

跨境交流下的臺灣水彩畫壇 (1907-1930) 誕生

Birth of Taiwanese Watercolor Under Cross-regional Exchange (1907-1930)

劉錡豫 / 國立臺灣師範大學藝術史研究所碩士

Liu, Chi-Yu / Master, Graduated Institute of Art History, National Taiwan Normal University

摘要

本文從畫會、師承與旅行等涉及交流面向的議題，反思日治初期臺灣水彩畫壇如何在臺日水彩畫壇的跨境互動下誕生。本文首先回顧日本洋畫舊派對臺灣早期水彩畫的影響，以及重新梳理石川欽一郎來臺後指導學生的生平與創作，指出日籍學生較早活躍於日本畫壇。其次，本文根據日本水彩畫會展覽目錄，留意到許多在臺水彩畫家入選的事實，同時該會成員也頻繁來臺寫生、辦展，形成交流的現象，甚至臺灣七星畫壇、臺灣水彩畫會的成立，也與該會或多或少有關。最後，本文以七星畫壇成員陳英聲與藍蔭鼎 1928 年前往東北亞從事水彩寫生旅行為例，將他們放在日本水彩畫壇寫生旅行的風潮下檢視，並分析其作品圖像，闡述水彩畫和國土建設、交通觀光之間的密切關聯。

關鍵詞：水彩畫、滿洲、石川欽一郎、陳英聲、日本水彩畫會、藍蔭鼎

Abstract

This article explores the relationship between the early watercolor painting scenes in both Taiwan and Japan during the Japanese colonial period, focusing on topics such as painting associations, mentorship, and travel. First, reviews are conducted on the influence of the traditional Japanese Yōga school (Western-style painting) on Taiwanese watercolor painting, with Ishikawa Kinichiro's mentorship of students after he relocated to Taiwan also examined. The article points out that Japanese students' involvement in the Japanese art scene was earlier than that of Taiwanese students. Second, based on the exhibition catalog of *Nihon Susai* (Japan Watercolor Exhibition), it is noted that many watercolor painters who were living in Taiwan were selected for the exhibition. At the same time, *Nihon Susai* members also frequently traveled to Taiwan to paint *en plein air* and present exhibitions, which led to exchanges between the two sides. The establishment of Taiwan's Seven Star Painting Association and Taiwan Watercolor Association also had some connections to *Nihon Susai*. Finally, with the *plein air* painting trip to Northeast Asia in 1928 taken by Chen Ying-Sheng and Lan Yin-Ding, members of the Seven Star Painting Association, as an example, analysis is done on their experiences under the then trend of *plein air* painting trips which was popular among those in the Japanese watercolor painting scene, with their works examined to expound on the close relationship between watercolor painting and national construction, transportation, and tourism.

Keywords: Watercolor painting, Manchuria, Ishikawa Kinichiro, Chen Ying-Sheng, *Nihon Susai* (Japan Watercolor Exhibition), Lan Yin-Ding

一、前言

衆所周知，水彩畫（watercolor）在臺灣的移植與傳佈，與石川欽一郎（1871-1945）的推廣有著密切關係。石川兩次來臺期間，藉由擔任教職、舉辦畫展與發表大量的插畫評論，推動水彩畫普及。之後隨著弟子倪蔣懷（1894-1943）、藍蔭鼎（1903-1979）與李澤藩（1907-198）等人延續成果，水彩畫得以成為臺灣美術史的重要一章。

不過過往對臺灣水彩畫的研究，大多以個別畫家的貢獻和創作活動為主，缺乏概括性的整體研究。其中，2008 年由國立歷史博物館與國立臺灣美術館舉辦《臺灣水彩 100 年》特展，藉由展覽呈現水彩畫在臺灣一世紀的發展，並且

投稿日期：112年4月17日；通過日期：112年6月16日。

出版圖錄，收錄顏娟英、王秀雄、劉文煒、蘇意茹與巴東的專文，可說是少數完整梳理臺灣水彩畫發展史的著作。

其中，顏娟英在《臺灣水彩 100 年》的文章以石川欽一郎為中心，統整日治時期臺灣水彩畫的演進，可說是其過去對日治時期臺灣西洋美術發展的研究成果。¹ 文中分述石川兩次來臺的影響和貢獻，但礙於篇幅，對於 1907 年至 1916 年間的教學成果，僅指出他的影響力主要偏重在臺日本人文化圈，並認為在教育上成果不如第二階段的豐碩。² 隨著近年各項新史料的出土，以及相關基礎研究逐漸完備，提供我們從近代日本，乃至東亞地區水彩畫發展的視角，重新審視臺灣水彩畫壇的成因。實際上，過去已有不少學者以石川欽一郎為中心探索過此研究取徑。³ 藉由前述成果，以及新進的史料，筆者著重從跨境互動的視角，以日治初中期為範圍，探討日本水彩畫對臺灣水彩發展的影響，尤其著重於師承、畫會網絡與寫生旅行等交流議題。換言之，即是以人的移動為核心，思考水彩畫如何在臺灣落地生根的過程。

首先，筆者將在第一節回顧日本近代水彩畫的發展，以及石川欽一郎來臺前後，臺灣水彩畫的概況，包含日治初期就已來臺的水彩畫創作者，以及石川在不同場合指導下的學生。基於史料考察，集中於石川之外，過去鮮為人知的日籍水彩畫家身分及作品，重新梳理出他們的師承與創作。

第二節將著重以畫會活動的角度，思考大正至昭和初期日本水彩畫會與臺灣水彩畫壇的交流。包含在臺水彩畫家入選日本水彩畫會展，以及該會畫家來臺寫生、辦展等情況，如何促成兩地水彩畫壇的發展與交流。其次，梳理七星畫壇與臺灣水彩畫會的活動，指出這些美術團體對臺灣水彩畫發展的影響。

第三節，筆者將焦點放在水彩畫家的寫生旅行（Travel Sketching）風潮，如何影響臺灣水彩畫的發展。學者瀨尾典昭指出，寫生旅行為「水彩畫家的遺傳

基因」，他以同時代日本的蒼原會與日本水彩畫會為例，說明近代日本水彩畫家結伴旅行、從事寫生活動的情況。⁴ 蔡家丘則注意到，對日治初期來臺的旅行畫家而言，攜帶便利的水彩畫具比油畫更適合進行現場寫生，以至於早期來臺的西洋畫家中，以水彩畫家為多。⁵ 筆者回顧日本水彩畫家寫生旅行的風潮，以及來臺的案例，其次藉由陳英聲（1896-1961）與藍蔭鼎（1903-1979）結伴前往朝鮮、滿洲與日本的海外旅行，說明臺灣水彩畫家置身在此風潮的事實，以及其畫中的異地風景表現。

有關 1928 年陳英聲與藍蔭鼎的寫生旅行，過去學界所知甚少。劉錡豫通過陳英聲家屬保存的水彩作品，重建兩人遊歷足跡，並確認他們是結伴同行，且視陳英聲與藍蔭鼎為日治時期臺灣畫家前往朝鮮寫生旅行的先驅。⁶ 在此之上，筆者著重闡述陳英聲與藍蔭鼎作為水彩畫家的身分，視其為臺灣水彩畫家海外旅行的先行者，並將此次旅行放在日本水彩畫家結伴寫生旅行的風潮來檢視。本文最後將總結各節內容，思考日治時期臺灣水彩畫壇如何在臺灣與日本水彩畫家彼此跨境交流的過程中成立。

二、日治初期臺灣水彩畫壇的形成

追溯臺灣水彩畫的出現，自然與日本幕末明治時，自歐洲引進洋畫的歷史背景有關。明治維新以後，日本政府成立工部美術學校，聘請義大利畫家豐塔涅西（Antonio Fontanesi, 1818-1882）指導。該校隸屬主導建築、道路等建設的工部省，可見日本最早將美術視為技術的移植，屬於殖產興業的政策。⁷ 工部美術學校中，淺井忠（1856-1907）、小山正太郎（1857-1916）等人所主導的明治美術會，是日本最初的西洋畫美術團體，日後被稱作舊派（或脂派）。

另一方面，旅歐期間師事法國畫家柯倫（Raphael Collin, 1850-1916）的黑田清輝（1866-1924）返日後成立的東京美術學校（今東京藝術大學），則由主責教育的文部省管理。之後黑田成立的美術團體白馬會，與明治美術會形成對

4 瀨尾典昭，《近代日本水彩画一五〇年史》（東京：國會刊行會，2015），頁 193-239。

5 蔡家丘，〈草枕：日治前期日本來臺書畫家的創作與遊歷（1908-1927）〉（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2007），頁 18、65。

6 劉錡豫，〈從平壤大同江到滿洲大連港：1928 年陳英聲的東北亞寫生旅行〉，《名單之後：臺府展史料庫》，網址：<<https://psc.is/4wasbj>>（2023.3.21 瀏覽）。

7 佐藤道信著、林暉鈞譯，〈近代日本の「美術」と「美術史」〉，《現代美術學報》30 期（2015.11）頁 13-52。

立，被稱作新派（或紫派）。

相較新派，早期日本水彩畫家大多與舊派有關，如石川欽一郎與水彩畫運動領導者大下藤次郎（1870-1911）都出自明治美術會，並分別師事該會成員淺井忠與原田直次郎（1863-1899）。後來大下將創作重心轉向水彩，1901 年其撰寫的《水彩画之栞》成為暢銷書，使水彩畫逐漸蔚為熱潮。除此之外，著名水彩畫家三宅克己（1874-1954）、丸山晚霞（1867-1942）等人也都出自該會，或是師事該會出身的舊派畫家。

（一）日治初期在臺日籍水彩畫家的舊派網絡

石川欽一郎早年在印刷局等政府單位工作，期間參與明治美術會，並向英國水彩畫家阿爾弗雷德·伊斯特（Alfred East, 1849-1913）私下請益。⁸ 一如許多明治美術會的成員，1899 年起石川投身於軍旅，奔波於八國聯軍、日俄戰爭，以及臺灣原住民所在的高山，一方面以其英語長才擔任通譯與外國人交涉，另一方面在長官的要求上，繪製戰地場景獻給明治天皇。⁹

作為陸軍通譯的石川欽一郎，被頻繁地調派前線與新佔領地，除了與他在外交上的良好評價有關，更重要的是，西洋美術當時肩負與攝影共同的功能，是代替天皇前往各地親自巡幸的視覺工具，將帝國情報盡收於天皇眼前，實現「近代的國見」。¹⁰ 對石川而言，相較油畫，水彩輕便且適合隨身攜帶作畫，能在戰場上速寫，或是攜入危機四伏的山地寫生。觀察石川敬獻明治天皇的山地風景畫，詳細刻畫山勢走向、植被面貌，以及日軍開闢的山路、沿途設施與

8 楊永源推測，石川可能曾在伊斯特赴日受明治美術會邀請演講期間到場聆聽，並與伊斯特有著長期書信往返的獨特「師生」關係，而石川後來的畫論亦與伊斯特的著作有關，可見其影響。詳見楊永源，〈石川欽一郎臺灣風景畫中“地方色彩”概念的建構〉，《藝術學研究》3 期（2008.05），頁 73-119。

9 明治美術會的畫家中，二代目五姓田芳柳（1864-1943）、東城鉦太郎（1865-1929）、石川欽一郎等人，都有從軍或隨軍前往戰地繪製戰爭寫生的經驗。上述三人都曾在淺草パノラマ館繪製全景戰爭畫。詳見東洋文化協會編，《幕末・明治・大正回顧八十年史第 11 輯》（東京：同編者，1936），頁 283。

