

十八世紀日本之「市民美術」？： 由圓山應舉之評價探討江戶美術史觀*

巫佩蓉**

摘要

美術史書中，對於十八世紀活躍於京都地區的畫家圓山應舉有些固定評價：一是主張他透過學習西洋作品，開創嶄新的寫生／寫實畫風，而此畫風反映了客觀主義或科學精神；二是指出應舉廣受十八世紀後期京都市民（町人、庶民、平民）的喜愛。有些更進一步推論，強調應舉藝術的時代意義，在於體現新興階層對當代當地事物的興趣。如此書寫，不僅是對圓山應舉個人的評價，更反映了廣泛的江戶美術史觀。然而，這些評價須被檢驗的問題甚多。本文擬探討此史觀之源頭與發展歷程，並思考專業研究與美術通論之間的論述策略。

* 本文初稿發表於「視覺文化國際學術研討會」（2012年11月10-11日，國立中央大學）；後經大幅改寫而成。本文撰寫時曾與多位學者討論，特別感謝王正華、謝佳娟及本刊兩位匿名審查人的批評與建議。亦感謝我的學生及研究助理楊雅琲、麥書瑋、林怡利、王馨蔓在收集資料及校稿上的協助。本研究獲國科會及教育部補助，特此誌謝。國科會計畫：江戶美術之「庶民特質」？——費諾羅沙之論述及其影響（NSC100-2410-H-008-055）；教育部邁向頂尖大學——尖端研究：總計畫「近現代視覺藝術與文化比較研究」，子計畫「東亞美術史中的傳統與現代：19世紀末至20世紀初美術史論述之研究」。

** 國立中央大學藝術學研究所副教授。

本文包括「圓山應舉的評價及其『代表作』」、「近世美術觀的首倡者」、「寫實、市民、近代性：1960 至 70 年代學者的論述」及「尚未反映在通史書寫的新史觀」等部份。首先將以美術通史及美術全集之類的書籍為例，分析現代學者的書寫要點，以及選取插圖之策略，如何形塑圓山應舉的特定形象。接著，比較數種二十世紀初期之著作，包括費諾羅沙、岡倉天心、藤岡作太郎之著述，及日本官方編纂的美術史，探討此特定形象論述之源頭。之後討論 1960、70 年代的著作，如何發展所謂日本「近世」美術特點，並將應舉推為「近世」美術代表。最後則探討 1990 年代以來，學者提出的嶄新見解，包括對既有美術史觀的反思。其中最值得深思的，便是原史觀中對於東亞近世美術的評述，過於仰賴西方的思考模式。然而，筆者也將對比現今通行的美術通史書籍，指出新史觀並未在通史書寫中清楚呈現，並探討今後之課題。

關鍵字：圓山應舉、費諾羅沙、江戶繪畫、市民美術、東西交流

十八世紀日本之「市民美術」？： 由圓山應舉之評價探討江戶美術史觀

巫佩蓉

一、前言

1999年，哈佛大學美術館出版一套厚達三冊的日本近世美術圖錄書，*Extraordinary Persons*，介紹十六世紀後期至十九世紀中期的作品。此時期在日本歷史上，通常被稱為桃山時代（1568–1615，或1573–1615）及江戶時代（1615–1867），並被合視為「近世」期（early modern era）。¹ 此書中收有著名的十八世紀畫家圓山應舉（1733-1795）之作，並附有一則畫家介紹，開頭如此寫著：「從1770年代中期至1800年代，傑出的圓山應舉和他的追隨者，是京都的士紳（gentry）和中產階級（the middle class）最喜愛的畫家。」² 此圖錄中畫家介紹的篇幅，相對於同類書籍而言，可謂特別詳盡，長達十四段的文字中收錄了許多近年研究的成果。然而，對於「中產階級」一語，文中並沒有進一步的解釋。筆者感到好奇，甚至有些困惑的是：十八世紀後半期

¹ 桃山、江戶時代之起迄年於史學上有不同見解，但前後差距不大。「近世」之定義問題，本文稍後將進一步說明。

² John M. Rosenfield and Fumiko E. Cranston, *Extraordinary Persons: Works by Eccentric, Nonconformist Japanese Artists of the Early Modern Era (1580-1868) in the Collection of Kimiko and John Powers. Vol. 3* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Art Museums, 1999), pp. 55-56.

京都的中產階級是誰？中產階級一語，是否意味日本的社會發展，已經形成某種特殊形態？若十八世紀後半的京都，確實有中產階級的存在，他們是否具有與其他社會階層不同的藝術品味？而圓山應舉的畫風，可作為當時中產階級文化的代表嗎？

這本哈佛大學出版圖錄對圓山應舉的評價，並非特例；翻遍近年出版的日本美術史書籍，對於圓山應舉的總評，有三個重點：一、指出他透過學習西洋作品，開創嶄新的「寫生」或「寫實」畫風，而此畫風反映了客觀主義或科學精神。二、提及應舉廣受十八世紀後期京都市民（或稱町人、庶民、平民、新興市民、中產階級）的喜愛。三、有些文章進一步綜合以上兩點，指出圓山應舉藝術之時代意義，在於反映出新興階層對於當代當地事物的興趣。這些評價，似乎都有一共通的立足點，即在日本近世美術中尋求「近代性」，而圓山應舉被推為此文化精神的具體體現。然而，隨著對圓山應舉作品更深的研究，以上普遍接受的評價，必須被徹底檢驗。本研究雖以圓山應舉為主要材料，但關心的主題，與其說是圓山應舉的藝術本身，不如說是圓山應舉畫業中的「近代」特性。更精確地說，於現代美術史著作中，學者如何形塑圓山應舉的「近代」特性。

上述第一點，將應舉定位為「寫生」或「寫實」派畫家，牽涉了用語的時代差異，及畫風詮釋方向，兩個不同層面的問題。首先，雖然應舉擅長「寫生」之評語已見於江戶時代文獻，但「寫生」與「寫實」語意實有相當的差距；然而，直至近年，學者才

仔細討論了這兩個詞語背後概念的複雜性。³ 早期學者書寫時，並不在意「寫生」與「寫實」的差異，經常將二詞混用。甚至於有些文章，又把「寫生」、「寫實」，及外來語「リアリティ」(reality) 或「リアリズム」(realism) 混用，或者在行文中舉出庫爾貝 (Gustave Courbet, 1819–1877) 來作為比較。這些用語，深深影響讀者對江戶美術史的定位。其次，應舉某些作品中，確實有西洋影響，但，西洋影響真的是應舉畫風的最主要特色嗎？更為核心的問題是，即使應舉畫作有較為寫實的特徵，其內涵是否真正反映了客觀或科學之精神？或者，這是現代學者過度的詮釋？若西洋影響並非形成應舉畫風的唯一重點，還有哪些要素同等重要？為何這些要素，在美術史書中並沒有被清楚地論述？

另一方面，美術史論文特別標出「市民」、「町人」、「庶民」、「平民」、「新興市民」、「中產階級」對於應舉的喜好，反映了現代學者有意將應舉藝術定位為屬於某一種社會階層的品味。在中國或日本古代美術史中，指出某畫家深受市民喜愛，並不常見。其中原因並不難理解——古代畫作多與社會上層階級關係密切；贊助者往往或在血統、或在政治、或在文化、或在宗教上有某種較高的地位；即使是較為通俗的作品，贊助者仍需有相當的財力，很難以一般性的「市民」或「平民」稱之。近年，亞洲美術史學界雖有擴大研究大眾文化的趨勢，但作為此類研究目標的作品類型（如版畫），與菁英文化下產生的美術品顯有不同。然而，圓山應舉的作品，多為傳統形式的障屏畫、掛軸、畫卷，並非流傳較廣的版畫，何以美術史撰寫者屢屢強調「市民」的喜好？

³ 本文稍後將討論「寫生」、「寫實」語意的問題。

這個論點，顯然並非憑空而來；應舉現存畫作中，確實有為富商而作者。然而，僅憑某些為富商所作的作品，就將應舉標舉為市民畫家，當中又有許多問題。

又，需要說明的是，雖然在西洋史上，「市民」和「平民／庶民」的意義有區別，但在筆者所見與圓山應舉相關的論述中，「市民」、「平民」、「庶民」等詞是混用的，並不嚴格區分；也有文章使用更為特定的「新興市民」、「中產階級」，或是日文的「町人」（城市商人）一詞。不過，幾乎沒有作者對這些詞語作精確的定義，讀者只能由上下文去理解作者所指為何。⁴ 在各篇論文中，這些詞語所指之人包括富商、城市居民、專業工匠，也有些作者似乎有意模糊所指的對象。關於此問題，下文將再討論。

有關應舉畫風中「寫實」特點的內在意義，以及受「市民」喜愛這兩點，已有許多有待檢證之處；然而，有些論文又結合了畫風與贊助人的特色，更進一步推論，強調應舉藝術的時代意義，在於體現新興階層對於當代當地事物的興趣。如此書寫，似乎意味著十八世紀的京都社會，已經發展出一個與傳統菁英不同的階層，並在文化上展現了具有代表性的特定美術品味，足以與傳統階層品味劃出明確的分野。這個問題牽涉的，已不僅是對圓山應舉個人的評價，而是更廣泛的社會文化史觀。現代學者如何

⁴ 西方的 *civic society*、*civic humanism* 隨時代不同，定義與內涵亦有細膩差異，可參見以下討論：〈http://en.wikipedia.org/wiki/Civil_society〉、〈<http://plato.stanford.edu/entries/humanism-civic/>〉（2013/11/24 查閱）。但本文討論的，僅止於「市民」（*citizen*）與「平民」（*plebeian*）詞意上的基本區別；前者指居於城市（*city*）者，且多指具有公民權（*civic right*）者，後者則指一般人（*commoner*）。

以贊助者身份、畫作特徵為基礎，發展為一套特定的文化論述，也是本文企圖分析的面向。

在進入主題之前，首先必須釐清東亞史學中，有關「近世」一詞的定義問題。近世，即「early modern」之翻譯，於中文及日文中皆被廣為使用。近年有不少學者討論「early modern」一詞，在東亞史研究上定義的變化；其中，日本學者岸本美緒所作的分析頗為詳盡。岸本有多篇文章涉及這個主題，對於此詞於中國史及日本史研究上的多重內涵，以及二十世紀初以來此詞概念的變化皆有論述。⁵ 岸本的論述非常繁複，在此僅整理出與本文相關的三個要點：一：「近世」指稱的時代，各學者的意見並不相同，百年來，東亞學者為此有相當多的爭論。不過，相對於中國史學界對於以宋代或清代作為近世之始的重大分歧，日本史學界多同意將十六世紀後半期起的三百年，即桃山、江戶時代，稱為「近世」。⁶ 二：與「近世」相關的問題，不僅是對應到中國或日本的哪個時代，更重要的是「近世」的內涵如何定義。關鍵議題在於：東亞之「近世」時期，是否為「近代」(modern)之先聲，或者仍為傳統之延續——對此，由於檢驗指標的分歧（如生產模式、文化內容），學界並未達成共識。「近世」社會中，是否存有「近代性」(modernity)？又因為哪些特質而被認為具有「近代性」，

⁵ 岸本美緒，〈中国史における「近世」の概念〉，《歴史学研究》821（2006.11），頁 25-36。岸本美緒，〈發展還是波動？——中國近世社會的宏觀形象〉，《臺灣師大歷史學報》36（2006.12），頁 31-52。以上二文雖以「中國」為題，但文章中討論許多與日本史研究相關的概念。

⁶ 岸本美緒，〈發展還是波動？——中國近世社會的宏觀形象〉，頁 31-52；特別是頁 39-40。

仍需縝密檢視。三：長期以來，學界對於東亞「近世」的論述，往往以歐洲之「近世」特質，即文藝復興時代以來的社會文化特性，為基準。近年學者雖已意識到此問題，而嘗試建立新的論述模式，但新模式仍在發展中，未有定論。

岸本美緒及多位日本史學者，如朝尾直弘、荒野泰典等，對於「近世」的討論，多以經濟史、社會史為核心，本文則是嘗試由美術史，尤其是美術社會史的角度來探討此議題。⁷ 不過，以本文有限的篇幅，筆者並不擬全面探討東亞美術史中與「近世」相關的議題（如版畫，並不在本文討論範圍），而是以與圓山應舉有關的資料作為切入點，展開討論。本文要點如下：第二節、「圓山應舉的評價及其『代表作』」：將以美術通史及美術全集之類的書籍為例，分析現代學者的書寫要點，以及選取插圖之策略，如何形塑圓山應舉的特定形象。第三節、「近世美術觀的首倡者」，擬比較數種二十世紀初期之著作，探討此特定形象論述之源頭。第四節、「寫實、市民、近代性：1960 至 70 年代學者的論述」，擬討論將應舉推向「近世」美術代表的論述高峰。第五節、「尚未反映在通史書寫的新史觀」，則將探討 1990 年代以來，學者提出的一些對於圓山應舉的嶄新見解，包括對既有美術史觀的反思。筆者也將對比現今通行的美術通史書籍，指出新史觀並未在通史書寫中清楚呈現，並探討今後之課題。

⁷ 朝尾直弘，〈近世とは何か〉，收於朝尾直弘編，《日本の近世》，第 1 卷，《世界史のなかの近世》（東京：中央公論新社，1991）。荒野泰典、石井正敏、村井章介，〈時代区分論〉，收於荒野泰典、石井正敏、村井章介編，《アジアのなかの日本史》，第 1 卷，《アジアと日本》（東京：東京大学出版会，1992）。

二、圓山應舉的評價及其「代表作」

此節，筆者擬以具體例證，說明美術史書如何敘述圓山應舉的「客觀寫生」受「市民」歡迎。除了分析文字表述，筆者也將討論，美術史書上選擇的應舉「代表作」（包括文中舉出的具體畫例，以及作為插圖的圖版），如何加強這類觀點。以下引文雖譯為中文，但關鍵用詞，如「客觀主義」、「現實主義」、「町人」、「市民」、「庶民」、「新興市民」等，則採原文之用語，並以粗體字標出，以呈現作者的原意。

首先以美術通史之類的書籍為例。先舉兩冊二十世紀中期書寫，但於近年仍然再版的暢銷書。寫於 1950 年代，1960 年代增補，久野健、持丸一夫著，《日本美術史要說》，近年仍一再再版發行；筆者所見為 1999 年版。⁸ 書中所述如下：

圓山派為江戶時代中期，反抗狩野派之形式主義，倡導**客觀的寫生主義**之畫派，亦為江戶時代最傾向**自然主義**表現的畫派……圓山派之祖應舉主張客觀的寫生，與崇尚主觀內容表現的南畫（文人畫）正對立。……這種平明的寫生描寫……得

⁸ 久野健於 1963 年寫之序文中，說明：持丸一夫於 1954 年去世，增補版由日本繪畫史，尤其是近世繪畫史方面的權威，山根有三改訂。久野健、持丸一夫著，《日本美術史要說》（東京：吉川弘文館，1963），頁 2。本書第一版 1954 年發行，1963 年增補新版發行，筆者所見為 1999 年增補新版 29 刷。

到一般庶民階級之共感。⁹

町田甲一於 1960 年代書寫，近年仍不斷再刷發行的《概說日本美術史》（筆者所見為 2004 年版），如此敘述：

實踐純日本的寫生主義者，為圓山派之首應舉。……展開從來未有的新樣式，受舊派人士白眼。他的作品可稱為甜美，或也被評為低俗。正因如此，當時一般庶民易於瞭解，以至大受歡迎。¹⁰

