

前進臺灣・彩繪殖民地摩登： 以小澤秋成來臺相關作品爲 中心

Paintings of Colonial Modernization in Taiwan: On the
Works Created in Taiwan by Ozawa Shusei

龔詩文 / 元智大學藝術與設計學系副教授

Kung, Shih-Wen / Associate Professor, Department of Art and Design, Yuan Ze University

摘要

日本殖民臺灣時期（1895-1945），常有日本畫家來臺旅行寫生。其中，第五回至第七回（1931-1933），連續三屆應聘來臺擔任臺灣美術展覽會西洋畫部審查員的小澤秋成（1886-1954），描繪臺北都會風景，開設美術漫談講座，舉辦滯臺彩繪個展，合計三四十餘件，頌揚摩登都市之美。

來臺期間，畫家也接受高雄市役所的委託，彩繪高雄港擴建之後的繁榮景象，以及南國熱帶風景，共計三十餘幅，並於官廳展覽之後，分別出品第七回臺展與第二十回二科展。同時，經由市役所挑選，印製繪葉書一套十餘幅，名曰〈高雄紹介〉，展現高雄港欣欣向榮的現代化風景，廣爲宣傳。

相對於此，與小澤秋成相識於巴黎的臺灣畫家陳清汾（1910-1987），卻在小澤的都會風景當中，讀出臺北舊城已經不在（再）的淡淡憂愁。再者，彩繪宣傳高雄的現代港口都市之際，亦見畫家描繪地方色彩的企圖。誠如畫家選擇三幅高雄港風景出品當年的臺展，可謂官方委託的摩登高雄；相對於此，畫家另選旗津椰子林，出品東京的二科展，似乎突顯畫家自我追尋的藝術表現。

收稿日期：112年2月17日；通過日期：112年6月16日。

因此，本文將以 1930 年代來臺畫家小澤秋成的相關作品爲中心，比對相關的繪葉書與新聞報導，探討當時畫家的前進臺灣，擔任審查員掌握文化發言權之際，如何表現殖民地摩登之餘，同時不忘追尋各地風景的地方色彩。

關鍵詞：小澤秋成、陳清汾、臺北風景、高雄風景、殖民現代性、地方色彩

Abstract

During the Japanese colonization of Taiwan (1895-1945), Japanese art painters often traveled to Taiwan to paint *en plein air*. Ozawa Shusei (1886-1954) was hired as a juror of the Western Painting Department of the Taiwan Art Exhibition for three consecutive terms from the exhibition's fifth to seventh iterations (1931-1933). He also devoted himself to depicting the metropolitan landscapes of Taipei and conducted art lectures, presented a solo exhibition, and created around 40 paintings paying homage to the beauty of the modern city.

Taiwanese painter Chen Ching-Fen (1910-1987) met Ozawa in Paris, and the two then traveled to Taiwan together. Chen perceived a faint melancholy in Ozawa's depictions of the metropolitan landscapes of Taipei, which conveyed that the old city of Taipei was no longer present. In other words, the modern metropolitan landscapes of the colony seemed to express both the beauty and sorrow of "colonial modernity" from the perspectives of both the colonizers and the colonized.

During Ozawa's stay in Taiwan, the painter also received commissions from the Kaohsiung City Government to paint the prosperous scenes at the Kaohsiung Harbor after its expansion, as well as the tropical landscapes of the southern region. As evidenced by the three paintings depicting the scenes of the Kaohsiung Harbor selected by the artist for the *Taiwan Fine Arts Exhibition*, the paintings met the official commission's request of depicting the modernized city of Kaohsiung.

In contrast to this, the artist also chose to depict the distinctive local scenery of Cijin Island's coconut groves, which were exhibited at the Nika Association, and those artworks seemed to demonstrate the artist's personal artistic pursuit.

This paper focuses on the works of Ozawa Shusei created in the 1930s when he was in Taiwan, with related postcards and news articles compared and the artist's expression of colonial modernity at the time examined, exploring how he pursued the unique local color of Taiwan's landscapes, in an attempt to return to the fundamental issues of artistic expression.

Keywords: Ozawa Shusei, Chen Ching-fen, Taipei landscape, Kaohsiung landscape, colonial modernity, local color

一、序

日本殖民臺灣時期（1895-1945），常有日本畫家來臺旅行寫生。¹其中，第五回至第七回（1931-1933），連續三屆應聘來臺擔任臺灣美術展覽會審查員的小澤秋成（1886-1954），致力描繪臺北都會風景，開設美術漫談講座，舉辦滯臺彩繪個展，頌揚摩登都市美。滯臺期間，畫家也接受高雄市役所的委託，使用油畫彩繪高雄港擴建之後的繁榮景象，以及南方高雄的熱帶風景，共計三十餘幅，並於高雄官廳舉辦個展之後，分別出品臺展與二科展。同時，高雄市役所也挑選畫家彩繪的高雄港風景多幅，印製繪葉書一套十餘幅，名曰「高雄紹介」，展現殖民政績，廣為宣傳。

相對於此，與小澤秋成相識於巴黎，而且相約來臺的臺灣畫家陳清汾，卻在小澤的都會風景當中，讀出臺北舊城已經不在（再）²的淡淡憂愁。換言之，殖民地摩登的都會風景，對於殖民者以及被殖民者之間，似乎一體兩面地流露出殖民現代性的美麗與哀愁。

事實上，陳芳明（1947-）研究臺灣文學時曾言：「臺灣人初識現代性時，已經淪為日本統治下的被殖民者。」³換言之，臺灣的現代性與殖民主義可以說是彼此糾葛而成，⁴既有光鮮亮麗的現代性，也有殖民主義之下的無奈感。

誠如當時描繪三線道的官方版繪葉書，或是小澤秋成的臺北風景繪畫，作為殖民現代性表徵的三線道，無論街景、風景繪畫或是市民生活之間，既有看得見的現代性光鮮，同時也隱含看不見的異階層被殖民者的無奈與憂思，或是懷舊品味者的感嘆。

再者，小澤秋成彩繪高雄風景的現代港口都市之餘，似乎亦見畫家描繪地方色彩的企圖。誠如畫家選擇高雄港風景出品當年的臺展，相對於此，畫家卻是選擇旗津在地特色的椰子林風景，出品東京的二科展。不同題材的選擇，似乎體現畫家通過地方色彩的追求，亦即描繪熱帶臺灣所常見的椰子樹林，企圖回歸藝術創作的自由選擇。

1 立花義彰著、廖瑾瑗譯，〈從一八六〇年代到一九三〇年代來臺畫家筆下的臺灣〉，文收《何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同論文集》（臺北：行政院文化建設委員會，1997），頁 6-14；蔡家丘，〈草枕：日治前期日本來臺書畫家的創作與遊歷（1908-1927）〉（國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2007）。除此，顏娟英，《臺灣近代美術大事年表》（臺北：雄獅，1998）與楊孟哲，《日治時代（一八九五～一九二七）臺灣美術教育》（臺北：前衛，1999）等書也有詳盡的紀錄。

2 「不在（再）」意指拆除之後，臺北舊城已經不在，不再重現，不再重建……，故此表記。

3 陳芳明，〈現代性與日據臺灣第一代作家〉，文收氏著，《殖民地摩登：現代性與臺灣史觀》（臺北：麥田，2011），頁 31-54。

4 殖民主義與現代性複合之後的「殖民現代性」，參考張隆志，〈殖民現代性分析與臺灣近代史研究：本土史學史與方法論芻議〉，收入若林正文、吳密察主編，《跨界的臺灣史研究：與東亞史的交錯》（臺北：播種者文化，2004），頁 133-160；駒込武，〈臺灣的「殖民地近代性」〉，收入若林正文、吳密察主編，《跨界的臺灣史研究：與東亞史的交錯》，頁 161-170；薛燕玲，《變異的摩登：從地域觀點呈現殖民的現代性》（臺中：國立臺灣美術館，2005）。

因此，本文將以 1930 年代來臺畫家小澤秋成的相關作品為中心，比對相關的繪葉書以及《臺灣日日新報》（以下簡稱《臺日報》）等相關文獻的記載，探討當時畫家的前進臺灣，擔任審查員掌握文化發言權之際，如何表現殖民地摩登之餘，同時不忘追尋各地風景的地方色彩，企圖回歸藝術表現的自身議題。只不過，殖民地摩登圖像的背後，似乎流露被殖民者與懷舊品味者的淡淡哀愁。

二、小澤秋成的臺灣行

小澤秋成，⁵1886 年生於長野縣，1911 年畢業於東京美術學校圖畫師範科，曾任野澤中學、諏取中學的美術教師。1926 年，出品〈窗中生春〉參加聖德太子奉讚展。⁶1927 年，小澤秋成赴法留學，參與秋季沙龍（Salon d’automne）等展覽會，據聞賣畫成績不惡。⁷1929 年 7 月 7 日，小澤秋成參訪南法 Paul-Ferdinand Gachet（1828-1909）醫師收藏的梵谷（Vincent Van Gogh, 1853-1890）畫作。⁸此時，小澤經常速寫身邊事物，包含表現巴黎哀愁的抒情性風景，同時也關心當時旅居巴黎推廣日本漆藝的菅原精造漆工藝。⁹停留巴黎之際，小澤也以薩摩治郎八（1901-1946）為中心，¹⁰廣交旅居巴黎的日本籍畫家，包含有島生馬（1882-1974）及其臺灣學生，亦即前輩畫家陳清汾。

