

百年何衰·立言反正

——讀《並非衰落的百年：十九世紀中國繪畫史》



並非衰落的百年：
十九世紀中國繪畫史
萬青力著 / 雄獅圖書 / 9401
780元 / ISBN 9574740870
平裝

坊間書肆中，有關中國繪畫史的著述籍冊不在少數，內容或多或少，開本或大或小，頁數或厚或薄，印刷或精或粗，售價或高或低；但在瀏覽、閱讀了一定的數量之後，發現大部分都是在約定俗成的立論基礎上或縱或橫的加以演繹、擴充；亦有不少是依託在前輩學者專家的觀點上加以放大或再解釋；還有更多的則是以慣用的西方強勢文明的社會化層面論點及艱澀的西方美學、社會學語彙，強加於對中國繪畫史的詮釋之上；所以，經常見到許多研究中國各個時期的繪畫史者，在論述發表為文時，極喜大量引用「西方觀點」，套用西方美學專有名詞，讓人讀後實有不知作者文化血緣背景為何的今夕何夕之感。

另外，還發現所見的諸多中國繪畫史上，愈冷門的類項，愈混亂的時期，愈沒有

典藏古美術總編輯 ◎ 熊宜敬

前人論述可依循利用的年代，還真愈無當代研究者勇於為之作史；嚴肅看待這個課題，甚至可以認為是當代作學問者的一種普遍的「偷懶」心態所至；雖說在資料較豐厚的領域中尋找研究素材以發掘新課題是無可厚非，但就作為一位學術研究者的使用感而言，似乎更應該為補足前人未竟之功而努力。

因此，尋找一本具有新意、具有啟發性的繪畫史著作，已成為一種渴盼。

乙酉開春，非常令人欣慰與振奮的，一本具有獨立思考，立論精闢，取材全面的中國繪畫史著作終於問世，即是雄獅圖書公司出版發行，由香港大學文學院教授萬青力傾十年之功完成的《並非衰落的百年：十九世紀中國繪畫史》。

十九世紀，由於中國正值清季國勢最為混亂不振的時代，在東、西方強權蹂躪荼毒之下成為當時世界上最為積弱不振的「大國」，也由於政治地位的失落與帝國制度的面臨崩潰，連帶也拖累了中國繪畫史在這百年間被誤解為「衰落」的時期；一直以來，大多數東、西方研究中國繪畫史的學者都幾乎抱持著十九世紀不值一書的態度，造成了十九世紀這百年來幾成中國繪畫史的邊陲，



也因此失去了後進研究學子對十九世紀中國繪畫史探究的興趣，因而湮沒了這一段原本精彩的史料與諸多藝術家的成就。

如今，萬青力以嚴謹而全面的治學態度，十年磨劍，提出了對十九世紀中國繪畫史的重新認識與全新體認，用中國人的觀點剖析這百年來中國繪畫發展的內涵，這種勇於掀開歷史真貌的研究精神，正足以為後進者範式。

藝術創作，是十分自我的主觀表現與情緒抒發；研究歷史，卻必須站在客觀公正的立場秉董狐之筆立論剖析；而萬青力在兼具創作者與學者的角色衝突中，在著述十九世紀中國繪畫史時，卻仍能釋放出超然的高度，懇切的陳述各個面向、各個階層的繪畫表現方式及背景和所引發的社會價值，這是十分不易作到的，而這也是這本繪畫史能突出於同類書籍，綻放光采的最大原因。

本書的緒論，作者便開宗明義的以「一個時代的誤會」提出對十九世紀中國繪畫史的重新正視，闡述了由於當時「西學東漸」下引起中國知識份子濃烈的憂患意識，在西方現代文明的壓力下產生急於求變的心理，而使知識份子對包括繪畫在內的各種領域，產生全面性的批判乃至否定，而忽略了中國繪畫發展的傳承遞嬗以及時代養成的深層文化內涵，形成盲目的判斷與偏激的主張，反而戕害歷史的真相，而這種遺毒，一直到今天似乎仍然存在。

萬青力在「緒論」中，有一段話發人深省：「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』。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，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。」

