繪畫、觀眾與國難：二十世紀前期中國畫家的雅俗抉擇

石守謙*

【摘要】本文試圖以「畫家—觀眾」關係的角度重新檢視二十世紀前期繪畫在中國的發展。在過去半個世紀以來，有關此段歷史的研究大都採取「西方衝擊—中國回應」的論述架構，將重點置於西方藝術之進入中國，及其所產生的新象。作者在此則改由對「內在脈絡之變化」的觀察，同時由傳統中的「雅俗之辨」和當時之國難情境兩個方向，探討畫家如何思考其與觀眾的關係，以及他們所作的抉擇。

自二十世紀初起，中國新文化的追尋便與日益嚴重的國難緊緊地連在一起。為了抒解國難，「走向民眾」成為檢驗當時所有新文化運動是否能有所貢獻的唯一準繩。美術界也認同這個目標，但是，其中的成員卻無法像其他文學界及知識界的朋友們一樣，義無反顧地「走向民眾」。如果那意謂著重新調整他們與觀眾的關係，為何他們無法作此改變，以遂行他們救國的使命？傳統的「雅俗」觀一直扮演著重要的壓力角色。在對日戰爭期間，革新派畫家，如高劍父、徐悲鴻，極罕描繪抗戰中生活苦態來激勵愛國士氣，反而是採用一種間接的寓意方式來呈現他們的風格。他們也將觀眾設定在能解讀其寓意的小眾。另外一群畫家，包括林風眠、黃賓虹與傅抱石，則以「至雅」來抒解他們面對國難而起的心理焦慮。他們都轉向不易為一般民眾理解的傳統筆墨之探討，企圖重再發現中國文化傳統的根源與生命力，並以之來進行他們救亡圖存的任務。這也顯示了傳統雅俗情結在國難情境中的潛伏運作。

關鍵詞：中國現代繪畫　**雅俗之辨　觀眾　國難　海派繪畫　藝術改革**

前言：如何面對新局

二十世紀初期的美術發展，為中國美術史之重大變革，這幾乎已是學界之共識。但是，要如何描述，**進而說明這個鉅變，卻是美術史家所必須面對的挑**戰。它的難處不在於資料的多寡，而在於其現象之複雜，尤其是與各種環境因素的糾結狀態，更是美術史中其他變革期所難以比擬的。如果再考慮各地區間發展之岐異，它的全貌的如實掌握，則又更加困難。在此狀況之下，史家不得不以更謹慎的態度選擇一個自認為最佳的切入角度，設計其概觀全局的綱領。

＊中央研究院歷史語言研究所　研究員

臺灣大學學術期刊資料庫

自二十世紀中期以來，許多著作曾致力於此，並取得初步的成果。它們的取徑互不相同，各有重點，但如果加以整合歸納，它們大部分係以「西方衝擊—中國回應」作為基本的思考架構。從一九五九年Michael Sullivan出版的中國現代繪畫史之專著，到一九九七年Craig Clunas為牛津大學美術史叢書所撰寫的中國藝術史通論，史家基本上皆不離此，並以源於歐洲的西方美術如何進入中國，並改變中國現代美術的面貌為論述的主調。①

這些著作的貢獻，固然值得肯定，但也有明顯的缺憾。其中之一在於許多當時最活躍的，最負聲望的美術工作者，由於其風格無法被納入「西化」或「現代化」的「主流」中，不是被排除在論述之外，就只能以諸如「保守派」的類別，勉強地以配角的地位來襯托「主流」而存在。另外，對於許多「主流」藝術家在發展中常出現的轉向傳統的「倒退」之複雜現象，既有的論述架構也難以提供適宜的說明。研究者是否可以不再視以西方文化為依歸的「現代」為歷史發展的既定目標，或以進入與西方世界一體的「現代世界」為二十世紀中國文化發展的唯一而既定的進程，便是一個值得深思的問題。在美術史的領域中，一個以「內在脈絡之變化」為主軸之思考，可能可以提供一個不同的嚐試。在此思考之中，藝術工作者如何同時面對過去傳統與當代文化氛圍，在此縱橫雙軸並重的脈絡性之時空座標中，為自我覓一適當之定位，成為最核心之關懷；任何外在的變化，例如外來藝術之引進中國之場域，**其實都是在經過此脈絡的**一個轉化過程後，才產生某種作用。這個內在脈絡的變化，也必然牽涉一定程度的社會性，也就是說，藝術家在變化之脈絡中所思考的經常不只是其藝術之新舊與否的單純問題而已，更重要的實是其藝術如何與當下社會中其他成員互動，而參預至社會文化中之某個價值形塑過程之中，因為只有如此，其地位才能得到認同，而其藝術方能得到具吸引力的合法意義。

①Michael Sullivan, *Chinese Art in the Twentieth Century*（Berkeley: University of California Press, 1959）. Craig Clunas, *Art in China*（Oxford and New York: Oxford University Press, 1997）.另可參見阮榮春、胡光華，《中華民國美術史》（成都：四川美術出版社，1992）。李鑄晉、萬青力，《中國現代繪畫史．民初之部》（台北：石頭出版社，2001）。對於「西方衝擊－中國回應」的論述架構的整體討論，參見黃宗智，《中國研究的規範認識危機》（香港：牛津大學出版社，1994）。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

由此言之，當吾人觀察二十世紀初中國美術內在發展脈絡之變化時，其中藝術家與觀眾的關係便顯得值得特別注意。不論是屬於藝術家所設定的，或是其實際上得到的，觀眾的存在不僅是作品訴求的對象，而且更是藝術家與其所處社會間的最直接連結，任何涉及藝術家的外界變化，一旦發生，便立即作用到其與觀眾的關係之上。二十世紀初中國美術界的最大變局，由這個角度來看，因此在於由時局危機所導至的藝術家與其觀眾關係的鉅大改變。

自二十世紀初以來，中國新文化的發展始終與日益艱難的國家處境分不開關係。在全球性的帝國殖民主義浪潮衝擊之下，古老而缺乏快速應變能力的中國，不由自主地被捲入列強相互爭奪的漩渦之中。舊秩序如摧枯拉朽地垮了，新秩序卻在混亂之中遲遲不能建立；在漩渦的底部，那時的中國幾乎看不到未來的明光。一九一一年的政治革命，雖然結束了滿清王朝，卻沒有真正改善中國的困境；許多有識之士認為：只有經過政治、經濟、社會甚至到人心的徹底改革，中國才能在那個前所未有的危局之中生存下來。換句話說，如何及時重建一個能夠解決當時危機的新文化，成為二十世紀初感時憂國的中國知識分子的普遍關懷。可是，科學也好，民主也好，不論改革者所提出的解答為何，他們也都意識到一個關鍵問題：如何將改革的理念推及廣大的基層群眾，讓中國文化產生一個全盤的改造？如果不能克服這個實踐的難題，所有的文化革新運動，不論如何高瞻遠矚，光彩眩目，皆不過是漂浮的泡沫罷了。

於是，自從一九一九年前後「五四」新文化運動展開以來，「走向民眾」便成為改革者思考與實踐的核心問題之一。由胡適與陳獨秀等人所發動的「白話文運動」之所以堅持以白話文為唯一合法的新文學語言，原因即在於那才是屬於全體群眾的活生生的語言，只有藉此媒介，新文學中所要傳達的革新理想才能觸及民眾，進而產生力量。文學的革新是如此，其他的新文化運動也莫不作此思考。國難的深重，逼使文化革新的終極目標不能僅止於文化本身，而須與救國的民族主義結合。在此狀況之下，「走向民眾」遂成為評鑑新文化之發展成果及其救國貢獻的重要準繩。

當時的美術界也在國難當頭之際，認同著新文化運動的終極關懷。但是，當文學界、思想界等同仁們得以在「走向民眾」的具體指引下作全力投入時，他們卻遭遇了明顯的困難，亦因此感受到一種強大的焦慮。在一九一九年五四

臺灣人文藝術期刊資料庫

運動熱烈展開之時，中國新教育的領導人蔡元培便呼籲：「文化運動不要忘了美育」，②而到了一九二七年，作為蔡元培在藝術方面之主要支持者的北京國立藝術專門學校校長林風眠，在其〈致全國藝術界書〉中終究還須沈痛地承認：「藝術，到底被五四運動忘掉了；現在，無論從那一方面講，中國社會人心間的感情的破裂，又非歸罪於五四運動忘了藝術的缺點不可！」③等到中日戰爭爆發，中國的前途更加危殆，傅抱石在一九四四年寫〈中國繪畫在大時代〉一文時，便深刻地感受到社會的責難：

> 中國繪畫在今日，頗有令人啼笑皆非的樣子。現在是什麼時候了？你們還在「山水」呀，「翎毛」呀的亂嚷，這能打退日本人嗎？……和「抗戰」或是「建國」又有什麼關係？④

當局勢日愈惡化，責難隨之升高，藝術家的救國焦慮亦逐漸嚴重至無可化解的地步。他們為何不能也像同時代大多數的文學家一樣，決定以其藝術「走向民眾」、改造社會，以成其救國淑世之任務？如果說：「走向民眾」意謂著藝術創作者與其觀眾關係的重新調整，那麼，到底是什麼因素使這些藝術家無法進行這個改變？他們難道可以在不調整他們與群眾間關係的狀況下，達成他們重建文化、救國救民的時代任務嗎？

