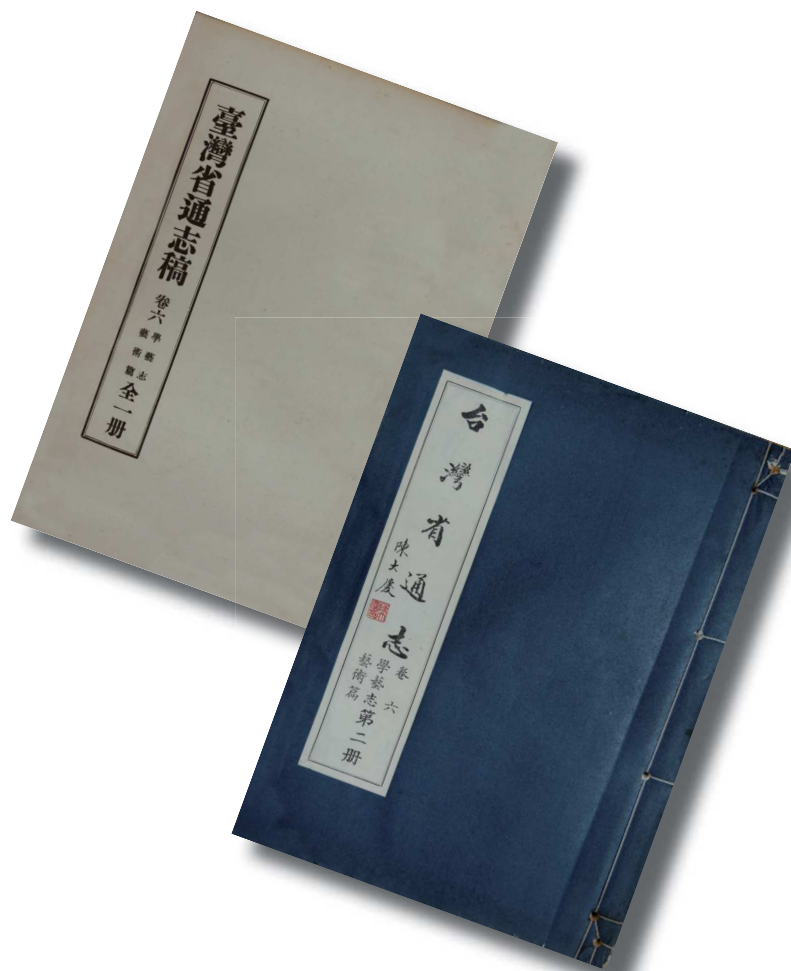


《臺灣省通志稿》與《臺灣省通志》

「藝術篇」之比較

李昭容*



* 李昭容 國立中興大學歷史學系博士班研究生



《摘要》

《臺灣省通志稿》為戰後臺灣首部纂修的省級通志，在體材與類目多有創新之處，「藝術篇」方面，即採西方對藝術一詞的分類，不同於舊方志對藝術的定義及編纂。《臺灣省通志》傳承《臺灣省通志稿》新方志的編纂精神，並增補其缺漏之處，二者在本土藝術史研究未成主流之前，即首開藝術史寫作，保存並累積相關藝術史料，其編目並為後來省級修志者所參考。

然而二部志書的編纂皆處於戒嚴時期，「臺灣藝術」尚未被視為獨立學科，族群差異不被提出，反共復國的史觀不斷出現，日治時代的藝術發展也有意被貶抑，可知史書編纂背景及史觀深深影響志書的詮釋。再者，藝術篇寫作與專業的藝術史研究仍存在差異，方志編纂為顧及存史的完整性，立論會被削弱，如何在學術性與大眾化，存史與立論之間取得協調，是方志纂修的技巧。就《臺灣省通志稿》而言，藝術篇中之建築及工藝二章，立論大於存史貢獻，但就整體而言，整修後的《臺灣省通志》內容較完整，其修史技巧較《臺灣省通志稿》略勝一籌。



一、前言

藝術是表現藝術家的感情和思想，並反映地域與時代文化環境的現象，能引起觀賞者的知覺活動，獲得美感情趣與瞭解的喜悅。在傳統中國美學理論，將藝術的本質視為「道」、「藝」、「心」的表達，藝術家經由「心」來體認天地的精神，再透過藝術的表現，將天地之「道」呈示出來，以成人倫、助教化，實現真善美的境界。¹然而正史的記載上，卻將「藝術」的內涵視為方技術數，即卜筮、醫巫、音律、相術等技術；²直至宋代鄭樵《通志·藝文略》才將方技術數轉為游藝技術，內容為載射、騎、畫圖、投壺、奕碁、象經、擣蒲、彈碁等。³方志的編修為文化的儲存，理論而言應當有藝術篇的記載，但是清代臺灣方志受中國正史編纂的影響，並沒有藝術篇的成文，僅於《金門志》列傳中列「藝術」人才，並將藝術定義為精通易理等技術。⁴有關於今人對藝術分類之繪畫、雕刻、音樂、建築等僅能散見於藝文志或風俗志之中。

有關藝術篇的記載至戰後才有完整的作品，即臺灣省文獻委員會纂修的《臺灣省通志稿·學藝志》之「藝術篇」。⁵《臺灣省通志稿》為戰後臺灣首部纂修的省通志，在體材與類目方面多有創新之處，〈學藝

- 1 石守謙，〈賦彩製形—傳統美學思想與藝術批評〉，收於郭繼生主編，《中國文化新論藝術篇—美感與造形》（臺灣臺北：聯經出版公司，1982），頁14、18。
- 2 藝術一詞於正史上最早出現於《晉書·藝術列傳》，但對藝術之定義停留在方技的定義，所列之人如佛圖澄、鳩摩羅什雖以神通著稱，但並不是藝術的本質；其後的正史如《隋書·藝術列傳》對藝術清楚記載：「夫陰陽所以正時日，順氣序者也；卜筮所以決嫌疑，定猶豫者也；醫巫所以禦妖邪。養性命者也；音律所以和人神，節哀樂者也；相術所以辨貴賤，明分理者也；技巧所以利器用，濟艱難者也。」參見（唐）魏徵等撰，《隋書·藝術列傳》卷七十八，中華書局新校本（中國北京：中華出版社，1991），頁1763。
- 3 主要類別有射、騎、畫錄、畫圖、投壺、奕碁、博塞、象經、擣蒲、彈碁、打馬、雙陸、打毬、彩選、葉子格、雜戲格等項，參見（宋）鄭樵，《通志二十略·藝文略》中華書局新校本（中國北京：中華出版社，1990），頁1707-1713。
- 4 如陳世胄收錄於卷十二人物列傳之藝術，稱其精易理，所占驗奇中，參考（清）林焜熿纂修，臺灣銀行經濟研究室點校，《金門志》（臺灣南投：臺灣省文獻會，1993），頁304。
- 5 1948年臺灣省政府成立「臺灣省通志館」，其成立目的即編纂臺灣省通志，有關其成立緣由及省通志編纂過程詳述於後。《臺灣省通志稿》全文共10志59篇，藝術篇列於藝文志中，作者為杜學知（早期藝術）、王白淵（美術、建築）、吳瀛濤（音樂）、顏水龍、林世明（工藝）。



志>共分文學、哲學與藝術三篇，「藝術篇」內容為早期藝術、美術、音樂、工藝、建築等。蓋其分類已採西方對藝術一詞的分類，不同於舊方志對藝術的定義及編纂。《臺灣省通志》傳承《臺灣省通志稿》新方志的編纂精神，並增補其缺漏之處，以1961年為斷限。〈學藝志〉共分藝文、文徵、藝術三篇，與《臺灣省通志稿》相同，皆以學術專題的方式論史，二者在本土藝術史研究未成主流之前，即首開藝術史的寫作，保存並累積相關藝術史料。⁶

