

論陶冷月「新中國畫」在民初國畫改革之定位

中央大學藝術學研究所 楊婉瑜

前言

陶冷月（1895-1985），原名善鏞，字咏韶，號鏞、宏齋、五柳後人、柯夢道人。陶氏所作以山水畫題為主，傳統山水畫繼承四王，筆法可溯源至元四大家，並兼採各家之長，但陶冷月最具代表的則是兼融中西技法的月景山水畫。畫家以毛筆、宣紙作為媒材，透過積墨法與自創的「淺碧」法，呈現西方繪畫的光影流變與遠近透視，近現代中國美術史上將之稱為「新中國畫」。陶冷月折衷中西的「新中國畫」，係受到 1920 年蔡元培長沙講學的啟發，蔡氏認為中西畫法各有所長，有志者當兼取後另創新體。是以，陶冷月 1918-1922 年於湖南長沙雅禮大學任教期間，便嘗試創作融合中西的「新中國畫」。因畫中常有一輪圓月，故被同校外籍老師稱為“Professor Cold Moon”，此後陶氏改名為「冷月」，並取諧音「柯夢」以為其號。¹

陶冷月的新中國畫，因體現蔡元培的美學理念而獲得讚賞。1926 年蔡氏首次以個人名義為畫家制定潤格，並在《冷月畫集》的贈言中，稱其「結構神韻，悉守國粹；傳光透視，特採歐風」；「一切布景取神，以至題辭蓋印，悉用國畫成式。惟於遠近平凸之別、光影空氣之變，則採用西法」，更贈予對聯「盡善盡美武韶異，此心此理東西同」以示讚揚。² 1930 至 40 年代，為陶冷月的創作高峰。1958 年，因批評教育當局而被歸為右派，被迫中斷作畫，改畫保溫瓶瓶身維生，1978 年上海五愛中學宣布「關於陶冷月同志被錯劃成右派份子的改正結論」後獲得平反，但陶冷月仍遲至 1983 年才得以加入中國美術家協會。

經由上述，可知陶冷月在近現代畫壇上的成就，主要集中在兼融中西的「新中國畫」，並藉由蔡元培的認可與推崇，邁向個人藝術高峰。本文將觀點設限在陶氏「新中國畫」的表現，預計討論以下三個層面：首先，概述民初文化圈的主要理念。當時「國畫」的意義已不僅是中國傳統繪畫，更連繫於國家未來的發展，象徵著全體民族。在多數人宣揚習西畫之長的情況下，陶冷月「新中國畫」的表現是否為此種理念的回應？再者，筆者將進一步討論形塑陶冷月中西融合美學觀的原因，除了學校教育、蔡元培的美學理念之外，或可從藝術市場的角度詮釋。最後，將關注陶冷月「新中國畫」的具體表現，探討畫作所隱含的中國元素與西

¹ 姚全興，《陶冷月藝術評傳》（上海：上海書畫出版社，2000），頁 11。

² 陶為衍，〈元培美學思想對陶冷月的影響〉，收於陶為衍編著，《陶冷月（下）》（上海：上海書畫出版社，2005），頁 532。

畫技法，並與高劍父所主張的「新國畫」作一比較。

一、概述民初的「國畫改革」

清末歷經中英鴉片戰爭的失敗後，清廷的洋務派人士發起「自強運動」（1861-1894）力求救國，主張習西人船堅炮利之法，達到「師夷之長技以制夷」的目標。自強運動（又稱洋務運動）在文化革新的作為上，有修建新式學校、派遣中國學生赴美留學，並在京師設立專門翻譯西方書籍的同文館。然而，這項改革計劃在 1894 年中日甲午戰爭後宣告失敗，說明著眼實技的變法，終究只是流於表面而無法在中國文化底蘊裡深植紮根。是以，應運而起的維新運動（1898），試圖從實業之外的文化層面進行變革，例如廢除科舉、辦西式學堂，以及鼓勵中國學生海外留學等，可惜最後因政治因素而未能持續。上述兩項變革計劃，雖因各種內外因素而無法持續，但留學生歸國後所帶來的新視野，則成為五四運動與新文化運動的有力推手，引領中國走向全方面且有計劃的改造。

民國 8 年 5 月 4 日的五四運動，起因於第一次世界大戰後的巴黎和會，列強非但不將德國在山東半島的權利交還中國，反而轉給日本。此舉引發學生對於列強與中國當局的不滿，集結北京大專院校學生於天安門前廣場示威。在新知識份子的鼓勵下，改革思想擴大衝擊中國滯久不前的思想與制度，最後演變成以新思想改革中國固有科學、教育、美術、文學等層面的「新文化運動」。民國 9 年陳獨秀於《新青年》發表〈新文化運動是什麼〉：

……要問「新文化」是什麼，先要問「文化」是什麼。……文化底內容，是包含著科學、宗教、道德、美術、文學、音樂這幾樣；新文化運動，是覺得舊的文化還有不足的地方，更加上新的科學、宗教、道德、文學、美術、音樂等運動。³

由此可知，當新知識份子將「中國美術」納入「新文化」的同時，「國畫」所指涉的意義已不再是單一性的「中國繪畫」，而是產生多義性的詮釋，牽涉國族思想、民族興衰與國家發展。因此，梳理民初文化界所主張的國畫改革，將有助於吾人瞭解陶冷月為何選擇以中西融合的月景山水畫，作為其畫壇「商標」（trademark）的決定。

早在民國 6 年康有為編的《萬木草堂藏畫目》序中，即言明中國近世畫作衰微之因，在於偏向以形神寫意為主而輕著色界畫的傳統思想。他認為「非取神即

³ 轉引自莊素娥，〈二十世紀初中國美術的西化革命〉，收於國立歷史博物館編輯，《1901-2000 中華文化百年論文集》（台北市：史博館，1999），頁 69-70。

可棄形，更非寫意可忘形也」⁴，強調繪畫表現仍需準確掌握形體。他批評當時摹寫四王、二石的畫作是「枯筆數筆，味同嚼蠟」⁵，即使四王、二石畫中有元代筆法，但畢竟已非唐、宋正宗。一味守舊只會滅絕中國畫學，畫家應當走向郎世寧兼容西方寫實與中國筆墨的藝術表現。

「美術革命」一詞則是由呂澂、陳獨秀所提出，揭發國畫改革之旗幟。陳氏在 1917《新青年》〈美術革命——答呂澂〉⁶ 一文中，指出王石谷（王翬）的畫非但不是中國畫的集大成，反而是「倪黃文沈一派惡畫的結束」，其原因在於當今畫壇淨是標為「臨」、「摹」、「仿」、「擬」古人之作，不見獨立創作的畫題與作品。因此，陳獨秀認為四王實為「輸入寫實主義，改良中國畫的最大障礙」、「若想把中國畫改良，首先要革王畫的命。」⁷ 從陳獨秀直接而明確的敘述可知，他同樣關注中國繪畫過於仿古與失真的問題，認為中國畫家應當拋卻傳統臨摹，改以西畫寫實技法展現個人創作天才。

另一位在民初新文化運動中扮演領導角色的是蔡元培。蔡氏 1907 年赴德國萊比錫大學攻讀哲學與文明史，並以美學為主要重心。1912 年孫中山任命他為教育總長，後因袁世凱稱帝而被迫辭職，復返德國留學。1916 年袁世凱失敗後，蔡元培奉北京政府之命出任北京大學校長，1917 年正式上任。⁸ 雖然任教育總長的時間短暫，但蔡氏引進西式教育制度與美學思想，且將美感教育列入不可缺一的五種教育中，促進公私立與師範學校廣設圖畫科。試看蔡元培 1912 年 2 月 11 日所發表的〈對於教育方針之意見〉：

五者，皆今日之教育所不能不可偏廢者也。軍國主義、實利主義、德育主義三者，隸屬於政治之教育。世界觀、美育主義二者，為超軼政治之教育。⁹

而美感教育的重要性在於：

美感者，合美麗與尊嚴而言之，藉乎現象世界與實體世界之間，而為之津梁。此為康德所創造，而嗣後哲學家未有反對之者也。在現象世界，凡人皆有愛惡驚懼喜怒悲樂之情，隨離合生死禍福利害之

