

文人畫的延伸

——郎靜山的攝影藝術

／陳葆真



到目前為止，世界上沒有任何一項藝術可以比攝影更快速而忠實地在瞬間記錄人類視覺所能見到的一切存在現象。藉由攝影，人們可以捕捉瞬息萬變的自然風光和人世百態。它是時間的痕跡、空間的實證、存在的記錄。經由攝影圖像，人們得以凝化萬象，反映感懷，陳述意見。而這些在在揭示了攝影者個人的閱歷、價

值觀和美術品味。它是自我抒情表意最直接、最迅速、最忠實的顯影。這也是攝影之所以迷人的原因。

由於不同的人有不同的興趣，每個人對於存在的現象有不同的關注，因此，每個攝影家通常會有自己偏好的主題。又因為個人的性情、見解、和表達方式各有不同，因此，不同的攝影家便有不同的攝影風

格。攝影作品依性質而言，可以分為資料性作品和藝術性作品兩大類。

藝術性作品的目的在表現藝術美。主題的選擇、構圖的設計、人物和布景的安排、氣氛的營造、和整體性的視覺效果等等是這類作品主要的關注。簡言之，這類作品以主觀的創作成份居多，包括沙龍攝影、畫意派攝影和擬畫派攝影

等等。美感是這類作品的創作基礎，而事實上這類作品也常受繪畫的影響，因此他們的攝影可以當作繪畫作品來觀賞。（註一）在其中，攝影家有充分的自由可以藉外在的風景和人物來表現他個人獨特的人生觀和內心世界。就過去百年中國攝影家而言，郎靜山先生（一八九四～一九九五）在這一方面表現可說是風格鮮明、高標獨幟、成就非凡。有關郎靜山先生的生平與藝術成就等方面的專著已有許多，不容贅述。個人在此擬從風格和文化背景的角度來探討他前後兩期作品的特色及其所以改變的時代因素。

郎靜山先生祖籍浙江蘭谿，民國前十八年（清德宗光緒二十年，一八九四），正值中日甲午戰爭時，生於江蘇淮陰（揚州清江浦），民國八十四年（一九九五）卒於台北，享年一〇二歲。（註二）郎先生一生專志攝影，足跡遍歷中國大江南北，萃取名山大川精神風貌，獨創「集錦式」暗房

手法，作品清幽淡雅，表現中國水墨山水神韻，意境高遠，聞名當代，享譽國際。這位經歷整個二十世紀的藝術家，雖然躬逢中國近代史上種種政治、社會、思想與文化等各方面最驚天動地的巨大變革，但他卻能在濤天巨浪中順應變遷，隨遇而安，在內心上始終保持雍容沖穆、淡泊寧靜，游心攝影。他以他的作品表現他的心志，呈現他的生命境界，其中充滿和諧安詳，了無塵囂紛爭，那是他的理想世界。但是這樣的世界並不是在朝夕之間所建構完成的，而是他屢經追尋，在現實中尋找心靈的故鄉，最後回到中國傳統文人繪畫的世界中，感覺穩妥停當而長住久安的。他的作品正顯示了他這樣的心路歷程。

依個人觀察，郎靜山先生的攝影風格大概可以一九四〇年他四十九歲左右分為前後兩期：前期偏向寫實，後期多屬抒情。而這兩期彼此互有重疊：約在一九三〇年代，達十年之久。可能由於時間久遠及

戰亂遷徙的緣故，屬於他前期（一九四〇年之前）的作品留下極為有限；目前可以看到他此期的作品多成於一九二〇與一九三〇年代，約他三十到五十歲之間。在那二十年之間，他擔任過《上海時報》的攝影工作，成爲是中國第一個攝影記者（一九二六）；成立中國南方第一個攝影團體「華社」（一九二八）；出版《靜山攝影集》（上海：中華美術刊行社，一九二九）；在松江女中教授攝影（一九三〇），並在《上海時報》舉行第一次個人攝影展（一九三〇）；在上海開設「靜山攝影室」（一九三一）；成立「中國攝影學會」（一九三九）；並且出版了他別具心得的《集錦攝影概要》（一九三九），其中他主張中國攝影美學應以謝赫（約活動於五三二～五五二）的「六法」爲依歸，（註三）他這時期的多數作品仍可明顯看到他早年所受西方攝影技法的成熟運用。（註四）他此期主要的作品就題材而言，包括沙龍攝影