本文擬以《臺灣省通志稿》與《臺灣省通志》之「藝術篇」為論述對象，了解臺灣藝術的發展及方志纂修的意義，並進一步探討此二志在編纂體例、方法及史料運用的問題。再者，近年來學者主導的新修縣市志或鄉鎮志，於史料的編纂中具有保存地方文化的意識，《臺灣省通志稿》與《臺灣省通志》亦有此傾向，但處於戒嚴時期，族群差異不被提出，反共復國的史觀卻不斷出現，因此了解二部史書編纂背景及史觀亦為研究主題。藝術篇寫作與專業的藝術史研究之差異，希冀透過本文了解方志寫作之完整性與局限性。

二、兩部志書「藝術篇」的編纂

戰後臺灣在政府積極的推動下，修志事業得以蓬勃發展。有關臺灣省通志的纂修共有四次，第一次為1948年，臺灣省政府設立臺灣省通志館及該館顧問委員會，召開編纂會議，推舉楊雲萍草擬「臺灣省通志體例綱目」，經討論後改為「臺灣省假定綱目」。⁷1949年，臺灣省通志暨顧問委員會改組為臺灣省文獻委員會，林熊祥為副主任委員兼總編

6 《臺灣省通志·學藝志》（臺灣南投：臺灣省文獻會，1971）三篇皆由廖漢臣基於前人著作加以整修。廖漢臣日治時代曾在不同報社工作過，戰後進入臺灣省文獻委員會任協纂與編纂。其〈新舊文學之爭〉等關於日治時期新文學運動的著述，迄今仍為研究日治時期臺灣文學的重要史料。

7 王世慶、郭嘉雄、廖財聰編纂，《臺灣省文獻委員會志》（臺灣南投：臺灣省文獻委員會，1998），頁67-68。



纂，重擬臺灣省通志之綱目。重定之綱目經內政部核定後，以1950年為斷限，結構形式由之前的平列分目體改為兩級分目體，即志下設篇，兩級分目體也為日後大多數縣志及市志所仿行。⁸1951年出版卷首時，因尚未經內政部審定，而以《臺灣省通志稿》為名。

第二次的「增修」臺灣省通志係《臺灣省通志稿》陸續成稿，內政部審核後認為纂修年限應延至1961年、應記述光復後政府在台各項設施、全志在體例上應力求統一。針對此意見臺灣省文獻會遂進行增修計畫，於1965年完成，但此次增修油印之志稿，因未送審故不公開發行。第三次為「整修」臺灣省通志，因《臺灣省通志稿》分二段纂修，繁簡不一並缺乏統一性，應增修而未增修亦有之，因此有整修之議。自1967年採分年纂修，隨編隨印方式，於1973年全部出齊。第四次是「重修」臺灣省通志，增編自1960年代之後的資料，完成六十八巨冊的《重修臺灣省通志》。

有關「藝術篇」的編纂，在第二次的增修中並沒有變動，但第三次的整修與第四次的重修皆有部分刪減及增加，本文選定最原始《臺灣省通志稿》與第三次整修的《臺灣省通志》兩部志書進行比較。整修後的《臺灣省通志》學界迭有批評，毀譽參半，有人認為《臺灣省通志稿》比《臺灣省通志》好，《臺灣省通志》各篇體裁及體例不一，未注明資料出處及附參考書目，未利用重要檔案資料，未以田野調查資料為基礎等，都是學界批評的焦點。⁹但是也有不錯的批評，如以學藝志為例，毛一波認為「較舊志藝文廣，且得其要」。¹⁰在藝文志的纂修技巧上，似乎較《臺灣省通志稿》略勝一籌。本文探討的藝術篇，將可驗證毛一波的看法是否正確。

8 所謂平列分目體又稱平列體、門目體、簡目體、多目無綱體、無綱並列體、平列志目體，而兩級分目體又稱綱目體、分類體、分綱列目體、大志多編體。參見鄭喜夫，〈「臺灣通志擬目」與「臺灣省通志假定綱目」之比較〉，《臺北文獻直字》146期，（2003年12月）頁227。

9 張遵敏，〈臺灣省通志纂修概略—自民國37年省文獻會機關成立至民國87年〉，《臺灣文獻》49卷2期，頁284-285。

10 毛一波，〈臺灣省文獻會的業績〉，《新時代》15卷7期，頁25。



由楊雲萍的「臺灣省通志擬目」為始，至林熊祥所擬之《臺灣省通志稿》凡例綱目，再至實際編纂後的《臺灣省通志稿》，及整修後之《臺灣省通志》之體例，藝術篇章節變動皆不大，茲將四者之藝術篇章節列表如下：

表一：「藝術篇」綱目之比較

楊氏擬「臺灣省通志體例綱目」	林氏擬《臺灣省通志稿》	成稿後《臺灣省通志稿》	整修後《臺灣省通志》
第三十編學藝、第四子目藝術	卷六學藝志藝術篇	卷六學藝志藝術篇	卷六學藝志藝術篇
金石	金石	第一章早期藝術	第一章戲劇
書畫	繪畫	第二章美術	第二章音樂
戲劇	書法	第三章音樂	第三章舞蹈
音樂	音樂	第四章工藝	第四章美術
電影	工藝	第五章建築	第五章工藝
舞蹈	舞蹈		第六章建築
雕刻	雕刻		
	建築		
	紋繡		

資料來源：黃秀政、曾鼎甲，〈論戰後臺灣方志之纂修：以《臺灣省通志稿·學藝志》為例〉，頁123-126；《臺灣省通志·學藝志》「藝術篇」目次。

鄭喜夫認為楊雲萍的「臺灣省通志擬目」為戰後地方志可考之首份完整綱目，於方志史具有重要之意義，之後的志書綱目大都沿襲其綱目並予以改進。¹¹藝術篇方面，楊擬之綱目採西方的藝術分類，但仍夾雜中國藝術的概念，如「金石」在現代藝術中直接歸類於雕刻，而「書畫」直接以美術命名，楊雲萍應以中國傳統藝術鐘鼎銅器及碑碣石刻盛行，所以另立金石一目；而林熊祥所擬綱目亦有金石與紋繡二目，但成稿後刪掉紋繡及舞蹈，將金石、書法、雕刻併入早期藝術。以現代西方

11 鄭喜夫，〈「臺灣通志擬目」與「臺灣省通志假定綱目」之比較〉，頁211-214。



對藝術之分類共有繪畫、雕塑、建築、文學、音樂、舞蹈、戲劇、電影等，稱之「八大藝術」。方志史在修志時習慣將文學另立一篇，稱為「文學」或「文徵」，《臺灣省通志稿》與《臺灣省通志》亦如此，但《臺灣省通志稿》仍然少了戲劇、舞蹈、電影等項，雖然最後的《臺灣省通志》加寫戲劇，但對於電影一節仍缺而不錄，實是遺憾。有關《臺灣省通志稿》與《臺灣省通志》「藝術篇」之章節與內容討論於下。

三、兩部志書「藝術篇」章節架構之比較

《臺灣省通志稿》藝術篇採多人撰稿，可集個人之長才，但也發生前後重覆撰寫及論述不一的現象，而《臺灣省通志》以廖漢臣整修，已避免此現象。茲將作者與綱目對照如下：

表二：「藝術篇」章節之比較

《臺灣省通志稿》藝術篇		《臺灣省通志》藝術篇	
章節	作者	章節	整修者
第一章 早期藝術	杜學知		
第二章 美術	王白淵	第四章 美術	廖漢臣
第一節 美術界的先驅		第一節 概述	
第二節 初期美術運動		第二節 清代以前之美術界	
1、七星畫壇		第三節 日據時期之美術界	
2、臺灣水彩畫會		第一項 淪陷後之書畫家	
3、赤島社		第二項 新美術運動之先驅	
4、梅檀社		第三項 新美術運動	
5、春萌畫院		第四節 光復後之美術界	
第三節 台展與府展		第五節 美術展覽會	
1、臺灣美術展覽會		第一項 台展	
2、臺灣總督府美術展覽會		第二項 府展	
第四節 台陽美術協會及其他		第三項 省展	
第五節 臺灣全省美術展覽會		第四項 台陽展	
第六節 青雲美術展覽會		第五項 青雲展	
第七節 臺灣全省教員學生美展		第六節 主要美術家	



