近代台灣風景觀的建構

顏娟英

中央研究院歷史語言研究所

【摘要】本文探討日本水彩畫家石川欽一郎自1907年首次來台至1932年退休離開為止，在台灣發表大量的文字和圖像介紹、分析台灣風景，企圖在台灣推廣水彩創作，建立浪漫懷舊的畫風。石川第一次來台的活動一方面也配合總督府之理蕃政策，同時也是日本人類學家，博物學家在台灣活動頻繁的時期。第二次來台則與觀光、登山活動以及台灣美術展覽會開辦（1927）重疊。石川欽一郎所代表的風景美學觀與日本明治以來的近代國家觀有密切關係。石川對台灣風景的概念影響他的學生以及由日本來台的畫家。隨著台展開辦，受過專業西洋美術訓練的油畫家逐漸成為主流，1932年台展只有一幅水彩畫入選，石川的影響逐漸褪色。新生代畫家的表現更為多元化。

關鍵詞：台灣　石川欽一郎　近代　風景畫

> 在鑑賞風景時我們認爲美或不美的標準究竟何在？最後除了聽任觀賞者的眼力判斷之外，別無其他原則，這雖然是一般的說法，卻也是解釋審美觀的基礎。　　石川欽一郎，〈台灣地區的風景鑑賞〉① 1926年3月

從日本到台灣---報導文學與美術

近代台灣風景鑑賞的標準，或者說風景畫的建立，乃至於藝術的審美觀就在主觀的引導下，「聽任觀賞者的眼力判斷」，逐漸地塑造出她的雛形。此早期觀賞者的眼力中最重要的領導者還是從1907年第一次來台後，便不斷地用水

＊ 本文大部分曾口頭發表於中央研究院東北亞區域研究計劃主辦，「東北亞現代美術的潮流與文化意識1900-1945研討會」(1999年3月歷史語言研究所)，承廖炳惠、John Clark、石守謙等諸位教授指教，謹表謝意。論文撰述期間承中央研究院東北亞區域研究計劃支持，謹表謝意。

① 〈台灣方面の風景鑑賞に就いて〉，《台灣時報》，1926年3月，頁52-58。參考林皎碧譯，〈台灣風景之鑑賞〉，《藝術家》，252期(1996年5期)，頁290-293。並酌加修改。

臺灣大學學術期刊資料庫

彩畫和文筆報導台灣所見所聞的石川欽一郎(Ishikawa Kinichirô 1871-1945)。1926年他寫下〈台灣地區的風景鑑賞〉這篇文章時，已在台灣居住將近十一年，他說：

> 鑑賞台灣的風景，首先一定要對照著，從日本的風景角度來考慮。②

這位台灣近代美術(水彩畫)的啓蒙者，在觀看台灣風景，甚至於一切自然人文景致時，總是不斷地回想到他的故鄉日本，將兩地的風景並比對照著觀看。或者說他是透過對日本自然人文風景的傳統認知來看台灣這塊處女地。石川甚爲擅長撰寫旅行文學，1932年4月他已退休返回日本，7月發表〈台灣的山水〉③，綜合式地品評台灣山水的各種特色。但是這篇文章起首出發點仍在日本的門司港，船離開景色優雅的六連島後，向南進入熱帶地方。船駛進基隆港後，他又立刻連想起了日本九州的風景。事實上，石川的一生旅行經驗非常豐富，多年旅行於日本各地，中國東北與東南岸，甚而歐洲，而且他又非常強調概略性的第一印象，例如：

> 初抵台灣時，從船的甲板上遠眺基隆景色，最令人欣賞的是自然的色彩飽滿，山峰線條強而有力。④

1935年再次回顧台灣經驗，他提到台灣給他永遠難忘的第一印象，他用概念性的強烈對比字眼：

> 傳言是地獄，見了卻驚爲天堂。這就是我對台灣的第一印象；形與色都很優美的島嶼，令人欣喜。⑤

根據立花義彰的研究，石川早年在大藏省印刷局(財政部紙幣印刷廠)工作的同時，除了參加明治美術會，學習英文之外，也是橫濱地方「土產物繪」(omiyagee；觀光紀念畫)的畫家，在橫濱商街，以外國觀光客爲主要顧客的土產店櫥窗內，掛著許多裝潢精美的水彩畫，包括當時的水彩畫家如丸山晚霞(Maruyama Banka 1867-1942)、石川欽一郎、吉田博(Yoshida Hiroshi 1876-1950

---

②〈台灣方面の風景鑑賞に就いて〉，同上註，頁53。

③〈台灣の山水〉，《台灣時報》，1932年7月，頁110-116。羅秀芝、顏娟英譯稿。

④〈台灣の山水〉，同上註，頁55。

⑤〈台灣風光の回想〉，《台灣時報》，1935年6月，筆者譯稿。

臺灣大學學術期刊資料庫

)等人的作品。⑥當時水彩畫一方面是西洋畫傳入日本的先驅，是日本人學習西洋美術的途徑之一，同時也是日本畫家向外國觀光客摘錄、介紹日本風土人情的利器。在攝影器材不甚發達的時代，水彩畫的速寫、記錄功能頗受重視。由於水彩具有易於學習和實用性功能，能夠配合石川欽一郎喜好遊歷旅行，博學強記的個性有關，⑦但同時他也認爲水彩畫是能夠發揮日本趣味的西洋畫，⑧甚而認爲「日本畫也可以說是水彩畫的一種」⑨。換句話說，水彩畫比起油畫更能夠與日本的古典傳統趣味結合，這點也曾經是二十世紀初日本水彩畫與日本畫(Nihonga)界所共同倡導的說法。⑩總之，石川欽一郎很早就與在日本的外國人密切地接觸，積極吸收西洋新知，並具有跨國的文化比較觀點，在他執筆作「土產物繪」時，必然經常地思考日本繪畫或日本風景的特色爲何？西方人的觀點與日本人有何不同？在勤奮地學習西方文明的同時，他也希望能夠發揮日本文化的特色，清楚地表現在他的水彩畫中。

1900年日本政府決定加入八國聯軍，征討中國義和團。這時石川以其英語及繪畫能力加入陸軍參謀本部擔任通譯官，直到1907年10月改任台灣總督府陸軍部通譯官爲止，其間他曾在天津戰場以及中國東北滿洲一帶多次進出，兼具通譯官和從軍畫家兩種角色。他曾繪製許多當地風景，並受命在戰地速寫實際作戰的場面，呈獻給明治天皇。⑪當他來台北時已是有名的水彩畫家，同時爲明治美術會、巴會展、春鳥會的重要成員，以及《みづえ》(水彩畫，1905年7

---

⑥矢代幸雄（1890-1975），〈水彩畫家〉，《近代畫家群》(1965刊)，轉引自立花義彰，〈石川欽一郎---或る明治精神の誕生とその終焉〉，《靜岡の美術V---石川欽一郎展》(靜岡縣立美術館，1992)，頁10。

⑦石川欽一郎，〈水彩畫景色速寫〉，《みづえ》，8期(1906年2期)

⑧石川欽一郎，〈創刊十周年〉，《みづえ》，125期(1915年7期)，頁43-44。立花義彰，同註⑥，頁14-15。

⑨〈水彩畫と台灣風光〉，《台灣日日新報》，1908年1月23日，王淑津譯稿。

⑩Watanabe Toshio, "Ruskin in Japan 1890-1940: Nature for Art, Art for Lift," *Ruskin in Japan 1890-1940*(Exhibition Committee, 1997), pp. 295-297. 酒井忠康，《近代日本の水彩畫》(東京：岩波，1996)，頁148-149。

⑪石川欽一郎，〈塔塔加的回憶〉(〈タツタカの思出〉)，《台灣時報》，1929年11月，頁124。王淑津譯稿。

臺灣大學學術期刊資料庫

月創刊)月刊的重要執筆畫家。第一次在台期間(1907年11月4日－1916年8月)他仍以日本畫壇以及期刊爲主要發表園地，每年像侯鳥般地往返台日之間。⑫

從他寫作的內容來看，不難發現他抱持著認識並報導台灣風光的心理，而預設的讀者是從未到過台灣，或者在台灣定居不久的日本人。他到台灣後發表的第一篇文章，〈水彩畫與台灣風光〉⑬，便鼓勵在台業餘的素人畫家，利用簡便的水彩材料，「畫台灣風景、風俗等作成繪葉書(明信片)贈送日本友人，應該是非常有趣而且有益的事。」並且能夠讓不知道台灣的日本人了解「台灣是日本第一風景」。他初到新殖民地台灣便不忘本業，極力鼓吹水彩畫的速寫、報導功能，其次，他對於台灣亞熱帶風景的特色也留下深刻的印象。在這一篇早期報導文章中，他認爲台北有如京都，淡水河代表鴨川(加茂川)。這類殖民地與母國之間的對比，現在看來當然非常勉強，當時卻是一種方便，讓日本方面的讀者有個粗略的印象，如台北是群山圍繞的盆地，環城的河流沿岸爲商街等等。

