

## 反思中國美術史學的建立—— 「美術」、「藝術」用法的流動與 「建築」、「雕塑」研究的興起

林聖智\*

本文藉由三組案例來考察過去學界如何使用「美術」與「藝術」這兩個詞語，檢視「建築」、「雕塑」研究的興起與地位的變遷，反思中國美術史學作為一門現代人文科學的發展過程。比較 1940 與 1980 年代，雖然學者都以「美術」、「藝術」來規範研究對象，但是在實際運作之中強調或弱化了部分組成。經由故宮體制的洗禮，1980 年代中國美術史研究的取材逐漸限定在以繪畫、書法、器物為主，雕塑為輔的範圍。在這兩個時期，學者分別重新選擇並界定何為美術史研究的主要對象。

關鍵詞：美術、藝術、建築、雕塑、中國美術史學

---

\*中央研究院歷史語言研究所副研究員

## 一、前言

本文嘗試就基本概念的使用與研究對象的變遷，反思中國美術史學作為一門現代人文科學的發展過程。若以滕固(1901-1942)成書於1925年的《中國美術小史》作為一項指標，以中文所書寫的中國美術史研究已有85年的歷史。<sup>1</sup>在這段期間，中國美術史學的樣貌產生了巨大的變化。今日任何稍識中國美術史的讀者，翻開這部僅有50頁的《中國美術小史》，應都能立即察覺到這門學問今昔已大不相同。

近年中國美術史學史的研究逐漸興起，其特點為將中國美術史學本身視為研究主體來加以考察，有別於介紹研究成果一類的研究史回顧。雖然過去已有不少重要的論著，<sup>2</sup>但是近年不但在研究議題上有所不同，並呈現出新的整體趨勢。不論是在中國大陸、日本、韓國、美國都可以見到同樣的現象，已成為國際性的學術議題。這個現象是由眾多機緣所促成：

第一，隨著時間推移，學界逐漸取得省視學術史的歷史距離，並重新回顧美術史學的源流。由此所引發令人矚目的現象為對草創期美術史家的再發現與新評價。例如近年中國大陸學界的「滕固熱」，及日本學界對於大村西崖、關野貞的新研究。西方學界對於喜

---

<sup>1</sup> 本文主要將 art history 稱為美術史。文中所說的中國美術史學，包括任何語言關於中國美術史的論著。限於篇幅，本文僅舉出中文論著的案例。在目前臺灣學界這門學科以「美術史」、「藝術史」並稱。

<sup>2</sup> 例如石守謙，〈原迹、複本與畫史的研究——中國畫史研究的回顧〉，頁153-158；〈面對挑戰的美術史研究——談四十年來臺灣的中國美術史研究〉，頁26-29；〈探索中國美術史研究的新境〉，頁13。薛永年，〈美術史研究與中國畫發展〉，頁4-10；〈二十世紀中國美術史研究的回顧和展望〉，頁112-127。

龍仁 (Osvold Sirén)、羅樾 (Max Loehr)、素柏 (Alexander C. Soper) 的研究正方興未艾。<sup>3</sup>

第二，隨著學界對於博物館、展覽會、展覽圖錄、收藏家研究的推進與深化，為檢視中國美術史學史的發展提供新的認識基礎。<sup>4</sup>

第三，學界嘗試由過去的經驗來摸索出美術史發展的新方向。自 1990 年代起，日本學界已經深刻體會到這一點，集合群體之力，開始對於明治至大正時期的美術教育、出版、論述、展覽等各方面進行有系統的回顧與反省。雖然主要針對日本美術史學而發，但是中國美術史學的發展也是討論的重點。相關研究已陸續出版，尤其是東京文化財研究所發揮了領導議題的作用，成果卓著。<sup>5</sup>近十年中國大陸學界傾力發展美術史教育與研究，回顧歷史並檢討美術史與其他學科之間的關係，已成為展望未來所不可或缺的一環。<sup>6</sup>

<sup>3</sup> 舉其要者，例如沈寧編，《滕固藝術文集》。吉田千鶴子，〈大村西崖の美術批評〉，頁 25-52；〈大村西崖と中国〉，頁 1-36。藤井惠介等編，《關野貞アジア踏査》。Robert Bagley, *Max Loehr and the Study of Chinese Bronzes: Style and Classification in the History of Art*. Jeffrey W. Cody, Nancy S. Steinhardt, and Tony Atkin eds., *Chinese Architecture and the Beaux-Arts*.

<sup>4</sup> 例如木下直之，《美術という見世物——油絵茶屋の時代》；鈴木廣之，《好古家たちの 19 世紀——幕末明治における《物》のアルケオロジー》；Cheng-hua Wang, “The Qing Imperial Collection Circa 1905-25: National Humiliation Heritage Preservation and Exhibition Culture,” pp. 320-341.

<sup>5</sup> 例如佐藤道信，《明治国家と近代美術——美の政治學——》；東京国立文化財研究所，《語る現在・語られる過去——日本の美術史學 100 年》、《日本における美術史學の成立と展開》。稻賀繁美編著，《近代東アジアの美術史學、建築史學、考古學の成立——文化財行政とその周辺》。

<sup>6</sup> 《朵雲》第 67 集為「中國美術史學研究」專號，彙集多篇中外論著。卷首語中說：「回顧二十世紀中國美術史學的發展歷程，總結其歷史經驗，展望發展前景，對中國美術史學的學科建設與研究的近一步拓展，顯然有其重要的意義和價值。」上海書畫出版社編，《朵雲》，第 67 集，頁 6。

第四為學術思潮背景。「新藝術史」的勃興與後現代知識建構論的潮流，刺激了學界重新思考既有論述的合法性與其隱含的建構性層面。柯律格(Craig Clunas)在其《中國藝術》(*Art in China*)書中開頭即指出，界定出所謂的「中國藝術」(Chinese art)並將之作為一種研究範疇，是十九世紀之後才出現的現象。文中並且明言「沒有任何參照架構是理所當然的」。<sup>7</sup>這樣的論述對於如何看待中國美術史這一門學科，進一步反思其中所預設的概念框架，頗具啟示。其中所提出的問題顯然不僅止於中國美術史，還涉及中國美術史學的發展。

為了反思中國美術史學的建立，本文將舉出三組案例來考察過去學界如何使用「美術」與「藝術」這兩個詞語，並檢視「建築」、「雕塑」研究的興起與地位的變遷。這三組案例分別是 1925-1935 年的滕固與梁思成(1901-1972)、1928-1948 年的中央研究院歷史語言研究所(以下簡稱史語所)，以及 1960-1980 年代的臺北故宮博物院(以下簡稱臺北故宮)。在時間上滕固、梁思成的活動年代與史語所的初期發展相重疊。論及臺北故宮時主要舉出譚旦冏(1906-1996)為例，來說明當時對於「美術」與「藝術」用法的轉變。這三個案例除了顯示中國美術史學發展的特殊樣貌之外，還體現出美術史與考古學之間密切的交互關係。近年中國大陸學界特別關注「美術考古學」的發展，這三個案例或許能提供若干不同角度的思考。

學界對於「美術」與「藝術」的含意已有不少重要的論述。<sup>8</sup>本

---

楊泓、鄭岩，《中國美術考古學概論》，頁 1-10。曹意強，〈考古學與藝術史——兩個「共生」的學科〉，頁 3-9。

<sup>7</sup> Craig Clunas, *Art in China*, pp. 9-13.

<sup>8</sup> 北澤憲昭，〈「日本美術史」という枠組み〉，頁 22-31；《境界の美術史》，頁 8-9。小川裕充，〈『美術叢書』の刊行について——ヨーロッパの概念“Fine Arts”と日本の訳語「美術」の導入〉，頁 33-54。陳振濂，〈近代中日繪畫交流史比較研究〉，頁 50-69。Yu-jen Liu, “Publishing

文所要探討的，並不是中文的「美術」與「藝術」是否出自日人翻譯，是否符合西洋 *fine arts* 或 *art*，這類語意上的翻譯問題。而是從實際的用法來考慮，由具體的論述脈絡來考察「美術」與「藝術」的在地意義。此外，進一步由認識過程的角度來思考，將「美術」與「藝術」視為一組可以吸收外來學術方法的新概念。藉此考察學者如何運用這一組概念，將舊有的知識鑲嵌到「美術」、「藝術」所形成的認識框架中，或是藉此來找尋並發現新的研究對象，賦予中國美術史實質的視覺材料，乃至於建立新的論述架構。

學者省視中國美術史學之際，不論是否明言，均不免以西洋美術史學的發展作為參照。在這樣的狀況下很容易預設了一個已發展完成，相對獨立而穩定的「西洋美術史學」，或是美術史學的「西方模式」。然而實際的狀況可能更為複雜。在 1920-1930 年代，即使在美國，美術史這門學問也才進入學院，剛開始起步，當時 *art history* 一詞仍帶有濃厚的德語意涵，僅有德國的發展自成體系。<sup>9</sup>二次大戰前後隨著德裔美術史學者的遷徙，西洋美術史研究在英國、美國的新天地展現了不同於歐陸的面貌。這一時期西洋美術史學正處於變動、擴展的階段。在這樣的學術情勢下，中國美術史學發展之初並未全然以特定國家、學派為依據，也不易尋找出一個清晰的典範學習過程。學者就其學經歷與個人興趣，選擇性地吸收德國、法國、英國、美國與日本的因素，呈現出個別、分散、非體系化的現象。

---

Chinese Art — Issues of Cultural Reproduction in China, 1905-1918,” pp. 105-142.

<sup>9</sup> Erwin Panofsky, “Three Decades of Art History in the United States: Impression of a Transplanted European,” pp. 321-346. 德國的發展參見 Michael Podro, *The Critical Historians of Art*.

