

家·國·童話

論陳澄波《嘉義公園》（1937）象徵意涵

Home, Nation, and Fairy Tale
— An Exploration on the Allegory of
Chen, Cheng-Po's "Chiayi Park" (1937)

江婉綾 Chiang Wan-Ling / 國立台灣師範大學美術研究所碩士生



摘要

1937年的《嘉義公園》有大、小兩個版本，較大的那張現藏於國立台灣美術館，又名《嘉義遊園地》，從兩畫視覺構成的諸多雷同處，可知《嘉義公園》虛實交錯的場景與物件配置是畫家精心設計的結果，卻未見論者多加著墨。雖然畫中涉及的地景仍具有可辨識性，但僅以「地方色彩」的土地認同觀，似乎不足以說明畫家琢磨物像與構圖的獨運匠心。因此，本文將從兩畫交集的視覺元素出發，利用圖像學研究法（Iconology），比對畫面出現丹頂鶴、鳳凰木等物件的寓意，進而援引諾克林（Linda Nochlin, 1931-）、馬庫色（Herbert Marcuse, 1898-1979）等人的藝術理論，探究國美館典藏之1937年《嘉義公園》的象徵意涵，以闡釋童話美景背後可能埋藏的訊息。

關鍵字：陳澄波、嘉義公園、丹頂鶴、鳳凰木、地方色彩、烏托邦

一、前言：兩張相仿的《嘉義公園》

陳澄波（1895-1947）的繪畫以飽含炎方色彩與家國情懷聞名，筆下同時兼具感時憂民的入世精神與悖拙、純真的奇想逸趣。根據顏娟英的研究，陳澄波晚期的成熟作品出現在1934-1935年以後，陳澄波1933年自上海返台定居，¹ 先前作品的中國山水情調隨之轉化，面對熟悉的故鄉，令他更能精確捕捉空間的人文質素。顏娟英提到，1937年出現的兩幅《嘉義公園》（圖1、2），畫風已由敘事性的寫生筆法「濃縮成象徵符號的有力作風」，畫裡公園宛若童話世界，充滿原始神秘的生命力。² 延續顏氏的觀點，蕭瓊瑞進一步指出：「陳氏對中國繪畫的思考，隨著他的離開中國大陸而結束，返台後的陳澄波，作品重新呈現他對故鄉台灣風土人情的深刻體驗。1935年的《淡水》和1937年的《嘉義公園》可視為代表之作。」³ 蕭瓊瑞認為《淡水》（1935）與《嘉義公園》象徵陳澄波鄉土關懷的兩種面向：《淡水》傳達強烈現實感，《嘉義公園》恰與之相對，是畫家對故鄉的理想形塑，並且反映陳澄波天真爛漫的性格特質。⁴

1. 陳澄波1923年從東京美術學校畢業後，旋赴上海新華藝專及昌明藝苑任教，自此常住上海。1932年上海爆發一·二八事變，陳澄波因其僱日僑身分而被遣返，1933年6月正式結束手邊工作回到台灣。參見顏娟英，〈勇者的畫像——陳澄波〉，收錄於顏娟英編著，《台灣美術全集第一卷 陳澄波》，台北：藝術家，1992年，頁27-43。
2. 顏娟英編著，《台灣美術全集第一卷 陳澄波》，台北：藝術家，1992年，頁42。
3. 蕭瓊瑞，〈台灣第一代油畫家的思考〉，收錄於蕭瓊瑞，《島嶼測量》，台北：三民，2004年，頁107-126。陳澄波對中國繪畫的思考，是否真如蕭氏所主張的：隨其離開中國大陸而結束？後文將再對這個問題進行申論，在此暫且擱置。
4. 蕭瓊瑞曾對此作有以下說明：「在濃密的綠樹叢中，曲折有致的樹枝，猶如姿態婀娜的舞者，下垂的枝葉幾達下方的水面，池中悠遊的白鶴與丹頂鶴，點化了全幅的生氣，整座公園猶如一座充滿音樂的夢幻舞台這是陳氏對故鄉的一種理想形塑。」參見蕭瓊瑞，《島嶼測量》，台北：三民，2004年，頁110-111。



圖1 陳澄波 嘉義公園 1937
布上油彩 120×162公分 國立台灣美術館藏
（圖片來源：顏娟英編著，《台灣美術全集第一卷 陳澄波》，台北，藝術家，1992年，頁122。）



圖2 陳澄波 嘉義公園 1937
布上油彩 60.5×72.5公分
（圖片來源：顏娟英編著，《台灣美術全集第一卷 陳澄波》，台北，藝術家，1992年，頁126。）

顏、蕭兩人都觀察到《嘉義公園》在形式上的特殊性，對於1937年《嘉義公園》具有的象徵色彩，前者將之置入風格發展的架構下討論，後者把它與陳澄波內在的文化認同、性格特質相連結。然而，1937年的《嘉義公園》有大、小兩個版本，較大的那張現藏於國立台灣美術館，又名《嘉義遊園地》，畫面尺寸大約是另一幅的兩倍，右半部的遠景增加婦女、小孩、拱橋、日式燈柱等元素；即便尺寸、

敘事內容都不一樣，但是兩畫的視覺構成仍有諸多雷同處，卻未見論者加以探討，例：兩張《嘉義公園》皆從同一視角取景；兩圖前景右側的白鵝有類似的曲頸姿態，丹頂鶴俯身覓食的描繪也幾乎一樣；都刻意讓鳳凰木的枝葉由中心蔓延至畫面周圍，甚至丹頂鶴（居於畫面左方者）與其上方樹葉之間的相對位置也相仿。將兩畫相較，讓人不禁好奇：為什麼陳澄波要作兩張形式雷同、連禽鳥動作都一樣的畫？小幅的作品是為了大型畫作所做的習作嗎？還是同樣的元素重複運用？由於兩張畫作都沒有細標創作日期，無法斷定畫作生成的先後次序，但是從兩畫構圖相吻處觀之，可知《嘉義公園》的場景與物件配置應別具用意。畫中指涉的地景具有可辨識性（identifiability），但僅以「地方色彩」（Local Color）的土地認同觀，似乎不足以說明畫家琢磨物像與構圖的獨運匠心，也難以交代觀者為何會在具象畫面感受象徵性或反現實的感受。因此，本文將從兩畫交集的視覺元素出發，借用藝術史學的圖像學研究法重讀1937年《嘉義公園》，以期找出童話美景所埋藏的「美學——政治」關連性。

二、《嘉義公園》圖像分析：從寫實到隱喻

（一）畫面構成

陳澄波向來很重視戶外寫生，他曾說：「我的畫室與其說在室內還不如說在大自然，亦即大致在現場完成創作，在家不過是偶然有些滿意之處，略加修飾罷了，所以覺得幾乎不需要畫室。」⁵ 陳澄波作品雖具象徵色彩，物像的可辨識性並未被揚棄。當我們將畫作與嘉義公園現在的景觀（圖3）加以比對，觀者對嘉義公園的空間印象仍可在畫面中尋獲：前景的環園河流造景，中景的河岸花圃植有鳳凰木，鳳凰木不遠處有一道拱橋，這些都是公園實景。鳳凰木在每年夏季開花，時值農曆五月；每逢花期，



圖3 現在的嘉義公園
（花園中央的鳳凰木已遭砍伐，嘉義市政府在池邊佇立複製畫畫架，供觀者比對今昔。）
（圖片來源：江婉綾拍攝於2010年8月28日）

5. 後文論及《嘉義公園》，皆指現藏於國美館的作品，而不論小幅之作，在此特先說明。

6. 陳澄波，《藝術性地表現阿里山的神秘》，原文為日文，發表於1935年秋天的《台灣新民報》，日期不詳，此處資料經翻譯後，輯錄於顏娟英編著，《台灣美術全集第一卷 陳澄波》，台北，藝術家，1992年，頁46。

