



明治21年（1888） 淺井忠 春畝 畫布油彩 縱84・橫102.5公分 局部 日本重要文化財 東京國立博物館藏

日本近代美術的軌跡

黃雯瑜

在經歷三百多年的幕府時期後，一八六八年德川幕府歸政天皇，開啓了日本新的時代，並展開全面西化、現代化的改革運動，史稱「明治維新」。明治元年（一八六八）到二次世界大戰結束的昭和二十年（一九四五）這段期間，被視為日本的「近代」（註一），而這段時間的美術界經歷維新、西化、復古、急遽的歐化後又重新審視日本傳統美術，過程中不斷地衝擊、擺盪，而各種繪畫技法的互相滲透和借鏡，更激發出日本近代畫壇出豐富而多元的面貌。本次「日本美術之最——東京、九州國立博物館精品展」的「傳承與創新」單元，精選了八組件日本近代美術品。本文即以此為中心，對日本近代美術的時代背景加以介紹。

明治時期的西洋畫

明治維新開始，日本急速的進行歐化，但對於西方繪畫的學習可以追溯到江戶時代的安政三年（一八五六）。江戶幕府在此年設立了洋學研究機關——蕃書調所，翻譯

西洋書籍。一八五七年，蕃書調所內設置「繪圖調方（えずしらべかた）」，以西洋繪畫為研究中心的機關於焉誕生。一八六一年「繪圖調方」又改稱「畫學局」，蕃書調所則在六三年改稱「開成所」。畫學局中

的繪師進行西洋繪畫技法的研究，多以寫生觀點描繪動植物，風格如同動物圖鑑。但是西洋美術被導入日本之初，與其說是發揮個性和感性的藝術，不如說是符合近代國家需求的科學技術之一，例如油畫顏料和油的調

卻未把西方藝術當成純粹的技術，而是開始從更豐富的角度教授學生。丰塔納滯留日本雖然只有短暫的兩年，但卻為日本培育了第一批西洋畫家，而工部美術學校更是成為培育西洋畫家的重要機構。

日本近代洋畫的先驅——高橋由一（一八二八～一八九四）就曾在畫學局習畫，也曾受到丰塔納的指導。出生於江戶的高橋由一，是佐野藩藩士高橋源十郎之嫡子，兩歲以後即由祖父養育。初學習狩野派等日本畫，後來受到西方石版畫的衝擊而開始致力於西洋畫。進入畫學局後，他並不滿足於畫學局的指導，又向居留於橫濱的英國《倫敦新聞畫報》記者沃格曼（Wigman Charles, 1832-1891）學習。明治六年（一八七三）在日本橋成立畫塾「天繪樓」（一八七九年改稱「天繪學舍」），開始其畫師生涯。明治九年工部美術學校設立後，高橋由一在當時義大利公使的引介之下，常赴丰塔納的畫室向其討教畫技。

高橋從事人物畫、風景畫、靜物畫等製作，作品中也追求造型上的逼真再現。其中風景畫最能夠看到其畫風的變遷。明治十四年（一八八一）以前，高橋承襲了江戶時代「名所繪」的系譜，大多描繪江之島、不忍池等名勝地點；明治十四年以後，因受到擔任福島、栃木、山形等三縣縣令的三島通庸（一八三五～一八八八）委託，繪製了三島通庸在東北地方主導的多項土木事業，具體記錄了明治初期的近代化歷程。《醋川上的常盤橋》（圖一）繪於一八八一年至一八八二年間。描繪的常盤橋是三島通庸在山形市內搭建的一座石橋。該橋樑於明治十一年（一八七八）開始計畫架設，石橋下方五個圓拱形，當時稱這種下方拱形的橋樑為「眼鏡橋」。高橋由一另製作了構圖相同的石版畫（圖二），此外也存在著很可能是作畫時所參考的照片。石橋的幾何造型及堅硬的質感令人印象深刻，橋上的欄杆十分巨大並具有存在感，畫中雖描繪往來於橋