## 二、1925-1935 年的滕固與梁思成

現代中國美術史的撰寫始於 1920 年前後，其中滕固《中國美術小史》(1925 年序)具有特殊的重要性。滕固為江蘇寶山(今屬上海)人。17 歲畢業於上海圖畫美術學校，19 歲前往日本東洋大學學習美術，廣泛涉獵了歷史、哲學、美學、文學等。由《中國美術小史》的序文所見，滕固撰寫中國美術史實受梁啟超(1873-1929)的啟發。梁啟超在本書出版之前就已經使用美術史一詞，並且很明白地指出中國美術史研究的根本問題在於缺乏資料。<sup>10</sup>關於滕固，學者已經進行了多方面的研究。<sup>11</sup>以下本文將集中討論滕固如何使用「美術」與「藝術」，以及他如何轉向考古遺物的研究。

滕固在撰寫本書時，由於客觀條件的限制，在其書中並未對於實物作品進行充分的討論，主要的內容為整理歷代文獻史料。書中內容分成四章，分別是：第一章、生長時代(佛教傳入之前、先秦至兩漢)；第二章、混交時代(佛教傳入之後)；第三章、昌盛時代(唐宋)；第四章、沈滯時代(元明清)。每一章的內容均分成建築、雕刻、繪畫三部分，依序介紹。關於實物材料的部分，提到當時已為人知的考古遺物或遺址，例如武梁祠畫像與雲岡石窟等。另外大量引用葉昌熾(1849-1917)

<sup>10</sup> 李偉銘，〈梁啟超的美術變革觀——兼議中國美術歷史研究的梁氏說法〉，頁 185-219。

<sup>11</sup> 滕固的相關研究參見薛永年，〈滕固與近代美術史學〉，頁 4-8，又收於沈寧編，《滕固藝術文集》，頁 5-10。陳平，〈讀滕固〉，頁 4-8。姜捷，〈滕固其人的發現及意義〉，頁 75-79、83。沈玉，〈1912-1949 年民國繪畫史學史視野下的滕固史學〉。塚本鷹充，〈滕固と矢代幸雄——ロンドン中国芸術国際展覧会(一九三五～三六)中国芸術史学会(一九三七)の成立まで——〉，頁 1-18。感謝顏娟英女士惠賜此文。

所撰《語石》一類的金石著錄。雖然《中國美術小史》中所使用的材料並不新穎，但是全書採用新的架構來組織舊材料，以建築、雕刻、繪畫來進行分類。<sup>12</sup>這一點充分顯示了論述框架建立在具體材料之前，對於理解滕固如何認識美術而言具有深意。顯然滕固以新的眼光來看待這批傳統書畫與金石著錄，這種認識可藉由「美術史」一詞來加以概括。

滕固對於美術史的認識，應該深受日本學界美術史研究的影響。滕固在出版《中國美術小史》的前兩年才剛由日本東洋大學畢業，其撰寫的體例、用語，乃至於思想資源，應該受到在日本文化界與美術史研究的有關。在滕固出版《中國美術小史》之前，日本已有數部通論性的美術史的出版，例如大村西崖的《東洋美術小史》(1906)、中村不折與小鹿青雲共著的《支那繪畫史》(1913)等。

日本人為了向西歐先進諸國有效介紹本國的文化遺產，利用漢字將德文 *kunst* 翻譯為「美術」這個新詞，相當於 *fine arts*。在明治五年(1872)參加維也納世界博覽會前準備出展品的規定事項之中，首先出現「美術」一詞。這就是今日所慣用「美術」的起源。當初美術一詞包蓋音樂與文學，涵義較廣，近於今日的藝術，不過在明治末年已經成為專指視覺藝術的用語。<sup>13</sup>美術一詞確立之後，日本學者開始運用美術這一概念來講授或編纂日本、中國、朝鮮美術史，例如《稿本日本帝國美術略史》(1901)、大村西崖《支那美術史雕塑篇》(1915)、《東洋美術大觀》(1908-18)等。1932 年關野貞(1867-1935)撰寫《朝鮮美術史》，總論的開場白為「一般而言，美術指建築、雕刻、繪畫三

<sup>12</sup> 民國初年學界對於美術史的範圍與分類有所不同，例如姜丹書(1885-1962)分為建築、雕刻、繪畫、工藝美術。姜丹書，《美術史》，頁 1。

<sup>13</sup> 北澤憲昭，〈「日本美術史」という枠組み〉，頁 22-31；《境界の美術史》，頁 8-9。

者」。<sup>14</sup>就關野貞看來，「美術」所包含的內容頗為明確。這一對於美術所指涉的範圍的說明，頗能代表當時日本學界對於美術的認識。「美術」一詞並非中國古籍所固有的詞語，指涉範圍相對明確。相形之下，民國初年對於「藝術」一詞的使用則較為複雜。

中國傳統原來「藝術」一詞的意義與現在的用法有所不同，這一點學者多已指出。<sup>15</sup>比較常見的是六藝，可分為兩種系統：第一、六經，即為易、書、詩、禮、樂、春秋。第二、六藝，為禮、樂、射、御、書、數。在三國時期謝承的《後漢書》或南朝劉宋范曄《後漢書》中，可以找到使用「藝術」的實例。唐代章懷太子李賢對於《後漢書·伏湛傳》中的「藝術」曾作以下的註解：「藝調書、數、射、御，術調醫、方、卜、筮。」也就是李賢採用了第二種對於藝的解釋。<sup>16</sup>這也是一般對於六藝的解釋。書雖然是六藝之一，但是繪畫並沒有被納入。此外，「術」在古文中與「藝」或「學」相對，往往有負面的意義。例如李賢將「醫、方、卜、筮」視為術。而在北宋郭若虛《圖畫見聞誌》中出現「術畫」，意為藉由方術來強化繪畫感應，也具有貶損的意味。<sup>17</sup>不過藝術一詞的含意在清代出現變化。《古今圖書集成》〈博物彙編〉中設有「藝術典」，就其內容看來除了「醫、方、卜、筮」之外也有與繪畫(畫部彙考)或伎戲(技戲部彙考)等相關的項目。從《古今圖書集成》的用法看來，可知在清代藝術一詞的範圍擴充，包含了繪畫與戲曲雜耍等技藝。<sup>18</sup>

<sup>14</sup> 關野貞，《朝鮮美術史》，頁1。

<sup>15</sup> 例如古田真一、山名伸生、木島史雄編，《中国の美術》，頁166-167。

<sup>16</sup> 《後漢書》，卷26，〈伏湛傳〉，頁898。

<sup>17</sup> 郭若虛，《圖畫見聞誌》，卷6，〈近事〉，頁93-94。

<sup>18</sup> Cheng-Hua Wang, "New Printing Technology and Heritage Preservation: Collotype Reproductions of Antiquities in Early 20th Century China."



在滕固撰寫《中國美術小史》之前，美術一詞已傳入中國。梁啟超與滕固所認識的「美術史」，都必須放在美術一詞翻譯與傳入的歷史脈絡來看。但另一方面必須注意的是，雖然滕固以「美術小史」為書名，在行文中不但將「美術」與「藝術」一併使用，且「藝術」出現的次數遠超出「美術」。全書中「美術」出現 10 次，「藝術」卻出現 55 次，耐人尋味。就滕固的用法來看，「美術」一詞主要與史相連結，視為學科名稱與研究範疇的用語。例如「美術史」、「中國美術史」、「中國民族美術史」、「漢代美術史」、「世界美術史」。<sup>19</sup>涉及思想、評價、內涵等方面時則使用「藝術」。藝術一詞的用法較美術更為靈活而多樣。例如「藝術思想」、「藝術的成果」、「藝術的觀念」、「藝術品的價值」、「藝術之進展」、「國民藝術」、「佛像藝術」、「純藝術」、「藝術批評」、「藝術觀」等。<sup>20</sup>

相關實例散見於書中。舉例而言，描述漢代畫像時，認為「現有的孝堂山與武梁祠二刻，在漢代美術史上占有極重要的位置。」又說：「這是前漢末年的作品藝術的成果，在這時已有這樣的收穫，是很可注意的。」<sup>21</sup>前者稱「美術史」，為學科名稱，後者稱「藝術的成果」，為評價問題。在第三章「昌盛時代」起首的概觀中說「自隋，唐，五代至宋，一直進展，混血藝術的運命，漸漸轉變了而成獨特的國民藝術。所以這時代，可說是中國美術史上的黃金時代。」<sup>22</sup>其中可見到同樣的區別使用「藝術」與「美術」的現象。<sup>23</sup>

<sup>19</sup> 滕固，《中國美術小史》，頁 7、18、28。另有「美術區域」一例(頁 18)，「美術家」兩例(頁 40)。

<sup>20</sup> 滕固，《中國美術小史》，頁 6-8、10、12、14、19、20、22、25、34。

<sup>21</sup> 滕固，《中國美術小史》，頁 7。

<sup>22</sup> 滕固，《中國美術小史》，頁 26。

<sup>23</sup> 西洋美術史也可見到同樣的現象。傅雷(1908-1966)曾在上海美術專科學校任教，擔任美術史課程。1934 年傅雷授課的講稿《世界美術名作二十

由此可知，在《中國美術小史》中，可見到兩種使用美術與藝術的方式：第一、將美術與藝術視為同義語來使用，例如「美術家」與「藝術家」。第二、區別出兩者微妙的差異。美術一詞主要與史相連結；藝術一詞使用的範圍則較為廣泛。如果說《中國美術小史》以「美術」為框架，「藝術」則為表現、內容與評價。<sup>24</sup>這種「美術」、「藝術」用法上的區別，顯示 fine arts、art 概念傳入中國後，在中文書寫的調適過程中出現了在地性發展。<sup>25</sup>

滕固並用「美術」與「藝術」的原因，可由論述中國美術史的實際需要來考慮。如〈并言〉所見，滕固目標在於撰寫中國美術史。作為中國美術史學草創期的學者，以白話文撰寫，必須尋求新的用語，或是活用既有的語彙，賦予更豐富的含意。「美術」本身為新詞，意義與用法相對明確、有限。在本書中，主要作為學科的名稱「美術史」來使用，提供其論述架構。相形之下，「藝術」為中文既有詞語，雖然出自傳統文獻，但是卻產生了新的「藝術」概念。這個「藝術」概念的定義比起「美術」更具有流動性，可以包羅萬象，自由發揮。

1933 年滕固自德國留學歸國後，出版《唐宋繪畫史》與《圓明園歐式宮殿殘蹟》。<sup>26</sup>《唐宋繪畫史》將主題由美術通史集中到特定時

---

講》中除了使用「西洋美術」、「美術史」，同時也使用「藝術」。傅敏整理，《傅雷著《世界美術名作二十講》手稿》，頁 10-13。

<sup>24</sup> 美術與藝術的另一種相對關係是「純粹——應用」之別，美術較藝術更為精緻、高級，可見於徐悲鴻的論著。參見石守謙，〈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 22。

<sup>25</sup> 就出現時間的先後順序來看，「美術史」較「藝術史」為早。1912 年教育部頒行「師範學校課程標準」的圖畫課中已有「美術史」一項。陳振濂，《近代中日繪畫交流史比較研究》，頁 66。後來滕固也曾使用「藝術史」。滕固，〈詩書畫三種藝的聯帶關係〉，頁 85-89。

<sup>26</sup> 滕固，《唐宋繪畫史》、《圓明園歐式宮殿殘蹟》。

代的繪畫史。引論中滕固首先指出實物研究的迫切性，其次申論如何藉由「風格發展」來進行繪畫史的分期。《圓明園歐式宮殿殘蹟》中重印德國布爾希曼(Ernst Boerschmann, 1873-1949)收藏的圓明園建築照片。滕固說明照片的內容與流傳始末，並對於十七、十八世紀中歐建築的交互影響略加申論。不過滕固出版這兩本書之後，轉移了研究重點，由繪畫兼及雕刻，由文獻著錄轉向田野調查與考古遺物研究。1934-1936年，滕固陸續發表關於霍去病墓石雕、南朝陵墓雕刻、雲岡石窟、南陽畫像石的研究以及田野訪查的記錄。1937年並出版所翻譯的瑞典蒙德留斯(Oscar Montelius, 1843-1921)《先史考古學方法論》。<sup>27</sup>

考慮到當時外在學術環境的變化，滕固的轉變應該與當時中國歷史學與考古學新的研究風氣有關。就在1925-1930年之間，中國學術界隨著新一批留學歐美的青年學者陸續歸國，出現了很大的變化。這批學者帶來了新的方法與眼光，重視考古調查成學術界的新趨勢，促成了「古物保存法」的修定與公布，也與1928年史語所的成立密切相關。

就在滕固留學德國的前兩年，1927年梁思成自賓州大學(University of Pennsylvania)取得碩士學位後回到中國，<sup>28</sup>同年九月前往哈佛大學圖書館密集閱讀與中國建築史有關的中外文獻，<sup>29</sup>可知此時梁思成已經開始構思如何撰寫一部中國建築史。1928年梁思成歸國後在新成立的瀋陽東北大學建築系任教。1929-1930年梁思成於東北大學講授與建

<sup>27</sup> 參見沈寧編撰，〈滕固藝術活動年表〉，頁37-43，後收於沈寧編，《滕固藝術文集》，頁416-426。

<sup>28</sup> 關於梁思成的生平參見 Wilma Fairbank, *Liang and Lin: Partners in Exploring China's Architectural Past*. (中譯本：費慰梅著，成寒譯，《林徽音與梁思成——一對探索中國建築的伴侶》)。

<sup>29</sup> Wilma Fairbank, *Liang and Lin: Partners in Exploring China's Architectural Past*, pp. 28-30.

