

倪 ■
蔣懷

A Tribute to
Ni Chiang-Huai
紀念
■ 展

6月26日
—
9月28日
2025年

懷德
樂美

展覽室
Galleries
2A 2B

臺北市立美術館
TAIPEI FINE ARTS MUSEUM

2023 年，日治時期重要水彩畫家倪蔣懷(1894-1943) 的後代以「時空膠囊」的概念，齊力將倪氏的畫作及其收藏（繪畫、圖書），還有素描、速寫本、私人日記等相關檔案加以收攏，贈予本館。如此捐贈的規模與質量，在本館 40 年的館史上，絕無僅有。這批原本長期散佚在倪蔣懷後代子嗣之間總數近 500 件的畫作和文獻檔案，也透過這次捐贈，再次集結、聚合，對於臺灣美術史研究的意義，不言而喻，因此本館即刻啟動此批捐贈畫作的修復進程，以及文獻、檔案的調研工作。本次「懷德樂美：倪蔣懷紀念展」即為現階段調研成果之展現，也是本館繼 1996 年「藝術行腳：倪蔣懷作品展」之後，再度以回顧展的形式、格局，梳理倪蔣懷的創作脈絡，追溯其創作軌跡。

本展的展題「懷德樂美」乃擷取自倪蔣懷日記的記述：「君子懷德、藝術樂美」，意在凸顯他獨特而深刻的藝術思維與理念。對他而言，藝術的價值不只在於「表物之美、暗物之醜」，他亦強調「君子教人之善、捨人之惡」。也就是在藝術實踐之外，他更以內在的德行與修為，乃至社會責任，自我期許。這當然是受到其恩師石川欽一郎人格與精神的感召，但不可忽視

的是，倪蔣懷的藝術觀深植於他自身對現代文明精神與價值的體悟。他深深地認知到，藝術是現代文明社會重要的內涵，這也驅使他以推動臺灣美術發展爲己任。

1920 年代後半，當西洋美術知識觀念與創作風氣逐漸在臺灣擴展之際，倪蔣懷積極投入畫會組織運作，參與繪畫研究所開設，在水彩創作者的藝術形象之外，進而自我形塑出藝術贊助者的角色。1930 年代末，他更以寶峯美術館作爲終極使命，可惜這個畢生宏願，因其早逝未能實現。然而，在 80 多年後的今天，我們透過捐贈案，在畫作、圖書、文獻交互參照之下，得以重拾寶峯美術館的脈絡，並探究倪蔣懷的動機：透過美術館的角色功能，在變動的社會之中，開創現代文明的價值。於此，我們看到這位屬於臺灣最早接觸西洋美術觀念的畫家，透過「寶峯」的構思與想像，闡明自己對這個全新藝術領域的宏大願景。(TL)



本展以「水彩先驅」、「礦野炭地」、「港都基隆」、「人像・裸女」、「臺北城」、「旅人・遊跡」、「日常・凝視」七個主題梳理倪蔣懷的創作脈絡，重新回看倪氏獨特的美術歷程。此外，特闢「寶峯美術館」專區，以探究倪蔣懷所擁有的畫作以及圖書收藏之間的內在關係。

- 1

水彩先驅

Early Works
- 2

礦野炭地

Coal Towns & Mining Communities
- 3

基隆港都

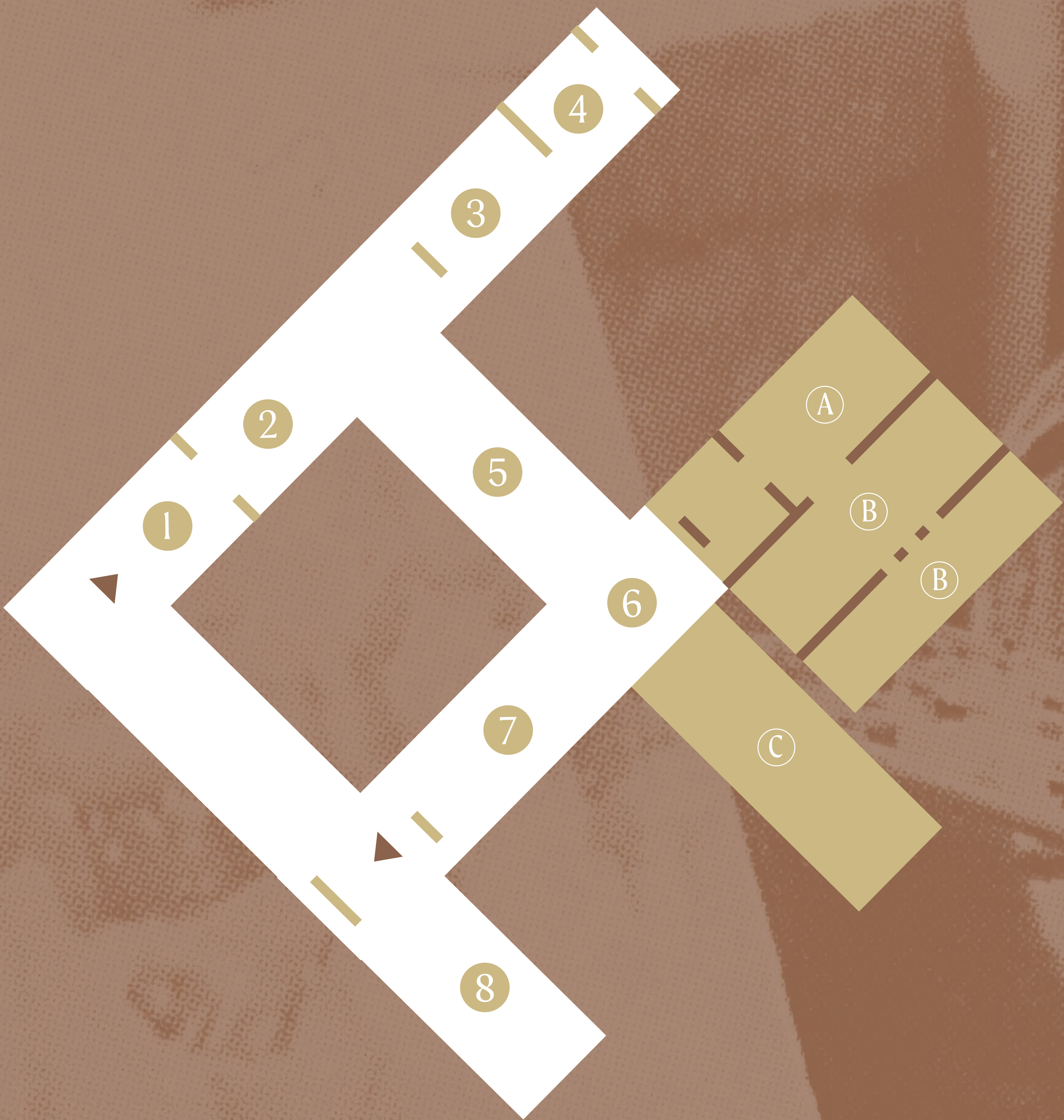
Harbor Town: Keelung
- 4

人像・裸女

Portraits & Nudes
- 5

臺北城

Taihoku City



- 6

寶峯美術館

Baofeng Art Museum
- Ⓐ

臺籍畫家

Taiwanese Painters
- Ⓑ

石川欽一郎／日籍畫家

Ishikawa Kinichiro / Japanese Painters
- Ⓒ

美術圖書閱覽室

Library
- 7

旅人・遊跡

Excursions
- 8

日常・凝視

A Gaze at the Everyday

水彩先驅

Early Works

1909 年，倪蔣懷 15 歲時考進國語學校師範部乙科，隔年 1910 年石川欽一郎到該校任教，在他的指引之下，倪蔣懷開始接觸水彩這個全新的西方媒材。本區畫面下方有分數記號的作品，有些可能就是他國語

學校時期的作品。1913 年國語學校畢業後，倪蔣懷仍相當熱衷繪畫的學習。例如，他曾修習日本美術學院的西洋畫科課程，並通過考試，獲得合格認證。此外，倪蔣懷也會透過臨摹水彩作品，研習構圖、用色原理，持續精進水彩技法。例如，1914 年的〈習作 41（景美街道）〉與石川的〈臺北景美〉相似度極高，顯而易見，是倪蔣懷的臨摹之作，但不可否認，畫作確實展現了嫻熟的水彩技法，就如同其他同樣以「習作」編號的作品所展現的成熟度。從倪蔣懷整體創作發展來看，這些進階「習作」透過臨摹水彩教材上的作品，研究、摸索水彩技法，見證了他努力不懈探究各種描繪技法的過程。(TL)



〈習作 120（新港眺望新高山）〉
年代不詳，水彩、紙，24 x 33 cm。



〈習作（富士山）〉
約 1925，水彩、紙，33 x 48 cm。

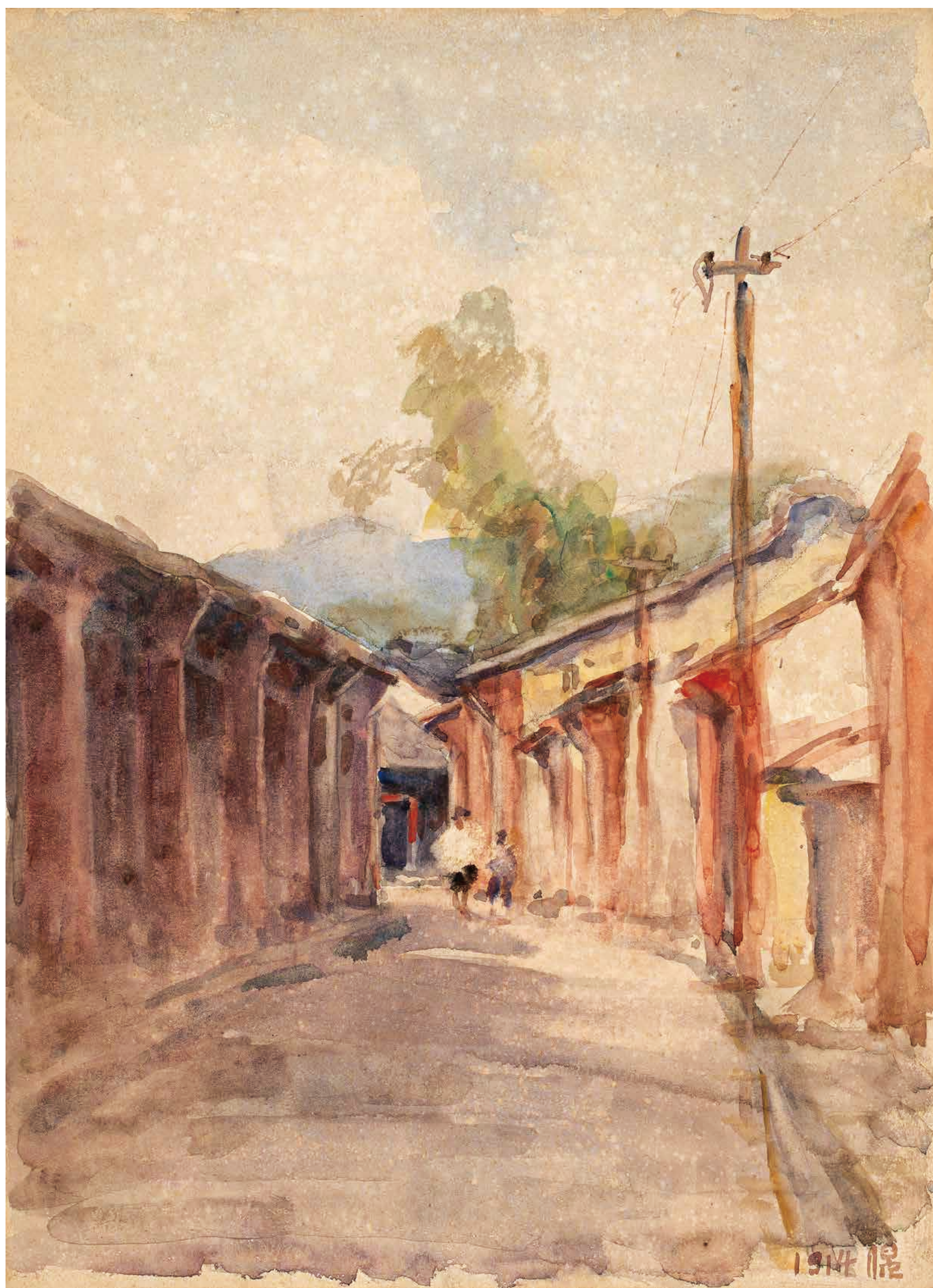
倪蔣懷入學公學校隔年，適逢石川欽一郎來校兼任、教授圖畫課，兩人的師生情誼由此展開，石川更成為倪蔣懷一生推崇的重要師長。

〈習作 120（新港眺望新高山）〉是件臨摹習作，以層層渲染營造朦朧遠山與雲霞相連的景色。畫面前景沃野平疇的鄉間景緻，樹林點綴在田野之間，描繪手法顯得簡略而寫意。題名中的「新高山」即為今日

所稱的玉山，因高度超過富士山，在日治時期獲名爲新高山。

〈習作（富士山）〉約作於1925年前後，畫中遠景描繪積雪白靄的富士山，與藍紫色天空相映；前景則點綴零星屋舍與樹木，並有農村人物造型作為點景。在石川的教學與教材中，富士山是常見示範題材之一，例如1912年出版的《洋畫印象錄》，以及1932年《課外習畫帖》都曾收錄富士山主題示範作品，足見石川對此題材的喜好。

日治時期，隨著現代化教育的推行，水彩等西洋美術媒材及其教學傳入臺灣。當時學生透過臨摹示範作品習畫，因而出現如富士山、新高山這類具有文化意涵的習作。〈習作120（新港眺望新高山）〉與〈習作（富士山）〉這兩件習作在展場中相映，讓今日的我們能夠想見當年倪蔣懷向石川欽一郎習畫的時空與文化背景。（JH）



〈習作 41（景美街道）〉

1914，水彩、紙，33 x 24 cm。

這件作品描繪小街兩旁紅磚老屋緊鄰的街道景色，排列規律而秩序的屋舍形成了深遠的單點透視，透視聚焦的遠處，有簡筆描繪的人物作為點景，是件用色淡雅、筆觸濕潤的水彩畫作。仔細觀察，可以發現許多細節均被畫家省略，包括屋舍廊下的「亭仔腳」幾乎都用深色筆刷帶過，突顯了水彩畫作常見用精簡的筆觸語彙表現空間與氛圍的趣味。

倪蔣懷 1913 年從國語學校畢業後，隔年完成這件作品。在本展覽中，還有一幅石川欽一郎所作的〈臺北景美〉，兩件作品彼此高度相似，包括街屋、電線桿、樹影與遠山的配置皆彼此一致，可以明確推知本件作品是倪蔣懷臨仿老師石川所作。（JH）



〈習作 67（歐洲）〉

約 1925，水彩、紙，30 x 24 cm。

畫面中的紅瓦斜屋頂、小煙囪與沿街房舍，不難看出這幅畫描繪了歐洲小鎮的街景。不曾踏足歐洲的倪蔣懷，創作這幅作品時很可能參考了老師石川欽一郎的作品，也是一幅臨摹習作。

一如倪蔣懷多數的水彩習作表現，畫面以淡雅暈染為主，搭配簡筆線條示意建築造型。或許是因為臨摹畫作，少了實景觀察，本幅作品的空間與光影處理稍微顯得不協調。不過，柔和的用色搭配水彩的筆刷，仍成功地為這幅歐洲風情的作品，營造出柔美清新的異國情調。

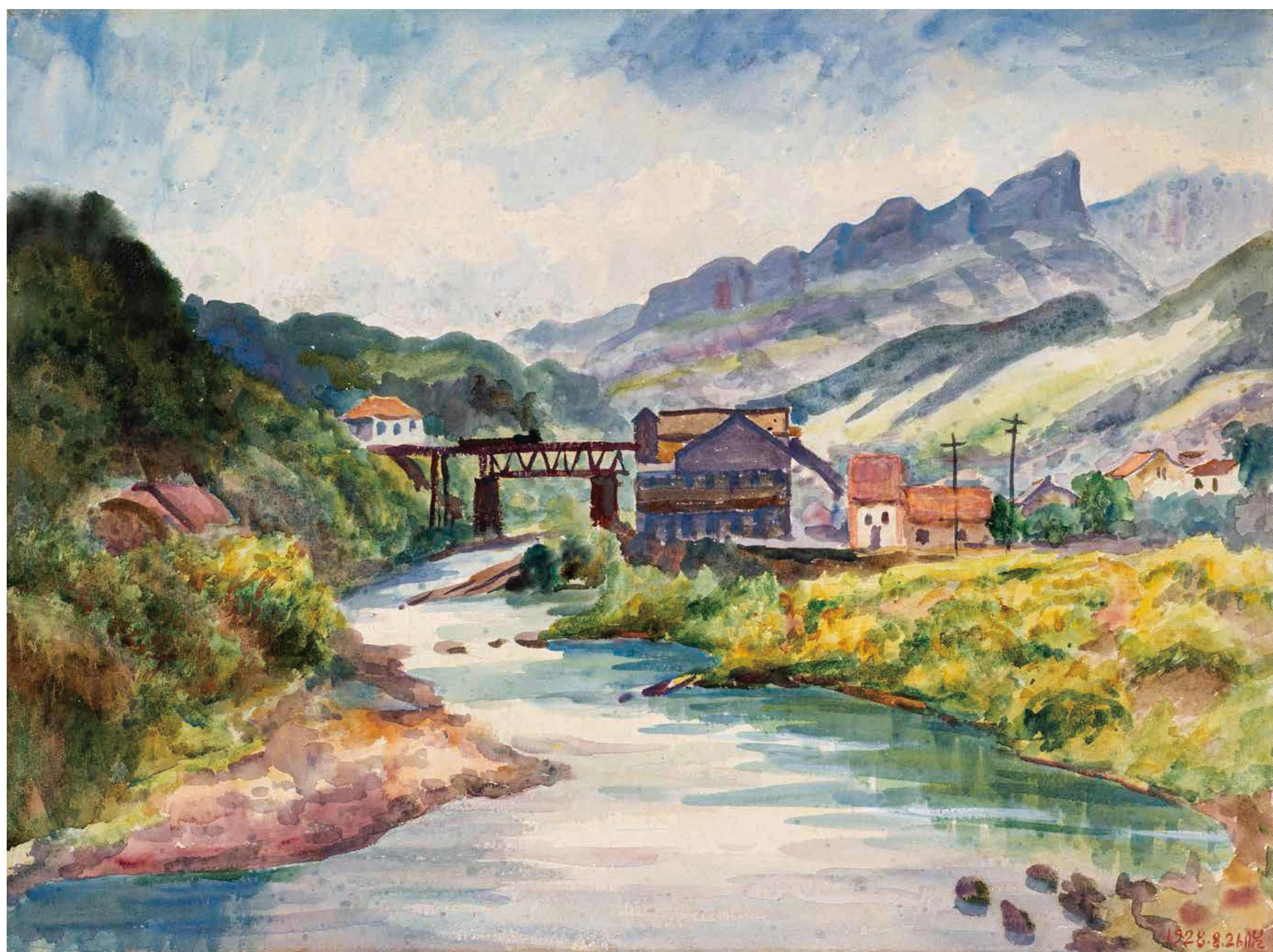
構圖方面，兩側房舍簇擁街道，街尾處略為轉折，小路隱沒於建築之後。這種運用道路蜿蜒延伸、看不見盡頭的構圖方式，也是石川欽一郎時常採取的透視結構。倪蔣懷在此作中使用了相似的結構，同樣看得出師生之間的傳承。(JH)

