

## 從吳石僊初探清末民初 海上畫派西法的內涵

宋南萱

### 一、關於海上畫派的西法回顧

潘深亮在〈近代海上繪畫概論〉<sup>1</sup>一文中提出：海派的共同特徵在：畫家的職業化、作品的商品化、風格的民族性和形式上的新穎性，其中形式上的新穎性便包括了西法的引入。那麼到底西法對於海上畫派的畫家而言是什麼？它是如何被呈現的？它所呈現的背後牽涉到如何的文化現象或是形式改變？在進入本文以吳石僊作為探討焦點前，先縱括來看海上畫派中西法的表現。

自鴉片戰爭後，上海門戶大開，西方的文化藝術大量傳入，天主教在十九世紀六〇年代徐家匯土山灣中建立孤兒院，孤兒院中的工藝工場有畫室，簡稱土山灣畫館，是目前得知最早以學徒方式培養中國西洋畫人才的場所，訓練他們素描、水彩、油畫、版畫等。而根據 1961 年當時上海博物館館長沈之瑜的文章〈關於任伯年的新史料〉<sup>2</sup>中提到：

因為任伯年平日注重寫生，細心觀察生活，深切地掌握了自然現象，所以不論花鳥人物有時信筆寫來也頗為熟練傳神。他有一位朋友叫劉德齋，是當時上海天主教會在徐家匯土山灣所辦圖書館的主任。兩人來往很密。劉的西洋畫素描基礎很厚，對任伯年的素養有一定的影響，任每當外出，必備一手折，見有可取之景物，即以鉛筆勾錄，這種鉛筆速寫的方法習慣，與劉的交往不無關係。

萬青力以任伯年在 1868 年到上海，1895 年去世，正值劉德齋在土山灣圖書館，兩人差三歲，同時期居住上海近三十年，是有交往的可能<sup>3</sup>。由此確知海上大家任伯

<sup>1</sup> 潘深亮，〈近代海上繪畫導論〉，《故宮博物院藏文物珍品全集：海上名家繪畫》（香港：商務印書館，1997 年），頁 13-25。

<sup>2</sup> 1961 年 9 月 7 日，《文匯報》第四版，轉引自王靖實，《任伯年作品集》上集（北京：人民美術出版社，1992 年），頁 44。

<sup>3</sup> 參見萬青力，〈並非衰弱的百年——十九世紀中國繪畫史，第三章：十九世紀中期〉，《雄獅美術》（台北），276 期（1994 年 2 月號），頁 104。

年的確多少受到西法影響，如在人物臉孔的表現上，加入光影的效果，也有他的速寫稿傳世，說明他的確有速寫的習慣。與他同時期的海上畫家在肖像畫的處理上也亦存有不同以往的光影效果呈現，如任熊的自畫像。

此外，形式的新穎追求也反映在顏色的創新上。薛永年認為海上畫派在色彩的運用上受西畫的影響，如張熊、任伯年、吳昌碩使用西洋紅作花卉，任伯年和虛谷的用色和諧鮮麗。任熊的〈范湖草堂圖卷〉青綠重色，但不同於〈十萬圖冊〉的用色而追求色相的豐富，也認為是西畫的影響<sup>4</sup>。雖然這樣的推測需要更多的例證支持，且海派的用色鮮豔大膽也和當時買主的品味有關，偏紅的喜氣、吉祥的題材是當時上海的商賈所喜愛的，但從西法影響的進路思考也不失為一個解釋的方式。

總的來說，海上畫派的畫家在當時的時代氛圍中多少都有受到西畫薰陶，只是一般認定上，能明顯看出風格變化的就推吳友如、程璋與吳石僊。

1884年，《點石齋畫報》創刊，由吳友如擔任繪畫主筆，內容以時事畫為主，即時反應時事、風俗、趣聞等等，吳有如融匯了傳統版畫的技巧，又吸收西洋素描的技法，在內文上也融合了古代筆記和西方新聞報導文學的風格，繪畫上體現了西風東漸的都市變化和傳統風俗的交雜，顯現出當時中西交雜的時代場景，如〈英租界黃埔灘〉，不僅採單點透視來描繪租岸邊的路，有馬車、洋人、華人行經，且路旁有西式洋樓；〈愚園圖記〉則說明當時文學社團南社的集會，傳統樓閣的場景中，文人的結社活動<sup>5</sup>。這種具傳播性的通俗畫報，反應了近代上海通俗畫家入世細微觀察的一面。

