

# 觀看水墨：石川欽一郎與藍蔭鼎

Ishikawa, Kinichirou and Lang, Yin-Ting ink painting to observe

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系碩士 張益昇 Chang yi-sheng

## 摘要

時代的變遷與轉換一直是藝術研究者的興趣焦點，本文所描述的石川欽一郎(1871-1945)與藍蔭鼎(1903-1979)即是遵循著大時代走向與師承的畫家，而這兩位畫家經歷了清末、日據、國民政府遷臺等的大環境變遷，尤其是在日據時代中的影響與變化更是重要的一環。根據過往文獻研究中，石川欽一郎除了教導藍蔭鼎水彩畫之外，同時也教導其水墨畫的表現與構成，而石川的水墨表現與日本南畫有間接的影響關係。近代研究者文章中多次提及，石川欽一郎與江戶時期南畫大家「與謝蕪村」水墨畫風兩者相近<sup>1</sup>。因此，筆者本文將引用當時的報章資料與作品，將論述與實證兩者合併作為研究的出發點。用抽離性觀看的角度，提出石川欽一郎、藍蔭鼎的水墨畫影響；再以石川為論述重心的角度展開，增加藍蔭鼎在水墨表現上的準確度與可信度，提高藍蔭鼎水墨繪畫研究價值。

【關鍵字】石川欽一郎、藍蔭鼎、水墨畫。

<sup>1</sup> 詳見，顏娟英：〈臺灣早期西洋美術的發展(1)〉，《藝術家》，168期，1989年5月，頁154。

## 一、水墨、石川欽一郎、南國臺灣

### (一)、日本的南畫

元、明時代開始日本與中國就已經非常頻繁的海上貿易往來，許多日本人也因此前往中國學習繪畫。在那個時候中國已經開始有了南宗畫的名詞出現<sup>2</sup>，但是在日本卻見不到其影響力發生，一直到了江戶時代<sup>3</sup>中後期，即是西元十八世紀之後，日本才有南宗畫的出現。江戶時代的藝術領域大約分為前半期和後半期，這兩期的藝術表現有很大的差異。當時最盛行的狩野派<sup>4</sup>領導了前半期的發展，但是發展到最後卻逐漸失去了藝術表現能力；到了後半期，浮世繪<sup>5</sup>取代了前半期以京都為中心的繪畫流派，並且因為交通的便利性開始在江戶地區流行了起來，同時期南畫也因為類似的因素開始於日本蓬勃發展。

德川幕府政府以儒教為基本的文治政策，因此在社會中興起尊崇中國文化的熱潮，武士階層尤甚。在這種熱潮的背景之下，江戶中後期的時代，文人畫在全國盛行。這個時候的「文人畫」稱為「南畫」。「南畫」這個術語源出於中國明末文人董其昌所謂的「南宗畫」。在日本它是專指江戶時期的「文人水墨畫」，以別於室町風格的「水墨畫」。當時南畫派畫家大多數是兼詩歌俳句和書法的讀書人。

再者當時，因為交通貿易的便利性，中國的畫譜傳入了日本，明末天啓年間（1623-1628）明朝的《八種畫譜》<sup>6</sup>為日本帶來了南畫開始的契機；而影響最大

<sup>2</sup> 詳見，陳傳席：《中國繪畫理論史》，臺北，東大圖書，1997年9月，頁184-241。

<sup>3</sup> 江戶時代是繼桃山時期後興起的一個新時代，時間從1615-1868年，共有250多年之久，是日本歷史上最長的安定時期。創建人是德川家康，他為了要使其子孫能永久執政，將統治中心由桃山遷往江戶（也就是現在的東京）。

<sup>4</sup> 狩野派是日本著名的一個宗族畫派，其畫風是在15-19世紀之間發展起來的，長達七代，歷時兩百餘年。日本的主要畫家都來自於這個宗族。同時這個畫派又主要是為將領和武士們服務的。狩野派的畫風雖在題材和用墨技巧方面屬於中國傳統，但在實際表達方式上卻是完全的日本式。作風粗獷是其主要的特徵，線條的明快和宋代繪畫有明顯的區別。狩野派的屏風畫更以明暗配合及其單純的裝飾性處理表現突出。

<sup>5</sup> 「浮世繪」是在新興的商人之間廣為流傳的版畫，描繪浮生大眾生活，例如：聲色場所、演員、相撲明星、妓女、藝妓的風俗畫種。

<sup>6</sup> 《八種畫譜》中所刊載的圖畫，不全然是都具南宗風格，但是它展示出了當時中國明代的畫風，這對於當時剛剛興起的日本南畫帶來一定程度的影響。

的畫譜則是清朝王概所著的《芥子園畫譜》，畫譜中詳細的闡釋了中國山水、花鳥、人物的繪畫技法，除了清楚的圖片之外，還搭配了一定程度的畫論；再者，那時候的海上交通發達許多日本僧侶與商人往來於日本與中國之間<sup>7</sup>，對於南畫的貢獻也有一定的助益。

日本的南畫主要表現是山水畫，另外像梅、蘭、竹、菊四君子也是常見的題材，在日本的南畫家大多數終其一生都沒到過中國，只是通過了上述的關係接觸到了當時盛行於中國的畫種，來了解大時代的繪畫風景，但是在表現這些題材時這些作品並未讓當時的人感到不可思議，因為在日本南畫中作者想要表現的是，一種從生活中體驗的藝術創作思維，而不僅僅是對於中國事物的單純模仿。正因如此，日本南畫家的作品才會放出璀璨的光輝，進而影響到石川欽一郎，讓石川在臺灣日據時期的美術教育有了不同面貌。

無論是東渡到日本的畫家，還是西進至日本僧侶、商人，或者是明、清時代的畫譜，其實都是誘發日本南畫出現的外在因素；真正出現南畫的內在因素，是在於江戶時代後期，日本大多數的藝術家對於向權利核心靠攏的狩野派表現出不滿的情緒，傳統的狩野派只注重畫面表現效果，忽視真正屬於藝術家精神表現的畫面效果，因為這樣當時其他的畫家開始尋找新的繪畫樣式，以期來符合他們對於精神表現的渴望，南畫（南宗畫）的出現，恰恰好引發出了他們對於自我藝術精神的創造力，這便是南畫這個藝術舶來品在日本落地生根、開花結果的內在與外在因素。日本的南畫畫家除了本身以南宗畫為主之外，其實他們的畫中也包含了許多屬於中國其他畫派的養分，而這些養分讓他們蘊育出了新的繪畫樣式與觀念，從這些中觸發了新的藝術創造力。

