

藝術史研究的回顧與展望

林麗江、盧慧紋、施靜菲、邱函妮*

摘要

藝術史在臺灣的發展，隨著 1949 年遷臺而來的故宮博物院與中央博物院文物、學術資料與研究傳統的移入，開啓了臺灣相當獨特的研究狀況。本文主要討論自 1980 年以來，在臺灣的藝術史研究發展概況。前面隨時序敘述整體大環境的變遷以及這些變遷對於藝術史研究的影響，接著以中國與東亞繪畫研究、書法史研究、工藝器物史研究與臺灣美術史研究等四個部分，分門別類來敘述各研究類別不同的發展。每個類別因材質的不同，加上各個時段臺灣的文化與政經條件的變化，面臨不同的挑戰，而有著不盡相同的發展。文中一方面以議題漸次闡述這四十年來藝術史研究的概況，同時也述及在不同的學科的學術風潮影響之下，臺灣的藝術史研究如何發展與因應。希望勾勒過去四十年來，藝術史學界的研究成果的基本面貌，也同時提出未來可能的展望。

關鍵詞：國立故宮博物院、藝術史、繪畫、書法、器物、工藝美術、臺灣美術

* 林麗江，國立臺灣師範大學藝術史研究所教授（現借調轉任為國立故宮博物院書畫文獻處處長）。美國普林斯頓大學藝術與考古系中國美術史組博士，曾任國立清華大學通識教育中心暨歷史所合聘助理教授、臺灣師範大學美術學系副教授、藝術史研究所副教授，美國加州大學柏克萊分校東亞研究中心訪問學者。研究領域為中國藝術史、中國繪畫、中國版畫、中日與東西藝術文化交流。著有 *The Proliferation of Images: The Ink-stick Designs and the Printing of the Fang-shih mo-p'u and the Ch'eng-shih mo-yuan* 等。

盧慧紋，國立臺灣大學藝術史研究所教授兼所長。美國普林斯頓大學美術考

古研究所博士，曾任國立清華大學通識中心暨歷史研究所助理教授，並曾榮獲清華大學、臺灣大學教學優良獎。主要研究領域為中國書法史，特別留心書史典範的成立與轉變之問題，並積極投入古代書法的展覽策劃與圖錄編寫。編著有《水月鏡像：懷素自敘帖摹刻本與風格傳衍》等。

施靜菲，國立臺灣大學藝術史研究所教授。英國牛津大學東方研究所博士，曾任香港城市大學中國文化科目講師、國立故宮博物院器物處助理研究員，並曾榮獲臺灣大學教學優良獎。研究領域為東亞與歐洲藝術與文化交流、東亞裝飾紋樣史。著有《日月光華：清宮畫琺瑯》等書。

邱函妮，國立臺灣大學藝術史研究所助理教授。日本東京大學人文社會系研究科美術史學博士，曾任中央研究院歷史語言研究所博士後研究人員，並曾榮獲臺灣大學教學優良獎。研究領域為臺灣近代美術史、東亞近代美術史。著有《灣生·風土·立石鐵匠》等書。

林麗江教授和盧慧紋教授皆曾擔任漢學研究中心主辦獎助學人「寰宇漢學講座」之主持人。盧教授曾在本中心主辦「全球視野下的漢學新藍海國際研討會」擔任討論人，林教授有大作刊登於《漢學研究》期刊。

一、前 言

以現代學術來衡量，藝術史即便在西方也是一門新的學科。1813年第一個藝術史教職在德國哥廷根成立，接著歐陸德、奧、瑞士各大學也紛紛設立教職，因而有「藝術史的母語是德語」之說。二次大戰後眾多歐陸學者遷至英美，更使得藝術史成為英美大學中重要的學科。¹在臺灣的藝術史研究作為一門人文學科，已是二十世紀下半。任教臺大藝術史研究所多年的陳葆真教授定義了其內容，認為是以藝術品為中心，涉及「對藝術家、作品風格、製作技術、美學觀、和相關的政治、社會、經濟、思想、及人生價值觀等文化史各方面議題的研究。」²點出了藝術史研究多元多樣又跨學科的特點。

1 原文收在 Erwin Panofsky, "The History of Art," in W. R. Crawford, ed., *The Cultural Migration: The European Scholar in America* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1953), pp. 82-111. 中文譯著：李元春譯，〈後記：美國藝術史三十年〉《造型藝術的意義》（臺北：遠流出版公司，1997），頁 391-417。

2 陳葆真，〈中國繪畫研究的過去與現在〉，《漢學研究通訊》28.3 (2009.8): 7。

本文主要討論 1980 年以來，在臺灣的藝術史研究發展的概況。簡要的背景介紹之後，將以中國與東亞繪畫研究、書法史研究、工藝器物史研究與臺灣美術史研究來分別敘述，由林麗江、盧慧紋、施靜菲與邱函妮等學者負責撰稿，限於篇幅與時間的限制，難免有掛一漏萬之虞與思慮不足之處，還望多予諒解與指教。

二、通 論

石守謙撰寫的〈臺灣的藝術史研究〉一文，將臺灣的藝術史發展分為四個主題來討論，指出日本學者在臺灣對於原住民建築與工藝的調查，為日後研究奠定重要的基礎；1949 年以來隨著國民政府遷臺而來的學術資料與傳統的移入，開啓了臺灣獨特的藝術史研究；自 1960 年代以後隨著國立故宮博物院（以下稱故宮）文物的逐步開放，西方學術也被引入；最後則以學術機構建制來討論藝術史進展的狀況。³ 陳葆真也曾撰文略述中國自古以來的繪畫研究，並述及日本、德國、美國等對中國繪畫研究概況，透過溯及古今中外的研究，探究臺灣的藝術史研究之學術淵源，他也將海內外的中國繪畫史研究，分為四個發展階段。⁴ 上述二文，前者聚焦於臺灣本土在二十世紀以來發展的狀況，後者擴及海內外中國繪畫史學術概況。二者並看，恰能勾劃出從 19 世紀末以來，藝術史在臺灣的逐步發展，⁵ 以及故宮文物在當中所扮演的重

3 石守謙，〈臺灣的藝術史研究〉，《漢學研究通訊》31.1 (2012.2): 7-15。

4 陳葆真，〈中國繪畫研究的過去與現在〉，頁 1-16。

5 有關日本的中國藝術史研究可參考古原宏伸，〈近八十年來的中國繪畫史研究的回顧〉，收於國立臺灣大學歷史學系編輯，《民國以來國史研究的回顧與展望研討會論文集》（臺北：國立臺灣大學出版組，1992），頁 541-551；小川裕充，〈日本における中国絵画史研究の動向とその展望——宋元時代を中心に〉，《美術史論叢》17 (2001): 133-158。德國的部分，則有雷德侯（Lothar Ledderose）著，陳葆真譯，〈柏林收藏的中國繪畫〉，《故宮學術季刊》11.3 (1994. 春): 1-18。英國的部分可參考：Judith Tybil Green, "Britain's Chinese Collections, 1842-1943: Private Collecting and the Invention of Chinese Art," PhD Dissertation (Brighton: University of Sussex, 2002); Craig Clunas, "China in Britain: the Imperial Collections," in Tim Barringer and Tom Flynn eds., *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture, and the Museum* (London: Routledge, 1998), pp. 41-51. 感謝政大劉宇珍教授所提供的資訊。有關美國的中國藝術史研究狀況，詳參薛永年，〈美國研究

要角色。⁶

(一) 中國文物收藏與藝術史研究

在臺灣的中國繪畫研究實與故宮文物有相當大的關聯，是因著這批文物而起的人文研究領域。故宮歷年出版的目錄、圖錄與文物拍攝計畫，都對藝術史研究有著重大的影響。⁷ 1965年故宮新館在臺北外雙溪落成，成為觀光與展示中華文化的重要場域。大學裡美術相關科系培養的學生，也進到故宮跟隨院中學者進行學習與研究，前輩學者如李霖燦、譚旦冏、那志良、莊申、張光賓、傅申、江兆申、林柏亭等，即構成第一代的中國藝術史學者。⁸ 1971年臺大歷史研究所設立中國藝術史組，⁹ 許多畢業生後來都成為故宮重要的研究人員，像是蔡玫芬、嵇若昕、王耀庭、何傳馨等學者，而當中更有不少畢業生出國留學深造。另一方面，臺灣美術史的研究大約從1980年代後期開始進入學院，早期開拓此領域的學者如顏娟英、林柏亭、王耀庭等人，也多與臺大和故宮有很深的淵源。

中國畫史方法述略》，收於《江山代有才人出》（臺北：東大圖書公司，1996），頁316-327；Jerome Silbergeld, “Chinese Painting Studies in the West: A State-of-the-field Article,” *The Journal of Asian Studies*, 46.4 (Nov., 1987): 849-897; 姜一涵，〈一九六〇年以來美國對中國藝術史研究之概況及趨勢〉，張其昀監修，《美術論集》（臺北：中國文化大學，1983），頁44-53；方聞 (Wen Fong) 著，石守謙譯，〈西方的中國畫研究〉，《故宮文物月刊》45 (1986.12): 49-56。Chen, Constance Jing Shue, “From Passion to Discipline: East Asian Art and the Culture of Modernity in the United States, 1876-1945,” PhD Dissertation (Los Angeles: University of California, 2000). 若是論及中國藝術史在二十世紀於中國當地的發展，詳見薛永年，〈二十世紀中國美術史研究的回顧和展望〉，《文藝研究》2 (2001): 112-127。薛永年，〈滕固與近代美術史學〉，《美術研究》105 (2002.1): 4-8。

6 除此之外，故宮近年來的轉變與定位也引起許多的討論，《文化研究》的第30期（2020年春季）即以「藝術實踐與博物館的轉身」做為專題收錄多篇相關論述。

7 高居翰 (James Cahill) 著，王靜靈譯，〈國立故宮博物院在我學術生涯中的位置〉，《故宮文物月刊》23.8 (2005.11): 92-99。石守謙，〈探索中國美術史研究的新境〉，《當代》45 (1990.1): 12-22。

8 石守謙，〈探索中國美術史研究的新境〉，頁12-22。陳葆真，〈藝術史研究三十年感言〉（詳見臺大藝術史研究所網頁，<http://www.artcy.ntu.edu.tw>，2021/3/1 上網檢索）。

9 陳葆真，〈美術史教育的回顧與前瞻——以臺灣大學為例〉，收入臺灣大學文學院編，《大學人文教育教學研討會論文集》（臺北：臺灣大學文學院，1992），頁313-324。

顏娟英指出 20 世紀，特別是 1930 年代，大量中國文物進到美國的公私收藏，加上二次戰後美國也收納了眾多研究人才，包括第一代的華裔美術史家，使得美國的中國藝術史研究超越歐洲。20 世紀的下半葉，美國學者已開始運用來自德奧傳統的風格分析以及圖像學的方法，來從事中國藝術史的研究。¹⁰ 同時，故宮文物在 1961-1962 年曾首次赴美展覽，更加掀起美國研究中國藝術史的風潮。¹¹ 擁有眾多中國藝術品又有德奧藝術史傳統加持的美國，便成為孕育臺灣新一代藝術史研究者的重要搖籃。¹²

(二) 學成歸國的藝術史研究者與新的藝術史研究機構的成立

而 1980 年到 2000 年，這段期間臺灣社會安定，經濟狀況極佳，熱錢湧進藝術市場，藝廊、博物館與美術館也紛紛設立。¹³ 再加上 1987 年解嚴，藝術環境與藝術市場充滿朝氣。公私立的典藏機構亟需藝術史研究人才，引發學者對於專業人才培養的呼籲。¹⁴ 1980 年代中期，第二代的藝術史學者如石守謙、李玉珉、謝明良、陳芳妹、顏娟英、林保堯、莊素娥、朱靜華、朱惠良、陳葆真、吳方正等，在歐美日等國獲取博士學位後紛紛回臺。前輩學者

10 相關的研究人員名單，參見陳葆真，〈中國繪畫研究的過去與現在〉，頁 9。

11 此次的展覽召喚了不少日後的中國繪畫史研究者，長年任教於耶魯大學現已退休的班宗華老師即為其一，詳見賴毓芝，〈《谿山行旅》前面的那雙藍眼睛：穿透框架的藝術史家班宗華〉，《典藏古美術》225 (2011.6): 192-199。

12 顏娟英，〈導言〉，《臺灣學者中國史論著·美術與考古》(北京：大百科全書出版社，2005)，頁 1-11。此外，有關美國的中國藝術收藏，詳見 Warren I. Cohen, *East Asian Art and American Culture: a Study in International Relations* (New York: Columbia University Press, 1992)；薛永年，〈美國藝術博物館管窺〉，收入《江山代有才人出》，頁 328-336；傅申，〈美國的中國書畫收藏與研究〉，收入歷史博物館編，《傳統·現代藝術生活》(臺北：歷史博物館，1997)，頁 205-256。

13 有關此一時期的藝術市場的研究相當多，可參考蔡宜芸，「商業？藝術？——臺北市畫廊活動的探索」(臺北：臺灣大學社會學研究所碩士論文，1990)；曾士全，「臺灣藝術拍賣市場經營之研究」(嘉義：南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2003)；典藏藝術雜誌編，〈臺灣畫廊爭霸史〉，《典藏藝術》24 (1994.9): 102-136；典藏藝術雜誌編，〈畫廊經營之道特別報導〉，《典藏藝術》34 (1995.12): 194-208。

14 林保堯，〈回歸行政專才與學理涵養機制的基礎人才培養「科系」上〉，《臺灣美術》9.3 (1996.12): 11-15。高千惠，〈海內外藝術史與理論學科教育的檢視〉，《藝術家》241 (1995.6): 364-368。

傅申在美國工作多年，也於 1994 年回臺任職，在書畫研究與鑑定上有很深的造詣。¹⁵ 這些堅強的師資開始在各大學進行研究與教學，藝術史也逐步在學院中獲有一席之地。大學裡藝術史教育逐步擴展與深化、臺灣放鬆與中國的交流，都有助於藝術史研究的成長。1989 年，原來隸屬於臺大歷史所的藝術史組獨立成所之後，至今已陸續成立了三十多個藝術史研究相關的系所，不可謂不驚人。2000 年，臺大藝術史研究所與師大美術研究所西洋史組同時成立了博士班，更顯示臺灣已能培育高階的藝術史學者。加上持續回國的海外留學生，在臺灣的藝術史研究進入百家爭鳴的狀態。

(三) 重要的學術研討會與大型展覽：促進國際交流與學術研究

從臺灣過去四五十年間所舉辦的研討會與展覽來觀察，更可以看到其間藝術史學術的變化。中央研究院在 1980 年所主辦的國際漢學會議，邀請了當時國際著名的中國藝術史學家，如高居翰（James Cahill；柏克萊大學）、艾瑞慈（Richard Edwards；密西根大學）、方聞（Wen Fong；普林斯頓大學）、何惠鑑（克利夫蘭博物館）、蘇利文（Michael Sullivan；史丹佛大學）、古原宏伸（日本奈良女子大學）等人，國內出身的旅外學者有吳納孫、莊申、傅申等人，國內學者則有李霖燦、譚旦岡、那志良、江兆申、史紫忱、王壯為、曾培等學者。¹⁶ 所出版的會議論文集，至今仍深具參考價值。¹⁷

