



石濤

清初中國的繪畫與現代性

喬迅 原著

美國紐約大學美術史研究所講座教授

J212.052

201024

石濤

清初中國的繪畫與現代性

喬迅 原著

美國紐約大學美術史研究所教授



石頭出版

ROCK PUBLISHING INTERNATIONAL

石濤——清初中國的繪畫與現代性

Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China

作者：喬迅 (Jonathan Hay)

譯稿審訂：盧慧紋 李志綱

初譯：邱士華 劉宇珍等譯

核譯：黃文玲

主編：黃文玲

美術設計：鄭雅華

出版者：石頭出版股份有限公司

原英文出版者：Cambridge University Press

發行人：龐慎予

社長：陳啓德

總編輯：洪文慶

行銷業務：洪加霖

會計行政：李富玲

全球獨家中文版權：石頭出版股份有限公司

登記證：行政院新聞局局版台業字第4666號

地址：106台北市大安區敦化南路二段34號9樓

電話：(02) 2701-2775 (代表號)

傳真：(02) 2701-2252

電子信箱：rockintl21@seed.net.tw

網址：www.rock-publishing.com.tw

劃撥帳號：1437912-5 石頭出版股份有限公司

印刷製版：鴻柏印刷事業股份有限公司

出版日期：2008年1月

定價：(精裝) 新台幣3000元 (平裝) 新台幣2400元

ISBN (精裝) 978-986-6660-01-6 ISBN (平裝) 978-986-6660-00-9

版權所有 不得翻印

本書如有破損、缺頁或裝訂錯誤，請寄回本社更換

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

Copyright© Cambridge University Press 2001

Translated and distributed by permission of the Press Syndicate of the University of Cambridge, England

Chinese language edition© Rock Publishing International

All rights reserved

Address: 9F, No. 34, Section 2, Dunhua S. Rd., Da-an District, Taipei 106, Taiwan

Tel: 886-2-27012775

Fax: 886-2-27012252

E-mail: rockintl21@seed.net.tw

Website: www.rock-publishing.com.tw

Price: (Hardcover) N.T. 3000 (Paperback) N.T. 2400

Printed in Taiwan

謝辭

這個研究計畫積累經年的資助達至今天成果，對我來說是一直企盼的小型奇蹟。在撰寫階段，已受惠於各方襄助，如耶魯大學Whiting Fellowship及 East Asia Prize Fellowships、大都會美術館Paul Mellon Fellowship、紐約大學Presidential Fellowship，以及紐約大學美術史研究所（Institute of Fine Arts）特准的研究休假。在出版期間，有幸得到學院藝術學會（College Art Association）Millard Meiss基金會、蔣經國基金會的支持，而Henry Luce基金會的慷慨贊助，使龐大非凡的圖版計劃得以完成。眾多玉成者當中，我尤其感謝史景遷先生（Jonathan Spence）和路思客（H. Christopher Luce）對這研究計畫的關懷。

石濤藝術的研究業已成為我學術生命的重要元素，它經歷了三個連續的事業階段：耶魯大學藝術史系，是我的博士生涯；紐約大學美術系，我在此開展教學工作；紐約大學美術史研究所，我現今的事業家園，也是寫就本書的地方。對於三個機構的同事在關鍵時刻所展現的忍耐與包容，我只能感到萬分慚愧，謹願他們接受這個成果作為回報。我還要特別感激美術史研究所的主任James McCredie，一位真正開明的同事與上司。

本書作品圖片來自五十餘家收藏。多年以來，我不免給許多博物館員、圖書館員、收藏家以及畫商，還有紐約蘇富比公司和佳士得公司的專業人員不斷打擾，以期親睹原作，或取得照片。對於曾經給予幫助的眾多君子，謹此致以深切謝意。我曾不恥求教的人士包括：北京故宮博物院、上海博物館、台北國立故宮博物院、巴黎高等漢學研究院圖書館、大都會美術館等單位職員；古原宏伸教授，為我在日本關西地區開啓了許多門徑；吾友東山健吾教授，則於東京扮演相同角色；方聞教授，對我在台灣與香港的研究給予幫助；高居翰教授，提供其多年蒐集所得的圖片資料；香港中文大學文物館的林業強。而胡廣俊、Nixi Cura、官綺雲等研究學生助理，處理了大批吃力不討好的申請授權與圖片工作，沒有三位的高效率幫忙，我恐怕無法出版這本書。Guenter Vollarth的細心與技術，成就了書中精美的地圖。

RES Monograph 叢書編輯Francesco Pellizzi惠賜榮寵，在1989年邀我將尚未完成的書稿加入該系名著之列。其後十年，他以無比寬容給我的支持未嘗稍懈，對此我深感幸運。劍橋大學出版社編輯Beatrice Rehl承擔了這個計畫，在稿期長久延誤時依然恪守崗位，最終付諸可行與實現。我要感謝她和美編Alan Gold，以及眼光敏銳的Michael Gnat，其編輯和版面設計的才能，跟其工作效率不遑多讓。

