

文人畫的十字路口—— 二十世紀初陳師曾與大村西崖為文人畫的辯護

賴 國 生*

摘 要

《中國文人畫之研究》是在談到二十世紀文人畫理論時，無法忽視的一部著作，內容包含陳師曾所著的〈文人畫之價值〉與其翻譯日本大村西崖的《文人畫之復興》。陳師曾與大村西崖這兩篇論述的目的無非是想要捍衛遭受攻擊的文人畫，讓文人畫可以繼續在畫壇佔有一席之地。

二十世紀以前中國文人畫享有數百年崇高的地位，但是到了二十世紀初，在五四運動檢討傳統文化並且崇尚西方文化的氛圍下，文人畫因不如西洋繪畫寫實而遭受抨擊。日本文人畫以南畫的名稱於江戶時代從中國傳入，成為日本繪畫派別之一，其逸筆草草而不重寫實的風格於 1882 年遭到費諾羅沙在其經典的「美術真說」演講中攻擊。

來自清末維新派家族的陳師曾除了接受西學的教育，也同時擁有深厚的國學素養，能文能詩，當文人畫遭受攻擊時選擇挺身捍衛。愛好文人畫的大村西崖在日本知音難覓，但其著作對陳師曾等中國文人畫家而言，是如獲至寶。由於有共同的目標，多數論者較強調他們的相似之處，但是畢竟文人畫在中國與日本的歷史與內涵都不同，陳師曾與大村西崖對文人畫也有不同的認知，所以他們這兩篇文人畫的著作也存在著有趣的相異之處。

關鍵詞：陳師曾、大村西崖、費諾羅沙、文人畫、南畫

* 國立故宮博物院南院處助理研究員

感謝吉田千鶴子教授慷慨提供未出版之大村西崖研究報告書，其所含資料對大村西崖研究有極大助益；感謝學友盧宣妃博士提供陳師曾研究之心得與資料；感謝旅日友人劉淑華女士協助取得重要文獻；感謝兩位匿名審查人之指正與提供寶貴修正意見。

The Crossroads of Literati Painting: Chen Shizeng and Ōmura Seigai's Defense of Literati Painting in the Early Twentieth Century

Lai, Kuo-sheng*

Abstract

The Study of Chinese Literati Painting is too important a publication to ignore when discussing literati painting theory of the 20th century. The basic contents of Chen Shizeng's "The Value of Literati Painting" and his translation of *The Revival of Literati Painting* by the Japanese scholar Ōmura Seigai. The purpose of both Chen and Ōmura's theses is to defend literati painting under criticism so that it could continue to achieve the high status in Art. Literati painting had developed into a esteemed status through long course of history in imperial China. However, when it came to the early 20th century, in the atmosphere of revisiting traditional culture and embracing Western culture, literati painting was criticized for not being as realistic as Western painting. During the Edo period, literati painting, called Nanga, spread to Japan from China, which developed into one of the painting schools in Japan. Japanese literati painting was criticized by Ernest Fenollosa for its loose brushwork and less realistic style in his 1882 classic lecture "The True Theory of Art" (*Bijustu Shinsetsu*). Chen Shizeng of the late Qing reformer (*Weixinpai*) family received Western style education and at the same time was learned in Chinese classics. He was able to write classical prose and poetry. When literati painting was criticized, he stood up to defend it. Ōmura Seigai who loved literati painting was not able to find a large audience in Japan but his thesis was a treasure for Chinese literati painters such as Chen Shizeng. Because Chen and Ōmura had the same goal, most scholars tend to discuss more on their similarities. However, the history and nature of literati painting are different in China and Japan. Therefore, Chen Shizeng and Ōmura Seigai had different notions on literati painting. In the end, there are interesting differences between their works on literati painting.

Keywords: Cheng Shizeng, Ōmura Seigai, Ernest Fenollosa, literati painting, *nanga*

* Assistant Curator, National Palace Museum Department of Southern Branch

壹、前言——文人畫與二十世紀的新局

在二十一世紀的今日，藝術界可說是百家爭鳴，難有某種媒材、風格或流派可壟斷藝術市場。回顧二十世紀，國際間文化與藝術的交流突飛猛進，其途徑從原本的陸路與船舶增加了航空，除此之外，電視與衛星通訊使得傳播更為快速，而二十世紀末網際網路發達後，全球各地訊息可以同步接收，在這種如光速般的國際交流下，藝術不僅無國界，而且幾乎無時差。

在大航海時代，歐洲的葡萄牙、西班牙、荷蘭與英國等國相繼發展其於印度與東南亞的勢力，到了十九世紀時，英國到中國門口叩關，發生了中英鴉片戰爭，此後，中國在西方列強船堅砲利的威脅下節節敗退，同時，中國人對於西方的科技與文明也不斷有新的認識。文人畫在清代曾經享有崇高的地位，十九世紀末儘管有維新運動以及推行新政的人士進行各項改革，但是在當時「中學為體，西學為用」的思想下，文人畫等傳統文化的地位並未遭到太過強烈的威脅。然而，二十世紀初的五四運動嚴厲批判傳統文化，文人畫也未能倖免，面臨嚴峻的挑戰。二十世紀中國社會大幅西化之後，文人畫在這短短的百年之間愈趨沒落，每當有傳統水墨大師殞落時，往往被譽為「最後一位文人畫家」。

文人畫在日本的江戶時代傳入日本，雖然並未享有如同在中國的地位，但也是江戶時期不可忽視的繪畫種類之一。二十世紀初，屬於傳統文人美學的文人畫在中國與日本都面臨時代的變遷而遭受許多非難，但也同時有許多畫家或是傳統文化的愛好者挺身為文人畫辯駁，中國畫家陳師曾（1876-1923）以及日本學者大村西崖（1868-1927）就是其中的重要人物。

文人畫又稱「士大夫畫」，從字面上看，就是文人、士大夫所畫的畫，這些畫家都是飽讀詩書的文士，作品時常反映詩詞的內涵或文人的思想。日本並無士大夫這個階層，但是著名的日本文人畫家通常也通曉漢學，並且能夠吟詩。

在中國繪畫傳統裡面，與文人、士大夫畫家相對的是宮廷、職業畫家，這是以畫家的身分來定義，而非以畫作的樣貌定義。明末董其昌（1555-1636）在其南北分

宗的繪畫理論中，把文人畫與宮廷、職業畫家分別比擬成禪的南宗與北宗，推崇南宗而貶低北宗，也就是提升文人畫的地位並且鄙視宮廷、職業畫家。在他的理論中，文人畫可從明代的沈周（1427-1509）、文徵明（1470-1559）；元四大家（黃公望 1269-1354、王蒙 1308-1385、倪瓚 1301-1374、吳鎮 1280-1354），一直追溯至唐代的王維（692-761）。¹ 這樣的理論所延伸出的意涵即是文人畫的後進可以遵循歷代大家所留下來的典範，因而逐漸發展出清代的摹古理論。清初的四王（王時敏 1592-1680、王鑑 1598-1677、王翬 1632-1717、王原祁 1642-1715）傳承董其昌的思維，建立摹古的文人畫傳統，並且受到皇帝的喜愛而成為清代繪畫的正統，但是他們的風格流傳到清末時，則以因循前人為主而被認為少有新意。

然而，文人畫並非僅有上述明末董其昌與清代四王所建立的「正統派」文人畫，明代陳淳（1482-1544）、徐渭（1521-1593），清初的石濤（1642-1707）、八大山人（朱耷，1626-1705）以及揚州畫派的畫家們採用較為自由開放的風格，²使得清代除了「正統派」文人畫家之外，還有另一「個性派」文人畫家的存在，而清末活躍於上海一帶的「海上畫派」畫家們也繼承了「個性派」的風格，並加上豔麗的顏色，開創出新興市民階層也可以賞玩的文人畫，而文人畫在清代也愈趨商品化，並非單純文人閒暇時自娛的興趣而已。清末由於許多知識分子提倡西化，而「正統派」文人畫被認為守舊，使得石濤與八大山人較為自由的風格逐漸受到歡迎。

二十世紀初，許多知識分子希望中國可以擺脫十九世紀以來列強侵略造成的頹勢而鼓吹全面西化，使得許多傳統文化遭受摒棄，被認為守舊的文人畫也在其中之列。然而，中國並非二十世紀才接觸西方文化，在藝術方面，回溯清代以來西方藝術傳到中國的歷史，十八世紀清初康熙乾隆三朝來自義大利的耶穌會傳教士郎世寧（Giuseppe Castiglione, 1688-1766）引進西洋技法，創造出一種中西合璧的繪畫，受到皇帝的喜愛並且在宮中流傳；到了十九世紀，中國東南沿海流行西洋技法的外銷畫，許多工匠受託以西洋技法製作描繪中國風情的繪畫作品銷往歐洲販售，然而，這些均未撼動文人畫在中國的地位。但是在十九世紀經歷了西洋的船堅炮利，被迫

¹ 董其昌的「南北分宗論」可見於其所著《畫禪室隨筆》。參見董其昌，《畫禪室隨筆》（浙江：浙江人民美術出版社，2016）。

² 又稱「揚州八怪」，主要為金農、黃慎、鄭燮、李鱓、李方膺、汪士慎、高翔、羅聘等八位畫家，但八怪之說有不同版本。

簽訂不平等條約；甲午戰爭（1894-1895）敗給明治維新後積極西化的日本，民族尊嚴盡失，這些事件使得二十世紀初中國士紳與新知識分子開始對於中國傳統文化全面檢討，並積極學習西方科技與文化，五四新文化運動期間，許多較為激進的知識分子主張全盤西化，傳統的文人畫也受到嚴厲的批評。

日本於明治維新後，透過快速的西化躋身世界強國，在西化的過程中，其傳統文化也受到嚴重衝擊，雖然後來過於熱衷西化遭到反彈，但是以愛國為出發點的國粹派想復興的是日本本土的神道教；而源自印度，在日本流傳一千多年的佛教則受到排斥，許多佛寺與佛像遭到毀壞與遺棄。此時，受邀至東京帝國大學教哲學與經濟學的費諾羅沙 (Ernest Francisco Fenollosa, 1853-1908) 眼見日本人擁抱西方揚棄傳統，歷史悠久的佛教遺產遭受破壞，與學生岡倉天心（1863-1913）共同對古社寺進行調查；對於當代藝術的發展，費諾羅沙讚賞狩野派繪畫，鼓勵狩野派畫家加入西方技法風格創造出「日本畫」，並且與岡倉天心以及日本美術學校的學生一起推廣「日本畫」。但是，從十八世紀起在日本發展的文人畫卻不受費諾羅沙青睞而被排除在外。³

日本文人畫與許多其他日本傳統文化一樣受到明治維新以來快速西化的影響而逐漸沒落，以費諾羅沙與岡倉天心為首的傳統藝術支持者又排斥文人畫，使得日本南畫腹背受敵，在十九世紀末、二十世紀初搖搖欲墜。此時，以研究中國佛教雕塑聞名的大村西崖以及一群南畫家與南畫愛好者想要挽回頹勢，復興南畫。大村西崖於 1921 年出版了《文人畫之復興》一書，⁴希望藉由論述文人畫的優點來提振文人畫，並且赴中國旅遊，除了拜訪古畫收藏家，也希望能夠結識愛好文人畫的盟友，陳師曾就是其中重要的一位文人畫家，他翻譯了大村西崖的《文人畫之復興》，於 1922 年與他自己所寫的〈文人畫之價值〉共同出版在《中國文人畫之研究》中。

《中國文人畫之研究》出版隔年就馬上再版，並且於二十世紀多次再版與重印，成為二十世紀中國文人畫理論重要著作，但是《文人畫之復興》原文在日本出版之後從未再版，可見文人畫的地位在中國與日本有所不同，使得同樣為文人畫辯護的

³ 有關費諾羅沙對文人畫批判的研究，參見巫佩蓉，〈二十世紀初西洋眼光中的文人畫：費諾羅沙的理解與誤解〉，《藝術學研究》，第 10 期（2012），頁 87-132。

⁴ 大村西崖，《文人畫の復興》（東京：巧藝社，1921）。

著作得到不同的迴響。陳師曾翻譯大村西崖的著作，加上自己的文章一起在中國出版，有著以日本知名學者為自己理想背書的用意，研究這段歷史的學者普遍注意到陳師曾與大村西崖的相似，其中劉曉路也曾為文對他們進行比較。⁵ 本文將對陳師曾與大村西崖所處西化與傳統相互競爭的時代背景進行更廣泛的研究，並且深入比對《文人畫之復興》與〈文人畫之價值〉兩篇著作。先前學者較為強調陳師曾與大村西崖的共同理想，然而，筆者認為，儘管陳師曾與大村西崖這兩篇著作都是為了提振文人畫而作，但是由於文人畫在中國與日本有本質上的差異，流傳的歷史與方式都不同，陳師曾與大村西崖所面臨的問題也不盡相同，所以這兩篇著作也有許多值得探討的相異之處。

貳、維新思維的陳師曾面對五四思潮的衝突

陳師曾本名陳衡恪，師曾為其字，生於 1876 年，卒於 1923 年，經歷了十九世紀末、二十世紀初近代中國最動盪不安的時代，其中重要的歷史事件包含中法戰爭（1883-1885）、甲午戰爭、百日維新（1898）、八國聯軍（1900-1901）、日俄戰爭（1904-1905）、辛亥革命（1911）、五四運動（1919）等。在這個時代中，西方的船堅炮利讓中國吃盡苦頭，使得原以天朝自居的中國也不得不向西方學習，「西學」與「中學」的拉鋸就此展開。此時，許多有識之清朝官吏開始興辦西式教育，甚或送留學生出國。

