

鹽月桃甫再考：

以風景畫為中心 *

Reexamining Shiotsuki Toho:

A Focus on Landscape Paintings

呂采芷 (羽田ジェシカ)
Jessica Tsaiji Lyu-Hada

福岡大學人文學院兼任教師
Adjunct Instructor, Faculty of Humanities, Fukuoka University

摘要

戰後一度被遺忘的鹽月桃甫 (1886-1954)，在前輩研究者們嚴謹的研究下，於1990年代末重新確立其於近代臺灣美術中的地位。然而，由於作品散佚情況嚴重，一般對鹽月的關注多集中於其描繪原住民族的畫作。本文藉助近年新出現的三件風景畫，試圖跳脫既有框架，從多元視角重新審視其多樣而深廣的創作實踐。〈萌芽〉(1927)，〈壽山眺望〉(1928)與〈鵝鑾鼻〉(約1935)之創作目的各異，亦展現出截然不同的內容、樣式與風格：〈萌芽〉為首次臺展而作，〈壽山眺望〉為獻呈日本天皇，〈鵝鑾鼻〉則為贈予臺北第二師範學校首任校長。三件作品的比較顯示，鹽月能依創作目的靈活調整樣式與風格，展現其深廣而多樣的表現力。經多次實地踏查臺灣各地風土，其風景畫體現出對地景特質的敏銳觀察與詮釋，並關注歷史脈絡、在地植物與原生風景等面向。由於作品缺佚，鹽月與日本畫壇之間的關係至今仍難以深入探討。〈鵝鑾鼻〉的出現為理解鹽月未知的一面提供了線索。此作揭示鹽月與日本本島發展之日本(東方)式油畫嘗試之

* 本文依據下述報告書翻譯與改寫而成(文中引用之日文文獻亦由筆者中譯)：〈鹽月桃甫再考—風景畫を中心に〉，收錄於《日本と台湾における都市からみる「故郷」の表象とその比較—1930年代を中心に》(日本學術振興會科學研究事業基盤研究(C)(一般)研究代表者：實踐女子大學兒島薫教授，研究課題/領域編號21K00170)，頁3-20。研究調查承蒙該項研究計畫協助，得以順利進行。在作品調查過程中，承蒙鹽月光夫先生、根井冽先生、〈萌芽〉收藏者、福岡亞洲美術館、臺北高等學校「真洞會」成員、宮崎市友人們，以及高雄壽山公園管理處給予特別的關照與協助。在調查與撰寫過程中，承蒙兒島薫教授、中央研究院顏娟英兼任研究員、福岡市美術館Rawanchaikul 壽子學藝員、劉國松文獻庫王淑津研究員、國立臺灣大學邱函妮副教授提供寶貴意見。關於植物方面，獲得臺灣林業試驗所前主任呂錦明博士的指導；建築方面，則蒙國立成功大學傅朝卿名譽教授與臺南應用科技大學張彩娟助理教授給予珍貴的教示。此外，在資料提供方面，特別感謝國立臺灣大學圖書館特藏組阮紹薇編審的大力協助。謹誌以表深切謝意。

間的關聯。鹽月跨足油畫與南畫領域，對日本（東方）式油畫樣式的關注，體現在其對線條表現與薄塗技法的重視上。此一面向仍有待後續研究進一步釐清。

關鍵詞 | 鹽月桃甫、原生風景（原風景）、南國、南方、臺灣八景、日本式（東方式）油畫

| Abstract |

Once forgotten in the postwar period, Shiotsuki Toho's role in modern Taiwanese art was re-acknowledged by pioneering researchers in the late 1990s. However, due to the significant loss of his works, discourse surrounding Shiotsuki has largely focused on his depictions of Indigenous Formosans. This paper centers on three landscape paintings by Shiotsuki that have surfaced in recent years, aiming to move beyond established frameworks and reexamine his diverse and far-reaching artistic practice from multiple perspectives. The three works - *Budding* (1927), *View from Shoushan* (1928) and *Eluanbi* (circa 1935) - were created for different purposes and display distinct content, forms, and styles: *Budding* was produced for the inaugural Taiwan Fine Arts Exhibition, *View from Shoushan* was presented as a tribute to the Emperor of Japan, and *Eluanbi* was gifted to the first principal of Second Taipei Normal School. A comparison of these works reveals that Shiotsuki was able to flexibly adapt his style and approach according to the intended purpose, demonstrating a rich and versatile expressive capacity. Through repeated field investigations across various regions of Taiwan, his landscape paintings not only reflect a deep understanding and unique interpretation of local characteristics but also reveal his attentiveness to historical contexts, native flora, and original landscapes rooted in memory and place. Shiotsuki's relationship with the Japanese art world remains difficult to explore in depth due to the scarcity of surviving works. The emergence of *Eluanbi* offers valuable clues to an overlooked aspect of Shiotsuki's practice. This work reveals a connection between Shiotsuki and the development of Japanese (Eastern-style) oil painting on the Japanese mainland. Shiotsuki's engagement with both oil painting and *nanga* reflects his interest in Japanese (Eastern-style) oil painting, particularly evident in his emphasis on linear expression and thin-layered brushwork. This aspect of his practice warrants further investigation in future research.

Keywords | Shiotsuki Toho, original landscape, Southern land, the South, eight views of Taiwan, Eastern-style oil painting

前言

鹽月桃甫（本名善吉，1886-1954，簡稱鹽月）於1921年移居臺灣，持續25年執教於臺北一中（今建國中學）與臺北高等學校（簡稱臺高），積極描繪臺灣，和年輕一代攜手耕耘臺灣藝術的新園地。1946年遣返日本時作品留在臺灣，25年累積的成果在戰後的渾沌中消失。隨著1987年臺灣戒嚴令解除，日本統治時代被重新評價，臺灣美術展覽會（簡稱臺展）創辦者之一的鹽月也開始受到矚目。¹由於當時可見的鹽月戰前作品多屬小型，數量亦極為有限，重新評價主要是依據臺展與臺灣總督府美術展覽會（簡稱府展）圖錄、報紙及雜誌等戰前文獻資料進行，蒐集、耙梳珍貴的一手資料。這個階段的研究肯定了鹽月在近代臺灣美術界之主導角色，重視其雖為臺灣總督府（簡稱總督府）正式僱用之身，作品卻不反映總督府政策之點。由於與一手資料相關的現存作品持續匱乏，後續研究一度停頓。

在藝術史研究者重新評價鹽月之前，臺高的畢業生許武勇曾多次於藝術雜誌撰文，在鹽月形象之建構上帶來深遠的影響。（許武勇，1976.01：72-75；1986.11：222-238）許武勇與其他臺高和臺北一中校友提供的資訊多與原住民族作品或其風格特異的言行舉止有關。他們對鹽月的追憶，基本上反映了對青春時代師長的敬愛之情，重心多聚焦於其人。此類論述取向逐漸將鹽月定型為描繪原住民族的個性畫家。有鑑於此，本文擬從既有的形象抽離視角，聚焦於近年新出土之作品，以作品為本，重新檢視並探討鹽月的藝術實踐與創作內容。

¹ 鹽月研究先驅學者之著作：王淑津，〈高砂圖像——鹽月桃甫的臺灣原住民畫作〉，《雄獅美術》307期（1996），頁118-120；王淑津，〈南國虹霓——鹽月桃甫藝術研究〉，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1997；王淑津，〈南國·虹霓·鹽月桃甫〉，臺北：雄獅圖書股份有限公司，2009；顏娟英，〈臺灣畫壇上的個性派畫家——鹽月桃甫〉，《藝術家》309期（2001），頁322-333；顏娟英，〈風景心境——臺灣近代美術文獻導讀〉上下冊，臺北：雄獅圖書股份有限公司，2001。同時期的日本研究者有較著重鹽月之殖民地畫家身分的趨向，例如：中村義一，〈塩月桃甫論——ある地方画家の運命〉，《宮崎県地方研究史紀要》10期（1983），頁111-124；中村義一，〈石川欽一郎と塩月桃甫：日本近代美術史における植民地美術の問題〉，《京都教育大学紀要A（人文・社会）》30號（1998），頁177-193。受臺灣再評價之影響，2001年在鹽月的故鄉宮崎舉辦回顧展：「情熱・愛・詩情——鹽月桃甫展」，宮崎縣立美術館 / 上田雄二。

作為創辦人兼審查委員之一的鹽月前後在臺展展出 31 件作品，其中 12 件描繪原住民族，風景畫則以 9 件居次。然從鹽月本人的手記及個展出品清單來看，風景畫的數量似乎更為可觀。鹽月在前往臺灣之前，首次入選文部省美術展覽會（簡稱文展）之作品〈越山之風〉（山越の風，1916 年第十回文展）亦為風景畫。關於此作，《東京朝日新聞》評語如下：

雖然是個不常聽見的名字，鹽月的〈越山之風〉描繪了雜木在從山麓吹上來的風中搖曳的情景，筆觸飄逸，不似一般刻意構圖修飾的山景，頗具趣味。（坂崎担，1916）

此為日本美術史學者・評論家對鹽月渡臺前畫作的品評，然其指出的與眾不同之點（「不似一般刻意構圖修飾」），正是鹽月日後在臺灣創作的一大特徵。

研究受限於現存作品匱乏的狀況，因 2019 年〈萌芽〉（芽ぐむ）【圖 1】之出現而有轉機。²〈萌芽〉乃鹽月為 1927 年第一回臺展繪製之作，亦為目前所知其現存作品中唯一具參展紀錄之風景畫。³藉此，後人得以首次具體掌握鹽月參展作品之用色與筆觸，從而彌補過往難以實證之空白。繼〈萌芽〉之後，〈壽山眺望〉【圖 6】與〈鵝鑾鼻〉【圖 19】亦相繼出現，使鹽月風景畫之相關課題得以展開更為深入之探討。