10 國見一詞出自日本記紀神話（〈古事記〉與《日本書紀》），是指天皇站在高山或高樓上俯瞰領地，知曉治下百姓生活的作法。明治維新以後，天皇開始離開御所前往各地巡幸，不能所及之處則由皇室成員代為行啓，或是透過寫真或西洋繪畫製作成記錄帖。如明治美術會的山本芳翠（1850-1906），也曾隨伊藤博文巡視九州與沖繩，以油畫記錄沿途風景名勝與建設，獻給天皇觀覽。相關研究見西澤駿介，〈國見歌試論：『古事記』四一番歌謡、五三番歌謡における〈政治の詩学〉〉，《青山語文》52 卷（2022.03），頁 113-128；宮內廳，《明治天皇邦を知り国を治める—近代の国見と天皇のまなざし》（東京：宮內廳，2015）。另一方面，隨著日本確立為近代民族國家，此種視角也可以理解為一種權力式的凝視與觀看，類似類似後殖民理論中的「帝國凝視」（gaze）。感謝匿名審查委員提醒。



圖1 石川欽一郎，〈台灣蕃地見取図〉，1910，紙本、水彩，日本宮內廳宮內公文書館典藏，圖片來源：書陵部所藏資料目録・画像公開システム。



圖2 石川欽一郎，〈古廟（水彩畫原色版）〉，1908，圖片來源：《みつゑ》第42（1908.10）。

隘勇線等（圖 1），表現出紀實性強的細緻風格，與他同一時期描繪臺灣風俗的作品截然不同（圖 2）。¹¹

日本將西洋繪畫視為紀實的技術，包含石川在內的洋畫家被四處外派，記錄帝國前線或佔領地情形，才促成洋畫首次在臺灣出現。因此

11 石川欽一郎，〈タツタカの思出〉，《臺灣時報》（1929.11），頁 121-130。中文參照顏娟英譯，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀（上）》（臺北：雄獅，2001），頁 42-48。

早在 1907 年石川赴臺前，臺灣就有能繪製水彩的畫家，其中又以舊派有關的人士為主，例如山下靜一（1872-?）、須賀金之助（1874-?）與高橋精一（1874-?）。

山下靜一又名山下江東，早年於明治美術會本多錦吉郎（1851-1921）所主持的畫塾「彰技堂」學習西畫，1890 年進入東京美術學校，兩年後退學，於石版工廠內學習珂羅版印刷。1898 年起他受雇大藏省，隔年隨臨時臺灣土地調查局來臺。¹²1903 年以江東爲名經營「臺灣造畫館」，業務內容包含肖像畫、圖案畫與水彩畫，曾參與實業家石坂莊作（1870-1940）出版的《臺島踏查實記》插畫，以及繪製參加第五回內國勸業博覽會的臺灣風俗圖等。¹³之後他轉任桃園廳擔任土地調查技手，可能於 1910 年代初期離臺。¹⁴

須賀金之助則於 1897 年來臺，1901 年起先後任教國語學校、臺北中學校（今建國中學）與高等女學校等。他以須賀蓬城之名以南畫、書法及篆刻活躍臺北書畫壇，參與臺灣書畫會。根據履歷表，須賀曾向野崎華年（1862-1936）「學習鉛筆、水彩及油繪。」¹⁵後者是住在名古屋的水彩畫家，曾向高橋由一弟子河野次郎（1856-1934）習畫，並前往京都向淺井忠請益，被譽爲「名古屋洋畫壇的耆宿」。¹⁶

最後是畢業於仙台私立東華學校的高橋精一，1890 年隨東京師範學校任教的明治美術會成員小山正太郎（1857-1916）習畫，並取得圖畫科及博物科教員認證。1907 年起擔任國語學校圖畫教師，之後在淡水中學校、總督府醫學專門學校擔任囑託，著有《日本蛇類大觀》（1930）。其子高橋唯一曾入選府展。¹⁷

12 〈山下靜一ニ第五回內國勸業博覽會出品ニ關スル事務ヲ囑託ス〉，《總督府公文類纂》，00000795017，國史館臺灣文獻館，1902.09.10。

13 〈廣告〉，《臺灣日日新報》（1903.6.5），版 6；石坂莊作，《臺島踏查實記》（臺北：臺灣日日新報社，1904）；月出皓，《臺灣館》（臺北：第五回內國勸業博覽會灣臺協贊會，1903），頁 47-50。

14 〈桃園廳技手山下靜一昇級、賞與、依願免〉，《總督府公文類纂》，00001719037，國史館臺灣文獻館，1910.1.1。

15 〈大正七年永久保存進退（高）第五卷〉，《總督府公文類纂》，T0797_01_009_0455，中研院臺灣史研究所檔案館，1918.05.13。有關須賀金之助的研究，另見劉錡豫，〈臺灣神社美術收藏的建立、展示與戰後流轉〉（臺北：國立臺灣師範大學藝術史研究所碩士論文，2020），頁 46-55。

16 帝國地方行政學會，《文部時報》第 1172 至 1183 期（東京：同編者，1975），頁 91；馬場籍生著，《名古屋新百人物統》（名古屋：珊瑚社，1922），頁 86-87。

17 〈阿緞廳屬高橋精一國語學校助教授ニ任用ノ件〉，《總督府公文類纂》，00001239052，國史館臺灣文獻館，1906.12.25；游聞雅，〈近代日本畫在淡水的發展、傳承與風土詮釋：以畫家木下靜涯、陳敬輝爲探討中心〉（臺北：國立臺灣師範大學藝術史研究所碩士論文，2021），頁 82。

值得一提的是，高橋的老師小山正太郎，與同爲明治美術會的石川欽一郎相識，在石川來臺前寄信關切：「在臺灣此所謂瘴癘之地，千萬保重等等。」

可見兩人的情誼。¹⁸之後石川來臺借國語學校的宿舍舉辦洋畫研究會，實際上也是借用高橋精一的宿舍。¹⁹根據《臺灣日日新報》報導，有關研究會的聯絡最初是由高橋精一負責，推測研究會最初是借後者的宿舍舉行，之後高橋也參與了石川籌組的洋畫研究所，可見由舊派畫家串聯的網絡與交誼。²⁰

除此之外，也有疑似出身其他師承的水彩畫家，例如 1901 年來臺的《臺灣日日新報》記者宮本萬助（又名萬輔、魚僊、南曉，1878-1926），擅長洋畫、日本畫與攝影。²¹1906 年曾於後藤新平的送別會中展示其繪製的〈水彩滿洲曠野之曉色〉。²²

包含石川在內，這些日治初期來臺的洋畫家之所以多爲舊派，原因除了來臺時間尚早，遠離日本中央畫壇新舊派的對立，主要因素是舊派畫家與負責國土建設、殖產興業之工部省官僚網絡的關係更緊密。像石川一樣投身政府部門或從軍的畫家，隨著帝國的擴張而散佈海外，以其職業技術活躍各領域。²³從作畫方式來考慮，來臺洋畫家中，石川、高橋與須賀，都與將洋畫視爲技術的工部美術學校有間接關係，而作爲師長的淺井忠、小山正太郎所擅長的「道路山水」，更是透過單點透視描寫道路與兩側田舍、樹木，營造西洋寫實的空間感，適合與地圖繪製、道路鋪設等工作結合，創作出紀實性強的風景。

18 石川欽一郎，〈台灣風景の回想〉，《臺灣時報》（1935.06），頁 52。中文參照顏娟英譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁 54。

19 過往研究多以爲石川是在自己宿舍舉辦，不過石川當時尚未在國語學校任教。此外，根據 1914 年三宅克己的描述，石川的宿舍仍是在「總督府陸軍部內院」，可見石川縱使任教，亦居住在總督府陸軍的宿舍中。詳見三宅克己，〈台湾旅行の所感〉，《みづゑ》第 110（1914.04）。中文參照顏娟英譯，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁 59。

20 〈洋畫研究會〉，《臺灣日日新報》（1908.2.19），版 5。

21 宮本萬助在《臺灣日日新報》上時常被寫作「宮本萬輔」，不過比對宮川次郎著《新台湾の人々》的內容，可以確認兩者爲同一人。見宮川次郎，《新台湾の人々》（東京：拓殖通信社，1926），頁 356-357。有關宮本萬助的繪畫師承，目前並未找到直接的資料，不過從他曾短暫任職過《京都日日新聞》的事實，以及其早期雅號「魚僊」，推測與同樣在《京都日日新聞》上繪製新聞插畫的日本畫家久保田米僊有關。詳見宮川次郎，《新台湾の人々》，頁 356-357；〈飛行機六百十一號 鹿港飛行場へ著陸の際 二百米突の上空から墜落 千枝操縦士は頻死の重傷同乗の宮本本社記者は即死〉，《臺灣日日新報》（1926.2.16），夕刊版 2。

22 〈長官送別會狀況〉，《臺灣日日新報》（1906.9.29），版 2。

23 類似的情況也出現在日本畫畫家身上，黃琪惠的研究指出，隨著江戶幕府崩壞，傳統畫派失去幕藩支持，不得不進入明治政府，以其繪畫技能從事地圖測繪、商品或植物圖像的製作，甚至隨軍前往海外殖民地，或是看準殖民地的高薪，能使他們一展長才等。詳見黃琪惠，〈日治初期日本畫的移植、接納與挪用〉，《臺灣美術》116 期（2019.11），頁 8-9。

（二）紫瀾會及洋畫研究所中的臺日籍水彩畫家

雖說石川來臺前就有水彩畫家存在，但數量上無法形成畫壇，也缺乏社會關注，例如雖然 1906 年《臺灣日日新報》便可見水彩雜誌《みづゑ》的書訊，但第一檔水彩畫展卻等到 1908 年石川在國語學校所舉辦的個展才出現。²⁴

從臺灣水彩畫發展的角度來看，筆者認為石川個展後於《臺灣日日新報》發表的文章〈水彩畫と臺灣風光〉，可說是視為把水彩畫移植到臺灣的宣言（Manifesto）。他在文中向臺灣讀者介紹水彩畫，主張：「所謂愛好風雅的素人畫家，..... 最適合水畫（水彩畫）。這是因為材料的處理相當簡便之故。」²⁵ 並以呼籲式的口吻，藉由水彩喚起讀者對臺灣風景的自豪感：「爲了讓此地被隱沒的美趣廣爲人所知 水彩畫正是既有趣而且方便的工具。..... 用水彩畫來向世人介紹這裡的佳景吧！」²⁶ 依內文推測，〈水彩畫と臺灣風光〉是以在臺定居的日本人爲書寫對象，而這群人也是石川這段時期主要推廣水彩畫的目標。

隔月，在石川發表在《みづゑ》的文章〈水彩畫家と油畫〉中，他指出部分水彩畫家僅專攻水彩，忽視油畫等媒材，對此感到不以爲然，他認為水彩畫家應廣泛研究版畫、粉彩、油畫、鉛筆畫，而油畫家亦須多研究水彩。石川認為，水彩與油畫並非敵對，而是有互補性的畫種。²⁷ 乍看兩篇幾乎同一時間發表的文章訴求的對象不同，但卻都有向外部領域擴展水彩畫的用意。

文章發表後數日，石川借高橋精一宿舍舉辦洋畫研究會，後來命名爲紫瀾會。²⁸ 該會課程包含石膏像或模特兒素描，以及使用水彩或油畫從事戶外寫生。成員分成兩個部分，首先是較早加入，且身兼正職而對繪畫有興趣的

24 〈讀書界〉，《臺灣日日新報》（1906.6.13），版 1；〈水彩畫展覽會〉，《臺灣日日新報》（1908.1.18），版 5。

25 石川欽一郎，〈水彩畫と臺灣風光〉，《臺灣日日新報》（1908.1.23），版 4。中文參照顏娟英譯，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁 30。

26 石川欽一郎，〈水彩畫と臺灣風光〉，版 4。中文參照顏娟英譯，《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀（上）》，頁 31。

