

# 都市化、現代生活與日治時期台灣美術的當代書寫

白適銘

Urbanization, Modern Life and the Contemporary Writing of Taiwanese Art during the Japanese Colonial Period / Pai, Shih-ming

## 摘要

台灣自日治時期開始，在殖民地政府推動「近代化」的整體建設進程中，透過西方現代化制度在政治、經濟、文化、教育上的各項改革，逐漸脫離傳統守舊的俗民社會，並進而轉型成為一具有近代性意義的公民社會。在此種時代變貌中，基於推動新式都會計劃之需，由有如雨後春筍般浮現的西式建築、街道、公園、鐵道、橋樑、海港、空港及電信等公共設施構築而成的「新地景」，改變了明清以來傳統景觀之「地方性」特色，同時建構了台灣近代社會都會生活空間的「公共性」特質，展現近現代市民更為多元、摩登的生活文明及風貌。

雖然，自 1927 年開辦的「台展」及日後的「府展」等官辦美展，對台灣近代化歷程中「新美術」的形成具有絕對的影響力，在所謂追求、建構台灣「地方色彩」(Local Color)的過程中，藝術家們亦致力於發掘代表台灣的各種可能性。有趣的是，在其當代實踐的過程中，亦同時造就諸多以記錄「當代風景」為主題、令人耳目一新的作品。這些作品，除了藉此形塑了具有當代意義的風景典範標誌外，亦清楚展示了日治時期殖民地政府「近代化」政策中建立嶄新都會景觀及公共空間的企圖。

以反映、展示現代化建設成果所形成的「新地景」圖像，是我們探索台灣近代都會科技文明生活及公共文化發展內涵意義最重要的視覺材料。諸多台灣近代畫家，透過都會公共生活的參與與現代化公民身分的改變所形成的當代風景觀視、書寫觀點的轉移，提供觀看當代風景的可能模式，並直接導致台灣近代都會風景意象建構的完成。本文即在此問題關心下，針對台灣近代畫家尋繹、圖解近代台灣風景中所開展的閱讀、思維與書寫手法，重新檢視日治時期台灣美術發展中「風景寫作」的近代性意義及問題。

**關鍵字：**近代性、公共性、市民生活、新美術、風景觀視、新地景

## 一、前言

昭和四年（1929），當時擔任台灣總督府官房營繕課課長的井手薰，曾在一篇演講稿中指出：

這個都市（指台北）位在平原中央，不論往東西南北各個方向，都具有充足的擴建餘地。……近年來顯著進步的都市計畫之趨勢，已使其領先內地（指日本）一步。而現在我台北市街，承此（都市計畫）之庇蔭，道路、上下水道、電氣都大略被整理過，家屋改變其外觀並獲致統一，樹木豐茂，市內已不再雜沓、喧囂，既清潔又明亮，市街既不過大，亦不致狹小。其後，循序漸進地一一整備了官衙、學校、公共設施，雖然規模不大，卻如各位所見到地，已成為具備都市形態、令人愉快的市街。<sup>1</sup>

在所謂台灣舊有市街社會得到統一改正，「樹木豐茂，市內已不再雜沓、喧囂，既清潔又明亮」的敘述中，我們不難想像，日本殖民政府領台之後，對台灣進行數十年的近代化建設過程中，台北府城已從日軍進城時所見之市街破損污穢、交通雜亂無章的景況，搖身一變成為嶄新的現代化空間，並呈現出其「向上提升」文明都會榮景的歷程。自此以後，在「朝向完全模範都市的理想邁進」的規劃推動中，台北新都會空間已逐步成形，其改變，正標誌著台灣都會在邁向近代化的過程中完成近代公民社會建構的嶄新發展。<sup>2</sup>（圖 1）

隨著大規模且全面的市區改正及都市建設規劃之逐步展開，進入日治時期之後台灣都市景觀的變異，諸如雨後春筍般浮現的西式建築、街道、公園、銀行、供水渠道、鐵道、橋樑、海港、空港及電信、衛生等公共設施，一方面扮演殖民統治者施行現代化建設具體展示成果之角色展示其自身的「現代性」；另一方面，藉由上述「新地景」所形塑的都會空間及權力展演，改變了明清舊有俗民社會保守、邊緣的「地方性」，並建構出台灣近代社會都會的「公共性」均統特質，呈現出更為多元、摩登及現代化秩序的新生活文明風貌。

## 二、從「地方性社會」到現代化都會公共空間之形成

從台灣近代城市發展的歷史而言，台北可以視為一自傳統社會轉化為現代化都會空間之重要研究範本，其自身之都市發展史更可被視為台灣由前近代走向現代化歷程最重要之見證。事實上，在清朝統治時期，台北府城只不過是與艋舺、

<sup>1</sup> 井手薰，〈台北の都市美〉，《台灣建築會誌》第 1 輯第 4 號，1929 年，頁 1-2。

<sup>2</sup> 井手薰有關其對建設台北市為一現代化都市之理想，另發表於〈台灣の都市計畫に就て〉，《台灣建築會誌》第 1 輯第 5 號，1929 年，頁 1-3。

大稻埕等被合稱為「台北三市街」的一個漢人城市聚落單位而已。然而，與自淡水河畔發展而來的早期墾殖區艋舺及大稻埕等貿易鼎盛的情況相較，極為不同地，台北府城是在清廷作為提高台灣防衛地位而進行行政單位擴編過程中而被興築的。自此以後，台北作為清朝建省後的台灣政治、文化、經濟中樞，而逐漸取代原台灣府台南的地位，其作為台灣首要都會的情形在進入日治時代之後更獲得空前的發展。<sup>3</sup>

在所謂前近代尚未全面進入現代化之清末時期，台北府城與艋舺、大稻埕等不同市街聚落彼此間仍相互獨立，「台北三市街」並非如想像中經由統一行政區劃或都市自然擴展後連結形成「雞犬相聞、阡陌縱橫」的繁榮大都會，其間稻田、魚塢、沼澤及墓地四處散佈，僅有彎曲難行的保甲路與鄉間羊腸小徑相通，彼此仍維持著傳統「地方社會」的聚落形式。<sup>4</sup>（圖 2）這種「原始而純樸」的地方性社會台灣，在進入日治中期的 1910、1920 年代之後，透過空間的「均質化」、「視覺化」過程，施行「管理國家化」、「技術專業化」之市街改正再造，已徹底地被改觀。<sup>5</sup>事實上，這樣的行政、空間及「現代化」制度的整體改變，應溯源至第四任總督推行新政之時。<sup>6</sup>