滿樹紅花宛若火焰，⁷然此畫只見寥寥數筆朱紅點綴，可推知《嘉義公園》描繪的季節應是花朵乍綻的初夏。從畫面中央的高明度黃色塊、點景人物配戴的寬邊遮陽帽，暗示樹蔭之外的炙人日光。為了增加作品的敘事性，畫家安插親子共賞園景的情節，婦人的位置恰好是視線中心；點景人物的設計令這張作品格外可親，易使觀者產生移情作用、將自身經驗投射入畫。畫家在前景建構出「鵝兒戲綠波」的童謠美景，不過，白鵝、雁鴨沒有充分的圖像證據說明是否為天鵝、鴛鴦等物種，唯獨雙鶴的紅頂、下頸黑紋、白身、黑尾，可確實辨明為丹頂鶴。

在不犧牲物像可辨識性的先決條件下，《嘉義公園》以虛實交錯的手法轉譯現實。圖像反映的時節是夏季，但畫家大量採用藍、綠、白、灰等色調表現池水與樹蔭，一掃燠熱暑氣；大片寒色系上點綴幾抹豔紅，對比色的運用使視覺感受更為活潑。丹頂鶴的白羽朱冠與鳳凰木的紅花綠葉交映生輝，萬物和諧並生，既寫自然之趣，又敘天倫之樂，此情此景讓人感到可親——問題是——丹頂鶴是生活在溫帶地區的鳥類，怎會和熱帶的鳳凰木共存！？

（二）丹頂鶴——東方文化的精神象徵

1. 圖像傳統的翻轉

丹頂鶴和鳳凰木共構的設計，同時出現在1937年兩張《嘉義公園》的場景中。畫裡的丹頂鶴看來賞心悅目，實則台灣出現丹頂鶴是極不尋常的現象。亞熱帶的台灣不適合丹頂鶴棲息，一有迷航的丹頂鶴過境，總引起愛鳥人士與媒體關注。1932年12月，有人在羅東捕獲丹頂鶴，並將鳥送至台北剝製標本，這件事情被日人風野鐵吉寫成文章，發表於1933年的日本鳥學會會刊《鳥》⁸。1942年，日人堀川安市找到當年的丹頂鶴標本，在《鳥》發表該標本照片，證實台灣確實有丹頂鶴過境的事實。此後，台灣再未有發現丹頂鶴的紀錄，直至2004年才有迷鳥誤闖機場的事件發生。⁹再者，日本於1925年宣佈保護丹頂鶴，1935年將丹頂鶴的棲息地劃為國家天然紀念地，¹⁰既然丹頂鶴是受日本立法保護的「天然紀念物」，自不可能用作都市公園的觀賞鳥——如果當時台灣的公園可圈養丹頂鶴，人們也不會大費周章將捕獲的迷鳥製成標本、為文記錄了。

畫裡的丹頂鶴不是寫生實景，其構圖方式又與畫史上的鶴類圖像大異其趣。丹頂鶴在東方傳統中，或以代表清高節操、或以表現富貴祥瑞，貴族喜歡養鶴自娛，

文人詠鶴抒懷，民俗喜慶圖繪也以鶴象徵長壽、圓滿。雖說古代曾有飼養白鶴的習尚，但是藝術作品裡的丹頂鶴往往處在一個典雅脫俗的空間，松樹或竹是最常相伴出現的物件。因此，即使藝術作品出現丹頂鶴圖像並不令人意外，但是把丹頂鶴放在人人皆熟悉的庶民生活環境，可說是圖像學上的特例。陳澄波在日本受過學院訓練，又曾在上海的藝術學校任教，以其習藝背景推測，陳氏對於丹頂鶴在繪畫表現上的圖式慣例應不至於全然不知。然而，《嘉義公園》以不可能出現在該地的鳥類

入畫，還把丹頂鶴跟熱帶植物、可辨識的公園環境畫在一起，與陳澄波講究的寫生精神有些許出入，這樣的構圖意義頗值得深探。

2. 東方文化的託寓

日治時期的台籍畫家中，林玉山亦曾以鶴入畫，他的《松林群鶴》（1940）（圖4）不脫「松鶴圖」基本型制，題材、敷色、造型頗具日本畫特質。¹¹比較林玉山《松林群鶴》和陳澄波《嘉義公園》，即便兩人都能精確抓住鶴群低頭覓食的神韻，但從作品建構的空間氛圍觀之，《嘉義公園》丹頂鶴的優雅身影，反倒讓人想起林玉山《蓮池》（1930）裡的白鸞（圖5）。兩位畫家皆以寫實工夫為底，把握動、植物的特徵與空間特色，更重要的是——他們並未刻意揀選瑰麗特異的題材，而是在常見的風景之上（公園、蓮塘）進行「美學轉化」（Aesthetic formation），脫俗的畫境背後皆有可供指認的地域特質，這樣的選題策略正符合日治時期官展喜見的「地方色彩」。¹²



圖4 林玉山 松林群鶴 1940

絹·彩墨 115×71公分

（圖片來源：王耀庭編著，《台灣美術全集第三卷 林玉山》，台北，藝術家，1992年，頁18。）

11. 王耀庭編著，《台灣美術全集第三卷 林玉山》，台北，藝術家，1992年，頁35、248。

12. 台展「地方色彩」的風格設定，在1928年松林桂月來台任東洋畫評審時，即以清楚標準「基於台灣獨特的色彩與奧熱完成藝術創作」、「將內台特色加以混合」的發展方向，參見廖理媛，〈台展東洋畫部與「地方色彩」〉，收錄於蔡昭儀編，《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。



圖5 林玉山 蓮池 1930 絹·膠彩
146.4×215.2公分 國立台灣美術館藏
(圖片來源：王耀庭編著，《台灣美術全集
第三卷 林玉山》，台北，藝術家，1992
年，頁59。)

以第4屆台展得獎名單為例，根據1928年10月28日《台灣日日新報》刊出的鄉原古統評後感言，林玉山《蓮池》與郭雪湖《南街殷賑》同獲「台展賞」的理由是：前者「題材取自這個土地」，後者「表現出地方色彩，並且將不易處理的熱鬧市街處理的很好」；「蔡媽達《姊妹弄蛺蝶》反映作者至北京學畫的背景，因其風格特異，給予「台日賞」。¹³所謂「台展型東洋畫」，在此正式為鄉原古統標準：「台展東洋畫也逐漸出現了可以稱作台展型的作品……獲得特選的林玉山《蓮池》、陳進《年輕時候》最足以說明台展型，這兩件作品以正統性以及優秀表現被認為特選之作。」¹⁵可見，當年度評定東洋畫部「台展賞」與「台日賞」的標準，前者首重本土特質的呈現，後者則獎勵別格的出線。至於「特選」的選定，則以足供後人仿效、符合官方設定的風格走向為基準；林玉山的《蓮池》，就是評審

13.此處轉引自顏娟英，《台展東洋畫地方色彩的回顧》，收錄於顏娟英譯著，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀》（上），台北，雄獅，2001年，頁492。

14.此處轉引自王秀雄，《日據時期台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》，收錄於郭繼生主編，《台灣視覺文化：藝術家二十年文集》，台北，藝術家出版社，1995年，頁60。

15.此處轉引同註13。顏娟英解釋，此處的正統性應是指「正確的日本畫技法與觀念」，參見顏娟英譯著，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀》（上），台北，雄獅，2001年，頁492-493。

眼中的「台展型東洋畫」典範。白鷺鷥是台灣常見的留鳥，正因它的出現，令此畫能清楚被辨識出取材台灣土地，這也是林玉山在入選第4屆「特選」之餘，同時奪取「台展賞」的主因。

