

行政院及所屬各機關出國報告

(出國類別：研究)

日本近代學者對於中國繪畫史的研究

服務機關：國立故宮博物院

出國人職 稱：副研究員

姓 名：陳階晉

出國地區：日本

出國期間：91年6月20日至9月20日

報告日期：91年12月

C6/
C09103004

摘 要

民初幾本國人關於中國美術通史的撰述，大多為引用、傳抄或編譯自日本的資料，研究方面則多從日本間接接受了西方近代科學的影響。

日本在明治時期，就有不少學者論述東方藝術，無論在發表時間與數量上均超越中國。從收藏史角度觀之，明治以後，大批繪畫藏品輾轉流落日本，在性質及內容上均有別於以往。對於新傳作品的興趣，加上國粹主義等思想以及特定的歷史背景因素下，也帶動了日本興起美術史的研究。

本文主要根據費諾羅沙、岡倉天心、大村西崖、內藤湖南等代表性的人物作為闡述的要點。這幾人生長年代相近，對於中國繪畫史的概念竟大有不同，本文藉此嘗試檢視他們在作品材料的認識與汲取方向的殊異性，並省思其意識形態的構成。

目 次

壹、緣起與目的	4
貳、過程	5
參訪重點機關及展覽介紹	7
參、心得	14
(一)、研究成果：(日本近代學者對於中國繪畫史的研究)	
前言	14
一 日本美術史研究的先驅和中國繪畫史--費諾羅沙與岡倉天心	20
二 對中國美術史研究影響最鉅者---大村西崖	23
三 京都“中國學派”的發展與中國書畫的研究--內藤湖南	27
四 東大研究中國繪畫史學風之先導---瀧精一	32
五 戰後的研究概況	34
結語	36
(二)、博物館參觀心得	39
肆、建議	40

(正文)

日本東京大學專題研究暨參訪日本重點 博物館心得

陳階晉／國立故宮博物院書畫處副研究員

壹、緣起與目的

國立故宮博物院為世所公認的世界級博物館，典藏文物精緻而豐盛，藏品以中華文物為主，遂有中華文化寶庫之譽，而聞名中外。近年來台灣的公私立博物館紛紛成立，在眾多博物館中，國立故宮博物院一直扮演著典藏中國歷代文物瑰寶，發揚中華文化的重責大任，在國人心中佔有重要的地位。本人服務於書畫處，承辦研究、展覽、典藏等相關業務，此次為增廣研究領域，促進館際交流與了解國博物館的發展方向，安排至日本東京大學文學部美術史研究室進行專題研究，其目的可分為下列幾點：

- (1) 針對研究專題「日本近代學者對於中國繪畫史的研究」，於國立東京大學文學部美術史研究室蒐集相關資料並與該校師生進行學術交流。
- (2) 參訪日本東京、九州、京都、大阪等公私立美術館藏品，並觀摩其展覽設施、行政管理、館藏特色、與文物維修、資訊技術之應用與教育推廣情形，期能借助其相關經驗作為故宮博物院未來發展之借鏡參考。
- (3) 藉機拜訪國立東京博物館、國立東京藝術大學美術館、國立東京近代美術館及國立京都近代美術館等館長級人士，洽談故宮展覽借展之可能性。

貳、 過程

期間	前往地點	主要內容
6月20日(五)	長榮 BR2198 抵達東京	
6月22日(六)	東京江戶美術館	參觀。
6月24日(一)	東京大學	報到。
6月25日(二)	東京國立博物館	拜訪東洋課研究人員。
6月29日(六)	明治學院大學言語文化研究所	演講座談會。「關於亞洲美術的現代性」。
7月4日(五)	東京國立博物館	參觀特展--「韓國國寶展」
7月5日(五)	東京大學	參觀校內各圖書館設施。
7月6日(六)	東京 Suntory 美術館	參觀特展—京都最古的禪寺[建仁寺]展。
7月9日(二)	東京國立博物館	拜會副館長-西岡康宏先生。
7月11日(四)	東京博物館	應邀約談展覽事項。
7月18日(四)	SAISON 現代美術館	佐藤道信演講。講題：世界觀的再編與歷史觀的再編--散在的[東洋美術史]
7月20日(六)	鎌倉	參訪建長寺、鎌倉大佛等文化設施
7月21日(日)	町田市國際版畫美術館	參觀特展--「吹田文明展」並與館方佐佐木學藝員交流。
7月22--26日	東京大學視覺教育中心	東京大學日語集中課程。
7月31日(三)	松濤美術館	拜訪主管味岡先生。書畫提件及參觀特展「石田喜一郎とシドニーカメラサークル」。

8月1日(四)	東京國立博物館	書畫提件特別參觀。
8月5日(一)	東京國立近代美術館	會同東博西岡副館長前往拜會該館 市川政憲副館長。
8月20日(二)	東京江戶美術館	參觀陳列展。
8月21日(三)	東京國立博物館	參觀特展--「江戸時繪展」。
8月23日(五)	東京國立博物館	參觀特展--「新疆絲路特展」。
8月31日(六)	講談社野間紀念館	參觀「大正昭和初期的東京畫壇 展」。
9月2日(一)	東京藝術大學 美術館	會同東博西岡副館長前往拜會該校 美術館長竹內順一先生。
9月3日(三)	九州福岡	開始觀摩學習
9月4日(四)	福岡市亞洲美術館、鴻臚 館史跡、市立美術館、縣 立博物館	參觀並拜訪研究人員中尾智路先生
9月5日(五)	久留米市-石橋美術館	參觀
9月6日-17日	神戶大學美術史研究室	客座研究
9月10日(二)	京都近代美術館	會同東博西岡副館長前往拜會該館 館長(內山武夫)及學藝課長(島 田康寬)。
9月11日(三)	京都國立博物館	參觀特展「日本人と茶—その歴史 その美意識」。
9月12日(四)	黑川古文化研究所	拜訪中野所長並特別參觀
9月13日(五)	神戶大學美術史研究室	座談與交流(百橋教授、樋口教授 等)
9月14日(六)	和泉市久保惣記念美術館	參觀並與該館研究人員(橋詰文之) 進行交流
9月17日	回國	

- 參訪重點機關及展覽介紹

- 大學部分

- 一、 東京大學

東京大學是日本第一所大學，始建於 1877 年的一所綜合性大學，至今已有 120 餘年歷史，在所有的日本的大學中，具有最長的歷史和最優良的傳統。目前東京大學擁有 10 個本科學院，12 個研究生院，11 個特殊研究中心和很多研究機構。除此之外，研究分支機構和組織分佈於日本各城市之中，包括校屬醫院、初、高中、植物園、工場、實驗農場和森林以及實驗室和觀測站。其中人文社會科學方面有文學學部（系）、法學學部（系）、新聞學學部（系）、教育學學部（系）院、經濟學學部（系）等專業性的本科院、系，在研究生院中還設有人文社會學院、教育學院、法律政治學院、經濟學院、文學院等文科的院、系，同時還有一些研究所；比如：東洋文化研究所、社會科學研究所、社會資訊交流研究所、歷史研究所等。具體到人文社會科學的專業就更多了，像比較文學、比較文化、象徵文化、地域文化研究、國際關係研究、交叉社會學、文化人類學、廣域科學、日本語言文學、中國語言文學、西洋古典文學、英國文學、德國文學、法國文學、俄國文學、語言學、日本史學、印度哲學、倫理學、宗教史學、美術藝術學、心理學、教育學、體育、體育心理學、公法、民法、國標法，政治學、社會學、應用經濟學、人類學等幾乎包括了社會社會人文科學的所有領域。

- 二、 神戶大學

成立於 1949 年，是日本著名的國立大學之一。位於日本第六大城市兵庫縣神戶市境內，是個背山面海的海港都會區，市區由西往東蔓延，接近大阪，交通便捷。學生約有 16000 餘人，留學生 700 多人。神戶大學地處六甲山脈，各個學部（院）分散於山麓之間。其創校起源可追溯到 1902 年「神戶高等商業高校」創立時。之後經歷多次的改名或與他校合併。1929 年改名為「神戶商業大學」，1944 年再度改名為「神戶經濟大學」，1949 年統合「兵庫師範大學」、「兵庫青年師範學院」、「神戶工業專門學校」、「姬路高等學校」等校成為神戶大學。經數十年的發展，目前擁有十大學部、九大研究科的綜合大學規模。各學部本身的自治性較強，各有其特色與制度，越過一個校區之後會有到了另一所學校的錯覺。

此次參訪神大乃應美術史研究室之邀，該研究室分為兩個部門，一為日本東洋美術史研究室，一為西洋美術史研究室。前者以日本・中國及朝鮮為中心，並且從古代到近世皆包含的美術史為講授的內容，一星期裏總共有三堂課，課堂講述一次，以大學生為對象的討論發表會一次，以及以研究生為對象的討論發表會一次。以大學生為對象的討論會基本上在進行關於日本美術的作品及資料之研究，發表者不僅要調查指定資料之日文語序的漢文讀法及翻譯之外，還必須發表與此資料相關的作品，藉此訓練來達到學習到美術史的基礎研究方法。以研究生為對象的討論發表則依每年訂定的目標進行各種不同的研究，並做具有獨自創見的發表。此外，這個討論會每個月必定有一兩次左右與西洋美術史討論會一同舉行校外觀摩學習，為此討論會課程的一環，不管有無特別展，考察地點皆是關西一帶的美術館或博物館。在觀摩學習的美術館裏，必定會有由老師所主持的美術館談話，而且有時候會事先分配各學生作品，由學生將當場所調查到的內容心得進行表述。在會後有個非正式的懇談會，藉以對每位學生進行詳細的指導並相互交換意見。

● 博物館、美術館

一、 東京國立博物館

東京國立博物館位於東京上野公園，創立於 130 年前的明治 5 年(1872 年)，原為東京湯島聖堂的文部省博物館，1889 年改為帝室博物館，1900 年又改名東京帝室博物館。1947 年博物館由宮內省改屬文部省管理，更名國立博物館。1952 年定名為東京國立博物館，隸屬文部省文化廳管轄，於去年（2001 年）變革體制，改為獨立行政法人。收藏並展覽日本以及其他東方國家和地區的歷代藝術品和出土文物，收藏作品達 10 萬餘件，其中國家級文物數不勝數。國寶 89 件，重要文物 577 件。是日本最大、最古老的博物館。該館展覽分為持續性的“平時展覽”和不定期的“特別展覽”。平時展覽主要展出博物館本身收藏的文物，因保管原因，每隔一段時間就對某些陳列品作全部或部份的調整，書畫部份因質材脆弱之故，大約每隔 6 週即更替展品。特別展覽每年舉辦數次。該館主要建築整體風格為明治時代的洋式建築，同時擁有日式風格。展示空間分為：

