「宋畫」的檢擇：1930 年代故宮藏畫之公開及其對重構畫史的貢獻

陳韻如
國立臺灣大學藝術史研究所

提　　要

「宋畫」顧名思義是指「創作於宋代的畫作」，但什麼樣的作品可稱為「宋畫」或歸入「宋代」，在畫史研究進程中也有不同的認識與判定。然而，過去不同階段對「宋畫」的檢擇脈絡，不應成為學術研究推進後的糟粕。特別是 1930 年代的故宮博物院成立初期，清宮秘藏畫作的大量公開即牽動了對「宋畫」認識的架構與標準。其中，《故宮》、《故宮周刊》、《故宮書畫集》等出版品所刊載的書畫作品資料，成為此後研究「宋畫」之關鍵礎石。本文首先介紹此三份刊物的刊行概況、分析其所檢擇出的「宋畫」清冊特色、考察其選評準則，並輔以故宮成立初期之相關展覽成果，相互檢視其對形塑「宋畫」之作用。最後，舉以北宋山水畫風為例，探討 1930 年代故宮藏畫公開歷程的影響，顯示其於畫史名家、大幅尺寸、具有題識等畫作之優先考量外，更有對於「筆墨」品質之講究傳統的繼承；而此一繼承所由，一方面潛藏於故宮內部作業所依據的文物記錄清冊或文獻，另一方面也受惠於其對文物作品之直接接觸。在此之後，故宮所藏「宋畫」因其公開而成為後續畫史研究的重要作品群，可謂是形塑「宋畫」的關鍵所在。

關鍵詞：故宮博物院、出版文化史、故宮展覽史、宋畫、博物館學

一、前言

「不要送來任何明代或更晚期的畫作，我只買宋畫或更早的作品。」

"Don't send me any Ming or later pictures, I buy only Sung and earlier paintings."

佛利爾（C. L. F.）

這是佛利爾（Charles Lang Freer, 1854-1919）寫給他的藝術仲介商信中的一句附註。[1] 佛利爾是二十世紀初期美國的中國藝術收藏家，他的中國繪畫藏品在 1905 年捐出，是為佛利爾藝廊（Freer Gallery）的收藏基礎，至今仍是美國重要的中國繪畫收藏之一。[2] 佛利爾宣示對於明代以前唐宋古畫的偏好，從二十世紀初的中國美術史研究進展而言，作為追逐「宋畫」趨勢中的最佳註解亦不為過。[3]

「宋畫」，顧名思義是指「創作於宋代的繪畫作品」。[4] 以佛利爾的案例看來，他對「宋畫」的追求，比較像是一種追求明代以前較古畫作的態度，促成他偏愛於唐、宋時代等較古之作。只是，「宋畫」在二十世紀初期成為藝術市場寵兒，並不

---

1 此句文字出自 Charles Lang Freer 於 1919 年 2 月 28 日寫給 K. T. Wong 信件，相關研究 Ingrid Larsen, "'Don't Send Ming or Later Pictures' Charles Lang Freer and the First Major Collection of Chinese Painting in an American Museum," *Ars Orientalis* 40 (2011): 6-38.

2 關於 Charles Lang Freer 捐贈 Smithsonian Institution 的 1189 件文物記錄，可參見該館 1921 年報。United States National Museum ed., *Annual Report of the Board of Regents of the Smithsonian Institution Showing the Operations, Expenditure, and Condition of the Institution for the Year Ending June 30, 1921* (Washington, D. C.: Government Printing Office, 1922), 53。另外針對 Freer Gallery 的中國藝術收藏史，參見 Thomas Lawton and Linda Merrill, *Freer: A Legacy of Art* (Washington, D. C.: Freer Gallery of Art, 1993).

3 晚清至民國期間對於宋畫蒐藏的熱潮，葉德輝（1864-1927）曾指出「光緒中葉，海西各國爭收中國舊楮破縑，一時宋元又聲價陡起」，見（清）葉德輝，《觀畫百詠》，收入《叢書集成續編》（臺北：新文豐出版社，1989），冊 101，卷 4，頁 114。關於晚清民國之際的收藏市場情況，參見黃小峰，〈「隔世繁華」：清初「四王」繪畫與晚清北京古書畫市場〉，《藝術史研究》，9 輯（2007），頁 165-191。

4 本文所指「宋畫」，是指被認為屬於「宋代創作的畫作」，但是，因為作品定年均牽涉真偽鑑定，且判定年代也常有爭議，本文所提到「宋畫」（特別加上引號之用語），是一種廣泛的稱指用語，特別要能呈現民國前期對於宋代繪畫的廣泛收錄，且尚未有明確鑑定標準。因此，這樣的「宋畫」尚無涉於「鑑定」結果，亦不必然需與現今學界的判定直接比對。更且，所謂「現今學界判定」的可信宋畫作品，也未必有一致的結果。當然，也有學者關注於「宋畫」所代表的文化意義，並強調此概念與歷代相關論述脈絡有關，應有不同角度參與作用。見巫佩蓉，〈十九、二十世紀之交英文著作中的東亞畫史建構：以對宋代與室町宗教人物畫評價為例〉，《藝術學研究》，21 期（2017.12），頁 82。另，王正華則重視此「宋畫」概念於二十世紀初期的提出，應是與國族精神的建立相關，且有用之與「元畫」所代表的寫意傳統相對，見 Wang Cheng-hua, "Rediscovering Song Painting for the Nation: Artistic Discursive Practices in Early Twentieth-Century China." *Artibus Asiae* LXXI, no. 2 (2011): 221-46.

意味著當時人能對「宋畫」有實質而全面的掌握。實際上，佛利爾所購入的畫作，已經班宗華（Richard Barnhard）辨識出多件是由明清山水作品更題成「宋畫」的案例；說明當時海外藏家搜購的「宋畫作品」，不乏經人更名改題後才被當成「宋畫」流通。[5] 這正意味著二十世紀初期海外人士熱烈尋訪「宋畫」之舉，尚未能建立於深刻的認識與瞭解。[6] 熱衷「宋畫」卻無法識得宋代繪畫實況的情況，並非只是二十世紀初期海外收藏家的難題，清朝晚期的南北都會的民間鑑藏家們也都在感嘆「宋畫」之珍稀。[7] 但是，這並不意味「宋畫」之絕不可再得；多數宋元書畫被納為帝室秘藏，清宮內府收藏即成追尋「宋畫」者心之所向。因此，隨著 1900 年前後晚清政局的崩解，皇家勢力面臨變局，國際對亞洲藝術收藏熱潮亦伺機聚焦於中國文物。不少收藏家或美術商均在二十世紀初期積極到訪北京，意在結識或探訪貴戚大家，投入文物所有權快速轉移的局勢。[8] 此後二十年期間，至於 1925 年更因清宮內府收藏的公有化之後進入全新階段。而源自二十世紀初的「宋畫」追尋熱潮，經此一階段對作品各種公開的推展後，更也激盪出新一波對宋代繪畫的掌握與認識。

「宋畫」於二十世紀初期的三十年間，一再被追捧為中國繪畫史上的經典，匯聚了各種不同的詮釋與議論。其中涉及內容概念上的探索，亦有落實於存世作品的判別與解讀。此一歷史進程複雜曲折，既是藝術作品的再發現，也是現代學科建立蘊生階段。在這些思潮議論過程之中，中國畫史的知識架構正隨之重塑。對此議題，多位學者從不同角度入手，部分分析亦已關注故宮作為博物館的文化作用。而本文論題，正是要透過「宋畫」的範疇，加以檢視故宮成為博物院對清宮藏畫之公開過程，與其如何於二十世紀前半參與形塑現今對相關畫史的認識。以下，依相關議題之研究進程加以說明。

---

5 Richard Barnhart, "Zhang Yinchun (1869-1922) and the Authentication of Song Paintings for the International Market, ca. 1915"，《浙江大學藝術與考古研究（特輯一）宋畫國際學術會議論文集》（杭州：浙江大學出版社，2017），頁 232-259。

6 針對十九世紀末至二十世紀初期的海外中國藝術蒐藏興趣、購藏管道乃至鑒別知識等情況，學界研究已能掌握多項案例。透過實際案例也顯示，海外藏家未必是娛興玩票性質的業餘藏家，其「認真」購藏的中國文物範圍與品質，實更受限於相關中介者之態度與知識，參見 Jane C. Ju, "Why Were There No Great Chinese Paintings in American Museums before the Twentieth Century," *Curator The Museum Journal* 57, no. 1 (2014): 61-80.

7 白謙慎，〈晚清文物市場與官員收藏活動管窺：以吳大澂及其友人為中心〉，《故宮學術季刊》，33 卷 1 期（2015 秋），頁 415-418。

8 關於清末因義和團事件開始的中國文物流動，見富田昇，《流転清朝秘宝》（東京：日本放送出版協会，2002），頁 1-97。其中，日本美術商山中商會於北京的活動，參見前引書，頁 98-126。

關於故宮成為博物館之後，其作為文化機構的角色探討尚有增補空間。實際上，針對故宮博物院成立以來的相關論著不少，但多數是故宮歷史資料的匯集陳錄、或是對故宮軼事人物的回憶與追錄。[9] 較早投入此課題研究者，朱靜華即曾指出學界對故宮歷史角色的討論仍顯不足。[10] 就此不足，朱靜華採從博物館學研究視野陸續針對故宮與其相關作為進行研究，她認為除了博物館角色與功能之外，若由新博物館學側重民族國家角色之研究趨勢加以思索，則故宮作為國家藝術典律建立過程中的重要機構，其已非僅是靜態消極的收藏單位，更應被視為一個文化再現的工具。[11] 陳葆真亦曾由學術史角度，指出晚清至二十世紀初期階段在日本、歐美之中國藝術史研究輪廓，並強調故宮之角色值得重視。[12]

對故宮的文化機構角色之評估，石守謙則從故宮由清室秘藏至現代之轉化過程加以析辯。該文指出在帝制轉向共和政體的政局更替過程，故宮文物從皇家珍密轉化成國族共有，其象徵質性也隨著轉變；其中，青銅器於此過程中被賦予家國重器的角色，成為一個經過文化詮釋之古物，從商周用器轉化為國族精神之寓託。[13] 相較於朱靜華著眼於故宮的博物館角色功能，石守謙改以故宮所藏文物切入論題，進一步以青銅器為例探討文物的展示與研究等，觀察其從上古禮器至國族精神的象徵。此舉，更有將故宮置於現代學術研究歷程中，思索其歷史文化角色與作用。本文即擬依其論點追問，同為古物的書畫類文物在故宮的博物館角色之後，又促成了哪些論題？在故宮從清室秘藏轉化成博物館的文化機構角色中，書畫文物有無類似青銅器的文化象徵之轉變？

關注二十世紀初期的國族意識與文化形塑過程之趨勢者，有王正華梳理當時知識界對「宋畫」概念之掌握，並分析二十世紀初期陳獨秀、新文化運動者的文藝評

---

9 關於故宮院史的論著，多見故宮內部之整理，如國立故宮博物院，《故宮七十星霜》（臺北：國立故宮博物院，1995）、張臨生，〈國立故宮博物院收藏源流史略〉，《故宮學術季刊》，13 卷 3 期（1996 春），頁 1-82。

10 朱靜華引用索予明之說法，其謂中國歷史學家忽略了設立故宮博物院在中國現代史上的重要性。見朱靜華，〈故宮之為文化的再現：中國藝術展覽與典律的形成〉，《美術館：博物館展示文化與藏品管理》，15 期（2009.8），頁 64。

11 朱靜華針對故宮的研究論著，見 Ju, Jane C.，〈The Palace Museum as Representation of Culture: Exhibitions and Canons of Chinese Art History〉，收入黃克武編，《畫中有話：近代中國的視覺表述與文化構圖》（臺北：中央研究院，2003），頁 477-507。此文有中文節譯，見朱靜華，〈故宮之為文化的再現：中國藝術展覽與典律的形成〉，頁 64-78。朱靜華，〈中國藝術、臺北故宮博物院與冷戰政治〉，《故宮學刊》，2010 年第 6 輯，頁 363-74。

12 陳葆真，〈中國繪畫研究的過去與現在〉，《漢學研究通訊》28 卷 3 期（2009.8），頁 7-8。

13 石守謙，〈清室收藏的現代轉化——兼論其與中國美術史研究發展之關係〉，《故宮學術季刊》，23 卷 1 期（2005 秋），頁 1-23。

論意見；其透過發表在《新青年》、《北大日報》的相關藝評語彙，指出這些文化人各自標舉的「宋畫精神」，再與當時企圖建立國族精神之聯繫思潮。[14] 王正華認為二十世紀的 1910 年代對「宋畫」的掌握，尚未能納入實質作品之解析，但仍可視為議論宋代繪畫的「定義確認階段」，為此後的「宋畫」概念界定了認識基礎與框架。[15] 同樣投入對二十世紀初期「宋畫」認識的研究，巫佩蓉則改由當時英文東亞畫史論著為素材，對照其對宋代與室町宗教人物畫的評價，意圖揭露與之相關的知識架構。[16] 兩人的研究取材雖有不同，但均重視二十世紀初期對「宋畫」的認識進程，視其為一種多方作用力的成果，藝術論述、參與作用者、藝術作品所藏機構、乃至於作品的各種公開手段等，共同地參與了對「宋畫」知識的形塑。[17]

前述的研究著重於故宮成為博物院之前，也就是「宋畫」收藏的關鍵機構尚未公開收藏之前。試問，隨著故宮將存世作品公開，對時人理解「宋畫」的基準有何影響？也就是，當故宮以博物院機構角色參與了形塑「宋畫」知識體系之後，這些對「宋畫」認識的討論，有哪些可能的新進展？基於前述研究進展，本文擬探討故宮博物院成立初期的 1930 年代間，故宮公開「宋畫」的各項舉措之歷史意義，乃至其對形塑「宋畫」知識的作用。[18] 研究素材將聚焦於故宮博物院初期出版與展示的「宋畫」為對象，分別以《故宮》、《故宮周刊》、《故宮書畫集》等故宮出版品所見「宋畫」作品群，以及故宮博物院成立初期（以下簡稱「故宮初期」）的鍾粹宮繪畫陳列成果等進行分析。

至於這些經過故宮初期出版與展出之宋畫作品，究竟是如何被檢擇而成，哪些人參與意見，哪些人有決策權，其中有哪些實質的選擇標準、又是由哪些人來決定此一選擇結果？面對以上論題的必然提問，至今仍不易解答。直言之，這些考慮擇

---

14 王正華對此議題的研究成果豐富，其與二十世紀初對「宋畫」的討論，主要參見 Wang Cheng-hua, "Rediscovering Song Painting for the Nation," 221-46. Wang Cheng-hua, "In the Name of the Nation: Song Painting and Artistic Discourse in Early Twentieth-Century China," in *A Companion to Asian Art and Architecture*, ed. Rebecca M. Brown and Deborah S. Hutton (London: Blackwell Publishing Ltb., 2011), 537-61.

15 Wang Cheng-hua, "Rediscovering Song Painting for the Nation," 244.

16 巫佩蓉，〈十九、二十世紀之交英文著作中的東亞畫史建構：以對宋代與室町宗教人物畫評價為例〉，頁 77-124。

17 值得指出的是，針對「宋畫」分析之外，王正華也從古物、器物學方面加以檢視，正可說是「器物學」的知識與學科建立的基礎，參見王正華，〈羅振玉的收藏與出版：「器物」、「器物學」在民國初年的成立〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，31 期（2011.9），頁 277-320。

18 針對故宮博物院成立初期的展示與出版的影響，石守謙最早在 1986 年提出初步觀察。參見石守謙，〈原跡、複本與畫史研究——中國畫史研究的回顧〉，收入石守謙、何傳馨等，《中國古代繪畫名品》（臺北：雄獅圖書公司，1989），頁 155。

畫標準或其能動者之提問，未必有研究素材能解答。首先，就是前述三項故宮刊物並未有編輯部或相關編輯業務記錄，部分甚至連主編者都未必有明確記錄。其次，就是從故宮執行業務面而言，三項刊物的發行並非有統一事權或流程，其能動者角色並非單向可解。但這些研究素材上的缺憾可從內部業務流程來思考；換言之，在故宮成立初期，由於出版必然牽涉文物圖像攝製作業，而文物的提調與作業情況，顯然未必是由專門委員會來預先規劃或設想，而更可能是故宮管理人員內部作業的成果。

對此一因研究素材缺乏所造成的困境，顯然也不能僅從單向的編輯決策原則作為唯一考量。因此，本文擬從機構內部的業務實際運作模式加以思索，並採由作品清冊全貌與配組情況之分析入手。實非筆者有意忽略前述編輯策略或標準，而是意圖突破前述資料缺及故宮業務特色之困局。值得指出的是，清宮內府藏畫數量龐大，而面對此一龐大藏品，故宮初期所公開的「宋畫」作品清冊與其作品特色，已經蘊含著不少值得探索的訊息。換言之，故宮初期出版品所公開的宋畫作品，不僅成為一批全新的「宋畫資料圖庫」，更成為一種辨識宋畫的參考架構；而各刊在連續出版之後也有數度再版，其發行與影響層面不容輕忽。

這些系列出版物的成效評估，當然有更多層面可加以論述。本文將著重分析宋畫清冊之檢擇標準，隨後則將利用公開展出的選件進行比對。文中也會透過 1935 年倫敦展引發多方議論故宮選件作為觀測平台，再輔以 1937 年由當時教育部主導的「第二次全國美術展覽會」中宋畫選件進行比對。透過以上比對，將要探討此一階段這些圍繞著故宮藏品的出版、展示等活動，思索其如何提出了一些足以重構「宋畫」認識的實際準則。總結來說，本文目標在考察故宮的文化機構角色，其在二十世紀前期的藏畫出版與展示方面的成效，並且評估其如何共同參與、並形塑出對「宋畫」之認識過程與其歷史脈絡。

二、再現珍秘：故宮藏畫的刊行

二十世紀初期對「宋畫」的追尋與論述，在故宮博物院成立後進入了全新階段。此後，清宮皇家的文物收藏從私人珍寶轉為民國文物，隨著故宮博物院成立後的出版與展覽活動，皇家文物逐步公開，頓時成為文物知識的重要參照。[19] 本節將

19 值得指出在 1925 年故宮設立博物院之前，透過古物陳列所已有不少清宮收藏之公開展示前

以故宮成立初期的三份繪畫相關出版品為主，說明當時的宋畫清冊的迅速累計，以及作品圖像不斷公開的情況。經此刊行清冊，並可見故宮於各朝作品的比例配置中，顯示了著重宋元作品的傾向。

故宮博物院在民國十四年（1925）十月十日成立，然其成立之初，因北京政事尚非穩定局面，經費亦乏固定來源，無論拍賣文物或是解散博物院的聲浪，都曾一再挑戰著故宮的博物館角色。[20] 直到民國十七年六月，北京政治局勢甫定，中央政治會議訂「故宮博物院組織法」、「故宮博物院理事會組織條例」，並於十月五日公布故宮博物院直屬民國政府。[21] 民國十七年（1928）組織條例公布之後，故宮始得積極推展相關業務。[22] 其中，以公開院藏品的相關作為最為顯著。自民國十八年（1929）起，故宮博物院藉各式出版物，提供了對其收藏的掌握與認識渠道。[23] 其中與書畫作品有關者，又以持續定期出版的《故宮》、《故宮周刊》與《故宮書畫集》影響最大。[24]