鷺鷥穿梭蓮池的景象雖是林玉山寫生所得，¹⁶但是透過畫家採用的風格，卻能將現實物件轉譯至不同的美學脈絡。林玉山《蓮池》的構圖、設色，在在符合日本畫的工筆技法，恰正滿足台展評審們所訴求的——將南國情調納入日本畫的形式。反觀《嘉義公園》一作，丹頂鶴明明有著豐富的中國文化意涵、也是日本人所喜愛的瑞鳥，但是陳澄波將牠置入亞熱帶的都市公園裡，以台灣早期常見的油畫風格吸納丹頂鶴固有的東方色彩。將林玉山《蓮池》與陳澄波《嘉義公園》並列，倘若以生態學常識與藝術史慣例觀之，白鷺鷥與丹頂鶴所處的位置彷彿應該對調；然而，錯置的物像與美學脈絡，令藝術產生顛覆傳統與現實的功能，此舉正是作品成功的主因——如果說，林玉山是用日式的筆法，令台灣鄉土色彩昇華至東方的美學情境，那麼陳澄波就是以西方的形式，將東方的文化精神落實於台灣鄉土。

根據本文行文至此的研究得知，丹頂鶴於畫中乃是一個圖像符碼，並非實景。《嘉義公園》丹頂鶴圖像根源，究竟是畫家由照片、或者外地寫生所得的景象挪用？抑或是他將眼前所見的本地鳥類身形加以轉化？又，倘丹頂鶴在畫作中扮演著東方文化的象徵，那麼此符碼應是承載日本文化居多？還是中國文化？因缺乏相關資料，陳澄波創作時所使用的視覺素材，在此僅能存疑。唯獨透過色彩與筆觸的調和，陳澄波利用西洋藝術的表現手法並置虛實形象，將溫帶的丹頂鶴完美融入亞熱帶的台灣土地，東方文化的符碼與在地生活的縮影因而在藝術中達成統一，畫家調和東西文化的用心似可在構圖手法中窺知。

（三）鳳凰木——在地生命力的展現

1. 「地方色彩」風格建構

鳳凰木由畫面中心發展成一個籠罩全景的綠色穹頂，橫生的蜷曲線條格外引人注意。此樹原產於馬達加斯加，因樹冠碩大，能夠提供良好的遮蔭，在熱帶地區種植情形甚為普遍；1897年台灣總督府營林局推行林務政策時，將之引入台灣，廣泛用作行道樹與園藝造景之用。¹⁷1927年第1回台展開幕時，鄉原古統以審查員的身分提出《南薰綽約》參展，鳳凰木即以台灣「地方色彩」的象徵入畫，代表著中午

16.林玉山曾徹夜至蓮塘守候，只為一睹花苞綻放的瞬間，並且分別針對花朵在清晨與夜間的樣貌加以紀錄，最後才將寫生資料與構想相結合，請參見林玉山，《花鳥經驗談》，《書畫家》，1983年4月，收錄於王耀庭編著，《台灣美術全集第三卷 林玉山》，台北，藝術家，1992年，頁34。

17.潘富俊，《福爾摩沙植物記：101種台灣植物文化圖鑑與27則台灣植物文化議題》，台北，遠流，2007年，頁250-251。

的台灣。¹⁸當時的知名評論家大澤貞吉¹⁹說道：「《南薰綽約》係取材台灣獨特的花鳥，企圖以日本畫表現南國式的氣氛，這是他表現的目標。」²⁰大澤看出鄉原凸顯南國特色的用心，卻也嚴格指出：取材鳳凰木、金雨樹是失敗的策略，徒具纖細的技巧，缺乏藝術價值，令作品淪為裝飾畫。²¹在大澤貞吉眼中，《南薰綽約》缺乏東洋畫應有的餘韻，但是對於參展者而言，此畫視覺效果佳，審查員作品又具有示範作用，後人競相效尤，²²令展覽畫冊宛若「植物園圖錄」。²³以鳳凰木相關作品為例，第4回台展東洋畫部入選作品——村澤節子《盛夏》（1930）（圖6）、第5回府展東洋畫部入選作品——張李德和《鳳凰木》（1942）（圖7），兩作都如實描繪出鳳凰木羽狀複葉與五瓣花序的特徵，符合當時重視寫生的風氣，也呼應了日治時期官展的風格走向。

如同總督府採用引入外來物種，以重塑台灣的熱帶地景，鄉原古統選擇鳳凰木作為「灣製繪畫」的視覺象徵，也是憑主觀意識形塑殖民地「獨有」且「應有」的南國風情。在西洋藝術史中，異國植物入畫可上溯自十六世紀，伴隨帝國主義的拓展，收藏物種與建築異國情調花園的熱潮在十九世紀達到高峰，反映出對博物學的喜好，同時意味權力的展現。²⁴針對殖民者在台塑造熱帶景觀的行動，也曾引發在台日本人的批評。1941年，一場名為《趣味台灣》的座談會上，與會者便批評植物園的規劃「一心想努力表現南洋的植物」，卻看不到更多台灣特有的物種，這是「在台灣而不重視台灣的行為」。²⁵《趣味台灣》是《台灣實業界》雜誌社與鐵路局共同出版的旅客導覽手冊，對於日本遊客來說，想要在台灣找到合乎「南洋趣味」的異國風情比看到台灣的真貌更重要，對此，與會的洋畫家鹽月桃甫評道：「不管怎樣，在台灣就把日本的事物和觀念拋到一邊去，在台灣要保持台灣的特色才對」。²⁶

2. 故鄉記憶的依附

什麼樣的東西才具有台灣特色？隨著歷史發展，台灣特色早已疊合不同文化的



圖6 村澤節子 盛夏 1930

（圖片來源：財團法人學租財團，《第四回台灣美術展覽會圖錄》，台北，財團法人學租財團，1931年。府展資料庫http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/database_TE/04te_search/DetailForm.jsp?Aid=1916，檢索日期：2009年7月20日）



圖7 長谷（張李）德和 鳳凰木 1942

（圖片來源：台灣總督府，《第五回府展圖錄》，台北，台灣總督府，1943年。府展資料庫http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/database_TE/04te_search/DetailForm.jsp?Aid=1916，檢索日期：2010年7月20日）

身影；鳳凰木原先雖是日人移入的熱帶物種，時日一久，它和人們的生活記憶分不開。由於鳳凰木開漫天火紅的景致能讓人留下鮮明的印象，常被用作寄寓情感的符碼；鳳凰木可代表畢業與離別，又被選作台南市市花與成功大學的象徵，文學史上也有作家以鳳凰木抒懷，最有名的例子就是林亨泰。林亨泰（1927-）是日治末期「銀鈴會」詩社的成員之一、戰後「笠」詩社的創辦者，畢生致力台灣文學本土性與現代性的發揚，²⁷在其1948年的詩作〈鳳凰木〉中，林亨泰寫道：

不開在百花爛漫的春天/卻開在百物流汗的夏天/

你是新世紀的勞動者/不生為細腰嬌美的小草/卻生為堅強的巨木/

你是新世紀的勞動者/結實的時候/不願結成好玩可愛的珠狀/

而只是像一條鞭子/在炎熱下/勉勵著懶惰貪睡的雀群/

誰說？在春天的南國沒有美人/不過/要等到了夏天/

鳳凰木/那就是南國的美人。²⁸

詩人將鳳凰木的形象擬人化，以日常生活隨處可及的植物，投射自我對鄉土的認同，鳳凰木既象徵詩人眼中的理想女性形象，也是台灣人質樸性格的化身；藉由物像轉喻的過程，熟悉的景物被抽衍成符號，成為自身文化的形象借代。

使用「地方色彩」的符號，與贊同松林桂月提出的「地方色彩」思維，彼此之間是有落差的。以出身於台南的畫家郭柏川（1901-1974）為例：他和陳澄波一樣，具有中、日、台三地的生活背景，²⁹在藝術立場上，郭柏川強調民族性的展現，以宣紙上施油彩的獨特作法，融合中、西的美學趣味。郭、陳兩人的背景與藝術觀相近，但是對於官展的態度，郭柏川似乎相對強硬。畫家張萬傳曾對郭柏川有以下評論：

