

電線桿與兒童：陳澄波和黃土水作品中的現代性、自然性與時間意識*

盛鑑

Telegraph Poles and Children: The Modernity, Naturality and Time Perspective in Chen Cheng-Po's and Huang Tu-Shui's Works / Sheng, Kai

摘要

1895 年，歲次乙未，為日本治臺之始，陳澄波與黃土水皆於當年出生。兩位藝術家都曾於日本帝國美術展覽會嶄露頭角，且創下臺人首次入選帝展之佳績：黃土水《蕃童》1920 年入選雕塑部，而後陳澄波《嘉義街外》1926 年入選西洋畫部，率皆為臺人首例。兩位日本治臺後開展創作事業的藝術家，他們的作品皆深刻反映出臺灣本土風情與時代轉變之樣貌。

黃土水的《蕃童》與《水牛群像》(1930)，分別以臺灣原住民兒童與牧童為主題，都深具本土色彩，而陳澄波以故鄉嘉義為題材之《嘉義街外》與《夏日街景》(1927)則展現出臺灣街市的當代景觀，其中不避諱呈現電線桿等現代事物，尤其使人印象深刻。

相對陳澄波關注現代技術之引入對自然景觀之改造，且期許現代性與自然性之調和，黃土水則以南國風光做為本土特色，較著重於非現代性之自然性的再現，但其視角仍基於進步論的觀點，將臺灣視為現代文明的後進者，故以兒童之形象賦形。然而，不論陳澄波與黃土水有何不同之藝術再現的側重點，兩者作品的時間觀皆意識到歷史轉變之必然性，而顯露出自 1895 年後漸於臺灣著根之現代時間意識與歷史觀。

關鍵字：陳澄波、黃土水、現代性、時間意識、視覺文化

* 本文初稿曾於「乙未臺灣：漢、和、歐、亞文化的交錯學術研討會」(國立臺灣文學館，2015 年 9 月 12 日)宣讀。承蒙《臺灣美術》匿名審查委員悉心審閱，並提供精闢意見與指正，在此謹表誠摯感謝之意。此外，對於《臺灣美術》編輯的細心編校，在此亦一併致謝。

壹、前言：西元 1895 年 / 乙未 / 光緒 21 年 / 明治 28 年

西元 1895 年，歲次乙未，即光緒 21 年或明治 28 年。撇除陰曆和陽曆的差異，以上所指皆為同一年，亦即清國依馬關（下關）條約將臺灣割讓予日本的年份。光緒 21 年或明治 28 年，對臺灣人而言，一為清代紀年、一為日本紀年，正可視為所謂「改朝換代」，即統治權轉換之表徵。而就在這日本治臺之始的頭一年，陳澄波與黃土水出生了。

為何不直接只以西元 1895 年說明陳澄波與黃土水的出生年份，卻還要特意提及光緒 21 年、明治 28 年和乙未之紀年呢？之所以如此，是為了要點出這兩位藝術家出生之時適逢臺灣的歷史巨變，由清代紀年改為日本紀年，接受新的政權。再者，在日本的統治下，臺灣社會也更快速地現代化，而西元 1895 年與乙未這兩種紀元標示，正可代表現代與傳統之對比。

因此，若以 1895 年 6 月 14 日日本總督舉行「始政式」為分界，當年 2 月 2 日出生的陳澄波，則可說是生於光緒 21 年 2 月 2 日，而後成長並活躍於明治、大正、昭和年間，死於民國 36 年 3 月 25 日；黃土水則是生於明治 28 年 7 月 3 日（始政之後），逝於昭和 5 年（1930 年）12 月 21 日。也就是說，陳澄波出生不久，臺灣就轉為日本年號，黃土水則是出生之時即為日治時期。但不管如何，兩人皆為日治元年出生，且於日本治理下成長。

陳澄波與黃土水除了同年生，兩人還有許多相同點：他們都畢業於國語學校，而後赴日留學，就讀東京美術學校，並且在日本帝國美術展覽會嶄露頭角，創下臺人首次入選帝展之佳績。黃土水《蕃童》1920 年入選雕塑部，而後陳澄波《嘉義街外》1926 年入選西洋畫部，率皆為臺人首例。當然，兩位藝術家自有許多相異之處。但是，從他們的相同經歷之處，正可看到 1895 年之後臺灣文化的轉變，即西洋美術經由日本引入臺灣的發展，以及藝術家如何透過學院教育與官辦沙龍展獲得一定社會地位的養成過程。並且，在他們的作品中，我們亦可看到一種新的視覺文化的出現。

所謂「新的」視覺文化，不僅意味著跟既有的文人畫和民俗藝術不同，使用新式藝術媒材如油畫或水彩等，重視寫生和寫實的表現，更表示作品的主題與呈現方式亦為傳統所無，例如陳澄波畫作中頻繁出現的電線桿等現代事物，以及黃土水《釋迦出山》（1927）突破傳統神像之形象而賦予釋迦牟尼更具人性之造型的現代意識。簡言之，這種新的視覺文化的一大特徵，就在於其現代性，且是主題與形式上的現代性。這其實不難理解，因為自 1895 年起臺灣社會已逐步邁向

現代化，故藝術家描繪在景觀上的變貌，並出之以嶄新的手法，亦是很合理的現象。是以陳澄波若有在作品落款題上年代，一定是西元年代，而非傳統的干支紀年。例如他的《溫陵媽祖廟》（1927）（圖 1）的左下角，除署名亦寫上「1927. 夏作画」（圖 2）。

其實一般西畫的創作也很少出現干支年代，一如我們現在的正式文書或證照，若非以民國紀元標示，則大都以西元年代為主。基本上，干支紀年只流行於漢文化圈，且以 60 年為一甲子之週期循環，例如 2015 年適逢 1895 年之後相隔兩甲子的第二個乙未年，故有許多紀念活動。大致而言，干支紀年是地域性的且為循環性的年代標示法，相對地公元（西元）紀年則是世界通用，且為線性的，年代前後順序清楚了然。因此，年代的標記法不僅單純是一種習慣的問題，更牽涉到曆法、天文與數學等科學層面的問題，而且亦反映出文化觀、時間觀與世界觀的差異和轉變等議題。

此外，亦可一提，也是在 1895 年這一年，日本政府發布行政命令確立臺灣的時區暨標準時間。在此之前，臺灣本地或中國從未有過時區劃分或訂立標準時間的作法。當年 12 月 27 日，日本政府頒布敕令第 167 號（圖 3），將原先適用於日本國內，以東經 135 度為基準的時間稱為「中央標準時間」（即現代的 UTC+9），另把東經 120 度為基準，包括臺灣、澎湖與宮古列島等地之時區，稱為「西部標準時間」（即現代的 UTC+8），兩個時區相差一小時，並自隔年（1896 年）1 月 1 日開始實施。從此臺灣正式進入以通過英國格林威治天文臺本初子午線為基準的世界標準時間系統之中。這亦是新的政治秩序確立新的時間觀與世界觀的一個明確例證。¹

因此，1895 年的臺灣，光緒與明治的交疊，干支與西元的軌跡，都留下了政治性和現代性的碾輪印痕，而於此新時代出生的陳澄波與黃土水，自不能無視這些多重雜遝的印痕，從而以其藝術創作使之顯影，讓我們能辨識出時間意識與歷史觀轉換之蹤跡。關於這兩位藝術家的研究，雖有相當的累積成果，但由時間意識等議題的角度切入，或許更能理解他們如何面對現代文明，以及相關之自然性與現代性的對立或調處的問題，從而更加認識他們作品中的深刻藝術價值。