5 關於小澤秋成的相關記載，參考：日展史編纂委員會編集，《日展史 9 帝展篇四》（東京：日展，1980-1997）。德島県立近代美術館等編集，《薩摩治郎八と巴里の日本人画家たち》（德島：共同通信社，1998）。顏娟英，《風景心境—臺灣近代美術文獻導讀》（臺北：雄獅，2001）。李欽賢，《臺灣的風景繪葉書》（臺北：遠足文化，2003）。

6 楊孟哲，《日治時代（一八九五～一九二七）臺灣美術教育》，頁 166。楊孟哲，《日帝殖民下臺灣近代美術之發展》（臺北：五南，2013），頁 218。圖版見諸《數位典藏與數位學習聯合目錄》，網址：<http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/5a/c0/5d.html>（2022.7.31 瀏覽）。

7 尾本圭子，〈ガシエ家芳名録の資料的意義について〉，《比較日本学教育研究センター研究年報》8（2012.3），頁 61-76。

8 尾本圭子，〈ガシエ家芳名録の資料的意義について〉，頁 67。

9 菅原精造（1884-1937）乃是旅居巴黎的日本漆器匠師，出生於日本山形縣，東京美術學校漆工科畢業。1905 年 11 月抵達法國，直到逝世，未曾返回日本，被認為是將日本漆藝的傳統技法傳至歐洲的重要人物。菅原初到巴黎，便與 Eileen Gray（1878-1976）合作〈夜の魔術師〉，出品沙龍，博得好評。此後，作品年年出品秋季沙龍（Salon d’automne）。參考美術研究所編，《日本美術年鑑（昭和 13 年版）》（東京：美術研究所，1938），頁 127；川上比奈子，〈菅原精造の履歴に関する調査・資料〉，《夙川学院短期大学研究紀要》34.0（2006），頁 33-53。熱田充克，《パリの漆職人菅原精造》（東京：白水社，2016）。川上比奈子，〈アイリーン・グレイが学んだ菅原精造の日本漆芸の背景〉，《デザイン学研究》63 卷 6 号（2017），頁 57-64。

10 德島県立近代美術館等編集，《薩摩治郎八と巴里の日本人画家たち》；小林茂，《薩摩治郎八：パリ日本館こそわがいのち》（京都：ミネルヴァ書房，2010）。

1930 年 3 月，小澤秋成搭乘西伯利亞鐵路返回日本，途中認識實業家井上房一郎（1898-1993）。¹¹1931 年在東京三越舉辦滯歐洋畫展覽會，便是使用井上房一郎設計上漆的畫框。¹²同年，通過同鄉又是東京美術學校圖畫師範科畢業，而且擔任臺灣美術展覽會東洋畫部審查員的畫家鄉原古統（1887-1965）的介紹，來臺擔任第五回臺展西洋畫的審查員。¹³1931 年 10 月 17 日，小澤秋成與矢澤弦月（1886-1952）、和田三造（1883-1967）、池上秀畝（1874-1944）等內地審查員搭乘瑞穗丸抵達臺灣（圖 1），並由和田三造發表審查要領，¹⁴表示嚴格審查之原則。

此時，小澤秋成擔任第五回臺展西洋畫的審查員，提交〈臺北風景（一）〉（圖 2）、¹⁵〈臺北風景（二）〉（圖 3）兩件作品，¹⁶回響熱烈，彷彿「臺展的洋畫部投下了炸彈」，¹⁷並於 10 月 22 日針對西洋畫部發表〈關於合格與否的說明〉。¹⁸同樣的 10 月 22 日，內地審查員小澤秋成、和田三造、矢澤弦月於總督府一樓食堂，舉辦「美術演講會」。¹⁹10 月 30 日，殖產局邀請小澤秋成、和田三造、石川欽一郎（1871-1945）等人參加「商品意匠圖案改善座談會」。會中，小澤秋成針對漆器發表談話。²⁰10 月底乃至 11 月初，小澤秋成與和田三造旅遊阿里山、花蓮港、



圖1 第五回臺展內地審查員，圖片來源：《臺日報》（1931.10.18），版3。

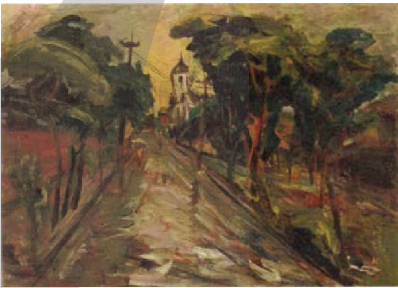


圖2 小澤秋成，〈臺北風景（一）〉，1931，油彩、畫布，65.0×91.0cm，國立臺灣博物館藏，圖片來源：林曼麗總編輯，《不朽的青春——臺灣美術再發現》，頁227。



圖3 小澤秋成，〈臺北風景（二）〉，1931，圖片來源：臺灣美術展覽會資料庫。

11 1930 年 3 月，自法國返回日本，見〈帝展年表（4）〉，頁 679b，文收日展史編纂委員會編集，《日展史 9 帝展篇四》。

12 熊倉浩靖，〈評伝・井上房一郎—都市文化を創り続けた男の物語—〉，頁 9。網址：<<https://paperzz.com/doc/6041074/1-%E8%A9%95%E4%BC%9D%E3%83%BB%E4%BA%95%E4%B8%8A%E6%88%BF%E4%B8%80%E9%83%8E%E2%80%95%E9%83%BD%E5%B8%82%E6%96%87%E5%8C%96%E3%82%92%E5%89%B5%E3%82%8A%E7%B6%9A%E3%81%91%E3%81%9F%E7%94%B7%E3%81%AE%E7%89%A9%E8%AA%9E%E2%80%95%E7%86%8A%E5%80%89%E6%B5%A9%E9%9D%96%E7%BC%88%E7%9B%AE>>（2022.7.31 瀏覽）。

13 李欽賢，《臺灣的風景繪葉書》（臺北：遠足文化，2003），頁 107-108。

14 〈審査標準は昨年より高く 迫害覚悟で嚴選—和田三造畫伯〉，《臺日報》（1931.10.18），版 3。

15 國立臺灣博物館藏。<http://collections.culture.tw/ntm_cms/metadata.aspx?GID=MjkyODk=>（2022.7.31 瀏覽）。

16 〈臺北風景（二）〉曾經印製繪葉書，且為陳澄波所藏。李淑珠，〈陳澄波圖片收藏與陳澄波繪畫〉，《藝術學研究》第七期（2010.11），頁 124、164，繪 5-18。

17 鷗亭生，〈臺灣洋畫部に 投げられた爆彈 小澤審查員の作を評す〉，《臺日報》（1931.10.26），版 3；收入顏娟英，《風景心境—臺灣近代美術文獻導讀》，頁 206。

18 〈及落に付ては説明出来る西洋畫 小澤秋成氏談〉，《臺日報》（1931.10.22），版 2。

19 《臺日報》（1931.10.23），版 7。

20 〈商品の意匠圖案改善の座談會（上） 臺展審査員らが集つて 臺北商品陳列館にて開催〉《臺日報》（1931.11.9），版 3。



圖4 大魯閣風景明信片封套，圖片來源：張良澤、高坂嘉玲主編，《日治時期（1895-1945）繪葉書：臺灣風景明信片，花蓮港廳臺東廳卷》（新北：國立臺灣圖書館，2013），頁87。



圖5 小澤秋成，〈大魯閣〉，圖片來源：楊孟哲，《日治時代（一八九五～一九二七）臺灣美術教育》，頁166。

大魯閣，參與大魯閣國家公園申請運動等（圖 4- 圖 5）。誠如圖 4 的風景明信片封套之上，明白寫著「小澤秋成畫伯選定國立公園候補地」，便是借助小澤的名聲，增廣大魯閣入選國家公園的機會。至於圖 5 之上，則是描繪太魯閣蘇花公路特有的清水斷崖，臺灣風物的戎克船，以及熱帶臺灣的結實纍纍的木瓜樹。

事實上，1931 年制訂「國立公園法」以後，臺灣總督府也積極展開促進運動。1931 年 4 月創設「阿里山國立公園協會」，同年 11 月創設「東臺灣聖地宣傳協會」（1935 年改稱「タロコ國立公園協會」），²¹邀請和田三造、小澤秋成等人描繪公園風光，並於 1932 年 10 月 7 日至 11 日，假東京三越百貨舉辦「國立公園洋畫展覽會」。其中，和田三造針對「新高及阿里山國立公園候補地」，描繪〈阿里山暮色〉；相對於此，小澤秋成針對「太魯閣峽國立公園候補地」，描繪〈外太魯閣峽〉。此後巡迴關西的大阪三越百貨店與高松支店。²²

1932 年 1 月 9 日，有島生馬搭乘瑞穗丸抵臺，小澤秋成與陳清汾親自登船迎接，²³共同參加 1 月 14 日陳清汾的滯歐作品展，並且撰文評論之。²⁴此後，小澤秋成滯臺，

21 劉東啓、油井正昭，〈第二次世界大戰以前における台湾国立公園の成立に関する研究〉，《ランドスケープ研究》63 卷 5 号（1999），頁 376。

22 西田正憲，〈日本統治時代における台湾の国立公園〉，《地域創造学研究：奈良県立大学研究季報》22：2（2012.1），頁 116。

23 〈本島人の藝術を研究 有島生馬氏が來臺 瑞穗丸二ユース〉，《臺日報》（1932.1.10），版 7。

24 小澤秋成，〈陳清汾君の 個展に就いて（上）〉，《臺日報》（1932.1.13），版 6；小澤秋成，〈陳清汾君の 個展に就いて（下）〉，《臺日報》（1932.1.14），版 6；有島生馬，〈作品の見方及び批判 陳清汾氏個展に就いて（上）〉，《臺日報》（1932.1.16），版 7；有島生馬，〈作品の見方及び批判 陳清汾氏個展に就いて（下）〉，《臺日報》（1932.1.17），版 7；收入顏娟英，《風景心境—臺灣近代美術文獻導讀》，頁 386-389。



