

## 民初國畫改革論與寫實主義

李麗芬

### 一、前言

十九世紀末、二十世紀初以來，由於列強入主中國，中國政治與社會面臨急遽的改變，無法再以王朝自居，視西方為蠻夷之邦。於是，在國力的救亡圖存之際，變法與改革之計便蜂湧而至。做為文化結構裡一環的中國美術，自是無法自外於改革之外。

中國美術近百年來的大變革之中，最引人注目之處，乃在於西方寫實主義的引進，自此以後，寫實主義便成為中國近代美術的核心概念，其影響力可見一般。回顧西方寫實主義的引進中國，民初國畫改革論者厥居甚偉，由於其聲嘶力竭的呼籲與提倡，加速了寫實主義在近現代中國畫壇傳播、深根的速度。當然，我們不能就此認為民初國畫改革論者的寫實主義論調，為寫實主義在中國得以開花結果的唯一種子，清末民初之際的美術教育、通俗美術、以及藝術家的創作必然具有一定程度的影響力。

當我們環顧民初國畫改革論者的論調時，可以明顯的發現，無論是改革派、折衷派、亦或是國粹派，幾乎人人言必提及西方的寫實主義或寫實精神，寫實主義成為了中國近代國畫改革的課題；然二十世紀初以降，中國人對寫實主義的定義是非常籠統混雜的，並非嚴格定義下的西方藝術發展史中的寫實主義，所謂寫實主義大部分可能只是代表寫實性的技巧而已，筆者將在以下的行文中予以說明。

本文的目的，主要在於檢視民初國畫改革論者，於理論上有關寫實主義的主張與論述，揭櫫其寫實主義主張的實質內涵，並進而探討其在宣傳寫實主義之下可能存在的「意識型態」<sup>1</sup>；至於有關改革論者本身的創作則非本文討論的重點。此外，由於民初國畫改革論中有關寫實主義的論說相當的多，本文勢必無法窮究所有，因此，乃就其中深具影響力及代表性者，予以討論。

### 二、西方寫實主義的內涵

寫實主義(realism)一詞，法語為 *Réalisme*，在西方藝術史的脈絡裡，乃指十九世紀中葉由法國畫家庫爾貝(Gustave Courbet, 1819-1877)所掀起的藝術運動，意味著一種與理想主義相對的現實主義，不拘泥於理想，如實地表現現實<sup>2</sup>。一八五五

<sup>1</sup> 筆者之所以稱之為寫實主義之下的「意識型態」，乃就民初的美術西化運動現況而言，誠如莊素娥所言：「二十世紀初中國美術的西化，是整體中國社會對傳統文化提出反省」。文見莊素娥，〈二十世紀初中國美術西化革命〉，收錄於《中華文化百年論文集》(台北：國立歷史博物館)，頁54。民初國畫改革論者的寫實主義主張，並非純然就繪畫的實質內容加以考量，而是存在著先設的、潛在的意識型態。

<sup>2</sup> 參考林逸，〈寫實主義繪畫的再認識〉，《藝術家》252期(民85年4月)，頁88。

年庫爾貝於巴黎所舉行的名為寫實主義畫展中，明白地揭櫫其寫實主義的理念：

我曾經沒有一點成見地研究過古代和現代大師們的藝術。我不想摹仿或抄襲這個或那個大師的藝術；摹仿一種東西並且使它儘量達到真似，這不是我的願望。我也不想追求那種無謂的為藝術而藝術的目的。我只是要從對傳統的全面知識中去獲得對我自己的個性的有理性的和自由的意識。求知是為了實踐，這就是我的思想。像我所見到的那樣如實地表現出我那個時代的風俗、思想和它的面貌，一句話，創造活的藝術，這就是我的目的。

3

庫爾貝的目的是要把繪畫的主體移向視覺的世界，是一種客觀化的呈現，一種活的藝術：

我認為某一個世紀的藝術家們基本上沒有能力去表現過去的或未來的世紀——換句話說，去描繪過去或未來。

我只願畫我看到的，我從來不畫安琪兒...。4

因此，如就寫實主義所宣示的理念而言，其目的並不在於藉由技巧而達到真似，而是如實地表現出畫家所處時代的真實面貌，從而使畫家獲得理性和自由的意識。然庫爾貝也並未全然視傳統為無物，他也研究過去大師們的藝術，但目的是要從傳統的知識中獲得自我的創造。

西方自文藝復興以來的藝術特徵，即講求寫實性，解剖學的知識、透視法與明暗法的運用，其目的無非在於達致寫實的效果，讓人有宛如模仿真實自然的錯覺感；然而在這種寫實性技巧之下，卻存在著追求理想美的終極目的，因此，縱使其技法如何真實地表現人體肌膚、衣服褶紋，但所依據的可能並非肉眼所親自觀察到的，沒有人見過基督或那些文學上或歷史上的主角，卻對其如實地加以描繪起來。此一古典傳統中講求的唯美性但卻非真實的，正是庫爾貝所欲違逆的，他要描繪的是自己所處視覺世界中真正看到的，而非古典主義或浪漫主義的宗教、神話、或故事性的題材。

除了庫爾貝的客觀寫實之外，西方十九世紀後半葉的寫實主義內容還包括有杜米埃(Daumier, 1803-1879)的社會主義寫實主義，具有強烈的社會意識，繪畫的主題多取材自當時的社會階層，是一種現實社會批判的描寫。此外，還有以米勒(Millet, 1814-1875)為首的巴比松畫派的田園寫實主義5。

### 三、國畫改革論者對寫實主義的認知與具體的方案

<sup>3</sup> 文引楊身源、張弘昕編《西方畫論輯要》(南京：江蘇美術出版社，1990)，頁374。

<sup>4</sup> 同註3，頁377，頁375。

<sup>5</sup> 參考蔣勳，〈徐悲鴻—中國近代寫實繪畫的奠基者〉，收錄於《美術論集》(台北：中國文化大學出版部，民68)，頁432-433。

二十世紀初西方美術思潮的走向，是具有強烈現代感的象徵、表現和抽象的階段，但此時中國所欲從西方借取的卻是寫實主義，由此可見，這種特殊的文化借取具有某種目的性，而非單純追隨性的「文化盲從」現象；也就是說，藉由寫實主義的提倡，改革論者有其所欲達成的目的，此一目的可能純然從藝術的觀點出發，但卻夾雜了更多非藝術的層面。

在進行對個別改革論者的討論之前，必須特別聲明的是，誠如筆者於上文所言，民初之際中國人對寫實主義的定義是非常籠統混雜的，並非嚴格定義下的西方藝術發展史中的寫實主義，因此當筆者在行文中提及「寫實主義」一詞時，也大多指泛稱下的寫實主義。