⁴ 顧森、李樹聲主編，《百年中國美術經典文庫 第 1 卷：中國傳統美術 1896-1949》（深圳：海天出版社，1998），頁 1。

⁵ 同上註，頁 2。

⁶ 該文見於顧森、李樹聲主編，《百年中國美術經典文庫 第 1 卷：中國傳統美術 1896-1949》（深圳：海天出版社，1998），頁 4。

⁷ 同上註，頁 4。

⁸ 李鑄晉，〈民初繪畫的幾種改革〉，收於《中國·現代·美術國際學術研討會》（台北市：台北市立美術館，1991），頁 17-18。

⁹ 蔡元培，《蔡元培文集》（台北：錦繡，1995），頁 17。

現象而流轉。至美術，則即以此等現象為資料，而能使對之者，自美感以外，一無雜念。……人既脫離一切現象世界相對之感情，而為渾然之美感，則即所謂與造物為友，而以接觸於實體世界之觀念矣。故教育家欲由現象世界而引以到達於實體世界之觀念，不可不用美感之教育。¹⁰

由此可知蔡元培受到康德（Immanuel Kant, 1724-1804）美學之影響，將「判斷力」視為物自體與現象界、知性與實踐理性之間的溝通橋樑。蔡元培任北京大學校長期間，也極力推動畫法研究會與音樂研究會，並為其擬定章程與演說詞。除了教育方針之外，蔡元培亦提攜後學如劉海粟、徐悲鴻、林風眠等人。以劉海粟為例，蔡元培支持上海圖畫院以裸體模特兒練習寫生，並請他至北京大學畫法研究會講學。1928年派劉氏赴歐考察藝術，由他主辦各地巡迴展出的中國現代繪畫展覽會。徐悲鴻則是在蔡元培的幫助下，以公費赴法留學；1927年徐悲鴻在蔡氏的支持下應聘到南京中央大學藝術系。林風眠1925年自法國返回國內後，蔡元培便引薦年僅25歲的林風眠擔任北京美專校長；1927年聘其為全國藝術教育委員會主任委員；1928年指派林氏主持新建的杭州藝專。¹¹ 上述資料可知蔡元培經由推舉、派任各級教育機構人才，廣播西方美學與中西融合的理想。

蔡元培折衷中西的藝術理念，可見於1918年10月22日所發表的〈在北京大學畫法研究會上的演說詞〉。他提到中國與西洋畫作法上的差異：前者以臨摹，後者則是描寫實物。蔡元培並且指出在東西文化交融之時代，應兼採西畫之長，期許中國畫家能將科學入畫，多描寫石膏像及田野風景。¹² 劉海粟在提倡國畫革新的初期，即認為西洋畫的素描與色彩（尤其是水彩畫），有助於國畫線條與色彩的表現。¹³ 此外，徐悲鴻曾於民國9年6月1日《繪學雜誌》發表〈中國畫改良之方法〉一文，指出中國畫未能肖形與專師一家一派之弊：

夫寫人不準以法度，指少一節，臂腿如直筒，身不能轉使，頭不能仰面側視，手不能向畫面而伸。……此倘不改正，不求進，尚成何學？既改正又求進，復何必云皈依何家何派耶？¹⁴

他認為作畫目的在於「維妙維肖」，但畫家需要透過實寫才能達到「肖」之境地。因此，「古法之佳者守之，垂絕者繼之，不佳者改之，未足者增之，西方

¹⁰ 同上註，頁17。

¹¹ 李鑄晉，〈民初繪畫的幾種改革〉，收於《中國·現代·美術國際學術研討會》（台北市：台北市立美術館，1991），頁18-19。

¹² 該文見於蔡元培，《蔡元培文集》（台北：錦繡，1995），頁85-86。

¹³ 姚夢谷，〈民初國畫的革新運動〉，收於《國際漢學會議論文集 藝術史組》（台北：中央研究院，1981），頁592。

¹⁴ 該文見於顧森、李樹聲主編，《百年中國美術經典文庫 第1卷：中國傳統美術 1896-1949》（深圳：海天出版社，1998），頁6。

畫之可采入者融之」，¹⁵ 國人當摒棄抄襲古人之惡習，跳脫僅遵一家一派的侷限。林風眠 1926 年〈東西藝術之前途〉亦提及中國現代藝術當習西人所長，使中國藝術能以形式表現內心的思想情感，不再因技法不足而滯礙難行。是以，即便劉、徐、林三人在藝術風格與技法表現上不盡相同，但皆認同蔡元培兼融中西技法為改革積弱畫壇之道的想法。

透過蔡元培的人脈與資源，吾人可想見以蔡氏為核心的菁英人士，如何藉由學校教育與演講發揮影響力，進而嘗試扭轉不事創造、因襲古人的藝術風氣。然而，雖然當時的傳統國粹派受到西式思想的衝擊與批評，但他們在藝品市場、展覽會與教學上仍存有相當的影響力，陳師曾、金城、鄭午昌、潘天壽等人甚至反對兼採中西的畫法。以潘天壽為例，在其《域外繪畫流入中土考略》中言明：

東方繪畫之基礎在哲理，西方繪畫之基礎在科學，根本處相反之方向，而各有其極則。……若徒眩中西折衷以為新奇，或西方之傾向東方，東方之傾向西方，以為榮幸，均足以損害雙方之特點與藝術之本意。¹⁶

潘天壽認為藝術是特定風俗環境下所孕育而成的民族結晶，每一國家民族都應有自己獨立的文藝。國畫是中華民族的象徵，它平和內斂，深具氣韻與意境，自當不同於西方環境下所形成的藝術表現。潘天壽以為藝術精髓便是呈現各民族的藝術風貌，故中西繪畫應拉開距離，融合無非是刻意抹除彼此殊性後，再勉強創造兩者同質性的作法。

總結上述，可知在民初新文化運動的浪潮下，批評傳統國畫徒摹四王又不事實寫，異於西畫的具體寫實與精確描繪。因此，以蔡元培為首的新派改革人士，在各公私立學校設置圖畫科，除了宣揚美育的重要，更教授基礎的素描與色彩學，以助學生掌握實物形體。再者，透過向群眾演講與報章雜誌的發表，提倡中西融合的藝術觀，鼓勵中國畫家將西方透視、寫實的技法融入中國水墨筆意中，表現出西畫的空間感與光影，以及中國的筆意與意境。然而，藝術圈不盡然都接受革新派的主張，國粹派的傳統畫家仍在畫壇上占有地位，並以保存「民族特有性」作為立論基礎，認為藝術價值在於創造而非同化。職是之故，在民初藝壇百家爭鳴的情況下，承家學、習四王古法作畫的陶冷月，為何改以「融合中西」的「新中國畫」作為其主力創作？是否與學校教育、思想理念，甚至是藝壇的權力關係有關？本文將在第二部份討論陶冷月學校教育的習畫過程，以及他與蔡元培在思想理念上的契合。最後，從藝品買賣的角度，看待蔡氏為陶冷月訂潤格之事。

¹⁵ 同上註，頁 5。

¹⁶ 參見潘天壽，《潘天壽談藝錄》（台北：丹青圖書，1987），頁 16-17。

二、陶冷月之藝術理念與實踐

(一) 學校教育

陶冷月 1895 年生於蘇州，1906 年進入蘇州縣立元和高等小學堂，後因跳級而將原是四年制的求學時間縮短成二年；1908 年考進江蘇兩級師範學堂（今為江蘇省蘇州中學）。在元和高等小學堂就讀期間，陶冷月參加學校美術教師羅樹敏所開設的補習班，當時的學生還有吳湖帆與顏文樑等人。在陶冷月〈我的老師羅樹敏先生〉一文中提及羅氏的授課內容為：

羅老師的教育方法是以古法新化，結合科學的方法，講透視、投影諸術，使人明確寫實的方法，……他既教傳統中國畫，也教鉛筆素描、水彩，有時讓我們臨摹一些作品，特別指明和投影、透視與光線的關係。¹⁷

