

陳澄波藝術中的摩登迷戀¹

The Infatuation of the Modern in Chen Cheng-po's Art

廖新田 | Hsin-Tien Liao

國立臺灣藝術大學人文學院院長
藝術管理與文化政策研究所教授
Dean of the College of Humanities,
Professor at the Graduate School of Art
Management and Culture Policy of the
National Taiwan University of Arts

來稿日期：2015年3月26日

通過日期：2015年8月18日

¹ 本文曾宣讀於2015年1月「波瀾中的典範——陳澄波暨東亞近代美術史國際學術研討會」。筆者誠摯感謝兩位審查者提供指教與寶貴意見。

摘 要

現代即「摩登」，在日治時期是 modern 的直譯，指涉日常生活風格、建築與設計、計劃與系統等等現代的呈現，和傳統或民俗有相對的意思，同時是西式、新潮的指涉。臺灣歷史中的「摩登」概念成為現代化與殖民現代性研究的另類思考。風景畫的興起和現代性有密切的關係，而臺灣風景畫的發展有著前述殖民的現代性情境。風景畫除了描繪美景，還能展現一種視覺上的宣稱：對特定主題、地域、人與物、自然元素、構圖等等的特定再現，顯示某種偏好與關注，例如現代建物、特殊圖騰。類似這種現代化的設施在臺灣風景畫中成為不可或缺的視覺符號。它們反覆出現，宣告了新式生活環境的到來，這種特殊的視覺展現成為一種「摩登奇觀」。日治時期臺灣藝術家大量地納入現代化設施於畫作之中，陳澄波雖不能說是第一位或唯一者，但可說是最「執迷不悟」的畫家。他對電線杆的描繪在於強調構成的特性：帶有導引的功能與戲劇性的效果，因此有著特別醒目的視覺焦點。在取景入畫的過程中，自然與文化融合成新的美感秩序。然而，這種題材的取用，除了描繪現代化的臺灣地景以及地方認同感的營造之外，也指向陳澄波的內在創作探索：運用電桿等現代建物與自然物件的線條特性開創畫面中更複雜的「空間皺褶」，以容納其風景的空間敘述以及風景構圖的研究計畫。電桿因此有符號與形式的雙重意涵：前者是透顯臺灣風景的現代性，後者是藝術創作者最關心的空間營造議題。

關鍵詞：陳澄波，摩登（現代），殖民現代性，奇觀，風景圖式

Abstract

The pronunciation of “*modeng*” in Chinese is the transliteration of English “modern”, referring modern revelation of daily life style, architecture and design, plan and system etc. Moreover, it is opposite to tradition and custom, also signifying the western and the new. In Taiwanese history, the concept of “*modeng*” becomes another thinking of modernization and colonial modernity. The rising of landscape painting is germane to modernity and the development of Taiwanese landscape painting reflects such condition of colonial modernity. Except delineating beautiful view, landscape painting reveals a visual assertion: for the specific topic, area, people and matter, natural elements, composition etc, showing a kind of preference and concern, such as modern architectures and special totems. This kind of modern facility in the Taiwanese landscape painting becomes an indispensable part of visual signs. They repeatedly appear to us, announcing the coming of new life which becomes a “modern spectacle”. Incorporating modern facility in painting by the Taiwanese artists in the colonial period, Chen Cheng-po perhaps is not the only one or the first one; however, he is regarded as one of the most “stubborn” painter. His fascination on electric poles emphasizes the characteristics of composition: An ushering function and dramatic effect, as such, containing an eye-catching visual focus. In the process of taking scenery into painting, nature and culture merge as a new aesthetic order. Nevertheless,

except describing modern Taiwanese landscape and the sense of local identity, such appropriation of subject also points Chen's inner exploration of creation: Appropriating modern facility such as the linear characteristics of electric poles and natural objects to create a more complicated "space fold", for holding the space narratives of landscape and the research project of landscape composition. Electric poles therefore possess the double meaning of sign and form: The former reveals the modernity of landscape painting, the latter, the issue of space design which the artist concerns most.

**Keywords: Chen Cheng-po, "*modeng*" (modern), colonial
modernity, spectacle, landscape scheme**

我已經注意到，那些長度適中的柱廊與林蔭道，無可比擬地會比它們過長時更為壯觀。

—柏克·艾德蒙²

一、前言：風景畫的現代性及其迷戀

西方風景畫的興起和現代人面對生存環境的心態有關。不再恐懼自然、也不必把自己關在「封閉花園」(Hortus Conclusus)裡享受有限的景緻。能自在地在戶外欣賞風景是現代風景觀念興起的第一步。搭配科學方法的輔助，尤其是透視法以及對光線、空間結構的掌握，風景畫成為現代社會再現人自身與環境的一種特定的視覺親密關係。³更有甚者，風景畫不僅呈現悅目的景緻，也反映生活空間、旅遊、烏托邦想像、甚至是權力等等現代性觀念的範疇。也因此，有論者謂風景畫參與了現代性計劃、民主與自由。⁴可以想見，我們對人文空間的想法與評價將或隱或顯地在風景畫中展現出來。殖民情境中的風景畫甚至呈現了異於西方的另一套語境：探險、發現、文明、異

2 Edmund Burke 著，林盛彬譯，《崇高與美之源起》(*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*) (臺北：典藏藝術家庭，2011)，頁107。

3 Kenneth Clark 著，廖新田譯，《風景入藝》(*Landscape into Art*) (臺北：典藏藝術家庭，2013)。

4 John House, *Landscapes of France: Impressionism and its Rivals* (London: Hayward Gallery, 1995), 12-29.

國情調、殖民現代性 (colonial modernity) 等等是解讀風景的權力形構的重要概念，因而發展出另一套思考風景畫的路徑。⁵ 總之，殖民社會的景觀被反映與表達在風景畫之中，成爲一種特殊的「風景奇觀」 (the spectacle of landscape)，其實也是「摩登奇觀」。⁶ 此時，現代性的計劃在殖民關係中是焦點。對殖民者和被殖民者雙方而言，現代性強調了殖民的必要性並柔化了宰制衝突所引發的緊張與對立，更重要的是導引至現代化的共識：認爲現代景觀是美好的，有利於現代的都市生活，殖民統治的視覺正當性在此因而被確立。風景畫的表徵因此反映出這些多重意義。⁷

現代性的觀念反映著歐洲與其他國家的一種核心與邊緣的階序關係。從臺灣文學的後殖民批判角度出發，陳芳明表示，現代 (modern) 一詞，在中文與日文採取音譯「摩登」與「モダン」，其實是帝國主義與歐洲中心論雙重運作下的概念，指涉進步、科學，也指涉風尚的生活以及流行、時髦。因此「摩登」可以說同時是理性與感性的雙重運作。在臺灣，現代化計劃藉由殖民關係之引入，因此又同時有壓迫與愉悅參半的兩難困境。陳芳明揭露這個複雜的情結（或謂迷思）：⁸

5 W. J. T. Mitchell (William John Thomas Mitchell), "Imperial Landscape," W. J. T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power* (Chicago: University of Chicago Press, 2002), 5-34.

