

中國工藝美術對於日韓越的影響

朱雲影

—中國文化圈的研究之七—

自明末以來，中國文化和西方文化開始不平衡的發展，西方文化一日千里的進步，中國卻越來越形落後。因此，今日大家對於中國文化的評價，也是越來越低。其實，如果大家看遠一點，決無動搖民族信心的理由。明朝以前，中國文化在世界史上實佔有極光榮的一頁，不但學術方面會有重大的貢獻，工藝美術方面也不例外。

中國工藝上的成就，可舉銅器、陶瓷器、漆器、絲織品爲代表。就銅器而言，殷墟曾發現許多青銅製的禮器、用器、兵器、裝飾品，製作的精巧，紋飾的美麗，可看出三千數百年前中國工藝已達到極高的境界。降至漢唐，銅器製作的技術更是登峯造極，如樂浪古墳出土的漢鏡，奈良正倉院保藏的唐鏡，都令考古家嘆爲觀止。就陶瓷器而言，殷商以前的彩陶、黑陶，殷商的白陶，都反映出中國古代製陶術的進步。漢朝又發明了釉藥，自此瓷器精益求精。宋朝陶瓷業更加隆盛，定窯、汝窯、哥窯、龍泉窯、景德鎮窯等的出品，馳譽內外，遂使中國贏得陶瓷國的雅號。就漆器而言，中國古代的漆工，實非任何國家所可比擬，無論髹漆技術，雕漆技術，或畫漆技術，都是異常優秀，這有樂浪古墳和正倉院的遺存可以證明。就絲織品而言，中國發明蠶絲最古，發明染術也最古，到了秦漢，文彩絢爛的絲綢輸出歐洲，已引起西人絕大的驚異，染織技術與日俱進，絲綢一直代表着中國文物。此外，中國二世紀初發明造紙，十一世紀中葉發明活字印刷，都早於西方好幾百年。中國美術上的成就，也很不平凡。從殷墟遺址看來，殷商已有相當規模的宗廟宮室建築。秦漢宮殿建築的壯麗，從文獻記載可以考見。六朝時代，佛教藝術日趨興隆，雲崗龍門的佛像雕刻，敦煌石室的壁畫，都是中國價值連城的藝術寶庫。自晉創山水畫，南齊謝赫倡繪畫六法，中國繪畫的基礎開始奠定。到了唐朝，李思訓以金碧山水開北派之祖，王維以破墨山水肇南派之基，自此名家迭出，終於造成中國繪畫的卓越風格。

日韓越各國與中國爲鄰，自古在中國文化圈中成長，工藝美術方面，不消說，自然也難免受到中國深刻的影響。茲試根據各國的歷史，分別加以檢討。

二

日本在一世紀左右，由於中國文化的影響，開始從石器時代進入金屬時代文化的黎明期，濱田耕作博士認為這是日本文化史上最重要的劃期事件。（註一）日本金石併用時代的青銅工藝品，有下述各種：

銅鐸——自七世紀天智天皇時，便已開始發現，通常都是單獨發現於山谷或岩洞，並無其他遺物件同出土。此種銅鐸，大者四五尺，小者五六寸。小林行雄主張銅鐸為一種樂器，起源於中國的編鐘（註二），喜田貞吉則不承認銅鐸為實用的樂器，而認為銅鐸是上古移住日本的漢人模仿先秦之鐘所作的「寶器」（註三）。總之，他們都承認銅鐸源於中國文化的影響。

銅劍銅鉞——分佈區域，以北九州為中心，四國紀伊亦有發現，往東則漸稀少。銅劍依其形式，可分細型銅劍、平型銅劍、*Yatai*型銅劍三種。駒井和愛指出細型銅劍乃模仿中國先秦的匕首，（註四）後藤守一則指出 *Yatai* 型銅劍是中國的戈的變形。（註五）銅鉞亦可分為狹鋒鉞、廣鋒鉞二種，狹鋒鉞和細型銅劍相類似，廣鋒鉞和平型銅劍相類似。銅劍銅鉞在遼東半島朝鮮和對馬島都有出土，說明了此種青銅器從中國傳入日本的徑路。

銅鏡——筑紫、吉備、畿內各地古墳中，發現漢鏡極多，其中細線紋鏡、雷紋鏡、夔鳳鏡、葉紋鏡、星雲鏡等，是前漢之物，亦稱前漢式，神獸鏡、神帶鏡、獸形鏡、畫象鏡等，是後漢至六朝之物，亦稱後漢式或六朝式。（註六）漢鏡概為圓形，鏡背施以紋飾繪畫，記有吉祥、辟邪、祈福的銘文，或記年號。向來發現的漢鏡，都是中國紀年，從未見有用日本紀年者。此種銅鏡，都是中國舶來品。時代稍晚，日本漸有仿造品。仿造的銅鏡，花紋不如漢鏡的鮮明，圖像失之僵硬，並將漢鏡以某種意義配列的花紋抹煞其意義而普遍地圖案化，又省略漢鏡有意義的銘文，即使有，也只模仿其字形而不成為文字。

（註七）

日本既接觸中國青銅器文化，又差不多同時接觸到中國鐵器文化。佐藤虎雄在所著日本考古學中說：

『中國在周末已進入鐵器時代，所以和青銅器相前後，鐵器也傳來了。此種遺物，日本已有相當發現，如肥前有喜貝塚有鐵鏃一枚和石器時代的遺物一同出土，丹後函石濱也有鐵鏃和石鏃銅鏃一同出土，此種事實，說明了鐵器和青銅器之傳來，時間相隔不遠。』（註八）

一般國家由石器時代到金石併用時代（以黃銅器為普通），到青銅器時代，到鐵器時代，每一時代都要經過很長的過程，可是日本叨中國文化的恩惠，卻從石器時代突然躍進了鐵器時代。日本既在極短期間贏得了鐵器文化，便大踏步登上歷史舞臺了。

我國歷史關於日本較詳的記載，始於三國志魏志倭人傳。魏明帝景初二年（應從梁書東夷傳作景初三年即西元二三九年

倭女王卑彌呼遣使貢獻，明帝特冊封卑彌呼為親魏倭王，並遣使赴倭報聘，優予賞賜，這在當時，實有極重大的意義。木宮泰彥在中日交通史中有如下的分析。

『魏明帝賜與卑彌呼的物品中，包括絲織品紺地交龍錦，紺地句文錦，和毛織品絳地縹栗罽，細班華罽等，又有金、銅鏡、真珠、鉛丹等種種珍貴物品（註九）。這些物品，雖然是倭人中少數貴族階級所愛玩的奢侈品，但女王國中，必曾因此引起新技術的鼓吹，刺激對新文化的渴念……再者，卑彌呼死後，「大作冢，徑百餘步，殉葬者奴婢百餘人」，考九州地方，當紀元前後，尚無營造墳丘的，當時只有考古學家的所謂甕棺和粗製式石棺埋在土中罷了，而卑彌呼時代，卻造起百餘步的大墳來，其所受中國文化的刺激，於此可見一斑。』

三、四世紀，日本還停滯在很原始的階段，工藝技術尚未萌芽，雖然已知養蠶，抽絲方法卻極幼稚。古事記神代紀之一云：『口裏含蠶得抽絲』，就是說把繭含在嘴裏一縷一縷的抽絲。當時連養蠶也還是很稀奇的事，所以雄略天皇命令『收集蠶兒（KO）』，侍臣極輕竟鬧出『收集嬰兒（KO）』的笑話。當時衣服縫紉術也極幼稚，九州的倭人，受中國文化的影響較早，但據魏志倭人傳，當時九州男子仍以橫幅作衣，女子只穿着簡陋的貫頭式服裝，其他地方更不用說了。我們必須牢牢記住當時日本的落後情形，才能明白挾着優秀技術東渡的華人在日本史上扮演了如何重要的角色！

三世紀末，中國北方開始動亂，朝鮮半島三國崛起，中國郡縣統治瓦解，因此，流寓三韓的華人絡繹渡日避難。據日史記載，應神天皇十四年，弓月君自百濟東渡，聲言願以百二十縣人口歸化，而為新羅所阻皆留於加羅，日廷派熊津彥往迎，三年不還，再派平羣木菟等率兵往迎，才和弓月君所領人口同來。（註一〇）弓月君傳為秦始皇的子孫，日史稱為秦部。應神天皇二十年，阿知使主率子都加使主女弟迂與德及帶方郡七姓十七縣人口自百濟東渡。先是上書日皇曰：『帶方郡男女，皆有才藝，近者寓百濟高麗之間，心懷猶豫，未知去就，請垂天恩，遣使召之。』日皇派八腹氏往迎，至是歸化日本。（註一一）阿知使主傳為漢靈帝的子孫，日人稱為漢部。這些秦人漢人的歸化，實可說是日本古代史上的劃期事件。和辻哲郎曾經指出關於歸化人的傳說，多盛稱其「才伎才藝」，足見古代日人從歸化人所得的最大印象，便是優秀的技術。（註一二）尤其絲織業方面，秦人漢人的貢獻至大。秦人的「秦」，日本訓讀為 *hata*，相傳由於穿着秦人所織之絹，肌膚（*hata*）感覺柔輭舒服，故日皇賜姓曰 *hata*——波多（秦）。新撰姓氏錄左京諸蕃上：

『大鷦鷯天皇（即仁德）御世，以百廿七縣秦氏（民）分置諸郡，即使養蠶織絹貢之，天皇詔曰：「秦王所獻絲綿絹帛，朕服用，柔輭溫煖肌膚，賜姓波多公（秦公）。」（原文）

又因秦人用機織絹，所以精密之機亦稱為 *hata*。（註一三）漢人的「漢」，日本訓讀為「阿夜」（*aya*），那珂通世外交釋史卷四引通證曰：『阿夜，文也，猶言文物之國也。』「漢織」，日本書紀作「穴織」，本居宣長古事記傳謂「漢」讀「阿夜

「穴」讀「阿那」，「阿夜」或「阿那」，都不外感嘆之聲。究竟為何感嘆中國爲文物之國？主要就是由於漢人的織絹技術。原來在日語中，*aya* 也是綾的意思，所以漢人亦作綾人（*ayabito*）（註一四）。又 *aya* 也有文彩的意思，也可能是因爲漢人的織絹有精美的文彩而得名（註一五）。總之，漢人和秦人一樣，都以擅長織絹而受到日人的重視。