1、臺灣全省教員美術展覽會 2、臺灣全省學生美術展覽會 第八節 最近成立之美術團體 1、台南美術研究會 2、高雄美術研究會			
第三章 音樂 第一節 引言 第二節 國樂 1、聖樂 2、十三音 3、南管音樂 4、北管音樂 5、藝姐曲 6、慶弔樂 7、俗謠 8、童謠 9、雜曲 第三節 臺灣音樂的展望 第四節 西洋音樂 1、光復前的西洋音樂 2、光復後的西洋音樂	吳瀛濤	第二章 音樂 第一節 概述 第二節 國樂 第一項 雅樂 第二項 俗樂 第三節 西樂 第一項 光復前之音樂活動 第二項 光復後之音樂活動 第三項 台語流行歌	廖漢臣
第四章 工藝 第一節 引言 第二節 工藝現狀 一、帽蓆業 二、蓮草加工業 三、木工及雕刻木器業 四、海草編織業 五、染織及抽綉業 六、竹加工業 七、籐加工業 八、陶業 九、金屬加工業 十、其他手工業 第三節 結論	顏水龍 林世明	第五章 工藝 第一節 概述 第二節 竹材工藝 第三節 藤材工藝 第四節 木材工藝 第五節 蓮草工藝 第六節 帽蓆工藝 第七節 海草工藝 第八節 月桃工藝 第九節 陶器工藝 第十節 漆器工藝 第十一節 抽繡工藝 第十二節 染織工藝 第十三節 金屬工藝 第十四節 大理石工藝 第十五節 文石工藝 第十六節 貝殼工藝 第十七節 珊瑚工藝	廖漢臣
第五章 建築 第一節 引言 第二節 大陸系建築 一、大陸系建築之種類與分佈 二、構造形式及其裝飾 三、樣式之系統	王白淵	第六章 建築 第一節 概述 第二節 複雜性與特殊性 第三節 建築材料 第一項 竹林 第二項 木材 第三項 石材	廖漢臣



臺灣文獻

第五十八卷第二期

四、都市與聚落 五、住宅與庭園 六、民家之建築 七、城堡建築 八、會館建築 九、儒教建築 十、道教之祠廟及佛教建築 十一、牌樓、石碑及其他 第三節 西洋系建築 一、城堡建築 二、基督教建築 第四節 結語		第四項 石灰 第五項 粘土 第六項 磚 第七項 瓦 第八項 瓦 第九項 茅芒 第十項 水泥 第十一項 建築形式 第十二項 中國系統建築 第十三項 官用建築 第十四項 公用建築 第十五項 宗教建築 第十六項 住宅建築 第十七項 其他建築 第十八項 西洋系建築 第十九項 結論	
		第一章 戲劇 第一節 概述 第二節 七子班附南管戲 第三節 亂彈戲 第四節 四平戲 第五節 高甲戲 第六節 車鼓戲 第七節 平劇 第八節 歌仔戲 第九節 改良戲 第十節 文明戲 第十一節 文化戲 第十二節 話劇 第十三節 皮猿戲	廖漢臣
		第三章 舞踊 第一節 概述 第二節 中國舞踊 第一目 古典舞 第二目 鄉土舞 第三節 西洋舞踊 第一項 光復前之舞蹈 第二項 光復後之舞蹈 第三項 民族舞蹈運動	廖漢臣

資料來源：《臺灣省通志稿》「藝術篇」目次；《臺灣省通志》「藝術篇」目次。

對照二分「藝術篇」章節及其項目，可以發現《臺灣省通志稿》「藝術篇」第一章早期藝術於《臺灣省通志》「藝術篇」已被刪掉，而



《臺灣省通志》「藝術篇」增加戲劇及舞蹈二節，茲將其內容分析如下。

（一）早期藝術

《臺灣省通志稿》之早期藝術為杜學知所撰。¹²杜氏於該章未立小節，直接以流水帳方式撰述。黃秀政、曾鼎甲針對「早期藝術」有精闢見解，認為作者採用傳統志書編纂法，資料引述多摘引舊志史料，未定義「早期藝術」之時間斷限。再者，以類目性質為主軸，未置工藝與建築，書法與繪畫二項記載人物重覆者甚多，而日治時代記載人物選擇甚少，並與第三章美術、第四章音樂互相重覆。¹³這樣的缺點到《臺灣省通志》已被改善，廖漢臣取消「早期藝術」一節，將其內容打散於各章，改進重覆記載之缺點。並於第四章美術第一節概述與第二節清代以前之美術界詳論早期臺灣的藝術發展，因此廖氏之做法較杜氏為佳。

（二）美術

《臺灣省通志稿》之美術為王白淵所撰，他以美術協會與展覽會為主軸，內容夾雜個別參與的美術家，其章節除各種美術展覽外，看不出有包含美術史應有的藝術理論。《臺灣省通志》則將章節重立，以時間為主軸，介紹日據、光復後之美術概況，再另立美術展覽會與主要美術家二目，廖氏於「新美術運動」者列出40位，可免王白淵切割分散記載美術家之缺點，因此廖氏敘述較詳細，列目也較略勝一籌。

雖然廖氏立目較優，但在戰後的美術發展敘述不清，且各目中未立小項，並犯了王氏以美術展覽會為主軸的流水帳敘述。臺灣美術於1960年代現代藝術已發展，除此外大陸來台之傳統水墨畫家亦取代東洋畫家。整體而言廖氏重點放在日治的新美術運動，對渡台畫家及抽象畫家詳述較少，僅於「紀元美術展覽」後節錄抽象派與傳統派彼此攻訐

12 杜學知曾為成功大學中文系教授，著有《六書今議》、《六書杜撰》、《文字孳乳考》、《文字學概要》、《方志學管窺》等書。

13 黃秀政、曾鼎甲，〈論戰後臺灣方志之纂修：以《臺灣省通志稿·學藝志》為例〉，《臺灣文獻》49卷2期，頁107-108。



的話語。1997年出版之《重修臺灣省通志·藝文志》於美術家列傳已加入大陸來台畫家如高一峰、席德進、梁鼎銘、李仲生、溥心畬、張大千等人，但大量刪去日治時代的美術家，似乎又太過。¹⁴可見廖氏已注意到時代美術的發展趨勢，但未能深入論述，實際上可於第四節「光復後之美術界」重立小項，才能突顯問題意識的焦點。

（三）音樂

《臺灣省通志稿》之音樂為吳瀛濤所撰，吳氏專長非音樂研究，因此章節安排相當凌亂。¹⁵第二節記載國樂系統的漢族音樂部分，吳氏將藝旦曲、俗謠、童謠、雜曲各自獨立，此分類標準相當可議。如藝旦曲為藝旦所唱，其演唱內容可分南管、北管或其他戲劇音樂，何以獨立成特殊一目。再者，可屬於南管音樂也可以屬戲劇類的車鼓被列入俗謠部分，應屬於戲劇或音樂戲曲的歌仔戲亦列入俗謠，屬舞蹈與音樂戲曲的駛犁歌列入俗謠，可見俗謠無所不包，但在各別介紹又定義不清楚。第三，日治時代的臺灣流行歌曲於西樂系統中單獨立為一項，但吳氏又於國樂系統之雜曲一目中列入流行歌曲，蓋雜曲係指說和唱混合方式敘述故事的曲藝，分為歌仔類、民謠雜曲類、南管調摘篇類一曲，因此流行歌曲應刪掉雜曲的流行歌曲，於西樂單獨立項即可。¹⁶吳氏尚將沒有列入「藝術篇」章節考量的舞蹈與戲劇，補述於音樂的範圍，但提及的部分相當有限，對同時代經歷的西洋音樂又著墨甚多，顯示作者選材沒有一定標準。

廖氏於《臺灣省通志》彌補其缺點，在章節上重新規畫，將國樂系統分為雅樂與俗樂，雅樂分聖樂與十三音，俗樂包括南管、北管、叶

14 梁在正、何政廣、戴書訓、王志健、黃仁、謝正一纂修，《重修臺灣省通志·藝文志藝術篇》（臺灣南投：臺灣省文獻會，1997），頁156-157。

15 吳瀛濤（1916-1971），臺北市人，畢業於「台北商業學校」，20歲參加文藝聯盟台北支部，1942年以小說〈藝旦〉當選「臺灣藝術」小說懸賞，戰後服務臺灣省菸酒公賣局。曾編輯《臺灣民俗》、《臺灣諺語》等書，並為詩刊《笠》的創辦人之一。