關於寫生旅行，據一手資料顯示，鹽月一赴任臺北即善用學校假期前往臺灣各地寫生，回臺北後即舉辦個展展示成果。根據當時媒體報導，展出作

² 衷心感謝〈萌芽〉收藏者長年保管作品。在確定〈萌芽〉之所在並公開的這段漫長過程，感謝收藏者和臺北高等學校「真洞會」會員呂耀樞醫師夫妻的熱心與耐心。能成功修復，感謝修復師郭江宋老師、顏娟英博士、邱函妮博士和北師美術館。感謝福祿文化基金會慷慨贊助修復經費。

³ 2016 年出現的〈邦查國人引見圖〉非風景畫。該畫在臺灣總督府博物館展出時，昭和天皇於皇太子時代訪臺時有觀賞此畫之紀錄。參見羽田ジェシカ（呂采芷），〈塩月桃甫《徳川家康バンチャー国人引見図》を巡る考察〉，《デアアルテ》第 36 號（2020），頁 49-72。不只風景畫，管見所知，鹽月現存作品中有參展紀錄的，〈邦查國人引見圖〉是第一幅。（1923 年獻上的〈蕃人舞蹈圖〉依然所在不明）



圖 1 鹽月桃甫，〈萌芽〉，油彩、畫布，80.5 x 65.5cm，1927，私人收藏

品多以風景畫為主。至於寫生旅行的形式，除了個人自發性之行腳以外，亦有因應公家部門製作委託而進行之實地調查寫生。例如，為1923年日本皇太子「臺灣行啟」繪製臺覽作品時之山區寫生；應高雄市的委託繪製即位大禮獻上品時之高雄寫生；1931年為臺灣總督府交通局遞信部設計臺灣名勝戳章圖案之全島踏查。亦即，除了個人性質的寫生旅行，鹽月也曾接受政府的支援與安排照顧，進行實地調查與寫生。因此，鹽月描繪的臺灣風景作品不僅包含畫家的個人表現，也反映從官方視角所見的臺灣。

至2000年前後的再評價，研究傾向聚焦鹽月的原住民族繪畫，並以其作為獨立創作者的自我表現為主軸加以探討。本文立基於前輩堅實的研究，嘗試從私人創作的層面引入「公共性」視角，進一步探討鹽月的藝術實踐，藉此深化對其作品的社會意涵與文化角色之理解。

一、臺灣美術展覽會之始：〈萌芽〉⁴

（一）作品

畫題「芽ぐむ」以紅字寫在畫框背面中央之木條上，畫面的左下角署名「Siotuky 1927」【圖1】。作為首次臺灣全島公開徵件美術展的創辦人之一、亦為審查委員之一的鹽月，從參展作品的畫題即可感受到他對臺展抱持的期待。他在《臺灣時報》陳述感想，祝賀初生的臺展：「即使有兩三件例外，整體而言，幾乎無一不展現出一種如同萌芽般、朝向目標努力

⁴ 此章內容以下述拙作為本：呂采芷，〈萌芽〉，收錄於顏娟英、蔡家丘總企劃，《臺灣美術兩百年（上）》（臺北：春山出版，2022），頁134-135；呂采芷，〈萌芽〉，林曼麗等編，《不朽的青春：臺灣美術再發現》，臺北：北師美術館，2020，頁36-37；呂采芷，〈生機盎然——鹽月桃甫的《萌芽》〉，2020.10.15，Bí-sút Taiwan 網站：<https://bisuttaiwan.art/2020/10/15/生機盎然-鹽月桃甫的《萌芽》>。

伸展的意氣，充滿了青春的氣息。」⁵並以同樣的心情製作充滿希望與生命力的〈萌芽〉：描繪常綠樹環繞池塘、鬱鬱蔥蔥的景象，構圖以中央枝幹裸露的落葉樹為焦點，呈現新芽湧現、早春萌發之生命躍動感。其特色為選用鮮明色彩，運用厚塗層疊與刮削顏料的豪放技法，著重色面多於線條的表現手法。

鹽月於 1922 年在臺灣首次舉辦展覽會時，得到如下的評論：

他持有獨特的光線感與色彩感，在展現光線、大氣與色彩時，具備令人驚嘆的藝術才能，能以充滿動感、突破常規的方式帶來深刻印象。（中略）他對自然的熱情，毫無保留地展現在光、熱、空氣與色彩之中。他順從自己外在感官的呼喚，無論多麼細微的光、熱、空氣、色彩都欣然接受，並大膽地將各種顏料一層層塗疊上去（這正是優秀印象派畫家的態度）。結果顯現於畫面的是自然中燃燒著的真實存在性。（木村生，1922）

上述的技法雖然在文獻中已有記載，但直到〈萌芽〉出現才終於能透過原作實際確認其具體的繪畫方式。關於這篇評論中提及的光線、空氣、色彩等元素，在 1928 年的報紙中也能看到鑑賞者類似的觀感：

能巧妙處理這種容易變得單調乏味的題材，可見其非凡之手腕。（中略）色彩運用之精妙更加抓住了觀者的心。人們能清楚地感受到深山中清澈的空氣流動於綠葉之間，令人不禁想深呼吸一下。可以在畫裡感受到作畫者的感動。⁶

⁵ 鹽月桃甫，〈第一回台展洋画概評〉，《臺灣時報》（1927.11），頁 21-22。筆者譯。日文原文與不同版本的譯文亦收錄於前引顏娟英（2001），上冊頁 192-193，下冊頁 245-246。

⁶ 以佐生，〈台展の洋画を見る〉，《第一教育》第 11 號第 7 卷（1928），頁 92-93。乃針對描繪阿里山森林之〈残れる樹々〉的感想。

植物園並非深山，但在〈萌芽〉同樣能感受到從樹林深處向池塘流動的清新空氣，與靜謐而充沛的生命力。

（二）場域

根據臺高畢業生「真洞會」成員的回憶，〈萌芽〉當時懸掛於學校本館正面玄關樓上的圖書館入口附近。⁷ 雖然他們知道該作品描繪的是臺北植物園的一隅，但並不清楚具體位置。鹽月當時居住於臺北一中附近，臺北植物園與臺北一中隔路相望。對照戰前與戰後的植物園地圖【圖 2-1、2-2】，儘管細節有所變動，池塘的基本形狀及園內配置大致維持戰前的樣貌。綜合地圖資料與相關人士證言，可確認畫中描繪地點於現今所對應的位置，如圖 2 所示。

〈萌芽〉畫面中，池塘右前方沿池邊向左延伸一道土堤，土堤上有常綠樹及一棵落葉樹。判斷之根據除了池塘與土堤的方向關係之外，也在畫面右上方、被樹木遮擋、僅能看到部分赭色屋頂的建築物：1935 年刊行的《臺北植物園》介紹中形容為「別具風格，有品味」的會議室。⁸（圖 2 中的紅色方框標示該建築物。方框與紅字註記皆為筆者所加。）該建築現已不存，但據自 1961 年起於臺北植物園內之林業試驗所任職者回憶，其初到任時該建築尚在。⁹ 他證言，〈萌芽〉畫面右上角的赭色區塊即為此建築之屋頂。換言之，鹽月當時應是在腊葉館旁之池塘南邊設置畫架（圖 2-1 中的 A），面向東北方向描繪池塘對岸景色（圖 2-1 中的 B）。¹⁰

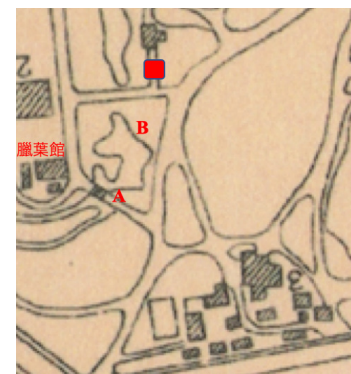


圖 2-1 臺北植物園，1935 年。筆者依據下記園圖製作：〈植物園全圖〉，收錄於臺灣總督府中央研究所林業部編，《臺北植物園》（臺北：臺灣總督府中央研究所林業部，1935），小冊子，無頁碼



圖 2-2 臺北植物園，2019 年。園圖取自〈臺北植物園〉，臺北植物園，2019

⁷ 衷心感謝臺高校友「真洞會」成員施民生醫師、呂耀樞醫師、盧焜熙博士、西村穰醫師提供寶貴訊息。

⁸ 原文為「瀟灑たる」。〈植物園全圖〉，收錄於臺灣總督府中央研究所林業部編，《臺北植物園》（臺北：臺灣總督府中央研究所林業部，1935），小冊子，無頁碼。

在〈萌芽〉製作的時代，臺北植物園不僅是休閒觀光之名勝，也是總督府打造臺灣「南國形象」的重要場所。臺北植物園的前身是臺灣總督府殖產局於 1900 年設立的苗圃，自 1911 年起移交林業試驗所管理，並在園內設置林業試驗所的總部。¹¹ 自統治初期起，臺灣總督府即積極規劃將熱帶植物引入臺灣，臺北植物園正是在此政策目標下承擔相關任務的機構。換言之，原名臺北苗圃的臺北植物園是一處負責系統性研究、引進、栽培與推廣外來植物，以塑造南國新形象的重要場域。