築史相關的課程，其中包括「中國雕塑史」。梁思成講授中國雕塑史的講義在當時並未成書，直到 1985 年才正式出版。<sup>30</sup>

梁思成在中國雕塑史中首先強調雕塑的重要，批評一般社會視雕塑為雕蟲小技之成見。起首說：

我國言藝術者，每以書畫並提。好古之士，間或兼談金石，而其對於金石之觀念，仍以書法為主。……乾隆為清代收藏最富之帝室，然其所致亦多書畫及銅器，未嘗有真正之雕塑物也。……蓋歷來社會一般觀念，均以雕刻作為『雕蟲小技』，士大夫不道也。然而藝術之始，雕塑為先。蓋在先民穴居野處之時，必先鑿石為器，以謀生存；其後既有居室，乃作繪事，故雕塑之術，實始於石器時代，藝術之最古者也。此最古而最重要之藝術，向為國人所忽略。<sup>31</sup>

書中批評一般人士以書畫作為藝術之代表，不明白雕塑的重要。認為「藝術之始，雕塑為先」。雕塑在各類藝術中最為古老。「既有居室，乃作繪事」，可知雕塑之後始有建築，建築出現之後才有繪畫。梁思成由起源論的角度來看待各類藝術發展的先後順序，特別強調雕塑的重要性，三者的階序關係依次為雕塑、建築、繪畫。

中國雕塑史講義中同樣將藝術與美術並用，既稱美術、美術史，如「佛教美術」、「中國美術史」；也稱藝術或藝術史，例如「中國藝術」、「唐代藝術史」。這種現象也可見 1933 年出版的〈雲崗石

<sup>30</sup> 最早收錄於清華大學建築系主編，《梁思成文集》，第 3 冊，後來以單行本出版，見梁思成著，《中國雕塑史》。梁啟超在 1928 年 4 月 26 日寫給梁思成夫婦的信中提到對於梁思成歸國後的研究方向，建議以中國美術史作為另一項工作：「我盼望你注意你的副產工作——即《中國美術史》。」參見丁文江、趙豐田編，《梁啟超年譜長編》，頁 1174。

<sup>31</sup> 梁思成，《中國雕塑史》，頁 1。

窟中所表現的北魏建築》一文。<sup>32</sup>在梁思成的用法中兩者似乎並無太大的差別。此外，在梁思成所認識的「美術」與「藝術」中雕塑與建築為重要組成，重要性甚至高於繪畫。不過日後梁思成對於雕塑史的著述有限，相關研究並未進一步開展。

自 1931 年起，梁思成及其夫人林徽音(1904-1955)，與劉敦楨(1897-1968)等營造學社的成員在中國各地開始進行建築與雕刻遺物的田野調查。1930 年朱啟鈐(1872-1964)成立中國營造學社，對中國建築史的調查與研究影響深遠。梁思成任教東北大學時，就已嘗試對瀋陽郊區的北陵進行調查，為他第一次測量中國古建築。自 1932 年之後，梁思成與林徽音等人調查的地點雖然擴及河北、山西，並造訪了主要的佛教石窟，包括雲岡、龍門、天龍山、南北響堂山石窟，以及山東歷城千佛崖等地，但是其主要關心的課題集中於建築史。1932 年 4 月成行的河北薊縣獨樂寺田野調查，具有開創性的意義。在當時中國學術界，以田野調查的方法來研究中國建築史是一項創舉。<sup>33</sup>

河北薊縣獨樂寺的觀音閣與山門建於遼統和二年(984)，為當時中國所發現最早的木構建築，其調查報告刊載於 1932 年《中國營造學社彙刊》第 3 卷第 2 期。<sup>34</sup>這是中國學術界第一篇以田野調查的方法

<sup>32</sup> 「雕塑」一詞來自日人的翻譯。原來日人將 sculpture 譯為「雕刻」，明治廿七年(1894)在大村西崖(1868-1927)的提議下，改稱為「雕塑」，認為雕塑可以涵蓋雕刻與塑像，更為恰當。滕固《中國美術小史》中稱雕刻，梁思成則改稱為雕塑，應該是受到大村西崖的影響。中村傳三郎，《明治の雕塑——「像ヲ作ル術」以後》，頁 33-34。佐藤道信，《〈日本美術〉誕生——近代日本の「ことば」と戰略》，頁 52-53。大村西崖著有《支那美術史雕塑篇》，書名即以雕塑為名。

<sup>33</sup> Wilma Fairbank, *Liang and Lin: Partners in Exploring China's Architectural Past*, p.55.

<sup>34</sup> 梁思成，《薊縣獨樂寺觀音閣山門考》，頁 1-99。

測量、分析古建築的調查報告。在論文的起首，梁思成提到重視實地調查的治學之道：

近代學者治學之道，首重證據，以實物為理論之後盾，俗諺所謂『百聞不如一見』，適合科學方法。藝術之鑑賞，就造形美術(Plastic art)而言，尤須重『見』。讀跋千篇，不如得原畫一瞥，義固至顯。秉斯旨以研究建築，始庶幾得其門徑。<sup>35</sup>

文中的「造形美術」可能主要是指具有三度空間的建築與雕塑。這種重視實地調查的方法，梁思成除了應用在建築史的研究之外，顯然也應用在對於雕塑的考察。例如報告中也提到觀音閣中高約 16 米的十一面觀音像，具有唐代風格，且已經過歷代重修。可見得在梁思成的心目中，這一方法不僅適用於建築，實為研究任何造形美術所必須注重的不二法門。

如上所述，1933 年之後滕固轉向田野調查與考古遺物的研究。1934 年滕固與黃文弼受中央古物保管委員會之託，前往安陽、洛陽、西安等地調查。1935 年 1 月滕固加入朱希祖與其長子朱僊對於六朝陵墓的調查工作，該調查由中央古物保管委員會所統籌，報告書《六朝陵墓調查報告》於同年 8 月出版，為中央古物保管委員會調查報告的第一輯。報告書主要由朱希祖執筆，滕固撰寫其中的〈六朝陵墓石蹟述略〉一篇。關於此文的性質滕固說：「凡關陵墓之歷史、形制，及碑誌攷證，邊先伯商兩先生都有精博的論述，作者僅從藝術方面，對於各種石蹟作一簡單的敘述。」<sup>36</sup>這裡所說的「藝術方面」，主要包括雕刻、淺浮雕與紋樣的風格來源與特徵。文中並論及與印度佛教、中亞雕刻之間的可能關係。值得注意的是文中附有滕固所

35 梁思成，〈薊縣獨樂寺觀音閣山門考〉，頁 7。

36 中央古物保管委員會編輯委員會，《六朝陵墓調查報告》，頁 71。

描繪的數張線描圖，稱為「石蹟插圖」。1934年11月滕固曾撰〈霍去病墓上石迹及漢代雕刻之試察〉一文，文中雖然刊載石雕的照片，但是未見線描圖。<sup>37</sup>可知在1934-1935年間，滕固不但注重實物考察，而且進一步嘗試學習以線描圖來記錄遺物特徵的方法。<sup>38</sup>

1932年梁思成在〈薊縣獨樂寺觀音閣山門考〉一文中，描繪了大量的建築測繪圖；1933年與林徽音、劉敦楨合撰的〈雲崗石窟中所表現的北魏建築〉，則對於建築的細部描繪更多的線描圖，並藉由線描圖來對於柱頭、藻井等細部進行比較。<sup>39</sup>這種描繪實測圖與線描圖的作法屢見於《中國營造學社匯刊》，在當時已成為營造學社的學術風格，也可與當時考古學的長足進展互相呼應。由李濟(1896-1979)所領導的殷墟發掘工作自1928年10月13日開始，翌年12月出版《安陽發掘報告》第一期，為史語所的第一種專刊。1933年梁思成弟梁思永(1904-1954)發表〈小屯龍山與仰韶〉與〈後岡發掘小記〉。〈後岡發掘小記〉發表於《安陽發掘報告》第四期。通過對後岡遺址(河南安陽洹河南岸)的發掘，第一次從地層學上判定仰韶文化、龍山文化和商文化的相對年代關係，在中國考古學上是劃時代的貢獻。<sup>40</sup>

梁思成對於考古學的基本方法應該相當熟悉。實際上，梁思成

<sup>37</sup> 滕固，〈霍去病墓上石迹及漢代雕刻之試察〉，頁143-156，後收於沈寧編，《滕固藝術文集》，頁270-279。

<sup>38</sup> 滕固前往河南安陽考察時，曾由史語所殷墟發掘團李濟與梁思永接待。1934年12月5日至12月25日滕固前往河南、陝西調查，翌年察訪山西大同雲岡石窟。兩次旅行的見聞於1936年以《征途訪古述記》為題出版。滕固，《征途訪古述記》，頁9-10。滕固又在《征途訪古述記》，〈自記〉，頁1說：「題曰征途訪古述記者，揭櫫覽訪之實，不敢云考古也。」

<sup>39</sup> 林徽音、梁思成、劉敦楨，〈雲崗石窟中所表現的北魏建築〉，頁169-218。

<sup>40</sup> 石璋如，〈考古方法改革者梁思永先生〉，頁353-366。

曾以考古學的角度來評介《六朝陵墓調查報告》一書。<sup>41</sup>書評直言，全書雖稱為調查報告，但實質上是多篇關於六朝陵墓的文集，並且專以尋覓地點與考證名稱為主。指出圖版不夠清晰，缺乏實地測量圖等問題。最後認為「至於陵墓地下工程，由考古學立場上看，比地面的碑碣石獸，至少也有同等重要。我們希望將來朱先生們能更進一步，完成這部報告。」從梁思成的眼光來看，這部報告書缺少考古發掘的部分，這部分與地面上的遺物同樣重要，尚有待完成。梁思成評判的標準決不僅是建築史，而是基於考古學的角度，由調查、發掘、記錄與報告撰寫等項目來加以評述。

