

石川欽一郎

日本殖民帝國的美術教育者 創造台灣異己意象的水彩畫家

目錄

第一章

導論

- 第一節 研究成果回顧與本文討論焦點
- 第二節 問題的提出與寫作方法
- 第三節 關鍵名詞解釋

第二章

和魂洋才的日本水彩畫家

- 第一節 日本近代西洋藝術概觀
- 第二節 日本近代水彩畫的興衰
- 第三節 在日本畫壇的定位

第三章

藝術思想

- 第一節 理想化自然之瞬間的藝術
- 第二節 日本式的風流觀
- 第三節 「帝國之眼」看台灣風情

第四章

藝術風格與作品分析

- 第一節 藝術風格來源
- 第二節 風格分期與作品分析
- 第三節 「台灣風景」——異己意象

第五章

在台灣的教育工作與影想

- 第一節 台北師範與學校美展的美術教師
- 第二節 繪畫團體與台展的促動者

第六章

餘論：「台灣風景」的建構

- 第一節 「地方色彩」是有問題的論述
- 第二節 日治時期台灣風景畫家的蛻變歷程

參考書目

參考圖版

第一章 導論

第一節 研究成果回顧與本文討論焦點

有關石川欽一郎的研究，最早的便是王白淵的〈台灣美術運動史〉¹，和謝里法的《日據時代台灣美術運動史》²，五〇年代的王白淵和七〇年代的謝里法各自的藝術史觀，在顏娟英〈日據時代台灣美術研究之回顧〉³一文中，已有詳細的討論與剖析，最主要的重點在於五〇年代的王白淵背負了反日民族意識的政治陰影，而七〇年代的謝里法則受到當時華人圈的保釣運動所刺激，並且過分依賴文獻資料而忽略了作品本身的分析，以至於無法就美術品的生命力、創意和風格演變過程做交代。

1986年台北市立美術館舉辦「石川欽一郎師生特展」⁴，可以說是石川與學生們的作品，在戰後首次聯合出現在台灣的公開展覽場，意義自是重大。展覽圖錄中並附有由鄭世璠⁵和白雪蘭所寫的〈石川欽一郎小傳〉，白雪蘭〈田園山水之間：石川欽一郎作品初探〉、春風化雨是師恩：石川弟子敘述二三事等文章及附錄年表，對筆者而言，具有初步瞭解石川生平與藝術面貌的積極意義，尤其學生對老師的生動描述，勾勒了石川做為老師的基本輪廓。

1989年顏娟英發表〈台灣早期西洋美術的發展〉⁶，以豐富的文獻資料和統計數據，針對整個日據時期美術制度及活動的發展，輔以實際作品的風格分析，扣緊藝術創作的生命來討論，筆者深感啟發良多。1992年發表〈日據時期台灣美術史大事年表——西元一八九五年至一九四四年〉⁷則大量蒐集日據時期的台、日報紙雜誌，編纂成編年式的年表，不僅澄清了許多過去王白淵與謝里法文章中，模糊不清的事件和時間謬誤，更利於搜尋相關事件的佐證。1993年發表〈殿堂中的美術：台灣早期現代美術與文化啟蒙〉⁸則就美術與現代文化發展的關係，台灣島內的美術教育，以及留學生的島外美術學習及創作生涯為主，跨越美術以外的文化領域來討論美術，提供了更大的思考空間。其中，針對石川的部

1 王白淵，〈台灣美術運動史〉，《台北文物》，3卷4期（1955年3月）

2 謝里法，《台灣美術運動史》（台北：藝術家，初版1979）。

3 顏娟英，〈日據時代台灣美術研究之回顧〉，《民國以來國史研究的回顧與展望討論會論文集》（國立台灣大學，1992），頁1511-1517。

4 《石川欽一郎師生特展專輯》（台北市立美術館，1986），展期1986年8月2日至11月5日。

5 鄭世璠（1915-）1936年自台北師範畢業，曾入選2、4、5、6回府展，是「一廬會」會員。

6 顏娟英，〈台灣早期西洋美術的發展〉，《藝術家》（1989年5-7月連載），收入郭繼生編選《台灣視覺文化：藝術家二十年文集》（台北：藝術家，1995），頁29-47。

7 顏娟英，〈日據時期台灣美術史大事年表——西元一八九五年至一九四四年〉，《藝術學》，No.8（1992年9月），頁57-98。

8 顏娟英，〈殿堂中的美術：台灣早期現代美術與文化啟蒙〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，1993年6月》，頁469-610。

份，以石川發表的文章、協助成立的畫會、研究所與台展等、石川的教育和風格的特質加以討論，協助筆者思考較為完整的石川在台定位的問題。

另外一位重要的研究者是日本靜岡縣立美術館的研究員立花義彰，其於 1989 起陸續發表「石川欽一郎：人 作品（上）」⁹、「和魂洋才，風流韻事的畫家」¹⁰、「石川欽一郎——或 明治精神 誕生 終焉」¹¹、「石川欽一郎：人 作品（中）」¹²等文章，在理解石川的生平和日本美術畫壇之間的關係上，給予筆者極大的協助，尤其，所有刊載於日本重要美術雜誌上的文章，備有詳細的目錄，提供極大的研究方便，對其風格來源和部份思想重點也有深入的剖析。

筆者根據這些既有的研究成果，想進一步追問在普遍研究者眼中，對日據時代台灣西洋美術畫壇影響重大的石川欽一郎，究竟扮演了什麼角色？其意義又在那裡？就大體而言，筆者發現石川所扮演最重要的角色是美術教育者，以及描繪台灣風景的水彩畫家，然而，他的身份對台灣人而言，卻是個外來殖民帝國的掛官階教師，其所描繪的台灣風景，不論在文化意義或風格特色上，都有多重的解讀空間。因此，本文除第一章的導論之外，分別以五章內容嘗試進行討論：

第二章先介紹日本近代西洋美術的發展，日本近代水彩畫的興衰，和石川的生平與日本畫壇的關係為主，主要將其放置到日本美術史中加以定位。第三章則以石川的藝術思想為主，包括其藝術理念、藝術史觀、美學、寫生美學、對台灣藝術風情的觀照等，藉由瞭解其藝術思想，進而更清楚其作品風格，及在台灣所扮演的角色與影響。第四章以石川的藝術風格和作品分析為內容，藉深入瞭解其風格來源和風格特色，期能更清楚呈現台灣學生所師事的藝術內容。其中，特別討論其作品中的台灣風景，藉分析其作品中呈現的台灣異己意象，盼能積極思考台灣風景的型塑問題。第五章討論石川實際擔任的藝術教學工作，包括台北師範的學校美術教育，以及校外的繪畫研究會和畫會展覽的指導，藉由分析其實際的藝術教學工作，更能清楚理解其在台灣所產生的影響。第六章則討論日治時期「台灣風景」的建構，說明為何「地方色彩」是一個有問題的論述，並分析台灣風景畫家在石川影響下，所描繪的台灣風景，以及逐漸發展出自己的台灣意象的發展軌跡。最後，則提出筆者針對台灣風景所做的一點思考作結。

⁹ 《靜岡縣立美術館紀要》，No.7（1989年3月），頁55-73。

¹⁰ 立花義彰編，《日本水彩畫12：石川欽一郎》（東京：第一法規，1989）。

¹¹ 《靜岡美術V：石川欽一郎展：明治水彩畫 先達 台灣洋畫 父》（靜岡縣立美術館，1992）。

¹² 《靜岡縣立美術館紀要》，No.11（1993年），頁27-35。

第二節 問題的提出與寫作方法

歷史是一種移動的、有問題的論述。表面上，它是關於世界一個面相——過去。它是由一群思想現代化的工作者（在我們的文化中，絕大部份的這些工作者都受薪）所創造。他們在工作中採用互相可以辨認的方式——在認識論、方法論、意識型態和實際操作上適得其所的方式。而他們的作品，一旦流傳出來，便會一連串的被使用和濫用。這些使用和濫用在邏輯上是無窮的，但在實際上通常與一系列任何時刻都存在的權力基礎相對應並且沿著一種從支配一切到無關緊要的光譜，建構並散布各種歷史的意義。

凱斯 詹金斯 (Keith Jenkins), 《歷史的再思考》, 頁 87-88¹³

人類歷史走到了後現代的今天，歷史學有了新的發展，藝術史學也呈現了不同以往的面貌。台灣這塊土地在歷史的推演下，人一樣地在其上生老病死，卻因為不同的人事作用下，孕育出不同的抽象思考，從文化認同到意識型態，都呈現了脈絡可尋的變異。不僅這塊土地曾經擁有不同的名稱，連「台灣」這個概念也是因時而不同，正如蔡宏明所說的：

「台灣」的概念也是隨時間的變動、隨不同的人的處境而有不同的意涵。對四百年前的葡萄牙人、荷蘭人、日本海盜而言，「台灣」是進行經濟掠奪的海上據點；對國姓爺及他所率領的軍隊而言，是「反清復明」的基地；對清代移懇的漢人而言，則是原在邊陲、可以冒險、發財但也令人「埋冤」的海上樂土。¹⁴

因此，在這即將邁入二十一世紀的台灣，依然在這塊土地上生活的人，究竟如何看待自己與這塊土地的關係，必然也不同於以往。儘管相異的個人可能有互異的想法，然而，某種尋求與土地的貼近，以及這塊土地上所產生的文化和歷史的認同，無論如何應該都有類似的急切心情。只是，究竟如何建構這裡的文化與歷史，很無可避免地將隨著不同的個人會有相異的呈現方式，而建構出來的文化與歷史面貌也可能迥然不同。不過，假使是誠懇地面對個人的生命真實以及本著嚴謹的治學態度，力求合理的方式進行建構論述，都應該是可以被接受的，唯其如此，這塊土地的文明才可能擁有更具包容的寬廣幅度和更豐富的潛藏深度。

不可否認，自開始跨入藝術史研究的門檻之日起，筆者個人的史觀、和藝術史觀乃至於對藝術的定義，都經歷過多次的被推翻與重新定位。過程中，也經歷過焦慮與絕望，不過更多的時候卻是不斷經驗面對新發現的喜悅。正因為個人真

¹³ 凱斯 詹金斯 (Keith Jenkins) 著，賈示衡譯，《歷史的再思考》(Re-thing History) (台北：麥田出版社，1996)，頁 87-88。

¹⁴ 參見蔡宏明，〈記憶的補綴 斷裂的修復〉，台灣市立美術館展覽組編，《一九九六雙年展：台灣藝術主體性》(台北市立美術館，1996)，頁 23。

切感受這種變異，因此有必要在此交代個人所秉持的史觀，這些說明將有助於釐清本論文的論述態度，以及提問和解答的方式。

史學的發展到了二十世紀的時候，面臨了三個巨大的變化，首先是對絕對客觀主義的顛覆，其次是反對為統治階層馬首是瞻的政治史和思想史，最後是呼應現代主義而使現代歷史學所標榜的相對客觀性降到最低。¹⁵所以，當代的英國史學家詹京斯為歷史下了一個新的定義，認為歷史是由歷史學家所創造出來的「一種移動的、有問題的論述」¹⁶。因為不同的時空、人、方法而有不同的論述，所以是移動的、不能全然當作無庸置疑的真理相信。¹⁷他的論點是「歷史是一種由歷史學家所建構出的自圓其說的論述，而由過去的存在中，並無法導出一種必然的解讀：凝視的方向改變，觀點改變，新的解讀便隨之出現。」¹⁸而複製過去或完整地重建過去也是不可能的，因為過去的「內容」幾乎是沒有限量的，「過去已經一去不返，沒有任何敘述可以向過去本身查證，而只能向其他的敘述¹⁹查證」²⁰。他相信歷史是主觀的也是有立場的，反駁過去的史觀，他認為歷史應該是這樣的：

歷史是存在於主觀之中且在意識型態上有立場的；客觀性和無偏見的說法是妄想；神入是有毛病的；「原件」並不表示「純正」；歷史不是一門藝術或一門科學，而是別的，是自成一格的，一場追求真實的世俗和文字遊戲。歷史是科學或藝術的隱喻，反映了權力的分布——這種權力使隱喻成真。²¹

在近來流行的馬克思史學、法國年鑑史學、英國新左派史學等各學派各領風騷的史學領域裡，詹京斯對歷史學所做的剖析，和各項新「史學原理」的確立，基本上和這些主流學派是相唱和的，筆者深覺受惠良多。在某種程度上，他不僅解答了筆者個人對史學的疑問，也歸納了深具說服力的歷史學實踐法則，讓筆者在寫作本論文的時候，面對龐雜的史料，得以釐析個人的理論法則，也勇於大膽採取個人的意識型態立場，而完成主觀的歷史論述。

這個意識型態的選擇，受益於後殖民理論的啟發，以及傅柯(Michel Foucault)對「主體與權力」理論的影響，致使面對龐大的史料時，也可以依此抽絲剝繭，理出條分理析的脈絡。尤其是面對日治時期的美術史，經常對「美術是否獨立於

¹⁵ 參見盧建榮為《歷史的再思考》所做的導讀，前引書，頁 8-9。

¹⁶ 《歷史的再思考》，前引書，頁 87。

¹⁷ 詹京斯在談到歷史的「真理」時，引用傅科(Michel Foucault)的說法：「真理的正確意義，應該是一個『井井有條的許多程序』的序統，這些程序製造、管制、分發、傳布和操作論述。真理與產生它和支持它的權力系統息息相關……一個『真理的政權』」。認為「在歷史之內，『真理』和類似的說法，是開啟、調節和終止『詮釋』的設計。」，同上註，頁 98-99。

¹⁸ 同上註，頁 68-69。

¹⁹ 這裡的其他敘述顯然地也是另一種歷史，儘管是「當時」的人的文字記錄，所記錄的內容，在時間上來說，永遠都是一去不返的過去。

²⁰ 《歷史的再思考》，前引書，頁 65。

²¹ 同上註，頁 135-136。

其他政治、社會的發展而自有邏輯」這個問題反覆思索，如今並不急於尋找一個答案，重要的是，藉由上述理論的啟發，至少明白美術在殖民社會中的某些面向，這也是本篇論文藉石川欽一郎這個角色，意欲鋪陳的美術史面貌。

第三節 關鍵名詞解釋

一、含混 (ambivalence)

這個名詞最早在精神分析學中用來形容，在想要一樣東西和另一樣相反的東西之間的持續性猶豫徘徊。Homi Bhabha 運用於後殖民論述的理論，他改寫成用於形容殖民者和被殖民者關係的特點，是介於驚豔與嫌惡之間的複雜混合。這種關係是「含混」的，因為被殖民者從來就不是簡單地或完全地反抗殖民者。「殖民論述」(colonial discourse) 和被殖民者之間，可以同時是剝削和教養的關係。殖民論述的問題在於，想要建構一個順服的被殖民群眾去繁衍它的假設、習慣和價值——也就是「模仿」(mimic) 殖民者；然而，卻創造出「含混」的群眾，其對殖民者的模仿是一種近乎於嘲弄 (mockery) 的「戲擬」(mimicry)²²。

Bhabha 認為殖民論述是被迫成為含混曖昧的，它從未真正地想要殖民群眾變成殖民者的「複製品」(replicas)，因為這太具威脅性了。

二、擬仿 (mimicry)

用於形容殖民者與被殖民者之間含混的關係。殖民論述鼓勵被殖民主體模仿 (mimic) 殖民者利用模仿 (mimic) 的方式將

Bhabha 也是將這個字眼運用於殖民論述最出色的一位後殖民理論學者。他如此說明：

「擬仿」不僅只憑藉在差異衝突與慾望之間的反覆滑移，摧毀了自戀威權。而且，以一種在禁令論述中反分類、立異的形式，成為為被殖民定影的過程，因此必然引發有關殖民地再現的合法權力問題；有關威權問題超出劣勢主體 (閹割) 的領域，而推演出被殖民者做為支配權力的目標對象，卻是種族、文化、民族再現的主體的結論。

Mimicry does not merely destroy narcissistic authority through the repetitious slippage of difference and desire. It is the process of the fixation of the colonial as a form of cross-classificatory, discriminatory knowledge within an interdictory discourse, and therefore necessarily raises the question of the authorization of colonial representations; a question of authority that goes beyond the subject's lack of priority (castration) to a historical crisis in the conceptuality of colonial man as an object of regulatory power, as the subject of racial, cultural, national representation.²³

在本文中，以「擬仿」比喻被殖民台灣畫家，對殖民日本藝術的模仿，這種模仿

²² 參考 Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, *Key Concepts in Post-colonial*

Studies(London: Routledge, 1998),pp.12-14.

²³ Homi k. Bhabha, 'Of Mimicry and Man', *The Location of Culture*(London: Routledge, 1994), p.90.

斜體字為原作者所加。

並非真的複製，而是予以扭曲變形，成為另一種「雜化」作品的過程，或替代性策略。

三、現代性 (modernity)

「現在」(modern) 這個詞是由十五世紀末的拉丁文「modernus」來的，用於區別基督教文明的當下和異教世界的昔日。但是，「現在性」則除了「當下」的意義之外，更加了一層含意：應用於指涉十六世紀以來在歐洲開始發展的社會組織型態，經由海外探險和殖民而擴大影響全世界的現象。1500年前後三個文化上最主要的轉變是：「新世界」的發現，文藝復興和宗教改革，標示了「跨越中世紀到當代新紀元的門檻」²⁴。法國啟蒙運動之後，「現代性」則被用以標示在人文歷史上相對優越的時代，這種概念在往後一直被沿襲用來表示現代的優越性。隨著歐洲勢力的擴張，這種視當下優於過去的想法，逐漸轉換成歐洲現代文明優於仍處於「前現代」(pre-modern) 的社會和文化，因此，啟蒙仍處於原始和未開化的人，被視為歐洲的責任。

這種歐洲中心的「現代性」想法，在「殖民論述」(colonial discourse) 中扮演重要的關鍵。以論述的角度來理解「現代性」，主要是因為更方便於說明「現代性」如何明顯區隔了現代和社會風俗機構 (social institutions) 和傳統的社會秩序，例如國家、正式的學校、世俗的價值和規範、顯著的都市生活形態等等。這些差異區隔了現代和過去，也區隔了歐洲殖民文化和被殖民文化。

「現代性」還有哲學層面的含意，主要是標示了尤其是啟蒙時代以後的人類「理性」(rationality) 是歐洲思考方式的核心，逐漸演變成文明行為 ('civilized' behaviour) 的同義詞，進而成為歐洲帝國主義完成文明使命的辯護理由。

在本論文中，討論「現代性」主要是為了說明日本受到歐洲帝國主義的影響，吸收了「現代性」的內容，並在殖民地台灣製造類似的殖民論述，並予以正當化。在美術教育、美術展覽等機制方面，都沿襲了歐洲的模式，只不過比較日本本國和台灣之間，將發現不太相同的現代化進程，關鍵的原因在於台灣雙重殖民的事實。簡單地說，台灣接收的是日本自歐洲學來經過轉換的帝國主義式「現代性」。

四、帝國主義

把帝國主義 (imperialism) 和殖民主義 (colonialism) 合起來才能彰顯日本在台灣的統治現實。

帝國主義和殖民主義用薩伊德的話說：「意指統治偏遠領土的主控宗主國中心的實踐理論與態度；而『殖民主義』幾乎永遠是帝國主義所產生的後果，則是指在偏遠領域上殖民屯墾。一如麥可 道爾 (Michael Doyle) 所說的：『帝國是一種正式或非正式的關係，在這樣的關係中，一個國家控制另一個政治社會的實際政治主權。這可藉由武力、政治合作、經濟、社會或文化的依賴而達成。帝國主義純粹是建立或維持一個帝國的過程或政策。』在我們當今的時代，直接的殖民主義大都已經終止；而帝國主義，一如我們應該看見的，則始終在原地陰魂不散，

²⁴ Jürgen Habermas, 'Modernity versus postmodernity', *New German Critique*, 22, 1981, p.9.

以一種普遍性的文化領域，或是特定的政治、意識型態、經濟和社會慣例存在。²⁵」也就是說，帝國主義強調的是意識型態面，而殖民主義則是實踐面。

因此，在本書中，我使用殖民帝國指稱日本，有時候分別以殖民或帝國再冠上其他名詞例如「殖民政府」指日本在台的統治政權，以總督府為代表；「帝國臣民」則強調日本帝國統治的所有人民（包含殖民地）。視文意的需要選擇以「殖民」或「帝國」來加強所指。

²⁵ 薩伊德 (Edward W. Said) 著，蔡源林譯，《文化與帝國主義》（台北：立緒，2000），頁 41-42。英文版，*Culture and Imperialism*(New York: Alfred A. Knopf, 1993), p.9.

第二章 和魂洋才的日本水彩畫家

出生於日本明治時期的石川欽一郎（1871-1945，明治4年—昭和20年），成長過程受到日本明治維新後的文化氛圍影響，保有日本傳統價值觀與文化理念外，亦多方吸取西洋文明的進步成果，所謂的「和魂洋才」是此時期大部份日本知識份子的寫照。回顧日本幕末以來與西方接觸的歷史，每個不同的階段、相異的個人，都經歷過一波波接連的西潮衝擊，在西潮與日本傳統之間，如何尋求自我定位，是近代以來日本知識份子共同的艱難課題。

誠然，每一個體的生命絕對都是獨一無二的，身為日本舊幕臣之子的石川，其個人生命的歷程錯綜而複雜，無法用模糊的集體指稱簡單一語帶過。面對日本政治局勢的變化，以及個人無可逃脫的命定身世，再加上戰場經歷和特殊的殖民地經驗，石川的人生歷經了迂迴的轉折。消極地說，或許石川受制於歷史的侷限，但從積極面來說，也不能否定其中具有個人選擇的可能。總之，以宏觀的角度來看，隨著日本在國際舞臺的初露頭角，西方與日本異質文化的交融折衝，常常隨著爭取國際地位的政治權謀，而出現不同的對應關係。所以，用這種一方面強調日本認同（和魂）一方面又重視西方進步技術（洋才）的性格，做為界定、透視石川畫家角色的框架與管道，只是一個方便但不失合理的作法。²⁶

日本近代美術的發展成果是培植石川畫家角色的基本土壤，因此，第一節先大略交代日本近代洋畫的發展。第二節則對日本近代水彩畫的興衰進行討論，盼能藉此更瞭解石川在台灣所進行的美術教育工作及其藝術表現方式。第三節以石川在日本畫壇的定位為主要焦點。

²⁶ 立花義彰也採用「和魂洋才」這個字眼形容石川。參見其「和魂洋才，風流韻事——畫家」，《日本水彩畫12：石川欽一郎》（東京：第一法規，1989）。

第一節 日本近代西洋藝術概觀

日本近代化的層次是相當多樣的，首先由前期民族主義的集合，造成明治變革。再經過四年奮鬥，建立了統一的國家，中央集權體制大致告成；接著實施富國強兵的文明開放政策，當時在野的高級知識份子，雖對明治政府的施政有所批判，但在工業化與國家獨立的目標上，卻與政府同調，實施由上而來的知性啟蒙。日本知識份子的命運實在可悲，在國家體制未定時期，熱心配合政府政策，以謀國家的獨立。到體制逐漸完熟後，國家權力卻又反過來壓制知識份子，知識份子的一切要求均告落空，於是，他們只有和國家認同，或和國家疏離，「知識份子乃一浮動階層」，這是明治初期日本知識份子最好寫照。

—李永熾，明治初期日本近代化與知識份子，頁34-35²⁷

以畫室圖（圖一）為例呈現畫家江漢²⁸的內在世界，非常耐人尋味。雖然畫的是知識階層畫家的畫室，站在畫架前作畫的畫家身影亦明顯可見，然而，顯然的並非傳統日本的畫室。室內可見銅版印刷機，更有趣的是，畫面的前景部份，畫有地球儀、羅盤儀、洋裝書、眼鏡、地圖，除此之外，還畫有日式裝訂的書和曲尺等，種種和洋文化中從事知識活動所需的道具。總之，這件作品顯示了繪畫並非僅是專事手工業的藝匠所為，而是透過天文學、幾何學等知性活動產生的西歐人文主義藝術觀的具體表現。也就是說，這件畫室圖亦可說是江漢的信條的一種表明。²⁹

——高階秀爾，《19-20世紀美術》，頁25-25

從幕府時代（1615-1867）末年開始，日本美術的發展便逐漸由以中國為師走向效法歐、美的方向。頻繁的東（日本）、西互動，自此以後便成為日本美術的基調，於是，日本藝術家在努力追趕西方前衛藝術潮流與延續日本傳統藝術之間，展開一段無止境的來回擺盪的路程。隨著日本經濟、文化、社會各方面的現代化³⁰進程腳步，各種不同的藝術角力也隨之在西化與國粹這兩極間撕扯較力。

²⁷ 李永熾，明治初期日本近代化與知識份子，《日本近代史研究》（台北：稻禾出版社，1992），頁34-35。

²⁸ 司馬江漢（1747-1818）為江戶時代的西畫家、思想家。早年曾入江戶狩野和浮世繪畫師鈴木春信門下，也曾受教於南蘋派畫家宋紫石，學習傳統日本藝術，後來才轉向學習西洋畫，並成為日本早期西洋風腐蝕銅版畫的代表畫家。並熱中於西洋自然科學的研究與引進，著有《地球全圖略說》等書。另外也研究禪宗、老莊等思想，這方面的著作有《狂笑妄言》、《春波樓筆記》、《無言道人筆記》等。這件畫室圖為1794年的作品，現收藏於神戶市立博物館。

²⁹ 原文參見高階秀爾，《19-20世紀美術》（岩波日本美術流6）（東京：岩波書店，1993），頁24-25。中文為筆者所譯。

³⁰ 許介麟對日本的「現代化」有這樣的解釋：「如果以明治維新為日本『現代化』的新紀元的話，當時的風潮，可以用『文明開化』來表現，因為當時根本沒有所謂『現代化』的概念與用語。文明開化說穿來，也就是『西洋化』（Westernization）。這在價值觀上，是判斷西洋為『文明開化』、而東洋為『野蠻未開』的一種想法。」參見其著作《日本政治論》（台北：聯經出版社，

藝術家這樣的角色，在各個時期也有不同的定位，由原本附屬的匠師身份到藝術家獨立角色的確立，其實經歷了一段漫長的歷史。幕末時期起，日本知識份子與政府權力之間展開新的互動關係，配合、衝突、妥協等等不同的糾結情愫，成為日本近代知識份子面對政治權力的基本情懷。身為其中一份子的藝術家，便在藝術領域裡，藉各種形式表露了類似的心理狀態。

一般而言，藝術品除了觀者能快速感應的表面形式美感之外，蘊藏著難以立即判讀的複雜的文化意涵。若從這個角度來看，日本的近代美術不僅形式上的視覺美學面貌多樣，可供解讀的文化面向更是多元而豐富。其中，日本如何透過蹣跚學步的西化，和自龐雜的傳統中去蕪存菁的國粹延續，逐漸構築出日本風格的洋畫，是筆者最感興趣的部份。因為，對照日本在殖民地台灣所進行的美術文化政策（以「官展」為展示場），將發現殖民地台灣並無類似的客觀社會條件，可供台籍「藝術家」自我培養成獨立的藝術家，大部分的所謂「藝術作品」很容易成為日本殖民帝國的殖民文化樣版。其間複雜的樣貌，筆者將就和石川欽一郎最有關連的「風景畫」部分，於第六章第一節進行討論。另外，若將這段日本美術史的現代化和台灣被殖民「現代化」過程中的美術，跨越時空對照來看，將發現某些類似的軌跡和饒富趣味的現象，其中，藝術家如何藉由觀察自然，並以獨特的方式「再現」轉換成個人的藝術表現，是筆者解讀其文化意涵的主要線索。

一、幕末時期

十八世紀中葉到開國的百餘年間，日本較之同時期的歐洲，也擁有極高度的文明，為社會的近代化³¹提供了穩固的基盤。因此，與西歐世界的直接接觸雖經過迂迴曲折的過程，卻仍較亞洲其他國家更早達成近代化的目標。商品經濟的發展伴隨著町人階層的抬頭和興隆，典型的大都市的發達，全國性規模的交通、通信、運輸方式的整備和包含庶民階層在內的教育的普及等等，都足以作為幕末高度文明的指標³²。

1977)，頁148。事實上，所謂的文明與野蠻的說法並無絕對性，而且，日本在現代化的過程中，尤其是知識份子充滿許多內在的矛盾，也以複雜而多元的方式回應時代變化。李永熾對此方面的議題有豐富的研究，可參閱李永熾《日本的近代化與知識份子》（台北：水牛，1991）；李永熾，《日本近代史研究》，前引書。

³¹ 在各類的書籍中，對日本「近代化」和「現代化」的定義相當曖昧，由於筆者對日本相關知識涉獵有限，無法做深入的釐清。在時間上，本文將日本幕末到昭和初年這段主要的討論重點定為近代，而就文化意義上，這段時期也符合了西方所談的現代。所以，籠統地說，這段歷史和文化也可說屬於日本近、現代。這裡之所以使用近代，乃由於這段歷史參考高階秀爾的說法（《19 20世紀美術》，前引書），高階似乎將幕末到二十世紀的日本歷史都稱為近代，為忠於原著遂予沿用。而且，這種界定日本史的方式似乎也是日本學界的主流，橋本綾子便將整個日本美術史分為古代、中世、近代。參見其《日本美術史 時代區分》，原田平作、佐佐木丞平、太田孝彥編，《日本美術》（東京：勁草書房，1994），頁16-35。

³² 高階秀爾，《19 20世紀美術》，前引書，頁1-7。

這些因素當然使得日本具備了優越的近代化條件。值得注意的是，以江戶為中心，全國諸大名之間的頻繁情報交換，以及各階層盛行的旅行，刺激了交通的發達，這種旅行需求與交通發達之間互為因果的事實，與「風景」觀念的產生息息相關。當時盛行藝人的旅行表演、武者的修行之旅、參拜各著名寺廟的宗教之旅等各種名目的旅行，形成了人與自然之間的另一種互動，異於在住者與其居住地的另一種關係。這種新的關係和下面要談的新的觀察自然的方式，在藝術表現的世界裡，有互為因果的關係。當然，藝術中的風景再現，不僅涉及自然觀而已，更重要的是觀看自然的方式。

根據佐佐木靜一的研究，以「觀念」(concept, 事物的內容)和「物」(material,)這兩個角度切入，可以窺視日本近代美術發展的宏觀面貌。他主要提出的觀點是隨著西潮的湧入，對日本造成了「觀看機制」(視)的改變。這種視覺革命的發生，起因是眼鏡繪³³、硝子繪³⁴、泥繪³⁵等的引進，和以「鏡」為媒介的新觀看方式的出現，以及伴隨而來的新視覺世界和新再現技巧的發現。佐佐木這樣的詮釋角度，提供筆者理解日本近代美術發展極佳的入門管道，因為，依循這個脈絡回溯，可觀察庶民藝術與文人藝術如何表現新的觀看方式，更重要的是，不同類型的知識分子如何因應新的「觀看機制」。在此種文化氛圍下產生的「風景」，充滿潑野的庶民氣息，也夾雜著知識分子或隨俗或反俗的文人風景畫。

日本與西洋美術的正式接觸，可追溯到 1549 年（天文 18 年）耶穌會的教士帶來聖母子像的油畫時。為了傳教的需要，必須繪製禮拜畫和聖畫等，因此交受信徒們繪畫。在六十多年裡，目前留下了約七十件左右的作品，有南蠻屏風圖、西洋風俗畫、都市圖等等，表現出對異國文物的旺盛好奇心和南蠻趣味的流行。

³³ 眼鏡繪是歐洲引進的一種，可藉由依凸透鏡原理製成的觀看箱觀看，也可製成版畫方式欣賞的繪畫。在法國盛行於文學沙龍供遊戲消遣之用，傳到日本後，也成為庶民生活的重要娛樂項目，角色有點類似今日的電視一般。利用西方科學透視法等原理，製造寬廣並具三度空間幻象的景色，以風景或各種人物活動為主題。參考佐佐木靜一， 娛樂 洋風美術：眼鏡繪 ，《日本美術史論 I》（東京：琉璃書房，1988），頁 11-32。也可參考石田尚豐、田邊三郎助、 惟雄、中野政樹監修，《日本美術事典》（東京：平凡社，1987），頁 911。

³⁴ 硝子繪最早起源於十四世紀的義大利，流行於十八世紀到十九世紀的歐洲，隨著歐洲貿易擴展傳佈到日本、中國、南洋、中東，以及北半球其他地方，目前在南洋如爪哇等地還見得到的庶民藝術。以油性的油劑溶解顏料繪於透明的硝子板上。日本輸入這項庶民賞玩藝品的來源，除了直接自長崎輸入的西方硝子繪之外，還有中國硝子繪的影響。由幕末一直流行到明治中期。參考佐佐木靜一，《日本美術史論 I》，前引書，頁 105-127。

³⁵ 泥繪，就彷彿是缺乏基礎訓練的畫匠，因無法追摹歐洲的銅版畫所呈現的精緻描繪技術，所演變出來的變通方式，是與異質文化接觸發展出來的大眾版。主要使用麻布或唐紙為媒材。以誇張遠近法的方式表現自己的都市，如淺草觀音、永代橋、不忍池、日比谷御門等江戶名所，以及天滿祭禮、住吉川柳、三十三間堂等京都、大阪寺院等等的風景圖，表現驚人的庶民式的嶄新視覺願望。同上註，頁 131-146。

其中有二十幾件世界地圖屏風，反映了十六世紀大航海時代的日本人，原本因襲的佛教世界觀，因重新「認識世界」而視野開闊了起來。³⁶然而，由於1614年禁止基督教（自此實行了三十九年的鎖國政策）而造成中斷，直到1720年（享保5年）准許洋書（宗教書除外）輸入，才又再度開始。當時唯一的開港都市是長崎，輸入了一些西洋自然科學類的書籍，由於最早多半是荷蘭文，所以以後輸入日本的西方知識皆通稱「蘭學」。藉由書中穿插的一些銅版畫，可見到西洋美術的遠近法和明暗法所呈現的寫實表現。

在德川幕府體制下，由於蘭學的勃興和對自然科學的實證主義精神的覺醒，為日本的近代美術開啟了一個新的起點。傳統日本畫出身的平賀源內、司馬江漢、佐竹曙山、小田野直武、亞歐堂田善、丹山應舉、渡邊華山、葛飾北齋等也努力鑽研這種西洋畫風的表現。西洋藝術的刺激，遂成為日本早期洋畫、丹山派、浮世繪的共同部份。

蘭學旋即被公認為強化德川幕府權力的學問與技術。於是，1811年(文化8年)設置了蘭書的翻譯機關「蠻書和解御用」，並於1856年(安政3年)改稱「蕃書調所」³⁷，翌年起，川上冬崖便正式在此著手西洋畫的研究。這個單位的成立，並非以藝術的振興或藝術家的養成為目的，而是做為輸入西方文明的窗口。1861年(文久1年)該所成立畫學局(當時研究西洋畫的唯一公家單位)，冬崖以畫學出役的身份正式擔任指導者。由於所有的學習都得透過自學的方式進行，因此冬崖努力研究翻譯蘭書和英書的繪畫入門書，甚至苦心慘澹地親自製作油畫顏料。

此時，繪畫主要的功能是有助於富國強兵的利具，正如高階秀爾詮釋司馬江漢的「畫室圖」所言，畫家努力鑽研的不僅是藝術作品表面的美感呈現，更重要的是透過研究西洋的天文學、幾何學等科學活動，學習西歐人文主義的藝術觀。³⁸當時由於自法國聘請軍事顧問團指導而成立的陸軍士官學校，還特別委託冬崖擔任指導，主要也是為了研究精確的寫實技術。³⁹由此可見，這段時期的日本洋畫主要以實用功能為目的，追求科學性的寫實。同時，畫家也扮演日本吸收西方進步文明的重要角色。

風景

³⁶ 中村義一，西洋攝取，原田平作、佐佐木丞平、太田孝彥編，《日本美術》，前引書，頁244-257。

³⁷ 根據信夫清三郎的說法，蕃書調所乃為因應開國的需要，作為傳授知識和培養人材的機構。設有英、法、德、俄等語言學科，還有化學方面的「經煉方」，專門研究軍事化學和冶金技術，另又陸續增設研究動、植、礦物等的物產學科及數學科等。這種針對專門技術人才的培養，其實與幕府同時進行的軍制改革有密切的關係。參見其原著，周啟乾譯，《日本近代政治史（一）》（台北：桂冠，1990），頁304-305。

³⁸ 高階秀爾，《19-20世紀美術》，前引書，頁24-25。

³⁹ 參見惟雄監修，《日本美術史》（東京：美術出版社，1991），頁155-156。此部份的筆者為田中日佐夫。

此期的風景畫，以追求實用為目的之外，還有一個重要的問題，就是以日本傳統的體質接受外來的風景版畫之間，可能存在的「含混」(ambivalence)關係，也就是由於文化的隔閡，加上無直接學習的機會，理解是有限度的，缺乏實際技巧的訓練，對於西洋藝術自文藝復興之後的線性透視和立體三度空間的「再現」自然手法，無法完全吸收消化；再加上，原本的日本傳統視覺藝術及觀看機制影響，兩相作用的結果，這些西畫家筆下的風景，即使在形式風格上也已經成為「雜種」(hybridity)，是全新的繪畫品種。在此舉小田野直武的《不忍池圖》(圖二)為例說明。

1773年(安永2年)平賀源內⁴⁰將洋書插畫介紹給小田野直武⁴¹，此後小田便開始研究西洋畫法，並巧妙結合西洋的遠近法和日本畫的傳統技法。《不忍池》一作便是這樣產生的作品。固定光源表現的陰影，和空氣遠近法的應用，加上呼應日本花鳥風景圖的傳統，呈現了嶄新的畫風。⁴²值得注意的是，畫家在這裡刻意表現的是光源產生的陰影，和暗示空間遠近的空間表現法，這種異於日本傳統繪畫的特點，自然成為最吸引當時日本畫家的部份，也就是日本當時所理解的「洋畫風」。而事實上，當時西洋繪畫的特質當然不只這些，以西洋繪畫史的角度來看，這也不是當時最重要的繪畫重點。然而，這樣的時空與文化的距離所形成的「誤讀」，卻反覆地在往後日本藝術史中出現，經過與日本傳統的「混血」之後，「改寫」成另外一種洋風畫。這是理解日本近代美術史，必須特別關注的兩個重要焦點。所謂的「風景」，除了傳統藝術的表現之外，在此時有另一個目的是為了實驗所學到的西方「進步繪畫技術」。

然而，除了作為蘭書插圖輸入的西方版畫之外，在庶民生活中扮演重要角色的眼鏡繪、硝子繪、泥繪等，也提供了新鮮的觀看角度。也就是說，除了與整個日本政治威權符合的，將繪畫視為一種技術之外，還有潛藏在官學之外的繪畫型態，而且，由於深入庶民生活，於是很快地成為一種流行。這些繪畫型態的出現，其實，也就具體表現了佐佐木所說的經歷「鎖國」的閉鎖氣氛之後，醞釀出來的新視覺慾望，以及認識世界的嶄新角度。其中，葛飾北齋(1760-1849)的《神奈川沖浪裏》(富嶽三十六景之一，1823-1829)(圖三)是呈現當時新觀看機制的代表作之一。巨大的浪頭在前景部分高高捲起，富士山遠遠地露出山頭，浪中間盪著數艘船。這種誇大遠近法的表現方式，造成虛實空間的強烈對比，成為北齋消化西方繪畫技法後的獨特創新⁴³。另一位浮世繪畫家安藤廣重(歌川廣重，

⁴⁰ 平賀源內(1728-79)為江戶中期的博物學者、戲作者、淨琉璃作者。1752年到長崎遊學，開始接觸蘭學。

⁴¹ 小田野直武(1749-80)為江戶後期的洋風畫家，秋田蘭畫的代表。為角館出生的藩士。自1773年經平賀源內的介紹接觸洋書的插畫之後，往後在世的七年時間裡，奉藩命參考蘭書研究西洋畫法，為杉田玄白翻譯的《解體新書》(1774)畫插圖。他的洋風作品既非銅版畫也非洋畫，對司馬江漢的洋畫風產生極大影響。

⁴² 參考參見 惟雄監修，《日本美術史》，前引書，頁143-144。此部份的執筆者是狩野博幸。

⁴³ 佐佐木靜一，《日本近代美術論I》，前引書，頁207。

1797-1858)，則以清新的視點和詩意的風格表現充滿季節感的風景畫。他晚年的作品《龜戶梅屋舖》(名所江戶百景之一，1857)(圖四)藉由靜謐的抒情性、鮮麗的色彩和大膽的構圖，捕捉江戶的獨特風情。北齋和廣重的獨特畫風，也反過來對後來十九世紀末的法國印象派及後期印象派，產生不小的衝擊。

這裡出現的「風景」，已經將西方的遠近法加以誇張表現，和江漢追求科學合理性的做法十分不同。不再是實驗或實現新技術的工具，而是獨立的藝術表現。不過，和繪卷物(長卷)所呈現的傳統日本風景畫相較，特色也大不相同。除了不再具有連續的戲劇情節之外，也沒有橫向開展的形式，而是將觀者固定在一點上「凝視」自然風景，並將所看到的自然定格之後，根據遠近法「再現」於畫面上。也就是說，這種方式是將自然風景視為一個客體「他者」來表現，化成結合繪畫手法和個人心理的「風景」。⁴⁴因此，才有北齋的雄奇和廣重的詩意。毫無疑問地，這些藝術家都有日本傳統繪畫的基礎，針對傳統美學的部分也有個人獨特的品味。總結這個時期「風景」的特色，是使用迥異於繪卷物等傳統日本風景的再現手法，這樣的技法來自於新的「觀看機制」所產生的對「特寫」、「紀錄性」、「全景式的眺望」等的視覺慾望。⁴⁵

西潮的反思

在幕末瀰漫著實證主義的思潮裡，許多藝術家加入探求西方進步科技奧秘的行列，卻也有人自始至終對這樣的熱潮澹然以對。十八世紀末的文人畫家池大雅和與謝蕪村就是明顯的例子。他們對現實性格強烈的、爛熟的江戶文化，有另一種反面的思考，亟思在洋風畫和浮世繪之外，另立脫俗的文人畫世界。大雅和蕪村這類文人畫家「去俗論」的理論，基根於《介子園畫傳》中以讀書和旅行提昇書卷之氣並去除世俗之氣的去俗方法論。在繪畫技巧上，他們否定當時流行的繪畫視覺空間，也就是反對形似的寫實主義。蕪村並以去俗自期，並誇言藉此與中國元明諸大家一爭長短⁴⁶。也就是說，在西方湧入的新繪畫型態之外，日本的文人畫家還有另外一個師法或競爭的對象，那就是中國的藝術理想。

根據佐佐木靜一的研究指出，原本積極研究蘭學與蘭畫的江漢，到了晚年，思想精神卻有明顯的逆轉。在《春波樓筆記》(1811)中他寫了首詩「影法師」：

原來有物不離身，揚手同揚伸足伸；
全體分明無面目，起居動靜似侮人。⁴⁷

表露了他面對鏡中自我虛象的無奈心境。同一筆記裡也記錄了他對生死的觀感，

⁴⁴ 同上註，頁 207-209。佐佐木認為藉由「鏡」這個媒介，鏡子中的自己是第一個「他者」，再來是透過鏡子和眼鏡繪中的透鏡所觀看到的其他物像和自然風景。這種理論其實援用了拉康(Jaques Lacan)的「鏡像階段」理論。

⁴⁵ 同上註，頁 57-59。

⁴⁶ 同上註，頁 223-237。蕪村等人面對新繪畫潮流的因應心態，其實也經歷過不同階段的轉折，材確立了自己的理論。

⁴⁷ 同上註，頁 64。

表達其「死為實生為虛」的價值思考。從蘭學到禪宗、老莊哲學的思考轉換，反映了江漢對人生有形價值的拆解⁴⁸。江漢這種思考上的逆轉，也表現在他晚年的作品上。在《西遊日誌》和《西遊旅譚》的插圖中，他以狩野派的技法和俳諧風的輕妙風格，將自己畫入以遠近法表現的各地風景裡⁴⁹（圖五）。

筆者在此沿用佐佐木對江漢的逆轉所做的相關討論，目的是為了說明，日本藝術家面對西潮的衝擊時，除了接受態度的差亦之外，還存在更複雜的人生不同階段的自我轉折。這種微妙又糾結的情懷，也是日後明治、大正、昭和時期藝術家們共同的心理課題。也就是說，西方與日本的「相遇」，其實一直有明顯的不同「論述」在較勁。

二、明治時期

高階秀爾曾將日本近代西洋美術分成三大潮流，第一個潮流是以幕末到工部美術學校成立（1876）為代表的「初期洋畫潮流」，第二個是以黑田清輝為重心的「學院印象派潮流」，第三個則是一次世界大戰前後，各種在野美術團體各舉旗幟的「後期印象派以降的前衛美術潮流」。同時也將糾葛其間的問題分成「寫實主義」的問題、西歐傳統與日本傳統、價值觀的多元化與前衛美術等三點。不過，他自己也強調這樣的分法或許過於簡單，各期在時間上也有重疊之處，而每個時期也都存在某些「異質畫家」，無法以三個問題點分別對應三個時期，而是共同面臨的課題⁵⁰。雖然這樣的類分法有些問題，不過，卻十分方便於理解近代日本美術的某些面向。

另一位學者中村義一，則提出寫實課題之外的兩個焦點變革，一個是畫家的自我定位，另一個則是有關美術做為社會文化和生活文化，其制度化的問題。他提出了日本近代化美術的三大變革：（一）一方面有油畫、銅版畫等新式西洋畫法的傳入，同時藉幾何學式的遠近法等表現的科學主義性的「寫實主義」也隨之引進日本。（二）由沒有個性的職人繪的繪師、畫工到個人主義式的畫家、藝術加的社會地位成立，而在日本美術史上從未出現的「自畫像」開始大量出現。（三）代表社會文化、生活文化的美術開始正式制度化，專門美術學校、公學校美術教育、美術館、博物館、展覽會等成為國家文化政策的內容⁵¹。

中村義一所指出的三大變革，正是「現代性」(modernity) 主要的內容，可惜的是，中村雖然也點出了日本為殖民地統治的有效性而移植了日本近代美術制度，在朝鮮和台灣創辦美術展覽會，卻沒有就這個制度的本身進行更深入的思考，仍舊和大多數的日本學者一樣，努力著墨於日本藝術家的自我認同，殊為可惜。

⁴⁸ 同上註，頁 59-70。

⁴⁹ 同上註，頁 68-69。

⁵⁰ 參見高階秀爾，〈日本近代洋畫 問題點〉，《原色日本 美術 27：近代 洋畫》（東京：小學館，1971），頁 158-165。

⁵¹ 中村義一，〈西洋 攝取〉，前引文，頁 244-245。

日本洋畫的初期成立：高橋由一

師事冬崖的畫家高橋由一是一般公認最早的「本格性」(正式的)日本洋畫家。他根據所學的洋畫方法，亦即歐洲自文藝復興時期確立的遠近法與表現立體感的明暗法等科學性的寫實主義，完成了許多「逼真性」極強的作品。他曾向英國《倫敦時報》於1866年(慶應2年)派駐橫濱的插畫記者 Charles Wirgman (1832-91)學習油畫和水彩畫。1867年新政府為攝取西歐的科技技術而設置的工部大學，開設附屬的工部美術學校，聘任義大利風景畫家 Antonio Fontanesi (1818-82)⁵²為主任教授，高橋在其指導下，畫技日益精進。

高階曾為日本這段美術史的「寫實主義」做了說明。他指出這裡的「寫實主義」和西方十九世紀末的寫實主義⁵³不同，而單純地只是一種表現技法而已，主要吸收的文藝復興時期完成的藝術表現技法。具體而言，包括暗示三度立體空間的「遠近法」，表示空間中事物相對位置的「明暗法」，以及再現個別物像立體性的「肉付法」⁵⁴。藉此可說明，高橋如何可能由「驚異」(以日本人的眼睛觀察到的異於日本的西方繪畫技法)的發現，完成日本「即物的寫實主義」⁵⁵階段。

熟悉西方藝術史的高階，曾經毫不諱言指出當年經過五年歐洲留學經驗的他，初次在鎌倉的近代美術館看到高橋的《花魁》(約1875-77)(圖六)時，內心的衝擊與微妙的情緒轉折。根據高階的描述，這是一種接近驚愕的衝擊，然而並沒有令人不舒服，「反而，在不知不覺中，覺得站在作品前沉浸於快意興奮裡的自己，有種幸福的感覺。⁵⁶」他認為之所以會有這種感覺，是因為高橋所接受的並非西歐正統的洋畫影響，而是自通俗的三流版畫和繪畫入門書學來的洋畫表現技法，卻又受到日本傳統感受性的影響的緣故。這個傳統的感受性，一方面是