石川欽一郎的第一次在台經驗可以說停留在以日本人爲主的生活圈。他曾感嘆在台北的日本人缺乏高雅的文化藝術活動，⑭故而於1913年在台北新公園ライオン(Lion Café)發起番茶會，⑮類似古代的文人雅集，更像東京流行的社交聚會，⑯雖然沒有明文規定的會員制，但是，此藝術文化聚會是以在台北的日本統治圈內的風雅人士、官員以及退休官吏爲主的月例會。⑰藉此活動，石

---

⑫〈石川欽一郎年譜〉，《靜岡の美術V---石川欽一郎展》，同註⑥，頁168-169。林如薇，〈石川欽一郎第一次在台灣的活動〉，《藝術家》，1995年6期，頁350-360。

⑬〈水彩畫と台灣風光〉，同註⑨。

⑭〈台灣に於ける内地青年〉，《台灣日日新報》，1909年7月25日[5]。

⑮位於新公園內的ライオン洋食店，是官民聚會的社交場所，經營者爲日人篠塚氏，他同時在市內經營日本料理，永樂，與尾崎秀眞爲至交。尾崎秀樹編，《回想の尾崎秀實》(東京：勁草，1979)，頁240。

⑯如以明治40年(1907)起持續數年，志賀直哉、武者小路實篤爲中心的「十四日會」每月十四日文學愛好者的聚會。參見《武者小路實篤と白樺美術展》(東京：西武美術館，1984)，頁26-30。

⑰立花義彰，〈從一八六〇年代到一九三〇年代，來台畫家筆下的台灣〉，《何謂台灣？近代台灣美術與文化認同論文集》(台北：雄獅，1996)，頁9-10。有關茶會活動日期，見顏娟英

臺灣大學學術期刊資料庫

川不但推動文化也建立起他的重要人脈關係。在番茶會中，石川也曾經多次以繪畫演講爲題，或介紹畫作。

在他的初期報導中認爲台北的色彩看起來比京都或日本更美，「紅簷黃壁搭配綠竹林，效果十分強烈，相思樹的綠呈現日本所未曾見的沉著莊嚴，在湛藍青空襯托下更爲美妙。」⑱如此從初步印象化約而來的調色盤與主要形象如屋舍、綠竹、相思樹等便成爲石川欽一郎的台灣風景主要題材。在〈台灣風光的回想〉文章中提到，在大稻埕永樂町的後街水溝上有個「長滿苔蘚的石頭搭成的拱橋，好像古代美術品。我剛剛走到這裏來時，覺得彷如踏入夢境般有趣。……即使到今天，這座橋的附近，也還是有值得日本來台畫家發現的畫題，是台北不可或缺的一個名勝點，同時這座橋對台灣美術的貢獻也不少。」⑲事實上，這座橋和紅簷黃壁的房舍以及綠竹林都收入1908年他入選文展的作品「小流」(圖1)。而且大稻埕的後巷也成爲台展年輕畫家百畫不厭的題材。石川也很得意地說：「我的那幅紅屋頂的畫在東京引起相當的注目。直到現在(1935年)我的老朋友還常常提到這幅畫。」⑳如果說這是他所詮釋的台灣特色或南中國多彩的異鄉情調也不爲過吧!

值得注意的是，在他1908年最早的文章中，還不忘記提醒他的日本讀者，「觀賞此地風景者，必須將眼睛所習慣嫻熟的景致全部捨棄，客觀性地觀賞。」㉑但是到了第二次來台的後期階段，不再向母國報導台灣的風光後，他已經放棄這種全面接納，一廂情願的讚賞，反過頭來不斷地與在台灣的讀者共同思考，

編著，《台灣近代美術大事年表》(台北：雄獅，1998)。又根據1913年3月4日版2《台灣日日新報》報導，3月1日番茶會例會中的出現5位新面孔皆附有官銜(少將、副官、主計、技師、醫長)，可以推知其成員的身份。三宅克己於1914年來台訪問時，曾說:「(番茶會)成員包括官吏、商人、學者、宗教家、新聞記者以及畫家，許多不同性質的人。氣氛極爲輕鬆坦率。…」〈台灣旅行感想〉，《みづえ》，110期(1914年4月)，筆者譯稿。三宅氏首次來台的當晚，便由石川氏帶領參加聚會，被介紹認識台北的重要日籍文化人士，促成他在台個展成功。

⑱〈水彩畫と台灣風光〉，同註⑨。

⑲〈台灣風光の回想〉，同註⑤。

⑳〈台灣風光の回想〉，同註⑤。

㉑〈水彩畫と台灣風光〉，同註⑨。

臺灣大學學術期刊資料庫

台灣與日本不同之處，甚至於在台灣所尋覓不到而令他不無遺憾之處。

文化藝術觀的主體與客體

在〈薰風榻〉這篇較長的文章中，他細膩地介紹日本室町時期(1333-1568)所形成的東山文化，包括茶道、能樂、文學、美術等強調內在精神性，風流瀟灑的人生觀。他認爲此時期爲日本藝術的文藝復興期，亦即黃金時代。相對地，台灣的自然與人缺乏內蘊的品味，也無風流餘韻，只有陽剛粗硬的氣質，沒有神秘寂寞感。㉒如果石川欽一郎想在台灣推廣日本室町時期幕府貴族文化，現在看來實在是匪夷所思。然而其中反映出來的，除了他個人的鄉愁以及對於武士道的懷念之外，到底還有些什麼內在的思考與情緒呢？

1924年2月石川欽一郎受邀再度來台擔任台北師範學校囑託。他的整個生活重心遂轉移至台灣，一方面因爲他的家園在1923年關東大地震受到嚴重損失，一方面也因爲台灣已進入文官統治時期，提供給他一個推廣水彩畫的絕佳機會。水彩畫在日本的西洋畫壇已逐漸失去重要性，而美術教育方興未艾的台灣讓他能夠充分地發揮其傳播新知識與技法使命感。

二次來台的石川欽一郎，毫無疑問地一肩挑起文化傳播者的角色，以1925年爲例，他在台灣發行量最大的官方報紙《台灣日日新報》，平均幾乎每兩天便發表一幅畫作或文章。㉓其中最大多數是台北近郊的風景寫生作。他也在《台灣教育》月刊上撰寫許多繪畫技法及鑑賞入門的文章給教員及學生參考，可以相信他是當時最重要的台灣美術界導師。而在月刊《台灣時報》他則發表較爲長篇的文化美術隨筆。當他不再以遠方的日本讀者爲觀眾時，自然漸漸失去新鮮、興奮的眼光，轉爲較深刻的文化介紹與比較，而由愛國情操發展出來的淡淡鄉愁成爲主調，相對於日本的細緻、瀟灑文化，台灣的則是粗獷與單調、單純；對照於日本風景的陰鬱、柔和，台灣的則是明亮與雄壯、強硬。

1925年9月，石川在《台灣日日新報》爲了配合宣揚台灣「始政」(即殖民統治)三十年的政績，發表簡短的〈台灣禮讚〉，稱頌台灣風景之富麗多彩。次年3月，他在較深入地分析〈台灣地區的風景鑑賞〉文章中，便推出了他的日

㉒〈薰風榻〉，《台灣時報》，1929年7月，頁50-55。顏娟英、羅秀芝譯稿。

㉓參見《靜岡の美術V---石川欽一郎展》參考文獻，同註⑥；根據立花義彰搜集資料，1925年石川在該報共發表140篇文章及圖畫。

臺灣大學學術期刊資料庫

本觀點，認爲與日本很不相同的台灣具有南方鮮艷色彩，紅花綠樹，光線強烈而山峰又豪壯有力。然而，例如玉山，只覺得雄壯卻缺乏神秘恐懼之美，更進一步說，台灣風景單純也就是單調。

