

The Century was not Declining in Art

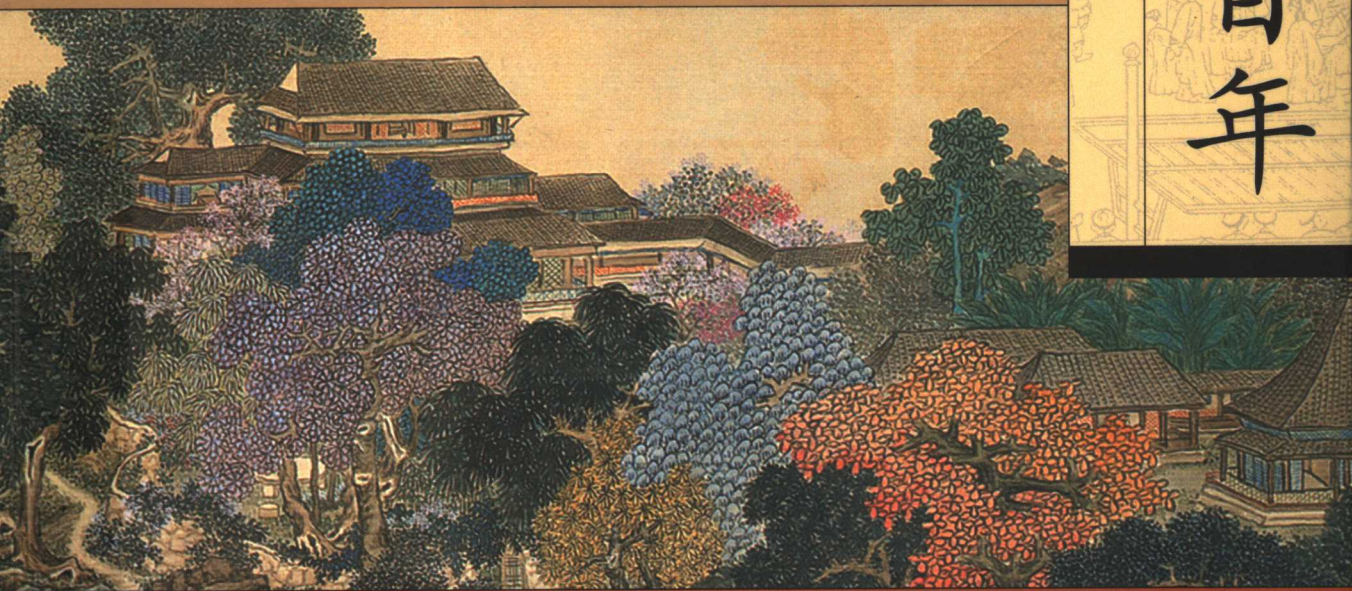
19

世 纪 中 国 绘 画 史

A History of Nineteenth
Century Chinese Painting

并非衰落的
百年

万青力 著



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

J209. 2/26

2008

The Century was not Declining in Art

并非衰落的百年

19 世纪中国绘画史
A History of Nineteenth
Century Chinese Painting

万青力 著

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

© 万青力

本书通过台湾远流集团控股有限公司洽谈
由台湾雄狮美术授权
限在中国大陆地区发行

著作权登记图字:20-2006-151 号

图书在版编目(CIP)数据

并非衰落的百年:19世纪中国绘画史/万青力著. —桂林:广西师范大学出版社,2008.1
ISBN 978-7-5633-7164-8

I. 并… II. 万… III. 绘画史-中国-19世纪 IV. J209.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第201764号

广西师范大学出版社出版发行

(桂林市中华路22号 邮政编码:541001)
(网址:www.bbtpress.com)

出版人:肖启明

全国新华书店经销

发行热线:010-64284815

山东新华印刷厂印刷

(山东省济南市经十路125号 邮政编码:250001)

开本:787mm×1092mm 1/16

印张:17.25 字数:150千字

2008年1月第1版 2008年1月第1次印刷

印数:0 001~6 000 定价:98.00元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

序一

以自己的眼光观察世界

薛永年

青力是我的老同学，本科阶段同在中央美术学院攻读艺术史，他虽年纪略轻，但好学深思，博闻多才。“文革”后我们又先后在母校攻读研究生，我仍然学习艺术史，他却显示了卓异不凡的绘画才能，进入李可染先生门下，研习山水画，而且转益多师，颇得北李（可染）南陆（俨少）的青睐。与众不同的是，他在主攻山水画的同时，仍未忘情史论，不时来找我商讨问题，所写意境论文很有见解，辨析《美的抽象与抽象的美》一文，尤中肯綮。几年以后，我来到李铸晋先生任教的堪萨斯大学研究，不久他也转入李先生门下，从李先生攻读博士。