16 有關雜曲定義參考許常惠等著，《彰化音樂發展史：論述篇》（臺灣彰化：彰化縣立文化中心，1997），頁56。



音、大鼓陣、採茶樂與慶弔樂，列目較清楚。若就音樂全史的角度而言，尚還缺乏「民歌」一項。民歌包括原住民族、福佬係、客家系及大陸各省民歌，《臺灣省通志稿》雖有列於俗謠之中，但雜亂不完整。民歌之外還有宗教音樂缺而不錄。宗教音樂可以分為道教音樂、佛教音樂、原住民祭祀音樂，《臺灣省通志》僅於俗樂中立「慶弔樂」一項，已較《臺灣省通志稿》有改善。¹⁷在西樂系統中的編目大致與《臺灣省通志稿》相同，但《臺灣省通志》刪掉早期教會音樂的代表人，並把音樂家一項全數刪掉，是較不完善之作法。

（四）工藝

《臺灣省通志稿》工藝一節為顏水龍、林世明所撰。¹⁸廖漢臣整修時將章節重擬，把各項工藝標題至小節，立目更清楚。內容並沒有太大的變動，僅刪掉「工藝現狀」一節之髮網加工業與皮革加工業及結語。這是整修藝術篇中變動最少的一章，而其立目也為後來《重修臺灣省通志》沿襲，但二者皆未有臺灣工藝家一節，實為缺失。顏氏與林氏之寫作形式類似論文寫作，並有結論試申未來臺灣工藝的前途，其中有提及工業圖案設計的重要性。因此《重修臺灣省通志》有新立「工藝與工業產品設計」一節，實是受其指引。

（五）建築

《臺灣省通志稿》建築部分為王白淵所撰，這部分較美術部分具備完整性，敘述筆調減少浮誇性。在章節立目表面視之與《臺灣省通志》差別甚大，但實際內容差距並不大，王氏的章節以文化分期，廖氏的章節以建築形式分期，王氏的立目實較廖氏明確。首先，廖氏在第二節的

17 以上建議加增之列目參看《重修臺灣省通志·卷十藝文志藝術篇》第四章音樂之節項。

18 顏水龍（1903-1997）對臺灣美術教育、工藝美術的推動有相當程度的貢獻。曾留學東京美術學校及法國巴黎現代藝術學院，1933至1940年任職大阪壽毛加(Smoca)牙粉公司廣告圖案設計工作，期間回臺任臺灣美術展覽會審查員、合組臺陽美術協會、並調查臺灣民間工藝，1944年任教臺南高等工專建築工程學科。戰後受聘省展、全國美展評審委員、評議委員；先後任教國立藝專等校，並任職臺灣省工藝品生產推行委員會、省政府建設廳技術顧問、農復會經濟組，輔導手工業發展與講習，創設南投縣工藝研究班（臺灣省手工業研究所前身）及臺灣省手工業推廣中心，著有《臺灣工藝》（1952）。1987年獲教育部民族藝術薪傳獎。



「複雜性與特殊性」，實際是將王氏之引言加以擴充，變動性不大；再者，第三節「建築材料」亦是將王氏引言擴充，內容雖較廖氏完整，但就章節結構而言，實不應另立這二節。最後廖氏在分類建築形式，將官用建築、公用建築、宗教建築、住宅建築獨立出來，與中國建築、西洋建築並列，實際上建築形式可分中國建築與西洋建築二大類即可。

（六）戲劇

戲劇一章為廖氏整修《臺灣省通志》最大的貢獻。在《臺灣省通志稿》並無戲劇一章，廖氏列舉臺灣曾有的劇種，其寫作為後來修志者立下典範。但論其章節仍有部分可改進，如第二節為七子班附南管戲，第五節為高甲戲，若採用廣義的南管定義，二者實可合為一目稱之為南管戲；¹⁹再者廖氏將第三節亂彈戲與第四節四平戲分開，但北管戲實際上包含了兩個劇種：亂彈、四平，只是四平戲消失得早，而被多數人遺忘它曾經是北管戲的一支，二者實可合為一節為北管戲。²⁰其次，第九節之改良戲與第十節之文明戲、第十一節文化戲及第十二節話劇皆可歸納為「新劇」，蓋新劇泛指「以語言、動作為主要表現手段，採用分場分幕的近代的編制方法和寫實的化妝服裝、裝置、照明，表現當代的生活面貌和歷史故事的近代話劇。」²¹按此四節可歸納為「新劇」一節，以補廖氏分類之雜亂，亦讓讀者了解日據時期戲劇改良之狀況。

（七）舞蹈

廖氏在「藝術篇」獨具慧眼補記戲劇，並又整理舞蹈。舞蹈之章節承襲中國與西洋二大分類，中國舞蹈方面分古典舞與鄉土舞，鄉土舞

19 大陸地區之梨園戲即為臺灣所指之南管戲，七子班又稱七色戲或七腳戲，為小 梨園，高甲戲則源自宋江戲，其音樂與身段大多源自梨園戲，而高甲戲稱為南管戲卻是臺灣特有的。參考林麗紅、李國俊著，《周水松先生紀念專輯—臺灣高甲戲的發展》（臺灣彰化：彰化縣文化局，2000），頁4。及臺灣民俗文化研究室網站臺灣戲曲網站（2006年6月5日下載）：http://www.pu.edu.tw/~folktw/theater/theater_a6.htm

20 《重修臺灣省通志·卷十藝文志藝術篇》已直接將四平戲歸於北管。四平戲流行於桃園、新竹及苗栗一帶的客家地區，分為四平和老四平，老四平已絕跡，被改良四平所取代。或云，客家人認為的亂彈戲為福佬人認為的福路腔北管戲，客家人認為的改良四平即為福佬人認為的西皮腔北管戲，參見林茂賢，《臺灣傳統戲曲》（臺灣臺北：國立臺灣藝術教育館，2001），頁94-95。

21 楊渡，《日據時期臺灣新劇運動（1923-1936）》（臺灣臺北：時報文化出版公司，1994），頁97。



中又有山地舞及雜舞，雜舞的小目為宋江陣、弄龍弄獅、花鼓弄、駛歌、採菱舞與公背婆，其章節層次分明，這幾類皆為民俗的歌舞小戲。西洋舞蹈方面，作者未以舞蹈類別區分，而以光復前後區分，因此不見舞蹈類別的發展特色，只見各別人物如林明德、蔡瑞月、李彩娥及林香芸之事蹟，是較不完善的作法。同時西洋舞蹈的第三項為民族舞蹈運動，是較奇怪的分類，因為其性質兼含中國與西洋舞蹈性質，較理想的作法是另立一節以顯示其反共復國的時代背景。

四、兩部志書「藝術篇」內容之比較

（一）早期藝術

杜氏之文章有重覆記載及未標明資料來源的缺點，但廖氏的敘述已改進重覆記載的缺點；再者所列人物雖未有註釋，但將資料來源於行文中標示出來，如王必昌重修之《臺灣縣志·人物志》「方伎」、謝金鑾重修之《臺灣縣志·外編》「方伎」、周璽《彰化縣志·人物志》「流寓」，及連橫《臺灣通史》等，可以了解史料之依據及清代方志將藝術定義於「方伎」。有關金石之部分，《臺灣省通志稿》將各地名勝古蹟碑文列入藝術篇之中，但廖氏認為其藝術價值不足道，因此全數刪掉。其看法符合藝術篇之體例原則，有關碑文應屬於建築部分，或屬地理志之名勝古蹟；雕刻部分，廖氏認為祠廟雕刻其技均有師承，但守成規而無創意，以此不甚引人注意，故略而不談，又認定文士僅有篆刻，未見其他作品，所以「本省之雕刻，可謂一片空白」。²²廖氏以嚴謹的藝術角度視之才有此斷語，若由民藝角度觀之，傳統藝術亦為藝術，所幸於建築一章中，廖氏有補述臺灣各地祠廟建築之裝飾特色。

