

《人文學報》
第十五期(86/6), pp.1-29
國立中央大學文學院

對中國美術史研究中再現論述模式的省思

石 守 謙*

* 國立台灣大學藝術史研究所教授

任何一個美術史的論述，不論作者是否有所意識，必定依循著某一個理論模式來作層層的開展。而這個理論模式又通常是環繞著「藝術是什麼？」這種基本命題而建構起來的。本文所謂的「再現」，就是這種理論模式；它的核心即是將藝術定義為對外在（自然）之如實重現的觀念。如此之觀念，在西方之思想傳統中，直可溯至柏拉圖，可謂源遠流長。^{（註1）}其所依之架構起來的「再現」論述模式，在美術史學史上也早已形成強固的傳統，直到近年才部分地受到基本的質疑與挑戰。^{（註2）}這個植基於西方思想傳統中的美術史論述模式，雖有如此遭遇，但畢竟也對西方美術的歷史發展之理解，提供了不少的有效嘗試。它的影響力甚至及於另一個文化傳統中的中國美術史研究，自本世紀初以來即在研究論述中扮演著主導性的角色。如此之情勢，如果放到董其（1555-1636）的時代，一定讓他感到大惑不解。

在十六世紀的末葉，天主教耶穌會 (Jesuit) 傳教士 Matteo Ricci (1552-1610) 來到了中國。他的任務是將中國改變為一個天主教國家，而他的辦法是將吸引上層社會人士入教定為達到他目標的關鍵。他的傳教工作雖未成功，但在此過程中，他接觸了不少中國的文化傳統，其中也包括了繪畫與雕塑。Matteo Ricci 對它們的觀感是：

中國人廣泛地使用圖畫，甚至於在工藝品上；但是在製造這些東西時，特別是製造塑像和鑄像時，他們一點也沒有掌握歐洲人的技巧。他們在他們堂皇的拱門上裝飾人像和獸像，廟裡供奉神像和銅鐘。如果我的推論正確，那麼據我看，中國人在其他方面確實是很聰明，在天賦上一點也不低於世界上任何別的民族；但在上述這些工藝的利用方面卻是非常原始的，因為他們從不曾與他們國境之外的國家有過密切的接觸。而這類交往毫無疑義會極有助於使他們在這方面取得進步的。他們對油畫藝術以及在畫上利

用透視的原理一無所知，結果他們的作品更像是死的，而不像是活的。看起來他們在製造塑像方面也並不很成功，他們塑像僅僅遵循由眼睛所確定的對稱原則。這當然常常造成錯覺，使他們比例較大作品出現顯明的缺點。(註3)

Matteo Ricci 在中國繪畫及雕塑上所覺察到的「特質」，基本上即是以西方的「觀看」方式為準則的。而在當時西方藝術對畫面空間及人體造型的要求，不論採取那種風格來表現，都是以「再現」為前提的。藝術的形式在此被認為需要利用理性的計算，來克服因感官與材質而生的限制，以便能逐步接近瞭解自然真實的目標。一旦藝術家能掌握這種形式，他便能接近真理。不符合透視原理的畫面以及謹守對稱法則的雕塑，自然不能說完全與其自然的對象無關，但只能說是幼稚的模仿，不能據之以理解其精髓，因此由「再現」的標準而言，不僅「像是死的」，而且「常常造成（認識上的）錯覺」。這種樣子的中國藝術，如果放在西方一步步地去解除「再現」障礙的藝術發展歷程中來看，實在也不得不給它一個「非常原始」的評語。

Matteo Ricci 的觀感是否「正確」，其實並不重要，值得注意的則是當時他的意見是否在中國產生某種程度的影響力。這個答案基本上是否定的。當時整個中國藝術界的領袖董其昌（1555-1636），雖然也認得 Matteo Ricci，但似乎對他所帶來的西洋藝術，毫無興趣。對 Ricci 的中國藝術觀感（尤其是繪畫），董其昌自然毫不注意。對他而言，藝術並非追求真理的手段，而根本是真理的一種「化現」。在他眼中的中國繪畫傳統，由於有歷代文人精英的努力，已經建立一種高雅的典範，不僅能超越畫匠拘泥於摹擬外在形象的庸俗技藝層次，而且能與造化的生機相互參證，達到一種類乎古聖先賢所追求的精神境界。對董其昌來說，他絕對無法想像在三百年之後，類似 Matteo Ricci 的西方意見居然會在中國產生巨大的影響，甚至反過來將他所

建立的理論徹底地貶為造成中國文化「腐朽」而「落後」的惡果的罪人。

從史學史的角度來看，十七世紀與廿世紀對中國繪畫理解的極端差異，重點其實不在於 Matteo Ricci 與董其昌的不同，更有意義的事是：中國知識分子在建構他們對中國繪畫的形象時，表現了兩種截然不同的思考方式。在十七世紀之時，董其昌完全在中國傳統的自足體系之中建構他的理論。來自他文化的 Matteo Ricci 的外來觀點可說無關緊要。但是，廿世紀的中國知識分子則反是。不論個人之立場如何，所有的論述已經無法再於傳統之體系中作獨立的追求，而須與來自西方的外來建構形象進行迎拒的角力，或是不斷的對話。本文之目的即在反省這些過程裡的一些現象，並嘗試檢討其中所可能產生的收穫與缺失，希望能給未來的中國繪畫研究之架構，提供一些參考。

西方的中國繪畫觀之所以在十七世紀時並沒有受到中國學者的注意，這在當時的文化脈絡中很容易理解。Matteo Ricci 以西洋文藝復興以來再現藝術的核心關懷——如透視原理等——來檢視中國繪畫，發現其全不知重視這些技巧，故譏評為全無生氣。其實此期中國的畫家及理論家們所關心的問題完全不同。他們並非不知道 Matteo Ricci 所說的那種透視法、明暗法等技巧的「再現」能力，以及可以得到的視覺效果。但對他們而言，製作物體或空間幻覺的畫法，只關乎「形似」的問題，僅是工匠所從事的層次；而中國繪畫如要能成為真理或「道」的「化現」，能達到參悟自然造化創造之妙的境界，還是得賴於筆墨與氣韻的追求。^(註4)換句話說，當在面對中國繪畫時，Matteo Ricci 的「議題」根本與中國方面論者所關心的毫無交集。

雙方之議題既無交集，如果還想要產生任何互動的關係，則僅得求之於外在環境的推動，逼使一方願意改變其固有的思考角度，嘗試以他者的立場重新詮釋其資料。但是，在十七世紀之時，這種環境因素亦不利於中西觀點產生互動。此中之因素頗多，其中之一在於西方觀點所託付的基督教在中國的發展規

模過小，始終沒有建立一個夠廣大的信眾群衆。雖然當時基督教在中國也有教堂壁畫以及版畫等作為教義的宣傳之用，但終究流行不廣。其需要量既小，因而也只能吸引少數的畫家投入其中。即使清初時在宮廷內有耶穌會的畫家直接參與工作，並且訓練了一些中談籍的畫家，但其數量仍然不多，對整個中國藝術界的影響也不大。而且清代皇室本身對基督教並無太大的興趣，這些傳教士畫家所製作的具有優秀的透視、明暗效果的歐風繪畫，也只被當成某種可當「古風」的變型，或千百種「奇技」之一來玩賞罷了。^(註5)在此狀況之下，中談方術的論者自然不會注意到來自西方傳教士的觀點。