¹ 臺灣適用的西部標準時間，一直延續到二次大戰爆發，直到昭和 12 年（1937 年，即中日戰爭開始），日本政府頒布敕令第 529 號，廢止西部標準時間，全國皆納入中央標準時間為止。之後，日本宣佈無條件投降，臺灣總督府於昭和 20 年（1945 年）9 月 19 日發布告示第 386 號，廢止原先昭和 12 年的標準時間規定，亦即回復到 UTC+8 的時區，而後沿用至今。

貳、陳澄波畫中的電線桿

陳澄波 1926 年入選日本帝展西洋畫部的《嘉義街外》一作，現已佚失，只留有當時出版之展覽圖錄中的黑白圖片（圖 4）。兩年後，陳澄波又於同樣地點取景，構圖相似，但畫風明顯不同（圖 5）。雖然其中一件原作不存，故我們無法比較兩件作品的用色，但 1928 年的《嘉義街外》筆觸顯然較為粗獷，帶有後印象派的畫風。至於其中的景物，細看仍可見出若干差異：圖 4 的溝圳似乎仍在整治，圖 5 溝圳則顯得較為筆直且兩旁亦較平整，且兩件畫作中都有人撐著陽傘（不是雨景，故為陽傘，且亦是「洋傘」），可見日常生活的現代性。此外，兩件作品都有很顯眼的電線桿。

電線桿，是陳澄波畫作中常出現的景物，且為社會現代化的重要標誌，因為是電力的表徵，由此正可看出陳澄波毫不迴避地呈現社會現代性的創作理念。相較郭雪湖表現日治時期臺北永樂町（大稻埕）繁華街景的名作《南街殷賑》（1930），雖然深刻呈現當時臺灣社會的現代性與文化多元性的景況，但是他仍捨略原本街景中的電線桿，陳澄波則完全不加避諱。²

除了電力，現代的排水與供水設施，也常出現在陳澄波的畫作裡：圖 4 和圖 5 的溝渠就是例證，1927 年的《嘉義街外》（圖 6）也是同一條道路，路旁就有筆直的排水溝。至於供水設施最佳的例子莫過於嘉義市的中央噴水池，此一著名景點也常出現於陳澄波的家鄉圖景之中，例如 1933 年的《嘉義中央噴水池》（圖 7）。這件作品的水池旁也還有出現電線塔柱，以及街道邊的路燈。

關於水資源的圖像，前文提及之《溫陵媽祖廟》當中，廟前廣場上亦有水泵供人使用（圖 1），且還有人在此洗滌（而且也有電線桿）。從現代城市規劃的角度來看，給水與排水不僅是城市發展的基礎設施，同時也涉及公共衛生的維持，故為關鍵性的建設。甚至在陳澄波更早期的作品中，他就已經敏銳地注意到電力與城市供水設施的重要性，例如《水源地附近》（1915）這件陳澄波尚在國語學校就讀時所畫的水彩習作（圖 8），畫中的主題則是臺北自來水廠水源地以及發電廠。³此作品畫的不只自來水廠的水源地，還包括畫面中央的預備火力發電廠，

² 關於郭雪湖《南街殷賑》中的現代性及其藝術表現的探討，參見盛鎧，〈《圓山附近》與《南街殷賑》中的審美意識與空間意涵：郭雪湖畫藝的現代性〉，《臺灣美術》75 期，2009 年 1 月，頁 4-19。

³ 《水源地附近》畫中地點是在臺北公館一帶。關於地點的考證，參見盛鎧，〈台灣美術中城市街景的現代性與反現代性：從陳澄波到侯俊明〉，《臺灣美術》98 期，2014 年 10 月，頁 29 註 15。在《水源地附近》畫紙背面的題記，陳澄波特別標註，「由農事試驗場面向火力發電所與水源地寫生之作」。所謂「火力發電所」是指臺北預備火力發電所，水源地即公館觀音山配水池。由現存臺北預備火力發電所的照片來看，其建築造型與陳澄波畫中相同，更可確認取景之處。至於臺

這些都是當時相當現代化的工業設施，由此更可見陳澄波對於現代性的關注，且從他早年就已如此。⁴

但是，我們能夠因此就說陳澄波是現代文明的歌頌者嗎？事實上，在這些作品中，與其說陳澄波是在呈現現代技術文明的進步，毋寧說他是以較為樂觀的態度，表現現代性與自然性能夠相互調適，從而構築出和諧包容現代與傳統、技術與自然的生活世界。例如《水源地附近》前景中的農田與水牛所代表的傳統田園景觀，就跟自來水水源地的建物與發電廠融洽共存（圖 8）；溫陵媽祖廟也不因水泵與電線桿的出現而遭破壞（圖 1）。如果陳澄波是個懷舊者，當他以溫陵媽祖廟為畫題，他大可不必讓電線桿入景，將其避而不畫。同樣地，他之所以會在臺北公館水源地附近取景，並刻意選擇電廠與自來水供應設施為主題，畫下《水源地附近》，便可想見他對現代新興事物的高度興趣。不過，陳澄波也不是只畫現代的電廠而已，他還把周遭的自然景象納入景框之中，可見他並非只注意現代性而忽視自然性。這種現代性與自然性並存的創作取向，在陳澄波其他作品中亦可看得到，尤其可見於他以故鄉嘉義市的公園與街景為主題的畫作之中。

叁、陳澄波畫中的公園與街景

在臺灣前輩藝術家當中，陳澄波應當是最常於公園取景的一位，尤其故鄉的嘉義公園就經常成為其畫題。當然，嘉義市中心噴水池一帶，陳澄波也不時在此寫生取景。另一位嘉義市籍藝術家張義雄，童年時就曾在臺灣銀行嘉義分行旁，看到陳澄波架著畫架朝向噴水池作畫，張義雄見其全心一意作畫之神采感到敬佩，因而萌生想要成為畫家的志願。⁵但是，陳澄波似乎對公園特別情有獨鍾，1930 和 40 年代都有以此為題的作品。

現代人常把公園稱為「城市之肺」，以示其空氣淨化與景觀綠化的功用，是以現代城市的規劃通常都將公園的設置視為重點，以人工營造的綠地與花圃，讓

北預備火力發電所之圖像，參見「臺灣記憶」網站：

http://memory.ncl.edu.tw/tm_cgi/hypage.cgi?HYPAGE=image_taipei_detail.hpg&project_id=tpphoto&dtd_id=10&xml_id=0000358566&subject_name=%E5%8F%B0%E5%8C%97%E5%B8%82%E8%80%81%E7%85%A7%E7%89%87（2015 年 8 月 3 日瀏覽）與「MARK 的筆記本：關於臺灣日治時期建築的紀錄」部落格：<http://mypaper.pchome.com.tw/olympic/post/1330302988>（2015 年 8 月 3 日瀏覽）。

⁴ 李欽賢，〈街道漫步者陳澄波〉，《藝術認證》41 期，2011 年 12 月，頁 18-21。此文亦有提及陳澄波 1926 年與 1927 年兩件《嘉義街外》當中的下水道和電線桿，並談到日治時期臺灣城市現代化的現象，但或因篇幅所限，並未討論到陳澄波畫中的供水設施及其《水源地附近》等早期創作。

