

日本美術本位精神之廣布與流傳

—村松梢風《本朝畫人傳》研究

國立中央大學藝術學研究所 林怡利

前言

村松梢風的《本朝畫人傳》作於大正 11 年（1922）左右，最初以單篇文章發表在中央公論社刊行的《中央公論》¹ 裡，爾後，於昭和 15 年（1940）之時，將每篇文章集結成叢書形式出版，三年內陸續發行六卷。《本朝畫人傳》收錄了由江戶中後期至昭和時代的四十七位畫家評傳，每篇評傳內容詳實，篇幅完整，且行文流暢，內容淺顯易懂，如同村松梢風在序言宣稱本套書的寫作目的，乃是為了推及大眾對日本藝術的興趣。綜觀整套叢書，乍看之下似乎毫無系統，但主要是依照時代演進，排序畫家的評傳，或在後來推出的卷數中，增補前卷遺漏的畫家，而近年來為幫助讀者更能從套書中釐清藝術史發展脈絡，昭和 47-48 年間（1972-1973），中央公論社重新編輯《本朝畫人傳》再版之時，即是按照全體畫家的生卒年順序編排篇章，另訂名為《新輯・本朝畫人傳》。

在日本，類似《本朝畫人傳》具有系統化畫家傳記的發展，最早可推至江戶初期的《丹青若木集》和《本朝畫史》，然其中所羅列的畫家人數皆眾，廣至數百人之多，且多運用條列方式，簡易闡明畫家的出身、字號與風格特色，又內容可能有傳抄與杜撰，也多是為了專業學畫之人所作。² 反觀《本朝畫人傳》雖以淺白的文字書寫，但絕非一般的大眾讀物，因為它嚴謹取材與考證的態度，以敘事的手法，細訴畫家生平與畫業經歷的內容，著實開啟了日本畫人傳（畫家傳記）全新的境地。然而，在概觀與分析《本朝畫人傳》的內文之後，發現本套叢書不僅純粹為了將繪畫推及至一般大眾，在畫家選材與內容編寫方面，也乘載了前代書寫內涵，以及村松梢風與近代的美術價值觀，而這套史觀更可能進而影響當時

¹ 《中央公論》為中央公論社出版的綜合性期刊，論及的內容範圍，由政治、社會評論至文學藝術皆有涉獵。《中央公論》的前身，最初為主張禁酒，以及探討青少年思想的《反省雜誌》，於明治 20 年（1887）刊行，兩年後改名為《中央公論》，開始刊載文學作品與政治、社會評論，為當時培育作家的溫床。1999 年中央公論社經營不善，被讀賣新聞併購，改名為中央公論新社，但至今仍持續出版《中央公論》。資料來源：《中央公論》官網：<http://www.chuokoron.jp/>；Japan Knowledge+ 資料庫（2011/06/11 瀏覽）

² 參照坂崎坦（著），河野元昭（解說），《日本画の精神》（東京：ぺりかん社出版，1995，影印東京堂 1942 年版），頁 209-215。

代大眾對藝術品味的偏好。鑑於此，本文以下將由日本畫人傳的發展源流談起，並藉分析《本朝畫人傳》的取材內容，進而推估村松梢風寫作的價值觀為何？以及如何受到日本近代的美術史觀的影響，嘗試給與《本朝畫人傳》在大眾化讀物定位之外的新意。

關鍵字

村松梢風（Muramatsu Shōfu）、本朝畫人傳、畫家傳記、日本近代美術史觀

一、江戶後日本畫人傳的源流

日本的畫論發展，與繪畫相同，主要都是由中國傳來的文化產物，深受中國畫論書寫方式的影響，最早的例子有謝赫的〈六法〉、郭若虛《圖畫見聞志》中的〈製作楷模〉與〈三病〉、劉道醇的〈六要六長〉，以及饒自然的〈繪宗十二忌〉，之後的畫家皆取之參照，並視為金科玉律的創作法則。³ 不過上述皆是較為片段的理論原則，影響日本畫壇品味趨向最重要的畫論著作，應為元代夏文彥的《圖繪寶鑑》（1365年出版）。⁴ 其中除了畫論之外，也載有為數眾多的畫家傳記，雖傳到日本的確切時間尚不清楚，但可確認應至15世紀之前已傳入，⁵ 應承元年（1652）已有和刻本出現，⁶ 是以《圖繪寶鑑》不僅影響室町時代收藏界與畫家對繪畫的偏好，也衍生出翻刻中國畫論與編撰系統性畫論的興趣。第二本影響日本最重要的中國畫論，為清代王槩等人所編的《芥子園畫傳》（康熙18年（1679）出版），約於江戶元祿年間（1688-1704）傳入日本，寬延年間（約1748）陸續有許多和刻本出版，對江戶畫壇的文人畫（南畫）影響深遠。⁷

³ 參見坂崎坦（1995），頁11。

⁴ 有關《圖繪寶鑑》作為繪畫參考書傳到日本，並影響日本的收藏界與藝文界的討論，可參見石守謙，〈從夏文彥到雪舟——論圖繪寶鑑對十四、十五世紀東亞地區的山水畫史理解之形塑〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》81:2（2010），頁219-275。

⁵ 據海老根總郎的研究，京都東福寺僧侶歧陽方秀（1361-1424），1420年在《中峰語錄》已引用此書。另京都相國寺的公用日記《蔭涼軒日錄》中，其中一名作者龜全集證也於明應二年（1493）6月27日的條目中，提及圖繪寶鑑，所以可肯定《圖繪寶鑑》在十五世紀初期即傳入日本。整理轉引自石守謙（2010）頁249；坂崎坦（1995），頁11-12。

⁶ 據石守謙教授引證瀧精一教授所說，最初和刻本使用的是元刊本翻刻，但尚未留存，而應承元年（1652）的版本，即為元刊本翻印而成。參見瀧精一，〈圖繪寶鑑と日本人の畫論〉，《國華》302號（1915/7），頁3-7。轉引自石守謙（2010），頁249。

⁷ 有關《芥子園畫傳》對江戶畫壇的影響，參見鶴田武良，〈芥子園画伝について—その成立と江戸画壇への影響〉，《美術研究》283期（1972），頁81-92。

而有關日本畫論中，所謂畫家傳記或作品的書寫，雖在平安至室町時代的日記或文集中已有提及，如宇多天皇（867-931）的《寬平御記》（887-897）、對話式故事集《宇治拾遺物語》（1212-1221）、後崇光院（1372-1456）的《看聞御記》（1416-1448）等等，但與畫家傳記或畫作相關的內容多散落在各個章節當中，無完整的脈絡可循。然真正有系統地條列畫家傳記的，最早可見於狩野一溪（1559-1662）的《丹青若木集》（1662），其收入室町時代之後的如拙、周文、雪舟譜系、雲谷、土佐、狩野派的畫家約一百三十名，主要以派系為分類，包括簡短的小傳與評論。不過，《丹青若木集》中的畫家小傳，可能多為杜撰，生卒記年也不甚正確，是以，元祿六年（1693）刊行，狩野永納（1631-1697）撰寫的《本朝畫史》應為較完整的畫家傳記，其收錄畫家小傳多達四百零五名，內容多是經由古代記事、小說、尋訪古寺或口耳相傳得來，而淺井不舊（生卒年不詳）的《扶桑名公畫譜》（c.1690）編寫格局則更為龐大，總蒐羅了畫家八百十六名。⁸

江戶中期之後，受到人名錄盛行的影響，陸續有各種類型的畫家傳記出版，⁹除了上述的綜合全覽式之外，另還有記述個別主題或地域性的傳記，如蒐羅奇人高僧的《近世畸人傳》、《續近世畸人傳》；家族或派別譜系的《狩野五家譜》、《谷文晁翁之記》；最早對外通商港口，具有異國文化交融的《長崎畫人傳》、《續長崎畫人傳》、《崎陽畫家略傳》、《長崎畫系》等等，還有以作者個人遊歷狀況與所見所聞記載的《雲室隨筆》、《竹田莊師友畫錄》、《雲煙所見略傳》等等。此外，白井華陽（?-1836）的《畫乘要略》還加入了名士畫家如圓山應舉、松村吳春、紀東暉等人的品評。發展至明治之後，不僅頻繁翻刻前代畫人傳，新版的內容也更為龐巨浩瀚，譬如古筆了仲（1656-1736）的《扶桑畫人傳》等。

【參見附表一】¹⁰不過，此類畫家傳記由於含納人數眾多，因此多使用如人名辭典般，以條列方式呈現畫家小傳，內容也多為簡略的字號、籍貫，以及概要的畫作與風格介紹，直至村松梢風的《本朝畫人傳》則開啟了全然不同的畫家傳記新境。

