

# 費諾羅沙與岡倉天心——

## 開啓近代日本「中國繪畫史」研究的先驅

／晋介辰

「美術史」這門學問在亞洲的出現，似乎並不是那麼久遠。如果單就中國美術史的研究而言，甚至可以發現其源頭竟與日本頗有關聯。

日本大約從明治（一八六八—一九一二）後期開始，就陸續出現不少論述有關東方藝術的文章。「日本美術史」的研究始於一八九〇年前後，其概念的基準是將所謂「日本」的國家概念與移植自西歐的「美術」概念合而為一，而架構其歷史觀的基軸，則是日本的皇國史觀與國家主義。事實上，當時的「日本美術史」是利用歐洲日本主義（Japonisme, 法文）的風潮，有意識地闡述該國自我的美術形象，編纂的目的則在於向西歐世界顯示，作為近代國家的「日本」也擁有其堪與西歐各國並駕齊

驅的「歷史」存在。而「東洋美術史」的形成則是以日本的東洋政策為背景。尤其在甲午戰爭（一八九五年）以後，日人自詡為「東洋盟主」的意識抬頭，遂將日本與東亞諸國一體化，重新詮釋「東洋」這個新的空間概念，並以領導者的姿態，將東洋美術的輝煌過去予以歷史化，展開「東洋美術史」的論述。也就說「東洋美術史」的研究是日本國家主義影響下的產物。到了一九三〇年代，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。相關中國美術史的研究著論，不論在發表時間與數量上均遠遠超越中國。

下表所列，為筆者所知有關近代中、日兩國早年正式出版過的幾本中國繪畫史書籍。

出版時間	國家別	作者、編者	書名	出版社
一九〇〇	日本	佐久間健壽	支那歷代名畫論評	博文館
一九〇六	日本	大村西崖	東洋美術小史	審美出版社
一九〇八—一八	日本	審美書院	東洋美術大觀十五卷 (支那畫編)	審美出版社
一九一〇	日本	大村西崖	支那繪畫小史	審美出版社
一九一三	日本	中村不折、小鹿青雲	支那繪畫史	玄黃社

一九一八	日本	小杉未醒	支那畫觀	
一九二一	日本	費諾羅沙著 有賀長雄譯 大村西崖校閱	東亞美術史綱	費諾羅沙記念會
一九二四	日本	太陽出版社編輯局編	支那古美術大觀(山中商會)	太陽出版社
一九二五	日本	大村西崖	東洋美術史	圖本叢刊會
一九二五	日本	大村西崖	支那繪畫史體系	東京美術學校校友會
一九二五	中國	陳師曾	中國繪畫史	翰墨緣美術院
一九二六	中國	滕固	中國美術小史	商務印書館
一九二六年初版 一九二六年修訂	中國	潘天壽	中國繪畫史	商務印書館
一九二九	中國	鄭昶	中國畫學全史	中華書局
一九二九	中國	大村西崖、陳彬和譯	中國美術史	商務印書館
一九二九	日本	金原省吾	東洋畫	春秋社
一九三〇	日本	大村西崖、田邊孝次	東洋美術史	平凡社
一九三一	中國	傅抱石	中國繪畫變遷史綱	上海南京書店
一九三二	日本	澤村專太郎	東洋美術史研究	星野書店
一九三四	日本	中村亮平	東洋美術の知識(上下)	改造社
一九三四	中國	陳師曾	中國繪畫史	
一九三四	中國	秦仲文	中國繪畫學史	立達書局
一九三四	日本	下店靜市	支那繪畫史研究	富山房
一九三六	日本	原田謹次郎	支那名畫寶鑑	大塚巧藝社
一九三六	中國	傅抱石	中國繪畫理論	商務印書館
一九三七	中國	中村不折等著 郭虛中譯	中國繪畫史	正中書局
一九三七	中國	俞劍華	中國繪畫史	商務印書館
一九三八	日本	內藤湖南	支那繪畫史	弘文堂
一九三八	日本	原田尾山	支那畫學總論(第1輯)	大塚巧藝社
一九四一	日本	安藤德器	支那美術史	白揚社
一九四二	日本	八幡關太郎	支那畫人研究	明治書房
一九四三	日本	金原省吾	支那繪畫論	東亞研究會
一九四四	日本	堂谷憲男	支那美術史論	桑名文星堂
一九四九	日本	青木正兒	中華文人畫談	弘文堂

