

中國西畫家的「東方主義」？ ——第二次世界大戰時中國少數民族的形象

周芳美*

摘要

二十世紀初受西學的影響，中國也興起民族誌的調查。一些通俗畫報雜誌開始刊載描繪少數民族生活圖像的作品和介紹他們的生活習慣及節慶。民國二十六年對日抗戰開始後，中國的西部成爲政府的新重心，民族學的研究也突飛猛進，少數民族的文物亦成爲展覽的重點。曾赴歐留學的西畫家們隨著他們所任教的美術學校逃難遷徙到中國的西部，使得他們有機會實地觀察雲貴川藏地區少數民族的生活。透過西方訓練中的寫生要求，邊地人民的生活成爲入畫的題材。雖然沒有文字上的確切明示，但從作品的風格分析比較中，我們發現一些畫家的取景角度和內容近似於西方十九世紀中的「東方主義」作品。二十世紀初當這些畫家們仍在歐洲留學時，他們都有機會看到一些歐洲「東方主義」的藝術作品，因此這個現象也許可以視爲是他們對西學的一種反芻。

令人深思的是這些畫家們對西方此一藝術表現思潮之瞭解是止於形式上的模倣，或是能夠深入其文化上的意涵？亦即他們所作的只是形式上的置換而已，或是文化上的換喻。中國畫家在選擇此種題材時，只是單純的表達寫生概念、一昧的倣效西方畫壇，或是意欲表達其背後的華夷之分、大中華意識？

本文以龐薰琴和吳作人爲例，說明在此時期如何表達和解讀少數民族

* 國立中央大學藝術學研究所專任副教授。

的形象已被摻入審美觀、中西藝術融合、政治立場和高官朋黨的提攜等因素。從時空背景的轉移中，藝術家的原創意圖，反而常因政治的炒作而隱晦不顯。時至今日當我們探尋其參照的母題（motif）或風格時，亦不失為逐步還原全貌的途徑之一。

關鍵字：東方主義、上海漫畫、少數民族、中國化、龐薰棻、吳作人、張道藩

中國西畫家的「東方主義」？ ——第二次世界大戰時中國少數民族的形象

周芳美

前言：

今日談論到「東方主義」此一名詞時，最常浮現在我們腦海中的當屬 Edward W. Said 在 1978 年出版的《東方主義》(Orientalism) 一書。在書中他明述其所指的東方是現今的中東，是法國人和英國人最久、最大、最富足的殖民地，被歐洲學者們特意地再現為對照歐洲文化和政治的「他者」(the other)，使得歐洲可以更明確地界定「自我」(the self)。但是在二次大戰後，美國取代法英，成為世界的超級強國，它的區域專家也承襲英法發展出的東方主義。Said 的主要著眼點之一是利用文化霸權和攸關知識權力的理論對西方的「東方主義」中貶抑伊斯蘭文化和反回教思想的論點進行了嚴厲的評駁。從解讀文化思想體系的面向中，他以精湛的語言指出數個英法重要東方主義學者在進行再現東方的工程時，有意營造出東方是具有神祕、不進步、甚至野蠻的特性。由於此書的出現正好扣緊了中東局勢的發展和以阿的衝突，使得它的影響更為廣大，加深了後殖民主義思潮的論戰，也使得「東方主義」一詞蒙上濃厚的政治色彩，淪為霸權的代名詞。Said 在他 1995 年的序中引用了另一學者寫給他的信明白指出了此名詞在今日的爭議性，「這本書便造成了一種令人遺憾的效果，那就是『東方主義』成為一個常被濫用的詞語，以致於幾乎再也不可能以中性的方式去使用『東方主義』這個專有名詞了。」¹

** 筆者要感謝吳方正教授提供了寶貴意見。

「東方主義」在藝術史的範疇內其實最常被用來稱呼 19 世紀歐洲畫家描繪北非和近東題材的作品。1798 年 7 月拿破崙進軍埃及，在金字塔前擊退 Mameluke 土耳其軍。雖然數個星期之後拿破崙就被英軍所逐出，不過拿破崙揮軍進入近東時，曾帶著隨行的作家和畫家來記錄一路上的見聞。他們的繪畫作品在公開展示或出書後，隨即引起不少西方作家和畫家到近東、中東旅遊，並將他們所看到的異國情景放入創作中，使得本國的觀眾也能體會這些異國情調。他們旅行取材的國度包括了土耳其、伊拉克、波斯、埃及、黎巴嫩、巴勒斯坦、阿拉伯和北非。隨著時間的推移，對此一題材感到興趣的畫家不僅限於歐洲的法國、英國、比利時、德國、義大利、俄國，甚至還包括了美國和澳洲。這些畫家中有的擅長風景畫、有的熱衷於建築物、後宮生活、市場、奴隸買賣情形，有的則試圖重建聖經中所提及的近東，有的則對動植物感興趣。

藝術史學家 Linda Nochlin 承續 Said 在《東方主義》一書所呈現的西方文化霸權和帝國主義意識形態之論點，顛覆了傳統上對此類藝術作品的審美觀，認為在異國情調的外衣下，其實畫家建立出的東方世界是無時間性的（timeless），東方主義作品中的「真實性」雖然宣稱是透過客觀的寫生和人種誌的研究，但是仍然是本諸於西方人的觀察，摻雜著強烈的主觀。雖然未在圖中顯現西方人的蹤跡，但是他們卻透過對題材的選擇和佈局及完成後的欣賞而達到無形的存在和掌控。這些畫家將回教徒刻畫成野蠻、次等的民族，順遂西方帝國主義殖民者的品味，鞏固他們對東方殖民行為的正確性。她稱這些畫家所創造出的作品是「如畫」的（picturesque），有別於先前的藝術史家大抵以寫實主義的觀點來研究這類作品。她認為創造與觀看的過程牽涉到西方人認為他們是以進步、文明和理性的觀點，以圖像來替東方記錄保存這些逐漸消失的美。因此當歐洲人在觀看畫中的中東女人時，他可以讓自身與畫中觀看這些女人的中東男人有差異。Nochlin 的論點除了呼應 Said 的理論外，也為日後的女性主義研究開闢更寬廣的道

¹ Edward W. Said, *Orientalism*, 王志弘等譯，《東方主義》（台北：立緒，2000 二版）。引文見頁 510-511。

路。²

英國歷史學家 John M. MacKenzie 則不同意將「東方主義」只視為是帝國主義的化身，而且只有西方的貴族才能參與。他認為「東方主義」隨時間的推進，從十八世紀到二十世紀皆有不同時期的發展。在不同的過程中，中產階級和旅行者的購買皆有助於提升此類作品的歡迎度，因此它不僅只出現於高階的藝術中，通俗藝術也有此題材，在英國的發展也不同於法國。他列舉描寫獵獅和騎士的畫作來說明東方主義作品中所呈現的阿拉伯人英勇行徑，讀書和藝品店的景觀則展現出對回教徒文化和精緻手工藝品水準之推崇，東方文化對西方文化的發展亦有所啟發。這些例子說明東方主義藝術內容的博雜和不同時空下各藝術家不同的關注點，也突顯了 Said 和 Nochlin 只呈現較偏激的例子。³

近二十年來西方藝術史學者們再度投入於東方主義的研究，這個原本被認定為時代所淘汰的繪畫主題又再度勾起博物館和藝術史學界的注意，不斷有相關的展覽出現。⁴ Christine Peltre 在介紹法國和英國十九世紀的東方主義畫家（旁及小部分的德國、義大利和美國畫家）時，引用畫家的日記、言論和當時的藝評來討論當時此一運動的形成背景和發展，同時她也詳加說明歐洲帝國殖民主義的擴張、政治事件和文學上的喜好在此類

² Linda Nochlin, "The Imaginary Orient." *Art in America* (1983, May-June): 46-59. 此文在收入她的論文集時，她在前言中坦言此文受到 Said 一書的啟發。Nochlin, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society* (New York: Harper & Row, Publishers, 1989).

