東亞觀念史集刊　第二十一期
2023年9月　　頁273-319
DOI: 10.29425/JHIEA.202309_(21).0007

從南畫到東洋畫：

宮崎市定史學視域下的美術研究

郭珊伶*

摘　要

日本東洋史學京都學派宮崎市定（1901-1995）對南畫等美術領域的研究是宮崎史學中不可忽視的課題。宮崎市定以其高雅的「南畫趣味」，縷析中國南畫發展史，並認為南畫向東傳播給予日本美術領域極大影響，向西傳播則促使西洋「文藝復興」並形成大範圍的「東洋趣味」。這不僅是中國繪畫從南畫到東洋畫的轉變，而且體現了宮崎史學中的美術研究與內藤湖南（1866-1934）的美術史觀及桑原隲藏（1871-1931）的「東西交通史觀」關係緊密，並從側面反映了美術的傳播對史學研究有所裨益。本文擬從宮崎史學視域予以考量，探究宮崎市定將美術作為手段來研究東西方文化交流的過程，理解其在史學領域中以「東西交通」來說明歷史、美學與史學

* 作者現為東北師範大學歷史文化學院博士生。

觀念相通等相關論說，並探討由於受意識形態的桎梏，宮崎市定的美術與史學研究仍不免服務於近代日本國家使命的政治因素。

關鍵詞：文藝復興、東洋畫、宮崎市定、南畫

Journal of the History of Ideas in East Asia, Vol. 21
Sep. 2023, pp. 273-319
DOI: 10.29425/JHIEA.202309_(21).0007

From *Nanga* to *Toyoga*:

Art Research on the Perspective of Ichisada Miyazaki's Historiography

Shanling Guo*

Abstract

Ichisada Miyazaki is a scholar of the Kyoto School in Japanese Oriental history. His research on the field of art such as *Nanga* 南畫 is a subject that cannot be ignored in Miyazaki's historiography. Miyazaki analyzes the historical development of Chinese *Nanga* with his elegant "*Nanga* taste" and believes that the spread of *Nanga* to the east has a great impact on the field of Japanese art, while the spread to the west promoted the Western "Renaissance" and formed a large-scale "Oriental taste." This not only results in the transformation of Chinese painting from *Nanga* to *Toyoga* 東洋畫, but also reflects the close relationships of Miyazaki's art research in his historical studies with Konan Naitō's art-historical view and Jitsuzo Kuwabara's "historical view of East-

* Ph.D. Student, School of History and Culture, Northeast Normal University

West communication." It also reflects that the dissemination of art is beneficial to historical research. By referring to the perspective of Miyazaki's historiography, this paper aims to explore the process of Miyazaki using art as a means to study the cultural exchange between the East and the West and understand his theory that history, aesthetics and historical concept are connected by "East-West communication" in the field of history. It also explores that due to the shackles of ideology, Miyazaki's art and history studies still serve the politics and the national missions of modern Japan.

Keywords: Ichisada Miyazaki, *Nanga*, Renaissance, *Toyoga*

從南畫到東洋畫：

宮崎市定史學視域下的美術研究

郭　珊　伶

一、前言

日本對中國畫的研究建立在大量中國畫傳入日本之後，依據藏品來確立中國畫的概念，或是由這種概念所養成的興趣和學術上的超脫之上。[1] 日本最早的美術史講義是東京美術學校第一任校長岡倉天心（1863-1913）的《日本美術史》，將日本的美術史分為奈良、藤原和足利三個時期，並認為足利時期「古渡」的中國「北宗畫」即「院體畫」輸入日本後，狩野派得到進一步發展，而此融入北宗畫因素的狩野派則為日本美術的「正統派」。[2] 三十年後，以北宗畫為正統畫的觀點被打破，內藤湖南（1866-1934）在京都大學首次開設「中國繪畫史」講座，以「南畫」[3] 的發展為線索，始自漢代

1 古原宏伸：〈日本近八十年來的中國繪畫史研究〉，《新美術》1994 年第1期（1994 年2 月），頁67。

2 前田環著，劉瓊譯：〈內藤湖南和近代中日美術史學〉，《世界近現代史研究》第11 輯（2014 年10 月），頁69。

3 明代畫家董其昌（1555-1636）倡山水畫「南北宗」之說，本於禪宗分「南頓」、「北漸」之義。「南宗畫」大體對應「文人畫」，「北宗畫」大體對應「院體畫」；「南畫」一詞多見於日本學界，相當於「南宗畫」或「文人畫」概念。詳見王洪偉：〈民國畫壇「南畫」一詞淵源考〉，《南京藝術學院學報》2013 年第1 期（2013 年1 月），頁66-68。

終於明初，共分九講，得出「中國藝術漫長的發展史歸結起來就是南畫發展史」[4]的結論。1912 年至 1931 年前後的 20 年間，以羅振玉（1866-1940）將中國古代美術作品大量帶入日本為始，中國畫的日本輸入史迎來又一巔峰，對此給予極大幫助的便是京都大學教授內藤湖南和原上海東亞同文書院返回京都的長尾雨山（1864-1942）教授，[5] 二人共同促成日本學界對中國畫的研究熱潮。自內藤之後，京都大學培養出不少中國繪畫史的研究者，如愛好中國繪畫、以研究元曲的先驅者而名聲斐然的京都大學教授青木正兒（1887-1964）；而東京大學則以 1922 年瀧精一（1873-1945）《文人畫概論》論述中國文人畫為始，其學生田中豐藏（1881-1948）進一步發展其研究成果，尖銳地批評了董其昌「南北宗論」存在的矛盾，比 1935 年青木正兒的批判更為徹底。[6]

而在中國，對南北宗論的批判大約從五四運動之後才進入熱潮，以陳振濂〈近代中國繪畫史學研究中「日本影響」的考察〉所言：「近代中國繪畫理論研究，無論是純美術理論研究、美術史研究，抑或是美術文獻資料研究，幾乎都接受了日本模式的影響。」[7] 中國學界 1917 年姜丹書（1885-1962）著《美術史》，1925 年出版的陳師曾（1876-1923）著《中國繪畫史》，1926 年潘天壽（1897-1971）編譯《中國繪畫史》等都比日本晚數十年。再者，除同時代的羅振玉、王國維（1877-1927）等與日本學者交好的中國史學

4 內藤湖南著，梁殿武譯：《中國繪畫史》（北京：中華書局，2008 年），頁 177。

5 古原宏伸：〈日本近八十年來的中國繪畫史研究〉，頁 69。

6 韋賓：《中國畫學文獻史略》（北京：高等教育出版社，2016 年），頁 264。

7 陳振濂：〈近代中國繪畫史學研究中「日本影響」的考察〉，收於盧輔聖主編：《朵雲第 67 集．中國美術史學研究》（上海：上海書畫出版社，2008 年），頁 275。

家外，傅斯年（1896-1950）、陳寅恪（1890-1969）、郭沫若（1892-1978）等學者對中國美術領域的關注較少，且直到今天，美術史研究的一些標誌性成果和日本20 世紀六〇年代以前的比起來還是差距很大。[8] 可見，無論是日本學界還是中國學界，對中國美術史的研究都尚處於發展階段，尤其是中國學界，不僅對中國美術史領域的研究存在罅漏，而且對日本研究中國畫的關注也不足。

中國學界對美術史領域研究的闕如之處首先體現在難以妥善處理作為美術與歷史的交叉學科「美術史」中美術與史學的關係問題。「美術史」在近代「新史學」運動中，藝術與歷史研究的關係得到了全新定位，這種情況正如劉奇峰先生所言：「若歷史家欲以藝術而推知民族之心靈與精神，不但須有博古學者之精密的觀察，並且要有一種敏銳的感覺，……欲完全瞭解一個時代之歷史，我們必須瞭解其藝術之歷史。」[9] 但事實上，中國的美術史研究儘管研究的是史，是發展脈絡，但思考的問題、探討的規律、總結的經驗，都是理論性的，比如美術創作的源與流，美術研究的長處和局限，美術作品的風格與意涵、內容與形式等等，[10] 對於審美關係、創作及欣賞等美術學科的特殊性卻並未深入。

8 韋賓：《中國畫學文獻史略》，頁267。

9 孔令偉：〈「新史學」與近代中國美術史研究的興起〉，《新美術》2008 年第4 期（2008 年8 月），頁49-50。

10 薛永年：〈美術史學與美術本體〉，《美術觀察》2020 年第10 期（2020 年10 月），頁5。

再者，中國學界對日本研究中國畫的關注體現在南畫的發展及其對日本的影響、[11]內藤湖南對南畫的貢獻[12]以及少數日本的中國學家對中國某畫家的探討，如對石濤（1642-1707）畫作的研究等層面，鮮見關於內藤湖南繪畫領域研究之外的學術成果。尤其值得關注的是，對於繼承和發展了內藤湖南、桑原隲藏（1871-1931）等開創的東洋史學京都學派學風的宮崎市定（1901-1995）的美術史研究，如對中國南畫之論述與鑒賞，通過賞析陶器與繪畫考察日本趣味與中國趣味的臨界點，以及通過比較東西方畫作的風格特點發展其東西文化交通史觀等研究，中日學界均鮮少給予關注。雖然中國學界對宮崎史學的研究呈後起熾烈之勢，但多集中於其中國史的相關論著，如「唐宋變革論」、九品官人法研究及近年的「倭寇論」等領域，[13]鮮見對其美術史觀的系統性研究論述。如此，宮崎市定史

[11] 如〈中國文人畫與日本南畫〉一文，分析中國畫與日本南畫之間概念上存在的不同及其原因；〈民國畫壇「南畫」一詞淵源考〉一文，考辨「南畫」一詞之淵源；〈19 世紀中期之後日本南畫勢衰之分析〉、〈20 世紀上半葉日本的「新南畫」——對南畫的重新審視和評價〉二文，分析日本南畫發展的趨勢並闡明「新南畫」的成立促進了南畫的新發展等等。參見馮慧芬、林樹中：〈中國文人畫與日本南畫〉，《南京藝術學院學報（美術與設計版）》1993 年第 4 期（1993 年 12 月），頁 37-43；王洪偉：〈民國畫壇「南畫」一詞淵源考〉，頁 66-70；孫淼：〈19 世紀中期之後日本南畫勢衰之分析〉，《中華兒女》2014 年第 4 期（2014 年 4 月），頁 80-82；孫淼：〈20 世紀上半葉日本的「新南畫」——對南畫的重新審視和評價〉，《中華兒女》2014 年第 6 期（2014 年 6 月），頁 82-84。

[12] 如王洪偉：〈日本學者內藤湖南對「南畫」研究的貢獻〉，《清華大學學報（哲學社會科學版）》2014 年第 4 期（2014 年 7 月），頁 149-157；黃語涵：《20 世紀初日本人視野中的中國畫——以內藤湖南為例》（青島：青島科技大學美術系碩士論文，2016 年）等等。

[13] 由於宮崎史學涉獵極廣，學界對其研究大多將其作為某領域學術史的一個節點，如對「都市國家論」、「宋代近世說」、九品官人法和科舉的研究、《論語》研究、「二元對立論」以及「倭寇論」等論述的批判性、反思性研究，另有關於宮崎市定其人及其「交通史觀」、「世界史觀」等史學方法和史學思想的諸多研究。詳見郭珊伶：〈宮崎市定研究之回顧與評述〉，收於

學視域下的美術研究則同時處於美術史的專門研究與宮崎史學研究領域之外，成為亟待復發之處。

如果說美術作品的形成是由作畫人將自身的情感、立場和思維表達為可視的圖像，即將抽象的形而上者用靜默的敘述媒介轉變為具象的形而下者之過程，那麼歷史學視域下的美術研究則包含兩個階段。一是畫作展現在公眾視野中，欣賞者或研究者單向感受畫作整體或部分所傳達出來的內涵，具體表現為某種情愫或感受，其中可能包含欣賞者自身的人生經歷和感悟；二是欣賞者透過這些心路歷程，結合當時的社會背景和政治語境，猜測作者作畫時的情感和立場、作畫的目的與意義，又或以美術作品為史料佐證某些歷史觀點。此時的畫作已成為欣賞者與作者溝通的媒介，而欣賞者也由單向賞析轉變為研究者的姿態。在第二階段，研究者通過一定條件下的直覺理解畫作，「正好像一個心靈潛入另外一個心靈一樣」，[14] 發掘作者的內心世界，這不僅是藝術上的共鳴，同時也體現了歷史闡釋學的奧秘。因此，美術史研究的意義在於，解讀美術作品的過程蘊含著歷史思維的性質，史學家對美術作品的賞析、理解或闡釋，是將其立場、方法和理論融於其中並轉化為文本的過程，也是研究者自身以為的與畫作和作畫人達到思想上的同一之時。