西元 2000 年前後新刊的美術通史，論調雖有些修正，但仍然相近。1998 年發行，山岡泰造監修，並木誠士與森理惠編集的《日本美術史》便提到：應舉的寫生，並非西洋のスケッチ（sketch），而是如《牡丹孔雀圖》（圖 1）¹¹ 中的孔雀形態的正確，及羽毛一枚一枚「リアル」（real）質感。書中又提及：「應舉清新的作風，立刻得到京都町人層的支持。」¹²

⁹ 久野健、持丸一夫，《日本美術史要説》，頁 211-212。

¹⁰ 町田甲一，《概說日本美術史》（東京：吉川弘文館，2004 學生版第 10 刷；1965 年初版，1980 年學生版第 1 刷），頁 203。

¹¹ 圓山應舉，《牡丹孔雀圖》，1776 年，絹本著色，130.4 × 98.8 公分，宮內廳三の丸尚藏館藏。彩圖見：佐々木丞平、河野元昭編，《日本美術全集》，第 24 卷，《文人画と写生画：大雅／玉堂／応挙》（東京：学習研究社，1979），圖 79；山岡泰造監修，並木誠士、森理惠編，《日本美術史》（京都：昭和堂，1998），頁 266；全頁黑白插圖。

¹² 山岡泰造監修，並木誠士、森理惠編，《日本美術史》，頁 268-269。1998 年初版，2004 年初版三刷。

2005年，東京大学出版会出版，辻惟雄所著《日本美術の歴史》，先於標題上寫出「**合理主義的視覚——應舉の寫生主義**」，又於內容中言：

「相對於南畫**主觀主義**的性格，圓山應舉持**客觀主義的立場**」、「他接受了歐洲繪畫**自然主義**的手法，即運用對對象**立體的把握、透視畫法**等**寫實再現手法**，並折衷中國畫的寫生手法，日本的**裝飾畫法**等，完成明快的**寫實畫風**」、「應舉，集京都町人人氣於一身。」¹³

2008年出版，東京大學教授佐藤康宏所著《日本美術史》則稱應舉的繪畫是「**以視覺為中心的現實主義**」、「將通俗的**現實原原本本（そのまま）**表現的繪畫」，並稱：「**京都市民歡迎應舉通俗且易於瞭解的繪畫，特別是新式商人（新しいタイプ商人），如豪商三井家，支持應舉。**」¹⁴

總之，近年新編的美術史書，對應舉的評價或稍作修正，但強調其以客觀寫實手法描繪現實景物，且特別受市民歡迎的論調仍然是主軸。然而，有些修正說法，仔細思考之下是頗令人困惑的。如辻惟雄既稱應舉融合了歐洲自然主義、中國寫生畫法、日本裝飾手法，如何又能稱之為客觀主義？於同一文中，並列概念

¹³ 辻惟雄，《日本美術の歴史》（東京：東京大学出版会，2005），頁 313-314。此書 2005 年 12 月初版，2006 年 3 月第 5 刷發行。

¹⁴ 佐藤康宏，《日本美術史》（東京：放送大学教育振興會，2008），頁 227。2009 年二刷。

之間的衝突，於下文有詳盡討論。

日本美術通史之類的書籍，或因篇幅限制，或因考慮一般讀者接受度，而不得不簡化論述。然而，通史之外，印刷精美、大部頭的美術全集之類的書籍，論點也極為相似。如 1977 年出版，山川武編寫之《日本美術繪畫全集》，介紹應舉的第一段，寫著：「由於平明、寫實的表現，受到上方〔即京都〕**新興市民層**的支持」。¹⁵

除了文字敘述之外，另一值得觀察的重點是，美術史書的編著者，如何選擇圓山應舉的「代表作」？換言之，即書中舉例時，提出哪些作品？又，書中的圖版是哪一幅；若有多幅插圖，哪些以彩色精印，或被選為封面、封底？圓山應舉的作品，其圖版可見於出版品者，超過六百件。¹⁶ 這當中，包括已為學界確認為應舉所作，以及尚待研究真偽的作品。即使將真偽不明的作品剔除在外，可靠的作品數量仍相當龐大。若以重要作品而言，也不下數十件。重要作品的判定標準，或可以是否被列為「重要文化財」，及是否被兩位以上的學者討論過來考量。應舉個人的作品，被列為「重要文化財」的有十五項（包括一件屬「國寶」等級）；另有兩組寺院障屏畫（大乘寺、無量寺）整體被指定為重要文化財。大乘寺與無量寺障屏畫，為應舉與其他畫家共同製作，但應舉佔的份量頗多。以大乘寺為例，有《山水圖》、《郭子儀圖襖》

¹⁵ 山川武，《日本美術繪畫全集》，第 22 卷，《応挙、呉春》（東京：集英社，1977），頁 98。

¹⁶ 佐々木丞平、佐々木正子，《円山應舉研究》（東京：中央公論美術出版，1996）。書中列圖版 700 餘件，包括一些與其他畫家合作之作品；若合作之圖不計，應舉之作在 600 件以上。

(圖 2)¹⁷、《松孔雀圖》等，合計有數十面（一扇拉門為一面，通常四面構成一完整構圖）。¹⁸ 重要文化財之外，尚有其他被學者重覆提及的，現存應舉重要作品有數十件之多。對一位多產，且現存作品又多的畫家而言，哪些畫才能「代表」應舉，這些選擇充份突顯現代學者評價應舉時反映的史觀。

觀察美術史作者選取應舉「代表作」的策略，可見兩個趨勢：一、三井家收藏之《雪松圖》(圖 3)¹⁹，可稱為應舉的第一代表作。此作不但經常被選為插圖，且常榮登美術全集之封面、封底。二、以畫題而言，應舉的花鳥畜獸畫備受青睞，山水畫次之，人物畫則經常被略而不提，或是給予較低的評價。

《雪松圖》，在應舉作品中，獨受美術史書編撰者之青睞，可從兩方面解釋：一、反映官方指定系統的權威性，二、此畫不僅有較強的立體感，與所謂「寫實」之說相合，且贊助者的身份又能與「市民」品味的論述配合。《雪松圖》是日本官方文化財指定系統中，被列入「國寶」級的作品。一旦得到官方的認定，作品的權威自然提高；特別是「國寶」等級，其權威更高於「重

¹⁷ 圓山應舉，《郭子儀圖襖》，1787年，紙本金地著色、八面，各186.0×115.0公分，大乘寺藏，重要文化財。圖版見：源豐宗監修，狩野博幸等編，《円山應舉画集》，第1卷（京都：京都新聞社，1999），圖454。圖亦可見於文化庁監修，《国宝、重要文化財大全》，第2卷，《絵画 下卷》（東京：毎日新聞社，1999），頁392。大乘寺平面圖，參見：《国宝、重要文化財大全》，第2卷，《絵画下卷》，頁642。

¹⁸ 文化庁監修，《国宝、重要文化財大全》，第2卷，《絵画 下卷》，頁376-394。

¹⁹ 圓山應舉，《雪松圖》，紙本淡彩，六曲一雙屏風，各155.7×361.2公分，三井文庫收藏，國寶。圖版見：源豐宗監修，狩野博幸等編，《円山應舉画集》，第1卷，圖498。

要文化財」。我們以具體的數字，來看「國寶」的特殊性。依據日本文化廳 2000 年的統計資料，各時代美術工藝品中，被指定為「國寶」及「重要文化財」的共有 10001 件，其中屬於第一等的「國寶」僅有 847 件。而以繪畫一類而論，「國寶」與「重要文化財」合計 1911 件，其中「國寶」等級為 154 件。²⁰ 從另一角度看，應舉作品被指定為「重要文化財」的有十七項（大乘寺及無量寺障屏畫僅各計為一項，但各包含數組作品；十七項內含《雪松圖》），但唯有《雪松圖》被指定為「國寶」，高於其他作品之上。²¹

官方指定系統與美術作品評價之間的微妙關係，筆者尙未見到學界全面性地詳細討論。由圓山應舉評價的例子看來，《雪松圖》的權威性必然與「國寶」的官方認定有關。文化財指定系統，除了是保護文物的具體措施，對於史觀的形塑也產生特定的影響力。年代較早的作品，如奈良（710-794）、平安時代（794-1185）之作，由於保存至今的數量有限，在指定等級上或許較無爭議性。而時代較近，如江戶時代及其後，且現存作品數量較多的同一畫家之作，要以什麼標準，來決定何者為第一級的「國寶」，何者為等級略低的「重要文化財」，必然牽涉到美術史觀的問題。一旦某作品的指定品級確定後（如《雪松圖》），其光環遠遠超越

²⁰ 日本美術工藝品指定現況（2000 年），見：文化庁監修，《國宝、重要文化財大全》，別卷（東京：每日新聞社，2000），頁 492。

²¹ 圓山應舉被指定為「重要文化財」的作品包括：《七難七福圖》、《花鳥寫生圖》、《孔雀牡丹圖》、《雲龍圖》、《藤花圖》、《竹圖》、《保津川圖》、《山水圖》、《波濤圖》、《群仙圖》、《瀑布及山水圖》、《遊虎圖》、《竹林七賢圖》、《遊鶴圖》、《大乘寺障壁畫》（共有 75 面，包括圓山應舉及其他畫家之作）、《無量寺方丈障壁畫》（共有 55 面，包括圓山應舉及其他畫家之作）。

畫家的其他作品，甚至成爲一般人對此畫家的唯一印象。如此情況，又使得某一美術史觀更具影響力。

《雪松圖》常被美術通史之類的書籍選爲插圖，尤其是大部頭的《日本美術全集》之類書籍中，常以彩圖印出，甚至被選印爲封面或封底。美術全集這類書，版面大（高多在 35 公分以上），印刷精美，一套多在二十冊以上。由於有極爲講究的圖版印刷與簡要說明，是愛好者認識日本美術的重要媒介；但此類書中亦多附有學者論文，具有專業價值。如 1979 年學習研究社出版的《日本美術全集》，第 24 卷，《文人画と写生画：大雅／玉堂／応挙》便以此圖爲封底；1993 年講談社出版的《日本美術全集》，第 19 卷，《大雅と応挙》，則以此圖爲封面。透過精美的印刷，圓山應舉「等於」《雪松圖》之類的刻板印象，更深植於讀者心中。

除了官方指定的權威，美術史書寫者偏好以《雪松圖》作爲圓山應舉之代表作，與此作的立體表現及贊助者身份也有關聯。《雪松圖》由於有清晰的明暗效果而被認爲具有寫實感。有學者評之：「在沒有照相機的江戶時代，這幅作品就像照片一樣」。²² 此外，《雪松圖》是應舉爲京都豪商三井家所作。三井家，是江戶時代發跡，勢力延續至現代的日本大財閥，也是今日三井銀行、

²² 河野元昭，〈図版解説：雪松図〉，佐々木丞平、河野元昭編，《日本美術全集》，第 24 卷，《文人画と写生画：大雅／玉堂／応挙》，頁 205。但河野元昭 1990 年代的論文，對於應舉的寫實性看法已有改變；詳見河野元昭，〈江戸絵画と客観主義〉，收於高階秀爾監修，《江戸のなかの近代：秋田蘭画と『解体新書』》（東京：筑摩書房，1996），頁 231-288。

三越百貨公司的創始家族。²³ 三井家是否即是「市民」或「新興市民層」的代表？由於通史書籍多半篇幅有限，少見作者於文中清楚論述，但筆者認為選擇《雪松圖》作為插圖，顯然有意以此來呼應「圓山應舉受市民歡迎」的說法。

商人確實與皇室、貴族、僧侶等傳統上層階級不同；但將應舉為三井家作畫一事，擴大解讀為市民或平民藝術的勃興，則仍有待商榷。我們可進一步問，豪商，是否能被視為「市民」、「平民」？豪商的品味，是否必然獨立於傳統上層階級品味之外？除了這些問題，更大的疑問是，不少美術史作者，並沒有在文中清楚地告知讀者，文獻或現存的圓山應舉作品中，贊助者身份明確的並不少。應舉並非僅為三井家作畫，更為當時的日本皇室、貴族，以及出身於貴族階層的僧侶作出大量作品。豪商、貴族，哪一方才是應舉最主要的贊助人？或者，兩方重要性相當？這些複雜的問題，往往不被充分討論。評價應舉的文字中，選擇將哪些資訊告知讀者，或者在諸多訊息中，特別強調哪個面向，多少透露了現代作者的江戶美術史觀。

除了《雪松圖》特別受注目之外，我們可發現許多作者不但於文字論述，更於選擇圖版時，獨重圓山應舉的花鳥畜獸畫，而忽略其他畫類。如前述學習研究社於 1979 年出版的《日本美術全集》，第 24 卷，《文人画と写生画：大雅／玉堂／応挙》，應舉的作品部份，收有十五幅彩圖：《双鶴圖》、《芙蓉飛雁圖》、《寒

²³ 三井家，參見：

<<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E4%B8%89%E4%BA%95%E8%B2%A1%E9%96%A5>>（2013/7/5 查閱）。

菊水禽圖》、《雉子圖》、《狗子水禽圖》、《群獸圖》、《孔雀圖》、《牡丹孔雀圖》（圖1）、《雪松圖》（圖3）、《藤花圖》（圖4）²⁴、《百蝶圖》、《麻圖》、《稻圖》、《竹與雀圖》、《墨梅圖》。²⁵ 這些作品清一色為花鳥畜獸畫。而1993年講談社《日本美術全集》，第19卷，《大雅と応挙：江戸の絵画 III・建築 II》，則有八幅彩圖：《花鳥圖》、《牡丹孔雀圖》、《藤花圖屏風》、《大瀑布圖》、《雲龍圖屏風》、《瀑布圖床貼付》、《松與孔雀圖襖繪》、《雪松圖屏風》。²⁶ 其中兩件為瀑布圖，六件為花鳥畜獸。在花鳥畜獸類中，除《雲龍圖屏風》外，其他皆屬「現實生活」可見的範疇。如此選圖的策略，也反映了作者的企圖。

上述美術全集的編者，選圖的策略在於強化圓山應舉畫業的某一面向，而無意呈現應舉實際上擅長多種畫種，且取材涵括傳統主題、象徵性畫題、宗教主題、現實景物等複雜狀況。如以1993年講談社美術全集八幅圖版而言，作品的主題及畫法特色重複性很高。這種情況絕非編者對於應舉的認識不夠完整——此書編者之一，佐々木丞平，正是圓山應舉研究權威。佐々木先生於1996出版的《円山應舉研究》，被譽為集大成的巨作。²⁷ 此研究書中，

²⁴ 圓山應舉，《藤花圖》，1776，紙本金地著色，六曲一雙屏風，各156.7×359.7公分，根津美術館藏，重要文化財。圖版見：源豐宗監修，狩野博幸等編，《円山應舉画集》，第1卷，圖193。

²⁵ 佐々木丞平、河野元昭編，《日本美術全集》，第24卷，《文人画と写生画：大雅／玉堂／応挙》。

²⁶ 小林忠、佐々木丞平、大河直躬編，《日本美術全集》，第19卷，《大雅と応挙：江戸の絵画 III・建築 II》（東京：講談社，1993）。

²⁷ 講談社美術全集出版於1993，《円山應舉研究》出版於1996，但佐々木丞平從事圓山應舉研究長達數十年，數年內對作品範圍的認識應不至於有太大的改變。

圖版超過七百幅，收羅了各式各樣的應舉作品，及應舉與他人之合作。對應舉畫作之瞭解，學術界應無人出其右。然而，在美術全集中，他卻選擇類型相近的作品。合理的推測是：佐々木先生或許認為，美術全集之類的書與研究書不同，應該強調某些特定面向。