除此之外，中國本身的藝術論述傳統在此時所形成的排他性，亦與此結果有關。自十一世紀的宋代以來，中國對繪畫的論述已經由文人手中建立一個悠久的傳統，他們所關心的是諸如筆墨、氣韻、師古以及詩畫關係等議題，而這些議題又都在最終可以歸結到「雅俗之辨」的問題之上。換句話說，這個原已根深蒂固的文人論述傳統的目標之一是：透過堅持其藝術活動（不論是創作、鑑賞或收藏）的某種抽象而智識性的品味表現，來確定地區隔他們與一般平民大眾的距離，以維護其「超俗」的社會身分與形象。耶穌會教士所帶來的西方觀點，其重點既在對物象景物之再現，實是中國文人眼中的「衆工之事」，不但不能有助於達到文人的「超俗」目標，而且反而是背道而馳，嚴重地妨礙到文人對其「反庸俗」之形象的營造。如此的社會文化背景一日不改，中國的繪畫論述便不可能考慮其中心論題的改變或轉換。

十七世紀時中國文人對其繪畫傳統的理解形象，實際反映了他們自我的社會文化形象。廿世紀的論者亦是如此。只不過到了這個時候，他們的文化形象已經產生了巨大的變化。這個巨變首先可見之於中國傳統文人文化地位的淪喪。在西方強勢文化的壓力下，他們被視為中國積弱的根源，他們原來所尊崇的文化價值，全面地受到隨著船堅炮利而來的西方文化的質疑。他們之中許多

人也還不願承認本土傳統竟然毫無價值，但是，隨著中國淪為西方勢力的半殖民地狀況的一再惡化，也不得不接受那個殘酷的事實。在此情境之中，如果知識分子還想保有原來在中國社會中的高層地位，勢必得在這文化激烈衝擊的局面中，被迫作出回應，提出一些能符合社會上之改革心理需求的見解，以爭求眾人的共識。換句話說，在外方的逼迫之下，「救國圖存」變成了文化界的時代使命；爲了達成這個任務，知識分子不得不從舊的自足但封閉的文化體系中走出來，開始接納意謂著「進步文明」的西方觀念，並以之同觀、檢視中國的舊有體系。

繪畫藝術也不能逃過這個巨浪。中國國內雖然還有爲數衆多的人士仍然在追求筆墨、氣韻的創造，欣賞傳統文人畫的境界，依舊使用董其昌的語彙來討論中國繪畫，但是，這些至多只能佔有某種邊緣性的地位。許多受到西方影響而起的觀點，跟著「進步的」西方藝術盤踞中國知識分子的心中，才是當日思考的主軸。比時中國文化界的主流已非傳統型態的士大夫，而是一批受西方思潮啓發的新的知識分子。他們不但急於瞭解、吸收西方文明，更希望由之找到中國積弱的病因，以謀求中國「救亡圖存」的良方。對他們來說，藝術乃是民族精神的具體呈現，當然跟國家之強盛與否具有密切的關係。當時中國新式教育推動的主導人物蔡元培即在一篇討論「歐戰」（第一次世界大戰）的文章中，公開強調云歐洲國家國力之所以強大，實源自於其美術之發達。^(註6)由於這種看法，透過「發達的」西方藝術再來檢視中國繪畫的過去與未來，便成爲當時以「救亡圖存」爲己任的中國知識分子在從事文化討論時的重心之一。不論是對中國傳統之現代前途抱著支持或悲觀的立場，他們之間都有一個共同點，即以西方藝術的觀點來形成他們對中國藝術的論述架構。三百年前 Matteo Ricci 的意見，可以說至此時才出現了完全不同的文化意義。而這個意義的出現則源自於二十世紀初中國新知識分子將自己定位於國家困境解救者的角色情境之中。他們的藝術論述之所以非董其昌所能想像，實在也部分地根

植於他們之間絕不相同的社會文化形象之中。

不過，在二十世紀初中國出現的論點，與三百年前 Matteo Ricci 者還是有些值得注意的不同。許多想要改革中國畫的論者雖然很直接地以透視或明暗、立體技法之有無來攻擊中國畫之「不合理」，但是他們也很快地發現這樣的論點，實在經不起歷史考察的檢驗。若干理論研究者在努力地搜索中國早期的繪畫文字之後，立刻注意到「在西洋透視法發明以前一千年」的宗炳，於其〈畫山水序〉這篇論文中「已經說出透視法的秘訣」。北宋時沈括在其《夢溪筆談》之中評論宋初畫家李成之畫法時，也明確的顯示出他對某一個程度的定點透視法的認識。不過，他們也都認為中國的畫家卻始終不取這種透視法，而是有意識地要自那「目有所極，故所見不同」的狹隘視野中解放出來，以遊移式的視點來畫出一種「無窮的空間和充塞這空間的生命（道）」。^(註7)這種論點在一九三〇年代的中國文化界中相當流行。它固然是對中國繪畫的形象，在主張繪畫革命者的各種懸譯中，稍微有所救濟，將一般西人所持的「中國畫無透視」之刻板印象，修正為「中國畫有另種不同於西方的透視」，但其得失之間卻還值得爭論。

中國方面的論者雖然援引了西方的論點，認識到中國繪畫中特有的「另一種」透視觀與空間意識，但是，如此一來實無異於放棄了傳統反對以「形似」論畫的基本立場，而改以西洋畫的「再現」議題為根本的論述中心。「再現」的議題一方面牽涉到透視等的技法問題；另一方面則要歸結到繪畫與「真實」(realism) 間關係的哲學性思考之上。當二十世紀初期中國方面的論者發現了中國畫有著「另一種透視觀」之後，便立即須繼續追問另一個問題：中國畫究竟能不能描繪外在的真實？對於反傳統主義者來說，中國畫如與西洋畫（他們不願將 Matisse、Picasso 以下的現代藝術包括在內）比較，確實有嚴重的「不真實」的「病態」，而那也就是他們所要改革的對象。當然，事實並不如

這些新藝術運動者所想像那麼簡單。研究者既已發現中國畫中的「另一種」透視，這不正意味著他們也有描繪外在事物，如空間等的企圖嗎？由於西洋畫確實較能引起立體及空間的幻覺感，當時所有的論者似乎都不得不接受中國畫在表達真實的技巧上較為落後的事實。但是，即使結果不佳，這難道就可以全盤否認它的企圖嗎？在中國畫表面上的「不夠真實」之背後，是否也有著如西洋般將外在事物移入畫中的企圖？當時的論者以為對這個問題的解答，應從釐清「中國畫家是否在作畫之前有充分觀察外在事物的步驟」入手，而不應拘泥於其結果是否有如西洋畫一般「成功」的討論。

因此，西方的「再現」議題在二十世紀前半的中國繪畫的討論中，便引起了對「觀察自然」此一問題的濃厚興趣。他們從許多古代的文獻中，果然發現了若干中國畫家如何精密地觀察外在自然的線索，其中最出名的例子便是有關北宋最後一個皇帝徽宗告誡他畫院中畫家畫孔雀時須注意「孔雀升高，必先舉左」的故事。^(註8)這些研究很巧妙地將繪畫裏「寫實」的問題，縮小到、集中到畫家是否具有摹寫自然的企圖一點上，並由此肯定了中國繪畫至少在精神層面上的「寫實」。著名的美學工作者宗白華便因此在一九四三年第三次全國美展時為文章稱：「近人震驚於西洋繪畫的寫實能力，誤以為中國藝術缺乏寫實興趣，這是大錯特錯的。」他並以中國古代文獻中如宋徽宗的故事，比擬為希臘畫家 Zeuxing 畫葡萄致有飛雀啄之，企圖證明在中國畫史中並非沒有「寫實」之藝術。^(註9)