眾所周知，台灣近代化殖民統治在歷經前三任總督撫番及平定島內抵抗勢力之後，自第四任兒玉總督（1898-1906 在任）時起產生了巨大的政策轉折。當時啟用受過西方科學訓練並具有醫生背景的民政長官後藤新平，曾提出一套更因時制宜的「生物性原則」策略，積極投入公共建設、改善衛生問題，並推動土地、舊慣及戶口等三大調查事業，以科學數字化管理模式確立其現代化統治基礎。<sup>7</sup>後藤新平的新政當然不僅如此，諸如縱貫鐵路、公路、基隆新港、郵電等交通運輸資訊事業之構築、統一貨幣、設置銀行及國家專賣事業等獨立財政經濟體制之建置、水利發電、自來水道工程等民生事業之營設、製糖等農業生產企業、科技化事業之組織改造，以及透過國家官僚組織（各級政府）、司法系統、學校教育等

<sup>3</sup> 參閱高傳棋編著，《穿越時空看台北》，台北，台北市政府文化局，2004 年，頁 28-33。

<sup>4</sup> 蘇碩斌，《台北近代都市空間之出現——清代至日治時期權力運作模式的變遷》，台北，國立台灣大學社會學研究所博士論文，2002 年，頁 6-8。

<sup>5</sup> 同上註，頁 138-243。

<sup>6</sup> 有關日治時期至終戰期間以台北地區為首所進行的台灣各大都市之都市化計劃研究，請參考早川透，〈國土計畫と台灣都市〉，《台灣地方行政》第 7 卷第 1 期，1941 年，頁 14-26；越澤明著，卞鳳奎譯，〈台北的都市計劃——1895-1945 年日據時期台灣的都市計劃〉，《台灣文獻》直字第 105 期，1993 年，頁 123-146；黃蘭翔，〈日據初期台北市的市區改正〉，《台灣社會研究季刊》第 18 期，1995 年，頁 189-213；溫振華，〈日據時期的都市化——以台北市為例〉，《歷史月刊》第 15 期，1989 年，頁 135-138。

<sup>7</sup> 張建隆，《看見老台灣·續篇》，台北，玉山出版社，2004 年，頁 86-88。

多元而全面的推展擴充，奠定了台灣近代化建設之堅實基礎。

日本殖民政府領台期間，為改善舊有市街問題，模擬東京都之「市區改正」、採用其後「都市計劃法」之概念，在台北進行三次規模不等之都市改造計劃。早在明治三十二年（1899）及三十四年（1901），為防範傳染病蔓延、排水不良及都市街道過於彎曲狹窄不利發展等因素，即對台北市街進行局部性的道路、溝渠改建；其次，在明治三十八年（1905）的第二次改造中，拆除台北府城城牆、興建新式三線道通衢大街（今中華路），並於其後的明治四十年（1907）將「台北三市街」予以串聯，以及大正九年（1920）成立台北州轄市，區分市街為六十四町，並正式確立台北市今名；最後，在昭和七年（1932）三月進行第三次之都市計劃，開始從事大規模之國家建設，營造如空港、公園等現代化都會公共設施及生活空間，並在逐步考量都市發展功能性、合理性、均質化的方向上，完成其「近代都市」之建設規模。<sup>8</sup>特別值得注意的是，在殖民政府推行現代化政策及對都市進行更新的舉措，除了造成台灣近代公共設施、集體生活空間之形成外，同時改變了舊有地方政治結構，並造成以農業等傳統產業為主導的「地方性社會」空間秩序之瓦解。從實際上來說，由原本散亂分布四處的土確厝、磚瓦陋屋，到了為達到現代建築均整劃一規制而興建的洋樓新樣式建築體的轉化變遷，說明了台灣地景、都市景觀上的劃時代轉折。<sup>9</sup>（圖3）

### 三、流動、「公共性」與都市文化生活參與

在近代化都市形成過程中，隨著新的社會秩序、生活形態之形成以及交通運輸事業發達的轉變，傳統地方社會原有「安土重遷」之思想及生活模式逐漸受到挑戰，而開始產生「流動性」與「公共性」等現代化特質。<sup>10</sup>日治時期，特別如明治四十一年（1908）縱貫全島的西部鐵路之全線通車，大大縮短了南北都市、城鄉之空間距離，同時並加強了殖民地政府在推行政治統治、經濟發展、文化傳播、教育普及邁向國際化等方面的神速進展。

被逐步推向現代化社會的歷程中，新都市生活空間中所有人員、資訊及物

<sup>8</sup> 參見高傳棋編著，《穿越時空看台北》，台北，台北市政府文化局，2004年，頁72-73。

<sup>9</sup> 有關台灣近代都市生活空間之改變，另請參考青井哲人，〈台灣都市はどう変わったのか——日本植民地期における都市生活空間の再編あるいは生成——〉，收入中央研究院台灣史研究所編，《第二回被殖民都市與建築——本土文化與殖民文化國際研討會論文集》，台北，中央研究院台灣史研究所，2004年，頁2.1-2.27。

<sup>10</sup> 蘇碩斌，〈台北近代都市空間之出現——清代至日治時期權力運作模式的變遷〉，台北，國立台灣大學社會學研究所博士論文，2002年，頁233-236。

產，都以前所未見的速度及流動感廣泛地進行彼此的交換與流通。此外，伴隨此種前所未有的都市變遷造成城市、人際有形界限的消失，同時出現了有助於形塑出統一而均質化的居民性格，亦即現代都會及其居民之「公共性」性格。上述此種時代「流動性」、「公共性」的反映，在文化建設之推動及文化空間之形塑等問題上，可以都市居民對「博覽會」、「博物館」以及「美術展覽會」等公共展示活動的參與來進行說明。

昭和十年（1935），台灣總督府基於展示其經營、建設殖民地台灣之各方面實質成果，於台北公會堂舉辦有史以來規模最為盛大的「始政四十周年紀念博覽會」。<sup>11</sup>（圖4）該博覽會除帶來上千萬日圓商機之外，其宣傳效益更難以估計，五十天的展覽期間，吸引來自全各地本島人、內地人及外國人等總計 335 萬之造訪人次，在當時全島 521 萬人口中，佔有高達 64.3% 的比例。<sup>12</sup>根據當時鐵道接駁運輸量之估計，博覽會期間曾加開了 1,934 班的加班列車。<sup>13</sup>根據相關研究可知，此類以全島居民、亦即「國民」為參與對象的大規模國家公共性活動之策劃辦理，自明治四十三年（1910）以後即已開始，其所舉辦之地點，亦為都會空間中最容易彙聚流動性人口之公園、植物園等大型都市公共綠地及休閒空間。