應舉的重要畫作中最少被討論的，便是人物畫。特別是以中國人物或宗教人物為主題的作品，在美術通史書中，極少被提及。應舉以中國人物為主題的作品數量相當多，被指定為重要文化財的，就有《竹林七賢圖》（圖 5）²⁸、《郭子儀圖》（圖 2）。同樣是被指定為重要文化財的金剛寺《群仙圖》（圖 6），及無量寺方丈壁畫《波上群仙圖》中的仙人，也與中國傳統有密切關係。²⁹ 由於通史書中未選錄這些作品，一般人也很難將之與「客觀主義」的圓山應舉聯想在一起。當然，我們也可反過來問，畫了許多中國古代人物、宗教仙人的圓山應舉，是否能稱之為「客觀主義」？而這些傳統題材，是否被「一般庶民」、「新興市民」喜愛？「一般庶民」或「新興市民」必然喜愛取材自現實生活的作品，而對傳統主題毫無興趣嗎？

²⁸ 《竹林七賢》襖繪，重要文化財，寬政 6 年（1794），紙本墨畫，共 16 面，每面縱 182.5，橫 139.0 公分，現藏香川金刀比羅宮；圖版見：源豐宗監修，狩野博幸等編，《円山應舉画集》，第 1 卷，圖 587。圖亦可見於：《国宝、重要文化財大全》，第 2 卷，《絵画 下卷》，頁 390。金刀比羅宮表書院平面圖見：《国宝、重要文化財大全》，第 2 卷，《絵画 下卷》，頁 642。

²⁹ 金剛寺《群仙圖》襖繪，1788，紙本淡彩，十二幅，每幅 174.0×92.0 公分，重要文化財；圖版見：源豐宗監修，狩野博幸等編集，《円山應舉画集》，第 1 卷，圖 478；亦可參見：《国宝、重要文化財大全》，第 2 卷，《絵画 下卷》，頁 386。無量寺方丈壁畫《波上群仙圖》，《国宝、重要文化財大全》，第 2 卷，《絵画 下卷》，頁 394。

三、市民美術觀的首倡者

將圓山應舉視為「受市民喜愛的客觀主義畫家」之刻版印象，如何形成？筆者認為與費諾羅沙（Ernest Francisco Fenollosa, 1853–1908，又譯為芬諾洛薩）有密切關係。現代學術界之東亞美術史學深受西方學術的影響，已是共識。中國或日本古代雖不乏紀錄畫家、畫作、收藏家的著作，但與今日美術史書籍的論述方式差異頗大。日本在這方面的學術發展，較中國為早；十九世紀末，與現代美術史學相近的研究與論述，已經展開。與此類研究相關，由官方支持的古美術品調查，於明治時代也已大規模地進行。同時，西式大學已成立，其中並有與美術史相關的講座。³⁰ 至二十世紀初，已見多種日本美術史論著出版。

二十世紀初的數種日本美術史論著中，最清楚地提出「市民美術」或「平民美術」論點的，是費諾羅沙的著作 *Epochs of Chinese and Japanese Art* 一書。³¹ 在討論此書對圓山應舉的特殊定位之前，筆者擬先分析三本十九、二十世紀之交的美術史書——岡倉天心（1863–1913）《日本美術史》（1890年代口述，1922年出版）、日本官方編纂《稿本日本帝國美術略史》（1901年出版）、藤岡作太郎（1870–1910）《近世繪畫史》（1903年出版）——如何書寫圓山應舉，以突顯費諾羅沙觀點特殊之處。

³⁰ 明治年間與美術相關的學術及官方活動，參見：瀧梯三，《日本近代美術事件史》（大阪：東方出版，1993）。

³¹ Ernest Francisco Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art: An Outline History of East Asiatic Design* (London and New York: Heinemann and Stokes, 1912). Reprint: New York: Dover, 1963. 此書之後簡稱 *Epochs*。

岡倉天心《日本美術史》一書，以講授的年代而言，可說是日本最早以現代學術體系編寫的美術史。³² 此書並非由岡倉親自書寫，而是後人依其授課講義編纂。岡倉任東京美術學校校長期間，自明治 23 年（1890）起連續三年講授「美術史」課程。追隨者根據當時上課講義、筆記記錄等，編為《日本美術史》，收入大正十一年（1922）日本美術院出版之《天心全集》。³³

岡倉天心為費諾羅沙學生，兩人曾共同參與古美術調查的活動，關係密切；但由兩人著作看來，觀點相異之處亦不少。岡倉之《日本美術史》，與費諾羅沙 *Epochs* 一書不同，並無特別強調圓山應舉為平民美術的主張。³⁴ 岡倉認為應舉的特色在於「集成」。他指出，應舉畫風有多種來源，包括狩野派的旁系（變化過的狩野派）、支那風、南蘋風的寫生、荷蘭風的寫生。岡倉一一說明：應舉曾師石田友汀（幽汀），友汀雖屬狩野派，但畫風已有變化。他並表示，友汀所作三井院法明寺之《鶴與仙人》襖繪，畫風有柔和的「寫生」特色。支那風方面，岡倉指的是：應舉學過呂紀一類的明人畫，也感佩錢舜舉（錢選）畫風。南蘋風寫生，意即江戶時代在長崎活動的中國畫家沈南蘋之畫法。岡倉並無進一步說明應舉如何習得此類風格，但他指出應舉有一幅《石榴圖》，最具南蘋風。荷蘭風的寫生，岡倉解釋是指銅版畫

³² 木下長宏，〈解説〉，岡倉天心，《日本美術史》（東京：平凡社，2001），頁 394-411。

³³ 木下長宏，〈解説〉，頁 394-396。

³⁴ 岡倉天心之活動，參見：吉田千鶴子，「『日本美術』の発見：岡倉天心がめざしたもの」（東京：吉川弘文館，2011）；岡倉登志，《世界史の中の日本：岡倉天心とその時代》（東京：明石書店，2006）。

輸入之影響。岡倉還提到應舉也可能對渡辺始興倡導的「寫生」感興趣。值得注意的是，岡倉多次提到「寫生」；然而，他所說的「寫生」，並不限於西洋脈絡，也非獨屬於應舉的個人特色。

另一方面，在應舉的各類畫作中，岡倉認為其花鳥畫雖佳，但山水畫更是「古今獨步」，且「開大和山水一生面」。另外，岡倉討論的畫作多屬於寺院所有。他雖也提到三井家藏有許多應舉的花鳥畫，但並未特別強調應舉受到商人或平民的喜愛。³⁵

再看明治 34 年（1901），由日本農商務省發行之《稿本日本帝国美術略史》。³⁶ 此書是第一本官方日本美術史，本為巴黎博覽會所編，有法文版與日文版。根據帝室博物館總長九鬼隆一（1850-1931）之序，此書編纂本以岡倉覺三（天心）為主任，後由福地復一繼之，紀淑雄協助。³⁷ 書中有關圓山應舉的文字，比起岡倉天心在《日本美術史》中的論述，顯得簡略許多，且並不完全一致，可見定稿並非岡倉決定。此書書寫應舉的部份約有一頁半，雖然簡短，但與書中其它畫家的部份相比，已屬篇幅較多，可見編者視應舉為江戶時代重要畫家。³⁸

《稿本日本帝国美術略史》（簡稱《略史》）的應舉介紹，與現在通行的日本美術通史之類的篇幅、性質相近。然而，特別值得注意的是，在簡短文字中呈現的畫家面貌，與現行的美術通史

³⁵ 岡倉天心，《日本美術史》，頁 219-233。

³⁶ 小路田泰直監修，《稿本日本帝国美術略史》（東京：ゆまに書房，2003），依 1901 年農商務省發行之初版復刻。

³⁷ 九鬼隆一，〈序〉，《稿本日本帝国美術略史》，頁 1-4。

³⁸ 小路田泰直監修，《稿本日本帝国美術略史》，頁 214-215。

卻頗不相同。爲使讀者瞭解其異，以下整理其內容，並列出書中所選之全部代表作。

《略史》先介紹應舉爲丹波穴田村人，家人以農爲業。接著敘述，應舉少年時，曾於一商人的袋上繪圖；此人將之推舉至龜山侯之處，畫藝因此獲得賞識。後應舉至京都，從學於石田幽汀，又慕錢舜舉、仇英畫風，出入諸家，最著力於實物寫生，巧寫人物、花鳥。天明年間（1781–1789），應舉受內廷〔皇室〕之召，並受德川氏之命。此文稱應舉畫技，不據諸流派窠臼，自出機軸，山水、人物、花卉、翎毛等皆逼真，開倭樣新生面，世謂之圓山風。最後總評，應舉門人能畫之士頗多，關西爲之畫風一變，至今其流仍續存，因此應舉可謂近世巨匠。此書列出多幅應舉現存作品，並標出藏者。這些作品包括：《瀑布巨幅》（圓滿院）、《七難七福圖》（圓滿院）、《四條河原納涼屏風》（圓滿院）、《客殿張付山水圖》（金刀比羅宮）、《雪松圖屏風》一雙（三井八郎右衛門）、《保津川真景圖屏風》（京都西村家）、《蓬萊仙奕圖》（東本願寺）、《鯉魚水鳥圖》十二幅（伊達宗德）、《西王母龍虎圖》三幅（鴻池善右衛門）（圖7）³⁹、《四季富士山圖》四聯幅（川崎正藏）、《雞圖衝立》（八坂神社）、《中雪松左右鴨圖》（村山龍平）、《老松孔雀圖》（熊谷直行）、《牧童騎牛圖》（松方正義）。

我們發現，雖然文中強調應舉畫風的新意，使關西畫風一變，但有關贊助人、畫風來源的論述，與現今美術通史的重點差

³⁹ 圓山應舉，《西王母龍虎圖》，1786，絹本著色，三幅對，各 103.0 × 36.5 公分，私人藏；圖版見：源豐宗監修，狩野博幸等編，《円山應舉画集》，第 1 卷，圖 409。

異極大。《略史》一書列出畫作時，注記了三井家及鴻池家（皆為江戶時代富商）的藏品，然而在本文中，並不刻意著墨於商人之贊助，反而提及皇室及王侯的賞識。在描述畫風時，雖有著力於寫生之語，但並不特意突顯，而是與師從石田幽汀，欽慕錢舜舉、仇英畫風等並列，勾勒應舉多方學習的形象，與岡倉天心評應舉「集成」之說較相近。

《略史》列舉的應舉代表作，包括山水、人物、花卉、翎毛等多種類別，也與某些美術全集一面傾向花鳥畫的選畫原則南轅北轍。尤其是《蓬萊仙奕圖》、《西王母龍虎圖》這類傳統題材作品，極少在通史書、美術全集之類的書中被提及。有趣的是，《西王母龍虎圖》屬大阪鴻池家所有；鴻池家亦為江戶時代有名富商。⁴⁰ 可以想像，若將此圖納於通史之中，則「新興富商喜愛取材自現實生活的客觀寫實畫風」之類的論述，將顯得頗不具說服力。

第三本值得注意的書籍，是出版於明治 36 年（1903），藤岡作太郎所寫《近世繪畫史》。⁴¹ 此書被譽為江戶美術史最早的經典之作。由於是一部斷代史，每個畫家的篇幅較多。藤岡作太郎由應舉出身寫起，重點與前述二書相近。他指出應舉為丹波穴太村人，家中務農。應舉自幼好畫，不事耕耘；入京後，於狩野派畫家石田幽汀門下學習，又自行探索諸家畫法。成年後，學習中國古畫，喜仇

⁴⁰ 有關日本西王母圖的意義，請參見：楊雅琪，《捧桃將獻誰？日本桃山、江戶時期西王母圖像研究——以狩野派、圓山應舉為例》，國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2011。

⁴¹ 瀨木慎一，〈解說〉，藤岡作太郎，《近世繪畫史》（東京：ペリかん社，1983），頁 289-303。

英、唐寅畫風，又師法錢舜舉，並改號應舉。又慕渡辺始興，畫頗似其筆致。應舉參酌古今諸家筆意，別成一家，又能直師天然造化，並取西洋畫之長所，樹立寫生之旗幟，聲名大盛。⁴²

藤岡對於應舉曾致力於描繪實物的面向，提供更多的細節。他舉出一則有趣之佚事：應舉曾為畫一臥豬圖，特地至山村找一豬來描繪。畫成之後，頗為得意，但一村人見畫，卻說此為病豬；不久，當日被繪之豬果然病了。雖然納入此類強調描繪實物的佚事於文中，藤岡並無進一步闡述應舉有何科學或客觀的立場。另一方面，藤岡並不獨獨突顯應舉描繪實物的重要，對於應舉師於狩野派、中國古畫等，也同樣重視。又，他雖寫出應舉取西洋畫之長處，並沒有指出或推測應舉是透過什麼管道，或哪一類作品而習得西洋畫法。

藤岡書中具體討論了許多畫作，包括人物、山水、花鳥等多種類型，且以寺院中的作品為多。他指出，應舉壯年時仕於三井寺圓滿院；院內多元明古畫，應舉研究之而畫技大進。圓滿院存有多幅應舉畫跡，包括有名的《七難七福繪卷》，以及《雪中山水》、《瀑布圖》等襖繪。藤岡又指出，應舉為尾張明眼院所繪之《松梅》、《蘆雁》襖繪，現歸品川益田家。他又稱讚岐金刀比羅宮鶴之間、虎之間、七賢之間襖繪，及上段、下段之間的山水，為應舉畢世大作。藤岡特別強調上段之間的《瀑布圖》使觀者有

⁴² 藤岡作太郎，《近世繪畫史》（東京：ぺりかん社，1983）。本書原於明治 36 年（1903）由金港堂刊行，此為重新排印版。有關應舉的部份見頁 131-139。筆者亦參閱金港堂於大正 3 年出版的訂正十版；藤岡作太郎，《近世繪畫史》（東京：金港堂，1914），頁 175-187。

腋下生風之感(書中所附插圖即爲此作);另稱《保津川圖屏風》，亦有同趣。⁴³ 又有大乘寺，山水之間、芭蕉之間、竹之間、孔雀之間襖繪亦爲應舉所作。另有金剛寺、山城妙心寺等作。以大部份篇幅論述應舉爲寺院所作之畫後，藤岡提到，應舉曾爲織品及雕刻品製作下繪〔草稿〕。藤岡認爲此時之京都，畫家與名工相互提攜；但他完全沒有寫出應舉受平民或市民喜愛等語，也沒有特別提及富商對應舉的贊助。

早期書籍寫作，並無嚴格的注釋規範，藤岡並無一一提供資料來源。值得注意的是，藤岡提到的細節或作品，在費諾羅沙的書中也出現；然而，費氏卻提出完全不同的詮釋角度。

Epochs of Chinese and Japanese Art 一書(以下簡稱 *Epochs*) 以英文出版(1912年)，但1922年即有日文版。日文版書名爲《東亞美術史綱》，由費氏學生有賀長雄(1860–1921)翻譯，並由大村西崖(1868–1927)校閱。⁴⁴ 1981年，森東吾重譯此書，書名爲《東洋美術史綱》。⁴⁵ 本研究參閱了英文及兩種日文版本。

