

萬青男教授(1945–2017)的藝術與治學

陸於平 翻譯：劉偉娟

香港的高等學府長久以來匯聚了不少學人，他們來自世界各地，在港扎根、耕耘。傑出藝術史學家兼藝術家萬青男教授(1945–2017)就是當中一例。(圖一)他於北京出生、就學，其後到美國進修，1989年來港工作，直至2011年退休。他曾任香港大學藝術系教授，2006年出任香港浸會大學視覺藝術院建院總監及講座教授。



圖一
萬青男教授。圖片由香港浸會大學視覺藝術院提供。

多年前我在香港大學攻讀碩士學位時，萬青男教授是我的指導老師，我是他離開港大、赴任浸大前收的最後幾位學生之一。萬教授作為老師，要求學生勤奮好學，培養批判性思維，並對認真好學、正心誠意的學生尤為看重。很多學生及年輕學者都從他的講課、指導和淵博的學問中受到啟發，獲益良多。去年一月，他於美國佛羅里達州家中病逝，文化界人士紛紛表示深切哀悼和惋惜。對我個人而言，老師當初願意收我為學生，後來又鼓勵我到英國繼續攻讀博士學位，徹底改變了我的人生，對此我特別對老師深懷感激，獲知老師離世，內心悲痛不已。

萬教授在治學上最為人所熟知的，應是他對十九至二十世紀中國繪畫史的研究。這一研究領域在他開展研究生涯時還處於草創階段。他作為一名畫家，又與當代傑出藝術家如李可染（1907–1989）、陸儼少（1909–1993）和吳作人（1908–1997）交往密切，使他對中國現代繪畫史有親身體驗和獨特的見解。而論及他的個人創作，他追從筆墨傳統，但尤有個人風格，作品不時流露出談諧和諷刺的意味。（圖二）通過他的人生經歷、藝術創作和學術成就，萬教授對中國繪畫史及其未來發展確立了清晰有力的看法，自成一家之言。

早年經歷

萬教授自幼便接觸中國藝術和國學。他1945年出生於北京，成長於書香之家。¹他父母都是知識分子，在他年幼時便已去世。他由姑母和姑丈照顧成人，姑丈是滿州貴族後代，富有中國文學修養，並且對歐洲科學文獻尤有興趣。²萬教授年幼時已展示繪畫天分，小學時期獲老師推薦，進入北京少年宮學習美術。³1963年，萬教授以優異成績考進北京中央美術學院（下稱中央美院）美術史系。⁴中央美院的美術史課程包括繪畫訓練，他因而有機會隨任教於國畫系的蕭淑芳老師（1911–2005）學畫。這些早年經歷為萬教授打下了堅實的筆墨基礎。⁵

1 萬教授的成長與學習環境，見萬青男、香港藝術館編：《存念：萬青男珍藏師友饋贈書畫印》（香港：香港藝術館，2013），頁40–41；阮圓：〈揭示藝術的人性面〉，載萬青男、香港藝術館編：《存念：萬青男珍藏師友饋贈書畫印》（香港：香港藝術館，2013），頁16–25；安雅蘭、沈揆一：〈序：水泥森林中的文人畫家〉，載E. & J. Frankel、萬青男編：《心的著作：萬青男的繪畫及書法》（紐約：E. & J. Frankel，2002），頁10；吳爾鹿：〈The Paintings of Wan Qingli〉，《東方藝術》16期，第12號（1985年12月），頁42–49。吳爾鹿於文中詳述萬教授的成長背景，但內容仍有待考證。

2 阮圓：〈揭示藝術的人性面〉，頁19。

3 萬青男、香港藝術館編：《存念》，頁40。

4 萬青男、香港藝術館編：《存念》，頁53。那一年美院只有美術史系開放招生，否則萬教授很可能會報考國畫系。

5 E. & J. Frankel、萬青男編：《心的著作》，頁70。

可是，萬教授的大學本科生生涯很快便被中斷。其時政治風暴正在醞釀，中央美院往後十四年均沒有錄取學生，萬教授不經意成為了當時中央美院最後一批錄取的學生。⁶1963年至1966年間，毛澤東發起了文化大革命（1966–1976）的預演——四清運動，企圖藉此肅清貪污，灌輸民眾社會主義思想。1965年11月，萬教授跟隨中央美院及其他藝術院校的師生下鄉接受「再教育」。⁷差不多一年後，萬教授重返北京，那時文化大革命已經爆發。⁸政府鼓勵學生走出校門，參與「革命群眾的批判和鬥爭」。⁹教授和學校幹部被打成人民公敵，成為公眾猛烈羞辱的對象。中央美院多位老師被關進一個被稱為「牛棚」的臨時拘留所。萬教授因他的家庭背景，也遭受牽連。¹⁰

萬教授在這段艱苦時期失去了人身自由，但日子也並非毫無曙光。在被拘留的九個多月中，他結識了不少同樣關在「牛棚」裡的重要藝術家和老師，諸位前輩在苦難中展示的氣節讓他留下深刻印象。¹¹朱丹在文化大革命結束後替他起的綽號「小棚友」，後來被萬教授刻成自用印並常用於他的作品裡，成為紀念那段歲月的印記。¹²他因禍得福的經歷和艱難時期，將他與年長一輩的藝術家緊密聯繫在一起。從萬教授後來的著作可見，這亦形成了他的一股責任感，要保存前輩的回憶、維護他們的名聲。

成為畫家

1968年7月，萬教授從「牛棚」獲釋，但接著又被下放到河北的鄉郊和工廠，繼續接受「勞動改造」。他在那段被流放的日子也不曾放棄畫畫。後來他回想，他曾向李可染展示「下放時畫的油畫風景和十幾幅水墨風景寫生」。¹³這些畫作幫助說服了李可染收他為徒。¹⁴

經過四年半後，萬教授終於獲准返回北京，並被分派到北京畫院工作。當時文化大革命進行得如火如荼，藝術家必須為國家服務，創作是要為了意識形態宣傳，當時社會現實主義是唯一受官方認可的繪畫風格。然而，1973年至1979年萬教授在北京畫院工作期間卻是他藝術生涯中一段豐富的發展期。

⁶ 萬青男、香港藝術館編：《存念》，頁53。

⁷ 萬青男、香港藝術館編：《存念》，頁40。

⁸ 萬青男、香港藝術館編：《存念》，頁54。

⁹ Richard King 編：《Art in Turmoil: The Chinese Cultural Revolution, 1966–76》（溫哥華：英屬哥倫比亞大學出版社，2010），頁95。