1935年5月滕固得到梁思成的建議，為籌款修繕雲岡石窟並了解保存的現狀，與王述人進行實地考察。據滕固的敘述，旅途中攜帶梁思成等人的〈雲崗石窟中所表現的北魏建築〉與常盤大定、關野貞的《支那佛教史蹟》第二集作為參考。<sup>42</sup>由此可知，滕固在這一階段的治學方法應該與梁思成有所交流。此外，當時滕固與梁思成同樣關心雕塑的問題。例如是滕固〈六朝陵墓石蹟述略〉一文的考察，與〈雲崗石窟中所表現的北魏建築〉中所討論的柱頭或飛仙形象等問題頗有關聯。

由滕固與梁思成的著作，可見到對於「美術」與「藝術」的不同用法。滕固《中國美術小史》中以「美術」為論述框架，「藝術」多與表現、內容、評價等方面有關，梁思成則並未對兩者作出太大的區別。就研究對象來看，滕固特別重視繪畫的研究，這一點與中國的書畫傳統相通，梁思成則強調雕塑與建築的地位，繪畫居末，雕塑成為兩人研究的主要交集。兩人對於必須藉由實物材料來研究美

41 梁思成，〈評中央古物保管委員會編輯委員會，《六朝陵墓調查報告》〉，頁169-170。

42 滕固，《征途訪古述記》，頁57、62。



術史，具有一致的共識。雖然兩人在研究對象的選擇上有所不同，但都是有意識地在「美術史」的範疇下進行研究，將中國的視覺材料與西方的美術、藝術概念相會通，在極為艱困的研究條件下，筆路藍縷的工作，開創了中國美術史學的發端。

### 三、1928-1948 年的史語所與「比較藝術」研究

綜觀民國初年的學術界，史語所為當時具有客觀條件來發展美術史學的研究機構之一。傅斯年(1896-1950)創立史語所之初所撰寫的〈歷史語言研究所工作之旨趣〉，提到歷史範圍中將設立以下各組：一、文籍考訂；二、史料徵集；三、考古；四、人類及民物；五、比較藝術。<sup>43</sup>其中有「比較藝術」一項，值得注意。關於「比較藝術」的具體工作內容，可以從刊載在同一期，由顧頡剛(1893-1980)與傅斯年所提出的〈造像徵集啟〉中略知一二。

〈造像徵集啟〉這篇短文對於理解當時顧頡剛與傅斯年對於美術史的認識以及具體的工作方向，頗為重要。該文中首先由中西文化交流的宏觀視野，來看待「中國藝術」的發展以及影響關係：

中國自漢以來，外國事物流入中國者，何代無有，而以六朝唐世為尤繁。……後來歷傳必有影響，中國人只是此等事之流變，略而不注意耳。自法人福舍(A Fouchér, 1865-1952)著論出後，歐藝東漸之痕迹顯然；敦煌出壁絲畫無量，於是一部中國中世藝術史，已有若干端緒可言；而德人格林韋都(Gruenwedel)及勒高克(Le Coq)依天山之行旅所得壁泥畫等件，又於盛唐以前東來

<sup>43</sup> 傅斯年，〈歷史語言研究所工作之旨趣〉，頁 3-10，特別是頁 9-10。孔令偉曾注意到史語所與中國美術史研究的關係，參見孔令偉，〈「新史學」與近代中國美術史研究的興起〉，頁 49-59。

盛唐以後西去之跡，使人顯然可觀。<sup>44</sup>

文中認為中國人尚未注意到這類的流變，而西方學者已有開拓之功。稍後提到具體的工作方向，認為「大規模之搜集材料，誠此一綫工作上至要之圖也。」以大規模蒐集材料為首要工作。如前所述，滕固《中國美術小史》〈弁言〉中提到梁啟超指出的嚴重缺乏資料的問題，在這項規劃中同樣以蒐集資料為第一要務，並點明「大規模」的必要性。其次，文中指出中國藝術的範圍：

蓋中國藝術所包區域，萬數千里(高麗日本安南及中央亞細亞之一部分)，所經歷時代，數千餘年，其為多元，可以想見，如武梁刻石，飛動票姚，固不類後來造像，而巴蜀雕刻，頻作別體，南北葬器，頗有異形，即如最近廣州發現晉永嘉塚中之陶俑，其形疑類多島域之初期藝術。

就空間而言範圍及於東北亞、中亞，較今日一般所談的中國美術史更為遼闊。其題名中有「造像」，可知佛教美術顯然是其中的要項。就內容來看，除了佛教造像等雕刻之外，繪畫也在其考察範圍內。除了地面上的遺跡之外，還包括地下墓葬的出土品。由此可知，當時顧頡剛與傅斯年所認識的「比較藝術」中，佛教造像、石刻或墓葬陶俑等歸屬於雕刻一類的材料，顯然具有重要的地位。福舍關於犍陀羅佛教造像起源的開創性研究，對於顧頡剛與傅斯年當是深具啟示。<sup>45</sup>其次，〈造像徵集啟〉中提到具體的工作方案：

茲擬由研究所分別委託人士，並請古物保管會之合作，先將一切刻石造像塑像壁畫等，為系統之搨拓及影照，並分別定其年代(其可能者)，然後為一部分之工作者，可有群細之憑借，為比

<sup>44</sup> 顧頡剛、傅斯年，〈所務記載(一)造像徵集啟〉，頁113-114。

<sup>45</sup> A Foucher, *L'Art Gréco-Bouddhique du Gandhāra; The Beginnings of Buddhist Art: And Other Essays in Indian and Central-Asian Archaeology*.

較之研究者，可得不侷促之資料，……茲擬辦法如下：

(一)由本所助理員搜集一切刊印之材料，及在世間之拓本等。

(二)分別派人到各地搨拓及影照。

(三)請各地方人士或團體就近搜集。

(四)所中隨時以卡片編此項目錄。

所有一切造形，無論石刻金鑄木彫泥塑，在明初以前者，均在徵集範圍內。

文中指出將與相關人士合作，有系統地將造像、壁畫等材料以翻拓或照相的方式保存，並初步建立年代的序列，收購拓片也在其工作項目之列，包括「所有一切造形」。其徵集材料的時代下限為明初，可知時間跨度極長並且沒有質材的限制，甚至超過目前一般佛教美術田野調查的範圍，著實驚人。文中「所有一切造形」，可與前引梁思成所說的造形美術相互呼應。

附帶一提，顧頡剛稍早便開始注意實物材料的蒐集。1923年，他即在《小說月報》上發表文章介紹江蘇吳縣東南用直鎮楊惠之塑像。不過保護工作受到諸方的阻撓，始終未能順利進行。<sup>46</sup>反而是大村西崖得到消息後捷足先登，在1926年出版《塑壁殘影》。有了楊惠之塑像保存活動的前車之鑑，1927年顧頡剛為廣州中山大學圖書館所計畫蒐集的16類資料中，特別規劃了「舊藝術書」與「實物之圖像」兩項。<sup>47</sup>實物圖像應該就是指雕刻、壁畫一類的考古遺物，近於〈造像徵集啟〉中的「中國藝術」。雖然顧頡剛與傅斯年不協，但是兩人在如何擴大蒐集實物材料的工作方向上，具有一致的共識。

由此可知，當時史語所大量蒐求拓片、照片，與嘗試大規模蒐集

46 王汎森，〈什麼可以成為歷史證據——近代中國新舊史料觀點的衝突〉，頁343-376，特別是頁374-375。

47 顧潮編著，《顧頡剛年譜》，頁141。

並建立「中國藝術」基礎資料庫的構想有關。這個工作構想日後確實也具體實行。關於史語所在蒐集拓片方面的工作已有詳實的討論，以下主要說明田野調查方面的工作範圍與進展。<sup>48</sup>在爆發抗日戰爭之前，史語所以殷墟的發掘最為著名。不過不能忽略的是，同時史語所也在中國各地廣泛進行考古遺址與遺物的調查。

在 1928-1937 年殷墟發掘期間，史語所同時進行的田野調查中與美術史相關的遺址，包括山東武梁祠(1932)、河南龍門石窟(1933、1936)、河南南陽畫像石(1933)、宋墓(1933)、南北響堂山(1936)、龍岩寺壁畫(1936)、雲岡石窟(1937)等。隨著抗戰局勢的惡化，史語所轉轉遷移至四川李莊。1941 年初，史語所將田野考古的區域和目標轉向四川與西北。這一政治局勢的變化，促使史語所的考古工作重點由地下發掘轉向地面上的考察，由山東、河南、山西轉向四川、甘肅一帶。<sup>49</sup>

1941 年春，史語所、中央博物院籌備處以及營造學社，合組川康古蹟考察團。營造學社由梁思成所領導，與史語所對於四川漢代崖墓、石闕，以及佛教、道教摩崖造像進行協同調查。當時營造學社暫時附屬於史語所，不過仍保留其自主的組織與運作。同時史語所與國立中央博物院籌備處以及中國地理研究所，組織西北史地考察團，參加的人員有石璋如(1902-2004)與勞榦(1907-2003)。這一階段史語所曾進行調查的遺址包括四川廣元千佛崖(1941)、甘肅敦煌佛爺廟灣墓葬、敦煌莫高窟(1942)、陝西乾陵、昭陵、茂陵、西安碑林、藥王山造像(1943)

48 邢義田，〈中央研究院歷史語言研究所藏漢代石刻畫象拓本的來歷與整理〉，頁 i-vi。後收於同作者，《畫為心聲——畫像石、畫像碑與壁畫》，頁 545-558。

49 史語所遷臺之前共調查秦漢陵墓及遺址 75 處，唐宋陵墓及遺址 46 處，佛教史蹟 27 處。石璋如，《國立中央研究院歷史語言研究所考古年表》，頁 1-10。

等。1943年並對龍門石窟進行第四次調查。石璋如與勞榦在敦煌莫高窟進行了69日的工作，成果集結為《莫高窟形》一書。<sup>50</sup>這一時期田野調查的範圍與對象，也都與雕塑、建築史的研究密切相關。

另外在史語所出版的刊物中，可以見到該所研究人員如何實踐〈造像徵集啟〉中所揭示：廣泛蒐集相關實物材料，並由中西文化交流的宏觀視野來考察中國藝術的方針。1929年10月20日趙邦彥由史語所指派前往調查雲岡石窟，並與大同縣政府洽談保護事宜，隔年發表〈調查雲岡造像小記〉，1931年又發表〈九子母攷〉。<sup>51</sup>趙邦彥之所以選擇研究九子母(即鬼子母)，與德人勒高克在新疆吐魯番發現《鬼子母圖》一事直接相關。文中除了引用勒高克的發現外，也引用了法人福舍的著作。就趙邦彥先後發表的兩篇論文來看，前者為實物調查，後者為中西文化交流之研究，都與〈造像徵集啟〉的規劃相符合。

1933年徐中舒(1898-1991)發表〈古代狩獵圖象考〉，除了討論斷代問題之外，由西方影響的角度考察東周青銅器狩獵圖樣的來源。<sup>52</sup>這篇文章十分符合傅斯年以中外材料來研究「比較藝術」的構想，也得到傅斯年的讚揚。1932年12月26日傅斯年致蔡元培信函中曾盛讚此文說：「徐中舒先生之著作近有極重大之發見，其所撰〈狩獵圖考〉一文涉及古代文化之遷流，多人所未道。」<sup>53</sup>〈古代狩獵圖象考〉一文出版於1933年，可知傅斯年在該文出版前即已讀過此文。

