

藤島武二　《芳蕙》

岩佐新、長谷川仁編，《藤島武二畫集》（藤島武二畫集刊行會，1943年10月）

臺灣大學學術期刊資料庫

1920－30年代日本油畫中對於「獨特性」的探究—在歐洲與亞洲之間

兒島薰*

【摘要】非西歐地區在邁向現代化的過程中，對於「美術」這個西歐概念的學習，乃是很重要的。然而，隨著現代化的深化，並不僅止於直接模仿西歐美術，而是努力以其為線索來試圖創造新的「傳統」。本文探討兩位日本西洋畫家—藤島武二與梅原龍三郎，藤島是官方組織中的重要人物，梅原長期在野，然而他們都以各自的方式，試圖從對法國美術的模仿中脫離。其共通點在於，他們的眼中並非只有法國，而在旅居義大利期間，能夠對歐洲的文化，從歷史與多元的觀點來加以認識。並且，在此後到朝鮮、臺灣、中國的旅行經驗中，獲得從歷史的脈絡來思考日本文化的線索。而基於此種體驗，他們嘗試追求日本獨特的油彩表現。

關鍵詞：藤島武二、梅原龍三郎、義大利

前言

非西歐地區在以西歐為典範往現代化方向前進時，對於西歐美術的學習，是現代化的變數之一，也是目標。同時，並非直接模仿西歐美術，而是以其為線索來試圖創造新「傳統」，此種努力與糾葛，在各地域都可見到。關於日本從開國後到明治前半的美術，長久以來認為因急速西歐化，而產生對歐化主義的反動與國粹主義勢力的增長，已成定論。對西歐美術的模仿與追求獨特性之間的鬥爭，這種二元對立的分析方式也沿襲下來。然而，1990年代以後，關於東亞地域近代美術的研究日益活潑，藉由這些研究成果，反過來對於日本近代美術家是如何考慮西洋美術與自身之間的關係等問題上，可從多方面獲得線索。

＊日本實踐女子大學美學美術史學科 教授

臺灣大學學術期刊資料庫

本文將以日本強烈意識到作為強盛帝國主義國家的時代，亦即1920年代到30年代的代表性畫家—藤島武二（1867－1943）和梅原龍三郎（1888－1986）為例，來探討以法國美術為典範的日本西洋畫之自立性問題。他們在留學歐洲以後，曾至韓國、中國、臺灣旅行。他們不僅曾到法國，也曾在義大利停留，以下將探討義大利經驗對於他們帶來何種變化，並且在思考亞洲中的日本西洋畫時，具有何種意義等問題。

一、藤島武二的歐洲留學

自1896年東京美術學校設置西洋畫科起，藤島武二即被任命為助教授，並且直到去世為止皆擔任該校教師。1919年帝國美術院展覽會（帝展）設置後，被任命為帝國美術院展覽會的審查委員，他也參與了朝鮮美術展覽會、臺灣美術展覽會、滿洲美術展覽會，在美術界具有重大影響力。然而，在早期，並不能說是受到很大的禮遇。相較於他的同事黑田清輝、久米桂一郎、岡田三郎助、和田英作，因1900年巴黎萬國博覽會，而有機會以公費旅居巴黎。藤島的公費留學，則遲至日俄戰爭以後的1905年11月18日才得以實現。留學後，岡田與和田成為教授，因此，藤島在學校中的地位，在比他年輕的岡田底下。然而，相對於黑田等人師承於被稱為美好年代（Belle Époque）尾聲的畫家拉斐爾．柯蘭（Raphael Collin），學習到在寫實的方式中添加寫生要素，來描繪置身於戶外自然當中的女性畫像，留學時期較晚的藤島接觸到的是二十世紀美術的新動向。

藤島滯留巴黎的時期是1906年1月到1907年12月，1906年第四回的秋季沙龍（Salon d’automne），舉辦了高更（Gauguin）的回顧展，隔年1907年第五回的秋季沙龍（Salon d’automne），舉辦了塞尚（Cézanne）的回顧展。關於這些展覽，藤島後來回憶的內容如下：

「塞尚（Cézanne）過世不久於沙龍（d’automne）舉辦的遺作展，是為了緬懷他的偉大成就，我記得當時也有高更和梵谷（Van Gogh）的遺作展。能夠有許多機會接觸到所謂後期印象派主要畫家的作品，當時的巴黎畫壇有如百花盛開一般。」①

① 藤島武二，〈足跡を辿りて〉，《美術新論》，5卷4號（1930.4），頁209。

臺灣大學學術期刊資料庫

由於藤島留法期間的作品，大部分都在義大利遭竊而遺失，② 所以實際上無法確切了解藤島受到後印象派影響的程度。基本上他是法國美術學院（即布雜學院，École des Beaux-Arts）的柯羅蒙（Cormon）畫室學生，處於學院派一般的學習環境，③ 但另一方面，藤島也陳述著：「同樣是美術學校教授的安貝爾在蒙馬特（Montmartre）的緣故，我也學習到如何直接在自然光中描繪出自然的方法。」④ 這是指在羅徹索瓦大道（Boulevard de Rochechouart）的L'Académie Humbert。從1903起到1905年5月為止，喬治・布拉克（Georges Braque）在此學畫，布拉克此後離開這裡，進入法國美術學院（École des Beaux-Arts）的萊昂・伯納（Léon Joseph Florentin Bonnat）畫室。⑤ 眾所皆知，布拉克在1905年的秋季沙龍展出，被評論家稱之為「野獸派」（fauve），藤島於隔年抵達巴黎。

旅居巴黎兩年後，剩下兩年藤島主要在羅馬度過。藤島拿著柯羅蒙（Fernand Cormon）寫給當時法國學院（Académie de France）校長卡羅勒斯杜蘭（Carolus-Duran）的推薦信，前往位於梅迪奇別墅的法國學院，定期接受卡羅勒斯・杜蘭的指導。⑥ 自17世紀以來，獲得羅馬獎的法國藝術家，都曾待過梅迪奇別墅，只要踏進這裡，就是法國人的聚集場所。也可以說藤島雖然居住在羅馬，然而卻待在充滿法國氣氛的環境當中。

實際上，由於義大利直到1870年才完成國家統一，現代化的程度落後於法國。以威廉・阿道夫・布羅格（William, Adolphe Bouguereau）為首的法國沙龍畫家，經常描繪牧歌式的義大利風景，以及穿著民族服裝的女性及母子像。⑦ 恩尼斯特・艾貝爾（Ernest Hébert）與卡羅勒斯・杜蘭有深交，曾兩度擔任羅馬的

② 坂井犀水，〈現今の大家（十五）藤島武二氏〉，《美術新報》，10卷9號（1911.7），頁6。

③ 此份紀錄的調查結果，刊載於以下論文中。兒島薰，〈フランス国立美術学校に学んだ日本人留学生〉，《実践女子大学美学美術史学》，13號（1998.7），頁99-112。

④ 兒島薰，〈フランス国立美術学校に学んだ日本人留学生〉，頁208。

⑤ Lauriane Manneville, "Chronologie," *Georges Braque 1882-1963: Paris, Grand Palais, Galeries nationales* (Houston: The Museum of Fine Arts, 2013-2014), p. 269.