圖6 小澤秋成，〈三線道路〉，1932，圖片來源：《臺日報》（1932.7.21），版3。

停留 9 個月以後，於 1932 年 7 月 20 日下午舉辦〈美術漫談〉的趣味講座，²⁵並於 7 月 22 日至 24 日，假臺北教育會館舉辦個展，因為畫中多見電線杆（日文為「電信柱」），故而又名「電信柱」展，誠如該展畫作〈三線道路〉（圖 6），呈現當時市街改正之後的臺北都會美。此時，小澤接受訪問，暢談電線杆、畫面構圖與都會風景的關係。²⁶除此，陳清汾也曾撰文評論之。²⁷

1932 年 7 月，小澤秋成出品〈タロコ峽〉參加東京舉辦的國立公園候補地展覽會，²⁸並且接受該會委託，續留臺灣，同時也接替退休的石川欽一郎，繼續滯臺成為臺展審查員。²⁹

1932 年 8 月，高雄市役所編列預算，邀請畫家描繪高雄的宣傳繪畫，³⁰小澤秋成或於此時接受此項委託。

25 〈趣味講座（臺北）【午後時三十分】美術漫談小澤秋成〉，《臺日報》（1932.07.20），版 6。

26 〈小澤秋成畫伯の『電信柱』展 廿二日より教育會館で 滯在中の作品で個展〉，《臺日報》（1931.7.19），版 2。

27 陳清汾，〈小澤秋成氏の個展に就いての雜感（1）吾吾は氏の何を學ぶべきか〉，《臺日報》（1932.7.21），版 3；陳清汾，〈小澤秋成氏の個展に就いての雜感（2）臺展と都市美〉，《臺日報》（1932.7.22），版 3。

28 楊孟哲書中曾經刊載家族收藏的〈大魯閣〉畫作（圖 7），不知與 1932 年出品的〈タロコ峽〉是否有關。楊孟哲，〈日治時代（一八九五～一九二七）臺灣美術教育〉，頁 166、頁 218。

29 〈島都の秋を飾る 臺展の審査委員發表 内地側は結城、和田兩畫伯 特に陳氏進、廖繼春二作家選ばる〉，《臺日報》（1932.7.19），版 7。

30 〈紹介高雄勝景 作宣傳圖 招致視察團〉，《臺日報》（1932.8.21），版漢 8。



圖7 小澤秋成，〈風景〉，1932，圖片來源：臺灣美術展覽會資料庫。



圖8 高雄港風景明信片，圖片來源：松本曉美、謝森展編著，《臺灣懷舊》（臺北：創意力文化，1993），頁175。

1932 年 10 月，小澤秋成持續擔任第六回臺展審查員，提交〈風景〉（圖 7）一畫，日後印成繪葉書。³¹除此，臺灣日日新報主辦，委請小澤秋成、鹽月善吉（1886-1954）與陳清汾共組鑑識委員會，於 10 月 31 日至 11 月 1 日，舉辦洋畫作品參考展。³²

1933 年春天，小澤秋成接受高雄市役所委託，南下寫生，飽覽高雄港的現代化設施與熱帶風景（圖 8），為高雄繪製三十餘幅油彩風景，並於 9 月 20 日，假高雄州廳舉辦展覽，³³而且印製「高雄紹介」的繪葉書一套十餘張（圖 9- 圖 13），廣為宣傳。除此，畫家分別以高雄寫生的〈高雄之夏〉（圖 10）、〈高雄之春〉（圖 12）、〈高雄風景〉（圖 14）的高雄港風景提交當年的第七回臺展，以〈高雄風景（其一）〉、〈高雄風景（其二）〉（圖 15）的熱帶椰林提交第 20 回二科展。³⁴1933 年 11 月，小澤秋成在高雄創設繪畫研究所，指導後藤俊（?-?）等人。³⁵除此，倪再沁（1955-2015）曾經指出，小澤旅居高雄時，以其審查員之身分，常有年輕人向其請益，誠如臺北師範學校畢業、曾經入選臺展第二回、第三回的鄭獲義（1903-1999）。³⁶

31 數位典藏與數位學習聯合目錄，網址：<<http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/32/a9/36.html>>（2022.7.31 瀏覽）。

32 〈大家の作品を網羅し 參考作品展開會 非常な人氣で初は日大雜沓〉，《臺日報》（1932.10.31），版 7。

33 〈高雄市の宣傳油繪〉，《臺日報》（1933.9.22），版 3。

34 松波治郎，〈二科展印象（下）—新會員と新會友の物〉，《臺日報》（1933.9.19），版 6。

35 〈名單之後臺府展史料庫後藤俊〉，網址：<<https://taifuten.com/artist/%E5%BE%8C%E8%97%A4%E4%BF%8A/>>（2022.7.31 瀏覽）；〈【名單之後】蔡幸伶／開創藝術新格局的小澤秋成〉，網址：<<https://reading.udn.com/read/story/7009/5782600>>（2022.7.31 瀏覽）。

