

石涛

清初中国的绘画与现代性

[美] 乔迅 著 邱士华 刘宇珍 等译

生活·读书·新知 三联书店



石涛

清初中国的绘画与现代性

【美】乔迅 著 邱士华 刘宇珍 等译



生活·讀書·新知 三联书店

图书在版编目 (CIP) 数据

石涛: 清初中国的绘画与现代性 / (美) 乔迅著;
邱士华等译. —北京: 生活·读书·新知三联书店,
2010. 4

(开放的艺术史)

ISBN 978-7-108-03348-2

I. 石… II. ①乔…②邱… III. 石涛 (1641~1718) —
中国画—艺术评论 IV. J212.052

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 193590 号

Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China

by Jonathan Hay

First Published by the Press Syndicate of the University
of Cambridge, Cambridge, UK, in 2001

Copyright © Cambridge University Press 2001

Chinese language edition © Rock Publishing International

© 此书中文简体字版权由 (台湾) 石头出版股份有限公司授权
未经许可, 不得翻印。

责任编辑 张琳

助理编辑 王悦颖 陈霄晗

装帧设计 罗洪

出版发行 **生活·读书·新知** 三联书店

(北京市东城区美术馆东街 22 号)

邮 编 100010

经 销 新华书店

印 刷 北京市隆昌伟业印刷有限公司

版 次 2010 年 4 月北京第 1 版

2010 年 4 月北京第 1 次印刷

开 本 720 毫米 × 1020 毫米 1 / 16 印张 31

印 数 0,001 — 7,000 册

字 数 654 千字

定 价 59.00 元

开放的艺术史丛书总序

主编这套丛书的动机十分朴素。中国艺术史从某种意义上说并不仅仅是中国人的艺术史，或者是中国学者的艺术史。在全球化的背景下，如果我们有全球艺术史的观念，作为具有长线文明史在中国地区所生成的艺术历程，自然是人类文化遗产的一部分。对这份遗产的认识与理解不仅需要中国地区的现代学者的建设性的工作，同时也需要世界其他地区的现代学者的建设性工作。多元化的建设性工作更为重要。实际上，关于中国艺术史最有效的研究性写作既有中文形式，也有英文形式，甚至日文、俄文、法文、德文、朝鲜文等文字形式。不同地区的文化经验和立场对中国艺术史的解读又构成了新的文化遗产。

有关中国艺术史的知识与方法的进展得益于艺术史学者的研究与著述。20 世纪完成了中国艺术史学的基本建构。这项建构应该体现在美术考古研究、卷轴画研究、传统绘画理论研究和鉴定研究上。当然，综合性的研究也非常重要。在中国，现代意义的历史学、考古学、人类学、民族学、社会学、美学、宗教学、文学史等学科的建构也为中国艺术史的进展提供了互动性的平台和动力。西方的中国艺术史学把汉学与西方艺术史研究方法完美地结合起来，不断做出新的贡献。中国大陆的中国艺术史学曾经尝试过马克思主义的阶级和社会分析，也是一种很重要的文化经验。文化理论和文化研究的多元方法对艺术史的研究也起到积极的作用。

我选择一些重要的艺术史研究著作，并不是所有的成果与方法处在当今的学术前沿。有些研究的确是近几年推出的重要成果，有些则曾经是当时的前沿性的研究，构成我们现在的知识基础，在当时为我们提供了新的知识与方法。比如，作为丛书第一本的《礼仪中的美术》选编了巫鸿对中国早期和中古美术研究的主要论文 31 篇；而巫鸿在 1989 年出版的《武梁祠：中国古代画像艺术的思想性》（*The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*）；包华石（Martin Powers）在 1991 年出版的《早期中国的艺术与政治表达》（*Art and Political Expression in Early China*）；柯律格（Craig Clunas）在 1991 年出版的《长物志：早期现代中国的物质文化与社会状况》（*Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern China*）；

巫鸿在 1995 年出版的《中国古代美术和建筑中的“纪念碑性”》(*Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*)等,都是当时非常重要的著作。像雷德侯(Lothar Ledderose)的《万物:中国艺术中的大规模与模件化生产》(*Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art*);乔迅(Jonathan Hay)的《石涛:清初中国的绘画与现代性》(*Shi-tao: Painting and Modernity in Early Qing China*);白谦慎的《傅山的世界:十七世纪中国书法的嬗变》(*Fu Shan's World: The Transformation of Chinese Calligraphy in the Seventeenth Century*);杨晓能的《另一种古史:青铜器上的纹饰、图形文字与图像铭文解读》(*Reflections of Early China: Décor, Pictographs, and Pictorial Inscriptions*)等都是 2000 年以来出版的著作。中国大陆地区和港澳台地区的中国学者的重要著作也会陆续选编到这套丛书中。

除此之外,作为我个人的兴趣,对中国艺术史的现代知识系统生成的途径和条件以及知识生成的合法性也必须予以关注。那些艺术史的重要著述无疑都是研究这一领域的最好范本,从中可以比较和借鉴不同文化背景下的不同方式所产生的极其出色的艺术史写作,反思我们共同的知识成果。

