

中國出生，臺灣製造：戰後臺灣對常玉的形塑

唐寧*

摘要

生於中國、僑居巴黎的畫家常玉生前默默無聞、此生從未踏足臺灣，然而卻是今日臺灣和華人世界最耳熟能詳的藝術家名字之一，且現如今臺灣擁有世界上數量最多、品質最好、類型最齊全的常玉作品收藏，這兩個事實之間的巨大差距令人感到好奇。本文旨在考察常玉在臺灣的後常玉歷史，對此現象予以解釋，並發掘戰後臺灣藝術界的能動性，進而探討區域藝術史寫作的其他可能性。

本文會從三個相互關聯的角度進行論證：在個人形象上，常玉從最開始的失敗老者被翻轉成一個生前沒有得到應有重視的青年天才；在美學品質上，對其作品的理解則從西方現代藝術史的框架逐漸轉向一種比傳統國畫更具包容性的「現代中國畫」論述；而在作品本身，常玉的作品經由新興的藝術品全球交易網絡從巴黎源源不斷運抵臺北。在短短 30 年中，臺灣完成了對一名非本土畫家的全方位形塑。常玉的後常玉歷史從接受史的角度反映出 20 世紀藝術史的一體兩面：一方面，隨著民族國家的興起，國族意識開始成為影響藝術活動和藝術史書寫的重要因素；與此同時，藝術家、藝術品和資訊在全球範圍內前所未有地高速流動又在削弱民族國家藝術史論述的有效性。兩者之間的張力持續至今，構成對 20 世紀藝術史書寫的挑戰，同時也是其活力來源。

關鍵詞

常玉、戰後臺灣、國族意識、全球化。

* 國立臺灣大學藝術史研究所碩士生。

Born in China, Made in Taiwan: Shaping Sanyu in Postwar Taiwan

Tang, Ning*

Abstract

Born in China and expatriating in Paris, painter Sanyu (Chang Yu) never set foot in Taiwan, yet today he is revered throughout Taiwan and broader Chinese communities worldwide. The stark gap between these two facts calls for an explanation, resulting in this investigation of the reception of Sanyu's art that reveals agency within art world in postwar Taiwan.

The paper's argument derives from three interrelated perspectives. First, Sanyu's personal image was overturned from a loser to a genius youth whose deserving talent was largely neglected. Second, the aesthetic understanding of Sanyu's paintings shifted. Having been framed in terms of Western modern art history, his work is now seen through the lens of modern Chinese art, breaking the restrictions imposed by Chinese national-style painting *guohua*. Lastly, via the emerging global art market, Sanyu's works were shipped from Paris to Taipei en masse, turning the island into the place with the most comprehensive collection of his work in the world.

Based on these three observations, this paper argues that the changing reception of Sanyu reflects two sides of 20th-century Taiwanese art history: On the one hand, the emergence of a nation-state consciousness affected art collection and historiography considerably. On the other hand, an unprecedentedly rapid flow of artists, artworks, and information across borders weakened the potency of art histories constructed around the national-style painting. The tension between these two forces continues until now, simultaneously challenging and stimulating the writing of 20th-century art history.

Keywords

Sanyu, Chang Yu, Postwar Taiwan, Nation-state, Globalization.

* Graduate Student, Graduate Institute of Art History, National Taiwan University.

壹、前言：常玉之於臺灣藝術史

藝術史寫作的一個標準範式是以「藝術家—作品」為軸心進行敘述，並輔以同時期的社會脈動給予脈絡化的解釋。而在區域藝術史的寫作上，又會很自然地選擇以本國的藝術家作為敘述主體，譬如日本藝術史會挑選日本藝術家，中國藝術史就會挑選中國藝術家。這種以藝術家的國籍為單位來組織的書寫模式雖然在直覺上理所當然，但是放在 20 世紀的藝術史中會很容易出現盲區。20 世紀是現代民族國家和國族意識確立的關鍵時期，同時也是相互間交流無比頻繁的時期。¹ 不論是藝術家本人、作品還是藝術風格，都在全球範圍內頻繁流動、相互影響，情況非常複雜，譬如 20 世紀早期代表中國國族藝術的「國畫」其實背後就有著來自日本的強烈影響。² 如果只聚焦於本國籍藝術家的在地活動來書寫區域藝術史，一方面會簡化他們在海外的藝術養成及相關活動，難以追索具體的風格來源，也難以設定恰當的社會脈絡來進行討論。³ 另一方面，海外的藝術風潮也可以通過傳媒報導、展覽和購藏對本國藝術形成影響，但是這層影響如果沒有被本國的藝術家進行吸收，進而在作品中表現出來的話，在「藝術家—作品」的風格史書寫模式中就無法被看見。

在「新藝術史」的思潮下，歐美學界早在 1970 年代就開始嘗試風格史以外的藝術史書寫，以文化史、收藏史、交流史、接受史甚至藝術史學史等各種角度來切入，討論藝術史更多元的面向。⁴ 這些新的思路中，以接受史最能和「藝術家—作品」敘述模式形成互補關係，可以知道一時一地對某些特定藝術風格和類型的喜好。在臺灣，藝術品收藏的最大宗自然是國民政府遷臺時帶來的大量文物，這些構成了國立故宮博物院和國立歷史博

1 近年來東亞區域內國家間的藝術交流開始成為藝術史學界的熱門議題，相關討論可參見 Eriko Tomizawa-Kay and Toshio Watanabe, *East Asian Art History in a Transnational Context* (London: Routledge, 2019).

