陳澄波繪畫中的故鄉意識與認同──以《嘉義街外》（1926）、《夏日街景》（1927）、《嘉義公園》（1937）為中心*

邱函妮**

【摘要】日治時期臺灣之殖民現代性與認同議題，近年來廣受學界探討，而本文則由「故鄉」的角度切入，透過陳澄波不同時期的三件描繪故鄉嘉義的作品，來探討殖民地體制下臺灣人主體性之形成與認同等問題。

本文主要分為兩大部分，第一部分探討畫家留學東京期間所創作的兩件嘉義風景（1926、1927），根據分析，可知其與故鄉意識的萌芽有關，並與臺灣民族主義的形成過程有著密切關係。而在畫面上都呈現出「南國」與「現代性」的雙重結構，然而彼此的關係從對抗轉為融合的這一點，可以看到畫家雖無可避免地受到日本人所形塑之「南國」臺灣意象的影響，然而卻藉由去除威脅自身存在感的要素，來重新構築自我認同的過程。

第二部分探討結束旅居生活返鄉後所創作的《嘉義公園》（1937），陳澄波在此引用了各種來源的東亞繪畫傳統語彙，其與畫家在這段時期頻繁強調的「東洋」認同思想有關。而這樣的思想雖源自於日本，畫家卻將「東洋」的中心，從日本轉換成以臺灣為主體的認同立場。而在此意識下所創作的《嘉義公園》，乃是以揉合各種文化元素的理想故鄉形象呈現，而畫家所追求的主體性，則藉由巨大鳳凰木的形象表現出來。

根據上述可知，陳澄波畫作中的故鄉面貌，隨著不同的階段而轉換，然而從畫面中不斷出現的母子像，可知作為其認同意識之根源與核心的乃是「家庭觀」所代表的倫理價值。

關鍵詞：陳澄波、故鄉意識、認同、主體性、東洋主義、南國、殖民現代性

＊ 本篇論文的部分內容曾經發表於2011年10月13日、14日舉辦之「陳澄波文物資料特展暨學術論壇」研討會，感謝師範大學美術系白適銘副教授的邀請，以及與會學者所給予的寶貴意見及指教。研討會發表內容收錄於論文集，〈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：嘉義市政府文化局，2011），頁103-118。研究調查期間，承蒙鹿島美術財團研究經費贊助，謹此致謝，研究調查報告書〈近代台湾美術における故郷—黄土水と陳澄波の作品を中心に〉刊登於《鹿島美術研究》年報，第27號別冊（2010），頁157-169。收集資料期間，受到財團法人陳澄波文化基金會陳重光先生、陳立栢先生、謝慧玲女士、何冠儀女士、賴鈴如女

臺灣大學藝術期刊資料庫

一、前言

嘉義風景，可說是陳澄波（1895－1947）畫作中最重要的主題之一。對於故鄉嘉義的描繪，貫穿了陳澄波的整個畫家生涯，從早期入選帝展的1926年《嘉義街外》，到因二二八事件而喪失生命前描繪的遺作—《玉山積雪》（1947），在他的生涯中，不斷地描繪嘉義風景。到底，描繪「故鄉」這件事，對於畫家具有什麼樣的意義呢？

以往的研究，對於陳澄波描繪嘉義的畫作大多以所謂愛鄉情懷的流露來解釋。但是，所謂愛鄉情懷的實質內涵是什麼？對陳澄波而言，故鄉又是怎麼樣的一種存在？陳澄波的故鄉意識是如何形成，而又是如何影響他的藝術創作？筆者認為要解答上述這些問題，還是必須先回到畫作本身，藉由對作品風格以及圖像來源的分析，來進一步理解畫作的意涵，並挖掘潛藏於畫面之下的意識。

在檢討作品之前，先解釋何謂故鄉意識？成田龍一曾經以歷史學的觀點，對近代日本故鄉意識的發生以及形成作了詳盡的研究，以下簡單介紹他的論點。第一，他認為所謂故鄉的概念，是建構與學習下的產物。第二，故鄉是和都市共同發現，並將其意識化之下的產物。當人們移動到都市時，對自己出身的場所，也就是所謂的故鄉，開始產生了時間與空間的距離，他們將故鄉當成自身的起源之地來談論。第三，故鄉，不但與個人的認同連繫，也和共同體的心情以及認同有著密切關連。①

故鄉，不僅存在於人們的記憶裏、話語中，故鄉也成為創作的主題，無論是美術、文學、音樂等不同領域中，都可以看到對故鄉的表現。本文基本上贊

士，以及嘉義市文化局的諸多協助，深表謝意。論文撰寫期間，受到東京大學佐藤康宏教授、板倉聖哲準教授、臺灣中央研究院研究員顏娟英女士、紐約大學歷史系博士候選人陳偉智先生、中正大學歷史系藍適齊助理教授、交通大學社會與文化研究所博士候選人楊淳嫻女士等諸多學者給予寶貴意見以及指教，以及兩位匿名審查者給予寶貴意見以及指教，在此致上感謝之意。

＊＊東京大學人文社會系研究科 博士課程

① 對於故鄉概念的探討，參照成田龍一，《「故鄉」という物語：都市空間の歴史学》（東京：吉川弘文館，1998），頁2-17。

臺灣大學學術期刊資料庫

同成田龍一對於故鄉概念的定義，並試圖援用他的觀點，來重新思考所謂「故鄉」這個概念，是如何影響了陳澄波的藝術創作。如成田龍一所述，故鄉不但與個人的認同聯繫，也和共同體的心情以及認同密切相關。從近代臺灣美術史來看，在殖民統治下隨著現代美術體制─展覽會、美術教育等制度的移入，與臺灣相關的主題，也隨之成立。環繞著「臺灣」相關主題的描繪與表現，也因時代變遷以及畫家背景的不同，而呈現出多樣複雜的面貌。然而，在這當中，從故鄉這個共同體意識下所產生出來的造型，可說是與藝術家的認同最為密切相關的。

在日本統治臺灣期間，留學東京學習美術的臺灣人，屢屢提出和臺灣相關的主題參加日本的官展。這些作品，可以說是藝術家移動到異鄉，亦即帝國首都東京時，重新認知殖民地臺灣為故鄉的過程中所產生出來的。換句話說，當藝術家離開了出生地臺灣，來到了東京，在各式各樣外來的視線中，開始萌生出故鄉意識，並進而發現了與自身認同相連繫的故鄉─「臺灣」。他們的故鄉意識，不但是在從出生地往都市移動的過程中形成，也是從殖民地臺灣往帝國日本移動的過程中成立的。在陳澄波的作品中，也可以看到其作品的創作背景，正是產生自這種具有雙重構造的移動過程當中。在其中可以見到畫家藉由他者的視線來重新認識自我，並且重新思考自身存在，以及重新建構自我認同的過程。

根據以往對於陳澄波生平的研究，大致可以將陳澄波的創作活動分為四期。② 為了了解陳澄波的嘉義風景是產生於何種脈絡當中，有必要將其放在生平中來加以考察。以下簡要說明陳澄波的創作分期與嘉義風景之間的關係。

第一期─1924年留學東京之前。這段期間乃陳澄波藝術創作的萌芽期，推測其藝術創作啟蒙於國語學校時期（1913－1917），目前還可以見到許多描繪

② 關於陳澄波之生平，參照以下專書論文。陳重光，〈我的父親陳澄波〉、〈陳澄波生平年表〉，《臺灣美術家2 學院中的素人畫家─陳澄波》（臺北：雄獅圖書，1979），頁86-95。謝里法，〈學院中的素人畫家陳澄波〉，《雄獅美術》，106期（1979.12），頁16-43。顏娟英，〈勇者的畫像─陳澄波〉，《臺灣美術全集1陳澄波》（臺北：藝術家，1992），頁27-48。林育淳，《油彩・熱情・陳澄波》（臺北：雄獅圖書，1998）。李淑珠，《「サアムシニーグSomething」を描く─陳澄波（一八九五～一九四七）とその時代》（京都：京都大學博士論文，2005）。

臺灣大學藝術期刊資料庫

於1915、1916年的水彩畫作，明顯可見受到石川欽一郎畫風的影響。這段期間陳澄波描繪的主題，除了農村風景之外，也可以看到不少對臺北新興都市面貌的描寫。在這些早期畫作中，描繪鄉村風景的作品多數無法特定出地點，其中少數可以確定是描繪嘉義的畫作是《北迴歸線立標》（圖1）、以及《木材工廠》（1921）（圖2）。

第二期—1924－1929年，留學東京美術學校時期。這段期間陳澄波開始接受學院式的美術教育，並使用油彩來創作。目前可見到陳澄波最早的油畫作品為1924年，包括了描繪嘉義地標的《北迴歸線立標》（圖3）。從1921年的《木材工廠》與1924年的《北迴歸線立標》中，可以看到陳澄波在描繪嘉義時，選擇了嘉義的重要產業以及具代表性的地標景點。不過，留學期間描繪嘉義風景更為重要的畫作，應該是以入選日本官展的兩件作品為代表，其也可說是畫家生涯中重要的里程碑作品，亦即1926年入選第七回帝國美術院展覽會（以下簡稱帝展）的《嘉義街外》（原題：《嘉義の町はづれ》）（圖4），以及1927年入選第八回帝展的《夏日街景》（原題：《街頭の夏気分》）（圖5）。

第三期—1929－1933年，這段期間通常被稱為陳澄波的「上海時期」。陳澄波在1927年入選帝展後，即思考下一步的創作方向，1928年的夏天以及1929年初，他至少曾經兩度前往中國，尋找新的創作題材。1929年9月，陳澄波開始在上海新華藝術大學任教，並以上海為中心，不但參與了上海一地美術現代化的過程，也積極創作中國風景參加臺灣與日本的展覽。③ 然而，相較之下，這段期間較少以嘉義風景為主題的畫作。

第四期—1933年到1947年逝世為止。1933年5月底，陳澄波離開上海返臺定居後，以嘉義風景為題材的作品數量明顯增加，無論在題材以及構圖上，都呈現出比起以往更加複雜的樣貌。除了描繪嘉義市街風景（圖6、55、56）之外，還有以公園、郊外、個人庭園（圖57）為主的作品，以及描繪嘉義著名的高山—阿里山以及玉山（當時又稱為新高山）等畫作。

限於篇幅以及目前研究成果，本文將討論對象主要集中於留學東京時期的作品—1926年的《嘉義街外》（圖4）、1927年的《夏日街景》（圖5），以及

③ 邱函妮，〈陳澄波「上海時期」之再檢討〉，《行過江南—陳澄波藝術探索歷程》展圖錄（臺北：臺北市立美術館，2012），頁32-49。

臺灣大學學術期刊資料庫

從上海返鄉後創作的1937年《嘉義公園》（原題：辨天池）（圖7）。關於日治時期臺灣之殖民現代性與認同等議題，近年來廣受學界探討，本文將由「故鄉」的角度切入，探討這三件於不同時期所描繪的嘉義畫作，來分析陳澄波如何藉由視覺符號來「述說」自己的起源地─故鄉，而他的故鄉意識，是如何形成，並影響其作品的呈現。並且，在陳澄波所形塑的故鄉形象中，到底具有什麼樣的意涵？在不同階段所創作的故鄉風景，作品中所顯現出的認同以及故鄉意識是否有所轉變？最後，期望藉由對上述問題的分析，來探討殖民地體制下臺灣人主體性之形成與認同等問題。

二、作為自畫像的風景─《嘉義街外》（1926）、《夏日街景》（1927）

（一）《嘉義街外》（1926）─自然與文明的對抗構造

1895年陳澄波出生於現在的嘉義市。位於嘉南平原的嘉義市，一方面保有豐富的自然景觀，然而在二十世紀初期，也開始邁向現代化，由日本殖民政府建設為現代化都市。1924年，陳澄波進入東京美術學校圖畫師範科，1926年他以《嘉義街外》（圖4）入選帝展，成為首位入選帝展的臺灣洋畫家，開始在畫壇上展露頭角。這件代表了畫家生涯轉折點的重要畫作，目前所藏不明。不過，從帝展圖錄中還可以找到這件作品的黑白圖版。當時畫作的題名是《嘉義の町はづれ》。陳澄波在入選後接受報知新聞的採訪，他提到這件作品是為了介紹南國的故鄉而畫，從7月5日開始製作，並且花了一個月左右的時間來完成。④在此，有兩點值得注意，第一，畫家在畫作題名上直接標示出嘉義的地名。第二，畫家以向日本介紹南國的故鄉風景為目的，描繪了此作並參加帝展。以下，將先介紹作品，再重新回到上述所提兩點來探討。

《嘉義街外》描繪的是一條道路上的風景，樹木、圍牆、房屋、電線桿等配置於道路兩側。畫面左側接近中央處，可以看見寺廟屋頂。道路以畫面中央

④〈入選の喜び─台湾の陳君〉，《報知新聞》，1926年10月11日。

臺灣大學學術期刊資料庫

處為界，背後是往遠處延伸，已經整備完成的道路，而在道路前方仍然保持了原來的樣貌。前景起伏的路面中間，有道溝渠，並有兩座簡易木橋橫跨了溝渠。從接近直角的木橋影子，可以感覺到溝渠的深度。起伏的土地以及木橋，賦予了畫面動態感，然而，相較於平整的道路，對步行者而言，卻是令人感到不便的存在。溝渠的右側，可以看到拿著傘的婦女以及小孩，左側則有荷擔人物。

可惜的是，無法得知這件作品的原本色彩。不過，陳澄波在1927年再度描繪此處的風景，同樣題名為《嘉義街外》（圖8）。1927年的作品中擷取了1926年畫作構圖的上半部，然而在這裏更加強道路的直線性，並依透視法將房屋和電線桿整齊配置於道路兩側。與青空相對比的黃色道路，表現了日照強烈的南臺灣光線。在這件作品中省略了寺廟的描寫，然而卻藉由廟前廣場暗示其存在。

1927年描繪同樣場所的作品《溫陵媽祖廟》（圖9）中，可以看到在畫面左方安排了作為地域信仰中心的寺廟空間，並在右半部結合了以透視法描繪的街道構圖。這件作品有如是將鏡頭拉近來觀看1926年的《嘉義街外》一般。不但在畫面中更加強點景人物的重要性，例如畫家仔細地描繪出廟埕的攤販、以及汲水、荷擔等人物，並且，作為臺灣重要信仰空間的廟宇，也放在畫面的中心位置。不過，在廟宇左方的筆直道路有如利刃，往畫面深處切入，藉由比例縮小來暗示空間深度的電線桿，也如排隊一般地整齊描繪，與路面幾乎平行的水溝，都代表著現代都市的水道系統與電力設備已經整備完成。在這件作品中，已經看不到1926年作品中起伏不便的路面所營造出來的動態感，而呈現出被納入現代都市理性秩序當中的南國風光。

首先，如果將陳澄波早期描繪嘉義的畫作，比較後來在帝展中提出的作品，可以發現二者之間有很大的差異。在陳澄波早期描繪嘉義的幾件作品中可以發現，無論是木材工廠，或是北迴歸線立標，都是可經辨識的嘉義重要產業以及地標。這些作品，或許僅是早期習作的一部分，不過，也可以代表陳澄波對於家鄉風景的某種想像—主要呈現出一種經由殖民力量所形塑的現代化景象。然而，在1926年入選帝展的《嘉義街外》中，卻沒有任何可供辨識出嘉義這個地方的符號，如果畫家不在畫作題名中標出地名的話，來到帝展展場的觀

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

者並無法從畫中景色辨認出場所。對於觀者而言，或許可以從畫中人物的衣著、以及廟宇的飛簷，來推測出這並非是日本當地的風景。而這樣的構圖，對於當時的觀者而言，並不陌生。本件作品的構圖讓人聯想起從浮世繪到明治洋畫、水彩畫中都經常可見到的道路風景圖式，例如和陳澄波關係密切的水彩畫家石川欽一郎，在描繪臺灣時，也經常使用這樣的構圖。⑤ 然而，這似乎不足以解釋陳澄波為何以這樣的景色，來表現自己的故鄉。以下將進一步分析，畫家在這樣的風景中，到底想要表達什麼意涵？

為了了解陳澄波畫中描繪地點的實際情況，以下將從地圖上尋找一些線索。陳澄波作品中描繪的道路，正是後來陳澄波住家所在地的國華街。陳澄波故居（圖10-1）位於國華街與蘭井街的交叉口處，正好是畫面中街道的最遠端處，雖然當時陳澄波尚未搬到此地，返鄉時仍住在距離此處不遠的老家，但是可以以故居作為在地圖中尋找畫作描繪地點的一個標誌。面向北方的話，陳澄波故居和畫面中央處的溫陵媽祖廟（目前為朝天宮）同在國華街的左側（圖10-2）。在陳澄波故居稍往南，有條府路巷（今國華街181巷），是早在清朝同治年間，作為往來嘉義城與府城之間的捷徑而修築的道路。以這條府路巷為標誌，可以從過去的地圖中來特定陳澄波故居的位置。從發行於1931年12月的《嘉義市區實測圖》（圖11）中可以知道，在當時，現在蘭井街的位置還屬於計畫道路，尚未開通。而沿著現在的國華街往南方走到當時的新富町一丁目和二丁目的交界處，可以看到路旁有水路的標記，這條水路即是陳澄波畫作中的溝渠，從地圖上也可以知道出現於畫面前方右端圍牆內的建築，是臺銀宿舍。而這條溝渠往南匯流到更大的水路當中，也就是現在垂楊路的位置。從地圖上來看，在水路（現垂楊路）的另一側沒有密集的街道，且除了高女、第一公學校和郡役所、鳳梨工廠等之外，僅有少許的建築。可以說這條大的水路，正是1931年當時嘉義市區的邊界。

不過，如果從1909年12月實測的《嘉義市區改正圖》（圖12）來看，可知當時規劃的市區邊界還要更往北方一點，正好就是陳澄波畫中描繪的地點附

⑤ 關於道路山水，參照泰井良，〈道路山水について〉，《もうひとつの明治美術》展圖錄（靜岡：靜岡縣立美術館，2004），頁20-23。顏娟英，《水彩•紫瀾•石川欽一郎》（臺北：雄獅圖書，2005），頁47-51。

臺灣博碩士學位論文 期刊資料庫

近。從這兩張地圖可以看到從1909年到1931年之間嘉義市區的擴張與變化。在1909年的地圖上，一樣可以從府路巷特定出陳澄波故居的位置，當時這一帶稱之為西門外，在陳澄波故居旁邊的粗黑道路線，從地圖可知還是屬於市區改正的計畫道路。由此可知，作品中所描繪的地點在當時剛好位於市區規劃的邊界上，附近有很大的池塘，當時的水路還彎彎曲曲，廣大分布於市區當中。而畫面中的筆直溝渠，在此時就已經存在了。

由此可知，不僅陳澄波所描繪地點的附近，整個嘉義市從1909年到1931年間產生了很大的變化。經過市區改正後，圓環、筆直的道路逐漸取代原有起伏的道路，彎彎曲曲的水路也被截彎取直，各式各樣嶄新的公共建築、公園等現代化的都市空間逐漸出現。在陳澄波的成長過程中，目睹了嘉義市逐漸邁向現代化的過程。而1926年到1928年間陳澄波所描繪的嘉義作品，正是記錄下處於變化中一刻的都市光景。

從上述說明可以大致了解到畫中描繪地點的狀況。在1926年《嘉義街外》中，可以見到畫面上半部呈現出現代化的街道，與此相對的是畫面下半部尚未經現代文明力量改造的溝渠和地面。道路盡頭處呈現出銳利的斷面，在此呈現出明亮街景以及黑暗溝渠的對比效果。畫面後方是已經整備完成的現代世界，然而向外踏出一步的話，就進入了原本無秩序的自然當中。換句話說，陳澄波描繪的是處於正在擴張中的都市邊境風景。

比較近代日本美術史，若提到描繪都市邊境的作品，首先讓人聯想到岸田劉生（1891－1929）的《道路と土手と塀（切通之写生）》（道路、堤防與圍牆）（1915年）（圖13）。根據佐藤康宏的研究指出，這件作品中所描繪的風景，乃是位於正在擴張的都市（東京）西端，也是文化與自然交接的邊境上，雖然道路和堤防已經整備完成，由圍牆所區隔出，電線桿的影子也刻印於地面上，然而土和草所代表的自然，卻具有不迎合人類的堅硬、強韌以及寂寞的力量。⑥ 在岸田劉生作品中所見到以土和草為代表的自然力量，與現代都市文明相抗衡的構造，在陳澄波的《嘉義街外》中也可看見。

陳澄波是否受到岸田劉生《道路と土手と塀（切通之写生）》的啟發而描繪

⑥ 佐藤康宏，〈都市とその辺境—岸田劉生《道路と土手と塀（切通之写生）》〉，佐藤康宏編，《講座日本美術史3図像の意味》（東京：東京大学出版会，2005），頁327。

臺灣大學學術期刊資料庫

了表現都市邊境風景的畫作，無法得到證實。雖然時代稍晚，不過，從陳澄波收藏的美術圖版⑦ 中有著一枚「岸田劉生遺作回顧展覽會」的明信片（圖14），可以知道陳澄波在1936年曾經實際上看過岸田劉生的作品，或許也代表了他對岸田劉生的關心。並且，在陳澄波的早期作品中，也不難看到與岸田劉生的早期畫作有共通之處。例如，在岸田劉生描繪都市的作品中，電線桿和瓦斯燈都是作為現代生活標誌的重要元素，向遠方消失點收斂的街道構圖（圖15），也在他的都市畫中頻繁出現。⑧ 電線桿在陳澄波作品中也是重要的元素之一，後文將加以說明。關於岸田劉生往消失點收斂的街道表現，佐藤康宏指出，這是以直線來表現對於人工物的欲求。⑨ 同樣地，在陳澄波1926年和1927年的作品中，都可以看到他有意使用直線來表現出他對現代都市空間形式的感覺，這類運用直線來表現都市人工性的做法，與岸田劉生的作品具有共通點。當然，藉由直線來表現都市人工性的做法，不僅來自於岸田劉生，在陳澄波自身的美術圖版收藏中，也可以看到。例如1924年於「法蘭西現代美術展覽會」中展出的作品（圖16）中，也有類似的表現方式。

陳澄波和岸田劉生初期都市風景的另一個共通點在於，他們都深受後期印象派的影響，並將其運用在嶄新的都市風景之上。岸田劉生於1911年左右描繪的《街頭（銀座風景）》（圖17）、《銀座和數寄屋橋畔》（圖18）等作品中，可以看到使用了梵谷畫──如《黃色的家》中具有特色的黃色地面。陳澄波的許多作品中，也可以看到以黃色來表現「南國」強烈日照下的地面。陳澄波作品中受到梵谷影響的事實，已有許多研究者指出，並推測他透過複製圖版來吸收梵谷的畫風，⑩ 不過，我們也不可忽視陳澄波曾經透過岸田劉生、梅原龍三郎等日本洋畫家的作品，來接受並吸收了印象派以及後期印象派畫風的

⑦ 陳澄波曾經收集大量的美術圖版，以作繪畫參考資料之用。這些美術圖版目前由嘉義市文化局收藏，關於陳澄波圖版收集之整理以及介紹，參見李淑珠，《「サアムシニーグSomething」を描く──陳澄波（一八九五～一九四七）とその時代》，附錄一。以及李淑珠，〈陳澄波的圖片收藏與陳澄波繪畫〉，《藝術學研究》，第7期（2010.11），頁98-182。

⑧ 佐藤康宏，〈都市とその辺境──岸田劉生《道路と土手と塀（切通之写生）》〉，頁311-312。

⑨ 佐藤康宏，〈都市とその辺境──岸田劉生《道路と土手と塀（切通之写生）》〉，頁311。

⑩ 關於陳澄波受到梵谷影響的研究，參見李淑珠，《描繪出「サアムシニーグSomething」──陳澄波（1895～1947）畫風形成的考察》（嘉義：嘉義市文化局，2005），頁8-16。