而解讀東洋史學家宮崎市定對美術史的研究，則是在第二階段的基礎上，藉助歷史闡釋學、美學和思想史等學科的研究方法和理論，爬梳並分析宮崎市定的審美偏好及其通過藝術的傳播構建世界史體系，最終將對日本的現實關懷投射其中之過程。在這個過程中，歷史闡釋扮演著至關重要的角色，因為與其他領域的闡釋活動相比，歷史闡釋受制於闡釋對象的約束最強烈，因此其對話性以及

王宗琥、王廣生主編：《國際中國學論叢》第2輯（北京：世界圖書出版公司，2023年），頁218-237。

[14] 德羅伊森（J. G. Droysen）著，胡昌智譯：《歷史知識理論》（北京：北京大學出版社，2006年），頁11。

主體間的特點也最突出，公共性的要求最高。[15] 也就是說，人們對藝術作品內涵的闡釋或因人而異，但若將其放置於歷史脈絡中對其進行歷史闡釋，則結果需與人群心理內在統一的共同性相符，而相應的對客觀性的要求也有所提升。在思想史視域下，歷史學家也是一種社會現象，不僅是其所屬社會的產物，而且也是那個社會的自覺的或不自覺的代言人，他在歷史進程中所處的地位就決定他觀察過去時所採取的觀點，[16] 因而分析歷史闡釋與歷史學家所處社會的政治語境和學術生涯之內在聯繫也是不可或缺的。同時，繪畫、陶器等美術史的研究本屬於文化史、藝術史等歷史科學中的一個分支，[17] 以繪畫等圖像作為藝術樞紐，歷史學家可以利用其審美直覺與歷史想像，形成整體的歷史畫面，從這點來說，歷史研究和藝術創造是相通的。這樣寬視域、多角度地探討宮崎市定的美術史觀，或可以完善宮崎市定學術體系的整體建構，窺得其在宮崎史學、日本東洋史學、日本藝術史等領域中的定位。

二、南畫趣味：史學中的藝術鑒賞

在涉及藝術的所有嚴肅討論中，處於核心地位的必須永遠是審美鑒別力，[18] 審美鑒別力是指人們對審美對象的選擇、判斷的能力，屬主觀心理、經驗等相互協和活動產生的結果，其過程在美術領域表現為對繪畫作品的偏好和賞析。宮崎對中國南畫的偏好之淵源其一可追溯至其師內藤湖南，其二可歸因於個人經歷。宮崎在中學時

[15] 李紅岩：〈從闡釋學到歷史闡釋學：何為歷史的「正用」〉，《探索與爭鳴》2020 年第 11 期（2020 年 11 月），頁 87。

[16] 愛德華．霍列特．卡爾（E. H. Carr）著，吳柱存譯：《歷史是什麼》（北京：商務印書館，2007 年），頁 123。

[17] 陳振濂：〈近代中國繪畫史學研究中「日本影響」的考察〉，頁 281。

[18] 法蘭西斯．哈斯克爾（Francis Haskell）著，孔令偉譯：《歷史及其圖像：藝術及對往昔的闡釋》（北京：商務印書館，2017 年），頁 8。

期便學習了賴山陽（1781-1832）《耶馬溪圖卷》和齋藤拙堂（1797-1865）《下岐蘇川記》，接觸了「董巨之意」、「荊關之筆」等詞句。[19]1922 年，宮崎入學京都大學文學部史學科，拜入內藤湖南門下學習東洋史，自此開始汲取中國文化、繪畫等領域的相關理念，耳濡目染之下受到內藤關於文化史觀[20] 和東洋美學的薰陶。1927 年至 1929 年，宮崎就職於日本舊制高校，又自然對繪畫、陶器產生興趣，[21] 於是南畫自然而然成為宮崎的審美選擇，並使其產生審美愉快。我們將內藤和宮崎對南畫的審美選擇稱為「南畫趣味」，因為趣味既指藝術創造也指藝術欣賞中無法言說的心理因素和被反覆解釋的文化內涵。[22] 至於南畫何以成為內藤和宮崎的審美選擇，依古原宏伸所言：「至今為止，輸入日本的中國畫其特點是，作品最終都是日本人根據自我的嗜好和興趣所選擇的，所謂興趣，就是愛好抒發詩情的高雅的作品，厭惡結構式、非抒情、抽象式的作品。」[23]

---

19 宮崎市定：〈自顧愷之至荊浩：中國山水畫〉，《宮崎市定全集 24・隨筆（下）》（東京：岩波書店，1994 年），頁 395。

20 內藤湖南的文化史觀充分體現在其對中國史的時代區分論中，即從文化層面將古代劃分為太古至秦漢，中世為後漢至五代，近世為宋代以後。古代是中國文化由內向外發展之時期，又可分為前後二期，前期為中國文化形成期，後期為中國文化向邊境各民族傳播，並向東亞發展的時期。中世為貴族時代，財產、官職、文化均由貴族階級壟斷，周邊種族勢力侵入中國內部。近世是由於唐宋間的巨大文化斷層，貴族政治沒落，庶民階級文化興起，故而宋代為近世社會之始。這一區分法將重點置於中國內部文化的變遷與擴張，以及周圍種族對文化碰撞的回應等。詳見內藤湖南：〈中國上古史〉，《內藤湖南全集》第 10 卷（東京：筑摩書房，1969 年），頁 11-12。師承內藤湖南的京都學派學者們直至戰後仍始終堅守其文化史觀，不稍改變。詳見劉俊文：〈中國史研究的學派與論爭（上）〉，《文史知識》1992 年第 4 期（1992 年 4 月），頁 49。

21 宮崎市定：〈隨筆 木米と永翁・はしがき〉，《宮崎市定全集 24・隨筆（下）》，頁 595。

22 邵宏：《美術史的觀念》（杭州：中國美術學院出版社，2003 年），頁 111-112。

23 古原宏伸：〈日本近八十年來的中國繪畫史研究〉，頁 71。

或者說無論當前象徵闡釋潮流的追隨者樂意與否，確實存在一條把人文主義貴族化的立場和圖像學研究者的信條聯繫起來的線索，據此認為傑出的作品都是由有教養和才智出眾的人為知識階層創作的，[24]而由知識階層創作的南畫，其自身屬性正好與內藤和宮崎的偏好相契合。

其後，伊勢專一郎（1891-1948）沿襲內藤的學術思路，於1934年出版《自顧愷之至荊浩：中國山水畫史》，論述自東晉顧愷之（348-405）至五代荊浩（850?-911?）約五百年間的中國山水畫史。宮崎讀後讚歎：「對於門外漢的我來說十分受用」，[25] 並期待伊勢關於宋元時期繪畫的續作。在對伊勢著作的書評中，宮崎通過書中荊浩《秋山瑞靄圖》的掃描版，認為從該畫好似能夠看見客觀存在的景色，剛勁的線條糅合在一起，絲毫不顯枯燥，是十分優秀的傑作。又談及「如果說油畫和偉人是西洋的理想，那麼東洋的畫就應當是始終不斷提升『親近感』的畫，尤其是山水畫中點綴的人物能夠使觀者代入其中，自然而然地融入畫中的林間小道。」[26] 這樣與審美對象融為一體但又保持靜觀的姿態正是審美活動中「理解」的表現。由於立軸畫中的時間呈高度集約性，畫家往往只能復原一日一月，或生涯中某一瞬所見的場景，這樣完成的畫作雖說是現實中並不存在的景色，但它超越特定空間、時間，表現的不是事件而是象徵意義，[27] 象徵著凝練了現實景色的精粹，「胸中的丘壑」便是如此之物。[28] 荊浩是五代北方山水畫之鼻祖，傾心於南畫的宮崎對荊浩評價如此之高，是因為五代正值其所謂的「職業畫工和純粹的藝術家

[24] 奧托．帕希特（Otto Pacht）著，薛墨譯：《美術史的實踐和方法問題》（北京：商務印書館，2017年），頁73。
[25] 宮崎市定：〈自顧愷之至荊浩：中國山水畫〉，頁395。
[26] 宮崎市定：〈自顧愷之至荊浩：中國山水畫〉，頁395。
[27] 奧托．帕希特（Otto Pacht）著，薛墨譯：《美術史的實踐和方法問題》，頁32。
[28] 宮崎市定：〈自顧愷之至荊浩：中國山水畫〉，頁395。

混雜的時代」，荊浩的山水畫已逐漸從描繪客觀景色轉向文人抒發心境之處，南畫由此逐漸變成了觀念性的繪畫，「中國人稱之為胸中的丘壑，是指在自己的內心中創作山水，這個時期已經形成了通過主觀意念描繪作品的手法」，[29]成為文人表達精神世界的高雅之作。

而到了宋代，職人的裝飾畫與藝術家的美術作品之間有了很大區別，作品不再作為商品，而是代表畫家個人創作的自覺，同時也衍生出畫家在作品上署名的風格，[30] 這意味著宮崎所謂的「東洋的文藝復興」拉開了序幕。宮崎所謂的「文藝復興」是用以界定各地域文化高度發達的概念，沿用並發展了內藤湖南「宋代近世說」中關於文化變革的觀點，認為宋元期間生產力高度發達，文化也隨之發達，繪畫方面的藝術風格出現了愈發明顯的文人畫傾向。文人畫的精髓在於「畫意」，其中隱藏著文人的「詩情」，因而文人畫首要傳達的並非視覺感受，而是其心境。通過皴法[31] 暈染水墨，展現文人氣質風度而實現寫意風格，達到文人與讀者間心靈傳達與觸動的奇妙效果，而南畫中的真實也並非等同於、模仿於生活真實，而是「貴在似與不似之間耳」，[32] 這就是宋元時期南畫趣味之所在。

依董其昌南北宗畫優劣論的綱領，宮崎總結了南北畫派的發展歷程並予以評論：

> 南宗畫派經宋代的董源、巨然，再經荊浩、關仝、李成、范寬、郭忠恕、米芾、米友仁父子等人，到元末的四大家，即趙孟頫、吳鎮、黃公望、王蒙四人，都是具有文學

[29] 內藤湖南著，梁殿武譯：《中國繪畫史》，頁180。

[30] 宮崎市定：〈パリからの手紙〉，《宮崎市定全集23・隨筆（上）》（東京：岩波書店，1993年），頁170。

[31] 皴法，中國畫技法名。用以表現山石和樹皮的紋理，乃歷代畫家根據山石的地質結構外形，樹木的表皮狀態，而創造的表現形式。詳見上海辭書出版社編：《中國美術辭典》（上海：上海辭書出版社，1987年），頁8。

[32] 李澤厚：《美學四講》（桂林：廣西師範大學出版社，2001年），頁148。

> 素養的知識人作為業餘者在藝術領域中遊刃有餘的畫家。明代沈周、文徵明等也都傳達並延續了南畫派的文人理想。而另一方面，北宗畫是以唐代李思訓、昭道父子為始，偏重於濃墨重彩的裝飾性著色畫，宋代的趙幹、趙伯駒、馬遠、夏珪、李唐、劉松年等作為超脫職業意義的專門畫家，未受後世尊敬，北禪也從此一蹶不振。藝術是最尊重個性和獨創的活動。藝術沿襲舊法的第一要義就是否定文化的進步。注重中國傳統的國粹主義一方認為這是不知中國文化真髓的淺薄俗說，但所謂的俗說中，也存在不應否定的正當性即事實。標榜仿古的繪畫，往往容易陷入無趣的藝術。[33]

顯然，宮崎將董其昌尚南貶北的理想作為歷史事實來看待，這點也同樣沿襲了內藤的觀點。[34] 而宮崎以南畫為高雅之作，以北畫為卑俗之作的論點，實則得益於其對通俗的、因襲的、末流的藝術的思考，[35] 即對北畫衰落並成為「末流」藝術之因的探討。畫家作為職業，畫作為商品，使得觀者對畫作產生功利性審美，對於藝術的理解則更多出於客觀功利性因素，如模仿是否相似、是否達到作畫目的等，而審美活動中主觀性的「理解」與「共感」因素降低，自然也難以產生審美愉快。這樣一來，諸如此類模仿的、因襲的畫作被本來就看重「寫意」的宮崎視為末流藝術也不為過了。