中國文化傳統中的雅俗對立

新文化運動中所要求的「走向民眾」，在創作思考上來說，乃是要求作者消除作品與一般民眾溝通的任何障礙，甚至要以一般觀眾的需求為創作的動機，放棄以作者為主體的思考模式。這種作者與觀者關係的重新定義，因此便是對「為誰而作」、「為何而作」兩個問題的再思考。在從事此思考時，不論答案

②蔡元培，〈文化運動不要忘了美育〉，收在孫德中編，《蔡元培先生遺文類鈔》（台北：復興書局，1961），頁234-235。

③林風眠，〈致全國藝術界書〉，收在林風眠，《中國繪畫新論》（香港：富壤書房，1974），頁44。

④傅抱石，〈中國繪畫在大時代〉，收在葉宗鎬選編，《傅抱石美術文集》（南京：江蘇文藝出版社，1986），頁496。

臺灣大學學術期刊資料庫

為何，不僅牽涉到觀眾的數量多寡，而且也針對著作者獨立性的問題。由此角度觀之，如此的思考並非二十世紀初中國創作者所需特別面對的難題，而可以視之為中國傳統文化中「雅俗之辨」議題在新的時代脈絡中的變化展現。

「雅俗之辨」在中國文化史中的起源甚早，大概在有「士」、「民」階段之分時已經出現。在孔子之時，音樂便有「雅樂」與「鄭聲」之別，前者是「士」等統治階級的音樂，後者則是流行於一般民眾的民間音樂。孔子既是士大夫階級的成員，他的立場自然是「惡鄭聲之亂雅樂」。以孔子意見為代表的這種「雅俗之辨」後來即為中國大多數的知識份子所繼承，而成為其文化傳統中一個品評藝術的重要議題。而在此議題的討論中最值得注意的則是：「雅」與「俗」不僅意謂著兩種藝術品味，而且關係著統治精英與受統治庶民上下兩個階級的區別。「雅」者屬於精英階級，而「俗」者則為大眾所有，且為精英階層所排斥，以維護其「精英性」之不受擾亂，保証其階級之絕對優越性，以及附帶而來的所有社會經濟上的利益。中國傳統社會中，任何輿論的發言權都掌握在具有知識與文字能力的精英階層手中，所謂的「雅俗之辨」因此大部分狀況下也只是由精英階層所發動的品味甄別，只有對「真雅」與「非雅」的釐清，從未真正表現過任何對「俗」本身正面討論的興趣。對中國的這些精英分子而言，教化人民雖是他們的「天職」或不可逃避的使命，但他們似乎絕無意于與大眾分享他們的藝術品味。

由於雅俗觀與社會階層的緊密聯繫，當社會階層關係產生變化時，原來既成的雅俗界定也必然地受到衝擊，因而引起精英分子進行某個新的「雅俗之辨」。在繪畫史上，十一世紀後期蘇軾、米芾等人所倡的「文人畫」主張，以及十六世紀末董其昌所提出的「南北宗」理論，從某一個程度上說，都是針對著當時特定的社會階層關係而作的「雅俗之辨」。他們的內容多少有些不同，⑤但所針對的問題卻相當一致，都是企圖將他們的藝術跟一般流行者區隔開來，而其背景皆是因其所屬群體之社會階層性有重新被界定的必要。北宋的蘇、米等人都是在政治上有挫折經驗的士大夫，對於他們與一般民眾以及大批經由科舉管

⑤關於蘇軾、董其昌等人藝術理論的討論，請參見Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih（1037-1101）to Tung Ch'i-ch'ang（1555-1636）*（Cambridge: Harvard University Press,1971）, pp. 29-42, 158-172.

臺灣大學學術期刊資料庫

道進入精英階層的「俗士」的區別，有清楚的意識。董其昌及其友人則是針對另一種「士」、「民」階層混淆的狀況。此一方面是大批文人無法進入政府工作，即使進入了也因各種因素無法分享政治權力，可說與傳統士大夫的統治階層性格產生了嚴重的脫節；另一方面則是因為社會經濟的發展，產生了文人商業化，商人文人化的現象，很實際地迫使董其昌等人對其所屬群體的社會地位重新釐清。⑥在進行這種重新定位的過程中，藝術也扮演著重要的角色。但是，既有的雅俗之分的標準卻已不能應付新的情況，他們必須重新劃定界限，在藝術上顯示他們與一般大眾與俗士的區別。蘇軾所主張「論畫以形似，見與兒童鄰」、米芾的「平淡天真」以及董其昌的「正宗」筆墨，都是新的雅俗之分的依據。重點雖各有所偏，但總是將雅趣的艱難度加以提升，企圖讓其觀眾局限在少數人的範圍之中，既不願投大眾所好，實也刻意地排斥社會上大多數人接近的可能性。如此雅俗之辨的傳統，深刻地影響到二十世紀初的大部分中國藝術家。

二十世紀初雅俗情境的改變

中國傳統社會中「雅俗之辨」進行的結果，產生了文人繪畫與平民繪畫之間在理念上（但不一定在實質上）日益嚴重的對立。文人傳統在此過程中，一再地警告畫家不可「媚俗」，而只將其觀眾定位於社會上少數的「雅士」。這種藝術活動的具體呈現可見之於一幅一四三七年謝環所作的〈杏園雅集圖卷〉（圖1，The Metropolitan Museum of Art）。⑦畫中一段作兩位朝臣在公餘雅集時觀賞繪畫，另有三個童僕在旁為其服務，一在前以竹棍撐掛畫軸，另二人則在稍後處分別作捲收及解開的動作。這三個童僕所作者雖為欣賞繪畫時的三個最必要的工作，他們實際上卻被摒除在兩位官員與畫軸三者所形成之欣賞活動之外，顯得只是此空間的外緣邊飾。而正在賞畫的雅士，身著正式之朝服，則意謂著此種文雅身分與政治權力的相互依存關係，而且因其官職乃由國家制度授

⑥Evelyn S. Rawski, "Economic and Social Foundations of Late Imperial Culture", in David Johnson et. al. ed., *Popular Culture in Late Imperial China*（Berkeley: University of California Press, 1985）, pp. 3-33.

⑦關於謝環及〈杏園雅集圖卷〉較詳細的討論，請見James Cahill, *Parting at the Shore*（New York）（Tokyo: Weatherhill, 1978）, pp. 24-25.

臺灣大學學術期刊資料庫

與，另有一層不得讓俗人隨便混入的意思。

與〈杏園雅集圖卷〉完全相反的則是張路於十六世紀中期所作的〈讀畫圖〉（圖2，The Metropolitan Museum of Art）。⑧畫中的賞畫活動已無舊有的封閉空間，觀眾也被換成一般平民，他們的貧窮與「無文」，也特別以赤足、衣上補釘與工作裝扮來予以顯現。這是張路刻意反抗文人傳統而為之的作品，以將文人雅士排除在其觀眾群外的方式，來宣示一種完全不同的平民品味，以及另類的，以俗為主的雅俗關係。它與〈杏園雅集圖卷〉之間，勢力雖無法相比，但還具有著一種競爭性的共存關係；這種關係在社會上的「士」、「民」階級之分沒有產生根本變化之狀態下，大致可以繼續維持。

但是二十世紀初的中國社會卻經歷了最激烈的階級變遷，其中傳統的文化精英階層所受之衝擊也最大。他們在新的政治體制之下，逐漸失去固有的優勢地位，不僅在參與統治運作的管道上失去保障，經濟力也因特權身分的喪失而被大幅度地削弱。代之而起的是以往受盡歧視的商人階級。在沿海的大城市中，新興的商人階級更是成為社會的主導力量。在一九〇五年當上海成立中國第一個西方式的市政局時，全體三十八位代表之中即有二十位具有商人背景。而在一九〇五年廢科舉之後，西方式的學校教育成為新管道，而出洋留學更是晉身上層社會，獲取高位的最有效途徑之一，據一九三九年的全國名人錄中所記，其中百分之七十一具有國外大學之學位。商人階級以其較為優裕的經濟能力，當然為他們的子弟在此教育競爭中取得絕大的優勢，逐漸取代了傳統的士紳在文化活動中的主導地位。⑨如此發展不僅使傳統的士民之分日益模糊，且使原來的雅俗關係產生根本的改變。

社會環境的改變直接地影響到藝術家與觀眾兩方面。許多原來自認屬於「士」的階層的藝術家，現在由於此階層的崩解，失去依附之所在，逐漸無法維持其與一般民間職業畫家的身分區別。其中少部分人幸運地可以寄身於新式

⑧對張路〈讀畫圖〉的介紹，見Wen C. Fong et. al., *Mandate of Heaven: Emperors and Artists in China* (Zurich: Museum Rietberg, 1996), p.108.

⑨Lloyd E. Eastman, *Family, Fields, and Ancestors: Constancy ad Change in China's Social and Economic History, 1550-1949*（New York & Oxford: Oxford University Press, 1988）, pp.195-202.

