

中國近現代繪畫之「現代性」檢視標準與傅抱石的繪畫藝術

The Examination Stander of 「Modernity」 for Modern Chinese Paintings and the Artwork of Fu Bao-Shi

國立臺灣藝術大學造形藝術研究所研究生 賴致良 Lai, Chih-Liang

摘要

如果說西方近現代藝術發展的軌跡，是一部由「再現」到「非在現」的線性發展軸線；而此種發展的方向趨勢，不惟宰制了中國、或台灣對自身近現代西畫的評價方法。即使在兩地的近現代書畫上，許多中外學者也往往慣性的使用上述西方軸線做為檢視中國近現代畫家之作品是否具備「現代性」的一種度量標準，例如，研究二十世紀中國藝術的學者Michael Sullivan。¹易言之，以此西方近現代藝術發展的軌跡為一標準，套用此準繩兩端的「再現」到「非再現」程度來衡量中國近現代書畫中「現代性」的多、寡、有、無：若中國近現代書畫家之作品趨近於「非再現」，則被認為是具備「現代性」或「進步性」的作品，反之則否。但是在使用此標準的同時，卻甚少思索是否中國、或台灣的近現代書畫，因迥異於西方的文化思維，是否需要一套自己對「現代性」的定義？如果答案是肯定的，中國、或台灣的近現代書畫需要一套屬於自己的檢視標準？那麼此檢視標準的內容，究竟應該為何？有無可能在傳統的歷史脈絡中，借取過去的已然存在的觀念價值，來作為品評近現代書畫「現代性」的一種根據？

【關鍵字】現代性、再現、非再現

¹ 方聞著，〈Introduction East Meets West〉，《Between Two Cultures》，（New York：Yale University Press，1987年），Page16

一、前言

本文在上述思維下，先於前半部使用學者方聞在「現代美術批評與中國繪畫史」一文中的提出的觀點與方法，對上述諸問題做一回顧與釐清，並建立檢驗標準；繼之以此準繩，實例檢驗中國近現代書畫家傅抱石，並審視其作品的價值與「現代性」的有無。對此問題，誠如學者方聞在「現代美術批評與中國繪畫史」一文所言：

「由於中西藝術源自不同的文化「知性體」(mental sets)，所以其差異自然不只是歷史和定義上的不同。要瞭解中國繪畫與歷史，必須發展一套適當的文化批評模式。」²

方聞在他所著的另一篇文章中，提及學者萬力青也是持此觀點。認為近代中國藝術史不應該採取純然西方的觀點去評斷中國近代藝術。

「Wan argues that modern Chinese art history should be seen from a Chinese point of view and within the context of Chinese cultures ; that is should not be judged from the perspective of Western modern art and theories ; and that is should be examined in terms of a broad humanism that encourages a comparative study of the cultures of China and the West.」³

故當論斷中國繪畫藝術之時，其首要問題在於究竟要以何種檢驗標準或認知來論斷中國的藝術，尤其是近現代繪畫中的「現代性」作品；是上述的西方尺度，抑或產生自中國固有的史觀？若以後者為一度量標準，則必須以中國自有之史觀、思想、價值為一根據，再依此去衍生一衡量標準，並以之度量中國不同時期之繪畫與創作者。學者方聞以為中國並無類似西方上述兩極相對立之思想；中國

² 方聞著、何傳馨譯，〈現代美術批評與中國繪畫史〉，《當代》，（台北：當代出版有限公司，1987年），頁163

³ 方聞著，〈Introduction East Meets West〉，《Between Two Cultures》，（New York：Yale University Press，1987年），Page17

對於的「陰、陽」「內、外」之概念與西方炯然不同，故不應以西方近現代藝術的中「對立」「直線」之發展，來做為評論中國繪畫的標準：

「因為中國人的想法和看法是基於陰陽兩極的觀念——如內外、新舊、是非等——其關係是互動而且相互關聯的，相互衍生的，並非只是對立或爭辯的；…故中國的藝術哲學思惟是在兩個極端之內，體悟這兩極端互相關聯的關係，其並非彼此對立。所以其哲思中即會產生如八世紀名畫家張璪的名言「外師造化，中得心源」這樣的主張與思惟；從外到內，這內與外同等重要；易言之，外界的再現與內心的表現都是互相為用，不可或缺的。」⁴

