

# 图像再现与历史书写

——赵望云连载于《大公报》的农村写生通信

曾蓝莹（美国耶鲁大学）

图像再现与历史书写在近代学术发展历程中有其曲折的复合关系。以兰克（Leopold von Ranke）为首的“历史主义”学派，为了让历史学在“科学”的殿堂里占有一席之地，不惜将“艺术”排除在外，把建构过去世界的重责大任完全放在文字性质的史料上，对和文献同样作为过去遗存的图像视而不见（Ranke, 1973; Iggers, 1990）。能够超越“历史主义”史料成见的先辈学者并不多，其中最建树的要数研究意大利文艺复兴著称的布克哈特（Jacob Burckhardt）以及研究法国和荷兰中古时期著名的惠钦葛（Johan Huizinga）。在他们的历史书写里，图像的重要性并不亚于典籍文献（Burckhardt, 1860/1990; Huizinga, 1924; Haskell, 1993: 304~362, 431~495）。其后，布克哈特的学生沃夫林（Heinrich Wölfflin）更加专注于图像的钻研，提出形式分析的方法，论证风格有其内在的演变历史，开出有别于博古学的艺术史学（Wölfflin, 1932/1950; Kultermann, 1993: 176~180）。于是，学术界逐渐形成艺术史学者处理图像材料、历史学者处理文字材料的默契。

然而，谨守形式分析的艺术史学者们，只对风格本身的历史感兴趣，并不真正触及产生图像的历史时空或图像所反映的

历史现实。结果，图像再现继续被排除在历史书写之外。有识之士曾在科际整合的旗帜下，促进历史学者和艺术史学者的交流，不过，在一方尚未挣脱“实证”枷锁、一方仍受制于“风格”箍咒的情况下，虽不至鸡同鸭讲，却不免有鸡兔同笼之虞（Rotberg et al., 1988; Freedberg et al., 1991）。只有当艺术史家正视图像再现可能蕴含的历史论述，当历史学家意识到历史书写本身也是对历史事实的一种“再现”（representation）时，图像再现与历史书写之间的鸿沟才可望弥平（Bann, 1995: 31~75）。莫里森（Karl F. Morrison）检视欧洲 12 世纪的历史书写，发现当时史家发而为文的模式和画家发而为图的模式有异曲同工之妙（Morrison, 1990）。裴瑞（Peter Paret）梳整德国 19 世纪的绘画作品，发现从画家对过去事件的视觉重构和对时事的视觉记录中，完全可见国家意识和历史意识在当时的萌发与交织（Paret, 1988）。裴瑞的研究还显示，虽然兰克努力地将艺术推出历史书写的范畴，他个人带着浓厚的民族国家色彩的历史意识所进行的历史书写，却和同时期画家如曼左（Adolph Menzel）带着类似历史意识所进行的图像再现，在本质上没有太大区别（Ibid., 5~9）。

有鉴于近代历史书写只取文字史料而略去图像史料的偏颇，本文将借由赵望云 1933 年连载于天津《大公报》的百余幅农村写生通信，探讨图像再现如何能成为历史书写。全文共分四部分，分别讨论这套农村写生通信所展现的四个层次的历史书写。首先，这套画作是画家和报社的合作之举，双方的兴趣与共识皆在报道华北农村的现况，记录的意图明确，可视为对 1930 年代初期的华北农村的历史书写。其次，画家深入乡间的热情，既受到“五四”以来“到民间去”的文化运动的鼓舞，其旅行写生的成果，又增添了这一文化运动的内容，这套农村写生通信也无异于这一文化运动的历史书写。其三，画家响应“到民间去”的呼吁、为平津都会读者作画的同时，因为来自农村的

出身，在自我定位上有其曲折之处，这套农村写生通信遂不免融入画家个人历史的书写。其四，由于这套作品是在报纸上连载，随着大众传媒而享有广阔的社会空间，这也令画家对华北农村的历史书写不得不兼具开放性，容许社会其他成员的加入。透过如此分层剖析的方式，本文希望能由图像再现的丰富性，论述历史书写所应蕴蓄的多元向度。

## 华北农村的“写真通信”

赵望云（1906～1977）是在《大公报》的委托之下，于1933年深入冀南农村进行写生工作。作为画家赞助者的《大公报》，系由满族人英敛之得法国天主教会之助于1902年首创于天津<sup>①</sup>，至今在香港仍见发行，历时整整一世纪，俨然成为现代中国享年最久的报纸。由于时局变迁、人事更迭，百年的《大公报》大致可分为三个发展阶段，1926年和1949年是两大转折点（周雨，1993：1）。在1926年之前，《大公报》先是由创办人英敛之主导，力主君主立宪（周雨，1993：10～21）；辛亥革命后，由股东王郅隆接办，为皖派安福系的军阀喉舌（周雨，1993：22）；直皖战争后，皖派失利，转而成为亲日言论的园地，勉强维持，终于1925年停刊（周雨，1993：22）。其后，《大公报》改由张季鸾、胡政之和吴鼎昌合办<sup>②</sup>，于1926年重新出刊，标举“不党、不卖、不私、不盲”的方针，建立文人议政的风格，开启了该报的黄金岁月，不坠的声势一

① 英敛之自大公报隐退后，曾创辅仁社，为辅仁大学的前身（周雨，1993：5～9）。

② 张季鸾名炽章，以字行；胡政之名霖，亦以字行。张、胡、吴三人为留日旧识，重新出刊的《大公报》即由吴出资、胡管理、张主编，形成令该报立于不败之地的铁三角（周雨，1993：5～9；陈纪滢，1974：9～15）。

直维持到抗战后。<sup>①</sup> 赵望云的写生工作正是由续刊之后的大公报人所支持。

续刊之后的《大公报》虽对动荡的政治时局最为关注，对农村现况的披露也不遗余力。华北农村在二三十年代的日益破败是不争的事实，无论是因为人口增长的压力、生产关系的恶化、军阀盗匪的破坏、帝国主义的侵略、抑或小农经济本身的内卷化（Gamble, 1963; Myers, 1970; Huang, 1985/中译本1986）。有鉴于此，《大公报》遂于1930年底的一篇社论中，以《中国文明在哪里？》的耸动标题，企图唤起大众对华北农村困苦情状的注意。执笔者首先抨击“中国政治为都会政治”，进而揭示该报“久感及此，近乘时局略定，亟欲介绍大多数同胞生活之具体状况于全国都会政治家实业家学者等之前……爰派旅行通信员，第一步先调查河北各县民生状况”；而根据来自冀南数县的初步调查报告，执笔者特就乡民因贫乱而迷信各种枪会组织的现象加以申论，认为“实已不胜文明衰亡之痛”<sup>②</sup>。1931年，在发行一万号的纪念辞中，《大公报》更明确地将调查农民疾苦列为首要任务，以期该报能成为全国人民生活之缩影：

抑中国地广民众，交通未开，中国人不仅少知世界，且少知中国。而中国现状，百分之九十以上之人口为乡农，在今日工业幼稚之时，农为国本，而乡间状况，都会不详，是以中国革命之第一要务，为普遍调查农民疾苦而宣扬之。此固报纸天职，而力亦不逮，故必须望全国读者之努力合作，凡属真确见闻，随时不吝相告，期使本报成为全国人

① 《大公报续刊辞》，《大公报》（天津）1926年9月1日。

② 《大公报》（天津）1930年11月2日。

民生活之缩图，俾政治、教育各界随时得到参考研究之资料。<sup>①</sup>

大公报人既视“普遍调查农民疾苦而宣扬之”为报纸天职、革命第一要务，为了弥补文字描写的不足，于是聘请赵望云为特约记者，以写生通信的方式报道农村现状（陈纪滢，1974：114）。

特约通信是《大公报》续刊后的重要特色之一（周雨，1993：148~182），目的在于“把社会力量融合于报纸”，以构成舆论（陈纪滢，1974：115~117）。例如，陈纪滢曾利用任职于哈尔滨邮政局之便，担任的东北特约通讯员，在1931年九一八事变之后将日军占据东北的实况以通信的方式回报平津（陈纪滢，1974：17~26）<sup>②</sup>。陈纪滢后来虽然随着东北邮政局撤退到上海，却于1933年秋在大公报人的央求下又冒险潜回东北，将其所见所闻写成《东北勘查纪》，发表于《大公报》的九一八事变二周年特刊（陈纪滢，1974：37~51）<sup>③</sup>。据陈纪滢追忆，《大公报》曾有数百名通信员散布全国，其特约通信之多，全国报界无出其右，因而在编辑部里特设“通讯课”以总其事（陈纪滢，1974：115~116）。不过，这些通信多以文字为之，委托赵望云以画笔报道农村实况，在当时确属创举。

在《大公报》的支持下，赵望云于1933年春节前夕启程下乡，由平汉铁路转沧石铁路，经南岗洼、良乡、保定、正定等地，回到束鹿老家，完成了《从北京到束鹿途中》、《束鹿县境旧历年之一般》和《束鹿近郊》三辑写生画，自2月12日起天

① 《大公报一万号纪念辞》，《大公报》（天津）1931年5月22日。《大公报》续刊之后，报纸编号仍接续1902年创刊以来的总号，自8316号起算。该文亦收入张炽章，1944，1：29~33。

② 此事由胡政之写信促成，陈纪滢的通信报道持续至1932年8月。

③ 此事由张季鸾写信促成。

天连载（图1）<sup>①</sup>。他的工作方式为白天游观，晚上作画，累积到一定数量方向报社寄稿（叶浅予，1985）。春节之后，赵望云沿着沧石铁路往东至衡水，然后离开铁路线，南行至枣强，由



图1 赵望云 1933 年农村旅行写生所经县境示意图。作者绘制。

<sup>①</sup> 《大公报》（天津）1933 年 2 月 12 日～3 月 11 日；亦见赵望云，1933/1999：8～57。

枣强往西经冀县、晋宁、赵县至平汉线上的高邑，往报社陆续寄回作品。其后，由柏乡折东而行，途经隆平、尧山、巨鹿、南宫、新河、广宗、威县至清河，赵望云又制作了数辑写生画，最后一幅刊登于6月28日。于是，历时三个多月，绕行冀南十余县境，赵望云“终日坐着大车奔波田野，夜宿小店”（赵望云，1933/1999：6），为《大公报》读者总共写画了130幅农村风貌。

如附录一所见，这百余幅写生画最大的特色在于没有预设的叙事结构，画家走到哪里，画到哪里，看到什么，便画什么，比一般的新闻报道或报道文学更加随机而随意，也更容易给人客观的印象。这套写生画的内容因而包罗万象，有纯写景者，也有纯写人者，大多数的作品则在呈现包含人物与地景在内的各种农村活动。以《由赵县到高邑》一辑为例，画家寄回报社的作品依序为《赵县城垣附近一伙农民赶筑公路》、《富有古风之赵县北门与城垣》、《农人用轱辘浇园》、《声誉民间之赵县大石桥》、《突出村房之防匪楼》、《高邑城附近的田野四轮农车与浇水车》、《高邑车站两个卖水妇人》、《高邑附近车站铁路工人的住区》、《高邑城外一台乱弦戏的席棚远望》，画家取材之随机与画作内容之庞杂，由此可见一斑。

另外，在风格上，这百余幅写生画全为即景式的水墨速写，其与农村现实贴近的程度，可透过和老照片的比对得知。以《高邑城附近的田野四轮农车与浇水车》（图2）为例（赵望云，1933/1999：155），图中描绘驴子掩目拉动浇水车的景象，与同年出版的《高邑县志》所收的《农民水车灌田摄影》（图3）完全相同（王天杰等，1933/1968）<sup>①</sup>。画家对浇水车结构的描写仔细而准确，令读者对水车灌田的运作机制一目了然，不难推知

① 据杨惠周的序言，该县志“民国十九年由宋君炳蔚等三十余人经一年之努力始成”，“余于民国二十二年夏旋里度暑，奉县长徐公佛梧函以校阅县志相嘱”。

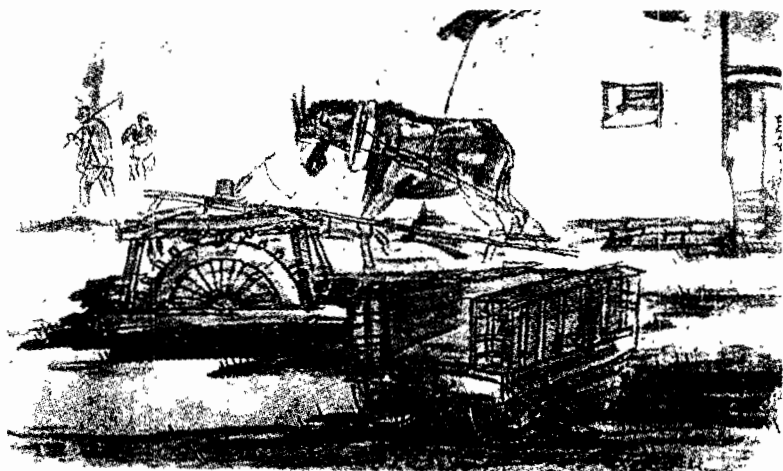


图2 赵望云：《高邑城附近的田野四轮农车与浇水车》，1933年。



图3 《农民水车灌田摄影》，收入《高邑县志》，1933年。



是由驴子先拉动平放木架上的轮轴，而后由此轮轴牵动下方的直立的轮子打水。再如《旅行农区之打铁工人》（图4）（赵望云，1933/1999：135），图中呈现的打铁情景，和美国学者史密斯（Arthur H. Smith）于19世纪末在中国北方拍摄的《受雇于村民的流动铁匠》（图5）相较（Smith，1899），也极其吻合。两者均见一铁匠站在摆放着风箱、炭火和铁条的简陋木架后，正忙着拉动风箱助燃，以准备烧红铁料；另一着围裙的铁匠则左手持钳，将烧过的铁料固定在三脚支架顶端的铁砧上，右手举锤，正要将铁料敲打成形。照片中的第三名铁匠举着大锤，正等着上阵锻打；画中虽少了这名铁匠，却仍见大锤在旁，可随时替换使用。而这些铁匠摊，全靠独轮车走街串巷，照片中的独轮车停放在摊旁，画里的独轮车则半掩在墙后。画家仔细的描绘，的确令当时打铁工人的生态跃然纸上。