上的人力車、馬車、人物等，但觀者難以感受到人群的氣息，反呈現疏離、冷清的氛圍，空氣和時間彷彿在此刻凝結，這種風格是高橋同時期風景畫中的特色。

淺井忠（一八五六～一九〇七）亦曾為工部美術學校的學生，本次展出的作品《春畝》（一八八八）（圖三）是以巴比森畫派畫風描寫的田園風景畫。

淺井忠的父親是佐倉藩藩士淺井伊織常明（？～一八六三）。佐倉藩主堀田正睦（一八一〇～一八六四）屬於開明派人士，在佐倉藩導入洋學，淺井自幼在開明的環境下接受教育，六歲起便在藩校學習漢籍及習字，同時在藩內的武學堂學習劍術、馬術等。工部美術學校成立的當年，淺井即進入該校師事丰塔納。

明治初期的一系列作品當中，可以看到淺井對於自然的喜好，他常創作立基於自然景色的風景畫，或者農、漁村的勞動風俗畫。這幅以農村為主題的寫實作品，也是淺井忠初期



圖1 明治14~15年（1881~1882）高橋由一 醋川上的常盤橋 畫布油彩 縱104，橫141公分 東京國立博物館藏



圖2 高橋由一 醋川上的常盤橋 石版畫 山形縣立圖書館藏 引自 <https://www.lib.pref.yamagata.jp/digilib/takahashiyuichi/24.html>

和、遠近法、立體的再現等等，在此時都還是未知的科學技術。日本最初的官方西洋美術教育機關——工部美術學校於明治九年（一八七六）成立，仍然是著眼於繪畫的具體功用，學則中載明「是為大工業之開明，以此從事工部，教育士官。」（註二）但該校招聘的義大利籍教師文森佐·拉古薩（Vincenzo Ragusa, 1841-1927）及安東尼歐·丰塔納（Antonio Fontanesi, 1818-1882），分別教授雕刻和繪畫，



圖3 明治21年(1888) 淺井忠 春畝 畫布油彩 縱84, 橫102.5公分 日本重要文化財 東京國立博物館藏



圖4 淺井忠創作〈春畝〉時參考的照片 引自島田康寬,《日本の美術—明治の洋画—淺井忠と京都画壇》,至文堂,1995。

「美術真說」的演講上,主張日本美術應以狩野派的樣式為主,融合西洋的色彩、遠近法、陰影法創作來表達作者的思想,他並且強烈地批判受中國繪畫影響的文人畫。此次演講中首次使用「日本畫」(註五)一詞,為日本畫定義出明確的方向,也使得復興傳統藝術的運動空前高漲。「日本畫」的形成,可說是來自日本對於傳統文化存續的危機感,因此積極尋求民族的自我認同並企圖整合傳統和近代下的產物。(註六)

代表作。淺井忠參考了明治初期介紹日本風俗的寫真冊,來協助其達成寫實精神。研究者比較了照片和〈春畝〉的構圖,指出淺井作畫時對照片的轉化和整理:畫面的下半部是麥田,中景是並排的樹木及農舍,畫面上方三分之一是天空。淺井參考的照片(圖四)是販售給外國人的日本風俗寫真,著眼於人物活動於農田的風貌:相較於此,〈春畝〉中將空間整理的更開闊疏朗,也使得畫面更具有抒情性。(註三)早春時節耕種麥田的農夫家族、含著水分的麥田、後方畫著農舍、點綴著幾株白梅,令人感受到春日清爽的空氣感,以及和平、充足的喜悅,寫實中又富抒情性。

淺井忠於明治三十一年(一八九八)擔任東京美術學校教授,二年後赴法國留學,常描繪楓丹白露一帶的風光,並逐漸轉向印象派畫風。返國後則在京都擔任高等工藝學校的教授,以京都為創作據點,並成為關西洋畫界領導人。

但維新運動所帶來的急速西化

也開始產生反動,守護日本傳統的國粹主義聲浪高漲,政府的文教政策逐漸傾向傳統美術。明治十六年(一八八三)工部美術學校終於難逃廢校的命運,原因一方面是明治十年(一八七七)的西南戰爭導致日本財政困難,另一方面則是明治十五年(一八八二)美籍研究者費諾羅莎(Ernest Francisco Fenollosa, 1853-1908)的演講「美術真說」中,大力提倡日本繪畫應融合狩野派的傳統及西洋繪畫的研究,呼籲傳統復古,此舉帶給初萌芽的日本油畫發展相當大的衝擊,而博覽會、各種繪畫共進會拒絕油畫參展,就連高橋由一所主持的畫塾「天繪學舍」也面臨關閉。明治二十二年(一八八九)東京美術學校開校,卻僅教授傳統美術而未設置西畫科。