李先生是研究元代画史和现代画史的泰斗。青力开始亦在李先生指导下，研究20世纪的个案。他以画家兼学者的敏感和素养，靠眼界遍及中西的开阔视野，使用归纳方法，深入追溯源流，努力超越习见，在阐幽表微的同时，洞悉了关系晚近中国画发展演进的深层联系。来香江执教之后，结合教学的开拓，他开始把紧密关联现代及当代的19世纪画史作为研究重点。也许因为我留校任教后主教明清，在清理历史的线索上，有些接近的看法，所以在《并非衰落的百年》陆续于《雄狮美术》连载的过程中，他不断寄给我，使我先睹为快。

我在研究17、18世纪中国绘画史时发现，晚近绘画史的研究存在一个弊端，那就是套用社会学、历史学和文化学的既有结论，加以演绎，把一些似可说明这些结论的史料纳入先验的模式之中，缺乏实事求是的工作，不善于从

具体史实抽印结论。那既有结论的套用，又离不开晚清的国势衰微，及为振兴中华而效法洋人，更离不开以西方写实观念改造中国画的潮流，为了弃旧图新，便出现了中国绘画晚近衰败极矣之论。持论者似乎以为，艺术的盛衰一定与国势的强弱相对应，中国的文化价值观也应被西方的价值观所取代。

青力作为一名学者型的画家和画家中的学者，本来就重视以自己的眼光观察世界，以自己的真知检验前人的成见与成法，又在经受了海内外艺术史治学训练的同时，形成了跨越历史时空的眼界。他在治学上的多闻阙疑，便与反思20世纪学术史紧密结合起来，以历史的洞见，在前人的薄弱处，选择了19世纪画史的重建，既自行研究个案，也关注并吸收最新的画史研究成果，终于揭示出19世纪并非中国画史上衰落的百年，而是中国绘画史上实现了审美观念和时代风格又一次转变的关键时期。

他的这部著作，在描述中国绘画从古代向现代转变的过程中，丝毫不忽视中西文化的接触与交汇对中国画发展的滋养，甚至做得更加具体而微。他更加着力叙述中国绘画沿着自身轨迹从传统向现代的演进，从而有力地证实了中国绘画的发展不应解释为对西方文化冲击的被动响应，同时也证实了艺术的突破与发展，有时恰恰在经济政治并不强盛的时代，发展中国家民族艺术文化的发展有条件走自己的道路。因此，青力这部著作，在多元文化的时代，其艺术史学上的价值，远远超出了断代画史，在艺术史观和艺术史方法论上，都会给同行和后学以有益的启示。作为最先的读者，青力一定要我写几句感想，于是聊书所感如上，以为小序。

（薛永年：北京中央美术学院教授）

序二

百年何衰？立言反正！

——读《并非衰落的百年：19世纪中国绘画史》

熊宜敬

坊间书肆中，有关中国绘画史的著述籍册不在少数，内容或多或少，开本或大或小，卷帙或厚或薄，印刷或精或粗，售价或高或低。但在浏览、阅读了一定的数量之后，发现大部分都是在约定俗成的立论基础上或纵或横地加以演绎、扩充；亦有不少是依托于前辈学者专家的观点并加以放大或再解释；更多的则是以惯用的西方强势文明的泛社会化层面论点及艰涩的西方美学、社会学语汇，强加于对中国绘画史的诠释之上。所以，经常见到许多研究中国各个时期绘画史的学者，在论述发表为文时，极喜大量引用“西方观点”，套用西方美学专有名词，让人读后着实不知作者文化血缘背景为何而生今夕何夕之感。

此外，还发现所见的诸多中国绘画史中，愈冷门的类项，愈混乱的时期，愈没有前人论述可依循利用的年代，还真愈无当代研究者勇于为之作史；严肃地看待这个问题，甚至可以认为是当代做学问者的一种普遍的“偷懒”心态所致。虽说在资料较丰厚的领域中寻找研究素材以发掘新课题无可厚非，但就学术研究者的使命感而言，似乎更应该为补足前人未竟之功而努力。

因此，寻找一本具有新意、具有启发性的绘画史著作，已成为一种渴盼。而今，非常令人欣慰与振奋的是，一本具有独立思考、立论精辟、取材全面的中国绘画史著作终于问世，即由香港大学文学院教授万青力倾十二年之功

完成的《并非衰落的百年：19世纪中国绘画史》。

19世纪，中国正值清季国势最为混乱不振的时代，在东、西方强权蹂躏荼毒之下成为当时世界上最为积弱不振的“大国”，而政治地位的失落与帝国制度的面临崩溃，连带拖累了这百年间的中国绘画史被误解为“衰落”的时期；一直以来，几乎大多数东、西方研究中国绘画史的学者都抱持着19世纪不值一书的态度，造成这一百年几成中国绘画史的边陲，令后研究学子失去了探究19世纪中国绘画史的兴趣，因而淹没了这一段原本精彩的史料与诸多艺术家的成就。