「石濤學」的前輩與同儕，在知識與學術上使我獲益良多。這個悠久傳統始自十八世紀初的汪繹辰，歷經傅抱石，以至我們當代的方聞、鄭拙廬、高居翰（James Cahill）、艾瑞茲（Richard Edwards）、古原宏伸、周汝式、李克曼（Pierre Ryckmans）、傅申、王妙蓮、新藤武弘、文以誠（Richard Vinograd）、王方宇、汪世清、明復、姜一涵、張子寧、韓林德。本書中對於瞭解這位藝術家的任何開拓，無不基於上述諸位的學術成績，更遑論這許多石濤學家給我個人的幫助與鼓勵。最要感謝的是汪世清先生，他以有關石濤生平的廣博文獻知識，無私地傾囊授予所有石濤學者。徐邦達先生是我在鑑定方面的一位良師，耐心解答了我的疑惑；而在與謝稚柳、黃仲方和張洪的討論中，我亦獲益良多。與好些畫家（包括上述鑑藏家）的對談，讓我在技法與審美方面的問題得到嶄新體悟，其中王季遷先生和已故朱肇年先生，尤令人刻骨難忘。

我非常幸運，可以把自己的想法與課堂上認真投入的學生們反覆推敲。耶魯大學、紐約大學的本科生，或美術史研究所的研究生中，我最想一提的是以一篇特別精妙優美文章談石濤畫冊的作者，已故的Alice Yang。她在本科與研究生時期參與過課堂討論，她對這本書的回應，原是我最為期待的。我某些論點在紐約大學、耶魯大學、芝加哥大學、哈佛大學、加州大學聖塔克魯茲分校等地演講和會議中曾經演述與答辯，從而深得啟發。宇文所安先生（Stephen Owen）在我初步嘗試努力解決石濤畫論時，曾給予協助。班宗華先生（Richard Barnhart）對於後來成為第六章的文字，有關鍵性的深入見解。韓莊（John Hay）和史景遷先生，給我相同主題的早期論文提供了非常有益的意見。濮安（Ann Burkus-Chasson）、柯律格（Craig Clunas）、尹瑞蓓（Isabelle Duchesne）、梅爾清（Tobie Meyer-Fong）、衛周安（Joanna Waley-Cohen），以及出版社一位不知名校稿人，撥冗審閱初稿全文，修正了我的許多錯誤，改善了本書的論點與表述方式。我非常感謝所有的讀者與個人，還有成瑞嫻（Emily Cheng）是最積極推動我將文稿發表的好友之一。

我也從與許多友人和同行（當然只限於我記憶所及）的對話中獲益匪淺，他們包括戴廷杰（Pierre-Henri Durand）、胡素馨（Sarah E. Fraser）、杜蘭德（Alain Thote）、巫鴻、蔡九迪（Judith Zeitlin）等，而已故Richard Pommer的無限鼓舞對於我意義之大，遠超乎他所自知。但我要向Isabelle致上最深謝意，感謝她對石濤的長久奉獻。

致中文讀者

石濤於1707年辭世之日，已是中國聲名最著的畫家之一，此後，其作品無時不受推崇。如今，石濤或可謂中國明清畫壇之巨擘。本書中，我嘗試在石濤生活及其時代的語境中去詮釋其大量作品，有機會將拙著獻給中文讀者大眾，我深感榮幸，同時，特別是身為一個非中國學者，當然也略感忐忑。儘管成書時日漫長，但本書仍只是對這位難以窮盡的藝術家所進行的階段性研究。你將在書中體會到一個學者，在1990年代的學術情境中，是如何綜合運用不同的研究方法，即將中國傳統的研究理路、西方的形式分析和圖像學分析，以及因1970年代英美學界「新藝術史」興起而形成的一套社會詮釋模式結合起來。當然，完全有可能，別的學者會用不同的方式綜合運用這些相同的資源。我的研究旨趣著重以下兩個方面。

首先，我並不僅把石濤理解為一個狹義的藝術家，而是把他看作一個完整的社會的個體和行為主體。在我當時看來，對20世紀前的藝術家的研究，不論中國還是海外，通常均未能系統而全面地研究藝術家生活的各個人生面向。我想嘗試這樣的研究取向是否可行。因此，在本書你將讀到石濤的五個人生面向：第一章、第二章和第十章探討其社會面向（狹義的），第三章探討其政治面向，第四章和第五章探討其心理面向，第六至第八章探討其經濟面向，第九章探討其宗教面向。顯然，所有這些不同的面向交雜在石濤本人及其作品中，我的討論也因此未如前述所示，把它們清晰地分割開來。但研究的廣度也有其不利的一面。由於每一章或兩章就會轉換焦點，這最終未能形成一個點，令所有層面聚合為唯一而穩定的形象。讀至本書篇末，讀者至多一瞥這個形象豐滿的石濤的概貌，也許只有重讀本書，石濤的形象才會變得更加明晰起來。一些評論家發現我的方法既令人激動又富於啟發性，但可以理解的是，另一些人則認為它令人沮喪。通讀本書也並非易事，但若能堅持讀完，也許可獲得一種與閱讀當今其他藝術史著作完全不同的體驗。