⁸ 參見坂崎坦（1995），頁 209-215。

⁹ 當時代最著名的人名錄為京都《平安人物志》（1768）；大坂的《浪華鄉友錄》（1775）；名古屋的《張城人物志》（1778）；江戶的《江戶當時諸家人名錄》（1814），收錄了國學者、漢學者、醫師、俳人、畫家等等，皆以簡單的人物通稱和別號介紹為中心。參見木村重圭，〈京都と江戸の画人伝〉，收入小林忠、河野元昭（監修）、木村重圭（編集、校訂），《定本・日本繪畫論大成》第十卷（東京：べりかん社出版，1998），頁 359。

¹⁰ 江戶時代之後，詳細以系統化集結成的畫家傳記之相關畫論古籍，參見【附表一】。

二、村松梢風生平概述與出版源起

（一）村松梢風生平概述

村松梢風（1889-1961），本名村松義一，明治 22 年（1889）9 月 21 日出生於靜岡縣一戶地主家庭。就學時期雖曾入慶應義塾¹¹的文學部就讀，但因沉迷流連於吉原和洲崎等花街柳巷而荒廢學業。不過數年後，村松梢風卻憑藉遊歷風俗之地的經驗，受到當時中央公論社總編輯瀧田樗陰（1882-1925）賞識，大正 6 年（1917）成為《中央公論》「說苑」欄的言情作家而正式出道，首部連載的文學作品為《琴姬物語》。大正 12 年（1923）他開始在《中央公論》連載〈本朝畫人傳〉，發表畫家生平軼聞與評論的文章，爾後再集結成《近世名匠傳》和《本朝畫人傳》兩部著作。大正 15 年（1926）瀧田樗陰因病過世後，《本朝畫人傳》的計畫暫擱，村松梢風便獨立創刊大眾化的綜合性雜誌《騷人》，開始經營出版事業，此時的代表作為《近世名勝負物語》、《女經》、《殘菊物語》（昭和 16 年）等等，多為通俗性小說。¹² 村松梢風雖以文學家為背景，但可惜並未受到太多矚目，其最為人所稱道的作品，仍是開啟大眾化畫家評傳先河的《本朝畫人傳》。

此外，有關村松梢風的生平經歷，值得一提的是，他曾於大正 12 年之後，基於芥川龍之介連載於《大阪每日新聞》的〈上海遊記〉影響下，數度遊覽中國各地，包括上海、南京、廣州等地，其中特別是上海，更開啟他對中國風光的喜好之情，也結識不少當地的名人雅士，譬如郭沫若、郁達夫、梅蘭芳等人。他於初次遊歷上海之後，將親身的所見所聞，寫下《魔都》（1927）一書，而《魔都》

¹¹ 現在的慶應義塾大學，1858 年由福澤諭吉（1834-1901）創立的「蘭學塾」為開端，1868 改命名為「慶應義塾」，1920 年正式改制為大學。參見慶應義塾大學官網，資料來源 <http://www.keio.ac.jp/ja/about_keio/history/index.html>（2012/08/24 瀏覽）

¹² 有關村松梢風的生平，整理自村松梢風，《私の履歷書》（福岡：金文堂出版，1957），（原刊載於《日本經濟新聞》（第一回），昭和 31 年（1956））。廣瀨弘（監修）《昭和人名辭典 II（東日本篇）》（東京都：日本図書センター，1989，影印《大眾人事錄》第十九版，東京：帝國秘密偵探社 1956 年版），頁 540。日本人名大事典 現代編集委員會（編），《日本人名大事典：現代》（東京：平凡社出版，1979），頁 772。上田正昭、西澤潤一、平山郁夫、三浦朱門（監修），《日本人名大辭典》（東京：講談社出版，2001），頁 1890。

也成為學者研究日本人來華的經歷與價值觀中，很重要的參考文獻之一。¹³ 在此，需要注意的是，村松梢風多次往返中國期間，也正是他開始在《中央公論》刊載〈本朝畫人傳〉之時，雖然本文礙於資料和篇幅的限制，暫時無法擴及此一層面，但他對中國的喜好，以及在中國所接觸到的藝文觀，是否也同時影響《本朝畫人傳》的書寫，或許也是值得再深思的問題。

（二） 出版源起與寫作動機

1. 出版源起

《本朝畫人傳》最初是刊載於《中央公論》雜誌的連載文章，據村松梢風在《本朝畫人傳》第一卷出版的序言所說，由於當時中央公論社的主編瀧田樗陰為美術愛好者，因此他於大正 11 年（1922）左右，開始為《中央公論》撰寫〈本朝畫人傳〉的專文，隔年開始每月或隔月發表一篇，至大正 14 年（1925）為止，約發表了二十五、六篇；但很遺憾的是，大正 14 年瀧田主編因病逝世，使得〈本朝畫人傳〉的刊行暫且停擺。十五年後《中央公論》再度邀請村松梢風繼續進行〈本朝畫人傳〉的書寫，並計畫將之以多冊叢書的形式出版，是以，村松梢風於昭和 15 年（1940）春天再次動筆撰稿。¹⁴ 雖無直接的證據說明為何中央公論社直至十五年後才有意願繼續完成〈本朝畫人傳〉，但是由序文得知，當時村松梢風曾將〈本朝畫人傳〉的文章，交由其他出版社，如改造社、中央美術社、平凡社等以單行本的方式發行，但當中央公論社續請之後，他便決意此後所有的文章皆以中央公論社的叢書為主，不再發表於其他刊物之中。¹⁵ 由文中的敘述，也可看出村松梢風對原本提攜自己的出版社，續邀完成如此大作，不僅懷抱著濃厚的感謝之意，也期望藉由這部作品，讓自己能有機會名留於史。

《本朝畫人傳》最初為連載文章，後由中央公論社將前面的文章集結成冊，並再加入新的專文內容，陸續於昭和 15 年（1940）至昭和 18 年（1943）間出版成畫家傳記專書。由於在出版年間畫家多有增補，在人物時序上有些混亂，因此

¹³ 村松梢風遊歷中國後，所撰寫的相關著作，可參見《魔都》（小西書店，1927）、《支那漫談》（騷人社書局，1928）、《新支那訪問記》（騷人社書局，1929）、《南華に遊びて》（大阪屋號書店，1931）、《上海事變を語る》（東京平凡社，1932）、《熱河風景》（春秋社，1933）等等。參見徐靜波，〈村松梢風的中國遊歷和中國觀研究〉，收入徐靜波主編，《日本歷史與文化研究》（上海：復旦大學出版，2010），頁 245-264。

¹⁴ 村松梢風（著），中央公論社編，《新輯・本朝畫人傳》卷一：序（東京：中央公論社出版，1972），頁 3。

¹⁵ 《新輯・本朝畫人傳》卷一：序（1972），頁 4。

中央公論社又於昭和 47-48 年間（1972-73），將之依照畫家生卒年排列，重編為《新編・本朝畫人傳》，此也為本文主要參照的版本內容。

2. 寫作動機

關於《本朝畫人傳》的寫作動機，可見村松梢風在第一卷中，寫於昭和 15 年仲秋的序言：

雖然不知是否為最初的想法，但是我撰寫日本畫家傳記的意圖，一言蔽之就是「普及大眾對於繪畫的興趣」。當時(大正)我僅因好奇曾經閱讀過兩、三本前代(明治)出版的著名藝術家傳記，裡面不僅有畫家，也包括了雕刻家，我從這些書籍中理解了所謂天才藝術家異常精進的藝術生涯，以及其他種種之事，然而首先攫取我目光的，是這些天才藝術家們初次能夠理解到藝術的過程，也就是說無論是多傑出的藝術也非偶然而生，必定是來自於日常生活之中。¹⁶

由上述的引文可見，村松梢風欲藉由自身閱讀藝術家傳記的經驗中，嘗試給予讀者進入藝術家天才世界的一道橋梁。他更進一步說到，過去談論繪畫，多是由時代文化、畫風、畫家的思想等方面切入，卻鮮少有貼近大眾生活的藝術家傳記，若有也都是過於傾向專業化，以枯燥的辭典條列方式呈現，並不符合大眾的閱讀習慣和標準。¹⁷ 由此可見，村松梢風創作此系列文章的最大動機，確實是欲以生動有趣的文字內容，撰寫出普羅大眾在閒暇之餘也能輕鬆閱讀的通俗讀物。

三、解析《本朝畫人傳》

（一）畫家取材

¹⁶ 原文為：「さて、これは最初にいうべきことであるかもしれないが、私が本朝画人傳を書くに取当って意図した事は、一言にいえば絵画趣味の普及ということであった。当時私は単なる物好きから明治時代における二、三の著名な美術家の伝を調べみた。それは画家ばかりでなく彫刻家だの細工人もあった。そして私はそれらの天才的芸術家たちのつまり天才の、異常なる芸術的精進の生涯を知ることから種々なことを教えられたが、いちばん獲るとことは、それによって初めてその人の芸術を理解することができたことであった。いかなるすぐれた芸術も偶然に生まれたものはない。必ずその作家の生活から生まれる。」引用自《新輯・本朝畫人傳》卷一：序（1972），頁 4-5。