¹⁰ 另有兩名學生被囚禁。見萬青男、香港藝術館編：《存念》，頁19及頁41註4。

¹¹ 其中眾多故事，見萬青男、香港藝術館編：《存念》及萬青男：《畫家與畫史：近代美術叢稿》（杭州：中國美術學院出版社，1997）。

¹² 關於萬教授這個綽號的來歷，見萬青男、香港藝術館編：《存念》，頁41，註5。

¹³ 萬青男：〈藝以德成、德高藝厚——緬懷恩師可染先生〉，1990；再刊於萬青男：《畫家與畫史》頁217。

¹⁴ 同上。



圖二

《曲中人不見》，2003，十五屏水墨紙本立軸，各 142 x 74 厘米。香港藝術館藏品。圖片由香港藝術館提供。

他重新跟蕭淑芳和她的丈夫吳作人學畫，另吳氏更指導他寫作書法和詩詞。1973 年他正式成為李可染的學生，於 1976 年又拜移居杭州的陸儼少為師。¹⁵ 從萬教授創作於 1974 年的寫生冊可見，他當時更有機會遊覽太行山作實地寫生。（圖三、四）有趣的是，除了一幅在遠方隱約畫有電纜的素描，以及部分帶有村民蹤跡的寫生外，這本寫生冊可謂純粹表現山水風景的作品，並不見有明顯的政治涵義。萬教授反而專注描繪山巒重疊排列和捕捉山石紋理，這些元素均成為他日後畫作的一大特色。

同時，萬教授在北京畫院有不少支持他創作的同事，協助他參加展覽和出版作品，包括大幅人物畫、年畫、插畫及連環畫等。¹⁶ 他也曾為公共場所和賓館飯店創作布置畫。¹⁷ 他的創作不久獲得肯定，包括他曾獲北京藝術家協會頒發新中國畫第一名。¹⁸ 不過，他在北京畫院時期所繪製的作品不曾見於他後來的作品圖錄，他這段當職業畫家的日子仍有待更多研究。

1976 年文化大革命結束後，中國陸續恢復藝術教育，萬教授亦得以重返校園，繼續接受正式教育。他被中央美院國畫系新創辦的碩士課程錄取，主修山水畫。¹⁹ 他的碩士指導老師正是李可染。李氏提倡戶外寫生，認為戶外寫生能為中國傳統山水畫注入新活力，這也成為了萬教授當時課程的一部分。

李氏對寫生總結了三個重點：「研究大自然（觀察思考發現）；不與照相機爭功（不是看到甚麼畫甚麼）；對景創作（可以有所取捨、剪裁、加工），集中純粹，高於生活。」²⁰ 萬教授創作於 1980 年的兩本寫

15 雖然陸儼少於 1976 年才收萬教授為徒，但兩人成為師徒前已一直有書信往來。見萬青男、香港藝術館編：《存念》，頁 136-39，圖版 39。

16 萬青男、香港藝術館編：《存念》，頁 109。

17 萬青男、香港藝術館編：《存念》，頁 86。

18 萬青男、香港藝術館編：《存念》，頁 109；Frankel、萬青男編：《心的著作》，頁 70。

19 萬青男：《藝以德成》，頁 220。

20 萬青男、香港藝術館編：《存念》，頁 183。另外又論述於萬青男：《開派畫家李可染》，1984；再刊於萬青男：《畫家與畫史》，頁 211。



生冊與 1974 年遊太行山的那本相比，就可以見到他決心學以致用的付出。1980 年作的寫生風格比較多樣，亦較具實驗性。(圖五)他嘗試用不同視覺角度和方式佈置構圖，有些畫面與李氏的作品很相像，例如使用積墨法渲染，又如在山水中加入李氏有名的牧童騎牛圖像等，(圖六)而其他畫面則下筆較為輕盈，並沒有明顯跟隨李氏的風格。這兩本 1980 年的寫生冊均有李氏題字，一本題有「傳統今朝」，另一本題上「真山真水」，表現了李氏的理念和對萬教授作品的稱許。²¹ 在萬教授整個的創作生涯中，遊覽山水、親身感受大自然，對他創作山水畫而言，一直都是非常重要的。

負笈美國

萬教授在中央美院考取碩士學位後，獲文化部新成立的中國畫研究院聘用，辦公室位於頤和園。²² 他有藝術史訓練的背景，文筆熟練，熟識畫史畫人，這些都使他十分勝任研究院的職位。這時候他繼續畫畫，更參與到一些較為重要的政府項目之中。這個時期，也是他以研究員和藝術史學家為事業的開端。²³ (圖七)

萬教授在研究院創辦期刊《中國畫研究》，出任第一任編輯。《中國畫研究》的創辦宗旨是「為學者及藝術家提供平台，讓他們討論現代中國藝術的本質，及其於中國社會及國際藝術舞台的地位。」²⁴ 中國剛從文化大革命復原過來，中國畫的發展和未來成為備受關注的議題。隨著改革開放政策實施，藝術家有機會到處遊覽，並且接觸多國藝術理論和創作實踐的資訊。因此，藝術家紛紛探索新的表現方式，挑戰現有的慣常做法。在這股大氣候下，萬教授也萌生出國的想法，不只是為了深造，更是為