### 1. 康有為

民初以來，首先對於中國畫提出嚴厲之批評，主張當借鏡西法者，乃為主導戊戌變法的康有為<sup>6</sup>。1904年，康有為在參觀意大利博物館中的文藝復興的繪畫時，即折服於拉斐爾繪畫之精妙，感嘆：「彼則求真，我求不真；以此相反，而我遂退化。」<sup>7</sup>於是他認為中國畫亦必須變法。1917年康氏因參與擁護溥儀復辟失敗，在亡命美國使館美森館期間，乃根據郵來畫目，聊以自娛，作成一份戊戌以後個人收藏國畫成品的著錄，名之為〈萬木草堂藏中國畫目〉<sup>8</sup>，次年十月發表於上海中華美術專學校主辦的《中華美術報》。

〈萬木草堂藏中國畫目〉一文為康有為有關中國畫改革的主要論述，其開宗明義即指出：「中國近世之畫衰敗極矣，蓋由畫論之謬也」，於是必須「正其本，探其始，明其訓」。他並且進一步闡明圖畫之制乃在於載其形，備其象，「記傳所以敘其事，不能載其形，賦頌所以詠其美，不能備其象，圖畫之制，所以兼之」，並且認為「非取神即可棄形，更非寫意即可忘形。」因此，他所欲矯正之中國畫是必須「以形神為主，而不取寫意，以著色畫為正，而以墨筆粗簡者為別派，士氣固可貴，而以院畫為正法<sup>9</sup>」，如此一來，方得以救中國五百年來偏謬之畫論，使中國畫可醫而有所進取。在論及國朝畫時，康有為提出：

中國畫學，至國朝而衰弊極矣。惟憚蔣二南妙麗有古人意，自餘則一邱之貉，無可取焉。墨井寡傳，郎世寧乃出西法，他日當有合中西而成大家者，日本已力講之，當以郎世寧為太祖矣。合中西而為畫學新紀元者。

10

<sup>6</sup> 陳傳席先生認為「近代畫論實始於康有為」，文見《中國繪畫理論史》（台北：東大圖書公司，民86），頁363。

<sup>7</sup> 康有為，《康南海先生遊記彙編》（台北：文史哲出版社，1979），頁200。

<sup>8</sup> 1891年，康有為在廣州設立「萬木草堂」講學，宣傳變法。

<sup>9</sup> 以上有關康有為之論說，文見康有為著，蔣貴麟編，《萬木草堂藏中國畫目》（台北：文史哲出版社，1977），頁91。

<sup>10</sup> 同註9，頁105。

是以，康有為所揭櫫的畫學新紀元，其實質就是要「合中西」。

綜合以上所言，康有為對於中國畫改革的主張，並未直指西方的寫實主義，如就其參觀意大利博物館時所看到的文藝復興時期的拉非爾繪畫時，感嘆「彼則求真，我求不真；以此相反，而我遂退化」，筆者認為，這種對西方繪畫的讚嘆乃是出自於視覺的第一印象，亦即經由寫實的技巧，讓人有宛如模仿真實自然的錯覺感，這種視覺的震撼力，在西畫傳入中國之際，即存在於中國人心中。

在釐清康有為所謂「寫實」（或言「求真」技巧）的概念之後，以下進一步探求其在寫實性的概念中所寓含的意識型態。康有為在提倡西畫求真的技巧之時，一方面不否定中國畫取神、寫意的特質，要綜合「形與神」、「寫真與寫意」，合中西而為畫學新紀元；另一方面則強調「今歐美之畫與六朝唐宋之法同<sup>11</sup>」，在論及宋畫時，又說：「中國之畫至宋而後變化至極，非六朝唐所能及。宋時院體爭奇競新，甚且以之試士，此則今歐美之重物質，尚未之及。宋畫為西元十五紀前大地萬國之最。<sup>12</sup>」也就是說，他認為歐美求真之繪畫，中國早在六朝唐宋即有，而宋畫院體爭奇競新，並且以之試士，比之歐美之重物質，更是有過之而無不及，而宋畫乃是西元十五紀以前世界上最偉大者。這種推崇六朝唐宋之古法，與其變法思想中強烈的託古改制觀念，一脈相承。

基於重視中國傳統的文化，使康有為更進一步推出了油畫出自於中國的說法：

油畫與歐畫全同，乃知油畫出自吾中國。吾意馬哥波羅得中國油畫，傳至歐州，而後基多璉膩拉非爾乃發之。觀歐人畫院之畫，十五世紀前無油畫可據，此吾創論，後人當人證明之。即歐人十四紀十三紀有油畫，亦在馬可波羅後。<sup>13</sup>

另外在其所藏中國畫的說明文字中，將多幅定之為油畫，例如：易元吉「寒梅鵝兔圖」、趙永年「雪犬」等等；這種油畫出自中國的說法，為康有為的一家之言，並沒有事實上的依據<sup>14</sup>，其目的無非是希望藉此證明西方的繪畫形式俱存乎中國傳統繪畫之中。然而，如果誠如康有為所言，中國六朝唐宋之繪畫與歐美之畫法相同，那麼，如要改革國朝畫，只須恢復六朝唐宋之畫即可，並不必借鏡歐美；但顯然地，康有為只提出了合中西，對於這種選擇性的問題，並未有進一步的說明。

最後，讓我們探討康有為所提倡的寫實技法，其所欲達致的終極目的為何？在〈萬木草堂藏中國畫目〉中，他提到：「今工商百器皆于畫，畫不改進，工商無

<sup>11</sup> 同註9，頁91。

<sup>12</sup> 同註9，頁93。

<sup>13</sup> 同註9，頁94。

<sup>14</sup> 參考水中天，〈油畫源于中國說質疑〉，收錄於《中國現代繪畫評論》（山西：山西人民出版社，1987）。

可言，此則鄙人藏畫論畫之意。<sup>15</sup>」這種視繪畫之事為工商百器之事，在康有為的著作中比比皆是，例如在《物質救國論》一書中：

繪畫之學，為各學之本，中國人視為無用。豈知一切工商之品，文明之具，皆賴畫以發明之。夫工商之品，實利之用資也；文明之具，虛聲之所動也。若畫不精，則工品拙劣，難於銷流，而理財無從治矣。<sup>16</sup>

是以，康有為之所以力陳寫實技巧的重要性，其目的仍不脫離清末洋務運動以來「器用」、「實利」的救國概念。

透過以上的分析，不難發現，康有為雖然大聲疾呼中國畫學之衰，力倡西方寫實技法，但由於歷史環境及政治立場的局限，使得其對中國畫改革的見解無法形成自成系統，但卻揭開了中國畫革新論爭的前奏，民初美術改革的重要人物如徐悲鴻以及劉海粟都是他的學生，也都受到他某種程度的影響。

## 2. 陳獨秀

民初國畫改革論中，首出提出「美術革命」口號的是呂澂和陳獨秀，而以陳獨秀的影響力最大。1917年12月，呂澂寫給《新青年》雜誌主編陳獨秀，名為〈美術革命〉的信，第一次鮮明地提出「美術尤亟宜革命……我國美術之弊，蓋莫甚於今日，誠不可不亟加革命也。」呂澂在為文中並沒有直接提出改革中國傳統繪畫，也沒有明確主張吸收西方美術，他在信中高度評價意大利詩人瑪黎蒂氏<sup>17</sup>「刊行詩歌雜誌，鼓吹未來新藝術主義，亦肇端文辭，而其影響首著于繪畫雕刻」，他盼望《新青年》能以美術革命為己責，而為第二之意大利詩歌雜誌。