6 廖新田，《臺灣美術四論：蠻荒／文明，自然／文化，認同／差異，純粹／混雜》（臺北：典藏藝術家庭，2008），頁 21-44、45-88、123-156。

7 Tani E. Barlow (ed.), *Formations of Colonial Modernity in East Asia* (Durham: Duke University Press, 1997).

8 陳芳明，《殖民地摩登：現代性與臺灣史觀》（臺北：麥田，2004），頁 11-12。

日本殖民者以武力方式把臺灣社會推入現代化的漩渦，乃是透過徹底的政經改造與文化改造。處在歷史轉型期的臺灣人，在痛苦中嚐到現代化的滋味。…摩登，對於臺灣社會而言，代表的是啟蒙或進步，抑是蒙蔽或傷害，正是二十世紀臺灣知識分子感到苦惱而焦慮的問題。…在現代化與日本化之間，對某些臺灣人來說，幾乎是可以劃上等號。他們似乎已經遺忘，在現代化與日本化之間其實還存在一個殖民化的過程。怯於思考、怯於抵抗的部分臺灣人，避開了日本統治者的殖民化論述，而直接擁抱了現代化論述。

陳文認為部分臺灣人缺乏主體反思，有待進一步論證。然而，在幽暗的另外一面，摩登是有魅力的，顯示一種新取代舊的未來應允，也就宣稱了向過去告別的興奮感與期待。新的認同於焉有了基礎，包括對新社會的認知、新文化的接受與新國家的臣服：⁹

摩登成為一種生活方式，使臺灣社會走向不歸路，而與傳統的漢人生活，以及中國的固有思維，逐漸產生疏離。在殖民化與現代化的拉鋸中，一個具有主體性格的臺灣文化也日益在鍛鑄形塑。

不過，視覺藝術在當時與文學發展是不同步的。前者強調科學的觀察與客觀的寫生，後者則以社會寫實批判觀點反映常民在殖民統治

9 陳芳明，《殖民地摩登：現代性與臺灣史觀》（臺北：麥田，2004），頁13。

下的階級壓迫感。¹⁰ 可以說，藝術的摩登更多的是一種視覺奇觀，主要再引入現代性的元素於創作中。從這個理論角度檢視，臺灣風景畫的興起可以說殖民現代性的表徵，其地理文化就有了特殊的地域意涵：一個專屬於臺灣的風景觀與風景再現。就日治時代臺灣風景畫的發展而言，此一機制可謂是「現代化作為美學化」的過程：現代化在殖民內容中意味著美學次序的建立，代表自然美的內容與相應的文化內涵。記錄、編排與展示乃轉換的主要行動；發現與表徵則是統攝這些行動的機制，而「帝國之眼」(the imperial eyes) 藉著現代旅遊儀式達成領域的馴化、圈豢與宣示。¹¹ 其他鼓勵以攝影、繪畫描寫臺灣的活動，以及發動記錄、展示臺灣自然資源的運動成為日本殖民政府與社會努力創造文化資產的明顯企圖。¹² 如前所述，地域外貌被視為視覺的秩序重整之場域，以熱帶風景和南方鄉村的廟宇、熱帶植物、鄉村房舍和農民生活的風景來表現臺灣地景的真實性，但是同時有許多的變遷代表著殖民統治的現代化巨變，例如，電線杆、橋樑和鐵路漸漸成為風景畫中的常見元素。吾人可以如此推論，藝術家們在表現真實的地方故事背後，他們的畫作反映著選擇、反省、期待以及對現

10 Hsin-Tien, Liao "Naturalistic and Distorted Natures: The Conception of Landscape in Visual Art and Surrealist Poetry in Colonial Taiwan," *Bulletin of Taiwanese Literature* (臺灣文學學報) 17, (2010), 159-191.

11 Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: travel writing and transculturation* (London: New York: Routledge, 1992).

12 夏鑄九，〈殖民的現代性營造——重寫日本殖民時期臺灣建築與城市的歷史〉，《臺灣社會研究季刊》40 (2000)，頁 47-82。

在和將來的調適與再認同。同時，觀眾的「回眸」確定與鞏固了這種視覺的形式與美感認知的循環，最後形成特定的臺灣風景樣式。¹³

風景畫除了描繪現代風景的魅力，還能展現一種視覺上的宣稱：對特定主題、地域、人與物、自然元素、構圖、展現的反覆呈現（以一種似音樂變調的方式），則顯示某種具有分析意義的偏好與關注。例如，當一位風景畫家執著於人踽踽獨行於威懾的山岩與瑟縮的冰雪環境下，那麼其自然觀顯現出一種近乎宗教的謹敬態度，德國風景畫家費德理區（Caspar David Friedrich, 1774-1840）是典型的例子。又如，美國風景畫中哈德遜畫派著迷於山野的崇高之美（the sublimes），又常將視點置於制高處來表現一種人定勝天的豪氣。可見，風景畫中主題與元素的選擇是重要的，一如字彙和語詞，而將它們呈現與貫串起來的是敘述、文法，及構圖與格式等。因此，將風景畫的表面意思提升到人文的層次，因而有特定的意涵。Smith 提出了「典型風景」（the typical landscape）的概念，定義為「一地景的形式，組成它的各部份乃經過精挑細選達到表達地理環境的特殊性。」這種取景入畫的操作策略（以西方殖民風景畫為例）是：地景所被描寫的石頭，植物，動物，人與氣候狀況乃是被組織來構成風景畫的特徵。¹⁴ 因此，即便是現場寫生的風景，入畫與排佈的方式在在吐露出畫家的美學觀、價值、心理，甚至是意識型態等等。就這一點，白適

13 邱函妮認為：「臺灣的風景觀點其實是在畫家的描繪觀眾的參與過程中逐漸形成。另外，進入學校教育系統中的美術課以及公開展覽會，都是共同形塑風景觀點的重要因素。」摘錄於邱函妮，〈街道上的寫生者——日治時期的臺北圖像與城市空間〉（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2000），頁2。

14 Bernard Smith, *European Vision and the South Pacific 1768-1850: a study in the history of art and ideas* (Oxford: Clarendon Press, 1960).

銘提出寫生作為一種臺灣現代風景觀的方法論思考反映上述的風景論思維：¹⁵

石川所鼓吹的現代風景寫生取景方法，…訴諸畫家自身對風景對象物的「主觀」（「個人」）感受與選擇，亦即即景寫生前的「目的性」，而非僅在掌握物形物貌或…反覆操作…寫生風景畫的創作，需透過事先的個別研究與意匠經營（也就是確定最後的目的），才得以完成。

準此，日治時期諸多臺灣風景畫家中，陳澄波風景畫中刻意描繪現代設施，如電線桿、道路、水泥建物、橋梁、鐵塔等等，以及刻意與誇大的安排（例如：置中、顯著比例、畫幅面積、戲劇性表現等等——總之，造成焦點或主題的諸種效果）、細節交待、反覆等等手法與表現，這種樂此不疲的再現顯示出他某種程度的「現代性迷戀」：著迷與執著於現代景觀與其視覺震撼，形成風景畫中的「元素」與「母題元素」¹⁶。誠如邱函妮分析〈夏日街景〉（1927年）所言，這個「具有強烈存在感的電線桿」，「看到陳澄波對於追求現代文明的執著」。¹⁷ 這樣的觀察，或可與探討陳澄波藝術中「學院中的素

15 白適銘，〈「寫生」與現代風景之形構——陳澄波早年（1913-1924）水彩創作及其現代繪畫意識初探〉，收錄於《阿里山之春：陳澄波與臺灣美術史研究新論》，創價藝文中心委員會編輯部編（臺北：勤宣文教基金會，2013），頁 28-29。

16 同上註，頁 92-135。

17 邱函妮，〈陳澄波繪畫中的故鄉意識與認同——以《嘉義街外》（1926）、《夏日街景》（1927）、《嘉義公園》（1937）為中心〉，《美術史研究集刊》33（2012.9），頁 271-326。

人」¹⁸ 表現加以比較，進一步了解他一方面非學院式表現又緊抓現代化建設主題的矛盾：既樸素又進步的並列。關於陳氏臺灣風景畫的現代觀、現代空間已有諸多文論分析，本文在方法上則企圖探索視覺結構與風景構成的分析，扣接臺灣美術的現代性問題並試圖演繹出相關風景畫的基本命題。

二、新美學次序與奇觀魅力

臺灣風景畫的發展成爲一種特定的視覺與敘述風格，反映了殖民社會與文化的變遷，其中包括現代藝術環境的興起如美術教育、展覽會和評論等等觸及現代化的計劃。現代化可以被描述爲促進日本和所屬殖民地的一個真實生活的發現。這裡，所謂的「地方色彩」可被看待爲是一種景觀與奇觀，是新的社會政治和文化秩序的視覺化（visualization）面向。¹⁹ 臺灣風景畫中殖民現代化的最重要特徵是「發現」和「再現」真正的地方生活，並且在寫生過程中見證這些環境的鉅變。描繪臺灣環境的想法已經多多少少混合了一個共同目的：描述臺灣的轉變，其真實是在熱帶的風景畫和南方的農村景色

18 關於這點討論，可參考三篇主要的文論：謝里法，〈學院中的素人畫家陳澄波〉，《雄獅美術》106（1979），頁 16-43；顏娟英，〈「勇者的畫像——陳澄波」〉，《藝術家》34 卷 2 期（1992.2），頁 194-213；蕭瓊瑞，〈建立在史料上的詮釋——詳讀顏娟英的「勇者的畫像——陳澄波」〉，《藝術家》37 卷 6 期（1993.12），頁 272-277。

19 Hsin-Tien, Liao, "Blurring: The 'Local Color' Discourse in Taiwanese Landscape Painting, the 1930s-the 1940s," *Forum for Historical Artifacts* (史物論壇) 1, (2005), 129-151.