<sup>7</sup> 詳見，鄭樑生 編著：《元明時代東傳日本的水墨畫》，臺北，文史哲出版社，1986年6月，頁141-156。



(圖 1) 與謝蕪村〈溪山幽居圖〉東京博物館藏 (1758 年)。





(圖2) 與謝蕪村〈四季山水圖-夏〉(1774年)。

## (二)、石川欽一郎的藝術情懷

### 1、關於山紫水明集

昭和7年8月(1932年),石川欽一郎出版了一本《山紫水明集》<sup>8</sup>(圖3、4),裡面以圖加文的方式來作為旅行寫生的介紹,此冊雖然是單色印刷,但是品質相當的好,可以完整的看見日據時代舊時的風光。因為是黑白印刷呈現無法正確辨別,真實的畫面是水彩或者水墨,但是在畫冊所呈現的作品中有幾乎近於水墨畫那種寫意、簡筆、破墨的處理方式,顏料的濃淡控制的恰到好處,尤其是留白的感覺更像是受到了當時中國繪畫與日本南畫的極大影響,由於這種表現方式可以讓人深信,當時的藍蔭鼎應該也感受到了老師石川欽一郎的繪畫特點,並且學習之。筆者在文獻中整理出以下幾點說明《山紫水明集》<sup>9</sup>的畫風:

- A. 完全透明、水份顏料的厚薄濃淡、控制的恰到好處。
- B. 東西合一的「潑墨塗繪」。
- C. 善於保留「空白」、或用「刮痕」表現。
- D. 大部分作品都是「風景寫生」,只有極少數的人物。
- E. 畫面都以中景作為主題,採取水平與垂直的十字構圖法,畫面穩定。

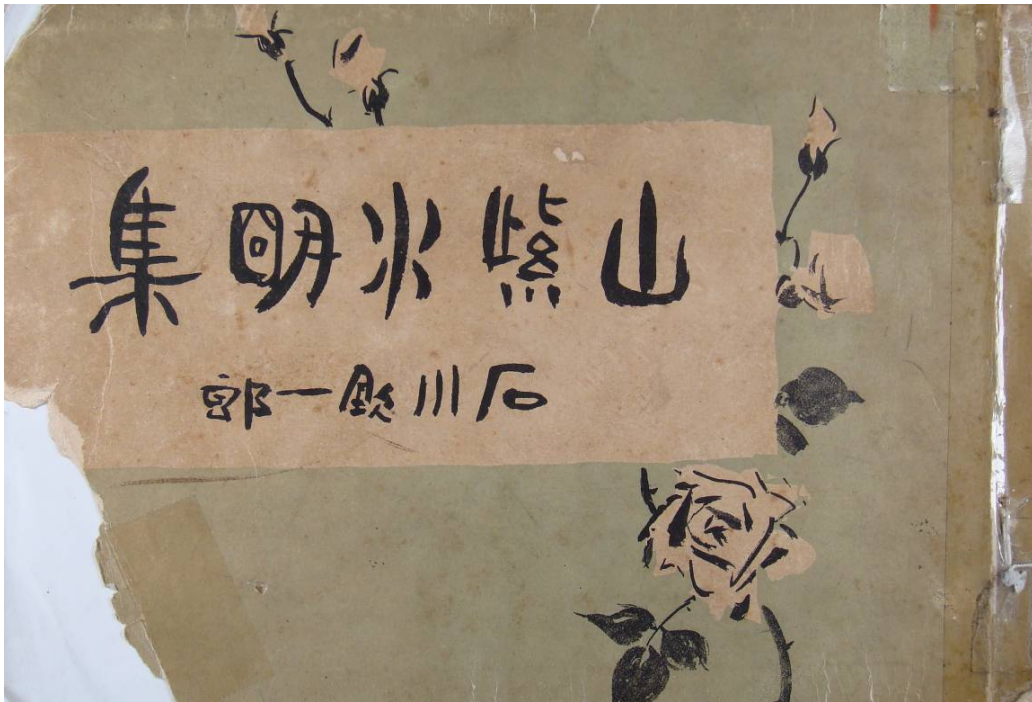
石川欽一郎認為到戶外寫生,對於心靈的成長有莫大的助益,在他所推動的臺灣美術教育中,自然世界的啓示比宗教更能獲得心靈的感動,所以他的學生也跟隨著他的腳步向戶外取材寫生,藍蔭鼎就是相當明顯的範例。

---

<sup>8</sup> 《山紫水明集》是石川欽一郎於1926年(民國15年)間發表於現新生報前身「臺灣日日新報社」,在東京和旅居臺灣、大陸北平、閩南以及歐洲寫生作品,共百幅。當時每日一幅長期連載,引起廣大讀者欣賞熱潮,每張作品配有「詩歌」及簡易說明,連載期間報紙讀者都以先睹石川水彩為快,轟動一時。

藝術家雜誌主編:《藍蔭鼎水彩專輯》,臺北,藝術家出版社,約1980年,頁124。

<sup>9</sup> 同上註。



(圖 3) 石川欽一郎《山紫水明集》〈封面〉國立中央圖書館臺灣分館館藏 (1926 年)。



(圖 4) 石川欽一郎《山紫水明集》〈學鄉大安〉國立中央圖書館臺灣分館館藏 (1926 年)。

## 2、藝術傳承與藍蔭鼎

石川欽一郎來臺灣大約分為兩個時期，第一期（1907-1916）、第二期（1924-1932），第一期的主要職務是在當時臺灣總督府陸軍部，從當時的角度出發其影響力應該是那時在臺日本人的文化圈。第二期的主要任務是美術教員，影響的則是以臺灣人學生為主，這個時期的影響力以當時的社會與美術文化圈來說

應該是最大的。<sup>10</sup>11 因為第二次來臺是以藝術教育為主，所以抵臺的第二天，當時的《臺灣日日新報》便刊登他的專訪稿（圖 5、6），他在訪問中提及了他遊歷各國看過許多美術作品之後的感想，並且提及到對於當時藝術教育的問題，他呼籲當時的日本貴族，應該公開收藏，成立美術館，以利藝術教育的推展。最後對於自己未來將要承接的美術教育職務，他慎重的這樣說：

一般來說，學生對待繪畫老師有個傾向，若不是入選文展的天才，即使是優秀的老師也不受歡迎，這就是將天才與教師混淆了。畫家與教師各有長處，如果因為教師畫不出偉大的作品便貶低他，這是犯了大錯。在西方，不是畫家的繪畫教師非常多，他們的學問與教學方法比天才畫家更受到重視。<sup>12</sup>

上述這段話，除了是呼籲學生對於美術教師要有信心之外，其實也說明了石川欽一郎對於優秀教師的重視程度絕對不會雅於天才畫家（他曾入選文展四次）。由此可以見到，對於淡出東京畫壇的他來說，當前必須重視的是對於臺灣藝術教育的提升。筆者在研究相關文章後提出三點看法，來說明石川對於日據時期臺灣美術的幫助與影響：

- A. 教導學生善於使用任何種媒材來表現臺灣景色。
- B. 由寫生中去瞭解生活，訓練對於週遭環境的觀察力。
- C. 利用寫生活動與畫會、展覽的舉行來培育藝術繪畫人才。

