近代日本の「美術」と「美術史」（近代日本的「美術」與「美術史」）
“Fine Art” and “Art History” in Modern Japan

佐藤道信
Sato Doshin

東京藝術大学教授
Professor, Faculty of Fine Arts, Tokyo University of the Arts

要旨

近代日本美術は、1872年の「美術」という概念・用語の成立から始まる。19世紀後半の西洋でのジャポニスム・日本趣味への対応、絵画・彫刻を上位とする西洋美術のジャンル体系の国内移植、という2つの局面は、前者は日本美術の輸出による富国、後者は近代国家イデオロギーの表象という役目をそれぞれ担った。政策的にも、前者を殖産興業、後者を美術教育（当代美術）・古美術保護（美術史へ）が分立的に担ったことが、結果的に、西洋・日本でそれぞれ異なる2つの日本美術観を生んだ。しかし1910年頃を境に西洋でのジャポニスムが終息したことで、対西洋中心の美術政策の基軸が、対国内、対東洋（戦後消滅）へと転回していったのだった。

キーワード：「美術」概念／美術制度／「美術」表現／「美術史」

摘要

近代日本美術從1872年「美術」這個概念、用語的形成開始。這分成兩方面：一方面對應於19世紀後半西洋興起的日本主義 (Japonisme)、日本品味風潮，試圖藉由日本美術的輸出達到富國的目的；另一方面，以繪畫、雕刻為上層的西方美術類型體系移植日本國內，則擔負了近代國家意識形態象徵的角色。在政策上，殖產興業承擔前者的任務，後者則由美術教育（當代美術）與古美術保護（朝向美術史發展）主事。其結果，在西方與日本形成了兩種各自不同的日本美術觀。但是到了1910年左右，因為日本主義風潮的平息，過去以對西方為中心的美術基礎政策，轉為以對國內、對東洋（戰後消亡）為主軸。

關鍵字：「美術」概念、美術制度、「美術」表現、「美術史」

Abstract

Japanese Modern Art began its formation in 1872 with the introduction of the concept and terminology for "fine art" into the Japanese language. This had two aspects: one aspect reacted to the appearance in the West of *Japonisme* and a trend for Japanese style, by which Japan attempted to increase the national wealth through the exports of fine arts; in its other aspect, the elevated Western art genres of painting and sculpture were transplanted into Japan and assumed the symbolic role of representing the ideology of a modern nation state. In policy terms, the former was taken up by the policy of *shokusan kogyo* (encouraging industry), while the latter was given over to art education (for contemporary art) and historical preservation (a move towards the development of "art history"). The result is that the West and Japan developed two different conceptions of Japanese aesthetics. However around 1910, with the rise of Japanese nationalism, earlier arts policies that centered on the West were refocused towards Japan and the Asia region (though these disappeared after World War II).

Keywords: The concept of fine art, Art institutions, Artistic expression, Art history

はじめに

本稿でいう日本の「近代」は、1868年の明治維新から1945年の第2次世界大戦の敗戦までとし、それ以降を「現代」とする。その間の元号は、明治が1868～1912年、大正が1912～26年、昭和が1926～89年、平成が1989年～現在、である。後述するように近代日本の美術の諸局面は、1872年の「美術」という概念・用語の成立からすべてが始まる[1]。

以後、その制度化によって「美術」「美術史」「美術史学」をはじめ、美術教育、古美術保護、美術館、美術学校など、現在に続く美術の基本体制が整備される。1990年代以降の美術の制度研究で、北澤憲昭氏とともに筆者が行なってきたのは、その美術制度の全体像を描き出すことだったが[2] 、その原型はほぼ20世紀初頭までには成立している。その間の経緯を、本稿では、1.「美術」概念の成立、2.「美術」の制度、3.「美術」の表現、4.「美術史」、として概観したいと思う。ただ1990年代以降の美術の制度研究じたい、「美術」の現在とその史的位置を確認しようとしたものだったため、近代を現代あるいは現在と対比させることで、むしろ近代の実態が理解しやすい場合も少なくない。そのため必要に応じて、現代の状況にも言及することとしたい。

「美術」の移植の目的

本論に入る前に、まず「美術」という概念がなぜ近代初頭に移植、翻訳されたのか、その目的について簡単にふれておきたい。

「美術」の語が産業振興（殖産興業）の目玉事業、博覧会の中で成立したように、その第一の目的は、産業振興によって生産された美術品を、19世紀後半の欧米にまき起こった日本美術ブーム（創作としてのジャポニスム、消費としての日本趣味）に輸出する、富国のためだった。近代初頭の20年間は、この富国目的の産業振興が、美術に対するほぼ唯一の施策であり、美術は近代初頭の国是、富国強兵・殖産興業に完全に組みこまれていたと言っていい。

1　北澤憲昭『眼の神殿―〈美術〉受容史ノート』美術出版社 1989年
2　佐藤道信『明治国家と近代美術―美の政治学』吉川弘文館 1999年

それに並行して、第二に、憲法、議会など近代国家体制が確立された1890年代からは、国家イデオロギーの表象を目的に、近代の「美術」の創出（東京美術学校）、「日本美術史」の編纂（帝国博物館）、そしてそれらの西洋への発信が試みられていく。

両者ともに、ジャポニスムと日本趣味全盛期の西洋世界、そこでの日本美術への需要と関心に照準を合わせていた点は同じである。またその方法論の策定に大きく寄与したのが、前者はゴットフリート・ワグネル Gottfried Wagener（独、1831〜1892）、後者はアーネスト・フェノロサErnest Fenollosa（米、1853〜1908）という、ともにお雇い外国人だった点も同じだった。つまり、西洋からの「美術」の移植は、そもそも当初から西洋への“発信”を前提に、富国やイデオロギー表象といった目的を、関連する各制度を拠点に実践していこうとしたものだったと言っていいだろう。

ただここで、それらがジャポニスムと日本趣味の存在を前提としていたことは、“その後”を考える上では注意を要する。1910年頃を境に西洋世界で日本美術ブームが終息すると、以後の近代後半期には、対西洋を軸に策定されていた美術政策の基軸が、対国内・対東洋へと大きく転回していったからである。これについては、「おわりに」で短く触れるにとどめるが、結論だけ言えば、1945年の日本の敗戦と東洋からの撤退で、対東洋の美術政策は消滅し、対国内政策によってつくられた制度（官展、帝国美術院など）だけが、戦後「現代」に持ちこされることになる。同時に、戦後に形成された「近代日本美術史」では、産業政策による西洋への輸出美術、対東洋の植民地政策による美術、そして戦争美術が、ごっそりと削除された。そうした歴史観の形成と削除の実態、削除された部分の検証、そして全体像の復元的考察が、1990年代以降の制度研究とそこでの「美術」のパラダイム検証によって、可能になったのだった。

1.「美術」概念の成立

「美術」とジャンル用語

「美術」とそのジャンルに関する基本的な概念と用語は、19世紀後半、明治維新から30年程の間にほぼ出そろう。公式名称としての初出は、おおむね次の通りである。

「美術」：1872年、ウィーン万博（翌年）参加をよびかける国内布達での出品

区分名称（第22区、第24区、第25区での「美術」）
「絵画」：1882年、内国絵画共進会
「彫刻」：1876年、工部美術学校彫刻科
「美術工芸」：1889年、帝国博物館美術工芸部
「建築」：1897年、建築学会

以後、これらの名称は官立の機構・組織名称に先導的に使用され、普及したことで、近代から現代にまでいたる美術制度の基幹的枠組として機能することになる。ここでの特徴は、第1に多くが官製用語として成立したこと。第2に、西洋移植の概念ながら、すべて漢語訳されたこと。第3にそれによって、古今東西の美術すべてに対して使用可能な汎用語となったことである。

まず「美術」の語は、ウィーン万博の全25区の出品区分（翻訳）のうち、第22区、24区、25区の3ヶ所に出てくる。その初出の第22区には、日本側の注釈が括弧入りで次のように記されている。

美術〈西洋ニテ音楽、画学、像ヲ造ル術、詩学等ヲ美術ト云フ〉

ここでの「美術」の原語はkunstgewerbeだが、第24区ではKunstに「美術」、kunstgewerbeには「工作ノ物品」、第25区ではBildende Kunstに「美術」とされており、一定していない。そもそもこの注釈には音楽や文学も入っており、むしろ現在の「藝術」に近い。「美術」と「藝術」の関係については後述するが、最新の研究[3] では、旧来の意味の「藝術」や「技藝」が、幕末のパリ万博（1867年）、明治初年の英国国際博覧会（1871～74年）への参加準備の中で、徐々にここでの「美術」の意味に近づいていった経緯が明らかにされている。いずれにせよ、「美術」という語の公式の初出はここと言っていいが、その内容が視覚芸術に限定されるのには、その後の美術学校などの制作現場が実際には視覚芸術のみを扱った、概念と制度の相互作用が必要だった（2.「美術」の制度、で再述）。

また西洋概念を漢語として翻訳する際の造語法として興味深いのは、絵と画による「絵画」、彫と刻による「彫刻」、建と築による「建築」など、類義語を組み合わせた最大公約数的な造語を行なっていることである。美術以外での「技術」、「宗教」、「存

3　野呂田純一『幕末・明治の美意識と美術政策』第1、2章 宮帯出版社 2015年5月

在」といった語も同じである。つまり中国、日本での各字の用法を踏まえた上で、西洋概念の訳語にそれを当て、意味の接続を行なったことが、これらの語が古今東西の美術に使用可能な汎用性を持った理由と思われる。このことは、これらの語の否定から生まれた戦後の「平面」「立体」、近年の「アート」といった現代美術用語が、現代美術の専用語として使われ、過去の美術への汎用性をもたなかったことと対照的である。まさに近代の美術用語は、西洋と日本東洋、過去と現在を接続しようとしたものだったことを示している。

「美術」と「藝術」

「美術」の語が成立した時、西洋側の原語はまだ確定的ではなかったが、漢語側でその成立の前提となったのは、「藝術」という語だったように見える。ただ近代以前の「藝術」は、六藝（礼楽射書御数）から占卜、時に農業などまで広範な分野を含み、特定分野より“優れた技術”という、むしろ“レベル”を示す語だった。幕末の思想家、佐久間象山が言った「西洋藝術、東洋道徳」での「藝術」も、西洋の優れた技術（科学技術）をイメージしていたはずだ。近代には、その広範な「藝術」から、いま言う「藝術」の諸領域（絵画、彫刻、音楽、文学等）が、まず「美術」とされ、他の領域が、いまも