礦野炭地

Coal Towns &
Mining Communities

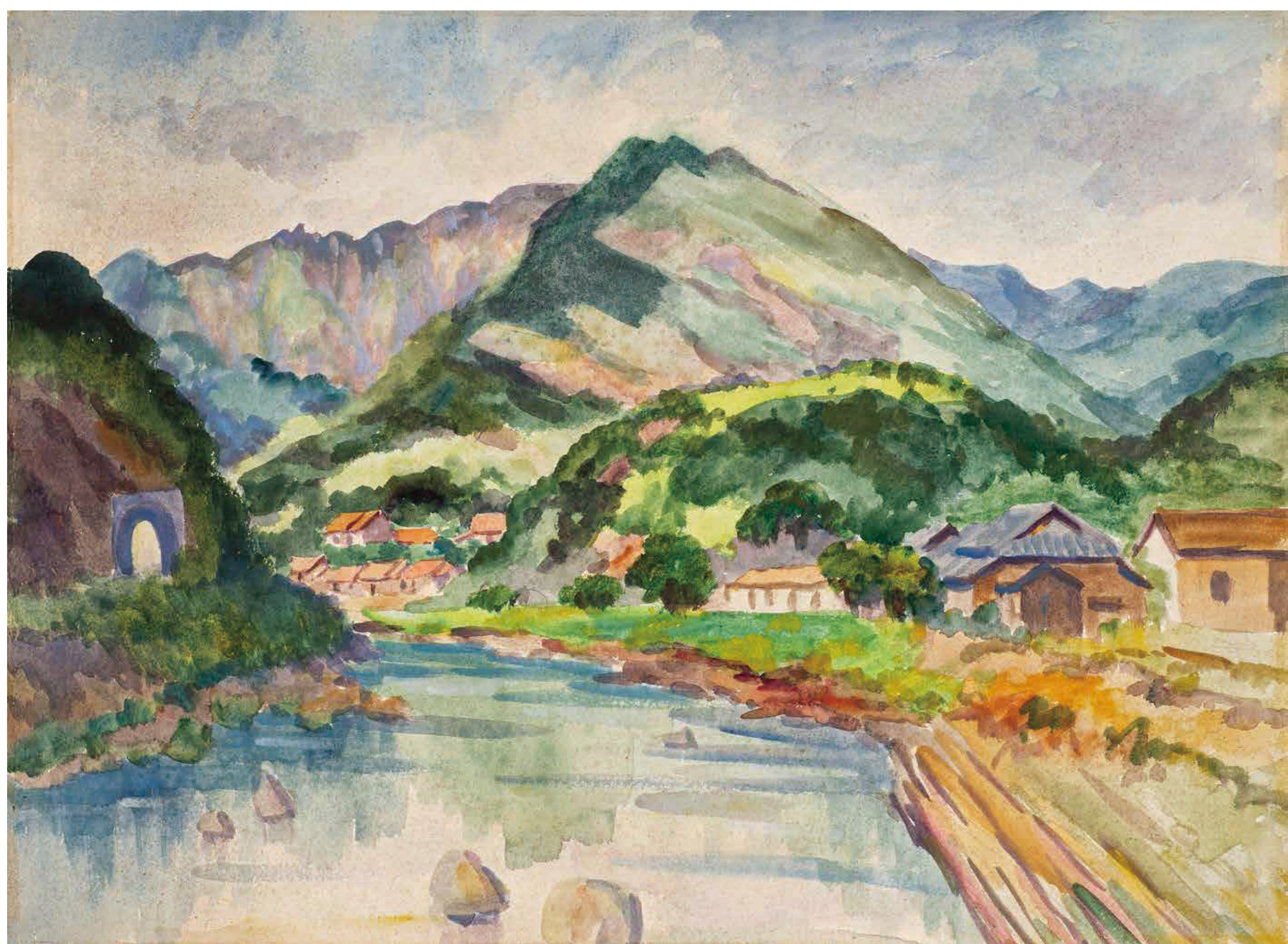
1913 年，倪蔣懷自國語師範學校畢業後，前往暖暖公學校擔任教職。1914 年結婚成家，出於現實考量，盡完教職義務之後，1917 年起，轉向礦產相關事業之經營以維持生計。1920 年起，更決意以礦業包採

爲業，一直持續到 1940 年代初期。儘管如此，他仍堅持藝術的追求與探索，持續創作，未放棄成爲水彩畫家的職志。1927 年，臺灣美術展覽會開辦（簡稱臺展），倪蔣懷入選了前三屆，前兩屆的作品分別爲〈山間之街〉與〈雙溪夕照〉，在這兩件作品當中，他回歸到礦業經營的日常，是他礦野與藝術雙重生活的最佳寫照。倪蔣懷工作之餘仍勤於寫生，其長子倪侯太曾寫道：「（他）每天早上到礦場把要緊的事情都處理交代後，下午就帶著畫具到處寫生。」因此，倪蔣懷在礦場之間遊走之餘，時時駐足取景，記錄了瑞芳礦區乃至今日平溪線沿途的山巒、溪壑的地景形貌，形塑臺灣風土特殊風貌最早的藝術形象。(TL)



〈猴硐礦區〉

1928，水彩、紙，49 x 66 cm。



〈猴硐隧道〉

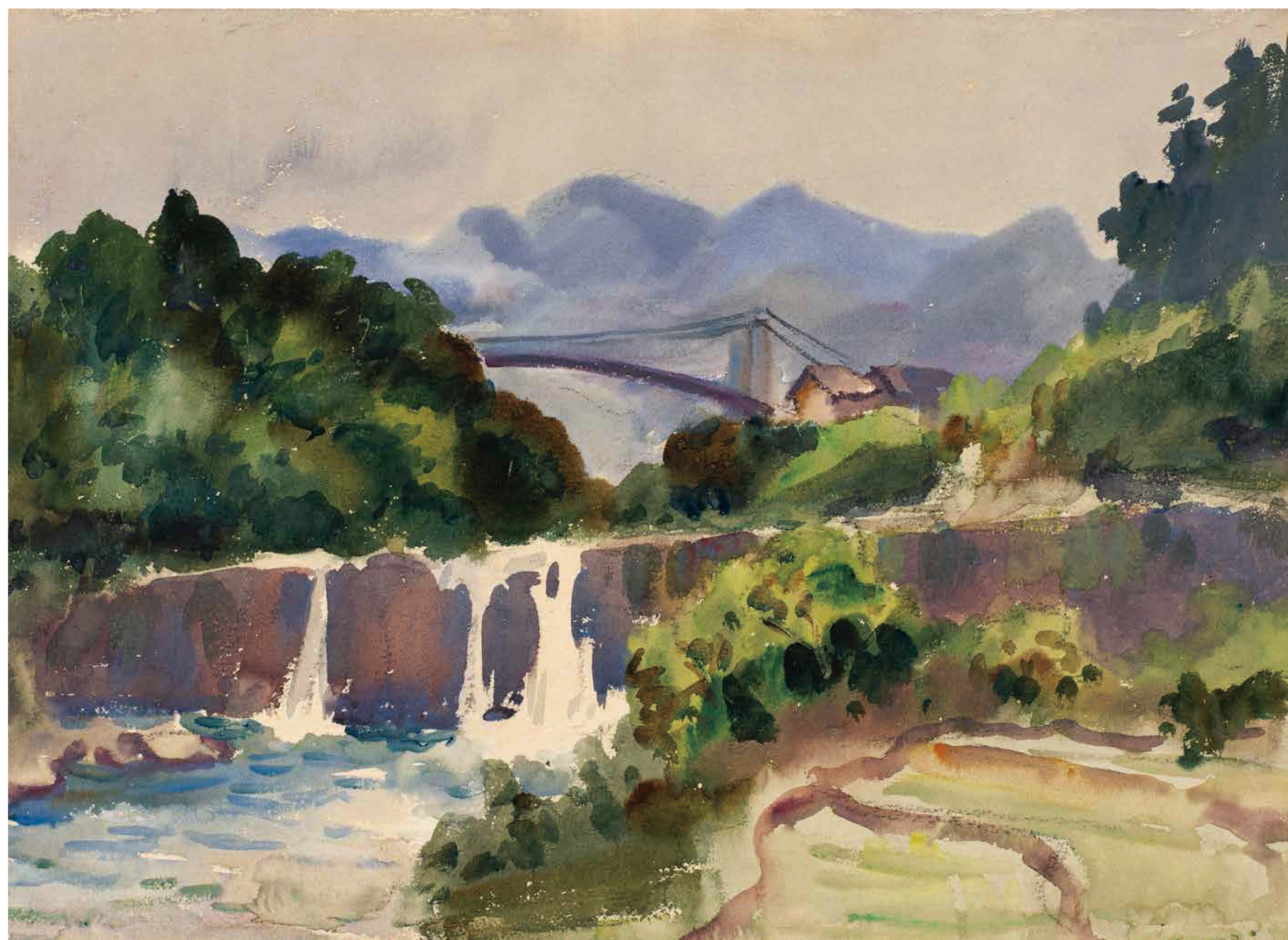
約 1928，水彩、紙，48 x 66 cm。

〈猴硐礦區〉描繪了猴硐一帶的礦鄉景致。倪蔣懷早年追隨石川欽一郎，以帶有敘事性的氤氳筆調，描寫自身所處的生活環境。大約自 1920 年代末，倪蔣懷開始嘗試主題明確、風格多樣的繪畫，他的視野更加寬闊，用色與筆觸體現對自然變化更細緻的掌握。

〈猴硐礦區〉大約是這個轉換期的作品，畫者大

約從今日基隆河介壽橋附近，遠望山間的整煤廠和運煤橋。有趣的是，橋的另一側即是〈猴硐隧道〉之景。兩幅作品都嘗試在山體疊加多層次色彩，藉由淺淡的青綠、橄欖綠等，與山陰稜線的墨綠，創造光影浮動下的旖旎山體。

選擇描寫礦場，與倪蔣懷的人生經歷息息相關。大約在 1917 年，面對家庭經濟重擔，倪蔣懷辭去暖暖公學校教職，開始經商販賣木炭，1920 年左右投入礦業包採謀生。雖然妻子來自基隆礦業世家，他的礦業之路卻非常艱辛，長年租屋奔波。即便如此倪蔣懷仍堅持投入美術創作，早上到礦場巡視，午後就揹著畫具在礦區取景寫生，留下瑞芳、暖暖、金山等地的礦鄉景緻，〈猴硐礦區〉、〈猴硐隧道〉是倪蔣懷從事礦業近十年後的作品，見證他同時肩負礦業、藝術的雙軌人生。(TC)



〈嶺腳瀑布〉

約 1930，水彩、紙，33 x 45 cm。

本件作品描繪平溪的嶺腳瀑布，畫者站在高於瀑布的視點處，以濕潤筆調與細膩用色呈現湍急的激流、遠方吊橋與山景。近百年後的嶺腳瀑布，仍可見水氣氤氳的瀑布景觀，惟吊橋僅存橋墩遺跡。倪蔣懷在習畫

多年後，逐漸轉向更明確的繪畫主題，並將景物置於前方貼近觀者。這樣的構圖方式在〈瑞芳渡船口〉（約1928）、〈萬里風景〉（約1929）等作品都可以看到。

1930 年代左右，倪蔣懷曾承包嶺腳附近的石底礦區，這幅畫應該是工作之餘的寫生創作。在日治時期的基隆被視為軍事重地，描繪這個區域的畫作都需經過官方檢查，此件嶺腳瀑布也不例外，背面蓋有昭和五年的基隆要塞司令部戳章。

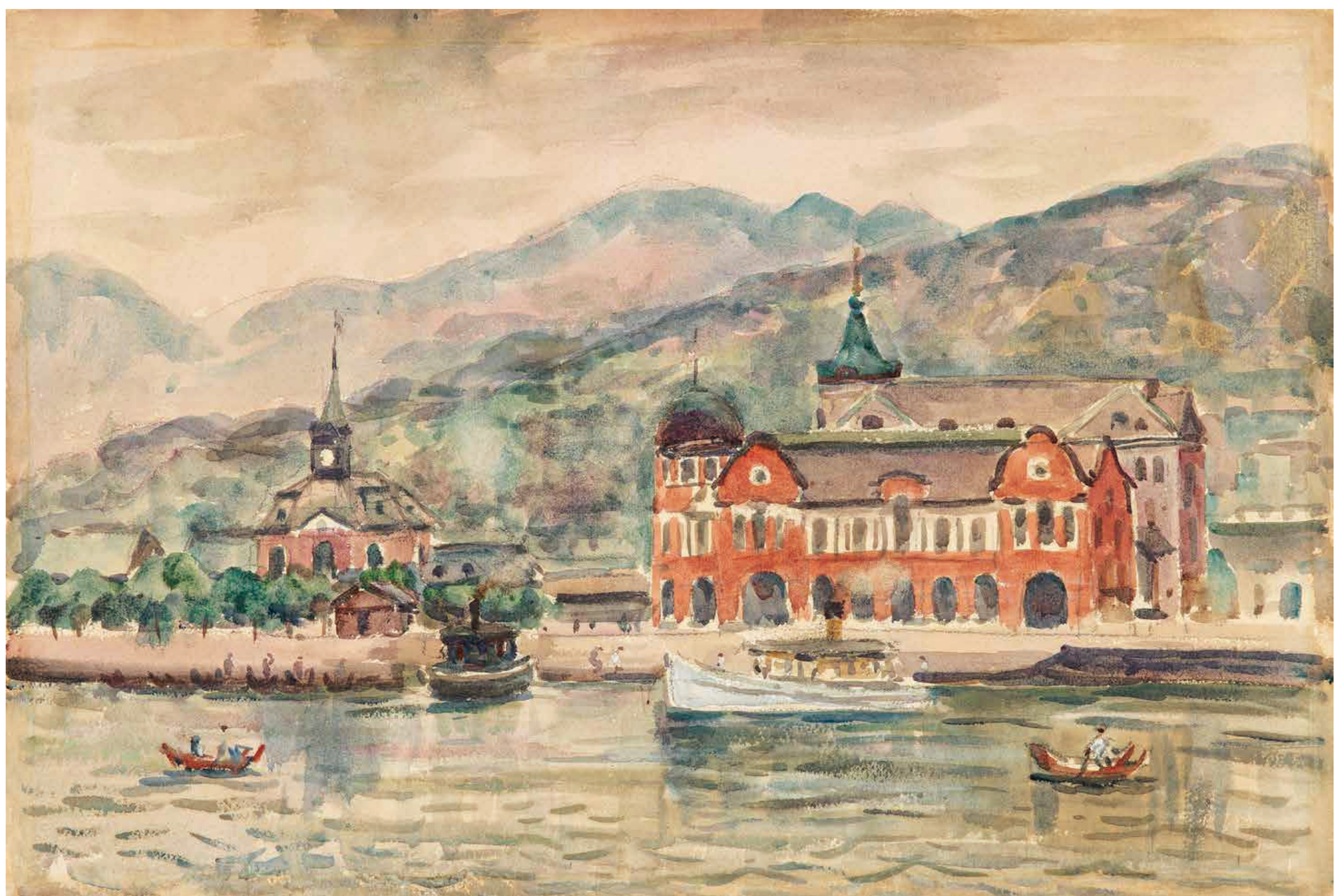
倪蔣懷一生創作衆多礦鄉水彩作品，其中最廣為人知的，是入選第一、二回臺灣美術展覽會的〈山間之街〉（1927）與〈雙溪夕照〉（1928），前者描繪石碇一帶沿河而居的市街，後者呈現雙溪渡船頭夕陽西下的光景。以臺灣在地景觀為主題，除了地利之便，更呼應當時強調臺灣鄉土特色的藝術風潮。倪蔣懷的老師石川欽一郎也鼓勵學生在地取景，而倪蔣懷也透過熟悉的礦區，實現自身的藝術理想。（TC）

基隆港都

Harbor Town:
Keelung

倪蔣懷作為礦業的包採人，他包採範圍相當廣泛，涉入的煤礦場遍及猴硐、雙溪、菁桐、汐止、瑞芳、萬里等地。可想而知，他相當依賴便於銜接礦區的交通網絡。因此，他以基隆作為其生活版圖的軸

心，便是看中基隆在當時不僅是全島鐵路網絡的中樞，作為臺灣北方的港埠門戶，更是往返日本、鄰近的廈門等地國際航運的起迄點。倪蔣懷充分利用基隆地利之便，輕易地往返於上述礦區、臺北，同時能兼顧礦業的經營以及推動美術活動、參與美術現場。1924 年基隆升格為基隆市之後，逐漸轉型。倪蔣懷也會以都會觀察家的眼光，記錄當時基隆現代化都會的樣貌。1920 年，當倪蔣懷決意投入礦業包採業之後，可能就遷居基隆。直到 1935 年他於田寮港附近自建宅邸，他也曾先後輾轉於臨基隆港區或其周邊賃屋而居，其間更曾租下擁有良好視野、臨港的林開郡洋宅。(TL)



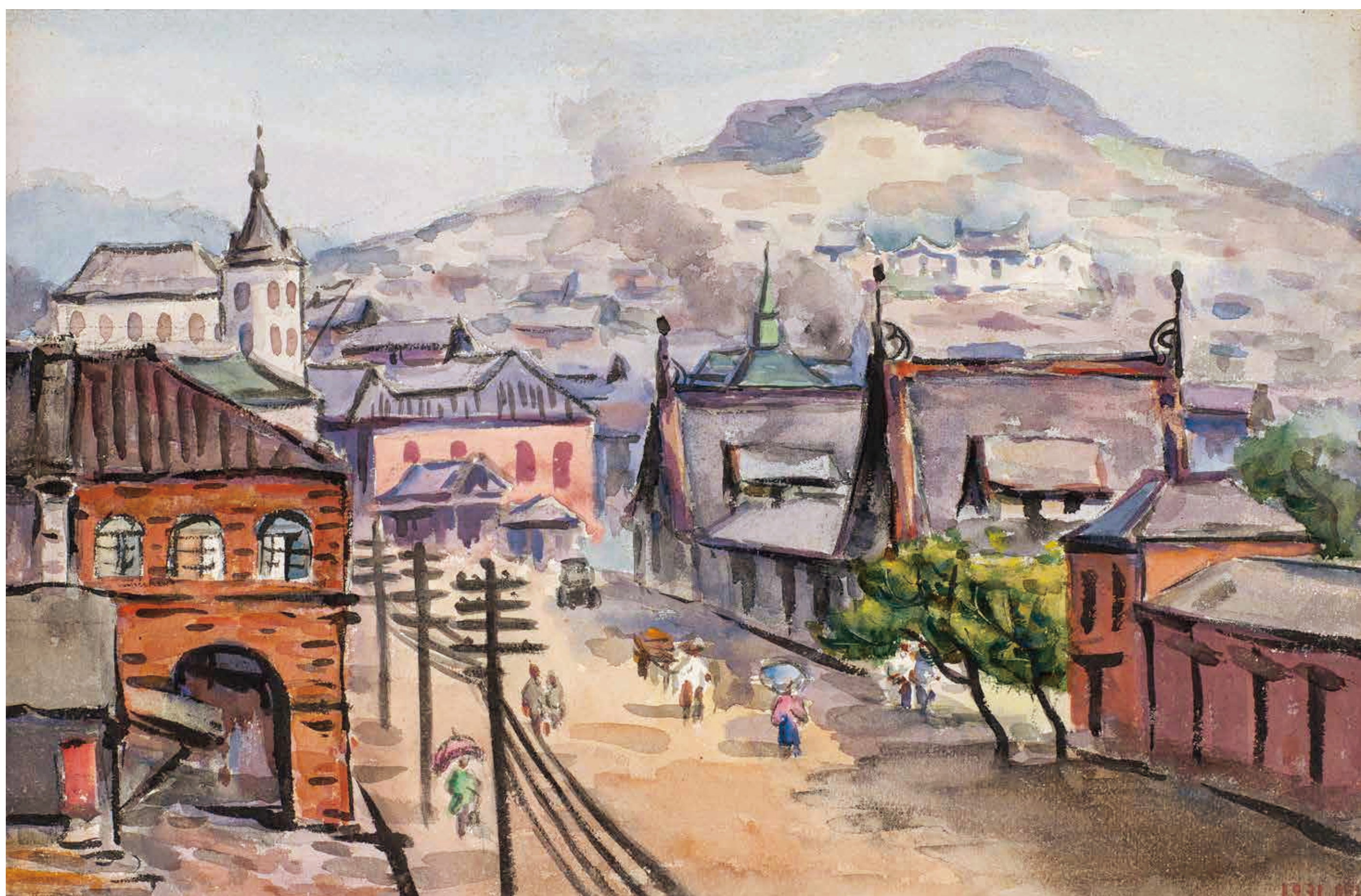
〈基隆驛頭〉

約 1926，水彩、紙，35 x 52 cm。

這件作品描繪從基隆港對岸遠望港濱建築的景色。畫面中央左側可見一座屋頂略帶弧形、塔頂拔尖的建築，是當時的基隆火車站；而右側那棟體量更為龐大、有圓頂與半圓弧立面造型的建築，則是大阪商船會社基隆支店。兩棟建築分別扮演了鐵道與船運的角色，是當時基隆作為交通樞紐的重要象徵。

