

士大夫眼中的西方繪畫

● 吳甲豐

我們在一個退潮的沙灘上看到的那些
蜿蜒曲折的輪廓線，是由海水的運動
造成的。 ——R·阿恩海姆①

路漫漫其修遠兮，吾將上下而求索。
——屈原：《離騷》

康有為激賞拉斐爾

康有為(1858–1927)於1898年(戊戌，光緒二十四年)投入維新變法運動，失敗後逃亡日本。1904年至1908年的五年期間，他到歐洲周遊列國，在旅途中隨處考察政教民俗，可說是大開眼界。意大利是古羅馬的遺迹，又是歐洲文藝復興的發祥地和中心，豐富燦爛的藝術文物使他目不暇接。在《意大利遊記》中②，以很多篇幅記述他所看到的繪畫、雕塑、建築，並且總要發一番議論，其中有審美的評價，也有聯繫政教民俗而產生的感想，而最值得重視的是比較中西文化異同得失的思考。

康氏對於西方美術本來鮮有所知，在他那些隨感而發的議論中甚至常常出現知識性的錯誤，但我認為他對於西方文化藝術的一些見解仍然值得我們重視。本文限於篇幅，只能以他對於拉斐爾的畫所發的兩段議論略作分析和評議，並以之作為「折光鏡」而窺視歷史圖景。

他於1904年初夏在羅馬參觀一所博物院，在那裏初次看到拉斐爾(Raphael, 1483–1520)的油畫，大為驚嘆，有如下的一段記述③：

……頂樓懸畫數百幅，而拉斐爾所畫佔數室，凡數十百幅。筆意逸妙，生動之外，更饒秀韻，誠神詣也，宜冠



拉斐爾的畫，筆意逸妙，栩栩如生，令康有為激賞不已。

絕歐洲矣，為徘徊不能去，而四時鐘響，閉門矣。購得拉飛爾影畫數幅而行，欲再到則無暇。吾國畫疏淺，遠不如之。此事亦當變法，非止文明所關，工商繫於畫者甚多，亦當派學生到意學之也。（重點句黑體字為引者標明。拉飛爾即拉斐爾，下同。「影畫」大概指照相圖片——引者註）

在遊上述博物院的次日（舊曆五月十日），康氏在羅馬遊加爾西尼宮，又看到拉斐爾的許多油畫，更加讚賞不置，議論說④：

……又入二室，皆拉飛爾之畫也，有其自畫童子一像（大概指拉斐爾年少

時的自畫像——引者註），明潤如玉，雙眸如電，宜其以畫名世也。其畫幼弟，肉袒被髮，肉色髮絲皆迫生人，秀彩照人，真妙筆也。吾每入畫院，輒以拉飛爾畫為流連焉。以其生香秀潤，有獨創者，此如右軍之字，太白之詩，東坡之詞，清水照芙蓉，乃天授，非人力也。更入一室，為拉飛爾本師貝路知那之畫，亦甚佳，但稍方板，蓋創者難為功也。更入一室，為馬利姆之畫，在西（曆）一千年時，皆畫像為多，金色莊嚴，如中土神佛菩薩像，然板滯淺弱，獨一殿多僧者為佳也。蓋拉飛爾未出世以前，歐洲之畫皆此類也。於時嘆拉飛爾創寫生之功為不淺矣。

上引兩段話可說是一種奇妙的混合體，一方面，可以看出康氏真能體會西方繪畫名作的審美價值，說明他決不是一個對於文化藝術全無會心的「庸吏」；但是另一方面，在談到西方美術的具體情況時，卻又出奇地違背史實。因此，下文於評析其議論的同時，將穿插敘述西方美術史的片段，以便澄清他那些知識性的謬誤而更便於評析。

以往我們中國人所目睹耳聞的「西洋畫」，主要是從十四世紀至十九世紀之末佔歐洲畫壇主流的「西方寫實繪畫」^⑥。這種崇尚寫實逼真的藝術，遠紹古希臘，中間隔着一個漫長的中世紀，而在文藝復興時期發揚光大，隨後一直發展到十九世紀。在拉斐爾之前，近代的「西方寫實繪畫」已經走了很長的一段路程，從史家公認的開創人物喬托 (Giotto, 約1266–1336) 傳至拉斐爾已歷一百數十年之久，其間名家輩出，如尼德蘭的凡·愛克兄弟 (Hubert van Eyck, 1370–1426)；(Jan van Eyck, 1390–1441)、意大利的馬薩喬 (Masaccio, 1401–1428)、烏切羅 (Uccello, 1397–1477)、卡斯塔尼奧 (Castagno, 1423–1457)、佛蘭切斯卡 (Francesca, 約1410/20–1492) 等，以及與拉斐爾並世而年輩稍長的達芬奇 (Leonard da Vinci, 1452–1519)、米克朗琪羅 (Michelangelo, 1475–1564)，够得上稱「大師」的達十數以上。他們不僅有「寫實」(「寫生」)的傑作傳世，並且與當時的科學發展同步而鑽研有關寫實的課題，如人體解剖、透視學、明暗原理等等，各自有卓越的貢獻。「創寫生之功」的大師如此之多，這個

「功」怎麼能獨歸於拉斐爾呢？康氏在另一室中看到的那些畫，依據他的描述，大概是些中世紀的聖像畫 (icon)，若與拉斐爾那些栩栩如生的人物畫相比，在康氏眼中顯得「板滯淺弱」是可以理解的，但怎樣能說「蓋拉斐爾未出世以前，歐洲之畫皆此類」呢？這麼說，不知置上述那些大師於何地？總之，康氏的這些判斷實在荒謬得出奇。

拉斐爾的入門師貝魯琪諾 (Perugino, 1446–1523, 即康氏所說卑路知那)，有一定的才能，畫風偏於典雅秀美，曾給拉斐爾有益的影響。而在當時許多名畫家中，他卻略顯平庸，故「方板」二字的評語，大概不算過分。至於康氏說拉斐爾「宜冠絕歐洲」則是一個錯誤的或者過分的評價，但他這樣說卻又是「事出有因」。與拉斐爾並世而齊名的繪畫大師為達芬奇與米克朗琪羅，都比他年長而長壽；前一家畫風幽深高妙，後一家雄壯奇崛，相形之下，拉斐爾未能燦然奪目。他既超不過並世二家，又怎樣能「冠絕歐洲」呢？但拉斐爾也確實另有特色。他能博採眾長，自成一派；作畫法度井然，人物形體比例適度，合乎古典希臘「理想美」的規範。因此在十九世紀末之前，歐洲的古典主義和學院主義畫家都奉他為宗師。拉斐爾的畫風典雅秀美，為一般觀眾所理解和喜愛，故習俗相傳他是「畫中聖手」。據我揣想，康氏對於拉斐爾有高度評價，可能是嚮導人員加以介紹，使他受了這種習俗傳聞的影響。

綜上所述，可知康氏對於西方美術未免欠缺常識，而對於歷史事實的



十四世紀寫實繪畫大師烏切羅的作品

敘述則竟近乎胡謔。但我們決不能將他的議論棄置不顧，而是要從中看出思想的閃光，找到合理的內核，更要想到他有向西方尋找真理的誠意。他本來知道一些世界情況，在旅歐觀光的過程中，更逐漸感到西方各國也像我國一樣有源遠流長、精深博大的文化傳統，不過是另外一套。他以這種文化眼光來看拉斐爾的作品，與過去一些文人只將西畫當作一種「巧技」迥然有別（參看後文）。因此，他議論拉斐爾的畫儘管未免謬傳史實，卻仍不失為精闢的見解。我們知道，拉斐爾自幼習藝，功力極深，又由於天賦極高，能運筆自然而不露經營的痕迹。「清水出芙蓉」下句為「天然去雕飾」，是李白的名句，用以讚賞南齊謝朓的詩。康有為借用這句詩讚賞拉斐爾的畫，正切中肯綮。王羲之的書法、李白的詩、蘇軾的詞，三者的藝術特點也正是「不露深厚功力的痕迹而以天然

的韻味取勝。以這三家比配拉斐爾，出諸一個中國文人之口，幾乎是最高的評價。這裏又透露出康氏已經體會到西方繪畫並非僅以寫實逼真取勝，而是也有很高的審美趣味和精神境界。這就是一種「文化眼光」，在當時來說，可說是前所未有的。

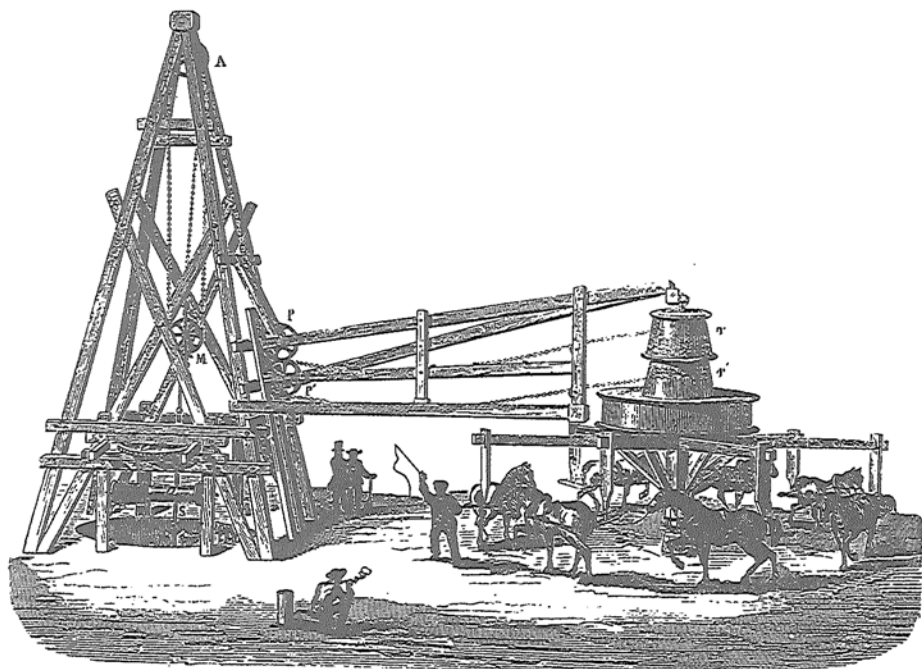
不過，更要看到康氏作為政治活動家的實利思想。「吾國畫疏淺，遠不如之」這一說法，似乎對於我國傳統繪畫未免菲薄太甚，會引起許多人（包括部分西方學者和藝術家）的反感。我個人最初讀到這兩句話時，反感甚至十分強烈，但斟酌理，審時度勢，終於認為他的說法可以諒解。中、西美術孰優孰劣、孰高孰低、孰深孰淺，這是一個十分複雜的問題，可以從各種不同的角度去理解和判斷。現在中西藝術的比較研究方興未艾，必然要時時接觸到這一問題，但是我敢說，如果作為一個純粹審美價

值的問題來談，恐怕永遠得不到絕對的結論，然而聯繫歷史的時會和具體的條件，卻可以作相對的判斷。康氏發此議論正處在一個特殊的歷史時期：我們這個東方的老大帝國正受到西方潮流的猛烈衝擊，不僅是現實的政治、軍事、經濟，連數千年來完整一貫、唯我獨尊的文化體系也受到了挑戰。在這樣的時會和條件下，他面對拉斐爾的寫實繪畫傑作而發出「吾國畫疏淺，遠不如之」的浩嘆，是完全可以理解的。

「此事亦當變法，非止文明所關，工商繫於畫者甚多，亦當派學生到意學之也」，更是一個講求實利的改革家的口吻。康氏是一個美術愛好者，他在觀看拉斐爾的繪畫時，歡喜讚嘆，確實已有片刻進入了「非功利的審美境界」。但他主要是政治改革家，跟「洋務派」一樣，迫切盼望中國的工商業和科技能像西方那樣迅猛發展，

這種心態就促使他在評議藝術時也帶上濃重的功利主義色彩。

從十四世紀開始，西方走出了中世紀而發展了以後數百年的近代文明。西方近代寫實繪畫產生於文藝復興時期，一開始就與科學技術緊密聯繫。恩格斯評議達芬奇說：「不僅是大畫家，而且也是大數學家、力學家和工程師：他在物理學和各種不同部門中都有重要發現。」^⑥達芬奇本人則宣稱「繪畫是一門科學」^⑦，而對於「繪畫中的科學」（人體解剖學、透視學、明暗原理、色彩光學等），他都悉心研究且有卓越的貢獻。以後五百多年間的西方畫家雖然並不都像達芬奇那樣熱衷於科技，但「科學精神」卻是一脈相傳的。以上是從西方文化發展史的角度來理解西方美術。康有為雖然有文化眼光，卻未必知道得那麼深透，但是他從現實功利的角度來看問題，也發現了西方美術具有為我國



在現代工商業社會中，建築、機械、工藝、醫學乃至商業廣告等等，都需要西方那種描繪形體準確而精密的「科學繪畫」或「繪畫科學」。

美術所欠缺的特長。在現代工商業社會中，不僅需要寫實逼真的油畫描繪緊張熱烈的現實生活，並且建築、機械、工藝、醫學乃至商業廣告等等，也需要西方那種描繪形體準確而精密的「科學繪畫」或「繪畫科學」，而我國那一套一味講究「筆情墨趣」的文人水墨畫是無法適應時代之要求的。康氏酷好中國傳統的書畫而竟貶之為「疏淺」，則已離開了藝術的審美鑒賞，而純是政治改革家講究實利的口吻了。

日本的「明治維新」開始於1868年，頭十年伴隨工商業的發展而提倡西方美術不遺餘力，與康氏的思路完全一致。

明末清初文人的觀感

讓我們以康有為對於西方繪畫的議論為「折光鏡」，回顧三百數十年前的一個歷史鏡頭。1601年(明萬曆二十九年)，意大利傳教士利瑪竇(Matteo Ricci, 1552-1610)向神宗帝進呈珍貴文物數件。據利瑪竇呈神宗的表文，其中有「天主像」一幅，「天主母像」二幅。原物早已湮沒無存，萬曆時官吏顧起元(1565-1628)在所著《客座贅語》中記述^②：

……所畫天主乃一小兒，一婦人抱之，曰天母。畫以銅板為幀而塗五彩於上，其貌如生：身與臂手，儼然隱起畫上，臉之凹凸處正視與生人不殊。人問何以致此，答曰：「中國畫但畫陽不畫陰，故看之面軀正平，無凹凸相。吾國畫兼陰與陽寫之，故面

有高下，而手臂皆輪圓耳。」

依據以上引文判斷，那三幅畫儘管未必是西方名家手筆，但以明暗顯示立體的手法已相當成熟，寫實逼真的特色已比較顯著。「以銅板為幀而塗五彩」，我估計那是一幅文藝復興初期的油畫。「天主」即耶穌，婦人形像的「天母」即聖母瑪利亞，而三幅之中必有一幅是《聖母子圖》。清初文人姜紹書(生卒年不詳)在所著《無聲詩史》中說^③：

利瑪竇攜來西域天主像，乃女人抱一嬰兒，眉目衣紋，如明鏡涵影，蹁蹁欲動，其端嚴娟秀，中國畫工，無由措手。

姜氏所描述的那幅畫，更無疑是《聖母子圖》。以上兩段引文，文獻價值極高，因為它們都記錄了西方繪畫首次以極隆重的方式進入我國。顧、姜二位對於那三幅畫寥寥數語的描述，也值得我們珍視。顧氏說畫中人物「其貌如生」，接着轉述利瑪竇的話，闡釋西畫講究「陰陽」(明暗)之理，並指出中國畫不講明暗的缺點，讚揚西畫之意已十分明顯。姜氏對於那幅《聖母子圖》寫實逼真的特色更是讚美不置，最後甚至直率承認：「中國畫工，無由措手！」今日讀之，響亮如聞其聲。

顧、姜二氏的記述和議論之所以引起我的關注，約有以下三點原因。第一，兩個傳統文化修養較深的中國文人看到了「西洋畫」並且大發議論，可能是有史以來第一次。第二，顧、姜二氏對於西畫的「第一印象」是頗有

好感，並且程度不同地表示讚揚，這說明中國人（甚至傳統文化修養較深的中國人）是能夠欣賞西畫並且願意承認其長處的。但這並不說明中國人就輕易接納植根於異質文化的西畫。顧、姜二氏說那幾句話，只是出於中國舊日文人喜歡隨感即興發議論而不作周詳論證的習性：他們不暇深思，故而固有文化的「排他性」還來不及在他們頭腦中起作用。第三，從顧、姜二氏發議論讚揚西畫到1904年康有為看到拉斐爾的畫而極口讚揚相距將近三百年，在如此漫長的年月中，中國人很少有機會接觸西方美術而發議論，讚揚之聲更是寥寥。而從利瑪竇於1601年獻畫之後達三百零三年之久，中國才通過康有為之口迸出一聲「此事亦當變法，當派學生赴意學之」，這種「歷史的沉滯現象」，是十分令人驚嘆的。

鴉片戰爭前的議論

自明末至清末三百多年間，西方繪畫「傳入」、「闖入」、「滲入」，卻也像涓涓細流般未曾斷絕。

自清初至鴉片戰爭爆發的二百數十年間，中國文人對於「西洋畫」的觀感議論，可以歸納為三種類型，以下分別評述。

第一種類型是「極口讚賞」。清初參用一些西畫技法於中國畫的畫家還真不少，其中代表人物是焦秉貞（生卒年不詳）。他在「欽天監」中當一名小官（「五官正」）。康熙帝於1689年（己巳，康熙二十八年）臨寫董其昌的書法《池上篇》，命焦氏按照篇中描述

的情景畫一幅畫。畫成後，皇帝在畫上題跋大加讚揚，但他不知道焦氏是參用了西方畫法，於是另一官吏胡敬（生卒年不詳）在所著《院畫錄》中加以詳細解釋^⑩：

臣敬按：海西法善於繪影，剖析方寸，以量度陰陽向背、斜正長短，就其影之所著而設色，分濃淡明暗焉。故遠視則人畜花木屋宇皆植立而形圓；以至照有天光，蒸為雲氣，窮深極遠，均燦布於寸楮尺楮之中。秉貞職守靈臺，深明測算，會悟有得，取西法而變通之。聖祖之獎其丹青，正以獎其數理也。

胡敬的這段話，其實是趁機向皇帝推薦西方繪畫的特長。不妨說，自明末顧起元以來，繼姜紹書之後，這



顧起元和姜紹書認為中國畫不講明暗，畫中人物遠不及西洋畫逼真。

是對西畫技法最響亮的讚揚之聲。另外，他認為對於「西法」應該通過理解而後作合理的借鑒（「會悟有得，取西法而變通之」），這也是一種十分重要的看法。

第二種類型是「含蓄的非薄」。在胡敬讚揚西畫的同一時期，在中國的畫苑中卻聽到了另一種相反的聲調。清初著名山水畫家吳歷（1632-1718，字漁山，號墨井道人），在一條「畫跋」中說^①：

我之畫不取形似，不落窠臼，謂之神逸：彼全以陰陽向背形似窠臼上用工夫。即款識，我之題上，我之識下，用筆亦不相同，往往如此，未能殫述。

吳歷是一個典型的「文人畫士」。他自幼受儒家文化薰陶很深，中年以後與來華的西方傳教士交遊，受到感化而成為天主教徒，並赴澳門加入耶穌會，於1688年任司鐸之職。他學會拉丁文，能讀西方文籍。他在澳門經常接觸到西方人，大概也看過一些西畫作品（多半不是第一流的），但是對於中國傳統的繪畫藝術卻始終謹守不渝，長期沉浸於宋元以來文人畫士的水墨山水畫，藝術觀和審美趣味當然跟崇尚寫實逼真的西方繪畫扞格不入而貶之為「落窠臼」（即陷於刻板的模型），這是合乎情理的。西方繪畫自從明末進入我國以來，吳歷那幾句話，可能是第一次出現的非薄評語。在中國繪畫史上，吳歷不失為一個重要人物，他言簡意賅的評語應該受到充分的重視。他對於西方文化藝術有一定程度的接觸和理解，故而也不能

認為他輕視西畫是由於孤陋寡聞，而正足以證明中西兩種文化不能輕易融合。不過，從吳歷的事例來看，似乎接受異國的藝術比接受異國的宗教難度更大，這一點還有待深入的思考。

第三種類型是「亦褒亦貶」。清代的文人畫士大多埋頭修練自己的「筆墨之道」，對於西方繪畫很少有機會看到，也很少關懷。少數有官職的文人畫士有機會在宮廷中看到幾幅，偶然發一些簡短的議論，例如著名花卉畫家鄒一桂（1686-1774，號小山）在所著《小山畫譜》中論「西洋畫」說^②：

西洋善勾股法，故其畫於陰陽遠近，不差錙黍。所畫人物屋樹，皆有日影。其所用顏色與筆，與中華絕異。布景由闊而狹，以三角量之。畫宮室於壁，令人幾欲走進。學者能參用一二：亦具醒法。但筆法全無，雖工亦匠，故不入畫品。

這段話可說是典型的「亦褒亦貶」，甚至是「貶重於褒」。鄒一桂有很高的官職（高至「內閣學士兼禮部尚書」），他大概看得到宮廷中郎世寧等折衷中西畫法的所謂「西洋畫」，甚至有機會與郎世寧及其他擅長繪畫的傳教士交談，故而評議西畫得失還比較內行。他所說的「勾股法」即幾何學，而西方的透視學即依據幾何學原理。他確實是看到了西畫寫實逼真、精於測算的優點，也不妨設想，如果當時引進的西畫技法僅限於實用（例如畫建築設計圖等），他大概不會反對，但將西畫當作一種藝術，那就與自己的傳統藝術觀和審美趣味扞格不入而不能不指摘、非議了。

鄒一桂所說的「筆法全無，雖工亦匠，故不入畫品」，更顯然是以中國傳統繪畫的標尺來衡量西畫。其實，西畫也講究「筆法」(brush work)，不過是另外一套，而不見筆痕的畫，例如康有為為之傾心的拉斐爾的作品，也可以有極高的畫品，但這些情況都為鄒氏所無法揣想。他沒有機會看到大量第一流的油畫傑作，對於西方美術的歷史和理論更是鮮有所知，由於時代和地域的局限而發出未免偏頗的議論，這是可以諒解的。但是我們也不得不承認：中西藝術之間的距離畢竟是相當大的，而中西方互相理解更非輕易。

以胡敬、吳歷、鄒一桂等所處時代而論，清皇朝的統治比較穩固，中華大國屹立東方，而西方各國則是一個非常遙遠的海外天地，對於中國既無深厚的情誼，也無重大的威脅，只有小碰小撞而沒有猛烈的衝擊。這一時期的中國文人對於傳統文化尚有一種圓滿自足的心態，對於植根於異質文化的西方美術，偶有接觸卻不暇輕易接受；感到無足輕重因而也不求甚解；偶而評議幾句，不論是褒是貶或者亦褒亦貶，往往流露出一種「居高臨下」的意味。

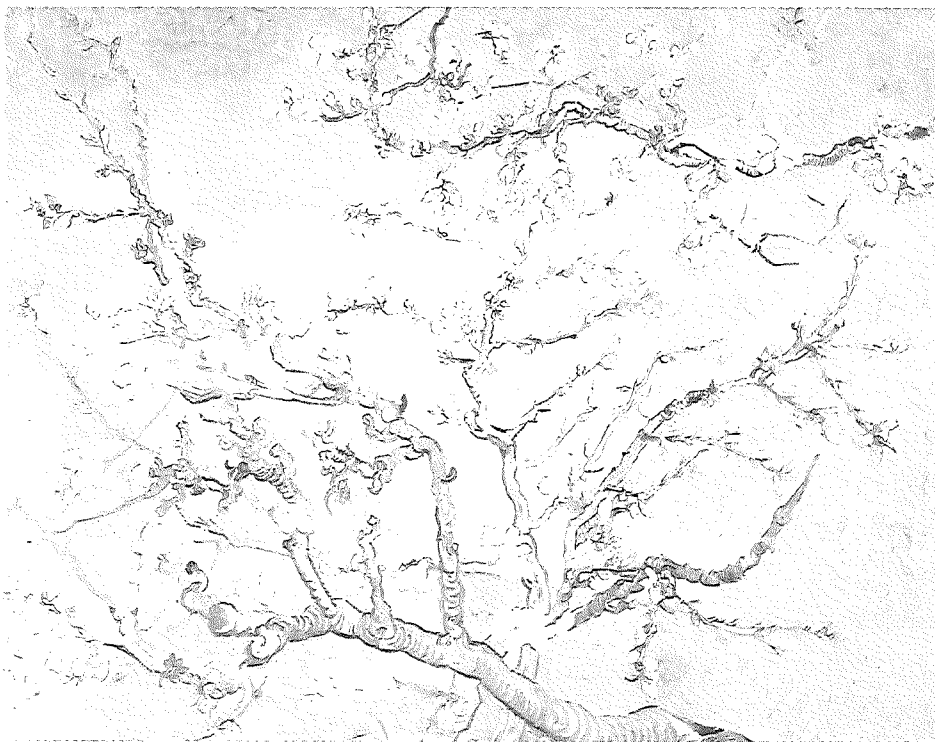
薛福成的見解

鴉片戰爭淒厲的礮聲一響，才打破了中國人泰然自若的心態。從那時起，古老的中國開始震盪，內憂外患並發，政治、經濟、軍事等等危機四起，而中國的知識分子精英也才開始對於古老傳統文化作一點反思，對中

西文化作一點比較。

自1840年(道光二十年)和1857年(咸豐七年)兩次鴉片戰爭以後，清政府被迫開放門戶，與西方各國接觸逐漸頻繁，外交活動漸多。有一些外交人員赴歐親身接觸西方社會，擴大了眼界。有些人親眼看到西方美術名作，都有所記述，其中以薛福成(1838-1894)所記最詳，見解也最有份量，值得在這裏一提。薛福成是一個高級官吏，他博覽群書，深於思考，也通一點「洋務」，在晚清愚昧腐朽的官場中是一個不可多得的人物。他於1890年(光緒十六年)出使英、法、意、比四國，於1894年歸國。他在旅歐期間不斷寫日記，詳細記錄他對於西方政治、經濟、科技、社會風尚、文化藝術等等的見聞以及自己的觀感，後來輯成洋洋數十萬言的巨著《出使英法義比四國日記》(「義」即意大利，下同)^⑬。這部《日記》內容豐富，本文只談他對於西方美術的記述和看法。在1890年(光緒十六年)舊曆二月二十四日的日記中，記述他在巴黎的一個油畫院中觀看《普法交戰畫圖》，對畫中動人的情景和逼真的描繪手法，詳細記述，讚嘆不已^⑭。1891年(光緒十七年)舊曆二月十七日，薛氏又在羅馬擺而安氏博物館看到許多油畫，記述說：「院中油畫縱橫大小數百幅，尤以辣飛爾作品為貴，男婦數輩到此臨習，日日有之。前歲英人有以英鎊七萬鎊購得辣君手跡者，頗秘為希世之寶云。」^⑮(辣飛爾即拉斐爾，下同)這幾句話足以說明薛福成和康有為之所以都集中目光於拉斐爾，多半由於一般西方人遵循傳統習慣而對他特別推重。在薛氏的

1890年，薛福成在巴黎參觀油畫院，對文藝復興以降的傳統寫實繪畫讚嘆不已；同年，梵高在巴黎遠郊吞槍自盡。圖為梵高自殺前的作品之一，畫風跟中國畫意隱約有呼應處。



Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam

記述中，以下一段議論值得我們重視^⑩：

中國之有畫亦數千年矣，然重意不重形，後世所推神品者，專以超逸高淡為宗，如倪雲林、唐伯虎之用水墨作畫，惟其寫意，斯稱大雅。又如王石谷之山水，恽南田之花卉，雖著顏色，而務取遠神、顯真趣，亦得於虛處為多。西人之油畫，務於實處見長。舊法尚無出色之處，四百年前，義國人辣飛爾創尋丈方寸之法，務分淺深遠近，陰陽凹凸不失分秒，始覺層層凌空，數十步外望之，但見真山川、真人物、真樓臺、真樹林，正測向背，次第不爽，氣象萬千。並能繪天日之光、雲霞之彩、水火之形。及即而諦視之，始知油畫一大幅耳。此詣為中國畫家所未到，實未闢之門徑。（重點句黑體字為引者所轉）

上引一段話中也出現一個「知識性錯誤」即誤，將西方近代寫實繪畫的創始之功歸於拉斐爾（「辣飛爾創尋丈方寸之法……」），此點正與康有為的謬誤相同，前文已指出而糾正，不必多說。現在必須指出值得我們關注的兩點。

其一，回顧當年，清初的姜紹書看到利瑪竇呈獻的兩幅聲價不高的西方聖像畫，讚賞其中人物形像描繪得「栩栩如生」，甚至說「我國畫工無由措手」，確實有一點「自愧不如」之意。但他的語氣是相當輕鬆的，而所謂「無由措手」，僅僅是指中國的「畫工」，卻沒有觸及到高層次的文士畫士和他們那一套「筆墨之道」。與此相反，薛、康二氏於國運飄搖之際身臨歐土，看到大量的西方繪畫名作，不禁為之目迷神眩，發現西方美術竟具有許多為我國傳統美術所欠缺的優

點，從而感到一種絕不輕鬆的壓力。薛氏將中西雙方繪畫互作比較，雖然認為「重意」(務虛)和「重形」(務實)互有短長，但終究承認西畫寫實逼真的境界為我國繪畫所「未到」或「未關」；康氏則竟說「我國畫疏淺，遠不如之」，但無論是薛是康，他們的心態和議論都是前所未有的。

其二，也要看到，薛、康二氏都不是專門研究藝術史或藝術理論的學者，他們觀看西方名畫後所發的議論，決不是純粹美學意義的「中西藝術比較研究」。他們之所以承認西方繪畫的長處甚至讚美不已，固然也由於強烈的審美感受，但主要還是「迫於時勢」(與姜紹書、胡敬、吳歷、鄒一桂等對「西洋畫」發議論時所面臨的「時勢」大不一樣)，因而帶有十分濃厚的功利主義色彩和相當焦急的情緒。以這一點而論，康有為在《遊記》中表達得更為坦率(參看前文)。1917年他又在《萬木草堂書畫目》^①中大發議論，菲薄中國文人畫士的山水花鳥畫，感嘆說：「以此而與歐美人競，不若持拾槍而與五十三『生的』之大炮戰乎？」這話帶點火藥味，但從明末開始三百年以來，他總算第一次把話說穿：西方文化(或文明)在向中國挑戰了！

歷史奇景

從利瑪竇獻畫那年(1601年)算起，中國人經歷了三百年之久才好不容易找到一個拉斐爾，這種歷史的沉滯現象誠然令人吃驚，但如果我們把眼光橫向折射到西方藝壇，那就更要

吃驚了。原來恰好在薛、康二氏在歐洲觀畫發議論的期間(1890-1904)，西方美術已經發生了重大的變化：佔藝壇主流達五百年之久的寫實美術已盛極而趨變，將讓位給本世紀五花八門的「現代主義」(Modernism)，而在新一代美術家的心目中，四百年前那位繪畫王子拉斐爾也早已失去了「典範」的地位。

從文藝復興時期開始的西方寫實繪畫，手法多樣，風格紛陳，並且不斷地發展和衍變。十九世紀後半期出現的印象主義，是西方繪畫一場重大的變革，但還是西方寫實繪畫發展到極至的產物，十九世紀末期出現的「後印象主義」(Post-impressionism)才是另覓蹊徑。此派畫家塞尚(Cézanne, 1839-1906)、高更(Gauguin, 1848-1903)、梵高(van Gogh, 1853-1890)三家各自探索繪畫的新天地。梵高悲劇性的拚搏尤其值得追懷，他於1890年7月在巴黎遠郊以一顆子彈結束了三十七歲的生命，同一年正在歐洲觀光的大清帝國使節薛福成當然聽不到那一聲槍響。

如果以康有為旅遊意大利激賞拉斐爾的1904年為中心而觀察歐洲藝壇，那就可以看到比過去幾個世紀熱鬧得多的圖景。藝壇上紛紛登場的是一群背叛文藝復興傳統的闖將，他們帶來了野獸派等等美術新流派，開創了風靡本世紀的「現代主義」潮流。馬蒂斯(Matisse, 1869-1954)於這一時期所作的油畫，形像之怪異畸變，線條之簡練粗獷賽過了「揚州八怪」。畢卡索(Picasso, 1881-1973)於1907年發表的《亞威農少女》，借鑒非洲黑人藝術，跟西方寫實繪畫那一套人體解

剖、焦點透視、明暗投影徹底決裂，隨即創始了立體主義。康定斯基(Kandinsky, 1866–1944)於1910年發表純抽象繪畫《即興》，1912年發表專題論著《論藝術中的精神性》(*Über das Geistige in der Kunst*)，系統地闡述了他的新理論，宣稱過去再現物形的寫實繪畫已經沒有前途，而抽象藝術則已開始了一個新的紀元。英國藝壇的現代主義傾向起步較晚，遲至1914年，評論家克萊夫·貝爾(Clive Bell, 1881–1964)發表《論藝術》(*Art*)一書，提出一個美學新說叫做「有意味的形式」(*The significant form*)，認為繪畫中的物形無關緊要，至關緊要的是畫中「形式因素」的構成和節奏感。他最推重塞尚的繪畫，又讚賞手法稚拙的中世紀美術而菲薄手法精巧的文藝復興美術。他甚至認為開創近代寫實繪畫的大師馬薩喬、烏切洛、

卡斯塔尼奧的業績是「開闢了一條充斥著劣質礦石的礦脈」，而拉斐爾畫派則竟是「走進了一條死胡同」^⑩。

1916年，蔡元培(1868–1940)在《東方雜誌》上發表〈賴斐爾〉(即拉斐爾)一文，隆重地向中國介紹了這位西方繪畫大師的生平和藝術。同年，瑞士蘇黎世出現了全面反傳統的達達主義(Dadaism)。1917年，達達主義運動在巴黎掀起。同年，康有為在《書畫目》中譴責元代以來風行中國畫壇的文人水墨畫傳統。1919年，達達主義重要人物杜尚(M. Duchamp, 1887–1968)在達芬奇的名作《蒙娜麗莎》(複製品)中那位微笑的婦人臉上添了兩撇鬍鬚，反文藝復興傳統的傾向至此達到高潮。同年，我國青年畫家徐悲鴻(1895–1953)留學巴黎，慨然以傳承正宗的西方寫實繪畫為己任，苦練素描基本功和油畫，同時認

在二十世紀初，西方繪畫已開始了一個新紀元。圖為畢加索的作品「睡眠中的農民」。



真觀摩文藝復興傳統的大量傑作：他衷心欽佩達芬奇和拉斐爾。

同一時期的中西歷史圖景，有的相合，有的相反，更多的是似相合而實相反，似相反而實相合。將中西雙方的圖景並列觀賞，光怪陸離，蔚為奇觀，彷彿是歷史老人用現代派手法造出來的拼貼畫或蒙太奇。

將歷史縱橫齊觀，更顯得斑駁迷離。「歷史奇景」中蘊藏着許多疑謎，有待我們去破解。

註釋

① “The traces of waves on the wet sand of a beach own their sweeping contours to the motion of the water...”引自阿恩海姆原著《藝術與視知覺》(Rudolph Arnheim: *Art and Visual Perception*, London: Faber and Faber, 1972), 頁414。按，此書係以格式塔心理學解釋造型藝術，本文引用此句則純係借用其意。

② 本文所據康有為：《意大利遊記》，為鍾叔和編「走向世界叢書」之一種(湖南人民出版社，1980)。下文簡稱「湖南版《遊記》」。

③④ 引自湖南版《遊記》頁78、79。加爾西尼宮，原文原名不詳，待查。

⑤ 「西方寫實繪畫」(The Western realistic painting)，這個名目為筆者所創，特指西歐自十四世紀末至十九世紀末的繪畫，其特徵為刻意追求寫實逼真的效果，論證詳見拙著《論西方寫實繪畫》(文化藝術出版社，1989)。

⑥ 引自恩格斯：〈自然辯證法·導言〉，《馬恩選集》(人民出版社，1973)卷3，頁445。

⑦ *The Note Book of Leonardo da Vinci*, arranged and rendered by

Edward MacCurdy (New York, 1941-42), pp. 857-920.

⑧ 顧起元：《客座贅語》(明版)卷六「利瑪竇」條。

⑨ 姜紹書：《無聲詩史》(清版)卷七「西域畫」條。

⑩ 胡敬：《院畫錄》(清版)上卷篇首。

⑪ 《墨井畫跋》，沈子丞編《歷代論畫名著彙編》(文物出版社，1982)，頁326。

⑫ 鄒一桂《小山畫譜》(清版)卷下「西洋畫」條。

⑬ 本文所據薛福成：《出使英法比四國日記》(長沙岳麓書社，1985)，為鍾叔河編「走向世界叢書」之一。

⑭ 參看岳麓版《日記》頁111、112。薛氏另撰《觀巴黎油畫記》，收入《庸庵全集》，內容與《日記》所記大同小異；此文曾收入中學教科書，流傳甚廣。

⑮⑯ 參看岳麓版《日記》，頁320-321。擺而安氏博物館，原文原名未詳，待查。

⑰ 《萬木草堂書畫目》為康有為記其所藏書畫的一個詳細目錄：除記錄作品名稱及作者姓名外，又穿插文字若干段，議論傳統繪畫之得失，並提出改革意見。本文所據的《書畫目》見於《康有為先生墨蹟》(河南中州書畫社，1983)。

⑱ Clive Bell: *Art*, Chatto and Windus (London, 1928), pp. 130, 207.

吳甲豐 中國藝術研究院研究員。著作有：《印象派的再認識》、《畫廊中的思考》、《論西方寫實繪畫》。其他專題論文有：〈西方潮流衝擊下的日本近代美術〉、〈試釋「有意味的形式」〉、〈美國美術與「傳統」〉、〈臨摹·譯解·演奏〉、〈傳意——中西繪畫中臨摹的衍變〉。