



# 「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—

展覽地點：嘉義縣表演藝術中心  
展期：九十三年一月十八日至四月十八日

／ 晉介辰

### 一、中國文人畫的傳入

中國的文人畫，一般是指有別於工匠院畫的學者、文人、士大夫在吟詩作文之餘的墨戲。主張不求形似、抒情中逸氣。這種理論從北宋蘇東坡的文人圈而大盛於元。此後繪畫成為文人修養和生活的一部分，詩、書、畫並重的藝術品味，成為中國繪畫的主流。文人畫理論在明末經過董其昌等人的發揚光大，確立文人畫的系譜，定為正宗。這些理論傳到日本，便在日本畫壇掀起一股新風。

日本文人畫約開始於江戶時代的中期，即十八世紀以後。所謂的文人，在中國原指以士大夫為典型，深具儒學教養，集詩、詞、書、畫等才藝於一身的讀書人。但是嚴格的說起來，日本並沒有像中國一般所謂的文人，儒學雖然在江戶時代是幕府藩侯之間的顯學，學習此項學問的，大都是具有武士家族階級有所關聯的士族親屬。而擷取這種中國文人畫風的日本江戶時代畫家，他們的身分卻大都是職業畫

家，經常應邀身赴各地揮毫，藉以謀生。他們的畫作是否可稱為文人畫，至今仍有不同的看法。此外，與文人畫關聯深遠的，在日本另有「南畫」的稱呼。基本上，前者是以身分，而後者是以畫風來加以區分。其中，也有人將著重從技法上模仿，格調較為俗氣的，稱為南畫；而以對中國古典文學藝術的尊崇和修養為前提，講究詩情畫意，格調高雅的，稱為文人畫。但南畫和文人畫的範疇界限不清，也常常混為一體，所以提及日本文人畫流派及畫家時，往往與日本南畫史難於截然劃分。為避免混淆與不必要的紛爭，當我們談及日本的文人畫時，不妨以時人所喜愛的畫風來理解即可。

江戶時代德川幕府在控制國內藩侯與社會局勢之後，便大力提倡文治，尊孔崇儒、廣開官學、印行漢籍。儒學從本來依附的禪林獨立而起，受到朝野敬重，各地私塾大量設置，遂普及民間。此外，德川幕府注重內外貿易，各地工商業財富日增，富足之餘則有閒情欣賞藝

術和外來新鮮事物，新傳入的中國文人畫契合此機，方能落地生根。

另一方面，當時日本國內畫壇的情況，也間接地造成文人畫被接受的原因。當時把持日本畫壇的狩野派和土佐派，都是自十五世紀以來所建立的舊有畫派，經過二、三百年到了十八世紀，做為畫壇主流之御用畫派，已有逐漸淪為形式化的傾向。因此，當中國文人畫的理論和作品傳到日本，猶如為日本畫壇注入了新血，吸引那些不滿現狀束縛的畫家，邁向藝術自由的途徑，並開啓了日本江戶畫壇別開生面的一支新興的派流。配合上述儒學的推行，遍及全日本各藩國，文人畫便迅速地傳播開來了。

直接造成文人畫傳入日本的，可歸納成下列三項要素。

一、黃檗僧人的東渡。黃檗宗的信仰起源於福建黃檗山萬福寺，原是臨濟禪宗之一派。晚明，該寺住持隱元隆琦（一五九二—一六七三）受邀率弟子二、三十人赴日，倍受禮遇，不但受到皇室貴族的歡迎，也曾到江戶謁見德川第四代將軍，獲賜京都宇治土地，因而創建日本黃檗山萬福寺。其寺號規制全依明風，歷代法嗣（住持）也是中國僧侶，總共維持了三代。黃檗宗興盛時，宗門派下，達到千寺，將當代中國最新的藝術和生活方式傳播到日本，帶進了新奇的視覺感覺和有別於以往傳統的新鮮風貌。隨著黃檗僧人的到來，中國書畫也被帶往日本。對當時日本的風雅人士而言，

黃檗宗寺院飄溢著異國情趣的明清風味，加上其間的明清名人書畫，簡直成了文化聖地，或者一處美術館。當時的萬福寺可說是一個中國文化中心，不但深得日本上層階級的支持，也成為日本年輕文化人遊學必訪之地。如江戶南宗山水畫的開山始祖—祇園南海（一六七六—一七五一）、柳澤淇園（一六〇六—一七五八），其所習對象即以黃檗諸師的繪畫為宗。而堪稱日本南畫代表畫家的池大雅（一七二三—一六七七），也是從小就出入於黃檗寺門。這些畫家當有接觸寺中所藏中國書畫和目睹寺僧們親自揮毫的機會。

二、中國畫譜的傳入。江戶時代文人畫的發展，與中國明清時代如《芥子園畫傳》等幾種畫譜的傳入與刊印，有很深的關聯。芥子園畫傳中對於文人畫與南宗畫的記載，已出現合而為一的傾向，或因此故，日人全盤接受這種概念。創作者雖幾乎是職業畫家，不過其中也有部分是出自具有文人趣味涵養的士族階級。能夠享受文人畫趣味的，同樣也是限於具有這種涵養的人士。因此，可以說自從十八世紀以來在日本所盛興的文人畫，是由於有崇尚中國文化的文人趣味做為其流行的背景因素所在。

三、赴日的中國畫家及傳入的作品。當時不少書畫作品主要經由前往長崎經商的中國人攜帶至日本，內容以盛行於清代的南宗畫或花鳥畫為主，日人稱之為「長崎物」，對於日本南畫的興隆有相當大的刺激。這些隨同商人或畫家而被攜往日本的書畫真跡，儘管在數量上