萬青力在緒論中，為十九世紀的中國繪畫史被誤解為衰落的成因及一體兩面應被視作突破年代的主因，作出了言簡意賅的陳述：「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，不敵工業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。」

萬青力站在一個中國藝術傳承自主的角度，借用西方邏輯推論的演繹，非常明確的表達了中國繪畫在歷史發展進程中的獨立性及一脈相傳的汲古開今特性。也為全書的切入正題，提供了讀者在閱讀之前的正確觀念。而從目錄中章節的設計，即可說明作者對歷史不偏不倚的全面性鋪陳及對歷史的深入分析能力，讓讀者在方向中不至於迷失，而後從小細節中更透徹了解歷史的全貌真相。

在第一章「歷史蛻變中的繪畫——十八世紀中國畫壇一瞥」中，作者不但對被奉為當時「畫壇正宗」的「四王」畫風有頗為精闢的獨特高見，並且因此衍伸出對於如康有為等誤導後人看待中國近現代繪畫史的理論提出有力的反證：「……後人批評『四王』是『背離生活』、『玩弄筆墨』，而讚揚石濤是『師法自然』，從未見有人批評石濤是『玩弄筆墨』。其實，董其昌之後，文人畫進入筆墨藝術深化時期，主要成就恰恰是在於『玩弄筆墨』。石濤是『玩弄筆墨』的高手，也是其主要成就所在。玩弄筆墨在繪畫史上，是一大進步。董其昌以前，僅米芾（1051-1107）、元中後期的『四家』及方從義（十四世紀）等少數人，可以說是不同程度的進入玩弄筆墨的境界，而董其昌之後，玩弄筆墨則蔚然成風。十八世紀是文人畫玩弄筆墨時代的延續。近人以寫實主義、源於生活、描繪物象與否評價繪畫史，把元以來，特別是晚明以後的文人畫發展，判定是一種衰退；還有一些學者對中國畫沈浸不深，不甚了解中國繪畫的風格差異，以及創造性恰恰體現在筆墨之中的本質，以為十九世紀後創造力耗盡，進入了重複的退化期。」

「提倡寫實主義繪畫，原無可非議，提

倡西方的現代主義，也無可非議。但是，以否定、攻擊中國文人畫在元代以後的巨大發展和成就為先導，實際上是藝術批評、藝術理論、藝術史研究的倒退。不幸的是，這種倒退的現象，卻從康有為始，誤導了中國藝術批評一百年！其實，康有為對近代藝術發展，也有過促進之功，如他倡碑貶帖，雖偏激卻順應了清代書法及繪畫發展的潮流。然而，對西方藝術的膚淺認識，卻使他誤以為學習歐洲文藝復興以來的寫實主義和恢復宋代的院體畫，才是中國畫發展的唯一前途，進而全面否定文人畫傳統，得出因文人畫而使近世畫學『衰敗極矣』的結論。康有為的這種觀點，潛移默化地影響了幾代人包括西方美術史家，至今陰魂不散。」

萬青力的這兩段立論精髓，除了揭發「筆墨藝術深化」在中國描繪物象的繪畫語言限制中形成一種解脫的創造性傳承，所營造出「玩弄筆墨」的文人畫成就之外，也對藝壇中具影響力者因為狹隘的主觀認知及對西方藝術乃至中國繪畫的鑽研不足，所產生的立論偏見對後世的影響，提出了值得浸淫於中國繪畫史及創作者深思的課題。事實上，萬青力在此段中所提出的康有為之例，換個角度來看，在臺灣自1970年代以來，也一直浮現著對中國文人畫誤解或無知所產生的撻伐，甚至揚言要「革毛筆的命」，這其中，深深體會到20世紀末西方速食文明所帶來的急功近利心態，已使藝術領域也跌入了譁眾取寵的魔障，不少立論者或創作者並沒有真正打開中國繪畫的歷史錦袱加以鑽研，即認為「傳統」即是「包袱」，就該揚棄，這與「戊戌變法」乃至「五四運動」高喊「全盤西化」的情況有些雷同，但與這兩代高喊革新者的時代背景與學識底蘊相較，顯然20世紀末期的許多侈言「創新」的口號，