至於明末清初的繪畫，宮崎認為，一言以蔽之，按代表作家來說，明末是董其昌，清初是「四王吳惲」；[36] 按時代思潮來說，

---

[33] 宮崎市定：〈明末清初という時代〉，《宮崎市定全集17・中國文明》（東京：岩波書店，1992年），頁342、347。

[34] 前田環著，劉瓊譯：〈內藤湖南和近代中日美術史學〉，頁72。

[35] 法蘭西斯・哈斯克爾（Francis Haskell）著，孔令偉譯：《歷史及其圖像：藝術及對往昔的闡釋》，頁479。

[36] 四王吳惲，「四王」指的是王時敏、王鑒、王翬、王原祁，「吳惲」指的是吳歷、惲壽平，「四王吳惲」合稱為清初六大畫家。

是復古主義，尤其是尚南貶北，即是以尊崇南宗畫，排斥北宗畫的卑俗為宗旨的時代。[37]「四王吳惲」中的王時敏（1592-1680）、王鑒（1609-1677）、王翬（1632-1717）、王原祁（1642-1715）和吳歷（1632-1718）都是山水畫家，而惲壽平（1633-1690）是花鳥畫家，善用沒骨法[38]和賦彩。這六大畫家都遵循董其昌的復古主義。其後的八大山人（1626-1705）和石濤（1642-1707），猶擅花鳥山水畫，其言論展現出鮮明的個性，並成為其後揚州派的先驅。尤其對於石濤，宮崎評價極高，認為：「石濤的創作態度和藝術理論，乃至生活信念都遠遠領先於現世，所以不受當時人們的歡迎，而到了三百年後的今天，人們才認識到他的真正價值。」[39]是以，宮崎對中國南畫發展的時代區分已然呈現，即中世的唐末五代起為南畫發展的萌芽期，近世的宋代至明末清初是南畫發展的繁盛期，而近代清末變法革命波動期則是南畫極其衰敗的時期，[40]這正與宮崎的「中國時代區分論」[41]相呼應。

由上可知，宮崎的南畫趣味是以介紹南畫的發展史為線索，兼論各文人畫家的藝術生涯及作畫手法，或對其南畫作品進行賞析表現出來的。宮崎的南畫趣味實際反映了當時以內藤為首的東洋史學京都學派學者獨特的審美鑒別力，同時宮崎以南畫的發展反映文化整體動態趨勢的理念，為側面論證其「宋代近世說」提供了較為新

---

37 宮崎市定：〈明末清初という時代〉，頁342。

38 沒骨法，中國畫技法名。不用墨筆為骨，直接用彩色描繪物象。詳見上海辭書出版社編：《中國美術辭典》，頁8。

39 宮崎市定：〈瞎尊者（石濤）小伝〉，《宮崎市定全集13・明清》（東京：岩波書店，1992年），頁162。

40 宮崎市定：〈中國の近現代絵畫〉，《宮崎市定全集23・隨筆（上）》，頁705。

41 宮崎市定的「中國時代區分論」是指宮崎在內藤湖南學說的基礎上，將中國的歷史劃分為四個階段，古代即太古至漢代，中世即三國至唐末五代，近世為宋至清朝滅亡，最近世為中華民國以後。詳見宮崎市定：〈中國史〉，《宮崎市定全集1・中國史》（東京：岩波書店，1993年），頁37。

穎的論說角度。從南畫在中國史的地位進而反思其在世界史中的地位，宮崎以其獨到的「東西交通史觀」[42] 開始思考南畫對世界繪畫史的影響。筆者擬從兩個視角予以探討，一是中國南畫超脫東亞範圍向西傳播至西亞與西洋的世界視域，二是南畫向東傳播至日本的東洋內部視域。

三、「文藝復興」：繪畫譜系與史學比較

繪畫作為一種敘述媒介，具有跨越種族、地域、文化的特性，是作畫者關於人性、人生觀、價值觀的外在體現。對於歷史學家而言，由於歷史學受各國意識形態、知識領域以及語言系統的限制，存在無法獲取或理解各種資料的情況，使其在發展的過程中產生了學科專門化分工、地域化分工與時代化分工，[43] 而繪畫則成為突破層層壁壘，可通過歷史闡釋學予以解讀的珍貴史料。在宮崎市定的歷史語境中，世界可劃分為東洋、西洋與西亞三大地域，承上述內藤「中國藝術漫長的發展史即是南畫的發展史」之言，世界範疇內的南畫則被稱為「東洋畫」。

---

[42] 宮崎市定的「東西交通史觀」師承桑原隲藏，桑原的主要觀點是「以外國說明中國」和「西域史的重要地位」，其理念與那珂通世（1851-1908）一脈相承，認為發掘和利用外國人記錄和評論中國的史料，並將之與中國的記錄相對照，能夠發現向來為研究者所忽視的某些問題。桑原「東西交通史觀」的相關著作有1933年出版的《東西交通史論叢》，由有關中國與西方交通關係的論文13篇組成；出版於1934年的《東洋文明史論略》第四部分「關於對外文化交流史」中包含〈隋唐時代來往中國的西域人〉這一著名長文；除此之外，《宋末提舉市舶西域人蒲壽庚的事蹟》是桑原歷年蒲壽庚研究的集大成者，書中廣泛涉及了唐宋元時代中國與阿拉伯之間通商往來的各方面歷史事實。詳見錢婉約：〈《東洋史說苑》及桑原中國學〉，收於桑原隲藏著，錢婉約、王廣生譯：《東洋史說苑》（北京：中華書局，2005年），頁269-272。

[43] 宮崎市定：〈世界史序説〉，《宮崎市定全集2・東洋史》（東京：岩波書店，1992年），頁266-267。

「文藝復興」本用於說明歐洲對古典文化的復興運動，宮崎試圖以西洋史上文藝復興時期所表現出的現象為基礎，尋求西亞史和東洋史中與之類似的事件或時代，加以比較後將其概念擴充並運用於西洋史以外的範疇中。因此，宮崎史學中的「文藝復興」理論是指：世界文明起源於西亞，伊斯蘭世界的文化於西元8、9世紀之交率先進入「文藝復興」時期，而由於文化似河流由先進之處浸潤到落後之處，因而伊斯蘭發達文化向東傳播促使北宋（11世紀）進入「文藝復興」時期，向西傳播刺激14、15世紀的義大利「文藝復興」。大致而言，文藝復興即為該地域進入近代的標誌之一，文藝復興興起的時代越晚就越接近於完善，即東洋的文藝復興勝過伊斯蘭世界的文藝復興，而西洋的文藝復興則超出東洋的文藝復興之上。[44] 如此一來，最早進入近世的波斯．伊斯蘭世界必然在後進的東洋和西洋方面處於指導地位，而經文藝復興時期的後起之秀東洋之發展程度超出西亞，又反過來指導西亞的發展以及西洋的文藝復興。[45] 宮崎探討的便是如何通過繪畫的傳播和交流證明北宋「文藝復興」文化高度發達時期對伊斯蘭世界的文化「逆流」現象，又是如何與伊斯蘭文化一起對西洋文明產生刺激與影響，共同促使義大利甚至歐洲的「文藝復興」。

眾所周知，「文藝復興」最具代表性的便是繪畫作品，通過各種風格的繪畫可以窺見往昔所盛行的社會思潮與審美趣味，繪畫的發展則進一步體現了人類精神不斷求得自我意識和解放的過程，而這一過程的每個階段都體現了與之相關的時代、民族，甚至世界的精神。[46] 為了便於研究，歷史學家往往依據繪畫作品的內外發展關

---

44 宮崎市定：〈東洋のルネッサンスと西洋のルネッサンス〉，《宮崎市定全集19．東西交涉》（東京：岩波書店，1992年），頁40-41。

45 宮崎市定：〈東洋のルネッサンスと西洋のルネッサンス〉，頁14-15。

46 曹意強：〈圖像與歷史——哈斯克爾的藝術史觀念和研究方法〉，收於曹意強等：《藝術史的視野——圖像研究的理論、方法與意義》（杭州：中國美術學院出版社，2007年），頁37。

係製成譜系序列，如果能在譜系序列中對作品進行定位，即所發現的作品特性與其他某物有邏輯聯繫，就完全可以認為該發現是有效的。[47] 宮崎正是以此方法將東洋繪畫的「逆流」繪成譜系，並用發展的眼光通過史學比較的方法分析東洋畫、伊斯蘭繪畫及西洋畫之間的繪畫手法與內涵聯繫，來證明東洋文明對伊斯蘭文明及西洋文明的影響。

首先，要證明東洋畫對伊斯蘭繪畫的影響，需建立二者之間的邏輯聯繫，最直觀的方法便是比較畫作之間的異同點，其次則是將繪畫的文化屬性與王朝的更迭覆滅、政治交流及宗教思想相掛鉤。宮崎以「細密畫（miniature）」[48] 為連接東洋畫與伊斯蘭繪畫的線索，參考法國作家馬丁（Fredrik Robert Martin，1868-1933）《8 至 18 世紀波斯、印度和土耳其的細密畫和畫家》[49] 等少數材料，列舉薩曼朝的君主納斯爾・伊本・艾哈邁德（?-892）將《彼得拜寓言》（Bidpai）[50] 從阿拉伯語翻譯為更近世的波斯語時，其書的插繪畫家是幾位中國人，由此證明蒙古入侵以前東部伊斯蘭世界在繪畫上就

---

47 奧托・帕希特（Otto Pacht）著，薛墨譯：《美術史的實踐和方法問題》，頁 53。

48 細密畫，通常指用不透明水彩或是透明水彩繪製的肖像圖，源於中世紀的手抄本插圖，在 16 世紀以希利亞德（Nicholas Hillyard，1547-1619）的作品為代表。參見呂陽、王滌編：《西方美術和美術家辭典》（上海：上海人民美術出版社，2004 年），頁 308，及拉爾夫・邁耶（Ralph Mayer）著，邵宏等譯：《美術術語與技法詞典》（南京：江蘇教育出版社，2005 年），頁 250。

49 Fredrik Robert Martin, *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey*, *from the 8th to the 18th Century* (London: Bernard Quaritch, 1912).

50 《彼得拜寓言》，阿拉伯語為 “Bidpai”，源自中世波斯語 “Vedapati”，意為 “Veda” 的學匠。是和伊索寓言類似的一種動物的寓言故事，從梵語翻譯成中世波斯語，再翻譯為阿拉伯語，在伊斯蘭世界被廣為閱讀。參見宮崎市定：〈東洋のルネッサンスと西洋のルネッサンス〉，頁 44。

屬於東洋畫的勢力範圍，[51]而阿拔斯王朝受到東洋繪畫的影響再度發展，並借此迎來了伊斯蘭「文藝復興」的極度繁盛時期。其後，成吉思汗征服花剌子模王國，繼而旭烈兀又滅亡了阿拔斯王朝之後，伊斯蘭世界的繪畫進入了劃時代的變革時期。宮崎認為，伊斯蘭世界中蒙古民族的活躍大體分為兩個時期。前期以旭烈兀及其子孫的伊爾汗國的極盛時期（1258-1304）為中心，後期以帖木兒大征服，其子沙哈魯維持霸權的時代（1369-1447）為中心。而繪畫史與此時代區分的趨勢大體吻合，或者說，政治、道德、社會和宗教中即將發生的變化可以通過藝術呈現出最早的徵兆，這一觀點已經（而且持續不斷地）對歷史想像產生了強烈影響，[52]以致宮崎通過繪畫風格和觀念上的顯著變化來推測時代的轉向。如蒙古入侵後，伊斯蘭世界的細密畫面目一新，變得輝煌隆盛，其原因有二。第一，蒙古民族作為新的支配者，最初並不信奉伊斯蘭的信條，伊斯蘭世界一時之間完全擺脫宗教的束縛，使得偶像再興的時機愈發濃厚，其後則因蒙古民族改宗為伊斯蘭教而破滅。第二，蒙古民族輸入東洋優秀的中國繪畫技法，並隨著時代進步而愈發強力，甚至成為帖木兒王朝及其以後的伊斯蘭世界細密畫的黃金時代出現的決定性因素。[53]