呂澂認為中國美術之衰在於：

自昔習畫者非文士即畫工；雅俗過當，恆人莫由知所謂美焉，近來西畫東輸，學校肄習；美育之說，漸漸流傳。乃俗士驚利，無微不至，徒襲西畫之皮毛，一變而為豔俗，以迎合庸眾好色之心。馴至今日，言繪畫者，幾莫不推商家用為號召之仕女畫為上。

而革命之道在於借鑒西法和恢復古法，即：

曰闡明美術之範疇與實質，使恆人曉然美術所以為美術者何在，其一事也。闡明有唐以來繪畫彫塑建築之源流理法，使恆人知我固有之美術如何，此又一事也。闡明歐美美術之變遷，與夫現在各新派之真相，使恆人知美術界大勢所趨向，此又一事也。即以美術真諦之學說，印證東西新舊各種美術，得其真正之是非，而使有志者，各能求其歸宿而發明光

<sup>15</sup> 同註9，頁91。

<sup>16</sup> 康有為，《物質救國論》（台北：全國出版社，民68），頁86。

<sup>17</sup> 瑪黎蒂氏（F.T. Marinetti, 1876-1944），是未來主義創始人，主張拋棄傳統藝術，表現現代文明。

大之，此又一事也。<sup>18</sup>

綜合呂澂所言，其批判的乃是當時徒襲西畫之皮毛，豔俗、迎合庸眾好色之心、商家用為號召之仕女畫為上的通俗美術；他所主張的是要闡明美術之真諦，以印證東西新舊各種美術，各能求其歸宿而發明光大。所謂西畫之皮毛，豔俗之仕女畫，大概是指當時通俗美術中所借用的西方寫實技法，例如明暗法等等。再者，呂澂在提及闡明歐美美術之變遷時，並未特別提到寫實主義繪畫；由此可見，呂澂對於西方的寫實主義並沒有特殊的偏好。

陳獨秀在〈美術革命—答呂澂〉一文中，其立場明顯要來得激進，旗幟是相當鮮明的。文中一開始即提出「若想把中國畫改良，首先要革王畫的命。因為改良中國畫，斷不能不採用洋畫寫實的精神。」而其理由為「譬如文學家必用寫實主義，才能夠採古人的技術，發揮自己的天才，做自己的文章……畫家也必須用寫實主義，才能發揮自己的天才，畫自己的畫，不落古人的窠臼。」於此，我們看到了與「寫實精神」與「寫實主義」兩個名詞，在陳獨秀的認知裡「寫實精神」似乎是等同於「寫實主義」的，而在他的認知裡，寫實主義所指為何呢？在其對中國畫史的看法中提到：

中國畫在南北宋及元初時代，那描摹刻畫人物禽獸樓台花木的工夫還有和寫實主義相近。自從學士派鄙薄院畫，專重寫意，不尚肖物...人家說王石谷的畫是中國畫的集大成，我說王石谷的畫是倪黃文派中國惡畫的總結果.....揚州八怪還有自由描寫的天才，社會上卻看不起他們...吳(墨井)是天主教徒，他畫法的佈景寫物，頗受了洋畫的影響...至於上海新行的仕女畫，他那幼稚和荒謬的地方。<sup>19</sup>

若以「描摹刻畫人物禽獸樓台花木的工夫還有和寫實主義相近」一語觀之，陳獨秀對西方寫實主義的理解，一如康有為，仍然不離寫實技巧的範疇。但誠如之前所提到的，在陳獨秀的認知裡「寫實精神」似乎是等同於「寫實主義」；或可說陳獨秀的「寫實精神」與「寫實主義」及「寫實技巧」是全然相等的，這種對於西方寫實主義繪畫的觀察，一如五四時期對於中國文化的批評，是極度簡化的，缺乏深層的思考與認識。

再者，我們要問，陳獨秀提倡寫實主義的終極關懷為何？李偉銘先生指出：「陳獨秀當年是站在倡揚科學、民主的立場呼應呂澂所提出的「美術革命」命題。<sup>20</sup>」的確，正因五四時期的知識份子將文化視為一個有機的整體，「把傳統中國文化、社會與政治看成了一個整合的有機體--他們認為真正屬於中國傳統的各部分都具有

<sup>18</sup> 以上呂澂之引言，文見〈美術革命〉，《新青年》6卷1號（民6年1月），頁84-85。

<sup>19</sup> 以上陳獨秀之引言，文見〈美術革命—答呂澂〉，《新青年》6卷1號（民6年1月），頁85-86。

<sup>20</sup> 李偉銘，〈康有為與陳獨秀〉，《美術研究》87期，（1997年3月），頁48。

整個傳統的基本特性，而這個傳統的基本特性是陳腐而邪惡的。<sup>21</sup>」因此，繪畫既然是中國文化有機整體的一部分，所以繪畫就如中國的文化、社會與政治，都必須引進西方的德先生與賽先生（亦即民主與科學）。此外，在李偉銘先生的同一篇文章中又提到：

不言而喻，在陳獨秀這裡，採用洋畫寫實的精神，並非美術革命的最終目的，它僅是消除科學、民主的障礙的手段；關注個性的解放、關注個人價值和尊重、發展個人的創造潛能——用陳氏自己的話來說“發揮自己的天才”、“做自己的文章”、才是美術革命的樞著點。當然，在我們看來，這也正是陳獨秀在抨擊王派沈迷於“復寫古畫”所造成的“惡劣影響”的同時，特別肯定了揚州八怪自由描寫的天才的理由之所在。<sup>22</sup>

筆者認為即使是「關注個性的解放」仍然是包含於「民主」的概念之內。

寫實主義民主與科學的關係，特別是寫實主義與科學的緊密結合，一直是五四時期的知識份子所特別強調的。例如蔡元培於1918年4月15日，在〈北京大學畫法研究會旨趣書〉中言及：「科學、美術，同為新教育之要綱。...本會畫法不可不以研究科學之精神注之。<sup>23</sup>」提出以科學的精神以研究美術；同年10月22日在〈北京大學畫法研究會上的演說詞〉又說道：

此後對於習畫，余有二種希望，即多作實物的寫生，及持之以恆二者是也.....中國畫與西洋畫，其入手方法不同，中國畫始自臨摹，外國畫始自實寫。.....吾國人重道德，而道德自模範人物入手。西洋之重視自然科學如此，故美術亦從描寫實物入手。今世為東西文化融合時代。西洋之所長，吾國自當採用。.....