视觉文化与图像文化的重要性在中国历史上已经多次显示出来。这一现象也显著地反映在西方文化史的发展过程中。中国的“五四”以来的新文化运动是以文字为核心的,而缺少同样理念的图像与视觉的新文化与之互动。从这个意义上说,这套丛书不完全是提供给那些倾心于中国艺术史的人们去阅读的,同时也是提供给热爱文化史的人们备览的。

我唯一希望我们的编辑和译介工作具有最朴素的意义。

尹吉男

2005 年 4 月 17 日

于花家地西里书室

谢 辞

xiii

这个研究计划积累经年的资助达至今天成果，对我来说是一直企盼的小型奇迹。在撰写阶段，已受惠于各方襄助，如耶鲁大学 Whiting Fellowship 及 East Asia Prize Fellowships、大都会美术馆 Paul Mellon Fellowship、纽约大学 Presidential Fellowship，以及纽约大学美术史研究所（Institute of Fine Arts）特准的研究休假。在出版期间，有幸得到学院艺术学会（College Art Association）Millard Meiss 基金会、蒋经国基金会的支持，而 Henry Luce 基金会的慷慨赞助，使庞大非凡的图版计划得以完成。众多玉成者当中，我尤其感谢史景迁先生（Jonathan Spence）和路思客（H. Christopher Luce）对这项研究计划的关怀。

石涛艺术的研究业已成为我学术生命的重要元素，它经历了三个连续的事业阶段：耶鲁大学艺术史系，是我的博士生涯；纽约大学美术系，我在此开展教学工作；纽约大学美术史研究所，我现今的事业家园，也是写就本书的地方。对于三个机构的同事在关键时刻所展现的忍耐与包容，我只能感到万分惭愧，谨愿他们接受这个成果作为回报。我还要特别感激美术史研究所的主任 James McCredie，一位真正开明的同事与上司。

本书作品图片来自五十余家收藏。多年以来，我不免给许多博物馆员、图书馆员、收藏家以及画商，还有纽约苏富比公司和佳士得公司的专业人员不断打扰，以期亲睹原作或取得照片。对于曾经给予帮助的众多君子，谨此致以深切谢意。我曾求教的人士包括：北京故宫博物院、上海博物馆、台北“国立故宫博物院”、巴黎高等汉学研究院图书馆、纽约大都会美术馆等单位职员；古原宏伸教授，为我在日本关西地区开启了许多门径；吾友东山健吾教授，则于东京扮演相同角色；方闻教授，对我在台湾与香港的研究给予帮助；高居翰教授，提供其多年搜集所得的图片资料；香港中文大学文物馆的林业强。而胡广俊、Nixi Cura、官绮云等研究生助理，处理了大批吃力不讨好的申请授权与图片工作，没有三位的高效率帮忙，我恐怕无法出版这本书。Guenter Vollarth 的细心与技术，成就了书中精美的地图。

RES Monograph 丛书编辑 Francesco Pellizzi 惠赐荣宠，在 1989 年邀我将尚未完成的书稿加入该系名著之列。其后十年，他以无比宽容给我的支持未尝稍懈，对此我深

xi

感幸运。剑桥大学出版社编辑 Beatrice Rehl 承担了这个计划，在稿期长久延误时依然恪守岗位，最终使本书的出版得以实现。我要感谢她和美编 Alan Gold，以及眼光敏锐的 Michael Gnat，其编辑和版面设计的才能与其工作效率不遑多让。

“石涛学”的前辈与同侪，在知识与学术上使我获益良多。这个悠久传统始自18世纪初的汪绎辰，历经傅抱石，以至我们当代的方闻、郑拙庐、高居翰（James Cahill）、艾瑞慈（Richard Edwards）、古原宏伸、周汝式、李克曼（Pierre Ryckmans）、傅申、王妙莲、新藤武弘、文以诚（Richard Vinograd）、王方宇、汪世清、明复、姜一涵、张子宁与韩林德。本书中对于了解这位艺术家的任何开拓，无不基于上述诸位的学术成绩，更遑论这许多石涛学家给我个人的帮助与鼓励。最要感谢的是汪世清先生，他以有关石涛生平的广博文献知识，无私地倾囊授予所有石涛学者。徐邦达先生是我在鉴定方面的一位良师，耐心解答了我的疑惑；而在与谢稚柳、黄仲方和张洪的讨论中，我亦获益良多。与好些画家（包括上述鉴藏家）的对谈，让我在技法与审美方面的问题得到崭新的体悟，其中王季迁先生和已故的朱肇年先生，尤令人刻骨铭心。

