

風格與風範：名家、名流、名士郎靜山在台灣¹

廖新田

Style and Charisma: Master, Dignitary and Gentry Long Chinsan in Taiwan / Liao, Hsin-tien

摘要

論及兩岸攝影史，郎靜山（1892-1995）無疑是重要的藝術家與風格的代表，特別是他的中國山水集錦攝影。然而，他於 1949 年移居到台灣後的藝術影響力不僅在攝影藝術層面，而是全面的藝術風範的形塑，在黨、政、軍、商、社會文化建立了屹立不搖的文藝形象，形成獨特的「郎靜山旋風」。「郎靜山」乃形成特有的符號意涵，代表了中國文化與藝術在台灣的正統性與正面的演繹與詮釋。國共分裂後來台的大陸藝術家之中，郎靜山可說是個典型，和張大千等人一樣，塑造了所謂的「大師」風範。這裡，大師與風範是一體兩面的意思：大師有其特殊風範，而風範則是大師的內涵與外延（或外顯）。以當今通行的概念而言，是文化資本的累積與擴散，最終將形成總體的藝術影響力。本文從「聯合知識庫」近千則報導中梳理、重建郎靜山在台灣全方位的文化活動網絡、藝術形象的經營以及面對批評時的論述態度。本文發現，郎靜山的藝術成就之評價不能僅僅觀察其作品的表現，而是必須觸及他的藝術生活的種種面向方能完整掌握；其次，他的和諧審美觀貫串了他的反共文藝活動、創作法則以及對應批評聲浪的態度。這裡，本文企圖擴展郎靜山的藝術成就到攝影之外的各種領域，也暗示著一種藝術研究的方向，或挑戰既有獨鍾藝術作品分析的理路：對於大陸來台藝術名家的藝術分析與研究，不能忽略「藝術風範」的因素對藝術本題的影響。進一步的，強調這種社會因素的研究理路，可能在兩岸「民國人物」研究時有方法論上的特殊觀察與意涵，有別於西方藝術的風格分析傳統。

關鍵字：郎靜山、中國攝影、藝術風範、風格、中華文化復興運動

¹ 本文宣讀於 2012 年「郎靜山 120 週年國際學術研討會」，福建武夷山市政府，依初稿修訂而成。感謝郎靜山藝術文化發展學會的協助。

一、名家風範與名士生活

《聯合報》原名《民族報、全民日報、經濟時報聯合版》，於 1951 年 9 月 16 日在台發行，1957 年 6 月 20 日正式更名為《聯合報》。該報第一條報導郎靜山新聞的時間在 1951 年 9 月 22 日，若加上聯合報系的《經濟日報》（1967 年 4 月 20 日創刊），筆者以「郎靜山」為關鍵字查閱，直至逝世周年（1996 年 4 月 13 日），約有 900 則。也就是說《聯合報》成立初始就幾乎涵蓋了郎靜山的所有在台文藝活動，這頗能如實地反映他戰後的藝術志業。由於郎靜山早已名聞於大陸攝影界，又積極參與 1950 年成立的中國文藝協會（任攝影委員會主任委員）以及擔任 1953 年在台復會的中國攝影協會理事長長達 42 年（直到過世），1951 年 9 月 29 日聯合報藝文走廊便以「攝影大師郎靜山」稱之（1953 年 3 月 10 日、1956 年 3 月 13 日、1971 年 1 月 1 日亦曾出現），顯見其在台初期的藝術地位已相當崇高，連其家人都必然被冠上與郎氏的關係，如「郎靜山夫人·畫家雷佩芝明日公開展出『百美圖』」（1955 年 9 月 5 日）等等。1960 年代起的郎靜山是新聞的焦點，他的一舉一動，不論事件大小，國內各式展覽或出國參訪等等，均動見觀瞻。不過，甫入耳順之年的郎靜山，幾個攝影團體的領袖名銜（加上中華教育電影製片廠長）還是報章上比較普遍的稱呼（圖 1）。1953 年 10 月 22 日首度出現「在台攝影界名流」的稱號（和水祥雲並列），應是慣常使用「名家」（即攝影名家）的另稱。

對郎靜山藝術的一致看法，大都認同在他所開創的中國山水集錦攝影風格（圖 2），其中也包含對這種寫意風格脫離現實社會描寫的批評。然而他在台灣的攝影藝術地位及典範式的成就並非一蹴可幾，而是不斷透過各式各樣的社會參與而逐步累積其「文化資本」。大致可分黨政軍、社會與商業、名士活動三大項。

首先，國民黨政權撤退來台，前二三十年的文化氛圍大體上可說是以反共復國的思想為基調，一切活動不脫復興中華文化、平弭共產主義及去除消極心理作為。因此，文化政策上以文化運動的形式如軍中文藝（戰鬥文藝）、文化清潔運動、中華文化復興運動等等來鞏固領導中心，凝聚毋忘在莒的國家認同與整軍備戰意識。可以說，當時藝術創作上的思想規訓與審查和政治一樣嚴厲。以 1960 年代「正統國畫論爭」為例，雖然是以清除日本奴化、強調重回中國文化認同為目標，和反共抗俄思想無關，但論爭過程的壓迫性顯示一種強烈的政治正確性，如「台灣人畫的日本畫是不是可以稱之為國畫」命題上的絕對影響力。² 郎靜山以名攝影家的身

