

時代容顏——近代台灣城市風景

The Contemporary Urban Landscape in Taiwan

李王瀚 Lee, Wang-han / 國立成功大學歷史研究所碩士班研究生



前言

風景寫生，是西方藝術史中極具歷史的重要繪畫類別之一。而此種創作觀點與其實踐之進入台灣，是發生在日治時期。在這西方式風景寫生繪畫著根於台灣的過程中最具影響力並且受到廣泛討論的，便是身為第一位居住在台灣之日本水彩畫家的石川欽一郎。在他曾經發表的諸多文章中，大量出現他對於台灣風景的觀點；作為一位台灣近代畫壇的先驅與許多年輕台灣創作者的導師，他的觀念也相當程度地影響了台灣近代風景觀的建立。石川氏的文章中曾經論及風景鑑賞與「眼力」之間的問題；所謂的眼力，並不是指審美觀或任意的主觀判斷，而是由族群文化價值觀所決定的一種社會性觀點¹。這種具有社會意義的風景論述，使得風景繪畫的內涵足以超脫傳統觀念中對於其類型和所謂「自然風光」之間連結的想像，「風景繪畫」的範疇推及人文/人造景觀也因此成為可能。

執是之故，台灣近代以來的風景畫中出現的諸多近代城市景觀與生活圖像，亦能被置於此一脈絡下進行探討。繪畫作品畫面中所呈現的空間，基本上乃是一種空間的再現（representation of space）結果。此一再現過程隱含的是風景觀視者對實存空間的截取與轉化行動，也導引出「風景」作為被選擇與呈現之對象背後所擁有的建構性。這使得作品本身成為具有物質性的文化產品，其生產過程與其社會環境之間存在著無法割裂的關係²。那麼，台灣城市風景的發生與開展，其與時代、社會之間可能存在著的關聯，似乎也因此成為可被討論與詮釋的對象。而先於城市風景繪畫而發展的近代城市本身，在台灣具有什麼樣的發展歷程？下文將針對此一議題進行簡單的回顧。

台灣雖然在清領時期（1683-1895）已經發展出各種不同規模與等級的「城」或「聚落」，但仍難認定當時的城市已具有今日我們理解的城市所具有之近代性，這些傳統城市在發展過程中自然也尚未受到近代都市計劃概念的影響³。直到日本統治時期，在殖民政府耗費龐大成本極力建構下，台灣人前所未見、帶有異國色彩的嶄新城市面貌與景觀方才出現⁴：整齊寬敞的街道、近代化的電力與排水設備、包含豐富外來語彙的華麗建築、綠草如茵的公園與氣派的博物館等等；這些深具近代化色彩的城市面貌作為全新的認知刺激，無不影響了那個時代人們的視覺經驗與集體記憶。而此同時，漫步於近代化街道上的畫家們，又是如何觀看、思索與描繪此種全新的「風景」？身處這樣一個嶄新的近代式城市當中，擁有細膩心靈的藝術家們看到了些什麼？

1945年二次大戰結束，在繼日本殖民政權而來的國民黨統治下，台灣走過了初期政治社會的動盪、經濟商業的蕭條；終於在發展主義高懸的大霧下，這個蕞爾小島創造出了令人稱羨的經濟奇蹟。伴隨著戰後的經濟起飛，台灣的都市化現象也愈發趨於激烈與快速。從工業的進駐到商業的繁盛，台灣城市的天際線（skyline）與城市景觀再度發生變化。到了二十世紀晚期，環境主義的抬頭、都市第三級產業的蓬勃發展與都市中心化現象的出現，城市型態也隨之產生變貌。在這一連串迅速的變化中，創作者們又是如何透過作品映現了台灣城市的景色與其中的生活？

懷抱如上之好奇心態去觀看百餘年來台灣近代城市的圖像時，若就這些畫面的題材（subject matter）與母題（motif）進行歸納與分析，似乎能整理出如下所述之現象：大多數描繪城市風景之美術作品，是由近代式街道景觀、工商娛樂活動與公園等題材建構而成。同時，其中亦經常伴隨著對電線桿、排水溝、行道樹等與近代城市生活密切相關母題的描繪。若將這些作品內