¹⁷ 《新輯・本朝畫人傳》卷一：序（1972），頁 5。

綜觀《本朝畫人傳》系列叢書所編纂的畫家，可見其並非蒐羅日本由古至今，各時代的大師畫家，而主要是以日本近世至近代的人物為主，最早由江戶中期(元祿年(1703))後，以琳派的尾形光琳(1658-1716)和狩野派的英一蝶(1652-1724)為開端，至大正、昭和時代的橫山大觀(1868-1958)與鐫木清方(1878-1972)為止，總共網羅了四十七位畫家【參見附表二】，其中又以明治(1868)以後的人數為多，最初於昭和15年(1940)之時，三年內分為六卷陸續出版【參見附表三】。¹⁸ 村松梢風曾提及他為何主編元祿年後畫家為對象，主要的原因有三：首先，畫家的傳記，隨著年代越久遠，資料蒐集的困難度越高，散佚的狀況也較多。其次，江戶之前鎌倉時代的藝術作品，多由幕府貴族或僧侶所藏，與民間少有交流，恐無法得到大眾的共鳴。再者，元祿年以後日本文化的發展趨向庶民化，藝術也非由上層貴族所獨佔，而是逐漸融入一般民眾的生活當中，進而衍生出能夠代表整體國家特色的藝術形式。¹⁹ 由此得知，村松梢風在畫家的取材上，依舊延續序言中所強調的書寫動機，也就是欲以藉此「普及大眾對於繪畫的興趣」。

當參見本文【附表二】可見，《新輯·本朝畫人傳》依照時代順序羅列畫家，也可觀察到總數四十七位的畫家中，雖是以中西交流頻繁的明治時代後的人物為主，但多為琳派、文人畫(南畫)、圓山四條派、狩野派，以及浮世繪等日本畫的風格系統，特別是文人畫與圓山四條派為多；卻鮮見以水彩、油畫為主要媒材，專繪西洋畫的日本畫家，譬如高橋由一(1828-1894)、淺井忠(1856-1907)、黑田清輝(1866-1924)、藤島武二(1867-1943)、青木繁(1882-1911)、萬鐵五郎(1885-1927)、岸田劉生(1891-1929)等人。再者，縱然《本朝畫人傳》有列出與洋畫相關的畫家，也多是融合東西風格的折衷派，本質上仍以日本畫為基礎，如司馬江漢、酒井抱一、渡邊華山、竹內栖鳳、川合玉堂等人。且從【附表三】中，昭和15至18年原版的畫家收錄卷數，也可知這些曾融合西方技法的畫家，多是羅列在最後出版的卷六之中，這是否意味著村松梢風本身是帶有特定的價值判斷？

¹⁸ 有關卷數的編輯，依據《新輯·本朝畫人傳》村松梢風所寫の後記，《本朝畫人傳》最初預定出版七卷，但在村松梢風完成卷一的序言之後，改為六卷，其理由有三：第一、雖然最後集結的四十七人超過原本計畫的預定，但所有蒐羅的人數，已完全收錄在六卷之中。第二、由第一卷出版的昭和15年(1930)至今，過了三年之久，時序已過長，不願再拖延造成各方的麻煩。第三、昭和18年(1933)，此時正值中日戰爭，因此在如此緊迫的情勢之下，無法執行原初的計畫。參見村松梢風(著)，中央公論社編，《新輯·本朝畫人傳》卷五(東京：中央公論社出版，1973)，頁355-357。然而昭和47-48年間(1972-73)，中央公論社新編的《新輯·本朝畫人傳》，則是依照畫家生卒年的時序排列，分成五卷出版。參見【附表二】、【附表三】

¹⁹ 《新輯·本朝畫人傳》卷一：序(1972)，頁6。

關於多收錄主繪「日本畫」畫家的原因，村松梢風曾在卷末的後記中提到他取材與編纂此書的中心思想：

雖然東洋美術的優越性至今已愈趨被忽視，但各文化中也不可能僅有單一傑出的美術[……。]。不過我國繪畫的特色，不僅流派多樣，也固守傳統思想，為世上少有的特色。就我寫過多數畫家傳記來說，雖呈現出不同畫家各異的傾向或色彩，但都令人感受到他們血液中流動的日本精神或氣魄力量。是以，日本民族的特長和優點，皆能從藝術家們的生活或作品裡看見。因此我的此本著述，不僅為了易於被遺忘的畫家傳記，將來能做文獻資料為目的，同時也期望能實現我國在大東亞共榮圈內，當務之急的文化大建設。²⁰

由上述的引文可見，村松梢風仍抱持著當時代所謂「大東亞共榮圈」的日本中心主義的殖民思想，同時也看出他期望回歸「日本美術精神本位」原則的傾向。不過，在此值得注意的是，由於《本朝畫人傳》中仍舊囊括多位融合西方技法的日本畫家，因此村松梢風應並非刻意排拒洋風的藝術。然而，傾向日本畫畫家的主要原因，可能多是基於他正處於西方文化強烈衝擊，戰爭頻仍的大正、昭和時代，及對東洋美術的正統價值逐漸消逝的現況，感到恐懼與失望，因此，村松梢風期望能藉由喚醒普羅大眾對日本美術的興趣，以自身文化內涵為榮，進而復興所謂「國粹美術」的思想。

再者，由本系列叢書標題的「本朝畫人傳」又可知，所謂的「本朝」一詞應是延續江戶初期《本朝畫法大全》、《本朝畫史》的用法，意味著「日本朝」。據《日本國語大辭典》所說，「本朝」為日文援引自漢語而來，如《孟子·萬章下》：「立乎人之本朝，而道不行，恥也。」中的「本朝」原意味著「朝廷」，而在中國的思想中，「朝廷」正謂一國之根本，因此在日文的用法裡，「本朝」便逐漸轉變為「我國」的意思，像是《續日本記》中文武4年（700）三月的記

²⁰ 原文：「東洋美術の優秀性について今さら呶々する必要はないが、文化の中においてひとり美術のみが傑出するということはあり得ない。[……。]しかしてわが国の絵画の特色は、流派の多種多様であることと、伝統思想の牢固たる点である。この点世界に比がない。私はすでにたくさんの画家に伝記を書いた。その一人一人みな異なった傾向や色彩をもっているけれども、その血の中に流れている日本精神や気のすさまじさを感じられぬ人はないのである。日本民族に長所と美点は、これらのすぐれた芸術家たちの生活や作品の上にただち見ることが出来る。私のこの著述は、滅しやすき画人の伝記をして、でも将来への文献たらしめることが目的でありが、それと同時にわが国刻下の急務大東亞共榮圈に対する文化の大建設実現に当って。」引述自《新輯・本朝畫人傳》卷五：後記（1973），頁360-361。

事，說到：「登時船進還歸本朝。」或是《太平記》（十四世紀後半）在後醍醐天皇記事，也說：「本朝人皇之始，從神武天皇至九十五代的後醍醐天皇御宇。」²¹ 由此而言，雖無法得知《本朝畫人傳》的題名是由村松梢風或瀧田樗陰決定，但會以《本朝畫人傳》為標題，應是秉持著強調「日本國」之意，也就是以維繫「日本」為正統的價值觀。

（二）寫作特色

如寫作動機所述，村松梢風編寫《本朝畫人傳》主要目的，是為了推廣普羅大眾對於日本藝術的喜好與認識，是以他嘗試跳脫過去較嚴肅、條列式的畫家傳記，將每位畫家以完整的文章篇幅論述，依照生平時序經歷書寫，又將每篇內文以小標的方式突顯出各段故事的主旨，讀來清晰生動又富有節奏。在文字使用與內容書寫上，盡可能迎合一般人的閱讀習慣與喜好，在情節敘述上，多使用通順流暢的鋪陳與對話形式，讓讀者如同閱覽小說般，融入每位畫家的生平軼事當中，即便是較為嚴肅的藝術發展脈絡與專有名詞部分，皆能以淺白的文字闡釋，對初次接觸藝術的人而言，也能輕易理解內容，而不覺枯燥乏味。譬如在〈尾形光琳〉一章，說明琳派一系的「日本畫」，最接近學習範本應為「本阿彌光悅」（1558-1637）帶有裝飾性風格的作品，村松梢風為了讓讀者理解何謂琳派的風格源流，他更進而解釋道：「本阿彌光悅，雖初學海北友松的畫法，但此後的作品，便開始憧憬古土佐的高尚風格，而不全然陷於足利時代的枯淡，也不補捉桃山時代的華美，而是斟酌各時代優點，再加入自家獨特的見解，渾然自成一派，獨創豪宕的筆法，呈現嶄新的意趣，……光悅獨到之處在於他擅金銀泥畫，具備風雅灑脫之趣，見者無不醉心於此。」²² 由此可見，村松梢風運用許多形容喻詞，對比出琳派風格的特色。除了文字之外，每篇畫家評傳中，也皆附有足以代表畫家風格的作品彩圖一幅，讓讀者得為參照之用。不過在此需注意的是，相較於前代的畫家傳記，村松梢風雖已使用平鋪的語調詳述畫家的生平經歷，與畫業