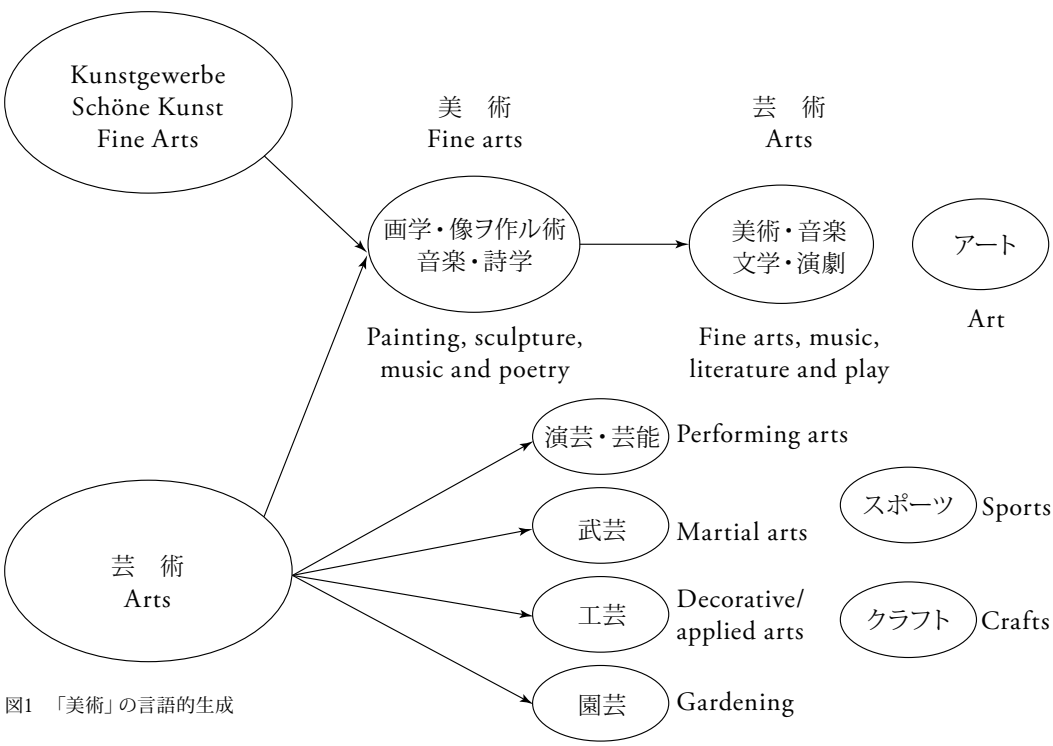

図1　「美術」の言語的生成

「藝」の字を残す「演藝・藝能」、「武藝」「工藝」「園藝」などに分化していったと考えられる（図1）。

この間の経緯について野呂田純一氏は、幕末のパリ万博（1867年）への参加準備の中で、フランス語の”beaux-arts”の訳語に「藝術」や「技藝」を当てながら、意味内容としては“自由学芸”に集約されていくこと。その作業を行なったのが、幕府通弁御用の塩田三郎や幕府の開成所教授兼外国方翻訳掛村上英俊といった人物だったことを、具体的に指摘している[4]。

当時、「術」の字をもつ語は、「剣術」「算術」など“ワザ”を示すのが普通だったから、「美術」も“美”の“ワザ”（術）として捉えられたはずだ。それが、つくられたモノも意味するようになるのは、「美術」が視覚芸術に限定されて以後のことと思われる。その現場となったのが、工部美術学校や東京美術学校などの美術学校や、モノを展示した美術館だったことになる。そのようにして、「美術」が包括概念ではなく、実際には音楽や文学と並ぶ一領域（視覚芸術）となったことで、新たな包括概念として「藝術」が現在の意味になったのだと思われる。

また、“美のワザ”としての「美術」は、同時に「美」とは何かという美学論も生んだが、視覚芸術の場合、具体的な基準としては当初、「精巧」さが基準となった様子が窺われるという[5]。これについては後述する（3.「美術」の表現）。

美術の人とモノ

近代以前の美術は、「画工」「彫工」「陶工」といった言い方が示すように、職能としては「工(こう)」の芸（技術）、あるいは「工(たくみ)」の芸として、工人（職人）の技術としてあった（図2）。江戸時代の身分制でいえば、士農工商の「工」階級にベースがあり、その上で狩野派のような御用絵師は武士身分をもつといった特例があった。他でもたとえば能は武士階級、歌舞伎は庶民階級というように、文化自体が身分や階級に密接し、分化していたと言える。それが近代に身分制が廃され（四民平等）、国家・国民

4　注3前掲書
5　注3前掲書

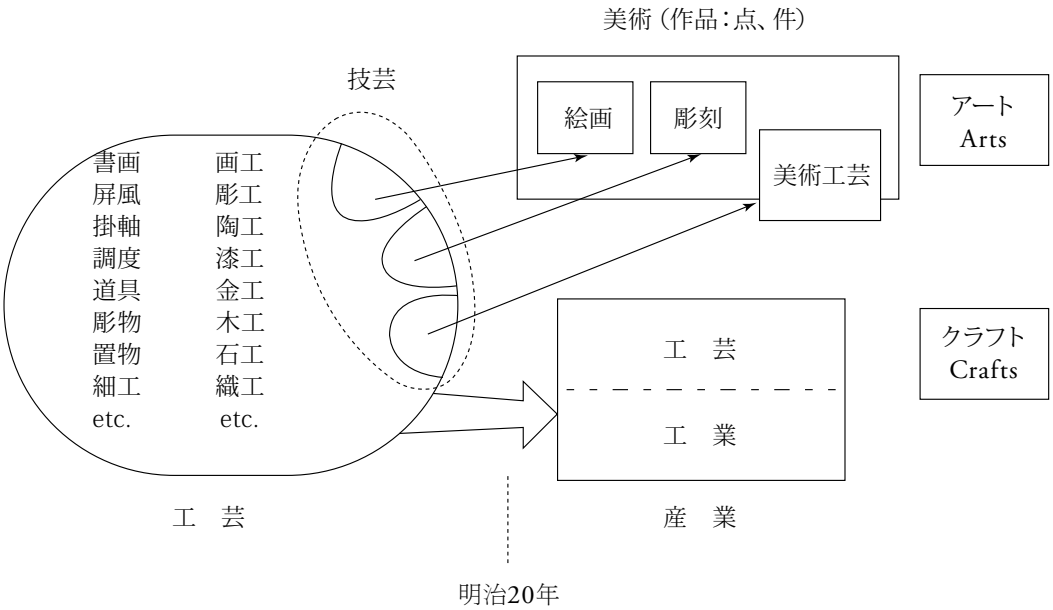

図2　「美術」の人とモノ

の美術へと再編される過程で、「美術」とそのジャンルの「絵画」「彫刻」「美術工芸」が成立し、人も「美術家」「画家」「彫刻家」「美術工芸家」となっていったのだった。

ただし「美術」となったのは、「工(こう)の芸」「工(たくみ)の芸」のうちのハイレベルの部分だったため、残った通常の職人技が「工芸」となり、さらにそれが機械化されると「工業」となった。いわば、西洋美術の中心ジャンルに対応した「絵画」「彫刻」は、文句なく「美術」となる一方で、残った部分のいわゆる工芸は、「美術工芸」（「美術」としての工芸）「工芸」「工業」へと二分、三分されていったのだった。つまり、西洋の「美術」になかった工芸が、美術の制度化の中でもっとも難しい立場におかれたと言える（後述）。

またモノとしての呼び名は、近世までは絵画なら襖や屏風、掛軸、絵巻、その数え方も面や隻、幅、巻など、それぞれ違っていた。彫刻や工芸も同じである。こうした呼び名は、社会的慣習としては近代以降も使われ続けたが、「美術」としてのモノの呼び名は「作品」に、数え方は「点」や「件」に統一されていく。前代までのモノの呼び名は、現在の所蔵品目録やキャプションでの「素材・形状」の項目に、襖、屏風、掛軸といった記載として形を留めることになった。この素材・形状が、じつはジャンルを決める実

質的な要因だったのだが、前衛美術などではその関係が整合しなくなり、さらに現代美術ではジャンル自体が意味をなさなくなっていく。それゆえに戦後、「平面」「立体」「インスタレーション」といった新たな現代美術用語がつくられたのだと言える。

ジャンルのヒエラルキー

西洋美術でのジャンルは、絵画、彫刻を中心に建築が加わり、工芸は含まないことが多い。このジャンル構成を移植したことは、それまでの実態的なあり方に、大きな歪みと捻れを引きおこすことになった。先述のように、画工、彫工、陶工など、「工」の芸として諸ジャンルが並立していた既存の状況から、絵画、彫刻が上位ジャンルに"昇格"する一方で、工芸は「美術」となるかどうかの瀬戸際に立たされたからである。ここで、「美術」としての工芸、つまり「美術工芸」という領域を捻出することで、高品質の部分が「美術」に踏みとどまった。しかし「美術」の中では下位ジャンルに甘んじ、さらに前代の「工」の芸から「美術工芸」「工芸」「工業」への分化と序列化を新たに生むことになった。これは突き詰めれば、西洋美術に工芸というジャンルが含まれなかったことに起因している。

ところが、工芸の状況を複雑にしたのは、その西洋に起こったジャポニスムが、この工芸を好んだことだった。しかも工芸は、好まれながら万博では美術館に陳列できない状況（工業館に展示）、つまり「美術」としては認められないという矛盾した状況におかれた。「美術工芸」（「美術」としての工芸）は、それゆえに捻出されたのであり、これによって初めてシカゴ万博（1893年）で美術館への展示に成功する。

行政上も、絵画・彫刻は1890年代以降、国家イデオロギーを表象するジャンルとして美術学校、文部省を中心に振興される一方、工芸は富国を目的に、ジャポニスムと日本趣味の需要に向けて、農商務省の産業政策を中心に振興され続けた（美術工芸は美術学校）。このタテ割り行政も、上位の絵画・彫刻、下位の工芸というジャンルのヒエラルキーを補強することになった。こうした状況は、西洋美術のジャンル体系と、ジャポニスムの双方に対応しようとしたために生じた状況といえる。ところが以後、西洋での日本美術観は、工芸・浮世絵中心のジャポニスムのそれが定着し、一方の日本では、絵画・彫刻を中心に美術工芸を加えた形のものになったため、欧米・日本それぞれに、似て非なる二つの日本美術観が成立することになった。このギャップは、じつは現在にいたるまで続いている。

このジャンルのヒエラルキーは、日本の場合、ジャポニスムが絡んだためにより複雑になった観があるが、そもそも美術において工芸の比重が大きい東アジア美術でも、実態との間に大なり小なりの齟齬を生んでいると思われる。それが価値の問題ではなく制度の問題であることは、十分に認識されるべきだろう。

2.「美術」の制度

美術行政と機構制度

「美術」の語が政府主導でつくられたように、その具体的な施策と機構整備も、政府の主導で行なわれた。政府の美術行政には、大きく見れば三本の柱があり、その目的、主要事業・機構組織、担当省は、次のようになっていた。