27 石川欽一郎，〈水彩畫家と油畫〉，《みづゑ》第 33（1908.02），頁 3-4。

28 〈洋畫研究會〉，版 5。紫瀾會一詞出自取名自石川數年前於日本參與過的同名畫會。

日本人，例如任職陸軍部的小熊寅之助（生卒年不詳）²⁹、警察本署的小早川守（小早川篤四郎，1893-1959）³⁰、臺北法院的渡邊竹次郎（1873-?）³¹ 與入江操（生卒年不詳）³²。其次是石川的臺北中學校學生，如吉澤初藏（1894-?）³³、富永親德（1897-1974）³⁴ 等。

1910 年石川欽一郎任教後，紫瀾會的活動一度中止。因爲同一時間石川在中學校成立寫生班，而 1912 年又有臺北洋畫研究所成立，這三個以石川爲中心的組織同質性極高，成員十分相近。³⁵

除了原紫瀾會的成員，中學校寫生班加入馬場勝次（生年不詳，於 1911-1915 年間逝世）³⁶、古川義光（1897-1959 年後）³⁷、岩瀨義男（生卒年不詳）³⁸、

29 小熊寅之助，任職於陸軍部，之後轉任朝鮮土地調查技手，曾入選第一回鮮展。詳見〈美展入選〉，《每日申報》（1922.5.31），版 2；印刷局，〈參謀本部〉，《職員錄 明治 39 年（甲）》（東京：同編者，1906），頁 254。

30 〈雇小早川守賞與〉，《總督府公文類纂》，00001444048，國史館臺灣文獻館，1908.11.17；有關小早川篤四郎的生平，可參考黃琪惠，〈再現與改造歷史——1935 年博覽會中的「臺灣歷史畫」〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》20 期（2006.03），頁 109-173。

31 〈裁判所書記渡邊竹次郎外一名臺灣總督府法院書記任用ノ件〉，《總督府公文類纂》，00001119028，國史館臺灣文獻館，1905.02.24。

32 入江操，德島人，先後任職於臺北地方法院、財務局、新竹廳財務課等處。見臺灣總督府職員錄系統，網址：<https://who.ith.sinica.edu.tw/>（2023.3.28 瀏覽）。

33 吉澤初藏，京都人，1914 年畢業於臺北中學校第二部，後任農事試驗場等處，曾入選兩回臺展。詳見臺灣總督府臺北中學校，《臺灣總督府臺北中學校一覽》（臺北：同編者，1915），頁 139。

34 富永親德，熊本人，1914 年畢業於臺北中學校第二部，後任臺灣銀行。1924 年畢業東美校，隔年起擔任東京市立第二中學校圖畫科主任，曾入選兩回帝展。詳見臺灣總督府臺北中學校，《臺灣總督府臺北中學校一覽》，頁 141；東京美術學校校友會，《東京美術學校校友會會員名簿》（東京：同編者，1934），頁 45；第二東京市立中學校編，《概覽》（東京：同編者，1928），頁 26；石川欽一郎，〈富永親德君の個展〉，《臺灣日日新報》（1924.8.6），版 6。

35 白適銘編著，《日治時期美術團體 1895-1945》（臺北：藝術家，2019），頁 28-32。

36 馬場勝次，佐賀人，1911 年畢業於臺北中學校第二部，在 1915 年出版的《臺灣總督府臺北中學校一覽》，註明其已去世，因此。詳見臺灣總督府臺北中學校，《臺灣總督府臺北中學校一覽》，頁 133。

37 古川義光，愛媛人，早年隨兄長來臺定居，畢業於臺北中學校第二部乙組，之後赴日進入日本美術學校，師事藤島武二，返臺後經營洋服店。曾入選多回臺、府展。戰後返日後定居愛媛松山並擔任教師。詳見臺灣總督府臺北中學校，《臺灣總督府臺北中學校一覽》，頁 107；〈街の新人〉，《大阪朝日新聞台灣版》（1940.6.12），版 5；大澤貞吉，《臺灣關係人名簿》（橫濱：愛光新聞社，1959），頁 159。出生年參照臺灣總督府臺北中學校，《生徒成績表》自大正五年四月至大正六年三月（臺北：同編者，1917），頁 11。

38 岩瀨義男，福岡人，1914 年畢業於臺北中學校第二部，隨後以志願兵身分入伍。詳見臺灣總督府臺北中學校，《臺灣總督府臺北中學校一覽》，頁 143。

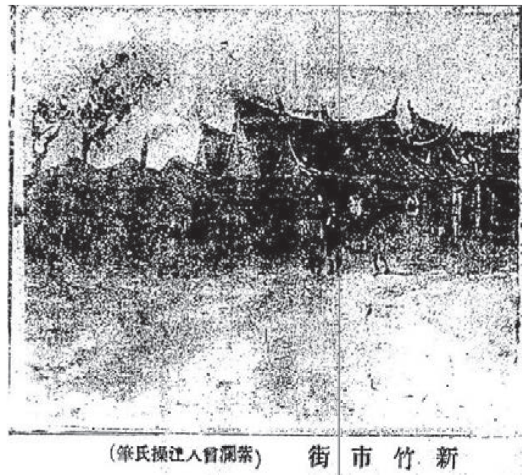


圖3 入江操，〈新竹市街〉，圖片來源：《臺灣日日新報》，（1912.12.4），版7。



圖4 小熊寅之助，〈春ノ野〉，圖片來源：《臺灣愛國婦人》n79，1915。

別府貫一郎（1900-1992）³⁹、松崎明長（松ヶ崎亞旗，1898-1938）⁴⁰ 等中學生。臺北洋畫研究所除了紫瀾會成員，還加入高橋精一、森田豐（生卒年不詳）、殖產局農務課的小沼謙次郎（1879-?）⁴¹，以及臺籍學生林濟川（1893-?）⁴²。

觀察上述石川學生的作畫風格，會發現他們時而跟隨石川畫風，時而以自己的偏好摸索西洋美術。1910 年紫瀾會展覽，《臺灣日日新報》刊登小熊寅之助、小早川守、入江操等人的風景寫生，可以看出石川的影響，如入江〈新竹市街〉（圖3），強調寺廟燕尾的構圖，便呼應了石川對臺灣寺廟的創作偏好。

39 別府貫一郎，佐賀人，就讀臺北中學校第二部，之後赴日於川端畫學校習畫，往返臺日參與畫會活動。1929 年赴歐，返日後仍活躍於春陽會、國畫會、新文展等。詳見美術年鑑社編，《現代美術家総覧》昭和 19 年（東京：美術年鑑社，1944），頁 102；〈別府氏渡歐決定〉，《臺灣日日新報》（1928.10.28），夕刊版 1；臺灣總督府臺北中學校，《臺灣總督府臺北中學校一覽》，頁 107。

40 松崎明長，又名松ヶ崎亞旗，東京人，畢業於臺北中學校第二部與早稻田大學商學部，自 1930 年代起入選臺展、府展與日本二科會，並先後成立臺灣美術聯盟、洋畫十人展等美術團體；詳見時事新報社編，《時事年鑑》昭和 5 年版（東京：同編者，1929），頁 480；〈東都新進畫家松ヶ崎亞旗氏來臺—北一中の出身で畑違ひの早大商科出—〉，《臺灣日日新報》（1932.8.4），夕刊版 3；臺北中學校，《臺灣總督府臺北中學校一覽》，頁 105。

41 小沼謙次郎，茨城縣人，早年任陸軍憲兵軍曹，1911 年起任臺灣總督殖產局，曾為農學博士金子昌太郎的著作《甘蔗農學》（1912）繪製彩色甘蔗插圖。詳見〈恩給証書下附（小沼謙次郎）〉，《總督府公文類纂》，00002481017，國史館臺灣文獻館，1917.01.01；金子昌太郎，《甘蔗農學》（東京：糖業研究會，1912），頁 3。

42 林濟川，臺中人，1911 年畢業於國語學校師範部，任教於老松公學校，之後進入板橋林家工作，歷任大有物產株式會社管事、漢治萍公司監察等。曾參與臺灣文化協會，育有五子，長子為臺灣獨立運動者史明（1918-2019）。

與美感主張。⁴³ 至於 1915 年小熊在《臺灣愛國婦人》的插畫〈春ノ野〉（圖4），則與石川的風格明顯不同，明朗的大自然背景與戶外光線，讓人聯想到日本外光派的畫風。

石川教導的臺北中學校學生，富永親德、別府貫一郎、古川義光等畢業後赴日習畫，其餘還有像是野田正明（生卒年不詳）、橫山精一（1898-?）、秋本好春（1900-?）、橫田太郎（1895-?）與北川義雄（1892-?），雖未在紫瀾會、中學校寫生班或洋畫研究所的報導被提到，但日後仍有入選臺府展，其中橫山精一更成為 1930 年代高雄畫壇的領導人物，透過組織在野畫會發揮影響力。⁴⁴

至於國語學校的日籍學生裡，也有片瀨弘（1894-?）、鈴木千代吉（生卒年不詳）、龜井和（1893-?）、山本磯一（1896-?），以教職員的身分傳播西洋美術，活躍於臺府展，其中鈴木千代吉曾在紫瀾會與蛇木會的聯展中展出〈曠野〉。⁴⁵ 受限於現存作品不足，難以判斷上述學生水彩畫的具體風格，不過從他們都曾受石川的教導，且日後都入選臺府展，可見不應低估石川首次來臺的影響力。

除此之外，當時臺灣重要的書畫圖錄《高砂文雅集》（1917），除了收錄石川與洋畫研究所森田豐的水彩畫圖版，還有高等女學校學生疑似水彩畫的習作，從時間點來看，她們是須賀金之助的學生，書中還收錄臺南一位少年畫家田尻一郎（1894-1925）的的兩件水彩。⁴⁶ 由此可見，當時臺灣並不只有石川在指導水彩畫。

至於臺籍學生，除了前面提到的林濟川，尚有倪蔣懷（1894-1943，1909 年入學）、陳庚金（1894-?，1912 年入學）、江海樹（1897-?，1913 年入學）、陳澄波（1895-1945，1913 年入學）、陳英聲（1914 年入學）、邱創乾（1900-1973，1915 年入學）與陳承潘（1901-1984，1916 年入學）等。上述畫家中，僅知倪蔣懷與林濟川出品過紫瀾會展，原因可能與後面幾屆的學生習畫時間相對較短有關。其中陳庚金畢業後，曾前往日本師事岡田三郎助（1869-1939），推測為進

43 石川欽一郎，〈麗島餘錄〉，《臺灣時報》（1926.07），頁 72。

44 附帶一提，橫山精一曾以在地畫家代表身分，接待日本水彩畫家南薰造（1883-1950）。詳見藤崎綾，〈南薰造の 1930（昭和 5）年の台湾日記と関連作品〉，《広島県立美術館研究紀要》22 號（2019），頁 25。

45 〈美術展覽會〉，《臺灣日日新報》（1916.10.31），版 7。

46 羽賀銀松，〈高砂文雅集〉（臺北：高砂文集社，1917），無頁碼。

入本鄉洋畫研究所，之後以油畫為主要創作媒材。⁴⁷ 另外，邱創乾深入學習水彩、吸收石川畫風的時間，並非是在學期間，而是直到 1926 年石川再度來臺，於桃園角板山舉辦圖畫講習會後。⁴⁸

其中，陳澄波留存較多學生時代的水彩畫，提供學者觀察師範學校臺籍學生的水彩「寫生」概念之養成。⁴⁹ 例如〈水源地附近〉（圖5），其落款刻意強調寫生一事，不過〈郊外散步〉（圖6）風格偏向臨摹，推測是學習明治美術會畫家作品的成果。⁵⁰ 至於〈農家（二）〉、〈街景〉（圖7），能明顯看到石川欽一郎的影響，讓人聯想到石川早期作品〈福爾摩沙〉。

倪蔣懷也留有不少圖畫作業本、速寫與水彩習作，除了學校課堂，可能也包含日本美術學校的西洋畫函授習作。⁵¹ 另外，當時《臺灣日日新報》曾稱讚倪蔣懷擅長圖畫，且除了紫瀾會，他也曾與石川、小早川篤四郎與富永親德，在國語學校附屬小學校的洋畫會中展出〈靜物〉等，由此顯示他出來的才能。⁵²