他對於參加官展所抱的態度很特別，他堅持專攻一味，無論如何總認為官展取捨的幅度，應在純粹美術上來斟酌；不應以畫面所表現的「台灣趣味」而有那麼大的影響。所以他堅持專攻人體，要以人體畫打進這個展覽會。³⁰

郭柏川不迎合官展喜見「地方色彩」的趨勢，堅持以純美學進路的切入，但是

18.《南薰綽約》三連屏各以夾竹桃、鳳凰木、金雨樹為題，表現上午、中午、黃昏等不同時間的氣氛。

19.大澤貞吉（1896-？）畢業於東京大學哲學系，任職於《台灣日日新報》，常以筆名曉亭生發表藝評，藝術立場鮮明，強調作品需兼具氣韻與時代感。參見顏娟英譯著，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀》（上），台北，雄獅，2001年，頁314。

20.原文發表於1927年10月30日的《台灣日日新報》，此處轉引自顏娟英，《台展東洋畫地方色彩的回顧》，收錄於顏娟英譯著，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀》（上），台北，雄獅，2001年，頁489。

21.參見顏娟英譯著，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀》（上），台北，雄獅，2001年，頁489。

22.郭雪湖在第2屆台展轉而從事繁複而醜陋的畫風，便是受到鄉原影響的例證。參見廖建雄，〈台展東洋畫部與「地方色彩」〉，收錄於蔡昭儀編，《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。

23.語出木下靜涯。參見顏娟英譯著，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀》（上），台北，雄獅，2001年，頁274-275。

24.Lucia Impelluso, Gardens in Arts, translated by Stephen Sartarelli, Los Angeles, the J. Paul Getty Museum, 2007, pp. 217-221.

25.《趣味台灣座談會》（出席者尾崎秀真等），《台灣實業界》，1941年8月，收錄於顏娟英譯著，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀》（上），台北，雄獅，2001年，頁449-458。

26.同上註，頁454。

27.銀鈴會成立於1942年，主要成員有林亨泰、張彥勳、席冰等，這批作家生於日治晚期、成長於戰後初期，台灣文學史論者將之稱為「跨越語言的一代」，他們的新詩具有抽象而抒情的特質，但是政治對他們造成的磨難，令他們別具本土意識與批判精神。1946年受四六學運牽連，銀鈴會成員遭逮捕或逃離海外，於1949年解散。1964年《笠》詩社成立，參與者大多都是當年銀鈴會的成員，他們企圖在當時西化的前衛文風之下，提倡寫實主義精神，為現代詩開闢出回歸本土的面向。參見阮美慧，《笠詩社跨越語言一代的詩人研究》，台中，東海大學中文所碩士論文，1996年。

28.林亨泰的〈鳳凰木〉發表於1948年9月13日的《新生報·暢銷刊》。詩作全文引自呂興昌，〈林亨泰四〇年代新詩研究〉，該文原載於《鍾理和逝世三十二週年暨台灣文學學術研討會論文集》，高雄，高雄縣政府，1992年11月25日，電子全文參見「台灣文學工作室」網站（<http://www.twlnku.edu.tw/hak-chia/li-li-heng-chhiong/lin-heng-thai-40.htm>，檢索日期：2010年3月20日）。

29.郭柏川1926年負笈東瀛，從東京美術學校西畫科畢業後旅居北京12年，直到1948年才回台灣定居。

30.黃才郎，〈精鍊而美麗的感懷——論郭柏川的生平與繪畫藝術〉，頁19，收錄於黃才郎編著，《台灣美術全集卷十 郭柏川》，台北，藝術家，1993年，頁17-37。



圖8 郭柏川 台南公園 1962 宣紙、油彩 33×43.5公分
(圖片來源：黃才郎編著，《台灣美術全集卷十 郭柏川》
台北：藝術家，1993年，頁152-153。)

他晚年描繪的台南風光，鳳凰木的身影赫然在列(圖8)：隨著鳳凰木燃紅台灣天空數十年，當作者真正接納眼前景物屬於自己回憶的一部份，空洞的表象才有可能成為作者寄託情感的視覺語彙。符旨、符徵的結合是相衍成俗的結果，彼此連結的過程卻是隨機的，不具備邏輯上的必然性——也就是說——即便畫面出現「鳳凰木」等符號，不能一概將作品放在官展「地方色彩」的脈絡下討論，況且，「地方色彩」本身仍是一個定義分歧的字眼；即使使用「地方色彩」的符號，背後可能指向迥異的概念。

(四)「符號」詞義的抽換：南洋風情到中國美學

鳳凰木入畫的過程，反映台灣美術早期強調「寫生」的發展特質。1939年，木下靜涯在〈台展日本畫的沿革〉裡說道：「相對於日本人多思想性的作品，台灣人之則明顯地以寫實作品為主。我們勸台灣的初學者，儘量寫生。……因此出現很多精細的寫生畫，台展的日本畫部份看來宛如植物園的圖錄。有很多人懷疑指導者的方針到底是不是有問題？」³¹ 木下靜涯身為台展東洋畫評審，他意識到寫生至上的創作觀，可能導致部分參展者的藝術視野受到局限，然而，美術創作的推廣才剛起步，為了強調基礎功夫對於創作的重要性，木下認為這些負面現象是無可避免的。木下靜涯進一步為自己辯護：「很專心地將此特殊地方的珍奇植物寫生下來，也是非常難得的。東京來的審查員也是每個人都很讚賞的。」³² 即使寫生造成展覽風格

31.原文發表於1939年10月的《東方美術》，這本雜誌僅在日本發行。此資料收錄於顏娟英譯著，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀》(上)，台北：雄獅，2001年，頁274-275。

32.顏娟英譯著，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀》(上)，台北：雄獅，2001年，頁275。

僵化，至少在藝術教育與風土探索上也有功勞，可見木下仍是支持「寫生」引導的地方色彩創作觀。

寫生是一種訓練藝術技能的基礎方式，但是它應該是手段而非目的。為了與日本內地區隔，創作者從「內容」入手，令物質上的差異成為表現藝術殊異性的資本，這可說是建構本土藝術面貌的捷徑，但是此舉導致藝術表現的判準被簡化：只重題材與技法，逕將現成的——政治文化上的與自然環境上的——差異挪用至藝術的場域中，忽視了藝術場域必須創造自身的差異與價值。從《嘉義公園》的圖像表現來看，畫家以公園裡的鳳凰木入畫，喚起觀者熟悉的生活回憶，也頗吻合「地方色彩」對鄉土元素與南國風情的期待。然而，仔細看看畫家描繪樹木的方式：在一片沈鬱而厚重的寒色調油彩之上，陳澄波穿插接近抽象的淺褐色曲線，滑躍的筆觸未能表現鳳凰木的瘤結，反具蒼勁靈動的書法趣味。

陳澄波曾經說道，自己特別喜歡倪瓚和八大山人的作品：

倪雲林運用線描使整個畫面生動，八大山人則不用線描，而表現偉大的擦筆技法。我近年的作品便受這兩人影響而發生大變化。我的畫面所要表現的，便是線條的動感，並且以擦筆使整個畫面活潑起來，或者說是，言語無法傳達得，某種神秘力滲入畫面吧，這是我作畫用心處。我們東洋人不可以生吞活剝地接受西洋人的畫風。³³

陳澄波希望透過線條的運用，融合西方筆觸的動感與東方的筆墨逸趣，對他來說，這是某種「神秘力滲入畫面」的表現，是東方人對西方媒材與技法的適應與轉換。陳澄波所強調的線條律動，從本畫的樹枝描繪上一覽無遺，此舉顯然是將中國傳統美學精神注入油彩中，使畫裡的鳳凰木兼具東西的美學特質。運用「地方色彩」的符號只是一種手段，令融合東西文化之長的藝術觀在台灣土地生根，似乎更能說明鳳凰木所傳遞的訊息，因而可以解釋鳳凰木與丹頂鶴並置的意義。不過，鳳凰木既是家園投射，也是殖民者喜見的熱帶符碼，在躍動的枝芽與優雅的鶴群之上配置參天蔽日的樹冠，此舉或許有著統治力量的隱喻吧！