臺灣大學學術期刊資料庫

事實。

（二）《夏日街景》（1927）—南國與現代性的融合

1927年陳澄波再度以描繪故鄉風景的作品—《夏日街景》（圖5）入選帝展。畫面中可以看到撐傘母親和小孩的背影，這對親子走向的紅色建築物，乃是1921年落成的嘉義公會堂（圖19）。⑪ 雖然畫家以緻密筆法描繪鬱蒼的樹木，來表現南國自然旺盛的生命力，然而，在另一方面，畫家卻藉由圓環的三個圓形來賦予畫面安定感，並將樹木圈圍起來。接近畫面中心的垂直電線桿，毫不避開景物，將樹以及圓環切成兩半，其高度甚至超過樹端，延伸出畫面之外。在此，作為現代文明象徵的電線桿本身的存在，賦予了觀者強烈的印象。此外，值得注意的是，由直線和曲線構成的畫面中，特別是左方的樹木以及陰影，呈現出接近三角形的形狀。具有銳利尖角的樹影，就某個程度來說有點不太自然，毋寧說是更接近建築物等人工物的影子。不過，這樣的表現，不但賦予了畫面變化，同時，也說明了南國旺盛的自然生命力被框架在理性的都市空間之中，受到現代文明的力量所控制。

從故鄉的觀點來分析陳澄波的這兩件帝展作品，要如何解讀其意涵呢？如上文所述，陳澄波曾經在1926年的新聞採訪中提到，《嘉義街外》（圖4）是為了介紹南國故鄉而畫的。值得注意的是，畫家直接在畫作題名（《嘉義の町はづれ》）中將地名標出，代表畫中的風景並非匿名，而是特定的場所。換句話說，陳澄波有意藉由這件作品，讓觀者了解到嘉義這個地方的景色。此外，從畫家提到這幅作品是為了介紹南國故鄉而畫的說法，再加上選取自己住家附近的風景來描繪一事來看，可知畫家有意藉由這樣的風景，來向異地的觀者，述說自己的起源，在此，不但可以看到畫家故鄉意識的流露，也可以看到這樣的故鄉風景，具有類似自畫像的性格。

然而，畫家又是如何描述自己的起源之地呢？從上文的畫面分析可得知，

⑪ 關於畫面中的建築物，有一說是位於嘉義市中央噴水池旁的日向屋，有一說是嘉義公會堂。筆者根據當時的照片來判斷畫中建築應是嘉義公會堂。照片參見嘉義市文化局主編，《嘉義寫真》第四輯（嘉義：嘉義市文化局，2006），頁6。

臺灣藝術期刊資料庫

在1926年的帝展作品（圖4）中，可以看到畫面明顯分裂成上下兩個部分，並藉此塑造出自然和文明的對比圖式，不過，在這裡，除了自然與文明的對比之外，也隱含了「南國」和「現代性」之對比隱喻。強烈的陽光所映照的土地、以及有著溝渠的起伏地面、草、木橋、寺廟等昔日風景，可說是作為南國的表徵符號，圍牆、電線桿、筆直的街道，則是代表現代都市的要素。而戴著斗笠的農人，以及撐著洋傘的人物，也可說是具有相同的對比意味。

在日本的統治下，臺灣開始被塑造成所謂的「南國」。原本，在日本人所賦予的「南國」概念和形象中，應該並不包含有「現代性」的要素。例如，從1922年黃土水〈台湾に生れて（出生在臺灣）〉的文章中可以得知，日本人所想像的「南國」臺灣，是個充滿著可怕自然力量的未開發土地，也是日照強烈，有如地獄般炎熱的熱帶。⑫ 無論黃土水，或者陳澄波，當他們離開自己的家鄉來到東京時，必然得時時沐浴在這樣的視線，以及各式各樣充滿誤解和無知的詢問當中。也可以說，帝國首都日本人眼中的臺灣，和他們自身所認知的臺灣之間，呈現出巨大的落差，如何克服這個認識上的距離，似乎變成他們在此時期藝術創作中的重要課題。然而，隨之而來一個更讓人疑惑的問題是，如果所謂的故鄉──「臺灣」，在他人和自己的眼中，呈現出這麼不同的樣貌，那麼，到底「臺灣」是什麼？「故鄉」又是什麼？這個問題或許又反過來逼近他們的心靈，並且對他們的認同造成一種危機感。他們必須藉由不斷的思索，才能夠暫時從這個危機感中解脫出來。

以陳澄波為例，或許他將自己對這個問題的思考，呈現在1926年的作品上。因此，不可忽略這件作品產生自畫家身處異鄉，並面臨所謂認同危機的背景當中。在1926年的作品中，他將「南國」與「現代性」這兩個具有異質性的概念，藉由都市的邊境風景結合起來，並在其中顯示出自然與文明、南國與現代性之間對抗構造。從這個對抗構造裡面，也可以感受到畫家面對上述危機時所產生的心理掙扎。雖然對陳澄波來說，溝渠所代表的昔日風景中，應該有著伴隨他成長的記憶，或許也是他懷念的風景之一，不過，在身處異鄉的環境

⑫ 黃土水，〈台湾に生れて〉，《東洋》，25：2/3（1922.3），頁183。收錄於顏娟英譯著；鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（下）》（臺北：雄獅圖書，2001），頁168-173。

臺灣人文藝術期刊資料庫

中，陳澄波感受到日本人視線中對南國臺灣之前近代和落後的錯誤看法，或許更加迫使他感受到將正確情況傳達出來的必要，也就是藉由畫作來表現出南國臺灣現代化的一面。這樣的傾向在1927年帝展作《夏日街景》（圖5）中更加強烈。原本在1926年作品中高高隆起的土地，象徵著自然的生命力，不為現代都市的理性空間所控制，然而在《夏日街景》中已看不見自然與文明的對抗構造。在這件作品當中，由直線、圓圈、三角形等構成的空間，將南國旺盛的自然生命力框架起來，代表著南國的自然為現代文明所控制，與人們共同生活在嶄新的都市空間之中。

從這個觀點來解讀這兩件作品可以發現，從原本自然與文明對抗的構造，到南國自然為現代文明所控制的構圖來看，陳澄波展示於帝國首都東京展覽會場的作品中，一方面可以看到其與故鄉意識的萌芽有著強烈關聯，另一方面，雖然他無可避免地接受到日本人所成立的「南國」臺灣形象，但是也可以看到藉由去除掉威脅自身存在感的要素，來重新構築自我認同的過程。在這些作品中，陳澄波運用學習到的印象派與後期印象派等嶄新風格，來描繪故鄉嘉義，藉此來證明自己所獲得的現代性，並將自己的故鄉，以現代都市的樣貌來呈現出來，以強調出自己與日本人的同時代性。從這個觀點來看，《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現代文明的執着。

（三）陳澄波的故鄉觀與想像共同體「臺灣」的成形

根據上文的說明，可以了解到畫作中所呈現故鄉形象之意義結構的轉變。不過，要更進一步探索陳澄波赴東京後，故鄉觀是如何形成的問題，可以從畫家的速寫本中，找到一些重要的線索。在製作於1926－1927年速寫本中的一頁（圖20），可以看到陳澄波寫著：

一、世界和平新紀元，歐風美雨，思想波瀾，自由平等，重人權，警鐘敲動，強暴推翻，人類莫相殘，慶同歡，看、看、看，美麗臺灣，看、看、看、崇高玉山。

二、日華親善念在茲，民情壅塞，內外不知，孤懸千里，遠西陲，百般施

臺灣大學學術期刊資料庫

設，民意為基，議會設置宜，政無私，嘻、嘻、嘻，東方君子，嘻、嘻、嘻，熱血男子。

三、神聖故鄉可愛哉，天然寶庫，香稻良材，先民血汗，掙得來，生聚教訓，我們應該，整頓共安排，漫疑猜，開、開、開，荊棘草萊，開、開、開，文化人才。

這段文字乃是抄錄自〈臺灣議會設置請願歌〉，⑬ 而陳澄波為何在速寫本中抄錄這段文字的緣由，可以從前後頁的速寫以及文字中找到線索。在這段文字的前幾頁中，可以看見一些人物頭像速寫（圖21、22），其下方書寫著人名，包括了「九龍君、蔡先生、蔡年亨先生」。從第一頁（圖23）所記載的時間來看，這些速寫以及文字是在1926年1月26日所寫的。而在陳澄波速寫本中出現的蔡年亨（圖22），出生於1889年，大甲人，畢業於臺灣總督府國語學校，也是臺灣文化協會的重要成員。⑭ 上述文字與速寫的時間點，剛好與第七次臺灣議會設置請願運動的時間重疊。1926年1月21日，由蔡培火、陳逢源與蔡年亨為請願代表，攜帶了一千七百餘份請願書赴日，請願團在臺灣與日本均受到盛大的歡迎。同年的2月9日，向帝國議會提出請願書。⑮ 陳澄波描繪速寫的1月26日，正好是請願團一行人抵達橫濱的日子，他們先在橫濱受到臺灣人的歡迎，同日一行人抵達東京車站時，又受到東京留學生約二百五十餘人的歡迎。這群臺灣留學生與支持請願運動的日本人十餘人，高舉「臺灣議會」、「自由」、「平等」等字樣的旗幟，一路向位於神田的歡迎會場中華基督教青年會館前進，途中發布宣傳單，並高唱〈臺灣議會設置請願歌〉。⑯ 陳澄波在1月

⑬ 〈臺灣議會設置請願歌〉，《臺灣》，第四年第三號（1923.3）。收錄於周婉窈，《日據時代臺灣議會設置請願運動》，附錄四（臺北：自立報系文化出版部，1989），頁204。

⑭ 臺灣總督府警務局編，《臺灣總督府警察沿革誌第二篇 領臺以後的治安狀況（中卷）》（臺北：臺灣總督府警務局，1939）。譯文參見王乃信等翻譯，《臺灣總督府警察沿革誌第二篇 領臺以後的治安狀況（中卷）臺灣社會運動史（1913－1936）第一冊文化運動》（臺北：海峽學術出版社，2006），頁196。周婉窈，《日據時代臺灣議會設置請願運動》，附錄六，頁214。

⑮ 周婉窈，《日據時代臺灣議會設置請願運動》，頁91-92。

⑯ 吳三連、蔡培火、葉榮鐘、陳逢源、林柏壽，《臺灣民族運動史》（臺北：自立晚報社文化出版部，1971），頁137-138。

臺灣大學學術期刊資料庫

26日的速寫，可以證實他應該也參與了同日東京留學生的遊行與歡迎活動。而在速寫本中出現的蔡先生，經由照片的比對，非常可能是此次請願活動的代表之一蔡培火。⑰

作為臺灣自治主義路線最具代表性的政治運動—臺灣議會設置請願運動，始自1921年，一直持續到1934年，陳澄波留學東京期間（1924－1929），正值臺灣議會設置請願運動最為蓬勃的時期。⑱ 從上述陳澄波的速寫簿中，還可看到陳澄波記下以下文字：「聽之無聲，視之無形。台灣政治求大多數。台灣政治全島住民。」（圖23）在這段文字當中，雖然簡短，卻反映出民族自決的思想，也是與議會設置請願人士的交流中所寫下的。吳叡人指出在1920年代的反殖民鬥爭過程中，臺灣人菁英逐步發展出一個「政治的臺灣民族主義論述」，而此論述「將臺灣人想像成一個擁有民族自決權以及未來的國家主權的被壓迫的弱小民族。」⑲ 他更進一步指出，「臺灣民族主義者藉由宣稱臺灣人的民族自決權，想像了一個以臺灣為範圍的政治形式（民族國家），然後他們再以既有的本地文化為素材，創造、或者『發現』一個相對應於這個主權政治形式的民族文化。」⑳ 換言之，隨著臺灣民族主義的發展，一個對於尋求臺灣主體性認同的文化創造需求也同時出現。而建構臺灣主體性的這場文化運動，「並非保存固有文化的文藝復興（renaissance）式的運動，而是更積極的創造新文化的啟蒙運動（enlightment）。」㉑

---

⑰ 照片可參見第七次臺灣議會設置請願運動代表在1926年1月26日抵達橫濱時所拍的合照。李欽賢，《臺灣美術之旅》（臺北：雄獅圖書，2007），頁85。

⑱ 根據周婉窈的研究指出，第六回到第八回（1925－1927）的臺灣議會設置請願運動，可說是蓬勃發展的時期，不但在臺灣各地受到民眾支持的熱潮，請願團自日本上陸後，也沿路受到當地歡迎團的熱烈招待，簽署人數也直線上升，此時正與陳澄波留學的東京時期重疊。周婉窈，《日據時代臺灣議會設置請願運動》，頁70-106。

⑲ 吳叡人，〈臺灣非是臺灣人的臺灣不可—反殖民鬥爭與臺灣人民族國家的論述1919－1931〉，收錄於林佳龍、鄭永年主編，《臺灣研究基金會叢書二之六》（臺北：新自然主義公司出版，2001）頁44-45。感謝慈林教育基金會林玲君女士提供資料。

⑳ 吳叡人，〈福爾摩沙意識形態—試論日本殖民統治下臺灣民族運動「民族文化」論述的形成（1919－1937）〉，《新史學》，17卷2期（2006.6），頁132。

㉑ 吳叡人，〈福爾摩沙意識形態—試論日本殖民統治下臺灣民族運動「民族文化」論述的形成（1919－1937）〉，頁143。

臺灣大學學術期刊資料庫

為何臺灣民族主義者積極於創造並尋找臺灣文化的特殊性或者是獨特性呢？吳叡人指出臺灣民族運動者的自我認識，受到了大正民主主義溫和的民族自治觀的影響。例如，日本自由派殖民學者泉哲提醒臺灣人欲追求「自治的臺灣」之目標，必須養成「自治民族的資格」。㉒ 並且，大正民主主義者賀川豐彥在1922年來臺與醫專學生的談話中亦提到：「你們現在還不配談獨立，一個獨立的國家必須具有獨自的文化。譬如文藝、美術、音樂、演劇、歌謠等等。不能夠養成自己的文化，縱使表面上具有獨立的形式，文化上也是他人的殖民地。現在培養自己的文化纔是你們的當務之急。你們一旦獲得自己的文化，水到渠成，獨立的問題自然就會解決。」㉓ 吳叡人並進一步指出，臺灣民族運動繼承了大正民主主義的觀點，「也將殖民地的新文化運動理解為這整個現代世界改造運動的一環。」並且，「臺灣版的改造運動在追求體制改造的同時，也是一個臺灣知識人反省臺灣文化的自我改造運動。」㉔ 也就是說，在臺灣民族運動的發展過程當中，臺灣人知識份子的自我認識，除了在政治上追求自治的人格之外，創造臺灣獨特的文化亦是刻不容緩的急務。並且，站在一個認為自己是有缺陷的、需加以改造的想法上，這個文化改造運動始終是站在現代主義的立場。㉕

從上述引用吳叡人對臺灣民族主義政治與文化運動的研究中，可以知道，對於「臺灣人」以及「臺灣民族」的想像共同體，隨著第一次世界大戰後民族自決的思潮，大正民主主義的媒介，以及臺灣反殖民菁英份子自治主義的運動而逐漸成形。而陳澄波在1926－1928年所描繪的嘉義故鄉圖像（1928年尚有一件描繪於同地點的《嘉義街外》畫作），一方面與從殖民地移動到殖民母國的

㉒ 吳叡人，〈福爾摩沙意識形態—試論日本殖民統治下臺灣民族運動「民族文化」論述的形成（1919－1937）〉，頁145。

㉓ 吳三連、蔡培火、葉榮鐘、陳逢源、林柏壽，《臺灣民族運動史》，頁285。引文並參見吳叡人，〈福爾摩沙意識形態—試論日本殖民統治下臺灣民族運動「民族文化」論述的形成（1919－1937）〉，頁145-146。

㉔ 吳叡人，〈福爾摩沙意識形態—試論日本殖民統治下臺灣民族運動「民族文化」論述的形成（1919－1937）〉，頁146-147。

㉕ 吳叡人，〈福爾摩沙意識形態—試論日本殖民統治下臺灣民族運動「民族文化」論述的形成（1919－1937）〉，頁143-151。

臺灣大學學術期刊資料庫

過程中所產生的故鄉意識有關，一方面也反映出陳澄波對於共同體「臺灣」的想像，與臺灣民族主義的形成過程有著密切的關係。

例如，在上述陳澄波抄錄的《臺灣議會設置請願歌》當中，也可以看到使用了一些詞彙或符號來表述「臺灣」，例如「美麗臺灣」、「崇高玉山」、「天然寶庫，香稻良材」、「神聖故鄉」等，以凝聚民族運動者的共同體意識。並且，在這首歌的歌詞當中，除了政治面的「議會設置」、「日華親善」等目標之外，也揭櫫了創造、以及改造臺灣新文化，是民族運動者追尋臺灣民族認同的一個重要面向，歌詞中並以荊棘草萊形容前途之艱難。這個比喻令人聯想起王白淵出版於1931年的詩集，亦名為《蘇の道》（荊棘之道），與陳澄波大約同時期就讀東京美術學校的王白淵，曾經將這本詩集送給陳澄波（圖24）。㉖ 從這個荊棘的比喻當中，可以感受到當時的知識份子，包括以美術為志到日本留學的臺灣人，對於開創臺灣新文化有著焦灼的熱情。無論是陳澄波、或是王白淵等到東京留學學習美術的臺灣人，相信亦深深受到從日本到臺灣風起雲湧的臺灣民族運動的影響。並且認知到要擺脫殖民地的位置，除了在政治上追求獨立自治的人格之外，改造並創造獨自的臺灣文化亦是當務之急。而美術，亦屬於改造臺灣新文化中重要的一環。

根據上述可知，陳澄波在留學東京時期，隨著從殖民地往殖民母國的移動過程中，故鄉意識逐漸萌芽。並且，在東京留學期間，他亦直接接觸並受到臺灣民族運動的影響。而臺灣民族運動起始於接受新式教育的本土知識份子與留日青年之間，他們共同思考作為殖民地臺灣人的命運，開始形塑對臺灣這個共同體的想像，並將臺灣民族想像為一個「被壓迫的弱小民族」。㉗ 從最根源的內心層面來說，這樣的想像也可以認為是與從殖民地移動到帝國的過程中所萌生的故鄉意識有關。而他們在追求政治形式上自治的同時，「改造」並創造臺灣新文化亦為重要的任務。而陳澄波在1926－1928年所創造的故鄉圖像中所顯示出對現代性的執著、對於認同的焦慮以及危機感，生動地為我們展示出一個對故鄉臺灣之想像共同體成形的過程。而其創作背景可說是和1920年代臺灣民

㉖ 包含本書的陳澄波藏書，目前收藏於嘉義市文化局。

㉗ 關於作為新興知識份子的留日學生與臺灣民族運動之間的關係，參見周婉窈，《日據時代臺灣議會設置請願運動》，頁9-26。

臺灣大學學術期刊資料庫

族運動中，知識份子對於創造、改造臺灣新文化的迫切感有著密切關聯。㉘

三、追求主體性的理想故鄉風景──以《嘉義公園》（1937）為中心

（一）《嘉義公園》之風格來源分析

1929年陳澄波自東京美術學校研究科畢業後，轉往中國上海發展，除了在藝苑繪畫研究所進行繪畫製作以及任教之外，也於同年9月開始於新華藝術大學西洋畫科任教。一直到1933年6月返臺定居為止，這段期間，多數以上海為根據地，並以中國江南各地的風景作為主要創作題材。而他再度大量描繪嘉義風景，應該是1933年返臺定居以後的事情。下文，將以他返鄉後的代表作之一──1937年的《嘉義公園》（圖7）為中心，來進一步探討陳澄波返鄉後故鄉風景的意涵及其故鄉意識的轉變。

1937年描繪的《嘉義公園》，曾經展出於1938年的臺陽美術展覽會中，展出當時的題目是《辨天池》，描繪地點是嘉義公園中的辨天池。㉙ 這件作品以巨大的鳳凰木為中心，有如傘狀般的鳳凰木，幾乎覆蓋了畫面中的所有景物。畫面前方是辨天池，右側可以看到紅色橋樑以及燈籠，燈籠後方有女性以及小孩二人，他們的視線望向水池的方向，水池中可以看見三種鳥類──丹頂鶴、番鴨、以及天鵝。從左側樹葉的間隙中可以窺見辨天堂的建築物。鳳凰木的樹形呈半圓形傘狀，茂密的枝葉間可以看到藍天和白雲，枝幹有如動物的觸手般，向水面伸展，作為鳳凰木特徵的羽狀複葉以及紅色花朵，以具有躍動感的筆觸來描繪，巨大鳳凰木的生命感，在此表現無遺。枝幹上可以看到白色顏料，不但加強了亮面的表現，也強調出枝幹的存在感，並傳達出一種非現實感的印象。

這件作品描繪的場所是當時嘉義公園的辨天池。1911年落成的嘉義公園，

㉘ 關於臺灣藝術家之文化認同的問題，亦可參照顏娟英，〈自畫像、家族像與文化認同問題──試析日治時期三位畫家〉，《藝術學研究》，第7期（2010.11），頁25-69。

㉙ 〈辨天池（臺陽展）陳澄波畫〉，《臺灣日日新報》，1938年5月11日，版10。

臺灣大學學術期刊資料庫

位於嘉義市西方，位於公園水池旁的辨天堂落成於1913年5月。不過，後來因風災而損毀，陳澄波描繪的是1928年經改築後的辨天堂。㉚ 辨天堂供奉的是弁才天，臺灣的弁才天信仰應該也是移植自日本。在日本，弁才天信仰最早出現於奈良時代，原來作為佛教的尊格，但在近世以後融合了佛教、神道教以及民間信仰。弁才天具有音樂神、福德神、財寶神、學藝神等多重性格。由於其來源是印度的河神，因此辨天堂的建築經常設立在河、池等水邊。位於嘉義公園之辨天堂建築以及紅色燈籠現在已經不存在了，不過從池塘和橋還可以稍微看到一些過去的影子。比較當時的明信片（圖25），雖然這是從與畫作不同角度所拍攝的照片，然而可以知道當時的確有著相同的橋樑以及燈籠，不過，照片中的手洗舍，在陳澄波畫中則被省略。此外，從照片的角度來看，無法確認是否有巨大的鳳凰木，不過，從陳澄波的速寫（圖63-1）中，可以知道在當時辨天池周圍的確種植有鳳凰木。

另外，林玉山也曾經描繪過辨天池，也就是1930年參加臺展的《朝の辨天池》（清晨的辨天池）（圖26）。這件作品以水墨描繪，是從陳澄波作品的相反角度來畫的。畫面中可以看到辨天堂建築以及三棵大樹，不過，都不具有鳳凰木的特徵，不過，在手洗舍旁邊的小樹，從樹葉特徵來看很可能是鳳凰木。和陳澄波作品相比較的話，還可以看到一些不同之處。第一、雖然林玉山作品中省略了紅色燈籠，不過卻將神社的建築主體當成畫面主題來詳加描繪。相較之下，陳澄波作品中不太強調神社的存在感，將神社建築隱藏於鳳凰木之後，畫面中僅藉由紅色燈籠來暗示神社的存在。第二、林玉山作品中不見人跡，辨天堂以及水池籠罩在清晨寧靜的氣氛中，畫面左下方有隻飛翔的小鳥，是畫中唯一具有動態的表現，整件作品傳達出靜謐莊嚴的宗教氣息。而在陳澄波的作品中，無論是各種鳥類優游其中的水池、或者是觀賞池中景物的母子，以及使用躍動筆觸描繪的鳳凰木，皆充滿了動態感以及生命力。顯示出雖然描繪的是同樣場所，然而畫家們卻根據各自不同的目的來重新安排構成畫面。那麼，到底陳澄波透過這樣的風景要表達什麼意涵呢？