陳師曾就是生於這樣的清末官宦世家，他的家族在中國近代史上具有非常重要的地位。祖父陳寶箴（1831-1900）於 1851 年鄉試中舉人，隨其父陳偉琳（1798-1854）於江西義寧（今修水縣）舉辦團練抵禦太平軍，1860 年曾赴京會試落榜，停留北京期間經歷英法聯軍火燒圓明園，感到十分悲慟，之後加入曾國藩（1811-1872）的湘軍，鎮壓太平天國，繼續他傳承自父親的志業，1864 年湘軍攻破太平天國首都

⁵ 劉曉路在〈大村西崖和陳師曾：近代為文人畫復興的兩個苦鬥者〉一文對於陳師曾與大村西崖有初步的比較，也提出了他們的著作在中國與日本有迥異的發展，該文主要為縱覽資料後提出之綜觀式見解，本文試圖在前人的貢獻下進行更細微之比對。參見劉曉路，〈大村西崖和陳師曾：近代為文人畫復興的兩個苦鬥者〉，《藝苑（美術版）》，第 4 期（1996），頁 10-15。

天京（南京），太平天國覆亡。陳寶箴的能力深受曾國藩肯定，從此擔任朝廷要職，曾任湖南知府、湖北按察使與布政使、直隸布政使、湖南巡撫。

陳寶箴除了曾經跟隨曾國藩鎮壓太平天國，也在任職湖北期間輔佐當時的湖廣總督張之洞（1837-1909）。張之洞是清末「洋務派」的主要代表人物，主張「中學為體，西學為用」，也就是在不更動原有體制之下進行西化，例如開辦漢陽鐵廠、湖北兵工廠、馬鞍山煤礦、兩湖書院、自強學堂、湖北武備學堂、江南陸師學堂等，為中國的現代化打下初步的基礎。陳寶箴也在其湖南巡撫任內施行一連串西化措施，例如 1896 年建立湖南礦務總局，1897 年創立湘學新報與時務學堂。時務學堂曾邀請維新派重要人物譚嗣同（1865-1898）與梁啟超（1873-1929）任教。⁶ 光緒皇帝（1871-1908）與維新派發起的百日維新失敗後，康有為（1858-1927）與梁啟超均逃離中國，陳寶箴則受牽連遭到革職，並於 1900 年去世。⁷

陳寶箴之子，也就是陳師曾之父陳三立（1853-1937）為光緒十五年（1889）進士，文學上是同光詩派領導人物，陳寶箴任湖南巡撫時陳三立輔佐其政，因此也是維新重要人物之一，與譚嗣同齊名。陳寶箴與陳三立在湖南施行新政，興辦新式學校，陳師曾就是在這種環境下成長，不但接受傳統教育，也接受西式教育。⁸ 然而，儘管陳寶箴與陳三立所支持的維新運動比張之洞的洋務運動更為廣泛採用西法，但是他們在湖南所施行新政的範圍，仍然沒有脫離「中學為體，西學為用」的框架。畢竟兩位都是傳統士大夫，而陳三立又是傳統詩文的重要代表人物。陳師曾家學淵源，成為一位文人畫家，他的弟弟陳寅恪（1890-1969）則是一位著名的歷史學家。

1898 年陳師曾進入江南陸師學堂附設礦務鐵路學堂，該校總辦俞明震（1860-1918）為陳師曾舅舅，光緒十六年（1890）進士，曾參與陳寶箴於湖南的新政，並支持維新運動。陳師曾在礦務鐵路學堂認識魯迅（1881-1936），畢業後，於 1902 年

⁶ 梁啟超對於他與譚嗣同受邀至時務學堂任教之過程記載於其所著〈戊戌政變記〉，參見梁啟超，《飲冰室文集第三卷》（臺北：臺灣中華書局，1978），頁 106-107。

⁷ 關於陳寶箴之死，有學者認為是遭慈禧賜死。相關討論參見劉夢溪，〈慈禧密旨賜死陳寶箴考實〉，《中國文化》，第 17、18 期合刊（2001），頁 29-44。張求會，《陳寅恪的家族史》（廣州：廣東教育，2000），頁 179-185。

⁸ 陳師曾之子陳封懷曾回憶祖父陳三立在南京家中興辦之學堂除了四書五經也教授數學、英文、音樂、繪畫等課程。筆者認為陳師曾幼時應該也是接受如此包含中學與西學的教育。陳封懷所言參見蔣天樞，《陳寅恪先生編年事集》（上海：上海古籍出版社，1981），頁 21。

在俞明震帶領下與魯迅及其他畢業生赴日留學。當時赴日的留學生通常先進入弘文學院學習日文並為考入日本正規的學校作準備。雖然沒有官方文獻資料可以證實，但是根據陳三立撰之〈長男衡恪狀〉以及 1922 年 10 月之日本《東洋》雜誌〈近世支那畫人傳〉，陳師曾畢業於東京高等師範學校，期間專攻博物學。⁹

1909 年陳師曾結束日本留學，回國後投入教育工作，並且繼續作畫，曾先後停留南通、長沙與北京。停留南通期間，時常赴上海拜訪吳昌碩（1844-1927）向他學畫，並且在太平洋報上出版許多繪畫小品，當時李叔同（1880-1942）擔任太平洋報的文藝編輯。

雖然陳師曾在日本學的是博物學，沒有如李叔同進入東京美術學校接受正規的美術教育，但是陳師曾一向以畫家著稱，而李叔同回到中國之後，反而在音樂、書法與佛學上的名聲比繪畫高。陳師曾出身於清末官宦世家，除了接受新式教育並且出國留學以外，也同時飽讀詩書，是一位詩書畫印兼治的文人畫家。學者在討論 20 世紀中國繪畫時，時常把陳師曾歸類為傳統派。¹⁰

1913 年短暫於長沙停留半年後，陳師曾搬到北京，任職於教育部，並且在幾所學校教畫。在北京期間結識齊白石，根據齊白石的回憶，陳師曾給他畫風上的建議，齊白石聽從建議改變風格之後，作品的價格大幅上揚。從齊白石的作品也可看出他早期畫的是工筆的風格，後來才轉為吳昌碩一派寫意加上金石的風格。除此之外，陳師曾還於 1922 年帶齊白石的作品到東京參加第二屆「中日聯合繪畫展覽會」，作品銷售一空。這些往事讓齊白石對陳師曾非常感念。¹¹

陳師曾一生最為活躍的 1910 年代與 1920 年代初，剛好也是五四新文化運動時期。五四運動名稱來自 1919 年 5 月 4 日的五四事件，但是通常不單指這個事件，而是指 1910 年代晚期至 1920 年代初期新知識分子對傳統文化全面批判、追求西方

⁹ 陳三立，《陳三立：評傳·作品選》（北京：中國文史，1998），頁 220。佚名，〈近世支那畫人傳〉，《東洋》，第 25 卷第 10 號（1922），頁 207。

¹⁰ 例如 Wen C. Fong, *Between Two Cultures: Late-Nineteenth- and Twentieth-Century Chinese Paintings from the Robert H. Ellsworth Collection in The Metropolitan Museum of Art* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2001), pp. 137-203. 胡健則把陳師曾歸類為文化保守主義者，參見胡健，《朽者不朽——論陳師曾與清末民初畫壇的文化保守主義》（北京：北京大學出版社，2012）。

¹¹ 齊白石，《白石老人自述》（濟南：山東畫報出版社，2000），頁 116-133。

文化的運動。¹² 有關五四運動對文化的影響，文學時常受到討論，但是在藝術方面則較少受到關注。¹³

陳獨秀（1879-1942）是五四運動的領導人物，曾留學日本，他主張捨棄迂腐的傳統，尤其是儒教。1915 年他創立《青年》雜誌（1916 年改名為《新青年》），用這份雜誌宣傳他的新思想，而五四運動也常以這份雜誌的創立作為起始點。陳獨秀在《新青年》發表的文章中，時常表達對於西化程度緩慢的不滿，認為中國青年必須要了解實行民主與揚棄階級的重要性，並且認為中國人的自大阻礙了西化的進行；¹⁴嚴厲抨擊袁世凱（1859-1916）的復辟與其把儒教納入憲法的企圖，認為把儒教定為國教將傷害人民的信仰自由，而且儒教的倫理規範有助階級制度而傷害平等，¹⁵認為儒教過時且為邁向現代生活最大阻礙。¹⁶

1917 年 1 月蔡元培（1868-1940）就任北大校長，邀請陳獨秀擔任文科學長，而《新青年》的編輯也隨陳獨秀從上海搬到北京。除了反對孔教，陳獨秀也關心文學的發展。在 1917 年 1 月的《新青年》，他出版了胡適（1891-1962）主張採用白話文寫作而非文言文的〈文學改良芻議〉，¹⁷並且自己也寫了一篇〈文學革命論〉應和胡適的文章。¹⁸

《新青年》帶領五四新文化運動的風潮，而 1919 年，由北京大學學生傅斯年（1896-1950）與羅家倫（1897-1969）等人發起《新潮》雜誌，讓批判舊文化，主張西化的人士多了一個新的舞臺。

¹² 由於當時北洋政府要簽下不平等的凡爾賽合約，引起青年學生示威抗議，發起一連串反政府的行動，並獲得民眾支持，可說是 1840 年鴉片戰爭以來，中國人對於國家積弱不振，持續受到列強欺侮所累積怨氣的爆發。有關五四運動的定義，參見 Tse-tsung Chow, *The May Fourth Movement: Intellectual Revolution in Modern China* (Cambridge: Harvard University Press, 1960), pp. 1-6.

¹³ 在少數討論五四運動與藝術的研究中，袁林所著的〈陳師曾和近代中國畫的轉型〉指出陳師曾的文人畫理論在五四運動時期有很大的影響力，參見袁林，〈陳師曾和近代中國畫的轉型〉，《美術史論》，第 4 期（1993），頁 20。林木所著的《二十世紀中國畫研究》以五四運動的文化背景來討論二十世紀初中國繪畫，參見林木，《二十世紀中國畫研究》（南寧：廣西美術出版社，2000）。

¹⁴ 陳獨秀，〈吾人最後之覺悟〉，《青年雜誌》，第 1 卷第 6 號（1916），頁 1-4。

¹⁵ 陳獨秀，〈憲法與孔教〉，《新青年》，第 2 卷第 3 號（1916），頁 1-5。

¹⁶ 陳獨秀，〈孔子之道與現代生活〉，《新青年》，第 2 卷第 4 號（1916），頁 1-7。

¹⁷ 胡適，〈文學改良芻議〉，《新青年》，第 2 卷第 5 號（1917），頁 1-11。

¹⁸ 陳獨秀，〈文學革命論〉，《新青年》，第 2 卷第 6 號（1917），頁 1-4。

辦雜誌似乎是民國初年宣揚理念十分盛行的方法，然而，儘管新文化運動的呼聲藉由《新青年》與《新潮》雜誌而扶搖直上，並非所有人都認同陳獨秀這種對於傳統文化的全面批判，而他們也創辦各種不同的雜誌。例如 1919 年 1 月由北大劉師培（1884-1919）等教授與學生創辦國故月刊社，就希望能夠彰顯傳統學術文化的價值。

五四運動的源起是 1919 年 5 月 4 日因為北京學生反對簽下同意日本接收德國在山東利益的凡爾賽合約，進而引發的一連串全國性示威遊行與罷工罷課。五四新文化運動的提倡者全力參與這個以「外爭國權，內懲國賊」為訴求的運動，使得反傳統的新文化運動更為壯大。¹⁹

儘管新文化運動佔了上風，但是在五四運動熱潮過後，知識分子開始重新檢視傳統文化與新文化的異同。在這樣的情況之下，1922 年又有另一個維護傳統文化的雜誌——《學衡》發行了。不同於先前幾個北京大學師生發起的雜誌，《學衡》是由位於南京的東南大學（中央大學前身）教授發起，主要發起人有梅光迪（1890-1945）、吳宓（1894-1978）、胡先驌（1894-1968）、柳詒徵（1880-1956）與劉柏明（1887-1923）等。而與先前傳統文化捍衛者不同的是，《學衡》發起人當中，大多曾留學美國，由於他們對於歐美的文化的熟悉，在對抗新文化運動提倡者的攻擊時，能夠提出較有力的言論予以反擊。陳師曾弟陳寅恪留學美國哈佛大學，結識後來成為《學衡》主編的吳宓，曾在《學衡》上發表過幾篇文章，也被認為是「學衡派」代表人物之一。陳師曾也曾於《學衡》發表幾首詩作，由此可見陳師曾家族在推行新政、留學取經之時，對於傳統文化也不偏廢的主張。

《東方雜誌》是五四新文化運動時期另一份非常重要的雜誌，早在 1904 年的晚清時就已經由商務印書館發行，比新文化運動早了十多年。商務印書館創辦於 1897 年，當時已經有不少的中國的知識分子意識到西學的重要，而商務印書館發展成為介紹新知與教育書籍的出版社，出版了很多翻譯書籍與各種教育性質的雜誌。《東方雜誌》可說是商務印書館所發行最長壽的雜誌，從創刊持續到 1948 年結束，