⑥ 藤島武二，〈足跡を辿りて〉，頁210。

⑦ 關於19世紀法國、德國繪畫中牧歌式的義大利女性圖像，參照以下研究。Richard R. Brettell, Caroline B. Brettll, *Les Peintres et le paysan au XIXe siècle* (Skira, 1983).

臺灣大學學術期刊資料庫

法國學院校長，他在停留羅馬期間，曾描繪了取材自羅馬周邊村莊的作品，以《阿爾維托的姑娘》（1855 年，國立Ernest Hébert美術館）（圖1）為始，反覆描繪頭頂水瓶，穿著民族服裝的年輕女性，於沙龍獲得好評。⑧ 此種形象也令人聯想起古代羅馬，可說是作為義大利「過去」的表象。卡羅勒斯・杜蘭本身旅居羅馬期間，也曾以聽說的經驗為本，描繪了《被殺害者，羅馬郊外的回憶》（1862 年）這件宛如劇場場景的作品。沙龍展後，這件作品為法國政府所購藏。從畫作題名也可感受到畫家將應該是現代義大利的情景，以有如過去故事般的方式來表現，其中傳達出作者以「他者」的身分來看待義大利的視線。

與先進國法國相比，將義大利視為有如牧歌般落後地域的視線，也影響了從法國到義大利旅行的日本人畫家。例如，比藤島到義大利的時間稍早，雕刻家白井雨山在德國、法國停留後，曾於1903年2月起約一個月的期間，與建築家武田五一同伴至義大利旅行，他將義大利的鄉村與法國相比，以不滿的語調述說如下：「郊外沒有整頓，人們的衣裳骯髒，真是令人覺得不舒服」。⑨ 雖然如此，他認為羅馬「有著堂皇的堂塔伽藍、珍貴的古蹟、美麗的雕刻、精妙的繪畫，令人感覺到不愧是古今聞名的美術國度」，因此理解為何法國於此地設置學院以作為研究場所。並且，他認為拿坡里較羅馬髒亂且灰塵多，但是讚賞國立博物館收藏龐貝城出土珍貴的古銅器與雕刻。比他們更早到巴黎向萊昂・伯納學習的百武兼行，與伯納同樣，於旅居法國期間描繪了義大利風俗的少女，如《拿著曼陀林的少女》（1879 年，鍋島報效會徵古館）等作品。可以說，法國人對於「過去」的義大利的憧憬，也由日本人所繼承。⑩

現存藤島在羅馬所描繪的速寫，幾乎是描繪古代遺跡，如《千泉宮之池》

---

⑧ 展覽圖錄*Italiennes modèles: Hébert et les paysans du Latium* (La Tronche, Paris: Musées Hébert, Musée d'Orsay, 2008)，圖版10的解說。

⑨ 《パンテオン会雑誌》研究会編，《パリ一九〇〇年・日本人留学生の交遊－「パンテオン会雑誌」資料と研究》（ブリュッケ，2004），頁108。

⑩ 兒島薰，〈藤島武二における〈西洋〉と〈東洋〉〉，河野元昭先生退官記念論文集編集委員会編，《美術史家大いに笑う—河野元昭先生のための日本美術史論集》（ブリュッケ，2006），頁387-406。

臺灣大學藝術期刊資料庫

也是文藝復興時期建築的庭園。從現存作品中找不到描繪現代義大利社會的跡象。藤島在歸國時的會面中提及，世界第一的美術學院是巴黎國家美術學校，而羅馬國立美術學院的學生程度低於東京美術學校。⑪ 藤島的學生當中，早一步到羅馬學習的有島生馬也曾說：「現在的義大利畫界正處於沈澱狀態」、「現今的義大利美術，無論是羅馬或威尼斯都受到法國的影響。」⑫

從這一點來看，藤島在巴黎學習期間，也學習到法國人對於事物的看法，在羅馬法國學院時，也與法國人同樣，將義大利視為落後的歐洲吧。⑬

不過，他並非完全無視現代義大利美術。他曾經列舉幾位受矚目的畫家名字，例如Giovanni Segantini、Antonio Mancini、Giacomo Balla等。⑭ 根據採訪返國後藤島的報導中指出：「義大利新派畫家中傑出的Balla曾經拜訪藤島的畫室，看了藤島的作品並給予許多批評。」⑮ 由此可知藤島曾與Giacomo Balla有過交流。當時Giacomo Balla尚未進展到未來派畫風，但使用鮮明色彩，描繪著具點描風格的畫作。並且，筆者曾確認過Umberto Boccioni在1900年左右的作品《姐姐的肖像》（1904 年，威尼斯，Palazzo Grassi），在塗著濃厚顏料的畫面上，重疊著以不同顏料所描繪的擦筆，這種藉由塗抹底色，並同時看見底色與其上方顏色之多層色彩效果的手法，與藤島的《幸福的早晨》（1908 年，泉屋博古館）的厚塗畫面有著共通點。⑯ 雖然很難斷定旅歐中藤島的畫風從何時開始產生變化，然而或許可以認為是他在義大利期間與畫家們的交流中學習到的手法吧。

藤島批判現今義大利美術的衰退，是由於以往輝煌的藝術，致使畫家耽溺於對過去的模仿， 而忘了研究自然。⑰ 此種想法，與其說是藤島本身的看法，

---

⑪ 藤島武二，〈伊太利風の壁画〉，《萬朝報》，1910年1月24日。
⑫ 有島壬生馬氏談，〈伊佛留学雑談〉，《美術新報》，9卷7號（1910.5）。
⑬ 關於這一點，參照前引兒島薰，〈藤島武二における〈西洋〉と〈東洋〉〉。
⑭ 藤島武二，〈滞欧見聞数則〉，《美術新報》，9卷5號（1910.3），頁90。
⑮ 坂井犀水，〈現今の大家（十五）藤島武二氏〉，《美術新報》，10卷9號（1911.7），頁270。
⑯ 藤島在羅馬期間，薄丘尼（Umberto Boccioni）已經離開義大利，因此沒有和本人見過面。
⑰ 藤島武二談，〈デカダンスの意義〉，《美術新報》，10卷8號（1911.6），頁7。

臺灣大學學術期刊資料庫

不如說是當時具有革新精神的義大利畫家的意見較為自然。法國人一邊對於過去擁有優秀文化的義大利感到憧憬，然而在現狀上，又有著優越感。雖然義大利人本身擁有古代美術與文藝復興等偉大的文化遺產，或許正因為如此，才會在邁向現代美術的途中步履蹣跚。在法國和義大利的生活經驗，對藤島而言，有助於讓他得知雙方的立場，並且能夠對歐洲的美術、歷史有著更加多元的理解。

此事促使他反省向來憧憬法國美術的自己，以及以法國美術價值觀為基準的日本洋畫界。在歸國畫家的會談中，記者寫道：「藤島說日本的油畫十分無趣，光只是追逐歐洲的新趨向，完全看不出來要到何時才能夠成就真正的我國的藝術啊。又說像是原來這個人是思考這樣的事情啊。」⑱ 此時對於藤島而言的「真正的我國的藝術」，乃是與歐洲的藝術處在對峙狀態的位置之上吧。然而，在此之後，他通過亞洲的經驗，他所思考的日本美術的認同，應該是必須從歐洲以及亞洲當中獨立的藝術。

