

在政治與藝術的夾縫中： 傅抱石晚年心路歷程試探

In the Crevice between the Politics and Arts:
A Study on Fu Baoshi's Journey within in His Later Years

萬新華

Wan Xinhua

南京博物院藝術研究所 副研究員
Associate Researcher, Art Institute of Nanjing Museum

摘要

中華人民共和國的建立對中國美術的發展產生了重大影響。這種影響也毋庸置疑地作用于畫家傅抱石。經過最初一段時期的適應，傅抱石逐步完成繪畫創作的轉變，社會政治地位也日益鞏固，從最初的邊緣化狀態逐漸走向江蘇美術創作的核心。與此同時，他的思想與觀念也不斷發生變化，從不理解、到接受、到認同，到歌頌，到迎合，再到趨從，由一個游離於政治之外的自由畫家演變成一個體制內的創作者，演變成各種現實政策的「應聲者」和表態者，由與政治結緣到與政策結緣，這一系列的快速轉變，使他的獨立的創作日益難繼。本文試圖從社會政治和個人心理的角度，解釋傅抱石晚年的心路變化過程，分析其真實的人性和人格，以立體呈現出其晚年創作多樣面目的心理活動。

關鍵詞：傅抱石、政治、藝術、心路、轉變

Abstract

The establishment of the People's Republic of China has had a significant impact on the development of Chinese fine arts. This impact also undoubtedly affected Fu Baoshi, the painter. After an initial period of adaptation, Fu Baoshi step by step completed the change in his creation of painting. He increasingly consolidated his social and political status, gradually moving from the initial marginalized state toward the core of artistic creation in Jiangsu Province. At the same time, his thoughts and ideas were also constantly changing, from uncomprehending to accepting, identifying, eulogizing, catering, and converging. From a free painter outside politics, he became a creator within the system and even a yes-man and advocate in regard to a variety of practical politics, from attaching himself to politics to attaching himself to policies. This series of rapid changes made it increasingly difficult for him to create independently. This essay aims at explaining the changes in Fu Baoshi's journey within, during his later years from the perspective of socio-political and personal psychology and analyze his turn human nature and character; in order to present vividly the various features in his mental activities behind art creation during his later years.

Keywords: Fu Baoshi, politics, art, journey within, change

一、引言

1949年7月29日，仍在南昌躲避戰事的傅抱石（1904-1965）由國立南京大學師範學院藝術系系務會議推薦、聘委會通過擬擔任國畫及國畫理論教授。8月20日，南京大學校長潘菽（1892-1978）簽發聘書後，1個多月後，傅抱石回到南京繼續從事他的美術教育工作。

由於社會形勢的驟然變化，傅抱石似乎不能完全適應，幾乎暫停了自己的繪畫創作。相當一段時間的沉寂之後，傅抱石審時度勢，小心謹慎地重新拿起了畫筆，開始了嶄新的創作生活（圖2、3、4）。從《搶渡大渡河》（圖1，橫幅，62×109.3cm，1951年，南京博物院藏）、《更喜岷山千里雪》（軸，62.7×107.5cm，1953年，南京博物院藏）、《東方紅》（橫幅，119.5×209cm，1954年，中國人民對外友好協會藏）、《四季山水》（單片，28.5×45cm，1954年，江蘇省國畫院藏）、《南京風景》（屏，79.5×30cm，1956年，南京博物院藏），到東歐寫生（1957年）、韶山寫生（1959年）（圖5、6），到《毛澤東「蝶戀花·答李淑一」詞意圖》（1958年），再到《江山如此多嬌》（橫幅，650×900cm，1959年，北京人民大會堂藏），傅抱石一步步走來，完成了其繪畫創作的轉變，社會政治地位逐步確立。與此同時，他的思想與觀念也不斷發生變化，從不理解、到接受、到認同，到歌頌，到迎合，再到趨從，其繪畫之路與1949年之前相比截然不同。所以，就從藝術的本質來說，傅抱石一前一後的表現存在著相當的衝突。1949年之前，傅抱石作為一個具有獨立人格的知識份子形象，基本游離於政治之外；但在1950年之後，由於中國共產黨文藝政策的影響，跟大多數文藝家一樣，傅抱石的獨立人格逐漸喪失。這是無需辯駁的事實。



圖1 傅抱石，《搶渡大渡河》，橫幅、紙本、設色，62×109.3cm，1951年秋，南京博物院藏



圖2 傅抱石，《春》，頁、紙本、設色，28.2×40cm，1954年10月，江蘇省國畫院藏



圖3 傅抱石，《雲中君和大司命》，軸、紙本、設色，114×315cm，1954年9月，新加坡私人藏

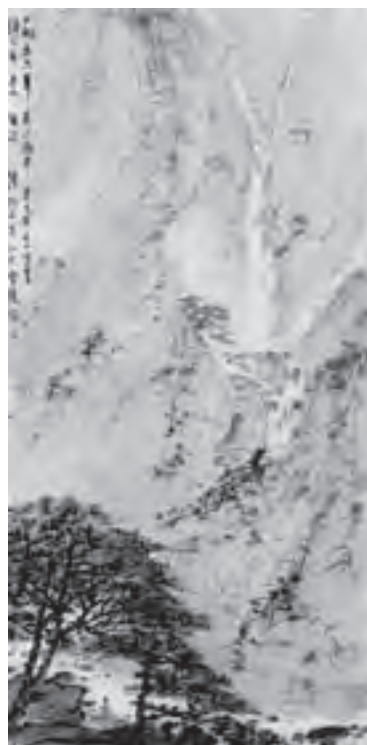


圖4 傅抱石，《高山流水》，軸、紙本、設色，97×48.5cm，1956年2月，北京郭沫若紀念館藏

今天，傅抱石對政治的刻意趨從，也被人們所批判，譬如張淪在《雪塵畫語》中將其與郭沫若（1892-1978）比較：「傅抱石不愧與郭沫若是好朋友，這既表現在他們的友情」，也表現在他們的庸俗。毛澤東（1893-1976）去世後，郭沫若寫有「偉大領袖比爺親」的詩句，而傅抱石呢？生命的晚年也大量地創作毛澤東詩意畫……在藝術史上留下了某種敗筆，不僅是藝術本體上的，而且是人生上的。」¹

這種觀點引發了筆者的若干思考，因為其間原因似乎不能純粹歸咎于傅抱石本人。事實上，對於傅抱石這代人，政治實在顯得太過沉重，為之付出的代價也的確太多。在一個統一的強大的政治控制下，對於那大多數藝術家、文化人而言，政治立場的轉換、服務、服從成為他們個人惟一可行的選擇。處於一整套制度的強大控制之下的獨立個體，傅抱石當然無法與這套制度抗衡或抗爭，他的轉變應該是由特定時代的制約造就的。為此，筆者不作截然對立的二元論式的價值判斷，也絲毫無意於任何的辯護，而是結合相關材料分析傅抱石晚年的心路變化，以立體呈現出其晚年創作多樣面目的心理活動。



圖5 傅抱石，《韶山全景小稿》，紙本、鉛筆，8.1×28cm，1959年6月，南京博物院藏



圖6 傅抱石，《韶山圖》，卷、紙本、設色，27.7×136.2cm，1959年6月，南京博物院藏

1 張淪（2001）。〈雪塵語畫之一·傅抱石〉。長沙《書屋》，第4期，頁124。

二、從被邊緣到被接納

中華人民共和國成立初期，傅抱石顯然無法瞭解、把握中國共產黨和人民新政權將會怎樣看待他這個長年在國統區生活並任國立大學教授的畫家。為此，他跟大多數人一樣也產生過迷茫和彷徨。1949 年 11 月 10 日，徐悲鴻（1895-1953）給傅抱石回復了一封具有雙重象徵意義的信，尤其是「繪事前途，光芒萬丈」一句耐人尋味：

抱石先生足下：奉手書，欣知安抵南京。繪事前途，光芒萬丈，足下可無疑。特吾人處境今非昔比耳。但極有可能有轉機之時，較之處在強弩之末，僅免利少數人者，此猶勝於彼耳。此間墨油組人數甚少，亦時會使然。但任職者甚具信心。惟此時言遺產，確談不上，乃無可如何事。²

其實，此前的 9 月間，身在南昌的傅抱石已先後給徐悲鴻、郭沫若發出了長函：

抱石賢兄惠鑒：昨日弟已將尊函示郭老，並為攜去。彼亦告弟收得足下一長函，弟言，兄為顧全妻子，情形可諒。³

也許，傅抱石是在向這兩位老朋友敘說近況並瞭解相關資訊。雖然，我們無法傅抱石信函的具體內容，但從徐悲鴻的回信中似乎能窺見一二。可以判斷，當時的傅抱石內心十分複雜，對未來也許產生了某種焦慮或擔心。客觀地說，這是不可避免的事情，足以代表著 1949 年末新舊政權交替時期那些自由主義知識份子的普遍心態。

無需否認的是，對中國共產黨領導的中國革命不太理解的傅抱石也的確經歷了一個從觀望、思索到接受、再到適應的複雜心路，正如他在「思想改造運動」期間所做的「自我批判」時所說：

由於不關心人民解放的革命事業，自然對革命要進行到底的偉大政策不會有正確的認識，思想上曾引起過各種各樣的「幻想」（特別在南昌時期）。等到一屆文代會的報導公佈了，我開始驚醒了：「為何沒有我！」⁴

如果說，傅抱石在 1950 年代初期即能完全理解中國共產黨及其中國革命，顯然是不符合實際的。因為他本來就不是一個革命者，而僅是個崇尚自由主義的傳統知識份子。1949 年之前，傅抱石基本與政治無緣，儘管他年輕時曾參加過中國國民黨後因藝術興趣而退黨。1945 年 2 月 22 日，傅抱石應郭沫若之邀與老舍（1899-1966）、巴金

2 葉宗鎬（2004）。《傅抱石年譜》，頁 137。上海：上海古籍出版社。

3 葉宗鎬（2004）。《傅抱石年譜》，頁 136-137。

4 傅抱石，〈搞臭資產階級個人主義思想學習自我檢查〉（簡稱〈自我檢查〉），1958 年 6 月，頁 14，江蘇省檔案館藏「傅抱石檔案」，編號 2516。

(1904-2005)等 300 餘位文人在《文化界時局進言》上簽名刊登於《新華日報》，提出「召開臨時緊急會議，商討戰時政治綱領，組織戰時全國一致政府」，引起轟動。這是傅抱石早年少有的明確的政治態度。事後，蔣介石(1887-1975)震怒，責成張道藩(1897-1968)查辦，傅抱石也遭到「登報撤回聲明」的逼迫，堅決拒絕。⁵儘管如此，傅抱石對中國社會革命的理解也僅止於「改良主義」：

我對國民黨反動統治，今天我應該承認是存在著正統觀念的，一個具有反動的正統觀念的人是萬萬不可能有別的打算的。所有的只是使他「改良改良」，不至於徹底的推翻。……舊政協時代的前後，我是擁護聯合政府的。這種擁護，我心目中也還是改良主義性質。⁶

1948 年 11 月，淮海戰役開始，南京告急。傅抱石致函已赴英國考察的徐悲鴻弟子張蔭英時表示出因時局、戰局變化而產生了相當的焦慮，請張氏周旋委託一位「錢先生」在英國牛津大學謀一客座講席。⁷由此可見，傅抱石對中國共產黨及其中國革命的認識應該有一個漸進的接受過程，而黨和政府對像傅抱石這樣的老畫家的認同也同樣存在著一個循序漸進的過程。

上文傅抱石提到的所謂「一屆文代會」也就是 1949 年 7 月 2 日在北平開幕的「中華全國文學藝術工作者代表大會」，當時傅抱石暫居在南昌。出席這次會議的代表原先擬定 753 人，後增加至 824 人，實際到會 650 人，其中美術工作者代表有 88 人，齊白石(1864-1957)、徐悲鴻、倪貽德(1901-1970)、劉開渠(1904-1993)、葉淺予(1907-1995)、江豐(1910-1982)、艾青(1910-1996)、蔡若虹(1910-2002)、賴少其(1915-2000)等參加了主席團。雖據當時的報導，除前往臺灣或羈留海外未歸者外，不論風格流派，不論黨派團體，文藝界相關知名的美術家多應邀參加。但是，如果仔細考察美術界代表人員構成，我們就會發現一個重要的明顯的傾向性。據鄒躍進分析，第一屆文代會代表以解放區文藝工作者為主體，原國統區代表名額則為少數，代表著民主人士的力量，其中一部分屬於「左翼」藝術家。這說明在國共兩黨激烈對峙、中國革命還未完全勝利的歷史情境下，長年生活於國統區的美術家應該是列於以意識形態指導下的文藝主流之外的，亦如鄒躍進認為：「因為從後來的歷史我們能夠發現，新中國的形象需要新的思想和藝術觀念來創造和表達，那麼很顯然，它必須有一個占主導地位的力量，而這個力量必須是中國共產黨自己而不是別人」，「對於創造一個新中