是缺乏根基內涵，是更加浮面無知卻又更加自以為是的標新立異之流而已，不但偷懶的不去深化對中國繪畫史的求知，甚至是畏懼於去打開「傳統」的「包袱」以免自慚形穢！

本書，除了提供有識者在研究和閱讀中國繪畫史的嶄新觀念和正確走向外，對於繪畫史鋪陳的鉅細靡遺和學術、市場兼具的面向，亦是其他同類籍冊所較為缺乏的。

一般繪畫史著作，多將焦點集中於所謂的「主流」畫種或畫家等相關背景和作品的闡述上，而忽略了許多在歷史背景時空下產生特殊關係的繪畫表現形式與考證。如十八世紀中國版畫（御版畫及民間版畫）及廣東出口商品畫的內容及普世性和藝術性，在本書中有較為具體的陳述。而十九世紀大量與西方文明接觸後，跟隨商業經濟所衍生的西洋媒材繪畫需求，也開始在中國生根，而「廣東出口商品畫」就是此時期最具代表性的研究範圍，因此，作者以極大的篇幅採用圖文相輔的方式考證了十八世紀末最早一位以油畫肖像為業的中國人及油畫作坊「關氏畫肆」，以及十九世紀初期至中期廣東最重要的外銷油畫畫師關喬昌的圖文詳介，將其師承關係作了縱向的追蹤，進而釐清早期中國西洋畫師在繪畫史中應有的定位。

而後，再延續至十九世紀中後期上海「土山灣畫館」的歷史始末，續將這個中國目前所知最早以學徒方式培養中國西洋畫人才的場所作了完整的披露，包括西洋藝術在上海的播種者、土山灣畫館的創建者陸伯都和主持人劉德齋等，都對他們的繪畫表現形式作出具體的陳述；同時，並舉出例證說明初發軔的「海上畫壇」諸多名家，都曾經由這些管道或朋友接觸過西洋畫法，如海派名家任伯年，就曾透過土山灣畫館的友人，學

習過西洋畫素描。

對於反映上海文化由傳統型向商業型都市過渡的歷史轉變中所形成的書畫會組織活動，也在本書中佔有一定篇幅，說明了此時期書畫會社的活動有別於前朝「雅集」形式而賦予更多的商業色彩在內的時代特色，包括最早出現上海的「平遠山房書畫會」，延續時間較長的「吾園書畫雅集」，第一個由畫家主持的「小蓬萊雅集」，以及十九世紀中後期兩大主要畫會「萍花社書畫會」及「海上題襟館金石書畫會」。萬青力將上海的城市經濟發展與職業畫家依附商業發達的依存關係，簡明扼要的作出陳述。

清王朝最大規模的內亂，即是太平天國「洪楊之亂」，戰禍延續十八年，江南經濟人文幾被破壞殆盡，而在太平天國特殊的信仰背景和教義制約下，仍然為這個屬於單一歷史事件的發生，留下了具有文獻價值的繪畫，也包括與太平軍敵對的清廷官方繪製的鎮壓太平軍歷史卷軸畫，這些資料，極為鮮見，作者卻能廣為蒐集而將之納入十九世紀的中國繪畫史，堪稱「鉅細靡遺」的代表篇章。

此外，民間繪畫也有細緻的陳述，如活躍於道光、咸豐年間的「燈畫」高手徐白齋，光緒年間主繪「點石齋畫報」的吳友如等，都是十九世紀這多元化時代中因應社會需求而產生的特殊畫種，過去都容易被撰述繪畫史者忽略，但在萬青力這本著作中，卻因此增添了民間繪畫所帶來的鮮活生命力。

在「正宗」、「主流」繪畫引導的繪畫史長河中，不論任何朝代時期，在史論上經常出現的都是耳熟能詳的「名家」，這其間遺珠何止千萬，撇開幾已湮沒的無可考優秀書畫家不談，許多過去被列為中小名頭的書畫家，其實在藝術風格或成就上皆有極高的