⁵ 據張義雄的回憶，當時他十歲，即 1924 年之時。見張義雄口述、陳重光執筆，〈陳澄波老師與我〉，《雄獅美術》100 期，1979 年 6 月，頁 125。

市民能有休閒的公共空間。然而，反觀傳統的城市，往往只有達官貴人宅邸之私人庭園或王家之花園，而無為公眾設置之「公」園。換言之，公園所代表的意義不僅在於對城市的美化作用，更代表著一種開放性的公共意識的興起。

在陳澄波《嘉義公園一景》(1934) 這件作品當中，描繪的不僅是公園本身的景觀設施，毋寧說當中人們的活動才是其重點(圖 9)。畫中除了有樹叢與花園等公園造景，一男一女與兩位小女孩在公園裡觀看著籠子裡的猴群的景象更是畫面主題。我們可以合理地推斷，這應該是父母親與兩個女兒一家人在公園裡休閒玩賞，就如同現在公園中常見的親子同遊景象一樣。可是，此種重視休閒生活與親子關係的行為和觀念，就如同公園這種開放的公共空間之設置一般，並非傳統文化所原生本有，而顯示出現代家庭結構的變化與思想意識的演化。而且，休閒生活的出現，特別是週期性的休閒生活，如週末假期的固定週休，亦反映出現代的時間觀之確立。以七天為一週期的生活形態，本就是受西化影響才有的觀念與生活方式。我們日常口語所稱之禮拜一、禮拜天或一個禮拜之「禮拜」，正清楚表示這種七天一週的時間意識，是源自西方基督宗教文化的影響(因為禮拜天本是指做禮拜之日，七天之週期亦源於《聖經·舊約》的創世之說)。此外，畫裡父親的衣帽以及畫面左邊小女孩的髮飾與服裝(圖 10)，也都更近似於西式風格。就此而言，陳澄波筆下的公園並非單純的美景寫生，而可說是他對現代生活的慧眼獨具的觀察紀錄。這件作品的現代性不只在於其印象派的畫風，更在於其聚焦於現代的生活空間、現代的時間意識，以及現代化的生活型態與觀念。⁶

但是，正如前文所述，陳澄波並非現代性的歌頌者，在他的作品中不是只有現代化的一面，自然性也仍有其餘裕，甚至具有相當顯眼的重要性，或者說，現代性和自然性的調和與共處方為其關注之焦點。就像在這件作品當中，一個現代的核心家庭在休閒時所共處的空間並非一個私密的封閉環境，亦非完全人工化的空間，而是一個既現代卻又保有與自然之聯繫的公共空間——公園。甚至在另一件同樣於 1934 年畫的《嘉義公園》(圖 11) 裡的蓮池與環繞的樹木，其中自然野性之況味更幾乎要超越植栽的人工化，再加上畫中躍動的筆觸更增添了生命的活力。還有另一幅《嘉義公園》(1937) 亦是如此(圖 12)。

⁶ 盛鑑，〈台灣美術中城市街景的現代性與反現代性：從陳澄波到侯俊明〉，《臺灣美術》98 期，2014 年 10 月，頁 22-45。該文從公共性與生命政治(biopolitics)的角度，對於陳澄波的《嘉義公園一景》所做的分析，亦可參考。

在 1929 至 1933 年這段居住在中國的期間，陳澄波也畫了不少以上海與蘇杭地區風景為主題的作品，其中以西湖為題之作就有數件。⁷大致而言，在陳澄波畫中，西湖也像是個大型的公園，而非人跡渺茫的自然山水。許多國家的風景區，有的即因生態維護或觀光價值，因而成立所謂國家公園。現在的西湖即為中國「國家級風景名勝區」之一，而中國所謂「國家級風景名勝區」之官方英譯就是 **national park**，即國家公園。陳澄波旅居中國時，西湖尚未正式設立國家公園，故此處之所以說陳澄波筆下的西湖像是大型公園，乃是因為其中所呈現的景色，完全不避當中的人工化跡象，甚至直接畫出一些現代化的設施，與自然風景共存。例如以西湖拱橋為主題的《清流》（1929）（圖 13），就完全不避諱地把電線桿與電線畫出來（圖 14），《西湖遠眺》（1934）（圖 15）近景更有現代化的路燈，且湖畔兩位女士中左邊的一位，明顯身著西式服飾（右邊的則無法確認）（圖 16）。可見陳澄波完全是把西湖當成是一種現代的休閒場域來看待，而不是看作文人雅士遊憩的自然山水，儘管其中的自然性並未被忽略，如《西湖遠眺》畫中蓊鬱的樹木就表現得很有生命力。此外，這幾幅畫作中的東方樣式建築，如蘇堤拱橋等，也與現代設施並立，因而不會讓現代感被懷舊感所壓制。

至於陳澄波畫的嘉義街景，固然以現代都市的景象為主題，但這些街道景觀儘管呈現出現代技術文明進步的一面，其中的自然性仍不容我們忽視。例如《嘉義街中心》（1934）裡最引人注目的事物，除了明顯可見的電線桿與前景的廣場，以及較遠處的噴水池，但最遠之處仍是生機盎然的樹木（圖 17）。而且，廣場上的諸樣景物，雖可能是現代的或外來的，但其本質仍與人的自然需求有關，就像其中販售食物的攤販（左右各一）與商店，皆是為供應人的飲食等自然生理需求。尤其值得我們注意的是，陳澄波畫中的自然性所連結的往往不是懷舊的表現，而是現代性，例如公園裡的自然性其實亦表徵著現代性（因為公園本質上乃是一種現代的公共空間）。相對地，陳澄波所關注的現代性，也多半不是純粹人工化的景物，而是與自然性有著關聯。如《嘉義街中心》當中的噴水池，雖是現代技術的象徵（代表著水道建設的完善），但也同樣可視為一種仿造自然泉水的景觀，且引水設施也是為了市民飲水與衛生的自然需求。可以這麼說，陳澄波的藝術視角的獨到之處，正在於他敏銳地注意到當時人們所接觸到自然，以及滿足生理需

⁷ 自 1929 年起，陳澄波受聘於上海新華藝術大學（後改稱新華藝術專科學校），擔任西畫科教授，其後亦兼任於昌明藝術專科學校，故移居中國，直至 1933 年返臺。1930 年 8 月至 1932 年 2 月，更將家人接往上海同住。

求的方式，皆已有所現代化（即使尚未全面化），就像畫中廣場甚至還有生啤酒店（圖 18），表示連飲食習慣都已開始現代化。⁸

也就是說，在陳澄波的藝術構思裡（或說，他認為的理想狀態），現代性與自然性並非對立的兩極，而是相輔相成：社會的現代化不致竭盡自然資源，自然界在現代性的配置下，也能為人所享用，就像公園裡的花圃或被圈養的動物，皆可成為欣賞的對象，水源也可被開發且引至城市而成為噴水池。由此亦可見，陳澄波對現代性是充滿信心與樂觀的態度，所以他畫筆下的現代性亦非全然人工化的產物，且能與自然性維持一定的和諧聯繫關係。

