



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

以譬喻來說的話，

鹽月桃甫與其說是北宗畫家，不如說是南宗畫家。

對自然的觀照，與其說客觀，不如說是主觀的。

與其說是有計畫的，不如說是直情的。

鹽月桃甫的繪畫與其說是楷書，不如說是草書。

常常有人說看不懂。其實除了努力閱讀之外，更應該欣賞其草書體的美才是。

楷書體的美感在未閱讀之前便感受得到，草書體的美感也是如此。

總之，鹽月氏草書體的美感一定會受到肯定的。

他懷抱一個自我的藝術世界。

——立石鐵臣，〈美術時評——鹽月桃甫氏繪畫成就感言〉，《文藝台灣》5（1940.10），頁401。

日治時期台灣藝評中的「鹽月桃甫」

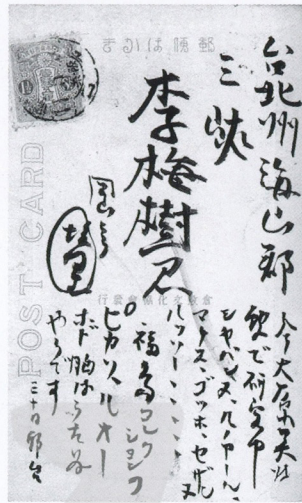
台北高校等學校美術教師與台展審查員的身分，容易讓人將鹽月桃甫的繪畫與主流劃上等號。然而只要翻閱一九三〇年代早期的評論，便可發現大多數的文章雖然不敢輕忽其藝術，評介者卻每每指陳「鹽月氏的藝術，是台灣人經常接觸，卻也是台灣人經常苦於批評的。」因為前衛多變的畫風令一般觀眾難以理解。到了一九三〇年代中葉，尤其是一九三六年鹽月桃甫的「在台十五年紀念展」之後，才陸續有幾篇文章比較全面性的分析鹽月桃甫的繪畫發展與風格特色，肯定他對台灣畫壇的貢獻。

李梅樹稱許鹽月桃甫，從台展開辦以來，以審查員的身分每年展出作品，經常在台灣西洋畫壇拋出問題與疑問，騷動批評家；然則無論批評好壞，鹽月氏本人都泰然處之。李梅樹對鹽月桃甫嚴謹的製作態度深表敬意，也對自己先前對於鹽月桃甫的藝術表現「沒有鑑賞的眼光與美術知識，感到羞恥與難堪。」楊啓東（1906-2003）則讚美鹽月桃甫為「台灣的高更，歌



李梅樹撰〈麗麗的色彩——鹽月桃甫個展觀後記〉，刊於《臺灣日日新報》1936年4月6日。

鹽月桃甫明信片手稿，寫於1936年5月左右。1936年4至5月，鹽月桃甫赴東京，並且參觀大原孫三郎與福島繁太郎兩大收藏。旅行途中，他從那台寫卡片給李梅樹，述說在大原美術館的研究，看到夏畹、馬諦斯、雷諾瓦、塞尚、梵谷、盧梭等大師作品，還有福島收藏的畢卡索與盧奧等作，帶給他心靈莫大的衝擊。



詠台灣風物的詩人，也是最好的台灣藝術擁護者以及最高指導者。」

楊啓東〈台展作家論〉（1934）一文，形容鹽月桃甫是懷有羅曼蒂克詩人般文學表現特徵的主情派畫家，並且提出三點批評與建議。一是太過於抽象游離、動輒缺乏「實在性」，欠缺畫壇與文壇當時受到矚目的寫實主義作風。以霧社事件為主題的〔母〕是少數讓人感受到寫實性的珍貴畫作。二是太過於裝飾性而流於文學性，建議多方取材的鹽月桃甫稍微放棄以詩或歌作為素材，大膽而強烈的回到現實。三是鹽月桃甫的素描不夠精妙。

另一評論者野村幸一有相似的觀察角度，不過評價卻不盡相同。他認為鹽月桃甫的藝術並非「正攻法」的畫家，而是不按牌理出牌，因此根本無法期待他的素描有固定法則。「印度牛」與「鵝鑾鼻風景」等主題，使人感覺潛藏著詩人般的靈魂。簡言之，鹽月桃甫一九三〇年代以來的畫風變革，論者皆意識到且強調他日益強烈的個人風格，而不再容易輕易將之編派

