

三、官展舵手・畫壇良師

木下靜涯自第一回臺展（1927）起即參與東洋畫部的評審工作，並共同策劃了臺灣美術展覽會的創設。在臺展東洋畫部門，木下靜涯與鄉原古統自開展起即為兩大靈魂人物，現代東洋畫在臺灣的發展、對年輕畫家的啟蒙提攜或整體人才的培育，莫不與他二人息息相關。木下靜涯的藝術成就，亦為年輕畫家最重要的學習對象之一。

〔右頁圖〕
木下靜涯 南國初夏（局部） 1920-30 絹本、膠彩 214.7×87.3cm 臺北市立美術館典藏

〔下圖〕
約1930-35年間，梅檀社展覽時的合影。
前排左起：村上無羅、木下靜涯；後排左2起：蔡雲巖、郭雪湖、林玉山、陳敬輝；右1為林錦鴻。



文化自覺，星火燎原

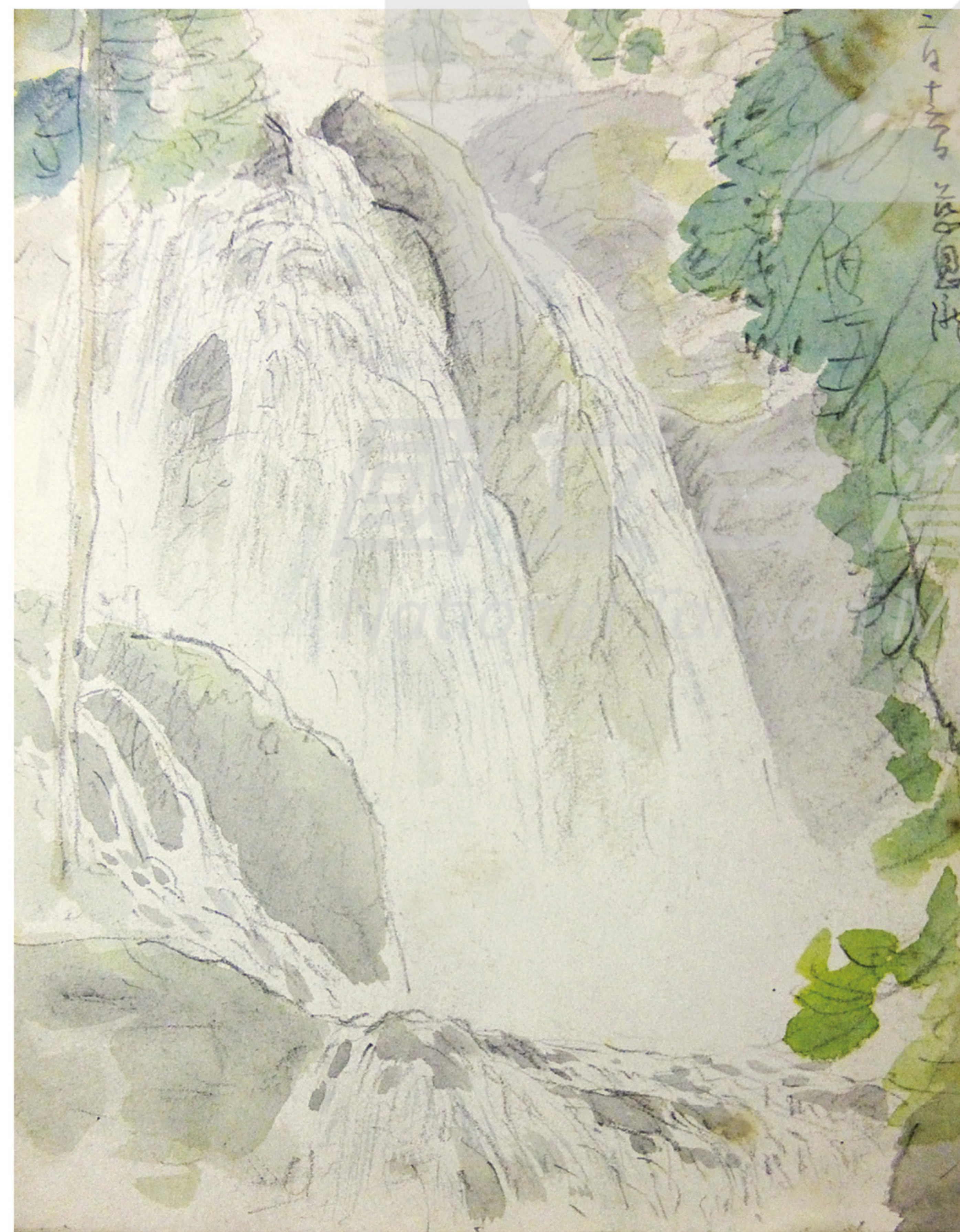
隨著日本政府統治臺灣時間的不斷推移，不論是在政治、經濟、法律、民生、資訊或都市發展等各個方面，都具有長足的進步，不過，文化方面的建設就顯得相對薄弱。當時並無美術專職機構，誠如黃土水的慨嘆所見，即便到了1920年代初期，日本已經殖民臺灣超過四分之一個世紀，一般民眾對何謂美術，仍然漠然無知，更遑論藝術家及美術館的存在。社會逐漸便利、資金充斥、消費享受提高，但精神生活貧困、文化涵養低落、思想與行為都嚴重地與時代脫節，一個空有物質而缺乏內在、空有傳統而忽視現代的現狀，要想創造偉大的劃時代成果，只不過是緣木求魚。作為一個轉捩點，黃土水的鬱悶，終於為美術界開了第一聲槍響，自此之後，隨著知識人文化自覺的不斷深化，創造「臺灣新文化」的呼籲與行動，才如星火燎原般地

揭開序幕。

1927年（昭和二年）年初，一位名為舜吉的人物，開始在當時最大的官方報紙《臺灣日日新報》上投書說：

如果回顧一下臺灣的洋畫發展的話，洋畫研究團體大約出現於大正五年（1916）左右，……自此以往的十年間，各式各樣的洋畫研究團體一下子出現，一下子又消失。……光就這樣的情況來說，在臺灣，美術的存在故而變得光明。在這個時間點上，做為昭和新时代的臺灣，以及美術界分水嶺的代言來說，我想，再怎麼樣都需要一個代表臺灣的綜合展覽會。……人類的要求是會改變的。做為新时代的藝術運動而做這

木下靜涯早年速寫冊中瀑布一景。



《臺灣日日新報》1927年10月21日，版5登載第1回臺展最終審查會場一景。包括：後藤會長（總務長官）、石黑審查長（文教局長）及審查員石川欽一郎（左1）、鹽月桃甫（右3）等。