如今，万青力以严谨而全面的治学态度，十年磨剑，提出了对19世纪中国绘画史的重新认识与全新体认，用中国人的观点剖析这百年来中国绘画发展的内涵，这种勇于揭示历史真貌的研究精神，正足以为后进者范式。

艺术创作，是十分自我的主观表现与情绪抒发；研究历史，却必须站在客观公正的立场秉董狐之笔立论剖析；而万青力兼具创作者与学者的双重角色，在著述19世纪中国绘画史时，仍能立于超然的高度，恳切地陈述各个面向、各个阶层的绘画表现方式及其社会价值，这是十分不易做到的，而这也是这部绘画史能突出于同类书籍，绽放光彩的最大原因。

本书“绪论”开宗明义，以“一个时代的误会”提出重新审视19世纪中国绘画的必要，阐述了当时“西学东渐”背景下的中国知识分子怀抱浓烈的忧患意识，在西方现代文明的压力下产生急于求变的心理，从而对包括绘画在内的各种领域，产生全面性的批判乃至否定，由此忽略了中国绘画发展的传承递嬗以及时代养成的深层文化内涵，形成盲目的判断与偏激的主张，反而戕害历史的真相，而这种遗毒，一

直到今天似乎仍然存在。

万青力在“绪论”中有一段话发人深省：“以外来的、非中国文化的概念套用在中国绘画史的研究上，始作俑者，往往是中国人自己。50年代以后中国出版的中国美术史中，有的前辈学者竟将中国美术史写成‘综览元、明、清三朝六百多年的中国美术，就其本质说是明显地向低潮倾流的’。70年代以后，有人写艺术史，把画家分为‘革新’、‘保守’，或‘开拓型’、‘延续型’两大类，同样是不符合中国艺术发展史实的简单化、概念化的方法。”“艺术史不是社会斗争史，也不是科学技术发展史。中国艺术史又不同于欧洲艺术史，中国近代绘画史更不同于西方现代绘画史，各有其不同的动力和运行的轨道，属于两种不同的文化，不能混为一谈。”

万青力在“绪论”中，对19世纪中国绘画史被误解为衰落时期的原因，以及一体两面应被视作突破年代的主因，做出了言简意赅的陈述：“一个国家或地区的艺术，在世界上的地位和影响，往往取决于其背后的经济实力，而并不表明艺术本身文化内涵的‘高低’、‘先进’或‘落后’。在18世纪末，西欧进入了政治、思想、工业技术全面革命的时代，与此同时，中国清王朝（1616—1911）正值‘乾隆盛世’（1736—1795）的结束。中国的农业经济和手工业商品经济社会，不敌工业革命后迅速崛起的西方列强的入侵和近十五年太平军浩劫的内损，19世纪后期的中国，进入了分裂与战争频仍的‘国运衰微’的时代。然而，这并不表明艺术时代的衰微。正如历史上四分五裂的南北朝（420—589）时期形成了中国文学艺术理论的体系规模，短暂而混乱的五代（907—960）时期奠定了中国山水、花鸟画的发展基石，偏安于半壁江山的南宋（1127—1279）时期，出现了

其后中国画影响甚著的‘马、夏风格’，蒙古人统治的元代中后期（1308—1368）完成了中国山水画时代风格的转变，左右了明清两代画坛。由此可见，中国历史上某些非经济、政治的‘强盛’、‘一统’时期，却每每为艺术的突破与发展提供了转机。”

万青力站在中国艺术传承自主的角度，借用西方逻辑推论的演绎，非常明确地表达了中国绘画在历史发展进程中的独立性及一脉相传的汲古开今特性，由此切入全书正题，为读者提供了阅读之前的正确观念。而从目录中章节的设计，即可说明作者对历史不偏不倚的全面性铺陈及对历史的深入分析能力，让读者在大方向中不至于迷失，而后从小细节中更透彻地了解历史的全貌真相。

在第一章“历史蜕变中的绘画”中，作者不但对被奉为当时“画坛正宗”的“四王”画风有颇为精辟的独特高见，而且对于如康有为等人误导后人的观点提出了有力的反证：“……后人批评‘四王’是‘背离生活’、‘玩弄笔墨’，而赞扬石涛是‘师法自然’，从未见有人批评石涛是‘玩弄笔墨’。其实，董其昌之后，文人画进入笔墨艺术深化时期，主要成就恰恰是在于‘玩弄笔墨’。石涛是‘玩弄笔墨’的高手，也是其主要成就所在。玩弄笔墨在绘画史上，是一大进步。文人画传统中，董其昌以前，仅米芾（1051—1107）、元中后期的‘四家’及方从义（14世纪）等少数人，可以说是不同程度地进入玩弄笔墨的境界，而董其昌之后，玩弄笔墨则蔚然成风。18世纪是文人画玩弄笔墨时代的延续。近人以写实主义、源于生活、描绘物象与否评价绘画史，把元以来，特别是晚明以后的文人画发展，判定是一种衰退，还有一些学者对中国画沉浸不深，不甚了解中国绘画的风格差异，以及创造性恰恰体现在笔墨之