¹⁹ 沈松橋，《學衡派與五四時期的反新文化運動》（臺北：國立臺灣大學出版中心，1984），頁 61。

中間只有幾次因為戰爭所導致的中斷。它在介紹新知與世界時勢扮演了很重要的角色。

《東方雜誌》裡面有許多文章介紹西洋文學、科學與美術。在美術方面，例如 1914 年 8 月號有文章介紹未來主義；²⁰1915 年 1 月號有文章介紹西方美學；²¹1916 年 8 月蔡元培寫了一篇文章介紹文藝復興畫家拉斐爾；²²1917 年 7 月有一篇文章闡釋後印象派、新印象派、未來派與野獸派，²³可見當時中國的知識分子有意識到要介紹西方的美術到中國。

雖然《東方雜誌》有很大比例的文章介紹西學，但是這並不代表《東方雜誌》屬於主張拋棄傳統的一方。並且，當陳獨秀等人主張「打倒孔家店」之時，《東方雜誌》則捍衛傳統文化。例如 1921 年 1 月陳嘉異的文章〈東方文化與吾人之大任〉認為儒家思想是世界道德淪喪的最佳解藥。²⁴

在介紹西學的同時，《東方雜誌》也關注傳統文化，每一期都會有幾頁刊登藝術品的圖片，這些圖片包含中國與西洋美術。每一期也都會有傳統古典詩文作品。除此之外，《東方雜誌》也時常有中國藝術方面的文章，例如，1914 年 11 月刊登了有關中國古代陶瓷的文章，²⁵1917 年 6 月刊登了清代繪畫的文章，²⁶1919 年 2 月刊登了有關大同雲岡石窟的文章。²⁷從《東方雜誌》對於傳統與西學同時兼顧，可說仍然符合清末張之洞提倡「中學為體，西學為用」的哲學，所以，在五四新文化運動時期，《東方雜誌》要比《新青年》保守得多。《東方雜誌》總是試圖維持中西文化的平衡，而《新青年》卻主張拋棄傳統。由於對傳統文化態度南轅北轍，早在《國故月刊》與《學衡》出現之前，《東方雜誌》與《新青年》就已經展開了大論戰。

²⁰ 章錫琛，〈風靡世界之未來主義〉，《東方雜誌》，第 11 卷第 2 號（1914），頁 6-8。

²¹ 徐大純，〈述美學〉，《東方雜誌》，第 12 卷第 1 號（1915），頁 5-8。

²² 蔡元培，〈賴斐爾〉，《東方雜誌》，第 13 卷第 8 號（1916），頁 3-6。

²³ 呂琴仲，〈新畫派略說〉，《東方雜誌》，第 14 卷第 7 號（1917），頁 99-100。

²⁴ 陳嘉異，〈東方文化與吾人之大任〉，《東方雜誌》，第 18 卷第 1 號（1921），頁 18-38。陳嘉異，〈東方文化與吾人之大任（續）〉，《東方雜誌》，第 18 卷第 2 號（1921），頁 9-25。

²⁵ 乘駿，〈中國古瓷之研究〉，《東方雜誌》，第 11 卷第 5 號（1914），頁 1-7。

²⁶ 先逸老人，〈勝清畫概〉，《東方雜誌》，第 14 卷第 6 號（1917），頁 91-96。

²⁷ 陳垣，〈記大同武州山石窟寺〉，《東方雜誌》，第 16 卷第 2 號（1919），頁 129-133。

在 1918 年 9 月號的《新青年》，陳獨秀發表了〈質問東方雜誌記者：東方雜誌與復辟問題〉，認為東方雜誌所刊的〈中西文明之批判〉、〈功利主義與學術〉與〈迷亂之現代人心〉這三篇文章都有守舊的論述。²⁸

〈中西文明之批判〉一文翻譯自日本雜誌《東亞之光》，²⁹內容主要是在提倡辜鴻銘（1857-1928）的言論，並且加入德國學者的評論。辜鴻銘於 1857 年生於馬來西亞，年輕時曾經留學英國、德國、法國與義大利。雖然他並非生於中國而且長期在西方接受教育，但是他總是捍衛中國文化並且想把中國文化介紹給西方人。由於他大量使用英文寫作，在西方有不小的名氣。《東方雜誌》翻譯這篇日本有關辜鴻銘的文章，讓中國人知道儒家學說在日本與歐洲都受到推崇，但是這樣的言論遭到陳獨秀的反對。

〈功利主義與學術〉由錢智修（1883-1947）撰寫，錢智修畢業於復旦公學（復旦大學之前身），與陳師曾弟陳寅恪是同學，翻譯過許多西方思想的書籍，在寫這篇文章之前，他已經在《東方雜誌》上發表文章介紹亨利柏格森（Henri Bergson, 1859-1933）的哲學思想。錢智修對於西方哲學深厚的涵養使得他有能力批判陳獨秀所提倡的功利主義。

〈迷亂之現代人心〉的作者是杜亞泉（1873-1933），當時是《東方雜誌》主編。如同多數十九世紀末二十世紀初的中國知識分子，杜亞泉也傾心於西學，他鑽研來自西方的數學與自然科學，出版書籍與雜誌介紹西方科學知識，但是在某些知識分子主張拋棄傳統全盤西化時，他選擇捍衛傳統，與陳獨秀展開大論戰，但也因為筆戰，於 1919 年底結束《東方雜誌》主編職務。

《東方雜誌》雖然回應了陳獨秀的攻擊，但是陳獨秀並不滿意，並且繼續於《新青年》發表〈再質問東方雜誌記者〉回擊。陳獨秀認為儒家學說與君主專制是一體的，無法同時捍衛儒家學說但不提倡復辟，他也主張功利主義，因為功利主義與西方民主有很大的關連。³⁰

²⁸ 陳獨秀，〈質問東方雜誌記者：東方雜誌與復辟問題〉，《新青年》，第 5 卷第 3 號（1918），頁 206-212。

²⁹ 此文原載於大津康，〈支那精神と歐洲精神〉，《東亞之光》，第 13 卷第 2 號（1918），頁 21-24。參見王元化著，淺野純一譯，〈杜亞泉と東西文化問題論戰〉，《言語文化論叢》，第 3 卷（1999），頁 312。

³⁰ 陳獨秀，〈再質問東方雜誌記者〉，《新青年》，第 6 卷第 2 號（1919），頁 148-161。

《東方雜誌》在新文化運動的倡導者眼中似乎過於保守，但是《東方雜誌》長久以來積極介紹西方學說，是當時中國知識分子獲得西方知識的主要來源之一，其主筆者大多對於中西文化採取「調和」之論調，希望能在中西文化之間能夠取得平衡，反對摒棄傳統全盤西化。

陳師曾與他的家族屬於《東方雜誌》的作者群。如前所述，他的父親陳三立與祖父陳寶箴都是主張西化的傳統文人士大夫，但是他們也從未拋棄中國傳統，同時給子孫傳統與西式教育。他們都是傳統詩人，尤其陳三立是同光詩派的代表人物。陳師曾、其弟陳寅恪、父陳三立與祖父陳寶箴時常在《東方雜誌》上發表詩文作品。陳師曾 1921 年的文章〈中國人物畫之變遷〉也是發表於《東方雜誌》。³¹

陳師曾家族的作品與文章大量在《東方雜誌》上發表，可說他們屬於這個圈子，並且在思想上與《東方雜誌》的調性較為相近。然而，他們在《東方雜誌》上發表的主要是詩文作品，並未與新文化運動的提倡者正面衝突。雖然如此，當時許多人對於傳統文人畫的攻擊，尤其是 1919 年陳獨秀在《新青年》提出的「美術革命」，讓陳師曾等文人畫家無法置身於五四運動的狂潮之外。陳獨秀說：

若想把中國畫改良，首先要革王畫的命。因為改良中國畫，斷不能不採用洋畫寫實的精神。……中國畫在南北宋及元初時代，那描摹刻畫人物禽獸樓台花木的功夫還有點和寫實主義相近。自從學士派鄙薄院畫，專重寫意，不尚肖物；這種風氣，一倡於元末的倪黃再倡於明代的文沈到了清朝的三王更是變本加厲；人家說王石谷的畫是中國畫的集大成，我說王石谷的畫是倪黃文沈一派中國惡畫的總結束。……倒是後來的揚州八怪，還有自由描寫的天才；社會上卻看不起他們，卻要把王畫當作畫學正宗。說起描寫的技能來，王派畫不但遠不及宋元，並趕不上同時的吳墨井（吳是天主教徒，他畫法的佈景寫物，頗受了洋畫的影響），像這樣的畫學正宗，像這樣社會上盲目崇拜的偶像，若不打倒，實是輸入寫實主義，改良中國畫的最大障礙。³²

³¹ 陳師曾，〈中國人物畫之變遷〉，《東方雜誌》，第 18 卷第 17 號（1921），頁 117-120。

³² 陳獨秀，〈美術革命〉，《新青年》，第 6 卷第 1 號（1919），頁 86。

「首先要革王畫的命」這句話聽起來很聳動。「王畫」指的是清初建立摹古傳統的四王，明末董其昌的「南北分宗」論建立了文人畫自唐代王維以來一脈相承的傳統，主張文人畫的地位凌駕於宮廷職業畫家之上，四王延續這樣的傳統，把前代名家的風格當作典範，形成所謂的「正統派」。陳獨秀所言，就是想要除去四王所確立之摹古傳統。

清代文人畫家著重摹古，寫實的重要性離他們越來越遠。而西方自文藝復興到十九世紀，繪畫愈趨寫實，但是西洋繪畫的寫實本來被注重氣韻與筆法的中國畫家視為工匠之作，例如十八世紀清代畫家鄒一桂（1686-1772）說：「西洋人善勾股法，故其繪畫於陰陽遠近不差錙銖。……畫宮室於牆壁令人幾欲走進。學者能參用一一亦具醒法，但筆法全無，雖工亦匠，故不入畫品。」³³

到了崇尚西方民主與科學的五四新文化運動時期，西洋繪畫的寫實看起來比較科學且進步，而崇尚摹古的中國文人畫則被認為落後。清末提倡維新，但是推行孔教並且企圖復辟而成為新文化運動攻擊對象的康有為，在繪畫上的主張卻與陳獨秀相仿，認為注重摹寫的文人畫造成清代繪畫衰弊。康有為在比陳獨秀〈美術革命〉早一年出版的《萬木草堂藏畫目》中說：「中國畫學至國朝而衰弊極矣。豈止衰弊，至今郡邑無聞畫人者。其遺余二三名宿，摹寫四王二石之糟粕，枯筆數筆，味同嚼蠟，豈復能傳後。」³⁴

曾向康有為學習書法的畫家徐悲鴻（1895-1953）對於當時的中國繪畫也表達不滿。他於1918年5月在北大畫法研究會演講表示：「中國畫學之頹敗，至今日已極矣！」³⁵ 有趣的是，陳獨秀與康有為這兩位思想上南轅北轍的新舊知識分子以及曾赴法國習畫的徐悲鴻，都曾在他們的論述中稱讚宋畫，認為宋畫的寫實是中國畫可以跟西方匹敵的輝煌歷史。³⁶

³³ 鄒一桂，〈西洋畫〉，《小山畫譜·卷下》，收錄於《四庫全書》（[http://zh.wikisource.org/wiki/小山畫譜_\(四庫全書本\)/卷下](http://zh.wikisource.org/wiki/小山畫譜_(四庫全書本)/卷下)），最後檢索日期：2019.11.1。

³⁴ 康有為，《萬木草堂藏畫目》（上海：長興書局，1918）。

³⁵ 徐悲鴻，《徐悲鴻藝術文集》（臺北：藝術家出版社，1987），頁39。

³⁶ 有關20世紀初稱許宋畫論述的討論，參見 Cheng-Hua Wang, "Rediscovering Song Painting for the Nation: Artistic Discursive Practices in Early Twentieth-Century China," *Artibus Asiae*, Vol. 71, No. 2, 2011, pp. 221-246.