5 傅抱石，〈關於胡風反革命集團材料的學習個人書面總結〉（簡稱〈個人書面總結〉），1955 年 8 月 22 日，頁 4。

6 傅抱石，〈自我檢查〉，頁 14。

7 2007 年 9 月，應中國國家畫院《中國畫學》之徵投稿〈傅抱石「毛澤東詩意畫」創作之研究〉，經匿名審稿人提議修改，並得張晨先生惠寄這份影印資料，以作參考，特此致謝！

國形象具有重要意義的文代會來說，『保守』和『反革命』的藝術家，是絕對排除在文代會之外的。⁸後來，全國性的美術行政領導機構的成員也不一例外地來自延安，便能充分說明問題。當然，新舊政權交替，這是無可厚非的。

「當人們把入選文代會的代表作為新政權和人民所需要的藝術家對待時，未入選的藝術家明顯感覺到與這些入選藝術家的差異。」⁹於是，傅抱石在 1950 年代初期被置於邊緣化狀態似乎是在意料之中的。如果說被「邊緣化」不是十分準確的話，那麼，絕非處於核心可以說是恰當的，用當時的政治術語也只能算是「統戰物件」。從事實來判斷，情況似乎也是如此。如今，江蘇省檔案館所藏的傅抱石檔案中留有一份中共江蘇省委統戰部 1955 年 3 月 22 日出具的政治鑒定材料，頗能說明這個問題。

伴隨著人民政權的建立，意識形態指導下的藝術改造來得迅捷而乾脆，使得那些熟悉舊筆墨的老畫家們在突如其來的變革面前措手不及。跟大多數人一樣，傅抱石對 1950 年開始的「蔑視傳統繪畫，否定中國畫」現象十分不解：

1949 年 10 月，我回南京（南大）上課，對黨對知識份子的政策，還沒有正確的理解。……精簡課程，把我的四門課（中國美術史、國畫概論、書法、篆刻）全部停掉，我便懷疑，解放了是不是要取消民族傳統的藝術，……於是心厭意冷，什麼畫也不畫。¹⁰

而且，他也感到自卑：

要保留「水墨畫」（即中國畫）就應有書法的課程……尚未竟其辭，就有一位高年級同學突地站了起來，橫眉昂首而言曰：中國有什麼「書法」？這「書法」兩個字就夠封建、夠反動的了！全座嘿然，黯然！不敢作一聲。那時候，我認識上得了一個結論，也不得不得出這樣一個結論，就是：「毛筆有罪！」我的頭，立刻低了下來。¹¹

那時的傅抱石在單位領導和同事們的眼裏大多是個「極力捍衛傳統中國畫」形象，用當時的流行話語來說，即「盲目強調中國古畫的好，盲目輕視西洋畫」，¹²平時難免會發些牢騷。

當然，這種評價在當時輕視傳統的特定背景下是順其自然的。事過境遷，回首這段歷史，一切都值得我們去深思和反省。有案可稽的是，在傅抱石生前留下的一篇名為「初論中國繪畫問題」為南京大學師範學院藝術系所作講演稿的原稿上，就寫有一

8 參閱鄒躍進（2002）。《新中國美術史（1949-2000）》，頁 2-4。長沙：湖南美術出版社。

9 鄒躍進（2002）。《新中國美術史（1949-2000）》，頁 4。

10 傅抱石，〈交心材料批判〉，1958 年 7 月 6 日，頁 1。

11 傅抱石，〈初論中國繪畫問題〉，葉宗鎬編（2004）。《傅抱石美術文集》，頁 363。上海：上海古籍出版社。

12 〈華東區高等學校教師、政治、思想、業務情況登記表〉，1952 年 6 月 28 日填寫，頁 3。

個無名人所作的批註，內容甚為有趣：「不要這樣諷刺西畫，這易生反感」，「這（指傅氏對『自卑媚外心理普遍滋長』的原因的分析）不足於說服人」，「宜提出國畫本身之所以偉大」，「這（指傅氏對當年取消『中國畫』現象的介紹）可以說，但須懇切的說，勿控訴」，「這（指傅氏對水墨畫逐漸成為中國繪畫主流的分析）好，按照這樣寫，尤宜提到輝煌的作品。」¹³

也許出於這種顧慮，傅抱石並沒有將這篇文章公開發表，成了其生前少數未發表的文章之一。

不言而喻，這種形勢對像傅抱石一樣的國畫家們的專業生存、發展是極為不利的。對一生追求藝術理想、積極進取的傅抱石來說，究竟能否並如何改變這種自己在社會政治和革命文藝隊伍中的「支流」地位，是一個不得不面臨並考慮的問題。不管政治曾經怎樣找過傅抱石的麻煩，但他不可能不多方切實地關注社會現實。傅抱石似乎為此做出了許多努力：

我到了南京（南大），當時也許是出於某點點的自疚吧，自己總想做一個用於暴露錯誤、積極擁護黨和政府的人。自「精簡課程」起，抗美援朝、土改一系列運動，主觀上無不盡其努力去參加。¹⁴

儘管，這一切在今天看來似乎有違於他的個性和氣質，有時也會增加許多難言的苦衷，但絲毫沒有阻斷他對社會現實問題的關注和思考。因此，傅抱石積極地投入政府宣導的「思想改造運動」，並根據組織要求帶頭作典型報告，虔誠批判過去，在各種會議中常以自己的切身體會啟發別人，並主動地、不厭疲倦地幫助別人，對單位的思想檢查起了推動作用。¹⁵ 這無不表明，傅抱石想通過主動的努力融入時代的潮流中。

但是，這種努力絕對不是一蹴而及，而且相關的人事制度也存在著一定的制約力量。當然，如果純就藝術的角度而言，對一個風格業已成熟的畫家來說，在短時間內大幅度地修正、改變甚至放棄那整套曾經讓他走向成功的既有的觀念和手法是十分痛苦的。此如其所言：

我一向存在著超政治的觀點。藝術是何等高雅之事，尤其中國畫家，是不食人間煙火的，還能不超政治嗎？這種自欺欺人的錯誤認識，解放後遭到了猛烈的沖洗，而猛省過來則在「三反」學習以後。……關於創作和鑒賞方面，我的理論基礎基本上還是反

13 傅抱石，〈初論中國繪畫問題〉（影印），收錄于南京博物院編（2007）。《傅抱石著述手稿》，頁 251-273。北京：榮寶齋出版社。引文括弧中之說明為筆者所加的按語。

14 傅抱石，〈自我檢查〉，頁 15。

15 傅抱石，〈華東區高等學校教師政治、思想、業務情況登記表〉，頁 3。

動的唯心論那一套，是違反新現實主義的。我對於文人畫，原是一向輕視的，然而我曾大聲呼喊過我杜撰的中國繪畫三原則——文學的修養、人品的陶冶、畫家的技巧，割裂地歪曲地來看待中國繪畫創作上的正確的途徑。這樣就必然地陷入主觀的唯心的泥沼，而拼命主張「性靈」，強調「個性」。……我受舊社會的壞影響是較深的，生活散漫，不中繩墨，一切從個人出發。解放後，偉大的現實的教育，面對新的事物，使我不能不改弦易轍，爭取學習，爭取改造。我是經過較長時期的痛苦的。¹⁶

有目共睹的是，這種新舊觀念之間的抉擇，隨著時間的推移，令我們看到了傅抱石在過渡時期的種種艱難、迷茫乃至焦慮。1950 年代初期，鎮反運動、「三反」、「五反」運動、思想改造運動等一系列持續的政治運動，使得傅抱石幾乎身心疲憊。在緊張的政治環境下，之前曾經使他如魚得水的廣泛的社會關係網路隨時可能給他帶來厄運。傅抱石不由產生某種不安的急躁情緒：

50 年代初期，會議多，往往一搞就是四、五個小時，我非常不習慣，時常感到急躁和不安，會後往往發些牢騷，甚至說些怪話。¹⁷

在各種運動中，傅抱石受到簡單粗暴的傷害，同時又言不由衷地傷害過別人，正如他自己承認，那種曾自認為「心直口快」的藝術家的「個人主義」方式使他「處處碰壁」。¹⁸尤其是後者，對一個正直的知識份子莫大的痛苦。為此，他也作出省思：

在各項運動的工作中，不是實事求是地嚴肅對待，而是教條地抱著「知無不言、言無不盡」的一時感情來反映情況，加上工作作風不好，造成了和某些同志的隔閡，客觀上也形成了一定程度的打擊別人。¹⁹

1953 年，對傅抱石來說是一個不平靜的年份，周遭的政治氣氛和人際關係使他十分鬱悶和壓抑。那年春天，他受到了比較激烈的批評和抨擊。因此，他「感到很自卑，也很委屈」，「思想上特別來得敏感，言行也變得小心謹慎」，²⁰開始有意識地保護自己。那年年底，傅抱石在致函好友朱潔夫（1914-1993）的信中就情不自禁地表達出某種焦慮的情緒：

老實說，文化部執行美術政策的同志，今天還處在一定程度的彷徨狀態。也是由於我在舊社會有些地位，您說：說我的作品「好」，不容易；「不好」，也須「審慎」出之。在這矛盾之中——據我在京時有關同志告訴我——只有把我丟在極不重要的一邊，事實上也

16 傅抱石，〈南京大學思想改造學習總結〉，1952 年 7 月 20 日，頁 3-4。

17 傅抱石，〈自我檢查〉，頁 15。

18 傅抱石，〈自我檢查〉，頁 7。

19 傅抱石，〈自我檢查〉，頁 15。

這樣做了，並且做的到了底。10月，羅、捷、波、德四國代表團的畫家們，據波蘭畫家亞歷山大·霍布斯德依說，他在北京，多次向有關方面要求和我一見，並且要求讓他拍照展覽會的兩幅畫。結果是「此人在南京」，一當時我是在北京呵！照畫呢？「展覽未閉幕，畫不能移動」。所以他們一到南京，幸運的是此間「外賓委員會」請了我，我代表主人，一見、一介紹，他們狂歡起來……²¹

一種孤寂落寞的情懷躍然紙上，而且字裏行間似乎充滿著一種邊緣化狀態下的酸楚與苦澀，並不乏強烈的抑鬱，完全不像 1960 年代那種老當益壯式的意氣煥發。在這段時間裏，緣於複雜的人事關係，傅抱石曾一度產生過離開南京師範學院、離開南京的想法。²²這種心情或舉動在當時可能諱莫如深，但在今天看來是合情合理的。如果從另一角度去分析，我們不得不承認，傅抱石那種急切期盼結束被邊緣化、真誠渴望被接納的心理似乎隱隱閃現其間。

研究表明，1950 年代以來的大多數知識份子在追隨革命政治的過程中，不論是自覺自願地接受「思想改造」還是「思想改造」總不放過他們，在強大的社會控制下，其自覺性是眾所周知的，正如李澤厚所言：「從五十年代初的大學裏的思想改造運動，到六十年代後期知識份子下鄉接受貧下中農的再教育，從白髮蒼蒼的老教授到乳臭未乾的大學生，都自感有罪，大糞有香味……連中樞神經感知也被『改造』了。這種思想改造的重要特徵恰恰在於它是自願的、真心實意、無比忠誠的。反觀到文藝領域，知識者在這種強大的思想改造面前，便完全消失了自己。他們只有兩件事可幹，一是歌頌，二是懺悔。」²³然而，他們被革命的意識形態及其掌控者所「見外」也是十分明顯的。除了真正的少數被意識形態所「招募」，絕大多數總是不能及時地、如願地被接受而獲得認可。不管他們怎樣努力、如何犧牲自己的藝術個性聽命於政策，也無論他們如何犧牲自己的名譽去批判朋友、同道，都很難獲得真正的諒解和接受，這是他們最大的悲情所在。所以，他們中的許多人總是處於自認與意識形態認可的夾縫中彷徨、迷茫、苦悶。正如李澤厚所言：「這就是知識者邁向這條道路上的忠誠的痛苦。一面是真實而急切地去追尋人民、追尋革命，那是火一般熾熱的情感和信念；另一面卻是必須放棄自我個性中的那種纖細複雜的高級文化培育出來的敏感脆弱，否則就會格格不入。這帶來了真正深沉、痛苦的心靈激蕩。」²⁴