本書另一個側重點，是以（早期）現代性來架構石濤的生平和藝術，但這並不意謂著我的論述有違朝代史的框架，抑或喪失對中國過去的自覺聯繫和關照。這後兩個清初文化生活的重要方面均在本書中得到了延展性的關注。但我們今天對石濤的強烈興趣，卻並非出於這兩方面的原因，而是由於他無窮的創造力和他對今人不讓古人的堅持，構成了當今中國文化現代性的前歷史的一部分。本書正是探索了石濤在這一前歷史中所扮演的角色。人們在1990年代通常認為中國的現代性始於晚

清，但本書對此提出了不同的看法，詳見第一章、第八章和第九章。

我們生活在一個對中國明清繪畫需求日增的時期，因而不免要對真偽鑑別的問題略陳己見。時下有不少石濤畫作的摹本，甚或全然捏造的偽作，與其真跡一起在拍賣中喊出高價。儘管在某種程度上，所有20世紀前的繪畫都出現相同的情況，但這在石濤的作品中尤為明顯。首先，石濤的作品在生前就已經被偽造，身後更是偽作不斷；其次，其他藝術家畢生僅一種或至多幾種風格，而石濤則多至數十種風格。這令石濤畫作的所有者、畫商、拍賣行的專家都容易說服自己和他人，相信幾乎所有帶有石濤款識且任何有趣的作品都應合理地歸為石濤所作。至少有好幾百件的偽作已被發表在各類書刊、文章、博物館目錄和拍賣圖錄中，這擾亂了石濤作品的鑑定領域。現在看來，石濤無疑是一個高產的藝術家，而且其作品很早就備受珍視，所以有大量真跡存世。僅2001年以來，就有相當多石濤的真跡在不同場合出現——都為我前所未聞，甚至有幾幅還為考察石濤的交游提供了新線索。與此同時，新發現的贗品在數量上遠超過新發現的真跡，而如今這些贗品仍不免為某些藏家或機構所寶重。

在西方，人們通常用風格作為鑑定的框架，這在藝術家渴望擁有明顯個人風格的文化框架下是行得通的。但在明清中國，很多藝術家固然有類似的熱望，而另一些藝術家卻僅將風格視為類似於修辭手法的選擇，他們並不把風格的隨意變換視為弱點，同時代的公眾亦作如是觀。石濤堪稱後一類藝術家的卓越典範，這就意味著風格鑑賞的方法對他的作品而言，僅在一定限度上適用。不論石濤採用或創造何種風格，究其實，重要的是演變的craft（繪製方法，技藝）——既是技術上的也是概念上的——為他所獨有，且非用其不可作畫。石濤多次以不同方式寫道，繪畫實踐貴有「法」——「一畫」之法——眾法由此而生且作為「法」的體現。在此，他談到了幾種不同的事物，其表述意蘊豐富，但部分意思，用21世紀的話來說，即以一種craft生發出多種風格。我理解的石濤的演變的craft，恰構成本書作品選擇的基準。同時，雖然本書的篇幅並不允許討論每一件作品的真實性，但我對作品的選擇始終尊重印鑑、款識、題款、跋等記載因素間的互證。第八章系統地討論了石濤的craft的發展，但讀者也會從其他章節中獲得相關資訊。本書英文版的某位評論者曾難以將我對石濤用印及署款演變過程的重構進行定位，因而在此聲名，相關資料包含在附錄1〈石濤生平年表〉之中。

偽造者也自有其獨特的craft，既是技術上的也是概念上的。偽作通常也給人以審美的饋贈，但只有當偽造者用其特有的craft去佔據石濤的一種風格時，偽作才會令人信服。然而，由於偽造者自身的craft——因其時代、個性和訓練的侷限——又阻

止其去佔據石濤的craft，故其偽作早晚會被識破。儘管張大千的偽作仍在迷惑那些心無疑念的觀者，但只要留意並瞭解了傅申教授（當今研究張大千和石濤的卓越鑑賞家）的細緻研究，這些偽作就能被輕易識別。張氏雖然是最高產的作偽者，但也有其他一些作偽者，像張氏一樣有獨特的craft，以致可將其偽作歸為一類。當然，記載因素對辨識畫作也同樣重要。一些18、19世紀的作偽者，其姓名已不可考，但也製造出了一大批「石濤」畫。重構這幾套偽作正是當前石濤作品鑑定中亟待解決的問題。自本書英文版印行以來，僅一件作品受到過公開質疑（想必有更多作品被私下裡懷疑），即現藏上海博物館的《大滌子自寫睡牛圖》，但至今我仍然確信這幅手卷是真跡無疑。它似稍異於石濤的手筆，但這在很大程度上應歸因於他在這幅畫中對已為學界熟知的宋代主題——《田畯醉歸圖》（現藏北京故宮博物院）所做的新詮釋，只是這類作品在石濤的創作中亦屬少見。

我非常感謝台北石頭出版社負責此書的翻譯工作，尤其要感謝編輯黃文玲自始至終對這本書的專注投入。我將至深的謝意獻給本書的譯者邱士華、劉宇珍、黃思恩、黃蘭茵、陳秋萍和王靜霏，以及審校者盧慧紋女史、李志綱先生。英文原版行文繁密，要將其譯成像中文這樣不同的語言，其艱難程度可想而知。