二、藤島的「朝鮮」體驗

返國後的藤島，於1913年冬天奉文部省之命至朝鮮半島出差，他從在當地所見到的風景與風光當中，找到與義大利的相似點，並且，他認為雖然古代朝鮮有著優秀的藝術，可說是「日本藝術之母」，然而現在卻處於停滯狀態，並將朝鮮的輝煌以過去式來談論。⑲ 如上所述，這種看法與認為義大利雖然擁有輝煌的古代與文藝復興文化，然而現在處於停滯狀態的想法是相通的。關於這一點，我曾指出藤島將義大利與朝鮮並列為過去的文明國家，並將日本與朝鮮的關係，比擬為法國與義大利的關係。⑳ 在此簡單重複曾在論文中提過的內

⑱ 陸郎記，〈新帰朝洋画家の会合　公設展覧会評　滞欧回顧談〉，《美術新報》，10卷1號（1910.11），頁28。

⑲ 藤島武二，〈朝鮮観光所感〉，《美術新報》，13卷5號（1914.3），頁11-13。

⑳ 前引兒島薰，〈藤島武二における〈西洋〉と〈東洋〉〉，以及兒島薰，〈画家たちの西洋体験とアジアへのまなざし〉，《豊田市美術館紀要3号》（豊田市：豊田市美術館，2010），頁23-32。

臺灣人臺灣美術 期刊資料庫

容，藤島的作品《花籠》（1913年，京都國立近代美術館）（圖2），穿著紅白傳統韓服的女性，頭上頂著盛裝著紅白花朵的花籃姿態，與卡羅勒斯・杜蘭的作品《薔薇賣花女》（圖3）中，穿著紅裙白襯衫的女性，頭頂紅白薔薇的構圖極為相似。㉑ 這件作品刊登於藤島投稿雜誌的卷頭插畫中。㉒ 並且，藤島後來在帝展所發表的《Amazones》（1924 年，岩崎美術館）（圖4），和卡羅勒斯・杜蘭的作品《在海邊，乘馬的Sophie Croizette肖像》（1873年）（圖5），雖然乍看之下尺寸與風格有很大的不同，然而其內容皆描繪女性在海邊騎馬漫步，並將日本女性與法國女性以時代最先端的時尚來加以描繪。亦即，頭上頂著藍子與壺的女性像，乃是作為「未開化」文化之異國情調來表現，而女性在海邊騎著馬、展現時尚的女性，乃是作為現代性的表徵。《花籠》與《薔薇賣花女》中表現出從日本所見到的朝鮮，以及從法國見到的義大利，乃是將朝鮮對應於義大利。並且，可以認為，《Amazones》與《在海邊，乘馬的Sophie Croizette肖像》乃是將現代日本對應於法國的作品吧。

並且，《花籠》並不像卡羅勒斯・杜蘭《薔薇賣花女》中的模特兒有著動態的姿勢，而是採取強烈正面性與靜止的姿勢，藉由這種猶如希臘神殿女神柱般的形象，讓人連想起西洋的古代文化。藤島旅行的季節乃是冬季，應該沒有花，如果推測他是全憑想像所畫的話，如前所述，由於他認為「古代朝鮮」的文化十分優秀，因此在其中或許隱藏著讚美的意思也不一定。

日本過去的美術源自於大陸文化，作為包含大陸文化與日本的概念，日本人從此時開始使用「東洋」這個詞彙，以對應於「西洋」的概念。在此段期間，藤島於1917年寫信給赴任奉天的醫師、作家，同時也是美術評論家的木下杢太郎，在信中提及自己最近對「東洋趣味」特別有興趣，並請他幫忙收集中國服飾。㉓ 藤島在這之前所畫的《味道》（1915年），早於其他畫家，乃是首

㉑ 前引兒島薰，〈藤島武二における〈西洋〉と〈東洋〉〉當中曾指出此點。

㉒ 《美術》，1卷7號（1917.5）。

㉓ 關於詳細內容的分析，參照兒島薰，〈藤島武二研究拾遺—〈天平時代〉および〈東洋〉の表現について—〉，《近代画説》，20號（2011），頁44-55。

臺灣大學學術期刊資料庫

次發表以穿著中國服飾的女性為主題的作品，由此可知從此時起，他的歷史視野已經轉向大陸。並且，從藤島拜託木下杢太郎購買中國服飾的信中，可以得知他已經從對現代中國服飾的表面興趣，轉而關心起清朝的宮廷服飾。這樣的研究成果，可以在《東洋模樣》、《芳蕙》（圖6）中看到，一直持續到1927年的《鉸剪眉》。他本身在後來也稱這些作品為「文藝復興之憧憬連作」，㉔ 雖然這些側面像的女性畫像明顯令人聯想起文藝復興時期的繪畫，然而卻非義大利歸國不久後的作品。如同前述，藤島有著將法國與日本類比的觀點，而他以文藝復興風格的構圖，將法國人對古代與文藝復興期義大利文化的憧憬，和對日本文化根源之中國文化的憧憬重疊起來。筆者曾經指出，此乃將發源於中國而由日本繼承的文化源流之「東洋精神」，與作為油畫傳統的「拉丁精神」加以融合的嘗試。㉕ 藉由遵守油彩畫之西洋技法，將中國、朝鮮與「現代的」日本拉開距離，同時使用寫實風格與文藝復興的構圖，遠離追求歐洲美術流行傾向。因此，也可以說，他藉由將「東洋趣味」引進油彩畫當中，以自己的方式達成創造出「真正的我國的藝術」的意圖吧。

三、梅原龍三郎的拿坡里體驗

在此暫將藤島擱置一旁，來談論梅原龍三郎。京都出生，於關西美術院學習西洋畫，始終走在野路線的梅原龍三郎的經歷，乍看之下與官方有密切關係的藤島幾乎毫無關聯，年齡也比藤島年輕十一歲。但是他在1930年代突然獲得高度評價，並與藤島一起到臺灣擔任臺灣美術展覽會的評審，也擔任滿洲美術展覽會的評審。1944年為了一掃東京美術學校向來的編制，他受聘成為教授。

梅原從1908年起至1913年旅居法國，與同樣也是旅法的藤島擦身而過，但卻與有島生馬、山下新太郎等人進行交流。梅原進入朱利昂學院（Académie Julian）之後，曾多次拜訪雷諾瓦（Pierre-Auguste Renoir），並接受他本人的指

㉔ 藤島武二，〈足跡を辿りて（二）〉，《美術新論》，5卷5號（1930.5），頁76。

㉕ 前引兒島薰〈藤島武二における〈西洋〉と〈東洋〉〉，以及〈画家たちの西洋体験とアジアへのまなざし〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

導與建議。旅歐期間的1913年所畫的《黃金的項鍊》（圖7）中清楚展現出他對於雷諾瓦的崇拜之情。這張照片也用於返國後首次個展的圖錄封面上，可視為他旅歐期間的代表作。