受限於資料不足，過去我們往往低估石川這段時間的教學成果，然而梳理其指導學生的生平與經歷，可以觀察到日籍學生的創作活動十分活躍，不乏成員赴日進修，入選帝展，且在日本洋畫壇佔有一席之地，其中小熊寅之助曾以〈金剛山〉等作入選 1922 年第一回朝鮮美術展覽會。⁵³ 相比之下，臺籍學生僅有倪蔣



圖5 陳澄波，〈水源地附近〉，1915，紙本、水彩，私人收藏，圖片來源：財團法人陳澄波文化基金會網站。



圖6 陳澄波，〈郊外散步〉，1916，紙本、水彩，私人收藏，圖片來源：財團法人陳澄波文化基金會網站。



圖7 陳澄波，〈街景〉，年代不詳，紙本、水彩，私人收藏，圖片來源：財團法人陳澄波文化基金會網站。

47 〈臺展入選者の 隠れたる嘶〉，《臺灣日日新報》（1927.10.23），夕刊版 2。據其學生劉啓祥所述，陳庚金「研習油畫多年」，故推測他並非以水彩作為主要創作媒材。詳見謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》（臺北：藝術家，1992），頁 166。

48 賴明珠，《鄉土知音：八德書畫家邱創乾紀念展》（桃園：桃園縣立文化中心，1999），頁 6-10。

49 白適銘，〈「寫生」、現代風景與國語學校時期的陳澄波——新公開水彩資料之啟示〉，《艷陽下的陳澄波》（臺北：財團法人勤宣文教基金會，2012），頁 20-33。

50 相似的撐傘和服母子在郊外散步的主題，也出現在大下藤次郎的〈秋の雲〉。圖版見匠秀夫監修、原田光編，《日本の水彩画 1 大下藤次郎》（東京：第一法規出版株式會社，1989），圖 8。

51 白雪蘭，《礦城·麗島·倪蔣懷》（臺北：雄獅，2003），頁 10-27；張玉旻，〈日治時期臺灣西洋畫家的收支與美術市場研究〉（臺北：國立臺灣師範大學藝術史研究所碩士論文，2023），頁 15-17。

52 KM 合評，〈洋畫會雜評〉，《臺灣日日新報》（1914.6.21），版 4。

53 〈美展入選〉，版 2。

懷因較早跟隨石川習畫，能與日籍學生一起展出作品。少數臺籍學生與日籍學生相同，畢業後選擇赴日學習油畫，並轉以油畫為主要創作媒材，而倪蔣懷則因石川的勸阻而留在臺灣，依賴函授課程學習。⁵⁴

二、橫跨臺日的水彩畫會網絡

根據以上考察，可知水彩畫在臺灣通過學校與畫會傳播的過程。同時，水彩雜誌《みづゑ》也會報導石川與紫瀾會、臺北中學校寫生班的消息，構成跨海的水彩訊息網絡。⁵⁵ 而石川本人也會在《みづゑ》向日本讀者分享在臺推廣水彩的心得，提到雖然在推廣上還有很大的進步空間，但他依然樂觀地指出，向中學生推廣水彩畫有助於振興國家。⁵⁶ 從這點來看，石川認為水彩與寫生作為現代生活的重要觀念，亦是富國的方策。推廣時，石川以自身畫會網絡為媒介，引介日本水彩畫壇的人脈，其中以 1913 年成立的日本水彩畫會最為重要。

（一）日本水彩畫會與在臺日籍水彩畫家

日本水彩畫會的前身，是大下藤次郎於 1906 年創立的研究所，大下去世以後，由石川欽一郎、石井柏亭（1882-1958）、丸山晚霞（1867-1942）、赤城泰舒（1889-1955）等人為首，共 37 名畫家發起成立日本水彩畫會，是日本第一個以水彩畫為主的美術團體。

1913 年日本水彩畫會第一回展，除了石川欽一郎出品〈台南の裏町〉、〈古き廟〉、〈台北の田舎〉等臺灣風景畫以外，紫瀾會與臺北洋畫研究所中，亦有小熊寅之助〈台北の郊外〉、小早川守〈日なたの家〉與小沼謙次郎〈夕の河〉入選。⁵⁷ 就時間來看可說是在臺畫家首次入選日本畫展，雖說目前無從得知畫作內容，但從題名來看，不乏描繪臺灣在地風景之作。

到了 1915 年第二回展，除了石川，僅剩小早川以〈朝の街〉入選。⁵⁸ 1916

54 無論是倪蔣懷或是後來的陳植棋，石川欽一郎對學生赴日都會給予意見，推測其他臺、日籍學生的習畫規劃，背後多少有石川的協助、提點。根據陳澄波與石川的書信，石川亦建議陳澄波前往中國研究東洋美術。

55 〈石川欽一郎の近信から〉，《みづゑ》第 36（1908.04），頁 20；〈近事〉，《みづゑ》第 62（1910.05），頁 25。〈臺灣總督府中學校の展覽會〉，《みづゑ》第 68（1910.11），無頁碼。

56 石川欽一郎，〈中學生と水彩畫〉，《みづゑ》第 89（1912.07），頁 1-2。

57 瀨尾典昭編，《近代日本水彩画一五〇年史》，頁 460-462。

58 瀨尾典昭編，《近代日本水彩画一五〇年史》，頁 467-471。

年的報紙評論指出，小早川是石川門下最受矚目之人，與富永親德並列，可見其在石川的弟子中突出的地位，這時他已改名為小早川篤四郎，持續在紫瀾會展活躍，並加入文藝團體蛇木會。⁵⁹1917 年小早川以〈坂の道〉三度入選日本水彩畫會展覽會，之後他便前往日本，進入東京本郷洋畫研究所，與陳庚金一樣師事岡田三郎助。⁶⁰

臺籍學生中，僅見倪蔣懷 1918 年以〈台湾の家屋〉入選日本水彩畫會第二回會友作品競技會，以及 1917 年入選天下藤次郎所成立，石川為會員的春鳥會的作品競技會，可見倪蔣懷對水彩及西洋美術的吸收成果。不輸石川其他日本籍學生。⁶¹

與此同時，石川欽一郎也會不定期地邀請日本水彩畫家寄送作品，如大下藤次郎、三宅克己（1874-1954）等人，於紫瀾會等展覽中展出，提供臺灣觀眾認識日本水彩畫的機會。而日本水彩畫會的成員來臺旅行、辦展，石川往往扮演從中接洽，提供協助的角色，如 1914 年三宅克己在臺辦展，便提到「承蒙石川君及其他友人的盡心協助」。⁶² 他們來臺後也與當地畫家有所交流，例如 1916 年來臺的日本水彩畫會會員河合新藏（1867-1936），與名叫「古澤君」的洋畫家前往烏來社寫生旅行，推測是石川的學生吉澤初藏，返日後，河合於 1917 年日本水彩畫會第四回展出品〈烏來社〉。⁶³ 這些臺灣風景圖像，以水彩畫的形式呈現在東京的美術館展場上。

1916 年石川離臺以後，紫瀾會等團體宣告停止，第三回日本水彩畫會展，他的學生都沒有入選，石川亦以非臺灣題材的作品參展。⁶⁴ 之後水彩畫家雖斷斷續續造訪臺灣，但次數略有減少，如 1923 年日本水彩畫會會員水野以文（1890-1974）曾以〈台北風景 A〉、〈台北風景 B〉入選該會第十回展。⁶⁵

59 黃琪惠，〈再現與改造歷史——1935 年博覽會中的「臺灣歷史畫」〉，頁 116-118。

60 瀨尾典昭編，〈近代日本水彩画一五〇年史〉，頁 483。同年石川也以〈台湾の人〉入選，見瀨尾典昭編，〈近代日本水彩画一五〇年史〉，頁 482。

61 顏娟英編著，〈臺灣近代美術大事年表〉（臺北：雄獅，1998），頁 46。

62 三宅克己，〈台湾旅行の所感〉。中文參照顏娟英譯，〈風景心境—臺灣近代美術文獻導讀（上）〉，頁 60。

63 瀨尾典昭，〈近代日本水彩画一五〇年史〉，頁 482；河合新藏，〈臺灣的蕃界〉，顏娟英譯，〈風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）〉，頁 62-66。

64 瀨尾典昭編，〈近代日本水彩画一五〇年史〉，頁 476。

65 瀨尾典昭，〈近代日本水彩画一五〇年史〉，頁 506。

1924 年，石川二度來臺任教，連帶使日本水彩畫會出現許多以臺灣為題材的作品。如眞野紀太郎（1871-1958）於 1925、1926 年來臺辦展與寫生，作品〈台湾のある町〉、〈碧潭〉接連出品該會展。⁶⁶ 另有一位女性畫家御園麗子以〈台湾風景〉入選第十四回展。⁶⁷ 1927 年，日本水彩畫會創會會員武田芳雄（生卒年不詳）來臺舉辦個展，隔年以〈廟〉入選第十五回展。⁶⁸

總體來看，日本水彩畫會成員頻繁在石川的引介下來臺寫生辦展，而石川學生亦入選該會展，形成兩地跨海交流的現象。到了 1920 年代，日籍學生不再入選日本水彩畫會展，小早川篤四郎、小熊寅之助將創作重心擺在帝展、鮮展上。1926 年七星畫壇、1927 年臺灣水彩畫會成立，日本水彩畫會展逐漸出現臺籍水彩畫家的蹤跡，臺灣水彩畫的發展形成消長的現象。

（二）七星畫壇與臺灣水彩畫會

石川離臺後，日籍學生陸續組成不同的畫會團體持續活動，如赤土會、黑壺會、ガランス會，不過大多是油畫為主的團體。追溯原因，除了 1921 年來臺任教的東京美術學校出身油畫家鹽月桃甫（1886-1954）逐漸形成影響力，也與赴日學習油畫的日籍畫家返臺後辦展有關，其中不乏石川指導過的學生。如師事藤島武二的古川義光與別府貫一郎，往返臺日兩地，參與包括赤土會在內的美術團體活動。⁶⁹

到了 1926 年，才有臺籍畫家組成的七星畫壇舉辦第一回展，根據報導與評論，最初成員為倪蔣懷、陳英聲、陳承潘、藍蔭鼎、陳植棋（1906-1931）。⁷⁰ 其中倪蔣懷與陳英聲認識最久，時常互動。⁷¹ 而陳承潘入學後沒多久石川便離臺，陳植棋與藍蔭鼎則是石川二度來臺分別指導過的學生。第二回展多了陳銀

66 瀨尾典昭，〈近代日本水彩画一五〇年史〉，頁 524-528。

67 瀨尾典昭，〈近代日本水彩画一五〇年史〉，頁 528。

68 國島水馬，〈武田氏水彩畫展〉，《臺灣日日新報》（1927.5.1），夕刊版 3；瀨尾典昭，〈近代日本水彩画一五〇年史〉，頁 535

69 〈赤土會展覽會 昨今兩日博物館に〉，《臺灣日日新報》（1921.5.29），版 7；〈別府氏の作品 油繪展覽會〉，《臺灣日日新報》（1924.2.9），版 7；〈洋畫展覽會 臺北出身の古川氏〉，《臺灣日日新報》（1919.8.7），版 7。

70 〈七星畫壇博物館開展覽會〉，《臺灣日日新報》（1926.8.27），版 4。

71 根據 1929 年倪蔣懷的日記，兩人曾多次結伴寫生出遊，並一起在臺北大稻埕找尋設立臺灣繪畫研究所的房屋。見臺北市立美術館展覽組編，〈藝術行腳：倪蔣懷作品展〉（臺北：臺北市立美術館，1996）。