不僅是古文獻上取得證明，他們亦積極地由可知的畫蹟中尋找中國「寫實」繪畫的痕跡。重視師法古人、講究筆墨氣韻的元明清文人繪畫，自然不合他們的標準，但是，在唐宋所存的作品中，卻有不少令他們興奮的資料。他們尤其對唐代人物畫中所呈現的可與西洋典範比擬的肢體結構與量感，以及宋代花鳥畫中精細而深入的寫生細節，特別感到興趣。當時主張寫實主義的畫壇改

革派領袖徐悲鴻便認為宋代花鳥畫即是中國繪畫的最高峰，也是中國對世界文明的一大貢獻。(註10)即使是一些與「寫實」並無直接關係的名家風格，也經常被那些過度熱心的論者加以附會到這個議題之上。例如北宋末米芾及其子米友仁所作的水墨雲山，本來是因反對郭熙式的精巧、複雜的山水風格而生的「墨戲」，但在一九四〇年童書業的眼中，卻是「極類雲雨中的真景」，乃「得力於摹寫自然」才能得到的成果。(註11)

如此的論述，影響深遠，使得中國一方面一直到六〇年代以前對中國畫史的研究，一直偏重在唐宋時代，而對元朝以後的發展缺少興趣。如果回顧一下在這段時期中出版的論著，以《唐宋繪畫史》為名的書，所佔比例極高，實在不得不引人注目。在唐宋之後的中國繪畫，大致上說僅有十七世紀這一小段時期還吸引了較多論者的討論。但是，即使如此，大部分的討論仍然是站在一種負面的立場。他們一方面辯論董其昌以文人畫為正統的「南北宗論」的缺乏歷史根據，並對其在往後三百年中國繪畫史中所引起的劣質影響，加以抨擊；(註12)另一方面則以惋惜的態度去探討當時隨耶穌會教士來華的西洋畫風之所以不能在中國產生積極作用的原因，連帶地也極力稱頌稍後活躍於中國宮廷之內的教士畫家郎世寧之成就，但亦將其之終不能將中國畫導入似西洋一般的境地，視為預示著後來悲劇性結局的曇花一現。(註13)

這種尊唐宋、貶明清，惋惜十七世紀的研究現象，基本上是呼應著二次戰前西方的中國藝術觀的。三百年前由 Matteo Ricci 所發出的意見，直到二十世紀仍在西方有普遍性的吸引力，尤其是對那些將文藝復興藝術奉為典範的學者們來說，更是如此。此時英國最重要的藝術學者 Roger Fry(1866-1934)便是一個很值得注意的例子。他基本上可以說是文藝復興藝術的信徒。他也極為欣賞唐代藝術，當他面對著唐代的作品，便處處發現有與文藝復興藝術相通之處。Fry 在晚年曾作一系列中國藝術的演講；有趣的是：他的系列演講只至

唐代為止。這是否即意謂著他那來自文藝復興藝術的觀點也使他覺得中國晚期藝術實在不值一顧？（註14）比 Roger Fry 稍晚的西方中國畫史權威 Oswald Siren 在其巨著 *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*（1956）中，雖然對晚期中國畫的各種發展作了有史以來最公平而詳細的探討，但是基本上它也免不了西方本位觀點的影響。Siren 雖然也承認十七、十八世紀時中國所受西方繪畫的影響，在當時並不重要，只能看成一種「孤立的現象，但他在書中仍以一個專章來處理，這就透露出一種惋惜比中西交流未能持續而開花結果的心態。（註15）而在評述中國繪畫的特有的空間處理方式時，他則強調其中存在著一種由抽象漸往「對實際觀點所得的較統一而具說服力的處理方式」進行的風格史。至於造成此發展的動力何在，它的看法倒與中國方面的論者相合，皆以對自然的觀察來說明。而對十六世紀末以來的山水畫，他則云：「在當時重要畫家的作品中，橫向空間的延展常以一種類似西方的方式來處理，而較次等的畫家，即使到了此時，或更後的時代，卻仍停留在對傳統的方法的崇拜之中。」（註16）字裏行間依然以西方之追求「再現」自然為中國山水畫發展的「應有」歸宿。而在比後，中國晚期繪畫因不能善於把握西方傳教士所帶來的契機，遂而墮入「歧途」，Siren 的慨嘆之嘆，實不啻可喻。

Siren 的巨著，雖仍帶有過去的包袱，但是綜合整理大量存世畫作的貢獻，不僅值得肯定，也應被視為下一階段西方研究中國繪畫的重要基礎。在他之前，西方的中國畫研究的最大困境乃在於無法處理中國畫中常見的作者真假以及時間斷代的問題。他們雖然尊崇唐宋，但是博物館中所收藏之唐宋畫，其實多是後世的仿作或偽作，根本不能提供他們有關唐宋繪畫藝術的正確資料。因此之故，他們當時所建構的有關中國繪畫的印象，其實只有一個轉換自西洋藝術史的外殼，而沒有實質內容可以憑藉。（註17）中國方面的論者在移植了這種觀點之後所形塑出來的中國畫史形象，自然也陷入類似的困境，而無法對歷史的內容增進有淺瞭解。然而，如此的畫史論述，在中國居然持續存在了將近

半個世紀之久，實在令人感到興趣。如果去思考其中的原因，上文所及中國知識分子當時因受救國使命感的驅使，希望以西方為典範來改造中國文化的心態，可謂十分關鍵。換句話說，中國的論者在援引西方觀點之際，其作為歷史研究之有效性並不是考慮的重點，它如何能符合當時他們本身追求國家新前途之所需，才是終極關懷之所在。在此狀況之下，他們對這個畫史理解中所內含的問題，並不能主動地加以因應。Siren 的研究貢獻，在當時的時空之中，因此可謂是站在最前鋒的了不起地位的。

一九六〇年代以來的中國繪畫研究，在西方來說，確實是發生了一些明顯的改變。相較於過去的研究，此期的成果似乎顯示了較少的西方藝術史框架的影響，而能較為具體地試以傳統中國觀點來看待畫史的資料。例如「復古」(archaism) 的議題就被嚴厲地提出，作為中國美術史中的關鍵課題，以闡釋其歷史發展之有別於其他文明之一個重要特質，及其在創作實踐上所引起的實質作用。(註 18) 當然，對於類似「復古」這問題的注意，並不是西方學者的創見，中國傳統的畫史論述中早就非常重視這種畫家與傳統之間的關係，並以之來建構繪畫傳統中的各個流派傳承。我們幾乎可以說這種重視跨越時代的流派觀的存在，是傳統中國對畫史理解的一大特點。不論是創作者或是評論家，當他們嘗試去定義某一個人之藝術表現時，總是以追溯其在唐宋時的大師典範，來宣示其在歷史中的適當對位。與傳統中國的這種論述方式比較起來，近代西方學者則表現了一些有意義的差異。除了指出某個風格的代代傳承之外，近代西方學者更以其形式分析的專長，企圖勾勒出同一傳統內之各自不同的表現，並以時代風格的角度，配合來分析一個流派在不同時間內逐步演進的不同面貌。如此工作，不僅有助於解決同一流派中眾多仿本的斷代問題，而且可以將同一時期之不同流派作品並而觀之，歸納出所謂的時代風格特質，而予以歷史性的解釋。(註 19) 傳統的「復古」觀念，在此風格研究的操作之下，被轉化成能夠具體掌握觀察的，由一個風格原型出發，在時代條件之配合下，經過一次

