

柏林收藏的中國繪畫

雷德侯 (Prof. Dr. Lothar Ledderose) 著 陳葆真譯

〔內容提要——譯者序〕本文原為雷德侯教授於一九九二年四月間，在蔣經國國際學術交流會所主辦的「第一屆歐洲漢學史國際研討會」中所發表的論文。譯者曾躬逢勝會，獲益良多。原文簡明詳實，指出了柏林博物館於第二次世界大戰之前，蒐藏中國繪畫的契機，並明示領導者科摩先生以美學品質為考量標準，進行有系統的收藏簡史。文中特別強調科摩本人如何先借助於日本收藏家的眼光，進而發展出他自己對中國繪畫的鑑賞標準。並且標出科摩先生強調東亞美術史研究應和東亞文化史研究相結合，因此界定了東亞美術史研究的學術性質。更重要的是，作者把柏林博物館收藏中國畫的活動，放在一個廣大的時空之中來看：他不但將柏林博物館的活動與歐美各重要博物館收藏中國畫的活動互相對照，並且指出各國收藏中國畫活動的盛衰，與他們本身的政治、經濟勢力成正比。透過本文，我們得以對柏林藏畫的特色與品質，有一清楚的認識，並且對二十世紀前半段，海外收藏與研究中國畫的概況，有一個較廣角度的了解。譯者相信，這應是目前我們學術界與博物館界人士所樂於聞知的，因此，將它譯成中文。譯文力求忠於原文；但是，為了避免繁瑣起見，本譯文對歐洲和日本人名，多只譯其姓，而將全名附於其後，以便讀者查照。本譯文承蒙原作者及蔣經國國際學術交流基金會同意在此刊登，本人於此一併致謝。

一九〇六年柏林的普魯士國家博物館設立了東亞藝術部，開始收藏中國畫。到一九八五年為止，也就是在設立了八十年之後，該館一共收藏了七十三件中國畫。就品質而論，這些作品或許可以算是歐洲最好的一批中國繪畫收藏。

從一九〇六年到一九八五年之間，可以分作三個階段。在第一次世界大戰之前的第一個階段中，鄂圖科摩 (Otto Kummel, 1874-1952) 任第一屆東方部主任。他奠定了

收藏的基礎，而且爲將來的收藏設立了標準。在第一次與第二次大戰之間的第二個階段中，科摩嘗試進一步去擴充這個收藏。這階段止於一九四五年。當時博物館被摧毀，它的大部份藏品因而四散。只有中國和日本繪畫幾乎全數免於這個浩劫。第三個階段是重建時期。博物館意圖保持原有的繪畫收藏水準，而精選新藏品。上述七十三件之中的二十五件作品，便是在這些年間收進來的。要到了一九八五年之後，柏林博物館才大量地購買中國畫。

在這篇論文裏，我將把注意力集中在一九四五年之前的收藏史，那段期間，科摩是個令人不可昂視的人物。我將討論到柏林收藏中國畫的動機，並試着去解析科摩對於品質和風格的概念，同時指出他的概念如何轉變。首先，讓我們檢視一下一九〇六年以前，柏林收藏中國畫的歷史。

德國的博物館在十九世紀的後半段開始收藏中國藝術品。當時從事這個活動的，有兩類性質不同的博物館。一類是藝術和工藝美術館，一類是民族學博物館。在這兩方面來說，德國都追隨了當時在倫敦、巴黎、和維也納等博物館收藏外國文物的風氣。

一八五二年，當時的南坎新頓博物館（South Kensington Museum），也就是現在的維多利亞和阿爾伯特博物館（Victoria and Albert Museum），在倫敦成立了。它所設定的目標是收藏各國出色的作品，那些作品不論在美學上和技術上來說，都是高水準，而且都成爲近代設計上的楷模。依着這樣的前例，維也納在一八六四年成立了奧國藝術與工藝博物館（Österreichische Museum für Kunst und Industrie）。漢堡在一八六九年成立了藝術和手工藝博物館（Museum für Kunst und Gewerbe），而法蘭克福也在一八七七年成立了手工藝博物館（Museum für Kunsthandwerk）。

同時，一些已經有民族學文物收藏的博物館也開始對中國藝術越來越有興趣。一八六八年，慕尼黑成立了皇家民族學收藏畫廊（Königliche Ethnographische Sammlung im Galleriegebäude）。在一九七一年，它改名爲民族學博物館（Museum für Völkerkunde）。一八七三年，柏林的民族學博物館設立了東亞部。這些民族學文物收藏的起源，來自巴洛克時代的多寶閣（Curiosity Cabinets/Kunst- und Wunderkammern）。柏林民族學博物館的收藏品中，有一些曾爲大選帝侯（Great Elector/Große Kurfürst, 1640-1688）所擁有。慕尼黑的民族學博物館藏品中，有一部份則是繼承了維特斯巴哈（Wittelsbach）公爵們的遺物。德瑞斯丹（Dresden）和其他城市中也有類似的情形。在這些收藏當中，最引人注目的是中國瓷器。它們在十七和十八世紀時已到了德國。【註一】

這些在美術館和工藝美術館，以及民族學博物館中的中國作品，加速了德國人對中國藝術和它的美學品質的了解和尊崇。但是，所謂純藝術作品類，就中包括繪畫，則完全還沒有得到德國大眾普遍的注意。

一八八九年伊邁爾集美（Emile Guimet, 1836-1918）以他的名字在巴黎建立了博物館。集美先生的初衷是要蒐集具有宗教用途的作品。藉此，可以加深歐洲人對亞洲宗教的了解。同樣的意圖促使伯希和（Paul Pelliot, 1878-1945）於一九〇〇年在北京收集了三十件十五世紀的中國石刻畫。這批東西在一九〇四年進入集美博物館，成為歐洲第一批重要的中國繪畫。【註二】一九〇八年，伯希和從敦煌帶回多半和佛教有關的繪畫作品。那些作品也進入了集美博物館。

一七五三年，英國政府為得到了斯隆恩（Sloane）收藏而成立了大英博物館。斯隆恩收藏當中包含了蘇州年畫。那是任職於荷蘭公司的德籍醫生恩吉伯特科姆弗（Engelbert Kampfer, 1651-1716）從日本買到的。十九世紀當中，大英博物館擴充成為多方面的收藏寶庫。它收集了全世界各時代具有考古和歷史意義的文物。其中，進入該館最大的一批中國器物是為數一萬多件的中國瓷器。然而，在一九一三年，當博物館開始列出「東方版畫和素描」一項清單時，上面却只有少數幾件繪畫而已。雖然如此，其中却包括了傳為顧愷之（卒於四〇九年）的《女史箴》圖卷。它到現在為止，仍是全歐洲最重要的一幅中國畫。那是一九〇三年，一個英國官員在北京從一個私人收藏家中買到的。

當一九〇六年，史坦因爵士（Sir Marc Aurel Stein, 1862-1942）從敦煌拿走了他的那一份寶藏回到倫敦時，其中的繪畫部份和一些其他文物，也存放到大英博物館。可以和伯希和以及史坦因的探險行為相抗衡的是德國人。他們也派了幾次探險隊到吐魯番綠洲去發掘，從當地的佛窖中，帶走了許多令人驚嘆的壁畫回到柏林。