此三份刊物中，民國十八年九月出刊的月刊《故宮》的發行時間最早，以「宣紙珂羅版精印」，目標是以各類藏品「薈萃普及」而加以刊行，[25] 共發行至 45

例。古物陳列所的研究，整體分析可參考段勇，〈古物陳列所的興衰及其歷史地位評述〉，《故宮博物院院刊》，2004 年 5 期，頁 14-39；宋兆霖，《中國宮廷博物院之權與：古物陳列所》（臺北：國立故宮博物院，2010）。另近年有從內部業務討論，見吳十洲，〈1925 年前古物陳列所的屬性與專職人員構成——紀念古物陳列所成立 100 週年〉，《故宮博物院院刊》，2014 年 5 期，頁 6-15；徐婉玲，〈古物陳列所國畫研究館開辦始末〉，《故宮博物院院刊》，2014 年 5 期，頁 16-32。

20 關於故宮初期建置概況，可參閱那志良，《故宮博物院三十年之經過》（臺北：臺灣書店，1957），頁 1-77。

21 「故宮博物院組織法」、「故宮博物院理事會組織條例」尚未實際實行之際，就有經亨頤提出廢除故宮博物院的議案，造成前兩項法案條例再度回到中央政治會覆議。七月九日，故宮邀集民國政府黨政要人到院參觀，表達反對經亨頤提案之意見，在國會中甚至提出建議要解散故宮博物院。過程記錄，可參閱那志良，《故宮博物院三十年之經過》，頁 60-69。

22 那志良曾將民國十七年十月至二十年階段，稱之為「極盛時期」，那志良，《故宮博物院三十年之經過》，頁 78。

23 關於故宮早期出版物，最早可見莊嚴，〈故宮博物院三十五年前在北平的出版物〉，收入氏著，《山堂清話》（臺北：國立故宮博物院，1980），頁 108-133。參見朱賽紅，〈故宮博物院出版事業的首度輝煌——民國時期出版綜論〉，《故宮博物院院刊》，2011 年 1 期，頁 124-148。不過在《故宮》此刊刊行之前，已有《文獻》一刊於民國十七年的發行。參見何民，〈舊《文獻》中的新氣息〉，《紫禁城》，2000 年 2 期，頁 26-29。

24 此三份故宮早期刊物中，學界對《故宮周刊》有較多關注。相關研究，參見劉晏汝，〈《故宮周刊》與清末民初藝術普及概念關連之研究〉（桃園：國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2017）。

25 其所包含類別有：建築、雕刻、書畫、銅器、瓷器、史跡等，「凡有藝術及歷史價值者均在網羅之列」，見《故宮》凡例。

期，計發表 900 件文物。[26] 同年十月，《故宮周刊》[27] 就採更平價、更大量的銷售模式，[28] 共計發行 510 期，每週發行的刊物共發表 30 餘類，總計約 4800 餘件文物。[29] 相較於此二種綜合文物刊物，民國十九年（1930）十月十日故宮成立五週年之際，發行專以書畫作品為主的《故宮書畫集》月刊，每期 20 件，總計發行 45 期，發表了 900 件。易培基在該發刊序言說明了出版背景，「……以玻璃板精印書畫名蹟，按月發行，以補上述兩刊之不足……」[30] 這三份刊物的發行目標，乃至其印刷方式、印刷成本等都有其不同的區隔，其基本發行資料詳見表一。

從整體規劃而言，這三份刊物雖有不同的刊行形式，刊行的目標也略有差別，但其對繪畫作品的刊行選擇則都有意建立綜覽「歷代」序列的目標。亦即於選件之際，三份刊物都有包含從唐代至清代歷朝兼顧的準則。單以繪畫作品而論，《故宮》發表 196 件繪畫作品，宋以前作品有 5 件、宋作品為 49 件、元代 33 件、明代 48 件，清代 61 件。而《故宮書畫集》發表 900 件書畫，其中宋代（含之前朝代）有 195 件、元代 160 件、明代 284 件、清代 261 件。在刊行期數最多的《故宮周刊》中，同樣維持著類似的比例關係，共發表「名畫」853 件，其中歸入宋朝（含遼代）約有 191 件。[31] 從歷朝作品的選擇比例而言，三份刊物雖均以明清二代作品

26 關於《故宮》的印刷形式，據莊嚴指出為珂羅版，見莊嚴，《山堂清話》，頁 109。針對《故宮》的發行期數，朱賽紅指為 44 期，見朱賽紅，〈故宮早期刊物的特色及其歷史意義〉，《故宮博物院院刊》，2009 年 5 期，頁 143-157。不過，筆者在國立故宮博物院圖書文獻館呂玉女女士協助下，查檢出由莊嚴先生家人捐贈該館之《故宮》一冊，現存本雖已無封面，但可確知為《故宮》第 45 期。據此可知《故宮》每期刊出 20 件文物，共計發表 900 件文物。

27 《故宮周刊》於民國十八年（1929）雙十節創刊，至民國二十五年（1936）四月二十五日止，共計發行 510 期。后於民國七十年（1981）曾再重印合訂本，分裝五大冊。本文以下引用出處均為該合訂重刊版本。見蔣復璁，〈重刊故宮周刊序〉，《故宮周刊（合訂本重刊）》（臺北：國立故宮博物院，1981），無頁碼。

28 《故宮》月刊的價格為每期二元五角，預定半年六期為十四元，全年二十八元。相對之下，《故宮周刊》每期八角，價格相對低廉。且對照刊行的內容，《故宮》月刊每期發表 20 項文物，而《故宮周刊》每期雖發表文物數量未必可達 20 項，但包納更多元的故宮文物類型，乃至故宮現況與各式活動的照片等，提供更豐富的故宮訊息。

29 朱賽紅統計《故宮周刊》文物發表總數為 4838 件，見朱賽紅，〈故宮早期刊物的特色及其歷史意義〉（網路資料 www.dpm.org.cn/shtml/400/@/119959.html，檢索日期：2015 年 11 月 19 日。作者表示此文雖曾發表於《故宮博物院院刊》，但網路上所公布內容更為完整。）

30 易培基，〈序〉，收入國立北平故宮博物院古物館編，《故宮書畫集》（北平：故宮博物院，1930），第 1 期，無頁碼。筆者所見為國立故宮博物院圖書文獻館所藏之民國三十三年七月四版。

31 此數量的統計依據《故宮周刊》印行「總索引」，直接統計歸入「名畫」項目之下作品。但，「名畫」項目下，並未包含歷代帝王畫像以及摺扇作品等。實際上，《故宮周刊》選件包含大批明清摺扇 300 多件。不過，若將摺扇部分先行排除，僅以名畫一類而論，其唐五代有 16 件、宋代 191 件（唐宋合計佔 25%）、元代 130 件（15%）、明代 251 件（29%）、清代 265 件（31%），宋畫比例仍佔有全數的 22%。

之總數較多，但其早期的「宋畫」或「元畫」均佔有一定比例，並未由明清作品主導內容。三份刊物收錄的歷朝作品比例，詳見表二。

故宮初期出版將宋畫比例維持在 20% 以上的現象，顯然意在控制歷朝作品均衡分配。以《故宮書畫集》為例，每期刊登作品總數設定為 20 件，各期比例略有微調，但均有歷朝比例的拿捏。[32] 此一現象也說明，無論明清書畫作品實質數量如何龐大，在故宮初期出版卻維持著兼及歷代的比例平衡。一方面，可解釋是出自於宋代等早期作品的強調，另一方面，也則能呈現出一種強化歷代通史架構的考慮態度。例如，以同為清宮文物收藏單位的古物陳列所之出版品為對照，就能看到故宮博物院出版品的獨特設計。古物陳列所是故宮博物院成立之前的類似機構，將承德避暑山莊、奉天故宮的文物移到北京後，於民國三年（1914）開設。[33] 民國十一年（1922）曾出版的《歷代名人書畫》六集，各集收錄 20 件，但總數 120 件文物中僅有 10 件宋元作品，明代 18 件，其餘 92 件文物都是清代作品。此一出版確實僅是古物陳列所藏品的部份發表，但明顯集中於清代作品。[34] 對照之下，故宮初期出版品如此保持著一定比例平衡的書畫清冊，顯然不是一種無意識的巧合。因此，檢視故宮初期出版活動的參與人員或其挑選標準，當是思考此一清冊意義的重要環節。

據民國十七年所通過的組織法看來，故宮出版實無明確的單一執事單位。[35] 換言之，故宮初期的印刷事業隨附於保管文物單位，應是由三個典藏單位，即古物館、文獻館、圖書館來統整相關任務之執行。[36] 據民國十八年《北平故宮博物院工作報告》可知，在祕書處、古物館、圖書館、文獻館等單位內都有與出版相關的事務成果。例如《故宮周刊》因牽涉各類文物與相關業務說明，由祕書處統籌，

32 《故宮書畫集》雖說是書畫作品都包含的刊物，但前面 10 期，總數 200 件的清冊中卻只有 12 件書法作品選入。清單中的書法作品，也集中於宋元時代。

33 針對古物陳列所的性質，過去多強調其具現代博物館質性。近年有學者提出不同觀察要點，強調其成立初期與清室私產的相關性。見吳十洲，〈1925 年前古物陳列所的屬性與專職人員構成——紀念古物陳列所成立 100 周年〉，頁 6-15。

34 據《內物部古物陳列所書畫目錄》可掌握當時古物陳列所藏有唐宋書畫作品約 90 件，含 17 件宋帝后像，另如郭熙、巨然名下均有作品可為例證。不過，顯然陳列所在出版《歷代名人書畫》之時，並無積極選錄北宋畫家作品的意圖。參見何煜主編，《內物部古物陳列所書畫目錄》（北平：京華書局，1925）。

35 民國十七年十月五日所公布的「故宮博物院組織法」內容，參見那志良，《故宮博物院三十年之經過》，頁 69-74。

36 實際執行之際，祕書處與文物館、等典藏單位都有編印刊物的業務執行記錄。例如民國十八年十月發行的《故宮周刊》是被列在當年院務報告之祕書處工作項目中。國立北平故宮博物院編，《北平故宮博物院報告・民國十八年十二月刊行》（北平：北平故宮博物院，1920-1935，中央研究院傅斯年圖書館藏本影印），頁 15a。

而《故宮》與《故宮書畫集》或因牽直接涉文物的說明撰寫，遂被列入古物館內業務。[37] 可惜的是，關於這些刊物的編輯人員、工作流程等細節資訊，現階段難有明確文件可資為證。[38]

然而，值得指出其中《故宮書畫集》採「玻璃版精印」，是民國初年新引進的印刷技術（珂羅版），更能有效呈現筆墨染暈細節，用以出版書畫作品正是首選。[39] 易培基的發刊序言，甚至有長達 280 多字篇幅闡述此一新技術的重要性，[40] 說明此項技術正是發行新刊的關鍵原因。而針對書畫作品的提件拍攝之前置作業，自然是準備出版的必要內部業務。[41] 加上前已述及，故宮出版並沒有專門單位，但從文物管理與影像攝製的流程看來，這些刊物所需選擇使用的作品清冊，必然是與古物館內部攝影提件工作緊密相關。實際上，故宮初期出版品的文物都有圖為證，且不同刊物之間的選件也常有重複；這也意味著，凡有提調照相的文物，才有可能成為出版的選件。即使《故宮周刊》與《故宮書畫集》編輯業務分屬秘書處與古物館兩個單位，但出版所需的攝影圖像之拍攝與準備，必然需經由古物館內部文物提調流程。由此一工作任務與流程而言，這些故宮初期出版品的書畫選件成果，更值得從故宮古物館的內部業務流程進行了解。[42]

---

37 《故宮》為月刊，其內容編寫後由古物館負責，見國立北平故宮博物院編，《北平故宮博物院報告・民國十八年十二月刊行》，頁 27b。《故宮》與《故宮書畫集》至民國十九年年底，前者完成 202 件，後者說明有 40 件，見國立北平故宮博物院編，《北平故宮博物院報告・民國十九年十二月刊行》，頁 19a。

38 關於故宮的早期出版事業，莊嚴在〈故宮博物院三十五年前在北平的出版物〉曾描述部分情況，見莊嚴，《山堂清話》，頁 108-109。另外，有說法稱吳瀛為《故宮周刊》主編，且在回憶錄中詳述創設故宮印刷所經歷。見吳瀛，《故宮塵夢錄》（北京：紫禁城出版社，2005），頁 169-171。

39 關於二十世紀初期珂羅版新式印刷之效果與影響，參見 Wang Cheng-hua, "New Printing Technology and Heritage Preservation: Collotype Reproduction of Antiquities in Modern China, Circa 1908-1917," in *The Role of Japan in Modern Chinese Art*, ed. Joshua A. Fogel (Berkeley: University of California Press, 2013), 273-308. 劉宇珍，〈照相複製年代裡的中國美術：《神州國光集》的複製態度與文化表述〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，35 期（2013.9），頁 185-254, 58。其中頁 210-213 討論珂羅版印刷之效果。

40 易培基，〈序〉，無頁碼。此篇序，全長 666 字，易培基以藝術傳播之媒介為論，指出無論石本或木本之印拓方式，「損其原本之精神者，又不知其幾何。」正因照相術之發明，所以「自石印及玻璃金屬版之發明，而藝術傳播之利器乃蔑以加焉。」

41 關於故宮藏品的初期攝影工作情況，可從「古物館辦事細則」第四條、第十九條內容，得知所有拍攝工作是在館內設置攝影室，而職責由「編纂股」負責。參見那志良，《故宮博物院三十年之經過》，頁 91、261-264。實際創設時間，有記錄指出為民國十七年（1928）春天設立，見向斯、寒布，《斜陽下的宮殿：民國時期故宮往事》（北京：長虹出版公司，2001），頁 201。

42 在此利用故宮博物院的年度工作報告進行分析，該工作報告筆者僅見民國十八年至二十年，以及二十四年等四個年度報告影本，藏於國立故宮博物院圖書館。

首先說明攝影作業情況。故宮的攝影印刷出版等業務，大致是於民國十八年開始逐步建立規模，在此前故宮應已展開文物的攝影業務。[43] 故宮照相室設立於民國十七年冬天，起初僅是一處日光照相室，民國十八年增設電光照相室；其工作內分二部，一部專為書畫金石美術品之照相，另一部專為建築物照相。[44] 民國十九年增購鏡頭、擴充暗室，計照手卷冊頁 30 餘種，畫軸 300 餘種。[45] 民國二十年（1931）更有設置拍設手卷冊頁圖章用的倒懸鏡箱。[46] 在民國十九年報告中還有特別記註的出版業務，稱「寄滬影印者：夏珪長江萬里圖卷、歷代集繪冊、刁光胤寫生畫冊、宋人法書、惲壽平寫生五種。」[47] 這些註記內容是指單行本的印刷，顯然民國十九年當時故宮也有委託上海印刷廠商代為印製刊物。故宮印刷所的設立，是在民國二十年才由行政院核准與楊心德私人創辦的印刷工廠合資，正式另組單位而成。[48] 而無論如何，攝影作業都需要文物提件配合，是以仍須以故宮管理文物的業務為考慮關鍵。

古物館當時有兩項值得重視的工作業務與文物管理相關，一項是從各殿閣「集中文物」於新設庫房、另外則是配合前述工作之「文物審查」作業。「集中文物」，其實是在移動、調整故宮內部各式文物的儲存庫房位置。[49] 以瓷器類文物為例，當時各宮殿都有瓷器，除了幾處大型藏所原狀儲存外，將養心殿、古董房、永和宮、端凝殿小庫瓷胎畫琺瑯彩器等集中到古物館庫房。[50] 相較之下，書畫作品並未過度

43 針對故宮文物的拍攝時點，民國十八年四月起任職故宮之張德恆先生，最早進入故宮即是協助楊心德先生進行文物攝影工作，可推測該時已有拍攝工作。此引張德恆先生初入故宮經歷，據其女公子張碧凉女士轉述。張碧凉亦任職於故宮書畫處 40 餘年，甫於 2019 年 1 月退休。

44 民國十八年照成書畫底片 794 種，見國立北平故宮博物院編，《北平故宮博物院報告・民國十八年》（中央研究院傅斯年圖書館藏本影印），北平：北平故宮博物院，1920-1935，頁 23a。

45 國立北平故宮博物院編，《北平故宮博物院報告・民國十九年》（中央研究院傅斯年圖書館藏本影印），北平：北平故宮博物院，1920-1935，頁 13a。

46 國立北平故宮博物院編，《北平故宮博物院報告・民國二十年》（中央研究院傅斯年圖書館藏本影印），北平：北平故宮博物院，1920-1935，頁 15a。

47 國立北平故宮博物院編，《北平故宮博物院報告・民國十九年》，頁 19b-20a。此印刷所設備講究，當時已有石印、玻璃版、凹版、鉛印等不同印刷設備。

48 國立北平故宮博物院編，《北平故宮博物院報告・民國二十年》，頁 15a。這一發展，也符合吳瀛在其回憶錄中的記載，他自稱為《故宮周刊》主編，且在回憶錄中詳述創設故宮印刷所經歷。吳瀛指出故宮刊物初期是委託京華印書局承印，不久後故宮即自設印刷所，透過馬衡引介一位由德國返國的攝影印刷家楊心德，成立故宮印刷所開始即負責印行《故宮周刊》。見吳瀛，《故宮塵夢錄》，頁 169-171。

49 故宮成立博物院後，古物館就計畫把「內東路北五所」（敬事房、古董房、如意館、四執庫、壽藥房等）修整為古物館庫房，那志良，《故宮博物院三十年之經過》，頁 83。

50 那志良，《故宮博物院三十年之經過》，頁 84-85。

分散，多集中在鍾粹宮、齋宮二處，其餘散見者有限。[51] 換言之，透過「集中文物」的工作任務，當時故宮古物館人員必然因此移動、提調相關文物。但是對於書畫作品而言，卻早已集中、並且彙整於古物館庫房中；這也意味著在書畫作品的管理中，其「文物審查」工作的進行應更具關鍵意義。

故宮成立初期的「文物審查」是針對所儲藏文物進行品質、時代與真偽之審定，為此，故宮另外成立委員會，聘請專家擔任專門委員從事審查鑑定各類（包含書畫、器物）文物。關於古物館專門委員組成，據那志良記載有郭葆昌、容庚、福開森、鄧以蟄、沈尹默、吳瀛等人。[52] 此外，鄭欣淼更據故宮檔案復原 1929 年至 1947 年間的徵聘情況，對於故宮專門委員之實質角色得有全面評估。[53] 據古物館 1929 年最初提出的十位候選委員簡介，與書畫有關者如郭葆昌、葉恭綽、謝剛國、福開森、沈伊默，另有蕭愻為畫家。[54] 這幾位專門委員既然是參與審查，其意見多少影響故宮出版文物之檢擇，至 1930 年底其所參與審查的書畫已達 956 件。[55]