1. 參見顏娟英，《觀看與思考風景》，收錄於《風景心境：台灣近代美術文獻導讀（上）》，台北市，雄獅，2001，頁20-21。
2. 參見邱涵妮，《街道上的寫生者——日治時期的台北圖像與城市空間》，台北市，國立台灣大學藝術史研究所碩士論文，2000，頁4-5。
3. 雖然人類社會早已發展出都市型態，但一般認為所謂的都市化、都市化地區以及都市計劃概念乃是在西方工業革命之後才出現。章英華、蔡勇美，《台灣的都市社會》，台北市，巨流，1997，頁35。
4. 日本殖民政府之所以對都市之建設如此費心，可由兒玉源太郎總督時代極為重要的民政長官後藤新平的一段話來了解。他認為「樹立宏大的都市計劃，建造壯麗的建築物，建設完整的都市設備以定內地人之心，絕對是殖民統治的必要條件。」：「台灣人是極重視物質層次的種族，他們崇拜財富、儀式、壯麗的建築與園林。因此，為了統治這樣的人種，必須與建築宏大的官廳建築以使他们懾服。」見鶴見祐輔，《後藤新平》，東京都，勁草書房，1965，頁46。譯文轉引自張景森，《台灣的都市計劃（1895-1988）》，台北市，業強，1996，頁3。

容放置回其原本的時代與社會脈絡中，這些畫面能夠被解讀出什麼樣的意涵呢？在下文中，筆者將據此進行一些可能的分析與詮釋。

一、近代化街景及其設施的出現與轉變

近代化街景圖像目前可見者，仍相當可觀，也一定程度地呈現了台灣多樣化而動態性的城市發展過程。尤其畫面中各種近代城市設施母題的描繪，更是清楚表露了時間流逝所刻畫的痕跡。

日治時期的近代化街景描寫中，陳澄波為重要代表。其1945年的《懷古》(圖1)，以嘉義市街景為題材。近景左側為一小型的圓環，這正是近代化街景中相當重要的一個構成元素。若就清領與日治時期台灣城市紋理作一比較，會發現路街系統的改變是一明顯的特色，圓環的設置正是造成此改變的重要原因之一。因為此於巴洛克城市規劃思潮下，成為西方城市規劃風尚之路街構造，在日人引進之前，實是一種台灣人前所未見的都市構築樣法⁵。但在此後，圓環與筆直寬闊的新式道路則成為模塑人們城市意象的重要景觀元素。此幅作品同時亦呈現了嘉義市最早的洋式建築，在與圓環的母題相互配合下，更凸顯了近代化街道的形象。事實上1934年《嘉義街中心》中，已出現作者對圓環的詳細描繪。作品中，觀者的目光聚集之處為中景的一座圓環，其上種植了多株植栽。藉由作品名稱以及其呈現出的熱鬧商業活動與人群，我們可推知此圓環是處於嘉義市街的核心位置，並反映出當時西式都市計劃概念落實的結果。西方計劃性設立圓環的最初目的，原是希望使車流在繞行圓環的過程中達成整合交通動線之目的。因此，若對照此圖以及我們印象中的大都市，會發現大抵於交通輻湊的都市核心區均有圓環設置。圓環作為近代化街景的重要構件，其功能與意義在此更為凸顯。除此之外，陳澄波尚有其他對城市圓環的描繪。如時代上更早的作品：1927年《夏日街景》與1933年《嘉義中央噴水池》，均有對圓環與其週邊近代化路街的細膩描繪。大體而言，圓環一般並非獨立被描繪的題材，而通常與洋式建築、人群，以及下文將論述的電線桿共存，並共同建構具明顯近代化特色的城市景觀，在近代城市風貌形塑上可謂佔有特別的位置。

