

龙移：中国的现代主义与末代皇帝流亡朝廷的艺术

文 [英] 马啸鸿 (Shane McCausland) 译 赖星睿

[内容摘要] 1924年，被逐出紫禁城后的清朝末代皇帝溥仪（1906—1967）定居天津。他在那里向自己昔日的英文教师庄士敦（Reginald F. Johnston, 1874—1938）送上了临别赠礼，其中包括一本前清宫廷旧藏的南京画家陈舒（活跃于约1649—约1687）的册页，外加一把附有题字的折扇。如今，这两件作品再次聚首，被伦敦大学亚非学院（SOAS University of London）的图书馆收藏。庄士敦于1931年返回英国后便在该校教授中文。溥仪还为庄士敦的回忆录《紫禁城的黄昏》（*Twilight in the Forbidden City*, 1934）撰写了序文，并由宫廷书法家郑孝胥（1860—1938）抄录。这些艺术品与序文共同支撑了我们的研究，即探索中国现代主义时期溥仪流亡朝廷的鉴赏实践，包括溥仪使用的皇家收藏，以及他被日本塑造为伪满洲国傀儡皇帝（1934—1945年在位）期间对这些礼物的挑选。本研究超越了溥仪与其宫廷遗老臣僚广为人知的关系网络，并揭示出溥仪与新进的年轻艺术家、出版商和艺术潮流引领者郑午昌（1894—1952）之间意想不到的联系，后者是水墨国画改革的领军人物。本研究重新揭示了郑午昌为《龙移图》（或《风异图》）这幅带有题跋的手卷做出的贡献。对于宫廷内部而言，该画纪念了民国时期溥仪出逃紫禁城的戏剧性场景。

[关键词] 溥仪 庄士敦 郑孝胥 陈宝琛 郑午昌 陈舒

本研究关注到了一些具有纪念性的艺术作品，它们之所以在很大程度上为人

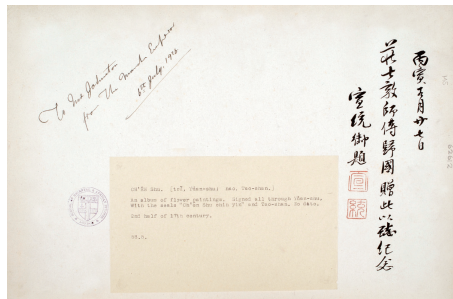


图1 陈舒《花卉图册》（总十开）封底，纸本设色，25.5cm×36cm，1681年，英国伦敦大学亚非学院图书馆藏，R.F. 庄士敦遗赠（档案与特别馆藏，MS 62612）



图2 陈舒《花卉图册》第八开，1681年，英国伦敦大学亚非学院图书馆藏，R.F. 庄士敦遗赠（档案与特别馆藏，MS 62612）



图3 陈舒《花卉图册》第十开，1681年，英国伦敦大学亚非学院图书馆藏，R.F. 庄士敦遗赠（档案与特别馆藏，MS 62612）

们所忽视，是因其涉及了清朝（1644—1911）耻辱的亡国后事。这些艺术品出现的背景是新兴的中华民国（1912年成立）治下的现代主义时期，或称爵士时代（Jazz Age）。其中，有两件艺术品属于临别赠礼，分别为陈舒（活跃于约1649—约1687；图1～图5）绘于清初的一部册页和一把折扇（图6）。在1926年和1930年，二者由中国末代皇帝爱新觉罗·溥仪（1906—1967，年号宣统，1908—1911年在位）赠予自己在1919—1924年间的英文教师庄士敦爵士（Sir Reginald F. Johnston, 1874—1938）。另一件作品，



图4 陈舒《花卉图册》第一开，1681年，英国伦敦大学亚非学院图书馆藏，R.F. 庄士敦遗赠（档案与特别馆藏，MS 62612）



图5 陈舒《花卉图册》第九开，1681年，英国伦敦大学亚非学院图书馆藏，R.F. 庄士敦遗赠（档案与特别馆藏，MS 62612）

是溥仪于1931年为庄士敦的回忆录《紫禁城的黄昏》（*Twilight in the Forbidden City*, 1934）所作的序文（图7），其书法由溥仪的谋臣、宫廷书法家郑孝胥（1860—1938）誊录。最后一件作品也被刊印于《紫禁城的黄昏》中，即郑孝胥在1925—1931年间苦心订制的《龙移图》卷（图8、图9），旨在纪念溥仪1924年逃离紫禁城一事。卷前引首由溥仪的帝师陈宝琛所书，画作则出自郑午昌（郑昶，1894—1952）之手。此人是一位激进的美术编辑兼画家，其在这起事件中扮演了清代宫廷艺术家的角色。^①



图6 爱新觉罗·溥仪与佚名画家《为志道师傅书折扇》，蓝纸泥金，29cm×45cm，1930年赠庄士敦，英国伦敦大学亚非学院图书馆藏 [MS 62612]，帕西瓦尔·大维德爵士中国艺术基金会转交 [伊丽莎白·斯帕肖特 (Elizabeth Sparsholt) 女士捐赠]

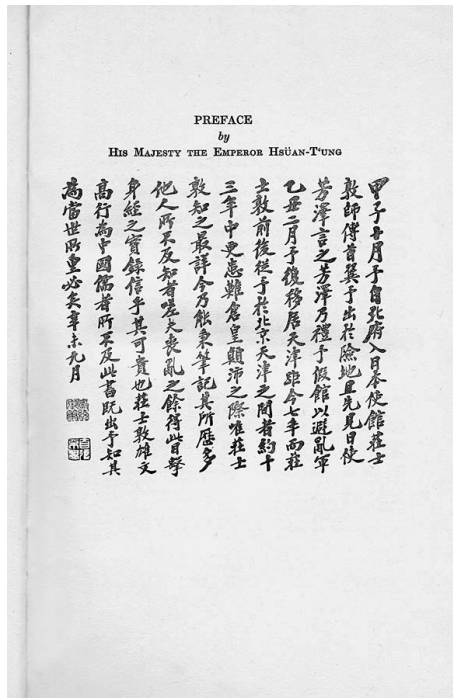


图7-《宣统皇帝陛下所撰序言》(Preface by His Majesty the Emperor Hsüan-Tung), 溥仪撰, 郑孝胥1931年11月誊抄于天津(见载于庄士敦《紫禁城的黄昏》,第11页)

在这些人中,唯有郑午昌未任官职,因此,在中国近现代艺术界发展的主流中,他作为一位偶然的中间人和有助于阐述此中问题的关键人物出现,并将溥仪的宫廷圈子与艺术界、水墨绘画中的美学论述、艺术品类、传承流派及艺术品评标准相关联。通过研究这些艺术作品和它们构成的网络,我们得以开辟一种全新的研究视角,去探索20世纪20年代中国画的现代化改革进程。因此,在“南吴北齐”这类二元格言中,我们开始了一个围绕变革式人物展开、早已稳定的叙事。[按:该词中的“吴”指海派大师、世纪之交的中国绘画斗士吴昌硕(1844—1927),他之于中国,就相当于文人画家富冈铁斋(1837—1924)之于日本;而“齐”则指迁居北京的齐白石(齐璜,1864—1957),这位湖南的农民之子曾经是一名木匠,后来成为典型的现代主义画家。]

近来关于中国现代主义绘画的研究中,上海的地位,以及中日对话与贸易的作用被深入探讨。郑午昌等人在探索日本和中国新美术出版模式的过程中,将书写艺术史作为建设现代国家艺术领域的手段。^②此外,中国南北方的现代主义者有意推广早期中国的写意名家,如画僧八大山人(1626—1705)与石涛(1641—约

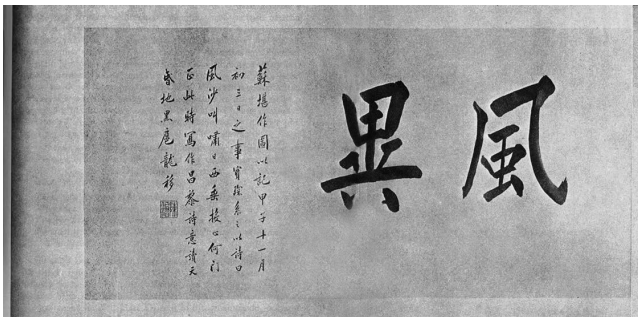


图8-陈宝琛书《龙移图》引首“风异”,纸本水墨,藏地不明,或已佚失(影印于庄士敦《紫禁城的黄昏》第430页与第431页之间的拉页)



图9-郑午昌绘《龙移图》,藏地不明,或已佚失(影印于庄士敦《紫禁城的黄昏》第430页与第431页之间的拉页)

1718)。此二者系出明代(1368—1644)皇室旁支,入清后即属“遗民”,但在民国初年却摇身成为“现代性的象征”,体现出欧洲前卫艺术(avant-garde)的精神,并促成了中国的个人主义艺术。^③自16世纪以来,“写意”的出现,的确支撑了现代水墨画家表演性的个人主义艺术实践;但在近现代中国,“写意”却是个被广泛征引且灵活多变的术语,例如在艺术摄影的论述中,“写意”甚至能用于区分图像究竟是出于复制,还是可揭示创作者的内心世界。^④

笔者想探究的是,晚期帝制时代的美学秩序在民国时期的瓦解,是怎样在现代主义的背景下,激发艺术品在特定环境中的能动性,其又如何促成艺术品的社会—政治境遇。在描绘这些“宫廷”艺术及相关作品时,笔者追溯了它们作为物的“生命历程”,并援引相关证据,来探究溥仪的“宫廷”是如何通过纪念活动等手段,来延续皇室的价值和象征。我想要了解,当事人会如何(重新)建构这些艺术品,决定其内容,界定其形式含义,并定夺它们的献词。20世纪20年代后期,溥仪的境遇颇为尴尬且浮沉不定,他既是仍享帝号、掌有御玺的清朝废帝,又是附庸于日本、伪满洲国的傀儡皇帝(1934—1945年

在位)。有鉴于此,笔者希望重构这些艺术品如何指示性地(deictically)融入进入的历史境遇,又如何可能挽救陷入困境的君主制度,即便它只针对君主背后的幕僚团体。

在此过程中,笔者评估了20世纪20年代中国现代主义艺术中的历史性和“视觉时间”(visual time),包括它们与“写意”个人主义艺术的共通之处,以及它们和明末清初政治动荡时期相似的特征。作为一项批判性的图像学研究,本文的思路源自阿尔弗雷德·盖尔(Alfred Gell)“艺术与能动性”(art and agency)理论的溯因(abductive)模式,

并将其运用于艺术史领域,以描绘出不断展开的故事。从溥仪及其亲信拥护帝制的态度,再到述及郑午昌对绘画和艺术史学的干预。^⑤

因而从广义上讲,本文论述了溥仪的礼物,并从中牵连出的各种艺术品,以及文本资料中它们的历史情境、视觉修辞和社会能动性,强调出它们跨文化的现代境况。本文探讨了1911年后中国帝室旧藏的命运。这些藏品的主人是一位少年逊帝,因社会现代化和政治冲击而身世浮沉,并遭受了民国艺术界、艺术品鉴标准变革等多股势力的波及。本文同样指出,这些艺术品和事件是如何被纳入1949年之后的框架之内的。在简介完主要人物和现代主义网络之后,本文将依次论述溥仪赐予庄士敦的册页、折扇和序文;溥仪宫廷中藏储监管和鉴赏的中国现代主义艺术成分;再述及《龙移图》卷及其创作者。随后,本文会回到庄士敦获赠册页之作者——陈舒在中国现代主义艺术中的地位。

一、主要人物

缘于和溥仪的关系,庄士敦在中国现代艺术史上扮演了一名客串角色,而溥仪的主要贡献则在于他在陈宝琛和郑孝胥的关注下对前清旧藏的鉴藏。艺术品则于视觉化地建构溥仪与庄士敦的关系上发挥了



图 10 徐渭《杂花图》局部，绢本水墨，30cm×1053.5cm，中国南京博物院藏

重要作用。例如，陈舒所绘的册页很可能拣选自清宫旧藏，这份赠礼在现实层面展现出以仁德化逆境的方式。对溥仪来说，清宫旧藏的大量艺术品构成了他的小金库。直到 1924 年，溥仪还随时能在宫中支配这些艺术品，并已经养成了一种用这些艺术品“套现”的务实习惯。^⑤

贝托鲁奇 (Bernardo Bertolucci) 的著名电影《末代皇帝》所做的背景调研颇为考究，电影中凸显出了溥仪与导师庄士敦之间的亲密关系。其中的典型范例，便是那把 1930 年溥仪在天津临别时相赠的蓝色折扇 (图 6)。庄士敦也颇为珍视溥仪的赠扇及其他礼品，始终对这位学生忠心相待。《紫禁城的黄昏》 (大体成书于 1932 年) 一书即写道“献给溥仪皇帝陛下”，作者被记为“他的忠诚与依恋的臣仆及教师”。^⑥ 该书出版的 1934 年恰逢日本彻底吞并满洲，但在庄士敦的自我描述中，他对溥仪伪满洲国傀儡皇帝的新身份毫无兴趣 (尽管也并未反对)，反而更愿意在自己的暮年重温身为末代帝师的光辉岁月，并通过书内插图所载的溥仪赠礼，从视觉上证明了这一点。庄士敦在 1937 年退休，并于次年辞世。

尽管郑孝胥是民国时期的文化名人，但由于他身为溥仪的主要捍卫者，故在今日并非一位备受推崇的艺术家，其作品也未得竞相收藏。不过，由于他孜孜不倦地书写日记，因而其著录均成为重要的历史资料。^⑦ 郑孝胥是著名书法家和前清文臣，19 世纪 90 年代曾任驻日本外使，后定居上海，与郑午昌一同在商务印书馆共事。直到 1923 年年底，他才在自己的友人、著名学究陈宝琛的引荐下，进入溥仪的内廷担任幕僚。郑孝胥与陈宝琛同为“超社”成员，社中均为不折不扣的前清旧臣和声名显赫的忠臣学究，亦即典型的“遗老”。超社的其他成员还包括：吴昌硕，清代政治家兼书法家康有为 (1858—1927)，1932—1938 年在伪满洲国任溥仪廷臣的罗

振玉 (1866—1940)，以及罗振玉的门生王国维 (1877—1927)。^⑧

在民国时期，郑午昌已成为举足轻重的现代主义艺术家和艺术出版商，并与黄宾虹 (1865—1955) 和潘天寿 (1897—1971) 齐名。到了 20 世纪 20 年代，郑午昌在艺术界已是一位颇具影响且人脉广泛的人物，他的水墨画改革尤为值得称道，但如今却鲜为人知，这或许是缘于他去世较早，以及他对个人主义和个人能动性所持的现代主义观点，还有他偏向民国的政治立场。^⑨ 1927—1940 年间，美术界老一辈的领袖相继离世，其中包括陈宝琛、康有为、罗振玉、王国维、吴昌硕和郑孝胥，这令郑午昌成为一名重要的纽带式人物。