首先，先觀察畫中重要的主題之一──鳳凰木。在陳澄波畫中的鳳凰木，是

㉚ 關於嘉義公園中的辨天堂，參見〈辨天堂落成式〉，《臺灣日日新報》，1913年5月16日，版4。〈嘉義公園の辨天堂改修成る〉，《臺灣日日新報》，1928年12月13日，版5。

臺灣大學學術期刊資料庫

一株巨大的樹，有如傘狀般的樹形，將畫中景物都包覆其中。鳳凰木是熱帶最具代表性的花樹之一，原產馬達加斯加，19世紀末被移植到臺灣。鳳凰木到了夏天，開滿了紅色花朵，彷彿整株樹都燃燒起來，鮮紅的花朵加上綠樹，形成熱帶地區最具鮮明意象的植種之一。近代日本畫家中，最早將鳳凰木入畫的是可能是石崎光瑤（1884－1946）。石崎光瑤在1916年的印度旅行後，開始將熱帶的色彩帶入畫面當中，1918年參加第十二回文展的作品《熱國妍春》，將熱帶的植物以及鳥類入畫，呈現出色彩鮮豔的樂園景象。㉛ 翌年，石崎光瑤再以《燦雨》（1919）（圖27）參加第一回帝展，這件作品是六曲一雙的屏風，左隻和右隻都描繪了鳳凰木盛開的鮮紅花朵，熱帶特有的暴風將金色線條描繪的驟雨吹得傾斜，紅色花朵由於雨的關係，而呈現出濃淡變化。印度孔雀收起尾羽休憩於樹幹上，然而紅嘴鶯哥彷彿被暴風驚擾，飛舞於紅色花叢之間。㉜ 這件作品，藉由鮮豔的色彩，以及光線、聲音、動態，來營造出一種非現實的熱帶情調。

藉由鳳凰木的紅花綠樹來營造熱帶氣氛的作品，還可以舉臺展審查員鄉原古統《南薰綽約》（1927）（圖28）為例。畫中紅綠相間的樹叢中，搭配了白色的鴿子，畫家提到，這是「藉由紅花以及鴿子來表現南國的白晝氣氛」。㉝ 由此可知，藉由鳳凰木的紅色花朵來呈現熱帶意象的表現方式，已經固定下來。換句話說，鳳凰木以及其紅色花朵，在傳達所謂「南國」的熱帶氣氛時，是非常適合的題材。

不過，相較於石崎光瑤以及鄉原古統的作品而言，陳澄波在《嘉義公園》（1937）中，卻不太強調鳳凰木滿樹紅艷花朵所形成的熱帶氣氛，只在畫面左下方處象徵性地點上數點紅花（圖29）。在這裡可以看到陳澄波雖然使用了鳳凰木這個代表南國以及熱帶的題材，但是卻在意義上作了轉變。除了減少紅花

㉛ 關於石崎光瑤的介紹，參見鬼頭久美子，〈上村松篁の画業における熱帯花鳥作品の一考察──上村松篁「燦雨」を中心に〉，《熱帯花鳥へのあこがれ──石崎光瑤の作品と出会って》展圖錄（奈良：松伯美術館，2007），頁9-12。

㉜ 參見《燦雨》圖版解說，參見《熱帯花鳥へのあこがれ──石崎光瑤の作品と出会って》展圖錄，頁79。

㉝ 〈臺展アトリエ巡り（三）──色とりどりに、異国情緒漂ふ　花鳥画＝鄉原藤一郎氏〉，《臺灣日日新報》，1927年9月8日，版7。

臺灣大學學術期刊資料庫

的描繪之外，畫家在鳥類的搭配上，也別具新意。在畫面的水池中，可以看到丹頂鶴（圖30-1）、番鴨（圖31）以及天鵝（圖32）三種鳥類，其中，特別是畫面最前方的兩隻丹頂鶴，給予觀者一種奇異的感覺。陳澄波也曾在另一件尺寸較小的作品（圖33）中，描繪了鳳凰木與丹頂鶴、天鵝的組合。在這件作品中，呈現出更加迫近鳳凰木的角度，俯瞰角度描繪的鳳凰木枝幹，向水面延伸。枝、葉的各種圓弧線，形塑出畫面充滿生命力的躍動感，具有音樂般的節奏與律動。在這兩件作品中的丹頂鶴，幾乎呈現相同的姿態（圖30-1、30-2）。丹頂鶴是東亞繪畫中的傳統畫題，往往和松、竹、梅等植物組合，不但非屬熱帶的動物，也和充滿熱帶氣氛的鳳凰木題材不相搭配。從當時的照片來看，可以看到辨天池中確實曾經飼養過丹頂鶴（圖34），㉞ 然而，陳澄波將丹頂鶴描繪於畫面前景，應該不單單只是為了描繪實景，而是具有超越寫生以上的意義。㉟

在陳澄波的美術圖版收藏中，可以看到有一張福田平八郎（1892－1974）入選第四回帝展的《鶴（三幅對）》（1922）（圖35）的明信片，其中一隻鶴的姿態，垂首地面正在啄食。《嘉義公園》中的鶴垂首立於池中，姿態與其類似。這種姿態的鶴是東亞繪畫傳統中描繪鶴的主要樣式之一，又稱之為啄苔。根據小川裕充的研究，唐代薛稷已經確立了所謂六鶴圖屏風的形式，六鶴的形態在後代一直繼承下來，並傳播到東亞各國，形成一種固定的表現方式。而六鶴也有各自歸屬的季節。垂首站立彷彿在啄食的鶴，經常出現於春夏景的畫面當中。㊱ 從上述說明可知，雖然從幾張速寫的作品中，可以看到陳澄波直接面對丹頂鶴來寫生作畫（圖36-1、36-2），但是他的描繪方式，還是採用了傳統東

㉞ 嘉義市文化局主編，《歲月—嘉義寫真》（嘉義：嘉義市文化局，1991），頁83。

㉟ 關於《嘉義公園》中出現的丹頂鶴作為東洋文化的象徵符號，江婉綾亦有類似觀察，江婉綾，〈家•國•童話—論陳澄波《嘉義公園》（1937）象徵意涵〉，《臺灣美術》，82號（2010.10），頁44-46。

㊱ 關於鶴圖在中國和日本的確立與流傳，參見小川裕充，〈薛稷六鶴圖屏風考—正倉院南倉寶物漆櫃に描かれた草木鶴圖について〉，《東洋文化研究所紀要》，第117冊（1992），頁179-213。小川裕充，〈黃筌六鶴圖壁畫とその系譜（上）、（下）—薛稷、黃筌、黃居案から庫倫旗一號遼墓を經て徽宗、趙伯驌、牧谿、王振鵬、浙派、雪舟、狩野派まで〉，《國華》，第1165（1993.2），頁7-22、1297號（2003.11），頁7-25。

臺灣藝術期刊資料庫

亞繪畫中的鶴的形式，並且在季節搭配上也無誤。

此外，在陳澄波的美術圖版收藏中，還有一件高間惣七（1889－1974）的作品《鶴》（1932）（圖37），畫面中可以看見將鶴與巨大的花樹組合起來的做法。這類藉由引用傳統繪畫母題來嘗試在油畫中傳達出東洋，或是日本氣氛的做法，和陳澄波有類似之處。在陳澄波的美術明信片收藏中，可以看見他收集了不少高間惣七的帝展入選作品。高間惣七自文展末期到帝展時代連續特選五回，並且他在1924年3月和吉村芳松（1887－1965）、田邊至（1886－1968）、大久保作次郎（1890－1973）、熊岡美彥（1889－1944）、牧野虎雄（1890－1946）等帝展中堅畫家創立了槐樹社，槐樹社每年春天舉辦公募展，是帝展的外圍團體。㊲ 從陳澄波的美術圖版收藏中可以看到他對槐樹社畫家的關注，而他本人也從1927到1930年四度入選槐樹社展，㊳ 由此可見，高間惣七和陳澄波作品中所具有的共通點，並非偶然。

在《嘉義公園》中，可見到陳澄波對東亞傳統繪畫的關心以及認識，除了在繪畫母題中出現了丹頂鶴之外，陳澄波還引用並融合了其他日本繪畫及中國繪畫的圖式。例如，如同傘狀的樹形以及巨木表現，令人聯想起速水御舟（1894－1935）著名的日本畫作品《名樹散椿》（1929）（圖38）。速水御舟畫中的山茶花枝幹優美而具有裝飾性，和陳澄波彷彿動物觸手般向水面延伸的枝幹表現有些不同。筆者認為和陳澄波畫中鳳凰木更加接近的巨木的表現，可以追溯到桃山時代（1573－1615）的障壁畫或屏風畫中的巨大樹母題。例如，在狩野永德（1543－1590）之聚光院四季花鳥畫中的《梅花禽鳥圖》（1566）（圖39）、傳狩野永德的《檜圖屏風》（1590）（圖40）中，都可以看到以巨

㊲ 關於高間惣七和槐樹社的介紹，參見河北倫明、高階秀爾著，《近代日本絵画史》（東京：中央公論社，1987），頁270。

㊳ 陳澄波槐樹社的入選經歷參照李淑珠，《「サアムシニーグSomething」を描く─陳澄波（一八九五～一九四七）とその時代》，頁22-23，以及附錄年表。以及〈第四回槐樹社展覽會陳列目錄〉，《美術新論》，2-5（1927.5），頁111。〈槐樹社展覽會合評〉，《美術新論》，2-5（1927.5），頁44。〈第五回槐樹社展覽會陳列目錄〉，《美術新論》，3-3（1928.3），頁162-167。槐樹社同人，〈槐樹社展覽會入選作合計〉，《美術新論》，3-3（1928.3），頁92。〈第六回槐樹社展覽會陳列目錄〉，《美術新論》，4-4（1929.4），頁92。〈槐樹社展覽會合評雜話〉，《美術新論》，4-4（1929.4），頁98。

臺灣人文藝術期刊資料庫

樹作為花鳥畫的主角，而支配了整個畫面，向左右延伸彎曲的枝幹，充滿了生命力往水面方向伸展等特徵，都和陳澄波描繪的鳳凰木有類似之處。而這類將樹木枝幹以誇張彎曲的姿態表現，不僅在《嘉義公園》中可見，從1932年起就已經可見於陳澄波的畫作當中，例如《農家》（1934）（圖41），而這類誇張的樹木表現方式，除了可能是有意識地將上述日本花鳥畫的樹木造型引進畫面當中，也有可能是參考了中國畫中對於梅樹等老木枝幹的描寫方式（圖42）。

除了藉由巨樹形態表現出充滿生命感的鳳凰木之外，值得注意的是，陳澄波在畫面中還特別強調出鳳凰木的枝幹，樹的枝幹從主幹分向左右兩側向水面方向延伸，並以白色顏料強調出蜿蜒曲折的形態。這類樹枝向水面延伸，並配上水景的表現（圖43），讓人聯想起中國與日本的花鳥畫。例如，15世紀中國明代呂紀《四季花鳥圖》中的春景（圖44）、以及日本江戶時代伊藤若冲（1816－1800）《動植綵繪》中的《雪中鴛鴦圖》（1757－1766年左右）（圖45）中，都可以看到向水面蜿蜒伸展的樹枝搭配上水禽，以及水景的表現方式。從陳澄波的美術圖版收藏中，可以知道他在1926年曾經親眼目睹伊藤若冲的《動植綵繪》。而呂紀的《四季花鳥圖》在1917年起就已經為美術雜誌《國華》所介紹。㊴ 雖然不能就此證明陳澄波直接受到這些畫作的影響，然而，卻不能忽略陳澄波對於東亞繪畫傳統中花鳥畫圖式的認識，以及基於這個認識將其引用至構圖當中的可能性。

（二）陳澄波「東洋」認同與轉化

從上文的說明可以知道，陳澄波在創作本圖時，曾經試圖將各式各樣東亞繪畫的語彙帶入畫面當中，以下將進一步說明陳澄波創作思想背景的來源。陳澄波自1932年起，曾多次接受報章採訪，並發表文章表達創作觀以及製作心得。在這些文章中，他一再強調作為「東洋人」本身的畫作，也必須是「東洋

㊴ 關於中國明代花鳥畫的部分，感謝國立臺北藝術大學黃立芸助理教授的指教。關於呂紀《四季花鳥圖》在日本的介紹以及收藏經過，參照黃立芸，《呂紀「四季花鳥図 四幅」（東京国立博物館）を中心とする日中花鳥画の比較研究》（東京：東京大學博士論文，2010）。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

的」，即使使用舶來的西洋畫材，也必須在題材以及畫風中表達東洋氣氛。㊵至於如何在畫風中表達出東洋氣氛？陳澄波曾經具體說明他的製作心得。他在1934年的採訪中提到在上海曾經接觸到中國繪畫，其中倪瓚的線條以及八大山人的筆觸，對他影響最大。而他也嘗試使用線條以及筆觸讓畫面生動起來，並且說明筆觸中隱藏線條，是最適合他的做法。此外，他還提到他向來的製作方針，是將雷諾瓦的線條律動以及梵谷的筆觸吸收融合，並以更加濃厚的色彩來傳達東方的感覺。㊶

上述有關陳澄波的繪畫觀以及製作心得的文字，經常為研究者所引用，廣為人知。從這段文字中可以知道，陳澄波大約在1932年起，不斷地強調作為「東洋人」的身分，並企圖在畫面中表達出所謂「東洋氣氛」。一般而言，陳澄波的這些想法，以及在畫風中吸收中國繪畫的做法，被認為是和他在上海時期的經歷有密切關聯。當然，旅居上海的期間對陳澄波的畫風形成以及思想轉變上具有重要性，不過，若要了解陳澄波形成這種思想背景的來由，還必須追溯到更早的年代，亦即從他留學東京時期日本畫壇的動向來加以理解。㊷

首先，陳澄波提到影響他作品的中國繪畫有倪瓚的線描以及八大山人的筆觸，並且，一直以來他不斷嘗試將雷諾瓦的線條律動以及梵谷的筆觸吸收融合。雖然陳澄波在此並沒有直接將倪瓚和八大山人的線條與筆觸和雷諾瓦、梵谷的畫作連繫起來，但是卻可以從文脈中看出二者之間具有關聯。這種將文人畫與印象派、後期印象派畫家畫風相比較的說法，從1910年代後即經常出現於日本畫壇中。㊸ 例如，1911年藤島武二（1867－1943）曾經指出，後期印象派

㊵ 參照以下嘉義市文化局收藏陳澄波新聞記事剪貼。〈アトリエ巡り（十）裸婦を描く〉，《臺灣新民報》，1932年、〈アトリエ巡り（十三）タッチの中に線を秘めて描く　帝展を目指す芸術的に表現する　陳澄波〉，《臺灣新民報》，1934年、〈アトリエ巡り（十三）阿里山の神秘を芸術的に表現する〉，《臺灣新民報》，1935年。

㊶ 〈アトリエ巡り（十三）タッチの中に線を秘めて描く　帝展を目指す芸術的に表現する　陳澄波〉，《臺灣新民報》，1934年。原文確切出處不明，引自陳澄波新聞記事剪貼，嘉義市文化局藏。

㊷ 陳澄波之東洋回歸思想與日本畫壇的關係，於李淑珠，《描繪出「サアムシニーグ Something」──陳澄波（1895～1947）畫風形成的考察》，頁24-31中亦有指出。

㊸ 參照永井隆則，《セザンヌ受容の研究》（東京：中央公論美術出版，2007），頁245-294。

臺灣大學學術期刊資料庫

畫家高更（1848－1903）、塞尚（1839－1906）和梵谷的作品與日本江戶時代的畫家池大雅（1723－1776）、與謝蕪村（1716－1783）、曾我蕭白（1730－1781）的繪畫，從心理學的觀點可以找到共通之處。㊹ 萬鐵五郎（1885－1927）也在1922年指出塞尚、梵谷作品中所看到的筆觸、色彩以及構圖的律動，和南畫的筆韻、墨韻有共通之處。他還引用了中國傳統畫論中的氣韻生動，來說明南畫的理想在於表現出由精神所支配的肉體律動。㊺

所謂南畫，是在日本江戶時代受中國文人畫影響而誕生的繪畫，也稱為文人畫、南宗畫，池大雅、與謝蕪村都是江戶時代具代表性的南畫家。南畫在明治初期雖然曾經被認為是過時的藝術，一時呈現衰退現象。不過，大正時期開始有不少畫家重新從南畫中尋求創新要素。日本畫界在今村紫紅（1880－1916）的帶領下，結合後期印象派以及南畫畫風，形成了所謂新南畫的風格。洋畫界也有不少畫家投入南畫製作的行列，或是將南畫風格帶入畫面，例如森田恒友（1881－1933）、萬鐵五郎、小杉未醒（1881－1964）、滿谷國四郎（1874－1936）等人。㊻ 陳澄波在東京留學的1920年代，和南畫再評價的時期是重疊的，因此，他不可能不知道這股畫界的潮流。從這一點來看，可以推測陳澄波對於文人畫、或者南畫關心的萌芽，可以追溯到比上海時期更早的東京留學時期。除了從陳澄波的繪畫論之外，從他的美術圖版收藏中，也可以看到同樣的跡象，其中有不少小杉未醒（圖46）、滿谷國四郎（圖47）等人的作品，可以看出他對畫壇中如何將南畫帶入油畫之現象的 關心。

如何藉由西洋的材料來表現「東洋氣氛」，並且製作屬於「東洋人」的繪畫等課題，在陳澄波赴上海後變得更加重要，也沒有隨著他在1933年返臺後停止，從他返臺後的言論以及作品中，都可以看到陳澄波對這個問題的思考以及嘗試。不過，這種想法的根源，可以追溯到更早階段。根據永井隆則的研究，他指出所謂回歸東洋精神的主張，在1920年代起就已經出現在日本畫壇中。例

㊹ 藤島武二，〈洋畫家の日本畫 （其一）根底と進步〉，《美術新報》，10卷11號（1911.9），頁9-11。引文亦參見永井隆則，《セザンヌ受容の研究》，頁125。

㊺ 萬鐵五郎，〈玉堂琴士の事及び餘談〉，《純正美術》，2卷7號（1922.7），頁5。並參見永井隆則，《セザンヌ受容の研究》，頁126-129。

㊻ 關於近代南畫的研究，參照酒井哲郎，〈大正期における南画の再評価について—新南画をめぐって〉，《宮城県美術館研究紀要》，第三號（1988.3），頁1-21。

臺灣大學學術期刊資料庫

如，上文曾經提及的森田恒友、萬鐵五郎，就是典型的例子。㊼ 千葉慶也指出萬鐵五郎從1920年代起就開始將新南畫重新定位在「東洋主義」之中。㊽ 並且，在重新評價南畫的過程中，發現到強調人格主義的南畫，比起西洋近代繪畫更早顯示出所謂的「現代性」。因此，對萬鐵五郎而言，東洋文化所顯示出的先驅性，使他產生出一種信念，亦即藉由在南畫精神中賦予新生命，就有可能站在世界畫壇的先端。㊾ 而這股南畫再評價的風潮與東洋主義的思想流行於1920年代的畫壇中，可以知道陳澄波在東京留學時期，應該就已接觸到東洋主義的相關思想，而這樣的思想也形塑了他在思考藝術表現形式上的一個重要養分。

同時，在1920年代除了「東洋主義」的思想外，也可見到流行著以中國風景、人物等來作為文學、美術等創作的題材，在當時還出現了所謂「支那趣味」的新造語。㊿ 呂采芷（羽田ジェシカ）也指出在陳澄波留學東京時，正值日中美術交流最為頻繁的時期。(51) 陳澄波於1927年入選帝展後的訪談中，提到了他將到中國尋找繪畫新題材的想法，而這個計畫也於隔年夏天實現，並且，他也在1929年初再度前往中國，並描繪了被視為是引用中國畫風的典型例子──《清流》（圖48）等作品。(52)

㊼ 永井隆則，《セザンヌ受容の研究》，頁249-253。

㊽ 千葉慶，〈日本美術思想の帝国主義化──一九一〇～二〇年代の南画再評価をめぐる一考察〉，《美学》54-1（2003），頁63。

㊾ 千葉慶，〈日本美術思想の帝国主義化──一九一〇～二〇年代の南画再評価をめぐる一考察〉，頁63。

㊿ 西原大輔，《谷崎潤一郎とオリエンタリズム：大正日本の中国幻想》（東京：中央公論新社，2007），頁23-32。

(51) 羽田ジェシカ，〈台湾近代美術におけるアイデンティティ──陳澄波の《清流》（1929）を中心に〉，《九州中國會報》，49期（2011），頁99-101。呂采芷，〈終始於臺灣──試探陳澄波上海期之意義〉，《行過江南──陳澄波藝術探索歷程》展圖錄（臺北：臺北市立美術館，2012），頁16-18。

(52) 〈二度目の入選は初入選より苦労──入選と聞いた時は夢のやう、陳澄波君大喜び〉，《臺灣日日新報》，1927年10月15日，版5。並參見邱函妮，〈陳澄波「上海時期」之再檢討〉，頁32-38。

臺灣大學藝術期刊資料庫

根據上述可知，陳澄波雖然在1932－1935年之間，才頻繁出現有關創造「東洋的繪畫」的說法，然而早在留學東京時期，就已經接觸到類似的想法。並且這樣的想法在以創造中國風景為主的上海時期（1929－1933），逐漸成熟。在以往的許多研究中都認為陳澄波由於在上海的經歷，才開始接觸並受到中國繪畫的影響，並將其納入自己的畫風當中，甚至於將他的創作或經歷直接聯繫到所謂「祖國認同」，或者是「華夏美學意識」等心理層面。[53] 然而，這樣的說法，卻簡化了陳澄波思想以及認同上的複雜性。他留學東京的時期，正好是大正末期到昭和初期，他在帝都東京接觸到各式各樣的思潮以及運動。在美術上，大正新興藝術運動逐漸接近尾聲，普羅美術運動開始興起，而畫壇以及文化界當中，亦可見到東洋主義以及中國趣味的流行。在政治上，他接觸到反殖民的臺灣民族主義運動，而1925－1928年正是臺灣議會設置請願運動的最高峰。他在東京時期的創作，也與臺灣民族主義的文化運動有所共鳴，並產生出新的故鄉意識。

因此，在他以殖民地畫家身分前往中國之前，其實已經在日本、臺灣吸收並形成了某種「中國觀」。因此，與其說陳澄波在上海的環境中才開始接觸到中國繪畫，並嘗試將中國繪畫的畫風吸收到油畫當中，不如說，東洋主義的思潮以及中國趣味的流行，也影響陳澄波形成了某種「中國觀」，並促使他前往中國尋找創作畫題以及新方向。[54] 而此「中國觀」的內涵，是否可以簡化為單純的「祖國情懷」，其實還有很大的疑問。而這樣的「中國觀」，與他在上海時期的最後階段開始提出的「東洋認同」有何關聯？以下將繼續探討。

為何陳澄波在1932到1935年的時間點上，頻繁強調所謂「東洋人」的認同，以及製作具有東洋氣氛的油畫呢？作為其中的一個可能性，可以從1930年代日本文化界的動向來加以理解。永井隆則指出到了1930年代日本畫壇中關於日本主義的言論以及製作更加興盛，所謂日本主義，狹義而言，就是如何在繪畫中傳達出日本的精神和民族性。『アトリエ』1935年3月號特集，特別以「洋畫

---

[53] 黃冬富，〈陳澄波畫風中的華夏美學意識—上海任教時期的發展契機〉，《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：嘉義市政府文化局，2011），頁27-44。

[54] 邱函妮，〈陳澄波「上海時期」之再檢討〉，頁32-38。

臺灣大學學術期刊資料庫

壇中『日本的傾向』之檢討」為主題，可以看到在這個時期畫壇中對於所謂日本主義的議題探討漸趨熱烈。[55] 而陳澄波1932年以後所謂東洋回歸的言論，同樣具有在美術中追尋東洋認同的想法，從這一點來看，可以說是和當時日本畫壇在美術中尋求民族性認同的現象相呼應。