樣的事，不正應該築基於住在臺灣大多數藝術家各自的需求嗎？

文中，他清楚地指出，臺灣需要一個與昭和充滿革新氣韻新時代相襯的文化機制，而完成此目標的第一步，必須先設置一個能「代表臺灣」的公共美術展覽會。同時，這個美術展覽會，必須以「本島藝術家」的需求為主要考量，而非只是由日本中央指派、照章行事的傀儡機構。

籌辦臺展，達成共識

此種帶有內視性及自主性意識的批評觀點，很快地就透過媒體傳揚開來，從民間直貫臺灣總督府主管文化建設的部門。事實上，臺灣美術史學者過去在討論有關臺展的開設問題，基本上多抱持強烈意識形態或陰謀論點，認為來自殖民統治者藉以「懷柔」人民的目的所致，不過，這並不是事實。在民間，一如黃土水、舜吉或陳植棋等曾接受現代化啟蒙、對發展



上圖 安田半圃 竹雀圖 年代未詳 紙本、設色 28×24cm
 下圖 木下靜涯收藏的鹽月桃甫〈奔牛圖〉。

現代美術或建構新文化抱持關懷、憧憬的人越來越多，這股力量的匯聚成形，才是真正推動臺展成立的原因。臺展的創設緣起，從民間延伸到官方，在官民之間形成一種「為了及早普及並提升本島美術」的共識，由於輿論力量已然醞釀形成且不斷壯大，臺灣總督府文教局才順應時勢，反客為主地以官方主事、官民合辦的方式加以參與。

根據鹽月桃甫在《臺灣時報》發表有關第七回臺展（1933）時的回憶，可知與總督府並無直接關連：

昭和元年（1926）夏天，於新公園附近的海野商會樓上，大澤臺日社主筆、蒲田大朝支局長、海野氏、鄉原古統氏、石川欽一郎氏、我及其他二、三人在此集會，舉辦了有關臺灣美術展覽會開設的討論會，說起來這就是臺展的緣起。當然，我記得在當時的討論會上決定由民間設置為其目標的。當時的內務局長、即其後的總務長官木下信氏，關於此問題，他希望是在總督府這邊開設，……以當時的總務長官、現任農林大臣後藤文夫氏，以及首任文教局長石黑氏來主其事，並藉由臺灣教育會承辦的方式，第一回臺展終於被公開的是昭和二年（1927）秋天的事了。



1933年10月第7回「臺展」審查委員在臺北教育會館前合影。前排右起：藤島武二、幣原校長、結城素明。後排右起：陳進、鹽月桃甫、鄉原古統、木下靜涯、廖繼春、小澤秋成。

可以知道，在開展前一年的1926年（昭和元年），當時由《臺灣日日新報》副主筆大澤貞吉（1886-？）、《大阪朝日新聞》支局長蒲田丈夫（生卒年不詳）及在臺畫家鄉原古統、石川欽一郎（1871-1945）、鹽月桃甫等人召開會議決定籌辦臺展，並在與民間美術界人士達成共識後，「建議並獲得」總督府經費支援的同意後正式登場。不過，整個協商過程早已在1912-1925年（大正）末年開始，而且經過了數次的討論。

一般認為，木下靜涯自第一回臺展（1927）起即參與東洋畫部的評審工作，然是否為催生者，並無太多佐證資料。以上鹽月桃甫回憶中所謂的「其他二、三人」，是否包含了木下靜涯，並無法得知。不過，根據由臺灣新民報社於1934或1937年出版的《臺灣人士鑑》的記載，得知靜涯「參與策劃了臺灣美術展覽會的創設，作為臺展幹事，為斯界鞠躬盡瘁。自第一回展開始，被推選為東洋畫部審查員至今。」其中，「參與策劃了臺灣美術展覽會的創設」這段話，更斬釘截鐵地證明靜涯為臺展催生者之一無誤。然而，根據二位女兒提供筆者的戰後展覽



1927年10月28日「臺灣美術展覽會號」專題報導中刊有審查員木下靜涯的作品〈風雨〉（右下角）。

目錄，如「木下靜涯展目錄」（赤穗公民館，1976）、「木下靜涯遺作展」（駒ヶ根市立博物館，1989）中的簡歷所見，有關擔任臺展審查員的事，都同樣只記錄了「十五回」，是否在第一次僅擔任幹事，實情如何，必須在此作出釐清。

經由筆者再次檢視第一回臺展的相關報導內容，得知木下靜涯的確被記錄為審查員無誤。例如，在《臺灣日日新報》1927年（昭和二年）10月19日刊登的〈臺灣美術展の審査始まる〉一文中，刊錄自前日開始審查的審查員名單，只包含石川欽一郎、鹽月桃甫（西洋畫），以及木下靜涯、鄉原古統（東洋畫）四人；此外，10月28日的「臺灣美術展覽會號」專題報導中，「臺展の役員」欄目下仍明確標出相同的四位審查員名

姓，靜涯作「木下源重郎」，該版面還特別刊出靜涯的〈風雨〉一作，姓名旁並標註「審查員」三字。審查員四人亦同時列入總計十八名的幹事名單之中，另外分擔展覽的實際業務。《臺灣人士鑑》所謂「鞠躬盡瘁」的形容，代表靜涯對於展覽之大小事務，莫不與他人同心協力、勞動付出，臺展始能順利展出，並成為開啟振興、繁榮臺灣現代美術大門的鎖鑰。

靜涯古統，靈魂人物

在臺展東洋畫部門，木下靜涯與鄉原古統自開展起即為兩大靈魂人物，現代東洋畫在臺灣的發展、對年輕畫家的啟蒙提攜或整體人才的培育，莫不與其二人息息相關，在其無私而辛勤的推動、努力之下，終於



迎來欣欣向榮的成果。不過，木下靜涯從第一回起直至府展結束的十六回中，不論是擔任審查員或幹事，不僅盡心竭力，更無時稍歇，其貢獻甚或遠較鄉原更大。尤其是在1936年（昭和十一年）3月，鄉原辭去臺北第三高女教職返回日本之後，靜涯擔負的責任更為沉重。換句話說，日治時期的官展後期，亦即自第十回臺展起至於第六回府展結束、離臺之間的十年，可以說是靜涯獨擅勝場的時代。

臺展東洋畫部門，每年同樣邀請二位來自日本母國的審查員參與審查，形成每年固定三位評審的形式，部分畫家如結城素明（1875-1957）、松林桂月（1876-1963）、野田九浦（1879-1971）、山口蓬春（1893-1971）、町田曲江（1879-1967）等人，都有接連二至三次或再次來審查的情況。這些日本畫或南畫宗師，如結城素明、松林桂月、野田九浦、山口蓬春及町田曲江皆曾擔任帝展審查員，地位崇高，聲名如日中天；結城