²¹ 參見《日本國語大辭典》「本朝」：「わが国の朝廷。転じて、わが国。国朝。続日本紀-文武四年（700）三月己未：『登時船進還歸本朝。』、太平記（14C 後）一・後醍醐天皇御治世事：『爰に本朝人皇の始神武天皇より九十五代の帝後醍醐天皇の御宇に。』、孟子-万章・下：『立乎人之本朝、而道不行、恥也。』」資料來源：日本國語大辭典電子版，Japan Knowledge+。（2012/06/20 瀏覽）

²² 原文：「本阿彌光悦は、初め海北友松に画法をんだが、なかんづく古土佐の高風を慕って、足利時代の枯淡に陥らず、桃山時代の華美に捉われず、各時代の妙所を斟酌し、これに自家独特の見識を加味して、渾然たる一派、豪宕たる筆格を独創し、斬新なる意匠を案出したのであった。……金銀の泥画のごときも光悦独特のもので、風雅洒脱の趣きをそなえて、見る人を恍惚たらしめずにはおかなかつた。」，引述自《新輯・本朝畫人傳》卷一：尾形光琳（1972），頁32。

風格發展，但據文中的詞藻與漢字使用程度看來，其預設的讀者雖為一般大眾，但應仍限於有一定教育背景的知識份子。

（三）內容概要

綜觀中央公論社於昭和 47-48 年新版的《新輯・本朝畫人傳》中，共五卷的內容結構，除了在每篇評傳之前，皆附有簡短的生平畫業概述之外，大致可將每位畫家的內文，主分為三大部分書寫：

1. 出身背景與師承關係

有關畫家早年的出身背景與師承關係的內容，端視不同畫家年代久遠或資料齊全與否，得見書寫是否完整，是以切入的角度也不盡相同，有以前代譜系入題，如菊池容齋的貴族家系、森寬齋之養父森徹山的圓山派系；也有直接闡述其出身背景與家庭環境，此為書中較普遍的寫法；也有因現存的傳記資料不全，而從畫家自敘的書文進行推論，譬如在〈司馬江漢〉（1747-1818）一章，即開宗明義說道：

與司馬江漢相關的畫業，或是他身為研究學者的功績一事，雖傳聞眾多，卻相當缺乏正確的傳記資料。但他卻留存許多著述，如《和蘭天說》、《地球全圖略說》、《和蘭通舶》、《刻白爾天文圖解》、《天地理譚》，與繪畫相關則有《西洋畫談》、隨感錄《春波樓筆記》、《無言道人筆記》，此外還有《西遊旅譚》、《西遊日記》等遊記。除了隨感錄之外的著作，皆有附上插畫，似乎在當時流傳很廣。其中與生平直接相關的資料，雖有《春波樓筆記》中所收錄的〈江漢後悔記〉一文，但有關自己的姓氏卻僅有簡短的記述。²³

是以，後文中的生平撰寫，也多是由司馬江漢的著作中引述，盡可能形塑其完整的生平畫業經歷。不過，或許由於資料擷取的困難，也可能是村松梢風將江戶末

²³ 原文：「司馬江漢に関しては、画業や、窮理學者としての功績はかなり詳しく伝えられているが、正確な伝記の資料ははなはだ乏しい。彼は幾多の著述をのこしている。『和蘭天説』『地球全図略説』『刻白爾天文圖解』『天地理譚』それから絵画に関しては『西洋畫談』隨感錄『春波樓筆記』『無言道人筆記』さらに『西遊旅譚』『西洋日記』の紀行文がある。隨感錄以外の著書はみな挿絵入りで、当時相当ひろく読まれたものらしい。この直接伝記なかの資料となるものは『春波樓筆記』のなかに収められている「江漢後悔記」の一篇であるが、それとても自分の素姓に関することはすこぶる茫漠たる記述で。」引述自《新輯・本朝畫人傳》卷一：司馬江漢（1972），頁 221。

期的司馬江漢，置於增補第六卷的原因之一。

此外，探尋每位藝術家的出身背景與養成過程，應是村松梢風認為「藝術並非偶然而生」的最佳佐證，所謂的藝術天才，雖有令人驚異的天分，但必然有因可循，特別是自小就有與藝術養成相關的經歷。譬如在圓山・四條派的始祖之一，「圓山應舉」一章，便以「村童畫事」為開頭標題，描述圓山應舉自小雖出身窮困農家，但卻喜好繪畫，經常與鄰童遊玩之時，作畫以娛之，甚至為了繪畫而不願隨父母親從事務農工作，且自幼已立定志向，年少有成，為享譽京都鄉里間著名的少年畫師，並在某次機緣之下，受到一位僧侶上人的賞賜贊助，前往京都入石田幽汀之門下，因而開啟身為畫家之途。²⁴ 由此可知，圓山應舉身處於窮壤鄉里之間，雖擁有聰穎過人的繪畫天資，也需透過努力不懈與伯樂賞賜，才有機會成為萬古流芳的畫師。

最後，師承關係也是村松梢風文中很重視的部分，由於日本美術畫派多樣，地區之間也有不同風格特色，以及譜系傳承，特別是關西（京都）和關東（東京）兩大畫壇間的風格與勢力關係。²⁵ 「京都派」以圓山應舉為祖的圓山・四條派為主流，由幸野樺嶺、竹內栖鳳、上松村園、土田麦僊等人為代表，如〈幸野樺嶺〉（1844-1895）一章，便說到：「樺嶺在九歲那年入中島來章的門下，來章出自應舉的長男圓山應瑞的門下，為當時京都圓山派的大家。」²⁶ 另一方面，「東京派」除了江戶浮世繪之外，尚有以岡倉天心為中心的「日本美術學院」派，如橋本雅邦、橫山大觀、菱田春草等人，在〈橫山大觀〉（1868-1958）一章，村松梢風便提及明治 29 年（1894）之際，橫山大觀雖曾與竹內栖鳳任教於京都美術工藝學校，分授同一個班級，但「後年在東西兩大畫壇霸主之競爭中，為了帝展改組問題爭鋒相對的大觀與栖鳳，兩人在當時或許尚無太大的野心，還僅是

²⁴ 也有一說是應舉在十五歲的冬天，在父母的許可之下初至京都，受到古董商尾張屋勘兵衛的賞賜，而留在自家中，再入石田幽汀的門下。參見《新輯・本朝畫人傳》卷一：圓山應舉（1972），頁 181-187。

²⁵ 傳統的日本畫因為地域的關係，而常以「京都畫壇」與「東京畫壇」兩派論之。一般而言，溯源至江戶時期的「京派」或「江戶派」，主要泛指畫家所居住的地區，然而由明治 40 年的文展開辦為契機，逐漸發展成兩大流派對抗的關係，京都以文帝展、日展系（文部省、帝國美術學院主辦）為中心，而東京則為院展（日本美術學院主辦）分庭抗禮之。就風格而言，京都派較為細緻、秀麗的古典型，而東京派則充滿戲劇性率直的情感。原田平作，《日本の近代美術：欧米に比較して》（京都：晃洋書房出版，1997），頁 52-55。

²⁶ 原文：「樺嶺は九歳のその年から中島來章の門に入った、來章は、應舉の長男円山應瑞の門から出て、当時京都における円山派の大家。」引述自《新輯・本朝畫人傳》卷三：幸野樺嶺（1972），頁 275。

感情很好的同事。」²⁷ 是以，對讀者而言，清楚地爬梳其師承脈絡、派系區分便顯得十分重要，如此一來，也可作為理解之後畫家畫業開展的基礎認知。²⁸

2. 畫業經過與品評

除了生平記事之外，村松梢風也會針對每位畫家的畫業開展與風格特色，進行提要與說明，甚與其他類似風格，或是同派系的畫家，進行對比參照。譬如在〈渡邊崋山〉（1793-1841）一章便以很長的篇幅，闡述他師從金子金陵（?-1817）和谷文晁（1763-1841），以及爾後受到蘭學與西洋畫影響的過程，其中「門人」一段，說道：

崋山的畫以寫生為本，多少會受到以強調自然正確形象的西洋畫影響。是以他排拒空有風韻而無基底的畫作，以創作真實物象為使命，不過與司馬江漢純粹的西洋畫相比，他以師從文晁之所長應用在自己的畫作當中。……在憧憬西洋新知識的同時，也將東洋固有的思想，甚至是武士道，成為他為人處世唯一的信念。是以，他的境遇或思想，並非純然受到西洋畫影響，他也曾從中國人那裏獲取靈感，透過精讀中國畫論的結果，進而學習惲南田和王石谷的沒骨寫生畫風，並集之為大成。²⁹