誠然，「任何旅行之經驗總是受回憶及其他閱讀(見聞)的感染。」㉔石川欽一郎第二次來台角色轉變爲美術老師，悠閒的文人雅集已不復再現，而是面對學習心非常旺盛的學生，扮演啓蒙者的角色。可是他對台灣的認識似乎仍然停留在浮面印象式的比較，尤其是光影和色彩。的確，石川兩次在台前後二十五年，實際停留十七年，創作大量的台灣風景畫，由於經常沒有簽註年代，目前我們往往要靠其簽名方式的改變或建築物完成年代來推斷大致年代，光憑其作品中對台灣風景的詮釋變化來分期斷代並不是一件容易的事。

再次閱讀石川欽一郎的〈薰風榻〉(1929年7月)也可以發現他的文化主體觀始終是在日本，偶而被比照的客體才是台灣。這篇文章起首如下：

> 台灣的風流觀
> 薰風習習，倚坐在榻上，思索著風流觀，也是頗具涼味之樂事。首先想到的問題是，台灣果眞有我們所認爲的那種風流觀嗎？因此，有必要先研究看看所謂日本式的風流觀。

接著他從兩件文人貴族的風流雅事，看雪和賞月，來介紹瀟灑的日本室町時期貴族文化。他推論台灣沒有類似的風流觀，所以全篇文章雖然以「台灣的風流觀」爲題，卻總是在談室町到江户時期的日本風流觀或美學鑑賞態度。我們只要略加思考便知道，想在台灣這塊新殖民地上品賞室町文化趣味，無非是緣木求魚。然而，在此更值得思考的是自認爲風流、瀟灑的日本民族文化觀其深層意義爲何？它和台灣風景觀點的誕生有何關係？

理蕃政策與山岳繪畫

第五任台灣總督佐久間左馬太陸軍中將，是歷任台灣總督中，任期最長(1906年4月－1915年5月)的一位，共九年一個月，任內以「掃蕩生蕃」爲重要施政方針。㉕石川欽一郎第一次來台時期，不但與佐久間總督的任期重疊，而且

㉔ 廖炳惠，〈旅行與文化：翻譯都會文化參照、四種現代性及其他〉，網路發表，1999。

㉕ 藤井志津枝，《理蕃---日本治理台灣的計策》(台北：文英堂，1997)，頁209。

臺灣大學學術期刊資料庫

他受命來台任總督府陸軍部通譯官的時刻(1907年10月底)，正值總督府在全台實施理蕃計劃，開闢北蕃隘勇線，而引發桃園、新竹地區所謂「大嵙崁蕃匪騷擾事件」(10月7日)及「北埔暴動事件」(11月15日)，日人傷亡將近八十人。對原住民的反抗，佐久間回報以更殘酷的五年理蕃計劃(1910-1914)，不惜親上戰場指揮，武力圍勦。

石川欽一郎受聘來台的初期，以通譯官的身份製作許多歷史戰爭畫，並且配合佐久間總督理蕃政策而作畫。1909年3月，他所製作鉅幅油畫「北白川宮殿下御奮戰圖」，描寫北白川親王在彰化八卦山一役，寬九尺，高七尺，懸掛在台北博物館大廳正面，作爲日本征服台灣戰爭紀念。㉖

同年三月初，在陸軍副官率領將近二十人護衛之下，石川奉命由埔里進入中央山脈，繪製佐久間總督所推動的隘勇線蕃界地勢。出發時，陸軍參謀總長建議石川攜帶手槍，他雖然是婉拒了，但是當隊伍進入山地後，警衛便不斷地鳴槍示威。在隘勇線，石川使用桌椅繪製大幅水彩，身邊圍繞著數名警衛，偶而向山間放槍，引起一陣陣的迴響。石川回想在天津的戰場上必須躲開敵人的視線作速寫，相對地：

> 這次能夠隆重地在隘勇線花很長的時間寫生畫畫，是很愉快的經驗，永遠難忘的回憶。㉗

這次寫生的「蕃界圖」共有十幾幅大畫，佐久間選取九幅，於7月返回東京時，直接呈獻給明治天皇，宣傳他的理蕃成果。據報導，天皇「非常地滿意」。同時也讚揚石川「畫伯」的「至高榮譽」。㉘ 石川赴南投蕃界何以聲勢浩大，氣氛緊張，那是因爲當時除了「霧社蕃」和「埔里蕃」之外，大多數的原住民仍未被日人征服，但是佐久間總督下定決心，以龐大的武力和軍備深入山地，目地在奪取其蘊藏豐富的資源，尤其是原始的樟腦森林。正如藤井志津

㉖〈博物館の一異彩〉，《台灣日日新報》，1909年3月18日[5]。石川欽一郎，〈能久親王殿下八卦山戰爭油繪謹作に就いて〉，台灣博物館協會，《創立三十年紀念論文集》(台北：博物館，1939)。

㉗ 石川欽一郎，同註⑪。

㉘〈南投蕃界寫生畫の獻上〉，《台灣日日新報》，1909年7月24日[2]；〈叡感の生蕃寫生畫〉(石川欽一郎氏の光榮)，《台灣日日新報》，1909年8月29日[6]。

臺灣大學學術期刊資料庫

枝所指出，佐久間總督統治台灣的時期，正是「日本帝國主義邁進雄飛發展期」，武力收歸蕃人、蕃地，既可滿足明治天皇的國家主義，更可以爲日本帝國抽取豐富的財源，支持其北進與南進擴張政策。㉙

在理蕃政策下，1910年2月，石川欽一郎隨同佐久間總督，巡視台北、桃園、新竹隘勇線，尋找宣傳畫的題材，完成五幅大作，自認爲能夠兼具地圖和藝術創作而感到欣慰。㉚ 理蕃事業在佐久間總督時期發展成爲總督府治績的大看板，歐洲先進帝國主義國家駐日大使，特地來考察，總督府也派歸順的蕃人代表台灣殖民地參加1910年在倫敦舉行的博覽會，歌舞演出，長達將近半年。㉛

總督府爲了宣揚台灣治績，舉行日本國內的拓殖博覽會時，也邀請最具有名望的畫家爲台灣館製作壁畫。他們或親自來台寫生，或根據照片製作台灣的風景圖像。㉜ 事實上，除了石川欽一郎等畫家爲了工作而來台灣，接觸山地風景之外，日本畫家有志於探險、開發新畫題者也不辭辛勞地到台灣來。例如文展日本畫家金森南耕，早於1913年2月來台，至新高山(玉山)寫生，1915年又以原住民題材「竹尾鳴梅」入選文展，次年又再度來台，至阿里山、澎湖、日月潭、台中寫生。㉝ 正如前文所引石川欽一郎詳細的描述所示，到蕃界或高山創作並不是一件容易的事，非得仰賴軍警保護不可，所以這些早期的山岳畫家都和總督府軍部保持良好關係，創作完成時往往要獻呈作品給總督和相關官員。㉞日本總督府也從不厭倦對於運用美術創作來表揚治績的豐功偉業，㉟這也是日

㉙ 藤井志津枝，同註㉕，頁277-290。

㉚ 有關此畫作報導，見《台灣日日新報》，1910年5月31日[5]；《理蕃誌稿》，2卷(台北：台灣總督府警務局，1921：青史刊複印版，1989)，頁53-54。

㉛ 1910年，德國與英國大使到角板山、大嵙崁「視察」隘勇線：《理蕃誌稿》，同上註，頁53、56。恆春、枋山支廳七社原住民男女二十四名，參加博覽會半年後歸來；同書，頁148。1911年10月，英國大使館副武官來台，全島視察蕃界；同書，頁256-258。

