

日治時期美術團體之形成與 美術「現代化」關係論析

白適銘

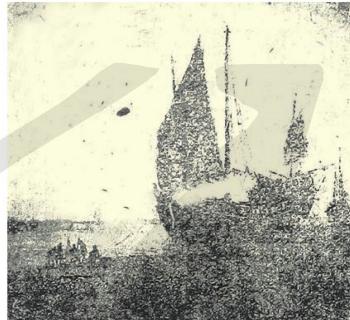
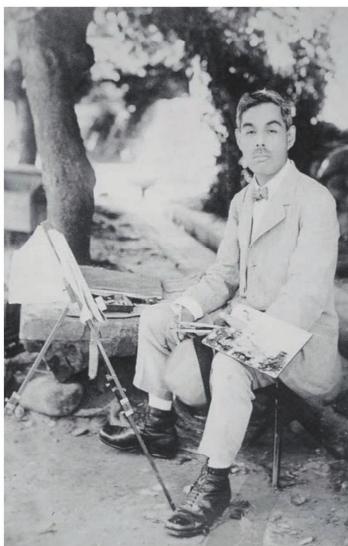
自 1895 年進入日治時期之後，隨著日本殖民地政府推動全面性的「現代化」（Modernization）建設，臺灣社會正式且系統性地接觸西方文明，美術界亦產生前所未見的變化，在持續不斷的現代化過程中，形塑了所謂的「新美術時代」（New Art Age）。現代化過程中造成的轉變，不僅表現在藝術家個人對於西方藝術的實際瞭解、思考何謂「藝術」，以及如何成為「現代」藝術家等本質追求的問題上，更重要的是，美術教育、美術團體、展覽舉辦、藝術批評等可謂新型態的美術機制相繼出現，從而形塑出具有「現代」文化特質的「美術社會」（Art Society）。

另一方面，從「美術」（Fine Arts）概念的形成過程來看，以往作為私人賞玩的「書畫骨董」，亦在此種經歷中逐漸轉變為具有公共性質的「美術工藝」，而從事藝術創作的「美術家」（Artist），也成為一種嶄新的社會身分與文化表徵。從日治初期開始迄於戰後的百年間，逐漸形成的「現代化美術社會」之一切轉變，都與上述諸種「公共機制」（Public

Institution）的建立具有直接的關係。而此種機制的建立，對臺灣近代美術發展之影響不僅廣泛而深遠，即便是到現在，可以說仍然在持續運轉之中。

更直接來說，臺灣近代美術的萌芽、形成及勃興，甚至成為形塑現代意識、地方認同的主要來源，一般認為與日籍教師在臺從事圖畫教育、推動在地創作等關係密切，具有積極的傳布、啟蒙及示範作用；此外，尤其是臺、府展的開辦，更提供創作者主要的展示、觀摩及競技舞臺，不僅激勵個人從事創作，同時亦作為提升全島美術、文化水平的一大渠道。不論其與日本殖民政府的文教政策有何關聯，學校美術教育、官辦美展與組織活動、媒體傳播、美術輿論等，都可以說是此種現代化推動過程中，最主要的平臺及機制，其彼此間並有相互聯屬的緊密關係。^[1]然而，初等學校設置之手工圖畫課程，無法滿足學生對美術興趣的日益高漲，因而籌組畫會或私塾進行觀摩教學，遂逐漸流行起來。

例如，被譽稱為「臺灣洋畫之父」



左圖：
圖1 石川欽一郎寫生
作畫情形。

右圖：
圖2 石川欽一郎，
〈淡水港〉，1909，
紫瀾會水彩畫展覽會
出品。

的石川欽一郎（圖1、2），來臺任職總督府之初，早在國語學校教學期間成立「國語學校洋畫研究所」（1908.2），作為課外補充教學之處。該會教授水墨、水彩、油畫等科目，成為在臺最早的西洋繪畫教學團體，後來擴充更名為「紫瀾會」（1908.4），會員除國語學校學生之外，擴及於愛好美術的社會人士，教授課程亦更為多元，包含鉛筆、木炭、石膏、人體素描、水彩、油畫，並經常至戶外進行寫生。由於石川積極在臺推動西洋美術教育，以此作為培育人才及創作觀摩基地，透過師生聯展，廣受社會關注，學習美術之風氣日盛，相關畫會組織亦逐漸增多。