在某一特定畫派，或以「羅曼蒂克文學表現特徵的主情派畫家」或者「浪漫主義」名之。

在台日人畫家立石鐵臣的系列觀察，更準確貼切地勾勒鹽月桃甫的繪畫特質。一九四〇年立石鐵臣在〈鹽月氏的畫業感言〉一文，首先表示：

談論鹽月氏的藝術是不尋常的。可是，對於台灣美術界持續從事意義深遠工作的鹽月氏，連一篇深入的討論都沒有，是令人感到相當無奈的事。甚至連一位想要研究他的人都沒有，更是令人覺得無奈。比起我們這些後進晚輩所感受到的寂寥無奈，鹽月氏自己難道不會更感到寂寞嗎？我反覆地設想，在這樣寂寥的氛圍中，以其一生下賭注的鹽月氏的心情。

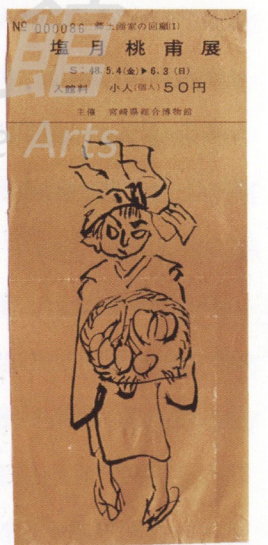
以譬喻來說的話，鹽月桃甫與其說是北宗畫家，不如說是南宗畫家。對自然的觀照，與其說客觀，不如說是主觀的。與其說是有計畫的，不如說是直情的。鹽月桃甫的繪畫與其說是楷書，不如說是草書。常常有人說看不懂。其實除了努力閱讀之外，更應該欣賞其草書體的美才是。楷書體的美感在未閱讀之前便感受得到，草書體的美感也是如此。總之，鹽月氏草書體的美感一定會受到肯定的。他懷抱一個自我的藝術世界。

立石鐵臣的出身背景與藝術理解力，使他深深明瞭鹽月桃甫藝術的價值，是歷來最見深度的評論。他直指鹽月桃甫日向聖跡畫作與蕃人畫作之間的關連，「想要跳脫台灣風景，又抱持著從台灣風土所產生的對於美之事物的憧憬……我明瞭鹽月蕃人畫作中蘊藏的感慨。」

民族主義與本土意識過渡期的評價

一九五四年一月二十二日，鹽月桃甫因心臟瓣膜症辭世，享年六十八歲。過世後，由學生及友人舉辦的「鹽月桃甫遺作展」，於松山、宮崎、鹿兒島、東京等地展出，這當是他首度在東京舉行的繪畫個展，並且獲得藝評家柳亮、岡本謙次郎的矚目。只是短暫的迴響之後，原本在中央畫壇籍籍無名的鹽月桃甫很快又銷聲匿跡。其後，鹽月桃甫主要以「地方畫家」或「鄉土畫家」的角色現身在宮崎縣、愛媛縣等地的「美術回顧展」。戰後日本方面對鹽月桃甫的研究，最重要的學者可說是中村義一，他在一九八三年的文章〈鹽月桃甫論：一位地方畫家的運命〉，結合鹽月桃甫的求學資歷、大阪松山時期的作品資料，以及和鹽月桃甫學生的訪談信件，鋪陳鹽月桃甫的藝術生命史，試圖對其藝術生涯作全面的觀照。一九九〇年的

〈石川欽一郎與鹽月桃甫〉一文，則更進一步申論在台日人畫家於台灣美術上的位置，以及台灣經驗對於畫家的意義。他將鹽月桃甫等人視作日本近代美術史上例外的類型「殖民地畫家」，「在殖民地，進行移植日本近代的西洋