㉜ 1912年8-9月，拓殖博覽會台灣館壁畫由黑田清輝、久米桂一郎、和田英作、小代爲重完成。《台灣日日新報》，1912年10月12日[3]、17日[4]。

㉝ 報導見《台灣日日新報》，詳細日期見《台灣近代美術大事年表》，同註⑰，頁25、37、39。

㉞ 如1916年5月金森南耕贈安東貞美總督「富士山」；1914年8月那須慶豐贈荻野司令官「合歡山繪卷」，《台灣近代美術大事年表》，同註⑰，頁32、39。

㉟ 岡田三郎助於1919年1月，應總督府委託，製作府新廳壁畫，「北白川宮殿下之澳底登陸」，

臺灣大學學術期刊資料庫

後在四〇年代聖戰美術展覽席捲台灣的淵源之一吧！

從以上的時代背景可以知道蕃界和原住民題材已經流行於台灣的日本人之間，並且在東京文展、帝展引起注意。如此，我們更容易了解何以1920年秋，台灣的第一代雕刻家黃土水會提出以原住民爲題材的「出草」、「蕃童」參加第二回東京的帝展，並成爲轟動台灣的新聞。㊱當時黃土水利用暑假，從東京趕回台北，拜訪在台灣總督府博物館，研究原住民二十多年的森丑之助(Mori Ushinosuke 1877–1926)，借取有關蕃界的資料。森丑之助於日本領台之初，1985年9月，比石川欽一郎更早以相同的總督府陸軍部通譯官身份抵台，次年開始對蕃界深感興趣，進入山地踏查，同年在東部遇到由東京大學派遣來台考察的人類學探險家鳥居龍藏(Torii Ryozo 1870–1953)㊲，並且在1900年鳥居龍藏第四次來台調查時，成爲他的忠實助手，此後繼續合作，並加入東京人類學會。在日本領台初期，他們以及自告奮勇來台的另一位探險家伊能嘉矩(Ino Kaku 1867–1925)㊳，不斷地以〈台灣通信〉的形式在東京人類學雜誌上發表報告，並親自演說。長期居住台灣的森丑之助在台北所出版的《台灣蕃族圖譜》二卷(1915)、《台灣蕃族誌第一卷》(1917)更成爲認識台灣原住民的手冊，廣泛被閱讀。他曾經在《台灣日日新報》、《台灣時報》等大量地報導他的探險研究心得。㊴他發表過一篇回憶蕃界調查報告，〈生蕃行腳〉，非常生動地描寫他和鳥居龍藏出發調查時，兩人肩膀上斜掛著旅行用的皮箱、攝影機等各種用具，活像古代日本配備七件武器作戰的武士僧人辨慶。㊵同樣的描述也出現在對原住民文化

至1921年1月共來台三次。《台灣近代美術大事年表》，同註⑰，頁49–56。

㊱拙稿，〈徘徊在現代藝術與民族意識之間--- 台灣近代美術史先驅黃土水〉，《台灣近代美術史大事年表》，同註⑰，導論，頁xi–xii。

㊲中園英助；楊南郡譯，《鳥居龍藏——縱橫台灣與東亞的人類學先驅》(台中：星辰，1998)。

㊳楊南郡譯註；伊能嘉矩著，《台灣踏查日記》(台北：遠流，1996)。

㊴參考宮岡眞央子，〈野人の文化人類學〉，《南方文化》，24期(1997年11月)，頁123–137。森丑之助著；楊南郡譯註，《生蕃行腳--- 森丑之助的台灣探險》(台北：遠流，2000)，頁26。據楊南郡、森氏當年發表於報章雜誌多達114篇文章，不過其中內容有重覆者。

㊵丙牛生(森丑之助)，〈生蕃行腳(一)-(五)〉，《台灣時報》，55，56，57，59，62(1924)，譯文見《生蕃行腳--- 森丑之助的台灣探險》，同註㊴，頁200。辨慶(?–1189, Benkei)鎌倉初期比壑山僧人，成爲落魄英雄源義經的家臣而參戰、流浪，戲劇中有名人物。

臺灣大學學術期刊資料庫

懷抱著深厚興趣的洋畫家鹽月桃甫(Shiotsuki Tôho 1886-1954)，他在1939年所寫，〈內太魯閣行－東台灣旅行的懷想〉一文中，回憶1921年左右他第一次與鄉原古統同行，搭船自花蓮上岸，前往中央山脈太魯閣。在台車站前準備出發時，他也發現自己活像辦慶，配備多達七種。人類學家的探險日記顯然深刻地印在畫家的腦海中。

人類學家的探險活動幸而集中在日本領台的最初十年，總督府仍然採取撫綏政策，蕃界的氣氛基本上是和平的，沒有蕃日對抗的現象，故而他們能夠在很短的時間收穫豐富。然而，人類學家詳實而生動的報導不但提供畫家入山探險的手冊，更是總督府剝削、壓榨原住民的理蕃政策上的重要資料之一。就這一點來看，當石川欽一郎在中央山脈上，愉快地坐在士兵環繞的桌子前面，悠哉悠哉地寫生時，是否認清楚畫家爲殖民政府所扮演的角色呢？

觀光與登山風氣

風景畫的發展與台灣山地蕃界的開發是兩條並行的軸線，其間交雜著許多值得關心的問題，在此由於時間和篇幅的限制無法詳細一一描述。1920年總督府轉入文官統治期以後，國民教育包括蕃童教育成爲文教局的重點政策。觀光事業包括音樂、舞蹈表演以及蕃產物，即原住民手工藝品的經營都成爲逐漸規範原住民日常生活與文化傳統的新指標。

石川欽一郎曾經回憶他第一次在台灣停留期間所曾經寫生、遊歷的地點，基本上和前述金森南耕在1910年代中期的寫生地相當近似；台北到新竹的蕃界山地，台中到南投的蕃界地，以及從嘉義登阿里山，其它平地方面還包括台南、高雄、澎湖。1920年以前這些地點大約就是台灣少數具有特殊身份的日本人的觀光開發地。以往，我們只從林業開發的立場來談論在日治時期嘉義市區的經濟、文化如何迅速地發展，其實觀光客中也有一些日本畫家爲了攀登阿里山與玉山，在登山的前後都必須在嘉義停留。他們往往也爲了賺取盤纏而舉行各種畫展，兜售一些寫生紀念畫作給當地的殖民政府官吏，這也可以解釋何以當時在嘉義街上有許多裱畫店出現，美術發展特別蓬勃的部分原因。如果有機會再作嘉義地區詳細的田野調查，應該會出土更多當時的日本人所製作，或甚至於爲日本觀光客而製作的「土產物繪」吧！

延續1900年代以來的登山探險活動，並配合各地高山道路與鐵路的建設完工，民間登山活動更爲活躍起來，1926年11月正式成立「台灣山岳會」，主

臺灣大學學術期刊資料庫

要成員爲在台的日本官吏和上層人士，舉辦各種相關活動，並出版《台灣山岳》等期刊。㊶石川欽一郎和鹽月桃甫都是會員，並且爲期刊製作插圖。根據《台灣山岳彙報》的報導，台灣美術展覽會(以下簡稱台展)中，山岳繪畫作品也頗爲引人注目。㊷

1920年代末，國家公園的觀念才被引進台灣，因而1927年仿照日本，由媒體邀請讀者票選台灣八景十二勝，以收廣爲宣傳，促進觀光效益。接著，風景明信片、郵戳等相關紀念消費圖象的大量發行，很快地塑造出類似日本傳統「名所」(著名風景地)的印象。另外一個有趣的研究方向，值得進一步探討的是當時日本觀光團體，包括大量的日本學生旅行活動在台灣的路線圖與同時期台灣美術展覽會中山地風景或原住民生活圖象之間的關係。㊸

成名畫家丸山晚霞於1931年2月到台灣旅行將近兩個月，並將期間所見所聞詳細整理發表。他和石川都是日本水彩畫會的老畫家，也是登山老手與山岳畫家，他可能接受石川的建議，在石川退休離台之前趕來觀光也說不定。他到台灣後直奔阿里山，將近一個星期的時間內觀賞並寫生山景與植物相，經達邦社蕃地到嘉義舉行個展，台中(個展)、台南、高雄、屏東、山地門蕃社，然後北上新竹，參觀蕃社，再回台北，在淡水徘徊兩天，然後經草山、北投，返回台北，公開個展並演講。㊹

《日本風景論》與台灣

丸山晚霞和石川欽一郎相似之處，在於他也喜歡歸納風景的類別，例如風景、史景與情景三類，以及壯美(陽)、優美(陰)的區別。有趣的是，他也認爲

㊶沼井鐵太郎，《台灣登山小史》，參考宋南萱，〈發現南國風景---日據時期的自然山水圖象〉，1999年2月10日，〈台灣美術史〉學期報告。台灣山岳也曾出版《台灣山岳彙報》月刊。

㊷羚羊人，〈山の繪〉，《台灣山岳彙報》，1929年12月，頁46-47。據報導，第三回台展中，東洋畫有七件，西洋畫有四件爲台灣山岳的描寫。

㊸劉學穎，〈台府展作品中的原住民圖像〉，1999年2月，〈台灣美術史〉學期報告。

㊹丸山晚霞，〈我所見的台灣風景〉(私の目に映じた台灣風景)，《台灣時報》，1931年8月，筆者譯稿。他受台灣山岳會邀請演講之盛況見青木繁，〈杉本さんと晚霞畫伯〉，《台灣山岳彙報》，1931年6月，頁5、6。1934年3月丸山再度來台登山、創作、演講，參見《台灣山岳彙報》，1934年7月，頁3。