圓環之外，陳澄波對電線桿此與近代城市生活密切相關之符號 (signifier) 的處理與描繪，在其時代更顯得突出而搶眼。雖然隨電力供應系統的發達和普及，電線桿日漸成為都市生活中明顯可見的環境構件，使許多藝術家在呈現街景時將此母題置入畫面中。但此類作品，多以較輕描淡寫的方式表現電線桿，使其單純地作為畫面的點綴而不影響作品之整體構圖。陳澄波較為不同之處是，他常仔細描繪此母題，並使其在畫面中保有相當的獨特性。此特色在1927年的《嘉義街外》，及同年入選第八屆日本帝展的《夏日街景》中表現得頗為明顯。《嘉義街外》的畫面中，

5. 見蔣鳳宜，《台灣都市圓環變遷研究》，台南市，國立成功大學建築研究所碩士論文，2000，頁3。

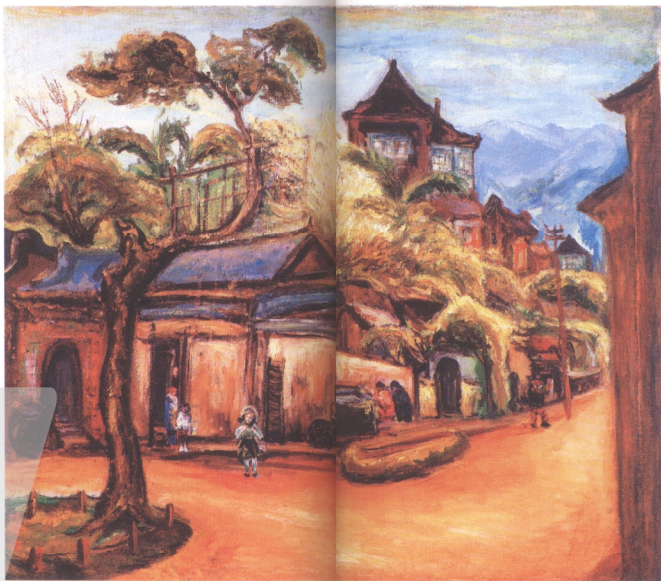


圖1 陳澄波 懷古
1945 81×99cm 油彩 國立台灣美術館收藏



圖2 席德進 街
1953 27×39.5cm 水彩 國立台灣美術館收藏

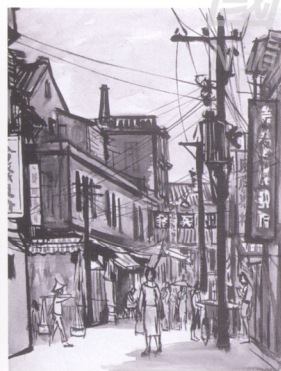


圖3 席德進 街
1957 51.2×39.9cm 水彩 國立台灣美術館收藏

主要描繪對象是一條筆直通向畫面遠方的道路，路的兩側以均衡的間距豎立著一根又一根電線桿。在這幅作品中，電線桿與筆直道路二者同時擔任畫面的主角，顯示了它們在畫家眼中的地位與重要程度。而《夏日街景》中，一根頂端幾乎超出邊緣的電線桿巍然立於畫面中心位置，使觀者在凝視與接受此作品時將無可避免地直面其存在。同時，這原本可能會顯得突兀的母題，卻在構圖上與都市中的植栽、路上的行人共同營造出屬於近代城市生活的和諧感。這似乎傳達出作者在呈現城市風景時，對有秩序感而具便利性的近代城市路街系統抱持之正面、積極態度。

戰後對於街景的描繪，仍是城市風景繪畫的大宗。但因戰後的社經變化更加快速而劇烈，故城市圖像所呈現的內容亦更為紛雜。在戰後的街景作品中，席德進作品佔總數的比例頗高，且席氏在此方面的創作頗具時間的連貫性，對了解時代與社會變遷具有相當價值，故此部份討論將以席德進之作品為主。