2 Aida Yuen Wong, *Parting the Mists: Discovering Japan and the Rise of National-style Painting in Modern China* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006).

3 石守謙以張大千的海外經歷為例子，對此現象進行過討論，見石守謙，〈國家藝術史的困擾：從中國與臺灣的兩個個案談起〉，收入黃蘭翔主編，《世界、東亞及多重的現代視野：臺灣藝術史進路》（臺中：國立臺灣美術館，2020），頁 97-121。

4 關於藝術史在歐美學界的各種思潮及其影響，見王正華，〈藝術史與文化史的交界—關於視覺文化研究〉，《近代中國史研究通訊》32 期（2001.9），頁 76-89。

物館（以下簡稱史博館）的收藏主體，它們和國民政府的關係密切，顯然是國族藝術的核心構件。除此以外，臺灣還有不少私人機構都擁有數量可觀的藝術收藏，這些藏品多是 1980、1990 年代從世界各地搜購而來，這本身就是藝術品全球流動的體現。既然是從市場上購買，藏家對購入何類藏品就有很多選擇的空間，但有趣的是，其實大部分臺灣的私人收藏也還是以中國藝術為主，這背後很難說沒有國族因素的作用。換言之，即便是接受史視野下的 20 世紀臺灣美術史，全球交流和國族意識也還是其中的重要特徵。

國族意識與全球交流這兩股看似相互衝突的力量如何塑造 20 世紀臺灣的藝術圖景？本文選擇以常玉（1901-1966）在戰後臺灣的接受史為例，來對這一問題進行討論。目前既有的常玉專題研究都旨在針對常玉不同類型的作品進行風格分析，或是將常玉的作品和其他藝術家（尤其是馬諦斯）的風格進行比較。⁵ 這些從「藝術家—作品」面向出發的研究在發掘常玉作品的美學品質上自然功不可沒，然而不可否認的是，這些特質在常玉生前並沒有得到很好的理解和接受。常玉在生前乏人問津；與之形成鮮明對照的是，常玉是今日臺灣社會及華人世界中最為耳熟能詳的藝術家之一，其作品拍賣價格屢屢創下驚人紀錄。更有趣的是，常玉並非出生或成長於臺灣；終其一生，常玉都沒有踏足過臺灣這片土地，而且常玉的作品在 1960 年代以前的臺灣也根本沒有任何收藏。然而，如今臺灣的公私機構卻擁有數量最多、品質最好、類型也最齊全的常玉作品收藏。⁶ 這一切都和常玉的出生地中國或者僑居地法國沒有任何關係，很大程度上是由臺灣所創造的奇跡。那麼，戰後臺灣是為何以及如何接受、詮釋並購買常玉的，這是本文希望回答的問題。

5 目前已有的專題論文有：高玉珍，〈常玉繪畫藝術之研究〉（臺北：國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文，1996）；古文，〈東方裸女的獨白：常玉裸女畫研究〉（臺北：國立臺灣師範大學藝術研究所碩士論文，2006）；許維真，〈常玉繪畫中的中國文人美學意識：以瓶花靜物作品為例〉（臺中：東海大學美術學系碩士論文，2009）；周芳如，〈常玉與馬諦斯繪畫線條性格之比較〉（彰化：大葉大學設計暨藝術學院碩士在職專班碩士論文，2011）。中國大陸也有十來篇學位論文對常玉進行分析，然其議題和框架皆不出此類範圍，在此省略。

6 根據陳惠黛的統計，1999 年 1 月至 2004 年 6 月的全球常玉作品拍賣市場中，臺灣佔 60%，香港佔 35%，詳見陳惠黛，〈華人西畫收藏家的夢寐以求第一人：常玉〉，《藝術與投資》9 期（2004.9），頁 7-8。香港的情況比較特殊，它是藝術品的流轉中心而非最終的藏地，其實很多在香港拍出的常玉作品的買方都是臺灣藏家。

本文會從三個不同的層面來進行。首先考察常玉形象的歷史變遷。常玉於 1966 年便已經離世，也未有太多資料留存，臺灣最開始對他的了解更是一片空白。這便給後人的闡釋留下一個巨大的空間，在短短的幾十年間幾度翻轉。其次，對常玉作品的理解和演繹的角度也發生了大幅度的變化。這同樣也是因為常玉對自己的作品評論不多，甚至反對對作品進行詮釋，如此便使得藝術史和藝術評論的各方都能在其作品中找到發揮的餘地。⁷ 最後，常玉的作品本身在法國也一錢不值，而在這幾十年內漂洋過海，從巴黎源源不斷地運往臺北。常玉並沒有後人在法國或者臺灣，無需擔心對其作品的買賣和商業操作會引來藝術家的不快或者財務糾紛。⁸ 對於臺灣而言，無論是個人形象、作品的美學品質還是市場性，常玉的可塑性都遠超過其他本土或者華人藝術家。從這個角度看，對常玉的後常玉歷史的考察更能夠看清楚戰後臺灣藝術界的能動性。