透過上述三點的描述，清楚的說明石川對於教導學生的想法，在因緣際會下透過這些想法，教育出了本篇論文的研究人物藍蔭鼎。

<sup>10</sup> 石川欽一郎：〈畫家與繪畫教師容易混淆，其實職責各有不同〉，《臺灣日日新報》，臺灣，臺灣日日新報社，1924 年 1 月 31 日。（日文原文出處）

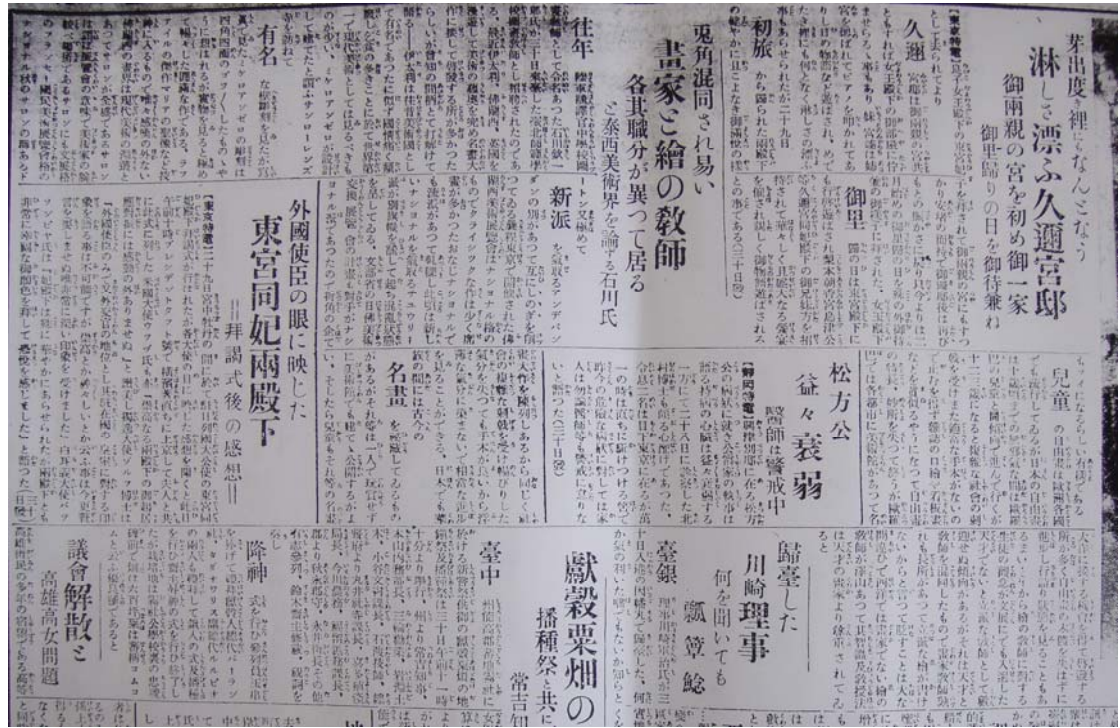
詳參，顏娟英：《水彩·瀾紫·石川欽一郎》，臺北，雄獅圖書，2005 年 8 月，頁 84。

<sup>11</sup> 當時的石川在臺北師範學校任教，擔任專職的圖畫教師。在當時圖畫已從習字和手工課程中獨立出來。圖畫教育受到來自日本內地自由畫運動的影響，臨摹的形式練習逐漸被以強調培養兒童藝術創造力所取代，寫生變成主要的學習課目。

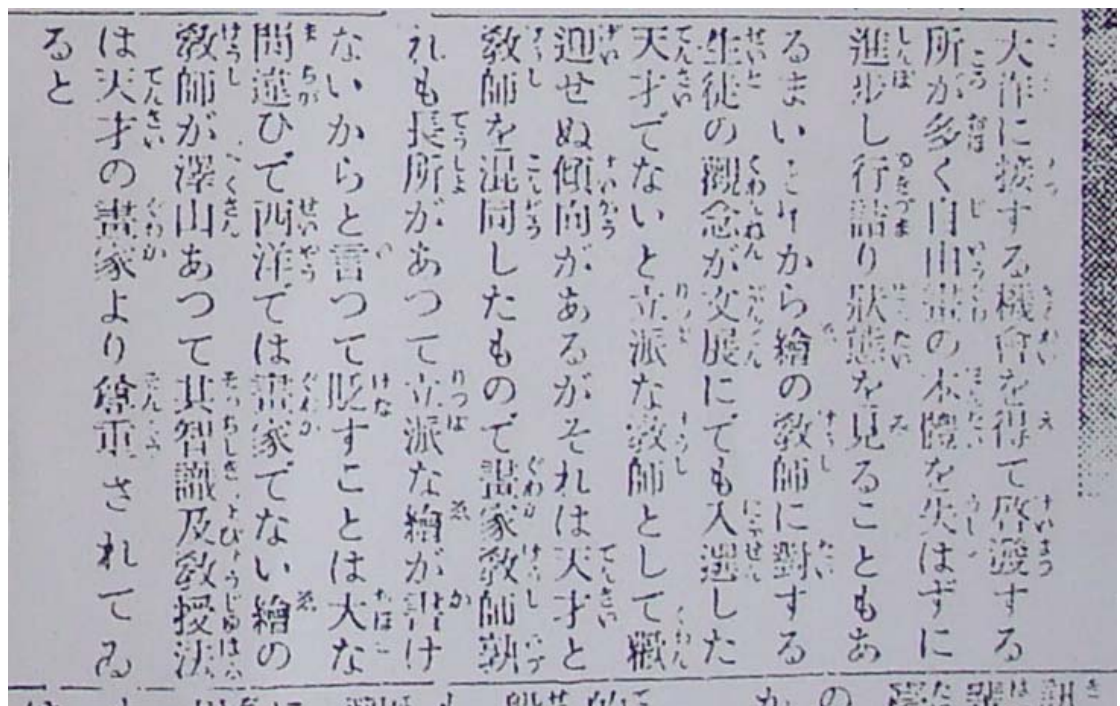
林如薇：〈石川欽一郎第二次在臺灣的活動〉，《藝術家》，243 期，1995 年 8 月，頁 326。

<sup>12</sup> 顏娟英：《水彩·瀾紫·石川欽一郎》，臺北，雄獅圖書，2005 年 8 月，頁 84。





(圖 5) 石川欽一郎日文原文 (1924 年)，圖片來源《臺灣日日新報》。



(圖 6) 石川欽一郎日文原文放大 (1924 年)，圖片來源《臺灣日日新報》。

第二次來臺的石川欽一郎，在蘭陽平原的旅行途中，認識了當時在宜蘭羅東公校任教的藍蔭鼎，兩人一拍即合。石川的熱心帶領、藍蔭鼎的勤勉跟隨，兩人開始激盪出了屬於臺灣美術最精采的師徒傳承，在顏娟英的文章中是這樣說的：