21 萬青男：〈藝以德成〉，頁 221。

22 萬青男、香港藝術館編：《存念》，頁 151。

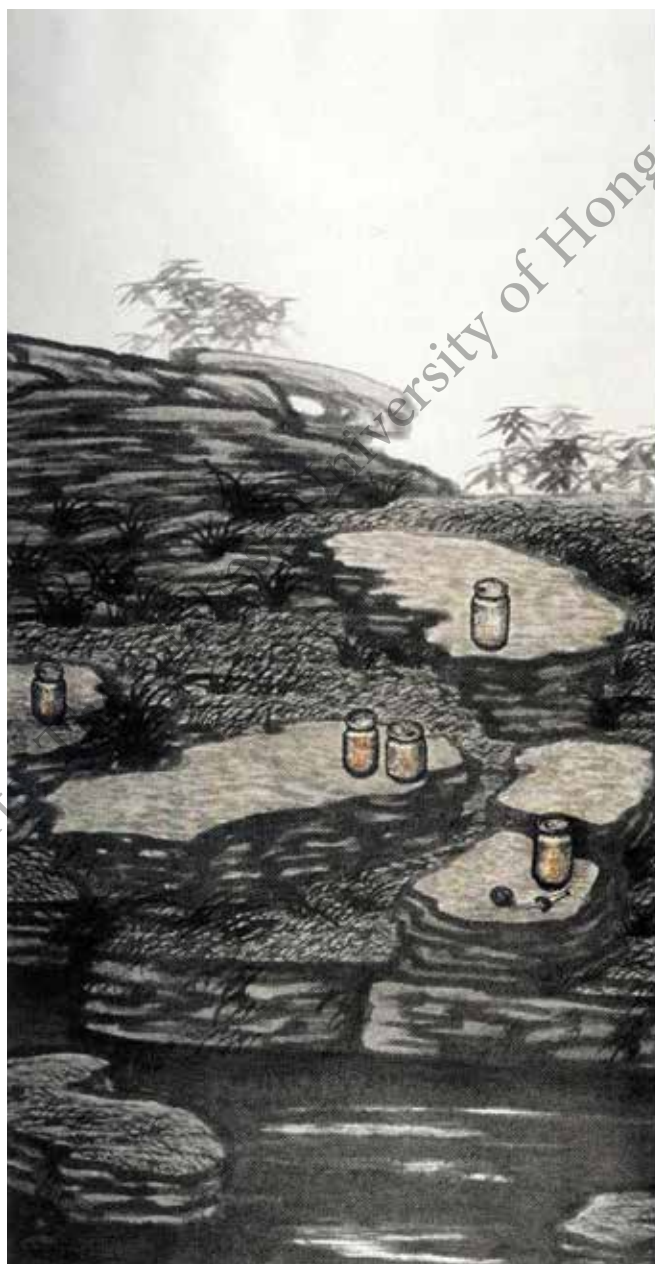
23 他曾獲挑選為人民大會堂、釣魚台國賓館、中國共產黨中央政府所在的中南海創作大型作品。

24 引自萬青男、香港藝術館編：《存念》，頁 32。



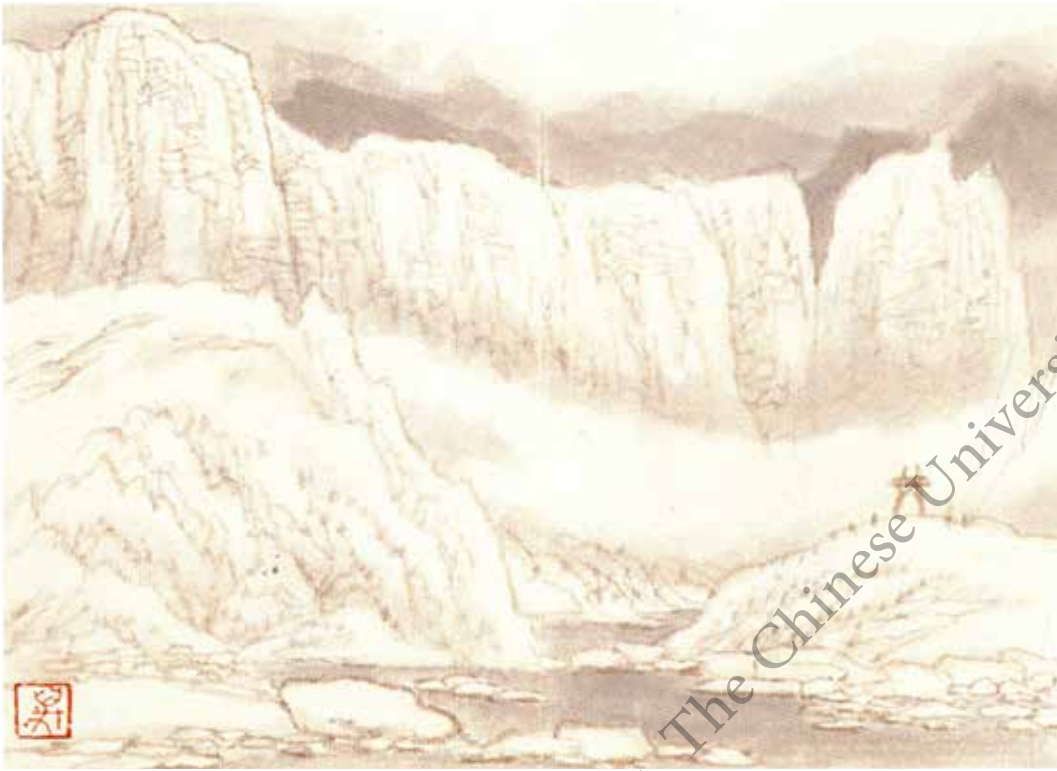
圖二之一

《曲中人不見》，十五屏之第十五。



圖二之二、三

《曲中人不見》，十五屏之第十、十一。



圖三

《太行吟》冊頁，1974，
水墨設色紙本，11.5 x
16 厘米。載楊春棠編，
《萬青芳書畫》（香港：
香港大學美術博物館，
1996），頁 18。

了親眼目睹國外的藝術新發展。²⁵ 當時他已將年近四十，要不是得到老師李可染的鼓勵，踏出中國這一步恐怕不容易。1984 年萬教授自費遠赴美國進修。²⁶

在美國，萬教授先在紐約市立大學學習兩個學期，空餘時走遍當地博物館和畫廊。²⁷ 他隨後到堪薩斯大學攻讀研究院課程，獲首屈一指的中國藝術史學家李鑄晉指導。他的博士論文〈李可染（1907–1989）與二十世紀中國畫〉深入研究他老師的繪畫理論和風格。²⁸ 他因個人經歷，得見大量李氏真跡，結合豐富的第一手資料，揭示李氏的心路歷程和創作道路。這研究後來延伸成了萬教授於 1995 年出版的《李可染評傳》，為解讀李氏生平提供了翔實基礎。²⁹