事實上，追溯臺灣美術現代化歷程可能存在的所有史料及問題，有助於建構更為宏觀、多元、全面且接近真實的

僅參與成員眾多、組織屬性多元，分布範圍擴及北、中、南各地（見頁21），尤其是數量更高達一百五十餘之多，其蓬勃發展之景況超乎一般想像。然而，如此豐富、涉及層面廣泛之重要史料，雖有零星探討，^[2]然仍處於乏人問津的狀態亦屬事實，究其原因，主要與過往研究集中在作品分析及作者生平討論的趨勢有關。美術團體資料，長期以來與美術史的建構缺乏系統性的關聯，部分著作甚或專書，雖然曾以此作為考察對象，甚至成為鋪陳美術史的一手材料，然卻缺乏針對其獨立學術價值的探討，普查之範圍及蒐羅之材料亦相對不足。

歷史認知，美術史之建構，並無法單由作品或作家的靜態分析而被涵蓋、完成。這些具有動態式促進功能或連結力量的美術團體，不論大小，在成立經緯、消長遞嬗、實際活動抑或是作品呈現等方面，皆環環相扣，同時具有不容小覷的學術意義及參考價值。透過本書所獲之考掘成果，不僅得以藉此釐清民間組織如何在美術現代化的過程，產生何種參與形式？如何扮演平衡、支應甚或抗衡的不同作用？發揮何種實質影響？具備何種時代意義？諸種問題，可謂在臺灣近代美術的整體研究中，尚未被清楚認識、發掘甚或是定位的「隱形歷史」。

透過本研究重新爬梳相關史料得知，日治時期的美術團體以成立於1899年的「羅漢會」為嚆始，主要屬於詩文書畫酬唱之組織，缺乏詳細記載。（以下參考本書年表及個別簡介）繼此之後，自1901年起，《臺灣日日新報》在報導淡水館月例會的活動中，便開始提到關於「臺灣書畫會」的消息，1910年9月29日一則〈臺北の書畫界〉的報導則直接指出，該會於1898年在淡水館創會，由書家戶田翠香、小野田三逕、藤崎素海、片寄南峰、須賀蓬城，以及畫家鹽川一堂、狩野永讓、川田墨鳳、上田稻江、武部竹令等共十餘名書畫家組織而成。

^[3] 本會可謂日治時期美術團體之最初大型集結，雖作為「新書畫」創作觀摩之平臺，其餘興活動卻包含茶道、花道、音樂、戲曲等之品鑑賞味，成員本籍遍及臺、日，人數高達數百人，藝壇名流及業餘愛好者齊聚一堂，一時蔚為風潮。

由於清代書畫組織相關文獻記載闕如，清代臺灣是否存在有藝術同好組織情況不明，從臺灣近代社會歷史發展的角度而言，「臺灣書畫會」或可說是日治初期1910年代以前美術相關活動中最早且最重要的團體組織。由此會員名單所知，臺灣書畫會主要由日本在臺書畫家所組成，乃是延續日本書畫會的傳統，^[4]做為畫家、書法家、詩人及官紳等文化知識階層交遊、唱和的一種雅集活動，是當時臺灣藝文界人士娛樂、文藝賞玩的主要活動方式與場域。這種藝文集會的活動方式，其後不久，亦隨之為臺灣書畫家所仿效，如1907年鄭蘊石、王箴盤、鄭邦杞等人結合日人今西大龍在新竹發起書畫會，參與的畫家有李逸樵、連文逸、林之義等十餘人，畫家則有吳希唐、林香渠、范光燦等十餘人。^[5]