從敦煌和吐魯番得到的繪畫作品，到今天為止，仍是中國境外的所有中國繪畫收藏當中，獨一無二的、最重要的珍品。它們像一扇窗戶，讓我們可以看到唐朝和它前後時期的中國繪畫史的面貌。從中國人的觀點來看，這批繪畫是歐洲所藏中國藝術當中，價值最為非凡的珍品。甚至在中國也沒有多少件作品可以和這批繪畫相比美。然而，在中國晚期的紙本和絹本畫方面，雖然歐洲各博物館後來費盡力氣去收集，但是，到手的結果却始終無法比得上在中國和日本的傳統收藏那樣豐富。

當柏林博物館請科摩去建立中國繪畫收藏的時候，歐洲還沒有任何一個博物館可以作為他在這方面的模範。而當時科摩所尋求指教的有三個人：他們是波士頓的哲學教授

兼藝術收藏家凡諾羅沙（Ernest Francisco Fenollosa, 1853-1908），日本的古董商人林氏（Hayashi Tadamasa, 1853-1906），以及弗萊堡（Freiburg）的收藏家兼大學講師恩斯特格諾塞（Ernst Grosse, 1862-1927）。

凡諾羅沙分別在一八七八到一八九〇以及一八九六到一九〇〇兩段時期住在日本。他在東京大學教授哲學。他積極地影響日本藝術，發展出一套具有日本民族主義風格的繪畫理論，那就是所謂的「日本畫」。【註三】而他最終極的目標則是在創造所謂的「新人類」。【註四】

凡諾羅沙是第一個西方人，得以用一種精進的，個人的方式去認識日本藝術傳統中偉大的作品。他也購買了一些重要的日本藝術品。那些作品形成了波士頓美術館日本藝術收藏的核心。

凡諾羅沙也購買少數幾件中國畫。但是，他對於這個領域的知識和辨識的能力却很差。從他所著的《劃時代的中國和日本藝術》（*Epochs of Chinese and Japanese Art*）一書中所選用的圖版，便可看出來。他的書在一九一二年他死後才出版。他在一八九四年任波士頓美術館主任時購買了最重要的中國畫，其中包括從日本京都大德寺買到的、畫於一一七八的《五百羅漢》當中的十件立軸。【註五】

凡諾羅沙的合夥人岡倉角三（Okakura Kakuzo, 1862-1913）從一九〇六年到一九一三年去世為止，一直担任波士頓美術館東方部主任。期間，他到過中國好幾次，並且購得了一些出色的作品，其中包括宋徽宗（1100-1125 在位）的傑作《搗練圖》【註六】以上的那些中國畫是到當時為止流傳到西方最好的中國繪畫作品。

凡諾羅沙對中國繪畫的看法是屬於日本式的。那曾經對日本產生巨大影響的某些中國繪畫傳統，在日本人眼中看起來，是比它們在實際上顯得更加重要。由於南宋院畫和禪畫在十五世紀足利將軍時代，曾經輸入日本，因而被日本人認為是中國繪畫史發展到頂峯的代表作。相反的，元代文人畫在日本幾乎無存。而凡諾羅沙也和他的日本東家一樣，沒有發展出對元代，甚或後來明清兩代文人畫家作品的了解。

凡諾羅沙在他的《劃時代的中國和日本藝術》序文最後，把中國繪畫的發展畫成圖表，看起來像是一張溫度曲線表一樣：唐代達到了最高峯。從那兒，曲線便平穩的下降。到了二十世紀，便再度到了最低點。那低點曾經在西元前三千年和西元後五〇〇年兩度發生。而日本繪畫史的發展曲線却呈相反的狀態；它雖然不是持續升向最高點，反而呈現了不同程度的小幅升降情形，但是，最後到達二十世紀時，却呈現一種充滿希望、向上發展的趨勢。【註七】

像這種被凡諾羅沙以及一些西方人所採用的，一套對東亞藝術的看法，實在是日本人所作的聰明而且有效的、文化宣傳的結果。在十九世紀後半期，中國人並沒有作任何事去扳回她那種政治羸弱、文化衰頹的形象。相反的，日本却向全世界展現她自己是個愛美的民族，而且是東亞藝術正統的保衛者。而凡諾羅沙陷入這種日本式觀點的程度，又一度在他的書中顯示出來。他只使用日語發音去讀中國藝術家的名字，把吳道子讀成 Go Dōshi，而把梁楷讀成 Ryō Kai。他的理由是：「日本人自己覺得向全世界詮釋中國藝術是他們的特權。」【註八】

第二個對科摩在東亞繪畫的看法方面產生影響力的是日本古董商人林氏。科摩本人認識他。但科摩似乎不曾見過凡諾羅沙。林氏在巴黎工作。當時巴黎是歐洲東亞藝術市場的中心。科摩關於林氏的記載如下：

「林氏是這二十年來巴黎和東京兩地最大的古董商人之一。我們幾乎全靠他，今天歐洲才有那些寶貴的東亞藝術收藏。而我們也多因為靠他，才有了關於這方面的知識。」【註九】

科摩是由於他的好顧問、德國學者格諾塞的介紹才認識林氏的。科摩對於格諾塞的看法是：

「僅次於凡諾羅沙，可能是歐洲第一個能在東亞藝術當中，除了看到異國文化的奇異性和在技術上的妙絕之外，還能有更多體認的人。」【註一〇】

格諾塞從林氏那兒購得好多件東西。其中也有幾件是中國畫，後來都進了柏林博物館。

格諾塞和科摩對於他們兩人在一起在巴黎參觀世界博覽會一事印象最為深刻。那時，林氏是日本政府的總代理，負責籌備那次博覽會的藝術展覽。【註一一】

格諾塞第一次看到一個完整系列的繪畫、雕刻、和應用美術方面的精品。在當時的歐洲藝術市場還沒有出現過任何可以和那些作品相比的東西。【註一二】

根據凡諾羅沙、林氏、和格諾塞三人的看法，科摩發展出他自己在柏林建立一個新的東亞藝術收藏的一些原則。其中有三項值得特別注意。首先，這個收藏必需對中國、日本、和韓國的藝術給予全面而平衡的介紹。因此，科摩把自己和歐洲較早所收的那些東亞藝術品、工藝品、以及關於民族學方面的收藏品之間劃出距離。科摩並沒有完全忽視藝術品和工藝品，但是，他把它們放在次要的地位。

其次，他要把繪畫放在所有藝術當中最高的地位。在這方面，科摩和他周遭的人都依隨了凡諾羅沙的看法，認為繪畫在東亞藝術之中是居於領導的地位。他們還不知道事

實上書法才是。但是，他們聲稱中國繪畫和日本繪畫就算不是凌駕於歐洲繪畫之上的話，至少也和歐洲繪畫並駕齊驅。這種說法本身已經算是勇敢的向前踏出一步了。【註一三】

在繪畫範疇之中，科摩最推崇禪宗和尚的作品。他說：「東亞藝術的精髓在這些毫不虛偽誇張的創作中，清晰而有力地呈現出來。」【註一四】科摩第一篇主要的學術論著在一九一二到一九一三年之間發表。那篇文章是關於十五世紀時日本禪僧能阿彌所編的一份中國繪畫收藏目錄，叫作《君台觀左右帳記》的翻譯和討論。能阿彌認為當時所保存在日本收藏家手中的那些畫家的作品，是東亞繪畫中的絕品。科摩也這麼認定。