倪蔣懷自 1920 年起移居基隆，港都風貌成為他生活與創作的重要背景。港區的視野，是他常見的寫生題材。同時，這些作品也紀錄了他的工作、創作在此交會的生命軌跡：火車鐵道串聯他前往瑞芳礦區與臺北之間的工作動線；碼頭則迎接海外往來的藝術家與商務客人。對倪蔣懷而言，基隆是交通節點，也是他兼顧事業、生活與創作的城市。

本幅作品以水岸為前景，遠眺對岸山巒與市街。畫中建築輪廓簡化，未見過多裝飾細節，顯示創作者著重於捕捉整體結構與形勢。遠山與海面均以暈染手法表現，搭配筆觸明快的線條，透露出戶外寫生的速度與感知節奏。畫面中山林的藍紫色調，亦讓人聯想到其恩師石川欽一郎筆下「山紫水明」的臺灣意象。(JH)



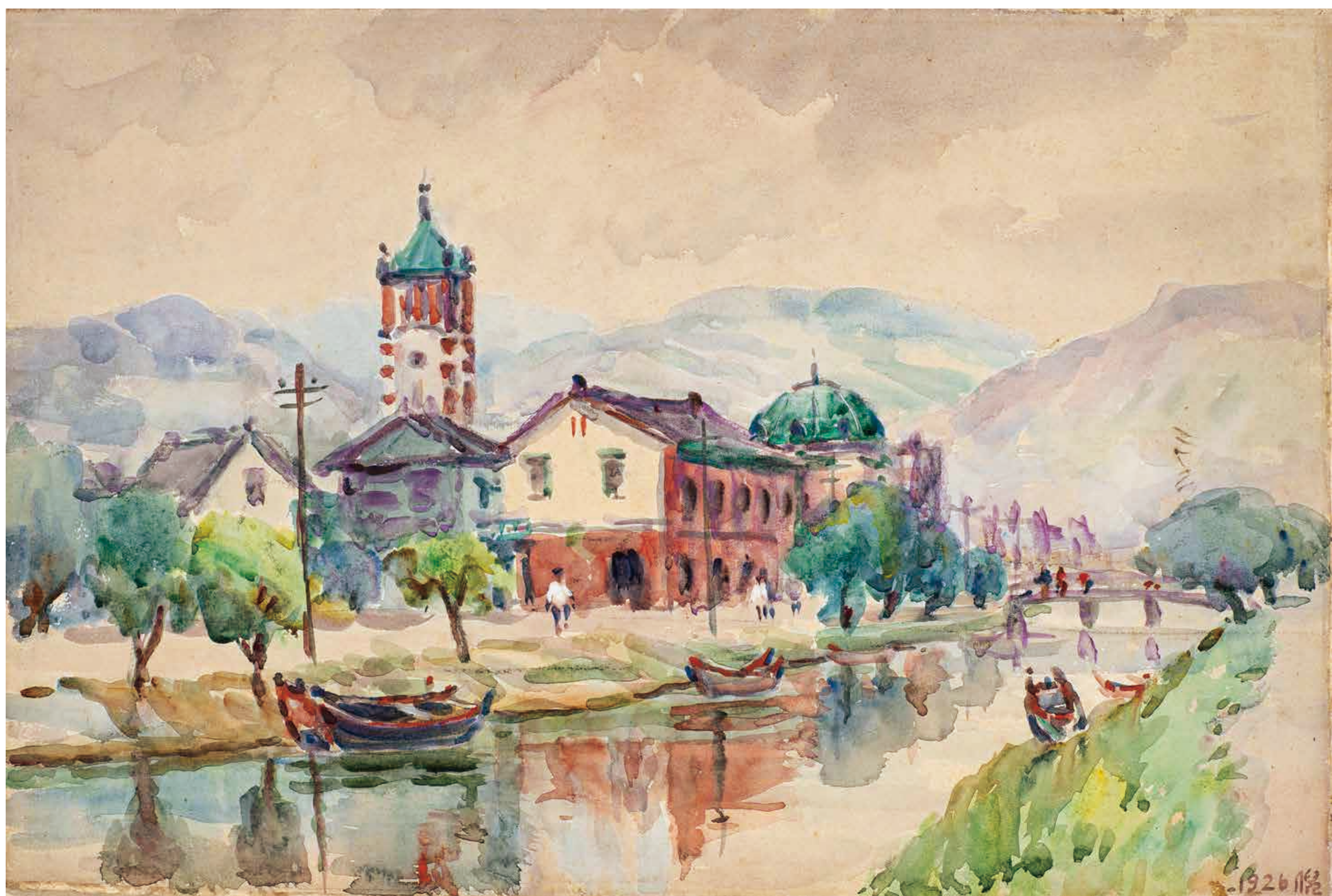
〈朝（基隆旭町）〉

1931，水彩、紙，33 x 50 cm。

〈朝（基隆旭町）〉描繪基隆港東南街區的視角所見，畫面近景為當時熱鬧的旭町街廓，遠方可見虎仔山，記錄下將近百年前的港都日常風貌。尤其，基隆都市面貌，今昔變遷早已迥然相異。能夠辨識出場景，多虧了畫中引人注目的兩座平行的狹長屋頂，屋脊兩端還裝飾有造型特殊如旗桿的裝飾，特別具有辨識度，這是在 1911 年落成的新店街候船室。

候船室在當年是港口的重要設施，具備旅客候船、貨物存放、名產展售等複合功能，是基隆港區發展史上的代表性建築之一。倪蔣懷取此景入畫，可能也與他對地標建築與生活場景的熟悉有關。倪蔣懷運用濃黑的線條勾勒輪廓，表現出房舍相鄰錯落的景象；大方自信的黑色線條，不止勾畫建築，也畫下電線桿與電線，幾乎可以讓我們想見藝術家寫生時下筆的自信與掌握。

與倪蔣懷其他描繪基隆港的作品相同，本幅亦針對遠山輪廓略作調整，可能為避免當時審查制度對軍事地形描繪的限制。但從獨特的山稜線輪廓仍可辨認出基隆的虎仔山，顯示了創作者在改寫與保留之間的拿捏。(JH)



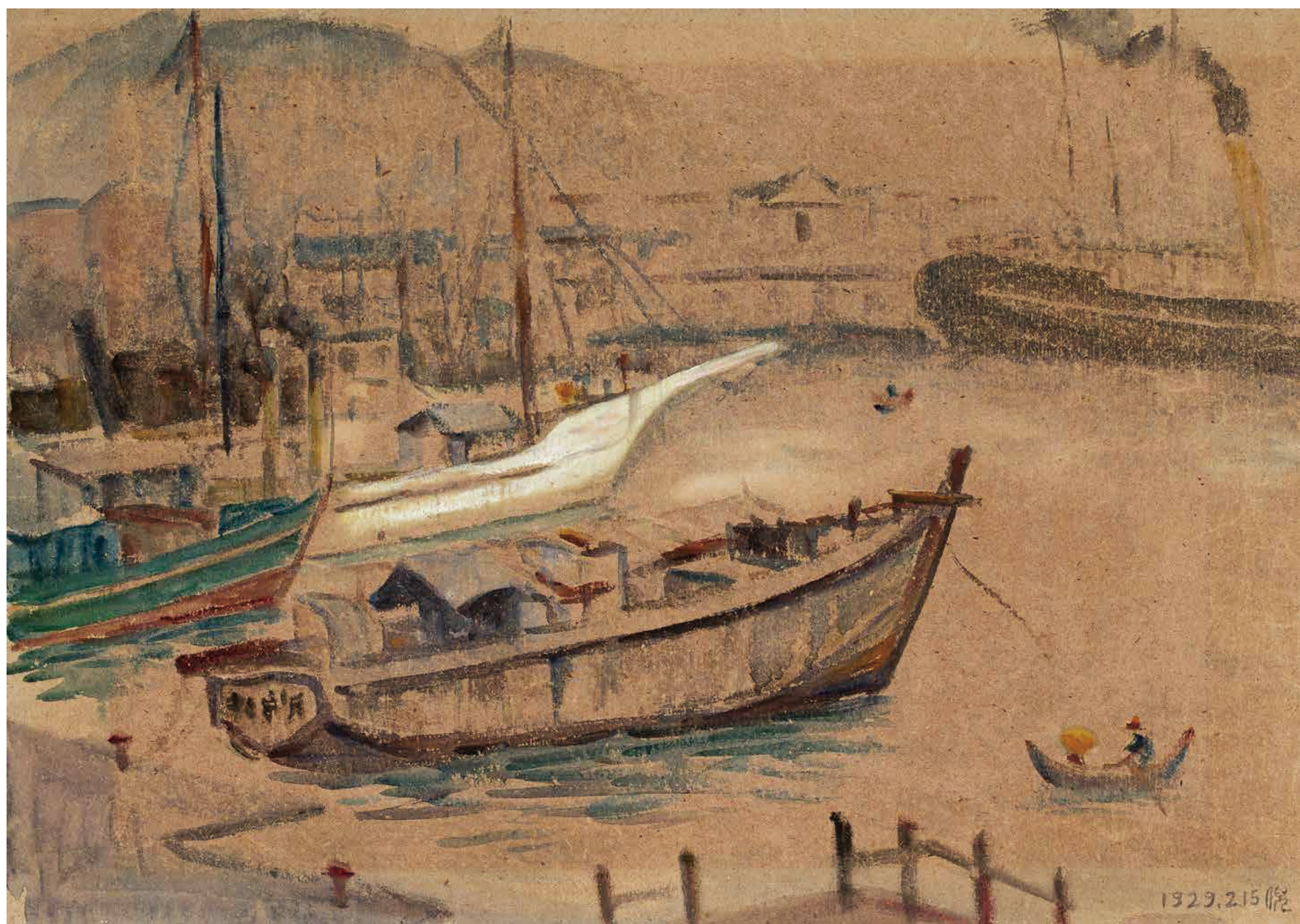
〈堀邊（田寮河畔基隆郵局）〉

1926，水彩、紙，33 x 49 cm。

本件作品原命名〈堀邊〉，意指溪溝邊。從畫面中醒目的藍綠色圓頂與塔樓造型的建築，可以辨識是落成於1912年的基隆郵局（昔稱基隆郵便局）。建築的紅磚牆體配上白色飾帶，結合塔樓與半圓頂的設計，是當年基隆極具代表性的建築，時常出現在「繪葉書」（明信片）上。畫面從郵局斜後方視角，隔著田寮河望向郵局，取景位置大約於現今田寮河畔、日新橋（今富狗橋）一帶。

有別於常見的正面取景構圖，倪蔣懷選擇從上游對岸相望，以更開闊的視角，將建築物與周遭景色收入畫中，營造和諧融合的城市風景。這樣的構圖安排，亦可見於石川欽一郎的畫作中：石川旅居臺灣期間的創作，常透過構圖調度與植栽安排，讓宏偉的官方建築融入周遭環境之中。

畫面筆法簡約，用色柔和。田寮河流貫畫面中央，河面倒映著兩岸扶疏樹影與建築輪廓，並點綴數艘以簡筆描繪的小舟。點景人物也描繪得相當精簡，幾近象徵地勾勒。本幅作品體現出倪蔣懷傳承自石川的表現手法，同時也為我們留下1920年代基隆都市景觀的記錄。(JH)



〈雨（基隆港）〉

1929，水彩、紙，40 x 57 cm。

這件基隆港景的作品，署名「1929. 2. 15 倪」。多虧詳細的日期，讓我們能在倪蔣懷的日記中找到呼應：「(1929 年) 二月十五日 雨 辦完基隆炭礦會社與銀行的事情，下午以一張考克斯 (コックス／Cox) 半開紙描繪從室內觀賞船隻的景色。色調素雅，頗為有趣。」

畫面從倪蔣懷寓居洋樓的室內角度取景，畫面略帶俯瞰視角，描繪陰雨天的基隆港景。近處可見港邊船隻與碼頭，遠方則是港灣彼岸的建築與山影。受到天候影響，本幅作品用色較深沉，並未如他其他水彩寫生作般明亮開朗；遠山以暈染呈現，建築也使用略為鬆散的線條示意，展現出接近簡筆寫意的表現語彙。

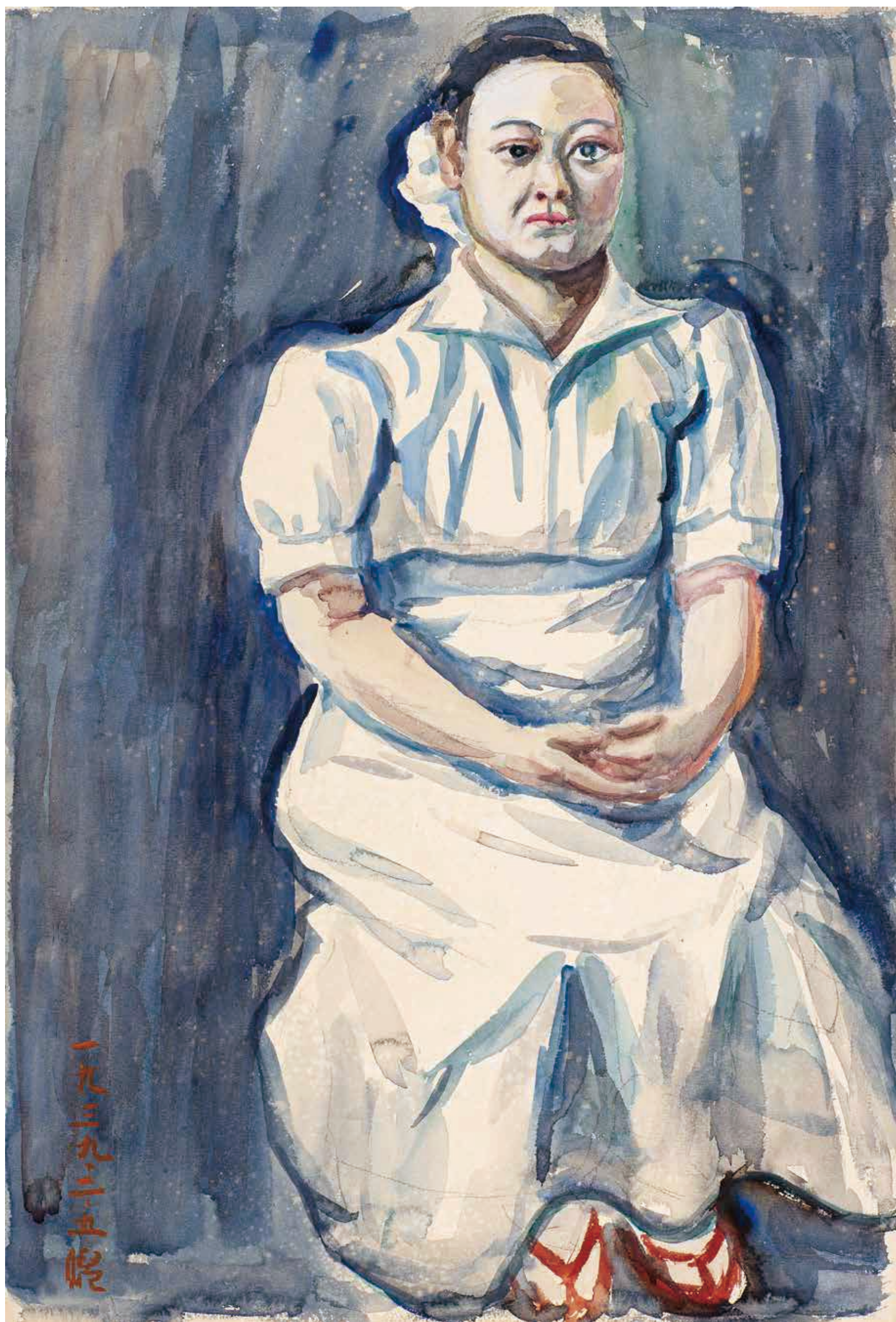
筆觸方面，倪蔣懷省略細節，而是以柔和濕潤的筆觸，呈現朦朧的港都雨景。畫面整體顯得平靜淡雅，頗有水墨畫的寫意趣味。或許，這正是他所說「素雅的趣味」所在。多虧倪蔣懷寓居港濱洋樓，有著坐擁港景的地利之便，才能夠在陰雨天描繪這樣的景色；畢竟紙材怕水，換作是戶外寫生，恐怕難有機會在雨天捕捉這樣雅趣的畫面了。(JH)

人像 · 裸女

Portraits &
Nudes

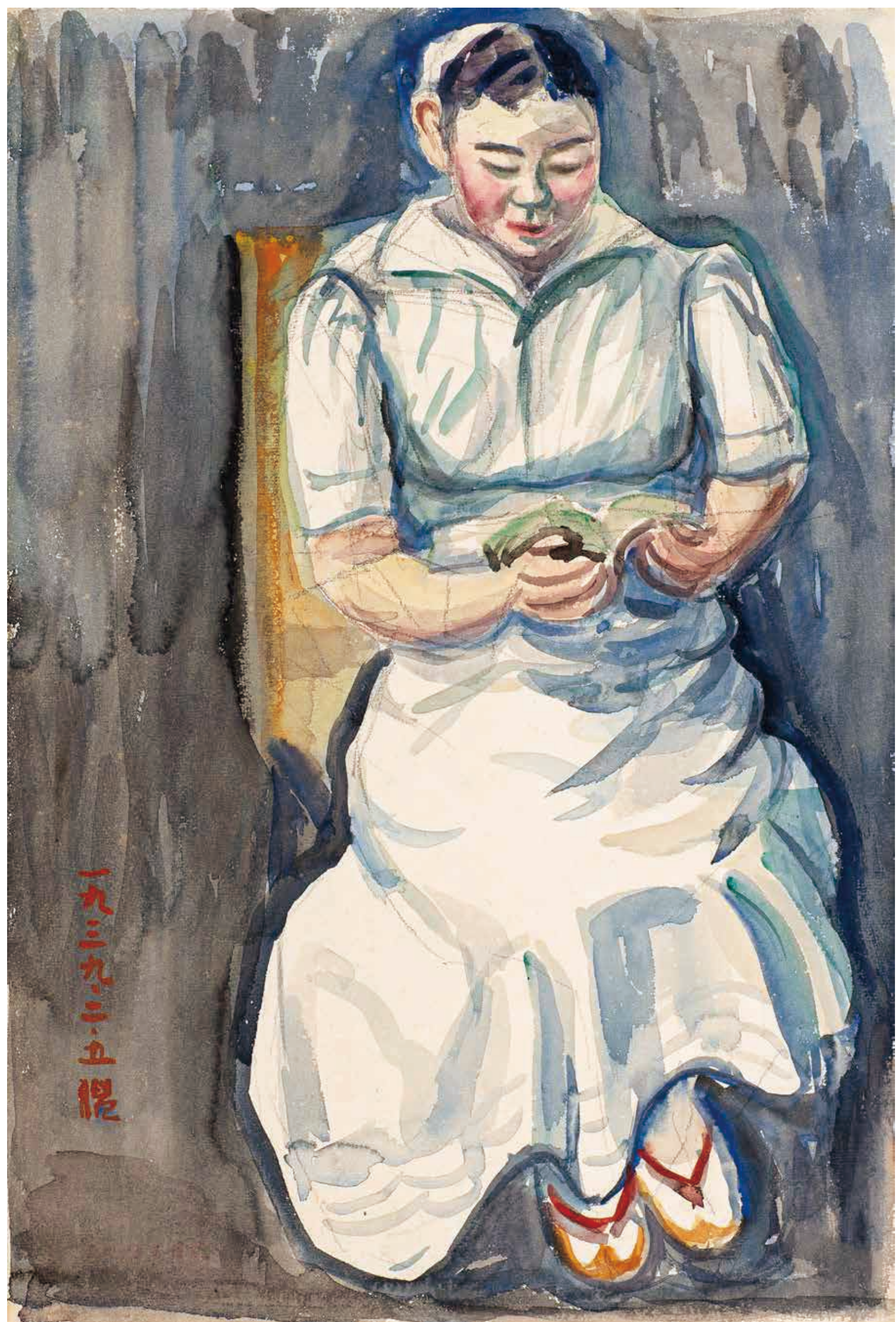
倪蔣懷的創作當中，素描與速寫一向較不為人知。然而，由於倪氏家族的捐贈，增廣了我們對他創作的認知範圍。捐贈當中相當難得地，有 6 本速寫本以及一批炭筆素描。值得注意的是，其中一半以上都