1910年代之後，「臺灣書畫會」的活動便日漸沈寂，而由石川欽一郎等人所推行的「新美術」，逐漸帶來一股全新的潮流，專業個展或聯展取代了早期

娛樂交際意味濃厚的業餘書畫會活動。^[6]雖然，與總督府密切相關的臺灣書畫會在 1913 年之後，報紙便極少對其相關活動進行報導，然而，這種結合書畫同好的集會模式卻在民間開始興起，如 1911 年川田墨鳳與其門生成立「畫聲會」；1912 年 2 月日本書家千葉青藍來臺教授書道，並組織「道風會」；1915 年新竹書畫家范耀庚、鄭香圃等人倡設書畫會，或 1918 年成立的「臺灣南宗畫會」等^[7]，不一而足。^[7]

不論是臺灣傳統書畫或日本南畫，這種書畫會模式可說是日治時期支撐傳統書畫家創作活動的主要機制。尤其當臺、府展所形塑的新美術蔚為畫壇主流之後，入選作品雖不乏意境深遠的南畫，然臺灣傳統水墨畫因創作理念及形式，越來越難以進入以倡導「現代化」為目標的官方展覽體制，民間的書畫團體、組織便成為其主要舞臺。1927 年臺展開辦之後，以臺灣書畫家為主的書畫會組織迅速增加，如 1928 年嘉義蘇孝德、林臥雲等人組織「鴉社書畫會」，^[8]同年新竹李逸樵、周春渠、鄭香圃等人組成書畫益精會，^[9]1931 年嘉義的周燕、張洋柳等人組織書畫自勵會等。^[10]從這些書畫會的活動方式來看，其性質已全然不同於早期臺灣書畫會之娛樂、文藝賞玩，而是以較為積極的態度進行書畫的



圖 3 村雲樸堂，〈墨竹〉，
1918，水墨、紙本，
26.5×41cm，
國立臺灣美術館藏。

研究、創作及講習活動，並舉辦作品展覽會，顯示其回應美術組織活動現代化的時代趨勢。

以「新竹書畫益精會」為例，此書畫組織主要以研究書法及傳統水墨為主，^[11]運作似乎頗為積極，每個月都召開研討會討論會員彼此的作品。^[12]（圖 4）此會於 1929 年舉辦「全島書畫展覽會」（圖 5、6），由全臺各地總共募集了八百餘件書畫作品，^[13]在當時臺灣傳統書畫界可謂一大盛事。從報章上詳細刊載了審查的時程、評選的方法，^[14]以及審查委員的名單等來看，^[15]這是一個規劃相當完善而制度化的公募美術展覽會，並在展覽結束後發行正式展覽圖錄，幾乎可與臺、府展等官方美展相互媲美。從這一連串完備且精心設計的安排用心來看，面對



圖 4 1928 年新竹書畫益精會籌組之報導。



上圖：
圖 5 1929 年 8 月新竹書畫益精會主辦「全島書畫展」會場—新竹女子公學校。

下圖：
圖 6 1932 年南瀛新報社假臺北市教育會館舉行「全島書畫展」。

傳播於民間的此類書畫組織，一方面延續了自身的歷史傳承，另一方面又肩負起讓傳統藝術組織活動走向現代化的重要使命，使其成為現代美術社會的一分子。

此外，1910 年代以後逐漸興盛的「新美術」風潮，可說是始自石川欽一郎 1908 年 2 月起於其住處開辦的「洋畫研究會」。^[16]這個研究會於同年 4 月《臺灣日日新報》預告將舉辦第 1 回洋畫展覽的報導中，以「紫瀾會」的名稱面世，^[17]自此以往，在由石川欽一郎主持的紫瀾會下，開始了方興未艾的「新美術運動」（Movement of New Arts）。事實上，西方美術傳入臺灣並非始自石川欽一郎，^[18]但是對於西方美術的推廣與奠基，卻不能不歸功於石川欽一郎及其所主持的洋畫研究團體。在洋畫風氣漸盛的情況下，除了紫瀾會之外，其他洋畫團體亦陸續出現，如 1915 年成立的「蛇木藝術同攻會」，^[19]1920 年成立的「赤土洋畫會」^[20]，以及由鹽月桃甫指導的「素壺會」、^[21]「黑壺會」^[22]等。（圖 7、8）然而，這些初期組成的團體皆是以日本人為主的洋畫組織，雖然自臺灣新美術推廣普及的角度來看，有其不可磨滅的重要性，但仍必須等到擴及於臺灣人主導的洋畫組織出現後，西洋畫在臺灣的推展才能