在種種排斥西洋畫的艱困環境之中,淺井忠等八十七名畫家,於東京美術學校創設的同年組織了「明治美術會」,十月並在上野公園不忍池畔的賽馬會館舉行了第一屆畫展(註

四),〈春畝〉即是當時的參展作品。「明治美術會」由高橋由一之子高橋源吉擔任創立委員,意味著交接下一個世代。五年後,六十六歲的高橋由一病逝,隨著他的逝去,日本美術史上最初登場的油畫時代於焉告終。但西洋畫群雄並起的年代,則緊接而來。

「日本畫」

明治六年(一八七三)在維也納萬國博覽會上,日本傳統風格的藝術品獲得好評,是促使日本畫發展的重要契機。如前述,經過一段時間的西化以後,至一八八〇年代油畫漸次沉寂,伴隨而來的是傳統復古的態勢逐漸鮮明。在日本畫的發展中,美國籍美術研究家費諾羅莎扮演了舉足輕重的角色。

費諾羅莎畢業於哈佛大學哲學系,於明治十一年(一八七八)抵日,受聘於東京大學。明治十五年(一八八二),費諾羅莎應傳統繪畫研究團體「龍池會」之邀,在名為

賦予了創造性。

然而，岡倉天心的近代化路線終於引起日本畫舊派和西洋畫家的強力反撲。岡倉天心在明治三十一年（一八九八）辭去東美的職務，橋本雅邦（一八三五～一九〇八）、橫山大觀、下村觀山等人隨之離開，同年創設了「日本美術院」，此後日本美術院幾乎成爲新日本畫的大本營。橫山大觀等人離開東美後，嘗試放棄傳統的筆墨線描，改以色彩暈染爲主，表現光和空氣，被反對者稱爲「朦朧體」，在當時的日本受到嚴厲批評，但卻在明治三十七年（一九〇四）由美國和英國所舉辦的畫展上獲得好評。而朦朧體這種技法登場的背景，和東京美術學校設置西洋畫科，西歐式的油畫表現法再次被重視有關。

本次選展橫山大觀的作品〈雨後〉（圖五），繪於大正八年（一九一九）。從大正至昭和時期的成熟水墨畫表現可以發現，大觀的水墨畫除將物像的形體單純化之外，對於空氣及光影也有更細膩的表現。這或許可以歸功於明治期間大觀對於朦朧體的嘗試。



圖5 大正8年（1919） 橫山大觀 雨後 紙本水墨 縱76.5・橫126.8公分 東京國立博物館藏

京都畫壇

京都畫壇的諸派別，長期以來在經濟、藝術上都有穩定的支援基礎，因此沒有受到根本上的打擊，不若東京畫壇因維新而受到強烈的衝擊。明治十三年（一八八〇）創立的京都府畫學校（後改稱京都市立繪畫專門學校，今京都市立藝術大學），兼容並蓄，設東西南北四宗，廣泛教授漢畫、大和繪、洋畫、文人畫等。東宗屬日本寫生畫、大和繪系統；西宗屬洋畫；南宗屬文人畫；北宗屬狩野派、雪舟一系。該校是京都府的畫家們向京都府知事提出建言，透過募款活動才得以設立的學校。相較於此，東京的美術學校（例如工部美術學校、東美等）是以政府的資金及構想爲中心而設立，勢必受制於政府行政方針，因此在美術制度化的主導權爭論過程中，洋畫、日本畫或新舊派對立等狀況，有別於京都畫壇。（註七）

岸竹堂（一八二六～一八九七），生於彥根藩（今滋賀縣彥根市），繼承了岸派擅長描繪動物的傳統，是近代日本繪畫的先驅。他十七歲開始向京都狩野派的狩野永岳

費諾羅莎和其學生、日本近代美術史上重要人士岡倉天心（一八六三～一九一三）所提倡的日本畫革新理念，在明治二十二年（一八八九）設立的東京美術學校（以下簡稱東美）中付諸實現。東美是繼工部美術學校之後，日本成立的第二所官方美術學校，其後身爲現在的東京藝術大學。該校以費諾羅莎及岡倉天心的思想爲中心，排除西畫，僅教授日本畫、木雕、漆工等傳統美術。繪畫科的第一期學生有橫山大觀（一八六八～一九五八）、下村觀山（一八七三～一九三〇）等人。