1973年5月於宮崎縣總合博物館「鹽月桃甫展」票根

繪畫的工作，又在此工作中形成自己的繪畫世界。」

台灣美術史的研究，在一九七〇年代初期的鄉土運動風潮中，由謝里法(1938-)的《日據時期台灣美術運動史》開其端，鹽月桃甫以爭議性的姿態出現在台灣美術史的初篇，引發數次的筆戰論爭。他以鹽月桃甫與當時另一位重要畫家石川欽一郎相互比較，描寫石川氏為「一派英國紳士的風度中擁有容人的胸襟，不管他用的是怎樣的眼光看台灣漢人，至少他人到台灣，職在台灣便獻身台灣。」而鹽月桃甫則是「一個自大自滿，對台灣人抱有極度偏見的日本人，和石川的作風正好是兩個極端……他十足是日本島國的性格……來到日本統治下的台灣，其特殊的地位和職權更加一層襯托出原有的高貴感。雖然鹽月未曾拒絕台灣觀眾於千里之外，但是他的傲氣使他失去了日本群眾……鹽月氏是因情感的抒發而創作的畫家，其主觀的成分比較一般人要重。如果他是一個好的畫家，則很難也同時成爲一個好的繪畫指導者，因此在他留台的二十多年期間，美術教育的職位雖然未曾放棄過，但是沒有看到他培植出一個台籍畫家來。這方面正好和石川完全相反，鹽月之所以被台灣畫家疏遠，我想這才是主要原因吧！」

隔年(1976)一月，前輩畫家許武勇以一篇〈鹽月桃甫與自由主義思想〉批駁謝氏的論點，並引發其後一連串的回應文章。許氏以鹽月桃甫台北高校時期的學生身分，駁斥謝文對鹽月桃甫的負面評價。他首先說明，鹽月桃甫任教

的台北高校及台北一中的學生以進大學爲目標，因此成爲畫家的很少；而石川欽一郎就職的師範學校則有機會培育出眾多的美術教師與台人畫家。除了辯解鹽月桃甫並無傲視台灣人的殖民者心態外，他還稱許老師自由的教學方式與繪畫所表現的對台灣風土的熱愛。

誠如謝里法於一九九二年〈七十年代政治史觀的藝術檢驗——《日據時期台灣美術運動史》改版序〉的自我批判，特定的歷史經驗與狹隘史觀侷限了他的詮釋觀點，尤其民族主義的情緒使得筆下的美術運動史成爲一部片面的歷史。謝里法偏重台人畫家的研究取向或對鹽月桃甫的解讀，事實上雜揉了極欲爲台灣美術立傳的願望，以及五〇年代以降長期持續的仇日意識型態兩種情緒。換言之，其認知的美術運動爲台人畫家反日民族運動的一環，而日人畫家僅被編派在不起眼的陪襯位置，連對照的程度都談不上。除了意識型態等外在因素外，影響

鹽月桃甫進入歷史的書寫，還有一個無可忽視的關鍵因素，即是作品嚴重的散佚流失，這個惡劣研究條件的造成與前述的研究情境是互爲表裡的。



許武勇繪製，追摹鹽月桃甫作品《母》，2003年。

許武勇反駁謝里法，不純然是基於師生情誼而起的反彈意見，最主要的是他由衷佩服老師對台灣美術的貢獻。從鹽月桃甫的個性人品、美術教育到文化理念與繪畫風格，許武勇親身感受的「鹽月桃甫」與謝里法透過前輩畫家素描的桃甫如此不同，使他不得不爲文辯護。鹽月桃甫的「形象」也因此有了轉圜的餘地。

鹽月桃甫的再生

台灣經過八〇年代的經濟熱潮與政治解嚴，在一九九〇年代初期日益蓬勃。顏娟英教授首度運用《南十字星》的資料與日本學者中村義一的論文，補充鹽月桃甫在「京町畫塾」的美術教學與來台前水墨淡彩的製作，並且根據台、府展的圖錄資料，分析其繪畫由野獸派至半抽象風格的轉變。她強調摒棄個人感情與師門淵源的主觀看法，純就鹽月桃甫的藝術活動作客觀討論，從而肯定其貢獻與影響力，包括多變、較具自由性格的油畫風格以及戰爭期間對藝術的堅持態度等。這對鹽月桃甫在台灣美術史上的評價，實具正面的積極意義，而在日本，二〇〇一年宮崎縣立美術館也舉辦了鹽月桃甫大型的回顧展，「情熱·愛·詩情——鹽月桃甫展」。