不算少數，然而作品真假交雜，水準參差不齊，但在當時日本學畫者心目中，已是最佳的學習稿本，足以聊塞他們仰慕華風的心願。另有一些畫家渡航日本，這些畫家給予日本畫壇有非常遠大的影響，德川時代的畫史、畫論、隨筆、文集等都可散見相關的記載。其中影響較大的為伊孚九和沈南蘋二人。伊孚九於康熙五十九年（一七二〇）渡日，居住在長崎二十餘年，頗受日人推重，日本二大南宗山水畫家池大雅、與謝蕪村亦私下學其筆墨風韻；沈南蘋於雍正九年（一七三一）渡日，雖僅居住兩年的時間，其門下繁衍眾多，在日本形成了以寫生畫著名的「南蘋畫派」。這些在明清時期渡日的中國畫家們，是當地士人名流爭相叩門學習的對象。

到了十九世紀初年，性質上還算是符合士夫立場的繪畫能手，有身為紀州藩儒官的祇園南海（一六七六一一七五一）以及大和郡山藩重臣的柳澤淇園（一七〇六一一七五八）他們的畫風感覺新鮮，引起了社會上和繪畫界的廣泛注意。不過，事實上他們所擅長的其實是習自長崎畫派的人物花鳥，充其量只是留下代表文人喜好主題之一的幾幅墨竹畫而已。稱得上真正的畫家是指活躍於關西地區的彭城百川、池大雅（一七二三—一七六七）與謝蕪村（一七一六—一八三三）等人，由真實的自然觀察和隨意的描繪技法，而產生出詩趣橫溢的畫風。儘管他們作品所呈現的是屬於表現文人理想境界的水墨山水，但畢竟是參考流傳於日本國內的明清

畫作與書籍版本，再加上經過自己摸索的獨學所成，未免出現有皮無骨的現象。

自從大雅、蕪村等確立了日本文人畫地位之後，在日本各地都出現了不少追隨者，湧現了許多優秀的畫家。特別是一八一〇—一八四〇年間，京都、大阪一帶，岡田米山人、浦上玉堂（一七四五—一八二〇）、青木木米（一七六七—一八三三）、田能村竹田（一七七七一—一八三五）等富於個性的畫家相繼爭雄，形成日本文人畫的黃金時期。另一方面，在江戶出現谷文晁（一七六三—一八四〇）、渡邊華山（一七九三—一八四一），他們將清朝畫家沈銓（沈南蘋）的寫實作風和西洋畫風揉合一起，與關西文人畫派並立。

其實，日本的文人畫派只是繽紛的江戶畫壇上的一支盛行的流派，它與同時期的傳統大和繪、西洋畫風影響下的寫實派，以及民間的浮世繪等畫派同時分庭抗禮，可謂是徹底的在野藝術。不過日本文人畫在創作上卻相當自由，與中國在性質上不甚相同。因此，日本江戶文人畫中的山水畫，其場面雖不如明、清大家的宏偉瑰麗，筆意也缺乏才氣功力，但不拘於形式，荒率空疏中，還能得業餘畫家具有的澹逸境界，其發展有如明清繪畫的支流，又似明清正統派的旁系，意義上是追隨明清南宗畫，本質上卻能自闢蹊徑，與明末遺民畫家、揚州八怪等遙相呼應。

## 二、日本明治畫壇與南畫的消長

一八五三年美國海軍司令培里率領艦隊，打破了日本鎖國政策，德川幕府畏懼西方蒸氣軍艦的威力，接受對方要求，進行交易，在貿易和司法上都給予美國及歐洲諸國優惠待遇。這時許多人都主張日本應該接受西化，以免和亞洲諸國一般淪為西方國家政治和經濟下的殖民地。一八六七年，掌權兩百六十年的德川政府（一六一五—一八六七）終於崩潰，江戶時代結束，最後一代將軍還政於天皇，應運而起的明治政府，如何快速吸收歐洲文化以及科學技術，成為當務之急。「明治維新」對日本而言是歷史上的一大轉捩點，無論在社會形態或政治制度上都發生了重大的變化。一八九四年，中日甲午戰爭，中國戰敗，割讓台灣，日本氣焰高漲。一九〇五年日俄戰爭又戰勝，接著佔領朝鮮半島，控制中國東北，日本這種快速的轉型，更增加其稱雄亞洲的自信心。

在日本所謂「明治維新」的時代中，所有的社會機構產生了劇變，西洋文明物彷彿怒濤般洶湧而來，成為時代的新寵，舊社會的一切隨之遭受摒棄，價值觀出現了極大的變化。如「廢佛毀釋」、輕視舊有傳統、全面接受西歐諸國之制度、學問、技術等文明，都是當時文化現象的呈現。日本繪畫的發展在進入明治時代以後，以往活躍於江戶時代並長期擔任德川幕府御用畫師的狩野派呈現頹敗沒落，畫壇一時陷入低迷狀態。儘管新時代的到臨，初期依然維持不變的頹勢。當時的畫師生活困頓，如後來活躍於明治期日本畫再興運動的狩野芳崖也

曾從事陶瓷器、漆器的底圖繪製工作，而橋本雅邦則畫一枝一錢的外銷扇，川端玉章則從事過繪製印刷版的底圖，京都四條派的幸野棟嶺則描繪友禪的底圖等，藉以維持基本生活開銷，境遇窘困。這些大環境的變革，也帶動了美術界的變貌。