值得注意的是，这些农村写生画是以专栏形式出现在《大

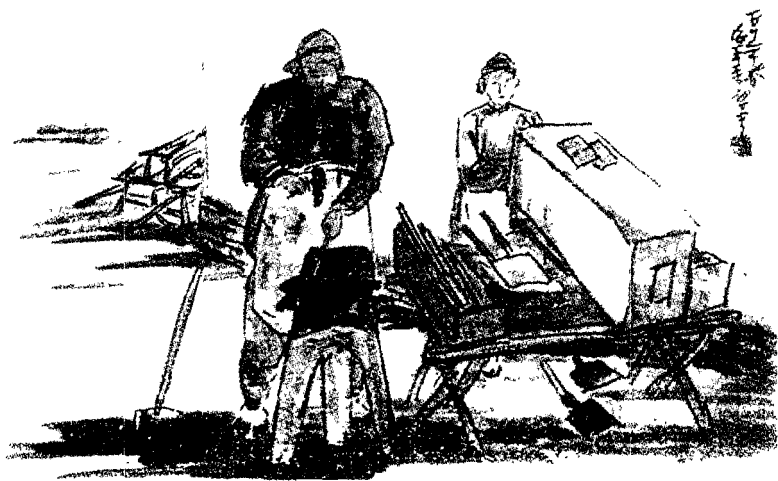


图4 赵望云：《旅行农区之打铁工人》，1933年。



图5 《受雇于村民的流动铁匠》，  
收入 Arthur H. Smith, *Village Life in China*, 1899 年。

公报》上，专栏内并且冠有“写真通信”四个醒目的粗体字样（图6）。“写真”一词传统上指的是人物肖像画，后来也许是受了日本的影响，在现代转而指称照相或照片。其实，赵望云农村速写首刊的当天，《大公报》另有版面专门登载照片，名为《写真周刊》（图7）。报社以“写真通信”来推介赵望云的农村速写，无非是要强调这些画作具有如同照片般客观纪实的特质。有意思的是，当天的《写真周刊》尚有一则《征求照片》的启示，声言“国内外新闻摄影，及各种风景照片，又美术作品，亦所欢迎”<sup>①</sup>，可以看出时人对照片和美术作品反映现实的程度并不细加区分。这种以“写真”一词混同照片和写实的美术作

<sup>①</sup> 《大公报》（天津）1933年2月12日，第12版。



品的倾向，与当时物质条件的限制不无关系。发明于 1839 年的摄影术，虽在 1844 年便传入中国（上海摄影家学会等编，1992：1~2），在 1904 年也已见用于内地的报刊<sup>①</sup>，但囿于成本高昂，并未真正普及。大公报社一直要到 1947 年底才成立摄影部门，前此，报上刊登的照片，或由文字记者兼拍，或向外征求取得（魏守中、管绍熙，1991）。显然，大公报社是在尚未能开展报道摄影的情况下，央请赵望云进行冀南农村的“写真通信”。虽然如此，“写真”一词着实混淆，画家稍后将画作结集成单行本出版时，便改称“写生”；而他隔年受托出访塞上的系列作品，也不再沿用“写真通信”的字样，改以“写生通信”的名目出刊。

除了“写真通信”的粗体标题之外，大公报社对赵望云农村写生作品的定位也值得注意。以首刊的 2 月 12 日为例，当日的《大公报》总共印行 14 版，写生画被安排在报道地方新闻的第六版。赵望云的作品遂超越文艺副刊的范畴，进入地方新闻的领域。这项特别的安排，可能来自胡政之，他为结集出版的《农村旅行写生集》作序时，曾经明白地表示：

赵望云先生……凭他一支艺术天才的画笔和同情民众的热诚，代表我们，踏遍河北省十几县，绘出写生通信一百几十幅，不但可以表现出水深火热中的民生苦况，并且可以让……都市人们……深刻地认识农村破产的真相……希望阅者别仅以通常艺术品目之。<sup>②</sup>

显然，大公报人相当有意识地将这套写生画和通常的艺术品区隔开来，他所看重的是这些写生画对农村真相的记录功

① 最早使用新闻照片的中国内地刊物为 1904 年在上海出版的《日俄战纪》半月刊（方汉奇，1991）。

② 胡霖（政之）《序》（赵望云，1933/1999：4）。

能。他的苦心并没有白费，作为读者的冯玉祥也有同感，认为赵望云的写生画确实有如“大众生活的摄影机和收音机”<sup>①</sup>。

于是，旅行以见证，写生以纪实，通信以报道，对时人而言，赵望云的旅行写生通信足以反映农村生活的现况，几无异于当代历史的书写。

## “到民间去”的文化运动

赵望云之所以受到大公报人的青睐，主要因为他是声闻平津的农村画家，而他之所以成为瞩目的农村画家，又与当时风行的“到民间去”的文化运动息息相关。

“到民间去”的文化运动可视为广义的五四运动的一个分支，其主要源头大抵有三：一是由民间歌谣研究而兴起的民俗调查活动，先是1918年以刘复、周作人、钱玄同等为首成立的北大歌谣研究会开其端，再由1923年常惠发起组织的风俗调查会踵继之，特别提倡到民间进行实地调查（容肇祖，1928/2002）；另一源头则来自俄国19世纪下半叶的民粹经验，由李大钊在1919年首先摇笔介绍，号召青年到农村去，并促成北大平民教育演讲团的组成，其所进行的社会启蒙工作一直持续到1925年左右（Hung，1985：10~11；李龙牧，1984，上：114~121），而中国共产党于1921年成立之后，部分演讲团团员开始投身政治化的农民运动，邓中夏在1923年左右已经为文论述农民问题<sup>②</sup>；第三个源头是

① 冯玉祥《序》（赵望云，1934）。此语虽为塞上写生集而发，亦适用于性质相同的农村写生集。

② 邓中夏：《本团应注意农民运动》（1923年）、《论农民运动》（1923年）、《中国农民状况及我们运动的方针》（1924年）（邓中夏，1983：32~35、50~52、63~65）。毛泽东著名的《湖南农民运动考察报告》写于1927年，较邓中夏的文章稍晚。

由推行民众教育进而开展的乡村建设运动，为首的晏阳初和梁漱溟，尽管理念不同，却分别在1929年、1931年先后深入乡间，选择河北定县和山东邹平进行实验（郑大华，2000：137～319）。这三股思潮纷沓而至，交相汇聚，形成二三十年代“到民间去”的洪流。

文学界是这股洪流的先导。陈独秀1917年在《新青年》高张所谓“文学革命”的大旗，明白标举文学革命的三大对象与目的（陈独秀，1917/1993，1：260～263）：

曰推倒雕琢的阿谀的贵族文学，建设平易的抒情的国民文学；

曰推倒陈腐的铺张的古典文学，建设新鲜的立诚的写实文学；

曰推倒迂晦的艰涩的山林文学，建设明了的通俗的社会文学。

他所强调的表现国民、写实和社会的文学，下开在二三十年代文坛抗攘难休的“为人生的艺术”抑或“为艺术的艺术”的命题。与“到民间去”文化运动相表里的，自然是“为人生的艺术”的主张，由1921年在北京成立的“文学研究会”矢志发扬，<sup>①</sup>茅盾（沈雁冰）尤为个中健将，除了重申陈独秀的观点之外，<sup>②</sup>并进一步鼓吹写实主义的文学。<sup>③</sup>

① 有关文学研究会的始末，见贾植芳等，1985年。

② 《文学和人的关系及中国古来对于文学者身份的误认》（1921年）、《中国文学不发达的原因》（1921年）、《社会背景与创作》（1921年）（沈雁冰/茅盾，1989，18：58～62、97～100、114～117）。

③ 《“小说月报”改革宣言》（1921年）、《自然主义与中国现代小说》（1922年）（沈雁冰/茅盾，1989，18：55～57、225～243）。论者多谓茅盾在1930年代初期曾对写实主义和自然主义产生混淆。

作为画家的赵望云，是如何与“五四”以来风起云涌的新文化运动产生关联呢？他在20岁那一年，也就是1925年，首度由家乡河北束鹿辛集来到旧都北平，进入姚华于前一年创设的京华美专就读，因不满意该校教学品质，于隔年夏天离校，其后转投由林风眠主持的北京艺术专门学校（今中央美术学院前身），却因不具中学文凭而未被录取<sup>①</sup>。根据赵望云自述，他这两年经历了人生极大的危险期，几欲轻生，后因结识王森然（1895~1984），才找到重新探索人生与艺术的勇气（赵望云/史书轩，1928a）。赵望云结识王森然在1927年，从这时起，他透过王森然，开始接触在北京萌芽约摸10年的新文化运动（令狐彪，1985；江周，1993）。

那么，赵望云从王森然处，所管窥的是什么样的新文化面貌呢？王森然于1934年出版的《近代二十家评传》，为这个问题提供了一些线索（王森然，1934）。这是一本学术史著作，采学案体例，既品评人物，也论述思想，所选的20家中，包括5位新文化运动的领导人物，分别是陈独秀、鲁迅（周树人）、李大钊、胡适和郭沫若。除李大钊外，王森然对诸位先生推动文学革命的贡献着墨颇多，大抵视陈独秀和胡适为白话文运动的关键发起人，鲁迅和郭沫若为白话文运动的主要力行者。书中对鲁迅和郭沫若的文学创作进程言之尤详，不但对政治思潮如何影响二人作品有独到的见解，对环绕二人展开的社团活动和文艺论战也有全面的分析。这5篇评传展现了王森然对“五四”以来文化脉动精准的掌握度，而他的视野，也成了赵望云咀嚼北京新文化气息的一个起点。

然而，就画家的角度视之，五四运动固然令人兴奋，却无

---

① 对于赵望云进京的最初两年的活动，各家记载不一。令狐彪谓赵于1925年秋赴北平，入京华美专，半年即转北平艺专选科，但未能入正科；江周云赵于1925年初春赴北平，仲春进京华美专，夏末离校，1927年春转入北平艺专选科，秋考插班未取（令狐彪，1985；江周，1993）。

法令人满足。这一点，在林风眠 1927 年所散发的《致全国艺术界书》中已言之凿凿（林风眠，1936：17~45）：

九年前中国有个轰动人间的大运动，那便是一班思想家文学家所领导的“五四”运动。……但在这个运动中，虽有蔡子民先生郑重的告诫，“文化运动不要忘了美术”，但这项曾在西洋的文化史上占得不得了的艺术，到底被“五四”运动忘掉了？到底“五四”运动还是文学家思想家们领导起得一个运动！全国的艺术界同志们，我们的艺术呢？我们的艺术界呢？

艺术家们在随着五四运动起舞的同时，回首自己的园地，难免产生这样的感慨，赵望云自不例外。于是，在王森然的游说之下，大公报社于 1928 年开辟了《艺术周刊》，让平津一带的青年艺术家们有探索这个问题的公共场域（王森然，1983）。

《大公报》的《艺术周刊》由王森然主持，自 1928 年 3 月 3 日起至同年 12 月 28 日止，一共发行 44 期。王森然在为近代名家作传时，力求客观公允，个人立场尽可能地隐而不扬，但在主编《艺术周刊》期间，因有其既定目标，对周刊的言论走向遂见主导之痕。他的目标是为艺术界注入文学革命的精神，某个程度上算是对林风眠的呐喊的一种回应。这个目标在《赠艺术家们》一文所标举的口号里表露无遗（王森然/僧岩，1928）：

打倒模仿的传统的艺术！

打倒贵族少数独享的艺术！

打倒非人间的离开民众的艺术！

提倡创造的代表时代的艺术！

提倡全民的各阶级共享的艺术！



提倡民间的表现十字街头的艺术!<sup>①</sup>

很明显的，这组口号是对陈独秀 10 年前所揭示的文学革命要旨的承接与转换，陈独秀希望见到的表现国民、写实和社会的文学，在这里转换成全民共享、代表时代和十字街头的艺术。而由此延伸的“为人生的艺术”的主张，也成为《艺术周刊》的基调。根据笔者统计，该周刊选登的文章里，大约有 15 篇触及这个论题，分别出现在 17 期的版面上；换言之，读者大致每隔两三期，就会看到一篇有关“为人生的艺术”的文章，频率不可谓不高。

众相激荡之下，赵望云也参与讨论，于 1928 年末发表《画之传统思想与今后之改造》一文。文中提到（赵望云（望云），1928e）：

民国以来，西方文化渐渐侵入，一般思想清晰的人们，渐次觉悟，始有文学革命之一幕，而绘画呢？依然固守沉沦于传统思想之漩涡中，依然遵守着严重的摹古法则，直闹的千年如同一日……

追忆宋元……所谓名士高贤者，都系出在富族宦家，因为他们能不劳而食，终日找些娱乐生活，什么山阴茅舍、松根泉边咧……那时候的绘画，也是名士高贤为消遣而作的游戏东西……现在呢，是由帝国而共和了，那么无论什么事业总得往普遍里着想……

受了“五四”思潮洗礼之后，如同林风眠，赵望云也想以

---

① 这组口号似已出现在 1927 年五月林风眠组织的“北京艺术大会”的众多标语海报里，选登于上海出刊的《艺术界》1927 年第 16 期（转引自刘曦林，1995：18～34）。究竟这组口号由谁首行提出，尚待查证。

文学革命为借镜。而他的思路，并不出王森然为艺术家们指出的大方向：赵望云在这里唾弃的正是“模仿的传统的艺术”、“贵族少数独享的艺术”和“非人间的离开民众的艺术”。

陈独秀所推动的文学革命，是既想“推翻”、又想“建设”的运动，王森然将文学革命的精神带入艺术界，在“打倒”诸多不是之余，也要“提倡”可供替代的新的可能性。赵望云描写民间疾苦一类的作品，遂成《艺术周刊》倡导新艺术的首选。据王森然晚年回忆，他当初建议大公报社办《艺术周刊》，是为了“宣传赵望云、李苦禅、王雪涛、侯子步等朋友”（王森然，1983）。若统计四人在《艺术周刊》刊登的作品，赵望云有27件，李苦禅有13件，王雪涛有13件，侯子步有9件，赵望云的重要性不言可喻。王森然在第十一期并有短文介绍赵望云，谓“今将其《战场归来》、《流氓图》二幅发表，令人一见寒心，实为十数省土地，倥偬埋没于炮烟弹雨之中四百兆人民，叫号于水火涂炭之苦，缩影写照矣”<sup>①</sup>。赵望云写劫后余生的士兵，画流离失所的人群，反映了北伐军北上之前、北洋军阀混战底下的民间疾苦，完全符合王森然所欲提倡的全民共享、代表时代和十字街头的新艺术。

由于赵望云与王森然的互动密切，在资料缺乏的情况下，并不容易判定赵望云究竟是在王森然的影响下，开始写画民间疾苦，还是他在认识王森然之前已经偏好这类画题，再由王森然进一步鼓励与宣传<sup>②</sup>。无论如何，《艺术周刊》的确将赵望云打造成艺术革命的先驱。当时在《庸报》担任记者的许君远，完全能够体会王森然与赵望云的努力，于是在《国画改革与赵望云》一文中，先是嘉许“新的画派也将傍着‘文学’向民间

① 《大公报》（天津）1928年5月12日。

② 吴秋尘曾谓：“望云一寒士，本工古装仕女，曾向记者亲道之”（见吴秋尘（秋尘），1930）。

走去……我们应当一齐呐喊，高唱‘绘画革命’以援助他们”，接着又从《雪地残生》、《贫与病》等画作，推崇赵望云的作品“没有一幅不是现实的人生，对于民间的疾苦均能色色俱全的描写出来”，最后并且寄“绘画革命”的厚望于赵望云<sup>①</sup>。其后，又有署名为瘦鹏的读者，以《赵望云与国民革命》为题，盛赞赵望云“提倡平民的人生的艺术，以推翻贵族的玩赏的艺术，在国画中实为革命”，甚至认为“其大多数作品，尤与孙中山先生三民主义中之民生主义相辉映，英雄所见，不谋而同”（瘦鹏，1928）。

文化界固然对赵望云描绘民间疾苦的内容多所启发、肯定与期待，但是如何发展出与新画题相应的理想表达形式，画家恐怕还是得回艺术界找寻和摸索。赵望云虽然界定自己是国画家，他对西画注重描写现世人生的作风应有一定程度的神往。林风眠1926年春执掌北京艺术专门学校，创作油画《民间》（或称《北京街头》），并在1927年5月组织轰动一时的“北京艺术大会”，展出中西画作两千余幅，推行艺术社会化与大众化，后虽不见容于新入主北京的军阀张作霖，于画展落幕后南下（李树声，1995：167～171）。他为北京艺坛带来的新气象，对赵望云应具有开眼和鼓舞的双重作用。而西画重视素描和速写的基本训练，对无意从临摹古画入手的赵望云而言，应深具吸引力。1926年6月司徒乔在北京中央公园举办个人画展，展出作品包括当场为鲁迅购藏的街头速写《五个警察与一个○》（图15）（冯伊湄，1978：1～3）；1927年10月《北洋画报》刊登钱铸九的炭笔速写《渔樵风雨》，<sup>②</sup>1928年2月又刊登胡奇的炭笔速写《天津美孚油厂大火》（图8）<sup>③</sup>。这一类速写作品能够

① 许君远，1928。赵望云的《雪地民生》、《贫与病》，分别发表于，《大公报》（天津）1928年3月10日、3月17日。许君远所列举的《雪地残生》，在《大公报》（天津）登出时名为《雪地民生》。

② 钱铸九：《渔樵风雨》，《北洋画报》1927年10月12日。

③ 胡奇：《天津美孚油厂大火》，《北洋画报》1928年2月11日。

快捷地捕捉现实，想必令赵望云印象深刻。他曾经尝试用水笔速写乡间人物，也曾用水墨速写全国统一后的第一个国庆日、民众赴西山碧云寺参谒孙总理灵柩的盛况。这些作品多发表在1928年10月和11月的《艺术周刊》<sup>①</sup>。



图8 胡奇：《天津美孚油厂大火》，1928年发表于《北洋画报》。

然而，赵望云毕竟立志要做一名国画家，如何将西画的速写精神和国画的笔墨语汇有效地结合起来，便成为他首要的课题。在没有拜师学艺、又不得进入科班受训的情况下，李苦禅（1899~1983）可能是他最近的借镜。这是他到北京之后，除了

<sup>①</sup> 赵望云一共发表了4幅水笔速写，分别刊登于《大公报》（天津）1928年10月26日、11月2日、11月9日、12月28日。至于西山碧云寺谒灵盛况，则刊登于《大公报》（天津）1928年11月16日。

王森然之外，主要的切磋好友，两人还曾一度共挤王森然的陋室（王森然，1983）。李苦禅 1922 年考入北京美术专门学校（后改称北京艺术专门学校）的西画科，1923 年拜齐白石为师学

国画（李燕，1985：6~13），其后，又和赵望云等几位画友共组“中西画会”，分别在 1927 年和 1928 年举行联展<sup>①</sup>，可谓当时调和中西绘画的先行者之一。赵望云对李苦禅着力的花鸟画题未必感兴趣，但对其大写意的笔法却应十分留心。而透过李苦禅，赵望云对大写意笔法的宗师齐白石理当不陌生，齐白石所作的减笔人物，如 1927 年的《乞丐图》（图 9）一类画作，应对赵望云有所启发（齐白石，2000：147）。换言之，从齐白石、李苦禅的作品里，赵望云看到了传统的减笔水墨画和西方速写的切近性。



图 9 齐白石：《乞丐图》，约 1927 年。

<sup>①</sup> 《写在艺刊的前边——为中西画会第二次展览作一》，《大公报》（天津）1928 年 7 月 21 日。

李苦禅还曾于1919年在北大附设的“画法研究会”从旅欧前的徐悲鸿学习素描（李燕，1985：27~28）。徐悲鸿于1925年冬回国后，先是在南京中央大学任教，后于1928年秋北上接掌北平大学艺术学院（原北京艺术专门学校），因改革方案受阻，不多久拂袖南归（李松，1985：43），可谓继林风眠之后，在北平艺坛刮起的第二阵旋风。对徐悲鸿强调写实的艺术理念，赵望云从李苦禅处多少应有所听闻。对徐悲鸿以中国墨笔为表、西方素描基础为里的创作新方向，赵望云可能更为关注。《北洋画报》在1929年3月介绍了徐悲鸿一幅以牧牛为题的水墨画，<sup>①</sup>在1931年6月又陆续刊载他以水墨描绘卖鹅和赶驴（图10）的作



图10 徐悲鸿：《赶驴图》，1930年。

① 《名画家徐悲鸿君得意作品之一》，《北洋画报》1929年3月19日。

品<sup>①</sup>。这些画例对赵望云应有一定程度的敦促作用，特别是在运用水墨之余，如何更加精确地掌握物象的肌理和结构。

此外，另一个看似遥远、实际上却更为直接的渊源是陈师曾（陈衡恪）。陈师曾虽在赵望云入京前的1923年便已故去，但他和吴昌硕、齐白石同为王森然最为推崇的前辈国画家<sup>②</sup>，赵望云不可能不留意。陈师曾作于1915年前后的册页《北京风俗》，从1926年12月起在《北洋画报》陆续发表，至1928年11月止，34幅画全数刊登完毕。这套册页多画当时北京市井小民的生活，如《卖烤白薯》、《赶大车》、《说书》、《拾破烂》（图11）等<sup>③</sup>，皆是赵望云意欲开发的表现社会大众和现实人生的题材。而这套册页全以减笔水墨为之，在用笔上虽不如齐白石老练，在造型上也不如徐悲鸿准确，但其间焕发的拙趣，或许更适合赵望云发展。

无论如何，从1928年刊登在《艺术周刊》的作品，到1933年连载的农村写生通信，赵望云的画风可见相当大的转变。以1928年的《疲劳》（图12）为例，农民颀长的身形由匀细的线条勾勒而成，完全是绣像人物的翻版，反映出赵望云早年习画的来处：他10岁开始临摹《红楼梦》、《三国演义》等古典小说的绣像插图，11岁进而临摹《芥子园画谱》。<sup>④</sup>相对地，1933年所作的《疲劳之农夫》（图13），画里的农民也许有些佝偻，布衣所包裹的躯体却是粗壮的，并非文弱的绣像人物的移植；画里的线条也不再是呆板的刻线的复制，随着应物象形可见粗细、锋面和节奏的变化；画家并且利用墨染来捕捉光影，制造形体的量感，这更是不见于版刻画谱的技巧（赵望云，1933/1999：

① 《名画家徐悲鸿画人物》，《北洋画报》1931年6月4日；《徐悲鸿画赶驴图》，《北洋画报》1931年6月9日。

② 乔青（王森然）：《国画鳞爪》，《大公报》（天津），1928年3月17日。

③ 这套画册现藏北京故宫博物院，曾照相制版印行（陈衡恪/陈师曾，1986）。

④ 赵望云：《疲劳》，《大公报》（天津）1928年3月3日。江周，1993。



图 11 陈师曾：《拾破烂》，《北京风格》之三十，约 1915 年。

261)。可以说，赵望云到了北京，在观摩齐白石、陈师曾、徐悲鸿等名家的作品之后，逐渐领会使笔用墨的诀窍，遂能脱去早年的习气，寻绎出能够適切表达农村画题的风格。其间的探索，也





图 12 赵望云：《疲劳》，  
1928 年发表于《大公报》。

颇吻合画家在 1928 年提出自我勉励的五大学画方向：“速写实习”、“参考古法”、“润用色墨”、“西画考究”和“思想追求”（赵望云/望云），1928e）。

赵望云 1933 年所展现的成熟的个人风格并非一蹴而就，他 1932 年潜居乡间的写生经验至为关键。画家在这年的春天南游归来，据他自述，“每天必到野外……斜午的时候，坐在绿枝荫下，同锄地的长工们谈些乡村趣事……乘着牲口大车慢慢在炎日下移动，经过的地方，正是谷子初熟，农家妇女齐下田亩工作。”（赵望云，1932a）他并且和《北洋画报》的记者吴秋尘打趣说：“我这一年来

只是在鸡狗马驴身上用工夫，它们就是我的模特儿，看见一只画一只，看见一头画一头，我觉得很满意，只有猪，还不能画得意到笔随”（吴秋尘/秋尘），1932）。在乡间随着庄稼人物活动的经验，令画家对农家生活和景物有更为详实的观察，几年来旅居北京的习画心得，遂在如此密集的实地写生的召唤下，浑然不绝地一一都到了笔下。这年秋天，他带着乡间写生的新作到天津举行个人画展。由《北洋画报》为其制作的特展专页



图 13 赵望云：《疲劳之农夫》，1933 年。

可知，这回展出的作品包括《收获》、《柴门鸡犬》、《鞭策》、《日当午》、《看青人》、《从颓垣望到街心》（图28）、《颓垣下的夫妇》（图22）等四五十幅<sup>①</sup>。这些作品不但为他赢得“乡村派画家”的声誉（吴秋尘/秋尘，1932），更立即引起“到民间去”的回响（冰翁，1932）：

“到民间去”，这个口号是多么响亮而富于革命的意义；但放眼一观，有几个能抛开都市享乐的生活而躬自跑向民间呢？望云不是什么革命家，又不似一般所谓大艺术家们的踏遍名山，周游寰海，但他却偏爱拿着一枝笔跑向田间，把人家不屑取材的民生疾苦一一描写出来，给都市的人们一个深刻的猛醒和启示。

<sup>①</sup> 《赵望云画展专页》，《北洋画报》1932年10月29日。

赵望云虽自 1928 年起，即因勇于表现民间疾苦而驰名平津，却要等到 1932 年的天津个人画展，充分显现“到民间去”的实地写生成果，才真正确立“乡村画家”的地位。由于这次展览，令大公报人看到赵望云成熟的减笔水墨画深具再现农村现实的说服能力，也才产生隔年农村旅行写生通信的合作项目。

当然，赵望云并非艺术界力行“为人生的艺术”、以画笔反映社会现实的唯一尖兵。林风眠在 1926 年制作油画《民间》之后，分别在 1927 年和 1929 年又创作了《人道》和《痛苦》（图 14），后因苦于政治监控的压力，遂不再触及太过贴近社会现实的题材（李树声，1995）<sup>①</sup>。徐悲鸿在 1931 年虽见描绘卖鹅和赶驴等带有民间色彩的题材，但他心力真正倾注的是像 1930 年《田横五百壮士》、1931 年《九方皋》和 1933 年《傒我后》这一类以古讽今的历史画。司徒乔反映下层阶级民众的作品从 1925 年起就出现在鲁迅所主导的刊物《莽原》上，1926 年并曾在北京举行个人画展，展出《五个警察与一个○》（图 15）一类作品，可惜后来为肺病所扰，壮志未酬（冯伊湄，1978：1~36，56~64）。此外，旅京台湾画家王悦之（刘锦堂）作于 1931 年前后的油画《流亡日记图》（图 16）和 1934 年的《弃民图》，在当时颇受瞩目（刘艺，1994：15~19）<sup>②</sup>。以描写民间疾苦著称的还有岭南画家黄少强，其水墨画《洪水》和《无告者》（图 17）等曾于 1932 年在《北洋画报》上披露，曾引起平津人士的重视<sup>③</sup>。这些同道的作品，对赵望云而言，既是鼓舞，也形成竞争。相较之下，赵望云对民间画题较为集中而持续的努力，令他成为 1930 年代初期实践“为人生的艺术”的画家群中的佼佼