今吾輩學畫，當用研究科學之方法貫注之，除去名士派毫不經心之習，革除工匠拘成見之。<sup>24</sup>

因為西洋重視自然科學，所以美術也從描寫實物入手，而蔡元培所提倡的描寫實物，就相當於科學。這種將美術之寫實性等同於科學的看法，並非只是五四時期的認知，而是二十世紀初至三〇年代以前，中國畫界對寫實主義的特殊理解<sup>25</sup>。如梁啟超在〈美術與科學〉的演說中以風趣的比喻說道：

密斯貳阿特、密斯特賽因士，他們哥兒倆有一位共同的娘。娘叫什麼名字？叫做密斯士奈渣。翻成中國話，叫做自然夫人。問美術的關鍵在哪

<sup>21</sup> 林毓生，〈五四反傳統思想與中國意識的危機〉，《思想與人物》（台北：聯經出版事業公司，民72），頁126。

<sup>22</sup> 同註20，頁48。

<sup>23</sup> 蔡元培，〈北京大學畫法研究會旨趣書〉，《蔡元培文集》（台北：錦繡文化出版社，1995），頁77。

<sup>24</sup> 蔡元培，〈北京大學畫法研究會上的演說詞〉，同註23，頁85-87。

<sup>25</sup> 參考邵大箴〈寫實主義和二十世紀中國畫〉，《藝術家》232期（民83.9）。

裡？限我只准拿一句話回答，我便毫不躊躇地答道：觀察自然。問科學的關鍵在哪裡？限我只准拿一句話回答，我也毫不躊躇地答道：觀察自然。……美術家所以成功，全在觀察自然之美。怎樣才能看得出自然之美，最要緊的是觀察自然之真。能觀察自然之真，不惟美術出來，連科學也出來了。<sup>26</sup>

於此，必須特別提出的是，十九世紀西方寫實主義的性質，在某種程度上的確與民主與科學的觀念有著相關性，西方的學者已多有闡述；例如諾克琳（Linda Nochlin）於《寫實主義》一書中對於寫實主義的性質有著這樣的論述：

寫實主義這個辭彙在用法上較其他那些定義藝術風格的諸辭彙都要來得複雜，必須作多方面的理解……就較一般性質的意義而言，寫實主義者對自然及現實的態度終究是較為科學的。……寫實主義者之尊重事實為真理基礎的態度亦與科學家同。<sup>27</sup>

諾克琳並依據十九世紀所掀起的科學革命，據以論證庫爾貝受到當時孔德、泰恩等實證思潮的影響：

泰恩如是論道：「因此讓我們把所謂道德品質就看成是一單純的物理現象吧，就像我們把物質性的東西看成是一單純的物理現象一樣。」此一態度，經庫爾貝轉化成為藝術觀點後，就成了一八六一年的一篇宣言：「繪畫，就其根本而言，是種具體藝術，因此它只能涵括真與實存事物的表達。它是一全然物質性的語言，這語言當中的每個字都指涉可見可觸的物體；若然一種物體是抽象的，是看不見、不存在的，那麼它就不該屬於繪畫的範圍之內。」<sup>28</sup>

此外，在討論寫實主義與社會議題時，她提到：

誕生在一八四八年二月革命之際，而在其後的社會低迷、政治幻滅時代—第二帝國時代—達於成熟，法國寫實主義運動因此無可避免具有雙重性格，它既是對法國布爾喬亞社會，故可說自始它就打上了雙重烙印，無以洗脫。從一方面來看，它可被看成—且確實從伊始之際就被看成是—對由革命本身所釋放出的社會新力量、激進力量所進行的一種表達。譬如以庫爾貝及其支持者來說，寫實主義乃是「藝術這個範圍內的民主運動」。<sup>29</sup>

對於寫實主義與法國一八四八年二月革命以後肇起的民主運動的關連，亞諾·豪斯(Arnold Hauser)在其《西洋社會藝術進化史》(The Social History of Art)一書中，

<sup>26</sup> 梁啟超，〈美術與科學〉，《飲冰室文集》卷三十八（台北：中華書局編，第七冊，民49），頁9。

<sup>27</sup> 琳達·諾克琳著，刁筱華譯，《寫實主義》（台北：遠流出版社，1998），頁3、頁41。

<sup>28</sup> 同註27，頁17。

<sup>29</sup> 同註27，頁49。

更是直陳庫爾貝、米勒、杜米埃在繪畫題材主旨的選擇上，顯然是政治因素多於藝術考慮的<sup>30</sup>。

本文不擬對西方寫實主義的內涵多所論述，僅要說明寫實主義在西方十九世紀的歷史上，並非純然可單就藝術的面向加以考慮，但是否如豪斯所斷言的「顯然是政治因素多於藝術考慮的」，卻是有待商榷的。然而，儘管西方十九世之寫實主義與五四時期所提倡的寫實主義都具有民主與科學的內涵，但在本質上卻是相當不同的；西方十九世紀寫實主義繪畫是深受當時政治社會與學術理論氛圍所影響，是從當時的時空環境直接蘊育出來的，但五四時期所提倡的寫實主義卻純然只是從西方橫向移植過來的。再者，五四時期所欲借取的寫實主義只可說是西方繪畫中的寫實傳統，而非十九世紀庫爾貝一派的寫實主義。

誠如筆者於上文曾提出--若以「描摹刻畫人物禽獸樓台花木的工夫還有和寫實主義相近。自從學士派鄙薄院畫，專重寫意不尚肖物...」一語觀之，陳獨秀對西方寫實主義的理解，仍然不離寫實技巧的範疇；此外，他又提出「繪畫雖然是純藝術的作為，總也要有創作的天才，和描寫的技能，能表現一種藝術的美，才算是好」，也就是「畫家也必須用寫實主義，才能發揮自己的天才」的理由所在；那麼在陳獨秀的認知裡，寫實主義顯然不只是具有「描寫的技能」，而且同時又具有「創作的天才」的成因，這也就是李偉銘先生所說的「關注個性的解放」、「發展個人的創造潛能」。寫實主義為五四時期知識份子所追求的共同理念，就像文學上的情況，它做為改造傳統八股文的呆滯的利器，同樣地，在繪畫上，它足以革中國畫案頭臨摹的流弊，這可說是陳獨秀提倡寫實主義繪畫的立意所在。因此，無論是「創作的天才」，亦或是「描寫的技巧」都是針對中國畫令人垢病的「臨摹」及「寫意」的現象而來。

總結以上所論，康、陳兩人所倡言的寫實主義，大致上還只是停留在形式層次上的寫實技法而已，並未考慮到寫實主義有關題材等實質內容。陳師曾於 1921 年寫作了《文人畫之價值》一文，其目的乃在捍衛中國傳統文人畫的價值，並意有所指的批判當時改革論者所鼓吹的寫實主義，其批判的立基點，仍舊是在外表的「形似」上：

或謂文人作畫必於藝術上功力欠缺，節外生枝，而以畫外之物為彌補掩飾之，殊不知畫之為物是在性靈者也、思想也、活動也、非器械者也、非單純者也、否則直如照相千篇一律、人云亦云、何貴乎人邪！何重乎藝術邪！所貴乎藝術者，即在陶寫性靈，發表個性與其感想...。<sup>31</sup>