裡被表達出來，其中包含了寺廟、熱帶植物、傳統的住宅和農村生活。但同時，有許多再現上的改變來自於殖民統治的現代化成果：井然有律的電線桿排列、以尖銳的透視法表現的橋樑和鐵公路成為風景畫中越來越普遍的題材。藝術家試圖同時去描繪和表現真正的地方故事和現代化發展榮景。這是一項新審美秩序的視覺工程（visual engineering）。他們的作品反映了當前和未來的選擇、想法、預期和積極的接受態度，和田園派的觀點大相逕庭：前者人數眾多，特別是崛起的新一代臺灣藝術家；後者寥寥無幾，如石川欽一郎，是許多臺灣藝術家的啟蒙老師。²⁰

臺灣風景畫有種很普遍的畫題，一條馬路以透視的方式深入畫面之中。此一日本式「道路風景」的翻版，²¹其「引人入勝」（另一方面也是入侵自然、深入蠻荒改造未開化之地的初始）視覺畫面似乎在邀約觀者與畫家一起深入未知而遙遠的地方，一種對透視法的視覺魔幻的驚奇感與迷戀。²²日治時代臺灣風景畫呈現社會變遷下的視覺藝術次序新貌，並且傳達出涵育與開發自然環境的企圖。不少畫家更迫不及待地納入現代主題以建立新的美學秩序，並視之為理所當然。1925年，當臺北橋落成之際，立刻成為城市現代化生活的新地標。

20 石川欽一郎，〈臺灣風光的回想〉，收錄於《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，顏娟英譯著（臺北：雄獅，2001），頁54-56。

21 Yuko Kikuchi and Toshio Watanabe (eds.), *Ruskin in Japan 1890-1940: Nature for Art, Art for Life* (Tokyo: Cogito, 1997).

22 Hsin-Tien, Liao, "The Beauty of the Untamed: Exploration and Travel in Colonial Taiwanese Landscape Painting," in: Yuko Kikuchi (ed.), *Refracted Modernity: Visual Culture and Identity in Colonial Taiwan* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2007), 39-65.

這座歷時四年才竣工的現代景觀也成功地改造了自然環境，成為臺北的文化地景。（圖 1）除了交通、經濟上的利益，它所開啓的景觀美震撼了民眾。「鐵橋夕照」乃成為八景之一，和淡水等地都是攝影的熱點。陳植棋和李石樵（圖 2）分別於 1925 年 1927 年以油畫、水彩描繪了這座有七連鋼骨、柏油橋面、人車分道的水泥橋。這兩張作品均以極銳利的透視角度表現新的科學觀看方法呈現於觀眾眼前。由於攝取景物者的位子必需是在岸邊，強烈的斜角幾何造型傳達一種高度的、迅速的、甚至有些震撼的現代感。相較於其他水平的穩定構圖，這種現代化的美感轉移、集中了視覺觀看的焦點。地景之美在臺北橋的介入下重新被書寫，其語彙是進步的、時髦的，並帶有一種簡潔的現代美感。繪畫作品則將這種現代性的運作正當化於視覺呈現中。與當時的攝影對照，陳、李的作品和製作成風景明信片的照片分享著共同的興趣：亦即對現代性建物所呈現的新視覺效果的驚艷，甚至是迷戀。李石樵的〈大橋〉也和一些攝影一樣將戎克船及小船安排在畫面中，以表徵地方特色與繁榮的景象。冰冷鋼硬的現代建物在這種安排下被巧妙地浪漫化了。諷刺的是，兩位畫家的老師石川並不認同臺北橋介入臺北地景產生的格格不入之感。這種對現代性迎拒的觀念差距顯示兩者不同的風景觀與殖民相對關係的態度。相較於陳、李的突兀表達鐵橋的存在，陳澄波的〈臺北橋淡水河〉（1933 年，原名〈基隆河〉）則將鐵橋融入景物中（圖 3）。觀者的視覺動線順著淡水河蜿蜒著而停駐在鐵橋，此時橋與後山和諧地成為畫面的背景。鐵橋扮演畫龍點睛，成為讓畫面產生新意的重要因素。將鐵橋與山並列為風景畫的背景，甚至成為觀者與代表自然的山脈間的視覺中繼站，是現代化過程的新視覺語彙。前述鐵橋阻斷觀者視線成為新的焦點，亦可在藍蔭鼎的〈碼頭〉（1929 年）看到。橫互於畫面中間的鐵橋，堤防的透

視與房屋的集中點是這座現代建物而非遠山。整體的效果強化了視線的落角處——鐵橋，此時的山水已退居為視覺所無需碰觸的位置，只扮演提醒與殘餘（reminder, remainder）的地位：前者提示現代化改變了自然，後者說明了在現代化之下，自然退居配角的地位。這個視覺次序的觀察，也同樣在臺灣圖騰（如香蕉、椰子樹）與日本統治象徵（總督府）有類似的現象。²³

三、現代視覺奇觀：構圖計畫、定位與量尺

在清朝統治下，當時的臺灣是第一個有電力公司的省份；殖民時期，電力生產更進一步成為島上工業化和發展過程的重要基礎建設。1905 年之後，日本人在臺北建立了水力發電的電力公司。1918 年，政府大量利用中臺灣日月潭的水力，並且合併所有私人和公共的電力設施成為一家臺灣電力公司，是當時亞洲最大的日月潭的計畫。電力成為島上現代化的代表性象徵，例如 1935 年電力公司的成果展現在臺灣政府四十週年展當中是最重要的特色之一。此時的風景畫試圖述說當地的真實生活，亦即在日本統治下逐漸暗示著美好的變遷。其他藝術家在都市的公園發現自然的靈感，很容易和代表現代性的物品並列。作為城市風景的重要部分，他們同時表現著文

23 廖新田，〈從自然的臺灣到文化的臺灣：日據時代臺灣風景圖像的文化表徵探釋〉，《歷史文物》126（2004.1），頁 16-37。

化價值和自然意義融入於城市空間之中。城市的公園述說臺灣社會如何開化和進步，而且證明了日本成功的都市計劃。從這些作品顯示，現代臺灣風景之美的發現與表徵是日治時期風景圖像的新寵（另一個更明顯的例子是「臺灣新八景」的出現）。在取景入畫的過程中，自然與文化融合成新的美感秩序。這些新視覺圖像成了「第二自然」，取代了原來的自然實質（即「第一自然」）。這是自然與文化的辯證關係，從文化化（culturalization）到自然化（naturalization）的進程，從自然過渡到文化的連續過程中被確定下來並成為新的視覺語彙。透過藝術創作的過程，觀看臺灣風景的新典範因而誕生：接受現代化，禮讚對自然的挪用與現狀的改變，並且美化與正當化這種視覺秩序，最終成為觀看與欣賞臺灣地景之美的參考架構。

電線杆題材在日本藝術家小澤秋成 1932 年的「電信柱展」中具體的表現出其獨特的視覺魅力（圖 4），因此當時的陳清汾評論道：²⁴

大膽擷取都會風景，使用於他人畫作中所找不到的獨特色彩及線條，經過組織形成一個小小的世界，具有在不知不覺中呼喚觀者的偉大力量。

類似這種現代化的設施在臺灣風景畫中成為不可或缺的、震撼的視覺元素，具體反映殖民時期的街景。此景象宣告了現代生活的到來，一個當地傳統和現代的混合體。日治時期臺灣藝術家深深為現代化設施