1991 年故宮舉辦的「中國藝術文物討論會」，更是冠蓋雲集，臺灣新進的藝術史研究人員得以藉機與外界交流，令人相當振奮。¹⁸ 而後故宮如有大展，即舉辦重要的研討會，更加促進藝術史研究。1996 年舉辦的「何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同」研討會，由藝術史、臺灣史、文化研究等國內外學者共同參與，是學界首度以「臺灣美術」為主題的研討會，畫下重要

15 陳葆真，〈藝術史研究三十年感言〉。

16 此次會議的相關記錄可參見〈長河壯闊匯百川——臺北舉辦國際漢學會議〉，《雄獅美術》114 (1980.8): 92-95。

17 中央研究院國際漢學會議論文集編輯委員會編，《中央研究院國際漢學會議論文集》第 10 冊藝術史組（臺北：中央研究院，1981）。

18 有關這次會議的情況，參見吳金桃，〈「中國藝術文物討論會」會場側記〉，《雄獅美術》248 (1991.10): 120。以及議事組，〈中國藝術文物討論會議程表〉，《故宮文物月刊》100 (1991.7): 128-136。

里程碑。¹⁹ 另一值得矚目的是「臺灣 2002 年東亞繪畫史國際學術研討會」，由臺大藝術史研究所、故宮博物院、日本京都大都會東洋美術中心及中研院合辦。²⁰ 東亞繪畫史研究的重量級學者紛紛來臺，可謂盛況空前，而臺灣的第二代藝術史學者已與國外重要學者並肩撐起這個學術盛會。

故宮收藏的中國藝術精品大規模海外借展，始於 1935-36 年的「倫敦中國藝術國際展覽會」（由英國著名收藏家大衛德爵士、大英博物館研究員霍布森及法國學者伯希和等人共同策畫），這是西方觀眾首度見到高質量的中國藝術精品，對於英國東方陶瓷學會的建立及歐洲對中國工藝的研究興趣，都有一定的影響，該特展近年來也成為熱門的研究對象。²¹ 自 1961-62 年盛大的赴美展「中國古藝術品展覽會」後，歷經 1971 年臺灣退出聯合國、1979 年中美斷交，故宮文物對外交流中斷。直到 1991 年，臺灣與美國達成共識，保障故宮文物豁免扣押，故宮文物才又赴美參加華府國家藝廊「一四九二之際：探險時代的藝術」（Circa 1492: Art in the Age of Exploration）大展。自此，重新開啓故宮對外參展的可能性。1996 年故宮與美國的大都會博物館合作，挑選了 452 組件的文物前往美國做為期一年的展出。「中華瑰寶展」（Splendors of Imperial China: Treasures from the National Palace Museum, Taipei）在美的盛大展出，引起重視。²² 自此，故宮文物常常出借藏品到德國、法國、日本、美國各地博物館展出。故宮南院自 2015 年開展以來，²³ 也常有海外交流展，都可看出故宮與海外博物館的頻繁交流與世界接軌的企圖。²⁴

19 該研討會於 1996 年 9 月 13-14 日於國家圖書館舉行，會後出版論文集，《何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同論文集》（臺北：行政院文化建設委員會，1997）。

20 詳情請參閱臺大藝研所，〈臺灣 2002 年東亞繪畫史國際學術研討會紀實〉，《典藏古美術》122 (2002.11): 54-56、123 (2002.12): 66-70、124 (2003.1): 72-77。

21 吳淑瑛，〈博物館展覽與國族、文化的想像——以「倫敦中國藝術國際展覽會 (1935-1936)」為例的觀察〉，《近代中國》157 (2004.6): 44-70。

22 宋兆霖，〈一九九六年全球展覽之冠——「中華瑰寶」在美國展出之周延曲折與充實光輝〉，《故宮文物月刊》171 (1997.6): 92-99。

23 國立故宮博物院南院處的展覽與活動可至該處網頁查詢：<https://south.npm.gov.tw/ExhibitionsListC003110.aspx?appname=Exhibition3112>（2021/3/13 上網檢索）。

24 國立故宮博物院的展覽與國內外借展資料，可於該館網頁「大事紀」查得：<https://www.npm.gov.tw/Article.aspx?sNo=03004855>（2021/3/13 上網檢索）。

三、中國與東亞繪畫史研究的風潮與成果（林麗江撰）

過去四、五十年，臺灣的中國繪畫研究，從早期注重作品真偽、畫家風格，進至制度探討、宮廷與地方畫派的變化、文人畫成因，到接取文化史、視覺文化、交流史、全球史的研究風潮，成績斐然。東亞各地繪畫與中國繪畫也時有交流，因此將其納入討論。此外，佛教美術文物涵蓋多種媒材，限於學力與論述重點，故只簡述佛教繪畫研究。以下透過幾個研究的方向與議題，來概述近年來發展的大要。

（一）圖錄出版、鑑定真偽與作品風格的探索

藝術史研究總是以作品為依歸，學者能否親炙作品關乎研究的完整性。故宮歷年來大量出版的書畫目錄與圖錄，²⁵ 東京大學東洋文化研究所持續調查出版的《中國繪畫總合圖錄》等，²⁶ 便至關重要。而故宮近年來開放線上「典藏資料庫系統」，²⁷ 以及 open data 都對研究甚有助益。²⁸ 鑑定與辨別真偽，乃至某一名家或大師的作品風格特色，在中國繪畫早期的研究佔有重要的位置。²⁹ 海內外前輩學者，於過去奠定了中國繪畫史基準作品的架構，也對各類繪畫風格發展建立了系譜。³⁰ 雖然在各類新興思潮衝擊之下，繪畫鑑定工作似略有遜色，不過作為繪畫研究的基礎，於 21 世紀又重新為人注意。2015 年國立臺灣大學藝術史研究所主辦的「藝術史中的作品研究」工作坊，就是重新回到作品本身的宣言，希望喚回學界對作品的重視，而非僅

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

26 2021 年東洋文化研究所慶祝《中國繪畫總合圖錄 三編》的出版，於三月舉辦「東亞美術研究的回顧與實踐——收藏與資料庫建置」國際學術研討會。該所自 1980 年代始，整編了日本、歐美及東南亞地區之重要公私立收藏繪畫目錄，提供了相當珍貴的繪畫收藏訊息，對中國繪畫史研究貢獻至鉅。

27 詳見故宮網頁 <https://www.npm.gov.tw/Article.aspx?sNo=02000021>（2021/3/10 上網檢索）。

28 詳見故宮網頁 <https://theme.npm.edu.tw/opendata/>（2021/3/10 上網檢索）。

29 此類研究相當多，然礙於篇幅無法一一述及。近年來的研究，可參見王耀庭，《書畫管見集》（臺北：石頭出版社，2017）。

30 石守謙，《從風格到畫意——反思中國繪畫史》（臺北：石頭出版社，2010），頁 15。

只發展理論，忽略藝術史研究的根本。³¹

(二) 宮廷畫家與宮廷繪畫 / 職業畫家與地方畫派

現存早期著名畫家的作品，多數都是宮廷畫師所為。因此，宮廷畫院的建制與繪畫產出，也為學者所關注。這部分的研究開始甚早，如余城與李慧淑的宋代畫院與畫學研究，³² 宋后楣與林莉娜關於明代宮廷繪畫的討論與機構制度的考證。³³ 近年來，陳葆真、陳韻如對五代北宋的畫院制度，有深入分析，特別是陳葆真指出不同區域畫派在宮廷中的勢力消長現象。³⁴ 馬雅貞也注意到來自地方的身分，也會影響院畫的製作。³⁵ 傅申、陳韻如、王耀庭則分別對元代、金代宮廷繪畫收藏有深入探討。³⁶

值得注意的是宮廷繪畫確實與地方畫派有著微妙的運動關係，故宮於 2008 年舉辦的「追索浙派」展覽，即關注過地方與中央畫風的交會與流

31 詳見臺大藝術史研究所有關「藝術史中的作品研究」工作坊的網頁資料 http://www.artcy.ntu.edu.tw/09_detail_conf_5.html (2021.1.3 上網檢索)。

32 余城，〈北宋畫院制度與組織的探討〉，《故宮學術季刊》1.1 (1983. 秋): 69-95；余城，〈北宋圖畫院之新探〉(臺北：文史哲出版社，1988)；李慧淑，〈宋代畫風轉變之契機——徽宗美術教育成功之實例(上)、(下)〉，《故宮學術季刊》1.4 (1984. 夏): 71-91、2.1 (1984. 秋): 9-36。

33 Sung Hou-mei, “Lu Chi and His Pheasant Painting”, 《故宮學術季刊》10.4 (1993. 夏): 1-22; Sung Hou-mei, *The Unknown World of the Ming Court Painters: The Ming Painting Academy* (Taipei: Liberal Arts, 2006)。林莉娜，〈明代宮廷繪畫機構制度考〉，《故宮學術季刊》13.1 (1995.9): 75-100+ 左 4-5。林莉娜，〈明代畫院制度略考〉，收入陳階晉、賴毓芝主編，〈追索浙派〉(臺北：國立故宮博物院，2008)，頁 192-200。

34 陳葆真，〈從南唐到北宋——期間江南和四川地區繪畫勢力的發展〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》18 (2005.3): 155-208+234。陳韻如，「畫亦藝也：重估宋徽宗朝的繪畫活動」(臺北：臺灣大學藝術史研究所博士論文，2009)。

35 馬雅貞，〈中介於地方與中央之間：《盛世滋生圖》的雙重性格〉，《臺大美術史研究集刊》24 (2008.3): 259-322。學界對於宮廷繪畫還有相當多精彩的研究，本文有關這部分的討論，得之於馬雅貞的回顧甚多，詳見馬雅貞，〈二十年(1990-2009)來臺灣關於中國宮廷圖繪的研究〉，《藝術學研究》8 (2011.5): 205-242。

36 傅申，〈元代皇室書畫收藏史略〉(臺北：國立故宮博物院，1981)。陳韻如，〈公主的雅集：蒙元皇室與書畫鑑藏文化特展〉(臺北：國立故宮博物院，2016)。王耀庭，〈明昌七璽及其周邊〉，《故宮學術季刊》34.3 (2017.3): 1-43。

動。³⁷而石守謙在更早之前，也曾針對明代宮廷繪畫及浙派發表了不少文章，探討帝王的品味與貴族的贊助如何在宮廷與地方產生影響，³⁸更深入論述南京與福建地區浙派畫家之不同取向。³⁹再加上蘇州地區文人畫相關的研究，⁴⁰石守謙分別整理了明代的區域風格特色，並探究促使這些畫風成熟並引領風騷之原因。

(三) 山水畫與文人畫

山水畫應當是中國繪畫之異於西方繪畫最重要的一個畫類，西方純粹描繪大自然的作品被稱為風景畫，中國則名之為山水畫。⁴¹然而中國山水畫涵蓋天地萬物與自然風候，甚至可以充滿各種政治象徵。⁴²雖然近年來的考古發現，已有了更多早至唐、五代的實例。⁴³然而，中國山水畫史上成就最高的，仍然是故宮的北宋山水大家范寬、郭熙、李唐，以及元代趙孟頫與元四大家等人的作品。前輩研究者如李霖燦、張光賓、傅申等人，⁴⁴對於中

37 陳階晉、賴毓芝主編，《追索浙派》（臺北：國立故宮博物院，2008）。

38 石守謙，〈明代繪畫中的帝王品味〉，《國立臺灣大學文史哲學報》40（1993.6）：225-291。
石守謙，〈浙派畫風與貴族品味〉，《東吳大學中國藝術史集刊》15（1986.2）：307-342。

39 石守謙，〈浪蕩之風——明代中期南京的白描人物畫〉，《臺大美術史研究集刊》1（1994.3）：39-61。石守謙，〈神幻變化：由福建畫家陳子和看明代道教水墨畫之發展〉，《臺大美術史研究集刊》2（1995.5）：47-74。

40 有關蘇州文人畫的研究，多數已被收入石守謙，《風格與世變》（臺北：允晨文化公司，1996），以及《從風格到畫意——反思中國繪畫史》。

41 學者認為西方風景畫與中國山水畫的差異，不僅是畫題與形象，還涉及特別的世界觀與整體複雜的哲學思想。詳見 Yolaine Escande，〈景觀：中國山水畫與西方風景畫的比較研究〉I, II, III，《二十一世紀雙月刊》78（2003.8）：79-84，79（2003.10）：77-86，80（2003.12）：98-105。

42 這部分的研究詳見王正華，〈傳統中國繪畫與政治權力：一個研究角度的思考〉，《新史學》8.3（1997.9）：161-216。

43 例如近年發現的唐代富平的山水屏風以及韓休墓的山水，均讓人對於張彥遠所說的山水之變，有了更具體的想像。相關考古資料參見孫志虹，〈從陝西富平唐墓山水屏風畫談起〉，《文博》（2004.6）：48-53。郭美玲，〈唐墓壁畫山水題材源流——兼論韓休墓「山水圖」布局及其意義〉，《故宮博物院院刊》194（2017.6）：94-106，159-160。

44 相關著作甚多，在此僅舉出某些代表作：李霖燦，《中國名畫研究》（新北：藝文印書館，1973）、《中國美術史稿》（臺北：雄獅圖書公司，1987）、〈古畫斷代釋例：玄學、科學、畫學方法的三段論法〉，《中華民國建國八十年中國藝術文物討論會論文集，書畫組》（臺

國山水畫的畫法、構成與討論均有可觀。後來的學者，藉由展覽也都持續有所闡發。⁴⁵

山水畫更是文人畫相當重要的一種表現主題，⁴⁶ 石守謙即致力於文人畫家的研究，從繪畫的風格入手，突顯出元代人畫家錢選與趙孟頫擺盪於出仕與隱逸間的矛盾，以及將此種情懷表現於畫作上所採取的復古風格。⁴⁷ 而接續的研究，他更標舉出明代蘇州以文徵明為代表的文人畫，⁴⁸ 並且一再地闡述於蘇州生成的文人畫理想，⁴⁹ 可說是當代對於文人畫的考察與論述最為深入者。近期則又出版了以山水畫為主體的專著，更為全面的關照中國畫史的演變與成因。⁵⁰

(四) 詩書畫與敘事畫 / 偽作與藝術市場

圖像與文本的關係，也是繪畫研究中相當重要的一環。早在 1985 年美

北：國立故宮博物院，1992），頁 307-330；張光賓，《元四大家》（臺北：國立故宮博物院，1975）、《元四大家年表》（臺北：臺大藝術史研究所，2000）；傅申，〈知偽以鑑真〉，《故宮季刊》9.3（1975. 春）：41-48、〈王翬臨富春及相關問題〉，《清初四王畫派研究論文》（上海：上海書畫出版社，1993），頁 629-653、〈董其昌書畫船水上行旅與鑑賞、創作關係研究〉，《臺大美術史研究集刊》15（2003.9）：205-297+300。

45 如故宮在 2018 年也有關於范寬的展覽：「典範與流傳——范寬及其傳派」，詳情見該院網頁 <https://www.npm.gov.tw/zh-TW/Article.aspx?sNo=04006295>（2021/3/9 上網檢索）。

46 Shou-chien Shih, "Beyond the Representation of Mountains and Streams," in Jerome Silbergeld and Dora King, eds., *A Bridge to Heaven* (Princeton: Princeton University Press, 2011), pp. 474-496.