⁵² Antonio Fontanesi 乃受巴比松畫派(Barbizon School)影響的義大利畫家，1878年因腳氣病返回義大利。在工部美術學校的正規西洋畫教育中，受 Fontanesi 薰陶的日本畫家有淺井忠、五姓田義松、小山正太郎、松岡壽、山本芳翠、中丸精十郎、高橋(柳)源吉等明治中期的代表洋畫家。

⁵³ 西方的「寫實主義」其實具有非常複雜的含意，有用來做為「抽象」或「理想」的反義的，也可和自然主義相提並論時，指「風格化」的反義，還有指「社會寫實主義」、「新寫實主義」等等。不過，一般最普遍的理解是指庫爾貝(Gustave Courbet, 1819-77)等人的作品，他們描繪低收入者的日常生活和凡夫俗子的活動，排除藝術的理想化，也反對古典主義和浪漫主義的文學題材及異國主題；主張只有寫實主義才是真正的民主，宣言工農乃是藝術家最高貴的題材。高階秀爾所謂的西方的寫實主義，指的就是庫爾貝為代表的這種寫實主義。

⁵⁴ 高階秀爾，日本近代洋畫 問題點 ，前引文，頁160。筆者在此直接引用日本的「遠近法」、「明暗法」和「肉付法」等通用名詞，主要也是藉此區別目前慣用來指稱籠統的西畫技法的曖昧名詞。

⁵⁵ 三輪英夫，明治 洋畫家 ；明治洋畫 革新 確立 ，《日本近代美術3：明治 洋畫家 》(東京：大月書店，1993)，頁5。筆者無法在此為學者所使用的名詞一一定義。不過，很顯然地，日本學者們借用這些字眼的目的，主要便是說明當時日本的寫實主義如何異於西方。

⁵⁶ 高階秀爾，《日本近代美術史論》(東京：講談社，1990)，頁5。

狩野派所代表的綿密的現實觀察，另一方面是浮世繪版畫可見到的平坦的色面，還有承傳平賀源內和司馬江漢的實證精神的寫實傳統。因此，雖然看得到「遠近法」、「明暗法」與「肉付法」的西方繪畫技巧，在色彩上，卻仍保有江戶末期的通俗浮世繪中，日本特有的傳統色彩。

佐佐木則對由一的「即物的寫實主義」提出另一個切入點，他認為由一之所以著魔似地對個別物像進行逼真寫實，是因為幕末時期的實證主義精神到了明治時期，已經變成了一種普遍國民性的問題。也就是開始對於物像的長、寬、深度、面積、重量等等進行測量。由此顯示江戶的實證精神到了明治時期已經一般化了⁵⁷。更重要的一點是，幕末以來的日本畫家共同面臨的異質文化體系的對峙。也就是基於基督教有神論自發地進行現代化的西洋文化，與以大乘佛教無神論為基礎被動地進行近代化的日本文化，這兩者之間的衝突往往在洋畫家的作品中劍拔弩張。依佐佐木的看法，這個問題一直要到大正時期的岸田流生，才獲致較為妥善的解決。

儘管，高階和佐佐木對高橋的逼真寫實風格有不同的解讀，卻共同說明了一個事實：日本的洋化過程，在藝術上表現出「含混」(ambivalence)的態度，由「挪用」(appropriation)西方的繪畫技巧，進而創作出和原來的西洋化全然不同的「雜化」(hybridity)的新風格。由高橋的《花魁》，可以明顯觀察到日本畫家如何對其追摹的西洋藝術進行「擬仿」(mimicry)。這種戲擬尤其表現在佐佐木所說的「著魔似的」對個別物體進行客觀寫實，和高階所說的接近通俗浮世繪的傳統色彩。如此的風格其實已經顛覆了西方的寫實主義原貌，將所謂寫實主義的原則予以改寫。

歐化主義與國粹主義之爭

明治時期以降日本近代美術的開展，以學習西洋的歐化主義與傳統改良的國粹主義為兩個主要的方向，不斷地相互對立、影響、刺激。明治初年，歐化主義壓過了南畫和浮世繪諸派的活動，直到進入了明治 10 年代，國粹主義的風潮高漲，方見傳統復興的氣運。

Fenollosa

耐人尋味的是，日本此時國粹主義的鼓吹者竟是來自美國，任教於東京大學哲學及經濟學講師 Fenollosa(Ernest Francisco Fenollosa, 1853-1908)⁵⁸。他於明治 11 年(1878)前往日本(1890 離開)，當時正是日本狩野派最衰頹的時候。Fenollosa 被形容為日本繪畫界的黑船領軍培理(Mathew Calbraith Perry)⁵⁹。

⁵⁷ 針對實證主義精神一般化的問題，佐佐木是採中野重治的說法。佐佐木，《日本近代美術史論 I》，前引書，頁 241-252。

⁵⁸ 關於 Fenollosa 參考山口靜一編，《美術論集》(東京：中央公論美術出版，1978)。

⁵⁹ 1853 年 7 月 8 日受命於美國政府擔任東印度艦隊司令和遣日特派大使的培理，率領東印度艦隊抵達相模國(今神奈川縣)浦賀的海面上，這四艘船艦便是通稱的「黑船」。培理抵日，迫使日

他在明治 13 年到 15 年之間藝術思想有極大的轉變。明治 13 年他受邀到高橋由一開設的畫院「天繪樓」演講，主張洋畫擴張說。本身在美國學過油畫，又任教於東京大學的 Fenollosa 有這樣的主張是自然的。未料，兩年後，在上野公園內的教育博物館觀書室的演講(龍池會主辦)上，Fenollosa 發表「美術真說」對油畫和文人畫進行批判，此說並成為國粹運動(國家主義的繪畫運動)的理論基礎。

根據高階秀爾的研究，Fenollosa 在「美術真說」中所接槩的，其實是重視秩序與統一的西方新古典主義為代表的沙龍學院派美學，大致可歸納為日本畫、洋畫的比較論，結論即「重視色彩而畫面繁雜的寫實主義繪畫」比不上「以線條為主畫面簡潔的構想畫」⁶⁰，狩野芳崖在其影響下所作的《悲母觀音》(圖七)，即結合了狩野派技法與其新古典主義美學的代表作。高階指出這件作品的主題雖然是觀音，但已非傳統的佛教圖像，而是利用西方「上帝造人」的母題，結合日本的傳統文化所創造的新時代聖母子像⁶¹。Fenollosa 並堅定地認為日本的狩野派繼承了中國唐宋時期偉大的正統派美學，指出唐代的吳道子和狩野派最後的天才狩野芳崖之間有直線的聯繫。所以，在他的心目中，《悲母觀音》是這個傳統最後一個光輝閃亮的里程碑⁶²。

被高階稱為「日本美術界的培理」的 Fenollosa，在佐佐木的眼裡卻是高度理解日本的人。他繼續以「鏡」的理論，將 Fenollosa 這個外來者視為正面地反映了日本時代狀況的鏡子。並以其具備學者的資質、對日本美術的熱情和做為時代目擊者等條件，積極肯定這面鏡子的正面意義⁶³。佐佐木認為當時以日本的近代化為至上命令，追求文明開化以及制度、產業變革的時代氛圍下，過渡的歐化成為日本現實中的劇痛。面對西歐的衝擊，在被动與主動之間的平衡，也一直是難以解決的問題。Fenollosa 正好做了一個正確的狀況分析，阻止全然學習西方的油畫積極發展。同時，排除傳統的文人畫，因為文人畫背後強調詩書畫合一的思想，毋寧是比較傾向於文學而非視覺的，日本近代文人畫不可能在這種體質下孕育而生。

事實上，佐佐木這樣的推論根據的是新的觀看機制來觀察日本近代美術發展的理論。大雅、蕪村等人所代表的文人畫傳統，無法提供符合新視覺願望的藝術發展土壤。不過，我卻認為佐佐木如此沿著新視覺願望的路線，推演美術發展的邏輯，雖然有其道理，卻缺少對這條路線的形塑過程背後的權力邏輯的思考。也就是說，西方挾其強大的武力大肆擴展帝國主義，文化也是其實踐帝國主義權力影響的重要領域。

本打開長崎為通商港，也就象徵了鎖國時代的結束。參考信夫清三郎著，周啟乾譯，《日本近代美術史(一)》(台北：桂冠，1990)，頁 198-231。指出 Fenollosa 好像美術界的培理的是高階秀爾，參見其《日本近代美術史論》，前引書，頁 189-224。

⁶⁰ 高階秀爾，《19-20 世紀美術》，前引書，頁 215。

⁶¹ 同上註，頁 50-53。

⁶² 高階秀爾，《近代美術史論》，前引書，頁 189-224。

⁶³ 佐佐木，《日本近代美術論 I》，前引文，頁 255-276。雖然，佐佐木也點出了鏡子永遠只能照射出物像的一面，永遠有照不到的另一面存在。

高舉擁護國粹旗幟的旗手是 Fenollosa 的學生岡倉天心（1862-1913）。1890-1898 年間擔任東京美術學校校長。東京美術學校的教室、師生服裝全依奈良時代的樣式，授業內容亦以傳統日本美術教育為主⁶⁴。與之前西洋性格濃厚的工部美術學校，在立校宗旨與教學重點上有明顯的對比。其實，主張新古典主義美學的 Fenollosa 為實際創校立案者，排除洋畫與日本文人畫，主張狩野派傳統畫的理念，根據的便是其「美術真說」的主張。美術學校成立初期的確反映了 Fenollosa 的美學思想，然而，其大膽地將古典希臘藝術和東洋結合的想法，卻在天心的《東洋 理想》中遭到反駁⁶⁵。

「亞細亞是一體的」(Asia is one.) 是書中極有名的一句話，天心反駁了 Fenollosa 所謂中國唐代美術和日本天平時代的雕刻是希臘文化分支的說法，堅決主張佛教藝術為印度的文化傳統，指出美索不達米亞、中國、波斯、印度等古代藝術之間的密切聯繫。然而，天心並非一開始即反對希臘系統說，在其 1890 年的「日本美術史」講義中，主張希臘系統說。到 1893 年的《東洋 理想》則有了轉變。事實上，明治三〇年代，日本美術院的畫家們已紛紛開始關心東洋的傳統文化，中國的歷史、佛教故事等。並由於天心個人至中國等地旅行，直接接觸中國龍門石窟等地的藝術，於是產生由「希臘系統說」到「亞細亞一體論」的「轉向」。因此，整個明治二、三〇年代的日本畫，其實是以 Fenollosa 的理念為理論基礎，而由岡倉天心具體地推動以強調思想的、精神的構想畫進行實踐⁶⁶。

岡倉天心的國粹主義，和明治二〇年代，思想界與言論界瀰漫的國粹主義氣氛有關，當時標榜「國粹保存主義」與「國民主義」的思想集團「政教社」積極登場，結合在雜誌《日本人》（明治 21 年 4 月創刊）上高唱國粹主義的志賀重昂和三宅雪領等人，加上在《日本》報（明治 22 年 2 月創刊）主張國民主義的陸羯南等人，鼓吹日本的民族認同，重新肯定日本的歷史、文化與獨自的國民性⁶⁷。

明治初期洋畫界，以延續幕末的實用主義為教學宗旨的工部美術學校為中心，明治 9 年（1876）工部美術學校開校，義大利畫家 Antonio Fontanesi（1818-1882）⁶⁸任教於畫學科，並在校外開設私人畫塾。此期的洋畫風可以淺

⁶⁴在此根據的是東美第一屆學生橫山大觀的回憶。同註 15。不過，根據《東京美術學校 歷史》所載，專修科和繪畫科第一年的修業科目有；古畫臨摹、寫生、新案、美術解剖、透視畫法、美學及美術史、歷史及古物學、和漢文等。桑原實監修、磯崎康彥、吉田千鶴子共著《東京美術學校 歷史》（日本文教出版社，1977），頁 52。

⁶⁵ 同上註，高階秀爾，前引書。

⁶⁶ 同上註。高階並歸納天心「日本美術史」講義中有關日本美術的特質：精神性、歷史性、思想性、多樣性、順應性、觀念性、優美性等。並指出天心這樣的歸納，其實是透過 Fenollosa 所習得黑格爾的觀念美學與史賓塞的社會進化論，所導出的結論。

⁶⁷ 松本三之介，前引文，頁 215-216。

⁶⁸ Antonio Fontanesi（1818-1882），14 歲入美術公民學校就讀，開始繪畫研究生涯。19 世紀末年的義大利畫壇，並無類似法國浪漫派的藝術傾向得以與古典派抗衡，因此，主要流行的繪畫風格還是偏向古典派。所以，Fontanesi 早期的風格（包括 1850-1865 居住瑞士期間的作品）也是屬於

井忠為代表。

淺井忠

1856 年生於江戶木挽町，自幼接受典型武士教育，也研讀漢學。受藩主學習西方文明意願的影響，明治 8 年（1875）進彰技堂學習西畫，明治 9 年（1876）進入工部美術學校。淺井忠從 Fontanesi 這兒學到了對自然的敏銳觀察與抒情的描寫方式⁶⁹。

1878 年 Fontanesi 因病歸國，淺井忠乃自工部美術學校退學，與小山正太郎、松岡壽等組成「十一會」。1882 年和 1884 年政府主辦的內國繪畫共進會，洋畫遭到拒絕展出的命運，工部美術學校也在明治 16 年廢校。這段被稱為明治洋畫冬天的時期，淺井忠默默在東京師範學校擔任教員，並編輯小學校圖畫教科書，經常前往農村等地旅行寫生。1889 年結合原田直次郎、松岡壽和相繼歸國的西畫家山本芳翠、五姓田義松等，組成日本最早的洋畫團體「明治美術會」。此會每年舉辦公開展覽，為日本早期洋畫主要的推動力。淺井忠也在這段期間完成了代表性的作品《春畝》（1888）和《收穫》（1890）⁷⁰。以《春畝》（圖八）為例，雖然承繼了 Fontanesi 的田園詩意畫風，然而，以細膩的寫實力捕捉日本農民的生活面，表現其對日本農村的濃重情感。相對於 Fontanesi 的詩意風景畫，淺井忠關注的卻是洋溢著濃郁土香的日本田園，以柔和的褐色調歌頌日本的風土。淺井忠始終堅持從現實的平凡事物中取材，努力挖掘其中潛藏的生氣。可以說，日本在成功解決寫實的技巧問題之後，第一件工作便是尋求表現熟悉的日本題材。

明治 31 年（1898）年起擔任東京美術學校教授，兩年後以文部省留學生身份赴歐。明治 35 年歸國，擔任京都高等工藝美術學校教授，並於聖護洋畫研究所與關西美術院指導後進，孕育許多關西洋畫家。這也是京都從此與東京形成對峙局面的開始。除此之外，淺井忠所代表的寫實主義，與原田直次郎（1863-1899，自德國習得浪漫主義風格，以浪漫主觀的方式，表現東洋主題的構想畫）代表的浪漫主義，為歐洲主要的兩個繪畫系統；然而，卻都在黑田清輝的外光派之下逐漸湮滅⁷¹。

古典主義的風景畫。1855 年參加巴黎萬國博覽會，見到科洛、米勒等巴比松畫派的作品，深受這些法國現代繪畫的啟發。1865 年移居倫敦，立即受到康斯塔伯和泰納的風格影響，遂逐漸捨棄傳統古典派的明暗表現法，轉而追求真實自然中柔軟的空氣感。1876 年受聘至日本工部美術學校任教，以自己的作品、雕刻石膏像、古來名畫的照片、複製品、版畫等為教材，並攜帶遠近畫法、解剖學圖譜等，透過法文翻譯進行教學工作。根據當時的講義來看，為了指導這些缺乏西洋繪畫基礎的日本學生，主要還是以透過自然觀察忠實描繪的寫實主義為主。參考井關正昭，

— ，《近代日本美術史 1》，前引書，頁 211-218。

⁶⁹ 參考乾由明，淺井忠 原田直次郎，同上註，頁 246-259。

⁷⁰ 同上註。

⁷¹ 同上註。

黑田清輝與外光派

「明治洋畫究竟應該畫什麼」這樣的問題意識，一直要到明治二〇年代以後才正式登場。由幕末到明治初年，完成針對對象做「逼真」描寫的即物寫實主義階段。相應於新的時代，畫家們開始思考新的藝術方向。在一、二屆內國繪畫共進會被拒絕展出的洋畫，到了第三屆（1890）開始開放參展。這是半封建的藩閥政治體制，逐漸向中產階級妥協的一種時代表徵。隨著日本在日清戰爭（1894-1895）的勝利，日本也開始邁向新興的布爾喬亞社會發展，呈現清新活潑的氣息，文學家們亦紛紛以抒情的方式，高歌官能的解放與呼喊自由的喜悅。得天獨厚的黑田清輝（1866-1924）便是在這種情況下，登上了日本近代藝術的舞臺⁷²。

一般論者普遍認為，黑田清輝之所以在日本近代美術史上獨占鰲頭，主要是因為他擁有「幸福的時代」、「幸福的環境」⁷³與「豐富的才能」，因為這三者的交響而造就了不平凡的藝術生涯。1884年前往法國攻讀法律，受在巴黎的畫家山本芳翠、藤雅三和畫商林忠正勸告，決心放棄法律轉習繪畫。1886年黑田前往Collin（Raphael Collin，1850-1916）領導的弟子門下學畫。雖然黑田有意移植到日本的Collin風格重點，並非受印象派影響的折衷外光派，而是更根本的西歐繪畫理念，具體而言，即具備清楚骨架與明確思想的繪畫理念。但這樣的繪畫理念，日本並未消化，所以變成斷片的、感覺的⁷⁴。

1893年黑田返回日本。同年，加入明治美術會，和同向Collin學畫的久米桂一郎成立「天真道場」，使用石膏像和真人模特兒進行素描課程，對當時的日本造成革命性的衝擊。1896年起，黑田開始擔任東京美術學校西洋畫科主任教授，從此型塑了日本學院美術的體質，建立由石膏像寫生、人物裸體素描、油畫訓練到畢業製作，這樣一整套的教學課程⁷⁵。

1895年黑田的《朝妝》（1893）在第四回內國勸業博覽會上展出，因色情與藝術之間的爭議，引起軒然大波。同時，明治美術會逐漸出現官僚作風，也因藝術理念的差異，黑田與桂一郎等人脫離明治美術會，另成立白馬會（1896）。從此引發新、舊派之爭。以黑田為首的白馬會，清新明朗的風格及法國浪漫自由的藝術家作風，深深吸引日本年輕人。由於大量使用紫色系表現大自然在陽光下的

⁷² 匠秀夫，黑田清輝 藤島武二，佐佐木靜一、酒井忠康編《近代日本美術史1》，前引書，頁260-271。

⁷³ 出生顯赫家庭，伯父兼養父黑田清綱，乃藩閥政府兩大支柱之一的薩摩藩男爵，擔任過元老院議員、貴族院議員、樞密顧問官等政府要職，後並升為子爵。黑田並深受公爵西園寺公望寵愛，遂日後仕途一帆風順，可以說他是貴族中的貴族。參考匠秀夫，同上註。

⁷⁴ 高階秀爾，《日本近代美術史論》，前引書，頁77-115。他主要是針對匠秀夫的意見而提出不同的看法。匠秀夫認為清輝偶然帶進了受印象派影響的外光派，決定了明治洋畫的性格。參見匠秀夫，同上註，以及其《大正 個性派：容光 挫折 畫家群像》（東京：有斐閣，1983），頁121-141。

⁷⁵ 同上註。

明暗變化，不像淺井忠等偏愛褐色調的冷暗，因此，黑田等人又被稱為「紫派」，淺井忠為首的明治美術會則被稱為「脂派」。這種對立的局面因明治美術會的分裂並解散（1901），而變成由相繼歸國的年輕畫家吉田博、中村八郎、鹿子木孟郎、滿谷國四郎與淺井忠等人另組「太平洋畫會」，再度維持兩大派對峙的局面。於是，直到文展（1907）開設後數年才宣佈解散的白馬會（1911年解散），一直扮演明治三〇年代洋畫的重心。然而，每年的展覽會加上文展的藝術競賽，卻造成僵化的折衷外光派氾濫的結果。黑田個人也為此深深感到自責，對日本洋畫界一直到進入大正時代，仍走不出「描繪」（Sketch）的領域，發出深感慚愧的內心告白⁷⁶。

在黑田心中始終有一個「構想畫」的藝術理想，只是，回國後雖陸續完成《智、感、情》（1899）及《昔語》（1896）等代表其構想畫理念的作品，卻無法使這樣的繪畫理念在日本生根。《智、感、情》和另一件《湖畔》（圖九）（1897）曾一起在白馬會展出，也同時參加1900年巴黎的萬國博覽會。然而，在巴黎萬國博覽會得到銀牌獎的《智、感、情》，在白馬會上卻不及《湖畔》那般受日本人注目。《湖畔》是件即興的作品，以夫人為模特兒，呈現清新的趣味。以特寫的方式描繪前景的人物，偏高的地平線雖類似Collin喜愛的俯瞰式構圖，但這是歐洲受到日本浮世繪影響的結果⁷⁷。明朗的色彩、清柔的筆觸和平面的構圖，反映了日本悠閒的生活氣息。十分符合森鷗外曾在看完第一回白馬會展所下的評語「宛如日常便服一般」（不斷著⁷⁸）。日後黑田大部份創作，都傾向這種「身邊雜記」般的自然描寫，所謂折衷外光派學院美術於焉產生⁷⁹。高階並為黑田這種風格下了一個結論，認為如果高橋由一追求的是「物的寫實主義」，Fontanesi帶來的是「空間的寫實主義」，那麼黑田清輝表現的就是「光與空氣的寫實主義」⁸⁰。

由東京美術學校、白馬會到文展，黑田為首的外光派不僅由於成為主流而僵化，也從此塑造了由學院、畫派到官展一脈相承的近代日本美術制度。中村義一認為這樣的脈絡雖然決定了近代日本所謂「美術」的定義，象徵都市型近代畫家的誕生，然而，卻也使美術從高橋由一與岡倉天心時代扮演精神性的事業與國家的事業，演變成畫家追求個人榮達的手段⁸¹。這種美術制度也隨著日本藉日清（中日）、日露（日俄）兩戰爭佔領台灣、朝鮮後，逐漸移植到這兩個殖民地⁸²。

文展初期

⁷⁶ 三輪英夫，〈日本近代洋畫之父〉，《日本近代美術3：明治洋畫家》，前引書，頁31。

⁷⁷ 高階秀爾，《19-20世紀美術》，前引書，頁61。

⁷⁸ 三輪英夫，〈明治洋畫家：明治洋畫革新確立〉，前引文，頁7。

⁷⁹ 高階秀爾，《日本近代美術史論》，前引書，頁111。

⁸⁰ 高階秀爾，《19-20世紀美術》，前引書，頁62。

⁸¹ 中村義一，〈西洋攝取〉，前引文，頁252-254。

⁸² 同上註。

由於新舊派對立，加上美術集團紛紛出現⁸³，於是，為了集結各方勢力，明治 40 年(1907)由文部省主辦的總和美術展覽會(簡稱文展)開辦，成為收編各派的官方美術展場。這符合維新政府向來追趕西歐先進國的文化政策。西園寺內閣的文部大臣牧野伸顯向來關心美術行政，也希望能有像法國沙龍展那樣的大型展覽出現，加上黑田清輝的推波助瀾，以及曾於 1900 年前往巴黎萬國博覽會觀摩的東京美術學校校長正木直彥的大力推動，終於在上野的東京府勸業博覽會美術館盛大開辦⁸⁴。

基於對現實中派系分立，以及東京與京都的對立意識日漸強化，審查委員的選擇上別具用心。委員長由文部次官柳正三郎擔任，學者部分有立場中立的森鷗外，東京的岩村透和京都的會系統的黑田清輝、久米桂一郎、岡田三郎助、和田英作，和太平洋畫系的淺井忠、小山正太郎、滿谷國四郎、中村不折、松岡壽等。這樣的陣容當然還是無法杜絕一些爭議。於是，到了 1914 年出現公開與文展對抗的「二科會」，清楚聲明拒絕接受文展畫家的作品。

整體來看，文展仍是以白馬會人馬為主流，號稱「文展雙璧」的岡田三郎助和藤島武二便都屬於白馬會。

歷任東京美術學校教授、本鄉研究所教師、文展、帝展、新文展審查委員的岡田三郎助(明治 2 年 昭和 14 年, 1869-1939)，進入白馬會以前，曾入曾山幸彥的洋畫塾習畫。1894 年加入白馬會，透過同鄉的久米桂一郎結識黑田清輝，並深獲賞識。1896 年經黑田推薦擔任東京美術學校助教授，翌年以文部省留學生身分赴法，入黑田的老師 Collin 門下學習。1902 年歸國後，擔任東京美術學校教授。岡田對工藝美術特別關心，自法回國後，便陸續發表關於工藝美術、圖案、染織、刺繡的文章⁸⁵。這種對工藝美術的關注也表現在繪畫上，因此，他以女性向為主要表現主題的作品，充滿著日本式的裝飾美感(圖十)。

另一位重要的東京美術學校教授及文展畫家藤島武二(慶應 3 年 昭和 18 年, 1867-1943)，為鹿兒島薩摩藩藩士藤島賢方的三男，曾向鹿兒島畫家平山東岳習畫，後來陸續向曾山幸彥、中丸精十郎、松岡壽、山本芳翠等請益。1891 年在明治美術會第三回展中嶄露頭角，並於 1896 年起擔任東京美術學校西洋畫科助教授。1901 年開始替文學雜誌《白樺》繪製插畫，並深受該雜誌介紹的歐洲浪漫注意影響，而創作出《天平 面影》(1902)及《蝶》(1904)等作品。1905 年到 1910 年之間赴歐，回國後依然任教東京美術學校，並活躍於官展。高階認為藤島的作品洋溢著獨特的感受性，尤其具有某種「觸覺性」的官能表現。他舉第七回文展作品《 》(圖十一)為例，指出這件作品身著綾羅衣飾的年輕女子，以稍隨意的姿勢斜靠在條紋長椅的靠枕上，彷彿沉緬於某種思緒之中。右手

⁸³ 根據資料顯示，1906 年為止，日本的繪畫團體就有 24 個之多。參見高階秀爾，《19 20 世紀美術》，前引書，頁 78。

⁸⁴ 同上註。

⁸⁵ 例如 1902 年 5 月在《美術新報》發表 圖案 ，參見橋富博喜， 油彩 裝飾畫 ，《日本 近代美術 3：明治 洋畫家 》，前引書，頁 123-128。

晚露出和服外面，似乎感受著靠枕令人舒服的觸感，因此，其裸露的腕和臉夾都貼著靠枕。這種妖冶的肌膚觸感和逸樂傾向，隱約令人感受到頹廢的氣息⁸⁶。

相對於岡田在日本工藝美術的傳統中尋找裝飾美感，藤島則著意於某種日本的感性，例如以花與人物配合暗示人對香味的嗅覺感，以樂器和人物營造音樂性，或其他種種觸覺感的捕捉。不過，相同的是，他們都同時反映了明治洋畫對官能美感的追求，並代表了某個洋畫日本化的面向。

三、大正時期

針對美術史大正時代的區分方式，大致上認為不該以大正元年(1912)年來斷代，不管在政治史上或美術史上都是如此。因為，1904年日露戰爭以後，日本各方面便開始產生劇烈的變動。美術、文學也都開始呈現相當不同的面貌。從早期的文學雜誌《明星》(1900-09)到《白樺》(1910-23)和《 》(1909-)，逐漸成為介紹西方美術潮流的主要媒介，也結合了文學家與藝術家兩大陣營，更重要的意義是，往往成為日本年輕人最主要的精神食糧。另外，重要的畫家青木繁、藤島武二、中村彝等人的正式登場也大約是在明治40年(1907)文展開設之後開始。所以，一般以為明治末年藝術已經開始出現新的風貌。另外，二科展的開設、第一次世界大戰、以及1923年關東大震災，都是比較適當的分切點⁸⁷。

由明治過渡到大正的1912年，夏目漱石在《朝日新聞》上為文批評第六回文展，文章一開始便明白表示「藝術以自我表現為始，也以自我表現為終」⁸⁸，這樣的主張和江漢時代的功利主義傾向，有如天壤之別。早在1901年的時候，高山樗牛即曾在雜誌《太陽》發表《美的生活論》，主張於胸中涵養「美的王國」的說法⁸⁹。1910年高村光太郎在雜誌《 》發表的《綠色的太陽》尤其引人注目，可以說是造成大正個性派畫家紛紛登場的觸媒。文章主要接槩的是對藝術自由的追求，拒絕忠實呈現自然的藝術，堅持要表現藝術家內在的世界。於是，整個大正時代的藝術，最顯著的特色是對個性的尊重以及強烈的表現主義傾向。

文展初期的主流除了白馬會的折衷外光派之外，還有光風會與太平洋畫會代表的更典型的歐洲學院派寫實主義，於是，一些對文展不滿的畫家們組成「

社」(1912)、「二科會」(1914)與「草土社」(1915)正式以反官展的對抗方式開始積極活動。這些繪畫團體的組成與文學界有密切的關係，主要是以《白樺》為主的一批知識分子，形成一股結合人道主義與理想主義的思想風潮，深深吸引當時的日本年輕人。除了《白樺》與藝術界的直接結盟之外，大正的民主風潮，以及引進雜學式、折衷式的歐洲思潮，藉此與任本傳統文化思考結合的典型

⁸⁶ 高階秀爾，《日本美術論》，前引書，頁379-380。

⁸⁷ 宮川寅雄，序說：美術史 大正期 意味，佐佐木靜一、酒井忠康編《近代日本美術史2：大正昭和》(東京：有斐閣，1977)，頁1-13。

⁸⁸ 高階秀爾，《19-20世紀美術》，前引書，頁81。

⁸⁹ 同上註，頁82。

大正知識分子的出現，都對大正美術有所啟發。1918年由巴黎歸國，倡導兒童自由畫運動以及農民運動山本鼎，也是大正藝術潮流獨特的一支。

白樺派

所謂的白樺派，主要是以藝術家與文學家的結合為組成基調，以介紹西歐的藝術文化為共同目標，並以雜誌《白樺》為重心所結合的文藝團體。文學與藝術的結盟與新世代的出現有關，文展開設前後陸續才從國外返國的藝術家們，如荻原守衛、高村光太郎、齋藤與里、藤島武二、有島生馬、南薰造、津田青楓、山下新太郎、齋藤豐作、石井柏亭、兒島虎次郎、梅原龍三郎、安井曾太郎等紛紛歸國，受到國外的新藝術潮流影響，對文展保守的外光派風格大力抨擊。很明顯地，當時日本藝文界充滿著尋求突破與革新的活力。

於是，明治40年(1910)4月，油文學家武者小路實篤、至賀直哉、木下利玄、里見、兒島喜久雄、柳宗悅、長與善郎等創辦了《白樺》(1923年8月停刊)。除了文學之外，積極介紹西歐的近代美術，並每月刊登多幅藝術圖版及插圖，對當時年輕的畫家以及知識分子們造成極大的震撼。同時還舉辦西歐名作複製畫展，甚至計劃成立美術館，雖然這個計劃沒有達成，不過，這種對藝術追求的強烈熱情，為大正個性派畫家的出現埋下了精神種籽。主要介紹的西歐近代藝術有印象派、後期印象派、野獸派等，除此之外，也介紹達文西、米開朗基羅等文藝復興巨匠，甚至中國的八大山人也是其中介紹的對象。整體而言，《白樺》雖然是以介紹西歐的藝術為主，最大的目的還是刺激日本社會的思想改革，期待如同白樺派文學所標舉的人格主義、人道主義和理想主義的思想積極成長。總結《白樺》的西歐藝術介紹，主要集中在塞尚、梵谷、高更和羅丹這幾個人的藝術精神，也就是說，強調的不是造型的考量，而是一種位藝術奉獻的人生態度。這種文藝人生觀的開啟，固然點燃年輕人的藝術熱情，卻也因此造成無視造型之嚴謹的弊病⁹⁰。《白樺》所造成的正反面影響，在被稱為「文人畫家」的岸田劉生和萬鐵五郎身上都可以明顯看到。

岸田劉生

被佐佐木靜一視為連接日本近代與現代美術，並創造「日本的油繪」的岸田劉生，距離 Fenollosa 以「美術真說」批判文人畫與油畫約有五十年的時間。佐佐木認為如果沒有「西歐的衝擊」，不可能出現的「日本的油繪」⁹¹，從胚胎到出生之間的道路，走得頗為漫長而艱辛。

岸田劉生(明治24年 昭和4年，1891-1929)為才子岸田吟香⁹²的第九個孩

⁹⁰ 富山秀男，岸田劉生 白樺派，〈近代日本美術史2：大正昭和〉(東京：大月書店，1993)，頁16-28。

⁹¹ 佐佐木靜一，〈近代美術史論I〉，前引書，頁5-9，頁253-276。

⁹² 岸田吟香(1833-1905)協助編輯日本最早的和英辭典《和英語林集成》，參與日本最早的日語新聞《海外新聞》創刊，明治以後擔任《東京日日新聞》主筆，並曾以從軍記者身分到台灣。另由

子，生於東京銀座。父親的博學開朗以及母親喜好飲酒觀劇的浪漫性格，都對劉生造成極大的影響。1908年進入白馬會葵橋洋畫研究所，1909年入選第十三回白馬會展，1910年(十九歲)入選文展。之後因木村莊八的引介，結識《白樺》的同人，深受雜誌內容及同人們思想的影響。1912年，在高村光太郎經營的琅玕堂舉辦個展，同年，和木村、高村、萬鐵五郎等組成反自然主義的「

社」(翌年解散)。之後受到杜勒(Albrecht Dürer, 1471-1528)北歐文藝復興藝術的影響，於1915年和木村、中川一政組的「草土社」展出《切通 寫生》等，以杜勒風的神秘細膩寫實捕捉「內在美感」的作品。1917年二科展《初夏的小徑》榮獲二科賞。1918年開始創作以女兒為模特兒的、著名的麗子系列作品。1922年成為「春陽社」創社會員，並解散「草土社」。1923年，關東大震災後遷居京都，傾倒於初期浮世繪和宋元畫風格，開始積極以東洋的表現手法創造自己的獨特畫風，《童女舞姿》(圖十二)為此時代代表作。1929年到滿州旅行，歸途旅館內病逝⁹³。

經歷過多樣變化的自我摸索之後，岸田劉生不再汲汲於追逐西方前仆後繼的前衛藝術潮流，逐漸在更早的西歐傳統，更重要的是日本的傳統中，找到創造自己藝術語言的養分。1912年的個展中，劉生展出從印象派到野獸派等不同風作品，跳躍過劇的風格變化遭到某些質疑。接連兩年又舉辦幾次個展，展出模仿北歐文藝復興細密寫實風格的作品，也遭到某些指其逆潮流而行的時代錯誤的指責。直到遷移京都前後，發展出自風格的寫實為止，走了一段漫長的藝術歷程。劉生留下了許多耐人尋味的問題，尤其是自高橋由一到黑田清輝，一路在西歐衝擊下發展的日本寫實主義，到了劉生卻以濃厚文人風格奠定了「日本的油繪」的成立⁹⁴。另外，野獸派風格的《裸婦》(1912年)成名的萬鐵五郎，經歷過野獸派、未來派、立體派等前衛西方藝術洗禮之後，也從文人畫裡找到了自己的藝術語言⁹⁵。

這裡所謂「日本的油繪」，其實也就是重新思考自「美術真說」以來被壓抑的「文人畫」，再次出發的日本繪畫。簡單的說，也就解決了日本美術近代化所面臨的寫實問題之後，不再處於東、西兩個不同的文化體系中矛盾掙扎，而找出了新的出路，不再現溺於移植西方文化思想體系而不可得的無解深淵，拾回東方的文人畫思想體系，從此，步入現代藝術的領域。在此，重新認識東方的文人畫傳統扮演了決定性的角色⁹⁶。但是，經由劉生等人的努力才好不容易誕生的日本

外國人傳授技術經營藥房，並喜愛中國文化，書房備有文房四寶。參考匠秀夫，《大正 個性派》，前引書，頁202-227。

⁹³ 同上註。

⁹⁴ 參考富山秀男，岸田劉生 白樺派，前引文。

⁹⁵ 參考酒井忠康，《青春的畫像》(東京：美術公論社，1981)，頁11-32。

⁹⁶ 這裡所謂的文人畫，牽涉的問題太廣大複雜，並非筆者目前所能解決。不過，從幕末開始便被視為與洋畫衝突，而遭到壓抑的文人畫思想(指洋畫的部分)，到了大正時期，岸田劉生等人才開始重新思索，而找到日本油畫的出路。但也凸顯了另外一個問題，就是油畫材質的問題，這個問題一直到現在都沒有結論，因為劉生以及後來許多畫家，都因為無法單純以油彩表現自己心目中的藝術，而開始結合多種其他媒材，如日本畫使用的膠採、西洋水彩、甚至其他媒材來創作，

據自我的審美觀，建構新視覺意象。於是，有人走入脫離現實的現實主義吸取養分，有人努力營造詩意的氣息，也有人表現內心的痛苦與虛無，最令筆者關注的，則是延續岸田劉生等人而來的，反印象派的東洋新自然觀所呈現的藝術面向。

梅原龍三郎

出生於京都的梅原龍三郎(明治 21-昭和 61, 1888-1986)，家裡經營染吳服¹⁰⁰生意。1903 年入淺井忠經營的聖護院洋畫研究所，同門有安井曾太郎等人。1908 年赴法，初期入學院學習，翌年前往雷諾瓦(Pierre Auguste Renoir, 1841-1919)在法國南部的畫室拜訪之後，開始受其指導，此期代表作有《黃金首飾》(1913 年)等。1913 年回國，翌年參與「二科會」的創立，1918 年退會。1920 到 21 年之間再度赴法。1922 年為「春陽會」創會會員，1925 年與岸田劉生一起退出該會。次年加入「國畫創作協會」新成立的洋畫部，1928 年另成立「國畫會」，此後一直是該會的靈魂人物。1935 年成為帝國美術院會員，1944 到 45 年之間，擔任東京美術學校教授¹⁰¹。

一般論者普遍認為，由於恩師雷諾瓦逝世而再度赴法，是梅原藝術生命的重要轉機。在異國一年的時間裡，梅原得以審視在西歐的自己，也藉機重新觀看日本，於是，這段時間成為回國後正式展開探索「梅原樣式」¹⁰²的準備期。家裡經營染吳服業的梅原，從小就在吳服製品的圖案中，見識了承襲大和繪和光琳派的華麗美感。所以，雖然經過一段西洋繪畫的薰陶，再次的異國經驗卻無形中喚醒了內心潛藏的審美意識，於是，創造出獨具日本平面空間表現法的濃艷裝飾風格。這種由色與色的調和、色面與色面的對照組合而成，類似華麗的織布一般的獨特風格，便是一般俗稱的「梅原樣式」。

梅原在昭和 15 年(1940 年)前後，經常赴中國大陸旅行，以「梅原樣式」完成了《長安街》(1940 年)、《紫禁城》(1940 年)、《雲中天壇》(1940 年)、《北京秋天》(1942 年)等代表作品。晚年的作品，風格更為成熟，例如《天地鍾秀》(1952 年，圖十三)。

鳥海青兒

東海青兒(明治 35 年 昭和 47 年, 1902-1972)生於神奈川縣，本名正夫。1916 年開始學習油畫，大正 13 年(1924)入選第二回春陽展。同年，與三岸好太郎等人組成「麓人社」。次年，獲岸田劉生致贈畫作《冬菜》。昭和元年(1926)

¹⁰⁰ 所謂「吳服」是指織物的總稱，包括布匹、綢緞、和服衣料等等。

¹⁰¹ 參考《日本美術事典》，前引書，頁 71。

¹⁰² 一般論者通常將梅原龍三郎與安井曾太郎並稱，分別賦予其藝術風格「梅原樣式」和「安井樣式」的意義。因為他們具有同樣出生於京都的背景，以及同樣從事傳統行業的家庭(梅原家經營染吳服生意，安井家則是木棉問屋)，有分別以感性(梅原)和理性(安井)的方式，完成具有日本空間意識及審美傾向的個人風格藝術。參見高階秀爾，《19 20 世紀 美術》，前引書，頁 91-93；原田實，安井曾太郎 梅原龍三郎，《日本近代美術史 2：大正昭和》，前引書，頁 80-90。

自關西大學經濟學部畢業，昭和 5 年到 8 年(1930-33)之間赴歐洲旅行，歸國後加入春陽會，昭和十八年(1943)退會，轉而加入獨立美術協會。

土方定一和佐佐木靜一都認為，從油繪顏料的性質著手，是理解鳥海藝術的適當切入點¹⁰³。土方指出鳥海偏愛表現油畫顏料的物質性，藉以思考繪畫的體質與造型。佐佐木則延續以「物」的角度思考鳥海的藝術創作。根據海鳥個人的自述，油畫在日本的發展業已經過七十幾個年頭，岸田劉生和萬鐵五郎都各自留下成就，他個人則深感作為日本風景畫家的壓力重大¹⁰⁴。首先，他的理由是，許多留歐畫家通常以留學期間的作品較為精采，例如畫出《巴黎 壁》的佐伯祐三，始開始懷疑，是否堅實有力的油彩不適合表現日本的自然？於是，他嘗試接觸日本畫，並以草花類寫生開始入門。某天被花園裡枯草的美深深打動，然而，風光明媚的日本自然中所呈現的纖柔美感，卻有讓他嚐到另一種痛苦，也就是究竟能否藉油彩表現日本自然之美的困惑。

這個曾經也困擾過其他畫家的問題，鳥海以回溯日本傳統美術，和利用多種工具從事繪畫實驗兩方面著手。岸田劉生也曾以水彩、膠彩等顏料家加入油彩的方式作畫，卻造成畫面的剝落，森田恒友則逐漸放棄油彩，改用水墨創作。鳥海原本也選擇劉生的方式，企圖改變油彩的性質，嘗試加入砂和泥等物質，卻和劉生一樣失敗。後來，在留學歐洲期間，他開始創作《—— 寺院》系列作品，利用刨子、槌子等以前的畫家沒有使用過的繪畫工具，在塗得厚厚如煉瓦般的畫面上進行加工，也就是逐步削去畫面上堆積的油彩，重新製造嶄新的視覺效果。由初期浮世繪上溯到平安朝等日本中世紀美術的鳥海，面對《源賴朝像》(傳藤原隆信筆，12 世紀末 13 世紀初)平面描寫的呼喚。他選擇了去除量感的方式進行油畫創作。這種致力於改變繪畫技法與顏料的「質」的努力，使得鳥海在近代日本美術裡獨具特色¹⁰⁵(圖十四)。

小結

綜觀這段日本近代美術史的發展，初步解決「寫實主義」的問題之後，不斷與西方藝術潮流對話的過程中，日本畫家更努力尋求的是自我藝術的定位。於是，風景畫在幕末到由一之間，是表現西方技法的重要項目，淺井忠則用風景畫捕捉洋溢濃郁土香的日本田園。到黑田變成了記錄「身邊雜記」的自然描寫。這一段歷史用高階的話說，也就是由「物的寫實主義」，經過「空間的寫實主義」到「光和空氣的寫實主義」。簡單地說，仍是以自然為客體予以再現的寫實。

到了岸田劉生，也就是佐佐木說的文人畫重新出現的時候，自然不再是再現的客體，而是畫家用來表現自我的媒介而已，雖然劉生的風格仍是寫實的，卻是

¹⁰³ 參考土方定一，《大正昭和 畫家 》(東京：木耳社，1971)，頁 170-177。佐佐木靜一，鳥海青兒，《近代日本美術史 2：大正昭和》，前引書，頁 278-288。

¹⁰⁴ 參考佐佐木文章後面附錄，鳥海青兒 1937 年發表於東京帝大新聞的文章「日本 自然 油繪 風景畫」，同上註，頁 288。

¹⁰⁵ 佐佐木靜一，鳥海青兒，前引文，頁 278-288。

一種描寫心理的寫實。梅原龍三郎所面對的自然，則是用來構築濃艷「梅原樣式」的風景畫的設計草圖。所以不管面對的是紫禁城還是富士山，在他的筆下，都是相同的「梅原樣式」的風景。鳥海青兒則是以呼應日本傳統美學與實驗性繪畫技法兩個方向同時進行，以表現他與日本美學的個人性對話，至於，是風景還是靜物都不再是重點了。至此，近代日本風格的洋畫才正式確立。

在此，我只能抓住一個發展脈絡來談，因為我想呈現的是「日本 v.s. 西方」的過程裡，日本認同的藝術表現。另外，「風景」做為一個繪畫類型，在日本藝術史的發展中，除了早期被當作練習西方新繪畫技巧，特別是線性透視、遠近法所表現的三度空間技法的方便題材之外，隨著水彩畫的沒落，已經逐漸在日本藝術史上隱退。或者，充其量只是被當作藝術家表現內在自我的媒介，不再具有其單獨成立的重要性。然而，卻有一部分藝術家，利用他們已經熟悉的繪畫手法，捕捉日本殖民地的自然「風景」，並在藝術上予以表現，並成為殖民地旅行的附加產品。關於殖民地風景的描繪，我將在第三章第三節與第四章第三節中，以石川欽一郎為實例說明

第二節 日本近代水彩畫的興衰

水彩畫這種西方發展出來的繪畫類型，隨著日本的西化過程而逐漸在日本藝術世界裡生根發芽。由於水彩畫具有和傳統日本水墨類似的親水性，深得日本藝術家的喜愛，在學習上，比起顏料特質迥異的油畫而言，也更能讓日本畫家接受。許多在日本近代洋畫界中嶄露頭角的畫家，多半有過以水彩畫入門藝術世界的共同經驗。在某種程度上，可以說水彩顏料的特質相當符合日本人的品味¹⁰⁶。除了這種材質使用上的親近感之外，水彩遠超過油畫的便利性，也使其在力求西化的近代日本，成為藝術愛好者最普遍的選擇。更重要的是，水彩畫的興起與日本近代的新自然觀息息相關，和旅遊的興盛以及紀遊文學的流行之間，也有密切的聯繫。

然而，目前在人類藝術主流世界中早已喪失席位的水彩畫，過去也曾經擁有光輝與絢麗的歷史，透過微觀顯影的日本近代水彩畫史，可以看到水彩畫如何在一個特定時空與地域裡，呈現興衰演進的過程縮影。同樣在西方繪畫世界中風光不再的「風景畫」¹⁰⁷，也曾經在日本近代美術中扮演了顯著的角色。針對剖析當時日本「風景」與水彩畫的關係，亦可觀察「風景畫」在日本近代美術的出現，以及潛藏的文化意涵。

日本近代水彩畫的興衰過程，與台灣近代美術的發展息息相關，因為往返兩地的石川欽一郎扮演了關鍵性的角色。在日本水彩畫舞臺上他或許只是角色之一，然而，在台灣他不僅參與演出還是接近導演的靈魂人物，將他在日本所熟悉的模式，盡其可能地搬到台灣。其中包括個人書籍文章的出版發表，講習會與展覽會的舉辦，培植學生進入大型官辦美展等等，都是模仿日本以大下藤次郎為主角的水彩畫興衰戲碼。只是，日本和台灣畢竟不同，在此交代整個日本近代水彩畫的發展過程，主要的目的是呈現日據時代台灣水彩畫發展的原型。

1896年淺井忠所著中學校用教科書《彩畫初步》，為日本近代水彩畫發展跨出第一步。書中主要由鉛筆素描、淡彩、水彩畫臨本為發展脈絡，逐步要求以「輕妙的筆致」等表現日本式的繪畫風格¹⁰⁸。到了大下藤次郎則出現突破教科書領域的，另一種專業兼業餘水彩畫的發展。

¹⁰⁶ 三輪英夫認為水彩畫呼應了日本親近水墨的國民性。參見其《明治洋畫家——明治洋畫革新 確立——》，青木茂、酒井忠康監修，三輪英夫責任編輯《日本近代美術3：明治洋畫家》（東京：大月書店，1993），頁16。