秦人漢人之後，稍晚又有吳人之東渡。應神天皇三十七年，派阿知使主往吳求縫工女，得兄媛、弟媛、吳織、穴織四女而歸。雄略天皇十四年（四六九），又派身狹青、檜隈博德往吳招聘「手末才技」，得漢織、吳織、及衣縫兄媛、弟媛而歸，於是將吳人安置於檜隈野，名其地爲吳原。今大阪府攝津豐能郡池田町，仍有奉祀吳織師的吳服神社。（註一六）吳人即指南方華人，秦人漢人傳入的爲北方技術，吳人傳入的則爲南朝技術。吳人織絹的新技術，受到更廣大的歡迎，所以終於一切精美的絲織品都被稱爲「吳織」，至今日本仍稱綢緞爲「吳服」。吳人也可能同時傳入了染術，所以染料的「紅」日語讀作「吳藍」（*kurenai*）。

六世紀時，又有各種技藝人員，包括陶部、鞍部、畫部、錦部等，從朝鮮半島移居日本，爲了別於較早東渡的漢人，日史稱之爲「新漢」。日本書紀卷十四雄略紀：

『天皇詔大伴大連室屋，命東漢直掬以新漢陶部高貴、鞍部堅貴、畫部因斯羅我、錦部定安那錦、譯語卯安那等，遷居上桃原、下桃原、真神原三所。』

自陶部高貴渡日，日本陶業便起了一次革命，過去赤褐色的「彌生土器」，漸被陶部製造的黝黑色陶器取而代之，日本古來稱此種陶器爲「須惠器」，亦稱「祝部土器」，自此須惠器居於日本陶器界的主流約五百年。至於鞍部，世以製鞍爲業，後來他們的子孫轉而從事佛像雕刻，貢獻甚大。日本書紀敏達紀所載鞍部村主司馬達其人，據中日交通史著者木宮泰彥的研究，就是鞍部堅貴之子孫，司馬達信仰佛教，其子多須奈後亦出家，因而放棄製鞍業，專門從事佛像的製作，其孫鞍作鳥便是推古朝首屈一指的雕刻師。畫部因斯羅我首傳中國繪畫於日本，其子孫事蹟不明。據姓氏錄所載，有大崗忌村者，出自魏文帝之後安貴公，雄略天皇時，率四部衆歸化日本，其子孫皆善畫，世以繪畫仕於日廷。（註一七）據那珂通世的考證，姓氏錄中的大崗忌村便是雄略紀中的因斯羅我。又姓氏錄河內國諸蕃載：『河內畫師上村主，同祖陳思王植之後也。』那珂通世認爲此人便是隨因斯羅我東渡的畫部的子孫。（註一八）

日本藝術的真正出發，實始於飛鳥時代（五五二——六四四）。飛鳥時代以前，雖已接觸中國藝術，但無成就可言。自飛鳥初期從百濟傳入佛教，佛教藝術也隨着傳入，日本藝術纔日趨興隆。這時期的藝術，完全是南北朝的樣式，居中介紹者，是百濟人。崇峻天皇元年（五八八），百濟派來寺工太良末太、文買古子，鑪盤博士將德白味淳，瓦博士奈麻文奴、陽貴文、陸貴文、昔麻帝彌、畫工白加等多人，對日本建築雕刻繪畫各方面貢獻極大。建築方面，今尙存有法隆寺金堂和五重塔

，這是日本現存最古的建築。法隆寺堂塔，完全屬於北魏式。金堂雙層木造，建於二重石基壇上。日本古代連宮殿也是屋柱直立地上，從未有築造基壇的，有之自此始，這是模仿中國的作風，目的在增強安定感，並防濕氣侵入木材。雕刻方面，鞍作鳥是當時屈指的名匠，如前所述，他是流寓漢人司馬達之孫，世稱鳥佛師，代表作有法興寺金堂的丈六佛像和法隆寺金堂的藥師三尊銅像。其樣式作風，和東魏北齊非常類似。繪畫方面，當時的作品多已不傳，比較著名的，有法隆寺金堂頂棚上的天人圖，和該寺所藏的玉虫厨子的繪畫，全是模仿魏齊的畫風。

奈良時代（六四五——七九三），在唐朝的影響之下，日本工藝更趨隆盛。當時的工藝品，法隆寺和正倉院收藏甚多。正倉院藏有三千餘件，大部份是聖武天皇的遺物，於天平勝寶八年（七五六）捐贈的，大體是唐開元天寶年間的製品，其中也有若干日本的仿製品。銅鏡是盛唐文物的精華，正倉院藏有唐鏡五十六面，都是精美絕倫，尤其雙鸞走獸八花鏡、葡萄唐草鏡，可稱古今無比的絕品。唐鏡有螺鈿背、平脫背、銀背、彩釉背各式，正倉院都應有盡有。螺鈿背或平脫背，是在鏡背嵌入螺鈿，或貼上金銀薄片，然後塗以黑漆，磨出花紋；銀背是用平脫法貼上銀片，磨出花紋；彩釉背則先鑄花紋的脈絡，然後施以彩釉燒成。日本當時亦曾仿造唐鏡，但技術似乎還不能獨立，據東大寺天平寶字六年（七六二）四月二日鑄鏡用度文中記載，鑄徑一尺鏡四面，技術工人四名，其中即有秦姓工人二名，足證日本仿造唐鏡，仍不能不依賴唐人的技術。正倉院收藏品中，又有不少的漆器，如唐製金銀平脫琴（腹內有「司兵韋家造此琴」字樣）、金銀平脫漆皮箱、銀平脫漆胡餅、八稜鏡箱，都是非常精美。又有各種漆畫，正倉院收藏的唐製彈弓，用黑漆描繪各種角色演戲的情態，非常生動，有的漆器用各種顏料和密陀僧描出花紋，叫做密陀繪，法隆寺所藏玉虫厨子的繪畫，便是密陀繪的代表作。奈良朝的染織刺繡，也受唐朝的影響而大為進步。正倉院保藏的織物種類，有布、綺、絹、絕、羅、綾、錦、紬、氈等，其染色法，有藤纈、纈纈、夾纈三種，無一不是從中國學來。藤纈即中國的蠟點纈，纈纈唐稱魚子纈，這兩種染術都是由來甚古，夾纈則為唐玄宗時柳婕妤之妹所發明（註一九）。又唐僧鑒真渡日攜帶繡千字像一鋪，救世觀音像一鋪，因此刺繡法亦傳入日本。勸修寺的刺繡釋迦說法圖，便是以鑒真携去的刺繡作藍本。

奈良時代，藝術上的成就也很可觀。奈良時代的藝術，和飛鳥時代不同。飛鳥時代的藝術，是模仿南北朝的樣式，由朝鮮半島間接傳入，奈良時代的藝術，是模仿唐朝的樣式，由中國直接傳入。奈良時代頻繁派出遣唐使，使團組織龐大，包括各種技藝人才，如畫師、玉生、鍛生、鑄生、細工生等，因此，唐朝進步的藝術跟着不斷的傳入日本。建築方面，過去是採用韓式建築法，如雄略天皇時，雇用流寓韓人門難御田開始在宮內起造樓閣，便是著名的史例。到大化革新後，採用唐式建築法起造大極殿，宮殿之制乃為之一變，後來平城京、平安京的建築，都完全模仿唐長安京的樣式（註二〇）。住宅亦由留學生傳入唐風，聖武天皇神龜元年（七二四），命五位以上及庶人財力充裕者，仿唐改革葺為瓦葺（註二一）。自此唐化的住宅

(88)

日增。當時土木工程的營造，多賴華僑的功勞：如聖武天皇天平十四年（七四二）八月，造宮錄正八位下秦下島麻呂，以私資營大宮垣之功，超擢從四位下；桓武天皇延曆三年（七八五）十二月，山背國葛野郡人外正八位下秦足長，以築宮城有功，授從五位上；同年正七位上大秦宅寺，亦以營太政官院垣有功，授從五位下。佛寺的建築，也多賴唐僧的指導。如唐招提寺便是唐僧鑑真監造的。鑑真在國內時，曾修造佛寺八十餘所，天寶年間，率弟子三十五人東渡，弟子中富有建築經驗的頗多。唐招提寺至今猶存，這是天平時代現存最壯麗的建築物。西村真次曾指出奈良時代建築所受唐朝影響的三大特色：

『從建築方面看來：①在佛寺建築上，伽藍配置方面，集唐朝藝術的大成；②在宮殿建築上，參酌唐代制度，創成一種日本宮殿樣式；③在神社建築上，加以佛寺樣式的風味，而適用弧線，這是三大特色。』（註二）

奈良朝的造型藝術也非常發達，用青銅、黏土、乾漆、木材造的佛像，數以千計，而以聖武天皇十九年（七四九）鑄成的東大寺盧舍那佛像為最著名。這是一座高五丈三尺的大銅像，不過經過兩次火災以後的修理，今已無復本來面目。唐朝曾在龍門和白馬坂分別起造大佛像，關野貞主張這是模仿龍門的大佛像，木宮泰彥則主張是模仿白司馬坂的大佛像（註三）。總之，其為模仿唐朝的作品，兩人都無異議。又唐僧鑑真從唐帶去許多精美佛像，弟子中也有好些雕工，渡日後又完成了許多作品，唐招提寺的盧舍那佛像，是日本最大也最精巧的乾漆像，便是鑑真及其弟子的傑作。繪畫方面，留下的作品不多，代表作有藥師寺的吉祥天圖，當麻寺的淨土曼荼羅圖，正倉院的樹下美人圖，和法隆寺金堂的壁畫，畫中的美人，都是豐頰蛾眉，面相端莊，充分反映出唐代的風格。金堂的壁畫，用染暈法表現身體各部和衣襖的陰影，顯然也是從中國畫家學來的。

平安時代（七九四——一一九一），相當於我國晚唐至南宋，初期仍繼承奈良朝的作風，以模仿中國為能事，中期以後，由於遣唐使的停止，失掉外部的刺激，過去的狂熱歸於冷靜，纔得從容消化中國文化，開始形成日本獨特的風格。工藝方面，如泥金畫漆的技術——蒔繪，本是從中國學來的，至平安朝，各種器物大抵施以蒔繪，已表現日本特有的風味。又如造紙術，原亦傳自中國，至平安朝，日本根據本身經驗改良製法，先將木灰和入原料合煮，然後混合某種植物粘液加以過濾，結果造出一種中國所無的較堅硬的紙張。（註四）美術方面，建築樣式過去純仿唐風，平安朝卻創造了一種折衷和漢的所謂「寢殿造」樣式。雕刻鑄造，由於流寓華人陳和卿陳佛壽等的指導，也曾留下若干歷史性的傑作。關於繪畫，初期流行佛畫。由於遣唐使常携畫師同行，隨時模寫唐畫（註五），同時入唐僧又常從中國携歸佛畫，如空海携歸曼荼羅五鋪並五祖真像，（唐人李真手筆），便是一例，所以當時日本的佛畫，都是模仿唐朝的畫風，著名佛畫家最澄、空海、圓珍，都曾入唐巡禮。中期以後，除佛畫外，又有風俗畫、歷史畫興起。畫家中以巨勢彥仙為最傑出，曾在紫宸殿的紙屏風上，描繪中國賢哲名臣三十二人的畫像，稱為「賢聖障子」，又曾畫先聖先師像，自此歷代用於釋奠。於是日本繪畫開始形成獨自的風格。