又一次的詮釋與再詮釋的歷史過程。對於一個橫越數百年的風格流派可以如此觀察，短至數十年的個別創作者的一生畫業，也可以仿此進行分析。從其早期作風開始，直至絕筆為止，個人如何面對一個或數個出自傳統之典範作出其自我之詮釋，在此研究觀點之下，也都取得一種較前更為有力的內在連續性。出自西方研究中的風格理論雖然有一度受到研究中國繪畫之學者的懷疑，但在經過一番譏諷後，終究還是起了一些積極的作用。方之所論之風格的內在連續性，即是風格論中很根本的要素之一。

自 Wofflin 以來大行其道的風格論，本身內涵複雜，學者之間持論亦有差異，當然不是本文所謂「再現」論述模式所可涵蓋，或者可以與之建立任何形式的對等關係的。不過，例如許多風格論者所熱衷探討的「時代風格」或「風格的連續性」等歷史現象，實質上都與「再現」有著不可分割的牽連關係存在。一旦研究者試圖要在橫向的各種表現形式之中，或者是在縱向的時間軸上，探求一個普遍或一貫的風格共相，那麼他必然要面對何以有此共相的問題。而在嘗試說明這個問題之時，風格論者所依據的，事實上仍然是以「再現」為判準的比較模式，基本上都認定了不同時地的藝術家們會不約而同，但可能各以不同方式地朝「完美的自然再現」這一目標逐步前進，即使這所謂的「完美的自然再現」可以容許有許多不同的解釋存在。不僅在這西方美術史的研究上如此，在中國美術史的此階段探討中，亦復如是。即以方之所及對「復古」之研究而言，在此研究論述之中，古代的典範並非被視為一種值得追求的純粹有獨立目標的，反而是一種（或多個）已經完成「再現」自然真實使命的成規，而被認為值得再三闡釋與宣揚。

這種認識之下的「復古」，是否真能切合中國文化中「復古」的內在實質，當然值得進一步討論，但它卻也帶動了許多重要的研究，並有值得稱述的成果。尤其是在元代繪畫史上而，如李鑄晉等學者在趙孟頫、曹知白等重要畫

家作品的縝密分析之中，皆標舉了他們在宋畫達到「再現」的可能極致後，一反宋代汲汲於追求「改良技術和克服各種描繪的困難」的創作途徑，轉向古代典範學習，以一種近乎天真的方式再來觀看自然，並以其筆墨來捕捉物體外形之外的內在氣韻，為元代繪畫之所以異於以往者，且係元代足稱畫史之革命時代的根本理由。(註 20) 這不僅是首次對元代的「時代風格」作了一種定義，而且也為中國畫史由宋至元的變化，作了一個關於「風格內在連續性」的巧妙說明。在過去的討論中，宋後的繪畫根本無足輕重，因為由「再現」的準則來衡量，它即使不能逕視為「斷裂」，充其量只是一段衰微的過程。但在這些較新的研究之中，「再現」的目標則有新的擴充，以復古及筆墨為手段的元代繪畫反而可以視為「再現」傳統的「再復興」。李鑄晉即特以“realism”來稱之，以別於宋畫的「較為概念性、理想化」的看待自然的態度。(註 21)

在如此修正了的「再現」觀之中，「形似」的地位已非最關鍵的因子，亦非認識真實的必要媒介。中國畫史的發展，在這個觀點之下，如果說唐宋是在逐步地克服各種描繪物象的困難，那麼元明清的後段發展，便可以說是在進一步解除「形似」束縛的演進過程。在這角度之下的研究，除了元畫之外，明清畫也取得了重要的成果。其中又以 Richard Edwards 的工作最值得注意。自一九六〇年代以來，他集中地研究了南宋、明代吳派及石濤的繪畫藝術，最後凝聚成 *The World Around the Chinese Artist: Aspects of Realism in Chinese Painting* 一書中的夏圭、沈周與石濤三講。雖然討論的畫家不同，其風格之差異也極大，但 Edwards 則試圖將之納於一個「畫家與自然間關係之變化」的主題之下，觀察這三個代表不同畫史階段的畫家，如何「在此關係之下，持續地模仿其所遭的世界，只是多寡的程度有所不同。」沈周之透過其「靜觀」來描繪他的生活四周，石濤之讓內在自我成為對自然經驗的完全主控，這不僅代表著畫家與自然關係的兩種狀況，而且也意謂著由明至清的整體演變趨勢。這個趨勢之肯定，也印證著賴此再現之論述模式來貫穿整個中國畫

走的有效性。(註 22)

一九六〇年代以來發展的風格研究，循著上一階段的模式，立即影響到中國方面對畫史的研究。不過，由於政治的因素，中國分裂為大陸與台灣兩部分，這兩部分因與歐美的關係的差異，因應的方式便截然不同。在中國大陸方面，因為「共產世界」與「自由世界」之間正進行著所謂的「冷戰」，所有的歐美文化完全被批判成為帝國資本主義之工具，繪畫史研究的新趨向也被摒棄在外。自從一九四九年至一九七〇年代末為止，大陸學界所因應的倒是另一股外來的思潮——馬克思主義的歷史觀。在那影響之下，「寫實」仍然被標舉為最高準則，聯衆的品味則特被強調，文人畫藝術的地位因此更顯得無足輕重。但在台灣方面的研究則與其相反。由於其政治上與美國的關係日益緊密，文化交流亦逐漸蓬勃，美國研究中國美術史中新興的潮流，遂也對臺灣學界產生了相當大的刺激。再加上台灣此時與大陸政權的對立狀態，在文化上產生了維護固有傳統的需要，因此對大陸特別貶抑的文人畫藝術便特別感到有功以維護的必要。台灣對中國繪畫的理解，便是在這兩個因素一起作用之下而產生的。

台灣本身本來沒有任何研究中國繪畫的傳統。只有到了一九五九年，故宮博物院搬到台灣後，才算有了一些條件。故宮博物院初期位在台中的北溝。此期它的主要工作是在其收藏資料的整理與出版，其中在繪畫方面最重要的是《故宮書畫錄》的編輯，與繪畫照片檔案的建立。此時由於中國大陸封閉自守，台灣又想儘速建立形象，故而博物院也努力地想要扮演一個國際性研究機構的角色，許多外區學者也趁著這個故宮資料在多年戰亂封閉之後首度開放的機會，到了台中，較為仔細地研究了他們原來較不熟悉的這個豐富的中國繪畫資料庫。《故宮書畫錄》與繪畫照片檔案基本上便是在此熱絡的國際學術交流氣氛之下產生的。尤其是後者，基本上即是利用美國所提供的經費而完成的。它可以說是全世界第一個有規模的中國繪畫的照片檔案，後來也證明它確實有

著帶動中美雙方研究工作的價值。

不過，這個刺激真正的效果要等到故宮博物院於 1965 年搬到台北之後，才明顯地呈現出來。此時，1966 年《故宮季刊》的創刊值得特別注意。這份分四季發行的刊物，不論從註釋的格式、編排的形式來看，很清楚的是一份模仿西方學術期刊的出版品。它的內容也時常刊載外國學者的研究成果，自然形成一個接受外來影響的通暢管道。在此情勢之下，台灣的中國繪畫研究開始採用形式分析的方法來研究重要的畫家，並開始進行鑑定與斷代若干傳世重要作品的工作。這些研究主要的貢獻可由兩方面來看。一是採用形式分析的方法，將傳統的鑑賞學中以筆墨為主而依賴類比陳述的簡約論述，轉化成較具溝通能力的學術性論述，而使傳統的鑑賞學得到一個全然不同的面貌。^(註 23)二是這些研究大都集中在元明以降重要的文人畫家之討論上，例如元四大家、明代吳派大師等之研究，具體地改變了中國本土自二十世紀初期以來有意忽視文人畫發展的偏頗見解。

在運用了風格研究中的形式分析手法之時，這些研究者也多少繼承了其中所隱含的再現論述模式，這尤其是在研究山水畫這僅以描繪外在自然為大宗之畫科上，最為清楚。當李霖燦研究山水畫史中皴法與苔點之演進史時，基本上即是以與自然物象之比對為依據，而來勾勒出其中起始至成熟的歷史過程。^(註 24)他雖然以元、明畫家的皴苔為畫史中之成熟表現，但似因「再現」理想之影響，卻對由之結構而成的晚期山水畫，總覺仍有欠缺，不能與南北宋的「黃金時代」「白銀時代」相提並論，而僅能稱之為「青銅時代」與「白鐵時代」的產物。^(註 25)這其中或許仍有來自於戰前中國藝術學界以再現寫實為他的制約吧。相較之下，江兆申的形式分析則稍有不同，顯示了其與再現論述模式的多變關係。

江兆申以其創作者之經驗出發，特別著眼於探討山水畫中的構圖意念之時

代性。他將畫中各部位的物象分別加以詳細的觀察，依其所現來判斷畫家當時可能採取的立足點，並由之說明在構成畫面時畫家意念的運作。例如他在范寬之《溪山行旅》圖之分析上，便得到一個概念：

畫家在構成這一幅畫的時候，他的觀察點成梯形的上升。對所描寫的對象，隨時調整適當的距離，所以若從側面去看，他上升的那條線是弧形的。但從正面看，他始終沒有左右擺動的現象，保持著近景大石正中的中線部位。因此他把各種不同高度所見的景物，用自己的思想把他鑄起來，合理而協調的把他表現出來，使人看了覺得異常親切，但認真一想，又似乎世界上沒有這麼完美的景物。這是因為普通人看山，沒有辦法將連續的印象加以綜合的關係；他的思想與眼光只能集中在一個點上，在同一剎那，他只能運用一個「能見度」……（註 26）

如此看來，宋代山水畫，雖絕不能說是對自然的被動摹倣，但基本上在畫家的主觀運作中，仍存有相當程度對客觀真實之重視。與此相較之下，元明之後的「構圖意念」則是朝「對自然主宰的主觀觀念更為增強」的方向演進。（註 27）江兆申的論述，其實與 Richard Edwards 者頗有相通之處，而他的觀察也是採取一種類似西方定點透視的方法，其整個論述亦因此仍與再現的架構息息相關。

但是江兆申在處理唐寅之時，則又顯出與再現論述無關的現象。或許由於如唐寅等吳派大師們的資料豐富，足以讓研究者較為深入地探討他們的內心世界，而中國傳統又有畫如其人的理念，故而較易於吸引研究者去關心畫中「寫意」的部分，而較無意於去繼續思考另外的畫家與自然間關係之問題，江兆申在對唐寅作品的風格分析之中，幾乎不再觸及任何形式與程度的「再現」議題，而完全集中於畫家個人際遇以及其風格中師古、筆墨等現象間的互動。

(註 28) 這或許也可以視為他對源自西方，而自己也採用過的再現論述模式的反省結果吧？不論如何，如江兆申的唐寅研究之出現，意謂著原來中感極為尊崇的「寫意」繪畫傳統，重新在台灣學界得到了重視。

「寫意」在中國的脈絡中可以大略定義為：刻意地不求形似，並嘗試在超越形似之關心後，求與創作者內心之抽象意念得到共鳴。對於中國繪畫中「寫意」目標的重新肯定，一方面是對所謂中華文化傳統的回歸與復興（尤其是相對於大陸之向舊文化進行革命而言），但是另一方面則不可諱言地是受到了當時西方現代抽象藝術大行其道的情勢所影響。尤其是在美國，自一九四〇、五〇年代以來，Abstract Expressionism 成爲現代藝術中最受注目的流派之後，現代藝術中的某些理論與實踐，每每讓中國的論者回想起中國古代的逸品風格，或所謂「禪畫」的一些創作方式。不論事實上兩者之間是否真的有關，(註 29) 這種相通的聯想，確實讓論者在頌揚中國這部分「非寫實」的晚期傳統時，感到一種「進步」的信心。這種心理需求的滿足，對當時在各方面都想力求「現代化」的台灣來說，是十分重要，甚至是不可或缺的。

在如此情境之中，元代繪畫所具有的關鍵性畫史地位，因此也得到論者的重視。台北故宮博物院擁有豐富的元畫收藏，因而很能夠在此貢獻一些成績。尤其在元末四大家方面，條件最爲優厚，足以進行深入的研究。對於他們處於蒙古政權下的生活、他們對元代大鈔風格的詮釋，以及他們如何透過作品中的物象來抒發自我之情感等問題的討論，可謂與對唐宋畫之論述有絕然不同的至貌。(註 30) 「表現自我」至此似乎已成功地成爲繪畫史學界的另一中心議題。

對元代藝術中「表現自我」之探討，歐美的中國畫史學者所作出的貢獻，自然不能忽視，(註 31) 但是，台灣的學者在方法上則另有建樹。平心而論，如果要探討「表現自我」的問題，西方所擅長的形式的分析並不能全然奏效，再現

的論述更是無用武之地。它必須要有對畫家所處時代、社會及個人周遭脈絡的深刻而全盤的掌握，藝術創作的情感內容才能呈顯出來。就這個目標而言，中國傳統史學中的「長編式」編年體裁便很具有參考價值。這種「長編」的編寫，是將同一時間中許多重要的政治、社會與文化藝術相關之事件搜在一起，再按時間先後加以編排，十分利於讀者掌握某一事件之所以產生的歷史脈絡，而許多表面上看起來不相關的事件間，也都可能在此「脈絡」之中，被察覺到意想不到的關係。美國的研究者，如 James Cahill 等人，雖然也曾主張「某些人有時候會指稱，宋代的繪畫氣數已盡，多少注定要走下坡，即使大號國勢仍然強盛，畫風依舊有被取代的危險；這便是把藝術當作完全可以無視於歷史影響，而獨立發展。但事實上，元代畫壇上的革命部分是由歷史促成的。」^(註 32) 但是其文字論述本身所自具的單元線性性格，卻不易呈現繪畫與其歷史脈絡的複雜關係，因此也就在效果上，如與江兆申或張光賓為吳派及元四大家所編《年表》比較之下，便顯得較為不足。^(註 33) 而例如談文徵明風格發展其中所蘊含的個人意義與當時發生於宮廷的「大禮議」事件間的關係，便只有在長編式的年表中才比較有被發現的機會。^(註 34)

再現論述模式在戰後大陸美術史研究中也有一定程度的影響力。雖然有相當長的一段時間，大陸學界與歐美幾乎完全隔絕，沒有受到風格研究的影響，但是舊有的再現論述模式因為還能與馬克思思想中對寫實主義藝術的堅持相配合，故能繼續地產生作用，而且也在若干領域中，得到了值得注意的成果。其中在佛教雕塑方面，由於各地石窟、造像之新調查與研究，成果十分豐碩，可以在此作為一個回顧的焦點，與三百年前 Matteo Ricci 對中國雕塑的意見作個對照。