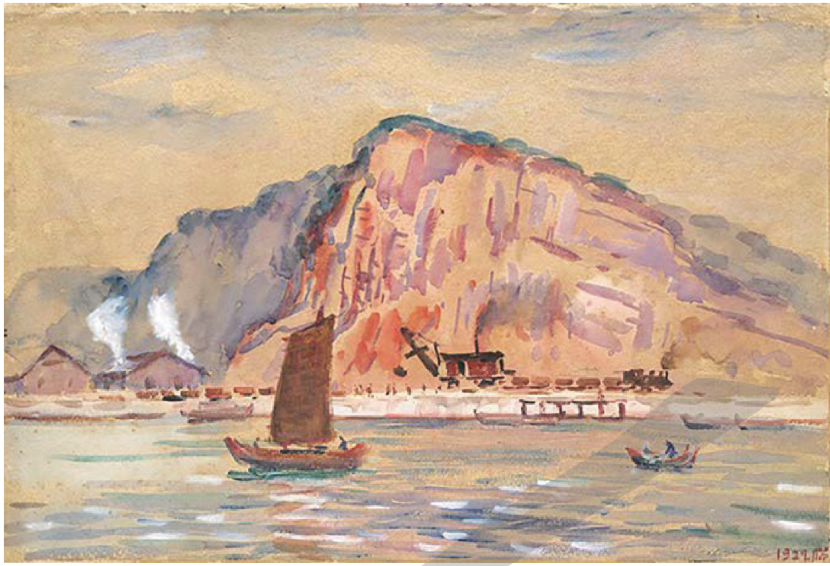


圖8 倪蔣懷，〈赤色之山（基隆仙洞築港）〉，1927，紙本、水彩，臺北市立美術館典藏，圖片來源：臺北市立美術館，《石川欽一郎師生特展》（臺北：同編者，1989），頁101。

用（生卒年不詳，1917年就讀國語學校），第三回展加入張秋海（1899-1988）、何德來（1904-1986）、廖繼春（1902-1976）等人，國語學校出身的雕塑家黃土水（1895-1930）亦有提供作品參展。⁷²

從報導來看，七星畫壇最初是類似紫瀾會，重視鑽研的小型團體，第三回才擴大成有水彩、油畫、雕塑媒材的綜合型展覽。然而七星「畫壇」這個名稱卻值得玩味，因畫壇的範圍遠比「會」或「社」還大，帶有指涉整個地域美術社群的意圖。⁷³以畫壇為名的七星畫壇，很可能也意識到當時臺北其他美術團體，藉由自居臺灣西洋畫壇的代表凸顯影響

72 石川欽一郎，〈第二回七星畫壇展に就て〉，《臺灣日日新報》（1927.9.3），版5；白適銘編著，《日治時期美術團體 1895-1945》，頁94-99。

73 「壇」最初讓人想到古代舉行祭祀、盟會的高臺，之後才衍義出文壇、藝壇或畫壇等詞，雖說「畫壇」概念出現的確切時間還有待研究，但至少可追溯至明治時期，如國學者藤岡作太郎（1870-1910）《近世絵画史》（1903）提到：「四條派與岸派在當時（江戸天保年間）風靡京都畫壇」。在臺灣，早在1917年的雜誌就出現「中央畫壇」一詞，這個詞彙自然是相對於作為「地方」的臺灣而被運用，1919年伊坂旭江（1879-1952）的文章中使用了「明治畫壇」一詞。另外，雖然未見「臺灣畫壇」詞彙的相關運用，不過1924年小早川篤四郎的文章中，已經有意思相近的「臺灣美術界」。見藤岡作太郎，《近世絵画史》（東京：金港堂，1903），頁42；旭江漁郎（伊坂旭江），〈画家の根氣〉，《臺法月報》v13（1919.04），頁19-20；一記者，〈畫幅抽籤會〉，《運動と趣味》v2（1917.02），頁53-54；小早川篤四郎，〈臺灣を去る 高木義幸兄へ〉，版4。

力，石川欽一郎也認為七星畫壇是能夠開創臺灣新時代（epoch）的團體。⁷⁴

另一方面，雖然七星畫壇並非純水彩的畫會，仍提供臺灣水彩畫家磨練技術的機會。就在七星畫壇成立的同時，倪蔣懷的作品〈林本源邸の脇の町〉入選日本水彩畫會第十三回展，隔年〈町裏の家〉、〈赤き山〉入選第十四回展。⁷⁵藍蔭鼎也以〈朱蘭さん〉入選第十四回展覽會。⁷⁶其中〈赤き山〉可能是現存落款於1927年的〈赤色之山（基隆仙洞築港）〉（圖8）。

到了1927年，隨著臺展舉辦，水彩畫家急需專門的發表舞臺，更有效地推廣水彩畫。10月，倪蔣懷、藍蔭鼎、片瀨弘，加上日本水彩畫會的石川欽一郎、石井柏亭、眞野紀太郎與三宅克己等成立臺灣水彩畫會。其目的是藉由辦展、研究會、演講，「普及水彩畫趣味與提升繪畫技術」。⁷⁷兼顧研究與推廣的活動性質讓人聯想到日本水彩畫會，考慮到主導者多為日本水彩畫會的會員（倪蔣懷與藍蔭鼎在1929年成為日本水彩畫會會員），幾乎可將臺灣水彩畫會視為日本水彩畫會在臺灣的延伸。⁷⁸

過往研究指出，日本水彩畫會的成立，與文部省美術展覽會（文展）水彩畫萎靡不振有關。⁷⁹從大下藤次郎在《みづゑ》上發表文展水彩畫的評論，以及他對水彩畫壇的觀察可見一斑。⁸⁰而臺灣水彩畫會的成立雖與日本水彩畫會有關，但其對話對象則是臺展，而非日本的西洋畫壇。1932年倪蔣懷發表〈台展と水彩画〉，以及藍蔭鼎呼籲臺展應設立水彩部門，甚至採取不出品對抗等作法，都可溯源至大下與日本水彩畫會。⁸¹換言之，臺灣水彩畫會扮演了維護臺展中水彩畫發展的角色，同時也培養出新一代入選日本水彩畫會展的畫家。

74 石川欽一郎，〈七星畫壇に就て一言〉，《臺灣日日新報》（1926.9.1），夕刊版3。

75 瀨尾典昭編，《近代日本水彩画一五〇年史》，頁523-531。

76 瀨尾典昭編，《近代日本水彩画一五〇年史》，頁531。

77 〈臺灣水彩畫會 創立さる〉，《臺灣日日新報》（1927.10.13），夕刊版2。

78 瀨尾典昭編，《近代日本水彩画一五〇年史》，頁604-605。

79 林誠，〈明治の水彩画と太平洋画会〉，靜岡縣立美術館等編，《もうひとつの明治美術—明治美術会から太平洋画会へ》（もうひとつの明治美術展実行委員会，2003），頁37-42。

80 大下藤次郎，〈文部省美術展覽會の水彩畫〉，《みづゑ》第43（1908.11），頁11-13；大下藤次郎，〈文部省美術展覽會の水彩畫〉，《みづゑ》第56（1909.11），頁13-14；大下藤次郎，〈文部省第四回美術展覽會水彩畫評〉，《みづゑ》第70（1910.12），頁13-16。

81 倪蔣懷，〈臺展と水彩畫の將來〉，《臺灣日日新報》（1932.11.5），夕刊版3。1913年，多次在《みづゑ》發表山岳畫評論的文學家小島烏水，也曾呼籲文展應設立水彩畫部門。見林誠，〈明治の水彩画と太平洋画会〉，頁39。

1928 年第十五回日本水彩畫會展，臺灣除了藍蔭鼎、倪蔣懷，還多了黃振泰（1908-?）〈古びて行く〉與陳日升（1907-?）〈台湾の初秋〉，兩人皆為石川在臺北師範學校（原國語學校）的學生。⁸² 其中陳日升〈台湾の初秋〉，題名讓人聯想到 1927 年臺展的〈初秋〉，或許是同一件作品。同時，赴日學習油畫的陳澄波也以水彩〈台湾風景〉入選。⁸³ 蔡家丘指出，陳澄波此時頻繁參加不同的美術展覽，畫會團體提供他與別人交流、競逐的場域，以及進行風格的嘗試。⁸⁴ 陳澄波並不是專門的水彩畫家，從留存的淡彩與速寫來看，水彩可能是他打稿或練習時的媒材。另外，陳澄波後來也出品臺灣水彩畫會展，從題名來看，應屬於淡彩裸女一類的作品。⁸⁵

總之，從七星畫壇到臺灣水彩畫會，構成臺灣水彩畫的展出場域，其規模也從內部成員成果展，演進為對應臺展的公募展。對外，臺灣水彩畫會最初就是由日本水彩畫會成員主導下的團體，對照 1920 年代日本水彩畫衰退的現象，可以理解為水彩畫家們向殖民地擴大影響力的作法。至於對內，臺灣水彩畫會不同於臺籍畫家為主的七星畫壇，而是包含日籍水彩畫家的團體。

風格方面，由於臺灣水彩畫會初期的入選作品圖版較少，可以參考其成員在臺展中的作品，如片瀨弘入選臺展的〈風景〉、〈淡水風景〉（圖 9）等，在構圖上雖延續石川將主題安排在畫面中景的做法，卻更重視畫中建築的結構以及細節，並強調輪廓線條。而倪蔣懷則在臺展中出品以畫布為媒材，強調重疊技法的〈裏通〉（1929），反映水彩畫家對油畫技法與媒材可能性的思考。⁸⁶

三、寫生旅行下的近代臺日水彩畫家



圖9 片瀨弘，〈淡水風景〉，1929，圖片來源：臺展資料庫。

如果說畫會活動促使臺灣水彩畫壇建立起向心力與組織化的展覽，那麼「旅行」可說是促使臺灣水彩畫家成長，並導致人脈交流的因素。如前所述，瀨尾典昭曾點出，寫生旅行可說是「水彩畫家的遺傳基因」，在日本水彩畫歷史中亦是如此。⁸⁷ 事實上，日本水彩畫最初是在英國水彩畫家旅日寫生、舉辦演講的過程中萌芽，藉由技術與風格的移植將西方寫生觀念帶到日本，背後涉及現代化與科學、實證等多重面向。⁸⁸ 十九世紀末，水彩畫家吉田博（1876-1950）、中川八郎（1877-1922）與三宅克己，先後舉辦畫展籌得旅費，前往歐美遊歷寫生，他們的作品在美國受到矚目，被廣為報導。有研究指出，吉田博、中川八郎的畫風與當時美國畫壇流行的調和主義（Tonalism）存在共同點，可見水彩畫家旅行寫生的同時也吸收了當地的畫風。⁸⁹

明治末期以下藤次郎為首的水彩畫運動，帶動結伴出遊寫生的風氣。1910 年代，太平洋畫會成員先後前往小豆島、瀨戶內海遊歷，並出版旅行隨筆。日本水彩畫會成立後，類似的寫生旅行活動被頻繁舉辦。1920 年代，以中西利雄（1900-1948）為中心的新興水彩畫團體蒼原會，在會則上將寫生旅行視為重要活動。⁹⁰ 總之，若說日本水彩畫的發展與旅行相輔相成，並不為過。

1907 年石川欽一郎來臺後，臺灣成為水彩畫家的旅行地，除了前面所提的三宅克己與河合新藏等日本水彩畫會成員，也有不同地域的水彩畫家來訪。1914 年京都高等工藝學校教授牧野克次（1864-1942）來臺售畫，並寫生北投、古亭與板橋林家花園等地的景致，其水彩作品被總督府、鐵道旅館，甚至是板橋林家林熊徵（1888-1946）收藏。⁹¹

紫瀾會、中學校寫生班也都舉辦過寫生旅行。1910 年，某位紫瀾會成員在報紙上發表〈寫生行〉，分享在石川的帶領下前往士林寫生，以及在展覽會展出作品的經過與心境。⁹² 根據陳澄波早期的水彩寫生，也可以看到他們前往臺