³ John M. MacKenzie, *Orientalism: History, Theory and the Arts* (Manchester, UK: Manchester University Press, 1995)。作者的主要目的是檢視從西方對東方的回應中所產生的藝術（主要是繪畫、建築、音樂、戲劇）來批評 Said 只將「東方主義」一詞放在帝國主義的範圍中來討論，忽略其在知識史和文化史中的重要性。在第三章中作者將「東方主義」在藝術的呈現上，依時代特性分為五個階段。第一階段是十八世紀時，那些藝術家可能從未見過真正的東方事物。第二階段大致到十九世紀中葉，可分為二個主流，一是象徵地誌學或考古學的「真實性」，另一是除了正確的描繪外，更注重氣氛的營造。第三階段，時間與第二階段接近或稍後，以人種學的興趣為主。第四階段是十九世紀的最後十年，對印象主義的回應，東西方有了相互的了解。第五階段是進入二十世紀，西方畫家受到東方技術的啟發，特別是遠東的影響。見頁 49-50。

⁴ Christine Peltre 和 John MacKenzie 列舉了數個重要的展覽，如 1982 年紐約展、1984 年倫敦皇家學院、美國華盛頓國家藝廊的展覽和 1988 年愛爾蘭都柏林展覽。

繪畫作品上所引起的回應。⁵

本文的出發點不是加入西方學界中有關東方主義發展或影響的爭論，而是檢視二十世紀初當中國畫家遠赴歐洲，進入歐洲各國的高等美術學校或私人畫室習畫後，再將第一手西畫的訓練經驗帶回中國時，這個曾經是學院學習過程中重要素材之一的東方主義作品是否曾對他們留下蛛絲馬跡的影響？舉例來說，中國高等藝術教育中提倡素描和寫實技巧有功的徐悲鴻(1895-1953)，在法國期間的私人畫室老師是達仰（Paul Adolphe Dagnan-Bouveret, 1852-1929）。⁶ 達仰在巴黎的國立高等美術學校的老師即是以人種誌的角度來描繪近東民族而聞名的 Jean-Leon Gerôme (1824-1904)。1887年12月到翌年的3月達仰及其家人曾陪著好友 Jules-Alexis Muenier 到北非阿爾及利亞體驗東方生活和寫生。此行雖短，達仰也未像其師一樣，成爲一個以畫東方主義題材聞名的畫家，但是卻加深了他對如何利用照相機的體驗。⁷ 二十世紀初的沙龍展覽中仍然會出現一些描繪近東、中東情景的作品，在此一學習環境中，中國畫家多少會聽聞或看過此類作品。這種潛移默化的影響是否在他們日後的繪畫生涯中會逐漸浮現出來呢？而又可能以何種方式展現呢？近來大陸重新整理在文革時期被劃入黑五類的留歐畫家作品，發現其中一些畫家在第二次世界大戰期間，因逃難或隨著所服務的美術學校西遷到大後方，接觸到雲貴川藏的少數民族和生活，而這些少數民族也成爲畫家筆下的模特兒。但是這些

⁵ Christine Peltre, *Orientalism in Art* (trans. By John Goodman, New York, London and Paris: Abbeville Press Publishers, 1998). 作者以藝術史實的演進爲縱軸，用風格分析和畫作題材的改變作爲圖像分析的方法，探討十九世紀時東方主義繪畫的四個重要階段：1、浪漫時期中如詩般的東方，2、寫實主義時的風景畫、人種誌和照片，3、畫室中想像出的東方，4、作者所稱的第三種風格，即歐洲和東方的元素已同融。此書包含了220張圖版，其中200張爲彩圖，將19世紀法英等國盛行的東方主義繪畫，又再重現於世人之前，因此它被公認爲研究英法十九世紀東方主義繪畫發展過程的一本重要參考書。

⁶ 徐氏在1920年初冬開始向達仰請益，直到1927年離法爲止。其中1921年夏到1923春因生活費無著，暫至柏林。見〈徐悲鴻自述——代序〉，收於徐伯陽、金山合編，《徐悲鴻藝術文集》（台北：藝術家出版社，1987），頁15-16。

⁷ Gabriel P. Weisberg, *Against the Modern: Dagnan-Bouveret and the Transformation of the Academic Tradition* (New York: Dahesh Museum of Art, 2002), pp. 24, 86-87.

完成的圖像並非只被視為是繪畫訓練中的「寫生」成品，透過展覽，這些圖像被付予了更多民族情結或是反殖民的代表等。畫家在不自覺中碰觸到華夷之分或大中華意識的問題，此未嘗與西方中「東方主義」一詞從十九世紀到今日的演變同出一轍。本文即試圖利用當初的一些史事記載，來探討這些作品背後的視覺和文化因素，讓這段少為人談的藝術史發展過程再度浮現。

畫家的旅行寫生

中國畫家自古以來即有旅行以增廣見聞和捕捉素材的習慣。元代的黃公望（1269-1354）更是教導畫家們應在皮袋中隨時放置描筆，行至景色美好處，看到生長奇異的樹木就應該模寫它的樣子。⁸元末明初的王履（1332-?）在1382年遊歷華山後，創作了四十幅《華山圖》冊頁，同時撰寫〈遊華山圖記詩敘〉、〈重為華山圖序〉、〈畫楷序〉等詩文附於冊內。此一圖冊後來在沈周等蘇州文人和畫家間廣為傳閱，倡導了明代中葉時期畫家遠遊的風氣。蘇州著名畫家如沈周、唐寅、陸治、謝時臣、文伯仁和錢穀等人皆留有他們與文友探訪名跡，或隨著官員出任，沿途尋古或深入名山探幽的紀遊圖。此後更多的畫家投入制作此類強調親身體驗的名山實景圖行列中，紀遊圖和實景圖儼然成為山水畫中的大宗。內容上，傳統畫家所強調的是自然景色中奇山異景的啟發，以求實踐「外師造化，中得心源」的理論，鮮有對當地人物詳細刻畫者。明代周臣（1450-1535 後）和清代黃慎（1687-約 1766）所畫的《流民圖》等下階層人民街景，以達警世作用者尚屬鳳毛麟角的例子。⁹

到了清末，西方藝術學院的訓練方式逐漸為國人所知，「寫生」的概念

⁸ 黃公望，《寫山水訣》，收於盧輔聖編，《中國書畫全書》（上海：上海書畫出版社，1993-1998），第二冊，頁762。

⁹ 有關周臣和黃慎作品間之細微不同，可見 Ginger Hsu, *A Bushel of Pearls: Painting for Sale in Eighteenth-Century Yangchow* (Stanford: Stanford University Press, 2001), pp. 114-115。

被重新定義，強調的是繪畫過程中實際地對物寫景。¹⁰ 1915 年後，中國教導西畫的美術學校和社團吹起了一股人體寫生的風氣，上海圖畫美術學校也於 1917 年底時在《申報》上報導他們開始實施戶外寫生（plein air）教學，星期一、五率領不同班級赴龍華或上海西郊寫生，以描繪風景畫為主。¹¹ 1918 年 4 月 17 日的《申報》報導他們到杭州西湖寫生的消息，此後每年春天他們皆會帶隊到杭州寫生，並在學校展覽學生作品。從披露的報導和刊行的作品來看，大致上仍以表現杭州西湖的旖旎風光為主，甚少將人物視為重點，其他藝術學校也逐漸將戶外寫生課程納入。

至於真正在民初曾經力行戶外人物街景寫生者非陳師曾（1876-1923）莫屬。1914 到 1915 年間他因觀察北京下階層人民的生活，有感而發，揮筆畫就了《北京風俗圖》，其簡潔、迅速的筆觸，加上如水彩畫般的明暗渲染，使得作品呈現出一種近似速寫的效果，增添寫實性。徐悲鴻等人約在此時也極力提倡人物畫，報章雜誌開始刊登西方的速寫作品。從此以後，中國畫家將人物速寫納入他們旅行寫生的項目之一。魯少飛 1928 年的《北游漫畫》包括畫家 1924 年到北方瀋陽時用炭筆速寫的沿途觀察，及以近年來的寫生速寫。從刊載的廣告圖片來看，〈遊山之日女〉（圖 1）和〈革命軍〉（圖 2），細膩描繪的人物形象已是他旅遊寫生時的重點，也是招徠讀者的方法之一。¹² 1933 年 2 月 12 日《大公報》開始斷斷續續地連載趙望雲（1906-1977）的《寫真通信》，在六個月間他速寫了河北南方

¹⁰ 「寫生」一詞原本在傳統國畫中是與花鳥畫相關的，指畫家能表現出花鳥神靈活現的樣子，後來也專指花鳥畫。山水畫也借用寫生一詞，但含糊其意，並非一定是對物寫景。日本在接受西畫觀念時，將基礎訓練中的“drawing from the life”譯為寫生，中國畫家和藝評家直接轉用日人的譯法，未考慮到原來已存的觀念。可參考林柏亭，〈「寫生」在畫史上之轉變〉，《台灣美術》4：1（1991，7），頁 51-58。

¹¹ 《申報》，1917 年 12 月 11 日，第 10 版。有關人體寫生的問題，參考周芳美，〈二十世紀初中國繪畫中男性裸露形象的改變〉，《人文學報》26 期，頁 97-142。吳方正，〈從淫畫到人體畫—由上海各報資料看中國人體寫生問題〉，《新史學》15 卷 2 期（2004.6）：55-110。

¹² 《上海漫畫》7（1928.6.2）：7。

十餘縣的沿途小店和農民生活。¹³ 風土人情至此已是畫家旅行寫生時的焦點，不全然只局限於大自然景觀。

民族學研究之啟發

少數民族的形象很早以前就出現在「職貢圖」等一類描寫邊疆諸國進京呈貢的作品中。以宋人摹梁朝蕭繹的《職貢圖》為例，畫家主要是記錄下使者的肖像，旁邊的文字則對他們的生活習慣和貢品略加敘述。到了清代，隨著政府的開疆闢土，政治版圖的擴展，描繪西南各族的圖冊漸多，其中以苗族佔大部分，形成習稱的「百苗圖」，此時的畫作以描繪生活為主。¹⁴ 清末的文人畫家錢杜（1763-1844）在 1794 或 95 年時，也隨著軍隊進入黔區，並用白描手法畫出自己端坐在大象上，旁有獠女觀看的情景。¹⁵ 這種以未開化的蠻荒之民態度來看待少數民族的情況，在二十世紀初西方民族學研究方法進入中國後逐漸地起了變化。