在 1910 年代後半文人畫時常遭受非難時，陳師曾也於 1920 年 6 月在《繪學雜誌》發表〈清代山水之派別〉一文，對於清代繪畫有自乾隆之後開始沒落的看法：「乾隆以後之畫，無派別之可言。蓋乾隆以前，去古未遠，於王派之外，尚能有人自立面貌，與之抗衡。至乾隆以後，言山水畫者，盡王派之支裔。……固論清代畫派者，至於乾隆為止也可。」³⁷

陳師曾與其他論者不同的是雖然他認為清代繪畫到乾隆之後就缺乏新意，但是他既未否定文人畫，也未否定四王。他所感嘆的是在乾隆之後的山水畫家只模仿四王，無法形成與之抗衡的派別。

當時知識分子似乎普遍對於所處時代的中國繪畫有所不滿，他們期待的是向西方學習寫實的技法。康有為與陳獨秀都提到被認為有融合西法的吳墨井，也就是吳歷（1632-1718）。陳獨秀認為由於吳歷是天主教徒，有機會接觸傳教士傳來的西洋繪畫，所以他繪畫作品中的背景受到西洋繪畫的影響，是四王所不及的。康有為則感嘆吳歷的繪畫沒有傳人，並且認為應該要學習耶穌會傳教士郎世寧（1688-1766）採用西法作畫，期待有新一代融合中西繪畫的大師出現。他在《萬木草堂藏畫目》中說：

墨井寡傳，郎世寧乃出西法，它日當有合中西而成大家者。日本已力講之，當以郎世寧為太祖矣。如仍守舊不變，則中國畫學應遂滅絕。國人豈無英絕之士應運而興，合中西而為畫學新紀元者，其在今乎，吾斯望之。³⁸

在這個主張引進西洋繪畫的氛圍之下，陳師曾又有何看法？受中西兼治教育的陳師曾其實對於西洋美術也心有嚮往。在從日本留學回國後三年的 1912 年，陳師曾在〈歐洲畫界最近之狀況〉一文翻譯日本的文章介紹當時歐洲繪畫，他說：「日人久米氏有歐洲畫界最近之狀況一篇。今譯之以紹介於吾學界，藉以知其風尚之變遷。且彼土藝術日新月異，而吾國則沉滯不前，於此亦可以藉鑑矣。」³⁹ 雖然陳師曾認為西方藝術日新月異而中國停滯不前，但是在前引言中，他只有說可以藉鑑歐洲繪畫，並沒有像陳獨秀或是康有為主張輸入寫實的西洋繪畫。事實上，這篇文章介紹

³⁷ 陳師曾，〈清代山水之派別〉，《繪學雜誌》，第 1 期（1920），頁「專論」3。

³⁸ 吳歷號「墨井道人」。康有為之引言參見康有為，《萬木草堂藏畫目》。

³⁹ 陳師曾，〈歐洲畫界最近之狀況〉，《南通師範校友會雜誌》，第 2 期（1912），頁 35。

的主要是十九世紀法國繪畫，尤其是印象派與後印象派，裡面也提到了照像術的發明使得印象派背離寫實越來越遠。陳師曾可能已經意識到雖然中國繪畫落後西方，但是寫實並非中國繪畫的唯一解藥，也反對把中國畫與西洋畫硬湊在一起。

1922 年陳師曾在日本的《東洋》雜誌上發表〈關於南畫〉一文則說：「把歐洲的東西加在中國畫中是徒然的，只會變成既非驢也非馬，不但沒有辦法成就任何一方，兩邊都終將失敗。」⁴⁰ 陳師曾這段文字並不應該被認為是他反對採用西法，而是他反對把西方的元素未經吸收轉化而直接加諸於中國畫上。如同他翻譯〈歐洲畫界最近之狀況〉的動機，其實是希望中國畫家能夠了解並參考西洋繪畫。他在《中國繪畫史》中說：「況中國之畫往往受外國之影響，於前例已見之。現在與外國美術接觸之機會更多，當有採取融會之處。固在善於會通以發揮固有之特長耳。」⁴¹

1919 年元旦北大畫法研究會的成員為徐悲鴻舉辦赴法前的歡送會，陳師曾致詞祝賀說：「謂東西洋畫理本同。閱中畫古本，其與外畫相同者頗多。西洋畫如郎世甯舊派與中國畫亦極相接近。西洋古畫一方一方畫成者與中國之手卷極相似。希望悲鴻先生此去溝通中外成一世界著名畫者。」⁴²

由於陳師曾對於西洋美術採取開放的態度，部分學者認為陳師曾如同陳獨秀與康有為支持在中國繪畫中引進西洋畫法，並且以為後來陳師曾撰寫〈文人畫之價值〉一文反駁當時知識分子對文人畫的攻擊是一個突然的大轉變。⁴³ 但筆者認為，陳師曾如同《東方雜誌》與《學衡》的作者群，他們本身大多對西方的知識有相當了解，甚至曾經留學，但是在介紹西方的新知的同時，也捍衛中國的傳統。如果要在繪畫中採用西法，陳師曾認為仍然要以中國繪畫為主體。他在〈對於普通教授圖畫科意見〉一文中說：「宜以本國之畫為主體，捨我之短，採人之長。」⁴⁴ 這種「以本國之畫為主體」的說法仍然不脫「中學為體，西學為用」的思想。從這個角度來看陳師曾撰寫維護傳統的〈文人畫之價值〉，其實陳師曾在思想上並沒有很大的轉變。

⁴⁰ 陳衡恪，〈南画に就いて〉，《東洋》，第 25 卷第 10 號（1922），頁 131。

⁴¹ 陳師曾，《中國繪畫史》（濟南：翰墨緣美術院，1925），頁 50。

⁴² 佚名，〈徐悲鴻赴法記〉，《繪學雜誌》，第 1 期（1920），頁「紀實」9。

⁴³ 此觀點可見於袁林，〈陳師曾和近代中國畫的轉型〉，頁 22。林木，《二十世紀中國畫研究》，頁 247。盧宣妃，〈陳師曾的繪畫新貌與民初新知識分子的文化實踐：以《北京風俗圖冊》為中心〉（國立臺灣師範大學碩士論文，2003），頁 91-103。

⁴⁴ 陳師曾，〈對於普通教授圖畫科意見〉，《繪學雜誌》，第 1 期（1920），頁「講演」10。

綜上所述，陳師曾生於清末倡導維新的官宦世家，對於西學有著開放的態度，並且曾留學日本學習博物學，對於西學的認識並非憑空想像或紙上談兵。然而，十九世紀末維新運動的思維與五四新文化運動的倡導者相較，顯得保守許多，在傳統的文人畫受到嚴厲批判時，陳師曾選擇捍衛文人畫可說是符合他來自清末維新派家族的背景。

參、憧憬漢學的大村西崖面對西化及傳統的夾擊

在陳師曾力圖抵禦五四新文化運動以來陳獨秀等人對文人畫的攻擊時，大村西崖所著《文人畫之復興》提供了捍衛文人畫的一大助力。大村西崖的《文人畫之復興》讓中國的文人畫擁護者十分振奮，然而，今天的學界仍然會討論以及引用大村西崖的主要原因是他的美術史論著。「美術史」這個學科來自西方，而日本在經歷了十九世紀末的明治維新之後，美術史這個領域也逐漸形成。⁴⁵除了大村西崖之外，本章將討論的岡倉天心與費諾羅沙都是日本美術史學肇興的重要人物，而大村西崖這位先驅者，影響力不限於日本，中國與西方的學者都非常重視他的研究，⁴⁶《支那美術史雕塑篇》與《密教發達志》是他的經典之作，商務印書館出版陳彬龢譯其所著之《中國美術史》至今在臺灣仍有再版，在中國大陸也仍繼續出版簡體字版，影響力跨越一整個世紀。⁴⁷

⁴⁵ 有關西方藝術史的歷史，參見 Vernon Hyde Minor, *Art History's History* (Upper Saddle River, N. J.: Prentice Hall, 2009)。有關日本美術史學的發展，參見高木博志，〈日本近代の文化財保護行政と美術史の成立〉，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》（東京：東京国立文化財研究所，1999），頁 13-21。北沢憲昭，〈「日本美術史」という枠組み〉，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》（東京：東京国立文化財研究所，1999），頁 22-31。加藤哲弘，〈近代日本における美学と美術史学〉，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》（東京：東京国立文化財研究所，1999），頁 32-42。馬淵明子，〈一九〇〇年パリ万国博覧会と Histoire de l'Art du Japon をめぐって〉，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》（東京：東京国立文化財研究所，1999），頁 43-55。

⁴⁶ 西方學者稱許大村西崖的言論例如 Alexander Soper, "One of the most remarkable achievements in the study of Chinese art lies hidden, and for most Western readers inaccessible, behind the Japanese text of Ōmura Seigai's history of Chinese sculpture." 見 Alexander Coburn Soper, "Literary Evidence for Early Buddhist Art in China," *Artibus Asiae*, Supplementum Vol. 19, 1959, p. xi.

⁴⁷ 商務印書館在臺灣重印的版本見大村西崖著，陳彬龢譯，《中國美術史》（臺北：臺灣商務印書館，1992）。中國大陸以簡體字重新出版的版本見大村西崖，《中國美術史》（杭州：浙江人民美術出版社，2014）。

儘管他的地位建立在美術史學上，大村西崖最初所學的卻不是美術史，他於 1889 年至 1893 年就讀東京美術學校時，學的是雕塑。畢業後到京都美術工藝學校任教，1895 年母校東京美術學校聘請他回去，1896 年 4 月開始擔任助教授。除了學校的教職外，大村西崖還擔任臨時全國寶物局鑑查員、古社寺保存會鑑查員等職務。1897 年，可能因為與當時的校長岡倉天心（1863-1913）有所衝突，離開了東京美術學校。岡倉天心提倡日本自身的繪畫，從學生時代結識來自美國的費諾羅沙教授之後，便逐漸與之在日本取得美術與文化保存方面權威的地位，但是由於他的強悍作風，在東京美術學校與留法的新派洋畫教授黑田清輝（1866-1924）不合，1898 年岡倉天心發生醜聞事件，黯然離開東京美術學校，曾受教於他的多位教員與他共進退，另外成立日本美術院。⁴⁸

岡倉天心離開之後，大村西崖又回到東京美術學校教雕塑。1898 年 6 月起，他也為帝國博物館工作，曾擔任本館臨時鑑查掛、鑑查部雕刻科主任、《帝國美術史》編纂委員。這些研究調查的經歷奠定他美術史研究的基礎，成就甚至超越了他雕刻上的教學。1901 年正木直彥（1862-1940）接任校長時，讓大村西崖從一向擔任的彫刻科轉為「美學及美術史」與「支那歷史」等課程的教學，從此大村西崖在美術史的研究與教學上不斷精進。1911 年大村西崖接受豐山大學校長權田雷斧（1846-1934）的灌頂儀式，此後不斷研究佛學與佛教藝術，1920 年他所著的《密教發達史》獲得帝國學士院獎，建立他在佛教美術史權威的地位。正木校長對大村西崖十分信任，而在 1916 年發生「美校改革運動」，正木校長受到岩村透（1870-1917）等人的嚴厲批判時，西崖也挺身而出協助面對責難。⁴⁹ 在協助校長進行東京美術學校的改革告一段落之後，西崖決定於 1921 年 10 月前往中國進行長達六個月的旅行。為了籌措旅費，他還畫了 20 對兩摺的金屏風出售，募得 1 萬 2 千元。⁵⁰ 透過金城的介紹，大村西崖在中國行中認識了陳師曾等中國畫家與收藏家。

⁴⁸ 有關岡倉天心與日本美術院，參見清水惠美子，《五浦の岡倉天心と日本美術院》（東京：岩田書院，2013）。

⁴⁹ 有關美校改革運動，請參見田辺徹，《美術批評の先驅者、岩村透—ラスキンからモリスまで》（東京：藤原書店，2008）。

⁵⁰ 有關大村西崖籌措赴中旅費事宜，見大村西崖，吉田千鶴子編，《西崖中国旅行日記》（東京：ゆまに書房，2016），頁 273-274。以上大村西崖生平資料主要出自磯崎康彦與吉田千鶴子，《東京美術学校の歴史》（大阪：日本文教出版，1977），頁 175-181。

大村西崖求學時學的是雕塑，任教時轉為研究美術史，令人好奇為何如此熱愛文人畫，並且竭盡所能想要復興文人畫。除了可能與他對漢學的愛好與研究有關，⁵¹大村西崖與文人畫的淵源，早在還沒進東京美術學校時就已經從新聞雲屏（1833-1905）學習南宗文人畫。⁵²

二十世紀初，日本文人畫走向沒落，大村西崖與一些文人畫同好主張復興文人畫，組成又玄畫社。又玄畫社曾舉辦過幾次成員的文人畫作品繪畫展，並且出版圖錄《又玄畫存》，其中收錄大村西崖的文人畫作品，並且放在第一位，可見大村西崖在又玄畫社的重要地位，⁵³也可看出大村西崖對於文人畫的熱愛，並非只是紙上談兵，而是身體力行，親自創作文人畫作品，他的創作也非單純率性而為，而是認真完成並且參與展覽與圖錄出版的完整作品。

在日本通常稱文人畫為南畫，代表畫家有與謝蕪村（1716-1784）以及池大雅（1721-1776）等畫家。著名的南畫家至少有一定程度的漢學涵養，能文能詩，與謝蕪村奠定了結合俳句與簡筆畫的俳畫發展。中國文人畫如果從元四大家興起到明清時代也已經有幾百年的時間，但是日本長久以輸入南宋的繪畫風格為主，狩野派持續這種風格並且藉由將軍、大名的扶持而主宰日本畫壇。而到了江戶時代中期，新輸入的各種中國畫譜以及黃檗宗的傳入使得文人畫開始在日本流傳，加上當時狩野派已經呈現僅僅模仿前人而缺乏創新的狀態，使得文人畫風得以流傳。⁵⁴

然而，日本的南畫，在風格上與清代主流的文人畫風格有些差距，清初四王的文人畫風，影響整個清代文人畫壇，他們的作品以較多細節與應用皴法的山水畫為主；日本的南畫則是以逸筆草草的寫意風格為大宗。徐小虎指出，日本南畫的傳入來自以隱元為首的福建僧人，隱元在日本京都南部宇治建立萬福寺，他與其他福建

⁵¹ 劉曉路認為，西崖對文人畫產生興趣，是源自於他對中國美術史的研究以及1910年代對於文人畫的大量接觸。見劉曉路，〈日本的中國美術研究和大村西崖〉，《美術觀察》，第7期（2001），頁56。除此之外，Olivier Krischer認為文人畫對於大村西崖來說是建構其東洋美術史學的重要一環，見Olivier Krischer, “Ōmura Seigai's Conception of Oriental Art History and China,” in Inaga Shigemi, ed., *Questioning Oriental Aesthetics and Thinking: Conflicting Visions of “Asia” under the Colonial Empires* (Kyoto: International Research Center for Japanese Studies, 2010), p. 274.