說已達到生根、茁壯及普遍化的地步。

由臺籍人士所籌組西洋美術團體中，較知名者，以倪蔣懷、藍蔭鼎、陳澄波、陳植棋、陳英聲、陳承藩及陳銀用等入於1926年所創立的「七星畫壇」為最早。^[23]黃土水在1922年發表〈出生於臺灣〉一文時，尚仍感嘆臺灣連一個西洋畫家都沒有^[24]，其落伍、匱乏之窘況可見一斑。而此時七星畫壇的成立，則代表成員們對自我身為西洋畫家身分的肯定與認同，顯示臺灣西洋繪畫發展的環境已漸趨成熟。1929年成立的「赤島社」，結合了臺北的「七星畫壇」與南部的「赤陽會」，^[25]成為一個「全島性」的美術團體。赤島社的成立在當時臺灣畫壇應該頗受矚目，《臺灣日日新報》從其籌劃成立之初至開辦第一回展覽為止，即持續關注並報導相關活動消息。

從日治時期臺灣整體的美術環境來看，一個涵蓋南北代表性畫家的「全島性」美術組織的出現，顯示臺灣畫家對於以「臺灣」為主體思考的觀念已然形成。《臺灣日日新報》該年8月29日的報導中，則清楚以「本島人洋畫家蹶起」為標題，^[26](圖9)特別採用所謂「本島」這樣的稱呼，一方面顯示臺灣畫家已能獨當一面，並開始進入畫壇的主流地位；另一方面，則多少帶有與內地（日本）



圖 7 畫室中的鹽月
桃甫與其原住民族題
材畫作〈母〉。



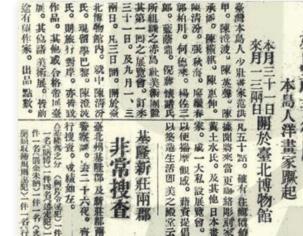
圖 8 鹽月桃甫，〈風
景〉，油彩、木板，
24x33cm，1926。

或域外（西方）畫家分庭抗禮的勉勵意義。當時的重要藝評家，筆名鷗亭生的大澤貞吉在觀看赤島社第一回展覽之後，提出了「新臺灣の郷土藝術」這樣的評論，^[27]其說法雖然仍不脫臺展強調「地方色彩」之觀點，但可看出赤島社成員

上圖：圖 9 赤島社第1回展報導。

中圖：圖 10 1940年第6回
臺陽展於臺北公會堂舉行。

下圖：圖 11 1937年臺陽美
術協會會員前往臺中移動展
途中合影。前排右起：呂基
正、洪瑞麟、陳德旺、陳澄
波、李梅樹、楊肇嘉、朱詳、
張星建；後排右起：楊三郎、
李石樵。



們以臺灣為主體思考，企圖創造出臺灣在地特色洋畫風格的不懈努力。

1934年，「臺陽美術協會」（簡稱臺陽美協）成立（圖10），^[28]除了立石鐵臣為日籍畫家之外，其餘會員皆為當時在臺展甚至日本帝展嶄露頭角的臺籍畫家，如陳澄波、廖繼春、陳清汾、顏水龍、李梅樹、楊三郎及李石樵等人（圖11）。臺陽美協成立後不久，另一個以日籍畫家為主的美術團體「臺灣美術聯盟」接著宣佈成立。^[29]1935年起，「臺陽美協」與「臺灣美術聯盟」開始推出全島性盛大的展覽活動。^[30]不論是臺陽美協或是臺灣美術聯盟，其發起成員皆是參與臺展的重要畫家，然而，做為臺展的中堅分子，卻接二連三地籌組畫會，開闢另外的展覽機制，可見對於這些已卓然成家的畫家而言，臺灣美術界僅有臺展一個全島性的大型展覽機制，顯然已無法滿足其對於藝術表現更為多元化的需求與豐沛的創作慾望。