整個明治時期（一八六八—一九一一）的畫壇，可說是一個多彩多姿的局面。舊有畫派一方面苦心經營、維護傳統，另一方面由於新媒材、新技法與新觀念的引進，面臨空前未有的極度挑戰。在明治初期，畫壇上唯有西洋油畫與南畫（文人畫）受到青睞。尤以西洋畫的活動與表現最受注目。雖然在江戶時代末期就有略帶西洋風格的畫家，可是這些畫家是以日本畫的題材直接移植到西洋畫的畫材上而已。明治以後的西洋畫家，在歐洲人士的指導下，重新回到「原點」吸收西洋畫的精華，來創造日本西洋畫。油畫為文明開化的象徵之一，其流行可視為理所當然。

而日本舊有傳統畫派中的狩野、土佐、住吉等諸派，自江戶末期起即趨於衰頹沒落，此時惟有南畫碩果僅存。明治初期，南畫之所以受到歡迎，是因為參加明治新政府的士人階層，出身大都具有漢學教養，而南畫獨具的表現特質與帶有知識性的文化意涵，自來也為知識份子學識的表徵之一，因而得以得天獨厚地延續風行。

當時居住在東京的文人畫家，有曾經滯留中國，師事清代畫家胡遠的安田老山（一八三



○一八八三)、率先研究西洋油畫的川上冬崖(一八二七—一八八一),以及野口幽谷(一八二七—二八九八)、瀧和亭(一八三〇—一九〇一)等。另有出身於山形縣的菅原白龍(二八三三—一八九八)、私淑鄭板橋的女性文人畫家的奧原晴湖(一八三七—一九一三)、栃木縣的田崎草雲(一八一五—一八九八)等都是知名的南畫高手。在京都方面,則有日根對山(一八一三—一八六九)、中西耕石(一八〇七—一八八四),以及繼承田能村竹田的田能村直入(一八一四—一九〇七)、高久靄崖門人的谷口靄山(一八一六—一八九九)等名家。另外,九州的帆足杏雨(一八一〇—一八八四)、平野五岳(一八一—一八九三)也以南畫揚名於世。

明治十年代,正是日本文明開化風潮達到鼎盛的時期,卻也是日本傳統美術得到再生,並確立近代日本畫成立的一個轉化期。令人稱奇的,是其發展的契機竟是明治六年(一八七三)在維也納舉行的萬國博覽會上,日本傳統的美術獲得歐洲人極力讚賞所致。

經過十年的西化運動,到了一八八〇年代,美國人費諾羅沙(Earnest Francisco Fenollosa,一八五三—一九〇八)的訪日對日本畫壇造成很大的衝擊。他於一八七八年應日本文部省之聘請,到東京帝國大學講授哲學和經濟學。由於酷愛美術,曾於一八八二年在淺草東本願寺第三回觀古美術會上,以「美術真說」為題發表演講,針對當時日本美術界的趨

向(日本畫衰退、西洋畫抬頭),批評文人畫(南畫)與西洋畫的不足,並且慷慨陳詞地論證日本美術比西方美術優秀,極力讚揚日本美術之美,繼而滿腔熱情地呼籲保護和復興日本傳統美術。此舉喚起日本人對文化財之重視,並誕生了「日本畫」之說詞。在近代激進西方化的潮流中,費諾羅沙在日本自我文化的認同過程中,占有重要的地位。除了費氏的批評之外,其弟子岡倉天心(一八六二—一九一三)也扮演了很重要的角色。岡倉生於橫濱的一個藩士家庭,他在就讀東京大學文學部期間,即同費氏共同進行中國美術典籍的學習,並開始幫助費氏從事日本美術研究工作。畢業後更進入文部省,繼續和費氏進行日本古代美術的調查與研究,前往奈良、京都做實地探訪。一八八四年與費諾羅沙組織鑒畫會,在全盤歐化的潮流中,他主張保護和發展日本的傳統美術,試圖立足於狩野派繪畫,兼取各派,並採用西方繪畫寫實手法,創造出新日本畫(與所謂「東洋畫」或「膠彩畫」相關頗為密切)。一八八六—一八八七年間,他與費諾羅沙,作為美術調查委員前往歐洲和美國考察。回國後致力於東京美術學校的創設,同時創辦美術刊物《國華》。他與費諾羅沙共同指導明治前期的美術運動,促使近代「日本美術」之革興。他當時就被稱為「明治維新的先覺者」,明治二十二年(一八八九)費諾羅沙和岡倉天心共同創設「東京美術學校」,一八九〇—一九八八年間任東京美術學校校長。內設日本畫科、木雕科、

金工科、漆工科，都屬於傳統美術的範疇之內。

在他們兩人攜手提倡下，出現了一股重新找回日本文化認同的氣氛，自傳統的琳派、大和繪等的主題與風格中，積極地採納西方的透視與立體效果，接著東京美術學校創立，培育出一批如橫山大觀等畫壇精英，新日本畫於焉誕生。此舉促成日本繪畫的近代化，向前邁進一大步。相對地，也導致原本佔有優勢地位的南畫，陷於迅速沒落的境地。

日本時當明治維新，諸多文明制度仿效西洋諸國，在攝取西洋文明極力「歐化」的同時，也是從長久以來在中國文化陰影解脫出來的一個手段。當時代表中國傳統文化的儒教和漢學，被認為是阻礙日本文化朝向獨自性發展和文明化的因素，所以導致代表中國文化的南畫受到排斥。