① 《痛苦》曾刊登于《北洋画报》1929 年 6 月 13 日。

② 《流亡日记图》曾刊登于《北洋画报》1932 年 7 月 12 日。

③ 《岭南画家黄少强作品专页》，《北洋画报》1932 年 11 月 24 日。



图 14 林风眠：《痛苦》，1929 年。



图 15 司徒乔：《五个警察与一个○》，1926 年。



图 16 王悦之：《流亡日记图》，1930～1931 年。

者。他1932年起即勇于到民间去的行径，在抗战前并不多见；而他1933年完成的农村写生通信，涵盖层面之广，更使他成为无人能望其项背的农村画家。

值得附论于此的是，走向民间的浪潮也许起自1917年的文学革命，但在文学界的开花结果相对要晚。鲁迅1921年的短篇小说《故乡》算是替所谓的“乡土文学”开了头，不过，堪称成熟的文学作品大概要等到茅盾1933年前后所写的号称《农村

三部曲》的《春蚕》、《秋收》和《冬藏》，以及沈从文1934年所完成的《边城》（Wang, 1992: 49~66, 265~281）。而作家中像赵望云这般深入乡间者，诚如老舍所忆，在抗战前实不多见（舒庆春/老舍，1942）。总之，赵望云1933年以图像记录华北农村的现状时，在客观写实的表象底下，尚有其“到民间去”的特定视野。“到民间去”的文化运动形塑并造就了作为农村画家的赵望云，而画家到农村旅行写生的成果，反过来充实并壮大了这个运动。因此，赵望云的农村写生通信不仅是对当时华北农村所进行的历史书写，更如同民



图 17 黄少强：《无告者》，1930年。

谣采集、民俗调查、农民革命、民众教育、乡村建设般，都成了二三十年代“到民间去”的文化运动本身的历史书写。

## “来自田间”的自我表述

赵望云有关农村的画作，固然是对“到民间去”的文化运动的一种回应，但他毕竟“来自民间”，这样的出身，给了他吊诡的处境，到底他是站在什么样的立场来画“民间”呢？

这一切或许得从“苦闷”谈起。赵望云 1928 年曾在《艺术周刊》发表《苦闷与艺术》一文，提及在追寻创作的道路上，“有不少的阻碍，即生活难的问题为主要”（赵望云/望云，1928c）。他在这里所谓的“苦闷”和“生活难”，并不是一般的用语，而有典出日人厨川白村所著的《苦闷的象征》的特定意涵。厨川白村卒于 1923 年关东大地震，《苦闷的象征》是他的弟子结集遗稿于 1924 年 2 月出版<sup>①</sup>，由鲁迅在当年 11 月翻译成中文。<sup>②</sup> 王森然 1925 年曾在北大听鲁迅讲解《苦闷的象征》（王森然，1934：288）。透过王森然的推介，赵望云对这本文艺理论书籍产生浓厚的兴趣（吕一川，1993）。

根据厨川白村，“苦闷”是由正反两股力量的冲突和纠葛所造成；这两股力量指的是“在内在有想要动弹的个性表现的欲望”和“在外有社会生活的束缚和强制不绝的压迫”（厨川白村，1973，13：21～33）。“生活难”则是“苦闷”的具体形式之一，它是外在社会机制对个人个性表现的一种恫吓，令个人为求温饱而或有意识、或无意识地难以脱离社会的压制（厨川白村，1973，13：25～27）。厨川白村进一步应用心理学家弗

① 山本修二：《后记》（厨川白村，1973，13：129～130）。

② 鲁迅：《引言》（鲁迅，1973，13：17～19）。

洛伊德对于梦的解析，认为个人欲望能够免去社会压抑而自由表现的唯一时候就是梦；而在做梦以外的时间里，个人能够从内在和外在两股力量的冲突和纠葛中解放出来的唯一途径就是艺术。梦是一种改装，藏匿在潜意识的欲望通过各种改装得以浮现到意识层面；同样地，艺术也是一种改装，压抑在内心深处的个人欲望，透过自然和人生种种具象化的改装，便得以往外释放出来（厨川白村，1973，13：33～62）<sup>①</sup>。厨川白村称这种改装作用为“象征”。对他而言，“苦闷的象征”就是艺术，就是对受压制的欲望（苦闷）进行改装作用（象征）的创作活动。

若从厨川白村对艺术活动的见解出发，那么，赵望云对农村的写画是否也可视为苦闷的象征呢？他的苦闷为何？他以何种象征形式来抒发苦闷呢？首先值得注意的是他在城乡之间游走的困境。赵望云 1906 年出生于河北束鹿县周家庄，祖辈务农，父亲兼营皮店生意，堪称小康之家。在辛集镇念完小学后，不幸因父亲去世，家境衰落，应母亲的要求，1919 年到父亲生前与人合股开设的皮店当学徒。他对皮货买卖并不感兴趣，一旦母亲于 1924 年冬天过世后，便在表兄的资助下，结束皮店学徒的生涯，于 1925 年迫不及待地赴北京展开追寻艺术之路的人生新页（杨明生，1989，上：324～332）。赵望云显然是不安于乡的。

然而，赵望云在北京的闯荡并不顺利。如上所述，他虽拒绝继续在京华美专就读，却因没有中学学历，反为属意的北京艺术专门学校所拒绝，不得不走上自学之路。当时，默默无闻的青年艺术家在北京的处境十分艰难。赵望云的好友李苦禅，便曾在夜里拉人力车，以完成艺专的学业（8～9）。不过，李苦禅毕竟还在正规的教育体制之内，一旦毕业，容易谋得教职，生

<sup>①</sup> 本文所使用的“潜意识”一词，鲁迅译作“无意识”。



活也会逐渐获得保障（李燕，1985：10）<sup>①</sup>。相较之下，赵望云既无凭无藉，又无师无门，前途更是茫茫。熊佛西在1930年前后所写的话剧《艺术家》，即以反讽的手法，生动地刻画出像赵望云这类画家的处境。剧中描述一穷画家，虽努力作画，却不能供妻子温饱。妻子不满，要出售他的画，结果有买家大力称赞他的作品，却说时画不值钱，若是古画当值数千金。妻子于是耍画家假死，将他所有的作品当作古画一共卖了八万金。后来有买家发现画家还活着，想一状告到官府，经妻子交涉再三，买家竟愿意再出资三万金，要画家假死一年，以便脱售作品。布幕最后就在妻子强迫画家卧床如死的场景中落下（吴秋尘/秋尘，1931）。赵望云的作品不但是“时画”，还多反映民间疾苦，更不易有鬻画的市场。虽然因着《艺术周刊》的宣传，赵望云的画名在平津鹊起，但他1930年到天津办过画展，带去50幅作品，却携回43幅，其中相差的7幅，并非卖出，而是赠与友人（吴秋尘/秋尘，1930）。赵望云显然难以艺术家的身份立足于城市。

于是，“不安于乡”的个人欲望，受到“难容于城”的社会现实的压制，便构成了赵望云追求艺术初尝的“苦闷”。而“生活难”的问题，无时无刻不在提醒画家这一苦闷的存在。1928年，当王森然在平津热烈地敲响《艺术周刊》的锣鼓时，赵望云大部分时候却被迫待在束鹿辛集经商<sup>②</sup>。当时，乡间有一名少年逃家到外地上中学，画家感触良深地写了一封给少年的信，信中道（赵望云/望云，1928d）：

① 李苦禅1925年毕业后，至北京师范大学任美术教师，1930年应聘至杭州艺专任教。

② 1928年3月《艺术周刊》创刊时，赵望云已不在北平（王森然，1928）。有关赵望云在乡间的生活，见赵望云/史书轩，1928a。赵望云约在10月北返，曾速写国庆日西山碧云寺谒灵盛况，见《大公报》（天津）1928年11月16日。其后，赵望云至少留在西山作画月余（赵望云/望云，1928d）。

我为什么给你写信？因为你的“跑”引起我的共鸣。我希望那十几岁的人，就能保持个性，看懂人生，巧妙安排着抛开环境而前进，这种举动我着实佩服你！……

得到你“跑”的消息后，我也很想追踪跟上你去，咱们放开腿狂跑到白浪滔天的海洋共浴；但是我不成，我的四肢残缺了！跑不成还怕把你挂住。

信中所见的想跑却跑不成的懊恼，完全道出了画家不安于乡又难容于城的苦闷。

在城市里寻不着社会定位的生活经验，令画家对位居社会底层的各种边缘人物不禁产生认同感。赵望云在1928年从乡间给王森然的信中便吐露（赵望云/望云，1928d）：

我现在沉默生活里边倒找出来了许多人生的真趣味，我的好友是牧童、驴夫、小乞丐、疯子、农人、破衣村妇、街头玩童……他们是最真诚的与我的人性很洽和。

这样的认同感并且进入画家的创作活动，透过笔墨形象产生移情作用，如赵望云1930年为第一次天津个人画展所写的自白所述（赵望云，1930）：

此次所携带的作品，多系民间描写。这样描写的动机，纯系心情的意欲。我感到农民的生活只有纯朴沉毅，他们在享受着人间的至乐。然而种种灾祸，却又使他们充满了悲凄，滴落着热泪，我就把他们的哭、笑，一齐从笔尖送到了纸上。这是自古的人很少描写的情景，我却感到神圣；这是我主观情感的冲动表现。

换言之，画家借着对感同的社会边缘人物的呈现，来肯定

边缘化自我的存在，以及边缘化自我存在的价值。于是，“写画民间疾苦”便成了赵望云释放自己不安于乡又难容于城的苦闷的“象征”。

赵望云因游走城乡而形成的苦闷，在他往来大江南北之后有所转化。1928年7月，北伐军进入北京，完成统一任务。这固然结束了北洋军阀混战、生灵涂炭的痛苦局面，但全国重心自此南移也是不争的事实，平津的地位一落千丈，既不如作为首都的南京，也比不上作为经济与文化中心的上海。随着第一届全国美展的开办，赵望云于1929年4月首次南下，来到主办城市上海。他的参展经验似乎不甚成功<sup>①</sup>。由当时印行的《教育部全国美术展览会特刊》看来，国画部分仍以传统的山水、花鸟、人物画为主，其间虽可见黄少强描绘流浪乐人的《穷途自赏》（图18），以及蒋润生怜悯孤儿的画作（图19），但这两件作品基本上都不出传统人物画的格局<sup>②</sup>。相较之下，赵望云《贫与病》（图20）一类的作品，对现状的挑战意味既强，艺术表达又尚未臻成熟，在上海可能难获知音<sup>③</sup>。无论如何，美展于4月20日结束后，赵望云在上海滞留至6月才返回北平（江周，1993）。两年后，也就是1931年，赵望云再度来到上海，经友人介绍，在中华书局担任插图编辑。不过，或许这样的工作并不适合雄心勃勃的青年艺术家，或许在工作之余画家也感到难以拓展在艺术界的活动空间，大约半年后他就辞去职务，离开上海，顺着长江壮游西南，年底由四川北归（令狐彪，1985；

① 令狐彪谓“望云携带百余件作品，满腔热情前往参加，结果因作品题材内容不合官方口味而拒绝入选，作品亦扣押不予退还”（令狐彪，1985；杨明生，1989：326～327）。不过，据参展名录，赵望云有四件作品展出，分别为《贫与病》、《盲从》、《饥色》和《郁闷》，惟四件作品均未售出，见《中华民国第一届全国美术展览会》（<http://chinart.myrice.com/mgmzml.htm>）。究竟真相为何，尚待查证。

② 《教育部全国美术展览会特刊》（上海：出版单位不详，1929年）。

③ 赵望云的《贫与病》已发表于《大公报》1928年3月17日。

江周，1993)。由于资料缺乏，对于赵望云作为南来北往的过客的心路历程，我们所知有限，但上海蓬勃发展的视觉文化，应让画家印象深深，只是十里洋场虽大，并不易觅得令人满意的落脚处，其挫折感也可想而知。



图 18 黄少强：《穷途自赏》，1928 年。



图 19 蒋润生：《人物》，1929 年第一届全国美展。



图 20 赵望云：《贫与病》，1927 年。

于是，赵望云由原先“不安于乡”却又“难容于城”而起的苦闷，逐渐转为因“不安于北地”却又“难留于南土”而生的苦闷。结果，这一后起的苦闷，令画家回过头来对北方产生新的认同，诚如他 1932 年为第二次天津个人画展的自白所道（赵望云，1932a）：

今年再到天津，与第一次画展相隔二年，在这二年中，

我的生活依然是到处为家，在九一八前跑到东北，在一二八前离开上海，结果又回到乡村。我的故乡，没有山石和溪流那些东西；所有的，是树林，是田园，是颓墙，是牲畜。多年不见故里的春天，所以今年特别有兴致，于是，我每天必须到野外，黄犬随在身后，每天遇见的是些黑色的驴影。

很明显，有了南方作为对照之后，赵望云更清晰地看到北方的特色。而他在南方遭受的挫折，似乎也在重新认识北方故里的过程中，转化为再次界定个人画风的活力。可以说，“写画华北农村”成了赵望云释放自己不安于北地又难留于南土的苦闷的“象征”。

以上所分析的两种苦闷以及与其相应的两类苦闷的象征，透过赵望云的作品可能更容易明了。以1928年在北平展出的《狼狽荒途》（图21）为例，描写一家四口仓皇野外的情景，和上一节



图21 赵望云：《狼狽荒途》，1928年。

所讨论的《疲劳》(图12)相仿,是以版刻画谱所见的人物画风格为之,女子的造型尤其近似绣像仕女,社会阶层的指示并不明显;画面上除了低荡的情绪,系由男子低头行走的形象和女子蹙眉的表情传达外,还散发着强烈的骚动不安感,主要是由急促的笔触和飞动的线条所共同形成<sup>①</sup>。相较之下,1932年在天津展出的《颓垣下之夫妇》(图22),同样是描写一家大小的困境,画家却不再依附传统的风格,也不再铺排夸张的动感,而是以简单的笔墨,平平实实地写画在颓垣底下或喘息、或小憩的村夫村妇<sup>②</sup>。其间的差别,说明了两个道理:首先,构成1928年画作主体的,并非活动于乡间的真实人物及其生活,而是画家构筑的“主观情感的冲动表现”,是画家借着对民间疾苦的夸张表现,来抒发他不安于乡却难容于城的苦闷。因此,《狼狽荒途》表面上在描写一家四口仓皇野外的情景,实际上却同时象征了画家游走城乡之间所产生的苦闷。其次,当城乡的纠葛为南北的纠葛取代之后,画家的苦闷转移了,没有必要将自己“主观情感的冲动表现”加