三、場所精神——都市公園(Urban Park)的定義與詮釋

林玉山曾經這麼描述陳澄波：「每逢星期天或祭日例假，他都不參加不必要的遊樂，一定帶了畫具跑到郊野寫生，或於上野公園附近描畫博物館或不忍池或是公園的花園與林木之景致等等。」³⁴ 公園是都市人最容易親近自然的處所，是「伊甸

33.該文原載於《隱藏線性的揮筆(Touch)畫——以帝展為目標》，《台灣新報》，1934年。收錄於顏娟英編著，《台灣美術全集第一卷 陳澄波》，台北：藝術家，1992年，頁44。

34.林玉山，〈與陳澄波先生交遊之回憶〉，《雄獅美術》12期，1979年，頁60；此處轉引自顏娟英編著，《台灣美術全集第一卷 陳澄波》，台北：藝術家，1992年，頁32。

園」理想的具現，也是畫家實驗光影的絕佳題材。考察完《嘉義公園》丹頂鶴與鳳凰木的意義，畫家埋藏的訊息似乎逐漸明朗，然而，為何選擇將丹頂鶴與鳳凰木並置於有著人造設施的現代「都市公園」？瞭解「公園」在藝術史上觸及的議題，或能進一步解讀全畫的象徵意涵。

（一）選題的標準：場所的時代精神

1936年，陳澄波接受記者採訪時曾表示：「若事先研究、吟味所畫場所的時代精神，該地的特徵等，便具備作畫的好條件，如果作畫上有所謂的利器的話便是以此為出發點，動手作畫。」³⁵ 陳澄波主張的「場所的時代精神」，反映空間與歷史發展的深層意義。《嘉義公園》濃烈的用色與題材本身的可辨識性，令人輕易聯想起官展所標舉的「地方色彩」，而「地方色彩」的概念又與殖民政策或主體認同的議題相聯繫——刻板印象的投射，導致理論與作品的詮釋潛能同時受限。是故，近來已有學者轉由地點性質切入，將《嘉義公園》放在現代性的架構下解讀，認為：公園是都市發展與現代化的表徵，陳澄波選擇公園為主題，未必是鄉土情懷的展現，更可能是積極地肯定台灣社會的進步與開化。³⁶ 透過對空間性質的探討，藝術作品成為社會發展的見證，「地方色彩」的概念因而獲得擴充，殖民政策之下的「核心——邊陲」對照關係不再是台灣美術史的唯一解。

除了嘉義公園以外，陳澄波與公園有關的作品包括：《秋之博物館》（1926）（位於東京上野公園）、《橋》（1930）（位於蘇州西湖公園）、《法國公園》（1933）（位於上海租借地）（圖9）、《椰林》（1938）（位於台北市植物園）等等。陳澄波常以市民的休憩空間入畫，不過，有別於十九世紀印象派畫家筆下熱鬧、繽紛的公園場景，綜觀陳澄波的畫作，陳氏的「公園」似乎共同反映出幽蔽、安靜的氣氛，與現代「都市公園」建築訴求的空間開放性恰好相悖。如果說，公園的題材具有進步、開化的現代性意義，為何陳澄波又在形式上表現出背離現實的特質呢？下文將從社會史與西洋美術史的面向開展，分別探討「公園」可能具備的積極／消極意義，以便釐清陳澄波選題的深意。

（二）台灣「都市公園」成立背景與意義

近代史上由政府興建與維護、開放全體市民使用的「公共花園」（public garden），首推美國造園家歐姆斯特德（Frederick Law Olmsted, 1822-1903）³⁷ 在

圖9 陳澄波 法國公園 1933

布上油彩 52×64.5公分

（圖片來源：顏娟英編著，《台灣美術全集第一卷 陳澄波》，台北，藝術家，1992年，頁96。）



1854年建造的紐約市立中央公園（Central Park）。歐姆斯特德希望以公園改變大城市的惡劣環境，為人類保留可親的自然美景；紐約中央公園的誕生，反映了人人皆有權親近自然的民主觀，並且隱含對美國鄉土之美的肯定。³⁸ 紐約中央公園成為現代都市解決勞工休閒與健康需求、美化都會空間、形塑市民意識的造園典範，1870-1890年間，許多在歐姆斯特德的公司工作過的年輕人，將其造園思想廣泛流傳至歐洲，各地政府都將都市公園的興建納入城市規畫中，促成都市造園運動的興起，園藝史稱「都市公園時代」。³⁹

日本在明治維新時期引進歐化的造園理念，公園也是文明開化的一環。陳澄波留日時期曾去寫生的上野公園，是日本第一座公園。上野公園本為日本皇室所有地，1873年經指定為公園，1876年正式開園，至1924年始由大正天皇交由東京市管理，東京博物館、西洋美術館、科博館、動物園都在園區之內。⁴⁰ 總督府領台之初，為了進行都市重劃，一併將這套新興的「都市公園」思想帶入台灣。⁴¹ 1896年，台北縣知事橋口文藏向樺山資紀總督建議興建公園，以供官民休閒；隔年，就地指定台北近郊的風景勝地為「圓山公園」——這是台灣第一座「公園」，但是真正依照都市計畫而修築的歐式公園，應屬台北新公園（今「二二八和平紀念公

38. 莊雅雯，《公園與市民社會的環境意識——以十九世紀紐約中央公園為討論對象》，台中，中興大學歷史學研究所碩士論文，2005年，頁38-48。

39. 針ヶ谷鐘吉著，章敬三譯，《西洋造園變遷史——從伊甸園到自然公園》，台北，田園城市，1995年，頁310-333。

40. 參照維基百科詞條「上野公園」（<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/上野公園>，檢索日期：2010年4月9日）。

41. 胡文育，《台灣的公園》，台北，遠足文化，2007年，頁2-21。

園」)。⁴² 1906年，梅山大地震重創嘉義，清代古城頽圯，日人索性清除殘破市街，全面進行嘉義市區改正；延續著台北新公園的規劃理念，嘉義公園採用歐風設計，1910年開園。嘉義公園與林業試驗場相連，日人在林場進行熱帶作物植栽實驗，嘉義公園亦處處可見熱帶園藝造景。園區附近闢有收費的「兒童遊園地」，內有鳥園、動物園、兒童遊樂設施，直到國民政府遷台以後，才將兒童遊園地與嘉義公園合併，改稱「中山公園」，到1996年才改回舊名。

總督府有系統地在各地推動市區改正計畫，一併清除清代政權的統治殘餘，也將台灣重塑成合乎日人生活習慣的空間。公園因具備休憩、防災、調節氣溫、衛生保健之用，與下水道、棋盤狀街道同樣納入重要的規劃考量。園中往往闢建紀念碑、日式造景與公會所、武德殿等神社建築，提供居民集會活動的空間，亦是信仰的中心，公園因而兼具社會控制的功能。⁴³ 1947年嘉義市紳票選最能代表地方的「諸羅八景」，嘉義公園「公園雨霽」與植物園「林場風情」雙雙入列，令公園潛藏的權力隱喻，與在地居民的自我認同交疊。

(三) 藝術史上的「都市公園」：烏托邦 (Utopia) 的縮影

1. 陳澄波與希涅克 (Paul Signac, 1863-1935)

石川欽一郎曾於1929年的赤島社畫展觀後感言中，建議陳澄波學習後印象派畫家希涅克的技法：

所謂的手法也就是自己考慮大體上要用什麼樣的方法來表現對象。這多半是主觀的判斷，而色彩的使用則是根據大自然色彩的感受。這是客觀的工作。……陳澄波這次的作品在這兩方面的協調上多少感覺不夠融洽。這樣的表現態度可以說是依自己的主觀而來，色彩感雖然是靠客觀而來，但偏平面性處理，有些不融洽而混亂不穩定……陳澄波的手法應該搭配更清新、原色的色彩技法，有如希涅克那樣，配合主觀豐富的色彩達到良好的效果更佳。⁴⁴