南畫在明治初期雖曾風光一時，但其後受到費諾羅沙嚴厲的批判，被認為不具美術的資格，因此陷入短暫的頹微期。不過，到了中日甲午戰爭以後的明治三十年代（一八九七—一九〇六），卻有復興的前兆。日本在對清戰爭勝利之後，即以「東洋盟主」而自恃。當日俄戰爭獲勝之後，日本更是一躍而起，自認成爲身列歐美列強之一，同爲世界級的一等強國。日本國人在戰爭中找到自信，逐漸發展成自傲的意識，在此國粹主義的擴張上，他們也開始對於日本美術的特性提出獨立性的論點，認為堪與西洋對峙。此時，他們一反之前的盲目崇

洋，轉而抗衡西洋並亟思如何超越西洋。中國文化可謂東方文化的淵源，南畫之所以再次受到認可，與日人藉此與西方文化抗衡，並顯示出日本美術的優越性，恐是其覬覦的目的。當時東京出現了日本南畫會的組織，參加會員中有小室翠雲（一八七四—一九四五）、松林桂月（一八七六—一九六三）、小坂芝田（一八七二—一九一七）、山岡米華（一八六八—一九一四）等人。而京都方面也創立了日本南畫協會，田能村直入和富岡鐵齋是當時最活躍的畫壇人物。

一九一〇年代的大正時期，南畫出乎意料地作爲近代美術再次受到肯定。不過，關於其起因，除上述的時代背景因素下，大多數者認為是受到一九一〇年代後期印象派的影響所致。在二十世紀初始的西洋，原本以寫實寫生作爲主體的繪畫，轉而形成立體派（Cubism）、表現主義等新的繪畫動向，在日本康定斯基（一八六六—一九四四，抽象派之先驅）和表現主義（殊不管其原本的意義是否獲得了正確的理解）也很早即受到介紹，尤其表現主義一語在短時間內就廣泛地受到使用。當時有位東京美術學校教授大村西崖（一八六八—一九二七），在初始他與費諾羅沙、岡倉天心同樣，認爲藝術的價值在於寫實，對於文人畫雖展開激烈的批評。不過，後來竟急速地傾心中國繪畫，使得其主張有了一百八十度的大轉變。在其《文人畫之復興》的論著中，也以表現主義爲根據，提出文人畫價值的再研究相



當於復興的說法，認為文人畫的追求，與表現主義之精神性的表達有相通之處。此意味著東亞美術界也想藉著西洋理論來確立其形式，用以回歸自我傳統，重新認識原已喪失的自主性。他對文人畫的藝術特點、畫家的身份及歷史淵源作了深入的研究。他甚至在大正七年設立了一個叫做「又玄畫會」的文人畫會，自己也興致勃勃地操筆畫起了文人畫，而且與中國的畫家、學者以及收藏家等，展開了密切地交流往來。不過，大正年間雖然興起一陣研究文人畫風潮，但畢竟難以力挽狂瀾，除了富岡鐵齋（一八三六—一九二四）這位能夠精通詩書畫於一身，被稱為日本最後集大成的文人畫家而受到各方肯定，似乎再也找不出堪與比擬的傑出南畫家了。

富岡鐵齋一生以學者為己任，博學多識，喜好收藏奇書異畫，尤喜旅遊。足跡幾乎遍及日本全境，力行「讀萬卷書，行萬里路」的宏願。在繪畫上，他主要靠自學，揉合了日本水墨畫與中國明清文人畫樣式，筆墨奔放而渾厚深邃。他的書法受中國書家鄭板橋、金農、何紹基等影響，怪誕多變，拙中藏巧。富岡鐵齋主要活躍於風起雲湧的明治時期，但他的思想和藝術都不屬於新時代。他的思想不合歐化潮流，而基本上屬於儒家體系。他的繪畫也與新崛起的油畫和日本畫異趣，而力追中國文人畫精神。

總而言之，日本的南畫家除了吸收融會了中國文人繪畫的形式與精神，也創出了他們自

己的精神面貌。日本文人畫在近代文化史中可說是加深中日文化關係的一條紐帶。他們在把握中國的文人畫時，對漢學、漢詩、中國繪畫理論都下過一番功夫，他們不僅能充分理解中國明清文人畫之要諦，更能在消化日本古典藝術的基礎上充實其精神和技法，留下了不少優秀作品。

此次展出的畫作中，有十五件是由鴻禧藝術文教基金會典藏的日本畫作中精選而出，再加上由王一方先生捐贈給故宮的一幅作品。內容主要是傳統南畫風格與經過融合改進後的日本畫。傳統南畫風格中，如田能村直入的〈山水〉，瀧和亭的〈荷〉，帶有文人詩書畫一體的趣味。此外，熊谷直彥的〈富士山〉，使人一看就是日本的象徵。也有赴法考察，體會西洋畫法的畫家，如渡邊省亭的〈猴〉，靈秀中帶有逼真寫實的風貌。相對於此，傳統深厚的京都地區所發展出來的日本畫，卻多以圓山派為基礎，例如川端玉章、橋本關雪，都是其中的代表。這些關西地區的日本畫畫家，擅長結合原來圓山派較為柔和的筆致與新日本畫對三度自然空間描寫的要求，並常常呈現出帶有南畫意境的畫面，形成一種能夠代表京都特有文化淵源的新日本畫。此外，畫家中結城素明、松林桂月等，曾來台擔任繪畫審查工作，又如石川欽一郎，更是台灣西洋畫的啟蒙人，許多台灣前輩畫家曾受教於他。