¹⁰⁷ 風景畫其實不能單純視為一種畫科，但在一般的理解裡，又具有約定俗成的畫科性格，在此暫時將其視為畫科並非自相矛盾，而是為了方便說明。所指風光不再的是針對世界藝術主流而言，放眼目前世界著名的大型展覽中，少有風景畫的出現。然而，在某些特定的地區（例如台灣），風景的描繪又具有相當的份量，這種現象若放到風景做為一種文化媒介的角度來看，將發現風景畫其實具備了清楚而有趣的意涵。

¹⁰⁸ 參見織田一磨（1882-1956），《日本水彩畫沿革》，《》，No.308（1930年），引自三輪英夫編，《日本水彩畫》（東京：第一法規，1989），頁75-76。

一、大下藤次郎與《 》雜誌

日本近代水彩畫的興盛，最關鍵的人物便是一手創辦《 》雜誌並被稱為「近代日本水彩畫之父」¹⁰⁹的大下藤次郎（1870-1911）。就讀於東京法學校時代的大下，便開始自學繪畫的歷程，曾分別進入中丸精十郎和原田直次郎門下學習¹¹⁰。1893年之後由於父親病故，家道中落的緣故，繼承販賣軍用馬匹及出租公寓的家業，無法專業從事繪畫研究，遂與畫友組成「寫生同盟」，每週定期相偕出外旅遊寫生，自此奠定了大下旅遊寫生的繪畫根基。

1901年（明治34年）大下被稱為水彩畫「聖典」¹¹¹的《水彩畫之 》出版，創下了六版共兩萬冊的驚人銷售記錄，並在三年後增補改定為《水彩畫階梯》出版，又再版十六次，掀起一波學習水彩畫的風潮。¹¹²森鷗外（1862-1922）並為此書寫了一篇序言，其中有這樣的一段話：

雖然，僅從文章裡追求藝術是不正確的，但只有從藝術中才能追求藝術的說法也是完全沒有道理的。以藝術為餘業的人裡，屢屢締造佳作的亦所在多有，藉由閱讀這本專為業餘畫家所寫的討論水彩畫技巧的著作，想必也能進入和作者一樣的無所羈絆的舒暢境界吧！¹¹³

點出了本書做為繪畫初學者入門教材的特質，也呈現鷗外鼓勵藝術愛好者勇敢進入藝術創作世界的想法，以及期盼結合藝術與文學的心態。此書針對水彩畫實際作畫技巧方面講解非常詳盡，諸如寫生的準備、寫生的方法、著色的問題、學理上色彩的定義等都詳加解說。敘述方式淺顯易懂，例如描繪晴朗天色的時候，可以在靠近地平線的天空部份添加明亮的色彩等等，都是十分直接而明確的技術指導。毫無疑問地，這是本相當實用的入門書。大下還提出研習水彩畫的四大優點：一、培養美術鑑賞力、二、增進觀察力、三、養成愛好自然的心、四、促進健康。¹¹⁴很顯然地，這裡並沒有嚴肅高蹈的藝術思想，有的只是將藝術視為有益身心的文化活動，以及一種樸素的貼近自然的藝術觀。

隨著其銷售佳績所暗示的強大影響力，大下所標舉的這種藝術觀，必然也有

¹⁰⁹ 參見《近代日本水彩畫 父：大下藤次郎》展覽圖錄（銀座、松屋：獨賣新聞社，1983年8月5-10日）。

¹¹⁰ 關於大下藤次郎的生平，參見福田德樹，自然 敬畏 和 旅 暮 啟蒙 水彩畫家，《日本 近代美術3：明治 洋畫家 》，前引書，頁129-144。

¹¹¹ 參見酒井忠康，大正期 水彩畫，《遠 太鼓》（東京：小 尺書店，1990），頁287。

¹¹² 關於銷售數字，有兩種不同的說法，本文採用的是酒井忠康的說法，見其 大正期 水彩畫，前引書，頁289。另外的一種說法是《水彩畫之 》在三年內印了十五版，參見福田德樹，旅 暮 啟蒙 水彩畫家，前引文，頁143。

¹¹³ 參見福田德樹（前引文，頁139-140）的引文。原文見森鷗外，序，大下藤次郎，《水彩畫之 》（新聲社，1901）。中文為筆者自譯。

¹¹⁴ 同上註，頁142，及酒井忠康，大正期 水彩畫 前引文，頁289。

深植人心的潛力。¹¹⁵而在當時西潮衝擊下出現的眾多美術相關書籍中，本書的淺顯易懂，為具有藝術抱負的年輕人，提供了一個便於窺探藝術的窗口。此書的暢銷，也帶動了其他水彩畫家紛紛出版類似書籍的風潮，三宅克己、丸山晚霞、石川欽一郎等都接著出版個人的水彩畫相關著作。¹¹⁶

日本近代水彩畫的專門刊物《 》雜誌¹¹⁷，於1905年（明治38年）7月在大下的催生下誕生，筆者群裡幾乎囊括了當時日本水彩畫界的所有菁英，除了大下個人之外，有三宅克己（1874-1954）、丸山晚霞（1863-1942）、石井柏亭（1882-1958）、石川欽一郎等人¹¹⁸，大量有關水彩畫的技法、親近自然的藝術觀、國外水彩畫家與相關著作的介紹等等的文章，對當時的日本年輕藝術愛好者造成極大的影響。尤其淺顯的入門方式，更讓未能或尚未進入正規美術教育體系者，有自學藝術的機會。1911年（明治44年）10月大下病逝，《 》雖然仍持續發行，然而，大下的死亡卻為日本近代水彩畫埋下衰退的因子。

由大下藤次郎為中心的日本水彩畫家，除了積極以文字倡導水彩畫之外，於1906年開設「水彩畫講習所」（翌年改稱「日本水彩畫研究所」），展開水彩畫的教學與推廣。定期的講習裡除了實際的繪畫指導之外，也安排歸國學人或日本著名畫家的專題演講¹¹⁹。1911年為紀念大下而舉辦大型的追悼展，除展出大下遺作九十三件（包括旅歐作品十四件）外，還包括水彩畫研究所學生的作品，以及河合新藏、戶張孤雁、中村彝、中 弘光、石川欽一郎、南薰造等人的作品。1913年原團體成員再次集結成立「日本水彩畫會」，在「創立趣旨」中明言繼承原研究所的宗旨，並強調網羅日本水彩畫家目的和團體黨派的中立色彩，期望能盡力推廣水彩畫以慰大下在天之靈。¹²⁰畫會的成立宗旨為大下的歷史定位做了最佳的見證。雖然講習活動仍在原來的會場持續經營到1915年（大正4年），不過，距離大下離世也不過只有四年的時間。

繼大下的《水彩畫之 》之後，陸續有明治36年（1903）小林鍾吉的《水彩畫一班》、37年大下藤次郎的《水彩畫階梯》和織田一磨（1882-1956）的《水彩畫法》、38年南部正的《水彩畫寫生 就 》、三宅克己的《水彩畫手引》、中村勝次郎的《水彩畫及油繪畫法》、39年丸山晚霞的《水彩畫講義錄》和《山水無盡藏》、40年三宅克己的《水彩畫指南》、丸山晚霞的《水彩 畫法 女性

¹¹⁵ 著名的大正時期野獸派代表畫家萬鐵五郎，便宣稱自己因看到報紙廣告而買了此書，並立即購買材料練習，畫了幾幅風景作品，後來還特地攜作品親自拜訪大下，向其請益。參見其 水彩畫 自分 ，《 》（1923年2月）。

¹¹⁶ 參見酒井忠康， 大正期 水彩畫 ，前引文，頁292。

¹¹⁷ 這份刊物此後除了戰爭時期短暫的休刊外，一直從明治、大正、昭和延續到平成時期（目前處於休刊狀態），長久以來始終以普及水彩畫為宗旨，在眾多的美術雜誌中，屬於普眾型的刊物。

¹¹⁸ 從1906年起陸續在此刊發表了近百篇文章的石川欽一郎，當然是重要的筆者群之一，然而，卻無法將其歸為日本近代水彩畫的主流畫家之一。參考本章第三節石川與日本近代畫壇的關係。

¹¹⁹ 根據赤城舒泰的回憶，當時每月第四個星期天舉辦各種演講及作品批評的月例會，有歸國的雕刻家荻原守衛等人的演講。參見酒井忠康， 大正期 水彩畫 ，前引文，頁293。

¹²⁰ 同上註，頁294。

趣味》、42年石川欽一郎、鵜澤芳松、丸山健策、大下藤次郎共著《最新水彩畫法》等水彩畫相關書籍出版，延續了一股水彩畫的學習風潮¹²¹。

若說明治三十年代後半到四十年代前半為日本水彩畫的全盛時期¹²²，那麼靈魂人物絕對非大下藤次郎莫屬。從出版《水彩畫之 》開始，大下藉由出版著作、創辦雜誌、開辦研習會到參與展覽¹²³，這樣的推廣過程非常有系統，然而又異於正規的美術教育，為藝術青年提供了另一種學習藝術的進階管道。

二、水彩畫與風景

日本水彩畫與風景之間的關係，除了從幕末明治初年的畫家高橋由一起，一直到黑田清輝、岸田劉生等，都嘗試過使用水彩做較即興的寫生與創作之外，主要和明治時期新自然觀的興起有關。

過去幕末時期，諸大名之間頻繁的交流，及各階層所盛行不同名目的旅行，相對也刺激了藝術方面勝景名所畫的產生。然而，明治27年（1894）志賀重昂的《日本風景論》出版，卻徹底改變了日本人的景觀意識。出生於1863年岡崎藩藩士之子的志賀，札幌農學校畢業後，經歷十個月左右的南洋航海經驗，並寫成《南洋時事》一書。《日本風景論》的出現和尋求認同近代日本國家的「日本人」意識，有密切的關連。這篇文章在日清戰爭爆發後兩個月，刊載於高唱「國粹保存主義」者三宅雪嶺創刊的雜誌《日本人》。當時，雖然攻陷平壤使民心大振，卻也瀰漫著另一股反明治新政府的氣氛。《日本風景論》在二個月後改定再版，半年間就出現八十五種書評文字，十年後，更再版十五次¹²⁴。所以，這種被稱為日本「風景的發現」的現象，十分耐人尋味。

《日本風景論》以 雪湖所繪日本南畫風的「山水畫」，和海老名明四所繪西洋銅版畫風的「風景畫」為插圖，甚至引用和、英詩，充分顯示結合和洋的企圖。書中除了說明日本風景的審美特質¹²⁵之外，還分別以海岸、平野、地質、風位、潮汐、氣壓等二十一個項目，分別說明日本列島的特質。「日本全圖」也以跨頁的方式呈現，並附加竹越與三郎的 新日本史 二千五百年史。根據加藤典洋的研究，《日本風景論》的出發點，和文學家國木田獨步所著《武藏野》呈現的「平常的風景」（ 風景）不同，是一種以日本富士山為中心的風景秩序再編。加藤指出志賀由富士山為中心，依序編列「蝦夷富士」（羊蹄山）「津輕富士」（岩木山）「南部富士」（岩手山）由北而南的山，當然也將台灣的最高峰玉山，提議改為「台灣富士」¹²⁶。加藤並指出這種景觀意識和廢藩之後，瞬間日本權力呈現真空，需要尋求建構另一種權力秩序是一樣的，當舊有的名所式「探

¹²¹ 《日本 水彩畫》，前引書，頁78-79。

¹²² 採酒井忠康的說法， 大正期 水彩畫 ，前引文，頁281。

¹²³ 其《穗高山 麓》入選1907年第一回文展。

¹²⁴ 參考加藤典洋， 武藏野 消滅 ，《日本風景論》（東京：講談社，1990），頁155-254。

¹²⁵ 第二版以後增加「跌宕」一詞形容日本之美，並譯為“sublime”。同上註，頁177。

¹²⁶ 同上註，頁181。

勝的風景」廢除後，需要建構一種新的均質的風景秩序¹²⁷。

除了志賀這種和新國家權力的建立息息相關的風景論之外，明治 40 年（1907）國木田獨步的《武藏野》所描繪的平常風景，以及受到英國浪漫派詩人華滋華斯（Wordsworth）影響的德富盧花，以幽雅筆調描繪的自然，也造成了另一種新自然觀。由於同時代共同的視覺經驗使然，文學家也透過自然主義式的眼鏡觀看自然，這種強調視覺性的自然歌詠，對年輕的美術學生產生極大的衝擊。另外，文學家的用詞中如「平面描寫」亦相對受到美術界的黑田清輝等人的影響。島崎藤村並曾在明治 37 年於《新小說》發表隱射水彩畫家丸山晚霞（化名鷹野傳吉）的小說《水彩畫家》¹²⁸。由此可見，擁有類似的自然視覺經驗，並帶著同樣的自然主義式眼鏡的文學家與藝術家，共同掀起了一頁新的日本近代風景史。

方便攜帶表現的水彩畫具，成為這種旅行、登山兼寫生最好的工具，於是造成明治時期日本水彩畫的大流行。

三、水彩畫的沒落

隨著明治末年大正初期，藝術界對自然主義的反動，也就是反對模仿自然而強調自我個性表現的時代來臨，以捕捉自然之美為主的水彩風景畫，就注定走上衰頹的命運。雖然還有一些少部份藝術家堅持水彩風景畫的藝術之路，也有年輕畫家嘗試用水彩來創作，例如古賀春江、村山槐多、岸田劉生等，然而，水彩只是他們嘗試實驗性創作的工具，並非最主要的表現媒材。

正如中村義一所言，明治中期開始活躍的水彩風景畫，以近似水墨畫的特性，很快地在都市的學生和社會人士之間造成流行，又隨著小、中學校圖畫教育教材的傳佈，以日本都市和田園的風景為題，對現代西洋藝術快速深入社會，有相當大的實用功能¹²⁹。

似乎也就是在完成新自然觀的表現、日本風景的捕捉、及普及西方藝術這些階段性的任務之後，水彩畫逐漸在日本沒落。然而，隨著殖民地的擴展，新的任務也隨之而來，正如志賀重昂將台灣等殖民地風景納入日本風景秩序的重編版圖，畫家們也以描繪殖民地風景豐富帝國的藝術圖像，同時，提供殖民母國滿足異國情調的想像。對仍舊堅持自然風景寫生的畫家而言，殖民地的風景，毫無疑問地，提供了極佳的創作素材，並成為其殖民地旅行的副產品。在某種程度上，這些旅遊風景畫，扮演了日本帝國主義的殖民論述中，重要的策略工具。這種以水彩畫結合殖民地旅行的方式，在英國等西方國家的殖民地風景畫上，也看得到相當多類似的作品。以英國在紐西蘭的殖民地風景畫為例，Mitchell 便認為是一種帝國主義角度出發的作品，似乎是為了滿足歐洲對「牧歌般的」（pastoral）田園的幻想「量身打造」（tailor-made）的風景¹³⁰。

¹²⁷ 同上註，頁 182。

¹²⁸ 酒井忠康，大正 水彩畫，前引文，頁 283-286。

¹²⁹ 中村義一，西洋 攝取，前引文，頁 253-254。

¹³⁰ W. J. T. Mitchell, 'Imperial Landscape', in his(ed.) *Landscape and Power* (The University of Chicago

至於，日本帝國主義在台灣建構的「風景」意象，我將在第三章第三節和第四章第三節中以石川欽一郎為例說明。

第三節 石川在日本畫壇的定位

石川出生於明治 4 年（1871）新維新政府剛建立的時候。父親是原幕府時代駿府的幕臣，後來遷居靜岡，石川出生後不久，又舉家遷往東京¹³¹。明治 21 年（1888）進遞信省東京電信學校，畫家小代為重（1852-1934）任教該校，此時為石川的藝術啟發期。同時，該校聘有外國教員 William Benjamin Mason（1852-1923）教授電信技術，石川開始向其學習英語。明治 24 年（1891）父親過世，自此石川必須擔負家庭經濟¹³²，實為典型的沒落士族。¹³³

從明治 25 年（1892）第四回明治美術會展開始參展，石川正式邁入畫家行列。往後陸續參加五、七、八、十、十二回明治美術會展，一直到明治 34 年（1901 年 11 月）年該會解散為止，前一年並擔任該會展覽會委員。明治美術會解散的同一年 4 月，石川欽一郎和川村清雄（1852-1934）二世五姓田芳柳（1864-1943）東城鈺太郎（1865-1929）等組成「巴會」，幾乎每年參展，甚至於明治 41 年（1908）第七回巴會會展展出滿州（中國東北）及台灣風光寫生作品十餘件，第八回以後成為展覽會顧問。然而，光風會（1912 年由三宅克己、中澤弘光創辦）和日本水彩畫會¹³⁴（1913 年創立）相繼成立之後，石川似乎將重心轉移到這兩個團體。除此之外，石川也入選一、二、四、七回文展，以及一到四回的新文展等多項日本官方大展，並在第一回新文展獲得無鑑察出品。

雖然石川的藝術生涯裡有漫長的時間不在日本內地度過，卻和日本的畫壇界有密切的關係，儘管石川過從甚密的畫家們，多半不是日本美術界的主流，不過，卻也不乏頗具份量的畫家。石川與日本水彩畫界尤其關係密切，甚至可說是日本水彩畫界的大老之一。上一節談過的日本水彩畫的興衰，石川便實際扮演了其中一個重要角色¹³⁵。

根據目前所能掌握的資料，也就是石川發表在《美術新報》、《現代洋畫》、《中央美術》、《台灣日日新報》、《台灣時報》、《台灣教育》等報刊雜誌上的文章約二百餘篇，發現石川在不同的時期有不同的寫作重點，而其中也有始終不變的終極關懷。大致可歸納成以下三個重點：

¹³¹ 石川的生平資料，除了其著作中提及部份之外，大部份參考立花義彰，或 明治精神 誕生 終焉，《石川欽一郎展：明治水彩畫 先達 台灣洋畫 父》（靜岡縣立美術館，1992），頁 8-17； 石川欽一郎：人 作品 ，《靜岡縣立美術館紀要》，第七號（靜岡縣立美術館，1988）頁，55-73。有關出生地參考 美術家 生 立 其 環境（二） ，《 》，2-10（1925 年 10 月），頁 103。

¹³² 家中尚有後母及異母妹。同上註。

¹³³ 目前仍不知道「巴會」何時解散，不過，至少延續到 1909 年 9 月第八回展覽的時候。

¹³⁴ 日本水彩畫會為 1913 年 4 月創立，石川為發起人之一，6 月舉辦第一回展，1934 年石川被推薦為顧問。另外相關內容參考下一節。

¹³⁵ 在日本東京第一法規出版株式會社出版的《日本 水彩畫》共二十本水彩畫家專輯，石川欽一郎也是其中一位。參見匠秀夫監修，立花義章編，《日本 水彩畫 12：石川欽一郎》（東京：第一法規，1989）。

1. 圍繞著水彩畫的各種問題，譬如水彩畫的技法、如何根據觀察自然表現自己的個性、水彩畫與油畫的關係、日本式的水彩畫等等。
2. 東、西文化的差異，東方文化圈中日本、中國各地、台灣、朝鮮等地不同的自然風光，和面對新潮文化衝擊呈現的新舊人文面。
3. 日本文化獨特性的問題，主要思考如何突破模仿西方的窠臼。不過，早期¹³⁶的著作比較偏重在水彩畫技巧方面，有關各地的風景仍是集中介紹日本內地，關於「能」或其他日本傳統藝術也只有稍微提及。《洋畫印象錄》（1912）¹³⁷出版之後，大量出現介紹台灣、中國、朝鮮、西歐各地風光及文化的文章，並綜合性地比較各地的差異，有關日本傳統的「能」、謠曲、建築、寺廟等的文章也才開始多起來。

整體而言，早期著重在細微的繪畫技巧和媒材的介紹，後期的著作則比較具有宏觀的視野。

除了文章之外，石川也大量發表各地寫生的素描作品，尤其在第二次來台期間，於《台灣日日新報》上經常可見其素描作品。對日本畫界而言，石川是鼓吹水彩畫的旗手之一，也是介紹西方水彩畫技巧、觀念、潮流、歷史的健筆，在面對油畫的衝擊下，石川更是堅持以水彩畫創作，並藉此創造日本式藝術的頑強水彩畫家，他的「外地」（主要指中國和台灣）經驗，不管是新寫生場所的發現，還是異國文明的新鮮衝擊，都為日本畫壇輸入了活潑的新血。

以下便主要針對石川的畫家生涯，和其始終如一的關心焦點，也就是日本式的水彩畫，以及其台灣風景對日本美術的意義為縱軸，嘗試釐清石川在日本畫壇的定位。

一、水彩畫家兼軍官

石川並未進入正規的美術學校，電信學校時代小代為重（1852-1923）的具體影響為何，目前已無從探究起，因為當時小代的畫作並未留下來，風格如何無法判別，只能從片段的文字評論得知，具有櫻花、月琴等日本味濃厚的母題¹³⁸。因此，如果要談石川藝術生涯的起點，必須從明治美術會開始談起。

¹³⁶ 目前發現石川最早發表的文章是 戰爭畫 就 ，《美術新報》，3-16（1904年4月）。這裡指的早期是1914年以前，因為這段時間石川大部份的文章是直接翻譯或參考國外的水彩畫、寫生技法寫成的，其專書《寫生新說》（東京：日本美術院，1914）可以說是有關寫生技法方面總結性的著作。雖然後來1932年、1936年又出現和人合著的水彩畫技法講座，已非當時石川關懷的焦點。參考附錄石川的著作。

¹³⁷ 石川欽一郎，《洋畫印象錄》（東京：目黑書店，1912）。

¹³⁸ 根據立花引森鷗外對小代為重於明治24年（1891）明治美術會展出作品的評論。見立花義彰，石川欽一郎：或 明治精神 誕生 終焉 ，前引文，頁8。

明治美術會於明治 22 年成立後¹³⁹，一直扮演明治早期洋畫的龍頭角色，後來與白馬會形成新舊派之爭。以下藤次郎為首的水彩畫家們，向來偏向明治美術會。私塾淺井忠¹⁴⁰、川村清雄，又與大下等水彩畫中堅感情深厚的石川，在新舊之爭中自然屬於舊派，而就風格而言，石川雖然也受到了新派折衷外光派風格的影響，畫面比淺井忠的日本風景明亮得多，但是，整個自然觀還是接近淺井忠。石川自己也表示，任職於大藏省印刷局¹⁴¹期間，經常與較自己年幼的石井柏亭一起拜訪淺井忠，請其就練習作品指導批評¹⁴²。另外，在石川之前曾任職於印刷局的川村清雄，有幾件義大利留學期間及歸國後所做的作品，為印刷局所收藏，因此，石川在職期間，得以每天親近這些作品，作為研究參考的素材。石川自認這兩個人對印刷局時代的他，都具有極大的影響¹⁴³。

淺井忠的影響，可以從石川明治 38 年（1905）所做的《牛莊》（圖十五）明顯地看出來。川村清雄¹⁴⁴是石川靜岡時代的鄰居，石川並曾到過川村家玩耍，不過那是二歲以前的事¹⁴⁵。據石川自己回憶，他初遇川村大約是在明治 30 年（1897）左右，他隨栗塚省吾參加每月一次在向島的百花園舉行的「自來集」聚會，對久居國外卻身著和服剃光頭充滿日本趣味的川村，印象十分深刻。除了印刷局所收藏的川村作品，類似淺井忠所表現印象派之前的歐洲學院派風格之外，川村對石川主要的影響，應該是在「自來集」的聚會，以及日後共組「巴會」時，不斷對日本趣味的強調。

這兩人以外，還有另一位曾經在日本居留六個月的英國畫家 Alfred East（1849-1913）¹⁴⁶，一直是石川私淑的重要對象。East 於明治 22 年（1889）環遊

¹³⁹ 關於明治美術會種種，可參考本章第一節。

¹⁴⁰ 參考本章第一節。

¹⁴¹ 無法完全確定石川任職於印刷局的時間，可以確定的是約在明治 23、24 年電信學校畢業以後，到明治 33 年任職陸軍參謀本部通譯官之間。

¹⁴² 石川欽一郎，印刷局頃，〈中央美術〉，No.76（1922 年 1 月），頁 73-76。

¹⁴³ 同上註。至於明確的風格影響，請參考第四章第一節藝術風格的來源。

¹⁴⁴ 川村清雄（1852-1934），從田能村直入學習南畫，1868 年入川上冬崖的開成所學習洋畫。1870 年以公費生身份赴美，研習政治、法律，之後由於親戚外山博士的援助，再赴義大利學習美術。日本駐義大利公使賦予其印刷局留學生身份提供獎學金，一直到 1881（明治 14 年）年方歸國，期間並曾遊歷法國。回國後傾倒於日本傳統趣味，畫風轉向日本風味。參與明治美術會的創立，此會解散後，與石川等人共組巴會。參考《日本美術史事典》，前引書，頁 209；東城鉦太郎，川村先生 經歷 其 性格，〈中央美術〉，5-1（1919 年 1 月），頁 40-43。

¹⁴⁵ 參見石川欽一郎，川村清雄氏，〈中央美術〉，5-1（1919 年 1 月），頁 43-46。

¹⁴⁶ Alfred East 為英國水彩畫家，1907 年任英國美術協會會長，同年發表《油畫風景畫畫法》大受歡迎。1914 年成為英國皇家藝術學院會員。晚年在自己的家鄉設作品陳列室，1913 年改成紀念美術館開館。遺著《水彩及鉛筆畫風景寫生帖》。石川曾將其《油畫風景畫畫法》及發表在《Studio》上的文章，翻譯成日文發表在《 》。參見石川欽一郎， 畫伯 經歷 水彩畫，

世界路經日本，在日本停留六個月，並於明治美術會舉行演講¹⁴⁷。石川主要是透過他的著作，揣摩研究繪畫技法及相關理念。石川努力翻譯 East 等人的文章，對日本的洋畫具有推波助瀾的作用。最後並將閱讀國外相關著作的心得，融會貫通之後寫成《洋畫印象錄》(1912)及《寫生新說》(1914)兩書¹⁴⁸，成為日本早期洋畫繪畫入門的著作之一。

石川從明治 38 年(1905)結識大下藤次郎之後，開始與往後在水彩畫界各領風騷的畫家們，以《 》為重心，積極為普及水彩畫以及西洋畫中的日本趣味而努力¹⁴⁹。石川從明治水彩畫最盛期，一直走過漸漸衰退的大正期，再繼續堅持到昭和時期，他始終沒有放棄水彩畫家這個角色。

畫家之餘，石川還具有另外一個角色，那就是陸軍參謀本部的通譯官¹⁵⁰，從明治 33 年(1900)一直到大正 5 年(1916)，同時具有畫家與軍官兩種角色。隨著日本的對外戰爭，石川有機會隨軍到日本以外的地方，見識了異於日本的自然景致以及文化風俗之後，觀察力也愈來愈敏銳，經常能夠快速地以比較法指出各地的特點。軍官的身份，也讓他比其他的畫家們更方便於各地遊覽。經常接觸外國人的結果，刺激其開始重新思考包括中國在內的東方藝術¹⁵¹。雖然石川沒有專注於研究東方美術史，這些片段的思考卻使他更堅持日本出發的藝術思考角度。

受到多位畫家的啟發之餘，石川藉著自習的方式，孜孜不倦地翻譯藝術相關文章，不間斷地努力創作，藉到世界各地去的機會，敏銳地觀察各地自然與人文的差異，並同時以圖畫與文字大量地在日本報刊發表。在畫家之間，有相互對話的功能，對初學繪畫的年輕人而言，更具有深入淺出的啟發之功。其中，針對他著力甚深的日本式水彩畫的問題，雖然並沒有為何謂日本式的水彩畫下一個清楚的定義，不過，藉著多篇從各個面向圍繞的討論，表現了他的用心與企圖。

《 》(1915 年 3 月)，頁 6-11。

¹⁴⁷同上註。並於明治美術會第 4 回展(1892)出品 3 件作品。參見三輪英夫編，《日本 水彩畫》(東京：第一法規，1989)，頁 74。

¹⁴⁸關於石川的繪畫相關理論，參考第三章石川欽一郎的藝術思想。

¹⁴⁹石川結識大下的經過，以及他認為《 》的宗旨就是將帶有日本趣味的西洋畫普及到社會上，參見石川 創刊十週年，〈 〉(1915 年 7 月)，頁 43-44。

¹⁵⁰石川回憶自己曾經親身參與的戰爭有明治 33 年(1900)的北清事變，和 1904 到 1905 年的日露戰爭。參見 七月十三日：始 戰場 出 時 感想，〈 〉(1914 年 3 月)，頁 21-22；寫生道具 就，〈現代 洋畫〉，No.2(1912 年 5 月)，頁 3-5。

¹⁵¹他曾因為陪同外國的新聞通信員參觀法隆寺，對自己涵養不夠而羞愧。見石川 法隆寺參拜記，〈中央美術〉(1921 年 6 月)，頁 94-99。石川提到自己兩次深深受刺激，而決心身為東洋人的他，必須從古代中國藝術開始研究起。第一次是到倫敦訪問某英國人，一同參觀博物館時，英人就中國古代藝術向其請教，使站在作品前的石川因毫無概念而深覺羞恥。第二次是到福州旅遊，被招待到福州仕紳劉崇倫家，面對陳家家傳的名畫、宋白磁、古陶器等等，再一次為自己的淺薄而慚愧不已。見石川， 福州遊記，前引文。

二、日本式的水彩畫

日本式的水彩畫這個議題，與日本長久以來面對西潮的衝擊有關。從幕末開始，嘗試尋找日本的獨特性，並在藝術中表現日本，一直是許多藝術家關心的問題。水彩畫家也不例外，除了創造具有獨特個性的個人風格之外，日本趣味也始終是許多人關懷的焦點。

受到川村清雄和淺井忠的啟發，再加上長年各地居留的經驗，使得石川對日本趣味格外關心，相對地，對異於日本的不同趣味也就分外敏感。這些都表現在他對各地風光以及風俗的感受上。譬如針對自然風光，他便將日本、台灣、朝鮮和中國做了比較。總體而言，他認為按照由北而南的地理分佈，朝鮮、日本和中國東北陽光較微弱，所以大自然的色彩顯得黯淡些，不過又由於氣候、地形與濕度的差異，仍舊有所差別。

具體地說，朝鮮的空氣因濕度低而顯得清澈，遠景比較清晰，光線柔和，然而，土地乾燥遂有點生硬的味道。山大部份是岩石，樹木相對稀少，所以稜線強烈剛硬，整個大自然的調子是灰色的，比起台灣複雜的陰影，顯得有些單調¹⁵²。加上朝鮮人喜歡穿白色的衣服，如果在陰暗的調子裡再加上白色，愈加顯得陰鬱，這是寫生的時候必須特別注意的地方¹⁵³。朝鮮人偏愛淡色，例如紅色系偏好淡粉紅，藍色系則是淡淡的天藍，這種色彩的品味和日本內地一樣，或許由於日本也曾受到古代朝鮮文化的影響吧！中國則不論南北，都和台灣所見到的一樣，偏愛濃豔的色彩¹⁵⁴。不過，面對朝鮮的土地，和遊覽台灣各地時有相同的感觸，就是都具有新鮮而有趣的異國情調¹⁵⁵。

中國的福州也是屬於大陸性的乾燥氣候，所以不像水蒸氣所籠罩的台灣，具有柔和的景色，由於缺少強風與砂塵，較中國北方的北京等地更顯清澈透明，色彩也更為鮮麗。雖然在日本的領地裡，如果論色彩的鮮豔程度，要屬台灣為最。然而，福州樹木的顏色卻格外有一番美感，和英國鄉下所見到的類似，枝葉低垂十分雅致。影響之餘，福州人也顯得特別溫和¹⁵⁶。

被石川稱為「光之鄉」¹⁵⁷的台灣，也是石川不論繪畫或文章都著墨最多的地方。在石川眼中，台灣不論陰晴或刮風下雨，始終在大地之間閃耀著亮眼的光輝，稱為「光之鄉」絲毫不誇張。深具趣味的強烈陽光，彷彿為天地萬物覆蓋一層薄絹¹⁵⁸。尤其是台灣的南部台南、高雄等地，雖然土地並非真的白色，卻在潑野的陽光下，顯得白濛濛的。莫內等人曾企圖表現陽光的效果，結果都不甚成功，連

¹⁵² 參見石川， 台灣 朝鮮 風光 ，《中央美術》（1934年8月），頁64-68。

¹⁵³ 同上註。

¹⁵⁴ 參見石川， 朝鮮 旅 ，《台灣時報》（1934年1月），頁74-78。

¹⁵⁵ 石川， 朝鮮 台灣 風光 ，前引文。

¹⁵⁶ 石川， 福州遊記 ，《中央美術》（1926年4月），頁166-173。

¹⁵⁷ 石川， 光之鄉：台灣 風光 ，《中央美術》（1916年10月），頁86-87。

¹⁵⁸ 同上註。

法國光線柔和的自然，畫家都無法捕捉，更何況是強光閃爍的南台灣，對藝術家而言，絕對是一大挑戰¹⁵⁹。總而言之，陽光強烈、濕度高的台灣，到處都充滿了美好的繪畫題材¹⁶⁰。

相對於朝鮮、福州和台灣，日本除了有接近朝鮮的陰鬱之外，卻比生硬的朝鮮多了幾分陰柔的嫵媚。在此以石川認為最具有日本美感的瀨戶內海為例，並藉石川自己的話說明：

瀨戶內海美麗的風景，向來為外國的旅行者所熟知，並因而聲名遠播。但是，我們每次在航行經過瀨戶內海，往往感到島山的風景的確不錯，只是不知怎地總感覺有如庭院式的小規模不夠壯觀。大體上是女性式的風景難免感覺纖弱。此景何以如此受西洋人稱讚成為世界名景，實在不解。但是，其實這和浮世繪一樣地，表現了日本風景的特色，明白這點，便能理解其受歡迎的原因。廣大的世界裡有許多勝景。像高山深谷的壯觀景致、遼闊無邊的大陸氣勢、或山紫水明的名勝等，各國都有值得推薦的佳景，但是，像瀨戶內海這樣的地方，卻只有在日本才能見到，實不失為一大特色。以灰色為基調是日本風景的特色，遠眺島山景色，一點稜角也沒有的柔順線條是日本，特別是中國島方面所擁有的特色。薄薄的雲氣、清澄的海色，這些都是瀨戶內海所擁有的特色之一。這樣想的話，看起來像庭院般，其實就是瀨戶內海最值得誇耀的特色，女性式的風景特質亦值得讚賞，規模小也正是其冠絕群倫的自然意匠¹⁶¹。

如此這般，石川將他所發覺的日本自然之美做了說明¹⁶²。除此之外，他對各地的風俗也做了一些比較，由於缺乏歷史背景的認知，較自然觀察顯得粗淺許多，在此就不一一說明。總而言之，他認為日本人由於具有不同的自然與文化薰陶¹⁶³，應該努力利用獨有的特色，創造出屬於具有日本風味的水彩畫。他對日本藝術界到處充滿外國風十分不以為然，指出日本正處於翻譯的時代，文學美術如此，思想界亦然，完全遺忘了日本獨有的精神性¹⁶⁴。因此，他努力地從日本傳統的藝術、文化，以及日常生活中所歸納的日本國民性，分析日本獨特的風流觀¹⁶⁵，呼籲藝術家們創造屬於日本的水彩畫。

表現日本的趣味除了必須考慮日本人的性格、傳統美學品味之外，石川認為還需要掌握水彩的特質。對石川而言，水彩比油畫更符合日本人的性情，也更適

¹⁵⁹ 石川，*朝鮮 台灣 風光*，前引文。

¹⁶⁰ 在此先簡單介紹石川對台灣自然風光的觀感，更詳細的內容請參考第三章第三節台灣藝術風情的關照。

¹⁶¹ 參見石川，*薰風榻*，《台灣時報》（1929年7月），頁50-55。羅秀芝翻譯，收入顏娟英譯寫，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀（上）》（台北：雄獅美術，2001），頁138。

¹⁶² 有趣的是，石川注意瀨戶內海的美感，似乎也是受到外國人的刺激，由外國人眼中的異國風味出發。

¹⁶³ 關於日本式的風流觀，請參考第三章第二節。

¹⁶⁴ 參見石川，*新綠 窗*，《中央美術》（1923年6月），頁161-164。

¹⁶⁵ 參考第三章第二節。

合用來裝飾和式的房間。只是，水彩畫在表現人物畫方面有待加強¹⁶⁶，不適合用大尺寸的方式呈現，也不能停留在素描階段。水彩顏料透明的性質使然，不容易表現量感，不過，他嘗試用絹來畫，並在顏料裡添加胡粉，自覺效果不錯，用白麻布、厚厚的唐紙或畫仙紙，製造有趣的效果¹⁶⁷。總而言之，石川處心積慮想盡辦法，企圖讓大正以後便日漸沒落的水彩畫再度興盛起來，希望藉著表現日本趣味賦予水彩畫更新的生命力。石川個人的確朝著這個方向努力不懈，只是，面對西方傾巢而來的前衛藝術，恐怕石川雖用心卻也難以力挽狂瀾。儘管如此，或許可以將石川的努力，視為日本近代水彩畫家尋找日本特色的一個典型代表。

三、石川的台灣經驗對日本美術的意義

雖然石川創作的重心還是圍繞著日本式的水彩畫，不過，其旅遊各地，尤其是長期居住台灣所累積的異地經驗，卻反過來影響了藝術風格的呈現，也對日本的畫壇造成某些衝擊。早期石川發表的文章，介紹的寫生地仍以日本內地為主，譬如他曾為文特別推薦秋天的日光、箱根、木曾街道等地¹⁶⁸，以及春天以京都為中心的周邊風景¹⁶⁹。

目前發現其最早介紹台灣風光的文章是 1915 年所發表的 冬 寫生地¹⁷⁰，盛讚台灣是冬天最佳的寫生地點，並感嘆前往寫生的畫家太少，遺憾從台灣一直延伸到中國南部長江一代眾多佳美題材少人問津。之後，不斷針對台灣的美景大加讚賞，代表性文章有 台灣 寫生地¹⁷¹、光 鄉：台灣 風光¹⁷²等文章，並提到曾經遊歷台灣的日本畫家三宅克己¹⁷³、石川寅治¹⁷⁴、柳敬助¹⁷⁵、河合新藏¹⁷⁶等西洋畫家，和勝田蕉琴¹⁷⁷、乾南陽、長屋秋香¹⁷⁸等日本畫家¹⁷⁹。這些畫家想必和當時任職台灣總督府陸軍部通譯官和國語學校教務囑託的石川，在台灣遊歷

¹⁶⁶ 石川，美術館水彩畫所感，〈 〉（1907年6月），頁7-8。

¹⁶⁷ 石川，水彩畫盛，〈 〉（1918年1月），頁6-8。

¹⁶⁸ 石川，秋 寫生地，〈 〉（1914年11月），頁22。

¹⁶⁹ 石川，春 寫生地，〈 〉（1915年4月），頁21-22。

¹⁷⁰ 石川，冬 寫生地，〈 〉（1915年2月），頁23。

¹⁷¹ 石川，台灣 寫生地，〈中央美術〉（1916年1月），頁27-29。

¹⁷² 石川，光 鄉：台灣 風光，前引文，頁86-87。

¹⁷³ 1914年2月，在石川的邀請下，三宅於鐵道旅館展出，當時總督佐久間左馬太曾蒞臨參觀。《台日報》（1914年2月6日）。

¹⁷⁴ 石川寅治於1916年1月14日抵台，3月19日回日。《台日報》（1916年12月13日）。參考立花義彰，石川欽一郎：人 作品，前引文，頁29-30。

¹⁷⁵ 柳敬助於1916年1月7日抵台。《台日報》（1915年1月5日）。同上註。

¹⁷⁶ 1916年2月7日河合新藏參加番茶會。（見當日《台日報》）。同上註。

¹⁷⁷ 1914年2月12-13日，勝田蕉琴展在台北開辦。同上註。

¹⁷⁸ 長屋秋香、乾南陽與河合新藏同時於1916年2月7日參與番茶會聚會，另有和田一海。同註46。

¹⁷⁹ 同註41。

期間有所交流。在類似「番茶會」¹⁸⁰的在台日人文化集會中，有相互切磋畫藝的機會，甚至，石川極可能是這些畫家赴台寫生的重要顧問。其中，三宅、寅治、河合等人都是石川的舊識，也是日本水彩畫會的伙伴，勝田蕉琴則於第四屆台展時參與日本畫審查，以此推論石川和他們在台灣密切交往情形，應該是可以成立的¹⁸¹。

除了石川文章中點名提到的畫家之外，1909年富田溪仙（1879-1936）¹⁸²、1911年西鄉孤月（1873-1912）¹⁸³也曾訪台。石川並於水彩畫研究團體「紫瀾會」¹⁸⁴和中學的寫生班¹⁸⁵擔任指導，提出作品參展，並自日本運來大下等日本著名水彩畫家的作品示範展出。

由此看來，石川第一次居台時期的美術活動，主要以日人文化圈為主，以擴充日本內地的水彩畫普及推廣活動為主要內容，並積極為提昇在台日人的文化水平而努力。不僅為日本水彩畫提供了更大的發展空間，刺激了台灣的美術發展，其積極推薦的台灣風景，也成為日本畫家們新的表現題材。當時日本畫家流行到世界各地旅行並舉辦畫展，例如明治33年（1900）中川八郎、吉田博、滿谷國四郎、河合新藏、鹿子木孟郎、丸山晚霞等六名畫家，在美國波士頓的藝術俱樂部開辦「日本畫家水彩畫展」十分成功，往後許多其他畫家如石川寅治、大下等人也相繼效法，造成日本水彩畫家出國旅遊並展賣作品的風潮¹⁸⁶。自石川來台並積極推動美術活動後，台灣成為日本水彩畫家另一個活動的舞臺，同時提供新鮮的題材與展出機會。

第二次來台之後，石川更密集地介紹台灣風光，日本畫家來台的人數也相對增加，只不過，石川此時的精力擺在協助推動台灣人的美術活動上。就日本整體美術發展而言，此時石川的意義應該是帶領台灣人積極發展美術活動，培育造就台灣人美術人才，進而刺激台灣人表現在地的鄉土題材，並以此豐富日本中央畫壇的面貌。

¹⁸⁰ 番茶會為每月一回在台北舉行的在台日人文化雅集，第1回舉辦時間為1913年2月2日。《台日報》（1914年1月28日）。石川並曾在1914年4月13日的番茶會上展示台灣南部旅遊寫生的速寫作品。同註44。

¹⁸¹ 1913-1916曾參加番茶會的畫家有河原崎國太郎、新井洞巖、歌山豐山、田口真作、牧野克次、山衣洲、高橋菱雨、那須豐慶、河合新藏、和田一海、乾南陽、長屋秋香等人。參考立花義彰，石川欽一郎：人 作品，前引文，頁29。

¹⁸² 參見《台日報》（1909年5月30日），同上註。

¹⁸³ 《台日報》（1911年11月26日），同上註。

¹⁸⁴ 1908年5月3日於台北第二小學校舉辦展覽。《台日報》（1908年4月23日）。此後到1916年每年舉辦展覽。同上註。

¹⁸⁵ 1911年1月、11月12日、1912年1月30日，於台北中學校舉辦水彩畫展覽會，1913年1月5日舉行中學會研究部第一回展。同上註。

¹⁸⁶ 參考匠秀夫，吉田博 風景版畫，〈大正 個性派〉，前引書，頁256。

第三章 藝術思想

由於石川欽一郎留下了為數豐富的文字記述，因此筆者得以透過其文字撰述，鋪陳其藝術思想的梗概。不過，就目前能掌握的石川著作來看，嚴格說起來，石川並未建構出一套個人的藝術思想體系，不如說他整理出一套方便教學的藝術概觀而已，而且，往往也由於行筆的過度感性，使得這樣的藝術概觀顯得籠統含糊，難以呈現清晰的面貌。其中，許多的概念來自綜合整理訪日西方畫家的演講稿，或閱讀西方藝術相關著作的個人心得，極少其個人獨創的部分，因而無法稱之為學說，只能說是一種類似教學講義的概說¹⁸⁷。

儘管如此，卻又因為石川的文字大量在日本和台灣的報章雜誌上出現，勢必對台灣藝術愛好者造成極大的影響。所以，筆者嘗試從其繁雜而瑣碎的文字資料中理出一些頭緒，就其與日據時期台灣藝術的發展相關部份，歸納出以下三個重點：一、理想化自然之瞬間的藝術、二、日本式的風流觀、三、「台灣風情」的觀照。

第一節主要探討的是石川的創作概念，包括其整體的藝術思想以及創作的模式。第二節大略交代廣義的日本美學中幾個基本性的重要概念，以及石川個人所強調的日本美學。本章最後一節則以石川藉實際觀察台灣自然風光及民情，所引發對「台灣風情」的主觀想法為內容。

¹⁸⁷ 不過，這樣的概說卻也呈現出石川個人對藝術相關問題的理解，因為許多參考西方書籍的著述，並非原文照譯，而是摘錄甚或加入了石川個人的簡單評論。這種寫作態度，不只呈現在談論技法的時候，論及藝術史方面亦是如此，如《西洋繪畫史》（中央美術社，時間不詳）一書。

第一節 理想化自然之瞬間的藝術

畫家面對自然的時候，不宜一開始便持有偏見。所以，如果能像科洛 (Jean Baptiste Camille Corot, 1796-1875)¹⁸⁸ 一樣，抱持著宛如鳥兒歌唱般的快樂心情來動筆，或像康斯塔伯 (John Constable, 1776-1837)¹⁸⁹ 一般，以淡薄的心來關照自然，抑或像我一樣，以單純的心和虔敬的信念來面對自然的話，靈感將油然而心中湧現。轉瞬間，待某種非凡的力量和激動的熱情燃燒時，便能在不知不覺中締造佳作，屆時，所謂的畫法等等也就全然拋諸腦後了。

——石川欽一郎，繪描人（二）¹⁹⁰

在畫中複製自然一直是人類的夢想，然而，自印象派起，畫家們便開始認清畫布二度空間的事實，不再刻意呈現三度空間的幻象，反而努力迴避複製三度空間自然景致的繪畫風格，而將創作焦點轉變成凸顯畫布的二度空間特性上¹⁹¹。這是西洋繪畫史上的一大革命，也是石川那個時代的客觀藝術氛圍。熟悉西洋美術史的石川，自然知道印象派以降的藝術趨勢，因此，儘管他強調戶外寫生，不過他觀念中的寫生並非指複製自然而言，反而十分注重個人對自然的主觀認知以及富於自信的創造力。不過，這種自然的「再現」，受到西方引進的觀看機制制約也受到其再現技巧的影響，再加上石川對日本美學的推崇與信仰，影響其風格的塑造。所以，石川企圖在藝術世界中表現的自然，可以說是理想化之後的自然¹⁹²。

¹⁸⁸ 法國畫家，早年學習古典風格風景畫。後來經由實地寫生的方式，發展出個人敏銳的風格，即以色調的明度，而非色彩或描繪的方式，來捕捉光線、造型和距離。參考雄獅美術社編，《西洋美術辭典》（台北：雄獅美術社，1982），頁196。

¹⁸⁹ 19世紀英國重要的風景畫家。1802年舉行首次各展，迴響並不大。1818年成為英國皇家藝術學院準會員，1829年升為正式會員。他的偉大之處在於，能將各地的風景自然而迅速地繪入作品中。受克勞德 (Claude Lorraine, 1600-82) 的作品、17世紀荷蘭風景畫家的傳統和 Gainsborough (Thomas Gainsborough, 1728-88) 的自然觀影響。同上註，頁181-82, 325-326。

¹⁹⁰ 石川，繪描人（二）（給畫畫的人（二）），《台灣教育》，No.334（1930年5月），頁70-71。中文為筆者自譯。

¹⁹¹ 關於印象派在西洋藝術史上的革命性意義，見諸許多美術通史的著作，這種強調畫面二度空間的特性已經成為定論。可參考 Sam Hunter & John Jacobus, *Modern Art: Painting/ Sculpture/ Architecture* (New York: Harry N. Abrams, 1985)。專門討論因強調畫面二度空間的媒材特質，並因而象徵藝術史進入現代主義時期的著名文章有 Clement Greenberg 所寫的 'Modernist Painting' in Francis Frascina & Charles Harrison with the assistance of Deirdre Paul ed. *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology* (New York: Harper & Row, Publishers, 1982)，pp. 5-10。

¹⁹² 不過，第二章已交代過，日本由於必須在短時間內自整個西洋藝術傳統中吸收，因此，早期的學習焦點仍是寫實主義，石川一直沒有脫離寫實主義的範疇，也就是片面吸收黑田帶回的外光派，及個人自習後期印象派以前的西洋藝術傳統。