自 1895 年以總督府技師身分赴臺灣的田代安定（1857-1928），自計劃初期即為參與移植與繁殖作業的核心人物之一。¹² 根據田代安定所撰報告，他抵達臺灣時，島內無論市區或鄉間道路皆幾無植栽，景觀空曠，缺乏遮蔽陽光的樹蔭。為改善此環境，當局遂制定相關植樹規定，並自 1897 年起以全島為範圍推動苗木植栽計畫，至 1901 年度為止，共計分發苗木 192,269 株。其成果如報告所述，「各官署庭院、官舍、學校、停車場、各道路、公園、其他公司以及民宅等」逐漸被樹木覆蓋，島內景觀因而轉為綠蔭蓊鬱。（田代安定，1914：62）

在外來樹種之引進與移植過程中，尤以棕櫚科植物最受矚目。挺拔的姿態使其成為公園、政府機關與道路等公共空間中，營造南國風情與南島意象的代表性樹種。如今被視為臺灣典型景觀要素的王棕（*Roystonea regia*）與亞歷山大椰子（*Archontophoenix alexandrae*）等樹種，乃日本統治時期自海外引進、培育與繁殖之外來植物，亦可視為臺灣總督府景觀建設政

⁹ 在確認水池、土堤等相關位置、判斷繪製地點上承蒙林業試驗所森林生物系呂錦明前主任多方賜教、深深感謝。

¹⁰ 圖 2-1 乃筆者根據前揭註之〈植物園全圖〉製作。圖 2-2 取自臺北植物園 2019 年公開的園內圖。

¹¹ 林業試驗所本部設於臺北植物園，保有所有外來種母樹。之後為做進一步的實驗與栽培，設立了恆春熱帶植物殖育場等。關於外來種之引進栽培與臺灣南島形象之形成引用與參考下述著作：周湘雲，《日治時期臺灣熱帶景象之形塑：以椰子樹為中心的研究》，臺北：國史館，2012；李瑞宗，《臺北植物園與清代欽差行臺的新透視》，臺北：南天書局，2007；中島弘二，〈日本帝國における森林の開発と保全：台湾を事例に〉，《林業經濟研究》67 卷 1 號，頁 3-15；呂錦明，〈日據時代林業試驗所組織之變遷及其歷年研究成果〉，收錄於《林業試驗所百週年慶學術研討會論文集》（臺灣省林業試驗所，1995），頁 261-281；陳德順、胡大維，《臺灣外來觀賞植物名錄》，臺北縣：川流出版社，1976；田代安定，《恆春熱帶植物殖育場事業報告第五輯》，臺北：臺灣總督府民政部殖產局，1914。

¹² 田代安定從 1895 年至 1914 年（中間一度赴任鹿兒島高等農林學校囑託教員）、1915 年至 1924 年以臺灣總督府技師之身分任職臺北苗圃（日後之臺北植物園）以及恆春熱帶植物殖育場，前後合計 28 年。與臺灣相關之著作如下：《臺灣街庄植樹要鑑》，臺北：臺灣總督府民政部，1900。參見國立國會圖書館數位典藏網站：<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/842362>；《恆春熱帶植物殖育場事業報告》全 6 輯，臺北：臺灣總督府民政部殖產局，1912-1917。參見國立國會圖書館數位典藏網站：<https://dl.ndl.go.jp/pid/928777>；田代安定，《臺灣行道樹及市村植樹要鑑》上下卷，臺北：臺灣總督府營林局，1920。參見國立國會圖書館數位典藏網站：<https://dl.ndl.go.jp/pid/957021>、<https://dl.ndl.go.jp/pid/957022> 等。

策之具體成果。¹³〈萌芽〉描繪的臺北植物園，若視之為當時推動臺灣景觀南國化計畫的實驗場域與實踐基地，實不為過。

鹽月創作〈萌芽〉時，臺北植物園園內棕櫚科植物之移植與栽培已見成效。從同期所攝腊葉館旁之池塘周邊影像可見，外來棕櫚科樹木已於池畔繁茂生長，然〈萌芽〉畫面中卻未見其蹤。¹⁴與鹽月長年共任臺展評審的鄉原古統亦於同一時期創作以臺北植物園為題材之作品，惟其取景視角與〈萌芽〉相反：站在池塘對岸、那棟赭色屋頂建築的另一面，描繪建築本身與前方展開的棕櫚科等植物景觀【圖3】。（余思穎主編，2021：127；林育淳、李瑋芬，2016：110）當時介紹植物園的影像資料中，亦可見從鄉原古統所取視角拍攝之照片【圖4】。（李瑞宗，2007：103）從該角度所見之構圖——赭色屋頂建築與棕櫚科植物、豔紅花卉相互襯托——為臺北植物園著名景點之一。反觀不隨風尚的鹽月刻意從相反方向取景，展現他一貫「不似一般」的創作態度。

棕櫚科為常綠植物，此特性或許可視為未被納入〈萌芽〉畫面的原因之一。然而，畫面中的池塘周圍遍布多種常綠植物，顯示「常綠性」並非構圖取捨的考量。事實上，不僅本作如此，其他鹽月的臺展作品亦未見明顯描繪外來棕櫚科植物。綜觀其創作，可見鹽月有意跳脫既定模式，迴避人工建構之「南島」意象的傾向。

現存鹽月的文章顯示他對臺灣原生風景的嚮往，以及對臺灣原生林——尤

¹³ 參見註 11。

¹⁴ 參見《（臺北名勝）臺北植物園》，明信片，9.1 x 14cm，約 1920 年代，國家圖書館典藏。國家圖書館臺灣記憶系統：https://tm.ncl.edu.tw/article?u=001_002_0000362064，2024.11.16 瀏覽。



圖3 鄉原古統，〈臺北名勝所繪畫十二景·植物園〉，膠彩、紙，21.7 x 18.7cm，1920 年代，臺北市立美術館典藏



圖4 臺北植物園，1920 年代後期，行政院農業委員會林業試驗所典藏



圖5 鹽月桃甫〈鵝鑾鼻（明信片）〉（臺灣總督府始政四十回記念繪葉書）。圖片提供：國立臺灣大學圖書館特藏組



圖6 鹽月桃甫，〈壽山眺望〉，收錄於〈高雄市獻上の油繪 壽山から見た高雄街—塩月畫伯の力作〉，《臺灣日日新報》，夕刊第2版，1929.1.28

其是對檜木慘遭濫伐所引發的悲痛與憤怒。¹⁵〈萌芽〉中未見臺北植物園內成功栽培的外來棕櫚科樹木，然而在鹽月的其他作品中，卻可見臺灣原生棕櫚科的糠榔樹。¹⁶在為1928年昭和天皇即位大禮而作的〈壽山眺望〉¹⁷【圖6】及1935年製作的〈鵝鑾鼻（明信片）〉【圖5】中，糠榔樹皆被安排在構圖中的醒目位置，展現其重要視覺地位。此部分內容將於下一章詳加說明。

二、描繪高雄州——壽山和鵝鑾鼻

鹽月的現存作品中有兩幅描繪高雄州的油畫作品：為慶祝昭和天皇即位大禮而繪製的〈壽山眺望〉與1935年前後的〈鵝鑾鼻〉【圖19】。¹⁸鵝鑾

¹⁵ 鹽月桃甫，〈蕃地より〉，《圖画と手工》71號（1925.1），頁21-26。感謝柯輝煌與福田葉提供資訊。鹽月桃甫，〈蕃地に行けば秋が感じられる一色に現はれる自然の心〉，《臺灣日日新報》，第7版，1928.10.7。1913年鹽月執教大阪浪花小學校時，拓殖博覽會開辦於大阪，臺灣館展示巨大的臺灣檜木。山路勝彦，〈拓殖博覽會と「帝国版図内の諸人種」〉，《関西学院大学社会学部紀要》97號（2004），頁25-40。此展覽會對畫家之影響有待進一步研究。

¹⁶ 從1867年拍攝的照片判斷，糠榔樹在日本統治時代以前即已生長於打狗港四周。參考 Editions René Viénet, Thomson John 攝影. *Formosa from the Earth and from the Air; 1871-2006*.

¹⁷ 本作尚存，狀況良好，惟影像尚未許對外公開。

¹⁸ 另有一幅描繪高雄的水墨畫，本文因為篇幅關係割愛。

鼻和壽山在 1927 年經過全島的熾烈選戰上榜臺灣八景，分獲第一和第二高票。由臺灣日日新報社主辦、臺灣總督府交通局後援的「臺灣八景」投票自 1927 年 6 月開始，7 月 10 日結束。（《臺灣日日新報》，1927.7.8）由於投票次數沒有限制，各地為了讓自己的家鄉當選而爭相投票。投票在全國掀起熱潮，最終總投票數 359,634,906 票（《臺灣日日新報》，1927.8.2）遠遠超過 1927 年臺灣人口的總數 3,993,408 人。7 月 29 日，透過投票確定了二十處勝景，並從中選出八景。獲得最高票數的兩地都在高雄州：鵝鑾鼻 35,105,180 票，壽山 34,978,387 票（《臺灣日日新報》，1927.7.29）。¹⁹ 在八景的投票過程中，高雄的反應特別熱烈。根據新聞報導，高雄人士認為落榜有損市民面子，紛紛挨家挨戶拜訪，積極催促投票。（《臺灣日日新報》，1927.6.25）高雄能以高票當選，可視為此種組織性動員的成果。

（一）〈壽山眺望〉

〈壽山眺望〉【圖 6】是昭和天皇即位大禮時，高雄市委託鹽月製作的油畫作品，由時任高雄市長伊藤玄壽郎（1927.8.16-1929.5.17 在任）獻給天皇，描繪的是從壽山（原名猴山 / 打狗山）眺望高雄港的景色。皇太子時期的昭和天皇於 1923 年訪問高雄時住在位於此山的貴賓館，且於返回東京的回程船中祝壽，山名因而被改為壽山，貴賓館也被更名為「壽山館」。²⁰