47 Shou-chien Shih, "The Mind Landscape of Hsieh Yu-yü by Chao Meng-fu," in Wen Fong et al., *Images of the Mind* (Princeton: The Art Museum, 1984), pp. 237-254. Shou-chien Shih, "Eremitism in Landscape Paintings by Ch'ien Hsüan (ca. 1235-before 1307)," (PhD dissertation, Princeton University, 1984). 石守謙，白適銘譯，〈元代人畫の正統的系譜—趙孟頫から王蒙に至る山水畫の展開—〉，《元時代の繪畫》（奈良：大和文華館，1998），頁 7-16。

48 相關論述見石守謙，〈中國文人畫究竟是什麼？〉，《美術史論壇》4（1996）：11-39。石守謙，〈蘇州文人繪畫的成立、推展與挑戰〉，收入植松瑞希主編，《蘇州をめぐる諸問題—中国と日本の観点から— 国際シンポジウム論文集》（奈良：大和文華館，2016）。相關蘇州文人畫研究，詳見石守謙，《風格與世變》。

49 這部分的研究，參見石守謙，《從風格到畫意——反思中國繪畫史》。

50 石守謙，《山鳴谷應——中國山水畫和觀眾的歷史》（臺北：石頭出版社，2017）。

國大都會博物館即舉辦過大型研討會，探討詩書畫間的複雜關係。⁵¹ 與會的日本學者古原宏伸對中國歷代敘事畫有精闢研究，並曾來臺教授中日敘事畫，影響頗深。⁵² 陳葆真則是臺灣敘事畫研究耕耘最力者，從洛神賦圖開始，到女史箴圖、十三帝王圖，對圖文互動模式有精闢見解。⁵³ 林麗江亦有日本狩野派畫家以中國材料為靈感創製的長恨歌圖之研究。⁵⁴ 衣若芬從題畫詩研究開始，近期則推廣文圖學。⁵⁵ 許文美則將仇英的〈漢宮春曉〉圖連結到宮詞文學。⁵⁶ 有趣的是，敘事畫也是明代偽作市場上最熱門的商品，以鮮豔的色彩、豐富的細節取勝，2018年故宮「偽好物」展，即試圖揭露這些偽作成爲訊息傳播、古代想像與建構知識的重要載體。⁵⁷

（五）視覺文化與版畫研究

視覺文化研究從 1970 年代開始，在 1990 年代席捲英美，如同文化研究對學界的巨大影響被稱爲文化轉向（cultural turn）一般，「視覺轉向」（visual turn）的風潮也盛極一時。⁵⁸ 1997 年，Craig Clunas 的 *Pictures and Visuality in Early Modern China* 一書即標榜研究明代視覺文化，除了繪畫，還擴及書籍的插圖、地圖、陶瓷或是雕漆上的圖樣等，且以視覺材料的生產、流通與使用

51 Wen C. Fong and Alfreda Murck eds., *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1991.

52 古原宏伸，《中國畫卷の研究》（東京：中央公論美術出版社，2005）。

53 陳葆真，〈中國畫中圖像與文字互動的表現模式〉，《中國史新論：美術考古分冊》（臺北：中央研究院、聯經出版公司，2010），頁 203-296。陳葆真，《洛神賦圖與中國古代故事畫》（臺北：石頭出版社，2011）。陳葆真，《圖畫如歷史》（臺北：石頭出版社，2015）。

54 林麗江，〈此恨綿綿無絕期——狩野山雪的〈長恨歌圖〉研究〉，收於石守謙、廖肇亨主編，《東亞文化意象之形塑》（臺北：允晨文化公司，2011），頁 539-600。

55 衣若芬，《觀看·敘述·審美：唐宋題畫文學論集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005）；衣若芬，《東張西望：文圖學與亞洲視界》（香港：八方文化，2019）。

56 許文美，〈宮中行樂——仇英〈漢宮春曉〉研究〉，《故宮學術季刊》36.1 (2019.9): 37-114。

57 邱士華、林麗江、賴毓芝編，《偽好物——十六至十八世紀「蘇州片」及其影響》（臺北：國立故宮博物院，2018）。

58 有關視覺文化對藝術史的影響，詳見王正華，〈藝術史與文化史的交界——關於視覺文化研究〉，《近代中國史研究通訊》32 (2001.9): 76-89。

等面向，⁵⁹來討論以往繪畫史研究較少處理的題材，帶起許多迴響。

版畫在視覺文化的風潮下有新的進展，馬孟晶以「西廂記」版畫來討論晚明書籍對於視覺性之關注，⁶⁰之後更以《隋煬帝豔史》的圖飾為題，發現裝飾紋樣竟具有點評文本的效用。⁶¹林麗江分析《帝鑑圖說》一書的構成，照見張居正以此作為晚明政治場域的宣示、施政劇本和避禍工具。⁶²王正華藉由蘇州版畫來探討18世紀該地區的藝術類文化商品的市場與消費區隔。⁶³同樣的蘇州版畫，馬雅貞將注意力轉至商人社群所造成的影響。⁶⁴傅立萃則是較早研究名山圖者，持續仍有勝景圖的研究。⁶⁵梅韻秋從中央收編原來屬於官員或文人社群所產製的名山繪畫或圖譜，來呈現清代宮廷對於圖像的管控。⁶⁶王正華則對清宮產製與管控城市圖像來彰顯政治權力有所闡發。⁶⁷賴毓芝透過印刷技術的選擇來談新的性別意識之展現。⁶⁸林素幸則針對中國近現

59 Craig Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China* (London: Reaktion Books, 1997).

60 馬孟晶，〈耳目之玩——從「西廂記」版畫插圖論晚明出版文化對視覺性之關注〉，《臺大美術史研究集刊》13 (2002.9): 201-276。

61 馬孟晶，〈《隋煬帝豔史》的圖飾評點與晚明出版文化〉，《漢學研究》28.2 (2010.6): 7-56。亦收入黃桂瑩主編，〈複製、再現、與傳播：近代版畫文化〉（臺北：陽明大學人文與社會科學院，2013），頁147-204。

62 林麗江，〈晚明規諫版畫《帝鑑圖說》之研究〉，《故宮學術季刊》33.2 (2015.12): 83-142。

63 王正華，〈清代初中期作為產業的蘇州版畫與其商業面向〉，《中央研究院近代史研究所集刊》92 (2016.6): 1-54。

64 馬雅貞，〈商人社群與地方社會的交融：從清代蘇州版畫看地方商業文化〉，《漢學研究》28.2 (2010.6): 87-126。

65 Li-tsui Fu, *Framing Famous Mountains: Grand Tour and Mingshan Paintings in Sixteenth Century China* (Hong Kong: The Chinese University Press, 2009)；傅立萃，〈以圖傳史與扁舟同遊：吳鎮的《嘉禾八景圖》〉，《臺大美術史研究集刊》47 (2019.9): 75-137+139-158+284。

66 梅韻秋，〈天下名勝的私家化：清代嘉、道年間自傳體紀遊圖譜的興起〉，《臺大美術史研究集刊》41 (2016.9): a13-a14+303-370+375。相關研究尚有：梅韻秋，〈張峯《京口三山圖卷》：道光年間新經世學風下的江山圖像〉，《臺大美術史研究集刊》6 (1999.3): 195-239+244。

67 王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉，《中央研究院近代史研究所集刊》50 (2005.12): 115-184。

68 賴毓芝，〈晚清中日交流下的圖像、技術與性別：《鏡影簫聲初集》研究〉，《近代中國婦女史研究》28 (2016.12): 125-213。另外，近期女性主義相關研究亦可參考賴毓芝、高彥

代的插畫與書籍裝幀有深入探討。⁶⁹ 凡此均照見在視覺文化、消費文化與女性主義視角等研究思潮的影響下，中國版畫與相關視覺材料研究的新走向。⁷⁰

(六) 宗教繪畫與文化交流

臺灣的佛教美術研究以蘇瑩輝、林保堯、顏娟英、李玉珉、陳清香、潘亮文等人成果最為顯著。⁷¹ 佛教繪畫則以藏於故宮的〈大理國梵像卷〉最引人注意，李霖燦與李玉珉都有精彩的研究。⁷² 陳清香的羅漢圖像研究、潘亮文的觀音圖像研究、葛婉章於藏傳佛教都有不錯的成果。⁷³ 而林聖智則是臺灣目前致力於早期繪畫與佛道教繪畫的少數研究人員之一，尤著重北朝墓葬圖像以及粟特文化在北朝的發展。⁷⁴

宗教繪畫的研究，其實往往涉及文化交流。1985年石守謙便已開始探討

頤、阮圓，《看見與觸碰性別：近現代中國藝術史新視野》（臺北：石頭出版社，2020）。

69 林素幸，〈移動的美術館：20世紀初中國的書籍裝幀設計與商業美術〉，《文化研究》13（2011.12）：163-228。

70 因篇幅有限，在此無法一一列舉近年來的版畫研究的成果。當然影響版畫研究的尚有印刷史、出版史、書籍史、閱讀史、接受史等等的研究方法，還待專文討論之。

71 佛教美術研究不限於繪畫，還包括建築與各式文物。在此只能簡略述及佛教繪畫相關的研究人員與少數的研究，更全面的回顧，詳見李玉珉，〈中國佛教美術研究之回顧與省思〉，《佛學研究中心學報》1（1996）：209-234。李玉珉，〈佛教美術區域研究之回顧與省思〉，《國立中央大學人文學報》15（1997.6）：31-54。顏娟英，《鏡花水月：中國古代美術考古與佛教藝術的探討》（臺北：石頭出版社，2016）。李玉珉，《中國佛教美術史》（臺北：東大圖書公司，2001）。

72 李霖燦，《南詔大理國新資料的綜合研究》（臺北：國立故宮博物院，1982）。李玉珉關於此卷著作甚多，茲舉數例：李玉珉，〈張勝溫「梵像卷」之觀音研究〉，《東吳大學中國藝術史集刊》15（1987.2）：227-264；李玉珉，〈梵像卷釋迦佛會、羅漢祖師像之研究〉，收入《中華民國建國八十年中國藝術文物討論會論文集·書畫組》，頁195-219；李玉珉，〈大理國張勝溫《梵像卷》羅漢畫研究〉，《臺大美術史研究集刊》29（2010）：113-156+271。

73 陳清香，《羅漢圖像研究》（臺北：文津出版社，1995）。潘亮文，〈試論水月觀音圖〉，《藝術學》17（1997.4）：7-50。潘亮文，〈有關觀音像流傳的研究成果與課題〉，《藝術學》18（1997.8）：29-42。葛婉章，〈藏傳佛教美術圖像的有關問題〉，《故宮學術季刊》5.4（1988.6）：57-76。葛婉章，〈筆繪唐卡的保存傳統與發展〉，《故宮學術季刊》14.4（1997夏）：85-138+左7-8。

74 林聖智，《圖像與裝飾：北朝墓葬的生死表象》（臺北：臺大出版中心，2019）。

中日間的藝術文化交流，以十王圖為題，探討畫作東傳日本後的影響與日本的在地回應。⁷⁵ 巫佩蓉認為中日間共享的禪林文化，使得觀賞禪畫能突破地域與文化的限制。⁷⁶ 中日間交流還包括有工藝與文化層面，而書籍更是中日交流研究的重點。⁷⁷ 石守謙從 2007 年開始進行「移動的桃花源——第十世紀至十六世紀山水畫在東亞的發展」的計畫，認為應該視東亞為一整體，對山水畫在中日韓三國之發展進行全盤的觀察。而後他又持續推動「東亞文化意象之形塑——第十一至十七世紀間中日韓三地的藝文互動」研究計畫，參與者有劉序楓、廖肇亨、陳韻如、黃立芸、林聖智等學者。長達十多年的整合型計畫，成果斐然。⁷⁸ 使得東亞間的繪畫發展與交流研究有新的進展，也打開臺灣藝術史學界邁向全球化的視野。

（七）新清史與全球史的角度

在新清史與全球史的風潮下，研究顯示十八世紀的清宮對於當時西歐國家的藝術文化並不陌生，混同著中國之前的傳統，以圖像及文化事業來建立偉大的帝國形象，進而創出清宮特有的文化主體性。王正華（現任教於美國普林斯頓大學）召集主持的「多方觀照：近代早期歐洲與東亞在視覺、物質文化上的交會互動」整合型計畫，從 2010 到 2013 年進行了兩期。由賴毓芝、施靜菲、林麗江、張省卿、李毓中等多位研究成員，以各種的視覺材

75 如石守謙，〈有關地獄十王圖與其東傳日本的幾個問題〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》56.3 (1985.9): 565-618。石守謙，《宋元明外銷畫之研究——十三至十五世紀由浙江輸往日本之畫作與其畫史上之意義》（國科會計畫結案報告，1995）。石守謙，《十六至十七世紀中國渡日繪畫之研究》（國科會計畫結案報告，1996）。

76 巫佩蓉，〈吾心似秋月：中日禪林觀畫脈絡之省思〉，《臺大美術史研究集刊》34 (2013.3): 105-162+231。

77 書籍做為中日兩國交流的主題研究相當多，以日本學者大庭脩最負盛名，詳見氏著《漢籍輸入の文化史：聖德太子から吉宗へ》（東京：研文出版，1997）。另外以書籍以及版畫作為中日工藝交流議題的研究，詳見林麗江，〈日本古梅園相關墨書之研究——十八世紀中日藝術文化交流之一端〉，《漢學研究》28.2 (2010.6): 127-168。

78 更多的資訊詳見這些計畫結案後所出版的論文集，如石守謙，《移動的桃花源——東亞世界中的山水畫》（臺北：允晨文化公司，2012）；石守謙、廖肇亨主編，《東亞文化意象之形塑》（臺北：允晨文化公司，2011）；石守謙、廖肇亨主編，《轉接與跨界：東亞文化意象之傳佈》（臺北：允晨文化公司，2015）。

料與物質文化為對象，在近代早期全球史的觀點下，探索交流史研究的新取向。⁷⁹ 王正華、賴毓芝、馬雅貞的研究，都將清宮創製的繪畫、圖譜、戰圖等藝術文化置入了全球史的架構中思考。⁸⁰ 2015年中研院近史所賴毓芝主辦的「院體：清宮製作的風格、技術與物質性」工作坊，不只論及風格，且從多面向來考慮所謂清宮院體的實質。⁸¹ 這些研究都有相當新的取向，成果也異常豐盛。

(八) 藝術史研究的方法論與畫史建構的再評估

對於藝術史研究的方法論之反省與精進，在各式學術風起雲湧之際，更顯重要。在臺灣的中國繪畫史基本上承襲了歐美藝術史研究方法，以風格分析與圖像學作為研究的兩種利器。1997年，臺大藝術史研究所舉辦「中國美術史研究之省思」研討會，回顧過往藝術史研究的歷史與方法，希望建構屬於中國藝術史的研究方法。⁸² 李玉珉、顏娟英、林聖智、巫佩蓉也都曾對佛教藝術、中國考古美術研究方法有所討論。⁸³ 王正華、賴毓芝、林聖智注意到近

79 2013年舉行的工作坊，詳見「近代早期東亞與歐洲藝術交流工作坊」成果發表會紀要，登載於明清研究推動委員會網頁 http://mingching.sinica.edu.tw/en/Project_Plan/263 (2021/1/3 上網檢索)。

80 詳見 Cheng-hua Wang, "A Global Perspective on Eighteenth Century Chinese Art and Visual Culture," *The Art Bulletin*, 96.4 (December 2014): 379-394. 賴毓芝，〈清宮對歐洲自然史圖像的再製：以乾隆朝《獸譜》為例〉，《中央研究院近代史研究所集刊》80 (2013.6): 1-75. 賴毓芝，〈圖像帝國：乾隆朝《職貢圖》的製作與帝都呈現〉，《中央研究院近代史研究所集刊》75 (2012.3): 1-76. 馬雅貞，〈刻畫戰動：清朝帝國武功的文化建構〉（北京：社會科學文獻出版社，2016）。