24 轉引自邱函妮，〈街道上的寫生者——日治時期的臺北圖像與城市空間〉，頁 40。

所著迷，而且大量地納入畫作中，臺府展參展作品中描繪現代陳設的作品超過百件，由此可見一般（表一）。澄波雖不能說第一位或唯一者，但可說是最執迷的畫家。根據李淑珠的調查：²⁵

雖然陳澄波圖片收藏裡描繪電線桿的作品不多，但無論是日本還是臺灣的近代畫壇，作為近代設施的電線桿的題材，其隨處可見，並非陳澄波一人的專利，但若以數量多、重視細節的描寫傾向來看，陳澄波的電線桿，的確有其獨特性。

就量與時間而言，從 1915 年到 1946 年有超過五十張的作品含有電線桿（包括速寫），可說是即為專注或著迷的。他不僅採用公共建設作為主要的題材，也利用它們作為重要的創作元素，特別是構圖計畫。早在 1915 年〈神嘗祭〉水彩畫中，便有電桿依序排列的透視安排，顯示他對這種形式的強烈興趣。一張 1926 年入選日本帝展的〈嘉義街外〉包含了現代和傳統的景色（圖 5）。畫作有一條興建中的道路以及一排整齊的電線杆，表現了臺灣從未開化、原始以及無秩序到現代、有組織以及開化的轉變的概念。一年後在第二幅同樣標題的畫作中，陳澄波的焦點完全放在發展後的部份——街道上滿佈電線杆的景象，以及強烈的透視法為主要構圖的基調，與本文前述以尖銳的角度表現鐵橋的現代感如出一轍。這個構圖和同年的〈溫陵媽祖

25 李淑珠，〈陳澄波圖片收藏與陳澄波繪畫〉，《藝術學研究》7（2010.11），頁 97-142。

廟〉右半邊畫面非常近似，強調電線桿矗立排列的次序感與現代感。他透過藝術創作記錄了這些轉變，也確認了這些改變的樂觀一面。在1927年另一件入選日本帝展的作品〈夏日街景〉（圖6），一根電線杆極不協調地置於中間把畫面等分成兩部分，加上其他垂直的柱子和廣播鐵塔，這樣一個當地街景完全體現了畫家眼中現代生活的情節。陳澄波的兒子陳重光回憶道：²⁶

父親想表達的是真實的生活，所以，那些礙眼難看的電線桿，他也都一一描繪，讓人一看就知道，這是個「現代」的社會，不是幻境美景。

他以獨特的個人手法凸顯其風景主題中的現代氛圍，進而形成風格鮮明的「陳氏風景」：²⁷

的確父親有一些畫，像是對一般的、傳統的美學觀念挑戰著。比如說一九二七年的作品「夏日街頭」，在畫面的重中央很怵目地豎著一根電線桿。像是把畫面分成均勻的兩半，一般畫家總是盡力避免這樣的構圖，或去掉電線桿，或挪到另一個角度，務要適應一些原則，避開呆板、笨拙。然而父親這幅畫，在中央這條垂直線條的威脅下，卻沒有顯得呆板，因為生趣盎

26 陳重光，〈打破美感的禁忌——懷念父親陳澄波〉，《藝術家》34卷2期（1992.2），頁219。

27 同上註，頁220。

然的綠樹圓圓的頂端，彎曲的道路和草地形成的弧線，巧妙地讓畫「活」了起來。那些電線桿矗立在那裡，彷彿是再自然也不過的了。

反倒是，陳澄波甚少提及這個題材的引入，像是點景的角色，反而是比較強調整體表現的力量。例如被八根電線（其中最靠近教堂的可能是十字架）桿圍繞的淡水〈岡〉（1936年臺展）（圖7），描述中並沒有觸及電桿的安排：²⁸

面對的右方出現小高崗，左方山崗前面為農村，其間挾著彎曲有趣的田圃背景維曾經引起問題的淡水中學校舍在最後，利用前景水田田埂的曲線，表現全畫的線條韻律感，斜行的道路截斷前景與中景，並且利用道路的色彩增加前景明朗的快感。然後配置兩、三位點景人物，田圃的蜿蜒加上幾隻白鷺，全畫的中心便在此，這是我努力的結晶。

審視畫面，陳澄波對電線杆的描繪在於強調它的筆直和排列的構成特性：帶有導引的功能與敘述性，因此格外醒目。在其他的例子中電線杆被柔化以便於配合畫作中柔軟平順的曲線。也就是說他們透過繪畫語言的轉化增加畫作詩意的特性。上海時期的陳澄波有比較意識鮮明的中國風格，但仍然持續以電桿與電線作為風景構圖的重要元素，如

28 陳澄波，〈美術季——作家訪問記（十）〉，收錄於《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，顏娟英譯著，頁164。

1929 年的〈清流〉，古典的橋上橫跨著四根電桿，似乎有意強調它們的存在；1933 年的〈西湖（一）〉也是如此。這也是石川派風格中常見的手法，因此，現代設施不和諧的部份能夠和傳統「平和地共存」。另外，陳澄波對工業景觀的興趣顯然很高，喜歡描寫冒煙的煙囪，刻意暗示風吹的方向。早在一張 1915 年的〈水源地附近〉水彩畫便有類似圖景（同時有密的電線和電桿），1916 年〈古亭村牛奶屋〉將煙囪至於畫面中央，暗示其題材的選擇。1936 年〈滿載而歸〉中央冒煙的畫面則是船舶。一張年代不明的〈運河〉則同時有冒煙的煙囪和船隻，且都安排於中央的位置。種種這些元素的刻意而反覆地交代，和他的創作敘述，以及極具特色的風格，構成一種謎樣的問題：為何如此執著或者迷戀？

走文至此，似乎尚未找到陳澄波風景畫面中那些特別突出的現代化元素的用意，要因此歸因他對現代性有某種執迷並沒有直接或有力的證據，甚至有膚淺之嫌。²⁹ 他很少提及日本統治的現代化建設成果，也沒有呂赫若小說〈牛車〉中對髒亂吵雜、煙塵飄揚的「臺灣人街」的描述，³⁰ 毋寧的，從陳對構圖的研究與畫面的經營來看，電線

29 李淑珠，《表現出時代的「something」——陳澄波繪畫考》（臺北：典藏藝術家庭，2012），頁 147。李對於胡永芬〈浪潮之島的本土演化〉一文中「二、社會寫實的情景」一句簡單的描述而沒有任何分析證據「有樂於把『新科技』電線杆放在畫面中央的陳澄波」表示不能苟同，認為過於浮面。胡永芬，〈浪潮之島的本土演化〉，收錄於《千禧拍岸——臺灣美術一百年》，王庭玫主編，（臺北：藝術家，2000），頁 21。

30 「街尾的汙穢的平房被埋在沙塵裡面。板子和洋鐵屋頂吊了下來。雞、吐綫雞、鵝在路上跑來跑去地鬧，屙著屎。這裡汽車很少來，被叫做所謂臺灣人街，政府認這是不衛生的本島人底巢，完全不管。」呂赫若，〈牛車〉，收錄於《日據時期臺灣小說選讀》，許俊雅編（臺北：萬卷樓，1998），頁 157。

桿等現代物件的排置自然而然地切割與細膩化畫面，恐怕才是他迷戀摩登的本意吧？他著迷於風景畫的現代構成所帶來的視覺效果，因為電桿與建物的線條容易促成畫面的複雜結構，營造更為生動的空間構成。從一批 1927 年到 1944 年的一批素描來判斷，電線桿不僅是歌頌現代化的目的，更直接的目的是為了畫面的複雜空間扮演定位與量尺的功能：當電桿的線條置放於畫面某處，則風景中的物件便「各歸其位」；而電桿的長短排列則界定、分配了物件的大小呈現與空間中遠近的順序關係（前景、中景與遠景）；電線的斜切橫移則突破水平垂直的變化。總體而言，創造的是一個可茲敘說的「宛轉風景」，這極為符合它的創作意圖與慣性，意即如蕭瓊瑞所分析的「尋求空間表現的更大容量」³¹。例如：當一根電桿幾近畫幅高度佔據前景，則物件便因此縮小，營造更廣遠的空間，藉此拉開觀者的視覺距離。如果依高矮排列，則便指向一種空間的方向與深度。以〈岡〉為例，電桿的長短順序決定了視覺以斜線移動的方位，畫面中的數根電桿便扮演了「經營位置」的指示角色了，風景畫中的「可遊可居」的視覺邀約便因此產生。就此而論，陳澄波風景畫中的動態感與迂迴感不僅是來自筆觸的扭轉痕跡，而是潛藏在內部的視覺導引與空間的排佈。在表象的形色筆觸與結構下「隱藏」某些意圖，如筆觸中隱藏線條，似乎是陳晚期所珍視的創作體會。這個效果，如他所強調「我的畫面所要