36 倪再沁，〈高雄現代美術誌〉（高雄：高雄市文化局，2004），頁 25。

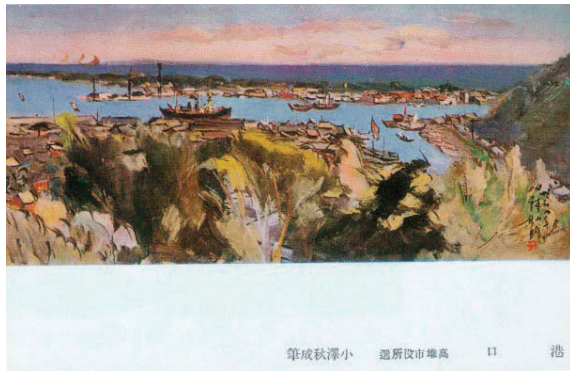


圖9 小澤秋成，〈港口〉，圖片來源：李欽賢，《臺灣的風景繪葉書》（臺北：遠足文化，2003），頁111。

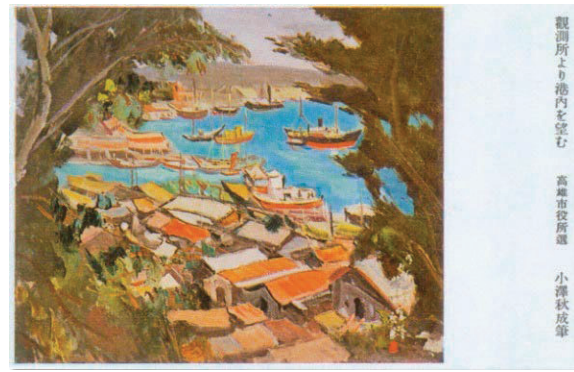


圖10 小澤秋成，〈從觀測所望見港內〉，圖片來源：李欽賢，《臺灣的風景繪葉書》，頁115。



圖11 小澤秋成，〈碼頭建築〉，圖片來源：李欽賢，《臺灣的風景繪葉書》，頁123。

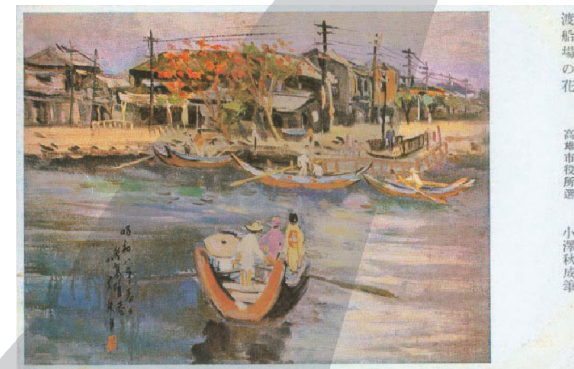


圖12 小澤秋成，〈渡船場之花〉，圖片來源：李欽賢，《臺灣的風景繪葉書》，頁129。

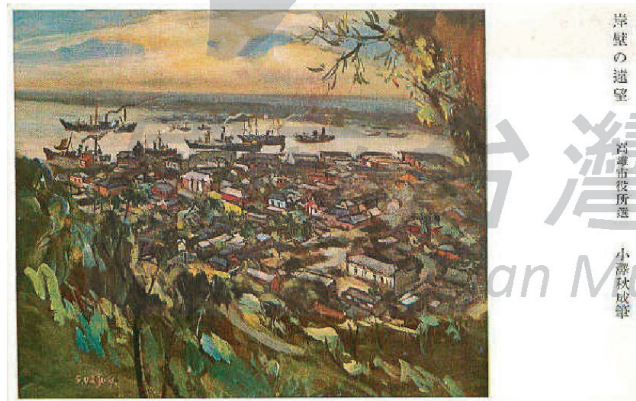


圖13 小澤秋成，〈岸壁遠望〉，圖片來源：李欽賢撰文，《斯士繪影（1895-1945）》（臺北：立虹，1996），頁135。



圖14 小澤秋成，〈高雄風景〉，1933，圖片來源：臺灣美術展覽會資料庫。



圖15 小澤秋成，〈高雄風景（其二）〉，1933，圖片來源：李欽賢撰文，《斯士繪影（1895-1945）》，頁131。

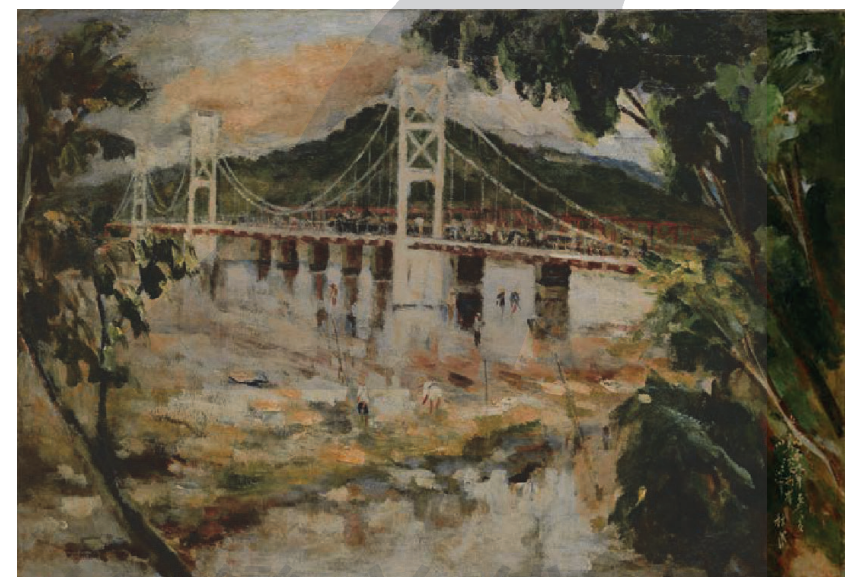


圖16 小澤秋成，〈烏溪兩岸〉，1934，油彩、畫布，80.2×116.5cm，國立臺灣美術館典藏，圖片來源：國立臺灣美術館提供。

1934年，小澤深入南投烏溪寫生，描繪現代橋梁，留下〈烏溪兩岸〉的油畫作品（圖16）。³⁷同年5月27日的《臺灣日日新報》刊載小澤提交的

37 根據國立臺灣美術館藏油畫的落款得知，小澤應於1934年的昭和九年，到過南投的烏溪寫生，留下〈烏溪兩岸〉的油畫作品。根據老照片所示，此圖確實類似烏溪吊橋。然而，烏溪吊橋起建於1935年8月，1年9個月之後竣工，亦即1937年落成，此時的小澤秋成已經離開臺灣，究竟是烏溪吊橋的起建日期有誤，或是另有其他因緣所在，僅此註記。關於烏溪吊橋的老照片與相關說明，參考蕭富隆主編，《南投縣老照片特輯：新舊對照（五）》（南投：南投縣立文化中心，1998），頁22-25。

第七回臺展的〈高雄風景〉油畫。³⁸8月4日，小澤資助的畫家太齋春夫（1907-1944）研發漆器新技術，申請專利，登記小澤名下。³⁹此事一週之後的8月11日，⁴⁰小澤秋成返回日本內地。8月30日，小澤出品臺灣風景兩件，入選二科展。⁴¹1935年前往東京開設漆工藝社，聘請帝國美術院院長正木直彥（1862-1940）與畫家和田三造擔任顧問，投身漆工藝，1954年逝於京都。

總之，來臺停留約莫三年的小澤秋成，除了擔任三回臺展的審查員之外，也暢遊、彩繪臺灣各地的風景，參與太魯閣國家公園申請活動，開設〈美術漫談〉的趣味講座，舉辦「電信柱」展，留下多幅臺灣風景畫。包含自由奔放的臺北風景，以及充滿地方色彩、世俗宣傳與裝飾性格的高雄風景。除此，也參與商品設計座談會，針對漆器發言，贊助漆器工藝新技術。

三、小澤風景畫與摩登臺灣

1931年乃至1934年之間，小澤來臺，足跡遍及臺北、花蓮、南投與高雄。此間，畫家分別出品第五回到第七回的臺展、第二十回的二科展，留下圖錄。除此，1932年7月，畫家在臺北教育會舉辦「電信柱」展，出品三、四十件。1933年9月，在高雄市官廳舉辦宣傳圖展覽，出品三十餘件，並經挑選後發行「高雄紹介」的繪葉書一套十餘張。

綜觀上述相關圖像資料，大體有二，一為摩登臺北風景，表現都市美；二為摩登高雄的港灣風景，表現現代港口盛況，以及南國風光的地方色彩。兩者多為1930年代殖民地臺灣的摩登題材以及熱帶臺灣風情畫。因此，小澤秋成的臺灣之行，可謂「前進臺灣・彩繪殖民地摩登」，亦即通過油畫，描繪「前進」以及「進步」當中的臺灣，從而完成「彩繪殖民地摩登」的任務。以下，參考相關資料，論述小澤此行畫作。

（一）臺北風景、「電信柱」展、都市美

1. 鷗亭生的評論：投向臺展洋畫部的炸彈

關於小澤秋成的臺北都會風景，除了小澤自己對於「電信柱」展的論述之外，當時筆名鷗亭生的臺灣日日新報記者大澤貞吉（1886-?），以及臺灣畫家陳清汾，都曾發表

相關評論。首先，鷗亭生針對小澤提交第五回臺展畫作的評論如下：

此畫的構圖令人聯想到喜歡畫巴黎郊外風景的尤特里羅（Maurice Utrillo 1883-1955），然而小澤的筆觸與他完全不同，不愧是非常熟練的純正東洋畫家的技法……其實像這樣以強有力的線條畫成的油畫，在巴黎比在日本更受歡迎……總之，這兩件作品可以說向臺展的洋畫部投下了炸彈。⁴²

基本上，鷗亭生十分肯定小澤秋成的風景油畫，從筆觸與線條的角度評論，以為小澤原習日本畫，故能掌握東方精神。除此，構圖之上，鷗亭生認為小澤風景畫令人想起巴黎畫派尤特里羅的巴黎郊外風景。總之，小澤帶來的新畫風可為沉滯的臺展西洋畫，投下「炸彈」一般的刺激，其影響見諸隔年的第六回臺展。

2. 陳清汾的評論：魅力線條、都會風景、東洋油畫

其次，陳清汾對於小澤「電信柱」展畫風，評論如下：

巴黎客深深讚賞小澤獨具魅力的線條。其中，最值得吾人注意的是小澤的畫風，大膽處理的都會風景，運用別人畫中無法看到的獨特色彩與線條，組織構成（composé）一個小小世界，呈現出不知不覺中持續呼喚觀眾的偉大力量。⁴³

寓居法國之際，小澤描繪巴黎的都會風景，同樣的姿態之下，亦見小澤描繪臺北的街景。原與藝術緣分遙遠的臺北街景，經由小澤之手，也成為高貴的藝術品而被表現出來。⁴⁴

與鷗亭生的評論一樣，陳清汾注意到小澤畫中的線條，同時也注意到小澤觀看、擷取都會風景的大膽與獨特，而且連結小澤旅居巴黎的作風。關於小澤畫中的線條使用，除了南畫風格的東方性格之外，倘若一併考慮畫家熱愛的電線杆題材，實為表現街景透視之用，符合整齊規劃街景的現代都市美，誠如畫家受訪時表示如下：

據云電線杆妨礙風景之故，常常當成障礙物而被處理掉。然而，某種變化之後，

42 鷗亭生，〈臺灣洋畫部に 投げられた爆彈 小澤審査員の作を評す〉；顏娟英翻譯，〈投向臺展洋畫部的炸彈——評小澤審查員的作品〉，收入顏娟英，《風景心境—臺灣近代美術文獻導讀》，頁206。除此，學者謝世英也從南畫的東洋精神之角度提及大澤對於此畫的批評。謝世英，〈日治臺展新南畫與地方色彩：大東亞框架下的臺灣文化認同〉，《藝術學研究》10（2012.05），頁133-208，尤其頁155-156。日後改題為〈大東亞下的臺灣認同：新南畫〉，文收氏著，《日本殖民主義下的臺灣美術 1895-1945》（臺北：國立歷史博物館，2014），頁91-120。

43 陳清汾，〈小澤秋成氏の個展に就いての雜感（1） 吾々は氏の何を學ぶべきか〉，版3。

44 陳清汾，〈小澤秋成氏の個展に就いての雜感（2） 臺展と都市美〉，版3。

頗見趣味。雖非具有音樂音階之物，同時也無法明確判斷，究竟縱橫牽引的線條可以帶給單調的街景產生多少的變化。無論如何，未來派畫風的交錯線條，十分具有魅力。因此，我個人的街景風景畫必定加入電線桿，無疑乃是引進線條魅力的結果。⁴⁵

根據小澤秋成的回答，畫家在定點透視的風景畫當中，巧妙融入垂直豎立的電線杆以及水平延伸的電線，隨著二者的前後左右配置，展現出透視空間當中的韻律感，從而連結未來派畫風。關於此面構成與電線杆，亦見當時臺灣畫家陳澄波，詳見李淑珠、盛鎧與廖新田等人的分析。⁴⁶

事實上，東方精神的線條、率性寫意的筆觸以及透視掌握的都會風景，正是小澤風景畫的魅力所在，也是鷗亭生所說的「臺展的洋畫部投下了炸彈」。其中，鷗亭生與陳清汾都曾關注巴黎風景的影響，誠如鷗亭生提及的巴黎派畫家尤特里羅的都會風景，實與小澤畫風一樣，都是正面描繪定點透視的都會街景。畫中，通過劇烈變化的前大後小的並排路樹與建築，呈現正面觀看之下，宛如箱型空間的街道風景，確實頗具現代感。

因此，經過 1931 年第五回臺展的震撼，以及「電信柱」展的洗禮，對於隔年 1932 年的第六回臺展西洋畫影響甚多，誠如鷗亭生所論：「西洋部會場上，到處可見模倣小澤的作品，甚至也有一成不變、全般倣效的。」⁴⁷ 檢視第六回臺展西洋畫，確實出現幾幅強調定點透視之下急速變化大小從而營造空間後退的都會風景，例如久保田朝之（?-?) 〈博物館前所見〉、森部謙（?-?) 〈驛前街道〉，都是沿著街道兩側所形成的消失線，描繪櫛比鱗次的洋樓與循序併排的路樹。除此，也有強調率意筆觸的東方性線條，誠如秋本好春（1900-?) 〈大正公園〉。

整體而言，小澤筆下的臺北風景畫，首在構圖之上，運用定點透視，結合街道，描繪急速大小變化的併排路樹與電線杆，以及前後左右延伸的電線，營造強烈後退的深度空間，表現摩登臺北的三線道路與整齊街景的都市美。其次，小澤施以熟練的線條，淋漓率性的筆觸，俐落地描繪街道、路樹、電線與電線杆，展現東方書畫一般的魅力線條。除此，小澤也模擬東洋風的直書落款與朱紅用印。無怪乎法國批評家エリフオル（?-?)