### 三、展覽作品解說明治繪畫單幅說明



青山松柏圖

帆足杏雨(1810-1884)  
絹本設色 縱33.5cm 橫33cm  
日本明治時期  
鴻禧藝術文教基金會藏

題：「端硯潑來方氏墨，晨窗試把兔毫濡。新正何以祝吾壽，先作南山松柏圖。戊辰（一八六八，明治元年）新正。遠」。鈐印四「聽秋」、「致大」、「聽秋」、「杏雨詩畫」。

帆足杏雨（一八一〇—一八八四），名遠，字致大，幼名熊太郎（之後改名庸平），號杏雨。生於九州大分縣，豐後戶次之富戶。從小就對南畫懷抱著極大的興趣。年七歲，田能村竹田（一七七七—一八三五）曾至其家贈書「富春堂」匾額及畫。杏雨後赴京都，習畫於竹田及浦上春琴（一七七九—一八四六），之後也求史、詩學於廣瀨淡窗（一七八二—一八五六）、帆足萬里（一七七八—一八五二）、賴山陽（一七八〇—一八三二）諸人。但最重要的還是跟竹田學到了畫技、學習法和文人的風範，步上了南畫家之途。一八四五年應御詔承製大畫。幕府末年至明治初期年間，更是畫名遠播，嘉永元年（一八四八）曾以山水圖二幅獲天皇御覽。明治六年（一八七三）其作品獲選代表日本於奧地利舉行的萬國博覽會中展出。杏雨對九州大分地區南畫的推廣，占有舉足輕重的地位。

畫面的構思及使用毛筆的技法，都承繼中國十四世紀以來的文人畫法，可見兩國繪畫的關係深遠。文人追求一片無憂無慮的田園生活，就像畫面般寧靜無塵的世界。在畫風方面，結構嚴謹的岩山聳立，構成緊密的畫面，另一方面用微妙變化的細穩墨線來構圖，畫風上所呈現的是非常典雅、靜謐的世界。這樣的畫法在日本的南畫史上也是相當特出的。



### 田能村直入（一八一四—一九〇七）。

文化十一年（明治四十年）生於九州大分。幕末、明治間的南畫家。號直入、小虎山人、笠翁、青椀漁老、飲茶庵主人等。字願絕。雖活躍於九州，明治初年赴京都，此後以該地為中心，展開藝術生涯高峰。明治年間參與京都府立畫學校之設立，後就任校長之職。為籌經費，曾至各地巡視，舉辦畫會，收益盡捐學校，畫藝、人品皆為眾所崇敬。積極參與日本南畫協會活動，畫藝廣泛，留下不少山水、花木草、人物、鳥獸等作品，與富岡鐵齋等同為明治南畫界的畫壇前輩。明治四十年歿，享年九十一歲。

高高的樹旁，道路上有座茅亭，對岸可以觀賞到被雲霧遮攔的瀑布，畫家用水墨不同的層次來表達山林，這樣的景致和中國的山水畫，完全一樣，在日本就稱為南畫。

題：「雲林倪老本高士。晚年筆墨最清新。喜寫寒林短亭局。實覺一層具精神。後人往往多倣此。只得其形未得真。余亦深嗜

### 山水

田能村直入(1814-1907)  
絹本設色 縱142.5cm 橫35cm  
日本明治時期  
鴻禧藝術文教基金會藏

畫山水。兼真山水兩相親。長探雲嶂煙樹去。又尋春花秋月辰。其景雖美多俗客。醉歌狂舞易生塵。山居養老逢梅霖。幽靜清閑適此身。絕無一事及名利。獨甘福壽自天臻。午睡醒來夢未醒。開眼嫩綠露華頻。忽然思起淨清願。初□初夏勝殘春。綠蔭即是真景主。寒林即是畫圖賓。賓主相交助吾樂。何辨真人與畫人。嘗觀倪雲林畫，皆擬其筆墨也。傾者觀董太守法倪畫者，甚得其真，因學其法寫之。不知果得其意乎否。故題長篇補畫之不足處云。皆上□脫後人二文。明治三十五年（一九〇二）壬寅夏日。八十有九翁。直入道人於洛東畫禪堂」。鈐印：「山居之印」「翁居士」。



富士山是日本國的地標，歷代畫家以之入畫，不計其數。本幅簡單的山造型，近景高高的大樹，用重墨，再用輕墨襯托天空的雲煙，對比出一片白雪的山頭，使人有高山在望的感覺。整幅畫輕靈的氣氛，正是日本藝術的一種特色。

熊谷直彥（一八二八—一九一三）。本姓山本、幼名藤太郎、字篤雅丹治直彥、熊谷兵衛，亦稱季彥。號表魚袋居，蟬聲流蔭草堂、又號蓮生亭。京都人，生於文政十一年，為上加茂祠官—山本季金之子。十四歲入岡本茂彥之門習畫業，三年後遂成一家。其後為藝藩京詰衣文方熊谷左門之養子。明治二十七年四月任帝室技藝員，歿於大正二年，享年八十六歲。



### 富士山

熊谷直彥(1828-1913)  
絹本設色  
縱42cm 橫30.5cm  
日本明治時期  
鴻禧藝術文教基金會藏

款：直彥。鈐印二「八十三翁」「直彥」



瀧和亭（一八三〇—一九〇一）為活躍於江戶末期至明治年間的畫家，名謙，字子直，號和亭。江戶（今之東京）人，初學大岡雲峰，師歿後遊長崎，入祖門鐵翁門下，精研六法，安政元年曾入仕江戶幕府。終生奉行並提倡「書畫同源」之說。擅長線描畫，尤以色彩纖細的花卉著稱於世。明治六年（一八七三）於維也納萬國博覽會獲得獎牌，其後曾多次參展萬國博覽會及日本國內的勸業博覽會，廣受歡迎與好評。不過，他終生不曾辦過個展，努力鑽研書畫研究，晚年獲頒帝室技藝員，傳世作品極多。也是著名的美術教育家，培養出不少藝壇後進。

