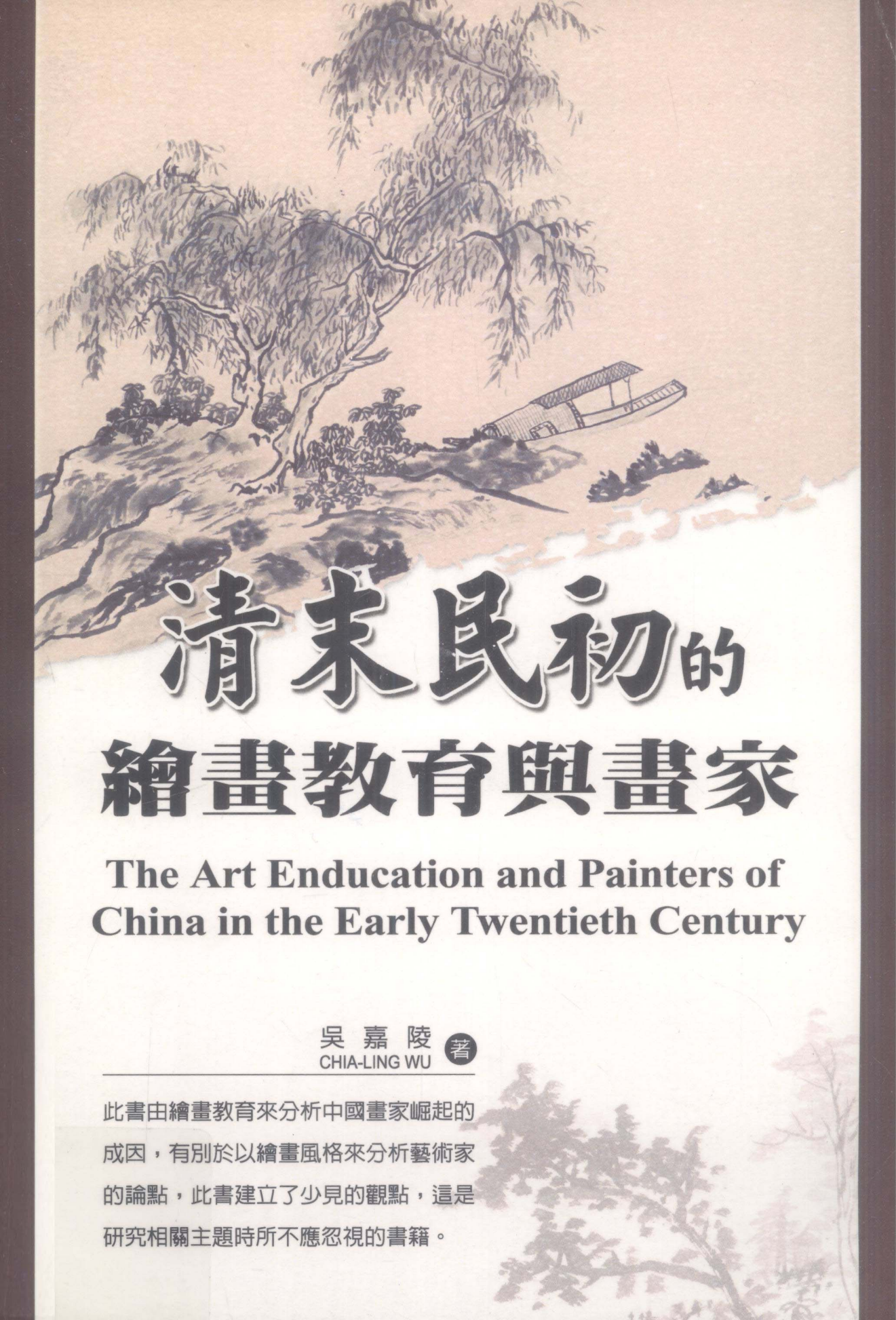




清末民初的 繪畫教育與畫家

The Art Enducation and Painters of
China in the Early Twentieth Century

吳嘉陵 著
CHIA-LING WU

此書由繪畫教育來分析中國畫家崛起的成因，有別於以繪畫風格來分析藝術家的論點，此書建立了少見的觀點，這是研究相關主題時所不應忽視的書籍。



清末民初的 繪畫教育與畫家

The Art Enducation and Painters of
China in the Early Twentieth Century

吳嘉陵
CHIA-LING WU



國家圖書館出版品預行編目

清末民初的繪畫教育與畫家 / 吳嘉陵著. -- 一版. -- 臺
北市：秀威資訊科技, 2006[民 95]
面；公分. -- (美學藝術類 ; AH0017)
參考書目：面
ISBN 978-986-7080-99-8(平裝)
1. 繪畫－教育－中國 2. 畫家－中國
944.03 95018559