圖四 郎靜山 堤樹 1938



圖五 郎靜山 竹筏 1930



圖六 郎靜山 山行 1933



圖三 郎靜山 裸女 1933

的質感和氣氛。由於他對光影適度的掌握而得以表現出如〈裸女〉（一九三三）（圖三）身體柔軟的質感，〈堤樹〉（一九三三）（圖四）倒影的輕柔，以及〈竹筏〉（一九三〇）（圖五）水面上陽光強烈的反射效果等等。此外，他又十分著意表現物象的立體感和層次感，比如〈山行〉（一九三三）（圖六）中大山巨石的實體厚重，和近、中、遠山脈佈列的濃淡有別、層次明顯，以及石階蜿蜒所形成的景深；還有，在俯視下的〈鹽井〉（一九三

的〈裸女〉系列（一九二八—一九三三），以及大量的風景和民間生活，比如〈道士〉（一九三二）、〈山行〉（一九三三）、〈堤樹〉（一九三三）、〈鹽井〉（一九三八）、〈花鳥〉（一九三〇）、〈竹筏〉（一九三〇）、和〈淺灘〉（一九三九）等等。（註五）

影像都呈現了類似的風格特徵：表現它們在特定時空之下獨特的存在狀態。攝影家的態度寫實，技法高超。他特別強調光學（optical）效果，也就是眼睛所察覺到的、物體在自然環境之下的實存面貌。因此他在作品中特別注意物象的造形、光源和光影變化，並且著重表現物象的立體感和空間的

層次感。在造形方面，他注意人物的表情、肢體語言和美感，比如〈道士〉（一九三二）臉上的喜悅，〈裸女〉（一九二八）慵懶的睡姿，和另一幅〈裸女〉（一九三三）身體各部位因伸展和擠壓而形成的悠美線條等（圖一—三）。他又特別注意光源，利用光線或柔和、或強烈的對比去表現物體



圖一 郎靜山 道士 1931



圖二 郎靜山 裸女 1928



圖七 郎靜山 鹽井 1938

八) (圖七)，由近到遠、斜向延伸到幅頂所展現出來的空間連續感等等。總之，郎靜山先生此期作品的風格特點是：物象造形明確、空間表現自然、強調光影變化，著重視覺真實性。可以說，他不論在沙龍攝影或風景攝影方面，對於西方攝影技法的運用都已爐火純青、卓然大家了。可是，他並不滿足於這樣的成就，因為在這同時，他已在嘗試開拓自己獨特的攝影風格：以中國傳統水墨山水畫為依歸的「集錦式」攝影，並且在一九三五年出版了《集錦攝影概要》。(註六)他主張攝影也像繪畫一般，必

需要表現出藝術家個人的思想與風格。

在《集錦攝影作法》書中他辯稱，所謂的「集錦式」攝影並不同於廣告式拼貼。

「集錦式」攝影的特點是攝影家從已經有的不同作品的底片當中，選擇出某些物象的母題，再利用暗房中的曝光方法，靈活多變的遮光手法，和不同速度的掌控，將這些來源不同的母題重新組合，產生新的畫面結構，曝光在同一張相紙上，經過顯影、定影、烘乾後，便形成一張面目全新的獨立作品。(註七)在「集錦式」攝影作品中的物象都是攝影師依照所需，而從他經驗成品中萃取而來，加以組合的。雖然它們這些物象母題會個別存在於某一個時空狀態中，但全體面貌卻是經過攝影師依理想而重新建構組成的。簡言之，「集錦式」的攝影作品是攝影師的「造景」，它所反映的是攝影師主觀的心境和意境，也就是他的內心世界。這和一般攝影：客觀地從自然界中「取