換句話說，綜合上述兩段引述中方聞的看法，其對於中西方基本觀念的差異，提出了他的看法；並明確說明可採用的中國藝術史觀，是一種「循環史觀」：此種史觀或是稱此種標準，是把「復古」當作逃脫當下陳腐的一種手段。因此，就如同在宋代以後的山水畫作中，復古和綜合，成為風格創變的必然法門…並由此產生源自中國自身文化的品評「現代性」的準繩。方聞並認為接受這種必然的「約制」與「集大成」的可做為西方抽象藝術之後的參考。⁵

愚意以為，方聞先生對於此種藉古維「新」的中國繪畫史觀，已然提供了檢驗中國近現代畫家一個最重要的準繩；就如同 1991 年倪再沁在新馬克斯主義法蘭克福學派的批判思維瀰漫臺灣社會時，以〈西方美術·台灣製造——台灣現代美術的批判〉，一文抨擊臺灣當代藝術所引起的廣大論戰為例。⁶持反對論者對其「西方藝術、東方再造」嚴厲批判，但最終卻沒有辦法提供一套適用於台灣的標準；換言之，反對「西方藝術，東方再造」觀念的學者，在反對之餘，卻沒有辦法提出一套可信的替代方案或觀點，自然讓其論點與說服力大打折扣，也使的此一問題無法獲的解決。而方聞先生在評論中國繪畫史的觀點上，挪移了西方近現代直線史觀的發展陰影，並適時的提出一套適合中國「知性體」(mental sets)

⁴方聞著、何傳馨譯，〈現代美術批評與中國繪畫史〉，《當代》（台北：當代出版有限公司，1987 年），頁 164

⁵（同上）

⁶倪再沁，〈西方美術·台灣製造——台灣現代美術的批判〉，《雄獅美術》242 期，1991 年 4 月號

的評斷方法。

雖說方聞先生〈現代美術批評與中國繪畫史〉一文中的若干論點仍有值得再議之處，例如：方聞認為中國此種循環史觀可做為西方抽象藝術之後的參考，但其實若觀者仔細檢驗西方在抽象藝術告終、「藝術史之死」後所發展出來的後現代主義的種種特徵。⁷觀者就會發現西方其實已在抽象藝術之後，自力發展出類似中國「復古」維新的概念，並不需要再藉用中國史觀提供一解決方法。但中國此種循環不斷史的史觀，卻可以提供後現代告終之後的後「後現代」提供一思考的模式：即後現代可視為一個循環，而後現代之後，不過是另一個新的摹古維新循環，如此發展，循環不已。

故在檢驗中國近現代畫家作品中的「現代性」時，觀者應認知到自身究竟是採用西方史觀的發展為標準？抑或中國傳統史觀上對“新”或“現代性”⁸的解釋？其次，在中國傳統繪畫的命題中，有無再突破的可能性？如果有，此處所謂「現代性」或「進步性」的取得，是基於何種史觀？

本文接續之後面章節，筆者希冀以上述的諸問題為一框架，並利用〈現代美術批評與中國繪畫史〉中建立的「摹古維新」的風格創變觀念，在一個純粹、固有的循環史觀所提供的法門中。以近代書畫家傅抱石為例，審定其價值、分析其主要藝術「形式創新」的影響來源、並論述其作品中的「現代性」。

二、傅抱石藝術的價值

南齊謝赫在其所撰的《古畫品錄》序中有言：「…雖畫有六法，罕能盡該，而古及今，各善一節。六法者何？一氣韻生動是也，二骨法用筆是也，三應物象

⁷ 《Art speak》後現代主義對於什麼是新的，是很重要的。挪用藝術家(appropriation artist)挑戰著前衛創意中所珍視的現代觀念，他們挪用取自媒體或藝術史上的圖像，以新的並置方式或安排來再現，使他們在藝術界中矛盾的成為一種新前衛的典範。

形是也，四隨類賦彩是也…」⁹

由文中對「古法用筆」的重視，可知自古在中國的繪畫中，「筆法」或是「線條」就具備相當程度的重要性。而至今日「筆法」或是「線條」更是普遍被認為中國繪畫中明顯的特色：

「中國繪畫中關鍵性的一種藝術因素，正是所謂的筆法…在 50 年代曾經對中國傳統繪畫的特點有過熱烈的討論。當時有人曾提出：中國畫以『線』為造型基礎的說法，這種說法也引起廣泛的贊同」¹⁰故著重用筆用線的獨特性，一直是中國繪畫與其他藝術形式最為不同之處，「線（條）在中國畫中的地位，卻是昭如白雪的事情。」¹¹