在中央研究院第一屆院士選舉之前，1947年史語所所務會議通過一分史語所「推薦院士候選人」名單，其中候選人分為六組，分別是：

50 石璋如，《莫高窟形》。1944-1945年則由夏鼐(1910-1985)與向達(1900-1966)負責西北史地考察團在甘肅境內的第二次調查工作。

51 趙邦彥，〈調查雲岡造像小記〉，頁433-443；〈九子母考〉，頁261-274。

52 徐中舒，〈古代狩獵圖象考〉，頁569-617。

53 參見王汎森、杜正勝編，《傅斯年文物資料選輯》，頁79。

哲學、史學、中國文學、考古及美術史、語言、民族。<sup>54</sup>在「考古及美術史」中，分別註明考古的候選人為李濟、董作賓、郭沫若、梁思永；美術史的候選人有梁思成、徐鴻寶。後來美術史院士的當選人為梁思成。經由梁思成的建築史研究，中國美術史初具輪廓，地位似乎有所提升。相較於 1928 年〈造像徵集啟〉中使用「藝術」或「藝術史」，1947 年的院士候選人名單則改稱美術史，並將美術史與考古並列。不過如同下文所述，當時美術史並未取代藝術史，藝術史一詞仍出現在院士候選人提名表的說明之中。

在「推薦院士候選人」名單中，以梁思成與徐鴻寶作為美術史的院士人選。梁思成在當時已經是享譽國際，建立中國建築史的重要學者。「院士候選人提名表」中評述提名上述院士候選人的原因。對於梁思成的學術總評是：

梁君研究中國建築史歷二十年，發現甚多，其尤著之貢獻者，為關於唐宋時代之建築，實地搜求所得之珍貴結果，使國人對於此一時代建築藝術之研究有所依據。<sup>55</sup>

其次還列出重要著作，包括以英文撰寫的《圖像中國建築史》。<sup>56</sup>評語是：「此為梁君廿年研究之結晶，材料之富，創獲之多，世無其比」，充分肯定梁思成對於中國建築史調查與研究的貢獻。值得注意的是，在「專習科目」一欄中寫下「建築學(藝術史)」，視建築史為藝術史的一部分。在當時史語所對於美術史的認識之中，建築史顯然是很重要

54 《傅斯年檔案》，檔號：IV：39。羅豐，〈夏鼐與中央研究院第一屆院士選舉〉，頁 84-89。後收於中國社會科學院考古研究所編，《夏鼐先生紀念文集——紀念夏鼐先生誕辰一百周年》，頁 321-331。

55 《傅斯年檔案》，檔號：IV：38。

56 Liang Ssu-ch'eng, Wilma Fairbank ed., *A Pictorial History of Chinese Architecture: A Study of the Development of Its Structural System and the Evolution of its Types*. 中譯見費慰梅編、梁從誡譯，《圖像中國建築史》。

的內容。<sup>57</sup>梁思成代表以田野調查作為取得材料的主要手段，以考古學方法來記錄材料的大家。最後梁思成當選院士，可知史語所重視田野調查與研究的立場。

相對於梁思成，徐鴻寶(1881-1971)則代表以研究傳世善本、書畫為主的鴻儒。徐鴻寶字森玉，浙江吳興人，曾任北京大學圖書館館長、京師圖書館編纂部主任、故宮博物院副院長。<sup>58</sup>在「院士候選人提名表」中，徐鴻寶的專習科目為「中國藝術史」，學術總評是：

現代國內之圖書館、博物院、研究所於書畫文物之鑒別，碑帖版本之考訂，遇有疑難，最後多取決於吳興徐鴻寶先生。凡經先生品題者，當代同行鮮有異議。其於中國藝術品之演變流傳，分別剖析，如數家珍，而辨定真偽，細入毫芒。所學如此仍不肯著作。<sup>59</sup>

徐鴻寶為當時公認的善本、書畫研究大家。徐鴻寶並未積極參與田野調查的工作。<sup>60</sup>其貢獻主要在於對於文獻、善本、書畫的鑑識與保存。雖然並未出版相關著作，但是對於北京故宮古物的保存、遷移與研究，貢獻極大。日後搬遷至臺灣的故宮藏品多為精品，徐鴻寶曾參與選件工作。<sup>61</sup>

<sup>57</sup> 陳平已經注意到這一點。陳平，〈美術史與建築史〉，頁 157-161。

<sup>58</sup> 鄭重，《徐森玉》，頁 2。

<sup>59</sup> 《傅斯年檔案》，檔號：IV：38。

<sup>60</sup> 徐鴻寶調查過遭破壞的清代東陵。1931 年 5 月 26 日關野貞曾向徐鴻寶探詢東陵盜掘後的情況。徐蘇斌，〈關野貞と中國の古物古跡保存事業〉，頁 305-328。

<sup>61</sup> 徐鴻寶與蔣復璁私交甚篤。據蔣復璁(1898-1990)回憶，故宮研究人員莊嚴(1899-1980)、那志良(1908-1999)都曾向徐鴻寶學習。莊嚴曾任故宮博物院副院長，那志良曾任故宮書畫處處長。黃克武編撰，《蔣復璁口述回憶錄》，頁 104。徐鴻寶對於保存居延漢簡的貢獻，參見邢義田，〈傅斯年、胡適與居延漢簡的運美及返臺〉，頁 921-952。後收於氏著，《地不

第一屆院士選舉中，以梁思成與徐鴻寶作為美術史的人選，頗富於深意。雖然只有兩位，但是其研究領域已經涵蓋了中國美術史所應具備的組成，亦即考古遺物與傳世書畫兩大類。這大致呼應了西洋美術史中建築、雕塑、繪畫的分類，也可與滕固《中國美術小史》的論述架構相互對照。梁思成的傑出成就，反過來強化了建築史在中國美術史中的地位。

#### 四、1960-1980 年代的臺北故宮與藝術史

無論是在藝術的概念上或研究對象上，自 1960 年代起在臺灣的中國美術史研究都進入了另一個階段。臺北故宮對於在臺灣中國美術史研究的關鍵地位，學者已討論甚詳。臺灣美術史研究基礎的奠定，主要是建立在以臺北故宮收藏為主體的研究。<sup>62</sup>以下要關注的問題是，臺北故宮研究人員使用藝術一詞的方式，如何深刻地塑造了至今臺灣美術史學的發展。

在國府遷臺之前，故宮的研究人員較常使用「藝術」而非「美術」。推測其原因，可能是因為故宮博物院院的收藏在書畫之外，以器物為大宗。若以故宮藏品性質的角度來考慮，藝術比美術的涵蓋面更廣，較能符合實際的需要。在 1935-1936 年所舉行盛大的「倫敦中國藝術國際展覽會」，展覽標題與目錄的解說皆以藝術為名。根據目錄，展品的類別分為銅器、瓷器、書畫、玉器、剔紅、景泰藍、織繡、摺扇、古書等。<sup>63</sup>這一國際展覽會造成了很大的社會反響與宣傳作用，促使

---

愛寶——漢代的簡牘》，頁 389-424。

<sup>62</sup> 石守謙，〈探索中國美術史研究的新境〉，頁 13-16。顏娟英主編，《美術與考古》，上冊，頁 1-11。

<sup>63</sup> 倫敦中國藝術國際展覽會籌備委員會，《參加倫敦中國藝術國際展覽會出



藝術一詞在各類報刊廣為流行。但是必須注意的是，在這個階段藝術一詞雖然廣泛流行，但是「藝術史」並未取代「美術史」。例如 1943 年出版的《國語辭典》中編列了美術史一詞，將美術史定義為「研究美術之源流變遷盛衰與性質之專門史」。<sup>64</sup>此外，《國語辭典》雖然收錄了「美術史」，但是在藝術的項目中未見「藝術史」，卻列出「藝術社會學」。考慮到《國語辭典》的編纂是由教育部所推動，詞語收錄的範圍是中文與各個學科中的常用詞語，可知至當時美術史一詞有一定的使用範圍。

國府遷臺之後故宮研究人員積極採用「藝術史」，確立其新的學術地位。後來自 1970-1980 年代之間，臺灣的美術史研究與教育主要均由故宮的研究人員所主導。當時在中國文化大學、東吳大學、臺灣大學所設置的相關研究所，其師資皆主要來自故宮研究人員。在這樣的情況下，藝術史成為較美術史更為常見的用語。故宮的研究人員偏好使用藝術史一詞，這門學科的名稱遂逐漸由美術史、藝術史並稱的狀況，轉為藝術史獨尊的局面。

必須留意的是，故宮研究人員偏好使用「藝術」與「藝術史」，除了實際上藏品分類的需要之外，還牽涉到文化正統性的問題。由於藝術一詞涵蓋範圍較美術為廣，更適合用來宣揚故宮藏品的正統性與文化地位。換言之，藝術一詞便於發揚中華文化。在《故宮季刊》發刊詞中提到該季刊的旨趣，第一項即為「發揚中國文化，整理中國藝術史料」。在這裡，中國藝術與中國文化成為同義語。蔣復璁在〈國立故宮博物院的歷史使命〉中說：「藝術是文化的具體表白，所以有民族的文化，也有民族的藝術；民族有興亡，藝術也有盛衰。」文中

---

品圖說》，第 1 冊，頁 iii。

<sup>64</sup> 中國辭典編纂處編，《國語辭典》，第 1 冊，頁 316。此定義援引自姜丹書，《美術史》，頁 1。

將藝術發展與民族的興衰緊密連結。除了標舉文化復興，並與中國大陸文化大革命的破壞相對比，最後提到故宮文物「是中華民族藝術的精華，也是中華民族文化的表徵」。<sup>65</sup>這種使用藝術一詞的方式，十分符合當時政治文化的需要。

隨著藝術一詞確立新地位，並行的另一個現象是反過來以藝術來稱呼西洋的建築、雕刻、繪畫。1930年代傅雷所使用的「西洋美術史」，逐漸被改稱為「西洋藝術史」。而這種經由藝術重新改造名稱的「西洋藝術史」，又反過來促成一個與之相對應的範疇「中國藝術史」。為了建立「中國藝術史」這一範疇，需要另一個已經確立的「西洋藝術史」作為對照。兩者之間的對應關係，頗值得玩味。換言之，「西洋藝術史」不僅是作為一個學習的模範，而且是經由這樣的對照，來揣摩出「中國藝術史」這一範疇應有的地位與主體性。然而，就實質上而言這種應有的主體性在當時並不存在，僅是一種幻象。因為在 1970 年代，這門學科尚處於草創階段，實際的研究成果有限，基本研究方法尚未充分引介，仍在摸索之中。