是以人像與裸女為主題。倪蔣懷在一本高 11 公分、長 18 公分的速寫本上，生動地記錄一系列婦人各式的擺態，姿勢、神態甚少重複。從婦人臺灣衫的著裝可推論，這些應該是倪蔣懷利用日常觀察，嘗試捕捉人體多樣型態的習作草圖。此外，相較於便於攜帶小巧的速寫本，62 x 47 公分炭筆素描的肖像，形塑更為立體，臉部、身軀的處理更細膩，個人特徵、表情更為鮮明。對倪蔣懷而言，女性裸體畫是體現曲線美的極致表現，只是當時臺灣女性為畫家擔任人體模特兒的風氣未開，在他留存的日記當中，留下不少記述，描寫他與畫友們到處奔走、並設法說服酒樓藝旦或是咖啡廳的女服務生擔任模特兒，才有機會描繪裸露的女體。(TL)



〈看護婦〉

1939，水彩、紙，48 x 33 cm。



〈讀書的看護婦〉

1939，水彩、紙，48 x 33 cm。

所謂「看護婦」類似於今日的護士或護理師，在日治時期因由女性擔任而如此稱呼。本館典藏倪蔣懷繪製的看護婦題材水彩畫共有三幅，除了本次展出1939年〈讀書的看護婦〉與〈看護婦〉，還有一幅1936年的〈廣瀨病院的看護婦〉。根據前兩幅作品落款「一九三九・二・五」，可以得知作畫時間。倪蔣懷在當天日記中提到：「早上十點兩位基隆病院的看護婦來家裡，十二點過後畫了兩張四開速寫。」可推測日記中的「兩幅四開速寫」就是〈讀書的看護婦〉與〈看護婦〉，從畫中人物外觀來看，應分別描繪不同位看護婦。

基隆病院（基隆醫院）原為臺北病院分院，1898年正式改稱臺灣總督府基隆病院。而日治時期的看護婦，須具備中等學歷，經由考試進入醫院養成所學習，畢業後也必須先留在醫院服務一年。從日記推測，兩位基隆病院的看護婦早上來到倪蔣懷家中，從事居家看護，待到中午以後倪蔣懷委託他們擔任模特兒，創作兩幅水彩人物速寫。在沒有職業人體模特兒的日治時期，畫家若要創作人物畫，只能拜託家人，或委託如藝旦、女給、女工等職業女性。倪蔣懷把握能夠磨練人物速寫的機會，趁病院看護婦造訪時作畫。畫家描繪身穿白衣，姿態優雅，低頭讀書的看護婦，也無意間為日治時期臺灣女性社會史留下註腳。（CY）



〈陳植棋與白鴛鴦（速寫本）〉

1929，鉛筆、紙，12 x 16 cm。

在西洋藝術史的發展中，裸體畫具有重要的地位，屬於學院藝術訓練的一環。相比同時代的日本，有專門仲介、供應職業裸體模特兒的事務所，與美術學校、畫塾間形成市場，日治時期臺灣並沒有相似的機構，甚至社會對模特兒這一職業也不甚了解，罔論裸體模特兒。因此不同於前往歐洲、日本習畫的臺灣畫家，倪蔣懷只得從酒樓、花街找尋願意擔任模特兒的女性。

根據倪蔣懷的日記，他在1929年初與畫友陳英聲、陳植棋等，在臺北各處尋找模特兒。同年5月11日，經由江山樓的介紹結識一位太平町的藝旦鴛鴦，自隔日起開始以鴛鴦為模特兒作畫。江山樓的老闆吳江山與倪蔣懷恩師石川欽一郎相識，曾介紹才貌雙全的藝旦「雲霞」供石川作畫，倪蔣懷選擇拜託江山樓介紹，或有這層因素存在。

依日記記載，在6月4日與7月17日等時間，倪蔣懷多次與陳植棋一起拜訪鴛鴦作畫，其中7月17日是嘗試半裸體的人物畫。推測此次展出之倪蔣懷所繪陳植棋與鴛鴦，出自這幾次的作畫過程。在素描本中，倪蔣懷簡筆勾勒陳植棋與鴛鴦的側臉五官，描繪陳植棋用手引導鴛鴦調整姿勢的過程，清楚呈現陳植棋俐落的短髮與修長的臉部比例。像這樣的速寫紀錄，雖非正式作品，卻能反映日治時期臺灣人物畫的發展過程，以及畫友間一起學習藝術的熱情與努力。（CY）

臺北城

Taihoku City

雖然倪蔣懷的居所在基隆，但是從事畫會活動、參觀畫展，或參與美術交流活動，還是必須前往人文薈萃的首善之都臺北。倪蔣懷筆下的臺北都會景觀，傳統與現代兼容並蓄。前者有大龍峒、大稻

埕與艋舺，後者有博物館、植物園與現代建築。尤其大稻埕是他經常描繪的畫題，也是他經營美術事業的所在，他曾在此設立「臺灣繪畫研究所」，更考慮過在此設立「寶峯美術館」。艋舺（今稱萬華）則是倪蔣懷晚期的重要創作主題，1930年代後半，倪蔣懷身體狀況大不如前，創作的視角也從戶外山野轉移至此。長女婚後定居艋舺，倪蔣懷探訪女兒之際，常在陽臺眺望取景，留下珍貴的艋舺印象。(TL)



倪蔣懷，〈台北李春生紀念館（裏通）〉
1929，水彩、畫布，43.4x58.5 cm。



石川欽一郎，〈小流〉
1908，水彩、紙。

從倪蔣懷現存的作品來看，大稻埕是他經常描繪的畫題，其中最為人熟知的，是入選第三回臺展的〈裏通〉（現名為台北李春生紀念館），裏通意指後街、後巷，這是他連續三度、也是最後的臺展參賽之作，在油畫成為西洋畫部主流的趨勢下，倪蔣懷轉往「日本水彩畫會」發表新作，〈町裏（大稻埕港町）〉就是入選該畫會展覽的創作之一。

石川欽一郎在〈臺灣風光的回想〉一文曾提及，大稻埕的景色如夢似幻，特別是永樂町後巷的小水溝，上面搭著橋，沿著溝渠兩岸漫步總是能找到極佳畫題，1908年石川參加文展的〈小流〉就是描繪此地。或許是受到石川影響，倪蔣懷的〈大稻埕港町〉、〈町裏（大稻埕）〉都繪製了曲折的陰溝、拱橋與紅磚街景，組成典型的後街印象。

〈裏通〉則透過更開闊的視野構築畫面，道路順著溝渠向前景蜿蜒，旁有綠意盎然的堤防，櫛比鱗次的建築為作品增添層次。不同於石川水彩畫的渲染表現，倪蔣懷以層層堆疊的筆法，營造厚實的效果。令人玩味的是，好友陳英聲入選臺展的〈街之裏〉呈現了同個場景的近景版本。

大稻埕也是倪蔣懷實現藝術志業的地方，他曾在此設立「臺灣繪畫研究所」，也常與好友陳植棋到附近的江山樓尋找模特兒。大稻埕作品不僅反映他活躍的藝術事業，也體現石川師生間的藝術連動。（TC）



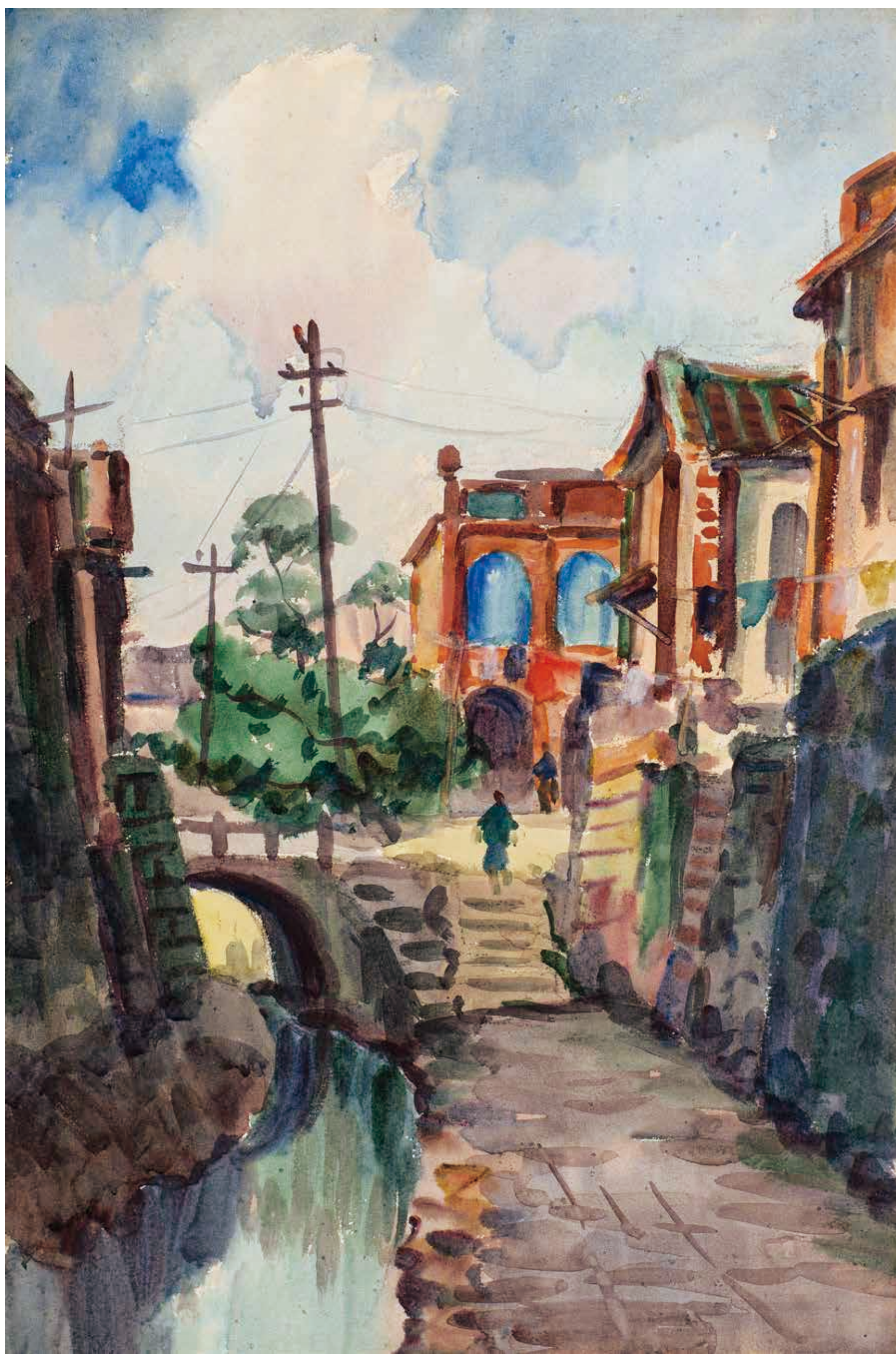
〈町裏（大稻埕港町）〉

1929，水彩、紙，50 x 32.5 cm。



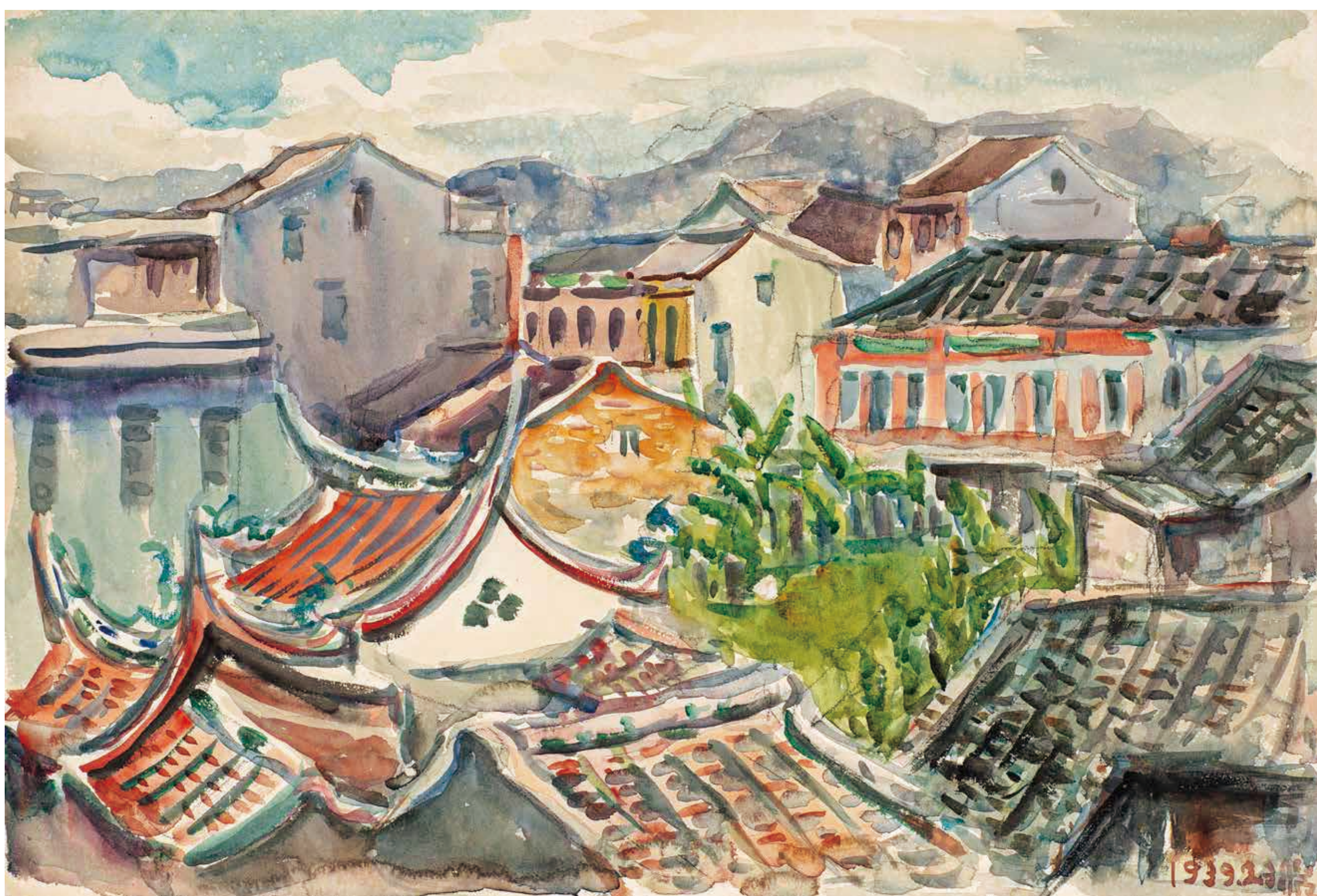
〈大稻埕港町〉

約 1929，水彩、紙，21x15 cm。



〈町裏（大稻埕）〉

約 1929，水彩、紙，49.5x32.5 cm。



〈艋舺祖師廟〉

1939，水彩、紙，33 x 48 cm。

艋舺（今稱萬華）是倪蔣懷晚期的重要創作主題，大約在 1930 年代後半，倪蔣懷因身體狀況大不如前，逐漸無法支持繁重的礦業經營管理，創作上也從戶外山野轉往市區取景。由於長女蘭英婚後移居艋舺，倪蔣懷便有機會從女兒住家的上層陽臺眺望取景，留下珍貴的艋舺印象。

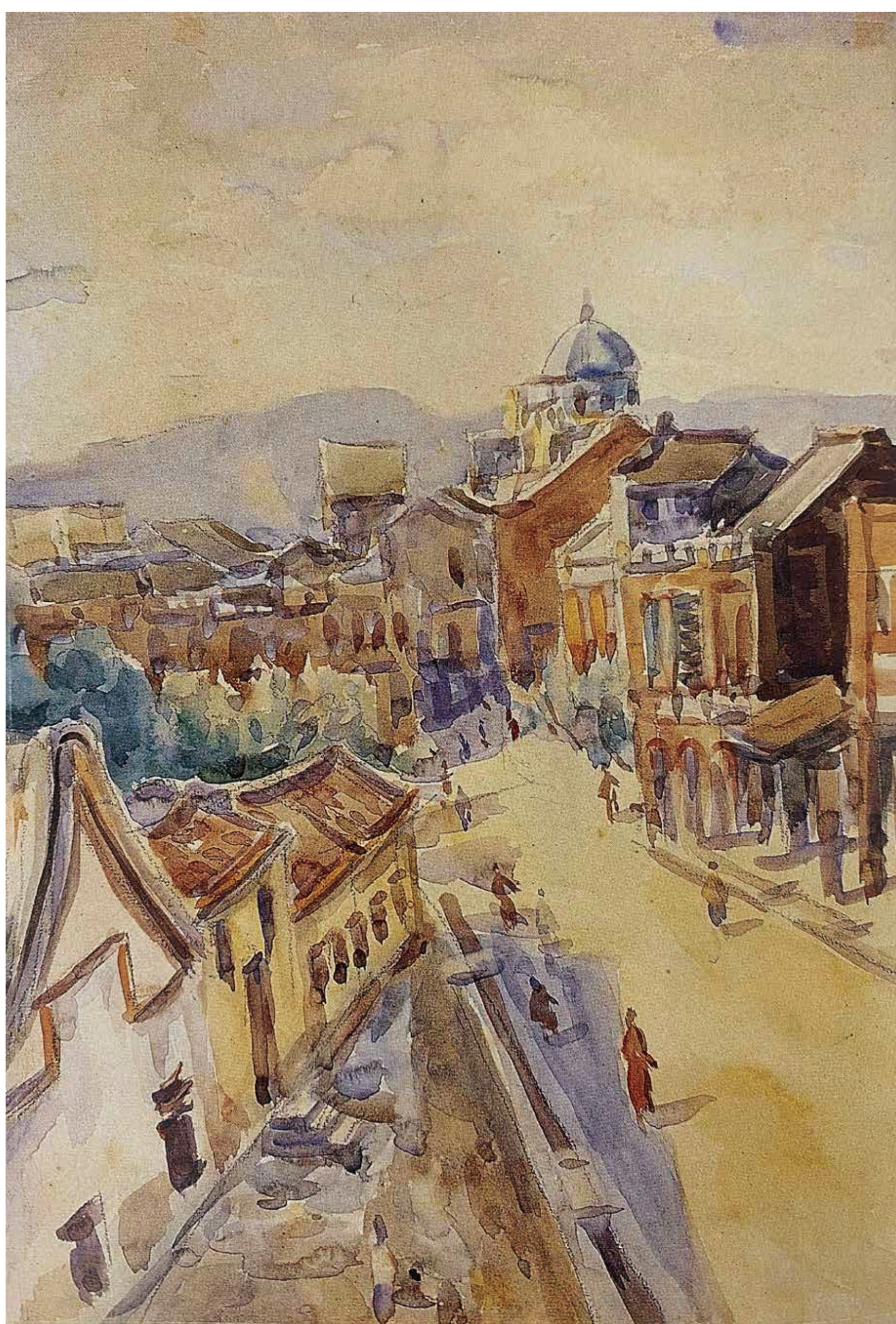
艋舺清水巖祖師廟是萬華的信仰中心之一，也是臺灣北部的三大祖師廟，作品〈艋舺祖師廟〉描繪了寺廟周邊屋宇連綿的景觀，畫面中祖師廟的飛簷微曲上翻，綴以簡筆走獸，一旁是層層交疊的民房，相較於前景的溫暖色調，後方遠山以淺淡灰階拉出前後關係。〈祖師廟附近〉則呈現廟宇周邊的街景，畫者從高處俯視，左側屋宇為祖師廟側邊護龍，斜向道路為今日長沙街，遠方可見基隆河對岸的林口臺地山景。