臺灣大學學術期刊資料庫

的學校之中，以教育為本職，仍然維持著業餘藝術家的身分，似乎還可以與傳統的文人藝術家的理想與生活方式保有一點關係。但是，學校之教職雖可比擬為傳統體制中的學官，卻無其經濟特權，薪俸也不高，經常無法提供充分的生活保障，故常需賴其作品之出售，來彌補生活資源之匱乏。他們的贊助者也與過去不同，而他們作品所設定的觀眾則已不是傳統的文化精英所能規範。較為富裕的傳統型雅士（擁有前清功名或有高深的傳統文化學養者）雖未完全自藝文活動中退出，但具有工商背景、受過新式教育、崇尚現代文明的新社會精英、已經逐漸扮演主導的角色。如何吸引這批文化新貴的注意，便成為二十世紀初中國藝術家不得不面對的新課題。而就這些文化新貴而言，他們的藝術品味究竟與傳統士紳有何不同？與新時代的一般民眾間又存在著何種關係？這些則是研究中國現代藝術史中最令人感到興趣，但又相當困難的工作。

要想對上述問題提供任何解答，我們得先考慮藝術品與其觀者接觸的情境是否有所改變的問題。在傳統的運作模式中，除了一對一的贈送或買賣之外，「雅集」是精英階層中成員與其支持藝術品相接的最平常場合。即使贈送或購買的藝術品，也大多數會在入藏稍後不久在主人或其友人的集會中，成為交誼、共賞的對象。〈杏園雅集圖卷〉中便有這種雅集賞畫的典型呈現。到了二十世紀初，尤其在大城市中，這種雅集活動應該仍有不少，雖然主人的身分背景可能不再是過去的雅士，參加的客人也可能以新精英為主。不過，最值得注意的新型式則是美術展覽會。展覽會的型式本非中國原有，而係取自西方的概念。但到一九一〇年末期上海已有廣倉學會主辦的「古物陳列會」、「上海書畫善會展覽會」、「海上題襟館書畫展覽會」、「天馬會第一次展覽會」等，蘇州則有「蘇州畫賽會」，北京於一九一七年也有收藏家葉恭綽、金城與陳漢第於中央公園舉行之收藏展，一九二〇年則有中國畫學研究會的首展。這種展覽活動在一九二〇及三十年代，日益蓬勃，幾乎成為各大城市中最主要的藝術活動。⑩它們的舉辦動機，除了單純的藝術交流之外，也夾雜著買賣、社會慈善募款等不同的考慮。但是，不論如何，它們的流行，將「公開性」的展示取代了過去「封閉式」的雅集活動，將藝術的觀眾由朋友知交的具體少數擴及到不計其身

⑩這些展覽是現代初期中國美術社團的主要活動之一。見許志浩，《中國美術社團漫錄》（上海：上海書畫出版社，1994），頁8-176。

臺灣大學圖書館 臺灣大學學術期刊資料庫

分姓氏的芸芸大眾。藝術家們似乎也熱心地支持著這種活動，並且接納了其所帶來的作品與群眾間的新關係。高劍父在其《我的現代國畫觀》中便以為展覽會是「現代的社會進步制度」，不僅促成現代畫與傳統畫之分野，而且也是中國畫需要改革，需要走上「大眾化」的主要依據。⑪

如果照此推論下去，城市民眾既是作品所訴諸的對象，傳統的雅俗之辨應即喪失存在的理由，而由「以俗代雅」來領導新時代的藝術潮流才是。然而，事實卻非如此。一九一七年北京中央公園展覽會後，陳衡恪有〈讀畫圖〉（圖3，北京故宮博物院藏）「以記盛事」。在這圖中所出現的觀眾，正呈現了新時代的特點，即全是與集會主辦者無特殊關係的群體。他們的人數眾多，使畫面產生一種擁擠感，而且互相之間毫無交談動作，半數人甚至以背影出現，使得整個「讀畫」活動成為許多個人觀賞行為的集結，與傳統雅集圖所透露之少數人間的親密互動關係，大異其趣。這確實是展覽會型式的本質之一，而其之是否可以有效地消除觀眾間相互疏離的障礙，而吸引其注意，經常需賴有某些普遍為大眾所共同關心之議題的提出。中央公園展覽會為此所提出的是京城地區水災的救濟；這雖是社會上所普遍關心的時事，可以號召群眾的參與，但卻與展品之藝術無關。或許也正是因為這個緣故，畫中的觀眾全是較為富裕的中上階層，其中多有著西式衣冠者，甚至包括了一個高鼻的西方紳士。如此的觀眾組合，顯然不是可能前往參觀展覽會之各界、各階層民眾的實錄，而只是陳衡恪心目中設定的「理想」觀眾。它多少暗示了陳衡恪等人對於將一般民眾視為藝術之當然觀眾的理念，仍然持著一種遲疑的態度。⑫

或許有人會以為陳衡恪本人出身傳統文人書香世家，又在較為保守的北京活動，故而不能充分認同在藝術上以民為主的理念。可是，如果觀察職業畫家人數最多，繪畫市場最為開放，市民參與文化活動最為積極的上海，情況仍然十分類似。在那裏，即使是全國展覽會最密集、頻繁的地區，不論藝術家的出身如何不同，其所訴諸的對象，仍局限在具工商背景的新精英階層。雖然人數眾多，與藝術家也只有陌生的關係，這個階層仍與一般市民有清楚的差別，他

⑪高劍父，《我的現代國畫觀》(台北：德華出版社，1975)，頁24。

⑫關於〈讀畫圖〉的解讀，另可參考Robert Thorp and Richard Vinograd, *Chinese Art and Culture*（New York: Harry N. Abrams Inc., 2001）, p. 396.

臺灣大學學術期刊資料庫

們對藝術的要求，也不能等同起來。如果說陳衡恪所描寫的展覽會是以往日之精英藝術來吸引新精英觀眾的支持，上海的情況其實也相差不遠。雅俗之辨在此二十世紀初之新環境中如何以新的型態繼續運作，遂須進行更仔細的觀察。

上海藝術市場中的雅俗考慮

作為全國商業化程度最高的城市，自十九世紀末葉以來，上海之文化環境在與北京相較之下，確實不得不讓人注意到其中的差異。由於外國租界之存在，催化了現代化的進展，也加快了文化上「商品化」的步調，上海以市民為主體的大眾文化出現了與北京大為不同的格調；而所謂的「海派」不僅意謂著與傳統對立的現代文化，也有著以大眾文化來與精英文化相抗的涵義。⑬藝術也在此「海派」文化的運作中，扮演著重要的角色。其中吳友如主繪的《點石齋畫報》創辦於一八八四年，是十九世紀末期在上海頗受歡迎的新聞傳播媒介之一，其上之插圖多以線描加上西方之透視與比例等方法，紀寫當時時事新聞、上海十里洋場之特殊現象等，有時還加以諷刺、批判，易於為一般讀者觀眾所理解，因而也曾被學者視為中國現代早期大眾文化的鏡子。雖然《點石齋畫報》的讀者群可能只集中在上海租界中的某些特定階層，並不普及，可能很難說其本身已是一個全然大眾的媒體，所代表的也尚不足稱之為大眾文化。⑭但是，無論畫報的屬性如何，其上圖畫之主題與風格，已經逸脫出傳統的範圍，而且確實企圖盡力接近一般市民觀眾，甚至可謂與之幾乎毫無距離，其在上海之受到歡迎，又似乎指証了當時上海文化新氛圍中藝術上「俗」的品味已經取得壓倒性的勝

⑬Chang-tai Hung, *War and Popular Culture: Resistance in Modern China, 1937-1945*（Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994）, pp.15-48. 另見李歐梵，《上海摩登》（香港：牛津大學出版社，2000）。

⑭Harold Kahn, "Drawing Conclusions: Illustration and Pre-history of Mass Culture," 收在康無為（Harold Kahn），《讀史偶得學：學術演講三篇》（台北，南港：中央研究院近代史研究所，1993），頁84-85。以《點石齋畫報》為大眾文化之代表者的意見，可見於葉曉青，〈點石齋畫報中的上海平民文化〉，《二十一世紀》，創刊號（1990年10月），頁36-47。

臺灣藝術期刊資料庫

利。⑮然而，如揆諸實情，這個推論卻有簡化與誇大之嫌。

即以吳友如的例子而言，他在《點石齋畫報》的工作顯非其一生志業之所在，而只是他以畫為業時不得不然的謀生手段而已。他在一八九三年畫名有成後即脫離西人控制之《點石齋畫報》，別創《飛影閣畫報》。他對此舉的說明是：

> 蒙閱報諸君惠函，以謂畫新聞，如應試詩文，雖極揣摩，終嫌時尚，似難流傳。如繪冊頁，如名家著作，別開生面，獨運精思，可資啟迪。何不改弦易轍，棄短用長，以副同人之企望耶！⑯

不論是否真有讀者如此建議，吳友如畢竟覺得：一昧地迎合時尚，絕非畫家所當為，而如要求取畫史上的地位，能「獨運精思」的傳統式冊頁方是他努力的方向。可是，他在冊頁上究竟希望達到那種不同於流俗時尚的成績呢？在上海博物館收藏之〈仕女冊〉（1890）中〈鬢影簾波〉（圖4）一頁可以提供一些訊息。如果將此圖與他在《點石齋畫報》中所作的插畫（如圖5）加以比較，可見畫家有意識地作了一些改變。首先是對如透視等西方技法的放棄，改採橫式的舖排，而在室內之清雅陳設上特為用心，並以簾、屏的半穿透性遮蔽效果來展現一種豐富的視覺趣味。此畫右上角所題之詩聯也回到了舊體，而企圖營造傳統所標舉的「詩畫合一」之境界。最後，畫中兩位仕女的造型亦值注意。她倆雖著當代服飾，但卻不是寫實紀錄之作，而係刻意參用唐代畫家周昉所創的模式而來。這三種手法都是深植於文人畫傳統中，用來經營其超俗的雅趣的。由此看來，吳友如雖因廣受上海市民之歡迎而成名，在他心中，仍然存有對雅俗之辨不能解的情結。