1936年3月，鄉原古統離臺回日本前，同人在鐵道大飯店舉行送別酒會。前排右起：木下靜涯、鄉原古統、未詳、田部善子。後排右起陳敬輝、秋山春水、野村泉月、郭雪湖、蔡雲巖、村上無羅、野間口墨華、佐佐木立軒、加藤紫軒、神島裱裝師。



素明亦曾任東京美術學校教授，野田九浦另為新文展審查員，在當時不僅名重藝壇，更可說是影響力深厚的碩學菁英。很顯然地，木下靜涯力邀這些重量級人物來臺的苦心孤詣，在於一方面借重日本畫大家來臺審查，提高臺展東洋畫部作品的素質及品牌威信；另一方面，則藉此建立極高標準，讓臺灣年輕畫家能更為積極地觀摩學習，用作改進自身尚未純熟畫藝的標竿。目前，仍有幾幅來臺審查日籍畫家相贈的作品存世，例如西畫家和田三造所繪水墨〈靜涯肖像〉（1931）、結城素明〈雙舟圖〉（暫稱，1932、1933或1936）、望月春江〈白菊〉（暫稱，1943）等，這些作品雖屬簡筆速寫之作，卻是這段日臺藝壇緊密交流的歷史見證，同時反映了木下與畫友之間的篤厚情誼。尤其是和田三造的〈靜涯肖像〉一作，難得以瀟灑的文人筆墨，描繪極其少見的西裝正裝打扮，將靜涯清瘦飄逸的身影及意氣風發的神韻表露無遺。

【上圖】木下靜涯收藏的結城素明畫作〈雙舟圖〉，約1932-1936年作品。

【下圖】望月春江 白菊 1943
木下靜涯收藏

文化導師，拓展深度

在前後長達十六年極其辛勞的審查員生涯中，除了每年負擔龐大的審查工作，以及執行開展、閉展等實際業務之外，對於臺展最重大的文化任務，亦即提升臺灣美術水平、改造文化環境等，究竟達到何種成果？具有那些缺失及問題？木下靜涯又如何看待？1937年（昭和12年）1



1931年（昭和六年）秋，和田三造繪贈〈靜涯肖像〉（左圖），以及木下靜涯自己題字的畫盒（右圖）。

月，他曾經在《臺灣新民報》上撰寫專文〈世外莊漫語〉，針對上述問題或時人質疑，對已然發展十年之久的臺展日本畫現狀提出通盤檢討。首先，他認為對於剛起步的這株「幼苗」應該更為悉心地培育、呵護，不須過度地苛責、批評；其次，他也承認臺展作品或有模仿日本內地、粗製濫造等問題，但這都是個人態度所致，無法在短期內獲得改善，反之，更重要的是藝術必須用一輩子的時間來提升及經營，建立上述正確觀念是必要的。

言下之意，他希望觀眾及評論者都應該以更為寬容的心態及長遠的眼光，來看待臺展日本畫的整體的發展及其問題。最後，他語重心長地說：

像展覽會參展作品那樣地塗塗寫寫、搽脂抹粉般的作品，只是研究過程中的一種手段、一個階段。研究最好要多方嘗試，只是，最後的目標仍舊是日本畫的精神。亦即，必須是脫離色彩、形狀的入神層次。

由此可知，木下靜涯做為臺展東洋畫部的導師，他一方面熟知其中的不足之處，另一方面卻又不希望揠苗助長、過度塑造，必須在有可為



〔上圖〕
木下靜涯 水墨作品合輯
《帆影夢痕帖》之一
紙本、水墨 16×24cm
1934 臺北市立美術館典藏

〔下圖〕
木下靜涯
水墨作品合輯（四之一）
紙本、水墨 24×35cm
約1939 臺北市立美術館典藏

與不可為的兩極中求取平衡。尤其是在不斷研究的過程中，逐漸由形而下的階段邁入形而上的層次，最終始能創造具有時代意義的日本畫精神。換句話說，美術或文化並無法以急功近利的方法被塑造，研究才是提升水平、拓展深度的不二法門，而所謂的進步，亦須經歷不同階段的嘗試錯誤，最後才能獲得成功。

兩年後，在改組過後的第二回府展之際，靜涯再次對日本畫的發展演變問題，提出個人看法。他承認從臺展到府展的十餘年間，所謂「足以引以為傲」的作品實不多見，不僅如此，與東京畫壇相較

亦顯得幼稚，究其原因，在於專業畫家的缺乏，業餘或未能全力投入創作為其致命傷所在。即便如此，靜涯對於仍在努力提升中的年輕畫家卻有諸多讚美之詞，認為能透過寫生手法而將臺灣特殊的自然風貌進行描繪，亦是難能可貴之事。從府展開辦之後，諸多畫家已能超越形式上的堆砌、塗抹，逐漸走入其所謂的「入神」階段，在精神性上有突出的表現，甚至進入日本中央畫壇，未來令人期待。他同時剖析，臺灣日本畫的未來發展，一方面雖無古代名作做為學習典範，然而每年自內地前來



1938年第1回府展審查員合影。前排左起：山口蓬春、中澤宏光、野田九浦、大久保作次郎；後排左起：鹽月桃甫、役所人員、木下靜涯。



1939年秋天，木下靜涯與松林桂月到嘉義訪問。前排由左至右：張錦燦、木下靜涯、松林桂月、張李德和。後排左起：林玉山、朱芾亭、常久常春、黃水文、林榮杰。

參與評審的畫壇大家，提供不少批評及建言，裨益甚大。此外，他衷心期待總督府能協助舉辦帝展等中央最高等級的作品來臺展出，或經由審查員攜來作品，作為鑑賞觀摩之用。這些建言，尤其是前者，在缺乏藝術專業的種種限制下，對提升臺灣日本畫的水準至關重要，然而，迄於日本戰敗之際，這樣的諫言最後並沒有獲得實現。



隨著日本治臺進入尾聲，以及戰爭威脅不斷擴大所帶來的緊張情勢，府展在陘隘不安的時代氛圍中一步一步地向前展開。一如上述，木下靜涯作為府展東洋畫部唯一而身兼重任的靈魂人物，事實上應具有無比沉重的壓力。然而，在第五回府展（1942年10月）開展前的一篇報紙訪問稿中，他這樣說：「在內地，我經常聽到，府展作為一個地方展，其充實之處已然成為全國第一這樣的定論，我個人強烈地感到，這是因為本島畫家一般來說都相當認真的原因所致。」

在這段話中，我們很難察覺此時日本已陷入戰爭陰影的現況，作為一位主事者，靜涯卻以極其溫厚、樂觀的口吻，對府展的成就賦予積極正向的鼓勵。廣泛流傳於日本本土、所謂「地方展第一」的說法，一方面是對臺灣畫家辛勤努力的無上肯定，另一方面也是在他戮力經營下得來不易的珍貴果實。