除了傳統廟宇，倪蔣懷也描繪了西式建築物，〈艋舺教會〉即為一例。成立於 1876 年的艋舺教會隸屬於基督教長老教會，曾歷經多次遷址改建，倪蔣懷所繪的是 1922 年建造的兩層式磚石建築，大教堂可以容納上百人，是當時臺灣北部指標性的教會建築物。畫者以簡練的用筆掌握建築構造，帶灰藍的色調使畫面更為沉穩，塔樓上的十字架與漢文「聖」字，揭示了西方基督教信仰與在地文化結合的身影。(TC)



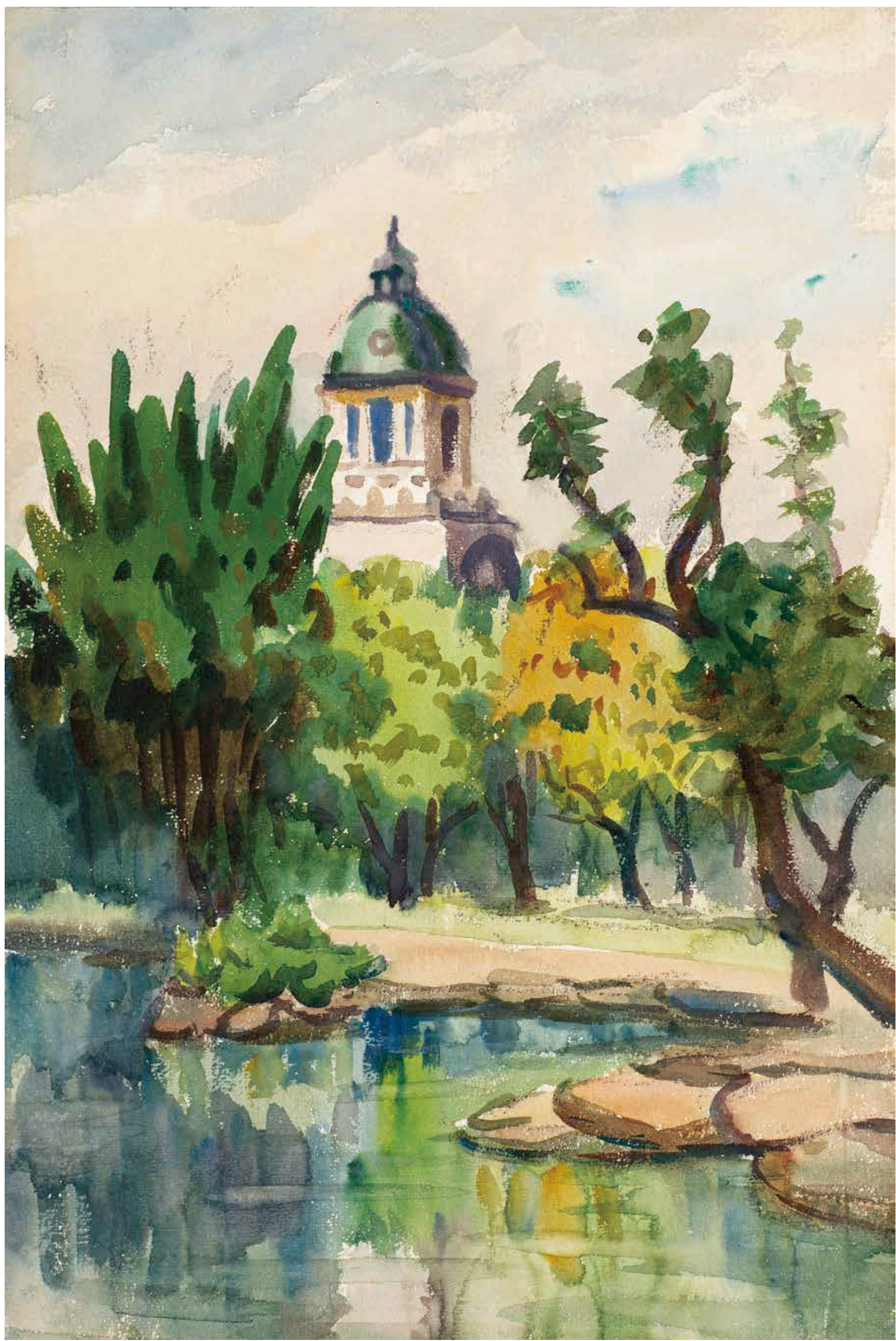
〈艋舺教會〉

1936，水彩、紙，49 x 32 cm。



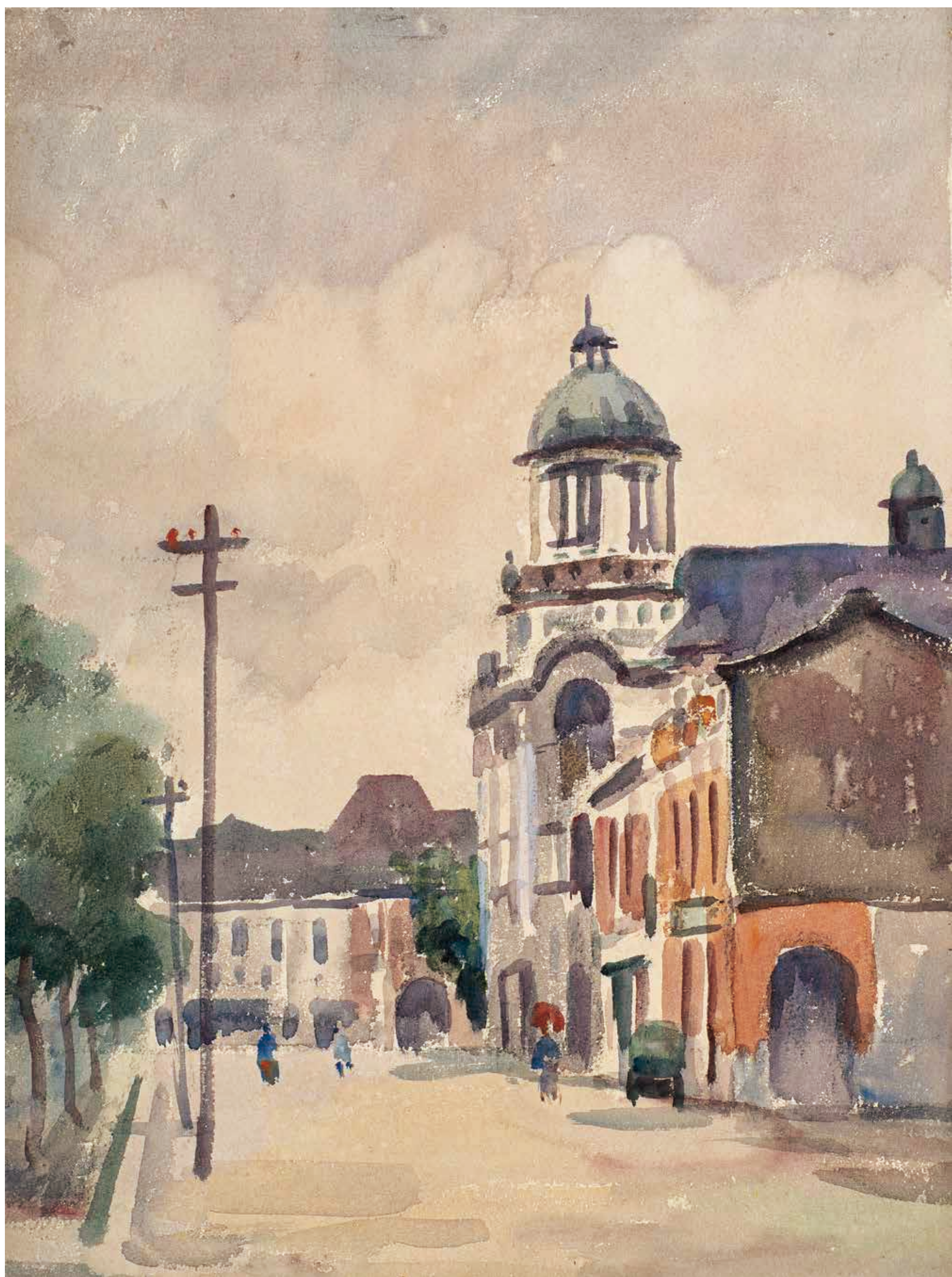
〈祖師廟附近〉

1940-1941，水彩、紙，48 x 33cm。



〈臺北三井商社〉

約 1930，水彩、紙，42.5 x 31 cm。



〈遠望臺北三井商社〉

約 1929，水彩、紙，50 x 33 cm。

心繫藝術的倪蔣懷，總是趁著周末或工作之餘，從基隆一路搭火車到臺北，有時觀摩展覽，有時投入畫會工作，更多是到臺北寫生。臺北城作為日治時期首善之都，無論民營公司或行政機構，都以當時的先進工法興建，建築物自然成為藝術家的繪畫主題。

倪蔣懷曾多次描繪臺北車站附近的三井物產株式會社，歷史主義風格的商社，以圓頂塔樓最為醒目，白色立面裝點著紅磚飾帶增添效果。三井商社涉足煤炭、樟腦、砂糖等特許事業，旗下有基隆碳礦株式會社、臺灣製糖株式會社等公司，從事礦業包採的倪蔣懷，應與商社相關企業有業務往來。有趣的是石川欽一郎《課外習畫帖 3》的〈市街〉，畫的正是三井商社，其構圖和倪蔣懷的〈臺北三井商社〉非常類似，或許倪蔣懷也參酌了老師的範本勤加練習。

另一幅〈遠望臺北三井商社〉是從商社對面的臺北新公園（今二二八和平紀念公園）取景，前景水池倒映著岸邊的樹木與天色，使豐富的色彩交互輝映，樹叢後方則露出商社標誌性的綠色塔樓。從現存日記可知，倪蔣懷時常到新公園寫生，園內的臺灣總督府博物館（今國立臺灣博物館）則是七星畫壇、赤島社等藝術團體舉辦展覽的場所。這些和礦業工作、藝術活動相關的地點，都成為倪蔣懷的繪畫題材，為忙碌的生活留下寫生足跡。（TC）

Baofeng
Art Museum

寶峯美術館

有關 2023 年「時空膠囊」的捐贈內容，除了 200 餘件倪蔣懷的作品與文獻檔案之外，還有倪蔣懷爲了美術館的設立，長年費心收藏其他藝術家的作品及相關圖書文獻。可惜倪蔣懷早逝，此生宏

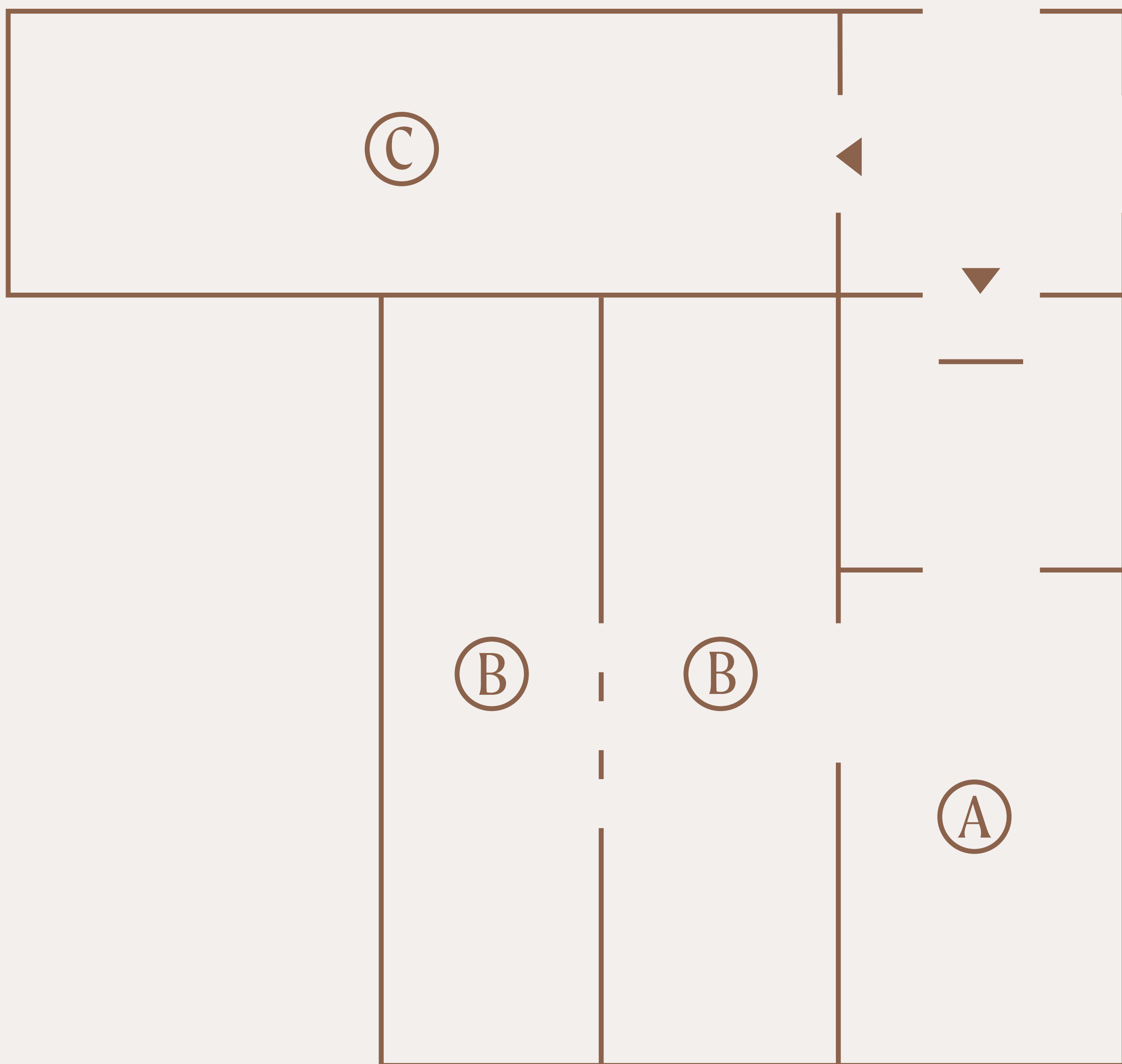
願，終未能實現。然而，我們仍可以從他 1939 年日記中簡短約 400 字的記述，嘗試理解他對美術館的構想。因此特闢「寶峯美術館」專區，追想倪氏未竟之業。

「寶峯」是以倪氏家族在福建泉州祖籍堂號爲名，美術館是爲了紀念並祝賀恩師石川欽一郎（1871-1945）77 歲的壽誕。然而，論及倪蔣懷成立美術館的動機，不應當只從回應恩師期望的角度去理解，更應該著眼於倪蔣懷展現的格局與視野。事實上，1930 年代後期，即使在日本，美術館仍是新興的文化實踐的場域。倪蔣懷作爲藝術贊助者，將眼光轉移到美術館，企圖建造一座「符合文明科學的堅固建築物」，顯示他過人的洞察力，意識到美術館作爲一種文明標識的重要性。尤其是，日

治時期隨著現代化的推進，西方乃至世界文明的逐漸東來，衝擊著既有根植於東方傳統的價值與體系。面臨經濟、社會、文化革新的風潮，如何透過知識與教養，在美術的範疇當中，形塑臺灣人的世界觀、價值觀，應該也是倪蔣懷成立美術館的目的之一。(TL)

「時空膠囊」倪蔣懷收藏與 寶峯美術館展覽室

「時空膠囊」倪蔣懷的收藏包括石川欽一郎、真野紀太郎、大下藤次郎、古賀春江等日本畫家，以及李梅樹、藍蔭鼎、陳植棋、洪瑞麟等臺灣畫家，更有多達上百冊倪蔣懷購藏的中外美術畫冊、圖錄、藝術雜誌等。可以說，相當具體地映射出美術館展覽室的規劃，或許各展覽室在件數上有明顯的落差，但仍可看出其格局。(TL)



- ① 臺籍畫家
- ② 石川欽一郎／日籍畫家
- ③ 美術圖書閱覽室

寶峯美術館平面圖

① 臺籍畫家

陳植棋（1906-1931）生於汐止橫科，1924 年因參與臺北師範學校學潮被迫退學，在藝術啟蒙老師石川欽一郎的鼓勵下，隔年轉赴東京美術學校學習。短暫的繪畫生涯中，兩度入選帝展、連年入選臺展並獲特選等特殊榮，他以「創造出具時代性的臺灣藝術」為理想，是備受矚目的青年西畫家。1930 年從東美畢業後，為參加帝展抱病赴日，隔年返臺後病重逝世。

陳植棋與倪蔣懷是興趣相投的至交，曾共同參與七星畫壇、赤島社、臺灣繪畫研究所等美術團體活動，對臺灣早期畫壇頗有貢獻。兩人常一同出外寫生，留下多幅相同主題的作品。描繪陳家宅邸的〈紅樓自宅寫生〉與〈汐止陳植棋宅〉見證了彼此珍貴的友誼。（TC）



陳植棋，〈紅樓自宅寫生〉
1925，水彩、紙，26 x 37 cm。



倪蔣懷，〈汐止陳植棋宅〉
約 1928，，水彩、紙，23 x 32 cm。

洪瑞麟（1912-1996），生於臺北大稻埕，1929 年曾於倪蔣懷所創立「臺灣繪畫研究所」習畫、受教於石川欽一郎。在學習期間結識了正在東京美術學校學習的陳植棋，深受激勵而於 1930 年前往日本留學，隔年考入帝國美術學校。

1938 年返臺後，因家計需要，洪瑞麟來到倪蔣懷經營的瑞芳二坑工作，展開長達三十五年的礦業職涯。洪瑞麟一生在礦業工作之餘仍創作不輟，其中無論是礦業工作或是藝術創作，兩者皆與倪蔣懷當年的提攜關照密不可分。

這件〈倪蔣懷畫像〉作於倪蔣懷逝世的 1943 年，記錄了他最後的身影。其後，洪瑞麟另於 1948 年繪製倪蔣懷油畫遺像，下筆謹慎、刻劃仔細，與洪瑞麟常見率性奔放的風格大相逕庭。不論是速寫或是油畫，都寓託著洪瑞麟懷對倪蔣懷的感念，情義深重。(JH)



洪瑞麟，〈倪蔣懷畫像〉
1943，鉛筆、紙，38 x 32 cm。

藍蔭鼎 (1903-1979)，宜蘭人，受石川欽一郎指導。與同門的好友倪蔣懷、陳英聲等人，同為七星畫壇、臺灣水彩畫會與赤島社的成員。1928 年與陳英聲前往滿洲、朝鮮半島旅行，是當時臺灣藝術家遊歷朝鮮的先驅。1929 年入選帝展，之後成為日本水彩畫會的會員之一。戰後創辦「豐年」雜誌，並擔任聯合國藝術委員等要職。本次展出倪蔣懷收藏的〈戎克船〉，描

繪了港邊船隻停泊，房舍與工廠林立的景象。繽紛的色彩與活潑的筆觸在紙上躍動，表現南國港町充滿活力的熱鬧氣息。(CY)



藍蔭鼎，〈戎克船〉

約 1929，水彩、紙，34 x 52 cm。

李梅樹(1902-1983)出生於昔稱三角湧的新北三峽區，與倪蔣懷同為石川欽一郎的學生，兩人因1924年參加石川欽一郎舉辦的「暑期美術講習會」而結識，日後也曾與陳植棋等人共同參與赤島社的創立，同門情誼往來數年。這幅〈倪蔣懷速寫〉繪於1934年11月1日，當年4月李梅樹才剛從東京美術學校完成學業返臺，畫中可以看出李梅樹用學習累積的人物描繪實力，認真畫下他所敬重的前輩畫友。

作品以流暢筆觸速寫完成，線條簡潔俐落，人物神情生動。畫中的倪蔣懷身穿襯衫、背心與領結，身體微微前傾，沉穩神態中帶有一絲自在。可以想見深愛藝術的倪蔣懷，平日礦業工作繁忙，與畫友的往來交流或許正是他生活中難得輕鬆愉悅的時刻。(JH)