科摩建立他的收藏的第三個原則是美學品質。對於他來說，作品的美學品質是他在選擇作品時最主要的標準，而不是作品在歷史方面、考古方面、或圖像方面的價值。這一點並不是歐洲其他中國藝術收藏者原則，既不見於巴黎的集美博物館，也不見於倫敦的大英博物館。由於堅持美學品質的考慮，科摩為歐洲整個東亞藝術收藏界設立了一個新的標準。

追求完美的造形和美術上的品質，是當時德國知識界的風尚。我應當指出當時的美學大師亨利沃弗林（Heinrich Wölfflin, 1864-1940）從一九〇一年開始便在柏林任教，並在一八九九年已經發表了《古典藝術》（*Klassische Kunst*）一書，而且正準備在一九一五年發表他那更具影響力的《藝術史的原則》（*Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe*）。他的這些書和其他著作，助使藝術史的研究提昇到一個相當高的思想層次，並使它變成了人文研究中一個主要的領域。

在科摩看來，要了解藝術品質，必得以研究作為基礎。科摩是第一個歐洲學者堅持除非具有中國和日本古典語文的知識，否則無法深入地了解中國和日本藝術。他又認為西方學者應要隨時和當代的東亞研究保持連繫。科摩由於設立了這些標準，而把東亞藝術研究導向了學院式的訓練方式。

一九〇六年春天，普魯士皇家博物館總館長維爾罕馮博德（Wilhelm von Bode, 1845-1930）借給林氏一大筆錢，幫他渡過了財政危機。林氏為了回報，答應柏林博物館，在他過世之後，可以優先從他的藏品當中選件收藏。當林氏在一九〇六年四月過世之後，柏林博物館便派科摩到日本，開始為新的博物館購買繪畫作品。【註一五】

科摩經由美國到日本。他訪問了紐約、波士頓、和芝加哥的博物館和私人收藏。他的信中充滿了對於所見作品的讚歎。他認為波士頓美術館的東亞藝術收藏是世界上最大的。【註一六】但他以為其中的藏畫品質沒有一件比得上他的海德堡友人格諾塞和住在弗

萊堡 (Freiburg) 的馬利梅耶太太 (Mrs. Marie Meyer) 的收藏。【註一七】

一九〇七年初，他抵達日本，隨即開始購買藝術品。中國繪畫在他的購買順位中列在優先的地位。它們來自兩個來源：一為林氏放在東京的收藏，另一為京都篆刻家桑名鐵城 (Kuwana Tetsujō, 1864-1938) 的收藏。有少數幾件則是他從其他古董商人手中買到的。

事實的結果是林氏所收藏的中國繪畫，不論在廣度和品質上都有限。科摩選了五件作品，其中四件是禪畫：包括一件無款元人《釋迦出山》，兩件傳為牧谿，另一件立軸傳為木菴。爲了第一件作品，科摩得付二〇〇元日幣。【註一八】他稱那是「一件傑作」，而且是「我所見過的最好的作品之一」。至於其他三件，他雖然對它們的作者存疑，但卻認為它們都是「水墨畫的傑出代表作」。【註一九】今天我們只認為第一件作品是中國畫，其他都是日本的仿本。第五件從林氏的收藏中購買到的是一件晚期的人物畫，傳為元代畫家張芳寂所作，事實上並不可能。

早在一九〇二年時，格諾塞已在巴黎的拍賣會中買到了林氏的收藏中另外一件《釋迦出山圖》。這幅畫一直被傳為是禪畫家梁楷（活動於十三世紀）所作。在格諾塞死後，這幅畫進入了柏林博物館。科摩對這幅畫的信任超過了他在一九〇七年從東京林氏的收藏中所買到的那些畫。但是今天我們可以說，這幅畫是一件日本狩野派畫家所作的摹本。成畫的時間可能是十九世紀。

從林氏的收藏中得到的恩惠，結果變成有些令人失望，至少從中國畫的方面來看是這樣的。科摩可能已經領會到這點。因此，當他有自由選擇的機會時，便他買了一些品質較好的畫。

科摩買到的最重要的中國畫是從桑名氏那兒買到的。桑名在一八九七年首次到中國，他主要購買的是明清的繪畫，並且帶回一些在日本來說算是最好的中國畫。其中包括了石濤(1642-1707)的《廬山觀瀑圖》，和《黃山八勝景冊》。石濤藝術的真價值從那時開始才被認定。【註二〇】這兩件作品現在都藏在京都的泉屋博物館。其餘的絕大部份，後來則都進入了橋本末吉氏(Hoshimoto Sueyoshi)的收藏(原屬橋本高槻Takatsuki)。

在柏林現在有五件作品曾經桑名氏收藏。其中最重要的是一件十二開的冊頁。科摩當時花了一六三〇〇日圓購得。【註二一】這是他為柏林博物館所購買到的最昂貴的一件作品。甚至在今天，這套冊頁仍是整個收藏中最重要的一件。其中僅僅包含一開非宗教畫，比如宋人《秋林放牧》。這套冊頁中有許多開曾經多次被發表過。(圖一)

其他從桑名處買來的卷軸中包括了戴進、謝時臣、高岑、和仇英的作品。這四件作

品並非科摩專為博物館所購買的，而是為收藏家格斯塔夫耶可比（Gustav Jacoby）所買。明顯的是，耶可比曾把一筆錢交給科摩，讓他自由選擇，買他認為最好的畫。【註二】一九一九年，整個耶可比收藏都送給了博物院。

從桑名那裏買來的兩件作品，後來在一九四五年時，和其他別的一些畫一起遺失了：一件是戴進的《松亭壽宴》，一件是吳亦僊的《風雨圖》。

上述的所有作品，差不多都曾在田島氏（Tajima Shiichi, 1866—？）所編的《東洋美術大觀》，和《真美大觀》中出版過。這些書和其他一些介紹日本所藏的東亞藝術精品的書籍，有許多已經無法在藝術市場中買到了。那些書以精美的照相圖版和精練委婉的英文，向西方讀者展現了在日本儲藏的藝術品，因此，也造成了西方人對中國藝術的印象。

從桑名處買到的那些畫多屬精品。到今天，那批畫仍然被肯定，一如它們在八十多年前的情況。（唯一的例外是仇英的手卷。反正仇英作品的面目，至今仍無定論。）最令人驚訝的是，這批畫中沒有一幅是禪畫。也沒有一張畫標為宋畫（除了幾開冊頁之外）。科摩選擇的這些畫顯出他驚人的獨立判斷的能力，甚至可以看出他個人的興趣偏好。

另有其他三件畫曾在田島氏的書中出版過，後來科摩便從他那兒買到的。那些畫包括了原傳為馬遠的《懷鶴圖》，五件金大受畫的《羅漢圖》（今已佚），以及沈銓的《秋鹿圖》，這幅畫現在也遺失了。

另外一個古董商??溪谷 Gejō Keikoku 賣了一張《山水圖》和《羅漢觀瀑圖》給科摩。第一幅標為宋代名畫家郭熙（約活動於一〇七二年）所作，到現在仍被認為是一張好的元代畫，可能是唐棣（1286—1354）的後學者所畫。但是第二幅却被認為是件日本畫。而在一九〇八年，科摩又從東京的水野（Mizuno）男爵手中購得了一件《楊貴妃上馬圖》立軸。