20 傅抱石，〈自我檢查〉，頁 3。

21 傅抱石，〈致朱潔夫的信〉，1953 年 12 月 19 日，《傅抱石年譜》，頁 148。

22 傅抱石，〈自我檢查〉，頁 5。

23 李澤厚（2003）。〈二十世紀中國（大陸）文藝一瞥〉，收錄於《中國現代思想史論》，頁 245。天津：天津社會科學出版社。

24 同上註，頁 234-235。

1950 年代初期，傅抱石無論如何努力也並未順利融入文藝隊伍的核心，只不過是個邊緣人物，他根本無法像江豐、王朝聞（1909-2004）、賴少其、亞明（1924-2002）等黨員畫家或革命理論家比肩而立。因為政治資歷的原因，他被「主流」、「核心」人物和勢力「見外」，難改自己實質上的「邊緣」地位。顯然，對於擁有強烈的藝術抱負的傅抱石來說，不能進入文藝隊伍的「主流」和「核心」以發揮價值是他最大的擔心和苦楚！

也就在 1953 年春天以後，已「停頓了一段時期」的傅抱石「開始暗自努力的創作（畫毛澤東詩詞）」，²⁵ 完成了《更喜岷山千里雪》（軸，62.7×107.5cm，南京博物院藏）。幾個月後，這幅作品連同 1951 年秋天所作的《搶渡大渡河》（橫幅，62×109.3cm，南京博物院藏）入選了在北京北海公園開幕的「全國第一屆國畫展」。同時，傅抱石也赴京參加第二屆文學藝術工作者代表會議，成為他在新社會取得重要的政治身份之肇始。那年 10 月，這兩幅為他贏得一定的聲譽的作品分別刊登在《人民文學》、《江蘇文藝》上，成為傅抱石 1950 年以後最早發表在作為國家行政資源的文藝刊物上的作品。顯然，這在當時人的眼裏絕對是一種莫大的政治榮譽。

其實，早在 1949 年 11 月 20 日，中華全國文學藝術聯合會南京分會成立，傅抱石受邀參加代表大會；1949 年 12 月，相關部門命他為史達林 70 歲誕辰創作作為禮品敬獻。因此，傅抱石在許多公開場合一再表示，這是黨和政府給他的信任。也許，今天的人們對這種心態覺得不以為然。但在當年，這種必要的政治表態是不可或缺的。毫無疑問，傅抱石正在以一種積極的姿態投身於新社會中，儘管他在政治上還沒有完全成熟，但已有意識地在藝術創作中做出了及時的回應。需要解釋的是，雖然筆者如此解說和描述，有違於習慣的避嫌式的「說策略」，但這絕不悖於當時傅抱石那種融於主流的真實心態。在傅抱石看來，與其作自命清高式的消極避世的無味抗爭，還不如作若干調整而積極融入時代潮流。——當然，這也是當時大多數人的普遍心理，因為中國自古以來的知識份子一直以「以出世的心態做入世的事」為最高境界（即以道家思想做儒家之事）。我們立身處地地對待這種絕不是孤例的現象，就會坦然理解，而不是不屑或輕視。

眾多資料顯示，在中國現代畫家中，傅抱石不僅多才多藝，而且還是一個善於跟各行各業的人交往的人。不論政治取向，只論愛好或興趣，他都樂於與之交流。在他的朋友中，有達官貴顯、有文人雅士、有藝術青年，也有外國友好人士。正是這種廣結善緣的交際能力使得傅抱石在交遊生活中顯得遊刃有餘。青年時，傅抱石得過許多人的幫助，因此，他也時常帶了一種「感恩的心」樂於幫助別人，譬如他早年在經濟拮据的

25 傅抱石，〈自我檢查〉，頁 19。

情況下，資助過一名叫張再森的中國共產黨員完成了大學學業。²⁶這是傅抱石為人處事的最為重要的特點之一。正如張光賓感歎：「先師對於所有有恩惠於他的人，無論現在地位若何，毫不驕飾虛假酬應，必當敬謹竭誠來答報。」²⁷後來，傅抱石在獲得黨和政府信任之後更將這種知恩圖報的思想持續於最後十年的生命裏。因此，我們順其自然地在他的筆下看到了大量的諸如「毛澤東詩意畫」、「革命聖地畫」等反映中國革命的「主旋律」作品。（圖7、圖8、圖9）



圖7 傅抱石，《毛澤東「蝶戀花·答李淑一」詞意圖》，軸、紙本、設色，137.2×69cm，1958年7月，南京博物院藏



圖8 傅抱石，《毛澤東「到韶山」詩意圖》，軸、紙本、設色，88.1×116.3cm，1960年5月，南京博物院藏

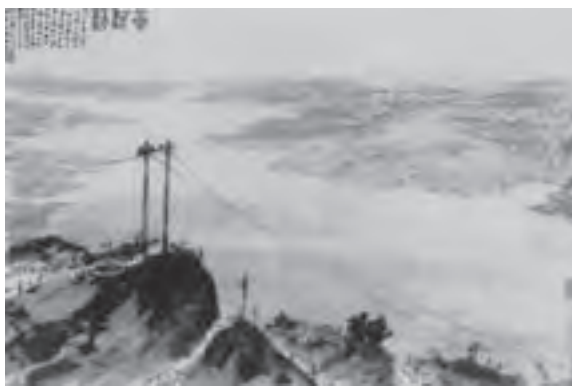


圖9 傅抱石，《黃河清》，軸、紙本、設色，51.2×76cm，1960年11月8日，中國美術館藏

26 傅抱石，〈思想改造學習總結登記表〉，「丙表」，「社會關係」，1952年7月1日填寫，頁7。

27 張光賓（1982）。〈追懷與感念——紀念先師傅抱石逝世十九周年〉，臺北《雄獅美術》，第8期；並收錄於《讀書說畫：臺北故宮行走二十年》，頁595。臺北：蕙風堂筆墨有限公司。

儘管當今的一部分人似乎對這種有違於藝術本性的創作選擇存在著一些疑義，²⁸但筆者無需刻意避嫌，也不相信「為賢哲諱」、「為尊者諱」這種作傳的陳規老例。歷史研究的本質，就是「還本來面目」。如今，傅抱石藝術在中國現代美術史的研究上，日益成為一種顯學。筆者相信，作為美術史學家出身的傅抱石不會反對我們「後死者」為還他本來面目而做出的努力，因為這對傅抱石來說絕對是真實而誠摯的。關注傅抱石的思想觀念與人生選擇，也令我們更加深入瞭解其藝術。

在古老中國幾千年形成的講究人情世故的紛繁複雜的社會網路之中，要生存、要發展，勢必要與社會上的方方面面發生聯繫，又要隨時平衡應付各方面的無形制約，是每個中國人都必須面對的一件事情。回到南京的一段時間裏，傅抱石與新四軍美術幹部出身、時任南京市文聯主席的賴少其關係較為密切，建立了友誼，為他立身于南京美術界增添了保障（1956 年，傅抱石擬調任上海中國畫院副院長也是由改任中共華東局文委委員、華東文聯副主席兼秘書長、上海文聯副主席、上海美協副主席兼上海中國畫院籌委會主任的賴少其提議的）。眾所周知，亦師亦友的郭沫若從 1930 年代起就對傅抱石的提攜不遺餘力，也給他提供了許多關鍵性的幫助，受益無窮。甚至在某種程度上可以說，郭沫若在 1950 年代中期還逐步為傅抱石在政治上排除了一些阻力。關於這一點，就相關史實透露出的資訊來說，是毫不過分的。

1954 年 3、4 月間，傅抱石應中國人民保衛和平大會（郭沫若任該會主席）之邀先後創作了《湘夫人》（橫幅，118.2×205cm，北京郭沫若紀念館藏）、《東方紅》（橫幅，119.5×209cm，中國人民對外友好協會藏）、《江南春雨》（橫幅，98×180cm，中國人民對外友好協會藏）、《歌樂山之霧》（橫幅，97.5×182cm，中國人民對外友好協會藏）等 4 幅大畫。這一帶有政治任務性質的創作給傅抱石不僅僅帶來聲譽，也為贏得必要的政治資格作了有力的鋪墊。那年 5 月，傅抱石當選為華東美術家協會理事，9 月又當選為江蘇省第一屆文學藝術工作者聯合會委員。在後來的一兩年裏，傅抱石頻繁地參與中國人民保衛和平大會組織的各項活動。1955 年 3 月，傅抱石應郭沫若紀念屈原之號召並根據郭氏《九歌》今譯，經營逾年於 1954 年 10 月完成的《九歌圖》（冊，36.2×47.9cm，中國美術館藏）之《湘君》、《山鬼》入選全國美術展覽會。²⁹

28 譬如 85 新潮畫家代表之一朱新建就認為：傅抱石畫《黃河清》，還是他們畫《江山如此多嬌》這一些，他的目的是為了歌頌共產黨，他的目的是為了這個，他不是讓你在這裏面看水墨的。儘管如此，撇開政治因素，朱新建還是比較佩服傅抱石的繪畫功力的，「我看傅抱石的時候，我就覺得很好，很明朗，用筆什麼的都很清實」，「所以，我覺得在上世紀 60 年代之前，這些人都是我的偶像」（朱新建（2007）。〈我和「新文人畫」〉，收錄於呂澎、孔令偉主編，《回憶與陳跡——關於 1949 年之後的中國藝術與藝術史》，頁 202。長沙：湖南美術出版社。）

29 傅抱石，〈致郭沫若信〉，1954 年 10 月 23 日，《傅抱石年譜》，頁 158。

不知是否是巧合，1955 年 4 月 21 日，傅抱石以「對外和平友好團體」的名義被推舉為江蘇省政協委員，出席會議並發言。強調「對外和平友好團體」，再聯繫他 1954 年為中國人民保衛和平大會的系列創作，雖然我們無法確定其間的必然聯繫，但明眼人似乎能體會出其中的某種意味。1956 年 1 月，傅抱石又以「單位委員補缺名單」名義增補為全國政協特別邀請委員。傅抱石的政治身份得以正式確定，開始進入相對的政治安全期。1957 年，出訪東歐的傅抱石戲劇般地躲過了暴風急雨式的「反右」運動的衝擊，更為他後續的藝術生涯鋪平了道路。由此，他迎來了其藝術創作的第二次高峰。令人感歎的是，在這場速戰速決的運動中，求學於中央美術學院的傅抱石長子傅小石卻未能倖免，從而背上了沉重的歷史包袱。

事實上，自從 1956 年 6 月國務院工作會議通過了文化部提出「北京與上海各成立一所中國畫院」、上海方面擬商調傅抱石赴任上海中國畫院副院長之後的 8 月 13 日，江蘇省人民政府也召開「江蘇省國畫家工作會議」，決定籌備成立江蘇省國畫館。作為知名畫家的傅抱石開始進入相關黨政領導的視線，他的藝術也得到了黨和政府的重視和認可，被確定為負責人。1957 年 2 月 2 日，江蘇省人民委員會批准籌建「江蘇省國畫院」，傅抱石出任籌備委員會副主任負責具體籌建事務。從此，傅抱石逐步進入了藝術發展的坦途。

值得說明的是，傅抱石的被重視固然與他自己的努力和新的創作實踐密不可分，同時也無可爭辯地得益於 1956 年以來中國共產黨推行的新的文藝政策。

1956 年 5 月 2 日，毛澤東在最高國務會議上宣佈，中國共產黨對文藝工作主張百花齊放，對科學工作主張百家爭鳴。5 月 30 日，《文藝報》第 10 期發表社論《百花齊放，百家爭鳴》，其中在指出文藝各部門存在的問題時提到：「在美術部門，有人從資產階級的美學觀點出發，肆意地排斥國畫。他們說只有西洋畫的方法是科學的，中國畫的方法是不科學的。在他們眼中，似乎只有人物畫是有用的；當然，西洋風景畫的方法還是好的；只是中國的山水畫、花鳥草蟲畫卻一文不值。它們對我國歷代的文人畫，不分青紅皂白，一概採取排斥的態度。他們不僅肆意進行這類武斷的宣傳，而且在實際工作中造成了損害。」8 月 24 日，毛澤東在會見中國音樂家協會負責人的談話中說：「應該越搞越中國化，而不是越搞越洋化」，「向古人學習是為了現在的活人，向外國人學習是為了今天的中國人」，「中國的外國的，兩邊都要學好。」³⁰ 10 月 30 日，《人民日報》發表社論《發展國畫藝術》，指出：「於過去一個時期，文化部門對國畫

30 毛澤東，〈同音樂工作者的談話〉，中共中央文獻研究室編（2002）。《毛澤東文藝論集》，頁 153-154。北京：中央文獻出版社。

界的領導不夠，同時，美術界的某些同志對待民族遺產和國畫家採取了不正確的輕視和歧視的態度，這樣就使國畫界在社會上沒有得到應有的重視和支持。」由社論列舉了其中的突出現象：中國畫家被吸收參加美協及其領導機構不夠廣泛；在美術院校裏，國畫教員長期沒有開課，在教學上被認為是不科學的、是落後的；國畫家的作品和論著在出版機構出版的機會很少；一部分國畫工作者生活還很困難，「這些現象不僅對於發揚民族遺產、繁榮國畫創作形成了障礙，而且損害了國畫家對於事業的積極性」。因此，社論明確表示：「黨和政府對於具有優秀傳統的民族藝術，一向是採取積極的扶植和提倡的方針」；「人們對於國畫的各種傳統形式，應該根據它的藝術特點來提出要求，不應該一概而論」；「人們也不應該簡單地用西畫的標準來要求國畫」；「我們的任務就是要積極地加以研究整理，吸取其精華，捨去其糟粕，同時也要吸收西畫的方法理論中的優良的先進的成分，來豐富和提高它。」³¹

正如陳履生所言：「從方針政策到組織落實以及國畫家的表現，都表明了傳統中國畫在 1956 年終於迎來了在新社會發展的春天。」³²從毛澤東的講話到《人民日報》社論，表現出了時代風向的變化。顯然，在傳統藝術逐漸被政府和社會重視的大格局之下，作為知名畫家並在新社會形勢下已獲得一定社會聲譽的傅抱石獲得江蘇省黨政部門的重視也由此變得順理成章了。³³

補充一個小插曲。1957 年 5 月 15 日，傅抱石應《雨花》雜誌編輯索稿，急就章式地完成了後來引來無數檢討的《偶然想起》。該文一改幾年來的平實作風，恢復了往日「心直口快」的浪漫本色，其犀利酣暢之風幾乎與早年撰寫《中國繪畫變遷史綱》如出一轍。聯繫到他之前曾受排擠或被傷害的語境，我們也許更能明白其真切的心情。

所謂「積極分子」，利用接近的機會（在黨組講是應該尊重他們，多和他們接近的），甚至有「組織」有「計畫」地結合私利向黨員彙報一些不盡真實的東西。大家都明顯的感覺到，這幾年「咬耳朵」之風，不但到處盛行，而且「咬」出了一系列「不平凡」的「事

31 人民日報評論員（1956.10.30）。〈發展國畫藝術〉。北京《人民日報》，第 1 版。

32 陳履生，〈俞劍華「中國畫類編」出版的時代境遇〉，劉偉冬主編（2009）。《俞劍華先生學術研討論文集》（上），頁 22。南京：東南大學出版社。

33 其實，以傅抱石為代表的新金陵畫派的崛起得益於「天時、地理、人和」三大因素。所謂「天時」，正好置於中央調整文化政策的大背景下；所謂「地理」，南京作為國民政府舊都所在，深受中央政府重視，政治大省的角色保證了美術與政治之間的絕對聯繫，也直接促成江蘇省積極回應中央政策而採取有效措施，為新金陵畫派的創作提供了強有力的保障；所謂「人和」，首先表現為江蘇省黨政領導的高度重視，國畫創作的繁榮是政治任務是新金陵畫派崛起的政治基礎，其次由於種種原因，南京自國民黨政府敗退以後，活躍於此的畫家驟然減少，人員構成比較單純，更主要的是，從縣市抽調畫師組成創作團隊的機制有效地保證了國畫創作的組織化管理進程（而上海、北京兩地老畫家雲集並因實際利益而產生各種宗派傾向的群體而相互掣肘，人心不一，例如上海的吳湖帆與賀天健（1891-1977）之間的芥蒂是眾所周知的，北京的競爭也是十分激烈），同時又便於加強團結，群體亮相，促進事業共同發展。試想，按照傅抱石的自述，如果他於 1956 年間調往北京、上海的兩次舉動成功的話，那麼，傅抱石的前途可能不是後來的這種狀況了。所以，我們不得不感慨，傅抱石只有在南京，才能獲得更好發展，離開南京，他在中國現代美術史上的地位可能會沒有如此的重要。當然，這僅是一個假設而已。

情」和「人物」來。「咬」者和「被咬」者伸頭縮頭，擠眉弄眼，總以為群眾是「阿斗」，殊不知這正是腐蝕群眾積極性的特效劑。³⁴

字裏行間雖然充滿少許的不平和怨氣，卻真實地反映了當年傅抱石的心聲。直率豁達的傅抱石也未免帶有普通人都有的人性上的弱點。

三、從認同到趨從

1956 年以後，由於政治、文藝形勢的變化，特別是在 1957 年 7 月中央政府下達了「反對民族虛無主義」的行政命令以後，曾斷言「中國畫必然淘汰」³⁵的江豐因戴上了「美術界縱火犯」的右派帽子，民族虛無主義受到猛烈的批判。傅抱石逐漸受到了江蘇省黨政部門和領導的重視，美術創作活動也日益增多。大躍進形勢下舉辦的「江蘇省中國畫展覽會」（1958 年 12 月-1959 年 1 月），使得江蘇省國畫業績倍受業界和中共宣傳部門的關注（1959 年 1 月，作為中國美術家協會機關刊物的《美術》闢出專欄，大篇幅地報導與宣傳，以期作為中國畫改造的樣板）。作為主要的組織者和參與者，傅抱石獲得了廣泛的社會聲譽。特別是 1959 年為新落成的人民大會堂而創作的《江山如此多嬌》（橫幅，650×900cm，北京人民大會堂藏）的成功繪製使傅抱石的聲名如日中天，並引發了後來一系列的連鎖效應。從此，傅抱石進入了他 1949 年以後最得意、最順心的階段。體制內的傅抱石已經完全接受了中國共產黨的領導，也認同了中國共產黨的文藝政策，並忠誠地付諸於創作實踐中。

人民大會堂是中華人民共和國最高權力機關的所在地，是國家政治生活形象的代表，因此，《江山如此多嬌》（圖 10）的創作已經不再是單純個人意義上的繪畫行為了，而似乎變成了一項關係中國共產黨和人民最高利益的神聖使命。事實證明，傅抱石完全獲得了中國共產黨和人民政府的信賴，正如他在事後的創作筆談中所說：

使我永遠不會忘記的是 9 月 27 日毛主席為我們這幅畫題了「江山如此多嬌」六個字。我深深認識到這是毛主席對民族傳統繪畫無微不至的關懷，是對全國國畫工作者的熱情的鼓勵，也是全國國畫工作者的無上光榮。³⁶

34 傅抱石，〈偶然想起〉，《傅抱石美術文集》，頁 441。

35 壓抑得太久的潘天壽在江豐倒臺後，似乎獲得「自吐苦水」的機會，意氣奮發地撰寫〈誰說「中國畫必然淘汰」〉，似乎有一種秋後算賬的感覺，字裏行間充滿著怨恨和刻薄：「對於誰在說『中國畫必然淘汰呢』這句話，可以清清楚楚回答說，這是無祖宗的世界主義者和他的嘍囉們站在沙漠中瘋狂的叫囂！」（潘天壽（1957）。〈誰說「中國畫必然淘汰」〉。北京《美術研究》，第 4 期，頁 22-24）。無獨有偶，我們在傅抱石留下的遺稿中，也發現了一篇名為「一封公開的信」的文章（傅抱石，〈一封公開的信〉，《傅抱石著述手稿》，頁 310-313）。有趣的是，雖名曰「一封公開的信」，傅抱石生前卻並未將其公佈於世。是否有欠得當，是否不願落井下石，是不合時宜，幾乎都有之。

36 傅抱石，〈北京作畫記〉，《傅抱石美術文集》，頁 479。



圖10 傅抱石，《關山月 江山如此多嬌》，橫幅、紙本、設色，650×900cm，
1959年7-9月，北京人民大會堂藏

《江山如此多嬌》社會效應的火爆不僅墊高了他 1950 年以後創作的起點，還給他帶來了自己本來不敢想得到的社會地位和政治榮譽。之後，好運接踵而來。傅抱石被推舉為江蘇省 1959 年先進工作者，參加江蘇省群英大會；10 月 26 日，出席全國群英大會；1960 年 3 月，傅抱石正式出任江蘇省國畫院院長，並當選為中國美術家協會江蘇分會主席。這一系列耀眼的政治光環使他游走於紅色政權下必不可免的美術之內和之外的社會活動、公務迅速增多，同時也使他在生命最後幾年裏猛然成就為一位政治色彩很濃的畫家。

我們充分地認識到，這些成績是黨的英明領導、總路線的光輝照耀、大躍進的形勢推動、畫家們爭取思想改造、提高政治水準政治的結果。政治是統帥，思想是靈魂，是取得成績的決定因素。……現在，我真誠地向大會保證，我決心和全省美術工作者和國畫工作者一道，努力學習馬列主義毛澤東思想，積極爭取自我改造，深入生活，從事勞動鍛煉，提高思想水準，用我的畫筆通過你們鮮明的光榮形象，來描寫偉大祖國社會全面建設，來歌頌黨的總路線、大躍進和人民公社，以期更好地服務於日新又新的形勢，迅速建成社會主義社會過渡到共產主義社會，我雖年過半百，卻還不服老。我要不斷改造，聽黨的話，滿腔熱情為革命事業幹到生命最後一剎那。³⁷

37 傅抱石，〈在江蘇省委宣傳部特邀文教系統群英代表座談會上的發言〉，1959 年 10 月 14 日，《傅抱石著述手稿》，頁407。

在這裏，讀者和研究者可能會質疑：傅抱石是否真的被時代和政治所異化了嗎？其實不盡然。他努力追趕時代、追趕革命，時時事事惟恐自己因趕不上形勢而被時代拋棄，對不起黨，對不起人民。在他看來，自己必須以畫筆和行動來報答「黨和政府」的關懷和恩情：

舊知識份子的許多缺點，尤其是自高自大和宗派傾向的缺點，更集中地、突出地表現在我們這些人的思想意識和言語行動上。……我們必須痛下決心，趕快把這些嚴重的缺點予以克服。……今天剩下的問題，倒是我們自己怎樣加緊的準備起來，從思想準備一直到筆墨紙硯，怎樣殫精竭慮地勇猛精進，努力實踐，加速改造，像郭沫若副主席報告中所指出的「把自己一切有用的知識，無保留地不吝嗇地貢獻給我們偉大的祖國」，也是報答黨和政府對我們國畫工作者殷切的期待和深厚的關懷。³⁸

顯然，傅抱石是帶有一種感恩之心回報黨對他的信任。1959年9月，身在北京創作《江山如此多嬌》的傅抱石應邀撰寫國慶特稿，熱情歌頌思想改造對藝術創作的顯著成果：

從國畫家們自己說來，回顧十年來所走的道路是思想不斷提高的道路。在中國共產黨的領導、關懷和教育之下，全國國畫家們通過一系列的運動，政治覺悟和思想認識都有了顯著的提高，思想既然有進步，藝術就必然會隨著提高，十年來多少出色的為廣大群眾所喜愛的作品，就是畫家們不斷學習馬列主義毛澤東思想和爭取自我改造的大豐收。³⁹