不過，吾人亦不必過度強化「故宮專門委員」在選擇畫作上的角色。當時的故宮日常內部業務龐雜，這批「專門委員」是否實質參與鑒別選擇重要畫作，從故宮人那志良的回憶中可推想一二。那志良指出在審查書畫時，「……就有問題了。審查之前先把準備審查的書畫，軸子就掛起來，冊頁、手卷就放在桌上，委員來時，自己先看一遍，人到齊了，大家聚攏在一張畫前發表意見，然后把決定意見記錄下來。有時一個人先開口說出『真』，別人也不好再說『假』，大家本是來藉機看看畫，誰還和人爭執？」[56] 此一專門委員會的個別委員意見或態度，是否造成對書畫審查之關鍵作用，目前已難有資料復原。不過，從專門委員會的運作情況與其審定成果而言，這些專門委員在審定文物時，多採行「共識」方式進行審議結論。換言之，在未能進一步掌握專門委員內部審議記錄的情況下，委員意見能否左右檢擇，

51 古物館集中的書畫作品約達九千件，那志良，《故宮博物院三十年之經過》，頁 84。

52 古物館專門委員有丁佛言、關冕鈞、郭葆昌、容庚、廉南湖、福開森、王禔、鄧以蟄、朱文鈞、吳瀛、陳漢第、沈伊默、俞家驥、柯昌泗、傅侗，那志良，《故宮博物院三十年之經過》，頁 95。

53 鄭欣淼，〈故宮博物院學術史的一條線索——以民國時期專門委員會為中心的考察〉，《故宮博物院院刊》，2015 年 4 期，頁 20-40。

54 鄭欣淼，〈故宮博物院學術史的一條線索－以民國時期專門委員會為中心的考察〉，頁 27-28。

55 此條統計數字，見《北平故宮博物院工作報告・民國十九年十二月刊行)》，頁 18b。鄭欣淼，〈故宮博物院學術史的一條線索——以民國時期專門委員會為中心的考察〉，頁 30。

56 那志良，《典守故宮國寶七十年》（臺北：那志良，1993），頁 72。

已難查證。但是，從結果來看，經其所決議選擇後的作品清冊內容本身，則仍不失為探討其成果的最有效資料。

故宮內部業務流程如何影響公開作品選件，確實難有明確論證。不過，故宮初期工作日常的情況多少有其左右之力。故宮初期出版品的書畫作品清單，除了與院內同仁工作流程有關之外，多少會與這些專門委員的參與有關。只是，本文無意膠著於委員意見、甚或推敲其選畫態度，並非無視此之重要，而僅是在文獻資料未有突破前的權宜處置。因此，以下一節，本文將分析三份刊物的實質選件清冊，試以說明故宮初期刊物對「宋畫」的檢擇結果，進而試圖掌握當時對「宋畫」之認識脈絡。

三、檢擇名家：故宮刊物的「宋畫」清單

故宮初期出版物的畫作清冊之選擇標準與脈絡，理當牽涉「選擇者」的判別標準與態度。不過，從故宮的文化機構屬性乃至其內部作業習性，單單膠著於特定「選擇者」的意見分析並無助益。因此，本節將藉《故宮》、《故宮周刊》、《故宮書畫集》所擇畫作清冊，以「宋畫（含五代）」的選件清單進行分析比對。其中，《故宮書畫集》是以書畫作品為主，具有較高代表性。為論述之便，先以《故宮書畫集》清冊為討論框架，再兼及《故宮》、《故宮周刊》清單進行比較。整體而言，三份刊物之中，《故宮書畫集》的畫家選擇與《故宮周刊》頗有相似組成，但《故宮》則是因為顧及各種其他藝術類科，對於畫家選擇上似乎並不均整，數量也少。進一步來說，除了對畫家選擇之外，究竟這些傳稱為名家手筆的實質畫風面貌如何，是否可說是同一畫家手筆；這群作品又如何在二十世紀前期參與宋代畫史研究進程的形塑，都仍值得從中分析探查。本節首先從「名家」檢擇的情況進行分析，以下將部分主要畫家與其作品清冊製成表三，以利比對說明。

《故宮書畫集》收錄的 900 件作品，選有 185 件宋代畫作，約佔其總數的 20.5%。這批龐大的「宋畫」清單，包含作者不明的宋人作品 70 件，以及部分五代畫家如董源，也被歸入宋代，亦收入在列。

以山水題材為例，《故宮書畫集》針對五代荊浩、關仝堪稱北宋山水之先行樣式，各選有一件作品公開，荊浩〈匡廬圖〉（故畫 817，圖 1）、關仝〈山谿待渡〉（故畫 15，圖 2）。二件作品上均有明顯的題識指為此二家手筆，〈匡廬圖〉題有

「荊浩真蹟神品」，〈山谿待渡〉詩塘有篆書「關同山谿待渡圖」，均為超過 150 公分的大軸。另外，董源名下則有〈洞天山堂〉（故畫 820）、〈龍宿郊民〉（故畫 894）也都是超過此一尺寸的大軸。這樣的巨幅大山水，可說是故宮初期挑選北宋山水畫作的基本原則之一。接著以四位畫家李成、巨然、范寬與郭熙等人作品進行初步觀察。這四位畫家名下傳稱作品數量較多，顯然更被當時看重。

《故宮書畫集》選錄的李成〈群峰雪霽〉（故畫 33，圖 3）畫上邊綾有高士奇題，〈寒林平野〉（故畫 35，圖 4）則是有所謂宋徽宗題寫畫名。此外，還有〈秋山蕭寺〉（故畫 1788，圖 5）以及原屬畢瀧收藏的〈寒江釣艇〉（故畫 36，圖 6）與〈寒林圖〉（故畫 34，圖 7）等。李成雖具北宋山水開創者地位，但早在北宋晚期就被米芾宣稱已無真跡傳世。五件被《故宮書畫集》當時選出的李成作品中，目前亦無任何一件被學界普遍認可為李成真蹟者，僅〈寒江釣艇〉、〈寒林圖〉兩軸或被視為仍屬元代以前之作。[57]

再以范寬名下作品為例，《故宮書畫集》與《故宮周刊》選出四件重複，有〈行旅圖〉（故畫 38，圖 8）、〈臨流獨坐〉（故畫 37，圖 9）、〈谿山行旅〉（故畫 826，圖 10）、〈雪山蕭寺〉（故畫 824，圖 11），加上〈秋林飛瀑〉（故畫 825，圖 12）、〈群峰雪霽圖〉（故畫 1292-1，圖 13）。故宮初期發表為范寬名下的六件作品中，至今仍被視為畫風真跡的〈谿山行旅〉已在此一清單中，只不過與〈谿山行旅〉構圖相近的〈行旅圖〉一軸也同在清冊中，但當時故宮出版品並未特別留意二者的關係，後者實為王翬所臨。[58] 實際上，王翬所臨之作的筆墨也十分講究，構圖上更與〈谿山行旅〉原作相去不遠。故宮初期選擇范寬畫作之際，對此二作構圖相似的情況自然無法有深入分析，或提出相關疑問。對此情況，吾人也可推想，當時的鑑識依據對於區辨時代作風上仍有一定難處。但整體而言，此際所選出的范寬山水均有質樸厚重的筆墨樣式與山體特色等基本共相。

至於巨然名下作品，《故宮周刊》選出五件、《故宮書畫集》有六件，其中四

57 James Cahill, *An Index of Early Chinese Painters and Paintings: T'ang, Sung, and Yuan* (Los Angeles: University of California Press, 1980), 42.

58 這件〈行旅圖〉畫上邊綾有王時敏、宋駿業二人題字，對此畫作者歸屬意見上卻有歧異，若據宋駿業題文，此畫作或為王翬所臨作品。此一觀察，在方聞教授策劃的 1996 年故宮赴美展圖錄已有詳述，後亦於 2008 年的王翬特展再度引用。參見 Fong, Wen C. "Wang Hui and Repossessing the Past," in *Landscapes Clear and Radiant: The Art of Wang Hui (1632-1717)*, ed. Chin-Sung Chang, Maxwell K. Hearn and Wen C. Fong (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2008), 27-32.

件重複者為詩塘有董其昌鑑定的〈雪圖〉（故畫 20，圖 14）、〈溪山林藪〉（故畫 822，圖 15）、〈秋山問道〉（故畫 21，圖 16）以及畫上有偽元人題的〈寒林晚岫〉（故畫 22，圖 17）。《故宮周刊》另選有〈烟江疊嶂卷〉，[59]《故宮書畫集》則是選了同樣詩塘有董其昌鑑定為巨然的〈秋山圖〉（故畫 821，圖 18），此作已重訂為吳鎮。至於〈囊琴懷鶴〉（故畫 823，圖 19）是安岐舊藏，畫上略有吳鎮筆墨面貌，可能也是更晚之作。故宮初期選出巨然山水畫風並不一致，〈寒林晚岫〉畫上具邢侗藏印，或可推測更近於十七世紀風格；此外如〈雪圖〉構圖有明確前中後三景且具遼闊空間感，而〈秋山問道〉與〈囊琴懷鶴〉則屬層層疊出的渾圓山頭。其中，僅〈溪山林藪〉不見明確主山，更有貼近山水河岸之效。清單中不見〈蕭翼賺蘭亭〉或〈層巖叢樹〉這些目前被視為更近巨然面貌之作，顯示故宮初期階段對巨然風格的掌握與此後學界認知差距甚遠。[60]

郭熙的作品群，於《故宮》月刊選出兩件郭熙作品，分別是〈山莊高逸〉（故畫 829，圖 20）與〈早春圖〉（故畫 53，圖 21）。[61]《故宮書畫集》有六件：〈關山春雪〉（故畫 55，圖 22）畫風更近元代畫家姚彥卿，畫上有偽郭熙款；〈寒林圖〉（故畫 54，圖 23）為寒林平遠圖式，〈畫山水〉（故畫 59，圖 24）幅中主山如戴進風格，右側邊緣有「河陽郭熙」款，畫風更近明代浙派；〈秋山行旅〉（故畫 56，圖 25）有「郭熙」款，另外《故宮周刊》選有〈春江帆飽〉（為《四朝選藻》畫冊，現藏北京故宮），而《故宮書畫集》則選了〈雲煙攬勝〉（故畫 830，圖 26）。〈雲煙攬勝〉不見石渠著錄資料，軸上只有宣統帝藏印，畫風十分特別，山體有清初袁江處理手法，顯示出圓轉、怪異的山體結構。至於〈雪景山水〉（故畫 895，圖 27）同樣未見石渠著錄，藏印有嘉慶、宣統朝內府之印。

總和上述情況，不難發現《故宮周刊》與《故宮書畫集》對這幾位北宋山水名家作品選件件數較多，且彼此重複選擇者不少，應可推測此二種刊物之選件標準並無太大區別。實際上，兩份刊物的發行原有互補之意，《故宮周刊》目標在以低廉價格追求普及市場，至於《故宮書畫集》則在強調「玻璃版」精印的高品質圖像

59 巨然〈烟江疊嶂卷〉並非臺北故宮藏品，圖見國立故宮博物院編，《故宮周刊（合訂本重刊）》（臺北：國立故宮博物院，1981），105 期，冊 5，3 版，頁 19。

60 關於故宮所藏巨然畫風作品之梳理，傅申 1967 年的研究有關鍵作用，參見傅申，〈巨然存世畫蹟之比較研究〉，《故宮季刊》，2 卷 2 期（1967 冬），頁 51-79。

61 這兩件作品同樣見於《故宮周刊》選件，不過《故宮書畫集》並未收錄。《故宮周刊》選擇的郭熙作品共有七件、《故宮書畫集》則有六件，兩部刊物重複者有四件，共計故宮初期選出九件郭熙畫。

效果，價格雖較高但更適於掌握作品細節。而在前一節，本文亦已說明攝影作業均牽涉古物館提件作業。因此，民國十八年開始的故宮出版品彼此選件重複的情況，另一直接理由應是與故宮內部作業模式有關，特別是因為攝影業務的執行無法大規模進行，自然會出現選件集中於某些作品，各刊物重複刊登同一作品的結果。

這些故宮出版物所共同呈現出的選擇標準，或是掌握宋畫面貌的參考依據，從北宋山水作品的檢視而言，確實有值得說明處。首先，是對大尺幅的五代北宋山水畫軸，有強烈的關注傾向。例如荊浩〈匡廬圖〉、董源〈洞天山堂〉，以及范寬〈谿山行旅〉、〈臨流獨坐〉或郭熙〈早春圖〉、〈山莊高逸〉等，均是超過 150 公分的大立軸。而這一擇畫依據，若與當時其他地區的相關出版，如東京的日文刊物《國華》所積極介紹的北宋畫卷實例，正是一個重要的對比。[62] 意味著，於此之前的宋畫類型雖未必限制於手卷，但與清宮內府收藏相關者，卻罕見有立軸作品的資訊公開。而就此一缺乏，透過故宮博物院的龐大收藏，正能增補當時人掌握北宋山水作品多樣面貌的重要渠道，這類大山水立軸形制的實際作品例子，應是眾所矚目。其次，依據此群作品上多存有各類「題識文字」以資檢證「畫家與畫名」的情況而言，在在顯示這些前人「題識文字」可能是擇畫的重要依據。換言之，存於畫作上的「題識」憑據，可能多少增加了作品獲選的機率。

「選大畫、找題識」，故宮初期出版所顯示的北宋山水畫選擇標準，乍看不甚高明。但實際上，這些近乎簡陋的檢擇名家依據，經仔細推敲其形成脈絡，實可明瞭二十世紀初期對「宋畫」的知識架構之所由。究竟，是什麼樣的脈絡形成了此一傾向？

以下一節，本文將先討論故宮初期運用哪些輔助資料，讓故宮人員能在上萬件的故宮書畫收藏中有效擇取代表作品，然後出版發表。更直接的提問是，故宮初期檢擇宋畫之際，無論是故宮內部作業、或者專門委員建議，這些選擇意見的提出並非憑空產生，究竟，這些檢擇作品的標準，是利用了哪些素材的作為選擇上的參考？而這些檢擇的標準與依據，又有何特色？本文將透過這些提問，重建故宮初期擇畫依據的可能脈絡與知識架構。

62 二十世紀初期日本的《國華》雜誌已陸續介紹北京藏家端方、完顏景賢等人之收藏。瀧精一則介紹北宋畫風，瀧精一，〈北宋の畫迹〉，《國華》，第 494 號（1932），頁 1-14。

四、解析準則：選評作品的參考依據

故宮初期的出版與展覽活動，皆需面對其龐大的故宮收藏，再進行其檢擇作業。當然，影響其間選擇的作用力多元而複雜，本文集中於故宮機構內部部分之評析，自然也不能稱為周全。但是，故宮早期出版的選畫清單所蘊含的鑑識憑據與選擇脈絡，仍值得藉以檢視其知識架構的形塑過程。本節將分析比對故宮初期所擇出版作品清冊，說明其中已摻入清宮畫作記錄文獻、晚清與民初之畫史鑑識意見，以及對於作品之實質觀察又如何成為判斷的輔助等。前一節檢視故宮初期出版的「宋畫」選擇清冊後，本節則從內部作業角度，檢擇其準備清單之參考依據。本文意在闡述故宮初期如何綜合既有文獻資料，並展開對作品的實質觀察等作業，整合成一套檢擇作品的依據；直言之，這些為公開作品而逐步累積的內部作業成果，也正是重塑「宋畫」知識的重要養分來源。

無論何人，要在龐大清宮收藏快速掌握其全貌，一定都會想到《石渠寶笈》等著錄清宮內府書畫文獻。《石渠寶笈》各編屬內府清冊，雖應秘不外宣，然於晚清之際已有抄本流傳，羅振玉在 1917 年更刊印三編目錄，[63] 1918 年則初編、續編石印本都有出版。[64] 對甫成為博物院的故宮而言，特別是在清點文物工作上，勢必仰賴這份清宮內府書畫清冊。據故宮內部的工作報告可知，各式文物清查與記錄實務中，常直接透過《石渠寶笈》查檢畫家或抄錄相關文字。民國十八年（1929）的故宮工作報告即已指出有針對《石渠寶笈》的索引編輯工作，[65] 而且至 1930 年接近完成，但仍指出尚有繼續之必要。[66] 正因如此，不難發現無論《故宮》、《故宮周刊》或《故宮書畫集》的作品介紹文字中，也都一再引用或直接抄錄《石渠寶笈》文字作為基本介紹。

不過，即使《石渠寶笈》就是清宮收藏的記錄清冊，其選擇標準卻未必明確。三次編纂而成的《石渠寶笈》書畫清冊中，僅有《石渠寶笈・初編》附有評定高下等第的意見，至於《石渠寶笈・續編》與《石渠寶笈・三編》則未曾明確標註作品

63 羅振玉曾透過日本友人山本氏見到《石渠寶笈・三編》，原有意刊行全書，但限時力僅發行其中目錄，見羅振玉，〈羅振玉自跋〉，收入羅振玉，《羅雪堂先生全集・三編》（臺北：文華出版公司，1969），冊 12，頁 5113-5116。

64 關於羅振玉自費影印《石渠寶笈》情況，見莊嚴，《山堂清話》，頁 53-54。李湜，〈《石渠寶笈》：中國古代的書畫記憶〉，《中國新聞出版報》，2013 年 6 月 4 日。

65 國立北平故宮博物院編，《北平故宮博物院報告・民國十八年》，頁 27b。

66 國立北平故宮博物院編，《北平故宮博物院報告・民國十九年》，頁 19a。

之高下等第。換言之，《石渠寶笈》所能提供的評定參考並不全面，《石渠寶笈》各編只能說是書畫作品資訊的總匯，卻不是判別等第、鑑識真偽的最佳憑據。

相較於此，依故宮整理清室內府書畫收藏的需求而言，一份具備有「挑選、評等」雙重參考作用的清冊，自然遠比《石渠寶笈》的儲存帳冊清單更能提供具體。而就在 1925 年清室善後委員會清點故宮文物之際出現，發現了一份具有評第意見的「清冊」，該清冊可能自此就成為故宮內部整理文物的重要參照。[67] 此一清冊於 1925 年石印出版，題稱《故宮各殿第一次書畫點查冊》（以下簡稱《書畫點查冊》），[68] 是民國十四年三月十九日清室善後委員會入宮點查之際所發現。[69] 此清冊屬民國初年仍居宮中的溥儀下令作為，是其命學士大臣清點內府收藏書畫的記錄清冊。[70] 清點的時間約在 1923 年二月起至十一月之間，當時的參與人員以南書房大臣為主，王國維、羅振玉等人都在其中，[71] 清點後並於作品上鈐蓋具有宣統年號之印璽。溥儀針對清宮書畫作品的清點動作，後因賞賜變賣藏品之實而遭非議，致使此份清冊的負面形象難以消散。[72] 不過，這份清冊作為晚清宮廷書畫收藏的清點帳冊，在故宮成立初期亦具有正面影響力。

實際上，當清室善後委員會點收故宮物品之際，多數書畫作品已被集中置於鍾粹宮、齋宮二處，該一景況即溥儀清點書畫活動之結果。這也說明，當故宮博物院人員開始清點整理所藏的書畫作品之際，他們所面對的清宮儲藏書畫的情況，已與

67 清室善後委員會曾於民國十四年編印《故宮各殿第一次書畫》石印本。

68 「故宮各殿第一次書畫點查冊」比較完整的討論，見邵庄霖、戴立強，〈故宮各殿第一次書畫點查冊的幾個問題——關於溥儀的《點畫目》〉，《收藏家》，2015 年 4 期，頁 75-80。