經由上述可知，羅樹敏除了教導傳統國畫，亦傳授學生西畫光影、透視與素描等技巧，使陶冷月首次認識西畫描繪實物之法。甚至，文中也提到當時罕見這樣的教學方式，羅氏的教學幾乎要稱得上是「鳳毛麟角」。¹⁸ 若將清末學制納入討論，則可反映出當時學習西方畫技的概況。1906 年，張之洞、張百熙、榮慶、孫家鼎修改 1905 年〈欽定學堂章程〉（又稱壬寅學制）後，頒布〈奏定學堂章程〉（又稱癸卯學制），此為第一個全國性實施的學制。癸卯學制將學校系統分為三段七級，初級教育包含蒙養院、初等小學堂五年、高等小學堂四年；學生自高等小學堂畢業後可進入中學或是初級師範學堂就讀。¹⁹ 新學制課程的基礎繪畫教育，從初等小學堂學習繪製「單形」以至「簡易形體」，到高等小學堂加上實物和標本繪圖以及簡易幾何畫，²⁰ 可見清末美術教育仍以實用技能為主，以掌握形體為主要的教學目標。因此，陶冷月所就讀的元和高等小學校可能設有圖畫手工科，陶氏在校內學習基礎技法後，又到校外向羅樹敏學習畫面空間營造、遠近距離以及光影變化等更為精進的西畫技巧。

除了學校教育之外，陶冷月任教的環境也是形塑其中西融合藝術觀的一大助因。1912 年陶冷月自高等小學校畢業後，擔任吳縣縣立第三高等小學教師。在這段時間陶冷月既向美國人特朗學習油畫，又利用閒暇之餘與顏文樑赴上海選購

¹⁷ 陶為衍編著，《陶冷月下》（上海：上海書畫出版社，2005），頁 431。

¹⁸ 同上註，頁 431。

¹⁹ 吳嘉陵，《清末民初的繪畫教育與畫家》（台北：秀威資訊科技，2006），頁 21。書中提到中學與初級師範學堂在課程上差異不大，但初級師範學堂酌減外國語文課，多加教育學及教授法課程，同時初級與優級師範學堂皆為培育全國師資的學校機構。

²⁰ 同上註，頁 28。

畫冊、畫片作為學習之用。1918-1922 年前往湖南長沙雅禮大學擔任藝術教授，該校為美國「雅禮會」(Yale Mission in China)所辦的教會學校。在此同時，1920 年代也是陶冷月開始嘗試月景畫的創作期。甚至，因畫月頗有心得，外籍教授在學校運動會上見其《月夜圖》，便稱陶氏為「Professor Cold Moon」。此名與陶冷月的藝術表現甚為契合，因此原名善鏞的陶氏遂改名為「冷月」。²¹ 但是，1920 年代只能說是陶冷月嘗試中西融合月景畫的試作期，因為這時月景畫的媒材仍分為國畫與油畫兩種，不同於 1924 年之後以傳統媒材表現西畫感的月景圖。早期陶冷月的月景油畫如 1921 年的《月光瀑布》；國畫形式則是 1924 年的《江山月明》；²² 至於「新中國畫」的月景圖，則以 1924 年絹本設色的《冷香夜月》【圖 1】為代表。

從陶冷月所受的學校教育到任教環境，可知畫家當時得以接觸到西畫技法。因此，陶氏從原本習筆墨、通六法的傳統山水表現，走向東西融合的藝術進路，外在環境與教學可說是一大原因。

(二) 蔡元培與陶冷月的藝術理念

陶冷月於〈我的老師羅樹敏先生〉一文中，透露自己致力於新中國畫，主要是因為受到蔡元培的鼓勵與羅樹敏的啟蒙教育。²³ 在陶氏 1956 年 2 月《自傳》手稿中談到他與蔡元培的相識經過：

在 1920 年時，蔡元培、吳稚暉、李石曾等到長沙講學，當時我在雅禮大學執教，兼校很多，各學校開會歡迎他們，我屢次遇到。由談話而請他們品評我的畫件，以此認識，尤其蔡先生與我後來關係較深。²⁴

蔡元培 1920 年在長沙的七次演講題目，分別為〈何謂文化〉、〈美術的進化〉、〈美學的進化〉、〈美學的研究法〉、〈美學與科學的關係〉、〈對於師範生的希望〉、〈對於學生的希望〉，²⁵ 內容多涉及美術與美學。陶冷月在 1928 年蘇州青年會暑期學術講演會上所發表的〈國畫之新的研究〉，其內容多同於蔡元培的思想。因此，陶冷月走向中西融合的藝術創作，實與蔡元培當時所倡導的諸多理念有關。以下將交互參照兩人的文章內容與演講稿，指陳兩人在理念上的相同之處。

²¹ 姚全興，《陶冷月藝術評傳》（上海：上海書畫出版社，2000），頁 9-10。

²² 同上註，頁 57。

²³ 陶為衍編著，《陶冷月下》（上海：上海書畫出版社，2005），頁 431。原句如下：「我致力於新中國畫的奮鬥，一是離不開蔡元培先生的支持、鼓勵，也與羅老師當年中西結合的啟蒙教育分不開的。」

²⁴ 姚全興，《陶冷月藝術評傳》（上海：上海書畫出版社，2000），頁 53。

²⁵ 陶為衍編著，《陶冷月下》（上海：上海書畫出版社，2005），頁 531。

1. 藝術與人類知、情、意三大心理功能

蔡元培在 1915 年的〈美學觀念〉提到：

美學觀念者，基本於快與不快之感。與科學之屬於知見，道德之發於意志者，相為對待。科學在乎探究，故論理學之判斷，所以別真偽。道德在乎執行，故倫理學之判斷，所以別善惡。美感在乎賞鑑，故美學之判斷，所以別美醜，是吾人意識發展之各方面也。²⁶

又，1920 年〈美術與科學的關係〉亦說：

我們的心理上，可以分三方面看：一面是意志，一面是知識，一面是感情。意志的表現是行為，屬於倫理學，知識屬於各科學，感情是屬於美術的。²⁷

柏拉圖 (Plato, 西元前 427-前 347) 將人類的心理功能劃分成知 (thinking)、意 (will)、情 (feelings) 三部分：知代表理性，意是意志，情則為慾望。若將此分類對應到理想國的階級劃分，則富有智慧的哲學王代表「知」，勇敢衛士是「意」，而農工商則代表「情」。德國古典美學康德的三大批判著作，即各自代表知、意、情三大心理功能。1781 年《純粹理性批判》為「知」，探討人類知識何以可能；1788 年《實踐理性批判》為「意」，討論什麼可作為道德行為的最高原則；1790 年的《判斷力批判》則是「情」，研究人在何種情況下能感到美和完善。此外，因為康德認為人的心靈功能有認識能力 (thinking)、願望能力 (will)，以及快感與不快感的能力 (feelings)，故純粹理性與實踐理性之間，應有「判斷力」作為兩者的溝通橋樑。²⁸ 由此可知留學德國的蔡元培深受西方美學影響，將知識視為別真偽的科學，意志為別善惡的倫理道德，而美感則是別美醜的情感。

陶冷月 1928 年〈國畫之新的研究〉亦將人類心靈分為知、意、情三類，科學引導人們走向真理，道德是善之途，至於藝術則是美之道路：

……吾人生而具知、情、意，道德為意志之產物，而導吾人入於善之途。科學為智識之產物，而引吾人入於真之途者也。藝術則為感情之產物，而使吾人入於美之途者也。真善美雖三道，實則異途而同歸。²⁹

²⁶ 蔡元培，《蔡元培文集》(台北：錦繡，1995)，頁 22。

²⁷ 同上註，頁 157。

²⁸ 關於柏拉圖與康德的美學，為筆者參考美學筆記所得。

²⁹ 陶為衍編著，《陶冷月下》(上海：上海書畫出版社，2005)，頁 417。

此外，兩人皆認為藝術是情感的具體表現，創作者的情感能藉由藝術外顯於外，而觀者欣賞時也能心有所感。蔡元培在 1920 年長沙周南女校演講〈美術的價值〉中即說到：「創作者的感情，藉美術可以完全表現。……創作者的感情怎樣見之於美術，竟能勾引賞玩者的感情也使之怎樣。」³⁰ 陶冷月 1928 年〈國畫之新的研究〉開頭便以「藝術即人類情感的具體表現」³¹ 作為藝術之價值，並且認為藝術可以使人忘卻現世煩悶、調劑社會惡濁與涵養心靈。