31 蕭瓊瑞，〈陳澄波作品中的空間表現及其相關問題〉，收錄於《陳澄波·嘉義人》，賴萬鎮編（嘉義：嘉義市政府，1995），再版，頁 347。

表現的是，所有線條的動態。並用筆觸使整個畫面生效，或是將一種難以形容的神秘的東西引進畫面，這就是我的著眼點。」³² 這樣的創作意圖呼應著「サアムニンダ」(something) 的言外之意（圖 8）。畫面中這種神秘的力量是什麼意義，實在值得考究。循此，利用電桿直線所架構出來的隱藏中的畫面的「空間皺褶」——意圖營造更多層次的風景空間，加上幾何化的樹木造型與建築物，已經超越描寫的目的，而是形式與構成的探討層次。因此，陳氏風景的風格問題，除他那無法用學院規範的創作手法以及相當堅持的題材，其實也指向他的風景格式的逐步打造，以及風景構成的深層探索。若我們轉向檢視西洋風景畫傳統，或許可以找到對應的蛛絲馬跡，同時比對出陳澄波在風景構圖上的內在的深刻意圖，茲述如下。

「理想風景」的形塑是十五至十七世紀西方風景畫發展中極為重要的一個階段，義大利的吉奧喬尼（Giorgione, 1478-1510）與法國的克勞德·洛漢（Claude Lorrain, 1600-1682）是代表的藝術家之一，其風景圖式成為西方風景觀的具體展現——因此被稱為「克勞德風景」，旨在透過風景中的景物的安排、導引以追求和諧、安穩與有層次的境界。克拉克在《風景入藝》中有一段細膩的分析：³³

32 〈アトリエ巡り タツチの中に 線を秘めて描く 帝展を目指す 陳澄波氏〉，《臺灣新民報》（1934 年秋）。

33 同註 3，頁 138。

克勞德可以將所有的感知力量及對自然外象的知識臣服在詩意感情之下。他的想像世界是如此清晰而持續，沒有任何事物來打擾，沒有單調陳腐，至少，沒有只為著效果而作。…這並不是自律的結果或意志的行動，而是心靈的自然習慣。就好像拉辛順從於三一律及亞歷山大詩行的韻律學，克勞德幾乎總是遵從於一個潛在的構圖計劃。這包括加入一邊黑色的「翼幕」(coulisse)(幾乎不會同時出現在兩邊)，陰影從前景平面延伸，平面中間有大的中心特徵，通常是群樹；最後有一前一後的兩個平面，後者的明亮遠景是其成名之處。如我們所知，他直接面對自然而畫。對許多藝術來說，引導眼睛從一個平面到另一個平面是必要的，克勞德採用的是橋梁、河流、涉水而過的城堡及其他類似的設置。但更重要的是他那調子的確定感，使得平行的平面畫面達到後退的效果。他運用許多這種構圖計劃的各種變化。

而另一位風景畫大師尼可拉斯·普桑(Nicolas Poussin, 1594-1665)更強調風景構圖中水平與垂直效果的營造——一個經過精心設計呈現「畢達哥拉斯式風景觀」(the concept of Pythagorean landscape)，使得風景的永恆氣氛與韻律效果得以達成：³⁴

34 同註3，頁141-142。

現在值得來分析他解決此問題的一些方法，因為它們對後來畫家們的風景畫秩序與永恆氛圍有所影響。沒有這些知識，我們無法瞭解塞尚與秀拉。普桑認為風景畫立基於水平與垂直元素的和諧平衡之中。他認知到水平與垂直的空間排佈，以及相互的韻律關係正如建築裡「跨度」的效果或和諧的設置，事實上他通常以所謂的黃金分割來安排。當然，運用幾何設計於自然的主要困難在於欠缺直線。風景基本上是水平的，而垂直線並不會非常垂直於地面。為了解決這個困難，在更多有計畫性的構圖裡，普桑喜歡引進建築，同時可協助他達到第二個目的：給予主題一種古代的氛圍。他的建築群非常重要，為比例設計提供了一個標準，或說是一把鑰匙；有時，藉由頽圯廟宇的石塊，他得以維持純粹的幾何。不可或缺的要件是，普桑設計中的水平與垂直線必須要成直角：事實上，如果任何豎直的線有點傾斜，我們可以確定找到另一條的水平線以精確的角度對應著。這種對直角的堅持，只有在構圖主軸和畫面平行時方有可能。它足以解釋普桑風景畫的正面，和我們一般的景象不同，也和魯本斯蜿蜒的後退大異其趣。因為穿透空間是風景畫的精華部分，普桑必須設計方法以引導我們的眼睛進入遠方。無怪乎和他的數學心靈最投合的是透視法的中心點，但他認為如此太過僵化與拘泥以致於不能有什麼作為，除了偶而為之。他因此為水平架構安裝了輔助的對角線，如此可順暢而有節奏地引導眼睛到背景。他特別喜歡對角線的路徑在三分之二處迴轉。

引用這兩段長文是爲了印證風景畫的構圖計畫和風景空間的營造與風格的形成有密切關係，是現代風景化創造的重要課題。若從這個觀點

檢視陳澄波運用現代建物營造畫面的種種嘗試，則有回歸作品討論的意思，畢竟他是個極為執著的藝術創作者。而我們該問的是：陳澄波的風景畫要打造什麼樣的風景圖式？首先，他有很強的風景框架概念。在速寫過成中，他慣性地以框架取景、形塑視覺焦點給觀者（更遑論將中心置放於畫面中央處）。那反覆厚重的線條似乎在強調取景的嚴肅範疇，框外則是留作筆記或多餘的空間。這種「自我設限」的方式顯示一種嚴謹的取景入畫與構成計劃的態度。同時，框架不一定是線條，可以是一景一物取而代之（當然最自然的是樹狀植物或電桿，因為都有線條的特性）。檢視他的速寫素描，也可以印證他孜孜不倦的空間規劃與構成研究的記錄，因為那是需要「注意」的重點，因此他把這兩個字註明在框架的計劃上（圖 9-1—圖 9-4）。這個網狀的透視格套用在風景上，電桿和樹幹所扮演的腳色則是如上述克勞德用橋梁、河流、城堡來構成可以引導視覺的構成條件，超越了原有物件作為風景畫主題的指涉，直指空間形式的探索，一種朝向畫面自主性的宣稱。左邊的筆直電桿是第二層的框架，它扮演了符號與形式的雙重意涵：前者是顯示殖民地景觀的現代性，後者是藝術創作者最關心的空間議題——因此，同時有殖民現代性與藝術現代性的雙重義涵。顯然，陳澄波自己的風景研究的歷程是了於於心的，一如他對一日人作品的評論：「看似簡單，其實很複雜。」³⁵ 誠如蕭瓊瑞教授於〈陳澄波作品中的空間表現及其相關問題〉

35 陳澄波，〈帝展西洋畫評〉：「此人（鈴木千久馬氏《初秋之朝》）最初研究的是塞尚、烏拉曼克（Vlaminck），然後是研究畢加索到現在，才樹立自己獨特的卓越畫風。看似簡單，其實很複雜。」年代不詳，資料源自陳澄波文化基金會。