依據徐益棠在 1942 年發表的〈十年來中國邊疆民族研究之回顧與前瞻——為邊政公論出版及中國民族學會七周年紀念而作〉中的敘述，1841 年鴉片戰爭後，不少歐洲人士開始深入中國的內地和邊疆，而英法在印度和中南半島的殖民勢力逐漸穩固後，更使得他們的傳教士可進入中國的邊區傳教，開啓了中國邊疆民族學的研究。民國初年政治不穩，邊疆也岌岌可危。當時有關邊疆民族的認識，大部分都是自然科學家進入邊區研究後同時帶回的。1927 年 11 月當時的大學院院長（即今日之教育部）蔡元培

¹³ 《大公報》，1933 年 2 月 12 日第 2 張第六版。可參考曾藍瑩，〈圖像再現與歷史書寫：趙望雲連載於《大公報》的農村寫生通信〉，黃克武等編，《畫中有話：近代中國的視覺表述與文化構圖》（台北：中央研究院近代史研究所，2003），頁 63-122。

¹⁴ 吳仕忠等編，《中國苗族服飾圖志》（貴陽：貴州人民，2000），前言。文中提及清代文獻中的寫本有 82 圖的《苗蠻圖冊》、80 圖的《黔苗圖說》、29 圖的《苗蠻圖》、25 圖的《苗蠻圖》和 16 圖的《番苗圖冊》。

¹⁵ 此畫現已佚失，見邱士華，《錢杜繪畫研究》（國立台灣大學碩士論文，2001），頁 11。錢杜好友陳文述的〈題錢叔美[榆]騎象圖〉中有詩句云：「……畫中錢郎騎象來……白描畫筆嗟神妙……錦衣獠女簪花看……」陳文述，《頤道堂詩外集》，卷 4，頁 18b，收於《續修四庫全書》，集部，別集類，1504（上海市：古籍出版社，2002），頁 437-438。

開始籌設中央研究院。1928年4月將中研院改為獨立機構，聘任蔡元培為院長。當時蔡元培也撰文大力地推廣民族學的研究。3月時中研院已開始在廣州籌設歷史語言研究所。1929年北遷到北平，將歷史語言研究所改併為3個學術組，其中第三組從事考古學、人類學及民物學的研究，李濟為主任。從此國人對邊疆的研究，不再只是從外國資料中求取，而是進一步結合實地考察和史料的研究。1930年以後，在南京開始出現專門研究邊疆問題及民族問題之《新亞細亞雜誌》，當時的《時事月報》亦闢有專欄，《中央日報》、《地理雜誌》、《國風》、《外交評論》、《開發西北》等報刊雜誌也刊載精闢的論文。天津的《大公報》、《國聞周報》，北平的《晨報》、《獨立評論》、《地學雜誌》、《西北論衡》，上海的《申報》、《時事新報》和《東方雜誌》也出現相關報導和議論。因此雖然邊疆民族學尚未形成專門的研究，不過大抵國人已有初步印象。¹⁶

在少數民族研究逐漸引起國人注意之際，一些通俗畫報也開始刊載一些少數民族的照片或圖像。以頗受中產階級喜愛的《良友》為例，有時一些少數民族的照片會突然出現其中，與政治消息、國際情勢、名校生活、名媛花絮和銀星報導等照片並列。1926年其創辦人伍聯德拜訪南洋數日，歸國後將沿途所攝的照片刊登出來，有一些屬於土著風俗習慣，其中一張標明介紹馬來婦女精緻的衣服飾物，但在照片底部卻有非常淡的英文字（DYAK BORNEO[婆羅洲土著]）（圖3），¹⁷暗示此張可能是翻拍自調查報告。1928年2月的第24期中甚至整頁刊載了介紹蒙古人服飾的5張照片。¹⁸同年5月的第26期刊載一張兩位男性獠民和他們跳舞時所用的樂器，照片旁附有廣東連縣莫輝熊所寫的〈八排獠民之歷史狀況概要〉，述及此民族的沿革、位置、人口、地勢、言語、文化、風俗、性情、政治、民居和物產。在文化一項下說明「獠人無所謂文化，間有一二私塾……」。而

¹⁶ 徐益棠在1942年發表的〈十年來中國邊疆民族研究之回顧與前瞻——為邊政公論出版及中國民族學會七周年紀念而作〉，《邊政公論》1：5/6（1942.1）：51-63。本文中有關中研院的資料是作者自己加入的。

¹⁷ 《良友》13（1927.3）：27。

¹⁸ 《良友》24（1928.2）：8。

在性情一項下更是直指他們「習成野性、嗜酒、好鬥凶狠已極……自入民國其性稍馴，近由三江區分部派員入山宣傳指導進黨，受三民主義之感化已不似從前之獷悍矣。」編者在文章前面說明莫氏率同獠民代表到廣州來籌款興學，他們刊登二張照片和莫氏文章以「供研究中國民族者之參考」。¹⁹ 從中不難看出《良友》傾向國民黨的態度，而且此篇所傳達的訊息正與此時國民政府打算以漢化教育來教導少數民族不謀而合。

不過並非每個畫報的主編們皆是因為對民族學研究感到興趣而刊載此類的照片，相反的有時是以一種異國情調的眼光來看待他們，甚至是為了達到譁眾取寵的目的。以慣用人體圖像作為招攬讀者手段的《上海漫畫》為例，他們開始在 1928 年 5 月 19 日出刊的第 5 期中即開始刊載一系列苗族照片，只附上名稱，並未說明出處，只有最後一組中的藏人全家福，註明出處。這些照片看來是從其他資料上翻拍過來的。從 1928 年 5 月 26 日第 6 期開始連載一系列以傳統畫風制作的「苗民（族）風俗圖」，圖旁伴有一短文介紹每一地區苗民的特殊風俗習慣。此系列的圖版皆為黑白印刷，而且未標出材質，因此無法斷定是否為設色畫。從它們出現的期數來看，最初編者可能打算是以照片和繪圖交錯出刊，不過照片很快就斷了來源，最後只能繼續刊載繪圖。茲將它們羅列如下：

照片

第一組照片是二位居於雲南安順縣一帶農家苗老男士的照片，展現他們戴帽穿著寬袍大袖的冬天長衣。（圖 4）²⁰

第二組是二位屬於安順一帶補農家苗的青年男女，他們所穿戴的服飾與我們今日所熟知的苗族服飾相同。（圖 5）²¹

第三組照片是滇南紅苗的男女服飾。（圖 6）²²

第四組照片是盛裝的牛角苗男女。（圖 7）²³

¹⁹ 《良友》26（1928.5）：17。

²⁰ 《上海漫畫》5（1928.5.19）：2。

²¹ 《上海漫畫》7（1928.6.2）：3。

²² 《上海漫畫》9（1928.6.16）：2。

²³ 《上海漫畫》12（1928.7.7）：3。

第五組照片是補納苗的裝束。（圖 8）²⁴

第六組照片則是盛裝藏人的全家福照片和一張從背後取景以詳細呈現藏人完整裝備的照片。（圖 9）²⁵ 由此可見編者主要是介紹藏人的服飾配件。

繪圖

第一幅介紹「被籠狛家苗民」的喪祭習俗等，繪圖則是文中談到的「擊銅鼓為歡」。在文章的最後還特別提到他們「性慄悍，出入必帶利刀，睚眦之怨必報。該苗散佈於定番廣順二州」。（圖 10）²⁶

第二幅介紹「猓羅」苗民的正妻服飾和她可以代替其幼子處理土務。圖中顯示正妻以布覆髮並蒙口鼻，與其幼子騎於驢（羊？）上，旁有一僕人一手持長棍而另一手撫著驢背，後面有另一個僕人撐傘。一婦人背著竹筐擋在他們之前。這一群人似乎正在巡視土務。（圖 11）²⁷

第三幅則是介紹黑白二種的猓羅人，黑面深目鷹勾鼻，而且喜歡黥面蓄鬚，善於騎馬射獵，曾幫助諸葛亮生擒孟獲。圖像即表現他們騎馬的英姿並配有弓箭。（圖 12）²⁸ 其實猓羅即猓猓，是彝族的舊稱。清代顧炎武的《天下郡國利病書》曾提及。²⁹

第四幅是「打牙猓苗」，說明他們男女皆在腰間圍一青羊毛布。女子出嫁時必須折斷二顆門牙，以防為夫家帶來不幸。畫中即是一女子正拿著小槌和一棍，拔取一跌坐於地的女子之牙，背後有一女扶住她的頭，以防她因疼痛亂動而受傷。（圖 13）³⁰

第五幅是「水猓」，他們在嚴寒之際仍然能夠下水捕魚。其服飾皆學漢

²⁴ 《上海漫畫》14（1928.7.21）：6。

²⁵ 《上海漫畫》24（1928.9.29）：2。

²⁶ 《上海漫畫》6（1928.5.26）：3。

²⁷ 《上海漫畫》10（1928.6.23）：3。

²⁸ 同前註。

²⁹ 顧炎武，《天下郡國利病書》，〈雲貴交趾·爨蠻〉：「北勝又有號猓羅者，與四川建昌諸猓同類，純服氈毳，男女俱跣足。」第 32 冊，頁 16。見《四部叢刊廣編》（台灣商務印書館，1981 年），第 24 冊，頁 1508。