〈壽山眺望〉大部分的畫面乃青綠色的海洋與藍色的天空，前景的焦點在左側的椰子樹。畫面下方有一條流入海中的運河，右下方描繪著當時所謂

¹⁹ 根據 1925 年施行、1927 年出版的《國勢調查結果表 大正 14 年》，當時臺灣人口總數 3,993,408 人、高雄州人口 584,259 人。

²⁰ 參見臺灣總督府告示第 83 號「高雄山ヲ壽山（コトブキ）ト改稱ス 大正 12 年 4 月 29 日」，收錄於大藏省印刷局編，《官報》第 3326 號（東京：日本マイクロ写真，1923.8.30），頁 718。國立國會圖書館數位典藏網站：<https://dl.ndl.go.jp/pid/2955449/1/7>，2025.8.24 瀏覽。皇太子於 1923 年 4 月 21 日至 22 日訪問高雄。參見〈宮廷錄事〉，收錄於大藏省印刷局編，《官報》第 3217 號（東京：日本マイクロ写真，1923.4.24），頁 667。國立國會圖書館數位典藏網站：<https://dl.ndl.go.jp/pid/2955340/1/4>，2025.8.24 瀏覽。

的「雙塔洋館」，左下方則畫有數座平房。海面上有蒸汽船與舊式戎克船，遠方是屋宇羅列的對岸。

鹽月放下畫架之處，正是當年皇太子下榻的壽山館舊址，一處居高臨下、可俯瞰高雄港的絕佳景點【圖 7】。壽山館原址現已改為國立中山大學的教職員工宿舍，周邊植被雖歷經變遷，然自此處遠望港口，地理景觀依舊彷彿當年【圖 8】。畫面左側糠榔樹下方的運河兩岸以及隔海的街景，呈現出當時高雄的風貌。現今地名已有變更，但地形仍可辨識。若以當時地名而言，運河右側為哨船頭，左側為湊町，而畫面中隔海相對者則為旗後的街景【圖 9A、圖 9B，紫、紅色四方記號乃筆者所加】。

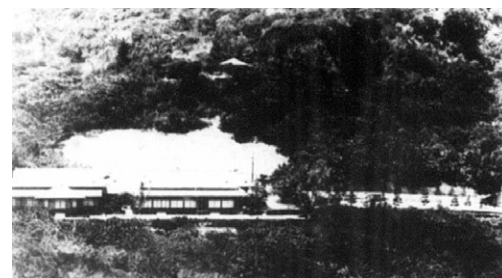


圖 7 壽山館，收錄於高雄州編，《高雄州要覽》，高雄：高雄州，1928，目錄後之照片部分，無頁數標示，國立臺灣圖書館

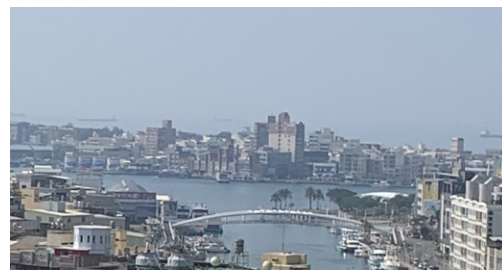


圖 8 壽山館跡附近所見高雄港，筆者攝影，2024年4月3日



▲ 圖 9A 〈高雄略圖〉，《高雄市勢要覽》，圖片提供：國立臺灣大學圖書館特藏組



▶ 圖 9B 〈高雄略圖〉，《高雄市勢要覽》，紫色記號為壽山館跡。紅色為「雙塔洋館（港務所）」

1. 歷史：從打狗港到高雄港

皇太子於 1923 年與鹽月於 1928 年所見的港口景觀，正是自日本統治初期起，歷時多年、分階段推進的築港工程之成果。日本統治初期的打狗港「僅在旗後町與哨船町形成一小片街區，其餘皆為如鹹水湖般的淺水淤泥地」，（高雄市役所，1929：3）仍屬發展有限的小港口。1920 年代的高雄港都面貌，實為多年來透過疏浚與填海、以築港所挖掘之土砂進行地形整治、鋪設鐵路建造車站等一連串工程累積的結果。

為釐清本作品繪製時高雄港的實際風貌，以下簡述其相關的築港歷史背景。

高雄舊名為打狗，²¹ 在 1858 年清朝與英、法、美、俄締結《天津條約》後，於 1864 年正式開港。自此，漢族商人以旗後為中心開始聚居於此。事實上，早在日本統治之前，打狗已是對外貿易的重要據點，是一座漢人與西洋人混居、充滿活力的港口城市。²² 英國自 1864 年起在打狗開展領事業務，並於 1865 年正式設立臺灣地區第一座英國領事館，初期租用旗後地區的民間建築為館舍，後於 1879 年在哨船頭建造專屬的領事館與官邸。該建築於 1925 年為日本官方收購，成為海洋觀測所（後改為高雄州水產試驗場），即使在機能轉換之後，其於高雄港景觀中具有的代表性地位未曾削減。

由於打狗港水深較淺、可供船舶停靠的碼頭稀少，地形條件對港口發展形成限制。然而在清朝統治時期，並未針對這些根本問題進行改善工程。打

²¹ 1920 年 9 月改名為「高雄」。參見高雄市役所（1929），頁 4。

²² 高雄港歷史主要參考以下著作：高雄魚市株式會社，《高雄漁港とその陸上設備》，高雄：高雄魚市株式會社，1930；高雄市役所，《高雄市勢要覽》，高雄：高雄市役所，1928、1929；高雄州編，《高雄州要覽》，高雄：高雄州，1928.9；高雄市役所編，《高雄大觀》，高雄：高雄市役所，1931；黃于津，〈日治時期高雄市原鼓山魚市場初探〉，《高雄文獻》10 卷 2 期（2020），頁 76-107；吳雅芳，〈打狗港與旗後的發展（1624-1920）〉，臺南：國立臺南師範學院鄉土文化研究所碩士論文，2002；楊平安、平野侃三，〈高雄市の日本植民地時代における公園緑地計画の歴史的展開〉，《ランドスケープ研究》64 卷 5 號（2001），頁 451-456；黃寶雯，〈打狗港為何開港？一個動態的海關史〉，臺北：國立臺灣師範大學文學院歷史學系碩士論文，2020。

狗港的全面性、系統性築港建設，是在日本統治後才正式啟動。1895 年至 1912 年間作為打狗港核心的旗後地區迅速發展，但受限於地狹人稠，城市的延展逐步受阻。城市建設遂向對岸的哨船頭及其東側淺灘推進，並於 1920 年將市政府遷至哨船頭。最早的築港工程始於 1908 年，至 1912 年完工，工程內容包括：疏浚海灣以加深水深、填海造地以擴充陸域、增建碼頭設施，以及在新填地上鋪設鐵路以連接打狗港與臺灣北部。

作為臺灣南部唯一的港口，高雄不僅在通商上占有重要地位，亦因擁有廣大的產業腹地，成為稻米、砂糖、肥料等物資的主要集散地，具備成為大通商港的高度潛力。工業方面，水泥、肥料、鋼鐵等產業亦頗為興盛。經濟活動日益活絡，帶動貿易額連年成長：1897 年約 140 萬圓，1926 年已達 1 億 6000 萬圓的規模；（高雄市役所，1934：29）1930 年，年貿易總額突破 2 億圓，進港汽船總噸位則達 2,852,284 噸（僅計 300 噸以上船舶）。（高雄市役所，1931）

然而，儘管運河東側（畫面左側畫框外區域）已建設現代化碼頭，作為漁港的哨船頭仍缺乏足夠的泊船設施，陸上基礎建設亦相對落後。高雄引頸期盼的改建工程於 1927 年獲准撥款，隨即展開。同年 7 月 1 日展開哨船頭之護岸、疏浚及防波堤等基礎工程，並於 1928 年 3 月 29 日完工。隨後，工程重心轉向畫中運河左岸，興建現代化魚市場及漁業事務辦公室。預定地原為倉庫密集區（近海郵船、山下汽船、三井物產、日東商船組等），因倉庫遷移進度遲緩，延至 1929 年 1 月 20 日才動工，於同年 3 月 31 日竣工。（高雄魚市株式會社，1930：7）

換言之，〈壽山眺望〉的繪製時期正值哨船頭與湊町地區重新開發工程進行之際。比較高雄魚市場與給油所完工前後的照片可見【圖 10】，鹽月繪製〈壽山眺望〉時，畫中運河右側的哨船頭漁船停泊設施已完工，給油所與運河左側的魚市場尚未開始興建；預定作為魚市場用地的區域，原有的倉庫建築處於拆除階段。作品獻呈後不久，配備最新設施的魚市場與給油所相繼落成，鹽月恰好捕捉了改建前後過渡期的港口風貌。



圖 10 〈高雄魚市場及給油所設置前後之比較〉，圖片提供：國立臺灣大學圖書館特藏組

2. 構圖的意義：旗後與哨船頭

如上所述，自壽山遠望的港口風景是日本帝國多年築港工程累積的成果。然而，高雄港最為繁盛、足以停泊大量大型貨輪的區域，其實並非畫中描繪的運河出口處，而是位於運河東側、從殖民統治初期即開始填海造陸的大規模人工區域——亦即〈壽山眺望〉中未被納入畫幅、位於檳榔樹左側的廣闊地帶【圖 9A】。這片由帝國從無到有建設而成的空間，亦可自壽山館一覽無遺，是象徵殖民統治成果的代表性景觀。鹽月不將此區納入構圖的理由，可謂與旗後·哨船頭特有的歷史氛圍與文化意涵有關。