由上列表格可以得知，民初幾本中國美術通史的撰述，主要是出於畫家之手，如陳師曾（一八六七—一九三三）、潘天壽（一八九七—一九七二）、鄭昶（一八九四—一九五二）、秦仲文（一八九六—一九七四）、傅抱石（一九〇四—一九六五）、俞劍華（一八九五—一九七九）等人均是。

其中，陳師曾（即陳衡恪，曾於一九〇二—一九〇九年間，赴日留學）《中國繪畫史》的內容是根據他在北京美專授課時所用的講義，乃日本美術史家中村不折與小鹿青雲合編的《支那繪畫史》（參見前表）加以翻譯改編而成，完成於一九二二年，一九二五年由其門生俞劍華在他死後加以整理而付梓。潘天壽的《中國繪畫史》為一九二六年之作，同樣改編自中村、小鹿二人的《支那繪畫史》。陳師曾和潘天壽兩人之《中國繪畫史》雖皆編譯自同一本書，然而陳是取其大要，潘則較為詳備。鄭昶（字午昌）身兼畫家與美術史家，著有《中國畫學全史》與《中國美術史》，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。傅抱石的《中國繪畫變遷史綱》出版於一九三一年，並於一九三三年得徐悲鴻之助赴日本留學，入東京帝國美術學校，從金原省吾（一八八八—一九五八）習美術史畫論，一九三四年在東京舉辦個人畫展，頗得好評，翌年回國，任教於南京中央大學藝術系。秦仲文亦是著名的山水畫家，其《中國繪畫學

史》出版於一九三四年。一九一八年入畫法研究會，得陳師曾、湯定之（一八七八—一九四八）、賀良樸（一八六〇—一九三八）等指授。一九二〇年入中國畫學研究會，受教於金城（一八七八—一九二六）等，致力臨摹古代名作。一九三〇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。俞劍華畢業於北京高等師範學校圖畫手工科，是陳師曾的門生。其《中國繪畫史》著於一九三七年。一九二九年曾在日本舉辦個人展覽，到過東京、大阪、神戶等地，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。

從這幾年早期的中國美術史論述看來，不難發現，無論在內容、型態上不少是引用或傳抄自日本的資料。在研究論點方面，則多從日本間接地接受了西方近代科學的影響，而著作者的出身背景，也多少與日本有所關聯。

近代日本文化的發展過程中，在經過與西洋文化接觸後，促成了一八六八年的「明治維新」。明治政府致力仿習西方文明，並提出「富國強兵，殖產興業」的政策進行改革，終於使得日本成爲現代化國家。此段期間中日兩國之間的關係產生了逆轉性的變動，中國自古以來爲日本奉爲上國，景仰有加。但在經過中日甲午戰爭（一八九五）、日俄戰爭（一九〇四—一九〇五）的兩個戰役之後，日本的世界觀遽變，從原本以中國爲世界中心的觀念，轉變到以西洋爲中心。

日本走向現代化的過程中，接觸到西歐文明，於是發生了東西方文化的對峙與和洋文化的衝突，在認同與拒斥的矛盾中幾度掙扎。在同時空下的畫壇，原來流行的「南畫」業已逐漸凋零，導致中國繪畫和當時日本藝壇之間的關係呈現漸行漸遠的趨勢。明治時期對西洋文明的憧憬，令日本幾近全盤西化，在藝術方面也呈現相同的趨勢。因而中國繪畫未能如前朝一般，普遍受到日本人民的認知和喜愛。其中，維持著對於中國繪畫心存收集熱忱與仰慕情懷的，僅限於少數存有舊文人風範的知識份子階層。自古以來，研究中國文化為日本傳統的基本教養之一，這些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。

如同前述，日本對於東方藝術史的研究開始於十九世紀末，在此形成期的意識形態上，中國美術可謂是被包含在日本美術史的名目之下。在此歷史背景因素下，日人對於中國繪畫史之研究，就其形成與發展上而言，大致可分為明治初期和日清甲午戰爭後、辛亥革命以後的中國、大正時期以後等三個階段。這期間出



