

## 葛亮《北鳶》的中西畫作互文與「民國」情懷

黃文倩

### 前言

葛亮(1978-)的《北鳶》是近年頗受到兩岸現當代文學圈、學術圈都關注的長篇小說。完稿於2013年，修訂於2014年，繁體中文版於2015年出版，簡體版隨後於2016年發行。王德威為其繁體版作序，認為葛亮此作：「描寫民國的風雅和動盪，人物細膩典雅，……以淡筆寫深情。」<sup>1</sup>又說：「當代作家競以創新突破為能事，葛亮反其道而行，他遙想父祖輩的風華與滄桑，經營既古典又現代的敘事風格。」<sup>2</sup>陳思和則在其簡體版的序文〈此情可待成追憶〉中亦肯定此書：「是一部以家族日常生活細節鉤沉為主要筆法的民國野史」<sup>3</sup>、「典型的《紅樓夢》的寫法。真實的歷史悼亡被隱去，滿腔心事托付給一派假語村言。」<sup>4</sup>兩位論者都注意到《北鳶》書寫中的復古傾向與「民國」特質。

筆者曾在〈渾沌中的大同——論葛亮《北鳶》與格非《人面桃花》中的「民國」特殊性〉中，以小說人物為分析進路，提出並闡釋出葛亮《北鳶》的「民國」書寫的關鍵特殊性與一部分價值，一方面是體現在女性形象的創造上：「她們渾沌地從『人／個人』走向『人民』，不自覺地參與民初自由的大同實踐，甚至社會革命，共同承擔了一些男性建構下的『民國』暴力與教條危機。」<sup>5</sup>二方面此作重構出：「地方士紳、民間學堂與大同理想的銜接關係，不同於五四西化知識份子的由上到下的啟蒙模式，民間學堂以跟人民更為親近的細膩感與非正規的組織性，創造出日後由下到上的中國社會主義革命與實踐的地方條件。」<sup>5</sup>這些眼界與特質，整體上可以看作《北鳶》企圖以小說的紀實和虛構的自由，勉力還原與重構出中華民國在中國時期（小說主要設定在1926-1947，即民國十五至三十六

<sup>1</sup> 王德威《北鳶·序》，收入葛亮《北鳶》，台北：聯經出版公司，2015年，頁3。本文引述到的《北鳶》均選用此版本。

<sup>2</sup> 同上註，頁4。

<sup>3</sup> 陳思和〈此情可待成追憶〉，收入葛亮《北鳶》，北京：人民文學出版社，2016年，頁11。

<sup>4</sup> 同上註。

<sup>5</sup> 黃文倩〈渾沌中的大同——論葛亮《北鳶》與格非《人面桃花》中的「民國」特殊性〉，《中國學術年刊》第45期，2023年3月，台北：國立臺灣師範大學，頁104。

年的歷史階段)的豐富度與複雜性。有鑑於《北鸞》的人文深度尚有不少的探究空間——在寫作／藝術技法上，它多所效法《紅樓夢》式的暗示與象徵的方法，小說中出現不少中國書法、中西繪畫的互文引用值得進一步分析。鑑於篇幅有限，本文擬先討論此作中的中西畫作互文(書法互文甚多，需要另篇處理)，嘗試將它們跟小說的情節、脈絡整合分析，藉以闡釋新世紀(21世紀)以降的《北鸞》以復古為開新的「民國」美學及人文情懷。