席德進1953年的作品《街》(圖2)，呈現出與日治時期似乎相去不遠的街頭景色。中景描繪戰前形式的二層連棟式店屋建築，一樓設有「亭仔腳」，並有沿建築基地線展開的連續拱圈形式。除轎車這一母題，較明顯透露出此與日治時期街道景觀的差異外，畫面中其他部分則令觀者對畫作呈現的時代背景不易產生明確的認知。這可能與1940年代台灣社會經濟發展的衰退與萎縮有關。1940年代前期，台灣被動地捲入太平洋戰爭；在戰時體制主導的經濟政策下，經濟呈現衰退跡象⁶。至1940年代後期，台灣因日本戰敗而被國民政府接收，再次於被動狀態下涉入中國內戰；加以發生社會脫序事件，造成社會動盪，故經濟狀況愈形窘迫。1949年國民政府退守台灣造成的不正常人口增加，更使因頹中的台灣經濟一時難以復原⁷。因此，這幅畫作誕生的1950年代前期，正是台灣經歷社會劇烈動盪後的餘波盪漾期，社會經濟發展未能及時恢復戰前水準，亦連帶造成城市發展的某種停滯現象。此應為席氏此幅作品中的都市街景與戰前街區圖像間難以看出顯著差異的一個重要影響因素。

但在此階段，台灣的經濟亦開始出現回春的契機：首先是1950年美援的來到，其次是1953年「四年經濟建設計劃」之推行。另外，土地改革取得相當成效，世界景氣逐漸復甦；台灣在日治時期奠定的經濟基礎上開始逐漸邁向工業化，並達成日後的高度經濟成長，使台灣的城市發展邁入另一新階段⁸。席德進1957年的《街》(圖3)，似乎即讓我們見到台灣城市再發展的初始軌跡。此作品中，電線桿、變電箱與天空中雜亂交織的電線成為捕捉觀者目光的重要母題。不同於戰前陳澄波描繪的

6. 在戰時體制的影響下，台灣的經濟被導向軍備經濟的發展路線，而台灣本身並不具備近代戰爭的重要資源——鋼鐵與石油，因此為了勉強推動此種經濟轉型，使得經濟體系產生結構上的問題；加上經濟統制政策對於市場機能造成扭曲，因此也對經濟活動產生負面影響。參見林鐘雄，《台灣經濟經驗一百年》，台北市，三民，1998，頁77-78。

7. 同上註，頁79-80。

8. 參考自王塗發，《戰後台灣經濟的發展》。收入戴賢村、李筱峰、張炎憲編著之《台灣史論文精選(下)》，台北市，玉山社，2001，頁388-394。



圖4 席德進 街景
1957 56.5×77.5cm 水彩
國立台灣美術館收藏



圖5 鄭世璠 西門町
1958 51.7×63.4cm 油彩
國立台灣美術館收藏

電線桿與電線，永遠依循筆直大道的方向水平發展排列；席德進畫作中，電線在街道上空毫無章法地恣意蔓延。街道兩側凌亂突出的雨遮，更予觀者錯綜複雜的視覺感受。席氏於同年創作的《街景》(圖4)描繪台北市西門市場一帶的街景，除了形式、風格缺乏統一性的店招外，建物頂樓的違建更改變了過去單純的城市天際線。此種圖像，一方面藉人群的活動顯露了台灣社會經濟的復甦趨勢，一方面則以蔓延的城市街道設施表現出戰後台灣缺乏秩序但充滿活力的發展面貌。同時期的作品中，1958年鄭世璠的《西門町》(圖5)利用粗獷的黑色線條與幾何分割，刻畫西門町擁擠而繁華的高樓；更如教堂中燦爛彩色玻璃般的高彩度色塊補滿畫面。用異於席德進的非寫實手法，呈現出城市景色的繽紛與炫目，亦暗示了都市繁盛的經濟活動。同年，鄭善禧的《街車樓舍》採用當時較普遍的寫實風格，描繪人車熙來攘往的都市街道，天空中缺乏秩序的電線與招牌，仍是畫面中的重要母題。大致說來，缺乏秩序但充滿活力的街景，應是創作者欲透過畫作展現的嶄新台灣城市風情。此種觀看城市的立場隨後被延續下來，成為1960年代至1970年代初許多城市圖像中頗具一致性的現象。如張啟華1966年的《都會風景》，將頂樓裝設SONY字樣霓虹燈的大樓置於畫面中央，並以周圍高度不一的建物作為陪襯。席德進1968年的《城門》(圖6)則更進一步表現台北北門附近作為中心商業區呈現的熱鬧與紛雜形貌。此長期受到藝術家關注的現象應是1950年代後，國民政府一方面強調並推動經濟發展，一方面卻又輕忽都市計劃體制落實的情境所造成。