1935年7月，以松ヶ崎亞旗為主的「臺灣美術聯盟」更針對臺展主辦權及審查員的聘用問題，直接對臺展當局提出改革要求，在當時引發熱烈爭議，間接成為臺展改組的契機。^[31]從上述內容可以看出，民間的力量或藝術家個人的批評意識正逐漸匯聚、壯大及成形，甚



至得以動搖政府的決策，臺灣美術團體的組織從早期做為業餘美術愛好者學習、切磋場所的消極地位，隨著美術環境的日漸成熟、專業美術人才的增加，以及美術認知的不斷深化、廣化，美術團體活動的性質亦隨著改變。隨著專業的美術組織的陸續出現，為臺灣美術界在官方展覽機制之外，提供美術家不同的發聲管道，跳脫官方既有理念，更為自由地反省藝術本質性的問題、回應西方最新的藝術動向，進而並為臺灣建構起一個更為完整、更具普及性的美術社會。

此外，當美術透過公共機制的運作，被賦予「文明」、「進步」、「現代」等意義象徵之同時，做為一種新興的「文化概念」(Concept of Culture)，美術的發展亦參與了整個新時代社會文化形塑的過程，成為社會各階層人士文化參與過程中重要的媒介物。1934年5月成立的「臺灣文藝聯盟」，成員除了小說家、詩人、評論家、劇作家等文化、文學界的人士之外，亦可見如顏水龍、陳澄波等美術家的參與。從臺陽美術協會成員與文藝聯盟密切的互動來看，^[32]美術界與文學界的結合，顯示臺灣的文化界已開始將美術視為一種具有思想性的社會文化概念，而創作者亦被賦予具有文明、開化、進步意義的「文化人士」、「藝術家」等身分表徵，而非傳統的藝師、匠師所能及。

除了上述提到的地區性美術組織或主導畫壇的大型美術團體之外，在美術環境日漸成熟，美術觀念日趨多元發展之下的1930年代，不屈從主流而強調表現「個性」的繪畫組織亦開始出現。

1937年洪瑞麟、許聲基、陳春德、陳德旺及張萬傳組成「ムーヴ (MOUVE) 洋畫集團」^(圖12)，標榜年輕、熱情、明朗，並以現代及純粹繪畫為研究的方向。^[33]「ムーヴ洋畫集團」於1938年3月舉行第一回作品展，他們以試驗性的畫風，追求繪畫的「純粹性」，^[34]有別於以往以入選官方展覽為目標的創作目的，是一個具有研究性質及導引風氣之先的繪畫組織。其他如1933年創立的「新興洋畫會」、^[35]1941年由原ムーヴ洋畫集團

左圖：
圖12 1935年，MOUVE
洋畫集團會員英文簽名
留念合影。黃清埕（右
1）、謝國鏞（左1）、
張萬傳（左2）。

右圖：
圖13 第1屆紀元美術
協會美展時會員合影，左
起：陳德旺、張義雄、張
萬傳、金潤作、廖德政、
洪瑞麟。



左上圖：
圖14 1955年，高雄美術
研究會第1屆會員展合影。

右圖：
圖15 由宋世雄所設計的第
1屆南部美術展覽會海報。

下圖：
圖16 1953年南美會早期
會員合照。前排左起：張常
華、趙雅祐、郭柏川、沈哲
哉、黃永安；中排左起：孫
有福、陳英傑、黃慧明、陳
一鶴、張炳堂；後排左起：
呂振益、曾添福、謝國鏞。

其中，可謂日治時期臺灣民間最重



要美術團體的「臺陽美術協會」，戰後仍持續運轉，並在1948年舉辦臺灣光復後的首次美展。^[37]而原本「臺灣造型美術協會」的主要成員，也於1954年再重新組成「紀元美術協會」^(圖13)，同時舉辦第一屆美展。^[38]此外，在戰後初期，日治時期便已成名的臺灣畫家紛紛籌組地區性的美術組織，如1952年劉啟祥、張啟華等組織「高雄美術研究會」^(圖14、15)，郭柏川組織「臺南美術研究會」^(圖16)等。^[39]另一方面，相較於上述以推廣、教育為主要目標的地方美術組織，1950年代後期相繼成立的五月畫會、東方畫會等，則標舉鮮明的前衛藝術思想，以現代藝術為訴求，在官方展覽機制之外，透過畫會的聯展形式，建立起自我的藝術價值。時代及目標雖各異其趣，然作為帶動美術前進、改革的在野力量，其功能卻無二致，我們可以說，戰後前衛美術團體正是在日治時期的穩固奠基及批評意識的強化與延續下，才可能形成