⁵² 大村西崖，吉田千鶴子編《西崖中国旅行日記》，頁297。

⁵³ 又玄畫存甲卷收錄首幅圖為大村西崖的〈仿關同懸崖飛泉〉，參見又玄畫社編，《又玄畫存·甲卷》（東京：又玄畫社，1919）。

⁵⁴ 有關日本南畫發展的歷史，參見吉澤忠著，林宏作譯，〈日本南畫（上）〉，《國際文化論集》，第6號（1992），頁7-42。吉澤忠著，林宏作譯，〈日本南畫（下）〉，《國際文化論集》，第7號（1993），頁61-97。

僧人留下了四大類繪畫作品：水墨花卉與小動物的墨戲作品、山水畫、較隨興的「山水中人物」、富西方影響的寫實肖像畫，日本人的南畫就是受到這些福建僧人的影響，但是他們並非正統的文人畫傳統，而是反映福建地域的「福建派」或「閩派」畫風。⁵⁵

日本江戶時期在畫壇居主導地位的是狩野派，他們服務於王公、幕府，除了單獨的繪畫作品之外，城堡內屏風與拉門上的裝飾也大多出自他們之手。除了狩野派，德川幕府為了鞏固統治而推行儒家學說多少幫助了需要漢學素養的文人畫，所以雖然稱不上主流，文人畫也仍有存在的空間。明治維新所推行的王政復古接近儒家的尊王理論，所以儒家學說受到提倡，相關的漢學在明治初期仍然盛行，就大村西崖的描述，明治前期漢學興盛，連帶文人畫也仍頗為盛行：

明治十五六年間，維新之世風未衰，漢學尚有文壇之威權，畫道亦保。化政天保以來之餘勢，所謂南宗文人畫獨行於世，五岳直入晴湖等作，真贋雜糅，雖予所僻居之嶽南，鄉里亦頗盛行，自知事郡長乃至鄉紳村夫子輩無不能塗抹四君子；題詠五七言。予稍長學蘭竹；玩詩語碎金，蓋不知不覺亦有其習染。⁵⁶

然而，明治維新著重在西化，欲使日本與西方列強並駕齊驅，所以終究向西方學習的潮流勝過漢學。大村西崖說：「是後西洋之文物滔滔流行，鄉黨之學塾尋廢，青年皆入都會之中學校，捨漢籍而手英書，競以新學謀利，身有恆產之士拋棄文墨專從事功利，其中放蕩誤身傾家蕩產者不少。」⁵⁷

一味追求西化也產生許多弊病，遭到保守派人士的批評，所以後來也有人倡導保存國粹。大村西崖記載：「及明治二十年之傾，心醉歐化之弊漸甚，其反動遂有國粹保存之新標語。而以上述趨勢，遂若我所固有之狩野土佐等畫派，會在萌芽待發，忽有使此氣運急轉直下而大為發展之一動機驟然起興。」⁵⁸

⁵⁵ 徐小虎，〈甚麼是台灣藝術史？〉，《臺灣美術》，第 51 號（2003），頁 44-63。

⁵⁶ 大村西崖著，陳衡恪譯，〈文人畫之復興〉，收錄於陳衡恪撰併譯，《中國文人畫之研究》（上海：中華書局，1922），頁 1。

⁵⁷ 大村西崖著，陳衡恪譯，〈文人畫之復興〉，頁 1。

⁵⁸ 大村西崖著，陳衡恪譯，〈文人畫之復興〉，頁 2。

大村西崖認為在保存國粹的勢力興起的時候，日本狩野、土佐等傳統畫派也蓄勢待發，並且獲得了一個復興的機會，而促成這樣態勢的原因大村西崖認為是來自美國的費諾羅沙：⁵⁹

此無他，蓋明治十一年以來，我東京大學聘來講哲學之美國哈佛大學出身之俊材名曰意爾涅斯得弗蘭昔司科費那羅沙 Ernest Francesco Fenollosa 學士，深好美術，初覽浮世繪（日本一種俗畫），鑒賞之眼漸高，終及於狩野土佐諸派，遂解宋元北宗之趣，因悟東亞美術足誇耀於世界，陳列新古佳蹟，使人品評論說於狩野芳崖、橋本雅邦、川端玉章等為國人之所不顧而陷於沉淪之境者，咸予簡拔推獎甚稱日本美術於其朝野，於是我國夙所崇拜歐美之新學心醉功利視自家之寶玉如土苴之昏夢忽醒，民間乃有龍池會、鑑畫會、日本美術學會之創設，官家於普通教育圖畫僅授鉛筆畫之課改而為毛筆畫，開東京美術學校。因臨時全國寶物取調局之事業制定古社寺保存法以至於今。⁶⁰

費諾羅沙似乎拯救了日本的傳統美術，但是大村西崖認為費諾羅沙同時也是導致文人畫沒落的主要原因。他說：

今所可惜者費那羅沙學士之眼識全不能領會文人畫之雅致，因此畫運振興文人畫毫不包含在內，且以為非美術，竟使最近三十餘年世之人殆不知有文人畫之存在，決非過言。縉紳之士、賞愛美術者至有文人畫亦為美術耶之問，豈不可浩歎。⁶¹

費諾羅沙是十九世紀末在日本鼓吹維護與發揚日本傳統文化的一位關鍵人物，1853年生於美國麻州（Massachusetts）波士頓（Boston）北邊的沙倫（Salem），父親 Manuel Francisco Ciriaco Fenollosa 是移民自西班牙的音樂家，與他的音樂學生沙倫當地望族之女 Mary Silsbee 結婚。費諾羅沙從小就浸淫在父母的音樂天地中，他對父母最早的回憶是在窗邊的陽光下聽著父親拉小提琴，母親彈鋼琴一起合奏的貝多

⁵⁹ 陳師曾翻譯作費那羅沙。

⁶⁰ 大村西崖著，陳衡恪譯，〈文人畫之復興〉，頁 2-3。

⁶¹ 大村西崖著，陳衡恪譯，〈文人畫之復興〉，頁 3。

芬奏鳴曲。⁶² 雖然沒有繼承音樂的衣鉢，但是費諾羅沙對於文學與藝術愛好的程度，以現今流行用語「文青」稱他一點也不為過。

費諾羅沙在哈佛主修哲學，1874 年畢業後獲得獎學金繼續在哈佛當研究生。大學時代影響費諾羅沙最大的思想家為愛默生 (Ralph Waldo Emerson, 1803-1882)、史賓賽 (Herbert Spencer, 1820-1903) 與黑格爾 (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831)，在學習了這幾位大師的思想後，於研究生時代遇到鍾愛藝術的諾頓教授 (Charles Eliot Norton, 1827-1908)，引領費諾羅沙進入藝術世界，諾頓是美國最早的藝術史學者之一，曾致信給校長艾略特鼓吹大學藝術史教育，也許是受到諾頓的啟發，費諾羅沙於 1877 年從哈佛休學，前往新成立的麻州師範藝術學校 (Massachusetts Normal Art School) 工作，並且至波士頓美術館 (Boston Museum of Fine Arts) 學畫。⁶³

1877 年底、1878 年初的時後，費諾羅沙獲得了一個到日本教書的機會。曾於哈佛大學任教的動物學家摩斯 (Edward Sylvester Morse, 1838-1925) 於 1877 年到日本旅行，由於他的傑出成就，在渴望向西方學習的明治時期氛圍下，東京帝國大學延攬他擔任教授，並且請他推薦其他領域之美國教師，在哲學方面他求助於哈佛的朋友，而艾略特校長 (Charles William Eliot, 1834-1926) 與諾頓教授推薦優秀的費諾羅沙。⁶⁴

摩斯在日本除了傳授動物學得知識以外，也對於日本的考古很有興趣，日本的繩文陶器就是他所發現並且命名的。費諾羅沙去日本之前對日本並沒有特別的研究，但是 1876 年費城百年博覽會 (Philadelphia Centennial Exposition) 日本館所展出精巧的日本工藝曾令他大為驚豔。⁶⁵ 到日本之後，如同摩斯不僅在學校教書，費諾羅沙也關注日本的文化，也許由於他在美術方面的背景，他對日本的傳統美術大感興趣。費諾羅沙結識學生岡倉天心之後，與他一同調查日本各處的古蹟佛寺，並

⁶² Lawrence W. Chisolm, *Fenollosa: The Far East and American Culture* (New Haven: Yale University Press, 1963), pp. 12-13.

⁶³ Lawrence W. Chisolm, *Fenollosa*, pp. 27-28.

⁶⁴ Lawrence W. Chisolm, *Fenollosa*, pp. 30-31.

⁶⁵ Felice Fischer, "Meiji Painting from the Fenollosa Collection," *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, Vol. 88, No. 375, 1992, pp. 4-5.

且鼓吹以狩野派融合西法所創的「日本畫」。如同大村西崖所描述的，費諾羅沙在日本具有非常大的影響力，除了參與許多振興傳統美術的社團之外，許多重大的文化政策都與他有關，敲醒當時過於崇拜西洋文化的氛圍。

1882 年 5 月 14 日，龍池會邀請費諾羅沙於東京上野公園內的教育博物館以「美術真說」為題演講，在演講中，他認為日本傳統繪畫優於西洋油畫，鼓吹復興日本傳統繪畫。⁶⁶ 這個演講具有關鍵的影響力，當天的聽眾有文部卿（後來的文部大臣）福岡孝弟（1835-1919）等數十名達官顯要與會，⁶⁷直接影響日本文化政策的核心。演講內容由大森惟中（1844-1908）以日文整理記錄，正式出版成冊，風靡一時，費諾羅沙因此被譽為「日本美術復興之旗手」。⁶⁸

龍池會成立於 1879 年，是在明治以來日本過於崇拜西洋文化、摒棄自身故有傳統的氛圍下，所成立的一個國粹主義團體之一。從成立到 1882 年費諾羅沙的「美術真說」演講大約已經有三年的時間，反對盲目學習西方、復興傳統美術的呼聲應該已經有所發酵，而費諾羅沙演講的臨門一腳，使得維護傳統美術的力量大振。然而，對於大村西崖來說，很可惜的是費諾羅沙所要復興的日本美術非但不包含文人畫，還在演講中詆毀文人畫。費諾羅沙在「美術真說」演講中說：

今日推行獎勵日本畫政策之前，首先必須努力排除的是文人畫，有一說謂文人畫的繪畫風格是真正的東洋繪畫，其獎勵是首要的當務之急，這種說法若不破除，真正的繪畫理論將無法推行……文人畫的目的並非摹寫自然的實物，它的創作發想不在繪畫技巧而是文學藝術的弦外之音……文人畫似乎不注重線條、色彩、濃淡等繪畫技巧的要點……池大雅の畫猶如凌亂の麵條、他畫の釋迦像就像是在寒風中顫抖衣衫襤褸の人力車夫；與謝蕪村の作品好像是剛從瘋人院跑出來的瘋子一樣的畫面……文人畫常除了能表達隱逸幽靜情趣の竹石花草之外，一般不會細緻描繪，這是因為它要傳達的是物相の精神，而不是像靜物畫一般的細緻摹寫……放眼世界各國，繪畫の水準會退步，大多因為名家出現後，

⁶⁶ 演講內容，見フェノロサ演講，大森惟中整理，《美術真說》（東京：龍池會，1882）。

⁶⁷ フェノロサ演講，大森惟中整理，《美術真說》，〈緒言〉。

⁶⁸ 山口靜一，《三井寺に眠る：フェノロサとビゲロウの物語》（京都：宮帯出版社，2012），頁 46。

後人以爭相仿效為務，因此就不會想要開發新的技法或題材……經過幾代的模仿之後，逐漸變得了無新意而平凡庸劣。⁶⁹

「美術真說」在日本文人畫的歷史上的確是一個指標性的事件，山內長三在其所著《日本南畫史》把「費諾羅沙與文人畫」單獨列一章討論，並且把原先大森惟中以文言日文記錄的「美術真說」裡面提到文人畫的部分全部翻譯成現代白話日語附於文中。⁷⁰ 然而，雖然「美術真說」具有關鍵地位，但是如果文人畫本來很興盛，一場演講是否足以使文人畫沒落，是個值得思考的問題。儘管山內長三把費諾羅沙與文人畫在書中單獨抽出來談，但是他也認為批判文人畫並非費諾羅沙的專利，當時一般畫家與繪畫愛好者也同樣批評文人畫，只是在當時的氛圍，外國人所講的話比較能獲得認同。⁷¹ 此外，山內長三認為，雖然一般人把明治二十年以後南畫的沒落歸咎於費諾羅沙，但是實際上是因為傳統山水畫家與其愛好者逐漸凋零死去的緣故。⁷² 巫佩蓉也說：「一場演講，是否就能造成如此決定性的影響；或者，還需考慮更多事件及因素，仍有待探索。」⁷³

日本 1907 年開始的官辦美術展覽會「文展」分為「日本畫」、「西洋畫」與「雕刻」三個部門，而所謂「日本畫」的內涵，其實就是費諾羅沙與岡倉天心共同推廣一種以西洋寫實技法改良狩野派繪畫而成的新風格，所以在官辦美展推行「日本畫」與「西洋畫」的政策下，文人畫似乎遭受排擠而難以站上國家的舞臺。文人畫在日本的沒落使得大村西崖與其他文人畫的愛好者想要復興文人畫，於是，大村西崖發表了《文人畫之復興》，並且於同年赴中國旅行，除了遍訪各大收藏家為古畫攝影，做為其美術史研究的資料，也尋求文人畫的同盟。陳師曾就是他在中國所結識一位重要的朋友，在他的《中國旅行日記》的開頭列出了幾位他想要拜訪的人，陳師曾就是其中一位，⁷⁴ 日記中也多次提到與陳師曾的會面，他以「陳衡恪來訪，恨不相

⁶⁹ 原文見フェノロサ演講，大森惟中整理，《美術真說》，頁 46-52。現代註解版本見青木茂、酒井忠康校注，《美術》，收入《日本近代思想大系（17）》（東京：岩波書店，1989），頁 58-61。

⁷⁰ 山內長三，《日本南畫史》（東京：六興出版，1981），頁 409-429。

⁷¹ 山內長三，《日本南畫史》，頁 446-447。

⁷² 山內長三，《日本南畫史》，頁 447。

⁷³ 巫佩蓉，〈二十世紀初西洋眼光中的文人畫：費諾羅沙的理解與誤解〉，頁 100-101。除此之外，Aida Yuen Wong 認為費諾羅沙的演講是文人畫沒落重要但並非唯一的原因，參見 Aida Yuen Wong, *Parting the Mists: Discovering Japan and the Rise of National-Style Painting in Modern China* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2006), p. 56.