不過，僅從與日本畫壇的呼應，尚不足以理解陳澄波發言的真正意圖。從陳澄波1934年9月1日速寫本當中的一頁筆記（圖49），或許可以捕捉一些他的想法。他在筆記中寫道：「經濟政治社會三方面 東洋文化復興革新復興 文藝 文學美術雕刻」。在這頁筆記之旁，也寫上了陳澄波女婿蒲添生位於東京的住址，並且畫上了簡略的地圖。可以推測或許這是他到東京拜訪蒲添生時，將二人言談的重點記錄下來的筆記。從這一則短短的筆記當中，可以看出在陳澄波的內心中對社會、文化具有強烈的責任感以及革新意識。也就是說，陳澄波認為不只在經濟、政治、社會三方面，需要復興東洋文化，在文藝的範疇（文學、美術、雕刻），也必須負擔起革新東洋文化的使命。從這裡可以理解到，在陳澄波「東洋認同」的發言中，除了宣示自己的創作理念之外，或許也可以說是一種訴求，其中隱含了呼籲臺灣新民報的讀者，或者臺灣知識份子，來共同追求復興東洋文化理想的意圖。

值得思考的是，為何陳澄波要以「東洋」作為認同的對象？在陳澄波相關的現存文獻中，最早提到「東洋認同」的是1932年從上海返臺後接受新民報的訪談，其中提到：

> 就描繪的傾向而言，雖然我們使用的材料是舶來品，然而畫作的題材本身，不，畫的本身必須是東洋的，雖說文化的中心在莫斯科，然而我們應該要為文化在東洋盡一份棉薄之力。即使我們在貫徹此目的之半途不幸身亡，也有必要將此種精神傳遞到後世。
> （原文：尚ほ畫を描く傾向として、吾人が使ってゐる後の材料は舶来品ではあるが、畫材そのものは、いや畫そのものは東洋的であらねばならぬ、そうして文化の中心はモスコウにありと云ふが、吾人は文化は東洋に在りと弱き微力を尽くしたいと考へてゐる。吾人は目的の貫徹の中途でよしや死んでも、その意

[55] 永井隆則，《セザンヌ受容の研究》，頁253-271。

臺灣大學學術期刊資料庫

のある處を後の時代の人々に伝へておくことが必要であると存じます。）㊻

在這段猶如革命宣言一般的發言中，可以感受到陳澄波在藝術創作中所具有的使命感。不過，這個使命感的內容，並沒有被很清楚地加以解讀。

在這一段訪談中值得注意的是，陳澄波提到了「文化的中心在莫斯科」，並且他將這個「文化」的框架與「東洋」的範疇重疊起來。從陳澄波的這段談話中，產生出以下的疑問。為何他認為文化的中心在莫斯科，並將自己所處的位置放在所謂「東洋」的概念中來加以認識？亦有研究指出在此，「文化」一詞是「某個特定美術的代用語」，並且其內容是普羅藝術運動。㊼ 不過，筆者認為陳澄波在此提到的文化意涵應不如此狹隘，而是包含更為廣泛的層面。不過，以下還是先從美術的角度，來檢討陳澄波與俄羅斯的接點。

從陳澄波的美術圖版收藏中，可以知道他曾經參觀過1927年5月舉辦的第一回新俄羅斯美術展（第一回新ロシア美術展）。㊽ 這個展覽會是由朝日新聞社與全蘇維埃對外文化連絡協會所主辦的巡迴展（東京、名古屋、大阪），陳澄波參觀的應該是東京展，東京會場在朝日新聞社的新社屋，會期從5月18日到31日。此展覽會總共展出超過四百件作品，參展畫家以社會主義寫實派的美術團體為主，作品幾乎都是人物、風景與靜物的再現性描寫。㊾ 陳澄波與此展相關的美術明信片包括了アリトマン的《列寧肖像》（圖50）、アルヒポーフ（Abram Arkhipov）（1862－1930）的《農婦》（圖51）、オスメルキン（А. Осмеркин）的《冬のモスクワのトベルスカヤ通り》（冬季的莫斯科Tverskaya ulitsa大道）（圖52）カンチャロフスキー的《キタイゴーロード》（Kitai

㊻ 〈アトリエ巡り（十）裸婦を描く 陳澄波〉，《臺灣新民報》。引用自嘉義市文化局藏陳澄波新聞記事剪貼。這篇報導的時間以往被推斷在1933年，但經考證應該是1932年的報導。參見邱函妮，〈陳澄波「上海時期」之再檢討〉，頁44-46。

㊼ 李淑珠，〈陳澄波與普羅美術〉，《臺灣美術》，85期（2011.7），頁41。

㊽ 關於第一回新俄羅斯美術展的研究，參照五十殿利治，〈新ロシヤ展と大正期の新興美術〉，《スラヴ研究》，35號（1988），頁79-107。五十殿利治，《大正期の新興美術の研究》，十三章（東京：スカイドア，1998），頁761-814。

㊾ 五十殿利治、菊屋吉生、滝沢恭司、長門佐季、野崎たみ子、水沢勉著，《大正期新興美術資料集成》（東京：國書刊行會，2006），頁473-475。

臺灣大學學術期刊資料庫

Gorod）（圖53）從這些作品的內容來看，是以強調再現性的繪畫為主。不過，參與策劃這項展覽的美術團體「造型」的畫家矢部友衛（1892－1981）、岡本唐貴（1903－1986）等人，皆盛讚俄羅斯革命後的繪畫，無論內容與風格，都展現出最為進步與健全的寫實主義。[60] 五十殿利治並指出這項展覽對於當時美術界所帶來的影響不可計數，而其餘波也成為昭和初期普羅美術運動的一項指針。[61]

從上述說明來看，1927年新俄羅斯展是目前可以確認陳澄波接觸到俄羅斯美術的最明確例證。在這之前，俄羅斯美術，包括了未來派、構成主義等美術運動，對於日本大正期前衛藝術運動的影響，[62] 陳澄波應也有所知聞。不過，從他大部分的作品中，卻不容易看到俄羅斯美術的影響。然而，從上述提到的新俄羅斯展覽會影響到後來日本普羅美術運動的這一點來看，也可以在陳澄波1930年《我的家庭》（圖54）中找到一些受到普羅美術運動影響的端倪。

李淑珠在解讀陳澄波《我的家庭》的研究中，指出在畫面中出現了一本書籍《プロレタリア絵画論（普羅繪畫論）》。她指出這本由永山一脩所著，發行於1930年的書籍出現於畫面中，除了作為年代標記之外，也顯示出陳澄波對當時流行於日本的普羅美術運動的關心。[63] 此外，在陳澄波的美術圖版收藏中，也可以看到矢部友衛《勞動葬》（1929，第二回普羅美術大展覽會）等與普羅美術相關的作品。[64] 李淑珠從1930年前後日本畫壇開始興盛的普羅美術運動，來

---

[60] 五十殿利治，《大正期の新興美術の研究》，頁800-803。

[61] 五十殿利治，《大正期の新興美術の研究》，頁762。

[62] 關於1910、20年代俄羅斯前衛美術運動的介紹以及對日本的影響，可以參考以下展覽圖錄。五十殿利治、滝沢恭司、橘克子、水沢勉、東京新聞編，《極東ロシアのモダニズム 1918－1928　ロシア アヴァンギャルドと出会った日本》（町田市立國際版畫美術館、宇都宮美術館、北海道立函館美術館，2002）。帯金章郎、藤川明子、塩田純一、浜崎加織、山本淳夫、北村淳子編，《ロトチェンコ＋ステパーノワ―ロシア構成主義のまなざし》（東京都庭園美術館、滋賀縣立近代美術館、宇都宮美術館，2010）。

[63] 李淑珠，〈陳澄波（1895～1947）とその時代―《私の家庭》における《プロレタリア絵画論》と《日本二重橋》〉，《美學》，213號（2003.6），頁27-41。李淑珠，〈陳澄波與普羅美術〉，頁28-33。

[64] 李淑珠，〈陳澄波與普羅美術〉，頁34-41。

臺灣大學學術期刊資料庫

解釋陳澄波畫中所出現的元素，並將他對普羅主義的關心，解釋為「將對普羅階級的被壓迫轉換為臺灣政治與畫壇上的被壓迫。」[65] 這樣的解釋有其道理，不過，考量陳澄波當時所處時空環境，似乎還可以提出更多證據來作進一步詮釋。

首先，除了日本流行的普羅美術運動，還必須考慮陳澄波當時身處上海，因此，也不能忽略上海一地的左翼美術運動對陳澄波的影響。從陳澄波在上海的交友圈來看，他的確曾經與一些直接參與左翼美術運動的畫家交流。例如，在陳澄波曾經參與發起的上海油畫團體決瀾社當中，即有不少左翼思想的藝術家參與其中。[66] 決瀾社發起人之一龐薰琹（1906－1985），以及周多都曾經是1930年10月於上海成立的苔蒙畫會成員。苔蒙畫會由於顯露出左翼思想，並且畫會中成員與中共的地下組織有關聯，因此成立不過數月，會員中除了汪荻浪（日章）（1905－1992）[67] 之外，均被國民政府逮捕而解散。[68] 汪荻浪與陳澄波在1929年9月同時被聘為上海新華藝術大學（1930年後改名為新華藝術專科學校，後文簡稱新華藝專）西畫科教授。陳澄波從1929年9月到1932年6月左右任教於新華藝專。[69] 在1930年8月成立的「中國左翼美術家聯盟」中，不少新華藝專的教師與學生亦參與其中。[70] 而組織中國左翼美術家聯盟，並成為主席的許

---

[65] 李淑珠，〈陳澄波與普羅美術〉，頁43。

[66] 決瀾社乃是由龐薰琹、倪貽德所發起組成的美術團體，在1931年9月23日於上海梅園酒樓舉行第一次會務會議。當時除了龐、倪二人之外，陳澄波與周多、曾志良亦參與了本次會議。此外，陳澄波亦參與了1932年1月6日的第二次會務會議。參見李超主編，《狂飆激情—決瀾社及現代主義藝術先聲》（上海：上海錦繡文章出版社，2008），頁24-25。

[67] 汪荻浪（日章）與蔣介石有親戚關係，後來亦成為蔣的重要幕僚。

[68] 李超主編，《狂飆激情—決瀾社及現代主義藝術先聲》，頁23。

[69] 參見〈新華藝大聘兩少年畫家〉，《申報》，1929年8月26日，版7。陳澄波任教新華藝專的時間，參見邱函妮，〈陳澄波「上海時期」之再檢討〉，頁38-46。關於申報相關美術條目，參照顏娟英主編，《上海美術風雲—1872－1949申報藝術資料條目索引》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，2002）。

[70] 飯倉照平監修，《一九三〇年代上海と魯迅》（東京：町田市立国際版画美術館，1994），頁62。

臺灣大學學術期刊資料庫

達（幸之，1904－1991），1925－1930年就讀東京美術學校西洋畫科，[71] 與陳澄波留學東美校的時期大致重疊，而二人之間在上海的交流，也可以在陳澄波於1931年3月刊登於《東京美術學校校友會月報》中的書信得到證實。[72]

上述說明了陳澄波與俄羅斯美術以及左翼美術運動之間的關聯，或許可以部分解釋為何他在1932年的時間點，提出「文化的中心在莫斯科」的說法，不過，並沒有證據顯示陳澄波曾經直接參與左翼運動，從他的創作內容來看，也與普羅美術運動沒有太大關係。因此，若僅從美術的角度來解釋，很難充分理解為何陳澄波提出文化的中心在莫斯科的看法，並將自己放置於所謂「東洋」的位置當中，甚至於將自我認同與東洋以及東洋人連結起來等問題。以下先針對「東洋」這個概念進行探討，再分析陳澄波「東洋認同」相關發言背後之意涵。

事實上，從中文語境以及現在的時空來看陳澄波話語中出現的「東洋人」，以及「東洋」認同，應該會感到有些異樣。因為，在中文裏的「東洋」一詞，與日文中的「東洋」，有著截然不同的意思，因此有些研究在引用上述陳澄波訪談時的譯文，將「東洋」翻成「東方」。[73] 雖然二者皆帶有oriental的意思，並且翻成「東方」，在中文中顯得較為通順。不過，「東洋」一詞除了作為oriental的譯語之外，還具有更複雜的意涵。因此，為了保留「東洋」一詞所具有的歷史性意涵，在本文中不加改動。以下簡單介紹日本對於「東洋」概念的形成與發展之相關研究。

首先，加藤祐三曾經整理「東洋」、「亞細亞」、「東亞」、「アジア」等用語及其所具有的歷史性意義，而荒野泰典則從加藤祐三的歸納當中作出修正

[71] 關於許達，參見吉田千鶴子，《近代東アジア美術留学生の研究──東京美術学校留学生史料》（東京：ゆまに書房，2009）頁162-163。

[72] 在這封書信中提及東京美術學校校長正木直彥抵達上海時，由東美校畢業生代表六人（包括陳澄波與許達），於1931年1月25日設宴招待正木直彥等人。參見《東京美術學校校友會月報》，29卷8號（1931.3），頁18-19。以及吉田千鶴子，〈陳澄波と東京美術学校の教育〉，《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：嘉義市政府文化局，2011），頁13-19。

[73] 李淑珠，〈陳澄波與普羅美術〉，頁41。

臺灣大學學術期刊資料庫

以及補充。[74] 以下，簡單介紹他們的論點。第一，在中文裏，「東洋」一詞意指日本，並且「東洋」從來沒有與「亞細亞」混淆過。荒野泰典指出在日本，「東洋」與「亞細亞」所代表的地理範圍，有時重疊、有時明確區分。他在分析政治家與官僚的文章與新聞發言時指出，「亞細亞」一詞指的是現在的亞洲（原文為「アジア」）全體，而「東洋」則是「亞細亞」的東方，或是「東方亞細亞」，特別是使用在指由中國、朝鮮、日本所構成的地域上之例子較多。第二，加藤祐三在檢討明治時代的書名或團體名時指出，「亞細亞」或「東亞」多半使用在政治性主張強烈的結社，或者地理區分上，而「東洋」則帶有文化以及精神主義的意義。第三，「亞細亞」一詞中帶有蔑視的意味以及負面形象，而「東洋」一詞則被特別看待。並且，在近代亞洲各國逐漸殖民地化的過程中，開始出現日本以及中國應該負有守護「東洋」之責任的看法。而在經歷甲午戰爭、日俄戰爭以後，日本作為「東洋盟主」的意識逐漸明確，而這樣的思想也聯繫到1940年代的「大東亞共榮圈」。[75]

另外，子安宣邦亦指出文明論的「東洋」概念是由岡倉天心所成立，然而這個文明論的「東洋」概念，也與「逐漸成為亞洲中心之帝國日本在政治上的自我表象」密不可分。[76] 此外，他也指出就如同並不存在一個作為「西洋」整體的文化共同體，「東洋文化」的概念中亦存在著虛構性，也就是說，作為一個文化共同體的「東洋文化」，實際上亦不存在。[77] 並且，子安宣邦也認為不僅「東洋」如此，作為文化史的「東亞」，也是在帝國日本的視線下所成立的地域概念，並與政治上的「東亞」概念互為表裏。而「東亞」這個概念在1930年代以後帝國日本的歷史性階段中，逐漸擔負起強烈的政治性意涵，例如所謂

---

[74] 荒野泰典，〈近世日本における「東アジア」の「発見」〉，收錄於貴志泰典、荒野泰典、小風秀雅編，《「東アジア」の時代性》（広島：溪水社，2005），頁21-51。加藤祐三，〈解說〉，《飯塚浩二著作集2東洋史と西洋史とのあいだ　世界史における東洋社会》（東京：平凡社，1975），頁496-514。

[75] 本段關於東亞、東洋、亞細亞等概念的整理，參照荒野泰典，〈近世日本における「東アジア」の「発見」〉，頁24-50。加藤祐三，〈解說〉，頁496-514。

[76] 子安宣邦，《「アジア」はどう語られてきたか―近代日本のオリエンタリズム》（東京：藤原書店，2003），頁89。

[77] 子安宣邦，《「アジア」はどう語られてきたか―近代日本のオリエンタリズム》，頁130。

臺灣大學學術期刊資料庫

「東亞協同體」的出現，正是隨著日本帝國主義的擴張，為了遂行在亞洲的侵略戰爭而展開的構想。[78]

根據上述對「東洋」概念的介紹，可知「東洋」一詞除了作為oriental的譯語之外，實際上帶有多層意涵。而陳澄波發言中提到關於「東洋」或「東洋人」的想法，其根源是來自於日本。[79] 並且，如同在本節一開始曾經提及陳澄波將文人畫與印象派、後期印象派對比的說法，其實多見於1920年代的日本畫壇，其與當時美術界「東洋回歸」的思想有關。不過，關於「東洋回歸」這個詞彙，千葉慶指出，與其說是「東洋回歸」（原文為「東洋復帰」），不如說是「向東洋的擴張」（原文為「東洋への膨張」）。[80] 他指出在1910、20年代對「南畫」的重新評價與研究，其實與日本美術思想之帝國主義化的現象有關。也就是說，日本藉由「將包含中國的東洋文化，積極收編入日本的歷史文化資產目錄之中」，來取得東洋文化的解釋權與盟主的地位，而這正顯示出一種「擴張主義的傾向」。[81]

根據上述可知，「東洋」這個概念從日本的幕末時代（江戶時代末期）出現後，隨著日本帝國主義的擴張，以日本為中心朝向中國、朝鮮、滿洲等地域所展開的「東亞」、「東洋」等概念，並不單純只是一個地域的指稱，而是將原本以中國為中心的「中華文明圈」的秩序崩解，轉而構築出以日本帝國為中心的「東亞」新秩序。子安宣邦指出在學術圈中，「東洋史」的名詞取代了「支那史」，而「東亞美術史」、「東亞佛教史」、「東亞考古學」等稱呼，也在昭和日本的學術圈中，開展出環繞著東亞地域的文化史言說。[82] 也就是說，在戰前日本的「東洋」與「東亞」等詞彙中，其實包含了日本帝國主義投

---

[78] 子安宣邦，《「アジア」はどう語られてきたか─近代日本のオリエンタリズム》，頁89-96。

[79] 關於近代日本美術史中對於東洋的探討，參照佐藤道信，《明治国家と近代美術──美の政治学》（東京：吉川弘文館，1999），頁144-153。

[80] 千葉慶，〈日本美術思想の帝国主義化──一九一〇～二〇年代の南画再評価をめぐる一考察〉，頁64。

[81] 千葉慶，〈日本美術思想の帝国主義化──一九一〇～二〇年代の南画再評価をめぐる一考察〉，頁57。

[82] 子安宣邦，《「アジア」はどう語られてきたか─近代日本のオリエンタリズム》，頁89。

臺灣大學學術期刊資料庫

向其他地域之東方主義般的視線。並且，值得注意的是，日本一方面將「東洋」收編入以日本帝國為中心的範疇當中，一方面又與其他地域的「東洋人」予以差別化。[83]

而這個具有差別意識的「東洋」概念，隨著日本帝國主義的擴張也逐漸影響到其他地域。然而，中國、滿州，或者作為日本殖民地之臺灣、朝鮮等地的人們，在接受到這個以日本為中心所開展的概念時，又是如何看待以及反應呢？例如，西槇偉指出豐子愷在接觸到日本美術界的東洋回歸思潮後，一方面認為世界美術的潮流往東洋化的傾向發展，而一邊主張並提倡「中國美術優位論」。[84] 而呂采芷（羽田ジェシカ）在關於陳澄波的研究中亦指出「而對大陸和臺灣漢人來說『東洋（東方）』則是以漢文化本家的漢人為中心的。」[85] 她並從陳澄波中國風景題材的創作來聯繫到陳澄波的「漢文化」認同，並認為在他想法中的是「漢人視點」的東洋。[86] 上述兩位研究者都指出中國與臺灣的畫家雖然接觸到以日本為中心的東洋主義的思想，然而卻一邊試圖將所謂東洋的中心轉移。

根據上述，當東洋主義的思想為非日本人的畫家所接受、吸收時，也隨著各自不同的情況而作改變。最明顯的改變即是，他們都各自將東洋的中心從日本轉移到自己所認同的對象當中。呂采芷認為陳澄波意圖藉由中、日、臺共有的傳統，亦即「漢文化」傳統，來開創「臺灣漢人的文化新表象」，並以這個漢文化傳統來作為認同的對象。[87] 不過，呂采芷在文章中並沒有特別說明到底臺灣人的漢文化認同，與中國人的漢文化認同之間有什麼不同。如同陳澄波所創造的中國風景，經常被單純地聯繫並解釋為與他的「祖國」情懷或認同有

---

[83] 千葉慶，〈日本美術思想の帝国主義化──一九一〇～二〇年代の南画再評価をめぐる一考察〉，頁65。

[84] 西槇偉，《中国文人画家の近代──豊子愷の西洋美術受容と日本》（京都：思文閣，2005），頁322。

[85] 呂采芷，〈終始於臺灣──試探陳澄波上海期之意義〉，頁22。

[86] 羽田ジェシカ，〈台湾近代美術におけるアイデンティティー陳澄波の《清流》（1929）を中心に〉，頁98-99。呂采芷，〈終始於臺灣──試探陳澄波上海期之意義〉，頁22。

[87] 呂采芷，〈終始於臺灣──試探陳澄波上海期之意義〉，頁26。

臺灣大學學術期刊資料庫

關，那麼，是否陳澄波對「漢文化」的認同，就意味著他所欲建立的是以「祖國」中國為中心、或者是「臺灣漢文化」為中心的東洋主義呢？關於這一點，筆者認為還有檢討的餘地。

在陳澄波與東洋相關的發言中，曾經提及他受到倪瓚與八大山人的影響，並將其畫風與印象派及後期印象派聯繫起來。這樣的說法雖然類似於日本畫家的敘述，然而陳澄波卻將他所依據的傳統，從日本人所引用的江戶時代南畫家（例如池大雅、與謝蕪村等）轉移到中國文人畫家身上。在這裏可以看到陳澄波在接受東洋主義的思想時，一邊將其內涵加以轉化的現象。不過，僅將他對東洋主義的思考，放在「漢文化認同」之上，還是無法解釋為何他說東洋文化的中心在莫斯科，以及為何他要以有如革命宣言的語調來述說「復興東洋文化」的志向。

首先，應該要注意的是陳澄波關於東洋認同的發言集中於1932－1935年之間。而報導中提到他欲表現東洋氣氛的作品，主要有《綠蔭》（1934）（圖55）、《街頭》（1934）（圖56）、《逸園（琳琅山閣）》（1935）（圖57）等，都是描繪臺灣風景的作品。雖然陳澄波在上海時期以中國風景為題材的作品，於臺灣的報紙上也曾經被評論為「帶有不少南畫清楚氣氛」（1928年《西湖東浦橋》）、[88]「亦帶有幾分東洋畫風」（1929年《清流》）、[89]「表現出中國水墨畫的意境」（1930年《蘇州虎丘山》）。[90] 可知陳澄波在油畫中融入「東洋」傳統的嘗試，在臺灣的畫評中是被肯定的。不過，根據目前可找到的資料，陳澄波本身開始頻繁提到「東洋」這個詞彙的時間點，最早是在上述引用的1932年6月以後從上海回臺時的訪談中，[91] 這已經是他上海時期的最後階段了。當然也可以說陳澄波對中國風景題材的實踐，促成他本身「東洋主義」思想的成熟。不過，至少，陳澄波在1932－1935的時間點中屢屢提及「東洋氣氛」的表現對象，並非中國風景，而是臺灣風景，特別是他從1932、

[88]〈赤島社洋畫展覽 本日起開於臺北博物館　多努力傑作進步顯著〉，《臺灣日日新報》，1929年8月31日，漢文版4。

[89]〈第三回臺展之我觀（中）〉，《臺灣日日新報》，1929年11月17日，漢文版4。

[90] N生記，〈臺展を觀る（五）〉，《臺灣日日新報》，1930年10月31日，版6。

[91]〈アトリエ巡り（十）裸婦を描く　陳澄波〉，《臺灣新民報》，1932年。

臺灣大學學術期刊資料庫

1933年起，重新開始大量創作以故鄉嘉義為主題的風景畫。也就是說，在陳澄波明言並強調東洋主義的階段中，他的繪畫創作實踐對象，是臺灣風景，而非中國風景。而從作品的內涵以及風格上，也很難僅用「漢文化認同」來化約他的東洋主義內涵。