2. 走向中西融合

蔡元培的文章中多次論及中西藝術之差異。以 1916 年〈智育講義十篇·圖畫〉為例：

中國畫家自臨摹舊作入手，西洋畫家自描寫實物入手。故中國之畫，自肖像而外，多以意構，雖名山水之圖，亦多以記憶所得者為之。西人之畫，則人物必有概範，山水入有實景。中國之畫與書法為緣，而多含文學之趣味。西人之畫與建築雕刻為緣，而佐以科學之觀察、哲學之思想。故中國之畫，以氣韻勝，勝畫者多工書而能詩。西人之畫，以技能及義蘊勝，善畫者或兼建築、圖畫二術。³²

上述引言指出的中西差異在於兩者：一是作畫方式，二是氣韻與技能。在作畫方式上，中國繪畫以臨摹舊作為主，畫家依憑個人記憶作畫；西畫則以實物、實景入畫。就氣韻與技能而言，中國書畫合一，運筆落墨蘊含文學趣味，且起筆頓挫與潑墨飛白之間，富有氣韻流轉，故畫家通常兼具詩人與書家的身分；西畫則與建築、雕刻有關，作畫常關乎哲學、科學，尤重體積光影之別。

另外，蔡元培在 1920 年長沙講學〈美術的進化〉中提到中國繪畫少創造，多摹仿的弊病，反觀西洋畫壇時常創新畫派，而且光影空氣、遠近距離、人物個別性的表現都勝於中國。³³ 對此，蔡氏認為畫家當習西方以科學入畫，多描繪實物實景，藉此振興仿古無生氣的中國藝壇。

陶冷月認為習畫之初當師法古人，依法練習筆墨、通六法。然而，造成國畫衰退的原因是在於畫家專事傳移模寫，服膺於一家一派之筆墨。如此一來，師石谷而未得其氣韻者，其作品不過是「石谷畫之印刷品耳」，畫家則是「石谷之奴

³⁰ 蔡元培，《蔡元培文集》（台北：錦繡，1995），頁 162。

³¹ 陶為衍編著，《陶冷月下》（上海：上海書畫出版社，2005），頁 417。

³² 蔡元培，《蔡元培文集》（台北：錦繡，1995），頁 26-27。

³³ 該文見於蔡元培，《蔡元培文集》（台北：錦繡，1995），頁 131-136。

隸」、「石谷之罪人」。³⁴ 他認為「形似」是「精神超乎物體之外，而寓其神情於物象之中」³⁵。換言之，形似並非全然拋卻形體之描繪，而是在客觀基礎上展現己身氣韻。在蔡元培世界觀的影響下，陶冷月同樣認為中國畫家應當學習西方畫技，以補強自己的不足：「透視學可以明遠近之理，投影學可以知明暗之分，光學可以悉色彩之原理，色彩學可以詳調色之方法」。³⁶

3. 理想化的自然

蔡元培在 1920 年〈美術的價值〉³⁷ 中表示美術價值不在於模仿自然，而是改造自然。畫家完全地服從自然，反而失去美的價值。因此，藝術實為鎔鑄個人意念於自然美後的「理想美」。陶冷月亦認為樹石等一切自然之物，不過是畫家用以表現情感的材料。在其〈國畫之新的研究〉一文中：

藝術既為情感之表現，吾人作畫應有主觀情調，存乎其間，不可專事客觀，而為自然之奴。蓋樹也石也一切自然之物，不過吾人藉以表現我情感之材料耳。……吾人作畫既取材乎自然界，固不能離自然過遠。然不僅求形下之真，以求表現我之性靈，是作畫之本旨也。

38

雖然蔡元培與陶冷月皆認為中國畫家應當學習西畫的寫實技法，以補傳統中國繪畫不重寫生之缺漏，但其中心主旨仍繼承中國畫論所說主客合一，即「外師造化，中得心源」（張璪）的理想。畫家作畫若專事客觀，只會淪為物象所役的自然之奴，繪物應得其常理並軼於象外，並挹注個人思想情感於其中。

（三）藝術市場上的「新中國畫」

1926 年蔡元培為《冷月畫集》題辭，並為陶冷月制定潤格與贈上對聯「畫美畫善武韶異，此心此理東西同」一對。在此之前，蔡元培曾與吳昌碩、朱祖謀、鄭孝胥聯名為鄭曼青定潤格，但單獨為一位畫家制定畫價則為首例。³⁹ 日本學者鶴田武良根據《中國現代金石書畫家小傳》所附的畫家作畫潤格進行比較，當時與陶冷月年齡相仿又頗富盛名的俞劍華（1895-1979），其扇面每面 3 元；陶冷月的扇面則是 10 元。就掛軸而言，俞劍華是 2 尺 8 元，4 尺 16 元；若以張善孖

³⁴ 陶為衍編著，《陶冷月下》（上海：上海書畫出版社，2005），頁 417。

³⁵ 同上註，頁 419。

³⁶ 同註 34，頁 419。

³⁷ 該文見於蔡元培，《蔡元培文集》（台北：錦繡，1995），頁 161-164。

³⁸ 同註 34，頁 417。

³⁹ 陶為衍編著，《陶冷月下》（上海：上海書畫出版社，2005），頁 532。

畫價最高的走獸掛軸而言是 6 尺 20 元，而陶冷月 4 尺之內每方尺就要 10 元，將近俞劍華與張善孖的 3 倍，由此可見陶冷月畫作受歡迎的程度。⁴⁰

自從蔡元培為其制定潤格之後，陶冷月便收到來自各地的邀展與演講。【附表 1】為筆者整理陶冷月年譜後所得，始自 1926 年 5 月 1 日蔡元培為陶冷月訂潤格，至 1958 年 4 月 24 日陶氏被歸為右派的這段時間。從表中可看出自蔡元培為其訂潤格後，陶冷月的畫作便經常在蘇州、上海、南京等地展出，作品甚至遠赴海外參加博覽會，尤其以 1930-1940 年代最為興盛。在藝術相關活動方面，陶冷月除了獲邀觀展予以指教之外，也活躍於各大學校機構，透過演講陳述自己對於國畫的見解，並密集地出版個人畫冊。

1930-1940 年代，也是陶冷月作品數量、畫價與名聲成正比的巔峰期。根據陶為衍的統計，1933-1949 年總計有作品 2706 件，年平均 159 幅；其中又以 1941 年的 292 件居冠。⁴¹ 陶氏的畫價也往往動輒千金，例如作於 1944 年的《貓蝶圖》由嚴欣淇以 30 兩黃金買下。⁴² 時人萬歲（鄭爾雅）所寫的〈冷月畫展參觀記〉甚至說陶冷月的畫「定價綦昂，動輒千金，似非中人階級所可置備，與海粟同犯使人忘洋之譏。」⁴³ 此外，文革後的陶冷月尚未成為中國美術家協會的會員，但只收購中國畫院一級畫師作品的朵雲軒、上海文物商店、南京友誼商店也都紛紛前來邀稿，可見陶冷月作品在文革前的藝術市場確實佔有一席之地。

筆者以為討論陶冷月的畫作，或可與蔡元培的藝術觀作鏈結，進而認同其作品為「中西融合」的藝術表現。然而，若從藝術市場買賣的角度觀之，則蔡元培的潤格無疑是將陶冷月拱上藝壇高峰的有利推手。是以，吾人可從此例瞭解到掌權者的發言，往往影響畫家當時的成就與評價。換言之，我們可說陶氏選擇「中西融合」的藝術表現，係認同、支持蔡元培理念後的結果，故以月景山水畫體現其藝術觀。然而，當倡導「中西融合」的人，同時也是權力的擁有者時，畫家選擇其理念作為藝術進路，究竟是受到掌權者潛移默化的影響，又或者是有意依