一文中精彩的分析，畫家試圖突破空間與色彩的觀看限制，創造更複雜的空間與更多的動態感。³⁶

四、結論

風景畫起源於西方，材質、題材、表現等等則理所當然受西方視覺思維與美學觀念所影響或主導。非西方風景畫的興起則因著歷史的交錯而有更複雜的文化與社會的因素摻入其中，而現代性或殖民現代性是主要的思考點之一。陳澄波的風景構圖計畫中所帶入的現代性，是藉由現代建物創造本土空間的視覺美學秩序。表面上是物件的描繪，敘說日治時期臺灣社會的情狀與地方風情，似乎是強調臺灣地景（也是地誌）的顯影，但實際上，其內部卻隱藏著關於風景畫中藝術命題的探索：關於空間營造與視覺效果，換言之，它所迷戀的摩登物有了雙重的意涵。並且，可能更多的是抽象的概念命題：「風景圖式」。特定的風景構成凝塑了風景圖式——一種特定模式的風景再現，反映創作者風景的價值觀，於此相當反映出他的風景創作觀，特別是在理論與觀念上若沒有明顯的主張。此一風景圖式主宰著畫面也影響著觀者觀看的路徑與觀看的關係，最終構成思索風景畫及其作品意義的參考。藉由電桿與電線複雜化風景路徑，並非催促視線蜿蜒行進，達到漫遊的目的。於是，曲折的路徑體現了這種效果，觀

36 同註31。

景的行動也因而豐富起來。這樣的觀點，呼應了 15 世紀構圖與透視法的創導者阿爾伯帝（Leon Battista Alberti, 1404-1472）的主張，構圖不只是奇幻視覺的規劃，而是一種更深層的組織與敘述的籌謀，同時展現出整體的效果。³⁷ 風景圖式是什麼？反覆針對某一主題而創作的風景畫導向畫面研究的動機，西方藝術史中案例所在皆有，如蒙德里安的樹的變形用來進行抽象研究，莫內的乾草堆與教堂系列導向色彩的實驗，或更為經典的是現代藝術之父塞尚的聖維克多山的多次再現為的是研究畫面空間與色塊的平衡關係——他稱之為「面對自然的微感覺（*petite sensation*）」，追求的是「主題必須同時觀照樣式及深度，形式必須以色彩表現著」。我們都知道，這些研究都導向一個更偉大的視覺藝術風格的可能，形成藝術史中革命性的衝擊。循此做進一步推考，風景圖式不只是構圖上的慣性作為，亦能呈現創作者的藝術觀、風景觀等等更為幽微抽象的形式層次，在視覺意義上創造可能的構圖語意與形成觀看的關係。如果我們用這個角度來審視，陳澄波的風景畫中念茲在茲的現代性呈現可能是意有所指的弦外之音了，一個造型藝術自身的問題。

37 「構圖是繪畫中的一個步驟，圖畫中的各個部分藉此組織在一起。畫家傑出的作品不是奇觀而是『故事』，因為『故事』的價值要遠遠大於奇觀。『故事』由各個軀體組成，每個軀體由肢體組成，而每個肢體由外表組成。作品主要的部份是外表，因為外表形成肢體，再由肢體形成軀體，由軀體成為『故事』，而最終成為畫家完成的作品。」轉引自石炯，《構圖——一個西方觀念史的個案研究》（杭州：中國美術學院出版社，2008），頁 19。

陳澄波是個純粹、熱情而專注的風景藝術之空間構成探索者，「油彩的化身」的自稱當可回歸到藝術的基本命題，恐怕吾人就不能將他的風景畫視為是殖民現摩登的迷戀，或僅僅是一種集體的、對現代工業奇觀的新奇感的專注描繪；毋寧的，他另有所圖，在意的是透過現代陳設與自然物件來完成他的空間計畫，營造一種神祕而具空間引力的視覺效果。從創作軌跡來看，以研究型藝術家來看待陳澄波並不為過。最後，這裡並非否認本文一開始的風景畫理論論證，主要是說明風景畫藝術的複雜性與詮釋的多元性已遠非記錄地景之美或地景之實所能涵蓋。而關於他對臺灣民族的貢獻、地方與文化認同的掙扎、畫中牽引出的歷史事件、或謂抵抗現代性云云，或其它啓發與想像，則是另當別論了。

附 表：

表一 臺展描繪現代陳設施作品（電線桿、鐵橋、馬路、現代建物…）

1	蒲田丈夫	サンドミンゴの丘	第一回臺展（1927）
2	高橋清	九月の臺南	
3	桑野龜吉	榕樹のある運河	
4	素木洋一	丘から（遠方）	
5	竹内運平	裏通	
6	吉村晉	淡水風景（後方）	
7	西尾善積	夏	
8	蘇新鑑	路を辿る	
9	加藤不可止	壽山路より望む高雄風景	
10	南條博明	南門外の朝	
11	野田正明	午後の街	
12	祝彦熊	午後の植物園	
13	陳庚金	裏町	
14	鄉原古統	雨に暮らゆく	第二回臺展（1928）
15	廖繼春	街頭	
16	陳澄波	西湖運河（排桿）	
17	廖繼春	夕暮の迎春門	
18	稻垣進	淡水河望む風景	
19	蘇新鑑	三峽へ来る	
20	李澤藩	夏の午後	
21	横山精一	港の裏街	
22	廖繼春	イチバ	第三回臺展（1929）
23	本橋彪	大稻埕スケッチ	
24	呂璞石	坂	
25	陳澄波	西湖ノ斷橋殘雪	
26	蒲田丈夫	湊町風景	

27	藤井眞一郎	風景	
28	村上無羅	雨後	
29	謝永火	宮ノ下附近	
30	郭柏川	杭州風景	
31	鈴木千代吉	夕餉の頃	
32	黃連登	上海風景（路燈）	
33	大橋洵	風景	
34	押元輝夫	臺南の裏	
35	高均鑑	朝（透視）	
36	高燦鄉	秋の東門（遠方）	
37	佐々木武也	裏通り	
38	蘇振輝	大稻埕の一角	
39	許錦林	午後の廟庭	
40	高橋清	冬の臺南	
41	呂璞石	お茶を造る家	
42	林鐳鴻	風景	
43	簡明春	橋のたもと	
44	桑野龍吉	船溜り（透視）	
45	楊啓東	貯材池風景	
46	高見澤庄太郎	工場	
47	小山不老	新公園所見（公園）	第五回臺展（1931）
48	三神尙之	路地ノ夕方	
49	許焜元	卓蘭の町	
50	前田俊夫	蓮池のある庭（池塘）	
51	廖賢	午後五時	
52	小澤秋成	臺北風景（其ノ一）	
53	小澤秋成	臺北風景（其ノ二）	
54	小田部三平	風景	

55	大橋洵	風景	
56	加藤利以雉	キャフェーの夜（咖啡廳）	
57	李財福	露臺より	第六回臺展（1932）
58	蔡雲岩	秋晴（左側房屋處）	
59	小澤秋成	風景（排桿）	
60	名島貢	中秋淡水風景（遠方）	
61	簡明春	四時頃	
62	藍蔭鼎	商巷	
63	吉田吉	ブリッジのある風景	
64	王坤南	樹間の噴水（噴水池）	
65	秋本好春	大正公園（公園）	
66	佐伯久	神戸の山手	
67	森部謙	驛前街道	
68	高田良男	町家	
69	村上無羅	滿洲所見	第七回臺展（1933）
70	井上鐵男	ガソリンスタンド（加油站）	
71	小澤秋成	高雄の春	
72	陳澄波	西湖春色	
73	陳清汾	巴里的屋根（煙囪）	
74	中村忠夫	セメントタンク	
75	歲田享	風景	
76	花本義孝	夏の淡水風景	
77	御園生暢哉	樹下の町	
78	黃氏荷華	殘雪	
79	綱島養吾	踏切風景	
80	張啓華	海岸通り	
81	松尾五郎	安平風景	
82	三橋鎮郎	屏東公園（公園）	