梅原二度赴歐返國後的1924年，他在批評二科展的文章中，對於展示於同室中，被視為「代表二科趣味的作品」評論如下：「我感覺是法國當代藝術的分店藝術。（中略）我覺得應該在下意識當中，分別自然與傳統，流露出更為複雜，具有教養的種族之性情，以成就真正屬於我們的藝術。若非如此，則令人感覺殖民地的崇洋和空虛。」㉖ 這些批評，剛好讓人想起藤島回國當時的發言：「日本的油畫十分無趣，總是只追逐歐洲的新趨向，不知何時才能夠完成屬於我國的真正的藝術」㉗ 的這一番話。

Bert Winther-Tamaki指出，梅原從這樣的反省出發，參照東洋的古美術，從西洋美術身體表現秉持希臘雕刻理想美的規範中解放，創造出「東洋人女性之美」。㉘ 自法國歸國後的梅原，以日本人的身體為題材，持續描繪裸女像，然而他所描繪的女性，也可說是有著黑髮以及粗黑濃眉的「東洋」風貌。並且，畫面當中或配置和風鏡、或鋪著毛毯等表現，可視為有意遠離西洋風裸體作品的設定。

同時，他也經常描繪坐在椅子或是床上的裸女。背景與《黃金的項鍊》相同，描繪著鮮明的紅色，搭配著覆蓋在椅子上作為補色的綠布，以讓紅與綠造成映入肌膚的效果。從這樣的安排，可以得知這是旅歐作品的延續，即使回到日本，也嘗試使用同樣方式來描繪。這類描繪畫室中裸女模特兒的作品，在歐洲應該不會視為獨立的主題，而是被當作習作看待。但是梅原卻屢屢將這些作品單純以《裸婦》、《坐裸婦》等為題，在展覽中展出。對他而言，描繪裸女這件事本身即是彰顯自己主要的創作目的。

《竹窗裸婦》（1937年）（圖8）被視為梅原確立自我風格時期的代表作之

㉖〈二科評〉，《明星》，5卷5號（1924.10），頁533。

㉗ 陸郎記，〈新帰朝洋画家の会合　公設展覧会評　滞欧回顧談〉，《美術新報》，10卷1號（1910.11），頁28。

㉘ Bert Winther-Tamaki, *Maximum Embodiment: Yôga, the "Western Painting" of Japan, 1910-1955* (Hawai'i: University of Hawai'i Press, 2012), pp. 74-81.

臺灣大學學術期刊資料庫

一。1935年左右，梅原開始製作調和日本礦物顏料的綠青與群青的油畫顏料，併用於油畫上。《竹窗裸婦》中雖然使用了此種顏料，但是如同往常一般，將布覆蓋於扶手椅子上，讓模特兒坐下加以繪製。半開的和室玻璃門外，茂盛的青竹翻越了籬笆。1937年的畫冊中所刊載梅原畫室的照片中，傳遞出他在現代的和風建築空間當中創作的情景。畫室中裝飾著屏風與雷諾瓦小幅裸女像，配置以地毯、床鋪及椅子，的確是做為畫室的小道具而準備的情景。㉙ 誇張描繪的裸女體型，如同Marcia Pointo所指出雷諾瓦的晚期風格—「豐臀、猶如小顆蘋果的胸部、粗厚的腳踝」一般，具備「母性」感覺的女性身體。㉚ 加上彷彿誇大身軀的凹凸體態般，使用了藍與綠的粗筆來刻畫女性身形的表現，與其說讓人想起雷諾瓦，倒不如想到像馬諦斯（Henri Matisse）的《藍色裸女 比斯克拉的回憶》（Blue Nude Souvenir de Biskra）（1907年，巴爾的摩美術館）的作品。雖然梅原在繪畫顏料上有意離開西洋，然而裸女的主題與製作的程序，正是連結到法國的學院派美術。並且，畫家並非描繪現實中的日本人模特兒，而是先將其置入西洋美術的框架，然後在這個虛構當中，將日本人模特兒的身體，宛如「他者」般地放開來加以描繪。由此可見梅原抵達了日本和西洋都未曾有過的立足點。

四、梅原龍三郎的風景畫

相對於裸女這類主題，必須經常意識到與西洋美術之間的緊張關係，風景畫在表現上有更大的自由度。1938年，《美術》雜誌發行梅原龍三郎特刊，由武者小路實篤等曾發行《白樺》雜誌之所謂白樺派友人為中心投稿。從這段期間開始，「白樺」派成員在日本文化領域的各個層面逐漸加強發言權的影響下，梅原的評價也跟著高漲起來。長與善郎在這期的雜誌中闡述：「梅原最近經

㉙ 野島康三撮影，〈アトリエの一日〉，《梅原龍三郎》畫集（春鳥会，1937）。

㉚ Pointon, Marcia, *Naked Authority: The Body in Western Painting 1830-1908* (Cambridge; New York; Port Chester; Melbourne; Sydney: Cambridge University Press, 1990), pp. 92-93.

臺灣大學藝術期刊資料庫

常旅行。用功的他在旅行中必有很大的收穫。最近好像他特別對風景畫感到強烈的興趣。因此最近暫時看不到人物、裸女、靜物的大作。」㉛ 1934年，梅原初次造訪鹿兒島，1935年繪製了《櫻島（青）》（東京國立近代美術館）、《櫻島（赤）》（高島屋資料館）（圖9）等作品，包括其後停留鹿兒島時期，梅原反覆地繪製櫻島。至於描繪櫻島的動機，據說是1921年梅原第二次旅歐途中，在拿坡里遇到日本人所聽到的一席話。梅原敘述著：「在可以遠眺冒煙的維蘇威火山的拿坡里餐廳中，偶然聽到同桌日本人提到，這種美感與櫻島十分相似，所以我想應該要親自去造訪看看。」㉜ 這時期在拿坡里描繪維蘇威火山的作品《維蘇威與拿坡里城鎮》（1921年，永青文庫），將溫暖的同色系顏料輕薄地堆疊起來，以表現深度的畫法，還可見到雷諾瓦的影響。並且畫面幾乎以中央為界分成上下兩部分，下半部呈現四方形建築密集坐落的街道，畫面上半部所描繪的山岳稜線延伸到畫布左右側，並呈現出以藍天為背景，火山噴煙裊裊的姿態，其構圖與後來的櫻島系列作品具有共通性。梅原造訪鹿兒島後的回憶中敘述如下：「我喜歡拿坡里。在我有生之年一定還要造訪。先前1912年的秋天待了一個月左右，接著1921年的3月，也待了一個多月。在拿坡里沒有基督教給人沉重的鬱悶感，也沒有佛教獨有的宗教氛圍，所以喜歡那裡。在那裡也可以欣賞古希臘與古羅馬的藝術，真的打從心底喜歡這個地方。」㉝ 並且，梅原敘述至櫻島創作時，從住宿旅館俯視海灣的風景如下：「此全景真的與維蘇威火山與索倫托的拿坡里景色不分軒輊」，㉞ 由此可知他將鹿兒島的風景與拿坡里重疊起來。