平安朝又興起一種中國色彩的藝術，便是書法。初期著名的書家，首推空海、橘逸勢、和嵯峨天皇，當時稱為「三筆」。空海留唐時，曾從韓方明學書法，捨雀頭筆而用長鋒，變六朝初唐的書風而效顏真卿體，並研究筆墨製法傳於日本。橘逸勢留學長安時，唐人呼為「橘秀才」，特別擅長隸書。至於嵯峨天皇，則學衛夫人而得其神髓。稍晚，又有小野篁，菅原道真亦長於書法，但都不外模仿唐風。至平安中期，小野道風、藤原佐理、藤原行成崛起，日本書法始為之一變。他們已能脫出唐人的窠臼，自出心裁，尤其小野道風的草書冠絕一時，日皇曾遣人攜其書法往唐，欲以誇示中國。大日本史卷二一四小野道風傳：

『道風善書，遒勁神逸，冠絕古今。……醍醐帝酷愛其書，及造醍醐寺，使道風書榜。……命書行草法帖各一卷，使僧寬建持往唐，蓋欲播其美於異域也。』(原文)

虎關師鍊論日本書法，謂『本朝延曆大同之昔，和漢同其芳躅，天歷天喜之頃(九四七——一〇五七)，和漢異其闔域，』(註二六)，就是說小野道風等之後，日本書法已能自立門戶了。

鎌倉時代(一一九二——一三三三)，由於政治上的大變革，社會跟着發生劇烈的變化，工藝方面，也露出了新的轉機，當時的製瓷、織錦、印刷，都有劃期的改進。原來宋朝的窯業非常發達，尤以龍泉窯的青瓷，景德鎮窯的白瓷(影青)馳譽海外，曾有許多出品輸入日本，今鎌倉材木座海岸、福岡觀世音附近、廣島縣福山市草戶庄等遺址，都有不少青瓷和影青的破片出土。日本在宋朝陶瓷的刺激之下，遂有瀬戶窯的勃興。瀬戶窯的創始人加藤景正於貞應二年(一二二三)隨僧道元入宋，至天目山學習製陶法，留宋五年而歸，於是在尾張的瀬戶村開窯，燒製一種新樣式的上釉的陶器，世人稱為「瀬戶燒」，這是日本陶瓷史上的一大里程碑。今瀬戶市附近的遺址，發見不少淡青色的上釉陶片，它的上釉技術比平安朝的灰釉陶進步得多，並且多有花紋，充滿了宋朝陶瓷的色彩。(註二七)當時的織錦術，也因受宋朝的影響而大形進步。據博多記所載，彌三右衛門曾隨東福寺僧圓爾入宋，學習廣東織法、緞子織法，歸國後，便在博多地方創始了有名的「博多織」。在此以前，所謂唐綾唐錦都由宋商輸入，價格非常昂貴，自「博多織」開風氣，日本仿造唐綾唐錦的漸多。當時的刻書業，也受中國的影響而漸形發達。中國自五代國子監雕印九經，至宋而刻書之風大盛，宋版書籍陸續輸入日本，給與了日本很大的刺激。建久六年(一一九五)，首刊成唯識論述記，自此各寺開雕佛經的時有所聞，其中以春日版、高野版較為著名，這是所謂和式版。此外，又有唐式版，創始於泉涌寺。正治元年(一一九九)，泉涌寺僧俊祐率其弟子入宋學律宗，鑒於「天下印書以杭州為上」，久留杭州考察印書情形，歸國後，在泉涌寺弘揚律宗，並覆刻宋版律部，遂開日本印刷史的新紀元；自此五山禪寺刊印禪書者日多。鎌倉時代五山版，皆模宋版，如正念撰黃檗希運禪師傳心法要序云『以唐本模刊』，便是證明。宋版書籍有輪廓界線，日本近世書籍也多有輪廓界線，就是由於五山版的影響。

鎌倉時代的美術，也受宋朝的影響很大。建築方面，從宋朝傳入兩種新樣式：其一、天竺式，由重源傳入。重源爲了重建東大寺大佛殿，一再入宋研究建築樣式，並禮聘陳和卿和宋工多人東渡協助建築。大佛殿造成後，技工分散全國，又在各地建築了若干天竺式的寺院，今存者，有山城醍醐寺的藏經殿、播磨淨土寺的淨土堂。其二、唐式，一名禪宗式，即宋禪刹之形式，由入宋僧榮西、道元、圓爾辨爾等傳入。榮西根據在宋參加禪寺建築的經驗，首先仿禪宗樣式，建聖福寺於博多（一一九五），接着，道元建興聖寺，圓爾辨爾建東福寺，也是採用禪宗樣式。不過這類建築，都還不免多少夾雜天臺真言二宗的建築氣味。後來北條時賴爲了迎接宋禪僧道隆，築建長寺於鎌倉，幾具備純粹禪宗式的建築規模。自此鎌倉禪寺的建造，都在宋禪僧道隆、正念、祖元等的指導監督之下完成。今日日本住宅建築仍採用的「書院造」和「玄關」，便是由於禪宗的影響。雕刻方面，平安朝末年和陳和卿一同東渡的石工六郎等，在鎌倉初年的技術界曾留下巨大的脚印。據奈良東大寺造立供養記，南大門的石獅子和四天王像，便是六郎和其他宋工三人所造，奈良般若寺的十三重石塔，則由宋工伊行末協助建造，這有石刻可證，其他工程有宋技術人員參加的必仍不少。鎌倉時代佛像雕刻的流行，名雕刻師的輩出，顯然和這些宋人的活動不無關係。繪畫方面，鎌倉時代的佛畫普遍受到宋畫的影響，辻善之助博士指出，奈良新藥師寺的佛涅槃畫，色調淡雅，線條靈活，眉清目秀，輪廓富有變化，便是接受宋朝新藝術影響的一例（註二八）。鎌倉時代又有肖像畫的流行，一面由於宋朝寫實畫風的輸入，一面也由於宋禪宗的影響。原來禪宗重視頂相（肖像）授受之禮，禪師付心印於弟子時，法衣法器之外，並付以自己的頂相以示法信，所以肖像畫隨之而興。日本禪僧入宋，多攜帶其師的頂相歸國，因而促成日本肖像畫的流行（註二九）。如東福寺所藏的無準師範的肖像畫，便是該寺開山祖圓爾辨爾自宋携歸。此種肖像畫的手法、著色，完全表現南宋的寫實畫風。當時日本畫壇，分爲巨勢、土佐、託摩、春日各派，無不受到宋朝繪畫的影響，只是深淺不同罷了。

室町時代（一三九二——一五七三），日本工業技術受明朝的影響很大。漆工方面，明朝堆紅堆黑的技術傳入日本。所謂堆紅堆黑，就是先將紅漆或黑漆塗抹數層，然後以雕刀鏤刻人物、花卉、鳥獸、樓閣各種花紋，日本應用此種技術，仿製了許多漆器。當時的遺物，有一堆紅香盆存於近江坂本來迎寺，今已被日本政府指定爲國寶。（註三〇）織工方面，天正年間（一五七三——一五九一）明織匠至堺市，傳入織造紋紗、縐紗類的技術，一時產品大受歡迎。不久，其法傳至京都，便奠定了西陣機織業隆盛的基礎（註三一）。陶工方面，這時期由於茶道的流行，更要求陶瓷器的精緻出色。伊勢陶工五郎大夫祥瑞入明研究瓷器製法，於永正十年（一五一三）攜帶大批高嶺瓷土回國，在肥前伊萬里開窯，燒製釉面平滑的白瓷，這是日本今日流行的瓷器的起源。同時由於禪宗僧侶不斷訪問大陸，帶回許多天目茶碗，受到熱烈的歡迎，瀬戶窯受此刺激，也仿製了很多黑釉的天目茶碗，一般稱爲「瀬戶天目」。此外，景德鎮窯的白瓷，龍泉窯的青瓷，亦爲當時日本上流社會所愛好，因此，日本陶工又開始仿製繪青花白瓷，和有冰裂紋的青瓷。（註三二）刻書方面，這時期五山各禪寺，競刊禪僧語錄，

詩文集，僧傳，儒書等，所有刻書事業，都有中國雕工參加，因此，所刊各書大抵爲宋元版的覆刻，即非覆刻，也多酷似宋元版，著名的中國雕工，有陳孟千、陳伯壽、陳孟榮、俞良甫等。空華日工集應安三年九月二十三日條：

『唐人刮字工陳孟千陳伯壽二人來，福州南臺橋人也。丁未年（貞治六年一三六七）七月到岸，大元失國，今皇帝改國爲大明。』（原文）

可知陳孟千陳伯壽是因元末之亂，接受日人的招聘而渡日的。陳孟榮參加臨州寺的雕板工作，刻有宗鏡錄、蒙求等書。俞良甫參加京西嵯峨的雕板工作，刻有般若心經、李善注文選、唐柳先生文集等書。俞氏又以個人財力，刻成傳法正宗記（一三八四）一書（註三三）。豐臣秀吉征韓之役，大掠朝鮮文物，見朝鮮印書多用銅活字，也把部分銅活字携歸，文祿二年（一五九三）勅板的古文孝經，便是用朝鮮活字排印的（註三四）。這是中國活字印刷術以朝鮮爲媒介傳至日本之始。

室町時代的美術，也深受中國的影響。建築方面，融合禪寺和邸宅造成一種折衷樣式，如足利義尊的金閣，足利義政的銀閣，都是所謂唐式建築，由禪剎蛻化而成。繪畫方面，由於宋元明畫的輸入，引起日本畫家狂熱的模仿，如京都嵯峨二尊院的十玉像，完全模仿南宋陸信忠等所繪十王像的形式，東福寺僧明兆，模仿北宋李龍眠和元顏輝的畫風，在佛畫中開一生面，便是顯例。尤其影響深遠的，是宋元水墨畫的模仿。相國寺僧如拙首開風氣，取法宋元，以水墨替代彩色，重氣韻，含蓄，用簡易的手法，表現淳樸的情趣。而集水墨畫之大成者，則爲雲谷畫派的宗師雪舟。雪舟於寬正六年（一四六五）渡明，從長有聲、李在學設色法和破墨法，留明數年而歸。他在贈門人宗淵的自畫破墨山水讚中說：