而中國近現代書畫家傅抱石對於「線」與中國繪畫的看法也與上述說法相同，認為線條在中國繪畫的地位是極為重要的：

「…中國畫的生命恐怕必須永遠寄託在線和墨上，這是民族的。…但線和墨是決定於中國文化基礎的文字之上，工具和材料，幾千年來育成了今日的中國畫上的線和墨的形式。」¹²

雖然傅抱石對於在山水畫中是否使用線條來表現，曾經有所疑問。¹³但是在實際創作方面，當傅抱石以其獨特的「抱石皴」和「破筆散鋒」為標誌時，就直接說明了傅抱石在最終創作的選擇上，不論山水與人物都是選擇以線條和墨的形

⁹ 南齊，謝赫，《古畫品錄》，收錄於俞崑編，《中國畫論須編》（上）（台北：華正書局有限公司，1984 年），頁 355。

¹⁰ 徐書城，〈繪畫美學〉，《袖珍美學叢書》（八）（台北：五南圖書出版有限公司，1993 年），頁 50。

¹¹ （同上）

¹² 傅抱石，〈壬午重慶畫畫展自序〉，收錄於葉宗鎬編，《傅抱石的世界》（台北：羲之堂文化出版事業有限公司，2004 年），頁 84。

¹³ 「…今日中國畫上的線與墨的形式，使用這種形式去寫真山水，是不是真適合，抑或部份？」傅抱石，〈壬午重慶畫畫展自序〉，收錄於葉宗鎬編，《傅抱石的世界》（台北：羲之堂文化出版事業有限公司，2004 年），頁 88。

式來表現。傅抱石身處二十世紀的中國畫壇，當時的中國繪畫作品對現代性的追求往往依循著兩個不同的路子：一條是西方化的中國藝術；另一種是由中國繪畫史中找尋元素去取得「現代性」。換句話說，如果在創作上，傅抱石是選擇線條與墨的形式來表現，那麼就說明了傅抱石，在二十世紀的中國畫壇上，在「現代性」的追求上，既非選擇了像徐悲鴻一樣，創作西方化的中國藝術；而是跟張大千一樣，試圖透過傳統中國繪畫史去擷取「現代性」的原素；但其與張大千不同之處在於，張大千著重在色彩，而傅抱石關注在筆法線條、與皴法母題。以下將試論傅抱石的皴法創新，與筆法線條。並討論傅抱石是否在其藝術創作中，透過傳統，取得「現代性」。

在傅抱石的藝術成就中，最為人稱道的就是其自稱獨創的「抱石皴」，根據葉宗鎬先生「傅抱石的世界」中，有如下的描述：

「抱石先生的山水畫技法，完全出自石濤的啓發，……將傳統的亂柴、卷雲、斧劈、拖泥帶水等皴法，熔於一爐，加以行雲流水般的天才發揮，橫塗豎抹，一氣呵成，遂形成了自己獨一無二的，被世人稱之為『抱石皴』的畫法，從而也就形成了他的繪畫獨特風格。」¹⁴

從此段論述中可知，傅抱石藝術創作中的重中之重，就在於世人稱之為「抱石皴」的獨特皴法表現，而此種皴法表現，被認為是源自於清初書畫大師石濤的啓迪，並有所創新，形成其繪畫中獨有、鮮明的特殊語彙。而此種創新本身，根據上述的說法，是立基於傳統繪畫的沃土，汲取大師的養份，並在歷代已然奠基的皴法傳承上，再往下延續，往前推進的一種進展。

首先，姑且不論，傅抱石其所謂的「抱石皴」是否真在相對於傳統的皴法發展上，有所突破、開展新局？（此為另一個問題，將於下一段落討論。）對於其高張旗幟、稱言在皴法上有所突破的這一個宣示動作本身，便彰顯點明了傅抱石

¹⁴ 葉宗皓編著，《傅抱石的世界》，（台北：羲之堂文化出版事業有限公司，2004年），頁16。

的藝術的重要價值；亦即，透過傅抱石的所謂「創新」中，許多深刻且連續的近現代乃至中國、臺灣當代書畫的創作問題被喚起，那就是：中國書畫創作，究竟有沒有可能再取得所謂的「現代性」或「進步」？如果上述答案是肯定的，那此種「前衛」、「創新」的手法，是源於本身傳統中的因子啓迪、抑或挪借融合自西方藝術的學習？此外，中國傳統書畫中的母題發展，例如皴法，其「形式發展」的可能性是否已然告終？