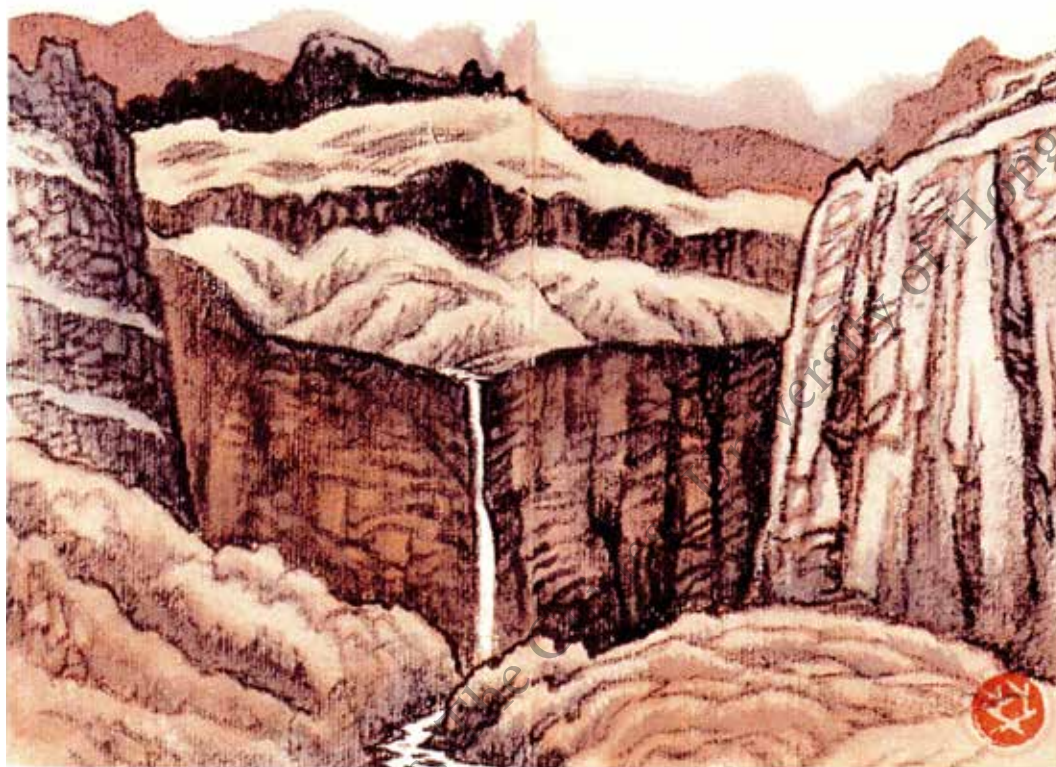
25 萬青芳、香港藝術館編：《存念》，頁 218。

26 萬青芳：〈藝以德成〉，頁 226–227。

27 萬青芳：〈也談當代中國畫〉，1986；再刊於萬青芳：《畫家與畫史》，頁 58。

28 萬青芳：〈李可染（1907–1989）與二十世紀中國畫〉（堪薩斯大學哲學博士論文，1991 年）。

29 萬青芳：《李可染評傳，1907–1989》（台北：雄獅圖書股份有限公司，1995）。



圖四

《太行吟》冊頁，1974，
水墨設色紙本，11.5 x
16 厘米。載楊春棠編，
《萬青男書畫》（香港：
香港大學美術博物館，
1996），頁 19。

出國留學的經歷並沒有徹底改變萬教授行事與想法，反而更讓他決心捍衛他從祖國的老師身上的所學所知。這決心體現在他於 1986 年撰寫的文章，反駁年輕學者李小山言論的文章。³⁰ 李小山認為傳統中國畫已經完成了其使命，想從過去挖掘創新的源泉是徒勞無功的。他批評李可染等國粹派畫家的思想和美學觀念僵化，倡議當代中國繪畫要有革新的思維。李小山排拒過去，給萬教授敲響了警鐘，他憂慮這正是文化大革命所遺留的極端觀點。萬教授挺身維護他老師及其他藝術家的貢獻和成就，認為他們能經歷文革迫害，仍然堅持繪畫創作，更彰顯中國繪畫的生命力和創造性。³¹ 萬教授又質疑李小山所謂的新繪畫，是否就是指「西方」現代繪畫，而且是重複了早於二十世紀初新文化運動便已發表的觀點。³² 萬教授認為：

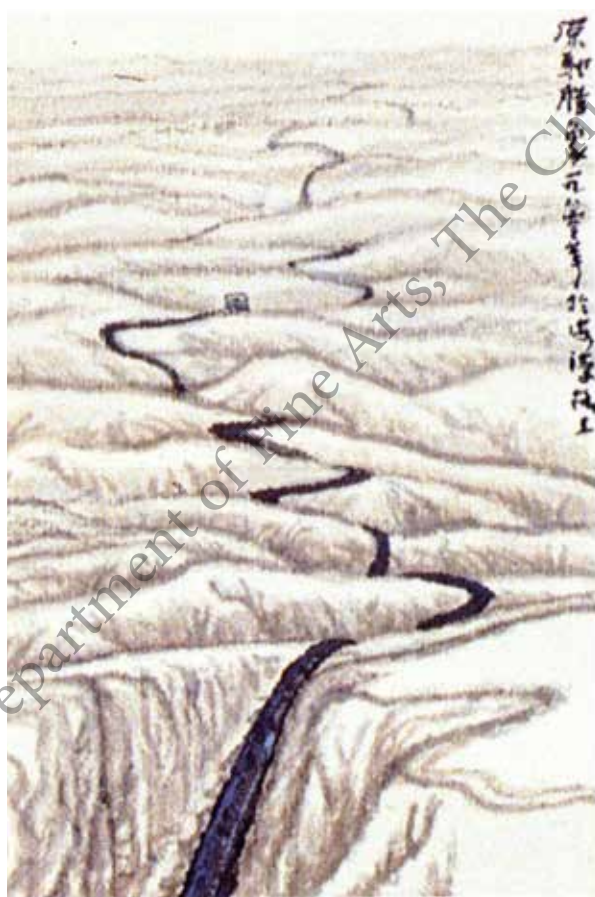
30 萬青男：〈也談當代中國畫〉，頁 57–63。李小山：〈當代中國畫之我見〉，1985；再刊於《當代藝術與投資》，2009，頁 74–75。又見萬教授論文所引用的李小山：〈中國畫存在的前提〉。

31 其他提及這類爭論的情況下，萬教授會大膽稱自己為「留洋博士國粹派」，例子見萬青男、香港藝術館編：《存念》，頁 218。

32 本文中「西方藝術」和「西方」等字眼都是萬教授和當時學者的用字，他們對西方一字大體理解為西歐和美國。

在缺少辨別分析的某些青年朋友們眼睛裡，西方現代繪畫似乎成了突然出現的「全新」的藝術，這是不合史實的。西方現代繪畫，是在完全不同於我國的經濟、政治、文化的背景下，迅速但也是逐步發展起來的……我認為，對中國古文明，研究僅僅是剛剛開始……對主要是封建時代形成的中國繪畫傳統，也還沒有作出全面深入研究……立足時代生活，知古今，辨東西，繼往開來，這是中國畫發展前景廣闊的唯一「理想的出路」。³³

這篇寫於1986年的文章顯示，萬教授對中國繪畫史的個人詮釋已經漸見雛形，他認為中國繪畫有本身的獨特性，不同於西方的繪畫傳統。同時，他的著作亦明確表示他的藝術史研究不僅與他的個人創作密不可分，更是與他為中國畫的未來發展奠定紮實基礎的宏大理想密切相關。