在工作上，一如上述《臺灣人士鑑》對他的描述：「參與策畫了臺灣美術展覽會的創設，作為臺展幹事，為斯界鞠躬盡瘁」所見，在前期他與鄉原古統通力合作、盡心盡力，後期則獨挑大樑、以身作則，對於臺府展的發展無私奉獻，掌握方向；此外，在為人處事上，他更是一位善良體恤、胸襟寬厚及律己勵人的畫壇良師、德性長者。雖然他並未在學校授課，直接受教於他的學生並無多數，然而，在他擔任審查員的十六年間，



基於平實風趣、親切熱心，以及誠懇待人等特質，已然樹立廣受歡迎、令人崇仰的人格典範。村上無羅上述文章曾對其有如下讚賞：

木下不但常保有一顆明朗愉快的心執筆作畫，而且日夜不停地，為淡水街公務及畫界人士熱心服務，這種精神真是令人肅然起敬。

尤其是在他悉心的領導之下，作為日本海外殖民的地方美術展覽會而言，府展時期的臺灣美術已不斷自我提升、時刻改進，最後達到傲視群倫的地步，木下靜涯實功不可沒。

新舊表裡，文學氣質

作為審查員，在臺府展時期擔當臺灣美術發展領航舵手的角色之外，木下靜涯個人的藝術成就，亦可說是當時學習日本畫、南畫的在臺年輕畫家最重要的學習對象之一。從其早期師承如田中亭山、中倉玉翠、村瀨玉田、竹內栖鳳或川合玉堂等可知，靜涯除在日本傳統流派如狩野派、大和繪或江戶文人畫（南畫）等方面頗有涉獵之外，以接受近

1933年第7回臺展，為歡迎來臺的臺展審查委員結城素明，設宴於江山樓酒家。右起村上無羅、木下靜涯、陳進、結城素明、女給、鄉原古統、蔡雲巖、郭雪湖、陳敬輝、呂鐵州。

【左頁上圖】
1928年第2回臺展審查委員。前排右起：小林萬吾、未詳、松林桂月；後排右起：石川欽一郎、木下靜涯、鹽月桃甫、鄉原古統。

【左頁中一圖】
1932年10月18日，第6回臺展在臺北教育會館評審情形。右起：木下靜涯、結城素明、鄉原古統、陳進。

【左頁中二圖】
1934年第8回臺展審查委員。前排右起：松林桂月、陳進、藤島武二；後排右起：顏水龍、鹽月桃甫、木下靜涯、廖繼春、鄉原古統。

【左頁下圖】
1937年11月於臺北市教育會館，木下靜涯（中立者）視察展覽會場。



(上圖) 木下靜涯作畫態度嚴謹、精到。

(下圖) 木下靜涯 江山自有情 1930年代 紙本、彩墨 54.5×41cm 秋惠文庫收藏

(右頁圖) 木下靜涯 淡水觀音山 1930年代 紙本、彩墨 180×48cm 秋惠文庫收藏

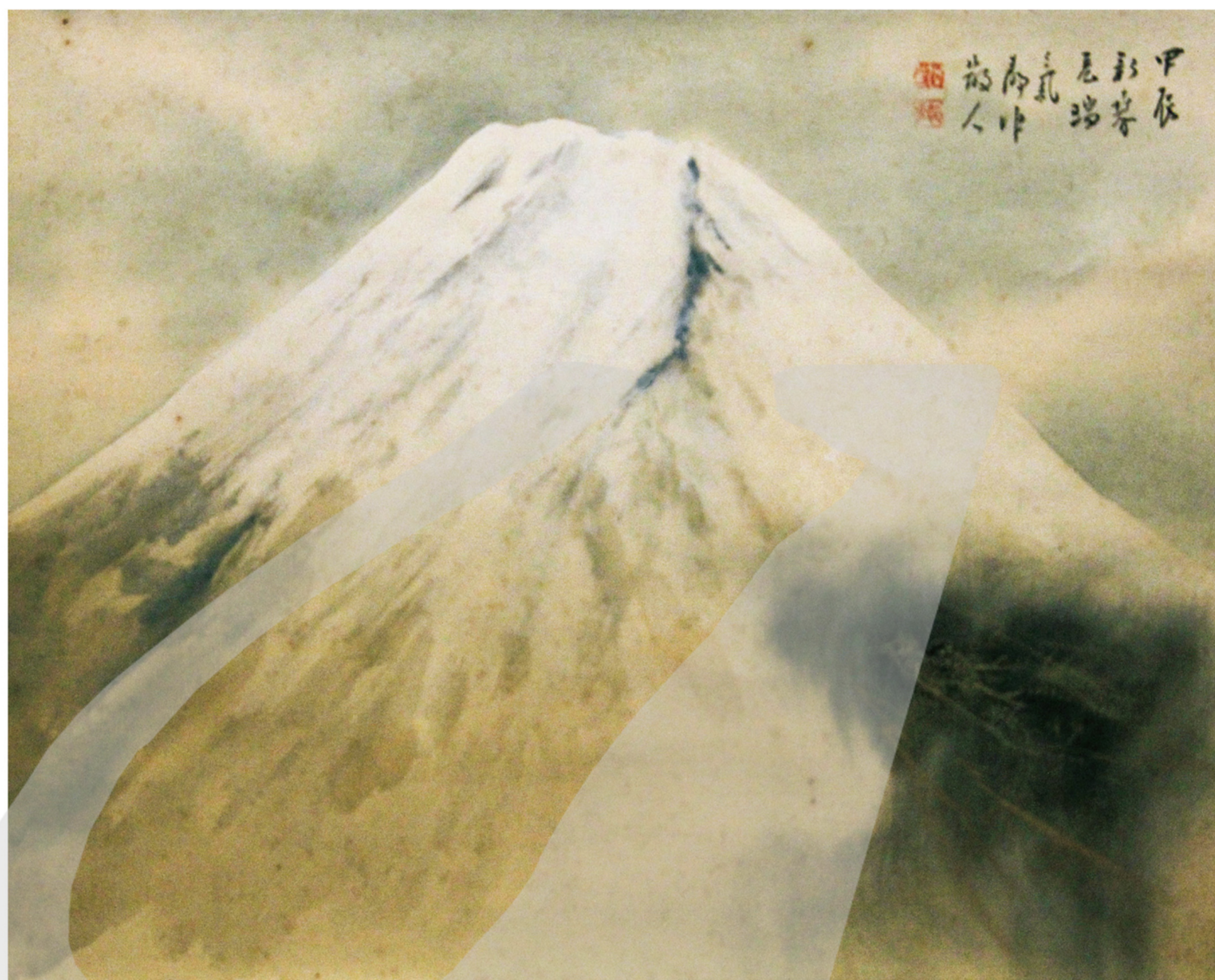
代日本畫重鎮之圓山、四條派等名家之影響最鉅，其畫風故兼具古典與現代、臨摹與寫生等集大成特質。一如上述對臺灣日本畫、東洋畫壇之建言，他苦惱「看不到古代名作的參考品」、希望「將中央畫壇的代表作借展來臺」（〈臺展日本畫的沿革〉，《東方美術》，1939），他認為藝術創作一方面必須基礎扎實，故而古典學習的經歷至關重要；另一方面又須與時俱進，藉以創造合乎現代人生活經驗的形式內涵。故而，對他來說，新與舊不應兩相排斥，而是互為表裡，此種兼容並蓄、古今共存的繪畫觀，不僅是他過往學習過程在臺府展發展上的一種經驗性再現，同時也是他對日本畫、東洋畫如何面對現代化問題的一種自主性立場，對臺灣戰前日本畫、東洋畫壇影響深遠。