傅抱石開始進行了大量的思想剖析，表示「與舊我一刀兩斷」⁴⁰，並改變多年以來的「唯雅」追求：「不食人間煙火這句話，害了我大半輩子。」⁴¹毫無疑問，社會地位的提高激勵了傅抱石的創作熱情，由此生發的感歎、感念、感懷、感恩的心境，使他自覺地認識到新社會的優越性，同時也促使了他用自己的畫筆謳歌新社會，讚美新制度。

《一切歸功於黨》（《新華日報》1959年10月10日）、《揮起我的畫筆，暫作總路線的歌手》（《北京晚報》1959年11月8日）、《加速自我改造，徹底反掉右傾——答友人書》（《文化報》1959年11月9日）（圖11）、《加緊學習，堅決改造》（《雨花》1960年第7期，1960年4月1日）相繼出爐。作為江蘇省美術界負責人之一的傅抱石一而再、再而三地通過會議講話、寫文章發表政治性的繪畫見解而表明心志，真誠擁護中國共產黨及其文藝政策，反覆強調「政治熱情、生活體驗、思想觀念和藝術修

38 傅抱石，〈在全國政協二屆二次會議上的發言〉，《傅抱石美術文集》，頁419—420。

39 傅抱石，〈中國繪畫史的新頁——談談十年來國畫事業的發展〉，《傅抱石美術文集》，頁477。

40 傅抱石，〈南京大學思想改造學習總結〉，1952年7月20日，頁4。

養」。無須否認，他那日益增強的政治熱情有時在某種程度上演變成了盲從，最突出的是對待「三面紅旗」的態度，現在回頭去讀他當時的文章和其時的「主旋律」完全合拍：

我認為充分體現了在黨的正確領導下，在總路線的光輝照耀和大躍進的形勢鼓舞下，畫家們思想上，首先是政治思想上的巨大變化。因為有了政治做統帥，才可以揮灑自如，橫掃千軍，畫出這幅氣象雄渾而又優美清新的畫來。⁴¹

在老畫家隊伍裏，像傅抱石這樣富有強烈的政治熱情的的確不多。至於他感謝黨，要努力學習馬列主義毛澤東思想，聽黨的話等表態，幾乎達到了念念不忘的境地。這既是為了報知遇之恩，也是一種追趕時代的姿態。實際上，我們仔細考察傅抱石一系列的著述、言論，不難發現，他的一些重要表態幾乎與他的政治地位的不斷攀升幾乎同步而行。

在獲得黨的信任之後，傅抱石加大力度傾情歌頌新政權和社會制度，甚至不惜委屈自己的藝術個性來描繪與政治密切相關的作品。此中的確不乏十分可愛的政治熱情，但真誠中也雜有幾分迎合和斡旋，有時也會產生趨從或盲從，甚至是「跟風」而殺不住車，不能自己，正如徐建融所感歎：「傅抱石有幸而早逝，如果天假其年，他的藝術又將成為怎樣的一種面貌，實在是不能不讓人擔心的。」⁴²

行文至此，人們不禁要問，此時的傅抱石怎會變得如此行事？他那獨立、瀟灑的藝術個性怎麼消失了呢？當然，我們在其他許多知識份子和藝術家那裏也時常看到種種「不得已」的行為模式，不能簡單地就此認為是「兩面」。如果我們聯繫到傅抱石早年奮鬥歷程，就似乎能比較容易理解他晚年的轉變背後的心理因素。無須諱言，在文藝體制的政治化和文藝工作者的組織化的大氛圍下，傅抱石在 1950 年初的幾年裏的確因不受重視而產生迷惑，但他在獲得信任之後便主動加緊拉近自己與政治的關係，在來自舊中國的老畫家中是十分突出的。這和他在為人上的既有真誠又有迎合是十分一致的。



圖11 傅抱石，〈加速自我改造，徹底反掉右傾〉，鋼筆、行書、3頁，1959年11月，南京博物院藏

41 傅抱石，〈俗到家時自入神—郭老談畫片記〉，《傅抱石美術文集》，頁 456。

42 傅抱石，〈總路線光輝照耀下的花朵—首都之春—參觀北京中國畫展覽〉，《傅抱石美術文集》，頁 481。

43 徐建融（1995）。〈往往醉後—傅抱石藝術論〉，《當代十大畫家》，139 頁。上海：上海人民美術出版社。

英國哲學家羅素(1872-1970)在闡釋人類政治上的重要慾望時，曾將其與之不可脫離的生存競爭緊密聯繫在一起。他認為：「(人的)政治上的重要慾望可以分為初級的和次級的。在初級的欲望中是生活的必需品：食物、住所和衣服。……對於食物的欲望曾經是，並且依然是重大政治事件的主要原因之一。」羅素還將人類的欲望歸納為四種：佔有慾、競爭心、虛榮心和權力慾，並將這些慾望從生存競爭推延到「與許多其他政治動機交織在一起」。⁴⁴一般而言，對每一個鮮活個體的人來說，生存應該是第一位的，如何謀生計也應該是擺在每個人面前的首要問題，至於如何謀生則只是方式的問題。

綜合地說，傅抱石的個性氣質和處事方式，與他在家庭生活中獲得的傳習有直接的關係。傅抱石出身於社會下層，父親以修補陽傘為業，母親則是一個不堪虐待而逃生的童養媳，幼時因家貧而在親友的幫助下得進南昌「新喻會館」私塾免費旁聽，少年時輟學以賣舊貨、盜器店學徒幫助家庭維持生計。18歲時，父喪與母親相依為命。⁴⁵這種家庭生活背景對傅抱石一生的思想無疑會產生了重要的影響。俗話說，「窮人的孩子早當家」，傅抱石的個人奮鬥之路必然比富家子弟付出更多的汗水和更多的艱辛。貧寒的家境、不安定的生活狀態給了傅抱石沉鬱壓抑的個人情感體驗，也錘煉出他自尊自強、拼命實幹、學真知識、用真本領的人格特徵。

就傅抱石個人而言，有個穩定的職業和相對固定的經濟收入，並讓母親(或妻兒)過上安定的好日子就是第一步。多年後，他在自我批判時說：「所謂『母子為命』，過去一直是這樣自解，也無非是自我解嘲的『護身符』。」⁴⁶青年時代，傅抱石一直在南昌以中小學教員為業，為生計而東奔西走。留學歸國後，傅抱石仍在為家庭生活忙忙碌碌，因此謀一個正式的職業成了傅抱石早年經歷中揮之不去的一種情結，正如他自述：「1935年因喪母回國，中央大學給我兩點鐘課，還是兼任待遇，我是非常有意識地把這兩點鐘的課作楔入點，發揮堅持到底的精神，用其他一切方法搞生活」，「回憶起來，老實說，我是懷著萬分自卑的心情走進中央大學的大門的，因為我是日本留學生，除了徐悲鴻先生和我接近外，連助教也不睬我」，「需要忍辱負重，我是知道的。我課既不多，就拼命寫文章、搞著譯」。⁴⁷

44 參閱(英)羅素著，何兆武、肖巍、張文傑譯(2001)。《論歷史》，頁155-163。桂林：廣西師範大學出版社。

45 參閱葉宗鎬，《傅抱石年譜》，頁1-3。

46 傅抱石，〈自我檢查〉，頁17。

47 傅抱石，〈自我檢查〉，頁18。而在另一則說明自己在1939年應中央大學師範學院藝術系主任呂斯百之邀回中央大學擔任中國美術史教席而辭去第三廳工作的書面檢查中也有類似的感慨：當一心一意想回中央大學準備辭去政治部第三廳的工作，我考慮到老在三廳(我一直是額外人員)從對我沒有多大前途的，尤其對我的專業有妨礙，就中央大學將來改為專任的關係來看，也是很好的(傅抱石，《個人書面總結》，頁2)。至於為何有「萬分自卑的心情」，傅抱石多年後曾坦言：在舊社會，留學歐美，是「鍍金」，留學日本是「鍍銀」(傅抱石，〈憶陳之佛同志〉，《傅抱石美術文集》，頁519)。

那時，儘管謀生生活十分艱辛，心情也十分抑鬱，但是，傅抱石為追求自己的藝術事業而始終堅持不懈，形成了樸素持守、幹練盡職、務實忍從和積極進取等人格品行。堅持全面發展式的理想，也成了傅抱石人生奮鬥的目標。⁴⁸因此，對一切以謹慎務實的態度來看待和取捨，將自己緊緊地與人情世態的甜酸苦辣聯繫在一起。這種積極的經世致用的入世思想一直貫穿於傅抱石早年經歷中，當然也毫無疑問地付諸於他晚年的行動中。

我本是勞動人民的兒子。今天我決心從迷路中、歧途中回過頭來，我要回到勞動人民的隊伍中去，向勞動人民學習，爭取改造成為一個忠於工人階級的知識份子。⁴⁹

這是傅抱石在 1958 年「搞臭資產階級個人主義思想」學習後的重要表態。人們在欽佩和認可傅抱石的真誠的同時，也在同情和質疑他的「不由自主」，在他太多的苦澀中體味到絲絲「降格感」。這不僅因為他親近政治而犧牲了藝術，疏離了個性。在文藝政策實際上就是政治政策、革命政策的一部分、「左」風難免的日子裏，一個處在美術領頭羊角色的老畫家，既要保持與革命進程同步，又要在同行隊伍中自尊自重，「走鋼絲」不能不成為一種宿命。

我想，單純的筆墨觀點，必然導致脫離現實，脫離政治，走向「為藝術而藝術」的資產階級形式主義的反動道途。……今天對國畫家來說，通過勞動鍛煉，投入生活，改造思想，爭取政治掛帥，爭取更好地為人民多畫些好作品，筆墨才可能從創作實踐中得到提高。……脫離黨的領導，脫離群眾的幫助，「筆墨」！「筆墨」！我問「您有何用處」？⁵⁰

眾所周知，中國共產黨的文藝政策是使文藝成為整個革命機器中的一個組成部分，即革命機器的齒輪和螺絲釘，藝術功用直接承繼了「成教化，助人倫」的傳統，一方面利用文藝宣傳黨的方針政策、豐功偉績，另一方面是以此改造文藝工作者的世界觀，進一步確立「文藝為工農兵服務」的方向。這一目標，「對於多年來受革命思想薰陶的文藝工作者來說似乎無太大的關係，但是對多數的畫家來說則因為對政治的無知或對新政權的文藝要求所知甚少而顯得至關重要。因此，思想的改造則成了這些畫家必須經歷的人生歷程」。⁵¹（圖 12）

48 這種個人奮鬥的方式，就是 1949 年之後批判「資產階級個人主義」時流行的所謂的「向上爬」，然而在今天，可解讀為「積極進取」。這種精神，只要不是不擇手段，不應因意識形態而受到詆毀。

49 傅抱石，〈自我檢查〉，頁 18。

50 傅抱石（1959）。〈政治掛了帥，筆墨就不同——從江蘇省中國畫展覽會談起〉。北京《美術》，第 1 期，頁 5。

51 陳履生，〈新年畫創作運動與群英會上的趙桂蘭〉，收錄於《回憶與陳跡——關於 1949 年之後的中國藝術與藝術史》，頁 26。

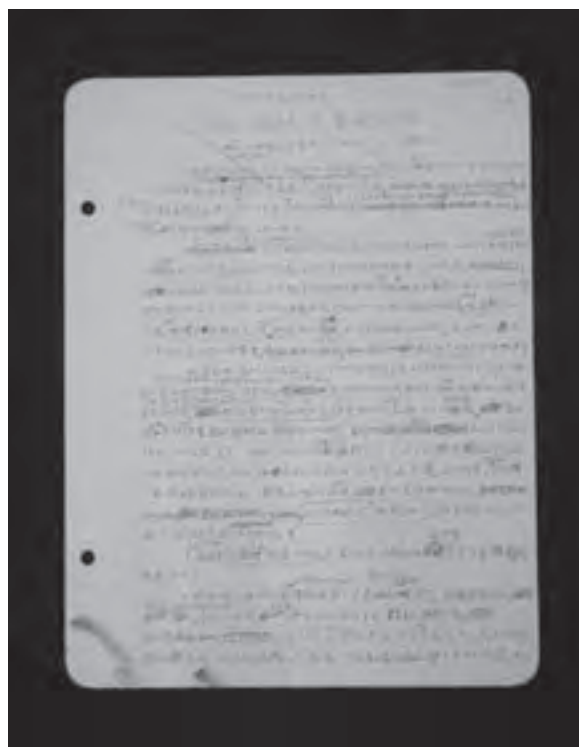


圖12 傅抱石，〈政治掛了帥，筆墨就不同〉，鋼筆、行書、6頁，1959年12月，南京博物院藏

大多數研究者普遍認為，從 1940 年代開始直至「文化大革命」的一系列思想整風和改造運動，是中國共產黨革命政治不斷凝聚和統一思想的過程，是把每個人都改造成革命隊伍有機構成中一員的過程，也是把每個人的思想都納入到服從中國共產黨領導的意識形態規範的過程。在不同意識形態激烈衝突和嚴重對立的時代，凝聚和統一思想是普遍的政治要求。政治上的要求迫使正進行思想改造的畫家們必須自覺完成這個任務，傅抱石當然也不例外。