愚意以爲，藝術的價值體現，並不僅僅在於形式上的發展突破，畫面上的突破固爲重要，但透過藝術創作、行爲，如能引領出深刻的問題，去回應「當代」、去挑戰當代，也是一種深值肯定的「價值」。中國藝術傳統中，「線條的發展」被視爲與西方最爲不同與獨特。植基於其上的「皴法」此母題的發展，在藝術史脈絡上更是重要：從董源的「披麻皴」、范寬的「雨點皴」、李唐的「大小斧劈皴」、米友仁的「米家皴」…在美術史上代代書畫大家在此一書畫古老命題上推陳出新，爭相回應、不曾間歇。而身處近現代西方強勢文化衝擊下的東方書畫家傅抱石，在其創作選擇上，選擇繼續回應此一中國歷史書畫傳統上的重要課題。傅抱石不論目的是否達成，其帶給其同時代乃至吾人當代不再回應此命題書畫家的衝擊，都是極爲重要的：

「皴法：這是山水畫寫生中畫山石必須掌握的技法，歷代山水畫家創造的各種皴法都是在師造化過程中逐漸累積起來的技法經驗，是民族繪畫中極寶貴的傳統之一，值得珍視和學習。」¹⁵

傅抱石的作品中恰似醉後的狂亂皴法「抱石皴」，其創作意圖即在詰問與他同時代乃至今日的書畫家下述問題：歷史傳統上書畫名家關心的命題，吾人今日是否還有回應的價質與必要？如果是，那麼在此命題上，其形式或內容的發展，是否可能再予突破？並取得一種「現代性」？一種源於傳統而不失「進步」的「新」。

¹⁵ 傅抱石，〈中國畫的特點〉，收錄於陳席傳編，《中國名畫家全集/傅抱石》（三）（台北：藝術家出版社，2001年），頁164。

三、傅抱石皴法「形式創新」的影響與來源

1. 「抱石皴」可能的影響來源

「抱石皴」以快速與狂亂的筆意去描繪皴法，此種概念的影響來源，究竟是來自何處，試就傅抱石的背景討論之，比對畫面線條，以檢驗其筆意的影響來源，可能為何？茲分述如下：

a. 《芥子園畫譜》之影響

傅氏之特創筆法多見於文章讚揚、稱頌。傅抱石亦於書中謂：係在四川山嶽中寫生得來，係其獨創。但論者亦有云，認為芥子園畫傳中即有亂柴皴一法，與抱石皴一模一樣。《芥子園》中稱：皴法中為變調……難尋屬之一人也。亂麻皴，若網在綱有條而不紊……於碎亂中具整嚴也。故持此論者主張所謂“抱石皴”即“亂柴皴”，古已有之。另根據其子傅二石稱述，傅抱石曾不斷要求其子(傅二石)：一要求臨摹《芥子園畫譜》；二要求不斷寫生。故若其皴法之影響來源的包含《芥子園畫譜》，似乎理論上是可能的。

a. 運筆皴法的比較

但若在畫面上詳細檢驗《芥子園畫譜》中亂柴皴(圖一)(圖二)與傅抱石的皴法(圖三)表現，會發現亂柴皴的線條雖有四散，但其並非雜亂無章，若非以同一圓心向外散射而出，即以交疊方式沿一中心線向外45度散射其線條，宛若植物之根系。此皴法雖曰一「亂」字，惟其實安排鋪陳相當有規律，排列近乎圖案式。再者其線條，皆剛硬筆直，由中心向外射出。若因此比照傅抱石的「抱石皴」，可會發現傅抱石的皴法，極度的寫意放肆，不若亂麻皴規律，此其一。再者，其線條運筆快速雖與亂麻皴近似，但線條本身宛轉流暢而有彈性，與亂麻皴的剛健筆直，全然不同；此處或云傅抱石取自其藝術史學研究的重點，傳東晉顧