中的本质,以为19世纪后创造力耗尽,进入了重复的退化期。”

“提倡写实主义绘画,原无可非议,提倡西方的现代主义,也无可非议。但是,以否定、攻击中国文人画在元代以后的巨大发展和成就为先导,实际上是艺术批评、艺术理论、艺术史研究的倒退。不幸的是,这种倒退的现象,却从康有为始,误导了中国艺术批评一百年!其实,康有为对近代艺术发展,也有过促进之功,如他倡碑贬帖,虽偏激却顺应了清代书法及绘画发展的潮流。然而,对西方艺术的肤浅认识,却使他误以为学习欧洲文艺复兴以来的写实主义和恢复宋代的院体画,才是中国画发展的唯一前途,进而全面否定文人画传统,得出因文人画而使近世画学‘衰败极矣’的结论。康有为的这种观点,潜移默化地影响了几代人包括西方美术史家,至今阴魂不散。”

万青力的这两段立论精髓,除了揭巢“笔墨艺术深化”在中国描绘物象的绘画语言限制中形成一种解脱的创造性传承、营造出“玩弄笔墨”的文人画成就之外,也对艺坛中具影响力者由于狭隘的主观认知及对西方艺术乃至中国绘画的钻研不足,所产生的立论偏见对后世的影响,提出了深刻的批评,值得浸淫于中国绘画史及创作者深思。事实上,万青力在此段中所提出的康有为之例,至今仍有附和者,这些人对于中国文人画或是误解或是无知,而妄加挹伐,甚至扬言要“革毛笔的命”。自其中,可深深体会到20世纪末西方快餐文明所带来的急功近利心态,已使艺术领域也跌入了哗众取宠的魔障。不少立论者或创作者并没有真正打开中国绘画的历史锦袱加以钻研,即认为“传统”是“包袱”,就该抛弃,这与“戊戌变法”乃至“五四运动”高喊“全盘西化”的情况有些雷同,但与这两代高喊革新者的时代背

景与学识底蕴相较,显然20世纪末期的许多奢言“创新”的口号,是缺乏根基内涵的,是更加浮面无知却又更加自以为是的标新立异之流而已,不但偷懒地不去深化对中国绘画史的认知,而且畏于打开“传统”的“包袱”以免自惭形秽!

万青力的这本《并非衰落的百年:19世纪中国绘画史》,除了提供有识者研究和阅读中国绘画史的崭新观念和正确走向外,对于绘画史铺陈的巨细靡遗和学术、市场兼具的面向,亦是其他同类籍册所较为缺乏的。

一般绘画史著作,多将焦点集中于所谓的“主流”画种或画家等相关背景和作品的阐述上,而忽略了许多在历史背景时空下产生特殊关系的绘画表现形式。如18世纪中国版画(御版画及民间版画)及广东出口商品画的内容及其普世性和艺术性,在本书中有较为具体的陈述。19世纪中国与西方文明密切接触后,跟随商业经济所衍生的西洋媒体绘画需求,也开始在中国生根,而“广东出口商品画”就是此时期最具代表性的研究对象,因此,作者以极大的篇幅,采用图文相辅的方式,考证了18世纪末最早一位以油画肖像为业的中国人及油画作坊“关氏画肆”,以及19世纪初期至中期广东最重要的外销油画画师关乔昌,将其师承关系作了纵向的追踪,进而厘清早期中国西洋画师在绘画史中应有的地位。

而后,对于19世纪中后期上海“土山湾画馆”这个中国目前所知最早以学徒方式培养中国西洋画人才的场所,作者详细考察了它的历史始末,对其罕为人知的情况做了完整的披露,包括西洋艺术在上海的播种者、土山湾画馆的创建者陆伯都和主持人刘德高等,并对他们的绘画表现形式做出具体分析;同时,还举例说明初发轫的“海上画坛”诸多名家,都曾

经由这些渠道或朋友接触过西洋画法，如海派名家任伯年，就曾通过土山湾画馆的友人，学习过西洋画素描。

上海文化由传统型向商业型过渡时期形成的书画会组织活动，也在本书中占有一定篇幅。此时期书画会社的活动有别于前朝“雅集”形式，而具有更多的商业色彩，包括最早出现上海的“平远山房书画会”，延续时间较长的“吾园书画雅集”，第一个由画家主持的“小蓬莱雅集”，以及19世纪中后期两大主要书画会“萍花社书画会”及“海上题襟馆金石书画会”。万青力将上海的城市经济发展与职业书家依附商业发达的依存关系，简明扼要地勾勒出来。