東美設立的同一年，洋畫界爲了對抗僅重視傳統美術而忽視西方繪畫的做法並與之抗衡，包含淺井忠在內的洋畫界美術家於是組織了「明治美術會」，宣示洋畫界的大團結，成爲洋畫家與逆境對抗的主要園地。東美創校九年後，始在法國返日的畫家黑田清輝（一八六六～一九二四）之主導下設置西洋畫科。然而，不論是東美的創設或明治美術會的組成，一直以來與產業直接連結的美術，終於被

（一七九〇～一八六七）學習，卻對該派僅重視粉本的傳統感到質疑，所以隔年改師事岸派的畫師岸連山（一八〇四～一八五九），後來成爲岸家養子。

幕府末年的混亂期，岸竹堂一度以描繪京友禪的底稿糊口。明治十三年（一八八〇）京都府畫學校成立，岸竹堂成爲該校教員，並活躍於各大博覽會、共進會，在京都畫壇取得指導性地位，明治二十九年（一八九六）被任命爲帝室技藝員。（註八）

本次展出岸竹堂的對幅作品，兩幅同樣表現月夜裡的景致，〈秋月芒草鈴蟲圖〉（圖六）以泥金表現月亮，顯示出強烈的裝飾性，芒草以墨色表現，枝葉上幾隻螽斯の色調巧妙地呼應了月色；〈月下寒梅雙鴉圖〉（圖七）中的月亮則是以淡墨暈染周圍，將月亮部分留白，白色淡染的遠山山頭呼應著白梅、墨色的梅樹枝幹呼應著烏鴉。以設色風格來看，〈秋月芒草鈴蟲圖〉華麗而〈月下寒梅雙鴉圖〉淡雅，加上螽斯及烏鴉等動物，爲寂靜的夜裡增添了動感及聲



圖8 明治時代（19世紀） 竹內栖鳳 保津川 絹本設色 縱70.3，橫110.3公分 東京國立博物館藏

音。岸竹堂作畫不依賴粉本，從他對昆蟲的描繪可以窺見其高度的寫生技術。

年代稍晚的竹內栖鳳（一八六四～一九四二）是京都畫壇日本畫的代表人物。本名竹內恒吉，生於京都，十七歲進入四條派畫家幸野楳嶺（一八四四～一八九五）門下，明治三十三年（一九〇〇）因巴黎萬國博覽會赴歐洲，廣泛學習透納（J. M. W. Turner, 1775-1851）、柯洛（Jean-Baptiste Camille Corot, 1796-1875）等人的歐洲繪畫，逐步形成自己的畫風。竹內栖鳳初名「棲鳳」，明治三十四年（一九〇一）從歐洲回國後改「棲」為「栖」，可知歐洲的體驗對他的影響。明治四十二年（一九〇九）起任教於京都市立繪畫專門學校，以西洋畫法為基礎的繪畫理念，加入西洋美術的寫實表現，後成為京都日本畫革新運動的推手。

竹內栖鳳作品〈保津川〉（圖八）繪於明治二十三年（一八九〇），保津川自京都府龜岡市流至京都嵐山，沿岸展現不同風貌，是京都



圖7 明治時代（19世紀） 岸竹堂 月下寒梅雙鴉圖 絹本設色 縱160.66，橫64.2公分 東京國立博物館藏



圖6 明治時代（19世紀） 岸竹堂 秋月芒草鈴蟲圖 絹本設色 縱160.66，橫64.2公分 東京國立博物館藏

富岡鐵齋（一八三六～一九二四）被稱為「最後的文人畫家」。（註十）出生於京都，具備國學、儒學、漢詩、佛教經典等教養和學問，他自認為是一名儒學者而非畫家，但八十九年的生涯中作品超過一萬件，反映出