2007年12月於紐約

前言

這本書希望兼顧兩個互補的面向。一方面希望系統性地重建石濤生平、藝術及當時環境等主要面向，像本實用指南般平實地介紹中國繪畫史上一個偉大的個人成就；另一方面，此書有一個更遠大的企圖，即在「現代性」(modernity)議題的關心下，為這位藝術家的作品作歷史性的詮釋。這本書的結構應運其指南功能而生，卻也造成我無法進行連貫而通暢的歷史詮釋，而使得這方面的論述只能時斷時續地分別出現在十個章節中。本書的構想來自於書寫一部石濤繪畫的社會史之大計劃，指南功能以及關於現代性的論述在此具有同等份量。融合思想史與文化史的討論方式主導了現代的中國繪畫研究，而我就像近來部分學者一樣，希望能跳脫這種討論方式。這種研究取向雖然獲致無可否認的成果，但也產生了一些盲點，例如會忽略畫作所處的現實經濟脈絡、藝術家與其生活環境的互動、畫中公眾空間與私密空間的問題、「私密」作為一種社會現象的問題、以及山水畫的社會作用等。當然，在將注意力轉向上述命題的同時，一些通常被視為重要甚至根本的命題就不會是我處理的重點了。

「藝術社會史研究」與「藝術家專論形式」的結合或許稍顯奇怪。針對特定藝術家的單篇論著，在今日已被視為一種退步、或至少是保守的研究方式。這種研究因其本質在於頌揚主角（虛構的歷史創造者）而飽受批評。藝術史界抱持的這種看法導致一些不良的後果：學者們普遍放棄對個別藝術家進行專題研究，因此這片領

域就被方法較為保守的人所接收，之後卻又以這批人的著作來證明對個別藝術家研究的取向難有收穫。然而，這種沒有藝術家的生平活動而成立的藝術史迷夢——即以「能動性」(agency) (譯注：可簡單理解為「物品」因本身的存在與特性而具有主動對其他人、事、物造成影響的能力) 取代藝術家——殘損了藝術史的真正任務。他們表現得像是：對藝術創作進行社會性的了解可以取代所有藝術成就中交織的複雜而生動的故事。本書試圖與上述觀點對抗，但絕無意回歸對藝術家的任何浪漫想像。書中的主角在二十世紀被認為是最徹底的「個人主義者」，也是中國十七世紀晚期「個性派」畫家當中最複雜的一位。即使「個人主義者」一詞不存在於清初，但「奇士」這個當時給予這些畫家的稱呼則隱含了相同而類似的觀點：首先，他們與常人不同；其次，與此無法分割的另一觀點是，他們的藝術在一定程度上是其個人的體現。這兩個觀點促使我們必須持續關注石濤生平的小細節，並且也展露出以這位可能是中國有史以來最受關注的畫家作為藝術社會史研究的可能性。

石濤在1642年誕生於廣西西南方桂林附近的明代親王府中——此時正值明朝覆滅、滿清入主中原（1644–1911）之際。1644年，在其家族的滅門大劫中，一位家僕將他秘密送往安全之處；南明時期，他被當成和尚教養，後來在佛教界發展，並得以遊歷包括北京在內的中國各地，且同時兼具書畫家身分。終於，歷經五十五年的身分錯置後，他在1690年代離開僧伽，以道士這個新的宗教身分，成為揚州全職的專業書畫家，直到1707年六十六歲去世為止。石濤幼年所經歷的改朝換代的混亂，一直到他過世之際，仍左右其理智和情感世界；除了這個經驗，石濤的書畫作品還展現了他一生的其他面向，包括書畫家與禪僧的職業身分，以及他混融詩意、哲思、和宗教於書畫藝術中的個人獨特創作風格。

本書主要聚焦於1697至1707年間，當石濤身處揚州的晚期階段。這是他現存作品數量最多的時期。揚州早在十六世紀晚期便發展成為一主要城市，但在商業方面的重要性則要到1725–1775年間才達頂盛，因此在關於早期現代（early modern）中國（約1500–1850）的文化史研究中，揚州這個城市總是與這段期間連在一起。然而，我們在此要關注揚州稍早時另一個重要的全盛時期，大約始自1680年代中葉直至1725年左右的期間。在這段期間，康熙皇帝（1662–1722在位）曾六度造訪揚州。他的近臣曹寅在此進行殿版《全唐詩》的印製計畫。此外，揚州也出現一些重要的私人出版者，其中最值得一提的是張潮。他出版了清代小品文的兩部大型叢書《檀几叢書》和《昭代叢書》。同樣也在康熙中期，揚州出現了以李寅、袁江等人為代表的一支中國史上重要的裝飾畫派；同時，與其相關的園林文化及漆器、家具等裝飾藝術亦蓬勃發展。揚州也像過去的幾十年一樣，繼續支持大型的文人和藝術家

社群，其中包括不少明遺民。石濤這個經常被評為十七世紀末最卓越的畫家在1687到1707年間，只有三年不以揚州為主要的活動範圍；1697年後更置宅定居於此。他在揚州的活動加重了這個時空在中國文化史上的意義。從另一方面說，由於石濤服務與合作的對象範圍廣泛，且作品構成多重論述並帶有異常強烈的藝術表現，因此特別能彰顯揚州當時的文化景象。

