

日治初期日本畫的移植、接納與挪用

黃琪惠

The Transplant, Reception and Appropriation of Japanese Painting during the Early Years of Japanese Colonial Rule over Taiwan / Huang, Chi-Hui

摘要

本文以日治初期成立的「臺灣書畫會」活動為討論中心，探討日本畫移植臺灣的過程，以及臺灣畫家對日本畫的接納與挪用問題。筆者希望經由本文的研究，能更深入地認識臺展以前的美術發展，並顯示此時臺灣水墨畫已產生不同於清代臺灣水墨畫的質變。日治前期臺灣畫家因市場的需求、個人興趣或參選日本展覽會所需，出現主動學習日本畫的現象。呂璧松與鄭坤五透過畫譜畫冊自學，呂汝濤跟隨日本畫家學習，王坤泰赴日請益日本畫家。他們的作品顯示模仿或挪用日本傳統畫派的特色。而年輕一代畫家林玉山早年受到日本畫家的啟蒙，促使他前往日本川端畫學校選擇日本畫科學習。總之，日治前期臺灣水墨畫家吸收日本畫風格，進而在作品逐漸產生新的變革。

關鍵字：日治時期臺灣水墨畫、臺灣書畫會、淡水館、日本畫、呂璧松

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

一、前言

1927年，日本統治臺灣經過三十二年後，臺灣教育會在總督府文教局的支持下，舉辦盛大的「臺灣美術展覽會」（簡稱臺展），這是臺灣首次出現的全臺美術競賽展。臺展的創立雖然是模仿日本帝展及朝鮮美展的制度，但競賽項目始終只設立東洋畫與西洋畫兩部門，此作法被認為是主辦單位刻意忽視本地的書畫傳統。¹而東洋畫與西洋畫在官方的主導下，儼然成為臺灣近代美術的主流。第一回臺展東洋畫部入選者僅有三位臺灣人：陳進（1907-1998）、林玉山

（1907-2004）、郭雪湖（1908-2012），這三位約二十歲的年輕人初次嶄露頭角，成為後人稱頌的「臺展三少年」。反觀許多的資深畫家包括蔡雪溪（約1884-1964後）、李學樵（約1893-1951後）等人卻意外在臺展競賽中落選，輿論喧騰一時。民間團體宮比會主動為落選者舉辦作品展，從報紙刊登臺展落選展的會場照片來看，東洋畫方面包括美人畫、虎畫、山水、達摩等卷軸形式的傳統繪畫題材。²（圖1）臺展審查員木下靜涯（1887-1988）在會後針對東洋畫部發表審查感想。他標舉近代日本畫的寫生、寫實的創作觀，反對臨摹畫譜的四君子與達摩題材等趣味酬作，並對日本傳統流派畫家的作品未能入選臺展提出澄清。³木下靜涯的回應可謂具體說明臺展東洋畫部的審查原則，反駁外界質疑審查不公的批評聲浪。

第一回臺展前夕，臨濟宗大悲閣住持高橋醇領在接受臺灣日日新報記者的採訪，他示範以一氣呵成的筆墨描繪〈達摩〉（圖2），記者認為他的畫深具禪味的筆勢。⁴此畫作與落選展照片中一幅達摩畫類似，可能是高橋醇領的作品。然而第一回臺展仍見多位日本畫家的傳統繪畫作品入選，例如：武部竹令〈能畫一翁、猩猩〉、伊坂旭江〈伯牙待成連〉、〈皇澤〉、〈不老長壽〉、鷹取岳陽〈雲嶺晴江圖〉、後藤樵月〈春の山邊〉等。⁵可見首回臺展並未完全以寫生觀點取代臨摹的審查

¹ 1919年帝展設置「日本畫」、「西洋畫」、「雕刻」三部門，1926年加入「美術工藝」部。1922年朝鮮展設立三部門，包括四君子及傳統山水的「東洋畫」、「西洋畫及雕刻」、「書」，1924年第三部調整為「書及四君子」，1932年四君子歸類到東洋畫部，書部中止，工藝部取而代之。五十嵐公一，〈朝鮮美術展覽會創設と書画〉，《美術史論叢》19号（2003.2），頁75-80。臺展於1927年由臺灣教育會主辦，至1936年為止共舉辦十回，1937年因中日戰爭爆發而中斷，1938年改由總督府文教局主辦，至1943年共舉辦六回。這十六回的臺展始終只設立「東洋畫」與「西洋畫」兩部門。顏娟英，〈營造南國美術殿堂：台灣展傳奇〉，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀（上冊）》（臺北市：雄獅，2001），頁174-187。

² 〈宮比會的繪畫展〉，《臺灣日日新報》（1927.11.23），版2。

³ 木下靜涯，〈東洋畫鑑查雜感〉，《臺灣時報》（1927.11），頁23-24。

⁴ 〈台展アトリエ巡り俗塵を外に禪味たつぷりの筆勢南畫＝高橋醇領氏〉，《臺灣日日新報》（1927.9.20），版5。

⁵ 臺灣日本畫協會編纂，《第一回臺灣美術展覽會圖錄》（臺北市：臺灣日本畫協會，1928），未

標準，也意味著臺展當局不能忽視日本傳統畫派的勢力，不過這些傳統畫家僅入選第一回臺展。換言之，1927年官方主導設立的臺展成為推動傳統書畫與近代美術消長的關鍵性力量，包括臺灣與日本的傳統畫家都逐漸被摒除在官展的舞臺之外。

臺灣在1895年以前隸屬於清朝中國的邊陲省份，文化藝術基本上承襲閩粵、江浙的傳統，擅書畫者包括來臺宦遊或依附商紳階層的文人以及民間畫師，其中以呂世宜、謝琯樵、林朝英、林覺等人最為知名。⁶臺灣在成為日本殖民地以後，不少日本書家與畫家來臺擔任官職或是經商，他們在工作之餘組織書畫團體，定期聚會交流。在此有必要交代近代日本畫的發展，所謂的日本畫(Nihonga)涵蓋傳統各流派繪畫的概念用語，是明治以後相對於蓬勃發展的「洋畫」而產生，其背後反映近代國家體制的確立。日本畫後續分為守護傳統的舊派和主張改革的新派兩大潮流，前者以日本美術協會代表，即延續江戶以來各流派傳統，承繼中國「書畫一致」的價值觀，包括南畫與書，後者則是以岡倉天心設立的日本美術院為大本營，主張積極吸收西洋美術的觀念與技法，目的是為了創造新的傳統美術。⁷相較於1920年代來臺的日本畫家鄉原古統(1887-1965)與木下靜涯創作融合西方寫生與寫實觀念的新日本畫，日本統治初期來臺的日本畫家的作品主要是偏向日本畫舊派。

這些日本傳統畫家在新派日本畫家主導臺展審查權之後很快地被取代，逐漸消失在畫壇主流中。他們的作品反映傳統日本畫從引進臺灣、傳佈到被官展排除的過程。日本繪畫如同其他文化藝術，隨著日本殖民統治臺灣而移入，然而究竟是什麼樣的日本畫被移植？透過什麼樣的管道或中介者傳入？移植的目的與功能為何？臺灣畫家對日本畫的接受態度與反應為何？是否受到日本畫風的影響？1901年臺北的日本書畫家組成臺灣書畫會，參與會員包括臺北以外地區的日本書畫家以及少數的臺灣書畫家。臺灣書畫會活動持續至1910年代，因此透過此團體及成員的討論有助於釐清上述的問題。回顧對戰前美術研究的成果，以日治後期成立的臺展、新美術的西洋畫與東洋畫的研究成果最為豐碩，水墨繪畫的研究相對比較少。⁸本文將以臺灣書畫會活動為討論中心，探討日治初期日本

標明頁數。

⁶ 林柏亭，〈三位傑出的畫家〉，《明清時代台灣書畫》(臺北市：文建會，1984)，頁436-440。

⁷ 關於近代日本畫的新派與舊派分析，請參考：佐藤道信，〈日本畫の誕生：つくられた近代日本畫“正史”〉，佐藤道信編集，《日本の近代美術2 日本畫の誕生》(東京都：株式會社大月書店，1993)，頁5-16。

⁸ 王耀庭，〈日治時期臺灣水墨繪畫的「漢與和」〉，臺灣創價學會藝文中心執行委員會企劃，《日

畫移植臺灣的過程，以及臺灣畫家對日本畫的接納問題，希望對臺展以前的美術發展能有更深入的認識，並由此顯示日治前期臺灣水墨畫已逐漸產生不同於清領時期的質變。

二、淡水館月例會與臺灣書畫會

1895年6月17日臺灣總督府舉行始政式，日本正式展開對臺灣的殖民統治。總督府初期為統治建設與經濟發展的需要，積極向日本國內徵聘各類公職人員，隨軍來臺的人員不久也轉任官吏。民間企業家及一般民眾為了國家及個人開創新的機會，陸續移住臺灣。對初期來臺的日本人來說，除了面對臺灣人反抗的不安局勢外，如何適應臺灣的生活環境並順利執行工作任務，以及滿足懷鄉的精神慰藉，遂成為他們急需解決的問題。初期來臺日人透過群體的聯誼活動產生的連帶感情，幫助其克服面臨的困境，如臺北日人成立各種不同性質的「會」，包括同鄉、同校、同業、文藝同好會等。⁹學者顏杏如認為「縣人會」的成立，主要是幫助來臺日人在「外地」臺灣創造思念「內地」故鄉的空間，具有保持與內地故鄉連結的功能，同時兼具在臺灣紮根並打造故鄉的機制。¹⁰這些由日人組織包括書畫會在內的團體，對日本傳統文化與生活習慣移植臺灣，扮演相當重要的角色。

（一）淡水館月例會活動

在臺日人組成的團體最初經常在淡水館舉行。淡水館前身為清代的東瀛書院，1895年12月總督府改建為臺北文武官員的娛樂場所，首任臺灣總督樺山資紀（1837-1922）取「君子之交淡如水」之意，命名為「淡水館」。1898年1月淡水館開放作為官紳市民的集會與娛樂場所。¹¹根據淡水館制定的規約，包括設立幹事等職員，並採會費制，會員主要為官員與民間的有力人士，不過與會員同行者也可入館。淡水館內部多達三十餘室的空間，包括理髮、浴場、桌球、撞球、圍棋、射弓、擊劍、庭院等日常生活及娛樂設備，可提供團體舉辦聚會、表演、

治時期臺灣官辦美展(1927-1943)圖錄與論文集》(臺北市：勤宣文教基金會，2010)，頁98-124。
黃琪惠，《日治時期台灣傳統繪畫與近代美術潮流的衝擊》(臺北市：國立臺灣大學藝術史研究所博士論文，2012)。

⁹ 〈臺北の「會」(一)-(九)〉，《臺灣日日新報》(1909.3.18-21、24、26、28、31、4.6)，版5。

¹⁰ 顏杏如，〈流轉的故鄉之影：殖民地經驗下在台日人的故鄉意識、建構與轉折〉，收於若林正文、松永正義、薛化元主編，《跨域青年學者台灣史研究論集》(臺北縣：稻香出版社，2008)，頁173-187。

¹¹ 原房助編，《臺灣大年表》(臺北市：編者，1925)，頁16、29。

宴會、住宿等用途。1901年1月具有圖書館性質的「臺灣文庫」也在此設立。¹²由此可見，淡水館提供臺北官民的多功能服務，屬於中上階層日本人的社交娛樂機構。

1899年淡水館開始固定舉辦月例會，主要為日本傳統藝能、樂曲、說唱、戲劇的表演，包括落語、講談、淨瑠璃、歌舞伎、手踊、三番叟、三味線等餘興節目。主辦單位邀請臺北座、十字館的表演人士或藝妓前來演。這些表演的出席人數相當踴躍，動輒吸引數百人觀賞，官方媒體記者也至此報導活動的狀況。這些日本傳統藝能主要用來慰藉來自日本各地人士的鄉愁，成為淡水館最受歡迎的活動項目之一。表演節目偶爾加入日人眼中的臺灣景觀元素，如以臺灣淡水、劍潭神社為背景的「高砂踊」。¹³淡水館月例會不定時舉辦擊劍、桌球、撞球、圍棋、大弓的競技比賽，或是放映電影。¹⁴不過月例會的表演節目因出入份子日趨複雜而發生打人、猥褻事件或賄賂的問題，引起不少輿論的批評。¹⁵1902年5月，月例會的餘興活動因流行病而中止三個月，直到8月才恢復活動。¹⁶1904年4月的月例會因應日俄戰爭而改辦「日露戰爭幻燈會」，並停止餘興表演節目。¹⁷1906年5月，淡水館因建築老舊導致的倒塌危險而關閉，6月起正式停用。不久淡水館因市區改正的道路鋪設計畫而被迫拆毀，¹⁸淡水館從此走入歷史。