作为一名艺术家，郑午昌成长于 20 世纪初，正处于艺术品鉴标准转型和改革的漩涡之中。八大山人和石涛此时刚开始被奉为现代个人主义艺术的旗手，仿佛他们在写意画派中应得的名家地位，在历史上被清代主流的正统画派边缘化了。早在 1920 年左右，中国画家王云 (1887—1938) 和吴昌硕的后继兼高足陈师曾 (衡恪，1876—1923)，就已开始抨击这种模式的滥行和商业化现象。王云在其《寒鸦图》 (以石涛之笔意绘八大之题材，约 1920 年) 题词中，批判了那些“托名石涛、八大”却弄墨轻率、恣意“胡闹”的“今人”。^⑩

大约从 1900 年起，吴昌硕及其后继者陈师曾和齐白石等人，就已勤勉尽心地重新发掘出八大山人的价值。^⑪ 由于时代变迁的推动，齐白石在吴昌硕的影响下 (约始于 1905 年) 开启了一场非凡的嬗变，在职业生涯中期转型为一位现代艺术家。他在旅行中开始接触到一些写意派画家的作品，其中包括不拘旧格的晚明艺术家徐渭 (1521—1593)、石涛、八大山人和扬州怪杰金农 (1687—1763)。^⑫ 1917 年，齐白石因家乡动乱被迫迁居北京，随后与陈师曾结为好友并得其提携。例如，这段交情令齐白石得以目睹徐渭的《杂花图》长

卷，该画现藏于南京博物院 (图 10)。可以推测，他们在 20 世纪 20 年代初一同观赏了此画，因为该画上钤有他们二人的印章。^⑬ 齐白石在自己 20 世纪二三十年代的画作题词中，也反映了这种交游。^⑭ 尽管齐白石与陈师曾及其他文人画家 (如保守的山水画家胡佩衡，1892—1962) 交往甚密，但没有证据表明他与溥仪的朝廷有任何联系；此外，尽管他在中、日两国声名显赫并取得了商业上的成功，但在一些文人画家眼中，他终究只是个“下里巴人”。

与此同时，为了强调中国现代主义艺术的跨国语境，日本人在收藏和研究石涛方面走在了前列，1926 年问世的首部石涛艺术研究专著就说明了这一点 (1928 年被译成中文)。书中，作者桥本关雪 (1883—1945) 将石涛的艺术与清代画坛正统“四王”的艺术并峙，后者即王时敏 (1592—1680)、王鉴 (1598—1677)、王翬 (1632—1717) 和唐岱的业师王原祁 (1642—1715)。^⑮ 20 世纪 20 年代末，像郑午昌这种新进的年轻国画艺术家，便以兼收并蓄的态度对待历史典范，并拥护石涛的反传统立场。此外，郑午昌的挚友、新进派水墨画家张大千 (1899—1983) 则在 1929 年首届全国美术展览会上，展出了一幅取意于石涛，迷蒙缥缈的山水画作。^⑯ 这场国际性的展览中也囊括了郑孝胥和陈宝琛的作品。尽管张大千笔下石涛风格的表现主义作品取法于古人，但相较于清代正统之传派的作品，却更契合那个转型阶段艺术家自我认知的现代观念。以胡佩衡为代表，所谓的国画“复古派”艺术家，^⑰ 在表面上则延续了昔日由“四王”开创的主流山水风格。我们本以为溥仪的幕僚 (郑孝胥就是其中之一) 会公开支持这种做法——但正如我们即将看到的，他们并未如此行事。

二、定位庄士敦获赠的册页、折扇与序文

我们先从三件纪念性艺术品的文

字框架开始谈起，由此进入溥仪所处时代夹缝之门径。^⑩册页的封底有一段用钢笔书写的英文题词（图1）：

“To Mr Johnston/from The Manchu Emperor./6th July, 1926.”（致庄士敦先生/来自满洲皇帝/1926年7月6日。）这段文字可能出自庄士敦本人，用以诠释溥仪用毛笔在右侧书写的题词：

“丙寅五月廿七日，庄士敦师傅归国，赠此以志纪念。宣统御题。”^⑪溥仪在1930年的扇面上题写了两首离别之诗，并礼貌而亲切地将其献给“志道师傅”，也就是庄士敦富于文学性的中文别号，那是书面形式中对学者的传统称谓，与临别赠扇颇为相称（图6）。作于1931年的《紫禁城的黄昏》序文自成一页，并在文末钤有“宣统御笔”印章，正式表明了郑孝胥作为代笔书家的身份（图7）。

尽管当时已是民国，但溥仪却依然作为宣统皇帝（1908—1911年在位）。这种时代错位始终存在，溥仪和自己的臣子们对清朝传统的延续，是维持其身份、地位以及经济能力的关键。新派艺术批评中流行一种观点，即碎片化的时空是可以共存的（如立体主义作品中所示），在20世纪20年代末的上海，漫画家兼散文家丰子恺（1898—1975）就阐明了这一点。^⑫然而，溥仪朝廷在天津的策略，则是通过延伸线性历史的方式来维系清朝之后的合法性。这点颇为重要，例如，在清晚期帝国时代的绘画传统中，书画作品中所有的题跋和钤印都是以这种方式累积而成的。这种在作品上累加文字的趋势在整个王朝时代被不断强化，并在乾隆皇帝（1736—1795年在位）的滥题滥盖中走向了顶峰。

这种“传统”由收藏家、鉴赏家和文人画家延续到了20世纪。然而，阮圆（Aida Yuen Wong）在论及吴昌硕时指出，现代主义时期画作上的题字可用于表达抒情之声，中国文人画家传统的自谦可以成为一种“强调个人主义的修辞手法”。^⑬在20世纪20年代，本文的配角齐白石在北京采纳了这种文人化的做法，他的策略是借鉴那些大多为清廷不齿的写意名家，即利用画作上的自题，来塑造和调整自己身为局外人兼现代主义者的艺术形象。如前文所述，对齐白石来说，八大山人是一位富于启发性的艺术巨擘，他的艺



图11 陈舒《厨山足蓄图》局部，纸本设色，尺寸不详，落款1673年，中国吉林省博物院藏

术具有护符般的力量，如同一种对民间迷信的回应。^⑭齐白石的做法堪当主流现代主义的典范，相较之下，20世纪20年代，溥仪用准帝王式的（quasi-imperial）方式书写纪念性题词并钤盖玺印，呼应了他既反动又临时性的双重身份。

现在我们来查看庄士敦获赠的册页，十开页面上各绘有一幅带有题记的花卉，作者陈舒是一位清初活跃于南京的文人画家。^⑮这些花卉包括牡丹、石榴、百合、菊花和另一些不知名的品类，且大多配有陈舒自拟自题的诗文对句，与图像产生了视觉联动。整部册页被经营得很是成功（尽管略有重复）。尖锐的构图与画框的矩形边缘相互联动，即画幅边界将婀娜俏丽的枝条和花茎包裹其内。顺势而生的花朵向着图画平面（picture plane）倾斜，招展以示人。册页第八开描绘了一朵花茎弯折的淡粉色百合（图2）。深沉、着墨的复合笔触（异乎寻常地调和了墨与色）捕捉到叶、茎的轮廓和灵动的形态，以及暗翠的色调和其蜡质的质地。笔端承载了复杂的色调和色彩，因此，仅靠一道这种综合性的笔触，便足以在长、宽维度上产生颇具特色的半混合色彩与阴影效果——这再次令人联想到徐渭的风采。同样值得注意的是，百合花花头主体的轮廓经过了调整，起伏较为柔和；描绘花瓣的淡粉色

采用了具有渐隐效果的湿染技法，与下方萼片浓烈的赭色与石绿对比鲜明，且后者上还叠有几笔率意的墨线。

与册页中的许多开面一样，题词借助叙述效果和通感的吸引力，精心阐述了画面的景象：

此花多生于水际芦苇之间，采此清供，以助晚来幽味。原舒。^⑯

艺术家用抒情的口吻，揭示了自己从水草之际采摘百合花茎，用于清供之事，清供即指一种适于居室品味的时令性插花。如果这一说法预示或触发了我们的嗅觉感知，那是因为感官反应的闭环被微妙地混淆了。在这部册页中，尽管纸、墨的物质性，粗犷的个人主义笔墨，以及画作表面富于诗意的文字，都凸显出这是一幅人为创作的绘画，但画中的图像却依旧能瞬间真实起来。一行行文字围绕着花朵被书写，它们既是花朵所散发芬芳的视觉化呈现，又是图画表面的文字，还充当着画中另一种形式的框架，并在这几种模式间相互切换。奇特的形式指代性（indexicality）与形式的拟真（virtual）存在相互对话，让观者既可了解到作者17世纪末文人画家的身份，又能了解他在城市中的文人受众。

这种诗画结合的形式也见于陈舒现存的一件上乘之作中，即同为写意风格的《山厨旨蓄图》卷，据传溥仪曾在东北出售此画，而其现藏于吉林省博物院（图11）。这种以审美性而非季节性的自然物组合画面形式是由徐渭率先推广的，他是水墨杂花题材的精神守护者，被视为此派画脉的鼻祖。^⑤值得注意的是，正如我们将在下文探讨的那样，陈舒身为徐渭的追随者，与八大山人和石涛也身处同一时代，但他和写意画派的关系却相对松散。陈舒的册页迭代了这种普遍的水墨模式，尽管它在水墨中掺入了色彩，也能关注到对象标志性的比例关系、明暗和轮廓，并运用了将花卉造型转化为笔墨语言的类似表现模式，但这些笔墨都自觉地（self-consciously）偏离了中国画家描绘手法的核心。

我们现在来看看那把1930年的折扇。从溥仪处获赠陈舒册页的翌年，庄士敦回到中国，任英国驻山东威海卫的最后一任专员（1927—1930）。其间他曾多次前往黄海对岸的天津谒见溥仪。在1930年的最后一次会晤中，溥仪赠予了庄士敦这把告别折扇。庄士敦在信中写道自己即将“辞行回国，这一次我们不知何日再相见了”，而溥仪则暗示“他在天津过的流亡生活很快就会结束的”。^⑥

溥仪赠送了这件临时定制的艺术品，该行为有意识地重演了一项帝国传统。从历史上看，赐予庄士敦这种离朝功臣的物品通常是扇子——“扇”即“散”（分离）的谐音字，溥仪应该是从清宫旧藏中了解到这一点的。^⑦赠予庄士敦的折扇就属此类。将1930年的折扇置于赏赐“送别图”这一宫廷传统的时间轴末端，能够历时性地重构（model）这种赠送行为，也暗示出这种做法的正统性和持久性。然而，这种做法的重演，也可被视为在现代主义时，折扇能动性中具有的一种指示性成分（indexical component）。

折扇正面为溥仪在蓝地纸上的泥金题词，庄士敦将其刊印于《紫禁城的黄昏》，并在下方注明“皇帝赐予作者的扇面，及其亲笔誊录的中文告别诗一首”（图6）。^⑧折扇的背面是一幅同用泥金绘制但未有画者落款的画作，画面呈现出一段史诗般，却又看似寻常的旅程：旅途从都城大门（最左侧）出发，沿途满是重檐寺庙和

宏伟楼观，所驶之路先向扇面右侧蜿蜒而去，其后又再次折回，穿越鲜有林木生长的荒凉山。上拱的天际线由一连串渐隐的山峰组成，呼应了折扇顶部的弧形边缘。在这幅中规中矩的画面上，想象中的旅者已到达了目的地：在扇面的中上方，道路尽头衔接着一座台阶，此人的轮廓便现身其顶部，他正立于一座重檐庑殿建筑的入口处。

画作上方，溥仪简短的题词包含了半联诗句：“岑峯岬嶂满缣英。”^⑨其后是农历日期和一枚小型御印，后者钤于白纸后被剪下裱于扇面上。这把折扇或许是溥仪从扇庄购得，其一面已经绘成；或是他委托他人绘制了一幅临别旅途之景，并预计要在空白的一面题诗惜别。^⑩

从书法上看，这首长篇题词肯定出自溥仪之手，其中中规中矩的水平，与庄士敦获赠册页上的题词相近（图1）。此外，题词的章法布局存在异乎寻常之处。题词的开篇即为定式：前列为五个字，下一列为两个字（后称“5/2”）。整篇题词（从右至左）包括两首告慰庄士敦的惜别诗：

《行行重行行》和《步出城东门》。^⑪第一首诗重复了11次“5/2”的格式，末行余“加餐饭”三字。第二首诗始自该五字列的中间部分，即第一首诗的收尾处，随后又转到下一列的两个字“城东”，并再次完整重复了两次半“5/2”的格式（即5/2/5/2/5）。接下来，溥仪切换到了较小的字号，呈现出数条文字多寡不一的纵列（8/3/5/1），因为他意识到自己的空间计算失误，迫不得已便只得临时发挥了。在他最初的谋篇布局中，按“5/2”的格式书写这两首诗能完全契合整块扇面，但他却忽略计算了重要的落款会占用多少空间，因而只有经过调整，献词才能出现在最后两行：“庚午夏月初伏，为志道师傅书。”^⑫一名二十多岁的男子所犯的初级错误，令这把折扇成了一份最为私人化的礼物。

从各个方面来说，这两件物品都堪当被审慎定夺下的此类褒奖赏赐之物的典范。我们可以想象，那些经过宫廷礼仪熏陶的皇室成员本能地知道该如何馈赠礼物。这些礼物既具有个人性的纪念意义，又不失庄重，其价值契合了当时的场合与受赠者的身份，同时还体现出其流亡朝廷的理想和价值观。

次年，庄士敦出人意料地再次回到中国，并在天津最后一次谒见了溥仪。1931年9月18日，就在庄士敦的轮船经停日本前往中国之前，奉天事变爆发，此事件成了日本吞并满洲的战争导火索。在上海抵岸后，庄士敦直奔天津（10月7日），与溥仪及其亲信共度了两天。当时谣传溥仪即将前往满洲，那里已沦为日本控制下的“租借”领土。庄士敦在10月和11月间奔波于全国各地，以会晤溥仪、政治掮客和各部官僚。^⑬“11月13日我回到上海，得到一封私人电报，告知我逊帝已经离津到关外去了。”尽管在大多数人眼中，溥仪是日本帝国主义的傀儡，但在庄士敦看来，这却代表着溥仪身为皇族的命运：“龙归故里”，他在《紫禁城的黄昏》中如是说，这也让人洞察到溥仪宫廷圈子的思维方式。然而在此鲜有体现的是，溥仪在满洲复辟的野心令他和他的朝廷趋附日本。庄士敦对溥仪此举，及中国对日本在华军国主义的谴责日渐龃龉，由此引发的一系列对溥仪软弱和贪婪的讥讽均未被提及。^⑭