鹽月曾如此形容高雄港：「充滿異國情調的高雄港，紅色屋頂、白色與翡翠綠的古老牆面構成的港口城鎮。」（鹽月桃甫，1925:22）因《天津條約》開港的打狗，市街融合了西洋風貌與漢人街景，形塑出獨特的景觀。鹽月所謂的「異國情調」，應是指在港町感受到的歐洲式氛圍。據現存文獻觀之，鹽月並未以「異國情調」形容原住民族或其他漢族社群的生活與文化，卻特意用此詞描述高雄的港口風貌，頗耐人尋味。

在旗後與哨船頭，除了日本統治前由漢人與西洋人興建的建築外，也可見日本統治期間建造的洋館，共同構成高雄獨特的都市景觀。1928 年地圖中標註為「9」的「港務所」便是其中一例【圖 9B】。這棟當時被稱為「雙塔洋館」的建築，可見於〈壽山眺望〉的畫面右下角，亦見於鹽月的其他作品。鹽月於 1931 年受臺灣總督府交通局遞信部委託設計「臺灣風景名勝紀念郵戳」時，即將此建築納入高雄戳章的圖案中。（橋下としはる，

1932：61-71）除了〈壽山眺望〉描繪的運河與汽船之外，曾為英國國領事官邸的海洋觀測所亦被置入戳章的圓形構圖之內【圖 11】。

名勝戳章上有如下說明（底線為筆者所加）：

此為以港口為中心，表現新興都市高雄之圖像。上部為高雄港口，並列之二者為冒煙航行中的汽船，其右方之塔為港務所信號塔，再往右之高臺上為海洋觀測所，再往下繞即為雙塔洋館——即港務所，其下為運河。自上部中心向左為砲臺山，其下之建築為旗後之街區。（橋下としはる，1932：61-71）

引文中加底線部分，皆屬自壽山館可見，亦有出現在〈壽山眺望〉之景點。戳章將所有具代表性的高雄地標與特色，如同符號般凝聚於一個圓形圖像中。

雖被稱為港務所，這棟雙塔洋館實際上是由臺灣銀行於 1907 年 7 月 28 日竣工建造的「臺灣銀行打狗出張所」。隨著出張所遷移至運河東側（〈壽山眺望〉畫面中椰子樹左側）後，該建築未經改建即移交港務所使用，自此亦持續作為港町景觀中的標誌性存在【圖 12】。臺灣銀行打狗出張所是一棟凸顯巴黎的巴爾杜宮（Le Bardo）風格的建築【圖 13】。巴爾杜宮乃突尼斯貝伊宮殿（Le palais du Bey de Tunis）的縮小複製建築，由阿爾弗雷德·夏彭（Alfred Chapon, 1834-1893）為 1867 年的巴黎萬國博覽會設計，被譽為該屆博覽會中最为成功的建築之一，（A. H. 1867: 22）會後遷



圖 11 鹽月桃甫，〈高雄：新興高雄港の全景〉，郵戳，3.7 x 3.7cm，1931，圖片提供：國立臺灣大學圖書館特藏組



圖 12 臺灣銀行打狗出張所，1906 年開工，1907 年 7 月 28 日竣工。《漢譯臺灣銀行十年志》，株式會社臺灣銀行，大正 2 年 11 月 17 日印刷，11 月 20 日發行。

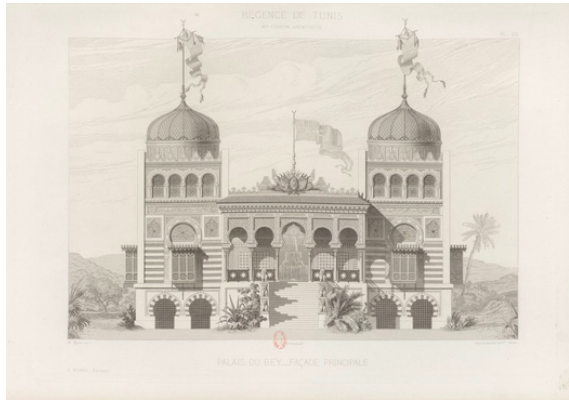


圖 13 巴黎的巴爾杜宮建築立面，1867 年由阿爾弗雷德·夏彭（Alfred Chapon）設計。（ Meddeb 2014）

至巴黎蒙特梭利公園保存。²³ 臺灣銀行打狗出張所的建築樣式，正是仿自這座位於巴黎、以法國統治下的突尼斯宮殿為藍本而建的建築。

關於〈壽山眺望〉的構圖選擇，當時雖有明信片將運河作為高雄名勝加以介紹，²⁴ 卻刻意抹去對岸的旗後，以凸顯運河本身的視覺主體地位。相對而言，鹽月刻意將視角拉近至運河開口區域，重新將原應位於海彼岸的旗後納入畫面之中。鹽月的臺展作品〈風景〉（第四回臺展，1930）畫題未明示地名，但其街景與〈壽山眺望〉，以及 1923 年皇太子行幸時以旗後為背景所攝之照片〈扒龍船御臺覽〉極為相似，因此可判斷〈風景〉為隔岸描繪旗後的作品。亦可說，〈扒龍船御臺覽〉所見場景，在鹽月的〈風景〉中被重新呈現【圖 14、圖 15】。

同時代的小澤秋成也有與鹽月的〈壽山眺望〉視角類似的作品。高雄市曾

²³ 巴黎的巴爾杜宮可見於顏水龍（1903-1997）作品〈蒙特梭利公園〉（1931，臺北市立美術館典藏）。

²⁴ 《（高雄名勝）規模宏大貨物の集散夥しき運河の全景》，明信片，8.9 x 13.6cm，約 1920 年代，國家圖書館典藏。國家圖書館臺灣記憶系統：https://tm.ncl.edu.tw/article?u=001_004_0000364241。



圖 14 鹽月桃甫，〈風景〉，第 4 回臺展，1930。圖片來源：中央研究院臺灣美術展覽會資料庫



圖 15 扒龍船御臺覽，收錄於臺北市役所編，《行啓記念寫真帖》，臺北：臺北市役所，1923。圖片提供：國立臺灣圖書館

於 1933 年委託小澤秋成描繪高雄市，大部分的原作雖已散佚，透過傳世的明信片，仍可一窺其風貌。其中的〈港口〉【圖 16】描繪視角與鹽月的〈壽山眺望〉相近。畫面上可見畫家落款「昭和八年於壽山館小澤秋成」。本作同樣描繪自壽山館周邊眺望港口的風景，然而與鹽月的作品相比，構圖手法與表現的重點差異顯著。鹽月拉近鏡頭，特寫運河入海口及對岸的旗後，以一棵椰子樹象徵壽山上錯綜繁複的植物群，重點刻畫港口海景與具特色的街景。相對地，小澤秋成的作品雖隱約可見遠方旗後的建築輪廓，卻省略了畫面中景新濱町、湊町與哨船頭等區域的建築群，著重描繪前景的灌木叢，營造出一幅靜謐的濱海風景。從當時照片呈現的高雄港印象來看，兩者在構思與藝術表現手法上的差異不言而喻【圖 17、18】。

如前所述，鹽月之所以對旗後情有獨鍾，推測原因與該地的歷史背景密切相關。旗後為高雄最古老的城鎮之一，「旗後落霞」於 20 世紀初被列為臺

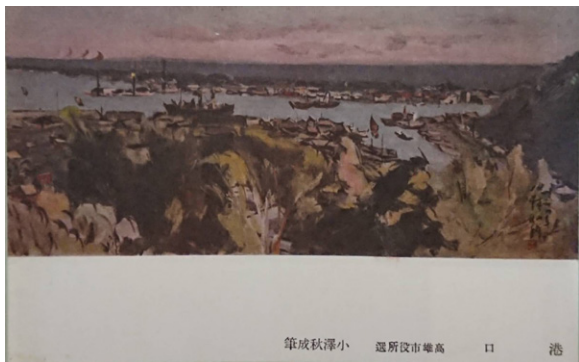


圖 16 小澤秋成，〈港口〉，明信片，14 x 9cm，1933，國立臺灣歷史博物館典藏



圖 17 高雄港，收錄於伊藤憐之助，《臺灣事情》，臺北：臺灣總督府，1933，頁 457 後之夾頁。圖片提供：國立臺灣大學圖書館特藏組



圖 18 高雄港，收錄於臺灣總督府交通局鐵道部編，《臺灣鐵道旅行案內》，臺北：臺灣總督府交通局鐵道部，1934，頁 102 後之夾頁。圖片提供：國立臺灣大學圖書館特藏組

灣八景之一。（《臺灣日日新報》，1913.10.31）即使壽山在 1927 年取代旗後入圍臺灣十二景，對岸彷彿漂浮於海上的旗後街景依然魅力不減。

就筆者所知，〈壽山眺望〉是鹽月唯一一件從創作之初即以獻呈皇室為目的的作品。²⁵ 鹽月其他現存作品的特色，常在簡略細部、強調動勢與豪邁筆觸中體現。相比之下，〈壽山眺望〉展現了鹽月其他作品中少見的細緻描繪與柔和、流暢的筆致。鹽月特意選擇站在即位前天皇曾經眺望港口的位置，從該處遠望高雄港，想像天皇眼中所見之景，據以構思最適合獻上的景致與表現方式，最終完成此作。²⁶ 雖然本作描繪細膩，但仍將細節的描寫控制在必要的最小限度，這一點與鹽月一貫的風格相符。此作不僅展現鹽月在風景構圖上的意圖性選擇，更可視為其風格多樣性的珍貴實例。