『余曾入大宋國，北涉大江，經齊魯之郊，至於洛，求畫師，雖然，渾染清拔之者稀也。於茲長有聲並李在二人，得時名，相隨傳設色之旨，兼破墨之法矣，數年而歸本邦也。……』（原文）

雪舟的水墨畫風靡一世，大和繪漸次失勢，因此當時畫壇名家土佐光信及其婿狩野元信亦不得不放棄傳統畫風，創和漢折衷畫，以謀別開生面。自此水墨畫成爲日本繪畫界的主流。

江戶時代（一六〇三——一八六七），日本雖採閉關政策，但中國商人仍不斷往日經商，尤其明清之際明遺民東渡者絡繹不絕，所以當時日本技術仍不免受到中國的影響。較顯著的事實，如歸化日本的明人飛來一閑，傳授一種新的髹漆技術，即先用紙張裱糊器具如茶几茶筒之類，然後塗漆，別具雅趣，很受當時茶道家的讚賞，世人名之曰「一閑塗」。製瓷技術所受的影響尤大。自朝鮮陶工李參平於元和二年（一六一六）在肥前泉山發現白磁礦，肥前一帶開闢了許多瓷窯，燒製青花的白瓷，但出品粗劣，不受歡迎。後來伊萬里人東島德右衛門特往長崎，從明瓷工總官學習以金銀粉五彩繪瓷器的技術，然後傳其法於酒井田柿右衛門，終於製成精美的彩瓷，於是肥前製瓷業呈現了空前的盛況，出品輸出東亞各國以至歐洲，因從伊萬里港出口，俗稱「伊萬里燒」。又尾張藩主毛利義直在江戶戶山築窯，聘明遺民陳元賓主持，元賓用瀬戶陶土，仿安南製法

(92)

，自作書畫，塗以青白色的透明水彩，受到熱烈的歡迎，名古屋陶工爭相模仿，稱為「元寶燒」。名古屋至今為日本製陶名城，飲水思源實不能抹煞元寶的貢獻。江戶時代，在工藝上最值得大書特書的一件事，是宋應星著天工開物一書之傳入。天工開物於明崇禎十年（一六三七）刊行，研究百工技術，集中國技術知識之大成，此書在中國不久即告失蹤，但傳至日本，卻受到特別重視，明和八年（一七七二）初次翻印，文政年間（一八一八——二九）再度翻印，一時成為日本國民的技術教科書，（註三五）終於養成日人重視技術的觀念，促成了日本的產業革命。

江戶時代，日本美術也受到中國相當的影響。建築方面，日本各地的黃檗宗寺，都由華僧監督製造，其中長崎的唐三寺尤為著名。三寺是：一、興福寺，俗稱南京寺，由華僧真圓監造；二、福濟寺，俗稱漳州寺，由華僧覺海監造；三、崇福寺，俗稱福州寺，由華僧超然監造。據長崎志，崇福寺三門，是在中國雇工匠雕就然後運日本建成。雕刻方面，當時在日本活躍的中國雕工頗多，其中以方三官、范道生的貢獻為最大。方三官為福建漳州人，據長崎夜話草，福濟寺法堂的觀音像便是他的作品，儀容端正，異於他像，被稱為唐風佛工之祖。范道生為福建泉州人，寬文年間（一六六一——七二）應萬福寺開山隱元之邀渡日，所刻十八羅漢祖師伽藍像，工巧無比。此種槩門獨具的中國風雕像，各地匠師競相模仿，如福岡千眼寺的達摩像、關帝像，江戶本所五百羅漢寺的本尊釋迦三尊及羅漢五百餘體，都不外黃檗宗華風雕塑的模仿。繪畫方面，明清之際華僧東渡，帶去中國名畫甚多，並帶去芥子園畫譜、佩文齋畫譜、國朝畫徵錄之類繪畫書籍在三十種以上，大抵保藏於黃檗山萬福寺，因此萬福寺一時成為中國美術館，使不出國門的日本畫家得到觀摩的機會，自有助於日本繪畫的進步。據彭城百川撰元明清書畫人名錄附錄，明清畫家渡日者有一百二十二人，如果加上荒木一撰長崎畫人傳及其他各書所記，渡日畫家當不下二百人之多，其中以伊孚九、沈南蘋二人的影響為最大。伊孚九於享保五年（一七二〇）渡日，長於南宗山水畫，風格清秀，學其畫風者甚多，終於釀成日本南畫興隆的機運，南畫泰斗池大雅，便是他的私淑弟子。沈南蘋於享保十六年（一七三一）渡日，居留長崎雖僅二年，卻留下了極大的影響。沈氏受西洋畫風的薰染，長於寫生畫，寫生精緻，着色美麗，和傳統畫風大異其趣，日人爭來求教，弟子甚多，終在畫壇形成一大勢力，號為「南蘋派」，亦稱「長崎派」。其他明清畫家超然、高鈞、費漢源、諸葛晉、宋紫岩、方西園等，對於江戶時代的畫壇都曾給予相當的影響。（註三六）

三

韓國由於地理的關係，接觸中國的技藝由來甚古。東國史略卷一：

『箕子率中國五千人避地朝鮮，詩書禮樂醫巫陰陽卜筮之流，百工技藝，皆從焉。言語不能通，譯而知之。』
漢書地理志下：

『箕子去之朝鮮，教其民以禮義田蠶織作。』

這說明百工技藝和養蠶織布之法，已於殷周之際傳入朝鮮半島。此種記載一見似頗無稽，可是現代考古學家卻用鋤頭挖出了證據。遠在石器時代，朝鮮半島和華北已有文化交流的事實，如朝鮮半島各地出土的磨製石刀，其形制和我山東半島黑陶遺址中的蚌刀極其相似，朝鮮東南的慶州附近，也曾發現和我河南安陽酷似的打製石鏃和磨製石鏃。（註三七）尤其朝鮮金石並用時代的遺蹟，更提供了確切的證據，這可以金海貝塚和夢金浦貝塚作代表。金海貝塚在慶尙南道金海郡會峴里鳳凰台下，大正九年，濱田耕作梅原末治等發掘的結果，有石庖刀破片、石劍破片、骨針、骨鏃等，和王莽貨泉及鹿角作柄的鐵製小刀一同出土。（註三八）夢金浦貝塚在黃海道長淵郡海安面夢金浦海岸，大正六年，鳥居龍藏從事考古學的調查，發現石器、陶器、角器和漢式鐵斧以及金屬鍛冶的遺蹟。（註三九）。由此可知，當時朝鮮人民還在過着使用石器骨器的原始生活，卻從中國傳來了金屬文化，一般國家銅器時期和鐵器時期之間常有很長的距離，朝鮮半島卻是銅器和鐵器同時出現，說明了先進的中國文化如何刺激朝鮮的原始社會，使它獲得了飛躍的發展。

漢武帝元封三年（前一〇八），滅衛氏朝鮮，設置樂浪等四郡。這是朝鮮漢化的一大里程碑。今平壤之南大同江對岸的土城里，曾發現面積約一方里的土城遺址，其西、南、東三方遺有樂浪時代的古墳不下二千。大正二年，朝鮮總督府古蹟調查會委員關野貞調查的結果，斷定土城是樂浪郡治的遺址。從土城遺址和古墳中，除發現「樂浪禮官」、「樂浪富貴」、「大晉元康」等文字的瓦，「樂浪太守」和樂浪郡所屬二十五縣中的二十二縣封泥、銅印、和五銖錢等，確證為樂浪時代的遺物外，並發現許多銅器、鐵器、漆器、陶器、玉器、絲織品。銅器除青銅製的容器、禮器外，並有白銅製的鋒利的劍、鉞、刀、戈，和鍍金或錯金銀的精美的銅鏡。鐵製品包括許多利器、農具、工具，有的鐵器是用鐵范造成，證明漢朝已知鑄鐵法，可是歐洲卻一直到十五世紀才有此種技術。（註四〇）漆器有案、箱、盤、杯、奩等，髹漆之後再加漆畫，大抵紅漆器以黑漆、黑漆器則以紅漆描繪各種圖畫，筆鋒宛轉生動，極其纖麗。也有加以雕刻的，在黑漆上陰刻精緻的花紋，然後填朱，叫做「沉朱雕」。箱奩大小方圓各式俱備，有的蓋之中心飾以金銅四葉，並鑲嵌心形的玻璃，裏面畫着飛禽走獸可以透視。漆器的底面周圍，多有款識，記明製作的地點、工官及兩漢年號（註四一）。陶器有甕、壺、案、甗、甗等，除各種素燒陶器外，並有上過綠釉或黃釉的陶器。漢朝已發明了釉藥，這就是證據。玉器出土也不少，有含在死者口中的琕，放在死者背後的琕，琕如蟬狀，琕則兩面浮雕着粟文、蟠虬文，都是精美無比。又有玉製的冢，和水晶瑪瑙琥珀琉璃製的羊、狗，及其他飾玉。關於紡織品，在古墳出土的銅器漆器上附着若干腐朽了的綾絹殘片和麻布。（註四二）樂浪時代的遺物，證明了漢朝的工藝美術如何進步，這對於當時的朝鮮半島，必曾發生絕大的啓蒙作用。關野貞在朝鮮美術史中說：

『樂浪時代的建築、雕刻、繪畫，朝鮮今已不能完全看到它的形迹，但從土城或古墳中發現的遺物，仍可明白當時

工藝的某些情形。當時的銅器、陶器、漆器、瓦磚、及其他各種工藝品，在形制、意匠、技術各方面，都是很優秀的，可以察知樂浪時代的藝術到達如何高度的發展，而此等藝術和中國本國的完全相同。大概朝鮮民族在漢族移住以前，已有多少固有的藝術，不過非常簡單幼稚，所以很快就被新輸入的優秀藝術壓倒消滅了。今日發現的遺物，完全屬於漢晉式，一點也未混入土民的手法。這些遺物，恐怕差不多都是移住的漢族製作的，其中也許有屬於土著民族的，即使有，也表示他們的固有藝術已經消滅，而被新來的中國文化所同化了。」

中國的郡縣統治，至四世紀初年結束，自此朝鮮半島成為高句麗、百濟、新羅三國鼎立之局。郡縣時代，完全為漢文化所支配，三國時代，則藝術上多少表現出朝鮮民族的固有風格，加上漢魏南北朝的影響。