本館—1938年（昭和13年）開館。由渡邊仁所設計，被稱為具有「帝冠樣式」的代表性建築，去年（2001）被列為國家重要文化財。設20個陳列室，主要陳列日本的美術、工藝與相關的歷史資料，按時代展出日本雕刻、染織、金工、武器、刀劍、陶瓷、書畫、建築構件等展品。

東洋館—1968年（昭和43年）開館，設10個陳列室，展出展示有關東方國家（中國、朝鮮半島、西域、印度、西亞、埃及等）諸國之美術、工藝作品、出土文物。其中，主要展出的是中國藝術品，佔5個陳列室，展品有史前的石器和彩陶，商周的青銅器，漢代的陶器和畫像石，魏晉南北朝的佛像，唐代的金銀器和三彩，宋、元、明、清的瓷器和書畫等，有些文物已被列為“國寶”、“重要文化財”級文物。

表慶館—1909年（明治33年）開館，為當時皇太子成婚紀念而建造，設計者為宮內廳工程師-片山東熊。此館與赤阪離宮被譽為明治時期西洋式宮殿建築的頂峰。不設平常展，只有特展時才開館。1978年被指定為重要文化財。

法隆寺寶物館—1999年（平成11年）新館完成重新開放參觀。蒐藏的主要是日本飛鳥時代和奈良時代的佛教文物，專門展出明治初年法隆寺向宮廷獻納的各種寶物。因為古代美術品禁不起光線照射，染織品與浮世繪尤是有褪色的危險。為使珍貴的藏品以原狀保存給後世，該館採用光纖維照明，以使發熱源遠離展品。據稱大致每月更換展品，此作法除了有應和季節感的用意，也能使展品在更適於保存的庫房裏得到充分休整。

平成館—1999年（平成11年）開館。為紀念日本皇太子成婚紀念而建造。一樓有考古展示室、寄贈品展示室及國際會議廳等設施，二樓為特別展覽廳。

博物館由4個館組成，藏品10萬餘件，陳列室總面積1.4萬餘平方米，展出4000餘件文物。

此外，該館新建了建築面積6434平方米的資料館，1984年開館。設綜合索引室、綜合閱覽室、研究室、討論室、攝影室、書庫，為館內外利用者服務。該館設總務部、學藝部和資料部開展管理、科學研究、教育普及工作。除館內研究人員外，還聘請大學教授擔任客座研究員，深入開展藏品的研究，出版有《東京國立博物館美術誌》月刊。該館每月舉辦講演會，內容包括學術講演，專題展覽的紀念講演會，文物、考古或藝術電影放映會等。此外還製作反映該館陳列的電影片、館藏文物幻燈片供學校和社會教育機構利用，並複製發行，以爭取更大的

社會效益。

二、 江戶東京博物館

江戶東京博物館位於兩國站附近，由東京都政府修建的現代化大型博物館，主要展示古江戶和近代東京發展史以及日本文化。開館於 1993 年開館，為一地下一層，地上七層的現代化建築物，內設江戶、東京、通史三大展示區域。內展有與實物大小一般的木造日本橋、古江戶城的微縮模型、形象逼真的歌舞伎舞台演出情景以及反映日本明治維新後東京社會發展的各種生活實物。館內並設有映像室、展示室、資料收藏室及圖書室。該館的的各展示室係採開放式的展覽空間。置身其中，彷彿走進一齣武士劇的布景裡，活生生的展現江戶時代政治、經濟、社會、文化、宗教、歐化及學術的各個層面。而圖書室及映像館的設置，主要利用多媒體及數位化技術以配合該博物館展示的另類呈現。該館利用實物的展示，並藉由映像室及圖書室之多媒體及數位化的成果，以達其保存歷史文物及教育民眾的功能。

三、 東京国立近代美術館

東京国立近代美術館位於東京都千代田區北之丸公園內。它以介紹東西方現代美術為宗旨，收集、保管和展示日本現代美術史上的代表作品，舉辦外國現代美術展覽。1952 年 12 月它在中央區京橋開館，1969 年 6 月遷建於前述新址。新館由谷口吉郎設計，第 1 層舉辦 20 世紀美術展覽，第 2~4 層陳列館藏美術品。館藏美術作品主要由館之年度預算所購入、文部省及文化廳等單位所移管、或由作者以及藏家所寄贈等方式，現在已超越 6000 件左右。其中的大多數為日本最初舉辦的總合式的公募展--文展（文部省美術展覽會）於明治 40（1907）年開設以後的作品，就整體而言，從建立洋畫基礎的明治中期以至今日為止，年代跨越了百年之間。此外，為使日本近代美術能跨足參與世界潮流，拓展國際視野，也開始收藏外國作品。該館的常設展即通過收藏作品呈現出近代日本美術展開的多樣性，基本上順著年代的排序而構成。1970 年 5 月起，位於京橋的舊館改建為該館的圖像資料中心。1977 年 11 月，該館還增設了工藝館。

四、 京都國立博物館

該館位於京都市東山區茶屋町 527 號。其前身為帝國京都博物館，於 1889 年 5 月根據宮內省官制設立，1897 年 5 月開館，1900 年 6 月改稱京都帝室博物館。1924 年 2 月由帝室下賜京都市。1952 年 4 月根據文物保護法修正案，改名京都國立博物館，隸屬文部省文化廳。旨在保護由於歐化主義的風潮以及神、佛兩教分離令的影響而瀕臨破損、滅亡危機的寺院、神社等文物。珍藏著流傳至今的與千年古都共呼吸的國寶，是世界公認的寶物殿堂。佔地 50377 平方米，主要陳列場地有舊館和新館。新館陳列日本及中國和朝鮮的考古、陶瓷、雕塑、繪畫、書法、染織、漆器、金器等，舊館常舉辦國際展覽和特別展覽。近幾年京都市內與郊區的神社、寺院、名勝被註冊為“世界文物”，從而證明了平安城自建都以來，以千年古都繁榮的京都是世界文物的集聚地。

五、 和泉市久保惣紀念美術館

和泉市久保惣紀念美術館位於大阪府南部，設立於 1982 年，為一公立的地方博物館。美術館之建築為傳統日式風格，展示區主要分為本館與新館兩大部分，兩館之間有日式庭園圍繞，間有日本茶庵、茶亭之設置，環境優雅舒適。佔地總面積約為 7347 平方公尺，館方運用人員 54 人，成員為館長一人、副館長一人、學藝員 2 人、庶務人員 2 人、行政人員 10 人、協力人員（含警衛及志工）30 人、園藝清潔人員 8 人。年度經費約一億五千萬日圓（約合新台幣 4500 萬），其中和泉市政府撥款支付 80%，地方私人（久保惣財團）贊助 20%。該館之成立，肇於地方名士久保惣氏一族之私人收藏，基於紀念創業並回饋鄉土之宗旨，將藏品捐贈地方政府，並由企業提撥基金贊助美術館之營運。館內收藏以日本及中國文物為主，現有藏品 3600 多件，內含日本政府指定國寶 2 件及重要文化財 28 件，其經營特色在於除市政府公部門編列固定的預算外，可活用財團贊助成立的基金會，使得在人事、研究、蒐購文物上有相當的彈性運用。

另，該館於 2000 年接受台灣板橋林氏家族之林宗毅先生捐贈中國近代書畫 411 件，加上其原有藏品與致力學術研究，儼然已成日本典藏近代中國書畫的重鎮之一。

- 參觀展覽介紹

展覽名稱：「韓國名寶展」

展期：平成 14 年 6 月 11 日～ 7 月 28 日

主辦單位及地點：東京國立博物館平成館(上野公園)

2002 年值韓、日兩國協同舉辦世界足球盃，兩國在期間內爲了加深互相理解並促進友好關係，舉行了各式各樣友好的活動。東京國立博物館作爲其交流之一環，舉辦了象徵日韓文化交流的「韓國名寶」展。

展示作品的年代從西元前 3 千年至 20 世紀初期，約有 270 件的文物，包含有金屬製品、青銅器、陶瓷器、雕刻、繪畫、書跡、服飾、家具等。如此高質量的文物在韓國國境以外被公開展示，屬首創之舉。會場分爲「史前・三國」、「佛教美術」、「高麗青瓷」、「朝鮮陶磁」、「繪畫・書跡」、「宮廷・兩班」的 6 種主題。其中，由 57 個勾玉裝飾而成的金冠（慶州市出土）可謂倍受矚目。而高 1 米 8 的鍍金銅佛藥師如來立像（三國時代）和高 2.5 米，寬 1.5 米的佛教繪畫（朝鮮時代）等，都是極具代表性的韓國佛教美術作品，其中並有首度在日本公開亮相的「金剛全圖」（朝鮮時代）。此外，尚有介紹「宮廷・兩班」生活文化中的服飾、家具、文房用具等的文物。

- 特展名稱：「榮西禪師開創 800 年記念特別展覽會 京都最古的禪寺 建仁寺」

展覽期間：2002 年 6 月 4 日（火）～7 月 7 日（日）

主辦單位與地點：東京 Suntory 美術館

建仁寺爲京都著名五山之一，據載創建於鎌倉時代，由日本禪宗始祖的榮西禪師開山，爲京都最早的禪寺。榮西禪師在中國留學時學習臨濟宗派，回國後，得到第二代將軍源賴家的庇護，在京都東山興建寺院。寺院之名，乃因創建於建仁 2 年（1202），由當時土御門天皇賜與。距此展覽會期，恰爲 800 年。

建仁寺收藏有許多著名珍貴歷史文物，如俵屋宗達的「風神雷神圖屏風」，爲其中代表。另有高僧的肖像畫、筆跡、工藝品、中國書畫，以及被稱爲「五山文學」相關的詩文、及其相關的古抄本、古版本等等。這些都道出建仁寺在室町時代「五山文學」的形成以及相關人物等在歷史文化方面的重要地位。此外，在

近代繪畫方面，除了「風神雷神圖屏風」以外，曾經為建仁寺本寺及其山內的分支寺院畫過宏偉的水墨壁畫之代表桃山時代畫家的海北友松，甚至以禪畫著名的白隱慧鶴，擅長畫雞的依藤若冲等，都是繪畫史上的大家。會場中並展示出與建仁寺淵源甚深的京燒陶匠－奧田穎河和仁阿弥道八的陶藝作品。此展覽會所展出的作品並非單是眾所周知的建仁寺名品珍寶，也包含了從平成 11 年起京都國立博物館在進行綜合調查下，所發現新增的文物，於此首次公開展覽。藉以介紹此一京都最古老禪寺－建仁寺的歷史與其文化的多樣性。