² 廖新田，〈臺灣戰後初期「正統國畫論爭」中的命名邏輯及文化認同想像（1946-1959）〉：微觀

分積極參與了當時這個文化主流，同時也不可避免地（也是或多或少地、有意識無意識地）和其他參與者一樣為這種反共復國文藝的意識形態背書。1952年1月17日一則軍聞社提供的訊息，郎靜山為慶祝美術節籌備委員會二十幾位委員之一（胡偉克、馬壽華、郭雪湖、梁中銘、馬白水、楊三郎、陶知奮、何志浩、陳慧坤、郭琴舫、蒲添生、劉獅等），其中兩項決議為：「（一）響應總統本年元旦總動員之號召，喚起美術是加強團結反共抗俄之精神，……舉辦『四十一年美術節全國美術界總動員展覽會』十天，（二）展覽作品內容分為一、教育。二、宣傳。三、青年創作等三部門廣泛徵集海內外各項作品。」1952年初，總政治部發起「軍中文藝運動」，三百多位藝術家參與，郎靜山屬於第四隊成員（領隊李仲生、隊員劉獅、周正剛、周瑛、張性荃、吳承燕、鄧從豐、宋裕瀋、胡鐵痕）（圖3）。又，自由中國影展於1952年4月10日揭幕，郎靜山以籌備會主席身分宣讀向蔣總統致敬書，內容頗能反映前述當時台灣反共文藝政策下的情境（底線為筆者所加）：

蔣總統鈞鑒：我們為了報導自由中國新生進步氣象，加強反共抗俄神聖宣傳，發揚藝術教育功能，以及提高攝影的價值，由中國文藝協會，中國美術協會，教育部，國防部總政治部，中央改選委員會第四組，省教育廳，省新聞處，省黨部，台灣文化協進會，台北市政府，台北市報業公會等十二處機關團體聯合主辦自由中國攝影展覽會，由四月九日至十六日止，在台北市中山堂光復廳公開展出，揭幕之日，我們自由中國攝影愛好者及工作者，聚集一堂、赤誠表示擁護政府反共抗俄國策，勵行文化改造，配合全民動員，轉移社會風氣，實現戰時生活，在鈞座領導之下，誓滅共匪，復興中華民族，謹以簽名致敬，恭請鑒察。

而執政領袖也樂見並呼應前述的文藝政綱，文協慶祝兩周年暨五四文藝節，蔣介石以總統身分頒訓嘉勉電文：

中國文藝協會諸君公鑒：貴會成立兩週年以來，團結全國文藝界同人，宣揚真理正義，激勵士氣民心，至足嘉慰。文藝為吾人今日反共抗俄之重要精神武器，尚冀諸君益矢堅貞，響應總動員運動之號召，在建設三民主義的新台灣與新中國之目標下，戮力文化改造，發揚文藝功能，以期於復國救民之偉業有更大之貢獻。是所深望！

郎靜山的作品筆記是1954年全國各界歡迎反共義士的贈品之一，同年，雷

的文化政治學探析》，刊於《藝術的張力：台灣美術與文化政治學》，台北，典藏，2010年，頁61-109。

厲風行的文化清潔運動，郎靜山是「厲行除三害宣言」中 468 位藝文領袖代表之一。³ 直到 1964 年，反共文藝仍是國民黨政府的核心文化政策。當時的行政院長嚴家淦於中國文藝協會會員大會致詞時指出文藝創作的三大方向為：反映時代，具民族文化特質，朝向真善美的人生境界。「他希望文藝界人士，慎重選擇題材，以『文章報國』為個人最高的，最神聖的使命。在展開反共鬥爭的號召下，人人以堅強的文藝鬥士自居，向軍中、工廠和民間取題材，以表揚民族忠勇事蹟，加強國民精神武裝，粉碎共匪邪說暴行為鵠的。」(1964 年 5 月 5 日) 1970 年代，台灣文化政策從戰鬥文藝轉向中華文化復興運動，以對照大陸的文化大革命，以及呼應中國國民黨九屆五中全會所通過的「當前文藝政策」。郎靜山聯名⁴ 發表〈我們為什麼要提倡文藝〉專文，他也是中華文化復興運動委員會台北市分會的委員之一。作為一位藝術家和積極參與黨政軍活動（不論被動或主動）的藝術界「大老」，他頗能恰切的拿捏，並且發揮其影響力及擴大影響層面。