透過此類大規模展示活動之舉辦，除了對台灣全島經濟活絡具有直接的助益外，對文化觀光產業之振興亦具有莫大的影響力。而台北公會堂的營建更值得一書，其整棟建築除採用最新之鋼筋混凝土材料外，並使用當時流行一時的南歐西班牙式建築風格，建築物空間高達 3,185 坪，容納人數僅次於東京、大阪、名古屋，在日本全國之中擁有第四大公會堂之規模，反映出日本殖民政府在台推行現代化建設之雄心。由於其建築規模之大，台北公會堂到了日治時間末期，遂因此成為總督府官方大型集會之場所。<sup>14</sup>

另一方面，大正二年（1913）起為期二年的時間，總督府拆除原位於新公園內之台北城內最大官廟天后宮後，新建「台灣博物館」用來紀念兒玉總督及後藤長官對台灣建設之貢獻。在籌設之初，「台灣博物館」即以「蒐集、陳列有關本

---

<sup>11</sup> 有關 1935 年台灣總督府舉辦「始政四十周年紀念博覽會」歷史背景之研究，請參考程佳惠，《台灣史上第一大博覽會——1935 年魅力台灣 Show》，台北，遠流出版社，2004 年，頁 15-36。另有關於台灣總督府博覽會之研究，請參考林文通，《日治時期始政三十年紀念展覽會之研究》，台北，臺灣科技大學工業技術研究所碩士論文，2003 年；張世朋，《日治時期始政四十年台灣博覽會之研究》，台南，國立成功大學建築學系碩士論文，2005 年；呂紹理，《展示臺灣——權力、空間與殖民統治的形象表述》，台北，麥田出版社，2005 年，頁 242-291。

<sup>12</sup> 高傳棋編著，《穿越時空看台北》，台北市，台北市政府文化局，2004 年，頁 120。

<sup>13</sup> 鹿又光雄編，《始政四十周年紀念臺灣博覽會誌》，台北，台灣博覽會，1939 年，頁 585。

<sup>14</sup> 同註 12，頁 103-104、118-138。

島學術、技藝及產業所需之標本及參考品，以供公眾閱覽」為設館目標，作為一現代化公共文化展示設施，展示台灣本地物產、資源、藝能等各方面之發展成果，進而成為促進全島「國民」理解台灣之公共社會教育機制。<sup>15</sup>（圖 5）

此外，與「台灣博物館」展示台灣功能相近的文化機制，即為於昭和二年（1927）首次由官方主辦而轟動一時的「台灣美術展覽會」。透過官方文宣的積極宣傳，台展首日的參觀人數即超過一萬人次，被視為當時文化界的「意外大盛況」，獲得空前的成功。<sup>16</sup>台展的舉辦，同樣標誌著在新文化公共空間建置下開啟都會市民現代化文化生活參與的里程碑意義。<sup>17</sup>

根據主辦單位總督府文教局公告之展覽創辦旨趣得知，主要在透過檢討台灣文化發展之現況，一方面鼓勵日漸成熟的台灣藝術界、提供藝術家彼此切磋交流之機會，另一方面作為「發揮本島藝術特長之機構」，最終達到「振興、美化國民精神」、「培養一般民眾藝術趣味，促進本島美術界之進步發展的目的。」<sup>18</sup>雖然，「台灣美術展覽會」作為展示日本殖民政府推展現代化文化事業的成果與豐富台灣人民精神文化的決心，具有頗大的宣傳效益及社會價值，然有趣的是，總舵手總督府文教局局長石黑英彥在這篇反映台展時代精神的文章中，特別提到形塑台灣自身特色重要性與定位的說明，特別值得研究者重視。他提到：

鑑於在此亞熱帶的本島，富有值得在藝術上發揮的特色，故更加期待本會之實現。然而，此展覽會的目標，並非直接與帝展、院展或二科會同步調發展。作品逐漸大量地取自台灣之特徵，發展所謂灣展的權威。……廣泛地向社會介紹蓬萊島的人情、風俗等其他事情。藉此提昇我台灣之地位。

19

這段話，反映出作為主事者對透過舉辦台展引發全國民文化修養向上之殷切期待，然而，台展並非只是帝展、院展或二科會的模仿複製，需要深入探討如何發揮「本島亞熱帶藝術特色」，並藉由廣泛「向社會介紹蓬萊島的人情、風俗」以「提昇台灣之地位」為最終目標之想法。更言之，在歷經三十餘年現代化統治下

<sup>15</sup> 幣原坦，〈博物館三十年祝賀の史想〉，收入阪上福一編，《台灣總督府博物館創立三十年記念論文集》，台北，台灣總督府博物館，1939年，頁9-10。

<sup>16</sup> 《台灣日日新報（漢文版）》，1927年10月30日，第4版。

<sup>17</sup> 有關台展的研究，請參考顏娟英，〈官方美術文化空間的比較——1927年台灣美術展覽會與1929年上海全國美術展覽會〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》第73本第4分，2002年，頁628-630。

<sup>18</sup> 台灣總督府文教局局長石黑英彥，〈台灣美術展覽會〉，收入顏娟英譯著，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》（上），台北，雄獅圖書公司，2001年，頁558-559。

<sup>19</sup> 同上註，頁558。

的各項建設均已獲致長足發展的情勢，「從來很少受到文化陶冶的本島」應藉由「台灣美術展覽會」的舉辦提昇國民文化素質及本島文化能見度之事，已成為當務之急。事實上，台展的設展宣言，除了具有上述台灣文化振興之時代意義之外，所謂發揮「本島特色」的思維，更可被視為引發日後台灣「新美術」在醞釀發展中逐步指向對如何營造「地方色彩」(Local Color) 成為近代美術史上最重要的思想基礎的先聲。