由於圖像並非是自然的、不證自明的，而是依照必須加以破譯的視覺語言創造的，[54]這就要求藝術史家或歷史學家具備分析對比的能力以及相關的審美經驗和理解能力，而宮崎所做的便是比較東洋與伊斯蘭的繪畫作品，分析畫作的技法和布局，檢驗二者在某方面是否具有內在一致性，是否能使以往伊斯蘭繪畫中無法理解、不

---

51 Arménag Bey Sakisian, *La miniature Persane du XIIe au XVIIe siècle* (Paris: Van Oest, 1929), 14.

52 法蘭西斯・哈斯克爾（Francis Haskell）著，孔令偉譯：《歷史及其圖像：藝術及對往昔的闡釋》，頁493。

53 宮崎市定：〈東洋のルネッサンスと西洋のルネッサンス〉，頁20。

54 曹意強：〈圖像與語言的轉向——後形式主義、圖像學與符號學〉，收於曹意強等：《藝術史的視野——圖像研究的理論、方法與意義》，頁412。

協調的獨立元素，按東洋某種設計原則在最大程度上變為確應如此的設計。[55] 如宮崎認為後期的赫拉特畫派是以往畫風的集大成者，其中東洋流的墨繪數量很多，存有毛筆繪製的、完全東洋式的畫稿，若再賦彩，就與東洋畫一模一樣了；但若將之伊斯蘭式，線與線之間填充濃厚的色彩使之圖案化的話，就成為了伊斯蘭式的細密畫。[56] 如此這般完成的細密畫中，本應成為純中國式的繪畫，即著有中國冠帶的人物肖像圖的細密畫在作成的過程中混入了中國畫法，卻只在完成的最後一瞬成為了伊斯蘭式細密畫，可以證實是在與東洋畫分離而彰顯自己的存在。可知，東洋畫與伊斯蘭畫的區別在於賦彩的差別，東洋式毛筆繪製畫稿倘若放置於伊斯蘭繪畫中則顯得格格不入，但在積極找尋二者在畫法與色彩之間的差別與一致性後，原本不協調的因素便趨於合理化了。[57]

其次，論證東洋畫對西洋文藝復興時期繪畫的影響。同樣，在構建二者的邏輯關係時，首要考量的是三大世界在橫向的共時性比較中文化與政治的關聯性，此時，伊斯蘭世界成為溝通東洋世界與西洋世界的橋梁。宮崎認為，復興期的義大利繪畫史可分為兩個時期。前期由契馬布埃（Giovanni Cimabue，1240-1302）、喬托（Giotto di Bondone，1267-1337）等創始清新畫風後，14 世紀後繼畫家墨守師風、缺乏生氣，持續著萎靡不振的時代；後期是 15 世紀初，馬薩喬（Masaccio，1401-1428）、弗拉．安傑利科（Fra Angelico，1395-1455）等人將清新感帶回畫壇，迎來列奧納多．達．芬奇（Leonardo da Vinci，1452-1519）的時代。這兩個時期恰與蒙古民族活躍的兩時期大體吻合，與伊爾汗國時代和帖木兒王朝的時代平行。也就是說，喬托活躍的 14 世紀，是在伊爾汗國繪畫的

[55] 奧托．帕希特（Otto Pacht）著，薛墨譯：《美術史的實踐和方法問題》，頁 22-23。

[56] 宮崎市定：〈東洋のルネッサンスと西洋のルネッサンス〉，頁 25。

[57] 關於東洋畫與伊斯蘭繪畫中線條與賦彩的具體描述，可參考 Martin, *The Miniature Painting and Painters*, 38-40.

保護者合贊汗及其子孫的時代；喬托的後繼者模仿其師風時期，是伊斯蘭世界混亂的時代；而再次刺激義大利的畫壇使之回歸生機的15世紀前半，正與帖木兒王朝的君主沙哈魯下的赫拉特畫派興起的時代相當。[58] 宮崎將橫亙於伊斯蘭世界和西洋的時間線平行羅列，開始考慮兩世界共通的原因、相互的影響和存在的因果關係。

為探究西洋繪畫中東洋因素的淵源，宮崎在法國興起的「東方對西方的影響」之學術潮流的基礎上，[59] 引用普茲納（I. V. Pouzyna，?-?）《中國、義大利與文藝復興的開端》[60] 中14世紀義大利新畫之淵源的諸多觀點，如14世紀後繪畫中依據手部動作來說明意義、中心人物呈橫向或彰顯地位、聖母像中人的群像的流行，以及風景畫的獨立等來說明復興期義大利繪畫史的前期受到中國自古以來的普遍題材的影響。以此為基準，宮崎又以圖像為第一手史料，圖示克里韋利（Carlo Crivelli，?-1495）作聖母像論述作為人物畫代表的東洋型容貌的聖母像受東洋佛像影響，並論證西洋風景畫從人物畫中獨立出來的過程並非偶然，而應歸因於時代轉向與外來

---

58 宮崎市定：〈東洋のルネッサンスと西洋のルネッサンス〉，頁28。

59 1936年2月，宮崎作為在外研究員前往法國交流二年，其間參考大量與「東方對西方的影響」相關的書籍，如蘇里埃（Gustave Soulier，1872-1937）《托斯卡納派繪畫中東方的影響》開創了對義大利中部托斯卡納地區藝術中東方影響的研究，論述了埃及、波斯、小亞細亞等繪畫對佛羅倫斯畫派的影響。Gustave Soulier, *Les influences orientales dans la peinture toscane* (Paris: H. Laurens, 1924). 費爾南德梅利（Fernand Marie Charles Dusaussay de Mély，1881-1934）《從佩里格到黃河》的研究報告是追索在佩里格的一個小島上所發現的人面瓦片之根源為中國黃河。Fernand Marie Charles Dusaussay de Mély, "De Périgueux au fleuve Jaune. La tuile d l'Abgare et l'orfèvre Boucher," *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe* 9, no. 2 (mai 1926): 261-271. 喬治・杜圖特（Georges Duthuit，1891-1973）的《中國的神秘與近代繪畫》則對比中國的古畫和歐洲的近代名畫，說明人類的美學意識是東西洋共通的不變之物。Georges Duthuit, *Mystique Chinoise et peinture modern* (Paris: Chroniques du jour, 1935).

60 I. V. Pouzyna, *La Chine, l'Italie et les débuts de la Renaissance (XIIIe-XIVe siècles)* (Paris: Éditions d'art et d'histoire, 1935).

影響，以此說明義大利繪畫後期更廣闊的歐洲全體復興式繪畫的傳播時代同樣受到東洋畫的影響。

如此精確的判定實質上是一個辨別過程，而加速這一過程最好的方法之一就是做比較。[61] 美術史的比較明顯區別於史學比較之處在於，繪畫相較於文字的敘述媒介而言更為婉約、細膩，因此在作畫風格、技巧表現與文化內涵方面進行縝密的比較後，還需發揮藝術上大膽的想像和猜測。宮崎首先提出問題，「大部分的伊斯蘭繪畫中都具有經中國人之手的東洋畫因素，若西洋畫中也有東洋畫的類似技法，就能說明西洋畫受東洋畫的直接影響，而並非從伊斯蘭繪畫中受到間接影響。於是，影響途徑並不是地理上的直接與間接，而是東洋的思想、構圖、技法等在復興期的西洋畫中體現的程度，換而言之，是東洋的要素如何到達西方的問題。」[62] 這就需要宮崎結合當時所盛行的社會思潮以及審美趣味、各種傳統與習俗、畫作所懸掛的位置、畫家的生活境遇等等進行分析和推論，[63] 在西洋畫中比對其中的東洋要素，如東洋型容貌、合掌的動作、中國服裝的人物以及超人間性的「神秘的微笑」等都是自東洋的宗教藝術中借鑒而來，從而得出東洋因素或是隨著佛教信仰的通俗化以及蒙古人侵入而到達了山水相隔的西洋的結論。[64]

再者是風景畫的問題。宮崎認為西洋的風景畫最初作為人物背景而存在，而後突然變異從中獨立出來，這並非偶然現象，而是受到了東洋畫的外來影響。海因里希・沃爾夫林（Heinrich Wolfflin，1864-1945）曾說：「習慣於用歷史學家的眼光看世界的人，樂於看

[61] 奧托・帕希特（Otto Pacht）著，薛墨譯：《美術史的實踐和方法問題》，頁89。

[62] 宮崎市定：〈東洋のルネッサンスと西洋のルネッサンス〉，頁28-29。

[63] 高明士：〈藝術史與「情景分析」——波普爾的客觀理解理論在藝術史研究中的意義〉，收於曹意強等：《藝術史的視野——圖像研究的理論、方法與意義》，頁86。

[64] 宮崎市定：〈東洋のルネッサンスと西洋のルネッサンス〉，頁34-36。

到事物的源頭和終點，哪怕是部分內容，他認識到既有事實不是偶然，而是過程發展的結果。」[65] 宮崎在追溯西洋風景畫獨立之緣由時，將視野投向18世紀風靡歐洲的「中國趣味」，提出「義大利文藝復興的畫風首先波及荷蘭，荷蘭便成為歐洲『中國趣味』的發源地，18世紀後『中國趣味』的中心轉移至法國，路易十五宮廷又成為新的發源地並擴散至全歐洲」的論點。[66] 如上所述，義大利繪畫受伊斯蘭世界的細密畫藝術影響很大，而波斯細密畫藝術的淵源又來自遙遠東方的中國繪畫。[67] 荷蘭與日本、中國等地積極通商之後，輸入大量陶器、漆器等東亞文明，這些具有東洋因素的藝術品便取代了西班牙、義大利的錫釉彩陶風，成為歐洲「中國趣味」的中心。關於此，宮崎引用大段長壽吉（1880-1971）博士的短文〈荷蘭的繪畫〉中的論述：

---

[65] 奧托・帕希特（Otto Pacht）著，薛墨譯：《美術史的實踐和方法問題》，頁12。

[66] 宮崎市定：〈18世紀フランス絵画と东亜の影响〉，《宮崎市定全集19・東西交涉》（東京：岩波書店，1992年），頁120。

[67] 關於這一點，宮崎提出猜想，達・芬奇的人物畫背景中的風景畫，其靈感可能來源於東洋，且義大利文藝復興時期的風景畫中具有模仿東洋畫的皴法之處。參見宮崎市定：〈東洋のルネッサンスと西洋のルネッサンス〉，頁37。德國的蒙斯特伯格（Oskar Münsterberg，1865-1920）在《中國美術史》中提到：「中國繪畫傳播遠至印度、波斯，印度的水墨畫甚至給倫勃朗提供了範本。此外，中國畫的影響無疑直接體現在義大利的天才畫家們的作品上，如達・芬奇的《蒙娜麗莎》以及《聖母子與聖安娜》宛如童話世界的背景中蜿蜒的岩山，從這樣的淡彩畫中可以看到中國人發明的空想性風景畫給予的影響。」Oskar Münsterberg, *Chinesische kunstgeschichte*, bände 1 (Esslingen: Paul Neff Verlag (Max Schreiber), 1910), 205. 法國作家馬丁亦提出：「十五世紀初至十六世紀初期東方給予義大利藝術的影響，以往確實作了不適當的過低評價。達・芬奇繪畫中的許多裝飾性技巧布局均為東方風格，顯然表示了對東方趣味的迷戀。……當時歐洲人對東方事物的崇拜遠遠超出我們的想像。」Martin, *The Miniature Painting and Painters,* 90-91.