22 廖漢臣，《臺灣省通志·學藝志》「藝術篇」第二冊，頁80。



（二）美術

王白淵畢業於東京美術學校，著有詩集《蕨の道》，以其長才適合撰寫美術篇，但詩人筆觸充滿自然主義的生命情調，因此對美術創作風格描述浪漫但流於空洞，如稱黃土水「技巧的透徹，構圖的雄大，詩意的橫溢」，稱李石樵「內容富有哲學」等，對美術理論的描述嫌不足，對人物性格描述則嫌多，如劉錦堂為「藝術界之怪傑」，洪瑞麟「很有個性，不阿世俗」，美術支持者謝東閩「是個誠實的政治家，他對教育、文化特別關聯」等。²³此類敘述雖可了解前輩畫家之性格，但於方志史論述中應稍做修飾，因此廖氏於《臺灣省通志》已刪掉其虛華之詞。

就內容而言，二者皆是當代人記載當代事，對美術發展過程及史事有詳細記載，而王白淵對已去世之美術家尚加上「故」字，就美術史料保存價值二者皆有其貢獻，但是就美術內部學理敘述，其撰述僅有「美術運動史」形式，不足以稱之為「美術史」，因為二人對藝術理論如風格演變、作品分析等未詳盡，對台人藝術成就未歸納，台人與日人創作之差別未適時分析，卻大章篇幅記載台展、府展、台陽展及省府評審及得獎者，事實上此類史料可用表格代替。二人敘述的基調一直停留在日人評審不公，所以造成台人得獎率低，乃至戰後的美術發展，台人終於從「黑暗中跳出來」，可以大大發揮民族文化之使命，廖氏更節錄戰後首次省展之國畫、洋畫與雕塑審查感想，以發抒重歸祖國懷抱之興奮。²⁴然而美術發展與政權的關係全然是對抗多於成長嗎？此問題將在後節史料運用的問題予以分析。

（三）音樂

就內容而言，二者皆僅記載中國傳統樂器，其他西洋樂譜、樂器

23 王白淵，《臺灣省通志稿·學藝志》「藝術篇」，第二章美術，頁17、53、59、64。

24 王白淵，《臺灣省通志稿·學藝志》「藝術篇」，第二章美術，頁34、43；《臺灣省通志·學藝志》「藝術篇」第二冊，頁89、101-102。



未有詳細描述，並且都大幅記載傳統雅樂之「聖樂」，在比重上輕西洋而重國樂。與美術一章寫作相同，僅描述音樂的外觀現象，如國樂系統習慣以名詞解釋的方式編寫，西樂系統習慣以音樂活動如「鄉土訪問音樂會」、「震災義捐音樂會」代表音樂史，但卻未能說明音樂的內在形式，使讀者無法了解不同時期的音樂發展，即戰前與戰後的音樂發展有何差別。²⁵

除此之外，吳氏對「北管」定義為北管樂與後場樂，廖氏刪去後場樂，不列入北管之類。二者敘述以廖氏較合理，即吳氏對北管範圍的定義是錯誤的，因為「後場樂」跟「北管樂」是兩個不同概念的專有名詞。「後場樂」是指在某個場合（劇場或宗教科儀的場域）在後方或側方作為伴奏的音樂；北管樂可以是某個宗教儀式，或布袋戲、皮影戲等的後場伴奏。但是，以布袋戲來說，它的後場樂並不一定只使用北管樂，也有布袋戲團使用南管樂的如「亦宛然」；而皮影戲的話也有配潮調的，如「復興閣」。因此《臺灣省通志》刪去後場樂是較明智的作法。

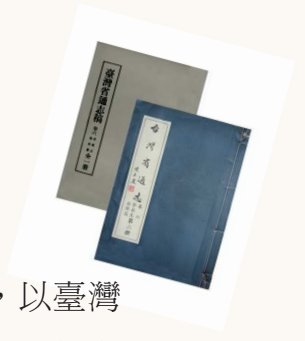
（四）工藝

就內容而言，顏水龍為工藝與生活美學的推動者，因此將工藝意義以廣義解釋，凡對生活物品賦予美的技巧皆列於工藝範圍內，他認為「工藝的本質可分為藝術與經濟二部分，而本章的目的，並不以檢討本省工藝之藝術的價值為主，而主要在經濟的立場，摘要介紹一般工藝品之現狀。」²⁶因此缺乏藝術性的討論，黃秀政與曾鼎甲認為該節偏向記載共時性之經濟發展，缺乏歷時性的演變，與其稱為工藝史，不如稱為產業史。²⁷然而顏氏與林氏重經濟的書寫論調是受時代背景影響，1950年代適為政府推廣手工藝產業以解決就業問題及賺取外匯之時，自日本

25 這方面的論述在黃秀政、曾鼎甲之〈論戰後臺灣方志之纂修：以《臺灣省通志稿·學藝志》為例〉亦有舉例，文章並認為吳瀛濤所列音樂家僅31人，與第一章早期藝術有重覆，並且不足。

26 顏水龍，《臺灣省通志稿·學藝志》「藝術篇」，第四章工藝，頁138。

27 黃秀政、曾鼎甲，〈論戰後臺灣方志之纂修：以《臺灣省通志稿·學藝志》為例〉，頁116。



殖民政權乃至戰後的國民政府，皆視臺灣工藝為經濟產業作物，以臺灣的資源與人力技術，為日本以及美國市場賣力。²⁸因此今日不易見的海草工藝、蓮草工藝、文石工藝……等皆有詳細記載，以工藝種類角度視之，其記載尚完善，所以《臺灣省通志》與《重修臺灣省通志》繼承其寫作基調，僅刪去部分的不當用詞及生產過程、產銷成長數字等，其餘大都保留。

若以工藝全史的角度視之，二位作者皆強調原住民藝術為臺灣工藝特色之一，但有關原住民記載甚少，實為缺點。有關清代早期工藝發展，也僅於帽蓆業、染織及抽繡業、陶業部分以一小段記載，其他也付之厥如，這是工藝一節不完善之處。

（五）建築

就內容而言，廖氏有整合之功，如中國式建築之構造及裝飾，王氏僅條列式敘述，但廖氏將其整合各小目，刪減王氏多餘的舉例，在每類建築僅舉二、三例，整合後較具節奏感；同時廖氏刪掉王氏的不當用詞及年代有誤之處，並且在官用建築加列「衙署」，在西洋建築中加列「廳舍」及「洋房」。但廖氏刪掉王氏之民家建築，牌樓及石碑，實為不智；而且廖氏刪掉大陸系建築原有之「都市與聚落」，亦為不智。蓋建築廣義之定義還包括聚落與空間，一般論述聚落發展可於建築篇、地理篇或住民篇敘述，然而《臺灣省通志》之土地志與住民志皆未論及，建築一章又被刪掉，整套《臺灣省通志》找不到聚落敘述，幸在《重修臺灣省通志》中於住民志中補足聚落篇。

王氏與廖氏皆犯的毛病，對「雕飾」一詞解釋不清。在建築語彙中，雕刻類的類型分為圓雕、透雕及浮雕；其裝飾手法可分三種，組砌

28 至1960年代臺灣輸往國外工藝價值，更達新台幣三億六千六百萬元，較日治時代起名三倍，詳見莊伯和、徐韶仁著，《臺灣傳統工藝之美：臺灣工藝論、原住民工藝技術》（臺灣臺中：晨星出版社，2002），頁82-83。林媛婉，〈顏水龍與臺灣工藝的時代意涵〉，錄於典藏藝術網（2006年5月28日下載）