图22 赵望云:《颓垣下之夫妇》,1932年。

① 赵望云:《狼狽荒途》,《大公报》1928年7月12日。

② 赵望云:《颓垣下的夫妇》,原载《北洋画报》1932年10月29日,后收入赵望云,1932b,图7。



诸画里的社会边缘人物，1932年的作品因而趋向客观与平实。

画家超脱由南来北往而起的新苦闷的象征形式，主要不在写人，而在写景。赵望云首次上海行失利后，曾就风格略作调整，表现在1931年东北行的作品中<sup>①</sup>。以《泛舟即景》（图23）为例，画家改以舒缓的墨染和大面积的留白，营造骚人墨客笑



图 23 赵望云：《泛舟即景》，1931年。

<sup>①</sup> 令狐彪和江周均将赵望云的东北行定在1930年（见令狐彪，1985；江周，1993），然而，赵望云绘于沈阳的作品却都见“民国二十年”的落款。

谈的氛围，虽是沈阳即景，却有江南水乡的味道<sup>①</sup>。再如《秋色初露》（图 24），画家在墨染的坡陀和树影上，用湿笔点画亭台座椅，也饶富江南的氤氲闲适<sup>②</sup>。然而，上海行二度失利后，画



图 24 赵望云：《秋色初露》，1931 年。

① 赵望云：《为王小隐绘沈阳万泉河泛舟即景》，《北洋画报》1931 年 8 月 20 日。

② 赵望云：《秋色初露》，《北洋画报》1931 年 8 月 25 日。

家完全放弃这类与南方风情同化的努力，而回归他所熟悉的北方故土。结果，赵望云是在南北差异的脉络下来定义北方乡村。如其自述，南北在地景上迥异，江南“千岩竞秀，万壑争流”般的景致，在北方根本不存在；真正能代表北方乡村的是树林、田园、颓墙和牲畜。

这四项写景元素的组合，构成了他 1933 年农村写生通信的基调。以《在杨树林里望见一个村庄》（图 25）为例，呈现的是



图 25 赵望云：《在杨树林里望见一个村庄》，1933 年。

北方随处可见的白杨树林，拉长的树影，不但提示夕阳西下的时分，更与笔直的白杨，构成横平竖直的画面；远方水平排布的房舍，除了作为林中旅人的目的地外，也加强了横平竖直的构图（赵望云，1933/1999：115）。此一横平竖直的视觉效果，正是华北景观的特色，也是最有别于江南景观之处，因为后者多山石溪流，其画面当由曲线交错形成的。而如《威县郊野的

春色》(图 26)所示,经常穿过这笔直树林的是驮运米粮或货物



图 26 赵望云:《威县郊野的春色》,1933 年。

的驴车,正像赵望云所说的“每天遇见的是些黑色的驴影”(赵望云,1933/1999:249)。驴子作为最常见的“牲畜”,也成为北方乡村的表征。至于“田园”,如《韩家洼之郊》(图 27)所见,画家指的应是在一望无垠的华北平野上展开的农地,露出地表的,除了农舍矮屋,便是耕锄人影(赵望云,1933/1999:71)。

在赵望云为北方乡村所归纳的四项元素中,“颓墙”恐怕是最令他玩味再三的。在 1932 年的天津个人画展中,即有名为《从颓垣望到街心》(图 28)的作品,一道残垣斜穿过近景,和远方另一道残垣遥遥相望;破损的墙头上杂草丛生,点出失修并非昨日的事实<sup>①</sup>。而在 1933 年的写生通信中所画的《枣强县

<sup>①</sup> 赵望云:《从颓垣望到街心》,原载《北洋画报》1932 年 10 月 29 日,后收入赵望云,1932b,图 18。



图 27 赵望云：《韩家洼之郊》，1933 年。



图 28 赵望云：《从颍坦望到街心》，1932 年。

境萧张镇附近一个村庄》（图29），一破为二的土墙，不但位于画面的中心，缺口前还以较浓的墨笔勾画蹲伏的耕牛，令观者在怵目惊心之余，平添沉重之感（赵望云，1933/1999：75）。在

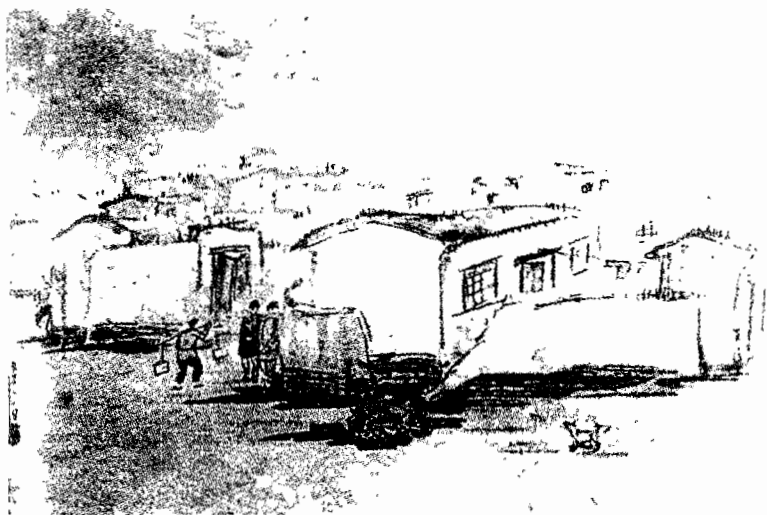


图 29 赵望云：《枣强县境萧张镇附近一个村庄》，1933 年。

赵望云画中，颓墙更多时候是作为背景。以上述的《颓垣下之夫妇》（图22）为例，一对农村夫妇小憩在颓垣之下，残破的墙影既代表他们所在的乡村，又暗示着乡村的穷迫；而襁褓中的婴孩，既是当下的负担，却又蕴含着希望。同样的表达手法，也见于旅行写生途中所画的《三个找工作的人》（图30）（赵望云，1933/1999：90）。失业的老乡们小憩在残垣之上，残垣本身不但暗示着他们无以维持温饱的困境，残垣前偌大的包袱，还表示着他们即将远行，残垣后倾颓的门影则代表了他们不得不离开的破败乡村；其中一位老乡，佝偻的身子仍向着倾颓的门梁，虽百般不舍却又完全无可奈何。较之树林、田园与牲畜，赵望云透过人为的颓墙，似乎更能曲尽当时乡村萧条没落的情景。

上一节讨论赵望云的作品时，曾特别强调1932年潜居乡间、实地写生的经验，对他的画风带来的决定性的影响。如果再加

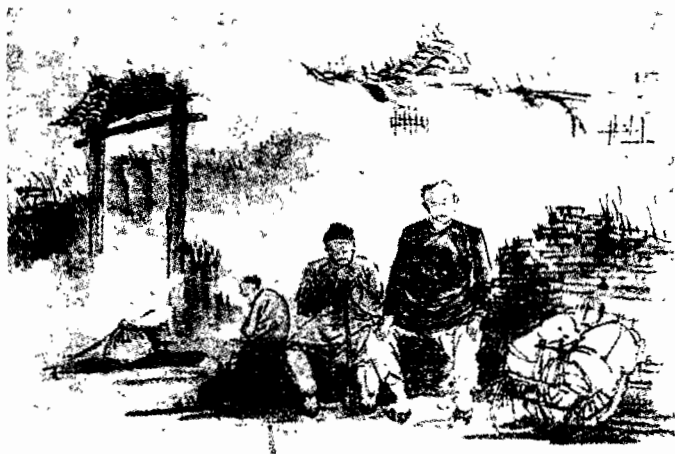


图 30 赵望云：《三个找工作的人》，1933 年。

上这一节的分析，可以更全面地概括他画风变迁的过程。1932 年之前，画家的苦闷主要是因不安于乡却又难容于城，遂以写画民间疾苦为其苦闷的象征；在技巧上，画家由早年临摹版刻画谱的基础出发，进一步要往调和西画速写和传统笔墨的方向迈进；在视觉效果上，多见悲情的营造，诉诸较强的情绪感染力；1928 年发表在《艺术周刊》的作品和 1930 年在第一次天津个人画展展出的作品，均可说明这一时期的面貌。1932 年之后，画家的苦闷主要是因不安于北地却又难留于南土，遂改以写画华北农村为其苦闷的象征；在技巧上，由于从事密集的实地写生，有机会将前一阶段留意学习的速写和笔墨应用到实际观察的景物上，琢磨出具有说服力的写实工夫；在视觉效果上，转趋客观与平实，少见悲情的铺陈，多见人物具体活动的呈现，以及人物所在的具体空间的描绘，特别是作为华北农村特征的树林、田园、颓墙和牲畜；1932 年在第二次天津个人画展展出的作品，是这一蜕变的最佳见证，1933 年的农村写生通信，则

是蜕变之后的产物。

值得注意的是，1932年秋画家带着潜居乡间的写生新作到天津展览时，他是以“来自田间”四个字捻出个人画展的主题，与当时漫天价响的口号“到民间去”正好形成对称。画家不用“到民间去”的口号，却自谓“来自田间”，似乎有着将自己和都会观众区隔开来的意图，似乎有着强调城乡距离的用意。然而，倘若对画家的苦闷有所观照，便能理解此时纠葛画家的不是城乡情结，而是南北情结；“来自田间”的指涉，并非与平津都会对照之下的冀南农乡，而是和江南风情对照之下的华北面貌。不过，画家后起的南北情结，的确有助于解消原来的城乡情结。当画家还处在不安于乡却又难容于城的苦境时，他只愿面对由社会阶层展开的论述，写画既存在于城市、也存在于乡村的社会底层人物。只有当画家开始面临不安于北地却又难留于南土的另一种性质的苦境时，个人在城乡之间游走的冲突才变得不重要；而当画家发现拥抱北方乡村竟能够帮助他释放新的苦闷时，“来自田间”的自我定位便毫无困难地应运而生。

对厨川白村而言，作为苦闷的象征的艺术活动，固然是个人挣脱社会钳制的表现，但艺术活动绝不只是为个人而存在。他的另两部著作——《出了象牙之塔》和《走向十字街头》，便在讨论艺术与社会的关联，经鲁迅介绍之后，也成为当时文艺界流行的语汇<sup>①</sup>。如前所述，王森然在《赠艺术家们》一文中所使用的口号，便有“提倡民间的表现‘十字街头’的艺术”这一条。然而，表现个人个性和欲望的苦闷的象征，如何能与个人以外的世界接轨呢？厨川白村援引心理学“集体潜意识”的概念来进行圆说，认为同样作为人类一分子的艺术家和观众，本来就

<sup>①</sup> 鲁迅在译完《苦闷的象征》之后，又陆续译出《出了象牙之塔》的篇章。至于《走向十字街头》，鲁迅认为是作者杂乱无绪的遗稿而选择不加翻译，但仍将该书的序文译成中文，以明“十字街头”之意，附在《出了象牙之塔》后《后记》里（见鲁迅，1973，13：373~381）。



享有处在个人欲望受到社会现实压制的苦境的共同经验，文艺作品所描写的事象既是这一苦境的改装，观众当能由这改装唤起自己类似的苦境而产生共鸣（厨川白村，1973，13：63~94）。

赵望云正是在厨川白村的理论基础之上，构筑他对艺术家和群众的关系的看法。他在《苦闷与艺术》一文中曾论道（赵望云/望云，1928c）：

血气刚直而富于天才的人们，他们同样在这沉寂黑暗社会之下，也饱尝社会之辛酸苦味……这毫无人道的社会，种种残酷，深深地印刺在有天才人们的内心！直叫他与不幸的人们，同样的受了精神的痛苦，以全民众之苦闷合起，以委曲转折的反抗，产出了指导人生的绘画，诗歌，音乐？这些有价值的东西。

对赵望云来说，他信服的是“为人生的艺术”，他感受的新时代是“无论什么事业总得往普遍里着想”，自然不会以抒发个人的苦闷为满足，而要同时触及群众的集体苦闷。

画家触及集体苦闷的途径，由于画风的改变，也有所不同，特别是新旧苦闷的交相作用，给了赵望云重新看待华北乡村的机会，让他可以持较平和的心境和稍带距离感的眼光去观察。当《狼狽荒途》1928年在北平展出时，有观众看了此画后，大叹“乐极而来，凄然而出”<sup>①</sup>；当1932年画家在天津推出个人画展时，却有观众认为“在他许多画幅中，大多数是描写农家的愉快”（吴秋尘/秋尘，1932）。画家显然在1932年潜居乡间时做了一个重要的决定，他不但要以“来自田间”取代前一个阶段的“民间描写”，还要以具体的农人活动和具体的农村面貌，来

<sup>①</sup> 此语为滋田村人所留，来自展场批评簿，收录于《中西画会整个的表现》，《大公报》（天津）1928年7月21日。

取代前一阶段对于“疾苦”这一抽象情感的刻意营造。于是，在1932年的写生作品中，画家笔下的人物未必“愉快”，但他们多专心致力于自己的农忙劳动，对观众不再构成直扑的压迫感。选择这样的描写方式，让赵望云由社会黑暗面的强力控诉者，变成农村问题的忠实呈现者。画家似乎意识到光是自己“主观情感的冲动表现”，并无益于他近来认同的北方农村，和他一向悲悯的农村小人物；若能借由画笔，描写北方农村的现实，让观众明白问题所在，让观众当中的贤者、智者、能者愿意投注心力去解决问题，即有机会为北方农村带来改善的生机。换言之，赵望云想要唤起的集体苦闷，已经从情绪的煽动走向理智的省察。他1933年为《大公报》所作的百余幅农村写生通信，便具体而微地展现这一富于理智省察的淑世理想。