⁴³ 插圖見：藤岡作太郎，《近世繪畫史》(東京：金港堂，1914)，頁178–179之間。

⁴⁴ 筆者所見爲昭和13–14年版；フェノロサ，有賀長雄譯註，《東亞美術史綱》，4卷(東京：創元社，1938–1939)。

⁴⁵ Ernest F. Fenollosa，森東吾譯，《東洋美術史綱》，2卷(東京：東京美術，1981)。

Epochs 一書之特色，可由日本美術史重要學者田中一松（1895–1983）之短評點出。田中一松表示，費氏之書被瀧精一（1875–1945）採用為東京大學日本美術史研討課之教材，對於當時的學生——包括他本人在內——有重要的影響。他明確地指出，相對於傳統日本美術史多止於解說作品或記述美術家生平的撰述模式，費氏之書結合了文化史與社會史的資料，且呈現出緻密的推論，帶來莫大的啟發。⁴⁶ 田中並無一一討論費氏觀點的具體的影響，但提出 *Epochs* 一書的撰寫特色在於美術與文化史、社會史的結合，十分值得注意。費氏如何以這種取向來書寫圓山應舉之畫業，是我們觀察的重點。

首先，由章節安排及標題，便可看到費諾羅沙與眾不同的企圖。*Epochs of Chinese and Japanese Art* 全書共有十七章，江戶時代美術便占了三章，份量頗重。尤其特別的是，費諾羅沙將江戶美術分為貴族（aristocratic）及平民（plebeian）兩大類，這是史無前例的分法。⁴⁷ 這三章篇名分別為：「日本近世貴族美術：後期狩野派及光琳派」（Modern Aristocratic Art in Japan. The Later Kano and the Korin School）、「京都近代平民美術：四條派」（Modern Plebeian Art in Kyoto. The Shijo School）、「江戶近代平民美術：浮世繪」（Modern Plebeian Art in Yedo. Ukiyo-ye）。⁴⁸ 換

⁴⁶ 田中一松，〈跋：フェノロサ著改譯の新刊本完結の喜びに寄せて〉，《東洋美術史綱》，下，頁315–316。田中一松曾任東京國立文化財研究所所長，重要著作收於田中一松繪畫史論集刊行會編，《田中一松繪畫史論集》，2卷（東京：中央公論美術出版，1985–86）。

⁴⁷ 有賀長雄譯「plebeian」為「平民」，森東吾譯為「庶民」。

⁴⁸ 雖然英文皆用「modern」，但有賀長雄分別用了「近世」、「近代」二詞；森東吾則皆譯為「近代」。「modern」一般譯為「現代」，但此處採日譯本之用語。

言之，論述江戶時代美術的三章中，貴族美術占了一章，平民美術再分為京都與江戶兩個區域，分別書寫。不僅所佔篇幅多，費氏也一再於書中強調：平民美術的發展具有重大的時代意義。他宣稱，雖然貴族美術中不乏傑出的個別畫家，但對德川時代（江戶時代）而言，平民美術的重要性更高。⁴⁹ 在此，需進一步說明，費諾羅沙所謂的「平民」，實質上指的是「市民」。他在文中寫著，這類美術是「居於城市中的一般民眾，為了表達他們新的文化生活」而產生。⁵⁰

在江戶地區平民美術一章中，主要討論對象是浮世繪。由於版畫媒材的特性，使得這類美術易於普及而為大眾接受，是比較顯而易見的。不過，今日研究者也發現了浮世繪也並非「專屬」於平民大眾。由於與本文關係較密切的是京都地區平民美術之章，浮世繪的相關議題便不再討論。

「京都近代平民美術」中，費氏雖然提及了於京都發展的多種畫派，但大部份的篇幅討論的是以圓山應舉為首的四条派（四條派）。⁵¹ 如前所述，四条派的作品形式並非版畫，而是與傳統日本作品一致的障屏畫、掛軸、繪卷等；費氏基於哪些理由將之

⁴⁹ *Epochs*, 頁 139。

⁵⁰ "...by the common people of the cities for the purpose of giving expression to their new cultural life." *Epochs*: p. 159.

⁵¹ 現今美術史將以圓山應舉及吳春為首的畫派稱為「圓山四条派」；有些學者又細分應舉與吳春的差異，分別稱為「圓山派」、「四条派」；但在費諾羅沙書中，*shijo school*（四条派），並非專指吳春的畫派，而是「圓山四条派」之意。有賀譯本用「四條派」，現在以「四条派」較通用。

歸為平民美術，特別需要深入分析。⁵²

費諾羅沙將圓山應舉定位為「平民美術」的企圖相當強烈，文字中有明確的論點，絕非平鋪直敘的資料整理。閱讀費氏的文字，可充分瞭解，為何田中一松稱其書與傳統的美術書迥然不同。費諾羅沙由應舉的出身、贊助者、畫題的特點、畫法的原理分別論述，每個面向都推至「平民美術」的結論。他指出，圓山應舉出身於京都工匠階層，接著，他又提出應舉的贊助者為京都平民。不僅如此，他分析應舉的動植物畫作，取材自日常生活可見之物；風景畫主題則取自京都地方的美景，因此真正能代表地方。最後，他更強調應舉在畫法上，主要來自直接觀察身邊自然景物的啟發，而非繼承傳統。這些說法，表面看來，十分具有說服力。

然而，費氏雖然雄辯滔滔，其中的問題卻不少。筆者將分析費氏說法謬誤之處，但也將討論，費氏之說之所以有相當的影響力，也不無原因。先就圓山應舉的出身而論。費氏指出，圓山應舉出身於受過教育的職工之家——而京都大多數住民正是職工——家中專營絲織業與銅器鑄作。⁵³ 前引諸書，包括藤岡作太郎較詳盡的敘述，都指應舉出身於丹波地區的農家；近年學界比對江戶時代文獻，也肯定應舉出身農家之說。⁵⁴ 不過，費諾羅沙的說法並非空穴來風。應舉少年時已在京都的工坊中工作，且因

⁵² 《東亞美術史綱》，第4卷，頁105-145。

⁵³ 《東亞美術史綱》，第4卷，頁121。

⁵⁴ 森東吾新譯本標出費氏之誤；森東吾，《東洋美術史綱》，下，頁253，註13。更詳盡的說明見佐々木丞平、佐々木正子，〈円山應舉年譜〉，《円山應舉研究：研究篇》（東京：中央公論美術出版，1997），頁499。

常在畫作署名前加上「平安」（即京都之古名，平安京）二字，易使人誤認其為京都人。某些早期文獻指出，連應舉的部份弟子，都以為應舉出身京都。⁵⁵ 由此可知，費諾羅沙認為應舉身份上屬京都職人，或出於誤解，應非刻意捏造。

然而，關於應舉贊助人的身份，費氏卻有更大膽的論述。爲了強化應舉的藝術屬於平民的論點，費諾羅沙在沒有舉出實證的情況下，作出以下論述：雖然日本皇室位於京都，但皇室已不再富有；應舉這種「新美術」得以勃興，全靠「平民的愛顧」。⁵⁶ 他並一一列出應舉的顧客為何人，包括絲織業者、銅器鑄造者、刺繡業者、漆器業者、具有美感的京都寺院僧侶、群居於東山下的陶器業者，以及將貨物送至日本全國的商人。⁵⁷

費諾羅沙所列的「顧客」，包括各類工匠、僧侶、商人；我們須一一檢視其中的問題。第一：工匠是否是應舉的贊助者？京都確實是工藝發達的地區，不過，並沒有資料顯示應舉的畫作由工匠贊助。對照藤岡作太郎的說法，應舉曾作過織品與雕刻之草稿，但這應是共同生產，而非工匠購買應舉之作品。我們不知費諾羅沙是誤解或曲解，但他確實在此點上以相當多的篇幅發揮。第二：在一連串的工匠名稱中，「僧侶」插入其中，顯得相當突

⁵⁵ 佐々木丞平、佐々木正子，〈応挙：その人と芸術〉，收於源豊宗監修，狩野博幸等編，《円山應舉画集》，第2卷，《解説編》（京都：京都新聞社，1999），頁19-28，此說見頁20。

⁵⁶ 「新美術」、「平民的愛顧」皆出自有賀長雄之譯文，見：《東亞美術史綱》，第4卷，頁126。

⁵⁷ *Epochs*，頁168。《東亞美術史綱》，第4卷，頁126。《東洋美術史綱》，下，頁255。

兀。僧侶，在身份上，實難以與一般平民並列。費氏在此不得不列出僧侶，很可能是因為應舉的作品，大量存於寺院之中。不過，提及僧侶後，費諾羅沙卻閃避討論其中的意義。第三：費諾羅沙列出商人為應舉之贊助人，確是實情，但僅是部份的實情。應舉之贊助者包括商人一事，二十世紀初其他諸作也多少觸及；尤其三井家藏有應舉作品，在當時廣為人知。然而，相對於諸書，仍然較為重視貴族贊助人的論述觀點，費氏卻極力強調「平民」對於應舉藝術的喜愛，對於應舉有頗多貴族贊助人一事不加評述。總之，在勉強列入「僧侶」之後，費氏似乎有意模糊化應舉作品存於寺院中的意義脈絡，以及與貴族贊助人之間的關係，反而大談京都工藝的興盛，並指出應舉畫作與「京都工業家」品味的契合。⁵⁸「京都工業家」是一頗曖昧的說法——有確證可知，應舉的非貴族贊助人為三井家、鴻池家等豪商；但費氏卻格外強調職工，似乎是為了加強「平民藝術」的論點。

除了強烈地主張應舉本人，以及贊助者皆是京都職工之外，費諾羅沙更以相當長的篇幅，論述應舉之畫題取材自生活周邊，而畫法特色也自得觀察自然的心得。費氏的論述十分曲折；他無法避開當時普遍知道的應舉師承，卻以比例懸殊的篇幅討論應舉寫實的意義。*Epochs* 一書中，確實提及應舉師從狩野派畫家石田友汀（幽汀）之事，也提及應舉自稱欽慕錢舜學（錢選）的畫法，並取舜學之「舉」字為號。應舉向渡辺始興學習之事也出現在文

⁵⁸ 「京都工業家」一詞出自有賀長雄之譯文，見：《東亞美術史綱》，第4卷，頁126。

中。⁵⁹ 由於岡倉、藤岡之書，以及官方的《略史》都提到應舉師承的資料，可見這些資料在二十世紀初廣為人知。費氏或許認為，這些師承資料無法省略。然而，簡短提到之後，他並沒有解釋應舉之師，或者他欽慕的古畫家，與應舉畫風有何關係，反而筆鋒一轉，大談應舉如何精密地研究日常景物。我們可由文中看到，費諾羅沙費力地企圖扭轉應舉與傳統的關聯。費諾羅沙解釋，應舉的寫實，為「二重寫實」(a double realism)。他一方面取自元代寫實及友汀的寫實，一方面自己精密地研究圍繞於京都的自然。費氏書寫應舉觀察自然景物的篇幅，比起書寫應舉師承的篇幅多得多，並且一再強調「當地」(native) 特性。⁶⁰

費氏寫著：應舉到山林各處學習構圖與樹木生長的細節，並且自己養雞、猿猴及和魚，以便能「寫生」(sketch) 它們的各種動態。不僅如此，應舉畫中的鳥類與花卉，也來自他自「當地」丘岡與庭園的仔細觀察。費諾羅沙還解釋了應舉與完全模仿歐洲畫風的司馬江漢不同，且成就更高。應舉能「由自然實物的暗示，看到新的空間配置及線描系統」。⁶¹ 費氏反覆強調，應舉的畫題來自「京都當地」(native Kyoto) 附近的風景及動物，還仔細地探討應舉對於大氣的研究（「早天、日中、晚景、陰天、雪景」等），認為足以媲美巴比松畫派 (Barbizon)。在此，我們可以注意，雖然藤岡作太郎也為了強調應舉的觀察實物，而書寫了一些

⁵⁹ *Epochs*, 頁 167。《東亞美術史綱》，第 4 卷，頁 121–122。

⁶⁰ *Epochs*, 頁 167–170。《東亞美術史綱》，第 4 卷，頁 122–128。

⁶¹ *Epochs*, 頁 167。《東亞美術史綱》，第 4 卷，頁 122。 “...he had genius enough to see absolutely new kinds of possible spacing and line system in natural suggestion...”

佚事，但費諾羅沙的論述觀點是完全不同的。藤岡的文字讓讀者感到趣味性，費諾羅沙卻將應舉形塑為具有強烈企圖心，一心追求寫實的畫家。

應舉是一位全能且多產的畫家，兼擅人物、風景、花鳥畜獸。費氏書中並沒有忽略應舉畫題的多樣性，也沒有避開應舉畫中有許多中國人物的事實（相對地，近年美術史書反而常省略這一類畫作）。然而，費氏指出，即使他偶而將中國人物加入畫中（按：應該是指山水畫中有點景人物之類的作品），但應舉研究的對象都是「在於眼前」（before his eye），並且少有象徵意義。這樣的寫法，不免讓讀者覺得有些強詞奪理。至於應舉以中國人物為主題的作品，費諾羅沙認為這類畫有許多缺點，並且主張，這可能是因為應舉模仿了錢舜舉或其他中國畫家之故。⁶² 費氏還認為，應舉以日本人物為畫題的作品偶有佳作。

總之，雖然不否認應舉師承多方，且畫題不限於當代景物，費諾羅沙卻以大量的篇幅，及鮮明的論述，一再形塑應舉畫業的當地性與當代性。這種特質，不僅表現在畫題，更深植於畫法的核心。費氏不厭其煩地列出，應舉的畫題來自嵐山、高雄、知恩院、東福寺、琵琶湖等京都附近景點；他還特別寫出，應舉畫中的野鹿與猿來自於高山寺（即京都附近的著名寺院）的溪谷。⁶³ 我們可以清楚看到，費氏的策略，是以地方特色為軸，扣緊畫家與當地的關聯。而一再描述畫家個人對當地風景、動物、植物的觀

⁶² *Epochs*, 頁 168、172。《東亞美術史綱》，第 4 卷，頁 122、132。《東洋美術史綱》，下，頁 255、260。

⁶³ *Epochs*, 頁 169-170。《東亞美術史綱》，第 4 卷，頁 122-128。

察，費氏也同時強調了當代性。在論述了應舉的出身、贊助者、畫題，與畫風的特色之後，費諾羅沙進而宣稱此為「完美而完整的市民藝術」(a perfect and complete civic art)。⁶⁴

由於費諾羅沙有著明確的意圖，欲強調應舉藝術與當代京都的關係，因此書中屢見立場鮮明的論述。不過，或許是因為費氏的學者性格，使他對於所見資料仍忠實呈現，並不刻意隱藏，因此使得書寫文字前後有不少矛盾之處。比如，為了突顯應舉藝術的「當地」、「當代」特性，他費了許多心思否定應舉與傳統的關聯。然而，在討論應舉的作品時，卻不乏與論點矛盾之例。關於應舉的畫題，費氏有如下的敘述：「應舉只取眼前的對象，不取有象徵意義的畫題」。⁶⁵ 然而，書中另一段落，卻大大地贊揚《蛟龍圖》是應舉傑作。⁶⁶ 細心的讀者不免懷疑，「龍」如何被定義為京都當地景物？而「龍」這類主題，難道沒有象徵意義嗎？費諾羅沙提出應舉畫中的鹿來自京都附近高山寺溪谷，也是一廂情願的說法。如何區辨高山寺的鹿與其他地方的鹿之不同？又如何證明應舉的「鹿」並非「祿」的象徵？