臺灣大學學術期刊資料庫

相思樹是台灣最尊貴的樹。他印象式的歸納台灣田園自然風光的觀念，其實是沿襲石川欽一郎以來，水彩畫家眼中的台灣風景圖式。石川欽一郎等早期來台的水彩畫家美學觀的共同來源之一爲日本的國粹保存論者，地理文學家志賀重昂(Shiga Shigetaka 1863-1927)於1894年出版的《日本風景論》㊺。此書爲介紹日本地理地質的大眾讀物，歸納日本的自然景觀特色，包括動植物、氣候、山脈、河流，並及登山知識，歷代詩人文客的詠懷風景文詞等，強調日本國土的特殊優越性。此書緒論開首即引用「江山洵美是吾鄉」的漢文詩句，宣揚日本風景美如人間淨土，愛國愛鄉的主旨，運用當時的科學觀點與地理氣象資料分析介紹日本的自然環境。他歸結日本的風景特色有三：一、瀟洒，二、美，三、跌宕。如此凸顯文學性的瀟灑觀，正如石川欽一郎在〈薰風榻〉(1929年7月)文章，談到「台灣的風流觀」時，所推崇的日本室町時期的風流瀟灑情趣。也許石川欽一郎的說法並非直接來自志賀重昂，那麼兩者也應該有共同的來源，而且志賀的說法早已普遍流行於日本的知識界。

《日本風景論》書中也提到日本的新殖民地台灣，但是從未到過台灣的志賀重昂只是簡單地歸納爲：台灣風景青綠，島的全半或幾乎全部都在熱帶圈內，多火山而植物茂密。㊻同時，他又鼓勵日本的地理學家擴而研究整個亞細亞大陸地質。他認爲：

> 日本是亞洲的「先輩國」，亞洲人文的發展是日本人的天職，故而在西洋的地理學家尚未認眞研究亞洲大陸的地質之前，日本的地理學家應該努力經營，並且將一些(略)新術語冠上亞洲大陸的岩石系統，以便讓日本自然科學的美名永垂不朽。…㊼

在此大日本的心態下，富士山便成爲名山的標準，志賀重昂建議台灣的最高峰玉山與富士山形式相同，可以改稱「台灣富士」，山東省的泰山也可以改稱「山東富士」。㊽

㊺ 此書至1903年6月已發行至第15版，每版增訂，廣爲流傳閱讀。小島烏水，〈岩波文庫初版解說〉，志賀重昂著，近藤信行校訂，《日本風景論》(岩波文庫，東京：岩波，1999)，頁368-371。參見青木茂，〈風景畫の成立〉，《自然をうつす--- 東の山水畫・西の風景畫・水彩畫》(岩波近代日本美術8，東京：岩波，1996)，頁69-72。

㊻《日本風景論》，同註㊺，頁323-324。

㊼《日本風景論》，同註㊺，頁326。

臺灣大學學術期刊資料庫

志賀被視爲日本的John Ruskin(1819-1900)，十九世紀末英國研究文藝復興時期美術史家與美學家，Ruskin因結識水彩畫家Turner(W. Turner 1775-1851)而開始撰寫現代畫家的評傳。㊾但是他的名著*Modern Painters*一書，與其說是讚美畫家Turner不如說是以浪漫的眼光讚美大自然，尤其是神聖的阿爾卑斯山。㊿Ruskin使用當時的地理科學知識與道具分析、記錄並讚美大自然。這樣融合科學與主觀情感的觀照自然方式影響了志賀重昂也影響了石川欽一郎等水彩畫家。志賀重昂是提倡日本山岳美，推動登山運動的先驅，他推崇富士山爲日本標準名山，櫻花和松樹爲日本風景的特徵。如此古意盎然的自然觀正是石川與丸山所奉爲圭臬的。石川欽一郎最推崇台灣的相思樹與梅檀樹(苦楝)，他認爲台灣的相思樹正有如日本的松樹，都可以被約定俗成風景的代表特色。(51)《日本風景論》更促進了日本水彩畫家的登山熱潮，從而出現山岳畫家一詞，並以團隊方式研究日本風景和風土。從日本來的老畫家丸山晚霞，第一次到台灣便直奔阿里山調查其氣候與林相，甚至向植物學專家請教，並一再解釋這次放棄上玉山(新高山)的原因。接著他將台灣風景的第一印象歸納爲，台灣是有如蕃薯狀的島嶼，中央山脈貫穿南北，而且從西岸看來，中央山脈彷彿一幅畫的背景：

> 前景是相思樹林，或者是一棵、一對相思樹，或者是相思樹的小山丘，背景搭配中央山脈，水牛作爲點景。(52)

這類簡單公式化的取景，配合詩意的眼光便與志賀重昂所歸納的日本風景之美構圖手法相近，例如：

> 肥後山間，從山谷向下眺望，數百尺內，幾家房舍，晴空一抹炊煙，雞犬相聞。(53)

---

(48)《日本風景論》，同註(45)，頁320、329。

(49) Ruskin 維多利亞時期著名作家、美術史學者。著有 *The Poetry of Architecture* (1893)，*The Modern Painters* (1843)， *The Seven Lamps of Architecture* (1849)等書，1869-1884爲Oxford大學美術史教授，除了研究文藝復興時期美術與建築之外，推崇英國Turner及前拉菲爾派，並四處旅行演講，著作廣泛涉及風景、宗教、產業、教育等社會政治問題，影響頗鉅。參見石橋美術館等編集，《*John Ruskin and Victorian Art*》(東京：ラスキン展委員會，1993)。

(50) Stephen Bury, "Soaped Poles in a Bear-garden: Ruskin's Alps, " *Ruskin in Japan 1890-1940 ,op.cit, pp.* 364-365.

(51) 石川欽一郎，同註(9)。

(52) 丸山晚霞，同註(44)，頁32-42；《台灣時報》，1931年8、9月合刊，頁15-24，筆者譯稿。《台灣近代美術大事年表》，同註(17)，頁115-116。

臺灣大學學術期刊資料庫

其實，類似如此懷古的文學性的描述，不但非常簡約而且也強調田園牧歌式的浪漫情懷。然而這樣懷古的情懷可以說就是石川欽一郎所描述的台灣風景的主調。他在台灣風景的描繪中不但頗多相思樹林(圖2，「台灣の町」，圖3，「角板山道」)，也注意舊建築物所代表的懷古思緒，例如1910年左右，一片荒野中的「古城」(圖4)，圖中像小亭子般的建築實爲台北小南門，石川曾重覆描述這個景點，儘管其四周早已隨時間而改觀。1932年出版的《山紫水明》，石川再次描寫此景，(南門町，圖5)，並解釋：

> 南門外有一污穢的大水溝，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爲很好的畫題。此水溝實爲城牆外的濠溝，而今卻已舖成壯觀的三線大道，這就是台北的古今變化。㊹

在較早的「古城」(圖4)，用心描繪雲彩，寬闊而壓低的地平線與高大壯觀的樹林，明顯地看出十九世紀末英國風景畫的影響，正與其好友三宅克己的作風類似，都受到英國水彩畫風的影響。㊺

試著翻閱台展一至三回的圖錄，可以發現相思樹是相當流行的題材，特別是郊外風景的構圖中，輕淡柔軟的相思樹林，細而彎曲的枝幹經常出現在山腳或道路旁。有趣的是東洋畫部，如林玉山(1907生，「大南門」，1927，圖6)、木下靜涯(Kishita Seigai 1887-1988「風雨」，1927，圖7)等人從第一回起即非常注意相思樹的造型，甚至以細部描繪爲主題。例如，佐藤曲水的「鷺」(1927，圖8)，與木下靜涯的「魚狗」(1928，圖9)。至於西洋畫方面則大多爲石川欽一郎的學生作品，如蘇新鎰(1928，圖10)的「往三峽去」(三峽へ來る)等明顯追隨石川風格的題材，或另創新題材的片瀨弘「淡水風景」(1929，圖11)。

由此背景才可以理解石川欽一郎結合日本室町時期文學與藝術傳統來定義日本的風流瀟灑，同時在明治時代以來愛國主義影響下，將日本的美學視爲東洋(東亞)文明的最高表現。這篇文章並無意推翻石川欽一郎對早期台灣美術的貢獻，而是站在更廣泛的角度來深入探討，何以石川欽一郎對台灣風景的評價