圖一 費諾羅沙

現了如費諾羅沙、岡倉天心、大村西崖、瀧精一、內藤湖南等各具代表性的人物，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，中國繪畫史的源起亦如是。其中，活躍於明治期間的費諾羅沙與岡倉天心，可謂是日本美術史研究的先驅，而他們兩人對於中國繪畫史論點的形成與研究，具有啟蒙的意義，並對後來的發展頗具影響力。

費諾羅沙（Ernest Francisco Fenollosa，1853-1908）（圖一）是西班牙裔的美國人，畢業於哈佛大學，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。他酷愛美術，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）與西洋畫的缺點，並且慷慨陳詞地論證日本美術優於西方美術，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資產的重視，並誕生了「日本畫」之說詞。一八八四年費氏與其學生岡倉天心及九鬼隆一（一八五〇—一九三一，後來成爲第一任帝國博物館總長）到奈良調查古物，開啓了法隆寺夢殿珍藏約八百年未曾公開的救世觀音雕像（圖二），舉國轟動。同年，他和岡倉天心一起組織「鑒畫會」，進行繪畫作品的品評以及古畫的鑑定，還發起了日本美術復興運動，致力於保護古代美術，並且扶持以狩野派爲主的傳統繪畫，資助狩野派傳人——狩野芳崖（一八二八—一八八八）的創新活動。一八八六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（一八四一—一九〇九），奏



圖二 救世觀音雕像

文首次提到「國寶（National Treasure）」一詞，使得日本人民產生國寶之概念，東京美術學校的設立也是在他的積極力勸下而告成立的。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，佔有重要的地位。

費氏以狩野派的繪畫爲理想，而且認爲它甚至凌駕西洋美術，頻加讚賞。同時指出：「文人畫不擬天然之實物，此差可賞閱。然其所追求者，非畫術之妙想，實不外文學之妙想。」並說：「（文人畫）無主客之分，唯有行筆灑落之美，是熟練之巧，不得妙想也。」他認爲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。儘管有人認爲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，並將之認定爲日本新的美術價值。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、夏珪等人的作品視爲畫壇頂峰，對其後的畫壇則以爲不足論道。他並且認爲中國文人畫起初尚佳，其後僅成文學附添之物，所推舉的中國畫家，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，其實基本上就是江戶時代（一六〇三—一八七〇）以來狩野派、土佐派等所持有的老套看法。此種論點，原是日本舊有畫派所持有的傳統中國繪畫觀，這種偏於一隅的觀念，費氏卻以之爲

先導，在一八八〇年代將之揭揚於世。

一九〇八年他以英文寫了《Epochs of Chinese and Japanese Art》一書，（一九一二年於英國倫敦出版），在他逝世之後還陸續出版了德文（一九一三）、法文（一九一三）、日文（一九二一，一九七八—一九八一）等多國譯文的版本。此書日本譯名為《東亞美術史綱》，觀念上承續以往他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表現，已將中國宋代原來具有的理想美術，「如野火燒過般地，全歸為灰燼」。事實上，費氏並不通曉中、日兩國語言，也未曾踏足中國一步。因此，並不具備對研究東方美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美術的權威，由於時代背景因素使然，其實對美術作品的認知尚未達精純，難免多見妄加評斷之事。但在當時可謂聲名顯赫，又能投人之所好，於是有不少寺院、私人藏家紛紛找他鑑定，經過他過目審定的作品，也時有身漲數倍的行情。費氏本人也富於收藏，據說一八八六年時曾將其在日數年之藏品約有二萬件，以二十餘萬美元的價格賣給一位美國藏家，後來這批文物受贈於美國波士頓美術館，成為該館重要基本收藏。日後，費氏返回美國，即擔任該



圖三 岡倉天心像

館第一代日本美術部部长，為期五年，主要就是整理原來他自己曾經親自收藏過的那批作品。這些作品在年代上的斷定，歷經後來學者的重新審評，不少已經更正。

岡倉天心（Okakura Tenshin, 1862-1913）（圖二）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」之革興。