太平天国运动，即所谓“洪杨之乱”时期，战祸延续十五年，江南经济人文几被破坏殆尽，而在太平天国特殊的信仰背景和教义制约下，仍然留下了具有文献价值的绘画，为了解这一历史事件提供了参照。书中还收录了与太平军敌对的清廷官方绘制的镇压太平军历史卷轴画，这些资料，极为鲜见，堪称“巨细靡遗”的代表篇章。

此外，对于民间绘画也有细致的陈述。如活跃于道光、咸丰年间的“灯画”高手徐白斋，光绪年间主绘《点石斋画报》的吴友如等，都是19世纪这个多元化时代中因应社会需求而产生的特殊画家，过去多为撰述绘画史者忽略，但在万青力的这本著作中，对这些画种的介绍增添了民间绘画所带来的鲜活生命力。

在“正宗”、“主流”绘画引导的画史长河中，不论何朝何代，在史论上经常出现的就是耳熟能详的“名家”，这其中遗珠何止千万。撇开几已湮没的无可考优秀书画家不谈，许多过去被列为中小名头的书画家，其实在艺术风格或成就上皆有极高的水平，一来落于“大名家”的锋芒之下，二来经常被忽略乃至派

别、画风遭到错置，后学者若不察，其地位就更易在绘画史中每况愈下。尤其在19世纪这个风起云涌的多元多变时代，许多优秀的创作者即因此成为遗珠。极为难得的是，万青力在这本史著中，为多位值得一书的优秀艺术家作出了重新定位，更为难得的是，万青力从当代民间收藏中寻得了这些书画家的精彩杰作，将之选刊于书中，使读者能于图文相辅中印证这些书画家的艺术风貌与成就，这种研究精神的开阔性，足以为部分封闭于象牙塔内坐井观天的研究者借鉴。

如“京江画派”的开派画家张崑(1761—1829)，万青力从各博物馆和民间藏家所藏画作的题识中搜寻出张崑的绘画立论与画风演绎，辅以精美的藏品图版，让读者亲眼见识到这位经常被部分著作视为“小名家”的书画家，原来艺术成就和人格品位是如此之高。万青力在文中有一段话发人深省的话：“……如果把张崑与其同代人作横向比较，张崑当得起是19世纪初期一大家。其成就为人云亦云的‘衰落期’概念所掩盖、忽视，有的著作甚至以‘小名家’视之，其画作在国际拍卖中，价格尚不及当代二、三流画家作品，可见重新认识历史的迫切性。”

除张崑外，在本书中也对任熊(1823—1857)、苏六朋(约1796—约1862)、苏仁山(1814—1850)和刘彦冲(1809—1847)等具有特殊面貌画风的优秀画家着墨较多。万青力对于19世纪多如过江之鲫的书画家应作过地毯式的搜索，才筛选出这几位值得绘画史重新定位的名家，并自博物馆与民间藏家取得艺术作品作为“平反”的佐证。万青力在写刘彦冲时，有一段话颇为重要：“……刘咏之(即刘彦冲)是民国初期才逐渐广为人知，他在画史上的地位，是因为他的作品，而不是靠生前的名

气。画家在世时的名气，往往是传播出来的，如作品不佳，名气未必长久。”这段话，或许只是作者针对刘彦冲有感而发，但若放之于今日，对眼前两岸三地艺术圈“大师”、“名家”、“大画家”名衔泛滥到满天飞的怪象，更可作为针砭，提醒创作者必须善自勤力扎根，不要只汲汲于名利，否则“作品不佳”，只会贻笑画史；

更提醒文字工作者撰写艺评或欣赏文章时，切忌动辄乱以“大师”吹捧，否则白纸黑字，证据确凿，亦会贻笑今生后世！

读完万青力的这册《并非衰落的百年：19世纪中国绘画史》，不禁汗流浹背，感慨万千，虽只是二百多页不算大部头的著作，内容却重若千钧。

(熊宜敬：文化学者，台湾《典藏古美术》总编辑)

目 录

序一 以自己的眼光观察世界 / 薛永年 4

序二 百年何衰? 立言反正! / 熊宜敬 5

绪论 并非衰落的百年 1

第一章 历史蜕变中的绘画 13

一 18世纪中国画坛一瞥(上) 15

二 18世纪中国画坛一瞥(下) 31

第二章 观念变革中的绘画: 19世纪前期(1800—1840) 47

导 言 49

一 “正宗画派”的尾声 53

二 乱世中的文人画家: 汤貽汾、戴熙 58

三 融入金石趣味的正统画家: 黄易、奚冈 66

四 张崑与“京江画派” 71

五 关氏画肆与外销洋画 82

六 书学中兴与书家画 96

第三章 社会转型中的绘画: 19世纪中期(1840—1870) 109

导 言 111

一 上海地区的书画会 116

二 任熊与“海上画派” 130

三 广东画家与“二苏”	153
四 北京的宫廷、民间、文人绘画	165
五 有关“太平天国”的绘画	172
六 刘德斋与上海天主教洋画馆	178
七 苏州画坛与刘彦冲	186