大陸地區對佛教雕塑方面的研究，戰前由於各種政經條件的限制，可說根本沒有開展。五〇年代時雖然開始作了一些調查，但不久即因文化大革命而又

告停頓。直至八〇年代以來，隨著各處考古、調查工作的逐漸蓬勃，對於以佛教題材為主的中國雕塑史研究也累積了可觀的成果。這時的研究，除了對佛教題材內容的討論之外，對雕塑藝術本身發展過程的理解，較之前期，確已有所差別。過去在再現的準則衡量之下，唐代總是被視為巔峰，此時之探討基本上固未就此翻案，但處理得更為細緻。即以技法方面而言，論者甚至頗為嚴密地觀察了包括色彩、光線、線條的狀況。如孫紀元在論敦煌盛唐彩塑時便說：

為了讓雕塑的作品能在不同的光線下，呈現相異的外觀，所以，工匠對於光線照射進來的角度方向，非常重視。……也有不少塑像，是位於背光的位置，或陰暗的地方，對於當時的雕刻工匠來說，這是非常不利的情況，於是他們就將塑像施以色彩，以彌補光線不足的缺點。像第 248 窟菩薩的眉、眼之間，以及人中、頸部的描線；第 194 窟力士像結實、隆起的肌肉，以濃淡不同的色彩塗染，都是最好的例子。……又第 130 窟在唐朝開元年間（713-741）造的彌勒像，高達二十六公尺，臉部恰好和第三層的光線窗相對，工人將此像的眼、口，用少見的特殊方式表現，就是將上眼皮和緊閉的雙唇線條，向內部刻進去，正面受光線照射時，就會產生一條陰影，使眼、口的輪廓和表情，更加逼真。（註 35）

如此的觀察分析，很精彩地為唐代雕塑之具有巔峰地位，增強了說服力。

可是，舊的問題仍未解決。宋元以後的雕塑難道真的只是蹩腳的再現藝術嗎？有的中國學者確實也還存著如此的「偏見」，只不過是常常因為有著史學工作者的身份，不便於公開而明白地作此宣示罷了。（註 36）不過有的學者則從「世俗化」的現象，為宋元明清的佛教造像找到了與外在真實的接連點。他們發現比期「如女生化的菩薩，方求嫵媚動人，而因世俗感異常濃厚」，「位

於淨土的菩薩，（被）當作俗界的美人那樣進行盛妝」，甚至要比隋唐的作品更貼近人的生活周遭的實像。史岩在談北宋江南地區的造像時便說：

其造型樣式、表現手法進入了新的發展階段。那就是造像已能適度地突破佛教儀軌的制約，一掃唐代那種定型化的模式，逐漸出現新樣；表現手法也趨向寫實，世俗化的傾向日漸濃厚。佛教造像的外來影響，至此也已徹底消失，而純民族的典型美的形象，已普遍出現。（註 37）

如史岩這樣地將「寫實」與「世俗化的傾向」合而論之，很讓人可以領會到此論述裏層的「再現」基調。其與舊時的再現觀相較，並未有明顯的背離，只不過是在中間經過了社會主義的一番轉折罷了。

史岩上段文字中還涉及中國佛教藝術本土化的問題。這也是中國佛教藝術史學界為最熱衷討論的議題之一。而其之所以如此，根本亦源於其中的再現論述傳統。藝術形式之所以存在既來自於對表達周遭世界真實的追求，佛教藝術雖有其自身的宗教內涵與歷史之真實，但這些在形式的考量之前，都必須退至次位，而就其與創作者周遭所可得見的人事物的關係作直接的連繫。在此論述前提的作用之下，佛教雕塑的歷史過程除了朝向更寫實的人體前進外，也同時進行著逐步解除異國風味，變得更為接近中國真實之一段發展；而宋後的晚期表現因此亦可合理地詮釋為一個新的巔峰。

如此的觀點，很自然地減低了中國佛教藝術源自印度此一事實的歷史意義之重要性。在此引伸而來的問題可以變為：外來影響對中國藝術的發展是否扮演著關鍵性的角色？三百年前 Matteo Ricci 檢討中國藝術的病因時，下結論說：「因為他們（中國人）從不曾與他們國境之外的國家有過密切的接觸，而這類交往毫無疑義會極有助於使他們在這方面取得進步的。」在同一種再現論述架構之下，現代學者當然不會簡單地認同 Matteo Ricci，但又如何能有不

同的突破？近年來在十七世紀畫史的討論中，倒可以提供一個觀察的焦點。

十七世紀這個時期一向被認為是中國畫史中最具創造力的一個時代，是繼元代之後最關鍵的時期。由政治、社會的角度來看，它也與元代一樣是一個由高度繁榮的漢族王朝突然墜入異族統治的惡境的時代。像陳洪綬、龔賢、石濤、八大山人、弘仁、梅清、髡殘等大師的作品，如何在此動盪不安的歷史脈絡中得到最完整而貼切的詮釋，當然是中外學者所共同關心的課題。但是，對於這一整段時期為什麼可以如此戲劇性地產生這麼多高質量的作品，學者之間卻仍有歧見。而在這些不同的意見中，James Cahill 所提出者很可以代表西方的一種立場。這種立場基本上將十七世紀的特色定義在充滿戲劇性之奇特而新穎之形象創發之上，而極度地強調其對傳統格法的突破之歷史價值。至於此局勢之得以產生，Cahill 則將之歸因於當時之歐洲影響。他以為那是：「促使中國人自己去面對本土傳統中的許多本質性的課題，並從而覺察出中國傳統繪畫裏，尤其是到了歷史後期時，高度因襲舊傳統的特性，同時，也連帶使我們覺察出中國傳統繪畫所專擅、與所缺乏或所輕忽的特質。」^(註 38) 他之訴諸於歐洲的影響，雖然與幾十年前的西方本位論調大體相同，但他的論述重點則集中在「形象創製」(image making) 之上，強調觀察此期大師之得以創造動人新形象之根本緣由，並認為那是十七世紀整個中國文化之所以輝煌而引人之所在。在他的論述之中，過去的歐洲影響論呈現了一個新穎的面貌，並再度在中國繪畫研究之舞台上，重新扮演一個重要的角色。

雖為具有震撼力的新說，但 Cahill 所謂「形象創製」的動力來源仍舊是再現藝術的衝擊。在他的理解之中，十七世紀的中國畫家們究竟有沒有具體地摹仿了他們所見過的西洋繪畫，這並不重要，要緊的則在於西洋繪畫中所顯示的藝術與人之自然經驗的直接關係所帶給當時中國畫家的刺激，而沖垮中國傳統格法之頑固彈韌的正是它。換句話說，十七世紀之所以能產生一些新契機，

正是因為中國藝術重新面對了來自「再現」基本課題的挑戰。藝術家應付這個挑戰的積極與否，便與其歷史的重要性有對應的關係。明清美術中與再現無關的寫意部分，在此觀照之下，也就變得無關緊要，甚至可被視為中國晚期繪畫衰落的主因。（註³⁹）