1. 殖産興業
   目的：美術産業の振興、輸出による富国
   事業・機構：博覧会（万博、内国勧業博覧会）、博物館、工部美術学校
   担当省：内務省、工部省、大蔵省、農商務省（1881年以降）
2. 美術教育
   目的：a. 殖産興業のための基礎教育（初等美術教育）
   　　b. 国家イデロオギーの表象（高等美術教育）
   機構：a. 東京師範学校（初等中学美術教育の教員養成）
   　　b. 東京美術学校（高等美術教育、作家養成）
   担当省：文部省
3. 古美術保護
   目的：古美術の破壊・海外流出の防止
   事業・機構：古社寺宝物調査、「日本美術史」編纂、博物館
   担当省：内務省、文部省、宮内省

3つの美術行政は、相互に関連し合っているが、明治維新後の20年間と、近代国家体制が整った明治20年代（1880年代後半）以降では、その関係性が大きく変わる。端的にいえば、富国（殖産興業）の優先から、国家イデオロギーの表象（美術教育、古美術保護）へという変化である。各事項の説明は複雑になるため、ここでは各概略と

相互関係の変化について述べたい。

維新後の国家的命題は、植民地化の回避のための国力増強であり、そのための富国強兵、殖産興業は喫緊の命題だった。殖産興業には、西洋の産業革命の技術移植と、国内産業の育成という二つの局面があり、前者を工部省、後者を内務省（1881年から新設の農商務省）が担当し、大蔵省が財政、勧商（富国）面からそれに関与した。

日本で最初の官立美術学校、工部美術学校（1876～83年）が、西洋美術の専門教育を行ないながら、建築、鉄道、鉱山開発などを担当した工部省に設置されたのは、それが行政的には西洋系の技術移植として位置づけられたためである。一方、後者の国内美術産業の振興に大きく影響したのが、19世紀後半の西洋にまき起こった熱狂的な日本美術ブーム、ジャポニスムと日本趣味だった。その需要を富国に結びつけるために、全国の工芸の地場産業の育成と輸出振興が図られたのである。

そしてそれらを結ぶキーポイントの事業となったのが、博覧会だった（万博参加、国内博の開催）。万博は、先端技術の吸収、日本美術のアピールとマーケットリサーチ、国内博は、その情報に基づいて各地の工芸を振興し、生産・供給を欧米の需要に直結させる役割を担った。その中で、「博物館」は、古今のモデル製品を収集・展示する場（1872年湯島聖堂博覧会で成立）、「美術館」は、工業館や農業館とならぶ一つの産業館として（1877年第一回内国勧業博覧会）、ともに博覧会事業の中で成立する。

富国と国力増強が急がれた維新後の20年間は、この殖産興業としての美術振興が圧倒的に優先され、美術教育と古美術保護は、それをサポートする役割におかれた。たとえば、初等中等美術教育での「用器画」などは、器物（工芸）の図面を写しとる訓練のようなものであり、工部美術学校（高等美術教育）画学科での遠近法も、土木建築の測量と密接していた。また博物館が収集した古美術は、展示と啓蒙によって良質の輸出美術を生み出すための、“資料”というべきものだった。そもそも設立当初の博物館じたい、美術と産業の結合をめざしたイギリスのサウスケンジントン博物館（現ビクトリア&アルバート美術館）がモデルになっていた。

その三者の関係が大きく変わるのが、1880年代後半からであり、博物館は、殖産興業の拠点の農商務省から、内閣制度の発足（1885年）と同時に新設された宮内省に

移管。さらに1889年帝国博物館、1900年帝室博物館となり、日本帝国の歴史を美術と文物で表象する機関へと変化する。また維新後の廃仏毀釈、文明開化の風潮で大量に破壊、海外流出した古美術についても、帝国博物館におかれた宮内省臨時全国宝物取調局が、古社寺の宝物調査を実施し、1897年から古社寺保存会（内務省）による「国宝」指定が始まる。『稿本日本帝国美術略史』（1900年、パリ万博出品）は、その国宝を中心に編纂された初の官製日本美術史だった。

これを日本美術の歴史の構築とすれば、それを踏まえた当代美術の創出のために設置されたのが、東京美術学校だった（1887年設置、89年開校。現東京藝術大学美術学部）。こうして、近代国家を表象する「美術」と「美術史」が、美術教育と古美術保護によって創り出されていったのである。その中心にいたのが岡倉天心だったが、ここで殖産興業と、それをサポートしていた他の二つの美術行政も、基本的に切り離されたといえる。

お雇い外国人

明治政府が、西洋の技術・学術を短期間で移植するため、西洋各国から高給で大量に雇い入れたのが、お雇い外国人とよばれる各分野のスペシャリストたちだった。明治年間での総数は約3000人におよんだが、早い時期ほど数が多く、最多は1874〜75年の約520人。省別でいえば、工学技術の移植を担当した工部省と、人材育成を担った文部省が多かった。これは、美術分野にもほぼそのまま当てはまる。

工部美術学校で教えたのは、絵画がフォンタネージAntonio Fontanesi（1818〜82）、彫刻がラグーザVincenzo Ragusa（1841〜1927）のともにイタリア人。工部大学校で建築を教えたのは、イギリスのコンドルJosiah Conder（1852〜1920）だった。

また文部省関係では、大学東校（のち東京大学医学部）で化学を教え、七宝の改良にもとり組んだのが、冒頭で触れたドイツのゴッドフリート・ワグネルである。彼は博覧会事業と博物館について、西洋での状況をふまえた多くの提言を行ない、殖産興業としての美術振興に大きな役割を果たした。ウィーン万博への参加に際して、機械技術が未発達な工業製品にかえて、精巧なつくりの工芸品を展示の中心とすることを提言

したのも、彼である。これが、すでに始まっていたジャポニスム（それを知っていたからそうしたのだが）の爆発的な喚起につながっていく。

一方、東京大学で哲学、政治学を教えたフェノロサは、日本美術の収集を経て（コレクションはボストン美術館へ）、新たな伝統美術創出のための美術教育機関、東京美術学校を設立する（1887年）。古美術保護でも、古社寺の宝物調査を通して「日本美術史」の構築へと向かい、それらが東京大学での教え子・岡倉天心へと引き継がれたのだった。

つまり、三つの美術行政は、いずれもまずお雇い外国人をリード役に始まったことがわかる。それは、近代日本が西洋を指標としたからに外ならず、美術による近代日本の表象のしかた自体を、まずは西洋人から学んだと言えるだろう。

前代と近代の不整合

ところが、こうした近代の美術制度の構築と、それによる当代美術の振興は、前代の美術のあり方からスンナリと再編されたわけではなく、多くの不整合を生んだ。とくにその不整合があらわれたのが、絵画だった。驚くことにその大部分が、じつは西洋でのジャポニスムの嗜好に合わなかったからである。

前述のようにその嗜好は、工芸と、絵画の中では浮世絵と京都系諸派（円山四条派ほか）に集中していた。一方、前代の御用画師・狩野派や、幕末・明治初年にもっとも盛んだった南画などの漢画系諸派は、西洋では中国絵画との区別がつかず、また本来、宮廷系の絵画だった大和絵系の諸派は、日本の古典文学や故事を中心主題とした分、その知識がないと鑑賞できなかった。さらに儒仏道の三教を中心とする宗教絵画は、異教の絵画であり、洋画は西洋にとってはほぼ関心の対象外だった。その点、嗜好に合った錦絵（浮世絵）は、振興の中心となってもおかしくなかったのだが、庶民の娯楽文化だった錦絵を、政府は振興対象としなかった。帝国日本のイメージを背負うには、不適切とされたためと思われる。

美術の中心たるべき絵画が、富国（輸出）としてほとんど役に立たないという事実は、政府にとってゆゆしき事態だった。そのため、1883年、84年の2度にわたり、ジャ

ポニスムの中心地と見なされたパリで、絵画需要の掘り起こし（洋画を除く）を企図したパリ日本美術縦覧会を開催するが、失敗に終わる。殖産興業下の振興では、絵画は「百工の礎」として位置づけられていたが、これは主役たりえないゆえのサポート役としての位置付けだった。

ここから、近代国家体制が完成した明治20年代（1880年代後半）以降、絵画は富国のためではなく、近代国家イデオロギーの表象という、新たな役割を付されることになった。ナラティブ（物語り）の機能を最大限に発揮する役割が与えられたのである。

その拠点としてつくられたのが、東京美術学校（1887年設置、89年開校）だった。“万世一系”の天皇を頂点とする近代国家体制では、現在を正当化する歴史も重視されたため、ここでは歴史性と近代性の接続、具体的には“和魂洋才”による日本主題・洋風表現を両有する歴史画が、重要な意味をもつことになった。時代の先端絵画というべきこの新派の動きを担当したのが、文部省だったが、一方、画壇の大部分が集合した日本美術協会（1887年、旧派）を支援したのが、農商務省と宮内省だった。とくに宮内省に設置された帝室技芸員制度（1890年）は、帝室による伝統諸流派の保護・振興として、その存在意義を保証することになった。

結果から見れば、タテ割り行政によるこれらの絵画は、いずれもジャポニスムの日本美術観を変えることはなかったのだが、国家の権威で保証された国威発揚のための絵画として、対外よりじつは国内で、「美術」の主役になっていったのだった。

3.「美術」の表現

リアリズムと人間像

西洋美術の移植においてポイントになったのは、表現としてのリアリズム、モチーフとしての人間像だった。リアリズムは、具体的には線遠近法と陰影法だが、初の西洋美術教育専門の工部美術学校が、鉱山、建築、鉄道など西洋の殖産興業（産業革命）の技術移植を担った工部省に設置されたのも、線遠近法のリアリズムが、土木建築や測量技術と表裏のものだったことと無縁ではない。

また人間像が中心となったのは、「人は神の形でつくられた」という神人同形説のキリスト教美術を中軸とする西洋美術が、宗教・神話・歴史・風俗いずれの主題でも、人間像が中心だったからである。

しかしこの人間像の移植では、“和魂洋才”の方法論で行なわれた移植過程で、最も重要ポイントとなる改変が行なわれた。キリスト教の削除である。近代の日本美術が、あれだけ西洋美術を学びながら、直接の教会美術や模写模刻を除けば、近代の代表的絵画や彫刻に、キリストやマリア像はほとんど見あたらない。主題は日本・東洋の神や歴史人物、当代の偉人顕人に、ほぼそっくり置き換えられている。つまり、主題は“洋魂”のキリスト教から“和魂”の日本・東洋主題に置き換えることで、“洋才”としてのリアリズムを移植したのだと言える。