水平，一來落於「大名家」的鋒芒之下，二來經常因被忽略而派別、畫風遭到錯置，後學者若不察，就更易在繪畫史中的地位每況愈下，尤其十九世紀這個風起雲湧的多元多變時代，許多優秀的創作者都因此成為遺珠；萬青力在這本史著中，極為難得的為多位值得一書的優質藝術家作出了重新定位；更為難得的是，萬青力從當代民間收藏家中尋得了這些書畫家的精彩傑作，將之選刊於書中，使讀者更能於圖文相輔中印證這些書畫家的藝術風貌與成就，這種研究精神的開闊性，適足以為部分封閉於象牙塔內坐井觀天的研究者借鑒。

如「京江畫派」的開派畫家張峯（1761-1829），萬青力從各博物館和民間藏家所藏畫作的題識中蒐尋出張峯的繪畫立論與畫風演繹，輔以精美的藏品圖版，真正讓讀者見識到這位經常被部分著作視為「小名家」的書畫家，原來藝術成就和人格品味是如此之高；萬青力在文中即有一段話發人深省：「……如果把張峯與其同人作橫向比較，張峯當得起是十九世紀初期一大家。其成就為人云亦云的「衰落期」概念所掩蓋、忽視，有的著作甚至以『小名家』視之，其畫作在國際拍賣中，價格尚不及當代二、三流畫家作品，可見重新認識歷史的迫切性。」

除張峯外，在本書中也對任熊（1823-1857）、蘇六朋（約1796-約1862）、蘇仁山（1814-約1850）和劉彥沖（1809-1847）等具有特殊面貌畫風的優秀畫家作了較多的著墨；與張峯一樣，萬青力在對十九世紀百年中所出現過多如過江之鱒的書畫家應作過地毯式的搜索，篩選出這幾位值得繪畫史重新定位的名家，並自博物館與民間藏家取得藝術作品作為「平反」的佐證；同時，萬青力在寫劉彥沖之時，有一段話頗為重要：「……劉

彥之（即劉彥沖）是民國初期才逐漸廣為人知，他在畫史上的地位，是因為他的作品，而不是靠生前的名氣。畫家在世時的名氣，往往是傳播出來的，如作品不佳，名氣未必長久。」這段話，或是作者只針對此書的年代有感而發，但若放之於今日，對眼前兩岸三地藝術圈「大師」、「名家」、「大畫家」名銜浮濫到滿天飛的怪象，更可作為針砭，提醒創作者必須善自勤力紮根，不要只汲汲於名利，否則「作品不佳」，只會貽笑畫史；更提醒文字工作者撰寫藝評或欣賞文章時，切莫動輒胡亂以「大師」吹捧，否則白紙黑字，證據確鑿，亦會貽笑今生後世！

讀完萬青力的這冊《並非衰落的百年：十九世紀中國繪畫史》，不禁汗流浹背，感慨萬千，雖只是 260 餘頁不算大部頭的著作，內容卻重若千鈞；放眼望去書店、書城、圖書館中繪畫史類的書籍，不論套書單冊、大部小作，內容的重複性之高，高的令人咋舌，掛名寫史者，固難人人皆屬董狐之筆要求，但「文抄公」的現象，卻已使得諸多表面亮麗堂皇的著書只能金玉其外，就如今已侷促一隅成為華人藝術圈邊陲的臺灣而言，多麼需要從這塊美麗寶島中蒐集出更多將被湮沒的優秀前輩藝術家（不論西畫、書畫或民間藝師），來振奮早被膨脹炒作後奄奄一息的藝術氛圍，若仍只是你一套、我一套的爭相出版譁眾取寵的書刊或雷同性高的堆砌文章，其實也都只能曇花一現；對建構臺灣繪畫史而言，所缺乏的正是作者真正對繪畫史、藝術家深層的關懷與用心；「全集」也好，「大系」也罷，出版者或作者若不抱持著儒家三不朽：「立德、立言、立功」中「立言」的重責大任去作，那都會只成文字奴博取一時的俗世虛名而已，不值一哂！