BOD
Books on Demand

美學藝術類 AH0017

清末民初的繪畫教育與畫家

作 者 / 吳嘉陵
發行人 / 宋政坤
執行編輯 / 林世玲
圖文排版 / 張慧雯
封面設計 / 莊芯媚
數位轉譯 / 徐真玉 沈裕閔
圖書銷售 / 林怡君
網路服務 / 徐國晉
出版印製 / 秀威資訊科技股份有限公司
台北市內湖區瑞光路 583 巷 25 號 1 樓
電話：02-2657-9211 傳真：02-2657-9106
E-mail：service@showwe.com.tw
經銷商 / 紅螞蟻圖書有限公司
台北市內湖區舊宗路二段 121 巷 28、32 號 4 樓
電話：02-2795-3656 傳真：02-2795-4100
<http://www.e-redant.com>

2006 年 9 月 BOD 一版
定價：490 元

• 請尊重著作權 •

Copyright©2006 by Showwe Information Co.,Ltd.

目次

第一章 緒論.....	1
研究動機.....	1
研究目的.....	2
研究方法.....	3
文獻說明.....	6
成果回顧.....	7
研究大綱.....	14
第二章 新式繪畫教育的轉變與成長.....	19
前言.....	19
第一節 清末繪畫教育的沿革.....	20
一、課程沿革.....	20
二、中國繪畫課程的建立.....	25
三、實業人材的多元學習.....	36
四、培植繪畫師資的搖籃.....	42
五、小結.....	53
第二節 民初繪畫教育的沿革.....	56
一、課程沿革.....	56
二、建立國民美感教育的繪畫課程.....	58
三、師範學校繪畫的普及與專門.....	76
四、小結.....	87
第三節 美術專門學校的沿革.....	90
一、藝術專門學堂.....	90
二、私立傳習所類－繪畫補習學校.....	91

清末民初的 繪畫教育與畫家

三、私立上海美術專門學校成立.....	96
四、上海美專的科別與課程.....	106
五、寫生法與社會道德的衝突.....	118
六、國立北京美術專科學校.....	121
七、上海專科師範學校.....	132
八、小結.....	134
第三章 新式繪畫人材的出路與貢獻.....	139
前言.....	139
第一節 繪畫人材留學的契機.....	140
一、繪畫人材留學日本的情形.....	140
二、概說留學歐美之繪畫人材.....	150
三、小結.....	162
第二節 新學制繪畫人材從事教育事業.....	166
一、清末學堂的師資.....	166
二、民國以後的美術師資.....	170
三、小結.....	182
第三節 新學制繪畫人材投身編輯事業.....	183
一、清末繪畫人材與編輯.....	183
二、民初的繪畫人材與編輯.....	188
三、小結.....	194
第四章 新教育制度下的傳統畫家與畫匠.....	195
前言.....	195
第一節 傳統繪畫學習法.....	196
一、界說傳統畫家.....	196
二、界說民間畫師（匠）.....	201
三、傳統繪畫教育的學習法.....	206
四、小結.....	240

第二節 傳統畫家的組織與出路.....	243
一、傳統畫家的組織.....	243
二、傳統畫家賣畫場所－琉璃廠為例.....	248
三、傳統畫家的出路與成果.....	253
四、小結.....	268
第三節 傳統畫工匠的組織與出路.....	270
一、畫工匠的行會組織.....	270
二、畫工匠的年畫坊.....	275
三、清末民初傳統畫匠的出路與成果.....	281
四、小結.....	301
第五章 結論.....	303
一、新式人材與傳統書畫人材的遇合.....	304
二、雙軌的繪畫學習法.....	305
三、傳統書畫家及畫工匠面臨轉型的壓力.....	310
四、留學美術人材帶來的新視野.....	312
五、美術專門學校的草創風格.....	313
參考書目.....	319
一、原始史料.....	319
二、專書及專文.....	326
三、工具書.....	330
四、外文資料及論文著作.....	331