<http://www.artouch.com/story.aspx?id=2006011254491752>。



類的裝飾有磚瓦組砌及木櫺組砌，塑造類的裝飾有交趾陶及泥塑，鑲嵌類的裝飾有剪黏、木、竹、貝殼鑲嵌。²⁹二位作者皆僅限於花鳥、人物與吉祥圖案等表面的裝飾語彙的探討，未針對雕刻的實質內容如材料、工法、師承等進行說明。除此之外，二者皆強調臺灣建築的獨特性，將南洋系建築納入臺灣建築特色，但對原住民建築敘述有限，卻對邸園建築之林本源宅第敘述過多。整體而言，王氏的寫作類似論文格式，且立目較具邏輯性，廖氏則有整修之功，使《臺灣省通志》的立目更詳盡，日後的《重修臺灣省通志》建築部分參考廖氏之分類，但若就學術角度而言，王氏實略勝一籌。

（六）戲劇

廖氏之內容有數點可改正之處，首先是用辭不當之敘述。如藝旦戲部分有「受北斗鎮林伯父之邀，往北斗戲院公演³⁰」，林伯父有無誤字，是否人名？如非人名，則指何人恐怕只有作者自知。其次，就立目改進之處，廖氏對劇種畫分不明確，未列北管一節，也未提及亂彈與北管之關係。蓋北管有當為劇種的北管，也有當為樂種的北管，當為劇種可分為四平戲與亂彈戲，當為音樂可包含亂彈戲本身使用的音樂如唱腔、過場用的吹打或絲竹樂，以及幼曲、弦譜、大班鑼鼓等非戲劇音樂；同樣的，車鼓戲既為戲種也同為舞蹈類，但廖氏未做歸納。³¹其三就劇目記載，廖氏於亂彈之部舉「崑曲」、「西皮福祿」為其劇目，此時的崑曲指涉音樂之義，概北管唱曲保留相當數量「崑曲」曲文抄本，北管唱曲的分類為細曲、戲曲、絃譜、牌子四大類，其中細曲即崑腔，

29 林會承，《傳統建築手冊—形式與作法篇》（臺灣臺北：藝術家出版社，1994），頁151。

30 廖漢臣整修，《臺灣省通志·學藝志》「藝術篇」第一冊，頁12。

31 北管劇種分類可參見（下載日期：2006年5月21日）

<http://home.pchome.com.tw/art/chineseopera/gia/faq/f1.htm>。另有關北管音樂可參考呂鍾寬，《北管音樂概論》（臺灣彰化：彰化縣文化局，2000），頁106。



因此廖氏在這一部分可稍加解釋，以免讓人誤會曲目之意。³²另外在平劇之內容，廖氏大篇幅記載「藝旦戲」，藝旦戲盛行時，妓女之高級者學北曲日增，其名妓及戲班有那些，至衰落時又淪落為妓等，其敘述主軸未以藝旦戲盛行帶動京戲，也未介紹派別及表演方式，實際他可補充臺灣藝旦，多是上海京班所教的，京劇界又有「京朝派」與「海派」之別，二者表演技巧又有其差異，廖氏皆缺乏此類的描述。³³由上述可歸納廖氏在戲劇一章的寫作，與美術與音樂二章相同，在記載內容對日治史事皆有保留，但記載方式卻以流水帳記事，缺乏藝術評論及藝術脈絡的記載，然而其對於戲劇介紹仍有其開創性，不失方志存史之意義。

（七）舞蹈

廖氏記載獨具優點的為對「山地舞」的敘述，較其他章原住民藝術的記載完整。至於中國舞蹈系統中的雜舞，所列舞種未完整則為其缺點，可再加列民間歌舞，如祭悼用的牽亡歌陣，閩南人的「打七響」及客家人的「三腳採茶戲」。牽亡歌陣為臺灣中南部的喪葬陣頭，包括歌舞、法事和特技等，融合宗教和表演藝術的陣頭；³⁴「打七響」為閩南地區傳入的拍胸舞，或稱「錢鼓舞」、「錢鼓弄」、「打花草」，流行於臺灣南部；三腳採茶戲流行於桃、竹、苗地區，是以贛南採茶歌結合舞蹈，加入角色與唱腔，形成「二丑一旦」的三腳採茶戲。³⁵

西洋舞蹈方面，戰後臺灣受反共意識影響較不發達，後來受美援時代（1951-1965）的現代主義風潮影響，現代舞與芭蕾舞才漸漸茁

32 北管唱曲可參考呂鍾寬，《北管音樂概論》，頁169；呂鍾寬，《臺灣傳統音樂》（臺灣臺北：東華書局，1996），頁86-90。同樣的例子，也發生在「京劇」身上，某些京劇的經典劇目，也常保留崑腔的唱法與演法，例如《漢明妃》這齣戲前半是唱皮黃，可是到〈昭君出塞〉一折，演王昭君的青衣就改用崑腔來唱。

33 徐亞湘，《日治時期中國戲班在臺灣》（臺灣臺北：南天出版社，2000），頁204-205。

34 林茂賢，《臺灣傳統戲曲》，頁139-142。

35 曾永義，《臺灣傳統戲曲》（臺灣臺北：東華書局，1997），頁92-93；林茂賢，《臺灣傳統戲曲》，頁143-145。



壯。³⁶廖氏的寫作斷限為1961年，僅能就戰前及戰後初期的西洋舞蹈發展，又因受寫作時代背景限制，且以人物為主軸，內容較缺乏，實難了解西洋舞蹈發展脈絡。

五、兩部志書「藝術篇」史料運用之問題

（一）早期書畫

廖氏補足杜氏纂修時未註明史料來源的缺點，但是挑選的人物與杜氏大同小異，僅於後段加列陳如珪、吳尚霑、李如苞、郭彝等人。³⁷可見其史料運用仍有不足，因為古籍記載的藝術人才不止廖氏列的《臺灣縣志》、《重修臺灣縣志》、《彰化縣志·人物志》及《臺灣通史》幾本志書，而且清代中期中、北部文教發展趨於成熟，但廖氏舉例的人物缺乏中北部之人，如鄭用錫、陳登元、邱逢甲、蔡德芳、洪以南、蔡壽星、王蘭生、吳鴻賓等應列入。³⁸再者，十九世紀的鹿港是臺灣詩文與書畫的重鎮，如曾道、鄭鴻猷、莊士勳、鄭貽林、施少雨、洪棄生、施梅樵……等，除此之外，台南之羅秀惠，西螺之廖隆光等也是書法名家。³⁹其次，日治時代各地書道會仍有其發展空間，如宜蘭之「八六書畫」，臺北之「澹廬書道會」，中部之「鯤島書道會」，嘉義之「書畫自勵會」等，⁴⁰但廖氏整修時受「去日本化」轉為「中國化」政治風氣影響，加上「臺灣書畫」一詞在藝術領域尚未被承認，因此有關臺灣、

36 現代舞的高潮來自於1967年舞蹈家王仁璐女士回台，引進了西方現代舞大師瑪莎·葛蘭姆（Martha Graham, 1894-1991）的技巧，激起學習風潮，才有新一代舞蹈家游好彥、林懷民、崔蓉蓉、賴秀峰等崛起。參考林智偉，〈20世紀臺灣舞蹈之回顧〉，《臺灣人文》第5號，頁329。