81 關於這個工作坊，詳見賴嘉偉、張澣予，「院體：清宮製作的風格、技術與物質性」工作坊報導：http://mingching.sinica.edu.tw/cn/Academic_Detail/493 (2021/3/7 上網檢索)；邱士華，〈院體：清宮製作的風格、技術與物質性〉：<https://artouch.com/news/content-4566.html> (2021/3/7 上網檢索)。

82 臺大藝術史研究所，〈「中國美術史研究之省思」研討會議程表〉，《故宮文物月刊》166 (1997.1): 118-119。

83 李玉珉，〈中國佛教美術研究之回顧與省思〉、〈佛教美術區域研究之回顧與省思〉。顏娟英，〈鏡花水月：中國古代美術考古與佛教藝術的探討〉，第7、8章。林聖智，〈近十年中國佛教美術的研究動向(1998-2008)——英文、日文部分〉，《藝術學研究》6 (2010): 231-246. 林聖智，〈圖像與裝飾：北朝墓葬的生死表象〉（臺北：臺大出版中心，2019）。巫佩蓉，〈藝術學門調查計畫成果報告〉，《人文與社會科學簡訊》8.2 (2007.3):

年來研究與展覽的新動向。⁸⁴ 傅立萃、王正華、馬孟晶也都曾對贊助者、政治與藝術、版畫與圖譜的研究方法有所闡發。⁸⁵ 石守謙早期立基於風格，以創作者與其文化環境的互動來剖析畫史之變，⁸⁶ 並且也對來自西方的方法有所反省，⁸⁷ 近年來更強調畫者與觀者互動，藉以還原繪畫創作時的文化情境，進而理解作品的「畫意」。⁸⁸

對於中國美術史建立的歷程，臺灣學界也一直有所回顧與反省。⁸⁹ 王正華認為「宋畫」概念的提出與國族精神建立有關，⁹⁰ 劉宇珍以複製技術的使用來探討中國美術內涵的呈現與轉變，⁹¹ 巫佩蓉則透過「外國人」的眼光來回視東亞繪畫史的建立。⁹² 對於臺灣的藝術史研究至關重要的故宮與故宮南院，作為典藏機構、典藏的文物內涵以及未來定位，也在近年引起諸多關

48-59。

- 84 王正華，〈藝術史與文化史的交界——關於視覺文化研究〉，《近代中國史研究通訊》32 (2001.9): 76-89。賴毓芝，〈近年中國藝術相關展覽趨勢報告〉，《人文與社會科學簡訊》11.1 (2009.12): 65-69。林聖智，〈探索美術史的邊陲〉，《人文與社會科學簡訊》21.3 (2020.6): 102-104。
- 85 傅立萃，〈有關中國繪畫贊助的研究〉，《中央大學人文學報》15 (1997.6): 55-79。王正華，〈傳統中國繪畫與政治權力：一個研究角度的思考〉，《新史學》8.3 (1997.9): 161-216。馬孟晶，〈「明清的圖譜與版畫」專輯導言〉，《漢學研究》28.2 (2010.6): 1-5。
- 86 石守謙，〈文化史範疇中的畫史之變〉，收於氏著《風格與世變》，頁 1-15。
- 87 石守謙，〈對中國美術史研究中再現論述模式的省思〉，《人文學報》15 (1997.6): 1-29。
- 88 石守謙，〈導論〉，《從風格到畫意——反思中國繪畫史》，頁 13-32。
- 89 林聖智，〈反思中國美術史學的建立：「美術」、「藝術」用法的流動與「建築」、「雕塑」研究的興起〉，《新史學》23.1 (2012.3): 159-202。石守謙，〈清室收藏的現代轉化——兼論其與中國美術史研究發展之關係〉，《故宮學術季刊》23.1 (2005.9): 1-33。王正華，〈羅振玉的收藏與出版：「器物」、「器物學」在民國初年的成立〉，《臺大美術史研究集刊》31 (2011.8): 277-320+325。陳韻如，〈「宋畫」的檢擇：1930 年代故宮藏畫之公開及其對重構畫史的貢獻〉，《故宮學術季刊》37.1 (2020.3): 143-199。
- 90 Cheng-hua Wang, "Rediscovering Song Painting for the Nation: Artistic Discursive Practices in Early Twentieth Century China," *Artibus Asiae*, 71.2 (December 2011): 221-246.
- 91 劉宇珍，〈照相複製年代裡的中國美術：《神州國光集》之複製態度與文化表述〉，《臺大美術史研究集刊》35 (2013.9): 185-254。
- 92 巫佩蓉，〈十九、二十世紀之交英文著作中的東亞畫史建構：以對宋代與室町宗教人物畫評價為例〉，《藝術學研究》21 (2017.12): 77-124。巫佩蓉，〈二十世紀初西洋眼光中的文人畫：費諾羅沙的理解與誤解〉，《藝術學研究》10 (2012.5): 87-132。

注。許雅惠論述了故宮的定位，⁹³ 施靜菲認為應該要擺脫政治回歸專業。⁹⁴ 無論如何，故宮所舉辦的展覽、進行的研究，以及未來的規劃，⁹⁵ 確實都將對臺灣的中國藝術史研究有重大影響，值得努力與期待。

四、中國書法史研究（盧慧紋撰）

書法是中國傳統文化中極重要的視覺表現形式，雖然在現代美術史學科中的起步較晚，但由於學院與民間皆重視，又拜國立故宮博物院及私人藏家豐富的收藏之賜，在臺灣近四十年來的中國美術史研究中占重要份量。⁹⁶

（一）國立故宮博物院與中國書法史研究的開端

臺灣的中國書法史研究與國立故宮博物院遷臺密切相關，尤其 1965 年遷址至臺北外雙溪之後，有固定的開放時間與展示空間，又陸續有《故宮季刊》、《故宮學術季刊》、《故宮文物月刊》等刊物的發行，配合大規模展覽及專業文章的發表，在 1970 至 80 年代逐漸成為中國藝術史研究的重要基地之一。任職於書畫處的研究員通常書畫兼治，然有幾位特別著力耕耘書法史，張光賓（1915-2016）是早期的代表人物，1980 至 2000 年代則相繼有何傳馨和朱惠良。

張光賓生於四川，1945 年由重慶的國立藝專三年制國畫科畢業，曾受教於傅抱石、李可染、黃君璧等書畫名家。1969 年進入故宮書畫處，1975 年負責籌畫元四大家特展，並編寫圖錄，從此展開數十年的元代書畫史研究，對

93 許雅惠，〈回顧與前瞻：談故宮的定位〉，《文化研究》30（2020.春）：83-91。

94 施靜菲，〈脫掉政治的緊箍咒，轉向專業〉，《文化研究》30（2020.春）：92-105。

95 故宮的研究人員一直是臺灣的中國藝術史研究重要推手，該院研究人員的成果詳見網頁：<https://theme.npm.edu.tw/Academic/Researchers-Intro.aspx?a=2596&l=1>（2021/3/3 上網檢索）。

96 本文參考了張佳傑，〈臺灣地區近五十年來中國書法史之研究〉（國科會人文研究成果報告，2008）；盧慧紋，〈科技部熱門與前瞻議題報告（中國書法史部分）〉，收入吳方正等，《科技部人文社會科學研究中心「藝術學學門熱門與前瞻學術研究議題」結案報告》，2017；以及葉碧苓，〈五十年來臺灣博碩士「書法」論文之研究動向〉，《書畫藝術學刊》9（2010.12）：101-128。

書家與作品考證扎實而嚴謹。⁹⁷ 此外，他的《中華書法史》應為臺灣書法研究人員獨力完成之第一部有系統的中國書法史論著，內容廣博，很長一段時間為臺灣最主要的書法史參考書籍。⁹⁸

何傳馨為臺大歷史研究所中國藝術史組碩士，1983年進入故宮，歷任書畫處研究員、處長，2012年任常務副院長，直到2016年退休，前後達三十三年。他曾參與多次重要的展覽籌劃，包括「大汗的世紀——蒙元時代的多元文化與藝術」（2001）、「唐懷素〈自敘帖〉特展」（2004）、「大觀——北宋書畫特展」（2006-2007）、「晉唐法書名蹟特展」（2008）、「文藝紹興——南宋藝術與文化」（2010）及「山水合璧——黃公望與富春山居圖特展」（2011）等，並編寫展覽圖錄、撰寫研究專文。何傳馨的研究對象廣泛，除細膩嚴謹的書蹟考證外，亦關心書法文化及書法與繪畫的關係。他還曾參與懷素〈自敘帖〉及孫過庭〈書譜〉兩件國寶的光學攝影檢測工作，撰寫檢測報告，對多方深化故宮書法藏品研究的貢獻極大。⁹⁹

朱惠良為臺大歷史研究所中國藝術史組碩士，畢業後進入故宮書畫處，1986至1990年間赴美國普林斯頓大學藝術與考古學系深造，獲博士學位後返回故宮，1995年轉換跑道至政界發展。她曾策劃「董其昌法書特展」（1993）、「雲間書派特展」（1994）等，並編寫圖錄，不僅關心個別的書家與書蹟考證，也積極開展區域書風的研究。¹⁰⁰

97 國立故宮博物院編，《元四大家：黃公望 吳鎮 倪瓚 王蒙》（臺北：國立故宮博物院，1976）。年表部分於2010年單獨成書，由臺大藝術史所出版。張光賓，《元四大家年表》（臺北：臺大藝術史所，2010）。張光賓的論文在2008年集結成《讀書說畫：臺北故宮行走二十年》（臺北：麗山寓廬，2008）。

98 張光賓，《中華書法史》（臺北：臺灣商務印書館，1981）。

99 何傳馨在《故宮文物月刊》發表了許多針對故宮所藏名家名作的研究以及為特展所撰的論述，這些文章近集結成《名品的形成——故宮書畫典藏、研究與展覽》（臺北：國立故宮博物院，2016）。他的較長篇的論文則多發表在《故宮學術季刊》，例如〈祝允明及其書法藝術〉（上、下），《故宮學術季刊》9.4（1992.夏）：13-25，10.1（1992.秋）：1-60；〈乾隆的書法鑑賞〉，《故宮學術季刊》21.1（2003.秋）：31-63。何傳馨、城野誠治，《懷素自敘帖檢測報告》（臺北：國立故宮博物院，2005）。何傳馨、城野誠治，《孫過庭書譜光學攝影檢測報告》（臺北：國立故宮博物院，2008）。

100 2016年朱惠良的文章集結成冊出版為《無形之相：故宮法書管窺》（臺北：國立故宮博物院，2016）。

(二) 學院立足

臺灣地區的美術及美術史研究相關科系所不少，但系統性的培養書法史研究人材者並不算多。1960至1980年代，對書法史研究影響較深遠的高等教研單位當屬中國文化大學藝術學研究所。此所成立於1962年，是臺灣成立最早的藝術學研究所，時稱藝術學門，由書法家與書論家張隆延（1909-2009）博士出任學門主任，王壯為（1909-1998）、曾紹杰（1910-1988）等知名書法、篆刻家皆曾在該所任課。書畫鑑定家傅申1965年畢業於該所，他的碩士論文「宋代文人之書畫評鑑」應是臺灣第一篇與書法主題有關的學位論文。其他早期畢業生尚包括姜一涵（1926-2018）、李郁周等人。

1971年，故宮院長蔣復璁（1898-1990）和臺大歷史系主任陳捷先（1932-2019）協商，在歷史研究所中成立中國藝術史組，借重故宮的研究人員、藏品與資源，訓練藝術史人材。在各種克難條件下，此時期仍培養了眾多優秀人材，畢業後進入故宮或出國深造，在1980年代以後的藝術史學界發揮重要的影響力。1989年，中國藝術史組脫離歷史所，獨立為藝術史研究所，學成歸國的石守謙、陳葆真等人沿襲美國普林斯頓大學（Princeton University）方聞（Wen C. Fong, 1930-2018）的治學方法，重視觀察作品、解析風格以及文化脈絡，開始穩定地訓練研究生，很快地使之成為中國藝術史研究的重鎮。朱惠良在1990年代初期任職臺北故宮時，亦在藝術史研究所兼課，教授書法史專題，並指導研究生撰寫書法史主題的學位論文。1994年，知名的書畫鑑定專家傅申由美返臺定居，在藝術史研究所擔任專任教授，有系統地開授宋、元、明、清代書法專題課程，吸引許多年輕研究生投入，開啓了書法史研究在臺灣急速增加的時代。他1994年開始在臺大任教，2007年退休，轉為兼任教授，直到2018年止，前後將近二十五年。傅申又曾在臺灣師範大學、華梵大學等學校兼課，門下的書法史主修博碩士數十人，畢業後有的出國深造，有的在博物館、私人收藏單位、或出版社工作，影響深遠。

傅申1965年獲中國文化大學藝術研究所碩士，同年進入故宮書畫處，1968年赴美國普林斯頓大學美術考古研究所深造，1976年獲得博士學位後，先任耶魯大學（Yale University）副教授，1979年起任職華盛頓的佛利爾暨沙可樂美術館（Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian

Institution：今為 The Smithsonian's National Museum of Asian Art）中國美術部近十五年。他的博士論文指導教授方聞，1960年代起就在普大不定期開授中國書法史的研究生討論課。方聞對研究生的訓練可以說是完全環繞著作品展開的，他要求對作品耐心觀察，並且需用語言文字精確描述眼睛所見，接著利用細部筆墨及整體章法的比較、串連，追溯風格源流。

方聞的書法史研究一方面重視傳統的書論文獻及作品的考證與辨偽，另一方面吸收了西方美術史的方法與架構。他積極為書法史尋求一系列年代與作者確定的作品，寫出貢布里希（Gombrich）式的藝術發展歷史；為書法風格分析建立有效的方法與工具；講究細節，但更關注要為龐雜的書法發展建立歷史論述架構。¹⁰¹ 這些研究特色透過他的學生，如傅申、朱惠良還有更年輕一代的盧慧紋，帶回臺灣，對後續的書法史研究造成頗大的影響。

傅申著作繁多，涉及層面極廣，在鑑定與辨偽方面所下功夫尤深。他所做過的個案研究中迴響最大的，應屬臺北故宮收藏之懷素〈自敘帖〉墨跡長卷之真偽與時代問題。唐僧懷素的〈自敘帖〉自北宋以下即有多本流傳，學界一直以來非常關心臺北故宮長卷是否為懷素真跡？是否為摹本或臨本？書成於何時？題跋是否後人移配？與其他傳世刻本的關係為何？等問題。大陸學者啓功（1912-2005）在1980年代與1990年代即曾分別撰文質疑臺北故宮墨跡長卷非懷素真跡；2003-2004年間，李郁周再主張其為明代文彭（1498-1573）的摹本，掀起熱烈討論；同時臺北故宮與東京文化財研究所合作，對墨跡長卷進行科學檢測，並出版檢測報告，將長卷的物質狀況清楚地呈現在世人眼前；2004年10月，中華書道學會、何創時基金會及中華文物學會主辦「懷素自敘與唐代草書學術研討會」，邀集兩岸各方學者與會研討。¹⁰²

傅申先主張故宮本為寫本，其斷代下限可到北宋，且卷後宋與明人跋皆為真。他接著在2005年再提出「三胞本」理論，主張臺北故宮墨跡長卷與另外兩本〈自敘帖〉是一手映寫而成的「三胞本」，最可能的映寫者是北宋初年