鐵齋的廣泛學識。他的作品具有鮮明的個性，以中國明清繪畫的線條及大和繪的色彩為基礎，發展出以墨色為主體的造型。鐵齋雖以詩書畫為目標，但畫面中的造型特質可說與西洋近代繪畫相通。

明治時期以後，工藝品的發展和各種博覽會產生了密切的關連。明治政府首次參加的萬國博覽會，是明治六年舉辦的維也納博覽會；內國勸

文人畫

明治維新初始時，原幕府的御用畫師狩野派失去立足之地，俸祿和住所等都為新政府沒收，取而代之的是西洋畫和文人畫（亦稱南畫）的盛行。文人畫之所以在洶湧的西化潮流中屹立不搖，是因參加明治新政府的士人階層大多具有漢學素養，而文人畫的表現特質及文化意涵，為知識份子學識表徵。（註九）後來因費諾羅莎對文人畫加以批判，加上中日甲午戰爭日本獲得勝利所激發的國家主義思潮，讓文人畫面臨著嚴峻的挑戰。直到大正時期（一九一二～一九二五），因西洋繪畫的表現主義思潮與文人畫強調個性及自由表現有相通之處，進而獲得畫壇的認同，文人畫也重新獲得評價。

鐵齋曾經親身走訪日本各地，面對實際風景作畫之外，尚繪製文人心目中的理想山水畫，並取材自中國和日本的故事、典籍等，另也繪製風俗畫、花鳥畫等等，題材廣泛而多元。回顧近代日本畫壇，東美的創校乃至於日本美術院的創立、官方的美術展「文部省美術展覽會」的開設等等明治時期日本畫的重要事件中，幾乎不見鐵齋的參與，惟有大正六年（一九一七），八十二歲的鐵齋被任命為「帝室技藝員」，是作為一名畫家與主流歷史有所交集的少數事例，因而許多歷史家以「孤高」、「超俗」形容之。鐵齋親近古代繪畫，研究文人畫、琳派、大和繪等，且對歐洲的繪畫表現也抱持著極高的興趣。與中國羅振玉（一八六六～

一九四〇）、吳昌碩（一八四四～一九二七）等人亦有交流。大正五年（一九一六）的〈大江捕魚圖〉（圖九），S形的河川流過畫面中央，沿岸描繪著人物的活動。畫中人物或捕魚、或划槳、或席地而坐，以大膽奔放且幽默的筆觸描繪漁家生活，可以窺見畫家旺盛的表現力。上方題跋抄錄明代畫家唐寅（號六如居士）的詩〈漁家樂〉。鐵齋特有的大膽筆觸，使土田麥僊（一八八七～一九三六）等畫家將富岡鐵齋和印象派以後的西洋繪畫並列評價，這群受到鐵齋影響的畫家，作品中西洋繪畫和古典南畫的特徵已經渾然合為一體。他們以鐵齋的作品為線索，以脫離現實、確立主觀表現為目標。

工藝美術

明治時期以後，工藝品的發展和各種博覽會產生了密切的關連。明治政府首次參加的萬國博覽會，是明治六年舉辦的維也納博覽會；內國勸

著名的風景勝地，常在文學、繪畫作品中登場。竹內用墨色的深淺濃淡表現岩石質地，淡淡的水流、迷濛的遠景。傳統的日本繪畫對於三次元空間

的表現較為薄弱，多著重於精神性、裝飾性的空間表現，本幅作品脫離了這種傳統，視點甚低、畫面安定，可想像創作時作者曾面對保津川岸的實

際景色寫生，本作品儼然超越了傳統「山水畫」，完全呈現「風景畫」的面貌。



圖9 大正5年（1916） 富岡鐵齋 大江捕魚圖 絹本設色 縱149.5，橫81公分 東京國立博物館藏



圖10 明治26年（1893） 瀧川惣助 畫 富嶽圖 縱64，橫113.6公分 日本重要文化財 東京國立博物館藏

雲。木雕技術加上西洋雕刻的寫實特性，使高村光雲的木雕作品具備了新的面貌。〈老猿〉在芝加哥萬國博覽會上曾獲優等賞。老猿左手握著羽毛，四周亦散落著羽毛，捕捉的是猿和鷲鳥格鬥後的一瞬間。老猿的視線前方似有無限廣大的空間，時間的經過和空間的開拓，這件作品將過去的「動」和當下的「靜」巧妙地結合。