淡水館何時開始舉行書畫展？1900年3月15日總督兒玉源太郎(1852-1906)在淡水館舉辦「揚文會」，招待全臺文人七十餘名，包括臺北李秉鈞、臺南蔡國琳、臺中莊士勳、宜蘭李望洋等人。¹⁹(圖3)總督當局規劃參訪的行程包括軍艦、醫院、學校，郵便電信局、砲兵工廠等近代設施，並安排他們觀賞淡水館的

¹² 〈淡水館規約〉，《臺灣新報》(1898.1.28)，版4。〈淡水館〉，《臺灣日日新報》(1898.10.22)，版2。〈淡水館〉，《臺灣商報》(1900.8.21)，版5。原房助編，《臺灣大年表》，頁42。

¹³ 〈淡水館月例會餘興評〉，《臺灣日日新報》(1899.7.4)，版5；(8.29)，版5；(10.4)，版5；(11.14)，版5；(1900.1.23)，版5。(2.27)，版5；(3.27)，版5；(4.24)，版5。〈淡水館月例會餘興素人評〉，《臺灣日日新報》(1900.5.22)，版5。〈淡水館月例會の素人評〉，《臺灣商報》(1900.3.30)，版5。〈淡水館月例會評〉，《臺灣商報》(1900.4.27)，版5；(6.2)，版5。〈淡水館月例會餘興〉，《臺灣商報》(1900.7.16)，版5。〈淡水館月例會〉，《臺灣日日新報》(1900.9.10)，版4。

¹⁴ 〈淡水館月例會概評〉，《臺灣日日新報》(1899.12.20)，版5。〈淡水館月例會〉，《臺灣商報》(1900.6.24)，版5。〈淡水館玉突競技會〉，《臺灣日日新報》(1903.7.28)，版5。

¹⁵ 〈淡水館の失禮〉，《臺灣商報》(1900.11.24)，版1。〈淡水館の腐敗〉，《臺灣商報》(1900.12.18)，版4。〈淡水館の惡弊〉，《臺報》(1901.5.22)，版3。

¹⁶ 〈淡水館月例會餘興の中止〉，《臺灣日日新報》(1902.5.13)，版5。〈淡水館月例會餘興番組〉，《臺灣日日新報》(1902.8.7日)，版5。

¹⁷ 〈淡水館月例會幻燈〉，《臺灣日日新報》(1904.4.20)，版5。

¹⁸ 井出季和太；黃富三、李翠萍編，《興味の臺灣史話》(復刻版，臺北市：南天書局，1997)，頁206-207。

¹⁹ 〈揚文會式〉，《臺灣日日新報》(1900.3.16)，版3。〈揚文會餘聞數件〉，《臺灣日日新報》(1900.3.17)，版2。臺灣總督府，《臺灣揚文會策議》(臺北：臺灣總督府，1901)。

書畫展覽會。淡水館展出的書畫主要為江戶時代各流派的繪畫，包括總督在內的日本官員及民間人士提供他們的收藏展出。彰化詩人吳德功（1850-1924）在觀賞完畢後給予好評，並對西廂陳列的數十幅古今工筆或寫意畫作，認為是「各盡其妙，皆裒綾錦，毫無失真，是善藏書畫之人」。²⁰可見總督府透過籠絡臺灣士紳的參訪活動，作為文明教化的手段，企圖藉由日本書畫的收藏展示，展現日本官紳的書畫素養與鑑藏品味，顯示文化懷柔的政治性目的。兒玉源太郎本身喜好金石書畫，臺灣紳商辜顯榮（1866-1937）、李春生（1838-1924）等人拜訪總督時，致贈洪以南（1871-1927）四幅蘭竹水墨而獲得讚賞。²¹此時書畫展尚未納入淡水館的常態性活動，不過在淡水館任職也是臺灣商報主編的戶水汪，在《臺灣商報》介紹在臺日人的書畫收藏故事。²²由此顯示日本傳統書畫也隨著日人帶進臺灣，經由展覽或報紙媒體的報導方式呈現。

1901年2月淡水館月例會開始舉辦古書畫展覽與茶道活動，古書畫展仍為日本官紳與民間企業人士提供江戶時代的書畫藏品，以各流派繪畫為主，其中少數為中國明、清朝代作品。²³淡水館展出書畫的同時，並舉辦插花及茶道活動，這是由再度來臺居住淡水館的佐橋冠左主辦，他本身為松尾流茶道與真道流的插花專家。²⁴書畫展與茶道活動相較於夜間餘興的熱鬧表演，是屬於清雅靜態的活動性質，這或許是淡水館因應外界的批評而增設的展覽活動項目。學者張隆志從跨國歷史觀點認為日治初期淡水館活動，除了呈現殖民地文化政治史的多重面向外，在具有文明展示與殖民統治、科技引介與商業娛樂、知識傳播與社會啟蒙等各類型活動中，牽涉不同人群、事物與觀念的跨界流動過程，以及其具體空間內涵、關係網絡和歷史效應。²⁵由此角度來看，定期在淡水館活動的「臺灣書畫會」，可說是藉此空間進行日本書畫藝術的移植。

（二）臺灣書畫會成立與主要會員

²⁰ 〈書畫展覽會の素人評〉，《臺灣日日新報》（1900.03.24），版5。吳德功，〈觀光日記〉，《台灣遊記》（復刻版，臺北市：臺灣銀行，1960），頁34-35。

²¹ 《臺灣新報》（1898.4.10），版1。《臺灣日日新報》（1901.1.19），版2；（1.24），版4。

²² 〈骨董店〉，《臺灣商報》（1900.2.17），版4；（3.25），版4；（4.30），版4；（8.1），版4；（8.27），版4；（10.1），版4。（1901.1.13），版4。

²³ 〈淡水館の古書畫展覽と呈茶〉，《臺灣日日新報》（1901.2.26），版5。〈月例會の模様〉，《臺灣日日新報》（1901.3.19），版4。

²⁴ 〈師匠訪問：佐橋冠左〉，《臺報》（1901.6.7、20），版5。

²⁵ 張隆志，〈跨國主義與台灣近代史研究：日治初期台灣殖民文化史的再思考〉，收於王宏仁、郭佩宜主編，《流轉跨界：跨國的台灣、台灣的跨國》（臺北市：中研院人社中心亞太區域研究專題中心，2009），頁340。

1901年3月臺北的十餘位日本書畫家組織臺灣書畫會，該會採取每月收費制的方式募集會員，並固定在淡水館舉行書畫展，然後抽籤分配給會員。²⁶日本統治初期官員具備漢詩人身分者相當多，包括石川柳城、安江五溪、館森袖海、初山衣洲、草場金台、木下大東、中瀨溫岳、鹽川一堂等人。他們經由玉山吟社、四春園雅集等雅宴課題活動，與臺灣士紳進行詩書畫的交流。²⁷日本書畫家舉辦詩社雅集，也希望成立書畫團體。1901年5月初臺灣書畫會在淡水館展出會員七十餘幅作品，包括川田墨鳳〈月ヶ瀬の梅〉、狩野永讓〈雲龍〉、武部竹令〈道成寺〉、〈老松に蟬〉、鈴木羊石〈秋草に月〉、三木春暉〈荒磯の圖〉、上田稻香〈雨中の嵐山〉，還有須賀蓬城、片寄南峰、戶田翠香、小野田三逕的書法作品。²⁸臺灣書畫會員究竟包括哪些書畫家？由於臺灣書畫會成立之初會員主要為官員，他們因工作異動返回日本，或後續增加新的會員，因此會員名單時有變動。1902年7月臺灣文藝雜誌對臺灣書畫會的介紹名單，書家包括戶田翠香、小野田三逕、片寄南峰、桂九臯、都築法弼、草場金台、藤崎紫海、木下大東、初山衣洲、須賀蓬城，畫家則標示所屬的畫派，包括南畫的岩代朴堂、原田泉石、鹽川一堂、鈴木柳處、鈴木小葩，四條派的川田墨鳳、三浦停雲、須賀蓬城、鈴木羊石，狩野派的狩野永讓、岸派的吉富春園、吳春派的武部竹令。²⁹這則報導有助於我們了解當時臺灣書畫會所屬畫家的派別及畫風。其中較受媒體關注的畫家是鹽川一堂、川田墨鳳、狩野永讓、須賀蓬城、武部竹令。³⁰

鹽川一堂 1895年冬來臺，1902年離開臺灣。他是京都知名日本畫家鹽川文麟（1801-1877）之子，名文鵬，四條派出身。鹽川一堂來臺以前曾寓居上海賣畫八年，與胡公壽、張子祥交流，並學習文人畫。來臺期間他接受殖產部的委託，寫生臺灣的草木昆蟲。³¹他除了參加臺灣書畫會活動外，與北投龜本松濤、翻譯官藤田排雲等中國通或文人墨客往來。1901年在他在淡水館舉行結婚宴會。

³²1910至1911年他再度來臺，居住北投松濤園，揮毫賣畫。³³川田墨鳳本名高之

National Taiwan Museum of Fine Arts

²⁶ 〈臺灣書畫會〉，《臺灣日日新報》（1901.3.21），版5。

²⁷ 楊永彬，〈日本領台初期日台官紳詩文唱和〉，收於若林正文、吳密察主編，《台灣重層近代化論文集》（臺北市：播種者文化，2000），頁105-162。

²⁸ 〈臺灣書畫展覽會〉，《臺報》（1901.5.12），版5。

²⁹ 〈臺灣書畫會〉，《臺灣文藝》4（1902.7），頁35-36。

³⁰ 才造，〈臺北の畫家〉，《臺灣文藝》4（1902.7），頁8-9。

³¹ 〈近く追薦會を開かれる故鹽川文鵬畫伯の逸話（上）（中）（下）〉，《臺灣日日新報》（1925.11.15-17），版2。

³² 〈鹽川一堂〉，《臺灣商報》（1900.9.5），版5。《臺灣日日新報》（1898.1.13），版漢4；（1901.6.26），版4；（1902.4.8），版漢4；（7.30），版5；（11.2），版2；（11.11），版2；（12.12），版1。尾崎秀真，〈臺灣四十年史話（二六）南菜園（中）〉，《臺灣時報》（1937.5），頁138。

助，師事四條派的望月金鳳（1846-1915）。1893 至 1895 年間川田墨鳳參加舊派的日本美術協會展，也在日本青年繪畫協會中展出。³⁴1896 年他來臺任職，先後擔任臺灣土地調查局、鐵道部總務課、工業講習所等職務，直到 1919 年為止，次年旅遊中國後返回日本。³⁵長期在臺工作的川田墨鳳，指導弟子為數眾多，門生野間口墨華等人發起組織「畫聲會」。³⁶野間口墨華在臺展開辦後，作品多次入選臺展，並加入木下靜涯發起的臺灣日本畫協會。狩野永讓（1865-1914）出身京狩野，字儀三郎，為狩野永祥（1810-1886）的養子。³⁷狩野永讓於 1899 年 12 月臨時臺灣土地調查局招募「技手」人才之際來臺，1901 年任職於該局測量課，1904 年轉至財務局稅務課。1914 年他因病辭職，返日後不久去世。³⁸須賀蓬城（1874-?）名金之助，擅長詩書畫，1897 年來臺，起初任職郵便電信局，1901 年開始擔任總督府國語學校助教授，任教習字科。1909 年起他轉任高等女學校的教諭職務，至 1918 年退休為止，不久後返日。³⁹武部竹令名竹次郎，來臺經營和服店，學習吳春派，並向京都前川文嶺學畫，本身又擅長謠曲與能畫。1900 年他已在臺灣活動，1903 年 4 月離臺，1910 年他再度來臺。⁴⁰前述第一回臺展武部竹令以〈能畫一翁、猩猩〉入選。

對幕末明治初的日本畫界而言，由於支撐傳統流派的幕府崩壞，導致門戶主義的流派解體，其中幕府御用繪師的狩野派、住吉派深受影響，他們在失去幕藩體制下生活無虞的贊助後，不得不進入明治政府單位，在內務省勸業寮、地理局、海軍省等單位工作，描繪商品圖、植物圖、地圖、測量圖。其它依存舊體制的畫派的土佐派、圓山四條派皆在此價值轉換時期面臨生存困境。⁴¹這些師承傳統繪