101 關於方聞的中國書法史研究及其對此學科的貢獻，可參見盧慧紋，〈導讀：書為心畫——方聞的中國書法史研究〉，收入方聞著，盧慧紋、許哲瑛譯，《中國書法：理論與歷史》（上海：上海書畫出版社，2019），頁7-20。

102 呂家恂、吳建源編，《懷素自敘與唐代草書學術研討會論文集》（臺北：中華書道學會，2004）。

的收藏家蘇舜欽（1009-1049）或其家族成員。傅申豐富的鑑定實務經驗、廣蒐材料的能力、開闊的思路、嚴密而細膩的比對與推論功夫，在這個案例討論中展露無疑。¹⁰³而這一連串討論雖以〈自敘帖〉為中心，但涉及層面廣，對古代書法鑑定學的有效性及限制、墨跡與刻本的性質問題，還有科學檢測在真偽辨別中可起的作用等，都提供了反省的契機，可說是書法鑑定學上的最經典案例之一。¹⁰⁴

臺大藝術史研究所之外，文化大學史學系亦是書法史研究的重要據點，自1990年代末以來產出了不少扎實的書法史主題碩士論文，指導教授黃緯中本身亦是專研唐代與宋、金書法的重要學者。其他如中興大學中文系、明道大學、各藝術大學、師範大學，以及綜合大學中的中文系、國文系、哲學系、美術系、國學研究所等亦皆有研究者以書法史為研究重點，有數量不少的研究生選擇書法為論文主題，可見書法藝術本身跨藝術、史學、文學等不同學科的特質。

（三）近十年來中國書法史研究概要與前瞻

書法史的研究近十年來在臺灣持續發展，資深與青壯輩學者皆有重要的研究成果發表，選題與研究取徑多元。傅申晚近在學界的活躍程度較不如前，但研究能量仍然旺盛，2010年又發表關於北宋黃庭堅〈砥柱銘〉行書長卷的考證長文，引發另一波爭辯。¹⁰⁵青壯輩學者積極為書法史研究開拓新的

103 傅申對懷素〈自敘帖〉的「臨床診斷」，結合他在1970年代晚期以英文寫成的書法鑑定論著之中譯，在2004年出版為《書法鑑定兼懷素〈自敘帖〉臨床診斷》一書（臺北：典藏藝術家庭，2004）。此書在2014年有再刷增修版，補入傅申2005-2006年間再陸續寫成的〈自敘帖〉相關文章。全書兼及書法鑑定的理論與實務案例討論，具有極高的學術價值。傅申，《書法鑑定兼懷素〈自敘帖〉臨床診斷（再刷增修版）》（臺北：典藏藝術家庭，2014）。簡體字版在2018年由上海書畫出版社出版。

104 2019年盧慧紋帶領臺大藝術史研究所的博碩士生，策劃「水月鏡像——懷素自敘帖摹刻本與風格傳衍特展」，再次檢視此經典案例。展出作品包括2003-2005年間，學者們用作討論證據的幾種明清刻帖（過去從未公開展示過），以及後續發現的相關材料。展覽圖錄並附「懷素自敘帖相關討論書目」。盧慧紋主編，《水月鏡像——懷素·自敘帖摹刻本與風格傳衍》（臺北：臺大藝術史研究所，2019）。

105 傅申，〈從存疑到肯定——黃庭堅書〈砥柱銘卷〉研究〉，收入《黃庭堅砥柱銘》（北京：北京保利國際拍賣有限公司，2010），頁68-91。

視角與材料，並關心跨媒材與跨領域的研究。2008年盧慧紋在臺灣師範大學籌劃舉辦「筆墨之外：中國書法史跨領域國際學術研討會」，由「書法與身體」、「書法與性別、社會身份」、「複製與傳播」、「贊助人與市場」、「書法與中日韓文化交流」、「全球脈絡下的當代書法」等主題切入，邀請臺、日、韓、美國的書法史、哲學、宗教、歷史等不同領域的研究者共同研討，試圖為傳統的書法史研究開拓新鮮的視角。會後部份論文集結出版成《清華學報》專刊（2010）。¹⁰⁶此研討會與論文專刊雖然立意遠大，但前述諸主題中僅有「複製與傳播」及「贊助人與市場」兩項後續可見較顯著的研究成果。若整體書法史領域缺乏堅實的基礎研究或足夠的研究人力投入，其影響在短期內恐怕不易見到。

盧慧紋目前在臺大藝術史研究所任教，她的研究企圖連結書法史、鑒藏史與文化史，並積極探索過去僅有少數鑑定專家關注的法帖材料，將之納入藝術史、出版史、書籍史等之研究脈絡當中，增進與其他人文領域的對話。¹⁰⁷年輕一輩的故宮學者除持續對故宮藏品進行研究與策展，也開發新的課題：何炎泉關注筆、墨、紙、硯等工具與材料，探討古代書家的真實創作條件與情境，一方面擴展書法史研究範疇，另一方面也開拓了與工藝史等其他領域的交流。¹⁰⁸他在2018年策劃的「宋代花箋特展」引起學界頗大的迴響，即是此一研究焦點的具體成果呈現。

盧與何兩人皆是臺大藝術史研究所培養的碩士畢業生，專攻書法史領域，後赴美深造取得博士學位。臺大藝術史研究所近十年仍穩定產出書法史領域的學位論文。博士畢業生如高明一、王崇齊、方令光、吳誦芬等在公

106 《清華學報》40.3（2010.9）（專輯：《筆墨之外：中國書法史跨領域研究論文集》）。

107 如：盧慧紋，〈從神機到人文：盛唐到北宋的草書之變〉，《故宮學術季刊》28.4（2011.夏）：1-58。盧慧紋，〈唐至宋的六朝書史觀之變：以王羲之〈樂毅論〉在宋代的摹刻及變貌為例〉，《故宮學術季刊》31.3（2014.春）：1-56。Hui-Wen Lu, "A Forgery and the Pursuit of the Authentic Style of Wang Xizhi (303-361)," in Patricia Buckley Ebrely and Shih-shan Susan Huang, eds., *Visual Cultures in Middle Period China* (Leiden: Brill, 2017), pp. 193-225。盧慧紋，〈董其昌與唐人寫經〉，《臺大美術史研究集刊》48（2020.3）：1-92。

108 如：何炎泉，〈北宋的毛筆、桌椅與書法〉，《故宮學術季刊》31.3（2014.春）：57-102。何炎泉，〈澄心堂紙與乾隆皇帝：兼論其對古代箋紙的賞鑒觀〉，《故宮學術季刊》33.1（2015.秋）：315-366。何炎泉，〈消失的節筆：從王羲之〈遠宦帖〉論及〈十七帖〉與〈淳化閣帖〉諸議題〉，《故宮學術季刊》35.1（2017.秋）：65-132。

私收藏單位任職，或在大學兼課，近年著作漸多，影響漸大。

除中國古代書法史外，許多研究者（如李郁周、麥青龔、黃智陽、劉小鈴等）也投注精力於整理與研究臺灣書家的作品及文獻史料，而以此為主題的學位論文亦快速增加。研究對象涵蓋清領、日治及戰後，然以渡海來臺的書法家或書畫家如于右任（1879-1964）、溥心畬（1896-1963）、張大千（1899-1983）等資料最豐，研究也最多。

此外，私人收藏愈趨重要。何創時書法藝術基金會創始於1995年，以明清及二十世紀書法作品、名人尺牘、手稿為收藏主力，一直以來積極舉辦展覽、講座與出版圖錄。近年活動頻繁，在中國大陸及臺灣舉辦過「明代名賢尺牘特展」、「民初文人學者書跡展」、「于右任書法特展」、「王鐸·傅山展」、「萬曆萬象——多元開放的晚明文化」、「董其昌與松江書派特展」、「歷代高僧書法展」等許多大型展覽與系列講座，在研究、推廣及推動跨區域、跨領域合作方面皆具貢獻。

（四）小 結

過去四十年間，臺灣有國立故宮博物院的豐富收藏作為後盾，加之渡臺前輩為書法史研究開創典範、建立制度，後續再有留美、留日歸國的研究者加入，書法史研究呈現蓬勃發展的景象，在全世界的中國美術史研究領域分布來看，是十分獨特而珍貴的。就研究成果而言，整體以考證、辨偽與基本材料的整理為大宗。書法史在現代美術史學科中的起步較晚，許多基本問題尚未釐清，此種基礎工作十分重要，預計在近期的未來仍是學者的最重要研究類型之一。近年不少學者開始關心跨媒材與跨領域的研究，並嘗試與閱讀史、鑒藏史、社會史及文化史連結，此方面的發展預計未來會愈來愈重要，值得後續留意觀察。

值得注意的是，近年來中國大陸的書法史研究發展快速，不論是研究人員的總數或研究成果的出版數量都十分可觀，新的研究如雨後春筍，而前輩學者舊作重出、英文著作出版中譯、繁體字版再以簡體字推出者亦多；各地博物館積極規劃展覽、編印圖錄、公開館藏；加之拍賣市場熱絡，真偽判辨討論熱烈，大眾興趣較過去顯著提升，亦直接或間接促進了研究的發展。臺灣與中國大陸學界的合作、對話與交流勢必愈來愈重要。在持續深化基礎研

究之外，臺灣的學者更需要藉著跨學科、跨領域的合作，讓書法史參與更廣泛的藝術史、視覺文化史與文化史之對話；也應整合大學的研究項目與博物館的展覽計畫，讓理論與實物研究互補；同時提升國際合作，增進跨文化的理解與學術交流。惟有如此才能保有寬闊的學術視野與特色。

五、工藝美術史 / 器物史研究¹⁰⁹（施靜菲撰）

回顧 1981 年到 2020 年的四十年工藝美術史 / 器物史領域的研究發展，或可大致分為兩個階段來觀察。從研究範圍來論，臺灣地區的工艺美術史 / 器物史從集中在中國工藝美術史 / 器物史的討論，擴展至臺灣、東亞等地區，觀照文化交流。由方法論而言，早期著重製作技術、風格分析，連結相關文獻材料進行時代、產地與歷史背景的討論；轉向結合其他領域研究成果、往文化史脈絡貼近的深入探討，關注贊助、收藏、消費、功能與流通等文化史的相關討論，得到不可小覷的成果，在國際漢學中的藝術史領域上占有一席之地。然這之中，個別材質領域的發展步調隨主客觀因素又有所差異，陶瓷和青銅器領域的研究表現及人才培養最為突出，故以下分析也會著重這兩個領域來論述。

（一）從基礎研究到文化史與東亞視角

1980 年代之前，中國工藝美術史 / 器物史的研究，主要是隨故宮文物遷臺人員，例如前輩學者那志良、譚旦冏等人，以故宮重要典藏名品材料的公布為首要任務。1980 年代開始，臺大歷史所藝術史組畢業的碩士生如鄧淑蘋、陳擎光、蔡玫芬、嵇若昕、陳芳妹等人，陸續進入故宮博物院器物處工作，具有史學學院訓練的新血投入工藝美術史領域，在個別材質建立了許多相關研究的基礎。爾後海外歸國的專業人才在 1990 年代逐漸進入教學機構，

109 本段落旨在回顧工藝美術史 / 器物史作為藝術史學科領域的一部分在臺灣四十年來的研究成果，並前瞻未來的可能發展。主要利用的素材及分析，來自林麗江等撰《臺灣地區近五十年來藝術史研究回顧》國科會藝術學門計畫結案報告，2008（未刊稿）；石守謙，〈臺灣的藝術史研究〉，《漢學研究通訊》31.1（2012.2）以及科技部人文社會科學研究中心「藝術學門熱門與前瞻研究議題」結案報告。

隨著其他客觀及主觀因素的變動，工藝美術史 / 器物史研究發展在 2000 年之後逐漸進入成熟階段。以下將 1981-2020 的四十年工藝美術史 / 器物史領域的研究發展，分為兩個階段來論述。

1. 第一階段 (1981-2000)

此階段以個別材質器類的基礎研究為主。主要著者為當時任職於故宮器物處的前述研究人員，其中除了蔡玫芬的碩士論文以定窯瓷器為題外，其他人的碩士論文皆是書畫領域。這顯示當時工藝美術史 / 器物史的訓練在教育機構中尚未成形，這些研究人員幾乎都是進入故宮器物處後從做中學，以個別材質品類作為研究對象所進行的基礎研究，大多是基於故宮器物處依材質分類之展覽需求出發。這個階段主要的研究成果，以故宮的重要藏品研究為中心，例如關於中國宋代名窯及明清官窯、青銅器、玉器、文房及竹木牙角雕、掐絲琺瑯等展覽圖錄及研究論文陸續出現，以故宮典藏精品結合歷史文獻，討論風格、產地、年代、技術、工匠等問題。

大型中國史套書出版計畫中的藝術史篇章，也值得一提，如 1981 年聯經出版社出版的《中國文化新論：藝術篇——美感與造形》，其中工藝美術史的部分包括有陳擎光，〈搏泥幻化——陶瓷藝術〉；陳芳妹，〈家國重器——商周貴族的青銅藝術〉；鄧淑蘋，〈山川精英——玉器的藝術〉，以及蔡玫芬，〈文房清玩——文人生活中的工藝品〉。¹¹⁰ 這些涵蓋個別材質、品類的綜論式篇章，雖然很基礎，但對當時尚在萌芽階段的中國工藝美術史領域而言，是學子們重要的學習資料，起了如同教科書一般的作用。

以下舉例說明此階段的研究成果。張臨生對故宮多種材質工藝美術精品（例如鼻煙壺、掐絲琺瑯、畫琺瑯等）進行基礎風格分析、考察工藝技術，並結合相關歷史文獻提供發展背景。¹¹¹ 〈故宮博物院收藏的伊斯蘭銅器〉一文，修正了直至民國時期都被誤認為「三代古器」的一批伊斯蘭銅器（比對國外

110 郭繼生主編，《美感與造形》（臺北：聯經出版公司，1981）。亦可參見顏娟英主編，《中國史新論：美術考古分冊》（臺北：聯經出版公司，2010）導言。

111 例如張臨生，〈清宮鼻煙壺製器考〉，《故宮學術季刊》8.2 (1990. 冬): 1-39；張臨生主編，《故宮鼻煙壺》（臺北：國立故宮博物院，1991）；〈我國明朝早期的掐絲琺瑯工藝〉，《東吳大學中國藝術史研討文集》15 (1987.2): 265-306；〈試論清宮畫琺瑯工藝發展史〉，《故宮季刊》，17.3 (1983. 春): 25-38。

公私收藏，嘗試解決其產地及時代問題)，對我們理解清宮中異文化文物收藏，有所啓發。¹¹² 鄧淑蘋的清宮痕都斯坦玉器（後稱伊斯蘭玉器）研究，¹¹³ 除了有助於我們對清宮異文化文物收藏之理解外，此批來自一位中國皇帝的珍貴收藏數量佔全世界該類作品的重要地位，因此也對伊斯蘭藝術、印度玉器研究有所貢獻。蔡玫芬除了跨陶瓷史、文房、漆器、法器等材料基礎研究外，也長於利用歷史文獻，將工藝製作與鑑賞放入當時社會文化脈絡。2000年之後幾篇論文爬梳許多史料，結合到社會史，提出有別於前人的觀察，其中〈港埠的工藝：關於明末清初漳州工藝品二三事〉尤顯其掌握史料的功力。¹¹⁴ 嵇若昕之研究以竹木牙角雕刻為主，旁及漆器、文房等品類，早期多著重在個別工藝品類之綜論、工匠或作品的基礎研究；¹¹⁵ 較成熟的著作，大多出現在2000年之後，大量運用近年發表的清宮檔案及對故宮所藏相關作品的細微觀察，進行工匠及工藝製作的深入研究。¹¹⁶