雖然本文的主旨是探討常玉藝術的後常玉歷史，不過在開始前需要簡略交代常玉本人的生平經歷，這本身也是 20 世紀藝術的一個普遍現象，即藝術家在全球的主要藝術中心之間移動。常玉 1901 年生於四川順慶（今南充市），早年隨父習畫並在家塾習書；1918-1919 年赴日，探望在日本的二哥並有書法作品在當地發表；1920 年抵達上海，短暫逗留後於次年赴法，此後常玉僅回國兩次（1926-1927 年邵洵美結婚、1938 年繼承遺產）；1929 年常玉結識了贊助人 Henri-Pierre Roche（1879-1959），兩人的合作關係於三年後結束；大約在 1930 年，常玉結識了其後半生摯友 Johan Franco（1908-1988）；1948 年赴美推廣乒乓網球，並結識 Robert Frank（1924-2019），後因項目進行不順而於兩年後回到巴黎；1963 年常玉接受其時教育部長黃季陸（1899-1985）邀請赴臺辦展任教，然最終未能成行；最後於 1966 年因為瓦斯中毒而死於巴黎家中。⁹

7 常玉原話為：「我的生命中一無所有，我只是一個畫家，對於我的作品，我認為毋須賦予任何解釋，當觀賞我的作品時，應清楚瞭解我所要表達的……只是一個簡單的概念。」此處引韓學宏，〈試論常玉畫作中的動物主題〉，《長庚人文社會學報》11 卷 2 期（2018），頁 216。

8 2018 年曾有常玉姪子常錦茂向臺北地方法院提告，要求史博館歸還其館藏畫作，不過被直接判決敗訴，算是一個小小的插曲。見〈大陸來告 最多只能繼承 200 萬 控教部侵占 3 億畫作 常玉姪子敗訴〉，《中國時報》（臺北：2018 年 4 月 17 日，第 A11 版）。

9 關於常玉生平最完整的訊息，見〈生平年表〉，收入衣淑凡編，《常玉油畫全集》（臺北：國巨基金會、大未來藝術，2001），頁 35-95。

貳、常玉形象的轉變：從失敗老年到天才青年



圖 1 席德進攝常玉

圖片來源：財團法人席德進基金會授權、國立臺灣美術館典藏
<https://www.ntmofa.gov.tw>

常玉最開始在臺灣傳媒中出現，是在 1971 年《雄獅美術》創刊後不久的第三期中，由畫家席德進（1923-1981）所寫的一篇介紹性文章〈一生沉沒在巴黎的中國老畫家—常玉〉。¹⁰ 當時離常玉去世未遠，席德進也有和常玉親身交遊的經歷，因而其筆下多是第一手經驗。席德進把常

玉塑造成其去世前不久的樣子，並配以照片：「個子不高，平頭，帶一付老光眼鏡略粗寬的身材，藏在舊大衣裏，顯得十分潦倒」，「如今的他髮已斑白，聽覺也不靈了，帶點老態，脾氣古怪，口裏咒罵著」（圖 1）。至於其早年的事跡，由於常玉本人沉默寡言，席德進只好從坊間打聽到一個「粗梗的傳說」，說是一個畫商原來打算捧常玉，已經給常玉付款，然而「時間到了，畫商來向常玉討畫，結果他交不出畫來，錢早被他花天酒地的用光了。」而後畫商改捧藤田嗣治（1886-1968），令其暴得大名。席德進還舉出另外兩則事跡來說明常玉喜歡亂花錢的性格：一則是二戰前大哥去世，常玉回國分到一筆可觀的遺產，「馬上又到巴黎來亂花，根本就不畫畫了」；另一則是教育部長黃季陸邀請常玉來臺辦展講學，常玉交付畫作後，「後來他糊裏糊塗地同朋友跑到埃及去遊歷，把這筆路費用掉了。」除了亂花錢，席德進還將常玉的不幸境遇歸因於「性和女人，可能是常玉一生未成名而落泊至今的重要關鍵」，不過此處他用的事例是早年常玉和一個法國貴族女性同居後又分開的經歷以及常玉是因為逃婚才從四川跑到巴黎的猜測，並不具有說服力。