高村準備創作這件作品時，正逢十六歲的長女咲子過世，他在傷痛中投入

這件作品的創作，透過創作而得到療癒。老猿的所展現出來的張力，似乎是作者爲了超脫失去女兒的傷痛，將氣力一刀一刀地都注入了作品中。高村光雲以西洋寫實手法創作木雕，成爲日本近代木雕始祖，門下人才輩出、精英薈萃。今日矗立在東京上野公園的銅雕〈西鄉隆盛像〉同出自高村光雲之手。

另一件同爲重要文化財的〈畫 瑠瑠富嶽圖〉（圖十）是瀧川惣助

業博覽會則於明治十年在上野公園展開。工藝品和浮世繪是西歐人眼中日本美術觀的核心，因此赴外展覽的美術品中，工藝品占壓倒性的多數。當時日本的機械工業未臻成熟，故在明治政府頻繁地受邀或主動參與歐美舉辦的萬國博覽會期間，傳統工藝品成了重要的展示櫥窗，並將之視爲殖產興業政策下的重要一環。本次向日方借展的兩件近代工藝品〈老猿〉和〈畫瑠瑠富嶽圖〉都曾於明治二十六年（一八九三）參展芝加哥萬國博覽會。

〈老猿〉背面板刻著「明治二年十六癸巳春日香橋高邨光雲造」，現被指定爲重要文化財。原名中島幸吉的高村光雲（一八五二～一九三四），出生於江戶淺草，是幕末明治時期具代表性的雕刻家。師事江戶時代佛像雕刻師高村東雲（一八二六～一八七九）學習木雕，後繼承高村姓。明治二十三年任東京美術學校雕刻科教授，翌年改名光

（一八四七～一九一〇）的作品。瀧川出生於下總國・鶴卷村（今千葉縣旭市）的農家，後先經營陶磁器貿易，明治十年在第一回內國勸業博覽會中發現瑠瑠富嶽的魅力，開啓了瑠瑠富嶽的創作。明治十二年（一八七九）研發出畫瑠瑠富嶽法，曾多次參展國內外博覽會並獲各項殊榮，明治二十九年更被任命爲帝室技藝員。他的畫瑠瑠富嶽作品以近似日本畫風格的居多，畫瑠瑠富嶽顏料無法以水稀釋，因此須事先調配許多種濃淡不同的顏色。這幅作品用畫瑠瑠富嶽進行巧妙的暈染，描繪出雲霧間的富士山，表現出柔和的色彩調和。

結語

回顧明治維新以後的日本美術界，在制度和美術環境方面所起的變化，包含從江戶時期狩野派等「家制度」的流派到畫家組成的美術團體、從師徒制私人畫塾到新式教育的美術學校、從書畫骨董到美術工藝、從畫

附表：日本近代美術大事年表

和曆	西曆	記事
文久二年	1862	高橋由一進入畫學局。
慶應二年	1866	高橋由一向英國記者沃格曼學習油畫。
明治六年	1873	高橋由一設置畫塾「天繪樓」。
明治九年	1876	工部美術學校開校。
明治十年	1877	西南戰爭。
明治十一年	1878	費諾羅莎來日。 丰塔納辭去工部美術學校職務。
明治十三年	1880	京都府畫學校開校。
明治十四～十五年	1881～ 1882	高橋由一〈醋川上的常盤橋〉
明治十五年	1882	費諾羅莎「美術真說」演講。 第一回內國繪畫共進會拒絕油畫參展。
明治十六年	1883	工部美術學校廢校。
明治二十一年	1888	浅井忠〈春畝〉
明治二十二年	1889	東京美術學校創校。 明治美術會成立。
明治二十三年	1890	岡倉天心任東京美術學校校長。 費諾羅莎返美。 設置「帝室技藝員制度」。 竹內栖鳳〈保津川圖〉
明治二十六年	1893	芝加哥萬國博覽會，高村光雲〈老猿〉、濤川惣助〈畫瑠富嶽圖〉參展。
明治二十九年	1896	黑田清輝自法國返日，東京美術學校設立西洋畫科。 富岡鐵齋等人組織「日本南畫協會」。
明治三十一年	1898	岡倉天心辭去東京美術學校校長職務。 浅井忠任東京美術學校西洋畫科教授。 日本美術院成立。
明治四〇年	1907	文部省舉辦第一屆文部省美術展覽會。
明治四二年	1909	京都市立繪畫專門學校開校。
大正五年	1916	富岡鐵齋〈大江捕魚圖〉
大正八年	1919	橫山大觀〈雨後〉