³³ 《臺灣日日新報》（1910.11.21），版 3；（1911.1.22），版 2；（2.16），版 2；（2.25），版 6。

³⁴ 東京文化財研究所編纂，《日本美術協會（第一卷）》（東京都：ゆまに書房，2001），頁 441、148。日本美術院百年史編輯室，《日本美術院百年史（一卷上）》（東京都：財団法人日本美術院，1989），頁 490、494、510。

³⁵ 臺灣總督府職員錄系統，網址：〈<http://who.ith.sinica.edu.tw/s2g.action>〉（2019.6.15 瀏覽）。

³⁶ 《臺灣日日新報》（1911.7.27），版 2；（1911.11.10），版 7；（1912.2.27），版 7。

³⁷ 〈京狩野〉，網址：〈<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E4%BA%AC%E7%8B%A9%E9%87%8E>〉

（2019.6.15 瀏覽）。

³⁸ 狩野儀三郎 1901 至 1904 年任職臨時臺灣土地調查局測量課，1904-1914 年轉任財務局稅務課。臺灣總督府職員錄系統，網址：〈<http://who.ith.sinica.edu.tw/s2g.action>〉（2019.6.15 瀏覽）。《臺灣日日新報》（1914.7.11），版 7；（11.3），版 3。蔡龍保，〈日治初期台灣總督府的技術人力之招募：以土地調查事業為例〉，《國立政治大學歷史學報》35 期（2011.5），頁 114。

³⁹ 臺灣總督府職員錄系統，網址：〈<http://who.ith.sinica.edu.tw/s2g.action>〉（2019.6.15 瀏覽）。葉心潭，《日治時期台灣小學書法教育》（臺北市：蕙風堂，1999），頁 23。

⁴⁰ 〈臺灣名物武部竹令〉，《臺灣商報》（1901.1.1），版 4。《臺灣日日新報》（1903.4.26），版 7。〈竹令畫會〉，《臺灣日日新報》（1910.10.7），版 5。

⁴¹ 佐藤道信，《明治国家と近代美術：美の政治學》（東京都：株式會社吉川弘文館，1999），頁

畫流派畫家在臺任職或尋找機會，很大原因是在明治維新後的變動社會中，失去原有的生存位置，而臺灣總督府提供比日本國內更優渥的薪資，調薪升等較為快速，以及在勤加奉、恩給與幫助遺族等優遇制度，因此這些條件吸引他們來臺擔任技術人員等職務。⁴²可見殖民地臺灣成為日本傳統畫家尋求發揮所長的新位置，日本傳統繪畫也隨來臺日人提供收藏展的方式，並透過報紙媒體的報導宣傳而逐漸散播開來。

淡水館舉辦的古書畫展主要是臺北官民士紳展出收藏品，提供會員觀賞與品評。新書畫展則是臺灣書畫會員提供作品展出並舉辦席上揮毫活動，然後抽籤分配給參加的普通會員。新、古書畫展基本上輪流在淡水館月例會中與茶道、插花同時展出，餘興活動則在晚間進行。書畫展作品也成為報紙媒體評論的焦點，記者主要針對每幅作品簡要敘述其技巧、師承派別或主題的特點。古書畫展並列出收藏者姓氏，其中丸中溫泉旅館提出不少作品參展。⁴³書畫家的即席揮毫活動頗受歡迎，參加抽籤會員多達三百多人。⁴⁴淡水館每月例行性的書畫展至 1903 年為止，此後因會員職務異動或受日俄戰爭的影響，展覽次數減少而且變得不固定。就目前資料所見，古書畫展單獨展出或與新書畫一起展出，或是結合席上揮毫的活動，而且古書畫展比新書畫展舉辦次數較為頻繁。⁴⁵

1904 年 11 月淡水館月例會盛大舉行，展出新古書畫、席上揮毫、刀劍、盆栽展，茶道與插花活動，還有臺灣日日新報社長守屋善兵衛（1866-1930）特地展出從歐洲帶回的洋畫複製品。⁴⁶此後古書畫展次數逐漸減少。1905 年 9 月淡水館在舉辦新古書畫展之後，古書畫展正式與臺灣書畫會展分道揚鑣。⁴⁷臺灣書畫會改在武藏屋、丸中溫泉、臺北俱樂部、江戶長等地舉行。該會事務所移往神島裱褙店，主要在春、秋季舉行大型書畫會活動，或是因應送往迎來的需求而舉辦臨時書畫會，以席上揮毫的活動為主。總之，日本傳統書畫透過淡水館場域主要

65。

⁴² 岡本真希子，《殖民地官僚の政治史：朝鮮、台灣總督府と帝国日本》（東京：三元社，2008），頁 156-159、180-225。蔡龍保，〈日治初期台灣總督府的技術人力之招募：以土地調查事業為例〉，《國立政治大學歷史學報》35 期（2011.5.），頁 108。

⁴³ 〈一昨日の淡水館月例會〉，《臺灣日日新報》（1901.5.28），版 4。〈古書畫展覽會盲評〉，《臺灣報》（1901.6.2），版 4。〈淡水館古書畫展覽會〉，《臺灣報》（1902.1.22），版 4。〈書畫會一口評〉，《臺灣日日新報》（1902.7.25），版 4。〈古書畫展覽會評〉，《臺灣日日新報》（1902.8.12），版 4。〈淡水館展覽の古書畫〉，《臺灣日日新報》（1902.10.21-22），版 4。

⁴⁴ 〈臺灣書畫會の景況〉，《臺灣日日新報》（1902.9.30），版 5。

⁴⁵ 〈淡水館の古書畫と席上揮毫〉，《臺灣日日新報》（1903.3.24），版 4。

⁴⁶ 〈淡水館月例會（一）-（五）〉，《臺灣日日新報》（1904.11.25-27、29-30），版 5。

⁴⁷ 〈淡水館の新古書畫〉，《臺灣日日新報》（1905.9.13），版 5。〈淡水館新古各書畫〉，《臺灣日日新報》（1905.9.14），版漢 3。

提供日人同好圈進行觀賞與交易，但實際上可視為日本藝術文化移植臺灣的傳播管道，並進一步藉由報紙媒體的宣傳，擴大其效應。

三、臺灣書畫會推動日本畫的移植

(一) 後期臺灣書畫會

臺灣書畫會後期的活動除了在餐館酒樓舉辦席上揮毫活動外，並與來臺畫家攜帶的日本當代畫家的作品共同展出，或是成為來臺畫家舉辦畫會的發起人或擔任贊助者的角色。村崎雅章 1901 年畢業於東京美術學校，師事川端玉章，他參加新、舊派團體展覽會，本身也是丹青會會員。1905 至 1914 年村崎雅章頻繁地前來臺灣其實與其家人在臺定居有關。他的兄長村崎長昶（1870-1950）在日本統治之初隨軍來臺，後開設文具店，轉型為頗具規模的「新高堂書店」，即戰後「東方出版社」的前身。⁴⁸1905 年他在臺灣書畫會的贊助下，攜帶丹青會員數百幅作品在淡水館展出，包括川端玉章（1842-1913）及其門生的作品。他除了參加臺灣書畫會的展覽揮毫活動外，1906 年起不斷地從日本攜帶大批新舊繪畫來臺舉辦展覽販售會，並在臺北俱樂部長期展出丹青會員作品，與臺灣書畫會員作品共同展出。⁴⁹1909 至 1913 年間他舉辦三次的百畫會，分別在法曹俱樂部、江戶長展出新舊派畫家作品，並發行統一價格的抽籤券進行不同價格作品的抽籤，藉此方法促銷畫作。⁵⁰

臺灣書畫會員與日本畫家共同展出時，會員的在地生活經驗也在畫作中具體實踐，提出有別於內地畫家的作品主題。1908 年法曹俱樂部舉辦美術展覽會，展出繪畫涵蓋東京丹青會、烏合會、巽畫會等畫會以及寺崎廣業、川合玉堂門下等人作品，臺灣書畫會員也參與展出，其中須賀蓬城展出取材臺灣主題〈水牛〉、〈劍潭寺〉。⁵¹其實這些在臺任職的臺灣書畫會員，除了延續傳統日本畫流派主題以外，也嘗試描繪臺灣景物。如 1902 年 7 月的臺灣書畫會展，川田墨鳳展出歷史人物〈月下郭公〉以及描繪觀音山的〈淡江暮景〉，鹽川一堂展出〈雪中山水〉、〈淡江泊船〉，狩野永讓提出臺灣風俗題材〈臺灣福壽圖〉、〈查姆浣衣の圖〉。⁵²1905 年 9 月淡水館舉辦的新古書畫展中，川田墨鳳展出接受新竹塚之屋的委託

⁴⁸ 村崎長昶，《記憶をたどつて八十年の回顧録》（東京都：西田書店，1983）。

⁴⁹ 《臺灣日日新報》（1905.7.25），版 5；（1906.10.26），版 5；（1906.12.25），版 5。

⁵⁰ 《臺灣日日新報》（1909.2.25），版 5；（1911.3.24），版 7；（1913.2.15），版 7。

⁵¹ 〈法曹俱樂部的美術展覽會〉，《臺灣日日新報》（1908.12.13），版 7。

⁵² 〈書畫會一瞥評〉，《臺灣日日新報》（1902.7.25），版 4。

之作〈大安溪火燄山〉。他為了描繪此作特地前往火焰山實地踏查寫生後完成。⁵³日本殖民統治臺灣初期，總督府實施近代化基礎建設，並積極宣傳臺灣的正面形象，民間出版者配合此政策也發行臺灣風景或風俗民情的圖像。1906年臺北松浦屋出版川田墨鳳繪製的繪明信片〈新高山〉、〈臺灣神社〉。⁵⁴目前這些臺灣書畫會員的作品只能從報紙、俳人吉川利一編《高砂文雅集》略窺其畫風。⁵⁵包括鹽川一堂以透視法描繪廣闊全景〈士林風景〉(圖4)，川田墨鳳〈墨蘭〉、〈雙鷄〉，狩野永讓〈花籠〉、漫畫式速寫彈奏樂器的臺灣人〈琵琶〉，須賀蓬城〈避暑畫報—耶馬溪〉、〈松〉(圖5)，這些作品顯示畫家兼擅筆墨與寫生的能力。

1907年臺北杉田書店發行小林松僊《臺北風景六題》與高橋月海《臺灣名所》彩色木刻版畫集。⁵⁶高橋月海與小林松僊約1904至1909年參加臺灣書畫會活動。⁵⁷他們取材的臺灣景物包括自然風光與人文風俗、傳統與近代建築物，主題或描繪角度偏向統治者立場或帶有異國情調的色彩。高橋月海描繪〈草山〉(圖6)，即現在的陽明山。畫中盛開的櫻花樹下，清國人裝扮的男女老幼，呼朋引伴，席地而坐或躺著飲酒。很明顯這是畫家以日本賞櫻風俗套用在臺灣人身上，想像臺灣人的生活風俗。從這些畫冊出版品可見日本畫家描繪臺灣風景或風俗，沿用日本名所圖繪的傳統看待臺灣的風景名勝，不過他們從自身的背景位置觀看，難免帶著日本文化的眼光描繪異地臺灣的風物，與實際臺灣人生活風俗有所差距而產生違和感。

(二) 書畫仲介者角色

1910年前後日本畫家不斷來臺旅行寫生或賣畫，當時報章媒體稱他們為「漫遊畫家」，並將他們描繪成如同運載卷軸與裱筐畫作的挑夫般形象。⁵⁸由於日本

⁵³ 〈淡水館の新古書畫〉，《臺灣日日新報》(1905.9.13)，版5。〈淡水館新古各書畫〉，《臺灣日日新報》(1905.9.14)，版漢3。

⁵⁴ 繪明信片一組售價十錢。《臺灣日日新報》(1906.12.4)，版5。

⁵⁵ 吉川利一、松尾德壽編，《高砂文雅集》(神戶市：高砂文集社，1914)，未標明頁數。1917年由羽賀銀松主編，高砂文集社再版。羽賀銀松編，《高砂文雅集》，臺北：高砂文雅集社，1917，未標明頁數。

⁵⁶ 售價各一組十五錢。小林松僊《臺北風景六題》畫作為水墨淡彩，包括古巢村、淡水川、臺灣神社、龍山寺、總督官邸、文武廟。高橋月海《臺灣名所》為浮世繪版畫，六幅作品題材包括草山、濁水溪、胡蘆墩、新高山、淡海、嘉義社。《臺灣日日新報》(1907.4.13)，版5。小林松僊，《臺北風景六題》(臺北：杉田書店，1907)。高橋月海，《臺灣名所》(臺北：杉田書店，1907)。