圖五

《寧夏行》冊頁（局部），1980，水墨設色紙本，8 x 11.5 厘米。載楊春棠編，《萬青芳書畫》（香港：香港大學美術博物館1996），頁26。

33 萬青芳：〈也談當代中國畫〉，頁60。



圖六

《真山真水》冊頁，1980，水墨設色紙本，11.5 x 16.5 厘米。載楊春棠編，《萬青男書畫》（香港：香港大學美術博物館，1996），頁 29。

萬教授在美國親身接觸到當代藝術，進一步懷疑中國藝術家是否有必要走國外藝術家一樣的發展道路。他結識了美國作曲家兼樂理家約翰·凱奇（1912–1992），兩人交流令他印象深刻。³⁴ 凱奇是二次大戰後前衛藝術的代表人物，影響深遠，他的音樂創作融入了機遇和偶發表現效果。他對東亞哲學，如《易經》等著作倍感興趣，與當時中國藝壇普遍否定傳統智識的風氣形成強烈對比。有一次萬教授與凱奇交談，說起國內青年藝術家發出壯語，「要在最短時間內超越西方現代藝術史上所有出現過的流派」，凱奇大為驚訝，反問理由並詢問有否此必要，萬教授當時只能「支支吾吾，無以為對」。³⁵ 此類的種種見聞，讓萬教授質疑將現代化等同於西化的思想框架，和反思是否必須使用西方的標準來衡量二十世紀的中國藝術。

34 萬青男：〈一位對西方當代藝術有多方面影響的怪老頭——約翰·凱奇〉，1988；再刊於萬青男：《畫家與畫史》，頁 116–121。

35 同上，頁 121。



無筆無墨等於零

萬教授捍衛中國繪畫史的價值及其當今意義的決心，在他與藝術家吳冠中的一次爭論中表露無遺。此爭論起初為萬教授與吳氏在 1991 年的一場宴席上偶然發生的口頭交鋒，當時萬教授已來港定居，後來二人相繼撰文申述觀點。³⁶ 此爭論源於吳氏提出的挑戰性觀點——「筆墨等於零」。吳氏的意思是，筆墨只是藝術家表達自己的工具，只要離開畫面構成就會變得毫無意義，因此筆墨不應該是評價畫作整體水平的準則。但是萬教授認為筆墨是藝術家心靈的跡化和性格的外顯，所以絕非毫無意義。他引用文人畫理論的歷史，說明筆墨充滿人文內涵，一直都是中國繪畫史上革新、開拓的基礎。

吳氏「筆墨等於零」的言論引發起中國畫壇的激烈討論和回應。其實吳氏立場可以理解——他作為一個藝術家追求自由創作，自我表達，不拘於媒介工具。他的言論之所以會帶來強烈反應，與文化身分

圖七

《月是故鄉明》(局部)，
1984，水墨設色紙本，尺
寸不詳。載《中南海珍
藏畫集》(西苑出版社，
1993)，頁 49。

³⁶ 萬教授對爭論的回想，見萬青蚩：〈關於「筆墨等於零」的爭論——致劉驍純博士的一封信〉，1994；再刊於萬青蚩：《畫家與畫史》，頁 89-91。另見萬青蚩：〈無筆無墨等於零——虛白齋藏明清繪畫論稿〉，1992；再刊於萬青蚩：《畫家與畫史》，頁 80-88。吳冠中的文章刊載於 1992 年 3 月號《明報月刊》。

定位和中國畫的「中國成分」等議題有關。³⁷對於萬教授而言，其實問題不在於中國畫是否必須使用毛筆、墨、宣紙等材質進行創作才算是中國畫，他主要反對的是吳氏言下之意否定了中國畫史上曾有過的創新，否定這些創新與現代社會的關聯性。萬教授尤其指出北宋（960–1127）文人畫家的「墨戲」，通過後來董其昌（1555–1636）的提倡，玩弄筆墨至明末清初已蔚然成風。³⁸萬教授認為這些畫家視繪畫為遊戲，堪稱世界繪畫史上的前衛藝術。他寫道：

（從明末清初起）「無筆無墨等於零」，因為筆墨已經從純描寫物象，隸屬於物象的歷史，進入超越物象，獨立於物象，筆墨為獨立繪畫內容的歷史。西方繪畫語言的逐步從幻覺的製造手段，解脫為純繪畫的內容本身，至二十世紀初才見眉目，可以說，要晚於中國繪畫數百年。³⁹

萬教授此觀點與畫家兼教育家陳師曾（1876–1923）早數十年前的想法不謀而合。陳氏於1921年撰寫了〈文人畫之價值〉，藝術史學家柯律格（Craig Clunas）將其總結如下：

他（陳師曾）認為最重要的不是要準確描繪事物的外相，而是表現藝術家的主觀感受，這正是中國畫一直以來的實踐。因此，所謂的「傳統」其實才是現代的精粹，能在戰後世界的現代性概念中佔一席位。⁴⁰

從以上可知，萬教授以同樣具挑戰性的「無筆無墨等於零」一說法去回應吳氏的「筆墨等於零」是不應該單從字面去了解的。在這一場爭論中，他口中的「筆墨」並非僅指材質，而是指向中國繪畫的悠久歷史。同時，這亦關乎萬教授對該如何研究、評價現代中國繪畫，與其世界地位的想法和論點。

中國中心觀

從萬教授在美國和香港發表的著作和討論可見，他考慮的已不僅是個別的課題研究，而進入概念和方法論的層面。他從歷史學家柯文（Paul Cohen）的著作中得到啟發，認為柯文的研究框架特別適用於

37 郭繼生：《Transforming Traditions in Modern Chinese Painting: Huang Pin-hung's Late Work》（紐約：Peter Lang，2004），頁187。

38 萬青男：〈無筆無墨等於零〉，頁82–84。

39 同上，頁82。

40 柯律格：〈中國：新國家，新藝術 1911–1932〉，格里辛學院講座，2017年11月20日。講座記錄謄本見於格里辛學院網頁：<https://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/china-new-nation-new-art-1911-32>，頁3。檢索日期：2018年3月31日。

他關心的很多議題。柯文批評二戰後美國歷史學界討論清末民初中國所使用的研究框架。⁴¹ 這些研究框架可概括地分為三大類：「衝擊－回應」、「現代化」和「帝國主義」。它們分別關注中國如何回應西方帶來的衝擊、西方現代化軌跡作為發展準則、帝國主義對中國發展的負面影響三個方面。柯文認為歷史學家更應當「按中國本身出發看待中國歷史，留心中國歷史軌道和中國對自身問題的觀點，而非憑藉源出西方歷史的一套期望。」⁴² 柯文質疑當時學界討論的大前提，主張「中國中心觀」的新研究取向。他的觀點在萬教授心中引起強烈共鳴，認為柯文的評論幾乎可以直接套用於十九至二十世紀中國繪畫研究。他從柯文的著作中獲得靈感，於1994年在杭州舉辦的「潘天壽（1897–1971）國際研討會」上提出研究中國近現代繪畫的「三個原則」。⁴³ 此論文後來收錄在他1997年出版的論文集，作為開篇文章，可見「三個原則」對萬教授思想至為重要。