在這個理想化的自然中，石川特別指出「時間」所扮演的角色。就石川的藝術觀而言，「時間」是表現的重點，他所要捕捉的不是永恆不變的自然，而是變幻莫測的大自然的瞬間。故而，他堅持記憶的重要性，並宣稱色彩比造型重要，只因為要把握自然的瞬間，就必須加強記憶以完全捉住某一霎時的自然，而隨時間迅速變幻的不是自然的形而是色彩。除此之外，石川藝術創作的重要元素還有光、構圖、特殊的山水母題等等。

這樣的藝術觀念，其實和其西洋藝術史觀息息相關。20世紀初剛進入國際社會不久的日本，對其他國家的認識和現在有相當的差距，藝術觀念當然也和現在有所不同。石川對同時代日本西洋藝術的看法，和目前日本學界所累積的研究成果，也有理解上的差異，甚至在某些部份還出現偏差¹⁹³。因此，必須先就其所認識的西洋藝術傳統進行瞭解，才能掌握其極力追隨西洋進步藝術之餘，對個人藝術的思考。也必要先釐清其理解的日本西洋美術發展史，才能更合理地推測他在其中可能扮演的角色。循著這樣的脈絡來看，或許更能掌握石川的藝術思想及作品特質。

以下便嘗試以石川的藝術史觀，何謂理想化的自然之瞬間，及石川模式的寫生美學，亦即其創作的方法，分別加以討論。由於全數歸納整理自石川的著作，在行文上便不重複強調石川的看法。

一、藝術史觀

石川除了相當用心於研究西方的當代藝術潮流之外，也對西洋藝術史下過一番功夫。目前無法得知他的西洋藝術史基本資料為何，只能就其《西洋藝術史》¹⁹⁴一書，和《認識繪畫（繪見方）》¹⁹⁵一文進行瞭解。其他的文章，雖偶有提及藝術史的部份，卻多屬片段式的，內容也大抵不出上述兩種著述的範圍，在此不一一列舉。

西洋藝術史

《西洋藝術史》一書的內容，雖然從埃及古藝術開始談起，也稍微介紹兩河流域、波斯、地中海東岸各地、希臘、羅馬的古藝術；不過，全書的重點還是著重在近代藝術部份，也就是文藝復興開始的藝術史。如果以涵蓋的國家來看，也

¹⁹³ 例如工部美術學校成立於明治9年（1876），並非石川所記憶的明治15年左右。參見石川，明治以後 西洋畫（一），《台灣教育》，No.345（1931年4月），頁77。這種過去歷史中個人記憶與事實的差距，往往是目前研究者引用過去資料時，十分棘手的問題。筆者研究石川的過程中，便經常遭遇這種困擾。

¹⁹⁴ 石川，《新美術講座：西洋繪畫史》，東京：中央美術社，出版年不詳。

¹⁹⁵ 石川，《認識繪畫（繪見方）》，《台灣教育》，No.328（1929年10月），頁77-84。這篇文章是刊登在台灣教育會專為教育人士出版的刊物上，對塑造台灣人的西洋藝術史觀而言，具有相當的重要性。

可以發現所謂的西方，其實也就是西歐（包括義大利、法國、西班牙、比利時、荷蘭、英國、德國）和漸漸竄起的美國¹⁹⁶。清楚西方的概念之後，就比較能掌握西方藝術發展脈絡。

繪畫的起源

儘管花了一些篇幅描述希臘、羅馬以外地區的古藝術，然而，由於文藝復興被界定為西方近代藝術重要的起點，在這個脈絡下，自然地，希臘羅馬的古藝術成了西方藝術史的正統起源¹⁹⁷。所以，以希臘年輕女子為情人描繪牆上投影的故事，解釋藝術的起源。

雖強調只要有人的地方就有繪畫，例如台灣原住民（石川原用「蕃人」一詞）的繪畫¹⁹⁸。以前後文來看，這只是聊備一格的說法。強調藝術的承傳性，也就是強調藝術創作之前，學習的重要性。這個學習的過程，是由模仿自然，亦即寫實技巧的研究開始¹⁹⁹。根據這樣的推論，可以理解為何埃及的藝術，是屬於裝飾性的，即使模仿自然根據的也多為記憶中的自然，雖具有優雅的魅力，卻也是幼稚的²⁰⁰。

總而言之，西洋藝術發展的重點，仍是模仿自然的寫實問題。西洋藝術史就以寫實為脈絡展開，各自強調不同時期的寫實重點。

繪畫的發展

以寫實為重點開始發展的繪畫史，第一個課題是，根據物像的外型描繪輪廓。就像前面提過的，希臘人將投射在牆上的影子描下來，兒童的繪畫也是同樣的道理，都是先用線條描繪物像的輪廓²⁰¹。逐漸地，出現透視法²⁰²以加強寫實性。希臘早期的藝術樣式是以外形為主，在線條畫成的輪廓內加以賦彩。藉此推論線條和色彩如此的搭配方式，是人類共同審美感的表現²⁰³。從佛畫發展出來的日本

¹⁹⁶ 石川所介紹的美國藝術，是從獨立革命前後的英國風格肖像畫談起，並強調其將精力投諸於建國創業，並無原住民（土著）藝術的表現。見《西洋繪畫史》，前引書，頁143-152。這種觀念，在現在看來，是非常白人中心的美國藝術史。石川對美國漸漸竄起的關注，也可參見 明治以後 西洋畫（二），《台灣教育》，No.347（1931年6月），頁124。

¹⁹⁷ 間或有談到其他地區藝術對希臘羅馬的衝擊，然而，在 認識繪畫 一文，則由希臘繪畫起源，直接跳到文藝復興前後的繪畫。同上註。

¹⁹⁸ 同上註。

¹⁹⁹ 石川認為印象派之前的西方繪畫，研究寫實技巧是其中重要的部份，也同意按照順序來研究寫實性的畫法是十分有益的。可一併參考 給畫畫的人（二），前引文。

²⁰⁰ 石川，《西洋繪畫史》，頁1-6。

²⁰¹ 明治以後 西洋畫（一），前引文，頁78。

²⁰² 石川認為西元前約一千年左右，希臘藝術便相當發達，當時已出現透視法的運用。同上註。

²⁰³ 石川認為由中國傳至日本的佛畫，例如法隆寺的壁畫，也是以線條描繪輪廓再加以填彩。同

土佐派²⁰⁴也是以線條為主，並逐漸發展出表現線條之巧妙的浮世繪²⁰⁵。

勾繪出輪廓之後，緊接著就是表現立體感。作法是藉由色彩的濃淡表現凹凸效果，於是完成了古典描法，以文藝復興畫家們的作品為代表²⁰⁶。除了藉此方式力求表現立體感之外，17世紀的荷蘭畫家林布蘭（Rembrandt van Ryn, 1609-69），則是利用光來營造強烈明暗對比的藝術家，由於林布蘭家鄉室內的窗小照明不夠，因而將生活習慣應用到繪畫所導致的發明²⁰⁷。其後的畫家，因為賣弄技巧導致精神性喪失，到了18世紀逐漸有流於皮相之美的傾向。其中，魯本斯（Sir Peter Paul Rubens, 1577-1640）在當時的歐洲並不太有名，成為英皇查理一世的御用畫師之後，才開始為其他國家的君王繪製肖像畫，並因而逐漸享有盛名。可惜的是，也有批評者認為技巧太過而缺乏品味²⁰⁸。總而言之，近代的繪畫以線條為主，逐漸追求色彩的濃淡變化及調和，為發展的主要脈絡。

風景畫的發展

風景畫的出現，最早是做為人物畫的背景。十七世紀左右，漸漸獨立成為單獨的表現題材。某些荷蘭畫家和法國畫家克羅德（Claude），為風景畫的先驅，然而，他們所畫的風景畫是屬於古典式而非寫生來的，主要根據的是自己的理想來創造。今日看來，可以發現許多古典派的弊病²⁰⁹。與安格爾（Jean Auguste Dominique Ingres, 1780-1867）²¹⁰寫形為主標榜的造型正確相對的，有同時代的德拉克洛瓦（Eugene Delacroix, 1798-1863）²¹¹所開創的浪漫派。風景畫方面，出現了英國的康斯塔伯（Constable）和泰納（Joseph Mallord William Turner, 1775-1851）²¹²，法國方面則以米勒（Jean Francois Millet, 1814-75）²¹³和科洛（Corot）為代表。

上註。

²⁰⁴ 從室町時代到幕末時期日本的宮廷繪畫，繼承了日本傳統的樣式。初期代表作品有《融通念佛緣起繪卷》（1414年，推測有土佐行廣、行秀等六人參與製作）。參見《日本美術史事典》，前引書，頁677。

²⁰⁵ 浮世繪為江戶時代盛行的庶民繪畫，繪畫樣式沿襲古老的大和繪傳統，並開啟近代風俗畫。與武家支持的狩野派對立的庶民藝術。風格上也吸收土佐派、洋畫、寫生畫等等。所謂「浮世」指非彼岸的現世，非過去、未來的現在，所以呈現濃厚的世俗味。同上註，頁58-63。

²⁰⁶ 石川，認識繪畫，前引文，頁79。

²⁰⁷ 明治以後 西洋畫（一），前引文，頁80。

²⁰⁸ 同註22，頁80。

²⁰⁹ 同上註，頁81。

²¹⁰ 法國畫家。1797年入大衛（Jacques Louis David, 1748-1825）門下，被認為對抗浪漫主義的嚴格古典主義的支柱。風格很少改變，極力追求犀利精確的圖像、蜿蜒的曲線。他曾說：「線條是正直的藝術」、「素描包含了色彩以外的一切」。《西洋美術辭典》，前引書，頁417-419。

²¹¹ 法國浪漫主義運動大師，1832年的北非之旅為他打開了嶄新的視野，阿拉伯人、猶太人的生活、動物的題材，以及融合了拜倫（Byron）詩句裡的種種意象，和土希戰爭的典故，都呈現在其巨幅的作品裡。同上註，頁231-233。

²¹² 英國畫家。1789年入英國皇家學院就讀，1799年參加皇家美術院展，1802年成為皇家藝術學

這些被稱為自然派的藝術家，直接面對戶外的自然進行描寫，開發了古典主義以外的新方向。然而，卻有人認為米勒的作品並無美感，農民為題材的畫面不太潔淨，不適合掛在客廳裝飾，也有人認為這種帶有故事性的畫，在英國插畫藝術裡很多，所以並不有趣。其實，這是當時的人不瞭解，這種畫法拋棄了古法的習套，表現自然的清新，這也就是自然派的生命所在²¹⁴。

隨著自然科學的進步，繪畫方面也有新的成果。十九世紀的馬內（Edouard Manet, 1832-83）²¹⁵開始在畫面上表現自然的光，而開拓了印象派。隨後許多畫家也著手研究空氣和光線的效果，又被稱為外光派，並打開寫生的風氣。當時這一派被視為畫壇的異端²¹⁶。接著，莫內（Claude Monet, 1840-1926）²¹⁷應用彩虹的原理，使用原色表現自然中的空氣與光的震動，將繪畫視為科學般地進行研究。之後有人以這種科學繪畫的方式發展出點描法，並不太獲得好評，理由是太過生硬而不夠柔軟²¹⁸。

日本近代西洋藝術史觀²¹⁹

石川認為日本與西方遇合的過程，除了幕末傳教士帶來的藝術之外，基本上由英國的影響開始，逐漸受義大利的影響，最後則以法國為日本學習的重心。最初有嚴重的西洋文明崇拜情結，所以研究西洋繪畫之風十分興盛，對自己的傳統

院院士（27歲），1796年以前是完全的水彩畫家。他的風景畫被人說成「空無一物的畫，而且是非常地像」。1819年以後他的畫愈來愈流於明亮清淡的色彩，並開始從有色的光線（康斯塔伯說是有色的蒸氣）的角度來思考繪畫。《西洋美術辭典》，前引書，頁857-860。

²¹³ 出身農家。1850年以後受到友人盧梭（Rousseau）的影響，開始注意農村的題材和風景。「播種者」（The Sower, 1850-51）這類作品使他被指控為社會主義者。他所畫農民題材的作品，對梵谷、秀拉等人都有深遠的影響。同上註，頁568-569。

²¹⁴ 石川，認識繪畫，前引文，頁81-82。

²¹⁵ 法國畫家，剛開始學習學院派歷史畫，卻逐漸開始對這種繪畫產生反感。後來，以強調光影的對比，儘量排除中間色調，直接描繪模特兒，以表現「瞬間」的效果，而開創自己的新風格。「草地上的午餐」（Dejeuner sur L'herbe, 1863）為其引起爭議的代表作之一。同註24，頁520-522。

²¹⁶ 明治以後 西洋畫（一），頁82。

²¹⁷ 法國畫家。莫內是1860年代晚期到1870年代早期印象主義的創立者之一，而且只有他終其一生都堅持印象主義的原則和目標。他的風景完全以主題的視覺經驗感知為首要考慮。他曾說：「試著忘卻你眼前的一切，不論它是一樹、一屋或一畦田；只要想像這兒是一個小方塊的藍，這兒是長方形的粉紅，這兒是長條紋的黃色並照你認為的去畫便是」。《西洋美術辭典》，頁581-84。

²¹⁸ 明治以後 西洋畫（一），頁83-84。

²¹⁹ 這個部份主要根據的是石川，明治以後 西洋畫（一）（二），前引文。此處皆為此文所載內容的整理。石川的文章裡錯誤甚多，筆者不擬一一列舉，在此要強調的是他個人對日本藝術發展的想法，若第二章一節已交代過的相同部份，在此不再重複。

藝術則不甚看重。石川最終的目的，還是要追求表現日本國民性的美術，而且必須能在國際上與其他各國並駕齊驅的進步藝術。在此筆者將其獨特的日本西洋美術史觀，歸納成以下幾個重點：

1. 日本學習西方進步文明付出極高的代價：工部美術學校聘請的義大利畫家 Fontanesi，在其本國並非知名的畫家，留下的作品現在看起來，是有點髒的油畫。印刷局也聘請義大利的雕刻家來日，為當時的內閣大臣、神宮皇后等製作鋼版雕刻的肖像，其單月的工資高達五百元。日本實在為學習西方文明，付出了很高的代價。
2. 對岡倉天心等人的國粹派不甚推崇：明治 10 年代中期左右開始，出現高唱國粹保存反對西洋崇拜的勢力，雖當初還是學生，並不十分清楚實際的情形，不過，聽明治美術會內的同仁談起，都對當時洋畫遭迫害的情形十分憤慨²²⁰。
3. 外光派對日本造成革命性的影響：黑田清輝歸國後，將日本西洋繪畫帶入革命期，並憑藉個人的地位和伎倆，進入被國粹派把持的東京美術學校，著手開拓西洋繪畫。黑田的印象派畫法，就是根據觀察自然所得的印象，表現自然的情趣。
4. 強烈欲與外國競爭的心態：曾與外國人以速寫競技，因遭對方批評所繪線條未依風向，反駁對方遵循古典畫風，而不懂其印象派新潮畫風的表現²²¹。日本為了成為名符其實的美術國，積極在農商務省成立臨時博覽事務局，為參加 1900 年法國巴黎所舉辦的世界博覽會做準備。積極準備以表現日本人特色的油畫參展，結果，參展的作品中，雖然許多作品明顯受到西洋美術的影響，然而法國新藝術（Art Nouveau）的裝飾風格也是受到日本光琳派的影響，這可說是日本的逆輸入。
5. 表現日本國民性的美術：要突破模仿的階段，必須創造能夠表現日本國民性的藝術。現今的美國雖然接受來自世界各國，如英國、法國、義大利、西班牙、德國等的影響，卻也能加以融合創造美國風的藝術。況且，以其多金的實力，將來恐怕會在世界藝術佔有優勢的地位。所以，日本目前的當務之急即在洋畫方面表現豐富的國民性。

小結

如此不厭其煩地，說明石川的西洋藝術史觀、日本近代西洋美術發展史觀、和繪畫觀念，主要的目的是理解石川的藝術思想。藉由其西洋藝術史觀來看，發現他所謂的繪畫，簡單的說，其實就是由模仿自然開始，然後以寫實技巧的演變

²²⁰ 石川這個結論，似乎是以同仁情誼出發的比例較高，並非真的對當時的國粹主義有所瞭解。

²²¹ 石川文中談到當時大審院部長栗塚省吾，曾招待來自法國美術省的官員，我曾陪同在上野谷中的金池院吃飯。席間法人提到他對南畫派印象深刻。然而，大家當場互相以速寫競技的結果，法人批評我方所繪線條的方向有問題，也就是說，線條的方向並沒有依風向來畫。其實，他根據的是非常古典的畫風，而我方所畫的是印象派的新潮流風。

為發展主軸。其中，線條和色彩是基本的繪畫元素，並由線條為主，逐漸到利用色彩表現光和空氣。瞭解石川如此的藝術觀之後，便可以理解為何石川重視色彩甚於造型，並努力捕捉瞬間的自然光線，因為，這樣的藝術理想，如果放在他所認知的藝術史發展來看，是屬於進步繪畫的新潮流。也因為如此，石川推崇黑田帶回來的外光派，而無法認同 Fontanesi 暗沈的色彩。這樣的史觀造就了他重視形式技巧與自然觀察的藝術特質，而忽略西洋藝術發展中的思想內涵。

以當時國際交流的情形來看，石川同一時代的國外畫家雖有基本的認識，但和目前的理解似乎也有稍許差距。例如強調米勒的成就是表現了自然的情趣，這和現今一般藝術史上的呈現方式很不一樣，大體上，普遍強調米勒農村風景中的精神性，然而，這在石川的眼中可能遠遠不及捕捉戶外的自然風光重要。若由日本近代西洋美術的發展來看，石川追求自然寫生和日本所極力追求的寫實主義是相謀合的。

更重要的是，這些主要刊登在《台灣教育》上的文章，對台灣的教育界人士影響重大，直接影響了他們的藝術理念，也符合石川欲以教育行藝術開發之道的想法。他曾為文指出台灣的藝術文化逐漸開始茁壯，也是因為受到日本精神感化的緣故²²²。以上介紹的有關繪畫的認識、日本美術史的發展等石川的著作，應該也是以對台灣人進行精神感化為目的。

二、何謂理想化的自然之瞬間

根據目前石川現存的文字資料，最能完整呈現其藝術創作理念的要屬一九一二年所出版的《洋畫印象錄》²²³一書。本書共分成 1.面對自然的心態²²⁴、2.戶外寫生、3.外光派、4.光、5.融和、6.明暗、7.位置、8.圖畫、9.色彩、10.顏料、11.樹木和草、12.天空和水、13.畫題、14.畫的潤飾、15.畫框等十五個章節。石川其他的著作如《寫生新說》²²⁵、《水繪 第一步》²²⁶等內容較完整的專書或報章雜誌上刊載的文章，大抵都不出此書所談的內容，因此，筆者大部分的立論多以本書為依據。

自然觀

在面對自然的態度上，石川除了要求謙遜以便詳實觀察之外，他更強調一種接近個人主義式的自信，他認為畫者應有「所有的風景皆因我而存在，任由我自

²²² 石川認為台灣若要發展具有特色的藝術，必須要有適當的指導，第一要務就是先覺者的精神感召。參見 南方 藝術文化 ，《台灣日日新報》（1941年12月10日），4版。

²²³ 石川欽一郎，《洋畫印象錄》（東京：目黑書店，1912）。

²²⁴ 原日文的「心得」一詞有思想準備或注意事項的意思，筆者認為譯為「心態」可能較為貼切。

²²⁵ 石川欽一郎，《寫生新說》（東京：日本美術學院，1914）。

²²⁶ 石川欽一郎，《水繪 第一步（叢書2）》（東京： 社，1936）。

由取用」的氣魄²²⁷，當有自然對莎士比亞表示深情厚意，對自己應該也是一樣的信心²²⁸。對於石川主張寫生面對大自然的態度部份，大約可歸納為幾個重點：

1. 謙遜：面對自然時態度一定要謙遜，要對自然的威力抱持崇敬的態度，也要以虛心研究其中的奧秘。
2. 自信：除了謙遜之外，也必須要有絕對的自信，畫畫的時候要保持自我，必須認為所有的風景皆為我而存在，任由我自由取用，非得抱持如此的氣魄不可。
3. 確實的自然主義：不要依賴別人的作品，一切都從大自然中去研究以形塑自我的畫的考案（即畫的構想、學理、畫法等各方面），不要對自然心存任何既定的觀念或知識，一切都要通過眼睛去研究。
4. 記憶的必要：寫生時的速度要快，因為光線的變化極迅速，一眨眼之間，所有的顏色、明暗都可能改變，因此，當景象改變時運用記憶便十分重要。
5. 個人主義：寫生時要自我並充滿自信，自然對莎士比亞等大師具有深情厚意，對我也是一樣的，自古以來的大師皆對自然發揮了其自家特有的妙處，所以，我們也該創造自我的新機軸。每個人的視網膜的構造皆不同，對光線的感應也不同，對自然所感受到的色彩也不同，因此，要忠於自我的視覺經驗。
6. 寫生的三大要點：勇氣、確信、敏活。要有充分的勇氣畫出自己所觀察到的自然景色，並對自己有充分的信心，然後加以靈活變化，因為全然地模仿自然或前輩畫家的作品並非藝術，畫家與攝影家也是不一樣的。

由此可見，石川相當重視個人對自然的主觀觀察，以及觀察之餘的個人創意，因此，我們可以說，這樣的自然風景是經過「理想化」的自然。另外，對於「記憶」的強調，主要是因為繪畫的目的在於捕捉「自然的瞬間」。在時間的流逝中，快速變幻的是照拂大自然的陽光，影響所及，物象的色彩也隨之瞬息萬變。由於變換便在轉眼之間，因此，石川認為畫家必須培養良好的記憶力，否則難以捕捉瞬間即逝的自然色彩。他甚至直接為文指出色彩為主造型為輔的觀點²²⁹，還因此令登載該文的雜誌編輯附加特別聲明，解釋石川並非認為描形不重要，而是速寫的時候時間有限，必須先掌握色彩，平時就應該在造型的素描方面多下功夫。其實，石川執著的是某一瞬間的自然，自然要求精確掌握光線和色彩。

風景的選擇

除了上述面對自然的態度之外，石川還針對適合入畫的風景多所介紹，這也是另一種增強理想性的方式。並不是隨處的自然皆可入畫，必須有所選擇。至於，石川選擇風景的原則，雖然沒有辦法用條列的方式說明，卻也可以大略分析出幾個脈絡。首先，正如佐佐木靜一的研究所表明，日本自西方進口了一種新的觀看機制，造成了日本人發展出全新的觀看自然的方式²³⁰。簡單地說，日本傳統繪卷物裡多元視點的山水景觀，被一種定點觀看自然，並以方形的框架（西方繪畫尺幅）定格之後呈現的視覺幻象所取代。這樣的風景，也符合了石川所定義的繪畫，

²²⁷ 同註 2，頁 1-2。

²²⁸ 同上註，頁 4。

²²⁹ 石川欽一郎，色主形從，〈 〉No.34（1908年3月），頁 5-6。

²³⁰ 參考第二章第一節。

亦即利用科學性寫實技法模仿自然所繪製成的風景畫。

再根據石川所揭櫫的寫生原理，得知他將視覺焦點放在中景的部份，並站在特定距離的點上，以平視的角度觀看自然²³¹。顯然地，這樣的風景比較不可能出現特寫式或全景視角的風景，因為主題在中、遠景，中等的距離就不可能有近距離特寫的景物出現，平視的角度只可能有景深深淺的差異，也不可能出現鳥瞰式的全景視角呈現的風景。並且，地平線總是在畫面三等分的中間部份，使得畫面的構圖維持相當的穩定性。

如此分析下來，就可以更清楚石川如何做風景的選擇。再加上石川所強調的自然的情趣，亦即明治時期和自然主義文學接近的自然觀，關注的是如何在親近自然中擷取詩意，而非企圖呈現大自然的其他面向（例如 17 世紀的荷蘭畫家，表現自然的恐怖與威力）。基本上，以這樣的方式所選擇的風景，必然就傾向於「如畫的」(pictureque) 的美感²³²。

所以石川選擇的風景，總是和賞景遊覽結合在一起。例如針對春天時節的戶外寫生，他便勝讚景致迷人的台北。因為這時候的台北桃花盛開，柳樹正抽發新芽，天空佈滿暗灰色的雲彩，而這樣的雲彩又比日本國內常見的雲多了幾分雄大的氣勢²³³。介紹夏天的寫生地點，他舉風光明媚的淡水為例，認為碧波蕩漾並點綴零落船隻的景色，再加上白雲掩映的觀音山，和浮在水面的倒影，非常適合入畫，甚至指明早上十一點到下午四點時分是最佳的寫生時機²³⁴。很顯然地，石川對可入畫的自然景色有個人的偏好，甚至連不同的季節和一天中不同的時段都是考慮的因素，因此，他筆下的自然風景其實經過相當周延的選擇。

石川於 1924 年開始，大量地於《台灣日日新報》所發表的台灣風景寫生速寫，以及 1932 年由台灣日日新報社所出版的《山紫水明集》²³⁵一書，可以說是石川個人走訪台灣、日本、中國和歐洲各地寫生，所累積的寫生勝地介紹集。觀察

²³¹ 關於石川的寫生原則，請參考本節後半部對石川模式的寫生美學所做的討論。在此稱特定的距離，和平視的觀看角度，主要是概略式的說法，並不是全然絕對的，但卻也是石川大部份作品呈現出來的共同特色。

²³² 18、19 世紀歐洲的風景畫，基本上有四種不同的美學傾向：1. 羅斯金 (John Ruskin, 1819-1900) 主張的，表現在自然中所觀察到的上帝的心靈；2. 伯克 (Edmund Burke) 為主的，提倡在繪畫中表現「莊嚴」(sublime)，也就是以「平和舒暢」(smoothness) 的繪畫理想來尋求心靈的超越；3. 吉爾賓 (William Gilpin) 強調的「如畫的」美感，並以發現自然中「粗率」(roughness) 質素的美感為目的；4. 康斯塔伯所代表的，以個人的方式描繪日常生活的景致。參考 Ralph Cohen ed., *Studies in Eighteenth-Century British Art and Aesthetics*, university of California Press, 1985；Jushua C. Taylor ed., *Nineteenth-Century Theories of Art*, University of California Press, 1987。石川並沒有針對一個特定地方的風景重複描繪，以企圖捕捉某地特殊的日常生活景觀。

²³³ 見石川欽一郎，春景色，〈台灣時報〉(1928 年 1 月)，頁 69。

²³⁴ 石川欽一郎，夏 台灣寫生地，〈日本寫生記行〉(社，1930)，頁 173-180。

²³⁵ 石川欽一郎，〈山紫水明集〉(台北: 台灣日日新報社，1932)。

這些作品所呈現的各式風景，其實也就是流澗經過石川理想化表現之後的各地風景。

三、石川模式的寫生美學

石川欽一郎雖然是個頗典型的自然主義風景畫家，但是，或許由於他學習的是西方的傳統藝術，並且個人長時間擔任對西洋藝術各方面可以說皆一無所知的台灣人的美術指導者，因此，為了個人學習的便利和教學成效，將繪畫的技巧、程序等皆予以相當程度的公式化，所以，在此我稱其系統式的繪畫原則為「石川模式的寫生美學」。以下我以石川的代表著作《洋畫印象錄》²³⁶和 給畫畫的人²³⁷為主，概略簡述。

寫生步驟

1. 先用炭筆打大體輪廓，再用鉛筆作形的掌握。
2. 寫生的習作以研究色彩的調子為主，可藉眼睛半閉的方式，捕捉大體的色彩關係和調子。
3. 畫大作之前，先畫小品練習。可以藉鉛筆寫生，練習捕捉正確的形狀。
4. 顏料在調色盤上的位置，必須像鋼琴上的琴鍵之於鋼琴家般熟悉，以便節省寫生時間。

構圖

所謂的構圖，其決定要素即首先被畫在圖中的某一點。也就是考慮如何在畫框中安置自然物象，如何在長方形形狀的畫幅中作區隔。其重點如下：

1. 一幅畫只能有一個主要的主题。
2. 為襯托主要物象而添加的副題，必須能夠凸顯構圖的巧妙。
3. 主要的物象避免畫在畫面的正中央部份。
4. 首先確定地平線。通常，如果將畫面切成三等分，地平線可以安排在中央部份，但也避免畫在正中央。地平線猶如畫的脊椎骨，畫的態勢即由這個脊椎骨來決定。
5. 寫生的方式最好以遠景和中景為主體。以距離物像十公尺左右的位置取景為佳。這是概略的說法，必要時還是需要隨機應變。

光線、色彩與明暗

由於光線的緣故產生了兩種不同的效果，一是色彩，一是明暗。掌握色彩與明暗的重點大致如下：

²³⁶石川欽一郎《洋畫印象錄》，前引書。此書內容基本上根據他連續發表於《 》雜誌上的
— 氏寫生談 而來。

²³⁷石川欽一郎 繪 描 人 (一)—(四) (給畫畫的人 (一)—(四))，台灣教育》，No.332、334、336、340 (1932年3、5、7、11月)，頁73-84，65-71，73-80，103-111。

- 1.色為主、形為輔：色彩是繪畫的主要要素，寫生主要目的即捕捉大自然正確的色彩，而形是附屬於色彩的，因個個色彩的範圍也就是形。
- 2.色彩的融合：一色的邊緣與其相鄰色彩的邊緣相互融合，製造協調的色調，以營造畫面的空氣感。
- 3.明暗：所謂的明暗即色彩之外，物象陰影與向光部份。一幅畫的明暗關係將影響整幅圖的調子，並掌握了作品光線產生的氣氛與空氣的感覺。一般來說正午的太陽過於強烈，明暗調子不容易表現，最好選擇傍晚五點左右時分的柔和光線來作畫。各地不同光線下的景色，各有不同的趣味，可選擇當地在最有趣味的光線下時取景。

點景人物

一般而言，如果站著寫生，地平線的高度大概和向著畫家走過來的人的高度差不多，此時，將點景人物的頭部畫在地平線的邊上即可。遠處的人物也是如此，只需將身體縮短變小，即可表現遠距離。如畫家坐著，地平線就比畫家高，此時將點景人物的頭，稍稍畫在高出地平線的部份即可。

石川不僅透過著作介紹他的寫生美學，也在他的繪畫研究所、師範學校的美術課上及與學生共同出外寫生時，實際以當場示範的方式指導了台灣畫家作畫的原則與方法。如果拿石川的作品與台灣畫家早期習畫時期的作品來比較，石川的這一套已十分規格化的寫生模式，幾乎成了台灣的繪畫者奉行不悖的準繩。因此，石川如何以他的寫生美學加上日本式風流觀的風格來呈現台灣意象，就成為研究台灣早期繪畫一個極重要的課題。

第二節 日本式的風流觀²³⁸

根據西洋批評家的看法，鎌倉時代（1185-1331）以來逐漸自中國輸入的禪宗教義，大大地影響了日本人的精神觀念。誠然，我們的風流觀可以說是天性的審美感和禪學精神融合的結果。日本人所具有華麗的氣質和禪宗空觀遁世的觀念，恰好形成積極和消極之差別，這兩極之間的相互感應自然而然地形成了日本人的風流觀。水墨畫捨棄所有美麗的色彩，而指欣賞單調的墨色，這種品味可以說並非日本人與生俱來的，而是受到禪學的感化傳統。水墨畫的主張是犧牲色彩並且消極地觀看自然萬象，這樣的態度和日本人的審美性結合後，由此自然地形成日本人的風流觀。

因此，日本人的品味，固有的美感為直率地喜好華麗，然而由於受到禪宗精神的約束產生出一種雅致的美感。

——石川欽一郎，薰風榻²³⁹

由於石川不斷呼籲要創造日本式的藝術，文人性格強烈的石川，也經常在文章中談到日本獨特的風流觀，所以，理解其所謂的風流觀，成為認識其藝術風格不可或缺的必要基礎。然而，他在筆下所介紹的日本風流觀，和目前筆者在相關研究中所獲得的相關概念，有稍許的不同，當然，類似的部份毋寧是較多的，只不過，透過閱讀當今學者的研究，筆者更能夠理解石川感性文字中所談的日本風流觀究竟為何。以下便先針對當今一般的日本學者，對日本美術特質的研究，做簡單的介紹，再概述石川個人的日本風流觀。

一、日本風流觀

根據惟雄的研究，探究日本美術的發展動有很大的關連。他舉中國北宋畫論書《宣和畫譜》的記載為例說明，指出當時宋徽宗便對日本大和繪屏風的裝飾性印象深刻²⁴⁰。1867年日本參加巴黎舉行的世界博覽會，法國評論家Ernest Chesneau指出日本和中國的藝術在本質上有所差異，認為日本美術打破了對稱原則，而創造出富於變化的藝術面貌²⁴¹。在後來一連串外國人對日本藝術加以評論的刺激下，日本人也著手展開日本美術史的編纂工作，因而開始思考日本美術的起源和特質等問題。1903年岡倉天心出版《東洋理想》，以亞洲佛教、儒教、道教的觀念談日本美術，將日本美術放在東亞精神文化的脈絡裡。接著，矢代幸雄於1943年出版《日本美術 特質》，一開頭便提出美術是人類的現象，本質上是世界性的這樣的觀念，超越當時國粹主義的風

²³⁸ 關於風流觀的解釋，請參考第一章第四節專有名詞解釋。

²³⁹ 石川，薰風榻，前引文。羅秀芝譯，收入顏娟英譯寫《風景心境：台灣近代美術文獻導覽（上）》，前引書，頁134。

²⁴⁰ 惟雄，《岩波流 7：日本美術 見方》（東京：岩波書店，1992），頁4。

²⁴¹ 同上註，頁5。

潮，而打出國際主義的觀點，並提出日本美術的四大特性：印象性、裝飾性、象徵性、感傷性²⁴²。由此可見，日本美術史的整理產生，有階段性的差異，而其中界定日本美術在世界中所佔的位置，與詮釋日本美術的特質也息息相關。為了說明日本美術的特質，就必須強調日本特有的美學，亦即日本獨特的風流觀。以下便以筆者閱讀當代著作所做的綜合整理，介紹日本風流觀的幾個特點²⁴³：

1. 與自然的交歡：從12世紀著名的《源氏物語繪卷》開始，日本藝術便以自然景致的細膩描繪，做為畫中人物感情的寄託。面對自然的各種情緒，都在藝術作品中呈現。不過，和同樣強調人與自然親密情感的中國藝術比較起來，日本強調的是纖細可憐、荒涼淒絕的部份。除此之外，也表現與自然親近的幸福情感，以及積極性的生命感²⁴⁴。

2. 裝飾性：從古老的繩文土器起，便強調抽象的裝飾性，而且不講究對稱原則，裝飾圖案呈現自由富創意的設計。在日本，繪畫與工藝美術之間的區分並不明顯，主要也是因為日本風流觀中的裝飾性使然。

3. 餘白與反裝飾：極度重視裝飾性之餘，另有一種接近禪宗的「空」的反裝飾觀念出現，是一種強調簡潔、省略、靜態的美。海外所流行的日本人的美意識「禪」、「佗」()²⁴⁵、「寂」()²⁴⁶即屬於這類型的風流觀。草庵風茶室和遁世者的脫俗的風雅，也是相通的美意識。這可以說是對過度裝飾的一種平衡表現。繪畫中最明顯的呈現方式，即留下大量的留白。庭園設計裡的枯山水²⁴⁷，也是屬於這種「除去的美學」。

4. 遊戲性：相對於藉自然中的景致寄託情感，日本美術中還另有一種遊戲的性格。其中，有孩童般天真無邪的樂天，也有優雅的遊興，甚至某種滑稽、誇張的玩笑性。繪卷物中連續的空間、包含時間的過程、以及視覺化的故事性，就是一種優雅遊興的表現。過度放縱的結果，則出現異樣與好色的性遊戲傾向。

5. 聖俗之間：自古日本人便對兒童抱持某種宗教般的心態，極度崇拜「稚拙美」，並將稚拙與崇高的聖性結合。這種美學主要表現在宗教藝術方面，不過，由於日本人感性傾向使然，還是帶有某種敘情性的表情。將虔敬的宗教感情和可愛的抒

²⁴² 同上註，頁 8-10。

²⁴³ 主要的參考書籍有 惟雄，前引書；高階秀爾，《日本美術 見 眼》（東京：岩波書店，1991，1993）；高階秀爾，《日本近代 美意識》（東京：青土社，1986）。

²⁴⁴ 惟 雄 ， 同 15-21。高階從日本語中所謂的「美」的定義，開始談日本的審美情緒。認為原本日本的美「 」這個詞，最早有愛情的意味、也有小巧、可憐的意思、到室町時代才具有視覺的優美之意。《日本美術 見 眼》，前引書，頁 1-8。

²⁴⁵ 佗，有寂居、幽居等恬適生活的意思，也指閑寂、恬靜等茶道、俳句中的理想境地。參考宋文軍編，《現代日漢大辭典》（台北：大新書局，1992），頁 1891。

²⁴⁶ 寂，有古色古香，古雅的風趣之意，也有老練、蒼老的意思，同時也意味著樸素優美與幽雅。同上註，頁 675。

²⁴⁷ 並非真的有山有水，而是以石頭和砂子為材料所精心排列成的石庭，代表有京都的龍安寺。

情性結合，是日本佛教美術重要的特點。在禪畫中，則呈現聖性與庶民滑稽的俗性混合表現。

6. 平面性：日本人的繪畫空間意識屬於幾何平面式，而非西方三度空間式的概念。不論是過去的繪畫，還是近代日本畫家的表現，都追求這種日本平面形的空間意識。例如高橋由一、梅原龍三郎等人，即使學習過西方的透視學寫實技巧，仍舊回到這種平面美學的世界。

以上概略介紹目前日本學界所研究出來的日本風流觀，當然這是非常粗淺的介紹，而日本學界也還持續不斷研究中。不過，觀察近代日本美術史研究的初步開始，可以發現，石川寫作日本風流觀相關文章的時代，並沒有太多的資料可供參閱。有這樣的初步概念，比較能夠理解石川有關日本風流觀思想的脈絡。在前面已經介紹過，石川和岡倉天心一樣由東亞文化出發，認為中國的藝術和日本美術有密切的連帶關係，也指出佛教美術為彼此共同的淵源。然而，根據他在「認識繪畫」一文的內容，似乎也有以討論線條、色彩等東西方藝術共同元素，嘗試從比較國際性的角度談論藝術的想法。只不過，他的理念還是傾向於瑣碎的感受，而欠缺系統性的論述²⁴⁸。所以，除了這些基本的概念之外，石川討論日本風流觀多是根據個人的體驗和觀察所得的感想。

二、石川的日本風流觀

石川在文章當中不時強調所謂日本式的「風流觀」，因此，其自然主義的寫生觀背後，其實隱藏著根深蒂固的日本式的風流觀。呼籲日本畫家創造具日本國民性的藝術，根據的也就是日本獨特的風流觀。簡單地說，石川所強調的日本式風流觀主要有幾個重點²⁴⁹：

1. 積極與消極、華麗與質樸、複雜與簡易等極端並存的固有美性：其消極的部份來自於禪宗遁世的觀念，此種帶有犧牲觀與消極性想法的觀念，具體表現在避開美麗色彩只表現墨色的水墨畫上，或者如義政將軍在月待山山麓的草庵中等待月亮，此種靜靜的等待中亦含有一種消極的風流。德川時代流行的江戶趣味，最典型的代表就是以貴重的絹做內裡的木棉質地的衣服，外表上看起來質樸，其實內涵華麗的設計，這就是日式結合正負兩極的設計。又如足利時代²⁵⁰所產生的能

²⁴⁸ 石川，「認識繪畫」，前引文。

²⁴⁹ 參見石川欽一郎「薰風榻」，前引文；「畫能樂—附七月梅若夜能感想」，《中央美術》2；8（1916年8月），頁5-12；「能樂 繪畫的觀察」，《中央美術》（1916年10月）；「日本人 描繪」，《中央美術》（1925年12月），頁172-175；「東西閑話」，《台灣時報》（1927年1月）；「綠風抄」，《台灣時報》（1927年8月）；「啜茗閑話」，《台灣時報》（1933年2月）等文章。

²⁵⁰ 足利時代也就是室町時代（1338-1573）。

樂²⁵¹也是此種風流觀的代表，表面的動作上看起來簡雅素樸，甚至令人覺得幼稚，但是，隱含的內在情緒卻充滿極微妙的意匠，也包含了精妙的技巧。

2. 強調微妙變化的空間之美：例如日本房舍的設計以及屋內裝飾物的擺置，講求的是眼睛所看不到的空間變化之美，由西洋的室內裝飾法來衡量的話，或許將被視為空的空間。總而言之，隱藏其中的具有微妙變化的空間之美，才是設計的精髓所在。其他像花道所講究的花與枝葉的配置，京都桂離宮外面玄關前石頭的擺置，在在都具有令人低迴與感動的空間之美。

3. 「餘韻」的理想境界：日本的庭園中到處都有彎彎曲曲的小徑，為的是在房舍裡品茗時，放眼眺望不致一眼即見筆直的通道而破壞興致，迂迴的小景可以增加情趣，狹小的庭院看起來也將顯得大些。這種迂迴而得以再三回味的趣味就是「餘韻」的精髓。又如日本歌謠中少有強烈的節拍，曲子的抑揚和旋律所產生的節拍帶有許多可以轉圜的空間和纖弱的陰柔風情。雖然較顯哀調，但也充滿供人細細品味的餘韻。

4. 寂寞蕭瑟的風情：在日本的深山幽谷中和暗夜裡，具有一種神秘感和寂寞蕭瑟的味道。瀨戶內海富含灰色調的景緻，薄薄的雲氣、淡淡的海色、毫無稜角的柔順線條，宛如盆景一般的女性式風景，流露著纖弱的風情。

5. 潔癖傾向：日本人的房舍對西洋人而言就如同空屋一般，而西洋人的室內設計對日本人而言則彷彿道具屋一樣，其中一個關鍵因素就是由於日本人生性的潔癖傾向。

6. 遠慮²⁵²和義理²⁵³：日本人具有遠慮和義理的性格，這是其他國家所沒有的。雖然歐洲和中國的藝術中，和日本同樣地，也有雅致和餘韻的表現，但是，由於缺乏遠慮和義理的性格，所以呈現的趣味全然不同。一般而言，北方人比較理性，南方人比較感性，日本人雖傾向於感性，然而，由於遠慮和義理的性格使然，這種感性不至於到狂熱的地步²⁵⁴。

²⁵¹ 日本的一種古典的樂劇，中世紀由外來舞樂和日本傳統舞樂融合而成的，演員戴能樂面具隨著伴奏表演。參考宋文軍編，《現代日漢大辭典》（台北：大新書局，1992），頁 1357。鎌倉時代（1180-1330）即已完成初步的形制，到了南北朝（及室町時代初期，1338-1392）和室町時代乃能樂的興盛期。根據《日本美術史事典》，前引書，頁 731-733。

²⁵² 遠慮：有客氣、謙虛、拘謹的意思。《現代日漢大辭典》，前引書，頁 185。

²⁵³ 義理：有人情、正義、禮節的意思。同上註，頁 451。

²⁵⁴ 所謂的遠慮和義理不容易直接和藝術創作聯想在一起，不過，筆者根據石川的文字推測，應該是指日本人含蓄的感性之類的意思。在《日本人描繪》，前引文，石川舉雪舟為例，說明日本人由於遠慮和義理的性格，所以表現出不一樣的藝術面貌。在《西洋畫の かん見 日本畫》中，則提到雪舟的畫風是介於堅硬與柔和之間的風格。《中央美術》（1916年12月），頁 54-57。

以上這些概念雖然看似簡單，其實也已大略地描繪出日本美學的部份精髓。只是，在華麗與質樸這兩個極端之間，石川毋寧是選擇質樸的。相對地，他也比較推崇消極和簡易的美學。這樣的美學選擇也在作品中，自然地流露了出來。特別是他對色彩的強調，除了受到浪漫派之後的藝術思潮影響之外，日本美學中對裝飾性的追求也是重要的因素；另外，他在比較台灣與日本的風流觀時，即強調台灣的山水缺乏一種寂寞而神秘的美感²⁵⁵，可見，石川眼中的日本風流觀，是他品評美感有無的重要依據。

不僅在創作上石川展現了對日本式風流觀的追求，透過其散文式的隨筆，我們可以清楚看到石川不管在面對日本的油畫或日本畫，甚至觀賞日本傳統的能樂或走在日本的街道上，都流露出對日本傳統美學精神的推崇。例如他便曾在文章中提及能樂的記號性，甚至在觀賞的過程中，將舞台想像成畫布，而批評舞台的打光太過西洋化，而造成過於寫實的負面效果，認為不如以蠟燭打光更好些，能讓觀者多一些想像的餘韻空間²⁵⁶。石川這種對日本傳統美學的崇憬是如影隨形的，即使來到他眼中風光明媚、山紫水明的台灣，他也總是不自覺想起充滿日本式美感的風景²⁵⁷，因而難免因為台灣的山水欠缺日本美學的最高境界「餘韻」，而覺得有點美中不足²⁵⁸。

由上述的概略介紹，可以很明顯地看出石川並未意識到如佐佐木所言，新「觀看機制」對在藝術上表現日本風流觀的影響。這套日本式的風流觀在日本帝國的「殖民論述」中，成為殖民者的美學特權，卻是被殖民者的藝術禁區，這套日本風流觀反而變成另一面「鏡子」，映射出殖民地與殖民母國相異的特質，並予以放大顯像。日本風流觀加上「殖民論述」成功塑造了石川的「帝國之眼」(imperial eyes)²⁵⁹，並用以顯影其心中所感受的「台灣風情」。

²⁵⁵ 石川欽一郎 薰風榻 ，前引文； 台灣 山水 ，《台灣時報》，1932年7月。

²⁵⁶ 石川欽一郎， 畫 能樂—附七月梅若夜能感想 ，前引文，頁 5-12。

²⁵⁷ 石川欽一郎， 夏 台灣寫生地 ，前引文。石川在文中提到霧社具有日本有名的古道木曾街道的趣味，山麓櫻花雲映則令人思及日本吉野山的春。

²⁵⁸ 石川欽一郎， 薰風榻 ，前引文。

²⁵⁹ 借用 Mary Louise Pratt 的說法，直接引用其書名 *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, New York: Routledge, 1992.