因此，從上述的分析來看，很難認為他的東洋主義是以中國為中心。然而，就算不是中國，也無法將其單純地放在臺灣的「漢文化認同」之上。筆者認為，比起日本、或是中國的畫家而言，陳澄波的東洋主義內涵來得更加複雜與曖昧。雖然在他的發言中，他以中國文人畫家當成自己風格來源的依據，然而作為殖民地臺灣人的角色，他並無法，或者說沒有必要直接將中國或是日本的傳統背負在自己身上，因而他也沒有像同時代1930年代的日本畫壇中發展出來的「日本主義」一般，明確地宣揚出一個「臺灣主義」或是「漢文化主義」，也沒有提出類似豐子愷「中國美術優位論」的說法，而是以一個具有模擬兩可意涵的東洋主義的概念來替代。

並且值得注意的是，對曾經接受1920年代臺灣民族運動洗禮的陳澄波而言，對於創造以西方現代文明為指針的臺灣「新文化」的需求，顯然比起保存「傳統文化」來得更加重要。因此，在陳澄波的「東洋主義」當中，也看不到與「西洋」的對抗意識，以及對現代性的排除。即使在他以中國風景為題材的創作當中，也看不到懷舊或是復古的傳統主義，而是將傳統題材，放在現代性的空間當中。而從他的言論，以及他從上海返臺後對於臺灣風景的創作中，毋寧說他追求的是如何藉由臺灣風景的創作，將「西洋」與「東洋」融合起來，⑫ 而構成「東洋」的來源是十分複雜且多樣的。例如在上文中討論的1937年《嘉義公園》中，可以看到陳澄波所援用的繪畫圖式是超越了政治上的界線，除了臺灣的南國形象之外，他也引用了日本、中國雙方的繪畫傳統於其中。

雖然陳澄波東洋主義的內涵十分複雜，但是在他本身的作品中，卻很難看出直接受到俄羅斯美術影響的痕跡，那麼，為何他會認為東洋文化的中心在莫斯科呢？在本節中提到陳澄波在上海曾經與具左翼思想的藝術家有過交流，並

⑫〈アトリエ巡り（十三）タッチの中に線を秘めて描く　帝展を目指す芸術的に表現する　陳澄波〉,《臺灣新民報》, 1934年。

臺灣大學學術期刊資料庫

接受到流行於日本的普羅美術運動。不過，這並不表示陳澄波所欲復興的東洋文化的內涵，就是左翼美術。實際上，也看不出陳澄波曾經投入到普羅美術運動當中。因此，筆者認為這樣的發言，與其認為是一種美術上的宣言，不如說是一個具有政治性意涵的發言。

首先，陳澄波將「東洋」的中心，從帝國日本轉移到共產革命後的莫斯科，在其中就隱含了一種對抗帝國主義的意識。上文曾經提及陳澄波在1920年代留學東京時接觸到臺灣民族運動，並發展出新的故鄉意識。而臺灣民族運動者將臺灣人想像成一個擁有民族自決權被壓迫的弱小民族。實際上，不僅臺灣人自己構築了這個民族共同體的想像，在1930年代，亦有許多中國人也是以這樣的方式來理解臺灣人。根據藍適齊探討1931－1941年中國對臺灣的知識論述的研究中指出，臺灣被許多中國人「理解成一個為了自身的解放與獨立而抵抗日本帝國主義的『獨立弱小民族』。」[93] 而他也指出鼓吹由弱小民族組成的國際統一戰線，以及以「民族自決」對抗帝國主義壓迫的「左翼」意識形態，在1930年代的亞洲隨處可見。[94] 並且，「根據『弱小民族統一戰線』的原則，臺灣被描述為一個獨立的民族，而且中國與臺灣之間的關係，被理解為形式上彼此平等的合作與夥伴關係。」[95]

上述引用藍適齊研究中提到的論點，也可以在郁達夫以臺灣人畫家為主角的小說〈十三夜〉（1930）當中得到證實。[96] 在這篇小說中，郁達夫以第一人稱來述說他在杭州西湖認識了一位「臺灣籍」畫家「陳君」，這位臺灣人畫家是「上野美術學校洋畫科」出身。他描述這位畫家在學生時代，就是一位「夢

[93] 藍適齊著，曾文亮譯〈超越民族想像—中國的臺灣論述與民族論述〉，收錄於若林正丈、吳密察主編，《跨界的臺灣史研究—與東亞史的交錯》論文集（臺北：傳播者文化有限公司，2004），頁319。

[94] 藍適齊著，曾文亮譯〈超越民族想像—中國的臺灣論述與民族論述〉，頁321。

[95] 藍適齊著，曾文亮譯〈超越民族想像—中國的臺灣論述與民族論述〉，頁328。

[96] 郁達夫，〈十三夜〉，收錄於生活•讀書•新知三聯書店香港分店、花城出版社聯合編輯，《郁達夫文集（第二卷）》（香港：生活•讀書•新知三聯書店香港分店，1982），頁155-169。關於這篇小說的研究參考高彩雯，〈郁達夫「十三夜」論—台湾画家と西湖伝説の物語〉，《東方學》，119號（2010），頁125-142。

臺灣人文藝術期刊資料庫

想家」，然而受到日本帝國主義的壓迫，不得已只好隻身「逃避到這被征服以前的祖國的中國來」。而最後陳君病故杭州，郁達夫對於這位殖民地畫家之死寫道：「他是被日本帝國主義壓迫致死的犧牲者，喪葬行列弄得盛大一點，到西湖的日本領事館門前去行一行過，也可以算作我們的示威運動。」郁達夫書寫這篇文章的時間點，剛好是陳澄波待在上海的時期，雖然不能證明郁達夫就是以陳澄波為藍本寫下了這篇小說，不過，可以藉由這篇小說中的敘述來理解當時中國人知識份子如何看待臺灣人的一個典型。從這篇小說的描述中，臺灣人的形象被塑造為一個悲劇性角色，總是追逐著無法實現的夢想，而由於在精神上受到壓迫，所以待人接物都充滿著一種「疑懼的、躊躇的神氣」。[97] 從小說中的描述可以感受到在當時中國人與臺灣人之間，仍然存在著一種距離感，而作為日本殖民地的臺灣人到中國，也被視為非中國人，是被征服、被帝國主義壓迫的弱小民族。

從上述說明可以得知，將臺灣看成是一個亞洲弱小民族的想法，雖然在陳澄波東京留學時期就已經接觸到，但在他旅居中國的期間，很顯然地也接觸到中國人對臺灣具有類似看法。而要分析陳澄波認同形成的問題，不能不考慮他在東京所接觸到日本人對臺灣的視線，以及在中國所感受到中國人對臺灣的看法，[98] 這些都會影響到他本身認同的形成。因此，當分析陳澄波在1930年代前半所展開的「東洋認同」的言論時，也不能不考慮這些影響到他認同來源的歷史背景。相對而言，他對中國的看法，也絕非單純可用一種「祖國情懷」、或是「漢文化認同」一筆帶過。關於這一點，由於非本文討論的重點，有待別稿再論。

---

[97] 郁達夫，〈十三夜〉，頁160。

[98] 藍適齊的研究指出，在1930年代中國人對臺灣（以及臺灣人）論述的主要敘事中，「以將臺灣作為一個弱小民族的敘事、臺灣作為非中國的敘事、以及基於漢族觀念視臺灣人為同胞的敘事，對於當時中國的臺灣論述影響最大。」參見藍適齊著，曾文亮譯，〈超越民族想像—中國的臺灣論述與民族論述〉，頁345。而陳澄波在中國的期間，也顯然接到這些看法。除了將臺灣作為一個弱小民族的敘事之外，在陳澄波的筆記本中有一篇小說《一服三味清心湯（洗心湯）》，推測可能是陳澄波戰後書寫的，在這篇小說中，亦出現將臺灣作為養子的比喻，而這樣的比喻，也很可能是受到中國對臺灣論述的影響。

臺灣藝術期刊資料庫

根據上述的說明，陳澄波在1932年所提出的「東洋」認同，並將東洋文化的中心放在莫斯科的敘述，其實是與左翼的意識形態有關，在這個意識形態下，臺灣與中國，分別被想像成是受帝國主義壓迫的弱小民族，並且在統一戰線的原則下，東洋的各個弱小民族，以俄羅斯為中心，共同對抗帝國主義的壓迫。如果檢視陳澄波在「東洋認同」發言的階段所創作的內容，可以認為，他的立足點以及認同的中心，無疑地還是臺灣，而非中國。而作為他在1932、1933年重新開始創作故鄉風景的原因，也可以認為是他有意識地在「東洋」的脈絡下，重新定義「臺灣」的行動有關。這也是為何他在復興東洋文化的宣言下，大量創作包括了故鄉嘉義之臺灣風景的原因。很顯然地，從這個階段中陳澄波所創造的臺灣風景來看，並無法僅以對所謂漢文化的認同來解釋他的東洋主義。以下，將回到1937年的《嘉義公園》，來進一步探討陳澄波在「東洋主義」思想下所創造的臺灣風景，具有什麼樣的意義。

（三）《嘉義公園》的意義結構─融合多重文化要素之主體性

在分析了陳澄波從1932、1933年起有意識地在「東洋主義」脈絡下定義故鄉「臺灣」，而開始重新創作臺灣風景的背景後，再回過頭來看1937年的《嘉義公園》（圖7），可以了解到畫家在營造畫面時，何以要費盡心思地將各種中國與日本繪畫傳統中的語彙融入其中。這樣的嘗試，除了之前提到過的母題、以及花鳥畫圖式的運用之外，從繪畫表現上也可以看到畫家嘗試將水墨畫的運筆方式融入到油畫當中。在這件作品中雖然使用了濃厚的顏料，然而卻使用了配合身體律動，表現出書法線條般的運筆（圖58），並且使用黑色顏料，來表現有如水墨般的擦筆效果（圖59），這樣的表現方式，可能是從日本南畫或中國水墨畫中得到啟發的。在文人畫論當中，線條以及筆觸，不僅具有描繪對象物的功能，也能傳遞出畫家的人格與精神。在兩件《嘉義公園》的作品中，都可以看到陳澄波藉由線條以及筆觸律動來描繪鳳凰木。在這裡，可以看到雖然鳳凰木以代表南國的符號出現於畫面之上，但是其作為熱帶之異國情調的象徵意涵卻變得薄弱，轉變為蘊含了強烈生命力，並傳達出畫家自身精神與創造力的象徵。也就是說，陳澄波藉由使用東亞繪畫傳統中花鳥畫的圖式，以及書法

臺灣大學藝術期刊資料庫

般的線條和水墨畫般的擦筆表現，將具有南國象徵意涵的鳳凰木，轉化為傳達出「東洋」氣氛，以及畫家精神的象徵物。在此，可以看到鳳凰木本身融合了東洋、西洋、南國各種要素。

從上述說明可知，陳澄波藉由東亞繪畫語彙的運用，試圖將南國故鄉風景「東方化」，而這樣的嘗試，可以看到與當時日本畫壇中「日本主義」的動向相呼應。然而，僅以和畫壇的連動來解釋這幅作品，尚有不足之處。若要更深入理解畫家的意識與畫作內涵，還必須從畫面中的意義結構以及整個時代的思想背景來加以理解。

在1926年《嘉義街外》（圖4）、1927年《夏日街景》（圖5）中，可以看到「南國」與「現代性」從對抗到融合的過程，而無論是「南國」，或是「現代性」，一開始都是由具有權力支配之一方，單方向所給予的定義以及價值，當然，在這之中蘊含了帝國主義的暴力以及宰制，而對於被定義之一方的殖民地人們而言，必然在其中感受到不由自主的苦悶，在陳澄波的作品中，也可以感受到這樣的苦悶，因此他必須想辦法填補在他者視線和自我認同之間的巨大鴻溝，並向帝國的觀者展現自身所具有之現代性的一面。然而在對這個現代性的追尋過程中，他還是感受到主體喪失的危機感。因為，無論是「南國」、或是西方「現代性」，都是由外來者所定義及賦予，其中缺乏了主體建構的歷程。陳澄波經歷了將近十年的追尋，藉由《嘉義公園》這樣的一幅畫作，對於要如何從主體喪失的危機感中解脫出來之問題，提出了他的解答。

到底，他提出了什麼樣的解答呢？先回過頭從故鄉的觀點來分析，陳澄波留學東京時期以故鄉為題材的畫作，可說是和他在離鄉赴日的過程中所萌生的故鄉意識有關。而《嘉義公園》等1933年以後的作品，卻是產生自從東京、上海遊歷十年後返回臺灣的背景當中。陳澄波在歸鄉後，將臺灣重新放在「東洋」的脈絡當中，藉由不斷描繪故鄉風景，來確認自我的存在感並形構出一個理想世界。也可以說，這些作品除了描繪「當下」的時空之外，也加上了對於「未來」的期望。

此外，他在歸鄉後，除了參與了1934年臺陽美術協會的成立，也致力於將美術紮根於臺灣。臺陽美術協會以臺灣藝術家為主要會員，是以啟蒙臺灣文化

臺灣大學學術期刊資料庫

為目的而成立的美術團體。[99] 1937年所作的《嘉義公園》，陳列於1938年臺陽美術協會的展覽會中，也可以認為這件作品本身，擔任了以美術啟蒙大眾的文化性任務。也就是說，陳澄波的《嘉義公園》，實際上具有十分強烈的政治性以及社會性訴求。而陳澄波企圖在這幅作品中向臺灣的觀者提出何種訴求呢？在陳澄波描繪故鄉風景的行動中，可以看到其和自我形象之塑造密切相關。藉由訴說自己的起源地以及塑造理想的故鄉景象，以展現自我形象與認同的這些故鄉風景，也可以說是一種「自畫像」吧！他在《嘉義公園》中引用了各種來源的東亞繪畫傳統語彙，和這段時期不斷強調以「東洋」作為認同之想法，都顯示出他試圖從亞洲文化的深處，來追尋主體性的想法，而他也希望能夠透過理想的故鄉風景，來向大眾傳達在文化中追求主體性之可能性。

從上述的分析可以看到陳澄波企圖透過藝術來追求主體性。那麼，在這種意識下所產生的故鄉表象又是什麼樣的呢？接下來再次回到《嘉義公園》的畫面上，在這件作品中位於中軸的是面向觀者的臺灣人女性（圖60），以及水池中的番鴨（圖31）。番鴨在當時也稱為生蕃家鴨，是臺灣農家經常飼養的家禽類之一，在當時的臺展作品中也曾經出現過。番鴨色彩鮮豔，或許是陳澄波選擇入畫的原因之一。不過，在此可以將畫面中軸的臺灣母子以及番鴨作為表示「臺灣」的符號來加以理解。同樣的，紅色燈籠以及神社是表示「日本」的符號，如果將前述的丹頂鶴作為「東洋」符號來看的話，水池中的白鵝也有可能是作為「西洋」的符號。也就是說，在這裡，陳澄波試圖將臺灣、日本、東洋、西洋等各種要素揉合於一個畫面當中，並藉此呈現出理想中的故鄉景象。

不過，在這裡還必須得注意到各種文化的元素都被整合到作為西方現代都市重要空間的公園當中。比較在前文曾經提及高間惣七的作品《鶴》（圖37），可以發現至少在母題上，高間惣七並沒有在畫面中加入西洋的要素，而是單純以鶴、花樹等符號，以及平面與裝飾性的畫風來表現所謂的日本氣氛。但是，陳澄波在《嘉義公園》中，為了表現東洋氣氛，雖然將各種東亞繪畫的語彙帶入畫面，卻還是將其放置在公園的都市空間脈絡當中。為何陳澄波與高間惣

[99] 關於臺陽美術協會作為文化啟蒙運動的性質，參考陳澄波，〈日據時代臺灣藝術之回顧〉，《雄獅美術》，106期（1979.12），頁69-72。不過，筆者在比對陳澄波手稿原文，以及經過整理後刊登的本文後，發現有不少由經整理者增改添刪的部分，有些刪改甚至影響到陳澄波手稿中原有的意涵，因此在使用上應加以注意。

臺灣人文藝術
期刊資料庫

七之間，呈現出這樣的差異？要說明這一點，或許必須考慮到二者立場之不同。

上文曾經提到，陳澄波在這個時期的「東洋主義」，可以看到與1930年代日本追求主體性之日本回歸的思潮有所呼應，在畫壇上則可看到熱烈討論「日本主義」，亦即如何在繪畫中表現日本的特色，這個想法顯示出在美術中追求民族認同的現象。而在文化界所產生的日本回歸現象，到了太平洋戰爭爆發後的1942年，甚至發展出所謂「近代的超克」的言論。所謂「近代的超克」，簡單而言，就是藉由重新檢討自身的近代性（現代性），來克服西方的近代性（現代性），以追求亞洲式的近代（現代），而這樣的民族主義，從相對於西方的角度，企圖從亞洲的根源以及深層來追尋變革的力量。[100] 換言之，這種民族主義式的追求，可說是藉由重新詢問自身的現代性，以尋求亞洲主體性的過程。

而在陳澄波將臺灣風景和「東洋」繪畫傳統結合的嘗試當中，也可以感受到他試圖從「東洋」文化中汲取建構主體性的要素，不過，從《嘉義公園》這幅作品中的「公園」框架中，可以感受到和《夏日街景》（1927）中的電線桿一樣，有著陳澄波對於追求「現代性」的執着。為何陳澄波無法如高間惣七一般，直接去除掉代表西方現代性的要素，單純以東方的符號來表現所謂的「東洋氣氛」呢？這或許是由於當時臺灣的「現代性」，主要還是由作為殖民者的日本人所賦予。在殖民地現代化的歷程中，無論政治或是文化等各層面，臺灣人並不被允許擁有主體性。[101] 雖然陳澄波的理想在於藉由美術來帶領臺灣邁向現代化的歷程，但是當臺灣人還無法在政治、文化等各層面的現代化掌握有主

---

[100] 關於日本「近代的超克」以及昭和近代性，參考子安宣邦，《近代の超克》（東京：青土社，2008）。

[101] 關於殖民地現代性研究，參考駒込武，〈台湾における「植民地的近代」を考える〉，《アジア遊学》，48號（2003.3），頁4-13。駒込武，〈臺灣的「殖民地近代性」〉，收錄於《跨界的臺灣史研究—與東亞史的交錯》，頁161-170。並木真人，〈朝鮮的「殖民地近代性」、「殖民地公共性」和對日協力〉，收錄於《跨界的臺灣史研究—與東亞史的交錯》論文集，頁71-112。松本武祝，〈有關朝鮮「殖民地近代性」論點之整理與重建〉，收錄於《跨界的臺灣史研究—與東亞史的交錯》論文集，頁113-132。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〉，收錄於《跨界的臺灣史研究—與東亞史的交錯》，頁133-160。

臺灣人文藝術期刊資料庫

導權時，不可能發展出和日本「近代的超克」相同的思想。從另一方面而言，當臺灣人在現代化的歷程中還不具有真正的主體性時，並不可能放棄對西方現代性的追求。從這點來看，可以理解到陳澄波在思考所謂「東洋」這個問題時，與日本人有著巨大的差異，他並沒有打算放棄西方現代性，也沒有和西方現代性對抗的意識。同時，在揉合各種元素的故鄉風景中，可以感受到陳澄波有意識地追求一種有別於日本，並能夠融合並涵蘊各種文化元素的臺灣式現代性。

根據上述，陳澄波將臺灣、日本、中國、西洋等各種文化要素融合在一個畫面當中，來呈現出一種具有主體性的理想故鄉樣貌。從這一點來看，陳澄波所欲追求的理想世界，或許是類似於1921年蔣渭水所作的《臺灣文化協會會歌》中所呈現的境界。這首歌詞如下：

1. 我等都是 亞細亞 黃色的人種 介在漢族一血脈 日本的百姓 所以天降 大使命 囑咱緊實行 發達文化 振道德 造就此才能。
2. 欲謀東洋 永和平 中日要親善 我等須當 作連鎖 和睦此弟兄 糾合東亞 諸民族 締結大同盟 啟發文明 比西洋 兩兩得並行。
3. 可免黃白 起戰爭 世界就和平 我等一舉 天下利 豈可自暴棄 但願最後 完使命 樂為世界人 世界人類 萬萬歲 臺灣名譽馨。[102]

在這首歌詞裡面也提到了「東洋」、「東亞」、「亞細亞」等概念，並呈現出一個以臺灣為主體的「東洋觀」以及世界觀，也就是認為由於臺灣人所具有的特殊身分，亦即「作為居住在臺灣的漢族裔日本國民」，[103] 可擔任起「日華親善」的橋樑，啟發文明，糾合東亞諸民族的團結，以避免東西方起戰爭，來追求世界和平。[104]

在陳澄波融合了東、西方各種文化元素的《嘉義公園》中，不正具體呈現

[102] 臺灣文化協會會歌的手稿參見蔣朝根編著，《蔣渭水留真集》（臺北：臺北市文獻委員會，2006），頁45。

[103] 吳叡人，〈臺灣非是臺灣人的臺灣不可—反殖民鬥爭與臺灣人民族國家的論述1919-1931〉，頁74。

[104] 蔣渭水在《臺灣文化協會會歌》中所蘊含的思想，亦可在他於文化協會成立大會中的演說以及1923年治警事件的答辯當中看見。關於蔣渭水相關思想的分析，參見吳叡人，〈臺灣非是臺灣人的臺灣不可—反殖民鬥爭與臺灣人民族國家的論述1919-1931〉，頁69-75。

臺灣大學藝術期刊資料庫

出蔣渭水所描述的境界嗎？陳澄波的「東洋主義」思想，不僅受到1920年代日本「東洋回歸」思潮的影響，也很可能受到了對臺灣民族運動具有重要影響力—以蔣渭水為代表的臺灣文化協會知識份子的影響。而蔣渭水的東洋觀，正是站在一個以臺灣人為主體的認同立場。吳叡人也指出，臺灣人菁英在批判日本殖民統治的過程中，逐漸發展出一個「雖以漢族意識為基礎，但卻在政治中國之外的獨特的臺灣人政治認同。」[105] 從這裏可以知道，即使陳澄波在日本以及中國，接觸到許多包括了文人畫等繪畫傳統的中國文化，但是他所持有的漢民族意識與東洋主義，顯然是與中國人不同，而是始終保有以臺灣人為主體認同的立場。