石川欽一郎是針對陳澄波1929年西湖系列作品而論，或許是著眼於希涅克和陳澄波兩者在水景題材的關連性，始出此建議；由於石川並未舉出實例說明希涅克的作品，尚須進一步考證希涅克作品在日本、台灣的流傳史，才能確切說明希涅克對陳氏的影響程度。不過，若從陳澄波與希涅克在畫風與思想繼承的表現觀之，兩人之作頗有可供比較、玩味之處。

42. 1900年，總督府在台北城內推行「台北城內市區計畫」，1908年園區落成：為了和圓山公園區分，通稱「新公園」。

43. 張人傑著，《台灣社會生活史：休閒遊憩、日常生活與現代性》，台北，稻鄉，2006年，頁165-172。

44. 底線為筆者所加。石川欽一郎，《手法與色彩——赤島社展覽後感》，《台日報》，1929年9月5日，收錄於顏娟英譯著，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀》（上），台北，雄獅，2001年，頁325。Paul Signac 在台灣亦譯作「席涅克」，在此配合引用資料之譯法，全文以「希涅克」行之。

圖10 陳澄波 嘉義公園一景 1934

布上油彩 72.5×90.5公分

（圖片來源：顏娟英編著，《台灣美術全集第一卷 陳澄波》，台北，藝術家，1992年，頁109。）



圖11 陳澄波 嘉義公園 1939

布上油彩 91×116.5公分

（圖片來源：顏娟英編著，《台灣美術全集第一卷 陳澄波》，台北，藝術家，1992年，頁130。）



陳澄波結束上海的教職返台後，陸續畫了幾幅以嘉義公園為題的作品，例：1934年《嘉義公園一景》描繪一家人在園內猴欄前駐足的片刻（圖10），1939年《嘉義公園》則是較為清寂的冬景（圖11）。以陳澄波創作於1934年的《嘉義公園一景》為例，圖中的花草、籠子裡的猴子是寫生所得，以正面平視的透視法描寫物像，畫作宛若居家出遊的快照；這幅作品的筆觸破碎，顏料未經調和逕自點畫，近似點描法的用筆，與印象派畫家畢沙羅（Camille Pissarro, 1830-1903）、希涅克對

秀點描法的改良作法相似：以小筆刷描繪，採畫布上混色，利用筆觸與色調的統一達成畫面氣氛的塑造。儘管如此，陳澄波對於線條和筆觸的概念，和點描畫派的色光科學主張迥然不同；對他來講，理智性地描繪不足以畫出感人的佳作，繪畫尤重「任純真的感受運筆而行」，陳澄波在1935年曾如此說道：

並非有排斥西洋的意思，但東洋人也不必生吞活剝地接受西洋畫風吧！將雷諾線條的動態，梵谷的筆觸及筆法運用方式消化之後，以東洋的色彩與東洋的感受來畫東洋畫風，豈不是很好嗎！將實物理智性地，說明性地描繪出來的沒有什麼趣味。即使畫得很好也缺乏震撼人心的偉大力量。任純真的感受運筆而行，盡力作畫的結果更好。⁴⁵

陳澄波使用的日本外光派技法，接近傳統的法國印象派畫家，但是將馬內、雷諾瓦、莫內的公園景象與陳澄波的嘉義公園相較：前者的日常生活圖像是植基於對現世的肯定，並且呈現出典型的中產階級生活型態，而陳澄波的畫作卻有反透視與避世的傾向，呈現一種象徵主義式的變形空間。不過，當我們檢視西方藝術史學者對印象派與後印象派畫家的描述後，陳澄波《嘉義公園》畫中的烏托邦特質，卻又和後印象派畫家希涅克作品若合符節。

2. 烏托邦風景

根據美國藝術史學者諾克林（Linda Nochlin, 1931- ）的研究，烏托邦風景畫可分成：一、古典主義式的風景：以安格爾（Jean Auguste Dominique Ingres, 1780-1867）的《黃金時代》（Golden Age）（1862）為例，畫裡的地點缺乏時代感，具有田園牧歌式的懷舊氣氛，指向永不復返的過去。二、原始主義式的熱帶風景：以高更（Paul Gauguin, 1848-1903）的大溪地系列作品為例，地理位置的隔閡與文化的差異，原住民生活與當代社會的現實無關，異國風景因而成為人類原初狀態的象徵。三、社會主義者的理想社會：在政治上的「烏托邦」思想代表之一就是傅立葉主義（Fourierism），又稱「溫和社會主義」或「空想社會主義」。諾克林以法國學院派畫家、傅立葉主義者帕佩蒂（Dominique Papety, 1815-1849）的《幸福之夢》（Dream of Happiness）（1843）為例，畫面人物分組群聚，兀自工作或休息，象徵社會的各個切面，也反映著生產關係的和諧；不同於懷舊的烏托邦思維，傅立葉主義者的烏托邦畫面雖具備現世的指涉，卻不具現代性意涵，因為他們既不頌揚現實，也不緬懷過去，而是將理想寄於未來。⁴⁶

45. 陳澄波，〈陳澄波 製作隨感〉，原載於1935年7月號的《台灣文藝》，原文為日文，此處轉引自顏碩英編著，《台灣美術全集第一卷 陳澄波》，台北：藝術家，1992年，頁47。

46. Linda Nochlin, "Seurat's La Grande Jatte," The Politics of Vision, London, Thames and Hudson, 1991, pp. 170-193.

圖12 希涅克（Paul Signac）
和諧時光：黃金時光不在過去，而在未來
（In the Time of Harmony: The Golden Age
is Not in the Past, It is in the Future）
1893-1895 布上油彩 300×400公分
（圖片來源：廖瓊芳著，《席涅克：新印象主義繪畫巨匠》，台北：藝術家，2004年，頁96-97。）



諾克林進一步指出：在藝術中表現「烏托邦」的手法是「無時間」（U-chronos）與「無地點」（U-troops）。⁴⁷即使畫中人處在當代的环境、身著入時的服飾，透過「和諧」氣氛的營造，社會的階級差異與衝突被消融，場景的歷史脈絡遭撤除，形成對現實的諸擬與異化，而「和諧」（Harmony）的概念又與十九世紀的左翼思潮有關，當時的傅立葉主義者、以及後來的社會主義、無政府主義者的用語中常可見這個字。⁴⁸在此定義下，希涅克的名作《和諧時光：黃金時光不在過去，而在未來》（In the Time of Harmony: The Golden Age is Not in the Past, It is in the Future）（1893-1895）就是典型的烏托邦作品（圖12），而此畫的副標題也符合希涅克本人所信仰的無政府主義基本精神。

希涅克是秀拉（Georges-Pierre Seurat, 1859-1891）追隨者，兩人在政治立場上都支持無政府主義，但是希涅克作品呈現的美學意識型態卻與秀拉對立：秀拉顛覆藝術史的再現傳統，對現代社會呈現批判與消極的態度，希涅克則是延續前述的烏托邦風景觀，⁴⁹並未拋棄自古以來的藝術傳統功能——以「美」的想像帶給人們希望。⁵⁰希涅克的《和諧時光》呈現一種普世的樂園景象，透過男耕女織、工作嬉戲等情節設計，社會各種階層的人群被匯聚在失卻時間感的鄉間，但是背景卻可以被清楚指認為南法的聖托貝（St-Tropez）海岸，畫面前景右方則有法國國族精神的象

47. 同上註，頁177。

48. 同註46，頁191。

49. 同註46，頁191。

50. 藝術史學者認為，藝術家對再現的技巧追求，與藝術被賦予營造幻覺的任務有關。但在新馬克思主義學者眼中，縱然只是「美的幻想」仍能具有政治上的積極效果。參見馬庫色（Herbert Marcuse）著，陳昭瑛譯，《美學的面向——藝術與革命》，台北：南方，1987年，頁97。