### 一、《北鸞》的發生脈絡與書畫盤點

進入 21 世紀後，隨著中國在全球崛起已成事實，改革開放以降引進西方資本主義和科技思維的主導之餘，中國也開始企圖更精緻地回溯或上接自身的歷史人文傳統。落實在當代小說的創作上，便出現許多以「民國」為背景，兼以中華文化為資源、為方法、為視野、為價值的作品。筆者曾在〈渾沌中的大同——論葛亮《北鸞》與格非《人面桃花》中的「民國」特殊性〉時分析過這種「民國」題材的發生淵源，可能跟新世紀初期的「民國」熱有關——儘管有人批評這是一種病態的「民國」熱，但在某種程度上，隨著 2014 年習近平的新一代文藝講話〈習近平在文藝工作座談會上講話〉的強調：「中華優秀傳統文化是中華民族的精神命脈，是涵養社會主義核心價值觀的重要源泉，也是我們在世界文化激蕩中站穩腳跟的堅實根基。要結合新的時代條件傳承和弘揚中華優秀傳統文化，傳承和弘揚中華美學精神……。」<sup>6</sup>因此，本來在新世紀後的傳統國學熱和中華美學更為強化，許多小說與作品亦在這種強大的國家主義的滲透下，更樂於重新吸收、改寫、會通與轉化中國經典的人文資源，《北鸞》作為一部在新的「講話」之前就開始重構「民國」與中華文化的創作，就寫作時間上，又因為早於政治宣言，將許多中華人文經典與美學感性融入文學互文，而與主流意識型態和國家主義形成微妙的張力關係(同時能順利出版)，其「民國」視野中的各種異質性與邊緣的元素，也就巧妙多元地保留在當中的文藝互文與歷史記憶的夾縫中。

同時，不同於上個世紀八〇年代的尋根文學對中國人文精神較抽象的聯繫(例如韓少功〈爸爸〉、王安憶〈小鮑庄〉及阿城的〈棋王〉等等)，新世紀以降《北鸞》的這種「民國」書寫，其實不只體現在對中國或中華文化、道統或精

<sup>6</sup> 參見〈習近平在文藝工作座談會上的講話〉：

<http://culture.people.com.cn/BIG5/n/2014/1015/c22219-25842812.html>

(檢索日期：2024 年 5 月 13 日)

神的抽象徵用與援引上。21世紀再次深化且轉化中國人文傳統的第二波「尋根」——是在中國已經崛起且富裕起來的新歷史條件下，它們已經有更多的餘裕，來重新吸納「民國」及中華文化的各式知性、感性形象甚至駁雜的歷史細節，因而可能隱性地保留過去大敘事歷史所放逐的民間記憶，甚至具有間接地作用於唯物與唯心思想的辨證能量的特質。

不過，首先要注意是，相對於中國人文傳統中的儒家的士大夫精神，《北鸞》的主體特色其實更為文人化或文化人一些。龔鵬程在《中國文人階層史論》中曾提出：「晚明以降，文人，既是文學人，也是文化人。不僅大都進過學、讀過四書、考過科舉、能作括帖，具有儒家經典的基本知識，也能談玄清話，說禪論鬼；兼且博物志怪，游藝多方；習棋書畫，可供肆意；詩酒風流，時賦多情……」<sup>7</sup>《北鸞》的核心面向，正接近龔先生所曾提出的這種文人主體，小說中的主人公們志道、據德、依仁、遊藝之餘，還時常在臨摹書法與欣賞繪畫，並由此暗示個人的心胸與情志，與間接折射出「民國」時期的各種日常、路線、甚至戰爭危機下的家國情懷等等。

落實到小說細節講究上，《北鸞》因此就有非常多的書畫作品的援引，而且幾乎均為名家傑作，並非隨意羅列與佈置，在小說的脈絡下，篇篇都有其值得再解讀的微言之意。仔細盤點其穿插的書法作品就包括：柳公權〈玄祕塔碑〉、歐陽詢〈九成宮醴泉銘〉、歐陽詢〈化度寺塔銘〉、歐陽詢〈虞恭公碑〉、趙孟頫〈膽巴碑〉、北魏正書摩崖刻石〈鄭文公碑〉、米芾〈華胥兜率〉、陳獨秀贈台靜農的書法名句：「何處鄉關感亂離，蜀江如几好棲遲」等等。畫作的部分亦以中國畫、文人畫為主，包括：《芥子園畫譜》、〈百壽圖〉、石濤（1641-1707）、朱耷（1626-1705，號八大山人）與徐渭（1521-1593）的墨荷、金農（1687-1763，揚州八怪之首）的梅花、李唐（約1049-1130後，另一說約1070-1150後）的〈萬壑松風〉、楊柳青年畫，以及作者祖父葛康俞（1911-1952）的畫作小品（畫中有提字「懶聽穀雨催啼鳥，愛坐春光趁小車」等等。而除了中國畫，作品中還曾穿插提到西方印象派繪畫（沒有具體聯繫到作品）、日本江戶時代的狩野探幽（1602-1674）的《中國七十聖賢圖》，以及日本少女畫落谷虹兒（1898-1979）、英國的比亞詞侶（或譯比亞茲萊，Aubrey Beardsley, 1872-1898）等等，最後兩位都是在五四運動以降，曾被魯迅推薦與介紹給中國的現代視野的作品。這些作品在小說中並非「獨立」出現，而是跟人物、情節甚至「民國」的文化政治形成