清末民初的
繪畫教育與畫家

第一章 緒論

研究動機

清末民初的中國，是個既衰微而又力圖振作的時代。它，進行了許多政治、經濟的變革，影響了當時中國的社會文化，產生了既中又西，或是不中不西的質變現象，這些現象與問題，在當時都是相互矛盾又極為鮮明的問題意識。由此，來觀察清末民初的繪畫教育和畫家的貢獻，是十分有意義的。

在我撰寫中國畫家的繪畫教育的過程裡，我原先的專業領域：美術創作及藝術理論，有助於主題背景的掌握，並且不以自身的畫派來輕視他派，因為只有排除了自身的師承定見，以及西畫與國畫的學理界限，才能夠探討中國繪畫教育的變化，了解當時的畫家如何進入新學堂、或留學深造，演化為新式繪畫人材。

其後，我進一步蒐集相關清末民初的中國繪畫專書，發現學者大多由繪畫風格、個人成就、美學思潮等方向去開展，鮮少由清末新學制的建立來看中國整個繪畫發展，即使有，也是其專書當中的一小節，相較之下，其他學科領域如社會學、歷史學等；¹對清末民初的教育貢獻，已見落實，而美術教育仍停留在零星幾人的力量之上。²因此，我認為將學制與繪畫關係的建立，這是一項較新的視野，同時，我體認到清末的教育，藉由西方學科的建制將繪畫視為學科中一門，從而擺脫了傳統繪畫依附於文人

¹ 劉龍心，《學術與制度：學科體制與現代中國史學的建立》（台北：政治大學歷史學系研究所博士論文，2000年12月）、王汎森，《中國近代思想與學術的譜系》（台北：聯經出版事業股份有限公司，2003年6月初版）。以及江永正（Chen Chiang-Yung），*Social Engineering and Social Sciences in China, 1898-1949*. (Massachusetts: Harvard University, 1986).

² 美術廣義來說是指具有美的價值的創作產物，如建築、音樂、繪畫等領域。狹義來說美術是指繪畫與雕塑而言，美育分為美感教育及美術教育。

之下的精神，這使得中國繪畫已邁入現代化發展的階段，緩慢又漫長，持續到民初以後，中國才有所謂美術專門學校的出現。

繪畫教育階段性的發展，促使我反省到現今一些的美術家，仍然以使用的創作媒材來區分中國畫或西畫，甚至於在水墨畫裡仍舊詮釋古人的造境，自我區隔於現代藝術之外。其實，西方移植過來的美術教育，早已融入中國的繪畫裡，使得中國畫重新被人發現其新價值。跳脫古人的造境的同時，重新回視清末民初的繪畫教育和畫家的定位，是必要且有意義的。

關鍵字：繪畫教育、清末民初、中國畫家

研究目的

在清末民初的美術教育範疇裡，首先面對到的課題是西方藝術對中國的影響，這影響反映在繪畫的技法上、書畫家心態上，因為傳統畫家拒斥的心態而產生一些內捲化（involution）的現象與問題，³包括新教學法與舊教學法並行的雙軌制、畫家認同新思潮或是傳統思想、留學人材帶回的新思潮，是否有助於繪畫專門人材的出現？同時由普通教育裡繪畫課程的設置，發展至專門美術學校的建立，這專門美術學校，它究竟是符合西方學制的專門化，或是具中國特色的專門學校？值得深思。

上述所提的問題，僅只是制度面的陳述，無法涵蓋整個中國美術現代化的動力，因此，此書期望透過新式繪畫人材的出現，來觀察是否衝擊到傳統畫家的美學觀與生活？檢視新舊時代之間的繪畫學習法是否真正適應時代的需要？繪畫學習法是否足以產生出新興的繪畫人材？留學美術人材的回國投入職場帶來新的視野，對於中國繪畫

³ 內捲化（involution）一詞，亦可譯為過密化，是黃宗智指稱中國農村現代化發展過程裡，導致傳統經濟的停滯，勞動力大量地投入，增加了產量，農民的收入卻無增加的現象。借用此一詞語，說明中國傳統繪畫在現代化的發展裡，部分書畫家拒斥西方繪畫，投入賣畫為生的行列，書畫家的收入不因社會逐漸現代化而呈現穩定現象。參見黃宗智，《中國農村的過密化與現代化：規範認識危機及出路》（上海：上海社會科學院出版社，1992年）。