李梅樹，〈倪蔣懷速寫〉

1934，鉛筆、紙，37 x 28 cm。

② 石川欽一郎專室

倪蔣懷在構思「寶峯美術館」時，特別附言「石川欽一廬老師喜壽祝賀紀念」，意此美術館旨在表彰他一生的美術恩師。石川欽一郎(1871-1945)出生於日本靜岡市，在東京長大，少年時期開始學習繪畫，並參加明治美術會發表水彩畫。石川精通英文，1900年擔任陸軍通譯翻譯官，被派遣到中國東北地方。1907年，他以臺灣總督府陸軍部通譯官的身分第一次來到臺灣。自1907年至1916年間，石川長期居住於臺北，並兼任美術教師，在臺北中學、國語學校任教，舉辦美術展覽會、主持繪畫研習班、帶領學生到戶外寫生等，在日治初期臺灣盡力推廣普及近代美術教育。倪蔣懷是石川第一次來臺時期國語學校的早期學生之一。石川後來返回日本，1924年至1932年再次來臺教書。在兩次來臺之間的漫長時間裡，兩人不斷保持

聯繫，情誼持續三十多年。石川的學生包含在臺日人子弟以及當時臺灣的年輕菁英，後來不少學生到日本留學，甚至入選日本展覽會。但倪蔣懷回顧說：「作為一位老師，他非常愛護學生，努力指導卻不是盲目地以畫家目標……往往分析他的天分、家庭狀態以及當時的趨勢等等，斟酌考慮後才做成決定。」雖然倪蔣懷國語學校畢業、完成教職義務後，便從事產業，除了業餘時創作外，還傾力協助老師以及朋友的美術活動。但可以相信倪蔣懷選擇的這條路，也應受到恩師石川的肯定。倪蔣懷於 1938 年計畫設立美術館時，首先便聯繫石川欽一郎，請他協助收購繪畫作品。在倪蔣懷的構想中，美術館的二樓第一展室設為石川作品的專室。但在戰爭末期，分隔臺日兩地的兩人陸續過世，師徒的夢想最終未能實現。



石川欽一郎，〈臺灣田舍（北門城外）〉
約 1907，水彩、木板，26 x 37 cm。

石川欽一郎於 1907 年以日本陸軍通譯官的身分首次來到臺灣。在 1916 年辭職之前，長期居住於臺北，期間有時因公務，有時則為個人旅遊，遍訪臺灣島內從高山到平地各地進行寫生。石川回憶，當時臺北的城市尚未發展，他在大稻埕的小火車站下車，車站前面

原來是個水塘，對面有幾間紅瓦屋頂的房子，背景略微可以看到大屯山的姿影，「鮮綠色的樹木、澄澈的青空，這樣美麗的景色迄今未曾再見過」。

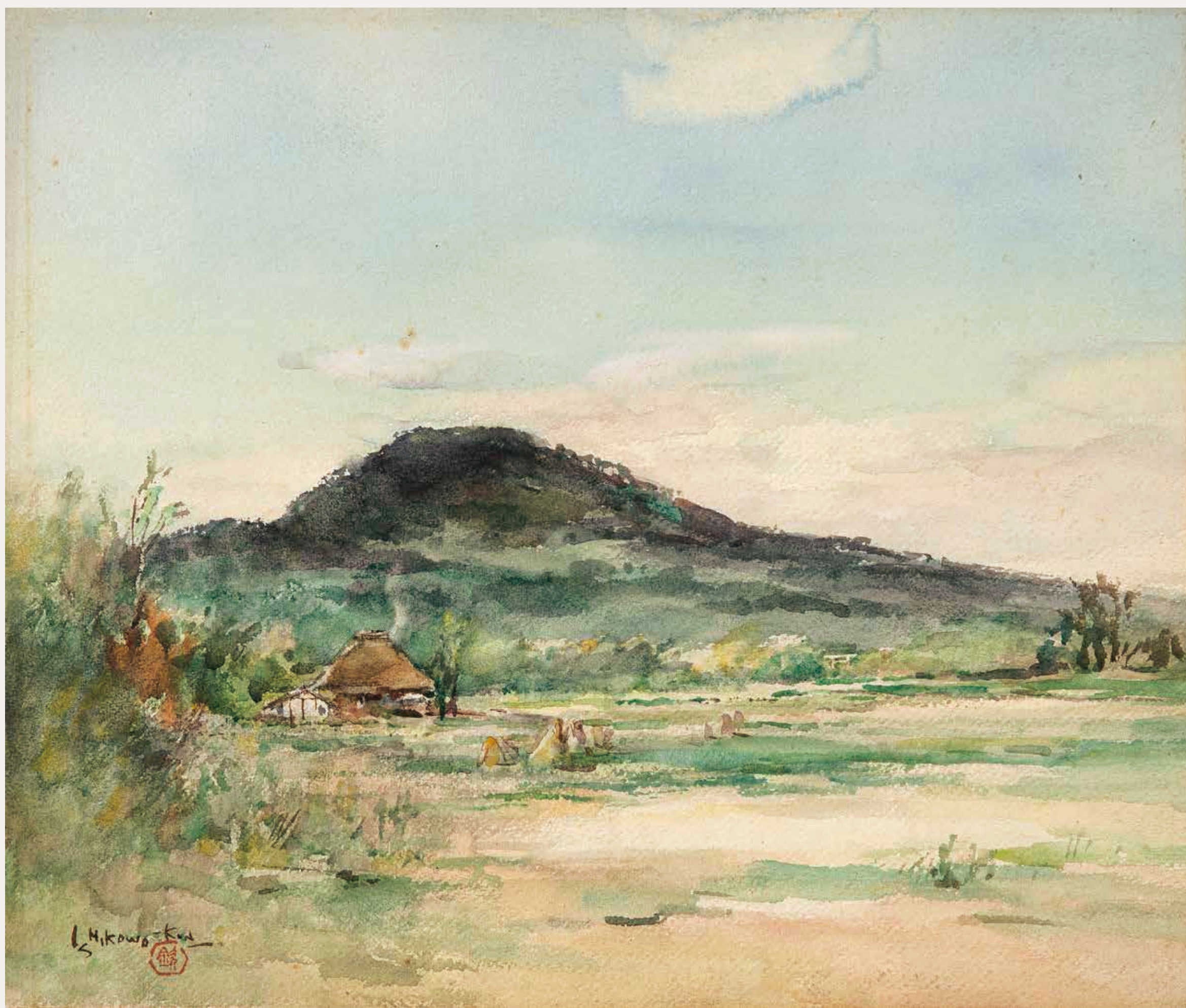
這件作品讓人想像石川初到臺灣時，面對臺灣風景所感受到的那份瞬間之感動。作品的取景構圖也恰與石川所喜好的風景畫形式一致：畫面後方有山脈，前景有水面。為何畫面中有水會更佳？石川曾說明，因為多種色彩自畫面各處交相輝映，彼此呼應，例如水面反映天空的顏色，或倒映岸邊的樹木、建物等影子，使整體畫面更加美麗。在風景畫中，水有助於強化色彩的豐富性，而山岳則在造形上增添畫面的美麗。天空與山脈交接之處所形成的不規則、富有變化的曲線既美麗又具張力，為整幅作品增添莊重的氣氛。

石川進行戶外水彩寫生時，通常不以鉛筆畫事物輪廓，而是直接將親眼接觸到的實際風景與其感受，即時描繪於紙上。他的技法是在整體畫面先鋪上一層淡黃色，趁著還沒乾掉時，再疊加其他色彩，因此畫面中的水彩彼此滲透與交疊，呈現柔和且層次豐富的色彩效果。前景中池塘與草叢的多彩色調溫潤交融，畫面中央紅色屋舍中升起的白煙，旁邊的幾棵色彩較深的樹木，以及其奔放的枝葉描繪，更為畫面增添一抹生動的亮點。(SE)



石川欽一郎，〈太平山〉

約 1909，水彩、紙，24 x 32 cm。

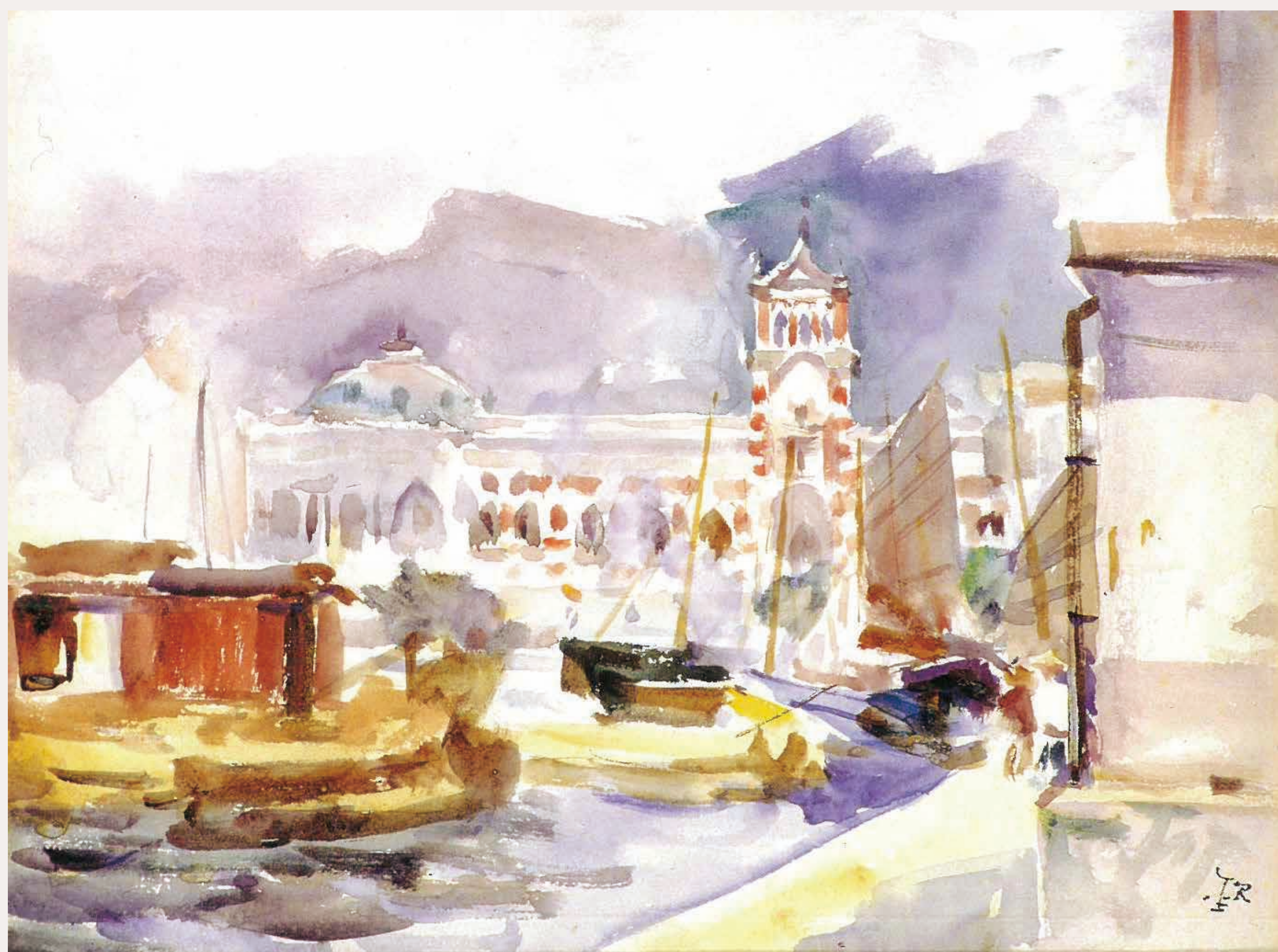


石川欽一郎，〈畝傍山（奈良）〉

約 1936，水彩、紙，38 x 46 cm。

石川欽一郎曾經將臺灣與日本山脈對照，說臺灣山脈的特徵是輪廓線極為強硬。和臺灣的山脈正相反的是，日本瀨戶內的丘陵島嶼，地形優美、細緻，沒有臺灣山脈的粗野感。但看習慣臺灣的山後，再看日本的山時，總覺得量感不夠，因為日本的山脈線條比較弱，而山麓乃緩坡曲線延展。如果與石川欽一郎的這件作品和他所描繪日本奈良的〈畝傍山（奈良）〉此件對照，可以感覺到石川說的臺日山脈造型的差異。而如果比較臺灣和日本的色彩，臺灣的山水表現白天的感覺，日本的山水則呈現出黃昏的趣味。石川說道，「欣賞臺灣的山水之美，只從表面上來看就夠了。山色所見無比的蔚藍，深入蕃山則雲雨暗湧。」如此一句話，這件作品描繪臺灣壯麗的山脈景色，畫面中央，蔚藍天空與山脈之上覆蓋著柔白的雲層。前方的山勢隨著距離觀者愈近，其色調逐漸轉為深暗。在畫家的視角所及的近景中，矗立著一棵孤樹。畫面中的視角與前方高聳的山脈幾乎處於同一高度，顯示畫家

本身亦站在高山之上，俯瞰遠方景致。石川欽一郎描繪山景的作品，多數由平地遠觀山體全貌，這件作品則是登臨山岳後的俯瞰視角，獨具一格。畫家曾於何時攀登此山，尚待進一步考證。然而，石川於第一次來臺期間，曾奉臺灣總督之命，隨軍警深入雪山、合歡山等地踏查，並創作多件臺灣山區風景畫獻給日本皇室；其後又參與臺灣山岳會等活動，具備豐富的登山經驗。（SE）



石川欽一郎，〈臺灣基隆海岸〉
1926，水彩、紙，24 x 33 cm。

描繪基隆港的這幅作品，筆觸生動，富有速度感。前景的船隻與後方的天空，其色塊處理也較為大膽，可推測為畫家於當地即時寫生所製作的作品。背景中聳立的基隆郵局，擁有圓型屋頂與高塔的西式建築，營造出彷彿置身西洋港口的異國氛圍。然而，在畫面中段，雖然不顯眼，卻有描繪臺灣式帆船以及戴著草帽的人物，這件作品以速畫方式而記錄下來臺灣港口的日常情境。基隆是從日本遠渡來臺時的第一個門戶，也是臺灣人送別歸國旅人的離別港口。

石川欽一郎兩度長期居留臺灣，其間亦曾多次短期返回日本，也自基隆港出發前往廈門、福州等旅遊。因此，基隆的山海景緻與街頭風貌，在石川眼中想必

是很熟悉的風景。每當石川短期返日再度回臺時，倪蔣懷常親自至碼頭為老師送行或迎接。根據倪蔣懷1929年7月的日記記載，石川返回東京的當日早上順道造訪倪蔣懷家，並就其畫作進行評論與指導——以基隆為舞臺，師徒兩人持續累積從臺北的國語學校時代以來的情誼。為了寫生，石川有時亦特地前往基隆，繞道選定地點寫生後，當天即搭火車返回臺北。他亦留下描繪基隆顏家庭園的畫作，而倪蔣懷為顏家的旁系姻親，又顏家為倪蔣懷包採基隆炭礦會社所屬煤礦之重要股東，可以說石川在基隆的創作背後，隱約映照著倪蔣懷的身影。(SE)

③ 日本水彩畫會與臺灣水彩畫會

日本水彩畫會設立於1913年，以每年舉辦展覽會以及經營研究所為主要活動目標。創立會員共有64位，其中37位發起人包括石川欽一郎、石井柏亭、真野紀太郎、丸山晚霞等當時著名的日本水彩畫家。日本水彩畫會並非以特定藝術主義為宗旨，而是聚焦水彩媒材而成立的畫會，成員除了專業畫家之外，亦包括文藝工作者等業餘愛好者。

石川欽一郎與參與日本水彩畫會的畫友從年輕時就有密切的交流，而石川在臺灣所培養的學生，如倪蔣懷、藍蔭鼎等，自1920年代中期起開始入選日本水彩畫會的展覽。於是，1927年由石川欽一郎、倪蔣懷、藍蔭鼎等人為中心，創立「臺灣水彩畫會」，並在臺北舉辦第一回展覽。發起人尚包括日本著名水彩畫家石井柏亭、真野紀太郎、三宅克己等人。倪蔣懷除了致力於舉辦美術展覽之外，亦在1929年於石川欽一郎的鼓勵下設立「臺灣繪畫研究所」，這些活動應該受到日本水彩畫會曾經開辦研究所、招收學生等活動的啟發。第一回展覽的參展作品多達163件，展覽活

動持續到 1936 年第十回紀念展。石川居住臺北期間，擔任展覽作品的評選，而倪蔣懷則負責徵集作品、展場佈置與撤場等，奔走於展覽營運的各種事務。臺灣水彩畫會，除了展出臺灣島內畫家作品之外，亦邀請日本水彩畫會會員的作品作為參考展出，對臺灣水彩畫的發展做出一定的貢獻。

④ 日籍畫家

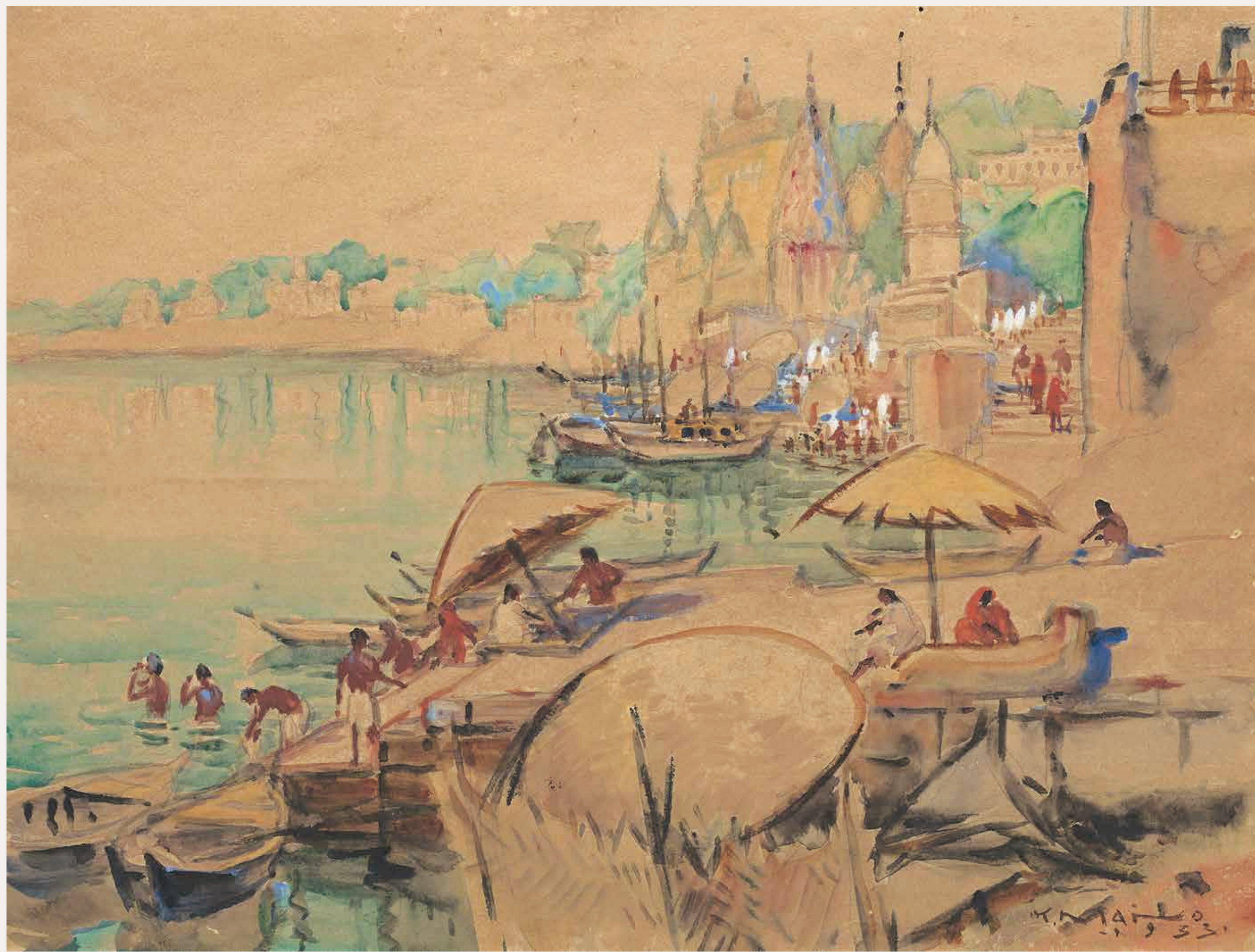
大下藤次郎 (1870-1911) 出生於日本東京，二十多歲時開始學習繪畫，師承中丸精十郎、原田直次郎等日本早期的西洋畫家。同期亦結識水彩畫家三宅克己，並與真野紀太郎等友人共同創立「寫生同盟」，經常從事戶外寫生，逐漸專注於水彩畫的創作。1901 年出版《水彩畫之槩》，作為水彩畫技法的入門書籍，廣受好評，並多次重版。1905 年創設春鳥會，開始擔任編輯與發行水彩畫專門雜誌《水繪雜誌》（みづゑ）。翌年，又與好友丸山晚霞、真野紀太郎等人共同設立「水彩畫講習所」（後改名為日本水彩畫會研究所），並在日本各地開辦水彩畫講習會。其於 42 歲早逝之前，致力推動日本美術界水彩畫作為一項獨立藝術領域的建立，並積極促進水彩畫於社會中的普及，在日本水彩畫的歷史上貢獻斐然。（SE）