正如吳友如的例子所見，借用西方繪畫技法所得的新奇效果，似乎在上海頗受市場的歡迎。陶冷月是另一位因此而在上海藝術市場中大受歡迎的山水畫

---

⑮李孝悌特別強調《點石齋畫報》之「忠實地反映了上海在十九世紀末葉新舊雜陳的局面」，見其《戀戀紅塵：中國的城市、慾望與生活》（台北：一方出版，2002），頁141-160。對此畫報之詳細研究，可參見魯道夫・瓦格納，〈進入全球想像圖景：上海的《點石齋畫報》〉，《中國學術》，第8輯（2001），頁3-96。

⑯鄭逸梅，《藝林散葉菶編》（北京：中華書局，1995），頁405。

臺灣大學學術期刊資料庫

家。他作於一九三五年的〈月照蒹葭圖〉（圖6）運用了西方之空間與光線處理手法來畫月夜下的湖光山色，可說是他多數作品的典型。在畫中表現水面上陽光或月光的反射，這在油畫中並不罕見，但引之入中國的山水畫中，則顯得特別新奇，正好投合上海文化之所好，此正為陶冷月所以大受市場寵愛的原因。他在一九二六年公告了一份「潤格」，其畫按尺寸計價，每尺價格居然為其他一般畫家之兩倍到三倍，可見其炙手可熱的程度。⑰「潤格」雖是向市場大眾作畫價的公布，但也帶有商業廣告的宣傳目的。陶氏的「潤格」上即有蔡元培所寫的介紹：

> 冷月先生夙精繪事，先民榘矱，海外見聞，分別研鍊，各還其是。近進一步互取所長，結構神韻，悉守國粹，傳光透視，特採歐風，苦心融會，盡化町畦，生面別開，知音非寡。……

不僅為文作介紹，此潤格之後更由蔡氏署名，與一般潤例由畫家本人署名的情況頗有不同。蔡元培曾任北京大學校長，為當時中國學術界與文化界的領袖；有他為作潤格，自然使陶冷月顯得不同於在市場上討生活的一般職業畫家。

求得蔡元培的文字為他的藝術與價錢背書作保，亦可視為陶冷月企圖製造其高雅社會形象的手段。這種企圖在他的畫上也有所呼應。一九三五年的〈月照蒹葭圖〉除了來自歐法的「傳光透視」外，其實在水草與坡渚的安排上則刻意取用元代畫家吳鎮的圖式，尤其與一三四二年的名作〈漁父圖〉（台北，國立故宮博物院藏）最為接近。二者不僅皆為月夜之景，且都題有合於唐代隱士張志和所創〈漁父詞〉傳統格式的詞作，這層關係透露著陶冷月想要藉著上溯吳鎮漁隱山水之源頭來賦予其通俗作品內在的雅趣之企圖。據說陶氏本人雖能畫，卻不能作詩詞，其畫上所題詩詞皆為表叔王佩淨所為。⑱如果此報導確實，那麼陶冷月在普受上海畫市歡迎之際，仍極力想維持高雅形象之處心積慮，就更加明顯了。

---

⑰鶴田武良，〈陶冷月について—近百年來中國繪畫史研究・三—〉，《美術研究》，第358號（1993年5月），頁24-28。

⑱鄭逸梅，前引書，頁479。

臺灣大學學術期刊資料庫

上海繪畫市場在蓬勃的二十、三十年代，似乎表現著一種對新奇效果的高度興趣。而西方藝術在形式上的新鮮感則時常提供著必要的刺激。倚賴這種新鮮效果而在上海藝術市場上獲致成功的，除了陶冷月之外，楊渭泉一派的畫家是另一個有趣的例子。他們的作品當時在上海頗為流行，買者甚多，但或許被收藏家認為過於俗氣，不受青睞，後來甚少受到注意。由倖存的一些作品來看，它們的風格相當一致，其內容大都是將古籍、殘帖、古器拓本、破扇舊紙等物加以拼貼，極似歐洲一九一〇左右Picasso、Braque等人所創之“collage”，他們可能是透過某種管道，得知此新藝術形式而加以運用。⑲不過，當Picasso用collage形式來表達他Cubism的某些理念時，上海畫家則藉之表現新奇，並炫耀他們的畫技。正如一幅作於一九三五年，署名楊渭泉的立軸（圖7，日本神奈川私人藏）所示，畫家所作實是對collage的平面式模仿，由各個碎片的交錯組織之中，製造一種豐富多變的新奇視覺效果；而在此之上，畫家還刻意地刻畫碎片的正反、撕裂、折角、蟲蛀以及火痕等細節，作得栩栩如生，幾讓人產生錯覺。⑳這種畫技的表演，本即職業畫家最常使用以求聲名的手段，在這些上海畫家手下則更增其新奇引人之勝。關於這種仿collage的作品，有一個報導指出實為另名職業畫家鄭達甫所作，而由楊氏題識署款。㉑証諸另幅署名鄭達甫的同風格作品（圖8，台北私人藏），此說相當可信。而如此的合作行為則接近陶冷月與其表叔的詩畫配合。楊渭泉的題識也是以古典詩詞型式為之，內容則多對畫中象徵中國古文化的破敗形象，發出一種對舊文化的緬懷情感。它的存在，為這種投合時潮以新為尚的作品罩上一層文雅的薄紗，也暗示著作者不甘於屈居下層的雅俗情結。

與陶冷月、鄭達甫同享上海繪畫市場者，還有一批具有舊日文人背景的畫家，他們在雅俗問題的取捨上，則有另一種作法。吳昌碩是其中一個鮮明的典

---

⑲例如蔡元培留歐時便有收藏Picasso的collage作品，並曾在1919年夏天於天津的「歐洲現代畫展覽」中展出。見萬青力，〈蔡元培和畢加索〉，《萬青力美術文集》（北京：人民美術出版社，2004），頁196-202。

⑳這些有楊渭泉款的仿collage作品，首先由鶴田武良介紹出來。見其〈圖版解說　楊渭泉の倣パピエ・コレ作品－民國期繪畫資料－〉，《美術研究》，第359號（1994年3月），頁28-29。

㉑惲茹辛，《民國書畫家彙傳》（台北：台灣商務印書館，1986），頁320。

臺灣大學學術期刊資料庫

型代表。吳昌碩是前清的秀才，還作過一個月的縣令，可以說是舊社會中的士大夫。但他在辭去縣令後，便到上海以賣畫維生，成為二十世紀初上海聲望最高的畫家。他的身分雖與吳友如、陶冷月不同，贊助者中可能也有部分較具傳統文化素養的文士與商人，然而他的繪畫作品仍多有高度的市場取向，經常以富貴或福、祿、壽為題材的花卉、靜物畫為主，例如作於一九一八年的〈玉堂富貴圖〉（圖9，上海朵雲軒藏）就是其中典型。

像〈玉堂富貴圖〉這種畫大多寫牡丹、玉蘭、水仙等有吉祥寓意的花卉，而且色彩鮮艷、活潑喜氣，向來是祝壽或如新年節慶等場合的最佳禮物，市場上的需要量極大，因此也易流於固定的格式，讓人以為「俗氣」。吳昌碩此作亦畫牡丹、水仙等，且用色強烈，充分呼應了市場的流行品味。但是，他同時也顯示了對於「媚俗」的戒懼。他自己對人說：「畫牡丹易俗，畫水仙易瑣碎，只有加上石頭，才能免去這兩種弊病。」㉒〈玉堂富貴圖〉即有此用來破「俗」之石頭；其畫法不施色彩，不求形似，水墨淋漓之風格則令人想起十八世紀的揚州畫家李鱓。這層風格上的關係也是吳昌碩用來表示他「不媚俗」的手段之一。十七、十八世紀的揚州畫家如石濤、李鱓、金農等人，也曾與上海畫家一樣，積極地迎向商業化的市場。但他們在「諧俗」之餘，仍在作品中經營一種打破傳統格式的「獨創性」，以維持雅俗之辨的最後防線。㉓這些揚州畫家雖然沒有成為中國畫史上的主流，但在此時卻為吳昌碩等上海畫家引為典範。吳氏在一九一一年春天完成的〈四季花卉屏〉（上海博物館藏）之第一、二幅（圖10、11）便指明係分別取法李鱓與石濤的風格。

一九一一年的這兩幅畫雖云是取法李鱓與石濤，但在風格上也有吳氏獨創之處，尤其是在線條的運作上，自由揮灑之中仍見圓渾而頓挫起伏的韻致，充分地顯示出吳氏深受古代篆籀影響的自家書法之古拙趣味。如此書法性線條之作用，一方面可加強其「不求形似」的效果，另一方面又遙指古代中國文化，以「復古」來求得少數具同等程度文化素養觀眾的共鳴，亦可視為吳昌碩在其

㉒鄭逸梅，前引書，頁215。

㉓關於十八世紀揚州畫家對雅俗問題的處理，請參見Ginger Cheng-chi Hsu, "The Drunken Demon Queller: Chung K'uei in Eighteenth-Century Chinese Painting," *Taida Journal of Art History*, no.3(1996), pp.111-175.