至於讓陳澄波再度入選日本帝展的《夏日街景》（1927），其中的觀點亦復大抵如此（圖 19）。相較於前一年入選的《嘉義街外》（1926）（圖 4），此作的構圖技巧可說更為巧妙。其中雙消失點的透視運用，在巴黎畫派藝術家尤特里羅（Maurice Utrillo, 1883-1955）的作品中也經常得見，不同的是，尤特里羅的雙透視法在兩側的延伸感通常較為明顯（如表現為道路的分岔），且常是樓房櫛比鱗次的都市街景，陳澄波此作當中的樹叢與路面之光影，則更佔有更大的份量。事實上，陳澄波原作即題名為《街頭の夏気分》（或可直譯為《街頭的夏日氣氛》，但日文「気分」亦有空氣或心情、心境之意），由畫作本身來看，表現的重點確實是以夏天街頭的光影與氛圍為主，是以有論者即認為畫中「代表著南國的自然為近代文明所控制」，並且可以「與人們共同生活在嶄新的都市空間之中」。⁹觀之原題《街頭の夏気分》，夏日氣氛出現於街頭之上，似乎並不使人覺得溽暑難熬；自然季節之更替亦無損於作為人造環境的街道的恬適氛圍，甚至自然時間的流動（四季的運行），都能為現代技術預先調控。但不論如何，在陳澄波筆下，自然性及其給人的感受（夏日氣氛）並未被抹除，如灑滿夏日金黃色陽光的泥土路面，將近佔畫面一半以上，茂盛的樹木也很醒目，甚至佔有更大的比例。

⁸ 從當代文化研究理論的觀點來看，陳澄波所聚焦之現代性事物，正與所謂生命政治（biopolitics）的發展相應。在傅科（Michel Foucault）看來，所謂生命政治乃是現代政治的一項重要特徵，開始對個人生命加以關注，例如對公共安全、衛生、都市計畫的積極管理，已成為現代國家治理的重點。參見傅科，《安全、領土與人口》，上海，上海人民出版社，2010年，及其《生命政治的誕生》，上海，上海人民出版社，2011年，以及 Roberto Esposito, *Bios: Biopolitics and Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008 與 Giorgio Agamben, “Rethinking Movement”, Seminar given at the Nomad University, January 2005, in Generation-Online (<http://www.generation-online.org/p/fpagamben3.htm>, 2015年11月12日瀏覽)。臺灣日治時期民政長官後藤新平的許多衛生政策，即可視為一種生命政治的實踐，參見江玉林，〈後藤新平與傅科的對話——反思台灣日治初期的殖民警察政治〉，《中研院法學期刊》7期，2012年9月，頁41-79。

⁹ 邱函妮，〈陳澄波嘉義圖像初探〉，《檔案·顯像·新「視」界——陳澄波文物資料特展暨學術論壇論文集》，嘉義市，嘉義市政府文化局，2011年，頁103-111。此文亦言：「《夏日街景》畫面中央，具有強烈存在感的電線桿當中，也可以看到陳澄波對於追求近代文明的渴望與執著。」

因此，對陳澄波來說，現代性最大的成就並不在於其破壞性，而是其在帶來便利性的同時，也能夠與傳統事物或自然性和諧共存。並且，在陳澄波的畫作中，現代與傳統或者現代性與自然性並存的呈現，亦非全然無視時間性的因素；相對地，其中新舊的對比正是來自於一種時代感知，即感受到某種事物為「新」或「現代」的清楚意識，從而亦區分於另一些事物為傳統或為亙古不變之自然。進而言之，不僅陳澄波畫中的現代事物大多為 1895 年後才引入臺灣，這種區別新舊的時間意識本身亦為時代產物，恰如他創作時所憑藉之西洋畫具及其反映出的現代的視覺文化。

肆、黃土水作品中的兒童形象

在陳澄波畫中，現代性與自然性的並存，所呈現的並非去除歷史脈絡的無時間性的純粹風景；相對地，其中更反映出一種歷史性的時間尺度，使觀者得以察覺物質文明的變遷，是以即使在相對不變的循環性自然景象當中，亦常出現一些變異，即那些嶄新的現代文明的代表物，如水源地的設施或電線桿等。這個時間尺度，使我們知道何者為舊、何者為新，或何者為常、何者為變。但是，在黃土水的作品中，乍一看來，我們卻難以察覺到此一時間尺度。

例如黃土水 1920 年入選帝展雕塑部的《蕃童》（圖 20、21），其主題即為一吹奏鼻笛的裸體原住民男童。除了男童手持的鼻笛為臺灣原住民特有之樂器，作品本身幾無任何可見出時代表徵之物件。且相連的底座亦彷彿為天然原生之粗獷石塊，並未加以拋光，更加强其原始性。我們或許會因而認為，既然黃土水有意強調的是原始性，現代性或反映時代演化的時間尺度，順理成章自然較不顯眼。但是，正如高更（Paul Gauguin, 1848-1903）於大溪地所繪之以當地原住民為題材的作品，其中的原始性其實亦折射出現代性的另一重變貌。

標題「蕃童」一詞當中所謂的「蕃」，在當時固然不見得具有很強烈的歧視性意涵，大致只意指族裔身分之認定（如生蕃指高砂族，熟蕃指平埔族），但不論如何，對日治統治當局而言，蕃人或蕃童總是文明未開化者，遲早需接受現代文明之洗禮或新式教育的「馴化」，故於各地設立「蕃童教育所」予以施教。早在乙未隔年之 1896 年，日本當局即設立恆春國語傳習所豬勝東分校場，這是臺灣最早的原住民教育設施。而後，1902 年在南蕃各要地設置警察官吏派出所，所員一面執行職務，一面召集蕃童，教授國語與禮法，並兼行醫療施藥，以求「逐漸馴化之」。1908 年，總督府更制定「蕃務官吏駐在所之蕃童教育標準」、「蕃童

教育綱要」和「蕃童教育費標準」等，將蕃童教育所之行政規範標準化。¹⁰因此，黃土水將這件作品命名為「蕃童」，不免使人疑惑他是否認同殖民政府之措施，以之呈現蕃童接受「馴化」的樣貌？但很顯然不是。此作明顯是以原住民自身文化為主要表徵（如裸身與吹奏鼻笛），而非已接受「馴化」之原住民孩童的樣貌為主題。

但是黃土水以此為創作題材，仍不免遭人質疑是否以所謂「帝國之眼」在看待臺灣。不過，相對也有論者認為他仍保有「臺灣之心」，將此作視為他認同臺灣主體性的象徵。¹¹當然，黃土水以臺灣本土住民為創作主題，自有其「臺灣之心」，但他選擇以帶有原始性色彩的原住民，仍難免使人疑惑他是否有意無意間迎合「內地」殖民者對「本島」的南國文化想像。然而，若要就此認定他是以「帝國之眼」看待自己的故鄉，則似乎又太過粗率。而且，很重要的一點，就是相關論述大都只集中於蕃童的「蕃」，卻忽視了蕃童的「童」。換句話說，先前對此作的討論，大都只注意到原住民意象的代表性，卻無視於兒童形象的象徵性。或者應該這麼說，對《蕃童》的解讀，不能只見「蕃」而無視「童」，固然同樣也不能只見「童」而無視「蕃」。我們應該將兩者聯繫起來看。

選擇原住民形象進行創作，當然表示黃土水是有意以之作為臺灣本土文化的象徵。他雖明知原住民並非本島最大族群，可卻是「最早」於此地生活之族群，故有其代表性。這顯示，他其實具有一種立足於本土的歷時性的時間觀，知道何者為「第一民族」（借用加拿大對境內印地安原住民之稱呼：First Nations [英語]或 Premières Nations [法語]）。進而言之，我們也可以這麼說，在黃土水眼中，世界各民族當中，臺灣人亦是後進者，具有相對的原始性或童稚性。所以，黃土水絕非以帝國之眼看待臺灣，根本上他其實是以「啟蒙之腦」在思考臺灣，故以兒童之形象為臺灣賦形。之所以會如此說，是因為在完成《蕃童》之後兩年，黃土水也以一種啟蒙式的進化論觀點，批評臺灣社會在美感上的蒙昧狀態：