> 從風景畫中有名的荷蘭畫家楊・凡・戈因（Jan van Goyen，1596-1656）的作品中，可以看到中國繪畫的影響，同時代的素陶，尤其是代夫特的壁畫中樹木的描繪方法，與中國畫的鹿角法、丁香枝之類的東西相似。從當時荷蘭與東洋互通的鹿特丹商埠紀錄中東洋傳來的種類來看，中國的繪畫和陶器大部分都是從荷蘭輸入的，這無疑存在影響。凡・戈因的弟子薩洛蒙・范・魯伊斯達爾（Salomon van Ruysdael，1602-1670）的作品，與時代稍後的麥德特・霍伯瑪（Meindert Hobbema，1638-1709）的風景畫中也同樣存在東洋的影響。大體西洋的風景畫是在中國畫的影響下開始發展的。雖然不能說是受其直接指導，但也是給予了些許啟發的。[68]

荷蘭的風景畫描繪了平和親近的自然，不是依神而動的自然，而是擁抱人類的自然。自布魯塞爾的畫家亞當・弗蘭斯（Adam Frans，1632-1690）將荷蘭的風景畫法帶入法國後，法國畫家讓・安東尼・華鐸（Jean-Antoine Watteau，1684-1721）將清新風景畫的風格發揮到極致，成為法國「中國趣味」流行的開端。如此，依據澤德爾邁爾（Hans Sedlmayr，1896-1984）對某件作品解讀和闡釋正確與否的準則之一「設計形式是否具有連貫性和一致性」，[69] 具有東洋因素的波斯細密畫、義大利繪畫、荷蘭風景畫和法國風景畫正處於東洋繪畫的影響之下。據此，宮崎繪成東洋繪畫刺激法國風景畫發展的譜系：[70]

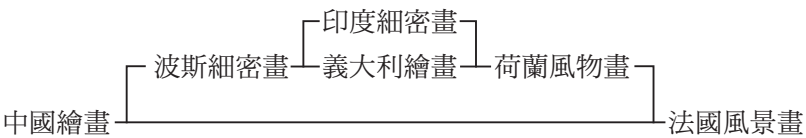
---

[68] 宮崎市定：〈18 世紀フランス絵画と东亜の影响〉，頁 136-137。

[69] 奧托・帕希特（Otto Pacht）著，薛墨譯：《美術史的實踐和方法問題》，頁 54。

[70] 原譜系圖示為豎版，中國繪畫以自上而下的順序影響法國風景畫；此處為筆者翻譯後製成從左往右的譜系圖，詳見宮崎市定：〈18 世紀フランス絵畫と東亜の影響〉，頁 137。

表 1：法國風景畫發展譜系



通過這個簡單的譜系圖可直觀反映法國風景畫的形成受到多方面長時段的影響，從中也可以看出風格發展過程中各個部分可被看作具有親緣關係，故而一種藝術或藝術特色可以說是源於另一種藝術。[71] 由此，宮崎得以證明西洋的繪畫必定受到東洋繪畫的影響。但有學者認為，將西方作品與非西方作品相比較的想法本身就是沒有意義的，任何這樣一種對比都是想行使權力的一種企圖，通常表現為強化某一異己文化之藝術的陳規舊習。[72] 事實上，宮崎以東洋畫中的東方因素為線索，將「文藝復興」的概念進行橫向的共時性比較，界定具有相似的發展歷程的三大世界在經歷各階段時的不平衡程度，其意旨在打破「歷史哲學中，歷史現象是僅發生一次的連續現象，同一事件不可能重複發生」的命題，破除「西方正統論」。[73] 而後又進一步引申為「東洋繪畫曾在某一時段強於西洋繪畫並給予其刺激和影響，但這並不意味著西洋作品比東洋的劣等；同樣，在東洋內部，即使日本繪畫受到中國繪畫的影響，也不意味著日本繪畫劣於中國繪畫」的觀點。[74]

亨利．柯蒂埃（Henri Cordier，1849-1925）曾在《18 世紀法國視野裡的中國》的序言中談到：「中國的藝術和文學在 18 世紀的法

---

[71] 奧托．帕希特（Otto Pacht）著，薛墨譯：《美術史的實踐和方法問題》，頁 113。

[72] 詹姆斯．埃爾金（James Elkins）著，潘耀昌、顧泠譯：《西方美術史學中的中國山水畫》（杭州：中國美術學院出版社，1999 年），頁 3。

[73] 宮崎市定：〈西洋史正統論〉，《宮崎市定全集 23．隨筆（上）》，頁 671。

[74] 宮崎市定：〈18 世紀フランス絵畫と東亜の影響〉，頁 122-123。

國曾風靡一時，使人狂熱，但這種影響持續的時間是相對短暫的，在法國的中國藝術尤其具有了一種特性，也就是一時的迷戀，是一種風尚，一種短促的好奇勁兒，而沒有留下真正深刻的印記。」[75] 宮崎表示反對，並多次強調，「不能因持有受到影響者意味著比影響者更劣等的論斷而否認影響的事實」，[76] 提出「他們學習的是傳統，而決定作品價值的是其個性的偉大」。[77] 同時主張，「日本文化源源不斷地受到大陸影響而發展起來，這並不需要感到自卑。各民族彼此不斷繼承、保存、模仿、改良、創作文化，這些對文化的發展來說是必要的，但其中『文化的選擇』才具有決定性意義。」[78] 可見，宮崎以東洋繪畫對西洋的影響為例提出的「受到影響者並不意味著比影響者更劣等」的觀點，其意在指明東洋內部的中國文化與日本文化之關係。

四、「高雅」與「卑俗」：日本美術之浮沉

在東洋內部的視域下，所謂「文化選擇決定論」，是指在宮崎史學的語境中，西亞地域文明的發展具有先進性，三大世界自古以來便存在文化交流，因此各地的發展歷程具有相似性，在此種進化論模式中，[79] 日本在長期來自亞洲大陸壓倒式的強勢文化影響下出現了高度選擇性、適應性，並在其中重新發現其自身固有之藝術基

[75] 亨利・柯蒂埃（Henri Cordier）著，唐玉清譯：《18 世紀法國視野裡的中國》（上海：上海書店出版社，2010 年），頁 1。

[76] 宮崎市定：〈18 世紀フランス絵畫と東亜の影響〉，頁 123。

[77] 宮崎市定：〈東洋のルネッサンスと西洋のルネッサンス〉，頁 38。

[78] 宮崎市定：〈日本國寶展〉，《宮崎市定全集 23・隨筆（上）》，頁 482。

[79] 葛兆光等學者認為宮崎市定的觀點雖注意到了不同地域中文化的內在發展線索，但由於強調亞洲與歐洲的歷史模式的一致性，致使其不得不在進化論的層面上落入了單線歷史進化論的圈套。參見葛兆光：〈一個歷史事件的旅行——「文藝復興」在東亞近代思想和學術中的影響〉，《學術月刊》2016 年第 3 期（2016 年 3 月），頁 126。

脈，[80] 此時經選擇、模仿後或同化或吸收的外來文化早已與本土文化相融，並形成自身的文化特質。因此，重點並不在於影響者與被影響者之間的優劣之分，而在於依照審美判斷所作出的文化選擇。依康德（Immanuel Kant，1724-1804）所說，每一個審美判斷的對象都是通過自己獨特的方式提供美感體驗的。任何特定的品質可能是判斷某個對象為「高雅」或「優雅」的原因，也可能是判斷另一個對象為「不自然」或「豔俗」的原因。因而審美判斷要指出對象的特定特徵，並通過批判性的交流說明這些特徵對整體審美有何幫助。[81] 以內藤湖南和宮崎市定為代表的文人學者皆懷有對南畫的審美偏好，因南畫使其產生審美愉快，達到人與繪畫之間「以心傳心」的通感，被其判為「高雅」、「詩意」之作；反之，日本在傳入南畫前以融入北宗畫因素的狩野派為日本美術的「正統派」，北畫中過於正統的明豔色彩與刻板嚴肅的繪畫形象難以給具有文人趣味傾向的內藤和宮崎等人帶來審美愉快，其華麗又穩重的作畫技法只能讓他們感到「豔俗」。

「高雅」、「詩意」與「豔俗」或「卑俗」是一種審美評價。所謂審美評價，是觀者憑喜好、審美經驗或理解等主觀心理活動對藝術作品進行自我鑒賞的過程，依據以看得見或聽得見的事物表達言外之意的自由度，可以衡量藝術的價值。[82] 北畫被視為「卑俗」的原因，是多數人抱有一種偏見，認為院畫家受制於宮廷贊助人的外部要求，不可能達到如同內心主動要求作畫的文人畫家所體現的表現

[80] 徐小虎：《日本美術史》（桂林：廣西師範大學出版社，2019 年），頁 1。

[81] 奧斯丁・哈靈頓（Austin Harrington）著，周計武、周雪娉譯：《藝術與社會理論——美學中的社會學論爭》（南京：南京大學出版社，2010 年），頁 80。

[82] 弗里德蘭德爾（Max J. Friedländer）著，邵宏等譯：《論藝術與鑒賞》，收於曹意強等：《藝術史的視野——圖像研究的理論、方法與意義》，頁 355。

性和原創性。[83] 當院畫家為迎合某種偏好將作畫視為一種職業時，其作品就被賦予了功利性色彩，成為虛假的、線性的、不自由的「庸俗之物」。這恰與宮崎的審美趣味截然相反，即中國文人畫應是自由揮灑的、自發性的、才氣洋溢的、簡略的、渲染導向的與非線性的。[84] 在宮崎看來，德川時代以來的池大雅（1723-1767）、謝蕪村（1716-1783）、青木木米（1767-1833）等南畫藝術家兼涉畫作、書法、學問諸多領域，並將其風骨性情融於作品，乃當之無愧的文人。這其中尤以青木木米和村田永翁（1841-1922）為甚。木米畫作最獨特之處在於，「畫是陶藝的延伸，作畫不求形似而在於吐露精神，以心傳心」，[85] 木米從捏陶時自然顯現微妙褶皺的手感中領會到南畫皴法的奧秘，使陶器頗具獨創性與趣味性，宮崎評價其皴法為「天下一絕，超越古今」。陶藝和書畫一樣，如實反映了作者的性情，傳達了原作的面貌和雅趣，[86] 是一種精選的藝術形式，是負載神聖藝術家那精緻而驚人的美學重擔的大容量運載工具，在所有「有用」的藝術中，陶瓷最接近「美的藝術」。[87] 宮崎對木米的陶硯大加讚賞，不惜筆墨介紹「青花風字硯」、「靜逸硯」、「澄泥硯」、「瓢簞硯」、「鬼面硯」、「山陽硯」等作品中融合的「中國趣味」與展現其鮮明個性的大和繪風，形成木米獨特的創作風格。[88] 由於陶硯是完全憑藉陶工的技法與創造力由土釉和繪具製作而成的，完全展現了

[83] 高居翰（James Cahill）著，洪再新、高世明、高昕丹譯：《詩之旅：中國與日本的詩意繪畫》（北京：生活．讀書．新知三聯書店，2012 年），頁 30。

[84] 徐小虎著，劉智遠譯：《南畫的形成：中國人文畫東傳日本初期研究》（桂林：廣西師範大學出版社，2019 年），頁 244。

[85] 宮崎市定：〈木米の畫〉，《宮崎市定全集 23．隨筆（上）》，頁 88。

[86] 宮崎市定：〈山陽銘の硯〉，《宮崎市定全集 23．隨筆（上）》，頁 656。

[87] E. H. 貢布里希（Ernst Hans Josef Gombrich）著，范景中、楊思梁譯：《理想與偶像——價值在歷史和藝術中的地位》（南寧：廣西美術出版社，2013 年），頁 160。

[88] 宮崎市定：〈木米の硯〉，《宮崎市定全集 23．隨筆（上）》，頁 44。

陶工的精巧構思與精湛技法，所以宮崎認為木米的陶藝在有形的器物上展現了無窮之意，將南畫派的「言有盡而意無窮」表達得淋漓盡致。

與木米作品相似的是村田永翁的陶藝，永翁的「中國趣味」來自木米，但與木米的陽剛之氣不同，永翁更致力於歸復日本質樸的大和繪趣味，使之洗去江戶時代的卑俗，成為更大意義上的東洋趣味。此處「質樸的大和繪趣味」與「江戶時代的卑俗」形成對比，「大和繪趣味」以柔和清新的筆觸、溫雅生動的畫面展現日本獨特的風味；而江戶時代的浮世繪作為一種民間繪畫藝術，以其強烈而鮮豔的色彩、貼近生活的題材流行於民間。對此，宮崎認為，為吸引注意力而刻意使用濃豔色彩營造出來的媚態是不同於由內而外自然散發出來的豔麗的，[89] 愈是質樸，愈含「風韻（色気）」，而「風韻」正是藝術家創造高雅藝術品的要素。「質樸的大和繪趣味」與「高雅的南畫趣味」一同，展現中國繪畫與日本繪畫融為一體的獨特風格，構成更大意義上的東洋趣味，這便是永翁在木米基礎上的發展之處。[90] 同時，永翁發跡於處於文明開化的明治初年，西洋陶業以西洋文化為背景，並作為其中的一部分進入日本手工業時代，西洋陶器以硬質的白瓷、鮮明的著色以及幾何學的造型就能乘著資本主義的波濤向全國市場擴張。因而，面對永翁傳承木米高超技藝，錘鍊技術並堅守傳統文化，卻未得到相應的讚揚這一有失偏頗之事，宮崎更高層次地追溯到明治以來對機械文明的批判和高度發展的反省，並提出對手工文化再評價之時，「回復人性」的命題也隨之興起。