臺灣大學學術期刊資料庫

超俗的作品中，力持文雅於不墜的根本考慮。㉔

吳昌碩的手段雖然不同，但在面對市場之時，他與許多如陶冷月、鄭逵甫的上海畫家一樣，都表現出一種不願被歸為「媚俗」的戒慎恐懼。他們的繪畫，大致上說，正與當時上海的文學、戲劇一樣，呼應著「走向民眾」的潮流，共同組成具有現代感的上海新市民文化。但是，在這些畫家的心態中，卻仍無法消解由傳統而來雅俗之辨的情結。

國難中的雅俗抉擇

國難當頭是促使藝術家走向民眾的另一個重要驅力。這對那些堅持不肯放棄文雅立場的藝術家們，自然產生一些心理上的壓力。當吳昌碩製作〈四季花卉屏〉時，他也已經不免透露出一種對時局無所裨益的焦慮。該年正是辛亥革命發生之一九一一年，作畫時的暮春，革命雖尚未發生，但時局之動盪不安，即使避居在上海租界的人士也都有深刻的感受。吳昌碩在此四連屏的第三幅，〈庭院秋光〉（圖12）中，以較淡之色彩作秋季花卉，並以蕭瑟之枯枝相配，含蓄地影射著正處動亂之中的現實世界。但是，這又於事何補？他只好在題詩中最後一句自嘆：「輸他鄭俠繪流民」。鄭俠之〈流民圖〉乃畫史上以繪畫批評時政的典範，據說當時此畫也成功地迫使北宋皇帝取消傷民的政策。吳昌碩在畫上特別舉出與花卉傳統無任何關係的鄭俠典故，固然是在自嘲自己之畫道於世無益，但同時也顯露這種國難焦慮之深刻，已到令人不能不有所回應的地步。

這種情況，到了一九三七年中日戰爭全面爆發之後，終於演變至其極端，逼得藝術家們非得採取行動不可。在一九三九年，唐一帆在一篇名為〈抗戰與繪畫〉的短文中，便嚴厲地批判「中國繪畫對於革命文化基礎上，迄未顯出牠偉大的效用」，要求藝術家們不要再一成不變地作「山水、花卉、翎毛、走獸、士女、仙佛的國畫和那些美麗柔和的風景、靜物、人體的西畫」，而應該「創造一種與民族國家有極大關係的獨特藝術，燄起中華民族的生命之火來。」㉕

㉔Cf. James Cahill, "The Shanghai School in Later Chinese Painting," in Maysching Kao ed., *Twentieth-Century Chinese Painting*（Hong Kong: Oxford University Press, 1988）, p.61.

㉕唐一帆，〈抗戰與繪畫〉，《東方雜誌》，第37卷第10號（1939年10月），頁22-28。

臺灣大學學術期刊資料庫

如此之輿論，不能說全無根據。當時的畫壇，不論是所謂的國畫界或西畫界，似乎在形式上很難立即符合時局的要求，以其藝術來投入抗戰的工作。不過，也正如唐氏在文中很有見地的指出的，其內在癥結在於「中國的美術界，專以個人觀賞為前提，對於大部分的民眾，極少有容許接觸的機會」。換句話說，雅俗之辨的情結還是最終的心理瓶頸。在輿論的壓力之下，它與國難焦慮在藝術家的心中產生了最大的衝突。

但是，中國畫家們現在畢竟須要作個抉擇。有的畫家不願放棄原來的形式，勉力地作了一些修正。嶺南派畫家中的高劍父與其弟子關山月便是這種例子。高劍父雖有藝術應大眾化的主張，而且在二十年代便有以飛機入畫來賦予中國繪畫更強的現代感的作法，但在戰爭期間，他卻很少直接去描繪戰時的生活現象。他對此時人民所受的痛苦，文明所受的破壞，當然也有深刻的感受，但在大多數的畫中卻選擇了一種較為曲折的寓意式手法來予表現。例如一九四一年的〈風暴中的十字架〉（圖13，香港中文大學文物館藏）就是以嶺南派的寫實風格畫風雨中半倒的十字架，來發抒他個人對文明遭受戰爭摧殘之感受。他的學生關山月則比較直接。在其〈從城市撤退〉（1940）長卷中首段（圖14，關山月美術館藏）即為對城市受日本軍機轟炸，民眾受迫逃難的控訴。有趣的是：長卷的後段卻是水天一色的平和漁村風光（圖15），頗近於傳統山水畫中的隱逸境界，這在配上嶺南派豐富而柔和的色調處理後，反而產生一些不合時宜的悅目感。㉖

在西畫風格的領域中，類似的現象也普遍地存在。即使以其領導者，堅持寫實主義信念的徐悲鴻而言，亦無例外。徐悲鴻戰前即鼓吹以寫實來改良中國繪畫，並以其為創造新中國文化之關鍵工作自任。但是，當他面對國難之時，卻很少以與戰亂直接有關的病態或苦痛為題材，而採取類似高劍父的寓意手法，來作愛國的呼籲。他在一九四三年所作的〈群獅〉（圖16）係為桂林的一位將領而作，以雄獅（「雄師」的諧音）之群聚來激勵士氣，並宣傳敵人必將潰敗的口號。如此富含寓意的動物畫本非徐悲鴻的新創，中國傳統的花鳥畜獸畫中

㉖對嶺南派在戰爭期間的表現，見Ralph Croizier, *Art and Revolution in Modern China: The Lingnan（Cantonese）School of Painting, 1906-1951*（Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988）, pp. 142-164.

臺灣大學藝術期刊資料庫

早已有之，但徐氏既素擅寫動物，又以「藝術救國」為己任，故取此模式者甚多，而在中日戰爭期間，為了響應抗戰之呼聲，其數量更大，寓意的宣傳性也更強。除了動物畫之外，他的歷史故事畫亦採此模式，一九四〇年所作的〈愚公移山〉即是戰爭期間此類作品的代表。這些作品雖然都與現實局勢有關，也都飽含著徐悲鴻對改善現實的熱情，但就作品所設定的觀眾而言，似乎仍指向一些能解其寓意的少數，對於大部分的民眾，仍有一定程度的隔閡。當時便有一批評家將徐氏的這種作品評為理想主義，未能真正觸及現實的血肉，亦與廣大群眾的真實情感脫節。㉗

這種批評雖有其見地，但並不全然正確。國難焦慮雖僅使徐悲鴻在其動物畫與歷史故事畫上進一步加強寓意的強度，而並沒有根本改變其與群眾的關係，但它卻也在一定程度上將徐氏推向民間，促使其作了一些以平民生活為題材的作品，並且開始意識到其本身的價值。他在一九三八年在四川作〈洗衣〉（圖17）小畫，即以二民間村婦河邊洗衣為題材，景觀雖平凡無奇，人物亦無足輕重，但他卻在那尋常姿態中發現了動人的專注與力量。這種品質顯然是在他那種知識份子的生活中所未曾領略過的。他因此便在畫的右上角寫下了一句頗有意味的感想：「臨清流而『洗衣』，較『賦詩』為更雅」。「臨清流而賦詩」乃是東晉陶潛〈歸去來辭〉中的名句，向來代表著中國文人傳統中最高雅的境界，現在徐悲鴻竟以村婦之「洗衣」代雅士之「賦詩」，並稱之為「更雅」，可謂完全改變了固有的雅俗關係。這種改變，如果不是因為戰爭迫使徐悲鴻隨學校遷往四川，讓他得以深入體驗內地平民生活，恐怕是不會發生的。

但是，徐悲鴻以俗代雅的改變，亦不宜過度誇大。畢竟以作品的數量而言，如〈洗衣〉、〈巴人汲水〉的作品在此期中所佔的比例實在不大。除了寓意性題材作品之外，他在四川期間雖也作過為數不少的，以農村生活為背景的作品，但大多屬於田園牧歌式的風格。在這種作品中，對象雖是農村生活，但他的態度卻近於陶潛。有的時候，如一九四一年的〈牧牛圖〉（圖18，徐悲鴻紀念館藏）所示，他所關心的實在不是農村生活本身，而是在創作時無意中所發現的「隔夜殘墨」在新紙上所呈現的墨色之美。作為一個聲名已具的畫家，在使用既定的藝術形式創作之際，似乎終究無法完全自雅俗情結中解放出來。戰爭期

㉗參見郎紹君，《論中國現代美術》（南京：江蘇美術出版社，1988），頁115-117。

臺灣大學學術期刊資料庫

中的高劍父與徐悲鴻都是這種例子。

比起徐悲鴻有限度的改變來說，戰爭期間一批左派藝術家在雅俗的抉擇上則顯得徹底得多。蔣兆和的名作〈流民圖〉係以戰爭中受難的民眾為對象，為水墨寫實藝術之揚棄任何來自高雅的準則，提供了一個突出的個例。但是，這種新的平民立場的水墨畫畢竟為數不多。較佔多數的實集中在版畫與漫畫的領域，如李樺的〈怒吼吧！中國〉（圖19），與豐子愷的〈空襲〉（圖20）都各自表現了全然通俗的強烈藝術感染力。㉘漫畫與版畫二者在中國雖也早有淵源，但此時的木刻版畫家與漫畫家所使用的形式卻是二十世紀初才由西方引進的，在創作內涵上也與傳統者有絕然的不同。相較於其他既定的繪畫門類而言，他們算是全新的藝術形式。或許由於這種與傳統無關的屬性，藝術家在使用此種新形式時，反而能不受傳統雅俗之辨包袱的束縛，而在面臨抉擇時，毅然選取了以俗為絕對價值的立場。由這個角度來看，李樺係學油畫出身，後來才棄而自學版畫；漫畫家葉淺予除了作諷刺漫畫外，亦能以中國筆墨作人物風格畫，但格調已與其漫畫不同，他們的這些經歷似乎頗有助於了解他們所作的雅俗抉擇。至於蔣兆和，也不能算是例外。他的〈流民圖〉雖是以水墨作的寫實畫風，但他以此種風格在畫壇起步時，第一件處女作〈黃包車伕一家〉卻是發表在《上海漫畫》的一九二五年第五十三期。㉙看來他的藝術之所以能徹底免於雅俗的顧忌，也與漫畫有一定程度的關係。