我非常幸运，可以把自己的想法与课堂上认真投入的学生们反复推敲。耶鲁大学、纽约大学的本科生，及美术史研究所的研究生中，我最想一提的是以一篇特别精妙优美的文章谈石涛画册的作者——已故的 Alice Yang。她在本科与研究生时期参与过课堂讨论，她对这本书的回应，原是我最为期待的。我某些论点在纽约大学、耶鲁大学、芝加哥大学、哈佛大学、加州大学圣塔克鲁兹分校等地演讲和会议中曾由演说与答辩而深得启发。宇文所安先生（Stephen Owen）在我初步尝试努力解决石涛画论时，曾给予协助。班宗华先生（Richard Barnhart）对于后来成为第六章的文字有关键性的深入见解。韩庄（John Hay）和史景迁先生，给我相同主题的早期论文提供了非常有益的意见。濮安（Ann Burkus-Chasson）、柯律格（Craig Clunas）、尹瑞蓓（Isabelle Duchesne）、梅尔清（Tobie Meyer-Fong）、卫周安（Joanna Waley-Cohen），以及出版社一位不知名校稿人，拨冗审阅初稿全文，修正了我的许多错误，改善了本书的论点与表述方式。我非常感谢所有的读者与个人，还有成瑞娴（Emily Cheng），是最积极推动我将文稿发表的好友之一。

我也从与许多友人和同行（当然只限于我记忆所及）的对话中获益匪浅，他们包括戴廷杰（Pierre-Henri Durand）、胡素馨（Sarah E. Fraser）、杜兰德（Alain Thote）、巫鸿和蔡九迪（Judith Zeitlin）等，而已故理查德·波默（Richard Pommer）的无限鼓舞对于我意义之大，远超乎他所自知。但我要向尹瑞蓓致上最深谢意，感谢她对石涛的长久奉献。

致中文读者

xv

石涛于 1707 年辞世之日，已是中国声名最著的画家之一，此后，其作品无时不受推崇。如今，石涛或可谓中国明清画坛之巨擘。本书中，我尝试在石涛生活及其时代的语境中去诠释其大量作品，有机会将拙著献给中文读者大众，我深感荣幸，同时，特别是身为一个非中国学者，当然也略感忐忑。尽管成书时日漫长，但本书仍只是对这位难以穷尽的艺术家所进行的阶段性研究。你将在书中体会到一个学者，在 20 世纪 90 年代的学术情境中，是如何综合运用不同的研究方法，即将中国传统的研究理路、西方的形式分析和图像学分析，以及因 70 年代英美学界“新艺术史”兴起而形成的一套社会诠释模式结合起来。当然，完全有可能，别的学者会用不同的方式综合运用这些相同的资源。我的研究旨趣着重以下两个方面：

首先，我并非仅把石涛理解为一个狭义的艺术家的，而是把他看做一个完整的社会个体和行为主体。在我当时看来，对 20 世纪前的艺术家的研究，不论中国还是海外，通常均未能系统而全面地研究艺术家生活的各个人生面向。我想尝试这样的研究取向是否可行。因此，在本书你将读到石涛的五个人生面向：第一章、第二章和第十章探讨其社会面向（狭义的），第三章探讨其政治面向，第四章和第五章探讨其心理面向，第六至第八章探讨其经济面向，第九章探讨其宗教面向。显然，所有这些不同的面向交杂在石涛本人及其作品中，我的讨论也因此未如前述所示，把它们清晰地分割开来。但研究的广度也有其不利的一面。由于每一章或两章就会转换焦点，这最终未能形成一个点，令所有层面聚合为唯一而稳定的形象。读至本书篇末，读者至多一瞥这个形象丰满的石涛的概貌，也许只有重读本书，石涛的形象才会变得更加明晰起来。一些评论家发现我的方法既令人激动又富于启发性，但可以理解的是，另一些人会认为它令人沮丧。通读本书也并非易事，但若能坚持读完，也许可获得一种与阅读当今其他艺术史著作完全不同的体验。

本书另一个侧重点，是以（早期）现代性来架构石涛的生平和艺术，但这并不意味着我的论述有违朝代史的框架，抑或丧失对中国过去的自觉联系和观照。这后两个清初文化生活的重要方面均在本书中得到了延展性的关注。但我们今天对石涛的强烈兴趣，却并非出于这两方面的原因，而是由于他无穷的创造力和他对“今人不让古人”

这一看法的坚持，构成了当今中国文化现代性的前历史的一部分。本书正是探索了石涛在这一前历史中所扮演的角色。人们在 90 年代通常认为中国的现代性始于晚清，但本书对此提出了不同的看法，详见第一章、第八章和第九章。

我们生活在一个对中国明清绘画需求日增的时期，因而不免要对真伪鉴别的问题略陈己见。时下有不少石涛画作的摹本，甚或全然捏造的伪作，与其真迹一起在拍卖中喊出高价。尽管在某种程度上，所有 20 世纪前的绘画都出现相同的情况，但这在石涛的作品中尤为明显。首先，石涛的作品在生前就已经被伪造，身后更是伪作不断；其次，其他艺术家毕生仅一种或至多几种风格，而石涛则多至数十种风格。这令石涛画作的所有者、画商、拍卖行的专家都容易说服自己和他人，相信几乎所有带有石涛款识且任何有趣的作品都应合理地归为石涛所作。至少有好几百件的伪作已被发表在各类书刊、文章、博物馆目录和拍卖图录中，这扰乱了石涛作品的鉴定领域。现在看来，石涛无疑是一个高产的艺术家，而且其作品很早就备受珍视，所以有大量真迹存世。仅 2001 年以来，就有相当多石涛的真迹在不同场合出现——都为我前所未闻，甚至有几幅还为考察石涛的交游提供了新线索。与此同时，新发现的赝品在数量上远超过新发现的真迹，而如今这些赝品仍不免为某些藏家或机构所宝重。