その視点で見た場合、1890年代から1900年代にかけて起こった歴史画論争と裸体画論争も、大きく見れば、人間像主題の移植・確立をめぐる論争だったことがわかる。論争の実態は、歴史画論争は「史」か「画」かというあり方をめぐる論争であり、裸体画論争は風俗問題としての論争だったが、風景画論争や花鳥画論争はなかったことを考えれば、この二つの主題は、論争してでも移植する必要があったことを示している。歴史画は、西洋でも19世紀に国民国家の統合シンボルとして隆盛した主題であり、裸体画（ヌード）は、「人は神の形でつくられた」という前提から人体が美の基準となった、西洋美術の核心に触れる問題だった。しかしこのヌードも、キリスト教には触れずに、西洋美術の一つの形式として移植されたのだった。美術解剖学も、神が創造した人間・人体の追究ではなく、人間像を制作する上での医学的知識のために行なわれたと言える。

「精巧」

リアリズムと人間像は、主に絵画・彫刻の領域で、それらが「美術」たるべき要件として前面化したものだったが、工芸で「美術」であることの基準となったのが、「精巧」という要件だったことが、野呂田純一『幕末・明治の美意識と美術政策』（2015年、[6]）によって明らかにされた。

6　注3前掲書

前述のように工芸は、ジャポニスムの高評価を得ながら、西洋では「美術」とされなかった。そのため明治初年の国内博覧会では、工芸の表面に絵画や彫刻を“着せる”ことで、「美術」としようとしたり、リアルな人間像の生人形や牙彫が、逆に工芸と彫刻をつないだ様子も見られる（そうすることで「美術」部門に出品）。しかし大部分の工芸は、リアリズムとも人間像とも基本的に関係なく、ジャポニスムが好んだ工芸もじつはそうした表現のものではなかった。

ここで、産業工芸と美術工芸を分ける判断基準となったのが、「精巧」さだったという指摘は正鵠を射たものと思われる。のちに東京美術学校教員となる旧御用絵師の狩野芳崖が、明治初年に輸出工芸の図案制作で糊口をしのいだ会社は、「精工舎」だったし、いまに続く時計会社のSEIKOもこれによる。

つまり工芸の場合、「精巧」、精緻なつくりのものが、「美術」とされたといえる。

新派と旧派

また絵画では、日本画、洋画ともに1890年代以降、先に少し触れた新派と旧派に分かれるという事態が起こった。これは主に政治的要因と党派化によるものだったが、彫刻、工芸ではこの分立は起こっていないことからすれば、絵画は、富国への貢献度は低かったものの、近代国家イデオロギーの表象と美術界の権力闘争では、まさに中心となったことを示している。

日本画新派は、鑑画会（1884年）から東京美術学校（1887年）、日本美術院（1898年）にいたる流れであり、洋風表現の導入、新たな画題の創出を図った。旧派は、画壇の大部分が集合した日本美術協会（1887年）が拠点だが、相対的に既存の主題や表現が暫時続く。

一方、洋画の旧派は、工部美術学校系の明治美術会（1889年）、太平洋画会（1901年）の流れであり、新派はフランスからアカデミズムと印象派の折衷様式を持ち帰った、黒田清輝らによる白馬会、東京美術学校西洋画科（ともに1896年）の流れである。両者ともに西洋系絵画ではあったが、和魂洋才による歴史画を多く描いたのは、むしろ旧派の方であり、新派は日本の生活風俗を多く描いた。つまり、歴史画や神

話画を重視した西洋のアカデミズムのあり方に沿っていたのは、じつは旧派の方であり（主題は日本）、黒田ら新派は、脱アカデミズムの印象派やジャポニスムの影響を受けた日本表象を行なったといえる。しかしその黒田らの新派が、日本では東京美術学校というアカデミズムになったのだった。

こうした新派、旧派は、機構組織や美術団体を拠点に展開した動きである。ただ、ここでもう一つ言及しておきたいのは、市井での画家の人気ランキングを、相撲番付に擬した「画家番付」での様相は、いま私たちが知る当時の画壇風景とは大きく異なっていることである。明治年間は南画家が多くを占め、いまでは無名の画家も数多く含まれている。

このことは、歴史化とは、必ずしも当時を忠実に反映するわけではないこと、むしろ何らかの意図や基準によって、史実の取捨選択が行なわれていることを示唆する。次にこの“歴史化”と、その結果としての「美術史」について見てみよう。

4.「美術史」

歴史化の要件

歴史化とはどのように行なわれるのか。その基本的要件として、大きく次の二つがあるように見える。

第一に、歴史化の作業は、時代が大きな区切れ目を経た次の時代に行なわれること。江戸時代までの美術が、近代に「日本美術史」とされ、近代の美術が、戦後現代に「近代日本美術史」とされたことが、これにあたる。同時代での総括は、歴史化というより回顧になる。

第二に、次代における歴史化の際、解釈の基準となる理念や論理は、対象となる時代のそれではなく、歴史化する側の時代のそれが軸となること。近代につくられた「日本美術史」が、近代の国家主義や天皇制を軸に解釈され、現代につくられた「近代日本美術史」は、民主主義と国際化（現代化）を軸としたことが、これに当たる。ここから、様々な齟齬が生じることになったのだった。具体的に見てみよう。

「日本美術史」

まず「日本美術史」は、明治初年の廃仏毀釈、文明開化や欧化政策による伝統美術の破壊・海外流出といった事態を受け、1890年代から本格化する古社寺宝物調査、そこで「国宝」に指定された優品を中心に、1900年、政府編纂の『稿本日本帝国美術略史』（パリ万博出品）として成立する。ジャポニスムの日本美術観を反映するのでも、富国目的でもなく、“一等国”（日本帝国）としての歴史文化の示威を目的としたこの「日本美術史」では、歴代の支配階級と仏教美術が中心とされた（公家、武家、仏家の美術）。庶民の娯楽消費文化だった浮世絵は、ジャポニスムの評価の逆輸入という形で、1910年代（大正期）から加わる。

戦前までの「日本美術史」は、国威発揚という目的から大きくそれることはなく、フィールドワークとしての古美術保護と、その価値判定を行なう美術史学との協同で体系構築されたことが、特徴といえる。それが、国家主義から民主主義へと転換した戦後現代には、体系はそのままに、国威発揚のイデオロギー性を削除し、「日本美」の歴史として質転換された。その存立基盤も、政府から、戦後続々と開設された公私立の美術館・博物館、そこでの展覧会へと移行し、高度経済成長を背景とする国民・大衆の文化消費がそれを支える構造へと転換する。この美術の存立基盤の転換は、政治・軍事大国をめざした近代から、一転、経済大国をめざした戦後現代の志向転換を、正確に反映しているように見える。

「近代日本美術史」

戦後現代に「近代日本美術史」が形成されたのも、同じ存立基盤による。ただ、戦後の「日本美術史」に起こったのは質転換だったが、「近代日本美術史」の場合、史実の取捨選択からの体系構築だったため、国家主義を軸につくられた近代の美術を、戦後現代の民主主義と国際化の時代論理で読み解くという、大きな齟齬を生むことになった。

結果的に史実としてピックアップされたのは、西洋化を進めてきた新派系の美術、つまり美術団体でいえば日本画の日本美術院や洋画の白馬会、機構組織でいえば東京美術学校や文展・帝展などの官展、担当省でいえば文部省系の美術だった。一方、

“削除”されたのが、旧派系の美術、つまり美術団体でいえば日本画の日本美術協会や洋画の明治美術会、省でいえば宮内省や農商務省系の美術である。

さらに、博覧会や殖産興業下の輸出美術、台湾・韓国・満州の植民地美術、そして戦争美術も“削除”された。いわば、全体のじつに三分の二以上が削除され、時代が進むにつれて急速に忘れられていったのだった。この事実が示す意味は大きい。歴史化とは、その時代の時代論理との整合性から、“形成”と“削除”を行なう作業であること、だから評価の浮沈が起こること、しかしそうであればこそ歴史化の論理に自覚的である必要性を示唆しているからである。

美術史の枠組——一国美術史

美術史の地理的枠組として見た場合、「日本美術史」「近代日本美術史」は、“一国美術史”としての自国美術史である。国立の美術館、博物館もこの自国美術史を展示しており、東アジア圏の場合、韓国、台湾、中国でも基本的に同じである。

ところがヨーロッパ諸国での展示は、どの国でも中世ならドイツやフランス、ルネサンスはイタリア、17世紀はオランダ、18〜19世紀はフランスやイギリスの美術史を中心としながら、そこに自国美術史が組み込まれた形の展示になっている。もちろんそこで自国美術史の比重は増えるのだが、基本的に「ヨーロッパ美術史」という“広域美術史”が共有（優先）され、その中に自国美術史が組みこまれた形になっているのである。

東アジア圏でも、実際には仏教、儒教、道教の美術や水墨画が広く共有され、その交流下に美術の歴史が展開してきている。にもかかわらず「美術史」の枠組としては、各国ごとの一国美術史、自国美術史として、現在の国家の枠組で分断され、交流の実態は各国ごとの言説の中に切り込まれた形になっている。これは、東アジア圏で「美術史」が構築された19世紀後半から20世紀の時代状況、つまり華夷秩序崩壊後の混乱の中で、各国がナショナリズムを求心力に、それぞれが自国美術史を構築してきた経緯に起因すると思われる。これも、歴史化する側の時代論理の問題だったことになるが、東アジア圏で広範にあった美術交流の実態からすれば、現在の各一国（自国）美術史は、分断されすぎた状況にあると思われる。その点、現時点ではまだ難しいかもし

れないが、実態を反映した東アジアの広域美術史（東アジア美術史）の模索は、東アジアが近現代を超克できるかどうかの一つの試金石となることが予想される。

おわりに

「美術」が西洋移植の概念だった以上、近代の制度としての「美術」「美術史」もまた、基本的に西洋をめざしたものだったといえる。日本でのそれは、一つには西洋美術の絵画・彫刻を上位とするジャンル体系の移植、二つには工芸を中心とするジャポニスムへの対応という、二つの局面をもっていた。

しかし、半世紀にわたって続いたジャポニスムが、1910（明治43）年頃を境に終焉していったことは、冒頭で触れたように、対西洋から対東洋・対国内へという、美術政策の基軸転換をもたらしたように見える。対国内の具体例としては、文部省美術展覧会（文展、1907年）の開設、帝国美術院（1919年）の設置といった、新たな官立制度の設立。対東洋としては、朝鮮美術展覧会（1922～44年）、台湾美術展覧会（台展、府展、1927～43年）など、植民地官展の開設がそれを象徴する。

それらのうち、対東洋の美術政策は、1945年の日本の敗戦、東洋からの撤退によって完全に消滅し、対国内の美術政策は、官展は戦後「日本美術展覧会」（日展、民営化、帝国美術院（1937年帝国芸術院）は戦後「日本芸術院」となって現在に続く。つまり、ポストジャポニスムの近代後半期、対国内政策でつくられた「美術」の制度だけが、形を変えて戦後現代に続いたといえる。

しかし戦後現代には、今度は民主主義への転換と、近代を切り離すことでの現代化・国際化という、二つの新たな時代論理が、美術界を主導するようになった。前者の論理による代表例が、経済成長の恩恵を十分に得た“国民の美術の祭典”日展と、美術団体系の美術。後者が、日本性より国際性と現代性を志向した、いわゆる「現代美術」である。