● 特展名稱： 日本人與茶 —關於其歷史以及審美意識—

展期：平成 14 年 9 月 7 日（六）～10 月 14 日（一）

主辦單位與地點：京都國立博物館／読売新聞大阪本社

日本飲茶風氣之始，可上溯自平安時代初期以前。之後，經過大約 1200 年，時至今日，喝茶風氣普遍流行於庶民百姓，已成日常習慣。但是，飲茶雖呈日常化、大眾化，日本在品茶會・茶道的形成上有其獨特的文化特色。不管是日常的喝茶，或是著重高超精神性的茶會、茶道，無不呈現出歷經歲月累積而成的日本文化之重要的一側面。

在此特展中，主要依循著下列九個主題，通過各式各樣的美術作品和歷史資料，以介紹茶和日本人之間的關聯。主題分別為一「喫茶日本渡来」。二「赴宋・渡来僧和茶」。三「喝茶的擴大和遊興化」。四「東山御物和君台觀左右帳記」。五「閑寂茶的系譜」。六「町衆的茶」。七「諸侯茶的過程」。八「喝茶的大眾化」。九「煎茶的世界」。在這些主題下，包含有豐富的資訊作為文字資料，如文件、典籍、繪畫、實際配合使用的茶具等等，並增加最新的調查研究成果，用以呈現這次展覽的內容展示。

參、心得

(一)、研究成果：

日本近代學者對於中國繪畫史的研究

前 言

中國的美術史研究的成立與日人的研究--我國關於美術的言論，早在先秦諸子百家的著作中就曾出現過一些支言片語。魏晉時期，顧愷之（約生於西元 345～406 年之間）的《論畫》中曾對二十一件作品提出評論，此或許堪稱我國為最早的美術史文獻。南齊謝赫的《古畫品錄》，提出繪畫品鑑的六法，並將 27 個畫家分六品來評論，可謂是第一部美術批評專著。晚唐著名的畫論家—張彥遠（約 815～875 年）的《歷代名畫記》（成書於 847）是一部集前人畫論大成的著作，向來被認為是中國第一部系統比較完整的繪畫通史，具有承先啓後的意義。這種傳記體的繪畫史，影響深遠，如宋代郭若虛的《圖畫見聞志》（1074）、宋鄧椿的《畫繼》、元夏文彥的《圖繪寶鑑》等等著名的數十種畫史，基本上都繼承其傳統。宋代繪畫的高度發展，也反映在繪畫著述的活動，如米芾的《畫史》、郭熙的《林泉高致集》都在不同程度上陳述了他們的美術意念；記述宋代繪畫史的有郭若虛《圖畫見聞志》和鄧椿《畫繼》等，並有反映四川地區繪畫活動的《益州名畫錄》、以評品為特色的《聖朝名畫評》等，均體現了作者對繪畫藝術的卓見；書畫著錄《宣和畫譜》和《宣和書譜》呈現了北宋末期皇室的鑑藏水準與審美意識。元代雖有李衍《竹譜》、黃公望《寫山水訣》、王繹《寫像秘訣並采繪錄》、周密《過眼雲煙錄》等談論繪畫技法或收藏的著錄，皆屬單一論述，未及「史」的層面。間有湯垕《畫鑑》（成書於 1328 年）及夏文彥《圖繪寶鑑》（成書於 1365 年），

前者記述各家擅長、畫法特點及畫的內容，然猶有「尙多疏略」之時評，未見史觀的連結。後者則也有認為是書多抄襲前人《宣和畫譜》等諸書，且有疏漏闕失、前後秩序紛雜之缺點。明清之際雖有文人著錄不少畫史存世，如姜紹書《無聲詩史》、徐沁《明畫錄》、周亮工《讀畫錄》、張庚《國朝畫徵錄》等，如非斷代畫史即偏畫家小傳之集成，稱不上是較為完整而具有通史性的中國繪畫史。

事實上，中國要到 19 世紀末至 20 世紀初才開始出現所謂的「中國繪畫史」，早年的幾本國人所編著的中國繪畫史，主要以文獻為依據，對中國繪畫的發展作了系統的敘述。

下表所列，為近代中、日兩國早年正式出版過的中國繪畫史書籍。

時間	出版國家	作者	書名	出版社
1900	日本	佐久間健壽	支那歷代名画論評	博文館
1906	日本	大村西崖	東洋美術小史	審美出版社
1910	日本	大村西崖	支那繪畫小史	審美出版社
1913	日本	中村不折、小鹿青雲	支那繪畫史	玄黃社
1918	日本	小杉未醒	支那畫觀	
1925	日本	大村西崖	東洋美術史	圖本叢刊會
1925	中國	陳師曾	中國繪畫史	翰墨緣美術院
1926	中國	滕固	中國美術小史	
1926 年初 版，1936 年修 訂	中國	潘天壽	中國繪畫史	
1929	中國	鄭昶	中國畫學全史	
1929	日本	金原省吾	東洋画	春秋社
1930	日本	大村西崖、田邊孝次	東洋美術史	平凡社
1931	中國	傅抱石	中國繪畫變遷史綱	
1934	中國	中村亮平	東洋美術の知識（上	改造社

			下)	
1934	中國	秦仲文	中國繪畫學史	
1934	日本	下店靜市	支那繪畫史研究	富山房
1936	日本	原田謹次郎	支那名畫寶鑑	大塚巧藝社
1936	中國	傅抱石	中国繪画理論	商務印書館
1937	中國	中村不折等著 郭虛中譯	中國繪畫史	正中書局
1937	中國	俞劍華	中國繪畫史	
1938	日本	內藤湖南	支那繪畫史	弘文堂
1938	日本	原田尾山	支那画学總論（第1 輯）	大塚巧芸社
1941	日本	安藤德器	支那美術史	白楊社
1942	日本	八幡閔太郎	支那画人研究	明治書房
1943	日本	金原省吾	支那繪画論	東亜研究会
1944	日本	堂谷憲男	支那美術史論	京都 桑名文星 堂
1949	日本	青木正兒	中華文人画談	弘文堂
1961	日本	米澤嘉圃	中国繪画史研究・山水 画論	東京大学東洋 文化研究所
1981	日本	鈴木敬	中国繪画史（上）	吉川弘文館
1981	日本	鈴木敬先生還曆 記念会編	中国繪画史論集-- 鈴木 敬先生還曆記念	吉川弘文館

以下茲就幾本與本文之論述內容較有相關的幾本代表著作加以介紹。

陳師曾（1867—1923）的《中國繪畫史》出版於1925年。陳師曾為中國近代著名畫家。他於光緒二十八年（1902）由江南督練公署派遣赴日留學，初入弘文學院學習自然科學。畢業後，考入東京師範博物科。光緒三十年（1904），與當時在日本攻讀西洋美術的李叔同（即弘一法師）相識，交往頻繁。宣統元年（1909）畢業後返回祖國。隔年，任教江蘇南通師範大學，講授博物學。1915

年2月，他受聘為北京高等師範學校的國畫教師。1918年受蔡元培之聘為北京大學中國畫導師。1919年，曾至東京考察藝術教育，並開始在國立北京美術專門學校講授中國繪畫史。《中國繪畫史》內容是根據他在北京美專授課時所用的講義，乃日本畫家中村不折與小鹿青雲合編《支那繪畫史》加以翻譯改編而成，完成於1922年，1925年由其門生俞劍華在他死後加以整理而付梓。此書堪稱為近代研究中國畫史的先導，論述模式大致沿用明末以來「南北宗」之說，具有闡發以文人畫為主的意圖和理念。其中自撰《文人畫之價值》，歸結文人畫有“人品、學問、才情、思想”四要素，至今仍具參考價值。

滕固（1901—1941）的《中國美術小史》出版於1926年出版。他畢業於上海美術專門學校，留學德國，為柏林大學哲學博士。曾任昆明藝術學院院長。《中國美術小史》內容簡單扼要，範疇包含廣泛，關於繪畫方面在發展上分為士人畫和院體畫來闡述，同時在時代的區分上將之分為：1. 原始時代到漢代的生長時代。2. 魏晉南北朝的混交時代。3. 隋唐五代到宋朝的昌盛時代。4. 元明以後的沉滯時代。並認為其中第二的混交期是最光榮的時期。1933年出版的《唐宋繪畫史》，為留學德國後的作品，與前者不同的是採取較明顯西方的西方風格分析來研究中國美術史。此外，他強調民族精神的獨特性，期待國民藝術的復興運動。

潘天壽（1897—1971）為現代書畫家，美術教育家。19歲入浙江第一師範學校，受教於經亨頤、李叔同等文學家和藝術家。1928年之後，任教於杭州藝專、國立藝專等。其《中國繪畫史》1926年之作，為改編自日人中村不折、小鹿青雲的《支那繪畫史》（該書完成於1913年，1937年才由郭虛中正式譯成中文版，正中書局刊行。）潘氏曾於1931年至東京考察藝術教育。1936年，潘天壽大幅度修訂了十年前編譯的《中國繪畫史》，並在書後增補了《域外繪畫流入中土考略》，考察了外來繪畫與傳統繪畫之間碰撞與交流的歷史發展脈絡。陳師曾和潘天壽兩人之《中國繪畫史》雖皆編譯自中村不折的《支那繪畫史》（1913），然而陳是取其大要，潘則較為詳備。

鄭昶（1894—1952）的《中國畫學全史》出版於1929年。鄭昶，字午昌，身兼畫家與美術史家。早年就讀於杭州府中學堂，與徐志摩同學。工山水，兼擅花果，善畫楊柳。曾任中華書局美術部主任。歷任杭州藝專、上海美專及新華藝專教授，並與謝公展等組織蜜蜂畫社等，任中國畫會常務理事。著有《中國美術史》（1935）、《中國畫學全史》（1929）、《中國壁畫史》等。

傅抱石(1904—1965)的《中國繪畫變遷史綱》出版於1931年。也是個中國現代中國畫家、美術史論家。1925年著《國畫源流概述》。1926年畢業于一師藝術科，留校任教。1929年著《中國繪畫變遷史綱》。1933年得徐悲鴻之助赴日本留學，入東京美術學校研究部，從金原省吾習美術史，攻讀東方美術史及工藝、雕刻。1934年在東京舉辦個人畫展，頗得好評。翌年7月回國，任教于南京中央大學藝術系。其著述主要為《中國古代山水畫史的研究》、《中國繪畫理論》、《人物山水技法》、《中國的人物畫和山水畫》、《中國美術年表》、《晉顧愷之〈畫雲臺山記〉之研究》、《鄭板橋試論》、《石濤上人年譜》、《中國篆刻史述略》、《中國之工藝》、《摹印學》。

秦仲文(1896-1974)的《中國繪畫學史》出版於1934年。他是著名的山水畫家。1915年入北京大學法律系讀書，1918年參加蔡元培主辦的北大畫法研究會，從賀履之、陳師曾、湯定之等學畫。後專攻山水，參加金城主辦的中國畫學研究會，得以臨摹古本，打下了深厚的傳統基礎。1920年入金城等創立的中國畫學研究會，為研究員。1930年後任教於北平各美術院校，除授中國畫外，還講授中國美術史。1949年後任北京畫院畫師及院務委員。秦仲文也是一位美術史論家，除30年代的《中國繪畫學史》外，曾發表過大量評論當代畫家的文章。