月圓下的荷花，迎風微動。荷下的螃蟹也在泥淖裏活動。畫法雖是寫意，畫家在天空

地面也很用心地描繪，畫出了一派真實的空間感。這是不拘泥於單純的水墨畫法。

#### 荷

瀧和亭(1832-1901)  
絹本設色 縱151.5cm 橫54cm  
日本明治時期  
鴻禧藝術文教基金會藏

題：金風瑟瑟蓮房老，正是橫行得意秋。己卯（一八七九 明治十二年）一月寫於耕香草堂。和亭。  
鈐印三「臣謙私印」「蘭田」「怡情幽鳥名華」



小室翠雲（一八七四—一九四五）明治至昭和初期的畫家。群馬縣館林人。本名貞二郎。師事田崎草雲學習南畫，於「日本美術協會」大放異彩。其後創設日本南畫院，成為南畫界之重鎮。帝室技藝員。昭和二十一年歿。享年七十。

明治十二年，由鹽田真等當時財政界之有識之士，在東京上野不忍池畔的辯天堂龍池院所集結而創立了「龍池會」，以復興傳統美術、鑑定古美術品及舉辦觀古美術會為目的。此會到了明治二十年改稱「日本美術協會」，成了繼承日本古來流派的保守系畫家集團。

畫小園的一角，白蝶飛舞，嫣紅姹紫的雜花，色彩顯出秀麗的田園，畫家以輕鬆便捷的手法就畫出了纖細而小巧的美，十分可愛。



菜花十里圖

小室翠雲(1874-1945)  
絹本設色 縱129cm 橫32cm  
日本明治時期  
鴻禧藝術文教基金會藏

題：「傳餉重何去。春風吹袂輕。菜花黃十里。郵寺午鐘鳴。  
翠雲道人并題。」。鈐印二「貞二郎」、「翠雲」。



渡邊省亭（一八五二—一九一八），出生於東京都。舊姓是吉川，本名義復。通名是良助、政吉。十五歲時師事菊池容齋，初以承繼師風見長，其後以歷史畫以及加入西洋筆法的花鳥畫為得意之作，於各種展覽會中博得嘉譽。省亭同時也是知名的插畫家。他嘗為坪内逍遙（一八五九—一九三五）所翻譯的莎士比亞作品繪製插畫。特別是山田美妙（一八六八—一九一〇）的小說《蜘蛛》中所繪的插畫相當的有名。女主角以裸體的姿態和武士面對面的插圖在當時也成為了一個話題。當時引發日本內務省的裸體畫取締命令，開啓了明治時期裸體畫論爭的先河。渡邊省亭同時也是日本畫家留學法國的先驅者之一。留法的時間是由一八七六年（明治九）到一八七八年（明治十一）共三年餘。在明治繽紛多彩的東京畫壇中，他不屬於任何畫派組織，為花鳥畫開創出新生命的呈現。



#### 猴

渡邊省亭(1851-1918)  
紙本設色 縱122cm 橫30.2cm  
日本明治時期  
鴻禧藝術文教基金會藏

款：省亭。鈐印一「省亭」

此幅描繪兩隻席地而坐的猴子，畫家用寫意的筆法，用幾片墨大體把頭手身軀畫出，再加上尖細的小線條來畫出絨毛的細毛，對於猴子皮毛的質感及身軀的立體感，表現得十分真切。



松林桂月（一八七六一—一九六三），（明治八一—昭和三八）是日本近代南畫具代表性的作家之一。山口縣人，本名伊藤篤。明治二十六年上京，入野口幽谷（一八二七—一八九八）門學南畫，師歿後獨學自通，畫業益精。參加「日本美術協會展」得獎，漸受畫壇矚目，其後以南畫之實力者，地位崇高。進入昭和期後，畫風更加充實，以其纖細獨特之水墨線條，享譽畫壇。明治三十六年成為東京南宗畫會委員，曾在文展中受獎，之後也成為帝展的審查員。昭和七年（一九三二）成為帝國美術院會員，也曾任日本美術協會理事長和日展理事。戰後對以南畫界長老致力於畫壇的復興，功績甚大，於昭和三十三年獲授文化勳章。

台灣自第二回台展以來，許多日本著名大師都曾被邀為評審委員，這次展件中的松



林桂月和結城素明、荒木十畝都是其中的畫家。  
此幅以緩和的寫意畫法，畫出平靜的鳩鳥，配上優雅的梅竹，一種寧靜的氣氛充滿畫面。

梅花竹鳩圖

松林桂月(1875-1963)  
紙本設色 縱129.5cm 橫32.6cm  
日本明治時期  
國立故宮博物院藏(王一方捐贈) 國贈25241

題：「竹瘦而壽。梅寒而秀。桂月山人」。鈐印二  
「子敬」「桂月」。



川端玉章（一八四二—一九一三）。京都人，本名滝之助。幼時隨漆器蒔繪師的父親開始習畫，後來師事圓山派的中島來章（二七九六—一八七二）。幕府末年，到江戸從高橋由一學習油畫。自明治十年（一八七七）之第一回內國勸業博覽會開始，數度獲得各種獎項，明治二十九年成為帝室技藝員。東京美術學校創設之初，以圓山派寫生好手受推舉為教授，自明治二十三年至大正元年任教該校。退休後，並於明治四十二年創設「川端畫學校」，終生培育不少畫壇英才。第一回文展開始任審查員。他在圓山派寫生的基礎下，融入近代的感覺，有別於京都派瀟灑的作風，強調實在的線條與鮮明濃厚的色調。