景」，即忠實地反映自然景觀，是相當不同的。它反而類似畫家的創作，可以選擇特定母題的造形、自由地構圖、並營造出特殊的氣氛。

「集錦式」攝影成了郎靜山先生獨特的風格。他不僅著書立說，而且擇善固執，終其一生安心立命在這風格上。他這類作品也為他贏得無數獎項和榮譽，使他名聞國內外，歷久不衰。(註八)他的「集錦式」攝影不論在主題選取上、創作方法上、構圖模式和美學價值上都深受中國傳統水墨山水畫的影響。從一九三〇年代到一九八〇年代，他作品的主題包括〈蔭下高士〉(一九七〇年代?)，〈仙山樓閣〉(一九七二)，〈煙柳渡船〉(一九四五)，〈雲山圖〉(一九五七)，〈寒林〉(一九三四) (一九八二) (一九六〇)，〈松鶴〉(一九五八)，和〈群鹿〉(一九五六) (一九七〇) 等等傳統繪畫主題。(註九)而構圖上他多採南宋(一一二七) (一二七九) 小景山水畫的



圖八 郎靜山 寒林 1934



圖一〇 郎靜山 晨霧日光明 1960



圖九 郎靜山 蘆花煙樹 1950

一角或半邊構圖模式，或是米家雲山模式：畫面上留白處多，實體較少，又常以雲霧掩映，製造迷濛的空氣感和不可測量的空間感。這些「集錦式」作品的畫面疏朗，不表光源，物象無影，只見明暗，黑白色調對比小，有如中國傳統繪畫中淡淡的水墨漸層，整體形成柔和的視覺效果，反映了清幽、寂靜、和平、安詳的氣氛。那是他所要表現的美學價

值，也正是中國水墨山水畫的美學精神。

有趣的是，在他這類作品中，我們往往可以發現他在許多的不同的作品中重複使用某些相同的母題，比如一九三四年的〈寒林〉(圖八)，它中景的樹後來又用於一九五〇年〈蘆花煙樹〉(圖九)的中景部份；一九六〇年的〈晨霧日光明〉(圖一〇)，後來經整個淡化後，加上一座茅亭，便成了



圖一七 傳五代 李成(919-967)
晴巒蕭寺 美國堪薩斯城納爾遜
美術館藏



圖一八 郎靜山 群山行舟 紀年不詳



圖一五 郎靜山 雲山 1987



圖一六 郎靜山 群山樓閣 紀年不詳

的氣氛。這些創作手法，正是中國傳統繪畫的特色。中國傳統畫家的訓練除了觀察自然物象之外，還必需學習名家的筆法和造形，最後才能集大成，表現自己的面貌。事實上郎靜山先生可說是利用「集錦攝影」的方法在製作中國傳統的山水畫。他是用畫眼在創作。因此縱使一些他未紀年的無題作品往往也讓人想起古代名家的繪畫，舉例而言，比如〈群山樓閣〉(圖一六)之如李成(九一九~九六七)的〈晴巒蕭寺〉(圖一七，美國，堪薩斯城，納爾遜美術館)；〈群山行舟〉(圖一八)，有如方從義(約一



圖一二 郎靜山 文化學院 1972



圖一三 郎靜山 孤松精舍 1974



圖一四 郎靜山 泊舟 1985



圖一一 郎靜山 空亭煙樹 1986

一九八六年的〈空亭煙樹〉(圖一一)；一九七二年的〈文化學院〉(圖一二)，它前景中的雲，經縮小後，又出現在一九七四年的〈孤松精舍〉(圖一三)前景，而它中景的那一叢樹卻來自一九三四年的〈寒林〉(圖八)。這一叢樹的形態挺拔多姿有如國畫筆觸作成，似乎最爲他所鍾愛，因爲它不但重複出現在以上三處作品，並且又見於一九八五年的〈泊舟〉(圖一四)中景之中。至於〈泊舟〉中的遠山卻又來自一九五〇年的〈蘆花煙樹〉(圖九)。特別有趣的是，這種重複使用的表現有時也出現在