以下以故宮研究人員譚旦冏為例，來說明藝術一詞如何塑造美術史的論述與教育體制。譚旦冏可以說是一位幾乎已被臺灣美術史學界所遺忘的人物。譚旦冏為江西九江人，北平大學法學院畢業後赴法國，1931 年入第戎國立高等藝術學院(Ecole nationale supérieure d'art de Dijon)改習油畫、雕塑，並開始蒐集中國、西洋藝術史的資料。返國後任職於四川省立成都藝術專科學院、中央博物院籌備處。遷臺後任故宮博物院器物處處長、副院長，1972 年底退休。自 1962 年 10 月起在中國文化學院(中國文化大學前身)，1972 年 8 月起臺灣大學歷史研究所藝術史組兼課，同時於東吳大學歷史系擔任專任教授。譚旦冏與

---

<sup>65</sup> 蔣復璁，〈故宮博物院的歷史使命〉，頁 1-7。

李霖燦(1913-1999)、江兆申(1925-1996)、莊申(1933-2000)等人共同開啟了臺灣美術史高等教育的開端。<sup>66</sup>《中國藝術史論》一書原為譚旦岡在臺灣大學與東吳大學授課時的講義。<sup>67</sup>其講授方式是先講兩小時的內容，再以半小時用幻燈片作補充說明。

書中的每個章節，都具體而生動地顯示出譚旦岡如何藉由與西洋藝術史的發展作為對照，來論述中國藝術史的發展與特點。在「緒論」中，譚旦岡提到中國藝術史取材與研究的方法：

宋呂大臨在他的考古圖序中曾懸出研究古物的三大目標：(一)探制作的原始、(二)補經傳的闕亡、(三)正諸儒的謬誤。中國藝術史的取材與研究，必須先具備這三個目標，然後始能排比、編年，最後纔得到每種藝術的淵源、發展、演變、衰替等過程，再加以敘述與評判。至若藝術史論，更應參考西方的理論，和西方的藝術品加以排比。<sup>68</sup>

譚旦岡所認識的藝術史分為兩個層次，第一是取材與研究，認識其源起與發展過程；其次是敘述與評判，亦即所謂的「史論」。書名為《中國藝術史論》，可知兼具這兩種層次的內容。在第一個研究階段，仍依循北宋呂大臨的金石學傳統，在中國學術傳統中尋求淵

<sup>66</sup> 關於李霖燦、江兆申、莊申三人的貢獻，參見陳葆真，〈藝術史研究三十年感言〉。顏娟英主編，《美術與考古》，上冊，頁 1-4。據陳葆真女士的回憶，莊申於 1971-1972 年曾在臺大歷史研究所「中國藝術史組」客座一年，開設課程為「中國美術考古學史」與「比較藝術史」。陳葆真，〈懷念莊老師申慶先生(1932-2000)〉，頁 4-15。

<sup>67</sup> 譚旦岡，《中國藝術史論》。稍早譚旦岡曾主編《中華藝術史綱》，為多人協力撰寫的通史。撰寫人主要為故宮的研究人員，包括江兆申、那志良、莊尚嚴、昌彼得等人。譚旦岡無疑為當時最具有藝術通史意識的故宮人員。此外，史語所石璋如曾撰寫該書中〈殷代的建築〉一節。譚旦岡主編，《中華藝術史綱》，頁 7-10。

<sup>68</sup> 譚旦岡，《中國藝術史論》，頁 11。

源，並未提到西方美術史學的研究方法。譚旦岡特別舉出呂大臨，可能是受到李濟的影響。

1966年7月《故宮季刊》創刊，其中刊載了李濟所著的〈如何研究中國青銅器——青銅器的六個方面〉。文中李濟賦予呂大臨《考古圖》積極的現代意義，認為「遠在十一世紀的時候，中國的史學家已經能用最精確的方法，最簡單的文字，和最客觀的態度，來處理這一批最容易動人感情的材料」。稍後在提到呂大臨《考古圖》的三大目標，探制作之原始、補經傳之闕亡、正諸儒之謬誤之後，認為「這種治古器物學的方法及其作這一學問的目的，就是在現代，也是非常堅實合理的。」<sup>69</sup>譚旦岡顯然是遵循了李濟所揭示的方法。這一方面也與譚旦岡本身對於青銅器的興趣有關，此方法容易與其個人的研究相契合。不過李濟原來只是針對青銅器研究而發，譚旦岡則進一步將此方法一般化，視之為中國藝術史研究與取材的目標。

在譚旦岡所提出的第二階段「史論」，則需要借助西洋藝術的發展來比較。書中大量引用赫伯特·里德(Herbert Read, 1893-1968)所著的《藝術的意義》(*The Meaning of Art*)，可知其史論的概念頗受英國藝術批評傳統的影響。<sup>70</sup>里德在書中廣泛討論並比較世界各地的藝術傳統。譚旦岡採取類似的論述模式，例如本書討論魏晉南北朝時以歐洲中古前期為對比，論及宋元時期時以歌德藝術為對比，明清時期則比較文藝復興時期的藝術。經由一系列「中國——西洋」的比較與對照，在不斷相對化的過程中，中國藝術史的輪廓才得以逐漸浮現。

譚旦岡並於1973年創設《東吳大學中國藝術史集刊》(以下簡稱《集

<sup>69</sup> 李濟，〈如何研究中國青銅器——青銅器的六個方面〉，頁1-9。關於李濟與藝術史研究的關係，參見陳芳妹，〈藝術史學與考古學的交會——殷商青銅器藝術史研究方法的省思〉，頁181-248。

<sup>70</sup> Herbert Read, *The Meaning of Art*.

刊》），擔任編輯，出刊至 1985 年，共 14 卷。第 15 卷為「中國藝術史研討會」的會議論文集。由於譚旦岡曾擔任《故宮季刊》的主編，可知其編輯《集刊》時延續了在故宮的經驗。《集刊》為臺灣第一部在學院內所出版的美術史研究專刊，具有重要的意義。<sup>71</sup>史語所研究人員如石璋如、高去尋等人都曾在該《集刊》中發表論文。例如石璋如曾在創刊號刊登〈彩陶系的器形探源〉，即依據 1942 年參加西北史地考察團的調查心得撰寫而成。<sup>72</sup>《集刊》14 卷中合計刊載了 51 篇論文，器物類研究有廿餘篇，青銅器尤多。其中譚旦岡個人發表了青銅器研究 5 篇，陶瓷器 4 篇。

就《集刊》所刊載的論文來看，出現了一個與《故宮季刊》相同的現象是，青銅器與陶瓷器成為中國藝術史的主要研究對象之一。換言之，在這個階段所見到中國美術史學的發展模式是，一方面以藝術史一詞來揣摩這門學科的輪廓，另一方面以故宮藏品作為實際的研究對象，賦予實質的內容。因此，故宮藏品的性質與類別，對於規範什麼是中國藝術史的研究對象，也就發揮了設定研究框架的主導性作用。這一點也可見於故宮博物院研究人員的編制上。蔣復璁擔任院長後將原來的古物與書畫兩組，改編為器物、書畫、圖書文獻三處。<sup>73</sup>器物與書畫具有等同的地位，圖書文獻則自書畫獨立出

<sup>71</sup> 譚旦岡自故宮退休之後，曾計畫開辦藝術史研究所。1979 年他將個人所蒐集的相關資料移交給東吳大學圖書館寄存，成立「中國藝術史資料研究參考室」，又名「藝術史資料室」，以備未來成立藝術史研究所之用。然而由於經費籌措問題，最後未能設立。譚旦岡編纂，《了了不了集》，上冊，頁 300-307。

<sup>72</sup> 石璋如，〈彩陶系的器形探源〉，頁 1-6。除了石璋如之外，譚旦岡與高去尋亦有所往來。譚旦岡編輯藝術史、銅器史等刊物都曾得到高去尋的協助。譚旦岡編纂，《了了不了集》，上冊，頁 163。

<sup>73</sup> 蔣復璁，〈圖書館與博物館的關係及發展——從我生活中體驗而得〉，頁 2。

來。經由故宮體制的洗禮，自 1970 年代起當時所言的藝術史，已經與 1940 年代建築、雕塑、繪畫鼎足而立的局面大不相同，而是成為研究書法、繪畫、器物(主要指青銅器與陶瓷器)為主的學問。

藝術史一詞地位的提升，還可以由中央研究院所舉辦的國際漢學會議略見端倪。在 1980 年舉行的國際漢學會議中，除了規劃「歷史考古組」之外，還另外設置了「藝術史組」。就會議發表論文的内容來看，藝術史組實質上等同於中國藝術史組。這次漢學會議的藝術史組中發表了 27 篇論文，主題包括繪畫、書法、器物等類別。<sup>74</sup>當時研究中國繪畫史的重要學者多出席這場盛會，包括高居翰(James Cahill)、艾瑞慈(Richard Edwards)、雷德侯(Lothar Ledderose)、何惠鑑、方聞、李霖燦等人。譚旦冏也在會議中發表論文〈中國藝術史論〉，為同年出版《中國藝術史論》一書的濃縮版。

從現在的角度來看，第一屆國際漢學會議中獨立設置「藝術史組」顯得十分特殊。在 1986 年舉行中央研究院第二屆國際漢學會議中仍有歷史考古組，但是不再設置藝術史組。2000 年 6 月舉行第三屆國際漢學會議，其中美術史的相關論文規劃在歷史組之下。第一屆國際漢學會議中設置藝術史組，可能與臺北故宮有關。<sup>75</sup>1970 年臺北故宮首次舉辦國際性「中國古畫討論會」，盛況空前，可視為國際漢學會議藝術史組的先聲。<sup>76</sup>至 1970 年代，臺北故宮儼然成為世界

<sup>74</sup> 中央研究院國際漢學會議論文集編輯委員會，《中央研究院國際漢學會議論文集 藝術史組》。

<sup>75</sup> 據高居翰回憶，國際漢學會議進行同時，故宮曾舉辦一場宴會與特別參觀。高居翰著，王靜靈譯，〈國立故宮博物院在我學術生涯中的位置〉，頁 92-99，後收於故宮文物月刊編輯委員會，《八徵耄念——國立故宮博物院八十年的點滴懷想》，頁 57-64。此外，1974 年蔣復璁當選中央研究院院士。

<sup>76</sup> National Palace Museum ed., *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting*.

研究中國繪畫史的重要據點。<sup>77</sup>

1985年前後，臺灣美術史學發展的重心，隨著當時新一代美術史學者的出現，逐漸轉移至故宮之外，故宮完成了其階段性的任務。1984年石守謙先生自美取得博士學位返臺，同年任職史語所，1986年顏娟英女士進入史語所。莊申則於1987年重返史語所擔任研究員。史語所繼1947年的院士選舉之後，在1980年代下半重新建立以考古遺物與傳世書畫為範圍的美術史研究，以佛教造像為主的雕塑史研究重新取得一席之地。此外，1986年5月東吳大學歷史系曾主辦「中國藝術史研討會」，會議論文集於1987年出版。多位活躍於日後學界的學者均出席了這場盛會。

在故宮體制的影響下，1980年代藝術史一詞已成為當時新一代美術史學者建立這一門學科的主要概念。學者重新藉由「藝術史」來引介並學習西方美術史的基本概念與方法。1985年王碧華翻譯潘諾夫斯基(Erwin Panofsky, 1892-1968)所著的〈藝術史——一門人文科學〉(The History of Art as A Humanistic Discipline)，將history of art譯為藝術史。<sup>78</sup>這篇翻譯的重要性，在於重新將藝術史一詞與西洋美術史學方法論的古典源頭相連結，在中文世界中確立藝術史一詞的合法性。這篇譯文反映了當時美術史學界對於「藝術史」作為一門獨立的人文學科的自我意識與深切期許。1989年臺灣大學藝術史研究所正式成立，即是以「藝術史」為名。故宮體制對於當時所認識的「藝術史」，發揮了

<sup>77</sup> 美國學者與基金會對臺北故宮的影響，參見Jane C. Ju(朱靜華), "The Palace Museum as Representation of Culture: Exhibitions and Canons of Chinese Art History," pp. 477-507.