#### 紫藤花鳥

川端玉章（1842-1913）  
絹本設色 縱127cm 橫50cm  
日本明治時期  
鴻禧藝術文教基金會藏

此幅以輕巧俐落的筆觸和色彩畫出紫藤花，來了一隻小鳥，注視著下方一道流水，畫面雖簡易，小鳥流水紫花，顯出了玲瓏詩意的空間。

近景是叢樹成林，遠方則是兩峰並峙，一橋橫跨。再加上又高高的山峰層層疊疊。山已無翠綠，樹葉也漸凋零，畫家用的是急促的筆調，顯然秋聲已經在耳邊了。

結城素明（一八七五—一九五七）生歿於東京。本名是貞松。師學於川端玉章，並畢業於東京美術學校。明治三十三年（一九〇〇）與平福百穂、石井柏亭等結成無聲會，提倡自然主義，大正年間與吉川靈華等創立金鈴社，獎勵研究。他活躍於「文展」和「帝展」，很早就將西洋畫的手法帶入日本畫的創作之中。大正十四年（一九二五）時成為帝國美術院會員，之後更成為帝國藝術院會員及日本藝術院會員。自明治三十五年（一九〇二）起任教於母校的東京美術學校，直至昭和十九年（一九四四）以名譽教授退休，提攜後進不遺餘力。

按，所謂「帝展」是為東京帝國美術院

模仿法國美術沙龍的規範所創設，全名為「帝國美術院展覽會」。「帝展」的前身為「文展」，即為「文部省美術展覽會」，是由東京美術學院向文部省建議，於一九〇七年設立的日本第一個官辦美術展覽會。至一九一九年，帝國美術院正式成立，文展正式改制為帝展，並推出首次帝展。在當時帝展所召集的審查委員，均是日本畫壇的領導人物，象徵著大日本帝國的美術威望與最高權威。



山水

結城素明(1875-1957)  
紙本水墨 縱131cm 橫33cm  
日本明治時期  
鴻禧藝術文教基金會藏

款：素明。鈐印一「素明」



古拙的線條，勾勒出山林人物，配上大青綠的山巒畫法，鮮豔色彩，非常搶眼，看來果真是雲霧裊裊，青山在望，不得不讓人有走近仙山的境界，一睹其中奧妙。

橋本關雪（一八八三—一九四五），明治十六年生於江戶，昭和二十年沒於京都，本名關一。父親為舊明石藩的儒者，因此其漢學根底深厚。早年學於竹內栖鳳的畫塾「竹杖會」，之後則研究中國和日本的古畫。畫風豪放華麗，輕妙纖細，格調高雅，深具文人畫風範。大正五年第十回的文展以〈寒山拾得〉，翌年第十一回文展以〈倪雲林〉兩年接連獲特選獎。昭和九年成為帝室技藝員，隔年成為帝國美術院會員。曾多次訪問中國和歐洲。之後，以提倡新南畫和新古典主義的古典復興為職志，並因之對近代日本畫壇給與嚴厲的批判，終於與近代日本畫壇漸行漸遠。著有《關雪隨筆》、《南畫道程》



#### 蓬萊仙圖

橋本關雪(1883-1945)  
絹本設色 縱126cm 橫28cm  
日本明治時期  
鴻禧藝術文教基金會藏

款題：「關雪外史寫於大字山下草廬」。鈐印：「關雪」。鑑藏印二「日暖風和」「白沙村藏」。

等書。代表作為〈玄猿〉、〈進馬圖〉等。同時，他也是位有名的古美術品收藏家。



三尾吳石（一八八五—一九四六）。東京都出身。師大橋翠石。與其師同以畫虎享名。本名秀太郎。學京都四条派。東京勸業博覽會中以〈猛虎〉獲賞，又曾以〈寒風猛威〉、〈村芝居〉入選日本美術協會展，畫名頗高。任「日月會幹事異畫會」、「浦和土曜會」之會員。昭和二十一年歿。享年六十一歲。

母老虎注視著前方。兩隻乳虎正依偎在旁。雌虎的兇猛從眼神中可以看出，畫家也在姿態上表現了母子一體的情懷。



猛虎愛兒

三尾吳石(1884-1946)  
絹本設色 縱126cm 橫45cm  
日本明治時期  
鴻禧藝術文教基金會藏

款：吳石作。鈐印一「吳石」



#### 朝陽雞鳴

荒木十畝(1862-1918)  
絹本設色 縱123cm 橫50cm  
日本明治時期  
鴻禧藝術文教基金會藏

款：明治戊戌（一八九八）冬  
日。十畝。鈐印二「木悌  
之印」「十畝畫師」

荒木十畝（一八七二—一九四四）。舊姓朝長，本名悌二郎。長崎出身。畫學受教於荒木寬畝（一八三一—一九一五），後成其女婿。明治三十年創立日本畫會。擅花鳥畫，曾獲選文展、帝展。明治四十三年，日英大博覽會中以「初夏」獲金牌。日本藝術院會員。

與中國畫家來往頻繁，一九二二年陳衡恪應荒木十畝電邀，帶著自己和好友齊白石等人的作品，赴日本參加「中日聯合繪畫展覽會」，日本拍攝了陳衡恪與齊白石的作品和生活剪影，在東京藝術院放映，其畫被搶購一空，其中齊白石之〈杏花〉首次為海外