在1931年10月与溥仪的最后一次会面中，庄士敦为自己刚开始撰写的回忆录求得了溥仪的御制序文，这将公开定论他们之间的关系。当《紫禁城的黄昏》于1934年问世时，溥仪的序文被骄傲地影印于书中开篇第11页（图7），庄士敦的译注则附在第13页。他坚称：“这篇序文由皇帝在天津撰写，并由他的忠实仆人、著名诗人、政治家和书法家郑孝胥誊写，大约作于二人前往满洲（1931年11月）分别担任新国家的元首和总理之前的一周。”^⑮序文的誊写工作以高度专业的方式完成，显然出自一位颇具造诣、博学多识的熟手。书法严整、方正的布局与书页版面相得益彰，而调整后的小楷笔画和乌黑浓墨的文字，则洋溢着晚清金石学的美学气息，其书清晰易读，鲜有“飞白”（在快速行笔中呈现的纸白色纹理，常见于传统中尺牍）或笔画间的牵丝，因为这些特质在刊印中效果不佳。^⑯

在溥仪为《紫禁城的黄昏》所作序文中，他开宗明义地称赞庄士敦“首翼予出于险地”，^⑰突显出自己最后一次离开皇宫的事例，使其他往事相比之下黯然失色。溥仪于1924年11月逃离紫禁城，而此景则被绘于《龙移图》之中（图8、图



图 12 陈舒《新年大吉图》，立轴，纸本设色，99cm×40cm，中国台北故宫博物院藏（故一画—003672）



图 13 陈舒《天中佳卉图》，立轴，纸本设色，124cm×40.2cm，中国台北故宫博物院藏（故一画—002906）

9)。1931年10月7日，庄士敦抵达天津并参加了溥仪与旧时亲信的晚宴，溥仪出宫肯定是他们当时谈论的话题之一。^⑨他们甚至有可能观览过这幅画卷，而庄士敦很可能就是在当时拍摄或得到了此画的照片，即刊印于《紫禁城的黄昏》折页的那部分画卷。我们稍后再来谈这幅画。

三、溥仪朝廷的藏品选调与鉴赏

我们不禁要问，未谙世事的溥仪在1924年被逐出紫禁城时，是怎样获得陈舒册页这类艺术品的，以及他能在多大程度上（如果有的话）意识到了，在艺术品鉴标准中正在发酵的批判性活动，如其中陈舒这类写意画家的地位正在日渐攀升。溥仪挪用清宫旧藏精粹的方法并非秘密。受庄士敦的启发，溥仪和胞弟溥杰在1922年夏天决意逃离紫禁城，前往老师的母校牛津大学念书。但1923年春天，溥仪遭到了太监的出卖，他们的计划也以失败告终。溥仪在自传中写道：

我们第一步是筹备经费，方法是把宫里最值钱的字画和古籍，以我赏赐溥杰为名，运出宫外，存到天津英租界的房子里

去。于是溥杰就每天下午回家，必带走一个大包袱。这样的盗运活动，几乎一天不断地干了半年多的时间（1922年秋至1923年春）。运出的字画古籍，都是出类拔萃、精中取精的珍品。^⑩

内务府的腐败程度严重至极，以致他们的偷运竟无人察觉。到了20世纪20年代，太监们从皇宫中偷盗的艺术珍宝，居然公然在他们家人经营的古玩铺内贩卖，且店址就位于皇宫北部的“后门”之外。太监的贪污促使内务府大臣和太师开始清点艺术珍藏，溥仪的“宣统”印很可能是在清点过程中钤盖在书画之上的，其一般位于乾隆皇帝之子兼继任者嘉庆皇帝（1796—1820年在位）

的印章下方。由于此后整个19世纪的皇帝都很少钤盖印章，故溥仪的做法便与清代盛期建立了强大的视觉连续性。具有讽刺意味的是，这次清点令兄弟二人能从“最上品中挑最好的拿”。^⑪

这次的清点行动，也很可能导致了太监为掩盖偷盗而纵火焚烧建福宫，事发时间为1923年6月27日晚。^⑫此后，溥仪便极力整顿宫廷。陈宝琛从自己的圈子中为溥仪引荐了新的幕僚，包括由郑孝胥出任总理内务大臣，还有罗振玉等其他遗老共同任参议。但这一切都无济于事，当溥仪于1924年11月5日遭驱逐出宫时，他显然只是北洋军阀争斗中的一枚棋子。^⑬据溥仪1964年的估计称：

运出的总数大约总有一千多件手卷字画，两百多种挂轴和册页，二百种上下的宋版书……这批东西移到天津，后来不过卖了几十件。伪满成立后，日本关东军参谋吉冈安直又做主张，全运到了东北，日本投降（1945年）后，就不知下文了。^⑭

我们知道，1925年溥仪在天津重掌

他所偷运的珍宝后，他便开始出售或抵押部分作品，如郑思肖（1241—1318）绘于1306年的《墨兰图》卷（大阪市立美术馆阿部藏品），便是由陈宝琛在日本的外甥经手售出。^⑮另一些作品后来大量流散到了东北，如现藏吉林、陈舒所绘的《山厨旨蓄图》卷（图11），以及张择端（1085—1145）的名迹《清明上河图》（北京故宫博物院藏）。该画在东北重新发现时完好无损，并于1954年首次公开出版。^⑯从这些情况推测，庄士敦获赠的册页很可能源自溥仪从紫禁城带至天津的藏品，因为溥仪并无其他获得古代名迹的途径，也没有在市面上购买艺术品的习惯。

除了溥仪的“宣统御赏”，陈舒所绘的册页上并无任何更早的清帝玺印，这符合了该画未见于宫廷载录的情况。清宫藏品名录《石渠宝笈三编》（1816年）中罗列了三件陈舒的作品，但这件册页却不在其列，说明它并未入编修者的法眼。^⑰可以肯定的是，溥仪带走了1673年的《山厨旨蓄图》卷（图11）。^⑱另两幅见载的陈舒之作都是立轴，溥仪似乎未曾带走，不过它们应该由溥仪的太师审阅过，并钤盖了他的“宣统”款御印。后来，国民政府将这两幅画与另外两幅于《石渠宝笈》中未载的陈舒画作一并带至台湾，现均藏于中国台北故宫博物院。^⑲一幅是陈舒为庆祝鸡年而绘的《新年大吉图》（图12）；^⑳另一幅是为端午所作的《天中佳卉图》（图13），画中描绘了蜀葵、夹竹桃、萱草和熟透的枇杷。^㉑

这些立轴呈现出陈舒为节庆而绘，且更具装饰性的“清供”样式。而《山厨旨蓄图》卷（图11）则更具文人气息，因此在形式上更符合其渴望跻身的和更具表现力的文人模式。卷中1673年所题引首赞美诗人兼画家陈舒“当于青藤（徐渭）方驾并驱”，这体现于文字与图像、绘画和书法笔墨模式的动态结合之中。^㉒庄士敦获赠册页中的绘画则明显具有这种诗、书、画结合的表现特征，但同时其画面构成也属于装饰性更强的“清供”形式，并没有复杂的抒情内容。^㉓

册页的第十开描绘了一株栀子花或山茶花（图3），题词写道：“雪里红芳见宝珠。”与此前的作品一样，艺术家运用通感的手法（雪白的花瓣、粉红的芬芳、无形的宝珠）令触觉、视觉和嗅觉在画面

中交织于一体。该画的预设观者具备晚期帝国时代相对一般的金石技艺和诗歌素养，并未超出溥仪和庄士敦等受过主流教育之人的水平。况且，一幅“清供”图也不大会蕴含任何深奥隐晦信息，因而不会破坏展示（或观赏）册页的仪式。在将册页改用作皇室的离别赠礼时，亦不会产生负面影响。

在清代的背景下，一些案例表明，人们认为此类册页会内嵌一些有关键信息的页面。例如，审慎的乾隆皇帝对清朝的权威和正统性问题始终颇为敏感，哪怕在明朝于1644年灭亡后的一个世纪中仍是如此。明朝的皇家姓氏“朱”在汉语中意为“红色”，有时八大山人（朱耷）和石涛（朱若极）等人会用此色象征自己对亡国政权的忠贞。当乾隆在一幅看似寻常的红牡丹图中察觉到煽动性内容时，他便利用这个机会实施了严苛的审查，令那位犯事的汉族文人画家在死后蒙羞，并几近将他从历史中彻底抹去。^⑤溥仪成长于禁奢时代后的（post-sumptuary）资本主义世界。相比之下，他的策略是获得自己师傅们认为最具价值的杰作，因为他显然知道这些作品可以最有效地变现。

在陈舒所绘的各开页面中，有一开清楚地表明了溥仪选择该册页的理由，并道出了这份礼物的寓意，那便是绘有一枝粉色牡丹的第一开（图4）。尽管溥仪的自传出自代笔，但其中他对庄士敦学识、教导、性情和品位的评价却无不真实。如，他“对中国古诗特别欣赏”，“看见过他真像中国师傅一样，摇头晃脑抑扬顿挫地读唐诗”，而且他还“欣赏着中国茶和中国的牡丹花”。^⑥因此，庄士敦应该特别喜爱册页第一开的主题。为了满足自己维护帝制的心态，溥仪在此加盖了“宣统御览”的御印，以维系自己虚幻的皇家头衔。^⑦从印泥（低劣）的质量和印章（溲漫）的印迹来看，这应是溥仪亲手加盖的。^⑧庄士敦也会欣赏诗文题词，而第一开的题词便暗示出二人间的亲密友谊：“两无言各知心。”^⑨仅凭这一开而言，该册页就堪称一份精挑细选的私人赠礼。

这部册页还有更多值得庄士敦欣赏之处。在绘有菊花的第九开上，同样钤有一枚身份不明的藏家印章（图5）。且该帧上题画诗中的用典均脍炙人口，如“子美



图14 石涛《山水册》第二开，纸本水墨，27.9cm x 22.2cm，1694年，美国洛杉矶艺术博物馆藏（60.29.1b）

（杜甫）诗情重，渊明（陶潜）酒兴除。辛酉（1681）重（阳）后偶作于山城阁中”。^⑩杜甫或可被称作中国最伟大的诗人，他的诗作庄士敦必烂熟于心。而早期山水诗人陶潜亦堪当文坛之冠，庄士敦应能即刻将陶潜与菊花的主题联系起来。自东亚的中古时期开始，该主题就与陶渊明紧密相连。东晋时期（317—420），陶渊明确于405年弃官归隐，在乡间种菊、作诗、饮酒，其事迹广为人知。在20世纪20年代的中国，这种联系在以菊为题的画作题词中仍然紧密。^⑪

对溥仪来说，这可能成为一个尴尬的话题，因为陶渊明曾因厌恶朝廷腐败而愤然辞官，并创作了《归去来兮辞》，此后，被贬谪、流放或因其他失意的中国士人都将此作奉为经典。不过从晚期帝国史的大多数时间来看，那不过是毫无批判意义的陈词滥调。笔者认为对庄士敦和溥仪来说，这部册页的主要价值，可被简单理解为画面及附诗的图像学意涵。不过，这也不代表溥仪及其谋臣就不认可册页中的文化和历史关联，以及其中相应的图像学意涵。

就这部册页题款中的日期来看，草书题词中暗含着“重阳”的字样，那是一年一度祭祀祖先的节日。^⑫同时，这部作于1681年的册页，也令1926年的观者得以回溯至清朝的开国之初。对于溥仪和他的朝臣来说，溥仪的皇室血脉是其地位和身份的核心，每当溥仪或大臣们在古代名迹

上将“宣统”印钤在清室所钤的御玺印记旁侧时，这一点都会再次强化。庄士敦对溥仪的世系也饶有兴味，这可见于《紫禁城的黄昏》附录中的一张双页家谱，其中显示了溥仪在清朝皇族谱系中的地位，题为“满洲帝王世系”（The Pedigree of the Manchu Emperors）。^⑬清代的鼎盛时期跨越了18世纪的漫长时光，即所谓的康、雍、乾三朝。更确切地说，陈舒创作这部册页的时间，通常被认定为这一盛世的开创之年。那时康熙皇帝（1661—1722年在位）为清代奠定了第二次基业，他平定了三藩长达七年的叛乱，终结了17世纪中叶富于创新、自由发展的过渡时期。这部册页可上溯至清朝巩固基业的历史时刻，不禁能唤起一种泛泛的追思之情，以缅怀这个王朝的开端，但这一切在1926年早已走向了穷途末路。

在评价这部册页时，其1681年的日期，也促使我们用更开阔的视角看待20世纪20年代的现代主义艺术，这是艺术中个人主义作为历史先例复苏的重要时刻。我们已经知晓了陈舒与徐渭和“写意”画派的联系，且他与石涛也存在关联。石涛在17世纪80年代居于南京时结识了陈舒，并于1685年在彼处创作了撼人心弦的现代杰作《万点恶墨图》（苏州市灵岩山寺藏）。^⑭我们还知道石涛颇为欣赏陈舒的艺术，其评论可见于他于1694年创作的一件山水册页（图14）：“此道从门入者，不是家珍，而以名振一时得不难哉。高古之如白秃、青谿、道山诸君辈……”^⑮

在艺术品鉴标准中（详见下文），陈舒通常被归为第三等的画家。但石涛却称赞他以“高古”著称，还认为他与许多名头更响的大师齐名，如同属四僧之一的禅僧画家髡残（1612—约1692），以及画坛泰斗董其昌（1555—1636）的弟子程正揆（1604—1676）。以当下的态势来建构像“高古”这类历时性概念，这正是石涛叛逆，甚至具有现代性思维方式的经典范例。

四、陈舒册页的品鉴性选择

在上文中，我们从陈舒册页的内容（季节性花卉）和体裁（“清供”）出发，探讨了溥仪（或同他的谋臣一起）将陈舒所绘册页选作私人致庄士敦赠礼的方式及原因。为了进一步分析该画在文献中缺载的情况，及其在品鉴中相对次要的地

位，我们就必须考察 1926 年之前，溥仪的师傅与谋臣们的艺术品鉴标准、品评等级，以及他们的艺术网络。陈宝琛拉拢了自己身为遗老的友人——康有为和罗振玉，郑孝胥也在建福宫失火后成为溥仪亲信中的一员。^⑤1924 年，溥仪三位忠实的幕僚为陈宝琛、郑孝胥和庄士敦。1924 年庄士敦的角色从导师变成了兼职外交顾问，因而他不大可能积极投身艺术品鉴活动。但就算如此，这三人之间的关系也曾有极度紧张之时，如针对“是谁为溥仪争取到底护权”这一问题，他们几人便龃龉不合。^⑥

那么，在 20 世纪 20 年代，如果溥仪宫廷的鉴赏趣味总体上符合遗老们的艺术观，那这在实践中意味着什么呢？艺术品鉴在民国初年的变革，自然会受到帝制晚期之状况的影响。彼时的宫廷工艺因与清代皇权和政治正统性融为一体，所以具备更广泛地定义其他工艺水平的权威性。清宫中的鉴赏和创作活动由宫廷和精英社会共同促成，鉴于其影响程度，我们或可预见溥仪的诸位臣僚仍持有一种默认的保守立场。即便在民国新时期的艺术品评话语体系中他们的地位已相对边缘化了。其实，正如王正华所述，作为一个社会和知识团体，遗老们的态度明显是不为相同、复杂且多变的。^⑦