⁵⁷ 《臺灣日日新報》(1904.6.3)，版5；(1905.9.13)，版5；(1906.11.10)，版5；(1907.7.10)，版5；(1909.11.12)，版5；(1909.11.25)，版5。

⁵⁸ 〈臺灣書畫大會の模様〉，《臺灣日日新報》(1904.1.12)，版5。〈臨時臺灣書畫會〉，《臺灣日日新報》(1904.6.3)，版5。〈臺灣書畫會〉，《臺灣日日新報》(1906.11.10)，版5。〈漫遊書畫

畫家來臺日漸增多，臺灣書畫會扮演起仲介者的角色，幫忙居中連絡，舉辦「抽籤頒佈會」，還有以送往迎來的名義舉辦展覽揮毫會。「抽籤頒佈會」是以統一畫價促銷書畫家的作品，即入會者繳交同一費用，進行書畫作品抽籤。由此顯示臺灣書畫會兼具觀摩交流、社交娛樂、仲介買賣等多重功能。不過，隨著主要會員離職返日或去世，1917年臺灣書畫會在神島裱褙店舉辦東京現代畫家的「畫幅抽籤會」⁵⁹。此後報紙不再刊登相關報導，臺灣書畫會似乎形同解散。由此可見，這些不斷來臺的日本畫家為臺灣書畫會注入新血，促使該會持續地活動；另一方面，臺灣書畫會容易受到頻繁來臺的日本畫家影響，會員流動性高，也造成該會無法繼續維持的原因。

這些來臺畫家不少是在前往中國或印度的旅程中，順道來臺舉辦展覽與賣畫，拜訪親朋好友、賺取旅費或是尋找畫題為參展日本展覽會等目的。⁶⁰1907年東京審美會會員村瀨義德攜帶百幅畫作來臺，臺灣書畫會員在丸中發起畫會並出席揮毫，以會費抽籤方式促銷畫作。⁶¹1909年富田溪仙（1879-1936）前往南清漫遊途中來臺，在丸中旅館舉辦售畫會，臺灣書畫會員也出席贊助揮毫。⁶²同年11月河原柏年與那須豐慶來臺，臺灣書畫會乘機在江戶長舉辦秋季大會。該會參加人數相較淡水館時期人數更加眾多，出席揮毫的書畫家包括中瀨溫岳、安江五溪、山本竟山、水谷竹軒、川田墨鳳、深谷蘇堂、片寄南峰、須賀蓬城、河原柏年、狩野永讓、武部竹令、高田峰雪、坪內素州、小坂文藻、高橋醇領、西蘭山、木下大東、神谷泳山、那須豐慶、高橋月海等二十餘人。⁶³參與書畫家相較初期臺灣書畫活動成員已出現不少新面孔。臺灣書畫會發行入場券，會費一圓，包括抽籤卷及揮毫券。這次秋季大會入場者達三百多人，揮毫的千餘件作品分發完售。可見出席揮毫者以相當快的速度進行描繪，揮毫作品應是水墨小品之類。從報上刊登揮毫活動的照片中看到牆上掛滿畫作（圖7），書畫家席地作畫，旁邊站滿圍觀的人群。這樣的景觀不免令人想起幕末至明治畫家河鍋曉齋（1831-1889）描繪書畫會現場的畫作（圖8）。⁶⁴畫面背景皆懸掛書畫作品，書

家》，《新臺灣》，（1914.12），頁52。

⁵⁹ 《臺灣日日新報》（1917.1.16），版7；（1.27），版7；（2.5），版5；（2.7），版漢6。一記者，〈畫幅抽籤會〉，《運動と趣味》2-2（1917.2），頁53-54。

⁶⁰ 關於遊歷書畫家來臺的活動與創作，請參閱：蔡家丘，《草枕：日治前期日本來台書畫家的創作與遊歷（1908-1927）》，國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2007。

⁶¹ 〈村瀨畫伯と丸中の展畫〉，《臺灣日日新報》（1907.7.10），版5。

⁶² 〈溪仙畫伯抽籤會〉，《臺灣日日新報》（1909.5.15），版5。

⁶³ 〈臺灣書畫會大會〉，《臺灣日日新報》（1909.11.25），版5。

⁶⁴ 成田書道美術館、財團法人河鍋曉齋記念美術館編，《酔うて候一河鍋曉齋と幕末明治の書画會》（京都市：株式會社思文閣，2008），頁38。

家或畫家席地揮毫，周遭人物忙著展畫、交談或品評，呈現充滿活力的書畫會景觀，也帶著濃厚的商業交易氣息。

臺灣書畫會的活動形式，可追溯日本江戶至明治前半書畫家流行在茶室酒館舉辦作品展示與揮毫的書畫會。⁶⁵江戶幕府時代是身分階級制度嚴明的封建社會，不過因教育普及，知識人口增加，逐漸形成文人的階層。這些文人並非致力於關心社會的經世濟民學問，而是崇尚儒學、漢學的風雅，悠遊於古典文學與藝術的世界。江戶後期文人組織各種團體，舉辦類似沙龍的集會，互相切磋與資訊交流，包括詩社、狂歌會、蘭學沙龍、事物考證會、書畫會等。這些集會經由出版媒體的傳播各地，帶動學藝的大眾化，普及社會的文雅風氣。⁶⁶江戶後期的書畫會活動分成兩類，一是類似展覽會的系統，文人應主辦者要求，攜帶各自的新作或是收藏品，共同發表展出、互相觀賞，如京都文人皆川淇園（1735-1807）在東山舉辦的「新書畫展觀」。二是屬於席書、席畫系統的書畫會，文人在餐館舉辦聚會飲酒，即興作詩或書畫揮毫。⁶⁷臺灣書畫會前期固定在淡水館舉行聚會，每月輪流舉辦新古書畫展與席上揮毫會，後期在餐館舉辦展覽與席上揮毫會，頗類似書畫會的活動，顯示強烈的娛樂性與商業色彩。不過臺灣書畫會顯示因地制宜的特色，由主要會員發起，設立幹事與會費制，更具團體組織的形式。

1910年10月臺灣書畫會繼續在江戶長舉辦秋季大會，延用先前模式，揮毫者除了去年出席的書畫家外，尚包括尾崎秀真（1874-1949）、關鐵腕、伊坂旭江、南部春芳、田能村小竹、佐橋冠左等人，與會者達二百餘人，揮毫的書畫有七百件。⁶⁸1911至1912年因明治天皇駕崩而未舉行，顯示該會深受政治時局的影響，1913年改以舉辦春季大會。這回參展的抽籤書畫有二百九十餘件，出席揮毫的書畫家二十四位，完成約五百件的揮毫作品，入場者高達八百人。⁶⁹從報導的參與人數來看，臺灣書畫會活動呈現熱鬧的盛況。參加會員以一圓入場費，可以參與書畫展覽抽籤，並獲得書畫家的即席揮毫作品，此確實為買賣雙方互惠的售畫方式，而且達到普及書畫的效果。對在臺日人而言，隨著他們長期居住臺灣，逐漸融入臺灣生活，產生朝向政府鼓勵他們永住於臺灣的想法。此時臺灣書畫會售

⁶⁵ 成田山書道美術館、河鍋曉齋記念美術館編，《酔うて候：河鍋曉齋と幕末明治の書画会》，頁37-38。

⁶⁶ 揖斐高，《江戸の文人サロン：知識人と芸術家たち》（東京都：株式會社吉川弘文館，2009），頁1-13。

⁶⁷ 揖斐高，《江戸の文人サロン：知識人と芸術家たち》，頁182-185。

⁶⁸ 〈臺灣書畫會光景〉，《臺灣日日新報》（1910.10.11），版5。

⁶⁹ 〈臺灣書畫會盛況〉，《臺灣日日新報》1913.3.23，版7。〈書畫會空前盛況〉，《臺灣日日新報》（1913.3.23），版6。

出作品，透過記者的觀察報導，橫額作品比起捲軸的需求來得高，顯示移民臺灣的日本人逐年增加。⁷⁰此後臺灣書畫會未再舉辦書畫大會，可能與書畫家紛紛退休而離臺返日有關。

（三）參與共進會展出

臺灣書畫會活動主要為傳統的書畫展示與書畫家當眾即席揮毫的模式，不過該會除了內部活動外，也參與官方舉辦的共進會展出活動。日本統治初期官方沿用勸業博覽會的模式，相繼舉辦農產品評會、物產共進會、始政紀念勸業共進會等，作為統治政績的宣傳機制。⁷¹物產共進會一方面是促進地方產業互相觀摩，有助於產品提升，也藉由新科技的發明，讓參觀者擴展見聞與增進現代性知識的目的；另一方面呈現臺灣產業的狀況，希望達到吸引日本實業家前來投資等商業性目的。⁷²在共進會舉辦期間，臺灣書畫會員也參與展出或當眾揮毫。他們書畫作品如同產品般公開展示，讓一般民眾自由地觀賞，因此不再侷限於團體同好圈中的小眾交流。

1908年10至11月，官方為慶祝臺灣縱貫鐵道全線通車，在剛完工的八角堂市場（今西門紅樓）舉辦「臺北物產共進會」，展出農產與工業產品，以及從日本徵集的工藝品，商品交易性質相當濃厚。⁷³會場包括日本古書畫八十餘件、古董品三百餘件，並設立席上揮毫會。自從1906年淡水館被拆除後，例行性古書畫展出活動遂失去固定場地，這次的共進會收藏家乘此機會展出新進收藏品。出席揮毫會的書畫家以臺灣書畫會成員為主，畫家包括狩野永讓、川田墨鳳、須賀蓬城、南部春芳、太田廣堂、小阪文藻等人；書家則有深谷蘇堂、木下大東、山本竟山、安江五溪、西蘭山，以及臺灣人洪以南、杜逢時（1865-1913）。神島裱褙店負責販賣揮毫券，一件五十錢，限量二百件，現場也販售揮毫的紙絹等。揮毫會的舉行當日，停靠基隆港的法國艦隊，約二十餘名士兵前往共進會參觀，書畫家應他們的要求在扇面上揮毫，作為紀念。⁷⁴

由於縱貫鐵路通車後帶來便利的交通，縮短南北往來的時間，因此各地物產

⁷⁰ 〈無絃琴〉，《臺灣日日新報》1909.11.25，版2。

⁷¹ 呂紹理，《展示臺灣：權力、空間與殖民統治的形象表述》（臺北市：麥田出版社，2005），頁196。

⁷² 〈共進會の效果〉，《臺灣日日新報》（1911.2.22），版2。

⁷³ 呂紹理，《展示臺灣：權力、空間與殖民統治的形象表述》，頁205-211。

⁷⁴ 《臺灣日日新報》（1908.11.5），版漢5。〈共進會の書畫會〉，《臺灣日日新報》（1908.11.7），版5。〈共進會の席上揮毫〉，《臺灣日日新報》（1908.11.10），版5。〈古書畫骨董陳列會〉，《臺灣日日新報》（1908.11.17），版5。

與人力的密切交流大為增進，吸引更多臺北書畫家南下舉辦展覽會。1911年2月1日至21日，臺南、嘉義、阿緱三廳於臺南第二公學校聯合舉辦「南部物產共進會」，臺南與臺北共進會同樣網羅臺灣各地的產品展出，包括農產園藝、工藝、林、水、礦、蓄等物產，以及日本各地與中國的產品參展，總計七千九百五十件，該會也設立審查委員予以審核獎勵。臺南廳下的官民會員組成協贊會，負責共進會的設施與宣傳等活動。⁷⁵共進會舉辦期間，協贊會規劃一系列的餘興活動，包括在新落成的臺南公館舉辦書畫骨董展覽會，並邀請尾崎秀真等收藏家提供藏品，展出約五十幅書畫、百餘件古器物。臺南古董商在此設立商店，販售書畫古董。臺南書畫家的無聲會團體、臺灣書畫會員以及來臺日本書畫家也加入，展出約五十幅作品，包括川田墨鳳〈孔雀〉、〈墨畫山水〉，村崎雅章〈鯉魚〉，西鄉孤月〈瀑布〉，那須豐慶〈太古の春〉，鹽川一堂〈溪流〉、〈玉堂富貴〉，後藤樵月〈春景山水〉、〈松鶴〉等作品。⁷⁶