國民政府接管台灣後，因其都市計劃及土地利用相關法令之粗陋與缺乏，故自始即全盤接收日本殖民政府留下的體制和法規。此舉原為權宜性質之決策，但日人的都市計劃體系卻因此而保留了二十五年之久。在這段期間，台灣首先面臨1949年大量的人口移入，接下來又承受經濟快速發展引發的迅速都市化成果，使原有法規與計劃規



圖6 席德進 城門
1968 38.6×56cm 水彩
國立台灣美術館收藏



圖7 張永村 文明的躍升 1983
82.5×230cm 水彩 國立台灣美術館收藏



圖8 郭東榮 小孩的慾望 1985 畫布
194×259cm 油彩 國立台灣美術館收藏

模不敷使用；加上國民政府未將控管城市發展列為主要工作，原法令未能確切落實。以上種種均導致都市計劃體系的長期癱瘓失能⁹。因此，台灣的城市於近乎無管制的情形下發展，乃長期呈現紊亂的面貌。

1980年代後，經濟發展已達一定水準，居民開始追求生活品質；同時，政府亦對伴隨經濟快速發展而出現的嚴重都市問題開始產生注意，在施政上逐漸修正。故此時之作品在都市街景的觀看立場與表現方法上也發生了轉向，傾向擁抱日新月異的繁華都市文明。如張永村1983年的《文明的躍升》(圖7)，作者將大都市中密集的高層建築物予以拉長，此非寫實之表現手法配合作品標題，使都市的發展與文明的躍升間成為隱喻關係，體現了作者對都市發展與成長的正面觀感。此外，如1985年郭東榮《小孩的慾望》(圖8)、1992年蔡蔭棠《農安街口的秋景》等，則分別以明亮潔淨的商品陳列櫥窗及林蔭大道展現了現代城市中繁華、便利與美好的面貌。城市風景終於不再局限於對「紛亂」與「活力」交織情境的描繪，新穎而充滿現代感的美麗景色隨著時代的演進逐漸在美術作品中浮現。

二、工商業發展的紀錄

台灣為一島嶼，資源不豐，須依賴對外貿易來維持島內發展，故貿易經濟在台灣具有相當長遠的發展歷史。由於旺盛的商業活動，往往被視為城市的其中一項特色；故此亦是台灣美術作品中的常見題材。相較於商業，工業在台灣的發展明顯較遲。日治初期，殖民政府有「農業台灣，工業日本」之施政構想；台灣作為殖民地，主要角色在支持母國的經濟發展。因此，日本傾全力工業化的過程中，台灣負責提供殖民母國所需之農產品，並以之換取工業產品。在此結構下，台灣隨之發展初級的食品加工業。日本進入戰爭時期後，開始調整殖民地經濟政策；進行基礎工業的發展，並對相關設施的建設進行投資，奠定台灣早期工業發展的基礎¹⁰。工業的快速發展與取得產業上的重要地位則發生於戰後，尤其1960年代加工出口經濟的發展，帶動了日後的高度工業化以及發展主義思潮¹¹。那麼，此種經濟發展情形是如何被美術作品所紀錄？

在日治時期描繪經濟活動的城市圖像中，由於前述殖民地角色之因素，故以表現商業活動者較多。其中著名且具代表性者應為1930年入選「臺展」，由郭雪湖所創作的《南街殷賑》。作品以台灣民間祭典期間，迪化街熱鬧的街市景象為題材，呈顯出熱鬧而歡愉的氣氛。畫面描繪了台灣傳統商業街道上經常採用的建築形式一

9. 參考自張景森，《台灣的都市計劃（1895-1988）》，台北市，業強，1993，頁42-44。章英華、蔡勇美編，《台灣的都市社會》，台北市，巨流，1997，頁81-101。