一九一〇年，在科摩已經離開日本之後，格諾塞從東京的某一位大久保（Okubō）先生手中買進了一件作品：《饅頭圖》（圖二）；一九一一年，又從 Gejo Keikoku 手中買到《拴馬圖》，這兩件作品的水準都比不上科摩所買的那些畫。

格諾塞也曾在北京買畫。一九〇九年，他買到了蔣嵩的《四季山水圖》（圖三）。甚至到今天為止，這件作品仍是蔣嵩存世畫蹟中最精的作品。但是，格諾塞同時也採購了數十張其他的畫，它們都是些品質較差的作品，或是確確實實的假畫，那張仿昌徐渭的《鷄冠花》便是一例。這些畫到二次大戰結束之前一直放在博物館中，科摩從來都不曾將它們發表或展覽過。

柏林博物館現在的收藏當中，有三張畫是來自格諾塞和他那待他如母親一般的朋友、瑪利梅耶（Marie Meyer）的私人收藏，包括在前面說過的《釋迦出山圖》，此外，還有兩幅好畫；一是王乾的作品，另一是《蓮池水禽圖》（圖四）。格諾塞何時購得這兩幅畫並不清楚。他或許是從林氏那兒買到的。

有三幅原來已經在德國的清代畫，在二次大戰之前也都進入了柏林博物館。它們包括一卷《九歌圖》，一卷出自郎世寧工作室的手卷畫，和一卷素不為人知的，張緒昆（約活動於一七〇九年左右）所作的《十八羅漢圖》（圖五）。

一回到柏林之後，科摩便馬上開始展示他所買回來的珍品。他精力充沛地到處公開演講，教育民衆，同時，為將來博物館的擴充創造一種親切的氣氛。當一九〇八年六月，他本人還在日本時，他從林氏的收藏中買到的藝術品便已在柏林的工藝美術館展覽。一九〇九年，他一回來，便又舉辦另一個展覽。及這同時展出的是阿爾伯特格倫威德（Albert Grünwedel）和阿爾伯特馮勒柯克（Albert von LeCoq）從中國吐魯番附近的伯孜克里克拿回去的壁畫。一九一二年，科摩在柏林的皇家藝術學院（Königliche Akademie der Künste）舉辦了一個巨型展覽。展品除了柏林博物館本身的收藏和耶克比、格諾塞和梅耶等人的收藏之外，有數百件私人收藏家手中的藝術品也都來參展。

【註二四】

同年科摩和威廉可洪（William Cohn）創辦了《東亞雜誌》（*Ostasiatische Zeitschrift*）。它後來便成為西方研究東亞藝術方面最具權威性的刊物。

從一九〇六到一九一四的數年之間，對柏林博物館收藏中國繪畫而言，是最重要的一段時期。到一九八五年為止，所留存在該館之中的七十三件作品當中，有二十六件在這時期之前已經入館（這二十六件當中包含了格諾塞和耶可比在戰後送給博物館的藝術品）。就歷史價值和藝術品質而言，這些早期收藏都是極為扎实的。它們包括了館中所藏九件明畫中的七件，數件清代精品，以及在一九四五年時遺失的幾件最好的作品。

科摩的雄心是在柏林建立一個除了日本之外最好的東亞藝術收藏。他相信他已經差不多達到這個目標了。他在一九〇七年的一段文字中寫道：「柏林博物館的收藏已經超過了漢堡、羅浮宮、大英博物館、和維多利亞和阿爾伯特等博物館的收藏。」【註二五】就品質而言，這或屬實，但就數量而言，柏林博物館仍然落後很多。

當時唯一能在數量上和質量上兼備的是波士頓美術館。科摩讚賞地說：「波士頓美術館的東亞繪畫收藏」在當今東亞之外居於首位。」【註二六】一九一〇年，他在《繪畫藝術期刊》（*Zeitschrift für Bildende Kunst*）上發表一篇關於波士頓美術館東亞繪

畫收藏的文章。一九〇六年他曾在該館研究過那批畫。科摩可能是第一位具有最佳能力去了解波士頓美術館收藏的歐洲學者。但是，文中他只提到一點點中國繪畫。他所談論的只是那幾張從大德寺流傳出來的羅漢圖。然而，在討論當中，他却展現了驚人的知識，詳知那些藏在日本寺廟中，可以用來作比較的材料。

在那當時，柏林的中國繪畫收藏，就歷史價值和美學品質等兩方面來看，或許真的可以說確已超過了所有西方博物館。但是，好景不常，岡倉不久就為波士頓美術館購得了許多難以置信的精品。另外還有收藏家丹勉瓦爾多羅斯（Denman Woldo Ross, 1853—1935）也是如此。而且，不論科摩如何把注意力放在品質方面，數量方面的問題也不應被忽視。當時柏林博物館只有五十件中國和日本繪畫藏品，而波士頓美術館，依科摩自己的話說，已經超過了四千件。【註二七】更有甚者，查爾士弗利爾（Charles Freer）那時已經着手建立他的東亞藝術收藏。後來，他在一九二三年，開了自己的畫廊之時，便把整批收藏捐贈給美國政府。

但是，科摩自己動員了極大的精神和努力。他設定了標準，並且指出了方向。他享受着來自大眾多方面的同情。而且，他證明了他自己是個即將在歐洲建立一個偉大的中國繪畫收藏的最佳人才。他計劃在一九一四年第二次到東亞去旅行。但是，那並未成為事實。

柏林收藏中國繪畫的第二期開始於第一次世界大戰之後，而結束於一九四五年博物館被摧毀之時。在第一次世界大戰之中，中國藏品都不曾受到任何損失。但是，科摩在一九二〇年寫道：「以當今德國的經濟情況來考慮，要像從前那樣發展，在可預見的將來，是不可能的。」【註二八】那就是說，柏林博物館無法購買任何一件藝術品。然而，那時却曾有別的一些進展：一九二四年，柏林博物館搬進一個新的大樓，而《東亞期刊》也復刊了。

但是，戰後差不多要等整整十年之後，科摩才能够重新再購買中國畫。從一九二六年十月到一九二七年六月之間，科摩再度去東亞旅行。柏林博物館在兩次大戰之間所蒐集的二十二件中國畫當中有十七件便是他在這次旅行之中買回來的。

令人十分驚訝的是，科摩看中國畫的眼光，在這之前已經改變了。戰前他完全依賴日本鑑賞家和古董商人。他是透過日本人的眼光去看中國畫。那形成他的品質標準。而在戰後，他終於接近了中國人的觀點。他只在中國買畫。他訪問了北京和鄰近的天津。但是，他的脚步却不曾引他到上海的大收藏家那兒。要到數年後，他的學生維多利亞孔達（Victoria Contag）才在上海和王季遷一同編了一部劃時代的《明清書畫家印鑑》。【註二九】

從邵松年（一九二三／一九二四年卒）收藏中，科摩買到了四件明代的卷軸畫，包

括戴進、夏昶、陳籙、和沈周的作品。前三件都是精品，第四件則為後來的摹本。科摩甚至可能知道這些事實。但是，他只得買下來，因為主人聲稱沈周那件與夏昶的作品是一對，而且只肯把兩件同時賣掉。