然而這只是次要的關懷，本書的主要目標在於呈現出石濤畫作的社會史（包括活動及產品，也就是作畫行為及留存畫跡），以他的揚州時期為主要重點。（可惜我無法在本書同樣處理石濤書法方面的實踐，而僅將書法附屬於繪畫之下，但其實書法本身也非常值得深入研究。）我在此所提的社會史論述必須回答兩個問題。第一個問題看似不屬於社會史脈絡，但其實至為關鍵：石濤和他的觀眾如何看待其繪畫作為「繪畫」的價值呢？因為價值標準是從特定的環境中所發展出來的，因此我尋找的答案同時具有歷史性和社會性。這個工作在本質上或許看似矛盾，但對我而言，以微觀的傳記角度和宏觀的長期社會變遷的歷史角度去定義前述的「特定環境」，似乎是同等重要的。因此，在能夠完善處理關於價值的議題之前，必須先問另一個我認為是藝術家作品社會史的根本問題：究竟是作品中的哪一個部分使人得以與社會過程產生交集？

這個問題裡的「人」（person），本身就是一個問題。「人」是環繞著個人的歷史地位、身分與自我而成形的。今日，我們還知道其中包含了大量的自覺性，因為大家普遍了解它們是被建構的。然而，這種自覺性有其自身長久的歷史，最近Anne Burkus Chasson（1986）、韓莊（John Hay, 1992）、文以誠（Richard Vinograd, 1992a）與其他人已經清楚地闡明，在中國繪畫史中，這種自覺性早在石濤之前便已經開始。因此，我們不該只取石濤類似下文般強烈宣言的表面意義：「我之為我，自有我在。古之鬢眉，不能生在我之面目；古之肺腑，不能安入我之腹腸。」本書的宗旨在揭露一眼望去時並不明顯的自覺——或者說是言語上的策略性自我定位，最後並或多或少地解釋此種自覺。換言之，建構以及解構石濤身分立場中種種相關的因素便十分重要。在此，我使用的「解構」是屬於社會的而非哲學的種類。我的「解構」中關於個人的概念大致與Machel de Certeau相當：「分析結果顯示，關係（絕對是社會關係）會決定一個人的狀態，而非相反的情況；每個人都是一小塊區域，其中有許多不一致且相互衝突的社會關係決定要素在交互作用著。」（1984, p. xi）我將會論證石濤——遠超過我們以往對他的瞭解——是非常清楚地意

識到匯集在其藝術實踐上的複雜社會關係。同時，也再沒有人可以比他更契合於T. J. Clark在另一個完全不同脈絡中所使用的「繪畫的抒情象限」概念：「是一種幻像，以為藝術品中有一獨特的、持續的、絕對的、自成世界的聲音或是觀點」，而「這些能動性、支配力與自我中心的隱喻，使我們更接受這件作品就是某個主體的顯現」（1994, p. 48）。這段文字幾乎可說是貼切描述了石濤如何建構藝術價值，但脈絡才是一切——這將我們帶回當時環境裡的歷史和社會問題。

在石濤的脈絡中導引出抽象表現主義的討論，就如我方才所做的，其實並不像表面看來那樣格格不入。因為就藝術史學史而言，今日對個人主義畫派作品——尤其是石濤作品——的主流觀點，都必須歸功於Clement Greenberg對抽象表現主義所作的深具影響的評論。然而，我在本書副標題所使用的現代性一詞並非一種史學史方面的趨同，Greenberg的論述對我或許有些間接啟發，但我使用的現代性一詞實際上蘊含著更寬廣的脈絡。直到最近，大多數研究中國的學者都將現代性與一套未來導向的進步觀連結在一起。這套進步觀源自十八世紀的歐洲，後來隨著西方帝國主義入侵，在十九世紀才及於中國。諷刺的是，當歷史學者正準備脫離這套典範時，它卻因為那些如張旭東（1997）一類的當代中國文化理論家而重獲新生。張旭東將其視為參考點，應用在他們對中國「另類現代性」（alternative modernity）的論述中。無論是過去較傳統的形式，或是在當今後殖民及文化研究架構下的新形式，現代性（modernity）都被等同於現代主義（modernism）。由於近來歷史研究已不再將明清時期的中國視為一個被傳統所束縛的社會，因此上述觀點似乎已逐漸站不住腳。新一代的歷史論著一致受到將現代性視為一種社會狀況的西方新定義的啟發：在這種社會狀況中，現代主義代表一種非常特殊的回應，其中包含了強烈的自反性，並且與特定歷史時刻緊緊相繫。

這個觀點在歐美歷史研究中產生了一項副產品，亦即是在「現代」之前的「早期現代」（early modern）概念。而漢學界對這個新概念的回應並不一致。例如，一些處理晚明時期的研究認為，晚明與西方的接觸引領出許多現代特徵，但接著滿清入主中國，加上滿清一度壓抑萌芽中的早期現代性，而導致發展的中止。同時，也有另一批人認為，有一種獨特的「中國式現代性」，其發展歷程突破了滿清入關的歷史藩籬而繼續存在。持第二種意見的史學家中，最著名的William Rowe（1990, 1992）曾暗示，這種現代性只存在於明清時期物質生活的發展上，但在社會意識方面卻沒有平行的發展。