⁶⁴ *Epochs*，頁 169–170。有賀長雄譯為「完全なる市民の美術」；《東亞美術史綱》，第 4 卷，頁 128。森東吾譯本譯為「正真正銘の市民芸術」；見《東洋美術史綱》，下，頁 256–257。

⁶⁵ *Epochs*，頁 168。《東亞美術史綱》，第 4 卷，頁 124。《東洋美術史綱》，下，頁 254。

⁶⁶ *Epochs*，頁 171。《東亞美術史綱》，第 4 卷，頁 132。《東洋美術史綱》，下，頁 259–260。

《蛟龍圖》，《七難圖》（全名為《七難七福圖》）等作，在應舉的畫業中占有相當重要的地位。⁶⁷ 要將應舉定位成一位只關注「現實生活景物」的畫家，實有種種破綻。費諾羅沙並沒有在文中，完全省略應舉傳統題材的畫作，但他避免討論傳統畫題對於江戶時代京都人的意義何在。總之，應舉畫業中與傳統關係密切的面向，如採用宗教題材、崇尚中國古代畫家等，費氏並非不提，但刻意點到為止；而與當代京都的關聯性，則用大量篇幅，作出立場極為明確的論述。對藝術史較敏銳的讀者，或許能查覺費諾羅沙的論點，與他引述的資料未能完全相符之處。不過，費氏的矛盾或不足，少見現代學者批評討論，而他視應舉為「完美而完整的市民藝術」的看法，卻影響力深遠。後來的學者評論圓山應舉時，雖然使用的資料比費氏更為精密，但推論架構卻不出費氏的規模。

四、寫實、市民、近代性：1960 至 70 年代學者的論述

由上節之討論可知，二十世紀初的美術史著作，對於圓山應舉之評價，有師承多方、善於多種畫類的「集成」之說，及獨獨強調其寫實性、平民性、當代性的論點。費諾羅沙之後，日本學者對於圓山應舉的評價，明顯地傾向強調其畫作的客觀寫實性，而不去探討他折衷多方的複雜性。論者並且申論：應舉的藝術，因其寫實性而易於瞭解，又因易於瞭解而受到平民的歡迎。進一

⁶⁷ 費氏對於應舉所作大津圓滿院的《七難圖》，雖然評價不高，但花了相當多的篇幅來討論。《Epochs》，頁 172。《東亞美術史綱》，第 4 卷，頁 132-133。《東洋美術史綱》，下，頁 260-261。

步，有些學者書寫：寫實畫法內涵的科學精神，平民贊助者反映的社會變動，都是江戶時代「近代性」文化的最佳寫照。這類的論述，依筆者觀察，以 1960 年代至 1970 年代為高峰。

高崎富士彦，〈円山四条派の近代性〉一文，發表於 1966 年東京國立博物館館誌《ミュージアム》。⁶⁸ 於此文中，高崎稱應舉脫卻了日本繪畫特有的象徵性，是個貫徹寫實主義的畫家。高崎認為，追求寫實（文中用外來語リアリティ，*reality*），對藝術來說是極重要之事；而寫實主義（リアリズム，*realism*）有許多層次，以江戶中期的時代而言，處於對對象精密寫生的階段，屬原初的リアリズム。

爲了突顯應舉於此時代中的獨特意義，雖然高崎注意到，江戶時代還有其他留下〈寫生帖〉的畫家，如狩野探幽（1602–1674）、光琳（1658–1716）等，他卻試圖去解釋這些畫家的不同特質。高崎主張：探幽在正式作品（本畫）中，並沒有運用寫生的要素，仍執著於粉本主義，與寫實精神正相反。光琳則是結合自然觀察與裝飾的意匠，並非寫實主義。至於應舉，則是將寫生繪畫化，表現「徹頭徹尾寫生的態度」。接著，高崎進而論述：此種任誰都易於瞭解的繪畫，受到一般人的歡迎，使京都畫格一變。而社會對寫實畫法產生興味，正表現科學覺醒的時代風潮，也展開近代繪畫的黎明期。爲了證明應舉在正式作品中表現寫實作法，高崎舉出兩張作品，代表兩種傾向。一是《淀川

⁶⁸ 高崎富士彦，〈円山四条派の近代性〉，《ミュージアム》（東京国立博物館研究誌）187（1966.10），頁 10–12。

兩岸圖》（圖 8）⁶⁹，反映應舉由眼鏡繪習得的西洋遠近法。另一為圓滿院的《孔雀圖》，反映應舉研究元明院體畫及沈南蘋傳入寫生畫風的成果。⁷⁰

由二十世紀初的美術史書中，我們便可發現與圓山應舉有關的文獻資料，或是他的畫作本身，並不足以自然而然地呈現出他全面地「客觀寫實」。應舉是「集成」，或是「貫徹寫實」，實由書寫者的詮釋角度而定。1960、70年代的論文，同樣可見書寫者的詮釋角度，與史料本身存有距離。高崎嘗試劃分應舉與探幽、光琳的界線，然而，今日以批判的角度來看，若我們考慮應舉的全部作品，不能否認其作品中，有些與狩野派的傳統性頗為相似，又有些作品具有與琳派相近的裝飾特質。應舉與探幽、光琳是否追求完全不同的目標，是令人質疑的。不過，當時學者卻傾向以寫實主義、粉本主義、裝飾意匠等標籤，予以明確地劃分。

此外，高崎舉出《孔雀圖》反映出的中國寫實畫風，與「貫徹寫實」的論述之間也有難解的脈絡；特別是高崎文中也提到了應舉欽慕錢舜舉之事。當畫家透過模仿其他作品而呈現寫實表現時，如何與「表現科學覺醒的時代風潮」之概念連結，令讀者感到困惑。至於，《淀川兩岸圖》，確實在視點上顯得新鮮，與東亞傳統作法不同，但是否能以直接採用西洋視點來解釋則仍有待商榷——1990年代的研究者有更深入的討論，詳見後述。另一方

⁶⁹ 圓山應舉，《淀川兩岸圖》，1765，絹本著色，42.0×1690.0公分，アルカンシエール美術財團藏；圖版見：源豐宗監修，狩野博幸等編，《円山應舉畫集》，第1卷，圖39。

⁷⁰ 圓滿院的《孔雀圖》與本文附圖1之《牡丹孔雀圖》相近。

面，必須注意的是，60、70年代學者往往避而不談，在某些視點較為特殊的作品之外，應舉另有大量的山水圖，採取的是傳統構圖模式。

1969年出版的《原色日本の美術》，第18卷，《南画と写生画》，收有山川武，〈写生画〉一文。⁷¹此文可見山川武深受費諾羅沙的影響。他寫著：圓山應舉描繪的世界，並非幽遠難近的中國山水，而是京都近郊名勝地；人物非王侯貴人、道釋靈獸，而是四條河原納涼的庶民之姿、於朝顏（牽牛花）旁嬉戲的小犬。鑑賞此類畫作，既不必通曉王朝古典，亦無須中國詩文教養——此正是平民藝術。此與新時代之主人公——庶民層——生活感情直接連結，為現實、平明的自然觀。圓山四條派的作風，隨著日日繁昌的新興市民層之經濟發展，率直表明對現實世界的信賴與喜愛。

山川武並且認為：在廣義的寫生畫中，南蘋派仍殘存有中國崇拜思想，洋風畫的寫實主義則有偏重理論之弊。圓山四條派則來自京都自然及自身生活的啟發，有著自信的主張，可稱之為「近世的大和繪」。

山川武雖有立場明確的論點，但在論文之中，也有些與論點不合而令人困惑的資料。這些資料包括對於應舉技法、贊助人的深入瞭解，卻沒有動搖作者對於應舉藝術的定位。對於圓山應舉的技法特色，山川武引用了四條派傳人的說法：繪於明和2年

⁷¹ 山川武，〈写生画〉，《原色日本の美術》，第18卷，《南画と写生画》（東京：小学館，1969），頁212-230。

（1765），藏於東京國立博物館的《雪松圖》，明顯地可見「付立」水墨技法，呈現獨特的寫實感。根據鷹巢豐治——曾受教於四條派末裔川端玉章——之解說，畫面之陰影表現是濃墨淡墨的擴散，而非追求正確的立體表現。⁷² 既然畫法並非刻意表現視覺上正確的立體性，是否仍可說圓山應舉追求寫實呢？山川武並無進一步說明。

關於應舉的贊助人，山川武文中提到相當多的細節，顯示此時的學術研究，已比二十世紀初進步許多，對於應舉有更明確的瞭解。文中提及，應舉贊助人圓滿院門主祐常（1723–1773），出身於二條家，為關白〔日本朝廷官銜〕養子，且對本草學有興趣。又，應舉曾參與皇室的壁畫製作，但畫作現已燒失。此外，應舉曾參與光格天皇之兄，妙法院宮真仁法親王的雅集。令人困惑的是，儘管納入了種種與上流階層交往的具體細節，山川武並沒有改變視應舉為平民藝術家的論點，他反而主張，雖然圓山應舉地位上昇，與上流社交，但作風仍以新興市民層之生活感覺為根底，此顯示「上層社會意識的市民化」。⁷³ 依筆者看來，提出上層社會受下層影響的主張是非常大膽的。我們並不能排除另一種可能，即，所謂新興市民，三井家、鴻池家等，對應舉的喜愛，乃因應舉受到上層社會的肯定。

⁷² 山川武，〈写生画〉，頁 218。

⁷³ 山川武，〈写生画〉，頁 219–220。鷹巢豐治，〈円山四條派の写実的表現〉，《ミュージアム》（東京国立博物館研究誌）129（1961.12），頁 19–21。

應舉的贊助人確實包括傳統貴族與富商兩類。這兩者是否共享一種品味，或者各有各喜愛的畫風？甚至，兩者間是否存有某一方模仿另一方品味的現象？這個問題相當地複雜，然而我們看到的狀況是，60、70年代的論文似乎在釐清問題之前，就先有了定論：學者將圓山應舉定位為平民畫家；面對史料中應舉有多位貴族贊助者的事實，則提出貴族分享市民感覺之說。

山川武在約十年後，1978年，出版的論文，〈円山、四条派と花鳥、山水〉，仍然強調市民藝術的論點。⁷⁴ 在此文中，他再度提及圓山派之平明寫實性，得到近世町人之共感。他認為應舉的畫作內容，體現了町人卑近的現實主義。應舉採身邊的花鳥景物等有限題材入畫，眼睛直接開向自然，將親切深刻的生活詩納入於畫面中，可說是一種「國民樣式」。他並且表示：「寫生畫」的概念在花鳥畫上表現得最為淋漓盡致。

文中，山川武試圖修正一些過去對應舉的評價。他主張：應舉並非所有的畫類都追求寫實，其山水畫及人物畫都有強烈的傳統特色。應舉雖於青年期製作眼鏡繪，但畫山水畫時，仍然採取漢畫的山水畫觀。他認為東洋畫家對於山水畫世界的概念是根深蒂固的；如應舉東京國立博物館藏《秋冬山水圖屏風》人物為中國裝束；大和文華館藏《四季山水圖屏風》，雖為大和山水主題，但有「湖畔夏雨」、「江頭秋月」之詩趣，可說是一種構想畫。

⁷⁴ 山川武，〈円山、四条派と花鳥、山水〉，收於山川武等，《日本屏風繪集成》，第8卷，《花鳥画：花鳥、山水》（東京：講談社，1978），頁117-133。

山川武也舉出：人物畫方面，圓山四条派多有神仙道釋圖、唐美人圖、唐兒圖之類觀念性、帶有寓意的主題。山川武同意岡倉天心所言，這些畫不脫明人氣息；他並於文中主張：應舉之人體描寫寫實性貧乏，並有「富貴貧賤」等類型化之標示，透露出封建時代的概念，並非「近代的視覺」。相對地，應舉對草花、蟲魚、禽獸等顯現精緻而客觀的描寫，直接呈現自然寫生結果。他並引用了田能村竹田（1777-1835），《山中人饒舌》的評語，企圖證明江戶時代人最欣賞應舉的花鳥畫。以筆者的觀點，田能村竹田「京派之翎毛花卉，專於寫生，用筆最是柔媚，賦色亦極鮮新」等語，稱讚用筆賦色，並不強調直接觀察自然，仍然是傳統式的評價。⁷⁵

山川武此文，雖然嘗試以更嚴謹的態度，來論述應舉藝術的特性，並坦承應舉某些作品實有明顯的傳統特性。然而，他執著定位應舉為平民藝術的立場，並未動搖。在認定花鳥畫最能表現應舉藝術「寫生」特性之後，他用了非常多的篇幅來論述町人文化的特色。山川武引用多種社會經濟史研究，如大石慎三郎、中田易直等人之著作，說明於日本歷史中，「町眾」與「町人」之不同。⁷⁶ 他寫著：圓山四条派發展於寶曆（1751-1764）至天明期（1781-1789），正值江戶前期「町眾文化」退潮，江戶後期「町

⁷⁵ 田能村竹田，《山中人饒舌》，收於今関寿曆編，《東洋画論集成》，下（東京：講談社，1979，覆刻 1916 年讀畫書院版），頁 478-511；有關應舉之評價，「京派の翎毛花卉，力を寫生に専らにし，用筆最もは柔媚にして，賦色も亦鮮新を極めたり」，見：頁 484。

⁷⁶ 大石慎三郎，《元祿時代》（東京：岩波書店，1970）；中田易直，《三井高利》（東京：吉川弘文館，1959）。

人文化」熟成之時。町眾為江戶初期特權商人，也可稱為御用商人，因與支配階層關係密切而發達，並隨領主財政窘困而沒落。新興町人的崛起，則與採用薄利多銷、注重商品流通等新的商業模式有關。換言之，町眾與町人並非僅是名詞上一字之別，而是所處的社會環境不同。町人被稱為「現實的、平民的近世富商」。⁷⁷ 說明相關的社會文化背景之後，山川武接著申論：光琳展現町眾的美術品味，而應舉則表現町人不同的愛好。他對比光琳的《燕子花圖屏風》與應舉的《藤花圖屏風》，指出前者有著對於古代王朝的浪漫憧憬，而後者則是呈現眼前的自然美。

依筆者所見，僅以光琳的《燕子花圖屏風》與應舉的《藤花圖屏風》的畫面特色，實難以自然地推論出前者的愛好者必定是特權商人，後者是與平民大眾更為接近的新興商人。然而，1970年代，學者對於以經濟社會史的觀點來詮釋圓山應舉的藝術，有非常高的興趣。依筆者的看法，此時期的諸多論述，於經濟社會史方面的資料愈來愈詳實，然而社會史與美術品味之間如何連繫，書寫者之論斷仍帶有強烈的主觀。山川武之文，收錄在印刷非常精美的《日本屏風繪集成》，第8冊，《花鳥畫：花鳥、山水》中。此冊除了收有美術史學者的論文，還特別收錄了經濟史學者安岡重明〈円山応挙と京都町人〉一文。⁷⁸ 安岡的著名研究之一，為日本財閥三井家發展史。⁷⁹ 三井家，正是贊助應舉《雪松圖》

⁷⁷ 山川武，〈円山、四条派と花鳥、山水〉，頁122。

⁷⁸ 安岡重明，〈円山応挙と京都町人〉，收於山川武等，《日本屏風繪集成》，第8卷，《花鳥畫：花鳥、山水》，頁150-156。

⁷⁹ 安岡重明之簡介及重要著作，參見：〈<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%AE%89%E5%B2%A1%E9%87%8D%E6%98%8E>〉（2012/6/30 查閱）。