從某一位王姓將軍手中，科摩買到了三件清初作品。其中包括一件樊圻的《長江圖》，那可能是樊圻最着名的作品；一套王雲很好的十六開冊頁；和一件有問題的手卷，署款為「董其昌」。

從天津張志譚（？）的收藏中，科摩買進了九幅畫。那些都是十八和十九世紀的作品，其中有四件是揚州八怪所作。科摩絕對可以說是第一個外國人敢於動手去購買那些當時西方人幾乎毫無所知的名家作品。其中最重要的作品是高鳳翰（1683—1743）的一套冊頁（圖六）。其他則有一套方士庶（1692—1751）的山水冊，鄭燮（1693—1765）的《竹石圖》，羅聘（1733—1799）的《蘭花》，王翬（約活動於十七世紀末到十八世紀初）的《松梅圖》，蔣予檢（約活動於1822—1838）的《蘭花冊》（圖七），周棠（1806—1876）的《山水卷》，高其佩（1660—1734）的指畫《鍾馗》，和一件仿查士標（1615—1698）的作品。 NATIONAL PALACE MUSEUM

一九二九年回到柏林後，科摩再度在藝術學院籌辦了一個大型展覽會。這次，他只展中國畫，目錄包含了1125件作品。【註三〇】科摩剛從中國買回來的畫，只佔展品的一小部份。多數作品來自私人收藏。這個包羅萬象的展覽證明了當時德國的中國藝術收藏家狂熱的程度。

科摩自己十分清楚他正在一塊方位不明的地方探險。他把注意力集中在宋代以後的中國畫。這樣，他再度成為開路先鋒，為歐洲的博物館和學術界的研究工作開闢了一個新的園地。為了要這樣作，他依靠了中國方面新的出版物。戰前田島氏的書已經決定性地塑造了西方人所具有的、對東亞藝術品的印象。而到了一九三五年，在北京故宮博物院開放，並開始刊登院內藏品之後，中國人本身和外國人才開始去認識它的珍貴收藏。其他，在上海方面的刊物也以連續不斷的複製圖版和說明，介紹中國私人收藏家手中大量豐富的珍藏品。那些刊物使得外國人警覺到宋代之後的文人畫是一個豐富而值得投資的領域。

科摩為柏林博物館中的圖書館購置了那些中國書刊，並鼓勵他的學生研究宋代以後的繪畫。一九三一年，韋那史拜沙（Werner Speiser）在《東亞期刊》上發表了一篇有關元代繪畫的文章。【註三一】他或許是在東亞之外，第一個嘗試去界定元代大畫家的作品，並肯定他們對中國繪畫史造成影響的西方學者。此外，還有維多利亞孔達寫了有關董其昌的研究【註三二】，和恩斯特李沛比耶斯特非爾德（Ernest Aschwin Prinz zur

Lippe-Biesterfeld) 對李衍《竹譜》的論着。【註三三】

一九三五年，中國政府送給柏林博物館十六件近代畫家的作品。其中包括任伯年（1840—1895）、吳昌碩（1844—1927）、黃賓虹（1864—1953）、高劍父（1878—1951）、溥儒（1896—1963）、劉海粟（1896—1989）、潘天授（1897—1971）及張大千（1899—1983）。但是，在第二次世界大戰開始之後，這些畫已不知去向。

科摩剩下了最後的一次機會購買中國畫。一九三一年，他在柏林古董拍賣所中，從魯道夫樂普克（Rudolph Lepke）處買到一件立軸：《上林茂樹》，一件宣重光（1623—1592）的《蘭花竹石》手卷，和朱昂之（1764—1840後）所作的、不論在圖像方面，或歷史價值方面都不尋常的《吳門荒政冊》（圖八）。

科摩不可能知道這是他購買中國畫最後的一次機會。因為此後一直要到四分之一世紀以後的一九五八年，那是他死後的第六年，柏林博物館才再度開始獲得中國畫。

二次大戰對柏林博物館而言是個浩劫。一九四四年，《東亞期刊》停刊。一九四五年，博物館被炸毀。當時算是東亞地區之外最好的東亞圖書館全被戰火所焚。博物館的收藏是在防空洞中保住了；但是，却在停戰後失去踪影。【註三四】只有一小部份藏品全數文風未動，那就是中國和日本繪畫。它們在戰時被運往西部，儲放在地下礦坑中。這歐洲當時僅有的三百件最精絕的東亞藝術品，得以因此而保全。這對柏林博物館而言，是最為深沈慘痛的悲劇。而令人覺得荒謬的是，造成它被毀的原因，正和四十年前促使它成立的原因互為關連。

如果評估這第二階段的收藏成就，我們可說柏林博物館收進了二十二件作品。它們全都是明清畫。科摩現在對於中國人自己怎樣看中國畫，有較深的了解。他試着去借用這種眼光。正如第一次大戰之前，他曾經借用日本人的眼光一般，在這兩方面他都是歐洲的先驅者。他兩次都有很重要的進步，邁向一個目標，那便是以東亞人的眼光去看中國畫，並在東亞傳統的架構當中去了解中國藝術。

然而，科摩並未完全達到這個目標。因為他在中國停留的時間太短。而且，在他有生之年當中，太晚去中國。再說，他也不曾跟上海的大鑑賞家學習；並且，他在德國也沒有好的中國專家協助。他在王雲冊頁的題跋紀年旁邊，用鉛筆寫上了西元紀年。在蔣予檢冊頁的題籤上，他用墨水記上了博物館的收藏號碼。從他的這些作為看來，科摩顯示出他並沒有把書法當作是高層次的藝術而加以重視。同時，他也沒有認清到畫上後加的東西，如題跋，標籤和裝裱等等，都是作品本身有機組合的一部份。那些東西記錄了作品的來歷，並且增加了它的美術價值。

科摩和他同時期的許多人都共有這些缺點。但是，我們必須欽佩他的是他鑑賞品質的眼光，和他堅定的判斷力。他在兩次大戰之間所購買的二十二件作品當中，有些是出於當時幾乎未為人知的名家之手。甚至到今天，這些作品仍被認為是精品。在科摩的收藏當中，摹本的比例可能要比當時任何其他博物館藏品中的摹本比例要小。

正因為如此，令人更為科摩只能夠買到那麼幾件畫而覺得惋惜。雖然他把注意力集中在明清時期，但是，博物館的藏品並未能為這兩個時期的繪畫展現出一個平衡而完整的面貌。具有影響力的吳派只有一幅摹本作為代表，沒有文徵明（1470—1559）本人和他圈子當中的畫家作品。而且，只有一件董其昌（1555—1636）的臨本。而清初六大家甚至連一件作品也沒有。十九世紀的作品都是些小名家所作。並且，和美國及日本的博物館部門負責人所不同的是，科摩竟連一件從滿清帝室收藏中流落出去的卷軸畫都沒能買到手。

但是，柏林博物館仍然突顯於歐洲其他博物館之上，不管在那些年中已有相當數量的中國畫進入了歐洲其他博物館的收藏。何況，不論在倫敦或巴黎，都沒有人有足够的知識去創立一個足以和中國標準相比美的收藏。在斯德哥爾摩，喜龍仁（Osvald Sirén）蒐集了一些晚期中國畫；但是，他作為鑑賞家的能力却趕不上他在學術著作方面的水準。