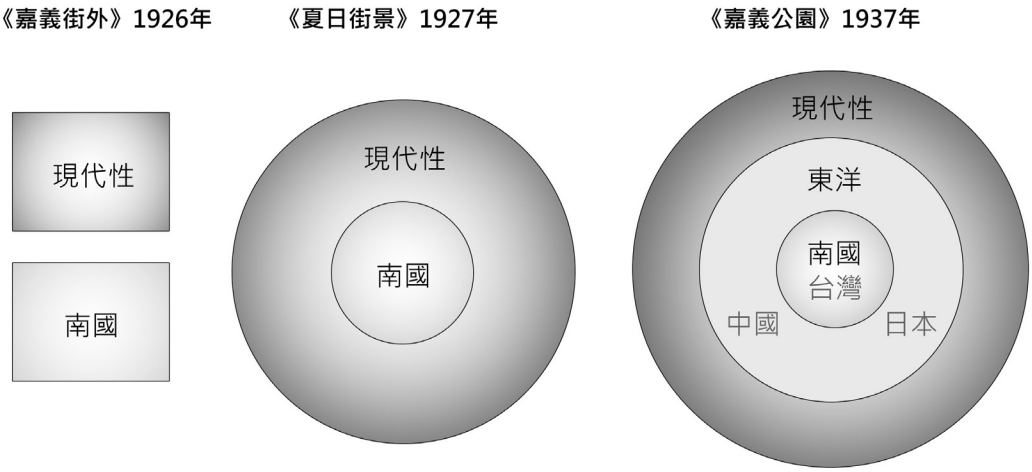
不過，1937年《嘉義公園》中所呈現出來的理想景象，也可以說是陳澄波在「東洋主義」理想下所創造出來的最後的風景。陳澄波在製作《嘉義公園》之前，曾經描繪了幾件速寫（圖63-1、63-2、63-3），這些速寫是描繪於1937年6月21日左右，而這個時間點也與畫作中鳳凰花開的季節一致，因此可以推測陳澄波是在1937年的6月底到7月之間描繪下這件作品。而大約是陳澄波畫下這件作品的同時，也就是在同年的7月7日，盧溝橋事變爆發，日本與中國之間的戰爭正式拉起序幕。無論是蔣渭水的「日華親善」與世界和平的願望，或者是陳澄波所描繪的東洋與西洋融合的理想世界，都隨著戰爭而煙消雲散。從另一方面來看，陳澄波與東洋主義相關的發言，始於1932年，頻繁出現於1933－1935年之間。1932年1月，陳澄波在上海經歷了一二八事變，親身感受到中日之間衝突的升高，而他的東洋主義言論，正是在這種東亞局勢逐漸緊張的背景中所產生出來的。陳澄波在「東洋主義」理想下所創作的臺灣風景，可說是他邁向成熟期所創作出最動人的作品，《嘉義公園》正是其中最具代表性的一件。在《嘉義公園》有如樂園般的景象中，也可以感受到他試圖藉由美好的故鄉景象來寄託對「東洋和平」的願望。不過，正如同「東洋」這個概念中蘊含的虛構性，也預示了《嘉義公園》的景象，最後只不過是存在於畫家理想中的一個海市蜃樓般的幻影。

[105] 吳叡人，〈臺灣非是臺灣人的臺灣不可—反殖民鬥爭與臺灣人民族國家的論述1919-1931〉，頁75。

臺灣大學學術期刊資料庫

四、結語

上文試圖透過陳澄波不同時期描繪的三件嘉義畫作，來說明他對現代性的追求，以及對認同的思考，在不同階段中所產生的變化。而這樣的變化，和他所身處的時代環境有著強烈關聯，也和他作為殖民地畫家的身分有關。在他所塑造的故鄉風景中，揉雜了各式各樣的要素，以下藉由三個簡單的圖示來說明作品意義結構的變化。



首先，在1926年的《嘉義街外》中，可以看到「南國」和「現代性」的並置構圖，在此嘉義被塑造成一個自然與文明交會的場所。到了1927年的《夏日街景》中，二者之間不再對立，而「南國」被包圍在現代文明的都市空間當中，呈現出一個和諧的景象，嘉義以一個現代性都市面貌被呈現出來。到了1937年《嘉義公園》中，呈現出一個更複雜的結構，或許可以用一個同心圓的構造來說明。位於中軸的是南國的故鄉嘉義（臺灣），其外一圈是所謂東洋的世界，在東洋的世界中包括了日本、中國等各種不同文化，然而最外圍的是以現代性力量席捲世界的西洋文明。在這件作品中，嘉義以揉合各種文化元素的理想故鄉形象呈現，而畫家所追求的主體性，則藉由巨大鳳凰木的形象展現出來。

如上所述，在陳澄波的作品中，可以看到隨著不同階段，故鄉的面貌不斷轉換，從另一個角度來看，也可以看到他的世界觀不斷地擴展。但即使有許多

臺灣大學藝術期刊資料庫

的變化，至少有一點是不變的，這一點正是陳澄波認同的根源以及核心。為了要了解這一點，必須先將焦點再次回到《嘉義公園》當中。幾乎位於畫面中心處的是臺灣女性，旁邊有兩位小孩（圖60）。根據先前的研究，例如李淑珠曾經指出，親子相隨的點景人物像，是陳澄波畫作中的重要母題。[106] 在這裡描繪的應該也是母親和小孩。在本文討論的三幅作品當中，各都出現了親子人物像，並且，都位於畫面中的明顯位置。1926年《嘉義街外》中，撐傘母子（圖61）出現在前景右方，1927年《夏日街景》中，出現於畫面中央偏左處（圖62），1937年《嘉義公園》中則位於畫面正中心。這個不斷重複出現的親子主題，顯示了陳澄波的認同以及故鄉意識中最重要的核心，就是家庭。在1930年陳澄波《我的家庭》（圖54）中，也可以看到位於畫面中心的是母親，孩子以及父親圍繞在其身旁。這個以母親為中軸的家庭圖像，和表現故鄉風景的作品對照來看的話，更是別具意義。換句話說，所有這些在故鄉風景中出現的母子像，或許都代表了陳澄波的出發點以及歸屬地，那就是所謂的家庭。而這個家庭，狹義而言，指的是陳澄波自身的家庭，廣義來說，可以擴大為是所謂家庭觀的倫理價值。對陳澄波而言，這個恆久不變的家庭觀所代表的價值，正是支持他向廣闊世界探索的源頭以及核心。

（責任編輯：陳卉秀）

[106] 關於陳澄波作品中親子相隨主題的研究與分析，參見李淑珠，《描繪出「サアムシニーグ Something」—陳澄波（1895～1947）畫風形成的考察》，頁31-34。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號（2009.10），頁27。

國立臺灣藝術學院 期刊資料庫

引用書目

傳統文獻

〈アトリエ巡り（十）裸婦を描く〉,《臺灣新民報》, 1932年。
〈アトリエ巡り（十三）タッチの中に線を秘めて描く　帝展を目指す芸術的に表現する　陳澄波〉,《臺灣新民報》, 1934年。
〈アトリエ巡り（十三）阿里山の神秘を芸術的に表現する〉,《臺灣新民報》, 1935年。
〈入選の喜び──台湾の陳君〉,《報知新聞》, 1926年10月11日。
〈赤島社洋畫展覽 本日起開於臺北博物館 多努力傑作進步顯著〉,《臺灣日日新報》, 1929年8月31日，漢文版4。
〈第四回槐樹社展覽會陳列目錄〉,《美術新論》, 2-5（1927.5）, 頁111。
〈第五回槐樹社展覽會陳列目錄〉,《美術新論》, 3-3（1928.3）, 頁162-167。
〈第六回槐樹社展覽會陳列目錄〉,《美術新論》, 4-4（1929.4）, 頁92。
〈第三回臺展之我觀（中）〉,《臺灣日日新報》, 1927年9月8日，版7。
〈新華藝大聘兩少年畫家〉,《申報》, 1929年8月26日，版7。
〈槐樹社展覽會合評〉,《美術新論》, 2-5（1927.5）, 頁38-50。
〈槐樹社展覽會入選作合計〉,《美術新論》, 3-3（1928.3）, 頁92。
〈槐樹社展覽會合評雜話〉,《美術新論》, 4-4（1929.4）, 頁98。
〈臺灣議會設置請願歌〉,《臺灣》, 第四年第三號，1923年3月。
〈臺展アトリエ巡り（三）──色とりどりに、異国情緒漂ふ　花鳥画＝郷原藤一郎氏〉,《臺灣日日新報》, 1927年9月8日，版7。
〈辨天堂落成式〉,《臺灣日日新報》, 1913年5月16日，版4。
〈辨天池（臺陽展）陳澄波畫〉,《臺灣日日新報》, 1938年5月11日，版10。
〈嘉義公園の辨天堂改修成る〉,《臺灣日日新報》, 1928年12月13日，版5。
N生記,〈臺展を觀る（五）〉,《臺灣日日新報》, 1930年10月31日，版6。
王乃信等譯
《臺灣總督府警察沿革誌第二篇 領臺以後的治安狀況（中卷）臺灣社會運動史（1913－1936）第一冊文化運動》, 臺北：海峽學術出版社，2006。
王白淵
《蘇の道》, 盛岡市：長內印刷所，1931。
臺灣總督府警務局編
《臺灣總督府警察沿革誌第二篇 領臺以後的治安狀況（中卷）》, 臺北：臺灣總督府警務局，1939。
郁達夫

臺灣大學學術期刊資料庫

〈十三夜〉，收錄於生活•讀書•新知三聯書店香港分店、花城出版社聯合編輯，《郁達夫文集（第二卷）》，香港：生活•讀書•新知三聯書店香港分店，1982，頁155-169。

陳澄波

〈日據時代臺灣藝術之回顧〉，《雄獅美術》，106期（1979.6），頁69-72。

黃土水

〈台湾に生れて〉，《東洋》，25：2/3（1922.3）。

萬鐵五郎

〈玉堂琴士の事及び餘談〉，《純正美術》，2卷7號（1922.7），頁2-5。

藤島武二

〈洋畫家の日本畫觀（其一）根底と進步〉，《美術新報》，10卷11號（1911.9），頁9-11。

近人論著

小川裕充

1992 〈薛稷六鶴圖屏風考—正倉院南倉寶物漆櫃に描かれた草木鶴圖について〉，《東洋文化研究所紀要》，第117冊，頁179-213。

1993 〈黃筌六鶴圖壁畫とその系譜（上）—薛稷、黃筌、黃居寀から庫倫旗一號遼墓を經て徽宗、趙伯驌、牧谿、王振鵬、浙派、雪舟、狩野派まで〉，《國華》，第1165號（2），頁7-22。

2003 〈黃筌六鶴圖壁畫とその系譜（下）—薛稷、黃筌、黃居寀から庫倫旗一號遼墓を經て徽宗、趙伯驌、牧谿、王振鵬、浙派、雪舟、狩野派まで〉，《國華》，第1297號（11），頁7-25。

子安宣邦

2003 《「アジア」はどう語られてきたか—近代日本のオリエンタリズム》，東京：藤原書店。

2008 《近代の超克》，東京：青土社。

千葉慶

2003 〈日本美術思想の帝国主義化—一九一〇～二〇年代の南画再評価をめぐる一考察〉，《美学》，54卷1號，頁56-68。

五十殿利治

1988 〈新ロシヤ展と大正期の新興美術〉，《スラヴ研究》，35號，頁79-107。

1998 《大正期の新興美術の研究》，東京：スカイドア。

五十殿利治、菊屋吉生、滝熙沢恭司、長門佐季、野崎たみ子、水沢勉著

2006 《大正期新興美術資料集成》，東京：國書刊行會。

五十殿利治、滝佃沢恭司、橘克子、水沢勉、東京新聞編

2002 《極東ロシアのモダニズム1918－1928　ロシア アヴァンギャルドと出会った日本》，町田市立國際版畫美術館、宇都宮美術館、北海道立函館美術館。

加藤祐三

1975 〈解說〉，《飯塚浩二著作集2 東洋史と西洋史とのあいだ　世界史における東洋社会》，

臺灣大學學術期刊資料庫

東京：平凡社，頁496-514。

西原大輔

2007《谷崎潤一郎とオリエンタリズム: 大正日本の中国幻想》，東京：中央公論新社。

江婉綾

2010〈家•國•童話─論陳澄波《嘉義公園》（1937）象徵意涵〉，《臺灣美術》，82號（10），頁40-61。

吉田千鶴子

2009《近代東アジア美術留学生の研究─東京美術学校留学生史料》，東京：ゆまに書房。

2011〈陳澄波と東京美術学校の教育〉，《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：嘉義市政府文化局，頁13-19。

成田龍一

1998《「故郷」という物語：都市空間の歴史学》，東京：吉川弘文館。

佐藤康宏

2005〈都市とその辺境─岸田劉生《道路と土手と塀（切通之写生）》〉，佐藤康宏編，《講座日本美術史3　図像の意味》，東京：東京大学出版会，頁301-330。

佐藤道信

1999《明治国家と近代美術─美の政治学》，東京：吉川弘文館。

李淑珠

2003〈陳澄波（1895～1947）とその時代─《私の家庭》における《プロレタリア絵画論》と《日本二重橋》〉，《美學》，213號（6），頁27-41。

2003〈陳澄波（1895～1947）年表的重編─以三份履歷表為主要依據〉，《今藝術》，126號（3），頁108-120。

2005《「サアムシニーグSomething」を描く─陳澄波（一八九五～一九四七）とその時代》，京都：京都大學博士論文。

2005《描繪出「サアムシニーグSomething」─陳澄波（1895～1947）畫風形成的考察》，嘉義：嘉義市文化局。

2009〈寫意與寫生─論陳澄波和莫內的『撐傘人物』〉，《臺灣美術》，78號（10），頁4-27。

2010〈陳澄波的圖片收藏與陳澄波繪畫〉，《藝術學研究》，第7期（11），頁98-182。

2011〈陳澄波與普羅美術〉，《臺灣美術》，85期（7），頁20-43。

2012《表現出時代的「Something」─陳澄波繪畫考》，臺北：典藏藝術家庭。

李欽賢

2007《臺灣美術之旅》，臺北：雄獅圖書，2007。

李超主編

2008《狂飆激情─决瀾社及現代主義藝術先聲》，上海：上海錦繡文章出版社。

永井隆則

2007《セザンヌ受容の研究》，東京：中央公論美術出版。

呂采芷（羽田ジェシカ）

2011〈台湾近代美術におけるアイデンティティ─陳澄波の《清流》（1929）を中心に〉，《九

臺灣大學學術期刊資料庫

州中國會報》，49期，頁89-103。

2012 〈終始於臺灣—試探陳澄波上海期之意義〉，《行過江南—陳澄波藝術探索歷程》展覽圖錄，臺北：臺北市立美術館，頁16-31。

西槇偉

2005 《中国文人画家の近代—豊子愷の西洋美術受容と日本》，京都：思文閣。

吳三連、蔡培火、葉榮鐘、陳逢源、林柏壽

1971 《臺灣民族運動史》，臺北：自立晚報社文化出版部。

吳叡人

2001 〈臺灣非是臺灣人的臺灣不可—反殖民鬥爭與臺灣人民族國家的論述1919－1931〉，林佳龍、鄭永年主編，《臺灣研究基金會叢書二之六》，臺北：新自然主義公司出版，頁43-109。

2006 〈福爾摩沙意識形態—試論日本殖民統治下臺灣民族運動「民族文化」論述的形成（1919－1937）〉，《新史學》，17卷2期（6），頁127-216。

河北倫明、高階秀爾著

1987 《近代日本絵画史》，東京：中央公論社。

林育淳

1998 《油彩•熱情•陳澄波》，臺北：雄獅圖書。

邱函妮

2008 “Urban Images and Modernity in Modern Taiwanese Art”, *Transactions of the International Conference of Estern Studies* (国際東方学者会議紀要), No. LIII 2008 (第53冊), pp. 44-65.

2010 〈近代臺湾美術における故郷—黄土水と陳澄波の作品を中心に〉，《鹿島美術研究》年報，第27號別冊，頁157-169。

2011 〈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：嘉義市政府文化局，頁103-118。

2012 〈陳澄波「上海時期」之再檢討〉，《行過江南—陳澄波藝術探索歷程》展覽圖錄，臺北：臺北市立美術館，頁32-49。

東京文化財研究所編

2002 《大正期美術展覽會出品目錄》，東京：中央公論美術出版。

並木真人

2004 〈朝鮮的「殖民地近代性」、「殖民地公共性」和對日協力〉，收錄於若林正丈、吳密察主編，《跨界的臺灣史研究—與東亞史的交錯》論文集，臺北：傳播者文化有限公司，頁71-112。

松本武祝

2004 〈有關朝鮮「殖民地近代性」論點之整理與重建〉，收錄於若林正丈、吳密察主編，《跨界的臺灣史研究—與東亞史的交錯》論文集，臺北：傳播者文化有限公司，

臺灣大學學術期刊資料庫

頁113-132。

周婉窈

1989《日據時代臺灣議會設置請願運動》，臺北：自立報系文化出版部。

荒野泰典

2005〈近世日本における「東アジア」の「発見」〉，收錄於貴志泰典、荒野泰典、小風秀雅編，《「東アジア」の時代性》，広島：溪水社，頁21-51。

帶金章郎、藤川明子、塩田純一、浜崎加織、山本淳夫、北村淳子編

2010《ロトチェンコ＋ステパーノワ─ロシア構成主義のまなざし》展圖錄，東京都庭園美術館、滋賀縣立近代美術館、宇都宮美術館。

高彩雯

2010〈郁達夫「十三夜」論─台湾画家と西湖伝説の物語〉，《東方學》，119號，頁125-142。

泰井良

2004〈道路山水について〉，《もうひとつの明治美術》展圖錄，靜岡：靜岡縣立美術館，頁20-23。

酒井哲郎

1988〈大正期における南画の再評価について─新南画をめぐって〉，《宮城県美術館研究紀要》，第3號（3），頁1-21。

鬼頭久美子

2007〈上村松篁の画業における熱帯花鳥作品の一考察─上村松篁「燦雨」を中心に〉，《熱帯花鳥へのあこがれ－石崎光瑤の作品と出会って》展圖錄，奈良：松伯美術館，頁9-12。

陳重光

1979〈我的父親陳澄波〉、〈陳澄波生平年表〉，《臺灣美術家2　學院中的素人畫家－陳澄波》，臺北：雄獅圖書，頁86-95。

張隆志

2004〈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〉，收錄於若林正丈、吳密察主編，《跨界的臺灣史研究─與東亞史的交錯》論文集，臺北：傳播者文化有限公司，頁133-160。

黃立芸

2010《呂紀「四季花鳥図　四幅」（東京国立博物館）を中心とする日中花鳥画の比較研究》，東京：東京大學大學院人文社會系研究科博士論文。

黃冬富

2011〈陳澄波畫風中的華夏美學意識─上海任教時期的發展契機〉，《檔案•顯像•新「視」界─陳澄波文物資料特展暨學術論壇論文集》，嘉義市政府文化局，頁27-44。

飯倉照平監修

1994《一九三〇年代上海と魯迅》，東京：町田市立國際版畫美術館。

蔣朝根編著

臺灣大學學術期刊資料庫

2006《蔣渭水留真集》，臺北：臺北市文獻委員會。

嘉義市文化局主編

1991《歲月—嘉義寫真》，嘉義：嘉義市文化局。

2006《嘉義寫真》第四輯，嘉義：嘉義市文化局。

駒込武

2003〈台湾における「植民地的近代」を考える〉，《アジア遊学》，48號（3），頁4-13。

2004〈臺灣的「殖民地近代性」〉，收錄於若林正丈、吳密察主編，《跨界的臺灣史研究—與東亞史的交錯》論文集，臺北：傳播者文化有限公司，頁161-170。

謝里法

1979〈學院中的素人畫家陳澄波〉，《雄獅美術》，106期（12），頁16-43。

藍適齊著，曾文亮譯

2004〈超越民族想像—中國的臺灣論述與民族論述〉，收錄於若林正丈、吳密察主編，《跨界的臺灣史研究—與東亞史的交錯》論文集，臺北：傳播者文化有限公司，頁313-348。

顏娟英

1992〈勇者的畫像—陳澄波〉，《臺灣美術全集1 陳澄波》，臺北：藝術家出版社，頁27-48。

2002《上海美術風雲—1872－1949申報藝術資料條目索引》，臺北：中央研究院歷史語言研究所。

2005《水彩•紫瀾•石川欽一郎》，臺北：雄獅圖書，頁47-51。

2010〈自畫像、家族像與文化認同問題－試析日治時期三位畫家〉，《藝術學研究》，第7期（11），頁25-69。

顏娟英譯著；鶴田武良譯

2001《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上、下）》，臺北：雄獅圖書。

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版出處

圖1　陳澄波，《北迴歸線立標》，私人收藏。（國立師範大學文保中心提供圖版）

圖2　陳澄波，《木材工廠》，1921年，嘉義市文化局藏。（筆者攝）

圖3　陳澄波，《北迴歸線立標》，1924年，私人收藏。（陳澄波文化基金會提供圖版）

圖4　陳澄波，《嘉義街外》，1926年，所藏不明，第七回帝展入選。（《第七回帝國美術院展覽圖錄》）

圖5　陳澄波，《夏日街景》，1927年，臺北市立美術館藏，第八回帝展入選。（臺北市立美術館提供圖版）

圖6　陳澄波，《嘉義街中心》，1934年，私人收藏。（陳澄波文化基金會提供圖版）

圖7　陳澄波，《嘉義公園》，1937年，國立臺灣美術館收藏，第四回臺陽展。（國立臺灣美術館提供圖版）

圖8　陳澄波，《嘉義街外》，1927年，私人收藏。（陳澄波文化基金會提供圖版）

圖9　陳澄波，《溫陵媽祖廟》，1927年，私人收藏。（陳澄波文化基金會提供圖版）

圖10-1　陳澄波故居（國華街與蘭井街交叉處）。（2009年筆者攝）

圖10-2　由朝天宮（溫陵媽祖廟）望向陳澄波故居方向（與《溫陵媽祖廟》同一角度拍攝實景）。（2009年筆者攝）

圖11　《嘉義市區實測圖》，1931年12月，中央圖書館臺灣分館藏。（圖中說明文字與標記乃筆者所加）

圖12　《嘉義市區改正圖》，1909年12月實測，中央圖書館臺灣分館藏。（圖中說明文字與標記乃筆者所加）

圖13　岸田劉生，《道路と土手と塀（切通之写生）》（道路、堤防與圍牆），1915年，東京國立近代美術館藏。匠秀夫，《原色現代日本の美術　第6卷 大正の個性派》（東京：小學館，1978），頁56。

圖14　《岸田劉生遺作回顧展覽會明信片》，陳澄波美術圖版收藏（嘉義市文化局藏）。（筆者攝）

圖15　岸田劉生，《築地居留地風景》，1912年12月23日，私人收藏。愛知縣美術館、神奈川縣美術館、笠間日動美術館、東京新聞編，《生誕110年岸田劉生展》圖錄（東京東京新聞，2001），頁40。

圖16　ブラマンタ，《小さき茶屋》，1924年法蘭西現代美術展覽會，陳澄波美術圖版收藏（嘉義市文化局藏）。（筆者攝）

圖17　岸田劉生，《街道（銀座風景）》，1911年左右，石橋財團ブリヂストン美術館（Bridgestone Museum of Art）。《生誕110年岸田劉生展》圖錄（東京東京新聞，2001），頁36。

圖18　岸田劉生，《銀座和數寄屋橋畔》，1911年左右，私人收藏。《生誕110年岸田劉生展》圖錄（東京東京新聞，2001），頁37。

圖19　嘉義公會堂照片。嘉義市文化局主編，《嘉義寫真》第四輯（嘉義：嘉義市文化局，2006），頁6。

臺灣大學學術期刊資料庫

圖20 陳澄波，《筆記抄錄〈臺灣議會設置請願歌〉》(《陳澄波速寫本》)，1926年1月26日，陳澄波文化基金會藏。(筆者攝)

圖21 陳澄波，《人物速寫「九龍君、蔡先生」》(《陳澄波速寫本》)，1926年1月26日，陳澄波文化基金會藏。(筆者攝)

圖22 陳澄波，《蔡年亨速寫》(《陳澄波速寫本》)，1926年1月26日，陳澄波文化基金會藏。(筆者攝)

圖23 陳澄波，《人物速寫、筆記》(《陳澄波速寫本》)，1926年1月26日，陳澄波文化基金會藏。(筆者攝)

圖24 王白淵詩集，《蘇の道》，1931年，陳澄波藏書，嘉義市文化局藏。(筆者攝)

圖25 嘉義公園明信片。嘉義市文化局主編，《嘉義寫真》第四輯(嘉義：嘉義市文化局，2006)，頁6。

圖26 林玉山，《朝の辨天池》(清晨的辨天池)，1930年，所藏不明，第四回臺展。(中央研究院臺展資料庫)

圖27 石崎光瑤，《燦雨》局部，1919年，福光美術館藏。《熱帶花鳥へのあこがれ－石崎光瑤の作品と出会って》展圖錄(奈良：松伯美術館，2007)。

圖28 鄉原古統，《南薰綽約》，1927年，私人收藏，第一回臺展。(中央研究院臺展資料庫)

圖29 陳澄波，《嘉義公園》局部「鳳凰花」，1937年，國立臺灣美術館藏。(國立臺灣美術館提供圖版)

圖30-1 陳澄波，《嘉義公園》局部「丹頂鶴」，1937年，國立臺灣美術館藏。(國立臺灣美術館提供圖版)

圖30-2 陳澄波，《嘉義公園》局部「丹頂鶴」，1937年，私人收藏。(陳澄波文化基金會提供圖版)

圖31 陳澄波，《嘉義公園》局部「番鴨」，1937年，國立臺灣美術館藏。(國立臺灣美術館提供圖版)

圖32 陳澄波，《嘉義公園》局部「天鵝」，1937年，國立臺灣美術館藏。(國立臺灣美術館提供圖版)

圖33 陳澄波，《嘉義公園》，1937年，私人收藏。(陳澄波文化基金會提供圖版)

圖34 嘉義公園飼養丹頂鶴照片。嘉義市文化局主編，《歲月—嘉義寫真》(嘉義：嘉義市文化局，1991)，頁83。

圖35 福田平八郎，《鶴(三幅對)》，1922年，第四回帝展，陳澄波美術圖版收藏(嘉義市文化局藏)。(筆者攝)

圖36-1 陳澄波，《丹頂鶴速寫》(《陳澄波速寫本》)，1937年6月21日，陳澄波文化基金會藏。(筆者攝)

圖36-2 陳澄波，《丹頂鶴速寫》(《陳澄波速寫本》)，1937年6月21日左右，陳澄波文化基金會藏。(筆者攝)

圖37 高間惣七，《鶴》，1932年，第十三回帝展，陳澄波美術圖版收藏(嘉義市文化局藏)。(筆者攝)

臺灣大學學術期刊資料庫

圖38　速水御舟，《名樹散椿》，1929年，紙本金地著色，屏風二曲一雙，山種美術館藏。小林忠，《原色現代日本の美術　第二巻 日本美術院》（東京：小學館，1979），頁82-83。

圖39　狩野永德，《梅花禽鳥圖》，1566年，聚光院障壁畫，京都國立博物館藏。土居次義，《日本美術繪畫全集 第九卷 狩野永德/光信》（東京：集英社，1977），圖版8。

圖40　傳狩野永德，《檜圖屏風》，1590年，東京國立博物館藏。辻惟雄、河野元昭、矢部良明，《日本美術全集　第15卷　永德と障壁画　桃山の絵画•工芸Ⅱ》（東京：講談社，1991），圖10。

圖41　陳澄波，《農家》，1934年，私人收藏。（陳澄波文化基金會提供圖版）

圖42　周肇祥，《梅龍》，1926年，日華繪畫聯合展覽會，陳澄波美術圖版收藏（嘉義市文化局藏）。（筆者攝）

圖43　陳澄波，《嘉義公園》局部，1937年，國立臺灣美術館藏。（國立臺灣美術館提供圖版）

圖44　呂紀，《四季花鳥圖》「春景」局部，15世紀，東京國立博物館藏。*Painters of the great Ming :the Imperial Court and the Zhe School*, Dallas Museum of Art, 1993.