參觀東京上野開展的二科會之際，在小澤畫作之前駐足而立，稱讚地說：「這正是吾人期待的所謂東洋油畫」。⁴⁸

（二）前進南方、摩登高雄、地方色彩

誠如前述，1933 年春天，小澤南下寫生，飽覽高雄港的現代化設施與熱帶風景（圖 8），為高雄市役所繪製三十餘幅油彩風景，於 9 月 20 日，假高雄州廳舉辦展覽，印製「高雄紹介」的繪葉書，包含〈港口〉（圖 9）、〈港內黃昏〉、〈從觀測所望見港內〉（圖 10）、〈西子灣海水浴場〉、〈壽山散步道〉、〈春之湊町〉、〈碼頭建築〉（圖 11）、〈高雄市發源地旗後〉、〈棧橋〉、〈渡船場之花〉（圖 12）、〈岸壁遠望〉（圖 13）、〈高雄驛前〉、〈哨船町〉等繪葉書，廣為宣傳。

除此，畫家也以上述高雄寫生作品，分別改名為〈高雄之夏〉（圖 10）、〈高雄之春〉（圖 12）、〈高雄風景〉（圖 14）等三件高雄港風景作品提交當年的第七回臺展；再以〈高雄風景（其一）〉、〈高雄風景（其二）〉（圖 15）等兩件椰林風情作品提交第 20 回二科展。

綜合上述，1933 年的高雄寫生之行，小澤秋成描繪三十餘幅宣傳高雄的油畫，同時印製「高雄紹介」繪葉書，出品第七回臺展、第廿回二科展。

1. 鷗汀生／永山生、臺北一記者的評論

針對小澤秋成提交第七回臺展的〈高雄之夏〉、〈高雄風景〉、〈高雄之春〉等三件作品，鷗汀生／永山生、⁴⁹ 臺北一記者分別發表評論。永山生的評論如下：

小澤秋成君已漸漸在臺灣生根，以往剛留學回來時，畫中所流露出來的那股爽快氣及新鮮味不知消失至何方？取而代之的是露出有如現代浮世風景畫的一種不潔感。難不成是臺灣使藝術家墮落了嗎？雖說如此，聽他講話的口氣可還是朝氣蓬勃……。⁵⁰

其次，臺北一記者的評論如下：

審查員小澤秋成發表「高雄風景」三件，比起去年暗澹而輕的調子，今年相當明

45 〈小澤秋成畫伯の『電信柱』展 廿二日より教育會館で 滯在中の作品で個展〉，版 2。

46 李淑珠，〈表現出時代的 Something：陳澄波繪畫考〉（臺北：典藏，2012）。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（2014.10），頁 22-45。廖新田，〈陳澄波藝術中的摩登迷戀〉，《雕塑研究》14（2015.09），頁 1-41。

47 鷗亭生，〈臺展的印象（二）小澤、鹽月兩君の作〉，《臺日報》（1932.10.27），版 6；林皎碧翻譯，〈第六回臺展之印象——小澤與鹽月兩位的作品〉，收入顏娟英，〈風景心境—臺灣近代美術文獻導讀〉，頁 213。

48 陳清汾，〈小澤秋成氏の個展に就いての雜感（1）吾々は氏の何を學ぶべきか〉，版 3。

49 根據顏娟英的研究，此篇文章當中，「鷗亭生（大澤貞吉）與永山生，分別負責東洋畫部與西洋畫部。」「永山生或有可能是永山義孝。」顏娟英，〈百家爭鳴的評論界〉，《風景心境—臺灣近代美術文獻導讀》，頁 319。

50 永山生，〈今年の臺展洋畫部は書生ツボ 目立つ四グループ〉，《臺日報》（1933.10.29）；林皎碧翻譯，〈西畫類具書生氣令人矚目的四大派〉，收入顏娟英，〈風景心境—臺灣近代美術文獻導讀〉，頁 226。

朗而能把握物質感，不過三件的表現方法卻缺乏變化。⁵¹

較之第五回臺展的佳評，顯然，小澤秋成提交第七回臺展的三件〈高雄風景〉，並未持續獲得讚賞，反而是負面評語居多。永山生指出，第五回提交〈臺北風景〉的「那股爽快氣及新鮮味不知消失至何方？取而代之的是露出有如現代浮世風景畫的一種不潔感。難不成是臺灣使藝術家墮落了嗎？」相對於此，臺北一記者則是指出小澤提交的三件畫作「缺乏變化」。

事實上，針對小澤提交第六回臺展的〈風景〉（圖 10），鷗亭生（大澤貞吉）已經指出「和去年的參展作品差不多……沒有特別值得一提之處」的評語如下：

小澤秋成審查員的「風景」，和去年的參展作品差不多，而且還接觸到不久前他的個展中的畫風，因此沒有特別值得一提之處。這也是藝術家的痛苦，每次的作品若不能創出新境界，就無法令鑑賞家們滿意。像藝術這樣，務必日新月異地發展事物大概不多吧！⁵²

顯然，在大澤貞吉的「日新月異」的藝術觀之下，小澤提交第六回臺展的〈風景〉（圖 7），以及「電信柱」展的〈三線道路〉（圖 6），都是承襲第五回臺展的焦點透視、俐落線條、都會風光，難怪「沒有特別值得一提之處」。

再者，〈高雄紹介繪葉書所見油畫（圖 9-13），以及第七回臺展的三件作品（圖 10、圖 12、圖 14），都是俯視觀看之下的高雄港風景居多。前景或見彩繪熱帶樹木，中景頗多描寫棋盤規畫的現代屋舍，至於遠景則是汽船出入港口的高雄港。

相對於第五回臺展的俐落揮灑之筆觸，高雄風景的線條則是相對細緻穩重，宛如畫家長年關心的漆器一般的色彩鮮艷，或是南臺灣炙熱陽光之下的對比強烈，頗具裝飾性格。整體而言，多為敘述施政成果的宣傳畫，充滿現世性、世俗性與裝飾性。或許來自小澤長年關注漆器工藝的影響，或是滯臺將近三年親臨南國風光的結果吧！難怪臺北一記者評為：「缺乏變化」；至於永山生則是評為：「有如現代浮世風景畫的一種不潔感。難不成是臺灣使藝術家墮落了嗎？」畢竟風景需要觀看者的鑑賞與思索。

2. 高雄宣傳油畫以及風景明信片的「帝國之眼」

永山生批評小澤的高雄風景缺乏剛回國時的新鮮感，反而露出某種年老的疲態。

51 臺北一記者、顏娟英譯，〈第七回臺展評——洋畫部優秀的進步〉，《大阪朝日新聞》（1933）；收入顏娟英，〈風景心境—臺灣近代美術文獻導讀〉，頁 231。

52 鷗亭生，〈臺展の印象（二）小澤・鹽月兩君の作〉，版 6；林皎碧翻譯，〈第六回臺展之印象——小澤與鹽月兩位的作品〉，收入顏娟英，〈風景心境—臺灣近代美術文獻導讀〉，頁 213。

換言之，難道永山生暗示說，此批畫作並非小澤應有的「本色畫」，只是官方委託的「宣傳畫」嗎？

事實上，小澤秋成提交第七回臺展的三件〈高雄風景〉乃是高雄市役所委託的宣傳畫，大多描繪欣欣向榮的高雄港盛況，宣傳高雄港擴建以來的殖民政績。除此，當時還發行許多高雄港的繪葉書，而且出現不少圖說文字，有助吾人瞭解繪葉書發行者所欲「框定」風景的內容與企圖。其中，畫面類似小澤畫作的繪葉書的圖說文字如下：

（臺灣高雄）極其繁盛的高雄港。臺灣南方的咽喉、帝國國境之南的發源地、港口之內到處可見生命洋溢的繁榮景象。（圖 8）

照片中，大型的現代輪船排列等待進出港口，顯現一副欣欣向榮的繁榮景象，誠如圖說文字，作為臺灣南方咽喉的高雄港，也是日本「帝國」出入南方的補給地，港灣之內乃是海埔新生地所建設而成的現代屋舍，整整齊齊、櫛比鱗次，充滿新興都市的繁盛生命力，十足體現殖民成績以及「帝國之眼（Imperial Eyes）」凝視之下的現代化秩序感。⁵³