10 席德進，〈一生沉沒在巴黎的中國老畫家—常玉〉，《雄獅美術》3期（1971.5），頁 18-22。

此外席德進還創造了關於常玉的另一層意向。他曾在常玉的工作室中見過他晚期的盆花主題作品，並寫到：「花盆、花瓶、都是中國宋瓷或明朝青花的瓷器，畫上處處流露著對祖國的懷念」，「一個漂流在異國四十多年的孤獨的靈魂，怎能不展露一絲思鄉之苦呢！」這種遊子形象雖然吸引人，但是其實並沒有經過常玉本人確認，倒更像是席德進基於兩人都是背井離鄉的身分而進行的主動代入。¹¹ 全文的結尾則直言「我們只看那成功的一個，卻從不見那失敗的一羣。常玉只不過是在巴黎追求美夢的數千萬個無名的畫家中的一個而已！」《雄獅美術》的編輯團隊也認同這一看法。在引言中不但引用了席德進的這句話，還「希望讀者能從這篇珍貴的報導中獲致一些啟示和警惕。」¹² 這篇不怎麼客氣的文章能夠刊載在《雄獅美術》上，應該和席德進當時身為《雄獅美術》主要的供稿人有不小的關係。¹³ 不論如何參雜了事實、印象以及臆測，這篇文章都在多個層面上塑造了常玉在臺灣最早的形象：老年潦倒、任性揮霍、沉迷女人、思念祖國以及一敗塗地。此一形象在1970年代甚為堅固，以至於1977年《雄獅美術》有讀者來信希望舉辦常玉畫展，然而其行文卻是「（前文補充常玉經歷）可見常玉秉性疏懶，頹唐成習，落拓異鄉乃咎由自取。」¹⁴ 以及，為了配合1978年9月16-22日在史博館舉辦的常玉遺作展而進行的第一波對常玉的報導中，篇幅最大的《聯合報》開篇便是「創立二十年的歷史博物館國家畫廊，九月間將打破先例，為一位失敗的畫家舉行展覽」，其後內文副標凡舉種種：「少時養尊處優曾是闊公子，多少法國女人對他癡又狂」、「異國孤苦流筆下，思鄉心緒使人愁」，皆是在席德進刻畫的形象基礎上所進行的添油加醋。¹⁵

-
- 11 關於席德進生平年表，詳見林芳登，〈藝術家席德進研究〉（臺中：東海大學歷史學系碩士論文，2004），頁232-235。
- 12 席德進，〈一生沉沒在巴黎的中國老畫家—常玉〉，頁18。
- 13 席德進的文章出現於《雄獅美術》2-12、14、16-19、23、25-34、36-41期，可以說是該刊物創刊時期最重要的供稿人。《雄獅美術》各期目錄，可參見《雄獅美術知識庫》<http://km.lionart.com.tw/Monthly.aspx>（檢索日期：2021年6月20日）。
- 14 〈希望舉辦常玉畫展〉，《雄獅美術》79期（1977.9），頁9-10。
- 15 〈常玉浪跡巴黎四十載 才華橫溢竟毀於酒色 國家畫廊破例為他舉辦畫展〉，《聯合報》（臺北：1978年9月1日，第7版）。此次畫展的消息在當時的《聯合報》、《民生報》、《中央日報》和《中國時報》皆有報導，且都集中於1978年9月出現，內容則大同小異。資料來源見於《臺灣新聞智慧網》（檢索日期：2021年6月20日）。

由於展期短（只有一週，見表一）及沒有印製圖錄等原因，史博館1978年的展覽並未引起很大的迴響。¹⁶ 據席慕蓉（1943-）的說法，「全場沒有一個觀眾，他的幾十張殘破的畫掛在牆上」。¹⁷ 報紙的報導也僅僅止於1978年9月當月。直到四年後，1982年當畫商兼學者的陳炎鋒（1949-2001）從法國帶回一批常玉的素描和水彩準備進行銷售時，《中國時報》的報導還以一種半開玩笑的口吻說明臺灣對常玉的陌生：「大概是國內的觀眾對常玉的認識不夠，居然有人問：『常玉小姐在嗎？』」¹⁸ 此時陳炎鋒不但出版針對常玉的專著，也在報紙上寫文章，其中以《聯合報》中的文章〈巴黎的一曲鄉思—傳奇畫家常玉二三事〉對常玉的介紹最為詳盡。¹⁹ 該文增添了不少常玉生平的細節，並對席德進的觀點進行了多項修正。這其中最重要的是對常玉整體評價的全面扭轉，將其從一個失敗者的認定轉換成一個成功的天才，並舉出其在巴黎受到的肯定為證：「國內常用『一生潦倒在巴黎的中國畫家』來形容常玉，我總覺得有欠公平。這些誤解都只是因為常玉本人從來沒有回國工作開畫展，再加上他不擅長宣揚自己的成就。試想那（哪）位中國畫家，卅歲就能名登法國《當代藝術家生平字典》？何況在那個年代，西方世界對有色人種更是另眼相看。」²⁰ 這種詮釋最大的挑戰就是要對常玉後半生的結局提供一個合理的解釋。對此，陳炎鋒的說法是：「『性和女人，可能是常玉一生未



圖 2 常玉與友人在法國登山郊遊合照

圖片來源：興臺彩色印刷股份有限公司 陳炎鋒先生提供

16 未有印製圖錄一事是根據衣淑凡的說法，見衣淑凡，〈前言〉，頁13。

17 〈百位美術家談「印象最深刻的作品」〉（下），《雄獅美術》101期（1979.7），頁109。

18 〈常玉的素描和水彩，陳炎鋒給帶了回來 一筆顏色依舊在，人間相忘五十年〉，《中國時報》（臺北：1982年5月8日，第38版）。

19 陳炎鋒，〈巴黎的一曲鄉思—傳奇畫家常玉二三事〉，《聯合報》（臺北：1983年3月25日，第8版）。該文亦收錄於張金玉編，《中國的馬蹄斯—常玉巴黎時期重要作品展》（臺北：宏基出版社，1992），頁9-16。