我的立場是站在將現代性與現代主義區分開來的這一邊，而且我也認為中國「早期現代」階段的概念是有效的。我並沒有被那些認為清代早期狀況封閉的論文

所說服。對我而言，他們如此論述的一個極重要原因來自他們對清朝的負面觀點，而這其實是由於二十世紀初中國民族主義裡滿清形象的妖魔化所致；其次是這種論述對現代性採取了一個嚴格解釋，而恰巧符合晚明狀況，卻與之後清代對中國社會的再定位無法配合。我也會將Rowe的說法推得更遠。我相信所有的證據都顯示，明清時期的中國便在社會意識方面呈現出現代性。（若非現代性，還會是什麼？）當然，使用現代性這個概念的危險在於它可能隱含的歐洲中心主義。漢學家們尤其可能對此感到懷疑，而且會頗具正當地希望在一開始就能看到石濤所處時期之中國本位的中國現代性的清楚定義。因此，我在本書提供了兼具敘述性與地誌學式的「現代性」操作定義。

將現代性視為一種宏觀歷史的參考架構，暗示了它特定的敘述觀點：一種向過去追索現代（中國）起源的觀點。在這方面，它與另外兩種可能的參考架構——「延遲」（belatedness）與「朝代興替」（dynasticism）——有著極大差別。「延遲」的架構制度化於戰後宏觀史學中的「晚期帝治中國」及「晚期中國繪畫」敘述。「延遲」意謂著從一特定的早期歷史時刻（可能是唐代、宋代、或元代）往未來推進的觀點。而在普遍使用朝代分期的史學與藝術史學中十分重要的「朝代興替」架構，陳述了朝代間的相互循環取代，它呼應天命的理想概念，卻自外於歷史本體。現代性的歷史敘述呼應了人們普遍具有的一種心理，也就是比較現在與過去的優劣。但我並非要宣稱現代性的歷史敘述就讓「延遲」或「朝代興替」的架構失效，因為這兩者隱含的時間意識皆存在於中國過去的歷史中。從另一方面言之，對於西元1500年後的時期，現代性的架構更能容納、脈絡化其他兩個敘述模式（我很懷疑現代性的架構適用於宋代、元代或明代早期的可行性）。這方面的重要性在於一個不爭的事實：對於約1500年以後的時期，「晚期中國繪畫」的論述不能容納、脈絡化現代性，頂多只能認可「早期現代」作為看待過去的另一種方法。（類似的不對稱關係應該也存在於約自1050年以後那段時期的「朝代興替」與「延遲」論述之間。）

現代性也可以被界定為地誌學式的（topologically）。在本書中，我將各議題及關於石濤作品各種未經驗證的假設鋪設成一不斷蔓延、如地圖般的群組。這些主題地標鬆散地交互作用，形成看似龐雜但終究一致的社會意識與主體性場域。在這部分的分析中，我並不把社會行為與歷史事件當作文本（texts），因為如同Roger Chartier（1998, p. 96）所指出的，這會是一種嚴重的誤用。反之，社會行為與歷史事件自有其內在邏輯，而文化產品（藝術或文學作品）有時可以提示了解這種內在邏輯的訣竅。這是一種符號學（semiotic）詮釋或主題性（thematic）詮釋的角度。若這種詮釋（一種歷史的詩學）的價值衡量取決於它是否能讓「史實」產生意義，

那麼或許我應該強調我的信念：「史實」必須透過實證方法個別予以建立，而且「史實」的重要性超越任何前述的所謂詩學。在這些條件下，石濤作品所隱含的關於現代性的多個主題地標，形成三種交疊的連鎖關係。第一種是在與國家、市場和社群的關係上對自主性（autonomy）的企望；這種企望常被希冀獲得接納與合法化的欲望所限制。第二種是某種社會或歷史的自我意識（self-consciousness），或說是自覺性。最後一種是對既存的傳統社會論述表露懷疑（doubt）。上述三種關係都牽涉到主體性（subjectivity），這對石濤這種屬文人自我表現傳統的畫家而言更為重要。倘若主體性總是因著意識型態、社會、文化、歷史等不同參考架構的角力而顯得搖擺浮動又錯綜複雜，那麼石濤這個例子中的主體性可被界定為自主性（autonomy）、自我意識（self-consciousness）與懷疑（doubt）的綜合。

現在該回到我一開始提出的問題：透過石濤的繪畫及理論，我們如何瞭解石濤和當時的群眾是怎麼建構出其畫作之所以成為畫作的價值呢？這是個必要的問題，因為若排除將繪畫視為特定的文化行為，我們顯然無法解釋石濤畫作所具有的歷史重要性，以及它對後世的藝術實踐所產生的巨大影響。我在本書提供兩個方向的解答。一方面，價值建立於將繪畫視為一項特殊傳統與事業，石濤出色而強烈的抒情表現被框架在經濟、道德、宗教、哲學、藝術史、與美學等範圍廣大的論述關係中。另一方面，石濤以不同的方式運用這些論述，以宣稱自己的藝術創作具有普世性（universality）。這個宣稱隨著時間不斷發展，直到藝術的自主性成為具有獨立存在價值的「道」，而不再是古典美學理論貶抑的「末技」。石濤對繪畫的投入以及對其普世性的主張，共同定義出一種關於藝術價值的概念或實踐；這種藝術價值的內涵包含了藝術自主性、自我意識及懷疑，其本身就是石濤創作中現代性特質的一部分。我也相應地將此標示在上述的同一張圖誌上，並在第八章和第九章特別給予關注。