教育有無影響？傳統畫家或畫工匠面臨社會與教育轉型的壓力，如何自處與應世？是此書檢視中國社會、美術、教育在近現代變遷過程的重要依據。

研究方法

此書擬以繪畫教育制度、學科的成立入手，由教育制度面來看中國美術教育現代化的轉型，此轉型的目標在於學制的規範化、教材系統化、教育方法的科學化以及教育研究理論的建立，繪畫課程成立的過程，與手工課程併科成立，於是在探討繪畫教育之餘，手工科裡的繪畫課程如圖學、製圖等課也納入討論。接著由美術專門學校的成立，設渠過渡到繪畫人材接收了新思潮，繼而創辦新學校或者留學，因應時代的需求，美術成立了雕塑、圖案設計、印刷設計等科別，繪畫教育在此有了更豐富的美術內涵，手工課也消融於這些科別裡。在巨大的現代繪畫教育建置下，部分傳統畫家持續在專門市場買賣書畫作品，部分畫家充分體認時代的時不我予，積極尋求進修的機會，繪畫市場裡流行的畫題、畫家的職業生涯都是論證的基礎，至於傳統畫工匠也在實業及美術學校的建立下，尋求轉型的機會，這些都導致傳統畫工匠地位的鬆動，與傳統畫家形成對照的空間。

書中時間的斷限，是以 1902 年的《欽訂學堂章程》開始，此章程涵蓋了大中小學堂的課程規劃書，包括繪畫課程首次列入課程裡，具有草案的性質。1903 年頒訂的《奏訂學堂章程》，比《欽訂學堂章程》在作法上更為落實。時間斷限的下限則以 1919 年國立北京美術學校的招生為限，這段時期的發展，跨越了清末及民初兩個時期，學者鶴田武良在〈近代中國繪畫〉一文提出 1840-1919 年應視為中國近代繪畫的前期，鶴田是由美術史的脈絡來看晚清到民初繪畫特色的延續性，若由繪畫教育的發展來看，民初的教育制度是奠基於清末的學制修訂之上。

蕭瓊瑞提出另一觀點，認為 1912 年到 1919 年五四運動以前是中國美術現代化運動的第一期，並且以「汲古潤今」的傳統派和「學習新法」的革新派來說明西方的衝

擊與挑戰，糾纏衍生出近代中國繪畫的面貌，民國以後，清亡不安的內憂，以及西方文明壓力產生的外患，是加速美術應變的力量。⁴此書有別於蕭瓊瑞以五四運動的斷限點，而以 1919 年國立北京美術學校的成立，成為斷限點，1918 年以後大學改制及增設驟增，美術學校如雨後春筍的成立，因此 1919 年之前，是繪畫教育邁向一波盛期的前峰。1918 年以前，北京、上海為繪畫教育之前驅，1918 年以後北京畫壇大老逐漸凋零，影響的勢力衰微、轉型，上海成為二十年代重要的繪畫重鎮。

此外，民初畫家陳抱一分析 1921 年以後，上海洋畫界不再沉寂，社會風氣逐漸開放，這使得 1921 年以後，洋畫潮流引起更大的波濤。例如對於裸體畫不再受到社會道德干涉，藝術專科師範學校、神州女學美術科、東方繪畫研究所、上海大學美術科等都已有入體寫生課程。⁵此外，1922 年以後學校系統改制，大學新設及改設的數目驟然增加。⁶私人辦校的風氣盛行，美術學校林立，課程逐漸脫離仿日本制的教學模式，以西洋繪畫為主居多，形成工藝、雕塑、西洋畫、中國畫等分科，加速擴大西洋繪畫課程於中國的紮根。因此 1918-1921 年這段期間許多不可忽視的現象，在此書討論之餘，不免納入論述裡，形成觀照與回視的脈絡，這些現象的時間意識不如北京美術學校成立來得明確，因此，此篇論文仍然以 1919 年國立北京美術學校的成立為民初的界點。

在著手撰寫此書之初，不以繪畫風格或者質材作為切入點思考許久，誠如余紹宋於《畫法要錄》序例裡所言「以分（畫）派雖繁，而於畫法無甚差異，又多異論」，⁷畫派徒增探討繪畫教育面相時的旁枝，風格是畫家主觀情感認同的美學標準，是隨個人創作需求而產生的內在變化，風格本身並無普遍之原理原則可尋，它的線性發展是隨