從上述的引文，村松梢風清楚地將渡邊崋山的繪畫風格與思想，簡明扼要論之，並可得知村松梢風試圖為渡邊崋山學西法一事，進行更深入的剖析與平反，也就是說，渡邊崋山雖學西法，也對西學感到興趣，但其內心卻時時刻刻銘記日本傳

²⁷ 原文：「後年東西の画壇に君臨して霸を争い、帝展改組問題等で鎬をけずった大観と栖鳳も、この時分はまだそれほどの大野心もなかったであろうが、しごく仲のよい僚友であった。」引述自《新輯・本朝畫人傳》卷五：橫山大観（1973），頁 275-276。

²⁸ 不過依村松梢風在原六卷的畫家排序中，似乎並無刻意區隔出地域性或派系分別，而仍主要是依照大時代的脈絡羅列，再另外加上一些增補。參照【附表二】、【附表三】。

²⁹ 原文：「崋山の画はあくまでも写生に立脚していた。それは自然の正しい象を重んじる西洋画の影響を多分に受けているのたった。彼はいわゆる風韻だけで根柢のない空疎な画を排斥して、どこまでも物象の真を写すことをもって画の使命とした。彼よりもまでに司馬江漢は純粹の西洋画をかいていた。彼の師事した文晁もしばしばその長所を採って自己の画を応用したのだった。……西洋の新知識に憧憬れると同時に、東洋固有の思想、わけでも武士道というものこそ、彼は生きていくうえにおいての最大唯一の信条である。そういう彼の境遇や思想は、ただちに彼を駆って西洋画へ走らしむることをば許さなかった。そこで彼は支那人のうちに憑拠を求めて、支那の画論を精読した結果、ついに惲南田、王石谷に私淑して沒骨写生の画風をみずから大成するにいたったのだ。」引述自《新輯・本朝畫人傳》卷二：渡邊崋山（1972），頁 155-156。

統的精神，除了洋畫之外，也學憚南田的花鳥與王翬（石谷）的山水畫風，但其繪畫的本質仍是以谷文晁式的文人風格為基礎。本文以渡邊崋山的《鷹見泉石像》（1837）【圖 1】作為融合東西風格之例，畫中可見鷹見泉石臉部寫實立體，畫家將陰影施加在人像的眼窩、側臉頰和頸部，製造出與平面身體略為不相稱的真實面貌，衣紋以釘頭鼠尾的線條勾勒而出，急速縱逸，轉折明顯，設色雖較臉部平板但在衣摺處略帶有深淺暈染，頗符合南畫的寫意之趣。另渡邊崋山也繪有多幅山水與花卉作品，如《月下鳴機圖》（1841）【圖 2】、《牡丹圖》等等。村松梢風在〈渡邊崋山〉一章以近八十頁的篇幅論述，為全系列叢書中最多的一位，又說他德性溫良恭讓，充滿威嚴，對任何人皆以誠而待，對他的評價甚高，這或許與村松梢風對渡邊崋山雖學西法，卻仍秉持日本精神態度，產生了共鳴感有關。

3. 珍聞軼事—形塑畫家的性格特色

帶有小說特質的珍聞軼事，應是《本朝畫人傳》中最具特色的一部分，村松梢風將其分成許多段落，穿插在較為嚴肅的生平經歷與畫業過程之中，讓讀者閱來不覺枯燥乏味。其中最特別的一點是，前代畫家的記事，或許多少帶有未考證的傳說成分在，但是村松梢風蒐羅許多當時代畫家的軼聞之事，多是透過訪問其弟子、後代子孫或友人得來，應可增添些許可信度。譬如與村松梢方為同時代的〈鏑木清方〉（1878-1972）一章，便提及鏑木清方為了由插畫家的身分，轉換到日本畫創作之時，因耗盡心力、重度失眠之下，種下神經衰弱的病根，一外出便嚴重暈眩，也無法乘坐交通工具，之後求助偏方後，雖讓神經衰弱痊癒，卻導致鏑木清方從此厭惡搭乘汽車，也甚少出遠門，一生中僅有坐過一次，平時多是以腳踏車代步。³⁰ 除此之外，村松梢風也對畫家的個性多有描述，如他說到：「清方私下不煙也不酒，年輕時便不勝酒力，……由於不喜飲酒的關係，也甚少參加宴席，年少時也未曾沉溺於花街柳巷，品行頗為端正。有趣的是，繪製如此艷麗美人畫的大師，若由清方的真實生活看來，應會因為堅守道德的個性，而反對這些畫作吧。」³¹ 由上述撰寫生動的小故事可知，對村松梢風而言，畫家傳記中的軼聞趣事，不僅是提高讀者閱讀的興趣的手法之一，也是為了讓看似遙遠的天才畫家們，展現更生活化的一面。

³⁰ 《新輯・本朝畫人傳》卷五：鏑木清方（1973），頁 343-345。

³¹ 原文：「清方は酒も煙草も嫌いだ。酒は若いときから弱くて、……酒が嫌いだからみずからすすんで酒席におもむくようなことはない。青年時代から遊里に耽溺するようなことは一度もなかった。品行すこぶる方正だ。あの艷麗な美人画の名匠である清方の実生活は、その絵とは反対におそろしく固くて、道德堅固である。」引述自《新輯・本朝畫人傳》卷五：鏑木清方（1973），頁 346。

不過，一般而言，過多軼聞式的傳記內容，其資訊真確的問題，必定會遭受到許多質疑與爭議。雖《本朝畫人傳》的定位是為大眾讀物，但需要謹慎而論的是，若因《本朝畫人傳》中，村松梢風小說式的描述口吻，以及過多的軼聞之事，便將其視為毫無考證、粗製濫造的稗官野史的話，不免過度抹滅了作者與出版社為本書蒐尋資料的辛勞，以及作為研究的參考價值。就文中的內容看來，即便村松梢風並非藝術背景出身，但針對畫家生平與畫業的梳釐，以及風格流派的析評，確實下足了很深的功夫。

四、日本近代美術史觀之參照

村松梢風於《本朝畫人傳》撰寫之始，為大正 11 年（1922），由於期刊上連載開始，歷經主編過世而停刊的風波，至正式集結成冊出版，則為昭和 15 年（1940），其十八年間，正值日本近代美術發展的過程中，最為蓬勃鼎盛之際。當時得利於一次大戰勝利的榮景，各色美術結社、派系與展覽會林立，《中央美術》誌曾如此說道：「繪畫發展旺盛的現況（大正六年），是前所未有的，在文展三旬的會期中，集結了二十餘萬的觀眾，不論是美術院派的展覽會，或是二科會³² 皆有如此出色的盛況，由各種公私展覽會至賣畫業者開展情況看來，幾乎是全年無休的狀態。」³³ 得見當時藝術發展的繁盛的景況，是以，在如此環境之下，藝術愈趨大眾化，應也是促使中央公論社企劃通俗性的《本朝畫人傳》意圖之一，而當村松梢風在撰寫《本朝畫人傳》之時，必定也會受到當時代的美術環境與價值觀影響，然其中的關聯為何？又如何影響村松梢風寫作的取捨？

就村松梢風《本朝畫人傳》中收錄的人物看來，大體而言，主要是墨彩和絹紙為創作媒材的「日本畫」³⁴ 畫家，其中又以「文人畫」和「圓山・四條派」

³² 「二科會」由文展中分離而出的展覽會，當時文展內分成新舊兩派對立，將畫科分為一科和二科，1914 年由石井伯亭、梅原龍三郎、有島生馬和坂本繁二郎，正式將二科會從文展中分離出來，此後二科會主要以新興風格的藝術為發展中心，吸納了如岸田劉生、佐伯祐三、小出楯重・中川一政、關根正二、林武、古賀春江、藤田嗣治等現代風格畫家。參見公益社團法人二科會官網，網址：http://www.nika.or.jp/front_top/index.html（2012/06/18 瀏覽）

³³ 《中央美術》誌原文：「画道の旺盛現時（大正六年）の如きは未曾有のことと称せらる。文展が三旬の会期中に二十余万の観衆を集め、美術院一派の展览会や二科会の如きまた刮目すべき盛況を呈し、公私各種展览会または売画業者の開催するものまでを挙げて見れば、殆んど一年中休みなしと云ってよい。」轉引自竹田道太郎，《大正の日本画：現代美の源流を探る》（東京：朝日新聞社出版，1977），頁 108。

³⁴ 明治初期，為對應西洋畫傳入而產生所謂「日本畫」一詞，使用的媒材為墨、岩畫具，多畫在絹或紙本上。資料來源：三省堂大辭林，網址：<http://www.weblio.jp/content/%E6%97%A5%E6%9C%AC%E7%95%AB>（2012/06/18 瀏覽）

一系為多。雖書中全無以西洋媒材為法的日本洋畫家，但在卷六也略有增補融合西法的畫家，³⁵ 換言之，只要是秉持著日本精神的思想為本，村松梢風並不全然排拒外來的風格，如同他在後記所說：「就我寫過多數畫家傳記來說，雖呈現出不同畫家各異的傾向或色彩，但都令人感受到他們血液中流動的日本精神或氣魄力量。」³⁶