在美國的情形是不同的。在第一次大戰之後，收藏中國畫的行動並未緩和下來。新的收藏如雨後春筍般地興起；而舊的收藏更加擴充。波士頓美術館在兩次大戰之中大為豐收，增加了大量精品。就中有許多是早已從那些具有潛力的收藏家，如羅斯和威廉畢格婁（Ross and William Sturgis Bigelow, 1850-1926），手中得到的。一九三八年，日裔的東方部主任富田小次郎（Tomita Kojirō）出版了他的那一套《波士頓美術館藏中國繪畫》（Portfolio of Chinese Paintings in the Boston Museum of Fine Arts）。其中包括了從漢到宋的作品圖版共一五一幅。就中有許多精品，如傳為閻立本的《十三帝王圖》，或傳為宋徽宗的《五色鸚鵡》。柏林博物館收藏之中沒有任何一件可與它們相比擬。

在底特律，查爾斯弗利爾繼續增加他的收藏。而在一九三〇年代當中，羅倫斯錫克曼（Lawrence Sickman）也在中國為堪薩斯城購買中國藝術品。他後來便為西方世界建立了一個在質量上堪稱最好的中國繪畫收藏。同時，在紐約和其他地方，大量金錢也花在購買中國繪畫這方面。縱使當時鑑賞的能力並不足；然而，以同樣的尺度來看，戰後美國在經濟和工業方面都領先歐洲，她在中國畫的收藏方面也呈現了同樣的情形。

的確，從這兒可以作一個綜合性的觀察。那就是，在二十世紀，西方工業化國家的

經濟和政治勢力的強弱，和他們所收藏的中國繪畫，二者之間明顯的配合。如果前者有了變化，數年之後，後者也會出現平行的變化。藝術收藏的演變大致上反映了國家之間的競爭，以及政治勢力的消長。

在第一次大戰之前，只有英、法兩國以取自敦煌的繪畫自詡。這反映出他們兩國是當時最顯耀的殖民勢力。德國試着跟進配合，也把吐魯番的壁畫拿回到柏林。在技術領域裏，德國以科學的專業知識，已經試着去與其他國家競爭。而在藝術收藏的領域裏，德國希望能建立一個以藝術史專業為基礎的、高品質的東亞藝術收藏，來超越英、法等國。

第二次大戰之後，這種情勢已經改觀。原來不够格的美國變成了領先。英、法兩國沒有增加任何在等級上足以和敦煌繪畫相比的收藏。因為受到政治方面和經濟方面的限制之故，科摩和他的學生所具有的、優越的德國知識，也無法得到充分的發揮。

另外，西方其他國家小型的中國繪畫收藏，諸如義大利、尼德蘭地區、奧地利、或加拿大，也反映出這些國家較小的政治和經濟地位。瑞典有一陣子例外，那時瑞典國王格斯塔夫六世，阿朵夫（Gustav VI Adolf）因為個人興趣而投入中國考古學研究；而傑出的學者，如高本漢（Bernard Karlgren）和喜龍仁等人的努力，使瑞典在中國考古學方面的收藏，可以在國際上立足。但是，這些特別的環境在國王去世後便消失了。

我們如果先問說：到底是什麼機械結構才會造成這種消長的情形。簡單的答案便是：中國繪畫收藏品質的高低，全靠所投下的金錢數目多少而定。這些財源，不論是公家的，或是私人的，永遠或多或少的配合每一個國家的政治和經濟勢力。科摩或許是個一直都比他的同行都要好的鑑賞家，但是，這只能助使他比其他同行少犯一些錯誤而已。然而，柏林博物館不能期望科摩能够一直有系統地去找在價值上比他所能付得出的價錢還要高的中國畫。東亞藝術收藏家們可是警覺到中國畫的價值的。特別是對他們自己的收藏，他們要求適當的價格。而在這方面，柏林在戰後並沒有多少能力可以供給。

科摩的信函中包含了一些有關他能動用多少款項的資料。當他在一九〇六年到日本旅行時，他只有十萬馬克供他使用。【註三五】一九二六年，他估計德國總共已支付他二十萬馬克。【註三六】一九四八年，他寫道，當時弗利爾博物館館長羅治（Lodge）二十年來每年可用三十萬美金。【註三七】而他自己在四十年之間却只花了三十萬美金的四分之一。【註三八】

縱使這些數目並不完全正確，但是，它們確實指出了一個事實。那便是投資在中國繪畫收藏的數目，或多或少，與那個國家整體的經濟勢力成比例。有時特別的基金和個

別的贊助人會出現，而國家有時也會作特別的努力來贊助。但是，甚至是這樣的帶動者也必得在一般的架構中運作，並且他們也必得受到大眾的興趣和善意的支持才行。當時科摩所必得在其中活動的架構是十分狹窄的，他已經把它運用到最大的極限了。

註 釋（註中所引書目見附錄）

【註 一】：見 *China and Europe* 一書，特別是其中 Borch-Supan 所寫的幾篇文章。

【註 二】：見 Gyss-Vermande (1988)，頁 106。

【註 三】：Croissant (1987)。

【註 四】：Chisolm (1963)，136頁。

【註 五】：Tomita (1938)，頁 12-13；Fong (1958)，頁14。

【註 六】：Fontein 在他 1982年的書中，介紹了波士頓美術館亞洲藝術收藏的歷史。

【註 七】：Fenollosa (1912)，頁30。

【註 八】：同上，頁29。

【註 九】：Kümmel 在1907年5月25日所寫的信；見 Walravens (1984,1)，頁41。

【註一〇】：Kümmel (1927/28)，頁105。

【註一一】：Kümmel, 1907年5月25日信函；Walravens (1984,1)，頁40a。

【註一二】：Kümmel (1927/28)，頁98-99。

【註一三】：Kümmel (1920/21)，頁30。

【註一四】：Kümmel (1910)，頁33。

【註一五】：Kümmel, 1908年5月25日信函；Walravens (1984,1)，頁41。

【註一六】：同上，頁28。

【註一七】：同上，頁30。

【註一八】：同上，頁44。

【註一九】：同上，頁41。

【註二〇】：見古原宏伸 (1971)，別冊，頁49-50。

【註二一】：這在當時，相當於34,000德國金馬克。

【註二二】：見 Kümmel 的提示 (1920/21)，頁30。

【註二三】：見 Kümmel (1920/21)，頁29-32。

【註二四】：Walravens (1984, 2) 曾收集了當時報紙對這次展覽會的報導文章。

【註二五】：見Kümmel, 1907年9月19日信函；Walravens (1984,1)，頁56。

【註二六】：Kümmel (1910)，頁26。

【註二七】：同上。

【註二八】：Kümmel (1920/21)，頁29。

【註二九】：Contag/Wang (1940)。

【註三〇】：Kümmel (1929)。

【註三一】：Speiser (1931)。

【註三二】：Contag (1933)。

【註三三】：Lippe-Biesterfeld (1942-43)。

【註三四】：Kühnel-Kunze (1984) 對柏林博物館的收藏品在1939年到1959年之間的遭遇作了詳細的描述。Kümmel (1948) 書中包含了東亞藏品遭遇到的幾則重要事件。

【註三五】：見 Bode 在1907年8月25日致他長官的信；Walravens (1984, 1)，頁47-48。

【註三六】：Kümmel在1926年1月4日致國家博物館館長的信；Walravens (1984, 1)，頁70。

【註三七】：Lodge 從1920到1942年之間擔任 Freer 美術館館長。

【註三八】：Kümmel 在1948年10月16日致 H.F.E. Visser 的信，現收在荷蘭阿姆斯特丹皇家博物館檔案中。我對 Klass Ruitenbeek 博士為我複印這封信表示謝意。

China und Europa
(1973)

國立故宮博物院
徵 引 書 目
*China und Europa. Chinaverständnis und Chinamode
im 17. und 18. Jahrhundert. Exhibition Catalog. Berlin:
Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, 1973.*

Chisolm
(1963)

Lawrence W. Chisolm, *Fenollosa: the Far East and American Culture*. New Haven and London: Yale University Press, 1963.