第二，對照郎靜山密集的黨政軍活動，他的社會參與方面提供了解釋：透過各種管道提倡攝影藝術，因此，政治活動對他而言就如同社會各式各樣的活動一樣，恐怕並沒有太強的政治指涉或意圖。作為一位台灣攝影界的領袖，這種開發資源與脈絡的策略是可以理解的，更何況於此時期國民黨在台灣左右資源分配的權力遠遠大過其他社會能量。從大量郎靜山參與各種大小公私攝影展報導看出，可說到了「無役不與」的地步，一方面也顯現出他推動攝影藝術的熱情，例如擔任味全奶粉健康寶寶攝影比賽、金橋獎廣告攝影比賽、各式攝影器材展、大小攝影展與攝影研習班等等之評審與開幕貴賓。特別的是，他受邀參與選美比賽評審是許多藝術家所甚少經歷的。例如 1968 年的毛衣皇后由他推薦參加澳洲雪梨「太平洋皇后」選拔並獲得亞軍；晚年他還有受邀參與相關活動的新聞（1993 年 9

³ 「文化三害」指赤色的毒、黃色的害、黑色的罪，其中，在筆者看來還是以第一項為此一文化運動的主軸：「自表面看，赤色宣傳品，在台似已絕跡；但它一向詭計多端，迄未放棄在『地下』蠢動的邪念，仍時常企圖用矇蔽、欺騙、偽裝等手法，以達到它『出頭露面』的目的。例如：含有赤色毒素的影片，有時竟能運來台灣，我們應密切注意。檢舉匪諜與檢舉匪宣傳品，人人有責，我們要求全國同胞，共同負起消除赤色毒菌的任務。赤色毒品縱然斂跡，我們還是應該時刻提高警覺，尤其是日前距離反攻時期愈近，我們愈不能放鬆！」結論：「自來邪正不並存，忠奸不兩立，莠草不除，嘉禾不生。我們要求國人一致對上述三害，口誅筆伐，撲滅掃蕩！我們要求每一位同胞拒絕三害作品，誓不做三害的幫兇！誓不做三害的推銷員！誓不與三害製造者做朋友！誓把剷除三害的重大責任堅決地擔在雙肩，與三害奮戰到底。」

⁴ 報載聯名名單：張道藩、梁寒操、馬壽華、蘇雪林、謝冰瑩、李曼瑰、陳紀滢、黃君璧、戴粹倫、毛子水、黎東方、王夢鷗、張秀亞、姚藏、梁又銘、何志浩、柯叔寶、何容、鄧昌國、鍾鼎文、馮放民、趙滋蕃、龔弘、尹雪曼、張大夏、余光中、田原、尼洛、王集叢、穆中南、鍾雷、吳若、王藍、趙友培等，

月 30 日〈楊貴妃、王昭君「復活」古典美人模特兒選拔選出古代服飾衣架子〉)。這樣的報導更增加了郎靜山作為一位傳奇攝影藝術家的色彩。總之，郎靜山宛然成了各類攝影活動不可或缺的代言人以及最佳的審美者。有了「郎靜山」這三個字就代表了台灣攝影界信譽的活招牌、活保證；各界亦樂於邀請郎靜山，他也善意地呼應這些邀約。

第三，郎靜山參與名士活動，可以台北粥會為代表。根據《光華雜誌》的報導，他和和史學家黎東方、熊式一，書法家劉太希一樣，是這些以「閒話家常，笑談古今」的文士中之常客⁵。「粥食毋忘家國事，會中正有菜根香」，以文士清談交流為目的的粥會始於民國 13 年的「丁家吃粥」，由數學家兼醫學家丁保福所創，黨國元老吳稚暉於重慶復會，狄膺於 1958 年復會，成立台北粥會，1959 年 1 月 7 日首次報導此活動，參加者有鄧家彥、蔣復璁、周君亮、水祥雲、沈映冬、安懷音、高越天、周揮彥等二十幾人，也包括郎靜山。1999 年台北粥會四十週年正名中華粥會。《台北粥會四十週年》專輯有一文〈有幸恭為粥會一員——兼憶郎大師靜山先生〉，作者為李佑增。水祥雲是郎靜山長期合作的攝影家，1959 年 6 年 8 日也「當值煮粥」。直到 1990 年粥會報導中仍有郎靜山的身影（7 月 29 日〈粥友會 熱情融化鬢霜 攝影大師郎靜山到場 將資料贈予國史館〉）。根據《中華粥會名賢追懷錄》⁶的記載，入傳的有丁冶磐、于右任、王壯為、李普同、姚夢谷、孫雲生、馬壽華、曹容、陳子和、陳定山、張毅年、黃君璧、董作賓、葉醉白、溥心畬、劉延濤等傳統書畫名家，楊英風是少見的雕塑家，蔣經國、嚴家淦、何應欽等政軍要人亦名列其中。這些聚會，持續了郎靜山的文士網絡、聚吸報導的焦點。

除了攝影，郎靜山的形象成為特殊的藝術家印記。70 歲生日，總統與副總統分別頒贈「壽」、「美意延年」以為祝賀。文藝人士齊聚一堂，根據當時的描述，參與者有：許世英、于右任、張群、羅家倫、谷正綱、鄭彥棻、徐柏園、梁寒操、溥心畬、毛子水、董作賓、劉真、藍蔭鼎、陳紀滢、王藍、黃君璧等六百多人。73 歲，1965 年 4 月 10 日有則報導：「我們常常在路上看到中國攝影的精神表徵——郎靜山老先生，一襲布衫，安步當車。領導我國最高影藝團體。終日