品學兼優且喜愛繪畫，卻因家境貧寒無法繼續升學的藍蔭鼎，衷心地仰慕名高望重的石川，這樣的心情正如同，或者更超過三十五年前，石川思慕英國水彩畫家伊司特的心情吧！<sup>1314</sup>

藍蔭鼎在宜蘭認識了石川欽一郎，從那時開始石川欽一郎創造了藍蔭鼎的繪畫表現生涯，開啓了屬於真正臺灣美術的新頁。石川欽一郎對於藍蔭鼎的教導不僅是在做人處事上有所成就，更帶領著藍蔭鼎對於屬於臺灣本身鄉土意識的觀念，更加熟悉與堅定。研究者吳世全在論文中說明了，藍蔭鼎如何傳接了石川欽一郎的精神：

藍蔭鼎完全承續石川精神本質和水彩畫、文人水墨畫風，而以他的鄉情作品，是比石川更深入地挖掘臺灣鄉村人文風情，使石川純粹臺灣風景紀事的水彩畫，在藍蔭鼎的作品裡更具戲劇性而且顯得繁複和充實。<sup>15</sup>

藍蔭鼎對於石川的知遇之恩，用著滿滿的熱情表現於繪事之上，對於藍蔭鼎來說石川欽一郎不僅是繪畫技法的移植，更是藝術精神的灌輸。筆者認為，他帶給藍蔭鼎的其實是用著東方的精神去表現對於臺灣人文風情的藝術觀念，石川欽一郎雖然遊歷過世界各地，但是對於臺灣的風景還是情有獨鍾，因此身為他的學生藍蔭鼎接續著老師的腳步，利用水彩、水墨的表現技法與媒材，歌詠讚嘆著臺灣風情。

<sup>13</sup> 顏娟英：《水彩·瀾紫·石川欽一郎》，臺北，雄獅圖書，2005年8月，頁88。

<sup>14</sup> 石川欽一郎因為英文佳又喜愛水彩，1889年英國水彩畫家阿富列得·伊司特（East Sir Alfret 1849-1913）訪問日本，石川欽一郎對他格外心儀，從此書信交流不斷，但是僅止於私淑，沒有師承關係。

李欽賢：《臺灣風景繪葉書》，臺北，遠足文化，2003年7月，頁22。

<sup>15</sup> 吳世全：《臺灣的人文水彩畫家—藍蔭鼎》，臺北，私立中國文化大學藝術研究所碩士論文，1994年6月，頁47。

在筆者資料的搜尋與實際訪談中，藍蔭鼎跟隨著石川欽一郎的腳步學習著繪畫，除了發源英國承襲自日本的透明水彩風格之外，他也向老師學習了水墨畫的方法與技巧，在施翠峰、吳世全、顏娟英的研究中皆有出現短幅的介紹文章，其中以顏娟英的文章讓筆者對於藍蔭鼎水墨構成的研究找到重要立足點：

石川氏在接受西畫訓練之前，已擅長日本水墨畫（亦即文人畫），又能寫日本詩歌。而水墨畫風格接近江戶時期詩人兼文人畫大家，與謝蕪村（1716 至 1783）的傳統，亦即以全幅渲染底色，簡化重覆的筆法來表現單純的主題<sup>16</sup>

在上述文章中顏娟英提出了石川的水墨繪畫風格，只是「接近」與謝蕪村，說明了兩人並無絕對的師承關係。從技法構成的圖像觀察中發現，石川欽一郎在作畫的時候喜歡將作品簡單的處理構圖，利用豐富的顏色變化，與乾溼的效果來處理畫面。作品是整張浸溼之後再用淡淡的顏色處理畫面，在渲染的過程中處理出水氣的效果，無論是在那個類型的作品上，都是用著類似的技法作為畫面的開始，這樣處理的效果的確像是水墨畫的構成技巧，這樣的表現除了作者本身的教育養成之外，應該也有絕大部分是因為環境影響，當時的石川欽一郎遊歷過了許多地方，或許利用水作為媒材來表現畫面的關係，對於充滿水氣與霧氣的地方影特別的情感，這同時也像是屬於東方水墨的表現技巧之一。年輕時代的藍蔭鼎，也跟隨著老師學習著這些技法，在另一篇文章中是這樣說明時他的藝術表現構成：

來臺後教課之餘在各地寫生，並旅行大陸閩南各省，受臺灣風土以及中國南宗影響，鎔中國「潑墨寫意」與「西洋自然主義外光派」畫風於一爐<sup>17</sup>

對於臺灣美術教育的貢獻，石川欽一郎絕對是功不可沒，他帶領著當時的青年畫家共同的觀看臺灣與世界的風景，自己也留下許多精采的作品。他的作品中

<sup>16</sup> 顏娟英：〈臺灣早期西洋美術的發展(1)〉，《藝術家》，168 期，1989 年 5 月，頁 154。

<sup>17</sup> 藝術家雜誌社編：《藍蔭鼎水彩專輯》，臺北，藝術家出版社，約 1980 年，頁 124。

描繪著屬於臺灣的特有風景，表現出熱愛這塊土地的情懷。石川欽一郎的作品雖然談不上世界級名畫，但是以臺灣人的視覺角度出發，他的作品卻比那些世界級名作更加動人，作品充滿著親切感。無論是當時的藍蔭鼎或者現在的筆者，對於他的作品都有深深的感動。而且在藝術教育的立場上，筆者認為就應該像石川欽一郎這樣，對於媒材、技法、想法、做人處事上都要無私的傳承，不管是東方或西方，或者是中國「潑墨寫意」與「西洋自然主義外光派」，只要是適合學生發展，都盡力的去輔導教育學生，讓學生找出適合自己展現的舞台，本篇所研究的藍蔭鼎即是最成功的範例。



(圖 7) 石川欽一郎 〈新高山遠景〉年代不詳。





(圖 8) 石川欽一郎《山紫水明集》〈田尾〉 國立中央圖書館臺灣分館館藏 (1926 年)。



(圖 9) 石川欽一郎《山紫水明集》〈南門町〉 國立中央圖書館臺灣分館館藏 (1926 年)。





(圖 10) 石川欽一郎《山紫水明集》〈泉町〉國立中央圖書館臺灣分館館藏 (1926 年)。



(圖 11) 石川欽一郎《山紫水明集》〈新竹〉國立中央圖書館臺灣分館館藏 (1926 年)。

### 3、 從石川欽一郎觀看南國臺灣

對於風景的鑑賞，石川欽一郎認為應該是從個人眼光與和養成有相互關聯，進一步說明，眼光是由族群文化價值觀所組成的。從這點筆者認為，每個人對於藝術與風景的結合，應該是由以往的經驗與知識，加上當時的價值觀，而這些事物的組成包含著大從社會環境、教育養成，小從成長家庭、個人思維都會有相互的關係，這些觀念想法組合而成之後，對於藝術、風景、鑑賞這三者的相互關聯性，就是當時藍蔭鼎所認識的石川欽一郎，他在自己所發表的文章是這樣說的：