同一件作品之中，比如前舉一九七二年〈文化學院〉(圖一二)之中，在近景處所見的雲層，與天空最上層的雲層二者便是出自同一底片，只是濃淡色澤不同而已。而最巧妙的卻是一九八七年〈雲山〉(圖一五)的中景部份。那裡所出現的前後兩重左右橫互的山脈，其實是由同一張底片的正、反面所翻印組成的。

以上這些山脈、樹木、雲霧都是攝影家先從自然中捕捉到、而引以爲典型的理想造形。他將它們加以巧妙地變化組合，雖然重複運用，但卻造成了不同的景致，呈現出各異



圖二四 郎靜山 曉汲清江 1934



圖二二 郎靜山 蔭下高士 紀年不詳



圖二五 清 石濤(1642-1707) 歸舟
冊頁，紐約大都會博物館藏



圖二三 宋人 柳蔭高士
國立故宮博物院藏



圖二一 明 唐寅(1472-1523) 震澤煙樹
國立故宮博物院藏



圖一九 元 方從義(約1302-1393) 惠山舟行
國立故宮博物院藏



圖二〇 郎靜山 蘆汀 紀年不詳

三〇二~三九三)的〈惠山舟行〉(圖一九，臺北，故宮博物院)；〈蘆汀〉(圖二〇)，則如唐寅(一四七二~一五二三)的〈震澤煙樹〉(圖二一，臺北，故宮博物院)；〈蔭下高士〉(圖二二)，似如宋人的〈柳蔭高士〉(圖二三，臺北，故宮博物院)；而〈曉汲清江〉(一九三四)(圖二四)則有如石濤(一六四二~一七〇七)的〈歸舟〉(圖二五，紐約大都會



圖三〇 郎靜山 思春 1945

物院)。而這些畫眼的背後，其實是詩意。最明顯的是他的兩件作品：一九四五年的〈思春〉（圖三〇）和一九八八年的〈歸舟〉（圖三一）都令人想起柳永（一〇三四年進士）的〈雨霖鈴〉：「念去去千里煙波，暮靄沈沈楚天闊」，以及「今宵酒醒何處？楊柳岸曉風殘月」。至於那件作於一九七二年的〈文化學院〉（圖二二）則又令人想起了蘇軾（一〇三



圖二九 元 倪瓚(1301-1374) 江岸望山 局部 1363
國立故宮博物院藏



圖三一 郎靜山 歸舟 1988

六）一〇一）的詞：「不知天上宮闈今夕是何年」。

但是，到底他的詩情畫意從何而來？他與傳統水墨山水畫有何淵源？他又為何如此執意於重複、建構他的理想世界？在以上的「集錦」作品畫面中，郎靜山先生刻意不去表現光源，不以光影變化去表現物象的立體感，也不明確交待近、中、遠三景之間的空間連續性；他所強調的是物象表面



圖二八 郎靜山 樹蔭草亭 1957

畫風（圖二九，臺北，故宮博



圖二六 郎靜山 鹿苑長春 1956



圖二七 清 郎世寧(1688-1766) 八駿圖
國立故宮博物院藏

柔和的黑白漸層和雲霧的氤氳飄渺，以及畫面上大片的留白等等因素所共同營造出來的一片空疏幽靜的氣氛。這些表現與他早期的攝影風格完全背道而馳。而這卻正是中國宋（九六〇～一二七九）、元（一二六〇～一三六八）以來水墨畫的美學精神。至於他常將同一母題重複使用在不同畫面上，或將某幾種母題作不同的組合，建構出不同的畫面，這種作法也正如傳統水墨畫大師一般，在不同作品中經常會自然而然地重複使用自己獨特的山石皴法、樹石母題、點苔、畫水、渲染和用色等等屬於個人畫風的繪畫語彙。而在這種傳統當中最具代表性的畫家莫過於倪瓚。

眾所周知，倪瓚人格高潔、畫風一塵不染，終其一生所作山水畫風格明顯：一直是一河兩岸的構圖，前景土坡素淨，雜草不生，空亭一座，疏林三兩，杳無人跡；中景多虛空，間有沙渚；遠山隔水，天空虛朗。他多用淡墨、乾筆和折帶皴畫山石，再用臥筆點