我們台灣島的天然美景如此的豐富，但是可悲的是居住於此處的大部分人，卻對美是何物一點也不了解，所以他們也不能夠在這天賜的美再加上人工的美，美化人們的生活，提倡高尚優美的精神，有意義地渡過人生。本島

¹⁰ 以上日治時期臺灣原住民教育之說明，參考自周婉窈，《海洋與殖民地臺灣論集》，臺北市，聯經出版公司，2012年，頁203-205。

¹¹ 「帝國之眼」與「臺灣之心」兩個名詞的對比用法，乃借用自王昱婷，《輾轉的容顏——從黃土水的[蕃童]論日治時期台灣原住民形象的呈現與再現》，國立成功大學歷史學系碩士論文，2007年，頁15-37，其中第二章的標題。相關討論亦請參見該篇論文。

人完全忽視了美的生活與趣味的生活。在山腰森林的附近，兩三間農舍的炊煙嫋嫋，歸途上的農夫，肩荷著鋤頭走在田埂上，一面望向天空的美麗夕陽。一般人不能欣賞描繪這類自然風情的繪畫，或者是牧童騎牛背愉快地吹著口哨，具有**天真無邪的情趣**的雕刻，卻常見酒醉，化粧妖異的人以及愚蠢胡鬧的人們，這究竟是為什麼？¹²

由此可見，黃土水的確是抱持著一種普世性的美學觀批判臺灣人在美感上的欠缺，不知「天賜的美」亦無法加上「人工的美」。因此，他更批評說：

看看台灣的家庭何處出現藝術的美與香呢？中等以下的家庭室內的裝飾千篇一律！在壁龕、或對聯的位置張掛著不值三毛錢的觀音關公土地神等印刷畫。而且中等以上家庭也不過是掛著應該被排斥的臨摹作風的水墨畫，或是騙小孩般的色彩豔麗的花鳥，偶而還會看到頭與身軀同大，活像怪物的人像雕刻，品味拙惡，極為可笑。隨便大大小小幾十座神廟佛閣看看，都非常枯燥無聊，門上畫門神、金童、玉女、老宦，壁間畫龍虎，欄間有太公望釣魚、文王耕耘，檐下畫魚蝦，都好像是**小孩子塗鴉**，非常落伍。這是由於因襲傳統惡劣而保守的一面，沒有增加一點新味美趣，反而將前人按舊經驗所建立起來的藝術毀滅了。¹³

總之，在黃土水看來，這些「因襲傳統惡劣而保守」的民間藝術，都「非常落伍」（表示他認為它們跟不上時代，因而明顯可見他是持線性進化論的時間意識），而且「都好像是**小孩子塗鴉**」（即童稚的表現）。換言之，對黃土水來說，這些舊式的藝術必須被取代，才能顯現臺灣的「新味美趣」（新的視覺文化）。然而，即使黃土水是以啟蒙意識批評臺灣人在藝術感知上的童稚式的「未成年狀態」（借用自哲學家康德對啟蒙的經典定義：「啟蒙是人之超脫於他自己招致的未成年狀態。」¹⁴），他其實也未對本地的民俗藝術全盤否定。他所不滿的乃是其「因襲傳統」，不知創新且又「品味拙惡」。同樣地，黃土水也未對童稚或天真狀態抱

¹² 黃土水，〈出生於臺灣〉，《東洋》25-2/3，1922年3月。引自顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀》（上冊），臺北市，雄獅圖書公司，2001年，頁128（原文見下冊頁170）。字體著重標示者為引用時所加，以下亦同。

¹³ 黃土水，〈出生於臺灣〉，《東洋》25-2/3，1922年3月。引自顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀》（上冊），臺北市，雄獅圖書公司，2001年，頁128-129（原文見下冊頁170-171）。

¹⁴ 康德（Immanuel Kant），〈答何謂啟蒙〉，收於聯經出版公司編輯部編，《聯經思想集刊（一）》，臺北市，聯經出版公司，1988年，頁3。

持著絕對負面的看法，因為他仍認為「天真無邪的情趣」（前段引文）亦值得肯定，且童稚者如蕃童或牧童自有其美。而且，兒童亦有成長之潛力，未必永遠處於童稚狀態，正如黃土水自身創作經歷的蛻變與成長。

因此，儘管黃土水的雕塑作品相對較少呈現出現代化的事物，就像他的《蕃童》所呈現的主題就是前現代文化的表徵，但是這種刻意選擇原住民文化與童稚男孩作為臺灣象徵的構想，其實也表示黃土水知其為相對於現代性的原始性，而此種原始與現代之對比的文化觀，正意味著一種**進化論式的時間尺度**。所以黃土水的創作雖不像陳澄波常聚焦於現代事物，但其雕塑仍展現出一種新的視覺文化，且在其以南國風光做為本土特色之視角下，亦蘊藏著某種進化論的觀點與線性的時間意識。

至於黃土水的最後遺作《水牛群像》（1930；別稱《南國》），他不以一般農民或成年牧者為主題，卻刻意選擇牧童——且是裸體的牧童——與南島景色搭配（圖 22），正可見出他對童稚形象的偏好。其中的圖像雖看似並無時代性，只是一片南國式的田園景象，以及牧童與水牛悠然徜徉其間，但即使這種「南國」的自然性仍呈現出一種美學向度的現代性。在這件薄浮雕，黃土水幾乎傾注他畢生習得之技法，不僅水牛與牧童的骨架和量體感恰如其分，空間層次感亦極為分明且有細緻性（nuance），顯示他對學院古典藝術風格的掌握（例如圖 23 當中兩個牧童與三隻水牛的前後層次），甚至不禁讓人將之當成一件描繪傳說中的田園樂土阿卡迪亞（Arcadia）的古代文物。¹⁵當然這不是在阿卡迪亞，而是在臺灣。不論黃土水主觀上是否有意識地引用阿卡迪亞的主題，但作品中明顯具有田園詩般無憂的氣氛，宛如人間樂園，故客觀上應可視為具有此一傳統主題的互文性。就此而言，黃土水不僅一方面將臺灣的田園景色賦予古典的神聖性，另一方面更把源自神話的阿卡迪亞樂園主題注入現實性，乃至現代性。黃土水亦曾說：

生在這個國家便愛這個國家，生於此土地便愛此土地，此乃人之常情。雖然說藝術無國境之別，在任何地方都可以創作，但終究還是懷念自己出生的土地。我們台灣是美麗之島更令人懷念。¹⁶

¹⁵ 阿卡迪亞（Arcadia）是一處位於希臘境內的地名，根據古希臘神話傳說，此地乃是烏托邦式的世外桃源，因而常成為後世田園詩、牧歌與藝術作品中常出現的主題，代表風景秀麗且無憂無慮的人間仙境。普桑（Nicolas Poussin）的傳世名作《阿卡迪亞的牧羊人》（The Shepherds of Arcadia or Et In Arcadia Ego, c. 1640）即為此一樂園主題的代表性畫作。

¹⁶ 黃土水，〈出生於臺灣〉，《東洋》25-2/3，1922年3月。引自顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀》（上冊），臺北市，雄獅圖書公司，2001年，頁127（原文見下冊頁169）。