圖45　伊藤若冲，《雪中鴛鴦圖》，1757－1766年左右，三の丸尚蔵館藏，陳澄波美術圖版收藏（嘉義市文化局藏）。（筆者攝）

圖46　小杉未醒，《歸牧圖》，1929年，第五回春陽會，陳澄波美術圖版收藏（嘉義市文化局藏）。（筆者攝）

圖47　滿谷國四郎，《石湖畔》，1929年國際美術協會第一回內國綜合展覽會，陳澄波美術圖版收藏（嘉義市文化局藏）。（筆者攝）

圖48　陳澄波，《清流》，1929年，私人收藏。（陳澄波文化基金會提供圖版）

圖49　陳澄波，《筆記》（《陳澄波速寫本》），1934年9月1日，陳澄波文化基金會藏。（陳澄波文化基金會提供圖版）

圖50　アリトマン，《列寧肖像》，1927年第一回新俄羅斯美術展，陳澄波美術圖版收藏（嘉義市文化局藏）。（筆者攝）

圖51　アルヒポーフ（Abram Arkhipov），《農婦》，1927年第一回新俄羅斯美術展，陳澄波美術圖版收藏（嘉義市文化局藏）。（筆者攝）

圖52　オスメルキン（А．Осмеркин），《冬のモスクワのトベルスカヤ通り》（冬季的莫斯科Tverskaya ulitsa大道），1927年第一回新俄羅斯美術展，陳澄波美術圖版收藏（嘉義市文化局藏）。（筆者攝）

圖53　カンチャロフスキー，《キタイゴーロード》（Kitai Gorod），1927年第一回新俄羅斯美術展，陳澄波美術圖版收藏（嘉義市文化局藏）。（筆者攝）

圖54　陳澄波，《我的家庭》，1930年，私人收藏。（陳澄波文化基金會提供圖版）

圖55　陳澄波，《綠蔭》，1934年，私人收藏。（陳澄波文化基金會提供圖版）

圖56　陳澄波，《街頭》，1934年，所藏不明，第九回臺展。（中央研究院臺展資料庫）

圖57　陳澄波，《琳琅山閣（逸園）》，1935年，私人收藏。（陳澄波文化基金會提供圖版）

臺灣大學學術期刊資料庫

圖58 陳澄波，《嘉義公園》局部「枝葉表現」，1937年，國立臺灣美術館藏。（國立臺灣美術館提供圖版）

圖59 陳澄波，《嘉義公園》局部「黑色擦筆表現」，1937年，國立臺灣美術館藏。（國立臺灣美術館提供圖版）

圖60 陳澄波，《嘉義公園》局部「母子」，1937年，國立臺灣美術館藏。（國立臺灣美術館提供圖版）

圖61 陳澄波，《嘉義街外》局部「母子」，1926年，所藏不明。

圖62 陳澄波，《夏日街景》局部「母子」，1927年，臺北市立美術館藏。（臺北市立美術館提供圖版）

圖63-1 陳澄波，《鳳凰木》（《陳澄波速寫本》），1937年6月21日，陳澄波文化基金會藏。（筆者攝）

圖63-2 陳澄波，《嘉義公園速寫》（《陳澄波速寫本》），1937年6月21日左右，陳澄波文化基金會藏。（筆者攝）

圖63-3 陳澄波，《嘉義公園速寫》（《陳澄波速寫本》），1937年6月21日左右，陳澄波文化基金會藏。（筆者攝）

臺灣大學學術期刊資料庫

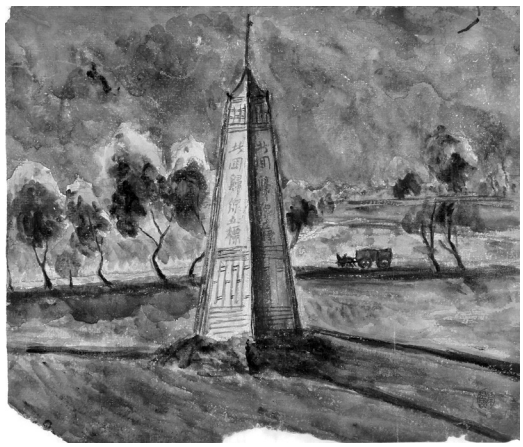


圖1　陳澄波，《北迴歸線立標》，私人收藏

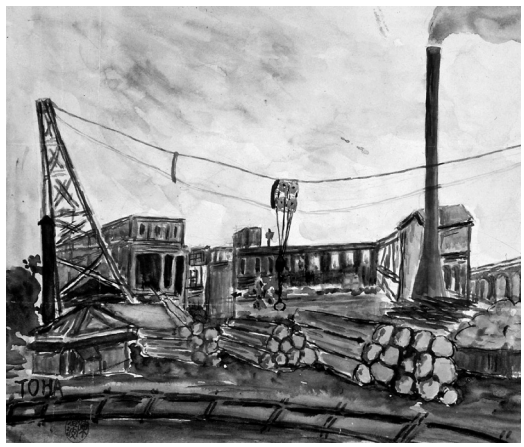


圖2　陳澄波，《木材工廠》，1921年，嘉義市文化局藏

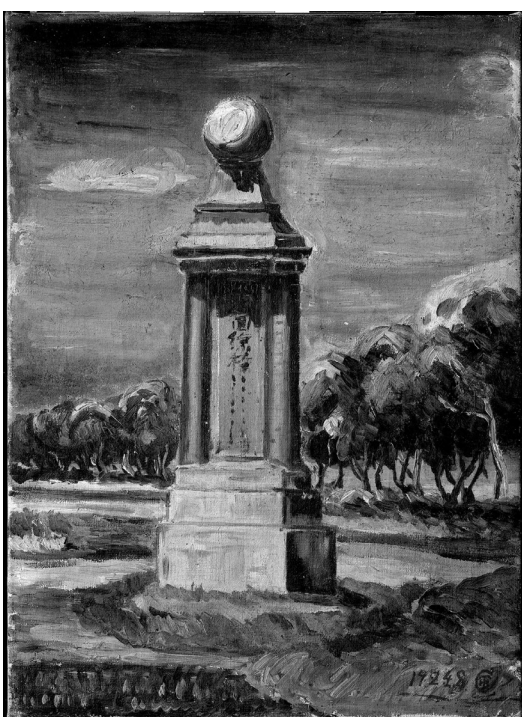


圖3　陳澄波，《北迴歸線立標》，1924年，私人收藏



圖6　陳澄波，《嘉義街中心》，1934年，私人收藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖4 陳澄波，《嘉義街外》，1926年，所藏不明，第七回帝展入選