ただこの戦後現代の美術の基本構造も、1990年前後の東西体制の崩壊、日本での高度経済成長の終焉（1991年のバブル崩壊、以後の不況化）で、大きな転換期を迎えた。これに、高度情報化社会の到来によるメディアアート、不況化や高齢化社会を

反映した各種のアートプロジェクトなど、新たな活動形態が出現し、それらには「美術」ではなく「アート」の語が用いられるようになった。いま若い世代の作家は、「美術家」「芸術家」と自称することはほとんどなく、「アート」「アーティスト」と名のることの方が多い。

機構制度としての「芸術大学」や「美術学部」、美術館などは、制度疲労を生じつつもなお大きく変わってはいないが、実制作面では1990年代以降、「美術」から「アート」へと移行していったこと。じつはこのギャップが、「美術」という制度の歴史的検証が、1990年代に始まったことの重要な背景となっているのかもしれない。

一、序言

本文所謂日本的「近代」，指的是從1868年的明治維新，到1945年第二次世界大戰戰敗為止；在那之後則稱為「現代」。這段時期的所使用的年號，明治是1868-1912年，大正是1912-1926年，昭和是1926-1989年，平成則是1989年至今。稍後我們將會提及，近代日本美術的各種樣貌事態，一切從1872年「美術」這個概念、用語的形成開始。[1] 之後透過制度化，以「美術」、「美術史」、「美術史學」為首，美術教育、古美術保護、美術館、美術學校等等沿用至今日的美術基本體制，趨於完備。在1990年以降的美術制度研究中，筆者與北澤憲昭氏所從事的，就是描繪出該美術制度的整體輪廓；[2] 它的原型大約在20世紀初就已形成。本文將試圖透過（一）「美術」概念的形成、（二）「美術」的制度、（三）「美術」的表現、（四）「美術史」等方面，來概觀其間的經緯。此外，由於1990年代以降的美術制度研究本身，是以確認「美術」的現在、以及其歷史定位為目標；將近代與現代、或是現在對照比較，在大部份的情況下，是有助於理解近代的實際狀態，因此在必要的時候，本文也將提及現代的狀況。

二、移植「美術」的目的

在進入主題之前，首先讓我們簡單談談近代初期為什麼會移植、翻譯「美術」這個概念？其目的何在？

「美術」一詞，首先出現在產業振興（殖產興業）的標的事業——博覽會之中。其首要的目的，是將產業振興所生產的美術品，輸出到19世紀後半興起日本美術熱潮（作為創作的日本主義，以及作為消費的日本品味）的歐美國家之中，以達到富國的目標。近代初期的20年間，以富國為目的的產業振興，幾乎是對於美術唯一的政策；美術和近代初期的國家目標——富國強兵、殖產興業——可以說完全結合在一起。

第二個並行的目的，是在議會等近代國家體制確立的1890年之後，作為國家意識形態的象徵。這包括了近代「美術」的創造（東京美術學校）、「日本美術史」的編纂（帝國博物館），並且試著發出他們對西方的訊息。

---

1 北澤憲昭，《眼の神殿——〈美術〉受容史ノート》（東京：美術出版社，1989）。

2 佐藤道信，《明治国家と近代美術——美の政治学》（東京：吉川弘文館，1999）。

故上述兩個目的有一點是相同的——它們都把目標瞄準在日本主義、日本品味全盛期的西方世界對日本美術的需要與關心上。此外，還有一個共同點——在其方法論的形成上有巨大貢獻的，前者是瓦格納（Gottfried Wagener, 1831-1892，德），後者是費諾羅薩（Ernest Fenollosa, 1853-1908，美），兩人皆是受雇於日本的外國人。換言之，我們不妨這樣說，將「美術」從西方移植到日本，當初原本就是以向西方**發出訊息**作為前提，以富國與意識形態象徵作為目的，以互相關聯的各種制度作為據點，藉以付諸實踐。

只不過，所謂以日本主義、日本品味的存在為前提一事，在思考**其後續**的狀況時，必須注意到：以1910年為界，當西方世界的日本美術熱潮平息之後，以對西方為主軸所發展的美術政策，在近代的後半期，大幅轉變為以對國內、對東洋[3]關注為核心。關於這一點，本文的最後還會簡短地討論。光從結論來說，隨著1945年日本的戰敗以及從東洋諸國的撤退，對東洋的美術政策消失了；只有根據對國內政策所制定的制度（官展、帝國美術院等等），還延續到戰後的「現代」。同時，在戰後所形成的「近代日本美術史」中，來自產業政策、對西方輸出的美術，來自對東洋殖民地政策的美術，以及戰爭美術，都大量地遭到刪除。透過1990年代以降的制度研究，以及對「美術」範式 (paradigm) 的檢證，我們才得以對這種歷史觀的形成，以及刪除的實情、被刪除的部份進行檢證，並且對於「近代日本美術史」的完整樣貌，進行還原式的思考。

（一）「美術」概念的形成

1.「美術」及其類型之用語

關於「美術」與其類型的基本概念與用語，在19世紀後半、明治維新之後的30年之間，幾乎全部都已形成。正式名稱的第一次出現，大致如下所述：

「美術」：1872年，在為了號召參加維也納萬國博覽會（翌年舉辦）的國內行政命令中，對於展覽品分類的名稱（第22區、第24區、第25區的「美術」）
「繪畫」：1882年、國繪畫共進會
「雕刻」：1876年、工部美術學校雕刻科

3　譯註：本文中所提到的「東洋」是以日本的角度來看的中國（滿州）、朝鮮、臺灣等。

「美術工藝」：1889年、帝國博物館美術工藝部
「建築」：1897年、建築學會

之後，官方的機構、組織率先使用這些名稱，因而普及。這些名稱因此發揮了從近代到現代、美術制度中心框架的機能。其特徵有三：第一，大多是官方制定的用語；第二，雖然是移植自西方的概念，不過全部被譯為漢語；第三，因為譯成漢語，遂成為適用於古今東西所有美術的泛用語。

首先「美術」一詞，出現在維也納萬國博覽會全25區展品分類（翻譯）中，第22區、24區、25區三個地方。最早出現的第22區，記載如下（括號之中是日本方面的注釋）：美術（在西方，音樂、畫學、雕塑、詩學等，稱為美術）。這裡所說的「美術」，原文是「kunstgewerbe」，但是第24區的「Kunst」也譯為「美術」，「kunstgewerbe」則譯為「工作的物品」；第25區把「Bildende Kunst」譯為「美術」，並沒有一定的譯法。原本這個注釋把音樂與文學也都包括在裡面，其實和現在「藝術」的意義相近。「美術」與「藝術」的關係且容我們稍後再論；最新的研究[4]顯示，舊有意義下的「藝術」與「技藝」，在準備參加幕末的巴黎萬國博覽會（1867年）、以及明治初年的英國國際博覽會（1871-74年）的過程中產生了變化，漸漸地接近本文所說的「美術」的意思。無論如何，官方正式出現「美術」這個詞語，可以說就是在上述的場合。後來的美術學校等製作現場，實際上只處理視覺藝術，在概念與制度的相互作用之下，其「美術」一詞的內容，才限定在視覺藝術方面（我們將在（二）「美術」的制度中再度論及）。

此外，在將西方概念譯為漢語的時候所使用的造語法，也非常有趣。繪與畫組合成「繪畫」，雕與刻組合成「雕刻」，建與築組合成「建築」，這些都是同義語的組合，而取其最大公約數。美術之外的「技術」、「宗教」、「存在」等詞語，也是用同樣的方式創造出來的。也就是說，這裡沿襲中國、日本漢字原先的用法，去符合、作為西方概念的譯語。因為這些字詞接續著過去的意義，所以這些新造的詞語，才能適用於古今東西的美術，而具有泛用性。戰後為了否定這些詞語而產生的「平面」、「立體」、近年來的「アート」（「art」的音譯）等現代美術專用的詞語，相對於過去的美術並不具有這樣的泛用性，正好形成對照。這也顯示了，近代的美術用語，具有接續西方與日本東洋、過去與現在的意圖。

4　野呂田純一，《幕末・明治の美意識と美術政策》（東京：宮帶出版社，2015年5月），第1、2章。

2、「美術」與「藝術」

「美術」一詞形成的時候，西方方面的原文尚未確定；漢語方面作為「美術」成立的前提的，是「藝術」一詞。只不過近代以前的「藝術」，包含了六藝（禮樂射御書數）、占卜、甚至是農業等廣泛的分野；與其說「藝術」指的是特定的分野，還不如說是**優越的技術**，是顯示**程度**的用語。幕末的思想家佐久間象山曾經說過「西洋藝術、東洋道德」，這裡的「藝術」指的就是西方優越的技術（科學技術）。到了近代，在如此廣泛範圍的「藝術」之中，如今被稱為「藝術」的諸領域（繪畫、雕刻、音樂、文學等），一開始先被稱為「美術」；其他的領域，則到今日仍然保留了「藝」這個字，分化成為「演藝・藝能」、「武藝」、「工藝」、「園藝」等等（圖1）。

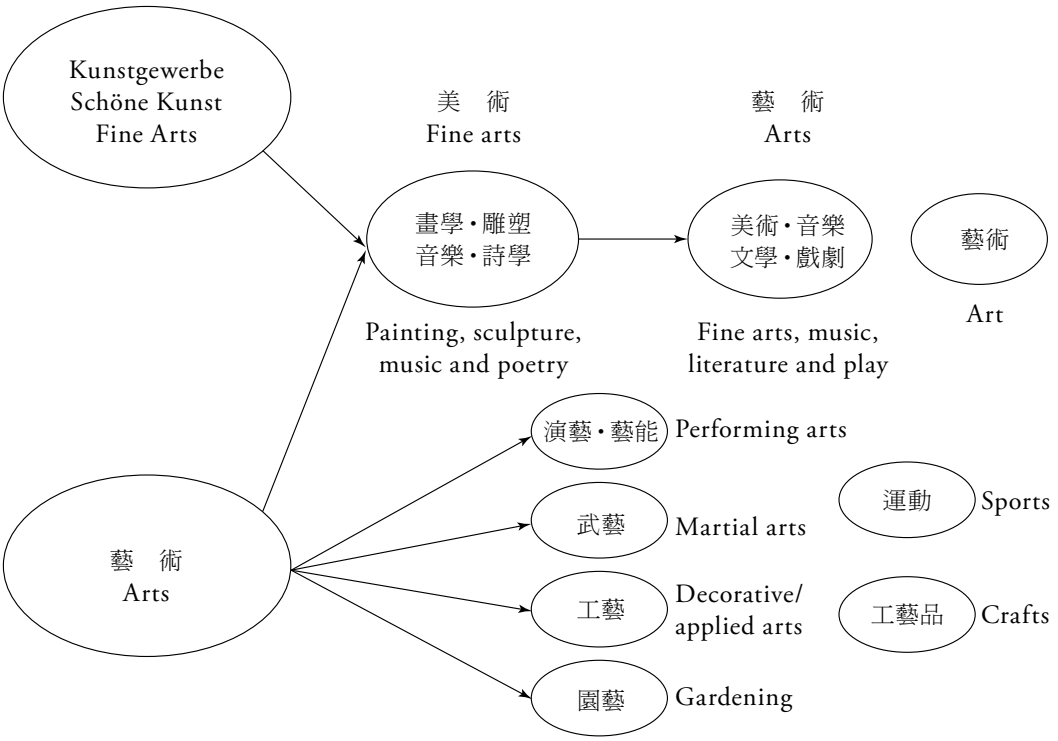

圖1　「美術」語言的產生

關於這中間的來龍去脈，野呂田純一指出，在準備參加幕末巴黎萬國博覽會的過程中，使用了「藝術」或「技藝」，來翻譯法語的「beaux-arts」；總結來說，它的意義與內容可以說是**自由學藝**。野呂田純一具體指出，進行這項翻譯作業的是幕府通弁御用