⁴⁰ 鶴田武良，〈陶冷月について——近百年來中國繪畫史研究 三〉，收於《美術研究》第 358 號（東京國立文化財研究所美術部，1993），頁 25-26。中譯本收於陶為衍編著，《陶冷月（下）》（上海：上海書畫出版社，2005），頁 500。日文原文如下：「また『中国現代金石書画家小伝』に附載する「陶冷月先生作画潤格」を、年齢が近く、しかも当時すでに高名であった俞劍華（1895-1979）及び張善孖（1882-1940）の潤例と比べると、俞劍華の扇子が三元であるのに対し、陶冷月の扇面は一葉十元、冷月が「冷月」二字の透文字を入れた特漉の紙を用いていたとしても三倍近い値である。堂幅（掛軸）についても、俞劍華は二尺で八元、四尺で十六元、張善孖は、彼が最も得意とし、従って価格もいちばん高い走獸でも六尺で二十元であるのに、陶冷月は四尺以内は一尺に付十元であるから、二人に比べてやはり約三倍近い価格であった。この点からも陶冷月の作品が好まれていたことを証することができる。」

⁴¹ 陶為衍編著，《陶冷月（下）》（上海：上海書畫出版社，2005），頁 528。

⁴² 姚全興，《陶冷月藝術評傳》（上海：上海書畫出版社，2000），頁 19。

⁴³ 原文刊於 1934 年 2 月 25 日《大光明報》，收於陶為衍編著，《陶冷月（下）》（上海：上海書畫出版社，2005），頁 478。

附？細究陶冷月為人所稱道的「新中國畫」，其中國元素在於以筆墨、宣紙作為媒材，並一貫地挪用文人山居幽隱、夜渡、賞月的題材。背景的藍綠色調除了用來襯托盈盈月色以外，更塑造出悠然空冷的詩意。若就西方技法而言，畫家具體掌握山巒形體之外，更利用長空皓月作為畫面的穩定光源，以水光交輝之景塑造出西畫的光影效果，其藝術表現似乎僅是「表面上」的中西融合。因此，陶冷月「新中國畫」之所以獲得廣大迴響，除了時代先驅的意義之外，或許與其獲得文化圈發言者蔡元培的大力支持有關。以此觀之，則畫家與論述者之間的關係，或許有超乎單純理念之外的「權」、「利」關係。

三、陶冷月「新中國畫」與高劍父「新國畫」

鶴田武良在〈陶冷月について——近百年来中国絵画史研究 三〉文末指出，陶冷月新中國畫成功的關鍵，在於用中國畫材表現西畫「遠近平凸之別，光影空氣之變」之感。然而，其西畫技法的運用似乎僅停留在透視與光影，故一時的聲名大噪後逐漸為人們所遺忘。相較之下，廣州嶺南畫派的創建者高劍父，同樣創作出中西融合的「新國畫」，且至今在畫壇或藝術史的討論上皆占有一席之地。⁴⁴對此，本章將針對鶴田所提出的比較作進一步分析，先以政治、教育等外圍因素作為起點，爾後著重於具體畫例分析，比較兩者畫面上的中西藝術表現。

（一）外圍因素：政治與教育

1. 政治層面

高劍父（1879-1951）1906年赴日留學時投身政治，參加孫中山反清同盟會，之後被任命為同盟會廣東分會會長。⁴⁵往後高劍父雖未擁有顯赫的政治地位，甚至從政治跨足到國畫改革，但他兼具政治、繪畫「改革家」的身分，仍舊使他獲得政壇上的幫助，有利於高劍父推動國畫改革。反觀陶冷月一生，幾乎未曾過

⁴⁴ 鶴田武良，〈陶冷月について——近百年来中国絵画史研究 三〉，收於《美術研究》第358號（東京國立文化財研究所美術部，1993），頁28-29。中譯本收於陶為衍編著，《陶冷月下》（上海：上海書畫出版社，2005），頁501。原文如下：「その西法の応用は『遠近平凸の別、光影空氣の變』に留まって、そこから進まなかった。それが、冷月より少し後に、同じように中西画法の折衷によって、山水、人物、花卉、翎毛まですべての中国画について、やはり『新國畫』と呼ばれる画風を生み出した嶺南派の名が、解放後の現在にまでのこり、現代中国絵画史に果たした役割がくりかえし回顧されているのに対し、陶冷月の名が、一時の高い名声にも拘らず、解放後早くに忘れられてしまった原因ではなかろうか。いいかえれば西洋画の習得に当って、中国画改良という目的を持っていたかどうか、それが嶺南派と陶冷月に対する評価を大きく分けるところとなったのではなかろうか。」

⁴⁵ 李鑄晉、萬青力，《中國現代繪畫史 民初之部 1912-1949》（台北：石頭，2001），頁118。

於涉入政治場域，即便就讀江蘇兩級師範學堂時，有意加入孫中山革命的學生軍，都因身材矮小而未能如願。⁴⁶ 此後陶冷月則改以從文化層面回應當時的政治現況，例如 1931 年九一八事變之後，陶冷月斷絕與日本畫商、出版商的往來；1937 年上海淪陷，陶冷月拒絕參加中日文化協會、大東亞藝術展覽會。然而，從不牽涉政治角力的陶冷月，1958 年因批評教育當局而被歸為右派份子，被迫中斷作畫，改畫保溫瓶瓶身維生。1966-1976 年又逢文化大革命，畫家甚至必須自我批鬥以自保，陶冷月在其自傳中稱先前中西合璧的新中國畫，不過是為藝術而藝術的「螺子藝術」，迎合資產與統治階級附庸風雅的趣味。⁴⁷

雖說高劍父的政治背景，並非其從事國畫改革的絕對助因，但與陶冷月相較之下，高氏顯然是依個人意願而投身政治，異於陶冷月的被迫涉入。換言之，畫家意願與政治權力兩樣因素的交錯，會造就出兩種截然不同的情況。陶冷月歷經被歸為右派與文化大革命，受到政治掌權者的有意打壓，自然影響陶氏的創作表現。根據陶為衍的統計，陶冷月在 1950-1982 年的 23 年間，年均 25 幅。1967-1971，年均僅 4 幅。另外，1950-1957 年的作品數為 169 件，至 1958-1962 年則銳減為 50 件，⁴⁸ 可見政治因素對於畫家之影響，連帶影響其解放後的畫壇地位與中國近現代美術史上的重要性。

2. 教育層面

高劍父 14 歲時隨居廉學畫，學得撞粉、撞水之法。後來在日本畫家山本梅渥的幫助下，1906 年赴日學習繪畫。從高氏現存的手稿可知當時在日本習畫的方式：

我童年時留學東瀛，入東京白馬會研究西畫，這是東京美術學校的預科，二年畢業，入學經過三個學期，日日都學石羔（膏）頭，至半身像，至第四學期，才畫人體，……日本美校，一二學期之功課為寫生與運筆，寫生多為動物、花果，外則器物、茶具、炊具，甚至繩索拾物，無一不寫。……鉛筆畫怎麼運筆呢？由老師以小冊子八寸大，每畫幾花葉，一周臨一張，用羅地紙，每臨一二百張……。

49

從高劍父的紀錄可知，當時畫家在日本的學習方式，仍是從西畫基礎的寫生、素描開始，並以日本作為學習西畫技法的中介，設法將投影、透視、光影法

⁴⁶ 姚全興，《陶冷月藝術評傳》（上海：上海書畫出版社，2000），頁 6-7。

⁴⁷ 同上註，頁 31-32。

⁴⁸ 陶為衍編著，《陶冷月下》（上海：上海書畫出版社，2005），頁 528。

⁴⁹ 轉引自吳嘉陵，《清末民初的繪畫教育與畫家》（台北：秀威資訊科技，2006），頁 147。

與遠近法帶入新國畫的改革之中。此外，高劍父〈我的現代國畫觀〉係受到東京美術學校校長岡倉天心「新日本畫運動」的啟發，認為國畫革命應當在保有傳統國畫筆墨氣韻的基礎上，再加入西畫技法與現實題材，另創調和中西的「新國畫」。高氏的國畫改革之目的不是要「打倒古人、推翻古人、消滅古人」，而是「取古人之長，捨古人之短」、「棄其不合現代的，不合理的東西」。⁵⁰ 高劍父並指出因襲古人舊規的畫作，不過是「現代之古畫」而不是「現代的畫」；相較於西方畫壇的生氣與進步，中國守舊畫人的傳統觀念甚至勝於帝皇之毒。⁵¹

高劍父 1908 年學成歸國後，1912 年 6 月創辦《真相畫報》，內容以刊登時事照片、中西名畫、漫畫，以及介紹新畫法為主。《真相畫報》後來因為反對袁世凱而遭到停刊，⁵² 但高劍父已透過傳播媒介廣為流傳的功能，向國人宣揚國畫改革之必要。在對外教育方面，1923 年高劍父將廣州畫室創辦為「春睡畫院」，學習者分為初學者與進階者。初學者的必修為畫法、中西美術史、寫生及臨摹；進階者則是每週自由創作三幅，儼然為一所私立美術學校的雛形，⁵³ 培育出嶺南畫派後學如趙少昂、關山月、方人定等。

若將高劍父習畫、任教經歷與陶冷月作一比較，前者顯然在宣揚國畫改革上更為積極。無論是《真相畫報》這類傳播刊物，抑或是私人創辦的春睡畫院，皆為大眾得以瞭解西畫特色的可親管道，並藉此凝聚社會對國畫改革的支持。反觀陶冷月 1918 年起任教於長沙雅禮大學，1922 年因母病而辭去；同年轉任國立暨南學校藝術教授，1929 年因病而離開教職。在陶氏十餘年的教學生涯中，除了致力於在各大學演講、創作之外，吾人未見今日有師承陶冷月畫技的畫家，似乎也未有記錄顯示陶冷月有教學、演講、創作之外的改革活動。因此，高劍父與陶冷月的相異之處，在於高氏積極地實踐個人理想與畫風，並有意地藉由傳播媒介、學校機構讓更多人得以瞭解該理念，進而認同、支持，以期成為畫壇上立場明確、風格特別的畫派。陶冷月雖也從事授課指導，並公開演講宣揚中西兼融之必要，但較偏向個人的創作與實踐，未見有「成一家之言」之宏志。

（二）畫作分析

1920 年代正逢國畫改革理念興盛之時，陶冷月的「新中國畫」與高劍父「新國畫」，都被視為「中西融合」的藝術表現，體現當時「習西人之長，以補國畫

⁵⁰ 高劍父，〈我的現代國畫觀〉，收於顧森、李樹聲主編，《百年中國美術經典文庫 第 1 卷：中國傳統美術 1896-1949》（深圳：海天出版社，1998），頁 21。

⁵¹ 同上註，頁 21。

⁵² 李麗芬，〈民初國畫改革論與寫實主義〉，收於《議藝份子》，第 3 期（中壢：國立中央大學藝術學研究所，2000），頁 115。吳嘉陵，《清末民初的繪畫教育與畫家》（台北：秀威資訊科技，2006），頁 191。

⁵³ 吳嘉陵，《清末民初的繪畫教育與畫家》（台北：秀威資訊科技，2006），頁 178。

之不足」的理想。然而，為何今日談論中國近現代國畫革新時，往往遺漏陶冷月這位善畫月景山水的畫家？筆者認為，除了上述政治與教育的外圍因素之外，畫作表現更是關鍵所在。是以，本節將從圖像表現進行比較，細分兩者在「中西融合」程度上的差異，以及畫家所運用的中、西方元素分別為何。

1. 構圖與題材

高劍父在〈我的現代國畫觀〉一文中說到新國畫的構圖是「自我的章法」：

新國畫的「構圖」，是不為向來固定規矩、範圍所限的，是取材於大自然的。無論古人有無這類「章法」，疏也可，密也可；聚也可，散也可；上不留天，下不留地也可；全幅填塞也可；全幅空白也亦無不可。要之，「胸貯五岳，目無全牛」，宇宙間一切事事物物，任他如何錯綜複雜，皆可成一最新最好之章法。隸花水面皆文章，不一定以傳統之章法為章法，可成一非章法的章法，此之謂自我的章法。⁵⁴

由此可知，高劍父認為新國畫不應侷限於傳統「疏能跑馬」、「密不容針」、「必留天地」的傳統構圖，既然取材於自然，則畫面的佈局安排但憑造化與主觀美感。以高劍父 1922 年《赤松》【圖 2】為例，畫家先以書法頓挫按壓的筆力，畫出屈曲的松枝，再以乾筆描繪松針，並刻意以亂而快速的線條，突顯松針的密與厚實感。就構圖上而言，此畫上下不留天地，上方以「人」字形的松枝作為開端，下方則是密佈的雜亂松針，最後一筆甚至有意地超出畫外，顯現畫家的速筆與暢狂之氣。再者，向左右延展的旁枝與松針也被畫幅所切割，呈現不完整的構圖。相較之下，陶冷月《蒼松白梅》【圖 3】則顯得工筆細緻，松身畫鱗，松針的線條勻細工整，根根清晰可見，整體看來較具有平面裝飾感。畫面左右兩邊所延展的松枝，同樣為畫幅所切割而不完整，但畫家仍在畫面上下方預留天地，細筆描繪的松針並未踰出畫幅，佈局較為拘謹。在此要說明的是，「上下留天地」的構圖，並非兩人作品的絕對劃分。陶冷月新中國畫仍有未留上下天地之作，而高劍父亦有符合傳統構圖的作品。筆者以為兩者比較的重點在於，高劍父所提出的「新國畫觀念」將「自我章法」列入「新國畫」的性質之一，顯然比陶冷月徒事創作「新中國畫」來得明確清楚。

在題材的選擇上，高劍父認為新國畫除了「古城」、「宮闕」、「扁舟」、「荒村野店」之外，題材應有所突破，舉凡各國人、各國景物，甚至是現代建築物皆可入畫。在高氏的畫作實踐上，如《寒烟孤城圖軸》【圖 4】畫入電線桿、《雨中飛

⁵⁴ 高劍父，〈我的現代國畫觀〉，收於顧森、李樹聲主編，《百年中國美術經典文庫 第 1 卷：中國傳統美術 1896-1949》（深圳：海天出版社，1998），頁 23。

行》【圖 5】可見飛行機。陶冷月的畫作則多為傳統國畫題材，大致上可分為兩大類：一是純粹自然之景，如月梅、松月、松月清泉、秋月等組合；二是畫中帶有人物的活動，如千帆泛月、夜渡、高士賞月、高士觀瀑、泛舟、夜渡、夜漁、瀑前論道等。以四張畫作《松崖賞月》【圖 6】、《奇峰賞月》【圖 7】、《松溪印月》【圖 8】、《松風明月》【圖 9】為例。前兩張畫作皆描繪文士高人於高岩平台上賞月，畫面右側為堅實巨岩，以墨色的明暗變化表現岩體的受光與背光。此外，人物在雙松、巨岩的映襯下顯得格外渺小，畫家便用天際高懸的孤月作為引導觀者視線的媒介，月亮的位置與大小恰與人物相互呼應。《松溪印月》與《松風明月》在構圖上極為相似，畫家在流水之側設一小亭，亭外植有老松，亭內則有童子在一旁隨侍的文人。畫面中央繪月照水澄的水景，遠景則是橫翠層疊，在一片銀暉下顯得朦朧清冷。

若依高劍父的說法，則沿用古畫題的陶冷月顯然不夠「現代」。弔詭的是，這反而是陶冷月被稱為「中西融合」的原因所在——具有中國傳統繪畫的「詩情畫意」與「文人雅士」。或者，吾人可說此種手法實為「中國元素」的挪用、借用，甚至是一種濫用。

2. 中國元素與西畫技法

誠如上述，因為陶冷月畫作中顯見的「中國題材」，而使其畫作易被視為中西融合的代表。除了古畫題的沿用之外，題畫詩、用印也是「中國元素」的運用。就題畫詩而言，陶氏好用王維、李白、杜甫、朱熹的詩句⁵⁵，如《月下獨酌》【圖 10】便引用李白同名詩句：「花間一壺酒，獨酌無相親。舉杯邀明月，對影成三人。」此外，陶冷月甚為講究用印，不僅同一印有不同的印文，就連同一印文也有不同大小。1926 年〈松山氏之山水畫〉的評論中，陶氏即批評日本畫家松山致芳的作品「印文奇劣，如同木刻，印泥也欠佳。」⁵⁶ 陶冷月曾向吳昌碩請教用印，吳昌碩見陶氏畫梅不同於尋常，特將自己畫梅所用的「明月前身」印【圖 11】贈予陶氏，⁵⁷《冷香月明》【圖 12】的右下角、《湘江夜漁》的右上角【圖 13】皆有此朱文方印。在中國技法的運用上，陶冷月改變黃公望淺絳法，以墨青二色創「淺碧法」，使畫面呈現藍綠的冷色調，益發突顯月華之皎潔。又，陶冷月畫月不作輪廓線，採用留白的方式，並以積墨法描繪流雲，藉雲層的「動」表現靜謐月景。

《冷香夜月》【圖 1】所運用的中國技法有三：第一，在構圖上取傳統國畫佈局，遠景為層層流雲現華月，中景是一片水景與幾處歸帆，前景則安排三組巨

⁵⁵ 姚全興，《陶冷月藝術評傳》（上海：上海書畫出版社，2000），頁 129。

⁵⁶ 陶為衍編著，《陶冷月下》（上海：上海書畫出版社，2005），頁 414。

⁵⁷ 同上註，頁 79-81。

岩，間以閣樓、白花點綴其中。其二，在技法上陶冷月採用留白法繪製月亮，藉雲氣之「動」映襯月的「靜」，此為「烘雲托月」之法；使用脫胎自黃公望淺絳法的「淺碧法」，改用墨與青二色入畫，使得整幅畫作呈現出藍綠色調。第三，藍綠背景所營造的清冷意境，以及月光下的溶溶水色，表現中國繪畫所重的詩意。

在西畫技法方面，從早期 1924 年《冷香夜月》【圖 1】到晚年 1982 年的《高松好月》【圖 14】，陶冷月畫中的西畫技法不外乎是透視、寫實與月色光影的掌握。以面描繪山巒、巨岩，並施以陰影以顯其立體，達到西畫寫實的效果。此外，畫家常將消失點安排在遠處水平線與瀲灩波光的交合之處，並以長空皎月作為畫面的統一光源，以此決定山巒、岩體的明暗變化。以《冷香夜月》【圖 1】為例，右側三組岩石不以線條皴法描繪，而改以面為單位表現堅實岩體。此外，海平線結合水面上的蕩漾光影，將觀者視線集中在畫面中央的消失點，塑造出遠近距離的空間感。

高劍父的中國元素，在於其畫作留有書法墨線筆勢。以《崑崙雨後圖》【圖 15】為例，畫家先以濕筆打底色，使畫面沉浸在雨後濛濛的色調之中。遠景以方筆勾勒出山壁的基本形體，再用斧劈皴表現山石肌理，呈現出山崖堅實的體量感。畫中皓月同陶冷月留白，並以鵝黃色略作渲染，使其突出於褐色背景之中。高劍父以蒼勁有力的快筆掃過中景枯枝，而樹梢末端的飛白與樹幹傾斜的角度，為本是幽靜的月景圖增添動勢。此外，看似寫意簡筆帶過的樹幹，也以墨色濃淡表現各株的相對位置，塑造出前後有別的空間感。前景石間溪泉汨汨，右下角山石的筆法方折且粗放，僅以數筆繪出其形。在高劍父的這幅畫中，我們見到畫家保留了水墨的渲染法、留白，以及極具書法韻律感的線條。

高劍父留日期間所習得的西畫技法，實為「日本式的西畫技法」，其意義與實際表現已因地而產生衍異。換言之，高氏是透過日本畫家的「轉譯」，而學習到西方寫實、透視、光影與空氣感的表現，風格蘊含著濃厚的「日本風味」。以《貓鷹小雀圖》【圖 16】為例，對角線斜傾的主枝將畫面一分为二，畫面彷彿截取自完整構圖的中間部分，呈現日本繪畫特有的不完整構圖。左上角展翅飛翔的貓頭鷹，雖可看出西方繪物寫生時所要求的準確形體，但卻傾向圓山四條派的寫生風格。此外，以淡色微微渲染的背景，以及畫面所呈現的空氣感，頗似當時東京美術學校所盛行的「朦朧體」。就狹義而言，高劍父作品的西畫特色應為「日式西畫」，帶有日本畫家的取捨與喜好。

總結上述，陶冷月中西融合畫作中所呈現的「中國元素」，有文人雅士的題材、以留白法繪成的月亮、淺碧背景，以及文人畫所重視的題詩與用印。然而，在筆法上陶冷月以工筆描繪輪廓，並以面為單位表現物體量感，反而忽略了中國繪畫特有的線造形，而使其「中國元素」流於表面。相較之下，高劍父的水墨畫

顯然更符合「中西融合」的要旨——既保留了中國繪畫的線條之美，又能以墨色濃淡表現空間感，而速筆末端的飛白，以及線條間的轉折呼應，彷彿畫家個人氣韻之展現。在西畫技法的表現上，陶冷月的「新中國畫」主要集中在透視、寫實與光影三大方面，而高劍父作品中的光影、透視、寫生與空氣感，則是日本化的西畫技巧。

既然「新中國畫」與「新國畫」在融合的程度與內容上皆有所差異，後人該以何種標準進行評價？就筆者而言，「中西融合」之「西」的定義應採廣義的解釋。所謂的「西」並不限於地理上的西方，而是「西化」、「現代」的形容詞。換言之，即使高劍父所引的是「日本化的西畫技巧」，但他至少掌握中國繪畫筆墨、線條與氣韻的精髓，並巧妙運用與「中國不同」的多元畫法，讓中國畫壇見識到異於傳統的風格。反觀陶冷月的「新中國畫」僅是借用一般性的中國元素，卻又無法活用西方畫法，制式地結合東、西兩造繪畫特點，徒為表面上的中西融合。

四、總結

本文以陶冷月的「新中國畫」為主要討論核心，首先概述民初文化界對於國畫改革之理想，瞭解傳統中國繪畫——「國畫」所背負國族情感與期待。不論是初期的康有為、陳獨秀，或是青年導師蔡元培所拔擢的劉海粟、徐悲鴻、林風眠等人，他們都將西畫之透視、寫實、光影等科學方法，視為革新守舊畫壇的一帖良藥。雖然這波改革國畫思想，確實對民初保守畫壇有所衝擊，但仍舊有遵循古法的國粹派畫家，堅持保留「民族美術的獨有性」。

再者，筆者進一步探究形塑陶冷月融合中西藝術觀的原因，大致可歸為兩點：其一，學校圖畫科的設立，以及羅樹敏的西畫教育；第二，與蔡元培 1920 年於長沙七次的美術演講有關。此外，自從 1926 年蔡元培為陶氏定潤格後，陶冷月的月景山水畫不但被視為「新中國畫」的代表，還獲得許多參展與演講的邀約。對照其作品數量與畫價，可知 1930-1940 年代確實為陶氏畫業之巔峰。然而，筆者認為蔡元培與陶冷月之間的關係，或許可從藝術市場的角度進行詮釋。換言之，陶冷月折衷中西技法的畫作，除了代表認同蔡元培理念之外，是否亦隱含著依附主流論述的「利益考量」？

最後，對兼融中西的陶冷月「新中國畫」與高劍父「新國畫」，為何在近現代中國藝術史上擁有不同地位的現象提出詮釋。除了外圍因素政治、教育之外，筆者透過圖像比較，認為兩人在「中西融合」的程度與意義上有所不同。陶氏之作被視為中西融合的代表，關鍵在於沿用顯而易見的「中國元素」，如用印、題詩、古代文人高士的題材，以及運用留白與積墨法等。在西方技法上，不外乎是

趨於制式化的透視、寫實與固定光源的光影變化，創造出「表面上」的中西合璧。反觀高劍父，除了以理論具體說明「新國畫」所應具備的特質之外，即便使用「日本式西畫技法」，也能保留中國繪畫特有的線造形、書法筆墨與畫家氣韻。就今日的觀點來看，陶冷月畫作「中西合璧」的程度確實過於表面，但吾人或許該以「時代先鋒者」的角度對其進行評價與定位，如此才能獲得較為公允的解釋，避免犯下「時空錯置」之誤。