第三節 「帝國之眼」看台灣風情

總之，在台灣不會出現消極性觀點的風流觀，因為，大自然既積極又現實。深山幽谷中沒有神秘感，暗夜裡也沒有蕭瑟寂寞的味道，寂寞等等的感覺是無法在本島的自然中找到的。所以我們認為在台灣缺乏趣味，其實是根本的趣味不同。與其說台灣沒有我們的那種風流觀，不如說這個島上充滿了完全不同的特有趣味。若要發現它，首先，我們不能再以我們的風流觀表現，並且不能在用隱約委婉的方式，而是直接和當地積極而強烈的大自然接觸，就可發現台灣的風流觀。如此便能大致反映出台灣的自然面貌和那種粗而硬的氣質。

——石川欽一郎，薰風榻²⁶⁰

巴巴（Homi K. Bhabha）曾指出，「殖民論述」讓殖民者融進一個無以名狀的空洞空間，進而讓殖民者感受到文化的「遠古無以決定性」，而無法判斷是「不潔」抑或「神聖」²⁶¹。在石川對台灣風情的描述中，處處可以感受到他時而欣喜讚嘆時而貶低鄙視的態度。這種矛盾的「含混」心態，是介於驚豔與嫌惡之間的複雜混合體。因此，石川雖然被台灣自然所吸引，卻總是心存不滿足之感，甚至覺得厭倦，如他在「台灣地區的風景鑑賞」一文中所言：

所謂台灣的風景很活潑熱鬧的意思，也可以說是我們到處看到的自然都令人微笑愉悅。一切都非常壯觀而絕不悲觀。登上阿里山八千尺高的山頂，面對深淵，望向曉霧已散的新高山，我不禁為此雄壯的景觀所感動，然而不知道為什麼我總是有些不滿足的感覺。仔細推敲，原來是缺少了神秘感。若是在日本，爬上信州一代的高山，除了雄壯的氣勢迫人之外還會感受到一種恐怖感，此恐怖感主要便來自神秘感。而在台灣，即便是高山上，大自然仍是愉快的樣子毫不覺得恐怖，也沒有什麼神秘的氣氛。缺乏神秘感時，大自然有如一覽無遺，而台灣的自然多半都是一眼望盡，餘韻不足；正如前述，自然的表現形狀強硬色彩鮮豔，一切接瞭若指掌。或者說得更清楚些，就是相當單純。美麗的台灣風光變化不夠細膩。四時的色調表現相近，而且這些色調種類大體上也變化不大。最初看時感覺很美，但是看慣了就覺得很單調。也就是說我們會發現到台灣的建築樣物式單調，女性服裝也單調，台灣的音樂或藝術也單調。²⁶²

²⁶⁰ 石川欽一郎，前引文，頁137。

²⁶¹ Homi K. Bhabha, "Articulating the Archaic: Notes on Colonial Nonsense". Eds. Peter and Hilga Geyer-Tyan. *Literary Theory Today*. (Ithaca: Cornell Up, 1990), pp.203-218. 參考廖炳惠，「與污塵為伍的奇異種族」：身體、疆界與不純淨，《中外文學》，315(1998年8月)，頁82-96。

²⁶² 石川欽一郎，「台灣地區的風景鑑賞」，《台灣時報》（1926年3月），收入顏娟英，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀（上）》，前引書，頁34-35。

這種既「為此雄壯的景觀所感動」，卻又「有些不滿足的感覺」，進而覺得「看慣了就覺得很單調」的心理戲劇，其實是相當典型的殖民者對待被殖民地風景的心態。石川還強調「鑑賞台灣地區的風景時，首先一定要對照著，從日本的風景角度來考慮²⁶³」很顯然地，他是以一雙「帝國之眼」觀看台灣的一切。利用日本的美學價值標準來判斷台灣風景。

前文介紹過，志賀重昂的《日本風景論》重編了日本的風景秩序，石川所做的則是以日本美學為標準，建構一套日本帝國的風景美學規範，或風景美學品評。在這套論述裡，日本美學是最高標準，其他的只能以「差異性」相對補充其不足，或豐富帝國的美學內涵。因此，他特別強調台灣的山水線條強硬是陽剛式的，而日本瀨戶內海的山水則是纖弱的陰柔女性式的山水²⁶⁴，這種對照，不僅是「帝國之眼」的顯影結果，更是對自身所「匱乏」之物的強烈欲求。

石川在諸多著作中對台灣風情的關照，皆充滿以上所形容的矛盾心態。尤其是在 薰風榻、台灣山水 等文章中，對台灣山水的美與其不足之處有頗為詳盡的描述。然而，筆者認為石川在說明台灣風流觀時，並不能像論述日本風流觀那樣，可以由個人日本的身份出發，並以實際日常生活體驗為基礎，描述他認為是自然的國民性所呈現的風流觀。也就是說，除了自然環境、氣候等等客觀因素之外，還有住民性格²⁶⁵的問題，以及歷史累積的傳統，以上種種因素都可能左右某地區、某群人的風流觀。所以，台灣風流觀對石川而言，除了有身份和認同²⁶⁶的問題之外，也缺乏對台灣歷史和風俗民情的深入瞭解，以及真實的日常生活體驗。基於以上種種考量，筆者認為石川所觀察到的台灣風情，並沒有像其所觀察到的日本風流觀那樣，具有個人經驗出發的真實感，以及傳統人文的堅固背景。

不過，由於他在台灣生活了近二十年的時間，對台灣的觀察也頗為仔細，尤其以其外來者的身份，往往更能藉由比較與日本本地的差異，而更直接點出台灣的某些特點。這也是日本與西方接觸的過程中，同樣發生過的情形。如果由這樣的角度來看，或許可以借佐佐木以「鏡」來詮釋Fanollosa的方式來看待石川²⁶⁷。鏡子往往能反映出自己看不到的自己的一面，然而，也永遠有照不到的一面存

²⁶³ 同上註。

²⁶⁴ 石川欽一郎，薰風榻，前引文。

²⁶⁵ 用來指原本至少經歷數代家族傳承的台灣住民，或在此地安身立命的人，不用「國民」主要是和「日本國民」（日據時期台灣人的令一種身份）有所區別。

²⁶⁶ 石川即使對台灣的美術推展和教育工作都十分用心，甚至以難得的誠摯真情對待台灣學生，然而，他畢竟始終以日本人出發，以身為日本國民為傲。我們無法得知他對台灣人是否等同於日本國民的真正看法，但是，他在身份上絕對不等同於被殖民的台灣人。

²⁶⁷ 在這裡提出「鏡」的比喻並沒有負面的意義，就好比別人所畫的肖像畫，絕對和畫家自己所畫的自畫像是有差別的。所以，筆者在第六章特別討論台灣風景的雛形，企圖分析台灣畫家筆下的台灣和石川所畫台灣意象的差異，主要的目的也是在此。無論如何，石川筆下的台灣也好，文字中所詮釋的台灣風流觀也好，對台灣的畫家而言，絕對都有積極的刺激作用。就好比當初日本與西方的接觸，日本畫家也由西潮的刺激而逐漸思考出日本特質一樣。

在，尤其更不可忽略的是，鏡子裡呈現的也只是現實的虛像。更何況加上「帝國之眼」所造成的扭曲，讓虛者更虛。

綜合石川發現的台灣特有風情，可以簡單歸納以下幾個特點²⁶⁸：

一、燦爛的陽光：因為緯度較低，地處南方，所以日照強烈，即使冬天也是陽光普照，稱為常夏之島。強光浮動、閃爍，造成特別的光線效果，宛如為大地拂上一層薄絹般。在台灣南部，光的風情尤其具有特色，土地其實並非真的白色，卻因強光的照射而顯得白濛濛的，這樣的景致對畫家而言，是最艱難的挑戰，更是極佳的表現題材。

二、鮮明的色彩：由於強光的作用，和充分的濕度使然，台灣自然的色彩顯得尤其鮮豔澄澈，天空澄藍、白雲多彩，再加上朱色的練瓦以及翠綠的森林，瀰漫著濃豔色彩以及颯爽光輝的世界，此即台灣風情畫的最佳寫照。廟宇繁複豔麗的裝飾效果，女人身上濃麗色彩的衣著和頭飾，也呈現出同樣的風情。

三、陽剛而豪壯：台灣粗硬的山河線條，充滿陽剛的雄性美，和日本瀨戶內海陰柔的女性美，成強烈的對比。即使冬天，也有如睡眠中的勇者一般，絲毫沒有纖弱之氣。影響所及，台灣人的性格則是熱情而直率的，創造出來的歌謠充滿陽性的強烈節拍，與強勁的旋律，一點哀傷的曲調也沒有。

四、積極而現實：粗獷直率而缺乏精神性與神秘感。即使深山幽谷中，也沒有足可令人產生寂寞情緒的神秘蕭瑟氣氛。快活、享樂與熱情的台灣人，和缺乏神秘感的自然一樣，欠缺精神性的素質。

五、特殊的山水景觀：基本上，無論是北部山國還是南部平野，到處都充滿了山水畫的題材。壯麗的山水景色之外，隨處鄉野可見的竹林情趣或野橋歸牧，也都獨具風情。尤其許多台灣獨有的樹木，例如相思樹、梅檀木、榕樹、竹林等等，都是極佳的入畫題材²⁶⁹。

以上簡單歸納石川所謂的台灣風景的特色。對於這種獨特的山水景觀與風流趣味，石川認為應該予以保留，也就是不要用人為的方式破壞。所以，他反對將日本式的和式房屋硬放入台灣的山水之中，台灣色彩鮮明、陽光燦燦的山水景

²⁶⁸ 筆著根據石川近三百篇著作，挑選其中對台灣風情著墨較多的文章，加以整理而成。主要參考文章如下：薰風榻，前引文；台灣山水，前引文；光鄉：台灣風光，前引文；初冬漫策，《台灣時報》（1927年12月），頁87-92；春景色，前引文；各有因緣（上）（下），《台灣時報》（1929年1月，1929年2月），頁82-85，頁93-97；台灣風光回想，《台灣時報》（1935年6月），頁52-55；樹木風景，《台灣時報》（1936年4月），頁57-58；台灣寫生地，《 》（1918年7月），頁27-29；朝鮮旅，前引文；；朝鮮台灣風光，前引文，頁64-68。

²⁶⁹ 在下一章第三節作品中表現的台灣山水—異己意象—，將較詳細地討論石川對台灣山水景觀的觀照。

觀中，適合的是與綠色大地相配和的紅瓦房。也反對將祇園的櫻花，移植到新高山（玉山），因為櫻花的纖弱趣味不適合強烈氣質的台灣。因此，依石川看來，在台的日本畫家因為根源於不同的風流觀，無法捕捉台灣的風流趣味，他表示：

所以，日本歌並沒有可歌詠台灣自然的那種強烈節拍，亦即缺乏陽性的旋律，難免美中不足。因此，在台灣的日本人，不應該就根據自己的品味來歌詠台灣而已，就如同自日本來台的畫家，因為不熟悉台灣的風物、本島強烈的色調和光線，以及山河粗硬的輪廓線，結果雖然描寫台灣風物，完成的作品卻像日本的風物一般，這種傾向和日本人做的台灣民謠一樣，雖然歌詠台灣風情，實際上卻如同在寫其內心的日本風情，如此難免產生矛盾²⁷⁰。

也就是說，石川認為大部份日本畫家即使畫的是台灣風景，也不過是描繪出其內心的日本風景罷了。那麼，石川又是如何來看待自己所畫的台灣風景呢？

石川筆下的台灣，其實如同他自己所說的，畫的仍然是個人內心的日本風情。雖然，我們可以看到稍稍亮麗的色彩，和較有起伏的山勢，但是整個的趣味仍然與他筆下的日本一樣，恬淡而瀟灑。他所謂的台灣粗曠而直率的風流趣味和陽剛的美感，並未全然表現出來。他在表現心目中大不同於日本的台灣風景時，似乎也未發展一套有別於以往的繪畫語彙，不過，色彩確實更為鮮豔，畫面也明亮了許多。

很難從石川的字裡行間捕捉，其心目中台灣具有人文面的風流觀為何。雖然他也嘗試談論台灣的歷史，例如曾談及台灣殖民地的背景，然而，卻沒有深入談論台灣的歷史、文化問題²⁷¹。反而，談到台灣和美國一樣是屬於類似的移民開墾區，原住在此地的「蕃人」並沒有固有的藝術，只有幼稚的鄉土藝術²⁷²。石川並以美國為例，指出由於擁有美術館、美術學校、獎勵保護制度等等，以至於雖從此步入進步藝術的領域，卻也因此喪失寶貴的藝術特性。似乎想藉此種暗示美國制度在台灣不可行的方式，強調他所重視的台灣鄉土特色²⁷³。

總而言之，石川對台灣風情的探究，主要是針對大自然的景致，以及觸目可見的民俗風貌。儘管欠缺人文面的考量，卻由於大量出現在報章雜誌上，也配合了台展開始後，其他日本、台灣畫家的大聲疾呼，表現「南國風情」等台灣特色

²⁷⁰ 石川，薰風榻，前引文。

²⁷¹ 只簡單地說到台灣曾是中國的殖民地，美國（不知根據什麼資料，至少目前的研究只顯示美國對台灣有興趣，卻從未佔領過任何土地）、歐洲也有移民到此墾殖。可見，石川對台灣過去的理解不僅片面，而且許多錯誤的認知。參見石川，各有因緣（上），前引文，頁62。

²⁷² 同上註。石川雖然也提到了台灣的藝術同時從中國和日本引進，但卻沒有進一步分析。

²⁷³ 同上註。由於石川又兼高級文官的特殊身份，筆者對他這種不積極鼓勵設置美術館與美術學校的心態仍持保留的態度。因為石川此文發表的前一年，也就是1928年4月1日台北帝國大學正式設校，在籌設的過程中，日本當局經歷過非常嚴格的考慮之後，才成立以專門研究台灣及南洋、華南人文的「文政學部」及研究熱帶農學為主的「理農學部」。參考吳密察，從日本殖民地教育學制看台北帝國大學的設立，《台灣近代史研究》（台北：稻香出版社，1991），頁149-175。

的藝術宗旨，遂成為一股驚人的藝術動力，刺激畫家們紛紛將注意力集中在台灣鄉土特色上²⁷⁴。石川對台灣自然之美的驚嘆，以及頻繁的四處寫生，不僅刺激了台灣人探究自己土地風貌的熱情，更影響了台灣畫家觀看這片土地的方式。而石川對台灣藝術風情的觀照，隨著文章的大量散布與其寫生模式的傳授，也逐漸開始在台灣藝術世界裡生根萌芽。至於，其的台灣藝術風情的觀照，對台灣藝術的影響如何，請參考本文第六章的分析。

²⁷⁴ 關於台灣「南國風情」、「地方色彩」的討論，參考顏娟英《寫生與自畫像》，《1990年台灣美術年鑑》（台北：雄獅，1990），頁445-449；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》，前引美術研討會論文。

第四章 藝術風格與作品分析

除了上一章談過的藝術思想是影響風格面貌的因素之外，還必須循著石川學習藝術的經歷過程，推敲可能影響其創作的各種風格來源。因此，本章便從探究石川藝術風格的來源開始，依序推演風格的變化。其中，由於筆者特別關心的還是其描繪的台灣面貌，因此其筆下所呈現的台灣意象，被視為獨立於風格發展之外的單元處理，主要的目的是企圖說明，除了藝術風格之外，石川筆下的台灣意象提供了哪些可供解讀的訊息。

為行文方便起見，筆者藉以下三個角度切入來談石川的作品：第一節由風格的來源，分析石川藝術風格的可能成因；第二節藉簡單的作品分期，嘗試說明其藝術風格的演變；第三節將焦點集中在台灣風貌的呈現，也就是針對其台灣風景意象加以詮釋。

第一節 藝術風格的來源

探究石川的藝術風格之前，必須先將其擺到日本近代美術發展的脈絡中，才可能更清楚呈現其風格的來源。如前面交代過，日本向西歐學習進步美術的過程裡，概括地說，最重要的還是寫實的問題，石川在藝術概觀中也清楚呈現這個藝術走向。另外，始終堅持以水彩為媒材創作，尤其傾向英國水彩風格，基本上也決定了石川藝術的大致風貌。如前所述，在明治中、晚期到大正年間日本水彩畫發展的藝術生態環境，由巔峰逐漸步入遲暮之境，石川便是在這樣的客觀環境中，主要靠自習的方式，反覆思考並參照西歐藝術與日本傳統藝術，加上四處旅行面對不同自然環境的刺激，慢慢發展出自己獨特的繪畫風格。

由於石川並未接受正式的美術教育，也未進入任何私人畫塾接受系統性的美術教導，多半是靠閱讀英國出版畫法之類的書籍自習²⁷⁵，因而，明確指出其繪畫風格的師承，有實際上的困難。儘管如此，筆者仍舊從種種可能的脈絡中，嘗試推敲其風格的可能來源。

一、寫生、水彩、風景畫

日本近代美術的發展，基本上以追求西歐進步美術文明為原則，藝術家逐漸在反芻日本傳統之間，尋求自我的繪畫語言。隨西潮輸入的美術，對日本造成最大刺激的是寫實主義的問題，在石川的藝術中，也就是透過觀察自然的寫生，將其再現於畫面上的過程。在這個過程中，新觀看機制左右了畫家觀看自然的方式，西方的繪畫技巧以及水彩媒材，則決定了藝術的表現。如此寫生完成的水彩風景畫，則隨著石川不同階段的藝術思考，逐漸呈現個人風格變化的藝術面貌。

石川個人風格變化的部份將在下一節交代，本節則處理其風格成形的過程。首先，再回頭看看明治時期日本寫實主義下的風景畫。筆者認為影響石川繪畫風格的，主要有淺井忠與日本外光派，另外，曾經訪日並為石川私淑對象的英國畫家 East 也是重要的人物，最後則交代石川在明治到大正時期，面對水彩畫的衰落，如何在尋求日本趣味與水彩特質中，創造個人的風格作結。以下便針對這幾個部份加以討論。

二、淺井忠和日本外光派

進入明治美術會（約 1889 年）之前，石川除了在電信學校上過簡單的美術課之外，可能便是如其所述，參考書本上的繪畫技法自我練習，這種練習主要還

²⁷⁵ 石川回憶年輕的時候，由於日本本身並無水彩畫法之類的書籍可供參考，於是，他到上野和三番町博文館的圖書館內，閱讀英國出版的畫法概論書籍。參考石川，私作畫態度水彩畫描法就，〈 〉（1932 年 8 月），頁 546。

是技巧性的琢磨，況且作品也無從尋找，難以談論其風格面貌。不過，透過自習式的摸索，石川勢必也從簡單的繪畫技法書籍中，整理出一套簡易而方便的寫生方式。這套寫生方式，和石川後來在著述中所載繪畫技法，想必有許多共通之處，閱讀其談論繪畫技法的相關文章，發現大致上沒有太大的出入，基本的內容即前面交代過的石川模式的寫生美學。所以，有關繪畫的基本技巧，筆者便不再重複討論，在此主要探究的則是其他可能影響石川風格變化的要素。

從 1892 年第四回明治美術會展開始展出作品，一直到 1907 年參加第一回文展左右止，就目前見到的黑白照片，和 1905 年左右完成的《奉天市街》、《牛莊》（圖十五）來看，可以發現淺井忠和日本外光派的影響。在此舉淺井忠的《春畝》（圖八）和黑田清輝的《湖畔》（圖九）為例，說明石川所吸收的不同風格元素。

石川曾多次攜帶作品拜訪淺井忠，請其批評指導，想必受到某些啟發²⁷⁶。淺井忠的《春畝》（1988）即這段時間所完成的作品，所以石川師事的淺井風格，應該類似此圖。師事工部美術學校義大利教師 Fontanesi（1818-1882）²⁷⁷的淺井忠，繼承其以古典主義為基礎的詩意田園風格。

Fontanesi 的作品在石川的眼中並不太出色，可以想像多半是由於光線不夠明亮，色彩不夠亮麗的緣故。淺井忠的作品，則已超出 Fontanesi 的繪畫範疇。由於自工部美術學校退學之後，正處於日本洋畫的冬天期，淺井忠默默地經常前往日本農村寫生旅行，因此，雖然從 Fontanesi 那兒學習了堅實的寫實技巧，卻由於親近農村土地的結果，其風格雖也具備其師的詩意寫實，卻更貼近生活，而自然捕捉了日本鄉土的芳香。構圖方式和色調處理都接近 Fontanesi 的浪漫寫實風格，然而，對日本農民耕作活動的細膩描繪，呈現了日本式的題材，這也是日本早期學習西洋繪畫的共同特色，即尋求熟悉而能呈現日本特性的題材，淺井忠選擇的是日本實際的農民生活。可以想像，日後也經常喜愛表現鄉野景致的石川，多少受到淺井忠的影響。不過，最重要的應該還是其詩意的寫實技巧，也就是表現含蓄的光線效果和細膩的明暗變化，以營造某種浪漫的氛圍²⁷⁸。

²⁷⁶ 石川與淺井忠的交往，請參考第二章第三節。

²⁷⁷ Antonio Fontanesi（1818-1882），14 歲入美術公民學校就讀，開始繪畫研究生涯。19 世紀末年的義大利畫壇，並無類似法國浪漫派的藝術傾向得以與古典派抗衡，因此，主要流行的繪畫風格還是偏向古典派。所以，Fontanesi 早期的風格（包括 1850-1865 居住瑞士期間的作品）也是屬於古典主義的風景畫。1855 年參加巴黎萬國博覽會，見到科洛、米勒等巴比松畫派的作品，深受這些法國現代繪畫的啟發。1865 年移居倫敦，立即受到康斯塔伯和泰納的風格影響，遂逐漸捨棄傳統古典派的明暗表現法，轉而追求真實自然中柔軟的空氣感。1876 年受聘至日本工部美術學校任教，以自己的作品、雕刻石膏像、古來名畫的照片、複製品、版畫等為教材，並攜帶遠近畫法、解剖學圖譜等，透過法文翻譯進行教學工作。根據當時的講義來看，為了指導這些缺乏西洋繪畫基礎的日本學生，主要還是以透過自然觀察忠實描繪的寫實主義為主。參考井關正昭，

フオネーシ，前引文，頁 211-218。

²⁷⁸ 針對石川的《牛莊》所做的分析，請參考下一節的作品分析。

黑田清輝帶回來的外光派，在石川的眼中，其實十分接近法國的印象派，並沒有意識到其學院派的成分，或許是吸引石川的主要還是明顯的光的作用和明亮的色彩罷，就如同黑田以外光派手法捕捉日本平日生活剪影的《湖畔》，在一般日本人的眼中，比煞費心思的構想畫《智、感、情》，還要吸引人，道理是一樣的。用心藉西洋書籍研究繪畫的石川，在觀念裡認定印象派是西方進步的繪畫潮流，所以，黑田等人的繪畫，正好印證了石川書上所讀到的理論，同時也彌補了文字書籍缺乏繪畫作品實際示範的遺憾。石川視黑田的外光派為日本洋畫的革命，除了些許情緒性的因素之外，最重要的還是，在其心目中外光派帶進了西方最先進的西方繪畫潮流。在石川的《牛莊》中，可以看到外光派對他的衝擊。

三、Alfred East

East 所代表的英國水彩風格，對石川具有極大的吸引力。在前面已經談過日本水彩畫興衰的過程，所以針對水彩畫的興起原委便不再重複說明。主要強調的是，石川透過最容易自學入門的水彩畫，並順應潮流選擇方便於自行面對自然研究的風景畫，做為表現的媒介和題材，也因此一輩子堅持以水彩風景畫為主要的創作目標，幾乎成為其藝術的信仰。所以，不管是淺井忠還是黑田等人的外光派，都還是以油彩為表現媒材，並不能提供石川研究水彩媒材任何參考，在這方面影響石川最大的便是 East。

前面也已討論過 East 的著作，透過石川翻譯刊登在日本的美術雜誌上。憑藉如此仔細的研究態度，石川想必頗能掌握 East 的創作方式，根據其《洋畫印象錄》的成果來看，石川確實也消化了 East 的繪畫技巧。在此，以 East 的《東京 雨 日》（圖十九）和《日光御神橋》（1889，圖二十）為例，說明其風格對石川的影響。

此兩作平穩的構圖、明亮而雅致的用色、高透明度的層疊畫法，都是在石川的作品中看得到的特色。不過，石川早期的作品，由於手法還不夠純熟，用筆較為滯澀，透明度的掌握，也因為著意於描像的線條、筆觸過多，而顯得不太順暢，比較《牛莊》和《神域 天 香具山 望》（圖二十一）就可以清楚發現石川的變化。根據石川繪畫技巧方面的文字著述來看，他始終堅持這種透明度高、水份運用自如的水彩特質²⁷⁹，East 在作品中所表現的特色，很顯然十分接近石川所謂的水彩特性。不過，由於日後石川逐漸追求日本式的水彩畫，遂也發展出異於 East 的另一種水彩面貌。接著，便繼續討論石川的日本式水彩畫之風格來源。

四、日本水彩風景畫

第三章已經介紹過川村清雄的日本趣味對石川的刺激，久居國外的川村，居然不是洋派作風反而十分日本味，對曾經想出國深造卻始終未能如願的石川而言，想必造成不小的刺激。前面也介紹過與外國人接觸的經驗中，由外人的眼光所看到的日本傳統，同樣也對石川有所影響。於是，石川這位日本知識份子在追

²⁷⁹ 石川在文章中提到油畫和他的氣性不合，又由於從軍時水彩便於攜帶，遂更加親近水彩，並為當時水彩的不振感到遺憾。水彩畫 不振，〈 〉（1911年1月），頁14-16。

求西方進步文明之餘，同時思考著如何表現日本的特色。第二章二、三節交代過當時的水彩畫家們，分享著同樣的新自然觀，嘗試表現各自發現的自然情趣，並紛紛立志為日本的水彩畫而努力。究竟石川在不同的階段，對呈現日本特色究竟有何想法呢？筆者藉由其不同時期發表的文章²⁸⁰，大概看出一些端倪。

初步分析石川不同階段的考量，大概呈現如下的脈絡：從認定水彩畫和油畫不同，而更適合表現日本趣味，然而又擔憂水彩畫的衰落開始，逐漸鼓勵水彩畫家堅持日本趣味，並提議可從新的繪畫材料著手嘗試新的表現，例如以絹來作畫，或在顏料上添加胡粉等等。最後則極力呼籲日本脫離模仿西歐的翻譯階段，朝向日本趣味的洋畫（包括水彩畫）邁進。至於，他所認為的日本趣味，亦即表現日本風流觀的方向，參考第三章第二節。

那麼，在實際的繪畫語言上，石川又如何尋求表現日本特色的藝術養分呢？由於石川在文章中交代十分含糊，只簡單提到雪舟和禪宗影響的墨畫，因此，筆者無法直接推敲其風格的師法對象。不過，根據雪舟的《天橋立圖》（約 1501 年，圖二十二）和與謝蕪村的《新綠杜鵑圖》（18 世紀後半，圖二十三）來看，石川所吸收的應該是概念性的水墨技巧，而且是可以配合水彩畫的透明性與含水性的暈染效果。石川利用絹所畫的《新高山遠景》（約 1930 年左右，圖二十四），可以發現這種運用水墨技巧與嶄新構圖的嘗試。不過，這種縱軸式的繪畫並不多見，石川主要還是藉畫紙繪製水彩風景。其利用水墨技巧的部份所呈現的風格說明，請參考下一節石川第三期作品的分析。

總而言之，透過反思日本水墨的傳統，石川逐步發展出和 East 的英國水彩風景畫十分不同的風格，在晚期所繪的《箱根仙石原》（圖二十五）和《立木》（圖二十六）兩作中，可以十分明顯分辨其間的差異。透過自習研究水彩畫的石川，熟練水彩風景畫的技巧之後，經由回溯日本的傳統水墨，終於找到一條自我的藝術道路。

²⁸⁰ 以 美術館水彩畫所感（《 》，1907 年 6 月，頁 7-8）、水彩畫家 油畫（《 》，1908 年 2 月，頁 3-4）、水彩畫 盛（《 》，1918 年 1 月，頁 7-8）、日本 洋畫 傾向（《 》，1926 年 9 月，頁 71-74）為例說明。

第二節 風格分期與作品分析

終其一生，石川繪製了數量頗豐的作品，不過，以現存的作品來看，小品居多。究其原因，主要是因為石川作品的尺寸泰半很小（多數小於四十公分見方），而且，大部分是在戶外以極快的速度揮灑而成，再加上題材上幾乎都是風景寫生，因此，每件作品都宛如一篇短小而輕鬆的小品文，或彷彿節奏輕快的小奏鳴曲²⁸¹。

雖然石川的繪畫生涯長達五十餘年，不過，在風格上並沒有劇烈的變化，恆舊一派恬澹。儘管如此，仔細觀察還是可以發現其間細微的變化。由於早期的作品留存的較少，可供選擇的範例並不多，至一九二七年第一次來台並任教於國語學校（後改名為台北師範學校）之後，因與其情同父子的學生倪蔣懷的關係，留下了許多珍貴的畫作。從那一年開始一直到一九四〇年代初期，倪蔣懷即開始有系統並持續性地收藏石川的作品，共計約一百五十餘件作品及畫帖三本，不過由於分成兩地收藏²⁸²，本論文所選取的倪氏家族藏品，主要為台北倪家的收藏。從一九三〇年代開始，尤其是一九三二年石川返日之後，石川多次在日本的畫廊舉辦個展，所以，其他一些私人的收藏想必不少。目前由於資料蒐集所限，筆者也只能就有限的畫冊資料，加上赴日蒐集資料期間美術館所見的石川作品，嘗試分析其藝術風格。

由於石川欽一郎並沒有在作品上署年的習慣，因此，為石川的作品斷代是一件極端困難而棘手的工作，只能藉極少數有記年的作品，再參考其他有年代可循的展覽圖錄（如台展圖錄、文展圖錄）或報紙、雜誌的刊載，找出其風格演變的蛛絲馬跡。根據筆者初步的研究，石川藝術風格的發展大約可分成三個階段：一、一九二四年以前的第一期風格，二、一九二四年到一九三〇年初的第二期風格，三、一九三〇年代初到一九四五年的第三期風格²⁸³。將石川的藝術風格發展分成這三個階段，也只是粗略的劃分，至於年代的切割，除了作品的呈現之外，也加入了對石川生平經歷的考量。

一、第一期風格（一九二四年以前）

²⁸¹ 石川習慣融合俳句、能樂等文學性、音樂性的美學，來思考繪畫上的風格問題。可參考本文第三章第二節。

²⁸² 八十餘件收藏在台北杭州南路倪蔣懷二子倪德侯家，另七十餘件則藏於美國的長女家裡。在此也特別感謝倪德侯先生慷慨提供原畫作供筆者觀察研究，並針對某些作品熱心加以說明收藏原委。

²⁸³ 這樣的分法當然是過於簡單了些，尤其一九二四年第二次來台時，石川已經五十三歲了，之前的作品籠統歸納為第一期風格，是有點草率。然而，筆者的理由是，之前的作品除了部份展覽圖錄（例如一九〇七年以後文展圖錄）上的黑白照片，或雜誌上黑白且不清楚的圖版之外，只有少數幾件（大部份是旅歐作品）可以粗略判斷是一九二四年以前的作品；而且，石川比較集中創作的時間，也是從一九一六年回到日本以後才開始。所以，這樣的分法只是一種不得已的權宜之策。

大致而言，石川欽一郎早年的作品寫實程度較高。所謂的寫實程度較高，是相較於其往後的作品而言，顯得較重視細節描繪，顏色與線條、筆觸較為含蓄內斂，繪畫的重心在於捕捉物象的外型及大自然的氛圍。

石川一生的作品除了少數幾張外，都是水彩畫作，而且都飽含水分，帶有透明的朦朧美。但是，這個時期的作品，由於在未乾的畫紙上使用海綿擦染，所以尤其顯得氤氳朦朧，因此，筆者稱認為此期的石川藝術，是一種帶有朦朧詩意的風景寫生。時間包括一九〇四年到一九〇五年之間，短暫滯留中國東北時期所作的作品，以及第一次居台時期（一九〇七到一九一六年）所畫的台灣風景，和返日後頻繁於京都、奈良等地旅遊，並於一九二二年間旅歐所完成的旅遊寫生。以下舉出幾件此期的作品為例，嘗試分析石川作品的風格特色：

（一）牛莊（圖十五），約 1905 年，水彩，紙，32.3 × 47.5 公分，日本郡山市立美術館藏

牛莊是中國遼寧省遼河的河港，一九〇四年到一九〇五年八月十五日為止，石川在此擔任通譯官。第五回巴會會展出品的《牛莊》一畫中的建築物，與此圖的建築物為同一棟²⁸⁴，因此，應該是同一時間的作品，也就是大約一九〇五年所作。

此圖約有三分之二的畫面為天空所盤據，除了地平線、沿水畔生長的水草、水面的波紋之外，還有橫掛天際的雲彩，都以沈穩的平行線條貫穿畫面，營造出靜謐的畫面氣氛。狹長的西式建築屋頂高聳入雲，連接水面細長的倒影，與地平線垂直相交於畫面偏左處，形成了靜態的視覺焦點，也去除了廣袤天空的單調感，並在輕飄的空氣中，增添幾分堅實的重量感。

由畫面前方延伸至地平線處逐漸消失的路面，散落著幾個漸次沒入暮色的人影，移動的步伐配合著予人瞬息萬變觀感的夕陽幻彩，成為觀者目光游移的焦點。循著背向畫面的路人歸家路線，再往後推至消失在盡頭處的夕陽，劃出一條寧靜風景裡微微律動的動線，豐富了整個畫面的韻律。

身為明治美術會一員的石川，很自然地同時受到淺井忠等人代表的「脂派」（舊派）以及黑田清輝等人代表的「紫派」（新派）的影響²⁸⁵。同時採用了大量的褐色調以及紫色調來表現陽光下的陰影，不過，由於這裡的光線是屬於絢爛歸於平淡的夕陽，因此，並沒有黑田畫中的閃亮色彩。然而，也因為加入了紫色調的結果，整個色彩的效果比淺井忠等人的作品顯得明亮許多。

除了明度比褐色略高的紫色系之外，畫面最明亮的部份應該是隱約可見的

²⁸⁴參考立花義彰，〈作家・作品解說〉，《石川欽一郎展：明治水彩畫先達・台灣洋畫父》，前引書，頁138。本論文的作品斷代，許多部份參考了立花義彰的研究，不過，針對作品的風格及意涵詮釋，卻有所不同。

²⁸⁵請參考第二章第一節日本近代西洋藝術概觀，以及第二章第一節理想化自然之瞬間的藝術中，石川個人對新舊兩派的看法。

金黃夕陽，以及沾染了多彩暮色的雲霞、草木及大地，使得原本應該顯得冷寂(畫面份量最重的紫、褐色調皆屬冷色調)的畫面，憑添幾許溫暖。

這裡的線條和筆觸，相較於石川往後的作品來看，是極端含蓄的。泰半的線條和筆觸都具有協助描繪物象的功能，一筆一畫都隱藏在物象中，甚少突出物象之外的表現性線條。

石川在這件作品裡，對人物的活動顯示了相當程度的關心。他細膩地以背向觀者的畫中人物，配合路盡頭處的房舍，讓觀者的視線循著人物的腳步，定在逐漸西沈的落日餘暉中，而含蓄的線條仔細刻畫的物象，也不至於干擾這條觀畫動線，使得這件作品詩意的人文內涵更完整地呈現。這種以寫實手法所營造的細膩沈穩的調子，在二、三期的作品中極為少見，為此期作品獨有的特色。

(二) 裡町 (圖二十七)，約 1910 年，水彩，紙 48.0×28.5 公分，倪氏家族藏

此作曾以《裡町》為名，刊載於一九一一年八月的《 》雜誌，因此完成的年代應該在此之前不久²⁸⁶。就構圖來看，一棟平行座落於地平線上，另一棟由畫面左方斜切相接的兩棟建築物，圍出了畫面的主要空間，也就是人物活動的空間。幾乎都是以穩定的垂直與平行線營造畫面結構，使這件作品尤其顯得四平八穩。一般而言，石川此類構圖較為緊湊、畫面空間較緊縮的，大多屬於早期的作品。

畫面的靜態主角是兩棟磚造房舍，色彩難免有些單調，不過，石川巧妙地以左邊高牆上的鮮艷盆栽，呼應正面房舍二樓欄杆晾晒的紅、藍、白三色床單(或者是被單之類的)，為整個畫面增添了幾許鮮麗的色彩。線條仍是以描象為主要功能，不過，除了天空、牆面、地面的氤氳之外，前景的樹有以畫刀或指甲刮畫的痕跡，這種運用畫刀刮出空白線條的技巧，一直到晚年，石川仍不斷重複使用。

初來乍到台灣的石川，似乎仍對這塊土地充滿濃厚的好奇，只見他一筆一畫將磚、瓦以及窗櫺、欄杆等等細膩地刻畫出來。然而，線條和筆觸雖然是在用以描繪物象的，卻獨具輕柔的韻味。

人的活動，雖然應該是畫面的動態焦點，石川卻處理的有點隨意，並未清楚交代這兩人的活動內容，儘管如此，和晚期作品中純為點景之用的人物比較起來，人物的外在型態還是比較清晰一些。因此，可以肯定的是，早期的作品，由於重視細節的描繪以及物象外型的勾勒，寫實性較強。

(三) 台灣 (圖二十八)，1907 - 1916 年，水彩，紙，37.0×44.0 公分，台北市立美術館藏

除了水氣氤氳而不帶筆觸的天空和遠山之外，整個畫面充滿了細節的描

²⁸⁶ 參見《 》，No.65 (1910 年 8 月)。

繪，包括針對各式不同的房子，都仔細交代，對人物的活動也表現了高度的關心，因此，應該是第一次滯台期間的作品。

隱藏的地平線，被左右兩邊的房舍及樹叢擋住了，甚至連消失點都被掩藏在右邊稍大的房舍後面，所以，雖然具備相當的景深，視覺的焦點卻落在前中景的人物與右邊竹叢掩映的房舍。由於，路上行人姿態各異，主要的人物則向著畫面前進，以及微微透著光線的明亮調子使然，整個畫面顯得活潑而輕快。

勾勒物象的線條明顯具有此期作品的含蓄性格，一揮而就的樹木枝幹，相較於往後的作品而言，也顯得僵硬一些。不過，人物的勾勒雖然也是簡單幾筆，卻清楚交代了人物如何邁開步伐前行，如何半蹲下欲卸下或重新擔起擔子的姿勢，這在往後以描繪自然風景為主，而人物只是作為點景之用的作品中，也是極少出現的特色。總之，這件作品以傾向寫實的方式，畫出了台灣薄霧籠罩並帶著輕快節奏的詩意清晨。

（四）雨景（圖二十九），1918 - 1921 年，水彩，紙，25.0×28.6 公分，倪氏家族藏

石川一九一六年離開台灣之後，於一九一八至一九二一年間頻繁地至日本各地旅行，尤其是京都、奈良一帶，石川曾多次前往。這件作品應該就是這段旅遊期間的寫生之作。

以大對角線的構圖方式，留下了大面積的路面，正好藉雨水豐富反映物象的倒影。路兩旁的房舍雖然並沒有清楚的輪廓線，原因應該是畫家欲表現雨中水氣淋漓的迷濛世界所致。雖然各種「筆觸」像是用海綿或布之類的東西沾飽水分的顏料擦染出來的，卻也十分含蓄內斂，並沒有脫離物象的張狂表現。而少數勾勒的線條，例如勾繪建築物或馬車的部份，並沒有中期的寫意或是晚期的瀟灑自若，所以，由這些線條與筆觸判斷，應該是一九二四年以前的作品，而這之前，自一九一八年到一九二一年間，石川經常前往日本京都、奈良一帶旅行，所以應該是這段時間的作品。

顏色的彩度不高，當然，雨景主題是一個因素，而地點是日本京都、奈良一代也是因素之一，不過，連茂密的樹葉都見不到稍微鮮艷的黃、綠色，色彩與明暗的表現也符合了早期的特色。另外，對人物活動的關心方式，也和其他第一期的作品非常近似。

二、第二期風格（一九二四年到一九三 年代初）

石川首次來台的時間是一九 七年，於一九一六年離開。第二次來台則是一九二四年，一九三二年離台返日。第一次來台時期的石川，留下的作品較少，而且由於兼任陸軍翻譯官，因此，作畫的時間也相對可能較少。比較起來，第二次來台期間的作品就豐富多了，加上積極領導學生籌組畫會，並舉辦各種展覽，包括對台灣美術發展而言最重要的官展，可以想見，石川一面親自帶領學生到戶

外寫生、一面在報章雜誌發表繪畫相關的文章，不僅時常有親炙台灣山水風光的機會，也刺激了石川思考台灣風景的特色。石川所發表的可能對台灣美術產生重大影響文章，也多半在這個時候寫成，例如發表於一九二八年的〈薰風榻〉²⁸⁷和陸續於一九三一年開始連載的〈給畫畫的人〉²⁸⁸等。

正如石川自己所言，台灣的山水中充滿了耀眼的陽光，色彩強烈而鮮艷，山河的線條粗硬，整體而言充滿了陽剛的雄性山水之美。在台灣風光景致的刺激下，石川的畫面也逐漸地明朗起來，因此充滿了光與色互相交映的趣味，細節的描繪以及物象的勾勒不再是畫家關心的焦點，此時畫家早已被絢麗的光線和豐富色彩的共舞所深深吸引，目光追隨的是物象上閃耀的色與光，至於物象的外型輪廓似乎不再那麼重要了。人物的活動也不再是關注的焦點，變成色光展演的一個小舞臺，或者說，是增加趣味的點景道具。整體而言，此期的特色為光色相映的風景寫生。以下舉此期的幾件作品為例，分析其特色：

(一) 台灣基隆海岸 (圖三十), 1926 年, 水彩, 紙, 23.0 × 30.5 公分, 倪氏家族藏

由於基隆乃軍事要地，日本政府曾在一九八八年舉行大規模的築港工程，因此，如果在此地寫生要通過基隆要塞司令部的檢查。這件作品的背面便蓋有基隆要塞司令部的檢查戳，時間註明為大正十五年七月七日，所以，這件作品的年代毫無疑問是一九二六年²⁸⁹。

或許由於時間有限，整個畫面幾乎都是以快速的大筆觸揮就，不過，整體而言，此期的作品的確比第一期較為寫意，也就是不那麼重視細節，相對而言寫實性也較弱些。

由這件作品來看，構圖上和前期並沒有太大的差別，正面的建築（基隆郵局）穩穩地座落在地平線上，右邊的大型柱子（或建築物的部份）與其垂直相交，架構出穩定的畫面結構，由畫面前方蜿蜒至地平線處的水面，連接了前、中景，也形成畫面主要的動線。這些都與前期沒有什麼太大的差異，不同的是，我們見不到細細經營物象的含蓄線條與筆觸，取而代之的是十分寫意的線條，這種線條並不是像前一期那般隱藏在物象輪廓裡，有些甚至超越了描象功能，只是作為線條本身來表現。例如水面的波紋，如果獨立出來看的話，絲毫無法說明這樣的線條即是水紋；又如右邊簽名旁邊的牆面筆觸，早已脫離任何的表象功能，線條本身即具有獨立的性格。此外，不論是天空的雲彩還是描繪物象的線條，都顯得十分率性隨意。

²⁸⁷ 石川欽一郎，〈薰風榻〉，前引文。

²⁸⁸ 石川欽一郎，〈給畫畫的人〉，前引文。

²⁸⁹ 石川的學生倪蔣懷，也於同年 1 月 6 日完成同樣以基隆郵局為背景的作品《田寮港畔看基隆郵局》。參考台北市立美術館展覽組編，《藝術行腳：倪蔣懷作品展》（台北市立美術館，1996），頁 30。

在此，追求物象外型的寫實已經不再是創作的意圖，反而是強光下的各種色彩相互交織而成的趣味，才是畫家表現的重心。我們見不到前一期明暗分明的畫面效果，畫面的留白也更為隨意，不再順著物象的外型經營留白，而是讓留白也成為諸多色彩中的一個主角，與其他的顏色一起共舞。將光線、色彩和線條自臣服於物象外型的枷鎖掙脫，追求更自由的表現，是石川在這個發展階段的終極目標。

(二) 台北景美 (圖三十一)，水彩，紙，46.7 × 32.3 公分，倪氏家族藏

這件作品並未記年，不過，根據風格判斷，應該是石川第二次滯台期間的作品。比較一九二六年的《台灣基隆海岸》，筆者發現這兩件作品有許多相同的特徵。

在構圖上，這件作品和早期的《台灣》、《雨景》近似，不過，表現的趣味卻不太相同。在早期的作品中，石川似乎刻意避免明顯的筆觸，例如天空的雲彩、遠處的山巒、地面的水跡、繁密的樹葉等等，都趁畫面尚約五分溼的時候上彩，讓顏色自然暈開，因此，不致留下明顯的筆痕。相反地，在這件作品裡，畫家似乎刻意保留筆劃過的痕跡。尤其明顯的地方是，路面的筆觸以及房屋背後的樹叢，都是紙已乾了八分之後，再以含水量豐富的筆快速刷過，因此，整體的氣氛顯得更為率性寫意。

人物的活動也不再像早期那樣得到關注，圖中漸至路盡頭處的三個人影，甚至連姿勢、衣著都無意交代，因為畫家並不在意有否清楚呈現畫中人物的模樣，他只是把人物當成風景的一部分，藉人身上的線條和色彩，增添畫面的動感和趣味，並豐富畫面的色彩。我們無法在這件作品中，明顯獲得關於人物生活的種種相關訊息，只能隱約在房子的形式、懸掛的燈籠上，看出一些台灣生活的蛛絲馬跡。當然，最清楚的暗示還是在衣著色彩的部份。

(三) 台灣次高山 (圖三十二)，1926 - 32 年，水彩，紙，23.7 × 38.7 公分，個人藏

許多的日本畫家對台灣的原住民題材都十分感興趣，我們可以從來台擔任台、府展評審的日本畫家或展出的日人畫家作品中，發現許多描繪原住民題材的作品，例如另一位於台灣任教的日本畫家鹽月桃甫的許多作品，便以原住民為表現題材。然而，我們在這件作品中，並無法發現石川對台灣原住民的人文關懷，甚至連基本的好奇都沒有，因為石川在此只利用原住民鮮艷的服裝，為台灣的高山妝點色彩而已，他並沒有像前期對人物活動的關心那樣，用心觀察原住民在山間的活動。當然，石川極有可能是參考照片繪成這件作品的，如果是這樣，就只能說，石川在這裡關心的只是台灣高山的風光景致而已²⁹⁰。

²⁹⁰ 石川早在第一次來台期間即曾奉當時的台灣總督佐久間左馬太（第五任台灣總督，任期

這件作品的構圖相當簡單，以重重的山巒堆疊出畫面空間的深度，中景的人物與樹叢則是主角，不過，整個畫面都在一片色與光的交錯中，物象模糊。即使是畫面的主角，也並未清楚刻畫，甚至令人無從辨識究竟右方的樹叢是濃密還是稀疏，而山巒交接的山稜線，也在流動顏料的交融中模糊了界線。

畫家的興趣應該是以不同的大筆觸，捕捉依著光線變幻的色彩。強烈陽光下的台灣山脈，閃動著鮮明亮麗的色彩，潮濕的台灣山地再加上時時瀰漫的山嵐，使得陽光的閃爍增加更多元的折射，也許草地殘留的露珠，或是飄渺的山氣，都可能因陽光與色彩變幻出豐富的面貌，這些也就是最吸引畫家的自然風情。前一期作品裡，石川習慣用無筆觸的暈染方式來表達水氣氤氳的朦朧效果，在這裡卻更自由了，不僅色彩更豐富，線條與筆觸也不再拘謹含蓄，就像陽光中到處閃爍的各色幻彩一般，毫不受限於具體的物象外型。甚至刻意留白的雲和山、樹的向光面，也顯得十分隨意。當然，能達到這種隨意卻不致雜亂的地步，顯示石川具備了純熟的技巧。

(四) 台南赤崁樓 (圖三十三), 約 1926 - 1932 年, 水彩, 紙, 33.1 × 25.0 公分, 倪氏家族藏

這張描繪台南古城巷弄風情的作品，所營造的視覺幻象空間，比起室外的風景畫來，顯得侷促了一些，不過，石川還是以向畫面前方開展的路面以及屋後的天空，製造了寬闊的空間感，這是堅持「餘韻」趣味的石川，從未放棄的重要藝術特質。這種台灣的巷弄，與石川描繪的日本城市風景比較起來，明顯得熱鬧了許多，雖然同樣是捕捉古城風情，台南赤崁樓就沒有京都、奈良的寧靜、肅穆氣氛，而是繽紛跳躍的。從石川構圖的方式、線條的表現、顏色的運用，在在都呈現畫家台灣古城風情的主觀認知。

天空的部份，畫家加上了一道橫跨左右兩排房屋的木條，也以橫互的曬滿衣服的晾衣竿橫掛天際，這種加強熱鬧感而排除寂靜氣氛的作法，應該是畫家刻

1906-1915) 之命，在軍官少尉一名、警察官四名、護衛六名攜帶槍械陪同下，前往中央山脈描繪山中勝景，以獻日本宮內。由於石川只在文章中提到「前幾年」，因此不太能確定確切的日期。參見石川，*台灣中央山脈探險(上、下)*，《》(1917年8月、9月)，頁19-21, 23-26。佐久間於歷任總督中，在抗日運動的平定上，對原住民的鎮壓投注最多的心力。參考黃昭堂著，黃英哲譯，《*台灣總督府*》(台北：自由出版社，1989)，頁97-105。石川第二次來台期間，幾乎踏遍台灣各地寫生，大量的速寫作品刊登在《*台灣日日新報*》，此後將部份結集出版的《*山紫水明集*》也出現南投新高山(頁40)等地的寫生；1928年，石川也刊登了新高山的速寫在雜誌上，參見夏寫生地 *台灣*，《》(1928年7月)，頁57-62。據本圖的風格判斷，應為第二次來台的作品。

意表現的台灣風情²⁹¹。在線條和色彩方面也明顯可以見到畫家這樣的意圖。脫略形似的線條、筆觸，很自由地揮灑在畫面各處。顏色也明顯地豐富許多，以前畫面中極為少見大紅、大綠和高彩度的寶藍色，在這件作品中，顯得十分搶眼。甚至在地面、牆面等處也似乎為了呼應古城門窗的色彩，而以隨意的筆觸加添了許多絢爛的色彩。