作為審查員，於展覽期間出品的畫作被視為評判標準，甚至成為模仿風從的對象，實無可厚非，此種現象來自於明清以來臺灣美術環境的匱乏，

故而缺乏「足以引以為傲」、相對幼稚之作充斥於臺府展之中，亦是無可奈何之事。就像他在前文中所述：「臺灣的日本畫，實在是靠臺展誕生出來的，……臺灣原來並沒有畫家，……本地的畫家只有裱畫師」，可以知道，明清時代的臺灣，僅有以臨摹餘技餬口維生的民間藝匠或短暫遊歷此地的中國業餘文人畫家，這些人事實上不只不能稱為畫家，更缺乏廣泛的古畫涵養與現代思惟，致使基礎薄弱，必須重起爐灶。即便如此，在臺日本畫或東洋畫畢竟與日本或中國不同，無法僅停留在移植階段，亦即誕生之後如何尋求獨立、拓展，是否必須反映在地精神、樹立自我風貌，或者如何回應更大的世界美術潮流等，已是近在咫尺的時代課題，其難度亦遠遠超過靜涯在日時期的所知範圍。

從1918年（大正七年）偶然來臺、擇居淡水，迄於第一回臺展開辦（1927）的十年之間，木下靜涯的創作活動甚為忙碌，曾多次前往臺灣高山及中國旅行寫生，畫風及主題漸有改變。勤奮努力之外，其清新脫俗、功夫扎實的繪畫特色，已逐漸建立個人風貌，不僅贏得本地觀眾青睞、獲致藏家喜愛，更在1923年（大正十二年）迎來在臺繪畫生涯的第一個高峰，接受臺南市委託製作繪卷，呈獻給裕仁皇太子殿下，可見其畫名早已遠播臺灣南北之事實。不過，這十年間創作的作品可能因年代久遠之故，鮮少被保存下來，





木下靜涯
不二昇龍之圖 1964
絹本、設色 28.2×35.3cm
私人收藏（徐曼淳攝）

致使來臺初期創作的面貌不甚清楚。村上無羅在前引文章中曾說：「像他這般有為的青年畫家，就這樣地羈留在臺灣這塊偏僻的土地上，對他而言，對日本畫壇而言，都是一件非常可惜的事。」他認為：「若是他當年能夠繼續在中央畫壇上活躍，那麼或許今天的他，已經是名滿全國的一代畫宗了。」字裡行間，展現為其屈居臺灣一島抱屈，同時也對他早年的優異才華表示崇仰之意。

然而反過來說，臺灣的日本畫、東洋畫壇卻因為在其個人及與鄉原二人的合力灌溉下，「才能有今日的盛況」、「是一件值得慶幸的事」。意思是說，二人一方面在官展上發揮導師般的引領作用，另一方面又結合同好，分別於1926年（昭和二年）及1930年（昭和五年）籌設「日本畫協會」（隔年改名「臺灣日本畫協會」）及「梅檀社」（前者為日籍畫家專屬團體，後者則日、臺籍皆有）、參與「六硯會」，致力於東洋繪畫之創作研究、觀摩交流及教育推動等，藉以廣植人才並提

振風氣。畫會活動相當多元，包括研究會、寫生會、平常聚會、揮毫會、講習會、移動展等。除村上無羅外，當時受其影響啟蒙的日、臺籍畫家甚多，如秋山春水、野間口墨華、井上一松、宮田彌太郎、林玉山、郭雪湖、陳進、潘春源、林東令、呂鐵州、陳敬輝、徐清蓮、蔡雲巖、林雪州等，最後不僅成為臺府展東洋畫部的常勝中堅，日後更開枝散葉，成為獨當一面的畫壇新秀。

村上無羅另外針對其畫風進行系統分析，認為木下靜涯早年畫風雖屬圓山四條派，但精確來說，更該是「以京都風精煉技法為繪畫的基本方針」，呈現一種典雅細緻、明確幹練的藝術風格；同時，他更認為從木下臺展展出作品的題目亦可知道，具有「處處洋溢著詩情畫意」的文學特質，其中又以描繪淡水景物尤佳：

1934年5月6日，梅檀社於教育會舉行展覽會。下排右起：陳進、市來シオソ、井上重人、鹽月桃甫、臺展官員、鄉原古統；立排右起：陳敬輝、秋山春水、木下靜涯、野間口墨華、呂鐵州、村上無羅、郭雪湖、蔡雲巖。（藝術家出版社提供）



木下最喜愛的、繪畫最多的、又最多佳作的，當是取材自淡水的景物吧！雨過天晴的觀音山、相思樹林中遠眺的帆船……。一般人認為，木下取材自淡水河流域的作品中，有著相當多的佳作。但是，其實他取材自大屯山、新高山（玉山）、阿里山和太魯閣等地的某些山上作品，卻更勝一籌。另外，他在番界寫生的作品中，也有不少傑作。在這些作品中，花鳥和風景的出現，常是一起的，我認為主要原因是取材環境的影響。

他認為木下描繪臺灣高山景色、特殊植物及鳥類之作，遠較淡水主題更為傑出，並例舉第一回臺展的審查員出品之作〈日盛〉(P99)及第五回梅檀社展的〈新高遠望〉、阿里山石楠花小鳥等作，認為尤其能將本島特有的南方色彩彰顯出來，並將他界定為「以四條派的畫風，描繪本島的風情景色，是畫壇中獨一無二的人物。」

村上此種見解相當精闢而正確，深入分析木下靜涯在臺創作的數年之間，已進入「地方化」的階段，一方面保有日本近代南畫的文人抒情詩意、圓山四條派精煉流暢的寫生功夫，以及臺灣地方色彩的兼容並蓄，進而形成卓越出眾的個人風格。在表現手法上，他認為木下兼採「墨繪」、「墨線淡彩」及「極譜彩」等三種方法。在墨繪