苔。全圖空寂明淨，正足以反映他避居湖上以遠離亂世塵囂的心情，以及淡泊寧靜的人生價值觀。（註十）

倪瓚獨特的畫風和他高潔的人品已成爲明（一三六八～一六四四）、清（一六四四～一九一一）兩代文人畫家的典型。明代江南人家甚至以家中是否收藏倪瓚作品作爲判斷雅俗的標準。吳派畫家從沈周（一四二五～一五〇九）、文徵明（一四七〇～一五五九）到陸治（一四九六～一五七七）等人不斷臨仿倪瓚的畫風。他們都藉此淨化心靈，目的是達到和倪瓚一般純淨的精神境界。（註十一）倪瓚繪畫中特有的那種簡單疏朗的構圖和造形，以及乾淨、輕淡的筆墨到了明末清初之際，又爲弘仁（一六一〇～一六六四）、戴本孝（一六二二～一六九一）和石濤等畫家所宗法，而成爲他們常畫的渴筆山水畫風的本源。（註十二）郎靜山先生的「集錦式」攝影在製作概念上不但深受中國傳統畫家創作方式的影響，而且在風格上也常

表現出摹仿倪瓚畫風的結果。

個人認爲郎靜山先生之所以選擇中國傳統水墨山水畫的美學精神作爲他的「集錦式」攝影風格，以及認同倪瓚的人生觀，一方面固然與他的天性淡泊有關，但另一方面應與他在一九二〇到一九三〇年代中居住在上海，參與當地傳統畫家、收藏家和各類畫會的活動有相當密切的關聯。眾所周知，上海地區自從明末以來，日漸取代蘇州成爲江南重要的繪畫重鎮；清末以降到抗戰前夕更成爲全國畫家、收藏家和各種畫會活動的中心。（註十三）民國初年到抗戰前夕之間這種情形更爲蓬勃。根據學者統計，從一九二一年到一九三一年在上海創行的知名畫會至少便有八個，包括「停雲書畫社」（一九二二）、「國畫保存會」（一九二三）、「素月畫社」（一九二六）、「海上書畫聯合會」（一九二六）、「藝觀學會」（一九二七）、「古權今雨社金石書畫社」（一九二七）、「蜜蜂畫社」（一九二九）和「中國畫會」（一九三一）等。其

中又以蜜蜂畫社成員最多，約有百餘人，其中張大千（一八九九～一九八三）、鄭昶（一八九四～一九五二）、俞劍華（一八九五～一九七九）等人都是它的社員。這些藝術家有的同時參加一個或數個畫會，而這些畫會又經常舉辦畫展，印行成員的作品，彼此觀摹。而在這些活動中，收藏家也常將藏品公諸同好，藝術家便藉此體會古代名家風格，而其中最受當時藝壇歡迎的便是清初石濤、八大（一六二六～一七〇五）等人的作品。在這同時，藝術史家也分別著書立說，宣揚傳統國畫的價值，如鄭昶的《中國畫學全史》（一九二九），和俞劍華的《中國繪畫史》（一九三七）等，便作成於這段期間。（註十四）

一九二〇年代到三〇年代上海地區這些畫家所組成的各種畫會活動，各類畫冊的刊行以及畫史的著作，主要的目的是爲振興傳統國畫，選擇國畫的精華，肯定國畫的價值，以對抗清末民初以來因西方文化

的強勢入侵，而使中國知識份子捨棄、貶抑傳統文化的巨大潮流。當時文化界有康有爲（一八五八～一九二七）和陳獨秀（一八七九～一九四二）主張捨國畫學西畫；蔡元培（一八六八～一九四〇）提倡美育，主張以科學方法作畫，除去傳統國畫毫不經心或刻意摹仿之弊。在上海的劉海粟（一八九六～一九九四）、南京的徐悲鴻（一八九五～一九五三）、杭州的林風眠（一九〇〇～一九九一）也多在學校教育中加強西畫訓練。面對這股強大的西畫寫實主義的衝擊，傳統國畫家在檢視國畫特色之餘，一方面固然承認了國畫止於臨摹的學習弊端而求革新，但另一方面卻認爲西畫的寫實主義也有它的極限。其中最重