三、第三期風格（一九三〇年代初至一九四五年）

受到了台灣強烈陽光的影響，石川的作品在第二次來台之後，逐漸地明亮了起來。及至一九三二年回到日本，石川並沒有放棄對明亮光線以及鮮麗色彩的追求，比較這個時期和第一期同樣以日本的風景為題材的作品，可以發現此期的畫面明亮許多。不過，在物象的描繪方面，不再以線條仔細勾勒物象的外型，連中期那種掙脫物象外型的強烈筆觸也消失了，取而代之的是，以筆觸的堆疊所型塑的物象，以及乾溼、速度都控制得更為得宜的線條。

石川不再像中期那樣極力掙脫物象的綁縛，而刻意表現率意的筆致，反而忘情似地，藉著物象寄託表現性的筆觸和線條，物我之間取得相當的協調。只消隨意幾筆就是一片水域、一片草原、或是繁密的樹叢，不再需要費心地勾勒描繪。所謂的「墨趣」也特別明顯，除了明暗對比更清晰，並在陰暗處加了些許「墨」色（較深的顏色）之外，石川的用筆也越來越接近東洋水墨畫的皴擦用筆，因此，筆者通稱其為「墨趣」。應該是畫家技巧日趨純熟，以及歷經歲月洗滌的心境更臻圓融罷！石川最後一階段的藝術風格，隱隱散發物我交融的忘情氣息。以下便舉實際例子，說明此期作品的特色：

（一）箱根仙石原（圖二十五），1930年代末，水彩，紙，38.0×45.0公分，倪氏家族藏

返日之後的石川，或許是由於頻繁的展覽²⁹²使然，畫了許多完成度較高，畫幅也較大的作品²⁹³。一九四〇年前後的作品，畫家的落款也做了改變，除了原有的英文署名「ISHIKAWA - KIN」之外，又加上紅色的朱印「欽」，這也是斷代的參考之一。

這件作品的構圖極為簡單，甚至沒有明顯的空間與遠近關係，畫家主要表現的重點是山嵐幽渺的山中風景。遠景紫藍色的山巒，白濛濛的山嵐攔腰而繞，

²⁹¹因為根據石川的觀察，他認為台灣的風流觀是粗率而熱鬧、強烈的，與日本寂靜蕭索的風流觀不同，所以，石川藉由這樣的作品，嘗試捕捉體現台灣風流觀的台灣風情。石川對台灣風流觀的看法參見〈薰風榻〉，前引文。

²⁹²關於石川所參加的各種展覽，包括晚年頻繁的個展，請參考附錄的石川欽一郎年表。

²⁹³根據倪蔣懷先生的長子記憶，大一點的圖幾乎都是石川回日本之後才寄來的，1995年5月訪問記錄。

畫家以接近水墨畫²⁹⁴的渲染法畫成，絲毫看不見任何明顯的筆觸。前景的草地以及畫面左側的叢樹，以隨意的短筆觸撇點而成，明暗的處理方式和水墨畫非常近似，尤其是左方的叢樹，其中央部份的繁密樹葉以清一色接近墨色的顏料繪成，靠右邊樹葉較稀疏的一棵則以黃褐色繪成，這種以顏色而非單純的明暗區分前後遠近的方式，其實已不是典型的西畫手法，反而更接近東洋²⁹⁵的水墨畫。

向來就喜歡俳句，也推崇東洋傳統的石川，吸收東洋畫的技法繪製水彩風景，本也是十分自然的事，在一九一五年《 》創刊十週年的刊頭詞裡²⁹⁶，大下藤次郎更聲明雜誌的使命便是推廣西洋畫中的日本趣味²⁹⁷。而石川從一九一五年開始即與《 》的相關人士過從甚密，並陸續在此誌上發表文章。另外，由石川的諸多文章及著作中，也時時可見對表現日本趣味的強調。因此，在水彩畫已在日本畫壇沒落的此時，畫家應該是想藉由西方的水彩顏料，捕捉日本式的趣味，企圖為水彩畫在日本畫壇尋找定位。

(二) 神域 天 香具山 望 (圖二十一) ，約 1930 年代末，水彩，紙，48.0 × 58.0 公分，靜岡縣立美術館藏

這件收藏在靜岡縣立美術館²⁹⁸的作品，是石川較大的一件，完成度也高，為晚期的力作之一。受到台灣風土氣候的感染，石川自台返日之後，仍舊維持明亮的畫面與亮麗的色彩。只是，中期略顯狂放的筆觸在此時又再度收斂起來，對於形似的追求，雖然不像早期那樣細細刻畫並勾勒輪廓，然而，畫家讓自我表現的線條與筆觸收納在物象裡，而放棄掙脫物象外型的手法。這裡的線條表現雖是極端個人的，卻也是內斂含蓄的。

中景的香具山和遠景層疊的山巒，依序沿著地平線平緩起伏，天空和地面各自約占畫面的二分之一，右側偏前景的樹叢下有一群忙碌的人（掛有日本國旗的台子和手上拿著工具的人群，究竟這些人物活動的內容為何，至今仍是個謎），另一群在香具山腳下的人群則明顯小了許多，遂拉大了前景與中景的距離，加上飄渺的遠山，使得這件作品的空間顯得廣大無垠。

線條和筆觸儘管含蓄而內斂，卻具有各自不同的風情。描繪地面的平短筆觸，夾雜富含水分的擦染，相較於快筆撇畫的樹葉，顯得平和而輕柔。香具山略帶墨色的短筆皴染，由於色彩較沈重，筆觸的方向也依著山形而不同，彷彿配合著山的巨大重量一般，顯得厚重。而人物及掛有日本國旗的台子，則以快速熟練的細筆勾繪而成，顯得靈活而生動。這些豐富的筆觸加上明亮的色彩（主要以黃、

²⁹⁴ 主要指日本南畫系統的水墨。請參考上一節石川藝術風格的來源。

²⁹⁵ 當時日本所稱的東洋包括中國在內的東方。事實上，石川除了強調日本趣味之外，也不時提到古老中國傳統的重要。所以，筆者在此所指東洋，根據的是石川藝術概念中，籠統的日本和中國的傳統而言。

²⁹⁶ 刊頭詞，《 》，no125（1915年7月）。

²⁹⁷ 石川也在同一期發表文章，強調日本趣味。 創刊十週年 ，前引文。

²⁹⁸ 1994年4月，當時任職於靜岡縣立美術館的立花義彰先生，曾熱心帶領筆者到美術館內的庫房，讓筆者得以親眼目睹此作，僅此致謝。

綠、藍色為主)，使得整件作品顯得一派瀟灑、趣味盎然。

(三) 立木 (圖二十六)，1940 年代初，水彩，紙，52.0×63.0 公分，倪氏家族藏

根據這件作品目前的主人倪先生的記憶，這件作品是倪家收藏石川作品的最後一件，他記得大約是昭和十六、七年的時候，收到這件作品，他父親吩咐他立刻匯了當時的日幣五百元過去²⁹⁹。根據這件作品的風格來看，與倪先生所說的年代應該相距不遠。

自一九三〇年代中開始，石川就嘗試許多製造水墨趣味的技巧，參考目前收藏在新竹李氏家族的那幅，記年為一九三三年的《新竹二重埔》，便可以清楚分辨其與中期風格的差異。只不過，一九三〇年代的作品在書法性的線條表現上較不純熟，到了接近一九四〇年代的時候，無論是溼筆的書法性線條，還是乾筆的擦皴，都顯得穩練許多。

這件作品的構圖極為簡單，天空和地面分別約占畫面的四分之一，其餘的則是依著地平線生長的各式高矮不同的樹木。和《箱根仙石原》一樣地，石川有以明暗不同的單色區別前後樹木的作法，只不過，在東洋的水墨畫中，以變化細微卻墨色豐富的方式皴染，在此則多加了不同的色彩，熟悉各種顏料特色的石川，熟練地以混雜褐、紫、藍的色調來畫較遠的樹，加上一筆揮就的枝幹，營造了某種東洋水墨的趣味，而以較亮的紅、黃、綠色調，配合乾筆的皴染和留白及畫刀的刮痕，不僅將前後的距離區分開來，也增加了畫面的肌理質感。

因此，雖然是構圖及主題上略顯單調的作品，卻在豐富的線條、色彩、肌理中，呈現了一個更耐人尋味的風景世界。在勾畫及皴染的過程中，想必畫家除了眼中所見的自然世界之外，還有一個心中的山水世界，藉由個人性格強烈的筆觸與線條，忘情地呈現在畫面上。

(四) 信州更級 村 (圖三十四)，1943 年，水彩，紙，33.2×24.2 公分，郡山市立美術館藏

不知是否畫家有所自覺，在這件描繪日本鄉景的作品中，如果沒有畫面中央的神社牌樓以及右側的日式建築，將令人恍惚間以為見到的是台灣光線強烈、色彩明艷、線條粗硬的山光景色。距離畫家辭世約兩年時間的這件作品，是否表現了畫家心中對居住十九年之久的台灣風光的懷念，還是石川心中所謂的日本風流觀與台灣風情早已在其心中自然合一了呢？針對這些問題，已無從得知正確的答案。不過，可以確定的是，這件晚年的作品，除了呈現此時風格的特色之外，也明顯看出台灣異地的居住經驗，對石川藝術創作所產生的影響。

²⁹⁹倪德侯先生似乎對這件作品記憶特別深刻，他還附帶說明當時的五百元，相當於一般上班族一年的薪資。根據1995年5月，倪先生訪問記錄。

兩側以樹木或房舍夾一向前開展的道路的構圖，是石川經常重複使用的構圖方式，邁著步伐向觀者迎面走來的點景人物，也和之前的作品沒有太大的差別。不過，以靈活的筆法，邊寫形邊表現線條、筆觸的趣味的方式，是屬於晚期獨有的風格。樹叢間、地面、牆上等處的留白，以及用高明度、高彩度的鮮艷色彩所表現的物象向光面，也是前兩期描繪日本風景的作品中沒有的特色。

在過去認為日本的風景充滿陰柔的女性美，瀰漫寂寞蕭瑟的氣氛，追求吟詠不盡的餘韻的石川，不知是不是想藉由這樣的作品，呈現某種心中的風景？

第三節 「台灣風景」——異己意象

風景是經過文化作用之後的自然景致。它是一種被再現同時也是一種被表現的空間，是一種符徵（符碼或符號）也是一種符指（符徵所指涉的內容），是框架也是框架中的內容，是一個真實的地方也是其擬像，是一個框架也是框架中的物件。

Landscape is a natural scene mediated by culture. It is both a represented and presented space, both a signifier and a signified, both a frame and what a frame contains, both a real place and its simulacrum, both a package and the commodity inside the package.³⁰⁰

—W. J. T. Mitchell, “Imperial Landscape”

原本居住在這塊土地上的台灣人，如果沒有石川等日本美術教師的引介，將用什麼方式看待台灣的自然風景呢？就如同日本近代積極與西方接觸之前，藝術中表現的日本風景是屬於繪卷物式的，在日本人的眼中，那就是藝術裡所謂的日本風景，同時也影響了日本人觀看風景的方式。到了幕末時期，一般庶民最普遍接受的，除了眼鏡繪、硝子繪、泥繪等庶民性藝術之外，是北齋等人的浮世繪風景。逐次演變的結果，才慢慢出現日本藝術家由西方的油彩、水彩等媒材，並運用西方的繪畫技巧，所表現的西洋風景畫呈現的日本風景。

對照之下，石川在台灣所扮演的角色，大致上來說，是新觀看機制的引進者，繪畫技巧的傳授者，也是尋找台灣風情的刺激者，更是「帝國之眼」的代言人。就整個日治時期台灣的大環境而言，石川繪製台灣風景時，基本上受到了上述因素的制約，首先他所學習的西方水彩畫風格，決定了表現台灣風景的藝術形式；其次，日本當局看待台灣風景的態度，也就是以殖民者相對於被殖民者的關係，影響了石川對台灣風景的選擇與再現；再者，台灣風情所呈現易於他地（尤其是日本本國）的特色，對石川深具吸引力，也成為刺激他創作的靈感來源。這些因素，形塑了石川的台灣風景的基本性格。

一、何謂風景？

所謂的「風景畫」曾經是西洋美術史上繪畫的一種類型，最早出現在十七世紀海權時代強盛的荷蘭³⁰¹，後來伴隨著十九世紀西方帝國主義（imperialism）的發展，曾經盛極一時。如今，在西方的重要美術展覽中，已不再能看見如此的繪畫類型。翻開台灣美術史，「風景畫」隨著日本以帝國主義的姿態佔領台灣而現身，這段美術史中的「風景畫」，在一般研究者的眼中，是締造「台灣風景觀」的「地方色彩」藝術的展演重心。石川所描繪的台灣風景，更是其中最為人所推崇的，表現了台灣風景之美的藝術品。

³⁰⁰ W.J.T. Mitchell, “Imperial Landscape”, in W.J.T. Mitchell ed., *Landscape and power*; The University of Chicago Press, 1994, p.5.

³⁰¹ 也有另一種說法是起源於十六世紀的神聖羅馬帝國，結束於二十世紀的星期天繪畫（Sunday painting），參考 *The Oxford Companion to Art* 中對風景畫的解釋。

然而，從西洋文化史和東方藝術史（特別是中國藝術史）的脈絡來看，所謂的「風景」的概念和延伸產物「風景畫」，卻具有相當複雜的意涵。本文由於篇幅有限，焦點放在日治時期的台灣，因此，側重分析西洋文化史中的脈絡。

根據 Mitchell 的說法，所謂「風景」有以下九種特徵：

- 一、風景不是一種繪畫類別，而是一種媒介。
- 二、風景是介於人與自然、自我與異己之間的轉換媒介。如此這般，就像金錢一樣：本身並沒有任何優點，卻可以表現潛力無限的價值。
- 三、像金錢一樣，風景是一種隱藏了價值的實在基礎的一種社會符碼。藉由自然化（本質化）它的慣例，和慣例化它的自然（本質）。
- 四、風景是經過文化作用之後的自然景致。它是一種被再現同時也是一種被表現的空間，是一種符徵（符碼或符號）也是一種符指（符徵所指涉的內容），是框架也是框架中的內容，是一個真實的地方也是其擬像，是一個框架也是框架中的物件。
- 五、風景是所有文化中皆可發現的媒介。
- 六、風景是與歐洲帝國主義有關的一種歷史產物。
- 七、第五和第六項並不相互矛盾。
- 八、然而我們卻無法明說下列的事實：風景是一種已然耗盡的媒介，不再是一種有活力的藝術表現模式。就像生活一樣，風景是無聊的。
- 九、第六和第八項所指涉的風景是一樣的。³⁰²

Mitchell 這種風景的概念，和一般在台灣藝術圈內討論風景相關藝術的概念相距甚遠。其有關於文化作用之後的風景以及帝國主義與風景的關係這點，對切入台灣美術中的風景而言，最具有「照亮」（illuminate）的作用³⁰³，照亮某些以前被隱藏的歷史角落。下文分析石川的台灣風景時，將進行更深入的分析。

根據 Mitchell 等人的研究³⁰⁴，西方的風景概念最早和人類對自然的恐懼有

³⁰² Mitchell 的原文是這樣的：1. Landscape is not a genre of art but a medium. 2. Landscape is a medium of exchange between the human and the natural, the self and the other. As such, It is like money: good for nothing in itself, but expressive of a potentially limitless reserve of value. 3. Like money, landscape is a social hieroglyph that conceals the actual basis of its value. It does so by naturalizing its conventions and conventionalizing its nature. 4. Landscape is a natural scene mediated by culture. It is both a represented and presented space, both a signifier and a signified, both a frame and what a frame contains, both a real place and its simulacrum, both a package and the commodity inside the package. 5. Landscape is a medium found in all cultures. 6. Landscape is a particular historical formation associated with European imperialism. 7. Theses 5 and 6 do not contradict one another. 8. Landscape is an exhausted medium, no longer viable as a mode of artistic expression. Like life, landscape is boring; we must not say so. 9. The Landscape referred to in Thesis 8 is the same as that of Thesis 6., "Imperial Landscape", p.5.

³⁰³ 使用這個詞，是來自 Walter Benjamin, *Illuminations*(New York: Schocken Books, 1968).

³⁰⁴ 在 *landscape and Power* 一書中，包含了 Mitchell 在內共七位學者所撰述的討論風景的文章。

關，十六世紀之後成為正式的畫科，十九世紀到達頂峰。然而，一些著名的藝術史研究者例如 Ernst H. Gombrich 視十六世紀風景畫的出現為革命性的藝術成就，Kenneth Clark 則將人類對風景的欣賞簡化成一種純然健康的、審美的心靈活動（spiritual activity）³⁰⁵。Mitchell 強烈反對這種過於簡單的說法，他認為佩托拉克(Francesco Petrarch, 1304-1374)恐懼風景中所具有的世俗的和感官的誘惑(fears the landscape as a secular, sensuous temptation)，米爾頓(John Milton, 1608-1674)視風景為滿足擺盪於審美快感和邪惡意念之間的偷窺淫慾的觀看對象(as the voyeuristic object for a gaze that wavers between aesthetic delight and malicious intent)，在在說明了風景具有含混而曖昧的意涵³⁰⁶。沿著這個脈絡，Mitchell 下了一個結論：風景不是一種繪畫類別，而是一種媒介。顯然地，Mitchell 的意思並非推翻風景畫的存在意義，而是強調風景的媒介作用，以及風景和風景畫的區別。

為了要說明 Mitchell 所賦予風景的其他特徵，必要要先回顧一下西洋美術史上風景畫顛峰時期的某些關鍵概念。十八、十九世紀歐洲的風景畫，基本上有四種不同的美學傾向：(一) 羅斯金(John Ruskin, 1819-1900)主張的，表現在自然中所觀察到的上帝的心靈；(二) 伯克(Edmund Burke)為主所提倡在繪畫中表現「莊嚴」(sublime)，也就是以「平和舒暢」(smoothness)的繪畫理想來尋求心靈的超越；(三) 吉爾賓(William Gilpin)強調的「如畫般的」(picturesque)美感，並以發現自然中「粗率」(roughness)質素的美感為目的；(四) 康斯塔伯(John Constable, 1776-1837)所代表的，以個人獨特的觀察力和方式描繪日常生活的景致，不特別強調上帝的心靈，或莊嚴和如畫的美感³⁰⁷。由此可見，風景已經不在像存在於自然中的那樣，而是被畫家用一種高度的格式化(formulaic)、傳統慣例化(conventional)和風格化(stylized)的手法「再現」(re-present)自然，並成為把窺體慾(scopophilia)、窺淫狂慾(voyeurism)的視覺享受和「觀看卻不被看」(to see without being seen)的慾望糾結在一起的符碼(code)³⁰⁸。

Jay Appleton 指出，尤其是標準的如畫般美麗的風景特別賞心悅目，因為通常都會將觀看者置放於一個非常安全的、宛如受到庇護般的地點，擁有可以縱覽八方的視野，以及暢遊畫面各處的自由³⁰⁹。如此的觀看特權，加上高度格式化(formulaic)、傳統慣例化(conventional)和風格化(stylized)的風景美學，攜手為歐洲帝國主義的「帝國之眼」(imperial eyes)³¹⁰開闢了遼闊的視野(prospect)，並成

³⁰⁵ Kenneth Clark, *Landscape into Art* (1st published 1949; repr., Boston, MA: Beacon Press, 1963), viii, 參考 Mitchell, *Ibid.*, pp.7-8.

³⁰⁶ Mitchell, *Ibid.*, p12.

³⁰⁷ 筆者個人參考以下二書所得出的結論：Ralph Cohen ed., *Studies in Eighteenth-Century British Art and Aesthetics*, University of California Press, 1985; Joshua C. Taylor ed., *Nineteenth-Century Theories of Art*, University of California Press, 1987.

³⁰⁸ Mitchell, *Landscape and Power*, p.16.

³⁰⁹ Jay Appleton, *The Experience of Landscape* (London, 1975), 間接引自 Mitchell, *Ibid.*, p.16.

³¹⁰ 借用 Mary Louise Pratt 的說法，直接引自她的書名 *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, New York: Routledge, 1992.

功地擄獲無數的「如畫美景」。這套觀看機制和藝術美學彷彿是為帝國主義量身打造的論述，它不僅適用於殖民帝國不斷在外擴展的殖民地上，同時也運用於重新建構殖民帝國本身的母國領地。於是，英國詩人布雷克(William Blake, 1757-1827)所讚美的「綠茵宜人的草地」(a green & pleasant land)的風景，被改裝成「國家與帝國認同的標記」(an emblem of national and imperial identity)。而掠奪來的殖民地土地，則被視為以「自然之邦」(a state of nature)的姿態，向帝國使者開展³¹¹，讓殖民者以帶著美學的和科學的「帝國之眼」盡情恣意地享受，被殖民者唯有扮演沈默的風景。

由上述的分析可知，Mitchell 對風景所描述的九個特徵，基本上都可以成立。不過，我想再討論另一個重要的有關於「凝視」(the gaze)的問題。在本文中「凝視」有兩個層面的意義，一個是指某人觀看某人或物的「凝視」，另一個是指繪畫上和「取景」以及「構圖」有關的「凝視」，也就是佐佐木靜一所提出的「觀看機制」的問題。

誠如傅柯在《規訓與懲罰》(Discipline and Punish)中所言：「The Panopticon is a machine for dissociating the see/being seen dyad: in the peripheric ring, one is totally seen, without ever seeing; in the central tower, one sees everything without ever being seen. It is an important mechanism, for it automatizes and disindividualizes power. Power has its principle not so much in a person as in a certain concerted distribution of bodies, surfaces, lights, gazes; in an arrangement whose internal mechanisms produce the relation in which individuals are caught up.A real subjection is born mechanically from a fictitious relation.³¹²」傅柯這種對看與被看二元統一體的「凝視」機制的描述，以及對其中運作的權力關係的說明，雖然指的是監獄的情形。這裡談的監獄是一個封閉的空間，牽涉到監督者與被監督者的關係，假設從封閉的空間拉到一個開放的空間來看，例如放在觀看風景的人和被觀看的風景中的事物之間的相對關係來看，這種類似監督者與被監督者的關係依然成立，尤其是放在殖民者觀看殖民地的風景時，類似的相對權力關係十分近似。

正如 Mary Louise Pratt 從「凝視」的角度，對殖民者與被殖民土地和人之間的關係的描述：「Both are authorized by the global project of natural history: one produces land as landscape and territory, scanning for prospects; the other produces the indigenous inhabitants as bodyscapes, scanned also for prospects.³¹³」

在「帝國之眼」的「凝視」之下，殖民地的土地是美好的風景，殖民地的人也變成風景的一部份，甚至獨立成一處風景。

二、「台灣風景」——異己意象

³¹¹ Mitchell, *Landscape and Power*, p.16.

³¹² Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, translated by Alan Sheridan, New York: Pantheon Books, 1977, pp.201-202.

³¹³ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, p.64.

在石川「帝國之眼」的捕捉之下，台灣的自然景致和其中的台灣人，被簡化成一個個毫無個別特色的母題，例如農舍、農夫、竹叢、歪歪斜斜地晾著衣服的竹竿等等，雖然個別的母題並未具任何獨特的個性，並在石川的筆下重複出現，拼湊成一幅幅的風景，並非特定地點的寫實描繪，而是表現出殖民者嚮往的「美好的鄉土台灣」，一塊未受文明污染的、沒有歷史傳統的、未被佔領的（甚至沒有被殖民者本人佔領）純淨之地。就像 Mary Louise Pratt 描述 James Turner 筆下的殖民地風景，是「拼湊的風景」（landscape description as “composite”）目的是為了「表現一個地區的特色或好地方的概念」（to express the character of a region, or a general idea of the good land.）³¹⁴。

石川的「台灣風景」也是表現他對台灣這個地方的概念，而且集中表現日本殖民者對自我所「匱乏」部分的強烈慾望。畫中的人物，全都不具個別的人物個性，而是以人類誌的方式被集體化成「臣服的集體的他們」或甚至是「偶像化的他」（標準的男性人類），就像 Pratt 所說的：「The initial ethnographic gesture is the one that homogenizes the people to be subjected, that is, produced as subjects, into a collective they, which distills down even further into an iconic he (=the standard adult male specimen) ³¹⁵」這些被「去文明化」「去歷史化」的人，成了殖民者眼中典型的風景，充分滿足了「帝國之眼」窺體慾、窺淫狂慾的視覺享受慾望，以及「觀看卻不被看」的特權。

石川筆下的「台灣風景」，應證了 Mitchell 所說的「風景不是一個繪畫類別，而是一個媒介」，是石川滿足觀看慾望的媒介；是「介於人與自然、自我與異己之間的媒介」，對殖民者石川而言，這個異己包括了殖民地的土地和人民，「本身並沒有任何優點，卻可以表現潛力無限的價值」，對殖民者而言，這是遂行殖民權力的媒介；「像金錢一樣」台灣的風景藉由「自然化（本質化）它的慣例，和慣例化它的自然」（將台灣風景變成拼湊的母題，也將被殖民者典型化、慣例化自然），而變成了「隱藏了價值的實在基礎的一種社會符碼」，隱藏了殖民者藉由將被殖民者去個性化而予以征服的事實；這樣的風景是「被再現」「被表現」的空間，藉由石川恬淡的水彩畫風和格式化的再現手法，成為「一個符徵」（充滿了各式母題的繪畫），也是「一個符指」（意指包括上述所談的所有內涵意義）；如此的風景是「與歐洲帝國主義有關的一種歷史產物」，是日本模仿西方帝國主義的產物。

以實例來說明的話，只要對照石川的兩件作品《池畔之家》（圖十六）和《台灣次高山》（圖三十五），可以清楚觀察到上述所說的「拼湊」的「母題」，如出一轍的戴著斗笠的農夫、掩映於樹叢間的農舍，無法分辨畫的究竟是什麼特定的地方，卻清楚表現典型的台灣農村。相同地寬闊的視野，和暗示可以輕易抵達的路徑，觀看者是處於「觀看而不被看」的「偷窺」的角色。

相同的例子還可以舉《台灣豐原的小徑》（圖十七）和《新竹二重埔》（圖十八）來說明。無法分辨面貌的點景人物，和說不出名稱的行路樹，卻由磚瓦式的建築物和人物的衣著特色暗示了台灣風景，觀看者仍舊處於一個安全的位置，以

³¹⁴ 同上註，頁 45-48。

³¹⁵ 同上註，頁 63-64。

「帝國之眼」偷窺、打量著眼前的風景。

石川欽一郎透過這種以類人物誌學的方式捕捉殖民地人物和風景，將所有的對象都予以去個性化，在他的眼中，台灣和台灣人都沒有獨立的個性，純粹只是帝國風景中的一部份。如此的「台灣風景」，我稱之為「異己意象」。

第五章 在台灣的藝術教育工作與影響

針對日治時期的教育，根據近來一些專門的研究論述，基本上，已經點出了日本在台灣所實行的教育與日本國家意識之間的密切關連³¹⁶，至於，美術教育也有類似的研究出現³¹⁷。這些教育都牽涉到現在十分受到關注的「台灣認同」的問題，台灣人會不會像周婉窈所說的是「永遠曖昧的台灣人」³¹⁸，筆者在此無意針對此一問題進行探究。然而，不能否認的是，日治時期的殖民教育，確實製造了台灣人認同的困惑。

存在於當時台灣人心目中的認同曖昧，在藝術上的表現而言，或許不是十分明顯，其中可能存在的隱晦還牽涉到整個藝術機制，與藝術家個別的差異，針對這個問題，筆者將在下一章進行初步的探討。在此仍然必須強調的是，一般在談近代教育的「啟蒙」意義時，其實多半沒有對啟蒙提出說明。筆者認為康德當初提出的啟蒙，原有一個定義：

啟蒙是人之超脫於他自己招致的未成年狀態。未成年狀態是無他人底指導即無法使用自己的知性的那種無能....這就是啟蒙底格言³¹⁹。

在此並非要討論啟蒙的哲學定義，而是藉此思考教育本質的問題。在一個統一的國家內，教育通常具有貫徹國家意志的作用，而殖民地的教育問題更為複

³¹⁶ 關於這方面的論著，可參考許佩賢《塑造殖民地少國民—日據時期台灣公學校教科書之分析》（國立台灣大學歷史學研究所碩士論文，1994）。

³¹⁷ 如林曼麗，日據時期的社會文化機制與台灣美術教育近代化過程之研究 和賴明珠 台灣總督府教育機制下的殖民美術 《何謂台灣？近代台灣美術與文化認同》（台灣美術研討會論文，行政院文化教育委員會主辦，雄獅美術社承辦，1996年9月13、14日）。不過，前兩篇論文在談到公學校圖畫科目的設置部份略有出入，賴明珠指出公學校圖畫科目的設置在1907年，而林曼麗則指出1907年2月26日總督府勒令第14號，首次出現與圖畫科類似的「幾何畫」之科目。但根據筆者查閱台灣教育會編，《台灣教育沿革誌》（台灣教育會出版，1939，南天書局重印，1995）刊載，明治40年（1907）2月26日改正公學校規則（府令第5號），修業年限八年的公學校加列圖畫科。（頁279）圖畫科的內容則是以正確描繪形體兼具美感的培養為主。（頁280）。

³¹⁸ 周婉窈，曖昧的台灣人—日本殖民統治與近代民族國家之認同（台灣美術研討會論文，同上），頁13。

³¹⁹ 康德（Immanuel Kant, 1724-1804）著，李明輝譯，答何謂啟蒙，《思想》（台北：聯經，1988）。康德原文刊載於《柏林月刊》（Berlinische Monatsschrift, 1784年12月）。自從當年在柏林掀起有關啟蒙的大爭辯之後，這個問題成為持續被追問重要的哲學問題。傅科甚至認為整個現代哲學就是企圖回答兩百年前那個突兀問題「何謂啟蒙」的哲學。見傅科（Michel Foucault, 1926-1983）著，薛興國譯，論何謂啟蒙，同上，頁13-35。

雜。被殖民者與殖民國國家權力之間的問題，並無法藉單純的「啟蒙」來說明³²⁰。也就是說，這種「啟蒙教育」是受殖民國的國家權力所控制，其所有利益的出發點都是針對殖民國國家的角度來思考，不是針對殖民國的所有人民，更不可能是以被殖民土地的住民利益為思考起點。

兩度來台擔任台北師範學校美術教師的石川欽一郎，即使與學生之間感情深厚，也無法自外於這樣的教育機制。第一節筆者便分別以石川兩次來台期間的教育情形，以及校外的教學情況，進行討論。企圖探討的問題是，這種教育進行的方式，和對日治時期台灣藝術產生的影響。第二節則針對與石川有關的繪畫團體，以及由教育會主辦的台灣美術展覽會的創辦進行討論。嘗試說明石川在當時台灣現代藝術制度³²¹逐漸形成的過程中，扮演了什麼角色。

³²⁰ 根據黃英哲的研究，不管是日本殖民政府還是戰後的國府政權，都藉著國家意識與國民意識的灌輸，進行台灣的文化工作。他指出：「日本在佔領台灣的五十年間，為了便於殖民統治，曾大力普及教育，利用國家權力，導入日本文化，企圖透過教育，將日本的國家意識與國民意識強加在台灣住民身上。」參見黃英哲，〈戰後初期台灣的文化重編（1945-1947）——台灣人「奴化了嗎？」〉，《何謂台灣？近代美術與文化認同》，前引台灣美術研討會。雖然黃英哲此文主要討論的是戰後台灣文化的重編，然而，也碰觸了台灣文化建構的本質性問題，亦即國家機器的運作。日本殖民國相對於台灣被殖民地，這種基本的政治權力結構，決定了日據台灣美術教育的本質。

³²¹ 正如同中村義一所言，日本的近代的美術發展，不僅重新定義了所謂的「美術」，也產生一套美術制度，也就是在國家文化政策的主導下，建立專門的美術教育，成立美術館，展覽會等。參見中村義一，〈西洋 攝取〉，前引文。日據台灣的美術制度，雖然模仿日本本國，卻也存在相當大的差距，前文已經提過石川即曾反對台灣設立專門的美術學校以及成立美術館，事實上，日據台灣也始終以「台展」（包含府展）為殖民政府美術文化政策的體現。

第一節 台北師範與學校美展的美術教師

石川雖然曾於1907-1916年³²²之間到過台灣，但是，他對台灣美術的影響主要還是發生於第二次來台期間（1924-1932年）³²³。儘管石川於第一次滯台期間，即有學校開辦的研究會³²⁴，也舉辦多次的美術展覽會³²⁵，然而，當時仍未有足以堪稱台灣畫家（居台的台籍畫家）的西畫家出現³²⁶，新式學校的教育可以說仍處於粗坯階段，美術教育也在起步中，因此，可以想見這些參與活動的畫家必然多為日籍畫家，對一般的台灣人而言，除了少部份就讀於台北中學和國語學校的學生之外，所造成的影響恐怕只限於極少數有能力或有機會附庸風雅的人吧！當然，無可否認地，這段期間石川對學校或社會美術活動的用心，的確對愛好藝術的台灣人產生了不小的刺激，並且也指導了當時台灣的藝術文化。第一次來台所建立的關係，也為第二次來台積極推動的文化活動打下基礎³²⁷。

³²² 石川欽一郎首次抵台的時間是 1907年10月27日（見《台灣時報》1935年6月，同時也可參考《台灣日日新報》（以下簡稱台日報）1907年11月7日），除擔任國語學校教諭之外，也授命為官職高等官七等的陸軍通譯官與總督府陸軍幕僚，離台的時間是1916年8月9日（《台日報》同年8月8日）。

³²³ 石川欽一郎第二次滯台時間是1924年1月30日（《台日報》同年1月31日7版）到1932年4月9日。根據立花義彰研究，第二次來台的石川，雖已辭去官職，仍擁有6位勳4等的官階。參見立花義彰，石川欽一郎：人 作品（中），《靜岡縣立美術紀要》，No.11（1993），頁29。

³²⁴ 參見《 》No.36（1908年5月）；《台日報》（1912年4月19、22、23日）；《 》，No.89（1912年7月）。雖記載有萬華公學校舉辦台灣洋畫研究會展覽會，然而，石川實際扮演的角色仍不清楚。同上註。另外，受其指導的中學會洋畫研究部也有兩次發表會，其作品被列為參考出品。參見顏娟英，台灣早期西洋畫壇的長者——倪蔣懷，〈藝術行腳：倪蔣懷作品展〉（台北市立美術館，1996），頁6-11。

³²⁵ 有以個展的形式（如石川欽一郎展，見《 》No.36），也有以水彩畫團體展（例如1909年3月於台北學院開辦水彩畫展覽會，見《 》No.48）或「紫瀾會」團體展（例如1908年5月3日紫瀾會展覽會，見《台日報》同年，4月23日）的形式舉行。紫瀾會中展出大下藤次郎、三宅克己等日本水彩畫家的作品，推測可以是當時以大下為首的日本水彩畫界，為普及水彩畫而擴大範圍至殖民地的一種努力。對日後台灣畫家的影響，尤其是今日在台灣造成影響力的畫家而言，可能十分有限。

³²⁶ 1909年進入總督府國語學校師範部乙科的倪蔣懷，自1910年10月石川任教該校起接受其指導，並曾於1914年6月師生共同參加國語學校附屬小學校舉辦的水彩畫展覽會。同註11。不過，當時的倪蔣懷尚未積極展開繪畫研究。

³²⁷ 此時石川與校方、總督府及日人上層社會所建立的融洽關係，無疑地為第二次來台預先鋪路。此期的學生倪蔣懷與陳英聲（1918年台北師範畢）等，也在石川第二次來台後，才積極從事美術工作。參見顏娟英，殿堂中的美術：台灣早期現代美術與文化啟蒙，〈中研院史語所研究所集刊〉（1993年6月），頁494-496。

由於本節討論焦點為以台灣人為對象，石川進行的藝術教學與校外研究會，所以不擬對紫瀾會、蕃茶會³²⁸等進行討論。首先介紹石川二次來台前的學校美術教育，以連接石川第二次來台的教育活動。其次再討論石川二次來台的藝術教學活動。

一、1924年以前台灣的美術教育

石川欽一郎第二次來台以前，台灣美術的教育其實已經歷過不小的變革³²⁹。師範教育乙科（培養台灣教師為主）在1902年開始，有習字圖畫課程，第一學年課程內容為書法（楷、行、草）和臨畫，授課時數為一週二小時，第二學年增加寫生項目，授課時數相同，第三學年授課內容相同，時數縮為一小時³³⁰。到了1910年公學校師範部乙科的課程中，圖畫科才完全獨立，授課時數每週一小時。由於目前找不到師範學校的教科書，因此無法判斷詳細的內容。筆者只好藉實際能找到的教學相關書籍，嘗試分析當時的學校美術教育內容。

日治時期的初期，台灣的學校美術教育基本上是依循日本明治時期的教育原則，強調的是臨畫的功夫，用的工具以毛筆居多，不過，在台灣的學校美術教育中又特重手工藝品的製作。由於當時的學校用教課書目前仍未尋見，詳細的上課內容可能無法一一交代，但是，根據台灣總督府於大正二年（1913年）所出版的《公學校教授要目 - 算術科、理科、手工及圖畫科、商業科，第一篇》³³¹所詳載的手工及圖畫教授要目實施注意要點及實際課程安排，或許可窺見1910-20年左右台灣公學校美術教育的一般情形。依此書所載，手工及圖畫教授要目實施注意事項大致如下³³²：

一、手工課程主要教導兒童習得製作簡易物品的技能，並養成崇尚勤勞美德的

³²⁸ 蕃茶會主要是日本在台文化人的風雅聚會，自1913年2月開始幾乎每月舉辦。參見立花義彰，同註8。另外，根據石川自己的記憶，大約都是在當時筱塚初太郎所經營位於台北公園內

）舉辦。因為喝著番茶搭配鹽煎餅，所以取名為蕃茶會。某次為了籌募台北天滿宮建款的聚會裡，參加的人有台北廳長加福豐次、通信局長角源泉、陸軍參謀長足立愛藏、台日尾崎秀真、石原幸作、稻垣其外、判官藤井健介、山崎翁國手、高橋醇領和尚等近三十人。

³²⁹ 針對日據時期台灣的美術教育，林曼麗已有詳盡的討論，參見其《日治時期的社會文化機制與台灣美術教育近代化過程之研究》，前引文。

³³⁰ 參見《台灣教育沿革誌》，前引書，頁586。

³³¹ 《公學校教授要目 - 算術科、理科、手工及圖畫科、商業科，第一篇》，台灣總督府，1913年3月。

³³² 前引書，手工及圖畫科部份，頁1-5。

習慣。圖畫課程的教導則為使學童擁有描繪尋常物件之形體的能力，並以培養美感涵養為目的。兩者有略微的差異，但首重在於使學童能夠手腦並用。

二、教材有多樣的選擇，但基於以兒童身心的陶冶與促其適應日常生活為目的，因此，教材應顧慮教育性及趣味性。

三、教材的安排須注意：1. 順序上要考慮由簡入繁、由易到難。2. 要注意兒童身體發達的程度，使其能逐漸熟練材料與用具。3. 須考慮兒童心理的要求，使其能發揮想像力，喚起其興趣，滿足其喜愛自己製作描畫的心理需求。4. 交代作業方面須注意變化。

(..... 略)

五、描畫是與手工同樣的為實用性的技能，臨畫、寫生畫、記憶畫、模樣畫、工作圖等需要的用具，如毛筆及鉛筆等，須選擇適合的工具為教材。

(..... 略)

由此可見，當時日本殖民政府在台灣所施行的美術教育，除與日本國內同樣地將美術視為實技而側重技能的培養之外，並因台灣殖民地本質的緣故，又特重具商業生產性質的手工藝品的技能訓練。不過，也提出考慮兒童心理要素的教學態度。實際授課時數及各不同類別的授課時數，又可見六年修業年限的公學校中，男性兒童的課表上占授課時數最多的是「編竹」，而女性兒童方面則是「編物」³³³。至於畫圖的部份，雖然授課時數在各類中僅次於前述兩類，但是實際上課的年別是三年級以後，逐年增加時數；而且，指導的內容主要以臨畫帖為主，臨寫瓶子、國旗、花鳥蔬果等類，而寫生的物品則往往是兒童在別類科如細工等課上所製作的魚籃、穀物籃等成品³³⁴。由這樣的課程設計看來，與日後的自由畫或構想畫等有相當大的差距。

1920年代，日本國內山本鼎等人所倡導的自由畫觀對台灣也產生某種程度的影響力³³⁵。山本鼎曾以日本農民美術研究所所長的身分在台灣教育會的邀請下於1924年5、6月間來台考察民間工藝美術，並針對應用美術、家庭手工藝及圖案等分別做專題的演講³³⁶。所謂的「自由畫」似乎對台灣的小、公學校教育產生了本質上的影響，原本占主要繪畫教學重點的畫帖臨寫，至此時已由重視兒童的個人

³³³ 前引書，手工及圖畫科部份，頁6-9。

³³⁴ 前引書，手工及圖畫科部份，頁19-22。

³³⁵ 山本鼎等人所倡導的自由畫觀對台灣的影響，參見砥上種樹，「子供繪」，《台灣教育》No.251（1923年4月），頁62-65；江間常吉，「新圖畫教授 研究 人」，《台灣教育》No.248（1923年1月）；江間常吉編著，《圖畫教育新思潮 批判 最新圖畫教授法》，台灣子供世界社，1923年4月。另外，還可參見當時各地舉辦的自由畫展的相關報導，例如台中之台灣新聞社慶祝二十週年於台中舉辦包括高雄、台南、嘉義、新竹、基隆、台北各小、公學校及蕃童之自由畫展覽會（《台日報》，1921年10月4日）。

³³⁶ 見《台日報》，1924年5月2日、20日、21日、24日、28日、29日及6月9日。

特質及想像力的自由繪畫所取代。觀看當時一般小、公學校兒童繪畫比賽的獲獎作品，例如1924年1月1日的《台灣日日新報》³³⁷上所登載的學生繪畫比賽的得獎作品，多為描繪個人針對某人物或活動的描畫，其中雖然也以客觀觀察為基礎，但多數充滿個人想像力的發揮與情緒的投入，例如其中得二等獎的三年級學生三輪益夫的作品「僕家」，將站在小小的屋前的自己畫得十分巨大，臉上的表情則用稚拙無比的筆觸塗抹。

但是，也並非所有的小、公學校的圖畫老師對所謂的「自由畫」的教學都持同樣的態度，例如砥上種樹便對此抱持較為全面接受的態度³³⁸，而台北師範的江間常吉的態度則比較保留³³⁹，他認為引發創造力固然很好，然而也不能無視於兒童天生的模仿性格，因此，主張模仿與創造並重，認為雖然可以廢止臨畫主義，但是畫帖仍可被用來作為繪畫鑑賞的教材；同時，他也相信繪畫並非全然感性的，遂有必要學習理性的、實用的技術，而鑑賞力的養成需要同時兼顧客觀美的理解與主觀美意識的開發。由此看來，雖然當時的圖畫課程有公定的教科書，圖畫老師也有共同的指導用書³⁴⁰，不過由於老師個人仍有相當的自由教學空間，因此，其間實際教學的內容與成果，可能也有或多或少的個別差異³⁴¹。

由1923年初版的《修定公學校各科教授法》³⁴²所載，當時的圖畫科教授要旨是描寫能力的養成及美感的養成。認為兒童學習圖畫的心理可分成五個時期：一、錯畫的時期（滿一歲到三歲左右）- 只是手部運動的偶然的結果。二、輪廓畫或觀念畫的時期（四歲左右）- 微微接近實物，但畫的並非實物而是其內心心像的再生。三、記憶畫的時期（七、八歲左右）- 受制於種種的約束，無法表達對實物的印象。四、寫生畫的時期（十歲左右）- 但對色彩、明暗、遠近等仍未能把握。五、寫實及情趣畫的時期（進入青少年期以後）- 把握物體在三次元空間中的形象，進入青年期之後，漸漸不再只注意描繪事物的形態，而努力於表現情趣的捕捉。此時的教材則可分為自在畫與用器畫兩類。自在畫是屬於藝術性的以美為的目的繪畫，又可區分成臨畫、寫生畫、思想畫三類，用器畫則是理論性

³³⁷ 見《台日報》，1924年1月1日25版。

³³⁸ 砥上種樹，前引文。

³³⁹ 江間常吉，新圖畫教授 研究 人 ，前引文。

³⁴⁰ 據九住榮一、藤本元次郎共著，《修定公學校各科教授法》（新高堂書店，1924 出版，1931年修定再版）一書所載資料：現行教科書有 - 《公學校圖畫帖》（兒童用，第三學年到第六學年）、（教師用、第一學年到第六學年）《高等小學校新定畫帖》（男女共用、第一學年到第二學年）、（教師用、第一學年到第六學年）。但目前未見原書。

³⁴¹ 林曼麗認為山本鼎自由畫教育運動雖然沒有直接對台灣圖畫教育界產生衝擊，卻也影響了教育界人士開始熱心討論教育理論以及教學方法。參見林曼麗，日治時期的社會文化機制與台灣美術教育近代化過程之研究 ，前引文。

³⁴² 同前註。

的以正確為目的的製圖，分為幾何畫、投影畫、透視畫、陰影畫三類。在初級普通教育中所使用的用具有鉛筆、毛筆、蠟筆及水彩。此書又揭櫫仍是以寫生為中心的教學原則，並以其中圖畫科的第五學年教材為範例，指導如何畫「柿」這個題材，大略的教導內容如下：

題材：柿

目的：將柿子置於白色的器皿上，指導兒童描繪其形及光影變化（立體感）。

準備：指導者—器皿及柿子（八人為一組）、教師的作品

兒童 - 水彩顏料、調色盤、水筒、畫筆、鉛筆、畫紙、畫板、三腳等。

方法：一、氣氛的營造

指導選擇位置

關照 - 靜靜觀察描繪對象

二、描寫

1. 觀察要點：白色器皿上的柿子的美及優美的曲線，統合曲線的蒂的力量與圓的器皿之間的調和，柿子的顏色與器皿的白色之間色彩的調和，光影的變化。
2. 描繪時的難題與指導
 - a. 柿的表現，容易因考慮細部而誇大部分小地方的凹凸，要指其考慮全體。
 - b. 極端的明暗容易區別，但是與光源的關係及色彩的變化比較困難。
 - c. 器皿的表現，需要顧及視點。
3. 用具的使用法 - 指導混色的功夫、用筆的方法、加水的方法。

三、鑑賞

1. 兒童的作品 - 關於主眼點所表現的優點
2. 老師的作品 - 發表感想，及說明老師努力的部份，例如光的表現及立體感的描繪。

如此這般的美術教學，教導兒童有關繪畫的重點仍是落在「寫生」方面的基本功夫，尤其強調對物像之形體、色彩、光線等的客觀再現，符合了訓練學童具有描繪尋常物件之能力的教學目標，當然，其中一再強調的優美的線條、微妙的光的變化、色彩的調和等，也呼應了培養美感這個教學目標的要求。

與此書同一年所出版的台北師範學校教諭江間常吉所著《圖畫教育新思潮 批判 最新圖畫教授法》³⁴³一書，所主張的圖畫教學方針，基本上也沒有太大的出入，仍舊將重點放在寫生方面，強調構圖、遠近、陰影及色彩等繪畫要素。比較特別的部份是他將「自由畫」解釋成一種尊重兒童個性的態度，認為「自由畫」

³⁴³ 江間常吉，《圖畫教育新思潮 批判 最新圖畫教授法》，前引書。

並非作為某種特殊畫類的獨立的東西，而必須要配合寫生、臨畫、考案畫等來進行³⁴⁴。另外，在繪畫工具方面，他特別偏好水彩顏料的容易混色以及色彩鮮明的特點，並認為蠟筆畫只適合低年級的孩童³⁴⁵；關於教材方面他則區分為幾何形體、器物、植物、動物、人物、建築物、風景等類別，並認為風景類即包括了動植物、人物、建築物等在內，可以說是綜合性表現的繪畫類別，而郊外寫生則是重要的研習方式³⁴⁶。

以上是1920年代初期大致的美術教學內容，簡而言之，其教學的重點是在尊重兒童個性的大前提之下，以寫生為最主要的作畫原則，以正確描繪物像的形體、色彩、光影變化等為最主要的目標，並以培養學生的美感素養為最終的目的。