工到畫家。日本近代美術的發展過程深受國家政策的影響，政府美術行政也圍繞著「獎勵振興美術工藝品」、「保護古美術」、「確立美術教育制度」等命題展開，透過學校教育、展覽會、獎助等機制介入。

然作家們亦從西方的油畫、日本傳統的狩野派繪畫、大和繪、中國繪畫等探求摸索畫題、媒材及畫法的各種可能性，開創繪畫的新局面。雖然美術史上常視畫家的創作媒材將其定義為「洋畫家」或「日本畫家」，但無論是繪畫或雕刻領域，各種技法、風格相互的受容、影響，實是此時美術界重要的特徵。例如高橋由一先師事狩野派畫家，以此為出發點後轉向創作油畫；竹內栖鳳和高村光雲作品中受西洋美術影響的寫實表現自不待言。而西洋繪畫或西方人士所帶來的新觀點，不只影響了日本油畫的創作，也促進了日本美術的創造與革新。

觀覽展出的八組近代美術品品的同時，不僅可以看出處於新舊交替時

代的作家們對古代美術的傳承，也可窺見他們在不斷改變的環境之中，努力在構圖、技法、題材上另闢蹊徑的軌跡。

作者任職於本院教育展覽處

註釋

1. 佐藤道信，《日本美術誕生—近代日本のことばと戦略》，株式會社講談社，一九九六，頁二十四。
2. 轉引自戚印平，《圖式與趣味—日本繪畫史》，中國美術學院出版社，二〇〇二，頁二六一。
3. 島田康寬，《日本の美術—明治の洋画—浅井忠と京都画壇》，至文堂，一九九五，頁三十七。
4. 戚印平，《圖式與趣味—日本繪畫史》，中國美術學院出版社，二〇〇二，頁二六五。
5. 但「日本畫」和「西洋畫」的相對概念的成立則是明治二十年以後。
6. 北澤憲昭，《日本畫概念の形成にかんする試論》，《明治日本畫史料》，中央公論美術，一九九一。轉引自佐藤道信，《日本美術誕生—近代日本のことばと戦略》，株式會社講談社，一九九六，頁七十八。
7. 佐藤道信，《明治國家と近代美術—美的政治學—》，吉川弘文館，一九九九，頁二八六—二八七。
8. 明治二十一年（一八八八）日本政府為保障工藝美術家，設置宮內省工藝員制度，之後又更名為宮內省技藝員，明治二十三年正式定名為「帝室技藝員」。屬於終身

參考書目

1. 《別冊太陽—氣魄の人—橫山大觀》，平凡社，二〇〇六。
2. 《別冊太陽—近代日本の画家たち》，平凡社，二〇〇八。
3. 山梨繪美子，《日本の美術—高橋由一と明治前期の洋画》，至文堂，一九九五。
4. 島田康寬，《日本の美術—明治の洋画—浅井忠と京都画壇》，至文堂，一九九五。
5. 戚印平，《圖式與趣味—日本繪畫史》，中國美術學院出版社，二〇〇二。
6. 佐藤道信，《明治國家と近代美術—美的政治學—》，吉川弘文館，一九九九。
7. 佐藤道信，《日本美術誕生—近代日本のことばと戦略》，株式會社講談社，一九九六。
8. 制，獎勵範圍包含繪畫、雕刻、金工、陶藝、織品、建築、篆刻、攝影等等，對日本近代美術家而言可謂最高榮譽。
9. 菅介辰，《「日本近代繪畫」展覽作品介紹—兼談日本文人畫的形成與發展》，《故宮文物月刊》第二五二期，二〇〇四，頁四十九。
10. 守屋正彦，《すぐわかる—日本の絵画》，東京美術，二〇〇二，頁九十八。