程璋畫作的獨特性則和他的生物學背景有關，他的花鳥走獸呈現方式，富有解剖學上的肌理和西方寫形中的肌體感、如他的青蛙、松鼠有腹部的描寫或仰角的觀看、都有著不同於以往畫家的細膩描繪。這樣對待自然的新態度，推測與生物學背景所受的科學訓練及生物圖鑑的參照有關。

最後，進入本文的論述焦點——吳石僊，他和程璋一樣，是在傳統的基礎上吸取西法再加以創新，只不過程璋是著重在花鳥上的寫形逼真，對對象物的細膩描寫，山水上的創新並不多見；而吳石僊傳世作品幾乎為山水作品，他參入了西洋畫的技巧，特別強調渲染，善於營造煙雨朦朧之感，並有陰陽向背之效果，屋舍舟車也仔細描繪；兩人的共同處在於都是融合傳統而參用西法，創新出面對自然真實描繪的新態度。

<sup>4</sup> 參見薛永年，〈揚州八怪與海派的繪畫藝術〉，《中國美術全集第十一集—清代繪畫》（台北：錦繡出版社，1989年），頁17。

<sup>5</sup> 詳見吳友如繪，孫繼林編，《晚清社會風俗百圖》（上海：學林出版社，1996年）。

以下以吳石僊當作基準點，先介紹吳石僊的生平畫作，再就畫作說明他畫中受西法影響之處；而後從日本當時受西洋影響的作品，在沒有吳赴日確切資料的情形下，作並時橫向平行比較探討和日本繪畫的關係；最後討論當時中國面對西法的態度以及西法定義的問題。

## 二、畫家生平和畫作分析

### 1. 畫家生平

吳石僊(仙) (?-1916<sup>6</sup>)，名慶雲，以字行，晚號潑墨道人，江蘇金陵人，每字署款「白下吳石僊」。寓上海，擅山水，長於煙雨景致，初學四王不為時重，後一變其法從米芾、高克恭、王蒙等大家取法，並參用西洋水彩畫技法，注重現實寫生，故能用墨暈潤，煙雲生動，屋木橋樑，人馬舟車，皆如自然真景寫照。

楊逸的《海上墨林》<sup>7</sup>中記載：「吳石仙，以字行，金陵人，工山水，略參西法，獨得秘法，邱壑幽奇，然深遠，人物屋宇，點綴如真，畫夏山雨景，渲染雲氣之法，莫窺其妙。畫甚投時，粵人尤深喜之，宣統辛亥後五年卒。」

盛叔清的《清代畫史補錄》<sup>8</sup>提到：「尤長煙雨圖法，墨暈淋漓，煙雲生動，峰巒林壑陰陽向背處，皆能渲染入微，故其晦明之機，風雨之狀，無不一一幻現。而出此，蓋參用西法，又擅叔明畫法，勾勒圓勁，得雲騰風捲之勢，可謂善學古人矣。僑居滬上，名重南北。」

在 *Transcending Turmoil: Painting at the Close of China's Empire, 1796-1911* <sup>9</sup> 一書中，提到吳石僊回應了龔賢的黑山水景，並參學米芾的點染法，而認為 1892 年的〈海州全圖〉，西洋透視法並不明顯。他從擦筆到重墨染的畫風，安全的推測為從日回國後為大眾接受，推測大概是在 1868 年從日回來到上海時，但他並未收在王韜 1875 年的《瀛壖雜記》、葛元熙 1876 年的《滬遊雜記》、黃士勛 1883 年的《淞南夢影錄》或當時來上海的日本人記載中，但巢勛臨本（成書於 1887 年）的《芥子園畫傳——第一集：山水》<sup>10</sup>〈增廣名家畫譜一百零八幅〉部分便收有吳石僊的〈蜀