在鑑賞風景時我們認為美或不美的標準究竟何在？最後除了聽任觀賞者的眼力判斷之外，別無其他原則，這雖然是一般的說法，卻也是解釋審美觀的基礎。<sup>18</sup>

因此，筆者認為石川欽一郎從一個教育家與鑑賞者的角度來觀看臺灣風景，由他自己親身體驗到的以及所經歷過的，以繪畫（水彩、水墨）來表現這些歷程，同時也教育著他的學生，去打開眼睛觀看臺灣南國的風景。

石川欽一郎來臺之後，因為他是屬於自學成功的水彩畫家，出身基督教家庭的他，對於英國工業革命所帶來的近代發達文明相當的信服，更相信英國人的經驗主義對於世界的影響力，所以他就以英國的水彩畫到處的寫生繪畫。還沒到臺灣之前，有朋友告誡臺灣屬於蠻荒之地有瘴癘之氣，容易有水土不服的狀況發生，所以他對於臺灣之行其實是憂心忡忡的。可是，沒想到隨著船進到基隆港時，他站在甲板之上看見的景象卻是，屬於南方的臺灣，山巒的稜線色彩豐富飽滿。再從基隆搭上火車往臺北開去，沿途的田園風光、綠竹翠林，屬於亞熱帶的特殊風情，讓他原本以為是蠻夷之地的他，瞬時間心情開朗，從北國來的他也找到了屬於自己水彩表現的新天地。<sup>19</sup>

<sup>18</sup> 石川欽一郎，〈臺灣地區的風景鑑賞〉，《風景心境-臺灣近代美術文獻導讀上冊》，臺北，雄獅圖書，2001年3月，頁32。

<sup>19</sup> 李欽賢：《臺灣風景繪葉書》，臺北，遠足文化，2003年7月，頁23-24。

到了臺灣之後石川欽一郎體驗到了屬於南方風景的臺灣獨特的美，這絕對不是長期住在北方的日本人所能親身體驗接觸到的，這樣的熱帶氣候對於大多數的日本人來說絕對是無法想像的，他在自己的文章是這樣描述：

鑑賞臺灣地區的風景時，首先一定要對照著，從日本的角度風景角度來考慮。當物體距離燈火越遠時，其色彩也會逐漸轉淡，距離窗口越遠，室內光線也變得更陰暗。同樣的道理，從緯度較南的地方逐漸向北移動時，顏色和光線的強度都會減弱。(中略)花草之美也會隨著緯度的推移而有某種程度的變化，位居南方的臺灣不知何故到處看得到紅色的花(後略)<sup>20</sup>

不是植物與氣候學出身的石川欽一郎，當然對於南方臺灣的風景成因不甚了解。但是，對於石川欽一郎而言，臺灣的風景相對於日本，是更為豐富特殊，在題材表現上讓他能更加得心應手。臺灣與日本在景色上有相當大的差異性，兩者在環境上所表現的是兩種截然不同的方向，在石川的創作觀中的臺灣與日本真正的差異性，他所感受到的心中意識是這樣表現的：

臺灣的風景明亮、雄勁，表現了陽剛的特質；而日本的風景優雅、纖細，彷彿澤山幽谷，充滿陰柔而神秘的氣質。<sup>21</sup>

在水墨畫中常見的線條表現對於石川，在的文章中對於臺灣山川他又有更生動細膩的描述：(圖 13、14)

臺灣的大自然看起來不太細緻，全體給人粗獷的印象，都是因為空氣濕度暈染的關係。臺灣山水的線條，亦即形狀上的特徵如上所述，而形狀裡面包含的色彩也有特徵性的生命力。<sup>22</sup>

<sup>20</sup> 石川欽一郎，〈臺灣地區的風景鑑賞〉，《風景心境-臺灣近代美術文獻導讀上冊》，臺北，雄獅圖書，2001年3月，頁33-33。

<sup>21</sup> 詳見，林如薇：〈石川欽一郎第二次在臺灣的活動〉，《藝術家》，243期，1995年8月，頁334-335。

<sup>22</sup> 石川欽一郎，〈臺灣的山水〉，《風景心境-臺灣近代美術文獻導讀上冊》，臺北，雄獅圖書，2001年3月，頁51。

除了臺灣的山水特色之外，臺灣風景最令他也是相當讚歎的是翠綠色的竹林、紅色屋瓦的農家和水牛、成群家鴨、曲線柔和的相思樹、山中小村落<sup>23</sup>，這些題材讓那時的他引起了當下畫界的注意，描繪臺灣特殊風土民情的特殊繪畫表現，使得他在當時日本中央畫壇能夠脫穎而出。

然而，只有題材的變化使石川欽一郎在當時大放光芒嗎？其實不止這樣，在筆者所蒐集的資料中，也提帶出了石川欽一郎對於畫風的改變，讓當時的他真正在畫壇中站穩地位：

石川的作品表現了瀟灑的風格，這種風格便是東洋畫的特色，而石川藝術的卓越之處便是在於賦予洋畫以東洋畫風韻的特質。<sup>24</sup>

在藝術表現的界定中，畫種與媒材的界定本來就會有很多模糊地帶，那個時代石川欽一郎與藍蔭鼎，同時也面對著這個模糊地帶。在筆者收集的資料中，筆者發現，其實在與謝蕪村的畫中，還存在著許多不同的風格，並不是只有一種南宗畫畫風。<sup>25</sup>因此，筆者認為無論在日本或者中國對於南畫或者南宗畫的定義，或者水墨之於水彩之間的定義，應該是一種廣義的想法，應該是從筆墨運用的角度去看畫面構成結構。相對於本論文所描述的藍蔭鼎與石川欽一郎的水墨作品，我們就應該是用一種更宏觀的角度去看待他們的水墨畫，從生活中、從藍蔭鼎的師承、從大時代影響等觀念出發，這樣才能更切近藍蔭鼎水墨作品的真正精神核心。

<sup>23</sup> 石川欽一郎，〈初冬漫步〉，《風景心境-臺灣近代美術文獻導讀上冊》，臺北，雄獅圖書，2001年3月，頁36。

<sup>24</sup> 林如薇：〈石川欽一郎第一次在臺灣的活動〉，《藝術家》，241期，1995年6月，頁358。

<sup>25</sup> 就其樣式而言，與謝蕪村的畫很難被稱為南宗畫。嚴格地說，日本南畫是受江戶時代後半期出現的、以南宗畫為主的中國元、明時代的繪畫啓迪而興起的另一畫派。