<sup>78</sup> 潘諾夫斯基著，王碧華譯，〈藝術史——一門人文科學〉，頁1-19。關於翻譯這篇文章的用意，王碧華說：「是篇雖孕育於西方的學術環境，然而他山之石可以攻錯，相信仍有俾於國內藝術史學界對於相同問題的思考。」(頁19)

潛移默化的作用。譚旦岡作為連結故宮體制與藝術史高等教育的一位關鍵人物，其學術地位雖無法與滕固、梁思成相提並論，但是在臺灣對於塑造藝術史這門學科的基本框架，卻發揮了更為直接而巨大的影響力。

## 五、小結

本文將「美術」與「藝術」視為一組可以吸收外來學術概念，根據實際用法的變遷，來考察其在地意義以及與中國美術史學發展的關聯。由以上的案例可知，在民國初年中國美術史的相關論述中將「美術」與「藝術」並用。這種現象顯示出當時對於新概念、名詞的界定並不十分固定。在一門新的人文學科發展、擴張之初出現這種現象，是可以充分理解的事。此外，必須指出在當時並未造成認識上的障礙。在一個剛開始接觸西方學術傳統，以大規模調查、蒐集實物材料為最優先考量的發展階段中，無論是「美術」或「藝術」，美術史或藝術史，均足以作為引導學術發展的有效概念。「美術」與「藝術」並用，已成為中國美術史學草創期所留下來的一項遺產。

雕塑與建築在中國傳統文化中長期遭受忽視，也正是中國美術史學草創期所急欲彌補的空白，最有待開拓的領域。清宮收藏中尚有傳世繪畫，雕塑與建築材料的蒐集與記錄則必須從頭開始。有鑒於此，滕固的《中國美術小史》以建築、雕刻、繪畫為論述框架，梁思成著手進行中國建築史的調查與研究，〈造像徵集啟〉中則特別以雕塑作為工作重點。在雕塑與建築研究興起之際，「美術」與「藝術」作為更上一層的指導性概念，發揮了提綱挈領的作用。在「美術」、「藝術」的概念框架下，一方面突顯了中國雕塑史與建築史論述的闕如，另一方面也賦予其等同於書法、繪畫的文化價值與崇高地位。原來為



傳統文人所輕視的雕塑、建築，遂轉化為可以向世界宣揚中國文明，熠熠生輝的「美術」或「藝術」。概念需要實物作為內容，實物需要概念才能被發現與認識。雕塑、建築研究的興起與「美術」、「藝術」概念的傳播與深入人心，密不可分。

〈造像徵集啟〉一文，實為中國雕塑史研究的重要文獻。文中所舉出的「一切造形」，包含所有的石刻、造像、壁畫，以最廣義的方式來界定「藝術」，不侷限於藝術一詞所具有的審美價值判斷。在實際的工作中不選擇代表性的遺物，而是作全面性的調查。此方針不但拓展了藝術的含義，並且將比較藝術的研究與考古材料的調查充分結合，將美術史與考古學的調查活動放在同一個立足點上。院士候選人名單中將考古與美術史並列為一組，也反映了同樣的立場。當時史語所對於美術史與考古學的密切關聯具有深刻的認識，兩者之間呈現合作與互惠的關係。〈造像徵集啟〉所揭示的工作方針因為國府遷臺而中斷，不過從日後中國大陸佛教考古的蓬勃發展來看，令人不得不佩服前代學人的高瞻遠矚。

「美術」與「藝術」均為具有流動性的概念。隨著歷史條件的變遷，「美術」、「藝術」所代表的主要研究對象與範疇有所轉移。經由故宮體制的洗禮，1980年代中國美術史研究的取材，已經逐漸限定在以繪畫、書法、器物為主，雕塑為輔的範圍。比較1940與1980年代，雖然學者都以「美術」、「藝術」來規範美術史研究的對象，但是隨著歷史條件的變化，在實際運作之中強調或弱化了部分組成。在這兩個時期，分別重新選擇並界定了何為主要的研究對象。在此必須指出，分類體系的問題不僅涉及材料的選擇，實質上改變了中國美術史學的論述框架、學科內部的組成與結構。這項轉變具有雙重意義：首先顯示了自1980年代起，臺灣美術史研究與教育的向下紮根，另一方面也意味著逐漸形成特定的分類方式與特殊的在地化學術分工。

在 1985 年，藝術史一詞已成為臺灣學界建立這一門學科的主要概念，然而此時西方學界無論是在方法或研究對象上，都出現了劇烈的轉變。自 1980 年前後新藝術史風起雲湧，西方學界開始重新檢討並批判「美術」與「藝術」的合法性，「視覺文化」成為分析形象世界的新概念，並導引出另一批新的研究對象。另一方面，在中國大陸隨著考古學黃金時代的到來，重要考古遺物大量出土，研究材料日新月異，大幅擴展中國美術史的研究對象，進而改變了這門學科的版圖。

透過考察中國美術史學史，有助吾人重新認識這一門學科的研究前提與基本假設，溫故知新以展望未來。如何尋求可行的學科內部組成與學術分工，建立得以因應未來十年乃至數十年學術挑戰的研究方向，應該是值得深思的課題。

(本文於 2011 年 2 月 11 日收稿；2011 年 7 月 28 日通過刊登)

\*承蒙顏娟英女士、石守謙先生惠賜寶貴意見，兩位匿名審查先生悉心指正，深表謝忱，惟文責自負。本文為國科會研究計畫「四至七世紀東北亞墓葬圖像研究」(NSC 98-2410-H-001-038-MY3)之部分成果。

## 徵引書目

### 一、傳統文獻與檔案

范曄，《後漢書》，北京：中華書局，1965。

郭若虛，《圖畫見聞誌》，臺北：文史哲出版社畫史叢書本，1983。

《傅斯年檔案》，檔號：IV：38、39。

### 二、近人論著

丁文江、趙豐田編，《梁啟超年譜長編》，上海：上海人民出版社，1983。

上海書畫出版社編，《朵雲》，第 67 集，《中國美術史學研究》，上海：上海書畫出版社，2008。

大村西崖，《支那美術史雕塑篇》，東京：佛書刊行會圖像部，1915。

大村西崖，《塑壁殘影》，東京：文玩莊，1926。

小川裕充，〈『美術叢書』の刊行について——ヨーロッパの概念“Fine Arts”と日本の訳語「美術」の導入〉，《美術史論叢》，20(東京，2004)，頁 33-54。

中央古物保管委員會編輯委員會，《六朝陵墓調查報告》，南京：中央古物保管委員會，1935。

中央研究院國際漢學會議論文集編輯委員會，《中央研究院國際漢學會議論文集藝術史組》，臺北：中央研究院，1981。

中村傳三郎，《明治の雕塑——「像ヲ作ル術」以後》，東京：文彩

社，1991。

中國社會科學院考古研究所編，《夏鼐先生紀念文集——紀念夏鼐先生誕辰一百周年》，北京：科學出版社，2009。

中國辭典編纂處編，《國語辭典》，上海：商務印書館，1943。

王汎森，〈什麼可以成為歷史證據——近代中國新舊史料觀點的衝突〉，收入氏著，《中國近代思想與學術的系譜》，臺北：聯經出版事業公司，2003，頁 343-376。

王汎森、杜正勝編，《傅斯年文物資料選輯》，臺北：中央研究院歷史語言研究所，1995。

王碧華，〈藝術史——一門人文科學〉，《故宮學術季刊》，2：4(臺北，1985)，頁 1-19。

木下直之，《美術という見世物——油絵茶屋の時代》，東京：平凡社，1993。

石守謙，〈面對挑戰的美術史研究——談四十年來台灣的中國美術史研究〉，《美術》，254(北京，1989)，頁 26-29。

石守謙，〈原迹、複本與畫史的研究——中國畫史研究的回顧〉，收入石守謙等著，《中國古代繪畫名品》，臺北：雄獅圖書公司，1986，頁 153-158。

石守謙，〈探索中國美術史研究的新境〉，《當代》，45(臺北，1990)，頁 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》，23：1(臺北，2005)，頁 1-33。

石璋如，〈考古方法改革者梁思永先生〉，收入杜正勝、王汎森主編，《中央研究院歷史語言研究所七十周年紀念文集——新學術之路》，上冊，臺北：中央研究院歷史語言研究所，1998，頁 353-366。

- 石璋如，〈彩陶系的器形探源〉，《東吳大學中國藝術史集刊》，1：1（臺北，1973），頁 1-6。
- 石璋如，《國立中央研究院歷史語言研究所考古年表》，楊梅：國立中央研究院歷史語言研究所，1952。
- 石璋如，《莫高窟形》，臺北：中央研究院歷史語言研究所，1996。
- 北澤憲昭，《境界の美術史》，東京：ブリュッケ，2000。
- 古田真一、山名伸生、木島史雄編，《中国の美術》，京都：昭和堂，2003。
- 吉田千鶴子，〈大村西崖の美術批評〉，《東京藝術大学美術学部紀要》，26(東京，1991)，頁 25-52。
- 吉田千鶴子，〈大村西崖と中国〉，《東京藝術大学美術学部紀要》，29(東京，1994)，頁 1-36。
- 佐藤道信，《〈日本美術〉誕生——近代日本の「ことば」と戦略》，東京：講談社，1996。
- 佐藤道信，《明治国家と近代美術——美の政治学——》，東京：吉川弘文館，1999。
- 李偉銘，〈梁啟超的美術變革觀——兼議中國美術歷史研究的梁氏說法〉，《藝術史研究》，2001：3(廣州，2001)，頁 185-219。
- 李濟，〈如何研究中國青銅器——青銅器的六個方面〉，《故宮季刊》，1：1(臺北，1966)，頁 1-9。
- 沈玉，〈1912-1949 年民國繪畫史學史視野下的滕固史學〉，杭州：浙江大學人文學院中國古典文獻學專業博士論文，2005。
- 沈寧編，《滕固藝術文集》，上海：上海人民美術出版社，2003。
- 沈寧編撰，〈滕固藝術活動年表〉，《美術研究》，2001：3(北京，2001)，頁 37-43。
- 邢義田，〈代序——中央研究院歷史語言研究所藏漢代石刻畫象拓本