與蔣兆和、李樺等人相反的另一極端之選擇則是反而以「至雅」的手段來處理因國難而生的心理焦慮。在這種畫家中包括了若干江南出身的重要人物：林風眠、黃賓虹與傅抱石三人在戰爭期間的表現，尤其值得特別注意。林風眠雖然出身廣東的平民家庭，祖父只是個石匠，後來他得到機會至巴黎學習繪畫，歸國即受蔡元培之大力支持，先後擔任北京與杭州藝術學校的校長，成為全國性的領導人物。早在戰爭爆發之前，林風眠深刻的救國焦慮已經驅使他一再地在各種公開場合大聲疾呼：以藝術運動來拯救中國的前途。而他所稱的這個藝術運動的主體則是發展一種調和東西方藝術的新藝術來進行中國的「文藝復興」。然而，到了戰爭期間，隨學校遷至內地之後，林風眠幾乎成為不理世事的隱士，全力投

㉘Chang-tai Hung, op. cit., pp. 93-150.“War and Peace in Feng Zikai’s Wartime Cartoons,” *Modern China*, 16:1（January, 1990）, pp. 39-83.

㉙王伯敏，《中國繪畫通史》（台北：東大圖書公司，1997），頁1198。

臺灣大學學術期刊資料庫

入於試圖以他對中國筆墨的自我詮釋調和東西藝術的各項實驗之中。類似的工作雖見於居杭州之時，㉚如一九三〇年的〈秋遊〉（圖21，Museum of Fine Arts，Boston），但如與一九四五年的〈仕女〉（圖22，私人收藏）加以比較，差異立見。如果說前者只是畫在絹本立軸上的中國式水彩畫，那麼後者則清楚地出現了對線條韻律、墨色乾濕濃淡、虛實變化的用心經營，融合在具有西方現代繪畫意味的造型之中。他的這種成果，據他的學生報導，係來自於他居重慶鄉間茅屋中一日數以百計的大量試驗。㉛而林風眠在這些試驗中所進行的對中國筆墨的詮釋與運用，其實與時人所知之傳統形式少有直接關聯，如果將之歸為他個人對中國筆墨原型之創造性領悟的結果，倒更為恰當。

類似林風眠之退入自我之藝術探索的現象，亦見之於戰爭期中的黃賓虹。黃氏在戰前居上海，藝術上主張發揚固有傳統，其中尤重在文字金石書法之研究對繪畫筆墨表現之積極影響。他本來即認同文人畫傳統的理念，以俗為惡，力求避俗；後來，自一九三七年起困居北京近十年，不得南歸，且被迫在日方的統治之下過著一種半隱居的生活，他對古代傳統的情感愈深，並與民族意識結合起來，這種反俗的態度也較前更為堅定。值得注意的是：黃賓虹也像林風眠一樣，將關心的重點集中在筆墨之上。黃賓虹山水畫中最具個人特色的濃墨法，即得之於困居北京時期。㉜一九四三年的〈玉壘山紀遊〉（圖23，私人收藏）便顯示此種層疊多次之墨染與濃黑墨點混和的嘗試。稍後的〈擬北宋夜山圖意〉（約成於一九四七年前居北京時，圖24，私人收藏）更是將此風格作進一步的發揮，表面上一片漆黑，細觀則疏密分明，變化豐富。這可說是黃賓虹個人對古代山水傳統中「華滋渾厚」意境的筆墨詮釋。對他而言，如此詮釋乃在董其昌以下的正統派文人繪畫的基礎上，對中國文化傳統之根本精神與其之所以具有超強生命力的再發現。此種筆墨的探索，因此不僅關係到個人的藝術成就，「救國之要亦在是」。㉝

㉚李霖燦，〈我的老師林風眠〉，收在《林風眠畫集》（台北：國立歷史博物館，1989），頁9-10。

㉛席德進，《改革中國畫的先驅者－林風眠》（台北：雄獅圖書公司，1979），頁58。

㉜裘柱常，《黃賓虹傳記年譜合編》（北京：人民美術出版社，1985），頁71-88。

㉝汪己文編，《賓虹書簡》（上海：上海人民美術出版社，1988），頁10-11，13-14。1941年，1945年由北京致朱硯英函。

臺灣大學學術期刊資料庫

如此以筆墨之新道來呼應國難時來自內心與外界要求的方式，在傅抱石戰時的作品中則有另一種表現。傅抱石在戰前主要以研究古代美術史及理論知名，戰爭期間，轉徙四川八年，則改以水墨創作為主。可能是由於身處國家受外敵侵侮的時局，傅抱石與黃賓虹等人對畫史中的遺民畫家最為重視，傅抱石即對清初的明遺民，如石濤、龔賢等人尤為傾倒，認為他們的成就甚至超過元人，並深信由他們的藝術中可以變化出「興奮」與「前進」的力量。㉞他自己的山水畫便深受石濤影響。一九四五年在重慶時作的〈瀟瀟暮雨〉（圖25，南京博物院藏）即在石濤的水墨風格之基礎上，發展出他自己以散鋒破筆揮灑的「抱石皴」水墨風格。此圖中的「暮雨」主題，意象淒迷，是否承繼了傳統中以之暗夜喻亂世的意涵，不得而知；㉟但此主題在其破筆散鋒的筆墨詮釋之下，卻改一般夜雨圖的浪漫感傷而成「雄渾」、「樸茂」的氣象。這種精神內涵正是傅抱石所見中國藝術精神之核心；他的筆墨探索，亦意在於將之昭示世人，並預証中國不滅、抗戰必勝的前景。㊱

傅抱石的抉擇，其實也和林風眠、黃賓虹一樣，都是訴諸於個人性很高的筆墨詮釋。由雅俗的觀點來看，這向來是最不利於與民眾溝通的管道，因此也可以說是一種朝「至雅」的轉向。而三人之中，又以傅抱石表現了最清晰的「反俗」情結。他此時相信其所標舉的「雄渾」、「樸茂」乃源自於以遺民為範本的一種孤高而凜然不可侵犯的人格，因此對歷史上的高士畫家特為敬佩，以為國難當頭之際，藝術之要乃在彰顯這些高士的人格。這與他在戰前以美術「唯一的使命在接近大眾」的主張，真有極大的差異。㊲他在戰爭期間工作的另一部分成績——歷史人物畫，便多是以高士之活動為題材。其中他最喜愛的

㉞傅抱石，〈中國繪畫「山水」「寫意」「水墨」之史的考察〉（1940年作），收於《傅抱石美術文集》，頁252。

㉟David Clarke曾由傅氏與屈原、雨等有關之主題，在一九四〇年代初之出現，推測其與「抵抗精神」有關，見其"Raining, Drowning and Swimming: Fu Baoshi and Water,"*Art History*, 29:1（2006.2）, pp.108-144.

㊱見其一九四〇年所撰〈從中國美術的精神上來看抗戰必勝〉，《傅抱石美術文集》，頁225-227。

㊲見其一九三五年所發表之〈中華民族美術之展望與建設〉，《傅抱石美術文集》，頁104-106。

臺灣大學學術期刊資料庫

主題之一是元末雅士倪瓚命童僕為桐樹清洗俗客留痰的故事；在戰爭期間，傅抱石所作之〈洗桐圖〉竟有數件之多，㊳可說充分顯示其以雅為尚的避俗心態。由此推之，傅抱石的藝術自然不會以一般民眾為其對象。一九四三年的〈洗手圖〉（圖26，紐約私人藏）本係取自東晉收藏家桓玄要求賓客觀畫前須洗手的故事，而畫中所繪觀畫活動，則已是高人雅士主導鑑賞的理想狀況，其空間疏朗潔淨，洋溢著高古的文采風流。它也可被視為一種「讀畫圖」，但不似一九一七年陳衡恪所作之仍與現實有關，而幾乎只是傅抱石心目中的藝術淨土，完全與外界塵世的紛擾與苦難無涉。

後語：走向另一個變局

傅抱石等人沒有「走向民眾」，並不意謂著他們放棄了救國的時代使命。從另一個角度看，他們係以他們極端個人的方式投入了中國的對日抗戰。他們的藝術在戰爭期間之轉向「至雅」的個人探索，幾乎不去考慮觀眾的問題，甚至將作者與觀眾的關係回復到董其昌他們那種追求極少「知音」的講究，也顯示了傳統的雅俗之辨至二十世紀中期的持續影響力；其作用之深刻，連戰爭之大變局都無法作根本的撼動。

它的根本改變，由後來的發展証實，只有經由政治力所發動的思想改造，才能奏效。一九五七年，**毛澤東在中國發動「反右運動」，開始大規模地整肅**知識份子。在一九五九年，傅抱石向他的老朋友，但時為官方文化界領袖之一的郭沫若作了自我批判：「『不食人間煙火』這句話，害了我大半輩子。」㊴他另在〈政治掛了帥，筆墨就不同〉一文中也說：「脫離黨的領導，脫離群眾的幫助，“筆墨”！“筆墨”！我問“您有何用處”？」㊵這種轉向群眾的宣示，意謂著一個「畫家—觀眾」關係完全不同的時代在現代中國的正式來臨。