俞劍華(1895-1979)的《中國繪畫史》著於1937年。他於1918年畢業於北京高等師範學校圖畫手工科，是陳師曾的門生。歷任上海美術專科學校、新華藝術專科學校、暨南大學教授。1929年曾在日本舉辦個人展覽，到過東京、大阪、神戶等地。1949年後，曾任華東藝術專科學校、南京藝術學院教授，中央美術學院民族美術研究所研究員。擅山水，亦工花卉。尤長於中國美術史論，除了上述之書外，另有《中國畫論類編》、《中國壁畫》、《中國山水畫的南北宗論》、《中國美術家人名辭典》、《王絨》、《書法指南》、《立體圖案法》等相關藝術著論。

日本從明治後期起，就有不少學者寫出了不少論述東方藝術的文章。到1930年，東洋美術史的研究已經被列入日本大多數重點大學的教學大綱，無論在研究著論的發表時間與數量上，均超越中國。由上述幾本書的內容可以得知，民初幾本中國美術通史的撰述，主要是出於畫家之手，而且大多為引用、傳抄或編譯自日本的資料，研究方面則多從日本間接地接受了西方近代科學的影響。為何在中國美術史的研究上，中國反倒落後於當時的日本？這是值得探討的一項問題。

考察近代日本文化的發展過程中，由於日本與西洋文化的接觸，促成了「明治維新」的改革。明治政府致力仿習西方文明，使日本成為現代化國家，並以「富國強兵」為目標進行多項改革。然而，就另一方面而言，因為明治時期的中日關係起了極大的逆轉性變化，使得日本與自古憧憬的中國有了初次的直接照會。在經過日俄戰爭、中日甲午戰爭之後，當時日本的世界觀急遽轉變，從原本以中國為世界中心的觀念，轉變到以西洋為中心。日本的地理位置以及文化上的落差，使其自古代以來一直受到外部高度發達的大文明所影響，其中尤以華夏文化為最。不過，日本文化長久以來汲取外來文化的內涵，進而發展出確立其認同自我自主性的道路上，絕不是單一的坦然大道。日本在接觸到西歐文明以後，一開始亦曾產生了到底是要全盤接納或處於對峙的文化差異認同裡。

在日本，東洋藝術史研究開始於 19 世紀末，在這個形成時期裏，中國藝術主要被包含在日本藝術史的名目之下。日人對於中國繪畫史之研究的開始，有其特定的歷史背景因素。從收藏歷史的角度來看，明治以後，由於中國局勢的變化，大批繪畫藏品輾轉流落日本，在性質及內容上均有別於日本以往傳入的作品。對於新傳作品的興趣，加上國粹主義等思想以及歷史背景的因素下，也帶動了日本興起美術史的研究。或許中國美術史並非當時日本學者致力研究的主要方向，但是相對於西方美術（西洋美術）而言的東方美術，單就日本美術無是法完全獨撐大局，它勢必得抬舉出中國來與之抗衡。因為中華文化藝術，長久以來就是日本美術汲取、融合的主要對象，在日本藝術的形成上是無法摒棄於中國之外的。近代日本對於中國繪畫史研究的形成發展，在時期上大致可分為如下的三個時期。1. 明治初期和日清戰爭後。2. 辛亥革命以後的中國。3. 大正時期以後。形成了前所未有的新收藏。

各個時期中出現了各具代表性的人物，分別有其不同的貢獻。歷史的陳述本基於時空背景的不同，加上著史者本身在學養以及掌握史料、切入點的各異，而產生出不同論點的史觀，中國繪畫史的源起似亦如是。本文主要以上述三時期之代表人物--費諾羅沙、岡倉天心、大村西崖、內藤湖南等人作為闡述的要點。

一、日本美術史研究的先驅和中國繪畫史--費諾羅沙與岡倉天心--

費諾羅沙 (Earnest Francisco Fenollosa, 1853-1908) 是西班牙裔的美國人，畢業於哈佛大學。他於 1878 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。據稱他酷愛美術，1882 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。1884 年費氏與其學生岡倉天心（見後述）及九鬼隆一（1850-1931，後來成為第一任帝國博物館總長）到奈良調查古物，啓開了法隆寺夢殿珍藏千百年的觀世音雕像，舉國轟動。同年，他和岡倉天心一起組織「鑒畫會」，並發起日本美術復興運動，致力於保護古代美術，並且扶持以狩野派（日本繪畫史上最大的畫派。從 15 世紀後期開創後，曾為幕府御用，一直持續到 19 世紀末，影響極其深遠。）為主的傳統繪畫，資助狩野派傳人--狩野芳崖（1828-1888）的創新活動。1886 年費氏受日本文部省圖畫調查委員之託，對全國美術品進行調查，他上書當時的首相伊藤博文（1841-1909），奏文首次提到「國寶(National Treasure)」一詞，使得日本人民產生國寶之概念。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。

費氏以狩野派的繪畫為理想，而且認為它甚至凌駕西洋美術，頻加讚賞；同時，他認為自江戶幕府末期以來，曾經隆盛一時的日本文人畫（南畫）太過於偏向文學，對之提出激烈的批判。儘管有人認為他對於文人畫的批判背景，與當時的政治環境因素有關，然而費諾羅沙卻對當時欲振乏力的狩野派推崇備至，並將之認定為日本新的美術價值。他不僅批判日本的文人畫家，對於中國繪畫，他將李公麟、宋徽宗、牧谿、夏珪等人的作品視為畫壇頂峰，而其後的畫壇則不足論道。而且，他認為中國文人畫起初尚佳，其後僅成文學附添之物爾爾（見明治 15 年（1882），龍池會刊行之『真說美術』一文）。他所列舉的中國畫家，除上述幾人以外，尚有吳道子、馬遠、顏輝等人；據此可推知，費諾羅沙對中國繪畫的理解，其實基本上是江戶時代（1603—1870）以來狩野派所持有的因陳看法。

此種論點，原是日本狩野派所持有偏於一隅的傳統中國繪畫觀，然而費氏卻以之為先導，在明治十幾年的期間將之揭揚於世。

1908年他以英文寫了《Epochs of Chinese and Japanese Art》一書，（在1912年於英國倫敦出版），其後還出版了德文（1913）、法文（1913）、日文（1921，1978-1981）等多國譯文版本，都是他逝世後才出版的。此書日本譯名為《東亞美術史綱》（大正十年（1921）於日本刊行。譯者為有賀長雄，乃費氏的學生。並由大村西崖校閱。），觀念上承續以往對於中國文人畫的激烈批判，內容則同時闡述了中國和日本繪畫的通史，文中批判了明代董其昌（1555-1636）的南北二宗論，他認為正統的南宗畫並不存在，十六世紀到十七世紀的文人畫的表現，已將中國宋代原來具有的理想的藝術，「如野火燒過般地，全歸為灰燼」。事實上，費氏並不通曉中、日語言，也未曾踏足中國一步。因此，並不具備對研究東方藝術所必需閱讀古典文獻的能力。他對中國繪畫的知識，主要是藉由停留在日本期間，對於存留在日本的中國書畫收藏進行查訪，以及透過其友人、學生等將中、日等古籍文獻資料的介譯而得。當時他雖被奉為東方藝術的權威，由於時代背景因素使然，其實對藝術品的認知尚未達精純，難免多見妄加評斷之事。早年美國波士頓美術館東方部的藏品即經其鑑定而購入，關於日本美術作品年代上的斷定，歷經後來學者的重新審評，已經多所更正。

岡倉天心（Okakura Tenshin，1862-1913）是日本明治、大正時期著名的美術行政、美術思想家、教育家、評論家和傑出的藝術運動領導人。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」之復興。岡倉生於橫濱的一個藩士家庭，本名覺三，天心為其號。橫濱為東京外港，週遭有優良的英語學習環境，岡倉在此環境下成長。此外他少年時代即受到系統的漢學教育，能夠熟練地解讀中國古籍，為他日後理解中國藝術文化奠定了紮實的根基。明治10年（1877）岡倉就讀東京大學。隔年，費諾羅沙到東京帝大任教，開始研究日本的美術，並大力提唱日本美術的復興，此舉促成二人的相識，也成為岡倉生涯中的重要轉折。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。1884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，創造新日本畫。1886~1887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》。明治22年（1889年）費諾羅沙和岡倉天心共同創設「東京美術學校」，1890-98年間任東京美術學校校長。對日本美術界有很大的影響。他並於1893年起，多次前往中國、印度考察，加深了對東方文化的認識。明治31年（1898），因美術學校的內部糾紛，他辭去東京美術學校校長後，便與橋本雅邦、橫山大觀等創設了以創造近代日本繪畫為宗旨的「日本美術院」。對於保存日本古代美術和發展近代繪畫不遺餘力，奠定日本近代美術發展的重要指導者。1904年起，先後應聘為美國波士頓美術館的東方部顧問、東方部部長，往返於日、美之間，並於1906年和1912年前往中國為美術館選購藏品。其間還兼任文展審查員、國寶保存會會員，並且在東京帝國大學講授美術史。

岡倉用英文寫了4種主要著作：《東方的理想》（1903）、《東方的覺醒》（1903）、《日本的覺醒》（1904）、《茶書》（1906）。傳世有《岡倉天心全集》。他一生對東亞美術，特別是中國美術傾注過相當多的心血，畢生有過三次中國之行，透過有這些旅行，其關於中國美術的實踐和理論思考，不斷地持續深化和開展。尤其，天心將中國美術分為南方的、北方的、南北融合的（中間的）三大階段，將其各階段同其美術所蘊含的不同思想與宗教的內在精神相對進行對照比較，並斷言，論述中國文化“不可只論時代。對中國而言，所謂地方乃是較時代更為重要的因素”。這種見解在當時是嶄新的理念。他更嘗試從某一時代的角度探討政治、宗教對美術的影響，並以國粹主義、民主主義、個人主義、發展史觀等幾個基本意念來架構、分析美術史，此四項方法論今仍受用。此舉比起費氏所提出的美術時代風格論，更進一步突破界線，往前發展。不過，嚴格說來，岡倉天心並沒有一部真正的美術史論作，他的中國美術史觀，主要出現在其1890年開始在東京美術學校授課的《日本美術史》講義中。

其對中國美術的論述有如下的三項特徵。

1. 斷代論和比較方法論。
2. “注重藝術表現的精神性、思想性，在一般精神史的發展中把握美術的發展”的美術史方法論。思想精神論的美術史研究方法，成為天心終生美術實踐及理論研究的根本特點。