直至民国初年，人们都默认，清代建构的品鉴标准基本奠定于乾隆帝一朝。乾隆皇帝在《石渠宝笈》和其他汇编中汇集并著录了大量宫廷藏品，后均为溥仪所继承。保守派画家兼品评家唐岱（1673—1752 年后）恰有满洲旗人的身份，因此其正是这种保守的、宫廷模式的典型代表。唐岱在其著作中将绘画中的“正派”或“正传”等同于从孔子（公元前 551—前 479）、孟子（约公元前 372—前 289）到明代王阳明（1472—1529）的儒家道德哲学传统；将其他绘画派系比诸其他哲学宗派，如被视作离经叛道、有失正统的道家。唐岱反复强调的那些内容，在最初的（中古时期）艺术批评文本就已有援引，并予以昭明绘画的正统性：“传曰：‘画者，成教化、助人伦、穷神变、测幽微，与六籍同功。’”^⑧他将文中的“传（统）”延伸到了自己的时代。在绘画领域，清代正统画派采纳了中国晚明（17 世纪初）的主流模式，即董其昌提出的南、

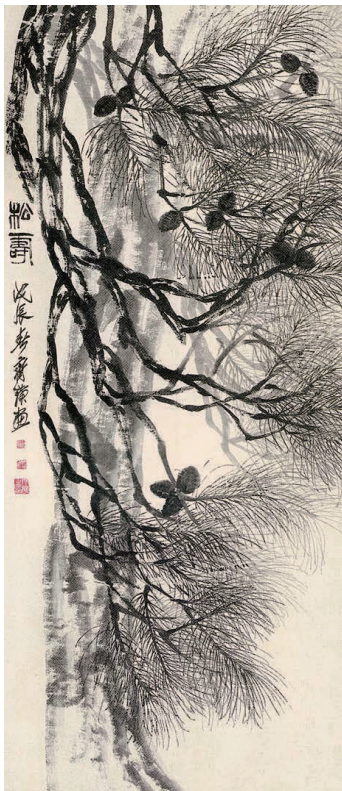


图 15 齐白石《松寿图》，立轴，纸本浅设色，177cm×77.5cm，1928 年，中国北京画院藏

北二宗论中，此论的评判从唐代（618—907）的王维（701？—761）传统到晚明董其昌一派。除了吴历（1632—1718）和“四王”，在清代唯有唐岱能与南宗一脉相承。在民国时期，保守派艺术家可以自由地将这一脉络延伸到自己的时代。

从图像层面看，唐岱在清廷的赞助下，将巴洛克元素注入了中国绘画的模式、媒材和形制之中。例如，山水画《仿范宽秋山瀑布图》（中国台北故宫博物院藏）即仿自北宋（960—1127）先驱山水巨匠范宽的风格，乾隆皇帝在范宽原作的画面顶端题了一个“神”字，将其列为绘画的最高品级。另一件由唐岱合绘的《新丰图》也藏于台北，^⑨描绘了汉代开国皇帝刘邦（公元前 202—前 195 年在位）改造汉朝都城的部分区域，并进行重新规划的举措，以令其思念故乡丰城的亲人更有归属感。这幅画将巴洛克式的空间感嵌入中国式的媒材和形制之中，并详加描绘，体现出清朝统治者通过挪用与综合其他文化——意大利与汉文化的方式，令治下的北京城“归化”（domesticate）。

尽管现代中国的政局风云变幻，但这种实践和鉴赏模式的核心并未被取代。《石渠宝笈》中著录的作者，至今大多仍

为博物馆所沿用。直到最近二十年，作为其大众化转型的一部分，东亚的龙头文化机构之一——中国台北故宫博物院，才开始公开质疑《石渠宝笈》中部分名作的真正归属。^⑩

回到民国初期，以罗振玉的鉴赏为例，便可知这位溥仪门下的遗老是如何令清代的品评体系重焕生机的。值得注意的是，庄士敦非常钦佩罗振玉，他表示，罗振玉与康有为在中国之外也享有盛名。罗振玉可能与王国维、郑孝胥及其长子郑垂（1887—1933）同属于庄士敦的“现代主义者”（modernist）好友之列，该说法可见于《紫禁城的黄昏》。对这些人而言，阳刚之气等同于蓬勃的性情和坚定的目标，这在他们的书法中尽显无遗。^⑪

1937 年，罗振玉为一幅名为《四时山水图》的手卷题了一篇描写性的跋文。此画现藏于大都会艺术博物馆（1989.363.45），今天被断代为 15 世纪的作品。从传统的角度看，该题跋是对画作的一种贬低。罗氏秉持着后世王朝对宋代山水画两“大宗”（北宗与南宗）的标准区分，将此画归于宋代中期（即 12 世纪）一位佚名的北宗（在品评中处于劣势）高手。他在文末对宋代中期宫廷名家李唐（约 11 世纪 70 年代—约 12 世纪 50 年代）的伪款颇为感慨，使他的现代批评观跃然纸上：“如此妙迹，岂必托名于晞古（李唐）而后足重哉？”^⑫宗派和艺术史地位固然重要，但艺术家个体的作用则更为关键。罗振玉的品评体系表明，从理智上讲，遗老可以既支持保守主义，又偏爱自我表达的创造力，从而超越派系忠诚和名人价值效应来品鉴作品。这将是一个颇有裨益的类比，以帮助我们了解郑孝胥和陈宝琛将如何看待庄士敦获赠的陈舒册页。从保守的角度来看，该册页的品级低下，并未载录于《石渠宝笈》，但从下面一步的论证来看，它的抒情表达方式颇为值得称颂。

政治分裂、国际主义和国家内部的社会压力，都是促进或推动晚清艺术界自我表达的力量。这些因素在民国初年凝聚为一股迫切的呐喊声，呼吁在社会与文化领域开始大规模地实现现代化进程。1919 年的五四运动带来了由鲁迅（1881—1936）、徐志摩（1897—1931）和蔡元培（1868—1940）等学界名流领导的新文化

运动，并以此推动了多项教育改革。如用白话文替代文言文，及用钢笔替代毛笔书写。不过在郑孝胥的日记中，这些事件“仅费了三言两语”。^⑩

在溥仪的宫廷之外，技术的进步改变了印刷媒材，刺激了由画报杂志所引领的舆论发展，始刊于1926年的《良友画报》就是例证。^⑪1925年，上海的刊物就将新美术院校使用裸体模特儿一事推上了风口浪尖。用于写生的画室甚至成了油画的主题之一。^⑫在日本和欧洲研学油画的艺术家归国后广受欢迎，其中还包括潘玉良（1895—1977）、关紫兰（1903—1985）等女性画家。《国华》（1889—）等双语（日英）美术刊物向全球艺术界展示了亚洲的鉴赏趣味。如日本画（Nihonga）所强调的，便是细腻的轮廓和水墨光晕所唤起的人物之心理和物理存在。溥仪更爱翻看廉价的图文杂志，众所周知的是，在他被逐出紫禁城的那天早上，各种此类杂志连同饼干和吃了一半的苹果均被散乱得七零八落。

在这种混合状态下，尽管富有表现力、阳刚、都市化的水墨画正蓬勃发展，但其却很难与溥仪的世界产生联系。吴昌硕虽然在溥仪的朝臣圈子里活动，可他却常驻上海。齐白石是体现民国新时期社会变革的典型人物，他勤学苦练，笔墨风格粗犷，并以其在极具创意的画面设计中运用积墨法和框定之法闻名。这种全新的现代风格的完成受到了前代写意名家（图15）和吴昌硕的共同启发。尽管齐白石的社会地位有所提升，如他在1927年和1928年受邀加入北平大学艺术学院，但其提升程度却相当有限。而且，他也从未能跻身那些受过良好教育的中国画家所聚集的社团，更遑论世袭的精英圈层了。在溥仪的朝臣中，郑孝胥、陈宝琛将自己的作品展出在与齐白石相同的艺术界背景中，这一现实反映了当时的国际主义态势。

五、“龙移”

在庄士敦的宫廷生涯后期，他基本着眼于处理北洋军阀时代的外交事务。虽然他不是古物研究者，但在美学方面也并非一位彻底的外行。在纪念溥仪于1924—1925年冬日沙尘暴期间出逃的《龙移图》中，庄士敦便占有一席之地。溥仪首次出逃仅是离开紫禁城，事发于1924年11月5日的星期三，此前军阀冯玉祥发动政变

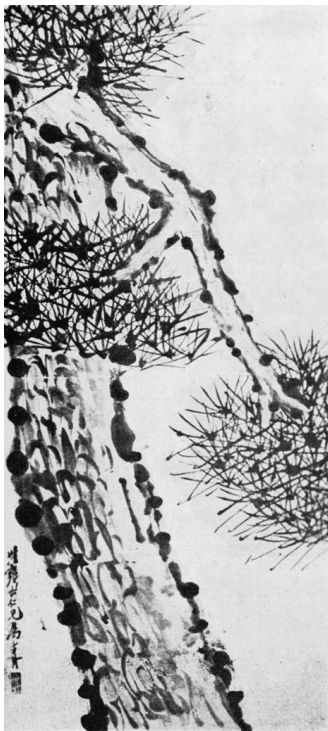


图16 郑孝胥《画松图》[影印于1929年《美展特刊》第一卷（今），未注明页码]

进入北京，并用大炮包围了宫城。溥仪必须在三小时内搬离，随后他暂时躲进了自己父亲（醇亲王）坐落于北海的宅邸中，位置就在紫禁城以北。数周以来，谣言、权斗和“乱军”在这座城中肆虐，^⑬溥仪和他的家人或许正担心自己也会遭到罗曼诺夫家族在1918年7月的命运。几星期后，在11月29日，溥仪在庄士敦和郑孝胥等人护驾下藏进了一辆汽车，再次越城逃往紫禁城东南使馆区的日本保护界。溥仪从1924年年底到1925年年初一直居于此地，并得到了日本驻华公使芳泽谦吉的庇护，庄士敦则住在附近的英国公使馆。随后，溥仪及其家人迁居至通商口岸天津，并在日本租界内置办了一座宅邸，即静苑（1925年2月—1931年11月）。

我们只知道，《紫禁城的黄昏》以半色调在折页上刊印了卷轴的两个片段。其一是默定的题名部分，但它却被印在了画作的左侧，而非人们预期题名应出现的右侧。陈宝琛在此以“风异”为题，正气凛然地为此画题写了这两个遒劲、挺拔的大字（图8）。随后，陈宝琛以小字书写了五行题词，庄士敦称其书法“精致而优雅”（delicate and graceful），并在其中附上了一首纪念诗：^⑭

风异。苏堪（郑孝胥）作图以记甲子

十一月初三日（1924年11月29日）之事，宝琛系之以诗曰：风沙叫啸日西垂，投止何门正此时。写作昌黎诗意读，天昏地黑扈龙移。

庄士敦将这幅卷轴画的英文标题定名为Flight of the Dragon，即《龙移图》。他还以英文在拖尾上书写了一段题词，但没有将其刊印于《紫禁城的黄昏》中，并称其中所有细节都已经包括在他的文本之中了。^⑮

这种合作精神的表象掩盖了一种更为阴暗的邀功心理，这种邀功心理经过资料比对便显而易见。尽管溥仪在《紫禁城的黄昏》序文中有一套说辞，但该卷却表明庄士敦未能说服英国人为溥仪提供庇护，但郑孝胥却从芳泽谦吉处成功求得。陈宝琛问道“投止何门？”并通过“昌黎诗意”的引喻作答。该词意指唐代政治家兼诗人韩愈（768—824）的作品，其人刚正不阿并为郑孝胥深深仰慕。无独有偶，韩愈在贬谪流放时也曾援引松风为诗中的意象。^⑯通过这种传统意象的联想，陈宝琛将在险境中庇护溥仪之功明确地归给了郑孝胥。

奇怪的是，正如前文所述，庄士敦（或他的出版商）刊印在折页中的手卷，似乎颠倒了画卷两部分应有的顺序，并将两部分拼接在一起，仿佛它们是连续一体的。庄士敦在书中阐释了陈宝琛的题词和他自己的题跋，后者是因郑孝胥之邀而书于画作后接的拖尾之上。不过，标题“风异”二字的硕大尺寸和陈宝琛题词的导引性质，在人们看来正是“引首”应该具备的特征，即引首通常独立完成于一张纸上，并装裱在画芯的前部。此外，陈宝琛的题跋应该是写在一张单独裱入的纸上，而且肯定是专为此纸而作。虽然纸的右端被截掉了，但左端却清晰可见，足以说明它的整体大小，并展现题词是如何构成以适应版面的。这种异于题跋却合乎引首的制式，从陈舒的《山厨旨蓄图》卷中便可见一斑（图11）。

从汉文化的角度来看，将画作刊印在陈宝琛预设的引首右侧，便是将陈氏的题词变成了画作拖尾的跋文，显得颇为怪诞。若庄士敦忘了该卷原本的顺序，而其书中所载的顺序仅凭其臆断而已，这就说明他并不熟悉手卷的一般结构，且对这幅

手卷尤为陌生。若他确实根据自己偏好的顺序“重裱”了卷轴的各个部分，并认为画作和题字分别代表了郑孝胥和陈宝琛，也许他是希望在卷轴的品评性嬗变中，自己的作用能与陈宝琛并驾齐驱。这一行为，即庄士敦为自己的英语读者默默规划并展现其中国材料的一个例子。

暂且不论这幅画的作者，从画面中可见，短小的构图左端扎根着两棵受风摧残的大松树，周围还有一些较小的林木（图9）。大松象征着韩愈等刚正不阿的文人，也是郑孝胥（图16）和陈宝琛笔下精英化的男性主题。若说其中的一棵松树代表了郑孝胥，那么另一棵很可能意指陈宝琛，而非庄士敦，因为后者一定是某棵低矮的小树。至少，这符合了郑孝胥的认识，即是他自己而非庄士敦保证了溥仪在日本公使馆的安全，而陈宝琛也证实了这一点。^⑧在画面中间，透过紫禁城外墙的漫天风沙，能看到宫殿的屋顶呈斜势地退向了中景。画面右侧，一条幼龙半隐半现地飞舞在翻卷的尘埃中，这代表了独自出逃的皇帝。对于一幅中国手卷画来说，其反常之处在于构图中方向混乱的行进动态，宫城上方天空中令人眩晕的盘旋迂回之景，明显凌乱而荒芜的松树，以及规整的城市网中肆意歪斜的层层宫室。

郑孝胥订制的这幅手卷虽然体现了中国绘画的传统形式，但它却身处其未曾涉足过的现代境遇中。画中描绘的皇帝和臣僚们处理国事的情景，体现了唐岱所强调的绘画的经典功能。其通过士大夫的抒情之声，并借用松树、龙（即皇帝）等象征形象呈现，然而这一切却又都发生在民国时期。此画让人联想到清代的宫廷艺术，这不仅是因为它由朝臣合作完成，也在于它的视觉参考和历史借鉴。溥仪幕僚圈子中的成员一定知晓马远（约1160—1225）