的。

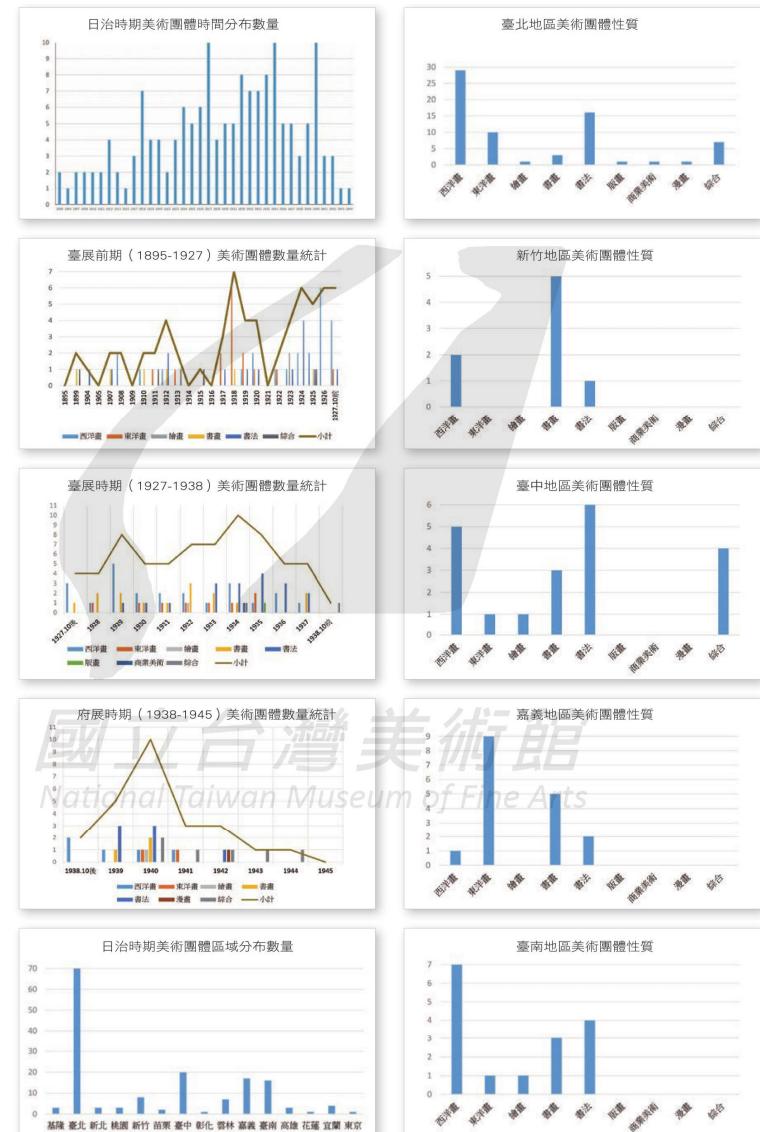
日治時期迄於戰後的數十年間，畫會組織的出現及更迭，不僅標誌著臺灣美術現代化的歷史軌跡，同時亦被早期研究者視為其主要發展動力。不過，過去此種以藝術團體為討論對象的「美術運動史」研究，因為研究者過度強調國族主義、政治意識形態之緣故，卻造成諸多偏離史實之結果。事實上，日治時期臺灣畫會多為以研究、交流、觀摩或參展為目標之同好團體，不論從成立宗旨、實際活動或作品內容上來說，並未摻雜明確的民族意識或藉以頌頌攻訐，致力於美術的「現代化」，並繼而開創具有現代文化內涵的「美術社會」，才是其最終目的。