《水牛群像》正是黃土水對故鄉臺灣美麗之島的熱愛的最佳見證。而且透過他對西洋美術的嫻熟掌握，他更將當時臺灣尋常可見的景色轉化成「無國境之別」的藝術。就此而言，水牛與牧童便不只是單純的南國景物，而帶有普遍性的理想化色彩，但黃土水同時也給予此作很明確的本土性，而不致使其成為傳統古典美學的摹本。進而言之，黃土水的創作態度是帶有一定的反身性（*reflexivity*，或譯自反性），亦即自覺他與傳統的關聯並力圖創新，自覺臺灣在世界文化中的位置並力圖展現其特色，自覺時代的變化並力圖確立自身之地位。這種反身性的創作觀，正反映出其藝術上的現代性。¹⁷

此外，黃土水之所以創作《水牛群像》雖主要是為了參加帝展，但這件大型橫幅的薄浮雕在展後畢竟不太可能為私人所收藏，故或可推斷他在創作之時就曾預想此作可能將於公共空間中展現。目前原作就展示在臺北市中山堂（原公會堂）的中央樓梯間，正是位於對公眾開放的公共空間（圖 24），足見其公共性。或者亦可說，以此作品面向臺灣民眾，展現具代表性的臺灣之美，或許亦是黃土水創作時的重要考量。這種公共意識也是黃土水在思想觀念上的現代性的一項重要指標。

類似於此，黃土水的另一件名作《釋迦出山》（1927）也是面向公眾的作品（圖 25）。這是黃土水受臺北仕紳委託，而後獻納龍山寺的雕像作品。¹⁸不同於一般釋迦摩尼的佛像，這尊雕塑明顯更具有人性，而非神性。即使最初原作是置放於廟宇中，供信眾膜拜之用，可是卻迥異於常見的神佛造型，而表現出孤寂先知的肅穆面容。也就是說，這是脫逸宗教及民俗傳統的雕塑，以現代的美學思維，呈現釋迦摩尼歷經試煉之後，決意出山渡化眾生的人性化的深刻形象，因而這件雕塑的表現更著重於藝術性，而非宗教性。對照前引黃土水所寫的〈出生於臺灣〉一文，更可看出他突破傳統且嘗試引入「新味美趣」（新的視覺文化）的決心，及其藝術創作的現代性。

由此我們再回過頭來看黃土水作品中的兒童形象，亦可發現他不落俗套的嘗試：不論《蕃童》或《水牛群像》，都不是東方式嬰戲圖當中，胖嘟嘟象徵多子

¹⁷ 關於反身性概念跟社會現代化和當代美學之間的關聯，參見貝克、吉登斯與拉什，《自反性現代化：現代社會秩序中的政治、傳統與美學》，北京市，商務印書館，2004年。

¹⁸ 李欽賢，《黃土水傳》，南投，臺灣省文獻委員會，1996年，頁94-95。很遺憾，因1945年二次世界大戰期間盟軍戰機之轟炸，龍山寺正殿與迴廊遭炸毀，此件《釋迦出山》的木雕原作亦因而不存於世，現今所見之雕塑乃是根據石膏原模所複製。參見李欽賢，《大地·牧歌·黃土水》，臺北市，雄獅圖書公司，1996年，頁120。

多孫多福氣的童子形象，也不是近代西方藝術中常見帶有肉感，類似天使形象的可愛幼童，而是以寫實技法所呈現的臺灣兒童。並且，這種跳脫類型化的既定形象，呈顯臺灣在地兒童，且以之作為主題的創作，亦可看出現代社會中兒童地位的轉變。另一位生於日治時期，即 1908 年臺灣縱貫鐵路貫通那年出生的藝術家李石樵，在他的《楊肇嘉氏之家族》（1936）當中，就把楊氏家族中最年幼的女兒置於中心位置（圖 26），可見在當時一些受過現代教育的知識份子的家庭中，兒童已有一定的自主性和地位。若按傳統所謂長幼有序的想法，男主人必然居於主位，但這件畫作的畫面中心卻是最年幼的子女（而且還是女兒），這正足以證明在楊氏家族中（或在李石樵的設想中）兒女才是家庭的中心，故讓其安坐於中間的位置。毫無疑問地，這種非儒家倫理的觀念是現代才有的。是以這件作品不僅足以代表現代家庭的典型，更呈顯出重視孩童自主性的現代觀念。《蕃童》或《水牛群像》雖不是家族圖像，但同樣特別強調兒童形象，使其成為作品主題，甚至將之塑造成可代表臺灣的象徵性，由此亦可看出思想觀念上的轉向，以及新的視覺文化的出現。

伍、結語：世界座標

從世界史的角度而言，1895 年在視覺文化方面也有一件值得關注的事件，即威尼斯雙年展（La Biennale di Venezia）亦於此年開辦，並吸引了約 22 萬 4 千人參觀。¹⁹這項國際大展對日治時期臺灣美術界雖未產生直接影響，但此項大展所揭櫫的跨國界理念，讓各國的藝術能於此展覽中一起呈現並交流的作法，也反映了隨著現代社會資訊的流通，藝術創作不能故步自封，必須要意識自身的創作在世界上的定位。像是陳澄波就蒐集許多世界名作與當代藝術的明信片，顯示他對藝術潮流的高度興趣。²⁰並且，這種對藝術風格的掌握與自覺的觀念，也同樣可見諸陳澄波與黃土水的創作。

1930 年代，陳澄波開始嘗試突破他所接受的西方學院傳統，加入東方色彩。1934 年在接受《臺灣新民報》採訪時，陳澄波曾如此說到：

我因長期待在上海的關係，對於中國畫多少有些研究。其中特別欣賞的是，

¹⁹ 據「威尼斯雙年展」官網：<http://www.labiennale.org/en/biennale/history/vb1.html?back=true>（2015 年 8 月 10 日瀏覽），首屆展覽的參觀人數共有 224,000 人。

²⁰ 關於陳澄波的圖片收藏以及與創作之間的關聯，參見李淑珠，〈陳澄波圖片收藏與陳澄波繪畫〉，《藝術學研究》7 期，2010 年 11 月，頁 97-182。

倪雲林與八大山人兩人的作品。倪雲林用線條帶動整個畫面，八大山人則不使用線條，而是用一種筆觸，顯示其偉大的技巧。受到這兩人作品的影響，我這幾年的作品，有了很大的變化。我的畫面所要表現的是，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。我們東洋人，絕不可以囫圇吞棗似地盲目接受西洋人的畫風。²¹

這段話陳澄波很清楚地表明，他是很自覺地吸收倪雲林（倪瓚）與八大山人（朱耷）的影響，因而強調線條的動態，「並用筆觸使整個畫面生效」。而且，陳澄波的吸收是經過反思的，絕非一時興起的技巧借用，意圖以中國畫式的筆觸（即所謂皴法）營造東方情趣。再者，他的用意也不是在於經營文人畫的超然世界，強調東方文化的精神性，藉以向現代物質文明相抗衡。若此，他自然也不必畫出一根一根的電線桿或路燈。在這段話之後，陳澄波也接著說：