⁴ 蕭瓊瑞，〈中國美術現代化運動與台灣地方性風格的形成：一個史的初步觀察〉，蔡麗莎編，《探討我國近代美術演變及發展藝術研討會專輯》（澎湖：澎湖縣立文化中心發行，1991 年 6 月），頁 18-20。

⁵ 陳抱一，〈洋畫在中國流傳的過程〉《藝術家》，第 35 號（1978 年出版），頁 19。

⁶ 1920 年成立私立上海藝術大學，及私立武昌藝術專科學校，1922 年成立私立蘇州美術專科學校，1923 年成立東方繪畫研究所（東方繪畫學校）、白鵝繪畫補習學校，1925 年成立立達學園美術科，及私立中華藝術大學。1926 年成立私立新華藝術專科學校，1928 年成立國立杭州藝術專科學校。這些美術專門學校有一個特色即為畫家或繪畫教育家創辦，以私立學校的數量大於國立學校，反應出美術的力量一直是根植於民間。

⁷ 余紹宋，〈卷首·序例〉《畫法要錄二編》（台北：台灣中華書局印行，民 72 年 9 月），頁 11。

人而異，之於個人，它有著延續性與相互變化的直系關係，並且隨著歷史的分期（historical period）以及個人的影響力大小而有所改變。若以風格來探討傳統學習法，不免徒生枝節，有如霧裡看花，因為「藝術教育的目的、策略、和其內容，實與社會的變遷、經濟的盛衰、時代的進步、政治的要求、學術的發展有密切的關係」。⁸至於質材，則是畫家創作上主觀的選擇，使用新質材的畫家不一定代表有新的藝術觀，若由此來界定中國的現代性是和達爾文進化概念相連接，沿此古今對立的價值標準，容易產生認知上的斷裂與錯覺，在此基礎上，主觀期許中國有更美好的未來，持此立場來看中西方繪畫的文明與進步，則容易產生畫家自我認同上的混淆。已經有許多學者擅長由圖像、風格的觀點來詮釋晚清到民初中西方繪畫的差異，如姜一涵、石守謙等。於是，此書的主軸是先將傳統畫家、畫匠予以界定，傳統畫家學習法是累積古畫家的學習經驗，繪畫入門之基礎，在此認知之下，此書所探討的傳統畫家，是對於民初學校美術課程的成立有貢獻以及曾進入教育體制者，除此之外，留學畫家，也一併提出討論。

此書將中國美術教育的學科化，對照著中國傳統繪畫的學習法，揭示繪畫現代化過程裡的複雜面與特色，這特色是中國教育的學科化，這意味著美術的發展放在社會學、歷史學、哲學等等角度來觀察，這些學科背後，依著中國繪畫的發展，運用方法學，提出規律性法則，將美術創作與理論分割，奠定了美術學術性研究，從而與政治、社會、文化發生關係，加上部編教科書的出現，促進繪畫教育普及化，普及化的基礎上出現了美術專材，這美術專材並非文人式的專材。另一方面繪畫教育並非走向西方學制學科化，例如美學課是以儒家倫理思想及人品為品評為美學核心，揉合繪畫學習心得，課程名稱西化，其課程內容傾向中國畫論，這作法將古人奠至崇高的地位，傳承以文人觀點詮釋美學畫論。

⁸ 王秀雄著，《美術與教育》（台北：台北市立美術館印行，民 79 年 5 月），頁 96。

文獻說明

此論文以《教育雜誌》、《東方雜誌》、《教育世界》、教育部檔案等史料為基礎，⁹相互印證清末至民初的教育發展，透過史料的整理，歸納成按清末民初的時間次序，有規律的陳述。以《教育雜誌》為例，它記錄了清末到民初教育制度的演變過程，收錄〈學部章奏〉、〈文牘〉、〈京外學務報告〉、〈京外奏稿〉、〈選譯東西各國書報〉等，穿插手工圖畫科的時人見解可供參閱引用，例如在徵文、教材、調查這三方面，至於《東方雜誌》書中單元多元、插圖多種，摘錄了內外時報與法令、中國外國大事記等內容，關於教育的材料較少，仔細爬梳仍可以找到些許學制規程，對照外國世界大事。《教育世界》為羅振玉主編，分為文篇及譯篇，文篇部分有徵文的內容，包括羅振玉的教育見解、也有收錄教育章程，譯篇則是簡介各國教育情形，主要是以日本教育為主，從這些史料可以得知繪畫教育實施的過程裡，面臨的困境及其過渡性格，反映出教育有逐漸普及的趨勢，同時中國畫家逐漸有自覺意識，不以個人獨善其身為止，進而尋求教育或團體的方式，集合眾人力量，提昇公眾的美學。