83	郭福壽	町はづれ	
84	橫山精一	高雄哨船頭街景	第八回臺展（1934）
85	許聲基	商品陳列窗	
86	黃南榮	裏通り	
87	陳澄波	街頭	
88	江梅樹	廟前的市場	
89	野村誠月	新晴	第九回臺展（1935）
90	穎川志清	ガソリンスタンド（加油站）	
91	陳永森	清澄（鐵橋）	
92	翁崑德	活気づく巷	
93	川村幸一	起重機	
94	田口榮一	永樂町にて	
95	林氏玉珠	河口の燈臺	第十回臺展（1936）
96	謝永火	コークス竈（煤炭廠）	
97	山田東洋	公會堂前（汽車）	
98	趙聰明	曇りの日	
99	林氏玉珠	港ノ小閑	第一回府展（1938）
100	方昭然	文昌閣にて眺めた風景	
101	伊藤正年	臺南神學校	
102	篠田榮	河畔	
103	橫田太郎	製糖工廠	
104	謝國鏞	非常時の映畫館	
105	陳澄波	古廟	
106	中澤弘光	海	
107	榎木研介	煉瓦工場	
108	山田東洋	臺銀裏風景	
109	翁崑德	ブラットホーム	
110	劉文發	赤誠女學生の千人針	

111	丸山福太	ふね（船）	第二回府展（1939）
112	簡緯然	夜のスケッチ（夜之素描）	
113	李宴芳	午後の裏街（午後小街）	
114	横田太郎	緑装工場	
115	久保田明之	廢屋	
116	楊啓東	街頭風景	
117	横山精一	風景	
118	常久常春	中支的印象	
119	林氏玉珠	西日	第三回府展（1940）
120	院田繁	船上閑日	
121	林林之助	冬日	第四回府展（1941）
122	吉田庄助	日食觀測	
123	山路曠	道	
124	大江正美	瓦工場風景	
125	廖繼春	西寮	
126	御園生暢哉	街道	
127	鄭世璠	麗日	第五回府展（1942）
128	新見棋一郎	風景	
129	宮田陽光	ドームのある家（有圓頂的家）	
130	吉田正敏	茶工場（製茶工場）	
131	中村敏郎	熔爐	
132	鄭炯煌	郊外風景	第五回府展（1942）
133	楠茂行	硝子工廠（玻璃工廠）	
134	田中清汾	曉の上海（拂曉上海）	

圖 版：



圖 1 攝影者不詳，臺北橋。

圖片來源：林于昉收藏，秋惠文庫。

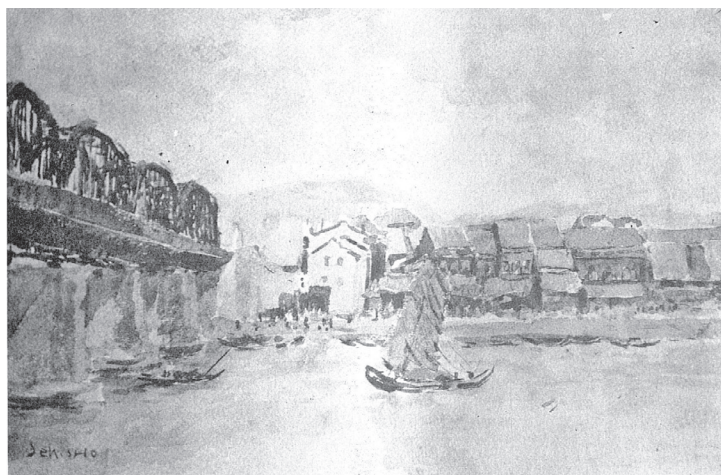


圖 2 李石樵，〈大橋〉，紙與水彩，32×47 cm，1927。

圖片來源：〈第一回臺灣美術展覽會圖錄〉（第 27 圖），收錄於《日治時期臺灣官辦美展（1927-1943）圖錄與論文集》，臺灣創價學會藝文中心執行委員會，臺北：勤宣文教基金會，2010。