（二）〈鵝鑾鼻〉

另一幅新近出現的作品描繪自海面遠望半島上聳立的鵝鑾鼻燈塔（以下簡稱〈鵝鑾鼻（油畫）〉）【圖 19】。畫中林投樹、燈塔與波濤洶湧的海面，皆以奔放而粗獷的線條描寫。畫面色彩強烈，赭紅色呈現了當地特有的紅土，深邃的藍色統合了天空與海洋。鹽月藉由漸層的色彩變化與豪放的筆觸，讓作品整體的表現深遠有力。這種採用薄塗顏料、強調線條趣味的畫風，與 1927 年創作的〈萌芽〉明顯不同；後者結合厚塗油彩與刮削的技法，強調肌理質感而非線條，風格迥異於前者。

本作品原為臺北第二師範學校（今國立臺北教育大學）初代校長根井久吾

²⁵ 1923 年皇太子訪臺後所獻之〈蕃人舞蹈圖〉，原為裝飾皇太子的臺北御所而繪。

²⁶ 據臺高學生盧焜熙博士回憶，鹽月曾表示曾因作品需供天覽而將畫風稍微柔化。電子郵件，2019 年 4 月 6 日 4:11。



圖 19 鹽月桃甫，〈鵝鑾鼻〉，油彩、畫布，37.8 x 45.5cm，約 1935，福岡亞洲美術館典藏

(1875-1941) 所有，2022 年由其孫根井洸捐贈福岡亞洲美術館。²⁷ 根井久吾戰前辭世於宮崎，關於作品的創作年代與畫題，後人已無從得知。筆者經由對畫家簽名的特徵、燈塔造型、周邊景觀與植物等細節的調查，綜合畫風與落款判斷，確認此作為鹽月 1930 年代中期繪製的鵝鑾鼻燈塔。應為根井久吾於 1935 年退休返回故鄉宮崎時攜回的紀念性作品。²⁸

鹽月以鵝鑾鼻為主題的現存作品，除〈鵝鑾鼻（油畫）〉外，尚有名勝戳章【圖 20】與臺灣總督府始政四十週年紀念明信片【圖 5】（以下分別簡稱〈鵝鑾鼻（戳章）〉與〈鵝鑾鼻（明信片）〉）。戳章與明信片皆為官方委託製作的作品，涉及藝術制度性與公開性的層面，呈現於官方與公眾之間的公共領域中，其意義和作用頗耐人尋味。〈鵝鑾鼻（油畫）〉贈於根井校長卸任之際，承載對校長服務歷程的象徵意義，亦超越個人層面，進入具有國家社會象徵意涵的公共領域。

〈鵝鑾鼻（戳章）〉的圖案是鹽月受臺灣總督府交通局遞信部（簡稱遞信部）委託所繪，屬於一系列以臺灣名勝為主題的戳章作品之一。遞信部認為，委託畫家創作名勝戳章，不僅能「將服務藝術化」，也能為臺灣進行宣傳，讓旅行增添更多趣味。（橋下としはる，1932：61-71）雖然鹽月未參與 1927 年由臺灣日日新報社主辦之「臺灣八景」評選，遞信部仍委託他單獨負責全系列戳章圖案之繪製。（橋下としはる，1932：61-71）

1931 年夏天，鹽月花費一個月踏遍全島「雙絕八景、十二勝及其他」共 30 處，繪製了 191 幅圖案。這些圖案於 1931 年 12 月 10 日陳列於遞信部會議

²⁷ 據根井久吾校長之孫根井洸所言，筆者前往調查時所見之畫框乃原框。金色華麗的畫框與現存鹽月其他作品樸素的畫框截然不同，符合贈畫祝賀退官的主旨。根井久吾 1927 年赴任臺北第二師範學校，1935 年退休返回宮崎；1941 年過世後，宅邸由下一代繼承。兒孫輩在戰後自臺灣引揚回國後暫居該宅邸之際，此作品掛在客廳。駐日盟軍總司令部（GHQ）統治期間，該宅邸被 GHQ 接收，根井家族被迫搬離，留下包括此畫在內的大小家當。多年後宅邸被歸還時，在儲物屋（納屋）發現此作。

²⁸ 根井久吾舊藏兩幅畫，另一幅是石川欽一郎繪製的臺灣風景。因損壞狀況嚴重，無法修復，目前作為參考資料收藏於福岡亞洲美術館。



圖 20 鹽月桃甫，〈鵝鑾鼻：燈臺，鯨，大尖石的遠景〉，郵戳，3.8 x 3.8cm，1931，圖片提供：國立臺灣大學圖書館特藏組

室，交由部內的三宅福馬部長（1883-1958）以及部外的臺北帝國大學教授素木得一、臺灣史研究者尾崎秀真等人共同遴選。鵝鑾鼻與高雄被列入自正月初一開始率先實施的九個地點之中。（橋下としはる，1932：61-71）

關於設計製作，鹽月表示自己為以下兩大問題費盡心思：「就整體而言，必須充分發揮臺灣的魅力與獨特風味；至於各個地點，則需慎重挑選最能代表在地特色的事物，並以最直接的方式展現其特點。」（橋下としはる，1932：61-71）以鵝鑾鼻為例，鹽月甄選的四項代表元素為：「黑潮奔騰的巴士海峽」、「鯨群」、「大尖石」以及「矗立於帝國最南端的鵝鑾鼻燈塔」。（橋下としはる，1932：61-71）

鵝鑾鼻一帶原是人跡罕至的僻地，直到1927年於「臺灣八景」票選奪得首位後，始成為眾人矚目的焦點。投票過程中，臺灣銀行傾力推舉鵝鑾鼻。其實，臺灣銀行自創立伊始便重視鵝鑾鼻。以下引述當時廣為流傳的、創立委員兼第二任總裁柳生一義（1901-1919在職）之見解（底線乃筆者所加）：

臺灣的使命在於成為帝國南方發展的踏腳石，而最能恰如其分象徵此使命者，非鵝鑾鼻莫屬。在茂盛的熱帶灌木林頭樹叢邊，鵝鑾鼻燈塔孤高矗立，遠照南海，其下黑潮洶湧，巨鯨橫臥水面，呼氣噴霧直衝天際，展現出南瀛臺灣真正雄偉壯麗、氣勢磅礴的壯觀景象。此景乃臺灣之象徵，故特將鵝鑾鼻燈塔圖樣印於臺灣兌換券之上。（《臺灣日日新報》，1927.6.19）

柳生一義的言論可謂反映了當時政府的立場，以及在名勝投票中選擇鵝鑾鼻的投票者的想法。此外，「在茂盛的熱帶灌木林投樹叢邊，鵝鑾鼻燈塔孤高矗立」正是鹽月作品的主题。

〈鵝鑾鼻（明信片）〉【圖 5】為 1935 年臺灣總督府交通局為紀念始政四十年所製作，是三張一組的明信片中的一張。此組明信片分別由臺展三位審查員繪製——鹽月（鵝鑾鼻）、鄉原古統（臺灣神社）與木下靜涯（新高山）。1927 年名勝投票結果中，臺灣神社與新高山被視為「別格」而不列入八景，鵝鑾鼻是唯一入選本次紀念明信片的八景之一。從樣式與題材判斷，〈鵝鑾鼻（油畫）〉與〈鵝鑾鼻（明信片）〉乃同時期作品。明信片印有說明如下：「位於臺灣南端、遠達洋上二十哩的光芒中矗立著象徵日本南進氣魄的鵝鑾鼻燈塔。植物為棟榔樹，鹽月桃甫氏繪製。」

鹽月的鵝鑾鼻系列作品在主題上呼應時代需求，風格則體現了藝術家對東西融合的探索與實踐。明信片的繪畫原作已佚，然從現存照片可見，其構圖強調線條表現，棟榔樹等處的筆觸亦帶有水墨畫的風格，與〈鵝鑾鼻（油畫）〉相近。同期亦有以燈塔為遠景主題的作品〈黑潮〉（第九回臺展，1935）【圖 21】。〈黑潮〉的原作不復存在，但從現存的當代報刊可見當時從事日本畫創作的宮田彌太郎對該作之詳細描述：

來到鹽月的作品〈黑潮〉。這以「黑潮」為題的作品配色是複雜多樣的紅朱色。去年〈Kankereji〉（印度牛）的放牧題材被描繪得更加通俗易懂，連外行人也會感佩。然而，若僅止於此，本作恐怕會

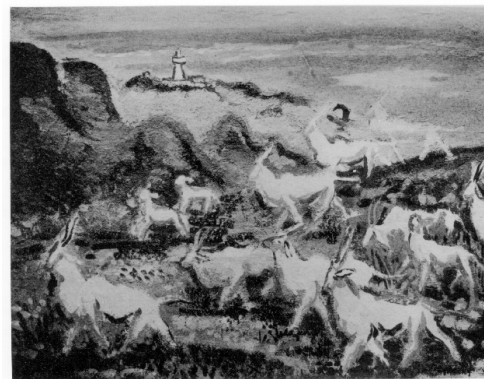


圖 21 鹽月桃甫，〈黑潮〉，第 9 回臺展，1935。
圖片來源：中央研究院臺灣美術展覽會資料庫

失去生命力吧。我不由得回想起那充滿桃山時代豪華氣息的屏風畫。也許是由於色感，畫面上交錯的三角形排列賦予作品一種絕對的形體美感。黑潮乃一片群青色的海洋，白色的燈塔矗立其上，白浪滔滔，印度牛在碧綠的草地上悠然放牧。朱紅色的大地交錯其中，整體色彩如同一場絢爛的交響樂。可以讀出其中苦心經營的努力。透過西方繪畫技法，卻讓人感受到純粹日本畫的精神與新風貌。²⁹