3. 對以文人畫為主流的元明繪畫持否定的態度。此亦深受其師費諾羅沙的影響。

其美術史亦追隨其師費諾羅沙，主要仍然「以論代史」，美術史可說是他藉以倡導日本美術為中心、尊崇日本美術優越性以及做為復興日本美術的一項工具。此外，他還藉由通過與外國文化（亞洲）之深切的關聯，來探索在此環境下孕育而成的日本美術史，進而提出「亞洲為一體」的觀念，也是值得注意。此說後來被用於帝國主義侵略時的口號，而遭受非難。但岡倉提出之際，似從文化觀察面提出，主要可能在與西方世界的文化做一對比性的陳述，並無侵犯亞洲各國的意圖。總而觀之，岡倉天心開始使用斷代論和比較方法來探討中國繪畫，同時他也不忽略中國美術重視表現精神、思想的特殊性格，它的研究早於後述的大村西崖之《中國美術史》有十餘年，說他為開啓了對中國美術史系統性研究的先驅者，應不為過。另，基於時空背景下的因素，其美術史的論點由今日的眼光看來或有失偏頗，但他對於中國美術的認識及理論，對於日後的學者，在研究東方美術、思想文化都提供了豐富的啓示，產生諸多的影響，因此在日本具有崇高的地位。

二、對中國美術史研究影響最鉅者---大村西崖

大村西崖（1868-1927）是東京美術學校雕刻科第一屆的畢業生，1900年起兼任東洋美術史的教學，不久被任命為官修《帝國美術史》的編纂委員。1901年正木直彥就任東京美術學校校長，大村深受重視，成為學科的專門教官，擔任美學、美術史及中國歷史等學科的教授工作。他待在該校總共35年，堪稱是東京美術學校美學美術史教學上發揮最重要作用的人物。同時，他也是第一個撰寫中國繪畫史通史的日籍人氏。1906年由審美書院出版的《東洋美術小史》，原是他為東京美術學校所編寫的講義教材。

日本在對清戰爭獲得勝利之後，即以「東洋盟主」而自恃。當時的審美書院，以官方作為後盾，開始陸續地出版了日本東洋美術的大型圖版。主其事者即為大村西崖。在初始，他與費諾羅沙、岡倉天心同樣，展開對文人畫的批判，並

且信奉惠特曼美學，認為藝術的價值在於寫實，進而從事美術評論，對於文人畫雖展開激烈的批評。不過，卻在書籍刊行之際，急速地傾心，並且向中國繪畫靠攏，終於導致其主張有了 180 度的大轉變。

大村的代表著作為明治 41 年（1908）開始刊行的《東洋美術大觀》。共十五冊。在其中國繪畫的序中言道：「唐宋的美術在世界上雖被評價為優等之作，在中國卻絲毫沒有留存。其優品只傳存於日本國內。」他倡言只有在日本才保存了中國的優秀文化。此書內容中，各個時代的總論與解說的部分，都是大村西崖執筆而成。《東洋美術大觀》書上所揭載的中國繪畫，是以傳存在日本寺院中的佛畫、南宋院體畫、禪畫等為主，這些大都是早在室町時代（1340~1560）以前即傳到日本，以及曾為江戶時代諸侯將軍們收藏的浙派等諸作品。此外，在經過了義和團事件等清末混亂政治的情勢中，當時清宮、王府、高官密藏的部分書畫作品也開始流傳至日本，於是日本民眾得以見到前所未詳的明清文人畫精品，重新喚起社會對文人畫的關心。

這時候的西崖，乃將受託於日本政府調查古寺院的結果，一方面按照傳稱，直接採錄日本舊傳的佛畫和所謂「古渡」的中國畫作，另一方面則根據中國畫史畫論的記載，寫下了未必基於實際繪畫作品而闡述的通史。由於日本舊傳的中國繪畫作品，和中國畫史上的主流作品之間，有著相當的差距性。因此，此書中之作品和通史之間缺乏了有機的關連，列舉出的不過是補充性的作品名稱，或者特別列舉出留傳在日本的古畫品名和畫家名字，之間甚少有具體的聯繫。不過，也因此舉，將當時留傳在日本的一些主要的中國繪畫，得以勉強地完成編年，首次以圖版形式為世人所知，中國繪畫通史和大型圖版同時被刊行於世。隨著此出版系列（明治 43 年，1910），其後，西崖還刊行了《支那繪畫小史》。原本存在著龐大畫論資料的中國，卻從無一本簡便的繪畫通史，因而此書一出，似乎受到相當的注視與使用。（此書雖未實見，由該時期推測，內容應與《東洋美術大觀》的正文沒有太大的變化，乃整理中國歷代畫史畫論所做出的歸納。）

當《東洋美術大觀》中國繪畫刊行期間的明治 44 年（1911），正是中國發生辛亥革命的時候。當時不但有許多作品被帶往日本，在人與人的交流上也極為繁盛。在此人物的交通與文物的流入背景情況下，日本在大正 7 年（1918）左右，開始興起了一陣文人畫風潮，日人稱之為「南畫」。所謂“文人畫”的稱謂約在明代中晚期被當時文人提出，董其昌曾對其歷史傳承關係作了初步闡述。他說：

「文人之畫，自王右丞始，其後董源、巨然、李成、范寬為嫡子。王晉卿、米南宮及虎兒，皆從董、巨得來，直至元四家黃子久、王叔明、倪雲林、吳仲圭，皆其正傳。吾朝文、沈，則又遠接衣鉢。」。藉著《東洋美術大觀》的刊行，與中國繪畫有關連的西崖，在這個時期對中國畫，特別是文人畫，尤感興趣濃厚。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。有趣的是，大村西崖剛開始時曾與費諾羅沙同樣地批判文人畫，但突然一轉而極力傾向文人畫，他甚至在大正 7 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。

南畫在 1880 年代受到嚴厲的批判，被認為不具美術的資格。到了 1910 年代，南畫卻作為近代美術再次受到肯定。關於其起因，大多學者認為是受到 1910 年代後期印象派的影響所致。大村態度轉變的背景，與當時重新檢視日本和中國文人畫的機運產生有關。進而言之，可說是西歐美術在當時起了重大的變化而引致的。也就是說，在 20 世紀初始的西洋，原本以寫實寫生作為主體的繪畫，轉而形成立體派（Cubism）、表現主義等新的繪畫動向，在日本 Wassily Kandinsky（1866—1944，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。大村西崖在其《文人畫的復興》中，也以表現主義為根據，提出文人畫價值的再研究相當於復興的說法。這種現象不只發生在日本，在中國也是同樣。如果從以往將價值賦予寫實性上的西洋美術之價值觀來看，差距性較大而顯得劣等的東洋繪畫（文人畫），從在精神面上的表現（至少在當時的中國、日本，表現主義＝精神性的表現，似乎是被領會的）來看，對於中國的繪畫，特別是文人畫的追求，兩者是相同的。也就是說，在與西洋對峙中而發生動搖混亂的中國美術界，也想藉著西洋理論而確立其形式，用以回歸自我傳統，重新認識原已喪失的自主性，。上述翻譯《文人畫之研究》，並同為共著者的陳衡恪，即代表那種動向的中國畫家兼理論的先驅者。

大村西崖於大正 10 年（1921），出版了《文人畫的復興》（又玄畫社）。同年，到中國訪問，經畫家金城介紹與陳衡恪相識，兩人在京討論文人畫問題，所見略同，隔年（1922）衡恪譯其《文人畫之復興》一卷，並附己作《文人畫之價值》一文，合刊成《文人畫之研究》一書。上有廉泉（1868-1931）、姚華的序言，

由上海中華書局出版，當時不論中國之新派、舊派均廣為閱讀，並引用之。

大正十年（1921）至大正十三年間，西崖前後曾五次造訪中國。時間、地點分別如下表

次數	時間	地點
第一回	1921年10月-1922年1月	北京、山西、天津、上海
第二回	1923年4月（約20天）	上海、杭州、北京
第三回	1924年5-6月	奉天、大連、天津、北京、泰山、孔廟、洛陽、漢口、南京、上海
第四回	1924年12月-1925年2月	北京
第五回	1926年4月29日-5月22日	上海、蘇州

大村西崖在訪問期間曾見過部分中國內府藏品（如趙孟頫《鵲華秋色圖卷》等），並收購了現在大阪市立美術館所藏之《五星二十八宿圖卷》、傳王維《伏生授經圖卷》、傳李成《讀碑圖》等作品，主要都是傳稱為北宋以前的繪畫。他當時還與吳昌碩（1844-1927）、王震（1866-1938）等人交往，成為日支美術俱樂部（西湖有美書畫社）的發起人之一。在第四次（大正十四年〈1925〉）訪問中國之際，並曾於北京大學舉行公開演講。1926年，大村氏在日本收到寄自中國天津南開大學秘書陳彬和的郵件，內有信函、《小說月報》和照片六幀。讀了陳氏來函、顧氏文章，並觀看羅漢像壁的照片後，初步判定為極具價值的藝術珍品，於是決定接受陳氏的建議，從東京來到中國實地考察。此為其第五次的中國之旅。大村氏回到日本，不顧旅途疲勞，搜集、考證有關史料，開始整理撰寫下了很有影響的《吳郡奇迹——塑壁殘影》一書。值得一提的是《小說月報》上刊登的為顧頡剛的文章，而那照片的攝影者，是後來成為研究中國陶瓷史學界巨擘的陳萬里先生。

在此情況下，西崖與中國的關係急速加深，於是相關於中國繪畫的出版品

相繼而生。其中，最具代表性的是在他晚年，於美術學校教書時所寫的講義—《東洋美術史》。此書雖與四年前西崖校閱費諾羅沙的《東洋美術史綱》同樣，都是跨越中國、日本兩國的美術史，但其立足點卻與之相反，乃站立在中國文人畫為中心的繪畫觀上。西崖此書，憑藉其對於中國畫史畫論的精深造詣，呈示出至今仍然甚有功用的諸多訊息，對其後之中國繪畫史的研究產生了深刻的影響。

《東洋美術史》中所展現的，甚如陶瓷器、漆器到文房用具的鑑賞等，相關於中國美術全境的廣泛知識，盡皆包羅其中。有學者提出，此乃西崖參據當時中國出版之《美術叢書》（1911年初集刊，接著出版了二、三集）所得。（此套叢書網羅了中國的文人趣味〈造形的藝術〉的相關文獻資料，西崖以之為架構而交錯摘取，不單是中國繪畫，還涵蓋了整個概觀了中國文人所呈現全面性的藝術世界。這種綜合性的視點，對於繪畫鑑賞方法上的興味等，超越了近代的美術史，與現代最新的方法有相通之處，但並非經由如近代盛行的風格方法論，而是作為為了能夠理解傳統文人畫，所必須滿足的前提條件下而具備的。因此，並沒有對繪畫進行風格的分析。）《東洋美術史》是汲取了廣泛藝術分野的《美術叢書》中所載文獻資料，而集大成之作，幾乎是除去作品而對中國與日本的美術整體源流，做出壯大俯瞰的闡述，稱得上是日本關於東亞美術史最初的通史著作。