82 瀨尾典昭編，《近代日本水彩画一五〇年史》，頁 535-538。

83 瀨尾典昭編，《近代日本水彩画一五〇年史》，頁 538。

84 蔡家丘，〈1930 年代東亞超現實繪畫的共相與生變—以臺灣、中國畫會為主的比較考察〉，《藝術學研究》第 25 期（2019.12），頁 141-142。

85 錦鴻生（林錦鴻），〈着實に進歩した水彩畫會展〉，《臺灣新民報》（1933.11.28），版 6；另外，陳澄波也收藏了 1928 年日本水彩畫會展的相關明信片，以及刊有該展評論的第 278 號《みづゑ》。

86 有關 1930 年代臺灣水彩畫會的作品，留待後續進一步研究。

87 瀨尾典昭，《近代日本水彩画一五〇年史》，頁 205。

88 關於寫生與現代生活、科學實證的關聯，感謝審查委員提醒。

89 村上敬，〈太平洋画会とアメリカ〉，靜岡縣立美術館等編，《もうひとつの明治美術—明治美術会から太平洋画会へ》，頁 32-36。

90 瀨尾典昭，《近代日本水彩画一五〇年史》，頁 193-239。

91 牧野克次，〈天平堂画集〉（京都：便利堂，1915）；〈洋畫家牧野克次氏〉，《臺灣日日新報》（1914.2.26），版 7。

92 紫瀾會の一員，〈寫生行〉，《臺灣日日新報》（1910.1.30），版 5。

灣各地寫生風景的過程，可見爲了寫生而旅行，已融入當時畫家的思維中。⁹³

1920 年代以後，除了日本水彩畫家，臺灣水彩畫家也開始嘗試以寫生爲目的的海外旅行，擴展題材與視野。1928 年，七星畫壇成員陳英聲與藍蔭鼎，分別透過畫展與接受官民援助籌得旅費，前往滿洲、朝鮮與日本旅行，其形式讓人聯想到過去吉田博與中川八郎籌款前往美國旅行。⁹⁴ 然而，相比研究資料充沛的藍蔭鼎，陳英聲的生平迄今仍缺乏足夠的梳理，以下先行簡單回顧。⁹⁵

陳英聲於 1896 年生於大稻埕，父親陳直卿（1869-1926）早年向秀才張希褒學習漢文，並隨黃玉階（1850-1918）習醫，之後從事樟腦買賣。日本殖民臺灣後，陳直卿參與黃玉階成立的天然足會，鼓勵解放纏足，並支持女子讀書，可見其響應總督府的現代化新政。⁹⁶ 行醫之餘，陳直卿藉由經營實業所得，四處捐獻獲得社會聲望，並擔任各組織、商會的幹事或評議員，當時報導稱陳家爲「稻津第一大族」。⁹⁷

陳英聲於 1914 年 4 月進入國語學校師範部乙科，在校期間除了接受石川欽一郎的指導，圖畫教師還有高橋精一與安東豐作（1889-?），音樂老師是留日就讀東京音樂學校的張福興（1888-1954）。⁹⁸ 畢業後，陳英聲任教大稻埕第二公學校、女子公學校，成爲郭雪湖與許玉燕（1910-2012）等人的美術啓蒙導師。⁹⁹ 1926 年父親陳直卿病逝，據報導陳直卿「因經營製油會社失敗，遂至不振，幸歷代臺北廳及州當局庇護，得維持至今。」¹⁰⁰ 推測陳英聲家境不如過往，



圖10 陳英聲〈大連老虎灘〉背後的戳章，私人收藏，圖片來源：陳英聲家屬提供。

因此旅行前需要透過辦展籌款。

此次旅行不僅是已知臺灣畫家最早前往朝鮮旅行的紀錄，也是臺灣水彩畫家首次前往滿洲、朝鮮旅行，背後動機除了受到前述日本水彩界的風潮影響，或許也與臺灣人前往滿洲工作的時代背景有關。¹⁰¹

自 1906 年日俄戰爭結束，簽訂《樸資茅斯條約》，日本取得旅順、大連等關東州租借地。這段期間前往滿洲地區的臺灣人中，最有名是 1907 年前往吉林求職，日後成爲滿洲國外交總長的謝介石（1878-1954），受謝氏成功經驗影響，許多臺灣人來到滿洲從商、從醫，或是進入滿洲國政府工作。¹⁰² 臺灣方面，楊三郎（1907-1995）在日本求學時，曾前往滿洲哈爾濱寫生，期間所作的〈復活節時候〉入選第一回臺展。¹⁰³ 另外，村上無羅（1900-1975）也因公務於 1933 年旅滿，同年以〈滿洲所見〉入選第七回臺展，以大連、奉天與遼陽等地的風景名勝爲題材。¹⁰⁴

陳英聲、藍蔭鼎前往滿洲時，滿洲國尚未成立，他們之所以選擇風土與臺灣截然不同的東北亞旅行，近因或與師長石川欽一郎曾在滿洲從軍有關。實際上石川初次來臺期時，也曾有在報紙上連載介紹滿洲的速寫。

根據陳英聲作品背面戳章：「門司税關下関驛出張所許可」與「3.7.16」（圖 10）可知陳英聲於 1928 年（昭和 3 年）7 月 16 日自九州門司港取得出境許可，推測藍蔭鼎與之同行，搭乘船隻前往滿洲。¹⁰⁵ 旅行期間，陳英聲、藍蔭鼎會在紙上記錄日期，對應水彩利於即時寫生的特性，因此能粗略推測旅行的路程。詳細行程見筆者根據畫作落款日期所製作的表格（表 1）：

¹⁰¹ 此處的「滿洲」，是包含日本關東州在內，地處中國東北的地域名稱。而「朝鮮」，則是指日本佔領下的原大韓帝國，包含整個朝鮮半島。

¹⁰² 許雪姬，《離散與回歸：在滿洲的臺灣人（1905-1948）（上）》（臺北：左岸文化，2023），頁 59-63。

¹⁰³ 楊三郎，〈跑不完的路〉，《臺北文物》第 3 卷第 4 期（1955.03），頁 73-76。

¹⁰⁴ 〈本多保太郎外十三名〉，《臺灣總督府報》第 1862 期（1933.07），頁 1；郭懿萱，〈台灣美術展覽会における「滿洲風景」：村上無羅の《滿洲所見》について〉，《アジア近代美術研究会会報：しるば》第 5 卷（2020.09），頁 22-25。

¹⁰⁵ 根據 1928 年出版《旅程と費用概算》，神戶到大連定期有船隻行駛，途中會經過門司港，陳英聲與藍蔭鼎可以選擇從基隆搭到門司，再轉乘從門司到大連的船隻。自門司出航後三日即可抵達大連港。見ジャパン・ツーリスト・ビューロー編，《旅程と費用概算》（東京：同編者，1928）。

表 1：1928 年陳英聲與藍蔭鼎的寫生行程

日期	行程	對應作品
07/16	日本九州門司	
	搭船抵達滿洲（可能是大連港）	
	沿著滿洲鐵路北行	
07/29	金州	陳英聲〈金州斜陽〉（圖 11）
		藍蔭鼎〈滿州金州城※〉〈金州城內#〉
	遼陽	陳英聲〈遼陽十二層塔@〉〈遼陽の塔#〉
		藍蔭鼎〈遼陽白塔※〉〈遼陽城※〉〈白塔#〉
	奉天	藍蔭鼎〈從奉天城望向舊宮殿※〉
		藍蔭鼎〈北陵西門#〉〈奉天北陵※〉
	穿越朝鮮邊境	
08/05	平壤	陳英聲〈平壤大同江〉（圖 12）
		藍蔭鼎〈海邊屋舍〉（圖 13）
08/06	平壤練光亭	陳英聲〈平壤練光亭〉（圖 14）
		藍蔭鼎〈練光亭※〉〈練光亭@〉
	京城	陳英聲〈京城東大門#〉
	金剛山	藍蔭鼎〈金剛山#〉、〈朝鮮金剛山万物相※〉、〈朝鮮金剛山三仙岩※〉、〈海金剛※〉、〈金剛瑞色※〉
		陳英聲〈金剛山#〉
08/13		陳英聲〈金剛山九龍淵〉（圖 15）
	自朝鮮半島回到遼東半島大連港	
08/15	大連	陳英聲〈大連老虎灘〉（圖 16）〈老虎灘にて（大連）#〉
		〈雨の老虎灘#〉〈大連風景の一#〉〈大連風景の二#〉
		藍蔭鼎〈大連老虎灘海邊※〉〈大連老虎灘※〉
	乘船前往日本	
08/22	京都嵐山	藍蔭鼎〈京都嵐山〉（圖 17）〈風景〉（圖 18）
	琵琶湖	藍蔭鼎〈琵琶湖の一#〉〈琵琶湖の二#〉〈從琵琶湖眺望近江富士※〉
08/26	奈良	藍蔭鼎〈東瀛風光〉（圖 19）
08/31	東京大森	藍蔭鼎〈大森海岸〉
	返回臺灣	
09/08	七星畫壇第三回展在臺北博物館舉行	

資料來源：作者整理製表¹⁰⁶

106 表中粗體字是有留存的寫生作品，其餘包含以下幾種類別：1928 年七星畫壇第三回目錄中記載的作品名稱（#）、藍蔭鼎之後在《臺灣日日新報》連載的插畫（※），以及相關的印刷圖版（包含 1928 年藍蔭鼎第二回臺展的入選作〈練光亭〉圖版，與陳英聲於 1933 年元旦寄給陳澄波明信片背後的〈遼陽十二層塔〉圖版，皆以（@）標記）。



圖11 陳英聲，〈金州斜陽〉，1928，紙本、水彩，私人收藏，圖片來源：陳英聲家屬提供。



圖12 陳英聲，〈平壤大同江〉，1928，紙本、水彩，私人收藏，圖片來源：陳英聲家屬提供。



圖13 藍蔭鼎，〈海邊屋舍〉，1928，紙本、水彩，私人收藏，圖片來源：石瑞仁總編輯，《臺灣早期西洋美術回顧展》（臺北：臺北市立美術館），1990。



圖14 陳英聲，〈平壤練光亭〉，1928，紙本、水彩，私人收藏，圖片來源：陳英聲家屬提供。



圖15 陳英聲，〈金剛山九龍淵〉，1928，紙本、水彩，私人收藏，圖片來源：陳英聲家屬提供。



圖16 陳英聲，〈大連老虎灘〉，1928，紙本、水彩，私人收藏，圖片來源：陳英聲家屬提供。



圖17 藍蔭鼎，〈京都嵐山〉，圖片來源：《臺灣日日新報》（1929.1.9），版3。



圖18 藍蔭鼎，〈風景〉，1928，紙本、水彩，私人收藏，圖片來源：石瑞仁總編輯，《臺灣早期西洋美術回顧展》（臺北：臺北市立美術館，1990）。



圖19 藍蔭鼎，〈東瀛風光〉，1928，紙本、水彩，國立臺灣美術館典藏，圖片來源：謝里法編，《廿世紀臺灣畫壇名家作品集》（臺北：美國漢方醫藥研究所，1990）。

由於兩人寫生與速寫的圖像高度重疊，可確定是同行。如陳英聲的〈平壤練光亭〉（1928），描繪平壤大同江畔的練光亭，構圖與藍蔭鼎臺展作〈練光亭〉相同，且日期皆落款「8.6」，可見兩人於同一天站在一樣的角度作畫。¹⁰⁷ 通過日期，我們得以確認某些藍蔭鼎作品也出自這趟旅行。如〈海邊房舍〉的落款與陳英聲的〈平壤大同江〉皆是 1928 年 8 月 5 日，推測也是寫生大同江之作，且〈海邊房舍〉的船隻，於〈平壤大同江〉也能找到相同的造型。同理，由國美館典藏的〈東瀛風光〉，根據落款「1928.8.26」，推測是藍蔭鼎在旅行中於日本完成。畫中三重塔建築與前景的鹿群，讓人聯想到以鹿聞名的奈良。