20 陳炎鋒，〈巴黎的一曲鄉思—傳奇畫家常玉二三事〉，第8版。

成名而落魄至今的重要關鍵』，我個人則不敢輕易贊同席德進先生的假設。依各種事實及較客觀的傳聞看來，『淡泊名利，一意孤行』，才是常玉藝術生涯的致命傷。」其後就說明常玉其實是因為無法適應戰後法國興起的商業畫廊系統而導致無法和收藏家進行接觸，因而其才華得不到賞識。於是乎，一個晚年失敗潦倒、脾氣還有些古怪的常玉形象變成了一個在異國奮鬥而懷才不遇的青年天才（圖 2）。以陳炎鋒作為畫商的身分來看，這種翻案行為著實不難理解。

除了對常玉藝術成就的顛覆性評價，陳炎鋒還從常玉生前的好友王季岡處收到書信，並得知了常玉的婚姻狀況：「他給我介紹他的 Bon amie，是一過氣男爵家女兒，文靜端方，是在美術學院習畫相識。」²¹ 有了這條資料，席德進「性與女人」說法的可信度自然大打折扣，不過一種新的形象又旋即升起，並風行於 1980 年代。此時的傳媒根據常玉 1920 年代曾經和徐悲鴻蔣碧薇夫婦交遊的經歷，開始羅織出〈常玉曾戀蔣碧微？此情如今難探究！在法時相過從，留下儂影雙雙〉這類愛情故事。²² 儘管蔣碧薇把常玉寫成是一個小氣又自私的人，而傳媒肯定知道這一點（蔣碧薇的說法在席德進文章有記載，報紙本身也有記錄），它們依然把故事寫成是常玉對蔣碧薇的單相思：「在他看似墮落式的肉慾和感官的逸樂裡，誰又能了解到他曾十分渴望得到一種升華的靈性的愛。」²³ 戰後臺灣的通俗言情小說在 1950、1960 年代已經開始引發風潮，到了 1970、1980 年代更是迎來商品化和市場化，形成一個巨大的讀者市場，這其中最典型的例子就是瓊瑤小說所引發的狂潮。²⁴ 這種強行把常玉和蔣碧薇的關係扭曲成言情小說格套的做法儘管多為臆測，然而在當時的流行文學脈絡下則有擴大常玉在臺灣知名度的效果。

此外，常玉還有另一層面的形象被巧妙地微調。在席德進的詮釋中，常玉是一個思念故國的遊子，但是常玉在巴黎的鄰居 Helene Pachkoff 在訪

21 陳炎鋒，〈巴黎的一曲鄉思—傳奇畫家常玉二三事〉，第 8 版。

22 〈常玉曾戀蔣碧微？此情如今難探究！在法時相過從，留下儂影雙雙〉，《聯合報》（臺北：1982 年 5 月 10 日，第 9 版）。

23 〈巴黎夢 落魄終身的畫家—常玉〉（連載），《中國時報》（臺北：1988 年 3 月 25-27 日，第 43、44 版）。

24 林欣儀，〈臺灣戰後通俗言情小說之研究—以瓊瑤 60-90 年代作品為例〉（臺中：國立中興大學中國文學系碩士論文，2002），頁 56-76。

談中，以及王季岡在給陳炎鋒的信件中，都提到常玉其實很喜歡巴黎，「曾揚言討口也不回來」，根本沒有打算回國。²⁵ 儘管陳炎鋒本人就是這兩條消息的記錄者，他仍然自相矛盾地把其書命名為《巴黎的一曲鄉思：常玉》，並沒有更正席德進的解讀。這種邏輯的不連貫顯然是有意為之。陳炎鋒的操作手法很可能和臺灣 1970 年代以來文藝界的鄉土美術風潮有直接關係。當時臺灣美術已經從 1960 年代的現代主義轉向回歸鄉土，最明顯的就是在現代主義風潮中引領一時、也是常玉在臺灣的最早發掘者席德進，在 1970 年代全面轉向描繪鄉土及對民藝進行實地踏查。²⁶ 「鄉土」在近現代臺灣美術史上擁有多種不同的意涵，並非一成不變。對於席德進來說，他的「鄉土」明確指向相對於西方的中國傳統文化，這和席德進本人出生成長於中國大陸、1960 年代又在西方世界遊歷的經歷有關。而到了陳炎鋒的 1980 年代，「鄉土」已經成為一股藝術風潮，在具體的視覺表現上也不再拘泥於鄉土題材。²⁷ 陳炎鋒當時雖然僑居巴黎，但也經常回臺灣，身為美術界的業內人士不可能不知道此一風潮。²⁸ 儘管常玉的畫作，尤其是陳炎鋒當時帶回來的那批裸女素描和水彩，在畫面上很難和鄉土有視覺上的直接聯繫，但是可以看到在這股風潮下，這種對常玉形象的調整會有助於當時的藝文界接受常玉這個較為陌生的名字。即便在鄉土運動的風潮過後，這層意向也脫離原有脈絡而長期浪漫化地附著在常玉身上，例如史博館 2001 年舉辦的常玉作品展覽即名為〈鄉關何處〉，以及 2017 年〈相思巴黎〉展的英譯也是 *Parisian Nostalgia*。

25 陳炎鋒編著，《巴黎的一曲鄉思：常玉》（臺中：印刷出版社，1982），頁 14-15；陳炎鋒，〈巴黎的一曲鄉思—傳奇畫家常玉二三事〉，第 8 版。

26 關於臺灣 1970 年代的美術發展和鄉土運動之間的關係以及對其中所牽涉的認同問題的討論，見劉永仁、余思穎、宋健行編，《反思：七〇年代臺灣美術發展》（臺北：臺北市立美術館，2004），頁 6-8，以及書中收錄的座談會紀錄（頁 14-23）。席德進對鄉土民藝的踏查工作始於《雄獅美術》第 25 期（1973.3），連載 15 期（此前席德進的供稿都是介紹西方藝術和海外動向，包括介紹常玉的文章），後集結成書席德進，《臺灣民間藝術》（臺北：雄獅，1991）。

27 關於席德進和鄉土運動之間關係的討論，見林芳瑩，〈藝術家席德進研究〉，頁 145-166。關於「鄉土」在臺灣從戰後到解嚴時期的意涵和視覺表現，見廖新田，〈近鄉情怯：臺灣近現代視覺藝術發展中本土意識的三種面貌〉，《文化研究》2 期（2006.3），頁 183-193。

28 關於陳炎鋒的履歷，見陳炎鋒，《巴黎的一曲鄉思：常玉》，頁 96。另據江萌的文章，即便江萌本人長期僑居法國，也對當時臺灣的鄉土美術風潮非常熟悉，可見兩地之間華人藝術社群之間消息的靈通，見江萌，〈「盆花」—談常玉的畫〉，《雄獅美術》91 期（1978.9），頁 14-15。

陳炎鋒在 1980 年代所重塑的常玉形象非常成功：《中國時報》1990 年為史博館常玉展覽所做的報導標題〈常玉 此身雖故畫常存 只因縱情和率性，早年才華、氣勢懾人的常玉，差點就湮沒在時代洪流裏了〉就涵蓋了陳炎鋒試圖呈現的所有關鍵要素。²⁹ 到 1990 年代，常玉已經成為旅法華人畫家群體中一個經常被提及的名字。相對於畢業後即回到中國而對 20 世紀中國藝術進程產生巨大影響的畫家如徐悲鴻（1895-1953），又或者在 1950 年代後一直僑居法國而獲得當地藝術界肯定的畫家如潘玉良（1895-1977）等，臺灣媒體對常玉的敘述就顯得非常獨特、近乎於量身定制。而且，常玉的境遇反而還成為其藝術家身分的認證標誌，例如《中國時報》就曾把常玉和徐悲鴻做過對比，並寫到「二人際遇卻有天壤之別，強烈的對比下，更突顯出常玉落魄潦倒中的藝術家真性情。」³⁰ 這是在東西方都擁有長久傳統的對藝術家的敘事格套，用以扭轉對藝術家在此之前不受重視的情況。更有甚者，「藝評家甚至認為他（常玉）的藝術才華和畫風，高於留法的徐悲鴻、林



一九二五年間的蔣碧薇照片為常玉收存，這個當時留法的天之嬌女想必亦為常玉的心儀對象。

圖 3 蔣碧薇照片。插圖配文為：「一九二五年間的蔣碧薇照片為常玉收存，這個當時留法的天之嬌女想必亦為常玉的心儀對象。」

圖片來源：國立歷史博物館編輯委員會編，《常玉畫集》（臺北：國立歷史博物館，1995），頁 114

29 〈常玉 此身雖故畫常存 只因縱情和率性，早年才華、氣勢懾人的常玉，差點就湮沒在時代洪流裏了〉，《中國時報》（臺北：1990 年 10 月 12 日，第 115 版）。

30 〈常玉畫作四十九幅十月初展出〉，《中國時報》（臺北：1990 年 9 月 6 日，第 94 版）。

風眠等人。」³¹ 經由傳媒所塑造的常玉形象到最後也得到了官方的認可：在 1995 年由史博館所出版的《常玉畫集》中，其序言開篇便是「民初藝術家常玉先生懷抱奇才，曾在巴黎畫壇嶄露頭角，當其即將邁向藝術巔峰之際，卻由於一些負面因素一蹶不振，終致懷才不伸，寂寞以終，殊為可惜」，隨後便是常玉和徐悲鴻的對比，以及最後附錄的照片說明中對蔣碧薇單相思的影射（圖 3）。³²