然而，隨著現代美術風氣的發達、世界性視野的擴展，以及藝術家個人現代文化自覺的強化，畫會彼此之間或與官方展覽的競爭關係越顯得強烈，在此種全新的競逐關係中，在野藝術團體逐漸走出雅集式的消極、被動角色，從地方到中央，或從中央到地方，循環往復，彼此連結，進而在美術史上所扮演的重要性與日俱增。基於此種全新的認知與改變，在野畫會史的研究已成為打破過去僅以官展、藝術家個人或作品為中心的研究侷限，成為檢視臺灣美術發展「全

像」的重要材料。同時，所謂的美術「現代化」，並非只是官方政策的上行下效或被動配合，透過本書相關研究及資料調查可知，這一部由民間藝術團體所醞釀形構、卻鮮為人知的「隱形歷史」，正是其幕後最重要的推手。

透過日治時期相關美術團體的整体性考察，本書不僅發掘諸多未曾公開或少被論及的全新史料及圖像照片，藉此再次爬梳、檢視該段歷史，賦予其更為客觀、正確而系統化的意義詮釋。在此基礎上，不僅得以重新訂正過去諸多研究的錯誤、釐清其史脈發展關係，以及其在臺灣美術現代化問題上所發揮的重要性。同時，不僅在於其時間跨度及參與臺灣美術現代化的實際經驗，作為一個源自民間、地方卻得以獨力在全國性美術平臺上貢獻一己之力的團體組織，更具有反映其中可能具備的現代性意義及美術史研究價值。從此種角度言之，日治時期美術團體歷史的重新發掘，對臺灣近代美術史「全像」的重構，不僅具有指標性意義、得以藉此拓展相關議題的嶄新可能，同時對修正過往研究偏向、不足的問題，亦可發揮積極的參考補充作用。