<sup>7</sup> 龔鵬程《中國文人階層史論·導論》，宜蘭：佛光人文社會學院，2002年，頁39。

有機的關係。以下擬先分析較具有代表性的畫作互文，及它們之於《北鳶》的脈絡意義，並嘗試揣摩當中企圖反映與保留的「民國」情懷。

### 三、從普世到逆世：中西畫作與民初價值流動

《北鳶》是一部虛實相間的小說，作家葛亮的家學和人文學經歷的素養甚高<sup>8</sup>，其所互文的書法與中西畫作均可比對到真實的作品，但在小說家的筆下，除了保留原典在新作(《北鳶》)的意義，更關鍵的還在於置入小說脈絡、情節後的豐富指涉。

以畫作來說，首先是《芥子園畫譜》(又名《芥子園畫傳》)<sup>9</sup>。這部作品出現在《北鳶》的第一章第二小節〈抓週〉。使用的脈絡是主人公盧家睦的畫師友人吳清舫早年初學繪事的畫譜。吳清舫的人設是出生於清末民初的轉型時代，入過私塾也讀過經史，但在大時代變化與洋務運動下，傳統的學業已無法完成，因此他後來將心志轉投入繪畫，《芥子園畫譜》是他初學國畫的材料。小說描述他受此書啟發後：「其間筆喻耕耘，遍訪名山，胸藏丘壑，精工花卉、翎毛、走獸、人物，無不涉獵，……創寫意富麗花鳥畫一派，為時人所重。」<sup>10</sup>事實上，真實的民國時期的許多畫家如齊白石、潘天壽、林風眠等人，早年也臨摹《芥子園畫譜》起家<sup>11</sup>，《北鳶》可以說共享了這種民國時期的自主學習的韌性與風雅。同時在情節中，吳清舫的作品還曾被國民政府選送巴拿馬萬國博覽會且獲得金獎，可調揚名國際。「巴拿馬萬國博覽會」也是一個歷史客觀實存的事件與活動，1915年在美国舊金山舉辦，可說是民國初期中國正式進入世界的一種新里程碑，藉由這個開篇就出現的以畫作入世界的環節，亦體現了《北鳶》對民初文藝即存在跨國價值的眼界。此外，吳清舫另有不拘一格降人才之氣魄，在作品中與商人家族出身的盧家睦往來友好，因為他覺得盧家重視中國傳統的耕讀傳統，懂得在經商

<sup>8</sup> 葛亮(1978-)，原籍南京，香港大學中文系博士，現為香港浸會大學中文系教授。祖父為中國書畫家、美術史家葛康俞，太舅公為《新青年》雜誌創辦人、新文化及「五四」運動主要領導人陳獨秀，叔公為物理學家鄧稼先，曾參與中國原子彈的發明科研工作。

<sup>9</sup> 《芥子園畫譜》(又名《芥子園畫傳》)是清初陸續編繪印行的一套中國畫入門的教材圖譜。初集為山水譜，二集為蘭竹梅菊譜，三集為花卉、草蟲及花木、禽鳥譜。最初由清初畫家王概以明代畫家李流芳的四十三頁圖稿為基礎增編，以李漁金陵(南京)別墅「芥子園」之名刻印，故名《芥子園畫傳》。參考：陳洙龍編著《芥子園畫傳》，北京：中國人民大學出版社，2003年。