四、殖民地摩登／殖民現代性的美麗與哀愁

小澤秋成來臺的 1930 年代，正是日本殖民統治臺灣三十五年左右。根據陳紹馨以及陳芳明的研究，1920 至 1930 年代的臺灣已經初步完成現代化，⁵⁴ 包含小澤秋成畫中的電線杆、三線道路以及高雄港。此一時期，畫家筆下經常出現鐵路、鐵橋、車站、加油站、都會街景、公園、公會堂等現代建設與都會風景，詳見廖新田、楊永源、白適銘、邱函妮、盛鎧等學者之論述，⁵⁵ 同時也反映現代化臺灣的殖民地摩登。或是誠如學者薛燕玲所言如下：

臺灣氣候所顯露的熱帶特質與殖民現代性二個重要元素，將椰子、香蕉、甘蔗、竹林等自然物轉化表徵熱帶臺灣的視覺語彙，也將現代建物鐵橋、電線桿、港口

53 Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes : Travel Writing and Transculturation* (London & New York, Routledge, 1992)。此外，陳芳明曾以「帝國之眼・殖民之美」的標題，說明日治時期照片的圖像政治所呈現的權力結構。陳芳明，〈殖民地社會的圖像政治——以臺灣總督府時期的寫真為中心〉，文收氏著，〈殖民地摩登：現代性與臺灣史觀〉，頁 265-286。

54 陳紹馨，〈臺灣的人口變遷與社會變遷〉，文收氏著，〈臺灣的人口變遷與社會變遷〉（臺北：聯經，1992），頁 93-177；陳芳明，〈殖民地摩登：現代性與臺灣史觀〉。

55 廖新田，〈陳澄波藝術中的摩登迷戀〉；楊永源，〈日治時期繪畫的日常生活主題：藝術進入公共領域的例子〉，《臺灣美術》81（2010.07），頁 4-17；白適銘，〈都市化、現代生活與日治時期臺灣美術的當代書寫〉，《臺灣美術》81（2010.07），頁 18-39；邱函妮，〈街道上的寫生者—日治時期臺北圖像與城市空間〉，國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2000；邱函妮，〈界線內外——日治時期臺北圖繪中的城市空間——〉，《美學藝術學》2（2003），頁 147-211；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〉。

等主題入畫……揭露殖民體制下自然與文化融合成新美感秩序與風景觀的建立。⁵⁶

然而，作為現代化文明，殖民地摩登表徵的都會風景以及工業港口，卻在表現殖民政績的光鮮與亮麗之際，往往隱含被殖民者的無奈與哀思，誠如近年學界經常討論的殖民現代性。⁵⁷ 因為缺乏主體的殖民現代性，就在殖民者與被殖民之間，一體兩面地體現現代化文明，殖民地摩登的美麗與哀愁。因此，以下將從殖民現代性的角度探討小澤此行的相關畫作，同時推測畫家自身的對應之道。

（一）殖民者的驕傲：三線道路的都市美

小澤筆下的三線道路曾是殖民政府改築臺北街景的代表作之一，而且印製各式繪葉書，廣為宣傳。其中，既有追尋臺北古城的思古情懷，也有古今對照之下的特殊情趣（圖 17），還有臨空俯視而下的現代都市美，而且其上出現圖說文字，敘述官方宣傳的態度，如下：

（臺北）三線道路。沿著圍住城內的舊城牆遺跡作成的環狀道路，有些地方與保留的城門並存，深具雅緻的街路景觀。（圖 17）

根據風景明信片及其圖說得知，臺北舊城門被保留下來，然而城牆卻被拆除，並在其上建設全新的三線道路。對於風景明信片的發行人（殖民官方）而言，舊城門保留臺灣風情趣味，尤其對照舊城門與新道路，別具趣味。然而，無論街景、風景繪畫或是市民生活之間，既有看得見的現代性光鮮，同時也隱含看不見的異階層被殖民者的無奈與憂思。

此一殖民現代性的美麗與哀愁，不但見諸小澤彩繪三線道的風景油畫，同時也出現當時描繪三線道的諸多繪葉書之上。誠如日本領臺以來，每每始政紀念日，皆由總督府發行繪葉書，稱為官葉。⁵⁸ 其中，1915 年



圖17 三線道路風景明信片，圖片來源：何培齊，《日治時期的臺北》（臺北：國家圖書館，2007），頁75。



圖18 臺灣總督府始政第二十回紀念繪葉書，1915，圖片來源：張良澤、高坂嘉玲主編，《日治時期（1895-1945）繪葉書：臺灣風景明信片 全島卷（上）》（新北：國立臺灣圖書館，2013），頁19。

的始政 20 周年，總督府發行 20 年來新舊街道對比的官葉（圖 18），並且圖說如下：

臺灣總督府始政第二十回紀念、二十年前的臺北西門街道、現今的臺北西門街道。

明信片右上為二十年前的臺北西門街道的老照片，正面可見前後雙重的石造牌坊，街道兩旁並排單層或是雙層的磚造瓦房，面臨道路之處，施以亭仔腳，畫面三分之二的遠方，隱約可見西門。整體而言，二十年前的臺北西門街道乃是典型的閩式建築。相對於此，左方為 1915 年的臺北西門街道的老照片，地平線位於三分之一，採用定點透視，消失點位於畫面正中。如此一來，露出大面積的天空以及藍天對照之下的新興洋樓。樓房挺拔，櫛比鱗次，前高後低；馬路筆直，前寬後窄，營造急速後退的空間感；視覺地敘說市街改正之後，整齊劃一的秩序感與現代感，呈現日本總督府殖民臺灣二十年的政績。換言之，定點透視之下的臺北都會風景，可以說是視覺地反映殖民者驕傲的殖民現代性。此地的西門街景如此，前述的三線道路風景恐怕也是如此。

因此，小澤秋成彩繪的三線道路風景，不但在藝術表現上帶給「臺展」的洋畫部投下了炸彈，而且也符合當時官方文宣的觀看角度，及其所欲張揚的都市美，可以說是體現帝國之眼的觀看之下，殖民現代性的光鮮與亮麗。

（二）陳清汾的感嘆：臺北古蹟的快速消失

針對小澤秋成在 1932 年 7 月舉行的電信柱展，除了上述的評論之外，亦即盛讚巴黎乃至臺北的都會風景之外，陳清汾也從小澤風景畫連結「都市美」的規劃，他說：

美化都市的方法有二。一為持續保持古來遺跡的古典性美感，二為摩登地增加美感，因為所有的遺跡幾乎破損的今天，已經無法達到前者的要求，至少從現在開始，為了增加都市美感之故，應該鑑請文教局創立臺灣都市美術協會，不知如何呢？⁵⁹

59 陳清汾，〈小澤秋成氏の個展に就いての雜感（2） 臺展と都市美〉，版 3。

56 薛燕玲，〈觀看與形塑——臺灣風景畫中的文化意涵〉，文收薛燕玲、李樹突、陳苑禎撰文，《畫家風景・國民風景——百年臺灣行旅》（臺中：國立臺灣美術館，2011.07），頁 21。

57 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》42（2000.10），頁 47-82。

58 劉警豪，《臺灣總督府官葉》（臺北：臺灣傳承文化，2004）。

根據陳清汾所論，保持古蹟以及增加摩登，都可促進都市美。然而前者幾乎無存，只好轉向後者的摩登規劃，亦即轉向現代規劃。日本殖民臺灣以來的大力整頓都會街景，學界論述已多。值得注意者，觀賞小澤所描繪的現代臺北的風景畫之後，陳清汾卻是感嘆臺北古跡幾乎已經破損的無奈。關於此面，陳清汾論及巴黎風景的文章當中，同樣感嘆臺北古蹟之不存如下：

不過回到臺灣時，令我吃驚的是在很短的時間內，臺灣原有的獨特古蹟不知何時已被破壞了，看到的是蓋出有些髒髒的房子，究竟是怎麼回事呢？每次經過北門時，我就禁不住想到，如果好好地保存臺北城的話，臺灣的古色古香便能完美地呈現吧！然而現在聽說舊廳舍也要被破壞，豈不令人扼腕。沒有古蹟的城市便絕對談不上品味，曾經是美麗的臺灣，一旦喪失了傳統，便成為不值得一看的臺灣了吧！臺灣有它自己的特色，希望能讓它儘量自由地發揮它的特色，將來建設新臺北市成為東洋的巴黎。⁶⁰

顯然，對於陳清汾而言，返鄉所看到的卻是臺北城牆的拆除以及廳舍的破壞，不免「令人扼腕」，畢竟「曾經是美麗的臺灣，一旦喪失了傳統，便成為不值得一看的臺灣了吧！」作為臺灣人的陳清汾的言語之間，似乎流露一絲無奈。相對於上述繪葉書所見殖民者驕傲的殖民「現代性」的美麗，此地似乎隱約可見「殖民」現代性的哀愁。只不過殖民現代性之外，繪畫終將回歸藝術家敏銳眼光的選擇。

（三）看不見的前代城牆、看不見的主體哀愁

相對於摩登都市美的三線道路，都會風景、描繪都會風景的油畫或是風景明信片的背後，往往隱含看不見的前代城牆，看不見的主體哀愁。誠如前述風景明信片的圖說，直言拆牆建路之後的都市美，此乃典型的殖民觀點，被殖民者無權也無從參與。大概只能像前述的陳清汾一樣，暗自嘆息。其實，感嘆臺北古蹟已經不再，尤其臺北古城牆不復可見的遺憾，亦見臺灣美術史上的重要人物石川欽一郎，其言如下：