³⁰ 《上海漫畫》11（1928.6.30）：3。

人，惟有女子所穿的裙子是細褶裙。圖中很誇張的顯示一男子裸體從水中冒出，嘴中銜一魚，兩手各拿一隻魚，欲交給在船上提著簍子等候的妻子。(圖 14)³¹ 很難想像有人可以如此口中含魚繼續游泳捕魚。

第六幅是「九股苗」，他們喜歡穿青衣，頭上插白羽，所使用的長弓(弩弓)須要三個人來張開。武裝是戴鐵盔，穿短衣甲，腰部以下圍鐵鍊，用鐵片包腿，左手持木盾，右手持標桿，口中還銜著利刃，仍然健步如飛。圖繪即展現三人武裝之狀。最右邊一人還被畫成帽上插一根白羽，右手持長竿，左手拿木盾，左腳高舉，以示其健步如飛之狀。(圖 15)³²

第七幅是「樓居苗」，主要說明其男子憨厚，女子喜以羊角為髻，有同葬之習俗，生活方式是將居屋架高，人住在樓上，牲畜眷養於下。圖中可見一戴羊角的老婦正俯身視察二隻小牛，一男子(?)則憑欄低頭看著屋下的母牛與小牛。(圖 16)³³

第八幅是「狃家」則是婦女勤於耕種和織布，但是男子則頭纏紅布，腰懸大刀，聚眾埋伏捉住過往落單的旅客。再將樹幹中間挖空，架於旅客的肩上，脅迫他交出身上財物。文末說到「多有受其害者，近今嚴懲」。圖示為三個狃家苗男子已將一木幹套上一旅客的肩上，逼迫他說出錢物藏處。(圖 17)³⁴

第九幅是「黑樓苗」，說明他們在平坦的地方築一樓亭，從屋頂處懸掛下一個裏面挖空的木幹，稱為長鼓。若有急事時，只要登樓敲擊此鼓，各寨即會齊聚於此樓下。有事相求者，須準備牛酒招待。無事而敲鼓的人則會被罰繳一隻牛充公。畫面顯示一男子正在樓上敲鼓，數人拿長矛到此聚集，而樓旁一婦女正準備拖一隻牛去宰殺。(圖 18)³⁵

第十幅是「白苗」，因為他們習慣身穿白衣。主要說明他們在祭祖時會讓

³¹ 《上海漫畫》13 (1928.7.7): 3。

³² 《上海漫畫》15 (1928.7.28): 6。

³³ 《上海漫畫》15 (1928.7.28): 6。

³⁴ 《上海漫畫》17 (1928.8.11): 6。

³⁵ 《上海漫畫》20 (1928.9.1): 6。

牛隻抵角互鬥比賽。圖中可看見二牛正在相鬥。（圖 19）³⁶

照片的取景是依照民族學的記錄方法，並非爲了追求藝術性，但是繪圖的構成具有多少正確性則是值得懷疑。圖旁的附文衍生自十九世紀初陳浩《八十二種苗圖并說》。陳浩深入苗疆調查，嘉慶初年將所見所聞寫成一書，分爲八十二個條目，附有彩圖。但是其傳本一直是手抄本，因此也造成不少改抄和改繪的地方。本組繪圖的附文也不是一字不差的節錄自通行的抄本。不過，在刊登的這些文句中透露出幾許過去漢人鄙視少數民族或是對其風俗習慣不清楚的態度。繪圖的部分，筆者對照現已出版的不同手抄本，但仍無所獲，來源存疑。³⁷ 刊登的繪圖顯示出邊緣或角落被切除，因此可能不是全景。圖畫雖帶有幾分西方透視和俯視角度，如屋舍和俯身之人，但是整體而言，手法顯得粗劣，無法畫出肖真的動物，人物動作也不流暢，不像是出自一個浸淫國畫日久之手，更非是曾接受正統西畫訓練之人的作品，反倒像當時一些未經嚴格訓練，喜歡模倣時下流行的廣告畫或圖案畫之人的作品。

《上海漫畫》與我們現今所流通的漫畫雜誌極爲不同，此畫刊雖標榜用漫畫來諷刺當時物慾橫流的上海和腐敗的政治，但是雜誌中也刊出許多假學術研究之名的裸體照和裸體畫，以及爲了娛樂大眾的電影海報和小道消息。主編群如葉淺予（1907-1995）、張光宇（1900-1964）、黃文農（1893?-1934）和魯少飛（1908-?）等人，在此時皆未進入正式的藝術學校，接受嚴格的訓練，仍然只是一群意氣風發的年輕人。他們在此時所制作的漫畫還摻雜了許多他們對西方文化一知半解的認識和任意引用的現

³⁶ 《上海漫畫》24（1928.9.29）：6。

³⁷ 參考李漢林，《百苗圖校釋》（貴陽：貴州民族出版社，2001）、杜薇，《百苗圖匯考》（貴陽：貴州人民出版社，2002）。《上海漫畫》附文中的文句，以〈女官（猓羅）〉、〈清江苗子〉和〈黑樓苗〉句子最接近一般熟知的《百苗圖》文句，不過還是未能針對每一種苗族的介紹，找出一字不差的抄襲。在圖版的對照上，筆者能確定《上海漫畫》的圖繪不是出自 1761 年完成的《皇清職貢圖》、劉雍藏的《柒拾貳苗全圖》、劉雍藏的《黔苗圖說四十幅》、貴州省民族研究所藏《百苗圖說》、貴州省博物館藏《黔苗圖說》及台灣影印本的《番苗圖冊》。

代學術，與日後他們較嚴肅的創作不同。³⁸ 依照此雜誌的性質來看，這些〈苗民風俗圖〉專欄極有可能是他們假藉當時逐漸受到注意的民族學，臆想創造，作者絕對未曾親訪貴州苗區。這又是他們爲了雜誌的銷路，想出來的爭奇鬥豔、招引買主的方法。此雜誌雖然只刊行到 1930 年 6 月 7 日第 110 期停刊，不過由於部分圖版是彩色刊印，而且又有不少裸畫和裸照，在當時的通俗藝術雜誌中還蠻能吸引人駐足翻閱的。這也反映出至 20 年代爲止雖然一般人對少數民族的形象和生活風俗倍感興趣，但是此一畫題對正式受過西畫訓練的人而言，由於無緣親臨邊疆的生活區作實地的考察寫生，因此西畫中這類創作非常少見。反而是一些通俗藝術家們利用想像，畫出未經稽實的作品，呈現出充滿漢人本位的鄙視心態或是以異國情調視之，遑論對少數民族文化生活提供一個正面深入的描述。

1930 年代初，在廣西、雲南和湖南的少數民族相繼發生一些叛變或抗租事件後，各省開始廣設學校，訓練師資，企圖以漢化教育來馴化。此時，日本已逐漸顯露其侵華的野心，正逐步蠶食中國東北的領土，使得國民政府已瞭解到日後若爆發全面戰爭，政府可能須退守西南方，邊區將成爲重要的抗日中心。抗戰前，蔣中正已數度親赴川滇黔地區視察。學術界更多人投入少數民族學研究，成果漸豐。1937 年在南京由教育部舉行第二次全國美術展覽會，4 月 1 日開幕直到 23 日才閉幕。會中，留學日本，中華獨立美術協會（1933 年成立於東京）的大將，李東平展出油畫《蒙古摔跤手》（圖 20）。藝評家最初向國人介紹他的風格時，稱爲「新野獸主義」，因其用色比野獸主義更鮮豔，融合了立體主義和超現實主義，「不過主張還是東洋主義的」。³⁹ 不過，細看此圖的風格仍是深受馬諦斯（Henri Matisse 1869-1954）的影響，嘗試華麗的色彩和線描的效果，並試圖將背景平面化。當時所稱的「新野獸主義」應指他的風格源出「野獸主義」之後，並受到那時日本畫壇新興畫派的影響。無疑地作者是以一種想像浪漫的異國眼光來對待蒙古勇士形象，甚至未曾親入蒙區，這與日後所提倡的真實

³⁸ 有關這方面的例證，請參考周芳美，〈二十世紀初中國繪畫中男性裸露形象的改變〉。

³⁹ 穆天梵，〈獨立線上的作家群介紹〉，《藝風》3：11（1935.11.1）：65-66。

性仍有段距離。

西畫家的創作：以龐薰琹和吳作人為例

1937 年七七事變後，中國宣布對日抗戰。此後因戰事失利，國民政府逐漸西遷，最後定都重慶，學校和研究機構也隨之遷移。政府爲了長期抗戰，竭思開發大後方，不少「邊疆考察團」因而產生，從此進入了徐益棠所稱的「邊疆調查之猛進及民族學科學地位之確立」時期。同時，少數民族的文物展也比以前吸引更多的參觀者，使得當局決定設立博物館。一爲四川省立博物館中的民族部分，另一個爲教育部邊疆文物陳列館。其中也有許多學術團體和期刊的產生，此時一般人民對邊疆民族已不再陌生。