亦即，即使是活躍於臺灣的日本畫專家，亦能從〈黑潮〉中辨識出日本畫的風格特徵。

結語：鹽月風景畫所見

鹽月為臺展創辦人之一且長年擔任評審，因而容易被視為官展派的代表人物。然而，實際上他亦積極支持新興畫派的活動。鹽月與日本畫壇的關係因作品與文字資料散佚的問題，向來難以探討。近年新出土的作品，為探索鹽月此一鮮為人知的面向提供了契機。這些新作，連同部分雖已散佚但仍留有影像紀錄的作品，為鹽月研究開啟了新的視野。本文擬藉當時資料初步探討鹽月與獨立美術協會之間的關係，並提出未來可進一步發展的研究課題，以作為結語。

獨立美術協會主辦的獨立美術展自 1931 年 3 月 15 日起舉行，在臺灣日日

²⁹ 宮田彌太郎，〈東洋畫家が見た西洋畫の印象〉，《臺灣日日新報》，1935.10.30，第 6 版。筆者譯。原文與不同版本的譯文亦收於前引顏娟英（2001），上冊頁 246-249，下冊頁 288-289。感謝財團法人陳澄波文化基金會何冠儀女士提醒此文獻之出處。

新報社與大阪朝日新聞社的支持下於臺北總督府舊廳舍盛大開幕，引起廣泛關注。³⁰ 鹽月以「迎接獨立美術展」為題致詞，不僅以在臺畫家的身分表達對充滿新氣象與活力之藝術的歡迎與喜悅，亦介紹日本畫壇從二科會到獨立美術展組織之演變過程。（《臺灣日日新報》，1931.3.21）

1933年獨立美術展再度舉行，於6月3日至11日在臺北的教育會館開幕。鹽月在展覽開幕前，將〈迎接獨立美術展的心情〉（獨立展を迎へた気持ち）一文寄稿至《臺灣日日新報》，以此歡迎獨立美術協會成員來訪。（鹽月桃甫，1933）文中指出，前次獨立展來臺，使本地觀眾首次親身感受到「新興美術所展現的朝氣蓬勃、獨特的藝術境界」。

他讚揚獨立美術協會成員是當時日本畫壇中「燃燒著最聖潔的鬥志，專注創作純粹繪畫、孜孜不倦的戰士」，並認為他們所建立的堅強陣地，正是對新時代美術界充滿期待的原因所在。雖未見鹽月參與獨立美術展之紀錄，然身兼油畫與南畫創作的鹽月與獨立美術展成員如兒島善三郎等人，皆關注日本式／東方式油畫之發展。其於1930年代所作油畫中，融合東西方藝術語彙與技術的嘗試尤為顯著。

代表性作品除〈鵝鑾鼻（油畫）〉外，尚包括〈樹〉【圖22】、〈黑潮〉等。1932年第六回臺展展出的作品〈樹〉雖已佚失，從現存照片判斷，其對樹幹與樹葉的處理方式，與兒島善三郎1930年代的作品風格相近。尚待進一步考察者，包括兒島善三郎的〈代代木原野〉（代々木の原，1934）【圖

³⁰ 根據《臺灣日日新報》1931年3月15日漢文版第4版，展覽會展期乃3月15日至27日。但據《臺灣日日新報》同年3月22日日文版第3版，閉幕是3月22日。關於在臺灣舉辦的獨立展，參考蔡家丘，〈砂上樓閣——1930年代臺灣獨立美術協會巡迴展與超現實繪畫之研究〉《藝術學研究》第19期（2016.12），頁1-60。

23】與 1933 年於臺北展出的〈曇霧上高地〉（曇る上高地）【圖 24】等。與鹽月的〈樹〉或〈鵝鑾鼻（油畫）〉相較，兩者之風格呈現共通之處：重視線條表現、採用薄塗技法；在描繪樹葉時，非逐一刻畫，而是將整條枝幹上的葉片視為整體，以樣式化方式呈現，凸顯對線條組織與畫面節奏的高度關注。換言之，鹽月兼擅油畫與南畫創作，雖身處臺灣，亦與當時日本本土追求日本式 / 東方式油畫的脈動相呼應。

本文所涉諸作品風格各異，觀之不難聯想到當時畫評中反覆出現的評語——鹽月的創作往往出人意表，令觀者感到意外。鹽月曾如此表述：「展覽會必須是最自由的。題材、氛圍或色彩等，都應由畫家自由地表現出自己想描繪的事物，否則就無法創作出真正的藝術品。」（林錦鴻，



圖 22 鹽月桃甫，〈樹〉，第 6 回臺展，1932。圖片來源：中央研究院臺灣美術展覽會資料庫



圖 23 兒島善三郎，〈代代木原野〉，油彩、畫布，72.8 x 91cm，1934，福岡縣立美術館典藏。圖片來源：高山百合編集，《生誕 130 年 兒島善三郎展》，福岡：福岡縣立美術館，2023，圖 36，頁 48

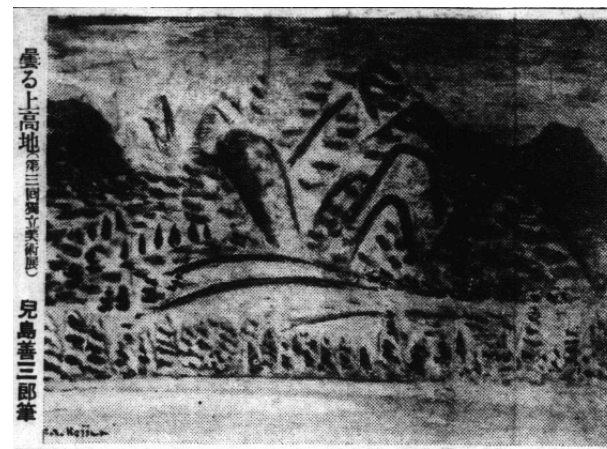


圖 24 兒島善三郎，〈曇霧上高地〉，收錄於《臺灣日日新報》，第 6 版，1933.6.5

1932) 他的確也在臺展展出過〈殘樹〉與〈母〉等批評統治政策的作品。亦即，鹽月是一位能根據創作目的靈活調整創作方針與風格，並具備廣泛表現力的畫家。他在風景畫中展現的「日本式／東方式油畫」之嘗試與實踐，與同時代其他東亞地區的藝術家們有著異曲同工之妙，有待未來進一步做深入的比較研究。

出身於宮崎日向的鹽月，自東京美術學校畢業後，未返回故鄉而於大阪與四國等地任教。由於嚮往「南方」，他於 35 歲遷居臺灣，直至 60 歲因日本戰敗而被遣返宮崎，此一歸鄉並非其本意。³¹ 鹽月的出生地日向位於日本南方宮崎縣，從他描繪臺灣的作品中可見，其童年記憶中的日向景象與臺灣的風景交織融合。例如，在臺灣眾多種類繁多的樹木之中，他特意選擇並描繪了與日向的蒲葵（枇杷）相似的、臺灣原生的糠榔樹。蒲葵自古以來即為鹽月出身地區的代表性植物【圖 25】。³² 此外，鹽月對自幼耳熟能詳的故鄉歌謠與素樸神話懷有深厚的親切感，而這些文化記憶與臺灣原住民族文化產生了共鳴。³³ 他甫抵臺灣，便著手為原住民族神話集繪製插畫。（佐山融吉，1923）關於原住民族，鹽月也寫道：「造訪純樸的他們的生活，讓人有如回到父親家的感覺。」（鹽月桃甫，1925：21-26）對鹽月而言，原住民族區可謂其精神上的故鄉。從 1920 年代的個展紀錄與手記可見，他不僅描繪原住民族，也關注並呈現其生活場域的風景面貌。

然而，在帝國體制的框架下，身為統治階層一員的鹽月，即便對原住民族懷有再深的情感，於實際造訪之際，仍無法擺脫其接受官方保護之立場。



圖說 25 蒲葵（枇杷），宮崎市青島，筆者攝影，2023 年 11 月 20 日

³¹ 關於鹽月對〈南方〉憧憬的時代背景，請參考拙稿：羽田ジェシカ（呂采芷），〈塩月桃甫（1886-1954）の台湾原住民表象〉，《アジア美術におけるゴーギャン受容》報告書（研究代表者：後小路雅弘，科研費基盤研究〔C〕課題編號 17K02318）。

³² 衷心感謝宮崎友人們熱心協助訪問青島。關於蒲葵，除了筆者拍攝的照片之外，請參考青島神社官方網站：<https://aoshima-jinja.jp/precinct/>，2023.10.26 瀏覽。

³³ 關於臺灣原住民族音樂與日本固有樂舞之關係，參見鈴木聖子，《「雅樂」の誕生—田辺尚雄が見た大東亜の響き》（東京：春秋社，2019），頁 219-226。關於宮崎的謠曲和神話，參見王淑津，《南國・虹霓・鹽月桃甫》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，2009），頁 83-87。