的塩田三郎，以及幕府的開成所教授兼外國方翻譯掛村上英俊等人。[5]

當時，使用「術」這個字的詞語，例如「劍術」、「算術」等，一般來說表示一種技能。「美術」一定也被看作是**美**的**技能**（術）。「美術」也用來表示被創造的物品，是它被限定為視覺藝術之後的事。造成這個改變的，是工部美術學校與東京美術學校等等美術學校，以及展示物品的美術館。如此一來，「美術」不再是具有包容性的概念，而實際上成為和音樂與文學並列的一個領域（視覺藝術）。「藝術」則演變為現在的意義，成為新的、具有包容性的概念。

此外，作為**美的技能**的「美術」，同時產生了探究「美」為何物的美學論。在視覺藝術的方面，「精巧」可以說看作是當初具體的基準。[6] 關於這一點我們稍後在（三）「美術」的表現一節再述。

3、美術的人與物

近代以前的美術，就如同「畫工」、「雕工」、「陶工」等說法所示，作為職能，是「工」之藝（技術）、或是「巧匠」之藝，也就是一種工匠（職人）的技術（圖2）。以江戶時代的身分制來說，士農工商的「工」階級是基礎，其上則有一些特例，比方狩野派的御用繪師就具有武士的身分。一般的狀況下，文化本身和身分與階級接合，而有所分化；比方「能」屬於武士階級，歌舞伎則屬於庶民階級。近代廢除了身分制（四民平等），重新整編為國家-國民的美術，在這過程中，形成了「美術」與其類型——「繪畫」、「雕刻」、「美術工藝」，其中的「人」也成為「美術家」、「畫家」、「雕刻家」、「美術工藝家」等等。

但是變成「美術」的，只有「工之藝」、「巧匠之藝」中高層次的部份，其他普通的工匠技能（職人技）則變成「工藝」，甚至在機械化之後成為「工業」。和西洋美術主要類型相對應的「繪畫」、「雕刻」，順利地成為「美術」；剩下來所有的工藝，則被二分、甚至三分為「美術工藝」（作為「美術」的工藝）、「工藝」、「工業」。也就是說，西方的「美術」中所沒有的工藝，在美術的制度化中，可以說處於極為困難的立場（稍後再述）。

5　同註4。
6　同註4。

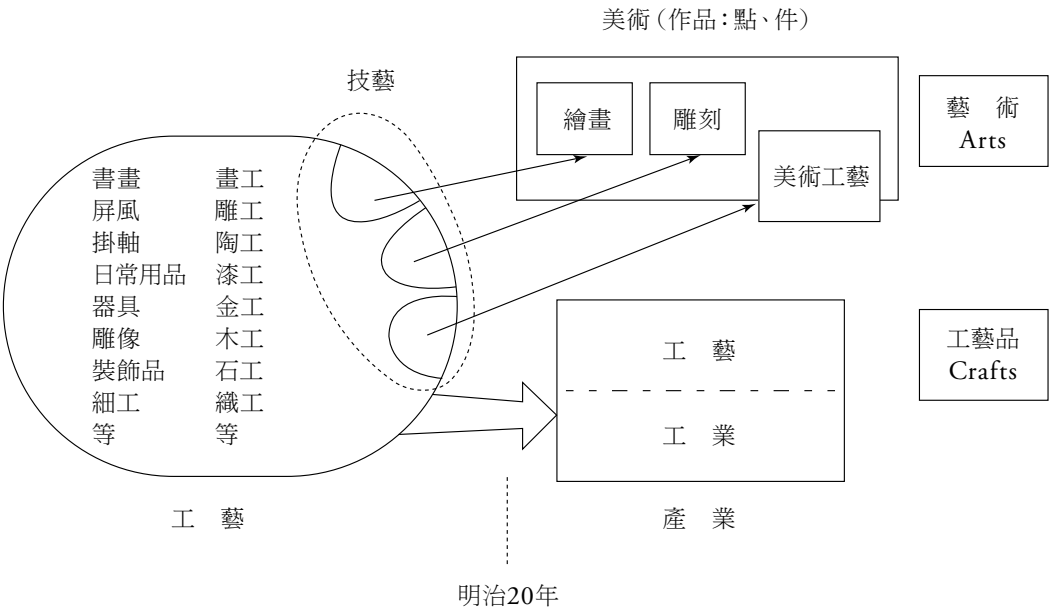

圖2　「美術」的人與物

至於物品的名稱，在近世以前有襖、屏風、掛軸、繪卷，計數的方式則是面、隻、幅、卷等等，各自不同；雕刻和工藝也是一樣。雖然作為社會的習慣，這些名稱到了近代以後仍然繼續使用，但是作為「美術」的物品則被稱為「作品」，計數的方式也統一為「點」或「件」。前代以前物品的名稱，在現今收藏品目錄或是作品解說「素材、形狀」的項目下，以襖、屏風、掛軸的形態記載而留了下來。素材與形狀，事實上是決定藝術類型的實質要因，但是在前衛美術中，這個關係不再確定。不僅如此，在現代美術中，「類型」本身逐漸失去意義。可以說，就是基於上述原因，戰後才會創造出「平面」、「立體」、「裝置」等等這些新的現代美術用語。

4、類型 (genre) 的層級

西洋美術的類型中，以繪畫、雕刻為中心，再加上建築，其他大多數的工藝並沒有包含在內。移植這樣的類型構成，對於過去各項工藝實際的存在方式，造成了極大的扭曲。如前所述，原本畫工、雕工、陶工等諸類型，作為「工」之藝，是平等並存的；從這樣的狀況中，繪畫與雕刻**升格**為上層的類型，其他工藝則面臨是否能夠成為「美術」的、存亡的分界點。這時候，硬是創造出「美術工藝」——作為「美術」的工藝——

這個領域來，讓工藝中高品質的部份踏入了「美術」的範疇。但是，美術工藝不滿足於「美術」中下層的類型，故又從前人的「工」之藝，分化成為「美術工藝」、「工藝」、「工業」等序列。追根究底，這個現象的起因，就在於西洋美術之中並不包含工藝這個類型。

然而，讓工藝的狀況變得複雜的，還有其他原因，那就是發生在西方的日本主義對於日本工藝的喜好，而且其中還有一個矛盾的狀況：雖然工藝受到了喜愛，在萬國博覽會中，卻不能陳列在美術館裡（只能在工業館展覽）。換句話說，它並不被承認是一種「美術」，所以才創造出「美術工藝」（作為「美術」的工藝）這個領域，也因此，才首度成功地在芝加哥萬國博覽會（1893年）的美術館中展出。

在行政上也是如此。從1890年代以降，繪畫與雕刻這兩個類型成為國家意識形態的象徵，由美術學校、文部省為中心，擔任推廣的工作。另一方面，工藝則以富國為目的，迎合日本主義與日本品味的需要，持續由農商務省的產業政策負責（美術工藝屬於美術學校）。這種以上下關係為中心的行政作法，更增強了類型的層級化（繪畫、雕刻為上層，工藝為下層），可以說是為了同時對應西方的類型體系與日本主義，所產生的狀況。後來在西方的日本美術觀之中，以工藝、浮世繪為中心的日本主義確立下來；反之，在日本則是以繪畫、雕刻為中心、再加上美術工藝，作為美術觀的形態。歐美與日本，各自形成了相似、卻不相同的兩種日本美術觀。事實上，這個鴻溝到今日仍然持續存在。

在日本，類型的層級因為和日本主義糾纏在一起，形成了更為複雜的景況。原本在工藝佔了很大比重的東亞美術，觀念與實情之間，就存在著或大或小的偏差。我們必須充分認識到，這不是價值的問題，而是制度的問題。

（二）「美術」的制度

1. 美術行政與機構、制度

就像「美術」的用語是政府主導創造出來的，「美術」的具體政策與機構的設置，也是在政府的主導下進行。宏觀來看，政府的美術行政可以分為三大部份；其目的、主要事業與機構組織、主責的行政機關，分別如下所示：

(1) 殖產興業

目的：透過美術產業的振興與輸出，達到富國的目的

事業與機構：博覽會（萬國博覽會、國內勸業博覽會）、博物館、工部美術學校

主責的行政機關：內務省、工部省、大藏省、農商務省（1881年以降）

(2) 美術教育

目的：a、以殖產興業為目的的基礎教育（初等美術教育）

b、國家意識形態的象徵（高等美術教育）

機構：a、東京師範學校（初等中學美術教育教員之培育）

b、東京美術學校（高等美術教育、創作者之培育）

主責的行政機關：文部省

(3) 古美術保護

目的：防止古美術的破壞與海外流出

事業與機構：古社寺寶物調查、編纂《日本美術史》、博物館

主責的行政機關 ：內務省、文部省、宮內省

雖然三種美術行政彼此相互關聯，但是在明治維新之後的20年間，以及近代國家體制完備的明治20年代（1880年代後半）以降，它們之間的關係有了重大的改變。簡要來說，就是從富國（殖興產業）的優先，轉變為國家意識形態象徵（美術教育、古美術保護）優先。因為各事項的說明將會非常複雜，在這裡僅僅敘述各事項的概略以及其相互關係的變化。

維新之後整體國家的命題，是增強國力以避免殖民地化，也因此富國強兵、殖產興業成為重要的課題。殖產興業可分為西方產業革命的技術移植，以及國內產業的育成兩大部份；前者由工部省，後者由內務省（1881年以後由新設的農商務省接手）主責，大藏省則從財政、商業的面向予以協助。

日本最早的公立美術學校，是工部美術學校。它雖然從事西方美術的專門教育，卻被設置在主責建築、鐵道、礦山開發的工部省的管轄之下；那是因為在行政上，它被定位為西方技術的移植。另一方面，19世紀後半西方掀起狂熱的日本美術風潮——日本主義與日本品味——對於國內美術產業的振興，有著巨大的影響。其需要與富國目的結合的結果，造成了全國地方工藝產業的培育以及輸出的振興。