<sup>10</sup> 葛亮《北鳶》，台北：聯經出版公司，2015年，頁37。

<sup>11</sup> 陳洙龍編著《芥子園畫傳》，北京：中國人民大學出版社，2003年，頁5。

有所成就後，興辦私學以提攜後進，實非庸俗之輩，所以後來也與盧家共辦私學，由吳清舫親授繪事。事實上，民國時期確實有一些士紳，例如梁漱溟(1893-1988)就曾在二、三〇年代，自覺地在中國從事鄉村建設運動，唐君毅對這種模式也特別欣賞，他肯定年輕時的梁漱溟，認為：「此是承宋儒如呂氏鄉約、朱子設社倉、陸象山王陽明皆重治鄉里之事的精神下來，而注意到中國之問題，要從社會之下層起，而政治經濟與禮俗文化，則要配合要用，以重新建設中國。他之為學、作人、作事，三者並重，是真正的儒者的典範。」<sup>12</sup>以葛亮的文化背景淵源，對這些中國現代基本社會發展應該不會陌生，因此將當年的這種民國實存，帶入小說也就有其合理性，回到小說的脈絡，吳清舫和盧家共辦私學後，曾教育過的一位日後知名的弟子，就是設定為出身赤貧之家、卻深受吳先生賞識的「孺子可教，素質可染」的李可染。李可染在中國現當代歷史上也是真實知名人物，日後甚至以國畫「萬山紅遍」系列舉世聞名<sup>13</sup>。小說主人公盧家睦所收養的孩子亦由吳清舫為其命名，他本是民初戰亂飢荒下，被母親求乞送養的棄子，由吳清舫引用《詩經·小雅·鼓鐘》中的「鼓瑟鼓琴，笙磬同音」命名為盧文笙，此用典亦有和諧之意。總的來說，小說家藉由《芥子園畫譜》的因緣與脈絡，至少能引申出自主學習、跨國交流、不拘一格教育人才，及為孤寡子弟命名與祝福等等的民初情懷。

《北齋》中的第五章，是出現最多畫作互文的篇章。這一章的背景已來到1937年七七事變以後的天津。主人公盧文笙就讀天津英租界上的耀先中學，七七事變後，天津被日軍占領，但他們因在租界內暫無人身安危而仍能讀一點書。盧文笙在這裡認識了學校的美術老師毛克俞，在小說中，毛克俞少年時繪畫的開蒙老師也是吳清舫，所以冥冥中似乎有些機緣，讓他們兩人相遇。兩人初次見面時是夏天，毛克俞在湖邊寫生畫荷花，小說用文笙的眼光來敘述毛克俞並沒有完全呈現實物荷景的茂盛濃烈，而是以清透的方式表現他的荷花畫，兩人因此也進入了一場閒談荷花的對話，文笙舉例談起石濤(1641-1707)的〈墨荷〉，毛克俞則回應提起朱耷(1626-1705，號八大山人)和徐渭(1521-1593)的墨荷，他點評朱耷和徐渭時這樣說：

<sup>12</sup> 唐君毅〈海外中國知識份子對當前時代之態度〉，收入《說中華民族之花果飄零》，台北：三民書局，2015年，頁75-76。

<sup>13</sup> 例如2015年11月17日《青島日報》報導李可染《萬山紅遍》天價1.84億成交：「北京嘉德秋季拍賣會以五千八百萬元（人民幣，下同）起拍，經多位買家數十輪競奪，最終以一點八四億元成交。雖未突破李可染畫作的拍賣紀錄，但仍是重量級交易。」

<https://hk.news.yahoo.com/李可染-萬山紅遍-天價1-84億成交-215521159.html>

(檢索日期：2024年5月13日)

要說徐渭與八大的性情，一個狂肆，一個冷誕，在畫中皆可看出。徐渭喜繪秋後殘荷，畫法卻慣用潑墨，濕氣淋漓。水墨氤氳間有許多的意外，令人絕倒。八大的荷，清淺數筆，卻往往一枝獨秀，於他是孤冷如常。而在我看來，兩者無非殊途同歸，他們都是有大寂寞之人。<sup>14</sup>