綜覽日本近代美術史發展，自幕末至明治初期以來，西歐的文化便以衝擊性影響力，席捲了整個日本藝術圈，以明治 40 年（1907）創立的「文展」為契機，又隨著留洋的畫家陸續回國，傳入歐陸前衛（後印象、野獸派等）的藝術形式，預示著嶄新時代思潮即將到來。³⁷ 中國的文人畫，更早在江戶中期長崎開港之時，藉由《芥子園畫傳》與《八種畫譜》的傳入，影響日本畫壇甚巨。雖明治時的文人畫曾一度因「反文人畫運動」而熱潮稍退，但進入大正、昭和之後，截然二分的情況也不如前代顯著，反倒孕育出吸納西法與中國文人畫特色，嶄新風格的「日式新南畫」，如《本朝畫人傳》第四卷提到的小川芋錢，其作品《海島秋來》（1932）【圖 3】，便融合了文人畫的筆法墨戲與洋畫的透視效果，頗具有個人特色與生趣。³⁸ 如此一來，當反觀《本朝畫人傳》中，為何村松梢風仍多收錄圓山・四條派（西洋寫實），以及文人畫派（中國南宗）的畫家，似乎也是受到當時代對於美術的價值觀日趨開放、多元所影響。

不過，當時代的人們，即便身處於各式藝術風格交融之際，卻仍抱持著傳統日本美術會消逝的擔憂。因此在費諾羅沙（Earnest Francisco Fenollosa, 1853-1908）和岡倉天心（1863-1913）的維繫之下，日本美術有幸保有發展的空間，費諾羅沙於明治 15 年（1882）的《美術真說》演講，極力推崇狩野派系的日本風格作品，抨擊西洋畫與文人畫（南畫），而岡倉天心則以創辦日本美術學院的宗旨「兼具維持與開發日本傳統美術」，不遺餘力地保存日本古美術與創新發展近代美術，如同村松梢風會如此強調日本精神的正統，應有部分是有感於此。

又同時代木村重夫所編寫的《現代日本畫家論》（1944），書中介紹的三十

³⁵ 參見【附表二】、【附表三】，《本朝畫人傳》收錄畫家一覽表。

³⁶ 《新輯・本朝畫人傳》卷五：後記（1973），頁 360-361。

³⁷ 竹田道太郎（1977），頁 13。

³⁸ 小川芋錢、小杉放菴和森田恆友等「新南畫家」，皆曾學過西洋繪畫技法，受到近代的洗禮，由西洋畫轉向東洋畫的過程中，受到東洋畫中的氣韻生動吸引，進而創作出融合寫生與墨戲的特色的「新南畫」。金原宏行，《日本の近代美術の魅力》（東京：沖積舎出版，1999），頁 67-68。

七位畫家，也多是以日本畫畫家為主，³⁹ 更甚坂崎坦（1887-1978）在《日本畫的精神》（1942）中，也僅介紹了明治初年以前的畫論譜系，據河野元昭所說：「坂崎坦對明治以後的日本近代繪畫，特別喪失精神性的繪畫，感到強烈的不滿。」⁴⁰ 當時坂崎坦所不滿的，應是十九世紀末至二十世紀初受到西法影響各類畫風，包括寫實、印象派以及野獸派等。雖當時仍不乏有推廣洋畫的團體與言論，但同時回歸日本精神的聲浪也是不絕於耳，據竹田道太郎的說明，大正11年的美術界，正是東西交流最高峰之時，自明治末以來，所謂「日本畫洋風化」日趨普遍，甚至到了氾濫的地步，美術評論家也是詩人的川路柳虹（1888-1959）便如此批評道：「數年以來，日本畫的洋風化狀況已十分顯著，但事實上大部分皆毫無美學觀照上的進步，多數日本畫家現在所納入的洋風化，皆僅限於對事物的寫實描繪罷了，然所謂的寫實精神並非是表象的逼真而已，且逼真也並不同於嚴密的光線計算與物象觀察，而僅是因襲著精細畫或西洋畫的構圖，為了達到此種表象的模仿，取而代之以的結果，就是將日本畫歷史中所有好的特質棄之於不顧。」⁴¹ 雖然川路柳虹的此番言論，或許過於嚴厲，但確實反映出當時藝評界對正統日本美術前景的憂心忡忡。

再者，隔年（大正12年，1923）9月1日，關東的一場大地震，更徹底的喚醒當時社會對日本美術的重視，地震帶來的災害，除了難以數計的人員、金錢、建築損傷之外，當時的各大美術展覽會皆暫時停擺，更令人痛心的是，許多藝術品也因而被燒毀，據當時美術雜誌的統計，又以大正時代的作品為多，如前田青邨的《扇面散繪》（四壁小襖）、鏑木清方的《女歌舞伎》（六曲一雙）、吉川靈華的《獅子圖屏風》、速水御舟的《洛外六題》等等，另外也有許多珍貴的明治畫家作品被燒毀，如狩野芳崖、竹內栖鳳、橫山大觀、川合玉堂、富岡鐵齋、橋本雅邦、水野年方、奧原晴湖等人。⁴² 震災帶來的衝擊，讓當時的日本畫壇紛紛急迫地展開復興計畫，不僅進行展覽會制度的改革，更重新反思日本畫的傳統

³⁹ 木村重夫，《現代日本畫家論》（東京：多摩書房出版，1944）。

⁴⁰ 原文：「坂崎氏には、明治以降の近代絵画、特に当時の精神なき絵画に対する不満が強かった。」引述自坂崎坦（1995），頁269。

⁴¹ 原文：「日本画の洋風化の顕著になったのはこの数年以来である。けれどもそれは必ずしも觀照上の進歩のみ言えない分子を多く含んでいる。日本画家の多くが現在採り入れている洋風化の最大限は要するに事物の真を写すという写真的傾向であろう。けれども写真の精神はただ皮相な迫真主義にあるべきではない。しかもこの迫真主義すらそれはごく局部的な解釈で、光線の等差、物象の構成等を厳密に觀照しているのではないのである。それは一種の細描や洋画の因襲的構図やを学ぶべき者であってその皮相な模倣のためにかえって日本画の歴史的に所有している善良の素質をむざむざと棄ているような結果をさえ示している。」轉引自竹田道太郎（1977），頁182。

⁴² 竹田道太郎（1977），頁192-193。

與社會意義，期望讓日本畫能跳脫貴族財閥間的禁錮，普及至一般大眾的生活當中。⁴³ 雖無直接的證據說明《中央公論》從大正12年開始連載《本朝畫人傳》的目的是否與之有直接相關，但可以肯定的是，在此一環境之下，村松梢風應也深受當時社會脈動的影響，潛移默化地感染到時代價值觀，進而欲以淺白易懂的文字內容，嘗試向普羅大眾推廣日本藝術之美好。

另，《本朝畫人傳》正式以全套叢書出版的時間為昭和15年（1940），據原田平作為日本畫史變遷所作的分期：⁴⁴

1. 傳統與革新的時代—嘉永6年至明治29年：江戶末明治初的京洛畫壇與東都畫壇。
2. 日本畫的開展期—明治30年至大正7年：日本美術院與京都派的成立，至文展的改組。
3. 日本畫的成熟期—大正8年至昭和20年：院展、帝展、國展與近代性的確立。
4. 戰後的日本畫，第一期—昭和21年至昭和45年：連續性的認識期。
5. 戰後的日本畫，第二期—昭和50年之後：嶄新期待的出發期。

由上述時代分期可知，《本朝畫人傳》集結成冊的出版時間點，主要落在原田平作所分期的第三階段：日本畫的成熟期。也就是說進入昭和時代之後，日本畫的發展已臻完備，近代的日本藝術價值也已確立。再者《本朝畫人傳》全卷出版完成的昭和18年（1943），日本也還未遭受二戰的侵襲，在社會、經濟繁榮穩定的景況之下，此時的日本藝術界，尚仍擁有良好的環境，持續往前推進發展，更甚推廣至普羅大眾之間。是以，藉由《本朝畫人傳》叢書的刊行，透過各時期畫家的生平經歷、畫業發展過程等形式的畫家傳記，得以將「日本畫」自江戶中期後的面貌，以當時代價值觀的形塑，淺白易懂的口吻、用詞，呈現於大眾面前，得以實現村松梢風欲將「日本藝術大眾化」的遠大願景。

小結

回顧日本畫家傳記的發展，主受到中國畫傳式畫論影響，最重要的來源為室

⁴³ 竹田道太郎（1977），頁 195-196。

⁴⁴ 原田平作（1997），頁 248-249。

町時代傳入的《圖繪寶鑑》，經由江戶初期翻刻出版後，由《丹青若木集》、《本朝畫史》開始系統化的羅列日本各代畫家小傳，不過此時的畫傳論集，由於蒐羅的人數龐巨，多以條列的方式呈現，甚至明治 21 年，由古筆了仲編寫的《扶桑畫人傳》仍延續著此一方式，再者，其內容也多使用艱澀的專有名詞、漢字為主，恐無法適用於一般大眾，是以直至村松梢風的《本朝畫人傳》，終開啟了大眾化畫家傳記之先河。