最近覺得在每個筆觸中隱藏線條的畫法，可能最好。即使如此，我向來的作畫方針：雷諾瓦的線的動態、梵谷的筆觸和運筆，以及把東方色彩加濃處理，並不因此而有所改變。²²

因此，就技巧面而言，對陳澄波來說，「雷諾瓦（Pierre-Auguste Renoir）的線的動態」以及「梵谷（Vincent van Gogh）的筆觸和運筆」至少還是與所謂東方色彩同等重要。換言之，陳澄波並不因追求心目中的「東方色彩」而拋棄西方印象派（以雷諾瓦為代表）與後印象派（以梵谷為代表）以降的技法，甚至嘗試予以結合。事實上，若純就畫面表現來看，陳澄波正是透過對倪瓚與朱耷的吸收，尤其是朱耷「不用線條，而用筆觸」的技法所給予他的啟發，使其得以拋開學院的古典傳統，而能夠把握住梵谷式的筆觸所帶來的形與色的解放，從而進入現代藝術的新領域。並且，其嘗試也是經過逐步的發展，而非一蹴可及。

²¹ 陳澄波，〈畫室巡禮／筆觸中隱藏線條／以帝展為目標〉，《臺灣新民報》，1934年秋。原文為日文，引文參見李淑珠，《表現出時代的 something：陳澄波繪畫考》，臺北市，典藏藝術家庭，2012年，頁306。

²² 陳澄波，〈畫室巡禮／筆觸中隱藏線條／以帝展為目標〉，《臺灣新民報》，1934年秋。原文為日文，引文參見李淑珠，《表現出時代的 something：陳澄波繪畫考》，臺北市，典藏藝術家庭，2012年，頁306。字體著重標示為引用時所加。

舉例而言，如果陳澄波自 1929 年的《清流》（圖 13）就已經開始結合運用中國傳統水墨的皴法，但此畫中的輪廓線條仍很分明，如前景左方的樹木與中央石塊以及拱橋，物體的量塊感亦有所呈現，儘管光影的表現並不十分鮮明。而至 1934 年的《西湖遠眺》（圖 15）則已幾乎完全使用所謂「不用線條，而用筆觸」的技法來統合全圖（固然前景左方的樹木仍有描繪出輪廓線，但因線條加粗，且邊界線略有模糊，故線描感不強），整體的筆觸十分活躍，宛如一首舞曲貫穿的節奏，產生出和諧的律動感。此外，儘管同樣在 1934 年完成的《嘉義街景》（圖 27），其中的量塊感與透視法雖仍有所表現，輪廓線條亦很分明，但同年的《嘉義公園》（1934）（圖 11）則幾乎完全捨棄線描，只有不斷躍動的筆觸，彷彿莫內（Claude Monet）晚年的蓮池圖景或梵谷的麥田，而至 1937 年的《嘉義公園》（1937）（圖 12）的筆觸又更加自由，幾乎近似表現主義的風格。由此亦可見陳澄波此種以筆觸取代線描的藝術嘗試，並非很快就得到確立，而是經過幾番演練斟酌，才最終成為其個人風格之特色。

如我們所知，印象派與後印象派藝術家曾十分激賞日本的浮世繪，尤其梵谷甚至還臨摹了幾張，從中汲取突破學院派繪畫相沿成習之傳統的靈感。畢卡索（Pablo Picasso）也是由非洲雕刻的藝術中找到不同於西方透視法的另類構成法，從而創立了立體派。陳澄波則是從中國水墨畫的倪瓚與朱耷的繪畫風格當中，尋獲其藝術表現的突破口，跨進著重形與色的現代藝術新世界，並兼容地方性的文化特色。因此，陳澄波並非完全認同中國文人畫的形而上的超驗哲學，也不是想要以中國傳統的筆墨來渲染東方色彩，以之塑造一種藝術上的民族主義，進而與西洋藝術相抗衡。²³毋寧說，他最在意的還是藝術上的創新與完成度。由此我們正可看到陳澄波如何以自己的方式理解中國水墨的藝術，且將之化為己用，成為其邁向形與色之自由運用的新天地的一條路徑。就此而言，陳澄波在題材選擇與畫風上的「東方色彩」，其實並不意味著復古，而是一種更新、一種創造，亦即邁向現代藝術的一種可能性。當然，現代藝術並不必然優於傳統藝術，故我們不能只因為陳澄波往現代藝術邁進，就肯定其作品的藝術價值；毋寧說，在陳澄波的作品中，我們不僅可以看到他勇於探索的勇氣，以及他的開創性，而且他如何

²³ 如前文所述，對陳澄波來說，現代性與自然性其實並不相悖，技術文明亦未必與傳統文化扞格，既然如此，基於同樣的邏輯，藝術上的東方與西方之對比，更不會是一個本質上對立且無法化解的問題。其背後的觀念部份當然是源自於明治維新以降的開化進步觀，以及大正時期的開放態度，儘管此時已是日本退出國聯之後的昭和時代，但至少還是在皇道派青年軍官發動政變的二二六事件（1936）之前。

將西方藝術與東方色彩予以結合，當中的思維與藝術手法，亦能給我們深刻的啟示。

大致上，在傳統與現代或者東方與西方之間，陳澄波的畫作中雖有呈現出對比或混雜性，但其中還是有一定程度的和諧感，就像是他筆下的公園，自然性與人工化(artificiality)皆可並存，因為他基本上對現代性還是抱持著樂觀的態度。而在繪畫的形式上，陳澄波也是走向現代藝術的道路，以此來融合某些東方藝術的特點，形成他個人的風格。他之所以如此偏好公園主題，其中一個重要的緣由，或許正是公園作為一種現代的公共空間，適足以成為一個怡人的生活環境，讓自然與人工以及城市與田園可相互交融，不致衝突矛盾。相對地，從藝術形式的角度來看，陳澄波自身的創作也是在嘗試構築出一個演示的平臺，讓東方與西方以及傳統與現代可以融會結合。

黃土水則同樣地也意識到時代的變遷以及多元文化之衝擊，而他所採取的創作方式則是純然以臺灣自身文化為立足點，將兒童形象賦予多重的文化意涵。他的進化式觀點，雖然將臺灣視為世界歷史演化的後進者，但與此同時，其中也寄寓於兒童成長的潛力，期許臺灣能在世界文化中佔有一席之地。換言之，黃土水的創作雖不刻意追求表現社會的現代性，但其實他仍意識到時代的演進與文明進化的時間尺度，並且除了時間的向量軸線，他也自覺到臺灣文化在世界上的位置。即使黃土水參加的是日本的帝國美術展覽會，但他所念茲在茲的並非臺灣在日本帝國中的地位，而是世界文化座標當中臺灣的位置。就此來說，黃土水的文化認同亦非出於戀舊，或單純的鄉土情懷，而是有著自省的自我定位，故他的作品絕不能視為幼稚天真(naïve)的表現，且具有完熟的藝術性。

同樣地，陳澄波在藝術上的追求也是建立於一種藝術演化的時間意識，理解到藝術現代性之進展乃不可迴避，故參酌中國古代藝術的表現，以求拋去西洋古典藝術之透視法與學院風之寫實技法的拘束，走入形與色之自由表現的新境界，與此同時又可融入一定的東方色彩，使其作品既有風格的現代性卻又帶有文化根源的傳統性。而此種現代性的不可逆之認知，亦反映出現代線性時間意識之認知為前提。相對之下，我們不禁會想像，若是假以天年，黃土水創作之演化亦或許有更突破性之進展。

陳澄波的《海邊三美》(1932)儘管或許也有古典美學的暗示(所謂的三美圖)，但其畫風完全超越學院的古典傳統，以活躍的筆觸(尤其是前景的草地與花卉)構成全圖(圖 28)，其表現甚至比水彩速寫的草圖(圖 29)更加自由。此