西洋畫可謂形似極矣，自十九世紀以來，以科學之理研究光與色，其於物

<sup>30</sup> 亞諾·豪斯(Arnold Hauser)著，邱彰譯，《西洋社會藝術進化史》(台北：雄獅圖書股份有限公司，民76)頁147。

<sup>31</sup> 陳師曾，〈文人畫之價值〉，《美術叢書》第21冊(黃賓虹、鄧實編，台北：藝文出版社，民64)，頁87。

象體驗入微。而近來之後，印象派乃反其道而行之，不重客體，專任主觀。立體派、未來派、表現派聯翩演出，其思想之轉變，亦足見形似不足之盡藝術之長，而不能不別有所求矣。<sup>32</sup>

對於陳獨秀所舉的美術革命，陳傳席先生曾有著這樣的評論：

陳獨秀的這篇文章，可以說是近代影響最大的一篇美術論文。雖然他的看法未必完全正確，但給當時受四王畫風統治而瀕於危機的中國畫壇帶來了生機。從此，自清初以降被視為正宗的四王畫遭到了厄運，這在美術革命上是一件大好事。四王受到了強有力的批判，而且隨著批判的深入，四王的老師董其昌也遭到批判，直到五十年代，《人民日報》還點名批判董其昌。……陳獨秀的〈美術革命〉一文實際上也影響了大半個世紀美術理論的研究。<sup>33</sup>

對於陳傳席先生所加諸的種種美譽，恐怕是陳獨秀在寫這篇文章時，始料未及的，陳獨秀此文的影响力真的有如此深遠嗎<sup>34</sup>？再者，在康、陳的文章中，或許對於當時以四王為正宗的末流，予以痛擊，達致了破壞之功效，但破壞之後的建設方案為何？除了高舉用以對抗中國繪畫中臨摹、寫意傳統的寫實技巧之外，其餘的並不多見。

### 3. 徐悲鴻：學院式的寫實

近代中國美術寫實主義的發展中，最具影響力的關鍵人物，當推徐悲鴻。他不僅在言論的層次上，大力鼓吹西方寫實主義，而且在藝術的創作當中，具體地實踐寫實主義，更由於他在當時所具有的聲望，並且長期擔任教職，使得他所提倡的理念，發揮了更為深遠的影響力。其一生提倡的寫實主義，在理論上雖然有階段性的不同，但立場上卻是相當地堅定。

1920年6月，在北京大學《繪學雜誌》第一期上，刊載了徐悲鴻一篇〈中國畫之改良方法〉，此文為他論述中國論改革的第一篇文章，文中並未具體地提到寫實主義一詞亦或寫實的內容，但無庸置疑的，在這篇文章，我們或多或少得以窺探其日後對於中國畫改良方案的基本方向。以下即根據〈中國畫之改良方法〉一文，並參照其日後對於寫實主義相關的論說，進行討論。

文中開端，一如康有為對中國畫頹敗之現況的感嘆，而他認為中國畫之所以

<sup>32</sup> 同註31，頁98。

<sup>33</sup> 陳傳席，同註6，頁372。

<sup>34</sup> 李偉銘先生指出：「當時美術界對這兩份文獻的直接反應如何？迄今仍然是一個謎。值得注意的倒是，陳氏這封信不見於陳氏生前刊行的《獨秀文存》，也不見於50年代以後編印的多種現代思想文化史資料；1932年，北平立達書局發行姚漁湘編《中國畫討論集》，也沒有收入康、陳這兩份文獻。80年代開始，在回顧近百年來中國畫史的文章中，康、陳成了例必到場的被檢討對象。同註6，頁47。」

頹敗的原因乃在於守舊，「中國畫學之頹敗，至今日已極矣！……夫何故而使畫學如此其頹壞耶！曰惟守舊。<sup>35</sup>」並且主張「古法之佳者守之，垂絕者繼之，不佳者改之，未足者增之，西方畫之可採入者融之。<sup>36</sup>」對於中國畫的改良方法，他認為在於「學習」，「物質」，「破除派別」<sup>37</sup>，其中的「學習」大概是指學習西方實寫的方式，也就是「西方畫之可採入者融之」，而徐悲鴻所持的理論為：

畫之目的，曰「惟妙惟肖」。妙屬於美，肖屬於藝。故作物必須憑實寫。乃能惟肖。待心手相應之時，或無須憑實寫，而下筆未嘗違背真景象，易以渾和生動逸雅之神致。而構成造化，偶然一現之新景象，乃至惟妙。然肖或不妙，未有妙而不肖者也。妙之不肖者，乃至肖者也。故妙之肖為尤難。故學畫者，宜摒棄抄襲古人之惡習（非謂盡棄其法）。一一案現世已發明之術。則以規模真景物，形有不盡，色有不盡，態有不盡，趣有不盡，均深究之。<sup>38</sup>

終其徐悲鴻一生的藝術理論，「惟妙惟肖」與「摒棄抄襲古人之惡習」是其基本的主張<sup>39</sup>。「惟妙惟肖」一者屬於美，一者屬於藝；一則憑實寫，一則無須憑實寫，但未嘗違背真景象，而以渾和生動逸雅之神致。值得注意的是，徐悲鴻僅所講求「惟妙」是未嘗違背真景象的，因此無論「惟妙」或是「惟肖」，都必須是寫實的。徐悲鴻於〈當前中國之藝術問題〉中也說道：

有人喜言中國藝術重神韻，西洋藝術重形象；不知形象與神韻，均為技法；神者，乃形象之精神；韻者乃形象之變態。能精於形象，自不難求得神韻。希臘兩千五百年前之巴爾堆農神廟上浮雕韻佳，何等高妙！故說西洋美術無韻，乃不通之論。<sup>40</sup>

是以，徐悲鴻將形象與神韻兩者均等同於技法的層面，無非是要矯正一般中國人對寫形即背離氣韻生動，或西洋繪畫不講求氣韻生動的認知，進而驗證他的「惟妙惟肖」理論只有通過寫實才能夠達致。

〈中國畫改良之方法〉一文作為徐悲鴻對於中國畫改良的先聲，顯然地只是在雛型的階段，此時他所特別強調的是憑實寫，不違背真景象，而能盡天地景象之狀的寫實手法，文中對於中國畫批評的立基點也純然從此處出發：

奇美之景象，中國畫不能盡其狀，此為最遜歐畫處。雲貴縹渺，而中國畫反加以鈎勒。去古不遠，此真無謂，應改作烘染。

中國畫中，除松柳梧桐等數種樹外，均不能確定指為何樹。<sup>41</sup>

<sup>35</sup> 徐悲鴻，〈中國畫改良之方法〉，轉載自徐伯陽、金山合編《徐悲鴻藝術文集》（上）（台北：藝術家出版社，1987），頁39。

<sup>36</sup> 同註35，頁40。

<sup>37</sup> 同註35，頁41。

<sup>38</sup> 同註37。

<sup>39</sup> 參考陳傳席，同註6，頁378。

<sup>40</sup> 徐悲鴻，〈當前中國之藝術問題〉，轉載自前引書（下），頁535。

<sup>41</sup> 同註35，頁43。

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。無論童子，一笑就老，無論少艾，顰眉即醜。半面可見眼角尖，跳舞強藏美人足。此尚不改正，不求進，尚成何學？既改正又求進，復何必云皈依何家何派。<sup>42</sup>