要的便是陳師曾（一八七六～一九二三）。他指出西畫的寫實主義盛行於十九世紀，但後來興起的後印象派、立體派、未來派、表現派等卻反其道而行，「不重客體，專任主觀」，足見繪畫光求表現形似

不足以盡藝術之性質及特點，也非藝術的終極價值。他說：西洋畫可謂形式似極矣，自十九世紀以來，以科學之理，研究光與色，其於物象，體驗入微。而近來之後印象派，乃反其道而行之，不重客體，專任主觀。立體派、未來派、表現派聯翩演出。其思想之轉變，亦足見形似之不足盡藝術之長，而不能不別有所求矣。（註十五）

在這種情形下，傳統國畫中以寫意表現神韻的美學觀再度受到肯定。（註十六）因此，國畫家如張大千等人便在此種反思運動中，對傳統國畫付出熱忱，以自信的態度，去蕪存菁，再創新局。郎靜山先生早在中學時期就已學習國畫，擅長素描，對於繪畫深有心得，這時期的他既是《上海日報》的攝影記者，本身在攝影界又極爲活躍，加上他又與張大千私交親密，因此他有機會參與當時上海藝壇各種活動，吸收中國傳統繪畫知識和美學概念而深受影響，自是十

分自然的事。(註十七)這應是他在一九三〇年代創行「集錦式」攝影風格的文化背景。

至於他之所以獨鍾倪瓚那種幽寂清淨的畫風而引為他內心世界的烏托邦，最主要的原因為他初習國畫時便是從倪畫入手，加上倪畫中那種冰清玉潔、一塵不染的面貌，與他個性契合，因此自然而然地便在自己攝影作品中開創一個如倪畫般清淨無為的世界，更可藉此避開身處十里洋場的紛擾。有趣的是倪瓚後人倪小迂當時也是「蜜蜂畫社」的成員，(註十八)郎靜山先生與倪小迂可能相識，或許因此而更有機會目睹倪瓚的真蹟也未可知。一九四九年，郎靜山先生離開上海，暫居香港，一九五〇年來台定居。從一九四九到一九八七年之間，由於兩岸對立，互不通往，郎靜山先生當然也無法再攝取大陸河山的自然風光，因此他早年所拍攝到的美景，便成為他「集錦」作品的重要資源。事實上直到一九九五年他逝世為止，他多半

的「集錦式」攝影作品中所顯現的世界，始終保持那份清淨幽遠，恆常不變，那是他安心立命的所在。那個恒常的理想世界未曾受到八年抗戰(一九三七~一九四五)、中國淪陷(一九四九)、八二三炮戰(一九五一)、文化大革命(一九六六~一九七六)、台灣退出聯合國(一九七二)、中美斷交(一九七八)、台灣解嚴(一九八七)和柏林圍牆倒塌(一九八九)等巨大事件的影響。在他內心永遠是那片清幽寂靜的世界。

而那片清幽寂靜的世界正反映了方東美先生(一九八九~一九七七)從傳統中國文化中所體會到的一種東方式的生命情調與美感：那些如詩如畫的意象，包括深山古寺、明月簫聲、詩人詞客、和春吟詠、花香入夢、紆餘蘊藉、大化流行、物我相忘……：：：。這一切組合即如一幅山水畫，似幻而真。(註十九)那其中是一片道家思想所追尋的清淨無為的世界，那片玄漠恆常的

世界可以隔離塵囂，淨化人心。但是能夠一直在心中保持那種清明境界的人，似乎十分稀有。特別是在二次大戰之後，由於科技發展日新月異，引發了人類無止盡追求物質享受而揚棄人文素養，致使精神境界日益貧乏的現在，倪瓚和郎靜山等藝術家的作品中所流露出來的那種清靜的堅持，有如高山流水，其清絕俗，令人嚮往。