服從新秩序、理解新秩序、宣傳新秩序和歌唱新秩序，已成了傅抱石一代人與其時代的根本關係準則。王麗麗在《在文藝與意識形態之間——胡風研究》中運用法國社會學家阿爾都塞（1918-1990）的意識形態詢喚理論，卓有見地地闡釋了「胡風事件」形成的因果關係，對於研究中國文藝家與革命政治之間相互建構與被建構的關係，具有一種方法論的意義。這種理論的闡釋，對我們研究傅抱石在 1950 年代以後思想意識的轉變也不無啟示意義。

阿爾都塞在《意識形態與意識形態國家機器》中所闡釋的意識形態詢喚理論分析意識形態作為國家機器用以保證其運行的精神控制力量，如何使社會成員由被迫

接受到自覺自願地按照意識形態關於世界的描述去信仰和行動。⁵²個體接受意識形態詢喚，正如王麗麗所總結的，一般要經歷四個步驟：喚為主體、臣服主體、普遍相識和絕對擔保。「『喚為主體』是指意識形態體系對個人發出召喚，將之招募為自動履行該意識形態要求的主體；『臣服主體』實際上應該完整表述為主體對主體的臣服，即被招募的各個個體對意識形態體系的臣服；『普遍相識』包含了三個方面的相識，即（個人）主體與（意識形態體系）主體的相互認識、（個人）主體之間相互認識，以及（個人）主體自我認識；『絕對擔保』指的是對上述三點的絕對擔保，以及當主體認識到自己的身份並恰如其分地行為處世時，對他行為一切順利的絕對擔保。」⁵³

按照阿爾都塞的理論，對知識份子的思想改造，其實質即是知識份子建立革命的意識形態的立場，臣服於意識形態的立場，成為革命大家庭中的一員。從此，這個「革命知識份子」便以革命的立場為絕對的立場而「自行工作」。用阿爾都塞的話說，被意識形態完成了詢喚的人「將（自由地）屈從於（意識形態）主體的誡命，也就是說，他將（自由地）接受他的臣服地位」⁵⁴而行為處世。經過一系列政治、思想改造運動後的傅抱石，顯然也毫無例外地適應、服從這種文藝機制。所以，我們從他的著述、行動中看到了傅抱石在政治形勢下不斷改變的思想軌跡。

需要強調的是，跟傅抱石的心理和心態變化始終相伴而行的，是 1950 年代文學藝術界不斷的思想整肅運動和對藝術家創作個體、主體心態不斷的壓抑過程。在不斷的「思想改造」運動中，大多數知識份子和藝術家無論怎樣追趕革命、服膺政治，似乎一時很難成為被意識形態所認可。「臣服」於意識形態體系固然是前提，但還必須「臣服」於意識形態體系的實際掌控者才有可能獲得「普遍相識」與「絕對擔保」。在因存在實際的利益群體而難免產生各種宗派傾向的文化藝術界，那些在精神上服膺於精神自由與人格獨立的知識份子和藝術家在「普遍相識」方面就存在障礙，「限制、利用、改造」的思想運動便一直持續不斷。雖然，「利用」一說既不為一些執政者喜愛，也不易被「清高」的自由主義知識份子和藝術家所能坦然接受，但革命政治利用了許多知識份子和許多知識份子確被利用是不爭的事實，無需掩飾。⁵⁵

孫潔在《世紀彷徨》中通過老舍的個例，提出 20 世紀知識份子普遍存在的一種「臣民意識」，無疑是十分準確的。⁵⁶眾多事實表明，國家意識下的「臣民意識」是 20 世紀知識份子的普遍心態，在國家、社稷的曲折發展中萌生出一種服膺大局（包括執

52 參閱（法）路易·阿爾都塞，〈意識形態與意識形態國家機器〉，李恒基、楊遠嬰主編（1995.9）。《外國電影理論文選》，頁 653-663。上海：上海文藝出版社。

53 王麗麗（2003）。《在文藝與意識形態之間——胡風研究》，頁 184。北京：中國人民大學出版社。

54 同註 52，頁 662。

55 古世倉、吳小美（2005）。《老舍與中國革命》，頁 57。北京：民族出版社。

56 孫潔（2003）。《世紀彷徨：論老舍》，頁 115。南昌：百花洲文藝出版社。

政黨的大局)的歸屬感,儘管他們的靈魂深處無不嚮往民主與自由。國家民族不保,就沒有人能脫離政治而獨享事業和愛好;同樣,國家不發展,也沒有人能空談事業。我們至少看到了他們服膺於蔣介石的領導抗日戰爭,也看到了他們也心悅誠服于中國共產黨領導的革命與建設。這種「臣民意識」在本質上並沒有因為不同的意識形態而呈現出不同的面目,有著相當的同一性。所以,無人能跳出這種天經地義的國家發展認同的大格局。當然,如果我們進一步將這「臣民意識」,運用於傅抱石身上也是十分貼切的。服從政黨體制下的國家發展模式是他的必然選擇,儘管這種選擇在最初是因戰爭的形式顯示出一定的被迫特徵,但經過一系列的政治運動後,這種「被迫」便轉變成「自覺」、「自願」。而且,在強大的國家機器運作下,這種政治體制下的「服從」表現有時蛻變成盲目和跟風,甚至是「唯命是從」。

實際上,中國文人自屈原以降,許多都與政治結下了這樣的不解之緣,包括李白,都無絕對的「清高」可言。所以,國家(或政黨)甘當「工具」,認為「工具」就是自己理當承擔的角色,就成了 20 世紀中期知識份子和藝術家的一種「宿命」!仔細分析這代文化人在「思想改造」的漫長歷程中,個個都有自己的獨特經歷,但卻反映著非常相似的苦楚和辛酸。因此,我們看到了諸如馮友蘭(1895-1990)、老舍、巴金(1904-1005)、曹禺(1910-1996)、吳湖帆(1894—1968)、潘天壽(1897—1971)、傅抱石等人都無例外地經歷了對政治、對革命不理解和不適應、努力理解和努力適應、接受和服從乃至認同和迎合等複雜的轉變過程,個中難免給自己帶來各種坎坷或悲劇。他們在社會劇變中既不想「言不由衷」,也不想做違心事,但一個個身不由己地紛紛放棄自我,只能在「政治與藝術的歧途」的夾縫中進進退退,甚至進退維谷。

1960 年下半年,傅抱石率領江蘇國畫工作團兩萬三千里旅行寫生,將 1950 年代開始的以寫生帶動中國畫推陳出新的運動推向了一個歷史的高潮。在這次旅行寫生之後,傅抱石感觸良多,深刻剖析,在靈魂深處完成了徹底的思想轉變,「因為我們『五老』全是從舊社會過來的正處在改造過程中的知識份子,毛病甚多,「只有加強學習馬克思列寧主義和毛主席著作,特別是毛主席的文藝思想,加強思想改造,深入生活,加強鍛煉,才是最有效的治療」。⁵⁷進而,傅抱石提出了「思想變了,筆墨就不能不變」的著名論調,振聾發聵,成為畫壇箴言。宋文治(1919-2001)在回憶當年寫生時說:「最能代表傅老創作思想的一句話,就是『思想變了,筆墨就不能不變』。可以說傅老的這一思想對二萬三千里的寫生活動,起了很大的影響。傅老本人更是對祖國日新月異的現實生活,報予極大的熱情。」⁵⁸

57 傅抱石,〈「江山如此多嬌」—談談「江蘇國畫工作團」旅行寫生的山水畫〉,《傅抱石美術文集》,頁 500。

58 宋文治,〈傅抱石先生創作思想創作方法點滴〉,紀念傅抱石先生逝世廿周年籌備委員會編(1985)。《傅抱石先生逝世廿周年紀念文集》,頁 99。南京:內部刊印。

傅抱石一方面應心而作，一方面又能為了現實社會而創作政治性極強的作品。其間，其早年對日本美術的關注與重視也使他在政治與藝術的夾縫中比較容易地借鑒與吸收而靈活運用於創作之中，開創了有別於傳統的又能適應新時代要求的山水畫新圖式。有目共睹的是，在承應社會主流文藝思潮、繪畫創作服務於政治的情勢中，傅抱石身體力行，以大量卓有成效的實踐和膾炙人口的作品，證明了「中國畫是可以表現現實，為新時代服務的」，⁵⁹並通過出版、展覽等形式獲得主流社會的認可。

在他逝世前一年的 3 月 25 日，傅抱石回首自己投身歌唱新社會 15 年來的創作生活時，依然充滿著無限深情，誓言「在更新的道路上前進」：

1949 年全國解放了。……我和全國人民一道，隨著解放獲得了新生。特別是我的國畫創作在黨的教育和培養之下開始看到了新的正確的前進的方向。作為新中國的畫家，是無限幸福、無限光榮的。生活既得到無微不至的安排，藝術更受到無以復加的尊重。不論老年還是青年，人人心情舒暢，意氣風發，專心一志地使自己的思想和業務勇猛精進。十幾年來，我通過黨的教育，自覺地改造和積極的實踐，我的國畫創作面貌和許多畫家一樣逐漸有了較大的變化。我初步明確了自己嚴肅的責任和偉大的使命。我們的藝術是為廣大的人民群眾服務的，是為社會主義革命和社會主義建設服務的，是為無產階級的政治服務的。⁶⁰

這是一個追趕新時代的老畫家的由衷心聲，也是他最後幾年一系列創作的根本心態。聽黨的話，跟黨的新政策走，就成了配合政策宣傳的傅抱石晚年創作基本的表現形式。雖然，這與 1949 年之前那個遠離政治的傅抱石已判若兩人，但實際卻是統一的，統一在對社會人生的熱切期盼上。所以，傅抱石晚年不斷對自己以前的創作的批評與反思，除了思想改造必須有的表述外，個人真實的心理是我們討論他晚年創作必須顧及的方面。不可否認的是，其中無時無刻透出了他不大不小的尷尬：政治與藝術的歧途。由於特定的主題制約和種種非個人因素，傅抱石原先的散鋒筆法和瀟灑作風不得不收斂或有所放棄。有時，為了營造一個政治主題而顯露出的小心和刻意，成了傅抱石晚年創作無法逾越的障礙或弊端，從而留下了某種意義上的敗筆。譬如，他的一系列描寫工農業建設題材的作品都或多或少地存在著這種傾向。而一系列以大紅為主色的革命題材的作品有時也顯得十分過度而有失諧調。再舉個例子，1959 年 12 月 31 日，傅抱石精心創作了《杜甫像》（軸，紙本，設色，133.6×79.6cm，南京博物院藏），跋曰：

59 傅抱石，〈在第一屆江蘇省文學藝術工作者代表大會上的發言〉，《傅抱石美術文集》，頁 407。

60 傅抱石，〈在更新的道路上前進〉，葉宗鎬編，《傅抱石美術文集》，頁 544。

成都杜甫草堂知我喜寫少陵詩意，屢屢屬畫，久未報命也。日前來書，謂陳毅元帥上月偶蒞草堂，比集句云：新松恨不高千尺，惡竹應需斬萬竿。並留識跋，將刊石資觀覽，因請師其意經營為圖。昔人無置杜老于邱壑，多偏於形象。今余此幀未審能得萬一否？⁶¹