村松梢風的《本朝畫人傳》，於昭和 15 年開始陸續出版之時，共有六卷，在寫作特色上，雖每位畫家的評傳篇幅，平均有由四十至七十頁之多，但卻因文字淺白，行文流暢，又多穿插各畫家的軼聞趣事，讀來生動有趣，又不嫌枯燥。然而，此畫家傳記的寫作動機，雖是為了普及大眾對繪畫的興趣，卻不會因此省略過多專業藝術源流的考證與爬梳，頗具有研究參考價值。又其撰文的目的是有感東洋美術的優越性漸失，期望從畫家枝微末節的生平經歷中，宣揚日本精神的珍貴，延續「本朝」一詞的主體性，故多收錄「日本畫」的畫家；不過，《本朝畫人傳》從開始撰寫至完整集結出版，時隔了十八年之久，由作者在卷末多有增補融合西法的畫家看來，村松梢風本身的純粹日本精神本位的價值觀，或許也隨著大正至昭和時代更迭，對美術品味的改變，而有所轉折。

有關《本朝畫人傳》編纂的標準，除了與村松梢風本身喜好與價值觀相繫，也可進而對照明治至昭和初期的日本畫壇發展，尤以西洋畫的傳入與技法知識廣傳為衝擊，特別是大正年後，畫壇中有形無神，一味表象的摹真，不僅失去西法的真意，也喪失了東洋畫的氣韻，再加上天災損害的打擊，社會型態的轉變，促使當時人們不得不意識到「日本畫」的重要價值，如此一來，除了畫壇內的反思，向外推廣日本美術本位的重要性，也顯得非常重要。是以，村松梢風在《本朝畫人傳》中所具備的時代觀，應也是它作為一套通俗畫家傳記之外的重要價值。最後，需要一提的是，由於本朝畫人傳共六卷的內容繁雜，礙於篇幅與時間的關係，本文僅就大架構的觀點論述，尚有更細部的內容問題，望待日後再深入分析探討。

參考資料

古籍

1. 村松梢風（著），中央公論社（編），《新輯・本朝画人傳》，卷一至卷五，東京：中央公論社出版，1972-1973年，重編中央公論社1940-43年版。
2. 木村重夫，《現代日本畫家論》，東京：多摩書房出版，1944年。
3. 村松梢風，《私の履歷書》，福岡：金文堂出版，1957，原刊載於《日本經濟新聞》（第一回），1956。

專書

1. 坂崎坦（著），河野元昭（解說），《日本画の精神》，東京：ぺりかん社出版，1995年，影印東京堂1942年版。
2. 竹田道太郎，《大正の日本画：現代美の源流を探る》，東京：朝日新聞社出版，1977。
3. 匠秀夫，《日本の近代美術と西洋》，東京：沖積舎出版，1991。
4. 匠秀夫，《日本の近代美術と幕末》，東京：沖積舎出版，1994。
5. 高階秀爾，《日本絵画の近代：江戸から昭和まで》，東京：青土社出版，1996。
6. 河北倫明、高階秀爾，《近代日本絵画史》，東京：中央公論社出版，1978。
7. 小林忠、河野元昭（監修）、木村重圭（編集、校訂），《定本・日本繪畫論大成》，第十卷，東京：ぺりかん社出版，1998年。
8. 原田平作，《日本の近代美術：欧米に比較して》，京都：晃洋書房出版，1997。
9. 金原宏行，《日本の近代美術の魅力》，東京：沖積舎出版，1999。
10. 北澤憲昭，《「日本画」の転位》，東京：ブリュッケ出版，2003。
11. 辻惟雄（監修），《日本美術史》，東京：美術出版社，1991，2003。
12. 徐靜波，〈村松梢風の中國遊歷和中國觀研究〉，收入徐靜波（主編），《日本歷史與文化研究》，上海：復旦大學出版，2010，頁245-264。

期刊

1. 石守謙，〈從夏文彥到雪舟——論圖繪寶鑑對十四、十五世紀東亞地區的山水畫史理解之形塑〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，81:2, 2010），頁 219-275。

參考工具書

1. 廣瀨弘（監修）《昭和人名辭典 II（東日本篇）》，東京都：日本図書センター，1989 年，影印《大眾人事錄》第十九版，東京：帝國秘密偵探社 1956 年版。
2. 日本人名大事典 現代編集委員會（編），《日本人名大事典：現代》，東京：平凡社出版，1979 年。
3. 上田正昭、西澤潤一、平山郁夫、三浦朱門（監修），《日本人名大辭典》，東京：講談社出版，2001 年。

網路資料庫

1. Japan Knowledge+ ：< <http://www.jkn21.com/top/corpdisplay>>
2. 三省堂大辭林電子版：< <http://www.sanseido.net/>>

附錄

【附表一】日本畫家傳記著作年表（江戶中至明治初）

| 畫論 | 責任者 | 寫作年代 | 備註 |
|--|----------|-------------|---------------------------|
| 第一期 元和九年（1623）—元祿六年（1693）：江戶初期 | | | |
| 後素集 | 狩野一溪 | 元和九年（1623） | 日本首本系統化畫論。 |
| 丹青若木集 | 狩野一溪 | 寬文二年（1662） | 收畫家 130 名。 |
| 弁玉集 | 不詳 | 寬文十二年（1672） | 共五卷，卷一、卷二畫家小傳與落款。 |
| 畫工便覽 | 傳新井白石 | 寬文十二年（1672） | 收畫家 379 名，傳抄《丹青若木集》。 |
| 本朝畫史 | 狩野永納 | 元祿六年（1693） | 共五卷五冊，收畫家 450 名。 |
| 第二期 正德二年（1712）—寬政十一年（1799）：江戶中期 | | | |
| 扶桑名公畫譜 | 淺井不舊 | 元祿享保之時 | 收畫家 816 名。 |
| 近世畸人傳 | 伴嵩蹊、三熊花顛 | 天明八年（1788） | 共五卷，由三熊花顛作畫像，伴嵩蹊作傳。 |
| 第三期 享和元年（1801）—明治（1868-1912）：江戶末期至明治初期 | | | |
| 崎陽畫家略傳 | 著者不詳 | 文化元年（1804） | 又名《瓊浦畫工傳》，收長崎畫家 46 名。 |
| 圖畫考 | 齊藤彥麻呂 | 文化五年（1808） | 引用書目多，有誤。 |
| 膽大小心錄 | 上田秋成 | 文化六年前（1809） | 共三卷，收 176 名。 |
| 名數畫譜 | 大原東野 | 文化七年（1810） | 共三卷，收畫題 180 種。 |
| 狩野五家譜 | 小林字閒齋 | 文化九年（1812） | 狩野五譜系：鍛冶橋、中橋、駿河台、木挽町、濱町。 |
| 近世叢語 | 角田九華 | 文化十三年（1816） | 共八卷，仿《世說新語》條目。 |
| 續本朝畫史 | 檜山義慎 | 文政二年（1819） | 又名《皇朝名畫拾彙》，共五卷，收畫家 485 名。 |
| 近世逸人畫史 | 岡田樗軒 | 文政七年前（1824） | 收正保年（1648）之 |

| | | | |
|----------------|-------|-------------|----------------------------------|
| | | | 後，畫家 96 名。 |
| 雲室隨筆 | 雲室 | 文政十年（1823） | 雲室上人晚年，記晚年與友人間逸聞。 |
| 屠赤瑣瑣錄 | 田能村竹田 | 文政十二年（1829） | 田能村竹田致仕遊歷所見所聞。 |
| 長崎畫人傳 | 渡邊秀實 | 天保元年（1830） | 收長崎畫家 45 名。 |
| 畫乘要略 | 白井華陽 | 天保二年（1831） | 共五卷，收土佐光信以後的畫家 280 名，附有畫家與作者的評論。 |
| 竹田莊師友畫錄 | 田能村竹田 | 天保四年（1833） | 收師友等文人騷客 400 名。 |
| 無名翁隨筆 | 池田英泉 | 天保四年（1833） | 又名《續浮世繪類考》。 |
| 本朝畫纂 | 谷文晁 | 天保五年前（1834） | 附有畫作縮摹本，畫家略傳與評論。 |
| 近世名家書畫談 | 安西雲煙 | 天保十五年（1844） | |
| めめのただち | 堀直格 | 嘉永三年（1850） | |
| 古畫備考 | 朝倉興禎 | 嘉永三年（1850） | 參照《畫乘要略》的畫傳。 |
| 續長崎畫人傳 | 荒木千洲 | 嘉永四年（1851） | 收日本畫家 36 名，來日的中國畫家 28 名。 |
| 養德錦顯文鈔 | 堀直格 | 嘉永六年（1853） | 收文人 240 名。 |
| 扶桑名畫傳 | 堀直格 | 嘉永七年（1854） | 參照《畫乘要略》的畫傳。 |
| 雲煙所見略傳 | 清宮秀堅 | 文久二年（1862） | 共兩卷。 |
| 武江年表 | 齊藤月岑 | 明治十一年（1878） | 江戶至明治初記事。 |
| 畫人傳補遺 | 西村兼文 | 不詳 | 收畫家 180 名。 |
| 谷文晁翁之記 | 野村文紹 | 明治十五年（1882） | 文晁譜系與弟子略傳。 |
| 畫家墳墓記 畫家大系圖 | 西村兼文 | | 收錄於作者的《畫事叢書》，記畫系流派 20 種。 |

| | | | |
|-------|------|--------------|------|
| 豐繪詩史 | 小栗憲一 | 明治十七年（1884） | 共三卷。 |
| 扶桑畫人傳 | 古筆了仲 | 明治二十一年（1888） | 共五卷。 |