這個關於十七世紀歐洲影響的新理論本身其實隱含著對再現觀的重新肯定，並且可以牽連到其他的重要課題上。一旦由再現的角度觀察，稍早時所注意的各家風格傳統如何演變之問題，以及畫家如何藉筆墨之「師古求變」之功，來為舊風格典範尋求新詮釋的意義，由於並不能真正突破傳統而創造真正動人的新形象，遂也失去被關心的價值。許多畫家的傳統地位，亦因此有重新檢討的必要。一九九二年在 Kansas City 所舉辦的董其昌研討會上，便有一股潮流質疑董其昌是否具備可以被稱為「畫家」的基本能力。（註⁴⁰）在此攻擊之下的董其昌，其地位之低下甚至較諸二十世紀初期時還更加不堪。不僅董其昌如此，整個中國晚期繪畫的寫意傳統也受到根本的懷疑。因為這一部分的中國繪畫發展，總是標榜著不求形似的逸筆草草，重視筆墨的表現能力，而輕忽形象本身之創發，自然不能被此觀點所接受。最後至有論者，全盤否定了明清文人寫意繪畫的價值。這種極端的結果，實在是二十年前學者們在探討元明時代文人繪畫時，完全無法預料到的。

如果我們重新來回顧第二次大戰以後的這個再現的論述模式，不論是支持文人繪畫，或是職業傳統，不論是講究風格變化，或是形象突破，它所建構出來的中國美術史永遠是一個單線的波狀發展。而每一個波狀頂峰都是由具原創性 (originality) 的表現所構成。換句話說，不論此歷史過程的實質內容如何，「原創性」才是它之所以往前推進的真正動力，而且也是它之所以存在，值得後人關心的主要因素。這在再現的論述理路之中，自有其存在的必要性。由於再現是指藝術對自然的如實呈現，本來自然才是具有真正原創性的存在，

任何藝術的原創性都低於此；但是，藝術家卻可以在舊有的形式慣習之外，另闢蹊徑，以一種過去所無的方式去達到目標。如果沒有這種形式的相對原創性的作用，歷史便會被簡化成自樸拙至精熟的單調成長斜線，根本無法說明其中一波波發展中的獨特成就。在如此的歷史理解之中，趙孟頫之所以重要，乃在於他扭轉了南宋以來的舊畫風，首先取法久被人所淡忘的董巨筆法，而以書法化的筆墨創出一種新風格。而十七世紀石濤的名言「我自創我法」，也是在揚棄長久以來文人的師古格式中，創出全新之表現，而得到頌揚。即使是在討論十七世紀董其昌的「集大成」理論之時，論者也特意強調其中還有著「師古以求變」的內在轉折，將注意的焦點擺在形式之「變」(metamorphosis) 上面。一旦形式之變的地位被加以強調，「集大成」理想中所包含的對傳統之再詮釋的過程，也就因此被要求在形式上呈現具有某種程度之原創性的成果，以免詮釋者淪為古人的奴隸。^(註41)這種對「集大成」理論的理解，雖也有歷史的依據，但其是否完全地掌握了「集大成」論的中心意旨，卻值得反省。

對「原創性」的重視，實際上也是部分地由於西方藝術中「現代主義」的鼓吹，而被當成藝術的真理般地被宣傳後的結果。拿它來理解中國畫史，其實並不恰當。即以「集大成」論而言，其是否必須具有追求原創性而來的形式之變，基本上並非中國考慮的核心。作為一個最高的文化理想，十三世紀時的大哲學家朱熹的《四書集註》工作，可以說是它的實踐範例。但是，朱熹的集註工作之意義卻不在於如何推陳出新的詮釋四書，而在於透過對前人詮釋之綜合研究，來追求一種與古代聖賢相通的理解，而這種理解也不是外在於聖人之道之說明，亦非能謂為較古人所言更為正確，卻只是「道」在彼時彼地所作的自然而有效的「呈現」。在藝術上亦復如此。董其昌的集大成工作，也是在透過許多古代大師的典範詮釋，去追求造化生命在紙上之再一次的化現。在他的工作之中，是否能與古代大師同一境界而參悟此「道」，方是終極關懷之所在；至於其中是否讓他在形式上創造了全新的效果，則不是他關心的重點。這種去

除了對「變」之過度誇張的「集大成」理念，應該才是中國許多畫家創作時的內在指導原則，如此也才能解消董其昌理論中同時強調「以自然為師」與「師古人」的表面矛盾。^(註42)如果以之來觀察中國晚期的繪畫史，或許能夠得到更為持平的理解。至少對於元明以下的「寫意」部分的發展，不再會被一味地歸為「衰弱」，而可以被視為與古代大師對話與競爭的各種不同嘗試，以及對天地之道在不同時地之不可化現的理解。而在此連續的，一代接一代的詮釋與再詮釋的過程中，風格的高峰實與詮釋之是否新穎無關，而要取決於其有效性之上。

再現論述模式中的單線史觀的另一個缺陷在於它總是習於片面地選擇某個「主要」的流派，來作為一個時代的代表，或試圖歸納許多不同的藝術表現中的共相，稱之為「時代風格」，而將之隨時間串聯起來成為所謂的「歷史」。這樣的歷史雖然易於掌握，卻不免產生過度簡化的毛病。尤其是對中國這樣一個龐大的文化體而言，如此的簡化勢必犧牲許多重要的面相，諸如不同階級的相異表現，或者是不同區域間的差別發展，在此都不能得到適當的照顧。尤其是後者，更是不容忽視。由近年來的考古發現中，我們幾乎已可確定，中國自西元二千年以來，即存在若干不同的區域文化，其各自在藝術上的表現顯示著相當清晰的區域特色。繪畫史的狀況，實亦如此。即以十六世紀而言，中國不僅有著南北畫風之異，甚至在南方，學者還可區分出蘇州、南京、福建等等的不同畫風。他們之間各自的方向不同，因此很難評價孰優孰劣，而且因各自發展的步調不一，也很難歸納出某個單一的「時代風格」，以前學者逕然以蘇州為代表，其實只是偏執著文人傳統的理念為準而作出的片面決定，並不客觀。他們各自的存在，不僅關乎該區域之特殊文化背景，而且有著各自不同的發展方式。他們之間也存在著各種不同的交流、競爭的互動關係，我們如欲瞭解此一時期繪畫的全盤狀況，這些問題便不得不加以探討。而一旦這些區域風格的存在得到肯定，中國繪畫史之發展便應該呈現一種多元互動的架構。在此架構

之下所探究出來的中國畫史，至少在一定程度上可以修正過去以再現觀為主軸的單線論述的偏失。

以上對再現論述模式研究的反省，或許也可以被視為當今中國文化氛圍中的產物。今日中國的政經發展已經產生與以往大不相同的面貌。在文化上，不僅在大陸方面有顯著的重新檢討來自西方各種不同意識型態影響的現象，台灣乃至也不再甘於委加世界舞台的邊緣性角色。但是，在追求建構中國論述之主體時，盲目地排斥西方觀點的作法亦非明智之舉。如何在充分地意識到本世紀中中國對西方觀點所作之因應，並自對比過程之歷史性反省中重新思考一個具有前瞻性的「因應之道」，這才是中國美術史學者在面對二十一世紀時所應自負的使命。

註 釋

- 註 1 Cf. David Summers, "Representation", in R.S. Nelson & R. Shiff eds., *Critical Terms for Art History* (Chicago: The University of Chicago Press, 1996), pp.3-16。
- 註 2 Norman Bryson, *Vision and Painting* (New Haven: Yale University Press, 1985), pp.1-66。
- 註 3 何高濟、王遵仲、李申譯，何來武校，《札馬竇三藏札記》（北京：中華書局，1983），第1卷，第4章，頁22-23。
- 註 4 關於這種意見，可以清初畫家兼理論家鄧一桂的意見為代表。見其《小山畫譜》（美術叢書本，上海：神州國光社，1928），頁137-138。
- 註 5 Michael Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art*, pp.67-80。 參見 Ju hsi Chou et. al., *The Elegant Brush: Chinese Painting under the Qianlong Emperor, 1735-1795* (Phoenix Art Museum, 1985)。
- 註 6 蔡元培，〈我之歐戰觀〉，《蔡元培全集》（台北：台灣商務印書館，1968），頁710-12。
- 註 7 宗白華，〈中國畫法所表現的空間意識〉，《中國藝術論叢》（上海：商務印書館，1936），現收入宗白華，《美學與意境》（北京：人民出版社，

- 1987)，頁163-70。
- 註8 鄧椿，《畫繼》（中國書畫全書本，上海：書畫出版社，1993），卷10，頁723。
- 註9 宗白華，〈中國藝術的寫實精神〉，收在其《美學與意境》，頁204-207。
- 註10 徐悲鴻，《徐悲鴻藝術文集》（台北：藝術家，1987），冊1，頁99，220。
- 註11 童雪業，《唐宋繪畫談叢》（北京：朝花美術出版社，1962），頁78。
- 註12 此中最有名的論文是俞劍華，《中國山水畫的南北宗論》（上海人民美術出版社，1963）。
- 註13 如向達，〈明清之際中國美術所受西洋之影響〉，《東方雜誌》，27卷1期（1930），頁19-38。
- 註14 Roger Fry, *Last Lectures* (Boston: Beacon Press, 1962), pp.97-149.
- 註15 Osvald Siren, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles* (New York: The Ronald Press Co., 1956). vol.5, pp.88-94.
- 註16 Ibid, vol.1, p.12.
- 註17 另有一種直接取用 Wolfflin 風格論的中國美術史研究，請見方聞，〈西方的中國畫研究〉，《故宮文物月刊》，45期（1986），頁49-50。
- 註18 此可以1969年在Princeton University所召開之研究會為代表。研究會中的論文可見Christian F. Murck ed., *ARTISTS AND TRADITIONS: USES OF THE PAST IN CHINESE CULTURE* (Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1976).
- 註19 這種工作的最佳例子，可見Wen Fong, *Summer Mountains: The Timeless Landscape* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1975).
- 註20 Chu-tsing Li, "Rocks and Trees and the Art of Ts'ao Chih-po," *Artibus Asiae*, XXIII: 3/4(1960), pp. 153-192; *The Autumn Colors on the Ch'iao and Hua Mountains* (Ascona: Artibus Asiae, 1965) 亦見何惠鑑，〈元代文人畫序說〉，收在《文人畫粹編5，黃公望、倪瓚、王蒙、吳鎮》（東京：中央公論社，1979），頁110-130。
- 註21 Chu-tsing Li, "Ts'ao Chih-po," p.176。
- 註22 Richard Edwards 此書為其退休演講集，出版時間為1989年。但其背後的研究則可回溯至1962年的 *The Field of Stones; A Study of the Art of*

Shen Chou 及 1967 年的 *The Painting of Tao-chi* 。

- 註 23 這種工作可以傅申在《故宮季刊》上的論文為代表。見其〈自然存世畫蹟之比較研究〉，《故宮季刊》，2 卷 2 期（1967），頁 51-79。這在後來則形成一個更完整的系統，見其 *Studies in Connoisseurship: Chinese Paintings from the Arthur M. Sackler Collection in New York and Princeton* (Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1973)。
- 註 24 李霖燦，〈中國山水畫中的「皴法」研究〉，《故宮季刊》，8 卷 2 期（1973），頁 1-26；〈中國山水畫上苔點之研究〉，《故宮季刊》，9 卷 4 期（1975），頁 25-46。
- 註 25 李霖燦，《中國美術史稿》（台北：雄獅圖書股份有限公司，1987），頁 79-130。
- 註 26 江兆申，〈從畫家構圖意念來看中國山水畫的舊有發展〉，《故宮季刊》，4 卷 4 期（1970），頁 6。
- 註 27 同上，頁 11。
- 註 28 江兆申，《關於唐寅之研究》（台北：國立故宮博物院，1976）；〈從唐寅的際遇來看他的詩書畫〉，《故宮學術季刊》，3 卷 1 期（1985），頁 1-4。
- 註 29 Michael Sullivan, op. cit., pp.244-269.
- 註 30 對此可見張光賓，《元四大家》（台北：國立故宮博物院，1975）。
- 註 31 Wen Fong & Marilyn Fu, *Sung and Yuan Paintings* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1973)。James Cahill, *Hills Beyond a River* (New York: John Weatherhill, 1976)。
- 註 32 James Cahill, *Hills Beyond a River*, p.3., 譯文取自中譯本《彌江山色》（台北：石頭出版社，1994），頁 16。
- 註 33 江兆申，《文徵明與蘇州畫壇》（台北：國立故宮博物院，1977）；張光賓，《元四大家》（台北：國立故宮博物院，1975）。
- 註 34 石守謙，〈嘉靖新政與文徵明畫風之轉變〉，收在《風格與世變》（台北：允晨文化，1996），頁 26-297。
- 註 35 孫經元，〈敦煌彩塑與製作〉，《中國石窟·敦煌莫高窟》（東京：平凡社，1986）卷 3，頁 213-214。
- 註 36 例如孫經元便以為五代宋元明之佛教雕塑「作者過於追求細緻、寫實，衣褶

漸趨繁瑣，造像氣質已不如前代。」見其〈麥積山石窟雕塑藝術〉，《中國美術全集·雕塑編·8·麥積山石窟》（北京：人民美術出版社，1988），頁15。

註37 史岩，〈五代兩宋雕塑概說〉，《中國美術全集·雕塑編·5·五代兩宋雕塑》，頁15。

註38 James Cahill, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting* (Cambridge: Harvard University Press, 1982), p.70。譯文取自中譯本，《氣勢撼人》（台北：石頭出版社，1994），頁102。

註39 James Cahill, "Hsieh-i as a Cause of Decline in Later Chinese Painting," *Three Alternative Histories of Chinese Painting* (Lawrence, Kansas: Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1988), pp.100-112。

註40 北研討論會乃1992年4月17日至19日，配合"The Century of Tung Chi'-ch'ang"展覽，在Nelson-Atkins Museum, Kansas City舉行。

註41 參見 Wai-kam Ho, "Tung Ch'i-ch'ang's New Orthodoxy and the Southern School Theory" in Christian F. Murch ed., *Artists and Traditions* (Princeton: Princeton University Press, 1976), pp.113-130。

註42 許多學者都懷疑董其昌主張「以自然為師」詩的真實性，並以爲其並未在創作中實踐此主張。見 Richard Edwards, *The World Around Chinese Artist*, p.125; James Cahill, *The Compelling Image*, pp.36-69。

A Reconsideration on the Representational Discourse in Studies of Chinese Art History

*Shou-Chien Shih**

Abstract

This essay provides an overview of the study of Chinese art history in 20th century and puts special emphasis on the impact that the representational Discourse* had made in certain important issues. Among them, the stylistical revolution in the Yuan period, the secularization of later Chinese sculptures and the Western influence on Chinese painting are considered research topics deriving from the conceptual framework of representationalism. The history of Chinese art as constructed in this representational discourse is consequently a linear development with ebbs and flows, and its apogees are formed out of original stylistic presentations. This unilinear history, although easy to grasp, is rather simplified and unsuitable for Chinese at of the past. Its overexaggeration of importance of originality and period style, its neglect of Chinese attitude of viewing art as nature manifestation* (instead of representation*), and the existence of regional cultures, all demand a serious reconsideration.

*Professor, Graduate Institute of Art History, National Taiwan University