2. 第二階段（2001-2020）

這一階段主要成果在於文化史轉向與研究視野的拓展，突破中國中心的侷限，其中以陶瓷器和青銅器的成果最為顯著。箇中原因多重，包含客觀和主觀因素。一方面是臺灣解嚴後中國大陸考古成果、歷史檔案能夠更即時為學者所用，且中國改革開放後臺灣學者得以至大陸進行田野調查，以及臺灣考古學界開始重視歷史時期考古等客觀性發展。另一方面，具有開創性的學

112 張臨生，〈故宮博物院收藏的伊斯蘭銅器〉，《故宮文物月刊》102（1991.9）：4-15。

113 鄧淑蘋，《故宮所藏痕都斯坦玉器特展圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1983）；《國色天香：伊斯蘭玉器》（臺北：國立故宮博物院，2007）；《越過崑崙山的珍寶——院藏伊斯蘭玉器特展》（臺北：國立故宮博物院，2016）。

114 蔡玫芬，〈官府與官樣——淺論影響宋代瓷器發展的官方因素〉，收入國立故宮博物院編輯委員會編，《千禧年宋代文物大展》（臺北：國立故宮博物院，2000），頁321-338；〈轉型與啟發：淺論瓷器所呈現的蒙元文化圈〉，收入石守謙、葛婉章主編，《大汗的世紀 蒙元時代的多元文化與藝術》（臺北：國立故宮博物院，2001），頁220-245；〈港埠的工藝：關於明末清初漳州工藝品二三事〉，收錄劉序楓主編，《中國海洋史發展史論文集》第9輯（臺北：中央研究院人文社會科學研究中心，2005）。

115 例如嵇若昕，〈試論清宮壺盧器的模製〉，《故宮學術季刊》6.4（1989.夏）：29-68；嵇若昕，《品埴端歎：松花石硯特展》（臺北：國立故宮博物院，1993）。

116 嵇若昕，〈清中後期（1821-1911）內務府造辦處南匠及其相關問題〉，《故宮學術季刊》32.3（2015.3）：63-89。

者善於吸收其他學科的研究成果，轉向文化史的研究方向，並將視野拓展至東亞文化圈、甚至全球史的連結，亦為推動研究質量大幅增加的關鍵因素。而工藝美術史／器物史人才在教育機構中的培養，也為此階段的重點。

謝明良與陳芳妹兩位學者在前一階段已嶄露頭角，後來一前（謝明良 1992 年）一後（陳芳妹 2000 年）由故宮器物處轉任國立臺灣大學藝術史研究所，為工藝美術史人才培養埋下重要的種子，此為第二階段快速發展的重要因素，因此將兩人的研究成果併入此階段評述。

謝明良在故宮任職時期，即發表眾多學術論文，其中六朝墓葬出土陶瓷系列研究及故宮收藏定窯特展中，可見開始引用多年累積整理的考古材料，作為定年及風格分析依據。轉任臺大藝史所後，研究更見豐富的層次，並往文化史方向發展，自 2005 年以來，已陸續出版十多本論文集與專書。其治學特點在於，精確掌握具有前瞻性的議題，以詳盡的研究回顧及大量的作品實物、考古材料作為研究基礎，進行分類與編年分析，擅長徵引日文歷史研究成果（例如海洋史、交通史等）以及二十世紀初期西方學者對歐亞文化交流的研究（例如 Berthold Laufer、Paul Pelliot 等），推論嚴謹細膩、不隨學術思潮起舞，自成一格。對中國古陶瓷的研究從漢代到清代皆有涉獵，地域遍及各大重要窯口及區域，並針對重要的器形與紋飾有專篇研究。¹¹⁷《貿易陶瓷與文化史》中的篇章可見其對考古材料精準掌握及解讀陶瓷作品（形式、產地與年代）之基礎上，結合海洋史、社會經濟史的成果，發展出有別於一般陶瓷史著作的貿易陶瓷文化史研究。¹¹⁸ 2000 年之後因應臺灣歷史時期考古地展開，掌握一手考古材料，對陶瓷貿易及臺灣出土的各國陶瓷器（中國、日本、東南亞、歐洲）進行密切關注。其中，以陶瓷器將臺灣置於全球貿易網絡的研究，可謂該領域的先驅。2018 年出版的《陶瓷修補術的文化史》，其目標雖未必在回應全球史脈絡的學術思潮，然其全書以陶瓷修補術為中心，貫穿世界各地陶瓷修補的文化史，兼顧陶瓷物質性與各區域的連結，可以說

117 可參見《陶瓷手記》系列著作。謝明良，《陶瓷手記——陶瓷史思索和操作的軌跡》（臺北：石頭出版社，2008）；《陶瓷手記 2——亞洲視野下的中國陶瓷文化史》（臺北：石頭出版社，2012）；《陶瓷手記 3——陶瓷史的地平與想像》（臺北：石頭出版社，2015）；《陶瓷手記 4——解開中國陶瓷的通關密碼》（上海，上海書畫出版社，2021）。

118 謝明良，《貿易陶瓷與文化史》（臺北，允晨文化公司，2005）。

是一本具備全球史視野的專著。¹¹⁹ 謝明良在陶瓷史上的研究成果不僅在臺灣得到肯定，於日本、韓國及西方學界也受到重視，多篇文章被翻譯成日文、韓文及英文；在中國大陸，其專書更是隨著簡體字版的陸續出版及再版而顯示其影響力日增。

陳芳妹早期主要以故宮青銅器藏品為對象的基礎研究；¹²⁰ 2000年發表〈藝術史與考古學的交會——殷商青銅器藝術史研究方法的省思〉一文，思考青銅藝術史作為一門學科的形成，與考古學的交疊、相異、互補，可見其對方法論的關心。¹²¹ 之後的研究在資料爬梳整理、嚴謹推論之外，頗受西方學術思潮影響，以風格變化為核心，將工匠、贊助者、使用者等納入考量，開闢文化史研究方向。2016年發表的〈商代的青銅工藝的發展〉一文，從青銅合金工藝的出現連結到時代的改變，兵器、食器與禮器依存於政治權力的結構中，工藝技術、功能、視覺表現都與藝術風格有連動關係，而器形、裝飾（造型、位置）與銘文（長短、位置）等，都是構成風格的部分。¹²² 改文充分展現藝術史學的研究方法與考古學不同之處，或可視為前述反思文章的具體回應。2016年出版的《青銅器與宋代文化史》，由宋代對古青銅器的關注與研究出發，結合文物與文獻的掌握，展演出朱熹倡導的「三代銅器意象」成為南宋、元到明、清的社會文化基礎，同時也關注其往韓國、日本及臺灣的影響。¹²³ 2020年出版的《孔廟文物與政治：東亞視野中的臺灣府學文物》，關注的重點從器物本身，延伸到組合及空間，在器物藝術史的基礎之上，亦擴及對文化史的關懷，以及東亞文化史的視野。¹²⁴ 有關晚期青銅器及東亞儒家美術的研究，不僅受到中國學者的關注，也與日本學界有許多交流。

119 謝明良，《陶瓷修補術的文化史》（臺北：臺大出版中心，2018）。

120 例如以用途為分類的系列圖錄出版，如陳芳妹，《故宮青銅兵器圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1994）；《故宮商代青銅禮器圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1998）。

121 陳芳妹，〈藝術史與考古學的交會——殷商青銅器藝術史研究方法的省思〉，《學術史與方法學的省思：中央研究院歷史語言研究所七十周年研討會論文集》（臺北：中央研究院，2000），頁 1-62。

122 陳芳妹，〈商代的青銅工藝的發展〉，《寶尊彝：靜雅堂藏中國銅器》（臺北：靜雅堂，2016），頁 8-25。感謝吳曉筠提示此文章。

123 陳芳妹，《青銅器與宋代文化史》（臺北：臺大出版中心，2016）。

124 陳芳妹，《孔廟文物與政治：東亞視野中的臺灣府學文物》（臺北：臺大出版中心，2020）。

(二) 新一代人才的跨領域對話與多元議題發展

兩位學者在臺大藝術史研究所培養的畢業生，也在 2000 年之後陸續投入工藝美術相關領域的學術研究中，新一代人才除了繼續深化研究外，在範圍和議題的深化與拓展上也有新進展。在陶瓷史領域方面，訓練著重在實物的一手觀察與嚴謹的研究回顧，以及議題掌握的前瞻性。羅慧琪以藝術史碩士論文改寫成〈傳世鈞窯器的時代問題〉一文於 1997 年發表，從具體作品風格考察出發，結合研究史及考古材料的分析，修正鈞窯花器類（長久以來被認為是北宋官窯）為十四世紀後期之產品，¹²⁵ 這項成果在 2010 年代在中國學界陸續被接受。¹²⁶ 現任故宮副院長的余佩瑾，於博士階段師承謝氏，以「乾隆官窯研究：做為聖王的理想意象」為題，運用臺灣故宮藏品結合清宮檔案，討論乾隆皇帝如何利用官窯形塑其聖王形象。¹²⁷ 相較於其任職於故宮器物處早期階段，以單品介紹或概論式研究為主，後來圍繞博論周邊的相關論著，在帶有問題意識及細膩的材料分析，都可見其修習博士課程獲得的訓練。¹²⁸ 幾位藝史所碩士畢業生，陸續至歐美深造，目前任職重要學術機構。沈雪曼目前任教於美國紐約大學，2019 年出版以牛津大學博士論文改寫成的專書 *Authentic Replicas: Buddhist Art in Medieval China*，從物質文化的角度考察中國中世紀的佛教地宮出土文物；¹²⁹ 目前以工藝美術史 / 器物史研究專長活躍於美國學界，進行中的第二本書將以沈船陶瓷為題。施靜菲以碩論改寫成〈雲南地區青花瓷器的變遷：兼談其與江西景德鎮和越南青花瓷的關連〉一文，修正過去將雲南青花瓷的出現年代（不早於明洪武時期）訂為元代的誤解，

125 羅慧琪，〈傳世鈞窯器的時代問題〉，《臺大美術史研究集刊》4 (1997.3): 109-183。

126 例如深圳博物館研究員郭學雷於 2014 年的研究即採用了羅慧琪碩論提出的看法。郭學雷，〈官鈞花器用途考〉，《故宮文物月刊》380 (2014.11): 38-49。

127 余佩瑾，「乾隆官窯研究：做為聖王的理想意象」（臺北：臺灣大學藝術史研究所博士論文，2011）。

128 余佩瑾，〈品鑑之趣——十八世紀的陶瓷譜冊及其相關的問題〉，《故宮學術季刊》22.2 (2004.12): 133-166；〈從御製詩看乾隆皇帝典藏的汝窯〉，《故宮學術季刊》28.1 (2011.3): 185-236；〈殷弘緒書簡所見陶瓷樣式及相關問題〉，《故宮學術季刊》34.3 (2017.3): 123-168。

129 Hsueh-man Shen, *Authentic Replicas: Buddhist Art in Medieval China* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2019)

並觸及紅河流域窯業問題。¹³⁰ 牛津大學博士論文，將陶瓷放入當時社會經濟脈絡（與其他材質之互動，作為商品與同類產品市場競爭）中進行討論。¹³¹ 2003-2009年任職故宮器物處，因應故宮藏品研究，發展廣東象牙球及清宮畫琺瑯與歐洲交流的研究。¹³² 2009年轉任臺大藝史所，繼續拓展清宮藝術及東西文化交流領域，¹³³ 並積極參與知識史、文化交流領域的國際整合型計畫、培養相關人才。目前任教美國大學（American University）的彭盈真，在取得臺大學位後赴美國加州大學洛杉磯分校深造，以慈禧太后的文化事業為題，探討宮廷藝術製作與政治權力更迭間的關係，並從性別角度出發分析慈禧太后掌權時期的物質文化，已發表數篇相關論著。¹³⁴

青銅器方面，余慧君與許雅惠碩論皆以上古青銅器為題，出國進修後，皆改以中國晚期青銅器為研究對象，並吸收西方學術思潮，拓展晚期青銅器討論的視野與角度。余慧君的博士論文以乾隆皇帝的青銅器收藏為題“*The Intersection of Past and Present: The Qianlong Emperor and His Ancient Bronzes*”，探討乾隆皇帝的復古概念，該論文的內容及觀點，在後來清宮藝

130 施靜菲，〈雲南地區青花瓷器的變遷：兼談其與江西景德鎮和越南青花瓷的關連〉，《臺大美術史研究集刊》25 (2008.9): 171-270。2020年北大考古系與雲南省博物館重新進行的雲南建水窯考古發掘，討論的雲南與越南之間紅河流域的窯業交流，議題仍在前述專文的討論範圍內。http://big5.china.com.cn/gate/big5/union.china.com.cn/txt/2020-09/23/content_41307253.html (2021/5/7 檢索)、<http://yn.people.com.cn/BIG5/n2/2020/09/14/c378439-34289992.html> (2021/5/11 檢索)。

131 部分內容改寫成兩篇期刊論文。施靜菲，〈元代景德鎮青花瓷在國內市場中的角色和性質〉，《臺大美術史研究集刊》8 (2000.3): 137-186；〈蒙元宮廷中瓷器使用初探〉，《臺大美術史研究集刊》，15 (2003.9): 169-203。

132 施靜菲，〈十八世紀東西交流的見證：清宮畫琺瑯製作在康熙朝的建立〉，《故宮學術季刊》，24.3 (2007.3): 45-95；〈象牙球所見之工藝技術交流：廣東、清宮與神聖羅馬帝國〉，《故宮學術季刊》25.2 (2007.12): 87-138；《日月光華：清宮畫琺瑯》（臺北：國立故宮博物院，2012）。

133 施靜菲，〈也是舶來品：清宮中的花式鏵床〉，《臺大美術史研究集刊》，32 (2012.3)，頁171-238；〈「轉譯」與「選擇」：全球史視野下的「西洋」多層木套杯〉，《藝術學研究》21 (2017.12): 1-76。

134 Ying-cheng Peng, "A Palace of Her Own: Empress Dowager Cixi (1835-1908) and the Reconstruction of the Wanchun Yuan," *Nan Nü*, 14 (2012), pp. 47-72; "Lingering Between Tradition and Innovation: Photograph Portraits of Empress Dowager Cixi," *Ars Orientalis* 43 (2013), pp. 157-175.