進入 1990 年代以後，隨著常玉作品在拍賣市場的風生水起，報章的報導便大多和屢創新高的拍賣價格聯繫在一起，這自然是從市場的角度證明了常玉的天才，也更進一步鞏固了陳炎鋒的論述。在陳炎鋒之後，對常玉研究投入最多心力是曾經經手多場常玉重要作品的拍賣、時任蘇富比臺灣區董事長並編輯出版《常玉作品全集》的衣淑凡。衣淑凡對常玉的生平資料做了迄今為止最詳盡的地毯式踏查，包括親自拜會 Robert Frank 和常玉前妻、訪問常玉的四川老家甚至探訪常玉在巴黎的墓地等等。³³ 在衣淑凡筆下，常玉的形象則是：「常玉是個君子，對人大方、仁慈，有滑稽的幽默感……特別喜歡做中國菜，也對植物著迷，熱愛小動物……他偏愛高大的歐洲婦女；他的畫成功地融合東西文化，但遺憾的是，人卻不如其畫，無論和歐洲朋友或中國同胞在一起他都不自在。」³⁴ 這些說法不但對常玉作品的各大類型，包括裸女、盆花和動物，都做了人格上的聯結，還給席德進對常玉的負面印象予以解釋。不過衣淑凡的工作如其所言，是在陳炎鋒的骨架上添肉，增補多過改寫。³⁵

除了陳炎鋒塑造的形象，此時常玉也不時被描繪成一個在巴黎的中國文人，例如《中國時報》的報導〈「常玉跟他的繪畫」座談會 一個中國文人在巴黎〉，不過這個文人形象並未體現在人物形象上，而是由作品的中國美學品質延伸出來。³⁶ 此時期一個大的趨勢是，和被更具吸睛力的拍賣

31 〈史博館成立卅餘年來頭一遭常玉畫展提前下檔未能精確估計換檔時間觀眾權益受損誰來關切〉，《聯合報》（臺北：1990 年 10 月 29 日，第 17 版）。

32 國立歷史博物館編輯委員會編，《常玉畫集》（臺北：國立歷史博物館，1995），頁 5、112-4。

33 衣淑凡，〈前言〉，頁 16；以及〈生平年表〉，頁 86。

34 衣淑凡，〈前言〉，頁 15。

35 〈「常玉跟他的繪畫」座談會 一個中國文人在巴黎〉，《中國時報》（臺北：2001 年 11 月 27 日，第 39 版）。

36 〈「常玉跟他的繪畫」座談會 一個中國文人在巴黎〉，第 39 版。

成交信息所吸引的報刊媒體相比，對常玉的討論更多地轉到學術層面進行。相應的，討論的焦點也從對常玉本人形象的塑造轉移到對其作品美學品質的探討。某種程度上，這也是常玉形象被扭轉的原因之一：假如其作品中存在應該被欣賞的美學品質，那麼無論這個美學品質是什麼，他都應該是一個應該被平反的天才，而非一個無甚成就的失敗者。這是下一節主要探討的內容。

參、美學品質的發掘：從西方藝術史框架到現代中國畫論述

席德進 1971 年的常玉文章多集中在介紹常玉其人，對其藝術只是簡略地提到「有點瑪諦斯 (Henri Matisse, 1869-1954) 的畫風，却帶中國畫的意味」（裸女速寫），以及「僅以粗黑單純的線構成的油畫，奇特而表現着性感。帶點普普畫 (pop art) 的意味」（裸女油畫，見圖 4）。³⁷ 席德進當時並不知道日後廣泛使用的常玉和馬諦斯之間的聯結，只是一種基於風格比較的感性經驗。這之後專門對常玉的藝術進行討論的是僑居法國、也認識常玉的江萌（熊秉明，1922-2002）。³⁸ 在配合 1978 年史博館展覽所寫的文章中，江萌表示不太看得懂常玉的裸女題材繪



圖 4 常玉《浴女》油彩纖維板 131×82 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 26910

37 席德進，〈一生沉沒在巴黎的中國老畫家—常玉〉，頁 20-22。

38 江萌在 1963 年曾參觀常玉的畫室並留有合影，見國立歷史博物館編，《常玉畫集》，頁 113。

畫，而對於盆花（圖 5），江萌寫到：「從技巧方面說，他用的是油畫顏料、畫刷和畫布，採用了西方現代繪畫某些手法，在繪畫性上，則是中國畫的特點佔着優勢：畫面形式常用立軸條幅的比例；在構圖上，一片平塗的背景，集中一個主題在畫的中央；色彩不多，力求簡淨素淡；枝葉疏疏落落，着重於線條的配搭和節奏；空間的感覺是用背景的空闊襯托出來，而不強調主題本身的立體感；取消光影明暗的問題。」³⁹ 這種較為偏向技術性的分析方式和江萌身為雕塑家而非畫家的身分有關，這樣做可以跨越不同藝術類型之間的障礙而將兩者統一於形式語言的分析。

到 1980 年代，當陳炎鋒獲得常玉生前好友 Albert Dahan 的信件並公開後，常玉的中國馬諦斯名號才真正開始流佈，並在 1992 年帝門藝術中心展覽的推介文章及大版廣告中以標題的方式呈現（圖 6）。⁴⁰ 然而和席德進從風格比較獲得的結論不同，Dahan 的說法並沒有什麼根據：「您（指陳炎鋒）不曾見過他（指常玉），但這並不影響您對他才賦的確認……他無比的才賦……簡單……有氣魄……寧謐……我曾經冠稱他為『中