之家族。在美術史書籍中，收入經濟史學者專文的例子頗為少見，由此可見，此書編纂者企圖連繫美術史與經濟史的用心。安岡之論文，確實提供了有關京都町人經濟史上的專業知識；然而，對於町人的品味是否有獨特性，卻未能提出有說服力的分析。

總之，上述論文對於町人社會特性的討論，提供比費諾羅沙更多的客觀說明；然而在嘗試連繫畫風與社會特性的關係上，卻仍以主觀判斷。費諾羅沙文中稱京都平民為應舉之贊助人，但並未舉出明確例證；而之後的美術史研究者，則欲以三井家、鴻池家等豪商贊助應舉的具體事跡，落實費諾羅沙的論點。⁸⁰ 不過，費諾羅沙強調的是「京都工業家」對應舉的愛好，但之後美術史學者，則轉而討論豪商的贊助，並論述江戶中期之豪商商業性質的特性。然而，無論是費諾羅沙，或是 60、70 年代論文中，皆未詳細討論，圓山應舉背後，另有多位貴族贊助人的意義何在。貴族贊助人與豪商贊助人，誰才是品味的主導者？如此關鍵的問題，並未被充份討論。換言之，應舉作品在畫史上的意義，在未充分釐清其貴族贊助人與豪商贊助人品味糾葛之前，就先被認定為「平民美術」了。

除了贊助人身份之外，學者對於圓山應舉「平民美術」的推論，還包括他取材自現實生活，以及寫實地觀看自然之精神。這些論點在費諾羅沙書中都已提出，後來之學者則繼續延伸。關於圓山應舉對現實生活的觀照，學者論述間有些出入，有些極強調其「客觀主義」，有些則認為應舉仍融入情趣性的考慮。前述高

⁸⁰ 山川武及安岡重明文中，都曾提及費諾羅沙。

崎富士彦、山川武，皆是緊扣著「客觀主義」的軸線，源豐宗則用另一種角度書寫。源豐宗巧妙地論述，縱使應舉畫法並非完全客觀，仍是「近代性」的表現。

源豐宗 1976 年出版《日本美術の流れ》一書。⁸¹ 自序中，作者說明此書之本意，在於解釋日本美術之本質。⁸² 爲了突顯「日本民族的美意識」，論述中常舉出日本各個時代，以及中國、西方的美術發展及美學精神作比較，是本書的特點。有關應舉的討論出現在「第八章 写実主義の勃興」。⁸³

在此章中，源豐宗認爲：六法中雖有「應物象形」之項目，但中國藝術重視主觀，山水畫畫的是「胸中秋壑」，而禪宗思想亦是重視象徵表現。日本在大和繪時代〔筆者按：指平安時代〕，重視的是情趣及裝飾效果。直至十六世紀民眾勃興，關心現實，因此觀物之方（「ものの見方」）自然傾向寫實主義（文中用外來語リアリズム，realism），這也是近代精神的萌芽。新興民眾，本質上是官能主義的，這是桃山時代裝飾主義發達的理由之一。裝飾主義與現實主義的合體，展現出如智積院花鳥襖繪的樣式。進入江戶時代，則是近代的理性主義，如西本願寺衫戶曲桌上的犬繪出現，正如歐洲的靜物畫般。

⁸¹ 筆者所見爲 2006 出版；依書中之序、跋知初版於 1976，並無說明 2006 新裝本曾經改寫。源豐宗，《日本美術の流れ》（東京：新思索社，2006）。

⁸² 源豐宗，《日本美術の流れ》，頁 5-7。

⁸³ 源豐宗，《日本美術の流れ》，頁 237-291。

應舉之出現，開拓了日本近代寫實主義（文中用リアリズム，realism 一詞）的新畫風。在他之前，即使看著外界之物，仍然受到傳統看法的支配。如狩野派描繪山、人物，都只有一種樣式。直到應舉之藝術，才出現以自由之眼眺望外界的風潮。十八世紀起，日本傾向實證主義，種種科學萌芽：本草學、天文學、西洋醫學等。近代寫實主義（リアリズム）的風潮，自由地觀照外界之解放精神——這些風潮都與應舉有關。⁸⁴ 以上的論述，觀點與山川武相近，主張應舉以自由之眼觀照外界現實的說法，遠承自費諾羅沙。

源豐宗討論應舉花鳥畫時，推崇畫家對生態的細微觀察，論點與諸多學者相近，在此不再贅述。在山水畫方面，源豐宗卻有獨特的看法，認為應舉是「由山水畫至風景畫發展的先驅者」。⁸⁵ 他指出：應舉作品雖有漢畫筆法，但氛圍氣優雅，有如日本的田園風景畫。相對於中國超俗觀念的山水，「田園」即我們日常屬目的農村般親近的風景，有著「牧歌」（パストラル，pastoral）般的情感。他進一步解釋，帶有情緒的氛圍氣，是獨特的日本表現。應舉雖是開寫實新畫風之人，但具有優雅的表現，是日本人藝術觀之長處。他總結應舉在美術史上的意義：於近代的寫實主義（リアリズム）中，兼取大和繪的日本情趣性。

⁸⁴ 以上論述主要出自：源豐宗，《日本美術の流れ》，頁 239-240。

⁸⁵ 源豐宗，《日本美術の流れ》，頁 247-248、254-263。

源豐宗之論點與其他學者不同之處，在於並不一味地強調應舉的「客觀主義」；然而，他仍然非常著重「近代性」。在論述中，他比其他學者更清楚地作出日本發展與西方的比對。比如，稱西本願寺的犬繪有如歐洲靜物畫、應舉之山水畫有如牧歌般的田園風景畫等。稱新興民眾本質上是官能主義的、將江戶時代視為理性主義、實證主義勃發的時代等見解，也都有與西方文化平行發展的意味在。所謂「近代性」，乃以西方近代文化作為標準。

1960、70年代學者，對於圓山應舉的歷史意義，發展出清晰的論述，論點圍繞在「寫實」、「平民」、「近代性」等議題。在論述中，「平民」階層的「關心現實」往往是主要的立足點。「現實性」，在不同論文間有不同的指涉。有些指的是觀看現實世界的景物，並予以客觀寫實的描繪；有些並不拘於描繪手法上呈現寫實的視覺效果，而是強調對於日常生活景物的關心，且對象徵性、理想化的意涵沒有興趣。但無論強調「現實性」的那一面向，學者認為「現實性」是平民／市民性格的一大特徵。

總之，由二十世紀初的費諾羅沙，至1960、70年代之學者，對於贊助人的社會經濟史的認識愈加細膩，但對美術品味的論斷卻過於主觀。懷著社會美術史的企圖，現代學者企圖將工匠或商人（町人）社會活動的特性，與美術品味作直接的連結。費諾羅沙認定「京都工業家」贊助應舉藝術之說，缺乏實證；之後的美術史學者，則企圖由三井家、鴻池家等豪商贊助應舉繪畫的事跡，發展為江戶時代「平民美術」的論述。由經濟史上看，町人的崛起，與平民的消費力提昇有關，但這是否能順理成章地推論

町人必然喜愛現實、客觀、寫實的畫風，則有很大的討論空間。

在 1960、70 年代的論文中，我們看到學者急於突顯應舉畫作的寫實性（或者，某些強調的是現實性），並強調新興富商之贊助，且將畫面特色與贊助人背景連結起來，視此為近代性的體現。在這些論文中，常可見到資料與推論之間的矛盾。儘管資料上呈現出的應舉藝術，實為師承多方，折衷變化，具有相當複雜的面向；推論上卻強調其觀察現實。另一方面，學者已發現，其他畫派的畫家，如狩野探幽、光琳、池大雅等，都有些「寫生圖」之類的作品。然而，論者卻常刻意壓抑討論背後的意義，反而獨尊應舉的「客觀主義」。在贊助人方面，研究者對於應舉的貴族贊助人脈絡越來越清楚的事實，也予以冷淡的處理。不少論者在文中，皆提到應舉為皇室及貴族作畫的紀錄，可見確實知道這方面的資料。然而，簡要地提到這類資料後，卻完全不討論他們的品味問題，而把所有的討論集中在應舉與町人的關係。我們不能否認，江戶時代的社會有新的發展，而應舉的藝術也有獨特的表現；但是否能將應舉的主要特色定位為「寫實」或「現實」主義，並視此特色為畫家作品受到町人歡迎的理由，則又另當別論。然而，以「寫實」、「平民」、「近代性」來定位應舉畫業之論述，卻成為美術史上之主軸。直到 1990 年前後，我們才可見學者對這些看法提出檢討。

五、尚未反映在通史書寫的新史觀

於 1990 年前後發表的論文中，我們發現學者對於江戶畫壇的詮釋角度有新的變化。河野元昭 1989 年之〈江戶時代「写生」考〉、1996 年之〈江戶絵画と客観主義〉，成瀬不二雄 1994 年〈円山応挙論——特に西洋画法との関係について〉等文，都提出了與早期學者不同的思考方向，衝擊著「圓山應舉因客觀主義而受平民喜愛」的定論。筆者將於此節探討這些新概念，並將指出，這些具有啟發性的看法，並未反映在現今通行的美術通史書寫上。未受通史採用的原因，可能是新研究打破了原有近世史觀的一些核心觀念，但在新史觀未形成之前，頗難清楚地書寫。

河野元昭，〈江戶時代「写生」考〉與〈江戶絵画と客観主義〉二文，並非針對圓山應舉而寫，然而他指出「寫生」一詞在江戶時代的多重意指，不僅釐清了應舉畫作特色上一些關鍵問題，更使我們對於「寫生」畫家與西洋文化的關聯有全新的看法。⁸⁶ 河野不僅考慮「寫生」詞義，於東亞傳統與西洋傳統中的巨大差異，也檢討了過去學界認定江戶各畫派間涇渭分明的成見，提供詮釋江戶畫壇的新視野。

過去學界將圓山應舉定位為「寫實畫家」，除了因為他的某些作品確實與視覺經驗較接近外，另一根據便是江戶時代文獻稱應舉善於「寫生」。早期學者常將「寫生」一語，視為與「寫實」

⁸⁶ 河野元昭，〈江戶時代「写生」考〉，收於山根有三先生古稀記念会編，《日本絵画史の研究》（東京：吉川弘文館，1989），頁 387-427。

相當，並稱應舉風格為「自然再現」、「客觀主義」、「實證主義」，且進一步指出西方的影響，因而衍生與西方「近代」文化關係密切之說。河野〈江戶時代「寫生」考〉一文則指出：「寫生」一詞，早在江戶時代之前，於中國及日本古代文獻中便經常出現，且意義更為廣泛。此語在古代用例中，常有「寫對象之生意」的意思，強調的是表現描繪對象的內在生命力，未必是視覺上的相似。若將「寫生」解為「生意表現」或「把握生意」，則與「寫意」幾乎是同義詞。特別是當我們考慮中國畫論中，「生意」與「形似」常被視為對立的概念時，更可知「寫生」與「寫實」意義相去甚遠。由此脈絡去理解「寫生」之意，與現代用法中將「寫生」視為 *sketch* 之翻譯，可謂天差地遠。

不過，「寫生」的概念是複數的，在某些文獻中，「寫生」與「寫實」並非完全無涉，更非全然排斥與事物外在形象的相似性。由於「寫生」一語的多意性，河野認為，不能光以「寫生」一語出現與否，來判定畫作風格。比較妥當的作法，是將「寫生」一詞放入整段文字中理解，才能確知作者的意指，究竟是偏向內在精神的「把握生意」，或是畫作外型與自然界事物的相似。⁸⁷ 河野的分析，不僅以多種江戶畫論、傳記、筆記為基礎，且考慮了許多題為「寫生圖」之類作品的性質。他不拘於過去對於江戶畫派的定見，針對現存各畫派的「寫生圖」作實質分析，發現「寫

⁸⁷ 河野元昭分析了多種江戶時代文獻，歸類出「寫生」一詞的四種意義：一為「生意寫生」，即上述的「生意表現」；二為「客觀寫生」，以展現物象的客觀正確為主要考量；三為「精密寫生」，強調作品是精巧緻密的描寫；四為「對看寫生」，指一面觀察物象，一面描繪。*Sketch* 一語，與「對看寫生」的意義最相近。

生圖」性質錯縱複雜。標為「寫生圖」之類的畫作或畫稿，固有與現實觀察有關者，亦有摹自古畫的作品；整體看來，與西洋意味的「寫生」相去甚遠。另一方面，江戶時代各派畫家都有「寫生圖」之類的作品留存，性質不一。比如，狩野派於刻板印象中，是拘泥於粉本的守舊學院派，但現存多種狩野探幽的寫生圖中，不乏「對看寫生」（即根據實物描寫）之例。另一方面，一般被視為「對看寫生」代表的圓山四条派畫家及渡辺崋山等人，其作品也多有需由「生意寫生」的意義脈絡上去把握者。⁸⁸

河野的論點與之前的學者有明顯的差異，尤其對於狩野派的寫生圖有新的見解，認為不宜一概視為「粉本主義」。河野並不把畫派之別，視為涇渭分明的界線，而是以現存作品實際狀況為準，更細膩地去思考其中錯縱複雜的脈絡。無論是對「寫生」一詞的謹慎辨析，或是對畫派標籤的重新檢視，都對思考圓山應舉在江戶美術史上的定位有所啟發。

在 1996 年出版的〈江戶絵画と客観主義〉一文中，河野元昭承繼前文之立場，並對各畫派的同異脈絡，有更深刻的分析。⁸⁹ 此文收於高階秀爾監修，《江戶中の近代》（《江戶のなかの近代》）一書，由書名便可見日本學者對於「近代性」的議題仍然非常關心。

⁸⁸ 河野也討論了同樣有意義混淆狀況的「真景圖」一詞。此語乍見之下，似指再現現實景物，但由江戶文獻及畫例看來，卻具有更複雜的意涵。有些文獻提及真景的「氣韻」、「情趣」等內在特性，可見「真景」與「實景」的語意顯然有別。

⁸⁹ 河野元昭，〈江戶絵画と客観主義〉，收於高階秀爾監修，《江戶のなかの近代：秋田蘭画と『解体新書』》，頁 231-288。

河野認為，與室町時代繪畫相比，江戶繪畫確實比較關心寫生，且傾向現實世界。然而，相對於過去學者突顯某些畫派或畫家特重寫實的單純化思路，河野的論述脈絡非常複雜。第一：他指出對現實有興趣的傾向，在江戶時代許多畫派中皆可見。作品中景物與現實景物相近與否，並不能由畫派分類上判定，而是在個別作品上各有展現。被標籤為「粉本主義」的狩野派、「寫實主義」的圓山派，都有與這類標籤不相稱的作品。第二：他指出：江戶畫家對寫實的興趣，不能一味地推向西洋的影響。無論是思想層面，或畫風層面，與中國的關係都需要深入考慮。第三：他指出，江戶時代的實證主義潮流與知識份子有關。

河野的論述並非針對圓山應舉研究而發，但他的見解實質上衝擊了應舉研究的一些核心概念。就圓山應舉以「客觀主義」特色，與其他畫派迥別之點，河野便有不同看法。早期學者已提過探幽、渡辺始興、光琳的寫生圖，但往往強調他們的畫法與目的，與圓山應舉完全不同。河野則認為探幽、渡辺始興、光琳，都對現實景物有真正的興趣；他並且指出，這些畫家都有與本草學者來往的紀錄。而本草學的興盛，一向就被認為是江戶實證主義的指標之一。河野並舉出畫作實例，主張狩野派並非一味守舊，如探幽便確實將實物寫生的成果運用於作品中。相對地，一般認為是「客觀主義」的圓山應舉、渡辺嶺山，無論就其思想或作品特色看來，都有與傳統密接的部份，絕非與狩野派涇渭分明。