大下藤次郎，〈社頭〉

約 1904，水彩、紙，25 x 35 cm。

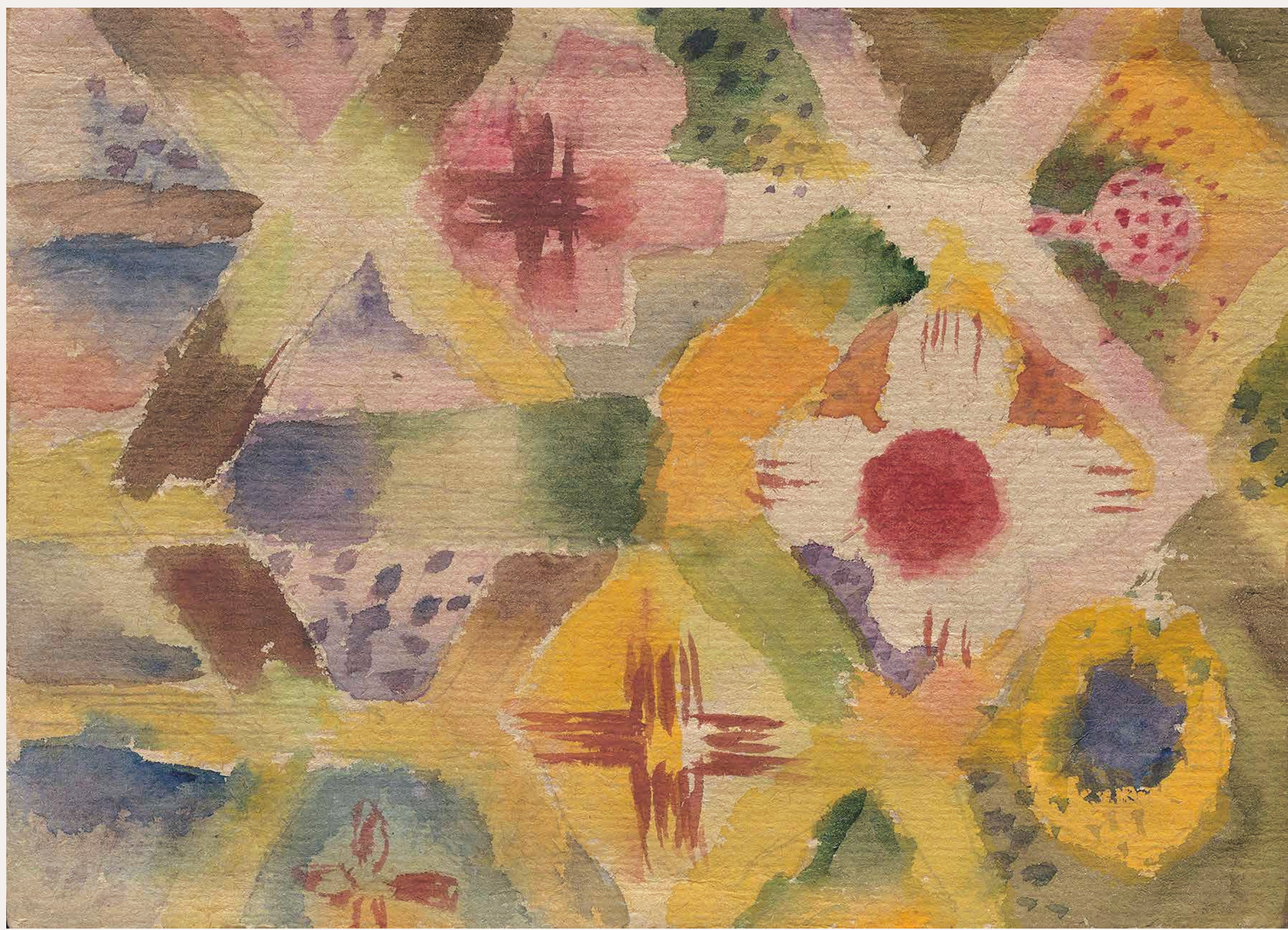
真野紀太郎 (1871-1958) 出生於日本名古屋，早年在
中丸精十郎的畫塾中認識大下藤次郎，並自大下主編
的雜誌《水繪雜誌》(みづゑ) 創刊號起即開始投稿。
1913 年，大下逝世後，真野與石川欽一郎、石井柏亭、
丸山晚霞等畫友共同創立日本水彩畫會。真野經常出
國取材，並曾於 1925、1926、1929 年以及 1940 年
來過臺灣，遊歷島內各地進行寫生旅行，亦舉辦個展。
1927 年，石川欽一郎與倪蔣懷等人創立「臺灣水彩畫
會」時，真野亦成為發起人之一。1929 年，真野再度
來臺期間，倪蔣懷也與他多次會面，並請他評論自己
的畫作。某日兩人一同前往淡水寫生，倪蔣懷亦協助
真野的個展相關事務，陪同他拜訪基隆顏家等地，可
見雙方在創作與實務層面上相互扶持。1938 年倪蔣
懷前往東京時，真野與石川等人設宴款待，兩人自
1920 年代以來建立穩固且長久的人際關係。(SE)



真野紀太郎，〈印度風景〉

1933，水彩、紙，29 x 38 cm。

古賀春江 (1895-1933) 出身於日本福岡，1912 年前往東京，翌年進入日本水彩畫會研究所深造，師承石井柏亭，並於 1916 年成為該會會員。古賀春江在日本近現代美術史中，以具超現實主義風格的油畫作品〈海〉(1929) 最為知名。然而在其早期，主以水彩畫創作活躍，並曾入選二科會、太平洋畫會、光風會等日本重要民間美術團體。在短暫的藝術生涯中，至其三十八歲早逝之前，仍持續不斷地創作水彩畫。因此，在倪蔣懷於 1920 年代中期開始參加日本水彩畫會之際，古賀春江亦為活躍於該會的重要成員，並於 1930 年成為該會委員之一。在倪蔣懷的收藏品中，包含一件古賀春江的水彩畫作品。古賀於 1925 至 1926 年前後創作不少以花卉為主題的作品，該件作品看似為此時期的創作之一。(SE)



古賀春江，〈模樣〉

約 1927，水彩、紙，15 x 21 cm。

高橋精一 (1874-1934)：出生於日本宮城縣仙臺，於 1890 年至 1893 年間師從畫家小山正太郎學習西洋畫。1901 年至 1906 年，在宮城縣的中學校擔任圖畫科的教員。1906 年來臺後，自 1907 年至 1917 年任教於臺灣總督府國語學校，擔任助教授，後來亦在臺

北醫學專門學校、臺北第二高等女學校等任教，致力於臺灣早期圖畫教育的推廣。當時臺灣的圖畫教育尚未發展成熟，日本國內的教科書亦不適用於臺灣本地教學，高橋以臺灣風物為題材，自行創作寫生圖稿，編輯成「自在畫」教科書共五冊，作為臺灣學生的臨摹教材。高橋在國語學校任教期間，正值石川欽一郎的第一次來臺時期，亦與倪蔣懷的求學時期同期。高橋精一之子高橋惟一日後亦成為畫家，入選日本二科會，並參展臺灣府展。根據倪蔣懷 1929 年的日記記載，他與高橋惟一之間曾有書信往來，顯示倪蔣懷與高橋一家維持著長期以來的交誼。(SE)



高橋精一，〈塔〉

1920，水彩、紙，24 x 33 cm。

美術圖書閱覽室

目前留存倪蔣懷的美術相關圖書總計 176 冊：美術雜誌 70 冊、美術書冊 106 冊。以美術雜誌而言，都是當時日本境內重要且

具有影響力的刊物。美術書冊的部分，涵蓋層面很廣，水彩技法、油畫技法類項中的大下藤次郎的《水彩寫生旅行》(1911)、石井柏亭的《我的水彩》(我が水彩，1913)、石川欽一郎的《寫生新說》(1913)應該都是倪蔣懷學習水彩技法表現的重要參考書。藝術家個人畫冊，涵蓋了西方古典大師如哥雅、布魯格爾，以及林布蘭，現代藝術則有莫迪里亞尼、馬蒂斯、布拉克、畢卡索等。

由這些書籍可知，倪蔣懷應該深諳西方美術館或博物館成立之初衷，原本就是與建立知識體系相關，因此也重視幾世紀以來西方美術史系譜的匯整與理解。美術圖書閱覽室的設置，則是企望通過美術史相關知識的拓展，在更寬廣的框架當中，去審視臺灣本土美術與日本、乃至與西方美術脈絡系譜之間的關係。倪蔣懷雖然受在礦區巡查工作所侷限，但仍相當積極充實自身的美術知識，博覽群書，才能有此前瞻的視野，在美術機制不完備、藝術資源缺乏的時空環境之下，還能去設想一個瀏覽古今中外美術的閱覽空間，並作為美術館教育推廣的一環。(TL)



旅人・遊跡

Excursions

藉戶外寫生、戶外速寫，觀察並親近自然是倪蔣懷水彩創作重要的實踐方法。1920、30 年代，和當時其他臺籍畫家一樣，臺北近郊的淡水是倪蔣懷經常到訪、取景之地。他尤其注意襯托淡水特殊歷史

文化背景的西方建築類型，例如教堂、前英國公署官邸，這些曾作為長老教會與外國人從事宗教、政治、經濟活動的場所，都成為畫家筆下表現異國情調的元素。此外，倪蔣懷也曾走出既有的、日常生活版圖的範疇，以旅人的眼光，追蹤名勝景點，深入中南部，領略臺灣風景的多樣性。從現存 1929 年日記的記述當中，可以了解到倪蔣懷利用一月 5 天的新年年假，特地與友人前往中部南投旅遊寫生，並在當地與石川欽一郎會合。在二月 4 天的舊曆年假期間，他更與友人前往臺灣八景之一的鵝鑾鼻旅行寫生，回程路經屏東、高雄、臺南等地。這趟短促鵝鑾鼻之旅的足跡也留在他隨身的速寫本上，可與日記的記述交互參照。(TL)



〈鵝鑾鼻之旅（速寫本）〉

1929，鉛筆、紙，12 x 16 cm。

1929年2月10日，早晨，倪蔣懷搭乘急行列車，前往南臺灣旅行。這並不是現今流行的「獨旅」，他邀請同樣經營礦業的中村保三、以及在雙溪武丹坑炭礦任職的川口乙助等人同遊，他們都是工作上時常和倪蔣懷有所往來的日本人。可以說，這是一趟有著應酬、招待性質的旅行。

比對日記與速寫本，可以得知倪蔣懷先是乘坐火車到屏東的潮州驛，接著包車南下，途經楓港、恆春，最終抵達鵝鑾鼻。沿著濱海道路前行，路上所見的林蔭大道，讓他印象深刻；看見佇立在海邊的船帆石，不禁感嘆「特別美麗」，但因為有同行友人，使他難以放開手腳作畫，有所遺憾。當他登上鵝鑾鼻燈塔，卻也覺得景色不如宜蘭大里，並且因天候光線不佳，作畫效果不如預期。速寫本上，有一幅簡筆勾勒貓鼻頭、大尖山山勢與海岸輪廓的速寫，推測是倪蔣懷站在燈塔上完成的素描。

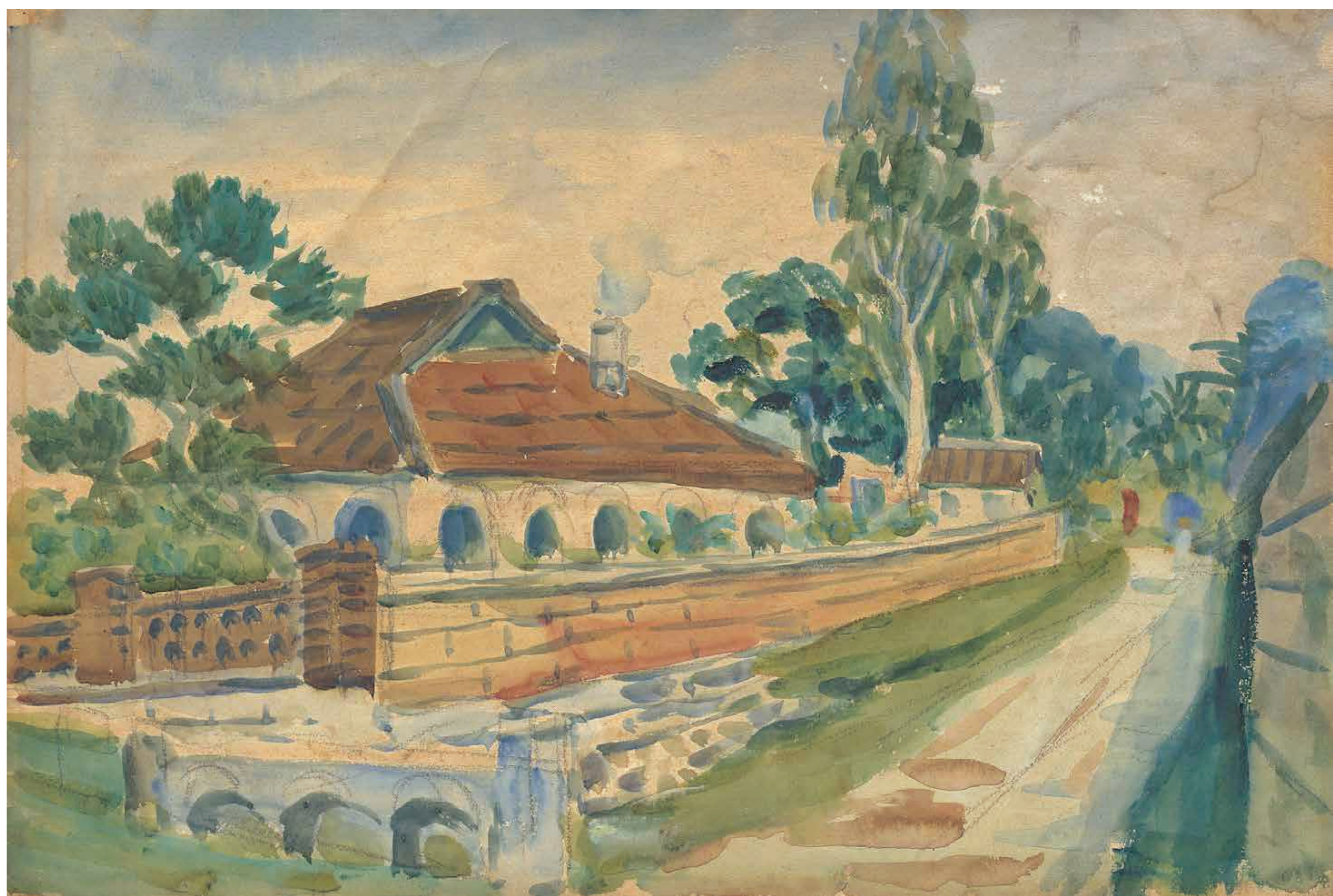
回程，倪蔣懷先在四重溪的溫泉公共浴場過夜，之後一路北上，途中與友人分開行動。畫家在日記中坦

言，「雖然一個人有些寂寞，但反而能夠自在寫生。」接連以屏東佳冬、高雄車站、半屏山，以及恆春、左營與臺南的古城門為題材，繪製多幅速寫與水彩，為這趟原本略帶遺憾的旅行，留下美好的註腳。(CY)



〈淡水淡江中學〉

1929，水彩、紙，49 x 67 cm。



〈前清淡水關稅務司官邸（淡水小白宮）〉

約 1936，水彩、紙，32 x 48 cm。



〈淡水家屋〉

1936，水彩、紙，49 x 65 cm。



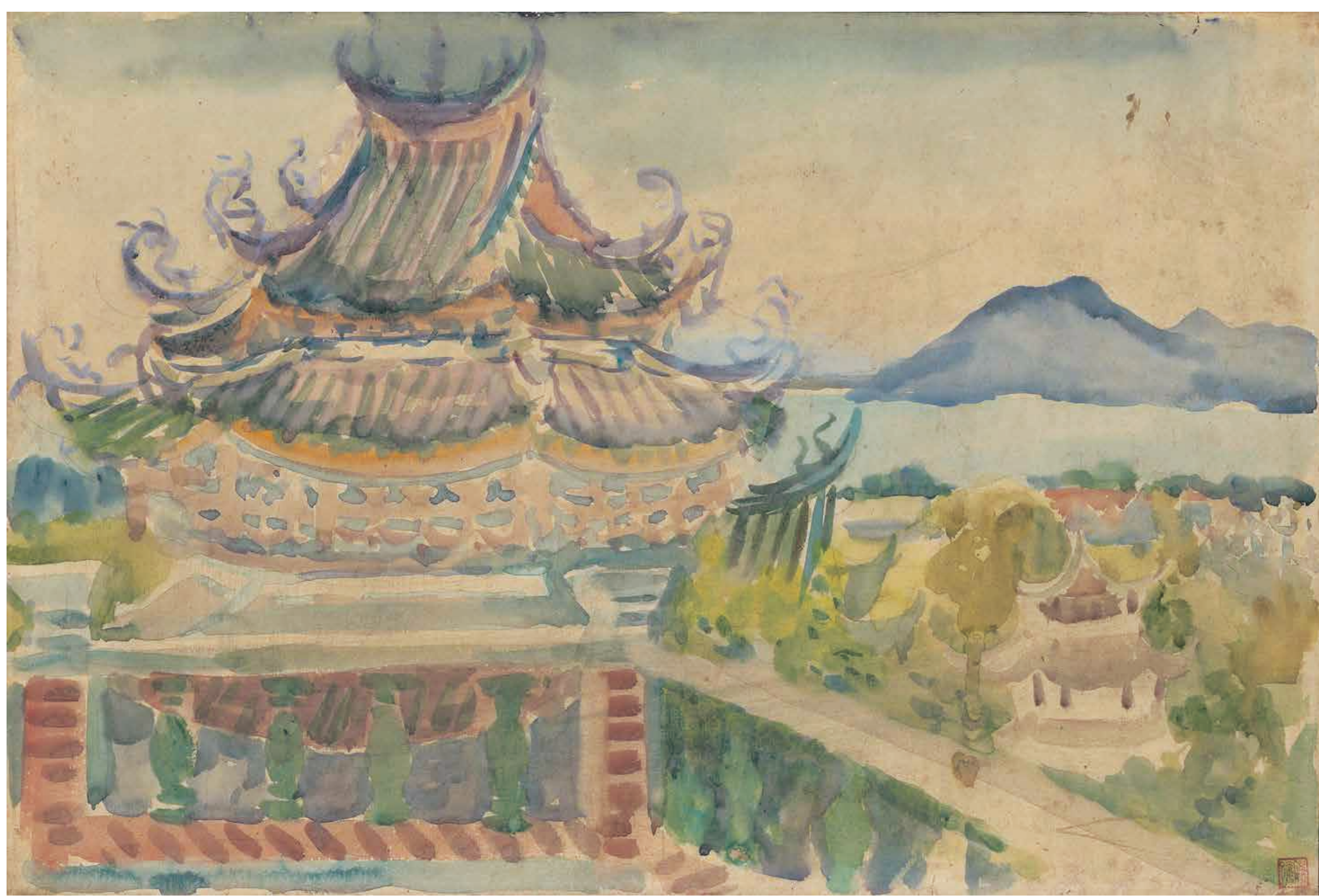
〈淡水教堂〉

1936，水彩、紙，49.5 x 66 cm。

根據現存的畫作與日記內容，可知 1920 年代末至 30 年代中，倪蔣懷多次前往淡水寫生。其中比較早期的作品為 1929 年的〈淡水淡江中學〉，描繪佇立在淡水埔頂山丘上的淡水中學校（今淡江中學），該校歷史可追溯至十九世紀末來臺傳教的加拿大長老教會牧師馬偕。1882 年馬偕創立理學堂大書院，為淡水中學校