總而言之，郎靜山先生用他的攝影藝術忠實地實踐了清末自強運動以來中國知識份子所提倡的「中學為體、西學為用」的理想。他以學自西方先進的攝影技術表現出中國傳統文人的生活情調和生命境界。這便是他對二十世紀西方文化衝擊的回應。

後記：本文初稿完成於二〇〇一年三月，後因工作繁忙，拖延至今才出版。其間承蒙郎毓文女士提供若干圖片，黃文玲女士幫忙查詢某些註解資料，鄭玉華女士幫助鍵入文字，工作繁瑣，謹此致謝。

註：

- 一、參見陳葆真，〈攝影與繪畫的關係〉，收於林淑卿主編，《台灣攝影年鑑綜覽》，頁三二至五一六。
- 二、參見郎毓文、阮義忠、林淑卿等，〈一世紀攝影大師郎靜山〉(無出版處及日期)；陳甲等編著，《中國攝影史》，頁一七八~一七九。
- 三、參見郎靜山，《靜山集錦作法》(台北：中華叢書委員會，一九五九)。
- 四、他在一九〇四年進入上海南洋中學預科從李靖蘭老師學攝影，見郎毓文、阮義忠、林淑卿等，〈一世紀攝影大師郎靜山〉，頁一；陳甲等編著，《中國攝影史》，頁一七八。
- 五、這些作品都見於中國攝影學會所出版的 *A Selection of Idyllic Composite Pictures by Professor Chin-San Long* (Taipei: The Photographic Society of China, 1990)。
- 六、見郎毓文、阮義忠、林淑卿等，〈一世紀攝影大師郎靜山〉，頁一。
- 七、參見郎靜山，《靜山集錦作法》。
- 八、見郎毓文、阮義忠、林淑卿

等，〈一世紀攝影大師郎靜山〉，頁一五。

- 九、同註五。
- 十、關於倪瓚的詩文，參見他的《清閼閣全集》，四庫全書(台北：商務印書局影印台北故宮博物院藏本，一九八三、一八六)，冊一二二〇。關於倪瓚的繪畫，參見張光寶，《元四大家》(台北：故宮博物院，一九七五)，頁二〇一三二，圖三〇一三三八，說明，頁五〇一六四。
- 十一、陳葆真，〈從陸治的《溪山仙館》看吳派畫家摹仿倪瓚的模式〉，《國立台灣大學美術史研究集刊》，一九九四年，第一期，頁八三~九四。
- 十二、傅申，〈明末清初渴筆山水與石濤的早期山水畫〉，《中國文化研究》，一九七六年，八卷，二期，頁五七九~六〇三。
- 十三、據學者研究，上海從清末開始便有「海上題襟館金石書畫會」、「上海書畫研究會」、「青漪館書畫會」等等的創立。光緒三十一年(一九〇五)又有《國粹學報》的發行；同時鄧實又設立「國畫保存會」，創設「神州國光社」，刊行《神州國光集》，刊印傳統國畫作品數百種；又，一九一四七年之間鄧實與黃賓虹又共同編印《美術叢書》鉅作。參見劉瑞寬，〈民初上海地區美術團體之研究〉(一九二二~一九三七)，國立政治大學歷史研究所碩士論文，一九九三年，頁一七六。
- 十四、同上註。
- 十五、見陳衡恪，〈文人畫之價值〉，收於于樸(俞劍華)編，《中國畫論彙編》(台北：京華書局，一九七二)，頁八九七。
- 十六、以上關於清末到抗戰之前上海藝壇的各種活動資料參見註十三，頁二五~七六。
- 十七、關於郎靜山此時在上海的活動，參見郎毓文、阮義忠、林淑卿等，〈一世紀攝影大師郎靜山〉，頁一。
- 十八、見註十三，頁五四。
- 十九、參見方東美，〈生命情調與美感〉，收於其《生生之德》(台北：黎明文化事業出版公司，一九七九，一九八五第五版)，頁一一一~一三六，特別是頁一一四~一一五。