由寫實特色，而連結到「科學精神」的內涵，河野也提出更複雜的概念。他指出；江戶時代寫實作法的概念，與西洋有別。無論派別，江戶畫家慣用來自現實的啓發，結合古代傳統之主題。比如：池大雅《松島真景圖》，有瀟湘八景、西湖的概念。而應舉也用新的畫法，畫了大量的仙人、龍圖。甚至連畫面特徵較他派更明顯受西洋影響的洋風畫家，如秋田洋畫家，都不排斥採用傳統主題。河野認為，由中國來的作品與思想，對於江戶畫壇的影響被低估。他不贊成過去學界將江戶寫實畫風的出現，一味地強調由西洋文化直接啓發。他認為應舉、若沖（1716-1800）的畫風，一定有沈南蘋的影響。雖然他們並未全盤接受南蘋派畫法，但若無南蘋，則絕無應舉新畫風。⁹⁰ 河野又引用近年岡泰正之研究，指出日本的眼鏡繪、浮繪等，並非直接受到西洋的影響，而是透過中國。⁹¹ 江戶時代有中國的眼鏡繪、浮繪傳入，當時觀看眼鏡繪的機器，也來自中國的機器。河野說明，應舉《雪松圖屏風》之構圖有西歐遠近法的影響，可能是早期學習眼鏡繪的結果，但應舉學習的應是中國的眼鏡繪。總之，河野認為，江戶時代受中國轉化過後的西洋畫影響之議題，還有許多討論的空間。

除了畫風，河野也討論了思想層面。他指出，江戶時代對繪畫的評論，仍深受中國畫論的影響。而就文化風氣而言，此時朱子學、本草學的盛行，都可能影響畫家重視實證。一些與畫家往

⁹⁰ 河野以具體的作品來強化他的主張；他比較應舉之《双鶴圖》、《雪松圖》與南蘋《松鶴圖》，指出在造型（form）、量感、色感上都很相近。

⁹¹ 岡泰正，《めがね絵新考：浮世絵師たちがのぞいた西洋》（東京：筑摩書房，1992）。

來的貴族或知識份子，都對本草學有興趣。如應舉之主要贊助人，出身於二条家的圓滿院門主祐常，即為一例。⁹²

至於一般接受的：「應舉寫實的畫風，易於瞭解，故受平民歡迎」之說，參照河野之研究，更可找出許多問題點。河野本文並無明確指出反對「平民美術」的理論，但筆者認為，對比河野文中架構出的寫實畫風發展背景，與「平民美術」的理論是完全不同的。對於本草學有興趣的江戶人，多為知識份子或上層貴族，如二条家、近衛家，皆屬當時貴族最高階層的「五攝家」。若寫實畫風與本草學密不可分，則寫實畫風真正的推動者似乎是上層階級。由此，我們可進一步思考一些頗有意義的議題：在一社會中，易於接受新畫風的，究竟是飽受文化薰陶的上層人士，或是較乏文化素養的平民？寫實畫風，是否因為表現方式與視覺經驗較為接近，就必然易於由一般人，或由平民身份崛起的新富階層接受？在早期研究中，似乎無完整之討論，就認定接受寫實畫風者必然是平民。

成瀬不二雄，〈円山応挙論——特に西洋画法との関係について〉一文，比河野之文更明確地提出對於應舉既成評價之反論。⁹³ 此文中，許多看法，都與早期學者的見解迥異。

⁹² 河野另舉多例，如：日本最初重視《本草綱目》的學者林羅山（1583-1687），與探幽關係密切。尾形光琳曾出入二条綱平邸，而綱平則與本草學者松岡恕庵（1668-1746）相熟。恕庵亦與近衛家熙（予樂院）熟識，而渡辺始興與近衛家熙關係密切。

⁹³ 成瀬不二雄，〈円山応挙論——特に西洋画法との関係について〉，有坂隆道、淺井允晶編，《論集日本の洋学》，第2卷（大阪：清文堂，1994），頁7-62。

在視應舉為寫實主義代表，且稱此體現「近代化」精神的一片贊譽聲中，成瀨認為：應舉雖然知道西洋畫法，但西洋畫法並非應舉作品中的要素。他主張：即使應舉年輕時有製作眼鏡繪的經驗，但這對畫家成熟期的作品，並無關鍵影響力。此外，應舉雖有大量的「寫生圖」存世，但其中不乏概念性、類型性的作品，不一定強調寫實性、個別性；甚至於有些「寫生圖」，根本就是他人畫作之模本。因此，成瀨強烈地提出異議：圓山應舉，對於自然的總體把握，並不關心，對於科學思考的興趣也很薄弱。

相對地，成瀨認為，保守性，是應舉多數作品的基調。除了幾件特例，應舉多數作品上畫面的構成特徵，乃遵循傳統原理，呈現保守的本質。針對過去學者將應舉某些作品，視為西洋透視法典型表現的看法，成瀨也提出批判。如《淀川兩岸圖》（圖 8），一向被認為表現西洋透視的實證，也經常被選為美術書籍之插圖。成瀨先引用木村重圭的見解，認為此作實採用日本傳統鳥瞰圖的視點，且是多重視點的表現。⁹⁴ 成瀨不二雄更指出，此作是一長卷，但學者卻常取看來最接近透視法的局部來討論。即使我們認為，此作之局部表現融入了西洋的遠近法，但這僅是特例，並非應舉作品中的常態。應舉大多數的山水圖，採取的是傳統構圖。⁹⁵ 成瀨並且指出，相較於應舉，池大雅的某些作品，西洋特色更為濃厚，實驗性質更強，且大雅熱衷旅行，對於實景的興趣更為明顯。

⁹⁴ 木村重圭，〈淀川兩岸圖図版解説〉，收於兵庫縣立歷史博物館編，《円山応挙展：没後 200 年記念》（姫路：「円山応挙展」全国実行委員会，1994），頁 26。感謝馬孟晶教授惠賜此文。

⁹⁵ 成瀨不二雄，〈円山応挙論——特に西洋画法との関係について〉，頁 27-30。

成瀨以嶄新角度分析之後，作出與多數學者相反的結論。相對於多數論者持著新興階層品味具有創新性的立場，他認為：應舉受到京都町人的歡迎，正因其頗能順應新富階層的保守性。應舉本身既非知識人，而新興的町人層也無特殊的教養。成瀨不僅對於圓山應舉的畫作風格有新的分析角度，對於應舉於江戶歷史上的文化地位，更是持著特異的看法。他的結論，乃以新富階層的保守性為前提，這也引發出一些極有趣的議題：寫實畫風，本質上具有保守或創新的特性嗎？⁹⁶ 又，新富階層面對藝術時，是否易於順從傳統，或著恰恰相反？或因成瀨不二雄的意見，實與一般看法差異太大，目前為止，筆者少見美術史書引用。⁹⁷

我們可由兒島薰 2010 年對於《淀川兩岸圖》的個案研究，再思考畫作中「生活氣息」與所謂「平民美術」之間的複雜脈絡。⁹⁸ 《淀川兩岸圖》除了局部帶有類似透視的視覺效果之外，也因描繪京都至大阪間的淀川兩岸風光，而經常被現代學者評為帶有現實生活氣息，甚至被擴大解釋為符合一般平民百姓的喜好。但兒島薰指出，此為長達十六公尺的絹本畫，其上施有金彩、銀彩等高價畫材，且裝裱異常華麗，絕非一般的贊助人所能負擔。畫中川上之船刻意畫出杏葉紋樣，可能是與贊助人有關的線索。雖然目前未能比對出確實屬於哪一家族，但推測此圖較有

⁹⁶ 筆者並不完全贊成圓山應舉因其保守性而受新富階層喜愛的看法；實際上，應舉的贊助人中，不乏皇室與貴族。在此討論成瀨不二雄的論點，主要是要指出：社會新興階層未必具有創新的品味。

⁹⁷ 河野元昭曾提及，見：河野元昭，〈江戸絵画と客観主義〉，頁 254。

⁹⁸ 兒島薰，〈圓山應舉筆淀川兩岸圖卷について〉，《國華》1373（2010.3），頁 7-24。

可能是由貴族或皇室訂製。兒島薰並未進一步再探討階級與品味之間的關係，但此研究確實反映出，單由畫面的「生活氣息」就連結上庶民品味，是過於簡單化的想法。

無論是河野元昭較溫和卻極具啓發性的說法，或成瀨不二雄頗具聲勢的反論，都尚未被書寫通史者採納。在日本美術史，或者展覽圖錄之類的書中，所見仍是由費諾羅沙以來，至 1960、70 年代盛行的應舉觀。在當前流通的通論書籍中，有關應舉介紹，仍然不改過去的觀點，一再將「客觀主義」作為其作品的核心精神，並強調其「市民」或「平民」藝術家的形象。通論書籍與學術論文，由於篇幅、寫作目標、預設讀者的迥異，必然在書寫策略上有許多不同之處。然而，即使在篇幅有限及論點簡化的限制下，理想上，我們仍然期望通論書籍，能夠反映現行學術研究的成果，特別是在基本立場上能夠一致。

筆者指的通論書籍，除了「日本美術史」之類的通史書籍之外，還包括收藏品或展覽圖錄，以及「日本美術全集」之類有大量精印圖版，兼具介紹與研究性質的書。許多圖錄書或美術全集中，一方面有篇幅較短的介紹文字，一方面收有內容較深入的研究論文。有時我們可發現，同一本書中的介紹文字與研究論文間，亦存有立場的差異。對於圓山應舉定位的差異，有時甚至出現在同一篇文章中，不免令讀者困惑。

立場差異，亦即圓山應舉在畫史定位上的混淆，在此舉一個例子，即本文開頭提及，1999 年哈佛大學美術館出版的圖錄書，*Extraordinary Persons*。如本文開頭所引，圓山應舉介紹的首段明

晰地寫著：「傑出的圓山應舉和他的追隨者，是京都的士紳（gentry）和中產階級（the middle class）最喜愛的畫家。」⁹⁹ 有趣的是，後面有五個段落，詳盡地提到應舉的贊助人，卻未能與開頭的宣稱相符。有兩個段落與貴族贊助有關，詳細敘述了出身於二条家的圓滿院僧祐常，長期贊助應舉之事。文中提供頗多富含專業知識的細節，包括二条家族乃屬於貴族最高位的「五攝家」、祐常曾建議應舉將錢舜舉之「舉」字納於名字中、應舉為祐常作畫超過七年，重要作品為《七難七福圖》等。另有兩個段落，敘述日本皇族贊助應舉之事。舉出的細節，包括由安永年間（1772-1781），應舉便為皇族作畫、1790年，在皇居遭大火焚毀後，應舉率整個工作坊為新建物進行障壁畫製作。文中並提及，1784年起，應舉開始於簽款中加上「源」字，便是皇室所賜的封號。此文舉出了貴族與皇室贊助者的明確例證，顯示撰寫者注意到學術研究的最新成果；然而，奇怪的是，作者似乎並不在意，這些明確的細節，與文章一開頭的宣稱，並不相符。

貴族僧侶與皇室，顯然不是「中產階級」，也不能算是「士紳」。而京都富商是否可算是「中產階級」，文中並沒有說明。文中有一段，提及三井家及其他富商對於應舉的贊助，同樣也提出不少具體的細節。提到的例證中，包括富商贊助應舉為寺院作障壁畫之事，實例有西本願寺、金刀比羅宮、大乘寺等。宗教脈絡的涉入，使得江戶時代「平民美術」的定義更加複雜，顯然不是

⁹⁹ John M. Rosenfield and Fumiko E. Cranston, *Extraordinary Persons: Works by Eccentric, Nonconformist Japanese Artists of the Early Modern Era (1580-1868) in the Collection of Kimiko and John Powers*. Vol. 3, pp. 55-56.

西方影響下的「關照現實」或「客觀主義」的思考脈絡能夠解釋。

總之，無論是貴族僧侶與皇室對於應舉贊助的具體事實，或是富商贊助與宗教藝術的交錯，在近年的美術史研究中，有很豐碩的具體成果，且都引發深刻的議題。然而，在書寫畫家的綜合介紹時，執筆者似乎擺脫不了早期的刻板印象，一提及圓山應舉，就要提到平民階層對他的喜愛，甚至仍然沿用了頗不恰當的「中產階級」一詞。如此的書寫方式，在各種出版品中經常出現，使讀者易產生誤解，將圓山應舉的作品，認定為中產階級文化的產物。

如這本圖錄上所呈現的，對應舉藝術的總體評價，與引用資料不完全配合的狀況，於近年出版品中不勝枚舉。如本文前引，2005年，東京大学出版会出版，辻惟雄所著《日本美術の歴史》，以「合理主義的視覺——應舉的寫生主義」為標題；¹⁰⁰ 2008年出版，佐藤康宏所著《日本美術史》，稱應舉的繪畫是「以視覺為中心的現實主義」、「京都市民歡迎應舉通俗且易於瞭解的繪畫」¹⁰¹等，在在顯示，美術通史對於應舉評價的主軸，仍根深蒂固地定於客觀寫實及受市民歡迎的論點上。即使文中有些修正說法，並不否認應舉畫風中的多方師承及折衷性，但由於文中對那些複雜的議題，並無解釋，讀者仍易於被導向平民美術的刻板印象。除了文字書寫外，書中所附插圖，尤其是美術全集的選圖策略，也是固守應舉單一形象的例子。此點已於前面討論過，不再贅述。

¹⁰⁰ 辻惟雄，《日本美術の歴史》，頁313-314。

¹⁰¹ 佐藤康宏，《日本美術史》，頁227。

筆者認為，日本美術史的研究者，很早就積極地採用社會美術史的角度來論述，具有前瞻性；然而，社會美術史不免有推論太過之危險。近年學術研究，已對應舉的贊助人、畫作主題、畫風淵源，有相當細膩的瞭解。然而，這些資料呈現出不同社會階層對於同一畫家的贊助、同一主題，或同一手法，於不同畫派間共用、西方與中國作品對同一畫家產生影響等等複雜問題，都是難以簡潔說明的狀況。學界似乎尚未發展出一個新的架構，足以在通史中，清楚地論述脈絡交錯的江戶美術史。在新的架構未形成共識之前，只得暫以舊有模式書寫。

在不得不暫時接受舊有模式書寫的同時，其中的問題卻不能不思考。就贊助者而言，皇室、貴族、僧侶、富商贊助應舉作畫都是事實，這反映了江戶時代文化圈的複雜性。單由應舉為寺院所作的作品來看，就包括了貴族與富商的贊助。應舉曾長期居於寺院之中，此贊助模式繼承了日本畫壇長久以來的傳統。這些重要的事實，使我們慎重考慮，三井家等富商，是否有獨立的藝術品味；或者，他們只是追隨上層的喜好？應舉是否先經皇室、貴族的重用而確立地位，再受到富商的支持呢？江戶社會中，是否存有與不同社會階層相應、層層分明的藝術品味，是需要優先考慮的前提；如此，方能定義有無所謂的「平民藝術」。並且，如前述，寫實畫風，是否必然較易為平民接受，或者恰恰相反——因其不同於原有傳統的前衛性，反而需要上層社會的認可——也是必須一併考慮的議題。