40

在這個動盪時代下，不少藝術學院中的西畫教師隨著學校而遷徙，他們也順勢擴張了取材的範圍，少數民族的形象即成爲他們實驗探索的方向之一。1939 年杭州藝專遷至昆明後，在學的朱德群（1920~，現居法國，爲一著名的抽象畫畫家）和董希文（1914-1973，大陸畫家，以畫少數民族圖像聞名）就曾畫了不少苗胞和川馬速寫，其中一些作品被裝裱送去重慶展出。⁴¹ 1942 年至大戰結束前曾在成都的大學任教的英國藝術史學家，Dr. Michael Sullivan（蘇立文），在 1986 年時曾經著文回憶到當天氣轉爲少有的晴朗時，從成都市往西望即可看到白雪覆頂，素有「蜀山之王」美譽的貢嘎山，在它西邊的西康、西藏、甘肅、青海等無垠的空曠地，更猶待畫家們去探險，當時有名的中國畫家都會到邊疆地區寫生。⁴² 2001 年 Sullivan 爲他的收藏品展覽接受專訪時，更指出此時的中國畫家喜歡獨自到西方邊境旅行，他從未聽聞有畫家結伴而行的。⁴³

⁴⁰ 徐益棠，前引文，頁 56-59。

⁴¹ 楚弋，《朱德群》（台北：錦繡出版社，1997），頁 2。

⁴² Michael Sullivan, "Recollections of Art and Artists in Wartime Chengdu," *Register of the Spencer Museum of Art*, 6.3 (1986): 8-9.

⁴³ Shelagh Vainker, "An Interview with Michael Sullivan," *Orientalism* 32.9 (2001, November): 55. 他的收藏展 The Khoan and Michael Sullivan Collection of Chinese Painting 於 2001 年

曾經於 1925 到 1929 年間在法國巴黎朱利安學院（Académie Julian）和格朗特歇米爾研究所（Grande Chaumière）間歇地學習西畫的龐薰棻（1906-1985），此時也隨著任教的北平藝專向後方撤退。龐氏在剛回國後，於 1931 年秋與倪貽德等人在上海籌組「決瀾社」。他們在 1932 年 10 月至 1935 年間曾舉辦過四次展覽，企圖將西方所流行的野獸派、超現實、達達等現代藝術流派介紹給國人。龐薰棻此時的興趣已逐漸轉向圖案設計，在北平藝專是任教於圖案系，所授的課程是「商業美術專業」。他對設計的高度興趣可遠溯自 1925 年他初抵巴黎時，正好參觀到 12 年才舉辦一次的博覽會，其間對附著於建物上的裝飾藝術（Art Deco）尤感興趣，成為日後他籌設中央工藝美術學院的遠因。⁴⁴

1938 年北平藝專在湖南沅陵和杭州藝專合併，改名為國立藝專。龐薰棻與當時的新校長滕固不合，憤而辭職。年底到雲南昆明，原打算經越南回上海，不過海路不通無法回滬。此時開始與西南聯大的教授們往來，受到陳夢家（1911-1966，中國古文字家和考古學家）和沈從文（1902-1988，作家和歷史文物研究者）的鼓勵，開始研究古代裝飾紋樣。1939 年秋由梁思成和梁思永介紹進入中央博物院籌備處工作。當時的博物院主任是由史語所考古組主任李濟兼任。⁴⁵

1939 年 11 月初，龐薰棻和史語所研究苗族語言學的芮逸夫一起研究西南少數民族傳統藝術。他們花了近三個月的時間步行深入素有「地無三里平」的貴州貧瘠山區，足跡遍佈貴陽、花溪、龍里、貴定、安順等大小八十多個苗寨，接觸了習慣上以衣飾來區分的花苗、青苗、白苗等分支，詳細觀察記載不同地區苗民的衣著和繡花紋飾。苗民最為人推崇的傳統技

11 月 13 日到次年 5 月 12 日在英國牛津的 Ashmolean Museum of Art and Archaeology 展出。

⁴⁴ 龐薰棻，〈第一次接觸工藝美術〉，〈北平藝專〉，《就是這樣走過來的》（北京：三聯書店，1988），頁 54-55，188-189。有關生平編年部分，本文除了依據上述龐氏的回憶錄外，另外參考李立新編，〈龐薰棻年譜〉，收入龐薰棻美術館編，《龐薰棻研究》（南京：江蘇美術出版社，1994），頁 132-169。

⁴⁵ 龐薰棻，〈離開藝專〉，〈路〉，前引書，頁 205-208，211-213。

藝即是他們的繡衣，一個小女孩學會刺繡後，此生就繡個不停，而她們引以為傲之處就是滿身漂亮的繡衣和頭飾。⁴⁶ 1940年中央博物院撤退到四川重慶地區，龐薰棻隨行，並繼續整理收集到的少數民族紋樣，但是因身體不適，二個月後即辭去工作，轉而到成都的省立藝專任教。除了1942年10月至1943年3月也到重慶的中央大學教圖案課外，直到抗戰結束前，他都在省立藝專任教。

1940年後，龐氏即利用他在貴州苗寨收集到的資料作為他創作的素材。不同於我們所熟知的寫生創作方式，龐薰棻在田野調查時並未留下畫稿。據他的回憶，是因為「他們同意照相，卻拒絕為他們畫像，所以我在這一段時間中，一張畫也沒有畫。」⁴⁷ 但是在另一篇回憶的文章中，他則寫道「深入民族地區時，沒有想為自己畫一些畫，留點速寫稿。」⁴⁸ 兩篇文章對於為何未留下速寫稿的原因雖稍有出入，但是他皆有提到每天晚上在燭光下，他將一天的見聞，特別是服飾部分，非常詳細的記載下來。可見他最初進入山區時，是抱著收集研究資料的心態，並非是為了藝術取材，直到他有空和為了生活而重拾畫筆後，這批文字材料和他的記憶才成了就近取材的目標。

由於當時買不到油畫顏料和畫布，龐薰棻的創作以水彩畫或國畫為主。1941年秋在成都舉行一次個人畫展後，他繪畫的主題即轉向以少數民族、工筆人物畫為重心。此時他憑記憶畫了一本《貴州山民圖》，凡二十幅，描寫他們的生活風俗習慣，而且每幅附有簡單說明。除此之外，大部分作品是單幅，或數幅相關聯。⁴⁹ 從現存下來的作品判斷，此時的少數民族作品大抵為較小尺寸者。除了傳統白描作品外，在水彩作品中畫家力求突顯衣服圖飾，以利觀者看出不同族群的生活。例如前景的人物雖偏小，不過由於他一絲不苟地詳細畫出苗民的服飾，觀者大致可以瞭解圖中的人

⁴⁶ 龐薰棻，〈深入苗寨〉，〈仲家族的婚禮〉，〈跳花〉，前引書，頁225-237。

⁴⁷ 同前註，頁229。

⁴⁸ 龐薰棻，〈苗區見聞追憶〉，《龐薰隨筆》（成都：四川美術出版社，1991），頁66。

⁴⁹ 龐薰棻，〈畫展責難〉，《就是這樣走過來的》，頁265。筆者至今尚未能找到《貴州山民圖》的圖版。

物是身穿長百摺裙的花苗婦女，而且襟上和衣袖上皆有挑花的鑲邊和裝飾（圖 21），或是以暗青色布為主，只鑲邊未挑花的青苗婦女（圖 22），或是接近清末漢族婦女的大襟上衣和長褲的仲家族（圖 23），或是裙子下半部為白色的白苗（圖 24）。龐薰棻在他的回憶錄中也大致說明了不同苗寨衣飾的特色，⁵⁰ 但是龐氏的筆記在文革時被毀，回憶錄中有關服飾的細節也有可能是看自己的作品而寫的。畫中的背景則大抵以層層薄擦的方式畫出對岸的瀑布或遠山，甚至是完全留白。其中有的山石處理方式是用水彩畫法模擬傳統國畫中的山石皴法。整個畫面呈現平面化的效果，同時也融合了中國工筆人物畫的精緻特色。

另一個構圖的特色也是今日最常被引用為例子的，即是整個畫面幾被近景的人物們塞滿，強調花苗們衣服上和頭飾上的挑花圖飾，及項上所戴的銀圈。如同他回憶錄所記的，紋樣的基本結構以十字形為主，在《喪事》一圖中還細膩地畫出貴陽苗族婦女常在衣服的背部上，有塊正方形的挑花刺繡（圖 25）。⁵¹ 在《橘紅時節》（圖 26）和《盛裝》（圖 27）二圖中，各以不同地區的一對花苗婦女們為主角，顯現她們衣服頭飾上的挑花圖案，和所佩戴的銀飾。⁵² 由於景深不長，使得畫面呈現一種較平面化的效果。加上每個人物的表情平靜單純，讓人難以捉摸她們的心情，相對地這些紋樣就更加引人注目。對於一個西方人而言，龐氏這種微俯或微仰，看似遙遠冷淡、與世隔離的女性臉龐易聯想起英國前拉斐爾畫派 Edward Burne-Jones（1833-1898）筆下的女子。