然而，不可諱言地，在十九世紀末、二十世紀初世紀交界期激烈而急速的時空變異中，就美術史的發展而言，從「地方社會」向現代化都會公共空間轉化過程中的台灣，不論近代藝術家如何面對具有台灣「主體性」思考的「地方色彩」的創作實踐及風格形塑，其僅僅摘取所謂「本島特有」的地方性人、事、物成為表現題材，是否窄化了其近代化歷程及造成「反歷史」的可能性？或者說，進入日治時期之後的台灣藝術家，如何在追求「原始而純樸」「地方色彩」的過程中，面對藝術本身的「現代化」問題？如何以「現代化」之觀視方法對風景或描繪對象進行當代「視覺化」工程？近代藝術家在參與以國家規模體制進行都市、社會「現代化」重構的過程中，其圖繪創作是否提供觀看當代風景的可能模式？其書寫觀點的轉移呈現了何種「現代化」意義？同時，在此種歷程中，如何導致台灣近代都會風景意象建構之完成？這些問題，是我們在思考如何超越過去中央／地方權力關係論述及殖民／反殖民、支配／受支配政治意識型態對立影響歷史書寫困境，並更為客觀地重新檢視台灣近代繪畫發展歷程時，應加以深切反省的。

#### 四、自然或文明？——「新地景」與台灣近代美術都會風景之萌發

日治時期公共領域文化展示空間的建置與相關藝文活動之推展，無疑地已造成台灣文化向現代轉化、並造就現代文化特質之結果。然而，一如上述，在台展等官方美術機制推動下的台灣近代美術，如何形塑其自身現代化文化特質，事實上，截至目前仍無太多研究成果可供參考。不過，在思考這個問題時，我們首先透過台灣洋畫之父、近代美術啟蒙者——石川欽一郎（1871-1945）對台灣風景的描述，經由其見證台灣社會歷經近代化歷程的經驗中，得以瞭解其如何面對自身風景觀之構築與現代化都市景觀變遷的矛盾。

石川在初到台灣之時，曾以無比欣悅之態度將傳說中「瘴癘之地」的台灣視為「天堂」，認為「形與色都很優美」。<sup>20</sup>此時的他，強調以全然「客觀」觀賞的

<sup>20</sup> 石川欽一郎，〈台灣風光的回想〉，《台灣時報》，1935年6月號，頁52-55。收入顏娟英譯著，

態度來理解台灣自然、風土及人物之美。在撰成於明治四十一年（1908）〈水彩畫與台灣風光〉一文中說：

（日本）領台十餘年後的今天，日本還有很多人一直不知道台灣，我希望至少讓這些不幸福的人們知道日本第一的台灣風景。……（台北與京都）兩地大體的山容水色相當近似，但台北的色彩看起來還更加地美。……本島風景實在是自然創造的傑作，規模雄大，色彩壯麗，變化的巧妙真令人驚嘆。<sup>21</sup>

顯而易見地，眼前所呈現明媚、鮮艷、多變而強烈的南島山光水色，對早已習慣日本沉鬱內斂風景氛圍的石川而言，產生如此巨大視覺震撼力的原因是可想而知的。<sup>22</sup>在此時，石川面對在日本本土從未經驗過的台灣地方風景特色剛開始產生好奇，正懷抱著「客觀」觀賞之眼對這塊異文化處女地進行深入探索。在其言語中，我們不難發現，被來與京都相較而對其產生「日本第一」高度評價理由的，即是傳統漢人民居、竹林、相思樹、在特有南方雲彩色感效果及強烈陽光照射下產生劇烈陰影變化的台灣自然山川及活潑熱鬧的人文風土。1907年至1916年第一次旅台期間，石川積極從事台灣風景的描繪與形塑，並勤奮撰文推廣水彩畫風氣。<sup>23</sup>

然而，有趣的是，在發表於大正五年（1916）的一篇文章中，石川曾說到：

台北很像京都，地勢平坦無坡，距離四周二、三里之處，被三四千尺的山脈所圍繞，並且有條比隅田川大兩倍的河流（指淡水河）通過。因為如此，作為寫生地而言，此處有著豐富的畫題。不過，這是指稍稍遠離台北市街地的郊外景色。由於台北市區中，古老而有趣的台灣式建築漸次消失及損壞，改建成「セッション」（session）式的三層磚砌建築物的關係，我們的領域已逐漸在消失。<sup>24</sup>

對在台灣已經居住十年之久的石川來說，以京都比較台北風景的觀視方式並無太大改變，台北近郊豐富的自然、風土及人文景象一直是其彩筆下源源不絕的靈感由來。然而，隨著殖民地現代化城市建設之推展，台北城內原有傳統民居及人文

---

《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》（上），台北，雄獅圖書公司，2001年，頁54-56。

<sup>21</sup> 石川欽一郎，〈水彩畫と台灣風光〉，《台灣日日新報》，1908年1月23日，第4版。類似的看法同見於氏著，〈台灣方面之風景鑑賞に就いて〉，《台灣時報》，1926年3月號，頁52-58。

<sup>22</sup> 有關石川台灣風景論述的討論，請參見顏娟英，〈近代台灣風景觀的建構〉，《國立台灣大學美術史研究集刊》第9期，2000年，頁179-189；同氏著，〈觀看的眼晴與思索的心靈〉，《視覺藝術》第3期，2000年，頁33-42。

<sup>23</sup> 顏娟英，《水彩·紫瀾·石川欽一郎》，台北，雄獅圖書公司，2005年，頁36-42。

<sup>24</sup> 石川欽一郎，〈台北の寫生地〉，《中央美術》第2卷第1期，頁73-75。



景觀卻在不斷消失，這也意味著以此作為絕佳寫生題材的石川，開始對都市發展對其藝術創作產生嚴重衝擊的擔憂與矛盾。「古老而有趣」的台灣建築以及被限定於「稍稍遠離台北市街地的郊外景色」，意味著未受西方文明洗禮的原始台灣風貌，這樣的說法與上述對台灣因具有顏色對比強烈、多變化風景特色而將其評價為「日本第一」的理由，實如出一轍。(圖 6)

此種對台北在二十世紀初期以來現代化過程中造成可入畫題材逐漸消失問題的感嘆，同樣可以自其回憶第二次來台所見的文章中看到。他說：

那時候的台北比起今天，有更多地點可以入畫。大稻埕的小火車站，位於今日北門外馬路的附近。車站前面原來是個水塘，對面有幾間紅瓦屋頂的房子大小交錯並置，背景略微可以看到大屯山的姿影。鮮綠色的樹木、澄澈的青空，這樣美麗的景色，迄今未曾再見過。……大稻埕後街往淡水河畔方向的景色很好，因此經常到此找畫材。台北車站的背面有一片水田，對面又有古色古香的老廟、疏落的竹子林點綴其間，相當有趣。淡水河畔還沒有建造堤防，有些沙洲非常有趣，仿照西洋式的高樓那時也還未出現。<sup>25</sup>