《乘龙图》（中国台北故宫博物院藏）的意象，因为该画即钤有“宣统御览之宝”的印记。^⑨而作为受过良好教育的观者，他们必定也明白，画中的腾龙冒着暴风雨飞离皇宫标志了一代王朝终结的隐喻。^⑩这幅画仍然具有其同时期作品那种引人入胜的风貌，其利用了郑孝胥广泛的社交网络，和对过往种种依旧活跃的延伸而共同构成了一场关于其目的的现代性反思，即旨在充当清朝入主紫禁城280年后从中抽根的情感记录。



图17- 郑午昌《松峦飞瀑图》，立轴，纸本水墨，149.5cm×40.5cm，1928年，私人收藏（引自石允文编《郑午昌：中国近代绘画丛刊》）

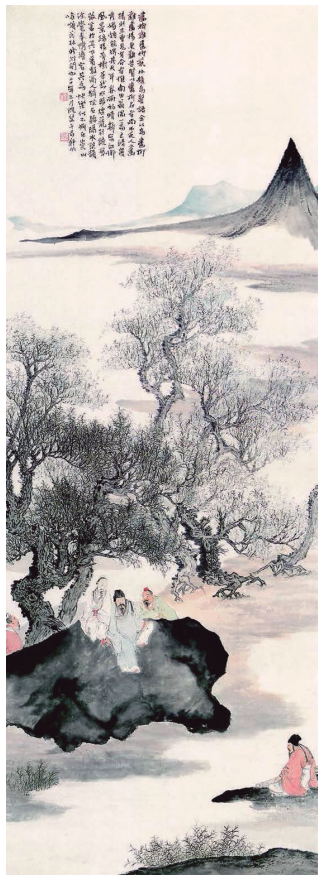


图18- 郑午昌《赏音图》，立轴，纸本设色，131.3cm×50.2cm，私人收藏（引自石允文编《郑午昌：中国近代绘画丛刊》）



图19- 郑午昌《柳岸话月图》，立轴（影印于郑午昌编《中国画学全史》）

庄士敦在描述《龙移图》时将画家认定为郑孝胥（字苏堪），这要么是出于误判，要么就是有意为之。如果说这是一处误判，那也属于一个缘由诸多而极易犯的错误。郑孝胥的日记中呈现出自我安慰的语气，这表明他因确保溥仪在日本公使馆的安全而颇感自豪，^⑪因此如果庄士敦果真相信这幅画为郑孝胥所绘，郑孝胥也确实没有理由去向庄士敦坦白。此外，陈宝琛的题跋中写道“苏堪作图”，字面意思是“苏堪创作了这件作品”，但在古汉语中也可释作“苏堪订作了这幅图（卷）”，而后者才是陈宝琛的意思。画作左下角的落款也令人困惑，如果庄士敦只有一张模糊的照片作为记录，那便更没有理由质疑他的假设。事实上，画中之落款为小楷所书的“郑昶恭绘”，且制式早已不合时宜。“恭绘”二字乃清代宫廷画家的落款方式。这显然是一位画家受到委托，以扮演服务于皇帝的清宫画家。好在那时已是20世纪初，因此不至于再遵循清宫画师旧例，于其姓氏之前添上“臣”字样的

前缀。

这位叫“郑昶”的画家与郑孝胥同姓，而“昶”字在庄士敦的书中被刊印得不够清晰，^⑫因此庄士敦可能已忘却该画出自何人之手，或者压根儿就不知道作者是谁，也可能认为落款只是郑孝胥的一个别号。郑孝胥为溥仪誊写《紫禁城的黄昏》序文等内容时（图7），会钤上“宣统御笔”的玺印作为标记。我们可以推测，郑孝胥可能曾要求郑午昌同样以此方式在画上落款。

庄士敦之所以对画家的身份感到困惑，可能还因为郑孝胥既善于画松，又精通书法，庄士敦对此两者均表认可。在1929年的首届全国美展中，就展出了郑孝胥笔下的这两类作品。^⑬或许庄士敦会理所当然地认为，郑孝胥能轻而易举地将书法笔法移植到所绘的松树中，正如数百年来文人画家运用的那种手法一样。郑孝胥作品的基本风格也印证了这一点，其松树呈局部截取状，突出了水墨的表现技法（图16）。但郑孝胥并非善于绘制《龙移

图》那种风格的山水画家。若要在图像效果上营造出怀古、磅礴的改朝换代之境，便不能仅仅依靠书法技巧，而需掌握更多元的绘画技法，例如比例和纵深、晕染和皴擦，以及运用更为复杂的笔法描绘、位置经营和概念框架。

六、郑午昌与现代主义

《龙移图》展现了这位署名“郑昶”的年轻画家早期作品（始自20世纪20年代后期）中的各种视觉惯例，尤其是体现在画面左下角的树丛，以及向后延伸并横跨画框的构图。此人多以“郑午昌”为人所知，文中我们也以此名称之。此外，这种以灰色晕染出的天空既可在《龙移图》中表现尘埃漫天，亦可表现透过层层枯枝所见的皓月当空之景。后者可见于其一幅未署年款的《柳岸话月图》与一幅1926年作的《柳永词意图》。^⑧在《柳永词意图》和《松峦飞瀑图》（1928年，图17）中，^⑨其树木和落款都与《龙移图》中的非常接近。这自是意料中事，正因三幅本就是同期作品。郑午昌的作品尚有待系统研究，但现应将《龙移图》纳入其早期作品的范畴。

郑午昌在其早年艺术生涯中以“郑昶”而闻名，他于1915—1918年就读于北京高等师范学校，此后大部分时间在上海度过，从事绘画创作和艺术出版工作，直至1952年去世，享年59岁。郑午昌别号“郑杨柳”，他是绘画团体“九社”的成员，还是位人脉广泛、善于交际的艺术家。例如，他曾受托为1930年举办的一场茶会上的诸位宾客绘制群像（名为《品茗图》），他自己也参与其中，而郑孝胥则是座上贵宾。^⑩郑午昌是一位颇具影响力的文人画家，并具有国际主义和现代主义视野。他显然与郑孝胥颇有共鸣，因后者以轻快的现代主义笔墨借鉴或“取法”于前代名家，创作了许多令人耳目一新的作品。^⑪用郑午昌自己的话说[尽管听着倒像语出石涛等“原现代主义者”（proto-modernists）]，他主张“学画而不师古，是自弃于大道也”，又称“豁尔自化而遮于古，融会贯通古人笔法而自成一家”。^⑫郑午昌于1931年取法赵孟頫（1254—1322）所绘的《赏音图》轴（私人收藏，图18）便是这种绘画模式的典范。此画和郑午昌的美学观，都有助于解读《龙移图》的创作和意图。



图20 吴昌硕《周无专鼎拓本》，立轴，纸本全形拓，133cm×66cm，1903年，英国牛津阿什莫林博物馆藏（EA2007.103）

到了20世纪20年代中后期，郑午昌已成为中国美术史学科建立初期的领军人物，^⑬同时也是现代文人画山水立轴的先锋艺术家。1929年，35岁的郑午昌至少有一幅山水画入选了“全国美术展览会”，^⑭展览委员会成员陈小蝶（1897—1989）在一篇概述了所展六大流派国画的重要评论中提到了他。郑午昌被提名为两个门派的代表人物，分别是与张大千一同代表的新进派，以及与吴大澂（1835—1902）之孙吴湖帆（1894—1968）并称的文人派。^⑮

身为一位艺术领域的编辑，郑午昌的代表作是1929年5月出版的《中国画学全史》，书名中使用了一个时髦的新词“画学”。^⑯虽然该书主要以史学模式编撰而成，并在其中征引了诸多品评文章（通常没有脚注或插图，类似于前文中唐岱的文本），但其中关于清朝现存“画迹”的部分，则谈到了清朝丰富且优质的皇家收藏。对此他的引证是《内务部古物陈列所书画目录》（以下简称《书画目录》），很可能是指1925年出版的十卷本同名刊物。^⑰我们不清楚郑午昌对这些画作的引证是因通过郑孝胥等人的关系见到了这些画作，还是仅仅依靠这部《书画目录》和其他无插图的参考资料。20世纪20年代翻印技术取得了飞跃，这意味着郑午昌这部巨著中可以刊印大量插图。但除了几幅他本人画作的黑白图像（例如图19）之

外，便不再附有任何图像，这或许因为刊印插图将耗资不菲。在新时期的民国，在艺术出版物中刊印作者和撰稿人艺术作品的情况并不罕见，但这个时代对视觉艺术作品的再现过程相当复杂，正如尤莉（Juliane Noth）所指出的那样：“从一定程度上说，艺术书籍的教育性内容多关乎作者及其审美观念和实践方式，此外，这类出版物的编撰历史也对现代国家的建设进程产生了双重作用。”^⑱

郑午昌这位现代主义文人画家的地位正逐步崛起，他邀请了三位中国艺术界的泰斗为自己的书作序：八十三岁的吴昌硕手书内容被刊印于扉页，落款日期为1926年，即他去世的前一年；郑孝胥又亲笔撰写了一篇序言（日期为1927年）；山水画家黄宾虹则提供了另一篇序言（日期为1928年）。郑孝胥称该书的准备工作历时五年，这表明郑午昌的工作早在1922年就已开始。综上所述，郑孝胥显然是经过了深思熟虑，才选择让郑午昌成为《龙移图》的创作者。郑午昌绘制此画应是为了偿还郑孝胥撰写序言的人情关系。

七、陈舒的现代主义地位

郑午昌的批判性观点，对我们解读其他相关的实践和艺术作品也颇有补益。例如，在郑午昌的《中国画学全史》中，陈宝琛和郑孝胥都被列为文人题材“松”的画家，凸显出这两位艺术家在中国的地位。^⑲而庄士敦获赠的花卉图册页的作者陈舒，其排名则更滞后于与其同期却更负盛名的主流“写生正统派”画家，例如与他同期的“四王吴（历）恽（寿平）”中的恽寿平（1633—1690）。虽然陈舒是他那个时代公认的名家（与石涛遥相呼应），但这种赞誉是有条件的，如郑午昌所言：“陈氏花鸟草虫得青藤（徐渭）、白阳（陈淳，1483—1544）遗意，所嫌笔墨太光，无奇逸之趣。”^⑳我们应该记住这里的时间错位，郑午昌的评价以风格流派为基础，沿袭了帝制晚期文献学的（philological）方法。其中重述了与陈舒同时代诸人对他的评价，包括著名的品评家和收藏家周亮工（1612—1672）。这说明了郑午昌在学术研究中层累的（incremental）文献学基础，以及20世纪20年代中国艺术领域中的现代主义性质。^㉑

在《中国画学全史》的其他部分，陈

舒属于第三品的清代花卉画家，位列“三十余家，或以巧胜，或以纵逸胜，要皆能活色生香，著名一时者也”。^⑤若想知道陈舒的“巧”技（这个略带贬义的概念意指描述性绘画的精雕细琢）可以参考藏于中国台北那些画技平平却彰显“清供”典型的立轴（图12、图13）。虽然陈舒在绘有百合的页面中使用了“清供”一词（图2），但我们已经看到，庄士敦获赠的花卉画册在风格上更具有文人的野心，因其呈现出一种陈舒将自己与徐渭、陈淳并举的模式。多开册页的形式仅可供一人观赏，因此很适合作为个人礼品，也因此自然形成了一个能让文人发挥自由精神的环境，可见于《山厨旨蓄图》卷（图11）及此册页中极具表现力的线性绘画和草书跋文。郑午昌这位苛刻的评论家承认陈舒将芬芳的花朵描绘得栩栩如生，但认为即便就自由豪放而言，陈舒因其笔墨太“光”而无法达到明代先驱徐渭和陈淳的水准，因而无法表现出原创性或崇高感，故“无奇逸之趣”。

所有这一切，都有助于衡量溥仪致庄士敦的赠礼于情境之中的价值，实际上略高于陈舒在传统上（即在清代品评框架内）的三流地位。即使身为一位尊崇文人画传统的画家，郑午昌本人还身居新进派文人画运动的前列，并与其他直接取法八大山人、石涛等写意名家相交——例如吴昌硕和张大千。实际上，郑午昌在《中国画学全史》中以吴昌硕为楷模，将他列为最后一位清代一流画家，评其道：“作花卉、竹石，天真烂漫，雄健古厚，在青藤（徐渭）、雪个（八大山人）间，盖得金石气深也，近时学者风靡。”^⑥我们现在可以更清楚地看到，徐渭是如何成为一位可供现代文人画家借鉴的、非传统的典范。正如这些现代文人画家所指，明清易代之际与他们自己所处之时有许多相似之处。首先，徐渭在晚年才跻身名家之列，因此这也为那些新兴的现代主义艺术家树立了典范，比如他的追随者齐白石。徐渭的生平在某些方面契合了现代主义、个人主义的自我概念，他饱受重度精神疾病的折磨（他曾用钉子插入耳朵自残，并因谋杀妻子而入狱服刑），但作为画家他在有生之年获得了商业和品评上的双重成功。他的画作经常带有讽刺、自嘲的书法题词。同样，八大山人也以其古怪清奇、引

人瞩目的水墨，还有艰涩难解的题词而闻名。以文献学思维观之，这些“局外人”的生平细节与这种粗犷奔放而又充满了个人主义笔法的写意模式相融，从而为写意派的追随者们另辟蹊径。更为重要的是，这也为现代主义、个人主义奠定了一个可供回溯的典范。

如在吴昌硕的金石作品《周无专鼎拓本》中（图20），吴昌硕便事先准备好了一张古代青铜器及其铭文的墨拓，随后在其上添绘花卉、书写跋文。在《中国画学全史》的评论中，郑午昌将吴昌硕定位为“考证学”运动范畴下“金石学”领域的“火炬手”。在这些运动中，人们对历史往昔持怀疑态度，并特别质疑那些经由传抄而存世的文本（认为它们由于曾被传抄的缘故，在技术和意识形态上均已遭到破坏），其中也包括在宫中备受推崇的传统中国经典法书（尺牍和二王）。这种态度使他们坚信未遭篡改、未经转录的第一手史料才拥有至高无上的地位。于此《周无专鼎拓本》一卷，是铜鼎的那个直接的，却又是组合式的拓印，才使我们实质性地建立起当下与高古的直接联系，并运用现代的、认知的严谨性实现了这一点。[该鼎名声显赫以至竟有一专名，即“周（约公元前1046—前256）无专鼎”]在“（金石）考证学”书法中，个人不再取法古典的尺牍风格，而是追求古代金石铭文那种古拙、凿刻的特质。这些铭刻大多可追溯到表现墨迹书法的帖学兴盛之前，即中国最初两千年的书写时期。在《周无专鼎拓本》中，吴昌硕的绘画贡献在于为画面添加了现代的水墨花卉，以坚挺的墨色花茎呼应了他的书法特质。因此，铜器与花卉的组合形象代表了物质上的高古与思想上的现代的结合。我们可以得见为何评论家会称赞吴昌硕的做法，他运用视觉手段，在现代的知识层面上与写意派的政治局外人建立起亲缘关系，从而绕过了清代的艺术品评等级制度。