對於以地誌學式的方法研究明清時期中國的現代性，我在第一章的尾聲會有更詳細的陳述。然而我必須特別強調，我對這種方法的偏好是在整個研究過程中發展出來的，在缺乏圖版的一系列通論式討論中，更容易被察覺。為了避免誤解，最後有兩個重點應該先說明清楚。第一點，因為經常有議者提出，西元1500年之後的現代性特徵早在之前，特別是宋代（960–1279）時便曾出現，我必須聲明，我並不是說這些特徵直到十六世紀才出現。將現代性當作一種敘述觀點，我們還能以這種方式去分析宋代或是更早的時代。但也許有人會懷疑，除「延遲性」之外，真能在較早期的人們身上找到解釋其歷史情境差異的其他可信假設嗎？地誌學式的分析又真能如實展現出一個複雜碎裂的社會意識和主體性場域嗎？雖然我對這點也還有些疑

慮，但此處並不適宜處理這個問題。相反地，且讓我強調，如果「早期現代」這個分期式的名詞在此指涉的是1500年以後的年代，我將此時間點視為一個重點轉變的識別點，這轉變是透過某些關鍵特色的逐漸增強而達成，而不是一個嶄新的開始。

其次，我認為現代文化具有全球性的歧異特質（不只是其現存形式，也包括其不同的歷史根源），而這諸多不同根源的其中一支可以上溯至中國晚明江南及鄰近區域的地方文化。我並不會因為石濤不是那種從事跨文化借用的畫家（這種畫家透過跨文化借用，標示了全世界的現代文化愈來愈趨向全球化），就對我使用的現代性概念感到氣餒。反之，正因為目前藝術中現代性的陳述被化約成某種特定的西方歷史而顯得空洞，所以像石濤這種具備尚未被認知的現代性的畫家，將會大幅改變我們對現代性陳述的瞭解。的確，我希望這本書將會在藝術現代性的論戰中，開創所亟需的區域文化方面的擴展。目前對藝術現代性的看法大多建立在現代性只被創造過一次的假設上，毫不考慮世界上其他地區可能存在著非衍生自歐美系統的現代美術發展。

如前所述，這本書的結構相當程度上被取決於我對提供一部實用指南的興趣。這也導致本書依主題分別進行論述，好讓我探索那些嘗試解答的問題：究竟是作品中的哪一個部分使人得以與社會過程產生交集？石濤畫作的價值是如何被石濤和當時的群眾所了解呢？然而，由於我一直到書的中間部分才開始進入石濤的生平，因此有部分讀者可能會覺得缺乏時間的參考軸。採取以主題切入的方式寫作難免導致時序混亂，附錄1的年表就是希望緩和這種結果的補救措施。而具有藝術史背景的讀者或許也想知道，這個研究具有較明顯藝術史色彩的部分是位於後半段，前半段整體上較偏重於歷史方面。

第一章「石濤、揚州、現代性」設定了基本場景，敘述石濤生平概略和他工作、居住的揚州城，接著更仔細說明現代性作為一個分析性的參考架構與上述處理對象間的關係。第二章「揮霍光陰」，站在意識型態的角度，分析石濤山水畫作的社會空間。此社會空間賦予休閒論述以視覺形式，而此種休閒論述回復了由一群異質的城市地方菁英所形成的仕紳階層的價值。焦點更為集中並具補充性的第三章「感時論世的對話空間」，聚焦在一小批描繪特定地點的山水畫（topographic landscape paintings），檢視其中所傳達的上述菁英們對清政府在明代覆滅五十年後藉由寫正史以主宰政治記憶的抗議。第四章「朱若極的宿命」轉向石濤本身，檢視他如何透過為自己的命運作一連串的策略性敘述，處理自己在政治、親緣上是明代宗室

後裔的身分。這章談到1692年為止，接下來的第五章「對身世的認同」則延續到1707年石濤去世為止。第五章探索大半輩子在自己創造出來的命運故事中度過的石濤，晚年時如何以各種方法，私下地並公開地與自己長久被壓抑的皇族身分進行妥協。第六章「藝術企業家」將焦點由石濤的政治身分轉到經濟身分的問題，重構石濤的大滌堂繪畫事業，以及他全職專業畫家的角色。接著第七章「商品繪畫」繼續發展這個主題，簡要分析他製作出的藝術商品類型。第八章「畫家技法」檢視石濤如何自覺地論述繪畫專業（professionalism），並以之作爲思考自己從事商業行爲的框架。第九章「修行繪畫」轉而觀察石濤以繪畫施教的宗教導師作爲；我認爲他「修行繪畫」的教義主旨在於，透過獨立的形上學達到自我實現；而這又可與他生命的其他部分連接在一起。最後，將這個研究帶入尾聲的第十章「私密象限」則回到一開始社會空間的問題，但這次以城市生產者與消費者心理的觀點，檢視石濤畫作隱含的精神自主性之私密空間。此外，全書會因爲時而穿插的當時歷史事件而經常將目光從石濤身上移開。