外，畫中的三美雖然是東方女性，衣著也是中式服裝（其實也是改良式的），但她們的鞋子、領巾與髮型卻是西式的現代裝扮，而且她們結伴在海邊遊玩的舉止，亦不合中國傳統所謂之婦德，足見其行為的現代化。因此，這件作品可說包含了三種文化：中國傳統（服裝）、西洋古典（三美圖）與西洋現代（裝扮、婦女地位），且同時併陳又不生扞格。這幅現代三美圖，縱然帶有東洋氣氛，也是依存於當代東方女性的現代氣質，而非懷古的戀舊感。在畫風上，此畫也以現代藝術的表現手法為主，兼或吸收中國水墨之部份技法，但又有協調的統一感。

對於生活在 21 世紀的我們臺灣人來說，那種後殖民理論所謂的「雜糅」（hybridity）現象，所代表的多元文化共生的異質性，或許已見怪不怪。再加上後現代藝術多種風格「拼貼」（pastiche）的洗禮，我們也許已感受不到陳澄波創作中的前衛性與表現的先進，甚至會對他所抱持的對現代性的樂觀態度感到遲疑。但是，對於一位出生於日治元年（1895 年）的臺灣藝術家，具有臺灣傳統的生活體驗，又曾在日本留學，而後在中國生活多年，他企圖直面這些多種文化，並嘗試予以整合呈現，也是很自然的事情。

1947 年二二八事件爆發時，因為曾經在中國生活過，會講北京官話的國語，陳澄波因而獲邀擔任翻譯者，穿梭於不同文化介面之間，試圖營造一個溝通的平臺。但很不幸地，專制的政權並不需要真正開放且平等的公共空間，只懂得用前現代的獨裁作法，即軍事武力鎮壓應對臺灣局勢。這不僅是陳澄波個人及其家庭的悲劇，也是時代的悲劇，最終使他只能以故國最高山的《玉山殘雪》（1947）之自然性回歸作為最終的寄託（圖 30）。然而，如果我們仍需要一個開放且能讓人逐步整合而達成共識的公共平臺，一如都市中生活的人們需要一個自由的公園綠地，那麼陳澄波的藝術就仍有其時代意義而能給予我們啟示。同樣地，黃土水作品中的兒童形象，亦非天真童稚或田園鄉愁的表徵，而是其意圖急起直追，大步邁向世界，並追求進步的意志之展露。回顧這兩位兩個甲子以前出生於臺灣的藝術家的創作，不僅可見證其時代意義，更有指向未來的啟發性。

參考書目

中文論著

- 王昱婷，《輾轉的容顏——從黃土水的[蕃童]論日治時期臺灣原住民形象的呈現與再現》，國立成功大學歷史學系碩士論文，2007年。
- 江玉林，〈後藤新平與傅柯的對話——反思台灣日治初期的殖民警察政治〉，《中研院法學期刊》7期（2012年9月），頁41-79。
- 吳慧芳等編，《切切故鄉情，陳澄波紀念展》，高雄市，高雄市立美術館，2011年。
- 李欽賢，《大地·牧歌·黃土水》，臺北市，雄獅圖書公司，1996年。
- 李欽賢，《黃土水傳》，南投，臺灣省文獻委員會，1996年。
- 李欽賢，〈街道漫步者陳澄波〉，《藝術認證》41期，2011年12月，頁18-21。
- 李淑珠，〈陳澄波圖片收藏與陳澄波繪畫〉，《藝術學研究》7期，2010年11月，頁97-182。
- 貝克、吉登斯與拉什，《自反性現代化：現代社會秩序中的政治、傳統與美學》，北京市，商務印書館，2004年。
- 周婉窈，《海洋與殖民地臺灣論集》，臺北市，聯經出版公司，2012年。
- 林育淳，《油彩·熱情·陳澄波》，臺北市，雄獅圖書公司，1998年。
- 林育淳、李瑋芬編，《行過江南：陳澄波藝術探索歷程》，臺北市，臺北市立美術館，2012年。
- 邱函妮，〈陳澄波嘉義圖像初探〉，《檔案·顯像·新「視」界——陳澄波文物資料特展暨學術論壇論文集》，嘉義市，嘉義市政府文化局，2011年，頁103-111。
- 康德，〈答何謂啟蒙〉，聯經出版公司編輯部編，《聯經思想集刊（一）》，臺北市，聯經出版公司，1988年，頁1-12。
- 張義雄口述、陳重光執筆，〈陳澄波老師與我〉，《雄獅美術》100期，1979年6月，頁125-129。
- 盛鎧，〈《圓山附近》與《南街殷賑》中的審美意識與空間意涵：郭雪湖畫藝的現代性〉，《臺灣美術》75期，2009年1月，頁4-19。
- 盛鎧，〈臺灣美術中城市街景的現代性與反現代性：從陳澄波到侯俊明〉，《臺灣美術》98期，2014年10月，頁22-45。

陳澄波，〈畫室巡禮 / 筆觸中隱藏線條 / 以帝展為目標〉，《臺灣新民報》，1934 年秋。李淑珠，《表現出時代的 something：陳澄波繪畫考》，臺北市，典藏藝術家庭，2012 年，頁 306。

黃土水，〈出生於台灣〉，《東洋》25-2/3，1922 年 3 月。顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀》（上冊），臺北，雄獅，2001 年，頁 126-130（原文見下冊頁 168-173）。

傅科，《安全、領土與人口》，上海市，上海人民出版社，2010 年。

傅科，《生命政治的誕生》，上海市，上海人民出版社，2011 年。

創價藝文中心委員會編輯部編，《豔陽下的陳澄波》，臺北市，勤宣文教基金會，2012 年。

顏娟英，《臺灣美術全集第 1 卷 陳澄波》，臺北市，藝術家出版社，1992 年。

顏娟英編著，《台灣近代美術大事年表》，臺北，雄獅圖書公司，1998 年 10 月。

外文論著

Roberto Esposito. *Bios: Biopolitics and Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

其他（網路資料）

「MARK 的筆記本：關於臺灣日治時期建築的紀錄」部落格：

<http://mypaper.pchome.com.tw/o1ympic/post/1330302988>（2015 年 8 月 3 日瀏覽）。

「威尼斯雙年展」官網：

<http://www.labiennale.org/en/biennale/history/vb1.html?back=true>（2015 年 8 月 10 日瀏覽）。

「從北緯 23.5°出發 陳澄波」網站，「陳澄波畫作與文書」數位典藏網站，中央研究院數位文化中心建置，網址：

<http://chenchengpo.asdc.sinica.edu.tw/treasures?id=B152&pid=0401>（2016 年 9 月 29 日瀏覽）。

「臺灣記憶」網站：

http://memory.ncl.edu.tw/tm_cgi/hypage.cgi?HYPAGE=image_taipei_detail.hpg&project_id=tpphoto&dtd_id=10&xml_id=0000358566&subject_name=%E5%

8F%B0%E5%8C%97%E5%B8%82%E8%80%81%E7%85%A7%E7%89%87

(2015 年 8 月 3 日瀏覽)

日本政府發布之敕令第 167 號，「日本國會圖書館」網站：

<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2947028/1> (2016 年 9 月 29 日瀏覽)。

Giorgio Agamben, “Rethinking Movement”, Seminar given at the Nomad University, January 2005, in Generation-Online

(<http://www.generation-online.org/p/fpagamben3.htm>, 2015 年 11 月 12 日瀏覽)。



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts