

景觀

引進西方寫實繪畫的初衷 ——以國粹學派為中心

• 李偉銘

一 寫實繪畫與古典傳統

就某種寬泛意義來說，寫實繪畫並非舶來品。按照顧炎武的說法，「古人圖畫，皆指事為之」，所畫「皆指事象物之作」，因為強調「使觀者可法可戒」的社會教化功能，故大抵在內容方面有一個具體的故事、涉及具體的人物和時空範圍，作畫「須立意結構，事事考訂人物衣冠制度，宮室規模大略，城郭山川，形勢向背，皆不得草草下筆」（顧氏引謝在杭《五雜俎》語）。譬如《奏樂圖》經王維辨識，所描繪者即為「霓裳第三疊第一拍」。不過，在顧炎武看來，從宋徽宗的時代開始，因為畫院考錄人才的標準不但要求「不仿前人，而物之情態形色，俱若自然」，還要求「筆韻高簡為工」，所以古畫這種據實而作的傳統已發生了微妙的變化^①。他用「實體」和「空摹」這兩個概念來描述古今之畫的差別。所謂「實體」，應該就是我們今天所說的「寫實繪畫」，與「任意師心」並以「寫意」作託辭的「空摹之格」也即寫意畫不同。實體之作必須恪守某種已然存在的價

值觀念，而且，在形式上必須按照事物的本來形態進行必要的筆墨操作。易言之，因為實體之作強調「可法可戒」的社會教化功能，所以它在視覺上與被描繪的對象之間存在一種可供辨認的確定的對應關係。

對此，劉師培似乎說得更清楚，他在本世紀初葉發表的一系列關於中國美術的論文中指出，在上古文化系統中，「美」、「善」二字互訓，捨實用而外，無所謂美術，美術寓於儀文制度之中，用以垂戒法，判等威^②。

顧炎武和劉師培上述論斷，不但有大量古典文獻資料佐證，在傳為顧愷之手筆的《列女圖》卷和《女史箴圖》卷以及大量漢代石刻畫像中也可以得到合適的證驗。但究竟是甚麼原因促成「實體」之畫逐漸演變成「空摹」之畫？

二 「寫實」流失的原因

對宋以後「實體」式微，「空摹」泛濫，歷來有很多說法。如劉師培的解

釋首先取譬於中國文字，認為正像先有象形、指事二端，孳乳相生而有會意一體一樣，從實體到寫意也可以視為民智發達的一種象徵；再者，古代詩歌皆屬詠事徵實之詞，及莊老告退，山水方滋，乃流連光景而以神韻自詡，這種時尚的流行也有意無意地提供了由此及彼的動力；第三，宋代以後，社會上古畫流傳稀少，即有，也多為好古者皮藏，畫家於實體無從模擬，乃改而為寫意空摹^③。最重要的當然是魏晉之後中國知識份子心態的變化。

不言而喻，美術原為百工之屬，放棄世俗功利目的的生活風格是導引美術進入士大夫審美視野的必要前提，而也正是那些溺於清談、標榜清高的士大夫的直接參與，使美術脫離實用範疇而獲得獨立的品格。劉師培沒有論及元明以後文人寫意畫的廣泛流行並最終蔚為畫學「正宗」的底蘊，但正像我們所看到的，後者與魏晉之士「率性而為」的生活態度確乎有極大的關係，甚至我們可以毫不誇張地說，一部《世說新語》，就是後世標榜為奇、為樂的文人畫家心照不宣的「葵花寶典」。表面上看來，因為空摹之格強調了性靈在藝術中的核心地位，較之實體之作更接近藝術的本質，因之無論在內容還是形式上似乎都更有可能獲得表現自我的廣闊空間，那些真正有所作為的文人畫家努力的成效，也確乎從這個角度支持了這種信念；但就一種大體的情形而言，元明以後中國畫藝術的發展證明，正像「重循舊而戒求新」的實體之畫一樣，一旦「空摹之格」在理論和實踐中被抬舉到畫學正宗的地位的時候，所謂「任意

師心」也就完全有可能被淹沒於比比皆是齊一模式中，使「重循舊而戒求新」轉而成為適應於空摹之格的清規戒律。

顧炎武與劉師培都是以知識淵博、治學嚴謹著稱的樸學大師，雖然當代研究中國美術史的學者很少注意到上述文本，但在筆者看來，尤其是劉師培在本世紀初葉發表的系列論文，仍然是迄今為止關於傳統中國畫最簡潔而又富於系統性和洞察力的論述。必須承認，實體之作與空摹之格確實是中國古典繪畫中兩個不同的審美範疇。在明末清初和清末民初這兩個特殊的歷史時期，空疏僵化的流行學風受到直接的質疑，渴望有所作為的知識份子對民族、國家的命運普遍存在強烈的危機感，希望在學術上回到古老的漢代傳統中去，從儒家原典中尋求「經世致用」的精義的時候，顧、劉留心到「實體」之作與「空摹」之格的本質差別並不奇怪。不過，我們也注意到，劉師培並未存廢此即彼之心，他認為^④：

古人之畫與儒術相輔，所繪之圖，咸視其與物肖與否定工拙；後世之畫，列美術之中，所繪之圖，咸視其運筆若何定工拙。古畫之工拙視乎學，今畫之工拙視其才。此雖時尚使然，然以空摹之畫與實體之畫並衡，不可謂非古今人不相及矣。

在〈論美術與徵實之學不同〉這篇文章中還明確地指出：「美術以性靈為主，而實學則以考證為憑。若於美術之微而必欲責其徵實，則於美術之學返去之遠矣。」^⑤因此，他關於「畫學復興」

提出的是一個折衷主義的方案，即建議今畫之「才」應適當地掬取古畫之「學」，如近代書法從金石學中發掘書法原典的精義一樣，不妨借助近代印刷術的方便，從傳世的宋元舊畫印本中學到有用的知識，以矯正今畫踵謬沿訛之弊^⑥。劉師培所隸屬的國粹學派提倡「復興古學」，喜歡援例歐洲文藝復興源於古希臘文明的再發現，當年國粹學派在整理舊學的過程中於美術方面先後整理印行大型叢書《神州國光集》、《神州大觀》和《美術叢書》，即基於這一動機。

三 世用為歸——引進西方傳統寫實繪畫的初衷

中國傳統的「實體」之畫在強調逼真地再現物象方面與西方傳統寫實繪畫存在相似性，但它們畢竟是不能等量齊觀的兩種造型藝術體系。文獻表明，自利瑪竇的時代以來，西方寫實繪畫已經進入中國，一些譯述西畫學理的著作，從雍正年間開始也偶有刊行；康乾之際，以郎世寧為代表的一些西洋畫家還在皇家畫院中獲得了一席之地；某些中國畫家甚至在相當謹慎的程度上，借鑒了西方寫實繪畫的明暗透視法^⑦。然而，所有這一切，也許還不足以構成指證中國已經開始主動地引進西方寫實繪畫的理由。

當然，我們沒有辦法斷定主動引進西方寫實繪畫的確切時間，比較可靠的推測應該是在戊戌變法——特別是在廢科舉、興學堂以後。如劉師培指出，「秦漢以降，士有學而工無學，卿大夫高談性命，視工藝為無足輕

重」^⑧，在以訓練科場技巧為目的的公私教育機構中，繪畫一科根本沒有插足之隙，官僚士紳階層繪畫趣味和繪畫技巧的訓練，往往被視為超乎世俗功利目的的自我精神滿足。作為維新運動最重要的成果之一，這種根深柢固的「重道輕藝」觀念開始受到了來自西方的工具理性精神強有力的衝擊，「格致之學」終於在晚清近代教育體制中佔有舉足輕重的位置，與此同時，美術教育在官方法定的範圍內也爭得了一席之地。美術進入學堂的理由和方式，已經決定了美術施教的內容和目的。正如光緒十九年(1903)《奏定中學堂章程》所示^⑨：

習圖畫者，當就實物模型圖譜，教自在畫，俾得練習意匠，兼講用器畫之大要，備他日繪畫地圖、機器圖及講求各項實業之基礎。

換言之，在晚清學堂中，美術隸屬於器用之學即實學的範疇。於是，展現在我們面前的就是這樣一幅圖景：一方面，是人數眾多、熟習空摹之格、津津於筆情墨趣的傳統型畫家隊伍；另一方面，則是學堂畫學師資奇缺，正像新學的其他實用學科一樣，最初學堂教學中的美術師資不得不求諸近鄰日本^⑩。改良在教育領域呈現的巨大的價值反差，在美術的範圍內，其意義與郎世寧輩之供奉內庭已經不可同日而語，皇室的個人口味，在這裏已被轉化為大清帝國救亡圖存的選擇。它在客觀上既促成了一波又一波的留學浪潮，同時也有效地左右了早期留學美術的學生的專業選擇範圍^⑪，並為那些擁有「留學」學歷的藝術家，

包括那些曾經在新式學堂中接受教育的藝術家在日後的學校教育中確立新「正統」地位，埋下了伏筆。

「自歐學東漸，吾國舊有之學遂以不振。蓋時會既變，趨向遂殊，六經成糟粕，義理屬空言。」^②上述歷史圖景和鄧實在《美術叢書》初集序中所說的這幾句話，顯然也有助於我們對康有為的畫學改良論的理解。康氏歐遊期間，西方傳統寫實繪畫已經給他留下了極其深刻的印象，他在參觀各國博物館、議論歐洲物質文明的時候，曾特別提到^③：

歐人之好古至矣。惟其開新愈甚，故好古愈甚。蓋必明乎因革損益，而後能進化生新。若無懷舊之念，思古之情，但從人言新，掃棄一切，是不知舊者，亦安能知新乎？

在畫學上，康氏譏議南宗，視輾轉模仿之末流為糟粕，推崇唐宋院體，貶粗筆寫意為「別派」，奉設色界畫為「正宗」，最後將中國畫學改良的前景，寄望於「合中西而為畫學新紀元」，這固然合乎其「以復古為更新」的邏輯，但在實踐中，無疑還基於這樣一種假設：即寫實繪畫具備直接轉化為推動社會物質文明發展的力量之潛在因素，所謂「今工商百器皆籍於畫，畫不改進，工商無可言，此則鄙人藏畫、論畫之意」，應該就是這種假設最好的說明^④。

關涉畫學改良的這種實利主義觀點並不限於康有為，經世致用、崇實紆虛，本來就是清代學術主流，為了發展民族工商業，在「壬寅學制」和「癸卯學制」中，已經產生了設置各級實業

學堂以培養工商技術人才的方案。它進一步同清末以來國粹主義思潮互動，孕育了中國近現代寫實主義繪畫。

四 國粹主義與近現代寫實主義繪畫

以鄧實、黃晦聞等人為代表的國粹主義者在光緒末年公布「擬設國粹學堂啟·圖畫學」一科的課程表^⑤，其中設計了六個學期的課程：第一學期：圖畫史，毛筆畫法，實習；第二學期：歷代畫家派別，毛筆畫法，實習；第三學期：毛筆及鉛筆畫法，實習；第四學期：鉛筆；第五學期：用器；第六學期：繪影。

在「國粹學堂」倡辦者看來，他們置身其中的時代已經並且正在發生巨大變化，為了適應這種變化，必須破除唯我獨尊的文化心態，在對傳統文化的內涵價值進行重新闡釋的同時，主動汲納包括寫實繪畫在內的那些有用的西學知識。這種價值觀念不僅貫穿於國粹學派諸家的思想學術工作中，在國粹學派著名的金石學家兼畫家蔡哲夫(1879-1941)那裏更獲得了具體生動的體現：從1907年至1910年，蔡氏借助西籍博物工具書和他從實地考察得來的知識，用糅合唐宋院體和西畫素描的筆法，連續數年為《國粹學報》中的「博物篇」專欄繪製了一百多件可資徵實的、具有嚴謹的寫實意味的「博物圖」。我們還注意到，此前在粵中，蔡氏已開始用傳統的筆法臨仿了「博物志」一類西籍工具書中的插圖標本，以攝影為範本進行

山水畫創作^⑥。顯而易見，蔡氏將繪畫作為追求知識的一種手段固然合乎真、善為美的古典信條，但他用主動開放的姿態接納西畫的寫實方法無疑已逾越了某種傳統的禁忌，因為，如眾所知，在晚清四王畫風籠罩天下的情境中，對絕大多數藝術家來說，首先應該關心的是對象的怡情功能和筆墨線條的書法意味，而所有這一切是否符合傳統的道德規範和審美訓示，則是檢驗作品是否具有價值最重要的標準。換言之，對恪守南宗清規戒律的藝術家來說，個人品味和知識的可靠性是一個次要的問題，藝術家一旦擱管作畫，他需要履行的職責就是準確地理解和把握那些被反覆證明有效的先賢的經驗。

特別值得注意的是，美術領域另一位著名的國粹主義者黃賓虹在民國初年所寫的〈真相畫報敘〉中指出^⑦：

而歐雲墨雨，西化東漸，績採之麗，妍麗奪眸，竊怪山光水色，層折顯晦之妙，其與北宗諸畫，尤相印合。嘗擬偕諸同志，遍歷海岳奇險之區，攜攝影器具，收其真相，遠法古人，近師造化，圖於楮素，足迹所經，漸有屬毫，而人事卒卒，未能畢願，深以為憾。今者粵中諸友，方有真相畫報之刊，將搜全球各種畫藝，分別區類，萃為一編，籠天地於形內，融古今為一爐。余喜其溝通歐亞學術之大，發揚中華國粹之微，陶養人民志行之潔，潛移默化，未嘗不於是乎。

《真相畫報》奉「監督共和政治，調查民生狀態，獎進社會主義，輸入世界知識」為宗旨，是一份綜合性的大型旬

刊，1912年6月由同盟會粵籍同人於上海創辦。在美術方面，該報闢有「各國比較畫」、陶瓷工藝設計圖案和以中小學生為主要對象的「鉛筆範本」等專欄，還以「題畫詩圖說」的形式，利用近代植物學和昆蟲學的知識，詳細系統地描述了梅、菊、昆蟲等繪畫對象的生態特徵。通過刊登攝影照片的方式指證攝影為可供繪畫借鑒的範本，可能是該報的一大創舉，至於強調「美術為工業之母」，則一直是該報保持不變的基調。《真相畫報》的主要負責人高劍父和高奇峰兄弟，光緒末年曾先後游學日本接受近代日本繪畫的啟發，特別是對明治維新殖產興業政策的成果留下深刻的印象，歸國以後，在以京都畫系的畫家作品為藍本探索中國畫變革方法的同時，高劍父還積極致力復興傳統陶瓷工藝產業。高氏兄弟在民初的工作，可以追溯到他們在1905年參與創辦的《時事畫報》，其實從那時開始，他們已進行類似的工作，以畫報為媒介開設「畫學研究科」，引介西畫素描寫生畫法；他們以中國畫家的身份既兼作陶藝、西畫，他們的一些盟友，還嘗試用傳統的中國畫材料工具臨摹西方古典油畫，以證驗中國畫變革的可能性。而且，至少從1908年開始，《時事畫報》美術同人就在「物質救國」的旗幟下，模仿西方美術展覽會的方式，在社會上舉辦「美術展覽會」^⑧；與此同時，又在粵中發起創辦「續華女子習藝院」。其中，該院的〈創辦續華女子習藝院弁言〉尤堪玩味，略錄如下^⑨：

周禮天官注：繪畫之事，青與赤謂之文。由是引申，各色相錯者皆得目以

文。自歐風震蕩以來，鬻序之子，閭內之英，遇事輒語文明。詎知文明出易賁象，其義至古，匪新名詞。文明以織繡為本，詞章猶其餘事，則古所謂女紅，亟當講矣！矧吾國藝事雖不振，織繡尚見重歐美，簡其精粹，輦運外洋，時弋厚利，圖畫與詞章為近，固文事之一種，然非得吾國古賢精意，則境欠空靈，非參以歐美新說，畫理實多差忒。於斯二者，復其固有，補其未備，發揮光大之，非愛國士夫之責歟？

從〈真相畫報敘〉中也不難看出，黃賓虹對南宗末流的攻擊與顧炎武同時代的另一位大學者和畫家方以智的觀點如出一轍^①，他對畫學古道衰微原因的認識，與劉師培、康有為的看法沒有太大差別，他們都認為那種從想當然開始而最後又流於人云亦云的文人畫末流不僅在學理上切斷了與古典藝術資源的聯繫，而且在事實上窒息了中國畫發展的生命活力。從嚴格意義上來說，黃賓虹的知識背景以及他後來在藝術上所取的發展路向與上述粵中諸家不同，他的畫學變革觀念植根於對古典傳統的深刻理解，更傾向於從古典詩歌特別是金石學中尋求啟發，但有一點無疑是一致的，即在上述粵中諸家以及蔡哲夫和黃賓虹看來，攝影包括西方寫實繪畫「科學」的再現功能有助於修正南宗末流輾轉案頭臨仿的偏差——如黃賓虹所稱，使繪畫時尚從「習趨渲淡，自詡南宗，晚近流傳，縉靡薄弱，便於士大夫摹仿，致為鑒古者病」的歧途上，返回到唐宋傳統「道法自然」的正路上去，從而收到「遠法古人，近師造化」的功

效。這也就是說，「古學」格物致知的真諦與西學的工具理性精神並不矛盾，既然在政治上可以效法西歐文藝復興，以近代西學的治學方法整理國故——從傳統文化中發掘推動中國近代化的動力，那麼，從「復興古學」這個角度來看，「畫學復興」當然同樣可以並且應該從西學包括西畫、攝影中尋找到接近古典畫學精義的經驗。黃賓虹揭示西畫與「北宗諸畫，尤相印合」，繼之稱引《聖經》“*There is no new thing under the sun*”^②，道理恐怕也應歸宗於此。因此，我想引李世由的「挹彼菁華，補我闕乏」、「闡道蘊駭，世用為歸」數語，作為清末民初引進西方傳統寫實繪畫抱持的一種比較普遍的期望值的描述，大概應該是合適的。

註釋

① 顧炎武：《日知錄》，卷二十一「畫」，黃汝成集釋本（台北：世界書局，1968）。下引顧氏語均出此本。

② 劉師培：〈中國美術學變遷論〉，《國粹學報》，總第三十期，丁未年（1907）。

③ ④ ⑥ 劉師培：〈古今畫學變遷論〉，《國粹學報》，總第二十六期，丁未年（1907）。

⑤ 〈論美術與徵實之學不同〉，《國粹學報》，總第三十三期，丁未年（1907）。

⑦ 關於這方面詳細的論述，參閱向達：〈明清之際中國美術所受西洋之影響〉，《東方雜誌》，第二十七卷第一號，1930年1月；方豪：〈嘉慶前西洋畫流傳我國史略〉，《大陸雜誌》（台北），第五卷第三期（1952）。一般認為，雍正七年（1729），年希堯據意大利人Andrea Pozzo著 *Perspectiva Pictorum et*

*Architectorum*譯述《視學精蘊》是在中國刊行的最早介紹西畫透視法的著作，1735年，該書增補五十餘幅插圖後，改題為《視學》再為刊行（參閱鶴田武良編：《中國近代美術大事年表》〔日本和泉市，1997〕）。戊戌變法前刊行的介紹西畫的譯述著作還有《器象顯真》（上海，1872）、《畫形圖說》（1885）、《畫器須知》（1888）等數種。參閱高美慶：“The Beginning of the Western-style Painting Movement in Relationship to Reforms in Education in Early Twentieth-century China”，《新亞學術集刊》4，中國藝術專號（香港：中文大學新亞書院，1983）。

⑧ 劉師培：〈工藝學史序〉，載勞舒編：《劉師培學術論著》（杭州：浙江人民出版社，1998），頁66。

⑨ 舒新城編：《中國近代教育史料》（北京：人民教育出版社，1961），頁511。

⑩ 參閱鶴田武良：〈清末民初美術教育——近百年來中國繪畫史研究之四〉，《美術研究》（東京），第365號。

⑪ 參閱鶴田武良：〈留日美術學生——近百年來中國繪畫史研究之五〉，《美術研究》（東京），第367號。關於早期留學日本的中國美術學生大多選擇實用美術學科這一事實，筆者在〈高劍父留學日本考〉（收入李偉銘、李公明、王躍生編：《中國美術研究——陳少豐教授從教五十年紀念論文集》〔北京：人民美術出版社，1995〕）一文中也作過相應的考察。

⑫ 鄧實：《美術叢書·初集序》（上海：神州國光社，1911）。

⑬ 上海市文物保管委員會編：《康有為遺稿》（上海：上海人民出版社，1995），頁118。

⑭ 參閱康有為：《萬木草堂藏畫目》，《康有為先生墨迹叢刊（二）》（河南：中州書畫社，1983）。

⑮ 《國粹學報》，總第三十八期，戊申年（1908）。

⑯ 關於蔡氏從事這一工作的動機的詳細討論，參閱拙文〈中國畫變革的語言資源——本世紀初葉的一些證例考析〉，收入《現代中國繪畫中的自然——中外比較藝術學術研討會論文集》（南寧：廣西美術出版社，1998）。按，因上述文集印刷錯漏甚多，請參閱收入廣州美術館館刊《藝海藏珍》，1998年第2輯拙文修訂本。

⑰ 黃賓虹：〈真相畫報敘〉，《真相畫報》，第二期（上海，1912）。黃氏關於今人不睹前賢真迹，「師心自創，鹵莽滅裂」，導致畫學古道衰微的看法，也見諸〈賓虹論畫〉，《國粹學報》，戊申年（1908）第七冊美術篇及〈荀慶畫談序〉，《廣州時事畫報》（廣州），壬子年（1912）第二期等文中，此不臚列。

⑱ 參閱高劍父：〈論畫〉，《時事畫報》，乙巳年第四期；高劍父作水彩畫、高奇峰作油畫及馮潤芝背臨意大利本油畫人體圖版均見《時事畫報》，戊申年（1908）第七期；拙文〈20世紀早期中國的美術展覽會摭言〉，《美術家通訊》（北京），1997年第8期。

⑲ 《時事畫報》，戊申年（1908）第二期。

⑳ 方以智《畫概》有云：「北苑派在雲間，孟碑派在金閩，彼此門戶，遂至相非。士夫天分文秀，正苦法力不足；畫家熟於匠法，所乏遠韻豐神。自非上根，幾能神悟！里狐藏丑，匿附南宗，以不學誇絕學，又可許乎？」轉引自饒宗頤：《畫韻》（台北：時報文化出版企業有限公司，1993），頁528。

㉑ 黃賓虹：《新畫法·序》（上海：審美書館，1914）。

李偉銘 1986年獲廣州美術學院文學碩士，現為廣州美術學院研究員。