他與原住民族之間的關係，非單一視角所能涵括。期待未來持續發掘散佚作品與資料，進一步多面向探討鹽月與同時代人的互動，藉以深化對其作品與創作心境的理解。

引用書目

- 「(臺北名勝)臺北植物園」，國家圖書館臺灣記憶系統。https://tm.ncl.edu.tw/article?u=001_002_0000362064。2025.8.25 瀏覽。
- 「(高雄名勝)規模宏大貨物の集散夥しき運河の全景」，國家圖書館臺灣記憶系統。https://tm.ncl.edu.tw/article?u=001_004_0000364241。2025.8.25 瀏覽。
- 「特別天然記念物」。青島神社官方網站。<https://aoshima-jinja.jp/precinct/>。2025.8.24 瀏覽。
- 〈くちなし〉。《臺灣日日新報》，第 2 版。1927.6.19。
- 〈八景 高雄投票熱〉。《臺灣日日新報》，第 2 版。1927.6.25。
- 〈高雄略圖〉，收錄於高雄市役所，《高雄市勢要覽》。高雄市役所，1928。
- 〈高雄市獻上の油繪 壽山から見た高雄街—鹽月畫伯の力作〉。《臺灣日日新報》，夕刊 2 版，1929.1.28。
- 〈宮廷録事〉，收錄於大藏省印刷局編，《官報》第 3217 號。東京：日本マイクロ写真，1923.4.24。頁 667。國立國會圖書館數位典藏網站。<https://dl.ndl.go.jp/pid/2955340/1/4>。2025.8.24 瀏覽。
- 〈積み重ねると 富士山の二十倍 驚くべき八景投票の量〉。《臺灣日日新報》，第 5 版。1927.8.2。
- 〈獨立美術展主催の美術の夕〉。《臺灣日日新報》，第 2 版。1931.3.21。
- 〈臺灣八景 旗後落霞〉。《臺灣日日新報》，第 13 版。1913.10.31。
- 〈臺灣八景投票締切期〉。《臺灣日日新報》，第 5 版。1927.7.8。
- 〈臺灣八景候補地決定〉。《臺灣日日新報》，第 5 版。1927.7.29。
- 〈臺灣總督府告示第 83 號「高雄山ヲ寿山(コトブキ)ト改稱ス 大正 12 年 4 月 29 日」〉，收錄於大藏省印刷局編，《官報》第 3326 號。東京：日本マイクロ写真，1923.8.30。頁 718。國立國會圖書館數位典藏網站。<https://dl.ndl.go.jp/pid/2955449/1/7>。2025.8.24 瀏覽。
- 王淑津。〈高砂圖像—鹽月桃甫的臺灣原住民畫作〉。《雄獅美術》，第 307 期(1996)，頁 118-120。
- 。《南國虹霓—鹽月桃甫藝術研究》。臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1997。
- 。《南國·虹霓·鹽月桃甫》。臺北：雄獅圖書股份有限公司，2009。

- 山路勝彦。〈拓殖博覧会と帝国版圖内の諸人種〉。《關西學院大學社會學部紀要》，第 97 期（2004），頁 25-40。
- 中村義一。〈塩月桃甫論—ある地方畫家の運命〉。《宮崎縣地方研究史紀要》，10 期（1983），頁 111-124。
- 。〈石川欽一郎と塩月桃甫：日本近代美術史における植民地美術の問題〉。《京都教育大学紀要 A（人文・社會）》，30 號（1990），頁 177-193。
- 中島弘二。〈日本帝国における森林の開発と保全：台湾を事例に〉。《林業經濟研究》，第 67 卷第 1 期（2021），頁 3-15。
- 木村生。〈塩月桃甫氏の作品を見て〉。《臺灣日日新報》，第 4 版。1922.2.17。
- 田代安定。《恒春熱帶植物殖育場事業報告第 5 輯》。臺北：臺灣總督府民政部殖產局，1914。
- 。《臺灣街庄植樹要鑑》。臺北：臺灣總督府民政部，1900。
- 。《臺灣行道樹及市村植樹要鑑》上下卷。臺北：臺灣總督府營林局，1920。
- 羽田ジェシカ（呂采芷）。〈塩月桃甫《徳川家康バンチャー国人引見図》を巡る考察〉。《デアアルテ》，第 36 號（2020），頁 49-72。
- 。〈塩月桃甫（1886-1954）の台湾原住民表象〉，收錄於後小路雅弘，《アジア美術におけるゴーギャン受容》，2020.3。頁 84-102。
- 佐山融吉。《生蕃傳説集》。臺北：杉田重藏書店，1923。
- 以佐生。〈台展の洋画を見る〉。《第一教育》，第 11 號第 7 卷（1928.12.5），頁 92-93。
- 坂崎担。〈文展西洋画評（2）〉。《東京朝日新聞》，朝刊第 3 版。1916.10.24。
- 呂采芷。〈萌芽〉，收錄於顏娟英、蔡家丘總企劃，《臺灣美術兩百年（上）》。臺北：春山出版，2022。頁 134-135
- 。〈萌芽〉，收錄於林曼麗等編，《不朽的青春：臺灣美術再發現》。臺北：北師美術館，2020。頁 36-37。
- 。〈生機盎然——鹽月桃甫的《萌芽》〉，2020.10.15，Bí-sut Taiwan 網站：<https://bisuttaiwan.art/2020/10/15/生機盎然-鹽月桃甫的《萌芽》/>。
- 呂錦明。〈日據時代林業試驗所組織之變遷及其歷年研究成果〉，收錄於《林業試驗所百週年慶學術研討會論文集》。臺北：臺灣省林業試驗所，1995。頁 261-281。
- 周湘雲。《日治時期臺灣熱帶景象之形塑：以椰子樹為中心的研究》。臺北：國史館，2012。
- 吳雅芳。《打狗港與旗後的發展（1624-1920）》。臺南：國立臺南師範學院鄉土文化研究所碩士論文，2002。
- 李瑞宗。《臺北植物園與清代欽差行臺的新透視》。臺北：南天書局，2007。
- 余思穎主編。《走向世界：臺灣新文化運動中的美術翻轉力》。臺北：臺北市立美術館，2021。
- 林育淳、李瑋芬。《台灣製造·製造台灣：臺北市立美術館典藏展》。臺北：臺北市立美術館，2016。
- 林錦鴻。〈アトリ工巡り（一）木の群像を画く塩月氏〉。《臺灣新民報》。1932.9.17。

- 高雄州。《高雄州要覽》。高雄：高雄州，1928。
- 高雄市役所。《高雄市勢要覽》。高雄：高雄市役所，1928、1929。
- 。《高雄市要覽（昭和9年版）》。高雄：高雄市役所，1934。
- 。《高雄大觀》。高雄：高雄市役所，1931。
- 高雄魚市株式會社。《高雄漁港と陸上設備高雄漁港とその陸上設備》。高雄：臺南新報社，1930。
- 宮田彌太郎。〈第九回臺展相互評東洋画家の見た西洋画の印象〉。《臺灣日日新報》，第6版。1935.10.30。
- 宮崎縣立美術館、上田雄二編。《情熱・愛・詩情——塩月桃甫展》。宮崎：宮崎縣立美術館，2001。
- 許武男（許武勇）。〈鹽月桃甫與自由主義思想〉。《藝術家》，第8期（1976.1），頁72-75。
- 。〈再為鹽月桃甫辯白〉。《藝術家》，第24期（1977.5），頁152。
- 。〈鹽月桃甫與石川欽一郎〉。《藝術家》，第138期（1986.11），頁222-238。
- 陳德順、胡大維。《臺灣外來觀賞植物名錄》。臺北縣：川流出版社，1976。
- 黃于津。〈日治時期高雄市原鼓山魚市場初探〉。《高雄文獻》，10卷2期（2020.12），頁76-107。
- 黃寶雯。《打狗港為何開港——一個動態的海關史》。臺北：國立臺灣師範大學文學院歷史學系碩士論文，2020。
- 楊平安、平野侃三。〈高雄市の日本植民地時代における公園緑地計画の歴史的展開〉。《ランドスケープ研究》，第64卷第5期（2001.3.30），頁451-456。
- 鈴木聖子。《「雅楽」の誕生—田辺尚雄が見た大東亜の響き》。東京：春秋社，2019。
- 臺灣銀行編。《漢譯臺灣銀行十年志》。臺北：臺灣銀行，1913。
- 臺灣總督官房臨時國勢調查部編。《國勢調査結果表 大正14年》。臺北：臺灣臺灣總督官房臨時國政調查部，1927。國立國會圖書館數位典藏網站。<https://dl.ndl.go.jp/pid/1464737/1/20>。2024.9.22 瀏覽。
- 臺灣總督府中央研究所林業部編。《臺北植物園》。臺北：臺灣總督府中央研究所林業部，1935。
- 蔡家丘。〈砂上樓閣——1930年代臺灣獨立美術協會巡迴展與超現實繪畫之研究〉。《藝術學研究》，第19期（2016.12），頁1-60。
- 橋下としはる。〈臺灣の名勝郵便スタンプ〉。《臺灣遞信協會雜誌》，121期（1932），頁61-71。
- 魏延年（René Viénet）、約翰·湯姆生（Thomson John）著，黃詩涵譯。《從地面到天空 臺灣在飛躍之中：1871-2006》（*Formosa from the Earth and from the Air; 1871-2006.*）。臺北：信鴿法國書店，2006。
- 顏娟英。《風景心境—臺灣近代美術文獻導讀》上下冊。臺北：雄獅圖書股份有限公司，2001。
- 。〈臺灣畫壇上的個性派畫家——鹽月桃甫〉。《藝術家》，第309期（2001.2），頁322-333。
- 鹽月桃甫。〈蕃地より〉。《圖画と手工》，71號（1925.1），頁21-26。
- 。〈第一回台展洋画概評〉。《臺灣時報》，1927.11，頁21-22。
- 。〈蕃地に行けば秋が感じられる一色に現はれる自然の心〉。《臺灣日日新報》，第7版。1928.10.7。
- 。〈獨立展を迎へた気持ち〉。《臺灣日日新報》，第6版。1933.6.2。

- A. H. "Exposition Universelle: l'intérieur du palais du bey de Tunis." *Le monde illustré* 535: 22, 1867.7.13.
Gallica: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63727353/f6.item>。2025.8.24 瀏覽。
- Meddeb, Nader. "Les visées politiques et identitaires de l'orientalisme architectural au miroir d'une anthologie des pavillons de la Tunisie dans les expositions universelles (1851-2010)." *Diacronie* [Online] 18 (2 | 2014, documento 7), online dal 01 juin 2014, URL: <http://journals.openedition.org/diacronie/1422>; DOI: <https://doi.org/10.4000/diacronie.1422>. 2025.8.24 瀏覽。