博覽會（參加萬國博覽會與舉辦國內博覽會）結合了這些面向，成為關鍵的事業。萬國博覽會擔負了先進技術的吸收、日本美術的宣傳、以及市場調查的任務；國內博覽會則以這樣的資訊為基礎，在各地振興工藝，讓生產與供給直接和歐美的需求連線。其中，「博物館」成為收集、展示古今典範製品的場所（1872年成立於湯島聖堂博覽會），「美術館」則與工業館、農業館並列為產業館之一（1877年第一次內國勸業博覽會）；兩者皆在博覽會事業之中成立。

急於富國與增強國力的維新運動後20年間，作為殖產興業的美術振興居於壓倒性的優先地位，美術教育與古美術保護則擔任輔助、支援的角色。舉例來說，初等中等美術教育中的「用器畫」，是器物（工藝）設計圖的製圖訓練；工部美術學校（高等美術教育）畫學科的遠近法（透視法），也和土木建築的測量有密切的關係。博物館收集的古美術則可說是一種**資料**，其目的在於透過展示與啟蒙，以生產優質的輸出美術。當初設立的博物館，原本就是以結合美術與產業的英國南肯辛頓博物館（South Kensington Museum，今日改稱維多利亞與艾伯特美術館，Victoria and Albert Museum）作為模型。

1880年代後半開始，這三者的關係有了重大的改變。隨著內閣制度的啟動（1885年），同時新設立了宮內省，博物館也從殖產興業的據點農商務省，轉移到宮內省的管轄之下，更在1889年改稱帝國博物館，1900年再改稱帝室博物館，轉變成為以美術與文物表徵日本帝國歷史的機關。維新後，在廢佛毀釋、文明開化的風潮下，古美術大量遭到破壞，並且流向海外。宮內省在帝國博物館轄下設立了「臨時全國寶物取調局」，進行古社寺的寶物調查；1897年則由「古社寺保存會」（由內務省管轄）開始「國寶」的指定工作。《稿本日本帝國美術略史》（1900年出版，收錄巴黎萬國博覽會展覽品），就是以國寶為中心編纂而成的、最早的官製日本美術史。

如果上述博物館是為了建構日本美術的歷史，那麼為了以日本美術史為基礎、創造出當代的美術而設置的，就是東京美術學校（1887年設置，1889年開校，今為東京藝術大學美術學部）。如此，美術教育及古美術保護，分別創造出象徵近代國家的「美術」與「美術史」。東京美術學校的中心人物是岡倉天心；該學校可以說基本上是獨立於殖產興業，以及支持殖產興業的其他兩種美術行政之外的另一種行政系統。

2. 外國人雇員

為了在短期間內移植西方的技術與學術，明治政府以高薪從西方各國大量雇用各領域的專家們，通稱為「外國人雇員」（お雇い外国人）。明治年間總數約在3000人左右，以早期人數為多；最多是1874-75年，大約有520人左右。各行政機關之中，以主事工學技術移植的工部省，還有負責培育人才的文部省為最多。關於美術的領域，也是如此。

在工部美術學校擔任繪畫教師的是封塔內吉 (Antonio Fontanesi, 1818-82)，雕刻由拉古薩 (Vincenzo Ragusa, 1841-1927) 擔任；兩位都是意大利人。在工部大學校教授建築的，則是來自英國的孔德爾 (Josiah Conder, 1852-1920)。

此外，在文部省相關人士中，如本文開頭也提到過的瓦格納，在大學東校（後來的東京大學醫學部）教授化學，他也參與了七寶燒（琺瑯）的改良。關於博覽會事業與博物館，他曾根據自己對西方狀況的了解，作了許多建言，對於作為殖產興業的美術振興有極大的貢獻。而在日本參加維也納萬國博覽會的時候，主張放棄機械技術未成熟的工業製品，代之以精巧的工藝品作為展示中心的，也是他。這直接導致已經發端的日本主義（瓦格納深知這一點），爆發成為風潮。

另一方面，在東京大學教授哲學、政治學的費諾羅薩，則透過他收集日本美術的經驗（收藏品由波士頓美術館典藏），參與設立為了創造嶄新傳統美術的美術教育機關，也就是東京美術學校（1887年）。在古美術保護方面，他則經由古社寺的寶物調查而開始建構「日本美術史」。這兩項事業，後來都由他在東京大學的學生岡倉天心所繼承。

可以說，三種美術行政，首先都是由外國人雇員擔任領導者而開始。也就是說，近代日本不僅以西方作為指標，即使是透過美術來作為近代日本的象徵一事，也是學習自西方人。

3. 前代與近代的不一致

然而，從前代美術的存在方式，過渡到近代美術制度的建構、以及當代美術的振興，其重新編整的過程並非平順的，反而是有著許多矛盾、不一致的地方。這個不一

致特別是表現在繪畫上，即令人驚訝的是，大部份的繪畫並不符合西方日本主義的喜好。

如前所述，日本主義的喜好集中在工藝、以及繪畫中的浮世繪與京都系諸派（円山四条派等）。另一方面，前代的御用畫師狩野派，以及幕末、明治初年盛行的南畫等漢畫系諸派，西方人係無法分辨其與中國繪畫的區別。不僅如此，原本作為宮廷系繪畫的大和繪系諸派，多以日本古典文學或故事為中心主題，如果沒有相關的知識，是無法鑑賞的。此外，以儒佛道三教為中心的宗教繪畫，對西方人來說是異教的繪畫；日本西畫對西方來說，也在他們關心的對象之外。以這一點來說，若是以符合西方喜好的錦繪（浮世繪）作為振興的中心，也並不奇怪；祇是政府並沒有以錦繪作為振興的對象，因為他們認為，作為庶民娛樂文化的錦繪並不適合背負帝國日本的形象。

原本應該要作為美術中心的繪畫，對於富國（輸出）的目標卻幾乎沒有發揮任何功能。這件事對於日本政府來說，是一個嚴重的狀況。因此，日本政府為了在日本主義的大本營巴黎創造繪畫的需求（西畫除外），於1883、84連續兩年舉辦巴黎日本美術綜覽會，不過卻以失敗告終。殖產興業之下的振興中，繪畫雖然被視為「百工之礎」，卻因為無法實現主角的任務，而淪為附屬的角色。

直至近代國家體制完成的明治20年代以降，繪畫不再為了富國而存在，而被賦予全新的任務，也就是作為近代國家意識形態的象徵。繪畫被要求在最大限度下，發揮敘事 (narrative) 功能的角色。

東京美術學校就是為了作為這項任務的據點而設立的（1887年設立，89年開校）。在**萬世一系**的天皇作為終極依歸的近代國家體制中，能當作合理化的歷史受到重視，因此能夠表現歷史性與近代性之間延續的歷史畫特別具有重要的意義，具體而言，就是秉持**和魂洋才**的精神所創作的，以及兼具日本主題、西洋風格的歷史畫；這個新的畫派，可以說是當時代的前衛繪畫，是由文部省負責推動。另一方面，集結大部份畫壇成員的日本美術協會（1887年，舊派），則由農商務省與宮內省挹注支持。特別的是，宮內省還設置了帝室技藝員制度（1890年），由帝室擔負傳統諸流派的保護與振興——這個制度保證了舊派存在的意義。

從結果來看，這些只有上下、沒有橫向聯繫的行政所支持的繪畫，不管哪個派別

都無法改變日本主義的日本美術觀。在國家權威的保證下，原本為了發揚國威的繪畫，事實上對外並沒有發揮效能，反而是在國內成為「美術」的主要角色。

（三）「美術」的表現

1. 寫實主義與人像

西洋美術的移植中有兩個重點，一個是作為表現方法的寫實主義，另一個則是作為施作主題的人像。寫實主義具體來說，就是線性透視法以及陰影法。最早的西洋美術教育專門機構工部美術學校，之所以隸屬於負責礦山、建築、鐵道等西方殖產興業（產業革命）技術移植的工部省，也是因為線性透視法的寫實主義和土木建築與測量技術是互為表裡的。

此外，人像之所以成為重點，則是因為西洋美術以基督教美術——所謂「以神的形象造人」的神人同形說——為軸心，不論主題是宗教、神話、歷史、或是風俗，人像都居於中心的地位。

但是在以**和魂洋才**的方法論進行人像的移植過程中，卻發生了一個最重要的改變，那就是基督教的去除。近代的日本美術雖然如此忠實地向西洋美術學習，但是——除了直接的教會美術或是摹寫摹刻之外——在近代的代表性繪畫與雕刻中，幾乎看不到基督或是馬利亞的肖像。主題被替換成日本、東洋的神與歷史人物，或是當代的偉人、名人。換句話說，透過把主題從**洋魂**的基督教替換成**和魂**的日本、東洋主題，寫實主義被視為**洋才**移植過來。

從這個觀點來看，1890年代到1900年代發生的歷史畫論爭以及裸體畫論爭，整體而論，都是有關人像主題之移植、確立的論爭。就論爭的內容而言，歷史畫論爭的是有關歷史畫的存在方式：它屬於「史」還是「畫」？裸體畫論爭則是一個風俗的問題。然而，如果進一步想到為什麼沒有發生風景畫論爭或花鳥畫論爭，就可以理解這兩種主題，即使發生論爭，仍然有移植的必要。在西方，歷史畫作為19世紀民族國家 (nation state) 統合的象徵，是盛行的主題；裸體畫 (nude) 則是因為「以神的形象造人」為前提，使得人體成為美的基準；這兩者都觸及了西洋美術核心的問題。但是裸體畫去除了與基督教的關聯，只是被當成西洋美術的一種形式而被移植過來；美術解

剖學也不是探究神所創造的人、人體，而是被當作繪製人像所需的一種醫學知識。

2.「精巧」

寫實主義與人像，主要是出現在繪畫、雕刻的領域，是它們作為「美術」的要件，因而顯得重要。但是工藝要作為「美術」的基準要件，則是「精巧」。關於這一點，野呂田純一在他的《幕末・明治的美意識與美術政策》（2015年）[7] 一書中，解說得非常明白。

前述的工藝，雖然得到日本主義極高的評價，在西方卻不被視為「美術」。因此在明治初年的國內博覽會中，透過在工藝品的表面加上繪畫或雕刻，試圖讓它成為「美術」；還有寫實人像的生人形與牙雕，讓我們看到工藝與雕刻之間的關係（透過這些手法，讓工藝品變成「美術」部門的展覽品）。但是大部份的工藝品，基本上和寫實主義或是人像沒有關係；即使是日本主義所喜好的工藝，事實上也沒有這樣的表現。