如此一來，木米與永翁的高雅藝術便被蘊含了雙層含義：首先是「高雅」與「卑俗」的對立。南畫派的木米和永翁通過繪畫和陶

[89] 宮崎市定：〈書の色気〉，《宮崎市定全集23・隨筆（上）》，頁357。
[90] 宮崎市定：〈永翁の陶〉，《宮崎市定全集23・隨筆（上）》，頁30。

器傳達了「東洋趣味」，作為對抗北畫而抬頭的新興勢力，南畫派自帶朝氣和活力，與已陷入職業化的北畫相比「高雅」與「卑俗」立見。其次是高雅藝術與產業藝術的對立。高雅藝術本質上具有目的性，儘管它避免任何實用的目的，但在有益的社會交流中具有促進文化精神力量的作用，[91]即前述對手工業文化的傳承與對藝術產業化的「名利場」效應的批判，進而上升至藝術品與「人間性」的關係問題。

與外來高雅的南畫相對應的還有日本真正獨自發展的文化，即隱藏著以日本民族性為基礎的「下手物」[92]之類的民藝品。因為明確審美選擇其實往往通過與在社會空間中最接近的群體的選擇之對立而形成，而這種意圖被視為與低等群體區分開的企圖，[93]宮崎用「撲面而來的土著臭氣」來形容這類「下手物」，批判「只有『下手物』才有價值」的說法，並且抵制這種盲目追逐流行之物的行為，實際上是為了以全然否定其他趣味的方式彰顯自身作為知識分子的獨特趣味。然而，晚年的宮崎卻表現出一種審美的包容性，認為「下手物」民藝人情味十足，展現了極高的藝術價值，並且決定了日本自古以來文化的價值。[94]自此可以看出宮崎由內在民族自豪感與使命感散發出來的對民藝品的推崇，賦予了民藝品帶有主觀色彩的「價值」，而本身帶有「土著臭氣」的「下手物」

[91] 奧斯丁・哈靈頓（Austin Harrington）著，周計武、周雪娉譯：《藝術與社會理論——美學中的社會學論爭》，頁81。

[92] 下手物，日語讀作「ゲテモノ（getemono）」，昭和初期，民藝品被稱為ゲテモノ，做工並不精巧細緻，但是迎合了以都市人為對象的趣味，即不在意材料、技術或表現方法的變化，而注重整體的洗練與考究。參見畑正夫：《増補　産業工芸とクラフト１》（東京：Fumio Hata，2017年），頁39。

[93] 皮埃爾・布林迪厄（Pierre Bourdieu）著，劉暉譯：《區分：判斷力的社會批判（上冊）》（北京：商務印書館，2015年），頁99。

[94] 宮崎市定：〈日本文化展をみて〉，《宮崎市定全集23・隨筆（上）》，頁133。

便失去了鑒賞層面「高雅」或「卑俗」的意義，轉而成為文化概念下與民族性息息相關的藝術品。

可見，綜合其對中國美術的相關論述，宮崎在美術領域的一貫性體現在對南畫派畫家、陶工的欣賞，最初依內藤「在美術史上中國置於最前沿，日本第二，西洋最末」[95] 的觀點抬高南畫地位，頌揚傳承南畫技法和風格的日本畫家或陶工，貶低以北宗畫為正統的日本美術。隨後，又坦言明清之際「一味仿古的藝術容易變得無趣」，清末繪畫領域的變革並未觸及西洋畫的精髓，圍繞洋畫的中日兩國的差異，實際上是歷史本身的差異。[96] 由此與中日國際形勢相應的是宮崎與日俱增的對日本繪畫的自信心，這種民族自信又隨著國際局勢的緩和而趨於平和，到了晚年形成對新鮮事物的審美包容。

由於宮崎的生涯橫跨約一個世紀之長，再加上其早年留法、晚年在歐洲及美洲擔任客座教授的經歷，宮崎對審美的包容度不斷擴大，也不再談論藝術品的「高雅」與「卑俗」之分。以其1972年〈ファンテジー〉[97] 為例，宮崎回望三十多歲在佛羅倫斯的大理石售賣店的經歷，因日本人生性喜好白色，不理解店主將白色大理石變成彩色的行為，而店主的「偏好（ファンテジー）」一詞讓青年時期的宮崎茅塞頓開，頓時理解了日本人和法國人喜歡白色，美國人喜歡玫瑰色，英國人喜歡深棕色的偏好。此段經歷又讓宮崎聯想到繪畫、音樂、文學、藝術等都是「偏好」。再而將「偏好」昇華為孔子所言「游藝」之說，認為以游玩之心從事專業工作是最高境界，想來這也是宮崎欣賞南畫家恣意揮灑、以意境取勝的原因。宮崎對

[95] 前田環著，劉瓊譯：〈內藤湖南和近代中日美術史學〉，頁74。
[96] 宮崎市定：〈中國の近現代絵畫〉，頁705。
[97] ファンテジー，法語 “fantaisie” 的音譯，可譯為幻想、空想；心血來潮、怪念頭；偏好、偏愛；任性、隨心所欲；新奇的東西；創造力、想像力、獨創性；幻想曲等。聯繫文中語境，此處譯為「偏好」較為合適。參見宮崎市定：〈ファンテジー〉，《宮崎市定全集23・隨筆（上）》，頁373-374。

不斷演化的審美趣味的包容，實際表明其心靈的接受度、包容量的擴大，這不只是耳目感官的「進步」，毋寧更是心靈境界的提高，是其審美能力，包括趣味、觀念、理想等的擴展。[98]

五、美術與史學：審美元素下的歷史思考

以上簡述了宮崎對中國美術、日本美術及東西洋美術間互動交流的相關論述，從中可引申出幾個重要問題：其一是美術與史學的關係問題。對於作為歷史學家的宮崎而言，自然偏重於如何利用美術材料闡明歷史的變化，且往往牽涉歷史學家如何評價藝術品的問題。其二是藝術家創作的黃金時段問題，即與藝術生涯相關的藝術發展四階段循環論輪廓：嬰兒期、青年期、成熟期與衰老期。其三是文化傳播與交流問題，涉及中國文化向西傳播與向東傳播兩條線路，即向西傳播至西亞、歐洲，向東傳播至日本。

一是美術與史學的關係問題。作為一名歷史學家，其首要任務就是理解過去，圍繞著它進行研究以獲得盡可能多的證據，檢驗手頭的證據，盡其所能來解釋它，使提出的各種問題和材料所顯示出來的東西有一個好的結果。[99] 在文字記載鮮少或相矛盾之時，藝術領域所提供的圖像、陶器、雕像等材料便出現在歷史學家眼前，展現著文字無法呈現的往昔圖景，甚至「向我們講述了連當時的歷史學家都不知道的事情」。[100] 對宮崎而言，繪畫不僅是寄託其文人情懷，展現知識人風采的藝術作品，更是承載著東洋因素的東西文化傳播的物證，且作為藝術和文學等廣義的文化而言，其興衰與一個

98 李澤厚：《美學四講》，頁177。

99 瑪利亞．露西婭．帕拉蕾絲—伯格（Maria Lúcia Pallares-Burke）編，彭剛譯：《新史學：自白與對話》（北京：北京大學出版社，2006年），頁59。

100 法蘭西斯．哈斯克爾（Francis Haskell）著，孔令偉譯：《歷史及其圖像》，頁168。

國家的權力更迭、繁榮與否息息相關。[101] 然而作為檢驗史學問題的證據而言，美術研究存在許多再三斟酌之處，如藝術品鑒定真偽的問題、圖像闡釋正確與否的問題以及如何探索藝術品的歷史價值等問題。

關於藝術品鑒定真偽的問題，宮崎認為，藝術品的贋品沒有一定的模子，製造贋品的人中或許存在天才利用精湛技藝欺騙鑒定家的眼睛，又或者繪畫等藝術品經歲月摧殘難以鑒定，藝術品的真偽問題只能屈服於天才和時間的威力前，這也是不得已之事。所以，若是作品僅作為藝術來評價時，其真偽並非關鍵。但由於藝術品的真偽與對藝術家的評價聯繫緊密，若是存留作品很多或是開創某一流派的藝術家，贋品的存在更易對其藝術風格做出全面的評判，在此情況下對贋品的理解是一種複製品；但若是古時存留作品極少的藝術家，鑒定真偽就變得極其重要，事關其作品能否正確反映藝術家的風格和能力或表現往昔歷史場景及社會思潮，但真物僅有一個，贋品卻存在無數種類，且沒有充足的資料用以比較研究，藝術品的鑒定尤為困難，此時對藝術品的評價要十分謹慎。[102]

由此引申出對藝術品的評價和其歷史價值問題。宮崎認為評價藝術品時，應將作者創作時的年齡、閱歷等結合起來，對其側近者、親近者的言論再三斟酌辨析之後，以第三者的立場謹慎客觀地進行評價。又因為藝術不僅代表著時代，還代表著國家，難以避免以夜郎自大的心理對藝術品進行非客觀性地評價。本國珍惜的文化不一定會取得他國的同感，若將茶道精神當做宣傳日本文化的工具，或許會被他國當成異端邪說。現今的歷史學，比實證能力更重要的是評價能力，對於同一事件，探討的立場愈廣泛，評價則愈妥當。由此，宮崎提出：

---

[101] 法蘭西斯．哈斯克爾（Francis Haskell）著，孔令偉譯：《歷史及其圖像》，頁200。

[102] 宮崎市定：〈歷史的評価の客観性〉，《宮崎市定全集23．隨筆（上）》，頁57。

> 在世界範圍內評價藝術品乃至文化時，無論立場與主張為何，都有假定一個公理的必要，公理是一種無意識間起支配作用的信仰，對於如何評價東洋與西洋的距離，不論是空間的還是精神的距離，其評價的態度都與一國、一地的文化傳統和民族個性相關聯，依據公理評價的結果將成為人們應當如何看待世界史這一史觀問題。……作為歷史學研究者，我們應時常抱有懷疑態度，勇敢地探討史書裡行與行之間的空白，在原有公理的基礎上提出新的不同的公理，這樣的選擇與取捨是時代和公正的評論決定的。因此為了形成正確的公正的評價，首先應將名人從側近者中解放出來，將學問從流派中解放出來，將藝術從國境中解放出來。[103]

宮崎首先強調，全人類的一致性並不妨礙在美感和價值感方面所存在的不可忽視的多樣性，[104] 藝術評價依時代與地域的不同而存在差異，「假定公理」實際上是在變化無常的審美判斷中找到普遍標準，而這個普遍標準的選擇和取捨是由時代和公論決定的。這就意味著，只有在「學問無流派」、「藝術無國界」的條件下藝術與文化才能得到公正的評價，然而這種不偏不倚的客觀性要求，完全代表了一種不可能而且是錯誤的方法論立場，因為如果在探討中我們所努力做到的僅僅是不偏不倚，那麼就絕不會發現藝術品所能給我們的饋贈。[105] 從中我們可以發現宮崎言論中存在的矛盾，即作為藝術鑒賞者出自主觀偏好對不同藝術品由衷地讚歎或批判，與作為嚴謹的實證主義歷史學家對藝術品尋求客觀公正的評價，這兩者在審美主觀性與史學客觀性之間形成難以調和的矛盾。這就給歷史學

[103] 宮崎市定：〈歷史的評価の客観性〉，頁61-64。
[104] 邵宏：《美術史的觀念》，頁122。
[105] E. H. 貢布里希（Ernst Hans Josef Gombrich）著，范景中、楊思梁譯：《理想與偶像》，頁82-83。

家利用美術研究史學之方法提出要求：其一，圖像應當充當第一手史料去闡明文獻記載無法記錄、保存和發掘的史實，或去激發其他文獻無法激發的歷史觀念，而不僅僅充當業已從文獻紀錄中推演出來的史情之附圖，即作為已知史實的圖解而不是提出獨特問題的激素。[106] 其二，對於藝術評價的公理或普遍準則，我們只有認識到以標準美學為主導實際是一種專制霸權，認識到美學準則應該是相對的，才有可能對過去的藝術做出真正的歷史的理解。[107]