至今關於梅原的評論、傳記與研究中，都論及由於梅原過於愛慕雷諾瓦，導致1913年回國後在日本的環境中遇到創作瓶頸，1920年，由於接到雷諾瓦的死訊而再度赴法，弔唁過後再度於坎城與拿坡里創作藉此找回自我，回國後的

㉛ 長與善郎，〈骨組み及び大膽と露骨との違ひ〉，《美術》，13卷6號（1938.6），頁6。

㉜ 梅原龍三郎，〈桜島の美観〉，《天衣無縫》（求龍堂，1984），頁157。（最初刊載於《日本美術》，1卷4號〔1942.8〕）。

㉝ 伊藤廉，〈梅原さんが語る〉，《美術》，13卷6號（1938.6），頁19。

㉞ 梅原龍三郎，〈桜島の美観〉，《天衣無縫》，頁158。

臺灣大學學術期刊資料庫

梅原堪稱是替日本的西洋畫開創了新境界。對於這一點，嶋田華子指出梅原從1912年秋天的義大利之旅開始對創作產生疑惑，梅原回國後也曾表示：「不做畫家，往戲劇演出的意念越來越堅定。」㉟ 從他回國後創作的停滯也可看出他對未來的出路感到茫然。雖然義大利旅行是因雷諾瓦的建議而成行，然而，或者這趟旅行乃是對法國美術傾倒的梅原，重新檢視自我的契機吧。梅原《黃金的項鍊》中的紅色背景，是因意識到龐貝城牆壁的顏色所繪製，就如同他後來實際拿到龐貝壁畫的殘片而珍藏般，流露出他對龐貝的熱愛。㊱ 如同藤島般，梅原在義大利有過短暫停留，因而開啟將法國美術以相對化的觀點加以掌握的契機，也因得知龐貝遺跡的存在，進而能夠學習到歷史性的觀點。他在拿坡里的體驗，藉由以油彩畫描繪鹿兒島這個地方—如同拿坡里不同於法國般，將鹿兒島作為與日本的「自然與傳統相異」的場所，獲得創造「真正的我們的藝術」的契機。從他所述說「拿坡里沒有基督教給人沉重的鬱悶感，也沒有佛教獨有的宗教氛圍，所以喜歡那裡」的這段話中，可以感受到待在法國的梅原，曾經體會到異鄉人的孤獨況味。進一步而言，由於歐洲美術是以基督教美術作為根基，有著異文化背景的梅原，要將歐洲文化變成自己的東西時必定有界限，而在他學習過程中所體會到的此種經驗，難道不是讓他產生出對於是否要繼續走繪畫這條路的迷惑嗎？古代希臘神話諸神，對於天主教而言乃是異教神。梅原藉由獲知此種與天主教不同的世界，作為異邦人的自己，也將其放進油彩畫當中，於其中掌握摸索獨特性的線索。

五、1930年代畫家們的旅行與日本風景

然而，梅原為何從1930年代左右起就能如此頻繁地旅行呢？在1912年，為

㉟ 嶋田華子，〈梅原龍三郎の青春〉，嶋田華子編著，《梅原龍三郎とルノワール　増補ルノワルの追憶》（東京：中央公論美術出版，2010），頁132-136。關於梅原對於演劇的傾倒，詳見以下論文。嶋田華子，〈演劇への情熱—日記にみる梅原龍三郎の演劇体験—〉，《特別展情熱の色　梅原龍三郎》（靜岡県：佐野美術館，2006-2007）展覽圖錄所收，頁97-103。

㊱ 同上，嶋田華子，〈梅原龍三郎の青春〉，頁130。

臺灣大學學術期刊資料庫

了招攬外國觀光客，由日本郵船、東洋汽船、帝國酒店、南滿洲鐵道等出資，設立了社團法人日本觀光局（Japan Tourist Bureau）。1930年（昭和5年）國際觀光局一成立就由此單位負責招攬海外旅客，1920年（大正9年）所設置的鐵道省，擔任振興國內旅遊的角色，並發行旅遊導覽書籍。1927年4月9日，在鐵道省的支持之下，大阪每日新聞與東京日日新聞的報紙上，招募一般民眾票選「日本新八景」作為「最能代表昭和新時代的日本勝景」。這個活動引起極大的迴響，在各地如火如荼地發起呼籲當地人投給當地景點的運動，據說發生了選票遠超過當時人口的情形。㊲ 同時，1927年12月，由有志之士推動設置類似美國國家公園般的國立公園，而組成了國立公園協，且於1929年正式成立國立公園協會。1931年制定國立公園法，且依序選定國立公園預定地。1932年，東京美術學校校長正木直彥針對此規畫，在東京三越舉辦「國立公園洋畫展」，展示著名西畫家以國立公園預定地為題材所描繪的作品，這些作品皆由所屬的都道府縣收購後轉贈給國家，成為國立公園協會的典藏。梅原的《晨間的仙醉島》（1932年）與藤島武二的《從屋島的遠眺》（1932年），皆是繪製瀨戶內海的景色。出生於原岸和田藩主家的岡部長景，是具有豐富海外經驗的精英，與國立公園的成立及觀光事業的推廣有很大的關聯。他是和梅原關係密切的贊助者之一，二戰後梅原曾於岡部在伊豆的別墅短暫停留，並繪製富士山的景致。身為外交官的岡部，推動以國家政策為方針的文化事業，戰後立即被當作戰犯而被剝奪公職。釐清岡部與梅原之間的關係後，可以理解到梅原將目光朝向日本風景的動向，也帶有意識了歐美視線之戰略性的面向。亦即，歐美人將日本的自然視為一種「異國情調」般的存在，然而日本人發現日本自然之美，乃具有提高民族主義的效果吧。

藤島武二在此時期也頻繁地到處旅行，描繪日出。藤島旅行的直接原因，主要是由於1928年為了慶祝昭和天皇即位，奉皇太后的命令制作裝飾御學問所的油畫，以及1931年為了慶祝天皇即位，委託他繪製獻呈花蔭亭的壁畫。但是，也可以認為是由於前述那樣的社會環境，而造就藤島更加熱衷地朝向風景畫努力。

㊲ 關於「新日本八景」，參考江戶東京博物館，《美しき日本　大正昭和の旅展》展覽圖錄（2005），以及白畑洋三郎，《旅行ノススメ》（東京：中央公論社，1996）。

臺灣大學圖書館 臺灣大學藝術期刊資料庫

藤島對於描繪屋島風景的作品陳述如下：「以日本畫為例，與其說是勾勒山水—以線描來堅實地構組風景，我採用了類似沒骨法的付立畫（譯註：付立乃日本畫的一種技法，不畫輪廓，而使用含有濃淡兩色的墨或是顏料的筆，一氣呵成，以表現陰影與立體感）的手法，藉由刷毛塗抹的方式以造成較為強烈的描繪感。」㊳ 且說道：「原本這時期我在繪製風景時，與其說是將地平線的位置放低，不如說是練習從高處俯瞰的視點來作畫。（中略）拋棄了上述的方式，採取突然移轉至遠景的構圖。然後色彩的變化是我最主要的關注點。」㊴ 從這些話語可看出藤島試著闡述由油彩表現趨向於水墨表現的意圖。在《從屋島遠眺》（1932年，石橋美術館）（圖10）當中，使用充滿顏料的畫筆，描繪色彩隨處變化的瀨戶內海，海面佔了畫面的很大部分。海岸旁的工廠建築與排放的煙，以黑色的顏料如水墨畫般，用筆一氣呵成地迅速描繪。從藤島的談話中可以看出他捨棄西洋的遠近表現，試圖表現猶如山水畫的空間。為了御學問所製作的油畫，藤島將主題定為日出風景，赴各地旅行以描繪日出的風景畫，最後在1937年出差至滿洲時，寫生描繪蒙古沙漠風景，且以此為基礎繪製了《旭日照六合》。在畫面中央配置了碩大的旭日，也是他至今以來的嘗試中最為單純的構圖畫面。