術研究的熱潮中，也多次被引用。¹³⁵ 余氏目前任教東華大學，研究方向除了延續乾隆朝宮廷青銅器的相關研究外，也擴及博物館史、展示文化等方向。¹³⁶ 許雅惠曾任職故宮器物處，之後赴美國耶魯大學深造，以“Reshaping Chinese Material Culture: The Revival of Antiquity in the Era of Print, 960-1279”為題撰寫博士論文，現任教於臺大歷史系。研究方向圍繞宋元明時期的青銅器收藏、禮制及周邊衍生產品（圖錄、青銅器製作、古物學）研究，然觀察視角擴展至複製概念、印刷史、視覺文化等跨領域多元方向，¹³⁷ 也將眼光放到包含韓國、日本等東亞文化圈的討論。¹³⁸ 此外，許氏在歷史學公共化的推動也扮演重要的腳色，2014年發起的《歷史學柑仔店》部落格，藉由網路媒體將觸角延伸至一般大眾，獲得一定的回響。

在師承文化史轉向及東亞視野的研究方向之上，隨著新一代學者在歐美的留學經驗與訓練，工藝美術史領域發展出更多跨領域對話的議題及方向，例如物質文化、視覺文化、性別、展示、複製、知識史等。前述兩位教授的師承系統之外，博物館（故宮）中也有值得注意的研究。例如陳慧

135 Hui-chun Yu 余慧君, “The Intersection of Past and Present: The Qianlong Emperor and His Ancient Bronzes,” PhD diss., (Princeton: Princeton University, 2010). 部分內容改寫成專文發表。Hui-chun Yu, “Qianlong’s Divine Treasures: The Bells in the Rhyming-the-Old Hall,” *Asia Major*, 22.2 (2009): 121-144; Hui-chun Yu, “Bronzes from Afar Ch’ien-lung’s ‘Hsi-ch’ing Hsü-chien Chia-pien Fu-lu’”, 《臺大美術史研究集刊》31 (2011.9): 151-204。

136 余慧君, 〈從皇家靈囿到萬生園——大清帝國的動物收藏與展示〉, 《新史學》29.1 (2018.3): 1-57; 〈「蒙古風景」?: 五族共和下被展示的他者〉, 《國史館館刊》51 (2017.3): 1-58。

137 Ya-hui Hsu, “Antiquities, Ritual Reform, and the Shaping of New Taste at Huizong’s Court.” *Artibus Asiae* 73.1 (2013): 137-180; 〈宋代復古銅器風之域外傳播初探——以十二至十五世紀的韓國為例〉, 《臺大美術史研究集刊》32 (2012.3): 103-170; 〈關於宋代古物學之研究與討論〉, 《中國史學》21 (2011.10): 67-77; 〈南宋金石收藏與中興情結〉, 《臺大美術史研究集刊》31 (2011.9): 1-60; 〈宋、元《三禮圖》的版面形式與使用: 兼論新舊禮器變革〉, 《臺大歷史學報》60 (2017.12): 57-117; 〈北宋晚期金石收藏的社會網絡分析〉, 《新史學》29.4 (2018.12): 71-124。

138 許雅惠, 〈宋代復古銅器風之域外傳播初探——以十二至十五世紀的韓國為例〉, 《臺大美術史研究集刊》32 (2012.3): 103-170; “Reception of Chinese Bronze Antiquities in Early Twentieth-Century Japan.” *Journal of the History of Collections* 29.3 (2017): 481-496.

霞對清宮收藏日本蒔繪、雕漆的研究，出版的特展圖錄及學術專文，¹³⁹ 都可見對故宮蒔繪及雕漆器收藏的全面整理以及文化交流的詮釋。王竹平有關清宮畫琺瑯（臺北故宮院藏傲視世界）科學分析的幾篇論文具有一定的重要性。¹⁴⁰ 擁有北京大學考古系及英國牛津大學考古系雙博士學位的吳曉筠，對於商代車馬器研究的開展，拉出商周時期東西交流的重要媒介，並與研究車馬器的國際社群保持密切聯繫。¹⁴¹ 近年亦因應故宮典藏，進行清宮青銅器研究，有關清宮收藏銅鏡及西清古鑑的諸多研究，將具體而微之觀察結合清宮檔案材料，提出新看法。¹⁴² 侯怡利的多寶格研究能在前人研究的基礎上，爬梳相關檔案及文獻資料，釐清乾隆八年重裝九件百什件檔案紀錄，整理目前故宮收藏的五件百什件完整作品，實踐檔案與實物結合的具體研究。¹⁴³ 這些發展自博物館內的研究，以具體整理館藏文物，結合近年陸續發表的檔案材料、或回應學界關心議題為長。

（三）前瞻未來

雖然工藝美術史 / 器物史領域在大方向的發展軌跡與整體藝術學門相似，然相較於書畫領域，工藝美術史 / 器物史在研究開展及教學培育人才方面，因為投入人才較少，以及領域的特性（文獻材料相對較少，入門較易、深入不易），發展腳步稍後於書畫領域。¹⁴⁴ 然如上述，雖然發展腳步較慢、從

139 陳慧霞，〈清宮舊藏日本蒔繪的若干問題——以國立故宮博物院的收藏為中心〉，《故宮學術季刊》20.4 (2003. 夏): 191-223；〈雍正朝的洋漆與仿洋漆〉，《故宮學術季刊》28.1 (2010.9): 141-195；〈宋元剔犀漆器研究的再省思〉，《故宮學術季刊》38.1 (2020.11): 59-96。

140 王竹平，〈從科學分析文獻回顧看琺瑯彩、洋彩與粉彩的分類與命名〉，《故宮學術季刊》29.3 (2012.3): 115-166；〈金紅彩料在康雍時期琺瑯彩瓷的使用情形〉，收入《金成旭印》（臺北：國立故宮博物院，2013），頁 298-313。

141 吳曉筠，〈馬車在早期東西交流中的地位與交流模式：西元前 2000-1200 年造〉，《故宮學術季刊》28.4 (2011.6): 95-132；〈山巔上的雄鹿、猛虎與野山羊：馬家塢馬車草原裝飾的來源與傳播途徑〉，《故宮學術季刊》34.1 (2016.9): 1-51。

142 吳曉筠，〈《西清古鑑》成書的時代脈絡〉，《故宮學術季刊》36.1 (2019.9): 115-155。

143 侯怡利，〈談國立故宮博物院之百什件收藏——以乾隆八年（1743）重裝百什件為例〉，《故宮學術季刊》36.2 (2019.10): 45-114。

144 例如，統計 1963-2021 年臺灣地區藝術史類碩士論文中，1963-1979 年共 38 本碩論中，書畫類占 25/38，工藝美術類（包括紋飾及建築裝飾）佔 8/38，佛教藝術類 5/38。1980-

業人數較寡，呈現的研究與教學成果依然亮眼。

在樂觀的同時，也存在隱憂。面對國際情勢的嚴峻挑戰，中國大量公布的考古成果、向國際輸出大型重要考古成果與文物展覽、快速的人才培育，臺灣原來以中國為中心的藝術史研究在國際漢學界的優勢，有逐漸流失的趨勢。幸而學界另闢蹊徑，致力文化史脈絡的深化、擴充至東亞、全球史視野，並獲得一定的成果。但未來如何持續串連藝術史機構與人才社群，整合有限的人才與資源？是我們必須迫切思考的問題。從整體發展來看，臺北故宮的藏品是工藝美術史領域發展的重要資源，在孕育藝術史學術人才上有其重要貢獻。上述學者大多出身於故宮器物處，或有博物館實質的工作經驗，因為工藝美術領域與實物的關係非常密切。基礎研究在任何時候都有其價值，但前提是對實物及相關文獻檔案的全面整理，否則容易被取代。雖然對其他領域而言，親見實物作品亦很重要，但對工藝美術領域而言，仔細檢視、上手、整理大量作品（即使現今大多數博物館都在網上公開高解析度的圖片），是與研究不容分割的重要特質。未來如何建立教學單位與博物館的合作，推動有效、具有相乘效果的人才培養計畫，應該特別被重視。另一方面，鼓勵年輕學者與國際相關社群保持密切聯繫，推動大型研究計劃或跨領域的合作，亦為不容忽視的未來方向。

此外，在可預見的未來，與臺灣在地結合的調查及研究發表，也是不容忽視的研究方向。前述謝明良已開啓將臺灣出土瓷器結合到全球貿易連結的研究方向，臺大博士班肄業的王淑津、¹⁴⁵與國立臺南藝術大學的盧泰康與臺灣考古學者的合作，¹⁴⁶近可視為這個方向的延續與拓展。又從臺灣美術領域

1999年共403本碩論中仍以書畫類佔絕大多數，工藝美術類（包括紋飾及建築裝飾）佔48/403，數量雖增加，比例卻降低（從21%降到12%）。

145 先後與中央研究院劉益昌、趙金勇合作過重要的考古發現。例如 Yi-chang Liu and Su-chin Wang, "Encountering the Wider World before the Transition to History Chinese Ceramics in Proto-historic Taiwan (Tenth through Sixteenth. Centuries)," in *Historical Archaeology of Early Modern Colonialism in Asia-Pacific* (Gainesville, University Press of Florida, 2017), Maria Cruz Berrocal and Cheng-hwa Tsang, ed., pp. 270-312; 鍾國風等撰文，《左營舊城的今昔物語》，高雄，內政部營建署壽山國家自然公園籌備處，2018。

146 盧泰康曾與考古學者李匡悌、邱鴻霖合作。可參考 <https://arthistory.tnnua.edu.tw/p/404-1046-9359.php?Lang=zh-tw>（檢索日期：2021/5/11）。

延伸出來的工藝美術史研究，例如以顏水龍工藝相關活動為中心的研究、¹⁴⁷近年國立臺南藝術大學黃翠梅由中國上古藝術史訓練轉向投入臺灣地區文物普查、分級的基礎工作，而由該院校培養的盧泰康、逢甲大學李建緯帶領學生進行臺灣地區本地廟宇及古宅文物的調查。¹⁴⁸這些與臺灣本地相關的研究方向，隨著近年反思臺灣主體性及與全球史連結的風潮，未來值得繼續觀察。

六、臺灣美術史研究¹⁴⁹ (邱函妮撰)

(一) 臺灣美術史研究領域的成立與回顧

在進行臺灣美術研究史的回顧前，筆者想先就「臺灣美術」做一簡單說明。「臺灣美術」在今日或許已是耳熟能詳的概念。但從歷史的角度來看，此概念其實是成立於二十世紀初期，其背景是成為殖民地的臺灣，透過日本接受了「美術」的概念，並且在移植「美術」制度的過程中逐漸形成的。

雖然「臺灣美術」概念成立於二十世紀初期，但並不代表在此之前臺灣一地沒有藝術。以臺灣在地藝術為書寫對象的文章在1930年就已發表。¹⁵⁰不過，二十世紀初期才開始發展的「臺灣美術」(在此指受到西方「美術」概

147 例如陳以凡，「生活美術的教育家：顏水龍的臺灣工藝活動研究 1930-50 年代」，臺北：臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2013。

148 盧泰康碩士階段師承黃翠梅，2005 年就讀國立成功大學歷史系，隨陳信雄攻讀博士，以「十七世紀臺灣外來陶瓷研究——透過陶瓷探索明末清初的臺灣」為題，取得博士學位。李建緯博、碩士階段皆師承黃翠梅。

149 本文修改自《科技部人文社會科學研究中心「藝術學學門熱門與前瞻學術研究議題」結案報告》中由本人負責撰寫之「臺灣美術史熱門與前瞻議題」，2017，頁 32-39。其他臺灣美術史研究相關的研究回顧，參見陳譽仁、洪千鶴，〈臺灣地區近五十年來臺灣美術史研究回顧〉，《國科會人文研究成果報告計畫藝術學門之藝術史類》，2008（未刊稿）。陳曼華，〈臺灣藝術史的戰後書寫與對話〉，《國史研究通訊》12（2017.6）：110-116。本文後半關於近年來臺灣美術史研究的部分，感謝黃琪惠博士提供參考書目與寶貴意見，謹致謝忱。

150 尾崎秀真，〈清朝時代の台湾文化〉，《續臺灣文化史說》（臺南：臺灣文化三百年紀念會，1931），頁 94-114。

念影響下所出現的藝術創作)，要等到戰後初期，才成為歷史書寫的對象。最早整理這段歷史的是文藝評論家王白淵，1955年他發表了〈臺灣美術運動史〉。¹⁵¹ 王白淵是最早留學東京美術學校的臺灣人之一，書寫這段歷史，也可說是回顧與他同輩藝術家的創作歷程。在王白淵之後書寫臺灣美術最具代表性的是謝里法，他於1975年開始整理「前輩藝術家」的口述歷史與資料，發表相關文章，後來集結成《日據時代臺灣美術運動史》一書。¹⁵² 上述二者都是以日治時期開始活躍於臺灣的藝術家為主要記述對象，其中反映出基於作者個人生命經驗的意識形態與政治立場。

1970年代後半起，臺灣藝術家也開始受到重視。例如，《雄獅美術》月刊從1979年起，開始介紹從日治時期開始活躍，到二戰後也持續創作的藝術家。¹⁵³ 1980年代，臺北市立美術館（1983年成立）與臺灣省立美術館（國立臺灣美術館前身，1988年）先後成立，舉辦多項臺灣藝術家的相關展覽，對於臺灣藝術家的重新認識與再評價，具有貢獻。

不過，「臺灣美術」進入學院成為美術史學的研究對象，要等到1980年代晚期。1987年起，顏娟英與林柏亭開始進行「日據時代臺灣美術發展史研究」的研究計畫，以日治時期臺灣藝術家為中心，進行一手文獻等田野調查。以文獻調查為基礎的臺灣美術史研究，在此後有很大的進展。作為此研究計畫的相關成果，顏娟英在1989年於《藝術家》發表連載論文〈臺灣早期西洋美術的發展〉。¹⁵⁴ 林柏亭發表臺府展東洋畫部相關研究論

151 王白淵，〈臺灣美術運動史〉，《臺北文物》3.4 (1955.5): 16-64。王白淵在1947年《臺灣年鑑》第17章「文化」的章節中，曾簡要概述日治時期到戰後初期台灣的美術團體與展覽會。參見臺灣新生報社編，《臺灣年鑑》（臺北：臺灣新生報社，1947），頁P 9-14。

152 謝里法自《藝術家》創刊號發行之1975年6月起即開始連載專欄〈日治時代（1895-1945）臺灣美術運動史〉（第6號起改為〈日據時代（1895-1945）臺灣美術運動史〉），持續至1977年7月第26號。這些文章後來集結成書。謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》（臺北：藝術家，1978）。

153 《雄獅美術》月刊從1979年3月起至1980年12月為止，刊載從戰前起開始活躍於臺灣的藝術家特輯。

154 顏娟英，〈臺灣早期西洋美術的發展（一）、（二）、（三）〉，《藝術家》168 (1989.5): 142-163; 169 (1989.6): 140-161; 170 (1989.7): 178-191。顏娟英對於臺灣美術之歷史文獻與田野調查的進一步成果，發表於〈殿堂中的美術：臺灣早期現代美術與文化啟蒙〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》64.2 (1993): 469-610。

文。¹⁵⁵ 關於戰後臺灣美術的研究也起步甚早，1991年蕭瓊瑞以戰後初期出現的繪畫團體五月畫會與東方畫會為主出版專著。¹⁵⁶ 在本書中，作者從「中國美術現代化運動」的角度來敘述戰後1945-70年代臺灣新興美術團體的出現與發展。

日治時期所逐漸確立的「臺灣美術」的概念，到了戰後卻因政局轉變而產生動搖，此後臺灣一地的美術創作與活動，經常被放在「臺灣美術」與「現代中國美術」的雙重脈絡中來理解。即使到了1990年代，「臺灣美術」的概念仍然搖擺不定，在此延長線上，「臺灣美術史」的命題也未必是理所當然的存在。相較於臺灣的中國藝術史研究早在1960年代已起步，而臺灣美術史的研究則晚了二十多年。1996年在國家圖書館舉辦的「何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同」研討會，可說是學界首度以「臺灣美術」為主題的研討會。此研討會雖探討眾多議題，但如會議名稱所示，此會議之意義在於取得「臺灣美術」研究之正當性與主體性。¹⁵⁷ 此外，以藝術家為中心所編纂的美術全集是以《臺灣美術全集》，¹⁵⁸ 以及《家庭美術館——藝術家傳記叢書》系列叢書最為重要，¹⁵⁹ 前者自1992年開始出版，後者自1993年起出版，一直持續至今。前者以作品為主，屬於大型畫冊，而後者則以較淺白的方式來介紹藝術家生平與創作。