雖然龐薰棻在取材上儘量將苗族已為人知的特殊節慶和生活習慣包括進來，例如他畫了數次苗族男女老少熱鬧同慶，也是擇偶最佳機會的「踩

⁵⁰ 龐薰棻，前引書，頁 228，232，235。

⁵¹ 龐薰棻，前引書，頁 228。

⁵² 如果對照龐氏的回憶錄，《橘紅時節》可能是畫安順的花苗，因為她們的花衣是用紅色作地，而《盛裝》的靈感可能是貴陽的花苗，她們習慣上是在深青色或黑色布上用白色線來挑花。同前註，頁 235。

花山」，⁵³ 但是在 1943 年 9 月 12 日成都版的《中央日報》上，他為自己成都畫展所寫的〈自剖〉一文中就坦承道：「我所描寫的貴州的同胞，無容諱言，與實際的他們離得很遠。不能拿民族學的尺寸來量它。……」可是他也強調在服飾方面，他儘量地保存它們原來的面貌，因此在下筆時也絕非天馬行空，仍是受到相當的限制，他覺得「像繡花一般把許多花紋照原樣的畫上了畫面。苦悶而又低能！」而且他也明述為何他現在不像過去一樣描寫社會的陰暗面，「因為現在我以為寫黑暗不如寫光明；人生需要藝術，藝術能給人生以鼓勵……」。從這段自我心境的描述中，不難瞭解為何他筆下的苗民似乎是與世隔離的，紋飾的圖案反成了畫面的重點。⁵⁴

龐薰棻曾經在成都開過三次個人畫展，各為 1941 年秋在四川省立圖書館、1943 年 9 月 10 日至 12 日在祠堂街美術協會和 1946 年 2 月的成都大樓。1943 年 10 月則在重慶舉行過一次。他坦言道開畫展「目的只是為了賣錢」，不過由於他不喜拉攏人來撐後台，因此畫展上賣畫情況並不理想。⁵⁵ 其實他也說道在抗戰時期，他最暢銷的作品是白描古裝舞蹈圖，並非是少數民族形象的作品。⁵⁶ 龐氏甚至在他的回憶錄中透露出抗戰剛勝利時，幾個外國大使館的家眷們買他所畫的數幅少數民族作品，使得他能夠湊足錢買機票回到上海。⁵⁷

據龐氏的回憶在 1943 年重慶的個人畫展上，剛改調的前中央宣傳部部長張道藩（1896-1968）曾親臨會場公開指責他的少數民族作品是「有傷國體」。但是會後，外交家顧維鈞（1888-1985）得知龐氏畫展賣畫不順利

⁵³ 有的苗族是農曆正月，有的是六月六日過踩花山節。過節時，須先豎立一棵被砍下，只留一些樹葉的樹作花桿，不同苗寨的人就會盛裝匯集而來，連日跳舞、吹笙作樂不斷。

⁵⁴ 龐薰棻，〈自剖——為自己的展覽會寫自我的介紹〉，成都版《中央日報》，1943 年 9 月 12 日，第四版。收入《龐薰棻隨筆》，頁 1-5。同一天的報紙頭版上有龐氏刊的畫展廣告，畫展只舉辦二天，11 日和 12 日（星期六和星期日）。因此此文刊出時已是畫展的第二天，龐薰棻也在文章中無奈地說道：「這幾年來，油、鹽、柴、米蠶食了我精神，鯨吞了我時間。我需要工作，我也需要生活。……」道破了必須賣畫維生的無奈。

⁵⁵ 龐薰棻，〈畫展責難〉，《就是這樣走過來的》，頁 265。

⁵⁶ 同前註，頁 246，250。

⁵⁷ 龐薰棻，〈勝利了！〉，前引書，頁 253-257。

的消息後，向龐氏選購《貴州山民圖》中的十幅，而且保證將把這些作品送給英國皇家學院。⁵⁸ 不過筆者對照顧維鈞的回憶錄，1943年10月龐氏個展時他並未返國述職，當時他仍以駐英大使的身分在倫敦為國事奔走。顧氏是在1942年10月14日返國述職並陪英國訪華團到重慶等地訪問。訪華團在12月11日離開，他則一直待到1943年的3月10日。⁵⁹ 顧氏在書中從未提及他曾與龐氏會面，也有可能他認為此事不足掛齒。筆者曾與皇家美術學院連繫，據稱這批作品並不在他們的收藏之中，也從未有關它們的任何記錄。⁶⁰

其實檢視張道藩的生平和當時國共利用藝術宣傳己意的內容，不難想像張氏可能會對龐氏的作品不滿，甚至提出「有傷國體」的說法。張氏在1896年7月出生於貴州省盤縣一個已沒落的書香門第世家中。⁶¹ 他的祖父曾中過進士，但早逝。父親則從未有過任何功名，以教書為業。1916年，由族人資助，張氏進入了天津的南開學校，但隔年即因經濟來源斷絕，被迫輟學，1919年再復學。復學後隨即於10月加入勤工儉學的行列，同年11月22日由上海起程赴歐。1920年1月9日抵達倫敦。次年9月入學於倫敦大學院的思乃德藝術學院（Slade School of Fine Art, University College London）。1922年由於馬克幣值劇貶，吸引許多公費不足的中國留學生前往小住，張氏亦在暑假時訪問柏林四個月，在此時認識了徐悲鴻和蔣碧微夫婦。同年秋，張氏返校後，加入國民黨。1924年夏畢業後，張氏赴巴黎深造，加入巴黎的天狗會，與徐悲鴻夫婦、邵洵美、郭有守等人熟識。⁶² 1926

⁵⁸ 同前註，頁252。

⁵⁹ 顧維鈞著，中國社會科學院近代史研究所譯，《顧維鈞回憶錄》（北京市：中華書局，1983-），冊5，頁91-245，頁376-390。

⁶⁰ Andrew Potter先生（Research Assistant, Royal Academy Library）在2003年4月17日的電子回信。

⁶¹ 下文有關張氏的生平皆出自其回憶錄《酸甜苦辣的回味》（台北：傳記文學，1968），頁21-22；或是趙友培，《文壇先進張道藩》（台北：重光文藝出版社，1975），頁1-80。

⁶² 徐伯陽、金山合編的《徐悲鴻年譜》（台北：藝術家出版社，1991）誤將他們三人在柏林的相遇時間訂為1921年8月，張道藩在1923年轉學至巴黎，見頁27、29。本文作者所訂的年代是依據張道藩的回憶錄；趙友培，《文壇先進張道藩》，頁40；蔣碧微，《蔣碧微回憶錄》（台北：皇冠出版社，1986），頁279-289。

年5月起程返國，6月下旬抵達上海。同年冬張氏即奉國民黨之命到黔省貴陽籌組省黨部，但是隔年五月被周西成軍閥逮捕逼供，幸於9月中旬時逃離虎口。此後張氏一直是國民黨文藝政策的重要催生者之一。

抗戰一始，張道藩在國民政府中規劃和推動文藝工作角色益形加重。其中與美術活動較相關者，計有擔任1940年4月29日在重慶成立的「文藝獎助金管理委員會」的主任委員。⁶³不久又馬上出任1940年5月19日在重慶成立的「中華全國美術會」的理事長，同時建請教育部繼續舉行全國美展，不應該因為戰亂而終止此一活動。最後由張氏出任主任委員，教育部在1942年12月25日到次年元月10日於重慶的中央圖書館舉辦「第三次全國美術展覽會」。1941年2月7日，「中央文化運動委員會」也在重慶成立，張氏為主任委員，隸屬於中央宣傳部。1942年11月，張氏調升為宣傳部部長，直到1943年10月才又改調為中央海外部部長。在此同時，他仍身兼上述三個協會的主委，成為國民黨中央與大後方藝文界人士交往的代表人物。

1942年9月1日《文化先鋒》周刊創刊，由張道藩任發行人，李辰冬主編，後改為半月刊。創刊號中即由張氏署名發表二萬餘字的〈我們所需要的文藝政策〉，闡明文藝與三民主義的密切關係。據李瑞騰的研究，此文其實是由獲得巴黎大學文學博士的李辰冬起草，經過張道藩、戴季陶、陳果夫等人審慎訂正後，再由張道藩以自己的名義發表。此文發表後，在文藝界引起廣泛的討論，梁實秋在10月20日的《文化先鋒》上首先提出異議，趙友培、王夢鷗、常任俠、太虛法師、李辰冬等人隨即加入筆戰，當時的左翼刊物更是大加撻伐。張道藩收錄了論戰中的十八篇文章編成了《文藝論戰》一書於1944年7月由中央文化運動委員會在重慶出版。⁶⁴此篇文章的出現亦有可能是回應同年5月毛澤東所發表的〈在延文藝座談會

⁶³ 有關張氏此部份的職位經歷，參考秦賢次，〈張道藩的一生及其對文藝的貢獻〉，《但開風氣不為師——梁啟超、張道藩、張知本》（台北：文訊出版社），頁82-82；趙友培，《前引書》，頁191-242。