<sup>6</sup> 吳石僊(仙)，生年不詳，在古道國際藝術 95 年春季拍賣圖錄中定為 1845 年生，在曾琦著的《中國美術年表》（台北：東大圖書，1998 年）定為 1846 年生，在中國近代名畫家圖鑑（香港：翰墨軒，1992 年）定為 1848 年生。由此可約略推定在 1840-1848 之間生。

<sup>7</sup> 楊逸，《海上墨林》（台北：文史哲出版社，1973 年），頁 36。

<sup>8</sup> 盛叔清，《清代畫史補錄》收於《清代傳記叢刊第 79 冊》（台北：明文出版社，1985 年）

<sup>9</sup> Claudia Brown and Ju-hsi Chou, *Transcending Turmoil: Painting at the Close of China's Empire, 1796-1911* (Phoenix Art Museum, 1992) p.224。

<sup>10</sup> 李長蘅、王安節、諸義庵、王蘊庵、丁鶴洲、巢勛，《芥子園畫傳》（台北：華正書局，1992 年），頁 373-376。

山行旅圖〉、〈溪山煙雨圖〉等五幅，故可以確定的是在 1887 年時他已崛起於上海，由此推論吳可能在 1868 年前曾赴日本，但是無法得知他去過幾回日本，1868 年後有否再赴日，在那停留多久、到過那些地方等等的問題。

黃賓虹在〈近數十年畫者評〉<sup>11</sup>文中「滬上寓公」部分提到：「金陵吳石僊，以字行。初畫山水，略仿藍田叔，喜作秋山，白雲紅葉。繼參西畫，用水漬紙，不令其乾，以施筆墨，獨誇秘法。淒迷似雲間派，而筆力遒勁之氣泯焉」，這裡指出了吳作畫的技法，用水濕潤紙，不讓紙乾便上墨，這種技法是近似於西洋水彩技法。吳大澂曾集萍花書畫會的社友作〈畫中九友歌〉，參加者有胡公壽、陸恢、顧澐、倪墨耕、吳石僊、金心蘭、錢吉生、陶紹原、秦誼亭等人，可見吳石僊當時在上海的交友和結社情形<sup>12</sup>。

一般來說，吳石僊的成就在結合米家的潑墨點染法和西方風景畫的光影表現和西洋透視法，描繪江南煙雨迷濛和夕陽下光影明滅的景物，丁義元<sup>13</sup>言：「蓋從西畫明暗法取意，以淡墨烘托，水面、水際、牆面、橋洞善能留白，山色層層渲染，或染以晚霞夕照，饒富詩情畫意」，而石允文則對吳是否赴日持保留態度，但肯定「他畫作的特色與傳統不同在於採定點透視，筆墨渲染也為絕技，因其畫甚受上海的粵商喜愛，廣東畫家李瑤屏<sup>14</sup>即入其門，而李瑤屏的學生黃君璧亦深受影響。」<sup>15</sup>，故吳石僊在海上畫派中譜出一條山水畫的新調，也影響到後來廣東畫家，為近代中西畫法融匯而獨創一格的範例，開現代山水革命之先聲。

這裡有一個問題就是：為何吳石僊要有這樣的創新手法？會不會是要投買主所好？楊逸的《海上墨林》中記載：「吳石仙……畫甚投時，粵人尤深喜之」，他的畫受當時上海粵商的喜愛，廣東是西方傳教士和商人進入中國最早的海岸，中西貿易的主要商埠，也是最早接受西方文化影響的地區，廣東人對新事物的追求和包容也較其他區域強。而後上海開埠帶來大量商機，時代環境更為開放的情形下，孕育出海上畫派的風格新穎性，其中自然包含了西法的引用，粵商來上海做生意更能發

<sup>11</sup> 黃賓虹，〈近數十年畫者評〉，《東方雜誌》第 27 卷第 1 號（1930 年 1 月），收於《中國書畫論集》（台北：華正書局，1984 年），頁 347。

<sup>12</sup> 引自劉瑞寬，〈晚清上海地區書畫家結社活動探析〉，《興大歷史學報》第三期（1993 年 4 月），頁 118。

<sup>13</sup> 丁義元，〈吳石僊〉，《中國近代名家圖鑑》（香港：翰墨軒，1992 年）。

<sup>14</sup> 李瑤屏（1880-1938），名顯章，一名文顯，以字行，早字耀屏，後改瑤屏，號欖山山人，廣東中山人，諄諄儒雅，少年已有長者風度，畫學以四王為主，遠攀黃鶴山樵，運筆著墨，蒼茫雅逸，曾隨吳石僊遊受其影響甚深，黃君璧師事之。