【附表二】依照中央公論社於昭和 47-48 年（1972-73）所新編的《新輯・本朝畫人傳》中，畫家生卒年代的排序如下：

| 卷數 | 畫家名 | 生卒年 | 出身地 | 原卷數 | 附註 |
|----|----------------|-----------------------|-----|-----|------------|
| 一 | 尾形光琳 | 1658-1716 年 (江戶中期) | 京都 | 一 | 琳派 |
| | 英 一蝶 | 1652-1724 年 | 京都 | 一 | 狩野派、英派 |
| | 池 大雅 | 1723-1776 年 | 京都 | 一 | 文人畫（南畫） |
| | 與謝蕪村 | 1716-1784 年 | 大阪 | 一 | 文人畫 |
| | 圓山應舉 | 1733-1795 年 | 京都 | 一 | 圓山四條派 |
| | 司馬江漢 (鈴木春重) | 1747-1818 年 (江戶末期) | 江戶 | 六 | 狩野派、浮世繪、洋畫 |
| | 田中訥言 | 1767-1823 年 | 名古屋 | 五 | 土佐派、復古大和繪 |
| | 酒井抱一 | 1761-1829 年 | 江戶 | 六 | 琳派 |
| | 青木木米 | 1767-1833 年 | 京都 | 二 | 文人畫、陶藝家 |
| 二 | 田能村竹田 | 1777-1835 年 | 大分 | 二 | 文人畫 |
| | 谷 文晁 | 1763-1840 年 | 江戶 | 一 | 文人畫 |
| | 渡邊崱山 | 1793-1841 年 | 愛知 | 二 | 文人畫 |
| | 葛飾北齋 | 1760-1849 年 | 江戶 | 一 | 浮世繪 |
| | 中林竹洞 | 1776-1853 年 | 名古屋 | 二 | 文人畫 |
| | 山本梅逸 | 1783-1865 年 | 尾張 | 二 | 文人畫 |
| | 安藤廣重 (歌川) | 1797-1858 年 | 江戶 | 六 | 浮世繪 |
| | 宇喜多一蕙 | 1795-1859 年 | 京都 | 五 | 復古大和繪 |
| 三 | 冷泉為恭 | 1823-1864 年 | 京都 | 五 | 狩野派、復古大和繪 |
| | 菊池容齋 (明治時代) | 1788-1878 年 | 江戶 | 五 | 狩野派、文人畫 |
| | 狩野芳崖 | 1828-1888 年 | 山口 | 四 | 狩野派 |
| | 河鍋曉齋 | 1831-1889 年 | 茨城 | 三 | 狩野派、浮世繪 |

| | | | | | |
|---|------|-----------------------|-----|---|-----------|
| | 平福穗庵 | 1844-1890 年 | 秋田 | 三 | 圓山四條派 |
| | 柴田是真 | 1807-1891 年 | 江戶 | 三 | 圓山四條派 |
| | 森 寬齋 | 1814-1894 年 | 山口 | 三 | 圓山四條派 |
| | 幸野楳嶺 | 1844-1895 年 | 京都 | 三 | 圓山四條派、文人畫 |
| | 岸 竹堂 | 1826-1897 年 | 滋賀 | 三 | 岸派畫虎 |
| | 田崎草雲 | 1815-1898 年 | 栃木 | 三 | 文人畫 |
| 四 | 長井雲坪 | 1833-1899 年 | 新瀉 | 三 | 文人畫 |
| | 橋本雅邦 | 1835-1908 年 | 埼玉 | 四 | 狩野派、油畫 |
| | 菱田春草 | 1874-1911 年 (大正時代) | 長野 | 四 | 日本美術學院 |
| | 奧原晴湖 | 1837-1913 年 | 茨城 | 二 | 女性畫家、文人畫 |
| | 小林清親 | 1847-1915 年 | 江戶 | 五 | 浮世繪 |
| | 寺崎廣業 | 1866-1919 年 | 秋田 | 四 | 日本美術學院 |
| | 富岡鐵齋 | 1836-1924 年 | 京都 | 二 | 文人畫、大和繪 |
| | 吉川靈華 | 1875-1929 年 (昭和時代) | 東京 | 五 | 文人畫、大和繪 |
| | 下村觀山 | 1873-1930 年 | 和歌山 | 四 | 日本美術學院 |
| | 山元春舉 | 1871-1933 年 | 滋賀 | 六 | 圓山四條派 |
| 五 | 平福百穗 | 1877-1933 年 | 秋田 | 四 | 平福穗庵之子，插畫 |
| | 土田麦僊 | 1887-1936 年 | 新瀉 | 五 | 師竹內栖鳳 |
| | 松岡映丘 | 1881-1938 年 | 兵庫 | 五 | 師橋本雅邦，大和繪 |
| | 小川芋錢 | 1868-1938 年 | 東京 | 四 | 新南畫、漫畫、插畫 |
| | 竹內栖鳳 | 1864-1942 年 | 京都 | 六 | 圓山四條、狩野折衷 |
| | 小室翠雲 | 1874-1945 年 | 群馬 | 六 | 新南畫 |
| | 上村松園 | 1875-1949 年 | 京都 | 六 | 女性，師竹內栖鳳 |
| | 川合玉堂 | 1873-1957 年 | 愛知 | 六 | 師幸野楳嶺 |
| | 橫山大觀 | 1868-1958 年 | 茨城 | 四 | 日本美術學院 |
| | 鐫木清方 | 1878-1972 年 | 東京 | 五 | 美人風俗畫 |

※ 日本年號與西元對照：江戶（元祿）中末期：1704-1867 → 明治時代：1868-1912 年 → 大正時代：1912-1926 年 → 昭和時代：1926-1989 年。

【附表三】《本朝畫人傳》於昭和 15 至 18 年（1940-43）間出版，原六卷畫家名順序：

| 卷數 | 畫家名 |
|----|--|
| 一 | 尾形光琳、英 一蝶、池大雅、圓山應舉、與謝蕪村、葛飾北齋、谷文晁。 |
| 二 | 渡邊崋山、田能村竹田、中林竹洞、山本梅逸、青木木米、富岡鐵齋、奧原晴湖。 |
| 三 | 柴田是真、河鍋曉齋、田崎草雲、平福穗庵、森寬齋、幸野楳嶺、岸竹堂、長井雲坪。 |
| 四 | 狩野芳崖、橋本雅邦、菱田春草、寺崎廣業、下村觀山、平福百穗、小川芋錢、橫山大觀 |
| 五 | 冷泉為恭、田中訥言、宇喜多一蕙、菊池容齋、吉川靈華、松岡映丘、土田麦僊、鐫木清方、小林清親 |
| 六 | 竹內栖鳳、山元春舉、川合玉堂、上村松園、小室翠雲、安藤廣重（歌川廣重）、酒井抱一、司馬江漢。 |

圖版目錄

1. 渡邊崋山，《鷹見泉石像》，絹本設色，縱 115.1，橫 57.1 公分，江戶時代，天寶 8（1837），國寶，東京國立博物館藏。圖版來源：辻惟雄；小林忠；河野元昭（監修），《日本繪畫名作 101 選》（東京：小學館，2005）
2. 渡邊崋山，《月下鳴機圖》，絹本設色，天保 12 年（1841 年），靜嘉堂文庫美術館藏。圖版來源：維基百科，渡辺 崋山：<<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%B8%A1%E8%BE%BA%E5%B4%8B%E5%B1%B1>>（2012/08/22 瀏覽）
3. 小川芋錢，《海島秋來》，紙本淡彩，縱 112 公分，橫 95.6 公分，昭和 7 年（1932），茨城縣立近代美術館藏。圖版來源：茨城縣立近代美術館官網：<<http://www.modernart.museum.ibk.ed.jp/archive/collection/thema/usen/05.html>>（2012/08/22 瀏覽）