再就圓山應舉的畫作主題而看，即使是寫實程度較高的動物畫，恐怕也不是以反映現實觀察作為主要目的。以佐々木氏《円山應舉研究》所收的六百餘幅畫作看來，主要類別有龍、虎、鹿、猿、狗；禽鳥則以鶴、孔雀為多；另有大量的鯉魚圖。這些題材，「龍」是想像中的生物，「虎」也非日常生活可見。此外，除了狗的象徵意義較不明顯之外，其他都是傳統畫題，且富有象徵意義。而在風景圖方面，應舉固然有以京都近郊為題的作品，但也有較為傳統的山水畫。

如從畫風特色來考慮，通史的單一主軸，與現有研究呈現的複雜史實，也是強烈的對比。江戶文獻中確實提及應舉善於寫生。今日「寫生」一詞，易於直接連至西方文化的脈絡；但實質上，1990年代以來，學者對於「寫生」於東亞美術史上的意義已開展了豐富的討論。除了前引河野元昭對江戶時代「寫生」一詞討論外，佐藤道信也對此用詞的東亞傳統與西方脈絡，有深刻的探討。¹⁰² 然而，當通論書籍稱應舉為「寫生派」時，並沒有提示讀者這些複雜的背景，反而常以「客觀主義的立場」、「寫實的再現」等語，加強應舉與西方文化的關聯。

¹⁰² 佐藤道信，〈「写実」「写真」「写生」〉，《明治国家と近代美術：美の政治学》（東京：吉川弘文館，1999），頁209-232；亦可參見此文之英文版：Dōshin Satō, “Shajitsu, shashin, and shasei,” *Modern Japanese Art and the Meiji State: the Politics of Beauty* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2011), pp. 231-254。

圓山應舉在通論書中的形象是被簡化的；簡化的方向，並非只是針對畫家個人，也反映出了二十世紀初以來的現代作者，對江戶時代的刻意形塑——即，於各種文化現象中，特意突顯江戶「近代化」的例證。此與「近代化」有關的論述，多與科學精神、現實主義、平民崛起等密切相關。另外值得注意的是，比較中國美術史與日本美術史的書寫，我們發現日本美術研究者，很早就相當積極地將社會文化史的概念，融於美術史的書寫中。相對的，在同期出版的中國美術通史中，我們極少看到如此鮮明的撰述脈絡。

江戶時代於日本史分期中，被歸為「近世」。前引岸本美緒研究指出，有關「近世」的思考，不僅是對應到哪個時代的問題，而是史學家如何認定東亞「近世」的文化特性。主要的分歧，在於視「近世」為傳統的延續，或是「近代」（modern）的先聲。早期的美術史學者，顯然較熱衷於江戶時代畫壇中，尋求可與近代社會連繫的特質，也不乏以歐洲概念為基準的傾向。應舉的畫風，確有受到西方視覺文化影響（或者是受到中國轉化過的西洋影響）的部份，不容否認。然而，對於應舉畫業的定位，若是過度循著與西方文化發展平行的思惟，尤其是以比附西方近代文化特色的思考模式，將會錯失東亞文化本身的諸多特性。如岸本或其他當代史學者指出，學界已對東亞史不同於歐洲史的發展，有清楚的認識。然而，東亞的「近世」美術實質意涵為何，仍須在新的立足點上，繼續研究。

引用書目

文獻史料

田能村竹田

- 1979 《山中人饒舌》。收入《東洋画論集成》下。今関寿麿編。東京：講談社，覆刻 1916 年讀畫書院版。頁 478-511。

中日文論著

九鬼隆一

- 2003 〈序〉。《稿本日本帝国美術略史》。小路田泰直監修。東京：ゆまに書房。頁 1-4。

山川武

- 1969 〈写生画〉。《原色日本の美術》。第 18 卷。《南画と写生画》。東京：小学館。頁 212-230。
- 1977 《日本美術絵画全集》。第 22 卷。《応拳、吳春》。東京：集英社。
- 1978 〈円山、四条派と花鳥、山水〉。《日本屏風絵集成》。第 8 卷。《花鳥画：花鳥、山水》。山川武等著。東京：講談社。頁 117-133。

山岡泰造監修，並木誠士、森理恵編

- 1998 《日本美術史》。京都：昭和堂。

大石慎三郎

1970 《元禄時代》。東京：岩波書店。

小林忠、佐々木丞平、大河直躬編

1993 《日本美術全集》。第19卷。《大雅と応挙：江戸の
絵画 III・建築 II》。東京：講談社。

小路田泰直監修

2003 《稿本日本帝国美術略史》。東京：ゆまに書房，依
1901年農商務省發行之初版復刻。

久野健、持丸一夫

1963 《日本美術史要説》。東京：吉川弘文館。

木下長宏

2001 〈解説〉。《日本美術史》。岡倉天心。東京：平凡社。
頁394-411。

木村重圭

1994 〈淀川兩岸図版解説〉。《円山応挙展：没後200
年記念》。兵庫県立歴史博物館編。姫路：「円山応
挙展」全国実行委員会。頁26。

文化庁監修

1999 《国宝、重要文化財大全》。第2卷。《絵画 下巻》。
東京：毎日新聞社。

2000 《国宝、重要文化財大全》。別巻。東京：毎日新聞
社。

中田易直

1959 《三井高利》。東京：吉川弘文館。

田中一松

1981 〈跋：フェノロサ著改譯の新刊本完結の喜びに寄せて〉。Ernest F. Fenollosa。《東洋美術史綱》。下。森東吾譯。東京：東京美術。頁 315-316。

1985-86 《田中一松絵画史論集》。2 卷。田中一松絵画史論集刊行会編。東京：中央公論美術出版。

吉田千鶴子

2011 《「日本美術」の発見：岡倉天心がめざしたもの》。東京：吉川弘文館。

辻惟雄

2005 《日本美術の歴史》。東京：東京大学出版会。

安岡重明

1978 〈円山応挙と京都町人〉。《日本屏風絵集成》。第 8 卷。《花鳥画：花鳥、山水》。山川武等著。東京：講談社。頁 150-156。

成瀬不二雄

1994 〈円山応挙論——特に西洋画法との関係について〉。《論集日本の洋学》。第 2 卷。有坂隆道、淺井允晶編。大阪：清文堂。頁 7-62。

町田甲一

1965 《概説日本美術史》。東京：吉川弘文館。

佐々木丞平、佐々木正子

- 1996 《円山應舉研究》。東京：中央公論美術出版。
- 1997 〈円山應舉年譜〉。《円山應舉研究：研究篇》。東京：中央公論美術出版。頁 499。
- 1999 〈応挙：その人と芸術〉。《円山應舉画集》。第2卷。《解説篇》。源豊宗監修，狩野博幸等編。京都：京都新聞社。頁 19-28。

佐々木丞平、河野元昭編

- 1979 《日本美術全集》。第24卷。《文人画と写生画：大雅／玉堂／応挙》。東京：学習研究社。

佐藤康宏

- 2008 《日本美術史》。東京：放送大学教育振興会。

佐藤道信

- 1999 〈「写実」「写真」「写生」〉。《明治国家と近代美術：美の政治学》。東京：吉川弘文館。頁 209-232。

児島薫

- 2010 〈圓山應舉筆淀川兩岸圖卷について〉。《國華》1373（2010.3）。頁 7-24。

岸本美緒

- 2006 〈中国史における「近世」の概念〉。《歴史学研究》821（2006.11）。頁 25-36。
- 2006 〈發展還是波動？——中國近世社會的宏觀形象〉。《臺灣師大歷史學報》36（2006.12）。頁 31-52。

岡倉天心

2001 《日本美術史》。東京：平凡社。

岡倉登志

2006 《世界史の中の日本：岡倉天心とその時代》。東京：明石書店。

岡泰正

1992 《めがね絵新考：浮世絵師たちがのぞいた西洋》。東京：筑摩書房。

河野元昭

1979 〈図版解説：雪松図〉。《日本美術全集》。第24卷。《文人画と写生画：大雅／玉堂／応挙》。佐々木丞平、河野元昭編。東京：学習研究社。頁205。

1989 〈江戸時代「写生」考〉。《日本絵画史の研究》。山根有三先生古稀記念会編。東京：吉川弘文館。頁387-427。

1996 〈江戸絵画と客観主義〉。《江戸のなかの近代：秋田蘭画と『解体新書』》。高階秀爾監修。東京：筑摩書房。頁231-288。

荒野泰典、石井正敏、村井章介

1992 〈時期区分論〉。《アジアのなかの日本史》。第1卷。《アジアと日本》。荒野泰典、石井正敏、村井章介編。東京：東京大学出版会。

高崎富士彦

1966 〈円山四条派の近代性〉。《ミュ-ジウム》（東京国立博物館研究誌）187（1966.10）。頁10-12。

朝尾直弘

- 1991 〈近世とは何か〉。《日本の近世》。第1巻。《世界史のなかの近世》。朝尾直弘編。東京：中央公論新社。

費諾羅沙（Ernest F. Fenollosa）

- 1938-1939 《東亞美術史綱》。4巻。有賀長雄譯註。東京：創元社。
- 1981 《東洋美術史綱》。2巻。森東吾譯。東京：東京美術。

楊雅琲

- 2011 《捧桃將獻誰？日本桃山、江戸時期西王母圖像研究——以狩野派、圓山應舉為例》。國立中央大學藝術學研究所碩士論文。

源豊宗

- 2006 《日本美術の流れ》。東京：新思索社。

源豊宗監修，狩野博幸等編

- 1999 《円山應舉画集》。第1巻。京都：京都新聞社。

瀬木慎一

- 1983 〈解説〉。《近世絵画史》。藤岡作太郎。東京：ぺりかん社。頁289-303。

藤岡作太郎

- 1914 《近世繪畫史》。東京：金港堂。
- 1983 《近世絵画史》。東京：ぺりかん社。

瀧悌三

- 1993 《日本近代美術事件史》。大阪：東方出版。

鷹巢豊治

- 1961 〈円山四条派の写实的表現〉。《ミュ-ジウム》（東京国立博物館研究誌）129（1961.12）。頁19-21。

西文論著

Fenollosa, Ernest F.

- 1912 *Epochs of Chinese and Japanese Art: An Outline History of East Asiatic Design*. London and New York: Heinemann and Stokes. Reprint: New York: Dover, 1963.

Rosenfield, John M. and Fumiko E. Cranston

- 1999 *Extraordinary Persons: Works by Eccentric, Nonconformist Japanese Artists of the Early Modern Era (1580-1868) in the Collection of Kimiko and John Powers*. Vol. 3. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Art Museums.

Satō, Dōshin

- 2011 “Shajitsu, shashin, and shasei.” *Modern Japanese Art and the Meiji State: the Politics of Beauty*. Los Angeles: Getty Research Institute. pp. 231-254.

網站資源

維基百科事典

三井家，參見：

<<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E4%B8%89%E4%BA%95%E8%B2%A1%E9%96%A5>>（2013/7/5 查閱）。

安岡重明之簡介及重要著作，參見：

<<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%AE%89%E5%B2%A1%E9%87%8D%E6%98%8E>>（2012/6/30 查閱）。

市民社會，參見：

<http://en.wikipedia.org/wiki/Civil_society>（2013/11/24 查閱）

Stanford Encyclopedia of Philosophy

市民文化，參見：

<<http://plato.stanford.edu/entries/humanism-civic/>>（2013/11/24 查閱）

圖版目錄

- 【圖 1】圓山應舉，《牡丹孔雀圖》，1776，絹本著色，130.4×98.8 公分，宮內廳三の丸尙藏館藏。圖版出自：佐佐木丞平、河野元昭編，《日本美術全集》，第 24 卷，《文人画と写生画：大雅／玉堂／応挙》：圖 79。
- 【圖 2】圓山應舉，《郭子儀圖襖》，1787，紙本金地著色、八面，各 186.0×115.0 公分，大乘寺藏，重要文化財。圖版見：源豐宗監修，狩野博幸等編集，《円山応挙画集》卷 1（京都：京都新聞社，1999）：圖 454。
- 【圖 3】圓山應舉，《雪松圖》，紙本淡彩，六曲一雙屏風，各 155.7×361.2 公分，三井文庫收藏，國寶。圖版見：源豐宗監修，狩野博幸等編集，《円山応挙画集》卷 1：圖 498。
- 【圖 4】圓山應舉，《藤花圖》，1776，紙本金地著色，六曲一雙屏風，各 156.7×359.7 公分，根津美術館藏，重要文化財。圖版見：源豐宗監修，狩野博幸等編集，《円山応挙画集》卷 1：圖 193。
- 【圖 5】圓山應舉，《竹林七賢圖》，1794，紙本墨畫，共 16 面，每面縱 182.5，橫 139.0 公分，現藏香川金刀比羅宮，重要文化財；圖版見：源豐宗監修，狩野博幸等編集，《円山応挙画集》卷 1：圖 587。

- 【圖 6】圓山應舉，《群仙圖》襖繪，1788，紙本淡彩，十二幅，每幅 174.0×92.0 公分，金剛寺藏，重要文化財；圖版見：源豐宗監修，狩野博幸等編集，《円山応挙画集》卷 1：圖 478。
- 【圖 7】圓山應舉，《西王母龍虎圖》，1786，絹本著色，三幅對，各 103.0×36.5 公分，私人藏；圖版見：源豐宗監修，狩野博幸等編集，《円山応挙画集》卷 1：圖 409。
- 【圖 8】圓山應舉，《淀川兩岸圖》，1765，絹本著色，42.0×1690.0 公分，アルカンシエール美術財団藏；圖版見：源豐宗監修，狩野博幸等編集，《円山応挙画集》卷 1：圖 39。

Rethinking “Civic Art” in the Early Modern Japan: Focusing on the Issues of Maruyama Ōkyo

Pei-Jung Wu*

Abstract

Art historical books provide certain conventional appraisals on Maruyama Ōkyo, a painter active in Kyoto in the eighteenth-century Japan. One argues that through learning Western art works, Ōkyo pioneered an entirely new realistic style reflective of the objectivism and scientific spirit of his time. A second points out that he was widely appreciated by ordinary Kyoto residents. Some scholars even argue that Ōkyo’s works are expressive of their time, particularly in revealing the interest of the newly rich in the things around them at that time. These comments concern not only Ōkyo’s art but also reflect widely held views of Edo painting history. However, these appraisals should be further examined. This paper will examine the origins and the development of these views and discuss the differences in writing strategies between specialized research studies and art survey books directed to the general public.

* The author is currently Associate Professor in the Graduate Institute of Art Studies, National Central University, Taiwan. E-mail: pjwuart@gmail.com.

This paper includes the following topics: “The appraisal of Ōkyo and his representative works,” “The initial stage of the arguments for the early modern art history,” “Realism, citizens, and modernity: the arguments of the 1960’s and 70’s,” and “New views not yet reflected in the survey books.” I will first examine several survey books to shape the generally accepted view about Ōkyo and his time. Then I will compare several art historical books written in the early twentieth century, including the works by Ernest Francisco Fenollosa, Okakura Tenshin, Fujioka Sakutarō, and an official version of art history published by the Japanese government, and identify particular perspectives on Ōkyo. Following that is a discussion on how these discourses further developed in the 1960’s and 70’s. I will argue that although new research studies present a much more complex views of Edo art history, the simplified view, in which early modern East Asian art is evaluated through Western ways of thinking, still prevails in most of the survey texts.

Keywords: Maruyama Ōkyo, Ernest Francisco Fenollosa, Edo painting, civic art, East-West cultural exchanges