<sup>15</sup> 石允文，〈中國近代繪畫概述〉，《晚清民初水墨畫集》（台北：歷史博物館，1997 年），頁 9。

揮追求新穎的能力。在此情形下，吳石僊畫作所呈現出的現象，說明了即使是畫家本身就意圖變革或是對西法的特別喜愛，卻不能忽略海上畫家職業化的傾向下，買者對畫作喜好的品味一定程度左右了畫家的創作方向。吳早期也以學「四王」為主，但為何後來轉向了？是否因為學「四王」的結果「不受時重」才轉而取米、高之法並參用西法？也就是說，吳石僊所面對的是一個以鬻畫維生的時代，他清楚地知道那些風格的畫受歡迎、應該如何投買主所好等等的情況，他面對的是一個他所知悉特定品味的消費對象——即因經商興起的商人階級，在作畫時自然意識到如何做以投這些買主的喜好。

另外，以廣東出身的畫家李瑞屏向其學畫的情形來看，也多少顯現出吳石僊在廣東或上海商界中的受歡迎程度。

## 2. 畫作分析

運用西法在山水畫的表現是海上畫派吳石僊迥異於其他畫家特出的地方，從吳石僊的畫作分析來看，可找出主要幾點西法的影響所造成的變革。

一、構圖上採用定點透視：在下方結構上安排，通常有一個漸進式縱伸向畫面的水流，分開兩岸的景致，畫作通常可分為三段式景的鋪陳，且區隔明顯，前景通常表現生活場景，如屋舍、橋、人等；中景往往引出開拓的水域；遠景的群山則在雲氣迷濛中若隱若現；在構圖的比例上，符合定點透視近大遠小的結構，假設觀者站在畫作中央，透過一扇窗子，由視點的水平線自近而遠，望向層層推進的景致。西洋的定點透視是對自然測量的結果，有著文藝復興以來科學人文觀的背景，認為萬物皆可放在一定的尺規中測量。以吳石僊 1904 年〈桃溪碧峰圖〉局部（圖一）來看，由近景的水平線開始不斷延續到遠景，二條線的消失點在畫的遠處，營造出無盡深遠的效果。近景的屋舍有立體感和深度感且清楚描繪，中景的屋舍則漸少了體積感，到了遠景則顯現出平面化。這立體感、大小感、縱深感的逐步縮減和定點透視所看出去的景緻符合。順著他搭配的屋舍、人物、橋樑等這些空間性的暗示元素，有一個視覺的連續性運動，他營造出一條動線，讓觀者可以深入遊覽畫面，仿若置身三度空間中。

關於定點透視的構圖，在 1914 年〈江邨雨意圖〉（圖二）中也明顯看出，由定點望出的倒三角形的空間，遠方的樓塔隱沒於煙雲中，予人無盡深遠的感覺。1900 年的山水四幅之一的〈煙溪漁艇〉（圖三），橫幅的空間本來就有限，但他利用斜角的構圖，來營造畫面的空間深度，這在之前長軸中已看出從斜角縱伸入畫面的安排，只是在橫幅的小空間中，這樣的構圖手法更開創出開拓深遠的三度空間感。

二、以（圖四）——1913年〈蜀山行旅圖〉來看，吳石僊對於天空的大片留白，做了不同於傳統的處理，此處他借用了西洋水彩畫技法的水染，層層刷洗天空，使天空呈現出光影的層次感，在中國畫，光的概念是虛的，不易捉摸，而吳石僊如何試圖表達他對於光的意念之捕捉？因為西洋水彩和中國墨材質上都是水性顏料，以水控制濃淡，吳石僊借用西法中水彩以水調色表達濃淡層次感的手法，轉為用墨色（有時加上淡青）的渲染，營造光影透出雲層篩落山頭的氣氛。在山頭上，也往往做出白點暗示陽光的聚光處。水岸邊或水面的渲染，樹的呈現用重墨渲染，傳達層次感，和山的濕墨、雲氣的渲染相契合，整體給人仿若雨後初晴或仿若驟雨將來的一片迷濛的江南水景。更特別的是以1915年〈秋山圖軸〉（圖五）為例，夕陽的表現不是具體的圓太陽，而是層層赭紅的渲染，天空、水面也染上淡淡的紅，暗示著夕照滿天鋪江面的無限美好景象。綜合圖二、圖四、圖五來看，吳石僊是少數的中國畫家，注意到天空的留白，或許是要達到空間的空氣流動感，他在構圖上往往在畫面左或右上方都會留出表現天際的空間。如此，水流的移動、山雲的飄渺和天空的光影間，呈現出三個Z字型的曲線，或平行或交叉地構成畫面的流動感。