雖然，我們不能直接將石川的這種說法視為是在「反現代」或「反文明」，不過，台北地景的古今巨大變化，亦即現代化都會空間之成立造成古老地方社會景觀的滅絕，為何會造成如此困擾，將畫家尋索畫題的地點逐漸被推擠及邊緣化到郊區的大稻埕、淡水一地呢？顯而易見地，對石川這一輩畫家而言，現代都會樣貌無法入畫、「無趣」甚至對傳統風景造成扞格破壞的認知，是建立在所謂「文學式懷古美學觀」及「牧歌式浪漫情懷」的基調之上，可以說是當時畫家理解台灣風景最主要的範式<sup>26</sup>；然而，更重要的是，其對台灣風景觀視、書寫方法的摸索與建構，不論是從理論或實踐的任何一方面來說，都為日後台展追求「地方色彩」總體方向奠定了基本方向與堅實基礎。

1927 年，台展在總督府文教局的積極奔走與各方殷切期待下正式開辦，然而，其結果卻不如預期。例如，鹽月桃甫即對參展畫作因襲常規(尤其是水彩畫)、無法面對真正的自然大膽表現自我以及嚴重缺乏「時代性」的問題，提出尖銳的

<sup>25</sup> 石川欽一郎，〈台灣風光的回想〉，《台灣時報》，1935 年 6 月號，頁 54-55。與石川對台灣自然風土讚不絕口相類似的說法，亦見於石川寅治，〈洋畫家所見的台灣〉，《台灣日日新報》，1917 年 4 月 15 日，第 5 版。收入顏娟英譯著，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》(上)，台北，雄獅圖書公司，2001 年，頁 70-71。

<sup>26</sup> 參見顏娟英，〈近代台灣風景觀的建構〉，《國立台灣大學美術史研究集刊》第 9 期，2000 年，頁 190-193。

批評與衷心的呼籲<sup>27</sup>；曾擔任日治時期台灣最重要的大眾媒體台灣日日新報社編輯局局長、主筆的著名評論家大澤貞吉（筆名鷗亭生，1886-？），對東洋部並無特殊佳作雖感到遺憾，對西洋畫因襲石川、鹽月的素人畫家作品充斥畫展雖感到無可奈何，卻認為此次展覽仍有可看之處，並期盼來年大有所為。<sup>28</sup>大澤貞吉在此篇畫評中，曾提到東洋畫部審查員鄉原古統企圖以日本畫的方法表現「南國式」氣氛的嘗試。<sup>29</sup>可以想見，以表現台灣特有花卉、植物、鳥禽的《南薰綽約》三對幅參展的鄉原以及以表現閩南漢人海上船舶貿易風光的石川、表現原住民姑娘的鹽月，都不約而同地顯示了作為台展或台灣近代美術指導者之身分，透過各自尋找台灣「地方性」題材入畫回應總督府「向社會介紹蓬萊島人情、風俗」、發揮「本島亞熱帶藝術特色」之展出宗旨而作出努力。（圖 7）

從第 1 回「台灣美術展覽會」開始，我們即可發現注重客觀描寫之「寫生」觀念對畫家的影響，然而，在台展自身定位的制約下，雖然自此引來風起雲湧的美術競逐、進而刺激台灣近代「新美術」之形成，然從畫家選擇的題材及畫風表現來看，其發展面向仍相當有限。不論是西洋畫或東洋畫，從風景主題表現來說，以展示藝術中「如畫的」（picturesque）、文學中「如詩的」（poetic）傳統東方詩畫意境、懷古情懷的作品如淡水風景<sup>30</sup>、田園鄉野風光等仍佔多數，呈現早期來台日籍藝術家對大正時期以來日本畫壇回歸東方、反歐化「文化自覺」的認知及回應。<sup>31</sup>

在此種遊戲規則中，所謂「台展型」的繪畫風格亦就此因運而生。「台展型」繪畫最重要之特徵及其形成，主要是對主辦單位文教局上述發揮台灣本地特色呼籲的一種回應，同時也可以說是由在短短數年間即以成形的「地方色彩」主流概念所形塑出來的「台灣主體性風格」。<sup>32</sup>例如，鄉原古統在對第 4 回台展（1930）

<sup>27</sup> 鹽月桃甫，〈第一回台展洋畫概評〉，《台灣時報》，1927 年 11 月號。收入顏娟英譯著，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》（上），台北，雄獅圖書公司，2001 年，頁 192-193。

<sup>28</sup> 鷗亭生，〈第一回台展評〉，《台灣日日新報》，1927 年 10 月 30 日-11 月 2 日。收入顏娟英譯著，前引書，頁 188-191。

<sup>29</sup> 鷗亭生，〈第一回台展評〉，《台灣日日新報》，1927 年 10 月 30 日-11 月 2 日。收入顏娟英譯著，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》（上），台北，雄獅圖書公司，2001 年，頁 188。

<sup>30</sup> 淡水約自 1920 年代以來，即已成為台灣上流士紳文化休憩之地，其豐富而多元的歷史古蹟與優美的地理景觀更成為當時詩人、畫家積極吟誦描摹的對象，曾一度獲致「詩之港，畫之街」的美譽。參見林育淳，〈夢想的國度——日治時期畫家筆下的淡水〉，《台北縣立文化中心季刊》第 49 期，1996 年，頁 11-18。

<sup>31</sup> 參閱拙著，〈紀行·集古·支那趣味——梅原龍三郎與大正昭和畫壇的東方主義視線〉，收入國立台中教育大學美術系主編，《視覺·記憶·收藏——藝術史跨領域學術研討會大會論文集》，台中市，國立台中教育大學，2006 年，頁 158-161。

<sup>32</sup> 根據研究，「地方色彩」的形塑亦與自第 2 回台展（1928）以來來自日本本土的審查員如松林桂月的鼓勵、建議有密切的關連。請參考顏娟英，〈台展時期東洋畫的地方色彩〉，收入台北市

所作的評述中即曾提到：

台展東洋畫也逐漸出現了可以稱作「台展型」的作品。全體作品都有一脈相通的感覺。不過，獲得特選的林玉山《蓮池》、陳進《若き日》（年輕時光）最足以說明「台展型」。這兩件作品，以正統性及優秀表現被認定為特選之作。林玉山的作品與郭雪湖的《南街殷賑》都得到台展賞。因為林玉山的作品題材取自這個土地，而《南街殷賑》也表現出「地方色彩」，並且將不易處理的熱鬧市街處理得很好。<sup>33</sup>（圖 8）