⁵ 蔡文婷，〈名仕雅集，寧靜致遠中華粥會八十年〉，《光華雜誌》27 卷 10 期，2002 年，頁 90-95。
http://www.taiwan-panorama.com/show_issue.php?id=2002109110090c.txt&table=0&h1=%E4%BC%91%E9%96%92%E6%97%85%E9%81%8A&h2=%E9%A3%B2%E9%A3%9F%E6%96%87%E5%8C%96，瀏覽日期：2013 年 1 月 2 日。

⁶ 丁慰慈等，《中華粥會名賢追懷錄》，台北，中華粥會，2002 年。

奔走，不遺餘力，年高德劭，令人肅然起敬。」郎靜山進入八十歲後，「攝影大師」的名號出現頻率增加。1971年8月23日記者陳長華報導：「人生七十才開始，八十歲的攝影大師郎靜山，自喻為『少年』」，強調了郎靜山的藝術家風範：「八十歲的郎靜山，是六十歲老人的風采。他的養生哲學是與世無爭。……這位清老人，六十年來，過著愜意、別致的拍照日子。一襲長袍，一雙布鞋，他走遍國內外。」值得注意的是，這個稱號和名家列比有密切關係，尤其是水墨大家張大千。郎靜山1966年曾出版過《八德園攝影》一書，兩人的組合首次出現於報導是在1968年2月的張大千先生影展，展出的作品也同樣是他和張大千一道遊歷所見及在巴西八德園寓所的集錦。郎氏於其攝影作品中所形塑的張大千是「銀鬚飄拂，大袖寬袍，筇杖一枝，悠遊其間，實令人有超塵出世之感。」他欣賞水墨大師的美鬚及風采，此一藝術家的形象與風範實為自身的寫照。（圖4、圖5）而兩人的唐衫衣著，風度翩翩，有了共同的形象語彙，代表了中國文士的藝術風範。1976年12月報導：「國人穿著一襲長袍，環遊世界，不管西裝流行寬領或窄領，我行我素，不改常度，當以張大千、郎靜山兩先生為代表人物。他們身懷絕藝，以『不亢』『不卑』的中華文化傳統，與國外人士相接觸。國外人士也莫不表示敬仰。」兩人既是大師級文藝好友，相惜相挺，外界也理所當然地看待這一對寶，他們的軼聞趣事，自然成為文藝美談。標題為〈大千居士郎靜山·談今講古 蓮花池畔說南無·妙語如珠〉的報導細膩地觀察到兩人的互動：「國畫家張大千，昨天上午冒著大雨到歷史博物館，參觀結交五十年的老友郎靜山攝影展。國家畫廊裡賞郎大師作品；荷花池畔談和尚妙事。耄耋之年，赤子心懷，雨聲擱在玻璃窗外。『你的眼睛，你的兩腿都比我行。我眼睛不好，走路也不方便。呵，呵，還要你來扶。』八十三歲的張大千說。他長鬚垂胸，站在九十歲的郎靜山身邊，顯得『老氣橫秋』；但是嗓門迥[勢]大，壓過郎靜山溫文的語氣。」

郎靜山和幾位風範鮮明的藝術耆老同列，創作與藝術形象是成為不可分割的整體。如果進一步檢視1958年出版的《郎靜山集錦作法》，中英法日四種語言的譯介，集錦製作過程中英文說明並陳，以及國際成績及評論的收錄，不難看到郎氏在經營自己的藝術的用心，包括形象風範與論述主張。

二、回應批評：始終如一的「和諧美」

90歲生日，繼蔣介石之後的蔣經國總統頒贈「藝苑增輝」祝壽，成為攝影界與藝術界真正的耆宿，和張大千的風範相提並論、並駕齊驅。當美髯公張大千

過世（1983年），郎靜山自是極為悲慟，92歲的他就成了碩果僅存的、在台灣代表著優良傳統中國文化的形象。最後兩人出現於報端的是漢寶德於2009年4月23日的評論，點出了兩位耆宿大師在藝術上突破的雄心壯志：

郎先生，在骨子裡堅持中國文化為主體的藝術家，左看右看，都找不到追隨他的時代青年，恐怕不免有寂寞之感吧！他們那一代，不能相信中國精神已經淪亡，堅定的持續他們的創作理念，但是張大千開始用現代的潑墨法而得到不少年輕的知音。被年輕一代所忽視，郎靜山要怎麼尋求與現代掛鉤呢？他難道只能在外國攝影沙龍中得到些知音嗎？

這篇名為〈國畫的科學化——回顧郎靜山的藝術〉相當妥切而深刻地指出郎靜山的藝術定位：

郎先生的攝影，立基於中國的畫論之上，是一種科學的國畫，將永遠是傳統繪畫的時代典範。他的作品是清末以來眾多國畫現代化嘗試中最成功的一環。

然而，上述的評論也指出郎靜山創作風格上的困境。回顧郎靜山在台的活動，作為名家與大師的同時，一些對郎氏風格的質疑是不斷的。儘管如此，郎靜山仍在攝影藝術上維持專業藝術家的獨立看法，不受文化與政治環境的過度影響，這可在他發表的攝影藝術專文和訪問稿中發現。當論及攝影藝術時，極少提及政治意識的面向，以及對外在批評的回應，除了一份1966年3月14日參與美術座談會的記錄之外：