高句麗初建都於鴨綠江流域今安東省輯安縣通溝，至五世紀三十年代，始遷都於大同江下游的平壤，所以通溝和平壤附近，今尚遺有高句麗時代的無數古墳。古墳分石塚和土塚二類。石塚以通溝方面較多，除太王陵保存較完整外，其他幾乎已全被破壞，今日僅可由石堆中推察其形跡。土塚則以平壤附近較多，皆為圓墳或方基圓墳，內部以石塊精築石室，外覆封土，石室二間或三間，中有通路，四壁和天井都是壁畫。高句麗古墳大小不下二萬，較重要者，有三室塚、龜甲塚、美人塚、散蓮華塚、魯山里鎧馬塚、湖南里四神塚、梅山里四神塚、土浦里大塚、真池洞雙楹塚、遇賢里大墓及太王陵等。從這些古墳建築和古墳內的遺物，不難看出漢魏南北朝的工藝美術對於高句麗的影響。譬如土埔里大塚的石室中，曾發現彩色繪蓮花紋的灰陶破片，和上過黃綠彩釉的陶片，就是高句麗已接觸中國製陶技術的證據。又如千秋塚出土的磚，刻有銘文「願太王陵安如山固如岳」、「千秋萬歲永固」、「保固乾坤相畢」，書體為漢隸，完全模仿漢磚，一般古墳出土的瓦，有蓮花紋、忍冬紋、蔓草紋、獸面紋等多種，大體也是模仿漢瓦的花紋。平壤土塚中某些石室的天井構造，據考古家的調查，和中國雲崗敦煌石室的天井構造，也是非常類似。尤其古墳的壁畫更充分反映出中國的影響。高句麗所遺二萬古墳中，有壁畫者約三十處。這些壁畫，都是三世紀至六世紀的作品。其中有幾處壁畫，特別值得注意。如三室塚的樓閣人物四神的畫，專家認為是高句麗遷都平壤前的作品，和顧愷之的人物畫大體同時，顯明表現了東晉藝術的影響。梅山里四神塚，玄室的後壁畫着主人公及其妻妾、牽馬者和玄武，東壁畫着蒼龍和野馬、人物，西壁畫着白虎和狩獵圖，南面入口畫着朱雀（雙鳳），四壁並圍以雲霞蔓草花紋，湖南里四神塚，玄室天井用大理石建造，四壁畫着六朝風的四神圖。此等壁畫，大體是五世紀前的作品，模仿東晉畫風，可是筆調還未能脫離古拙生硬。但五世紀以後的作品，卻有了顯著的進步。如真池洞雙楹塚，內室東西壁上的蒼龍白虎，筆法雄渾，南面入口兩側畫着神荼鬱壘，羨道兩側壁上畫着十數男女，或乘牛車，或騎馬，或穿着甲冑馳驅，都是非常生動。尤其遇賢里大墓的四神圖，完全吸收了北魏的精華，線條靈活，很能發揮雄渾豪爽的筆致。南齊謝赫論繪畫六法，以氣韻生動為第一，此等壁畫似受其影響，已超越寫實的畫風，而表現了神韻縹緲的意境。（註四三）

百濟開國之初，北接帶方，不斷從帶方郡吸收漢文化，到了郡縣統治解體，又有許多帶方郡的漢人流入境內。另一方面，百濟又與南朝頻繁交通，常由南朝招聘技藝人才，見於記載者，有於梁大同七年表請工匠畫師的事實。三國史記卷二十六百濟本紀第四：

『(聖王)十九年(梁大同七年)，王遣使入梁朝貢，兼表請毛詩博士、涅槃等經義，並工匠、畫師等，從之。』
(註四四)

由於上述原因，所以三國之中初期接受漢文化最有成績者，便是百濟。自五世紀中葉至六世紀末，百濟技藝人員絡繹渡日，傳入南北朝文化，結果，孕育了日本飛鳥時代的藝術。百濟當時的藝術作品，今已大抵歸於烏有，幸日本尚存有飛鳥時代的堂塔伽藍法隆寺和其他許多藝術品，但從百濟僅存的少數遺物，也仍可看出南北朝文化對百濟的影響如何深刻。在百濟故都泗泚今忠清南道扶餘附近，曾發現若干石塔和古墳，在一個關野貞定名為「中上塚」的古墳內，曾發現金銅的寶冠，冠上的金屬飾物有漢式雲紋蛻化的鏤空花紋，和日本法隆寺玉虫厨子的鏤空花紋，飛鳥時代佛像所施的金屬飾物的鏤空花紋，完全一樣，證實了百濟藝術、日本飛鳥藝術、中國南北朝藝術三者之間的密切連繫。當時的雕刻品，今僅存有二、三小佛像，如前朝鮮總督府所藏的金銅釋伽如來像，其樣式手法便是南北朝式。此外，在百濟古都熊津今公州地方，曾發現六朝式蓮花紋和忍冬紋的磚和灰陶破片，在扶餘山城，曾發現鴟尾破片二個，都可看出中國的影響。(註四五)

新羅僻處朝鮮半島的東南，接觸中國文化較高句麗百濟為晚，但是後來居上，三國之中卻以新羅的成就為最大。在新羅故都慶州附近，曾發現許多古墳如金冠塚、金鈴塚、飾履塚、瑞鳳塚等。古墳的文化遺存甚為豐富，包括金屬製的服飾品、武器、馬具及其他器物。服飾品有寶冠、耳璫、帶飾等。寶冠分純金製、銀製、金銅製三種，冠的周圍，綴着鏤空羽狀的金屬飾物，此等飾物的外方，多用金線繫着圓的小搖片，可以想見步行時閃閃放光，金冠塚出土的金冠，則飾着七十多塊勾玉。耳璫除金銀環外，也有用金線綴成的，非常精巧，這是漢朝通西域傳自希臘的新樣式。帶飾附有鏤空心形的垂飾，日本古墳也有類似的發見，此種飾物的來源，考古家都歸之於中國。武器包括刀、劍、槍、斧等。刀柄、劍柄均有環頭，環內往往刻有鏤空的三葉飾龍鳳，這也應歸之於中國的影響。馬具有鞍、轡、鐙、鈴鐸等，形制也都是六朝式。此外，尚有各種器物包括銅碗鐵釜等，其中慶州金冠塚出土的鏤斗，手法精巧，為北魏的製品。至於慶州古墳出土的陶器，一般帶灰黑色，也有少數上過黃釉或碧釉的，其燒法和花紋，與民國十七年南京出土的南朝瓦器及十八年大同出土的北魏青瓷破片相同。(註四六)

新羅美術，也受中國的影響很大，統一前受南北朝的影響，統一後受唐朝的影響。原來唐朝的藝術，一方繼承南北朝時代的樣式，一方接受印度笈多朝的藝術和波斯薩珊朝的藝術的影響，加以融合，創造出一種壯麗豐美的新樣式。新羅受此影

響，故在建築雕刻繪畫各方面，大放光芒，可說是韓國美術史上的黃金時代。建築方面，統一前的寺塔，今尚有若干遺存，其中芬皇寺塔造於善德王三年（六三四），是朝鮮半島現存最古的建築之一，便是模仿唐朝的磚塔，用磚樣的小石塊造成。統一後，曾建立許多大伽藍，而以佛國寺為最著名。佛國寺包括七十多棟建築物，排列於大石基壇上，伽藍的結構和配置，全是模仿唐朝的佛寺建築，只有看來非常奇巧的石基壇和石階梯，似出自新羅建築家的匠心。佛國寺的多寶塔和釋迦塔，都用花崗石建造，形態秀麗，大體模仿中國的形式，也有獨出心裁的地方。佛國寺附近的石窟庵，當然也是模仿中國的石窟，不過中國的石窟如雲崗龍門等，都是開鑿天然的巖壁，在其內部雕刻佛像，新羅因無此類巖山，乃用花崗石構造石窟，然後覆土其上，宛如天然石窟。石窟庵的雕刻，尤其值得注意。中央蓮臺上，安置高約一丈一尺的釋迦如來坐像，石窟內外壁面，浮雕着仁王、四天王、八部神將、十一面觀音、十羅漢等像，其構造的巧妙，手法的卓越，刻畫的精緻，真是巧奪天工，堪稱韓國雕刻史上的最大傑作。又如皇龍寺的銅佛，用銅三萬七千斤、鍍金一萬一千九十八分，芬皇寺的藥師銅像，用銅三十萬斤，雖然今已不傳，亦可想見當時新羅造型藝術的氣魄。（註四七）新羅時代，繪畫也很發達。寺塔內部多作壁畫，繪畫技巧比高句麗百濟似有過之而無不及。當時的畫家，以率居為最著名。相傳率居所畫皇龍寺壁間的老松，神韻生動，往往被鳥雀誤認為真松，向之飛來，後來年久色暗，寺僧補以丹青，鳥雀纔不復至。惜當時的作品，皆已失傳。新羅書法，亦有可觀。今尚遺有若干石刻，如四天王寺碑，書體為楷書，學初唐筆意，華嚴寺石刻華嚴經，書體為所謂寫經體，隋唐時代和日本奈良時代的經文，差不多全用此種書體。（註四八）當時新羅善書者頗多，如金仁問，史稱其「善隸書」（註四九），姚克一，史稱其「筆力遒勁，得歐陽率更法」（註五〇），而金生尤負盛名，後世尊為海東書家之宗，隸、行、草書，無不入神。東國通鑑卷十元聖王十四年條：

『時有金生者，父母微，不知世系，自幼能書，平生不攻他藝，年踰八十，猶操筆不休，隸行草皆入神，學者傳寶之。』按曰：『宋崇寧中，高麗學士洪灌奉使入宋，館於汴京，時翰林待詔楊球李革奉帝勅書圖簇，灌以金生行草一卷示之，二人笑曰：天下除右軍，焉有妙筆如此哉？灌屢辨之，終不信。近元學士趙孟頫跋金生所書昌林寺碑曰：字畫深，有典刑，雖唐人名刻未能遠過之。觀宋元三學士之評，則金生隸行草三法稱為入神，非虛譽也。』

王氏高麗代興，一面繼承新羅的傳統，一面接受中國新的影響；新羅時代接受的是南北朝和唐朝的影響，高麗時代接受的是宋元的影響。高麗朝的工藝，以陶瓷為最重要。當時的陶瓷，因質地、釉色、手法的不同，可分下述數種：①青瓷，受宋越窯、汝窯的影響，器面施以淡青或淺綠色的釉，並浮雕蓮花、蛟龍、饕餮、波浪種種花紋，色澤瑩潤，精美無比。又有一種「鑲嵌青瓷」，其製法，先在胎土表面陰刻花紋，再嵌入白土、黑土或砂粒，然後上釉燒成，這是中國所沒有的，完全出自韓人的匠心。②白瓷，模仿宋朝的定窯，器物形態和手法，與定窯出品幾乎沒有區別。③「繪高麗」，受宋元磁州窯