第四章 市场主导中的绘画：19世纪后期（1870—1900） 197

导 言	199
一 赵之谦与“四全”金石画风新传统	201
二 任伯年与“写实”通俗画风新传统	212
三 虚谷的“冷艳”画风与个性化潮流	223
四 吴友如的“时事”画与大众化潮流	234
五 岭南“二居”的花卉与写生新风气	241

结语 从“八破”画看19世纪中国绘画的时代特征 253

注 释 260

繁体字版后记 263

简体字版后记 264



绪 论

并非衰落的百年

绪 论

并非衰落的百年

笔者一向认为，写艺术通史或断代史，必须建立在充分的专题研究的基础上。尤其是近现代艺术史，不仅须做大量史料搜集和考订方面的基础研究，对文化、经济、政治背景，对历史演变的轨迹，对艺术思潮的形成，以及对时代和个人艺术风格的评价与分析等，更应拉开一定的时间距离，或经较充分的时间过滤，才有可能理出稍微清晰的历史脉络，得出较为接近历史事实的判断。

写中国近现代艺术史，目前仍嫌准备不足，为时尚早。

由于教学的需要，笔者近年对19世纪以来的中国绘画发展给予较多的注意，而在绘画、书法通史等课程之外，开设了一门新课程——中国近现代绘画史。几年来，选修这门课的学生越来越多，申请读硕士、博士学位的研究生，也竟然多数选择有关近现代中国绘画史的内容作为论文题目。因此，一个学期二十几个小时的讲座，实在无法满足同学们的要求。虽然有关19世纪后期以来中国绘画史的参考读物可以列出不少，特别是英文、日文著述，收藏展览目录，讨论会文集等，数量颇为可观。然而，一部从19世纪开始，材料较为翔实、体例较为完备、叙述较为客观、概括较为全面的近现代中

国绘画史，显然已经成为迫切需要的参考书。

因此笔者开始尝试做一些基础研究，以19世纪百年绘画作为考察的起点。

涉及中国艺术史领域的学者大多认为，从许多方面来说，18世纪的中国绘画已经呈现衰落趋向，其后19世纪尤甚。笔者不敢苟同这一判断，因此特拟“并非衰落的百年”为题，虽然专指19世纪，但是也包括了18世纪。一般而言，对历史现象的判断，出自史家所持的历史哲学观念，不同观念则可导致不同结论，这种差异，并非三言两语可以辨析清楚；本书的主旨在于陈述史实，不在于辩驳，而在陈述中自然贯穿笔者的历史观，或许可以提供另一种不同的判断。在文史的研究领域里，特别是艺术史研究范畴，并没有什么绝对权威可言。越爱摆出权威架势的学者，越容易受到历史的嘲弄。较为合理、较有说服力的历史诠释，也往往并非一人之功，甚至可能需要两三代学者的反复思考、匡正、纠偏、补充，方臻完善。因此，本文虽不过是一个不成熟的思考，或许是谬误，是偏见，却希望提供一个批评的靶子，一粒通向成熟思考的铺路石子。

一个时代的误会

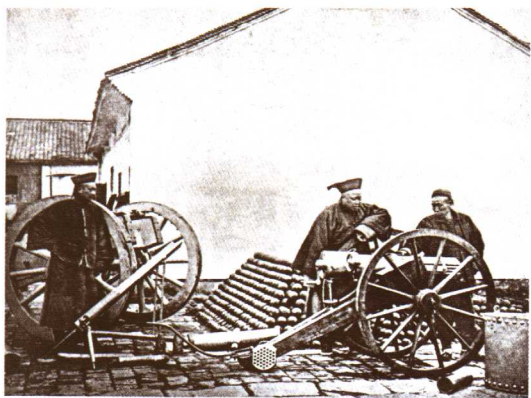
中国艺术史的分期,学者多遵循通史的惯例,商、周以后,以朝代更替断代,是相当方便的方法。然而,涉及近、现代史的分期,则遇到了难题。本来,历史上的近、现代,仅仅是相对的概念,五百年后的历史学家,不会称我们所处的时代为“现代”。在英语中,现代史(Modern History)是一回事,但是,中文现代之前却还多出个近代,往往是指两个时期。

何时确定为近代之始,何时作为现代的开端,则又涉及历史观的不同依据,因而说法不一。较常见的说法,是以1840年前后的鸦片战争(1840—1842),或以1851年兴起的太平天国运动(1851—1864)为中国近代史的上限。至于中国现代史,则有以中华民国1911年的建立,或以1919年“五四”运动,甚至以1949年中华人民共和国的成立为上限等几种不同的说法。这些分期方法着眼于历史的政治变迁,而艺术史的陈述,沿袭政治史的分期,有方便也有不方便之处。中国艺术史的演变轨迹,往往并不以朝代的更迭为起讫,亦不与政治经济的兴衰成正比,更不与西方艺术史的发展相平行。本文以19世纪百年中国绘画作为考察历史的期限,也是图方便,并无意解决近、现代史分期的难题。以百年为历史单元,20世纪为“现代”,19世纪为“近代”,是把这两个百年视为时间近远的相对阶段,既不以政治历史变动为依据,也不以西方现代艺术史的分期概念为参照。然而这又并不完全是图方便的分期方法,笔者既然对19世纪中国绘画做“并非衰落”的判断,当然自有根据。

人类文明的演进层次,是由物质生产力所决定,还是以传播媒介的发展为标志,或者应以精神道德水准为衡量的尺度,至今并无人人

接受的定论。同样,作为文化史组成部分的艺术史,其中有关艺术起源(如劳动说、巫术宗教说、娱乐说等)、何为艺术(定义)、艺术是否由低级向高级发展(现代艺术较古典艺术高级?)、根据什么判定艺术史上的“兴”与“衰”(旧与新?重复与创造?名家的多寡?)等,也并无定论。例如:艺术史上新与旧的概念是相对而言的,在审美经验中,新未必佳,旧未必不佳。在中国艺术史上,不带有一定“重复性”的创造是不存在的。而历史上艺术家的名气,是受社会地位和传播媒介所制约的,更不能以“名家”的多寡断定时代的兴衰。况且,历来有关中国艺术史的文献,以记述“名人”为主。收藏著录,一般并不包括当时社会空间流行的通俗艺术或民间艺术。那么,依据这些文献,如何概括一个时代?

19世纪以来的“西学”,是伴随着炮舰和火药味“渐”入中国的。中国的知识界,从昏睡中惊醒,开始带着沉重的忧患意识,睁开眼睛看世界,苦思应变之法。从“洋务运动”到“戊戌变法”,随着西方科学技术、人文科学、教育体系的逐步引入,怨天尤人、否定中国传统文化思潮也愈演愈烈。1917年,康有为(1858—1927)发出“中国近世之画衰败极矣”¹的偏激论调。次年,康有为弟子徐悲鸿(1895—1953)发表文章推波助澜:“中国画学之颓败,至今日已极矣!”²与此同时,陈独秀(1879—1942)更激烈地号召“打倒”“画学正宗”和“革王画的命”³。这一思潮对中国绘画史的评价表现出以下特点:一是全面否定文人画传统,二是认为以“四王”为代表的“正宗”是近世画学“衰败”的祸源,三是主张输入西方“写实主义”绘画(此时在西方正在解体)来“改良中国画”。这一思潮几乎在20世纪形成压倒之势,影响了对近世中国绘画的基本评价和中国



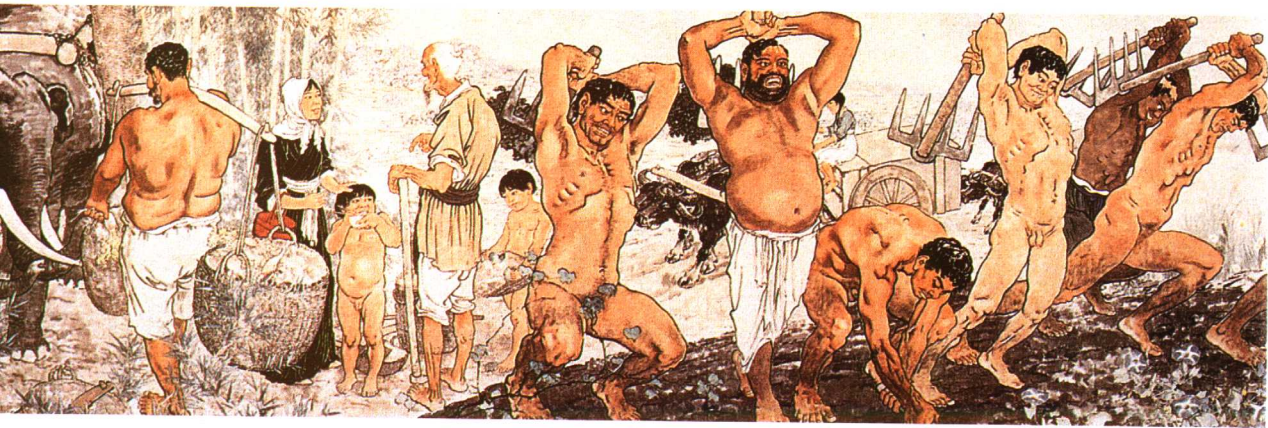
同治年间之自强运动时期，John Thomson 所摄的南京军器局

绘画的发展方向。30年代，更有人作“清代无画论”，50年代中国内地取消中国画而以“彩墨画”代之，80年代中国画被宣判“到了穷途末日”的死刑。笔者认为，这一思潮有其产生的历史原因，反映了几代人在西方现代文明的压力下急于求变的心理，但却是一种盲目的判断，偏激的主张，急功近利的历史选择，一个时代的误会。

以外来的、非中国文化的概念套用在中国绘画史的研究上，始作俑者，往往是中国人自己。50年代以后中国内地出版的中国美术史中，有的前辈学者竟将中国美术史写成“现实

主义艺术之发生发展及其与非现实主义之矛盾斗争史”，由此得出如下的结论，“综览元、明、清三朝六百多年的中国美术，就其本质说是明显地向低潮倾流的”⁴。70年代以后，有人写艺术史，把画家分为“革新”、“保守”或“开拓型”、“延续型”两大类⁵，同样是不符合中国艺术发展史实的简单化、概念化的方法。

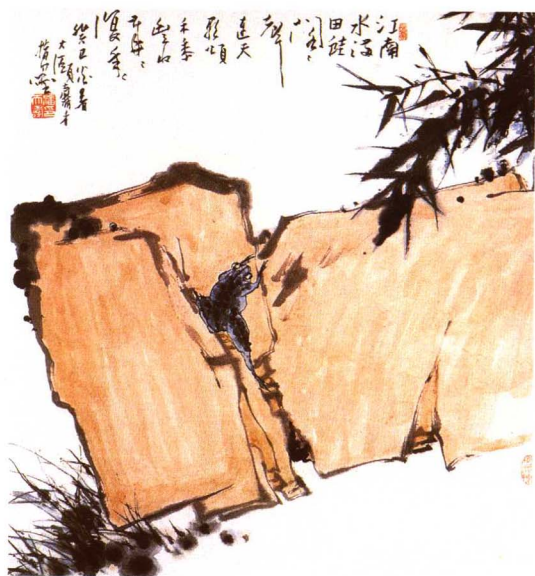
艺术史不是社会政治斗争史，也不是科学技术发展史。中国艺术史又不同于欧洲艺术史，中国近代绘画史更不同于西方现代绘画史，二者各有其不同的观念和运行的轨道，属于两种不同的文化，不能混为一谈。20世纪上半叶西方艺术所呈现的激剧变革，植根于西方哲学精神与物质分离思维方式的最新思潮，加之工业革命急速跃进、社会变动、大战破坏、经济萧条等种种冲击，很自然地把社会革命、技术革命的某些观念引入艺术，以打破传统的艺术定义，标新立异、创造发明而竞相逞奇，或间接经由日本从道、释等东方哲学中找寻灵感，以求从冷酷的机器时代中得到理性的解脱。不少前卫艺术的领衔人物就是虚无主义、无政府主义、共产主义、弗洛伊德学说和其他新思潮的追随者。他们在反传统意义上的



徐悲鸿 《愚公移山图》 1940 纸本设色
144 × 421cm 徐悲鸿纪念馆藏

观念变革,以及在反艺术意义上的开拓之功,是不应低估的。然而,艺术毕竟不是科学技术,不是政治革命,不是纯物质生产,不是纯观念游戏。无论如何挑战、如何重新界定艺术的定义,艺术总是以不同于非艺术的形态而存在。文化艺术的发展轨迹,从宏观的历史角度考察,总是呈现为一种积累的、继续中的自然演变形态。虽然学者们仍未对20世纪80年代以后的西方艺术得出普遍接受的概括性理论,但是从所谓“新达达”、“新写实主义”、“新表现主义”、“后现代”等术语的提出和运用,已经可以看出“革命”的时代渐成过去,延续重复的现象已经是无可否认的事实。但是,这是历史的正常现象。尚未见有人称“重新组合”现代艺术语汇的“后现代”是“衰败极矣”,而18、19世纪的中国“画学正宗”却被抨击为时代“衰落”的标志。

中国没有欧洲文艺复兴、巴洛克、古典主义、浪漫主义及现实主义的绘画传统,因而也没有19世纪中期开始的印象主义,及其之后的现代主义、野兽派、表现派、立体主义、达达、



上图：傅抱石 《挥弦送鸿图》 1948

纸本设色 美国大都会博物馆藏

下图：潘天寿 《江南水满图》 1953

纸本设色（指画） 85.8 × 77cm 潘天寿纪念馆藏



齐白石 《大吉》 1940 纸本水墨
美国大都会博物馆藏

超现实主义、抽象、波普 (Pop)、欧普 (Op)、极限 (Minimal) 艺术等一系列流派。从现代西方艺术史的角度看中国近现代艺术史,自然会发现上述标签是派不上用场的。前述被人以所谓“叩开现代绘画之门”而标以“开拓型”头衔的中国画家,实际上没有一位具有可以与西方现代艺术运动代表人物相比拟的“开拓”之