㊸《日本風景論》，同註㊺，頁17。

㊹石川欽一郎，《山紫水明集》(台北：台灣日日新報社，1932)，頁8。

㊺Ruskin的*Modern Painters*中特別分析雲彩的部分曾連載於《みづえ》，參見Watanabe,"The Watercolour Movement," *Ruskin in Japan 1890-1940*，同註㊿，頁290。

臺灣大學學術期刊資料庫

往往停留在旅行式的報導，與概念式的第一印象。其中主要的原因恐怕是在於他已經接受志賀重昂《日本風景論》影響，無法跳脫以日本三景爲風景的標準，以瀨户内海海岸爲世界之最的思考框架。[56]根源於明治時期的國家思想使得他義無反顧地加入八國聯軍，並隨著職務變遷轉而到台灣的山地，描寫總督府的侵略行爲吧！然而，他的明治啓蒙時期的開明思想背景加上勤奮好學的態度，多才多藝，既擅水彩又擅謠曲，對於他周遭的人們尤其學生，影響最大。他的學生倪蔣懷說他同時兼爲謙謙君子、詩人與畫家。[57]他的繪畫技巧，「合併洋畫與南畫的特質」，「畫風既是自然派也是外光派、印象派。他可以稱爲是日本的珂羅(Camille Corot 1796-1875)，或透納(W. Turner 1775-1851)或米勒(J .Millet 1814-75)。」折衷式的風格總比獨立特行的畫風更容易廣泛流行。但是不可忽視的是石川欽一郎等早期水彩畫家所提倡的田園鄉村風景對於近代台灣美術的影響力，這並不僅限於直接受業於他的學生，更且透過大量發表的圖文資料，塑造了大眾的藝術觀點。在此無法不聯想到的是，黃土水在二〇年代初期對台灣風景的認知也是牧歌式的田園風光，[58]王白淵在1923年決心前往東京美術學校時，也嚮往成爲台灣的米勒。[59]

水彩畫與現代美術潮流

正如中村義一簡明的評論所說明，石川欽一郎在台灣所推廣的水彩畫，是延續二十世紀初曾在日本流行過的近代西洋美術趣味，而二〇年代的台灣也正好成爲再度移植水彩畫的良好園地，[60]果然也培養出許多業餘的愛好者。然而，對石川而言，移居台灣後，他已逐漸脫離了日本的洋畫主流學院派，這並非僅指地理位置，而是日本的美術潮流急速地變化結果。更重要的是，再度來台的石

---

[56] 日本三景爲松島、天橋、嚴島都以松樹出色，有關此三景以及瀨户内海的描述，見丸山晚霞，同註[44]，及石川欽一郎，同註[22]。

[57]〈恩師石川欽一盧先生〉，《台灣教育》，412期(1936年11月)，頁71-74。筆者譯稿。

[58] 參見筆者對黃土水田園牧歌式風格的討論，〈徘徊在現代藝術與民族意識之間---台灣近代美術史先驅黃土水〉，同註[36]，頁XVII-XXIII。

[59] 王白淵，〈我的回憶錄三---被分裂的民族〉，《政經報》，1卷4期(1945年12月10日)，頁18。

[60] 中村義一，〈日本近代美術史における台灣---石川欽一郎と鹽月桃甫〉，《靜岡の美術V---石川欽一郎展》，同註[6]，頁24。

臺灣大學學術期刊資料庫

川欽一郎雖然很快地以師範學生校友爲中心，推廣各種寫生、展覽活動，組織台灣水彩畫會、七星畫會等等，一時頗爲成功。然而，隨著1927年台展的創辦，島內逐漸出現一批專業畫家的蹤跡，包括受東京美術學校訓練的學生，受聘來台的日本審查員等等，使得台灣的美術資源頓時變得更爲豐富，水彩畫逐漸退出主流，石川的畫壇影響也在減弱中。

其次，相對於廣泛發表高論的石川，而顯得沉默寡言的第二位西洋畫審查員鹽月桃甫，在首回台展開幕後，以審查員的身分發表簡短的感言，特別提到水彩畫的問題：

> 比起油畫更容易受技巧約束的水彩畫，動輒陷入傳承師法的老套中。希望水彩畫家們深刻地反省，如果忘記發掘自己本身獨特的境界，那麼一來繪畫就僅止於工作的層次罷了。
>
> 此外，整體看來，台展作品給人感覺色彩生動。在台灣這樣綠之國，光之島上生活的人，若是被感官刺激的現實所吸引住的話，就將僅止於表面感官的嘗試，而與至高至純的藝術創作愈行愈遠。[61]

鹽月的警告言簡意賅，他的獨特畫風與影響力到了1930年代逐漸成爲與石川互相抗衡，並取而代之成爲另一股勢力，將再另文闡述。總之，到了第六回台展時(1932年10月)，水彩畫只有一幅入選，就是藍蔭鼎的「商巷」(圖12)。藍氏被視爲石川一手提拔的接班人。然而藍蔭鼎在第七回後即退出台展，直到第一回府展(1938)才以無鑑查的方式，象徵式地受邀展出，此後也不再參展。[62]這和石川在1913年參加第七屆文展後即退出主流官展的情形，可謂前後呼應。[63]台灣水彩畫會在1931年便因爲以野獸派、超現實畫風爲號幟的日本獨立美術展在台北所颳起的旋風效應，而面臨嚴重的考驗，會員紛紛放棄水彩畫，而加入新畫派。獨立美術展的夏季美術講習會中，台灣出身的日本新生代的面孔愈來愈多。[64]水彩畫自此淡出台灣美術的主要舞台，田園牧歌的懷舊主調也逐漸退去。年輕一代的台灣畫家將更直接而有力地描寫他們所見的風景。

---

[61] 鹽月桃甫，〈台展洋畫概評〉，《台灣時報》，1927年11月，王淑津譯稿。

[62] 川平朝申，〈藍蔭鼎論——台灣畫壇人物論2〉，《台灣時報》，1936年11月，筆者譯稿。

[63] 石川在1937年第一回新文展中也曾以無鑑查榮譽象徵性地參展。

[64] 有關台灣新興美術團體活動的出現，見拙作，〈日治時代美術後期的分裂與結束〉，《何謂台灣？近代台灣美術與文化認同論文集》，同註[17]，頁17–18。

臺灣大學學術期刊資料庫

1928年冬，第二次到台灣的國畫創作會會員川島理一郎(Kawa shima Riichirô 1886-1971)在《中央美術》月刊上發表〈從烏來到淡水---台灣風物記〉，對於台北、淡水之間的風土人情描繪非常生動而有趣。[65] 淡水彎曲的小徑上有西洋和中國混合雜處的老建築，山與水並陳，而遠處爲開闊的海面。確實，從第一回台展開始(1927)，淡水就是受人歡迎的題材。[66] 1928年淡水更以「南國風景」之名，由流寓畫家楢原益太(Narahara Masuta 1888-？)搬上了東京第九回帝展(圖13)。兩年後，陳植棋(1906-1931)再度以「淡水風景」(圖14)、「觀音山の見える風景」(圖15)入選第十一回帝展與第四回台展。1931年台展審查員，東京美術學校教授，和田三造(Wada Sanzô 1883-1967)也以雨中的「淡水風景」(圖16)參加展出。淡水風景遂成爲北部風景寫生的聖地。直到四〇年代，提到台北近郊的風景必以淡水爲最。年輕一代的畫家們面對著如畫般(picturesque)的淡水，思考著如何表現出塞尚畫風景的瀟灑感覺，「誰來畫淡水風景的決定版呢？」[67]從當時畫作上的淡水風景，正可以看出觀看台灣風景的路程。

楢原益太的「南國風景」瀰漫著吟遊的浪漫氣息(圖13)。行走的路線從畫面的近景中央沿著泥土路迂迴而行，再走下渡口，藉著舢板船而向河口馳去。華南式房舍的安排顯然經過簡化，輕鬆地譜出規律的波浪旋律。相對地，陳植棋的「淡水風景」則完全沒有吟遊行走的閒情逸致(圖14)。事實上，陳植棋遺世的作品中，有許多件淡水畫作，其中最早的一件習作「淡水教堂」紀年1924，[68] 畫於他還在台北師範就讀時。其後，他仍舊經常回到淡水寫生。1927年1月結婚前後，更常到他的連襟在淡水河畔的樓房，取景寫生。1930年春自東京美術學校西畫科畢業，他回到台北，決心以淡水爲創作中心題材，以雪去年帝展落選之恥。[69] 同年在台展推出的也是淡水一景，「觀音山の見える風景」[70]，不過這幅「淡水風景」(圖15)在構圖上更爲飽滿、雄偉，融合他對淡水風土的深刻