的影響，多少表示獨特的手法，中國一般於上白釉後再用黑釉繪花紋，或上黑釉後再用白釉繪花紋，高麗卻別出心裁，在素地上以鐵釉繪黑色花紋，然後上青瓷釉，別有風味。④天目釉，模仿宋元的建窯，這類出土物中，也混有不少建窯的輸入品，胎土很厚，呈灰白色，施以黑色或黑褐色的釉。（註五一）上述各種陶瓷，實以青瓷為最出色。徐競宣和奉使高麗圖經云：

『陶器色之青者，麗人謂之翡色。近年以來，製作工巧，色澤尤佳，酒尊之狀如瓜，上有小蓋為荷花伏鴨之形，復能作盃、碟、杯、甌、花瓶、湯淺，皆竊倣定器制度，故略而不圖。此酒尊異於他器，特著之。陶爐發現出香，亦翡色也，上有蹲獸，下有迎蓮以承之，諸器惟此物最精絕。其餘越州古翡色，汝州新器，大概相類也。』

當時高麗青瓷極為宋人所愛好，宋人把它和端硯、徽墨、洛陽花、建州茶、蜀錦、定瓷並論，認為都是天下第一。高麗朝的金工，也頗發達。銅器遺存物、有銅鐘、銅香爐、銅鏡等。銅鐘銅香爐今存者已寥寥無幾，大體模仿中國的樣式。銅鏡遺存豐富，意匠多種多樣，差不多全是中國鏡的模仿，可大別為漢式、唐式、宋金元式三種。漢式鏡有四乳方格鏡、四乳日光鏡、青蓋龍虎鏡、半圓方格神獸鏡等，無一不是忠實地模仿漢式的花紋。唐式鏡有樹下彈琴鏡、瑞獸葡萄鏡、仙人舞鳳鏡、寶相花鏡等，形制花紋皆模仿唐鏡，但無唐鏡的洗鍊美。宋金元鏡手法退化，實遠比不上漢鏡或唐鏡，但因高麗時代相當宋金元，故會大量仿造，鏡的形式，除圓、方、四菱、六菱、八菱、五花、八花、葉形、鐘形外，也有柄鏡、懸鏡。鏡背多刻宋元式的花紋，包括牡丹、蓮花等植物紋，飛龍、瑞獸、鳳凰、鸞鴛等動物紋，以及關於許由、寧戚、及舞樂、獵虎等的繪畫。高麗朝的刻書事業，因受宋遼的刺激也相當發達。許多高麗刻本，是直接拿宋本遼本上版雕刻的，叫做「高麗覆刻宋本」或「高麗覆刻遼本」，此種本子，使版本家也很容易誤認為真正的宋本或遼本。高麗高宗時，開始由宋傳入活字印刷術，崔瑀鑄字刊印古今禮文詳定五十卷，這是韓國活字版的嚆矢。又高麗末年，崔茂宣在中國學得火砲製造法，開始將其術傳入朝鮮。李朝世祖實錄卷三丙子元年（一四五六）三月丁酉條：

『集賢殿直提學梁誠之上疏曰……又自新羅只有砲石之制，而歷代無火藥之法，前朝末，崔茂宣始學火砲之法於元，東還而傳其術，至今軍鎮之用，利不可言。』

後來李朝爲了防火砲製法洩漏於日本，曾長期腐心於保密工作。（註五二）

高麗時代，由於佛教興隆，佛教藝術也因而相當發達。建築方面，先後受到宋元的影响，如榮州浮石寺的大殿，出簷深遠，斗拱雄大，沒有普柏方，內外用梭柱，便是宋式建築的典型（註五三）。宋朝造塔的形式，一變唐以來的方形，改爲八角形，高麗也仿造了許多八角塔，如平壤永明寺的五重石塔便是。高麗末期又從元傳入喇嘛式樣的建築，如扶蘇山敬天寺的大理石多層塔，便是喇嘛特有的手法。盧思慎撰東國輿地勝覽敬天寺條：

『諺傳元脫脫丞相以爲願刹，晉寧君姜融募元朝工匠造此塔，至今有脫脫姜融畫像。』

當時高麗與大元爲甥舅之國，高麗每有工程便請工匠於元朝。東國通鑑卷三十七高麗忠烈王二年（一二七六）十二月條

『公主將修宮室，請工匠於元，發諸道工夫伐材輸之京城。』

雕刻方面，宋神宗元豐年間（一〇七八——一〇八五），曾賜興王寺夾紵佛像，宋徽宗重和元年（一一一八），又賜安和寺十六羅漢像，此種佛像的輸入，對於高麗雕刻界必曾給與某種刺激，後來高麗服屬元朝，自然也不免受到喇嘛式造型藝術的感化。不過當時的作品，因爲後來宋朝排佛，破壞殆盡，遺存甚少，已無法明白詳細的情形。所可知者，浮石寺的彌陀如來木雕像，帶有濃厚的宋朝手法，寂照寺的鐵鑄如來坐像，充分表現元朝的作風，則爲美術史家公認的事實。繪畫方面，也受到宋元相當的影響。高麗開國，即設立畫院，常派畫家赴宋學習，或請宋畫家來韓指授，後來高麗臣服於元，仍力圖交流發展，所以高麗朝的繪畫也相當發達，不過當時的作品已遺失殆盡，畫家之名亦多不傳，見於史乘者，以李寧、恭愍王爲最傑出。李寧的作品，曾得到畫家宋徽宗的讚許，宋商甚至把他的作品當作中國名畫輸入高麗。高麗史卷一百二十二李寧傳：

『李寧，全州人，少以畫知名，（高麗）仁宗朝隨樞密使李資德入宋，徽宗命翰林待詔王可訓陳德之田宗仁趙守宗等從寧學畫，且勅寧畫本國禮成江圖。既進，徽宗嗟賞曰：比來高麗畫工隨使至者多矣，唯寧爲妙手。……又宋商獻圖畫，仁宗以爲中華奇品，悅之，召寧誇示，寧曰：是臣筆也。仁宗不信，寧取圖拆粧背，果有姓名。』

恭愍王亦善畫，所繪天山大獵圖。陰山大獵圖，筆力雄勁，氣品高逸，放在元朝名畫家的作品中也是毫無遜色。高麗朝也頗重視書法，如高麗仁宗請書家於宋，宋徽宗派篆、籀、真、行、草全才的徐兢隨使臣路允迪前去，曾受到非常熱烈的歡迎。高麗朝書家，首推僧坦然、崔瑀、柳仲三人，世人以之連同新羅書家金生合稱爲「神品四賢」。此外，蔡忠順、鄭允、金巨雄、李崑等也很有名，他們多學歐陽詢楷書，也有不少學趙孟頫的書法。

李朝代高麗而興，先後爲明清的藩屬，各種工業技術，也和中國有不可分的關係。陶工方面，當初仍繼承高麗青瓷系統，不久白瓷代之而興。李世祖時，始製彩瓷，曾由中國求得「回回青」（Cobalt blue）供作彩瓷之用，稱爲「青畫白瓷」，但因本國不產顏料，故「青畫瓷器」的製造並未持續多久。李朝後期，白瓷普遍施畫，以山水、花鳥、魚龍、草木、四君子等圖畫爲主，多能不失中國文人畫的雅趣。漆工方面，應用朱漆、黑漆、浮雕、螺鈿等手法，尤其螺鈿是李朝漆器的顯著特色，這和當時明朝的技術實有密切的聯繫。印刷方面，成就尤大。中國活字板雖已於高麗高宗時傳入，但中國用的是木活字，至李太宗時卻創製了銅活字。太宗三年（一四〇三）二月下教令曰：

『爲治必須博觀典籍，吾東方在海外，中國之書罕至，板刻易剝，且難盡刊天下之書，予欲範銅爲字，隨書印之，以廣其傳，爲無窮之利。』（註五四）

於是設鑄字所，鑄銅活字數十萬，大規模印書。我國用銅活字印書，始於明弘治年間（一四八八——一五〇五），已晚於朝鮮八九十年。（註五五）銅活字雖脫胎於中國木活字，究竟出自韓人的創見，所以朝鮮本簡齋集跋（註五六）云：

『活板之法，始於沈括，而盛於楊充，然其字率皆燒土而爲之，易以殘缺，而不能持久，百歲之下，誕運神智，範銅爲字，以貽永世者，其權輿於我朝乎。』

李朝的造紙工業也相當發達，如「翠紙」「白棉紙」之類，都會輸入中國受到歡迎，但其造紙技術的進步，實亦與中國不無關係，見於記載者，如紙匠朴非就會到北京學習常用麻紙、奏本紙、冊紙等的製造法。成宗實錄卷五十一乙未六年（一四七五）正月己巳條：

『紙匠朴非，曾從謝恩使如京學造紙法。其一、北京哈大門外二十五里地有造紙處，皆常用麻紙也。其造法，用生麻細截漬水，和石灰爛蒸，盛於篋翻攪，洗淨去灰，以石礮細磨後，盛於比竹木篋子，更洗淨撈出，置於木桄，和清水造之，不用膠。問造奏本紙法，答曰：南方人待竹筍如牛角刈取，連皮寸寸截之，洒水和石灰，納桶中，經五六日後煮熟，盛於篋子，洗淨去灰爛搗，盛細布帛復洗後，和滑條水造之。滑條草名，用根幹椎碎沉水，以其水爲膠。問造冊紙法，答曰：亦如右，但雜稻稈造之，其熟正如常。一、正陽門外二十里許有造紙處，用生麻細截，洒水和石灰熟蒸，盛於竹篋子，洗淨去皮，以石礮細磨，復盛於密比竹篋子，撈淨撈出造之。問造冊紙，則竹筍如牛角時刈取，連皮寸寸截之，稻稈亦如右截之，相雜洒水和石灰，置水桶，經五六日熟蒸，盛布帛，洗淨撈去灰爛搗，復盛布帛，更洗淨撈出，和清水造之。問造奏本紙，則稻稈少許雜之，約一千丈用粉一斤和造，則色白而好，一、遼東東門外太子河邊有造紙處，用生麻皮及桑皮真木灰水石灰交雜，熟蒸曬乾，以木椎打去粗皮及石灰，細截盛竹篋子，洗淨細磨，又洗淨和滑條水造之，此則常用冊紙也。』