在厨川白村提供的人道主义色彩浓厚的思维世界里，画家借着苦闷的象征，既可表达个人对乡村的认同，也能唤起群众对乡村的关注，某个程度上，已经令赵望云感到足以安身立命。因此，他并未跟随在共产主义思想指导之下、凸显阶级冲突与斗争的艺术风潮，虽然他对这一方兴未艾的风潮并不陌生，特别是透过他的好友王森然和他积极参与的《艺术周刊》。王森然是为李大钊立传的第一人，对共产主义在中国移植的经过自然十分清楚（王森然，1934：336~352；韩一德、王树隶，1984）。1926年，郭沫若主张以“革命文学”取代“文学革命”，倡导无产阶级的文学，在文坛上所掀起的波澜，王森然在他为郭沫若写的评传里也言之甚详（王森然，1934：362~380）。1928年，当王森然主编《艺术周刊》时，纵然他个人的立场是提倡“全民的各阶级共享的艺术”，却也兼容提倡无产阶级的普罗艺术的言论（瀛仙，1928a），并刊登像《工厂里的烟囱》（图31）的法国木刻版画<sup>①</sup>。饱尝家道中衰之苦的赵望云，虽然深知社会冷

<sup>①</sup> 此版画由宗惟康介绍刊登，见《大公报》（天津）1928年4月7日。

暖，并没有依附普罗艺术的论述。他 1928 年发表的最激进的作品，不过是《幢幢鬼影之一般》（图 32），以漫画的手法，由右而左——讥刺造成社会黑暗、令人唾弃的人物：土豪、劣绅、投机分子、姨太太、帝国主义、土娼、污吏、贪官<sup>①</sup>；这些人物的集合，只反映出一一般老百姓从生活当中累积的直观感受，并没有从阶级冲突的观点去进行社会批判。



图 31 〔法〕Frano Wareel：《工厂里的烟囱》，1928 年介绍于《大公报》。

其后，紧跟着中国左翼作家联盟的脚步，中国左翼美术家联盟也于 1930 年在上海成立，以木刻版画为主要媒介，开始生

<sup>①</sup> 赵望云：《幢幢鬼影之一般》，《大公报》（天津）1928 年 10 月 19 日。



图 32 赵望云：《幢幢鬼影之一般》，1928 年。

产宣扬共产主义理念的艺术。1930 年代初期，左翼美术家的关注焦点多在政治迫害与劳工运动，对农村的刻画相对要少。虽然如此，黄新波曾制作以下 13 幅连环版画，表现出具有特定政治观点的农村图像：

1. 兵灾、水灾、旱灾交迫下的农村。
2. 还加上苛捐杂税的剥削，故事也因这样而生了。
3. 一家三口。
4. 他们刚从田中工作回来。
5. 遇着收捐的人，他没有将捐缴出。(图 33)
6. 于是把他捉去了。(图 34)
7. 关在牢里。
8. 他的妻子不得已将自己的孩子典给人家。
9. 将所得的银子拿去缴捐了。
10. 她的丈夫得放出来。
11. 收捐的人又来缴捐捉人了。
12. 他们再禁不起这样的了，激动起来要把他们打跑。(图 35)
13. 恶狗们溜了，来一个欢天喜地。(图 36)<sup>①</sup>

① 黄新波：《平凡的故事》，作于 1933～1936 年间（上海鲁迅纪念馆，1991，2：439～452）。



(左上)图 33 黄新波:《平凡的故事之五》, 1933~1936 年。

(右上)图 34 《平凡的故事》之六。

(左下)图 35 《平凡的故事》之十二。

(右下)图 36 《平凡的故事》之十三。

在这里,千头万绪的农村问题被简化成被压迫者当起来反抗压迫者的单一逻辑,艺术也变成完全为共产主义革命服务的宣传工具。

赵望云 1931 年在上海待了半年，对左翼美术家联盟和木刻版画运动应多少有所了解。然而，或许他不习惯从仇恨的角度去思考人际关系，或许他的农村经验与一味强调阶级压迫的意识形态不完全吻合，他宁可相信自己的眼睛。在 1933 年的写生通信中，画家也极其诚实地披露旅途所见的农村阴暗面：譬如《隆平村野代替牛马的播种人》（图 37），画中拉动播种机和压垄



图 37 赵望云：《隆平村野代替牛马的播种人》，1933 年。

石的不是驴骡，而是连牲口都没有的农民自己，系贫农的极端处境（赵望云，1933/1999：171）；再如《清河县政府大门》（图 38），理当擘画农村大业的行政机关，看来已经摇摇欲坠，颇令人有“覆巢之下无完卵”之叹（赵望云，1933/1999：263）。不过，若与黄新波的版画相较，赵望云显然选择忠实地呈现问题，邀请社会贤达集思广益，而不在画中遽下断语或提供解决之道。对他来说，艺术家可以是政治家的明镜，但艺术家终究不是政治家。如此，画家于 1932 年捻出的“来自田间”，不单在抒发个人苦闷，也不单在触发集体苦闷，更表明了他在



图 38 赵望云：《清河县政府大门》，1933 年。

艺术与政治之间的思索与定位。

赵望云写画华北农村所展现的人道主义式的关照，不禁令人联想起沈从文描写湘西的文学作品。其实，早在 1928 年，许君远已经颇有远见地将二人相提并论：

如果人让我说谁是中国艺术界的天才，我将不迟疑地回答，在文学有沈从文，在绘画有赵望云。这两位怪杰的出身有许多相似之点，人间的疾苦他们尝到的最深，所以表现出来的也最充实。<sup>①</sup>

沈从文因为没有机会上中学，只能在北大当旁听生，和赵望云无法进北京艺术专门学校的曲折是相同的。两人都来自乡间，熟知乡间事物，在二三十年代虽然和左翼文艺人士过从甚

<sup>①</sup> 许君远：《国画改革与赵望云》，《大公报》（天津）1928 年 7 月 7 日。

密，却始终忠于自己的经验，没有为以偏概全的意识形态效力（凌宇，1985：1~25）。两人作品里散发的对于人性的温情与敬意，也因此经得起时间的考验，将不随政潮起伏而有所涨落。

综言之，赵望云 1933 年的农村写生通信，既是受大公报社之托对当时华北农村现状的记录，也是二三十年代“到民间去”文化运动的缩影，更是画家个人“来自田间”的自我表述的载体。这百余幅画，既可视作为对华北农村和“到民间去”文化运动的历史书写，更因蕴涵了画家对人生、艺术和政治的重大抉择，也成了具有自传意味的个人历史书写。

## “唤起舆论”的社会沟通

如前所述，胡政之“希望阅者别仅以通常艺术品目之”的看法，深深影响报社对赵望云农村写生画的定位。这些作品并不在文艺副刊上发表，却在报道地方新闻的版面上连载。大公报社如此处理赵望云的写生画是成功的。与《大公报》关系密切的陈纪滢曾追忆，“全国读者（包括江南）一拿到大公报，都争着看赵望云的农村画”，并认为“他的画，有亲切感；比文字更较真实动人”（陈纪滢，1974：115）。在《大公报》担任发行工作的李清芳，则以为“赵望云的农村写生？是受读者欢迎的？为报纸打开销路创造了条件”（李清芳，1991）。其实，1933 年的《大公报》已稳居北方第一大报，发行量在 9 万份以上。<sup>①</sup>

赵望云的写生画天天与 9 万名以上的《大公报》读者见面，其社会沟通的能量在当时是惊人的，特别是与受制于场地而观

<sup>①</sup> 九一八事变前，大公报总发行数额是 12 万份，东北地区（不包括热河）的销售约占 3.5 万份。九一八事变后，虽少了东北的阅报人数，据说西北地区和华北地区的订户均有所增长，不过总数不详。因此，9 万份应是对 1933 年发行量最保守的估计（陈纪滢，1974：69~70）。



众有限的画展相较；他 1928 年所参加的中西画会展览，进场的观众只有两千名<sup>①</sup>。吴组缃和含沙摇笔推介赵望云 1936 年的南京画展时，不约而同地都从他们在《大公报》上曾经读到的农村写生画谈起（吴组缃，1936；含沙，1936）。当时仍是孩童的王崇民，对赵望云的画也留下印象：“作为一个小学四五年级……已开始半懂半猜的大公报……我记得就在这个时期或略晚一些，大公报上开始连载赵望云的墨笔农村写生画，好像是以密云一带的农村为背景的。”<sup>②</sup>他并且提及“故乡是在华北的一个农村。父亲是个半新半旧的所谓‘耕读传家’式的人物，可幸他还是一位关心国家大事的人，这可从家里长期订阅著一份天津大公报和一份上海申报得到证明”（王崇民，1978）。可见，《大公报》不但深受平津都会区知识分子的欢迎，也拥有华北的乡绅读者群。王崇民还记得“当年一二八淞沪抗日战争时，每天报纸上的战况报道例必由比我大几岁的姐姐解给一些关心国事的邻居们听，而我也就成了她的听众之一”（王崇民，1978）。若考虑到这类口传情形，《大公报》的影响范围应当远远超过 9 万名想当然耳的识字人士。

无论如何，在这 9 万名以上的《大公报》读者当中，最具关键地位的要数贵为将军的冯玉祥。根据他的自述，“在《大公报》的第六版上陆续的登载着赵望云君的写生画。每天看报的时候，最先耀在我的眼前的就是那幅朴素的、动人的图画，而且总要使我的视线在那里逗留很长的时间。我很想把它全部保存起来，所以天天从报上剪下来，贴在日记本上，以便随时翻阅”<sup>③</sup>。连载期间，冯玉祥也曾在日记里写道：“《大公报》之小画多是乡间人民疾苦，我极爱看，有极大用处。我拟每张作一

① 《中西画会整个的表现》，《大公报》1928 年 7 月 21 日。

② 如“密云”的记忆无误，指的应是赵望云继《农村旅行写生集》之后，在大公报连载的《塞上写生集》（王崇民，1978）。

③ 冯玉祥：《序》（赵望云，1933/1999：1~3）。

白话诗，不知能办到否。”<sup>①</sup>然而，时值日军侵吞热河，冯玉祥正在张家口忙于组织抗日同盟军，为赵望云写生画配诗的心愿，一直到被迫放弃抗日、二度退隐泰山后才得实现（冯玉祥，1949：26~39；Sheridan，1966：268~273）。由于赵望云的农村写生画深获好评，连载于6月底一结束，大公报社立即于8月推出单行本。冯玉祥先是接获画家寄赠的单行本，“为了使这种农村破产的景象，更加表现得具体一点起见，所以又费了一个月的光景，在每幅图画上面都写了一些白话诗句”<sup>②</sup>。尔后，冯玉祥于10月下旬邀请画家上泰山商讨图诗合印的事宜<sup>③</sup>，并出资500元协助改版<sup>④</sup>。包括冯玉祥题诗在内的农村写生集，遂于11月底由大公报社再次付梓<sup>⑤</sup>。结果，冯玉祥声称“题上诗的农村写生集……发行了五版售罄了几万本”<sup>⑥</sup>。胡政之也证实：“巢县冯将军……曩读望云农村写生，激赏之，自为诗歌以广其意，本社曾为刊布，一时不脛而走，至于再版五次，望云之名，附将军而益重焉。”<sup>⑦</sup>于是，受到冯玉祥的刻意拔擢，赵望云的农村写生画，透过书籍的形式，在扩大的读者群中继续发挥影响力。

冯玉祥固然对赵望云农村写生画的普及有推波助澜之效，借着与这些画作的和诗搭配，冯玉祥也获得了同大众言志的机会，两人的合作关系其实是互惠的。笔者对他百余首诗作略加梳整后，发现他和诗的模式大抵不出以下三种：第一种是“以文配图”，诗文的内容基本上符合画面的景象，如他为《隆平村

① 1933年6月2日日记（中国第二历史档案馆编，1992，4：89）。

② 冯玉祥《序》（赵望云，1933/1999：1~3）。

③ 1933年10月25日日记（中国第二历史档案馆编，1992，4：211）。

④ 1933年11月19日（中国第二历史档案馆编，1992，4：228）。

⑤ 1933年11月30日，1933年12月1日（中国第二历史档案馆编，1992，4：237，238）。每本写生集售价六毛。

⑥ 冯玉祥《序》（赵望云，1934）。

⑦ 胡霖（政之）《序》（赵望云，1934）。

野代替牛马的播种人》（图 37）所作（赵望云，1933/1999：170）：

身上寒，肚内饥，天尚未明去种地。  
压垄石，播种机，父在前拉子后推。  
一面拉，一面摇，还怕种子撒多了。  
种子已入地，不知几时又被外人占去了。

第二种模式除了“以文配图”的部分外，还增加了“由图引申”的部分，以或者推演、或者跳跃的方式展开。譬如《旅行农区之打铁工人》（图 4）的附诗，系由打铁的景象进一步推演至中国农村尚未工业化的现实（赵望云，1933/1999：134）：

打铁为生，当当叮叮。  
费力真不少，打不出几条。  
我们要用机器打铁，一个人能作一万人的工。  
不改进，是无用。  
快改吧！不要瞪着眼睛直发愣。

至于为《威县郊野的春色》（图 26）所写的诗，描述画面之后，顺着比较的思路，话锋一转，跳到画面上看不出的外国农产品倾销的问题（赵望云，1933/1999：248）：

春光正好，草芽出来，  
推着粮食，上城去卖。  
黑驴拉车慢，白驴走得快，  
两个农人拼命往前推。

外国棉麦已来到，推到城里卖不掉。

农村愈现不景气，还不设法去救济。

而他为《在杨树林里望见一个村庄》（图 25）所拟的诗句，从画面的村人谈到官僚腐败，也是透过对比的一种跳跃式引申（赵望云，1933/1999：114）：

杨树林中一小村，远远望去少行人。

白天农人都工作，直到日落才回村。

乡村农民真勤苦，吃得窝头住草屋。

可叹如今作官人，每顿必须吃珍馐，租借里面盖大楼。

冯玉祥和诗的第三种模式为“望图生义”，图画充其量只作为诗文的楔子，诗文可如脱缰的野马般自由驰骋，完全不顾及图画本有的内容。这些“望图生义”的即兴之作，多少都和国货、帝国主义和抗日三个主题有关。以《广宗城北的沙滩路上之杜木丛》（图 39）的附诗为例，作者由水果论及国货竞争不过