或許可以說徐悲鴻之所以講求實寫，其目的乃在於不違背真景象，盡天地景象之狀，這種理念實具有著五四以來對於求真之科學精神的追求，也就是徐悲鴻所說的「藝術家應與科學家同樣有求真的精神，研究科學，以數學為基礎，研究藝術以素描為基礎<sup>43</sup>」。

〈中國畫改良論〉一文雖發表於 1920 年，但應該是寫作於徐悲鴻留歐(1919 年)之前。誠如以上所言，此文只是他對中國畫改良方案的雛型，文中並未提及寫實主義一詞，只提出了實寫，但對於實寫的具體內容與題材的問題並未有所闡發，其對寫實主義的主張及具體的作法是在他留歐之後才完成的，並大力推倡以寫實主義來改革中國畫：

吾個人對於中國畫目前藝術之頹敗，覺非力倡寫實主義不為功。<sup>44</sup>

欲救目前之弊，必採歐洲之寫實主義。<sup>45</sup>

徐悲鴻留歐的時間是在 1919-1927 年，在為數不到十年的光景裡，當時歐洲畫壇的情況，乃進入了所謂的西方現代藝術史的階段，也就是野獸、抽象、立體、達達、超現實等派別接踵而起的階段，然而這些新興的美術思潮顯然並沒有為徐悲鴻所接受，甚至於是採取相當不以為然的敵視態度；他對於這些畫派的批評大多是針對形式主義而發，因為這些畫派沒有從現實面著手，以致流於無根的狀態<sup>46</sup>。此一立論無疑是沿續著〈中國畫改良之方法〉中不違背真景象的理念，然而吊詭地是，對於這樣重視藝術之現實面的徐悲鴻而言，卻沒有理所當然地追隨庫爾貝一派的寫實主義，他所擇取的是強謂素描訓練的古典學院寫實主義。

郎紹君先生對徐悲鴻所揭櫫的寫實主義，有以下這樣的評語：

(徐悲鴻)師承著法國畫家達仰、高爾蒙的古典主義寫實技巧，並用它改造了傳統求「不似之似」的中國畫。他以堅持不懈的奮鬥在中國推行寫實主義的畫法，把「維妙維肖」作為追求的目標，這就為再現美術奠定了技巧技術與觀察方法的基礎，其功績是不朽的。不過徐悲鴻本人的創作，大多不是嚴格寫實主義的。《田橫五百士》《奚我后》《愚公移山》

<sup>42</sup> 同註 35，頁 44。

<sup>43</sup> 同註 40，頁 533。

<sup>44</sup> 徐悲鴻，〈古今中外藝術論—在大同大學講演辭〉，轉載自前引書(上)，頁 103。

<sup>45</sup> 徐悲鴻，〈美的解剖—在上海開洛公司講演辭〉，轉載自前引書(上)，頁 84。

<sup>46</sup> 參考謝里法，〈從中國近代史看徐悲鴻的繪畫〉，收錄於《徐悲鴻評集》(桂林：漓江出版社，1986)，頁 151。

等著名作品都取材于歷史，而非現實真相的揭露、描繪<sup>47</sup>。

的確，如就西方藝術發展史中所謂的寫實主義而言，徐悲鴻的作品並非是寫實主義繪畫，而是以歷史、宗教等典故為題材，講求寫實性技巧的古典學院寫實。對一位長期旅法的畫家而言，其對於西方藝術的潮流與演變是很清楚的，但顯然地，徐悲鴻對寫實主義的定義，依舊是採取一種泛稱。誠如本文之前所說的，二十世紀初以降，中國人對寫實主義的定義是非常籠統混雜的，徐悲鴻也不例外。

對於徐悲鴻之所以選擇寫實主義有不同的看法；一種普遍的說法是認為徐悲鴻在法國時深受其師達仰（Paul Adolphe Dagnan-Bouveret, 1852-1929）的影響，於是便選擇了寫實主義做為其日後理念上及實踐上的信仰。謝里法先生在〈從中國近代史看徐悲鴻的繪畫〉一文中，則認為徐悲鴻在 1919 年赴法留學之前，曾到日本約有數個月的逗留，而當時在西潮影響下的日本近代美術革新中的浪漫派（即借用西畫的技法來表現東方固有的內容）、理想主義和自然主義給予了徐悲鴻啓示，於是在徐悲鴻負笈赴法之初，便胸有成竹，決意要吸取西方之寫實來革新中國的傳統畫。對於這些影響為何後來均不見於徐悲鴻的文字表白中，謝里法認為或許那些還是徐悲鴻自己都意識不到的客觀事實<sup>48</sup>。此外，在該文中他還提到了徐悲鴻自童年起便受他父親的影響，九歲開始學畫，臨摹父親的畫稿，但大多的時候他廣泛的接觸一切，描繪親眼所見的一切，於是養成了獨好寫實的習慣<sup>49</sup>。李樹聲先生則認為徐悲鴻選擇寫實主義並非偶然，有其歷史必然性，也就是說寫實主義已經是五四新文化運動當中的一項具體的內容了，於是徐悲鴻順理成章地選擇了寫實主義以改革中國藝術的危機<sup>50</sup>。此外，周芳美及吳方正教授於〈1920、30 年代中國畫家赴巴黎習畫後對上海藝壇的影響〉<sup>51</sup>一文中提到，除了受到達仰的影響之外，徐悲鴻對於素描或描繪形體之寫實能力的強調，其實就是 1920 年代中期巴黎藝術界對於專業能（*métier*—意指由熟練技巧所表達的專業經驗）普遍再重視的風潮，代表著一種對過去躁進的反省，企圖以實作經驗對抗抽象理論，這就是當時藝評家所謂的新的古典主義。這種新的古典主義在法國當時的《美術雜誌》期刊中有相關的論述和闡釋，而許多的觀點對徐悲鴻產生了影響。

以上所舉的這些因素都是言之成理的，然除了被動地接受影響之外，我們也不能忽略徐悲鴻在主觀上選擇的問題，如就其主觀上「維妙維肖」的審美立場而言，他之

<sup>47</sup> 郎紹君，《論中國現代美術》（南京：江蘇美術出版社，1988），頁 152。

<sup>48</sup> 同註 46，頁 145-148。

<sup>49</sup> 同註 46，頁 153。

<sup>50</sup> 李樹聲，〈論寫實主義—紀念徐悲鴻先生誕生 100 周年〉，《美的呼喚—徐悲鴻 100 周年紀念》（北京：中國和平出版社，1995），頁 351-353。

<sup>51</sup> 周芳美、吳方正，〈1920、30 年代中國畫家赴巴黎習畫後對上海藝壇的影響〉，《區域與網絡—近千年來中國美術史研究國際學術研討會》（國立台灣大學藝術史研究所主辦，2000.3），未刊。