在文集部分，黃賓虹等著《中國書畫論集》收錄清末民初畫家的畫論。如俞劍華，〈中國繪畫之起源與動向〉、蔣錫曾則以「解剖」的說法透視中國畫，認為中國畫有骨有肉，向達以明清時期中國畫與西方遇合的觀點，解釋交通便利與教士傳教是西洋畫植根於中國的論點，不乏有當時畫論的新意。

上海美專教授丁悚的〈上海早期的西洋畫美術教育〉、汪亞塵的〈四十自述〉等書，¹⁰是不可忽略的回憶錄，上海美專教授丁悚回憶立校經過，簡述上海其他學校的成立背景，同樣也是上海美專的教授汪亞塵在〈四十自述〉等文裡採取邊回憶、邊評

⁹ 教育雜誌編，《教育雜誌》（香港：龍門書局，1966年出版）。及東方雜誌社主編，《東方雜誌》（上海：商務印書館，光緒30年-民37年），收藏至中央研究院近史所。教育部，《上海美術專門學校立案卷》，195/306及教育部，《京外實業學堂案卷》，195/200。收藏至國史館。

¹⁰ 鄭世璠，〈劉海粟與人體寫生專輯反響—上海美專校史與教授名錄〉，《藝術家》，第32號（1978年出版）。及丁悚，〈上海早期的西洋畫美術教育〉，《上海地方史資料》，第5集（上海：上海社會科學院出版社出版，1986年1月）。及汪亞塵，《汪亞塵藝術文集》（上海：上海書畫出版社，1990年9月）。

論的主觀說法，來說明民初的教育現況與問題，提出〈繪畫教育的方針應該怎麼樣〉、〈藝術家與藝術教育家〉必須區分出來，天馬畫會感言、看畫展的感想等，不失中肯。

至於鄭世璠所寫〈劉海粟與人體寫生專輯反響－上海美專校史與教授名錄〉一文是由劉海粟創辦上海圖畫院寫起，止於 1933 年，文中摘錄學校運作及董事、教授名冊，董事、教授名冊為 1933 年的資料，超過此論文部分的研究範疇，加上在印證國史館的教育部檔案，檔案內存有上海美專 1921 年前後修訂的簡章、教授、學生名冊以及教育部視察報告等史料，這些史料補強了坊間書籍對上海美專草創時期學制認識的不足。

閱讀畫家的傳記、回憶錄，可以補充美術教育制度下所反映不出的問題，例如學畫的實際過程、畫家選擇出路的原因，或者畫家的美學立場，都需要參考畫家的傳記，例如徐悲鴻的傳記們內容大同小異，所謂大同小異是指少有新資料，補充解釋其生涯轉折點，撰者自行加以解釋的成份居多，以徐悲鴻為例子，金山所著《徐悲鴻》一書較為嚴謹考正，下筆較謹慎，可供比較客觀的視野，此外，蔣碧薇所著《蔣碧薇回憶錄》，書中以徐悲鴻元配角度撰寫陪徐氏留學點滴，滯法期間以及回國後任教期間，由女性觀點出發，敘述頗詳，可供筆者此篇論文美術留法學生不少資料。此外，豐子愷因善詩文與繪畫，發展出作品有漫畫、文學書、藝術論書、日記及書信，著作超過五十本以上，¹¹其中《藝術趣味》一書裡〈我的學畫〉經驗，還有《教師日記》、《緣緣堂隨筆》等書，闡述學畫過程，不免側重他和老師李叔同的師生情誼，其美學及教育理論一脈相承李叔同思想，其一生自我創作與教學經驗互相印證，其出版書籍可視為豐子愷的教育成就。

成果回顧

外國近現代繪畫的研究成果，以英學者蘇利文（Michael Sullivan）、李鑄晉（Li Chu-tsing）、萬青力（Wan Qingli）等人為代表，蘇利文認為郎世寧等傳教士帶來宏觀