2001年1月於宮崎縣立美術館「鹽月桃甫展」會場景緻一



2001年1月於宮崎縣立美術館「鹽月桃甫展」會場景緻二



2001年1月於宮崎縣立美術館「鹽月桃甫展」會場景緻三

七〇年代、八〇年代末期，台灣社會在本土意識高漲背景下，積極尋找鄉土題材的過程，重新挖掘了石川欽一郎台灣鄉村風景與立石鐵臣民俗圖像，從中獲得某種懷鄉或復古情緒的滿足。稍後，石川欽一郎因爲其對台灣學生的深刻影響力，立石鐵臣因爲《民俗臺灣》的廣大影響力，都在台灣美術史上取得一席之地。與這兩位台灣觀眾熟悉的在台日人畫家相較，鹽月桃甫的歷史作用力似乎影響不大。然而其強調自由富於個性的教育作風，卻也深深地爲台灣風土培育了蕭如松、呂璞石(1911-1989)、許武勇等自由活潑的花朵，然而其個人創作的意義與價值終究因大半作品的消逝而幾乎未留

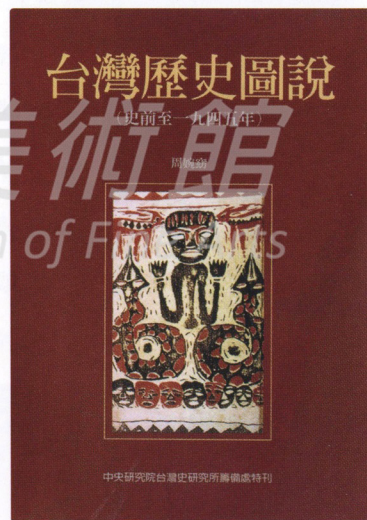
一絲痕跡。這絕非是畫家的作品難以貼近現代台灣人的生活脈動，而是我們根本從來沒有機會，甚至能理解他欲探索的台灣風土的精神意涵。

二十世紀末葉，在台灣相關舊書籍與老圖像復刊的風潮裡，鹽月桃甫的「台灣風景名勝紀念郵戳」，首先由遠流出版社的《台灣鳥瞰圖》(1996)、立虹出版社《台灣影像歷史系列》(1997)兩系列叢書發掘重刊，並在書中多次出現作為文章的插圖之用。稍後，郵戳圖像還陸續被複製使用在不同的文本脈絡，例如《台灣歷史紀念物》等日本時代相關研究的書籍插圖，地方舉辦相關社區活動時海報與雜誌的圖繪插圖，乃至電腦網站的刊頭標誌等等。此外，鹽月桃甫裝幀設計作品圖像也被學生西川滿複印，裝飾於戰後發行的版畫雜誌。至於由周婉窈教授所撰寫，廣受大眾喜愛的《台灣歷史圖說》一書則是選擇了《生番傳說集》裝幀圖案作為書籍封面設計。

鹽月桃甫作品引人注意之處，可能同時包括兩方面。一是美術設計上的巧趣用心，即使擺在戰後的視覺設計作品中仍然顯得獨樹一幟。二是關於地方圖像內容本身予人歷史的距離感，在今日看來同時存在熟悉與陌生的矛盾感覺。一方面令人驚訝許多習以為常的風景旅遊勝地，原來肇始於日治時期，至今地標依舊未變。另一方面，許多地區今昔時空的劇烈變化讓人心生感嘆。

當鹽月桃甫的「台灣風景名勝紀念郵戳」如此隨興、大量地被廣為運用時，相當程度突顯了這些圖像內容與形式，確實滿足當今關於台灣個別地域的某種認知、想像或是懷舊情感。這個圖像復刊與運用的過程恰巧提供一個例子，說明圖像符號如何作為歷史材料，喚起人們共同的歷史記憶，以及這個時代對於地方視覺圖像的強烈需求。然而令人感慨的是，這些圖像一再被傳引的過程，作者及其所代表的歷史文化脈絡卻是被隱名的。

繼一九七六年立石鐵臣為鹽月桃甫發出不平之鳴的多年後，我們要說，畫家並沒有被遺忘，鹽月桃甫也是不孤獨的。我希望刻畫一位畫家的畫像，貼近一位畫家的心靈角落，描繪其如何面對時代與生命中的難題，甚至為他在歷史的長流中詮釋其藝術思想，定位其藝術價值與意義時，這本書提供一個觀看的起點。



周婉窈《台灣歷史圖說——史前至一九四五年》
(臺北市：中央研究院台灣史研究所籌備處，1997)



鹽月桃甫 | 自畫像 | 1946-53 | 紙·粉彩 | 37.8×31.7公分