在西方，人们通常用风格作为鉴定的框架，这在艺术家渴望拥有明显个人风格的文化框架下是行得通的。但在明清中国，很多艺术家固然有类似的热望，而另一些艺术家却仅将风格视为类似于修辞手法的选择，他们并不把风格的随意变换视为弱点，同时代的公众亦作如是观。石涛堪称后一类艺术家的卓越典范，这就意味着风格鉴赏的方法对他的作品而言，仅在一定限度上适用。不论石涛采用或创造何种风格，究其实，重要的是演变的 craft（绘制方法，技艺）——既是技术上的也是概念上的——为他所独有，且非用其不可作画。石涛多次以不同方式写道，绘画实践贵有“法”——“一画”之法，众法由此而生且作为“法”的体现。在此，他谈到了几种不同的事物，其中所表述的意蕴十分丰富，但部分意思，用 21 世纪的话来说，即以一种 craft 生发出多种风格。我理解的石涛的演变的 craft，恰构成本书作品选择的基准。同时，虽然本书的篇幅并不允许讨论每一件作品的真实性，但我对作品的选择始终尊重印鉴、款识、题款和跋等记载因素间的互证。第八章系统地讨论了石涛的 craft 的发展，但读者也会从其他章节中获得相关讯息。本书英文版的某位评论者曾难以将我对石涛用印及署款演变过程的重构进行定位，因而在此声明，相关资料包含在附录 1《石涛生平年表》之中。

伪造者也自有其独特的 craft，既是技术上的也是概念上的。伪作通常也给人以审美的馈赠，但只有当伪造者用其特有的 craft 去占据石涛的一种风格时，伪作才会令人信服。然而，由于伪造者自身的 craft——因其时代、个性和训练的局限——又阻止其

去占据石涛的 craft，故其伪作早晚会被识破。尽管张大千的伪作仍在迷惑那些心无悬念的观者，但只要留意并了解了傅申教授（当今研究张大千和石涛的卓越鉴赏家）的细致研究，这些伪作就能被轻易识别。张氏虽然是最高产的作伪者，但也有其他一些作伪者，像张氏一样有独特的 craft，以致可将其伪作归为一类。当然，记载因素对辨识画作也同样重要。一些 18、19 世纪的作伪者，其姓名已不可考，但也制造出了一大批“石涛”画。重构这几套伪作正是当前石涛作品鉴定中亟待解决的问题。自本书英文版印行以来，仅一件作品受到过公开质疑（想必有更多作品被私下里怀疑），即现藏上海博物馆的《大滌子自写睡牛图》，但至今我仍然确信这幅手卷是真迹无疑。它似乎稍异于石涛的手笔，但这在很大程度上应归因于他在这幅画中对已为学界熟知的宋代主题——《田畯醉归图》（现藏北京故宫博物院）所做的新诠释，只是这类作品在石涛的创作中亦属少见。

我非常感谢台北石头出版社负责此书的翻译工作，尤其要感谢编辑黄文玲自始至终对这本书的专注投入。我将至深的谢意献给本书的译者邱士华、刘宇珍、黄思恩、黄兰茵、陈秋萍和王静霏，以及审校者卢慧纹女史、李志纲先生。英文原版行文繁密，要将其译成像中文这样不同的语言，其艰难程度可想而知。



2007 年 12 月于纽约

前言

xix

这本书希望兼顾两个互补的面向。一方面希望系统性地重建石涛生平、艺术及当时环境等主要面向，像本实用指南般平实地介绍中国绘画史上一个伟大的个人成就；另一方面，此书有一个更远大的企图，即在“现代性”（modernity）议题的关心下，对这位艺术家的作品做历史性的诠释。这本书的结构应运其指南功能而生，却也造成我无法进行连贯而通畅的历史诠释，而使得这方面的论述只能时断时续地分别出现在十个章节中。本书的构想来自于书写一部石涛绘画的社会史之大计划，指南功能以及关于现代性的论述在此具有同等分量。融合思想史与文化史的讨论方式主导了现代的中国绘画研究，而我就像近来部分学者一样，希望能跳脱这种讨论方式。这种研究取向虽然获致无可否认的成果，但也产生了一些盲点，例如会忽略画作所处的现实经济脉络、艺术家与其生活环境的互动、画中公众空间与私密空间的问题、“私密”作为一种社会现象的问题，以及山水画的社会作用等。当然，在将注意力转向上述命题的同时，一些通常被视为重要甚至根本的命题就不会是我处理的重点了。