這段話可以視為毛克俞的自我心聲，他的性格本更接近傳統的發乎情、止乎禮的主體，因此之前曾錯過了一位他喜歡的女同學吳思閱。雖然內心豐富，但不擅長表達亦很少直接爭取，所以在炎熱的夏天畫荷，筆下也只是呈現主觀控制下的不滯不礙的清透。但他品畫與教學時往往能超越個人的性格，看出各家之所長，因此當中形容徐渭的「意外」說，與八大的「一枝獨秀」，其實也是毛克俞的以畫言志，亦為後面他的生命轉折的情節埋下伏筆。他在鑑賞李唐的〈萬壑松風〉時亦如此，這則作品的脈絡是——毛克俞在為學生分析西洋畫的散點透視，但話峰一轉地也向學生介紹與分析起宋代李唐（約 1049-1130 後，另一說約 1070-1150 後）的〈萬壑松風〉，細節較突出的是中國畫的「鉤、皴、染、點」等等的眼光與知識。事實上，〈萬壑松風〉是李唐晚期的代表畫作（亦為日後台北故宮博物院的鎮院三寶之一），以主峰、尖峰出入雲霧間，下方佈滿翠松營造豐富的層次之美，山峰亦應用了諸多種國畫的皴法，可說是一幅從構圖到技術上，都帶有豔陽剛又細膩美感的傑作，整體上充滿一種生命力的旺盛之美，也暗示了毛克俞的人格的另一一些內在面向。

另一方面，小說此處的背景，還聯繫上了日本侵華戰爭所使用的「大東亞共榮圈」的觀念。在作品情節中，毛克俞這種對中國作品的具體且較有深度式的審美，跟對介紹西洋畫時的技術強調，引起了彼時日本派駐在耀先中學的督導的不滿，督導建議他應該增加介紹日本畫作的空間，並向他引薦了日本德川時代的狩野探幽（1602-1674）的取法中國畫藝術的《中國七十聖賢圖》，事實上狩野探幽的《中國七十聖賢圖》確實是繪畫史上的傑出作品，小說中日本督導藉引進狩野探幽跟中國傳統文化的淵源，幽微強調的是對中國知識份子應重視聖賢修身的「中日合作」的意識，醉翁之意不在酒，目的也並非在推廣中日畫作的美術專業。

然而，更有意思是，《北鷲》又並非是一部意念先行，直接以愛國與抗日為書寫目的的作品，當然此作仍有感時憂國的愛國情懷，甚至對許多中國現代青年知識份子的日後左傾，都有一定程度的同情與理解。小說在第五章中，亦有藉畫

<sup>14</sup> 葛亮《北鷲》，頁 326。

作來暗示他心目的民國精神的多樣化與豐富性。例如延續上面的例子，毛克俞後來對學生的教學，雖然沒有選用鑑賞狩野探幽的作品，但他對日本畫作其實並沒有排斥，只不過他上課時選擇了魯迅曾引進過的日本少女畫家落谷虹兒(1898-1979)的版畫，來引薦給學生。而他之所以選擇落谷虹兒，並非是基於彼時「中日合作」的價值傾向，反而是欣賞落谷虹兒的「不應景」。小說用毛克俞的視角，來帶出他對落谷虹兒的理解：

這畫家是魯迅愛過的。那時我不愛他，如今卻愛，就愛他的不應景。想一想，不過十年的光景，他便是個被拋棄的角色。民國二十一年日本人退出國聯，二十六年這場戰爭打起來。日本人是不要他的，嫌棄他頹廢、委靡，沒有精神。中國人也不愛，因為他是個日本人。誰都認為他多餘和礙眼，他便索性放下畫筆，歸隱到鄉下去，扛起了鋤頭把。如此一來，卻是讓人羨慕。他說完這些，眼神裡十分落寞。但卻笑一笑說，這世上畫是多餘的人。多一個不多，少一個不少。<sup>15</sup>(黑體和底線為筆者所加)