因為大村西崖建立了以中國傳統文人畫為主的繪畫觀，對於自古即渡日的作品，如牧溪、元代禪畫等，都反覆地評論「日本雖有這些作品，然不足為道。」在東京美術學校曾是西崖同僚的西洋美術史學家—矢代幸雄（1890-1975），其著作《水墨畫》（岩波新書）中的牧溪論，即是如同西崖一般，乃基於中國傳統視點，以之觀照牧溪等作品，進而對日本傳世品所提出的評論。比較大村西崖和費諾羅沙的觀點，可以發現雖然他們在論點的立場完全相異，但持有某種共同的特點，兩者幾乎全都全盤地否定了自方的美術，而推介他方的美術。正如費諾羅沙為了推出日本畫而全面否定西方美術和文人畫一樣，大村西崖也為了推介文人畫而全面否定了日本畫和西方美術。

三、京都“中國學派”的發展與中國書畫的研究--內藤湖南--

德川政權的滅亡，明治天皇皇權的復辟，進而明治維新的改革成功，對日本

近代史起著決定性作用。特別是明治四十四年（1911）前後，由於我國辛亥革命的發生，產生了社會動蕩不安的現象，在此情勢下，日本藉機大肆收購，有不少美術作品因此流向日本。這一時期的美術作品和前述幾個時代的東西在性質上有所不同，前幾個時期的作品除少部分外，大都是貿易品，而明治時期日人所收購的，則包含了清宮舊藏和當時沒落王族或各地富豪名家所蓄積的精藏名品。從一些相關資料得知，當時最大的一家古董商，是日本人於1900年後在北京開設的“中山商會”，從民國初年直到1945年日本投降，其業務未斷過，專門從事中國文物銷往歐美的國際販賣。據說主事者山中本人於每年春秋兩次到北京視察業務，此時琉璃廠的古玩老闆們就會帶來各式各樣的古玩珠寶，雲集麻紗胡同的盛家花園供其挑選。山中在挑足寶物後就攜往歐美，轉手銷售。經由該會而流失的中國文物，數量之大，令人咋舌。此際，日本出現了與中國文化之間未曾有過的新遭遇，與中國間的交流、對中國文化的傾心、對於傳統文人書畫的接近，以及個人收藏的形成等等，都是時代的表徵之一。比起大村西崖，京都的學者們與其關連似乎更為深遠。

日本學界有「京都學派」一詞，起源於京大文學部，開創於日本著名哲學宗師西田幾多郎。但到後來，「京都學派」則被引申為京大文學部的代稱。文學部的各項研究中，最為世人熟知的首推「東洋學研究」。「東洋學」指的是日本人對有關佛教、滿蒙回等少數民族及印度等與「東洋」（以日本人的立場看來）相關的文史哲學等研究。在京東洋學領域中，有關中國學——中國歷史及文學的古典研究，更是獨樹一格。在明治時代，日本接觸到了清朝新盛的考證學，對他們而言，這是前所未見的新學問。經此接觸，在京都大學學者們的引發下，開展了日本漢學的研究新動向。清朝的考證學，與當時西洋近代的實証主義的方法論頗有近似之處，以當時世界性的眼光看來，仍不失為一門進步的學問。

特別是京都，在辛亥革命期間，保皇派的羅振玉（1866-1940）、王國維（1877-1927）等優秀的學者亡命該地，在京都周邊成立了支那（中國）學會，他們以王朝正統學者自居，認為瀕於存亡危機之學，由他們在日本堅守持續，在此抱負下，中國學遂趨於興盛。關於作為中國學之一環的中國書畫收藏，其形成以羅振玉、京都帝國大學的內藤湖南（1866-1934）、以及當時的在野文人一長尾雨山（1864-1942）等三人，扮演著重要的角色。

內藤湖南（1866--1934）為明治～昭和初期事著名的東洋史專家。本名虎

次郎，字炳卿。生於羽後國。爲南部儒者內藤調一之次男。畢業於秋田県立師範學校，經歷過雜誌「日本人」、「亜細亜」之編集而成爲「大阪朝日新聞」的主筆，是活躍在明治中、晚期政界、文壇上的一個有名的“中國通”，對中國近代社會政治變遷、文化現象多有及時的、敏銳的評說。內藤湖南在任職朝日新聞記者時期，曾任《國華》創刊者之高橋清三的私人秘書，內藤在《大阪朝日新聞》的第一項任務就是撰寫關於奈良藝術和文化的一些文章。爲高橋健三工作使內藤開始認真思考中國藝術。1907（明治40）年起任教於京都大學，擔任任“東洋史第一講座”教授，對近代日本中國學的形成、日本中國學研究中京都學派的成立，做出了開創性的不可或缺的作用。他的中國史分期說、中國文化中心移動說、注重元典閱讀與考據的實證主義治史方法等，至今仍影響著日本中國學界，是20世紀日本中國學研究的巨擘。內藤一生曾九次來過中國，旅迹遍及華北、東北、長江流域的所有主要大城市，像北京、天津、瀋陽、上海、南京、蘇州等地，則是屢次遊歷。中國，有他往昔在漢籍上久已熟悉了的名勝古迹，是他精神上向往已久的文化發祥地。

在內藤作爲藝術史學家的成長過程中，一個重要的催化因素就是他廣交文化修養高的朋友。內藤在京都帝國大學的一個親密同事是教東亞歷史的教授--富岡謙三，此人是文人畫家富岡鐵齋的兒子。後來當到日本首相，同時也身兼中國繪畫鑒賞家的犬養毅，與他也是好友。著名古玩家和清代保皇黨--羅振玉，於1911年到1919年流亡京都時，曾與內藤交往甚密。羅振玉擁有大量的古代青銅器、罕見的書籍、書法和繪畫。這些收藏使得內藤和關西地區的其他中國通們，大開了眼界。羅振玉可說特別有助於內藤作爲中國專家和鑒賞家的發展。

前面述及的大村西崖，在1914年撰寫《支那美術史·雕塑篇》時，也曾經親赴京都訪問過羅振玉。隔年出版時，序文即出自羅氏之手。此書文獻、圖版資料翔實，開拓了實證主義的考據學風，頗受好評，形成之際或許得到羅振玉不少建言。羅氏不但是典型的中國學者文人官僚，自己本身也是書畫的收藏者。透過他及週遭的人士，許多中國書畫作品被帶到日本。這時期來到日本的中國畫，很多都經過羅振玉和內藤湖南等的鑑識，他們的題跋以及題寫於箱盒上的書跡等，目前都依然可見。其情況仿如一般傳統的學者（文人），以揮毫、談論書畫爲樂。此外，他還當過富岡鐵齋、內藤湖南等之顧問，創設了南畫會。（另，羅氏他與內藤湖南、瀧精一（見後述），均爲舊交，嘗一同觀賞「端方藏品」。

上述諸人的貢獻，主要在於促成以圍繞在他們周遭，以關西財經界為主的許多中國繪畫收藏之形成。中國辛亥革命爆發以後，動亂使許多前清朝官員和精英陷入經濟困境，不得不出售他們收藏的藝術品。結果造成了中國私人收藏藝術品的前所未有的最大流失，其中許多流失到日本。當時，日本人見到的中國作品很有限，收藏家在購買中國藝術品的時候也顧慮重重。內藤由於與羅振玉交往甚密，對中國藝術有相當地瞭解，於是開始對日本收藏家解釋起中國藝術。據說當時許多賣主都是羅振玉圈內的人，因此，內藤便也在此新興的藝術買賣文化中湊上一腳。如故宮博物院藏的《蘇東坡寒食帖》，據說是透過郭葆昌，由其親戚之處轉賣到日本藏家菊池惺堂的手中。日本大正十二年（1923）東京大地震，菊池收藏幾近全毀，在該氏以身相護其之下，珍藏三品得以幸免，此即其一。所幸，其後寒食帖又重回祖國懷抱，入故宮收藏，今其卷後猶有內藤湖南的題跋。內藤湖南所看到的大量繪畫作品構成了他撰寫繪畫史的基礎。他在 1922 年和 1923 年間做了關於中國繪畫史的系列講座，作為京都帝國大學漢學跨學科研究的組成部分。這些講座的文稿三年後序次發表在《佛教美術》上，他死後被收集成冊（1938 年）。

長尾雨山是藩族末裔，明治 21 年畢業於東京帝國大學文學部古典講習科，歷任學習院、東京美術學校、第五高等學校、東京高等師範學校等校教授及文部省圖書官員。他在明治 37 年受清國商務印書館之招請赴上海，期間與鄭孝胥、吳昌碩等學者文士交往頻繁，對於詩、書、中國美術之造詣更見增長，於大正 3 年返國，住於京都。長尾雨山在明治大正期間，對於東洋學或稱中國學頗具盛名，時有「秋田之內藤湖南、熊本之狩野直喜、讚岐之長尾雨山」並稱三傑。岡倉天心在創立東京美術學校之際，他鼎力相助，與岡倉勘謂肝胆相照之友。日本第一本精美照相版美術刊物『國華』創刊時，它也曾貢獻心。日本文豪夏目漱石則是他在熊本五高時的同僚。而比他們年輕約一個世代的中國文學家--青木正兒（1887—1964），則透過對於清朝畫家的多方介紹，對於文人趣味、文人畫之介紹有很大的功績。

中國繪畫研究史上的內藤湖南，以其身為歷史學者而用獨自的史觀和從具壓倒性地有利文獻來舉證，留下了許多關於書畫的論考。不過，要確立那些陸續而來的贗作而給予正確的地位，有其難處。內藤湖南歿後，後人整理其於京都大學的教材講義並加以刊行的《支那繪畫史》中，對於明帶的宮廷畫及唐寅（1470

-1523) 等院派也僅稍稍觸及就頓然打住，而對於作為以文人畫中心的吳派及董其昌等，卻全然未曾提及。此外，並將有關清代繪畫的論考附在文後。類似情形也見於青木正兒，相較於明代的文人畫，他對清朝的繪畫關心程度更強，對於清代畫家和作品的介紹也較多。這或許因緣於京都學派認為清代的學問比起明代有較高的評價。但是，檢視當時所形成的收藏，清代繪畫作品確實比明代的文人畫來的在質量上既好且多。除了時代相近的因素外，清代繪畫所具有的鮮明、易懂，或許也是受到日本人喜愛的要因之一。

中國不僅在過去，即使到了近代，對日本的影響依然不無存在。自古以來，研究華夏文化為日本傳統的基本教養之一，這群傳統的知識份子代表的正是日本舊社會的一群，儘管世風之下崇尚西洋文明，但在他們心底深處或許都還緬懷著江戶時代那種以儒學為上的傳統意念。不過，也唯有這些人才懂得珍惜中國繪畫，才能夠享受其間的樂趣。在他們的從中穿梭下，中國繪畫終引得部分舊勢力豪族，以及新興的富商們的重視，也願意出資贊助，進而興致勃勃地競相收購，不過其動機到底是文化性的，還是商業性的，倒也堪待玩味。