同時，梅原在中日戰爭打得如火如荼之際在北京繪製了《北京秋天》（1942年）（圖11）等風景畫作。《北京秋天》是以紙作基底材，併用了將礦物顏料混入的油畫顏料描繪而成的作品。在技法上選用日本要素，但採取低地平線，且強調透視遠近法來構成雲與街道的空間深度，是屬於典型西洋畫的表現。他以西方的角度面臨中國，然而藉由繪畫材料來遠離西洋，以確保他困難的立足點。

結語

藤島在晚年的談話中提到：「從藝術是一切自由之物的這個信念出發，可

㊳ 藤島武二，《芸術のエスプリ》（東京：中央公論美術出版，1982），頁259。
㊴ 藤島武二，《芸術のエスプリ》，頁261。

臺灣大學學術期刊資料庫

以展現相當主義主張的東西便能夠鑑賞與審美。但過於極端的作品，就帝展當初的形態與出發點而言，不能不帶有疑問。這是我們留給後人的問題，大致上對我們而言，就是不能不以初期、後期印象派為標準。要是離開帝展這個機關來看的話 ，那麼本來就是別的問題了。」㊵ 作為此時代站在指導立場的畫家，他們和西洋美術的連結，最多只到後印象派為止，也可說是與法國對「巴黎畫派（École de Paris）」的反動之「回歸秩序」，具有共通的意識。藉由梅原的話，其中也有對於「法國當代藝術的分店藝術」的抗拒感吧。並且，日本揮著現代化旗幟的同時，韓國、臺灣的畫家也競相創作出優秀的美術作品，他們在從後方被追趕的狀態中，要求當地畫家表現出「地方色（local color）」。同時，日本人畫家本身也不能不從西洋的傳統中離開，以追求獨特性的表現。此時，因認知到義大利作為相對於法國這個憧憬「異地」的另外一個「異地」，因而將法國與日本、日本與大陸文化的關係，作為「故鄉」、「異地」的關係，在自身當中尋找到解決問題的線索。在這個過程當中也可以說形成了日本的「洋畫」這個地方文化吧。

謝詞：在此向給予發表機會的黃蘭翔老師、顏娟英老師，以及翻譯、編輯等相關工作人員全體致上感謝之意。

（翻譯：邱函妮、林以珞）

（責任編輯：陳卉秀）

㊵ 藤島武二，〈足跡を辿りて（二）〉，頁76。

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

傳統文獻

〈二科評〉,《明星》, 5卷5號 (1924.10)。

白畑洋三郎

《旅行ノススメ》, 東京 : 中央公論社 , 1996。

有島壬生馬氏談

〈伊佛留学雑談〉,《美術新報》, 9卷7號 (1910.5)。

伊藤廉

〈梅原さんが語る〉,《美術》, 13卷6號 (1938.6)。

坂井犀水

〈現今の大家 (十五) 藤島武二氏〉,《美術新報》, 10卷9號 (1911.7)。

長與善郎

〈骨組み及び大膽と露骨との違ひ〉,《美術》, 13卷6號 (1938.6)。

陸郎記

〈新帰朝洋画家の会合　公設展覧会評　滞欧回顧談〉,《美術新報》, 10卷1號 (1910.11)。

野島康三撮影

〈アトリエの一日〉,《梅原龍三郎》畫集 , 春鳥会 , 1937。

梅原龍三郎

〈桜島の美観〉,《天衣無縫》, 求龍堂 , 1984。(最初刊載於《日本美術》, 1卷4號 〔1942.8〕)。

藤島武二

〈伊太利風の壁画〉,《萬朝報》, 1910年1月24日。

〈滞欧見聞数則〉,《美術新報》, 9卷5號 (1910.3)。

〈デカダンスの意義〉,《美術新報》, 10卷8號 (1911.6)。

〈朝鮮観光所感〉,《美術新報》, 13卷5號 (1914.3)。

〈足跡を辿りて〉,《美術新論》, 5卷4號 (1930.4)。

〈足跡を辿りて (二)〉,《美術新論》, 5卷5號 (1930.5)。

《芸術のエスプリ》, 東京 : 中央公論美術出版 , 1982。

近人論著

江戸東京博物館

2005 《美しき日本　大正昭和の旅展》展覽圖錄 , 東京 : 江戸東京博物館。

臺灣大學學術期刊資料庫

Edo-Tokyo Museum
2005 *Uzukushiki nihon taishōshōwa no tabi ten* (Beautiful Japan: Tourism in the 1910s-30s), Exhibition catalog, Tokyo: Edo-Tokyo Museum.

兒島薰
1998 〈フランス国立美術学校に学んだ日本人留学生〉,《実践女子大学美学美術史学》, 13號, 頁99-112。
2006 〈藤島武二における〈西洋〉と〈東洋〉〉, 河野元昭先生退官記念論文集編集委員会編,《美術史家大いに笑う—河野元昭先生のための日本美術史論集》, ブリュッケ, 頁387-406。
2010 〈画家たちの西洋体験とアジアへのまなざし〉,《豊田市美術館紀要3号》, 豊田市：豊田市美術館, 頁23-32。
2011 〈藤島武二研究拾遺—〈天平時代〉および〈東洋〉の表現について—〉,《近代画説》, 20號, 頁44-55。

Kijima, Kaoru
1998 "Furansu kokuritsu bijutsu gakkō ni mananda nihonjin ryūgakusei (The Japanese Artists Who Studied at l'École Nationale Supérieure des Beau-Arts before 1920s)," *Jissen Women's University Aesthetics and Art History*, no. 13, pp. 99-112.
2006 "Fujishima Takeji's 'East' and 'West,'" in Professor Kôno Motoaki retirement festschrift editing committee ed., *Art Historian, Making Merry: A Collection of Essays on Japanese Art in Honor of Professor Kôno Motoaki*, Brücke Publishing Inc., pp. 387-406.
2010 "Gakka tati no seiyōtaiken to ajia he no manazashi (Painters' Western Experiences and Look at Asia)," *Bulletin of Toyota Municipal Museum of Art*, Toyota: Toyota Municipal Museum, pp. 23-32.
2011 "Fujishima Takeji kenkyū shūi—tenbyōjidai oyobi tōyō no hyōgen ni tuite (Complementing the Study on Fujishima Takeji: 'Tenpyo Period' and 'Oriental' Expressions)," *Kindaigasetsu* (Modern Art Review), no. 20, pp. 44-55.