⁶⁴ 李瑞騰，〈張道藩先生「我們所需要的文藝政策」試論〉，《台北市立圖書館館訊》6.1（1988.9），頁97-98。

上的講話)，毛氏已具體說出如何利用文藝來協助無產階級革命。⁶⁵

〈我們所需要的文藝政策〉這篇文章說明在國難當前的情況下，文藝界人士應瞭解三民主義中與文藝相關的四種基本意識，即（1）謀全國人民的生存，（2）事實定解決問題的方法，（3）仁愛為民生的重心，（4）國族至上，才能以「六不五要」的政策作為創作的方針，使文藝界真正成為抗戰的生力軍，並協助完成全民革命。所謂的六不政策為：（1）不專寫社會黑暗面，（2）不挑撥階級的仇恨，（3）不帶悲觀的色彩，（4）不表現浪漫的情調，（5）不寫無意義的作品，（6）不表現不正確的意識。五要政策為：（1）要創造我們的民族文藝，（2）要為最苦痛的平民而寫作，（3）要以民族的立場來寫作，（4）要從理智裡產作品，（5）要用現實的形式。其中他對浪漫情調的定義：「就是幻想、熱情、色狂、悲觀、傷感、主觀種種特徵組織的心境。」而所謂的「民族文藝」就是正面描寫我們的民族意識「忠孝仁愛信義和平」的新文藝，以掙脫西洋文藝的束縛。至於強調「以民族的立場來寫作」是為標榜三民主義中民族主義所闡述的「對於弱小民族要扶他，對世界列強要抵抗他。我們要把那些帝國主義來消滅，才算是治國平天下」。經過五年艱辛卓苦的抗戰，創作者更應清楚他的立場只能以民族為重，不應從個人、階級甚至是國際主義的立場出發。⁶⁶ 所以如果我們考慮到張道藩原為貴州漢人的出身，常以改善貴州貧瘠生活為己志，⁶⁷ 而龐薰堯的作品更無法符合他所標榜的文藝政策中的「不表現浪漫的情調」、「不寫無意義的作品」和「要以民族的立場來寫作」等項目，亦不難想像張氏會對其作品大不滿意了。

不論龐氏的此段回憶是否有所增損，而他對圖像紋飾的著重與細膩表

⁶⁵ 秦賢次，〈張道藩的一生及其對文藝的貢獻〉，頁 103。

⁶⁶ 張道藩，〈我們所需要的文藝政策〉，原載《文化先鋒》1:1 (1942.9.1)，重刊於《張道藩先生文集》(台北：九歌出版社)，頁 597-626。

⁶⁷ 這點可從張道藩敘述他在貴州的工作情況得知，例如 1927 年幾被軍閥所殺；1942 年 8 月返黔省親，1944 年 1 月 5 日奉命到滇黔桂三省宣慰僑胞；1944 年 8 月 14 日奔父喪，同年 12 月黔省獨山之役間，率領貴州省各界協助難民，此役大捷，阻止日軍進攻大後方。《酸甜苦辣的回味》，頁 63-64，71-74。不難看出國民政府是因其能力、地緣背景和人脈關係，賦予此重責。

現也可以溯源至對傳統圖像的興趣和民族誌的訓練，但是當我們審視西方 19 世紀的「東方主義」作品中確有注重紋飾圖案的特徵，例如 1859 年被選入英國皇家學院會員（Associate of Royal Academy）的 John Frederick Lewis（1805-1876）即擅長利用此一方法來突顯土耳其後宮美女生活的雅緻，以滿足西方人士的好奇心。（圖 28）龐氏的作品不也有異曲同工之妙？也是外國買主獨鍾他少數民族圖像畫作。在此國難當頭下，不同觀者對龐氏此類作品的解讀即呈現了兩極，究竟是須僅守華夷之分呢？或是各族共榮呢？外國買主可能抱著收藏異國情調的作品來購買，本國的觀眾卻可能出現少數民族亦我族類之感，或是無法代表漢族之議。但是對龐氏而言，這些只是他生活經驗，寫生表現和試圖融合中西畫法的產品，而且又與當時逐漸引起注意的少數民族文物展覽同為時尚，在情境上畫家也許只是想表現戰亂中的香格里拉，如前所述的只想「寫光明」。他這類作品的難以定位，同時也出現在技法的認定上。龐氏的友人未徵得他的同意就將《貴州山民圖》中的〈？布（鎮寧的夷族）〉和〈跳花（安順的青苗）〉兩幅送去參加 1942 年 12 月 25 日開始舉行的第三次全國美展。據龐氏稱，在審查過程中，國畫、西畫和圖案組皆認為他的作品不應算入他們那一組，最後是與油畫一同展示。⁶⁸

徐悲鴻的高徒，吳作人（1908-1997）的少數民族圖像則受到迥然不同的待遇。1930 年到 1935 年，吳作人在比利時皇家學院巴思天（Alfred Bastien 1873-1955，1928 年成為學院院長）的工作室學習，1931 年時曾在學期中的油畫會考中獲得第一名。1935 年回國後任教於南京的國立中央大學藝術系。抗戰一始，他也隨著學校西遷到重慶。1938 年，曾組織中央大學戰地寫生團。1942 年底的全國美展，他的西畫作品《空襲下的母親》獲得二等獎。不過他的比籍妻子在 1939 年生產時去世，男嬰亦夭折，對他打擊頗深。1943 年受當時四川省教育廳長郭有守之邀到成都，原本打算任

⁶⁸ 龐薰棻，〈“國畫”？“西畫”？〉，前引書，頁 247-249。他作品的名稱根據鶴田武良，〈民国期における全國規模の美術展覽會——近百年來中國繪畫史研究一〉，《美術研究》349（1991.3），頁 41。

教於四川省立藝專。但是他卻決定到陝甘青邊地旅行寫生長達七個月，1944年1月回到成都。其間在青海和敦煌都住過相當長的時間，也臨摹不少敦煌壁畫。在此之前張大千已在敦煌作過大幅的描摹，而關山月也有水彩速寫，中國藝術界正蘊釀著一股敦煌熱。1944年6月，他又赴西康一帶寫生8個月之久，大部分時間待在康定。1945年2月回到成都，5月底時舉行「旅邊畫展」，展品包括油畫、水彩速寫、炭筆速寫及敦煌壁畫的臨摹等。同時由郭有守、楊邨人、孫怒潮在5月25日（星期五）成都版的《中央日報》上撰文介紹。郭有守（1901-1978，時任四川省教育廳廳長）寫道，此次畫展中百餘幅的作品即是這兩年來的一部分成績，其中以《青海一市集》、《祭青海》、《雪原》等為最成功之作。⁶⁹

1943年即完成的《祭青海》，畫家以明亮的色調和短而快速的筆觸捕捉住蒙藏人民快馬馳騁，聚集在青海邊祭神的景象，白雲碧海更襯托出豪邁不拘的氣氛。（圖29）在遼闊邊地寫生旅行的經驗使得吳作人此時的畫面常散發出一股快節奏和亮麗的感覺，近似於印象派作風，有別於在這之前慣用的沉著暗鬱色調。其簡筆的風格也會讓人聯想到二十世紀初，西方印象派畫家在描繪中東世界中人群聚集或快速移動的感覺，如Max Rabes 1903年的《埃爾及利亞的軍樂表演》（*Military Concert in Algiers*）（圖30）

1944年的《青海市場》是在Michael Sullivan成都家的陽台完成的，吳作人將原來小型的油畫速寫贈予他們。⁷⁰ 完成的大幅作品中，畫家特意用鮮亮的黃、白等油彩厚抹在熙攘的不同少數民族人羣的肩上來強調晴朗的天氣，與碧空的靄靄白雲相呼應，一點也看不到他用來描寫現實抗戰生

⁶⁹ 郭有守，〈畫家吳作人：人和作品〉，成都版《中央日報》，1945年5月25日第四版。前述吳作人寫生旅行的過程亦根據郭氏此文。郭有守1920年代曾留學英、法等國，與徐悲鴻、龐薰棻、張道藩等人熟識，擔任天狗會行走。1938年郭出任四川省教育廳廳長，持續七年。龐薰棻透過郭的介紹在四川時賣出幾幅作品。見龐，《前引書》，頁244-245。

⁷⁰ Michael Sullivan, "Recollections of Art and Artists in Wartime Chengdu," p. 16。《青海市場》油畫速寫的圖版見，Michael Sullivan, *Modern Chinese Art: The Khoan and Michael Sullivan Collection of Chinese Painting* (Oxford: Ashmolean Museum, 2001), p. 137。