愷「女史箴圖」中之「春蠶吐絲描」，但運筆更加快速不拘，或許較為接近；再者，「抱石皴」使用的是「破筆散鋒」，畫面線條因為用筆分岔的原故，往往出現並排，重覆的線條，此點與「亂柴皴」所畫出之單一筆直，無並排的線條更是不同。故除了亂字之意，細究「亂柴皴」與「抱石皴」兩者畫面，其間差異頗大，實難謂兩者之內容有承接連續；故難謂「抱石皴」即「亂柴皴」或「抱石皴」源自「亂柴皴」。

b. 受石濤影響

根據葉宗鎬先生的說法，「抱石皴」的影響來源「完全出自石濤的啓發」。由於傅抱石在〈壬午重慶畫展自序〉中就強調：「我對於中國畫史上的兩個時期最感興趣，一是東晉與六朝（第四世紀~第六世紀），一是明清之際（第十七八世紀頃）。前者是從研究顧愷之出發，而俯瞰六朝，後者我從研究石濤出發，而上下擴展到明的隆萬和清的乾嘉。十年來，我對這兩位大藝人所費的心血在個人是頗堪慰藉。」因傅抱石在畫史部份，花費諸多心力研究石濤，故其「抱石皴」的產生，可能是繼受自石濤的可能性是存在的。

茲比對傅抱石最為稱頌的石濤作品「搜盡奇峯打草稿」圖卷（圖四），附圖中上部粗黑的線條部份，亦可得見石濤亦有類似亂柴皴的根系結構（下段詳述），但如更行比對石濤在附圖中間與右側山坡上的處理，其在極快速行筆的枯乾、淡墨團塊狀背景上，以較為細緻、黝黑的柔韌線條，構畫類似草堆的雜亂、曲狀之細線狀結構；此處皴石背景的淡乾墨團塊處理手法，其不論色調、筆意，傅抱石與其殊無二致，傅之運筆雖自稱醉後狂放，相較石濤，在大部份作品中仍相形收斂，僅較無秩序、抑或線條勾勒更具曲度（圖五）。其兩者不同之處，第一在於石濤的山石表現結合皴法之後，山石整體呈現較為平面，線條圖案化；而傅抱石的整體呈現，則更具體的表現出立體團塊感，線條安排較不具規律化的方向性。但如繼續比對石濤的作品「萬惡墨點」（圖六）就會發現，此幅石濤作品除了上述的特徵外，在部份皴法的描繪上，出現了快速運筆，但因筆鋒分岔所產生的並

排、重覆性的線條；而此種石濤皴法中偶見的、一筆而下的，但因筆鋒分岔所造成的並排、重覆性線條，在傅抱石的山水畫與人物畫中大量出現（圖五）（圖七），由石濤畫中偶見的一種皴石畫法，變為傅抱石皴法中的最主要特點。此種皴石畫法在畫面上的大量運用，其重影性的皴石線條，使觀者在觀看山石時，在視覺上產生一種微微的晃動感與動態；而此種晃動感與動態，就是傅抱石取自石濤，但在石濤基礎上變化而出的一種「新」。而此種由在石濤畫中偶見的皴石畫法，經由傅抱石的運用強調，形成了傅抱石獨特的皴法與「破筆散鋒」的「新」用筆用線理論，再傳統的中鋒、側鋒之外，別開溪徑提出散鋒的概念。

三、「抱石皴」的「現代性」問題

傅抱石的主要的藝術創新「抱石皴」，若根據上述的比較推論，則可確定其皴法的影響來源，確實大部份繼受自石濤，惟其皴法線條較不圖案化、另在山石團塊表現上，較具立體感，以及少數作品筆意更為彎曲恣意；但是傅抱石在其所謂的「破筆散鋒」與「抱石皴」中大量使用石濤畫作中偶見，因筆鋒分岔所造成的並排、重覆性線條；因此種皴石畫法在畫面上的大量運用，其快速、並排、重影的皴石線條，使觀者在觀看山石時，在視覺上產生一種微微的晃動感與動態，則是石濤畫中未曾得見的一種新效果。

若吾等挪借西方近現代直線史觀的發展來審度其「現代性」。則其在少數作品中，其在皴法展現更為彎曲恣意的筆法，因為更為接近「非再現」當可視為一種「進步」或「現代」，但作品中山石所呈現的立體感，以此標準衡量，因為趨近「再現」卻反而是一種「退步」。

但若立基於方聞在〈現代美術批評與中國繪畫史〉裏提出中國固有傳統的摹古維新、及風格創變的循環史觀上，去審視傅抱石繪畫中的「現代性」問題。那麼，傅抱石之皴法雖相當程度繼承於清朝初年的石濤，但是在皴石畫法與用筆線條上取石濤局部而擴大運用之，在視覺上呈現一種「晃動」、「重影」的新視覺感，