王劍、唐啓佳等編著：《日本傳統藝術-卷六-南畫寫生》，重慶，重慶出版社，2002年1月，頁83。



(圖 12) 石川欽一郎《山紫水明集》〈南投的新高山〉國立中央圖書館臺灣分館館藏(1926年)。





(圖 13) 石川欽一郎《山紫水明集》〈埔里耶馬溪〉國立中央圖書館臺灣分館館藏 (1926 年)。



(圖 14) 石川欽一郎《山紫水明集》〈霧社人止關〉國立中央圖書館臺灣分館館藏 (1926 年)。



## 二、藍蔭鼎的承接

### (一)、國民政府遷臺後水墨表現形式

西元 1945 年，第二次世界大戰結束，日本戰敗，臺灣脫離了日據時期的被殖民身分，當時的國民政府從日本手中接收了臺灣。日據時代的五十年，當時的日本政府爲了便於殖民統治，有系統的建設臺灣、大力的普及教育，使用國家力量，導入進入西化之後的日本文化，並透過教育系統，將國家意識與國民意識將強在當時的臺灣民眾身上。因此，在這樣的時代背景下，即使有人認同了日本，倒也不是件奇怪的事情，從歷史的角度來看，進入日據時代末期的臺灣確實已有相當程度的日本化了。關於臺灣人的日本化程度，文學家葉石濤曾根據他的個人經驗，斷言二次世界大戰結束時，那時的臺灣已經有三分之二的人口已經日本化了。<sup>26</sup>

臺灣重回中國的懷抱，結束了日據時期五十年的統治，所以之前社會所遺留下的種種事物，在當時自然也不是怪事一件。但是，整個美術界卻漸漸的浮現出了許多問題。戰後日本投降，臺灣移轉回歸由國民政府治理，1949 年時國民政府再播遷來臺，連帶也來一批大陸的水墨畫家，如黃君璧(1898-1991)、江兆申(1925-1996)、馬壽華(1893-1977)、張大千(1899-1983)等<sup>27</sup>。從此之後，日本繪畫(膠彩畫)逐漸式微，取而代之的是由中國大陸所帶入的水墨畫。這群具有崇高地位和接受文人教育的水墨畫家，主宰了光復之後的臺灣水墨畫壇，連帶影響了從基層小學教育到高等的大學教育的整個水墨繪畫風潮。所謂的「正統國畫」<sup>28</sup>，恢復了應有地位，之後經過 1950 年代後期所謂的革新、革命風潮後。繼續發展至 1970 年代，此時寫生的觀念逐漸風靡整個畫壇，而本文所主要探討的藍蔭鼎(1903-1979)正是對於寫生下過極大的工夫。在他不論是水墨或水彩的作品中，對於故鄉臺灣的農村景觀、各地方風光都有獨特的描繪與深入瞭解。本文將切入

<sup>26</sup> 黃英哲：〈戰後初期臺灣的文化重編〉，《雄獅美術》，307 期，1996 年 9 月，頁 145。

<sup>27</sup> 吳世全：《臺灣的人文水彩畫家—藍蔭鼎》，臺北，私立中國文化大學藝術研究所碩士論文，1994 年 6 月，頁 103。

<sup>28</sup> 1940~50 年代間，因爲展覽會的性質命名依據，引發了畫壇上對於臺灣本位觀點的論戰。

上述時期中與藍蔭鼎相關之人事物，當時美術史的角度出發，探討藍蔭鼎相關之戰後時代背景，說明藍蔭鼎畫風之轉變情況。

## (二)、現代國畫應走的路向--藍蔭鼎

臺灣光復後，官辦的展覽依然是畫家主要展現的舞臺，這個舞臺延續著日據時期臺展與府展的傳統形式，只是主辦單位換成了當時的省政府而已<sup>29</sup>。關於光復後的第一屆省展，當時的「國畫部」評審委員在評審後提出了他們對於當時繪畫創作的看法：

統觀出品畫中，我們感到大有傾向舊式國畫的趨勢，盲從不自然的南畫，或是模仿不健全的古作，忘卻自己珍貴的生命，這一點我們頗感惋惜！我們深切知道，臺灣現有的國畫究竟是什麼？雖然遠隔我國文化五十年，但是從我們正確的評論上，乃是傳受祖國美術文化，而加以革新的日本美術教育，再在臺灣爐冶中，數十年來經過熱列作家同志，不屈不撓的熱心鍛鍊而成就的一種藝術，所謂刷新的新作風吧！<sup>30</sup>

日據時期由日本所領導形成的畫風，隨著 1949 年國民政府遷臺之後，許多大陸籍畫家，對於當時的唯一官方展覽，筆者從資料中整理出兩種觀念：

- A. 對於當時省展的國畫部，必須維護之前在大陸所既有傳統的觀念。
- B. 其於抗日的經驗，不想再受日本觀念影響，想在臺灣畫壇取得領導地位。

---

<sup>29</sup> 當時由省政府（長官公署）主辦「臺灣省全省美術展覽會」，制度上，只是將往日的「東洋畫部」改為「國畫部」。

臺灣省立美術館編輯委員會：《四十年來臺灣地區美術發展研究之二-國畫山水研究》，臺中，臺灣省立美術館，1993 年 8 月，頁 43。

<sup>30</sup> 同上註。

傳統的中國畫，在日據時代中受到許多嚴厲的批評，以致後來人們刻意的去遺忘。官辦的展覽（臺展與府展），在日據臺的五十年中，由日本人所教導的寫生觀念，已經形成一股強大的勢力，由上而下的影響力完全的牢固，從小學教育至中學教育乃至成人教育，在當時嚴然形成一種地域性的風格。雖然，在光復的開始階段開始有了恢復傳統風格的聲音出現，但是因為剛光復的初期尚無法完全與傳統中原文化合流，原因就是，傳統的中國畫在臺灣，尚未產生出足以影響當時中國文化的畫家。在那個各種體制與資訊尚未成熟的時代，中國畫的發展本來就有很限制，也開始出現了許多問題，也因此開始有了許多論證「正統國畫」的聲音出現。

對於正統國畫的論戰開始於 1951 年的兩場座談會之中，筆者將意見與討論內容整理之後，列於下：<sup>31</sup>

- A. 日本畫被許多人誤認為國畫，明明畫的是日本畫卻自稱中國畫家。
- B. 日本畫是描的，國畫才是真正的畫，其氣韻生動的特質，是日本畫所沒有的。
- C. 舉行大型展覽可以將此問題找出解決之道，所以展覽必須繼續的舉辦。
- D. 其實這是一個藝術教育的問題，這是一個過渡時期，有待從基層做起的教育來繼續教導。
- E. 臺灣人既然醉心於日本畫，必定有其優點，同樣的大家必須去研究優點從何而來。
- F. 風土不同形成文化差異，其實現代國畫就是南北宗的合體，不能以日本畫的描寫細緻與中國畫中的寫意技法來分定出高下。

這兩場座談會中，雖然剛開始有些偏見的言論產生，但是對於真理，卻是越辯論越明確，在最後當時的學者，都終能用比較理性客觀的思考角度，以學理的依據去面對日本畫與中國畫的問題，使得剛開始那種充滿情緒與愛國（民族主義）的激情發言，拉回現實面以學術面思考，這才是一個進步的象徵。