Contag
(1933)

Victoria Contag, "Tung Ch'i-ch'ang's Hua Ch'an Shih Sui Pi (Notizen aus der Meditationszelle über Malerei) und das Hua Shuo des Mo Shih-lung". In: *Ostasiatische Zeitschrift*, Neue Folge 9 (1933), p.83-97, 174-187.

Contag/Wang
(1940)

Victoria Contag und Wang Chi-ch'üan, *Maler-und Sammler-Stempel der Ming-und Ch'ing-Zeit*. Shanghai: Commercial Press, 1940. Enlarged edition: *Seals of Chinese Painters and Collectors of the Ming and Ch'ing Periods*. Hongkong Univdrstity Press, 1966.

Croissant
(1987)

Doris Croissant, "Fenollosas Wahre Theorie der Kunst' und ihre Wirkung in der Meiji-Zeit (1868-1912)." In: *Saeculum* 38.1 (1987) p.52-75.

- Fenollosa
(1912) Ernest F. Fenollosa, *Epochs in Chinese and Japanese Art*. London/New York: Heinemann and Stokes, 1912. Reprint New York: Dover, 1963.
- Fong
(1958) Wen Fong, *The Lohans and a Bridge to Heaven*. [Freer Gallery of Art Occasional Papers 3. 1]. Washington: Smithsonian Institution, 1958.
- Fontein
(1982) Jan Fontein, "Notes on the history of the collection." In: *Asiatic Art in the Museum of Fine arts Boston*. Boston: Museum of Fine Arts, 1982, p.6-15.
- Gyss-Vermande
(1988) Caroline Gyss-Vermande, "Démons et merveilles: vision de la nature dans une peinture liturgique du XVe siècle." In: *Arts Asiatiques* 43 (1988) p. 106-122.
- Kohara
(1971) Kohara Hironobu 古原宏伸 (ed.), *Seki Tō Ozan hasshō gasatsu* 石濤黄山八勝畫冊 Tōkyō: Chikuma shobō 摩筑書房, 1971.
- Kühnel-Kunze
(1984) Irene Kühnel-Kunze, *Bergung-Evakuierung-Rückführung Die Berliner Museen in den Jahren 1939-1959*. (Jahrbuch PreuBischer Kulturbesitz, Sonderband 2), 1984.
- Kümmel
(1910) Otto Kümmel, "Ostasiatische Malerei im Museum of Fine Arts in Boston." In: *Zeitschrift für Bildende Kunst. Neue Folge* 21 (1910) p.25-38.
- Kümmel
(1920/21) Otto Kümmel, "Die Schenkung des Herrn Gustav Jacoby an die Abteilung für Ostasiatische Kunst." In: *Berliner Museen, Berichte aus den PreuBischen Kunstsammlungen*, 42. 3-4 (Dec.1920/Jan. 1921) p.29-42.
- Kümmel
(1927\28) Otto Kümmel, "Ernst Große". In: *Ostasiatische Zeitschrift, Neue Folge* 4 (1927/28) p.93-107.
- Kümmel
(1929.2) Otte Kümmel (ed.), *Ausstellung Chinesischer Kunst. Veranstatet von der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst und der PreuBischen Akademie der Künste*

- Berlin. Berlin: Würfel, 1929.
- Kümmel
(1948) Otto Kümmel, "The fate of the Far-Eastern collections of Berlin." In: *Phoenix, Maandblad voor Beeldende Kunsten* 3 (1948), p.269-275.
- Lippe
(1942/43) Ernst Aschwin Prinz zur Lippe-Biesterfeld, "Li K'an und seine 'Ausführliche Beschreibung des Bambus'. Beiträge zur Bambusmalerei der Yüan-Zeit." In: *Ostasiatische Zeitschrift, Neue Folge* 18 (1942/43), p. 1-35, 83-114, 166-183.
- Speiser
(1931) Werner Speiser, "Die Yüan-Klassik der Landschaftsmalerei." In: *Ostasiatische Zeitschrift, Neue Folge* 7 (1931) p.11-16.
- Tomita
(1938) Kojiro Tomita, *Portfolio of Chinese Paintings in the Museum [of Fine Arts, Boston]. Han to Sung Periods.* Cambridge: Harvard University Press, 1938.
- Walravens
(1984.1) Hartmut Walravens (ed.), *Bibliographien zur ostasiatischen Kunstgeschichte in Deutschland. 3. Otto Kümmel.* (Han-pao tung-Ya shu-chi mu-lu 28). 漢堡東亞書籍目錄 Hamburg:C. Bell, 1984.
- Walravens
(1984.2) Hartmut Walravens (ed.), *Bibliographien Zur ostasiatischen Kunstgeschichte in Deutschland. 4. Die Ostasienausstellung Berlin 1912 und die Presse.* (Han-pao tung-Ya shu-chi mu-lur 29). 漢堡東亞書籍目錄 Hamburg:C. Bell, 1984.