- 的來歷與整理》，收入文物圖象研究室漢代拓本整理小組編，  
《中央研究院歷史語言研究所藏漢代石刻畫象拓本精選集》，  
臺北：中央研究院歷史語言研究所，2004，頁 i-vi。
- 邢義田，〈傅斯年、胡適與居延漢簡的運美及返臺〉，《中央研究院  
歷史語言研究所集刊》，66：3(臺北，1995)，頁 921-952，後  
收入氏著，《地不愛寶——漢代的簡牘》，北京：中華書局，  
2011，頁 389-424。
- 林徽音、梁思成、劉敦楨，〈雲崗石窟中所表現的北魏建築〉，《中  
國營造學社彙刊》，4：3-4(北平，1932)，頁 169-218。
- 東京国立文化財研究所，《日本における美術史学の成立と展開》，  
東京：東京国立文化財研究所，2001。
- 東京国立文化財研究所，《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。
- 姜丹書，《美術史》，上海：商務印書館，1923。
- 姜捷，〈滕固其人的發現及意義〉，《考古與文物》，2003：6(西安，  
2003)，頁 75-79、83。
- 故宮文物月刊編輯委員會，《八徵耄念——國立故宮博物院八十年的  
點滴懷想》，臺北：國立故宮博物院，2006。
- 倫敦中國藝術國際展覽會籌備委員會，《參加倫敦中國藝術國際展覽  
會出品圖說》，第 1 冊，上海：商務印書館，1936。
- 徐中舒，〈古代狩獵圖象考〉，《國立中央研究院歷史語言研究所集  
刊外編——蔡元培先生六十五歲慶祝論文集》，北平：國立中  
央研究院歷史語言研究所，1933，頁 569-617。
- 徐蘇斌，〈関野貞と中國の古物古跡保存事業〉，收入藤井惠介等  
編，《関野貞アジア踏査》，東京：東京大学総合研究博物館，  
2005，頁 305-328。

- 高居翰(James Cahill)，王靜靈譯，〈國立故宮博物院在我學術生涯中的位置〉，《故宮文物月刊》，23：8(臺北，2005)，頁 92-99。
- 梁思成，〈薊縣獨樂寺觀音閣山門考〉，《中國營造學社彙刊》，3：2(北平，1932)，頁 1-99。
- 梁思成，〈評中央古物保管委員會編輯委員會，《六朝陵墓調查報告》〉，《中國營造學社彙刊》，6：2(北平，1935)，頁 169-170。
- 梁思成著，《中國雕塑史》，天津：百花文藝出版社，1998。
- 曹意強，〈考古學與藝術史——兩個「共生」的學科〉，收於范景中、鄭岩、孔令偉主編，《考古與藝術史的交匯——中國美術學院國際學術研討會論文集》，杭州：中國美術學院出版社，2009，頁 3-9。
- 清華大學建築系主編，《梁思成文集》，北京：中國建築工業出版社，1985。
- 陳平，〈美術史與建築史〉，《讀書》，2010：3(北京，2010)，頁 157-161。
- 陳平，〈讀滕固〉，《新美術》，2002：2(上海，2002)，頁 4-8。
- 陳芳妹，〈藝術史學與考古學的交會——殷商青銅器藝術史研究方法的省思〉，收於中央研究院歷史語言研究所七十周年研討會論文集編輯委員會，《學術史與方法學的省思——中央研究院歷史語言研究所七十周年研討會論文集》，臺北：中央研究院歷史語言研究所出版品編輯委員會，2000，頁 181-248。
- 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。
- 陳葆真，〈懷念莊老師申慶先生(1932-2000)〉，收入國立歷史博物館編輯委員會，《畫史觀微——莊申教授逝世三週年紀念文集》，臺北：國立歷史博物館，2003，頁 4-15。
- 陳葆真，〈藝術史研究三十年感言〉，國立臺灣大學藝術史研究所網

- 頁(<http://www.ccms.ntu.edu.tw/~artcy>)，檢索日期：2004 年 12 月 22 日。
- 傅敏整理，《傅雷著《世界美術名作二十講》手稿》，杭州：浙江古籍出版社，2006。
- 傅斯年，〈歷史語言研究所工作之旨趣〉，《國立中央研究院歷史語言研究所集刊》，1：1(廣州，1928)，頁 3-10。
- 黃克武編撰，《蔣復璁口述回憶錄》，臺北：中央研究院近代史研究所，2000。
- 塚本鷹充，〈滕固と矢代幸雄——ロンドン中国芸術国際展覧会(一九三五～三六)中国芸術史学会(一九三七)の成立まで——〉，《LOTUS》，27(京都，2007)，頁 1-18。
- 楊泓、鄭岩著，《中國美術考古學概論》，北京：中國社會科學出版社，2008。
- 関野貞，《朝鮮美術史》，京城府：朝鮮史學會，1932。
- 鈴木廣之，《好古家たちの 19 世紀——幕末明治における《物》のアルケオロジー》，東京：吉川弘文館，2003。
- 趙邦彥，〈九子母考〉，《國立中央研究院歷史語言研究所集刊》，2：3(北平，1931)，頁 261-274。
- 趙邦彥，〈調查雲岡造像小記〉，《國立中央研究院歷史語言研究所集刊》，1：4(北平，1930)，頁 433-443。
- 滕固，〈霍去病墓上石迹及漢代雕刻之試察〉，《金陵學報》，4：2(南京，1934)，頁 143-156。
- 滕固，《中國美術小史》，上海：上海書店民國叢書本，1989，影印商務印書館 1928 年版。
- 滕固，《征途訪古述記》，上海：商務印書館，1936。
- 滕固，《唐宋繪畫史》，上海：神州國光社，1933。



- 滕固編，《中國藝術論叢》，上海：商務印書館，1938。
- 滕固編輯，《圓明園歐式宮殿殘蹟》，上海：商務印書館，1933。
- 稻賀繁美編著，《近代東アジアの美術史学、建築史学、考古学の成立——文化財行政とその周辺》，《日本研究》，26，東京：角川書店，2002。
- 蔣復璁，〈故宮博物院的歷史使命〉，《故宮季刊》，3：3(臺北，1969)，頁 1-7。
- 蔣復璁，〈圖書館與博物館的關係及發展——從我生活中體驗而得〉，《故宮季刊》，8：3(臺北，1974)，頁 2。
- 鄭重，《徐森玉》，北京：文物出版社，2007。
- 薛永年，〈二十世紀中國美術史研究的回顧和展望〉，《文藝研究》，2001：2(北京，2001)，頁 112-127。
- 薛永年，〈美術史研究與中國畫發展〉，《新美術》，1999：1(上海，1999)，頁 4-10。
- 薛永年，〈滕固與近代美術史學〉，《美術研究》，2002：1(北京，2002)，頁 4-8。
- 顏娟英主編，《美術與考古》，北京：中國大百科全書出版社，2005。
- 羅豐，〈夏鼐與中央研究院第一屆院士選舉〉，《考古與文物》，2004：4(北京，2004)，頁 84-89。
- 譚旦岡，《中國藝術史論》，臺北：光復書局，1980。
- 譚旦岡主編，《中華藝術史綱》，臺北：光復書局，1974。
- 譚旦岡編纂，《了了不了集》，臺中：印刷出版社，1994。
- 藤井惠介等編，《関野貞アジア踏査》，東京：東京大学総合研究博物館，2005。
- 顧潮編著，《顧頡剛年譜》，北京：中國社會科學出版社，1993。
- 顧頡剛、傅斯年，〈所務記載(一)造像徵集啟〉，《國立中央研究院

- 歷史語言研究所集刊》，1：1(廣州，1928)，頁 113-114。
- Bagley, Robert. *Max Loehr and the Study of Chinese Bronzes: Style and Classification in the History of Art*, New York: Cornell University, 2008.
- Clunas, Craig. *Art in China*, Oxford; New York: Oxford University Press, 1997.
- Cody, Jeffrey W., Steinhardt, Nancy S., and Atkin, Tony eds. *Chinese Architecture and the Beaux-Arts*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2011.
- Fairbank, Wilma. *Liang and Lin: Partners in Exploring China's Architectural Past*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1994. 中譯：費慰梅著，成寒譯，《林徽音與梁思成——一對探索中國建築的伴侶》，臺北：時報文化出版社企業股份有限公司，2000。
- Fouchér, A. *L'Art Gréco-Bouddhique du Gandhāra*, Paris, 1905.
- Fouchér, A. *The Beginnings of Buddhist Art: And Other Essays in Indian and Central-Asian Archaeology*, Paris, P. Geuthner, 1917.
- Ju, Jane C. "The Palace Museum as Representation of Culture: Exhibitions and Canons of Chinese Art History," 收入黃克武主編，《畫中有話——近代中國的視覺表述與文化構圖》，臺北：中央研究院近代史研究所，2003，頁 477-507。
- Liang Ssu-ch'eng, Fairbank, Wilma ed. *A Pictorial History of Chinese Architecture: A Study of the Development of Its Structural System and the Evolution of Its Types*, Cambridge, The MIT Press, 1984. 中譯本：梁思成英文原著；費慰梅編、梁從誠譯，《圖像中國建築史》，天津：百花文藝出版社，2001。
- Liu, Yu-jen. "Publishing Chinese Art — Issues of Cultural Reproduction in

- China, 1905-1918.,” Ph.D. dissertation, Oxford University, 2010.
- National Palace Museum ed. *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting*, Taipei: National Palace Museum, 1972.
- Panofsky, Erwin. “Three Decades of Art History in the United States: Impression of a Transplanted European,” in *Meanings in the Visual Arts*, Chicago: The University of Chicago, 1982, pp. 321-346.
- Podro, Michael. *The Critical Historians of Art*, New Haven: Yale University Press, 1982.
- Read, Herbert. *The Meaning of Art*, Harmondsworth: Penguin Books, 1931.
- Wang, Cheng-hua. “The Qing Imperial Collection Circa 1905-25: National Humiliation Heritage Preservation and Exhibition Culture,” in Wu Hung ed., *Reinventing the Past: Archaism and Antiquarianism in Chinese Art and Visual Culture*, Chicago: The Center for the Art of East Asia, University of Chicago, 2010, pp. 320-341.
- Wang, Cheng-hua. “New Printing Technology and Heritage Preservation: Collotype Reproductions of Antiquities in Early 20th Century China,” paper presented at The Roles of Japan in Modern China’s Development of Art Institutions, Taipei: Institute of Modern History, Academia Sinica, 2007-10-18~20.

## **Rethinking Chinese Art Historiography: The Changing Meanings of “Art” and the Development of Studies of Architecture and Sculpture**

Sheng-chih Lin

Institute of History and Philology, Academia Sinica

This article attempts to rethink the foundations of Chinese art historiography from a historical perspective. This article uses two terms, “fine arts” (*meishu* or *yishu*) and “art” (*yishu*), as a point of departure to analyze the overall development of Chinese art historiography. The meaning of “fine arts” and “art” is explored here in local context. The changing meanings and criteria of art itself in Chinese art historiography remains relatively under-explored. I attempt to demonstrate that there were distinct discourses of the criteria of art and the development of the studies of Chinese art history from the 1930s to the 1980s.

**Keywords:** fine arts, art, architecture, sculpture, Chinese art historiography