在民国早期艺术界定这种现代主义视觉的论述上，我们可以参考郑午昌在清代“画迹”部分的阐述。郑午昌熟悉皇室收藏和一流的私人藏品，其中自然包括与宫廷有关的清代正统巨擘（四王及相关画家）之作，但他也选择了以同样比重去介绍另一类艺术家，而这些人在20世纪后期会被冠以个人主义者、怪杰和地方级别

的大师的评价。在20世纪20年代中期，郑午昌将吴昌硕定位为后者中的一员，即“在青藤、雪个间”新兴的早期现代大师。

郑午昌可能想到了吴昌硕的一些画作，比如受到八大山人奇特风格禽鸟画影响的写意水墨，如1927年他就曾尝试以册页形式绘制禽鸟。^⑦在郑午昌看来，吴氏是这一振奋人心的个人主义或观念主义传统的继承者兼典范。他对民国时期中国个人主义艺术家的赞美，与一套新的后王朝（post-dynastic）价值观不谋而合。这种观念通过国际出版物的传播，并借助“现代主义”而盛行。然而，这却是通过中国本土的艺术脉络表达的。为了强调现代主义艺术先例的持续权威性，一种富有表现力的现代绘画模式被追溯为文人画的核心。而与之相关的谱系则被继续建构，使其在预设中被认为由明代的徐渭和陈淳开创，并被八大、石涛及后来的清代扬州画家所延续。

相较于溥仪圈子接触到的其他艺术语境，二者可谓天壤之别。如1929年全国美术展览会的两卷本图录中的第二卷。其选录了近百件（水准参差不齐的）“古”作，其中18件作于明代之前，13件明代作品（其中仅一件董其昌的作品），36件清代作品（其中石涛、八大各两件作品），11件墨拓，17件“近作”（其作者大多是海派故去不久的大师）。我们从中可以明显感觉到艺术品鉴标准的转型。此时，在对上海的革命性贡献，以及对现代的中国文人文化的双重认知基础上，以北京为中心的清代秩序正在被瓦解和改革。新框架的一部分，是通过豪放、粗犷的笔墨，来重振这派由不分门户的文人画家构成的表现主义一枝。根据郑午昌的说法，吴昌硕的艺术，极好地诠释了此等20世纪20年代水墨画坛中“现代文人”的视觉话语。

结语

本研究表明，尽管溥仪在20世纪30年代初已成为被讽刺的对象，但他在现代中国艺术史中的位置却不容被忽视。其一方面源自他曾拥有，又散佚了大批清宫旧藏；另一方面，是他的臣僚陈宝琛和郑孝胥作为文人画家和遗老，在全国范围内得到的认可。本研究为20世纪20年代出人意料现代主义美学意识，与溥仪的“宫廷”网络提供了新的观点，此中郑孝胥及

其青年好友郑午昌尤甚。

1926年，溥仪挑选并赠送给庄士敦或出自清宫旧藏的陈舒花卉册页，显露出一种已不合时宜的皇家价值观。在由溥仪撰写、郑孝胥于1931年誊录的庄士敦回忆录《紫禁城的黄昏》的序言中，这种价值观也得以向跨国公众展示和传播。然而根据笔者的评估，庄士敦获赠的陈舒册页有着复杂的意义。这本册页显然有着溥仪个人选择的元素：“清供”题材的图画，以“准徐渭”的写意模式将花卉与诗词融为一体。至少在庄士敦昔日的学生看来，如此尽显他的品位，一如溥仪在册页上加盖的“宣统”御玺和个人书法题字。与此同时，正统品评将陈舒视为三流的清代艺术家，且《石渠宝笈》中并未载录他的这部册页，这便与《山厨旨蓄图》卷等其他有明确著录的作品有异。前述因素令溥仪的礼物足具皇家气派，但对于一位前任帝师来说，也恰如其分地表现出屈尊俯就之态，至少在尊礼尚德的朝臣眼中定是如此。此外从功利主义的角度来看，这本册页作为一份资产，也实在没什么可变现的潜力。

该选择的另一个影响因素实为陈舒采用了时下流行的观念主义水墨风格。这种模式被推举为现代个人主义艺术的先例，而且陈舒与八大、石涛这两位新兴的写意巨擘身处同一时代，创作方法也较为相似。另外，此种创作选择的比重也与日俱增，如声名显赫的吴昌硕、齐白石等水墨名家，以及新露头角的郑午昌。这种品位逐渐成形、贯穿并蕴含于不断变化、迥然相异、互为交叠的圈子中，其中包括中国和日本的文化人、遗老、年轻的新进派，以及庄士敦所谓的自己那些“现代主义友人”。

陈舒的册页纪念了皇帝与庄士敦师傅昔日的私人交情和宫廷联系。画家陈舒相对较低的品评等级，在一定程度上被20世纪20年代这种“新进派”的文人品质所弥补，尤其彰显于郑孝胥的艺术网络中。当我们回溯郑孝胥在1925—1931年间精心绘制的、现已失传的《龙移图》卷（其中包含陈宝琛的书法和关键人物郑午昌的绘画）之时，便可揭示出此现代主义社会精英的艺术关系网。对郑午昌的艺术和写作的研究，使我们能够批判性地想象选择陈舒册页所能达到的功效，并推测陈

宝琛和/或郑孝胥是如何帮助溥仪挑选出它的，即便它鲜明地衬托了溥仪1930年为庄士敦所作扇面上蹙脚的艺术表现。这把扇子可能是郑孝胥为溥仪寻得的，郑孝胥还可能建议了溥仪抄录诗词。但溥仪为庄士敦所书的题词中粗心大意的错误却应该是他自作主张所致。溥仪的书法水平和知识能力于此暴露无遗，并与郑孝胥为《紫禁城的黄昏》精心书写的序文形成了鲜明对比。

起初，陈舒所绘册页似乎只是少年时代的溥仪从艺术宝库中挑出的一件普通纪念品。但它随后帮助我们揭示了一系列证据，显示出纷繁复杂的民国艺术界、动荡的政局，以及转型中的艺术品评标准之复杂性，甚至还展现出在塑造对事件的反应和对未来愿景方面，过时的皇家规范之有效性。至于《龙移图》，这幅卷轴画彰显了民国时期陷入困境的前清帝制的矛盾之处，并揭示出溥仪忠实的皇家幕僚出人意料现代主义艺术倾向。作为一件现代主义的“宫廷”艺术品，它徘徊于已覆灭的清朝和伪满洲国之间，其尴尬成分为其未知的命运埋下了伏笔。1949年后，无论是中国共产党、被推翻的国民党，还是战后宪制下的日本，都没有太多理由去珍视溥仪和他已故的旧臣，因为这些人的声名，已湮没于20世纪东亚的帝国主义、民族主义的遗产之中。

本研究的部分内容曾以讲座形式宣读于伦敦大学亚非学院、南京东南大学、北京中央美术学院和北京故宫博物院。许多友人对初稿提出了建议，我谨在此致以谢意。他们是胡素馨（Sarah E. Fraser）、柯律格（Craig Clunas）、Scott Redford、沈淑琦、杨晋绮、尹吉男、李军、余辉、徐婉玲，以及期刊的两位匿名审稿人和编辑。文中附加的彩色图片由珀西瓦尔·大维德爵士中国艺术基金会（Sir Percival David Foundation of Chinese Art）提供支持。

注释：

- ① 在庄士敦1931年最后一次返回英国后，该册页和折扇就一直由他保管，但其去世后便流散了。此前，人们未曾将它们与其他艺术品相联系，或使其阐明其动因及艺术语境。庄士敦的部分个人藏品最终落脚于伦敦大学亚非学院（庄士敦曾于1931—1937年于此任教），其中一些入藏于1935年；另一些则是他1938年去世后陆续送达的。显然，这把折扇（亚非学

院数字馆藏，MS 381195；<http://digital.soas.ac.uk/AA00000009/00001> [检索日期：2019年3月17日]）

是庄士敦的未婚妻伊丽莎白·斯帕肖特（Elizabeth Sparsholt）赠予伦敦大学珀西瓦尔·大维德爵士中国艺术基金会（Sir Percival David Foundation of Chinese Art）的文物之一，它在2009年被转交给亚非学院，2017年12月正式完成交接。前述的册页也收藏于亚非学院图书馆（亚非学院数字馆藏，MS62612，<https://digital.soas.ac.uk/LOAA005730/00001> [检索日期：2019年3月17日]），隶属庄士敦遗赠的一部分。册页的原初清单编号为58.5，它位于册页的木质外封和封背打印的标签上（见图1），这表明它直到1958年才被编目，尽管它可能在此前就已入藏。自然，庄士敦为溥仪提供的服务引起了亚非学院研究人员的兴趣；例见Ch'en, "Last Emperor of China"。感谢巴瑞特（T. H. Barrett）提供此条参考。

② Noth, "Reproducing Chinese Painting"; Shen, "Japanese Impact." 关于这段时间的概述，见Andrews and Shen, *Art of Modern China*.

③ Wong, *Parting the Mists*, esp. 36, 68ff and 73—75; quote on 73.

④ 对于“写意”一词在绘画和摄影中的运用和灵活使用，例见Wang, "Sketch Conceptualism," 以及Kent, *Early Twentieth-Century Art Photography in China*, 后文中讨论了刘半农（1891—1934）。

⑤ Moxey, *Visual Time*. 就比较艺术史而言，与其参考阿尔弗雷德·盖尔（Alfred Gell, 1945—1997）匆忙完成的《艺术与能动性》（*Art and Agency*），艺术史学家不妨参考Chua and Elliott, *Distributed Objects*, 或Osborne and Tanner, *Art's Agency and Art History*, 亦可参见Curtis, *Pictorial Turn*.

⑥ 根据“清室优待条件”，国民政府允许溥仪留居紫禁城，保留他的头衔并为其发放国家津贴。文件转载于Johnston, *Twilight*, p.462. 译文见96—97. 相关展览图录见Chang, Yang, and Sensabaugh, *Last Emperor's Collection*. 1923年关东大地震后，溥仪希望捐款赈灾，“由于手头没有现金，我寄去了价值约30万美元的古董、绘画和书法作品”。参见Aisin-Gioro PuYi, *From Emperor to Citizen*, p.143（本文中凡《我的前半生》原文，均取自爱新觉罗·溥仪，《我的前半生》，北京联合出版公司，2018. 后文不再出注——译者）。庄士敦载录的款额是中国的20万大洋；Ch'en, *Last Emperor of China*, p.355.

⑦ Johnston, *Twilight*, p.5.（本文中凡《紫禁城的黄昏》之中译，均见于庄士敦：《紫禁城的黄昏》，高伯雨译注，上海人民出版社，2019. 原书部分误译经核对后修正。后文中译不再出注——译者）回到英国后，庄士敦受封为爵士，并在伦敦学院（London Institution）的东方研究院（School of Oriental Studies，今伦敦大学亚非

- 学院)担任中文教授。不过,庄士敦并不在意自己身为爵士及教授的身份,他自嘲“试图在芬斯伯里广场的阴暗洞穴里教中文”。参见 Johnston, *Twilight*, p.368。另见 Bickers, “Coolie work”。相关传记包括 Airlie, *Scottish Mandarin*, 以及 Lamont-Brown, *Tutor to the Dragon Emperor*。
- ⑩ 郑孝胥:《郑孝胥日记》; Dryburgh, *Fugitive Self*。
- ⑪ 对超社的相关研究,见 Wong, *Other Kang Youwei*, pp.57。关于陈宝琛社交圈的讨论,例见 Yang and Whitfield, *Lost Generation; Maeda, (Re-)Canonizing Literati Painting*, pp.220—223。
- ⑫ 相关研究见 Shen, *Zheng Wuchang de huihua yishu; Shi, Zheng Wuchang*。
- ⑬ Wong, *Parting the Mists*, p.73: “岂如今人胡闹而又托名石涛,八大,可叹!”
- ⑭ 同上书,第55页;关于吴昌硕的研究,见上书,第77—91页。1908年陈师曾以石涛风格绘的山水,见上书,图14;金城(1878—1926)绘制的另一幅山水,见上书,图16。
- ⑮ 参见《齐白石年谱》,载北京画院编《中国近代绘画巨匠:齐白石》,其中即有一件齐白石的《鱼》,题“存其(八大山人)稿”(1907年),图118;亦见 Wong, *Parting the Mists*, pp.108, citing Ye Qianyu, “Qi Baishi’s Late Transformation”。
- ⑯ 谨就此处细节感谢杨晋绮(Charlotte Chin-chi Yang),她目前在伦敦大学亚非学院开展的博士项目名为“Canon Formation: The Painting of Xu Wei and the Daxieyi Painting Lineage”(典范的形成:徐渭绘画与大写意绘画传脉)。
- ⑰ 见北京画院所藏的《拟八大鸭图》(作于1917年后,载北京画院编《中国近代绘画巨匠:齐白石》,图21)。齐白石在画中提到,自己从家中(1917年焚毁)满是灰烬的废墟找回了自己摹绘的八大册页(在江西游历时所作),并“叹朱君之苦心”,称此画“虽后世之临摹本,犹有鬼神呵护耶”。即便此画只是八大的摹本,但他认为他为八大的艺术赋予了“护符”的力量,画作才因此能在大火中幸存。
- ⑱ Hashimoto, Sekitō。日本人早在1897年就对石涛产生了兴趣,相关研究见 Lee, *Exploring Visual Modernity and National Identity in Twentieth-Century China*, pp.66—67。
- ⑲ 此件作品载录于精选的回顾展图册之中:《全国美术展览会》,《美展特刊(第一卷)》。国画下分的六派将在下文探讨;陈小蝶:《从美展作品感觉到现代国画画派》。
- ⑳ 例见胡佩衡,《深山小径》(作于1926年),https://www.namoc.org/zsjs/gczp/cpjxs/201304/t20130417_220888.htm,检索日期:2018年1月2日。
- ㉑ “送别图”的探讨,见 Clapp, *Commemorative*