---

[65] 川島理一郎，〈從烏來到淡水---台灣風景記〉，《中央美術》，1929年1期。

[66] 第一回台展明顯地以淡水爲題材的畫作，有小川勇「外人の家」(紅毛城)、吉村晉「淡水風景」、山中七雄「淡水風景」、渡邊悟「淡水の風景」。

[67]〈十人展同仁談台灣風景〉，《文藝台灣》，1-3期(1940年5期)。

[68] 林育淳編，《古雅的青春---陳植棋作品展》(台北：台北市立美術館，1995)，頁35。

[69] 陳植棋於1928年以「台灣風景」首次入選第九回帝展，1929年落選，而陳澄波、藍蔭鼎入選。同樣落選的倪蔣懷曾寄信給陳植棋，「安慰及督勵」他。倪侯德、白雪蘭合譯，〈一位

臺灣大學學術期刊資料庫

觀察嶼家居生活的經驗。盛夏墨綠的芭蕉樹與榕樹穿插在暗紅色的磚房中，層疊塗擦的色調沉穩有趣。這是畫家努力營造的台灣風景系列，確實也影響了多位在淡水速寫構圖的畫家。[71]觀賞記景的功能需求減低後，風景的本質，乃至於繪畫的本質表現成爲畫家進一步追求的目標。如此進入三〇年代以後，畫家的台灣風景將更爲自由，並與個人特色密切地結合。

1934年隨著新興畫會的連續出現，回顧畫壇發展的文章出版，台灣畫壇即將進入另一階段。同年日本畫壇的重要人物，藤島武二(Fuzishima Takezi 1867-1943)除了於10月應邀擔任台展審查員之外，並於年底再次來台寫生創作(12月25日－2月1日)。他所選擇的目標是台南孔廟和高雄港口的日出，與女性藝妓等模特兒，而不是到處觀光旅行寫生。雖然，他也寄語台灣畫壇，「在世界中環境優越的台灣大自然，正確地掌握熱帶的地方色彩，我相信只要如此便可以產生出前途無量的畫家。」[72]他並沒有試著歸納什麼是台灣的地方色彩。三〇年代台灣風景的美學觀將變得更爲豐富而多樣化。這不但是因爲畫壇流行著不同的繪畫流派，也因爲個人特色的高揚，不同種族之間的文化差異性一再地被提出來討論。但是緊接著而來的中日戰爭，第二次世界大戰，使得台灣的文化乃至於美術發展又進入另一困頓的時期。即便是如此，有信心描繪台灣的畫家仍然說出：

> 能否表現地方色彩絕不是美術創作的大問題。關心地方色彩固然很好，不關心也不是什麼錯誤。……同樣住在台灣這塊土地上，內地人與本島人的感性相當不同，所以無法歸納成一種台灣的地方色彩。[73]

畫家的365天---倪蔣懷日記選錄〉，雷逸婷編，《藝術行腳---倪蔣懷作品展》(台北：台北市立美術館，1996)，頁122。

[70] 第四回台灣美術展覽會圖錄，西洋畫圖7，無鑑查。

[71] 拙稿，〈創造台灣的風貌---陳植棋畫風試析〉，《古雅的青春---陳植棋作品展》，同註[68]，頁8-9。類似的淡水構圖在此之後，可見於第八回台展(1934)，李水吉「淡水風景」，第九回台展(1935)楊三郎的「盛夏の淡水」與洪水塗的「淡水風景」。以及倪蔣懷的「淡水樓屋」(1936年7月)。

[72]〈映入藝術眼中的台灣風物詩---藤島畫伯談繪畫之旅〉，《台灣新聞》，1935年2月3日[2]。筆者譯稿。

[73] 立石鐵臣，〈地方色彩〉，《台灣日日新報》，1939年5月29日[6]。筆者譯稿。

臺灣大學學術期刊資料庫

期待台灣美術在短短的二十多年能夠發展出確定而基礎穩固的面貌，實在是不瞭解現實狀況的要求。正如石川欽一郎在文首所說的，台灣風景的鑑賞是主觀的。的確，若是想在台灣近代美術上追求統一而固定的標準便是緣木求魚。除了政治社會的急遽變遷之外，餘緒在創作發展蓬勃的畫壇，每個畫家所追求的地方色彩也只能從個人色彩中去探索。