「成都杜甫草堂知我喜寫少陵詩意，屢屢屬畫，久未報命也。」但在得聞國務院副總理陳毅蒞臨後，傅抱石卻欣然創作，「是否與陳毅存在互動？」未免使人產生某種猜疑。

1963 年 10 月 11 日，傅抱石創作《李太白像》（軸，紙本，設色，137×68.5cm，南京博物院藏），跋曰：

余所寫太白像，以此較為愜意。精神刻畫未可能得萬一否？⁶²

再聯繫到傅抱石創作毛澤東詩意畫鈐蓋「不及萬一」，或多或少令人質疑這一創作舉動與當時的「揚李（白）抑杜（甫）」之風氣有著一些關聯。⁶³凡此種種，都能使我們感受到其中的刻意性和不自主。

人們不禁要問：難道是傅抱石追趕形勢到了「走火入魔」的程度麼？抑或是不得已而做出來的一種政治姿態？還是在左的風浪中為求生存的不得已的「護身術」？

然而，傅抱石天生擁有豪放瀟灑的本性，並未完全「走入政治的歧途」，所以，一旦政治相對寬鬆之時，他沒有完全喪失藝術的獨立性，總是力圖把握主體自由的生命空間，謹慎小心地打好藝術創作的政治「擦邊球」，有時對創作也表示出隱隱擔憂：

我們對新生活，理解得特別簡單，以為只要把如此多嬌的江山再現在紙上（這比過去陳陳相因，只知臨摹的自然高明一些）便算是任務完成，並不需要任何的加工和洗煉。

61 葉宗鎬（2004），《傅抱石年譜》，頁 216-217。

62 葉宗鎬（2004），《傅抱石年譜》，頁 282。

63 毛澤東最喜歡「三李」（即李白、李賀、李商隱）的詩，「三李」中又最喜歡李白。對杜甫的詩，毛澤東雖時常閱讀，但評價似不太高。1942 年 4 月，約見何其芳（1912-1977）、嚴文井（1915-2005）等作家時，嚴文井問：「聽說主席喜歡古典詩歌。您喜歡李白，還是杜甫？」毛澤東答：「我喜歡李白。但李白有道士氣。杜甫是站在小地主的立場。」1957 年，同臧克家（1904-2005）等人的談話中，毛澤東毫不掩飾地表示對杜甫的詩「不甚喜愛」。1958 年 1 月，在為大躍進作輿論準備的南寧會議上，毛澤東說：「光搞現實主義一面也不好，杜甫、白居易哭哭啼啼，我不願看。」後來游杜甫草堂時，毛澤東以不甚欣賞的口吻，說杜甫的詩是「政治詩」。當時的毛澤東尤其不滿學術界「揚杜抑李」的傾向。作為毛澤東身邊紅人的郭沫若十分領會毛的興趣，於 1963 年春為李白紀念館的題聯：「酌酒花間磨針石上，倚劍天外掛弓扶桑」，高度評價了李白及其詩歌，對先前的「揚杜」作了適當的調整。其實 1953 年 4 月，郭沫若為杜甫紀念館題聯：「世上瘡痍詩中聖哲，民間疾苦筆底波瀾」，持論公正。1971 年，郭沫若由人民文學出版社隆重推出新作《李白與杜甫》，「揚李抑杜」的傾向，一望可知，受到後人諸多指責（參見李冬生、丁蓀（2008）。〈從郭沫若的文藝取向看「揚李抑杜」〉。《成都郭沫若學刊》，第 2 期，頁 12-15）。從傅抱石所作《李太白像》題跋「余所寫太白像，以此較為愜意。精神刻畫未可能得萬一否？」來看，傅抱石創作「李白像」不止一幅，而有多幅，只是該幅為「較為愜意」者；而從創作時間「癸卯八月廿四日（10 月 11 日）」來推斷，傅抱石在此之前應試作多幅。這一時間點，再根據傅抱石創作某一重要題材必經營數月的創作習慣，似乎與 1963 年春郭沫若遊覽李白紀念館並題聯有著一定的關聯。但可惜的是，至目前為止，傅抱石所作《李太白像》僅此一幅，未能發現其他。

實則不然。……一度頗為盛行的「山水」加「生活」的「創作」，今天誰也知道是走了一段彎路，……陳舊的形式、筆墨，怎麼可以原封不動地用來反映今天新的內容呢？⁶⁴

就畫家個人而言，我們從傅抱石種種情願或不情願的探索之路中看到了作為一個鮮活的「人」的存在。再以工農業建設題材為例，我們從中可以看到傅抱石前後的內心變化和政治意圖，也看到了他於特殊題材裏為了追求自己嚮往的文雅精神而在創作中做出的迂迴策略，從被動到主動，從雅到俗再到雅俗參半，無不生動地呈現出傅抱石的真實的創作狀態和心路歷程。⁶⁵

從 1950 年初直至 1965 年 9 月去世，為了緊隨時代潮流，也為了實現自己的藝術理想，傅抱石揚長避短，將自己的注意力和精力投注於「毛澤東詩意畫」的創作，幾乎將當時發表的 36 首毛澤東詩詞全部進行了詩意的圖解和詮釋。事實上，由於某種精神上的契合，毛澤東詩詞的確為傅抱石的個人創作提供了一個適合的舞臺。⁶⁶對於多年保持傳統習慣的中國畫家來說，主題與題材不是重要的，如何借機表現才是主要的。在國家政治的制約下，既然革命的主題不可避免，那麼，怎樣能夠在跟隨新社會、新時代要求的同時又能夠保障自己的筆墨趣味的途徑，才是擺在畫家面前的更為重要的問題。有的人猶豫不決，有的人徘徊不前，也有的人無所適從。而傅抱石在合法的政治主題下盡情地展示著個人的瀟灑本性，並保持著藝術與政治之間的平衡。「他憑藉自己必要的智慧對政治或利用或躲閃，所謂小心謹慎，不過是在保證自己在政治上安全的前提下，不至於完全泯滅自己微不足道的內心需要。」⁶⁷如今，從他留下的近百幅「毛澤東詩意畫」中，我們仍能明顯感覺到傅抱石本能地以此名目掩飾自己對筆墨的熱愛、眷戀的心理。這雖是傅抱石在政治下的無奈之舉，但從專業的角度來說，卻未尚不失為一種聰明的選擇。因此，呂澎直言不諱地宣稱：

對於傅抱石來說，「蒼山如海，殘陽如血」的詩意不過是在天上塗點紅色，而在山上點綴象徵革命隊伍的紅旗，畫家把興趣仍然放在山水的表現上。他其實不用去理解毛澤東當年在攻打婁山關之後的心情究竟是對勝利的喜悅與歌頌，還是對未來的惆悵和憂慮。他的「抱石皴」不過是在學習古人的基礎上由天賦完成的自由筆法，實際上與政治思想上的變化沒有什麼關係。⁶⁸

64 傅抱石，〈學習小記〉，《傅抱石美術文集》，頁 549。

65 參閱萬新華（2009）。〈圖式革新與趣味轉變——以傅抱石的若干建設主題作品為例〉，《傅抱石藝術研究》，頁 159-200。南昌：江西美術出版社。

66 參閱萬新華，〈激情歲月歷史圖像——傅抱石「毛澤東詩意畫」創作之研究〉，《傅抱石藝術研究》，頁 93-158。

67 呂澎（2007）。〈關於「改造國畫與國畫家——傅抱石」部分的通信〉。南京《畫刊》，第 4 期，頁 33。

68 呂澎（2007）。《20 世紀中國藝術史》，頁 517。北京：北京大學出版社。

我們如果對照《虎踞龍盤今勝昔》（軸，紙本，設色，28×39.5cm，1962年7月，南京博物院藏）、《西江月·井岡山詞意圖》（軸，紙本，設色，81.8×49.6cm，1964年1月，南京博物院藏）、《蒼山如海殘陽如血》（軸，紙本，設色，113.5×67.3cm，1964年10月，南京博物院藏）、《沁園春·長沙詩意圖》（軸，紙本，設色，81.6×49.6cm，1965年1月，南京博物院藏）、《無限風光在險峰》（軸，紙本，設色，137×68cm，1965年8月，南京莫愁湖公園管理處藏）等一系列作品，不難發現，其筆墨酣暢豪放，氣勢沉雄渾厚，與《待細把江山圖畫》、《西陵峽》等晚年名作一樣，皆呈現出典型的「抱石風格」，政治與藝術的矛盾得到了一定的調和，風采依舊，筆墨中透露的才華不減當年。做個不恰當的假設，如果將掩去其畫面上的題跋，我們似乎難以斷定其到底與毛澤東詩詞保持多大的關聯。應當承認，傅抱石的藝術修養、傅抱石講究氣勢、講究意境的藝術追求，可以保證他的歌頌能比別人的同類題材作品更帶有藝術性。然而，這些作品令我們看到了傅抱石這一代畫家在特定條件的尷尬的創作生態狀況。

更為有趣的是，在南京博物院收藏、傅抱石家屬捐贈的傅抱石晚年自留的作品中，有心人如果認真比較，便會發現一個饒有興味的現象，在諸如「鏡泊飛泉」、「天池瀑布」等題材中，傅抱石似乎從事「兩面」的手法，出於在公開場合、展覽或期刊發表之需，以現實人物或少年隊員點景，筆法較為收斂；而純粹自娛或饋贈友人的，則古人衣冠點景，大刀闊斧，心手相隨。這一細節雖說不十分重要，但卻真實地呈現出傅抱石生動的一面。正如林木所分析，「我們看到倔強頑強的傅抱石個人的性格在裏面起著作用。在大師的成長史上，決定其成就的往往並不主要是他們的才氣、智慧、技巧，而更多地是他們的個性，那種頑強堅毅，矢志不渝的個性氣質在其中起著決定的作用」。⁶⁹

有目共睹的是，在生命最後的四、五年裏，傅抱石除繪製一些政治色彩比較濃厚的題材外，也創作了一系列展現往昔率真本性的重要作品，如《漫遊太華》（單片，紙本，設色，28.1×40.3cm，1960年11月1日，南京博物院藏）、《華山青柯坪》（軸，紙本，設色，105×61cm，1960年11月，中央美術學院藏）、《西陵峽》（軸，紙本，設色，74.4×107.5cm，1960年12月，中國美術館藏）、《待細把江山圖畫》（圖13，軸，紙本，設色，100×111.5cm，1961年4月，中國美術館藏）、《鏡泊飛泉》（圖14，卷，紙本，設色，45×117.5cm，1961年7月19日，南京博物院藏）、《天池飛瀑》（軸，紙本，設色，127.5×71cm，1961年9月19日，南京博物院藏）等（圖15、16）。對這些不受客觀條件影響的題材，傅抱石顯然十分心儀，顯示出極大的熱情，接連創作出不少佳作，

69 林木（2004）。《傅抱石評傳》，頁129。臺北：義之堂文化事業出版有限公司。

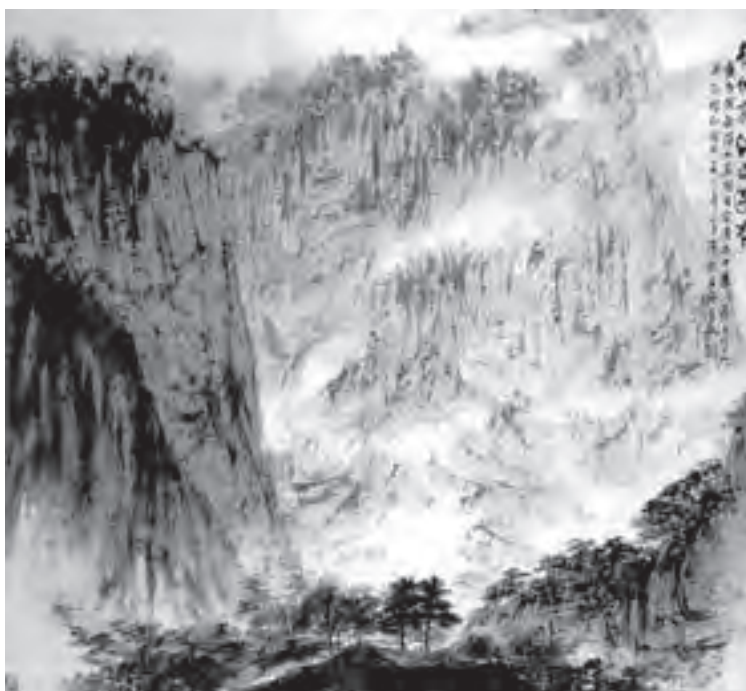


圖13 傅抱石，《待細把江山圖畫》，軸、紙本、設色，100×111.5cm，1961年4月，中國美術館藏



圖14 傅抱石，《鏡泊飛泉》，卷、紙本、設色，45×117.5cm，1961年7月19日，南京博物院藏

或長卷、或立軸、或冊頁、或扇面，成為他晚期繪畫生涯中最為突出的、也最能體現自己風格的作品。雖然，這些作品與以前相比少了幾分激蕩剛猛，多了一些沉著渾厚，但雄健瀟灑的筆墨形態總體上並未有多少改變。而且，在諸如《二老觀瀑圖》（軸，紙本，設色，127.7×65cm，南京博物院藏）、《滿身蒼翠驚高風》（圖 17，軸，紙本，設色，102.8×71.6cm，1962 年 6 月，傅抱石子女藏）、《聽瀑圖》（軸，紙本，設色，110.5×