正當大正文人畫風潮興起的同時，一部分京都地區的畫家們，嘗試重新評價日本自古傳來的「宋元繪畫」，並加以學習，這也是一股不容忽視的潮流。相對於西洋繪畫的寫生，這也可說是日本洋畫家們對中國的宋元繪畫「再發現」的出發。當時的文人畫風潮，也可能是江戶時代以來，日人對於接納明清文化形式所演變而成的一種繼承。相對之下，這個時期所發生重新體認宋元繪畫的驅動，也可說是回歸以往費諾羅沙力倡狩野派之趨勢下的一種考量。如同前述，費諾羅沙向以宋畫為理想而對明清文人畫展開徹底的批判，其著作《東洋美術史綱》的刊行，就是在大正時期。

但是，也有像日本洋畫家岸田劉生（1891-1929）一般，在畫家的自我覺醒下，致力於日本及宋元（日本古來傳自中國）繪畫的重新認知，此或許有其背景因素的存在。岸田劉生傾心於宋元繪畫（雖然他所親見及醉心的宋元畫，在今日看來大多是劣質的明代繪畫），極力倡言「宋元畫」之妙處，此舉似乎對社會產生了相當大的影響力。因此，「宋元畫」這個語彙得到世人所認可，與岸田劉生該時期的發言，不能說沒有關係。當時，不論日本畫或西洋畫的日本畫家，大舉造訪中國，與中國畫家們展開交流。洋畫家們也在西洋化急遽地展開後，開始朝向自我覺醒的時期。而如同前述，西洋美術於日本的發展在這時期進入到一個相

當大的轉捩點，此事與日本畫家們的動向也不無關係。這個時期的文人畫風潮，對於日本近代繪畫究竟有何具體的影響？尚有待專家的研究。

日本畫家於此時期之對中國繪畫的傾心，從另一個角度來看，或許也可視為是日本大正民主的一種變調的呈現。昭和三年（1928）日本舉辦「唐宋元明名畫展」，這次展覽可說是前述大正文人畫風潮（甚應說是中國畫風潮）的極致呈現，其規模內容從展覽圖錄的《唐宋元明名畫大觀》（唐宋元明名畫大觀特輯版，元版大大判本 全4冊 大塚巧藝社，昭4.）可以明白地看出。展品主要包括中國私人藏家、日本寺院及個人收藏，在日本匯集一堂的中日共同展覽會。這次展覽的主導中心為東京美術學校的校長正木直彥（1862-1940），應該是為了繼承大村西崖的遺志而完成的企畫。因為是個人收藏所致，作品在品質上難免有玉石混淆，散雜不一的情況。不過，它作為日本傳統以來所接納之中國繪畫與中國本土的一項交流成果，在許多意義上可謂是值得紀念的一個展覽會。

四、東大研究中國繪畫史學風之先導---瀧精一

瀧精一（1873-1945）與前述的大村西崖約生於相同時代，他也是日本近代研究中國繪畫史極為重要的人物之一。其父親為日本畫家瀧和亭，1914年，在東京帝國大學文學部開設美術史講座之初，瀧精一即開始出任首代教授。直到1934年退休為止，他一直擔任日本美術史和中國繪畫史的講座教授。瀧氏既身為東京帝國大學教授，又同時為美術雜誌《國華》之主導人物，可謂在日本文化資產行政上擁有絕大的勢力。其立場雖與大村西崖稍異，亦為該時代主導中國繪畫史的一大重鎮。但是，對於中國繪畫的研究而言，除了諸多的作品解說以外，《國華》中的完整的著述卻是不多。據言，瀧氏在東大任教時，曾經使用大村西崖的著作做為上課的講義。

瀧氏認為中國畫有兩大潮流，一為畫院之畫（即院畫），一為軒冕之畫，前者為北宗畫，後者為南宗畫。「兩者於六朝之間既已並存，自宋代以後對峙之勢趨於明顯。而院畫之流為專家之畫，具職業性，重視技巧形式，崇尚自然寫景，不脫於六法之規範，以「勸戒」為主要目的。軒冕高士之畫則有以自得其樂之境界，並能暢述作家自身之懷抱為主眼點。然南北二宗之說，出自明代董其昌之輩。

兩者之區別為畫者類別之區分，而非畫風上的區別。畫風上的交錯之事，應該無可厚非。」、「中國繪畫之發展，建基於六朝和唐代之上，及至宋元愈能發揮其本性，明清之際雖達發展之極至，也可說是違背了中國繪畫之本性出現破綻的時代。因此，宋元以前之畫，多具渾沌間之妙味，而明清之畫雖甚有趣，但不太能令人感動佩服。」（見瀧拙庵著「支那画の二大潮流」）

從其諸多文章看來，他的論點雖根據作品為基準風格，試著以之對繪畫史進行探究，但在中國繪畫方面，似乎並沒太大的發揮。前面提過，“文人畫”一詞出自明董其昌，近代經過陳衡恪、大村西崖的提倡而被廣泛使用。文人畫出現於北宋，入元以後則大為盛行。從明、清兩代以至今天的繪畫創作來看，文人畫無疑為中國繪畫的發展開闢了新的途徑，其對宋、元以後直到今天的中國畫理論與實踐的影響都是非常深遠的。在當時的日本不只是大村西崖注意到文人畫，瀧精一也在大正 10 年（1921）於巴黎召開的美術史會議中，發表了「關於文人畫的意趣」。隔年的秋天，隨著在東京帝國大學文學部的公開講座之演講，出版了《文人畫概論》（改造社，大正 11 年）一書。不過，此書自始至終也僅是將文人畫的原理，與表現主義扯上關連，進而展開抽象性的觀念論。但其所舉例的作品，並不見得完全是文人畫，部分還加雜著宋、元期間的馬遠畫、禪畫等，甚有明代以降諸大名家的贗品亦摻雜其中。將之與大村西崖的中國繪畫史（大致上是中國傳統的畫史作為準據而寫出的）比較，瀧氏在內容上對於中國繪畫整體的掌握顯得較弱，因此，在北宗畫與南宗畫的概念上則顯得有些混亂；在其廣義的文人畫裡，竟也包含了南宋馬遠等畫院畫家及禪畫等。要言之，他把中國的水墨畫全部都稱為文人畫，並與表現主義相連結而加以稱讚。這不但表示了當時日本對於文人畫所具有一般性的理解特徵（限界），其後，在此基礎上似乎也沒有多少改變。

諸且不論瀧氏對於中國畫在觀念上的議論如何，作為瀧氏所創始的東京帝國大學東洋美術史學之傳統特色而言，其所強調的是以作品之風格分析作為基本的方法論。基於此種背景，他與日本文化資產行政深具關連，有必要地對於傳至日本的作品，持續地進行深度報導。本於作品的風格分析，瀧精一身為《國華》的主幹、東京帝國大學的教授，與他經常鑑定流傳在日本中國繪畫的所具有權威性，不能說毫無關連。而其後東京大學的美術史學，也和其風格論的研究、權威性一併受到後來學者的繼承。

五、戰後的研究概況

自從中日戰爭到第二次世界大戰、戰後這段期間以來，日本學者對於自古流傳於日本的繪畫，以近代性的風格論為主論點在研究上有了新的進展。不同於以往，由於像戰前一般在中國進行的考古調查，已經無法繼續，因此基於考古調查的研究逐漸衰退，取而代之的則是根據作品調查基礎而展開的美術史的研究。這種轉變可謂帶起中國美術研究上的一大變革。

這種學問風格改變後的成果，可從戰後平凡社出版的《世界美術全集》（昭和 26 年〈1951〉）看出些許端倪。當中的島田修二郎、米澤嘉圃二位前輩學者，在經過篩檢作品之後，以風格類別將編年的作品加以排列，直接連結了與現今日本在中國繪畫史上所舉例的作品，該圖錄至今猶占有典範的地位。

日本近代的中國美術史研究，從明治時代至此一時期所呈現的成果，在於跳脫出江戶時代以來那種狩野派的鑑定式觀點，從許多日本舊傳的作品中精選出優秀的部份，並以之作爲基準作品。但是，由於因爲是從日本舊傳而選擇出的基準作，因此在大正時期傳至的繪畫作品，並未受到青睞而擇入其中，關於宋畫，也僅受限於舊傳的南宋畫爲主體，對於北宋繪畫卻全然沒有言及。

戰後，中國繪畫重要名品的藏地，隨著時代的變動，有了極大的變動。繼承清宮舊藏的大部分精品遷移到台北故宮博物院，也有部分原宮廷及民間舊藏輾轉流落於日本和歐美諸國，這些作品群，無疑地具有強大的震撼力，可說全新地構築了美、日學者原有的中國美術史觀。此一變動同時也使得往昔以流傳於日本的中國繪畫作品爲主軸而建立起的中國繪畫史觀，有了根本性的變革。

例如前述的米澤氏，在接觸過台灣故宮博物院的收藏，與宮廷藏品開始正式接觸之後，將存在於日本的宋元畫置於中國繪畫整個體系中加以重新體認，在昭和 42 年（1967）發表了〈在日本的宋元畫〉。同時的圖錄中，也開始有北宋繪畫的登場（以近代被攜帶到日本的作品爲主）。如此，日本戰後以風格論作爲基礎的「具科學性的」中國繪畫史研究，在作品上一點一滴地日漸累積堆築而來。不過，即使說是風格論，日本方面似乎仍是較拘泥於作品的真偽，也就是偏向鑑定的層面，這種傾向特爲強烈。而其鑑定的基準，如以舊傳於日本的中國繪畫、

甚或據之而形成美感意識作為指標，這些情況在潛意識中依然具有相當大的影響力，卻是難以避免的傾向。

同時，值得一提的是出版界的動向，朝日新聞社的《東洋美術》(1967-1968)也出版了收集以日本收藏的中國美術名品做為豪華版的圖錄。接著，講談社於1973年出版的《中國美術》(全五卷)，收錄美國收藏的中國繪畫等名品圖錄，令日人瞭解到收藏於美國作品的重要。同社於1975年發行了《故宮博物院》圖集，將台北故宮的藏品介紹予日本各界，這一連串的出版都啟發了新的研究視野。