由此可見李朝中韓技術交流一斑。

李朝的美術，一面繼承高麗的傳統作風，一面接受明清的若干影響。建築方面，李朝大小都邑都有石築或土築的城郭，城郭形式有二種：一爲所謂平山城，即一面圍繞平地的市街，一面將城牆延伸到背後的山頂，如京城平壤等城便是，這是朝鮮固有的形式；一爲中國式，築於平地，城牆環繞周圍，四面開門，如大邱慶州等城便是。其築城法借鏡中國之處頗多，如仿中國燒草燔磚便是一例。成宗實錄卷二二九庚戌二十一年（一四九〇）四月丁未條：

『特進官尹孝孫啓曰：臣頃以聖節使赴京……臣見中原人燒草燔磚，用以築城，以石灰塗其隙，所謂長城，皆用磚築之。臣意義州抵遼東不甚遠，土性亦豈頓殊，若如中原人燔磚築之，則功用省而事易成矣。况石灰產於本州，亦易辦也。』

李朝的宮殿建築，大體不外中國宮殿樣式的模仿，此外，京城、大邱、慶州、開城等地的文廟，南原、星州、安東、開城等地的關王廟，也都是採取中國建築樣式。李朝的繪畫，可分前後二期：前期仍有宋元的餘風，並受到明畫的影響。著名畫家，有姜希顏、安堅、崔涇、申夫人等。姜希顏山水人物俱佳，號稱詩書畫三絕，安堅工於山水，崔涇長於人物，申夫人善畫葡萄草蟲，皆畫格高逸，足摩宋元畫家之壘。後期則清畫的影響較為濃厚，流行南宗畫風，李澄、申緯、南啓宇、趙廷珪、張承業等，便是當時代表的南畫作家。

四

古代中越一體，越南為中國郡縣時間比朝鮮更久。秦始皇三十三年（二一四），平百越，置三郡，其中象郡便在越南境內。漢武帝元鼎六年（一一一），滅南越，又在越境置交趾、九真、日南三郡，郡下設縣，於是越南歸於中國中央政府直接統治之下。自此歷漢、晉、南北朝、隋、唐，越南為中國郡縣在一千年以上。郡縣時代，越南的工藝美術和中國有不可分的關係，這由豐富的地下史料可作證明。

自一九一九年北越東山地方有「尚方佳境」銘文的古鏡和古錢陶器一同出土，以後陸續發見若干青銅器，一九二四年，河內遠東法蘭西學院開始徹底的地下調查工作，至一九二八年告一段落，一九三四——三五年，又廣泛地在全越各地展開發掘工作。考古家根據遺物研究的結果，分為兩個時期：

一、東山時期，相當於西漢前後，可說是越南的青銅器時期。這時期的遺物，包括駱越文化和漢文化兩種要素。駱越的青銅器，以銅鼓為最重要。銅鼓的分佈區域極廣，實以中國西南和越南北部為中心，這正是古代百越的分佈地區。德人赫格爾（F. Hegel）曾將銅鼓分為四類形式：第一形式，胴部較高，胴部和鼓面刻有各種花紋，當中有人、獸、魚、鳥、植物、房屋、器具、船舶等的圖畫，鼓面刻有青蛙及其他動物；第二形式，較前者少變化，圖畫多省略；第三形式，鼓身上部膨大，下部漸小，鼓面的青蛙從第一、第二形式蛻化而來；第四形式，胴部較短，鼓面的青蛙多簡化或全無，花紋流露漢文化的氣息，沒有人物鳥獸的圖畫，間有中國文字。東山出土的銅鼓，屬於第一形式，不過多為小型，而且附有銅鈕，似作裝飾品之用，已屬於第一形式的退化期。東山出土的遺物，除銅鼓外，又有一種頗具特色的銅斧，形狀如靴，普通長約十五公分，也有長至二十六公分的，從其形制看來，類似中國古代一種叫勾兵的武器，不過靴形銅斧的刃部有銅鼓所習見的人物紋或鳥獸紋，顯然帶有駱越的色彩。安南的越族留下此種青銅器，追究根源，很可能先在越南以北學得中原的青銅文化，然後逐漸南遷，（註五七）不過由於傳統的關係，多少表現出駱越的特殊手法。但隨着漢族活動的向南推進，越南終被置於中國統治之下，於是漢文化源源流入，所以東山遺址中也發現許多漢文化遺物，包括半兩錢、五銖錢、王莽貨泉等三種古錢，並有直徑

十六公分的方格四乳鏡殘片，類似朝鮮樂浪古墳遺物的鐵劍殘片，一對有獸環的青銅扁壺，這是漢文化南進的實物證據。此外，東山遺址中，又發現一種兼有漢越色彩的青銅器，如一把高三三·五公分的青銅壺，一見很像周末漢初的漢文化遺物，可是銲接技術卻表示非常的拙劣，又有一個長六·八公分的青銅帶鉤，彷彿漢代的遺物，而腹部凸出面所刻的花紋，卻完全出自駱越的意匠，這正是反映越族在漢文化的激盪之下開始模仿漢文化的樣式。

二、甌越墓時期，包括東漢六朝以至隋唐，隨着中國郡縣政治的推行，駱越文化漸被漢文化壓倒。東京平原上點綴着無數古墳，其中廣安省、北寧省、和中圻的清化省，曾經普遍發掘，所有古墳，都是甌越墓，而絕不見木槨墓，正和遼東半島的情形一樣。考古學家推定這些古墳都是東漢六朝的遺蹟。從古墳中的遺物考察，駱越色彩非常稀薄，漢文化已居於壓倒的優勢地位，過去青銅製的利器，已普遍代以鐵製品，一方面新出現了壺、鼎、盤、碗、杯等青銅製容器，其形制和花紋，全和兩漢六朝物相同。銅鏡也是一樣。又發現許多陶器，也有不少明器。不過在大量的漢文化遺物中，也偶有表現駱越固有色彩的，如陶盤所繪的同心圓帶，充滿銅鼓所習見的「圓及切線」的連續花紋，銅盤的中央刻着銅鼓所常有的「太陽光線紋」，便是駱越文化的遺風。構造古墳的甌，差不多都是有紋甌，僅有很少的無紋甌，有紋甌的花紋，包括菱形紋、斜交紋、箭狀紋、連錢紋，都和遼東朝鮮古墓的一樣。有的甌偶有陽文漢字，有的甌上過濃綠色的釉，又衛第二號墳所用的甌，以流利的筆調，浮雕出人物鳥獸樹木的圖形，都不外中國文化的影響。此種甌槨墓，在廣東省廣州近郊大刀山亦有發現，大刀山的甌槨墓中，有「大寧二年」（東晉明帝年號）字樣的甌出土，證明郡縣時代的越南和兩廣完全屬於同一文化圈內。（註五八）

郡縣時代，漢越技術密切聯繫，已如上述，獨立以後，越南對中國技術的依存性仍然如舊。因為北越和中國接壤，越南王朝除了最後的阮朝，都是建都北越，每有需要，便招募兩廣工匠參加工作，所以越南各種技藝始終在中國的影響之下。就製瓷技術而言，近年在廣安、北寧、清化各地，有許多李朝陳朝的陶器出土，都不外中國越窯、汝窯、磁州窯的模仿品。黎朝時，東京北江地方窯業盛極一時，出品包括白瓷、青瓷、黑釉陶、綠釉陶等，外人統稱為「安南陶」，其中以繪青花在白瓷為最出色。此種瓷器，本是模仿景德鎮窯的製品，但吳須的熔點較低，花紋流散，色青而淡，別具雅致，頗為陶器史家所稱道。（註五九）就刻書技術而言，越南至十三世紀末始有仿刻大藏經之舉。大越史記本紀全書卷六陳紀二英宗興隆三年（一二九五）二月條：

『元使蕭泰登來，帝遣內員外郎陳克用、范討偕行，收得大藏經部，回，留天長府副本刊行。』

但刻書技術相當複雜，非經目擊傳授不易收效，所以陳朝刻書僅有一二次，以後便寂然無聞。直至十六世紀初越南紅蓼人梁如鶴使明，學得雕印之法回國，以其術傳授同鄉子弟，刻書之風始盛，所以越人為了紀念梁氏的功勞，至今祀為先師。越史載：

(102)

『梁如鵠……兩度奉使，觀北人鉸梓，使回，教鄉人，以剖物鏤刻經史名本印行於世，同縣柳幢亦學此藝，至今祀爲先師。』（註六〇）

除上述製瓷、刻書技術之外，其他金工、漆工方面也無不受到中國深刻的影響。不過越南一面接受中國的技術，一面也受到中國重道輕器的思想——如禮記月令說『毋或作爲淫巧以蕩上心』，王制說『作奇技奇器以疑衆者殺』一類思想的影響，譬如後黎太宗時就發生過下面的故事：

『匠人高烈進草帽二頂，並取民人求充本局。侍御史阮永錫諫曰：古者人君不以奇技誇巧爲貴，故舜造口口而諫者十七人，今有進帽者，願殿下思口口口口風沐雨，未嘗有此。朝罷，帝以帽示大臣及台官，仍問之曰：此帽何足爲奇，而台官見諫？永錫對曰：臣欲致君於堯舜之上，故先諫其未萌爾。帝又欲充十二人於冠作局，裴擒虎上疏爭之。』（註六一）

此種敵視「奇技淫巧」的思想，對於技術之發展自然不無阻礙作用。

越南歷朝的建築，也很受中國的影響。寺院建築，隨着越南禪宗的建立，便輸入了中國禪刹式樣。宮殿建築，也是模仿中國宮殿樣式，從阮朝的宮殿構造，便可窺見一斑。大南實錄前編卷十世宗甲戌十六年（一七五四）三月條：

『上既正王位，始營治都邑。建金華、光華二殿，瑤池、朝陽、光天三閣，就樂、正冠、中和、怡然諸堂，及暢春台、瑞雲亭、同樂軒、內院庵、絳香亭。香江上流，又有陽春府、長樂殿、閱武軒，雕刻繪畫，皆極工巧。其後苑假山奇石，方沼曲池，飛橋水榭，內外複牆，砌爲龍虎麟鳳花卉之狀，朝陽閣俯臨江流，規制尤爲宏爽。』

有些建築工匠，也是從中國招聘而來，見於記載者，有雇廣東瓦匠指導造琉璃瓦的事實。大南實錄正編卷四十一世祖嘉隆九年（一八一〇）十一月條：

『命廣東幫長何達和雇廣東瓦匠三人，令於庫上（原註：即今隆壽崗）煨煮琉璃瓦青黃綠各色，使工匠學製如式，厚賞遣還。』

越南繪畫不甚發達，但雕刻頗爲精巧，姚文棟安南小誌（註六二）云：

『安南人甚乏文雅之意，至圖畫之事，殆如不解，其稍雅致者，佛寺之裝飾，柱樑之雕刻而已，論雕刻則不爲不巧也。』

其實越南人並非不解繪畫，如明遺臣徐孚遠交行摘稿中有「贈寓交林明卿」詩云：『不商不宦無世事，閒寫青山手自提』，說明越南華僑賣畫爲生者不乏其人，又如阮聖祖明命十一年（一八三〇），派吏部左侍郎黃文夏等使清，特命留心購買古書畫，即此二例，亦可見越人愛好中國繪畫之一斑。