落谷虹兒最初進入中國，是魯迅於1929年1月以朝花社編印的《藝苑朝華》第一期第二輯，收錄落谷虹兒作品十二幅，並附有畫家的詩和散文詩十一首。魯迅在《落谷虹兒畫選》小引中，曾引用落谷虹兒自己的話，傾訴其特色：「『我的藝術，以纖細為生命，同時以解剖刀一般的銳利的鋒芒為力量。我所引的描線，必需小蛇似的敏捷和白魚似的銳敏。我所畫的東西，單是「如生」之類的現實的姿態，是不夠的……。」<sup>16</sup>此處在詮釋上需要注意的脈絡是，毛克俞是在1937年七七事變以後才引用落谷虹兒，換句話說他已經明白，無論是一般日本人或中國人，在這個戰爭與強化軍國主義的階段，恐怕都不會欣賞過於纖細、尖銳真正有獨立主體的多餘的人(零餘者)的落谷虹兒，這時侯毛克俞仍願意引薦落谷虹兒給青年學生，就與大東亞共榮無關，而可能更接近魯迅前述小引中曾說過的：「作為中國幾個作家的秘密寶庫的一部份。」<sup>17</sup>由此，《北鸞》亦間接彰顯了「民國」時期，對文學藝術的多元、對相對異端與邊緣主體的容忍、尊重甚至支持的張力與彈性。

類似這種介在愛國(中國)情懷與尊重藝術主體性的鑑賞書寫，還體現在作者

<sup>15</sup> 葛亮《北鸞》，頁350。

<sup>16</sup> 魯迅《落谷虹兒畫選》小引，收入《魯迅全集·集外集拾遺》(第七卷)，北京：人民文學出版社，2005年，頁342-343。

<sup>17</sup> 同上註。

引用其作者祖父葛康俞(1911-1952)的真實畫作小品，此作亦有收錄在繁體中文版的《北鸞》的目錄後作插圖用。畫作上提有：「懶聽穀雨催啼鳥，愛坐春光趁小車。」落款為：「庚辰春正月首日康俞畫」。畫作中央有一道橋，橋上有男女三人，老少有別。橋下有多種類型的石塊，上面還有包括柳樹內在的多種樹種，畫風日常自然，細節雖不到精工，但亦有文人畫的寫意趣味，整體來說還頗為耐看。同時還可分析的是，落款的庚辰年為民國二十九年，也就是1940年，那個階段中國還在八年抗戰的艱苦鬥爭中，所以這幅畫出現在小說的脈絡意義，還在於克俞跟昔日曾喜歡過的對象吳思閱的一段彼此試探和家國情懷的間接印證——吳思閱因為抗日戰爭的關係，放棄原本可赴法國留學的機會，甚至專程跑回天津來找毛克俞，一方面暗示她的日漸左傾，後來在夜校為地方工人上課，以進行思想啟蒙和革命自覺的教育工作，二方面也是因為對毛克俞還有感情。吳思閱對毛克俞點評這幅畫：「這款識的格局小了些。畫到最後，還是個『無論魏晉』的桃花源。」<sup>18</sup>，而克俞則是批評她放著大世界不去卻跑回來，事實上毛克俞在同一章的〈萬象〉一節中，還有一段是他為了迴避日本督導對他們教學上的監督，畫了一幅雙面畫——一面有和服青年和旗袍少女，另一面則有一個舉著刺刀站在中國地圖上的日本兵，前者為了交差，後者才是他真正的心意。因此，兩人看似在點評一幅「不知有漢、無論魏晉」的疏離政治與家國的作品，以反言正，其實雙方都間接地共有對彼此與中國的珍重之情。

#### 四、在勞動與心的統合下：前衛性與民間性的協作

第五章的〈萬象〉一節中，還有一段在盧文笙對毛克俞的勞動觀察中，帶出民初的中國版畫的淵源，以及比亞詞侶(或譯比亞茲萊，Aubrey Beardsley, 1872—1898)<sup>19</sup>和楊柳青年畫。關於民初的中國版畫已經有非常豐富的研究，從1928年11月，由魯迅、柔石等人創立「朝華社」，除了介紹歐洲文學之外，亦引進外國版畫。1930年，魯迅在朝華社編印的《藝苑朝華》第一期第五輯中，收錄蘇聯繪畫和木刻十二幅，同時在這批《新俄畫選》小引中即有言：「當革命