“艺术社会史研究”与“艺术家专论形式”的结合或许稍显奇怪。针对特定艺术家的单篇论著，在今日已被视为一种退步或至少是保守的研究方式。这种研究因其本质在于颂扬主角（虚构的历史创造者）而饱受批评。艺术史界抱持的这种看法导致一些不良的后果；学者们普遍放弃对个别艺术家进行专题研究，因此这片领域就被方法较为保守的人所接收，之后却又以这批人的著作来证明对个别艺术家研究的取向难有收获。然而，这种没有艺术家的生平活动而成立的艺术史迷梦——即以“能动性”（agency，译注：可简单理解为“物品”因本身的存在与特性而具有主动对其他人、事、物造成影响的能力。）取代艺术家——残损了艺术史的真正任务。他们表现得像是：对艺术创作进行社会性的了解可以取代所有艺术成就中交织的复杂而生动的故事。本书试图与上述观点对抗，但绝无意回归对艺术家的任何浪漫想象。书中的主角在 20 世纪被认为是最彻底的“个人主义者”，也是中国 17 世纪晚期“个性派”画家当中最复杂的一位。即使“个人主义者”一词不存在于清初，但“奇士”这个当时给予这些画家的称呼则隐含了相同而类似的观点：首先，他们与常人不同；其次，与此无法分割的另一观点是，他们的艺术在一定程度上是其个人的体现。这两个观点促使我们必

xx

xvi

须持续关注石涛生平的小细节，并且也展露出以这位可能是中国有史以来最受关注的画家作为艺术社会史研究的可能性。

石涛在 1642 年诞生于广西西南方桂林附近的明代亲王府中——此时正值明朝覆灭、满清入主中原（1644—1911）之际。1644 年，在其家族的灭门大劫中，一位家仆将他秘密送往安全之处；南明时期，他被当成和尚教养，后来在佛教界发展，并得以游历包括北京在内的中国各地，且同时兼具书画家身份。终于，历经五十五年的身份错置后，他在 17 世纪 90 年代离开僧伽，以道士这个新的宗教身份，成为扬州全职的专业书画家，直到 1707 年六十六岁去世为止。石涛幼年所经历的改朝换代的混乱，一直到他过世之际仍在左右其理智和情感世界；除了这个经验，石涛的书画作品还展现了他一生的其他面向，包括书画家与禅僧的职业身份，以及他混融诗意、哲思和宗教于书画艺术中的个人独特创作风格。

本书主要聚焦于 1697—1707 年间，即石涛身处扬州的晚期阶段。这是他现存作品数量最多的时期。扬州早在 16 世纪晚期便发展成为一个主要城市，但在商业方面的重要性则要到 1725—1775 年间才达鼎盛，因此在关于早期现代（early modern）中国（约 1500—1850）的文化史研究中，扬州这个城市总是与这段期间连在一起。然而，我们在此要关注扬州稍早时另一个重要的全盛时期，大约始自 17 世纪 80 年代中叶直至 1725 年左右的期间。在这段期间，康熙皇帝（1662—1722 年在位）曾六度造访扬州。他的近臣曹寅在此进行殿版《全唐诗》的印制计划。此外，扬州也出现一些重要的私人出版者，其中最值得一提的是张潮。他出版了清代小品文的两部大型丛书《檀几丛书》和《昭代丛书》。同样也在康熙中期，扬州出现了以李寅和袁江等人为代表的中国史上一个重要的装饰画派；同时，与其相关的园林文化及漆器、家具等装饰艺术亦蓬勃发展。扬州也像过去的几十年一样，继续支持大型的文人和艺术家社群，其中包括不少明遗民。石涛这个经常被评为 17 世纪末最卓越的画家在 1687—1707 年间，只有三年不以扬州为主要的活动范围；1697 年后更置宅定居于此。他在扬州的活动加重了这个时空在中国文化史上的意义。从另一方面说，由于石涛服务与合作的对象范围广泛，而且其作品构成多重论述并带有异常强烈的艺术表现，因此特别能彰显扬州当时的文化景象。

然而这只是次要的关怀，本书的主要目标在于呈现出石涛画作的社会史（包括活动及产品，也就是作画行为及留存画迹），以他的扬州时期为主要重点。（可惜我无法在本书同样处理石涛书法方面的实践，而仅将书法附属于绘画之下，但其实书法本身也非常值得深入研究。）我在此所提的社会史论述必须回答两个问题。第一个问题看似不属于社会史脉络，但其实至为关键：石涛和他的观众如何看待其绘画作为“绘画”的价值呢？因为价值标准是从特定的环境中所发展出来的，因此我寻找的答案同时具

有历史性和社会性。这个工作在本质上或许看似矛盾，但对我而言，以微观的传记角度和宏观的长期社会变迁的历史角度去定义前述的“特定环境”，似乎是同等重要的。因此，在能够完善处理关于价值的议题之前，必须先问另一个我认为是艺术家作品社会史的根本问题：究竟是作品中的哪一个部分使人得以与社会过程产生交集？