圖3 陳澄波，〈臺北橋淡水河〉（原名〈基隆河〉），畫布油彩，
49×63.5 cm，1933。

圖片來源：<http://ravenel.com/m/artwork.php?id=710&lan=tw>，
2015.8.1 點閱。

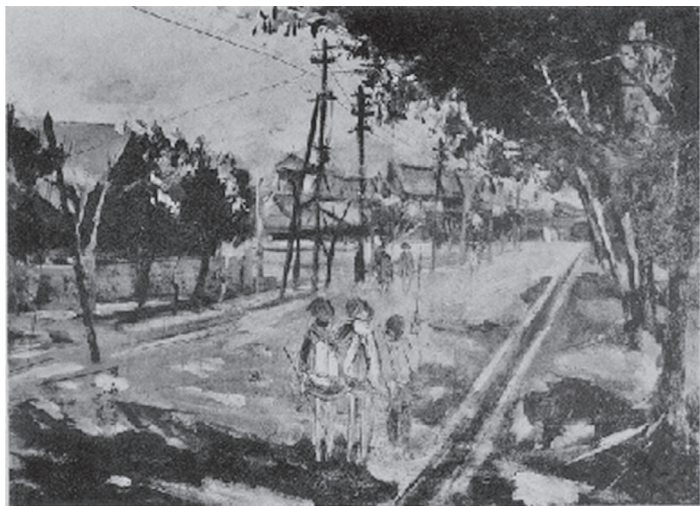


圖4 李石樵，〈風景〉，1932。

圖片來源：〈第六回臺灣美術展覽會圖錄〉（第70圖），收錄
於《日治時期臺灣官辦美展（1927-1943）圖錄與論文集》。

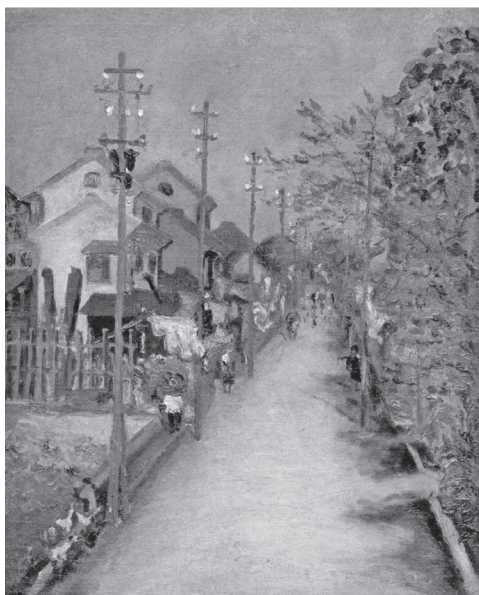


圖 5 陳澄波，〈嘉義街外（二）〉，畫布油彩，
65×53.4 cm，1927，私人收藏。

圖片來源：《澄海波瀾——陳澄波百二誕辰東亞巡迴大展》，臺南：臺南市政府，2014，頁 39。



圖 6 陳澄波，〈夏日街景〉，畫布油彩，
79×98 cm，1927，臺北市立美術館典藏。

圖片來源：《澄海波瀾——陳澄波百二誕辰東亞巡迴大展》，頁 386。



圖 7 陳澄波，〈園〉，畫布油彩，91×116.5 cm，1936，私人收藏。

圖片來源：《藏鋒——陳澄波（1895-1945）百二誕辰東亞巡迴大展》，嘉義：陳澄波文化基金會，2014，頁 176。



圖 8 《臺灣新民報》剪報，1934 秋。

圖片來源：陳澄波文化基金會提供。

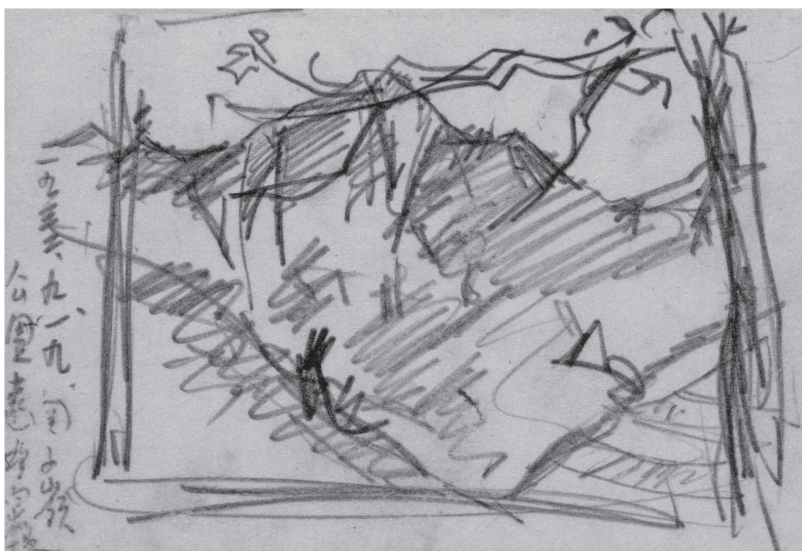


圖 9-1 陳澄波，〈公園遠望白崩坎〉，紙本鉛筆，12×18.8 cm，1932，陳澄波文化基金會收藏。

圖片來源：《陳澄波全集 第五卷·速寫（II）》，臺北：藝術家，2012，頁 183。



圖 9-2 陳澄波，〈公園遠望白崩坎〉，紙本鉛筆，13.7×35.4 cm，1936，陳澄波文化基金會收藏。

圖片來源：《陳澄波全集 第五卷·速寫（II）》，頁 314。

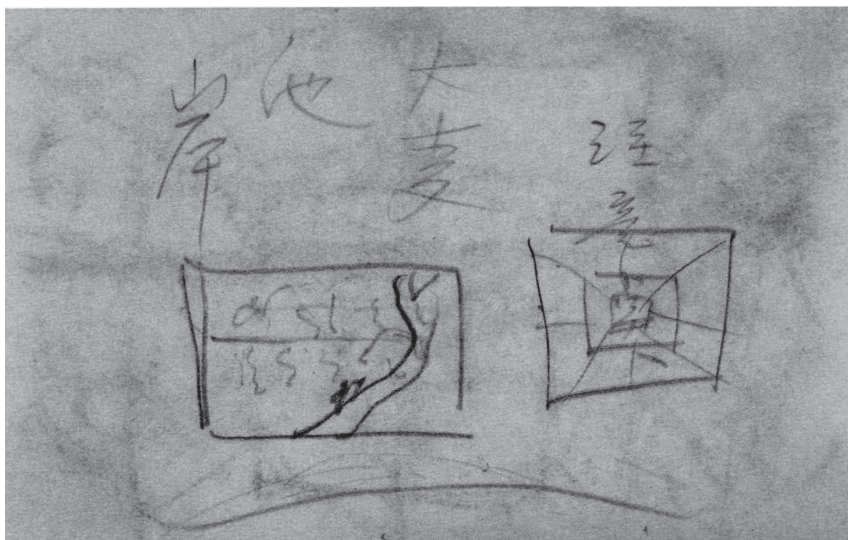


圖 9-3 陳澄波，〈構圖研究（1）〉，紙本鉛筆，12×18 cm，約 1933-34，陳澄波文化基金會收藏。

圖片來源：《陳澄波全集 第五卷·速寫（II）》，頁 191。



圖 9-4 陳澄波，〈構圖研究（1）〉，紙本鉛筆，12×18 cm，約 1933-34，陳澄波文化基金會收藏。

圖片來源：《陳澄波全集 第五卷·速寫（II）》，頁 191。

參考書目

(一) 中文論著

石川欽一郎，〈臺灣風光的回想〉，收錄於《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，顏娟英譯著，臺北：雄獅，2001（1935），頁 54-56。

石炯，〈構圖——一個西方觀念史的個案研究〉，杭州：中國美術學院出版社，2008。

白適銘，〈「寫生」與現代風景之形構——陳澄波早年（1913-1924）水彩創作及其現代繪畫意識初探〉，收錄於《阿里山之春：陳澄波與臺灣美術史研究新論》，創價藝文中心委員會編輯部編，臺北：勤宣文教基金會，2013，頁 28-29。

呂赫若，1936，〈牛車〉，收錄於《日據時期臺灣小說選讀》，許俊雅編，臺北：萬卷樓，1998，頁 137-177。

李淑珠，〈陳澄波圖片收藏與陳澄波繪畫〉，《藝術學研究》7，2010.11，頁 97-142。

李淑珠，〈表現出時代的「something」——陳澄波繪畫考〉，臺北：典藏藝術家庭，2012。

邱函妮，〈街道上的寫生者——日治時期的臺北圖像與城市空間〉，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2000。

邱函妮，〈陳澄波繪畫中的故鄉意識與認同——以《嘉義街外》（1926）、《夏日街景》（1927）、《嘉義公園》（1937）為中心〉，《美術史研究集刊》33，2012.9，頁 271-326。

胡永芬，〈浪潮之島的本土演化〉，收錄於《千濤拍岸——臺灣美術一百年》，王庭玫主編，臺北：藝術家，2000，頁 21-25。

夏鑄九，〈殖民的現代性營造——重寫日本殖民時期臺灣建築與城市的歷史〉，《臺灣社會研究季刊》40，2000，頁 47-82。

陳芳明，《殖民地摩登：現代性與臺灣史觀》，臺北：麥田，2004。

陳重光，〈打破美感的禁忌——懷念父親陳澄波〉，《藝術家》34卷2期，1992.2，頁217-221。

陳澄波，〈美術季——作家訪問記（十）〉，收錄於《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，顏娟英譯著，臺北：雄獅，2001（1936），頁164。

廖新田，〈從自然的臺灣到文化的臺灣：日據時代臺灣風景圖像的文化表徵探釋〉，《歷史文物》126，2004.1，頁16-37。

廖新田，《臺灣美術四論：蠻荒／文明，自然／文化，認同／差異，純粹／混雜》，臺北：典藏藝術家庭，2008。

謝里法，〈學院中的素人畫家陳澄波〉，《雄獅美術》106，1979，頁16-43。

顏娟英，〈「勇者的畫像——陳澄波」〉，《藝術家》34卷2期，1992.2，頁194-213。

蕭瓊瑞，〈建立在史料上的詮釋——詳讀顏娟英的「勇者的畫像——陳澄波」〉，《藝術家》37卷6期，1993.12，頁272-277。

蕭瓊瑞，〈陳澄波作品中的空間表現及其相關問題〉，收錄於《陳澄波·嘉義人》，賴萬鎮編，嘉義：嘉義市政府，1995（再版），頁328-356。

Burke, Edmund 著，林盛彬譯，《崇高與美之源起》（*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*），臺北：典藏藝術家庭，2011。

Clark, Kenneth 著，廖新田譯，《風景入藝》（*Landscape into Art*），臺北：典藏藝術家庭，2013。

（二）日文論著

〈アトリエ巡り タッチの中に 線を秘めて描く 帝展を目指す 陳澄波氏〉，《臺灣新民報》，1934年秋。

(三) 英文論著

Barlow, Tani E. (ed.). *Formations of Colonial Modernity in East Asia*. Durham: Duke University Press, 1997.

House, John. *Landscapes of France: Impressionism and its Rivals*. London: Hayward Gallery, 1995.

Kikuchi, Yuko and Toshio Watanabe (eds.). *Ruskin in Japan 1890-1940: Nature for Art, Art for Life*. Tokyo: Cogito, 1997.

Liao, Hsin-Tien. "Blurring: The 'Local Color' Discourse in Taiwanese Landscape Painting, the 1930s-the 1940s." *Forum for Historical Artifacts* (史物論壇) 1, (2005): 129-151.

Liao, Hsin-Tien. "The Beauty of the Untamed – Exploration and Travel in Colonial Taiwanese Landscape Painting." *In Refracted Modernity: Visual Culture and Identity in Colonial Taiwan*, edited by Yuko Kikuchi. Honolulu: University of Hawaii Press, 2007, pp. 39-65.

Liao, Hsin-Tien. "Naturalistic and Distorted Natures: The Conception of Landscape in Visual Art and Surrealist Poetry in Colonial Taiwan." *Bulletin of Taiwanese Literature* (臺灣文學學報) 17, (2010): 159-191.

Mitchell, W. J. T. (William John Thomas Mitchell), "Imperial Landscape" in: *Landscape and Power*, edited by W. J. T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: travel writing and transculturation*. London; New York: Routledge, 1992.

Smith, Bernard. *European Vision and the South Pacific 1768-1850: a study in the history of art and ideas*. London: Oxford University Press, 1960.