圖一 邊武（十四世紀前半期），《疏林寒鴉》，十二開冊頁之一。（柏林博物館藏）



圖二 傳錢選（約1235～1301後），《饅頭圖》，軸。（柏林博物館藏）



圖三 蔣嵩（十六世紀前半期），《四季山水》，卷，局部。（柏林博物館藏）



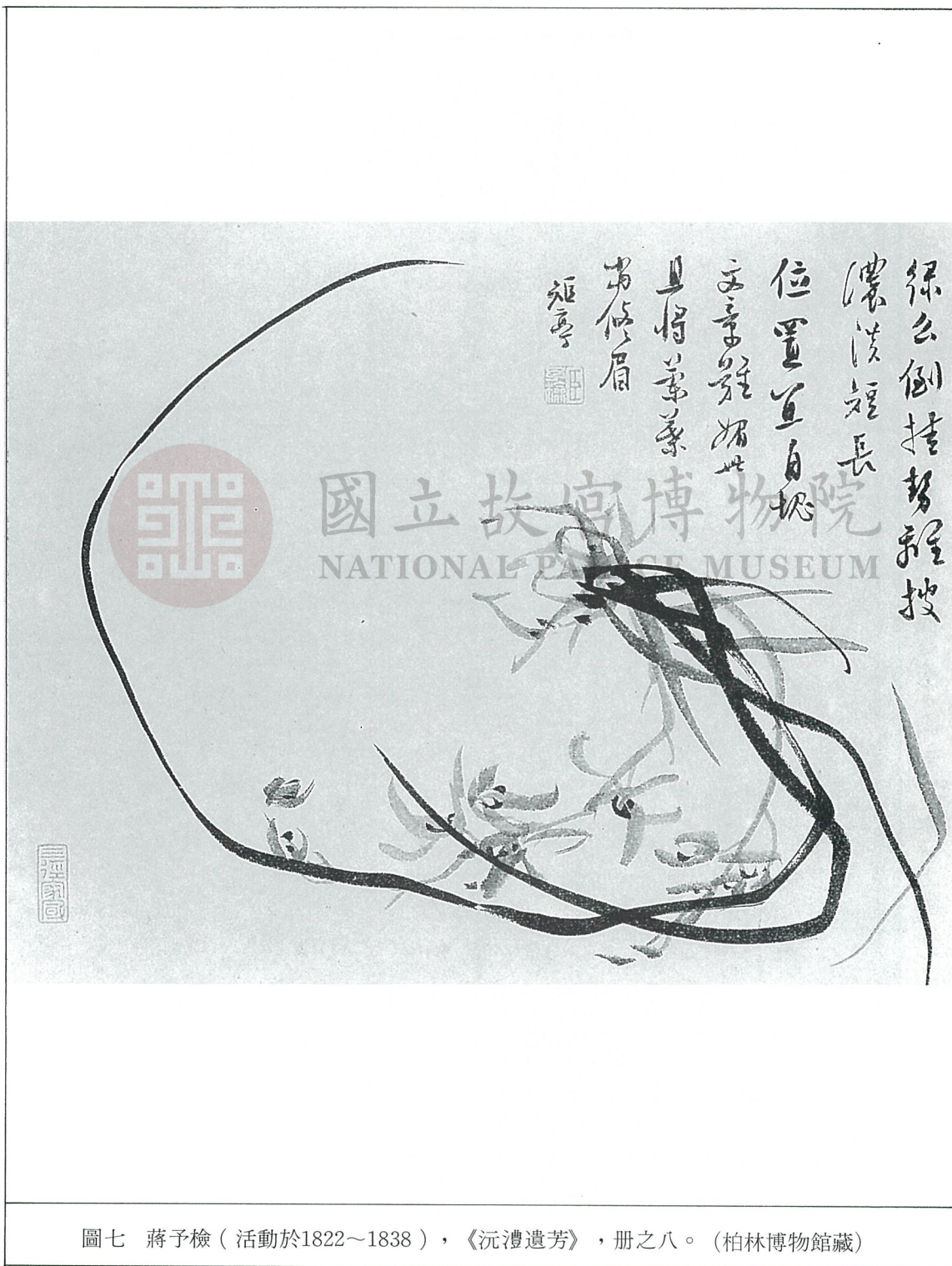
圖四 無名氏（十三世紀），《蓮池水禽圖》，軸。（柏林博物館藏）



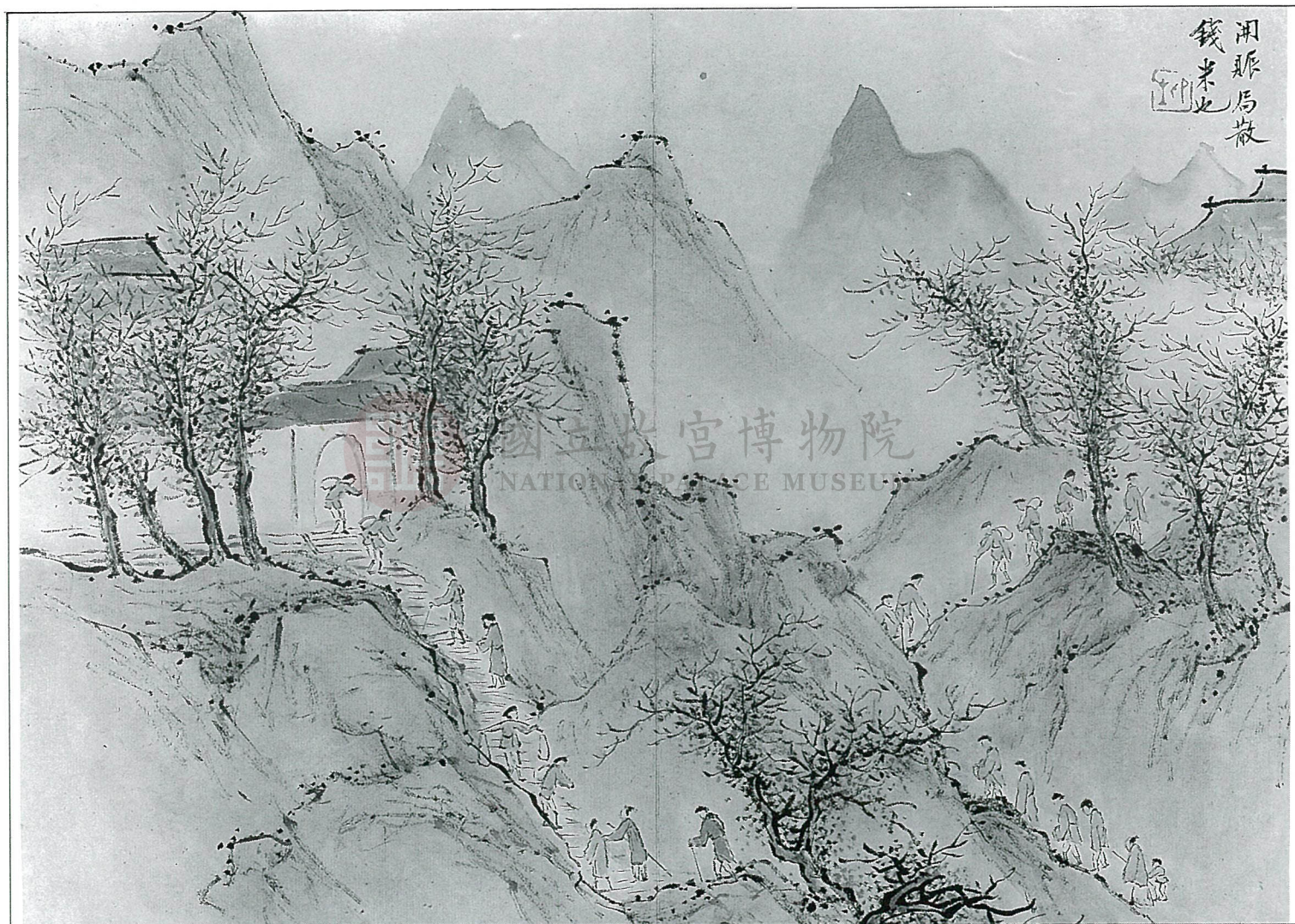
圖五 張緒昆（約活動於1709年左右），《十八羅漢圖》卷，局部。（柏林博物館藏）



圖六 高鳳翰（1683～1749），《山東行旅圖》，冊之四。（柏林博物館藏）



圖七 蔣予檢（活動於1822～1838），《沅澧遺芳》，冊之八。（柏林博物館藏）



圖八 朱昂之（1760～1840），《吳門荒政冊》，局部。（柏林博物館藏）