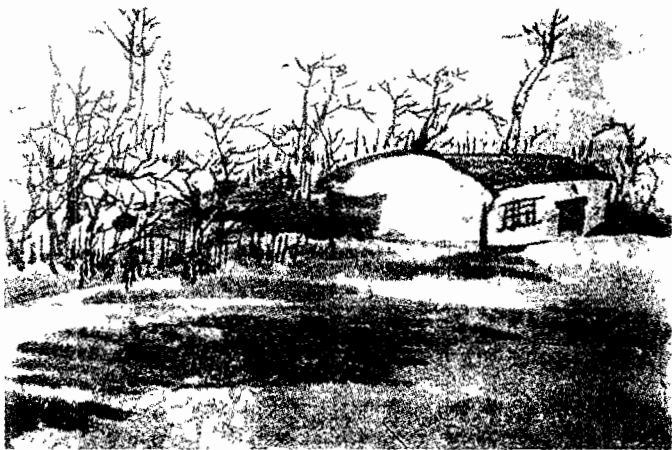


图 39 赵望云：《广宗城北的沙滩路上之杜木丛》，1933 年。

洋货的现象，立意与上述之外国棉麦倾销相仿（赵望云，1933/1999：228）：

杜木小，可接梨，  
我国园艺技术自古不可及，  
可惜日久渐退步。

水果市场都被外人抢了去。  
水果摊，何所见：  
高丽苹果波罗蜜，  
海外香蕉美国桔。

在《吃老豆腐的人们》（图40）的和诗中，作者也是很任意



图40 赵望云：《吃老豆腐的人们》，1933年。

地由豆腐摊谈到帝国主义（赵望云，1933/1999：130）：

一锅老豆腐，三人围着吃。  
不但能卫生，比着别物还贱多，  
既柔软，又好喝。  
帝国主义的人们，  
看见我们国家好像老豆腐啊！

为《富有古风之赵县北门与城垣》（图 41）所赋的短诗，则



图 41 赵望云：《富有古风之赵县北门与城垣》，1933 年。

见作者主观地从画里的城垣论到抗日的现状（赵望云，1933/1999：146）：

巍巍赵县城，  
颇有些古风。

问城如何想：  
东北失了多少好兄弟，  
你想不想他们？  
你心疼不心疼？  
不抵抗的中国人，  
恐怕还要断送你这城！

作者这些“望图生义”式的联想，恐怕都不是画家在冀南农乡描绘杜木林、豆腐摊和古城垣时所可能掠过的念头。

在这三大类和诗中，以第二类占压倒性的多数，第一类次之，第三类再次。可见，冯玉祥所谓“使这种农村破产的景象，更加表现得具体一点”的动机，其实是想借着对图像歧义的框限，来宣说自己对农村问题的看法，包括缺乏工业化的基础、受到帝国主义者的宰制以及官僚体系的腐败无能，并且混容着感时忧国的情怀，将不得抗日的挫折感，转译成乡土或将不保的警讖。而在他的主动运作下，这些白话诗得以透过改版再印的方式，和写生画集一起，以图文并列的面貌与读者见面（图42）。这样的转折，可以说是对赵望云的华北农村历史书写的一种强行介入；因为，当读者翻阅画册时，他对华北农村所形成的记忆，便不止于赵望云看来客观写实的图画，还得包含冯玉祥力求平易近人的诗句和时成一家之言的见解。

赵望云当然知道冯玉祥的白话诗和自己的写生画之间的距离，他之所以认可这样的合作，除了对方的地位重要之外，可能还得力于个人对厨川白村鉴赏理论的领会。如上一节所言，在“集体潜意识”的心理学基础之上，厨川白村认为艺术家和观众本来就享有处在个人欲望受到社会现实压制的苦境的共同经验，文艺作品所描写的事象既是这一苦境的改装，观众当能由这改装唤起自己类似的苦境而产生共鸣。不过，因为生命经验的差异，观众被唤起的苦闷内容和艺术家抒发出去的苦闷内



图 42 赵望云作画，冯玉祥题诗，《赵望云农村写生集》，1933 年。

容未必吻合（厨川白村，1973，13：63～94）。如果运用这个道理，那么，写画华北农村是赵望云苦闷的改装，代表了不安于北地的个人欲望受到难留于南土的社会现实的压制；当冯玉祥欣赏赵望云写画华北农村的作品时，吸纳了藏匿在改装背后的苦闷讯息，遂引发共鸣，释放出自己因武装抗日的个人欲望受到和平谈判的社会现实的压制而起的苦闷。因此，冯玉祥“由图引申”和“望图生义”的白话诗，正是画家借由艺术创作活



动，在抒发个人苦闷的同时，又可触及他人苦闷的明证。两人的合作关系，应更加强赵望云对厨川白村的文艺理论的信念，特别是透过苦闷的象征，画家的确能够触及群众这一点。

如胡政之所强调，赵望云的农村写生通信“可以让都市人们深刻地认识农村破产的真相”。这批写生画固然有着向都会人士反映农村疾苦的功能，随着报纸的流布，对乡间人士也不无警惕之用。最有意义的例子是上述的《清河县政府大门》（图38）。这是画家1933年5月路过清河县，注意到县府官署的破旧而作的速写，刊登在6月份的《大公报》。经此披露，对清河地方人士造成不小的冲击。结果，在隔年，也就是1934年出版的《清河县志》中，当多数建置仅见寥寥数语的介绍，编纂者却用长达两页的篇幅，不厌其烦地解释县政府建筑何以状似破败的始末：

县政府建筑已久，历年失修，墙宇剥落，瓦砾满目，府前门宇，尤为倾圮。洎民国二十一年四月县长高礼骅莅任，锐意建设……一洗旧日颓败现象……经二十一年七月间暴雨？县政府前大门颓废尤甚，危险堪虞。经二十一年五月二十八日大雨，门顶塌落。迨二十二年五月，高县长计划重修……于六月十三日鸠工建筑，仍就原址落地重修？至七月完工，焕然一新。<sup>①</sup>

显然，编纂者以极其委婉的方式来回应赵望云的写生通信，既尝试点出画家造访的时机不巧，又企图传达县长也想有所作为的讯息。诚如张季鸾所言，新时代的报纸应“负唤起舆论之

<sup>①</sup> 该文先言二十一年七月暴雨，再提二十一年五月大雨，不知何者为大门塌陷之主因（张福谦，1934/1976，2：49a~50a）。据赵鼎铭的序言，编纂校对无误后，“召工排印，自民国十九年十二月迄二十二年十二月而工以竣”（张福谦，1934/1976：卷首，2b）。

重责”<sup>①</sup>。借着《大公报》这一公器，赵望云写生画所能形塑的舆论力量以及所能引发的社会效应，的确不容小觑。

相较之下，1930年代初期响应“到民间去”的其他画家，如黄少强、司徒乔等，主要还是透过举办展览和印行画册的方式与群众接触，其社会沟通的能量并不大。而新兴的木刻版画运动，在政治迫害的压力下，社会的生存空间更受到压缩，除了规模有限的展览和画册外，也未能充分发挥该媒材得以快速复制、大量流传的优势。这样的情况要到全面抗战后，才见根本的改变。

无论时势和英雄的关系为何，赵望云和《大公报》合作的因缘际会，的确令他1933年的农村写生通信独树一帜。特别是，这百余幅写生画对华北农村的历史书写具有难以度量的开放性：作为读者的冯玉祥，因着图像富含歧义的特质，想要积极参与这一历史书写；而作为书写对象的清河县政府，则因不甘心留下污名，想要改变这一刚刚变成记录的历史。在大众传媒的助力下，历史书写不再仅止于记录者；随着不同社会成员的加入，历史书写遂有其变动不居的延长过程。

## 结 语

如上所述，就画家和报社而言，1933年的写生通信是对华北农村现况的记录；从读者的眼里看去，也多相信这些画是华北农村的缩影。不过，对追根究底的研究者来说，最后或许忍不住想问一个最根本的问题：“农村”究竟是什么？

如果比较赵望云写生通信的图目（附录一）以及他所行经

<sup>①</sup> 《大公报一万号纪念辞》，《大公报》1931年5月22日（张炽章（张季鸾），1947，1：29~33）。

的河北县境的地方记载，如 1933 年新修刊行的《高邑县志》的目录（附录二）（王天杰，1933/1968），将可发现两者所呈现的华北农村面貌大异其趣。

赵望云极力描绘的从事各种劳动的乡民，在《高邑县志》只占一卷不到的篇幅，并且抽象成为物产、特产和实业；反之，《高邑县志》大力包罗的属于统治阶层和知识阶层的内容，则几乎不见于赵望云的写生通信。两者即使有所交集，表现出来的样貌也大不相同。以耕种活动为例，赵望云所画的《隆平村野代替牛马的播种人》（图 37）是相当极端的状况，较居中的例子应如《清河农人播种棉花》所见（图 43），描写三名农人合力播种的春忙景象，一人在前拉着背负播种机的驴子，一人在后推着播种机前行，另外还有一人在旁跟着撒种（赵望云，1933/1999: 257）。《高邑县志》收录的《农民耕田状况摄影》（图 44），则见一农人扶着由马驾辕的耕犁，马匹看来还颇健壮。根据 1927 年平教会人士对河北定县四万户农家所进行的调查报告，拥有马匹的农家仅占 9.3%，拥有驴子的多达 37%（Gamble，



图 43 赵望云：《清河农人播种棉花》，1933 年。



图 44 《农民耕田状况摄影》，收入《高邑县志》，1933 年。

1954: 87)。另一份定县经济报告书则显示，一匹马在 1933 年的市价为 81 ~ 115 元，一头驴的市价约 43 ~ 52 元（李景汉，1934: 339）。可见，《高邑县志》附印的照片呈现的是经济状况居上的农家，赵望云写生画表现的是经济条件中下、甚至垫底的农户。

这样的比较，说明了文字史料（方志）并不一定优于图像史料（写生通信）。因为，我们很难说《高邑县志》比赵望云的写生通信更能代表 30 年代初期的华北农村；我们只能说两者各代表了华北农村不同的部分：《高邑县志》呈现的是乡绅眼中的农村，写生通信呈现的是以劳动大众为主体的农村。如此，影响历史书写的关键因素便不在于以文字或以图像为之，而在于“再现了什么”以及“为什么选择如此再现”。换言之，无论运用文字或图像所进行的历史书写，都免不了“再现”的过程。

赵望云 1933 年的写生通信再现了以劳动大众为主体的农村，他之所以选择如此再现，与报社期待、时代思潮和个人苦闷息息相关，而这些隐含的作用力，并不影响他再现农村现实的精确程度，只左右了他选择再现的视野或观点。同样的思考模式也可运用到《高邑县志》：该书再现了乡绅眼中的农村，编纂者之所以选择如此再现，与知识阶层的期待、方志的撰写传统、儒家的意识形态等等息息相关；而这些隐含的作用力，并不影响他们再现农村现实的精确程度，只左右了他们选择再现的视野或观点。于是，因着不同的“再现”过程，赵望云的写生通信和《高邑县志》一类方志分别留下了对 1930 年代华北农村忠实但相异的记录。

（本文原载黄克武编（2003）：《画中有话：近代中国的视觉表述与文化构图》，第 63～122 页。台北“中央研究院”近代史研究所）

## 附录一 《赵望云农村写生集》 (1933 年) 目录

### 由北平至束鹿途中

平汉路南岗洼站旁之小茶馆  
平汉路良乡车站叫卖贩  
保定近郊三个农家女人  
正定县二十里铺村之外观  
沧石路土堤上之一家包子铺

沧石路上果木林之雪  
束鹿辛集镇寨楼之遥望  
辛集附近一个村庄之晨  
推碾的妇女  
讨债人

### 束鹿县境旧历年之一般

小康农家之内室  
废历元旦晨色中堂里之互拜  
贫苦村庄年节过去的冷落  
一对少年夫妇驱车拜年

春节中乡村农民的短期悠闲  
农村街头一座虫王庙阶前  
春节休憩中的农工与牲口  
春节中农村妇女之街谈巷议

### 束鹿近郊

一个吸金丹致贫之流亡者  
  
街头停候一辆风车  
露天表演的秧歌戏与观众  
柳林路上脚踏车行旅者

乡间村野富有创造力之窑与  
窑工  
耙草人  
柏木林的坟墓与碑志

### 由束鹿到枣强

预备启程的旅店门前  
  
衡水县境一个怀儿妇人  
衡水县境焦污镇上清水河の木桥  
衡水县境焦污镇木桥头的社会

焦污桥头小饭馆窗外对面坐  
着两个旅客  
韩家洼之郊  
阴霾中萧张镇之街  
枣强县境萧张镇附近一个村庄

衡水县境焦污镇桥头一个花生老贩      村庄内一家大门外之牛与提水农夫

### 枣强县境

村庄内一个家庭的院心      枣强县城内的小集市  
村庄内一个人家的院心      枣强县城内一伙赶集的男女  
枣强县土城之一角      枣强县境村庄内僻处之土墙与磨

### 由枣强到冀县途中

三个找工作的人      冀县东北望到冀县之城  
为衣食奔忙者      冀县城北古豕远望  
菜贩之家      冀县城北古迹竹林寺  
走到村边之大锯工人

### 由冀县到宁晋途中

暮色中老夫妇与秃鸦      在杨树林里望见一个村庄  
冀县城西北范家庄滏阳河畔之渡船      晨曦中酣睡的旅客  
滏阳河上两个木船水手      客栈的灶上  
丛林中的羊群      宁晋东关的月城楼  
春萌耙地之牛      一个家庭的饭后

### 宁晋县境的民间

篱笆院里的马与马车      旅行农区之打铁工人  
磨房之内外      三个住庙者的生活  
叫卖之煤油贩      古庙会期烧香妇人联队求佑  
吃老豆腐的人们      算命盲人  
耕耘方罢      家庭老妇的纺织工作