<sup>31</sup> 參見，楊宗坤：《臺灣光復後四十年間國畫寫生之研究》，臺北，臺北市立美術館，1995 年 3 月，頁 93-94。



但是，對於日本畫與中國畫的議題就這樣結束了嗎？其實不然，筆者在探討資料中，尋找出藍蔭鼎對於國畫走向問題的個人解釋<sup>32</sup>：

傳統國畫中所做的題材，自有其存在的意義，大可作為我們研究的資料，可是，我們也應該溫故知新，而站在二十世紀的現代，畫出適合於現代人意識的作品。所以我認為現代國畫家何必一昧的躲在深山中讚美古代的自然仙境，實在不妨踏入民間深處，高歌人生的悲歡，使藝術與人生更接近點。<sup>33</sup>

對於國畫用具的特殊性與優點，藍蔭鼎他是這樣說的：

國畫由於用具的特殊以及其所表現的筆情墨趣，氣魄之雄壯，品格之高超，氣韻之生動，實為世界別種畫派所以罕見的，而中國畫的雅俗，大半就在這裡可以鑑別。所以，要現代國畫在世界藝壇上更加發揚光大，我認為必須對這幾個真諦，加以深刻的追求與表現。<sup>34</sup>

對於當時的中國畫，如何擺脫日本風格的影響，他有自己的想法：

我們知道日本畫是吸收了中國畫的好處而成長的繪畫，當然，它有它的特長與好處。雖然無論古今中外的藝術優點，我們都應該盡量採納消化在自己的作品裡，但必須有一個程度與範圍，如果過分的偏重，不但是觀眾，連自己亦會感到乏味吧。<sup>35</sup>

在當時藍蔭鼎的好友施翠峰在另外一篇同是〈現代國畫應走的路向〉文章中中國畫與日本畫兩者的羈絆關係，也提出了他論點：

<sup>32</sup> 1955年1月，當時的《聯合報》在〈藝文天地〉以「現代國畫應走的路向」舉行了兩次的筆談會，徵集了當時藍蔭鼎、黃君璧、孫多慈、林玉山、施翠峰等多人的想法意見。

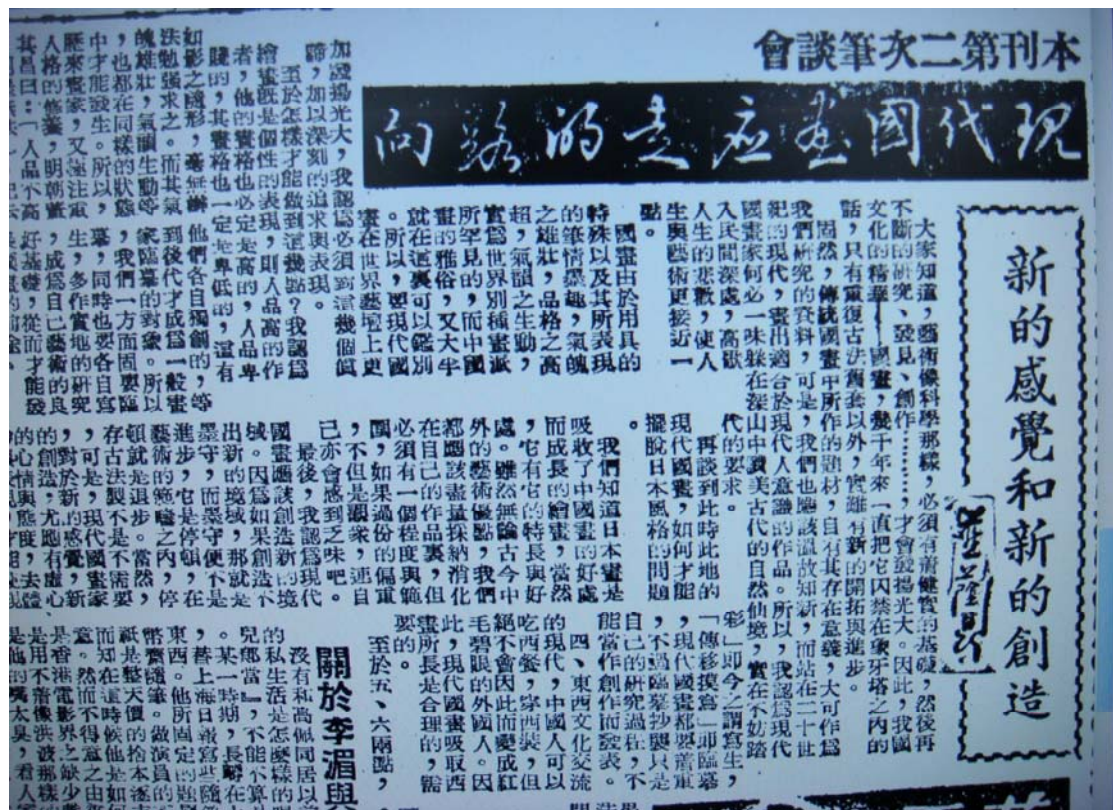
<sup>33</sup> 藍蔭鼎：〈現代國畫應走的路向〉，《聯合報》，1955年1月19日，第6版。

<sup>34</sup> 同上註。

<sup>35</sup> 同上上註。

我認為這只是時間的問題，一切弊病在時間的醫療之下，必終會逐漸被消除的。因為現在急切要待解決的問題，不在於本省的日本畫存在意義如何，而是臺灣的國畫應該走向怎樣的途徑問題。只要大家多接觸些好的國畫作品，自然會領悟到國畫中的優點，同時也會發覺日本畫缺點之所在。從而，摒棄傳統國畫與東洋畫的缺點，融合兩者的優點，也是能夠造成更有價值的現代國畫的一條大道。<sup>36</sup>

藍蔭鼎與施翠峰兩人，在國畫應走的路向問題解決方法上，基本上是相同的，他們皆認為不必去抄襲古人，而是利用原本就有的深厚基礎，加上自己的長處，並且多多的觀察日本畫與中國兩者之間的差異性與相同性，進而找出屬於自己的利用方式，截長補短，做自己認為最適合的動作行爲。他們也認為現代的就是現代的，只要利用過去當做基礎，畫家何必去讚美那些名山聖地，也不用刻意的矯情掩飾，用自己的畫筆配合時代的轉動，這才是對於藝術創作最正確的真理。