69 那志良，《故宮博物院三十年之經過》，頁 30-33。依據《故宮已佚書籍書畫目錄四種》1934 年合訂本序文，當時發現題有「諸位大人借去書籍字畫古玩等糙帳」（內有「宣統庚申年三月記」字樣）。見王燕來編，《歷代書畫錄續編・故宮已佚書籍書畫目錄四種》（北京：國家圖書館出版社，2010），冊 5，頁 285。

70 溥儀本人也對此「整頓內務府」過程有所描述，在其婚後即選出「股肱之臣」，有鄭孝胥、羅振玉、景永昶、溫肅、柯劭忞、楊鍾羲、朱汝珍、王國維、商衍瀛等，分別給「南書房行走、懋勤殿行走」等名銜；另外金梁、榮源為內務府大臣，開始清理財產，也包含「清點字畫」。見溥儀，《我的前半生・附十年日記》（北京：同心出版社，2007），頁 130-136。莊嚴也對此情況有所陳述，見莊嚴，〈宮內書畫點查後的新瞭解〉，收入氏著，《山堂清話》，頁 80-90。

71 參與溥儀清點內府收藏的「股肱大臣」之個別分析研究，仍值得另文深入探討，或可作為掌握當時書畫鑑賞態度的評估依據。近年學者研究指出參與者有「貝勒載濤、載潤，大臣陳寶琛、朱益藩、朱汝珍、寶熙、耆齡、奎濂、袁勵准等人。」，見邵庄霖、戴立強，〈《故宮各殿第一次書畫點查冊》的幾個問題——關於溥儀的《點畫目》〉，頁 75。

72 石守謙指出溥儀的清點活動，雖有類似《石渠寶笈》之等第評定，但是實則目的不同，後來就成為溥儀變賣文物之選件的前置作業。石守謙，〈清室收藏的現代轉化——兼論其與中國美術史研究發展之關係〉，頁 10-11。實際上，溥儀本人也指出就在清點清宮財產後不久，「東西越點越少」，致使民國政府內務部甚至頒佈了「古籍、古物及古蹟保存法草案」，見溥儀，《我的前半生・附十年日記》，頁 135-136。

《石渠寶笈》各編記錄的收儲位置相差甚遠，反而接近溥儀清查書畫後的景況，正是該《書畫點查冊》所記錄內容。[73]

仔細檢視《故宮各殿第一次書畫點查冊》這份溥儀點畫清冊，共列出 7000 多件書畫，乍看像是清宮書畫流水帳冊，但其中多數還加註有評等意見，如「精」、「上上」、「上」、「上中」、「中」、「下」等不同等次。溥儀確實曾參考這些評等意見進行檢擇，先後經「賞賜」外流出宮的書畫作品，不少就是評為「精」、「上上」之作，現已被海外文物機構所儲藏。[74] 值得指出的是，這一加上評等意見的清冊，實際上也成為故宮初期內部整理書畫作品的重要參考。換言之，此一清單除能提供學者掌握當時散佚外流的畫作之外，清冊中對畫作的評等，對於故宮內部選擇或掌握作品時，也發揮了相當功效。

其中，董源〈洞天山堂〉（故畫 820，圖 28）即可作為一個例子說明。在《書畫點查冊》中，此作被題稱「董源山水」，評列「上上」之等第，註記文字稱「畫上題洞天山堂。畫心折應重裝。」[75] 在故宮初期出版品中，此作分別為《故宮書畫集》第一集首選作品，也被收入《故宮周刊》87 期（1931 年 6 月）。實際上，此畫並未收入石渠著錄，畫上鈐印有兩方印主不明，[76] 至於清內府藏印也僅見「宣統御覽之寶」，此軸進入清宮收藏時間可能不會太早。但因故宮初期出版選入，此件董源〈洞天山堂〉成為二十世紀前期所掌握的重要董源畫風代表。1937 年十二月在南京舉行的「教育部第二次全國美術展覽會」所選古畫，也以此畫軸作為董源畫作代表。[77] 直到 1956 年，瑞典學者喜龍仁（Osvald Siren）於《中國繪畫》（*Chinese Painting*）書中有相當篇幅介紹此畫，並從董源之設色風格類型加以思考；但是顯然喜龍仁已不認為此畫是董源真蹟，而是將之歸入元代作品，再指出畫中表現保有多項董源畫風特色。[78] 此幅〈洞天山堂〉與董源畫風關連的後續討論，至 2011 年

73 不過，透過《書畫點查冊》認識溥儀清點內廷書畫的作為，現階段研究多關注於賞賜與外流文物的課題上，特別是對所謂「散佚書畫目」的流向掌握，對於此一點查清冊之內容意義則少觸及。

74 例如現藏美國堪薩斯美術館的劉松年〈中興四將〉、宋人畫〈趙適南平夷圖〉，此兩件作品均見於《賞溥傑書畫目》，同於「十一月十六日賞溥傑」，見《故宮已佚書籍書畫目錄四種》，收入王燕來編，《歷代書畫錄續編》（北京：國家圖書館出版社，2010），冊 5，頁 317。

75 《故宮各殿第一次書畫點查冊（一）》，收入王燕來編，《歷代書畫錄續編》（北京：國家圖書館出版社，2010），冊 1，頁 181。

76 此畫右側畫沿，上方有「清虛府」半印，下側有「□山之裔」以及一方司印半印。

77 教育部第二次全國美術展覽會管理委員會編，《晉唐五代宋元明清名家書畫集・教育部第二次全國美術展覽會專集》（上海：商務印書館，1937）。

78 Osvald Siren, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles* (Hacker Art Books, 1973), 210-11.

故宮舉辦的國寶展中，依舊被選為董源風格面貌的代表作。[79] 足見故宮初期對「宋畫」的判斷意見，仍對故宮內部的判別具有相當作用力。[80]

董源之外，故宮早期出版品對郭熙畫風的檢擇也受到《故宮各殿第一次書畫點查冊》的意見左右。例如《故宮書畫集》所選郭熙〈關山春雪〉（18 集）、〈寒林圖〉（21 集）、〈畫山水〉（26 集）、〈秋山行旅〉（27 集）、〈雲煙攬勝〉（30 集）、〈雪景山水〉（39 集）等共六件，《故宮》選出〈山莊高逸〉（6 期）、〈早春圖〉（10 期）等兩件；另《故宮周刊》選有七件，其中六件與前述重疊多是《故宮各殿第一次書畫點查冊》點查出之作品，例如「郭熙山水。絹本。正編。佳。上上。三璽。絹地傷必須重裝。」、「郭熙早春圖真跡。絹本。正編。上上。三璽。御筆題籤。」〈早春圖〉則是還有「上上」等第之評價。相較於《石渠寶笈》各編著錄之總數 25 件郭熙畫作，經由點查冊的挑選與評價確實有效縮小了範圍，也直接地成為故宮初期選擇郭熙作品的參考。[81] 其中三件郭熙名下的〈關山春雪〉（故畫 55）、〈設色山水〉（故畫 59）、〈山莊高逸〉（故畫 829）就成為 1935 年倫敦展之選展作品。另外，郭熙〈早春圖〉則被「教育部第二次全國美術展覽會」選出展示。這也能說明《故宮各殿第一次書畫點查冊》的評判意見，成為故宮初期對所藏書畫的重要參考依據。

這份《故宮各殿第一次書畫點查冊》所扮演的篩選角色，除了提供檢擇清單與評等參考之外，其所採納的佐證文獻也值得留意，顯然部分作品因有文獻的添加，更而被關注重視。《書畫點查冊》就多次引用阮元（1764-1849）《石渠隨筆》，特別是針對「宋畫」的記錄都有摘引。例如，〈宋人仿顧愷之洛神賦〉引《石渠隨筆》「畫法有漢室石闕遺意」，[82] 即是阮元指出該卷中多存古法，例如樹木如孔雀扇形、馮夷女媧畫為神像，是「古拙之趣，猶存石室石闕遺意，非唐宋後畫史所知。」[83] 又如〈文同晚靄圖〉也參考《石渠隨筆》，記錄著「阮謂原係高頭闊幅，思陵改裝橫

79 蔡玫芬主編，《精采一百：國寶總動員特展圖錄》（臺北：國立故宮博物院，2010），頁 248。

80 最近一次則是被選入仙山圖特展，亦定為元代作品，見許文美主編，《何處是蓬萊：仙山圖特展》（臺北：國立故宮博物院，2018），頁 165。

81 《石渠寶笈》各編所錄郭熙，分別為《石渠寶笈・初編》7 件、《石渠寶笈・續編》5 件、《石渠寶笈・三編》13 件。至於《故宮各殿第一次書畫點查冊》所收錄的郭熙作品，粗估約在 19 件左右。其中被評為「上上、上」以及部分「中」等級者，都成為故宮初期出版品所優先考慮作品，約是 9 件左右。

82 此段原文為「宋人仿顧愷之洛神賦。絹本。正編。上上。見石渠隨筆。畫法有漢石室石闕遺意。」見王燕來編，《歷代書畫錄續編・故宮各殿第一次書畫點查冊（一）》，冊 1，頁 22。

83 （清）阮元，《石渠隨筆》，收入《叢書集成初編》（北京：中華書局，1991），卷 2，頁 16。

卷者也。該翁跋今失之也。」比對《石渠隨筆》的紀錄原文為：「文同晚靄圖卷，即清河書畫舫所云石室先生晚靄橫看。原係高頭闊幅，改裝橫卷者也。涪翁跋今無之。」涪翁即黃庭堅。[84] 故宮初期的「宋畫」清冊中，阮元《石渠隨筆》的參考作用另可見其對一些冊頁的挑選，也成為故宮選擇的考慮參照。例如〈名畫琳瑯〉冊中，范寬〈群峰雪霽〉、梁楷〈潑墨仙人〉都曾出現於《故宮周刊》選件。

這類透過畫史文獻記錄的對照比較，用以判別畫作品質的處理，本就屬傳統鑑定家之常見手法。故宮初期對「宋畫」的挑選標準自然受此影響，再加上《書畫點查冊》的判斷等第，這些參考訊息綜合自晚清以來的鑑藏意見之後，就共同形塑出一份故宮初期檢擇「宋畫」的篩檢網目。舉如荊浩〈匡廬圖〉、李成〈群峰霽雪〉、〈寒林圖〉、〈寒林平野〉，董源〈洞天山堂〉，范寬〈臨流獨坐〉，郭熙〈早春圖〉、〈畫山水〉、〈寒林圖〉，巨然〈雪圖〉、〈谿山林藪〉等都是《書畫點查冊》的「上上」或「上」等之選。

綜合以上所論，《石渠寶笈》與《書畫點查冊》等畫作文獻的判斷依據等，顯然多能在初步階段提供故宮內部作業一些檢擇的參考。此外，還有例子則說明了一些來自於文物本身的資訊亦能發揮了作用，此一部分亦值得吾人留意。

就如同阮元《石渠隨筆》提供鑒別標準，還有一些鑑藏家也扮演著相近角色，其意見同樣影響故宮初期的作品選擇結果。例如，傳入李成名下的〈群峰雪霽〉（圖 3），其裱綾上就有清初鑑藏家高士奇題稱「康熙戊寅（1698）七月。秋暑尚熾。懸營丘群峰霽雪圖於簡靜齋壁。」顯示高士奇曾將此畫懸掛在他的簡靜齋中。除了畫史文獻的著錄外，此作邊綾幅上保留的鑒別識語可能作用更大。實際上，阮元《石渠隨筆》針對李成〈群峰雪霽〉此圖的記述十分簡略，僅記錄著「是蹟舊藏震澤王氏」。[85] 但是，〈群峰雪霽〉畫作邊綾這份高士奇寫的題識內容，更可能促成《書畫點查冊》標其為「上」之參考。而這樣明顯的識語，對於能親見作品之故宮內部人員，也在同時提供了更為直接的參考訊息。

---

84 阮元，《石渠隨筆》，卷 2，頁 17。對照《石渠寶笈・續編》卷 8 記錄「絹本。縱一尺七吋。橫八尺。水墨畫。喬木高岡松庭竹閣。與可鈐印一。文同與可。」後有註記應為編者（或為阮元）之意見，卷中有多方鑑藏印，見國立故宮博物院編，《石渠寶笈・續編》（臺北：國立故宮博物院，1971），頁 294。此卷名現存一本，在美國大都會美術館（藏品號 19.165），且存原稱已散佚不存的黃庭堅跋一則，惟書風不真。

85 阮元，《石渠隨筆》，卷 1，頁 3。另外，查考《石渠寶笈・續編》，著錄於卷 31，將高士奇題列入。後有收錄按語，「謹按。王鏊震澤集有題唐寅臨李成群風霽雪圖詩。營邱畫目謂真蹟在震澤王氏是也。」見國立故宮博物院編，《石渠寶笈・續編》，卷 31，頁 1508。

這類直接以作品上的題識來增強鑒別檢擇的例證可能並不少見，馬麟〈層疊冰綃〉（圖 29）是另一例證。馬麟此畫在《故宮書畫集》與《故宮周刊》都有刊登，但實際上，〈層疊冰綃〉此畫並不見於《石渠寶笈》各編記錄。《書畫點查冊》曾點到此軸，不過當時並未標註等級。值得指出的是，在《故宮周刊》登出之際，還特將此軸背後兩位明代鑑藏家之題識內容照相一起刊出。（圖 30）顯然，故宮內部人員因實際經手提調、拍攝文物等工作，更有機會接觸文物本身直接可見的資訊。〈層疊冰綃〉的二段題識內容分別為「嘉靖丙寅（1566）秋用四十五金得於□□陸氏共二幅共百金。顧從德。」以及「宋馬麟層疊冰綃圖。明項元汴清秘閣□□得藏于天籟閣。」[86] 上海人顧從德（約 1510 以後 -）著有《集古印譜》，弟顧從義亦好碑帖書畫收藏。此幅馬麟作品，應該先是顧從德所藏，後才又入藏項元汴的天籟閣。《故宮周刊》特別刊載兩位藏家的題識內容，並另拍照以刊登、公開兩段不見於著錄文獻的意見，確實顯示在故宮作業之際，其內部人員亦已能有機會提出不同於前人的新認識。[87]

故宮初期公開的這兩段題識之圖像資料，實有十分積極的意義與作用。馬麟〈層疊冰綃〉為畫軸形式，這兩段貼附於地軸後側的題識資料，在正面拍攝的照片中實無法取得。《故宮周刊》出版當時應該是特意由畫後加拍此二段題識，才得以取得照片。這也說明，故宮此一典藏文物機構，透過其內部作業而得直接接觸文物的過程中，已有理解認識文物之新契機。故宮內的人員能夠一方面借助於傳統文獻（如《石渠寶笈》或其他著錄意見）的鑒別記錄，一方面受惠於博物館機構的角色。亦即，將過去僅屬於皇家秘藏的珍寶，褪除其觀覽上的限制，讓故宮內部人員得以直接轉向作品，透過作品本身之資訊進行第一手的檢證或研究。

這正意味著數量豐富的「宋畫」圖像已在故宮初期出版品中公開流通，其所參照的判別標準既存在著傳統畫史文獻，亦有來自文物自身的訊息。重塑「宋畫」知識的過程，自二十世紀初期以來逐步推展，在故宮初期出版的持續發行中，因有多方訊息的激盪而進入一個全新階段。傳統的畫史觀念與新的作品觀察，二者交匯

86 此二條文字內容見于該作品地軸題識，圖版見國立故宮博物院編，《故宮周刊（合訂本重刊）》，158 期（1932.7.13），第一版。另《宋畫全集》文字描述提及地軸可見顧從德、項元汴題識，但未說明釋文，參見李小汾，〈78. 宋馬麟層疊冰綃圖〉，收入浙江大學中國古代書畫研究中心編，《宋畫全集》（杭州：浙江大學出版社，2008），卷 1，冊 4，頁 241。

87 這件作品，曾於黃賓虹受聘鑑定故宮古畫時判為偽作，1949 年再又為朱家溍重訂為真跡。參見李小汾，〈78. 宋馬麟層疊冰綃圖〉，收入浙江大學中國古代書畫研究中心編，《宋畫全集》，卷 1，冊 4，頁 241。

所引起的波瀾，正湧向新一代的畫史研究者。而故宮作為一新設博物館，在此二者拉鋸之間，其對外公開的展品陳列成果，即可說是首當其衝的第一線回應。以下一節，本文將就故宮成立初期的書畫展覽進行討論，說明故宮方面對「宋畫」的接受範圍，並觀察故宮展示「宋畫」之舉如何參與形塑對「宋畫」的知識體系。

五、展示畫史：歷史序列中的宋畫展出

公開文物的實質作法，除了出版品之外，展示也是重要作法。自民國十四年十月成立博物院後，故宮即陸續開設多處陳列空間以展示各類文物。[88] 以書畫作品的展示而言，也有值得考察處。本節將分以三階段的展示內容，思考故宮初期的「宋畫」展示成果與其意義。首先，說明故宮成立初期在故宮紫禁城內的展示成果。第二，是以 1935 年赴倫敦藝展的故宮宋畫選件為主。第三，則將關注 1937 年配合全國美展的故宮書畫展示內容。

第一階段的展示，是指民國十七年故宮博物院就在中路宮殿區設置清畫、成扇、碑帖、郎世寧作品等陳列室，另在內東路區有宋元書畫、明代書畫陳列室等。[89] 後又修繕宮殿空間，將鍾粹宮闢作書畫專用陳列室，訂製玻璃櫃以展陳歷代書畫作品。[90]《故宮周刊》曾數次刊登「鍾粹宮書畫專門陳列室現陳唐宋元明書畫目錄」作為宣傳。[91]

現今能掌握的四次清單，分別是二十年六月、九月、十月，以及二十一年（1932）一月。四次展出，除十月份該次以手卷為主外，其餘均有立軸、冊頁、手卷等不同形制。而選入的作品也意在綜覽畫史，以宋、元、明三個朝代為主。[92] 鍾

88 依據《申報》刊載故宮首日開放情況，中路宮殿坤寧宮後側的第一陳列館專陳書畫，有宋朱晦庵尺牘、郭熙早春圖、宋繡白鷹、五代人丹楓呦鹿等 14 件立軸，以及易元吉秋渚歸鴻圖等 3 件手卷，〈清故宮完全開放〉，《申報》（1925 年 10 月 14 日），五版。

89 那志良，《故宮博物院三十年之經過》，頁 78-82。

90 那志良，《故宮博物院三十年之經過》，頁 96。

91 鍾粹宮的書畫陳列室目錄，在《故宮周刊》可見民國二十年（1931）至二十一年（1932）期間清冊，例如六月之陳列書畫目錄、扇面目錄、成扇目錄等，計展出畫軸 33 件、手卷 8 件、冊 4 本，扇面 200 幅、成扇 31 把，詳見國立故宮博物院編，《故宮周刊（合訂本重刊）》，88-94 期（1931），冊 4，頁 48-72。而九月展出畫軸 33 件、手卷 7 件、冊 4 本，十月則有 10 件手卷更換，見國立故宮博物院編，《故宮周刊（合訂本重刊）》，106 期（1931），冊 5，頁 32。二十一年一月更換 41 件，該清單詳見國立故宮博物院編，《故宮周刊（合訂本重刊）》，115 期（1932），冊 6，頁 8。