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，周遭有優良的英語學習環境，年少的岡倉生長於斯。此外，年少時代即受過相當漢學教育的他，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。一八七七年，十六歲的岡倉就讀東京帝國大學，成為第一屆的學生。隔年，費諾羅沙到東京帝大任教，開始研究日本的美術，並大力提倡日本美術的復興，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，

不但與費氏共同進行中國美術典籍的研習，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、京都做實地調查。一八八四年與費氏組織鑒畫會，在當時全盤歐化的潮流中，極力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。一八八六—一八八七年間，他與費氏以美術調查委員的身分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》。一八八九年，在天心和費諾羅沙等人的努力下，日本第一所近代美術學校——東京美術學校成立，次年，二十九歲的岡倉天心擔任了該校的校長，對日後的日本美術界影響甚大。他並於一八九三年起，多次前往中國印度考察，加深了對東方文化的認識。一八九八年，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（一八三五—一九〇八）、橫山大觀（一八六八—一九五八）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，為奠定日本近代美術發展的重要指導者。一九〇四年起，先後應聘為美國波士頓美術館的東方部顧問、東方部部长，往返於日、美之間，並於一九〇六年和一九一二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。

岡倉用英文寫了四種主要著作：《東方的

理想》（一九〇三）、《東方的覺醒》（一九〇三）、《日本的覺醒》（一九〇四）、《茶書》（一九〇六）。傳世有《岡倉天心全集》。他一生對東亞美術，除了日本美術以外，特別是對中國美術也傾注過不少心血，透過三次的中國旅行，將他對於中國美術的實踐和理論思考，不斷地持續深化和開展。特別是他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，並將其各階段的美術所蘊含的不同思想與宗教的內在精神，進行對照比較，並斷言，在論述中國文化時「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，岡倉天心並沒有真正的美術史論作，他的中國美術史觀，主要出現在其一八九〇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，成為天心終身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抱持著否定的態度。

岡倉美術史的立論主要還是追隨其師費諾羅沙的「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工具之一。不過，他以這種源於近代西方社會進化論的新方法，相對於中國傳統的畫論和同時代美術史學者採用的技法素材論而言，甚具前瞻性並有結構上的突破與革新。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。

從收藏史的角度來看，清末年間，由於局勢變化，大批繪畫藏品輾轉流落日本，在性質及內容上均有別於以往傳入的作品（日本稱為「古渡品」）。這些新傳物除了引起時人的新鮮興趣，再加上國粹主義等思想的因素下，也帶動了日本興起美術史的研究。或許當時日本學者所致力研究的主要方向並非中國美術史，但是相對於西方美術而言的東方美術，單靠日本美術難以獨撐大局，因此其必要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，日本藝術的形成實無法摒棄於中國之外。因而明治時期的學者們常將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約自一八九〇年代開始進行美術史的研究，他們為了建構「日本美術史」的體系，從文明論與比較美術史的觀

點，企圖為中國與日本的美術史建立平行對等的地位。不過，二人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，不免侷限於日本傳統狩野派以來的中國繪畫觀，部份有失之偏頗的缺陷。當他們提出批評文人畫「不顧體色」的弱點，基本上是出自於西方美學概念的架構，並非對於中國審美原理的眞正理解，而在意識形態上，很明顯地可以看出是爲了要突顯出日本美術的獨特與優異性。這與當時的政治環境因素有關，或許可說其中國繪畫史之論點的形成乃別有居心，有意藉此在權力與地位上取得某種程度上的效益。基於時空背景下的因素，儘管兩者之美術史論點以今日的眼光看來或有失偏頗，但他們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與影響，因此也應予肯定。

#### 主要參考資料

- 宮川寅雄，〈岡倉天心〉，東京大學出版會，一九五〇年。
- 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》一九九五年第一期。
- 佐藤道信，〈《日本美術》誕生——近代日本の「ことば」と戦略〉，講談社，一九九六年。
- 宮崎法子，〈日本近代のなかの中國繪画史研究〉，東京国立文化財研究所編《語る現在、語られる過去——日本の美術史学一百年》，平凡社，一九九九年。

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。