10. 參見王塗發，《戰後台灣的經濟發展》，收入戴寶村、李筱峰、張炎憲編著之《台灣史論文精選（下）》，台北市，玉山社，2001，頁394-398。

11. 1985年台灣正式在高雄成立加工出口區。參考自林鐘雄，《台灣經濟經驗一百年》，台北市，三民，1998，頁248-253。

一兩層樓、帶有連續拱圈形式的連棟街屋（畫面中為三層建築）¹²。此種連棟建築一樓設有「亭仔腳」，常具巴洛克風格的山牆、飾帶等華麗立面設計。因此種建築常具商業機能或建於商業區位¹³，故此母題在往後直到1950年代的畫作中，都經常成為商業活動的轉喻。此外，作品中描繪的許多店招，更是值得探究的部分：除了今日仍為人們熟知的布業之外，畫面中亦點出許多當時的重要物產。如畫面右方懸掛的「新高バナナキャラメル（新高香蕉軟糖）」、「蜜餞」、「高砂木瓜糖店」，左側的「木瓜糖」、「蕃產內地みやげ（蕃產內地特產）」、「蓬萊名產竹細工品」、「大甲帽子」，左下方的「南國果物」立牌，以及一簍簍的鳳梨與香蕉。這些景色大致顯示當時台灣經濟結構，仍以農產品或農產加工品的生產為主，並輔以傳統手工業的活動；這樣的圖像，與文字紀錄反映出情形頗為相似。因此，《南街殷賑》在其藝術的成就之外，更可說是當時社會經濟面貌的重要紀錄與保存者。隨著1940-1960年代台灣經濟狀況惡化，此類描寫繁華商業景象的作品在數量上也隨之減少，甚至變得難得一見。

1950、60年代之交，跨國企業興起，歐美日各國紛紛將勞力密集產業及高污染產業外移，台灣則藉由加工出口產業再一次投身工業發展之路，並由輕工業邁向重化工業路線。美術作品中，亦多呈現出此種傾向。如蔡蔭棠1957年的《牆壁》（圖9）中已明顯地出現煙囪的母題，但因其細窄的形體與如磚般的色澤及質感，故此種煙囪可能是屬於輕工業規模之產業所有。1961年連續兩幅名為《工廠》及《三重埔的工廠》之作品，才更直接以工業活動的核心——工廠為題材，畫面本身筆觸雖雜亂，但卻以溫暖而明亮的黃、橙、赭紅等色作為畫面的色彩基調；於畫面的右緣，並有以高亮度的綠色點出的一抹綠蔭以及湛藍的一灣溝渠。此種配色方式，為本作品的中心母題——工廠——營造出了一種明朗而有活力的形象，這似乎與我們今日對於工廠晦暗、陰鬱的想像有些許落差，但卻可能與當時台灣社會正逐漸開始起步的發展主義思潮有契合之處。1967年席德進的《路景》（圖10）中亦出現煙囪的母題，並有一化工原料行的招牌描繪於接近中央的明顯位置，似乎間接預示了台灣在

12. 郭雪湖經常以長軸式的畫面來作畫，長寬比大多為二比一，有時長度甚至會再加長一些，這幅作品的畫面便是採用此種比例。但當他在描繪迪化街樓房時，發現若依實景的二層形式入畫，將會使畫面上方過於空洞，不夠熱鬧，因此為了畫面效果之需要，創作者自行將整條街加高了一層樓。參見林柏亭，《台灣美術全集：郭雪湖》，台北市，藝術家，1993，頁223，圖版14說明。

13. 參見葉龍科，《日落台北城——日治時代台北市發展與台人日常生活（1895-1945）》，台北市，自晚，1993，頁232-233。



圖9 蔡蔭棠 牆壁
1957 畫布·72×60cm 油彩
國立台灣美術館收藏

圖10 席德進 路景
1967 39.2×56.6cm 水彩
國立台灣美術館收藏



圖11 席德進 中華路
1968 45.8×61cm 水彩
國立台灣美術館收藏



1970年代後重化工業正式超越輕工業發展之情形。1970年代，是工業化與發展主義的興盛時期，李焜培1977年的《陶醉的工廠》似乎在相當程度上也呈現了那熱衷工業發展的時代所蘊含之思維與觀點。