徵——公雞。透過清晰可見的國族與地域元素，希涅克將他的左翼理想設定在南方的法國海岸上，此舉反映當時畫家出走巴黎的風潮，紛紛往南尋求未被現代化污染的理想國度。⁵¹

3.《嘉義公園》（1937）的烏托邦寓言

和希涅克的《和諧時光》（1893-1895）相較，陳澄波同樣未犧牲畫面的可辨識性，在地理上（嘉義）、時序上（夏季白天）、甚至社會發展上（都市公園出現、遊客戴著摩登西式草帽、公園有日式燈柱與木橋），《嘉義公園》和《和諧時光》都極力塑造「此曾在」的視覺印象，企圖喚醒觀者的生活經驗。兩畫都呈現避世的烏托邦景象，而烏托邦的概念往往和社會主義思潮有關。根據李淑珠的研究指出，陳澄波留學日本的時間是1924-1929年，此時日本文藝界正興起社會主義之風，陳氏雖未有參加日本普羅美術展的紀錄，但是其作《我的家庭》（1930）畫面出現了一本《普羅繪畫論》，他收藏的圖片裡也有三張日本普羅美術家的作品，證實陳澄波確有受到日本左翼美術風潮的影響。⁵²然而，同樣受社會主義思潮影響，希涅克和陳澄波的風景，背後所反應的政治態度卻是迥異的。

在希涅克的烏托邦風景背後，反映了當時法國社會所潛藏南北地域問題。希涅克並未放棄自己對現實社會的關注，藉由現實場景的轉化與寓意鮮明的政治符碼運用，我們可以讀出希涅克反工業化傾向與無政府主義立場。對照陳澄波的《嘉義公園》，即使時間、空間的符徵被保留，但是「歷史」的痕跡卻在畫面中缺席，我們亦無法從單一畫作中看出作者真正的政治傾向：除了作品本身所標示的創作日期以外，觀者無法獲悉此畫記錄何種事件？畫中人又是誰？畫家隱匿了場景形成的動機與目的，觀者難以觸及畫面指向的真實（因為畫中的「真實」根本不存在）。畫境不是現實的再現，而是現實的異化，視覺圖像與記憶復現維持著貼近卻隔絕的間距，觀者無法按圖索驥地進入風景中。生活經驗與時空符徵的歷史根源雙重剷除，來自現實社會的一切訊號被置入真空的容器內播送，「去脈絡化」成為營造作品神秘感的最佳手法，使得可被具體指認的場所致生反現實的效果。

嘉義公園建於1910年，當時陳澄波年僅十五歲，我們無法得知年少的陳澄波看到城郊出現嶄新的公園時心裡的感受，不過，當陳澄波旅居日本、大陸多年，1933年因戰爭被遣送回台後，嘉義公園早已融入當地居民的生活空間二十多年。陳澄波喜歡從當下所處的環境取材，寫景之餘，亦藉景抒懷。李淑珠更以陳澄波風景畫中常見的撐傘人物為線索，由題材上的相似性比對莫內（Claude Monet, 1840-



圖13 陳澄波 慶祝日 1946
油彩·畫布 72.5×60公分
（圖片來源：林育淳，《油彩·熱情·陳澄波》，台北：雄獅，1998年，頁56。）

1926）和陳澄波風景作品，認為撐傘人物在此僅作為點景，而失卻印象派用以實驗光影的功能；親子撐傘相隨的場景，實為託寓畫家與妻兒、父母的關係化身。⁵³撐傘人物在此，因其象徵特質，令畫作得以上溯中國水墨畫的點景與寫意傳統，同時又因其所呈現的「親子相隨」關係，傳遞畫家深信的家庭倫理觀念。

《嘉義公園》創作於1937年，正是中日關係最緊繃的時刻，偌大的公園只有一對母子存在，相較於1946年的《慶祝日》（圖13）一作熱鬧的街景，兩畫表現點景人物的手法似乎和創作當時的政治時空相互呼應。由《慶祝日》觀之：畫面上方有一面醒目的國旗，周圍環繞著揮舞小旗、雀躍舞動的孩童；國旗之下是尋常街景，人們攜子出遊，三兩成群佇足談天，一派和諧。陳澄波將嚴肅的政治符碼置入失卻歷史感的生活場景中，「國家」與「家庭」的寓意交互滲透，企圖牽起公、私領域的分界，透露出畫家對未來的美好期待。比較《嘉義公園》與《慶祝日》，我們再度看到畫家如何巧妙運用點景人物，將家庭的元素與國家社會的變動，進行巧妙的扣合。從陳澄波的作品觀之，縱然《嘉義公園》具備「無時間」、「無地點」的烏托邦構成要件，但是畫家處理作品指涉的政治議題時，卻有著較為含蓄隱諱的態度；雖可從畫面的中國元素讀出創作者的文化認同傾向，卻無法看出畫家對社會建構的明顯主張。西洋美術史上表現烏托邦理想的作品，大抵與「月令圖」的傳統形式相扣，利用耕讀遊憩的男女、四時晝夜與生老病死的循環等，表現理想的社會分工形式與永恆的美好時光。但是從陳氏作品觀之，陳澄波畫面中的烏托邦，並不是一個以集體社群利益為導向的共同體。畫家以「家庭」作為一個社群單元，家庭的集結或孤立，表現了群體的歡欣或沈靜；因此，「家庭」的美滿，似乎才是陳澄波企圖藉由烏托邦畫面所欲傳達的理想生活想像。

四、結論：包藏在童話之下的意識型態

當我們討論陳澄波的藝術時，由於畫家本身所處的社會環境，以及陳澄波的二二八受難英雄形象，令後人格外注意陳澄波在時代中扮演的角色。《嘉義公園》創作於1937年，正是二戰開始、台灣進入皇民化體制的時期，倘若從民族意識的角度探討此作的創作動機，不免讓人揣想：昔日熱中於溝通中西文化的藝術家，是否正處於有志難伸、大隱隱於市的遁世處境？命運女神讓陳澄波站上歷史的舞台，歷史的光熱卻也令陳澄波作品的美學意涵相形黯淡。

在此先引述馬克思（Karl Marx, 1818-1883）對希臘藝術的一段著名見解，作為以下申論的開展：

一個成年人已不可能再變成一個兒童，但是兒童的天真爛漫難道不會給他快

51. Anne Dymond, "A Politicized Pastoral Signac and the Cultural Geography of Mediterranean France," *The Art Bulletin*, Vol. 85, No. 2, June, 2003, pp. 353-370.

52. 三張作品分別是：矢部友衛《勞動歌》、吉原義彦《回家吧》、前田寬治的半身像畫作。參見李淑珠，〈寫意與寫生——論陳澄波和莫內的「撐傘人物」〉，《臺灣美術》78期，2009年10月，頁24。

53. 李淑珠，〈寫意與寫生——論陳澄波和莫內的「撐傘人物」〉，《臺灣美術》78期，2009年10月，頁4-27。

樂嗎？難道一個成年人不會在更高的層次上努力去再製兒童的天真？為什麼人類歷史的童年不應該在它可以用獲得最美之形式的地方，展現出一種永恆的魅力，因為人類歷史的童年已是一個永遠不能喚回的時光？⁵⁴

相較於現代化以後的社會，希臘時期的社會發展是相對不成熟的，但馬克思認為，正是這種不成熟的社會條件，成為吸引後人的魅力來源。透過對歷史發展擬人化，希臘藝術代表人類歷史的童年階段，馬克思將「兒童」與「天真」、「歡樂」的意象相連結，逕自說明希臘藝術的普世性源於人們對純真的嚮往。本文在此無意碰觸希臘藝術或藝術正典制訂的問題，唯獨馬克思對希臘藝術的看法，提供了一個思考的線索：藝術的魅力並不在於藝術家所創設的造型法則或形式內容，而是藝術作品召喚人們美好記憶的能力；「童年」所影射的原初人性與自然狀態，才是人類心之所嚮。