¹¹ 豐子愷，《現代美術家：豐子愷》此書有列出豐子愷書籍名冊，收錄至豐子愷，《現代美術家：豐子愷》（上海：中華書局，1987 年 10 月第 1 版），頁 284-285。

的世界角度，使得傳統文人以筆觸表現情感思想的特質，得以與眾不同，並且認為進入二十世紀後，中國與西方都不再是孤立的，而是揉和在組合元素之下，如社會、經濟理論、哲學、文學、科學或科技等，而中國的繪畫不可能排除在這巨大的牽連之外。¹²蘇利文是站在中國現代化即西方化的立場來談中國繪畫，並認為中國的藝術學校進入了全國性的西方教育體系，蘇利文由社會層面及當代政治運動，來對照中國藝術的西方化與傳統國畫的再生。¹³

不同於蘇立文，李鑄晉與萬青力在他們的書裡以中國繪畫內部來看現代化的發展，他們認為不應沿用西方現代藝術的理論來看中國，應該透過比較寬廣的人文學理論，比較中國與西方文化上的差異性。¹⁴李鑄晉以風格及地域關係來區分北京、上海、廣東、福建及台灣等地的差異，將中國繪畫風格區分為傳統文人畫派、金石派、海派……等。¹⁵其中上海地區佔了較大篇幅的圖文探討，李鑄晉以南京條約裡開放港口之一的政治條件，用創新（innovation）來形容上海繪畫風格，上海聚集許多畫家、租界的外國人，取代揚州成為商業中心，同時也是出版事業及文化的中心，這些使得上海開風氣之先，也接收到先進的西方文化。李鑄晉將六百年的政治統治的北京地區，視為正統畫派（Orthodox School），由湖社固守傳統繪畫的觀點切入，直到金城的去世，民初時期，這股正統又保守的勢力逐漸消去的同時，北京的傳統風貌也逐漸改變，其變因如下：北京代表畫家陳師曾引入日本寫實又像漫畫（cartoon-like）的繪畫風格，融入在傳統繪畫裡，用來描繪北京人民的生活，還有蔡元培對於北京大學學術開放，蘊釀的自由風氣，以及五四運動的興起，甚至於北京故宮博物院的開放，都是遷動北京不再

¹² 蘇利文（Michael Sullivan），*Symbols of Eternity: The Art of Landscape Painting in China*, (California: Stanford University Press, 1898), pp.142-167.

¹³ Fong, Wen C. *Between Two Cultures: Late-Nineteenth and Twenty-Century Chinese Paintings from the Robert H. Ellsworth Collection in the Metropolitan Museum of Art* (New Haven: Yale University Press, 2001), p. 16.

¹⁴ Fong, Wen C. *Between Two Cultures: Late-Nineteenth and Twenty-Century Chinese Paintings from the Robert H. Ellsworth Collection in the Metropolitan Museum of Art*, p. 17.

¹⁵ 李鑄晉（Li Chu-tsing），《中國現代繪畫史—晚清之部（1840-1911）》（台北：石頭出版股份有限公司 1998 年 2 月初版）。

保守作風的因子，至於廣東，則以現代化（modernization）一詞加以形容，廣東為條約下開放港口的先於上海、北京商業繁榮，加上高劍父游學日本，帶回中國新日本繪畫風格回到廣東，這新日本繪畫是融合西方與日本文化，於是，高劍父藉此推動新國畫運動，成立畫報（pictorial），宣揚新繪畫觀念，雖然廣東為嶺南畫派的中心，後來的效應影響到香港、上海、南京等地。¹⁶

萬青力在《並非衰落的百年》一書裡，認為西方文化傳入中國，中國繪畫的根本並未受影響，例如黃賓虹、潘天壽、齊白石這些不受西方影響的一流畫家，甚至認為傳統四王並未形成一統的局面，因為清初仍有金陵畫派、新安畫派、江西等八大畫派，因此傳統四王並未形成獨大之局面，所以康有為對文人畫已衰退的看法便不成立，進一步來說，晚清國運的衰微也不等同於中國繪畫的衰微，並且認為七十年代以後美國學術界逐漸以中國文化為本體，取代西方文化為本位，來衡量中國繪畫的成就。¹⁷