基於上述前提，筆者推測他們整趟旅程為結伴同行，得以連結他們描繪同一景點的作品，並考察可能的旅遊路徑。

以 8 月 13 日左右的金剛山行程為例，按照朝鮮總督府鐵道局出版的鐵道觀光手冊《金剛山遊覽の栞》的建議行程，他們可以搭乘火車自京城抵達外金剛，根據日後石川欽一郎金剛山遊記的描述，以及藍蔭鼎的火車乘客速寫，強化了這項佐證。¹⁰⁸ 之後手冊推薦的九龍淵、萬物相與海金剛，也都被兩人描繪。在〈金剛山九龍淵〉中，陳英聲以繽紛的色彩與條狀筆觸，描寫瀑布自高處宣洩而下的景觀，以及四周獨特的地質特徵。

除了觀光手冊推薦的景點，行程中不乏與日本、臺灣歷史有關的史蹟，例如 7 月造訪的金州城是甲午戰爭的關鍵戰場。8 月初抵達的平壤練光亭，則是十六世紀萬曆朝鮮戰爭中，日軍與明軍作戰的地點，當時的觀光手冊也有提到這段歷史。¹⁰⁹ 顯示兩人旅行寫生的取向，不僅選擇知名的觀光地，同時也著重與國家、故鄉有關的史蹟景點。

最後還有未被記錄於表格內的部分，包含藍蔭鼎對朝鮮、滿洲人物的速寫，被刊登在《臺灣日日新報》上，這些速寫尤其著重刻畫人物不同於臺灣人的打扮與生活面貌。另外還有陳英聲於瀋陽山本（Yamamoto）照相館拍攝的扮



圖20 陳英聲在瀋陽山本照相館的扮裝照，私人收藏，圖片來源：陳英聲家屬提供。

裝照（圖 20）。¹¹⁰ 以上史料反映兩人對鮮滿文化的興趣。另外，從藍蔭鼎人物速寫，大多是在火車上繪製來看，兩人旅行十分仰賴滿洲與朝鮮的鐵路網絡，而圖像的豐富性則呈現了帝國境內多民族、文化的表徵。

兩人大約於 9 月初從日本返臺，隨即在第三回七星畫壇展覽會，展出當時的寫生之作。根據同會成員陳植棋留存的目錄，其中部分展件可能對應如今由畫家家屬保存的作品，如目錄中提到的〈老虎攤にて（大連）〉可能是〈大連老虎攤〉（1928），但確切情況還有待後續研究發掘。¹¹¹

總結 1928 年陳英聲與藍蔭鼎東北亞寫生旅行的藝術史意義。首先，石川欽一郎曾在《臺灣日日新報》上稱讚：「很高興能在本島畫家的畫筆下，看到朝鮮、滿洲、日本內地的寫生作品。」¹¹² 在陳英聲出發前，報紙記者也稱讚：「吾臺藝術正興，有志斯道者方孜孜汲汲，冀珍絕妙之域，樹別幟於海東，故此舉之贊同者，當不乏其人也。」¹¹³ 反映他們首次前往海外寫生旅行的社會意義。他們的寫生作品大抵延續石川欽一郎的風格，如〈金州斜陽〉中，陳英聲以鉛筆線掌握透視與景物特徵，將主題放在畫面中景，通過單點透視表現城牆的遼闊與壯觀，讓人聯想到石川的風景畫，然而相比石川慣以灰色調表現滿洲風景，陳英聲則在畫中運用較高透明度的群青、橘黃與綠色，營造明亮的畫面效果。¹¹⁴

除此之外，風格差異也可從創作時的心境來考慮，如石川是在從軍時作畫，而陳英聲等人則以旅行的心境輕鬆創作。不過追根究柢，仍意味著他們結合過往所學，運用自己的雙眼觀察異域風土的結果。據家屬回憶，這些作品被陳英聲保存到戰後，甚至作為女兒的嫁妝，可見其對

¹¹⁰ 藍蔭鼎，〈車中クロツキー朝鮮〉，夕刊版 3；藍蔭鼎，〈滿州婦人車中クロツキー〉，《臺灣日日新報》（1928.12.12），夕刊版 3。

¹¹¹ 附帶一提，現今由中央研究院臺灣史研究所檔案館典藏的陳植棋油畫〈公園の入口〉為當時展出作。詳見饒祖賢，〈團結藝心—館藏中的日治時期美術團體及其活動網絡〉，《中央研究院臺灣史研究所檔案館》，網址：<<https://pse.is/53at4t>>（2023.3.21 瀏覽）。

¹¹² 石川欽一郎，〈七星畫展所感〉，《臺灣日日新報》（1928.9.12），版 8。

¹¹³ 〈發起水彩畫囑繪〉，夕刊版 4

¹¹⁴ 石川曾描述過滿洲的風景色彩：「若從臺灣前往內地，一到門司，便覺得山川草木好像都褪色了，到了滿洲更覺得色彩模糊淡薄。……臺灣普遍的色彩多為黑色，內地或滿洲的空氣則是灰色。」見〈石川欽一郎氏（中）〉，《臺灣日日新報》（1909.6.24），版 1。

當時寫生旅行成果的重視。¹¹⁵

從臺灣水彩畫的發展來考慮，水彩便於攜帶、適合寫生的優勢，使 1920 年代的臺灣藝術界很早就出現描寫異地風景的作品。觀察日本水彩畫會展品目錄，亦可見畫家遊歷各處的寫生，甚至自海外寄送參展，或是特別以畫家遊歐寫生的系列作規劃展間。同樣，陳英聲與藍蔭鼎的海外寫生成為七星畫壇展場上的焦點，備受師長肯定，而在臺灣水彩畫會上，也可看到包含石川在內的日籍畫家，帶來他們遊歐寫生的作品，可以說明顯繼承了日本水彩畫會，乃至近代日本水彩畫重視寫生旅行的血脈。

四、結論——跨域交流下的臺灣水彩畫壇誕生

本文從人與人、人與風景間的跨境交流出發，梳理臺灣水彩畫如何在跨域網絡下成立，提供有別於過去專注臺灣的研究視角。首先，通過對日本洋畫舊派與臺灣早期水彩畫家的關聯進行考證，可以發現包含石川在內，許多師承體系上來自舊派的水彩畫家，因職業而隨帝國版圖移動，參與早期臺灣西洋畫壇的活動。換言之，水彩可說是帝國統治的媒介之一。同時，與過去所知的不同，石川首次來臺時，對日籍學生的指導成果頗為豐碩，部分學生入選日本水彩畫會展，且赴日學習油畫，活躍於中央或地方的官展與畫會，往返臺日兩地，而臺籍學生僅有少數入選日本水彩畫會展。這並非石川對臺籍學生的差別待遇，而是與中學校開設寫生班，且石川在國語學校的圖畫課時間與教學成果有限有關。

第二節以日本水彩畫會為主要研究對象，思考該會與臺灣的交流互動，包含成員來臺寫生辦展，或是臺灣方面的畫家入選該展等，在此石川欽一郎扮演類似中介者的角色，一方面在日本水彩畫會展出臺灣題材的作品，儼然成為描繪臺灣圖像的代表；另一方面引介該會畫家來臺活動，甚至協助成立 1927 年臺灣水彩畫會——該會儼然為日本水彩畫會在臺灣的分支。

然而從東亞藝術史的角度思考，同時代的朝鮮半島，並未出現「朝鮮水彩畫會」，而是藉由曾赴日習畫的畫家徐東辰（1900-1970）、李仁星（1912-1950）等人的努力，以「大邱鄉土美術社」為中心辦展，推廣水彩。初步推測可能與缺乏像石川一樣來自日本水彩畫會的教育家有關，使臺鮮水彩畫呈現不同的發

115 陳英聲外孫口述，2020.12.07 採訪。

展趨勢，這點有待後續研究。

第三節從日本水彩畫家的寫生風潮，以及臺灣水彩畫家受其影響的現象，觀察寫生旅行對臺灣水彩畫發展的影響。寫生是藝術家介入現代生活的媒介，也是水彩畫家確立自主獨特性的表述，陳英聲、藍蔭鼎透過辦展及爭取贊助的方式獲得社會支持，從事海外寫生旅行，首開臺灣藝術家的先例。結束後舉辦展覽販售作品的做法，可說是對旅行過程的全面呈現，且異於臺展初期的「地方色彩」論述，呈現繽紛而多元的面貌。他們的旅行對應近代日本水彩畫壇的旅行風潮，且呼應日本水彩畫會與蒼原會的水彩寫生活動。由於旅途仰賴帝國境內的交通建設成果，景點選擇也對應觀光手冊中的內容，可以說凸顯水彩寫生與國土建設、現代觀光之間的緊密關聯。

礙於篇幅，有關 1930 年代臺日水彩畫的變局、困境，以及包含陳英聲在內水彩畫家的風格突破，甚至是陳英聲個人日後選擇放棄繪畫的原因，無法在此詳細梳理。¹¹⁶ 然而回顧 1908 年石川欽一郎在〈水彩畫と臺灣風光〉中，呼籲眾人以水彩描繪臺灣風景，到 1920 年代後期，藍蔭鼎、陳英聲前往海外，以水彩紀錄風景並帶回臺灣的過程，仍能看到水彩畫如何在臺灣與日本畫家們的交流、競逐關係下，逐漸落地生根，蔚為發展，最終促成了臺灣水彩畫壇的誕生。👉

參考書目

- 〈一時紙貴〉，《臺灣日日新報》，1902.8.1，版 4。
- 〈七星畫壇博物館開展覽會〉，《臺灣日日新報》，1926.8.27，版 4。
- 〈大正七年永久保存進退（高）第五卷〉，《總督府公文類纂》，T0797_01_009_0455，中研院臺灣史研究所檔案館，1918.5.13。
- 〈山下靜一ニ第五回內國勸業博覽會出品ニ關スル事務ヲ囑託ス〉總督府公文類纂》，00000795017，國史館臺灣文獻館，1902.9.10。
- 〈水彩畫展覽會〉，《臺灣日日新報》，1908.1.18，版 5。

116 據家屬回憶，陳英聲與 1930 年代將重心放在與妻子共同經營的幼稚園上。到了戰後便不再作畫，且因為二二八事件的緣故數次搬家避難，可窺見事件對畫家個人精神的影響。陳英聲外孫口述，2020.12.07 採訪。

〈本多保太郎外十三名〉，《臺灣總督府報》第 1862 期（1933.07），頁 1。

〈石川欽一郎の近信から〉，《みづゑ》第 36（1908.04），頁 20。

〈石川欽一郎氏（中）〉，《臺灣日日新報》，1909.6.24，版 1。

〈別府氏の作品油繪展覽會〉，《臺灣日日新報》，1924.2.9，版 7。

〈別府氏渡歐決定〉，《臺灣日日新報》，1928.10.28，夕刊版 1。

〈赤土會展覽會昨今兩日博物館に〉，《臺灣日日新報》，1921.5.29，版 7。

〈並駕齊驅〉，《臺灣日日新報》，1889.11.29，版 3。

〈東都新進畫家松ヶ崎亞旗氏來臺—北一中の出身で畑違ひの早大商科出—〉，《臺灣日日新報》，1932.8.4，夕刊版 3。

〈近事〉，《みづゑ》第 62（1910.05），頁 25。

〈長官送別會狀況〉，《臺灣日日新報》，1906.9.29，版 2。

〈阿緱廳屬高橋精一國語學校助教授ニ任用ノ件〉，《總督府公文類纂》，00001239052，國史館臺灣文獻館，1906.12.25。

〈昭和十二年七月至昭和十五年六月煙草賣捌人並匿名組合員履歷書—八冊ノ五 [1]〉，《臺灣總督府專賣局》，TMB_13_05_007，中央研究院臺灣史研究所檔案館，1937.07。