Landscape Painting。

- ㉒ 笔者认为该段英文字迹出自庄士敦之手,因为它比溥仪的笔迹要自信得多。后者可参见庄士敦在《紫禁城的黄昏》中刊印的一段英译《孟子》誊抄文本, Johnston, *Twilight*, pp.246—248。
- ㉓ 丰子恺:《形体革命艺术(立体派)》第一卷,第434页。转引自 Schaefer, *Shadow Modernism*, p.158。关于异时性(heterochrony)的探讨,另见 Moxey, *Visual Time*。Slavoj Žižek (In Defence of Lost Causes) 也将怀旧视为过去与未来的时间复合体,是对过去时间中的未来的憧憬。
- ㉔ Wong, *Parting the Mists*, pp.96—97, 亦见 Z. Hong, *Issues of Provenance in the Last Emperor’s Art Collecting*。
- ㉕ 见注⑩。另一例可参见《追摹八大小鸭图》(作于1935年;北京画院藏)。齐白石在画中提及自己曾在四十一岁时(约1905年)客居南昌(八大在江西的故乡),并得见八大的画作。图像见北京画院编《中国近代绘画巨匠:齐白石》,图116。
- ㉖ 陈舒,区别于姓名同音的女史陈书(1660—1736)。
- ㉗ 谨感激杜忠诰和刘正成,以及白谦慎、沈淑琦和张子宁(Joseph Chang)在释读陈舒册页草书和印章方面的帮助,若此中有任何错误均属笔者之责任。
- ㉘ 对徐渭的相关研究,见 Ryor, *Fleshy Desires and Bodily Deprivations*。
- ㉙ 该事件可能发生于庄士敦乘轮船前往威海卫的当天,即1930年9月15日。参见 Johnston, *Twilight*, p.442; p.446。
- ㉚ 朱瞻基(1399—1435)的《武侯高卧图》(1428年;北京故宫博物院藏)乃为一位即将归休的军事将领所绘,其上钤有一枚“宣统御览之宝”。图见 Clunas and Harrison-Hall, *Ming, 50 Years that Changed China*, 图152。一则南宋(1127—1279)的例子,是宋理宗(1224—1264年在位)和马麟(约1185—1260年后)作于1256年、赠予一位即将告老的朝臣之扇(克利夫兰艺术博物馆藏),www.clevelandart.org/art/1961.421(检索日期:2018年1月14日)。
- ㉛ Johnston, *Twilight*, 第448页与449页间;庄士敦对诗文内容的翻译见第447页。
- ㉜ 诗后落款“庚午初伏题”。
- ㉝ 例如,杭州就有专门的扇庄。感谢邵彦提供了清代佚名绘《西湖赏会图》成扇的详细资料,“浙省舒莲记”制,北京中央美术学院美术馆藏(给作者的电子邮件,2019年1月14日);扇面图像见《中央美术学院美术馆藏品精品大系》,图071。
- ㉞ 庄士敦在《紫禁城的黄昏》第446页中翻译二诗如下:行行重行行,与君生别离。相去万余里,各在天一涯。道路阻且长,会面安可期?胡马依北风,越鸟巢南枝。相去日已远,衣带日已缓。浮云蔽白日,游子不复

- 返。思君令人老,岁月忽已晚。弃捐勿复道,努力加餐饭。(The road leads ever onward, And you, my friend, go this way, I go that. Thousands of miles will part us—You at one end of the wide world, I at the other. Long and difficult is the journey—Who knows when we shall meet again?The Tartar horses breathe the northern winds, The birds of Yue build their nests in southern trees. Our farewells are said, we are far apart; Already I grow weak with pining. The sun is hidden by the drifting clouds, The traveller journeys on, turning his head no more. Thinking of you, I seem to have grown old. The months have swiftly passed, a whole year has gone. It is all over. There is no more to be said, I must make myself strong for the strenuous days to come.) 步出城东门,遥望江南路。前日风雪中,故人从此去。我欲渡河水,河水深无梁。愿为双黄鹄,高飞还故乡。(Out of the city’s eastern gate I go on foot, To gaze longingly at the road that leads to far Jiangnan. On that day of storm and snow, Here it was that we parted, and my friend went away. I want to follow him across the river, But the river is deep and has no bridge. Oh that we were a pair of herons, That we could fly home together.)
- ㉟ “庚午夏月初伏”即1930年7月19—28日。
- ㊱ Johnston, *Twilight*, pp.448—450, 10月8日:前往北京,会见前东三省军阀少帅张学良;10月15日:返回天津会见溥仪;10月21日:抵达上海出席太平洋会议(Pacific Conference);11月10日:在南京会见财政部长兼代理外交部长宋子文,商讨溥仪的境况。
- ㊲ 参见穆时英1933年的小说《夜总会里的五个人》; Schaefer, *Shadow Modernism*, p.167。
- ㊳ Johnston, *Twilight*, p.13n5。
- ㊴ 在《郑孝胥日记》中,郑孝胥几乎记述了自己每天的书法活动。
- ㊵ Johnston, *Twilight*, p.13。
- ㊶ 两位年轻人也参加了这次晚宴,他们是郑孝胥的长子郑垂和康有为的弟子徐良; Johnston, *Twilight*, p.448。
- ㊷ Puyi, *From Emperor to Citizen*, p.129。
- ㊸ 同上。
- ㊹ 建福宫失火约烧毁了1157件字画,这一丑闻导致太监悉数被驱逐出宫,唯有少数例外。Puyi, *From Emperor to Citizen*, pp.133—136。
- ㊺ “清室善后委员会”接管了紫禁城。1925年7月31日,管理委员会点查毓庆宫时,发现了一份溥仪“赏”溥杰的绘画单目和溥杰的收据,其此后很快被付印公布。不过很多偷运出宫的艺术品并未开列在这些清单上。详见清室善后委员会,《故宫已佚书籍书画目录》;相关详细信息,参见 Chang, Yang, and Sensabaugh, *Last*

Emperor's Collection, No.26; 石守谦, *From Imperial Collection to National Treasure*. 以及石守谦, 《清室收藏的现代转化》。

④ Puyi, *From Emperor to Citizen*, pp.128—129.

⑤ 相关图像见 www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/orchid/1gEcSkwNr9CjOQ?hl=en (检索日期: 2017年12月30日)。为了迎合日本人的口味, 这幅画在天津被以溥仪的名义典当给了日本藏家阿部房次郎(1868—1937), 并由陈宝琛的外甥、频繁前往日本的刘粟业负责交接。参见杨仁恺: 《国宝沉浮录》, 第347页; Maeda, *(Re-)Canonizing Literati Painting*, p.217. 有关阿部房次郎的收藏, 见阿部房次郎与阿部孝次郎, 《爽籁馆欣赏》。

⑥ R. Yang (杨仁恺), *Story Behind*, p.9. 杨仁恺(1915—2008)是文化部于1950年任命的鉴定专家, 负责协助公安机关在东北追缴溥仪先前的珍宝。他的估计与溥仪的估计大致相符: 1300幅书画手卷、40部册页、21卷(可能有误?)立轴、200套善本。他在其中引述了原看管者严振文后来整理于1952年的单目。参见杨仁恺《国宝沉浮录》第375页中关于吉林所藏手卷的信息。

⑦ 英和等编《石渠宝笈三编》, *Chinese Text Project*, <https://ctext.org/library.pl?if=gb&file=33142&page=24ff> (检索日期: 2018年1月10日)。

⑧ 杨仁恺: 《国宝沉浮录》, 第375页。陈仁涛: 《故宫已佚书籍书画目校注》中仅列出了这件陈舒的手卷(26b)及七件陈淳(21a—b)、三件徐渭的画作, 但却未有八大山人和石涛的作品, 以及一件“扬州八怪”的作品(李鱣, 33a)。

⑨ 北京故宫博物院的藏品目录中并未列出陈舒的画作。www.dpm.org.cn/Public/static/CCP/huihua.html, page 19/532 (检索日期: 2018年1月10日)。

⑩ 参见 http://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=13578 (检索日期: 2018年2月16日)。

⑪ 参见 http://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=6557 (检索日期: 2017年9月20日)。请注意区分此画与另一幅同名的卷轴(中国台北故宫博物院, 藏品编号: 故一画—002905; 钤有嘉庆和宣统印章), 后者描绘了围绕岩石盛开的石榴花、夹竹桃花和百合花, http://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=6556 (检索日期: 2017年9月20日)。参见朱惠良: 《清陈舒画天中佳卉》。

⑫ 引首“旨蓄足山厨”出自戴祁(活跃于17世纪末)之手, 后部题词有“当于青藤方驾并驱”。感谢叶国轩提供这幅画卷的照片。卷中题词亦载于胡敬(1769—1845): 《胡氏书画考三种》, *Chinese Text Project*, <https://ctext.org/library.pl?if=en&file=37961&page=56&remap=gb> (检索日期: 2018年1月10日)。

⑬ 便携式册页的形式也十分重要。从1925年故宫书画目录分类中可以明显看出, 在书画形式的等级排列中, “画册”位于“画卷”之前, 其后依次是“画轴”“画屏”和“横幅画”。册页和手卷似乎比立轴更受重视, 因此更有可能被溥仪和溥杰带走, 而且它们本身一般较小, 因此更加便携。参见何煜: 《内务部古物陈列所书画目录》其中鲜有写意画家, 唯有一幅陈淳的手卷(27b)。

⑭ Chiem, *Painting, Peonies, and Ming Loyalism*.

⑮ Puyi, *From Emperor to Citizen*, pp.110—111.

⑯ 右下角竖长的四字印可能是一个斋号(可能为“益神□□”), 由于印泥和钤盖质量较差, 因此只能部分识别(皇帝的御印也是如此)。如果那是溥仪的印章, 所指或为紫禁城内某处, 对庄士敦来说可能有一定的意义。

⑰ 宣统的印章通常都由熟手钤盖于嘉庆的印章下方, 通常都十分清晰。有时, 为了提高卷轴的售价, 在那之后(即1924年后)还会钤盖更多的宣统印章。郑思肖的《墨兰图》或许就是一例, 其上的宣统印章包括画面左上角带有厚重红色边栏的方印(此画中位于乾隆的椭圆印章之下), 此外还有画芯左侧裱边上的另外两枚印章(可能为后期添加)。

⑱ 全文为: “洛水桥南三二月, 两无言各知心。原舒诗画。”

⑲ 落款“原舒”。

⑳ 这一主题参见 Nelson, *What I Do Today Is Right*.

㉑ 落款独特的书写风格导致这里并未直接点出“重”的具体日期。“清供”画一般与特定的节日相关, 在汉文化内, 这些节日通常在农历的“重”日之上, 如端午节(即农历五月初五, 见图13)。这幅画表现的是菊花, 而初秋即有专为此花所设的节日, 即重阳节或重九节(农历九月初九)。由于菊花有自己的专属节日, 因此艺术家所指不大可能是其他的“重”日。因此, 我们可推断“重”后所接之字应为“阳”, 但题词中该字却并不似“阳”的草书形式。最有可能是书家省略了“阳”字, 因此我们预计应为“阳”的字其实是下一个字“后”, 即“重(阳)后”。有关“阳”“后”二字的草书形式, 参见 J. Hong, *Caozi bian*, 1:526ff, 2:1129ff. 感谢张子宁和白谦慎大有裨益的建议和提供的参考文献。

㉒ Johnston, *Twilight*. 第454页与455页间的双页。

㉓ 图像见载于 Hay, *Shitao*, pp.252—253.

㉔ 英译参见 Fu and Fu, *Studies in Connoisseurship*, pp.52—53.

㉕ Chang, Yang, and Sensabaugh, *Last Emperor's Collection*, p.140.

㉖ 陈宝琛确实视庄士敦为共事的帝师和同仁, 他曾赠给庄士敦一首1920年亲笔所书之诗, 以答谢庄士敦邀其周末前往北京西山的樱桃沟小住。后被刊于《紫禁城的黄昏》(第360页和361页之间的照片)。陈宝琛

在诗中称庄士敦为“志道吾友”。不过, 庄士敦承认自己“无法在中国学术领域与他(陈宝琛)匹配”。参见 Johnston, *Twilight*, pp.191—193.

⑳ C. Wang, *Luo Zhenyu and the Formation of Qiwu and Qiwuxue*.

㉑ 唐岱, “正派”, 参见唐岱: 《绘事发微》卷二, 第843页。

㉒ 中国台北故宫博物院, 藏品编号: 故一画—003122, http://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=6754 (检索日期: 2018年2月22日)。

㉓ 如《萧翼赚兰亭图》(其上钤有宣统之印)。中国台北故宫博物院官网承认这可能是宋代的摹本, 而非阎立本(约601—673)的真迹。见中国台北故宫博物院, http://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=6 (检索日期: 2017年7月7日)。

㉔ Johnston, *Twilight*, p.192; p.367.

㉕ “此卷出天水中叶, 清劲沉着, 真得荆、关神髓。虽不能遽定作者姓名, 然必为高手无疑。卷末李唐款为后人所加, 盖不知画派者所为也。如此妙迹, 岂必托名于晞古而后足重哉。”全卷跋文内容见 www.metmuseum.org/art/collection/search/45673 (检索日期: 2018年2月22日)。

㉖ Dryburgh, *Fugitive Self*, p.117. 溥仪是否受到鼓励去阅读鲁迅等作家的文字, 这一点值得怀疑。因鲁迅曾于1918年发表了批判传统习俗和性别不平等的作品《我之节烈观》。

㉗ Lin, *History of the Press and Public Opinion in China*.

㉘ 1925年, 上海美术专科学校的校长刘海粟(1896—1994)与保守派政治家在报刊上发生了冲突。何三峰的油画作品《雀室》描绘了一位女性裸模与男性艺术家的暧昧场景, 该画参加了1929年的全国美术展览会。参见《美展特刊》, 第一卷, “西画”。

㉙ 溥仪, 《御制序文》, 载 Johnston, *Twilight*, p.11; p.13. 位于北海旁侧的醇亲王府标注于“库克绘北京简图”(Cook's Skeleton Map of Peking), 第160页与161页之间。

㉚ 庄士敦将题词英译如下: Sukan drew this picture to commemorate the events of the third day of the eleventh month of the year jiazi, and I, Baochen, wrote on it the following stanza: There was the roar of a sandstorm as the sun sank in the west. Where was a refuge to be found in this hour of crisis? The poetic spirit of Changli animates this picture. Portraying the flight of the dragon through murky skies and over a darkened earth. 原画题词印鉴: 陈伯潜