可以想見，獲得台展賞、特選、無鑑查殊榮的「台展三少年」林玉山、陳進及郭雪湖，其獲獎原因除了因為具有高超的表現技巧外，最重要的是展現出台灣本地特有的「地方色彩」，也就是鄉原所說「一脈相通」的「正統性」。特別是，郭雪湖《南街殷賑》表現的雖是當代都會生活，然亦因描寫台灣傳統宗教廟會活動符合台展本身的創會宗旨，而得到審查員們的青睞。

## 五、變質的「地方特色」——時代性、美術自主意識與現代風景建構的苦悶

自日本殖民政府統治台灣以來，數十年間，隨著規模逐漸擴大的市區改正及都市計畫的推動，台灣全島的主要都市已完成其現代化建設而呈現出嶄新的都市空間樣貌。儘管如此，猶如石川等當時畫家對於作品的主題選擇，仍一貫堅持對台灣及南方特殊自然風光、風土民情的描寫興趣所見，這除了是彰顯台灣地方特色的不二法門、借來作為推介給不認識台灣的日本母國人民最重要的方法之外，逐漸流失於無形的傳統地景風貌，日夜加速這種理想、現實間的矛盾落差的擴大，象徵舊有歷史人文精神的毀滅。<sup>34</sup>

這種想法，並非石川的個人顧慮，曾擔任台北《蛇木》現代文藝雜誌主編的蜂谷彬（筆名蜂谷生，生卒年不詳）在其與石川寅治鎖定台灣舊有「人文歷史環境」共同規劃的繪畫旅行，即同樣可以被視為關心文化、「搶救」文化遺產行動

---

立美術館編，《台灣東洋畫探源》，台北，台北市立美術館，2000年，頁7-18。有關「地方色彩」之探討，請參見顏娟英，〈台展時期東洋畫的地方色彩〉，《臺灣東洋畫探源》，台北，台北市立美術館，2000年，頁7-18；薛燕玲編，《日治時期臺灣美術的「地域色彩」展論文集》，台中，國立台灣美術館，2007年；賴明珠，〈日治時期的「地方色彩」理念——以鹽月桃甫及石川欽一郎對「地方色彩」理念的詮釋與影響為例〉，《視覺藝術》第3期，2000年，頁43-74；楊永源，〈石川欽一郎台灣風景畫中「地方色彩」概念的建構〉，《藝術學研究》第3期，2008年，頁73-129；廖瑾瑗，〈台展東洋畫部與「地方色彩」〉，收入國立台灣美術館編，《台灣美術百年回顧學術研討會論文集》，台中，國立台灣美術館，2001年，頁37-62；廖新田，〈朦朧：1930至1940年代台灣風景畫之「鄉土色彩」論述〉，《史物論壇》第1期，2005年，頁129-151。

<sup>33</sup> 鄉原的談話內容見於《台灣日日新報》，1930年10月28日，第1版。

<sup>34</sup> 參見顏娟英，《水彩·紫瀾·石川欽一郎》，台北，雄獅圖書公司，2005年，頁91。

意義的一種表現。在其行旅紀錄中，蜂谷生提到「台南為台灣歷史文化的中心，如今現代文明正以巨大的力量破壞舊有的文化，全力建設」、「現在如果不再寫生記錄，則將來必定會消失」，認為畫家三種寫生標的——（一）未經人工化的自然、（二）本島人的生活狀態及（三）正遭到破壞消失的歷史文物如廟宇建築等的後兩項尤其重要，對大南門在與緊鄰其右的文藝復興建築法院高塔二者「新舊文明的鬥爭中」勢必面臨被毀棄的命運，感到深深的遺憾。<sup>35</sup>

在石川欽一郎、石川寅治等人早在 1910 年代中期即對「新舊文明鬥爭」危機提出的敏銳警示中所顯示的，我們可以說，由石川一生所致力建構及其同輩藝術家視為掌珍的竹林紅瓦、民俗鄉土題材，已為日後台展「地方色彩」論述的揭幕提供了十年左右的準備工作。

台展發揮「地方色彩」之宗旨，作為台灣近代畫家創作指導方針的風潮方興未艾，到了府展時期亦無太大改變。不過，不論從制度面或藝術風格對台展參與者提出的改革要求，已逐漸引發 1930 年代台灣畫壇朝向更為多元發展的轉變。在以維持「一脈相通」、「正統性」的台展繪畫傳統及其發展歷程中，如上述第 1 回台展鹽月的批評所揭示、暴露的，不斷的主題因襲、無法與時俱進與嚴重缺乏畫家個性與時代性的問題，已成為台展自身發展的最大隱憂。

以筆名 N 生投稿評論第 4 回台展的文字中，開始提出對台展堅持「地方色彩」必要性或作為最高指導原則是否正確的質疑：

台展是否與時代並進？……時代的苦悶，是否如實地表現出來？……令人遺憾的是，不得不說是「沒有！」……台灣既已被認為是世界上的台灣，思潮與文物都在世界平均水準之上……帝國主義與普羅主義並存。所謂地方色彩，是我們先意識到現實中一般普遍的時代性，再下降到特定的時空後，才能生動地表現出來。

如果未能意識到一般的時代性，如何能表現地方色彩呢？若不這樣考慮，卻一逕地指責沒有表現地方色彩，那還不如勉強要求畫家們只要繪製蘭嶼的人偶，便可以了！<sup>36</sup>

N 生強調跳脫機械化的主題複製、追求「時代性」並適度反映畫家存在意義及對社會的思考的說法，可以視為一種與時俱進的「地方色彩觀」以及對「地方色彩」

<sup>35</sup> 蜂谷生，〈繪の旅より(上)〉(繪畫旅行所見)，《台灣日日新報》，1917年3月4日，第4版；〈繪の旅より(下)〉，同誌，1917年3月8日，第4版。收入顏娟英譯著，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》(上)，台北，雄獅圖書公司，2001年，頁67-69。

<sup>36</sup> N 生，〈第四回台展觀後記〉，《台灣日日新報》，1930年10月25日，第8版。收入顏娟英譯著，前引書，頁198。

內涵的一種擴充，其論說本身就具有明顯的時代進步性與前衛精神。他在本文中除了批評石川「牧歌式」小品創作缺乏「用近代的力量感來表現的意圖」之外，有趣的是，更提出與其一味地再現「帝國主義」統治下的台灣自然、風土與民情，毋寧應將已成為世界現代文明一部份、而非未開化的原始台灣的「現代表情」真實地表現出來的重要性。