二是藝術家創作的黃金時段問題與藝術史發展的相關問題，宮崎的觀點與內藤的相關論述相似。與我們通常認為的藝術家晚年進入佳境、藝術昇華的觀點不同，內藤認為，藝術家、志士常有早熟的天才，對於藝術家來說，其藝術的最佳時期一生中只有一次，很少有超前或滯後於這個時期的情況，也沒有晚年必定是最好的情況。所以鑒賞藝術必須要認識區別藝術家的藝術頂峰時期。[108] 而宮崎則發展其觀點，認為藝術家、詩人等在其年輕氣盛、血氣方剛的青年時期的作品才往往是最傑出的，之後逐漸走下坡路直至晚年。[109] 以山口薰（1907-1968）為例，山口青年時期遠渡歐洲學習畫作，留學三年後歸國的二十年間在靜物、鳥獸、人物、風景諸領域都開創了獨特的建樹，但宮崎認為其初期的畫作才是最打動人心的，只因「技法可以模仿，熱情卻借鑒不來」。[110] 不僅限於美術領域，學界也具有生物發展四階段的特性，人類隨著年齡的增長，經

[106] 曹意強：〈「圖像證史」——兩個文化史經典實例：布克哈特和丹納〉，收於曹意強等：《藝術史的視野——圖像研究的理論、方法與意義》，頁37。

[107] 奧托・帕希特（Otto Pacht）著，薛墨譯：《美術史的實踐和方法問題》，頁64。

[108] 內藤湖南著，劉克申譯：《日本歷史與日本文化》（北京：商務印書館，2018年），頁319-320。

[109] 宮崎市定：〈歷史的評価の客観性〉，頁58-59。

[110] 宮崎市定：〈山口薫展を見る〉，《宮崎市定全集23・隨筆（上）》，頁281-282。

驗隨之增加，看待事物的角度也增多，思想內容愈豐富，其相應的爭強好勝的精神力則隨之減退，集中力和持續度也逐漸降低，不可能再重拾年輕時一心一意的熱情，因而年輕時的學術作品雖不成熟，卻充滿生機與趣味，是晚年的學術無法達到的境界。若將美術界、學界擴大為廣義的文化，文化達到成熟即所謂的頂峰時，繼而走向衰頹，引申至文化與國家的關係問題，則與內藤「文化中心移動說」[111] 一脈相承。有學者認為，如是認為歷史運動以民族或植物的方式「生長」然後「衰落」的觀點，是一種「生物學的謬論」，在有關死亡的隱喻的幌子下不知不覺地進入藝術史，這種生物學的謬論與偏袒青年時期的理論判斷混為一談，[112] 實際上是在抬高宋代文化藝術的地位而強調宋以後朝代的衰敗和退化。

三是中國文化向西傳播至西亞、歐洲的問題，如上所述，宮崎自言：「文化本像河流中的水一樣從高處流往低處，即從文化高度發達地域向文化發展程度較低處傳播，所以西亞的背後是中國繪畫，而歐洲的背後又是西亞和中國。」[113] 後起之秀往往青出於藍而勝於藍。結合宮崎的「文藝復興論」，東洋的文藝復興勝過伊斯蘭世界的文藝復興，而後起的西洋文藝復興則勝過東洋的文藝復興，「晚年」的東洋必定不如「青年」的西洋。若將東洋與西洋的情況放置於東洋內部的中國和日本，宮崎認為該規則也同樣適用。

---

[111]「文化中心移動說」，具體而言是指內藤通過對於中國歷史文化的學術性的研究，通過對於中國時事、中日關係的歷史、現狀和未來的觀察分析，指出具有古老歷史文化，在宋代就已進入高度發達的近世文明的中國，晚清以來已呈現衰弱之勢；而秉承了東西文化精華的日本則年富力強，正顯出方興未艾的勢頭，從而證明「中國文化的中心」已移至日本，日本及日本文化對於中國及中國文化具有幫助、指導和代為管理的資格和能力。詳見錢婉約：《內藤湖南研究》（北京：中華書局，2004 年），頁 17。

[112] 詹姆斯・埃爾金（James Elkins）著，潘耀昌、顧泠譯：《西方美術史學中的中國山水畫》，頁 122。

[113] 宮崎市定：〈パリからの手紙〉，頁 172。

宮崎同樣先從繪畫領域著手，南畫是11世紀在中國興起的對抗北畫的新興勢力，可謂是朝氣蓬勃的新興存在，但雪舟等楊（1420-1506）卻習得北畫後歸國，宮崎猜測是當時無名的日本人不被南畫派畫家所重視，雪舟只好修習了落後於時代的北畫。因此，南畫自德川時代才輸入日本，以池大雅為首，成為德川時代的一大特色。[114] 實際上，以內藤為首的東洋史學京都學派學者皆「尚南貶北」，以南畫為尊，但在內藤講授中國繪畫史的三十年以前，以岡倉天心為焦點的19世紀末的日本美術史學是以北宗畫為中心的美術史觀，岡倉認為雪舟習得北畫後，狩野派得到進一步發展，而融入北宗畫因素的狩野派才是日本美術的「正統派」，即岡倉通過貶低中國繪畫，充分拔高日本繪畫的地位，達到與西洋文化抗衡的目的，[115] 這正好與內藤、宮崎以董其昌「尚南貶北論」為基準而展開的論述相反。學界因此認為內藤、宮崎的學說與帝國主義背道而馳，[116] 但結合宮崎上述論點及其「樸素主義民族與文明主義社會」理論，則若不然。

所謂「樸素主義民族」是指軍事及政治方面高度發達之民族，而「文明主義社會」是指在文化及經濟方面發揮出色之社會。放眼西歐，其樸素民族並沒有蔑視伊斯蘭文明社會的遺產即科學文明，將之移植到自己的社會中，並使其發達成長，世界開闢了新紀元。而在東洋，宮崎認為只存在著一個樸素主義的社會，這就是日本。日本一方面具有古的文明，一方面並沒有捨棄樸素主義，保持「樸素之心」，即向先進文明學習的心態，源源不斷地吸收來自中國、西洋的先進文化，發揮「終點文化」[117] 的優長，以東洋後起之秀的

[114] 宮崎市定：〈日本文化展をみて〉，頁133。
[115] 前田環著，劉瓊譯：〈內藤湖南和近代中日美術史學〉，頁69。
[116] 前田環著，劉瓊譯：〈內藤湖南和近代中日美術史學〉，頁68。
[117] 終點文化，原文寫作「ターシナル文化」，又可譯為「終端文化」或「終點站文化」，意指日本作為東洋與西洋文化向東傳播的最後一站，具有「吸收東西洋文化之集大成者並內化為本土文化」的意涵。參見宮崎市定：〈東洋史の上の日本〉，《宮崎市定全集21・日本古代》，頁379。

姿態展現青年的活力，並與同樣後起的西方世界抗衡。正如錢婉約所言：「日本宣稱其為東洋真正唯一的樸素主義民族，其潛臺詞已呼之欲出，那就是具有強大生命力的日本要代替文明『已經沒落』的中國而起，建立東亞新的統治。」[118] 也就是說，宮崎研究藝術史並探討不同民族、不同時代和藝術家的藝術起源、發展、變化和衰亡，[119] 是承認南宗畫的興起與傳播是中國美術的青年時期發展到頂端的產物，而承認中國是東洋美術的起源，推崇拔高南宗畫的地位、對過去中國美術的肯定，意味著宮崎對未來青年時期的日本美術及文化中心的預測和期待。

是以，宮崎在歷史闡釋學下的美術史觀不僅順應了帝國主義的發展，還進一步強化了日本在藝術領域與西方競爭的欲望，而保護日藏中國藝術品、提高日人對「文人畫」的鑒賞能力，從本質上講也是為近代日本的國家使命服務。[120]

六、結語

綜上所述，宮崎市定的美術史觀一方面沿著內藤湖南所開拓的文獻學研究為主、作品參證為輔（包括對考古材料的利用）的學術思路，[121] 對中國南畫懷有極大的偏好；一方面承襲桑原隲藏的「東西交通史觀」，思考中國繪畫在世界繪畫史上的地位，探尋中國繪畫對伊斯蘭繪畫及西洋文藝復興時期繪畫的影響。同時，對深受南畫影響的日本繪畫、陶器等投以關懷，以其審美鑒別力對美術領域中的「高雅」與「卑俗」予以界定。

---

[118] 錢婉約：《從漢學到中國學——近代日本的中國研究》（北京：中華書局，2007 年），頁 242-243。

[119] 邵宏：《美術史的觀念》，頁 157。

[120] 周閱：〈內藤湖南的中國美術研究〉，《世界近現代史研究》第 11 輯（2014 年 10 月），頁 56。

[121] 王洪偉：〈日本學者內藤湖南對「南畫」研究的貢獻〉，頁 152。

在宮崎市定的學術結構中，美術史的相關研究雖占比不多，但卻是其「文藝復興論」的重要組成部分，而將具有特殊性意義的「文藝復興」概念由異而同、由多而一，再進一步經過比較而認識到世界正是一個多樣統一的有機整體，又是一個對世界歷史不斷深入的完整的認識過程，[122] 即世界史觀的形成過程。宮崎市定對美術史的關注同時也從側面反映了其對歷史學科的認識，即「歷史學家應思考的是歷史學應如何將學科專門化分工、地域化分工與時代化分工中的細碎片段編纂成為系統的綜合整個人類過去的世界史。」[123] 在這三種分工中，美術史正是超越時空限制，打破領域框架，凝聚人類心性、精神、意志和想像的存在。作為歷史學家的宮崎市定對美術的認知和研究，本就是歷史與藝術的對話，在以時空背景和歷史事件為中心考察政治經濟之變遷為主流的史學研究中，實可謂難能而可貴者也。

然而，由於日本東洋史學的著史風格以史料和實證見長，宮崎市定的美術史研究既不為純粹的美術研究領域所關注，也不為隸屬歷史學科分支的美術史所重視，[124] 同時也鮮少受到研究宮崎史學之學者的關心。就日本美術史而言，岡倉天心、大村西崖（1867-1927）、瀧精一等藝術史家將「藝術」與「史」有機結合，將藝術家的審美鑒賞與美術的發展脈絡相融合，受到學界的廣泛關注和研究。而東洋史學家內藤湖南在史學視域下將考據學傳統和實證方法納入美術史研究中，使美術研究從文字走向畫面，從理論轉向作品；[125] 宮崎市定將美術史研究納入歷史闡釋學範疇，並將其作為世

[122] 劉家和：〈歷史的比較研究與世界歷史〉，《北京師範大學學報（社會科學版）》1996 年第 5 期（1996 年 9 月），頁 49。
[123] 宮崎市定：〈世界史序説〉，頁 267。
[124] 日本學界認為美術史屬於歷史學科的分支，故多設置於綜合性大學，重視美術史中的「史」的性質。參見劉曉路：《世界美術中的中國與日本美術》（南寧：廣西美術出版社，2001 年），頁 328。
[125] 周閱：〈內藤湖南的中國美術研究〉，頁 64。

界史體系構建的重要論證，呈現史家「言有盡而意無窮」的藝術觀念。學界對這些從歷史學角度鑒賞、理解、闡釋美術史的學者卻關注甚少，尚且存有新的研究空間。

中國學界也面臨相類似的問題。且更甚之處在於，在學科界定上，中國學界認為美術史屬於美術學科，重視美術史中「美術」的性質，[126] 美術史相關的著作通常呈現有「藝術」而無「史」的局面。而與內藤湖南、宮崎市定同時代的多數中國史家，如陳寅恪、傅斯年、胡適（1891-1962）等大家的學術作品中，卻難以窺見對繪畫藝術的思考，呈現有「史」而無「藝術」的態勢，側面反映了同時代中國史家相對逼仄的研究視野。反之，宮崎市定的美術史研究既彰顯了其實證、闡釋和世界史觀方面的史學思維模式，又彰顯了其崇尚文人情懷的藝術審美之涵養，在一定程度上使藝術與史學相融合並達到平衡狀態。從東亞比較的視角或可發現中日史家學術風格和研究角度之間的差異，進而檢視和反思中國學界美術史研究在處理美術與史學之關係方面存在的不足，同時也體現出宮崎市定的美術史研究的借鑒意義和價值所在。