(責任編輯：盧宣妃)

㊳傅抱石為數不少的〈洗桐圖〉中的兩幅可見於《傅抱石／歷史故實》（香港：名家翰墨，1995），頁61-65。

㊴傅抱石〈俗到家時自入神〉，《傅抱石美術文集》，頁599。

㊵《美術》，1959年1月號，取自水天中，《中國現代繪畫評論》（太原：山西人民出版社，1990），頁43。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫



圖1 謝環〈杏園雅集圖卷〉局部 1437 The Metropolitan Museum of Art藏



圖2 張路〈讀畫圖〉16世紀中
The Metropolitan Museum of Art藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖3 陳衡恪〈讀畫圖〉
1917
北京故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖4 吳友如 〈鬢影簾波〉 取自〈仕女冊〉 1890 上海博物館藏

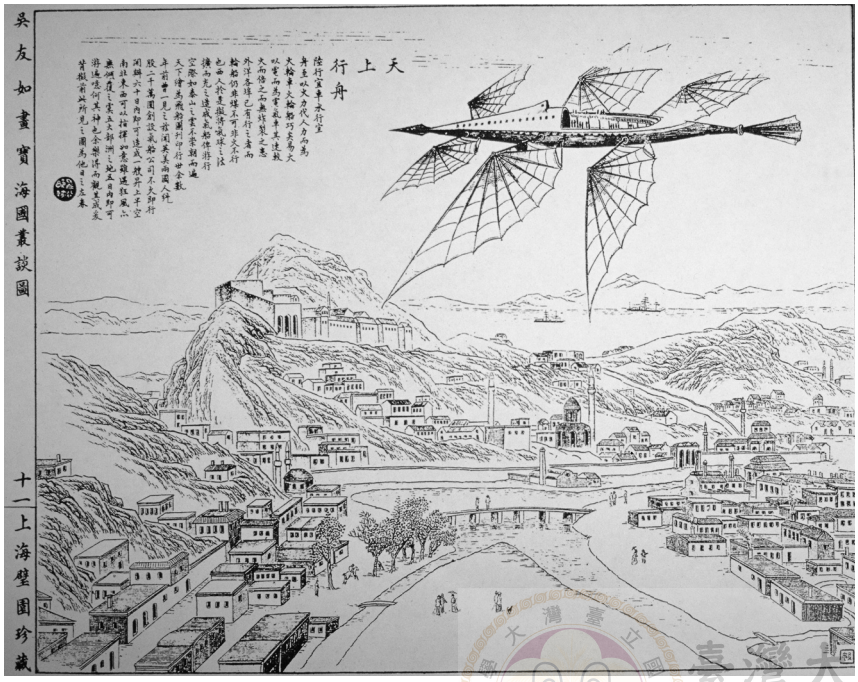


圖5 吳友如 〈天上行舟〉 取自《點石齋畫報》

臺灣大學學術期刊資料庫



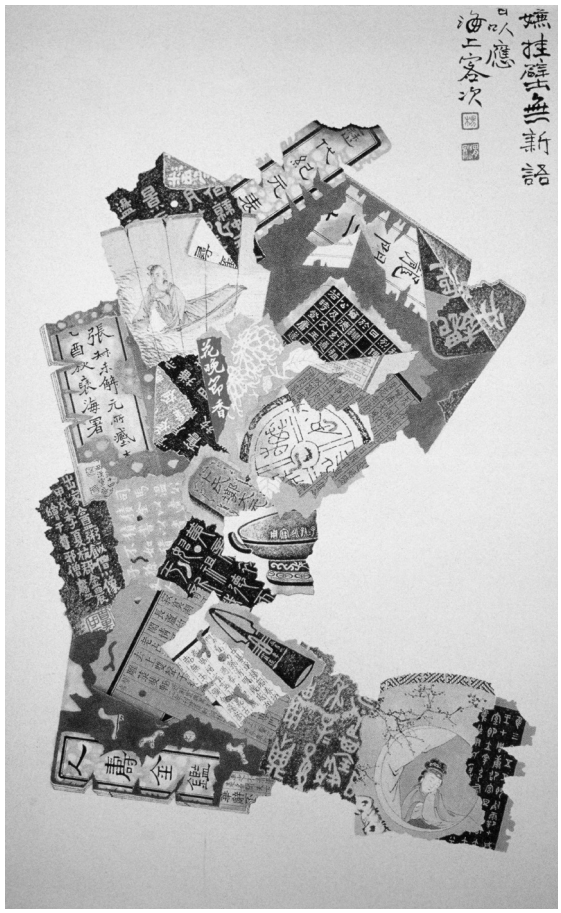


圖7 楊渭泉 〈錦灰堆〉局部 1935
日本神奈川私人藏

圖6 陶冷月 〈月照蒹葭圖〉 1935 私人收藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖8 鄭達甫〈錦灰堆〉台北私人藏

臺灣大學學術期刊資料庫

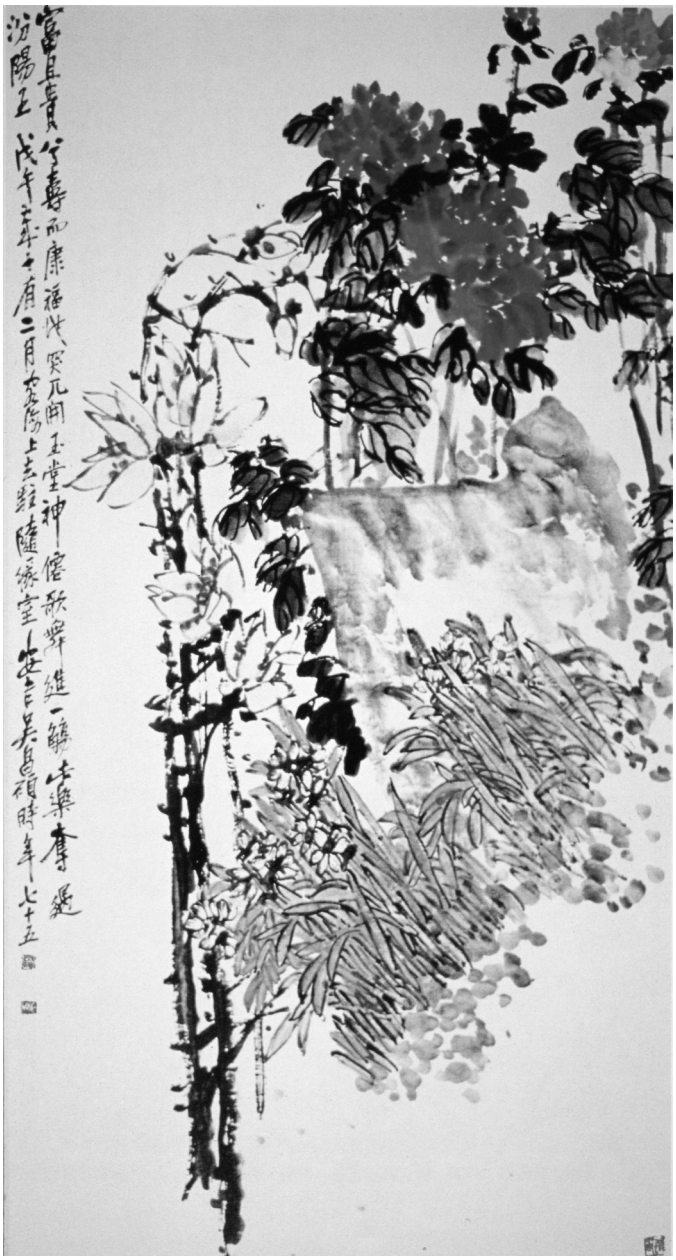


圖9 吳昌碩 〈玉堂富貴圖〉 1918 上海朵雲軒藏



圖10 吳昌碩 〈玉堂貴壽〉 取自〈四季花卉屏〉 第一幅 1911 上海博物館藏

臺灣大學圖書館 臺灣藝術期刊資料庫



圖11　吳昌碩　〈乾坤清氣〉　取自〈四季花卉屏〉　第二幅　1911　上海博物館藏



圖12　吳昌碩　〈庭院秋光〉　取自〈四季花卉屏〉　第三幅　1911　上海博物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖13 高劍父 〈風暴中的十字架〉 1941 香港中文大學文物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫

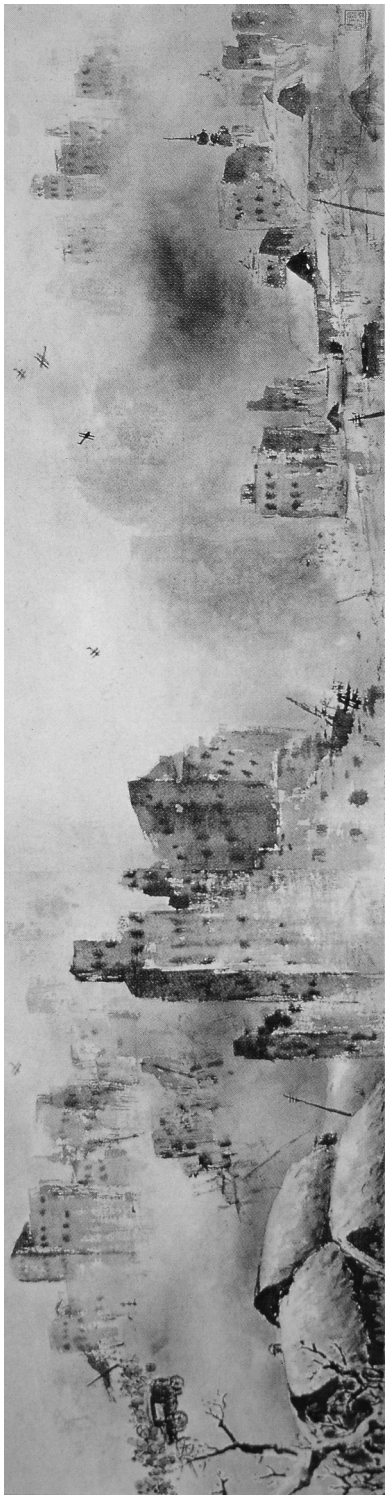


圖14　關山月　〈從城市撤退〉局部　1940　關山月美術館藏

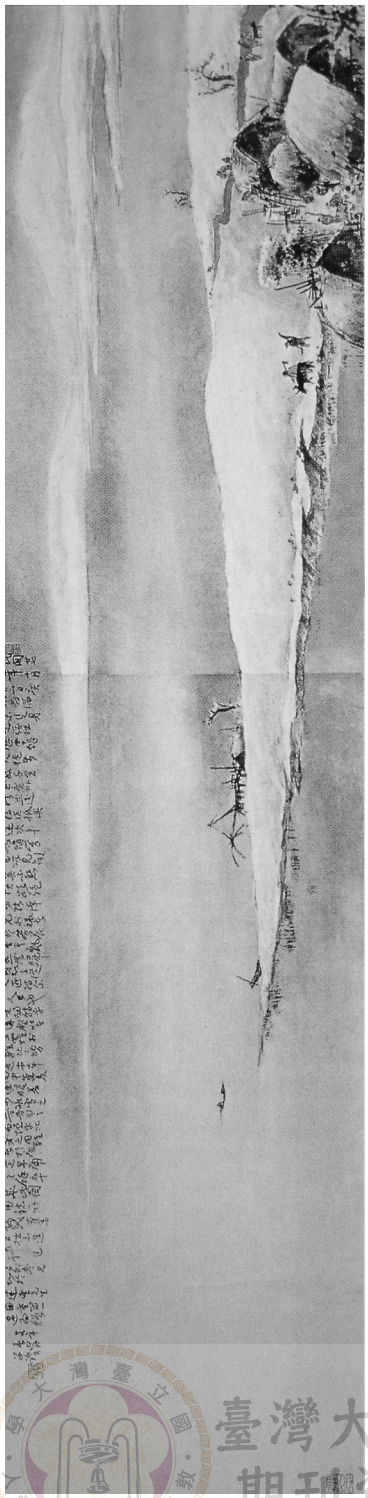


圖15　關山月　〈從城市撤退〉局部　1940　關山月美術館藏

臺灣大學學術期刊資料庫

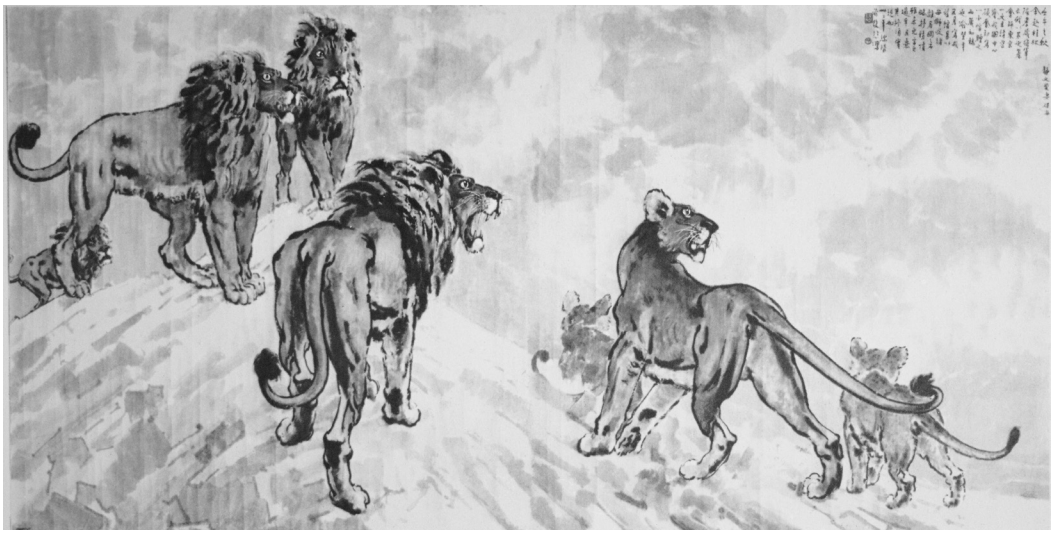


圖16 徐悲鴻 〈群獅〉 1943



圖17 徐悲鴻 〈洗衣〉 1938

臺灣大學圖書館 期刊資料庫



圖18 徐悲鴻 〈牧牛圖〉 1941 徐悲鴻紀念館藏

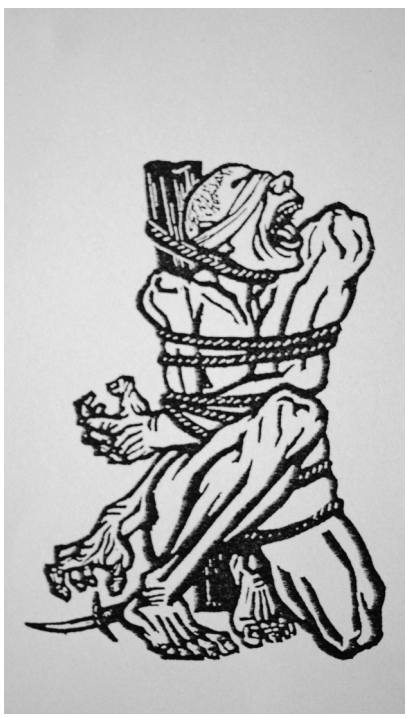


圖19　李樺　〈怒吼吧！中國〉
1935 木刻版畫



圖20 豐子愷 〈空襲〉 取自 *China Weekly Review* 88.6（1939.4.8）

臺灣大學學術期刊資料庫

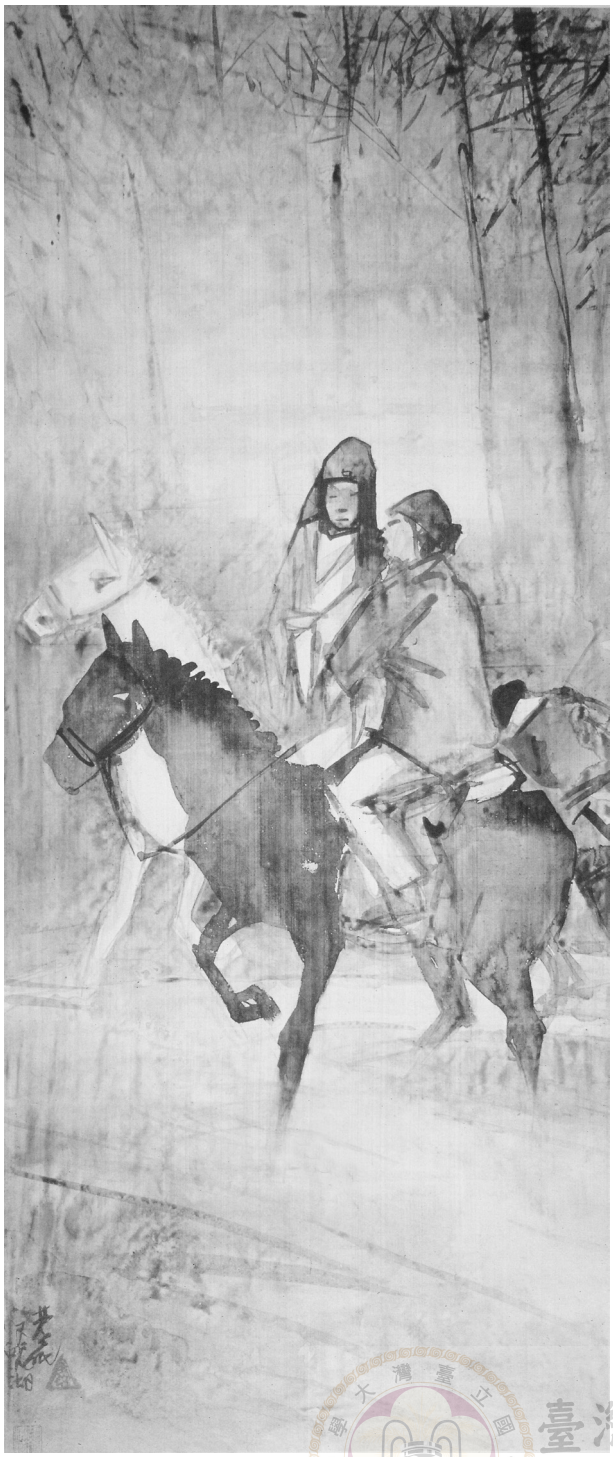


圖21 林風眠 〈秋遊〉 1930 Museum of Fine Arts, Boston藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖22 林風眠 〈仕女〉局部 1945 私人收藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖23 黃賓虹〈玉壘山紀遊〉1943 私人收藏



圖24 黃賓虹〈擬北宋夜山圖意〉1947以前 私人收藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖25 傅抱石 〈瀟瀟暮雨〉 1945 南京博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖26 傅抱石 〈洗手圖〉 1943 紐約私人藏

臺灣大學學術期刊資料庫