美術為人人愛好，人類文明才有美術……凡百事物均可有美術，天生有美與不美，雜陳在一起，若以美術配合，那麼不美的也可得到美的條件來修改，這樣來美化人生。攝影是現實的畫面，豈可不用美的條件來配合？所以，求美之道，不一定限於事物，祇要配合，多多益善。還有一個問題，也要配合時代，因為有當今的急務，不能說理想的是美，現實的不用美。所以，今天的美術節提倡美術，不但于書、于畫、于言、于行、于思想、于精神，都要美。譬如大陸河山變色，同胞分離，這是不美之極，而反共復國即為美之所急務。所以我們要遵循總統的文藝工作訓示，以配合時代美的需要。

雖然理念鋪陳並不複雜，但他的審美觀和反共復國大略此時則順理成章地銜接起來了：「反共復國即為美」。

批評的字眼首先出現在聯合國中國同志會主辦的書畫攝影聯合展（1953年12月20日），名為司嶺秦的作者認為「攝影部郎靜山之作，雖然優美，但仍嫌無新姿態」。藝術教授顧獻樑則在柯錫杰影展（1963年4月6日）評論中認為郎靜山開創了中國山水攝影風格，其階段性的使命已完成，而柯錫杰的作品則代表了新攝影風格的誕生與接續：

在二十世紀第一和第二的十年裏，攝影漸漸流入我們中國，於是幾乎全部替代了古老的「造象」（彫塑之類）和「傳神」（圖畫之類）；在第三的十年裏，我們不但學會了攝影，我們也學會了所謂攝影藝術或藝術攝影，更自然的，攝影投入了我們獨步世界的山水畫的懷抱，別開生面的創製了如圖如畫的集錦風景，那是以郎靜山先生為代表。在中國攝影史上，郎氏已經光彩的完成了他個人和時代的使命；……我們始終還停留在尋覓「優美」或「韻文美」或「散文美」或「圖畫美」（平面美）的時期；因為好好歹歹受了舊傳統觀念的關係，即便有時候想拔出來也不容易，但問入詩不入詩，入畫不入畫，而所謂詩畫不用說指的是舊詩舊畫，我們一味「抒情」而往往「抒」的是古人的「情」，我們只敢在濫調陳詞的和諧裏打滾。

從「無新姿態」到「濫調陳詞」的批評，不能說不嚴厲。「運用西洋的技術，以表達中國的畫理」（傑佛，1958年1月21日，《聯合報》6版）應是綜結郎氏藝術理念的最公允而普遍的陳述了。和郎靜山常常在一起合作的水祥雲的進一步闡釋更為透徹：「郎氏根據中國畫理，繪畫六法中的『傳模移寫』的道理，獨創國畫作風的集錦照相，講求氣韻，天衣無縫，妙造自然。」在第2屆國際攝影會評審報導也說明郎靜山：「代表中國攝影風格的仍強調國畫傳統畫面及意境表達為主臬」（1964年2月3日）。值得注意的是這裡的「寫意」與「寫實」的攝影路線在此成為焦點。針對此屆影展，郭中興的〈寫意和攝影藝術的路向〉質疑執評攝影展的大老在攝影觀念上的保守，即寫意風格，並直評郎靜山的陳陳相因的手法阻礙了攝影藝術的發展，算是最為嚴厲的，毫不客氣（底線為筆者所加）：

當前我國攝影風格的主流是什麼？一句話，「寫意派」是也。所謂「寫意」攝影，第一是注重畫面美，第二是注意製造「意境」，「寫意派」的最高「意境」就是「詩情畫意」。而最近這三次展出的攝影作品也絕大多數是「寫意」的。……第二屆國際影展有其評審標準——以作品受中國傳統繪畫風格影響的濃度而定（見二月三日本版專訪）。無怪乎展出品是集「寫

意」之大成了。但我們對此點不敢苟同。我們要問：「攝影必須和繪畫相提並論嗎？攝影藝術應該追隨繪畫（無論是什麼畫）的風格嗎？」答案絕對是：「不！不！」……所謂「中國傳統繪畫」大約是指「文人畫」而言的，這種「寫胸中逸氣」的作品，並不是自然的再現而是心靈的創造。其「造意」和「造境」原不受現實的拘束。攝影由於先天特性所限是難以做到這一地步的，頂多只能做到皮相的風格相似而已。犧牲了攝影自身所能具有的魅力而追求皮相上的相似，實在讓我們無法贊同。郎靜山先生的「集錦」是最有成就的了，在國際間也有很高的聲譽。但平心而論，拿國畫的眼光來看，郎氏的作品並不能算是境界很高的作品。而且近年來他沒有新作問世，仍舊在運用那同樣的幾塊石頭，同樣的仙鶴。那麼成就尚不及郎先生的攝影家們，何不去創造優異的攝影，而定要去做製弊腳的國畫呢？