- ⑦ Johnston, *Twilight*, p.431.
- ⑧ 韩愈以松风为意象,表达贬谪之忧思的相关研究,参见 Murck, *Poetry and Painting in Song China*, p165.
- ⑨ Ch'en, *Last Emperor of China*, appendix, pp.345-355.
- ⑩ 感谢白瑞霞 (Patricia Berger) 提供此条参考。
- ⑪ 例如元代末年发生的事件,参见 Brook, *Troubled Empire*, pp.6-7.
- ⑫ 关于此方面的描述见 Dryburgh, *Fugitive Self*, pp.119-120. 所引内容参见郑孝胥:《郑孝胥日记》,第2020-2026页,第2030-2031页。
- ⑬ 感谢陈韵如, Wai-hing Tse 与 He Tianye 帮助笔者释读出此处落款,并提供相关的参考文献。
- ⑭ 全国美术展览会,《美展特刊》第一期。
- ⑮ 参见石允文编《郑午昌:中国近代绘画丛刊》第56号,第1号,参见图19。
- ⑯ 参见石允文编《郑午昌:中国近代绘画丛刊》第3号。
- ⑰ 参见石允文编《郑午昌:中国近代绘画丛刊》第5号。
- ⑱ 郑午昌在《中国美术史》第一章中引述了赫伯特·里德 (Herbert Read) 的观点。参见石允文编《郑午昌:中国近代绘画丛刊》第2号 (1927年),仿戴本孝 (1621-1691);第3号 (1928年),仿元四家;第6号 (1930年),令人联想起扬州怪杰黄慎 (1687-1768后);第18号 (1940年),绘有一位马夫和两匹骏马,仿自中国台北故宫博物院一幅传为韩幹 (约706-783) 的画作。
- ⑲ 石允文编《郑午昌:中国近代绘画丛刊》,第125页。
- ⑳ 同期的领军人物还有陈师曾和潘天寿,参见 Shen, *Japanese Impact*, p.229.
- ㉑ 全国美术展览会,《美展特刊》第一期。
- ㉒ 陈小蝶:《从美展作品感觉到现代国画画派》,第1-2页。亦见沈揆一:《郑午昌的绘画艺术》,第5-17页。
- ㉓ 郑午昌:《中国画学全史》中关于“画学”一词的讨论,参见 Wan, *Fundamental Changes in the Study of Chinese Painting*; Wong, *Parting the Mists*, pp.48-50.
- ㉔ 何煜:《内务部古物陈列所书画目录》;郑午昌:《中国画学全史》,第455页。
- ㉕ 《真相画报》会定期刊登其员工的作品,例见《本社人员艺术品》,《真相画报》第一卷第十期,1912;页码缺载;Noth, *Reproducing Chinese Painting*.
- ㉖ 郑午昌:《中国画学全史》附录四 (近代画家传略),第22-30页。
- ㉗ 同上书,第450页。
- ㉘ 周亮工:《读画录》卷四,“陈原舒”条 [中国哲学书电子化计划, <http://ctext.org/library.pl?if=gb&file=32498&page=53> (检索日期:2017年11月30日)],第53-55页,引自第54页:“在陈道复、徐青藤之间。”亦见于戴祁《山厨旨蓄图》中的跋文 (前文注㉔所指内容),文中认为陈舒与徐渭“方驾并

驱”。

㉙ 郑午昌:《中国画学全史》,第496页。

㉚ 同上书,第495页。

㉛ 例见吴昌硕《汗漫悦心册》(1927年)中所绘的墨鸟, www.namoc.org/zsjs/gczp/cpxs/201306/t20130609_252283.htm (检索日期:2018年1月5日)。

参考文献:

1. Airlie, Shiona. *Scottish Mandarin: The Life and Times of Sir Reginald Johnston*[M]. Hong Kong, Hong Kong University Press, 2012.
2. Aisin-Gioro, PuYi (爱新觉罗·溥仪). *From Emperor to Citizen: The Autobiography of Aisin-Gioro PuYi*[M]. Translated by W. J. F. Jenner. 2 vols. 1964. 2nd ed., Beijing: Foreign Languages Press, 1979.
3. Andrews, Julia F., and Kuiyi Shen. *The Art of Modern China*. [M] Berkeley: University of California Press, 2012.
4. Bickers, Robert. "Coolie Work": Sir Reginald Johnston at the School of Oriental Studies, 1931-1937. [J]. *Journal of the Royal Asiatic Society* 5, no. 3, 1995, 385-401.
5. Brook, Timothy. *The Troubled Empire: China in the Yuan and Ming Dynasties*. Cambridge[M]. MA: Belknap Press of Harvard University Press, 2010.
6. Chang, Willow Weilan Hai, Yang Renkai, and David AkeSensabaugh. *The Last Emperor's Collection: Masterpieces of Painting and Calligraphy from the Liaoning Provincial Museum*[M]. New York, China Institute Gallery, 2008.
7. Ch'en, Jerome. "The Last Emperor of China." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, [J] University of London 28, No.2, 1965, 336-355.
8. Chiem, Kristen. "Painting, Peonies, and Ming Loyalism in Qing-Dynasty China, 1644-1795." [J] *Archives of Asian Art* 67, No.1, 2017, 83-109.
9. Chua, Liana, and Mark Elliott, eds. *Distributed Objects: Meaning and Mattering after Alfred Gell*[M]. 2013. Reprint, New York, Berghahn, 2015.
10. Clapp, Anne de Coursey. *Commemorative Landscape Painting in China*. Tang Center Lecture Series. Princeton, NJ: P. Y. and Kinmay W. Tang Center for East Asian Art[M]. distributed by Princeton University Press, 2012.
11. Clunas, Craig, and Jessica Harrison-Hall, eds. *Ming, 50 Years that Changed China*[M]. London: British Museum, 2014.
12. Curtis, Neal, ed. *The Pictorial Turn*[M]. London:

Routledge, 2010.

13. Dryburgh, Marjorie. "The Fugitive Self: Writing Zheng Xiaoxu, 1882-1938." In *Writing Lives in China, 1600-2010: Histories of the Elusive Self*[M], edited by Marjorie Dryburgh and Sarah Dauncey, 110-132. Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2013.
14. Fu, Shen, and Marilyn Fu. *Studies in Connoisseurship: Chinese Paintings from the Arthur M. Sackler Collection in New York and Princeton*[M]. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1973.
15. Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*[M]. Oxford: Clarendon, 1998.
16. Hay, Jonathan. *Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China*[M]. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
17. Hong, Zaixin. "Issues of Provenance in the Last Emperor's Art Collecting." In *Provenance: An Alternate History of Art*[M]. edited by Gail Feigenbaum and Inge Jackson Reist, 29-46. Los Angeles: Getty Research Institute, 2013.
18. Johnston, Reginald F. *Twilight in the Forbidden City*[M]. London: Gollancz, 1934.
19. Kent, Richard K. "Early Twentieth-Century Art Photography in China: Adopting, Domesticating, and Embracing the Foreign." *Local Culture/Global Photography* 3, No.2(2013), hdl.handle.net/2027/spo.7977573.0003.204(accessed 15 March 2019).
20. Lamont-Brown, Raymond. *Tutor to the Dragon Emperor: The Life of Sir Reginald Fleming Johnston at the Court of the Last Emperor*[M]. Phoenix Mill, Thrupp: Sutton, 1999.
21. Lee, Hee Jung. "Exploring Visual Modernity and National Identity in Twentieth-Century China: Fu Baoshi's Self-Awareness and Critical Response during the Sino-Japanese War (1937-1945)." PhD diss., University of Manchester, 2015.
22. Lin, Yutang. *A History of the Press and Public Opinion in China*[M]. Oxford: Oxford University Press, 1936.
23. McAleavy, Henry. *A Dream of Tartary: The Origins and Misfortunes of Henry PuYi*[M]. London: Allen and Unwin, 1963.
24. Maeda, Tamaki. "(Re-)Canonizing Literati Painting in the Early Twentieth Century: The Kyoto Circle." In *The Role of Japan in Modern Chinese Art*, edited by Joshua Fogel, 215-27, 353-358[D]. Berkeley: University of California Press, 2012.
25. Moxey, Keith. *Visual Time: The Image in History*[M]. Durham, NC: Duke University Press, 2013.

26. Murck, Alfreda. *Poetry and Painting in Song China: The Subtle Art of Dissent*[M]. Cambridge, MA: Harvard University Asia Center for the Harvard-Yenching Institute, 2000.
27. Nelson, Susan E. "What I Do Today Is Right: Picturing TaoYuanming's Return." *Journal of Song Yuan Studies*[J], no. 28, 1998: 61-90.
28. Noth, Juliane. *Reproducing Chinese Painting: Revised Histories, Illustration Strategies, and the Self-Positioning of Guohua Painters in the 1930s*[J]. *Ars Orientalis*48 (2018): 43-70.
29. Osborne, Robin, and Jeremy Tanner, eds. *Art's Agency and Art History. New Interventions in Art History*[M]. Malden, MA: Blackwell, 2007.
30. Rennie, David. "Emperor 'Corrupted by Scottish Teacher.'" *Daily Telegraph*, 30 November 2000, www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/china/1376331/Emperor-corrupted-by-Scottish-teacher.html.
31. Ryor, Kathleen M. "Fleshy Desires and Bodily Deprivations: The Somatic Dimensions of Xu Wei's Flower Paintings." In *Body and Face in Chinese Visual Culture*, edited by Wu Hung and Katherine R. Tsiang, 121-134, 387-391. Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2005.
32. Schaefer, William. *Shadow Modernism: Photography, Writing, and Space in Shanghai, 1925-1937*[M]. Durham, NC: Duke University Press, 2017.
33. Shen, Kuiyi. "The Japanese Impact on the Construction of Chinese Art History as a Modern Field: A Case Study of Teng Gu and Fu Baoshi." In *The Role of Japan in Modern Chinese Art*[M], edited by Joshua A. Fogel, 228-241. Berkeley: University of California Press, 2013.
34. Shih, Shou-chien 石守谦. "From Imperial Collection to National Treasure: Chinese Art and the Palace Museum in the First Half of the Twentieth Century." In *Moving Objects: Time, Space, and Context*[M], edited by Terry S. Milhaupt, 73-83. Tokyo: National Research Institute for Cultural Properties, 2004.
35. Wan, Qingli. "Fundamental Changes in the Study of Chinese Painting, 1796-1948." In *Writing Modern Chinese Art: Historiographic Explorations*[M], edited by Josh Yiu, 5-41. Seattle: Seattle Art Museum, 2009.
36. Wang, Cheng-hua. "Luo Zhenyu and the Formation of Qiwu and Qiwuxue in the First Decade of the Republican Era." In *Lost Generation: Luo Zhenyu, Qing Loyalists, and the Formation of Modern Chinese Culture*[M], edited by Chia-ling Yang and Roderick Whitfield, 33-57. London: Saffron, 2012.
37. Wang, Eugene Y. "Sketch Conceptualism as Modernist Contingency." In *Chinese Art: Modern Expressions*[M], edited by Maxwell K. Hearn and Judith G. Smith, 102-61. New York: Metropolitan Museum of Art, 2001.
38. Wong, Aida Yuen. *The Other Kang Youwei: Calligrapher, Art Activist, and Aesthetic Reformer in Modern China*[M]. Leiden: Brill, 2016.
39. Wong, Aida Yuen. *Parting the Mists: Discovering Japan and the Rise of National-Style Painting in Modern China*[M]. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006.
40. Wu, Hung 巫鸿. *Zooming In: Histories of Photography in China*[M]. London: Reaktion, 2016.
41. Yang, Chia-ling, and Roderick Whitfield, eds. *Lost Generation: Luo Zhenyu, Qing Loyalists, and the Formation of Modern Chinese Culture*[M]. London: Saffron, 2012.
42. Yang, Renkai. "The Story behind the Last Emperor's Dispersal of the Imperial Painting and Calligraphy Collection." In *Willow Weilan Hai Chang, Yang Renkai, and David Ake Sensabaugh, The Last Emperor's Collection: Masterpieces of Painting and Calligraphy from the Liaoning Provincial Museum*, 1-11[M]. New York: China Institute in America, 2008.
43. Ye, Qianyu. "Qi Baishi's Late Transformation." Translated by Xiong Zhenru. *Chinese Literature* 1[J], 1985: 90-93.
44. Žižek, Slavoj. *In Defence of Lost Causes*[M]. London: Verso, 2008.
45. 爱新觉罗·溥仪. *我的前半生*[M]. 北京: 群众出版社, 1960.
46. 北京画院, 东京国立博物馆, 京都国立博物馆. *中国近代绘画巨匠: 齐白石*[M]. 南宁: 广西美术出版社, 2018.
47. 陈仁涛. *故宫已佚书画目校注*[M]. 香港: 统营公司, 1956.
48. 陈小蝶. *从大展作品感觉到现代国画画派*[J]. *美展汇刊*, 1929 (4): 1-2.
49. 范迪安. *中央美术学院美术馆藏品精品大系*[M]. 上海: 上海书画出版社, 2018.
50. 丰子恺. *形体革命艺术(立体派)*[M]// *西洋画派十二讲*. 上海: 开明书店, 1930; 丰陈宝. *丰子恺文集*[M]. 杭州: 浙江文艺出版社, 1990: 428-438.
51. 何煜. *内务部古物陈列所书画目录*[M]. 北京: 京华印书局, 1925.
52. 洪钧陶. *草字编*[M]. 北京: 文物出版社, 1983.
53. 胡敬. *胡氏书画考三种*[EB/OL]. "Chinese Text Project," ctext.org/library.pl?if=en&res=3651&remap=gb (检索日期: 2018年1月10日).
54. 潘际桐. *末代皇妃: 末代皇帝秘闻续集*[M]. 香港: 文宗出版社, 1957.
55. 清室善后委员会. *故宫已佚书籍书画目录*[M]. 北京: 国立北平故宫博物院, 1926.
56. 全国美术展览会. *美展特刊*[M]. 上海: 正艺社, 1929.
57. *二十世纪中国画家丛集: 郑午昌*[M]. 上海: 上海书画出版社, 2000.
58. 石允文. *郑午昌: 中国近代绘画丛刊*[M]. 台北: 雅墨文化, 2008.
59. 石守谦. *清室收藏的现代转化——兼论其与中国美术史研究发展之关系*[J]. *故宫学术季刊*, 2005 (1): 1-34.
60. 唐岱. *绘事发微*[M]// 俞崑. *中国画论类编: 下册*. 台北: 华正书局, 1984: 842-864.
61. 杨仁恺. *国宝沉浮录: 故宫散佚书画见闻考略*[M]. 沈阳: 辽海出版社, 1999.
62. 杨仁恺. *国宝沉浮录*[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2007.
63. 英和等. *钦定石渠宝笈三编*[EB/OL]. "Chinese Text Project," https://ctext.org/library.pl?if=gb&res=3136 (检索日期: 2019年3月17日)
64. 郑午昌. *中国画学全史*[M]. 上海: 中华书局, 1929.
65. 郑午昌. *中国美术史*[M]. 台北: 中华书局, 1962.
66. 郑孝胥. *郑孝胥日记*[M]. 北京: 中华书局, 1993.
67. 周亮工. *读画录*[DB/OL]. "Chinese Text Project," https://ctext.org/library.pl?if=gb&res=3039 (检索日期: 2017年11月30日).
68. 朱惠良. *清陈舒画天中佳卉*[J]. *故宫文物月刊*, 1984 (15).
69. 阿部房次郎, 阿部孝次郎. *爽籁馆欣赏*[M]. 六卷本, 大阪: 博文堂, 1930-1939.
70. 新觉羅浩. *流転の王妃*[M]. 東京: 文藝春秋新社, 1959.
71. 本間雪. *石濤*[M]. 東京: 中央美術社, 1926.
- [马啸鸿 (Shane McCausland), 普林斯顿大学艺术史博士, 英国伦敦大学亚非学院艺术史与考古史系中国美术史教授, 博士生导师, 英国艺术与人文研究理事会 (Arts and Humanities Research Council) 成员. 赖星睿, 2022-2023 年度美国史密森尼学会弗利尔美术馆及塞克勒美术馆访问研究员, 美国艺术史研究协会东亚学者奖金获得者, 中央美术学院人文学院硕士, 2023 年任《东方艺术》(Ars Orientalis) 中文学术编辑。]