不厭其煩地詳細交代目前能找到的美術教學資料，主要的目的是為了聯繫石川第二次來台所實施的教學內容。以下便討論 1924 年以後的學校教育。

二、1924—1932 年的學校美術教育

1924年1月30日石川欽一郎因受聘為台北師範學校的圖畫老師而來台³⁴⁷，於次日報社記者訪問的報導中，也提到了有關自由畫、美術館及圖畫老師不受尊重的問題。他認為自由畫在歐洲各國皆十分地流行，而日本十歲左右孩童的自由畫作品，其天真的特質與歐洲的小孩有類似的傾向，但是，到了十二、三歲之後就逐漸受到社會刺激，於是作品喪失自由畫的妙處；加上缺乏良好的畫本使然，作品遂變成如同雜誌的插圖或看板畫一般寫實。於是，石川認為學習歐洲各國的作法，在各大都市設立美術館，讓孩童有直接接觸優良名畫的機會，並從而獲得啟發，能使其在不喪失自由畫之本質精神的原則下進步³⁴⁸。另外，他也感嘆美術教師在日本因無法畫出曠世巨作而受到貶低的情形，不像在歐洲圖畫老師往往因為其智識和教授法而比天才畫家受到更多的尊重。

由此時石川這樣的觀念來看，似乎與當時台灣的圖畫教育方針沒有太大的出入，不過，他對圖畫老師地位不高所發出的喟歎，十分值得注意。

1921年台灣總督府出版《公學校畫帖》，由第一至第六學年共六冊(兒童用)，

³⁴⁴ 同前註，頁147-148。

³⁴⁵ 同前註，頁153-154。

³⁴⁶ 同前註，頁157-162。

³⁴⁷ 《台日報》，1924年 1月30日7版。

³⁴⁸ 石川所謂在各大城市設立美術館的想法，似乎包括台灣在內，然而到了1929年卻推翻這個說法，認為台灣不適合設立美術專門學校與美術館。參見 各有因緣(上)，前引文，頁62。

為專用的圖畫教科書。主要的內容包括臨畫、寫生、記憶畫和考案畫。此教科書可能一直使用到1935年總督府發行《初等圖畫》為止³⁴⁹。由於《公學校畫帖》並無教師用書，因此筆者另藉教師甄試內容，分析當時教師的圖畫訓練要點，以便管窺當時的圖畫教授重點。

由於當時台灣沒有專門的美術學校，師範教育中也沒有獨立的美術科系，因此，這些圖畫老師許多是藉台灣教育會所舉辦的教員甄試所甄選出來的。甄選考試的內容大同小異，茲以1929年7月、1931年12月、1935年4月的甄試為例³⁵⁰：

1929年7月

圖畫科（西洋畫）預備試驗問題

水彩畫

（一）靜物寫生（對二個以上的物品予以適當的配置）

淡彩畫

（二）屋外寫生（鉛筆或炭筆素描上予以施加淡彩）

圖案

（三）描繪幾何連續圖案及自然單獨模樣（彩色）

圖畫科（用器畫）（略）

1931年12月

圖畫科（三小時）

（小學校本科正教員、公學校甲種本科正教員共通）

寫生畫：花瓶一個與書籍一冊予以適當配置，花瓶上插花一朵，以鉛筆和水彩寫生。

考案畫：前記的畫瓶輪廓放大描繪，寫生的花予以變化模樣，色彩可任意施加。

1935年4月

圖畫科試驗問題（三小時）

（小學校本科正教員、公學校甲種本科正教員共通）

一、盆上的兩種花以水彩寫生。

二、以水彩顏料製作學藝會的海報，但「學藝會」字樣予以圖案化。

三、試問三角形內接圓的畫法。

四、以鉛筆做下列畫題的簡圖。

可見當時美術老師的甄試，仍是著重在寫生的技巧。而所站比重也頗高的所謂構

³⁴⁹ 參見林曼麗，日治時期的社會文化機制與台灣美術教育近代化過程之研究，前引文。

³⁵⁰ 分別見當月份的《台灣教育》。

想畫（例如以某個畫題為描繪重點的畫：登山、海水浴、捕蟬等），也必須以寫生為基礎。

如果在這樣的寫生為主要教學重點的前提下，石川欽一郎的地位就愈顯重要了。因為石川個人的繪畫基本上都是寫生的作品，而他所著的供圖畫課補充教材之用的《課外習畫帖》，其中的指導重點就是寫生繪畫。另外，石川的得意門生藍蔭鼎，也受託於1935年繪製由台灣總督府警務局所出版的《教育所圖畫帖 - 教師用》³⁵¹。這個圖畫帖主要是仿文部省發行的「小學圖畫」編修而成的，作為蕃人兒童美術教育的指導手冊。因此，雖說是以文部省所發行的圖畫教育書為參考對象，但是，若比對石川欽一郎的《課外習畫帖》，將發現其中明顯的相似之處。接下來，就來看看石川的這部《課外習畫帖》。

三、課外習畫帖

石川欽一郎於1932年所出版的《課外習畫帖》，由當時的文教局學務課長赤堀鐵吉所作的序言中得知，當時這套書被視為島內中公學校並中等學校低年級使用的課外用本。³⁵²作者則在自序中表示，基於在市面上都無法看見以台灣風物為主題的習畫帖，覺得不免令人遺憾，而實際在教學上也覺得有所不便，因此，開始著手編纂這套畫帖。他同時也認為，以台灣風物為題材容易使學生感到親切，學畫時也就會多了幾分興趣。不過在書中〈給學校老師的話〉中，作者也提醒了學校老師在教學時，不要不要依賴畫帖以免助長學生的模寫癖，因此應當以自由運用為原則。這也印證了當時石川個人的彈性教學法（並未使用固定的教材或教學模式），以及大部分學校老師的自由的繪畫課教學方式³⁵³。

不過，石川的《課外習畫帖》仍舊相當程度的代表了當時的教學方向。尤其，石川當時不僅是有名的老畫伯，而且，於台北師範也培養出了不少的教師，同時，他又是學校教師甄試的委員，因此，他在這套畫帖中所呈現的教學理念，其實也在某種程度上顯現了當時日本政府在台灣所推行的美術教育的具體面貌。

大體來說，在文字指導的部份，本畫帖比學校的正式教材簡略而抽象，帶有濃厚的賞析性格，而不像學校教科書那般步驟分明、詳述細節。例如在描繪台灣

³⁵¹ 藍蔭鼎，《教育所圖畫帖—教師用》（台灣總督府警務局，1935年）。

³⁵² 見石川欽一郎《課外習畫帖》（東京：富山房，1932年），序言部份。

³⁵³ 根據石川欽一郎台北師範的學生，後來任教於公學校的鄭世璠先生口述（筆者1994年訪問稿），當時雖然有所謂的畫帖，但是，實際上課的時候很少按照那個進度原原本本地地上，大部分都是老師是情況而做調整，或靈活的變動。

鄉村的一幅畫部份，他強調榕樹的高大以及樹木的暗色調與牆壁的白色調之間的對比趣味，而且他也指出白色的牆壁容易讓畫充滿活力。除此之外，他在敘述作畫的過程部份比較粗略，只做大體的交代或印象式的指導。比較強調的是要求達到的效果。或許這與石川個人並未受過正統的訓練有關，或者與他未具備正式的教師背景也有關連。不過他的示範插圖則明顯地要比其他的學校教科書精彩許多，而且寫生的部份也占了較多的比例。至於，所謂的「用器畫」等科學式的製圖則完全沒有。這也說明了本書做為參考書的必然性格。不過，其中出現的作品，部份是在學校的美術展覽會中出現的，而書中所列的學生作品，也很有可能是由學校美術展覽的學生作品中挑選出來的。所以，與其說這是一本教科書，還不如說這是一本美術教學的成果展示書。

它實際究竟發揮了多大的影響力，很難說得清楚，不過可以確定的是其中包括畫名等都在學校的美術展覽中影響深遠。而許多歷屆台展的作品也可以在本書中找到原型，這是其他的教科書所沒有的另一項功能，因此，這一套書已經超越了作為學校補充教材的功能，它扮演的是台灣愛好美術者的共同學習用本。尤其是此書中對地平線或其他基本繪畫技巧的示範，為石川的文字繪畫理論做了最好的註解。

如果與先前介紹過的，石川在《台灣教育》所發表的文章配合一起看的話，石川在美術教育部份的影響將會被呈現得更清楚。也就是說石川不僅是學校的美術老師，並積極影響了教育內容，在《台灣教育》上討論的藝術觀、西洋藝術史觀、繪畫技巧，都直接對台灣的美術教育界造成影響。

四、校外美術研究會

這裡主要討論的是以和教育系統有關的部份，其他以結集專業畫家為主的研究會如「台灣繪畫研究所」等，將在下一節討論。

根據《台灣教育》所載，石川經常參與指導各地的學校美術展覽會，例如「新竹州第三回學校美術展覽會」³⁵⁴。這次的美術展覽會舉辦的日期是1930年11月22-24日。其中，石川欽一郎以審查員的身分出品了五件作品。名為「頭目與其子」的一幅，也出現在兩年後出版的《課外習畫帖》第三集中。因此，或許在《課外習畫帖》中出現的兒童繪畫，便是在這樣的學校美術展覽會中挑選出來的。

藉由這樣的學校美術展覽會，石川也對學校的老師以及學生們產生不小的影

³⁵⁴ 參見《台灣教育》No.342，1931年，頁122-124。

響。以展覽的目錄來觀察，畫的類別以風景與靜物居多，而且許多畫的名稱都與石川在畫帖或台展中出品的畫名類似，例如「裡町」、「秋的農家」、「苗栗的郊外」等等。如果觀察參與展覽的老師們在台、府中的作品，許多在風格上也與石川的作品極為雷同。這或許也可以說是石川在師範學校之外的另一種影響。

在「新竹州第三回學校美術展覽會」的目錄中出現的老師作品也出曾出品台、府展的有邱創乾、簡綽然、李宴芳、簡明春、李澤藩、郭福壽、吳松妹、劉精枝等人，另外還有審查員谷喜一與南條博明，以及帝國美術院會員南薰造的作品。其中，曾入選台展第一回與第四回的邱創乾，當時任教於員樹林公學校，他入選台展的作品，不論在題材或是構圖上都明顯可以看到石川欽一郎的影響。甚至連簽名的方式都如出一轍。而他在第四回台展之後，亦即1930年以後，就沒有在入選過台、府展，或許是由於他一直沒有走出石川的影子沒能創造出個人風格的緣故吧！

入選過台展第四回與第六回的簡明春，是另一個石川影響下出現的畫家，雖然他作畫的材料是油畫顏料，不過在題材、神韻等等方面，仍然明顯的帶有石川的影子。入選台展第二回、三回、四回、八回及府展第二回的簡綽然，畫的題材大部份是靜物，只有一件風景。不過他的筆法和調子，仍然可以看出受到石川在畫帖中出現的靜物作品的影響。李宴芳入選過台展第三回、四回和府展第一回、二回，風格特色仍是不脫石川的影子。其他如劉精枝與吳松妹等人的作品，也多多少少還是可以看到石川影響的結果。

因此，透過石川在地方美術研習會或學校美術展覽會的示範展出，以及畫帖的呈現，再加上《台灣教育》上文字的詳細說明，對台灣的學校美術教育發揮了遠弗屆的影響力。

第二節 繪畫團體的成立與台展的促動者

第二次來台的石川，與台灣學生之間保持密切的聯繫，也協助愛好繪畫的學生組織畫會等團體。除了 1927 年成立的台展之外，和石川有關的繪畫團體主要有「七星畫會」、「台灣水彩畫會」和「赤島社」。因此，本節主要討論的內容便以這三個繪畫團體，以及台展與石川的關係為主。

1920 年黃土水的《蕃童》首次入選日本帝展（第二回）後，在台灣美術界造成極大的震撼，尤其有心從事藝術研究的台灣人，想必受到極大的鼓舞。1921 年，另一位對日據時期台灣西洋美術方面影響深遠的鹽月桃甫（1886-1954，1921-45 居台）來台，於 1922 年起任教當時最高學府台北高校（同年成立），並於校外免費教授油畫，其自由浪漫的藝術家作風以及前衛的藝術風格，對當時的台北藝文界造成新鮮的衝擊。1923 年，日本裕仁皇太子抵台巡視，對教育展覽會中公小學校的圖畫、書法及手工藝品印象深刻，隨後開放民眾參觀又造成轟動³⁵⁵。隨著學校美術教育的發展，美術教師的甄選活動和各州學校美術展覽會的舉行，都顯示了台灣美術日益蓬勃的景象。也意味著在缺乏專門美術學校、美術館的情況下，美術人口對進一步研究美術及展出作品的需求，勢必刺激同時提供研究與展覽機會之繪畫團體的成立。

在這種情況下，對台灣早已熟悉的石川再度來台，並任教於日後生產台籍畫家的大本營台北師範學校，並參與各地美術教育講習會與州級學校美術展評審。因應著這種對美術新需求的氣氛，石川開始擔任台人繪畫團體的指導者³⁵⁶。

一、七星畫壇³⁵⁷（1926-1929）

七星畫壇於 1926 年成立³⁵⁸，由藍蔭鼎、倪蔣懷、陳澄波、陳植棋、陳英聲等人創立。根據 1929 年倪蔣懷日記記載，經常與石川出外寫生，並在其鼓勵下成立

³⁵⁵ 參見顏娟英，*殿堂中的美術*，前引文，頁 497。原載報導見《台日報》（1923 年 4 月 20、21、25 日）。

³⁵⁶ 至於學潮事件（1922 年 2 月第一次）對美術教育方向的影響，進而與石川所扮演的角色有何關連，目前筆者尚未能掌握充分的資料，在此暫不討論。學潮事件可參考《台灣社會運動史》（原名《台灣總督府警察沿革誌第二編》，台北：稻香出版社，1988），頁 302-305。及藍博洲，《日據時期台灣學生運動》（台北：時報，1993），頁 26-39。

³⁵⁷ 倪蔣懷於 1929 年 6 月 4 日日記中記載，於江山樓與陳植棋、藍蔭鼎、陳英聲商量，決定解散七星畫壇。所以，似乎是為了積極籌備研究所而解散。參見倪德侯、白雪蘭合譯，*一位畫家的 365 天——倪蔣懷日記選錄*，《藝術行腳——倪蔣懷作品展》（台北市立美術館，1996），頁 119。

³⁵⁸ 第一回畫展於博物館舉行。參見《台日報》（1926 年 8 月 28 日，9 月 4、6 日）。參考顏娟英，*日據時期台灣美術史大事年表——西元一八九五年至一九四四年*（以下簡稱日據台灣美術年表），《藝術學》，No.8（1992 年 9 月），頁 68。

繪畫研究所，可以說石川在當時美術活動的發展上，扮演了積極的指導角色³⁵⁹。目前無法得知當時成立七星畫壇的詳細經過，或許仍未公開的倪氏日記中有所記載，儘管如此，以 1929 年倪氏日記描述的情況來看，石川在七星畫壇成立的過程中，應該也扮演了重要的角色。

在 1929 年合併成「赤島社」之前，七星畫壇一共舉辦了三回展覽。石川對七星畫壇的繪畫風格所造成的影響，筆者已針對倪蔣懷的風格做過分析，在此不再贅言。

不過，曾在 1924 年接受報社記者訪問，提出應該廣設美術館的石川³⁶⁰，卻在 1929 年改口宣稱為了保留台灣的藝術面貌，不適合設立專門的美術學校和美術館³⁶¹，是否因此而鼓勵學生成立畫會團體，以滿足學生對藝術的熱情，是頗值得推敲的問題。總之，對台灣的自然風情讚不絕口的石川，不僅在日本本國發行的雜誌上，大肆宣揚台灣之美，在台灣發行的報章雜誌亦是如此。1925 年，台日報刊出石川所寫的「台灣禮讚」³⁶²，除了讚美台灣風光之美外，並呼籲藝術家要將藝術視為宗教，因此要敬畏自然，以謙遜的態度禮讚台灣的自然。1927 年 5 月發表另一篇「台日藝苑」³⁶³，呼籲台灣畫家們在台展開辦的前夕，思考台灣藝術的特色。他談到日本藝術界陷入模仿西洋的弊病，並舉德川時代即因行鎖國政策，而產生北齋、廣重等優秀的浮世繪畫家為例，主張台灣藝術家應該像兒童一般，繪製沒有模仿味道的藝術。而且，台灣是一島國遠離其他地方，反而能夠享有不易受外地影響的有利條件，正好可以如鎖國的德川時代一樣，創造出獨特的藝術面貌。

由於此時正好是日本大正時期個人主義的藝術觀興起，普羅藝術也大張旗鼓的時候，一輩子堅持日本式水彩畫的石川，是否因此而特別感觸良深？還是一直以來便國家意識強烈的石川³⁶⁴，也嗅到日本本國雖受打壓卻仍舊蠢蠢欲動的普羅藝術，對社會造成的衝擊氣息？筆者認為這些因素，都多少左右了石川在台灣推動美術活動的思考方向。

在評論七星畫壇展覽的文章中，石川稱讚展出畫家的進步，認為漸趨穩重協調，可惜用色方面還有待加強，見到本島（台灣）畫家描繪朝鮮、滿州、日本內地的景色，亦深感欣喜³⁶⁵。由此可見，石川推動的畫會研究活動，其繪畫方向是和石川個人的創作相符的風景寫生，藝術理念也符合其所言，信仰藝術宗教的藝術家，便是謙卑觀察自然之美的藝術家。當然，石川對協助推展這類的美術活動是

³⁵⁹ 倪德侯、白雪蘭合譯，「一位畫家的 365 天——倪蔣懷日記選錄」，《藝術行腳——倪蔣懷作品展》，前引書，頁 113-123。

³⁶⁰ 參見《台日報》（1924 年 1 月 30 日），7 版。

³⁶¹ 石川，「各有因緣（上）」，前引文。

³⁶² 石川欽一郎，以筆名欽一廬發表，「台灣禮讚」，《台日報》（1925 年 9 月 26 日），3 版。

³⁶³ 欽一廬，「台日藝苑」，《台日報》（1927 年 5 月 18 日），3 版。

³⁶⁴ 石川曾回憶明治 36 年（1903）滿州軍總司令部舉行拜謁儀式，他心中充滿了一死報國的心情，即使看到了戰爭的殘酷面。「思出記」，《台灣時報》（1929 年 4 月），頁 66-70。

³⁶⁵ 欽一廬，「七星畫展所感」，《台日報》（1928 年 9 月 12 日），8 版。

熱心的，坦言欲好好栽植一棵棵美術幼苗的用心³⁶⁶。

二、台灣水彩畫會（1927-1936，1932年另增「一廬會」³⁶⁷）

台灣水彩畫會於1927年11月20日舉行第一回展覽，有會員48名132件作品，外加非會員16名31件作品參展，評審委員有石川欽一郎、海野幸德、倪蔣懷、陳英聲、片瀨弘等五人，另外有參考作品石井柏亭3件、三宅克己4件、後藤工志3件、望月省三3件、赤城泰舒1件和真紀野太郎6件³⁶⁸。並在新公園的喫茶店舉行發會式，參加的人有石川、倪蔣懷、片瀨弘、陳阿坤、藍蔭鼎、陳英聲、李梅樹、蘇新鎰、王新嬰等人³⁶⁹。

台展、赤島社等相繼成立，台灣水彩畫會仍舊繼續扮演水彩畫研究的場域，邀請日本水彩畫會會員參考出品，自然有指導的作用。除了在油畫創作為主的主流美術之外，增加台灣美術更多元的面貌，同時也應該和石川堅持水彩畫獨立性理念有關³⁷⁰。台灣水彩畫會之外，倪蔣懷和藍蔭鼎等人並多次參加日本水彩畫會的展出³⁷¹，這樣的展出是帝展之外另一種肯定個人畫藝的機會。倪和藍始終不懈地繼承老師的水彩畫藝術，也可以說表示了對石川水彩畫理想的認同，他們的堅持是石川播下的種子所開出的幾朵鮮豔的花。尤其兩人分別往不同的自我風

³⁶⁶ 這是第一回七星畫壇展覽時所發表的感言。原文刊載《台日報》（1926年9月1日），參考立花義彰，倪蔣懷與石川欽一郎——親密的師生友人關係，《藝術行腳——倪蔣懷作品展》，前引書，頁12-13。

³⁶⁷ 石川離台前，其門生木橋正虎、藍蔭鼎、倪蔣懷等人為了替石川送別，舉辦送別畫展，並在水彩畫會之外，另成立「一廬會」紀念石川。見《台日報》（1932年2月27、31日）。一廬會在1935年舉辦第三回展之後，未見持續以此名進行的展覽。參見白雪蘭編，年表，《藝術行腳——倪蔣懷作品展》，前引書，頁126-127。

³⁶⁸ 參見《台日報》（1927年11月22日），5版。

³⁶⁹ 參考芳蘭美術會編，《芳蘭美展紀念特刊第一回》（1975），頁120。參考發會式照片的人物說明。「芳蘭會」是紀念石川欽一郎和小原整（接替石川教職）兩位老師，由北二師校友組成的美術研究會，自1975年起展出。感謝鄭世璠先生提供資料。

³⁷⁰ 根據倪蔣懷1929年5月19、22日日記所載，由倪氏獨自負擔所有費用的台灣水彩畫會，所有的決策幾乎都是倪請示過石川之後才做決定。參考一位畫家的365天——倪蔣懷日記選錄，前引文，頁118。

³⁷¹ 倪蔣懷從1926年起至1938年幾乎每年發表兩件作品。參見顏娟英，台灣早期西洋畫壇的長者——倪蔣懷；白雪蘭編，年表，同見《藝術行腳——倪蔣懷作品展》，前引書，頁6-11，頁124-127。藍蔭鼎部份則由於資料缺乏，目前難以掌握其生平狀況。目前僅知1932年藍成為日本水彩畫會會員（《台日報》，1932年6月8日），1933年參加日本水彩畫會於東京上野公園展出（《台日報》，1933年3月2日）。由此可見，藍應該也是多次參展。參考顏娟英，日據台灣美術年表，前引文。另外，藍入選23回日本水彩畫會展的作品《廟門》，曾刊載於《》（1936年3月）。

格持續發展，倪的溫文樸實，與貼近生活的自然觀察，帶著濃厚的感情。藍的早熟天分，則使他輕易地習得石川的風格，並靈活變化，為早期台灣水彩畫拓展了一方世界。此兩人承襲石川風格之後的個人突破，筆者將在下一章討論。

三、赤島社（1929-1933）

1929年8月北部的「七星畫壇」和南部的「赤陽社」³⁷²合併成「赤島社」（1933年解散），成為一個集結日後台灣主流畫家的洋畫團體³⁷³。第一回展出的有陳澄波、陳植棋、廖繼春、郭柏川、何德來、楊三郎、藍蔭鼎³⁷⁴、陳承潘、陳英聲、倪蔣懷、陳慧坤、陳清汾³⁷⁵等，李梅樹則於第三回起加入，幾乎網羅了當時台灣美術界菁英的盛大集結，的確具有某種奮發的氣勢。

由成立前一年陳植棋在報紙公開欄所寫的文章，或許可以感受當時藝術家們真摯的創作熱情³⁷⁶。他首先讚美台灣相較於日本內地顯得熱情的自然風光，指出色彩的豐富，樹木、建築物、空氣、風俗等等所呈現的，原色性對比的協調之美，具有豐富的感性詩意；接著，他期勉真實的畫家朝心靈生活探索，不應在這種氣氛下，變得媚俗進而妥協。在藝術表現上，他呼籲藝術家們表現本質性的物質感、實在感、感動性，必須避免淫逸的故事性、皮相的描寫，最重要的是將自然中所見到的純、愛、深與自己的靈魂呼應共鳴，如此方能創造時代性的台灣藝術。在文章最後，他在當時第二屆台展來臨前夕，期勉台灣藝術家好好利用這個發表園地，因為對國家藝術運動而言，是十分重要的。

由於陳植棋實在走得太早（1905-1931），他在這篇文章中所透露的訊息，究竟如何藉由藝術作品具體呈現，又可能開發出何種藝術方向，目前都難以探問。儘管留下無數疑問，卻可以發現幾個重要的訊息。首先，陳植棋和石川一樣，發現了台灣較之日本更顯熱情的自然，也點出其中對比原色的美，不過，對石川而言，缺乏精神性和神秘感的台灣自然，在陳眼中卻具有感性的詩意。或許可以這麼說，陳接受了石川對台灣自然的觀察，卻更深入探索石川所看不到的台灣自然的深層面，並進而要求自己以靈魂與之呼應。如今，很難清楚分辨陳所謂自然的本質是什麼，不過，由其作品中異於石川的恬澹，而顯得充滿力量的色彩、線條、與筆觸等所構織的強烈風格看來，或許可以稍微理解他所想表現的自然。當然筆者並非藉此表示他認為石川的作品是皮相的描寫，只不過，與石川親近，再赴東

³⁷² 赤陽社由廖繼春、陳澄波、顏水龍、張舜卿、范洪甲、何德來等新竹以南的畫家所組成，第一回展覽於1927年9月1-3日在台南公會堂舉行，共展出二十餘件作品。《台日報》（8月20日），參考顏娟英，日據台灣美術年表，前引文，頁69。

³⁷³ 參見《台日報》（1929年8月31日，9月9日，漢文版夕刊）。

³⁷⁴ 藍蔭鼎雖然後來並未在台陽中積極參與，但也並非如謝里法所言，自赤島社之後便完全退出「美術運動」，在此實在有澄清的必要。謝里法討論藍蔭鼎有無參與赤島社之原委，參見其《日據時代台灣美術運動史》（台北：藝術家出版社，1995，4版），頁138-141。

³⁷⁵ 陳清汾的作品由於自巴黎運回，未即在首日展出。同註17。

³⁷⁶ 參見陳植棋，本島美術家與，日據台灣美術年表，前引文，頁69。

京美術學校(1925年2月)就讀之後，他認同與追隨的已不再是石川所走的路線。

另一個值得正視的訊息是，他指出可以在台展展現的是「國」的藝術，而非強調鄉土，似乎頗負深意。然而，對這樣的想法，還是無法再深入推演下去。筆者在此特別指出陳在文章中所透露訊息，目的是增加對當時所謂「鄉土藝術」的思考角度。

赤島社於1933年解散。石川與此團體的關係還是相當密切的，不僅是老師的身份，相信也是重要的指導者，在第一回展出時，石川也在報上發表評論文章，主要的分析重點是主觀手法與客觀色彩的呼應成功與否，以此為標準，他讚賞陳澄波帝展落選的作品《西湖之橋》(1928年)，認為比廖繼春入選帝展但稍嫌纖弱的《芭蕉之庭》(1928)還要好³⁷⁷。由此看來，這樣的評斷標準倒是很符合石川心目中粗硬的台灣風情，在推動台灣美術發展中，他似乎也是本著此原則引導台灣藝術家。

四、台展

1927年10月28日到11月6日共十天，在台北樺山國小舉行第一回台灣美術展覽會(簡稱台展)³⁷⁸。台展成立原委的問題其實並不容易說明³⁷⁹，不過，筆者試圖藉鹽月桃甫的回憶，拼湊可能的面貌。根據其回憶：

為了鼓勵全島性的美術熱，台灣日日新報在其社論中，以朝鮮展為由，大聲疾呼無論如何都應該舉辦台灣美術展覽會，加上作者和愛好者的鼓吹，也使台灣美術展的創設成為話題而發酵起來，這約莫是八年前的事。

昭和元年的夏季，在新公園的附近海野商會的二樓，大澤台日社主筆、浦田大朝支局長、海野、鄉原古統、石川欽一郎、敝人及其他幾個人聚在一起，為台灣美術展覽會之開設舉行了磋商會議，其實，目的就是會了台展的創設。不過，在記憶中，當時的磋商結果是以民間主辦為目標的。

當時的內務局長，亦即後來的長官木下信，希望此事由總督府方面來主辦。於是，召見大澤、浦田、井手、尾崎、石川、鄉原諸君及敝人在下我，在內務局長室內進行商討。

透過當時的長官，亦即其後的農林大臣後藤文夫，和第一任文教局長石

³⁷⁷ 參見石川，手法 色彩——赤島社展 觀——，《台日報》(1929年9月5日)，6版。

³⁷⁸ 《台日報》(1927年10月18日)。

³⁷⁹ 因為筆者認為並非某特定的個人即可決定台展的設置，而是有許多條件的共同配合。1907年日本文展成立，1922年朝鮮美術展覽會開辦，台灣藝術界的需求，和其他諸多因素，多可能影響台展的成立。不過，將傳統水墨排除在外，絕對是經過精心設計的殖民文化政策。類似的狀況也發生在前文已提過的台北帝國大學的設立。

黑，終於在昭和二年秋季，讓台灣教育會舉辦的台展正式登場³⁸⁰。

可見台展的成立經過了一段時間的醞釀。鹽月並提到第二回起，審查委員長改由台北帝大總長幣原坦擔任，明確說明了台展與台北帝大的關連。根據台灣總督府送請樞密院審議台大設立案的文書記載：

近時台灣在住者，不問內地人、本島人，一般均向學心大進，欲其子弟接受大學教育者，有增加之傾向。內地人姑暫且擱之不論。本島人子弟內地遊學者中，僅於大學置籍者觀之，大正 13（1924）年及大正 14（1925）年時為 92 或 93 人，15（1926）年即增至 156 人之多。而且，此外又有赴中國、北美接受大學教育者。今試觀察此等大學入學者。內地人子弟本來即負有在台灣活動之使命，今既去內地，動輒失在台灣永住之念，又不能得適切於其境遇之知能，於台灣將來之發展，影響不小。至於本島人之子弟，則更有不堪寒心者。即勉學者須忍耐花費不少經費、不易進入希望之學校等諸多不便；大學在學者，也僅少數得入官公立大學，多數均在私立大學。

此等學生或僅見內地之黑暗面，或為不良思想所惡化，而多有生對統治困擾之憂。若夫赴大陸入其大學者，更須考慮其受近年排日及赤化惡風之感染，固不待論矣！今雖難以俄然滅絕此流弊，然台灣開設大學，傳授健全思想、正當知識，開此等學生在台灣勉學之途，應有預防其弊害之效果³⁸¹。

任職台北帝大總長（1928 年）後，立即也接手台展審查委員長的幣原坦，成了當時台灣的文化總管。為了避免台灣在住者受到日本內地和中國大陸的惡風影響，而成立了帝國大學，台展的成立似乎也具有類似的意義。

在當時殖民在台日人官方、文化、教育界都具有相當影響力的石川，參與了台展的成立是理所當然的，在 1932 年離台前，共擔任了五屆的西洋畫部評審。如果台展的成立也有提供健全美術發展，以避免受到日本內地及中國大陸惡風感染的目的，那麼，石川主張台灣應像鎖國的德川時代一樣，在不受外界影響下發展獨特藝術³⁸²，或許就有了另一種藝術之外的意義了。

在第一屆舉辦時，他曾清楚指出了台展洋畫的兩大傾向，第一類是印象派風的學院風格³⁸³，第二類是現代派的表現主義風格。不過，他強調了創作時客觀再現自然與主觀表現之間平衡的重要，認為不管是以重視寫實的古典派，還是捕捉自然印象的印象派，抑或是無視客觀觀察，以表現個人對自然的主觀觀照為基礎的後期印象派（發展成現代派），若是好的作品都會讓觀者觀看時渾然忘卻其畫風，而能得到欣賞的快樂。主要就是要避免陷入機械化的自然描寫，或因過於獨斷性的觀照而導致主觀性表現的弊病。

³⁸⁰ 參見 月 桃 甫 ， 台，《台灣時報》（1932 年 11 月），頁 25-29。中文為筆者自譯。

³⁸¹ 原文出自 台北帝國大學官制制定 件請議說明書 ，《公文類聚》昭和 3 年 台北帝國大學官制制定 件 ，直接援引吳密察 從日本殖民地教育學制看台北帝國大學的設立 引文，前引文，頁 168-169。

³⁸² 石川， 台日藝苑 ，前引文。

³⁸³ 如此界定印象派和學院風格，主要是因為黑田清輝帶回的外光派成為日本學院派的緣故。

由此看來，石川的藝術評判標準似乎頗為寬廣，並未對任何表現手法有所鄙薄，不過，他對自然觀照的堅持，仍是在字裡行間清楚表露出來，不管以客觀還是主觀的方式觀察自然，只要保持某種平衡都可被接受，然而，對自然的強調，其實說的白一點也就是鼓吹風景畫的創作。再回顧一下他曾經在文章中讚不絕口的台灣風光之美，石川主張表現台灣自然風光之美的藝術宗旨，便呈現得更為清楚。

他帶領的畫會也好，繪畫研究所³⁸⁴也好，雖然鼓勵學生由石膏像入手，練習素描能力，然而，主要的創作題材還是自然寫生。許多石川的學生，都有跟隨石川到各地寫生的經驗，因此，很自然地傾向於以風景寫生為主要的創作方向。當然，風景寫生較易入門也是因素之一，模特兒尋找不易也導致難以創作人物相關題材。所以，面對充滿創作熱情的藝術愛好者，石川或許認為以自己最為擅長，而且也充滿可供挖掘的題材，並且最有益於身心健全的自然寫生來進行藝術指導，是最佳的選擇。

在台展開辦之初，透過台灣殖民官方和畫壇有力人士，紛紛以「地方色彩」為口號，鼓勵以台灣風景的特色為創作主題，不過，這個口號卻是個有問題的「殖民論述」，是殖民者透過某種權力運作模式，讓殖民者徹底臣服。在下一個章節，將以「地方色彩」為主題進行討論。

³⁸⁴ 1929年7月1日「台灣繪畫研究所」正式成立，學生有洪瑞麟和陳德旺，地點位於大稻埕蓬萊閣旁，成立的經過在倪蔣懷日記中有詳細的記載。參見 一位畫家的365天——倪蔣懷日記選錄，前引文。之前在報上的報導都以「自由洋畫研究所」為名。參見《台日報》（1929年6月12日2版，7月12日2版）。

第六章「台灣風景」的建構

十九世紀之後二次世界大戰之前的帝國主義，在統治殖民地的方式和運用的知識系統存在某些差異，同一個殖民帝國針對不同的殖民地，也可能運用極為不同的方式進行統治管理。因此，或許日本殖民帝國在台灣所使用的統治手法，可能和西方的殖民帝國不太相同。

然而，日本自從明治維新開始，對外的國際態度上，始終在「脫亞入歐」的現代化路線和擔任以東方世界為主的「東亞盟主」之間搖擺，一直到第一次世界大戰以後，日本獲得世界強國的合法地位，卻又對國際認定以歐美利益為主，日本利益為副的社會秩序相當不滿，於是開始逐漸解除屈從西方的心態，而走向追求扮演「東亞新秩序」的帶領者，進而開始向亞洲各國擴展其殖民地。最後，甚至提出「大東亞共榮圈」的口號，高呼解放亞洲民族。

亦步亦趨隨著西方帝國主義的路線發展，甚至自詡要超越前者，是日本帝國主義的擴張宗旨。在殖民統治方面，為了超越西方帝國主義，日本更重視文化的面向，因此，官展的設立是其中重要的手段。第一節將討論台灣官展最主要的官方指導路線，也就是日本「殖民論述」最主要的美術指導方針，即鼓勵發展「地方色彩」為討論的重心。第二節則著重台灣畫家在此「殖民論述」的制約下，如何以「擬仿」的方式，突破重圍，以創造出異於殖民者所呈現的台灣風景的「雜化」變種，成就自我的「台灣風景」。

第一節 「地方色彩」是有問題的論述

這次看到台灣的外圍團體(台展以外),如台陽美術協會以及南方(台灣)美術聯盟的誕生,值得欣慰。目前日本的畫壇以擺脫模仿外國的時代,進而開拓日本人的畫業,現實上的例證為,以往留學歐洲的熱潮最近已趨於沈寂,轉而吸收新近返國者的收穫、心得並完全融入畫壇,現況連一個新的前衛運動也看不到了。藝術家最重要的是得擺脫任何主義的羈絆,努力發揮自己的個性。而本島的畫家也不要光談理論,不要成為「不創作的畫家」 如果要避開如此危險,首先便是將上面說過的,在全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。³⁸⁵

——藤島武二

一、「台灣風景」與日本殖民統治

根據李永熾的研究,「自一九二〇年後半期到一九三〇年代,是日本近代與傳統思潮產生激烈衝擊的時代。近代性指向世界一體,正是明治維新以來近代化的表現,但卻由此產生出屈從歐美的自卑感。在一九二〇年代後半期世界風潮的激盪下,克服這種自卑感已逐漸成為日本人的主要課題。³⁸⁶」然而,「自七七事變到一九四〇年間,主張『皇道』主義與協同主義的右翼團體以高喊對英美作戰,提議把白色人種逐出亞洲,建立大東亞新秩序;在理念上,建立大東亞新秩序乃八紘一宇皇道理想之實現,其目標當然也指向成立世界新秩序。³⁸⁷」並在這期間一直到二次世界大戰戰敗之前,逐漸形成「大東亞共榮圈」的日本「皇國」理想。

台灣於一八九五年成為日本的殖民地,一直到一九二七年第一屆「台展」(台灣教育會主辦的「台灣美術展覽會」簡稱)開辦,也就是日治時期台灣美術發展的「正式」³⁸⁸起點之間,正好是日本處於屈從歐美的自卑感的高點,所以,日本殖民政府相當重視治理台灣的績效,正如竹越與三郎在一九二五年於所著的《台灣統治志》序文中所言:「拓化未開之國土,使及文明之德澤,久矣白人自信為其負擔。今則日本國民起於極東之海表,欲分白人之大任。不知我國民是否果有能力完成黃人之負擔?台灣統治之成敗,不能不說為解決此一問題之試金石。³⁸⁹」於是,日本殖民者戰戰兢兢地使盡全力治理台灣,除了學習西方的殖民經驗之外,更要在自卑感的作祟下,企圖做出超越西方的成績³⁹⁰。

³⁸⁵ 藤島武二,《台灣新聞》(1935年2月3日),2版,收入顏娟英譯寫,《風景心境:台灣近代美術文獻導讀(上)》,前引書,頁99。

³⁸⁶ 李永熾,《日本近代史研究》(台北:稻禾),1992年,頁370-371。

³⁸⁷ 同上註,頁360。

³⁸⁸ 這裡所以稱台展開辦為起點,主要考量是美術機制的建立,以及具體作品的呈現。

³⁸⁹ 引自矢內原忠雄著,周憲文譯,《日本帝國主義下之台灣》(台北:帕米爾),1985年,頁12。

³⁹⁰ 雖然日本除台灣之外,尚其他的殖民地,不過,台灣與其他地方比較之下,顯得較沒有歷史包袱,又具有前進南方的戰略及跳板位置,因此,日本用力至深。

姚人多在《認識台灣：知識、權力與日本在台之殖民治理性》中表示：「嚴格說來，日本殖民者並沒有創造、虛構出一個想像的台灣。³⁹¹」因為，他認為「殖民知識除了是宰制民族所研發出來的民族神話，除了是那些極力扭曲被殖民者好來彰顯殖民者優秀的自我形象的文化論述之外，殖民知識對我們來說還是一系列科學調查的結果，這種調查而來的知識不是一個有系統的、扭曲的文化論述，而是千真萬確、嚴謹認真的明查暗訪。³⁹²」這樣的說法，顯然是刻意為了凸顯他所運用的日本殖民政府留下的官方資料的數字性，以及他對「殖民知識」科學性的理性信仰所致。究竟數字會不會說謊，恐怕還是個未知數呢？這得看追問的真理或答案是什麼。即便是土地調查等數字，背後都有值得探究的更深層的意義，若沒有透過具有「想像力」的解讀與詮釋，不可能真正掌握日本的殖民知識。

本文所談的日治時期台灣風景的建構，絕對屬於日本殖民政府所操弄的「統治藝術」(art of government)³⁹³的具體成果之一，只不過，這些風景的建構不是透過數字、圖表化的科學，而是透過另一種理性邏輯的思維。矢內原忠雄曾指出日本在台殖民教育進行日本國語教學的目的：「一為交談的工具，二為文化發達的手段，三為同化的武器。」³⁹⁴類似的思維也可以適用於日本殖民政府建構台灣風景的深層目的。

明治 27 年 (1894) 志賀重昂的《日本風景論》³⁹⁵ 出版，徹底改變了日本人的景觀意識。並正式以日本富士山為中心，進行日本帝國的風景秩序再編。³⁹⁶。加藤並指出這種景觀意識和廢藩之後，瞬間日本權力呈現真空，需要尋求建構另一種權力秩序是一樣的，當舊有的名所式「探勝的風景」廢除後，需要建構一種新的均質的風景秩序³⁹⁷，這種新的風景秩序除了和舊有的消失必須有所替代之外，另一個重要的因素，恐怕是前面已談過的，日本擠身國際強國之後，期許自我扮演「東亞新秩序」的統領的「儀式」之一，也是殖民帝國的一種文化宣示。

。隨著明治末年大正初期，藝術界對自然主義的反動，也就是反對模仿自然而強調自我個性表現的時代來臨，以捕捉自然之美為主的水彩風景畫，就注定走上衰頹的命運。正如中村義一所言，明治中期開始活躍的水彩風景畫，以近似水墨畫的特性，很快地在都市的學生和社會人士之間造成流行，又隨著小、中學校圖畫教育教材的傳布，以日本都市和田園的風景為題，對現代西洋藝術快速深入社

³⁹¹ 姚人多，《認識台灣：知識、權力與日本在台之殖民治理性》，《台灣社會研究季刊》，no.42(2001年6月)，頁119-182。

³⁹² 同上註，頁128-129。

³⁹³ 借用傅柯的說法，參見 Michel Foucault, "Governmentality", in *The Essential Works 3* p.201-222.

不過，以風景建構的性質來說，更適合用傅柯的權力與主體的概念來談。

³⁹⁴ 矢內原忠雄，《日本帝國主義下之台灣》，前引書，頁150。

³⁹⁵ 這本書因再版多次所以有許多的版本，基本內容則差異不大。可參考志賀重昂著，近藤信行校訂，《日本風景論》（日本：岩波文庫），1995年。

³⁹⁶ 參考加藤典洋，《日本風景論》，前引書，頁181。

³⁹⁷ 同上註，頁182。

會，有相當大的實用功能³⁹⁸。

似乎也就是在完成新自然觀的表現、日本風景的捕捉、及普及西方藝術這些階段性的任務之後，水彩畫逐漸在日本沒落。然而，隨著殖民地的擴展，新的任務也隨之而來，當然，對仍舊堅持自然風景寫生的畫家而言，殖民地的風景，毫無疑問地，提供了極佳的創作素材。這種以水彩畫結合殖民地旅行的方式，在英國等西方國家的殖民地風景畫上，也看得到相當多類似的作品³⁹⁹。殖民者如何看待殖民地的自然，被殖民者又如何受到殖民者觀看機制的制約，也是解讀日據時期風景畫的另一種方法。

無論是美術還是文學中的風景，甚至「花錢」去旅行所享受到的風景，都和前面提過的第二個層次的「凝視」有關，也就是指繪畫上和「取景」以及「構圖」有關的「凝視」，透過外國輸入的各種圖像，影響了日本的美術、文學甚至旅行賞景。因為，這可能是頭一次日本人藉由一個四方框框（畫框）來「凝視」自然。也是第一次用這個方式進行繪畫時的寫生「取景」和「構圖」。

根據佐佐木靜一的研究，以「觀念」(concept, 事物的內容)和「物」(material,)這兩個角度切入，可以由觀察自然方式的改變而窺視日本近代美術發展的宏觀面貌。他主要提出的觀點是隨著西潮的湧入，對日本造成了「觀看機制」(視)的改變。

某人觀看某人或某物的「凝視」，以及和繪畫上有關「取景」和「構圖」的二種層次的「凝視」，都隨著日本的「帝國之眼」映攝在台灣風景上。並透過精心設計的權力關係，讓這種「凝視」台灣風景的方式，經過「再現」具體展現在風景畫、寫真帖（攝影集）、明信片、畫報雜誌等等上。所有這些各類形式的再現風景，到目前為止，最常被討論的仍是「台展」和「府展」所展出的作品，其中有關台灣風景建構的焦點議題就是所謂「地方色彩」(local color)的問題。

根據籌辦第一屆台展的台灣總督府文教局局長石黑英彥表示：

從來很少受到文化陶冶的本島，已經在日本治領下渡過三十多年，其間各方面的發展彷彿隔世，對藝術方面的愛好、鑑賞等都甚為進步，因而出現許多美術家，或也有很多以美術為自娛之餘技者也脫離業餘者的程度，發表作品。更且本島殷切期待鑑賞機會者頗多，美術展覽會創辦之時機已成熟，並且鑑於在此亞熱帶的本島，富有值得在藝術上發揮的特色，故更加期待本會之實現，然而，此展覽會的目標並非直接與帝展、院展或二科會同步調發展。作品逐漸大量地取自台灣的特徵，發揚所謂灣展的權威。期盼一般民眾之理解與支持，以及主辦者之盡心努力，將可期日以待達成目的。此企劃有如暮鼓晨鐘，劃時代之成就將為本島美術界天佳績奮和光彩，為島民生活提供趣味與品質，另一方面則廣泛地向社會介紹蓬萊島的人情、風俗等其他事情。藉此提供我台灣之

³⁹⁸ 中村義一，西洋攝取，原田平作、佐佐木丞平、太田孝彥編《日本美術》（東京：勁草書房，1994），頁253-254。

³⁹⁹ 這方面的例子可參考W. J. T. Mitchell對紐西蘭如何由殖民者的風景中再造自己的風景的討論。'Imperial Landscape', *Landscape and Power*, pp.5-34。

地位，相信本會創立之意義亦更深一層。⁴⁰⁰

很顯然地，發揮日本帝國新領地台灣亞熱帶的特色，且作品要大量取材於台灣特徵，這種針對「地方色彩」的倡導，是官展開辦的重要目的。如此的文化政策歸納起來有下列幾點用意：

- 一、官展提倡地方特色，以豐富殖民母國本身的藝術版圖。
- 二、滿足殖民者異國情調的想像。
- 三、殖民者幫被殖民者製造一個虛幻的「主體」，做為文化懷柔的策略，並引導被殖民者擁抱這個虛幻「主體」。
- 四、去除被殖民者的個別性，而視其為一個整體的「他者」。
- 五、這個他者化的被殖民者不可能，也不應該等同於殖民者。

至於這個文化策略運作的權力模式，除了之前討論過的 Mitchell 和 Pratt 對帝國主義之下的風景的剖析之外，我還想提出另一個理論的根據，也就是傅柯《主體與權力》(Subject and Power)⁴⁰¹一文中所點出的幾個重點。首先，傅柯對「主體」有如下的說明：「This form of power applies itself to immediate everyday life which categorizes the individual, marks him by his own individuality, attaches him to his own identity, imposes a law of truth on him which he must recognize and which others have to recognize in him. It is a form of power which makes individuals subjects. There are two meanings of the word “subject”: subject to someone else by control and dependence; and tied to his own identity by a conscience or self-knowledge. Both meanings suggest a form of power which subjugates and makes subject to.⁴⁰²」根據傅柯的說法，權力形式是無所不在的，應用在日常生活裡最明顯的就是區隔出每個個體，也就是個體自我認同和別人的認定。這種權力形式塑造出所謂的「主體」，而「主體」這個字同時也兩層意涵，一個是指憑藉操控和依賴使某人臣服，另一層意涵則是和個人藉道德良知和自我認知所獲得的認同有關，兩種意涵都暗示了征服和臣服的權力形式。

如果用這樣的角度來看「台灣風景」中強調「地方色彩」的議題，或許可以得出一個簡單的推論，日本殖民政府藉由開辦官辦美展並透過官方和民間傳播的權力形式，為台灣被殖民群眾製造一個虛幻的「主體」——台灣風景，並藉由提倡「地方色彩」的權力策略，完成了殖民政府這個主體征服另一個假「主體」台灣風景的「暴力行為」。被迫沈默的假「主體」台灣風景，唯有透過官展方式臣服於殖民政府之下。所有的殖民地群眾（包含在台日人和台灣居民）都被當成一個整體，也就是帝國臣民，被引導去執行完成製造以地方色彩為特色的台灣風景的行為。這個引導與行為之間的關係是另一種權力關係，誠如傅柯所言：「Perhaps the equivocal nature of the term “conduct” is one of the best aids for coming to terms

⁴⁰⁰ 石黑英彥，台灣美術展覽會，〈《台灣時報》（1927年10月）〉，收入顏娟英譯寫，〈《風景心境：台灣近代美術文獻導讀（上）》〉，前引書，頁558-560。

⁴⁰¹ Michel Foucault, “The Subject and Power”, in *The Essential Works 3*, pp.326-348. also in Brian Wallis ed. *Art After Modernism: Rethinking Representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984, pp.417-432.本文中標的頁數根據後者。

⁴⁰² Ibid., p.420.

with the specificity of power relations. To “conduct” is at the same time to “lead” others (according to mechanisms of coercion that are, to varying degrees, strict) and a way of behaving within a more or less open field of possibilities. The exercise of power is a “conduct of conducts” and a management of possibilities.⁴⁰³」

然而，這個在多方權力模式作用下的「行為」（在這裡簡化成「再現具地方色彩的台灣風景」），有沒有任何積極面的可能性呢？

二、「台灣風景」的建構，從「地方色彩」開始嗎？

要解答上述的問題，還得從根源處著手，因為必須先將所有透過權力形式或權力關係作用於「再現具地方色彩的台灣風景」的外力連根拔除，也就是先拒絕所有過去任何形式的「再現」，而不是去問「什麼是台灣風景」。這種解答方式，就宛如傅柯給我們的忠告：「Maybe the target nowadays is not to discover what we are but to refuse what we are.⁴⁰⁴」

況且，要拔除這些外力還不是件容易的事。就以台灣受日本統治經驗而言，許多人還是不禁將這個時期的美術發展視為「文化啟蒙」⁴⁰⁵，甚至有研究者將日治時期發揮最大影響力的日籍畫家兼師範學校美術老師石川欽一郎，視為「台灣洋畫之父」⁴⁰⁶。並非一定要全然否定殖民統治的「成績」，然而，如果經過更深一層的分析，這些「貢獻」要加上但書，不能隨便冠以「啟蒙」或「某某之父」之名。

至於，如何建構「台灣風景」這個問題，可能也沒有發問的必要，因為就如 Mitchell 所言：「Like imperialism itself, landscape is an object of nostalgia in a postcolonial and postmodern era, reflecting a time when metropolitan cultures could imagine their destiny in an unbounded “prospect” of endless appropriation and conquest.」走入後殖民和後現代之後，風景早已成為緬懷「帝國之眼」的鄉愁了，隨著帝國主義的沒落，只能在業餘畫家的畫板上隱隱散發昔日的光芒罷了！除非，有另一種和帝國主義十分接近的東西，藉由「政權」（state）的形式讓帝國風景借屍還魂，那最可能的形式就是民族主義（nationalism）。安德森（Benedict Anderson）曾「依循著人類學的精神」給民族下了一個如此的定義：「它是一種想像的政治共同體——並且，它被想像為本質上有限的（limited），同時也享有主權的共同體。⁴⁰⁷」如此的說法，和台灣某些人對所謂「台灣性」（Taiwan-ness）

⁴⁰³ Michel Foucault, “The Subject and Power”, p.427.