第2屆國際攝影會（1964年2月3日）評審以東方畫藝為標準，顯然有郎靜山的影響。郎靜山帶有辯解的看法，頗為少見：「我認為任何藝術都是切乎實際的東西，美術尤其不能脫離現實，人的生命裏到處都是現實的景象，所以從現實中講求藝術，才是真正有目標的，有生命的。」報導描述：「郎靜山很率直的指出，所謂為藝術而藝術，專門講究色調和技巧的美術是沒有意義的，他指出現代的美術已大量地投入實用主義的範疇。攝影絕對是一項藝術——一項表達現實而不是憑空的藝術！」顯然，他對藝術寫實的定義和大部分批評的觀點是不同的，至少他認為他的作品並不空掏虛幻，而是人生的現實情狀之反映。不過，論爭焦點中一成不變的批評並未被正面地處理或面對到。攝影家鄧南光在〈攝影界應該努力的方向〉一文（1965年6月12日）也委婉地指出郎氏風格的侷限：

怎樣的作品才算是具有中國風格的呢？這實在是很難以來下個定義，集錦法的山水畫是很明顯的具有中國風格的，然而除此之外就沒有其他的嗎？那倒未必見得。……要獲得具有中國風格的作品，只要能細心努力的去發掘就可以得到了。

因為中山文藝獎攝影獎作品被指控涉嫌抄襲（蔡慶詳的《馬夫》和《分秒必爭》），延燒到畫意攝影是否過度玩弄暗房的討論。1978年4月7日的一篇報導〈攝影作品應重創作 暗房內轉圈子是走偏鋒〉，認為「近十年來，台灣的攝影作品沒有進步，許多人在狹窄的範圍裡轉圈，舉目所見，很少創新之作。」攝影家陳宏認為在暗房裡轉圈，是走偏鋒的做法，不是發揮攝影的特性。攝影應

該接近社會，靠近人群。這個「此地無銀三百兩」的指控，攝影家莊靈倒明白地指出方向，但也為郎靜山抱屈：

攝影家莊靈認為，藝術貴在創造，攝影有兩種方向，一種是暗房的做工，一種是鏡頭的捕捉，他個人偏重於實實在在的取景，以純粹報導的功能為目標。他說，目前有些沙龍也用寫實的步調，兼用暗房技巧表達，但在翻造既有作品時，難免失去攝影的意義。因為，經過暗房放大、剪接等種種情況的處理，真實表達力量趨於薄弱。攝影大師郎靜山的集錦作品，包涵了自己鏡頭的捕捉，同時也有特殊的暗房技巧，這和一般的「翻造」不能相提並論。

然而，這些批評並沒有影響郎靜山的地位，他仍然是攝影界最重要的領導，他的風格仍然是創作的主導。中國攝影學會於 1967 年 7 月 26 日舉辦的中華文化復興運動座談會定調「如何以攝影藝術表現中國文化」：「（一）攝影藝術的表現，應採擇表現中國生活的優美部份，作為創作的題材。（二）以中國固有優良的藝術精神，再加以創新。（三）復興文化不是復古，而是繼古創新，發揚光大。（四）攝影藝術的表現，應以國家至上、民族至上為原則。」而攝影革新之道仍持續寫意唯美與正向的心理建設路線：「（一）攝影藝術的創作，必須能激發人積極向上，引起共鳴，並能傳之久遠。（二）攝影藝術應以創造與建設為內容，並應能達成戰鬥任務。（三）攝影藝術內容要發揚真善美的真諦。（四）內容要表現進步建設的新氣象，鼓舞民心士氣，端正習俗，健全人心，與啟發光明前途。」對於中國風格的界定則是「創造富有民族性及有個性的風格，以發揚中國文化的特性。」這是他一貫堅持的中國攝影之美。如前所論，中國攝影之美、「反共復國即為美」這兩種美的形式在他心中是可以並行不悖的。

郎氏風格奠定了無可動搖的地位。90 歲的郎靜山被形容為「郎派」⁷ 倒是頗為貼切的描述：「從他的作品中，你可以看到詩情畫意的景致，也可以享受到中國古畫的盎然幽情，他將照片『畫化』，形成獨特的『郎派』攝影。」（1971 年 8 月 23 日）92 歲，1983 年 4 月 16 日送走耆宿老友張大千後，獲得中國文藝協會成立 34 年以來首度設立榮譽文藝獎章的藝術攝影獎以及第 10 國家文藝獎。原本應平靜安享晚年，卻意外地在 95 歲高齡於南部橫貫公路旅遊攝影之際摔車跌落斷崖。兩位年輕攝影同伴死亡，雖然彈出車外，他則奇蹟似地只受輕傷。一

⁷ 「郎派」於過世後又出現於 1995 年 4 月 14 日的報導兩次。

個月後，郎靜山發表〈一生為攝影——從南橫遇險談起〉（1986年8月29日），強調對攝影愛好的終生職志以及堅持理想美的追求：

中國文化中優美的一面，他們並沒有看到，久而久之，便以這些照片來代表中國的社會。因此，我想利用攝影現實，這種最有力的國際語言，作為傳播工具，把中國的風景、美的環境事物展示在外國人眼前。近八十年攝影生涯，我的照相工作從未間斷，也一直是宣揚中國文化工作為第一宗旨。