92 選入的宋代畫家，於六月展有郭熙〈畫雪景〉（故畫 831）、馬和之〈閒忙圖〉、夏珪〈山居留客〉、李嵩〈聽阮圖〉、陳居中〈無量壽佛〉、劉永年〈商巖熙樂〉、蘇漢臣〈五瑞圖〉、郭忠

粹宮展示於「宋畫」部分，顯出對宋代畫史發展架構的全面性交代意圖，如山水、人物、花鳥等類科多有兼顧。其中對北宋山水名家更顯講究，董源、關仝、范寬、郭熙等人名下皆有山水畫作展出，董源〈龍宿郊民〉、關仝〈秋山晚翠〉、范寬〈谿山行旅〉都是名蹟。至於南宋名家也選出閻次平、馬和之、李嵩、蘇漢臣、夏珪等人的山水人物畫。花鳥部分比例雖然顯得較少，但無論是〈秋林群鹿〉、〈丹楓呦鹿〉或者黃居寀〈山鷓棘雀〉、崔白〈雙喜圖〉這些至今仍被視為名作，早於當時已列入展品。另外，值得注意當時已將佛教畫作納入展陳。其中，〈大理國梵像卷〉至今仍被故宮列為國寶，而宋人〈如來說法〉雖其年代未有定論，但確屬清宮所藏宋元佛教人物畫之少重要例證。[93]

這批鍾粹宮展品多數於故宮初期刊物曾有發表，亦可說明故宮初期透過出版與展覽，對宋代畫史的架構考量背景相近。可惜鍾粹宮的書畫展出情況目前掌握有限，後亦因文物南遷而中斷，其影響與成效評估不易。[94] 不過，這類故宮內的展示雖未能延續舉辦，但隨著文物南遷之舉，故宮的書畫收藏隨之又在上海、南京展出，甚而遠渡重洋至英國倫敦展示，並於 1937 年的全國第二次美展中公開。以下，即就 1935 年赴倫敦展出選件加以說明。

第二階段，也就是故宮文物赴倫敦展覽。此項展覽的相關研究甚夥，但尚少論及書畫選件與其對畫史認識之影響。[95] 赴倫敦參展的書畫選件在當時已引發爭議，特別是選品的代表性。此展先有上海預展，當時引發報紙輿論批評。該展委員之一的葉恭綽公開宣稱「雖不敢謂吾國書畫佳品悉備於是，然此目錄中並無劣等之物。」[96] 有意為之辯駁，不過他也直言「至各家作品中，間有未能代表其人平生之品

恕〈仙壺延籙〉。在九月則有李坡〈風竹〉、關仝〈秋山晚翠〉、董源〈龍宿郊民〉、范寬〈行旅圖〉與〈臨流獨坐〉、閻次平〈四樂圖〉、楊無咎〈獨坐彈琴〉，以及宗教性質的宋人〈如來說法〉、宋人〈畫文殊像〉（故畫 160）；十月換手卷部分，早期部分則有盧鴻〈草堂十志圖〉。民國二十一年（1932）一月展出〈秋林群鹿〉、〈丹楓呦鹿〉、范寬〈谿山行旅〉、黃居寀〈山鷓棘雀〉、崔白〈雙喜圖〉、〈宋高宗書孝經馬和之繪圖冊〉、陳居中〈文姬歸漢〉、吳琚〈書七言絕句〉宋人〈畫山水〉以及宗教圖繪〈大理國梵像卷〉等。

93 國立臺灣大學藝術史研究所碩士生王怡婕，曾有研究針對〈如來說法〉推測創作年代近於金、元，且觀察其畫面應有收摺跡象，或曾為畫稿形式收儲。

94 文物南遷之後，實際的館務分為北京與南京兩處執行，民國二十四年與二十五年期間，北京故宮之鍾粹宮書畫陳列室仍有維繫，不過目前筆者尚未能掌握相關展覽清冊。那志良，《故宮博物院三十年之經過》，頁 164-166。

95 關於赴倫敦展的書畫選件，吳淑瑛曾就「選件標準」說明中英雙方的歧見，不過尚未針對實質清單深入討論，吳淑瑛，〈展覽中的「中國」：以 1961 年中國古藝術品赴美展覽為例〉（臺北：國立政治大學歷史研究所碩士論文，2003），頁 39-43。

96 葉恭綽，〈倫敦中國藝術國際展覽〉，《大公報》（1935 年 4 月 6 日），9 版。

詣者，如米南宮趙子昂之畫，均非其至精之作。」[97] 此後未久，任審查委員的吳湖帆也對書畫選件引發之異議而發申論，直陳「對書畫一類注意的人最多，批評的亦最多。」[98] 文中雖試圖由中英雙方心理不同，選件自有區別來進行解釋，但仍總結說「總之此次出品不盡故宮中之精華，又不免草率。未經中外專門家詳細之商榷，以致此落彼選、真偽集陳，受此攻擊亦理中應有之事也。」[99] 吳湖帆顯然對清單內容亦有批評傾向。

實際從倫敦藝展的選件看，其中故宮書畫作品總數共 175 件，歸入宋畫的有 56 件，佔 32%，此一比例顯示對宋畫的重視，[100] 甚至比故宮初期出版中宋畫約為 20% 的比例還高。不過，在側重早期畫作的傾向中，依舊引發對選擇清單的不滿與批評。曾為之辯駁的葉恭綽也表明「限於公家出品而又有種種原因，不能充分自由提選」，[101] 說明這份清冊是多方考量下的折衝成果。參與籌備會的莊嚴就指出，中方的選件原則是「（一）非精品不入選（二）凡只有一件之絕品不入選」，所以「名畫中如荊關董巨諸名蹟，銅器中如散氏盤、新莽嘉量等等，均保留，未曾選入。」[102] 不過即使如此，從最後清單中仍舊可見有一大致的歷代名家序列。

山水畫的董、巨、范寬與郭熙等北宋名家都有作品選入，如董源〈龍宿郊民〉、巨然〈寒林晚岫〉、范寬〈臨流獨坐〉、郭熙名下甚至選入三件。葉恭綽更讚揚「董北苑龍宿郊民圖、郭熙群峰霽雪等，皆屬驚心動魄之作，足以壓倒一切者。」[103] 不過當時的批評意見，更多集中於選件竟遺漏石濤、八大，指責其畫派代表性未能周延。若僅從「宋畫」之檢擇，倫敦展的清單已力圖齊備，不僅類別包括山水、花鳥、人物乃至宗教題材都有入選。山水名家雖不見荊浩、關仝，但是董源、巨然、李成、范寬、郭熙、米芾，以及南宋的趙伯駒、馬和之、閻次平、馬遠、夏珪等都有傳稱作品。至於花鳥畫，則選入刁光胤、趙昌、崔白、宋徽宗、林椿、馬麟等，也屬常見畫史記錄宋代名家。

---

97 葉恭綽，〈倫敦中國藝術國際展覽〉，9 版。

98 吳湖帆，〈對預展書畫部各家批評之解釋〉，《大公報》（1935 年 5 月 5 日），9 版。

99 吳湖帆，〈對預展書畫部各家批評之解釋〉，9 版。

100 倫敦展出故宮繪畫清單中，唐 6 件、元畫 41 件（23%）、明畫 43 件（25%）、清畫 29 件（17%），若直接把宋元畫合併計算，甚至是高達 58% 的比例。

101 葉恭綽，〈倫敦中國藝術國際展覽〉，《大公報》，9 版。

102 莊嚴，〈倫敦中國美術國際展〉，收入氏著，《山堂清話》，頁 146。

103 葉恭綽，〈倫敦中國藝術國際展覽〉，《大公報》，9 版。按葉恭綽文中所稱「郭熙群峰霽雪」應是筆誤，郭熙名下並無此件作品，推測是展出的「關山春雪」。

不過，這批宋畫名家清冊，不保證各件畫作的代表性。[104] 仔細比對倫敦選件清單，會發現其與故宮初期出版內容相近。而此一現象，一方面顯示當時對畫史名家的認識，並未有太多出入。另方面，這也意味著無論挑選者為何人，其所能挑選作品的範圍已限縮於故宮出版物內。學者曾針對倫敦展的展品選擇權，指出故宮內部雖具有初選權，不過最後決選權仍在英方；特別是英方於初選作品之外還能增補選件，更能凸顯英方的主導權。[105] 確實，具備增補選件的英方於表面上更具選件主導地位，但是，不容忽視的是英方仍需仰賴故宮出版訊息為依據。[106] 換言之，英方得以參考的圖像資料皆屬故宮初期出版品；從更精確的角度看來，英方能夠掌握的藏品面貌，勢必受限於當時已出版的圖像選件範圍之內。故宮初期出版篩選的書畫清冊，仍可左右英方的選擇判斷。

倫敦展所檢擇的唐至宋代書畫共 62 件，其中六件歸為唐至五代作品，北宋 15 件、南宋 20 件，一套冊頁以及不確定作者的「宋人」20 件。[107] 這些作品已有部分被故宮人員更動判定，其中最常被舉出的是原稱郭熙〈山莊高逸〉已經改訂為明代李在名下，[108] 而所謂巨然〈寒林晚岫〉現亦不被認同於巨然畫風範圍。[109] 此外，所謂南宋閻次平〈四樂圖〉可看出與清代袁江、袁耀畫風明顯相近處，[110] 而稱宋人〈仿張僧繇沒骨山水〉亦已被放在晚明仿古風潮內理解。[111] 這些更定的個案，雖未必均為故宮內部人員研究成果所致，但已能說明倫敦展所選出的「宋畫」品質，後續受到不少挑戰。

倫敦展出國之前曾在上海舉行預展，返國後於南京也再次展出，這些公開展出

104 葉恭綽曾指出有人質疑夏珪、黃公望作品真偽，但未有明確說法，見葉恭綽，〈倫敦中國藝術國際展覽〉，《大公報》，9 版。

105 關於選件過程，莊嚴指出是「院中先擬就目錄，作為初選，再由籌備會組成的審查會，會同院方逐件複選，然後與英方派來專家雙方商洽作最後之決定。」見莊嚴，〈倫敦中國美術國際展〉，收入氏著，《山堂清話》，頁 146。對此過程，吳淑瑛認為中方雖有初選權，但英方決選權更具有主導作用。見吳淑瑛，〈展覽中的「中國」：以 1961 年中國古藝術品赴美展覽為例〉，頁 42。

106 吳淑瑛，〈展覽中的「中國」：以 1961 年中國古藝術品赴美展覽為例〉，頁 40。

107 被歸入北宋名家者有 15 件（含 2 件北宋書法合冊），南宋名家者有 20 件（含一件南宋朱熹〈尺牘〉），以及一套〈歷代畫幅集冊〉與被稱為「宋人」之作有 20 件。

108 許郭璜，〈明人山莊高逸〉，《李郭山水畫系特展》（臺北：國立故宮博物院，1999），頁 85-88。此畫軸並未被選入 1975 年出版的《故宮宋畫精華》中，推測或早有質疑。

109 傅申，〈巨然存世畫蹟之比較研究〉，頁 64。

110 閻次平〈四樂圖〉，收入國立故宮博物院編，《晚明變形主義畫家作品展》（臺北：國立故宮博物院，1977），頁 512。

111 何傳馨，〈（原題宋人）仿張僧繇山水〉，收入李玉珉主編，《古色：十六至十八世紀藝術的仿古風》（臺北：國立故宮博物院，2003），頁 260。

所引發的成效，除在推展此展的正當與公開性之外，更觸動圍繞於文物作品之討論與認識。而其中「宋畫」之珍稀，也吸引觀眾目光。據《申報》所見資料，上海預展期 28 天期間，吸引約五、六萬人參觀，[112] 當時會場入口休息室中還販售《故宮周刊》與《故宮書畫集》等，更有加強故宮藏品資訊的傳佈。[113] 此一展覽到倫敦展出後獲得極大迴響，但其成就不應局限於文化外交層面看待。若將國內的預展成果納入評估，也可說是一次對故宮藏畫的最有效宣傳。

第三階段，則是因倫敦展引發各方對中國文化的關注，教育部決定繼續在國內召開全國美術展覽會，遂有 1937 年舉行的「第二屆全國美術展覽會」。倫敦展與全國二次美展相距不到兩年，先後大規模展示故宮藏畫，均可說是參與故宮成立初期的「宋畫」認識之重要事件。關於全國二次美展，據王世杰序言，是有意進行公私所藏古物調查之意，因此「凡曾參加倫敦中國藝術展覽會及教育部第一次全國美術展覽會之出品，均不再陳列。」[114] 而不只是作品選件，此次書畫作品的歷朝比例上，也已提高明清書畫比重。[115] 相對於倫敦展之唐宋元作品合計比重高達 58%，此次的唐宋元作品合計僅佔 20%，更符合實際典藏作品的朝代比重，而不再僅強調宋元等早期作品。

1937 年「第二屆全國美術展覽會」的實際選單中，宋代書畫選入 39 件，其中書法作品也有六件。五代北宋山水畫的名家序列已然成形，觀者就注意到「荊、關、董、巨」四位名家各有畫作並陳，「真是洋洋大觀」。[116] 而李成、范寬、郭熙都有作品選入，另外許道寧、江參等未在倫敦展清單內的畫家亦有作品選入。值得指出的是，現今故宮所藏三件北宋山水名蹟，范寬〈谿山行旅〉、郭熙〈早春圖〉、李唐〈萬壑松風圖〉則同時入選展出，成為塑造北宋山水典範之先聲。至於促成此一結果的緣由，或可能僅是因此一美展籌辦之初，特別強調必須與 1935 年的倫敦藝展選品有所區隔之故。但是，自此一全國美展之後，此三件北宋山水畫作因而吸取更多目光，卻也是不爭的事實。當時，就有論者在說明唐棣筆下的郭熙面貌時，

112〈預展昨晚閉幕〉，《申報》（1935 年 5 月 6 日），10 版。

113〈今晨開幕公開展覽〉，《申報》（1935 年 4 月 8 日），11 版。

114 王世杰，〈序〉，《教育部全國第二次美術展覽會專輯 第一種 晉唐五代宋元明清名家書畫集》（上海：商務印書館，1937）。

115 選出的唐五代有 10 件（2%）、宋代 39 件（10%）、元代 34 件（8%）、明代 161 件（40%）、清代 143 件（36%）、近代 14 件（3%）。

116 蕭乾，〈全國美展會場巡禮〉，《國聞週報》，14 卷 14 期（1937），頁 39。

已經直接取用「早春圖」作為對比之作。[117] 而郭熙〈早春圖〉之山水圖像，也成為畫家陳少梅筆下所挪用的重要古人養分。[118] 此外，牧谿、梁楷這兩位南宋畫家，在故宮初期出版中僅見一件，未被選入倫敦展件，但在二次全國美展則有收入。實際上，滕固於《唐宋繪畫史》早有介紹，稱「法常，號牧谿。其作品流入日本甚多，所以在今日特別有意義。」[119] 滕固顯然吸納不少來自日本對「宋畫」的看法，更說明日本對中國畫史認識的積極作用。[120] 只是，牧谿、梁楷的作品於清宮舊藏數量不多，但於故宮初期出版品中仍可見二人入選。而全國美展選入牧谿、梁楷之作，也可說是再度利用故宮初期出版清冊，選擇了原來少受注目的畫家之作。

1937 年二次全國美展亦出版圖錄，且因全國各地多有響應參與，其作品圖像的傳播更為廣泛。若對照倫敦藝展，不少人更表達出「選件更精」的看法，指出「這裡古畫中，為上次倫敦藝展所保留的，竟有一百多幅。」[121] 二次全國美展與倫敦藝展相距不過兩年，一般回應都在顯示赴倫敦展品的不足，已於全國美展獲得改善，甚至是「以美術史研究的眼光選展」即有進步。[122] 當然，這些回應未必具體落實於特定展品，但已明確表達了對二次美展選件的正面意見。

總結來看，故宮書畫的不同階段展示，由清宮珍寶的鍾粹宮展示為起點，逐步朝向以畫史序列的陳列，至二次全國美展之際已經有相當成效。而「宋畫」之北宋山水名家的序列亦已就定位，一個畫史的基本框架也在逐步成形，其中〈匡廬圖〉成為荊浩名下必要代表作，董源名下則以兩大立軸〈龍宿郊民〉、〈洞天山堂〉為主要作品。至於關仝、巨然、李成、范寬、郭熙、李唐等人名下作品則也有一定範圍；這一發展趨向，正與故宮初期出版的龐大清冊因多次展示而有限縮的情況，互為表裡。換言之，倫敦藝展與二次全國美展「宋畫」之北宋山水清冊，進一步參與了形塑「宋畫」過程，也逐漸揭露了一個宋代畫史框架。以下一節，本文將以北宋

117 王霞宙，〈參觀全國美展紀要（續）〉，《中興週刊》，7 卷 22 期（1937），頁 19。

118 陳雲璋〈空山濯足〉（臺灣私人藏家）取用〈早春圖〉局部創出新意，圖版見萬青力等著，《世變・形象・流風：中國近代繪畫 1796-1949》（高雄：高雄市立美術館，2007），冊 3，頁 73。郭熙此作在二十世紀前半之影響實例，感謝石守謙院士提醒。

119 滕固，《唐宋繪畫史》（上海：神州國光社，1933），頁 173。

120 實際上滕固本人也是美展的籌備委員，當時他是行政院參事。參見滕固，〈全國第二次美術展覽會的預期〉，《播音教育月刊》，1 卷 6 期（1937），頁 121-122。另對滕固的畫史貢獻研究，可參見塚本麿充，〈序論 近代における「中国美術史」の成立とその認識—矢代幸雄、滕固、シックマン—〉，《北宋山水畫の成立》（東京：中央公論社，2014），頁 33-72。

121 蕭乾，〈全國美展會場巡禮〉，頁 39-40。

122 徐驚百，〈全國美展側面觀〉，《藝術青年》，1937 年 3 期，頁 177。

山水的認識為例，進一步說明故宮成立初期的各項藏品公開活動，在參與形塑「宋畫」過程中的關鍵作用。

六、重構宋畫：存世北宋山水畫風之認識

故宮初期出版與接續的展示，實質提供了重新認識宋畫的參考素材。就在 1930 年代前後，海內外公私收藏與專家們，終於得以藉此直接掌握清宮秘藏的畫作，也能對早期中國畫風成就之新認識。本節將以北宋山水畫風之再認識，說明故宮初期的作品公開過程中，如何具有關鍵作用。從其所形塑的成果而言，這些影響因素一方面有效地促成對北宋山水樣式、流派的掌握；另一方面，則是將重視「筆墨」的傳統鑑賞標準有效地吸納。其中，特別是以「筆墨」品質為主的檢擇觀念之延續與運用，成功地將源於傳統書畫鑒別之筆墨觀帶入現代學術範疇，最值得重新掌握。

故宮初期出版的《故宮周刊》或《故宮書畫集》，以及在鍾粹宮的展示或赴倫敦藝展、二次全國美展等，其所檢擇的北宋山水畫作清冊，並不是一份毫無爭議的決選定版。不過，雖有對部分作品的議論，但針對其所顯示的北宋畫史序列則在此發展趨勢中取得更多共識。如果以北宋山水畫樣式的理解而言，也已可見到「巨嶂山水樣式」的確立趨向，此可說是故宮初期公開畫作過程中的積極貢獻之一。