嶋田華子
2006-2007 〈演劇への情熱—日記にみる梅原龍三郎の演劇体 —〉,《特別展 情熱の色 梅原龍三郎》, 靜岡県：佐野美術館, 頁97-103。
2010 〈梅原龍三郎の青春〉, 嶋田華子編著,《梅原龍三郎とルノワール　増補ルノワルの追憶》, 東京：中央公論美術出版, 頁132-136。

Shimada, Hanako
2006-2007 "Engeki he no jōnetu—nikki ni miru Umehara Ryūsaburō no engeki taiken (The Passion for Engeki: Umehara Ryūsaburō's Experiences of Engeki as Seen in His Diary)," *Tokubetuten jōnetu no iro Umehara Ryūsaburō* (Umehara Ryūsaburō), Shizuoka: Sano Art Museum, pp. 97-103.

臺灣大學學術期刊資料庫

2010 “Umehara Ryūsaburō no seishun (Umehara Ryūsaburō and His Youth),” *Umehara Ryūsaburō to Runowāru zōhō Runowaru no tuioku* (Umehara et Renoir: Souvenir de Renoir by Ryuzaburo Umehara), Tokyo: Chūō-Kōrōn Bijutsu Shuppan, pp. 132-136.

《パンテオン会雑誌》研究会編

2004 《パリ一九〇〇年・日本人留学生の交遊ー「パンテオン会雑誌」資料と研究》, ブリュッケ。

Panteonkai zasshi kenkyūkai, ed.

2004 *Pari 1900-nen, Nihonjin ryūgakusei no kōyū: ‘Panteonkai zasshi’ shiryō to kenkyū* (La revue du Cercle du Panthéon: lieu d’amitiés des étudiants japonais à Paris, 1900-1903), Brücke Publishing Inc..

Brettell, Richard R., Caroline B. Brettll

1983 *Les Peintres et le paysan au XIXe siècle*, Skiira.

Italiennes modèles: Hébert et les paysans du Latium, La Tronche, Paris: Musées Hébert, Musée d’Orsay, 2008.

Manneville, Lauriane

2013-2014 “Chronologie,” *Georges Braque 1882-1963: Paris, Grand Palais, Galeries Nationales,* Houston: The Museum of Fine Arts, p. 269.

Pointon, Marcia

1990 *Naked Authority: The Body in Western Painting 1830-1908*, Cambridge; New York; Port Chester; Melbourne; Sydney: Cambridge University Press, pp. 92-93.

Winther-Tamaki, Bert

2012 *Maximum Embodiment: Yôga, the “Western Painting” of Japan, 1910-1955*, Hawai’i: University of Hawai’i Press, pp. 74-81.

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版出處

圖1　恩尼斯特・艾貝爾（Ernest Hébert），《阿爾維托的姑娘》，1855年，油彩・畫布，220×152cm，Musées Hébert. *Italiennes modèles: Hébert et les paysans du Latium* (La Tronche, Paris: Musées Hébert, Musée d'Orsay, 2008).

圖2　藤島武二，《花籠》，1913年，油彩・畫布，63.0×41.0cm，京都國立近代美術館

圖3　卡羅勒斯・杜蘭（Carolus-Duran），《薔薇賣花女》，1889年（《美術》，1卷7號，1917年5月）

圖4　藤島武二，《Amazones》，1924年，岩崎美術館

圖5　卡羅勒斯・杜蘭（Carolus-Duran），《在海邊，乘馬的Sophie Croizette肖像》，1873年，油彩・畫布，340×312cm, Tourcoing, Musées de Beaux-arts. (Palais des Beaux-Arts, Lille, *Carolus-Duran*, 2003.)

圖6　藤島武二，《芳蕙》，1926 年（《美術》，1939 年1月）

圖7　梅原龍三郎，《黃金的項鍊》，1913年，油彩・畫布，47.4×45.3cm，東京國立近代美術館

圖8　梅原龍三郎，《竹窗裸婦》，1937年，油彩・畫布，89.0×71.0cm，大原美術館

圖9　梅原龍三郎，《櫻島（青）》，1935年，油彩・畫布，65.5×80.5cm，東京國立近代美術館

圖10　藤島武二，《從屋島的遠眺》，1932年，油彩・畫布，52.9×72.5cm，石橋美術館

圖11　梅原龍三郎，《北京秋天》，1942年，油彩・岩彩・紙，88.5×72.5cm，東京國立近代美術館

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫



圖1　恩尼斯特・艾貝爾（Ernest Hébert），《阿爾維托的姑娘》，1855年，油彩・畫布，220×152cm，Musées Hébert. I*taliennes modèles: Hébert et les paysans du Latium* (La Tronche, Paris: Musées Hébert, Musée d'Orsay, 2008).



圖2　藤島武二，《花籠》，1913年，油彩・畫布，63.0×41.0cm，京都國立近代美術館



圖3　卡羅勒斯・杜蘭（Carolus-Duran），《薔薇賣花女》，1889年（《美術》，1卷7號，1917年5月）

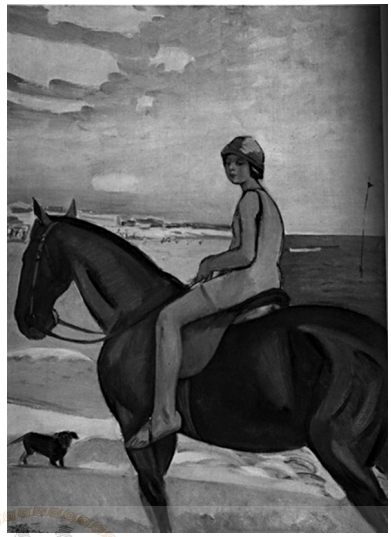


圖4　藤島武二，《Amazones》，1924年，岩崎美術館

臺灣大學學術期刊資料庫



圖5 卡羅勒斯・杜蘭（Carolus-Duran），《在海邊，乘馬的Sophie Croizette肖像》，1873年，油彩・畫布，340×312cm, Tourcoing, Musées de Beaux-arts. (Palais des Beaux-Arts, Lille, *Carolus-Duran*, 2003.)