世紀交替前後，在顏娟英的主持下，集結了當時還是臺灣美術史研究生的黃琪惠、王淑津，以及學者如現代中國美術史研究者鶴田武良等人的力量，在1998年出版了《臺灣近代美術大事年表1895-1945》，¹⁶⁰ 2001年出版《風景心境——臺灣近代美術文獻導讀（上）、（下）》，對於建立臺灣美術史的

155 林柏亭，〈臺灣東洋畫的興起與臺、府展〉，《藝術學研究年報》3（臺北：藝術家，1989），頁91-116。

156 蕭瓊瑞，《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》，臺北：東大圖書公司，1991。

157 《何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同論文集》，同註19，頁5。

158 《臺灣美術全集1-36、38、41》，臺北：藝術家，1992-2019。

159 《家庭美術館——藝術家傳記叢書（全60冊）》，臺北：雄獅圖書公司、行政院文建會；臺中：國立臺灣美術館，1993-2020。

160 顏娟英，《臺灣近代美術大事年表1895-1945》（臺北：雄獅圖書公司，1998）。

研究基礎具有重要貢獻。¹⁶¹ 前者乃是廣泛收集臺灣美術相關文獻所編纂的年表。後者收錄日治時期臺灣美術相關文獻，並將日文文獻翻譯為中文。《風景心境》所收錄美術文獻的譯文，除了對研究具有助益，對於當代讀者而言，也是認識過去歷史的一大重要資源。

（二）近年來臺灣美術史研究概要

如前所述，臺灣美術史的研究領域約在解嚴後的 1980 年代後半成立。2000 年以後，臺灣美術的研究顯得更為蓬勃，無論是單篇論文或碩博士論文的產出，亦更多元與豐富。另一方面，臺灣在二次世界大戰後，歷經政權更迭，無論在政治、文化、社會、語言等都產生巨變，這樣的變化也反映在美術創作當中。而臺灣美術史的研究中，也呈現出日本統治時期（1895-1945）與戰後（1945-）的時代區分。

日治時期臺灣美術史的研究，除了針對藝術家生平與作品的相關研究之外，特別是以成立於 1927 年的臺灣美術展覽會（1927-1936），以及府展（1938 年主辦單位移交總督府文教局，1938-1943）的相關研究成果較為豐富。環繞臺府展的研究，除了考察展覽會的成立經過與制度史等問題，¹⁶² 也有一些針對展覽會入選作品之內容或主題的研究。¹⁶³ 最近這十幾年的研究，十分盛行以「後殖民理論」等理論角度，來針對臺府展等作品進行分析解釋。¹⁶⁴ 從美術展覽會與入選作品研究的盛行來看，也可見到美術展覽會在日

161 顏娟英譯著、鶴田武良譯，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀（上）、（下）》，臺北：雄獅圖書公司，2001。

162 關於臺展制度等相關研究，參照顏娟英，〈營造南國美術殿堂——臺灣展傳奇〉，前引《風景心境》，頁 174-187。邱函妮，〈創造福爾摩沙藝術——近代臺灣美術中「地方色」與鄉土藝術的重層論述〉，《臺大美術史研究集刊》37 (2014.9): 271-342。

163 例如，邱函妮，〈界線內外——日治時期臺北繪圖中的城市空間〉，《美學藝術學》2 (2003.6): 147-211。林麗雲，《山谷梵音——臺灣山岳美術圖像與呂基正》（臺北：雄獅圖書公司，2004）。

164 謝世英，〈日治時期臺灣美術的文化揉雜——陳進與潘春源的美人畫〉，《「島嶼風情」日治時期臺灣美術之研究》（臺中：國立臺灣美術館，2008），頁 116-125。張正霖，〈日據時期臺、府展東洋畫中之地方色彩論述：後殖民觀點的初探〉，《美麗新視界——臺灣膠彩畫的歷史與時代意義學術研討會論文集》（臺中：國立臺灣美術館，2008），頁 106-125。

治時期臺灣美術中所具有的重要地位。另一方面，日治時期「美術」制度移植到臺灣的過程中，居住在臺灣的日本人畫家扮演了重要角色。由於資料收集不易，對於這些曾居住臺灣的日人畫家的研究相對困難。不過，對於曾擔任臺展審查員的日人畫家研究已有相當進展，皆有根據基礎文獻調查所撰寫的研究論文。¹⁶⁵

日治時期臺灣美術史的研究成果集中於美術展覽會，戰後臺灣美術史的研究也可見到同樣的研究關懷，¹⁶⁶如對於臺灣省全省美術展覽會（簡稱省展，1946-2006）的基礎資料與文獻整理，也有具體成果。省展六十週年時，以文獻史料與口述採訪，出版《省展一甲子紀念專輯》（2006年）。¹⁶⁷國立臺灣美術館出版整理包含戰前與戰後臺灣美展之相關史料，如《臺灣美展 80 年（1927-2006）（上）、（下）》、《臺灣全省美展文獻彙編》等書。¹⁶⁸

以下簡要整理近年來臺灣美術史相關研究概況。分為科技部申請計畫、博士論文與專書來探討。至於期刊論文，與上述科技部計畫申請和博士論文多有重疊，在此不特別分項探討。

在科技部計畫方面，近十幾年科技部藝術學門與臺灣相關主題申請計畫大約數十件。研究主題除了畫家及繪畫史相關研究之外，也包含了書法、攝影、廟宇、器物、電影等不同領域的研究。對於各種不同類型藝術的研究，顯得更加多元。

博士論文方面，依筆者管見，近年來有數篇以臺灣美術為研究主題的博士論文，其研究的時代範圍各自限定在日治時期與戰後，以下僅舉部分論

165 廖瑾瑗，「台湾における近代日本画の研究」（廣島：廣島大學博士論文，1997）。立花義彰，〈石川欽一郎—或る明治精神の誕生とその終焉〉、中村義一，〈日本近代美術史における台湾——石川欽一郎と塩月桃甫〉，静岡縣立美術館編，《石川欽一郎展》（静岡縣立美術館，1992），頁 7-17、18-25。王淑津，「南國虹霓——鹽月桃甫藝術研究」（臺北：臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1997）。

166 關於省展的研究甚多，以下僅列舉部分論文。黃冬富，《臺灣全省美展國畫部門之研究》（高雄：復文出版社，1988）。蕭瓊瑞，〈現代繪畫運動期間的「省展」風格（1959-1970）（上）、（下）〉，《臺灣美術》19、20（1993.1、4）：11-29、70-81。葉龍彥，〈戰後初期的「臺灣省全省美術展覽會」（1946-1955）〉，《臺北文獻》126（1998.12）：113-174。

167 林文海，《省展一甲子紀念專輯》（南投：臺灣省政府，2006）。

168 蕭瓊瑞研究主持，蔣伯欣、林明賢共同研究，林明賢主編，《臺灣美展 80 年（1927-2006）（上）、（下）》、《臺灣全省美展文獻彙編》（臺中：國立臺灣美術館，2009）。

文。李淑珠的論文主要整理陳澄波一手資料，並針對不同時期的畫作來探討畫家的創作意圖。¹⁶⁹ 黃琪惠的論文探討臺灣傳統繪畫在日治時期現代美術潮流引進下，如何因應此潮流的現象。¹⁷⁰ 邱函妮的論文主要分析「臺灣」的概念及其表象 (representation)，在「美術」制度中是如何形成的問題，並從「故鄉」的觀點切入，進一步分析臺灣人的認同問題。¹⁷¹ 林伯欣從展覽機制的角度來對國立故宮博物院、國立歷史博物館、臺北市立美術館等機構進行考察。¹⁷² 陳曼華則是透過思考戰後臺灣藝術發展中受到西方影響的歷史因素，來探討戰後臺灣藝術主體的建構過程。¹⁷³

專書的部分，近年出版的臺灣美術相關專書還包括廖新田、¹⁷⁴ 賴明珠、¹⁷⁵ 謝世英、¹⁷⁶ 蕭瓊瑞¹⁷⁷ 等人的專著。其中部分研究受到 1990 年代以後興盛的文化研究取向的影響，有不少研究是根據理論來分析作品，其中包括後殖民理論、女性主義、符號學等理論，與西方研究潮流接軌，對於拓展臺灣美術史更為多元的論述，也具有貢獻。此外，值得一提的是由菊池裕子主編的 *Refracted Modernity: Visual Cultural and Identity in Colonial Taiwan* (《折射的現代性：殖民地臺灣的視覺文化與認同》)，¹⁷⁸ 此書透過跨學科的討

169 李淑珠，『『サアムシニエグ Something』を描く——陳澄波とその時代（1895~1947）』（京都：京都大學美學藝術史學博士論文，2005）。此博論後來出版中文專書，李淑珠，《表現出時代的「Something」——陳澄波繪畫考》（臺北：典藏藝術家庭，2012）。

170 黃琪惠，「日治時期臺灣傳統繪畫與近代美術潮流的衝擊」（臺北：臺灣大學藝術史研究所博士論文，2012）。

171 邱函妮，「故郷の表象——日本統治期における台湾美術の研究」（東京：東京大學人文社會系研究科美術史學博士論文，2016）。

172 林伯欣，「近代臺灣的前衛美術與博物館形構：一個視覺文化史的探討」（新北：輔仁大學比較文學研究所博士論文，2004）。

173 陳曼華，「藝術與文化政治：戰後臺灣藝術的主體形構」（新竹：交通大學社會與文化研究所博士論文，2016）。

174 廖新田，《臺灣美術四論：蠻荒／文明・自然／文化・認同／差異・純粹／混雜》（臺北：典藏藝術家庭，2008）；廖新田，《藝術的張力：臺灣美術與文化政治學》（臺北：典藏藝術家庭，2010）。

175 賴明珠，《流轉的符號女性：戰前臺灣女性圖像藝術》（臺北：藝術家，2009）。

176 謝世英，《日本殖民主義下的臺灣美術：1895-1945》（臺北：國立歷史博物館，2014）。

177 蕭瓊瑞，《戰後臺灣美術史》（臺北：藝術家，2013）。

178 Yuko Kikuchi ed., *Refracted Modernity: Visual Cultural and Identity in Colonial Taiwan*

論，拓展了臺灣美術與視覺文化等研究的視野與國際能見度，可說是近年來臺灣美術相關的重要英文學術論著。¹⁷⁹

(三) 小 結

綜合上述，近年來對臺灣美術領域之開拓，可見到相較於早期研究集中於美術展覽會與藝術家為主的傾向，所觸及的層面更加擴大，可見到對雕刻、寺廟藝術、攝影、書法、漫畫、工藝等藝術形式表現的關心。然而，投入基礎研究，以及從更廣闊的研究視野來切入，卻仍嫌不足。有不少研究雖使用理論等來分析藝術作品，但缺乏對歷史脈絡的理解。近年來雖然有楊英風與陳澄波等一手史料的整理與出版，¹⁸⁰ 以及 2000 年前後開始的學術研究數位化浪潮下，開始建置的臺灣美術相關資料庫等成果，但還有許多藝術家相關一手史料與畫作等亟待整理與保存。並且，從美術史的專業來對作品進行調查，包括從作品的物質性層面以及風格與圖像、以及藝術家所處的社會環境與歷史脈絡等部分來進行深入分析的研究，也相當缺乏。

此外，近年來的臺灣美術研究，雖然對於研究議題的開拓，頗有進展，但多數研究仍較缺乏將臺灣放在整個東亞的脈絡中來探討的視野與問題意識。例如，臺灣美術作為東亞世界中的一個地域美術而言，具有何種特殊性或共通性。尤其在臺灣統治者更迭的特殊歷史情境中，可見到許多藝術家跨界移動的現象，其認同也十分複雜。藉由這方面研究的深化，或許可對目前所謂「臺灣美術」的研究框架，賦予新的定義與解釋。

另一方面，從早期臺灣美術史的研究對象以繪畫、雕塑等為中心的傾向，近年來擴及攝影、書法、工藝等層面。在亞洲各地邁向現代化，引進「美術」概念與制度的過程中，還有許多為「美術」所排除，被歸類為「非美術」類的視覺造型藝術，如民間藝術、原住民藝術、寺廟藝術、大眾視覺文

(Honolulu: University of Hawai'i Press, 2007) .

179 關於此書書評參見張隆志，〈評 Yuko Kikuchi (菊池裕子)〉, ed. *Refracted Modernity: Visual Culture and Identity in Colonial Taiwan* , 《漢學研究》30.4 (2012.12): 357-364。

180 國立交通大學楊英風藝術研究中心、財團法人楊英風藝術教育基金會主編，《楊英風全集第 1 卷～第 30 卷》(臺北：藝術家，2005-2011)。陳澄波全集預定出版十八卷，現已出版十三卷，蕭瓊瑞、財團法人陳澄波文化基金會主編，《陳澄波全集第 2-9 卷、第 12 卷、第 14-17 卷》(臺北：藝術家，2012-2020)。

化等，這些不在「美術展覽會」、「美術學校」等「美術」概念或框架所涵蓋的部分，或許也應納入研究視野，如此可更加全面性地理解臺灣一地藝術發展的歷史。

七、結 語

由日本學者奠基到國民政府遷臺帶來珍貴文物，二十世紀下半以來臺灣本地的中國藝術史與臺灣美術史研究歷經諸多不同的時期，也有相當傲人的成果。限於篇幅，我們只能撿擇概要說明。隨著國族認同轉變、地方意識抬頭、新的研究風潮湧入、新資料的發表，研究的內容與方向不可避免的也會有所變化。這些藝術品有的在臺灣製作，而故宮以及東亞世界的其他文物，則是製作的時間與生產的地域，於當代都有不小的距離。然而，這些文物在臺灣，與臺灣的時空與住民有了連結。就研究人類文明與文化遺產的角度視之，更是值得學者奉獻心力，未來的成果仍然相當值得期待。

A Retrospect on and Prospects of Art History: Forty Years of Development in Taiwan

Li-chiang Lin, Hui-wen Lu, Ching-fei Shih, Han-ni Chiu*

Abstract

The development trajectory of the field of art history in Taiwan is rather unique owing to historical contingencies; that is, it derives from the unexpected move of sizable and precious art objects, books and archives, and academic human resources from mainland China in 1949 as a result of the Chinese Civil War. This article aims to review the study of art history conducted in Taiwan since the 1980s. The first section chronologically explores the impacts of the larger political and economic environment on the field. This discussion is then followed by an analysis of how four sub-divisions within the field of art history in Taiwan have developed differently, namely research on the history of painting, of calligraphy, of antiquities and craft art, and of Taiwanese art. These four sub-divisions, in fact, can be differentiated by the materials being scrutinized, but at the same time, by the distinctive traces seen in their development paths and challenges that they have faced within the contexts of shifting political, economic, and cultural conditions. We not only outline the achievements and difficulties of art history to show a picture of the field in Taiwan in the past 40 years, one which is brimming with productivity and academic contributions, but also look into its prospects and our

* Li-chiang Lin, Professor, Graduate Institute of Art History, National Taiwan Normal University. Hui-wen Lu, Director and Associate Professor, Graduate Institute of Art History, National Taiwan University. Ching-fei Shih, Professor, Graduate Institute of Art History, National Taiwan University. Han-ni Chiu, Assistant Professor, Graduate Institute of Art History, National Taiwan University.

expectations for the future.

Keywords: National Palace Museum, art history, painting, calligraphy, antiquities, craft art, Taiwanese art