在初期公開的故宮畫作中，荊浩、關仝、董源、巨然、李成等五代至北宋成立初期的重要山水畫家均有作品選入，後續范寬、許道寧、燕文貴、郭熙等也一一在列。實際上，五代畫家荊浩的作品在北宋就已十分少見，宋徽宗內府據《宣和畫譜》稱收有 22 件，米芾《畫史》所記僅畢仲欽家收有一軸。在故宮初期公開的荊浩名下之〈匡廬圖〉，是清孫承澤《庚子銷夏記》所錄，後入清宮收藏。[123]〈匡廬圖〉（圖 1）能否為荊浩真蹟仍屬學界重要議題，[124] 在此僅從 1930 年代的畫史認識而論，此軸高達 185 公分，畫上又有明顯「荊浩真蹟神品」書題，十分有條件被視為荊浩代表作。此作發表後，不同的荊浩傳稱畫作也開始出現，最有名的例

123〈匡廬圖〉在故宮初期出版中刊登發表過兩次，第一次為《故宮書畫集》，第 4 期，1931 年 1 月，第二次是《故宮周刊》，第 186 期，1932 年 10 月。

124 陳韻如於「公主的雅集」特展推測此畫應是十二世紀以後製作，惜尚未開展申論，見陳韻如，〈傳五代荊浩 匡廬圖〉，收入陳韻如主編，《公主的雅集：蒙元皇室與書畫鑑藏文化特展》（臺北：國立故宮博物院，2016）頁 271-272。

子正是美國藝術學者史克門（Laurence C. S. Sickman, 1907–1988）約於此際所收得的傳荊浩〈雪山行旅圖〉（圖 31），現藏堪薩斯市的納爾遜阿特金斯藝術博物館（Nelson-Atkins Museum of Art）。此件〈雪山行旅圖〉構圖與〈匡廬圖〉相近，其絹質奇特、十分疏鬆，雖稱發現於古墓之中，1939 年史克門入手此畫前後曾於北京修復。[125] 恰約於此時，名為《紅茶》的文藝半月刊在 1938 年 8 月第四期刊登了一則投書。投書者質疑在《紅茶》創刊號（1938 年 6 月）封面所刊登的一件「荊浩真跡神品」（圖 32），似為故宮發表過的一件郭熙〈畫山水〉（圖 24），藏家「秋水軒主人」同刊回應稱二畫作構圖雖近，「而筆法與氣韻則完全不同，一望而知其為摹本。」並且反而指出收在故宮者，才是荊浩畫作的摹本。[126] 細究兩件作品構圖相近，藏家的辯解託辭與作品的臨仿跡象均昭然可辨。這一爭議事件，有效地說明畫作的構圖，透過作品圖像的流傳，已經能成為各方認識、建構畫家山水樣式的依據。

前述的仿製個案顯示出故宮初期公開的荊浩〈匡廬圖〉，因其山體構成、尺幅高大等條件，都成為認識五代北宋畫風的基準。除了荊浩之外，故宮初期展示的董源名下畫作〈洞天山堂〉、〈龍宿郊民〉也都是巨幅大山，另外，故宮發表的李成名下〈寒林平野〉也有相當尺幅。當時新傳到日本私人藏家歸入董源名下的〈寒林重汀〉也是大幅尺寸，另一件傳為李成的〈喬松平遠〉尺幅也不小。[127] 這些畫作群情況與荊浩畫風個案雖有不同，但均能說明此際對於北宋山水畫作的巨嶂型式，已出現了一股追求風潮。在故宮公開藏畫之前，清宮貴戚秘藏作品於 1920 年代已入藏日本。而這類北宋山水與過去傳統日本所藏宋元畫面貌大為不同，是一類在當時被視為全新的「北宋畫」面貌。[128] 而當故宮公開藏畫，也能讓公眾見到其發表或展示的北宋山水作品，均有此一強調大軸與主山堂堂的趨勢。

對於「宋畫」知識的形塑過程，自然並非單憑故宮藏畫的公開即能完成。但故

---

125 Laurence C. S. Sickman, "Travelers in Snow-Covered Mountains," in *Eight Dynasties of Chinese Painting, the Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art*, 1980, ed. Wai-kam Ho et al. (OH: The Cleveland Museum of Art, 1980), 12-13.

126〈通信 論「荊浩真蹟神品」〉，《紅茶》，1938 年 4 期，頁 36。所論作品封面，見《紅茶》創刊號（1938）。

127 關於日本所藏〈寒林重汀〉與〈喬松平遠〉之現況研究，參見竹浪遠，《唐宋山水畫研究》（東京：中央公論美術出版，2015），頁 217-320。

128 例如主導《國華》初期編纂的瀧精一，就曾撰文審視對宋畫之新認識，對照日本古傳作品，改以清末端方、景賢等晚清名宦收藏，重新建立對宋代畫史的認識。瀧精一，〈北宋の畫迹〉，頁 1-14。

宮因有豐富藏畫，更得有效促成這些對北宋山水的新認識之推展。徐悲鴻就曾在參觀過故宮陳列書畫展後，表示因能「多見真蹟，可訂正盲從之譌。」[129]「親見真蹟」以掌握筆墨品質，本為傳統鑑定能力養成之基礎，僅屬少部分的「好事者」才得擁有。但是，這樣的鑑賞能力在民國初期，卻因故宮而得到延續機緣。以下，本節將進入第二個討論要點，說明故宮初期出版與展示，如何有助於將此一傳統能力納入並轉為其形塑宋畫的重要基礎。

接著，仔細檢視故宮初期選出的郭熙名下作品共九件，其故宮初期的檢擇也顯示了其參考標準。這九件作品大致都具有中軸主山之基本型態，或是平遠山水景觀，例如〈山莊高逸〉（圖 20，故畫 829，有郭熙款）、〈秋山行旅〉（故畫 56，有郭熙款）、〈畫山水〉（故畫 59，有郭熙款）都像〈早春圖〉（故畫 53，有郭熙款）有中軸主山，而峰頂造型渾圓中又有嶙峋曲折；另〈關山春雪〉（故畫 55，有郭熙款）、〈雲煙攬勝〉（故畫 830）的山頭均屬曲折較多的型態；此外〈寒林圖〉（故畫 54）、〈雪景山水〉（故畫 895）就是平遠景觀。至今，故宮方面對九件作品的推論雖已有調整，[130] 但從其構圖特色來看，這些作品具有中軸主山的獨特曲折造型以及平遠景觀的表現特色，都可說是 1930 年代所判定其為郭熙名下的關鍵認識與準則之一。此外，當然還有一些附加的「訊息」得以強化相關判定。最常見者為作品中的畫家簽款，這九件作品中有六件具有「郭熙」書款，顯然這些準則於 1930 年代有其作用。

再與傳為李成名下作品面貌也一併納入說明。例如〈寒林平野〉（故畫 35）、〈寒林圖〉（故畫 34）、〈寒江釣艇〉（故畫 36）等都是以寒林為主題，也充分呈現出平遠構圖，均符合文獻所記錄的「李郭傳統」之面貌，[131] 換言之，故宮初期的出版與展示，在李成、郭熙等北宋山水名家的作品選擇，似乎從文獻與實作的解讀中，仍能選出一定畫風範圍內的作品，或是於構圖特色有一定的掌握範圍。

---

129 徐悲鴻，《徐悲鴻藝術文集》（臺北：藝術家出版社，1987），上冊，頁 282。原文〈故宮所藏繪畫之寶〉刊載於 1935 年 4 月 13 日的《大公報》。

130 故宮初期所選出的九件郭熙，經檢視故宮研究出版與其「書畫典藏資料庫」資料，可知〈早春圖〉是至今唯一認可，且收入 2006 年的「大觀：北宋書畫特展」之郭熙作品。〈寒林圖〉（故畫 54）何傳馨指出為十三世紀之作，至於〈山莊高逸〉則已被視為明人李在作品，參見許郭璜，〈明人山莊高逸〉，收入《李郭山水畫系特展》（臺北：國立故宮博物院，1999 年初版），頁 85-88。其餘五件作品，雖在故宮官方資料尚未有訂年討論，但也不見有肯定為郭熙作品。

131 針對李成寒林圖作，參見許郭璜，《李郭山水畫系特展》（臺北：國立故宮博物院，1999），頁 119-132；以及王耀庭，〈宋人小寒林圖〉，收入林柏亭主編，《大觀——北宋書畫特展》（臺北：國立故宮博物院，2006），頁 85- 86。

只是，這類辨識參考依據之法則，未必能適用於不同個案。在董源、巨然兩家山水的辨識上，故宮初期的選擇就無法顯示明確的畫風範疇。例如巨然名下的七件作品，如〈雪圖〉（故畫 20）、〈秋山圖〉（故畫 821）兩件作品，其實前者山體渾厚，對雪景山勢有獨到描繪，但後者山體則分為多個小區塊，整體為一河兩岸的構成。針對前者，故宮已不視為巨然之蹟，針對後者更已重訂為元代吳鎮手筆。[132] 1930 年代當時對巨然畫風的掌握，尚未建立明確範圍，但因兩件都有董其昌的鑑定題識，於是以此為據。[133] 至於〈秋山問道〉（故畫 21，圖 16）在二十世紀晚期仍被學者歸入巨然名下；[134] 但若將之與〈蕭翼賺蘭亭〉（故畫 170，圖 33）相比，也會發現二者的山體結構模式十分不同。〈秋山問道〉的山體分層清晰，再又有對於山間平台留白的處理，更有元、明人對巨然或黃公望等畫風傳統的再詮釋跡象。以上對巨然名下畫風的多樣實例，也可說明 1930 年代的故宮對巨然面貌還無法有明確範圍之認識。〈秋山問道〉之所以被選入巨然名下，其實是以「筆墨」品質為主的檢擇觀念之作用。而對於「筆墨」的講究，實是二十世紀前期畫史形塑其知識脈絡之中最為幽微卻持續發揮作用的重要因素。

如果，我們不厭其煩地再次檢視故宮初期檢擇的郭熙與巨然作品，無論傳為郭熙的〈山莊高逸〉（圖 20）或者傳為巨然的〈秋山圖〉（圖 18）雖已被現今故宮推翻，但其畫家分別更新推定為明代李在與元代吳鎮。其實，兩人都是當時的山水名家，此二件作品至今也仍被視為兩位畫家的重要作品。而這兩件作品被分別視為北宋畫家，除了是構圖特色或有名家款題外，其「筆墨」的品質，在二十世紀初期的檢擇上，出人意料地扮演了相當的重要性。當然，對「筆墨」的講究無法透過文獻記錄流傳，其真正能延續此一講究的方式，自然是能親見、品賞作品。而即使伴隨新式攝影術的出版品，其對講究「筆墨」鑒別，在二十世紀前期能發揮的作用還是有限。那麼，故宮初期的出版與展示，又是從何得到對「筆墨」的講究訊息？

本文在第四節討論檢擇標準，已提到故宮早期出版品的選擇清冊受到《故宮各

132 傳巨然名下〈雪圖〉與董其昌收藏之關係，參見李玉珉等編，《妙合神離——董其昌書畫特展》（臺北：國立故宮博物院，2016），頁 262、288-319。〈秋山圖〉並非巨然真蹟，方聞已將之歸為元代吳鎮。Wen C. Fong et al., *Possessing the Past: Treasure from the National Palace Museum, Taipei. New York: The Metropolitan Museum of Art*, 1996, 306-307.

133 又或者應該說是傳統鑑定意見對於巨然風格，顯然無法透過文字明確陳述，也難被明確理解。

134〈秋山問道〉在傅申早期針對巨然存世畫蹟研究中，仍被視為接近巨然之作。不過，傅申同時指出過去未被故宮初期選出的〈蕭翼賺蘭亭〉圖軸亦具有巨然面貌。傅申對於筆墨品質的敏銳度扮演著十分關鍵作用，他所提出的〈蕭翼賺蘭亭〉至今仍是最有機會代表巨然典型畫風之早期畫作。傅申，〈巨然存世畫蹟之比較研究〉，51-79。

殿第一次書畫點查冊》內的評等意見影響。其中，尚未論及其對「筆墨」之品賞也是一項重要參照與依據。由於論及「筆墨」觀念常被現代美術史學科歸入傳統鑑定舊習而無新意，因此在許多討論畫史學科進展之際，多略而不談。[135] 實際上，從故宮初期檢擇後的「宋畫」清冊可見，《書畫點查冊》內「精、上上、上」之品評意見能左右選件，意味著故宮初期確實繼承了《書畫點查冊》之選擇標準。《書畫點查冊》是溥儀南書房文臣參與點查書畫記錄，這些成員們雖未必是鑑賞名家，但也不乏晚清進士或嫻熟書畫之人。[136] 他們因傳統科考所需，對書學或筆墨之掌握，自然有相當成果。郭熙名下作品〈早春圖〉與〈畫山水〉二軸，正是得到《書畫點查冊》標註了「上上」之高度肯定意見。[137]

這類透過故宮初期出版品的宋畫清單影響甚大，1935 年的倫敦藝展清冊多已屬於這些出版品之中。就以郭熙的個案而論，倫敦藝展尚未選入〈早春圖〉，但至 1937 年的第二次全國美術展覽會即已選入。或許正是 1937 年的全國美展標榜需有不同清單之故，因緣巧合地，故宮所藏北宋山水的三件代表作，范寬〈谿山行旅〉、郭熙〈早春圖〉以及李唐〈萬壑松風〉三軸，均在此時陳列展示，此後也透過全國美展的展覽圖錄得到了更多注意。無論 1937 年全國美展此一判斷的實際依據為何，這些或非源自風格樣式的新選擇成果，都已陸續成為重構宋畫的一環。在此，前舉 1956 年喜龍仁（Osvald Siren）所完成的《中國繪畫》（*Chinese Painting*）一書對於宋畫的挑選，已經有許多北宋作品標明源出自《故宮書畫集》。[138]

整合而論，故宮初期宋畫山水選單雖未與現在學界意見相符，卻已有效透過展示、出版等公開管道開始傳遞一些源自中國鑑賞傳統的判斷依據。這些鑑識標準

---

135 對於「筆墨」與畫史研究之觀察，可參考石守謙針對其於二十世紀初期所面臨之挑戰，石守謙，〈中國筆墨的現代困境〉，收入氏著，《從風格到畫意：反思中國美術史》（臺北：石頭出版股份有限公司，2010），頁 381-393。

136 除了羅振玉早已參與書畫古物購藏，以及幾位滿清宗室成員外，其他文臣如陳寶琛、朱益藩、寶熙等均為晚清進士，朱汝珍也是科考入仕。

137 此二軸郭熙作品就有宣統三璽，據稱溥儀的文臣點畫後，凡精品則加蓋三方宣統印「宣統御覽之寶」、「宣統鑒賞」、「無逸齋精鑒璽」。見邵庄霖、戴立強，〈《故宮各殿第一次書畫點查冊》的幾個問題——關於溥儀的《點畫目》〉，《收藏家》，2015 年 4 期，頁 76。

138 喜龍仁（Osvald Siren）於中國畫史研究上的貢獻，值得更多注意。特別是在比對宋畫選擇清單之時，不難發現 Siren 已經能夠整併日本方面「古渡」畫作標準，而且試圖加入中國故宮初選作品相互補充。但是，這部份的調整，主要是在喜龍仁有意平衡北宋與南宋作品的選擇數量，並非是在斟酌畫作的筆墨品質，對此議題的探討尚有待開展，至於喜龍仁的生平經歷研究，可參考 Mina Torma, *Enchanted by Lohans: Osvald Siren's Journey into Chinese Art*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2013.

包括畫派樣式、流傳與印鑑等等訊息，更重要的是對「筆墨」品質之意識，也在此一重構宋畫的過程之中傳佈。即使這些辨識宋畫的準則，並未通過論著加以闡述敘明，卻仍因這些初期作品清冊，成為相關研究者得以審視回顧的重要參照。而對北宋山水畫風的認識與判斷，就在故宮初期所提供的清冊中，透過不斷刪減修正，形塑出一個被廣泛接受的畫史面貌。

七、結語

在故宮博物院成立前的出版與展示中，「宋畫」終於逐步被揭去神秘面紗。故宮初期所公開的「宋畫」雖未必毫無疑問，但透過這些作品卻能有效重建、調整一些對「宋畫」的認識。或者可以說是，正是故宮藏品的公開，在 1930 年代成為積極參與形塑「宋畫」認識的重要養分。綜合前述，例如其對北宋畫派、名家的揀擇、乃至於大畫面構圖以及筆墨品質等認識基礎，都在故宮文物公開與出版後，得以向世人展示並參與形塑其知識體系。當然，相關畫史知識的建立並非僅由故宮方面的提供即可完備，其中還需有實質的採用並推展的角色，也就是接受方的回應。本文就此部分的說明雖有舉例，但其層次與說明有限應待專文再有增補。而所謂的知識體系，也自然不應視為單一不變的固定構成內容，其調整與變化也非截然可明確界定。

針對故宮初期清單的分析，為能明確申論的考慮下，本文仍擇定聚焦在宋畫作品並多舉北宋山水為立論內容。此一考量一方面是限於篇幅與學力，另一方面也要顯示在此初期階段，故宮所藏宋畫確實是較能引起眾人注目的作品群。值得再次補充的是，故宮這批收藏在 1930 年代的公開之後，既成為 1950 年代喜龍仁英文著作轉載而流傳的畫作；1940 年代再又因政局變化而隨國民政府轉至台灣，並於 1960 年代起，成為積極開放歐美專家研究調查的同一批畫作。甚至，一些學者就透過故宮此批藏畫圖像，開始在美國成立中國畫史的研究教育課程。故宮初期公開的宋畫影響，顯然扮演了極為基礎甚至左右了認識架構的角色。而此一角色，甚至延續至今仍持續發揮作用，當然也期待有志者必要隨時虛心面對、檢討之。

〔後記〕本文為科技部專題計畫「重構宋畫：二十世紀前期對「宋畫」的收藏、展示與認識」（106-2410-H-002-234-MY2）部分研究成果，其初源自筆者於 2014 年底至 2015 年在美國紐約大都會博物館客座研究期間，以 “Reshaping *Song Hua*: the Collection of Song Paintings” 進行美國藏畫之研究報告。而自 2017 年獲科技部補助後，始增補分析故宮出版品素材，並就相關成果撰成本文。本文研究與撰稿過程中受惠於多位師友鼓勵支持，三位匿名審查人費心審閱與提問，更對筆者綜理思路助益匪淺，一一感銘於心，惟所有文責當咎筆者。最後謹以此文，獻給曾在故宮任職的每一位守護者，你們的無名成就涓涓不止。

表一、《故宮》、《故宮周刊》、《故宮書畫集》刊期、出版資訊

	故宮	故宮周刊	故宮書畫集
刊期	月刊（月底刊行）	週刊	月刊（月中刊行）
	民國 18 年（1929）9 月	民國 18 年（1929）10 月	民國 19 年（1930）10 月
	民國 22 年（1933）5 月	民國 25 年（1936）4 月	民國 23 年（1934）6 月
統籌單位	文物館	祕書處	文物館
總期數	45 期	510 期	45 期
尺寸	八開	比八開略寬（38x27 cm）	八開
印刷	宣紙、珂羅版	報紙、單色油印	宣紙、玻璃（珂羅）版精印
價格	二元五角	八角	二元五角
收錄文物	建築、雕刻、書畫、銅器、瓷器、史蹟等	文物與故宮事務	書畫作品
刊登作品數	計 900 件（書畫：196 件）	約 4800 多件（書畫：853 件）	計 900 件（書畫）