1915年日本統治臺灣二十週年，各地官方單位相繼舉辦紀念性活動。以臺北為例，自6月17日起五日間分別舉辦物產展覽會、專賣展覽會、遞信展覽會、教育品展等活動，展示統治政績。臺灣日日新報社由漢文部編輯部長尾崎秀真舉辦全島書畫展，場地選擇在國語學校，與教育品展同時舉行，展出二百餘幅書畫作品。⁷⁷身為收藏家也是業餘書畫家的尾崎秀真對清代臺灣書畫頗有研究，也與當代書畫家交流。這一年3月他聯合收藏家舉辦「謝琯樵遺墨展覽會」。⁷⁸全島書畫展徵集的對象無論日本人與臺灣人皆可以參與，臺灣日日新報社從中協助參展者出售作品。臺灣書畫家參與狀況相當踴躍，提出件數甚至超過日本書畫家。展出結束後，主辦者選擇七十餘幅作品陸續刊登在報上。日本書畫家包括高橋菱雨、後藤樵月、鹿野金華、松村米華、伊坂旭江、神谷泳山、高橋醇領等人。臺灣書畫家方面，尾崎秀真對書家鄭鴻猷（1856-1920）、楊鵬搏（1870-1922）、洪以南、羅秀惠頗為推崇，至於畫家他認為呂璧松、王坤泰、洪雍平、蔡雪溪、范

National Taiwan Museum of Fine Arts

⁷⁵ 《臺灣日日新報》（1910.7.28），版3。〈南部物產共進會〉，《臺灣時報》（1910.12），頁36-39。〈臺灣南部物產共進會〉，《臺灣時報》（1911.2），頁48-51。〈南部共進會開幕式〉，《臺灣時報》（1911.2）頁69-70。

⁷⁶ 〈共進會彙報其二〉，《臺灣日日新報》（1911.2.3），版漢2；（2.19），版漢3。空，〈共進會の書畫骨董〉，《臺灣日日新報》（1911.2.11），版6。〈臺南書畫展覽會〉，《臺灣日日新報》（1911.2.22），版3。

⁷⁷ 《臺灣日日新報》（1915.5.30），版7；（6.6），版6。〈教育品展覽會〉，《臺灣日日新報》（1915.6.10），版漢6。《臺灣日日新報》（1915.6.15），版7；（6.16），版5。

⁷⁸ 〈琯樵追思會〉，《臺灣日日新報》（1915.3.19），版7。〈琯樵遺墨展覽會〉，《臺灣日日新報》（1915.3.24），版漢6。

耀庚、周春渠（1868-1933）、李學樵等人的繪畫在伯仲之間。⁷⁹其中洪雍平〈花鳥圖〉（圖9），細膩的工筆展現單枝花卉的優雅姿態，畫面上有臺灣日日新報漢文編輯魏清德（1887-1964）的題款，這幅作品幸運地流傳至今，為私人所收藏。這次展覽可說是臺灣書畫家首次集體在公開場合展出作品。曾擔任臺灣書畫會幹事的尾崎秀真可說是相當重視本地的書畫，因此他在籌備期間積極鼓吹臺灣書畫家參與展覽會。

第二回南部共進會於1915年10月30日至11月12日在嘉義公學校舉行，教育品展覽會及衛生展覽會也同時舉辦。教育品展覽會除了展出學生的成績品外，主辦單位也向全臺書畫家徵集作品展出。⁸⁰參展的書畫家名單與臺灣日日新報社舉辦的全島書畫展的書畫家多有重疊，包括臺灣書畫會成員川田墨鳳、野間口墨華、伊坂旭江，南部畫家後藤樵月、高橋菱雨等人。臺灣畫家則有嘉義的郭錦如、臺北的李學樵、臺中的呂汝濤、臺南的呂璧松等人。臺灣日日新報記者評介共進會的書畫展，認為日本人以畫勝，臺灣人以字勝，各擅勝場。⁸¹姑且不論其觀點是否公允，臺灣書畫家逐漸體認到展覽會與大眾媒體緊密結合的趨勢，並深知展覽會對於書畫家的重要性，具有累積資歷與人脈並建立社會知名度的功能。他們的作品不僅在展覽會場上公開展出，讓一般民眾觀賞，也經由記者的報導宣傳乃至於評論，傳達給更多識字的大眾知悉，包括日文與漢文的識字人口。而日本畫同樣透過展覽會的公開展示與媒體的報導，逐漸為臺灣書畫家乃至於大眾所熟悉。

1910年代臺灣書畫會頻繁地舉辦展覽揮毫活動，顯得相當熱絡，西洋畫的發展又是如何呢？1907年11月石川欽一郎（1871-1945）以陸軍通譯官身分來臺任職軍部，並兼任臺北中學與國語學校美術教師。他在學校從事教授水彩畫並推廣寫生的風氣。1908年起他組織「紫瀾會」、「中學寫生班」，時常與其學生聯合舉辦水彩畫展，開放一般民眾觀賞，在報上發表提倡美術趣味的文章以及臺灣風景的速寫，並引介三宅克己（1874-1954）等水彩畫家來臺旅行寫生與舉辦展覽會。石川欽一郎在臺北推動西洋水彩畫學習熱潮，創造有別於臺灣書畫會以日本傳統繪畫為主的鑑賞收藏與創作活動。他也與文藝人士組織以純粹交換趣味為目

⁷⁹ 〈書畫展覽會〉，《臺灣日日新報》1915.6.22，版7。〈書畫展覽會一瞥〉，《臺灣日日新報》（1915.6.23），版漢6。

⁸⁰ 〈南部共進會（上）（中）〉，《臺灣日日新報》（1915.10.12-13），版7。〈南部共進會（下）〉，《臺灣日日新報》（1915.10.14），版漢6。

⁸¹ 〈書畫展覽一瞥〉，《臺灣日日新報》（1915.11.8），版漢4。塘翠生，〈一瞥したある嘉義の共進會 第二回臺灣南部物産會所見〉，《臺灣時報》（1915.12），頁56-60。

的「番茶會」，定期在例會舉辦座談會或演講活動，以素樸的茶食與交談方式進行，不同於臺灣書畫會在餐館酒樓等喧鬧場合舉辦抽籤揮毫會的活動形式。不過擅長謠曲與南畫的石川欽一郎偶爾出席臺灣書畫會的揮毫活動，與書畫界維持和諧的關係，表現他廣結善緣的一面。⁸²1916年石川欽一郎辭職返日，與臺灣畫壇仍維持聯繫，不定期在臺灣日日新報發表文章。他主持的紫瀾會以及他的學生組織的「蛇木會」隨他返日後也無形中解散。整體而言，1900至1910年的臺灣美術界以書畫為主流，石川欽一郎提倡的水彩畫，主要影響年輕世代的日本學生與少數的臺灣學生倪蔣懷（1894-1943），需要等他第二次來臺任教臺北師範學後才發揮巨大的影響力。

四、臺灣畫家對日本畫的接納與挪用

臺灣書畫會展覽揮毫活動中，只有少數的臺灣書畫家參與，包括洪以南、洪雍平、羅秀惠（1865-1942）、魏清德等人。他們的漢文底子深厚，在日本統治初期接受殖民政府授與紳章榮譽與參事等職，或在學校教授漢文或任職於報社。他們既是傳統文人身分又能適應新時代的知名人物。在他們出席臺灣書畫會的揮毫活動中，以書法或描繪四君子為主。尤其洪以南的蘭竹水墨畫，頗受臺、日漢詩人的好評，並以其墨蘭畫作互相作詩唱和。⁸³從洪以南〈蘭石圖〉（1918，圖10）可見簡約凝鍊的筆墨風格，表現蘭花的清香、淡雅。而這些臺灣書畫家對日本畫的鑑賞品味傾向水墨表現的南畫。

（一）臨摹學習

隨著日本畫家紛紛來臺舉辦展覽售畫甚至教畫，臺灣畫家逐漸出現學習日本畫的現象。岸派畫家藤島耕山擅長描繪老虎等動物畫，他1910年來臺在臺北舉辦抽籤畫會後，繼續前往南部旅行。1913年臺南地方人士在臺南公館為他舉辦「耕山畫會」。⁸⁴他停留臺灣期間，呂汝濤（1871-1951）跟他學畫。⁸⁵國立臺灣

⁸² 顏娟英，〈一九一〇年代台灣的美術活動：植民地官方品味的變遷〉，收於東京文化財研究所美術部編，《大正期美術展覽會研究》（東京：東京文化財研究所，2005），頁413-421。

⁸³ 《臺灣日日新報》（1906.12.19），版1；（1907.8.8），版1；（10.27），版1；（11.2），版1；（1909.10.19），版1；（1910.4.8），版1；（4.24），版1；（1910.6.11），版1；（1910.7.28），版1；（1910.7.30），版1；（1910.9.10），版1；（1917.5.20），版3。

⁸⁴ 《臺灣日日新報》（1910.4.18），版3；（1913.2.1），版7。

⁸⁵ 大正元年（1912）前後，呂汝濤奉藤島耕山為座上賓並拜他為師。轉引自賴明珠訪問呂汝濤之孫呂傳榮先生稿。賴明珠，《日治時期台灣東洋畫壇的麒麟兒：大溪畫家呂鐵州》（桃園市：桃園縣立文化中心，1998），頁66。

美術館典藏兩幅〈狐狸望月〉，一是藤島耕山之作（圖 11），一為呂汝濤臨摹藤島耕山的作品（圖 12）。藤島耕山的作品與呂汝濤的仿作幾乎如出一轍。⁸⁶不過呂汝濤描繪的筆觸稍嫌繁複，狐狸的骨架結構比較模糊，顯得稍微生硬。

1909 年來臺的伊坂新之助（號胡山、旭江），起初任職通信局，後轉至法院工作。1920 年起他任職於臺南地方法院嘉義分部，1923 年轉至高雄出張所，直到 1930 年退休返日為止。伊坂旭江擅長漢詩、南畫，曾向新派畫家寺崎廣業（1866-1919）學畫。他在臺北任職期間，參加臺灣書畫會的展覽揮毫會活動，也與日、臺漢詩人及書畫家往來唱和。⁸⁷伊坂旭江任職嘉義法院期間，家中經營裱畫店的林玉山曾向他學畫。林玉山日後回憶：「我十幾歲的時候，伊坂旭江對我影響最大。他是我們那邊法院的書記官，那時的嘉義治安法院有好幾個書記官，日本人的書法也不錯，像教我畫畫那個旭江，他也很會畫山水、畫四君子，我小時候常去找他，他都會畫給我。」⁸⁸從林玉山收藏伊坂旭江贈送的水墨蘭畫（圖 13），⁸⁹可見兩人的友好關係。林玉山也從伊坂旭江處觀賞日本畫冊，或是臨摹獲贈的畫片，不斷揣摩技法。1923 年林玉山以〈下山猛虎圖〉（圖 14）入選嘉義勸業共進會書畫部，這是他現存最早的作品。畫中虎頭的描繪逼真生動，不過虎身姿態仍具傳統圖式遺影，筆墨相當淡雅。林玉山日後的回憶提及這是模仿他人之作。⁹⁰由此可見，來臺日本畫家隨著職務異動而到臺北以外各地，在工作之餘創作並教授日本畫。如此不但形塑地區性的繪畫風氣，也對未來的臺灣畫家產生啟蒙作用。

臺南出身的職業畫師呂璧松（1870-1931）也積極學習傳統日本畫。呂璧松單名林，世居臺南。⁹¹1913 年他已在經營裱褙店。他對山水、人物、花鳥等畫類皆擅長，能滿足包括日本人在內的客戶要求，因此生意頗為興隆。⁹²他除了畫師

⁸⁶ 崔詠雪撰稿，《在水一方：一九四五年以前台灣水墨畫》（臺中市：國立臺灣美術館，2004），頁 135。

⁸⁷ 《臺灣日日新報》（1910.10.11），版 5；（1913.3.1），版 6；（1918.3.5），版漢 6；（1923.4.1），版漢 6；（1927.9.28），版 5。

⁸⁸ 引自林玉山 2003 年 6 月 6 日訪談稿，高以璇、胡懿勳主訪編撰，《林玉山：師法自然》（臺北市：國立歷史博物館，2004），頁 31。

⁸⁹ 謝里法，〈林玉山的回憶〉，《雄獅美術》100 期（1979.6.），頁 55。

⁹⁰ 引自林玉山 2003 年 6 月 6 日訪談稿，高以璇、胡懿勳主訪編撰，《林玉山：師法自然》，頁 32。

⁹¹ 根據日治時期呂林戶籍資料記載，明治三年九月十四日出生，昭和六年一月十日去世。即出生年是 1870 年，卒年為 1931 年。職業為「畫師表具師」。父親呂賽，職業為「貸家業」，祖父呂陽，可見呂璧松為世居臺南的畫家，而非由大陸來臺而客居臺南的畫家。感謝呂璧松外孫張明發先生提供戶籍資料影本。