類型中，大量運用被稱為「待水」的技法，亦即一種利用墨暈渲染以呈現濃淡明暗之技法，適合用來表現雲水風雨等天地萬象，突顯其中的詩情畫意，並將「潤」的視覺效果發揮到淋漓盡致的境界。第三種「極譜彩」，大致等同於現在所謂的重彩畫之意，主要是運用鮮艷奪目的礦物性顏料來描繪，雖然運筆流暢，但對村上來說可能太過於華麗，因而缺乏繪畫所需的「根本精神」。

如果我們以臺府展黑白圖錄中的展出作品來說的話（部分難以判定原作是否為彩色），第一種墨繪類如〈風雨〉（第一回臺展）、〈大屯雨霽〉（第二回臺展）、〈雨後〉（第三回臺展）、〈靜宵〉（第四回臺展）；第二類如〈砂丘〉（第四回府展）、〈豐秋〉（第五回府展）；第三類則如〈日盛〉（第一回臺展）、〈立秋〉（第四回臺展）、〈耀日〉（第五回臺展）等，分布仍屬均勻，可見其多元興趣。在這些具有啟發性的示範作品中，與鄉原古統繁密複雜的畫風具有顯著的差異，不論是墨繪或淡彩，皆能巧妙呈現靜涯清新典雅、流暢細緻的個人特質。墨繪作品多作淡海港岸、大屯山麓等處煙霞變幻、自然奇趣之景緻，深具抒情、閒適及寫意之文學逸趣；華麗重彩之手法多運用在表現南國花鳥作品之上，帶有新奇浪漫的異國情調，反映出他針對不同主題採取不同表現手法的別出心裁。（圖見 P.73-75、93、99、101、103）

村上無羅個人最為傾倒的主題，亦即取材

【上圖】木下靜涯早年畫作〈石楠花琉璃鳥〉屏風。

【下圖】木下靜涯早年畫作〈石楠花琉璃鳥〉於左四位置。



【關鍵詞】

地方色彩

由於臺府展的開設，乃參考日本母國的官辦展覽如帝展、新文展而起，如何擺脫對日本中央畫壇的依賴及模仿、關注臺灣自身的需求，提升殖民地臺灣美術之地位，頓時成為總督府及藝壇有識人士關切之課題。為達此目的，「發揮本島藝術特色」成為社會共識，並在「對抗內地」的意識下，逐步走向形塑「地方色彩」（Local Color）之途徑。南畫家松林桂月曾來臺參與評審，他呼籲發展本地特色、形塑自身的「鄉土藝術」，無須摹仿日本其他地方。數年之間，藝術家對於如何展現臺灣風土民情已獲致不少成果，甚至出現「臺展型」之風格。然而，隨著形式僵化及缺乏「時代性」問題的日益嚴重，原本作為臺灣文化建構動力的「地方色彩」，亦逐漸失去光芒。



林玉山 蓮池 1930 膠彩 146.4×215.2cm
國立臺灣美術館典藏

自大屯山、新高山（玉山）、阿里山及太魯閣等臺灣高山景觀，的確是木下靜涯來臺後致力於全島寫生之後的最新成果，正值接近五十歲、畫業攀登人生頂巔之時。以第八回臺展（1934）審查員出品之作〈番山將霽〉一



「雲煙と椎の木」
深山の凄愴な気分を
現はして見たい……

木下静崖氏

「前を展台
く司見をエリトア」

今年も展覧会に出品する木下静崖氏の「番山將霽」は、その中心に、大屯山、新高山、阿里山、太魯閣等の臺灣高山景觀を描き、その雄偉な姿を、墨と水彩の力強い筆致で表現している。この作品は、静崖氏が臺灣に渡来してからの最新成果であり、その画業の頂巔を代表する傑作である。この展覧会を通じて、静崖氏の藝術的成長と、臺灣の自然美を伝えることに貢献するものと期待されている。