37 《臺灣省通志·學藝志》「藝術篇」第二冊，頁82。

38 崔詠雪，〈臺灣早期書畫發展（1662-1945）〉，收於國史館臺灣文獻館編，《台灣早期書畫專輯》（臺灣南投：編印者，2003），頁25-26。

39 鄭進發，〈早期臺灣書畫的藝術本質〉，收於《臺灣早期書畫專輯》，頁40-42。

40 淡江大學文錙藝術中心編，《翰墨珠林—臺灣書法傳承展作品集》（臺灣臺北：淡江大學文錙中心，2004），頁218-220。



中國與日本書法傳統之融合應於「日據時期之美術界」論述，但廖氏皆未提及。

（二）美術

王氏與廖氏撰寫美術史時，主要史觀都以日人對台人不平等，台展的審查委員全部起用日人，致使台人團結合作自組臺陽美術學會，以示該會具有民族主義之精神。⁴¹此二分法的美術發展來自殖民與被殖民的對抗關係，以及民族立場的主觀衛護。但文化的發展不盡然為對抗關係，就史實根據而言，台籍審查委員自1935年第9回起被排除，台陽美協會成立於1934年，二位作者有導果為因之嫌。⁴²再者就歷屆府展得獎的統計，東洋畫與西洋畫部門無論就入選件或獲賞率，台人皆領先日人。⁴³雖然日治時期在政治、經濟及教育各方面，台人較日人有各種不平等的待遇，但在台展上不平等現象是較少的。換言之，台人受官展的影響，美術發展的確脫離不了日本畫壇的制約，但臺灣美術也創作出具地域色彩的傑出作品，台展型的東洋畫也建立臺灣西洋畫的藝術發展。然而戰後王氏與廖氏的寫作背景，延續日治時代反殖民統治的抗爭意識，忽略臺灣美術在異文化統治下所蘊釀的獨特性。加上戰後東洋畫家受到中國畫家質疑，引發「正統國畫之爭」，其地位已不如日治時代，王白淵雖曾發表〈對國畫派系之爭有感〉⁴⁴，積極為臺灣藝術家尋找定位，並為臺灣東洋畫尋找「民族成分」，然而東洋畫仍無法被擺進正統國畫中；相對性地，西洋畫家因為少了日人的挑戰，其元老長期居臺灣西畫壇，反而較無競爭的對手。可見臺灣美術在1950年代到1960年代，仍附屬於中國美術的發展，尚未有其主體地位，廖氏與王氏為臺灣

41 《臺灣省通志稿》，頁27、33；《臺灣省通志·學藝志》「藝術篇」第二冊，頁88-89。

42 參看林惺嶽，《臺灣美術風雲四十年》（臺灣臺北：自立晚報社文化出版部，1987），頁34-47；王秀雄，〈日據時代臺灣官展的發展與風格探釋—兼論其背後的大眾傳播與藝術批評〉，《藝術家》33卷6期，頁222-4、222-7。

43 王秀雄，〈日據時代臺灣官展的發展與風格探釋—兼論其背後的大眾傳播與藝術批評〉，《藝術家》33卷6期，頁222-8、223。

44 王白淵，〈對國畫派系之爭有感〉，《美術》（1959年4月），頁3。



美術留史的過程中，正反映出當代的史觀。

（三）音樂

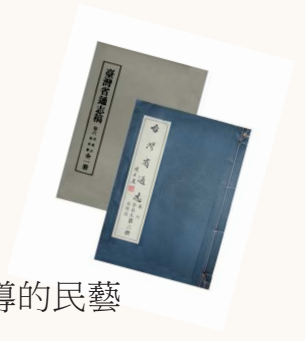
音樂一節中，最具史料特殊性的為《臺灣省通志》第四項的台語流行歌。最初吳氏於《臺灣省通志稿》的記載僅二頁，但廖氏的記載長達七頁，補足流行歌曲的發展脈絡，他敘述日治時代流行歌曲的發展源由，以及哥倫比亞唱片公司及勝利唱片公司之設立，並介紹旗下代表歌手及唱片，以及臺灣文藝協會機關雜誌「先發部隊」鼓勵會員為流行歌曲寫詞，提高其文學性。廖氏的資料具代表性及完整性，因為廖氏曾投身新文學運動，發表「新舊文學論戰」、「臺灣話文論戰」，他並參與「臺灣文藝協會」、「臺灣歌人協會」，自身即為台語流行歌詞的創作人，因此廖氏的敘述為一手史料，當之無愧。⁴⁵若對照2004年金馬獎最佳記錄片《跳舞時代》，將可得佐證。⁴⁶該片描述三〇年代流行音樂在臺灣發跡、興隆的過程，包括歌手純純、愛愛，作詞家陳君玉、周添旺、作曲家鄧雨賢皆各領風騷；至日本發動侵華戰爭後，臺灣流行歌的產量逐漸減少，最後完全被日本軍歌取代。這些內容廖氏於《臺灣省通志》皆有記載，兩相對照下證實該影片的可看性及廖氏記載的真實性，可以說《跳舞時代》為臺灣流行歌曲發展的影像版，廖氏即為臺灣流行歌曲文字版的代言人。

（四）工藝

《臺灣省通志稿》顏氏與林氏對工藝發展有史料保存的功用，如錄取日本民藝學家柳宗悅對臺灣工藝的客觀評價，並指出臺灣工藝的發展特色。柳宗悅（Yanagi Soetsu, 1889-1961）是最早用現代理論對臺灣工藝進行調查研究的學者，與日本民藝理論家河井寬次郎、濱田莊司推行「民藝運動」，稱為「民藝學」，並於日治時代「始政四十年」的博覽

45 劉紹唐主編，〈民國人物小傳（77）--廖漢臣〉，《傳記文學》38卷2期，頁141。

46 該片由簡偉斯、郭珍弟導演，並曾在公共電視「紀錄觀點」單元推出。其官方網站為（下載日期：2006年5月21日）：<http://www.taiwanesevoice.net/viva/index.html>



會到臺灣考察，發掘臺灣民藝，顏水龍全程陪同。⁴⁷柳宗悅倡導的民藝注重民眾的勞動與藝術價值，與英國美術工藝運動（The Arts and Crafts Movement）之引領者摩理斯（William Morris, 1834-1897）的精神相同，顏水龍受其影響，終身不移推展工藝美學，並落實全民美學教育。因此由《臺灣省通志稿》的寫作可以看出「臺灣工藝」正式被視為一門學問研究的開始，然而視臺灣工藝為經濟產物，重經濟的層面甚於藝術層面，缺乏藝術性評價也是本章寫作的缺點。

其次，顏氏與廖氏史料運用不足，皆著重日治到戰後的工藝發展，描述清代工藝發展稍嫌不足，相關史書如《安平縣雜記》、《臺灣三字經》、《臺灣通史》、《台風雜記》等可尋到清代的工藝發展，是可供參考的史料。⁴⁸

（五）建築

建築一章中，王氏與廖氏皆主張建築這門學問集造型美術之粹，在文化史上有極重要地位。但二者運用的史料偏向清代臺灣方志記載的建物，如《諸羅縣志》、《臺灣府志》、《淡水廳志》，或是荷蘭臺灣長官揆一《被遺忘的臺灣》記載的建築史料。作者雖承認建築的學術地位，但受戰後政權轉移，臺灣建築被扭曲成地方性次文化，導致日本時代已奠定的建築史研究傳統為之中斷，因此史料運用沒有日治的建築史書，當時已成文的史料有藤島亥治郎《臺灣の建築》、千千岩助太郎《臺灣高砂の住家》、安江正直《臺灣建築史》、田中大作〈臺灣建築の史的研究〉，以及期刊《臺灣建築會誌》等，其他民俗學家如烏居龍藏、森丑之助或鹿野忠雄等亦將建築視為論述主題的一部分，可供參考。⁴⁹由此視之王氏與廖氏史料搜集不全，其深度不足以稱建築史，較類似臺灣建築史的初探。

47 其美學理論可參看柳宗悅，《工藝美學》（臺灣臺北：地景企業公司，1993。）

48 莊伯和、徐韶仁，《臺灣傳統工藝之美：臺灣工藝論・原住民工藝技術》（臺灣臺中：晨星出版社，2002），頁18、40-54。

49 參看林會承，〈臺灣建築史之建構：七個文化期與五個面向〉，《臺灣文獻》52卷3期，頁231-232。



（六）戲劇

平劇部分廖氏參考許丙丁的著作。許丙丁（1900-1977），台南市人，曾參加「桐侶吟社」，並為《三六九小報》的重要撰稿人。戰後投入民謠填詞與歌詞創作，如〈台南三景〉、〈漂浪之女〉、〈菅芒花〉等出自其筆下，並籌組「天南平劇社」，與上海名伶戴綺霞同台演出《四郎探母》，擔任社長三十餘年。⁵⁰高甲戲與歌仔戲採用呂訴上的研究，呂訴上（1915-1970）為彰化人，出身戲劇家庭並畢業於日本大學藝術科，1947年提出「臺灣演劇改革論」，著有《臺灣電影戲劇史》，迄今仍是研究臺灣電影、戲劇不可或缺的基本資料。⁵¹廖氏採用這二人的著作有其適切之處。