參考資料

期刊

1. 姚夢谷，〈民初國畫的革新運動〉，收於《國際漢學會議論文集 藝術史組》（台北：中央研究院，1981），頁 587-600。
2. 李鑄晉，〈民初繪畫的幾種改革〉，收於《中國·現代·美術國際學術研討會》（台北市：台北市立美術館，1991），頁 13-23。
3. 鶴田武良，〈陶冷月について——近百年來中國繪畫史研究 三〉，收於《美術研究》第 358 號（東京國立文化財研究所美術部，1993），頁 22-30。
4. 莊素娥，〈二十世紀初中國美術的西化革命〉，收於國立歷史博物館編輯，《1901-2000 中華文化百年論文集》（台北市：史博館，1999），頁 51-91。
5. 李麗芬，〈民初國畫改革論與寫實主義〉，收於《議藝份子》第 3 期（中壢：國立中央大學藝術學研究所，2000），頁 102-120。

專書

1. 潘天壽，《潘天壽談藝錄》，台北：丹青圖書，1987。
2. 蔡元培著，何莉莉編，《蔡元培文集》，台北：錦繡，1995。
3. 顧森、李樹聲主編，《百年中國美術經典文庫 第 1 卷：中國傳統美術 1896-1949》，深圳：海天出版社，1998。
4. 姚全興，《陶冷月藝術評傳》，上海：上海書畫出版社，2000。
5. 李鑄晉、萬青力，《中國現代繪畫史 民初之部 1912-1949》，台北：石頭，2001。
陶為衍編著，《陶冷月（下）》，上海：上海書畫出版社，2005。
6. 吳嘉陵，《清末民初的繪畫教育與畫家》，台北：秀威資訊科技，2006。

圖版來源

1. 高美慶編，《嶺南三高畫藝》，香港：香港中文大學文物館，1995。
2. 郎紹君編，《古道西風·高劍父、劉奎齡、陶冷月》，南寧：廣西美術出版社，2002。
3. 《二十世紀中國畫家叢集 陶冷月》，上海：上海書畫出版社，2000。
4. 陶為衍編著，《陶冷月 上中下》，上海：上海書畫出版社，2005。

附表

【附表 1】時間 1926 年 5 月 1 日之後，至 1958 年 4 月 24 日被貶為右派以前。

資料出處：陶為衍編著，《陶冷月下》（上海：上海書畫出版社，2005），頁 571-581。

年份日期	展覽	藝術相關活動
1926/5/1		蔡元培為《冷月畫集》題簽、題詞並訂潤格。
1926	應日本渡邊盛茂之邀，《深山高剎》、《古木歸帆》、《秋風落葉》三幅作品參加第四回日華繪畫聯合展覽會。	
1926	作品《溪山夏木》參加美國費城博覽會。	
1926/8/24		作〈觀松山氏之新日本畫〉一文。
1926/9/15		作〈安樂宮與江小鶴論畫〉一文。
1926/10		《冷月畫集》（袖珍本）出版，蔡元培題簽，趙眠云作序。
1926/10/26		記《陶冷月作品目錄》，收入 104 件作品，標價從 20 元到 600 元
1927/12		《冷月畫集》第 1、2 集出版。
1928/1	常熟虞山公園舉辦畫展。	
1928/2	作品移至蘇州北局青年會展出。	
1928/3		國立暨南大學聘陶冷月為中國畫研究會的導師。
1828/4		暨南大學成立中國藝術學系，聘陶冷月為主任。
1928/5/29		暨南大學辦陶冷月畫展。
1928/8	上海八仙橋青年會舉辦畫展。	
1928		蘇州青年會暑假學術演講會上作〈國畫之新的研究〉演講。

年份日期	展覽	藝術相關活動
1929/1/28		應教育部全國美術展覽會會長蔣夢麟之聘，任全國美術展覽會書畫部徵集委員。
1929/4	國畫《月景山水》參加第一屆全國美展，《美展》第6期刊錄此圖。	
1929/9		應開封中山大學之邀聘為美術講座，同時有梁漱溟哲學講座、傅斯年考古學講座，人稱「開封中大三大講座」。
1929/10		《冷月畫屏》第1冊出版。
1929/11		《冷月畫冊》第1冊出版。
1931		參加中國畫會
1931/2	在蘇州青年會舉辦畫展，展出200餘件。	
1931/12	作品參展在大聲廣告公司所舉辦的香祖書畫社書畫展覽會。	
1932	利利公司文藝部舉辦近作展。	
1933		定居上海，將作品按時代先後登錄《冷月畫識》，載入作品3000餘件。
1933	《暗梅疏影》月梅圖在歷次畫展皆為非賣品，亦為陶冷月最大尺幅之作，晚年捐贈上海博物館。	
1934/2	在蘇州青年會舉辦畫展。	
1934/6/29-7/1	在上海八仙橋青年會九樓東廳舉辦畫展。	
1935	第六次在蘇州青年會辦畫展。	
1935/9		《冷月畫評》出版，蔡元培題簽。
1935/11/1-1/7	在南京內橋青年會辦展。	
1936/6	在蘇州青年會舉辦畫展。	

年份日期	展覽	藝術相關活動
1936/8/1	在上海榮寶齋南紙店舉辦陶冷月廉潤畫扇展。	
1936/11	在南京青年會舉辦畫展，展品 200 件，多人參觀訂購。	
1936/11		代蔡元培於蘇州振華女學成立卅週年紀念會上演講。
1936/8/13		上海淪陷，陶氏拒絕參加中日文化協會、大東亞藝術展覽會。
1940/9/21-10/2	作品參加中國畫會在大新公司舉辦的第九屆書畫展覽。	
1940	陶冷月與蔣吟秋在上海大新公司舉辦書畫聯展，在上海王星記扇莊舉辦合作書畫扇面聯展。	
1941/1/30-2/5	在上海大新公司舉辦畫展，展品 300 件，另有蔣吟秋作楹聯數幅。	
1945/1/22-1/28	陶冷月畫展暨程小青扇面展，在紅梅酒家畫廳舉行，這也是該處首次主辦名家個展。	
1947		應施翀鵬之聘任上海市美術館籌備處徵集委員。
1947/3/26	應蔣吟秋之邀，在蘇州圖書館舉辦義展。展品中《貓蝶圖》被嚴欣淇以 30 兩黃金買下。	
1948/2/28		在上海青年會藝文研究社作〈國畫的研究〉的演講。
1956/3	《喧妍圖》參加第 2 屆全國國畫展覽會，展後由中國美術家訪蘇代表團蔣兆和先生，攜贈給蘇聯莫斯科大學。	
1956/9	《朝花圖》參加上海第 1 屆美術展覽會，此作與劉海粟、賀天健、吳湖帆的作品同獲二等獎。	
1957/6	《光風霽月》參加華東區國畫展覽會，展後贈中共上海市委。	
1958/4/24		被劃為右派，監督勞動。

【附表 2】圖版細目

編號	圖名	年代	形制 媒材	尺寸	藏地
【圖 1】	陶冷月，《冷香夜月》	1924 年	設色 絹本	41×101.5 cm	私人藏
【圖 2】	高劍父，《赤松》	1922 年			
【圖 3】	陶冷月，《蒼松白梅》	1947 年		68×35 cm	私人藏
【圖 4】	高劍父，《寒烟孤城圖 軸》	1928 年	設色 紙本	95×43 cm	廣東省 博物館
【圖 5】	高劍父，《雨中飛行》	1932 年			
【圖 6】	陶冷月，《松崖賞月》	1930 年 代初	設色 紙本	84×32.5 cm	上海崇 源公司 供稿
【圖 7】	陶冷月，《奇峰賞月》	1933 年	設色 紙本	84×33 cm	香港 私人藏
【圖 8】	陶冷月，《松溪印月》	1939 年	設色 紙本	26.5×67 cm	上海 王氏藏
【圖 9】	陶冷月，《松風明月》	1947 年	設色 紙本	30.5×24.5 cm	上海 顏氏藏
【圖 10】	陶冷月，《月下獨酌》	1941 年		35.5×15.8 cm	私人藏
【圖 11】	陶冷月，《明月前身印》				
【圖 12】	陶冷月，《冷香月明》	1932 年	設色 紙本	130×57 cm	私人藏
【圖 13】	陶冷月，《湘江夜漁》	1935 年	設色 紙本	91×33 cm	私人藏
【圖 14】	陶冷月，《高松好月》	1982 年	設色 紙本	89×48 cm	上海市 文史研 究館藏
【圖 15】	高劍父，《崑崙雨後圖 軸》		設色 紙本	111.5×56.5 cm	廣東省 博物館