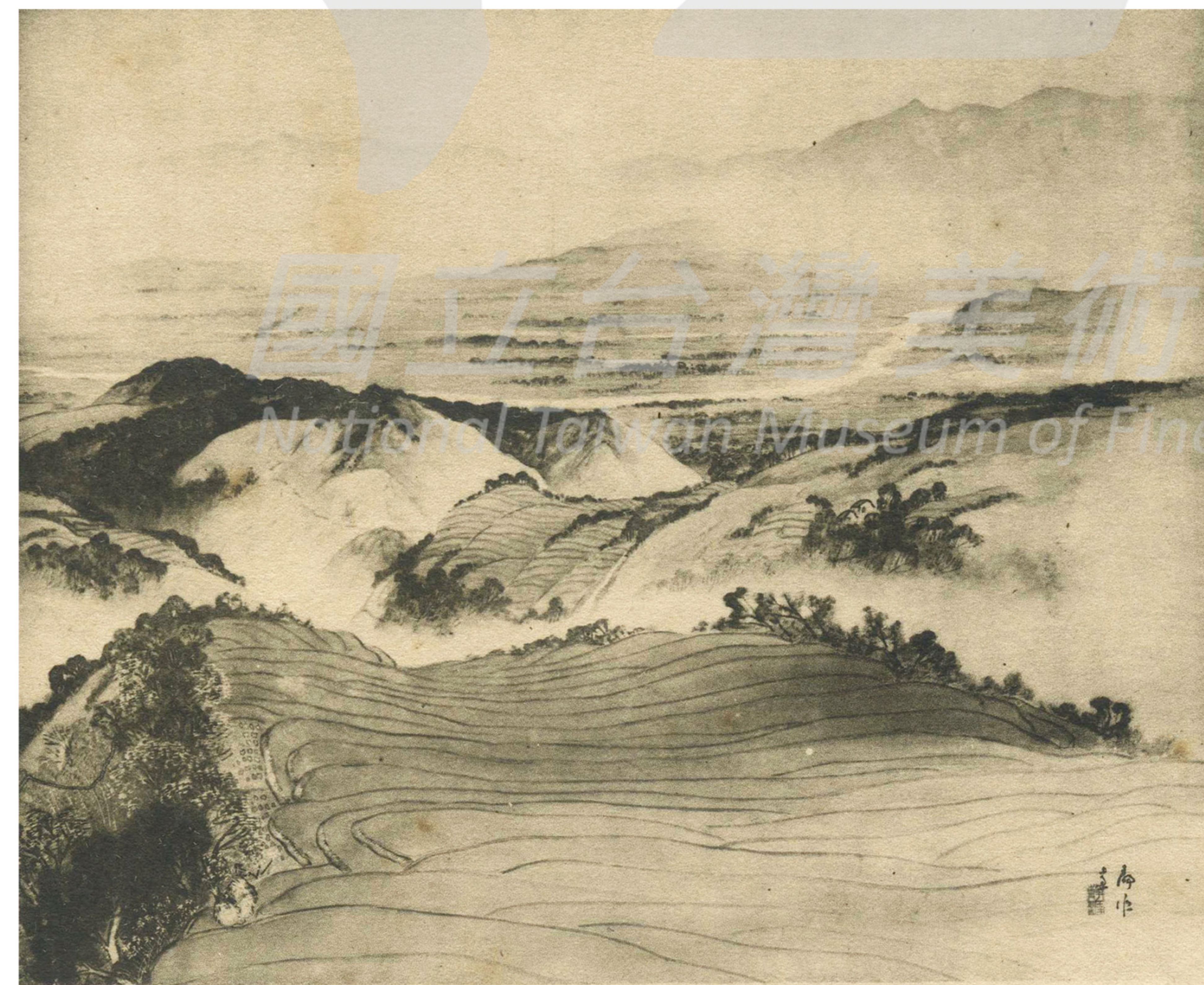


【左頁左圖】
木下靜涯 番山將霽
1934 膠彩 第8回臺展作品

【左頁右上圖】
1934年，木下靜涯發表在
《臺灣日日新報》關於臺展的
報導。

【左頁右下圖】
1934年，木下靜涯攝於淡水
畫室〈番山將霽〉作品前。

木下靜涯 大屯雨霽 1928
膠彩 第2回臺展作品



木下靜涯 豐秋 1942
膠彩 第5回府展作品



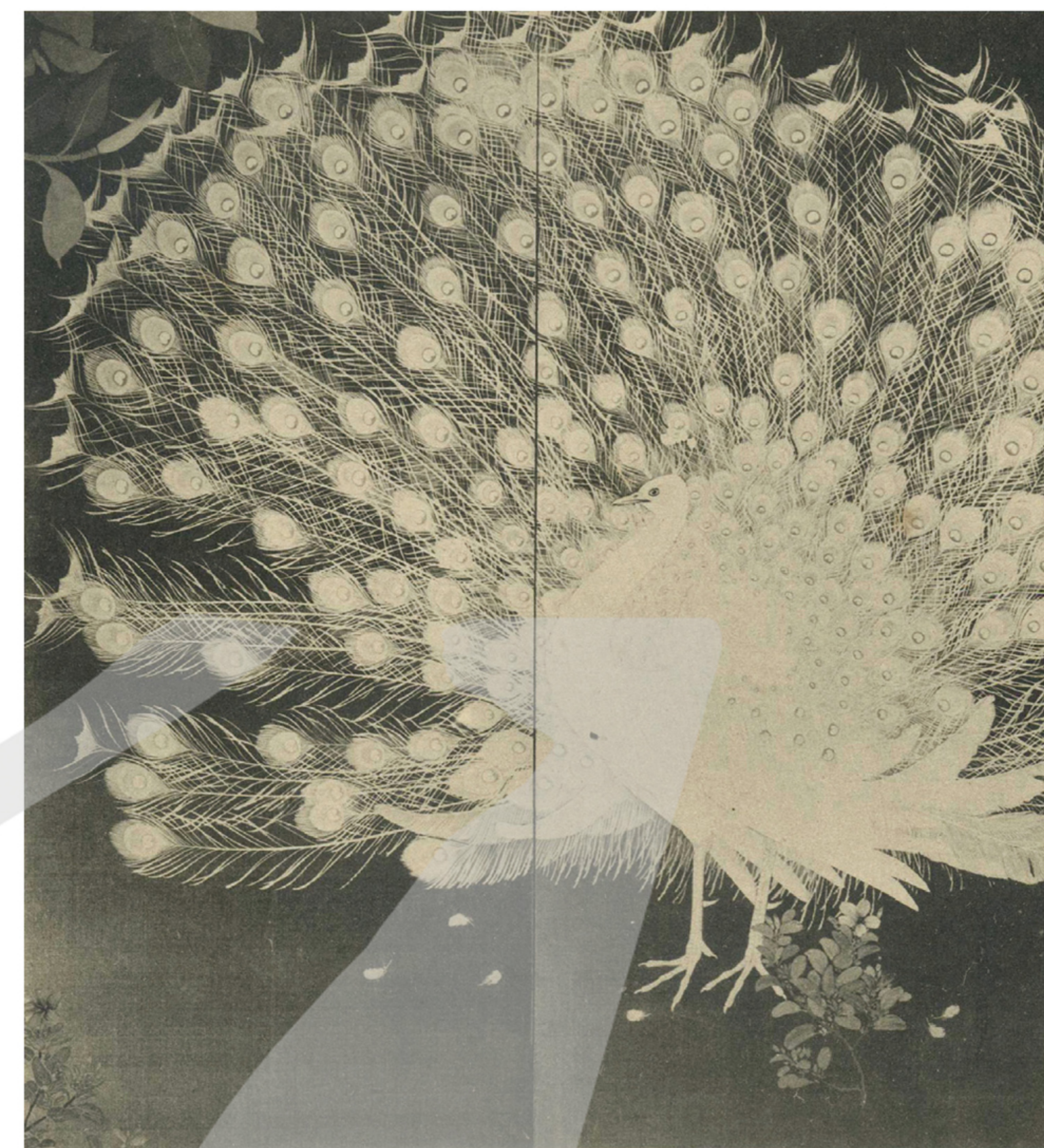
木下靜涯 立秋 1930
膠彩 第4回臺展作品

作來說，可以見到他意欲將墨繪小品中的寫意抒情，與深奇開闊的大地山河寫生相互結合，寓雅緻於雄渾之中，寄清新於壯麗之外，達到情景合一、物我交融、出入古今的最高境界，一如前述《閩報》對其作品〈太魯閣〉直以「用筆神化、不泥古法」的稱譽所見般，已然超越村上無羅所謂設色華麗、適足阻礙情韻精神表達的批評，達到縱橫自若的藝術層次。

這件作品在寬3尺、長6尺的巨大絹本畫幅上，描繪中央山脈北部入口處那哮部落（Lahau，今烏來鄉信賢村附近）的壯麗山林，在乍雨還晴的濕潤氣氛中映照著依稀天光，畫面中央繪有高聳入雲的參天椎木，其上群山跌宕起伏，若有似無的載沉於茫漠雲海之中，恍若瀛洲仙界般的人間祕境。這幅畫，不僅是其創作高峰期之代表作，對木下靜涯來臺之後的繪畫生涯來說，更具有相當重要的意義，他說：

今年，我已經放棄顏色的塗寫，轉而致力於線描的表現。對我來說，是一種全新的嘗試。轉向線條表現一途，就意味著

再次成為南畫之形式。因為我過去學習南畫，是從寫生開始的，因此我想在運筆上以南畫形式來表現較為有趣。就連（橫山）大觀畫伯近期也轉向淡彩的南畫風格啊！尊重墨色，是東洋畫的精神所在，線條是東洋畫的生命。南畫的点苔、沒骨法等有趣之處甚多，南畫仍該說是東洋畫的不二法門。我也認為，對過去未能深入研究南畫的事感到遺憾！