戰後對於中國繪畫史研究最受矚目的當屬鈴木敬教授。他1944年畢業於東京帝國大學美術史學科，並於1949年任職於東京國立美術館。任職間曾赴美國、歐洲諸國考察並收集中國書畫相關研究資料，也曾親臨兩岸故宮實際調查院藏美術作品。之後轉任東大教授。在擔任東京大學教授期間主導編輯的《中國繪畫總和圖錄》(全五卷)(1982-1983,東京大學出版社)，收載了約有7000幅作品，除了收藏於國立故宮博物院(台北)和中國大陸美術館以外，包含台灣、香港、美國及歐洲各地的公私藏品，全部都以圖版刊登，可說是一部散佚中國以外各國的中國繪畫總屠錄。由他帶領的一批助手及學生通過全世界實際調查研究，以親眼所見之作品為基準方針並彙整其相關資料，用來鳥瞰清初以前中國繪畫的全貌，堪稱一項前所未見的重大工程，結果當然也是十分豐碩。

此外，鈴木敬教授尚著有《中國繪畫史》三大冊，並有其它相關中國繪畫史的研究文章數，達百萬言。其中，《中國繪畫史》南宋以前的部分，在國內故宮刊印有中譯本(魏美月譯，國立故宮博物院印行。1987年。)，之後的部份仍在續譯中。在其帶領下，同時也培育了下一代的多位卓越的學者，自然地更加鞏固了東京大學在日本對於中國繪畫史研究上的中心領導地位。目前活躍於學術界的中國繪畫史專家學者，如海老根聰郎(東京藝術大學教授)、湊信幸(東京國立博物館學藝部長)、小川裕充(東京大學教授)、宮崎法子(實踐女子大學教授)、板倉聖哲(東京大學副教授)等人，大都為其門生或再傳弟子。他們曾各就專長於鈴木教授六十歲時出版了一冊紀念論文專輯--《鈴木敬還曆紀念：中國繪畫史論集》(吉川弘文館，1981年)。

結語

日本明治維新，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。但是，當日俄戰爭獲勝之後，日本一躍而起，自認為身列歐美列強之一，同為世界級的一等強國，此意識一但確立，使得日本對於國家的目標起了很重大的改變。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。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。

明治時期的學者們通常把中國繪畫史看作日本繪畫的背景，並依據其舊傳的收藏來判斷其價值。費諾羅沙和岡倉天心在論述中國美術史的過程上，由於對於中國繪畫作品的認識侷限於日本傳統狩野派以來的中國繪畫觀，在今日看來不免有失之偏頗的缺陷，這是基於時代背景的因素。他們所使用的資料大抵是舊傳於日本的中國繪畫作品。這些傳藏於古老寺廟或舊幕府時代將軍及貴族家庭的作品，對日本繪畫的發展極具影響。它們不僅是中國和日本之間長期繁榮的文化關係的見證，而且構成了多少世代以來日本藝術家汲取形式、技藝、審美和肖像靈感的視覺檔案。而他們提出批評文人畫「不顧體色」的形式弱點，基本上乃出於西方美學概念架構，並非對於中國審美原理的真正理解。而且在意識形態上很明顯地可以看出是要突顯出日本美術的獨特性與優異性。這與與當時的政治環境因素有關，或許可以說他們的中國繪畫史之論點的形成，是別有用心的，有意藉此在權力與地位上取得某種程度上的效益。不過，他採用以源於近代西方社會進化論的新方法，對中國傳統的畫論和同時代美術史學者採用的美術史研究的技法素材論而言，在結構與觀點上可謂進行了大膽的突破。

隨著大正時代（1912~1926）的到來，撰寫中國繪畫史的方法發生了明顯變化。學者們不僅開始放眼日本藝術收藏之外，而且試圖把中國繪畫史看作一個獨立領域，而不僅僅是日本繪畫史的一個附庸。大村西崖的《東洋美術大觀》如是，

內藤湖南的《中國繪畫史》也代表了這一發展。大村西崖多才多藝，集雕塑家、美術家、美術批評家、考古學家、畫家於一身，和其他當時研究中國的美術史家大有不同。其學識多廣，英文堪能，漢學根底深厚，能閱讀和翻譯中國古典畫論，而且能書善畫，熱愛中國文化，所以對中國美術認識之深刻，自然有別於他人。他的代表作--《東洋美術大觀》和費諾羅沙的《東洋美術史觀》大不相同，即使至今日，其內容仍持續有其存在的價值與值得借鑒的意義。此書不論作品的編年和作者的介紹，似乎主要仍是基於江戶時代以來傳統的鑑定方式。另一方面，西崖所寫的總論，在資料上主要是基於明、清時代所盛行出版的畫史畫論。大村西崖的主要貢獻可謂在於他是開創以全面性、系統性地用近代觀念和考古材料來研究中國美術的先驅者，也堪稱是全世界最早在大學中開設中國美術史課程的教授。

內藤湖南喜愛中國文化，與中國學者交往甚多，頗受乾嘉學風影響，其學術風格注重對歷史的理解。《中國繪畫史》是他於 20 世紀 20 年代在京都帝國大學所做的一系列講座。在這些講座中，內藤避而不談舊的收藏，而熱衷於日漸名噪的“新舶載”，即在大正時代開始進入日本的一大批新的中國文人畫作品。不過這在當時日本藝術史界看來也許偏頗乖離，認為內藤脫離了明治時代中國藝術的正軌。甚至今日似乎猶見部分日本藝術史學家仍對其做法感到不認同，最大的爭議在於其引用作品的不真。雖是如此，內藤常常提出類似於中國學者提出的觀點，然而他又不完全受中國史學傳統的限制，公開地採用西方方法。此外，他再三稱讚“新舶載”作品，尤其是文人畫，這與他所處時代的意識形態相符合。作為鑒賞家和藝術史學家，他把中國作為他表達民主傾向和支援民族主義的工具。內藤的《中國繪畫史》是各種歷史環境之獨特聚合的產物。他對中國研究的貢獻，他與古董商和收藏家的關係，以及日本的社會動力，這些因素都以不同方式賦予他的論點、結構和內容，雖然他提出的是「中國繪畫史」，檢視其史觀的形成以及作品資料的使用，也有助於人們理解 20 世紀初日本的政治、社會和文化狀況。

當時中國畫的流入日本，以及學者間在學問上的交流，均是前所未見的時期。儘管諸如內藤湖南、大村西崖等人，對於中國繪畫全般作品的理解上，還是有相當的距離。然而，這不單是日本，即使在中國，情況依然。由於清朝有個博大的清宮收藏，除此之外，僅見個人收藏散落民間，僅據此即要掌握住繪畫作品的通史，可能相當困難。當然，在日本要超越以偏重文獻資料的清代繪畫論點，

有其難以達成的限界。由於內藤湖南等人過於將傳統文人的意念事物予以同化，從戰後以具有「近代性」之「科學性的」、「風格論」立場的美術史研究來看，這種意念過於傾向文學及精神論點的領域，因而輕易地遭受到學界的否定甚或無視於它的存在。這與過去費諾羅沙曾經以西洋觀點來否定文人畫，似乎是如出一轍。無論是內藤湖南、大村西崖，由於他們與傳統的中國文化有新的際遇，於是提出了尊重中國傳統文化的基本論調。不過，另一方面，在國粹主義的情況下，將日本視為東洋文化的徵統傳承者、亞洲的盟主，使得其後具有危險性的軍國主義、皇國史觀的加速蔓延。

上述幾人生長於相近的時代，但對於中國繪畫史的概念竟有無此的大不同，經由上述的觀察，得以知悉主要是基於作品材料的認識與汲取方向的殊異，加上他們心中存在著不同的意識形態，因而論述（或說創造）而出的繪畫「史」，也就呈現出相異的面貌。

近年，中國大陸日趨逐步開放，日本的學者也致力於大陸藏品整體樣貌的掌握，就意義而言，也可說他們在中國繪畫史的研究上，進入比較全面性、整體性的地步。透過更多的作品資料，不同世紀的文化背景與意識形態，將會創造出什麼樣的一個新的「中國繪畫史」，倒是令人深感好奇。回過頭來看，兩岸的美術史專家又將如何來省思這一個問題呢？

【參考資料】

- 吉田千鶴子，「大村西崖と中国」，『東京芸術大学紀要』第二九号，1994年。
- 何菁，「岡倉天心對中國美術的認識—關於中國美術的特徵」，《美術史論》1995年第2期。
- 溝上瑛著、林慶彰譯，「近代日本漢學家(5)--內藤湖南(1866--1934)」，《國文天地》11卷5期總125期，頁44-49，民84年10月。
- 酒井哲朗（1994），「大正期南畫的傾向の出現」，『日本美術院百年史』第四卷、日本美術院。
- 子安宣邦，『近代知のアルケオロジー——国家と戦争と知識人』，岩波書店，1996年。
- 佐藤道信，『〈日本美術〉誕生——近代日本の「ことば」と戦略』，講談社，1996年。
- 內藤湖南，『シナ絵画史』，弘文堂，昭和13年。
- 宮川寅雄，《岡倉天心》，東京大學出版會，1950年。

- 山田賢，「『中国』という畏怖」，『歴史と真実——いま日本の歴史を考える』，筑摩書房，1997年。
- 宮崎法子，「日本近代のなかの中国絵画史研究」，東京国立文化財研究所編『語る現在、語られる過去——日本の美術史学 100年』，平凡社，1999年。
- 劉曉路，《世界美術中的中國與日本美術》，廣西美術出版社，2001年。
- 李麗芬「畫家與畫史研究—論民初中國美術通史著作」，『新世紀之聲論文集 2001年台灣地區藝術學相關研究領域碩士班學生論文發表會（上冊）』，國立台灣師範大學美術研究所編印，頁 364-386。

（二）、博物館參觀心得

此次參訪的公私立博物館中，部分對其文物的展示規劃與古物維護制度，頗有值得借鏡之處。例如東京國立博物館設有國寶展覽專室，每次一件作品，定期更換，並配合詳細解說。一則加深觀者對於文物分級的概念，珍惜國寶，再則誘導民眾深理解本國文化，達到推廣教育的目的。兼顧保存與教育大眾的功能，是值得學習。另外，各館活用各項新科技媒體的功能作為傳播推廣的工具，頗能引起參觀者的興趣與共鳴，此亦值得參考。

肆、建議

1. 東京國立博物館、京都國立博物館、奈良國立博物館等歷史悠久之三大國立博物館於 2001 年起，正式改身為獨立行政法人，聯合營運館務，據說其評估報告將在近期出爐。國內目前也有類似構想，應廣加蒐集相關資訊，以茲借鏡。又，該法人目前正籌設於九州設立新館，性質特色與前三館各異，與故宮博物院設立分館之構思有類似之處，值得進一步了解，可作為未來發展的參考。
2. 日本東京國立博物館美術館和京都國立博物館均設有古畫修復中心，採外包方式，由館方提供場所，讓具有信譽及傳統修復技術之專家駐館維修，由於修復的效果相當良好，不少流傳國外之古美術品陸續送至日本委託修復工作。如此一來，不但可達到推展本國文化並達國際交流之目的，亦可藉此培育傳統技術之人才，使之得以傳續不致斷層，方式值得國內博物館參考。