臺灣大學學術期刊資料庫

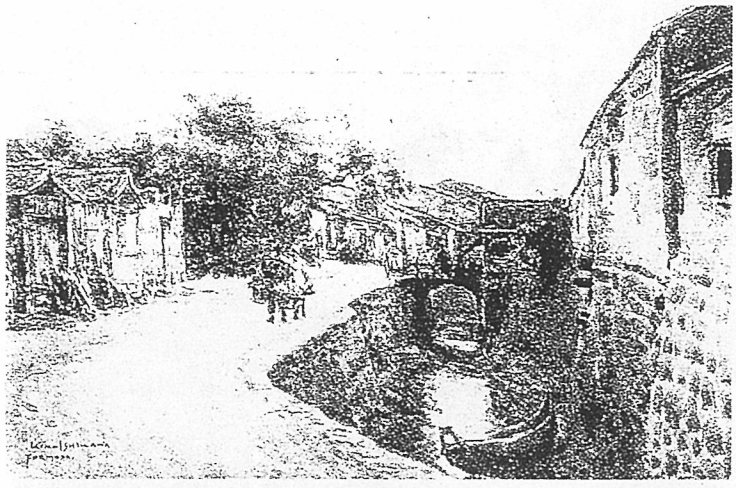


圖1　石川欽一郎　小流　1908年　2回文展

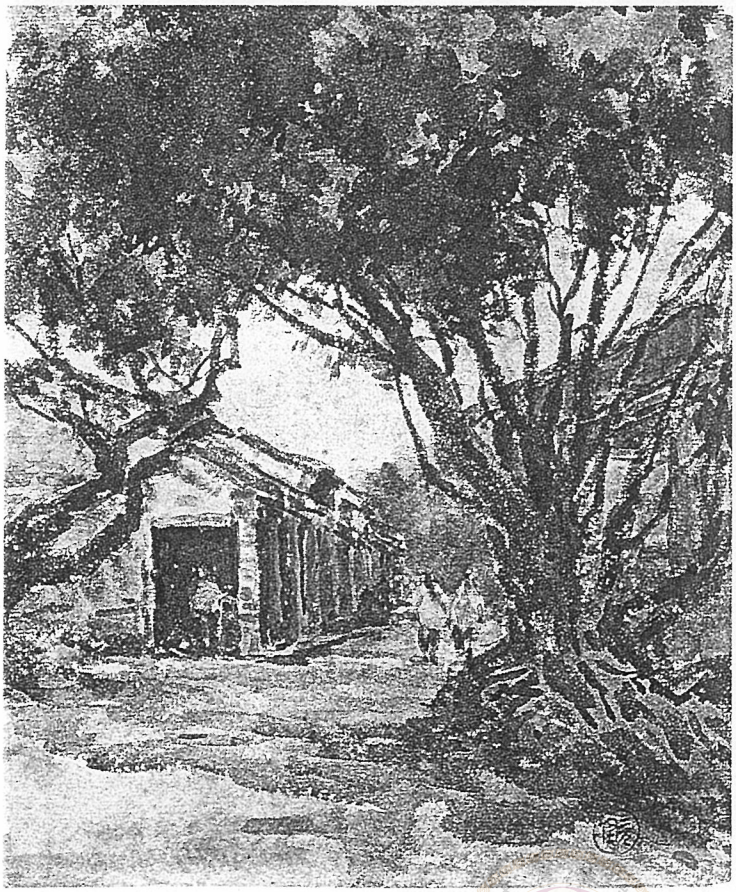


圖2　石川欽一郎　台灣　町　1907-12年

臺灣大學學術期刊資料庫



圖3　石川欽一郎　角板山道　1927年　台1西1



圖4　石川欽一郎　古城(台北の城門)　約1910年

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 5　石川欽一郎　南門町　1932 年　《山紫水明集》



圖 6　林英貴(玉山)　大南門　1927 年　台 1 東 19

臺灣大學學術期刊資料庫



圖7　木下靜涯　風雨　1927年　台1東25



圖8　佐藤曲水　鷺　1927年　台1東32

臺灣大學學術期刊資料庫

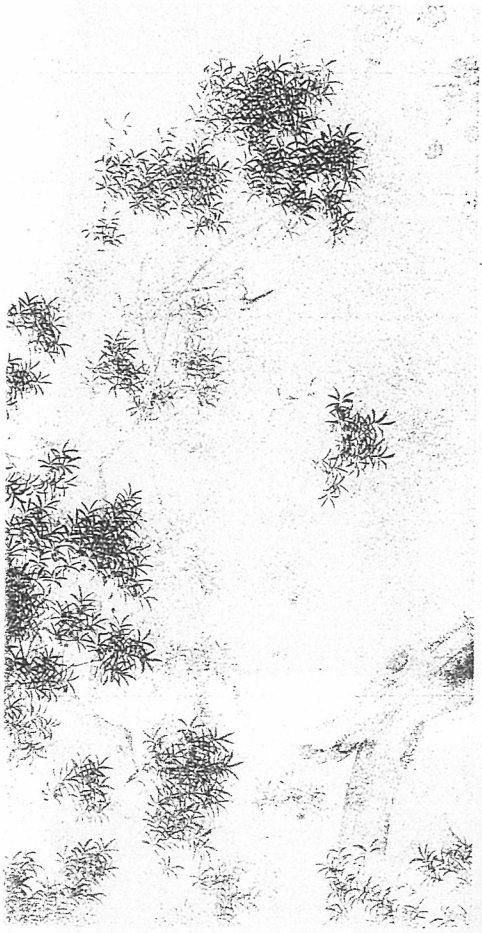


圖 9　木下靜涯　魚狗　1928 年　台 2 東 33



圖 10　蘇新鎰　三峽へ來る　1928 年
台 2 西 61

臺灣大學學術
期刊資料庫



圖11　片瀨弘　淡水風景　1929年　台3西14



圖12　藍蔭鼎　商巷　1932年　台6西30

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 13　楢原益太　南國風景　1928 年　9 回帝展

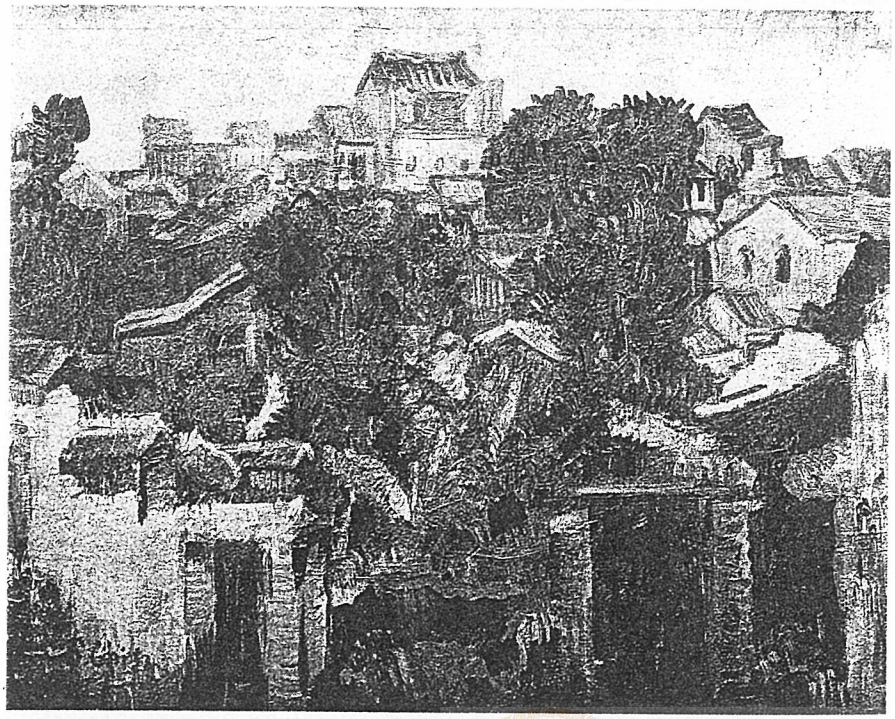


圖 14　陳植棋　淡水風景　1930 年　11 回帝展

臺灣大學學術期刊資料庫

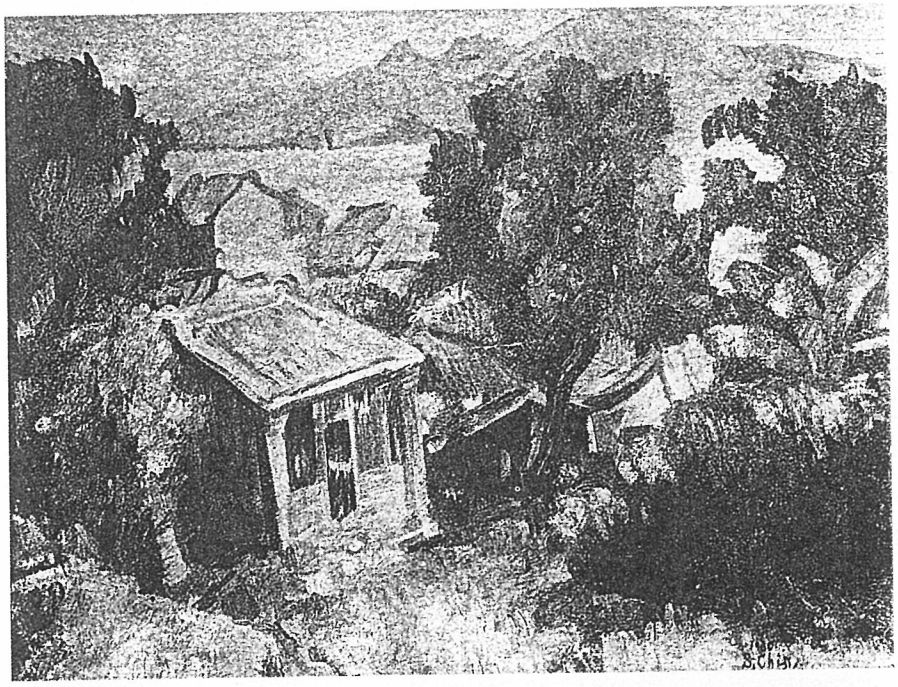


圖15　陳植棋　觀音山の見える風景　1930年　台4西7

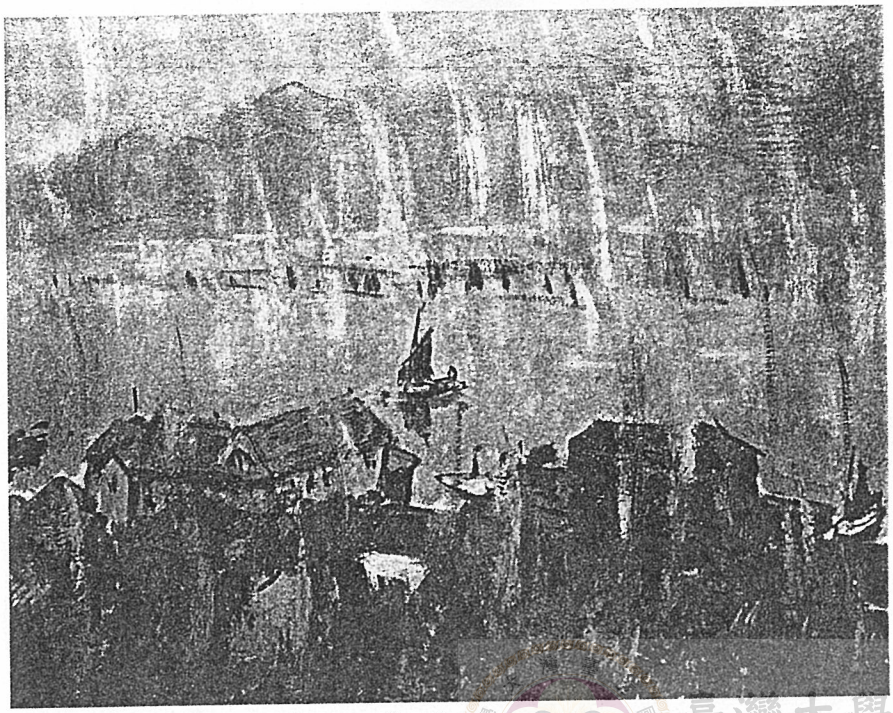


圖16　和田三造　淡水風景　1931年　台5西34

臺灣大學學術期刊資料庫