圖6 藤島武二，《芳蕙》，1926 年（《美術》，1939 年1月）

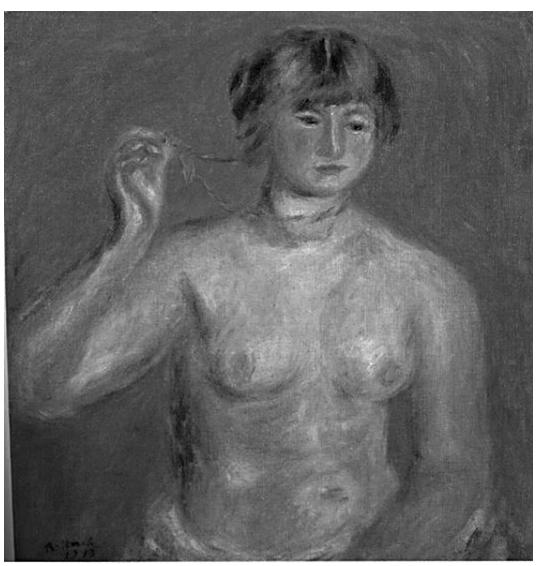


圖7 梅原龍三郎，《黃金的項鍊》，1913年，油彩・畫布，47.4×45.3cm，東京國立近代美術館

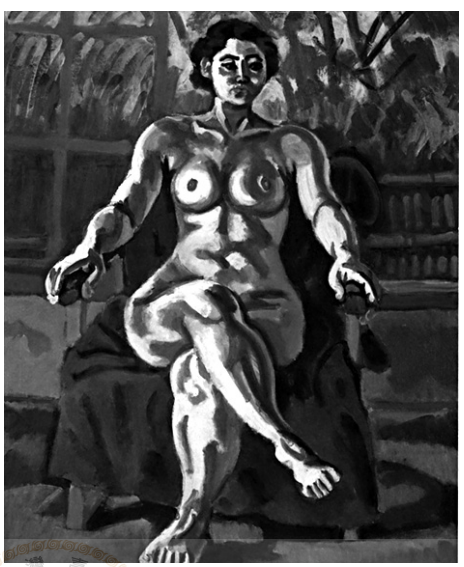


圖8 梅原龍三郎，《竹窗裸婦》，1937年，油彩・畫布，89.0×71.0cm，大原美術館

臺灣博碩士論文知識加值系統 臺灣藝術期刊資料庫

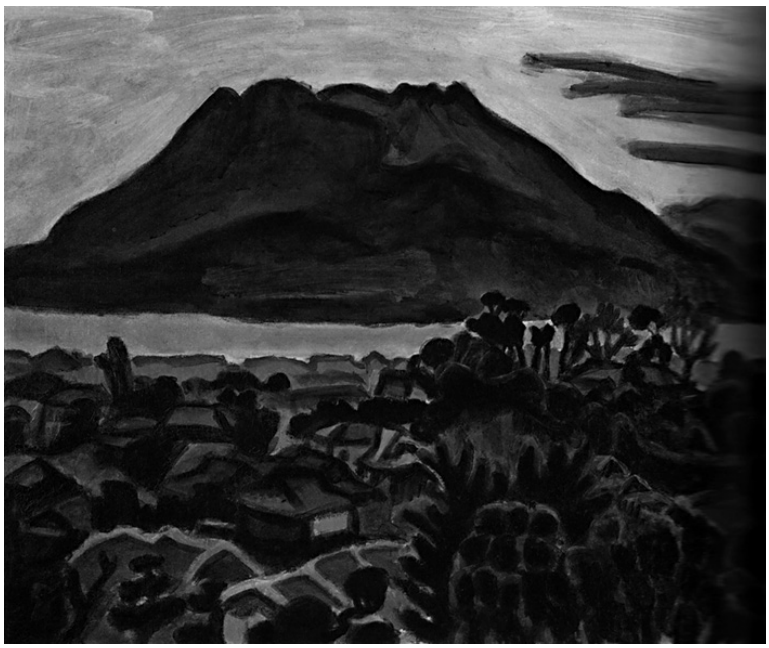


圖9　梅原龍三郎，《櫻島（青）》，1935年，油彩・畫布，65.5×80.5cm，東京國立近代美術館



圖10　藤島武二，《從屋島的遠眺》，1932年，油彩・畫布，52.9×72.5cm，石橋美術館

臺灣大學學術期刊資料庫

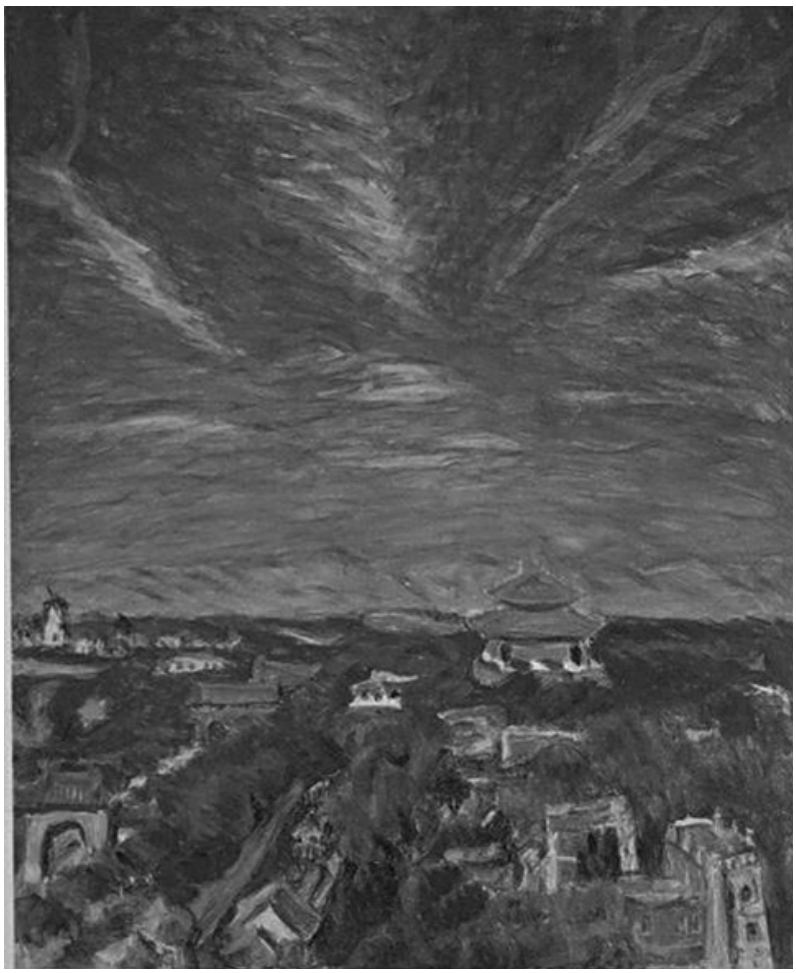


圖11　梅原龍三郎，《北京秋天》，1942年，油彩・岩彩・紙，88.5×72.5cm，東京國立近代美術館

臺灣大學學術期刊資料庫

On the Pursuit of the "Japanese" Oil Painting: Between Europe and Asia

Kojima, Kaoru
Department of Aesthetics and Art History
Jissen Women's University

Acquiring the Western European concept of "art" is crucial to the modernization of non-Western European countries. However, as modernization deepens, direct imitation of Western European art becomes insufficient; instead, these countries strive to create new "tradition" based on Western European art. This paper focuses on discussing two Japanese Western painters, Fujushima Takeji and Umehara Ryuzaburo. Fujushima was an important figure in the official organization, whereas Umehara did not take positions in governmental institutions. Nevertheless, both attempted to liberate themselves from the imitation of French art in their own ways. Their commonality lies in that both artists looked beyond France and were able to understand European culture from a historic and diverse perspective during their sojourns in Italy. Furthermore, Fujushima and Umehara obtained historical contexts for reflecting on Japanese culture from their travels to Korea, Taiwan, and China. Based on these experiences, they endeavored to pursue the unique expressions of Japanese oil painting. （陳珀愉譯）

Keywords: Fujishima Takeji, Umehara Ryuzaburo, Italy

臺灣大學學術期刊資料庫