按照他的提議，所謂追求「時代性」指的大概就是發展「普羅主義」繪畫。換句話說，倡導「大眾藝術」是改正台展弊端的一種可行之道。雖然，我們並不知道 N 生「普羅主義」繪畫的全部內容，但只要與「地方色彩」注重懷古想像、自外於文明社會的繪畫手法相比較即可得知，「普羅主義」繪畫所強調的，主要在於對現代生活、現實價值的一種探討、反省與批評。N 生對主流畫壇不重思考、缺乏藝術自覺之弊端的檢視與批評<sup>37</sup>，反映了其對新生代藝術家應追求更具自主思考性創作態度的期待。

此外，1939 年創辦「創元會」的台灣野獸派新銳畫家飯田實雄，亦曾對台展行之有年的「地方色彩」概念，提出新的理解及內容上的擴充。他說：

台灣美術界已經歷台展十年，今年（1939）府展也已經是第二回……府展條文中，也要求所謂富有台灣地方色彩的作品。這並不是單純地指為殖民地土產印象性繪畫而已，而應該理解為台灣獨自的特色。如果不是這樣的話，也可以說是文化的地方性自殺。<sup>38</sup>

其所謂不致於造成「文化的地方性自殺」而應積極發揮的「台灣獨自的特色」，若非僅指「土產印象性」的地方社會風土，又具有何等新義呢？根據他自己的說法是，指的是創造出具有日台共有、不分中央或地方價值的「純粹繪畫性的作品」，來反映台灣畫家自身參與時代的意義。立石鐵臣（1905-1980）在 1942 年回顧台灣美術發展歷史的討論中，呼應了飯田實雄的說法，雖然他仍不改本色地對台展的低靡不振、台灣畫壇的遲滯不前感到不滿，但卻懷抱信心地認為台灣美術的未來仍令人期待。他呼籲台灣畫家不應只以對日本母國的靠攏或依附為滿足，台灣畫壇未來必須在「以台灣繪畫的全體發展為基礎」的目標下持續努力，其成果勢必可以補充日本美術的不足之處。立石此種重新檢討日、台關係的言說，說明台灣美術的任務並非在於提供日本中央的一個地方性樣本，反映其以台

<sup>37</sup> 這種對台展因循沿襲陋習的批評，同見於大澤貞吉對第 5 回台展的評論。參見《台灣日日新報》，1931 年 10 月 31 日，第 4 版。

<sup>38</sup> 飯田實雄，〈台灣美術界秋季展望〉，《台灣時報》，1939 年 10 月號。收入顏娟英譯著，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》（上），台北，雄獅圖書公司，2001 年，頁 538-539。

灣主體性為創作思考的傾向。<sup>39</sup>

實際上，我們只要稍微回顧一下台展本身的歷史，即可瞭解飯田、立石等人 1930 年代末期至 1940 年代初期之間新的思想動向的成立背景及問題指涉。我們知道，大約到了 1930 年代中期，要求台展改革的呼聲即已逐漸打破緘默，白熱化成公開被檢討、批判的問題。當活躍於帝展、二科會、春陽會等東京重要美術舞台的台灣畫家日增、並對日本中央畫壇甚或是世界美術動向與新思潮有更直接的接觸瞭解過程中，約自第 7 回台展（1933）開始，民間要求美術自主的意識逐漸高漲，退展或組成新團體抵制、質疑審查員合適性的現象即層出不窮。然而，追根究底地來說，台展改革所關切的，主要還是集中於內部機制、人事平衡及審查公平性的問題之上。

其中，連續擔任第 5、6、7 回台展西洋畫部評審的小澤秋成，因畫風簡率、缺乏變化已成為眾矢之的。<sup>40</sup>例如，立石鐵臣即極為露骨地以「見識和繪畫技術都不高明」的批評對小澤秋成審查身分提出質疑。<sup>41</sup>由此看來，台展改革的問題尚不僅止於制度、人事等面向而已，實際上亦與新生代畫家對台灣美術未來走向的思考具有密切的關連。隨著台展弊端的浮上檯面，年輕藝術家開始真切思考台灣美術下一步發展的速度也越來越快、探討的問題亦越趨向核心。

1935 年，第 9 回台展開辦，已立定志向成為批評家的立石，仍按往常般提出對此次展覽的綜合評述。整篇文章的基調，可以說是在對台灣「文化氛圍薄弱」、「殖民地的雜亂感強烈」及對「令人感覺有如井底之蛙」的環境的感嘆，並嚴肅面對台展過去、現在與未來命運的不安氣氛中所形成的。此次他以西畫家的身分批評東洋畫部，在來回穿梭會場、反復思考之後，得到的總結卻是：

創作與生活之間游離、未能結合是很慘的事，亦即沒有生命熱情、缺乏時代性的表現，或者是在作品的深處看不到真實的生活與人生。那麼，不管畫加油站或鐵橋，也不能表現新方向，或嶄新的時代。<sup>42</sup>

此處所謂的「創作與生活之間游離、未能結合」、「沒有生命熱情」以及「缺乏時代性」的說明，一語中的地指出台灣畫壇及台展的陳年積弊，亦明確反映出他自

<sup>39</sup> 立石鐵臣，〈台灣美術論〉，《台灣時報》，1942 年 9 月。收入顏娟英譯著，前引書，頁 543-545。

<sup>40</sup> 顏娟英，〈營造南國美術殿堂——台灣展傳奇〉，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》（上），台北，雄獅圖書公司，2001 年，頁 181-182。

<sup>41</sup> 立石鐵臣，〈更衣蛻變的時刻〉，《ネ・ス・パ》，1935 年 8 月。收入顏娟英譯著，前引書，頁 519-520。

<sup>42</sup> 立石鐵臣，〈第九回台展互評——西洋畫家的東洋畫批判〉，《台日報》，1935 年 10 月。收入顏娟英譯著，前引書，頁 239-242。

己繪畫觀的中心思想。有趣的是，這段批評中同時反映了台展主流畫壇主題的改變。對立石而言，新的主題的出現並未能解決他所關心的諸種問題，然而，這樣的說法，正表示以描繪都會文明、當代生活（如「加油站或鐵橋」）主題的出現與被注意，正代表台展「地方色彩」創作方向的一種質變。（圖 9、10）而以描繪台灣地方自然、風土等「地方色彩」為宗旨的台展主流作風，到了 1940 年代，已成為追求前衛精神的年輕畫家摒棄的對象。<sup>43</sup>