同時期（1960-70年代）的商業圖像呈現的內容與《南街殷賑》相比，則出現了明顯改變。一般商業街道已不常見到以農產品、農產加工品為主要對象的交易活動，以工業製品銷售或餐飲服務為主的初階三級產業則取而代之。如席德進1968年的《中華路》（圖11），描繪對象為繁榮的中華商場，其內部之經營即大致與上述的商業活動型態吻合；商場背後的高層商業大樓、複雜的電線系統，與道路上大量的汽機車更是都市商業活動更加熱絡的重要表徵。1980年代後，台灣的街區商業活動又有新的面貌，如1985年郭東榮的《小孩的慾望》，畫面中呈現商店（或百貨公司）的大片玻璃櫥窗，櫥窗內展示的商品為精緻的絨布玩具，這已超出初階三級產業而有走向精緻服務業的傾向。我們今日所熟稔，具高比例成熟服務業與完善生活機能的城市面貌似乎也逐漸從中浮現。

三、都市公園的風光

一般說來，「公共」被視為與「私人」相對的觀念，因此，公共空間通常被單純地定義為「不區分對象、對所有人開放」的非私有性空間¹⁴。但現在為一般大眾所熟悉的公共空間，如：公園、廣場以及其週邊的重要公共建築等，大體上均為伴隨日本殖民者對西方都市計劃思潮之引入而出現的城市景觀。由於這些公共建物在生產過程中蘊含著某種權力意識，因此大致均以氣派、美觀、宏大等性質作為其表

14. 參見夏鑄九，《公共空間》，台北市，藝術家，1994，頁14。

現的主要特色¹⁵；加以自日治時期開始，強調寫生在美術創作上的重要性與意義。故此種令人耳目一新的城市景致也就成為藝術家在取景時喜愛的對象，其中又以公園的圖像具較多數量與代表性意義。

若為此種表現傾向選擇代表，陳澄波仍是重要人物。其風景作品在題材上對城市景色頗為偏愛，除了前文論述過的城市街景外，公園為另一常見的題材。繪於1939年的《嘉義遊園地》(圖12)，以嘉義公園為題，畫面中央一株濃葉茂密、幾乎佔去二分之一空間的老鳳凰樹，點出了嘉義的「南方」意象。前景為一方池水，有鵝與鶴悠遊其中，一切似乎充滿自然之野趣。但位居中景的鳳凰樹前矗立著一道人工護堤，樹旁紅色日本風味的街燈，置於接近畫面中央的位置，而在枝葉掩映處還有一座紅色拱橋延伸向畫面深處。這幾個次要的母題則又適時地提醒觀者，呈現在我們眼前的美景，乃是出於一種人為的建構；這是人們為了休閒與遊樂所建構的場所，體現了近代都市社會中「休閒」觀念的浮現與構築。同時，畫面中以靜態方式點綴了母子三人，更適切地增強了作品中的閒適氣氛。

陳氏於1938年描繪台北公園的畫作《椰林》，是其表現公園景致的另一重要作品。在陳澄波筆下的台北公園，我們見到許多象徵南方熱帶風情的椰子及唐菖蒲。台北雖然作為台灣北端的都市，不如嘉義等南部城市具有明顯的「熱帶」意象，但或許對台灣都市公園的建構者——日本人而言，台灣作為一個南方島嶼，熱帶風情乃是一種全面而具一致性的想像。因此，他們於台北公園中選擇栽植此類熱帶植物，以完成其充滿南國色彩的異鄉風景論述。表現手法上，畫家於樹蔭下與公園步道上點綴著或站或坐的靜態人物；在一片熱帶林中，佔據畫面中心位置的小橋再度使觀者由對自然的想像中清醒，並確認公園的「人為」性質。這些特點，也揭示了《嘉義遊園地》與《椰林》兩幅作品間的相似之處。