⁴⁰⁴ Michel Foucault, “The Subject and Power”, p.424.

⁴⁰⁵ 例如顏娟英，在《殿堂中的美術：台灣早期現代美術與文化啟蒙》中，不帶批判地肯定日本美術教育和官辦美展的啟蒙作用。《中央研究院歷史語言研究所集刊》（1993年6月），頁469-610。

⁴⁰⁶ 例如日本靜岡縣立美術館所籌辦的石川欽一郎展，以「明治水彩畫的先驅——台灣洋畫之父」命名，參見《石川欽一郎展：明治水彩畫——先達——台灣洋畫——父》（靜岡縣立美術館，1992）。後來許多人也沿用這個稱號。

⁴⁰⁷ 參見 Benedict Anderson, 吳叡人譯，《想像的共同體：民族主義的起源與散布》（Imagined

的想像，或許有異曲同工之妙。如果是從這個角度出發，尋找建構「台灣風景」，那麼，極有可能踩著日本帝國主義在台灣留下的腳印前進，而落入虛幻之境。

畫家石川欽一郎對建構「台灣風景」費盡心思，且看看他如何描述他的觀點：「台灣的自然光線很美麗，太陽下色彩光明亮麗，但卻只表現了陽剛之美，而缺乏日本自然中能引人思考的陰翳趣味。⁴⁰⁸」他甚至建議「鑑賞台灣地區的風景時，首先一定要對照著，從日本的風景角度來考慮。⁴⁰⁹」在在充滿了以日本推崇的美學標準來貶低台灣，甚至毫不掩飾帝國心態，建議讀者以日本的風景角度來看台灣，終而得出如此的結論「總之，台灣的高山深谷中沒有淒涼可怕感，到處都是活潑熱鬧的陽剛氣。刺激人們對外的感覺，而沒有內斂反思的感覺。快活、享樂、熱情是大多數台灣人的性格。我想這也和山水一樣，以表面的表現為主，缺乏內在的精神要素。或者反過來說，精神性的內面被表面性的強烈表現所遮蓋了。我想我們欣賞自然美的人只要按眼睛所見，充分地觀照其特色就可以了。⁴¹⁰」藉由觀察自然得出一個彷彿「合理化」的結論，消除台灣的精神性，而以描繪表面的自然景色來誘導殖民地的美術發展走向，這是多麼具有「征服」力度的「殖民論述」。

近來，又有研究者繼續以「台灣風景觀」的建構為題進行討論⁴¹¹，如果不是為了沿著原來的脈絡去逆向「解構」這個「建構」，而去除施加在上頭的文化權力遺跡，有必要再去「重建」嗎？而且，研究者通常忽略了平面史料詮釋之外，一種對於「主體與權力」的想像，以及「觀看機制」的有機分析，以致無法徹底將「帝國之眼」顯形並摧毀。

我認為，不需要再去追問建構台灣風景主體的問題，因為，只要是風景就牽涉到「凝視」的主體，就免不了牽涉到「觀看機制」和「再現模式」的問題，畢竟大自然就在那兒，她永遠無法被「複製」，也無人可代言，何「主體」之有？且讓我們放棄對虛幻「主體」的徒然費心的追求吧！

在這樣的背景下產生的台灣風景畫，帶著濃厚的殖民色彩，這是歷史發展無可避免的事實，然而，眾多台灣人所描繪的台灣風景中卻潛藏了一個集體意識（collective consciousness），或多或少反映了殖民統治下，台灣畫家如何在表面

Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, 1991) (台北：時報，1999)，頁10。

⁴⁰⁸ 石川欽一郎，薰風榻，《台灣時報》(1929年7月)，羅秀芝譯，收入《風景心境：台灣近代美術文獻導讀(上)》，前引書，頁134-138。

⁴⁰⁹ 石川欽一郎，台灣地區風景就，《台灣時報》(1926年3月)，顏娟英譯，同上註，頁32-35。

⁴¹⁰ 石川欽一郎，台灣的山水，《台灣時報》(1932年7月)，羅秀芝、顏娟英合譯，同上註，頁49-53。

⁴¹¹ 例如顏娟英，近代台灣風景觀的建構，《國立台灣大學美術史研究所集刊》(國立台灣大學藝術史研究所，2000年9月)，頁179-206。類似的例子還有賴明珠，日治時期的「地方色彩」理念——以鹽月桃甫及石川欽一郎對「地方色彩」理念的詮釋與影響為例，《視覺藝術》第三期(2000年5月)，頁43-74。

上遵行殖民意志，卻陽奉陰違地以「擬仿」的方式，嘗試建構個人的「台灣風景」。

第二節 日治時期台灣風景畫家的蛻變

Mimicry reveals something in so far as it is distinct from what might be called an *itself* that is behind. The effect of mimicry is camouflage, in the strictly technical sense. It is not a question of harmonizing with the background but, against a mottled background, of becoming mottled—exactly like the technique of camouflage practised in human warfare.⁴¹²

——Jacques Lacan

廖炳惠曾經指出了黃土水的《水牛群像》(1930)「以草地、蕉葉為框架，勾勒出台灣農家在民族造型與鄉土認同上的地位。不斷成為台灣文化圖象(icon)，當作文化主體的論述形塑動力之一⁴¹³」廖繼春的《芭蕉之庭》⁴¹⁴(1928)則「雖以日本西洋美術教育為底子，卻描繪出台南鄉間的日常生活景觀，以女性所構成的底層公共領域(Subaltern public sphere)，映著前景的香蕉樹、母雞及盆栽，顯出故鄉、原鄉的旺盛生命力。」陳澄波的《淡水中學》(1936)則「將文化及教育的地標作為住宅、農田上端的精神文化基準，表達出地方認同與知識啟蒙的微妙關係。⁴¹⁵」，解讀了藝術中呈現的風景裡隱微可辨的文化意涵。不過，筆者認為，對照日本近代西洋美術的發展過程將發現，這種地方認同雖然急切而真實，放在地方藝術發展的脈絡中看，卻發現其中無可奈何和「非彼非此」(neither the one nor the other)⁴¹⁶的曖昧性。

如果借用佐佐木以「鏡」透視日本近代美術的方式，將石川視為一面鏡子，那麼，因為是以「日本」為參考點，所以映照出來的台灣，必然是最異於日本的那個部份，相異的部份被誇大，於是變成了台灣的特色，最後，有可能演變成那就是所謂的台灣。事實上，這只是台灣的一個面相而已⁴¹⁷。雖然如此，其新鮮的觀照台灣的方式，以及悅目的畫風，卻大大刺激了台灣畫家捕捉自然之美的熱情。

接受過石川指導的台灣畫家很多，由於大部份在後來都赴日深造，做更進一步的藝術研究，在日本的美術學校內，以及所感受到的整個日本當時的藝術氣氛，都對這些台灣藝術家造成影響，因此，比較不容易釐清石川對其作品的直接影響。然而，筆者依然想藉這些以台灣風景進行嚴肅藝術創作的畫家為例，嘗試分析其蛻變歷程。首先，筆者以未出國深造的倪蔣懷、藍蔭鼎，以及後來遠赴日

⁴¹² Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*(W. W. Norton & Company, 1973), Jacques-Alain Miller ed., Alan Sheridan Trans., p.99.

⁴¹³ 參見廖炳惠 由幾幅景物畫看五〇至七〇年代台灣的城鄉關係，《何謂台灣？近代台灣美術與文化認同》，前引台灣美術研討會論文，頁10。

⁴¹⁴ 廖的原文「廖繼春於一九二〇年參加第九屆帝展的油畫《台南故居》」是錯誤的，廖第一次入選台展是1928年以《芭蕉之庭》入選。同上註。

⁴¹⁵ 同上註。

⁴¹⁶ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*(Routledge, 1994), p.25.

⁴¹⁷ 如果換一面「鏡子」照照，也就是說換成另外一個自然、文化背景所孕育的異己來看台灣，一定會出現不同的結果。譬如，假設是一位印尼人來看，熟悉熱帶叢林莽原的這位他者，或許將發現台灣的冬天其實充滿蕭瑟的氣息，台灣的陽光充滿柔和的詩意等等。

本的陳植棋、洪瑞麟為例，說明在石川影響下卻逐漸以「迷彩偽裝」⁴¹⁸的方式，蛻變成自我面貌的歷程⁴¹⁹。

主要針對個別畫家的幾件作品分析，以凸顯其中所呈現的台灣意象。至於畫家更詳細的生平風格演變，則非本文討論的重點。

一、倪蔣懷（1894—1943）⁴²⁰

從最早國語學校的美術課⁴²¹，到石川兩度來台期間跟隨其進行繪畫研究，日後並受陳植棋、藍蔭鼎等畫友的影響，倪蔣懷藝術世界中的師法對象可以說十分單純。除了這些有限的指導之外，其藝術創作的參考對象大概就是放眼隨處可見的台灣自然⁴²²。

筆者已經在前面第四章第三節比較過倪的《田寮港畔看基隆郵局》（1926）與石川《台灣基隆海岸》（1926）之間的差異，而受陳植棋（1925年2月赴日留學）影響的風格脈絡，也有學者詳細討論過⁴²³，在此筆者舉《八堵橋》為例，嘗試分析倪蔣懷筆下的台灣意象。

《八堵橋》（1929，水彩，紙，圖三十六）

這件作品和石川的《雙連》（1920年代晚期左右，水彩，紙，圖三十七）有類似的母題，即炊煙裊裊的農家和晾曬著衣服的竹竿，雖然在構圖方面不太相同，不過卻由共同的母題，可見畫家類似的取景方向。

《雙連》呈現出石川典型的恬澹靜謐風情，錯落有致的台灣民宅、緩緩升起漸與雲霞交融的炊煙、屋外橫斜交錯的竹竿上晾曬著各色繽紛衣物，構織成整個畫面的趣味所在，然而，大片的地面和天空卻佔去畫面三分之二的面積，瀟灑煙嵐水氣的飄渺趣味十分符合石川所追求的餘韻風流，而這也應該才是畫家追求的重點所在。

⁴¹⁸ 引用 Lacan 在文首引文的說法。

⁴¹⁹ 主要以石川還停留台灣期間為限。

⁴²⁰ 有關倪蔣懷的生平及藝術，可參考顏娟英，〈台灣早期西洋畫壇的長者—倪蔣懷〉；立花義彰，〈倪蔣懷與石川欽一郎—親密的師生友人關係〉，白雪蘭，〈倪蔣懷—台灣第一位水彩畫家與藝術贊助者〉，同見《藝術行腳—倪蔣懷作品展》，前引書。

⁴²¹ 1908年4月入台灣總督府國語學校公學師範部乙科，1910年10月石川欽一郎開始擔任教務囑託，兼任圖畫課程。1913年倪自學校畢業。課外並參加「帝國習字學會」與「日本美術學院西洋畫科」函授課業。參見白雪蘭編，〈年表〉，前引文。

⁴²² 也有一部份作品是以真人為模特兒，所繪製的人物畫。參考《藝術行腳—倪蔣懷作品展》，前引書。

⁴²³ 參見顏娟英，〈台灣早期西洋畫壇的長者—倪蔣懷〉，前引文。

反觀倪蔣懷的《八堵橋》，雖然構圖複雜了些，然而仔細描繪的欲望應該也是造成複雜構圖的原因吧！只見全圖幾乎沒有任何曖昧的地方，每個角落細節都交代得十分清楚，包括直接延伸到畫面最前沿的小徑，遠景部份座落於群山間的八堵橋，和沿著這條動線分佈的房舍、山巒與樹木，都在畫家的細心描繪下一目了然。裊裊炊煙和隨風擺盪的竹竿上的衣物，雖也是重點趣味之一，不過，三個人物和竹竿下的雞群，應該更是畫家著力營造的動態焦點。如果說裊裊的炊煙和飄盪的曬衣，只是石川畫中餘韻風流裡的動態因子，那麼，在倪的畫裡便是訴說農家真實生活的平凡曲調。

二、藍蔭鼎（1903—1979）⁴²⁴

雖然在羅東公學校就讀期間，藍蔭鼎便可能接受過基本的繪畫技巧訓練，然而，他真正的師法對象和伯樂仍是石川。普遍的說法，則將藍蔭鼎視為石川風格在台灣的主要傳人⁴²⁵。由於欠缺基本資料，在此討論藍蔭鼎的風格，不免困難重重，更由於早期作品十分難找，所以只能就《商巷》的黑白圖版，以及應該是1943年以前所繪的《港口》為例，嘗試進行分析。

《商巷》（1932，入選第六屆台展獲「台日賞」，水彩，紙，圖三十八）

這件為藍蔭鼎台展期間的顛峰之作，應該是於石川離台後不久所完成的⁴²⁶，比較石川的《台南赤崁樓》（圖三十三）可以看出兩作明顯的異同處。第四章第二節已討論過石川這件作品的風格特色，在此不再重複。

依《商巷》的黑白圖版來看，構圖的方式和《台南赤崁樓》頗為近似，只不

⁴²⁴ 在此討論藍蔭鼎相當困難，因為目前累積的研究十分欠缺，只知道其羅東公學校畢業後，以代用老師的身份留任該校（1914），1926年參與創立「七星畫壇」、1927年參與成立「台灣水彩畫會」，1929年成立後的「赤島社」亦參與展出過，在「台灣繪畫研究所」中則擔任指導後進的工作。1928年曾在官民援助下赴中國、朝鮮、日本寫生。1929年4月由羅東公學校轉任台北第一、二高女囑託，「街頭」入選帝展，並得石川推薦獲英國皇家水彩畫協會會員資格。1932年參展多次後正式入選為日本水彩畫會會員。1939年「市場」入選東京「一水會」展，並首次在羅馬舉行個展。參考顏娟英，〈日據台灣美術年表〉，前引文。入選台展一至六回，府展一回。參考王行恭編，《日據時期台灣美術檔案：台展府展台灣畫家西洋畫圖錄》（私家本，1992），頁415-421。戰後的資料目前也所知有限。1946年省展成立後，任西畫部審查委員，1951年「豐年社」成立後，藍擔任機關雜誌「豐年」社長兩年。1954年在美國新聞處職員許伯樂安排下，應美國國務院邀請訪問美國四個月並舉辦個展。1958年由美新處主辦在歷史博物館展覽。另外，曾任台灣畫報社出版的《台灣畫刊》主編、華視董事長。參考藝術家雜誌編，《藍蔭鼎水彩專輯》（台北：藝術家，1979）。

⁴²⁵ 例如謝里法，《日據時代台灣美術運動史》（台北：藝術家，1995），頁138-141。

⁴²⁶ 石川於1932年4月9日離台，未及參與10月底舉行的第六屆台展審查工作。

過，直立與橫向的差異使畫面整體效果略顯不同。同樣以兩側夾以櫛比鱗次房屋的巷弄，向畫面深處延伸的方式，製造畫面的深度，消失點也同樣在畫面偏左下角處，不過《商巷》的巷弄略成弧形，遂空間感沒《台南赤崁樓》那麼開闊。藍蔭鼎筆下的台灣巷弄，相較之下，充滿細節的交代，通常在石川畫裡模糊化的近景，在這裡還是十分清晰地勾勒出來，明顯拉近與觀者的距離。石川偶而在描繪物像輪廓或樹木枝幹時，含蓄使用的留白與刮痕，卻成為藍大量運用的繪畫手法，不管是房舍或人物的輪廓，都以這種手法處理，變成吸引觀者的一種趣味。領悟力高的藍很快地吸收了老師的風格與技法，並找到某些獨立的元素予以發揮，發展出另一種趣味。

由於是黑白照片，沒有辦法討論色彩的問題。不過，由畫面的明暗調子來看，光線照射下，不同物像的受光程度，較石川的作品清晰許多，少卻了石川作品中慣有的朦朧氣氛。最明顯的差異還是在於，刻意描繪人物實際生活的活動內容，這和重視細節其實是一體的兩面。貼近的觀看角度與石川保持一定距離的觀照方式，呈現十分不同的台灣巷弄風情。前景部份不同打扮的休憩中的四個人物，和分向相反方向前進的行人，畫家都視為獨立的個體仔細交代，雖然顯得有點瑣碎，卻表現了畫家細心的觀察與用心的描繪。

《港口》⁴²⁷（約 1930 年代左右，水彩，紙，圖三十九）

這件作品的平穩構圖和石川的《基隆郵局》有點類似，不過，主題更接近觀者，而空間也更為緊縮，水平垂直線的交錯現象因眾多的船桅和背後的煙囪，而呈現某種熱鬧的趣味，這是石川的畫中無法見到的特色。

大面積的鮮豔船身加上大塊面的亮麗色彩塗繪的牆面，使整個畫面深具裝飾效果，然而，刻意配合船身而以紅、藍、白、黃為主的畫面色彩，使得這件作品所呈現的裝飾性和台灣漁船具有共同的美感語彙。這種色彩與景物配置方式所組合的熱鬧豔麗美感，是在石川含蓄的風格從未呈現的特色。

藍蔭鼎使用的線條比老師石川的要滯澀，缺少石川慣有的輕盈灑脫，不過，卻另有一種奔放的活力感。配合著逼近觀者的景物、獨具特色的鮮豔色彩、奔放的線條，在在都為畫面營造了一股鮮活的氣息。

三、陳植棋⁴²⁸（1906—1931）

1924 年因學潮事件遭台北師範退學，卻上過石川一學期美術課程的陳植棋，在課堂上被石川發現了其藝術潛力，在石川與鹽月桃甫的鼓勵下，赴日並順利考

⁴²⁷ 這件收藏於倪家的作品，應該是倪蔣懷生前所收，按兩人密切來往期間判斷，應該繪於 1930 年代左右七星畫壇和台灣水彩畫會活動期間。

⁴²⁸ 有關陳植棋的相關資料，參考葉思芬，*英雄出少年——天才畫家陳植棋*，《台灣美術全集 14》（台北：藝術家，1993）。

進東京美術學校後，迅速點燃了對藝術的強烈熱情。1925 年到 1931 年只有七年的創作生涯，並以二十六歲的英年病逝的陳植棋，卻累積了驚人的藝術成績與供後人傳頌的傳奇故事⁴²⁹。

1925 年 3 月進入東京美術學校後，陳植棋的風格呈現豐富而多元的變化，於校內受業於岡田三郎助，校外則入開設「吉村畫塾」的吉村芳松門下，在短短的時間內，嘗試了印象派、後期印象派、野獸派、表現主義等多樣的風格，在題材上也包括了風景、人物、靜物等多元的表現⁴³⁰。筆者舉《紅樓自宅寫生》與《基隆車站》為例，嘗試分析其作品中呈現的台灣風景。

《紅樓自宅寫生》(1925, 水彩, 紙, 圖四十)

這件作品應該是 1925 年暑假返台期間的作品，簽名的部份隱約可見「1925 . 8 . 25」的署年。雖然已經在東美上了一學期的課，拿起水彩畫筆在紙上描繪自己的家時，仍舊呈現出石川的影響，也有可能返台期間，再度與老師親近而自然地運用了接近的風格。

構圖十分簡單，地平線畫在畫面三分之一偏下方的地方，座落其上的中景部份，是主題紅樓和圍繞的山巒叢樹，遠景為遠山，近景則是模糊化的草地，這種詩意的靜謐氣氛明顯地模仿了石川的風格。然而，在一片綠意與紫藍煙嵐中，紅樓的紅色卻極為搶眼，紅綠的對比、大膽的筆觸、白色屋舍的大片刻意留白，比石川作品中的類似表現手法強烈許多。水分的含量則沒那麼豐沛，因此中景的主題物像顯得比較堅實。尚未進入創作顛峰期的陳植棋，很自然地運用了習自老師的繪畫風格來創作，只是，穩定而靜謐的畫面，仍隱隱透露著畫家大膽與豪放的個性。

《基隆火車站》(1928, 油彩, 畫布, 圖四十一)

經過三年多的專業美術訓練之後，陳植棋趁學校放假返台期間繪製的《基隆火車站》，結合了多元的風格元素。符合石川模式寫生美學的構圖原則，是此作穩定風貌的基本要素。然而，片面地吸收了塞尚 (Paul Cezanne, 1839-1906) 短筆觸堆疊的堅實色塊，和野獸派超越寫實的表現性色彩等西方前衛繪畫元素，卻表現暗示三度空間的寫實企圖⁴³¹。這些奇異的元素綜合在一起，構織了陳植棋個人的繪畫表現風格。

雖然在大體的構圖上，仍看得到石川的影響，然而，朦朧的詩意和恬澹的靜

⁴²⁹ 同上註。

⁴³⁰ 同上註。

⁴³¹ 後期印象派以降的平面性和超越寫實的空間與色彩的變形，並非陳植棋吸收的重點，這也說明了台灣早期西畫家吸收多元的西方繪畫風格後，和日本畫家一樣地，具有「誤讀」與「改寫」的特質。

謐氣氛則消失無形，取而代之的是樸質而堅實的氛圍。穩穩座落在地平線上的火車站是畫面的重心所在，以紅綠對比色為基調的平塗色彩，看得出受到野獸派強調對比原色的影響，甚至，黃包車夫的紅膚色，也來自野獸派的表現風格，以黃綠色調短筆觸描繪的遠山和近景的樹，則顯然來自塞尚的影響，不過所有這些西方前衛的藝術語言，都收絡在基本上仍是屬於寫實（遠近法、明暗法和立體感）的畫面裡⁴³²。

除了消化這些多重的繪畫語言之外，畫家著力最深的恐怕還是眼前的故鄉景致。充滿細節的描繪是和上述兩位畫家相同的特色，人物在自然中的活動內容，也是畫家關係的焦點所在，不管是以不同姿勢佔據樹下的黃包車夫、前景右方提著籃子的婦人、並肩向著車站走去的農人，都具備了各自獨立的特性，和仔細勾繪的自然環境構築了現實生活的浮世面貌。

四、洪瑞麟⁴³³（1912—）

1929年7月起在倪蔣懷出資設立的繪畫研究所⁴³⁴，接受石川等人指導的洪瑞麟，在1930年赴日並於次年進帝國美術學校西畫本科就讀之前，西畫主要的師承對象還是以石川為主。然而，從父親處受到傳統中國文人式的教育（包括書法和簡單的水墨畫），1920年至1926年在稻江義塾就讀期間，又受到校長稻垣藤與衛人道主義及基督思想影響，並在老師吳清海處接觸日本美術雜誌傳佈的西洋繪畫，使得洪瑞麟不那麼恪守石川的風格。洪自石川處所習得的毋寧是觀察自然的方式，和寫生的再現手法。

筆者以洪赴日前的《圓山暗夜》和《台北火車站》為例，嘗試解讀洪瑞麟筆下的台灣風景。

《圓山暗夜》（1929，水彩，紙，圖四十二）

成長與早期教育背景以及個人的藝術傾向使然，形成了洪複雜而多元的美學思考，及在繪畫中捕捉某種精神性質素的企圖。1924年13歲的少年期，即臨摹米勒的農人家庭素描，可見其歌頌勞動者的人道傾向，風景畫中雖看不到勞動者的影子，卻也具有某種幽微的精神性。

在石川眼中筆下恆就一派明朗亮麗的台灣風景，在洪的筆下卻浮現了全然不同的面貌。儘管在穩定的構圖，含水的線條、筆觸等呈現的水彩特質，都明顯來

⁴³² 和日本近代西洋美術的發展類似，以寫實為基調，然後結合了許多同時輸入的西方繪畫元素。

⁴³³ 有關洪瑞麟的詳細資料，參考蔣勳，〈勞動者的頌歌——礦工畫家洪瑞麟〉，《台灣美術全集12》（台北：藝術家，1993）。

⁴³⁴ 倪蔣懷1929年7月1日的日記記載，當天於蓬萊閣設研究所開所宴會，出席者除倪本人外，有石川、陳植棋、藍蔭鼎、陳英聲、研究生兩名（洪瑞麟和陳德旺）。留下的照片亦可為證。參考《一位畫家的365天——倪蔣懷日記選錄》，前引文，頁120。

自石川的教導。甚至留白或刮痕造成的反白線條，也是習自石川的繪畫技法。然而，這裡的主題和色彩，卻是石川所強調的台灣風情中遺漏的部份。沒有陽光的暗夜，必然沒有炫目而震動的光線效果，也沒有鮮豔奪目的色彩。所謂的陽剛山水之美是無法用來說明這件作品的。陰鬱色彩表現的幽暗主題，說明了台灣早期傳統水墨中的墨色、野勁線條等等繪畫語言或美學，以及大自然中潛在的神秘力量，影響了畫家思考自然的再現角度。也就是說，以石川的寫生方式為基礎，再加上腦海中水墨的美學，以及精神傾向的藝術路線，都使洪瑞麟自然地脫離石川恬澹的詩意風格。藉由這種方式，恰恰留下了早期台灣風景的一個特殊面貌。

《台北火車站》(1930, 水彩, 紙, 圖四十三)

根據畫面左下方的署年，完成日期是1930年4月，也是洪瑞麟赴日留學前的作品。在構圖上比前一年的作品複雜了些，由前景的木材（可能是鐵軌用的枕木）和建築物延伸出去的消失點，和畫面左方電線桿的排列所延伸的消失點，是明顯不同且不在同一水平線上的兩點。近距離的主題呈現方式又具有兩組明顯的動線，加上不太精確熟練的技巧，顯得畫面有點失衡的危險，還好遠景暗示地平線的線條和水平座落的建築，穩住了部份的重心。

這些初習洋畫常見的技巧瑕疵，在不到二十歲且初學洋畫的畫家身上發現，是十分自然的。藉簡單色彩表現的昏黃夕暮氣氛襯托下，金黃色的夕陽餘暉顯得溫暖而沈靜。除了一點點的紅色和夕陽溫暖的黃之外，看不到石川所強調的台灣風情質素，反而更接近米勒的精神，不過，這裡符合石川所說的粗率線條，卻又十分不同於米勒線條的含蓄性格，或許，洪已在此自然透露了，自幼即因父親影響而熟悉的書法水墨線條的美感。

從石川那裡學習嶄新觀察自然的方式，也因此習得以自己的眼睛觀看自然，然而再現的過程中，卻綜合了石川的寫生模式、早期水墨的美學、人文精神的捕捉等等相異的元素，使得洪瑞麟這位以歌頌勞動者礦工為藝術宗旨的畫家，為台灣留下了獨特的風景意象。

小結

雖然以上討論的畫家都曾經在石川的引領下，學習其觀察台灣自然並予以藝術再現的方式，然而，逐漸地，由於生活中累積的親近與熟稔，再透過用心的觀察，台灣畫家們慢慢發現了自己眼中獨特的台灣風景。這種風景的呈現迥異於石川筆下的風景，尤以其中人物的個性描繪，以及各個特定地點的用情捕捉，顛覆了「帝國之眼」式的人種誌化殖民地的方式所拼湊的風景。而以殖民者眼中看來沒有餘韻和可堪玩味的風流觀的表現手法，製造了接近「嘲弄」的方式「擬仿」殖民者，而成就了對殖民者而言具有威脅性的「雜化」產物。將被殖民者去個性化的土地和人，一一以自己的再現手法予以人性化。

如果說，高階秀爾看到高橋由一的作品《花魁》，內心感受到驚愕般的衝擊，

並逐漸興起幸福的感覺，是因為作品學習的是三流版畫和繪畫入門書而來，再結合日本傳統的感受性，所創造的大異於西方寫實性繪畫的「逼真性」寫實風格。那麼，廖炳惠對黃土水、廖繼春、陳澄波的作品所做的描述，當然可以說是對日本殖民美術本尊改寫之後，成為可以讓台灣人既驚愕又欣喜的，足以支撐台灣美術新論述的奠基之作。

參考書目

一、參考文章

(一) 中文部分

- 王白淵， 台灣美術運動史 ，《台北文物》，3 卷 4 期（1955 年 3 月），頁 16-64。
- 立花義彰， 倪蔣懷與石川欽一郎——親密的師生 友人關係 ，《藝術行腳——倪蔣懷作品展》，台北市立美術館，1996，頁 12-13。
- 林曼麗， 日據時期的社會文化機制與台灣美術教育近代化過程之研究 ，《何謂台灣？近代台灣美術與文化認同研討會論文集》，台北：雄獅，1996。
- 周婉窈， 曖昧的台灣人—日本殖民統治與近代民族國家之認同 ，《何謂台灣？近代台灣美術與文化認同研討會論文集》，台北：雄獅，1996。
- 姚人多， 認識台灣：知識、權力與日本在台之殖民治理性 ，《台灣社會研究季刊》，no.42(2001 年 6 月)，頁 119-182。
- 黃英哲， 戰後初期台灣的文化重編（1945-1947）——台灣人「奴化了嗎？」，， 《何謂台灣？近代台灣美術與文化認同研討會論文集》，台北：雄獅，1996。
- 廖炳惠， 「與污塵為伍的奇異種族」：身體、疆界與不純淨 ，《中外文學》，315(1998 年 8 月)，頁 82-96。
- 廖炳惠 由幾幅景物畫看五〇至七〇年代台灣的城鄉關係 ，《何謂台灣？近代台灣美術與文化認同論文集》，台北：雄獅，1996。
- 葉思芬， 英雄出少年——天才畫家陳植棋 ，《台灣美術全集 14》，台北：藝術家，1993。
- 賴明珠 台灣總督府教育機制下的殖民美術 《何謂台灣？近代台灣美術與文化認同研討會論文集》，台北：雄獅，1996。
- 賴明珠， 日治時期的「地方色彩」理念——以鹽月桃甫及石川欽一郎對「地方色彩」理念的詮釋與影響為例 ，《視覺藝術》，第三期（2000 年 5 月），頁 43-74。
- 蔡宏明， 記憶的補綴 斷裂的修復 ，《一九九六雙年展：台灣藝術主體性》，台北市立美術館，1996。
- 蔣勳， 勞動者的頌歌——礦工畫家洪瑞麟 ，《台灣美術全集 12》，台北：藝術家，1993。
- 顏娟英， 台灣早期西洋美術的發展 ，《藝術家》（1989 年 5-7 月連載），收入郭繼生編選，《台灣視覺文化：藝術家二十年文集》，台北：藝術家，1995，頁 29-47。
- 顏娟英， 寫生與自畫像 ，《1990 年台灣美術年鑑》，台北：雄獅，1990，頁 445-449。
- 顏娟英， 日據時代台灣美術研究之回顧 ，《民國以來國史研究的回顧與展望討論會論文集》，國立台灣大學，1992，頁 1511-1517。
- 顏娟英， 殿堂中的美術：台灣早期現代美術與文化啟蒙 ，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，1993 年 6 月，頁 469-610。
- 顏娟英， 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研討會論文集》，台北：雄獅，1996，頁 17-28。
- 顏娟英， 近代台灣風景觀的建構 ，《國立台灣大學美術史研究集刊》，國立台灣大學藝術史研究所，2000 年 9 月，頁 179-206。

(二) 日文部分

- 三輪英夫， 明治 洋畫家 ；明治洋畫 革新 確立 ，青木茂、酒井忠康監

- 修，三輪英夫責任編集，《日本近代美術 3：明治 洋畫家 》，東京：大月書店，1993，頁 5-16。
- 中村義一，日本近代美術史 台灣——石川欽一郎 月桃甫，靜岡縣立美術館，《靜岡 美術 石川欽一郎展：明治水彩畫 先達 台灣洋畫 父》，靜岡縣立美術館，1992，頁 18-25。
- 中村義一，西洋 攝取，原田平作、佐佐木丞平、太田孝彥編《日本 美術》（東京：勁草書房，1994），頁 253-254。
- 台灣教育會編，《台灣教育沿革誌》，台灣教育會出版，1939，南天書局重印，1995。
- 石黑英彥，台灣美術展覽會，《台灣時報》（1927 年 10 月），收入顏娟英譯寫，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀（上）》，台北：雄獅，2001，頁 558-560。
- 石川欽一郎，戰爭畫 就，《美術新報》，3-16（1904 年 4 月）。
- 石川欽一郎，美術館水彩畫所感，《 》（1907 年 6 月），頁 7-8。
- 石川欽一郎，水彩畫家 油畫，《 》（1908 年 2 月），頁 3-4。
- 石川欽一郎，色 主形 從，《 》No.34（1908 年 3 月），頁 5-6。
- 石川欽一郎，水彩畫 不振，《 》（1911 年 1 月），頁 14-16。
- 石川欽一郎，寫生道具 就，《現代 洋畫》，No.2（1912 年 5 月），頁 3-5。
- 石川欽一郎，七月十三日：始 戰場 出 時 感想，《 》（1914 年 3 月），頁 21-22。
- 石川欽一郎，秋 寫生地，《 》（1914 年 11 月），頁 22。
- 石川欽一郎，冬 寫生地，《 》（1915 年 2 月），頁 23。
- 石川欽一郎， 一 畫伯 經歷 水彩畫，《 》（1915 年 3 月），頁 6-11。
- 石川欽一郎，春 寫生地，《 》（1915 年 4 月），頁 21-22。
- 石川欽一郎，創刊十週年，《 》（1915 年 7 月），頁 43-44。
- 石川欽一郎，畫 能樂—附七月梅若夜能感想，《中央美術》2；8（1916 年 8 月），頁 5-12。
- 石川欽一郎，能樂 繪畫的觀察，《中央美術》（1916 年 10 月）。
- 石川欽一郎，光之鄉：台灣 風光，《中央美術》（1916 年 10 月），頁 86-87。
- 石川欽一郎，西洋畫の か見 日本畫，《中央美術》（1916 年 12 月），頁 54-57。
- 石川欽一郎，台灣中央山脈探險（上、下），《 》（1917 年 8 月、9 月），頁 19-21，23-26。
- 石川欽一郎，水彩畫 盛，《 》（1918 年 1 月），頁 6-8。
- 石川欽一郎，川村清雄氏，《中央美術》，5-1（1919 年 1 月），頁 43-46。
- 石川欽一郎，台灣 寫生地，《 》（1918 年 7 月），頁 27-29。
- 石川欽一郎，法隆寺參拜記，《中央美術》（1921 年 6 月），頁 94-99。
- 石川欽一郎，印刷局 頃，《中央美術》，No.76（1922 年 1 月），頁 73-76。
- 石川欽一郎，新綠 窗，《中央美術》（1923 年 6 月），頁 161-164。
- 石川欽一郎（欽一廬），台灣禮讚，《台日報》（1925 年 9 月 26 日），3 版。
- 石川欽一郎，日本人 描 繪，《中央美術》（1925 年 12 月），頁 172-175。
- 石川欽一郎，台灣地區的風景鑑賞，《台灣時報》（1926 年 3 月），中譯收入顏娟英，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀（上）》，頁 34-35。
- 石川欽一郎，福州遊記，《中央美術》（1926 年 4 月），頁 166-173。
- 石川欽一郎，日本 洋畫 傾向，《 》（1926 年 9 月），頁 71-74。
- 石川欽一郎，東西閑話，《台灣時報》（1927 年 1 月）。
- 石川欽一郎（欽一廬），台日藝苑，《台日報》（1927 年 5 月 18 日），3 版。

- 石川欽一郎，綠風抄，《台灣時報》(1927年8月)。
- 石川欽一郎，初冬漫策，《台灣時報》(1927年12月)，頁87-92。
- 石川欽一郎，春景色，《台灣時報》(1928年1月)，頁69。
- 石川欽一郎(欽一廬)，七星畫展所感，《台日報》(1928年9月12日)，8版。
- 石川欽一郎，夏寫生地——台灣，《 》(1928年7月)，頁57-62。
- 石川欽一郎，各有因緣(上)(下)，《台灣時報》(1929年1月，1929年2月)，頁82-85，頁93-97。
- 石川欽一郎，思出記，《台灣時報》(1929年4月)，頁66-70。
- 石川欽一郎，手法色彩——赤島社展觀——，《台日報》(1929年9月5日)，6版。
- 石川欽一郎，薰風榻，《台灣時報》(1929年7月)，頁50-55。羅秀芝翻譯，收入顏娟英譯寫，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀(上)》(台北：雄獅美術，2001)，頁138。
- 石川欽一郎，夏台灣寫生地，《日本寫生記行》(社，1930)，頁173-180。
- 石川欽一郎，繪描人(一)，《台灣教育》，No.332(1930年3月)，頁73-84。
- 石川欽一郎，繪描人(二)，《台灣教育》，No.334(1930年5月)，頁65-71。
- 石川欽一郎，繪描人(三)，《台灣教育》，No.336(1930年7月)，頁73-80。
- 石川欽一郎，繪描人(四)，《台灣教育》，No.340(1930年11月)，頁103-111。
- 石川欽一郎，明治以後西洋畫(一)，《台灣教育》，No.345(1931年4月)，頁76-82。
- 石川欽一郎，明治以後西洋畫(二)，《台灣教育》，No.347(1931年6月)，頁116-124。
- 石川欽一郎，台灣山水，《台灣時報》，1932年7月。
- 石川欽一郎，私作畫態度水彩畫描法就，《 》(1932年8月)，頁546。
- 石川欽一郎，啜茗閑話，《台灣時報》(1933年2月)。
- 石川欽一郎，朝鮮旅，《台灣時報》(1934年1月)，頁74-78。
- 石川欽一郎，台灣朝鮮風光，《中央美術》(1934年8月)，頁64-68。
- 石川欽一郎，台灣風光回想，《台灣時報》(1935年6月)，頁52-55。
- 石川欽一郎，樹木風景，《台灣時報》(1936年4月)，頁57-58。
- 石川欽一郎，南方藝術文化，《台灣日日新報》(1941年12月10日)，4版。
- 立花義彰，石川欽一郎：人作品(上)，《靜岡縣立美術館紀要》，No.7(1989年3月)，頁55-73。
- 立花義彰，石川欽一郎：人作品(下)，《靜岡縣立美術館紀要》，No.11(1993年)，頁27-35。
- 江間常吉，新圖畫教授研究——人，《台灣教育》，No.248(1923年1月)。
- 東城鉦太郎，川村先生經歷其性格，《中央美術》，5-1(1919年1月)，頁40-43。
- 高階秀爾，日本近代洋畫問題點，《原色日本美術27：近代洋畫》，東京：

小學館，1971。

砥上種樹， 子供 繪 ，《台灣教育》No.251（1923年4月），頁62-65。

陳植棋， 本島美術家 與 ，《台日報》（1928年9月12日），3版。

倪蔣懷著，倪德侯、白雪蘭合譯，一位畫家的365天——倪蔣懷日記選錄，《藝術行腳——倪蔣懷作品展》，台北市立美術館，1996。

月桃甫， 台灣美術展物語 ，《台灣時報》（1932年11月），頁25-29。

橋本綾子， 日本美術史 時代區分 ，原田平作、佐佐木承平、太田孝彥編，《日本 美術》，東京：勁草書房，1994。

藤島武二，《台灣新聞》（1935年2月3日），2版，收入顏娟英譯寫，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀（上）》，台北：雄獅，2001。

（三）英文部分

Bhabha, Homi K. "Articulating the Archaic: Notes on Colonial Nonsense". Eds. Peter and Hilga Geyer-Tyan. *Literary Theory Today*. (Ithaca: Cornell Up, 1990), pp.203-218.

Foucault, Michel, "The Subject and Power", in *The Essential Works 3*, pp326-348. also in Brian Wallis ed. *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984, pp.417-432.

Greenberg, Clement, 'Modernist Painting', in Francis Frascina & Charles Harrison with the assistance of Deirdre Paul ed. *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, New York: Harper & Row, Publishers, 1982, pp. 5-10.

Habermas, Jürgen, 'Modernity versus Postmodernity', *New German Critique*, 22, 1981, p.9.

二、參考書籍

（一）中文部分

王行恭編，《日據時期台灣美術檔案：台展府展台灣畫家西洋畫圖錄》，私家本，1992。

台北市立美術館展覽組編，《藝術行腳：倪蔣懷作品展》，台北市立美術館，1996。

李永熾，《日本的近代化與知識份子》，台北：水牛，1991。

李永熾，《日本近代史研究》，台北：稻禾，1992。

吳密察，《台灣近代史研究》，台北：稻香，1991。

芳蘭美術會編，《芳蘭美展紀念特刊第一回》（1975）。

許介麟，《日本政治論》，台北：聯經，1977。

許佩賢《塑造殖民地少國民—日據時期台灣公學校教科書之分析》，國立台灣大學歷史學研究所碩士論文，1994。

黃昭堂著，黃英哲譯，《台灣總督府》，台北：自由，1989。

顏娟英編著，《台灣近代美術大事年表》，台北：雄獅，1998。

顏娟英譯著，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀（上）》，台北：雄獅，2001。

謝里法，《日據時代台灣美術運動史》，台北：藝術家，初版1979。

藍博洲，《日據時期台灣學生運動》，台北：時報，1993。

藝術家雜誌編，《藍蔭鼎水彩專輯》，台北：藝術家，1979。

(二) 中文譯著

矢內原忠雄著，周憲文譯，《日本帝國主義下之台灣》(台北：帕米爾)，1985。
信夫清三郎著，周啟乾譯，《日本近代政治史(一)(二)(三)(四)》，台北：桂冠，1990。

凱斯 詹京斯 (Keith Jenkins) 著，賈示衡譯，《歷史的再思考》(Re-thinking History)，台北：麥田，1996。

Benedict Anderson 著，吳叡人譯，《想像的共同体：民族主義的起源與散布》(Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, 1991)，台北：時報，1999。

(三) 日文部分

九住榮一、藤本元次郎合著，《修定公學校各科教授法》，新高堂書店，1924 出版，1931 年修定再版。

土方定一，《大正昭和 畫家 》，東京：木耳社，1971。

三輪英夫編，《日本 水彩畫》，東京：第一法規，1989。

山口靜一編，《 美術論集》，東京：中央公論美術出版，1978。

台灣總督府，《公學校教授要目 - 算術科、理科、手工及圖畫科、商業科，第一篇》，台灣總督府，1913 年 3 月。

石川欽一郎 (與丸山晚霞、鵜澤芳松、大下藤次郎合著)，《最新水彩畫法》，東京：博文社，1909。

石川欽一郎，《洋畫印象錄》，東京：目黑書店，1912。

石川欽一郎，《寫生新說》，東京：日本美術院，1914。

石川欽一郎，《 (泰西名畫傳：8)》，東京：日本美術學院，1921。

石川欽一郎，《課外畫帖》，東京：富山房，1932。

石川欽一郎，《山紫水明集》，台北：台灣日日新報，1932。

石川欽一郎，《水繪 第一步(叢書：2)》，東京： 社，1932。

石川欽一郎 (合著)，《 美術大講座：水彩畫科：2 基礎學》，東京： 社，1936。

石川欽一郎 (合著)，《 叢書大講座：水彩畫科：3 風景畫實習》，東京： 社，1936。

石川欽一郎，《新美術講座：西洋繪畫史》，東京：中央美術社，出版年不詳。

石田尚豐、田邊三郎助、 惟雄、中野政樹監修，《日本美術事典》，東京：平凡社，1987。

加藤典洋，《日本風景論》，東京：講談社，1990。

惟雄監修，《日本美術史》，東京：美術出版社，1991。

匠秀夫，《大正 個性派：容光 挫折 畫家群像》，東京：有斐閣，1983。

匠秀夫監修，立花義章編，《日本 水彩畫 12：石川欽一郎》，東京：第一法規，1989。

江間常吉編著，《圖畫教育新思潮 批判 最新圖畫教授法》，台灣子供世界社，1923。

志賀重昂著，近藤信行校訂，《日本風景論》，1894 年初版，日本：岩波文庫，1995 年。

- 佐佐木靜一，《日本美術史論 I》，東京：琉璃書房，1988。
- 佐佐木靜一、酒井忠康編，《近代日本美術史 1, 2》，東京：有斐閣，1977。
- 青木茂、酒井忠康監修，三輪英夫責任編輯，《日本 近代美術 3：明治 洋畫家》，東京：大月書店，1993。
- 原田平作、佐佐木承平、太田孝彥編，《日本 美術》，東京：勁草書房，1994。
- 高階秀爾，《日本近代 美意識》，東京：青土社，1986。
- 高階秀爾，《日本近代美術史論》，東京：講談社，1990。
- 高階秀爾，《19 20 世紀 美術》，東京：岩波書店，1993。
- 高階秀爾，《日本美術 見 眼》，東京：岩波書店，1993。
- 酒井忠康，《青春的畫像》，東京：美術公論社，1981。
- 酒井忠康，《遠 太鼓》，東京：小 尺書店，1990。
- 靜岡縣立美術館，《靜岡 美術 石川欽一郎展：明治水彩畫 先達 台灣洋畫 父》，靜岡縣立美術館，1992。
- 磯崎康彥、吉田千鶴子共著，《東京美術學校 歷史》，日本文教出版社，1977。
- 藍蔭鼎，《教育所圖畫帖—教師用》，台灣總督府警務局，1935 年。

(四) 英文部分

- Ashcroft, B., Griffiths, G. and Tiffin, H., *Key Concepts in Post-colonial Studies*, London: Routledge, 1998.
- Benjamin, Walter, *Illuminations*, New York: Schocken Books, 1968.
- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, London: Routledge, 1994.
- Clark, Kenneth, *Landscape into Art*, 1st published 1949; repr., Boston, MA: Beacon Press, 1963.
- Cohen, Ralph, ed., *Studies in Eighteenth-Century British Art and Aesthetics*, university of California Press, 1985.
- Foucault, Michel, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, translated by Alan Sheridan, New York: Pantheon Books, 1977.
- Hunter, Sam & Jacobus, John, *Modern Art: Painting/ Sculpture/ Architecture*, New York: Harry N. Abrams, 1985.
- Lacan, Jacques, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Jacques-Alain Miller ed., Alan Sheridan Trans. W. W. Norton & Company, 1973.
- Mitchell, W. J. T., (ed.), *Landscape and Power*, The University of Chicago Press, 1994.
- Pratt, Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, New York: Routledge, 1992.
- Taylor, Joshua C., ed., *Nineteenth-Century Theories of Art*, University of California Press, 1987.
- Said, Edward W., *Culture and Imperialism*, New York: Alfred A. Knopf, 1993.