〔左圖〕
木下靜涯 耀日（二）
1931 膠彩 第5回臺展作品
〔右圖〕
木下靜涯 耀日（一）
1931 膠彩 第5回臺展作品

這段話出自第八回臺展前夕報紙記者的訪問，對正積極而深入研究南畫表現的木下靜涯來說，正是他企圖將日本、臺灣及中國等不同繪畫流脈加以統整，進行一種跨地域、跨文化思惟再造最為成熟的時刻。他認為東洋畫最重要的核心在於線條，筆墨表現或苔點、沒骨畫法等具有真正抒情達意的功能，是傳達東方精神、生命力最至關重要之處，寫生、寫形或自然再現等，雖然無法全然漠視，但「並非繪畫的全部」（〈東洋畫鑑查雜感〉，《臺灣時報》，1927），亦非南畫最終追求的目標。

木下靜涯再次運用南畫以墨為主、淡彩為輔的手法，並藉由動態橫生的雲煙變化、椎木、羊齒植物及碧綠水潭等等，來表現深山之中難以言狀的「悽愴氣氛」。看似怪異的「悽愴氣氛」一詞，事實上帶有相當複雜的意義內涵，代表天地萬物之間強大又難以逃脫的魔幻力量，荒寒卻充滿生機的衝突可能。這種情境氣氛，正可說是南畫家應該追求的美學境界，在蕭條澹冶中陶鑄真情，在自然天成中抒放本性，故而，我們可以說，透過對南畫傳統的重新體認，象徵他在自我探索、不斷返視的歷程中，再次在東方繪畫精神性的發掘中建構自身的文化認同，正因為此種認同，才召喚他逐漸走向跨地域、追求跨文化藝術境界的壯舉。



〔左頁、右頁圖〕1935年4月11-12日，木下靜涯於阿里山寫生速寫《煙霞伴侶》帖。（私人收藏）
本頁上圖為〈雲霧中的阿里山〉，下圖為〈從鹿林山莊遠望鹿巒〉。

■ 根繫母國，輻射東亞

事實上，對於此種氣氛的感悟，並無法透過日本母國經驗的複製，完全是一種對臺灣自然景觀認知的全新建構，不論是充塞於天地之間的「陽春之氣」、「烈日灼熱」或「花卉鳥蟲」無一不可入畫，故而「畫材豐富」是臺灣最引人入勝之處，尤其是進入山地。他說：

進入番地，風物頓時丕變。海拔萬尺，雲海現於腳下，鳥聲聞於澗底。帝雉作為世界珍禽名聞遐邇，山雞、山娘、竹雞以及多不勝數的稀有小禽，穿梭於林木之間。……石楠花或流淌於腳下的雲海。——摘自《臺灣時報》，1934

木下靜涯在臺時著西裝的身影。



我們可以說，此時的木下靜涯，在歷經十餘年臺灣在地生活的經驗積累，以及擔負臺灣美術發展成敗的重責大任等雙重洗禮，藝術創作已然跳脫過往作為流派傳人的侷限，進而進入大開大闢的層次，為以臺灣為中心，一方面朝向日本母國體系的聯繫，另一方面又面對東亞區域文化的輻射。他所在的位置，已今非昔比，而是深具挑戰意義及時代使命的文化大業。木下靜涯在當時臺灣或東亞美術板塊中具有如此重要的地位，必須在這種角度及框架中始能被清楚看見。

作為一位臺灣藝壇導師、身負承先啟後使命的日本畫家，或東亞文化的現代化先鋒，木下靜涯的身分既複雜且多元，然而，作為此種複合身分的精神核心，卻是他不斷超越自我的藝術觀念。他當時在藝術界致力推動的工作，事實上不僅如此，除親力親為地擔任臺府展審



〔左圖〕
1938年（昭和十三年）1月5日，《臺灣警察時報》新年特別號登載木下靜涯繪圖山神社、明治橋之作品。

〔右圖〕
1934年（昭和九年）4-9月，《朱轎》第1卷第4-8號表紙登載木下靜涯繪圖。

查及幹事工作、經常前往各地寫生創作之外，他不僅活動力十足，以個人或與他人合作的方式，將足跡擴及臺灣南北各地。透過舉辦展覽、組織畫會、揮毫示範等進行美育活動，並多次為《臺灣日日新報》、臺府展圖錄、《朱轎》、《臺灣警察時報》、《あらたま（璞）》（P80）、《新南土》（P81上圖）等報章媒體繪製封面、內頁，或提供畫作刊登。

尤其，在展覽活動方面相當頻繁，除每年臺府展期間提供大型作品展出之外，首次來臺時即於臺北、臺南舉辦聯展；擇居淡水之後，不論是平地或高山，靜涯更經常外出寫生並籌劃展覽展示最新創作成果。按目前報章記載所示，依時間先後順序分如：西尾商店的小品展（1921）、新竹俱樂部（1923）、總督府博物館（1925）、海野商店（1926）、竹之家料理店之揮毫訂購會（1928）、福州宜園之日華交流展（1930）、新竹公會堂個展（1930）、總督府博物館之臺灣日本畫協會第一回展（1932）、臺南小品展（1941）、赴廣東之日華親善會畫展（1943）等，展出地點遍及臺灣北中南各地及福建、廣東，個展或重要聯展幾乎以每兩年一次的頻率進行，並不能說是多產的作家。遺憾的



《あらたま（璞）》在1932-1934年（昭和七至九年）間封面圖登載木下靜涯作品。上排左起：大屯乍雨（1932年6月）、新高遠望（1932年8月）、古厝（1933年4月）；下排左起：山雨將來（1933年8月）、淡江飼鴨（1934年8月）等。

是，這些規模大小不一的展覽，並沒有留下足夠的作品圖像、畫評文獻或展出目錄等紀錄，難以釐清其實際面貌。因此，目前對於木下靜涯來臺後繪畫創作問題的討論，主要仍以臺府展圖錄、



〔上三圖〕《新南土》中登載木下靜涯的文章及作品，包括〈新南土淡水閒話〉、〈淡水港〉、〈淡水高爾夫球場〉。

〔下圖〕1935年6月17日，始政第四十回紀念繪葉書（明信片）一套三張，其中一張由木下靜涯所繪。（池宗憲收藏提供）

零星的出版品影像，以及極少數可以確認的早期原作為參考根據。此外，根據1976年（昭和五十一年）《木下靜涯展目錄》所附略歷可知，靜涯在臺近三十年的生涯中，除上述創作及展覽活動外，另曾為臺灣總督府製作「郵便三十年紀念繪葉書」、為臺灣神社及建功神社「奉頌」（牌匾揮毫）、接受總督府、臺中神社（參見P.51上圖）、州廳、臺北帝國大學及全島學校講堂等處之委託進行作品展示，熱中參與地方事務，並致力於文化下鄉及地方美術教育等推廣工作。