### 由赵县到高邑

赵县城垣附近一伙农民赶筑公路      高邑城附近的田野四轮农车与浇水车

富有古风之赵县北门与城垣  
农人用轳轳浇园

声誉民间之赵县大石桥

突出村房之防匪楼

### 由柏乡到尧山

柏乡城内米粮市  
柏乡城内工作中的打鞋掌人  
柏乡村野的农事忙迫

隆平村巷之推车卖布者  
隆平村野代替牛马的播种人  
隆平乡村妇人的日常工作

### 由巨鹿到南宮

巨鹿县境的团城村东口  
村庄井畔的担水人  
巨鹿县境一个农夫之烦闷  
久经匪劫的巨鹿南宮交界之沙土堤

### 新河县境

新河郊野特有的妇人骑驴  
沙滩路上驴群的粮米运输  
新河县境内的一个村庄外观

### 自新河到广宗

道路旁边的水泊与疏林  
推车小贩在途中休憩  
走到广宗县境的一个村庄街口

高邑车站两个卖水妇人  
高邑附近车站铁路工人的住区  
高邑城外一台乱弦戏的席棚远望

尧山之根  
尧山下之石工与妇人  
尧山坡上正在努力采石的工友  
尧山坡上的石灰窑  
尧山沙地中的丛林与山影  
从枣树林内望见尧山县城

南宮道上特有之牛拉轿车  
南宮城西普济桥村的烧盆窑  
南宮县城的东门里面  
南宮城内一个贫人之家

暖风吹送中的村边墙根  
村房街心之面工艺人  
破墙边际的抬水老嫗与少女

一家男女都须下地工作  
一片沙地中之杏树林  
广宗城北的沙滩路上之杜木林



广宗境内村庄中妇人与少女  
时值正午的街心农人

从寂寞荒凉中望见广宗之城  
在广宗城里的一家茶饭馆

### 威县县境

威县城内的民居之街  
威县城内会市中农民买卖之拥挤  
威县城内的一个清道夫  
威县民间突起之防匪楼

村庄街头之农家妇人  
工罢归来之农夫  
担负中的农民夫妇  
威县郊野的春色

### 自威县到清河

干集镇上一家油条小铺  
冠县境内一个典型妇人  
清河县境之近郊  
清河农人播种棉花  
农家妇人在林内寻虫饲鸡

疲劳之农夫  
清河县政府大门  
地头小憩之老年农人  
清江城附近的庄家井村之郊

## 附录二 《高邑县志》(1933年) 目录

卷首 序

凡例

图 县境全图、城关车站街市图、煤田地质略图  
影片 千秋墓摄影、吸芳亭摄影、芳如园遗址摄影、  
乾明寺石塔摄影、农民水车灌田摄影、南焦  
村瓮窑摄影、北渎村石灰窑摄影、房子古郡  
摄影、县政府节爱堂前古槐摄影、李国治墨  
迹摄影、郭辂墨迹摄影、农民耕田状况摄影、  
结婚采舆摄影

卷一 疆域

地理

沿革、位置、区域、面积

山脉、河流、交通、关隘、名胜、古迹、冢

## 墓、坊表

|     |      |                                                            |
|-----|------|------------------------------------------------------------|
| 卷二  | 气候   |                                                            |
|     | 人口   |                                                            |
|     | 物产   | 谷类、蔬类、瓜类、果类、木类、草类、药类、花类、虫类、鱼类、禽类、兽类                        |
|     | 特产   | 陶土、釉土、瓷瓮、瓷缸、瓷盂、瓷罐、瓷瓶、炉罐、石灰石、石灰、煤田、物产统计比较表                  |
|     | 实业   | 工商业、渔牧、农家副业                                                |
| 卷三  | 行政   | 组织、财政、治安、自治、历代职官表、各机关系统沿革表                                 |
| 卷四  | 教育   | 乡村师范学校、高级小学校、女子高级初级小学校、初级小学及附设民众学校、民众教育馆、历代文化之盛衰、各学校毕业生一览表 |
|     | 金融   | 钱币、钱券、辅币、历年货币行情、每岁兑换数目                                     |
| 卷五  | 风土   | 宗教、民生、礼俗、歌谣、方言                                             |
| 卷六  | (同上) |                                                            |
| 卷七  | 人物   | 乡贤、孝行、义行、学行、列女、方外、名宦、流寓、历代荐绅                               |
| 卷八  | 艺术   | 文艺、记序诗歌、技术                                                 |
|     | 著述   | 睦夸、李神威、李至远、岳凌霜、赵南星、李兆龄、李荣、李国治                              |
|     | 武术   |                                                            |
| 卷九  | 金石   | 印、碑、塔、铭考、记、序、志、表                                           |
| 卷十  | 故事   | 史事、轶闻                                                      |
| 卷十一 | (同上) |                                                            |
| 卷十二 | 外侨   |                                                            |
| 叙录  |      |                                                            |

## 参考文献

(1928):《写在艺刊的前边—为中西画会第二次展览作—》，《大公报》(天津)7月21日。

(1928):《中西画会整个的表现》，《大公报》(天津)7月21日。

(1929):《教育部全国美术展览会特刊》，出版单位不详。

(1930):《中国文明在哪里》，《大公报》(天津)11月2日。

冰翁(1932):《到民间去》，《北洋画报》(天津)10月29日。

陈独秀(1917/1993):《文学革命论》，《陈独秀著作选》，第260~263页，上海人民出版社；原载《新青年》第2卷，第6期。

陈衡恪/陈师曾(1986):《北京风俗图》，北京古籍出版社。

陈纪滢(1974):《胡政之与大公报》，香港掌故月刊社。

厨川白村著、鲁迅译(1973):《苦闷的象征》，《鲁迅全集》，人民文学出版社。

邓中夏(1983):《邓中夏文集》，人民出版社。

方汉奇(1991):《我国早期报刊上的新闻照片》，收入《报史与报人》，第209~212页，新华出版社。

冯伊湄(1978):《未完成的画》，人民文学出版社。

冯玉祥(1949):《冯玉祥回忆录》，上海文化出版社。

含沙(1936):《从望云画展说起》，《中央日报》2月4日。

韩一德、王树隶(1984):《李大钊研究综述》，收入韩一德、王树隶编：《李大钊研究论文集》，第619~637页，河北人民出版社。

黄宗智(1986):《华北的小农经济与社会变迁》，中华书局。

江周(1993):《赵望云年谱》，《朵云》第3期，第93~103页。

李景汉等(1934):《定县经济调查一部分报告书》，河北省县政建设研究院。

李龙牧(1984):《试论李大钊同志五四时期“到农村去”的主张》，收入韩一德、王树隶编：《李大钊研究论文集》，第114~121页，河北人民出版社。

李清芳(1991):《发行工作四十年》，收入周雨编：《大公报人忆旧》，

第 41~49 页, 中国文史出版社。

李树声 (1995):《访问林风眠的笔记》, 收入郑朝选编:《林风眠研究文集》, 第 167~171 页, 中国美术学院出版社。

李松 (1985):《徐悲鸿年谱》, 人民美术出版社。

李燕 (1985):《风雨砚边缘——李苦禅及其艺术》, 上海书画出版社。

林风眠 (1936):《艺术丛论》, 南京正中书局。

令狐彪 (1985):《赵望云年表》, 收入《赵望云画集》, 人民美术出版社。

凌宇 (1985):《从边城走向世界: 对作为文学家的沈从文的研究》, 三联书店。

刘曦林 (1995):《林风眠与美术教育》, 收入郑朝选编:《林风眠研究文集》, 第 18~34 页, 中国美术学院出版社。

刘艺 (1994):《刘锦堂的生平与艺术》, 收入台北市立美术馆编:《刘锦堂百年纪念展》, 第 15~19 页, 台北市立美术馆。

鲁迅 (1973):《鲁迅全集》, 人民文学出版社。

吕一川 (1993):《赵望云传略》,《朵云》第 3 期, 第 104~114 页。

齐白石 (2000):《白石老人自述》, 山东画报出版社。

容肇祖 (1928/2002):《北大歌谣研究会及民俗调查会的经过》, 收入苑利编:《二十世纪中国民俗学经典·学术史卷》, 第 274~291 页, 社会科学文献出版社。

上海鲁迅纪念馆编 (1991):《版画纪程: 鲁迅藏中国现代木刻全集》, 江苏古籍出版社。

上海摄影家学会、上海大学文学院 (1992):《上海摄影史》, 上海人民文学出版社。

沈雁冰/茅盾 (1989):《茅盾全集》, 人民文学出版社。

瘦鹃 (1928):《赵望云与国民革命》,《大公报》(天津) 10 月 26 日。

舒庆春/老舍 (1942):《抗战以来文艺发展的情形》。《国文月刊》第 14、15 期。

王崇民 (1978):《大公报和我》, 收入香港大公报编辑部:《大公报在港复刊三十周年纪念文集》, 第 645~647 页, 香港大公报社。

王森然/乔青 (1928):《国画鳞爪》,《大公报》(天津) 3 月 17 日。

王森然 (1928):《森答史书轩的信》,《大公报》(天津) 3 月 17 日。

王森然/僧岩(1928):《赠艺术家们》,《大公报》(天津)8月24日。

王森然(1934):《近代二十家评传》,北平华实出版社。

王森然(1983):《悼念苦禅》,《文汇报》7月13日。

王天杰等修、宋文华等纂(1933/1968):《高邑县志》,台北成文出版社。

魏守中、管绍熙(1991):《上海大公报的摄影工作》,收入周雨编:《大公报人忆旧》,第233~235页,中国文史出版社。

吴秋尘/秋尘(1930):《行“云”记》,《北洋画报》(天津)10月9日。

吴秋尘(1931):《记“艺术家”》,《北洋画报》(天津)8月1日。

吴秋尘(1932):《描写乡村的赵望云》,《北洋画报》(天津)10月29日。

吴组缃(1936):《谈赵望云先生写意画》,《中央日报》2月4日。

许君远(1928):《国画改革与赵望云》,《大公报》(天津)7月7日。

杨明生编(1989):《中国现代画家传》,河南美术出版社。

叶浅予(1985):《中国画闯将赵望云》,收入《赵望云画集》,人民美术出版社。

瀛仙(1928a):《新艺术的提倡》,《大公报》(天津)10月5日。

——(1928b):《阶级与艺术》,《大公报》(天津)10月12日。

张炽章/张季鸾(1947):《季鸾文存》,大公报社。

张福谦修、赵鼎铭纂(1934/1976):《清河县志》,台北成文出版社。

赵望云/史书轩(1928a):《乡间艺术家的来信》,《大公报》(天津)9月19、20日。

——(1928b):《乡间艺术家的来信(续)》,《大公报》(天津)9月28日。

——(1928c):《苦闷与艺术》,《大公报》(天津)10月12日。

——(1928d):《艺术家从乡下来的信》,《大公报》(天津)11月2日。

赵望云/望云(1928e):《国画之传统思想与今后之改造观》,《大公报》(天津)11月30日。

赵望云(1930):《写在画展开幕以前》,《北洋画报》(天津)10月2日。

——(1932a):《来自田间》,《北洋画报》(天津)10月29日。

——(1932b):《田园集》,作者自印。

——(1933/1999):《赵望云农村旅行写生集》,山东画报出版社。

—— (1934):《赵望云塞上写生集》，大公报社。

郑大华 (2000):《民国乡村建设运动研究》，社会科学文献出版社。

中国第二历史档案馆编 (1992):《冯玉祥日记》，江苏古籍出版社。

周雨 (1993):《大公报史》，江苏古籍出版社。

Bann, Stephen (1995) *Romanticism and the Rise of History*. New York: Twayne Publishers.

Burckhardt, Jacob (1860/1990) *The Civilization of the Renaissance in Italy*, Middlemore, S. G. C. (trans.). London & New York: Penguin Books.

Frederberg, David and De Vries, Jan (eds.) (1991) *Art in History, History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*. Santa Monica, CA: Getty Center for the History of Art and the Humanities.

Gamble, Sidney D. (1954) *Ting Hsien: A North China Rural Community*. New York: International Secretariat Institute of Pacific Relations.

Gamble, Sidney D. (1963) *North China Villages: Social, Political, and Economic Activities before 1933*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Haskell, Francis (1993) *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past*. New Haven: Yale University Press.

Huang, Philip C. C. (1985) *The Peasant Economy and Social Change in North China*. Stanford: Stanford University Press.

Huizinga, Johan (1924) *The Waning of the Middle Ages*, Hopman, Frederik Jan (trans.). London: E. Arnold & Co.

Hung, Chang-tai (1985) *Going to the People: Chinese Intellectual and Folk Literature 1918~1937*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Iggers, George G. and Powell, James M. (1990) *Leopold von Ranke and the Shaping of the Historical Discipline*. Syracuse, NY: Syracuse University Press.

Kultermann, Udo (1993) *The History of Art History*. New York: Abaris Books.

Morrison, Karl F. (1990) *History as a Visual Art in the Twelfth-Century Renaissance*. Princeton: Princeton University Press.

Myers, Ramon H. (1970) *The Chinese Peasant Economy: Agricultural Development in Hopei and Shantung, 1890~1949*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

sity Press.

Paret, Peter (1988) *Art as History: Episodes in the Culture and Politics of Nineteenth-Century Germany*. Princeton: Princeton University Press.

Ranke, Leopold von (1973) *The Theory and Practice of History*, Iggers, Wilma A. and Moltke, Konrad von (trans.). Indianapolis: Bobbs-Merrill.

Rotberg, Robert I., Rabb, Theodore K. and Brown, Jonathan (eds.) (1988) *Art and History: Images and Their Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sheridan, James E. (1966) *Chinese Warlord: The Career of Feng Y - hsiang*. Stanford: Stanford University Press.

Smith, Arthur Henderson (1889) *Village Life in China: A Study in Sociology*. New York: F. H. Revell Company.

Wang, David Der-wei (1992) *Fictional Realism in Twentieth-Century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen*. New York: Columbia University Press.

Wöfflin, Heinrich (1932/1950) *Principles of Art History: The Problem of the Development*, Hottinger, M. D. (trans.). New York: Dover Publications.