如同前文所述，親子相伴出遊的敘事元素，是讓陳澄波畫面洋溢天真童趣的關鍵，點景物人物凸顯畫面的生活氣息，讓童話般的美景更顯生動。但是從美學的層面來看，對於藝術創作而言，童話世界般的畫面代表什麼意義？只是消極避世的耽美之作？還是抒發想像、滿足審美趣味的戲筆？倘若我們僅以「對現實的撇離」來界定藝術作品中的虛幻景象，便太輕忽「藝術」在本體論上所具有的積極意義。

藝術本具有「反抗」與「承諾」兩種面向，新馬克思主義美學家馬庫色（Herbert Marcuse, 1898-1979）曾對藝術的「肯定性」進行申論：作為一項介入社會的機制，藝術的政治潛能並不在於題材或內容能否傳遞的革命訊息；唯有形式本身的超越與顛覆，才能打破固有經驗的箝制、解放人類的生命本能。⁵⁵ 藝術若企圖對社會發揮作用，藝術家能否打破藝術自主性的界線、抑或強力介入政治運作皆無關宏旨，而是應該強化藝術內部的固法則，以美學原理轉化現實，使得被異化的社會得以在藝術的場域中進行二次異化。對馬庫色而言，虛構的景象未必是創作者逃避現實的結果，藝術對現實的再現，本當以「回憶」為依據，透過再現機制的汰選，呈現出的景象反映了人們對已逝時光的追憶，或是曾經擁有過的美好理想。因此，即使再現的場景是虛構的，但是虛構景象卻能夠喚起真實存在於觀者心中的夢想與渴望，藝術因而成為激發人類行動的觸媒。藝術本身並不能改變世界，藝術故而難以獲得工具理性（Instrumental Rationality）上的實用價值；然而，在價值理性（Substantial Rationality）的層面上，藝術之無用正是藝術對社會機制所能發揮的最

54. 原文出於《政治經濟學批判》導論（寫於1875年）。此處中文翻譯轉引自陳昭瑛於《美學的面向——藝術與革命》一書的譯註，參見馬庫色（Herbert Marcuse）著，陳昭瑛譯，《美學的面向——藝術與革命》，台北，南方，1987年，頁121。

55. 藝術作品因其「肯定性」的展現而具有審美慰藉的功能，滿足觀者對幸福的想像。藝術的肯定性所潛藏的激進力量，馬庫色在其晚期著作《美學的面向》（The Aesthetic Dimension, 1977）有詳盡解釋，馬庫色在該書序言即說道：「藝術的政治潛能只存在於它自身的美學面向。藝術與實踐的關係是非常間接的……。藝術品越是具有直接的政治性，它就越減低疏離的力量，也越減輕激進的超越的變遷目標。」參見馬庫色（Herbert Marcuse）著，陳昭瑛譯，《美學的面向——藝術與革命》，台北，南方，1987年，頁67。

大效用，令藝術成為反抗現實價值的堡壘。

論者或謂《嘉義公園》表現出夢幻、浪漫的景象，有別於淡水或西湖的文化認同意涵，這樣的說法實則是將一個人的生命面貌截然兩分。《嘉義公園》雖呈現幽蔽的空間氛圍，卻不是頓隱式棄絕現實；透過市民社會遊憩空間的中介，破除公私領域的連結，將國族發展的期待融入私人生活想像之下。《嘉義公園》畫面的甜俗風格，就和陳澄波令人誤解的「素人」特質一樣，都是畫家刻意為之的結果：畫家不使用帶有強烈意識型態的題材入畫，但是採用的風格形式本身就足以說明畫家的意識型態。

（本文之完成承蒙曾曜淑、楊永源、白適銘等教授的指導，及《臺灣美術》審稿委員與編輯部提供的修改建議，特此致謝。）

參考書目

- 王耀庭編著，《台灣美術全集第三卷 林玉山》，台北，藝術家，1992年。
- 阮慧慧，《笠詩社跨越語言一代的詩人研究》，台中，東海大學中文所碩士論文，1996年。
- 林文宏，《台灣鳥類發現史》，台北，玉山社，1997年。
- 林育淳，《油彩·熱情·陳澄波》，台北，雄師，1998年。
- 胡文書，《台灣的公園》，台北，遠足文化，2007年。
- 針ヶ谷鐘吉著，《西洋造園變遷史——從伊甸園到自然公園》，章敬三譯，台北，田園城市，1995年。
- 馬庫色（Herbert Marcuse）著，陳昭瑛譯，《美學的面向——藝術與革命》，台北，南方，1987年，頁121。
- 張人傑著，《台灣社會生活史：休閒遊憩、日常生活與現代性》，台北，稻鄉，2006年。
- 莊雅雯，《公園與市民社會的環境意識——以十九世紀紐約中央公園為討論對象》，台中，中興大學歷史學研究所碩士論文，2005年。
- 陳加盛，《台灣鳥類圖誌》，台北，田野影像出版社，2006年。
- 黃才郎編著，《台灣美術全集卷十 郭柏川》，台北，藝術家，1993年。
- 廖瓊芳，《席涅克：新印象主義繪畫巨匠》，台北，藝術家，2004年。
- 潘富俊，《福爾摩沙植物記：101種台灣植物文化圖鑑與27則台灣植物文化議題》，台北，遠流，2007年。
- 蕭瓊瑞，《鳥嶼測量》，台北，三民，2004年。
- 顏重威，《丹頂鶴——丹頂鶴的自然史與人文記錄》，台北，晨星，2002年。
- 顏娟英編著，《台灣美術全集第一卷 陳澄波》，台北，藝術家，1992年。
- 顏娟英譯著，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀》（上），台北，雄獅，2001年。
- 王秀雄，〈日據時期台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〉，收錄於郭繼生主編，《台灣視覺文化：藝術家二十年文集》，台北，藝術家出版社，1995年，頁48-70。
- 李淑珠，〈寫意與寫生——論陳澄波和莫內的「撐傘人物」〉，《臺灣美術》78期，2009年10月，頁4-27。
- 林明賢，〈新美術的萌芽（1895~1945）——淺析日治時期由「寫生」「地方色彩」所建構的台灣美術風貌〉，原載於《臺灣美術》69期，2007年7月，收錄於林明賢主編，《臺灣美術研究論文選集2：「鳥嶼風情」——日治時期台灣美術之研究》，台中，國立台灣美術館，2008年，頁168-183。
- 廖瑾媛，〈台展東洋畫部與「地方色彩」〉，收錄於蔡昭儀編，《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。
- Linda Nochlin, *The Politics of Vision*, London, Thames and Hudson, 1991.
- Lucia Impelluso, *Gardens in Arts*, translated by Stephen Sartarelli, Los Angeles, the J. Paul Getty Museum, 2007.
- Anne Dymond, "A Politicized Pastoral: Signac and the Cultural Geography of Mediterranean France," *The Art Bulletin*, Vol. 85, No. 2, June, 2003, pp. 353-370.
- 台府展資料庫 (http://ndweb.jiis.sinica.edu.tw/twart/System/database_TE/04te_search/index.jsp，檢索日期：2010年9月11日）。
- 呂興昌，〈林亨泰四〇年代新詩研究〉，電子全文載於「台灣文學工作室」網站 (<http://ws.tw.lncku.edu.tw/hak-chia//li-heng-chhiang/li-heng-thai-40.htm>，檢索日期：2010年3月20日）。
- 國家文化資料庫網站 (<http://nrch.cca.gov.tw/ccahome/index.jsp>，檢索日期：2010年7月5日）。
- 維基百科詞條「上野公園」 (<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/上野公園>，檢索日期：2010年4月9日）。