萬教授的三個原則為：首先，必須用中國內部的標準，而非西方外來的標準，來評價現代中國繪畫，衡量現代中國畫家。他認為若以西方為綱，那些學習西方藝術的中國畫家就「只能永遠被看作是追逐西方的影子」。⁴⁴ 再者，自晚清以來，中國繪畫史的發展受各種因素影響，西方入侵中國並非唯一的先決要素，因此，更加要從中國繪畫史本身出發。從第一點延伸，萬教授指出西方繪畫與中國繪畫各有不同的歷史軌道，不應該強行將西方藝術發展的過程與觀念直接套用於中國現代繪畫，或期望同樣的藝術流派出現在中國。尤其是「需與傳統斷裂」這個源自西方現代藝術的觀念，若要直接用於中國繪畫甚至中國的發展，可能是極其有害的。

萬教授的第三個原則採用更宏觀的角度，提出中西比較研究，必須最終超脫中國中心論或西方中心論，而是建立於人類文明的視野，在當中尋找共通點。值得注意的是，萬教授在他2005年出版的《並非衰落的百年：十九世紀中國繪畫史》一書中只提及頭兩個原則，沒有包含第三個原則，很可能是意識到統合這些不同想法所存在的困難。⁴⁵ 可以說，萬教授的中國畫史研究原則仍然處於東方與西方、中國與歐美這個二元對立的歷史框架。這也是他的論點中尚未完全解決的議題。⁴⁶

41 柯文的完整論述，見柯文：《Discovering History in China: American Historical Writing on the Recent Chinese Past》（紐約：哥倫比亞大學出版社，2010）。他的一篇論文於1983年被翻譯成中文，萬教授曾經讀過。柯文：〈美國研究清末民初中國歷史的新動向〉，載蔡尚思編：《論清末民初中國社會》（上海：復旦大學出版社，1983），頁317–357。

42 <https://cup.columbia.edu/book/discovering-history-in-china/9780231151931>。檢索日期：2018年3月31日。

43 萬青男：〈潘天壽在二十世紀中國繪畫史上的地位〉，1994；再刊於萬青男：《畫家與畫史》，頁3–16。

44 編註：作者原本所用的參考書籍多為中文，即便英文原文未見直接引用，但因中文原文即有流暢準確的表述，在此直接引用原文作譯。

45 萬青男：《並非衰落的百年：十九世紀中國繪畫史》（台北：雄獅圖書股份有限公司，2005），頁111–112。

46 近年對萬教授原則的評論，見柯律格：《Chinese Painting and Its Audiences》，頁138；曹慶暉：〈關於萬青男研究中國近現代繪畫史的「三原則」〉，http://www.artlinkart.com/cn/article/overview/cbacxun/about_by2/C/a93gsCr。檢索日期：2018年3月31日。

並非衰落的百年

《並非衰落的百年》可謂萬教授於中國繪畫史觀的集大成之作。(圖八)這本著作結集萬教授自1992年於《雄獅美術》月刊發表過的文章，花了十二年完成，期間萬教授不幸患上白血病，曾停工一段時間。正如書名明確有力地提出，此書主張重新評價十九世紀中國繪畫，反對中國繪畫在這段時期已衰敗的看法。他反駁了康有為(1858–1927)等人早於1917年發表的言論，視清代的正宗畫派和「四王」為中國畫衰落的根源。⁴⁷



圖八
《並非衰落的百年》封面。

47 萬教授的總結，見萬青男：《並非衰落的百年》，頁11。「四王」即是王時敏(1592–1680)、王鑑(1598–1677)、王翬(1632–1717)、王原祁(1642–1715)。

萬教授這本著作更將上述原則加以實踐，拓展了一般對十九世紀中國繪畫的討論，內容包含了多樣的藝術作品，如油畫、外銷畫和平面藝術等。這些類型的藝術品過往經常被學者忽視，或只作為個別研究題目。另外，除了較為著名和有較多學者研究的海上畫派，萬教授一書亦介紹中國其他不同地區的派別。他強調商業化和城市化的重要性，重申商賈在培養新市場品味和繪畫發展中所扮演的角色，並且說明這些社會變化於明末清初早已出現。雖然他對十九世紀中國繪畫的各種形式同樣重視，但他特別欣賞從古物尋找靈感的書法家、畫家和篆刻家。對他而言，學習早於唐代碑刻的碑學書法和融入金石學的繪畫，都屬於中國書畫史中的重大變革，證明學習傳統也可以帶來活力和創新。

萬教授在書中回看清初，對「四王」的繪畫，尤其是王翬（1632–1717）的作品，作出較正面的評價，指出他們實質上開創了深化筆墨藝術的潮流。⁴⁸他在另一篇文章中直言，學「四王」而不能成為繪畫大師，並非「四王」之過。⁴⁹他這樣一說不無道理，因為他兩位老師李可染和陸儼少或多或少都從「四王」開始學習山水畫基礎，但後來仍能自創面貌和風格。⁵⁰

石屎森林中的文人畫家

萬教授在香港進行學術研究時，繼續利用空餘時間畫畫，雖然偶然舉辦展覽，但都是低調進行，沒有大肆宣傳和隆重開幕儀式。有學者曾形容萬教授「繪畫與文筆俱佳」，是一位「有意保留中國文人藝術及其人文內涵」的文人畫家。⁵¹他留學美國期間，決定不成為在市場賣畫的職業畫家。⁵²這種「業餘」特質和他豐富淵博的國學知識，讓人聯想到北宋文人畫家所代表的理想。

山水、人物和動物是萬教授繪畫的主要題材，從他二十世紀八十年代發表的少量畫作中，可見他對描繪雪景和月影夜色特別感興趣。⁵³（圖九）這些寧靜的畫面，出奇地與他兩位老師李可染和陸儼少的畫風並不相似，足以證明他努力發掘自己的個人風格。這時他描繪的人物畫，主題包括中國文化名人，他省略了構圖背景和多餘的細節，用筆簡練，表現生動，作品流露一種漫畫般的風格。（圖十、十一）