大難雖不死，在攝影風格的爭議上仍然持續延燒著。馮華的〈造境與寫真 關於攝影〉（1987年3月3日）長文中比較一位美國攝影教授和他的差別：「前者意在仿古，他底集錦作品，都是模擬國畫；後者力求創新，他認為摹仿繪畫是『攝影蒙太奇』前輩們底大錯。」批評力道不下於前述的「驚腳」之評。作者藉著引用攝影的繪畫意涵，抨擊畫意攝影之失：

英國小有名聲的攝影家，曾為瑪嘉麗公主駙馬的史諾登爵士在他三年前出版的一本影集（Lord Snowdon, *Sittings*, 1983）序言中說，「對我最大的汗辱（雖然可能是出於善意），就是說我底某張照片，簡直像是一幅繪畫。我想如果對一位畫家說他底繪畫簡直像是一張照片，他也同樣會視為汗辱的。」這個說法，也許除了「攝影寫實主義」（photorealism）的畫家之外，大家都會同意的。「集錦照相」也許有其存在的價值，但是摹仿繪畫，恐怕終於不是攝影藝術底一條康莊大道。

那年，他獲得行政院文化獎。隔年，郎靜山長年主持的26屆國際攝影展有一則報導，標題為〈國際攝影展老掉牙？維持歷屆傳統 遴選作品唯美〉（1988年4月15日），他還是不改領導中國攝影學會的初衷：

連續舉辦了二十六屆的「國際攝影展」是「老掉牙」的展覽？主持籌劃這一項展覽的近百歲攝影家郎靜山，昨天在歷史博物館的記者會中，神清氣足表示，國際攝影展遴選的作品，向以「美」為先決條件，這是為了維持傳統。郎靜山說，照相牽涉到技術和藝術兩個問題。五十年前各國根據畫理從事照相，中國畫理挺深奧，學了數十年也不見得能通。現在機器發達了，許多人不懂得理論，捨棄「美」的條件，講求現實。主辦國際攝影展的中國攝影學會還是堅持以美為追求目標。

同年，郎靜山赴日領取寫真協會所頒發的「國際獎」。1991年底，他參加在威尼斯舉行的世界第一次藝術高峰會議，會長致辭時介紹這位101歲的老人：

「中國攝影大師郎靜山著藍色長袍，充滿著智慧，雖已年一百零一歲，仍繼續周遊列國，並在大學教導。他認為一張照片並非一個圖片，而是一種有含意的意境。」他是中國攝影大師的風範。晚年，數篇內容甚長的口述稿，就只有人事物的回憶，甚少觸及創作理念了。⁸ 1992年7月10日鄭樹森的〈粉碎「紅·光亮」 八十年代中國大陸攝影藝術的變革〉（中華民國比較文學學會主辦「西方思潮在中國大陸學術研討會」論文），批評傳統畫意派的狹隘性，並以郎靜山的創作為例（底線為筆者所加）：

傳統畫意派一直是所謂「民族風格」的主要探索路線。郎靜山是這方面最著名的實踐者……尋根攝影注視的是落後的當代中國大陸，而畫意派則遁逸於古代中國的情懷。通過選材和加工，畫意派要重現的中國傳統繪畫的一些畫面，尤其是花鳥和山水；不講求形似（光的變化）和透視法，可以大量留空和在照片題字。畫意派在中國攝影的發展，出現得相當早。劉半農在一九二七年的「半農談影」就提出以「寫意」或「意境」來做非模擬的藝術攝影的區別特色。

劉半農去世甚早，但傳統畫意派一直是所謂「民族風格」的主要探索路線。郎靜山是這方面最著名的實踐者。一九三四年就以他稱為集錦攝影的「春樹奇峰」入選英國攝影沙龍；至一九四八年已入選三百多處國際攝影沙龍；一九八〇年紐約攝影學會評選為世界十大攝影名家。中國畫意攝影雖令郎靜山在世界影壇獨樹一幟，但這是一條很狹窄封閉的道路，後來的模倣者很難另創新局。所謂民族風格或中國路線的摸索固然重要，但在畫意派出現後的大半個世紀，重走這條老路肯定無法開拓新領域。

沙龍攝影長期獨佔台灣攝影運作之鰲頭，和郎靜山的「老態」一樣，不過前者（開創攝影生態）是讚賞、後者（獨領風騷）是批判，猶如1993年10月11日的短文〈郎大師老當益壯 攝影學會跟不上時代腳步〉：「這位理事長不曾換過，一個機構長時間不換主事者，怎麼會有生機、活力？……中國攝影學會幾十年來局限在沙龍攝影，沒有跟上時代腳步；……」1994年11月新聞局耗資兩百萬元拍攝的「走過一世紀——攝影大師郎靜山」紀錄片發表於台北市立美術館。郎靜山還是郎靜山，大師依舊是大師。郎靜山過世次日，秦賢次的〈郎靜山 中