臺北街上，想要散步兜兜風，結果很快就走到州廳、市役所，或是撞上公園，或是闖入鐵路軌道。哪裡還有這麼拘束彳亍的市街呢？這，我就知道了！⁶¹

60 陳清汾，〈巴黎管見（五）藝術家的巢〉，《臺日報》（1931.12.29），版 6；收入顏娟英，《風景心境—臺灣近代美術文獻導讀》，頁 152。

61 石川欽一郎，〈這我就知道了〉，《臺日報》（1925.7.22），收入顏娟英，《水彩·紫瀾·石川欽一郎》，頁 103。

南門外有一汙穢的大水溝，濃黑的水堵塞不通。水溝上架設的古橋與水畔生長的相思樹林非常協調，搭配小南門的背景成為很好的畫題。此水溝實為城牆外的壕溝，而今卻已鋪成壯觀的三線大道，這就是臺北的古今變化。⁶²

根據上述引文，石川欽一郎對於「殖民地摩登」的都會風景，舉凡「州廳」、「市役所」、「公園」、「鐵路」、「市街」、「三線道」等現代化題材，似乎不感興趣，甚至抱持質疑的態度。反而對於 1907 年初次來臺時的「臺灣懷舊」，誠如「南門」、「古橋」、「水溝」、「相思樹」等，一直念念不忘。或許，石川欽一郎的追求自然與懷舊情調，也是對於臺灣快速現代化的一種省思。值得注意的是，石川欽一郎與小澤秋成都是第五回臺展西洋畫的審查委員，前者熱愛牧歌般的田園自然風景以及如畫題材的歷史古蹟，後者卻是鍾情都會風景，不知兩人之間的審查態度為何？

（四）地方色與時代性的推移：回歸藝術家及其藝術創作

1933 年，畫家以摩登高雄港口題材提交第七回臺展；相對於此，以南國印象的椰子題材，提交東京舉行的二科展。關於小澤提交二科展的〈高雄風景〉（圖 15），松波治郎（1900-1958）的評論如下：

小澤秋成今年出品兩件〈高雄風景〉，都是小品，一為遠景，一為近景，都是八月描繪的。一為整體性表現高雄風景，一為局部擴大，效果格外醒目。偶而可見的紅色。巧妙地揮灑黃色與紅色，刻意表現清新的色調，溫和優雅的態度，愉快滿足地運用速寫描繪高雄風物。第二件確切地描繪臺灣情調的船、水牛以及椰子樹，同時施以點景人物，令人感到有趣，技法可謂熟練。⁶³

較之第七回臺展以及〈高雄紹介〉風景明信片，小澤出品二科展的〈高雄風景〉，顯然不見殖民現代性的繁華港口與整齊街景，反而出現較多臺灣情調的椰子樹、水牛、船等題材，以及「八月描繪」的南臺灣炙熱光影，頗受藝評家之佳評。事實上，高聳挺拔的椰子樹，一直被視為「南國印象」，而且印製「高雄名所」風景明信片的封套之上，幾乎可以說是南國高雄的象徵。⁶⁴

62 石川欽一郎，《山紫水明集》（臺北：臺灣日日新報社，1932），頁 8，收入顏娟英，《水彩·紫瀾·石川欽一郎》，頁 53。

63 松波治郎，〈二科展印象（下）—新會員と新會友の物〉，版 6。文中所言「近景」，亦即本文所學之圖 15。至於文中所言之「遠景」，但言色調清新的高雄全體像，或為登高所望的高雄風景，應該類似本文所學之圖 13 等。

64 關於日治時代的椰子樹之象徵文化，參考廖新田，〈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〉，《臺灣美術四論》（臺北：典藏，2008），頁 45-87。



圖19 高雄旗後椰子林風景明信片，圖片來源：張良澤、高坂嘉玲主編，《日治時期（1895-1945）繪葉書：臺灣風景明信片 全島卷（上）》，頁117。



圖20 小澤秋成，〈高雄風景〉，油彩、畫布，49.0×58.5 cm，臺灣50美術館收藏，圖片來源：林曼麗總編輯，《不朽的青春——臺灣美術再發現》，頁229。

除此，高雄的椰子樹，又以旗津半島（旗後）的椰子林最為茂盛最為有名，經常選為風景明信片的題材，並且搭配圖說，宣傳南國高雄的熱帶風情，如下：

（臺灣）高雄旗後椰子林。在臺灣，類似椰子的檳榔樹到處可見，但椰子樹就沒有那麼多。唯獨旗後的椰子林，其茂密、廣大，難得一見。（圖19）

根據上述風景明信片圖說得知，椰子樹多見南國高雄，其中又以旗後的椰子林最為出類拔萃。顯然，小澤秋成完成高雄港宣傳畫之餘，也在尋覓高雄在地的題材。誠如出品二科展的〈高雄風景〉（圖15），乃是大筆揮灑海濱的椰子林，線條自由奔放。具體而言，畫面近景描繪高聳的三顆椰子樹，椰子樹頂天立地，中央一株椰子樹甚至延伸畫框之外。「八月描繪」的陽光強烈照耀，樹蔭落地，明確清晰。頭頂斗笠的挑擔人物、身著洋裝手持洋傘的遊人、牛隻、幾艘小船，儼然南國情調的地方色彩。再者，陽光強烈照耀之下，色彩繽紛的港都風景，亦見2020年底展出的〈高雄風景〉（圖20）。除此，小澤筆下的〈大魯閣〉（圖5），亦見結實纍纍的木瓜樹與戎克船，都是熱帶臺灣的常見風物。

綜合上述，小澤秋成接受高雄市役所委託，彩繪多幅宣傳油畫，多所著墨高雄港的繁榮景象，宛如當時的風景明信片所見一般，表現官方所欲框定的殖民現代性，同時以審查員身分出品第七回臺展，故而招致藝術家的批評。誠如立石鐵臣（1905-1980）也曾公開指出，「大概所有的人都會同意他（小澤秋成）並不適合作為審查員。」⁶⁵

65 顏娟英，〈營造南國美術殿堂——臺灣展傳奇〉，文收《風景心境—臺灣近代美術文獻導讀》，頁181-182。

相對於出品第七回臺展的宣傳油畫，畫家轉向南國印象的地方色彩，描繪高雄在地的椰子林風景，並在表現形式上施以呼應題材的大筆揮灑、鮮豔色彩、強烈光影對比，從而出品東京上野舉行的二科展。換言之，通過二科展作品，小澤秋成將從高雄市役所的委託轉向畫家自身的創作，內容上也從殖民現代性的宣傳變成地方色彩的彩繪，從而回歸藝術家的主體性及其藝術創作的自由選擇。

五、結論

1931年乃至1934年的三年之間，畫家小澤秋成應聘來臺，參與第五回乃至第七回臺展西洋畫部的審查員。來臺期間，畫家四處寫生，參與太魯閣國家公園申請運動，推廣漆器工藝，舉行美術演講會與美術漫談講座，開辦都會風景畫為主的「電信柱展」，頗獲佳評。

1933年，畫家接受高雄市役所委託，南下高雄，彩繪宣傳港都之油畫，舉行展覽，印製風景明信片，宣傳殖民政績，出品第七回臺展，然無佳評。相反地，畫家擷取地方色彩的〈高雄風景〉出品二科展，頗受歡迎。顯然，藝術的問題，還須回歸藝術家及其創作本身。只不過，隨著畫家的成長背景以及個人情性的不同，既有「前進臺灣，彩繪殖民地摩登」的小澤秋成，也有倘佯懷舊古蹟與自然風光的石川欽一郎，相信還有更多類型的畫家。誠如與小澤秋成相識於巴黎的臺灣畫家陳清汾。

陳清汾在小澤的畫展及其都會風景當中，讀出臺北舊城已經不在（再）的淡淡憂愁。換言之，殖民地摩登的都會風景，對於殖民者以及被殖民者之間，似乎一體兩面地流露出殖民現代性的美麗與哀愁。因為，作為殖民現代性表徵的三線道，原為臺北舊城牆遺址，既有看得見的現代性光鮮，同時也隱含看不見的異階層被殖民者的無奈與憂思，或是抱持不同美學觀、風景觀的感傷。

此外，日本來臺畫家所觀看的臺灣風景，其視點往往集中於繪葉書所提供的畫面，特別是官方出版的繪葉書，表現出相當人文化的自然風景。這當然拜繪葉書所賜，卻也容易侷限於繪葉書觀點的殖民現代性與地方色彩。其中，熱帶風情的高雄風景，既有殖民現代性的宣傳——「港都」，也有地方色彩的表徵——「椰子」。尤其是炙熱陽光之下的陰陽對比與鮮明色彩，似乎也感染了到此旅行寫生的日本畫家小澤秋成，從而留下異於初來乍到臺北寫生的風景表現吧！因此，本文僅以「前進臺灣」的小澤秋成為中心，論其滯臺期間的「彩繪殖民地摩登」，探討「風景」、「藝術」與「人文」的互動。畢竟，地理風景孕育藝術心靈，藝術創作表現地理風景，二者相輔相成，豐富人文。◀

參考書目

中日文專書

小林茂，《薩摩治郎八：パリ日本館こそわがいのち》，京都：ミネルヴァ書房，2010。

日展史編纂委員会編集，《日展史 9 帝展篇四》，東京：日展，1980-1997。

石川欽一郎，《山紫水明集》，臺北：臺灣日日新報社，1932。

行政院文化建設委員會，《何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同論文集》，臺北：行政院文化建設委員會，1997。