⁹² 《臺灣日日新報》（1913.10.5），版漢 6。《臺灣日日新報》（1914.8.25），版漢 6。

身分外，也與詩人胡殿鵬(1869-1933)往來，談論詩書畫論，頗受他的推崇。⁹³1910至1920年代呂璧松參選日本的美術展覽會，包括京都洛陽美術展、帝國繪畫協會熊本美術展、富山市美術博覽會等。1923年讀書畫樓主人介紹臺灣的書家與畫家，認為呂璧松是臺灣知名的山水與人物畫家，作品頗帶有日本畫風。⁹⁴1929年11月，呂璧松在高雄州勸業課長李贊生及當地商人的後援下於愛國婦人會館舉辦畫展，這可能是他生平唯一的畫展。1931年初他因病過世。⁹⁵

呂璧松〈孔雀〉(圖15)是他直接臨摹日本近代四條派畫家望月玉泉(1834-1913)的〈孔雀〉(圖16)。1897年望月玉泉以〈孔雀〉參展日本繪畫協會舉辦的第二回繪畫共進會。⁹⁶畫中低頭整理羽毛的孔雀佇立於櫻花樹幹，樹幹與櫻花的墨色暈染描繪得相當寫實，孔雀的紅、藍、綠色調交錯，深具裝飾性。望月玉泉描繪的櫻花筆觸自然靈動，孔雀羽毛相當有層次，相較之下，呂璧松的模仿畫作，樹幹描繪過於硬挺，櫻花稍嫌繁複，羽毛也平面化。呂璧松可能是透過印刷品臨摹，比較無法掌握日本畫細膩優雅的特質。呂璧松早期的作品〈四季花鳥聯屏〉(約1900年代)⁹⁷，強調筆墨、寫意的中國花鳥畫風，此時轉變為重彩、寫實的日本花鳥畫，由此反映民間畫師因應顧客需求而有多方學習、轉益多師的現象。這幅作品可能是呂璧松的自我學習或是為日本顧客而作。

(二) 挪用圖像與風格轉變

呂璧松流傳於世的作品以山水畫居多，其次是人物與花鳥畫，作品頗受揚州八怪的繪畫風格的影響，尤其是人物畫與黃慎畫風的關係密切。⁹⁸呂璧松有些畫作明顯臨摹或改編自畫譜，如〈水牛渡河〉、〈牛角掛書〉是參照《古今名人畫稿》，牧牛圖像皆從畫譜改寫而來。⁹⁹另一幅〈牧牛圖〉(圖17)則模仿《點石齋叢畫》中的〈櫟樹蔽牛〉(圖18)。¹⁰⁰〈牧牛圖〉為卷軸形式，他配合畫幅形式而把〈櫟樹蔽牛〉中的牧童與樹木的平行位置調整為斜進的空間。樹木描繪更加高聳挺

National Taiwan Museum of Fine Arts

⁹³ 鵬，〈大冶一爐(二百〇二)〉，《臺灣日日新報》(1911.10.8)，版1。

⁹⁴ 讀書畫樓主人，〈臺灣に於ける書家と畫家〉，《臺灣時報》(1923.2)，頁70。

⁹⁵ 《臺灣日日新報》(1929.11.9)，版漢4。《臺灣日日新報》(1931.1.13)，版漢4。

⁹⁶ 日本美術院百年史編輯室，《日本美術院百年史(一卷上)》(東京都：財団法人日本美術院，1989)，頁562。

⁹⁷ 蕭瓊瑞，《府城民間畫師專輯》(臺南市：市政府，1996)，圖1、2。

⁹⁸ 關於呂璧松人物畫討論，請參閱，莊素娥，〈揚州八怪對台灣早期水墨畫的影響〉，《藝術學》24期(2008.1)，頁77-102。

⁹⁹ (清)天南邈叟，《古今名人畫稿》(復刻版，臺北縣：武陵出版社，1983)，頁165。1888年由王韜(1828-1897)收錄歷代名畫家作品輯成，1891年上海鴻寶齋石印出版。

¹⁰⁰ (清)尊聞閣主人輯，《點石齋畫譜(上)》(復刻版，臺北市：聯亞出版社，1979)，頁64-65。

立，並以濃淡筆觸描繪樹幹粗壯的立體感，類似斧劈的痕跡，相當直率有力。黃牛改成水牛，日本牧童的裝扮改變成漢人的形象。《點石齋叢畫》是 1885 年由上海點石齋書局以石印出版，為申報館主人美查（Ernest Major）收錄中國畫家與日本畫家作品所出版的畫譜，其中對日本圖像加以改寫，使其更符合中國品味與脈絡。¹⁰¹〈櫟樹蔽牛〉並未題上作者姓名或印章，不過樹幹畫法與江戶後期浮世繪師葛飾北齋（1760-1849）〈筑摩祭圖屏風〉（圖 19）¹⁰²的畫法類似。《點石齋叢畫》也收錄葛飾北齋作品，因此這幅畫應該出自於北齋之手。呂璧松從畫譜臨摹學習，選擇畫譜中日本畫家的作品圖像，重新改寫組合成更具真實感的牧童與水牛形象，可說是間接地挪用（appropriation）浮世繪師葛飾北齋的作品圖像，進而轉換成為個人的畫風特色。

璧松的山水畫也從中國傳統繪畫轉變為帶有日本南畫的特色。1914 年《高砂文雅集》收錄兩幅呂璧松的山水畫作。¹⁰³其中一幅〈山水〉（圖 20）以渴筆皴擦前景的山岩、樹木的輪廓與肌理，一人騎驢行走於岩石與樹木間的路徑，目標往右上方的樓臺前進，遠方山形輪廓也使用點苔與皴線描繪，山腳下有幾間房舍，還有船隻航行於湖面。這樣的山光水色、樹木與點景人物，構圖與筆墨的表現，為中國文人畫常見的形式。1919 年臺北詩人杜冠文〈題呂璧松山水圖〉：「雲峰壁立欲摩天，老屋三間傍水邊。古柏數株殘照外，有人携杖聽流泉。山自青青水自流，草亭斜倚白蘋洲。千尋石壁殘巉岩立，看畫宛如畫裏遊。」¹⁰⁴頗能道出呂璧松的山水畫特色。國立臺灣美術館典藏的〈山水〉（圖 21），呂璧松放棄皴法與點苔的運用，改以強烈的濃淡墨色暈染，描繪河岸土坡、樹木及遠山的明暗對比，整體在視覺上產生立體感與光影效果，更加深景物深入畫面的空間感。

1929 年呂璧松〈雲嵐煙翠〉（圖 22）獲得新竹書畫益精會主辦的全島書畫展的特選。畫中前景樹木、高腳茅屋，以及遠景山稜線的畫法，與水田竹圃（1883-1958）參展 1922 年日本南畫院〈溪山煙霏〉（圖 23）非常近似。二者都是充分運用墨色的濃淡暈染，營造山水氤氳、雲煙裊裊的效果，而水田竹圃更在畫面呈現的神秘幽靜的氣氛。水田竹圃為大阪南畫家，多次入選文展。1921 年他與河野秋邨（1890-1987）創立「日本南畫院」。¹⁰⁵由此顯示呂璧松的畫作明顯

¹⁰¹ 賴毓芝，〈伏流潛借：1870 年代上海的日本網絡與任伯年作品中的日本養分〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》14 期（2003.3），頁 211-212。

¹⁰² 岩切友里子編，《北齋展》（東京：日本經濟新聞社，2005），頁 34。

¹⁰³ 吉川利一、松尾德壽編，《高砂文雅集》，未標明頁數。

¹⁰⁴ 《臺灣日日新報》（1919.1.6），版漢 4。

¹⁰⁵ 〈水田竹圃〉，網址：<<https://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/8868.html>>（2019.6.16 瀏覽）。

吸收水田竹圍的南畫風格。呂璧松的許多未紀年的山水畫，同樣運用筆墨變化和暈染效果，表現四季或節氣變化的主題，如魏清德收藏的〈溪山風雨〉¹⁰⁶，呈現深淺濃淡對比的戲劇性效果。這樣的轉變與他吸收日本南畫乃至於四條派，強調四季變化、重墨暈染而輕筆法的表現有關。

目前筆者無法明確得知呂璧松的師承或是學習管道的由來，但從上述作品來看，他透過畫譜、畫冊或是圖片的自我學習成分居多，包括中國與日本畫家的作品都成為他創作的靈感來源。他的人物畫比較遵循民間的傳統題材，帶有民俗性的趣味表現，花鳥畫傾向嘗試日本四條派，山水畫則吸收南畫重墨染的特色。呂璧松畫風的轉變是否與他參加日本美術展有關？目前僅知〈孔雀開屏〉、〈猛虎下山〉、〈桃花源記〉獲得御賞獎天皇盃。¹⁰⁷可惜因畫作佚失而無法確認其間的關聯性。整體而言，呂璧松的畫作在中國傳統繪畫基礎上，吸收日本畫因素而產生新的表現。可見在日治前期的日本畫潮流中，臺灣畫家展開學習南畫與四條派的現象。

鄭坤五（1885-1959）在 1920 年代開始聞名於畫壇。1924 年 6 月他以〈鷄聲茅店月〉獲得東洋藝術院主辦第五回日本畫審查會的金牌。次年 7 月他在臺灣日日新報社舉辦南畫展覽會，展出五十餘幅作品，以廉價分售同好。¹⁰⁸魏清德介紹臺展以前的畫家時，將他與呂璧松作品並列，認為他的畫風也受到四條派的影響。¹⁰⁹根據學者林翠鳳的研究，目前鄭坤五有五幅山水畫及一幅虎圖傳世。¹¹⁰其中〈千仞圖〉（圖 24）以強烈的濃淡墨色對比，突顯懸崖陡峭的特色，而且強調暈染而不重視皴法筆墨的運用，與日本南畫接近。目前對於鄭坤五的學畫經歷並不清楚，不過他根據畫冊自學的可能性極高。

（三）赴日學習

¹⁰⁶ 國立歷史博物館編輯委員會編，《魏清德舊藏書畫》（臺北市：史博館，2007），頁 159。

¹⁰⁷ 〈孔雀開屏〉、〈猛虎下山〉、〈桃花源記〉獲得御賞獎天皇盃。根據呂璧松外孫張明發先生告知筆者，這三件作品是他母親所說的，其中一幅後來燒毀，另兩幅不知下落。2011.7.22 採訪所得。

¹⁰⁸ 林翠鳳主編，《鄭坤五研究》（臺北市：文津出版社，2004），頁 377。〈鄭氏南畫展覽會〉，《臺灣日日新報》（1925.7.4），版漢 4。

¹⁰⁹ 「呂璧松氏能畫山水人物，與鄭坤五氏之山水似同出於四條派。坤五氏字友鶴，其未到臺北觀覽各收藏家藏品以前，主張日本畫勝中國畫，過後始恍然有悟，畫亦日進。此君能詩，題畫時有佳句。」〈島人士趣味一斑（七）書道繪畫界之一瞥〉，《臺灣日日新報》（1930.7.22），版漢 4。

¹¹⁰ 林翠鳳將這六幅畫暫擬為〈松煙圖〉、〈桃源圖〉、〈千仞圖〉、〈紅葉圖〉、〈雪山圖〉、〈猛虎圖〉。筆者未見這些畫作，故採用其命名。林翠鳳，〈詩人畫家鄭坤五〉，《臺灣文獻別冊 7》（南投市：國史館臺灣文獻館，2003），頁 22-28。

王坤泰(1892-1918)不同於大多數臺灣畫家以自學或請益方式學習日本畫，而是前往日本遊歷。王坤泰號太瘦生，臺南廳鳳山人。他擅長漢詩，與同鄉詩畫家鄭坤五往來唱和，交遊密切。¹¹¹王坤泰家境富裕，年少時曾向潮州陳渴學山水人物畫，在自學有成後，1910年代初已小有名氣。他在同好的鼓勵下，1916年9月前往日本東京，準備進入南畫大家門下學習。不過他似乎不太適應日本的生活，也思鄉心切，因此停留幾個月後就返臺。¹¹²他除了參觀文展等美術展覽會外，似乎僅止於向南畫家請益。¹¹³1917年王坤泰在王少濤(1883-1948)的引介下，結識臺灣日日新報社記者魏清德、尾崎秀真等漢詩人，在日、臺詩書畫家等十二人的發起下，於臺北俱樂部舉辦畫展，展出百幅作品。臺灣日日報社為王坤泰的畫展進行大幅報導宣傳，他的畫作也深獲好評，認為這位青年畫家可作為臺灣畫家的代表，而且能夠與頻繁來臺的日本畫家抗衡。¹¹⁴然而剛在畫壇起步的王坤泰，卻因體弱多病而於隔年11月病逝，享年不到三十歲。¹¹⁵