⁸ 1990年7月17-18日〈九九高齡 集錦攝影大師 郎靜山自述 攝影生活七十年〉，1990年12月1日〈百齡人瑞 攝影家郎靜山 攝影生涯自述 白鶴攝影不知其紀〉，1991年12月12日〈高人之集 世界第一藝術高峰會記〉，1992年5月2日〈百·歲·自·述 我的少年時代〉。

國攝影界的先驅)概述他一世紀精彩的影像人生，這位「中國攝影學會之父」以榮耀的方式被蓋棺論定，前述的批評猶如大海中的小波浪，並沒有影響他藝術風範——第三位總統頒授「藝林垂範」是極為恰適的註腳。不過，挑戰還是有的，只是新技術的老調重彈（1995年7月3日，底線為筆者所加）：

前不久駕鶴西歸的攝影大師郎靜山先生，其知名的攝影作品是類似國畫意境效果的中國山水集錦照片，但是，在使用麥金塔電腦與眾多影像處理軟體就能輕易完成集錦效果的今日，有人開始質疑郎先生的大師地位，認為真正經得起歲月考驗的作品，不應只是美觀的沙龍照片，還要有作者對時代的剖析與觀照。連郎大師的作品都如此被後生晚輩批評，對那些想利用電腦「花俏」功能達到「眩人耳目」效果的創作者而言，無疑是當頭棒喝。雖然人人都可以透過電腦完成超乎想像的畫面，不過重點還在「想像」是否能獨樹一幟。

在筆者看來，此時的挑戰大師，不是撼動大師的地位，而是藉著大師提升議題的層次。此外，邇來以寫實觀點批評當時郎氏作品不食台灣人間煙火、斲傷台灣本土藝術發展的論斷，若能納入早已存在的上述批評之分析以及他一貫不變的和諧審美人生態度，或許可取得更為公允客觀的評價了。

三、結語：風範研究的啟示

郎靜山戰後在台的藝文界領導地位、積極參與國內外文化藝術活動以及跨海名家的傳統文人風範塑造了他以及作品屹立不搖的地位。上述兩段整理郎靜山在台的活動及對其創作風格的批評，總的看來對其集錦攝影藝術之評價有著旁敲側擊的效果，並產生一些尚待進一步確證的推論：他的集錦作品是否因此符合當時的反共戰鬥文藝政策及復興正統中華文化的基調？以氤氳的氣韻空間整合了集錦物件中的脈絡差異，因此氣韻不只是美學目標，更是創作技術上的要求？他的「和諧之為美」的看法可說是一路走來始終如一，和他一生堅持以中國繪畫六法的原則一樣，同時這也可以解釋何以他不回辯對其作品的諸多批評。他在「中華民國第11屆國際攝影展覽會」（1973年）的致詞⁹，可謂如實地反映這種真善美的態度：「尚人之所好，不取人之所惡」。他說這是藝術與生命的平衡法：「凡是不平衡的事必有爭執，有了爭執事就不美。」¹⁰ 對此數十年一貫寫意風格的

⁹ 國立歷史博物館，《中華民國第十一屆國際影展》，中國攝影學會，1973年。

¹⁰ 郎靜山，《中國藝術與攝影》，台北國立藝專出版組，未註日期。

嚴厲批判，似乎他已跨越了紛爭，持續他的「郎氏風格」與「郎氏風範」，前者指的是作品、後者指的是郎靜山，而兩者應是合而為一的，在其藝術價值與研究角度上。本文強調藝術家形象的營造，以《聯合報》為採樣可能限縮了比較的廣度，也會受到媒體內部隱藏的政治立場所影響。但當是時《聯合報》出現的藝術評論與報導也頗多直言之處，加上當時的文藝政治學批判觀點並未發展，筆者認為這種採樣與分析仍一定程度地反映了當時的郎靜山現象。

國共分裂後來台的大陸藝術家們，郎靜山可說是個典型，和張大千等人一樣，塑造了「大師」風範。這裡，大師與風範是一體兩面的辯證意義：大師有其特殊風範，而風範是大師的內涵與外顯，以當代通行的概念而言，是文化資本的累積與擴散，最終形成總體的藝術影響力。這種藝術氛圍在郎靜山過世後，傳統中國藝術家風範的逐漸消失，取而代之的是藝術專業分工，更多的是市場化與全球化的機制。大師風範的消逝象徵著台灣藝術世代與環境的交替。郎靜山在台的藝文活動，從藝術研究的角度來看，風範解釋風格，恐怕是西洋藝術裡的風格學所料想不到或意圖避免的，但這卻是吾人重新思考民國時期藝術家研究的重要參考方向。亦即，對於大陸來台藝術名家的藝術分析與研究，不能忽略「藝術風範」的因素對藝術課題本身研究的影響。進一步的，強調這種社會因素的研究理路，可能在兩岸「民國人物」研究時有方法論上的特殊觀察與意涵，有別於西方藝術的風格分析傳統。過去人品考察是傳統中國書畫的重要項目，而現在藝術家風範的因素則是有賴於媒體網絡下的形象經營與文化資本累積，兩者在時間的脈絡下有了極為不同的意義。

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts