

萬青力 著

「十九世紀中國繪畫史」

# 並非衰落的百年

The Century was not Dying  
A History of Nineteenth-Century Chinese Painting

雄獅美術



國家圖書館出版品預行編目資料

並非衰落的百年—十九世紀中國繪畫史／萬青力 著．

-- 初版．-- 臺北市：雄獅，2005〔民94〕

面：公分．--（雄獅叢書；1-28）

ISBN 957-474-087-0（平裝）

1.繪畫-中國-歷史

940.92

93024446



雄獅叢書01-028

並非衰落的百年  
——十九世紀中國繪畫史

作 者 萬青力

發行人 李賢文

責任編輯 黃長春

美術設計 曹秀蓉

出版者 雄獅圖書股份有限公司

地 址 106台北市忠孝東路四段216巷33弄16號

電 話 (02)2772-6311

傳 真 (02)2777-1575

郵撥帳號 0101037-3

E-mail lionart@ms12.hinet.net

網 址 <http://www.lionart.com.tw>

法律顧問 黃靜嘉律師·聯合法律事務所

製 版 五洲彩色製版印刷有限公司

印 刷 五洲彩色製版印刷有限公司

定 價 780元

初 版 2005年1月

行政院新聞局登記證局版臺業字第0005號

ISBN 957-474-087-0

本書如有裝訂錯誤或缺頁，請寄回更換

版權所有・翻印必究

贊助單位



財團法人|國家文化藝術|基金會  
National Culture and Arts Foundation

# 並非衰落的百年

萬青力 著

「十九世紀中國繪畫史」

*The Century was not Declining in Art:  
A History of Nineteenth-Century Chinese Painting*

|                         |      |
|-------------------------|------|
| 蘇立文序——「解救被塵埋湮沒的畫家」      | …… 4 |
| 雷德侯序——「東西文化交流史上的見證」     | …… 5 |
| 薛永年序——「以自己的眼光觀察世界」      | …… 6 |
| 石守謙序——「十九世紀中國繪畫終於有了歷史」  | …… 7 |
| 文以誠序——「深入理解這個難以把握的中國世紀」 | …… 8 |
| 魏文妮序——「一部精確扎實的研究成果」     | …… 9 |

緒論：並非衰落的百年…… 10

第一章：歷史蛻變中的繪畫

|               |       |
|---------------|-------|
| 十八世紀中國畫壇一瞥（上） | …… 18 |
| 十八世紀中國畫壇一瞥（下） | …… 31 |

第二章：觀念變革中的繪畫：十九世紀前期（一八〇〇—一八四〇）

導言…… 46

|                     |       |
|---------------------|-------|
| 一、「正宗畫派」的尾聲         | …… 50 |
| 二、亂世中的文人畫家：湯貽汾、戴熙   | …… 55 |
| 三、融入金石趣味的正統畫家：黃易、奚岡 | …… 64 |
| 四、張峯與「京江畫派」         | …… 70 |
| 五、關氏畫肆與外銷洋畫         | …… 80 |
| 六、書學中興與書家畫          | …… 95 |

### 第三章：社會轉型中的繪畫：十九世紀中期（一八四〇—一八七〇）

導言……………108

- 一、上海地區的書畫會……………114
- 二、任熊與「海上畫派」……………130
- 三、廣東畫家與「二蘇」……………154
- 四、北京的宮廷、民間、文人繪畫……………167
- 五、有關「太平天國」的繪畫……………174
- 六、劉德齋與上海天主教洋畫館……………180
- 七、蘇州畫壇與劉彥沖……………188

### 第四章：市場主導中的繪畫：十九世紀後期（一八七〇—一九〇〇）

導言……………200

- 一、趙之謙與「四全」金石畫風新傳統……………202
- 二、任伯年與「寫實」通俗畫風新傳統……………214
- 三、虛谷的「冷豔」畫風與個性化潮流……………227
- 四、吳友如的「時事」畫與大眾化潮流……………238
- 五、嶺南「二居」的花卉與寫生新風氣……………246

### 結語：從八破畫看十九世紀中國繪畫的時代特徵……………256

〈作者後記〉——「十年辛苦不尋常」／萬青力……………261

〈出版人的話〉——「百年不必孤寂」／李賢文……………262

# 邁珂·蘇立文序——「解救被塵埋湮沒的畫家」

英國牛津大學教授

很榮幸能為我的朋友萬青力這部關於十九世紀中國藝術史的開拓性著作寫幾句話。作為一個西方人，我清醒意識到這個世紀是如何被嚴重忽略的。直到現在，幾乎所有的學者，都把中國藝術史結束在乾隆皇帝的遜位（1795年）。在沒有任何有意義的突破產生之前，雖然我們承認二十世紀，那麼十九世紀始終是一個衰落時期。

近年來，學者開始改變這個局面，例如對海派繪畫的研究，廣東外銷畫，以及涉及十九世紀中國藝術的某些方面。但是，萬青力的這部著作，是首次把十九世紀作為一個完整的百年考察。巨匠未出現的初期，貫穿著極其豐富的流行衝突，依然是引人入勝的。萬青力在歷史的追索中，解救出被塵埋湮沒的一些畫家，如戴熙、張銓等，揭示出他們其實是遠比我們想像中要有趣得多的人物。

近期中國藝術史的著述者，無論是華人還是歐美學者，多數是受過西方藝術史學訓練的。從中國出發來看中國繪畫史，萬教授作出了有力而令人信服的例證。因為他的著作，是嚴格的藝術史學訓練，與淵博的書畫知識的結合。這是只有中國學者才能夠擁有的，卻是我們所有人應該倣效的，相信這對將來中國近代藝術史的著述會有深遠的影響。

## PREFACE

It is an honor for me to write a few words about my friend Wan Qingli's groundbreaking book on Chinese nineteenth-century art. As a Westerner, I am very conscious of how seriously that period has been neglected. Until recently, nearly all histories of Chinese art ended at the abdication of the emperor Qianlong. If the twentieth century was recognized, that still left the nineteenth as a period of decay, when nothing of much significance happened.

Recently, writers have begun to remedy this situation, by, for example, studying the Shanghai School, the Cantonese artists working for the foreigners, and other selected aspects of Chinese nineteenth-century art. But Wan Qingli's book is the first to see the period whole, and while it produced no great masters, it is still fascinating for the richness of the conflicting currents that run through it, while, in the process of tracing them, Wan Qingli rescues from oblivion a member of painters, such as Dai Xi and Zhang Yin, revealing them as far more interesting figures than we had imagined.

Much recent writing on Chinese art has been by scholars, both Chinese and Western, trained in the Western discipline of art history. Professor Wan makes a cogent case for examining it from a Chinese point of view. Because his book combines art historical rigour with the profound understanding of the subject which only a Chinese scholar could possess, it is a model for us all, and is sure to have a profound impact on future writings on the Chinese art of recent times.

Prof. Michael Sullivan, Oxford University, England

# 雷德侯序——「東西文化交流史上的見證」

德國海德堡大學教授

萬青力博士是位多產的作家，他的作品不但數量驚人，資料豐富，而且立論新穎，不落俗套，他喜歡採取明確的立足點，儘管有時一些論點容易引起爭議，他卻善於將個人信念傳達給讀者，我認為，他的著作動機之一是他對中國深懷的熱愛。

萬博士這部有關十九世紀繪畫的研究新作採用多樣的圖片資源，令人印象深刻，他強調十九世紀絕不是衰敗的世紀，而是充滿活力的時代，中西文化遇合在這段期間確立了交流的基本模式，在藝術上也是如此，這些模式塑造了我們這一世紀，也將影響整個二十一世紀的發展，萬博士的著作使他成為東西文化交流史上的見證，同時也共寫了這部歷史的新篇章。

## PREFACE

Dr. Wan Qingli is a most prolific writer. The number of his publications is amazing. His papers abound with useful dates and facts, but they are far from being stale or academic. On the contrary, the author likes to take a stance, even if it might seem controversial, and he is able to convey his own personal involvement to his readers. One of the main motivations for his scholarship is his intensive patriotism for the Chinese cause.

In his new impressive study on 19th century painting Dr. Wan draws on a great spectrum of pictorial sources. He is certainly right in emphasizing that the 19th century was not a period of decline but rather of great vitality. Patterns were formed then for the meeting between Chinese and Western art and, indeed, culture in general. Those patterns have determined what happened in our century and they will still be influential in the next century. His writings make Dr. Wan a witness of the history of mutual East-Western involvement. At the same time he actively contributes to shaping the future chapters of this exciting story.

Prof. Lothar Ledderose 1995  
Heidelberg University Germany

# 薛永年序——「以自己的眼光觀察世界」

北京中央美術學院教授

青力是我的老同學，本科階段同在中央美術學院攻讀藝術史，他雖年紀略輕，但好學深思，博聞多才。文革後我們又先後在母校攻讀研究生，我仍然學習藝術史，他卻顯示了卓異不凡的繪畫才能，進入李可染先生門下，研習山水畫，而且轉益多師，頗得北李（可染）南陸（儼少）的青睞。與眾不同的是，他在主攻山水畫的同時，仍未忘情史論，不時來找我商討問題，所寫意境論文很有見解，辨析〈美的抽象與抽象的美〉一文，尤中肯綮。幾年以後，我來到李鑄晉先生任教的堪薩斯大學研究，不久他也轉入李先生門下，從李先生攻讀博士。

李先生是研究元代畫史和現代畫史的泰斗。青力開始亦在李先生指導下，研究二十世紀的個案。他以畫家兼學者的敏感和素養，靠眼界遍及中西的開闊視野，使用歸納方法，深入追溯源流，努力超越習見，在闡幽表微的同時，洞悉了關係晚近中國畫發展演進的深層聯繫。來香江執教之後，結合教學的開拓，他開始把緊密關聯現代及當代的十九世紀畫史作為研究重點。也許因為我留校任教後主教明清，在清理歷史的線索上，有些接近的看法，所以《並非衰落的百年》陸續在《雄獅美術》連載的過程中，他不斷寄給我，使我先睹為快。

我在研究十七八世紀中國繪畫史中發現，晚近繪畫史的研究存在一個弊端，那就是套用社會學、歷史學和文化學的既有結論，加以演繹，把一些似可說明這些結論的史料納入先驗的模式之中，缺乏實事求是的工作，不善於從具體史實抽印結論。那既有結論的套用，又離不開晚清的國勢衰微，和為振興中華而效法洋人，更離不開以西方寫實觀念改造中國畫的潮流，為了棄舊圖新，便出現了中國繪畫晚近衰敗極矣之論。持論者似乎以為，藝術的盛衰一定與國勢的強弱相對應，中國的文化價值觀也應被西方的價值觀所取代。

青力作為一名學者型的畫家和畫家中的學者，本來就重視以自己的眼光觀察世界，以自己的真知檢驗前人的成見與成法，又在經受了海內外藝術史治學訓練的同時，形成了跨越歷史時空的眼界。他在治學上的多聞闕疑，便與反思二十世紀學術史緊密結合起來，以歷史的洞見，在前人的薄弱處，選擇了十九世紀畫史的重建，既自行研究個案，也關注並吸收最新的畫史研究成果，終於揭出十九世紀並非中國畫史上衰落的百年，而是中國繪畫史上實現了審美觀念和時代風格又一次轉變的關鍵時期。

他的這部著作，在描述中國繪畫從古代向現代轉變的過程中，絲毫不忽視中西文化的接觸與交匯對中國畫發展的滋養，甚至做的更加具體而微。他更加著力敘述中國繪畫沿著自身軌跡從傳統向現代的演進，從而有力地證實了中國繪畫的發展不應解釋為對西方文化衝擊的被動回應，同時也證實了藝術的突破與發展，有時恰恰在經濟政治並不強盛的時代，發展中國家民族藝術文化的發展有條件走自己的道路。因此，青力這部著作，在多元文化的時代，其藝術史學上的價值，遠遠超出了斷代畫史，在藝術史觀和藝術史方法論上，都會給同行和後學以有益的啟示。作為最先的讀者，青力一定要我寫幾句感想，於是聊書所感如上，以為小序。

# 石守謙序——「十九世紀中國繪畫終於有了歷史」

國立故宮博物院院長

十九世紀的中國畫史，向來不受重視。其之所以如此，基本上是受到二十世紀時一些主流藝術觀念的影響。歷史經常發生這種偏心的現象。有些時代會被認為比較重要，受盡關照，有些則顯得可有可無，不值得花費心思。這完全取決於治史者的判斷。在研究藝術的發展史中，這種輕重主從的判斷，其實無法完全避免，尤其是當所有的研究者都必須仰賴一套所謂「藝術」的概念來指引其觀照過去的角度時，更易如此。十九世紀中國畫史之被視為無關緊要，便是因為在二十世紀藝術準則的檢視下，實在乏善可陳，而且缺乏可以導向「進步」之可能性的存在，顯得與二十世紀要追求的「現代」新境界，幾乎無所連繫。十九世紀因此在中國畫史的研究中，成了可以省略的部分。

二十世紀之藝術研究的思考架構，基本上係以西方為依歸。自從十九世紀末以來，西方文化便挾其船堅炮利逼迫著古老的東方文明向之提出回應。藝術的觀念也受到衝擊，過去以氣韻為準則的古典評價體系，在西方的追求客觀真理價值的質疑下，顯得保守而無意義，甚至可以完全拋棄，而改以更為「先進」的西方式理想為標的。人們甚至期望經過這個藝術的改革，新文化可以產生，進而可以改變國家民族的苦難處境，走上新的現代康莊大道。在這個文化氛圍之中，整個中國的藝術傳統便被認為需要重新整理，按照新的現代準則，予以「去蕪存菁」式的再認識。有些時代，例如漢唐，便以能在民族固有之基礎上，融合來自西方的寫實形式，轉化出自己的佛教藝術風格傳統，而被奉為藝術史中的黃金時代。這固然是以「再現」(representation)此一特定觀念所作的篩選，必然忽略掉許多其他的複雜歷史面向，但是，在二十世紀初期以來的評論者之心目中，卻是最為符合時代需求的論述角度。不僅整理國故，也為新文化找到定位。十九世紀則是一個不堪回首的時代。因為它完全無視於傳達真實的神聖任務，遂被視為中國藝術發展逐步遠離「正道」的末世。它的藝術，因此是衰落的代表，也是文化積弱不振的病癥。為了開創國家民族新的未來，那個衰落的曲線必須立即切斷，其內容也須斷然揚棄。對於當時許多身處國難焦慮的知識人而言，十九世紀即意味著衰落，是中國苦難的根由，對其藝術之發展，又怎堪研究？！

對十九世紀的負面偏見，同時隱含著一種對傳統文化自主發展信心的崩潰。中國的藝術傳統淵遠流長，而且中間歷經各種變化，這是毋庸置疑的事實；問題在於：究竟是什麼力量，讓它能不停延續，尚且一再地新生？而這個動力的根源，主要是內部的自發？還是有賴外來的滋養？衡諸中國近代的歷史經驗，二十世紀八〇年代以前的論者會很理所當然地選擇後者。對他們來說，藝術文化傳統之具有其自身內在的動力，進行自我改造與再發展，固然不能，也不必否認，但那並非該傳統得以日益擴大綿延的關鍵。如果回顧歷史中那些偉大的時代，那一個不展現出對外來藝術文化的開放吸納？反之，即使文化內在自我更新發展的脚步不曾停歇，如果未能積極對外來文化予以回應，甚至加以漠視與排斥，它只有走向衰落一途。在如此的理解中，十九世紀這個衰落的百年，其根本癥結即在於未對西方之衝擊有所回應，那是繼十七、十八世紀一連串地與西方文化失之交臂之後的完全喪失機會。對於其畫史，他們除了感到無所不在的遺憾外，找不到值得書寫的意義。

二十世紀的成見，應該予以同情的諒解；但是，更重要的是：二十一世紀的學者又應如何重建十九世紀這段畫史？這不僅關乎畫史空白的書寫，也牽涉著大家在面對當今全球化浪潮下，如何為自己文化藝術尋求定位的問題。萬青力教授在他這本傾十數年之力完成的鉅著中，倡議「從中國出發來看中國繪畫史」，並由之重建這個並非衰落的百年畫史，正是此一新思維下的優秀研究成果。將來或許有更多的學者，由這裡再書寫出不同的十九世紀畫史，但是，本書在此時的出版已經顯示了一個重要的意義：十九世紀的中國繪畫，終於開始有了歷史。

# 文以誠序——「深入理解這個難以把握的中國世紀」

美國史丹福大學教授

萬青力教授的《十九世紀中國繪畫史》是一本值得加倍歡迎的書。作為罕有的全面詮釋這段畫史的著作，它揭示出被盲目否定的十九世紀，其實從更寬闊視野來看，卻是解讀藝術現代性的關鍵。萬教授又進一步全面審視了這個時代的多樣性和十八世紀的歷史背景。外銷油畫家與金石家畫家；蘇州、京江、廣東、北京的地方畫派，與其後廣為人知的海派畫家任熊、任伯年、虛谷；通俗的商業畫家與上流社會的菁英畫家等，都在豐富的圖像中得到多方面的展示。

萬青力以他淵博的見識，超常的積累攻克了這個難題。在中國，他曾經是重要的二十世紀藝術史的編年作家，又是傑出而有實力的主要畫家之一；在多元文化並存的香港，他又成為最高學府的教授。在以理念、價值觀、制度的競爭為特徵的現代藝術世界，萬青力既是觀察者又是當事人。在他看來，現代藝術世界，其實是植根於十九世紀的轉型。西方的作用、市場、通俗和菁英模式的置換，不僅是當代所有方面的生存環境，同時也是十九世紀狀況的形成條件。萬教授為我們提供了一個適時而急需的研究成果，對於深入理解這個最難以把握的中國世紀，這將是一本主要的參考書。

## PREFACE

Professor Wan Qingli's *A History of Nineteenth-Century Chinese Painting* is a doubly welcome book. As one of a very few comprehensive accounts of the period, it addresses the curious neglect within Chinese art history of the nineteenth century, elsewhere widely viewed as the key to artistic modernity. Further, Professor Wan does full justice to the diversity of the era and its eighteenth-century background. Export oriented oil painters along with antiquarian artists; regional schools in Suzhou, Zhenjiang, Guangdong and Beijing along with the better-known late century Shanghai school painters Ren Xiong, Ren Bonian, and Xu Gu; popular, commercial, and elite artists—all are represented in this richly illustrated and multifaceted account.

Wan Qingli is superbly well equipped to undertake this task, and with this breadth of viewpoint. He is at once an important chronicler of 20<sup>th</sup> century Chinese art, a distinguished painter and confidant of major artists in PR China, and an academic in multicultural Hong Kong. Thus he has been both an observer of and a participant in the competing ideologies, values, and institutions that characterize the modern art world, and which are rooted in nineteenth century formations. The role of the West, of the marketplace, and the interplay of popular and elite forms are all aspects of contemporary conditions as well as of the nineteenth-century situation. Professor Wan has thus given us a very timely and welcome study that will be a major resource for the unfolding understanding of that most elusive Chinese century.

Richard Vinograd,

Christensen Fund Professor in Asian Art, Stanford University, USA

# 魏文妮序——「一部精確扎實的研究成果」

美國考爾比大學副教授

為這部令人驚喜的著作，我要向我的昔日同窗萬青力致敬。我第一次遇到萬青力是一九八五年在堪薩斯大學，當時我們都在選讀李鑄晉博士的現代中國藝術史課程。二十年後的今天，我極其高興的讀到他的新著，對長期被忽略，然而在現代繪畫史上卻是極其關鍵的時期，作出了透徹而清晰的探索。

萬教授著作的特殊意義，在於他令人耳目一新的對十九世紀畫家生存空間，多重、變化中的文化環境的研究方法。當運用「畫派」這種比較寬泛歸類的同時，萬教授清晰闡明了在畫派之間充滿活力的互動關係，同時凸顯出眾多無法歸類比較的成功畫家個體。正如萬教授他所提倡的不應該在中國藝術史研究中生搬硬套西方的藝術理論，他確實塑造出一種具有開拓意義的，方法論上嚴格的學術類型。本書貫穿著引人入勝的細節，對歷史來龍去脈，究竟所以，闡述詳盡而具體。可以確定，這部精確扎實的研究成果，今後將長時間為學生、教師，和學者們樹立一個新的標準。

## PREFACE

I salute my classmate Qingli Wan for this wonderful book! I first met Prof. Wan at the University of Kansas in 1985, when we both enrolled in Dr. Chu-tsing Li's course on modern Chinese art. Now, two decades later, I have the great pleasure of reading his lucidly written book exploring a long-overlooked, but critical, stage in the history of modern painting.

Prof. Wan's work is especially significant for its engaging treatment of the multiple and shifting cultural environments in which painters of the nineteenth century worked. While using "painting schools" (huapai) as a broad organizing tool, Prof. Wan also clearly elucidates the dynamic relationships between schools and sheds light on the many disparate choices available to individual painters. Indeed, Prof. Wan models the type of innovative and methodologically rigorous scholarship that he calls for in his critique of Western art-theoretical approaches to Chinese art. On each page of this book appear fascinating interpretations, insights, and details; this meticulous study will surely set a new standard for students, teachers, and scholars for many years to come.

Dr. Ankeney Weitz, Colby College, Waterville Maine, USA

# 並非衰落的百年

筆者一向認為，寫藝術通史或斷代史，必須建立在充份的專題研究的基礎上。尤其是近、現代藝術史，不僅須做大量史料蒐集和考訂方面的基礎研究，對文化、經濟、政治背景，歷史演變的軌跡，藝術思潮的形成，以及對時代和個人藝術風格的評價與分析等等，更應拉開一定的時間距離，或較充份的時間過濾，才有可能理出稍微清晰的歷史脈絡，得出較為接近歷史事實的判斷。

寫中國近、現代藝術史，目前仍嫌準備不足，為時尚早。

由於教學的需要，筆者近年對十九世紀以來的中國繪畫發展，給予較多的注意，而在繪畫、書法通史等課程之外，開設了一門新課程——中國近現代繪畫史。幾年來，選修這門課的學生越來越多，申請讀碩士、博士學位的研究生，也竟然多數選擇有關近、現代中國繪畫史的內容為論文題目。因此，一個學期二十幾個小時的講座，實在無法滿足同學們的要求。雖然有關十九世紀後期以來中國繪畫史的參考讀物可以列出不少，特別是英文、日文著述，收藏展覽目錄，討論會文集等，數量頗為可觀。然而，一部從十九世紀開始，材料較為詳實、體例較為完備、敘述較為客觀、概括較為全面的近、現代中國繪畫史，顯然已經成為迫切需要的參考書。

因此筆者開始嘗試做一些基礎研究，以十九世紀百年繪畫作為考察的起點。

涉及中國藝術史領域的學者，大多認為從許多方面來

說，十八世紀的中國繪畫，已經呈現衰落趨向，其後十九世紀尤甚。筆者不敢苟同這一判斷，因此特擬「並非衰落的百年」為題，雖然專指十九世紀，但是也包括了十八世紀。一般而言，對歷史現象的判斷，出自史家所持的歷史哲學觀念，不同觀念則可導致不同結論，這種差異，並非三言兩語可以辨析清楚；本文的主旨在於陳述史實，不在於辯駁，而在陳述中自然貫穿筆者的歷史觀，或許可以提供另一種不同的判斷。在文史的研究領域裡，特別是藝術史研究範疇，並沒有什麼絕對權威可言。越愛擺出權威架勢的學者，越容易受到歷史的嘲弄。較為合理、較有說服力的歷史詮釋，也往往並非一人之功，甚至可能需要兩、三代學者的反覆思考、匡正、糾偏、補充，方臻完善。因此，本文只不過是一個不成熟的思考，或許是謬誤，是偏見，但是，提供一個批評的靶子，一粒通向成熟思考的鋪路石子。

## 一個時代的誤會

中國藝術史的分期，學者多遵循通史的慣例，商、周以後，以朝代更替斷代，是相當方便的方法。然而，涉及近、現代史的分期，則遇到了難題。本來，歷史上的近、現代，僅僅是相對的概念，五百年後的歷史學家，不會稱我們所處的時代為「現代」。在英語中，現代史（Modern History）是一回事，但是，中文現代之前卻還多出個近代，往往是指兩個時期。

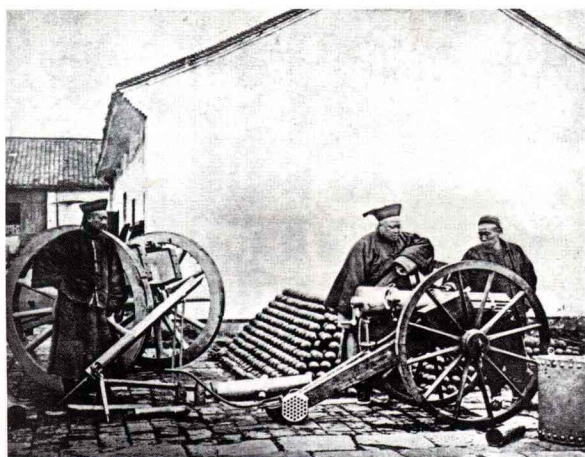
何時確定為近代之始，何時作為現代的開端，則又涉及到歷史觀的不同依據，因而說法不一。較常見的說法，是以一八四〇年前後的鴉片戰爭（1839-1842），或以一八五一年興起的太平天國動亂（1851-1864）為中國近代史

的上限。至於中國現代史的上限，則有以中華民國一九一一年之建立，或一九一九年「五四」運動，甚至一九四九年中華人民共和國的成立等幾種不同的說法。這些分期方法，是著眼於歷史的政治變遷，而藝術史的陳述，沿襲政治史的分期，有方便也有不方便之處。中國藝術史的演變軌跡，往往並不以朝代的更迭為起迄，亦不與政治經濟的興衰成正比，更不與西方藝術史的發展相平行。本文以十九世紀百年中國繪畫作為考察歷史的期限，也是圖方便，並無意解決近、現代史分期的難題。以百年為歷史單元，二十世紀為「現代」，十九世紀為「近代」，是把這兩個百年視為時間近遠的相對階段，既不以政治歷史變動為依據，也不以西方現代藝術史的分期概念為參照。然而這又並不完全是圖方便的分期方法，筆者既然對十九世紀中國繪畫做「並非衰落」的判斷，當然自有根據。

人類文明的演進層次，是由物質生產力所決定，還是以傳播媒介的發展為標誌，或者應以精神道德水準為衡量的尺度，至今並無人人接受的定論。同樣，作為文化史組成部分的藝術史，其中有關藝術起源（如勞動說，巫術宗教說，娛樂說等等）、何為藝術（定義）、藝術是否由低向高級發展（現代藝術較古典藝術高級？）、根據什麼判定藝術史上的「興」、「衰」（舊與新？重複與創造？名家的多寡？）等，也並無定論。例如：藝術史上新與舊的概念是相比較而言的，在審美經驗中，新未必佳，舊未必不佳。在中國藝術史上，不帶有一定「重複性」的創造是不存在的。而歷史上藝術家的名氣，是受社會地位和傳播媒介所制約的，更不能以「名家」的多寡斷定時代的興衰。況且，歷來有關中國藝術史的文獻，以記述「名人」為主。收藏著錄，一般並不包括當時社會空間流行的通俗藝術或民間藝術。那麼，依據這些文獻，如何概括一個時

代？

十九世紀以來的「西學東漸」，是伴隨著炮艦和火藥味「漸」入中國的。中國的知識界，從昏睡中驚醒，開始帶著沉重的憂患意識，睜開眼睛看世界，苦思應變之法。從「洋務運動」到「戊戌變法」，隨著西方科學技術、人文科學、教育體系的逐步引入，怨天尤人、否定中國傳統文化的思潮也愈演愈烈。一九一七年，康有為（1888-1927）發出「中國近世之畫衰敗極矣」<sup>1</sup>的偏激論調。次年，康有為弟子徐悲鴻（1895-1953）發表文章推波助瀾：「中國畫學之頹敗，至今已極矣！」<sup>2</sup>與此同時，陳獨秀（1879-1942）更激烈地號召「打倒」「畫學正宗」和「革王畫的命」<sup>3</sup>。這一思潮對中國繪畫史的評價表現出：一是全面否定文人畫傳統，二是認為以「四王」為代表的「正宗」是近世畫學「衰敗」的禍源，三是主張輸入西方「寫實主義」繪畫（此時在西方正在解體）來「改良中國畫」。這一思潮幾乎在二十世紀形成壓倒之勢，影響了對近世中國繪畫的基本評價和中國繪畫的發展方向。三〇年代，更有人作「清代無畫論」，五〇年代中國大陸取消中國畫而以「彩墨畫」取代之，八〇年代中國畫被宣判「到了窮途末日」的死刑。筆者認為，這一思潮有其產生的歷史原因，反映了幾代人在西方現代文明的壓力下急於求變的心理，但卻是一種盲目的判斷，偏激的主張，急功近利的歷史選



同治年間之自強運動時期，John Thomson所攝的南京軍器局。

擇，一個時代的誤會。

以外來的、非中國文化的概念套用在中國繪畫史的研究上，始作俑者，往往是中國人自己。五〇年代以後中國大陸出版的中國美術史中，有的前輩學者竟將中國美術史



徐悲鴻 愚公移山圖 1940 紙本設色 144x421公分 徐悲鴻紀念館藏

寫成「現實主義藝術之

發生發展及其與非現實主義之矛盾鬥爭史」，由此得出如下的結論，

「綜覽元、明、清三朝六百多年的中國美術，就其本質說是明顯地向低潮傾流的」<sup>4</sup>。七〇年代以後，有人寫藝術史，把畫家分為「革新」、「保守」、或「開拓型」、「延續型」兩大類<sup>5</sup>，同樣是不符合中國藝術發展史實的簡單化、概念化的方法。

藝術史不是社會政治鬥爭史，也不是科學技術發展史。中國藝術史又不同於歐洲藝術史，中國近代繪畫史更不同於西方現代繪畫史，各有其不同的觀念和運行的軌道，屬於兩種不同的文化，不能混為一談。二十世紀上半

葉西方藝術所呈現的激劇變革，植根於西方哲學精神與物質分離思維方式的最新思潮，加之工業技術革命的急速

躍進、社會變動、大戰破壞、經濟蕭條等種種衝擊，很自然地把社會革命、技術革命的某些觀念引入藝術，以打破傳統的藝術定義，標新立異、創造發明而競相逞奇。或間接經由日本從道、釋東方哲學中找尋靈感，以求從冷酷的機器時代中得到理性的解脫。不少前衛藝術的領銜人物就是虛無主義、無政府主義、共產主義、佛洛伊德學說和其他新思潮的追隨者。他們在反傳統意義上變革觀念，以及在反藝術意義上的開拓之功，是不應低估的。然而，藝術畢竟不是科學技術，不是政治革命，不是純物質生產，不是純觀念遊戲。無論如何挑戰、如何重新界定藝術的定義，藝術總是以不同於非藝術的形態而存在。文化藝術的發展軌跡，從宏觀的歷史角度考察，總是呈現一種積累的、繼續中的自然演變形態。雖然學者們仍未對二十世紀八〇年代以後的西方藝術得出普遍接受的概括性理論，但是從所謂「新達達」、「新寫實主義」、「新表現主義」、「後現代」等術語的提出和運用，已經可以看出「革命」的時代漸成過去，延續重複的現象已經是無可否認的事實。但是，這是歷史的正常現象。尚未見有人稱「重新組合」現代藝術語彙的「後現代」是「衰敗極矣」，而十八、十九世紀的中國「畫學正宗」卻被抨擊為時代「衰落」的標誌。

中國沒有歐洲文藝復興、巴洛克、古典主義、浪漫主義及現實主義的繪畫傳統，因而也沒有十九世紀中期開始的印象主義，及其以後的現代主義、野獸派、表現派、立體主義、達達、超現實主義、抽象、波普（Pop）、歐普（Op）、極限（Minimal）藝術等一系列流派。從現代西方藝術史的角度看中國近、現代藝術史，自然會發現上述標

籤是派不上用場的。前述被人以所謂「叩開現代繪畫之門」而標以「開拓型」頭銜的中國畫家，實際上沒有一位具有可以與西方現代藝術運動代表人物相比擬的「開拓」之功，他們的繪畫只是西方的影子、翻版，或五〇年代歐美旅館佈置畫（Hotel Painting）的水準；相反那些被標示為「傳統的」、「延續型」的畫家，卻代表著二十世紀中國繪畫的最高成就，他們的作品，完全可以與西方現代最傑出的畫作相媲美。一代人引進西方藝術教育體系的功績已經載入史冊，然而，他們以西方繪畫改造中國畫，融合中西，以中國畫媒介西畫的種種嘗試，並沒有創造出世界第一流的作品，卻降格到二流、附庸的地位。而沒有受過西畫影響的齊白石（1864-1957）、黃賓虹（1865-1955），主張「中西繪畫應拉開距離」的潘天壽（1897-1971）等一批中國畫家，卻創造出二十世紀世界藝術的一流繪畫。在二十世紀進入最後十年的時候，連中國大陸最激進於鼓吹西化的藝術評論家們，也開始意識到且不得不承認這一事實。而齊白石、黃賓虹、潘天壽等人，正是十九世紀中國繪畫成就在二十世紀的繼承者和發揚者。

黃賓虹 山水 1946 紙本設色 99.4x49.8公分 上海博物館藏



一個國家或地區的藝術在世界上的地位和影響，往往取決於其背後的經濟實力，而並不表明藝術本身文化內涵的「高低」、「先進」或「落後」。在十八世紀末，西歐進入了政治、思想、工業技術全面革命的時代，與此同時，中國清王朝（1616-1911）正值「乾隆盛世」（1736-1795）的結束。中國的農業經濟和手工業商品經濟社會，不敵工



潘天壽 江南水滿田 1953 紙本設色（指畫） 85.8x77 公分  
潘天壽紀念館藏



齊白石 大吉 紙本水墨 美國大都會博物館藏



傅抱石 揮弦送鴻圖  
1948 紙本設色 美國大都會博物館藏

革命後迅速崛起的西方列強的入侵和近十五年太平軍浩劫的內損，十九世紀後期的中國，進入了分裂與戰爭頻仍的「國運衰微」的時代。然而，這並不表明藝術時代的衰微。正如歷史上四分五裂的南北朝（420-589）時期形成了中國文學藝術理論的體系規模，短暫而混亂的五代（907-960）時期奠定了中國山水、花鳥畫的發展基石，偏安於半壁江山的南宋（1127-1279）時期出現了對其後中國畫影響甚著的「馬、夏風格」，蒙古人統治下的元代中後期（1308-1368）完成了中國山水畫時代風格的轉變，左右了明清兩代畫壇。由此可見，中國歷史上某些非經濟、非政治的「強盛」、「一統」時期，卻每每為藝術的突破與發展提供了轉機。

41.5x70.8 公分 北京故宫博物院藏



十九世紀，是中國繪畫史

世紀中國繪畫的變革視而不見或估計不足，從而把近代中國繪畫的發展降為西方文化的附庸地位。這不是一種偏見，便是一種對中國歷史瞭解不夠深入的淺見與誤見。

一般地說，傳統的「文人畫」概念（由於界定的角度不同，歧義是一直存在的），已經不能籠統的概括十八世紀以後的中國繪畫主流。歷史上的「文人畫」概念大致經歷了三個階段的內容變化。第一個階段是北宋（960-1127）時期蘇軾（1037-1101）提出的「士大夫畫」概念，強調「詩畫一律」，追求「天工與清新」，把繪畫作為士大夫文餘自我抒懷的一種藝術形式。雖然，文人士大夫從事繪畫活動在北宋以前早已存在，但是把重性靈流露的士大夫業餘繪畫與重刻畫描寫的職業畫家畫分開來，是蘇軾及其文人圈子所開始的。士大夫業餘性質、不強調技術、不作為謀生手段的繪畫，即元初錢選（約1239-1299）所稱之為的「戾家」，意為「外行」畫。這本來是「士夫畫」概念最清楚的界定。顯然，「士夫畫」並不是一種單一的繪畫風格。第二個階段，是元初趙孟頫（1254-1322）等人開始的「輕戾重行」傾向，針對南宋職業畫家馬遠、夏珪（十三世紀前期）為代表的院體畫刻露作風，提倡「古意」，回歸到北宋及更早的繪畫傳統，並強調書法用筆，重視繪畫技巧，引發了元代中後期山水畫時代風格的突變。其後，「文人畫」用來泛指以「元四家」為代表的山水畫傳統，從此宋代業餘性質的「士大夫畫」被包容廣泛的「文人畫」所取代。第三階段是明代（1368-1644）晚期的董其昌（1555-1636），針對明代文人畫家與職業畫家的合流傾向（如歷來被稱為「文人畫派」的吳門畫派，實

實際上包括了職業畫家），以及由於明初皇室的好尚，使得南宋院體畫風再次抬頭並主要通過「浙派」職業畫工而死灰復燃，構想出「南北宗」的理論，實質上是試圖淨化文人畫的傳統。董其昌最重要的貢獻是對筆墨的強調，把繪畫變成筆墨的藝術（即董所謂「以境之奇怪論則畫不如山水，以筆墨之精妙論則山水決不如畫」（《畫旨》）。董其昌在書法繪畫上把陰柔風格發揮到了極致，並導致了十七世紀後期到十八世紀「筆墨藝術」深化時期的形成。清初「四王」、「四僧」及安徽、金陵畫派的畫家，共同代表了這一筆墨藝術深化時期的繪畫成就。

董其昌 明 葑溪訪古圖

紙本水墨 80x29.8公分 臺北國立故宮博物院藏



近世畫史作者常常把「四僧」描寫為與「四王」相鬥爭的對立面，是誇張其間的「異」而抹殺了其間的「同」。「四王」派的王原祁（1642-1715）和王翬（1632-1717）被清皇室推為「畫學正宗」，標誌著文人畫傳統的轉向與質變。由此，文人畫第一次成為宮廷繪畫，由「戾家」轉變為「行家」畫，其影響又並未囿於宮牆之內，而是上行下效，並經木版畫譜的流行，得到空前的普及，甚至見於實用工藝美術品（如瓷器），逐步演變為一種職業畫風，完全失去了文人畫的意義。然而，名為「正宗」的「四王」畫派，從來也沒有形成一統畫壇天下的局面。十八世紀當「正宗畫派」最得勢的時候，一批文人出身的職

業畫家在揚州以非正宗的「怪」相與之對峙，其後又有不追隨正宗畫風的「京江派」等各樹其幟。

金農 自畫像 紙本水墨 131.3x95.1公分 北京故宮博物院藏



四僧之一：弘仁 松壑清泉圖 清 紙本墨筆 廣東省博物館藏



四僧之一：髡殘 仙源圖 清 紙本設色 84x75.8公分 北京故宮博物院藏



四僧之三：朱耷 魚鳥石圖

紙本水墨 128x37公分 Rietberg Museum 藏



八大山人《魚石圖卷》

局部 紙本水墨

Cleveland Museum of Art 藏