這些學者均認為風格是地域、傳統文化的混合體。

我認為此分類法雖有其優點，也易陷入研究上主觀意識的陷阱，難以充份提出全面性看法來解釋，例如民間畫家齊白石與留日畫家李叔同的繪畫觀念的差異與共時性，此觀點在孫燕京的《晚清社會風尚之研究》書裡也提到，¹⁸孫燕京將晚清時期不同地區西風東漸地影響下，產生不同程度的近代化建設，刺激了新興行業及新風尚，在不同階層的群體產生不同的反應，甚至同樣是皆受新教育者，也對時勢有不同的觀點。孫燕京的社會思想，引發我在思考論文進行時，一些意識陷阱的注意，同時也提醒我架構意識的完整性不是建立在重複討論問題之上，而是應該提出一些有結論性的看法。意識陷阱的部分，例如以地域出身來界定畫家對教育的視野，在某種層面上是可以反映出一些客觀事實，這是在論述繪畫人材時，無法避開區域社會與繪畫發展的關係，但是，習慣於用新繪畫人材來解釋優於傳統畫家的意識型態，需要更多的材料與證據作說明。此外，中國的學者也不乏沿襲風格說來提出研究，如張少俠、郎紹

¹⁶ 李鑄晉（Li Chu-tsing）Trends in Modern Chinese Painting（Ascona: Artibus Asiae Publisher, 1979），pp.1-46.

¹⁷ 萬青力，《並非衰落的百年》（台北：雄獅圖書股份有限公司，2005年）。

¹⁸ 孫燕京，《晚清社會風尚研究》（台北：知書房出版社，2004年）。

君、張德文等。張氏與李小山合著之《中國現代繪畫史》書裡將中國畫家傳統風格和融合西方風格兩派，稱為延續型和開拓型。郎紹君則在《論中國現代美術》書中，以繪畫的形態與風格，區分為傳統派與融和派，這些觀點已有許多專書豐碩建樹。

目前已掌握相關研究主題的專書，有李超的《上海油畫史》、盧輔聖、徐建融等的《中國畫的世紀之門》、黃冬富所撰《中國美術教育史》、關曉紅的《晚清學部研究》、劉龍心的《制度與學術》、陳平原的《中國現代學術之建立》、桑兵的《晚清學堂與社會變遷》等書籍，李超的《上海油畫史》是以上海地區的油畫發展，來看西風東漸引起上海的變化，由油畫東漸的溯源，分述傳教士帶來的油畫技巧，外銷畫的畫風分析、海派受西畫影響的再發現，並且將近現代美術教育由臨摹、佈景繪畫，發展到圖畫手工、範本摹習，再由模特兒寫生、外景寫生的階段性變革臚列出，¹⁹李超雅俗文化之間各面相的兼俱，探索其成因與溯源，提醒我在提出看法時，應更周延的思考。例如李超所提的近現代美術教育階段性變革，其中不乏共時性的存在現象，或者是階段性歸納觀點上不同的認同。而盧輔聖、徐建融、谷文達等人的對談，用文字記錄，寫成《中國畫的世紀之門》一書，此書以中國畫面臨現代化轉型的命題，提出「專門美術學校的興起，是中國美術史走向近現代的重要標誌」，也是「改變了中國畫教學師徒授受的傳統局面」，²⁰並認為西方文化是中國文化的催化劑，導致傳統繪畫教學法無法延續其優勢與活力，這些觀點打通論文架構的一些脈絡，而黃冬富所撰《中國美術教育史》，則是由先秦禮樂教化的美育談起，²¹以清末留洋學習風氣的開展作結，其旨在蒐集中央官學下的繪畫機構制度與規劃，側重於宋代至清代的繪畫機構實施情形，此書屬於通論、整理及綜合資料的性質，時代斷限止於清朝末年，雖與筆者的研究範圍有部分重疊性，比起黃冬富的專書，筆者的部分則更專注於某一時間點上、更深化美術教育反映出制度面的問題。關曉紅的《晚清學部研究》則是由歷史學、行政管理學來分析晚清學部人事異動、經費統籌督察、機構設置與職能擴展等面相，大量參考各省

¹⁹ 李超，《上海油畫史》（上海：上海人民美術出版社，1995年），頁50。

²⁰ 盧輔聖等，《中國畫的世紀之門》（上海：上海科技教育出版社發行，2002年5月出版），頁148。

²¹ 黃冬富，《中國美術教育史》（台北：師大書苑發行，2003年9月初版）。