如果這種主題式的研究方式能同時展現石濤的畫作，那就太好了！不幸地，對一位「萬花筒」式的畫家進行「萬花筒」式研究的缺點之一，就是這根本是不可能的期待。因此應該提醒讀者，本書的圖文關係就正常的標準來看，是有點奇特的。這是由兩個實際的問題所造成，其中較小的一個問題是，本書必須調和差別極大的極端狀況。雖然部分論述恰巧取得了平衡的圖文關係，但有許多其他部分需要大量的圖版，又或者一張圖配上好幾頁的內文，然而有些交代歷史或陳述理論的段落根本不需要插圖。雖然我明白這種不平均可能造成一些讀者產生不適感，但我依然不思補救，甚至大膽地希望，這種多變的處理將被證明可以產生刺激作用。另一個較嚴重的問題則是，我希望在某些部分同時討論大量作品，看看這種作法可以揭露出什麼樣的模式（patterns）。這種作法證明是可行的，但先決條件是書中大部分圖版必須負擔雙倍、三倍甚至四倍的任務。此外，書中圖版是依照能否達到上述目的而選擇的，導致挑選的結果不全是膾炙人口的傑作，也不可避免地有些作品意外地被排除。在這些討論中，大多數作品的圖版因情況所需，都出現在書中其他處，使讀者必須前後翻閱，這必然考驗其耐心。我只能暗自期盼，讀者會把將這部分當作本書具有的額外互動性（利用圖版清單爲輔助），提供了其他安排下無法得到的樂趣。當然，涵蓋這些部分對本書希望提供全方位論述的基本目標而言，是必要的（但顯然不是對細節的全面討論）。

圖版方面的問題與鑑定有著密不可分的關係。鑑定雖然不是本書重點，但與本書有重大關連。所有研究中國繪畫的學者都知道，石濤作品的鑑定有著複雜的歷

史，但僅僅部分反映在如1967年「道濟的繪畫」(Edwards, 1967, 1968)這類相關出版品上。石濤作品的真假問題隨著散落在展覽圖錄中愈來愈多的條目，及一些發表在日本的單篇論文，當然還有傅申和王妙蓮兼附圖錄功能的重要著作《鑑賞研究》一書(Fu and Fu, 1973)，而逐漸獲得釐清。除了零星出現的一些反對意見(Chou, 1979)之外，《鑑賞研究》的作者無論對相關比較作品或是沙可樂藏品(Sackler Collection)的判斷，業已經過時間考驗而屹立不搖。只有在認為當時對石濤作品需求不多，因此排除作坊以合作或代筆方式製造作品的可能性這個意見，目前看來已無法成立。今日面對歸入石濤名下數量龐大的作品，關於鑑賞的出版品依舊相對稀少。中國大陸近年由最著名的鑑定家所組成的中國書畫鑑定小組完成了重要、即便不是完美的鑑定工作。他們自1983年起陸續認可了公家機關度藏的許多石濤作品(可參見目前已出版23冊的《中國古代書畫圖目》)。而過去幾十年來，隨著某些作品在學術著作中被重複出版，學者們逐漸建立起一批較獲普遍同意的石濤可靠標準品(當然，古原宏伸對標為1685年的《萬點惡墨》持否定看法也說明，普遍同意並不等於毫無爭議)。本書所複製及注釋中所引用的畫作，是根據我長久以來的一手研究(但顯然並非毫無疏漏的研究)而作的選擇，不限於上述提及的學者們普遍同意的標準品。雖然我鮮少為我選擇的作品的真偽可靠性辯護(那需要出版另一本書)，但是我會提醒讀者注意我所重建的石濤落款和用印模式。這個模式能作最初步的可能性、不可能性程度的檢驗，是我判斷作品真偽與年代的重要依據。此外，與作品討論相關的，只有各作品在我對這位畫家創作的論述中所據有的位置——不過，這已經脫離了狹義鑑定的範圍。我在書中使用了135件我認為出自石濤手筆的畫作(小部分也許來自作坊)作為插圖，並提及另外70件。這205件作品中的57套冊頁，又包括約550張畫。這意謂著實際上我用以檢視石濤繪畫的基礎作品總數約有700件。就我看來，這離留存的真蹟總數還有一大段距離；雖然我不曾真正作過統計，但保守估計超過一千件以上。

最後，還要對這個研究中的理論分析作一點解釋。雖然本書成書過程極長，但原來構想中欲處理的思想與學術上的問題(不管是藝術史或漢學方面)一直沒有根本上的改變。今日，理論化的抽象論述方式依然或多或少地犧牲實證的歷史研究，而反之亦然。除了一些傑出的例外之作，雙方學者皆僅在絕對必要的程度內，兼顧並容忍對方。我對此持相反立場，我偏好在理論的抽象概念與實證研究間維持一種自覺性的張力，對二者的執著是相等且同時並存的。我非常瞭解個人脾性與經歷對這樣的選擇有所影響——當然我不建議以此作為典範，但我不知道還有什麼更好的方式可以說明，比理論的抽象概念或是實證研究更重要的是它們兩者間的各種關