这个问题里的“人”（person），本身就是一个问题。“人”是环绕着个人的历史地位、身份与自我而成形的。现在，我们还知道其中包含了大量的自觉性，因为大家普遍了解它们是被建构的。然而，这种自觉性有其自身长久的历史，最近濮安（Anne Burkus Chasson, 1986）、韩庄（John Hay, 1992）、文以诚（Richard Vinograd, 1992a）与其他人已经清楚地阐明，在中国绘画史中，这种自觉性早在石涛之前便已经开始。因此，我们不该只取石涛类似下文般强烈宣言的表面意义：“我之为我，自有我在。古之鬢眉，不能生在我之面目；古之肺腑，不能安入我之腹肠。”本书的宗旨在于揭示一眼望去时并不明显的自觉——或者说是言语上的策略性自我定位，最后并或多或少地解释此种自觉。换言之，建构以及解构石涛身份立场中种种相关的因素便十分重要。在此，我使用的“解构”是属于社会的而非哲学的种类。我的“解构”中关于个人的概念大致与米歇尔·德塞尔托（Michel de Certeau）相当：“分析结果显示，关系（绝对是社会关系）会决定一个人的状态，而非相反的情况；每个人都是一小块区域，其中有许多不一致且相互冲突的社会关系决定要素在交互作用着。”（1984，p. xi）我将会论证石涛——远超过我们以往对他的了解——是非常清楚地意识到汇集在其艺术实践上的复杂社会关系的。同时，也再没有人可以比他更契合于 T.J. 克拉克（T. J. Clark）在另一个完全不同的脉络中所使用的“绘画的抒情象限”概念：“是一种幻象，以为艺术品中有一独特的、持续的、绝对的、自成世界的声音或是观点”，而“这些能动性、支配力与自我中心的隐喻，使我们更接受这件作品就是某个主体的显现”（1994，p. 48）。这段文字几乎可说是贴切描述了石涛如何建构艺术价值，但脉络才是一切——这将我们带回当时环境里的历史和社会问题。

从石涛的脉络中导引出抽象表现主义的讨论，就如我方才所做的，其实并不像表面看来那样格格不入。因为就艺术史学史而言，今日对个人主义画派作品——尤其是石涛作品——的主流观点，都必须归功于格林伯格（Clement Greenberg）对抽象表现主义所作的深具影响的评论。然而，我在本书副标题所使用的“现代性”一词并非一种史学史方面的趋同，格林伯格的论述对我或许有些间接启发，但我使用的现代性一词实际上蕴含着更宽广的脉络。直到最近，大多数研究中国的学者都将现代性与一套未来导向的进步观联结在一起。这套进步观源自 18 世纪的欧洲，后来随着西方帝国主义入侵，在 19 世纪才及于中国。讽刺的是，当历史学者正准备脱离这套典范时，

xvii

它却因为那些如张旭东（1997）一类的当代中国文化理论家而重获新生。张旭东将其视为参考点，应用在他们对中国“另类现代性”（alternative modernity）的论述中。无论是过去较传统的形式，或是在当今后殖民及文化研究架构下的新形式，现代性（modernity）都被等同于现代主义（modernism）。由于近来历史研究已不再将明清时期的中国视为一个被传统所束缚的社会，因此上述观点似乎已逐渐站不住脚。新一代的历史论著一致受到将现代性视为一种社会状况的西方新定义的启发；在这种社会状况中，现代主义代表一种非常特殊的回应，其中包含了强烈的自反性，并且与特定历史时刻紧紧相系。

这个观点在欧美历史研究中产生了一项副产品，亦即是在“现代”之前的“早期现代”（early modern）概念。而汉学界对这个新概念的回应并不一致。例如，一些处理晚明时期的研究认为，晚明与西方的接触引领出许多现代特征，但接着满清入主中原，加上满清一度压抑萌芽中的早期现代性，而导致发展的中止。同时，也有另一批人认为，有一种独特的“中国式现代性”，其发展历程突破了满清入关的历史藩篱而继续存在。持第二种意见的史学家中，最著名的罗威廉（William Rowe，1990，1992）曾暗示，这种现代性只存在于明清时期物质生活的发展上，但在社会意识方面却没有平行的发展。

xxiii

我的立场是站在将现代性与现代主义区分开来的这一边，而且我也认为中国“早期现代”阶段的概念是有效的。我并没有被那些认为清代早期状况封闭的论文所说服。对我而言，他们如此论述的一个极重要原因来自他们对清朝的负面观点，而这其实是由于20世纪初中国民族主义里满清形象的妖魔化所致；其次是这种论述对现代性采取了一个严格解释，恰巧符合晚明状况，却与之后清代对中国社会的再定位无法配合。我也会将罗的说法推得更远。我相信所有的证据都显示，明清时期的中国便已在社会意识方面呈现出现代性。（若非现代性，还会是什么？）当然，使用现代性这个概念的危险在于它可能隐含的欧洲中心主义。汉学家们尤其可能对此感到怀疑，而且会颇具正当性地希望在一开始就能看到石涛所处时期之中国本位的中国现代性的清楚定义。因此，我在本书提供了兼具叙述性与地志学式的“现代性”操作定义。