<sup>18</sup> 葛亮《北鸞》，頁369。

<sup>19</sup> 關於比亞茲萊，可參考陳子善編《比亞茲萊在中國》，北京：生活·讀書，新知三聯書店，2019年。

時，版畫之用最廣，雖極匆忙，傾刻能辦。」<sup>20</sup>王洪章曾指出：「魯迅的木刻版畫情結，不僅是對木刻版畫藝術的一種喜愛，而且也是他探尋由『立人』到『立國』的一種方式。」<sup>21</sup>苗普也認為中國的木刻版畫運動，是「通過藝術的途徑找尋救亡圖存的道路」<sup>22</sup>，而劉思誠引用日本學者的說法亦可佐證：「日本學者內山嘉吉、奈良和夫從整體角度論述了魯迅普及木刻的理由：一是中國有接受普及木刻的土壤；二是中國民眾有很大一部分處於文盲狀態；三是木刻對於革命能夠起到很大的推動作用。」<sup>23</sup>所以，小說藉由盧文笙看到毛克俞在做版畫的勞動，而且「笑容與此前不同，是有些昂揚和明亮的」<sup>24</sup>，也就可以理解為毛克俞其實並不只是在做純粹「藝術」創作，而是在那場中日戰爭中心有所向，而這種傾向也跟上一節的價值分析有所交集。

其次，小說藉由盧文笙的視角，看到毛克俞的書桌上有放著比亞詞侶／比亞茲萊和楊柳青年畫。比亞詞侶是一名英國天才畫家，在上個世紀 20 年代即被引進中國，田漢、郁達夫都曾經為文介紹，畫風前衛、大膽。《新文化》第一卷第四號的封面，就用過比亞茲來的一幅半身裸女擺著米開朗基羅式的「創世紀」的長手臂畫；1926 年張競生的《性史》的書封，也用了比亞茲來的一幅全裸雙人畫。1929 年，魯迅出版的「藝苑朝花」叢書的第四輯，亦刊出《比亞茲萊畫選》，並再度親自為其撰寫「小引」有言：

比亞茲萊是個諷刺家，他只能如Baudelaire描寫地獄，沒有指出一點現代的天堂底反映。這是因為他愛美而美的墮落才困制他；這是因為他如此極端地自覺美德而敗德才有取得之理由。有時他的作品達到純粹的美，但這是惡魔的美，而常有罪惡底自覺，**罪惡首受美而變形又復被美所暴露**。<sup>25</sup>（黑體和底線為筆者所加）

<sup>20</sup> 魯迅〈《新俄畫選》小引〉，收入《魯迅全集·集外集拾遺》（第七卷），北京：人民文學出版社，2005 年，頁 363。

<sup>21</sup> 王洪章〈魯迅與木刻版畫藝術〉，《文藝爭鳴》，2018 年 06 期，頁 172。

<sup>22</sup> 苗普〈時代里程碑——魯迅與新興木刻板畫運動探析〉，《中國美術》，2019 年 05 期，頁 138。

<sup>23</sup> 轉引至劉思誠〈「有力之美」：魯迅發展木刻版畫的初心及其影響〉，《湖北民族大學學報》，2023 年 04 期，頁 128。原始出處為內山嘉吉、奈良和夫原著，韓宗琦譯《魯迅與木刻》，北京：人民美術出版社，1985 年，頁 215。

<sup>24</sup> 葛亮《北鸞》，頁 351。

<sup>25</sup> 魯迅〈《比亞茲來畫選》小引〉，收入《魯迅全集·集外集拾遺》（第七卷），北京：人民文學出版社，2005 年，357 至 358 頁。

魯迅將比亞茲萊跟波特萊爾(Baudelaire)參照的這則說法，是在國共合作破局的 1929 年後，而《北鸞》引用比亞詞侶則是中日戰爭階段，看似沒有直接關聯，實則都是企圖在高度人為的鬥爭、戰爭與暴力因果下，思考現代派藝術跟道德或價值之間的辨證關係，比亞茲萊跟上一節提到的落谷虹兒類似，都有一種陰鬱、反叛的現代性與前衛性，因此他們作品中的美，看似是惡魔之美，實則正是由於對惡魔有高度敏感與自覺，反向運用美來曝露了惡魔，藉以引起人們的注意與覺醒。