〈洋畫家牧野克次氏〉，《臺灣日日新報》，1914.2.26，版 7。

〈洋畫展覽會臺北出身の古川氏〉，《臺灣日日新報》，1919.8.7，版 7。

〈洋畫研究會〉，《臺灣日日新報》，1908.2.19，版 5。

〈美展入選〉，《每日申報》，1922.5.31，版 2。

〈飛行機六百十一號鹿港飛行場へ著陸の際二百米突の上空から墜落千枝操縦士は頻死の重傷同乗の宮本本社記者は即死〉，《臺灣日日新報》，1926.2.16，夕刊版 2。

〈恩給証書下附（小沼謙次郎）〉，《總督府公文類纂》，00002481017，國史館臺灣文獻館，1917.1.1。

〈桃園廳技手下靜一昇級、賞與、依願免〉，《總督府公文類纂》，00001719037，國史館臺灣文獻館，1910.1.1。

〈討蕃畫報〉，《臺灣日日新報》，1914.7.14，版 6。

〈教妻入學〉，《臺灣日日新報》，1903.9.5，版 3。

〈陳直卿氏仙遊〉，《臺灣日日新報》，1926.3.26，版 4。

〈發起水彩畫囑繪〉，《臺灣日日新報》，1928.5.21，夕刊版 4。

〈街の新人〉，《大阪朝日新聞台灣版》，1940.6.12，版 5。

〈裁判所書記渡邊竹次郎外一名臺灣總督府法院書記任用ノ件〉，《總督府公文類纂》，00001119028，國史館臺灣文獻館，1905.2.24。

〈雇小早川守賞與〉，《總督府公文類纂》，00001444048，國史館臺灣文獻館，1908.11.17。

〈臺展入選者の隠れたる嘶〉，《臺灣日日新報》，1927.10.23，夕刊版 2。

〈臺灣水彩畫會創立さる〉，《臺灣日日新報》，1927.10.13，夕刊版 2。

〈臺灣總督府中學校の展覽會〉，《みづゑ》第 68（1910.11），無頁碼。

〈寫生抽籤〉，《臺灣日日新報》，1928.11.25，夕刊版 4。

〈廣告〉，《臺灣日日新報》，1903.6.5，版 6。

〈讀書界〉，《臺灣日日新報》，1906.6.13，版 1。

KM 合評，〈洋畫會雜評〉，《臺灣日日新報》，1914.6.21，版 4。

ジャパン・ツーリスト・ビューロー編，《旅程と費用概算》，東京：同編者，1928。

一記者，〈畫幅抽籤會〉，《運動と趣味》v2（1917.02），頁 53-54。

大下藤次郎，〈文部省美術展覽會の水彩畫〉，《みづゑ》第 43（1908.11），頁 11-13。

大下藤次郎，〈文部省美術展覽會の水彩畫〉，《みづゑ》第 56（1909.11），頁 13-14。

大下藤次郎，〈文部省第四回美術展覽會水彩畫評〉，《みづゑ》第 70（1910.12），頁 13-16。

大澤貞吉，《臺灣關係人名簿》，橫濱：愛光新聞社，1959。

小早川篤四郎，〈臺灣を去る高木義幸兄へ〉，《臺灣日日新報》，1924.4.14，版 4。

月出皓，《臺灣館》，臺北：第五回內國勸業博覽會臺灣協贊會，1903。

王白淵，〈臺灣美術運動史〉，《臺北文物季刊》第 3 卷第 4 期（1955.03），頁 41-52

平壤觀光協會，《觀光資料柳京の話》，平壤：同編者，1938。

白雲蘭，《礦城・麗島・倪蔣懷》，臺北：雄獅，2003。

白適銘編著，《日治時期美術團體 1895-1945》，臺北：藝術家，2019。

石川寅治，〈洋畫家として見たる臺灣〉，《臺灣日日新報》，1917.4.15，版 1。

石川欽一郎，〈タツタカの思出〉，《臺灣時報》（1929.11），頁 121-130。

石川欽一郎，〈七星畫展所感〉，《臺灣日日新報》，1928.09.12，版 8。

石川欽一郎，〈七星畫壇に就て一言〉，《臺灣日日新報》，1926.9.1，夕刊版 3。

石川欽一郎，〈中學生と水彩畫〉，《みづゑ》89（1912.07），頁 1-2。

石川欽一郎，〈水彩畫家と油畫〉，《みづゑ》第 33（1908.02），頁 3-4。

石川欽一郎，〈水彩畫と臺灣風光〉，《臺灣日日新報》，1908.01.23，版 4。

石川欽一郎，〈台灣風景の回想〉，《臺灣時報》（1935.06），頁 52-55。

石川欽一郎，〈第二回七星畫壇展に就て〉，《臺灣日日新報》，1927.9.3，版 5。

石川欽一郎，〈富永親徳君の個展〉，《臺灣日日新報》，1924.8.6，版 6。

石川欽一郎，〈麗島餘録〉，《臺灣時報》（1926.07），頁 72-75。

石坂莊作，《臺島踏査實記》，臺北：臺灣日日新報社，1904。

匠秀夫監修、原田光編，《日本の水彩画 1 大下藤次郎》，東京：第一法規出版株式會社，1989。

印刷局，《職員録明治 39 年（甲）》，東京：同編者，1906。

旭江漁郎（伊坂旭江），〈画家の根氣〉，《臺法月報》v13（1919.04），頁 19-20。

羽賀銀松，《高砂文雅集》，臺北：高砂文集社，1917。

自大正十一年七月至十四年六月酒類賣捌人指定關係、指定申請書》，《總督府專賣局》，TMB_13_06_009，中央研究院臺灣史研究所檔案館，1922。

西澤駿介，〈国見歌試論：『古事記』四一番歌謡・五三番歌謡における〈政治の詩学〉〉，《青山語文》52 卷（2022.03），頁 113-128。

佐藤道信著、林暉鈞譯，〈近代日本の「美術」と「美術史」〉，《現代美術學報》30 期（2015.11），頁 13-52。

明治美術會，《明治美術会展覧会出品目録》，東京：同編者，1895。

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。

東京美術學校校友會，《東京美術學校校友會會員名簿》，東京：同編者，1934。

東洋文化協會編，《幕末・明治・大正回顧八十年史第 11 輯》，東京：同編者，1936。

牧野克次，〈天平堂画集〉，京都：便利堂，1915。

金子昌太郎，《甘蔗農學》，東京：糖業研究會，1912。

帝國地方行政學會，《文部時報》第 1172 至 1183 期，東京：同編者，1975。

美術年鑑社編，《現代美術家総覧》昭和 19 年，東京：美術年鑑社，1944。

倪蔣懷，〈臺展と水彩畫の將來〉，《臺灣日日新報》，1932.11.5，夕刊版 3。

宮川次郎，《新台湾の人々》，東京：拓殖通信社，1926。

宮內廳，《明治天皇邦を知り国を治める一近代の国見と天皇のまなざし》，東京：宮內廳，2015。

時事新報社編，《時事年鑑》昭和 5 年版，東京：同編者，1929，頁 480。

馬場籍生著，《名古屋新百人物続》，名古屋：珊瑚社，1922。

國島水馬，〈武田氏水彩畫展〉，《臺灣日日新報》，1927.5.1，夕刊版 3。

張玉旻，〈日治時期臺灣西洋畫家的收支與美術市場研究〉，臺北：國立臺灣師範大學藝術史研究所碩士論文，2023。

第二東京市立中学校編，《概覽》，東京：同編者，1928。

許雪姬，《離散與回歸：在滿洲的臺灣人（1905-1948）（上）》，臺北：左岸文化，2023。

郭懿萱，〈台湾美術展覽会における「満洲風景」：村上無羅の《満洲所見》について〉，《アジア近代美術研究会会報：しるば》第 5 卷（2020.09），頁 22-25。

陳英聲，〈牛よ牛よ〉，《臺灣教育》n240（1922.05），頁 79。

國立臺灣師範大學文化創藝產學中心編輯，《臺灣水彩 100 年》，臺北：國立歷史博物館、國立臺灣美術館，2008。

游閏雅，〈近代日本畫在淡水的發展、傳承與風土詮釋：以畫家木下靜涯、陳敬輝為探討中心〉，臺北：國立臺灣師範大學藝術史研究所碩士論文，2021。

紫瀾會の一員，〈寫生行〉，《臺灣日日新報》，1910.01.30，版 5。

黃春秀，〈陳德旺狷介孤直的身影〉，《雄獅美術》191（1987.01），頁 142-151。

黃琪惠，〈日治初期日本畫的移植、接納與挪用〉，《臺灣美術》116（2019.11），頁 5-56。

黃琪惠，〈再現與改造歷史— 1935 年博覽會中的「臺灣歷史畫」〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》20 期（2006.03），頁 109-173。

楊三郎，〈跑走不完的路〉，《臺北文物》第 3 卷第 4 期（1955.03），頁 73-76。

廖瑾瑗，《口述歷史：永遠的藝術對話者：許玉燕》，臺北縣：臺北縣政府文化局，2002。

臺北市立美術館展覽組，《藝術行腳——倪蔣懷作品展》，臺北：臺北市立美術館，1996。

臺灣創價學會，《阿里山之春：陳澄波與臺灣美術史研究新論》，臺北：勤宣文教基金會，2013。

臺灣創價學會，《艷陽下的陳澄波》，臺北：財團法人勤宣文教基金會，2012。

臺灣總督府臺北中學校，《生徒成績表》自大正五年四月至大正六年三月，臺北：同編者，1917。

臺灣總督府臺北中學校，《臺灣總督府臺北中學校一覽》，臺北：同編者，1915。

劉錡豫，〈往來於北投溫泉旅館松濤園的書畫家同人結伴入泉寰，一浴一觴吟興間〉，《薰風》Vol.18（2021.10），頁 68-75。

劉錡豫，〈臺灣神社美術收藏的建立、展示與戰後流轉〉，臺北：國立臺灣師範大學藝術史研究所碩士論文，2020。

蔡家丘，〈1930 年代東亞超現實繪畫的共相與生變—以臺灣、中國畫會為主的比較考

察》，《藝術學研究》第 25 期（2019.12），頁 93-187。

蔡家丘，〈草枕：日治前期日本來台書畫家的創作與遊歷（1908-1927）〉，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2007。

賴明珠，《鄉土知音：八德書畫家邱創乾紀念展》，桃園：桃園縣立文化中心，1999。

錦鴻生（林錦鴻），〈着實に進歩した水彩畫會展〉，《臺灣新民報》，1933.11.28，版 6。

靜岡縣立美術館等編，《もうひとつの明治美術—明治美術会から太平洋画会へ》，もうひとつの明治美術展実行員会，2003。

顏娟英，〈近代臺灣風景觀的早期建構〉，《臺灣大學美術史研究集刊》9 期（2000.09），頁 179-206。

顏娟英，《水彩・紫瀾・石川欽一郎》，臺北：雄獅，2005。

顏娟英編著，《臺灣近代美術大事年表》，臺北：雄獅，1998。

顏娟英譯，《風景心境—臺灣近代美術文獻導讀（上）》，臺北：雄獅，2001。

瀨尾典昭，《近代日本水彩画一五〇年史》，東京：國會刊行會，2015。

藤岡作太郎，《近世絵画史》，東京：金港堂，1903，頁 42。

臺灣總督府職員錄系統，網址：<<https://pse.is/52w8gv>>（2023.3.28 瀏覽）。

劉錡豫，〈從平壤大同江到滿洲大連港：1928 年陳英聲的東北亞寫生旅行〉，《名單之後：臺府展史料庫》，網址：<<https://pse.is/4wasbj>>（2023.03.21 瀏覽）。

饒祖賢，〈團結藝心—館藏中的日治時期美術團體及其活動網絡〉，《中央研究院臺灣史研究所檔案館》，網址：<<https://pse.is/53at4t>>（2023.3.21 瀏覽）。

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