公園作為一種特定的題材，事實上大量地出現在不同時期、不同地方的台灣美術作品之中。如1920年代倪蔣懷的《新公園》(即台北公園)；1953年劉啟祥的《旗山公園》；1962年郭柏川的《公園》；1979年林之助的《台中公園》等等。但這些作品均與前文中兩件陳澄波作品擁有類似的特質，他們均將畫面的重點擺在公園中的自然美景，尤其著重樹木等栽植的描繪；然而，其中諸多作品卻又加入各種不同等級的人造物母題(小至路燈，大至建築)，顯示了作為近代都市文明象徵之一的「公園」，在其概念以及社會實體建構於台灣的都市街區被實踐之後，它便一直以「人造的自然」或「仿自然」的特質，傳達著充滿近代意涵的城市休閒生活觀念，複製近代歐洲城市的生活模式¹⁶，並從而持續攫取藝術家的目光。



圖12 陳澄波 嘉義遊園地
1937 130×162cm 油彩
國立台灣美術館收藏

結語

在台灣這一已高度都市化的海島上，大部分居民生活於城市的空間領域中。每個城市中的生活者，不但都各有其與都市互動的方式，亦分別在心中為自己生活的都市形塑出屬於自我的城市風景與生活圖像。本文試圖以台灣近百年美術發展歷程中留下的城市圖像為對象，就其中經歷了各種變化的題材與母題尋求可能符合台灣社會經濟發展脈絡的詮釋，並對圖像與文字建構中的台灣都市發展史進行了相互檢證的嘗試。

從中我們觀察到，美術創作者大量紀錄了城市中前所未見的嶄新設施、景色與人群活動；包括對公共空間、近代式街景與街道設施及工商業活動發展的描繪。創作者在此傾向中，不斷追隨城市文明的發展腳步亦步亦趨地向前邁進，他們對城市中不斷演化的城市風景或以平靜的心態紀錄，或以樂觀的態度擁抱；形塑了充滿變遷意義的多樣化城市采風圖，同時也為台灣社會經濟的發展歷史下了根源於本土美感的註腳。

近代化在台灣帶來的近代城市，進入了經歷那個時代的台灣創作者眼中，透過選擇與再現的過程而由傳統自然風景畫的範疇中浮現出來，乃至形成一組彼此相關的城市風景與生活圖像。此一獨特的風景畫文類(genre)在當代似乎尚未明顯受到研究者的關注，本文的撰寫僅是在此領域中所進行的簡略而粗淺嘗試，希望能引起更多的迴響與討論。台灣美術史之架構中仍有許多值得深入探求與挖掘的議題，我們也期待更多新觀點的注入以及新詮釋的出現，俾為台灣美術的歷史建構工作提供更為豐富與多元的可能性。◀

參考資料

- 王塗發，《戰後台灣經濟的發展》，戴寶村、李筱峰、張炎憲編，《台灣史論文精選(下)》，台北市，玉山社，2001。
李乾朗，《台灣建築史》，台北市，瑞興，2001，六版二刷。
林祐亭，《台灣美術全集：郭雪湖》，台北市，藝術家，1993。
林鐘雄，《台灣經濟經驗一百年》，台北市，三民，1998。
邱函妮，《街道上的寫生者——日治時期的台北圖像與城市空間》，台北市，國立台灣大學藝術史研究所碩士論文，2006。
徐裕健，《都市空間文化形式之變遷——以日據時期台北為例》，台北市，國立台灣大學土木與城鄉研究所博士論文，1993。
夏鑄九，《公共空間》，台北市，藝術家，1994。
張景森，《台灣的都市計劃(1895-1988)》，台北市，業強，1996。
章英華、蔡勇美主編，《台灣的都市社會》，台北市，巨流，1997。
葉蕭科，《日落台北城——日治時代台北都市發展與台人日常生活(1895-1945)》，台北市，自晚，1993。
蔣熾宜，《台灣都市環境變遷研究》，台南市，國立成功大學建築研究所碩士論文，2000。
顏炳英譯著，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀(上)》，台北市，雄獅，2001。

15. 同上註。

16. 參見徐裕健，《都市空間文化形式之變遷——以日據時期台北為例》，台北市，國立台灣大學土木與城鄉研究所博士論文，1993，頁99。