在這種情況下，認為區分產業工藝與美術工藝的判斷基準在於「精巧」程度的說法，是正確的。原本擔任御用繪師的狩野芳崖（後來成為東京美術學校教員），在明治初年為了糊口，開設製作圖案作為輸出工藝的公司，其公司名稱就叫「精工舍」。如今仍然存在的鐘錶公司 SEIKO，名稱就源自這裡。

換句話說，那些製作「精巧」、精緻的工藝品，可以被視為「美術」。

3. 新派與舊派

繪畫的領域裡，不論日本畫或西畫，在1890年代以降，都分裂成為新派與舊派。這主要原因來自政治的因素以及繪畫界的派系化。不過雕刻與工藝並沒有發生這樣的分裂。這顯示了繪畫雖然對於富國的貢獻度很低，但不論是作為近代國家意識形態的象徵，或是在美術界的權力鬥爭當中，繪畫都居於中心的地位。

日本畫新派自鑑畫會（1884年）開始，到東京美術學校（1887年）再到到日本美術院（1898年），一路引進西化風格的表現方式，並力圖創造新的畫題。舊派則以集合了

7　同註 4。

畫壇大部份成員的日本美術協會（1887年）為據點，並相對地，暫時保持既存的主題與表現方式。

另一方面，西畫的舊派從工部美術學校系的明治美術會（1889年）傳承到太平洋畫會（1901年）；新派則從法國帶回學院派與印象派的折衷樣式，以黑田清輝之流組成的白馬會，以及東京美術學校西洋畫科（都是1896年）為代表。雖然兩者都屬於西洋系繪畫，但是以**和魂洋才**的精神畫了許多歷史畫的，卻是舊派的畫家們；新派則大多描繪日本的生活風俗。可以說，事實上，沿襲重視歷史畫與神話畫的西方學院主義是舊派（以日本為主題）。黑田等人的新派，重視描繪日本的表徵，主要受到脫離學院主義的印象派、以及日本主義的影響；不過，後來這個新派在日本卻成為東京美術學校的學院主義。

新派與舊派，就以機構組織或是美術團體為據點，展開他們的活動。只不過，在這裡我想要提示一件事，即市井之中曾經仿效相撲排行榜，為畫家們排定「畫家排行榜」——這個排行榜，和今日我們所知道的當時畫壇的景象，其實大異其趣，例如明治年間南畫家佔了大多數，其中就包括了許多現在不為人知的畫家。

這件事給了我們一個啟示：所謂歷史化，並不一定能夠忠實反映當時的景況，反而是暗示了根據某種意圖或基準進行史實的取捨與選擇。接下來讓我們看看這個所謂的**歷史化**，以及它所帶來的「美術史」。

（四）「美術史」

1. 歷史化的要件

歷史化是以什麼方式進行的？大致來說，它有下列兩個基本的要件：

第一，歷史化的工作，總是在經過重大的時代分界點之後，在下一個世代進行。舉例來說，近代稱江戶時代為止的美術為「日本美術史」，戰後的現代則將近代的美術稱為「近代日本美術史」，就是這個歷史化現象。如果是在同時代進行的類似工作，與其說是歷史化，不如說是回顧。

第二，在下一個世代進行歷史化的時候，作為解釋基準的理念與邏輯，並不是歷史化對象時代的理念與邏輯，而是進行歷史化工作時代的理念與邏輯。近代編纂的「日本美術史」，是以近代的國家主義與天皇制作為基軸來解釋；現代編纂的「近代日本美術史」，則是以民主主義與國際化（現代化）作為解釋的主軸。因為這個現象，產生了各種偏差。現在讓我們更具體的來看這個問題。

2.「日本美術史」

明治初年的廢佛毀釋、文明開化與歐化政策，造成傳統美術的破壞，並且流向海外。在這樣的背景之下，1890年代開始全面進行古社寺寶物調查；1900年政府以指定為「國寶」的優良作品為中心，編纂了《稿本日本帝國美術略史》（巴黎萬國博覽會展覽品），這是「日本美術史」的誕生。它既不是反映日本主義的美術觀，也沒有富國的目的，而是以炫耀一**等國**（日本帝國）的歷史文化為目的。這部「日本美術史」以歷代支配階級與佛教的美術為中心（公家、武家、佛家的美術）；作為庶民娛樂消費文化的浮世繪，要到1910年代（大正時期），才因為受到日本主義高度評價的逆輸入，而加入「日本美術史」之中。

一直到戰前，「日本美術史」並沒有大幅度逸脫發揚國威的目的。由作為古美術保護的田野工作，以及判定其價值的美術史學共同建構起其體系，可以說是「日本美術史」的特徵。在從國家主義進到民主主義的戰後現代，仍然保持了原有的體系，只是刪除了發揚國威的意識形態，而轉換性質成了「日本美」的歷史。它的存在基礎，從政府轉移到戰後陸續設立的美術館、博物館，以及在這些場所舉行的展覽會；其存在結構也發生了轉換，在高度經濟成長的背景下，改由國民、大眾的文化消費所支持。這個美術存在基礎的轉換，正確地反映了日本這個國家志向的轉換——從以政治、軍事大國為目標的近代，到以經濟大國為目標的戰後現代。

3.「近代日本美術史」

戰後現代所形成的「近代日本美術史」，也是來自同樣的存在基礎。只不過，戰後的「日本美術史」是發生了性質的轉換，而「近代日本美術史」則因為透過史實的取捨選擇而建構起的體系，發生了重大的偏差，也就是以戰後現代的民主主義與國際化的時代邏輯，去解讀實際上是以國家主義為軸心創造出來的近代美術。

結果，被選擇出來的史實是進行西化的新派系美術。以美術團體來說，是日本畫的日本美術會與西畫的白馬會；以機構組織來說，就是東京美術學校與文展、帝展等官辦展覽；以負責的行政機關來說，則是文部省主導的美術。另一方面，舊派系的美術則遭到**刪除**，也就是主推日本畫的日本美術協會與西畫的明治美術會，以及由宮內省與農商務省所主導的美術。

不但如此，博覽會與殖產興業下的輸出美術，臺灣、韓國、滿洲的殖民地美術，以及戰爭美術，也遭到**刪除**。也就是說，事實上有三分之二的史實遭到刪除，並隨著時代的前進快速地被遺忘。故所謂的歷史化，應該是與該時代的時代邏輯整合而進行**形成**與**刪除**的作業，也因此會發生評價的浮沈。但是正因為如此，我們更需要自覺到歷史化的內在邏輯。

4. 美術史的框架——一國美術史

從美術史的地理框架來看，「日本美術史」、「近代日本美術史」都是作為**一國美術史**的自國美術史。國立的美術館、博物館展示的就是這樣的自國美術史；同屬東亞圈的韓國、臺灣、中國，基本上也是相同的。

然而，對照在歐洲各國的美術展示，不論哪個國家都一樣，提到中世紀就以德國與法國為美術史的中心，文藝復興時期是意大利，17世紀就是荷蘭，18-19世紀則是法國與英國；然後在這樣的框架下，再加入自國美術史。當然，自國美術史的比重會增加，但是基本上都是歐洲各國共有所謂「歐洲美術史」的**廣域美術史**，並且以之為優先，再將自國美術史組合進入這個框架之中。

在東亞圈裡，實際上，佛教、道教、儒教的美術以及水墨畫，也是廣泛共有的，美術的歷史就在各國的交流下展開。儘管如此，「美術史」的框架卻成為各國各自的一國美術史、自國美術史，受到現在的國家框架阻隔、切斷，交流的實情深深地被各國各自的論述所吞噬。這是因為東亞圈在建構「美術史」的時候，正值19世紀後半、20世紀，華夷秩序瓦解之後的大混亂之中，各國以國族主義 (nationalism) 為向心力，各自建構自國的美術史。這也是進行歷史化的一方之時代邏輯的問題；從過去東亞圈廣泛美術交流的真實狀態來看，現在的每一個國家（自國）美術史，過於切斷、分隔。關於摸索、尋找一個能夠反映真實狀態的、東亞的廣域美術史（東亞美術史）這一點——或

許在當下這一刻是困難的可以想見的——是東亞能否超越近現代的一塊試金石。

三、結語

既然「美術」是移植自西方的概念，那麼可以說，作為近代制度的「美術」、「美術史」，基本上也是以西方為效法的對象。這一點，以日本的情況來說，有兩個面向：其一是移植西洋美術以繪畫、雕刻為上層的類型體系，其二就是對應於日本主義，以工藝為中心。

然而，持續了半世紀的日本主義，於1910年（明治43年）左右終於結束。我們可以看到——就如本文開頭所述——美術政策的軸心，發生了從對西方到對東洋、對國內的轉變。國內美術政策的具體例子，有文部省美術展覽會（文展）的開設、帝國美術院（1919年）的設置等新的國家制度的設立；對東洋的政策，則以朝鮮美術展覽會（1922-44年）、臺灣美術展覽會（台展、府展，1927-43年）等殖民地官展的開設為象徵。

在這之中，對東洋的美術政策，隨著1945年日本戰敗、從東洋撤退，完全消失無蹤。在對國內的美術政策方面，官展在戰後變身為「日本美術展覽會」（日展，民營化），帝國美術院（1937年改稱帝國藝術院）則轉變為戰後的「日本藝術院」，一直持續到今日。換句話說，只有在「後日本主義」的近代後半期、作為對國內政策而制定的「美術」制度，在改變了形態之後，延續到戰後的現代。

但是在戰後的現代，朝向民主主義的轉換，以及脫離近代的現代化、國際化，這兩個新的時代邏輯，主導了美術界。來自前者邏輯的代表性例子，有充分受惠於經濟成長的「國民美術祭典」——日展，以及美術團體的美術。後者則追求國際性、現代性多於日本特質，也就是所謂的「現代美術」。

不過，就連這個戰後現代美術的基本結構，也在1990年前後東西體制的瓦解、日本高度經濟成長的結束（1991年的泡沫瓦解之後的不景氣）之下，面臨了重大的轉換期。由於高度資訊化社會到來所產生的「media art」，反映不景氣與高齡化社會的各種「art project」等等新的活動形態紛紛出現。這些活動不再稱為「美術」，而稱為「art」；現在年輕世代的創作者，也幾乎沒有人自稱「美術家」、「藝術家」，而多半自稱「アート」、「アーティスト」（「artist」的音譯）。

作為機構制度的「藝術大學」與「美術學部」、美術館等等，雖然產生了制度疲乏的狀態，卻沒有太大的變化；但是實際製作面，卻在1990年代以降，從「美術」移向了「アート」。說不定，事實上，這個鴻溝正是1990年代開始對「美術」這個制度進行歷史性檢證的重要背景。

（林暉鈞翻譯）

引用書目

北澤憲昭。《眼の神殿——〈美術〉受容史ノート》。東京：美術出版社，1989。
佐藤道信。《明治国家と近代美術——美の政治学》。東京：吉川弘文館，1999。
野呂田純一。《幕末・明治の美意識と美術政策》。東京：宮帯出版社，2015。