三、吳石僊在畫中強調許多細部描寫，如（圖一）、（圖四）中水上的舟帆、泛舟的漁夫、過橋的山樵、在雲山中的梵樓、屋舍中的人、蜿蜒而入的山路、山間偶有的飛泉，都描寫細膩並且符合近大遠小之比例與體積感，表現物像在繪畫空間的結構與層次與一般物理空間的契合，由此可解釋前人對其如自然真景寫照畫風的評語。

以上來看，借用西法的吳石僊在中國山水中加入了光影變化的效果，定點透視的構圖和接近寫實的描繪，營造出「中學為體、西學為用」的獨特山水景緻，也孕育出他個人獨特的山水自然觀。

此外，以吳石僊的影響來看，李瑤屏的〈春江煙雨圖〉（圖六）和吳石僊的江邨雨意（圖二）比較來看，李瑤屏的確在構圖上近似於吳石僊的定點透視，水流的表現、樹石的渲染、畫面點景的元素也都相當類似。

### 三、日本當時受西法影響的繪畫

雖然對於吳石僊何時到日本或去了幾次等原始資料的缺乏，但是關於他去日本是多被確認的事實，且多認定日本之行形成他畫風轉變的關鍵，只是在缺乏他何時去日本、到日本何處等無法確知的情況下，我們只能概略推算他去日本的時間，再平行比較當時日本受西法影響的繪畫流派，來作一粗略的推論說明二者的關係。

江戶後期以長崎為中心的蘭學輸入日本，西洋科學的遠近法和透視圖法被研究，影響日本畫寫實的表現。在京都的圓山、四條派由圓山應舉（1733-1795）提倡寫生畫，他曾研究荷蘭版畫的遠近法，以濃淡來表達明暗，但僅止於外表形體和色相的真實描繪，未進一步抓住對象的靈性或內涵。此外，江戶的南畫由谷文晁（1763-1840）發起，他以北畫主體畫南畫，尤其畫面上加入陰影，也頗有西畫作風。

明治維新的洋化影響了文化的發展，對日本美術的衝擊不小。這時期日本美術有了新舊的對立，西洋畫、日本畫之間的爭論和融合。1878年（明治11年），美國人 Ernest Fenollosae 來日，教授哲學，發表《美術真說》，對日本畫近代化和西法的融入造成影響。Fenollosae 和岡蒼天心在明治20年（1887年）創立東京美術學校，門下有橫山大觀（1868-1958）、菱田春草（1874-1911）（兩人後來融入西洋明暗法發明了「朦朧體」）、下村觀山（1873-1930）。Fenollosae 同樣啟發了狩野派後代如狩野芳崖（1828-1888）、橋本雅邦（1835-1908）。此外，川端玉章、松本楓湖等人也是明治時代日本畫革新運動的活躍人物。此外，京都畫壇的竹內栖鳳也同樣參用西法創作。

以橋本雅邦 1890 年的〈白雲紅樹圖〉（圖七）來看，這幅圖是 266 x 160 公分絹本設色的大畫面。深山幽谷的景緻，左上方紅葉樹木伸向溪谷，溪谷後面的瀑布造成煙雲上升的效果。左上方依傳統的日本畫法常常在此留白，但是此畫並不留白，而畫雲霧的表現。筆法以傳統狩野派線描為骨架，但敷色上則參用了西法，尤其雲氣的表現有西洋光影的效果<sup>16</sup>。和吳石僊的畫比較，雖雲氣的動感表達不同，吳的雲氣表現較飽滿，但是天空的光影表現，那種天光乍現的感覺，的確都是借西洋技法中光的表現，再融合傳統技法來加以創新。