(圖 15) 藍蔭鼎〈現代國畫應走的路向〉原文 (1955 年)，圖片來源《聯合報》。

<sup>36</sup> 施翠峰：〈現代國畫應走的路向〉，《翠峰藝術論叢-現代藝術新論》，臺北，東方出版社，1967 年 1 月，頁 122。





(圖 16) 藍蔭鼎〈挑果上市〉(1963年)。



(圖 17) 藍蔭鼎〈春山雨霽〉(1970年)。





(圖 18) 藍蔭鼎〈龍舟競渡〉參加第六屆全國美展國畫部作品(1960年)。





(圖 19) 藍蔭鼎〈養鴨人家〉參加第七屆全國美展國畫部作品(1964年)。



### 三、結論

世界越是進步，人類的眼光似乎越加擴大，美術創作也越來越多元；資訊的整合，區域之間的藝術文化越來越無法區隔，屬於臺灣的藝術文化應該是何種樣貌呢？臺灣當地的人文、藝術、風景，是否應該有著自己的氣息，如何與其他區域的藝術產生區分。水墨藝術是獨立於世界之中的特殊藝術，使用毛筆應是東方美術獨有的藝術表現，但是，由於世界環境的改變，印刷品取代了真實的藝術品、原子筆取代了毛筆，現實生活與藝術是否完全脫節了？我們記錄生活的方式，難道就只剩下數位相機與部落格了嗎？水墨畫非得走向光怪陸離的表現手段，才能與當代環境空間接軌，獲得生存空間嗎？！以筆者的角度來看，危機未嘗不是轉機，很久以前在臺北市的公車詩文中，筆者曾經看到一段印象深刻的話：「路不是到了盡頭，而是該轉彎了。」未來，水墨藝術將會向更高的層次邁進，古語有云：「失於此而得於彼」，這樣來看未嘗不是一件佳事。藍蔭鼎在〈現代國畫應走的路向〉一文中提出了他對於現代水墨繪畫的看法：

現代國畫應該是創造新的境域。因為如果創造不出新的境域，那就是墨守，而墨守便不是進步，它是停頓，在藝術的範疇之內，停頓就是退步。當然，存古法製不是不需要，可是，現代國畫家，對於新的感覺，新的創造，尤應有虛心的心情與態度，去體驗與表現，才能使現代國畫走上健全的大路。<sup>37</sup>

筆者認為，一個畫家的藝術風格形成，應是隨著自己內心的發展與外在環境的影響，”隨波逐流”不是每個人一定會有的選項，石川欽一郎與藍蔭鼎各自堅持著自己的想法與看法，認為對於現代藝術表現應該是，用著虛心真誠的態度去體會，這樣所表現出來藝術，才能走向健全的方向，對於這些當下這些表現，藍蔭鼎還有一些說明：

<sup>37</sup> 藍蔭鼎：〈現代國畫應走的路向〉，《聯合報》，1955年1月19日，第6版。

我是一名藝術工作者，一生追求美，創造美，人類愛美是天性，而時下男女青年種種怪誕離奇的裝扮，在我眼中，實在毫無美感可言。我時常想到，作此裝扮的男女青年，內心可能也會對這種來自西方的時髦之「美」不無懷疑，可是，既已悉其不美又何必藉以裝身？這恐怕還是人云亦云，隨波逐流的風氣在作祟。<sup>38</sup>

透過上述的文章發現，藍蔭鼎對於藝術表現的想法，在在都是從一個穩健的教育者觀點出發，這多多少少應該是和他的經歷有關，如果我們能對於藍蔭鼎的研究有更全面性的了解，應該更能夠釐清藍蔭鼎繪畫觀，也能提供出更多線索與資料，來完整的描述經歷時代巨大轉變的藍蔭鼎，他的水墨表現，因此透過本文的觀看研究，繼承著石川欽一郎的藍蔭鼎，開發出了屬於自己又有別於老師的不同風貌。

綜觀藍蔭鼎的水墨畫，從創作研究的面向來論，其實是記錄了整個生活寫照，他的畫面隱含著表現對於「生命」特質的觀察，也是就是他的豐富生活寫照。他和石川兩者的特殊際遇，在當時的時代背景影響下，文章報導和記載留下了許許多多值得研究的線索。

<sup>38</sup> 藍蔭鼎：《鼎廬閒談》，臺北，黎明出版社，1977年1月，頁42。

## 肆、參考書目

### (一)、期刊

1. 藍蔭鼎：〈現代國畫應走的路向〉，《聯合報》，1955年1月19日，第6版。
2. 林如薇：〈石川欽一郎第一次在臺灣的活動〉，《藝術家》，241期，1995年6月，頁358。
3. 黃英哲：〈戰後初期臺灣的文化重編〉，《雄獅美術》，307期，1996年9月，頁145。
4. 顏娟英：〈臺灣早期西洋美術的發展(1)〉，《藝術家》，168期，1989年5月，頁154。

### (二)、書籍

1. 石川欽一郎：《山紫水明集》，1926年。
2. 藍蔭鼎：《RAN IN-TING'S TAIWAN》，臺北，私人出版，約1961年。
3. 施翠峰：《翠峰藝術論叢-現代藝術新論》，臺北，東方出版社，1967年1月。
4. 藍蔭鼎：《鼎廬小語》，臺北，華視文化，1975年3月。
5. 藍蔭鼎：《鼎廬閒談》，臺北，黎明出版社，1977年1月。
6. 藍蔭鼎：《畫我故鄉》，臺北，時報文化，1979年5月。
7. 藝術家雜誌社編：《藍蔭鼎水彩專輯》，臺北，藝術家出版社，約1980年。
8. 鄭樑生 編著：《元明時代東傳日本的水墨畫》，臺北，文史哲出版社，1986年6月。
9. 臺灣省立美術館編輯委員會：《四十年來臺灣地區美術發展研究之二-國畫山水研究》，臺中，臺灣省立美術館，1993年8月。
10. 吳世全：《臺灣的人文水彩畫家—藍蔭鼎》，臺北，私立中國文化大學藝術研究所碩士論文，1994年6月。
11. 楊宗坤：《臺灣光復後四十年間國畫寫生之研究》，臺北，臺北市立美術館，1995年3月。

12. 吳世全：《中國巨匠美術週刊 中國系列 043 藍蔭鼎》，臺北，錦繡出版社，1995年6月。
13. 陳傳席：《中國繪畫理論史》，臺北，東大圖書，1997年9月。
14. 國立歷史博物館編輯委員會：《真善美聖—藍蔭鼎的繪畫世界》，臺北，國立歷史博物館，1998年4月。
15. 吳世全：《藍蔭鼎傳》，南投，臺灣省文獻委員會，1998年12月。
16. 劉泰毅：《藍蔭鼎研究》，臺北，臺北藝術大學美術學系美術史組學士論文，1999年5月。
17. 顏娟英 譯著：《風景心境-臺灣近代美術文獻導讀上冊》，臺北，雄獅圖書，2001年3月。
18. 王劍、唐啓佳等編著：《日本傳統藝術-卷六-南畫寫生》，重慶，重慶出版社，2002年1月。
19. 李欽賢：《臺灣風景繪葉書》，臺北，遠足文化，2003年7月。
20. 許宜如：《日據時期臺灣水彩畫之研究—以藍蔭鼎為中心》，臺北，臺北藝術大學美術史碩士論文，2003年8月。
21. 顏娟英：《水彩·瀾紫·石川欽一郎》，臺北，雄獅圖書，2005年8月。