48 萬青男：《並非衰落的百年》，頁 21–23。

49 萬青男：〈作畫貴有古意——陸儼少山水畫風格散論〉，1991；再刊於萬青男：《畫家與畫史》，頁 294。

50 同上，頁 292–294。

51 沈揆一、安雅蘭：〈序〉。

52 萬青男、香港藝術館編：《存念》，頁 219。

53 吳爾鹿：〈The Paintings of Wan Qingli〉，頁 42–49。

圖九

《太行新居圖》，1981，
水墨設色紙本，130 x 79
厘米。載《東方藝術》，
1986年，第16卷第12期，
頁 44。



在香港時期，萬教授創作了一些大幅山水，或可稱為藝術史式藝術，因他在構圖和筆墨方面以不少歷代名家的作品為本。⁵⁴ 例如《秋山圖》（1995）（圖十二）便明顯是他對巨然（南唐）《秋山問道圖》的一次「重新想象」。這些作品的用筆與構圖均表現精心謀劃後的效果，感覺比較理性。但隨著年歲增長，他的山水作品變得更加隨意，取材不限於經典畫作，更自由馳騁於他的外遊寫生、過往回憶及個人想象，愈來愈集中表現自己的「心中山水」。⁵⁵ 十年後萬教授再畫《秋山圖》（2005），雖然仍延續巨然的構圖，但用色已變得大膽奔放。（圖十三）

萬教授在 1980 年代留學美國的遊歷似乎啟發了他去探索不同的風格，這些探索也體現在他日後的畫作之中。1986 年他繪畫的一本寫生冊，記錄了他在美國旅行時所見的風景。或許由於風景陌生的緣故，以及駕車路途中不斷所見的風光，因此寫生畫作中帶有夢幻的感覺。⁵⁶ 萬教授運用波浪般的橫線和渲染堆疊風景，展現山水蒼茫，天與水彷彿融為一體。（圖十四）後來這些元素經常出現在萬教授的畫作中，並且應用於窄長的直幅，強調了重複線條所產生的圖案感。⁵⁷（圖十五）他對表現大自然氣象變化和線條韻律的關注，可謂與陸儼少的作品一脈相承。

繪畫創作想必有為萬教授帶來樂趣和慰藉，為他舒緩學術工作的壓力。他在部分畫作中自稱「石屎森林的隱士」，可見他通過繪畫在高樓密集的香港都市中，營造屬於自己的一片淨土，而繪畫也成為一個出口。在香港面對不同的語言（廣東話）和生活方式，他的作品漸漸融入更多本地俚語和幽默元素，以及對時下社會的嘲諷觀察。他對香港的大眾傳媒和「狗仔隊」文化尤有意見，有作品便是針對此社會現狀，描繪媒體像引誘天真的魚上釣一樣。（圖十六）而萬教授對粗俗但獨特的廣東話俚語既抗拒又覺得有趣。他曾以挺勁的楷書寫成一副對聯，把香港傳媒的一些常用語，拼湊成看似荒謬的兩句文字：「睇真啲八卦新聞有猛料，諗乜嘢三級盜版無厘頭。」（圖十七）對聯最後三字「無厘頭」是二十世紀九十年代香港影星周星馳所拍攝荒誕喜劇電影的同義詞，電影以出人意料、匪夷所思的廣東話對白為人熟知。某程度上，萬教授是通過作品參與了香港的「無厘頭」文化。作品一方面強調了字詞的粗俗及空洞，但同時卻又將其提升至藝術層次加以展示。雖然如此，最後萬教授在題跋上感慨表示作品完成後頓生「悲涼之感」。

54 畫作例子，見楊春棠編：《萬青男書畫》（香港：香港大學美術博物館，1996）。

55 萬教授對這方面的想法，見於 Frankel、萬青男編：《心的著作》，圖版 3，頁 31。萬教授後來創作的大幅山水例子，見陸於平編：《筆下留情：萬青男繪畫》（香港：香港大學美術博物館，2006）。

56 楊春棠編：《萬青男書畫》，頁 44-46。陳蓓：〈The Dreamland of a Scholar-Painter: Landscape Paintings by Wan Qingli〉，載《America the Beautiful: Paintings by Wan Qingli》（紐約：E. & J. Frankel Ltd.，2009），頁 23-25。感謝陳蓓跟我分享她的論文。