表二、《故宮》、《故宮周刊》、《故宮書畫集》刊載各朝作品比例

朝代	故宮		故宮周刊 *		故宮書畫集	
宋以前	5	2.5%	16	1.8%	10	1.1%
宋（含遼金）	49	25%	191	22.3%	185	20.55%
元	33	17%	130	15.5%	160	17.8%
明	48	24.4%	251	29.4%	284	31.55%
清	61	31.1%	265	31%	261	29%
合計	196	100%	853	100%	900	100%

* 在此，《故宮周刊》作品總數計算，並未納入刊載的摺扇（明代 301 件、清代 52 件）部分。

表三、三份刊物所收宋代畫家與其作品（此表內容非完整收錄）

		故宮		故宮周刊			故宮書畫集	
五代 梁	荊浩	無		匡廬圖	9	186	匡廬圖	4
	關仝	無		山谿待渡	6	116	山谿待渡	8
北宋	董源	無		洞天山堂	4	87	洞天山堂	1
				龍宿郊民	21	495	龍宿郊民	2
	黃居寀	無		山鷓棘雀	7	147	山鷓棘雀	10
							蘆雁	33
	巨然	無		秋山問道圖	2	44	雪圖	4
				雪圖	9	183	溪山林藪	5
				溪山林藪	9	184	秋山問道	6
				寒林晚岫	14	302	寒林晚岫	21
				煙江疊嶂卷	5	105	秋山圖	43
							囊琴懷鶴圖	44
	李成	無		群峰雪霽圖	11	240	群峰雪霽	19
				秋山蕭寺圖	16	373	寒林平野	22
							秋山蕭寺	27
							寒林釣艇	31
							寒林圖	37
	范寬	無		群峰雪霽圖	2	36	行旅	2
				行旅圖	4	91	臨流獨坐	4
				雪山蕭寺	7	131	溪山行旅	9
				谿山行旅圖	7	133	雪山蕭寺	10
				臨流獨坐	21	496	秋林飛瀑	41
	郭忠恕	無		仙壺延籙	19	447	仙壺延籙	29
				山店風帘	21	488		
	許道寧	宋許道寧雪溪漁父	12	關山密雪圖	3	54	喬木圖	29
		宋許道寧關山密雪圖	9	雪溪漁父圖	3	61		
				喬木圖	19	448		
	燕文貴	宋燕文貴三仙授簡圖	28	三仙授簡圖	18	402	溪山樓觀	2
				溪山樓觀	21	506	秋山琳宇	43

		故宮		故宮周刊			故宮書畫集	
	崔白	無		蘆花義愛圖	1	4	蘆雁	1
				蘆雁	4	85	雙喜圖	7
				雙喜圖	6	115	畫鵝	14
				蘆汀宿雁	13	280	蘆汀宿雁	20
							竹鷗圖	31
							秋浦蓉賓圖	36
	郭熙	宋郭熙山莊高逸	6	山莊高逸圖	3	57	關山春雪	18
		宋郭熙早春圖	10	早春圖	4	95	寒林圖	21
				關山春雪圖	11	235	畫山水	26
				寒林圖	13	290	秋山行旅	27
				畫山水	16	353	雲煙攬勝	30
				秋山行旅	18	404	雪景山水	39
				春江帆飽	21	486		
	李公麟	無		高會習琴圖	12	263	高會習琴圖	23
				九歌圖卷	16	357		
				免胄圖卷	21	481		
	王詵	無		畫鷹	11	237	畫鷹	18
	宋徽宗	宋徽宗文會圖	7	紅蓼白鵝	8	169	谿山秋色	1
							紅蓼白鵝	15
		宋徽宗墨蹟	4	谿山秋色	21	505	荔支圖	35
							臘梅山禽	45
南宋	李唐	無		炙艾圖	4	81	畫雪景	1
				畫雪景	4	86	煙嵐蕭寺	24
				煙嵐蕭寺圖	14	314	乳牛圖	26
				乳牛圖	15	350	萬壑松風	27
				萬壑松風	18	401		
				清溪漁隱圖卷	9	184		
				畫四時山水冊	21	505		
	趙伯駒	宋趙伯駒春山圖	13	仙山樓閣	4	78	漢宮圖	3
		宋趙伯駒飛仙圖	32	漢宮圖	9	180	阿閣圖	26
				春山圖	9	199		
				阿閣圖	18	403		
				飛仙圖	20	457		

		故宮		故宮周刊			故宮書畫集	
	蘇漢臣	無		五瑞圖	5	113	貨郎圖	6
				重午嬰戲	8	153	五瑞圖	7
				秋庭戲嬰	10	212	重午嬰戲	12
				貨郎圖	21	500	秋庭戲嬰	16
							戲嬰圖	39
	李迪	宋李迪風雨歸牧	15	秋卉草蟲	1	16	畫花鳥	31
				風雨歸牧	6	119		
	李嵩	宋李嵩巴船下峽圖	37	仙籌增壽	3	59	聽阮圖	13
		宋李嵩仙籌增慶圖	12	焚香祝聖	3	60	觀燈圖	15
				水殿納涼	3	61	畫羅漢	24
				聽阮圖	8	165		
				觀燈圖	8	173		
				畫羅漢	15	380		
				巴船下峽圖	21	483		
	賈師古	無		畫山水	3	57	大士像	7
				大士像	6	121		
	馬和之	無		人物	3	74	閒忙圖	8
				閒忙圖	6	122	柳溪春舫	27
				柳溪春舫	18	402		
	劉松年	宋劉松年天女獻花圖	40	徵聘圖	8	167	溪亭客話	19
		宋劉松年紈扇真蹟	6	絲綸圖	10	211	秋林縱牧	23
		宋劉松年絲綸圖	16	溪亭客話	11	239	唐五學士圖	38
		宋劉松年徵聘圖	20	秋林縱牧	12	275	瑤池獻壽圖	43
							羅漢	45
	馬遠	宋馬遠山水	6	剡溪訪戴	1	2	華燈侍宴	3
		宋馬遠松間吟月	31	梅竹山雉	1	3	雪灘雙鷺	9
		宋馬遠乘龍圖	24	秋江漁隱	1	22	對月圖	19
		宋馬遠畫秋江漁隱	11	華燈侍宴	5	106	舉杯玩月	28
		宋馬遠畫雪景	8	畫雪景	5	107	寒巖積雪	32
				雪灘雙鷺	7	142	畫梨花山鳥	41
				對月圖	11	238		
				秋浦歸漁	12	267		
				乘龍圖	18	403		
				松間吟月	19	431		

		故宮		故宮周刊			故宮書畫集	
				舉杯玩月	20	471		
				溪橋策杖	21	482		
				竹磵焚香	21	487		
	夏珪	宋夏珪山居留客圖	18	雪屐探梅圖	6	120	山水	38
		宋夏珪西湖柳艇	25	山居留客圖	8	151	松厓客話圖	40
		宋夏珪長江萬里圖之一	8	西湖柳艇圖	15	328	歸棹圖	25
		宋夏珪雪屐探梅圖	14	長江萬里圖	2	37		
				山水卷	3	67		
	馬麟	無		溪山行旅	5	112	溪山行旅	8
				層疊冰綃	8	158	層疊冰綃	11
				畫花鳥	8	159	畫花鳥	11
				秋蘭綻蕊	21	491	靜聽松風圖	36
				花卉冊	2	48		
	梁楷	無		潑墨仙人	2	28	觀瀑題名圖	25
	牟益	無		東來紫氣	21	479	無	

* 每件作品後的數字為刊物的期數，《故宮周刊》前一數字為卷數，後為期數

引用書目

傳統文獻

（清）阮元，《石渠隨筆》，收入《叢書集成初編》，卷 2，北京：中華書局，1991。

（清）葉德輝，《觀畫百詠》，收入《叢書集成續編》，冊 101，卷 4，臺北：新文豐出版社，1989。

國立故宮博物院編，《石渠寶笈・續編》，臺北：國立故宮博物院，1971。

近代論著

〈清故宮完全開放〉，《申報》，1925 年 10 月 14 日，5 版。

〈今晨開幕公開展覽〉，《申報》，1935 年 4 月 8 日，11 版。

〈預展昨晚閉幕〉，《申報》，1935 年 5 月 6 日，10 版。

〈通信 論「荊浩真蹟神品」〉，《紅茶》，1938 年 4 期，頁 36。

吳湖帆，〈對預展書畫部各家批評之解釋〉，《大公報》，1935 年 5 月 5 日，9 版。

葉恭綽，〈倫敦中國藝術國際展覽〉，《大公報》，1935 年 4 月 6 日，9 版。

王世杰，〈序〉，《教育部全國第二次美術展覽會專輯第一種晉唐五代宋元明清名家書畫集》，上海：商務印書館，1937。

王正華，〈羅振玉的收藏與出版：「器物」、「器物學」在民國初年的成立〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，31 期，2011 年 9 月，頁 277-320。

王燕來編，《歷代書畫錄續編・故宮已佚書籍書畫目錄四種》，北京：國家圖書館出版社，2010，冊 5。

王燕來編，《歷代書畫錄續編・故宮各殿第一次書畫點查冊（一）》，北京：國家圖書館出版社，2010，冊 1。

王霞宙，〈參觀全國美展紀要（續）〉，《中興週刊》，7 卷 22 期，1937 年，頁 19。

王耀庭，〈宋人小寒林圖〉，收入林柏亨主編，《大觀——北宋書畫特展》，臺北：國立故宮博物院，2006，頁 85-86。

白謙慎，〈晚清文物市場與官員收藏活動管窺：以吳大澂及其友人為中心〉，《故宮學術季刊》，33 卷 1 期，2015 秋季，頁 399-441。

石守謙，〈原跡、複本與畫史研究——中國畫史研究的回顧〉，收入石守謙、何傳馨等，《中國古代繪畫名品》，臺北：雄獅圖書公司，1989，頁 153-158。

石守謙，〈清室收藏的現代轉化——兼論其與中國美術史研究發展之關係〉，《故宮學術季刊》，23 卷 1 期，2005 秋季，頁 1-23。

石守謙，〈中國筆墨的現代困境〉，收入氏著，《從風格到畫意：反思中國美術史》，臺北：石頭出版股份有限公司，2010，頁 381-393。

向斯、寒布，《斜陽下的宮殿：民國時期故宮往事》，北京：長虹出版公司，2001。

朱靜華，〈故宮之為文化的再現：中國藝術展覽與典律的形成〉，《美術館：博物館展示文化與藏品管理》，15 期，2009 年 8 月，頁 64-78。

朱靜華，〈中國藝術、台北故宮博物院與冷戰政治〉，《故宮學刊》，2010 年第 6 輯，頁 363-374。

朱賽紅，〈故宮早期刊物的特色及其歷史意義〉，《故宮博物院院刊》，2009 年 5 期，頁 143-157。

朱賽紅，〈故宮博物院出版事業的首度輝煌——民國時期出版綜論〉，《故宮博物院院刊》，2011 年 1 期，頁 124-148。

竹浪遠，《唐宋山水畫研究》，東京：中央公論美術出版，2015，頁 217-320。

何民，〈舊《文獻》中的新氣息〉，《紫禁城》，2000 年 2 期，頁 26-29。

何傳馨，〈（原題宋人）仿張僧繇山水〉，收入李玉珉主編，《古色：十六至十八世紀藝術的仿古風》，臺北：國立故宮博物院，2003 年，頁 260。

何煜主編，《內物部古物陳列所書畫目錄》，北平：京華書局，1925。

吳十洲，〈1925 年前古物陳列所的屬性與專職人員構成——紀念古物陳列所成立 100 周年〉，《故宮博物院院刊》，2014 年 5 期，頁 6-15。

吳淑瑛，〈展覽中的「中國」：以 1961 年中國古藝術品赴美展覽為例〉，臺北：國立政治大學歷史研究所碩士論文，2003。

吳瀛，《故宮塵夢錄》（北京：紫禁城出版社，2005），頁 169-171。

宋兆霖，《中國宮廷博物院之權輿——古物陳列所》，臺北：國立故宮博物院，2010。

巫佩蓉，〈十九、二十世紀之交英文著作中的東亞畫史建構：以對宋代與室町宗教人物畫評價為例〉，《藝術學研究》，21 期，2017 年 12 月，頁 77-124。

李小汾，〈78. 宋馬麟層疊冰綃圖〉，收入浙江大學中國古代書畫研究中心編，《宋畫全集》，杭州：浙江大學出版社，2008，卷 1，冊 4，頁 241。

李玉珉等編，《妙合神離——董其昌書畫特展》，臺北：國立故宮博物院，2016。

李湜，〈《石渠寶笈》：中國古代的書畫記憶〉，《中國新聞出版報》，2013 年 6 月 4 日。

那志良，《故宮博物院三十年之經過》，臺北：臺灣書店，1957。

那志良，《典守故宮國寶七十年》，臺北：那志良，1993。

易培基，〈序〉，收入北平故宮博物院古物館編，《故宮書畫集》，北平：故宮博物院，1930，第 1 期，無頁碼。

邵庄霖、戴立強，〈故宮各殿第一次書畫點查冊的幾個問題——關於溥儀的《點畫目》〉，《收藏家》，2015 年 4 期，頁 75-80。

段勇，〈古物陳列所的興衰及其歷史地位述評〉，《故宮博物院院刊》，2004 年 5 期，頁 14-39。

徐婉玲，〈古物陳列所國畫研究館開辦始末〉，《故宮博物院院刊》，2014 年 5 期，頁 16-32。

徐悲鴻，《徐悲鴻藝術文集》，臺北：藝術家出版社，1987，上冊，頁 282。

徐驚百，〈全國美展側面觀〉，《藝術青年》，1937 年 3 期，頁 177。

國立北平故宮博物院古物館編，《故宮書畫集》，北平：北平故宮博物院出版物發行所，1930-1936。

國立北平故宮博物院編，《北平故宮博物院報告・民國十八年》（中央研究院傅斯年圖書館藏本影印），北平：北平故宮博物院，1920-1935。

國立北平故宮博物院編，《北平故宮博物院報告・民國十八年十二月刊行》（中央研究院傅斯年圖書館藏本影印），北平：北平故宮博物院，1920-1935。

國立北平故宮博物院編，《北平故宮博物院報告・民國十九年》（中央研究院傅斯年圖書館藏本影印），北平：北平故宮博物院，1920-1935。

國立北平故宮博物院編，《北平故宮博物院報告・民國十九年十二月刊行》（中央研究院傅斯年圖書館藏本影印），北平：北平故宮博物院，1920-1935。

國立北平故宮博物院編，《北平故宮博物院報告・民國二十年》（中央研究院傅斯年圖書館藏本影印），北平：北平故宮博物院，1920-1935。

國立故宮博物院，《故宮七十星霜》，臺北：國立故宮博物院，1995。

國立故宮博物院編，《故宮周刊（合訂本重刊）》，臺北：國立故宮博物院，1981。

國立故宮博物院編，《晚明變形主義畫家作品展》，臺北：國立故宮博物院，1977。

張臨生，〈國立故宮博物院收藏源流史略〉，《故宮學術季刊》，13 卷 3 期，1996 春季，頁 1-82。

教育部第二次全國美術展覽會管理委員會編，《晉唐五代宋元明清名家書畫集・教育部第二次全國美術展覽會專集》，上海：商務印書館，1937。

莊嚴，《山堂清話》，臺北：國立故宮博物院，1980。

許文美主編，《何處是蓬萊：仙山圖特展》，臺北：國立故宮博物院，2018。

許郭璜，《李郭山水畫系特展》，臺北：國立故宮博物院，1999。

陳葆真，〈中國繪畫研究的過去與現在〉，《漢學研究通訊》，28 卷 3 期，2009 年 8 月，頁 1-16。

陳韻如，〈傳五代荊浩 匡廬圖〉，收入陳韻如主編，《公主的雅集：蒙元皇室與書畫鑑藏文化特展》，臺北：國立故宮博物院，2016，頁 271-272。

傅申，〈巨然存世畫蹟之比較研究〉，《故宮季刊》，2 卷 2 期，1967 冬季，頁 51-79。

富田昇，《流転清朝祕宝》，東京：日本放送出版協会，2002。

黃小峰，〈「隔世繁華」：清初「四王」繪畫與晚清北京古書畫市場〉，《藝術史研究》，9 輯，2007 年，頁 165-191。

塚本麿充，〈序論 近代における「中国美術史」の成立とその認識—矢代幸雄、滕固、シックマン—〉，收入氏著，《北宋山水畫の成立》，東京：中央公論社，2014，頁 33-72。

溥儀，《我的前半生・附十年日記》，北京：同心出版社，2007。

萬青力等著，《世變・形象・流風：中國近代繪畫 1796-1949》，高雄：高雄市立美術館，2007，冊 3。

劉宇珍，〈照相複製年代裡的中國美術：《神州國光集》的複製態度與文化表述〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，35 期，2013 年 9 月，頁 185-254+258。

劉晏汝，〈《故宮周刊》與清末民初藝術普及概念關連之研究〉，桃園：國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2017。

滕固，《唐宋繪畫史》，上海：神州國光社，1933。

滕固，〈全國第二次美術展覽會的預期〉，《播音教育月刊》，1 卷 6 期，1937 年，頁 121-122。

蔡玫芬主編，《精采一百：國寶總動員特展圖錄》，臺北：國立故宮博物院，2011。

蔣復璁，〈重刊故宮周刊序〉，《故宮周刊（合訂本重刊）》，臺北：國立故宮博物院，1981，無頁碼。

鄭欣淼，〈故宮博物院學術史的一條線索——以民國時期專門委員會為中心的考察〉，《故宮博物院院刊》，2015 年 4 期，頁 20-40。

蕭乾，〈全國美展會場巡禮〉，《國聞週報》，14 卷 14 期，1937 年，頁 39-40。

瀧精一，〈北宋の畫迹〉，《國華》，第 494 號，1932 年，頁 1-14。

羅振玉，〈羅振玉自跋〉，收入羅振玉，《羅雪堂先生全集・三編》，冊 12，臺北：文華出版公司，1969，頁 5113-5116。

Barnhart, Richard. “Zhang Yinchun (1869-1922) and the Authentication of Song Paintings for the International Market, ca. 1915.” 收入浙江大學藝術與考古研究中心編，《浙江大學藝術與考古研究（特輯一）宋畫國際學術會議論文集》，杭州：浙江大學出版社，2017，頁 232-259。

Cahill, James. *An Index of Early Chinese Painters and Paintings: T'ang, Sung, and Yuan*. Los Angeles: University of California Press, 1980.

Fong, Wen C. “Wang Hui and Repossessing the Past.” In *Landscapes Clear and Radiant: The Art of Wang Hui (1632-1717)*, edited by Chin-Sung Chang, Maxwell K. Hearn and Wen C. Fong, 27-32. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2008.

Fong, Wen C., James C Y Watt and National Palace Museum. *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum, Taipei*. New York: The Metropolitan Museum of Art, New York: Metropolitan Museum of Art, 1996.