将现代性视为一种宏观历史的参考架构，暗示了它特定的叙述观点：一种向过去追索现代（中国）起源的观点。在这方面，它与另外两种可能的参考架构——“延迟”（belatedness）与“朝代兴替”（dynasticism）——有着极大差别。“延迟”的架构制度化于战后宏观史学中的“晚期帝治中国”及“晚期中国绘画”叙述。“延迟”意味着从一特定的早期历史时刻（可能是唐代、宋代或元代）往未来推进的观点。而在普遍使用朝代分期的史学与艺术史学中十分重要的“朝代兴替”架构，陈述了朝代间的相互循环取代，它呼应天命的理想概念，却自外于历史本体。现代性的历史叙述呼应了

人们普遍具有的一种心理，也就是比较现在与过去的优劣。但我并非要宣称现代性的历史叙述就让“延迟”或“朝代兴替”的架构失效，因为这两者隐含的时间意识皆存在于中国过去的历史中。从另一方面言之，对于公元1500年后的时期，现代性的架构更能容纳、脉络化其他两个叙述模式（我很怀疑现代性的架构适用于宋代、元代或明代早期的可行性）。这方面的重要性在于一个不争的事实：对于约1500年以后的时期，“晚期中国绘画”的论述不能容纳、脉络化现代性，顶多只能认可“早期现代”作为看待过去的另一种方法。（类似的不对称关系应该也存在于约自1050年以后那段时期的“朝代兴替”与“延迟”论述之间。）

现代性也可以被界定为地志学式的（topologically）。在本书中，我将各议题及关于石涛作品各种未经验证的假设铺设成一不断蔓延、如地图般的群组。这些主题地标松散地交互作用，形成看似庞杂但终究一致的社会意识与主体性场域。在这部分的分析中，我并不把社会行为与历史事件当作文本（texts），因为如同罗歇·沙尔捷（Roger Chartier, 1998, p. 96）所指出的，这会是一种严重的误用。反之，社会行为与历史事件自有其内在逻辑，而文化产品（艺术或文学作品）有时可以提示了解这种内在逻辑的诀窍。这是一种符号学（semiotic）诠释或主题性（thematic）诠释的角度。若这种诠释（一种历史的诗学）的价值衡量取决于它是否能让“史实”产生意义，那么或许我应该强调我的信念：“史实”必须通过实证方法个别予以建立，而且“史实”的重要性超越任何前述的所谓诗学。在这些条件下，石涛作品所隐含的关于现代性的多个主题地标，形成三种交叠的连锁关系。第一种是在与国家、市场和社群的关系上对自主性（autonomy）的期望；这种期望常被希冀获得接纳与合法化的欲望所限制。第二种是某种社会或历史的自我意识（self-consciousness），或说是自觉性。最后一种是对既存的传统社会论述表露怀疑（doubt）。上述三种关系都牵涉到主体性（subjectivity），这对石涛这种属文人自我表现传统的画家而言更为重要。倘若主体性总是因着意识形态、社会、文化或历史等不同参考架构的角力而显得摇摆浮动又错综复杂，那么石涛这个例子中的主体性可被界定为自主性（autonomy）、自我意识（self-consciousness）与怀疑（doubt）的综合。

xxiv

现在该回到我一开始提出的问题：通过石涛的绘画及理论，我们如何了解石涛和当时的群众是怎么建构出其画作之所以成为画作的价值呢？这是个必要的问题，因为若排除将绘画视为特定的文化行为这一看法，我们显然无法解释石涛画作所具有的历史重要性，以及它对后世的艺术实践所产生的巨大影响。我在本书提供了两个方向的解答。一方面，价值建立于将绘画视为一项特殊传统与事业，石涛出色而强烈的抒情表现被框架在经济、道德、宗教、哲学、艺术史与美学等范围广大的论述关系中。另一方面，石涛以不同的方式运用这些论述，以宣称自己的艺术创作具有普世性

(universality)。这个宣称随着时间不断发展，直到艺术的自主性成为具有独立存在价值的“道”，而不再是古典美学理论贬抑的“末技”。石涛对绘画的投入以及对其普世性的主张，共同定义出一种关于艺术价值的概念或实践；这种艺术价值的内涵包含了艺术自主性、自我意识及怀疑，其本身就是石涛创作中现代性特质的一部分。我也相应地将此标示在上述的同一张图志上，并在第八章和第九章特别给予关注。

xxv

对于以地志学式的方法研究明清时期中国的现代性，我在第一章的尾声会有更详细的陈述。然而我必须特别强调，我对这种方法的偏好是在整个研究过程中发展出来的，在缺乏图版的一系列通论式讨论中，更容易被察觉。为了避免误解，最后有两个重点应该先说明清楚。第一点，因为经常有议者提出，公元1500年之后的现代性特征早在之前，特别是宋代（960—1279）时便曾出现，我必须声明，我并不是说这些特征直到16世纪才出现。将现代性当作一种叙述观点，我们还能以这种方式去分析宋代或是更早的时代。但也许有人会怀疑，除“延迟性”之外，真能在较早期的人们身上找到解释其历史情境差异的其他可信假设吗？地志学式的分析又真能如实展现出一个复杂碎裂的社会意识和主体性领域吗？虽然我对这点也还有些疑虑，但此处并不适宜处理这个问题。相反，姑且让我强调，如果“早期现代”这个分期式的名词在此指的是1500年以后的年代，我将此时间点视为一个重点转变的识别点，这转变是通过某些关键特色的逐渐增强而达成，而不是一个崭新的开始。

其次，我认为现代文化具有全球性的歧异特质（不只是其现存形式，也包括其不同的历史根源），而这诸多不同根源的其中一支可以上溯至中国晚明江南及邻近区域的地方文化。我并不会因为石涛不是那种从事跨文化借用的画家（这种画家通过跨文化借用，标示了全世界的现代文化愈来愈趋向全球化），就对我使用的现代性概念感到气馁。反之，正因为目前艺术中现代性的陈述被化约成某种特定的西方历史而显得空洞，所以像石涛这种具备尚未被认知的现代性的画家，将会大幅改变我们对现代性陈述的了解。的确，我希望这本书将会在艺术现代性的论战中，开创所亟需的区域文化方面的扩展。目前对艺术现代性的看法大多建立在现代性只被创造过一次的假设上，毫不考虑世界上其他地区可能存在着非衍生自欧美系统的现代美术发展。

如前所述，这本书的结构相当程度上取决于我对提供一部实用指南的兴趣。这也导致本书依主题分别进行论述，好让我探索那些尝试解答的问题：究竟是作品中的哪一个部分使人得以与社会过程产生交集？石涛画作的价值是如何被石涛和当时的群众所了解呢？然而，由于我一直到本书的中间部分才开始进入石涛的生平，因此有部分读者可能会觉得缺乏时间的参考轴。采取以主题切入的方式写作难免导致时序混乱，附录1的年表就是希望缓和这种结果的补救措施。而具有艺术史背景的读者或许也想

知道，这个研究具有较明显艺术史色彩的部分是位于后半段，前半段整体上较偏重于历史方面。

第一章“石涛、扬州、现代性”设定了基本场景，叙述石涛生平概略和他工作、居住的扬州城，接着更仔细说明现代性作为一个分析性的参考架构与上述处理对象间的关系。第二章“挥霍光阴”，站在意识形态的角度，分析石涛山水画作的社会空间。此社会空间赋予休闲论述以视觉形式，而此种休闲论述回复了由一群异质的城市地方精英所形成的士绅阶层的价值。焦点更为集中并具补充性的第三章“感时论世的对话空间”，聚焦在一小批描绘特定地点的山水画（topographic landscape paintings），检视其中所传达的上述精英们对清政府在明代覆灭五十年后藉由写正史以主宰政治记忆的抗议。第四章“朱若极的宿命”转向石涛本身，检视他如何通过为自己的命运作一连串的策略性叙述，处理自己在政治和亲缘上是明代宗室后裔的身份。这章谈到1692年为止，接下来的第五章“对身世的认同”则延续到1707年石涛去世为止。第五章探索大半辈子在自己创造出来的命运故事中度过的石涛，晚年时如何以各种方法，私下地并公开地与自己长久被压抑的皇族身份进行妥协。第六章“艺术企业家”将焦点由石涛的政治身份转到经济身份的问题，重构石涛的大滌堂绘画事业，以及他全职专业画家的角色。接着第七章“商品绘画”继续发展这个主题，简要分析他制作出的艺术商品类型。第八章“画家技法”检视石涛如何自觉地论述绘画专业（professionalism），并以之作为思考自己从事商业行为的框架。第九章“修行绘画”转而观察石涛以绘画施教的宗教导师作为；我认为他“修行绘画”的教义主旨在于，通过独立的形而上学达到自我实现；而这又可与他生命的其他部分连接在一起。最后，将这个研究带入尾声的第十章“私密象限”则回到一开始社会空间的问题，但这次以城市生产者与消费者心理的观点，检视石涛画作隐含的精神自主性之私密空间。此外，全书会因为时而穿插的当时历史事件而经常将目光从石涛身上移开。

如果这种主题式的研究方式能同时展现石涛的画作，那就太好了！不幸地，对一位“万花筒”式的画家进行“万花筒”式研究的缺点之一，就是这根本是不可能的期待。因此应该提醒读者，本书的图文关系就正常的标准来看，是有点奇特的。这是由两个实际的问题所造成，其中较小的一个问题是，本书必须调和差别极大的极端状况。虽然部分论述恰巧取得了平衡的图文关系，但有许多其他部分需要大量的图版，又或者一张图配上好几页的内文，然而有些交代历史或陈述理论的段落根本不需要插图。虽然我明白这种不平均可能造成一些读者产生不适感，但我依然不思补救，甚至大胆地希望，这种多变的处理将被证明可以产生刺激作用。另一个较严重的问题则是，我希望在某些部分同时讨论大量作品，看看这种做法可以揭露出什么样的模式（patterns）。这种做法证明是可行的，但先决条件是书中大部分图版必须负担双倍、三

xxvi