⁷⁴ 大村西崖，吉田千鶴子編，《西崖中國旅行日記》，頁 7。

見」記錄 1921 年 10 月 30 日與陳師曾第一次的見面，⁷⁵而陳師曾後來也加入了大村西崖成立的又玄畫社。⁷⁶

肆、陳師曾與大村西崖為文人畫的辯護

在金城、陳師曾等人的協助下，大村西崖認識了許多當時北京重要的畫家與收藏家，遍覽重要收藏並且拍照。他在日記裡面記錄了 1921 年 11 月 29 日與陳師曾「談文人畫復興論翻譯及支那繪畫史同著之事。」⁷⁷可見陳師曾翻譯並在中國出版大村西崖的《文人畫之復興》並非出自自己的一廂情願，而是雙方都重視的事情。根據陳師曾寄給大村西崖的書信，陳師曾的《文人畫之復興》翻譯稿曾先寄給大村西崖看過。⁷⁸

陳師曾在 1921 年 1 月於北大畫法研究會的《繪學雜誌》出版白話文的〈文人畫的價值〉；大村西崖所寫的《文人畫之復興》一書則於 1921 年 1 月 25 日印刷，31 日出版，⁷⁹並刊載在 1921 年 2 月的東京藝術大學《校友會月報》。1921 年 10 月陳師曾與大村西崖會面之後，陳師曾以文言文重寫了〈文人畫的價值〉，改為〈文人畫之價值〉，並把大村西崖的《文人畫之復興》翻譯成中文與〈文人畫之價值〉於 1922 年 5 月一起出版於《中國文人畫之研究》中。

陳師曾寫作〈文人畫之價值〉可說是為了回應陳獨秀與康有為等民國初年的知識分子對文人畫的攻擊。然而，陳振濂卻認為當時文人畫在中國仍然享有很高的地位，所以寫這篇文章的原因是來自日本的影響。⁸⁰的確，陳師曾與大村西崖這兩篇

⁷⁵ 大村西崖，吉田千鶴子編，《西崖中国旅行日記》，頁 15。

⁷⁶ 大村西崖，吉田千鶴子編，《西崖中国旅行日記》，頁 298。

⁷⁷ 大村西崖，吉田千鶴子編，《西崖中国旅行日記》，頁 64。

⁷⁸ 1922 年 1 月 25 日陳師曾寫給大村西崖的信中提到：「歸堂先生侍史前寄文稿（文人畫之復興譯稿及拙著文人畫之價值）及畫各件想皆收到此時計已早抵父母之邦貴急想皆全愈前稿是否在上海付印」。見塩谷純，《平成 21-23 年度科学研究費補助金基盤研究（C）課題番號 21520118 研究成果報告書：大村西崖の研究》（東京：東京文化財研究所，2012），頁 236。

⁷⁹ 《文人畫之復興》的印刷與出版日期見大村西崖，《文人畫の復興》，版權頁。

⁸⁰ 陳振濂，《近代中日繪畫交流史研究》（合肥：安徽美術出版社，2000），頁 230-231。

著作光是標題就已經十分雷同，很難想像是純屬巧合。⁸¹ 從大村西崖日記把陳師曾列為必須見面的人物，以及他在中國旅遊時兩人密切的往來，可推測大村西崖在成書之前可能已經與陳師曾有所溝通。

雖然陳師曾生前是一位非常有名的畫家，但是現今藝術史學者仍會為他記上一筆的主要原因是《中國文人畫之研究》。這本結合他自己〈文人畫之價值〉與翻譯大村西崖《文人畫之復興》的著作成為二十世紀文人畫理論的經典之作，使得陳師曾儼然成為二十世紀初捍衛文人畫的代表。這本書至 1941 年已經發行到第 8 版，之後臺灣與中國大陸也都有發行重印本或收錄於文集，2008 年與他的其他著作一同被集結成冊出版為《陳師曾畫論》。⁸² 至於大村西崖所著的《文人畫之復興》，在日本繪畫史幾乎已經被遺忘，有收藏這本書的圖書館也寥寥可數。

如陳振濂所說：「大村西崖的論著是《文人畫之復興》，既提復興，當然是因為原來頹衰了。」⁸³ 文人畫傳到日本雖然也稱文人畫或南畫，但是其內涵與中國的文人畫卻不盡相同。傳統上中國的文人畫是出仕的士大夫或是在野的文人閒暇之餘抒發情感所作的畫。

文人畫隨著黃檗宗僧人以及畫譜的輸入傳到日本，當時傳入日本的中國畫風被認為是文人畫。然而，日本並未有士大夫這個階層，日本文人畫家儘管也多對漢學有一定的造詣，但他們的身分是賣畫的畫家而非士大夫，所學習的中國畫風也未必全然是所謂的文人畫。他們既然大多以畫為業，也就是職業畫家，這是中國文人畫家想要避免的標籤。

在日本，文人畫與南畫這兩個詞可以互通。「南畫」的概念可能來自董其昌的南北分宗論，董其昌試圖以此理論鞏固文人畫的地位，但是對於何者為南宗、何者為北宗的區分未必符合一般論者對於是否為文人畫家的標準，而且，有時文人畫家與宮廷職業畫家的繪畫風格難有斬釘截鐵的區別，要以一個固定的標準來完全區分

⁸¹ 陸偉榮也認為陳師曾在出版〈文人畫之價值〉之前，所發表的著作都跟文人畫沒有關係，所以〈文人畫之價值〉應該是受到大村西崖《文人畫之復興》的影響。見陸偉榮，《中國的近代美術と日本：20 世紀日中關係の一断面》（岡山：大學教育出版社，2007），頁 29。

⁸² 李運亨、張聖潔、閔立君，《陳師曾畫論》（北京：中國書房，2008）。

⁸³ 陳振濂，《近代中日繪畫交流史研究》，頁 231。

南宗畫與北宗畫似乎不太可能。「南宗畫」在中國並未取代「文人畫」；而「北宗畫」也未成為宮廷職業畫家作品的代名詞。

南北分宗的理論隨著文人畫一起傳到日本，並且「南畫」這個名稱在日本反而取代了「文人畫」。大村西崖是一位飽學之士，從他對於中國美術的研究可看出他對中國文化的嚮往。如前所述，「文人畫」在日本是江戶時期一種繪畫風格的流派，但是大村西崖認為文人畫應是文人之畫，並非只是一種流派。他說：

文人畫者，有文學人所作之畫也，又謂文人士夫之畫。在支那士大夫嘗皆有文學，縱不能屬詩賦而身居高位立於多人之上，其人格識見自有足取者也。然則吾人之所謂文人畫非流派樣式之名，蓋由作者之身分區別之者也。⁸⁴

在此，大村西崖以畫家的身分來定義文人畫，認為文人畫是飽讀詩書的人所畫，而大部分飽讀詩書的人都是士大夫，他們的人格、智識與眼界都比一般人高。就這樣的出身來說，文人畫似乎比非文人畫來得高尚許多。而對於文人畫變成一種繪畫流派的名詞而非專指文人士大夫之畫，大村西崖反而歸罪於明代的董其昌與沈顥的南北分宗之說：

抑畫有南北二宗，以南宗為文人士大夫之畫以北宗為院體專家之作，其說由明之董其昌沈顥所創。所恨二家關於繪畫之史，眼視狹見卑，雖首唱文人畫而不悟其第一義，使後之人多以流派樣式視之而不以人格身分為重也。⁸⁵

由於大村西崖認為文人畫的定義中，畫家的身分與人格最為重要，就算風格近似中國的文人畫家，只要不是文人所畫，就不能稱為文人畫：「故非文人所作之畫，縱如何似四王吳惲之跡不得謂之真文人畫，予所謂文人畫即此義也。」⁸⁶ 由此可見，大村西崖對文人畫所採的是狹義、字面上的定義，也就是必須是所謂「文人」的繪畫作品才能稱為「文人畫」。以一位日本人在董其昌之後三百年想要在日本復興文人畫，但是卻否定董其昌，這樣的論點似乎把自己框限在一個狹小的範圍而難以獲得廣大的共鳴。

⁸⁴ 大村西崖著，陳衡恪譯，〈文人畫之復興〉，頁 26。

⁸⁵ 大村西崖著，陳衡恪譯，〈文人畫之復興〉，頁 26-27。

⁸⁶ 大村西崖著，陳衡恪譯，〈文人畫之復興〉，頁 28-29。

因為大村西崖認為文人畫必須是文人之畫，他也以此來解釋為何文人畫在日本稱為南畫而較少稱文人畫：

我國所謂南宗畫，不過略似明末清初諸家，與北宗無所擇別。而南宗之名為此輩所佔用，吾人之所喜者，何如越之流人見似其鄉人者耶？彼等亦自知非文人故不敢僭文人畫之名，而吾人乃以南宗之名讓之而專標榜文人畫之名，因此欲唱文人畫之復興也。⁸⁷

日本江戶時期德川幕府實行鎖國政策，長崎成為當時中國文化輸入日本最重要的港口，而如大村西崖所說，當時也就是中國的明末清初傳到日本的繪畫時常被不分青紅皂白被稱為南畫。這個時候與長崎往來的中國商船大多來自中國南部，尤其是福建一帶，這是否與「南畫」這個名詞的來由有關並不得而知，但也許因為當時文人畫是中國繪畫的主流，就把這些新傳入的中國繪畫都當作是南畫或是文人畫。然而，大村西崖想要復興的並非這種廣義的南畫，而是真正由文人所畫的文人畫。

對漢學有深厚造詣的大村西崖似乎把自己想像成一位文人，所以對文人畫採取字面上的定義。然而，事實上就算在中國，從清代滅亡之後，也就已經沒有士大夫階層了，取而代之的是所謂新知識分子，尤其是留學歐美、日本學習西方知識的留學生。陳師曾這樣一位留學過日本，但是同時也飽讀詩書的中國知識分子，對於文人畫反而採取比較寬廣的定義。陳師曾在〈文人畫之價值〉一文的開頭就說：「何謂文人畫？即畫中帶有文人之性質，含有文人之趣味，不在畫中考究藝術上之功夫，必須於畫外看出許多文人之感想，此之所謂文人畫。」⁸⁸

陳師曾對於文人畫的定義不是文人士大夫所畫的作品，也不是畫作的風格，而是繪畫作品本身所散發出的韻味與是否可以傳達文人的感想，繪畫的技巧並不是最重要的，所以從定義上可看出陳師曾與大村西崖的不同。可見雖然陳師曾拿大村西崖的論述來提振文人畫，他對文人畫卻有著與大村西崖相異的看法。

⁸⁷ 大村西崖著，陳衡恪譯，〈文人畫之復興〉，頁 32。

⁸⁸ 陳衡恪，〈文人畫之價值〉，收錄於陳衡恪撰併譯，《中國文人畫之研究》（上海：中華書局，1922），頁 1。

大村西崖對文人畫採取狹義的定義，並且看輕宮廷畫院的畫家，對於非文人士大夫的作品不屑一顧。儘管大村西崖反對董其昌以繪畫風格來區分南北宗，但是同時又看輕院體畫的風格，可見他對於文人畫與院體畫相對立的概念仍然受到董其昌的影響。他說：「昔者宋徽宗於翰林圖畫院置畫學補試四方之畫人，亦不過加增許多院體畫之作者，如米家父子固非畫學之所出。直入曾立南宗畫學校，其志可嘉其愚亦可憐也。」⁸⁹

這段話中，大村西崖認為：宋徽宗設立翰林圖畫院，想要廣召天下擅長繪畫的畫家到宮廷裡面，提升繪畫的水準，可惜這樣只不過增加了一些院體畫的畫家罷了。宋代奠定後世文人畫基礎的米芾曾受徽宗邀至宮裡擔任書畫博士，但是大村西崖認為米芾、米友仁父子這樣的名家並非出身於宮廷的畫學，代表文人畫家沒有辦法透過畫院訓練而成。活躍於明治時期的日本文人畫家田能村直入（1814-1907）曾經創立南宗畫學校，試圖藉由學校教育來培養文人畫家。但是如同宋徽宗翰林圖畫院的畫學被認為只培養出院體風格的畫家，大村西崖同樣認為建立南宗畫學校想訓練出文人畫家的想法很愚蠢。

大村西崖所批評的田能村直入與他一樣都想提振文人畫。明治維新之後日本積極西化，引進新式學校教育，田能村直入想藉由設立南宗畫學校來延續文人畫傳統可說是順應時代潮流。而與大村西崖同時的陳師曾對於文人畫的態度似乎也較符合時代的變遷。如前所述，陳師曾對文人畫的定義並非狹義的文人士大夫之畫，也不是某種風格，而是要能夠抒發文人的感想，也就是寄情筆墨。畢竟，科舉考試已經於 1905 年廢除，私塾逐漸被新式學校取代，士大夫成為歷史。陳師曾身為一位受過新式教育並且出國留學的新知識分子，又同時擁有傳統的學養，他詩、書、畫、印都有專精，這是傳統文人畫家所追求「四絕」的境界，也因此陳師曾的繪畫作品可以表達文人的感情與理想，他可說是新文化與舊文化之間的橋梁。