何培齊，《日治時期的臺北》，臺北：國家圖書館，2007。

李淑珠，《表現出時代的 Something：陳澄波繪畫考》，臺北：典藏，2012。

李欽賢，《臺灣的風景繪葉書》，臺北：遠足文化，2003。

松本曉美、謝森展編著，《臺灣懷舊》，臺北：創意力文化，1993。

林曼麗總編輯，《不朽的青春——臺灣美術再發現》，臺北：國立臺北教育大學，2020。

美術研究所編，《日本美術年鑑（昭和 13 年版）》，東京：美術研究所，1938。

若林正丈、吳密察主編，《跨界的臺灣史研究：與東亞史的交錯》，臺北：播種者文化，2004。

倪再沁，《高雄現代美術誌》，高雄：高雄市文化局，2004。

張良澤、高坂嘉玲主編，《日治時期（1895-1945）繪葉書：臺灣風景明信片 全島卷（上）》，新北：國立臺灣圖書館，2013。

張良澤、高坂嘉玲主編，《日治時期（1895-1945）繪葉書：臺灣風景明信片 花蓮港廳臺東廳卷》，新北：國立臺灣圖書館，2013。

陳芳明，《殖民地摩登：現代性與臺灣史觀》，臺北：麥田，2011。

陳紹馨，《臺灣的人口變遷與社會變遷》，臺北：聯經，1992。

楊孟哲，《日治時代（一八九五～一九二七）臺灣美術教育》，臺北：前衛，1999。

楊孟哲，《日帝殖民下臺灣近代美術之發展》，臺北：五南，2013。

廖新田，《臺灣美術四論》，臺北：典藏，2008。

德島県立近代美術館等編集，《薩摩治郎八と巴里の日本人画家たち》，徳島：共同通信社，1998。

劉聲豪，《臺灣總督府官葉》，臺北：臺灣傳承文化，2004。

熱田充克，《パリの漆職人菅原精造》，東京：白水社，2016。

蕭富隆主編，《南投縣老照片特輯：新舊對照（五）》，南投：南投縣立文化中心，1998。

薛燕玲，《變異的摩登：從地域觀點呈現殖民的現代性》，臺中：臺灣美術館，2005。

薛燕玲、李澍奕、陳苑禎撰文，《畫家風景・國民風景——百年臺灣行旅》，臺中：臺灣美術館，2011。

謝世英，《日本殖民主義下的臺灣美術 1895-1945》，臺北：國立歷史博物館，2014。

謝森展編著，《臺灣回想》，臺北：創意力文化，1994。

顏娟英，《水彩・紫瀾・石川欽一郎》，臺北：雄獅，2005。

顏娟英，《風景心境—臺灣近代美術文獻導讀》，臺北：雄獅，2001。

顏娟英，《臺灣近代美術大事年表》，臺北：雄獅，1998。

中日文期刊論文

川上比奈子，〈アイリーン・グレイが学んだ菅原精造の日本漆芸の背景〉，《デザイン学研究》63 卷 6 号（2017），頁 57-64。

川上比奈子，〈菅原精造の履歴に関する調査・資料〉，《夙川学院短期大学研究紀要》34.0（2006），頁 33-53。

白適銘，〈都市化、現代生活與日治時期臺灣美術的當代書寫〉，《臺灣美術》81（2010.07），頁 18-39。

西田正憲，〈日本統治時代における台湾の国立公園〉，《地域創造学研究：奈良県立大学研究季報》22：2（2012.1），頁 97-136。

尾本圭子，〈ガシェ家芳名録の資料的意義について〉，《比較日本学教育研究センター研究年報》8(2012.3)，頁 61-76。

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 97-182。

邱函妮，〈界線內外——日治時期臺北圖繪中的城市空間——〉，《美學藝術學》2（2003），頁 147-211；

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》42（2000.10），頁 47-82。

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（2014.10），頁 22-45。

楊永源，〈日治時期繪畫的日常生活主題：藝術進入公共領域的例子〉，《臺灣美術》81（2010.07），頁 4-17。

廖新田，〈陳澄波藝術中的摩登迷戀〉，《雕塑研究》14（2015.09），頁 1-41。

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〉，《臺灣美術四論》（臺北：典藏，2008），頁 45-87。

劉東啓、油井正昭，〈第二次世界大戰以前における台湾国立公園の成立に関する研究〉，《ランドスケープ研究》63 卷 5 号（1999），頁 375-378。

謝世英，〈日治臺展新南畫與地方色彩：大東亞框架下的臺灣文化認同〉，《藝術學研究》10（2012.05），頁 133-208。

顏娟英，〈近代臺灣風景觀的建構〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》9（2000.09），頁 179-206。

英文資料

Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes : Travel Writing and Transculturation*. London & New York, Routledge,1992.

報紙資料

〈大家の作品を網羅し 参考作品展開會 非常な人氣で初は日大雜沓〉，《臺日報》，1932.10.31，版 7。

〈小澤秋成畫伯の『電信柱』展 廿二日より教育會館で 滯在中の作品で個展〉，《臺日報》，1931.7.19，版 2。

〈小澤秋成畫伯の激勵の賜物 加福博士の援助にも感謝 太齋春夫君語る〉，《臺日報》，1934.8.8，版 2。

〈及落に付ては説明出来る西洋畫 小澤秋成氏談〉，《臺日報》，1931.10.22，版 2。

〈本島人の藝術を研究 有島生馬氏が來臺 瑞穗丸ニユース〉，《臺日報》，1932.1.10，版 7。

〈島都の秋を飾る 臺展の審査委員發表 内地側は結城、和田兩畫伯 特に陳氏進、廖繼春二作家選ばる〉，《臺日報》，1932.7.19，版 7。

〈高雄市の宣傳油繪〉，《臺日報》，1933.9.22，版 3。

〈高雄港（高雄市役所選）小澤秋成〉，《臺日報》，1934.5.27，版 4。

〈商品の意匠圖案改善の座談會（上） 臺展審査員らが集つて 臺北商品陳列館にて開催〉，《臺日報》，1931.11.9，版 3。

〈紹介高雄勝景 作宣傳圖 招致視察團〉，《臺日報》，1932.8.21，版漢 8。

〈審査標準は昨年より高く 迫害覺悟で嚴選 和田三造畫伯〉，《臺日報》，1931.10.18，版 3。

〈趣味講座（臺北）【午後時三十分】美術漫談小澤秋成〉，《臺日報》，1932.07.20，版 6。

小澤秋成，〈陳清汾君の 個展に就いて（上）〉，《臺日報》，1932.1.13，版 6。

小澤秋成，〈陳清汾君の 個展に就いて（下）〉，《臺日報》，1932.1.14，版 6。

有島生馬，〈作品の見方及び批判 陳清汾氏個展に就いて（上）〉，《臺日報》，1932.1.16，版 7。

有島生馬，〈作品の見方及び批判 陳清汾氏個展に就いて（下）〉，《臺日報》，1932.1.17，版 7。

松波治郎，〈二科展印象（下）—新會員と新會友の物〉，《臺日報》，1933.9.19，版 6。

陳清汾，〈小澤秋成氏の個展に就いての雜感（1） 吾吾は氏の何を學ぶべきか〉，《臺日報》，1932.7.21，版 3。

陳清汾，〈小澤秋成氏の個展に就いての雜感（2） 臺展と都市美〉，《臺日報》，1932.7.22，版 3。

陳清汾，〈巴黎管見（五）藝術家の巢〉，《臺日報》，1931.12.29，版 6。

鷗亭生，〈臺展の印象（二） 小澤、鹽月兩君の作〉，《臺日報》，1932.10.27，版 6。

鷗亭生，〈臺灣洋畫部に 投げられた爆彈 小澤審査員の作を評す〉，《臺日報》，1931.10.26，版 3。

網頁資料

〈【名單之後】蔡幸伶／開創藝術新格局的小澤秋成〉，網址：<<https://reading.udn.com/read/story/7009/5782600>>（2022.7.31 瀏覽）。

〈名單之後臺府展史料庫後藤俊〉，網址：<<https://taifuten.com/artist/%E5%BE%8C%E8%97%A4%E4%BF%8A/>>（2022.7.31 瀏覽）。

〈小澤秋成——名單之後：臺府展史料庫〉，網址：<<https://taifuten.com/artist/%E5%B0%8F%E6%BE%A4%E7%A7%8B%E6%88%90/>>（2023.5.20 瀏覽）。

〈數位典藏與數位學習聯合目錄〉，網址：<<http://https://digitalarchives.tw/>>（2022.7.31 瀏覽）。

〈臺灣美術展覽會資料庫〉，網址：<<https://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/index.htm>>（2022.7.31 瀏覽）。

熊倉浩靖，〈評伝・井上房一郎—都市文化を創り続けた男の物語—〉，網址：<<https://paperzz.com/doc/6041074/1-%E8%A9%95%E4%BC%9D%E3%83%BB%E4%BA%95%E4%B8%8A%E6%88%BF%E4%B8%80%E9%83%8E%E2%80%95%E9%83%BD%E5%B8%82%E6%96%87%E5%8C%96%E3%82%92%E5%89%B5%E3%82%8A%E7%B6%9A%E3%81%91%E3%81%9F%E7%94%B7%E3%81%AE%E7%89%A9%E8%AA%9E%E2%80%95-%E7%86%8A%E5%80%89-%E6%B5%A9%E9%9D%96-%EF%BC%88%E7%9B%AE>>（2022.7.31 瀏覽）。