同時頗耐人尋味的是，在毛克俞的桌上，除了比亞詞侶／比亞茲萊，並存的還有數張中國天津民間傳統的楊柳青年畫<sup>26</sup>。題材包括劉海戲金蟾、三英戰呂布、年年有魚等等。這些作品或充滿民間的喜慶吉祥(如劉海戲金蟾)、或帶有英雄豪傑的傳奇視域(如三英戰呂布)、或體現百姓日常的單純盼望(如年年有魚)，這些作品跟比亞茲萊的畫冊並置，也就暗示了主人公毛克俞兼融中西、廣納菁英與普羅的氣度與多元趣味。而且毛克俞還特別強調：「講好東西在民間，真是著實不錯。」<sup>27</sup>甚至在這段脈絡的末尾，作者還將它們再度回扣中國版畫的形式運用，看似是在談民間版畫的技術／藝術，實則也是間接呼應彼時中國以版畫為救亡圖存的心意。

最後，第一章第三節〈天津〉中，還有互文到「百壽圖」<sup>28</sup>的特殊意義。此畫出現的脈絡，用在民初時期的一位軍閥石玉璞的五十壽辰，各方為了討好送上禮物，明顯最講究與貴重的就是這幅「百壽圖」。《紅樓夢·第七十一回》：「嫌隙人有心生嫌隙 鴛鴦女無意遇鴛鴦」亦曾出現過一面頭等的泥金「百壽圖」。《北鸞》設定與描寫此禮乃是張少帥(張學良)送給石玉璞的禮物，形象「草行隸楷，小金魏碑，兩人多高。艷紅的底子，金線為經絡，氣勢非凡」<sup>29</sup>。而石玉璞卻輕描淡寫，還提到另一位張宗昌送的禮物，刻意想坐實「奉系三英」的交情，換句話說，就是在壽辰之日，當著大家的面，明示石玉璞的人脈權力與勢力龐大，但

<sup>26</sup> 參考維基百科「楊柳青年畫」：「楊柳青年畫是中國天津著名的民間木版年畫，起源於現在天津市西青區楊柳青鎮地區，產生於明崇禎年間，清朝雍正、乾隆至光緒年間為鼎盛期。楊柳青年畫繼承宋代和元代的繪畫傳統並採納明代的木刻版畫等工藝美術形式，結合了木版套印和手工彩繪等方法。」

[https://zh.wikipedia.org/zh-tw/楊柳青年畫#cite\\_note-1](https://zh.wikipedia.org/zh-tw/楊柳青年畫#cite_note-1)(檢索日期：2024 年 5 月 13 日)。

<sup>27</sup> 葛亮《北鸞》，頁 352。

<sup>28</sup> 參考百度百科「百壽圖」，是一種以多種字體排出一百個「壽」字的圖，有福壽雙全之意。<https://baike.baidu.com/item/百壽圖/8461806>。(檢索日期：2024 年 5 月 14 日)。

<sup>29</sup> 葛亮《北鸞》，頁 47。

隨後登場則是在別處亦擁兵自重的果敢青年新秀柳珍年，石玉璞對他早有戒心，這段結構實可呼應前述《紅樓夢》出現「百壽圖」的「嫌隙人有心生嫌隙」之說，柳珍年的出現實有不拘一格的挑釁與僭越之意。同時，這節中也帶出石玉璞的新娶的五姨太太小湘琴亦跟丈夫早有嫌隙，在一個月夜，被小說中的另外兩位女主看到，有暗示小湘琴後面的私情之意，但她們卻選擇裝做沒看到，似乎有同為天涯淪落人的姐妹珍惜之意，這部分也明顯致意「鴛鴦女無意遇鴛鴦」。

## 五、結語

總的來說，葛亮《北鸞》的中西畫作互文，讓我們透過這些畫作，見識到民初從普世到逆世的價值流動，以及前衛性與民間性協作的審美眼界，體現了「民國」文化的菁英講究與自我期許，如同當年英國大批評家馬修·阿諾德的人文信念：「有了最優秀的自我，我們就是集合的，非個人的、和諧的。……其實，這就是文化、或曰對完全的追尋所要培育的自我。」<sup>30</sup>如此粹煉靈根的文化歷程，亦是日後兩岸可能仍有互惠與再反省的前提。

---

<sup>30</sup> 馬修·阿諾德原著，韓敏中譯《文化與無政府狀態》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2002年，頁62。