#### 四、關於西法問題的探討

##### 1. 政治與藝術的關係

自鴉片戰爭以來，中國在政治與外交上的失利跌到谷底，連帶著喪失民族的自信心，科技上的不如人使文化上的自信也消失，以康有為為首的維新派便將此視為舊體制的衰敗，而認為傳統的中國畫要革新必須融合西法，體現「中學為體、西學為用」的時代新精神。康有為在 1917 年的《萬目草堂藏書目》<sup>17</sup>說：

中國畫學，至國朝而衰弊極矣。豈止衰弊，至今郡邑無聞畫人者。其遺餘二三名宿，摹寫四王二石之糟粕，枯筆數筆，味同嚼蠟，豈復能傳後，以

<sup>16</sup> 參見三浦真一著，李聰明譯，《日本繪畫史》（台北：文化大學出版部，1998年），頁92-93。

<sup>17</sup> 康有為著，蔣貴麟釋，《萬目草堂藏中國書目》（台北：文史哲出版社，1977年），頁105。

與今歐美日本競勝哉？蓋即四王二石稍存元人逸筆，已非唐宋正宗，比之宋人已同郛下，無非無議矣。唯憚蔣二南妙麗有古人意，自餘則一邱之貉，無可取焉。墨井寡傳，郎世寧乃出西法，他日當有合中西而成大家者，日本已力講之，當以郎士寧為太祖矣。若仍守舊不變，則中國畫學，應遂滅絕，國人豈無英絕之士，應運而興，合中西而為畫學新紀元者，其在今乎？吾斯望之。

不過上述這些話背後的理論基礎，是否配合著經濟政治上的革新而來的？認定老舊的體制衰敗陳腐，必須要吸收外來的新思潮加以改造才有希望，並以之類推在文化上，認為繪畫只剩下「仿四王」的壞風氣下所以衰頹。但是在康有為說段話之前，卒於 1916 年的吳石僊其作品卻隱含了西洋繪畫的定點透視原理，同時參酌了米家山水和元朝高克恭溪山煙雨一類的風格，在藝術風格的探索上踏出新的一步，可見清末民初繪畫並未全籠罩在「仿四王」的風氣下，且以踏出學習西法的階段。雖然康有為是吳之後的學者，但以大時代的精神來看，吳石僊多少回應了康有為的革新理論。

不過政治力量的衰敗必然等於文化力量的衰敗嗎？矛盾的是，若我們說海上畫派的畫相當程度的回應了維新派的理念，那就落入了以政治尺度考量文化意義的框架，藝術性的表現一定程度上牽扯到政治革新理論，削弱了藝術的自主性；若不承認兩者的必然關係，我們又如何看待海上畫派的價值？從傳統的角度來看，「四王」的「正統派」傳統的確衰頹，若過去正統派的興盛的確和皇潮的政治勢力有密切相關，那海派的風格的出現顯然平行於滿清政權的衰頹，如何解這難題？依筆者看，文化和政治的關係並非如此單線化的發展關係，政治也不必然成為影響文化的唯一或首要因素，海上畫派的出現也許適逢中國政治和外交的黑暗期，但是更大的因素在於新興經濟力量的崛起，這就端賴歷史詮釋中，如何將焦點鎖定，真切地剖析出關鍵的影響因素。

如同萬青力以下這段話所言<sup>18</sup>，

從 1840 年以後的西畫傳入，到二十世紀初期西方藝術教育體制在中國的形成，並沒有對這一轉變產生根本性的影響，更不是促成這一轉變的直接契因。這一轉變是中國繪畫傳統的內部在審美意識和時代風格上的變革。把中國近代繪畫史看作是西方文化衝擊下的回應，必然對十九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了解不夠深入的淺見與誤見。

<sup>18</sup> 萬青力，〈並非衰弱的百年——十九世紀中國繪畫史〉，《雄獅美術》第 254 期（1992 年 3 月號），頁 25。



他認為中國傳統畫的轉變是形式風格上的轉變，不必然一定是對於當時西方的回應。並主張勿以西方中心觀點看待這段歷史，認為中國政治勢力落後等於了文化落後，而落入「中國落後文化—西方先進文化」的消極回應模式，應以中國文化主體自身來考量歷史發展。

## 2. 何謂「西法」？

萬青力提倡以中國出發去看中國繪畫史的觀點，筆者肯定以文化發生的在地觀點去看待自身文化發展，的確不同於外人對自身文化的想像。但是文化的面向本身並非封閉的像萬青力所言轉變是「中國繪畫傳統的內部在審美意識和時代風格上的變革（底線為筆者自加）」，這樣仍只流於在封閉的文化演進系統中來判斷這一時期的文化發展，它外絕於外在文化的刺激影響。所以提升文化主體的同時，卻並不一定等於不論及文化之間交流的意義。中國固然有它文化的主軸發展，不必因著政治勢力的衰頹而認定文化的衰弱，但是文化主軸間的交錯在近代日益頻繁（不論是否伴隨著政治目的或經濟因素）卻是事實。既然文化尋求自主性，自然文化交流的面向也應在撥除政治的因素，誠懇地看待西法的傳入問題。

所以何謂「西法」？我們似乎未曾好好下過定義或是追溯傳入的來源，便急忙地給它下價值判斷。但是既然「中法」的面貌從構圖、墨染、皴法的運用都如此多元，以此相對的「西法」當也存在多樣面貌。釐清傳入來源在民初更形重要，因為主張改革者對西法的看法、來源、媒材分歧，有歐洲的引用、也有日本的引進。在吳石僊的時代，其實說到西法，大多是從日本引進的，當時日本和中國貿易文化交流頻繁、或許是因為後來政治勢力的相抗，而輕忽去談論這之間的交流。

現在既然以中國藝術文化的討論為起點，要撥除舊有其他外在政治的因素，那麼除去政治上的過往對立，重新以文化的交流來看待繪畫的發展也該是被重視的，從中日文化關係討論西法，呈現的將是文化底層，以日本為中繼站，由西洋到日本，而日本對中國的三方豐富面貌。

## 五、結語

從吳石僊的作品與所呈現的現象，提供了對於中國近代畫中傳統與革新的命題的思考路徑，進而重新定位海上畫派在繪畫史上的位置。對於「西法」的定義與看待，更顯現出其來源與界定的複雜，實非簡單的衰頹或單純的移入改革所能解決或解釋，吳石僊所呈現的現象讓我們重新審視上述的問題並試圖去解釋。

## 相關參考書目

### 畫冊部分

1. 《海上名家書畫集》，台北：國泰文化事業公司，1978年4月。
2. 《中國美術反傳統畫家選集》，台北：國泰文化事業公司，1980年2月。
3. 《明清民初百家書畫集》，台北：國泰文化事業公司，1980年11月。
4. 《中國美術全集繪畫第十一集——清代繪畫》，台北：錦繡出版社，1989年8月。
5. 石允文著，《中國近代繪畫（清末篇）》，台北：漢光文化公司，1990年3月。
6. 《海上名畫家精品集》，香港：大業公司，1991年7月。
7. 巢勛等人著，《芥子園畫傳》，台北：華正書局，1992年。
8. 《中國近代名家圖鑑》，香港：翰墨軒，1992年。
9. 《近代中國書畫選粹（一）》。台中：京華藝術公司，1993年6月。
10. 吳有如著，孫繼林編，《晚清社會風俗百圖》，上海：學林出版社，1996年11月。
11. 《海上名家繪畫：故宮博物院藏文物珍品全集》，香港：商務印書館，1997年。
12. 《晚清民初水墨畫集》，台北：國立歷史博物館，1997年3月。
13. *Fine Modern and Contemporary Chinese Painting*，蘇富比1997年香港春季拍賣圖錄。
14. 《近代日本美術の軌跡——日本美術院創立一百周年紀念特別展》圖錄，東京國立博物館，1998年。