Ju, Jane C. “The Palace Museum as Representation of Culture: Exhibitions and Canons of Chinese Art History.” 收入黃克武編，《畫中有話：近代中國的視覺表述與文化構圖》，臺北：

中央研究院，2003，頁 477-507。

Ju, Jane C. “Why Were There No Great Chinese Paintings in American Museums before the Twentieth Century.” *Curator The Museum Journal* 57, no. 1 (2014): 61-80.

Larsen, Ingrid. “‘Don’t Send Ming or Later Pictures’ Charles Lang Freer and the First Major Collection of Chinese Painting in an American Museum.” *Ars Orientalis* 40 (2011): 6-38.

Sickman, Laurence C. S. “Travelers in Snow-Covered Mountains.” In *Eight Dynasties of Chinese Painting, the Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art*, edited by Wai-kam Ho, Sherman E. Lee, Laurence Sickman and Marc F. Wilson, 12-13. OH: The Cleveland Museum of Art, 1980.

Siren, Osvald. *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*. Hacker Art Books, 1973.

Torma, Mina. *Enchanted by Lohans: Osvald Siren’s Journey into Chinese Art*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2013.

United States National Museum ed., *Annual Report of the Board of Regents of the Smithsonian Institution Showing the Operations, Expenditure, and Condition of the Institution for the Year Ending June 30, 1921*. Washington, D. C.: Government Printing Office, 1922.

Wang, Cheng-hua. “In the Name of the Nation: Song Painting and Artistic Discourse in Early Twentieth-Century China.” In *A Companion to Asian Art and Architecture*, edited by Rebecca M. Brown and Deborah S. Hutton, 537-61. London: Blackwell Publishing Ltb., 2011.

Wang, Cheng-hua. “New Printing Technology and Heritage Preservation: Collotype Reproduction of Antiquities in Modern China, Circa 1908-1917.” In *The Role of Japan in Modern Chinese Art*, edited by Joshua A. Fogel, 273-308. Berkeley: University of California Press, 2013.

Wang, Cheng-hua. “Rediscovering Song Painting for the Nation: Artistic Discursive Practices in Early Twentieth-Century China.” *Artibus Asiae LXXI*, no. 2 (2011): 221-46.

圖版出處 *

圖 1　五代，荊浩，〈匡廬圖〉，國立故宮博物院藏

圖 2　五代，關仝，〈山谿待渡〉，國立故宮博物院藏

圖 3　北宋，李成，〈群峰雪霽（霽雪）〉，國立故宮博物院藏

圖 4　北宋，李成，〈寒林平野〉，國立故宮博物院藏

圖 5　北宋，李成，〈秋山蕭寺〉，國立故宮博物院藏

圖 6　北宋，李成，〈寒林釣艇〉，國立故宮博物院藏

圖 7　北宋，李成，〈寒林圖〉，國立故宮博物院藏

圖 8　北宋，范寬，〈行旅圖〉，國立故宮博物院藏

圖 9　北宋，范寬，〈臨流獨坐〉，國立故宮博物院藏

圖 10　北宋，范寬，〈谿山行旅〉，國立故宮博物院藏

圖 11　北宋，范寬，〈雪山蕭寺〉，國立故宮博物院藏

圖 12　北宋，范寬，〈秋林飛瀑〉，國立故宮博物院藏

圖 13　北宋，范寬，〈群峰雪霽圖〉，國立故宮博物院藏

圖 14　北宋，巨然，〈雪圖〉，國立故宮博物院藏

圖 15　北宋，巨然，〈溪山林藪〉，國立故宮博物院藏

圖 16　北宋，巨然，〈秋山問道〉，國立故宮博物院藏

圖 17　北宋，巨然，〈寒林晚岫〉，國立故宮博物院藏

圖 18　北宋，巨然，〈秋山圖〉，國立故宮博物院藏

圖 19　北宋，巨然，〈囊琴懷鶴〉，國立故宮博物院藏

圖 20　北宋，郭熙，〈山莊高逸〉，國立故宮博物院藏

圖 21　北宋，郭熙，〈早春圖〉，1072 年，國立故宮博物院藏

圖 22　北宋，郭熙，〈關山春雪〉，國立故宮博物院藏

圖 23　北宋，郭熙，〈寒林圖〉，國立故宮博物院藏

圖 24　北宋，郭熙，〈畫山水〉，國立故宮博物院藏

圖 25　北宋，郭熙，〈秋山行旅〉，國立故宮博物院藏

圖 26　北宋，郭熙，〈雲煙攬勝〉，國立故宮博物院藏

圖 27　北宋，郭熙，〈雪景山水〉，國立故宮博物院藏

圖 28　五代，董源，〈洞天山堂〉，國立故宮博物院藏

圖 29　南宋，馬麟，〈層疊冰綃〉，北京故宮博物院藏

圖 30　南宋，馬麟，〈層疊冰綃（軸後鑑藏題識）〉，北京故宮博物院藏

圖 31　五代，荊浩，〈雪山行旅圖〉，The Nelson-Atkins Museum of Art 藏

圖 32 〈紅茶〉創刊號（1938 年 6 月）封面〈荊浩真跡神品〉

圖 33　北宋，巨然，〈蕭翼賺蘭亭〉，國立故宮博物院藏

＊此處對作品之年代與名稱標示，均依所藏機構現用典藏資訊表示，並非學術研究之定見。

The Selection of "Song Paintings": Publicizing the Palace Museum Collection of Paintings in the 1930s and Its Contribution to the Refactoring of Chinese Painting History

Chen, Yun-ru
Graduate Institute of Art History
National Taiwan University

Abstract

As the name implies, "Song paintings" refer to "paintings produced in the Song dynasty." However, exactly what kind of works fall into the category of "Song paintings" or can be placed in the "Song dynasty" category? Varying rationales and decisions about it have been made in the course of Chinese painting history, but the selection processes from different times in the past for "Song paintings" should not be relegated to the dustbin of history as research and study techniques advance. In particular, during the 1930s and not long after the Palace Museum had been established, the vast private collection of paintings held by the Qing dynasty court were publicized in large numbers, leading to a new structure and standard for understanding "Song paintings." Materials on works of painting and calligraphy in such periodicals and publications as *Palace Museum, Weekly of the Palace Museum*, and *Calligraphy and Painting in the Palace Museum* would become the cornerstone for later studies on "Song paintings."

The present study first introduces the situation behind the three above publications and then analyzes the features of their lists for selecting "Song paintings" as well as examining their selection criteria. This is supplemented by information on the exhibitions held by the Palace Museum in its early years, seeing how these two facets worked to create the notion of "Song paintings." Finally, with the style of Northern Song landscape painting as an example, the study examines the process by which the Palace Museum's collection of paintings became public in the 1930s. It shows that besides selecting paintings by famous masters in Chinese art history, of large size, and with inscriptions, the traditional connoisseur's notion of quality in "brush and ink" was continued. And by means of this tradition, on the one hand it reveals an underlying reliance upon previous records and documents in the inner workings of the Palace Museum. On the other hand, it also demonstrates how scholars benefited from direct contact with the artworks. Afterwards, the "Song paintings" in the collection of the Palace Museum would become

an important group of works in the later study of Chinese art history and can be called a key to the formation of "Song paintings."

Keywords: Palace Museum, cultural history of publishing, exhibition history of the Palace Museum, Song paintings, museum studies

(Translated by Donald E. Brix)

圖 1　五代　荊浩　匡廬圖　國立故宮博物院藏

圖 2　五代　關仝　山谿待渡　國立故宮博物院藏

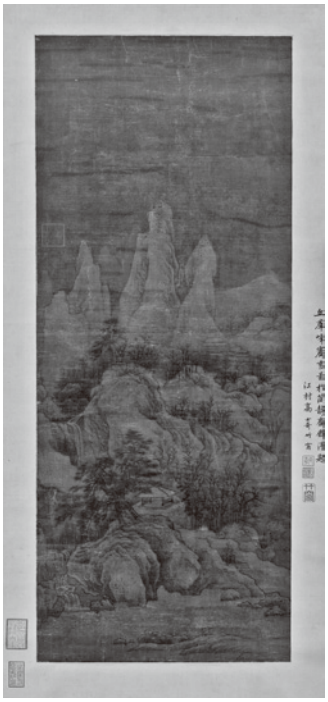

圖 3　北宋　李成　群峰雪霽（霽雪）　國立故宮博物院藏

圖 4　北宋　李成　寒林平野　國立故宮博物院藏

圖 5 北宋 李成 秋山蕭寺 國立故宮博物院藏

圖 6 北宋 李成 寒林釣艇 國立故宮博物院藏

圖 7 北宋 李成 寒林圖 國立故宮博物院藏

圖 8 北宋 范寬 行旅圖 國立故宮博物院藏

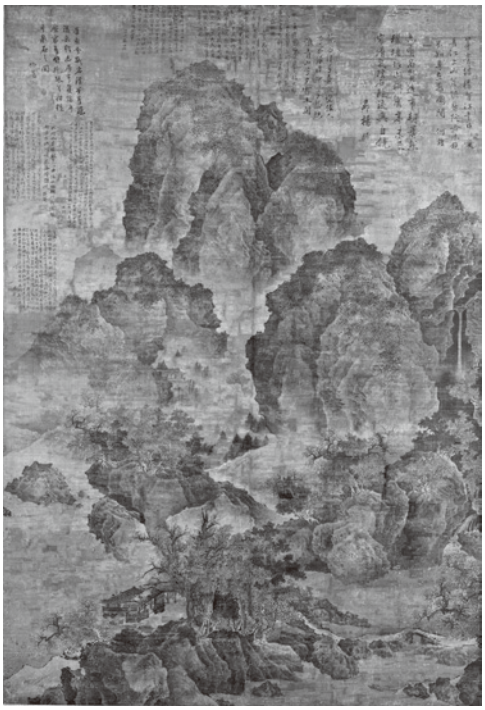

圖 9　北宋　范寬　臨流獨坐　國立故宮博物院藏

圖 10　北宋　范寬　溪山行旅　國立故宮博物院藏

圖 11　北宋　范寬　雪山蕭寺　國立故宮博物院藏

圖 12　北宋　范寬　秋林飛瀑　國立故宮博物院藏

圖 13 北宋 范寬 群峰雪霽圖 國立故宮博物院藏

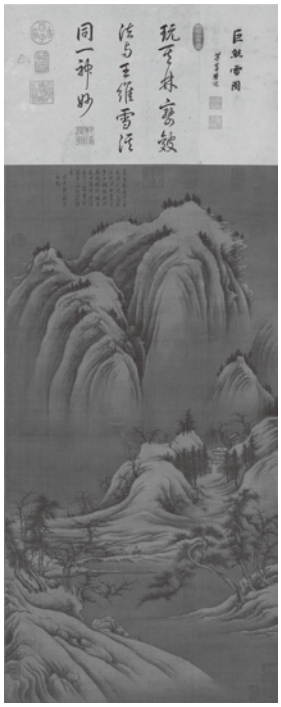

圖 14 北宋 巨然 雪圖 國立故宮博物院藏

圖 15 北宋 巨然 溪山林藪 國立故宮博物院藏

圖 16 北宋 巨然 秋山問道 國立故宮博物院藏

圖 17　北宋　巨然　寒林晚岫　國立故宮博物院藏

圖 18　北宋　巨然　秋山圖　國立故宮博物院藏

圖 19　北宋　巨然　囊琴懷鶴　國立故宮博物院藏

圖 20　北宋　郭熙　山莊高逸　國立故宮博物院藏

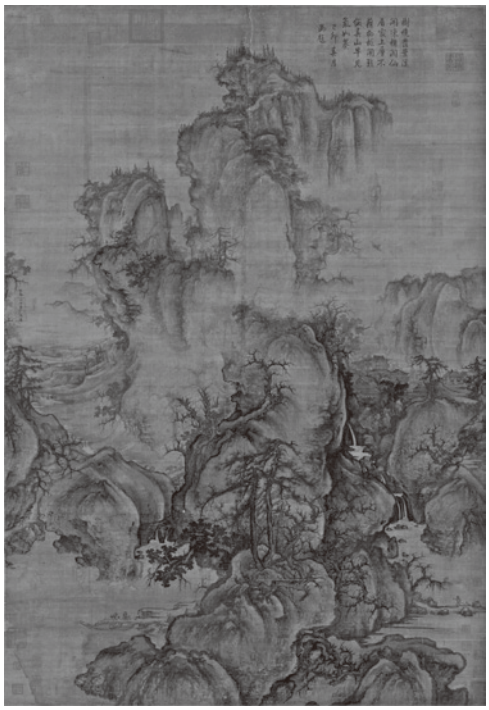

圖 21　北宋　郭熙　早春圖　1072 年　國立故宮博物院藏

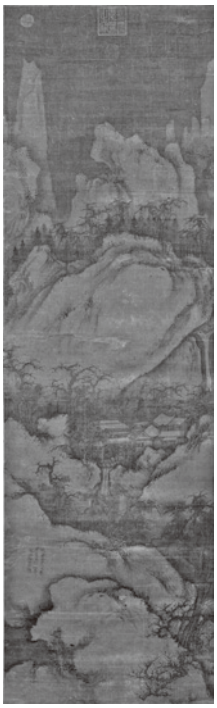

圖 22　北宋　郭熙　關山春雪　國立故宮博物院藏

圖 23　北宋　郭熙　寒林圖　國立故宮博物院藏

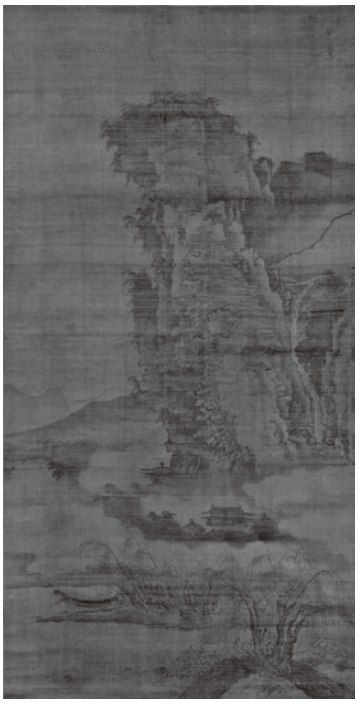

圖 24　北宋　郭熙　畫山水　國立故宮博物院藏

圖 25　北宋　郭熙　秋山行旅　國立故宮博物院藏

圖 26　北宋　郭熙　雲煙攬勝　國立故宮博物院藏

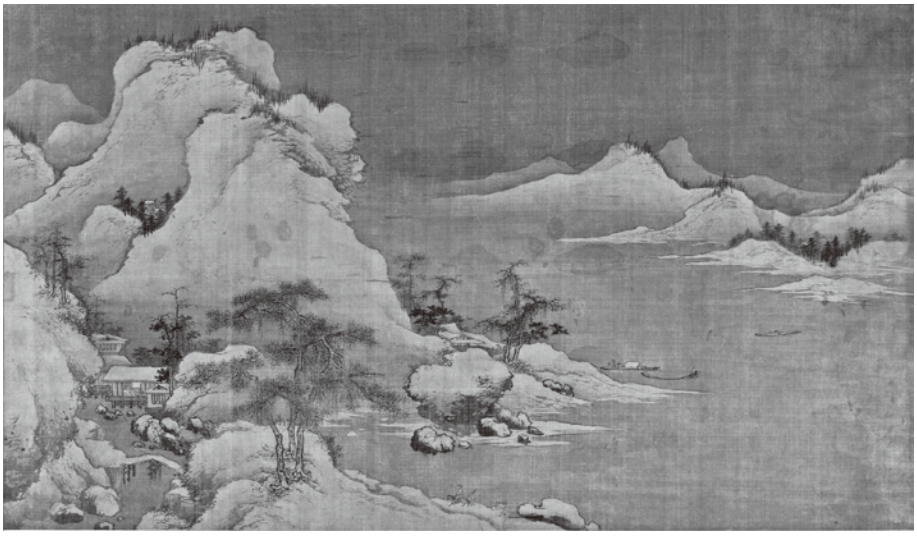

圖 27　北宋　郭熙　雪景山水　國立故宮博物院藏

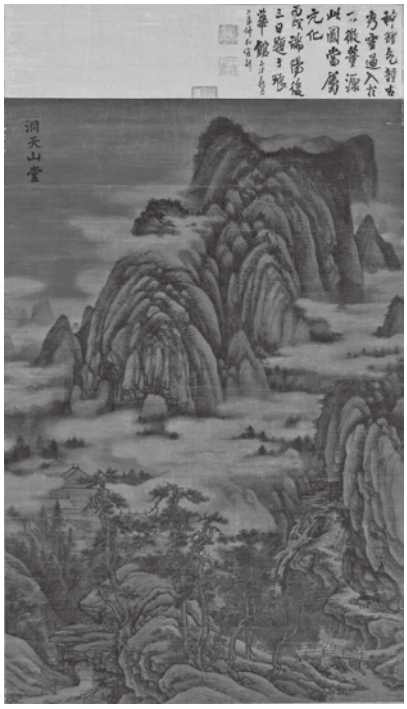

圖 28　五代　董源　洞天山堂　國立故宮博物院藏

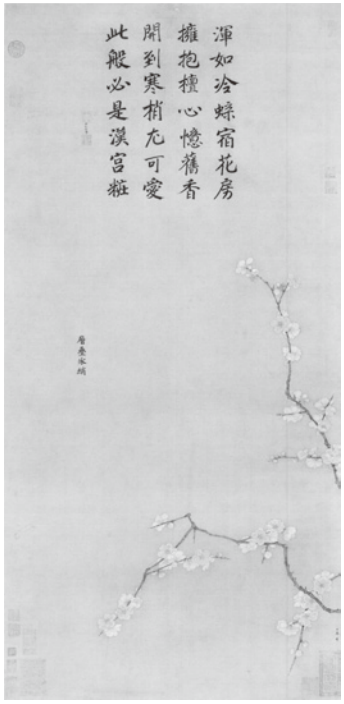

圖 29　南宋　馬麟　層疊冰綃　北京故宮博物院藏

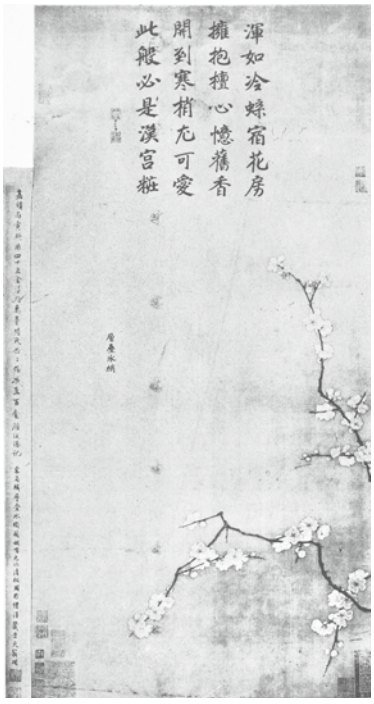

圖 30　南宋　馬麟　層疊冰綃（軸後鑑藏題識）　北京故宮博物院藏

圖 31　五代　傳荊浩　雪山行旅圖　The Nelson-Atkins Museum of Art 藏

圖 32　《紅茶》創刊號（1938 年 6 月）封面　荊浩真跡神品

圖 33　北宋　巨然　蕭翼賺蘭亭　國立故宮博物院藏