藝術家賞識。此外，他也曾來台灣擔任美術展覽的審查員。

旭日東昇，半掩半映於空中，公雞引頸高鳴，旁邊的母雞帶著小雞在草的尋覓食物。一幅鮮麗的色彩，襯托出一日之晨的快樂希望。



鈴木華村（生卒年不詳）為「容齋派」始祖—菊池容齋（一七八八—一八七八）的門生。此派以狩野派為基礎，探求古今諸派畫蹟，並很早即研究西洋畫法。擅長應用西洋技法並將之巧妙融合於傳統日本繪畫之中。特色與京都四條派頗有近似之處。同門名家輩出，如松本楓湖、三島蕉窗、渡邊省亭、今村紫紅等人都各具特色，獨擅一方。

日本畫家的水墨渲染工夫，非常細緻，這幅畫對於月色的朦朧之美以及月夜下的蘆葦，都描繪得相當周到。五隻野兔為月光照射所引起的神情，也為畫家所注重。

月兔

鈴木華村  
絹本設色 縱123cm 橫50cm  
日本明治時期  
鴻禧藝術文教基金會藏

款：己亥（一八九九）春日。華邨。鈐印一「華邨」



池上秀畝（一八七四—一九四四）本名國三郎。長野縣人。師事荒木寬畝。自大正五年起連續三年獲得文展特選。在開始於八年的帝展中，為「無鑑査」。昭和八年任帝展審查員。擅長山水、花鳥。一九一六年獲第十回文展特選。

蘆葦已轉枯黃了，這是秋已到來。綠頭鴨隨著流水自由飄浮，好一派自在。構圖上以之字形的水流來展現畫面的深度，也用前深後淡的色彩來描繪秋日的蕭瑟。

#### 蘆汀遊鴨

池上秀畝(1874~1944)  
絹本設色 縱130cm 橫41cm  
日本明治時期  
鴻禧藝術文教基金會藏

款：秀畝。鈐印二「傳神  
洞主」「秀畝」

石川欽一郎（一八七二—一九四五），日本靜岡縣人，中學時代開始學習英語、南畫、日本畫。一九〇七—一九一六年間首次來台任陸軍翻譯及國語學校美術教師，一九二二年二度來台，任教於國語學校改制後的台北師範學校，培養不少台籍畫家，如藍蔭鼎、李澤藩等，並任一至五屆台展審查員，一九三二年返日，為台灣西畫重要之啓蒙者。曾加入「明治美術會」、「巴會」，多次入選「文展」，在台推動「七星畫會」、「台灣水彩畫會」，指導「台灣繪畫研究會」，這些都是台灣當時主流繪畫活動，往後帶給造就前輩畫家影響更是深遠。

石川欽一郎接受正統英國水彩畫技法，奠定其在日、台畫壇的地位，喜好周遊列國、勤於寫生的他，以田園山水為題材，以精、粗流利的筆法，採用明度、彩度較高的色彩，從其作品中就可感受到歷歷入目的氣息。

此兩幅並列稱為「對幅」。也可以單幅

欣賞。看起來雖然是一幅用傳統毛筆畫的山水畫，筆觸墨色都很隨意，所謂逸筆草草。石川氏是開創台灣西畫的指導者，畢竟是西畫家，在空間的處理上，猶如遠望所看到的實景。



山水風景雙幀

石川欽一郎(1871-1945)

絹本設色

縱130cm 橫41cm

日本明治時期

鴻禧藝術文教基金會藏

二幅皆有款：欽生。「石川之印」。



漁家

富田溪仙(1879-1936)  
紙本水墨 縱44cm 橫40cm  
鴻禧藝術文教基金會藏

款：溪仙。鈐印一「溪仙」。

### 【引用參考資料】

楊高美慶，〈文人畫——中日美術關係之探討〉，收錄於香港中文大學中國文化研究所文物館編《日本文人畫》展覽圖錄，一九七四年。

李欽賢，〈日本美術史話〉，雄獅圖書股份有限公司，一九九三年九月。

宮崎法子，「日本近代のなかの中國繪畫史研究」，收錄於東京國立文化財研究所編《語る現在、語られる過去——日本の美術史學一百年》，平凡社，一九九

富田溪仙（一八七九—一九三六）。本名鎮五郎。日本畫家。九州福岡縣博多人。擅用水墨傳達南畫風貌之山水畫。初學狩野派，明治二十九年入都路華香之門，作品展出於「新古美術品展」、「日本美術協會」展等。其後脫離四條派畫風，開拓南畫意境，顯現出獨特的畫格。初期，作品不為因循承襲的文展所認同，直到大正元年才以〈鶉船〉入選。此後受橫山大觀賞識，自三年起加入「院展」，翌年成為日本美術院同人。之後以院展為活動據地。昭和十年（一九三五）成為「帝國美術院」會員。

此幅畫漁家以鶉捕魚的景致。從筆調看，這是畫家用毛筆的即景寫生，也可以說是畫風樸實的速寫。從漁夫的帽子看來，該是畫家旅行中國南方時所畫。

九年。

王秀雄，〈日本美術史（下冊）〉，國立歷史博物館，二〇〇〇年十一月。

劉曉路，〈世界美術中的中國與日本美術〉，廣西美術出版社，二〇〇一年。

（編撰此稿之際，承馮禧美術館惠賜作品調查之良機並提供相關資料圖檔，又蒙宮崎法子教授及王耀庭先生教示諸多寶貴意見，謹此深表謝意。）