### 文獻部分

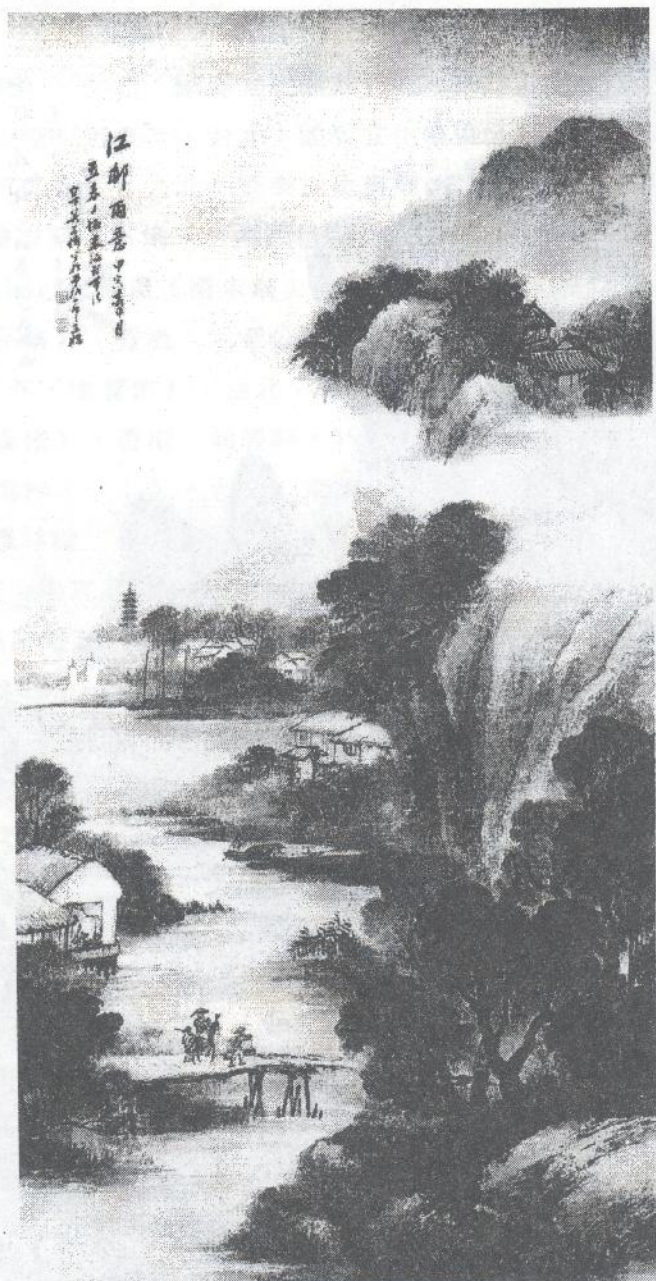
1. 楊逸，《海上墨林》，台北：文史哲出版社，1973年。
2. 康有為著，蔣貴麟釋，《萬目草堂藏中國書目》，台北：文史哲出版社，1977年。
3. 黃賓虹等著，《中國書畫論集》，台北：華正書局，1984年。
4. 《清代傳記叢刊第79冊》，台北：明文出版社，1985年。
5. 王靖實著，《任伯年作品集——上集》，北京：人民美術出版社，1992年9月。
6. Claudia Brown and Ju-hsi Chou, *Transcending Turmoil: Painting at the Close of China's Empire, 1796-1911*, Phoenix Art Museum, 1992.
7. 《日本繪畫史》，三浦真一著，李聰明譯。台北：文化大學出版部，1998年。

### 期刊部分

1. 萬青力，〈並非衰弱的百年——十九世紀中國繪畫史，第三章：十九世紀中期〉，《雄獅美術》，276期，1994年2月號。
2. 萬青力，〈並非衰弱的百年——十九世紀中國繪畫史〉，《雄獅美術》第254期，1992年3月號。
3. 劉瑞寬，〈晚清上海地區書畫家結社活動探析〉，《興大歷史學報》第三期，1993年4月。



圖一 吳石僊，〈桃溪碧峰圖〉，1904



圖二 吳石僊，〈江邨雨意圖〉，1914年



圖三 吳石僊，〈煙溪漁艇〉，1900年



圖四 吳石僊，〈蜀山行旅圖〉，1914年



圖五 吳石僊，〈秋山圖軸〉，1914年



圖六 李瑤屏，〈春江煙雨〉



圖七 橋本雅邦，〈白雲紅樹圖〉，1890年