所以選擇重視素描的西方古典寫實傳統，仍是有跡可尋的。

#### 4. 高劍父

民國元年，高劍父、高奇峰兄弟即在上海創辦《真相畫報》，《真相畫報》乃以刊登時事照片、中西名畫、漫畫、以及介紹新畫法而著名<sup>52</sup>，致力推動中國畫的改良運動。高劍父於 1936 年抗戰期間寫作了《我的現代國畫觀》一文，該文為當時在南京中央大學的講稿，並在其去世後印行出版；這篇文章堪稱是嶺南畫派藝術觀的總結，以下即針對該文進行討論。

和其它的國畫改革論者的主張一樣，高劍父在《我的現代國畫觀》文中，仍然是要革中國藝術之命，他之所以主張藝術革命，其目的乃是要促進中國繪畫的現代化「兄弟平生係最積極主張繪畫現代化的，主張藝術革命。<sup>53</sup>」而這種現代繪畫的內涵為：

現代的繪畫，與古畫間主要的分別，不應該只是形式上的，而應該是思想上的。這是寫作的動機，和完成這動機的主題是主因；而表現這主題的技術只是客因。……它是首先要有生活的真實，足以供一般觀眾心領神會。換句話說，就是叫做「大眾化」。同時它必須是充分教育的。為著展覽，你不能完全沒有一個高度進步的目標<sup>54</sup>。

這種大眾化的現代國畫，一方面必須標舉寫實主義，另一方面又要畫家以主觀的意識，以反映出現實的中國現代環境；客觀的寫實是「藝術手段」，主觀的選擇以反映出現實中國環境的題材則是「藝術觀念」，他說：

我的主張是在表現上選題命義，必須主觀堅定；而描寫形容，又須客觀地觀察寫實。主題是要給人接受的目的，而客觀描寫是誘導這目的給觀眾的橋樑，這是藝術觀念與藝術手段的合一。對於繪畫要把中外古今的長處來折衷地，革新地整理一過。使之合乎現實的中國現代環境之需要。……要忠實寫生取材於自然，卻又不是一味服從自然。… 新國畫是綜合的，集眾長的，真美善合的，理趣兼到的。有國畫的精神氣韻，又有西畫的科學技法<sup>55</sup>。

西畫的科學技法，也就是「現代的科學方法，如『投影』、『透視』、『光陰法』、『遠近法』、『空氣層』，以使新國畫在視覺上是健全合理的，而這種西方科學寫實的方法，並不是一味模擬自然為忠實的寫生，如攝影鏡頭般的再現，雖是以造化為師，卻仍有主觀直覺的取捨<sup>56</sup>」。在合乎現實的中國現代環境之需要上，乃指著

<sup>52</sup> 參考莊素娥，同註 1，頁 71。

<sup>53</sup> 高劍父，《我的現代國畫觀》（台北：華正書局，1989），頁 17。

<sup>54</sup> 同註 53，頁 18-19。

<sup>55</sup> 同註 53，頁 39。

<sup>56</sup> 同註 53，頁 28。

眼於現實的題材，尤其是以當時的抗戰的時代背景為主題：

尤其是在抗建的大時代當中，抗戰實為當前最重要的主題，應該要由這裡著眼，多畫一點，最好多以我們作戰於硝煙彈雨下，以血肉作長城的護國勇士為對象，及飛機、大炮、戰車、軍艦，一切新武器，堡壘，防禦工事等做題材。即尋常的風景畫，亦不是絕對不能加入這材料。……其他如民間疾苦，難童、勞工、農作、人民生活，以至那啼飢號寒，求死不得的，或終歲勞苦，不得一飽的狀況，正是我們應該著眼的題材，用形像來控訴，比任何文字有力。<sup>57</sup>

高劍父這種「著眼於現實的題材」，並非是杜撰的，而是以眼見為憑的：

現實的題材，是應該要見到那樣，才畫那樣的。外國有一句格言，『要跟你雙眼造工夫』，意思是說不要靠空想之謂。<sup>58</sup>

如就「著眼於現實的題材」、「是應該要見到那樣，才畫那樣的」看來，高劍父的理念似乎和庫爾貝遙相呼應，然而，當我們檢視高劍父自身創作的作品時，不得不懷疑其對「是應該要見到那樣，才畫那樣的」論說具體實踐的程度。其畫作中大量的題材與內容，寓意的成份居多，很難令人相信是來自於「忠實寫生取材於自然」；又如其在文中所提：

我在一九一五年第一次歐戰時。曾畫了一幅中堂，空中畫幾隻飛機，地上畫一部唐克車。畫題是『天地兩怪物』。當時這兩種武器，才第一次出現於人間，這作品拿出來，那國畫界的先生們就哄動起來，大罵特罵。

<sup>59</sup>

或許，高劍父只是用其所處時代的題材，用以傳達其意念，用飛機與唐克車以控訴戰爭，而非真正目睹此一場景，更非實地寫生。在張少俠與李小山所著的《中國現代繪畫》一書中，對於高劍父有著這樣的評述：

很顯然，他在引進和溶匯西方和日本的寫實畫風時，忘記了中國畫之“寫實”並不是什麼優點。“嶺南畫派”的後起者有很多是把描繪對象當作了標本，形象的表面上的真實是以失去生命氣息來換取的。這是天大的誤解。這也不能不與創始人高氏兄弟有關。……高劍父過分追求寫實了。他忽略了形式中那種神秘的令人心醉的美感成分。或許他根本就沒有注意過所謂的表現性的意義，這無論如何是他不可彌補的缺憾。<sup>60</sup>

與其說高劍父因為過分追求寫實，而忽略了神秘的美感與表現性，不如說高劍父因為要強調繪畫對大眾的教化意義，於是必須採取寫實的手法，以創作讓人

<sup>57</sup> 同註 53，頁 36。

<sup>58</sup> 同註 53，頁 37。

<sup>59</sup> 同註 57。

<sup>60</sup> 張少俠、李小山《中國現代繪畫》（杭州：江蘇美術出版社，1986），頁 119-120。

看的懂的畫，達到教化的目的，來的確切。而這種教化的著眼點，就如同他之所以積極參與政治革命，同樣具有著濃厚的國家民族的愛國色彩。因此，如就高劍父所主張的國畫之現代化，而其實質內涵為「有生活的真實，足以供一般觀眾心領神會。換句話說，就是叫做『大眾化』」而言，這種現代國畫一方面足以修正傳統文人化之流弊，另一方面又可藉大眾化以收教化之目的；當我們檢視高劍父的現代國畫觀時，必須從此處著眼。

此外，Ralph Croizier 教授認為如就繪畫的內容而言，高劍父所提倡的新國畫是與現代化生活有著親密性，戰爭的場景、貧窮及低賤的場景，都是高劍父所謂的生活的外貌、真實的反映，很像是社會寫實主義<sup>61</sup>。的確，如就高劍父所說的「……其他如民間疾苦，難童、勞工、農作、人民生活，以至那啼飢號寒，求死不得的，或終歲勞苦，不得一飽的狀況，正是我們應該著眼的題材，用形像來控訴，比任何文字有力。」的論說看來，這種著眼於現實的題材、用形像來控訴，的確一如十九世紀法國杜米埃的社會寫實主義，具有強烈的社會批判意識<sup>62</sup>，但這部份在高劍父的新國畫理論裡所佔的重要性幾乎是微乎其微，對於大眾的教化性、濃厚的愛國色彩，畢竟才是他關心著力之處，當我們具體檢視其畫作的題材及內容時，更是得以佐證。

#### 四、小結

以上乃針對民初國畫改革論中，有關寫實主義的幾個面向，提出討論。藉由這樣列舉式的討論，當然無法窮究當時有關寫實主義論的全部內容，但可以確定的是，民初國畫改革論者口中的寫實主義具有幾種不同的意義，而且在這種主張之下，存在著某種意識型態，這種意識型態便是冀求以寫實主義來挽救中國傳統文人畫的衰頹，進而對國力不振的中國起振興的作用，這種為政治服務的美術，實為二十世紀中國美術的特徵，也注定了此後中國的寫實主義逐漸向社會寫實主義（或言現實主義）靠攏的命運。再者，改革論者口中的寫實主義也非等同於西方藝術史脈絡中十九世紀的寫實主義，其對西方寫實主義的實質內涵並沒有詳盡地予以研究及了解，對於寫實主義的概念更多是來自於日本當時對西方美術潮流的看法（之後是受到蘇聯社會現實主義的影響），這種間接式的理念傳播，橫向的文化移植，必然是速食的，自有其侷限及誤解；因此在諸如中國傳統繪畫有無寫實的經驗？如果有，這些經驗如何在新的時代中予以創造，如何被採用與融和等問題上，縱或有論及，但卻都未充分地討論。

<sup>61</sup> Ralph Croizier, *Art and Revolution in Modern China: the Lingnan (Cantonese) School of Paing, 1906-1951*. Berkeley and Los Angeles: U. of California Press, 1988, p113.

<sup>62</sup> 筆者此處將高劍父的新國畫比擬為法國社會寫實主義，乃單純就理論層次而言，並不涉及其創作的面向。

誠如謝里法先生所言：

看過這次寫實傳統繪畫特展<sup>63</sup>，不免聯想及多年來中國洋畫運動在寫實路途上艱苦掙扎的情景，也想起當年反西化聲中評論界中指引出來的寫實洋畫。我們所擔心的是：如果在「寫實」的意義裡僅存在著以意識為前提所訂下的評斷，寫實自身的語言將是何等的脆弱。若執意於認定那粗糙的形式才是平民的形式，或堅持先驅者拓荒的手永遠笨拙，則藝術的功能在這先入為主的評斷下將愈顯萎縮而無能，並且對平民與先驅者也將失去了應有的尊重。<sup>64</sup>

的確，如果僅以「一個藝術家自身對社會的責任」的意識為前提，而提出了寫實主義這樣的主張，其主張是何等的脆弱，同時也矮化與消滅了藝術家之所以為藝術家的特殊地位與價值。誠然，藝術居於國家社會文化之一環，無法完全獨立於社會狀況之外，然藝術之事並不足以負起振興民族之如此重責大任，況且，寫實主義是否為促進國家社會向上提昇的最佳利器，更有待商榷；但是，當我們置中國文化傳統中的深層結構與民初複雜的時空環境不論，而提出這樣振振有辭的批評，是否也是一種過度簡化之後的陳述呢？

<sup>63</sup> 指當時在紐約市魯克林美術館展出的法國十九世紀寫實傳統繪畫。

<sup>64</sup> 文見謝里法，〈十九世紀法國寫實傳統繪畫—談寫實繪畫的現實主義和平民主義〉，《藝術的冒險—西洋美術評論集》（台北：雄獅圖書股份有限公司，民71），頁46-47。

參考資料

書籍

- 1.康有為，《康南海先生遊記彙編》，台北：文史哲出版社，1979。
- 2.康有為，《物質救國論》，台北：全國出版社，民 68。
- 3.康有為著，蔣貴麟編，《萬木草堂藏中國畫目》，台北：文史哲出版社，1977。
- 4.蔡元培，《蔡元培文集》，台北：錦繡文化出版社，1995。
- 5.梁啟超，《飲冰室文集》，台北：中華書局，民 49。
- 6.高劍父，《我的現代國畫觀》，台北：華正書局，1989。
- 7.徐悲鴻著，徐伯陽、金山合編，《徐悲鴻藝術文集》(上)(下)，台北：藝術家出版社，1987。
- 8.楊身源、張弘昕編《西方畫論輯要》，南京：江蘇美術出版社，1990。
- 9.陳傳席，《中國繪畫理論史》，台北：東大圖書公司，民 86。
- 10.水中天，《中國現代繪畫評論》，山西：山西人民出版社，1987。
- 11.林毓生，《思想與人物》，台北：聯經出版事業公司，民 72。
- 12.張少俠、李小山著，《中國現代繪畫史》，杭州：江蘇美術出版社，1986
- 13.郎紹君，《論中國現代美術》，南京：江蘇美術出版社，1988。
- 14.謝里法，《藝術的冒險—西洋美術評論集》，台北：雄獅圖書股份有限公司，民 71。
- 15.Ralph Croizier, "Art and Revolution in Modern China: the Lingnan(Cantonese) School of Paing, 1906-1951. Berkeley and Los Angeles: U. of California Press, 1988。
- 16.諾克琳著，刁筱華譯譯，《寫實主義》，台北：遠流出版社，1998。
- 17.亞諾·豪斯著，邱彰譯《西洋社會藝術進代史》，台北：雄獅圖書股份有限公司，民 76。
- 18.陳師曾，〈中國文人畫之研究〉，黃賓虹、鄧實編《美術叢書》第 21 冊，台北：藝文出版社，民 64。
- 19.莊素娥，〈二十世紀初中國美術西化革命〉，收錄於《1901-2000 中華文化百年論文集》，台北：國立歷史博物館，1999。
- 20.蔣勳，〈徐悲鴻—中國近代寫實繪畫的奠基者〉，收錄於《美術論集》，台北：中國文化大學出版部，民 68。
- 21.謝里法，〈從中國近代史看徐悲鴻的繪畫〉，收錄於《徐悲鴻評集》，桂林：漓江出版社，1986。
- 22.李樹聲，〈論寫實主義—紀念徐悲鴻先生誕生 100 周年〉，收錄於《美的呼喚--徐悲鴻 100 周年紀念》，北京：中國和平出版社，1995。
- 23.周芳美、吳方正，〈1920、30 年代中國畫家赴巴黎習畫後對上海藝壇的影響〉，《區域與網絡—近千年來中國美術史研究國際學術研討會》，台灣大學藝術史研究所主辦，

2000.3，未刊。

期刊

1. 呂澂，〈美術革命〉，《新青年》6卷1號，民6年1月。
2. 陳獨秀，〈美術革命一答呂澂〉，《新青年》6卷1號，民6年1月。
3. 林逸，〈寫實主義繪畫的再認識〉，《藝術家》252期，民85年5月。
4. 邵大箴，〈寫實主義和二十世紀中國畫〉，《藝術家》232期，民83年9月。
5. 李偉銘，〈康有為與陳獨秀〉，《美術研究》87期，1997年3月。