[126] 劉曉路：《世界美術中的中國與日本美術》，頁328。

徵引書目

上海辭書出版社編：《中國美術辭典》，上海：上海辭書出版社，1987 年。

內藤湖南著，梁殿武譯：《中國繪畫史》，北京：中華書局，2008 年。

內藤湖南著，劉克申譯：《日本歷史與日本文化》，北京：商務印書館，2018 年。

孔令偉：〈「新史學」與近代中國美術史研究的興起〉，《新美術》2008 年第 4 期，2008 年 8 月，頁 49-59。

王洪偉：〈日本學者內藤湖南對「南畫」研究的貢獻〉，《清華大學學報（哲學社會科學版）》2014 年第 4 期，2014 年 7 月，頁 149-157。

王洪偉：〈民國畫壇「南畫」一詞淵源考〉，《南京藝術學院學報》2013 年第 1 期，2013 年 1 月，頁 66-70。

古原宏伸：〈日本近八十年來的中國繪畫史研究〉，《新美術》1994 年第 1 期，1994 年 2 月，頁 67-73。

弗里德蘭德爾（Max J. Friedländer）著，邵宏等譯：《論藝術與鑒賞》，收於曹意強等：《藝術史的視野——圖像研究的理論、方法與意義》，杭州：中國美術學院出版社，2007 年，頁 346-368。

皮埃爾．布林迪厄（Pierre Bourdieu）著，劉暉譯：《區分：判斷力的社會批判（上冊）》，北京：商務印書館，2015 年。

亨利．柯蒂埃（Henri Cordier）著，唐玉清譯：《18 世紀法國視野裡的中國》，上海：上海書店出版社，2010 年。

呂陽、王滌編：《西方美術和美術家辭典》，上海：上海人民美術出版社，2004 年。

李紅岩：〈從闡釋學到歷史闡釋學：何為歷史的「正用」〉，《探索與爭鳴》2020 年第 11 期，2020 年 11 月，頁 81-89。

李澤厚：《美學四講》，桂林：廣西師範大學出版社，2001 年。

周　閱：〈內藤湖南的中國美術研究〉，《世界近現代史研究》第 11 輯，2014 年 10 月，頁 55-66。

拉爾夫・邁耶（Ralph Mayer）著，邵宏等譯：《美術術語與技法詞典》，南京：江蘇教育出版社，2005 年。

法蘭西斯・哈斯克爾（Francis Haskell）著，孔令偉譯：《歷史及其圖像：藝術及對往昔的闡釋》，北京：商務印書館，2017 年。

邵　宏：《美術史的觀念》，杭州：中國美術學院出版社，2003 年。

前田環著，劉瓊譯：〈內藤湖南和近代中日美術史學〉，《世界近現代史研究》第 11 輯，2014 年 10 月，頁 67-77。

韋　賓：《中國畫學文獻史略》，北京：高等教育出版社，2016 年。

孫　淼：〈19 世紀中期之後日本南畫勢衰之分析〉，《中華兒女》2014 年第 4 期，2014 年 4 月，頁 80-82。

孫　淼：〈20 世紀上半葉日本的「新南畫」——對南畫的重新審視和評價〉，《中華兒女》2014 年第 6 期，2014 年 6 月，頁 82-84。

徐小虎：《日本美術史》，桂林：廣西師範大學出版社，2019 年。

徐小虎著，劉智遠譯：《南畫的形成：中國人文畫東傳日本初期研究》，桂林：廣西師範大學出版社，2019 年。

高居翰（James Cahill）著，洪再新、高世明、高昕丹譯：《詩之旅：中國與日本的詩意繪畫》，北京：生活・讀書・新知三聯書店，2012 年。

高明士：〈藝術史與「情景分析」——波普爾的客觀理解理論在藝術史研究中的意義〉，收於曹意強等：《藝術史的視野——圖像研究的理論、方法與意義》，杭州：中國美術學院出版社，2007 年，頁 83-97。

曹意強：〈圖像與歷史——哈斯克爾的藝術史觀念和研究方法〉，收於曹意強等：《藝術史的視野——圖像研究的理論、方法與意義》，杭州：中國美術學院出版社，2007 年，頁 35-58。

曹意強：〈「圖像證史」——兩個文化史經典實例：布克哈特和丹納〉，收於曹意強等：《藝術史的視野——圖像研究的理論、方法與意義》，杭州：中國美術學院出版社，2007 年，頁 59-82。

曹意強：〈圖像與語言的轉向——後形式主義、圖像學與符號學〉，收於曹意強等：《藝術史的視野——圖像研究的理論、方法與意義》，杭州：中國美術學院出版社，2007 年，頁 411-429。

郭珊伶：〈宮崎市定研究之回顧與評述〉，收於王宗琥、王廣生主編：《國際中國學論叢》第 2 輯，北京：世界圖書出版公司，2023 年 ，頁 218-237。

陳振濂：〈近代中國繪畫史學研究中「日本影響」的考察〉，收於盧輔聖主編：《朵雲第 67 集．中國美術史學研究》，上海：上海書畫出版社，2008 年，頁 275-306。

馮慧芬、林樹中：〈中國文人畫與日本南畫〉，《南京藝術學院學報（美術與設計版）》1993 年第 4 期，1993 年 12 月，頁 37-43。

黃語涵：《20 世紀初日本人視野中的中國畫——以內藤湖南為例》，青島：青島科技大學美術系碩士論文，2016 年。

奧托．帕希特（Otto Pacht）著，薛墨譯：《美術史的實踐和方法問題》，北京：商務印書館，2017 年。

奧斯丁．哈靈頓（Austin Harrington）著，周計武、周雪娉譯：《藝術與社會理論——美學中的社會學論爭》，南京：南京大學出版社，2010 年。

愛德華．霍列特．卡爾（E.H. Carr）著，吳柱存譯：《歷史是什麼》，北京：商務印書館，2007 年。

葛兆光：〈一個歷史事件的旅行——「文藝復興」在東亞近代思想和學術中的影響〉，《學術月刊》2016 年第 3 期，2016 年 3 月，頁 120-127。

詹姆斯・埃爾金（James Elkins）著，潘耀昌、顧泠譯：《西方美術史學中的中國山水畫》，杭州：中國美術學院出版社，1999 年。

瑪利亞・露西婭・帕拉蕾絲－伯格（Maria Lúcia Pallares-Burke）編，彭剛譯：《新史學：自白與對話》，北京：北京大學出版社，2006 年。

劉俊文：〈中國史研究的學派與論爭（上）〉，《文史知識》1992 年第 4 期，1992 年 4 月，頁 45-50。

劉家和：〈歷史的比較研究與世界歷史〉，《北京師範大學學報（社會科學版）》1996 年第 5 期，1996 年 9 月，頁 46-51。

劉曉路：《世界美術中的中國與日本美術》，南寧：廣西美術出版社，2001 年。

德羅伊森（J. G. Droysen）著，胡昌智譯：《歷史知識理論》，北京：北京大學出版社，2006 年。

錢婉約：《內藤湖南研究》，北京：中華書局，2004 年。

錢婉約：〈《東洋史說苑》及桑原中國學〉，收於桑原隲藏著，錢婉約、王廣生譯：《東洋史說苑》，北京：中華書局，2005 年，頁 269-272。

錢婉約：《從漢學到中國學——近代日本的中國研究》，北京：中華書局，2007 年。

薛永年：〈美術史學與美術本體〉，《美術觀察》2020 年第 10 期，2020 年 10 月，頁 5-6。

E. H. 貢布里希（Ernst Hans Josef Gombrich）著，范景中、楊思梁譯：《理想與偶像——價值在歷史和藝術中的地位》，南寧：廣西美術出版社，2013 年。

內藤湖南：〈中國上古史〉，《內藤湖南全集》第 10 卷，東京：筑摩書房，1969 年，頁 1-239。

畑正夫：《増補　産業工芸とクラフト 1》，東京：Fumio Hata，2017 年。

宮崎市定：〈世界史序説〉，《宮崎市定全集2・東洋史》，東京：岩波書店，1992 年，頁264-297。
宮崎市定：〈瞎尊者（石濤）小伝〉，《宮崎市定全集13・明清》，東京：岩波書店，1992 年，頁147-163。
宮崎市定：〈明末清初という時代〉，《宮崎市定全集17・中國文明》，東京：岩波書店，1992 年，頁342-358。
宮崎市定：〈東洋のルネッサンスと西洋のルネッサンス〉，《宮崎市定全集19・東西交涉》，東京：岩波書店，1992 年，頁3-50。
宮崎市定：〈18 世紀フランス絵画と东亜の影响〉，《宮崎市定全集19・東西交涉》，東京：岩波書店，1992 年，頁119-138。
宮崎市定：〈中國史〉，《宮崎市定全集1・中國史》，東京：岩波書店，1993 年，頁1-474。
宮崎市定：〈東洋史の上の日本〉，《宮崎市定全集21・日本古代》，東京：岩波書店，1993 年，頁368-422。
宮崎市定：〈ファンテジー〉，《宮崎市定全集23・隨筆（上）》，東京：岩波書店，1993 年，頁373-374。
宮崎市定：〈パリからの手紙〉，《宮崎市定全集23・隨筆（上）》，東京：岩波書店，1993 年，頁165-174。
宮崎市定：〈山口薫展を見る〉，《宮崎市定全集23・隨筆（上）》，東京：岩波書店，1993 年，頁280-282。
宮崎市定：〈山陽銘の硯〉，《宮崎市定全集23・隨筆（上）》，東京：岩波書店，1993 年，頁655-657。
宮崎市定：〈中國の近現代絵畫〉，《宮崎市定全集23・隨筆（上）》，東京：岩波書店，1993 年，頁704-705。
宮崎市定：〈日本文化展をみて〉，《宮崎市定全集23・隨筆（上）》，東京：岩波書店，1993 年，頁131-133。
宮崎市定：〈日本國寶展〉，《宮崎市定全集23・隨筆（上）》，東京：岩波書店，1993 年，頁479-482。

宮崎市定：〈木米の硯〉，《宮崎市定全集23・隨筆（上）》，東京：岩波書店，1993年，頁43-50。

宮崎市定：〈木米の畫〉，《宮崎市定全集23・隨筆（上）》，東京：岩波書店，1993年，頁83-91。

宮崎市定：〈永翁の陶〉，《宮崎市定全集23・隨筆（上）》，東京：岩波書店，1993年，頁29-30。

宮崎市定：〈西洋史正統論〉，《宮崎市定全集23・隨筆（上）》，東京：岩波書店，1993年，頁671。

宮崎市定：〈書の色気〉，《宮崎市定全集23・隨筆（上）》，東京：岩波書店，1993年，頁356-358。

宮崎市定：〈歷史的評価の客観性〉，《宮崎市定全集23・隨筆（上）》，東京：岩波書店，1993年，頁55-64。

宮崎市定：〈自顧愷之至荊浩：中國山水畫〉，《宮崎市定全集24・隨筆（下）》，東京：岩波書店，1994年，頁394-396。

宮崎市定：〈隨筆 木米と永翁・はしがき〉，《宮崎市定全集24・隨筆（下）》，東京：岩波書店，1994年，頁595-597。

Duthuit, Georges. *Mystique Chinoise et peinture moderne*. Paris: Chroniques du jour, 1935.

Martin, Fredrik Robert. *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey*, *from the 8th to the 18th Century*. London: B. Quaritch, 1912.

Mély, Fernand Marie Charles Dusaussay de. “De Périgueux au fleuve Jaune. La tuile d l’Abgare et l’orfèvre Boucher.” *La Renaissance de l’art français et des industries de luxe* 9, no. 2 (mai 1926): 261-271.

Münsterberg, Oskar. *Chinesische kunstgeschichte*, bände 1. Esslingen: Paul Neff Verlag (Max Schreiber), 1910.

Pouzyna, I. V. *La Chine, l’Italie et les débuts de la Renaissance (XIIIe-XIVe siècles)*. Paris: Éditions d’art et d’histoire, 1935.

Sakisian, Arménag Bey. *La miniature Persane du XIIe au XVIIe siècle*. Paris: Van Oest, 1929.

Soulier, Gustave. *Les influences orientales dans la peinture toscane*. Paris: H. Laurens, 1924.