然而戲劇研究必須參考前人研究與從事實際的調查，歌仔戲部分廖氏以田野調查為主，認為其來源為「民國初年，員山結頭份人歌仔助者，不詳其姓，以善歌得名」、「歌仔助將山歌改編為有劇情之歌詞，傳授門下，試為演出，博得佳評，遂有人出而組織劇團，名之曰『歌仔戲』。」⁵²但是廖氏沒有參考日治時代的文獻佐證，「歌仔助」或許真有其人其事，但是要認定其為歌仔戲的開山始祖，恐怕有問題。學者研究「歌仔戲」是經時間蘊釀而成，依據日治史料歌仔戲以臺灣語言演出則是在1918年左右，受社會大眾認定應在1925年至1926年底之間。歌仔助只能代表臺人將當地原有的雜曲、民謠、樂曲注入戲劇的「唱唸做打」四大要素，變成一種簡單而原始的演藝形態，不是創始人。⁵³

沒有參考田調僅以官方調查的為亂彈及布袋戲部分。廖氏以1960年省教育廳統計為依據認為光復後亂彈戲已存無幾。但新近研究中，亂彈戲班於1945年至1960年左右，復班、或新成立者計有復興、慶桂春、福興陞、老新興、樂天社、新全陞、永吉祥、新興陞、烏水橋、鹿

50 參考呂興昌編、許丙丁著，《許丙丁作品集》（臺灣臺南：臺南市立文化中心，1996）。

51 有關其生平可參閱邱坤良，《呂訴上》（臺灣臺北：行政院文化建設委員會，2004）。

52 廖漢臣整修，《臺灣省通志·學藝志》「藝術篇」第一冊，頁15。

53 王順隆，〈臺灣歌仔戲的形成年代及創始者的問題〉，《臺灣風物》47卷1期，頁44-51。



港番仔田、何陞堂、新美園、太豐園等團體。⁵⁴而其勢衰是受到電視娛樂興起而被取代。廖氏受官方史料影響導致寫作錯誤，同樣的情形布袋戲部分也有，廖氏記載光復後布袋戲後場音樂南管戲已沒落，而以北管戲為主，北部之北管戲求「演技之向上」，南部之北管戲「則務求新奇，以符合觀眾之低級趣味」。⁵⁵這樣的記載值得商榷，因為戒嚴時期布袋戲因野台戲恐有非法集會之嫌，所以北部較無布袋戲演出，中南部則進入戲園演出。若進行田野調查，南部布袋戲的後場音樂此時是「棄北管不用，而改用歌仔調、都馬調、江西調、南曲取代之」，正是走向「臺灣化」的一大步，在前場劇情的創作，愈來愈少以大陸地名做為故事背景，開始以民間生活做為創作基礎，重心單純的放在英雄俠客身上。⁵⁶廖氏的寫作受時代背景之局限，將布袋戲的改變視為「符合觀眾之低級趣味」，證明史觀與史料差異實深深影響文章的詮釋。

（七）舞蹈

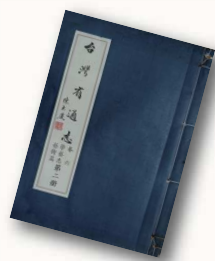
舞蹈該章中，廖氏記載最獨特的史料即民族舞蹈運動一項。由於1952年國防部政治部成立「民族舞蹈推行委員會」，希冀由舞蹈來達到激勵士氣、鍛鍊身心的功能，因此推行民族舞蹈。所以廖氏於文章一開始即以總統蔣中正手著「民生主義育樂兩篇」補述，以「發揚固有文化，改良社會風氣」為工作目標。總統蔣中正的訓詞已經成為1950到1960年代臺灣方志之藝術篇中必撰的訓詞。⁵⁷廖氏記載了1954年該會主辦的第一屆「民族舞蹈大競賽會」，包括每日參賽的舞目及團體名稱，歸納有戰鬥舞、勞動舞、禮節舞、聯歡舞等，顯示出官辦的舞蹈比賽是當時操縱臺灣舞蹈生態的最大機制，民族舞蹈被強調為「正統」。然而隨著反共時代的結束，民族舞蹈在藝術定位亦面臨衝擊，因此廖氏的著

54 呂鈺秀，《臺灣音樂史》（臺灣臺北：五南圖書公司，2003），頁169。

55 廖漢臣，《臺灣省通志·藝文志》「藝術篇」第一冊，頁35。

56 陳龍廷，〈臺灣化的布袋戲文化〉，收於《臺灣風物》47卷7期，頁44、53。

57 如陳子波纂修，《高雄市志稿·藝文志》（臺灣高雄：高雄縣文獻委員會，1960），頁22；楊景天纂修，《宜蘭縣志·藝文志》「藝術篇」（臺灣宜蘭：宜蘭文獻委員會，1970），頁9。



作為臺灣舞蹈的發展作了最好的註腳。

六、結論

《臺灣省通志稿》與《臺灣省通志》之藝術篇就方志寫作技巧及史料保存皆有一定貢獻，毛一波認為藝文志的纂修技巧，《臺灣省通志》較《臺灣省通志稿》略勝一籌。就本文之比較，《臺灣省通志》在建築及工藝二章中之章節形式及內容有數點不如《臺灣省通志稿》，但就其他章如美術、音樂、戲劇、舞蹈而言，皆較《臺灣省通志稿》完整；再者《臺灣省通志》為廖氏一人整修，可避免言詞牴牾及風格不一，因此毛一波的看法的確正確。

再就寫作形式而言，《臺灣省通志稿》的工藝與建築二章類似專志的寫作，結構完整有如學術性論文，但《臺灣省通志》之寫作風格普遍與一般方志相同，因此方志編纂格式是否需如學術性論文，此為見仁見智之處。學術性與普遍性牽涉到「存史與立論」之間的問題，亦即為顧及存史的完整性，立論則會被削弱，但若要以立論為主，則會疏忽完整史料的保存，因此如何在學術性與大眾化，存史與立論之間取得協調，是方志纂修的技巧。修志者實可將原始資料消融吸收，再重新編目，加以統合敘述，屬理念的部分可打破時間界限，集中論述；屬史實的部分，則可盡量依時間順序陳述，如此一來在客觀史實下進行論述，可兼達存史與立論之目的。以新近纂修方志為例，受學者修志與本土意識抬頭影響，論述已較過去方志多。

就史料運用及史觀而言，臺灣政治及文化的變遷常會影響志書的寫作，即方志著作離不開其時代限制。如《臺灣省通志稿》與《臺灣省通志》皆完成於戰後，後者更較前者強調藝術與反共復國之間的關係；其次，二部通志皆強調原住民文化，並含〈同胄志〉之編纂，但〈同胄



志》內容僅對生命禮俗與歲時祭儀有所關注，未有相關藝術的論述，有關藝術評論應於〈藝文志〉之「藝術篇」補足，但二部通志皆缺乏平埔族及高山族的藝術論述，直到今日強調族群融合，於《重修臺灣省通志》才較關注不同族群間的藝術表現。其次，「臺灣藝術」是否被視為獨立學科，在過去反共復國時代是不被承認的，因此有關日治時代的藝術發展常有意被貶抑，直至今日，臺灣美術史、臺灣音樂史、臺灣工藝史、臺灣建築史、臺灣戲劇史、臺灣舞蹈史各自在其領域開拓茁壯，相關史料及研究陸續累積，史觀不斷改變中，其獨立地位才較被確定。最後，受大眾史學影響，過去常視民間戲曲粗俗不堪，或民間藝術俗氣斑斑，但今日庶民之藝術不乏登上國際舞台，因此《臺灣省通志稿》與《臺灣省通志》中的部分評語亦多可再商榷。

本文評論《臺灣省通志稿》與《臺灣省通志》之藝術篇寫作，雖指出其不足之處，但若了解其寫作時代背景，並對照同時代成文的藝術篇，可發現二部志書之藝術篇仍有其參考價值，更足以為1950至1960年代臺灣方志相關部類不可或缺的代表。

臺灣文獻

第五十八卷第二期



《臺灣省通志稿》與《臺灣省通志》「藝術篇」之比較