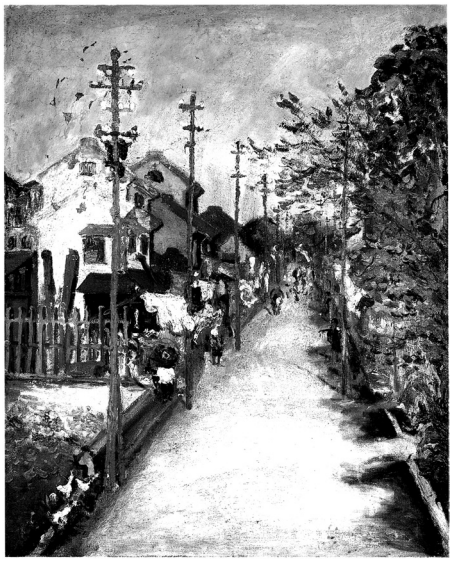


圖8 陳澄波，《嘉義街外》，1927年，私人收藏



圖9 陳澄波，《溫陵媽祖廟》，1927年，私人收藏

臺灣大學學術期刊資料庫

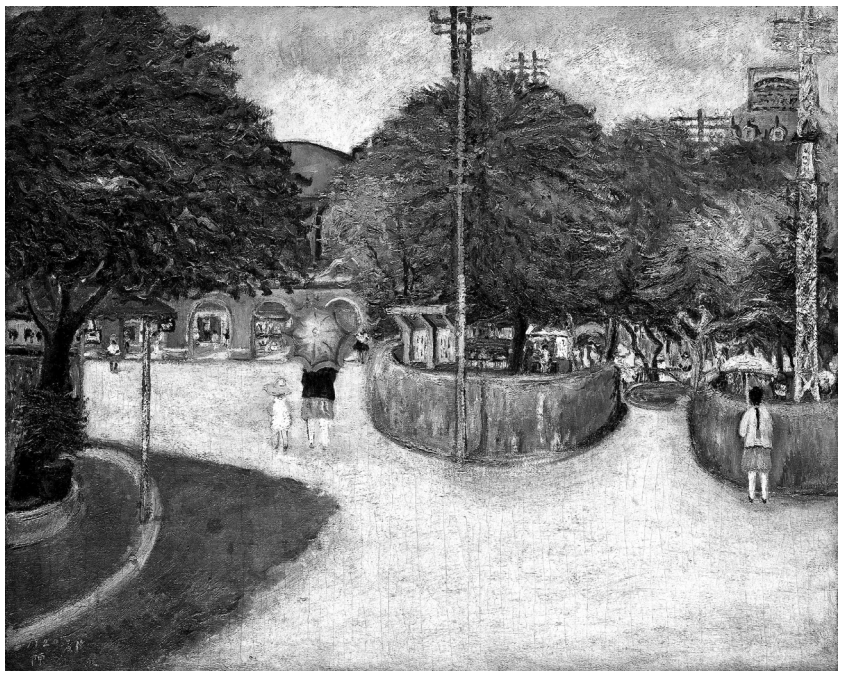


圖5　陳澄波，《夏日街景》，1927年，臺北市立美術館藏，第八回帝展入選

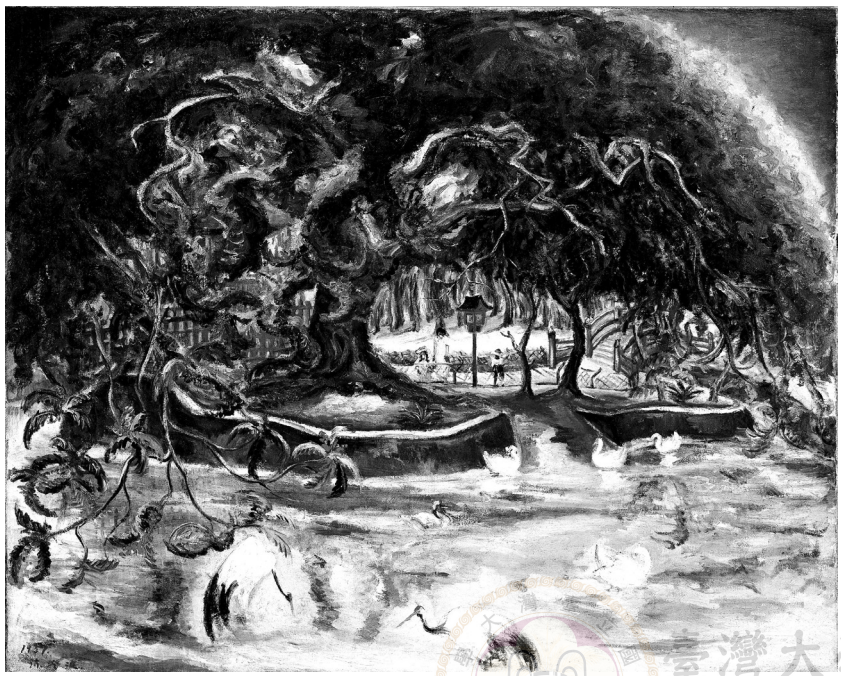


圖7　陳澄波，《嘉義公園》，1937年，國立臺灣美術館藏，第四回臺陽展

臺灣大學學術期刊資料庫



圖10-1 陳澄波故居（國華街與蘭井街交叉處），2009年攝



圖10-2 由朝天宮（溫陵媽祖廟）望向陳澄波故居方向（與《溫陵媽祖廟》同一角度拍攝實景），2009年攝



圖11 《嘉義市區實測圖》局部，1931年12月，中央圖書館臺灣分館藏
（圖中說明文字與標記乃筆者所加）

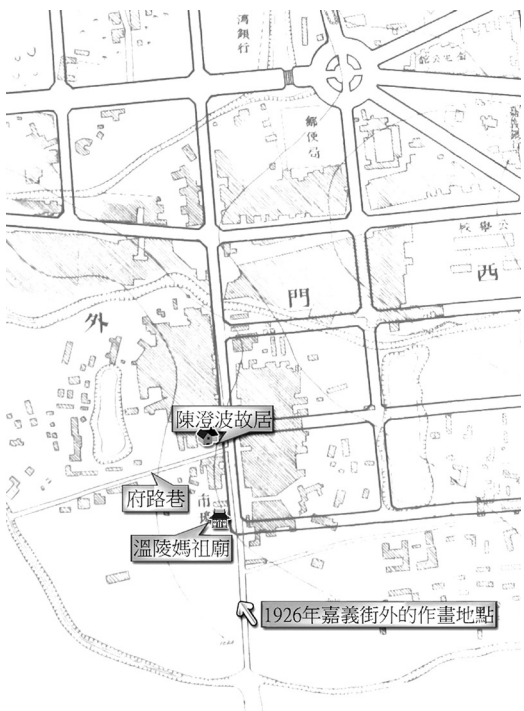


圖12 《嘉義市區改正圖》局部，1909年12月實測，中央圖書館臺灣分館藏
（圖中說明文字與標記乃筆者所加）

臺灣學術期刊資料庫

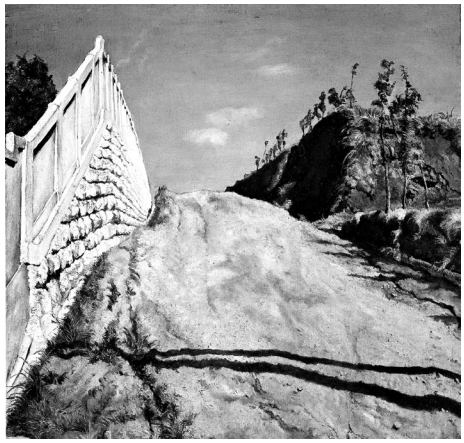


圖13　岸田劉生，《道路と土手と塀（切通之写生）》（道路、堤防與圍牆），1915年，東京國立近代美術館藏



圖14　《岸田劉生遺作回顧展覽會明信片》，陳澄波美術圖版收藏（嘉義市文化局藏）



圖15　岸田劉生，《築地居留地風景》，1912年12月23日，私人收藏



圖16　ブラマンタ，《小さき茶屋》，1924年法蘭西現代美術展覽會，陳澄波美術圖版收藏（嘉義市文化局藏）

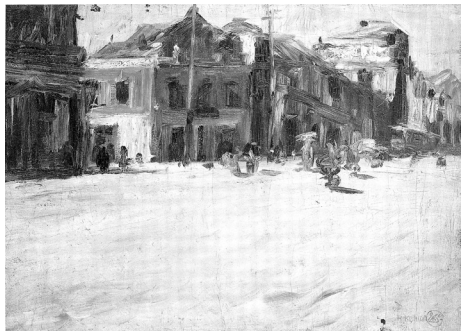


圖17　岸田劉生，《街道（銀座風景）》，1911年左右，石橋財團ブリヂストン美術館（Bridgestone Museum of Art）

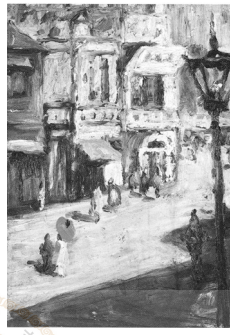


圖18　岸田劉生，《銀座和數寄屋橋畔》，1911年左右，私人收藏

臺灣大學學術期刊資料庫

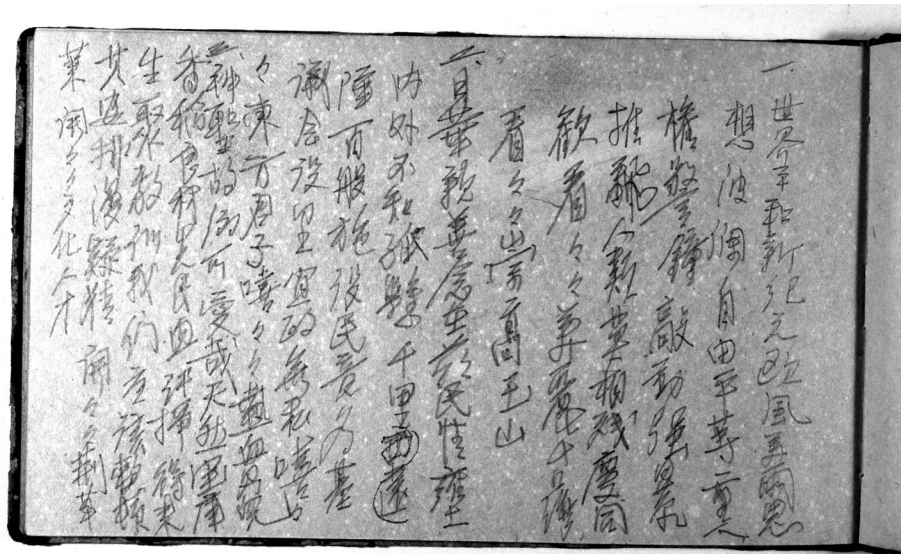


圖20 陳澄波，《筆記抄錄〈臺灣議會設置請願歌〉》（《陳澄波速寫本》），1926年1月26日，陳澄波文化基金會藏



圖21 陳澄波，《人物速寫「九龍君、蔡先生」》（《陳澄波速寫本》），1926年1月26日，陳澄波文化基金會藏

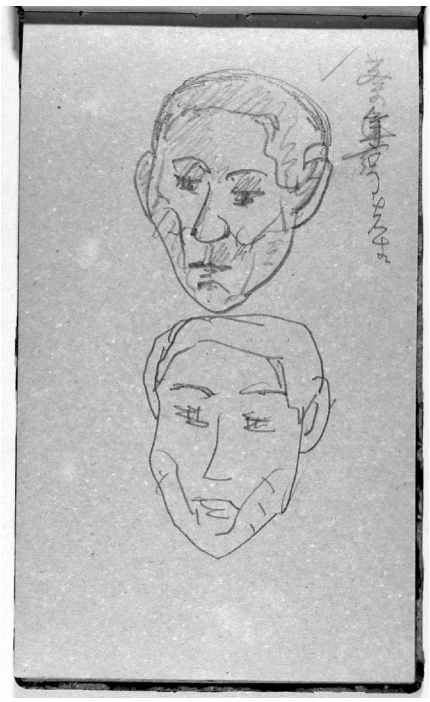


圖22 陳澄波，《蔡年亨速寫》（《陳澄波速寫本》），1926年1月26日，陳澄波文化基金會藏

臺灣大學學術期刊資料庫

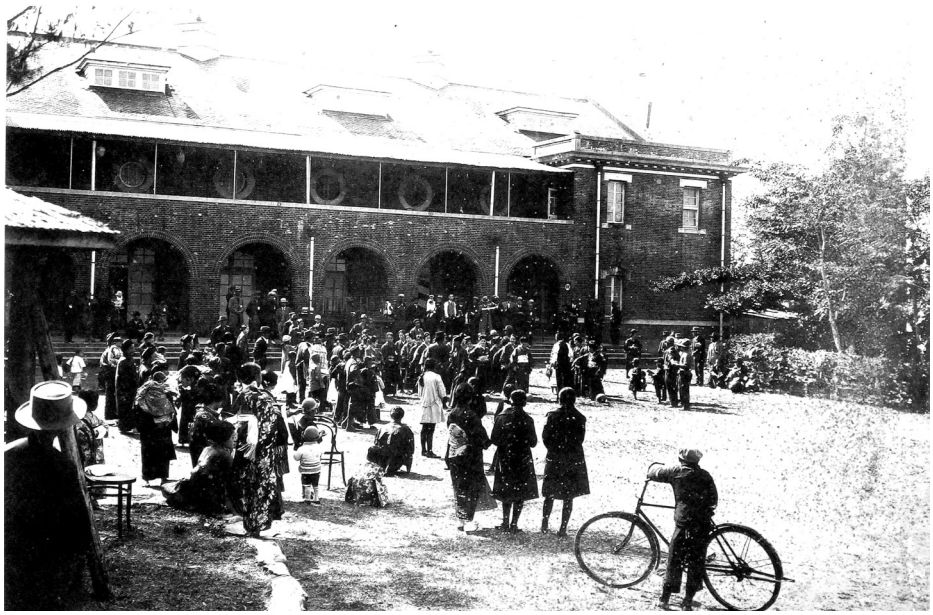


圖19　嘉義公會堂照片

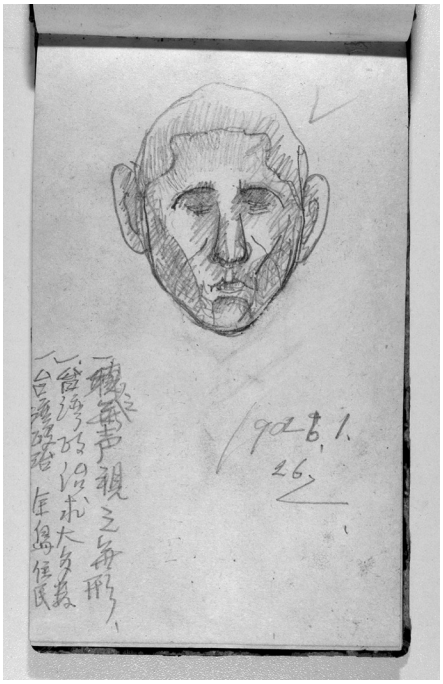


圖23　陳澄波，《人物速寫、筆記》（《陳澄波速寫本》），1926年1月26日，陳澄波文化基金會藏

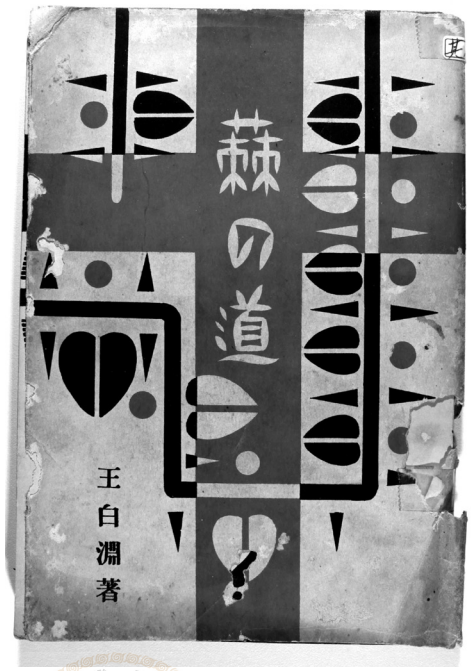


圖24　王白淵詩集，《蘇の道》，1931年，陳澄波藏書，嘉義市文化局藏

臺灣大學學術期刊資料庫

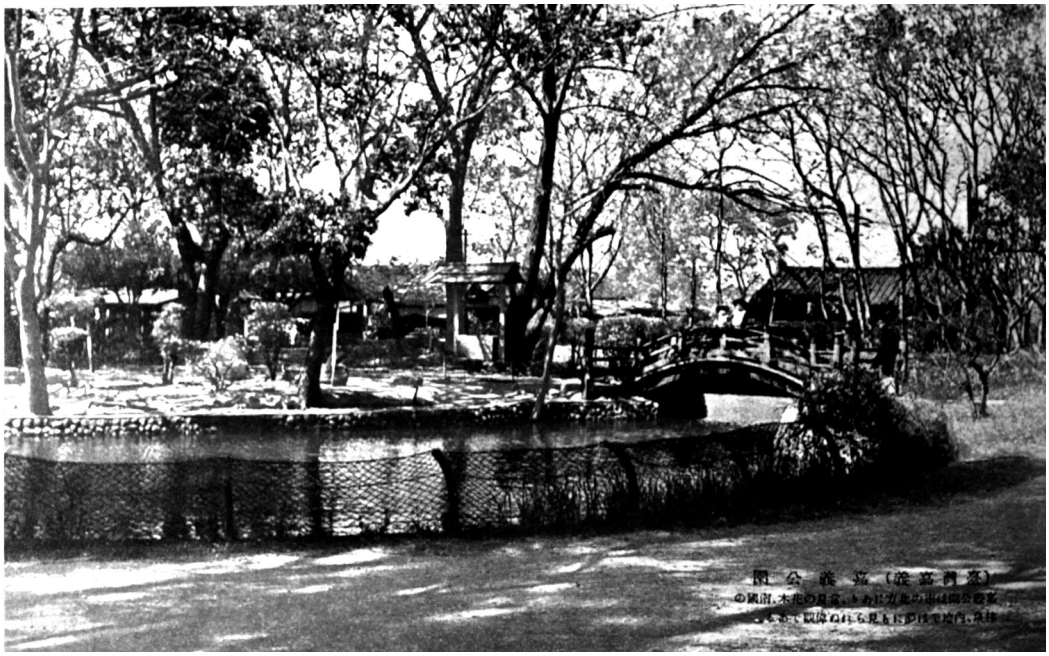


圖25 嘉義公園明信片

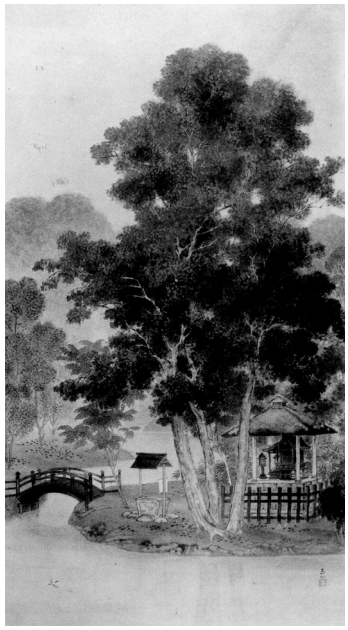


圖26 林玉山，《朝の辨天池》（清晨的辨天池），1930年，所藏不明，第四回臺展



圖27 石崎光瑤，《燦雨》局部，1919年，福光美術館藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖28　鄉原古統，《南薰綽約》，1927年，私人收藏，第一回臺展



圖30-1　陳澄波，《嘉義公園》局部「丹頂鶴」，1937年，國立臺灣美術館藏



圖30-2　陳澄波，《嘉義公園》局部「丹頂鶴」，1937年，私人收藏



圖31　陳澄波，《嘉義公園》局部「番鴨」，1937年，國立臺灣美術館藏



圖29　陳澄波，《嘉義公園》局部「鳳凰花」，1937年，國立臺灣美術館藏。



圖33　陳澄波，《嘉義公園》，1937年，私人收藏



圖32　陳澄波，《嘉義公園》局部「天鵝」，1937年，國立臺灣美術館藏

臺灣人文學術期刊資料庫

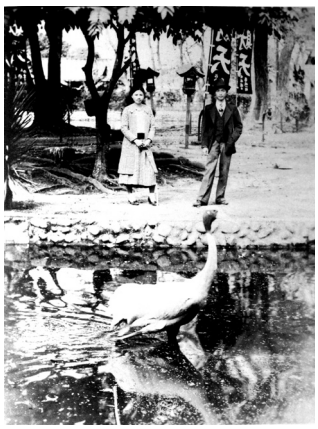


圖34 嘉義公園飼養丹頂鶴照片

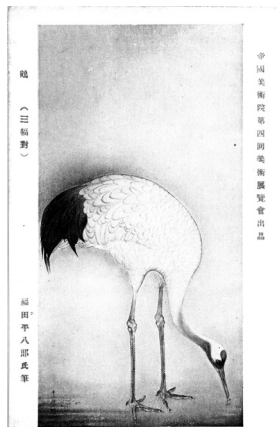


圖35 福田平八郎，《鶴（三幅對）》，1922年，第四回帝展，陳澄波美術圖版收藏（嘉義市文化局藏）



圖36-1 陳澄波，《丹頂鶴速寫》（《陳澄波速寫本》），1937年6月21日，陳澄波文化基金會藏



圖36-2 陳澄波，《丹頂鶴速寫》（《陳澄波速寫本》），1937年6月21日左右，陳澄波文化基金會藏

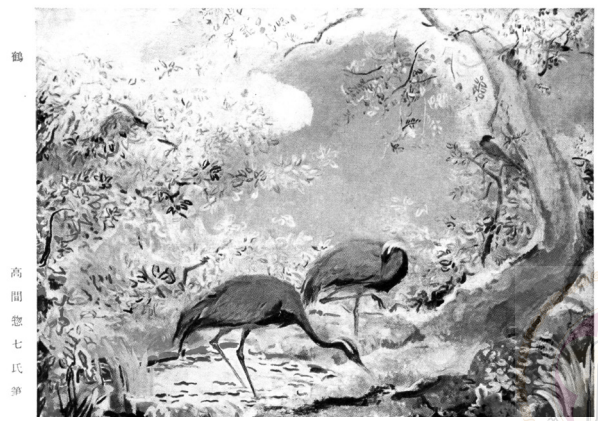


圖37 高間惣七，《鶴》，1932年，第十三回帝展，陳澄波美術圖版收藏（嘉義市文化局藏）

臺灣博碩士論文知識加值系統 國立臺灣藝術大學 期刊資料庫



圖38　速水御舟，《名樹散椿》，1929年，紙本金地著色，屏風二曲一雙，山種美術館藏



圖39　狩野永德，《梅花禽鳥圖》，1566年，聚光院障壁畫，京都國立博物館藏



圖40　傳狩野永德，《檜圖屏風》，1590年，東京國立博物館藏

臺灣學術期刊資料庫

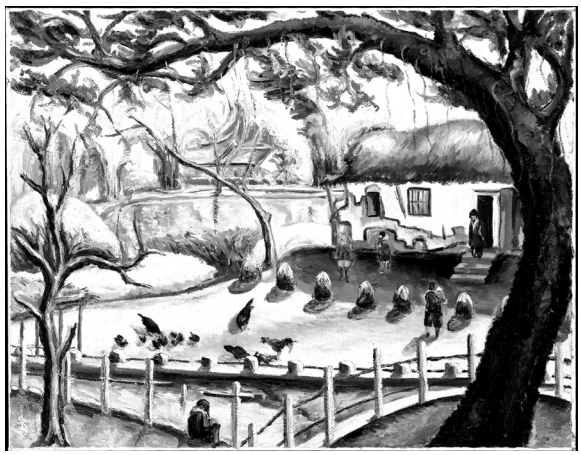


圖41 陳澄波，《農家》，1934年，私人收藏



圖42 周肇祥，《梅龍》，1926年，日華繪畫聯合展覽會，陳澄波美術圖版收藏（嘉義市文化局藏）



圖43 陳澄波，《嘉義公園》局部，1937年，國立臺灣美術館藏



圖44 呂紀，《四季花鳥圖》「春景」局部，15世紀，東京國立博物館藏

臺灣人學學術期刊資料庫



圖45　伊藤若冲，《雪中鴛鴦圖》，1757－1766年左右，三の丸尚蔵館藏，陳澄波美術圖版收藏（嘉義市文化局藏）

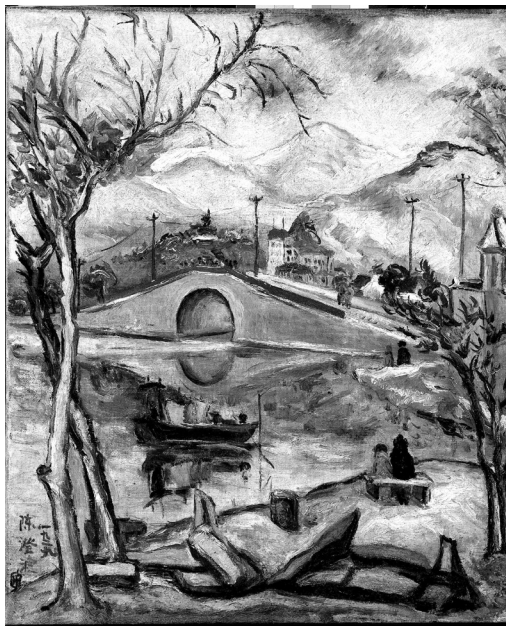


圖48 陳澄波，《清流》，1929年，私人收藏

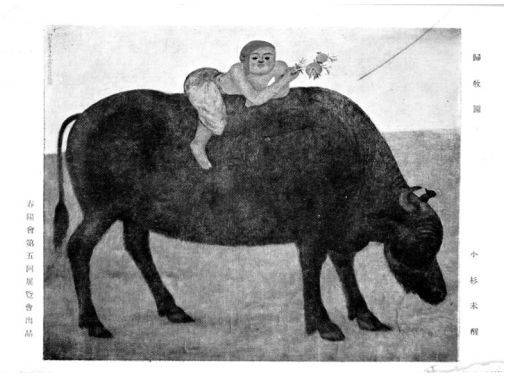


圖46　小杉未醒，《歸牧圖》，1929年，第五回春陽會，陳澄波美術圖版收藏（嘉義市文化局藏）

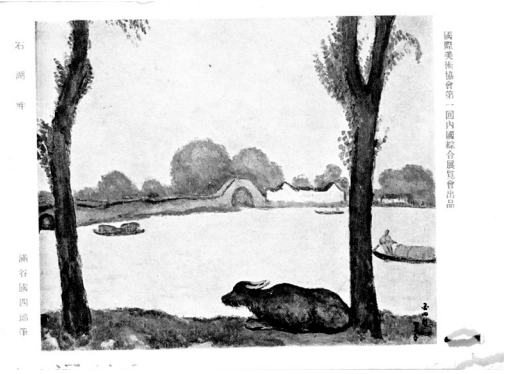


圖47　滿谷國四郎，《石湖畔》，1929年國際美術協會第一回內國綜合展覽會，陳澄波美術圖版收藏（嘉義市文化局藏）

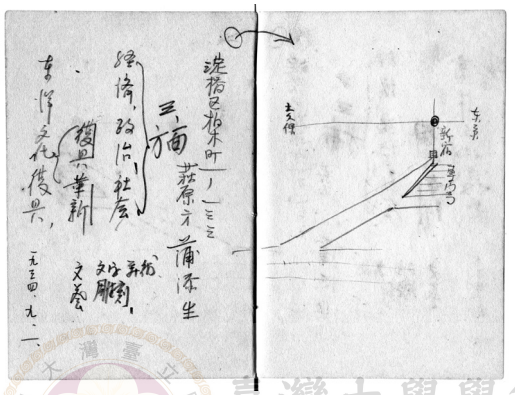


圖49　陳澄波，《筆記》（《陳澄波速寫本》），1934年9月1日，陳澄波文化基金會藏

臺灣大學學術期刊資料庫

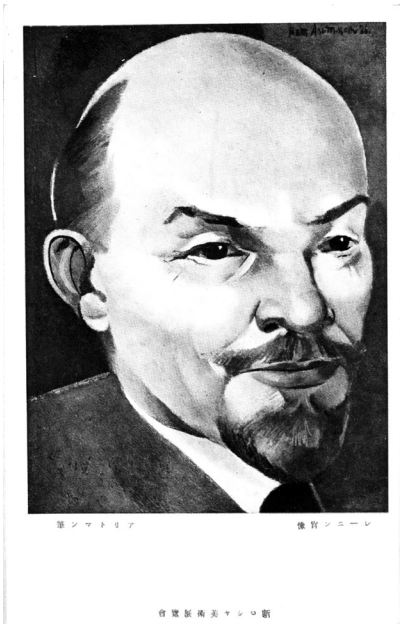


圖50 アリトマン，《列寧肖像》，1927年第一回新俄羅斯美術展，陳澄波美術圖版收藏（嘉義市文化局藏）

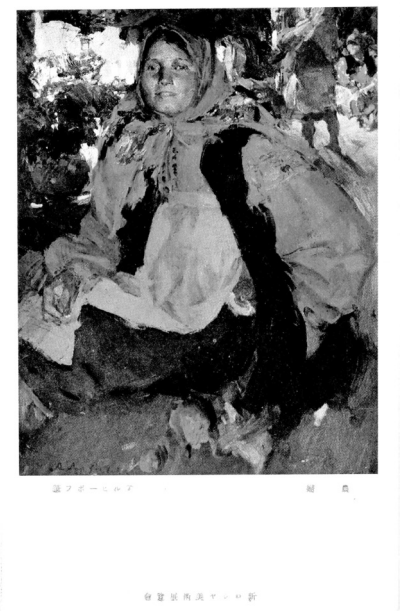


圖51 アルヒポーフ（Abram Arkhipov），《農婦》，1927年第一回新俄羅斯美術展，陳澄波美術圖版收藏（嘉義市文化局藏）

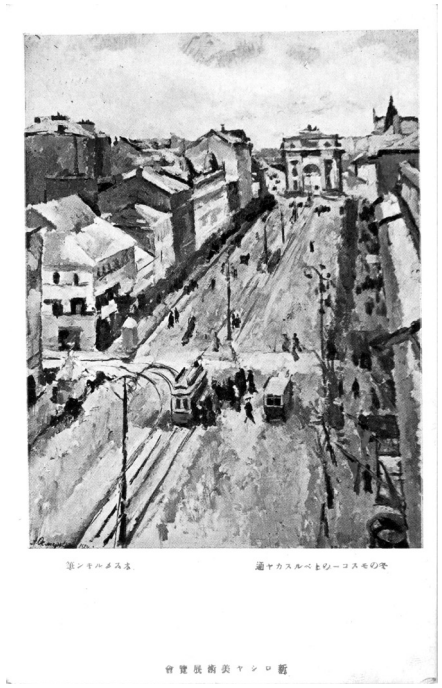


圖52 オスメルキン（А.Осмеркин），《冬のモスクワのトベルスカヤ通り》（冬季的莫斯科Tverskaya ulitsa大道），1927年第一回新俄羅斯美術展，陳澄波美術圖版收藏（嘉義市文化局藏）

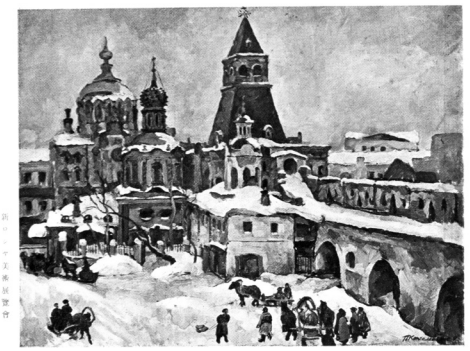


圖53 カンチャロフスキー，《キタイゴーロード》（Kitai Gorod），1927年第一回新俄羅斯美術展，陳澄波美術圖版收藏（嘉義市文化局藏）

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

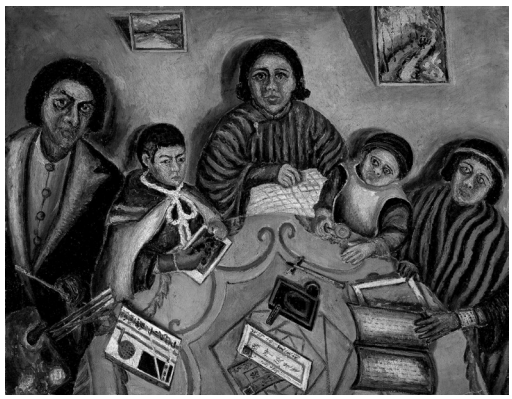


圖54　陳澄波，《我的家庭》，1930年，私人收藏

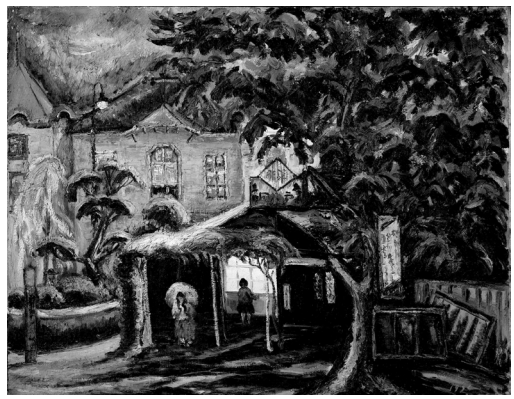


圖55　陳澄波，《綠蔭》，1934年，私人收藏

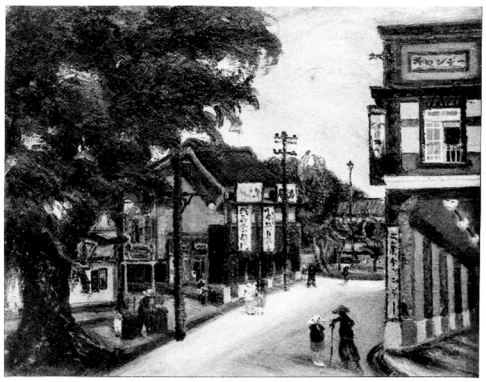


圖56　陳澄波，《街頭》，1934年，所藏不明，第九回臺展

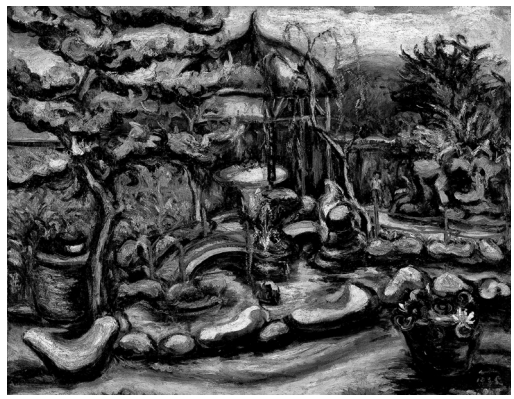


圖57　陳澄波，《琳琅山閣（逸園）》，1935年，私人收藏



圖58　陳澄波，《嘉義公園》局部「枝葉表現」，1937年，國立臺灣美術館藏



圖59　陳澄波，《嘉義公園》局部「黑色擦筆表現」，1937年，國立臺灣美術館藏

臺灣人文學術期刊資料庫



圖60 陳澄波，《嘉義公園》局部「母子」，1937年，國立臺灣美術館藏



圖61 陳澄波，《嘉義街外》局部「母子」，1926年，所藏不明



圖63-1 陳澄波，《鳳凰木》（《陳澄波速寫本》），1937年6月21日，陳澄波文化基金會藏

圖63-3 陳澄波，《嘉義公園速寫》（《陳澄波速寫本》），1937年6月21日左右，陳澄波文化基金會藏



圖62 陳澄波，《夏日街景》局部「母子」，1927年，臺北市立美術館藏



圖63-2 陳澄波，《嘉義公園速寫》（《陳澄波速寫本》），1937年6月21日左右，陳澄波文化基金會藏



臺灣美術期刊資料庫

Homeland Consciousness and Identity Politics in Chen Cheng-po's Paintings: A Study of his Three works, *Outside of a Chiayi Stree (1926), Street Scene on a Summer Day (1927), Chiayi Park (1937)*

Chiu, Han-ni

Graduate School of Humanities and Sociology
University of Tokyo

The problem of the formation of colonial modernity and identity politics in the Japanese colonial Taiwan has recently received many scholarly discussions. This study takes up the issue *homeland* by exploring three works of Chen Cheng-po concerning his hometown Chiayi in order to investigate the problems about Taiwanese subjectivity and identity under the colonial condition.

This paper divides the discussion into two sections. The first section deals with Chen Cheng-po's two early works about Chiayi's landscape and street scenes, *Outside of a Chiayi Street* (1926) and *Street Scene on a Summer Day* (1927), when he studied arts and painting in Tokyo. I argue that Chen's works at the time presented the emergence of his homeland consciousness and its relation with the rise of Taiwanese nationalism. The double structures on the paintings that revealed images of the *Nangoku* (Southland) and modernity, which were both inevitably influenced by the received official idea of the Taiwan as a Southland the Japanese colonizer invested, transform their relation from conflict to fusion. By such an operation, Chen tried to remove elements that might threaten his sense of existence for reconstituting his own identity.

The second part analyzes Chen's another work *Chiayi Park* (1937). He produced this painting when he returned home. He mobilized East Asian traditional painting languages from multiple sources. During this period Chen frequently emphasized the ideal of the *Toyo*, literally Orientalism. Although the *Toyo* ideal had its Japanese origins, Chen re-located in the painting the center of *Toyo* to Taiwan. With this move, Chen painted the *Chiayi Park* in a style of embracing multiple cultural elements for drawing an ideal image of the homeland. In it, concentrating on the colorful giant flame tree as we should see, Chen made a way of pursuing his subjectivity.

The drawings of homeland scenes in Chen's paintings transformed at different stages. However, the repeated theme of the relationship between mother and son may suggest that the resource of identity came from his sense of morality based upon his deep love in family.

Keywords: Cheng-po Chen, homeland consciousness, identity, subjectivity, Toyo/ Orientalism, Nangoku/Southland, colonial modernity

臺灣大學學術期刊資料庫