這種以展現現代化社會、科技工業文明、公共空間及國民摩登生活等主題選擇上的轉變，可以視為日治時期之後出生的新一代藝術家，藉由反映現實的自我實踐過程中，進而建構出台灣「新地景」風景意象概念的嶄新嘗試；同時，亦標誌著當代風景書寫跳脫或轉化南國懷古情調及以反映「地方色彩」為主導的既定主題規制（即鄉原古統所謂的「正統性」），並逐漸成為探究當代風景寫作格式的一種改變。<sup>44</sup>

## 六、結語：從私領域到公領域——當代風景觀視與書寫觀點的移轉

根據上述研究所知，約在 1930 年代之初，以台北為中心所進行之都市改正計劃推動台灣都市空間「近代化」之歷程，隨之而起的大規模國家建設導致現代化公共設施及生活空間之成立，完成新舊文明之交替，同時也為傳統文化帶來空前的衝擊。在此巨大歷史變遷中，台灣近代都市「新地景」之形成，提供都市居民嶄新生活空間，並徹底改變其舊有生活模式；另一方面，值此新舊景觀、文化並陳之時期，嶄新都會文化空間之建設、都會文化活動之推動，具有扮演彌補舊文化衰頹作用之角色及充實現代精神文明之重要功能。

有趣的是，這種新舊文明融混交錯的現象，早在台展開辦之初即已被眼光銳利、思緒敏感的藝術家們所捕捉，並成為其筆下形塑台灣當代科技文明、現代生活空間以及近代城市景觀之最佳視覺表現題材。例如，我們從片瀨弘入選第 1 回台展的《工場》、蔡雪溪入選第 4 回台展的《扒龍船》（1930）或郭雪湖的《南

<sup>43</sup> 顏娟英，〈觀看的眼晴與思索的心靈〉，《視覺藝術》第 3 期，2000 年，頁 36-37。

<sup>44</sup> 事實上，當我們重新檢視台展的發表成果的時，即可很容易地發現，自台展開展以來，年輕一輩的畫家作品中，已經可以見到在夾雜著「地方色彩」畫風的試驗中，逐漸朝向反映現代化建設、科技文明如鐵橋、城市街道、工廠及公共生活、都會男女等主題的改變。例如，村上英夫《基隆燃放水燈圖》、荻谷秋琴《圓山》、片瀨弘《工場》、李石樵《大橋》（以上第 1 回台展）；郭雪湖《圓山附近》、吳茂仁《上海の建物》（以上第 2 回台展）；蔡雪溪《扒龍船》、郭雪湖《南街殷賑》、蒲田丈夫《無我》（以上第 4 回台展）；小山不老《新公園所見》（第 5 回台展）；蘇秋東《船のある風景》、姬浦光《停車場附近》、久保田朝之《博物館より》、森部謙《驛前街頭》（以上第 6 回台展）；橫田太郎《綠裝工場》、李梅樹《溫室》、山田東洋《旗日》（以上第 2 回府展）；中村敏郎《鎔爐》（第 5 回府展）等皆是。以上請參見台、府展圖錄。

街殷賑》(1930) 等作中，已可看到結合「地方色彩」與時代現實生活再現的嘗試。蔡氏該作描繪了五月端午佳節時觀音山、大屯山及淡水河出海口交界地帶舉行龍舟競渡活動之熱鬧場面。流行西服領帶及手撐洋傘一派盛裝的紳士貴婦，以及身著傳統唐裝、足履包頭鞋的地方居民扶老攜幼、穿梭其中，更有頭戴斗笠僅著汗衫的小販沿街叫賣，呈現出淡水河畔繁華熱鬧之一面。有趣的是，除了這些在外觀上反映新舊雜陳的圍觀人群外，淡水河畔遠處出口矗立著串聯兩岸的雄偉現代化交通動脈科技產物——台北橋。(圖 11)

可以想見，在台展自 1927 年以來如火如荼地呼籲本地畫家應積極發揮台灣「地方色彩」、描繪台灣傳統地方風景的同時，當時畫家在呼應這樣的時代需求中，本來並非屬於反映地方自然景觀、天候風土及民情風俗的主題——現代化都市風景、建築景觀及視覺物象，已隨著台北「新地景」的浮現與擴張而巧然躍上台灣美術史的歷史舞台。(圖 12)

檢視歷屆台展、府展圖錄，即很容易可以發現，當當時台灣畫壇最重要的領導者、亦可謂形塑台灣風景文化語彙最重要的推手石川欽一郎、鹽月桃甫等人仍在積極摸索何謂「台灣風景」或台灣「地方色彩」為何物之時，在數年之中，台灣現代化都市風景、建築景觀及視覺物象已巧然被引介入畫面，並逐漸成為年輕藝術家描繪的對象，在官方美術展覽會新的主題營造中形成一股勢力，並形成台展型繪畫之外具有呈現台灣當代風景主體觀視意識的嶄新表現，同時亦自此逐漸凝聚出其對「近代化」台灣風景書寫方法及其可能性，清楚呈現日治時期台灣美術自私領域到公領域的巨大轉變。(圖 13、14)

台北或台灣現代化都會空間之完成，造成全台各主要都市街景的變異，特別對日治初期出生、成長及受基礎教育的台日年輕藝術家而言，之所以會與石川、鹽月等人產生根本性差異的原因，在於其時代背景之差異，兩代人之間所面對的地方風景觀視方式甚至其風景觀之建立，並不應想當然爾且粗率地置放在殖民地與被殖民地政治權力結構中來論述。

根據大正時期有關市街改正結果所知，台北市內商家雲集，都會商業類型更包含各類大小株式會社、醫療、化學、工業藥品、金屬、吳服紡織、和洋雜貨、飲食、觀光旅館、文具圖書、出版印刷、寫真攝影、民生用品業等，不一而足。<sup>45</sup>換句話說，出生及養成於日治時期的年輕藝術家，自其成長過程中即享有此種現代化社會資產、公共建設及先端科技文明之浸淫，接受完全現代化之思想、教

<sup>45</sup> 參見高傳棋編著，《穿越時空看台北》，台北，台北市政府文化局，2004 年，頁 48-57。



育及生活，對台灣現代化都會空間、景觀觀視及書寫的概念，自然與其前一輩人、特別是由日來台的教師、審查員不可同日而語。在這種嶄新的時代環境變遷、時代思潮促發，以及藝術家自我回歸台灣社會、尋找與生活之真正連繫的反省中，一如上述，以當代都市空間、公共生活、城市新建設等作為反映現實、社會參與的作品因之逐漸浮出檯面，並成為台灣近代美術史上最能反映其「近代性」之時代產物。