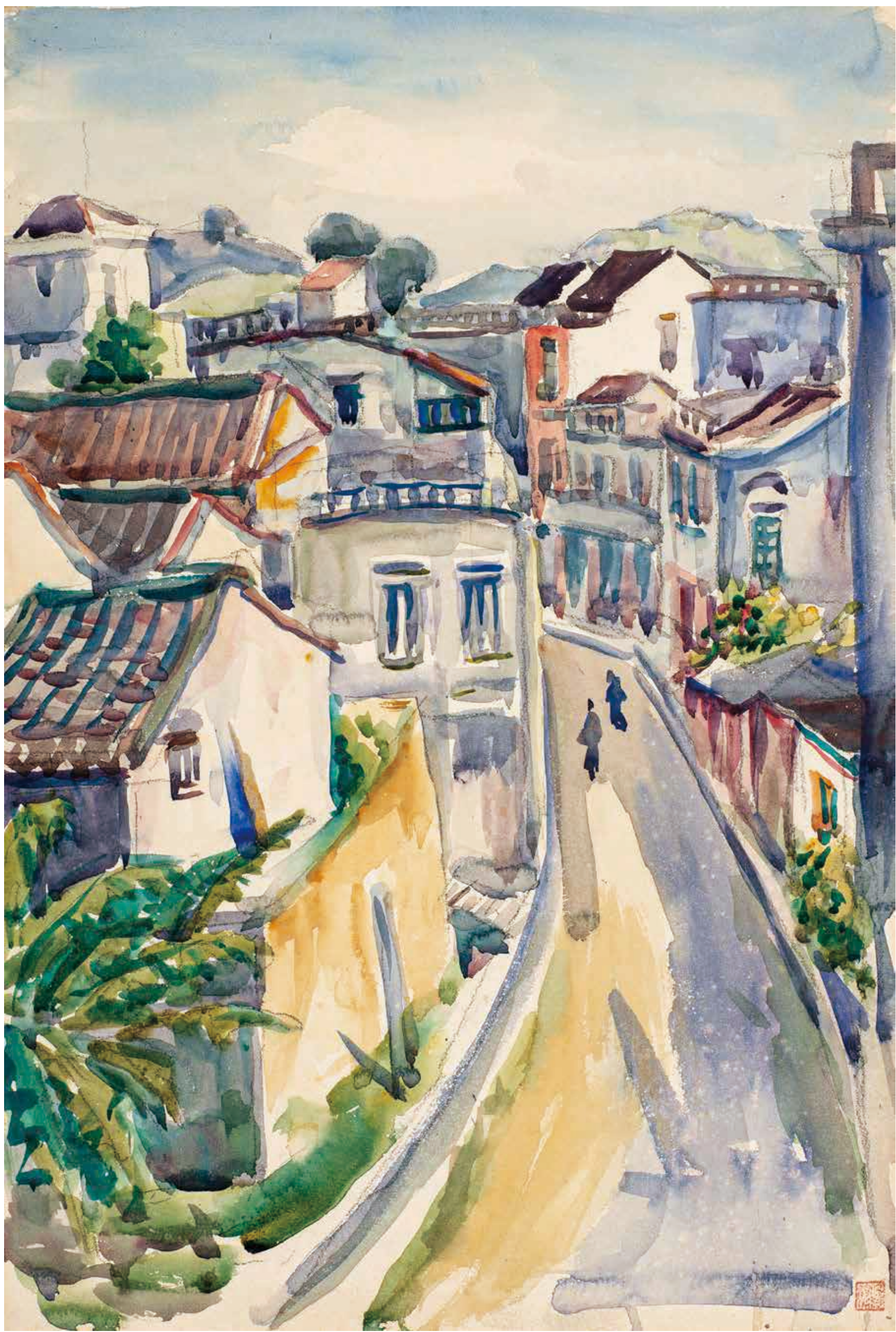
前身。在倪蔣懷其他淡水題材的水彩畫中，他展現對西式建築的強烈興趣，如〈前清淡水關稅務司官邸（淡水小白宮）〉描繪 1870 年建成，曾作為英國人稅務司公署官邸的「小白宮」；〈淡水教堂〉描繪馬偕當年行醫的「偕醫館」，以及 1930 年代重建的淡水禮拜堂。這些曾作為淡水外國人與長老教會活動場所的建築，成為畫家筆下表現異國情調的元素，也凸顯淡水特殊的歷史文化背景。

值得一提的是，比對〈淡水教堂〉與另一幅同年的〈淡水家屋〉中的建築，可以發現倪蔣懷幾乎是從相近的位置，即如今三民街、建設街的坡上，面向淡水河，分別往左右兩邊取景。在〈淡水教堂〉中，除了長老教會建築，畫面左側可以看到一排洋樓與日式房舍，該處是被稱作「烽火段」的政府機構與宿舍群。而〈淡水家屋〉則描繪漢人聚落為主的空間，如臺北仕紳洪以南的「淡水紅樓」、商人嚴清華的「淡水白樓」，與大量順地而建的漢人民宅。可以說，欣賞倪蔣懷的淡水題材風景畫，同時也發現了淡水由漢人聚落、日人政府機構與洋人傳教士教會建築所組成的複雜城市紋理。（CY）



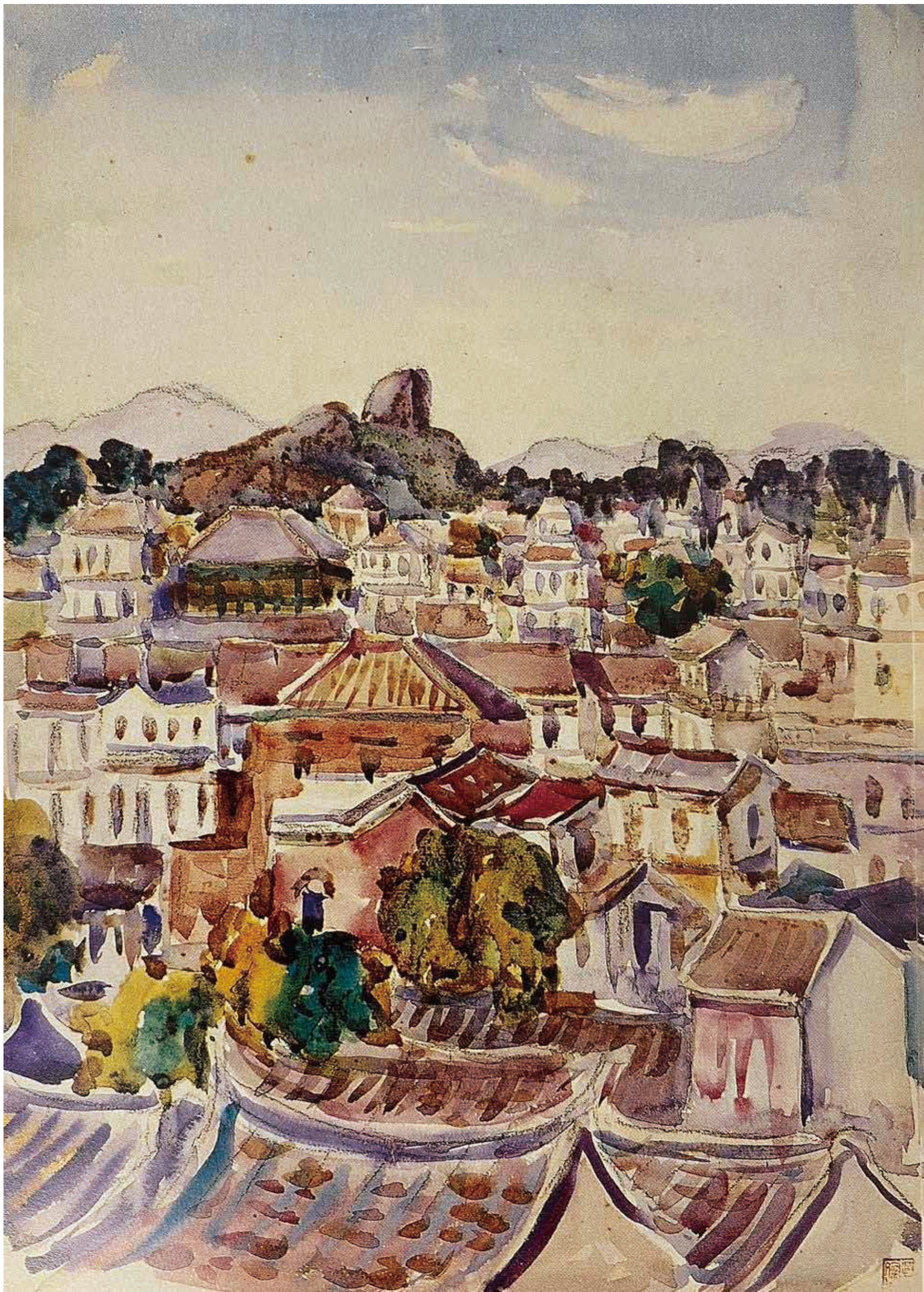
〈廈門寺廟〉

1939，水彩、紙，32.5 x 48 cm。



〈廈門裏町〉

1939，水彩、紙，48 x 32.5 cm。



〈廈門景色〉

1939，水彩、紙，48 x 32.5 cm。

1939 年 11 月，倪蔣懷前往中國廈門旅行。由於臺灣和廈門，從日治初期開始就因地緣與文化緣故，形成密切的往來。1938 年中日戰爭期間，廈門進一步遭到日本佔領，許多臺灣人、在臺日人前往當地活動。根據資料，倪蔣懷前往廈門的主要目的是爲了購買書畫。

觀察倪蔣懷當時的作品，囊括廈門島與鼓浪嶼兩地的城市風景。如〈廈門寺廟〉便取景自廈門島上的南普陀寺。畫家從八角亭式建築的大悲殿後方欄杆，隔著廈門港遠眺漳州龍海的山勢作畫。山下隱約可見的橘紅色屋頂建築，可能是 1920 年代建校的廈門大學校舍。根據當年日記，倪蔣懷往南普陀寺參拜、寫生，是和在廈門從商的臺灣人林冬桂同行，後者是倪蔣懷 1913 年一起從國語學校畢業的同班同學。

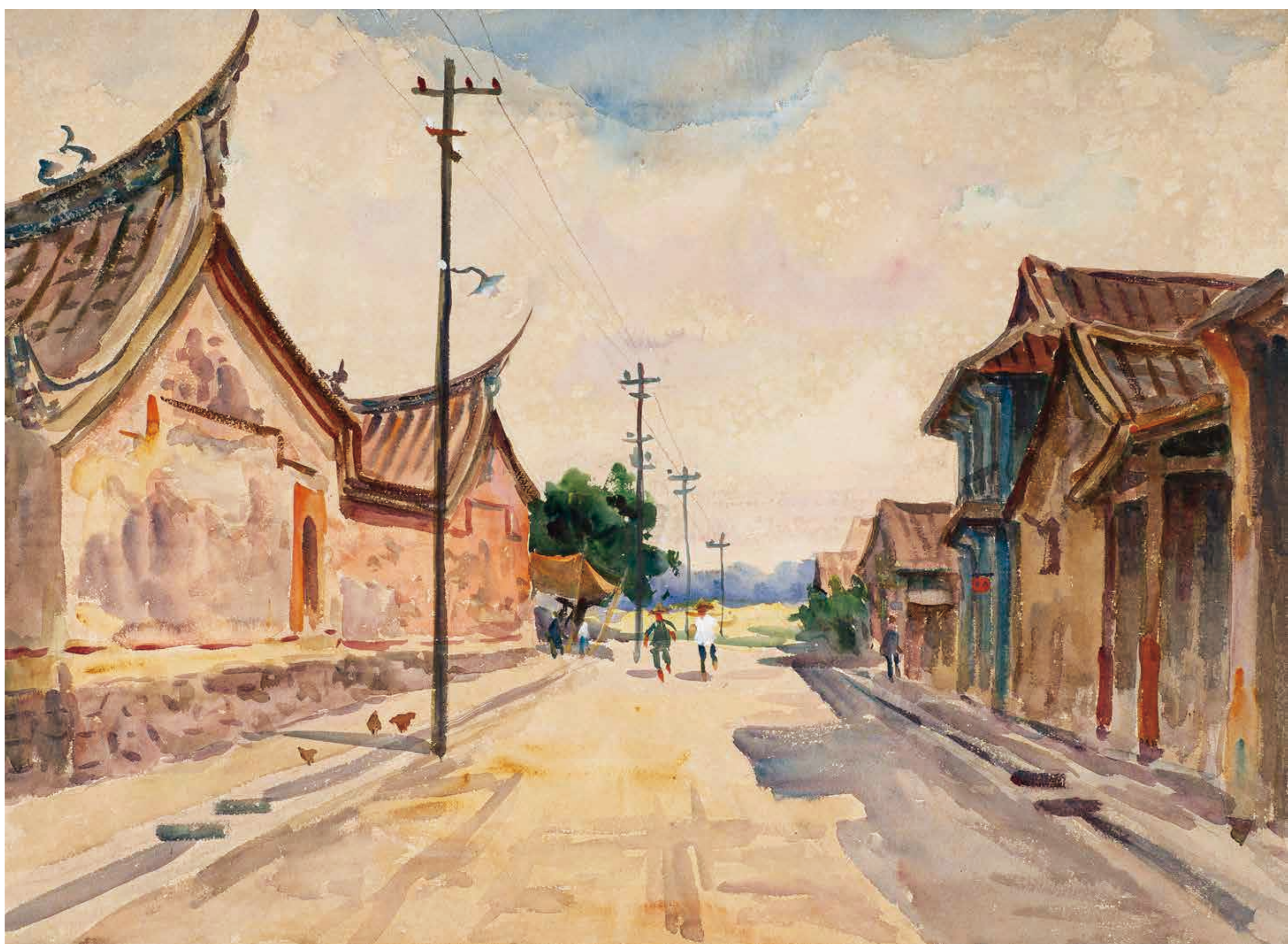
另外兩幅〈廈門裏町〉與〈廈門景色〉，從畫中的山勢和建築外觀，推測取景自廈門島西南方的鼓浪嶼。自清末起，鼓浪嶼被闢爲通商口岸、公共租界，坐落許多西式建築，形成獨特的城市景觀。從視角來看，〈廈門景色〉應取景自鼓浪嶼東北側的街區，畫裡櫛次鱗比的洋樓錯落排列，帶有繁華又迷人的異國情調。遠方的尖山應是日光岩，聳立在山頭上的巨岩爲當地的知名地景，也是畫面左上角的視覺焦點。對倪蔣懷而言，這趟廈門行可以說是雙重意義的「尋畫之旅」，不僅是購買畫作的旅行，同時也是蒐羅題材、將風景囊括入畫的寫生旅行。(CY)

日常・凝視

A Gaze at
the Everyday

由於倪蔣懷必須兼顧礦業經營，他積極把握創作的時間，習慣於日常之間尋求靈感，就地取材。因此，我們得以依循他生活版圖內外的具體路徑，逐一追索出他創作的軌跡。然而，另一方面，作為石

川首批的臺籍弟子，倪蔣懷也努力嘗試以水彩作為媒介，深入探索臺灣風土民情所蘊含的特殊的藝術景觀以及美感經驗。他以〈廟旁〉、〈街景〉、〈彎路〉、〈初秋好日〉、〈雨日〉、〈午後之光〉、〈民家小閑〉、〈田園之曲〉等概念性的題名，賦予那些無法具體指認，但卻又熟悉的日常生活場景一種抽象的抒情的視覺聯想。在這些觸動人心、喚起共鳴的畫作之中，他同樣聚焦日常、貼近日常，但是更側重個人感性的抒發。可以看出，他企圖藉由個人創發的藝術手法，轉化臺灣風土的景觀與圖式，開啟嶄新的視野，進而改變人們的觀看經驗。由此也顯示，他透過水彩充分領略了藝術創作追求自主、自由的內涵與價值。(TL)



〈廟旁〉

約 1925，水彩、紙，49 x 67 cm。

倪蔣懷在構想寶峯美術館的建築風格時，特別提及臺灣廟宇屋脊優美的曲線，顯見他對廟宇建築獨有情鍾。除了晚期艋舺祖師廟的描繪之外，更值得注意的是，〈廟旁〉一作中所形塑的廟宇圖象。倪蔣懷以中間的寬闊路面隔出兩旁建築群組，相較於右邊一排陰影籠罩的民家，左邊連棟廟宇的壁面及其屋脊的造型，在陽光照拂下，益顯壯觀。特別是，屋脊前端優美曲線的燕尾，高昂翹起，穿向蒼穹之勢，躍於紙上。此外，無論是正脊上剪黏、泥塑的裝飾，或是鋪滿牆面的彩繪，以及微微可見的出入口，倪蔣懷的描繪有其細膩之處。更引人注目的是，倪蔣懷利用 4 支黑色電線桿的排列，以及路面兩旁的水溝走線，都巧妙地呼應構圖上的單點透視。還有，若隱若現的電纜線、路燈的造型都恰到好處，未曾減損背景天空整體的舒展。電線桿是現代化進程的相當具指標性的基礎建設，廟宇則是最具象徵性的傳統建築，所代表的文化意涵，不言而喻。倪蔣懷將兩者並置，是其相融在寬闊開敞的街衢之中，互不侵擾，各自扮演發揮其對臺灣社會經濟文化生活的角色與功能影響力。由此可以看出，倪蔣懷嘗試以水彩作為媒介，深入探索臺灣風

土民情所蘊含的特殊的藝術景觀以及美感經驗，並以個人創發的藝術手法，轉化臺灣風土的景觀與圖式，開啟嶄新的視野，進而改變人們的觀看經驗。(TL)

君子懷德
樂天

倪 ■
蔣 懷

A Tribute to
Ni Chiang-Huai

紀念
■ 展

「畫家介紹與作品解說」執筆者

廖春鈴 (TL) 鈴木惠可 (SE) 劉錡豫 (CY) 莊慈 (TC) 何冠緯 (JH)

展覽團隊

展覽督導 | 簡正怡

展覽執行 | 廖春鈴、莊慈

研究諮詢 | 徐聖凱、邱函妮、黃琪惠、鈴木惠可

解說撰稿 | 廖春鈴、何冠緯、莊慈、鈴木惠可、劉錡豫

藝術家檔案整理 | 何冠緯、林依依、莊慈、馮達威

空間設計 | 支涵郁、林冠名

佈展協力 | 馮達威、賴建忠、謝秉錡

燈光及視聽技術 | 楊濡瑄、牧暉有限公司

視覺設計 | 胡若涵

翻譯 | 詹慕如、韓伯龍

攝影 | 陳泳任、陳宏圖、曹旖彤

典藏管理 | 方美晶、王釋賢、方文均、呂彌堅、高明蕙、許惠琪

作品修護 | 辜貞榕、赭石藝文有限公司、藝流文物

行銷推廣 | 高子衿、王怡心、何冠緯、周晏如、劉惠平

教育活動 | 熊思婷、王瑋婷、孫牧塵

語音導覽 | 施淑宜

展覽影片製作 | 片子國際有限公司

總務 | 張銘育、郭孝萱

會計 | 王淑慧、劉慧慈

機電 | 吳胤宏、林昭璋、陳美瑾

本導覽手冊爲「懷德樂美：倪蔣懷紀念展」展覽相關之文宣，該展自 2025 年 6 月 26 日至 9 月 28 日於臺北市立美術館展出。

發行人 | 劉得堅

主編 | 廖春鈴

執行編輯 | 何冠緯、莊慈

撰稿 | 廖春鈴、何冠緯、莊慈、鈴木惠可、劉錡豫

翻譯 | 韓伯龍

美術設計 | 胡若涵

日期 | 2025 年 6 月

發行所 | 臺北市立美術館

電話 | (02) 2595-7656

傳真 | (02) 2595-4104