在中國與日本的歷史上，先前所提到的董其昌、田能村直入、大村西崖與陳師曾曾在各自不同的時空背景下想要在其他種類繪畫的競爭之下確保文人畫的地位。明代初期與宮廷職業畫家較有關連的浙派風行一時，後來由沈周（1427-1509）、文徵

⁸⁹ 大村西崖著，陳衡恪譯，〈文人畫之復興〉，頁 21。

明（1470-1559）所領導的吳門畫派讓文人畫逐漸成為主流，而董其昌的南北分宗說更確立了明末至整個清代文人畫不可動搖的地位。田能村直入、大村西崖與陳師曾在面對十九世紀末、二十世紀初西洋畫的壓力時，也各自有其想法。

從文藝復興時期一直到印象派以前，西洋繪畫比中國或日本的繪畫寫實得多。原本中國畫家對於繪畫的最高標準是謝赫六法之首的「氣韻生動」，寫實並非主要的評判標準，即使在清代西洋繪畫的寫實技法攻占了宮廷，由郎世寧發展出一種融合中國與西方技法的新風格；在東南沿海也有以西方繪畫技法製作的外銷畫，中國的畫家大多不欣賞西方繪畫的寫實。但是到了二十世紀初，當中國人深刻體驗到西方科學的發達與武力的強盛之後，西洋繪畫的寫實反而被許多新知識分子認為較為科學而心所嚮往，並且反而攻擊傳統的文人畫，日本也有類似的情況，所以大村西崖在《文人畫之復興》裡面也對文人畫較不寫實的問題有所著墨。對於藝術與寫實的關係，他說：

藝術有應對自然世界者；有不應對者。其不應對自然界者，音樂建築是也。宮商相和；律呂相調；婉諧旋行；縹渺嫋嫋，使人神往。初非摹倣泉韻松聲也。廊腰簷牙；鉤心鬬角；輪奐之美；巍巍堂堂，以壯觀瞻。初非出於山容水態樹木之形象也，皆由於人心裡想之源泉湧出流露而不存於自然者也。對於自然之藝術則不然，小說戲曲說人事之來歷敘因果之始終，詩歌、繪畫、雕塑寫人物、動植、山川、雲雨之形象、情趣，其所寫所敘，對於藝術之種類僅各有適與不適而已。例如戲劇不專注在寫，山水不過用為背景，畫塑限於剎那頃之，相至於器世界人間界之所無者，即其造作終不免為怪為幻，為不可解之物。故雖鬼神龍鳳之屬，理想假設亦必須借實有之自然物以為對象，修應對自然之藝術者，不能不先從摹倣自然著手。⁹⁰

所以，從這段話看來，雖然文人畫不重寫實這一點在當時遭受批評，但是大村西崖認為像繪畫這種與自然相對應之藝術，仍然要從模仿自然開始。這也可說繪畫藝術應該從寫實開始。大村西崖並且認為繪畫應該順從自然，不應該違背自然。⁹¹ 他舉韓非子「畫鬼魅易畫犬馬難」來說明繪畫受到現實的規範，自古以來也發明各種方

⁹⁰ 大村西崖著，陳衡恪譯，〈文人畫之復興〉，頁3-4。

⁹¹ 大村西崖著，陳衡恪譯，〈文人畫之復興〉，頁4。

法來描繪自然，並且舉了謝赫六法裡面的「應物象形、隨類賦彩」來說明寫生原本就是中國繪畫重要的一部分。⁹²

雖然傳統上中國繪畫與長久從中國吸收風格技法的日本繪畫本來就對寫生有一定的要求，但是當西洋畫高度的寫實令中國人與日本人驚艷時，文人畫則被認為背離寫實。然而，大村西崖認為寫實並非藝術的一切：「今教洋畫及洋風雕塑以模型寫生之成業為畢斯藝之能，而邦畫之教授法亦傾向於此。人體解剖學不過為寫生正鵠知識之豫備。」⁹³ 大村西崖並且用照相來說明寫生不是繪畫的終極目標：

一旦以繪畫與照相對比相較，立可悟其說之非，其寫自然之精巧周密，繪畫自遠不及照相而謂玻璃鏡與感光藥科學所產之機械方法可勝於繪畫，誰不嗤其愚耶？其理由不待說而自明矣。若以寫生為藝術之極致則對應自然之藝術自照相法發明以來繪畫即可滅亡。⁹⁴

也許是出自大村西崖的靈感，陳師曾在文言版的〈文人畫之價值〉加上了對照相的評論：「即以照相而論，雖專任物質而其擇物配景亦有意匠寓乎其中，使有合乎繪畫之理想與趣味。何況純潔高尚之藝術而以吾人之靈性感想所發揮者邪？」⁹⁵ 在此，陳師曾進一步論述就算是最符合寫生的照相，在取景的斟酌也是有攝影師藝術的想法在背後支配著，所以照相並非全然只有寫實而已，也是富有藝術的價值。

費諾羅沙批評文人畫的重點是認為文人畫不重視寫實，因此大村西崖也特別在意這一點，繼續論述，認為現實世界無窮廣大，繪畫作品不可能捕捉全部的細節，就如同不管科學多麼發達，人類所知僅為皮毛，不可能窮盡宇宙之真理；他認為就算是被認為很寫實的西洋畫，也只能捕捉瞬間一瞥，自然變化萬千，此刻所畫的景物在下一刻已經不復以往，這些經驗告訴我們想要與挑戰自然是很愚蠢的，捨棄追求形似才是美術的長久之道。⁹⁶

⁹² 大村西崖著，陳衡恪譯，〈文人畫之復興〉，頁4。

⁹³ 大村西崖著，陳衡恪譯，〈文人畫之復興〉，頁4。

⁹⁴ 大村西崖著，陳衡恪譯，〈文人畫之復興〉，頁5。

⁹⁵ 陳衡恪，〈文人畫之價值〉，頁3。

⁹⁶ 大村西崖著，陳衡恪譯，〈文人畫之復興〉，頁5-8。

除此之外，大村西崖認為蠟像可說已經是寫實的極致，如果加上活動的機關，足以讓人誤以為是活人，真的皮毛做成的鳥獸標本也是寫實至極，但是這些是否可以視為美術？應該只能放在博物館或用於醫學的標本，沒有辦法引發美感；他認為希臘的石雕顏色都已經脫落，但是這種單色的雕塑反而產生一種純淨之美。⁹⁷ 為了論述追求寫實的缺點，大村西崖甚至用日本傳統的能劇與西洋新劇的對比來支持他的論點，他說：

「能」慣用假面具無眉目之變化，專以舉動，表情不自由之中，卻愈洗練有幽微之妙味，動人處豈不更見其深……技巧愈簡而美術之本色乃愈發揮……技巧之用於寫實也愈濫則美術之本質亦愈隱沒……「能」之演技得此已足，更增繁縟則畫蛇添足，其舞臺之畫壁多畫松，不必曲異光景也，若以此與西洋歌劇極華麗之舞台畫及器具相較繁簡巧拙不啻雲泥，然「能」與歌劇之配景比諸雕塑，則歌劇又尚在蠟像之列也。⁹⁸

大村西崖花很大篇幅論述寫實的缺點，而陳師曾則較多著墨在文人畫高尚之處。他在〈文人畫之價值〉首頁就讚美文人畫表現品格與抒發感想特性：

所貴乎藝術者，即在陶寫性靈，發表個性與其感想。而文人又其個性優美，感想高尚者也。其平日之所修養品格迥出於庸眾之上，故其於藝術也，所發表書寫者自能引人入勝，悠然起澹遠幽微之思，而脫離一切塵垢之念。然則觀文人之畫識文人之趣味，感文人之感者，雖關於藝術之觀念淺深不同，而多少必含有文人之思想。⁹⁹

雖然陳師曾並未以畫家的身分定義文人畫，但是他認為觀賞文人畫的時候要能夠體會文人的趣味以及感想，畫裡面必須含有文人的思想。以此論點，不論畫家或觀畫者都必須對文人的內涵有一定了解，以傳統文人逐漸減少的情況下，要長久延續文人畫恐怕有其困難。陳師曾甚至說「文人畫之不見賞流俗正可見其格調之高耳。」

⁹⁷ 大村西崖著，陳衡恪譯，〈文人畫之復興〉，頁 8-9。

⁹⁸ 大村西崖著，陳衡恪譯，〈文人畫之復興〉，頁 10-11。

⁹⁹ 陳衡恪，〈文人畫之價值〉，頁 1。

¹⁰⁰ 這句話顯示了文人畫是曲高和寡的藝術，這樣雖然表面上提高文人畫的地位，但是卻同時把文人畫限制在小眾市場的範圍。

大村西崖在《文人畫之復興》也有想要提高文人畫地位卻同時縮小文人畫範疇的論述，日本的文人畫通稱為南畫，但是大村西崖認為日本的南畫家只是風格近似中國明末清初各流派的職業畫家，跟北宗沒甚麼兩樣，並且認為由於這些南畫家自知不是文人所以不敢僭越這個名稱，而他所要復興的只有具高度漢學修養的文人所畫的文人畫，並非南畫。¹⁰¹ 由於南畫在當時已經逐漸沒落，如果還要把狹義的文人畫從南畫切割出來，恐怕只會使得欣賞的人越來越少。

為了論述文人畫的高尚，陳師曾在〈文人畫之價值〉花了很大的篇幅討論文人畫的歷史。大村西崖也同樣在《文人畫之復興》書中論述文人畫的歷史，不同的是，陳師曾只討論中國文人畫的歷史而大村西崖同時討論了中國與日本文人畫的歷史。日本文人畫從江戶時代開始流行，當時中國的畫譜例如《芥子園畫傳》從長崎傳入，日本的南畫家則依據畫譜裡面文人畫的樣式摹仿。然而，大村西崖以董其昌南北分宗的文人畫定義為基礎擴增文人畫的歷史，認為文人畫的始祖是東晉顧愷之（約348-405）、南齊謝赫與梁元帝蕭繹（508-555），比董其昌南北宗理論中南宗畫始祖王維還早，雖然日本文人畫於江戶時代才傳入，但是他認為日本文人畫的始祖是奈良時代擁有高深學問的皇族淡海三船（722-785），¹⁰²就大村西崖的看法，所有優秀的藝術流派最開始都是由文人所創，後來才由職業畫家模仿並走向衰落，儘管日本並無士大夫這個階層，但他認為琳派始祖之一的光悅（1558-1637）也可稱為士大夫。¹⁰³ 依據大村西崖的理論，日本繪畫史上優秀的畫家都可視為文人畫家，而傳統上被認為與文人畫相同的南畫反而被他排除在外。陳師曾在日本的雜誌《東洋》以日文發表的〈關於南畫〉一文中，同樣表示比較喜歡使用「文人畫」一詞而非「南畫」，只是他的理由是因為在日本，像是光琳（1658-1716）這些畫派也被稱為南畫，¹⁰⁴恰巧與大村西崖的主張相反。

¹⁰⁰ 陳衡恪，〈文人畫之價值〉，頁2。

¹⁰¹ 大村西崖著，陳衡恪譯，〈文人畫之復興〉，頁32。

¹⁰² 大村西崖著，陳衡恪譯，〈文人畫之復興〉，頁28。

¹⁰³ 大村西崖著，陳衡恪譯，〈文人畫之復興〉，頁29-32。

¹⁰⁴ 陳衡恪，〈南画に就いて〉，頁131。

由於大村西崖的《文人畫之復興》出版於 1921 年 1 月，而陳師曾的《中國文人畫之研究》出版於 1922 年 5 月，若無深入了解，一般直覺印象會認為陳師曾〈文人畫之價值〉必定是受到大村西崖的影響所作。但是進一步研究後會發現，白話版〈文人畫的價值〉發表時間與《文人畫之復興》出版時間非常接近，難以判斷是否有影響。然而，若再進一步發掘陳師曾與大村西崖相識的過程，會發現他們在大村西崖赴中國旅行之前很可能已經有間接的往來，而他們兩篇著作標題的相似難以用巧合帶過。

儘管陳師曾與大村西崖都有振興文人畫的共同目標，但是他們為文人畫提出的論述卻未必相同，經過以上的討論，可以發現文人畫在中國與日本有各自不同的歷史文化內涵，陳師曾與大村西崖的論述也有一些根本的相異之處。

伍、結論

陳師曾與大村西崖都想要在二十世紀初延續文人畫的生命，由於他們有共同的目標，所以論者向來都強調他們的相似之處，例如畫家姚茫父（1876-1930）早在為《中國文人畫之研究》寫的序裡面就已經題到大村西崖與陳師曾的會面「意既相同，言必有合。」¹⁰⁵

然而，文人畫在中國與日本有各自不同的發展歷史，就當時日本的情況來說，如同前引陳振濂所言，大村西崖既然在標題用了「復興」這個詞，表示日本的文人畫其實已經沒落。費諾羅沙 1882 年的「美術真說」演講距離大村西崖 1921 年出版《文人畫之復興》已經間隔將近四十年，如果把「美術真說」當作是日本文人畫沒落的轉捩點，除了費諾羅沙的臨門一腳，整個社會氛圍也都已經不適合文人畫的發展，到了三十幾年後的 1920 年代，日本文人畫可能已經走到了盡頭，雖然有大村西崖與其他文人畫同好的提倡，以現今的角度回顧，他們所造成的影響有如曇花一現。

¹⁰⁵ 姚茫父，〈序〉，收錄於陳衡恪撰併譯，《中國文人畫之研究》（上海：中華書局，1922），頁 3。

雖然大村西崖想要在其論述中彰顯文人畫的優點，但是他輕視一般的南畫家，把文人畫限定在一個狹小的範圍，並且，他認為日本繪畫史上的名家都是文人畫家，而後來模仿這些名家的畫家則是地位低下的職業畫家，所以大村西崖眼中的南畫家大部分都很拙劣。這樣的論調，其實與反對文人畫的費諾羅沙頗為相似，費諾羅沙也認為文人畫剛開始有很高明的畫家，但是後人專事模仿，所以作品大多乏善可陳。如果大村西崖也像費諾羅沙貶低大部分的南畫家，而在日本南畫就等於文人畫的情況，以這樣的論述自然難以受到其他南畫家的支持。


僅管《文人畫之復興》在日本可能沒有發揮預期的功效，但是對於陳師曾等中國的文人畫家與愛好者而言可說是如獲至寶。由於在甲午與日俄戰爭後，日本躋身世界強國，中國積極向日本學習，年輕學子除了留學歐美之外，留學日本是比較方便的選擇，因此當時日本人的論述可以有相當的分量。

就中國的情況來說，文人士大夫在中國屬於支配者的階層，為官者享受俸祿，地位崇高，在野的文人可能出身富裕家族，或也可開設私塾，生活不虞匱乏，文人畫這種屬於文人的藝術自然也享有崇高的地位，與日本的南畫或文人畫屬於對漢學有獨特嗜好者大相逕庭。費諾羅沙在日本發表「美術真說」之時，僅管以四王的風格為傳統的「正統派」文人畫已日顯僵化，其地位在中國仍未受威脅，直到五四運動的年代遭受正面撻伐，才需要有人挺身捍衛。

由於中國文人畫與日本文人畫在本質上的差異，陳師曾與大村西崖的論述也不盡相同，尤其是在提到文人畫的歷史時，僅管文人畫於江戶時代才傳入日本，他把日本文人畫的起源往前推到相當於中國唐朝的奈良時代，自行創造日本文人畫的系譜。

陳師曾曾留學日本學習博物學，也曾撰文介紹歐洲繪畫的狀況，而大村西崖以一位美術史學者著稱，如果沒有深入探究，可能難以理解為何他們如此愛好文人畫。陳師曾來自傳統士大夫家庭，儘管祖父與父親都主張維新而讓小孩接觸西學，但是他們的觀念大致屬於「中學為體，西學為用」，並不偏廢傳統文化，當文人畫在五四時期遭受攻擊時，具有傳統學養、能詩能畫的陳師曾很自然挺身捍衛。大村西崖很

早就拜師學習文人畫，而他本身具有深厚漢學修養，熱愛研究中國美術史，因此也傾心於中國美術中具有崇高地位的文人畫。

一位留學日本的現代中國文人以及一心嚮中國文人畫傳統的日本學者都想要在二十世紀初為文人畫辯護，本文比對陳師曾與大村西崖不同的背景與經歷以及中國與日本不同的歷史、文化與社會現狀，可以得知在兩位表面上共同的目標中，其實隱含了非常巧妙的差異。

徵引書目

一、專書

(一) 中文

- 大村西崖，《中國美術史》，杭州：浙江人民美術出版社，2014。
- 大村西崖著，陳彬龢譯，《中國美術史》，臺北：臺灣商務印書館，1992。
- 李運亨、張聖潔、閔立君，《陳師曾畫論》，北京：中國書房，2008。
- 沈松橋，《學術派與五四時期的反新文化運動》，臺北：國立臺灣大學出版中心，1984。
- 林木，《二十世紀中國畫研究》，南寧：廣西美術出版社，2000。
- 胡健，《朽者不朽——論陳師曾與清末民初畫壇的文化保守主義》，北京：北京大學出版社，2012。
- 徐悲鴻，《徐悲鴻藝術文集》，臺北：藝術家出版社，1987。
- 康有為，《萬木草堂藏畫目》，上海：長興書局，1918。
- 張求會，《陳寅恪的家族史》，廣州：廣東教育，2000。
- 梁啟超，《飲冰室文集第三卷》，臺北：臺灣中華書局，1978。
- 陳三立，《陳三立：評傳·作品選》，北京：中國文史，1998。
- 陳師曾，《中國繪畫史》，濟南：翰墨緣美術院，1925。
- 陳振濂，《近代中日繪畫交流史比較研究》，合肥：安徽美術出版社，2000。
- 陳衡恪撰併譯，《中國文人畫之研究》，上海：中華書局，1922。
- 董其昌，《畫禪室隨筆》，浙江：浙江人民美術出版社，2016。
- 齊白石，《白石老人自述》，濟南：山東畫報出版社，2000。
- 蔣天樞，《陳寅恪先生編年事輯》，上海：上海古籍出版社，1981。

(二) 西文

- Chislm, Lawrence W. *Fenollosa: The Far East and American Culture*. New Haven: Yale University Press, 1963.
- Chow, Tse-tung. *The May Fourth Movement: Intellectual Revolution in Modern China*. Cambridge: Harvard University Press, 1960.
- Fong, Wen C. *Between Two Cultures: Late-Nineteenth- and Twentieth-Century Chinese Paintings from the Robert H. Ellsworth Collection in The Metropolitan Museum of Art*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2001.
- Minor, Vernon Hyde. *Art History's History*. Upper Saddle River, N. J. : Prentice Hall, 2009.
- Wong, Aida Yuen. *Parting the Mists: Discovering Japan and the Rise of National-Style Painting in Modern China*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2006.

（三）日文

- フェノロサ演講，大森惟中整理，《美術真說》，東京：龍池會，1882。
- 磯崎康彦與吉田千鶴子，《東京美術学校の歴史》，大阪：日本文教出版，1977。
- 山内長三，《日本南画史》，東京：六興出版，1981。
- 山口靜一，《三井寺に眠る：フェノロサとビゲロウの物語》，京都：宮帯出版社，2012。
- 清水恵美子，《五浦の岡倉天心と日本美術院》，東京：岩田書院，2013。
- 青木茂、酒井忠康校注，《美術》，收入《日本近代思想大系（17）》，東京：岩波書店，1989。
- 大村西崖，《文人畫の復興》，東京：巧藝社，1921。
- 大村西崖，吉田千鶴子編，《西崖中国旅行日記》，東京：ゆまに書房，2016。
- 田辺徹，《美術批評の先駆者、岩村透—ラスキンからモリスまで》，東京：藤原書店，2008。
- 又玄画社編，《又玄画存・甲卷》，東京：又玄画社，1919。
- 陸偉榮，《中国の近代美術と日本：20世紀日中関係の一断面》，岡山：大学教育出版社，2007。

二、期刊論文

（一）中文

- 无逸老人，〈勝清畫概〉，《東方雜誌》，第14卷第6號（1917），頁91-96。
- 吉澤忠著，林宏作譯，〈日本南畫（上）〉，《國際文化論集》，第6號（1992），頁7-42。
- 吉澤忠著，林宏作譯，〈日本南畫（下）〉，《國際文化論集》，第7號（1993），頁61-97。
- 佚名，〈徐悲鴻赴法記〉，《繪學雜誌》，第1期（1920），頁「紀實」9。
- 呂琴仲，〈新畫派略說〉，《東方雜誌》，第14卷第7號（1917），頁99-100。
- 巫佩蓉，〈二十世紀初西洋眼光中的文人畫：費諾羅沙的理解與誤解〉，《藝術學研究》，第10期（2012），頁87-132。
- 胡適，〈文學改良芻議〉，《新青年》，第2卷第5號（1917），頁1-11。
- 乘駿，〈中國古瓷之研究〉，《東方雜誌》，第11卷第5號（1914），頁1-7。
- 徐大純，〈述美學〉，《東方雜誌》，第12卷第1號（1915），頁5-8。
- 徐小虎，〈甚麼是台灣藝術史？〉，《臺灣美術》，第51號（2003），頁44-63。
- 袁林，〈陳師曾和近代中國畫的轉型〉，《美術史論》，第4期（1993），頁20-25。

- 章錫琛，〈風靡世界之未來主義〉，《東方雜誌》，第 11 卷第 2 號（1914），頁 6-8。
- 陳垣，〈記大同武州山石窟寺〉，《東方雜誌》，第 16 卷第 2 號（1919），頁 129-133。
- 陳師曾，〈中國人物畫之變遷〉，《東方雜誌》，第 18 卷第 17 號（1921），頁 117-120。
- 陳師曾，〈清代山水之派別〉，《繪學雜誌》，第 1 期（1920），頁「專論」3。
- 陳師曾，〈對於普通教授圖畫科意見〉，《繪學雜誌》，第 1 期（1920），頁「講演」10。
- 陳師曾，〈歐洲畫界最近之狀況〉，《南通師範校友會雜誌》，第 2 期（1912），頁 35。
- 陳嘉異，〈東方文化與吾人之大任（續）〉，《東方雜誌》，第 18 卷第 2 號（1921），頁 9-25。
- 陳嘉異，〈東方文化與吾人之大任〉，《東方雜誌》，第 18 卷第 1 號（1921），頁 18-38。
- 陳獨秀，〈孔子之道與現代生活〉，《新青年》，第 2 卷第 4 號（1916），頁 1-7。
- 陳獨秀，〈文學革命論〉，《新青年》，第 2 卷第 6 號（1917），頁 1-4。
- 陳獨秀，〈再質問東方雜誌記者〉，《新青年》，第 6 卷第 2 號（1919），頁 148-161。
- 陳獨秀，〈吾人最後之覺悟〉，《青年雜誌》，第 1 卷第 6 號（1916），頁 1-4。
- 陳獨秀，〈美術革命〉，《新青年》，第 6 卷第 1 號（1919），頁 86。
- 陳獨秀，〈質問東方雜誌記者：東方雜誌與復辟問題〉，《新青年》，第 5 卷第 3 號（1918），頁 206-212。
- 陳獨秀，〈憲法與孔教〉，《新青年》，第 2 卷第 3 號（1916），頁 1-5。
- 劉夢溪，〈慈禧密旨賜死陳寶箴考實〉，《中國文化》，第 17、18 期合刊（2001），頁 29-44。
- 劉曉路，〈大村西崖和陳師曾：近代為文人畫復興的兩個苦鬥者〉，《藝苑（美術版）》，第 4 期（1996），頁 10-15。
- 劉曉路，〈日本的中國美術研究和大村西崖〉，《美術觀察》，第 7 期（2001），頁 53-57。
- 蔡元培，〈賴斐爾〉，《東方雜誌》，第 13 卷第 8 號（1916），頁 1-6。
- （二）西文

Fischer, Felice. "Meiji Painting from the Fenollosa Collection," *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, Vol. 88, No. 375, 1992, pp. 1-24.

Soper, Alexander Coburn. "Literary Evidence for Early Buddhist Art in China," *Artibus Asiae*, Supplementum Vol. 19, 1959, pp. vii-296.

Wang, Cheng-Hua. "Rediscovering Song Painting for the Nation: Artistic Discursive Practices in Early Twentieth-Century China," *Artibus Asiae*, Vol. 71, No. 2, 2011, pp. 221-246.

(三) 日文

王元化著，淺野純一譯，〈杜亜泉と東西文化問題論戦〉，《言語文化論叢》，第3卷（1999），頁312-342。

大津康，〈支那精神と歐洲精神〉，《東亜の光》，第13卷第2號（1918），頁21-24。

陳衡恪，〈南画に就いて〉，《東洋》，第25卷第10號（1922），頁127-135。

佚名，〈近世支那畫人傳〉，《東洋》，第25卷第10號（1922），頁149-208。

三、專書論文

(一) 西文

Krischer, Olivier. "Ōmura Seigai's Conception of Oriental Art History and China," in Inaga Shigemi ed. *Questioning Oriental Aesthetics and Thinking: Conflicting Visions of "Asia" under the Colonial Empires* (Kyoto: International Research Center for Japanese Studies, 2010), pp. 265-287.

(二) 日文

加藤哲弘，〈近代日本における美学と美術史学〉，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》，東京：東京国立文化財研究所，1999，頁32-42。

高木博志，〈日本近代の文化財保護行政と美術史の成立〉，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》，東京：東京国立文化財研究所，1999，頁13-21。

馬淵明子，〈一九〇〇年パリ万国博覧会と Histoire de l'Art du Japon をめぐって〉，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》，東京：東京国立文化財研究所，1999，頁43-55。

北沢憲昭，〈「日本美術史」という枠組み〉，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》，東京：東京国立文化財研究所，1999，頁22-31。

四、學位論文

盧宣妃，〈陳師曾的繪畫新貌與民初新知識分子的文化實踐：以《北京風俗圖冊》為中心〉，國立臺灣師範大學碩士論文，2003。

五、研究報告書

塩谷純，《平成 21-23 年度科学研究費補助金基盤研究（C）課題番號 21520118 研究成果報告書：大村西崖の研究》，東京：東京文化財研究所，2012。

六、網頁資料

鄒一桂，〈西洋畫〉，《小山畫譜・卷下》，收錄於《四庫全書》（[http://zh.wikisource.org/wiki/小山畫譜_\(四庫全書本\)/卷下](http://zh.wikisource.org/wiki/小山畫譜_(四庫全書本)/卷下)），最後檢索日期：2019.11.1。

（責任編輯：余秉翰）