圖15 傅抱石，《豐滿道上》，單片、紙本、設色，
44×32.5cm，1961年9月6日，香港梅潔樓藏



圖16 傅抱石，《平沙落雁》，鏡片、紙本、設色，
47.4×69.5cm，1962年3月，南京博物院藏

52.8cm，1963年6月，傅抱石子女藏）等一系列縱橫揮灑的「書齋式」山水作品裏，我們看到了恢復了昔日「往往醉後」的激情形象。此時，傅抱石似乎又回到了從前。在這裏，我們再次看到了一個灑脫率真的傅抱石，也看到了一個激情昂揚的傅抱石。（圖18、圖19）

四、結論

丹納說：「時代的趨向始終占著統治地位。企圖向別方面發展的才幹會發覺此路不通。群眾思想和社會風氣的壓力，給藝術家定下一條發展的路，不是壓制藝術家，就是逼他改弦易轍。」⁷⁰按照這種理論，我們對傅抱石生活的時代及其美術創作應該有個總體的認識。

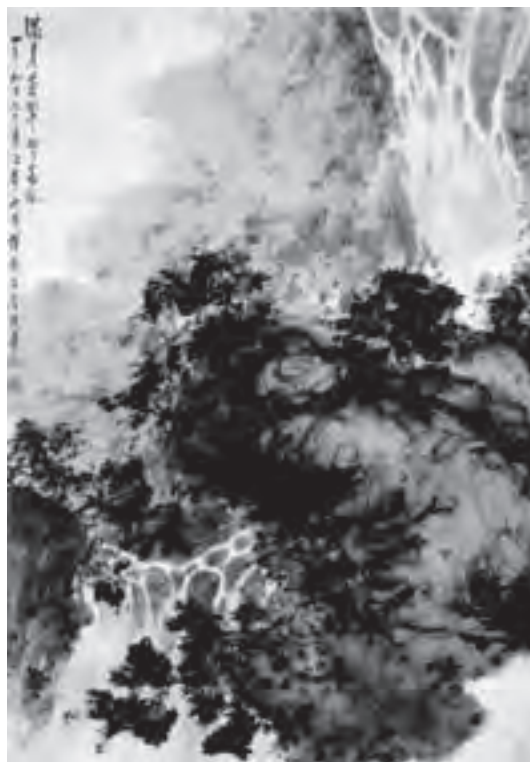


圖17 傅抱石，《滿身蒼翠驚高風》，軸、紙本、設色，
102.8×71.6cm，1962年6月，傅抱石子女藏

70 傅雷譯·Taine, H.A. 著 (2000), 《藝術哲學》, 頁 67。桂林: 廣西師範大學出版社。



圖18 傅抱石，《西陵峽》，軸、紙本、設色，45.8×68cm，1963年，南京博物院藏



圖19 傅抱石，《乾坤赤》，橫幅、紙本、設色，74.4×100.4cm，1964年9月，南京博物院藏

傅抱石從最初的邊緣化狀態逐漸走向江蘇美術創作的核心，隨著政治地位的日益穩固，他也由一個游離於政治之外的自由畫家演變成一個體制內的創作者，演變成各種現實政策的「應聲者」和表態者，由與政治結緣到與政策結緣，這一系列的快速轉變，使他的獨立的創作日益難繼。當然，他也有其「獨享」的一種消遣方式，在「關起門」的時空裏，他仍似乎有著獲得主體自由的生命空間。由此，我們看到了傅抱石人性中「圓滑」的一面，呂澎在一封和學生的通信中將傅抱石與潘天壽相比：

傅抱石在筆墨中透露的才華，比潘天壽更為顯明，可是，由於他的那些人生策略的思維的影響，他的藝術又是那樣的不像潘天壽那樣具有「拙」、「頓」的特點，而表現出油滑與過分的聰明。⁷¹

1965年9月28日，傅抱石因腦溢血突然結束了生命，由此終止了他的繪畫創作。在這15年裏的時間裏，傅抱石經歷得太多，創造了許多輝煌，也無可避免地留下了若干令人惋惜的遺憾。他終究只是一個有獨創個性的畫家，而非政治家，他甚至有時不真懂政治，在獲得認同和信賴以後表現出似懂非懂的迎合與趨從。

有目共睹的是，在政治的控制力下，傅抱石緊隨時代潮流，從新的時代生活體驗中提出了「思想變了，筆墨不能不變」（圖20）的藝術主張，為當時的中國畫創作確立了一條重要的思想規範：

71 呂澎（2007）。〈關於「改造國畫與國畫家—傅抱石」部分的通信〉。南京《畫刊》，第4期，頁32。



圖20 傅抱石，〈思想變了，筆墨就不能不變〉，鋼筆、行草、5頁，1961年，南京博物院藏

由於時代變了，生活、感情也跟著變了，通過新的生活感受，不能不要求在原有的筆墨技法的基礎之上，大膽地賦以新的生命，大膽地尋找新的形式技法，使我們的筆墨能夠有力地表達對新的時代、新的生活的歌頌與熱愛。換句話，就是不能不要求「變」。⁷²

當然，這不是一句空洞的口號，它蘊含的豐富內容達到了一個時代的理論高度。在傅抱石看來，山水畫的時代要求，不是僅靠求新求變能解決的，承認客觀的局限性而協調山水畫的適應性是他晚年的基本創新思路。從藝術創作的角度出發，傅抱石也絕不是個盲目跟風的畫家，順勢而變並不意味著其犧牲藝術追求；他十分清醒地認識到當前山水畫改造面臨的問題，在顧及政治標準的同時不放棄藝術標準：

我們對新生活，理解得特別簡單，以為只要把如此多嬌的江山再現在紙上（這比過去陳陳相因，只知臨摹的自然高明一些）便算是任務完成，並不需要任何的加工和洗煉。實則不然。……一度頗為盛行的「山水」加「生活」的「創作」，今天誰也知道是走了一段彎路，……陳舊的形式、筆墨，怎麼可以原封不動地用來反映今天新的內容呢？⁷³

72 傅抱石，〈思想變了，筆墨就不能不變—答友人的一封信〉，《傅抱石美術文集》，頁 487。

73 傅抱石，〈學習小記〉，《傅抱石美術文集》，頁 549。

74 傅抱石，〈在第一屆江蘇省文學藝術工作者代表大會上的發言〉，《傅抱石美術文集》，頁 407。

顯然，在承應社會主流文藝思潮、繪畫創作服務於政治的情勢中，傅抱石在強調繪畫創作外部條件的同時，仍然清醒地認識到藝術內在規律性的因素，這在當時的社會文化環境下應該是難能可貴的。

在面對中國畫於特殊年代的種種生存危機，傅抱石大膽變革，以自己的思考和實踐來處理傳統技法與現實的關係，表現出一個有作為美術家的睿智和獨創精神。他把握時代的脈搏，突破傳統題材的束縛，在逆境中實現自我保護並使自己的藝術生命得以延續，在繪畫技法上探索新技法與新題材的結合途徑，創造了一種嶄新的山水畫圖式，以大量膾炙人口的作品證明了「中國畫是可以表現現實，為新時代服務的」（74），為那些在題材、技巧面前感到手足無措或猶豫徘徊的畫家們指明了方向；並通過出版、展覽等形式獲得主流社會的認可，成為當時山水畫創作的一個新的典範，從而奠定了自己在 20 世紀中國山水畫史上的歷史地位。

所謂：「成也政治，敗也政治。」傅抱石在 20 世紀中國繪畫史上的地位也正是由他 1950 年以後的創作所確立的，而其 1940 年代的繪畫創作確切地說是近代多元化藝術格局下的重要一員。這是毫不過分的。

在歷史的教訓中，我們應該看到傅抱石這一代藝術家中智者的焦慮和勇者的承擔，也進一步瞭解幾十年間「政治掛帥」讓無數藝術家承載了那麼多的非藝術的「使命」，並從中獲得警示。在這個追趕時代的過程裏，每個藝術家走得都非常艱難和辛苦，也喪失了許多創作的自由和獨立的個性。他的所得和他的所失，難以一時輕易地、簡單地說得盡、道得明。

當我們回首傅抱石創作及其政治之間的關係時，時代已走向理性。歷史告訴我們，藝術家的創作自由才是藝術發展永恆不變的規律。傅抱石的繪畫尤其是晚年的作品在較大程度上是特定的社會制約下的產物，不管他公開場合下對現實政治的趨從，還是他「書齋內」對傳統筆墨的眷戀，以及他對人生生命、社會現實的體悟，對我們有深長的啟迪意義。人格的尊嚴、人性的弱點，理應受到同樣公平合理的對待。在這裏，筆者不是在作一種道德批判的工作。「人無完人」，傅抱石身上或多或少的瑕疵與缺陷應該得到寬容。我們需要傅抱石，自然也需要他人格中積極進取的品性，儘管在特定情境內可能會被人指責為「刻意的逢迎」，也需要他所宣導的「筆墨當隨時代」的革新精神。這才是不變的時代主題！

參考書目

- 何兆武、肖巍、張文傑譯，（英）羅素著（2001）。《論歷史》。桂林：廣西師範大學出版社。
- 中共中央文獻研究室（2002）。《毛澤東文藝論集》。北京：中央文獻出版社。
- 中共江蘇省委組織部（1982）。《傅抱石檔案》。南京：江蘇省檔案館藏，編號 2516。
- 王麗麗（2003）。《在文藝與意識形態之間—胡風研究》。北京：中國人民大學出版社。
- 古世倉、吳小美（2005）。《老舍與中國革命》。北京：民族出版社。
- 呂澎（2007）。《20 世紀中國藝術史》。北京：北京大學出版社。
- 呂澎、孔令偉（2007）。《回憶與陳迹—關於 1949 年之後的中國藝術與藝術史》。長沙：湖南美術出版社。
- 李恒基、楊遠嬰主編（1995）。《外國電影理論文選》。上海：上海文藝出版社。
- 李澤厚（2003）。《中國現代思想史論》。天津：天津社會科學出版社。
- 沈左堯（1994）。《傅抱石的青少年時代》。南京：南京出版社。
- 林木（2004）。《傅抱石評傳》。臺北：羲之堂文化事業出版有限公司。
- 紀念傅抱石先生逝世廿周年籌備委員會編（1985）。《傅抱石先生逝世廿周年紀念文集》，南京，內部刊印。
- 胡志亮（1993）。《傅抱石傳》。南昌：百花洲文藝出版社。
- 孫潔（2003）。《世紀彷徨：論老舍》。南昌：百花洲文藝出版社。
- 徐建融（1995）。《當代十大畫家》。上海：上海人民美術出版社。
- 張光賓（2008）。《讀書說畫：臺北故宮行走二十年》。臺北：蕙風堂筆墨有限公司。
- 張國英（1991）。《傅抱石研究》。臺北：臺北市立美術館。
- 張渝（2001）。《雪塵語畫之一·傅抱石》，長沙《書屋》，第 4 期，頁 124。
- 陳傳席（2000）。《傅抱石》。石家莊：河北教育出版社。
- 陳履生（2000）。《新中國美術圖史（1949-1966）》。北京：中國青年出版社。
- 萬新華（2009）。《傅抱石藝術研究》。南昌：江西美術出版社。
- 葉宗鎬編（2004）。《傅抱石年譜》。上海：上海古籍出版社。
- 葉宗鎬編（2004）。《傅抱石美術文集》。上海：上海古籍出版社。
- 鄒躍進（2002）。《新中國美術史（1949-2000）》。長沙：湖南美術出版社。