王坤泰擅長山水、美人、花卉，其中時裝美人頗受世人的歡迎。¹¹⁶然而他的傳世作品相當罕見，他的一幅1917年〈山水〉(圖25)在1980年曾被出版過。¹¹⁷這幅畫比較重視物體輪廓的勾勒和暈染，較少筆墨皴擦的運用。1933年《東寧墨蹟》收錄他的作品也是〈山水〉，¹¹⁸收藏者是尾崎秀真。這幅作品可能是尾崎秀真在王坤泰展覽期間購買或是餽贈之作。根據《東寧墨蹟》記載，王坤泰跟隨田中賴璋(1868-1940)學習而技法大進。田中賴璋為明治至昭和的日本畫家，師事森寬齋、川端玉章，作品連續在日本美術協會獲獎，文展開辦後他從參展、獲獎到擔任審查員，成為舊派的代表性畫家。¹¹⁹田中賴璋並非創作傳統南畫，而是融合四條派與南畫的特色。田中賴璋〈溪山歸漁圖〉(圖26)¹²⁰與尾崎秀真收藏的王坤泰〈山水〉在母題配置與構圖上有相通之處，而前景的泉石激流的畫法與王坤泰1917年〈山水〉的描寫類似。

¹¹¹ 胡巨川，〈鄭坤五與太瘦生〉，林翠鳳主編，《鄭坤五研究》(臺北市：文津出版社，2004)，頁279-297。

¹¹² 《臺灣日日新報》(1916.9.15)，版漢6；(11.9)，版2；12.2，版3；(1917.11.9)，版3。

¹¹³ 魏清德記載王坤泰「叩京阪南畫大家之門」，但並未指明哪位南畫家。潤庵生，〈鳳山太瘦生畫序〉，《臺灣日日新報》(1917.2.4)，版漢6。

¹¹⁴ 〈太瘦生畫會〉，《臺灣日日新報》(1919.5.18)，版漢6。〈本島青年畫家畫會〉，《臺灣日日新報》(1919.5.24)，版7。

¹¹⁵ 〈青年畫家逝去鳳山之王坤泰氏〉，《臺灣日日新報》(1918.11.13)，版7。

¹¹⁶ 〈畫會豫報〉，《新臺灣》(1917.6)，頁69。

¹¹⁷ 蕭再火編，《台灣先賢書畫選集》(南投縣：思賢莊養廉齋，1980)，頁16。

¹¹⁸ 林錫慶編，《東寧墨蹟》(臺北：東寧墨蹟編纂會，1933)，未標明頁數。

¹¹⁹ 〈田中賴璋〉，網址：<https://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/8580.html>(2019.6.22 瀏覽)。

¹²⁰ 洪敦光、彭珍姜主編，《洪敦光東洋書畫收藏展專集》(新竹縣：洪敦光，1995)，頁37。

總之，1910 至 1920 年代臺灣畫家呂璧松、呂汝濤、鄭坤五、王坤泰以及年少的林玉山主動表現接納日本畫的態度。他們或因職業所需、參展需求、個人興趣的動機而學習南畫與四條派。他們無論是自學或請益日本畫家，乃至於前往日本取經，都是隨著日本統治初期引進的日本畫潮流而嘗試新的畫風，各自在原有的繪畫基礎上，臨摹學習或挪用改編日本畫，使畫風產生轉變。

五、結論

本文透過對日治初期美術史料的爬梳與作品分析的發現，從日本統治臺灣開始至 1910 年代是傳統日本畫移植臺灣的相當重要階段，其中臺灣書畫會扮演關鍵性角色。臺灣書畫會 1901 年由臺北的日本書畫家組成，活動至 1917 年為止，為期十多年的活動歷經時代變遷。初期在登瀛書院改名的淡水館的空間活動，與淡水館月例會的餘興節目同時舉行，並與該館古書畫收藏展每月輪流展出，書畫家即席揮毫，提供一般會員抽籤。成員包括南畫、四條派、狩野派等日本畫家，如鹽川一堂、川田墨鳳、狩野永讓、須賀蓬城等人。

總督府在淡水館舉辦揚文會，展出江戶時代書畫其實具有文化懷柔的政治性目的，不過後續的書畫展屬於在臺官員或書畫家之間的交流，與餘興表演活動同樣具有提供日人懷鄉的精神需求作用，因此初期日本畫移植主要在日人之間流通。後期臺灣書畫會在丸中溫泉、臺北俱樂部、江戶長等地不定期舉行，或在春、秋季舉辦大會。來臺旅行寫生畫家也加入該會活動，尤其 1908 年臺灣縱貫鐵道通車帶來便利的交通後，來臺日本畫家急遽增加，臺灣書畫會扮演贊助或仲介者角色，協助舉辦展覽販售會、席上揮毫抽籤會，商業交易色彩更加濃厚。臺灣書畫會員除了內部活動外，也參加官方主辦的共進會，與臺灣書畫家共同展出。他們的活動訊息、展覽評介與作品圖版透過報紙媒體的刊載傳播，普及識字的大眾，因此觀看與接受者，乃至於收藏者不再侷限於日本人。日本畫家將傳統日本畫移植臺灣，並以浮世繪技法描繪臺灣風景名所，並透過近代印刷技術出版宣傳，作品富有異國情調的色彩。

本文研究臺展以前的日本畫移植，經由臺灣書畫會與主要日本畫家的討論，觀察臺灣畫家對日本畫的接納學習與挪用改編的現象。而他們接納的日本畫主要是南畫與四條派。南畫是江戶中期受到中國南宗畫(文人畫)影響而興起的畫派，為具漢詩文素養之人所支持。初期南畫家主要是透過畫譜習得，到了池大雅(1723-1776)、與謝蕪村(1716-1784)的南畫，發展根植於日本風土的自我面

貌，具有柔軟筆法與詩情的特色。幕末明治的南畫走向形式化，逐漸失去創造性。四條派始祖吳春（1752-1811）也是江戶中期建立畫派，他師從重視自然寫生的圓山應舉（1733-1795），也跟隨與謝蕪村學習，因此融入南畫的筆墨，表現明暗與立體感。活躍於近代的日本畫大家川端玉章（1842-1913）與竹內栖鳳

（1864-1942）分別從圓山派與四條派出身，他們對日本畫近代化扮演很重要的角色。¹²¹對承襲清代繪畫傳統的臺灣畫家來說，由於南畫的漢文化淵源與四條派的重視筆墨寫生，因此對兩派的畫風比較容易接受。

清代臺灣擅長書畫者主要是文人與職業畫師，到了日治時期經由展覽會與傳播媒體機制而轉變為社會眼中的畫家，而這轉變從日治初期臺灣書畫會成立後就開始展開。臺灣書畫會活動包括少數書畫家如洪以南、洪雍平等人參與，他們並未受到日本畫的明顯影響。不過在日本畫逐漸普及的視覺環境裡，臺灣畫家因市場的需求、個人興趣或參選日本展覽會所需，出現主動學習日本畫的現象。呂璧松與鄭坤五從畫譜畫冊自學，呂汝濤跟隨來臺日本畫家藤島耕山學習，王坤泰則赴日向日本畫家田中賴璋請益。他們的畫風顯示接納或挪用南畫、四條派等日本畫特色。不過臺灣畢竟沒有日本畫派的傳統，因此對橫向移植的日本畫，臺灣畫家選擇性地接納，表面的形式模仿，或是挪為己用，創造自我的風格。而年輕一代的畫家林玉山早年也受到日本畫家伊坂旭江的啟蒙，促使他前往日本川端畫學校選擇日本畫科學習。總之，日治前期的臺灣水墨畫家吸收日本畫風格，進而在作品逐漸產生新的變革。

附記：本篇論文改寫自筆者 2012 年博士論文《日治時期台灣傳統繪畫與近代美術潮流的衝擊》第二章第三節與第五章第二節而成。三位匿名審查員提供諸多寶貴意見與指教，在此謹致上感謝之意。

參考書目

- （清）尊聞閣主人輯，《點石齋畫譜（上）》，復刻版，臺北市：聯亞出版社，1979，頁 64-65。
- 〈一昨日の淡水館月例會〉，《臺灣日日新報》，1901.5.28，版 4。
- 〈太瘦生畫會〉，《臺灣日日新報》，1919.5.18，版漢 6。

¹²¹ 河野元昭，〈文人画と写生画〉，柳町敬直等編集，《日本美術館》（東京都：株式會社小學館，1997），頁 782-795。吉沢忠、山川武，《南画と写生画》（東京都：株式會社小學館，1989）。

- 〈月例會の模様〉，《臺灣日日新報》，1901.3.19，版 4。
- 〈古書畫展覽會盲評〉，《臺報》，1901.6.2，版 4。
- 〈古書畫展覽會評〉，《臺灣日日新報》，1902.8.12，版 4。
- 〈古書畫骨董陳列會〉，《臺灣日日新報》，1908.11.17，版 5。
- 〈臺南書畫展覽會〉，《臺灣日日新報》，1911.2.22，版 3。
- 〈臺展アトリエ巡り俗塵を外に禪味たつぷりの筆勢南畫＝高橋醇領氏〉，《臺灣日日新報》，1927.9.20，版 5。
- 〈臺灣名物武部竹令〉，《臺灣商報》，1901.1.1，版 4。
- 〈臺灣南部物產共進會〉，《臺灣時報》，1911.2，頁 48-51。
- 〈臺灣書畫大會の模様〉，《臺灣日日新報》，1904.1.12，版 5。
- 〈臺灣書畫展覽會〉，《臺報》，1901.5.12，版 5。
- 〈臺灣書畫會〉，《臺灣文藝》4（1902.7），頁 35-36。
- 〈臺灣書畫會〉，《臺灣日日新報》，1901.3.21，版 5。
- 〈臺灣書畫會〉，《臺灣日日新報》，1906.11.10，版 5。
- 〈臺灣書畫會の景況〉，《臺灣日日新報》，1902.9.30，版 5。
- 〈臺灣書畫會大會〉，《臺灣日日新報》，1909.11.25，版 5。
- 〈臺灣書畫會光景〉，《臺灣日日新報》，1910.10.11，版 5。
- 〈臺灣書畫會盛況〉，《臺灣日日新報》，1913.3.23，版 7。
- 〈本島青年畫家畫會〉，《臺灣日日新報》，1919.5.24，版 7。
- 〈共進會の席上揮毫〉，《臺灣日日新報》，1908.11.10，版 5。
- 〈共進會の效果〉，《臺灣日日新報》，1911.2.22，版 2。
- 〈共進會の書畫會〉，《臺灣日日新報》，1908.11.7，版 5。
- 〈共進會彙報其二〉，《臺灣日日新報》，1911.2.3，版漢 2；2.19，版漢 3。
- 〈竹令畫會〉，《臺灣日日新報》，1910.10.7，版 5。
- 〈村瀨畫伯と丸中の展畫〉，《臺灣日日新報》，1907.7.10，版 5。
- 〈法曹俱樂部の美術展覽會〉，《臺灣日日新報》，1908.12.13，版 7。
- 〈近く追薦會を開かれる故鹽川文鵬畫伯の逸話（上）（中）（下）〉，《臺灣日日新報》，1925.11.15-17，版 2。
- 〈青年畫家逝去鳳山の王坤泰氏〉，《臺灣日日新報》，1918.11.13，版 7。
- 〈南部共進會（上）（中）〉，《臺灣日日新報》，1915.10.12-13，版 7。
- 〈南部共進會（下）〉，《臺灣日日新報》，1915.10.14，版漢 6。

- 〈南部共進會開幕式〉，《臺灣時報》，1911.2，頁 69-70。
- 〈南部物產共進會〉，《臺灣時報》，1910.12，頁 36-39。
- 〈宮比會の繪畫展〉，《臺灣日日新報》，1927.11.23，版 2。
- 〈島人士趣味一斑（七）書道繪畫界之一瞥〉，《臺灣日日新報》，1930.7.22，版漢 4。
- 〈師匠訪問：佐橋冠左〉，《臺報》，1901.6.7、20，版 5。
- 〈書畫展覽一瞥〉，《臺灣日日新報》，1915.11.8，版漢 4。
- 〈書畫展覽會〉，《臺灣日日新報》，1915.6.22，版 7。
- 〈書畫展覽會の素人評〉，《臺灣日日新報》，1900.3.24，版 5。
- 〈書畫展覽會一瞥〉，《臺灣日日新報》，1915.6.23，版漢 6。
- 〈書畫會一口評〉，《臺灣日日新報》，1902.7.25，版 4。
- 〈書畫會一瞥評〉，《臺灣日日新報》，1902.7.25，版 4。
- 〈書畫會空前盛況〉，《臺灣日日新報》，1913.3.23，版 6。
- 〈骨董店〉，《臺灣商報》，1900.2.17，版 4；3.25，版 4；4.30，版 4；8.1，版 4；8.27，版 4；10.1，版 4。1901.1.13，版 4。
- 〈教育品展覽會〉，《臺灣日日新報》，1915.6.10，版漢 6。
- 〈淡水館〉，《臺灣日日新報》1898.10.22，版 2。
- 〈淡水館〉，《臺灣商報》，1900.8.21，版 5。
- 〈淡水館の古書畫と席上揮毫〉，《臺灣日日新報》，1903.3.24，版 4。
- 〈淡水館の古書畫展覽と呈茶〉，《臺灣日日新報》，1901.2.26，版 5。
- 〈淡水館の失禮〉，《臺灣商報》，1900.11.24，版 1。
- 〈淡水館の惡弊〉，《臺報》，1901.5.22，版 3。
- 〈淡水館の新古書畫〉，《臺灣日日新報》，1905.9.13，版 5。
- 〈淡水館の腐敗〉，《臺灣商報》，1900.12.18，版 4。
- 〈淡水館月例會（一）-（五）〉，《臺灣日日新報》，1904.11.25-27、29-30，版 5。
- 〈淡水館月例會〉，《臺灣日日新報》，1900.9.10，版 4。
- 〈淡水館月例會〉，《臺灣商報》，1900.6.24，版 5。
- 〈淡水館月例會の素人評〉，《臺灣商報》1900.3.30，版 5。
- 〈淡水館月例會幻燈〉，《臺灣日日新報》，1904.4.20，版 5。
- 〈淡水館月例會評〉，《臺灣商報》，1900.4.27，版 5；6.2，版 5。
- 〈淡水館月例會概評〉，《臺灣日日新報》，1899.12.20，版 5。

- 〈淡水館月例會餘興の中止〉，《臺灣日日新報》，1902.5.13，版 5。
- 〈淡水館月例會餘興素人評〉，《臺灣日日新報》，1900.5.22，版 5。
- 〈淡水館月例會餘興番組〉，《臺灣日日新報》，1902.8.7，版 5。
- 〈淡水館月例會餘興評〉，《臺灣日日新報》，1899.7.4，版 5；8.29，版 5；10.4，版 5；11.14，版 5。1900.1.23，版 5；2.27，版 5；3.27，版 5；4.24，版 5。
- 〈淡水館月例會餘興〉，《臺灣商報》，1900.7.16。
- 〈淡水館古書畫展覽會〉，《臺報》，1902.1.22，版 4。
- 〈淡水館玉突競技會〉，《臺灣日日新報》，1903.7.28，版 5。
- 〈淡水館展覽の古書畫〉，《臺灣日日新報》，1902.10.21-22，版 4。
- 〈淡水館規約〉，《臺灣新報》，1898.1.28，版 4。
- 〈淡水館新古各書畫〉，《臺灣日日新報》，1905.9.14，版漢 3。
- 〈揚文會式〉，《臺灣日日新報》，1900.3.16，版 3。
- 〈揚文會餘聞數件〉，《臺灣日日新報》，1900.3.17，版 2。
- 〈無絃琴〉，《臺灣日日新報》，1909.11.25，版 2。
- 〈瑄樵追思會〉，《臺灣日日新報》，1915.3.19，版 7。
- 〈瑄樵遺墨展覽會〉，《臺灣日日新報》，1915.3.24，版漢 6。
- 〈畫會豫報〉，《新臺灣》，1917.6，頁 69。
- 〈溪仙畫伯抽籤會〉，《臺灣日日新報》，1909.5.15，版 5。
- 〈漫遊書畫家〉，《新臺灣》，(1914.12)，頁 52。
- 〈鄭氏南畫展覽會〉，《臺灣日日新報》，1925.7.4，版漢 4。
- 〈臨時臺灣書畫會〉，《臺灣日日新報》，1904.6.3，版 5。
- 〈鹽川一堂〉，《臺灣商報》1900.9.5，版 5。
- 一記者，〈畫幅抽籤會〉，《運動と趣味》2-2 (1917.2)，頁 53-54。
- 小林松僊，《臺北風景六題》，臺北：杉田書店，1907。
- 才造，〈臺北の畫家〉，《臺灣文藝》4 (1902.7)，頁 8-9。
- 五十嵐公一，〈朝鮮美術展覽會創設と書畫〉，《美術史論叢》19(2003.2)，頁 75-80。
- 井出季和太；黃富三、李翠萍編，《興味の台灣史話》，復刻版，臺北市：南天書局，1997。
- 天南遯叟，《古今名人畫稿》，復刻版，臺北縣：武陵出版社，1983。
- 日本美術院百年史編輯室，《日本美術院百年史（一卷上）》，東京都：財団法人日本美術院，1989。

- 木下靜涯，〈東洋畫鑑查雜感〉，《臺灣時報》，1927.11，頁 23-24。
- 王耀庭，〈日治時期臺灣水墨繪畫的「漢與和」〉，臺灣創價學會藝文中心執行委員會企劃，《日治時期臺灣官辦美展（1927-1943）圖錄與論文集》（臺北市：勤宣文教基金會，2010），頁 98-124。
- 臺灣總督府，《臺灣揚文會策議》，臺北：臺灣總督府，1901。
- 吉川利一、松尾德壽編，《高砂文雅集》，神戸市：高砂文集社，1914。
- 吉沢忠、山川武，《南画と写生画》，東京都：株式會社小學館，1989。
- 成田山書道美術館、河鍋暁斎記念美術館編，《酔うて候：河鍋暁斎と幕末明治の書画会》，京都市：株式會社思文閣，2008，頁 37-38。
- 羽賀銀松編，《高砂文雅集》，臺北：高砂文雅集社，1917。
- 佐藤道信，〈日本画の誕生—つくりられた近代日本画“正史”〉，佐藤道信編集，《日本の近代美術 2 日本画の誕生》，東京都：株式會社大月書店，1993，頁 5-16。
- 佐藤道信，《明治国家と近代美術：美の政治學》，東京都：株式會社吉川弘文館，1999。
- 吳德功，〈觀光日記〉，《台灣遊記》，復刻版，臺北市：臺灣銀行，1960，頁 34-35。
- 呂紹理，《展示臺灣：權力、空間與殖民統治的形象表述》，臺北市：麥田出版社，2005。
- 尾崎秀真，〈臺灣四十年史話（二六）南菜園（中）〉，《臺灣時報》，1937.5，頁 138。
- 村崎長昶，《記憶をたどつて八十年の回顧録》，東京都：西田書店，1983，。
- 周明聰主編，《畫舫千秋蓬萊心：台灣美術源流展（1736-1945）》，臺北市：國父紀念館，2008。
- 岡本真希子，《植民地官僚の政治史：朝鮮、台灣總督府と帝国日本》，東京：三元社，2008。
- 岩切友里子編，《北齋展》，東京：日本經濟新聞社，2005。
- 東京文化財研究所編纂，《日本美術協會第一卷》，東京都：ゆまに書房，2001。
- 林柏亭，〈三位傑出的畫家〉，《明清時代台灣書畫》，臺北市：文建會，1984，頁 436-440。
- 林翠鳳，〈詩人畫家鄭坤五〉，《臺灣文獻別冊 7》，南投市：國史館臺灣文獻館，2003，頁 22-28。
- 林翠鳳主編，《鄭坤五研究》，臺北市：文津出版社，2004。

- 林錫慶編，《東寧墨蹟》，臺北：東寧墨蹟編纂會，1933。
- 河野元昭，〈文人画と写生画〉，柳町敬直等編集，《日本美術館》，東京都：株式會社小學館，1997，頁 782-795。
- 空，〈共進會の書畫骨董〉，《臺灣日日新報》，1911.2.11，版 6。
- 洪敦光、彭珍姜主編，《洪敦光東洋書畫收藏展專集》，新竹縣：洪敦光，1995。
- 胡巨川，〈鄭坤五與太瘦生〉，林翠鳳主編，《鄭坤五研究》，臺北市：文津出版社，2004，頁 279-297。
- 原房助編，《臺灣大年表》，臺北市：編者，1925。
- 高以璇、胡懿勳主訪編撰，《林玉山：師法自然》，臺北市：國立歷史博物館，2004。
- 高橋月海，《臺灣名所》，臺北：杉田書店，1907。
- 國立歷史博物館編輯委員會編，《魏清德舊藏書畫》，臺北市：史博館，2007。
- 崔詠雪撰稿，《在水一方：一九四五年以前台灣水墨畫》，臺中市：國立臺灣美術館，2004。
- 張隆志，〈跨國主義與台灣近代史研究：日治初期台灣殖民文化史的再思考〉，收於王宏仁、郭佩宜主編，《流轉跨界：跨國的台灣·台灣的跨國》，臺北市：中研院人社中心亞太區域研究專題中心，2009，頁 321-346。
- 莊素娥，〈揚州八怪對台灣早期水墨畫的影響〉，《藝術學》24 期（2008.1），頁 77-102。
- 勝山洋光主編，《遊目騁懷：寄暢園所藏台灣早期書畫》，臺中市：文化部資產局，2012。
- 揖斐高，《江戸の文人サロン：知識人と芸術家たち》，東京都：株式會社吉川弘文館，2009。
- 黃琪惠，《日治時期台灣傳統繪畫與近代美術潮流的衝擊》，臺北市：國立臺灣大學藝術史研究所博士論文，2012。
- 塘翠生，〈一瞥したある嘉義の共進會 第二回臺灣南部物産會所見〉，《臺灣時報》，1915.12，頁 56-60。
- 楊永彬，〈日本領台初期日台官紳詩文唱和〉，收於若林正文、吳密察主編，《台灣重層近代化論文集》，臺北市：播種者文化，2000，頁 105-162。
- 葉心潭，《日治時期台灣小學書法教育》，臺北市：蕙風堂，1999。
- 潤庵生，〈鳳山太瘦生畫序〉，《臺灣日日新報》，1917.2.4，版漢 6。
- 蔡家丘，《草枕：日治前期日本來台書畫家的創作與遊歷（1908-1927）》，國立臺

灣大學藝術史研究所碩士論文，2007。

蔡龍保，〈日治初期台灣總督府的技术人力之招募：以土地調查事業為例〉，《國立政治大學歷史學報》35期（2011.5），頁75-143。

蕭再火編，《台灣先賢書畫選集》，南投縣：思賢莊養廉齋，1980。

蕭瓊瑞，《府城民間畫師專輯》，臺南市：南市政府，1996。

賴明珠，《日治時期台灣東洋畫壇的麒麟兒：大溪畫家呂鐵州》，桃園市：桃園縣立文化中心，1998。

賴毓芝，〈伏流潛借：1870年代上海的日本網絡與任伯年作品中的日本養分〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》14期（2003.3.），頁211-212。

謝里法，〈林玉山的回憶〉，《雄獅美術》100期（1979.6），頁55。

顏杏如，〈流轉的故鄉之影：殖民地經驗下在台日人的故鄉意識、建構與轉折〉，收於若林正文、松永正義、薛化元主編，《跨域青年學者台灣史研究論集》，臺北縣：稻香出版社，2008，頁173-187。

顏娟英，〈「日本画」の死：日本統治時代における美術發展の困難〉，《美術研究》398号（2009.8），頁31-51。

顏娟英，〈一九一〇年代台灣の美術活動：植民地官方品味の変遷〉，收於東京文化財研究所美術部編，《大正期美術展覽會の研究》，東京：東京文化財研究所，2005，頁413-421。

顏娟英，〈營造南國美術殿堂：台灣展傳奇〉，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀（上冊）》，臺北市：雄獅，2001，頁174-187。

鵬，〈大冶一爐（二百〇二）〉，《臺灣日日新報》，1911.10.8，版1。

讀畫書樓主人，〈臺灣に於ける書家と畫家〉，《臺灣時報》，1923.2，頁68-70。

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