日治時期美術團體統計圖表（張育華編）



註釋

- 註 1 請參考拙著，〈公共機制與臺灣近代美術社會之成立——臺灣近代百年美術發展史〉（共著），收於楊儒賓等主編，《人文百年、化成天下——中華民國百年人文傳承大展文集》（新竹市：國立清華大學，2011），頁 239-259。
- 註 2 有關日治前期成立的重要美術團體的討論，請參考王白淵，〈臺灣美術運動史〉，《臺北文物》3 卷 4 期（1955），頁 18-41；林柏亭，〈日據時期臺灣的畫會活動〉，《雄獅美術》307 期（1996），頁 129-130；王秀雄，〈日據時期臺灣官展的發展與風格探釋——兼論其背後的大眾傳播與藝術批評〉，收入郭繼生編選，《臺灣視覺文化：藝術家二十年文集》（臺北市：藝術家出版社，1995），頁 48-70；林柏亭，〈嘉義地區繪畫之研究〉（臺北市：國立歷史博物館，1995）；謝里法，〈日據時代臺灣美術運動史〉（臺北市：藝術家出版社，1998）；施翠峰，〈日治初期臺灣的美術活動（上）、（中）、（下）〉，《藝術家》377-379 期（2006, 10-12），頁 473-479、530-535、423-427；李進發，〈臺灣光復前後美術團體發展走向的分析〉，《現代美術》71 期（1997），頁 32-43；顏娟英，〈營造南國美術殿堂——臺灣展傳奇〉，收入顏娟英譯注，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀》（臺北市：雄獅圖書公司，2001），頁 174-187。
- 註 3 《臺灣日日新報》，1910 年 9 月 29 日，版 5。
- 註 4 關於日本書畫會的傳統，可參見ロバート・キャンベル，〈河鍋曉斎と「文人画」〉，收於中谷伸生編，《東アジアの文人世界と野呂介石》（大阪：関西大学出版部，2009），頁 49-51。
- 註 5 《漢文臺灣日日新報》，1907 年 1 月 13 日，版 4。
- 註 6 顏娟英，〈殖民地官方品味的變遷——石川欽一郎與一九一〇年代臺灣的美術活動〉，收於《李澤藩與臺灣美術研討會論文集》（新竹市：國立新竹師範學院美勞教育學系所，2004），頁 4-13。
- 註 7 參見顏娟英編，《臺灣美術大事年表》（臺北：雄獅圖書，1998），頁 19-48。
- 註 8 見黃瀛豹編，《現代臺灣書畫大觀》（新竹：現代臺灣書畫大觀刊行會，1930），未編列頁碼。
- 註 9 《臺灣日日新報》，1928 年 5 月 19 日，版漢 4。
- 註 10 《臺灣日日新報》，1931 年 5 月 27 日，版漢 4。
- 註 11 如《臺灣日日新報》1930 年 6 月 15 日刊登的會訊提到：「研究事項乃王羲之詳傳及南北書，宋祖詳傳，正式落款及山水設色法」，見《臺灣日日新報》，1930 年 6 月 15 日夕刊，版漢 4。¹⁰
- 註 12 《臺灣日日新報》1929 年 3 月 12 日刊登的訊息提到開幹事會磋商的內容就包含了「研究會每月開催之件」，見《臺灣日日新報》，1929 年 3 月 12 日，版漢 4。
- 註 13 《臺灣日日新報》，1929 年 8 月 25 日，版 5。
- 註 14 《臺灣日日新報》，1929 年 8 月 17 日，版漢 4。
- 註 15 《臺灣日日新報》，1929 年 8 月 19 日，版漢 8。
- 註 16 《臺灣日日新報》，1908 年 2 月 19 日，版 5。
- 註 17 《臺灣日日新報》，1908 年 4 月 23 日，版 5。
- 註 18 在石川欽一郎之前，便有許多西洋畫家到過臺灣，其中如東京美術學校畢業生山下江東早在 1903 年即前來開設「臺灣造畫館」，經營的項目包含肖像、水彩及圖案等，見《臺灣日日新報》，1903 年 6 月 5 日，版 6。
- 註 19 《臺灣日日新報》，1915 年 2 月 13 日，版 7。
- 註 20 《臺灣日日新報》，1920 年 10 月 10 日，版 7。
- 註 21 《臺灣日日新報》，1925 年 2 月 26 日，版 2。
- 註 22 《臺灣日日新報》，1926 年 2 月 18 日，版 2。
- 註 23 《臺灣日日新報》，1926 年 8 月 24 日，版 5。
- 註 24 黃土水，〈臺灣に生まれて〉，收於顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（下）》（臺北：雄獅，2001），頁 172。
- 註 25 廖繼春、陳澄波、顏水龍、張舜卿、范洪甲及何德來等新竹以南的畫家於 1927 年組成赤陽洋畫會，見《臺灣日日新報》，1927 年 8 月 20 日，版漢 4。
- 註 26 《臺灣日日新報》，1929 年 8 月 29 日，版漢 4。
- 註 27 《臺灣日日新報》，1929 年 9 月 1 日，版 5。
- 註 28 《臺灣日日新報》，1934 年 11 月 13 日，版 7。
- 註 29 《臺灣日日新報》，1934 年 12 月 31 日，版 3。
- 註 30 臺陽美協第 1 回展開始於 1935 年 5 月 4 日，見《臺灣日日新報》，1935 年 4 月 10 日，版 11。臺灣美聯第 1 回展開始於 1935 年 4 月 3 日，見《臺灣日日新報》，1935 年 3 月 31 日，版 2。
- 註 31 《臺灣日日新報》，1935 年 7 月 16 日，版 2。
- 註 32 顏娟英，〈一九三〇年代美術與文學運動〉，收於《日據時期臺灣史國際學術研討會論文集》（臺北：臺灣大學歷史系，1993），頁 535-554。
- 註 33 《臺灣日日新報》，1937 年 10 月 18 日，版 6。
- 註 34 《臺灣日日新報》，1938 年 3 月 14 日，版 6。
- 註 35 《臺灣日日新報》，1933 年 11 月 14 日，版漢 8。
- 註 36 《臺灣日日新報》，1941 年 3 月 1 日，版 2。
- 註 37 蕭瓊瑞，〈戰後臺灣現代繪畫運動大事年表（1945-1970）〉，《現代美術》28 期（1990 年 2 月），頁 52-59。
- 註 38 《聯合報》，1954 年 7 月 5 日，版 3。
- 註 39 雄獅臺灣美術年鑑編輯委員會，《1990 年臺灣美術年鑑》（臺北：雄獅圖書，1989），頁 510-512。