五

我們檢討日韓越各國歷史的結果，得到幾點認識：

一、中國各種工藝美術先後傳入各國，引起各國人民熱烈的模仿，推動了各國物質建設的齒輪，也豐富了各國人民精神生活的內容；由此可見先進的中國文化，已充分達成先知覺後知的歷史任務。

二、日韓越各國人民接觸中國的技藝之後，不僅消極的模仿，也有積極的創造，如日人的蒔繪漆器，韓人的銅活字，越人的青花瓷器，都各有其特色，令人不無後來居上之感；由此可知文化雖有先進後進之分，民族實無孰優孰劣之別。

三、中國的工業技術，一向在東方國家中居於領先的地位，何以結果中國反而落伍，日本卻一躍而為近代工業國家？有人認為這是由於中國重道輕器的傳統思想，影響到近代接受西方技術的態度；其實日本又何嘗不是一樣受過此種思想的支配，如十四世紀的思想家北畠親房在神皇正統記中，即曾以「工巧之事」稱為「賤藝」加以輕視。可是到了近代，日本知識份子能勇敢地面對現實，迎接新潮流，中國知識份子卻只是醉心八股利祿，不知八股利祿以外尚有何物，一部天工開物，在日本受到特別的重視，而在中國卻無人過問！中國近代化之延悞，旁的原因姑且不談，知識份子的短視、自私，實不能不負相當的責任！

(註一) 見濱田耕作東亞文明之黎明頁六七。

(註二) 見日本文化史大系原始文化頁二三六——二三七。

(註三) 見喜田貞吉銅鐸考(歷史地理第三十三卷第二號)。

(註四) 參閱駒井和愛劍鏡玉之研究。

(註五) 見後藤守一日本考古學(東洋考古學頁五二二——五二四)。

(註六) 參閱佐藤虎雄日本考古學頁八九——九一。

(註七) 參閱富岡謙藏古鏡之研究。

(註八) 見佐藤虎雄日本考古學頁九二。

(註九) 木宮泰彥列舉魏明帝賞賜倭女王的物品，不知如何把刀遺漏了，魏志倭人傳雖未說明刀係何種材料，想來必為鐵製無疑，這在當時的日本，顯然是極寶貴的東西。

(註一〇) 見德川光圀大日本史一〇七卷秦酒公傳。

(104)

- (註一一) 見大日本史一〇七卷阿知使主傳。
- (註一二) 見和辻哲郎日本古代文化頁一八五。
- (註一三) 至五世紀中葉雄略天皇時，下詔集合各地秦人，任命秦酒公爲之長，此時秦人共一萬八千六百七十人，主要業務仍從事蠶桑與紡織，以其出品貢獻日廷，充滿庭中，因賜姓「宇豆麻佐」，並建倉庫儲藏，稱爲大藏，以秦酒公爲大藏長官，自此大藏之名沿用至今。古語拾遺云：「至於長谷朝倉（即雄略）朝，秦氏分散，寄隸他族，秦酒公進仕蒙籠，詔聚秦氏，賜于酒公，仍率領百八十種勝部，蠶織貢調，充積庭中，因賜姓宇豆麻佐。（原註：言隨積埋益也，所貢絹綿，軟於肌膚，故訓秦字，謂之波陀，仍以秦氏所貢絹綿繼祭神劍之首，今俗猶然，所謂秦機織之緣也矣。）」（原文）
- (註一四) 見木宮泰彥中日交通史中譯本頁六一。
- (註一五) 見白柳秀湖日支交涉史話頁一二四。
- (註一六) 見北垣恭次郎日本文化史談上卷頁一八四。
- (註一七) 姓氏錄左京諸蕃：「大崗忌村，出自魏文帝之後安貴公，雄略御世，率四部衆歸化。男龍（一名辰貴）美繪工，武烈天皇美其能，賜姓首。五世孫勤大登惠尊，亦工繪才，天智天皇御世，賜姓畫師，神護景雲三年，依居地，改賜大崗忌村姓也。」（原文）
- (註一八) 參閱那珂通世外交譯史卷四雄略天皇之世。
- (註一九) 參閱大村西崖田邊孝次東洋美術史頁一九六——二〇二。
- (註二〇) 大日本史卷三四禮樂九堂昌宮殿條：「元明帝營平城宮，始定左右京條坊。……至桓武帝遷都平安，而京邑條坊之制，秩然悉備。宮殿樓閣，百官曹廳，多效唐制。雖其規模廣大，費用不貲，然不憚暫勞，期以永逸，棟宇相望，規模合度，後世竟定居焉。」（原文）
- (註二一) 續日本紀卷九神龜元年十一月甲子條：「太政官奏言，上古淳朴，多穴夏巢，後世聖人，代以宮室，亦有京師，帝王爲居，萬國所朝，非是壯麗，何以表德，其板屋草舍，中古遺制，難營易破，空殫民財，請仰有司，令五位以上及庶人堪營者，構立瓦舍，塗爲赤白（丹堊），奏可之。」（原文）
- (註二二) 見西村眞次日本文化史概論第八章技術論。
- (註二三) 見中日交通史中譯本頁二二一。
- (註二四) 見橫井時冬日本工業史頁四八。
- (註二五) 圓仁入唐求法巡禮記：「（開成四年）三月，始畫南岳天臺兩大師像兩鋪各三副。昔梁代有韓幹，是人當梁朝爲畫手之第一，若畫禽獸像，及乎著其眼，則能飛走。尋南岳大師顏影，寫著於揚州龍興寺，勅安置法花道場瑠璃殿南牆壁上，乃令大使像從粟田家繼寫取，無一虧謬，遂於開元寺令家繼圖絹上容貌及衣服之體也，一依韓幹之樣。」（原文）
- (註二六) 見虎關師鍊畢制庭訓往來。
- (註二七) 見長谷川樂爾陶瓷器（郷土研究講座第六冊文化）。

- (註二八) 見辻善之助日支文化的交流頁九四。
- (註二九) 參閱澤村專太郎關於禪宗之興隆與本邦肖像畫(國華三一七號)。
- (註三〇) 見佐藤虎雄日本考古學頁二八七。
- (註三一) 見橫井時冬日本工業史頁一一八。
- (註三二) 同註二七。
- (註三三) 傳法正宗記跋文：『福建道興化縣仁德里住人俞良甫，於日本嵯峨寓居，憑自己財物，置板流行。歲甲子孟夏四月謹題。』
- (註三四) 見中山久四郎朝鮮雕版印本志(史學及東洋史之研究頁三二二)。
- (註三五) 參閱三枝博晉日本的知性與技術頁二七九、三一九。
- (註三六) 參閱中山久四郎近世支那及於日本文化之影響(史學雜誌第二十五編七號)藤縣靜也日本美術史(國華三四九號)
- (註三七) 參閱石璋如先生石器時代的慶州與安陽(中韓文化論集一)
- (註三八) 參閱濱田耕作梅原末治金海貝塚調查報告(朝鮮總督府大正九年度古蹟調查報告第一冊)
- (註三九) 參閱鳥居龍藏有史以前的日本。
- (註四〇) 見藤田亮策朝鮮歷史頁一六。
- (註四一) 樂浪出土的漆器，據其款識，製造地點爲今四川，其中有「子同郡」云云之銘識，子同即梓潼，王莽時改名。製造時間，有昭帝始元、成帝陽朔、永始、綏和、平帝元始、王莽居攝、始建國等年號，其最早者，距置四郡之年不過二十餘年。工官有素工、倣工、上工、銅耳鉤黃塗工、畫工、雕工、清工等分職。
- (註四二) 參閱關野貞樂浪郡時代的遺蹟(朝鮮總督府古蹟調查特別報告第四冊)。
- (註四三) 參閱關野貞朝鮮美術史、藤田亮策通溝附近的古墳與高句麗墓制(池田博士還曆紀念東洋史論叢)。
- (註四四) 梁書百濟傳有同樣的記載，三國史記晚出，當係根據梁書。
- (註四五) 參閱關野貞朝鮮美術史、藤田亮策朝鮮古代文化(岩波講座日本歷史)。
- (註四六) 見徐亮之先生中韓關係史話頁一九。
- (註四七) 參閱關野貞朝鮮的建築與藝術、梅原末治朝鮮古代的文化。
- (註四八) 見葛切末治朝鮮金石文頁四〇、四三。
- (註四九) 見三國史記卷四十四金仁問傳。
- (註五〇) 見三國史記卷四十八金生傳。
- (註五一) 參閱朝鮮美術史頁一六九——一七二。
- (註五二) 成宗實錄卷九七戊戌九年(一四七八)十月辛丑條：『工曹判書梁誠之上書曰……臣又念火砲，軍國祕寶也，高麗末，崔茂宣始入元朝學

之。大明初，高皇帝以防倭而賜之。及我世宗朝，統筒膳錄散在私家者，盡收入內府，其後軍器監外東門藏二十件，春秋館藏一件，慮亦周矣。然近日伏見五禮儀，火砲造作之式，尺寸分厘，悉書無隱，印頒中外，遍於一國，萬一奸細以爲奇貨，賣與賊倭，則其爲東南之禍，可勝言哉！」

(註五三) 見中韓關係史話頁四四。

(註五四) 見增補文獻備考卷二百四十一藝文考一歷代書籍。

(註五五) 見蔣復璁先生中韓書緣(中韓文化論集二)。

(註五六) 見中山久四郎朝鮮雕版印本志引。

(註五七) 見松本信廣上代印度支那(東洋文化史大系古代支那及印度頁二四六)。

(註五八) 參閱小林知生從東洋考古學上看法屬印度支那(東洋文化史大系古代印度及支那頁二五一——二七四)。

(註五九) 參閱上田恭輔關於安南陶磁(中國陶磁雜誌)、小山富士夫法屬印度支那的陶器(陶器講座一四)。

(註六〇) 參閱昌彼得先生中越書緣(中越文化論集一頁一八四、一八五)。

(註六一) 見大越史記本紀實錄卷二黎紀二太宗紹平四年(一四三七)九月條。

(註六二) 小方壺齋輿地叢鈔第十帙。

(此稿係接受國家長期發展科學委員會之補助而完成，特此致謝。)