與上述的摹古維新觀，不謀而合。

四、結論

傅抱石身處那個西方強勢文化入侵的中國近現代，但在繪畫上選擇遵循傳統筆與線條的路子、繼續突破皴法形式的選擇與努力，對當時與今日中國繪畫中充斥的西方標準與價值；不但是一種衝擊與震憾，更值得吾人深思。



圖一



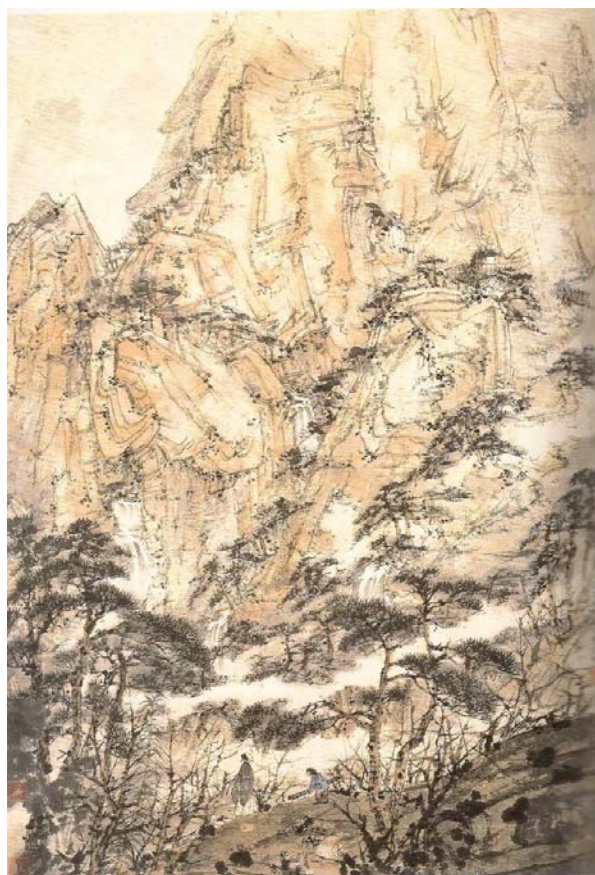
圖二



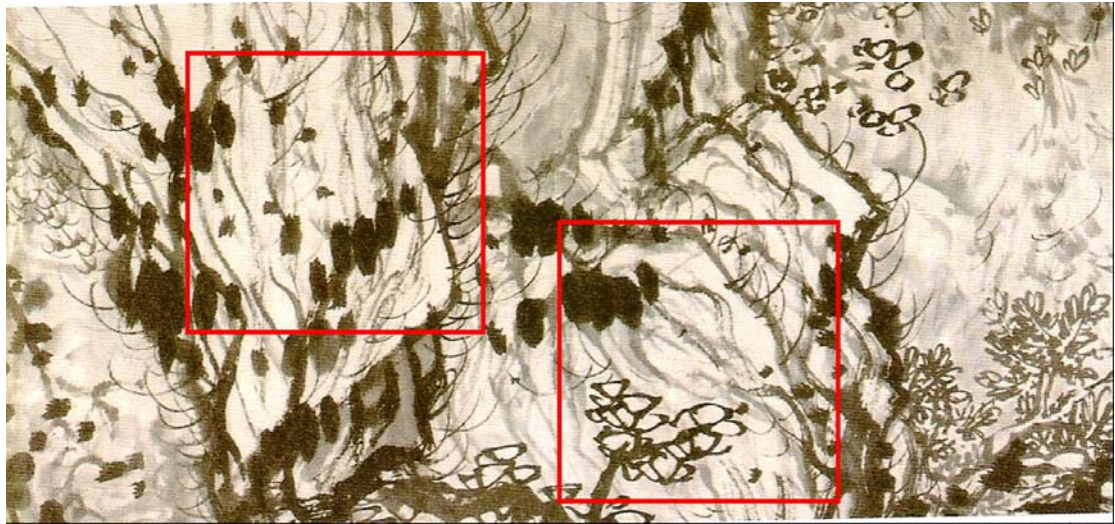
圖三



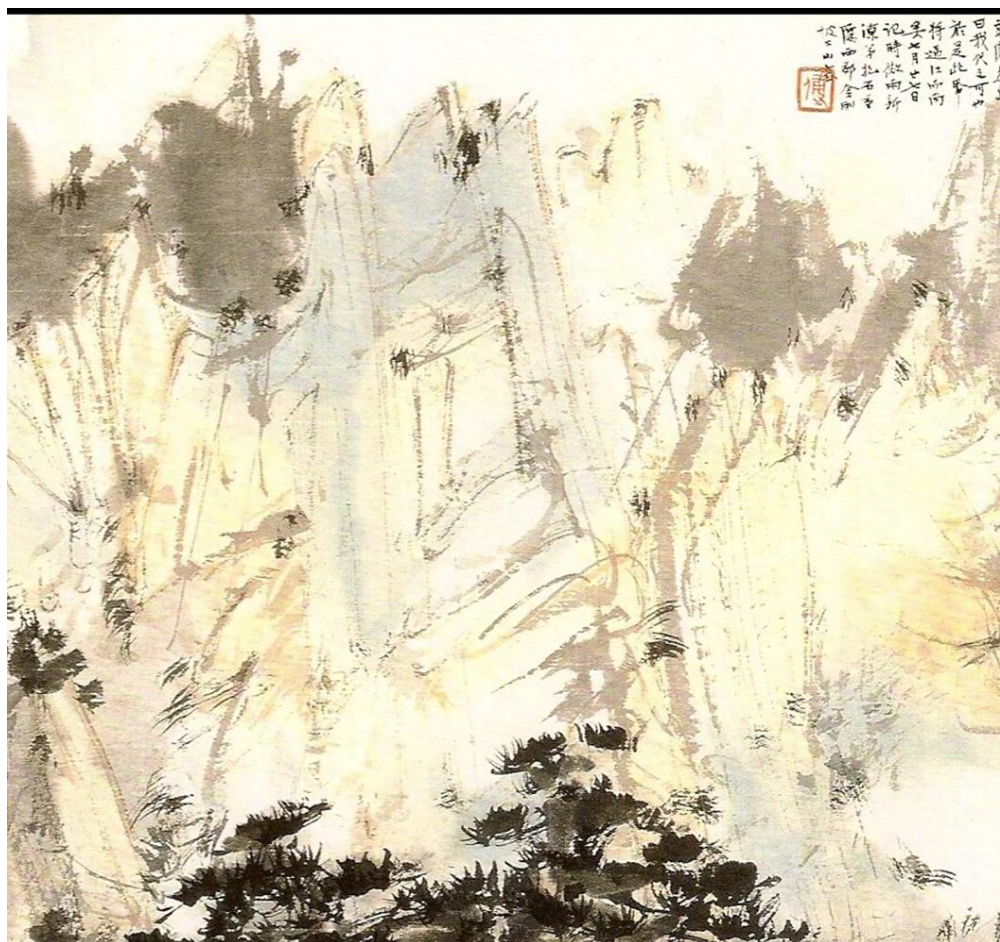
圖四



圖五



圖六



圖七

參考文獻：

1. 方聞著，〈Introduction East Meets West〉，《Between Two Cultures》，(New York：Yale University Press，1987年)，Page16~17
2. 方聞著、何傳馨譯，〈現代美術批評與中國繪畫史〉，《當代》，(台北：當代出版有限公司，1987年)，頁163
3. 倪再沁，〈西方美術·台灣製造---台灣現代美術的批判〉，《雄獅美術》242期，1991年4月號
4. 南齊，謝赫，《古畫品錄》，收錄於俞崑編，《中國畫論須編》(上)(台北：華正書局有限公司，1984年)，頁355。
5. 徐書城，〈繪畫美學〉，《袖珍美學叢書》(八)(台北：五南圖書出版有限公司，1993年)，頁50。
6. 傅抱石，〈壬午重慶畫畫展自序〉，收錄於葉宗鎬編，《傅抱石的世界》(台北：羲之堂文化出版事業有限公司，2004年)，頁84,88。
7. 葉宗皓編著，《傅抱石的世界》，(台北：羲之堂文化出版事業有限公司，2004年)，頁16。
8. 傅抱石，〈中國畫的特點〉，收錄於陳席傳編，《中國名畫家全集/傅抱石》(三)(台北：藝術家出版社，2001年)，頁164。
9. Robert Atkins，《Art speak》，(New York：Abbeville Press，1990年)