57 例子見譚芬琪編：《萬青男畫展》（香港：中國藝苑出版社，2004）。



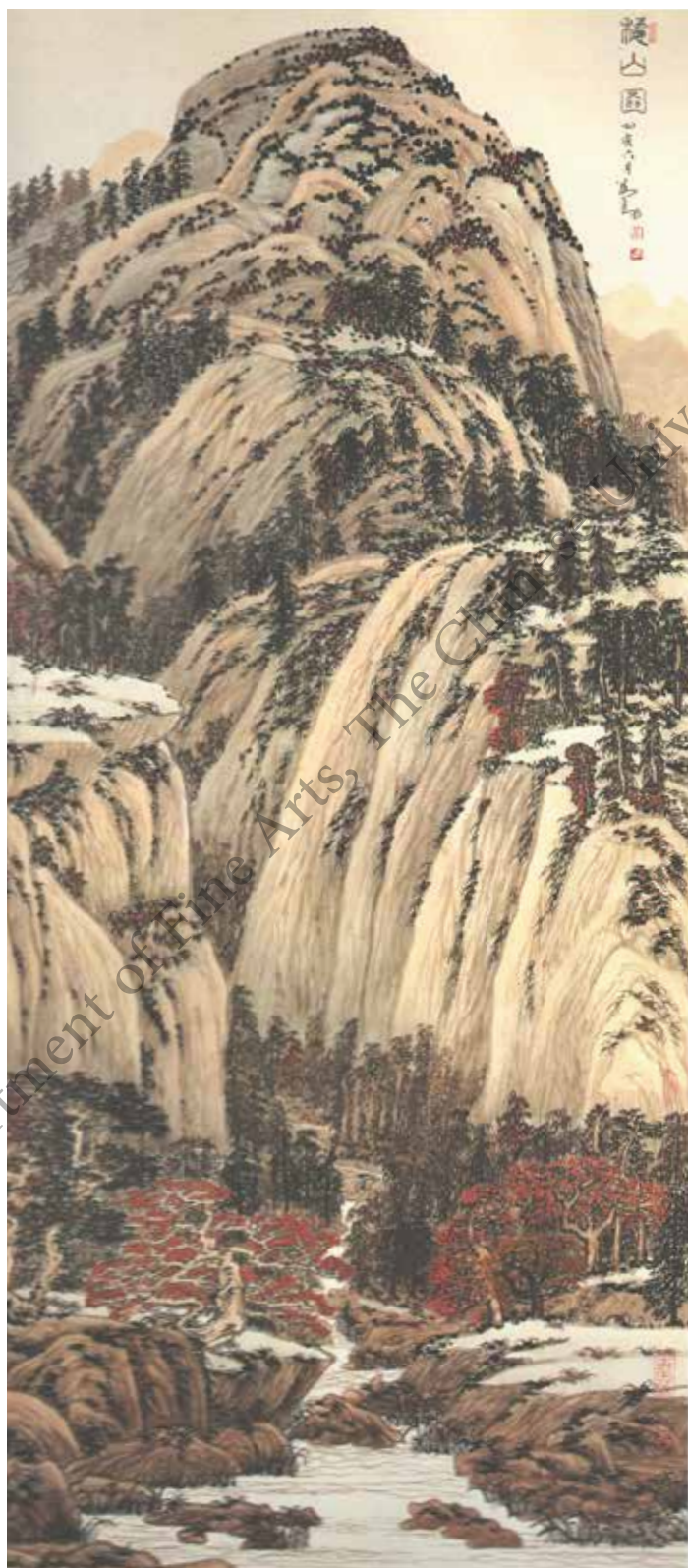
圖十

《嫁妹圖》，1984，水墨設色紙本，30 x 41 厘米。載楊春棠編，《萬青男書畫》（香港：香港大學美術博物館，1996），頁41。



圖十一

《點睛圖》，1984，水墨設色紙本，67 x 67 厘米。載《東方藝術》，1986年，第16卷第12期，頁47。



圖十二 (左)

《秋山圖》，1995，水墨設色紙本，90.5 x 165 厘米。
載楊春榮編，《萬青男書畫》（香港：香港大學美術博物館，1996），頁 71。

圖十三 (右)

《秋山圖》，2005，水墨設色紙本，142 x 74 厘米。
載陸於平編，《筆下留情：萬青男繪畫》（香港：香港大學美術博物館，2006），圖版 6，頁 37。

Copyright © Department of Fine Arts, The Chinese University of Hong Kong.





萬教授對香港這個地方的矛盾情感，用幽默的方式體現於他 2001 年創作的《夜夢山居圖》。⁵⁸（圖十八）畫中萬教授描繪了自己與一位帶墨鏡的道士在類似香港太平山頂環境作揖見面。萬教授在畫的兩旁題上長跋，解釋畫的內容，說他夢見一名道士，發現道士原來是香港人。二人展開打油詩式的對話，表達了對香港的連串不滿，包括致癩的污染、急功近利的市井風氣、各種典型都市人物。最後道士以廣東話回應：「我睇先生港根未斷，愛恨交加，如此豈能不氣？」

圖十四

《西半球之旅》冊頁，1986，水墨設色紙本，11.5 x 17 厘米。載楊春棠編，《萬青男書畫》（香港：香港大學美術博物館，1996），頁 45。

無論是意境飄逸的山水畫或帶幽默、諷刺意味的作品，這些都是發自萬教授的內心情感與純粹的想法。2001 年萬教授講述自己的繪畫寫道：

我近十多年的書畫……是自娛或與極少數朋友分享的紀錄，是非常私人性質的。

只有在近十年，我才體味到中國畫的真正長處，是它可以作為充分抒發個人情感

58 Frankel、萬青男編：《心的著作》，圖版 12，頁 40-41。



圖十五

《擬元人筆意之二》，
2003，水墨紙本立軸，142
x 36 厘米。載陸於平編，
《筆下留情：萬青男繪
畫》（香港：香港大學美
術博物館，2006），圖版
9，頁 41。

的最佳載體。中國畫不僅筆墨本身可以移情達意，還可借助書法文字，甚至圖章作為輔助，這樣好的載體怎麼會滅亡呢。⁵⁹

存念

萬教授在浸會大學出任總監和教授時，發表過一系列短文，表明他相信中國畫在全球化的現代生活中，只會變得更多元化，亦無必要受傳統材質或形式的界定與限制。⁶⁰然而，他主張藝術家要學習、明白和尊重歷史。在他心目中，提高自身修養，追求昇華的藝術境界，也許才是文人畫傳統中最有參考價值、最為重要的傳承。⁶¹

由於萬教授是學習國畫傳統出身的，筆墨對他有深切的個人意義——緊扣於歷史、人民、國家與自我身分的認同。2013年香港藝術館舉行「存念——萬青男珍藏師友饋贈書畫印」展覽，參觀者有機會一睹萬教授的私人珍藏，這些書畫中的筆墨痕跡承載著他對這些師友及不同地方的回憶，以及送贈人和受贈人多年後仍存在的牽絆和情誼。

多年前我曾協助萬教授籌辦在香港大學舉行的小型個展，他為展覽定下中文名稱「筆下留情」，從「手下留情」變成「筆下留情」，意思是筆墨或鋼筆痕跡間所紀錄和表達的情感。當年我一時想不出一個適合展覽、容易上口的翻譯，因此建議用「A Brush with Irony」作為展覽的英文名稱，「Irony」指的是他作品中不時展示的機智幽默。最後，萬教授接受了我的建議。如今在撰寫這篇拙文的過程中，我再次拜讀老師的文章，觀賞他的畫作，回憶種種，我想我或許能體會他的意思多一點了。

陸於平為大英博物館亞洲部中國書畫、版畫、新疆和敦煌文物負責人。

⁵⁹ Frankel、萬青男編：《心的著作》，頁27。

⁶⁰ 短文刊載於2007年出版的期刊《當代中國畫》。見萬青男：〈甚麼是「中國畫」？〉，《當代中國畫》，第2號（2007），頁91及83。

⁶¹ 另見萬青男：〈文人畫與文人畫傳統——對二十世紀中國繪畫史研究中一個概念的界定〉，1996；再刊於萬青男：《畫家與畫史》，頁64-72。



圖十六 (左)

《獨家新聞》，2013，水墨設色紙本立軸，137.3 x 34 厘米。香港藝術館藏品。圖片由藝術館提供。



圖十七 (右)

《楷書對聯》，2000，紙本立軸，132 x 30 厘米。香港大學美術博物館藏品。圖片由香港大學美術博物館提供。



圖十八

《夜夢山居圖》，2001，
水墨設色紙本，133 x 57
厘米。載 E. & J. Frankel、
萬青男編：《心的著作：
萬青男的繪畫及書法》
（紐約：E. & J. Frankel，
2002），圖版 12，頁 40。

Copyright 2018 Department of Fine Arts, The Chinese University of Hong Kong.