活中陰暗面的悲憤情緒。（圖 31）楊邨人即以〈西洋畫中國化運動的進軍〉一文來推許吳氏「山水油畫，以自然主義為基礎，採取印象派的光的表現的優點。……又表現中國邊疆的錦繡河山，給人以一種清新的嚮往的情感。是新方式與新內容的藝術製作。甘肅山景的炭畫，因為是寫實的，使人疑為中國畫。從這一作品，更可以證明出「西洋畫中國化」的創作方法必須是現實主義之內容與現實主義[的]形式的路線的正確性了。」⁷¹ 姑不論吳氏炭畫是否與國畫效果相當，此文很明顯地是抱持著一種大中華意識來推崇吳氏的成就，因為他的畫筆能表現出吸引人的邊疆風光。孫怒潮在〈吳作人的素描〉中，更稱贊他的線條「風神爽變」，臨摹敦煌壁畫時用「臨帖法」以存其真。文中不時透露出孫怒潮本身對古畫的喜愛。⁷² 徐悲鴻於 1945 年 12 月 11 日為吳作人在重慶的回顧展所寫的評介更露骨地盛讚他，「……摹寫中國高原居民生活，作品既富，而作風既變，光采煥發，益游行自在，所謂中國文藝復興者，將於是乎徵之夫。」⁷³ 即使他們是應吳作人所託為畫展美言，很明顯地這群重要的政治家、評論家、畫家讚賞的是他在少數民族畫作中所呈現的健康亮麗新風貌，加上他又親臨敦煌摹古畫，使得他的西北邊疆行採入了向傳統學習的意義。近來有不少大陸學者將他在這些油畫作品中所呈現的厚抹線條，認為是他試圖在油畫中運用中國傳統的皴擦等線條筆法。⁷⁴ 不過，筆者認為此時他仍心繫西畫的技法，1944 年《打箭爐少女》中，油彩的特色加深了這一個滿族少女亮麗的臉龐帶著祥和的表情（圖 32）。《祭青海》和《青海市場》是他從學院派的技法轉入印象派的作法，而且在物資缺乏的戰時，油畫材料更顯尊貴，如此厚抹的手法可較快完成一幅畫，以利展覽出售。我們所熟知的駱駝、犛牛等水墨畫是吳氏 60 年代後才發展出來的風格，此時也尚未見到任何嚮

⁷¹ 楊邨人，〈西洋畫中國化運動的進軍：介紹吳作人先生的畫展〉，成都版《中央日報》，1945 年 5 月 25 日第四版。

⁷² 孫怒潮，〈吳作人的素描〉，成都版《中央日報》，1945 年 5 月 25 日第四版。

⁷³ 徐悲鴻，〈吳作人畫展〉，重慶版《中央日報》，1945 年 12 月 11 日第五版。

⁷⁴ 此種論點其實與中共建國後所倡導的油畫中國化有關。周昭坎，《吳作人》收於《中國名畫家全集》（河北教育出版社，2003）即為最新之一例。

試。

小結

從上述龐薰棻和吳作人的例子中，如何表現和解讀少數民族的形象已被摻入審美觀、中西藝術融合、政治立場和高官朋黨的提攜等因素。從母題的選擇而言，證諸二十世紀初中國介紹西畫派別的書和文章中，筆者尚未找到有任何特別介紹「東方主義」類型畫作的文章，但是這並不代表這些留歐畫家未嘗見過此類作品。隨著寫生題材的擴充和遠途旅行機會的到達，這些畫家過去心摹手寫的經驗，必會躍然於紙或畫布上。畫家所留下的除了是對當時生活的反應和藉由風格分析作圖像溯源等有形的問題外，卻也對同時代和其後觀者留下了何以適從的問題，而這衝擊也是觀者心中對「自我」與「他者」界限之斷定。將這類主題的畫作置放於西畫在中國紮根和發展的脈絡中觀察，問題又因民族主義的催化益形複雜。

若以當時藝評家著重的中西技藝之融合角度來看，吳作人仍是以當時所熟知的油畫媒材和技法為出發點。吳氏的作品直接地給觀者一個正面的美麗邊疆，它是第二次大戰期間中國的新重心，也是戰亂中提供物資的重要來源。觀者在其中不僅看到有別於漢族的異國情調，也感受到亂世中的香格里拉，難怪有人認為這是錦繡河山的再現，中國版圖的確認，可作為「西洋畫中國化」的指標。但是這真的是中國化之後的油畫表現嗎？呈現於外國人眼前，不啻是西方藝術表現中東方主義題材的延伸。反倒是龐薰棻受制於材料，再度拾起傳統國畫的方法，又回到他在留法時期受到常玉（1900-1966）的鼓勵一起發掘中國線描之特色的情況，⁷⁵ 只不過呈現出的人物帶著一股無情緒的感覺，雖說是比以前的作品較「光明」，但仍透露出一點壓抑感，遠不及吳作人人物的鮮活搶眼，這種耐人尋味的少數民族形象在此時期就無法扮演一份振奮人心的強心劑，而他為了追求新題材和融鑄中西技法的苦心也不得彰顯。

⁷⁵ 龐薰棻，〈格朗特歌米歐爾〉，前引書，頁 100-101。

大戰結束後，龐氏和吳氏各自回到上海，兩人也各自在 1946 年時舉辦個展，少數民族形象和邊地寫生仍是展覽的主題之一，可見他們對這類題材仍是情有獨鍾。龐、吳二人在文革期間皆遭受批鬥，此類作品也因為未反映現實而被沒收，但是今日這些作品又成為他們對發揚西畫或是中西藝術交流的見證而受到重視。不同的時空下，對這類作品的解讀常會蒙上一層不同的政治意義，它的歧異性正如「東方主義」一詞在今日被賦予了各種的詮釋。

回顧二十世紀初由於民族學的研究和戰爭的原因，使得中國畫家得以遠赴邊境寫生或生活，透過畫筆將心中所感的少數民族介紹給國人，擴大了畫題的範圍。即使中共建國後，雖然摻有政治目的，少數民族畫作一直是它提倡的重要繪畫題材之一。⁷⁶ 但是，如果這些畫家未嘗親炙或是看過西方的這類題材畫作，用當時被認為是「進步」技法之西畫方法來呈現少數民族充滿活力的生活或人像，同時配上盛行之民族誌調查，這類作品能在戰時引起如此大的迴響嗎？中國的藝評家在觀賞這些作品的過程中，也已從過去看待「職貢圖」或「百夷圖」等華夷之分的概念轉化為皆我族類大中華的意識。因此，有關少數民族的畫作題材正可以作為西方科學和西畫進入中國後，對中國藝術產生質變影響的例證之一。（校訂：林逸欣）

⁷⁶ 有關此類例子，可參閱吳思瑩，《董希文之“油畫中國風”研究》（國立中央大學碩士論文，2002）。

The Chinese Frontier— Images of Minorities during World War II

Fang-mei Chou*

Abstract

In the early 20th century, China, under the influence of the West, also began undertaking ethnological surveys. Some popular illustrated magazines began printing pictures depicting the lives of minority groups and introducing their customs and festivals. After the War of Resistance against Japan started in 1937, China's West became the new center of government. Great advances were made in ethnological research on the people of this region, whose handiwork also became the focus of numerous museum exhibitions. Artists who had gone abroad to study oil painting followed the schools that employed them to China's West, where they had the opportunity to observe the lives of minorities on-site in Yunnan, Guizhou, Sichuan, and Tibet. As a result of their Western training, frontier life became suitable subject matter for them. Some artists' works, in their selection of scene, perspective and content, resembled the Western "Orientalist" works of the mid-19th century, though the artists themselves never admitted this in writing. European Orientalist works were in fact readily available for viewing and analysis while these artists studied in the West. Thus their depictions of minorities may be seen as an outgrowth of their

* The author is currently an associate professor in the Graduate Institute of Art Studies, National Central University.

studies in Europe.

Some thought-provoking questions about this phenomenon include: was these artists' understanding of the "Orientalist" strain of Western art limited to emulating its form? Or were they able to delve into its cultural significance but chose instead to execute works that may be described as a kind of formalistic substitution or cultural metonymy? When Chinese artists chose this subject matter, was it a pure expression of the "depiction from life" idea, an emulation of a Western style done in ignorance of its significance, or did they intend to convey both the background differences between Chinese and barbarian and a "Greater Chinese" consciousness?

In this essay I discuss the wartime works of Pang Xunqin and Wu Zuoren to elucidate various factors that affected how images of China's minorities were expressed and interpreted: esthetic considerations, the blending of Chinese and Western artistic traditions, political policies, and artists' relations with high officials. If we consider these artists' accomplishments with a view to understanding how they combined Western and Chinese techniques, we find that Wu Zuoren still used as his starting point the techniques of oil painting. Wu's works directly convey to the viewer a positive image of a beautiful frontier, which suddenly functioned as the "new center" and an important supply source for China during World War II. Through these paintings, a Chinese viewer would see not only what he or she would consider "exotic" but also a utopian realm unlike that of the rest of the war-torn country. No wonder people thought they represented the reappearance of beautiful landscapes, a redefinition of Chinese territory, an indicator of "the Sinicization of Western painting." Pang Xunqin, on the other hand, was limited by the availability of materials and had to pick up once more the methods of traditional Chinese painting. However, his paintings, compared with Wu's, are subdued in tone, and the people he depicted seem to be uniformly emotionless—to the point that

one official criticized the paintings as “injurious to the nation’s prestige.” Ironically, Pang’s works attracted Western buyers at the time.

Keywords: Orientalism, minorities, Pang Xunqin, Wu Zuoren, Sinicization of Western painting, *Shanghai*