圖 5 常玉《盆栽》油彩纖維板 123×64 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 26908

39 江萌，〈「盆花」—談常玉的畫〉，頁 12-13。

40 〈中國的馬諦斯—常玉〉，《雄獅美術》254 期（1992.4），頁 61。而且在為 1992 年帝門展覽所出版的圖錄中，還有專文專門對馬諦斯和常玉的藝術風格進行分析比較，見張金玉編，《常玉巴黎時期重要作品展》，頁 54-55。



圖6 帝門藝術中心廣告
圖片來源：《雄獅美術》第254期（1992.4）
圖片來源：帝門藝術中心授權

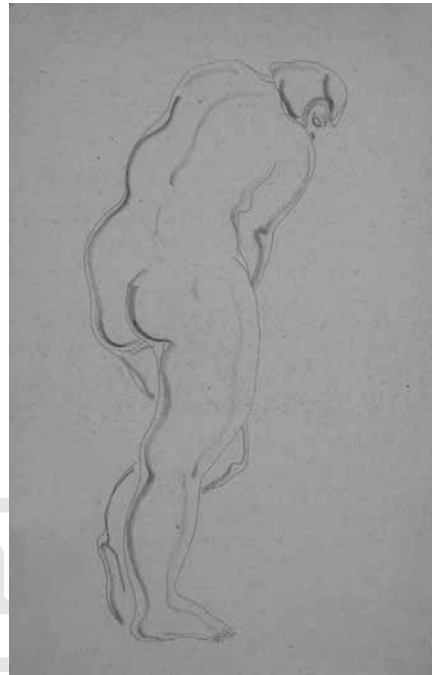


圖7 常玉《人體素描》紙本炭筆
30.5×48公分 國立歷史博物館藏
典藏編號 100-00004

國的馬諦斯』（Matisse Chinois）。⁴¹除了這個名號，陳炎鋒還針對 Michel Habart（1911-1987）收藏的常玉素描（圖7）用風格分析的方法進行了分期，他將常玉素描分成摸索期（1928年以前）、嘗試期（1928-29）以及成熟期（1929以後）。⁴²傳統期的特點是「採用傳統的方式去描繪」，「風格是較細膩及寫實的」；到了探索期，「裸著上身的法國嬌娃，搔首弄姿的嫵媚，使常玉贏得『中國馬諦斯』的雅號」；而到成熟期，「只需那麼幾下毛筆和炭末的磨擦，人體的動態和肌理都生動地表現出來了。」之後陳炎鋒再度把常玉和馬諦斯並置，並放到20世紀初的西方藝術史的進程中：「由廿世紀初期雕刻的寫實風格到純粹線條質量的探索。若拿圖14（陳炎鋒文配圖）常玉的這件素描與圖13（陳炎鋒文配圖，馬諦斯雕塑作

41 陳炎鋒，〈巴黎的一曲鄉思—常玉〉，《雄獅美術》132期（1982.2），頁74。

42 陳炎鋒，〈淺談常玉卅年代的素描〉，《雄獅美術》134期（1982.4），頁135-141。

品) 相比較，不難發覺他們都是著重在『整體感』的追求。因此，我們不能武斷地說誰受誰的影響。」⁴³ 但是其實常玉的素描作品大多都沒有紀年，也因此陳炎鋒的風格分析最多只能做到歸類的程度，在具體分期上證據的支持力不足。如果參考西方藝術史對 19 世紀末 20 世紀初現代藝術的敘述模式，即西方在此一時期雖然藝術流派眾多，然其共同點都是對視覺「真實」進行再現的背離，陳炎鋒的風格分期明顯是在順應此一敘述邏輯。⁴⁴ 無論是江萌偏向技術性的分析還是陳炎鋒把常玉納入西方藝術風格史進程的嘗試，都是西方藝術史學的演繹模式，試圖論證常玉的繪畫其實符合當時巴黎的藝術潮流。

到了 1990 年代，一種新的聲音開始崛起。專業藝術研究者，也是張大千研究專家的巴東即有文章討論常玉。⁴⁵ 巴東承認常玉的風格特徵「一方面明顯的受到莫迪里安尼 (Modigliani, 1889-1920)，馬諦斯等人簡化的造型、單純大膽的線條與色彩的影響」，然而「另一方面卻與西方野獸派畫家欲表達的精神意念大有差別，野獸派所強調的是表現的方式以及直接奔放的心靈感受與視覺效果；但常玉卻利用相同的造型手段，使之轉化為深沉的心思與含蓄內斂的情感表達。」⁴⁶ 巴東看到常玉作品中線條的美學特質，並將其與常玉早年的書法訓練聯繫在一起，由此將常玉引入現代中國畫的論述框架：「常玉的繪作一見使予人強烈的中國印象，但畫家沒有在畫面上刻意地去強調這一點，事實上他的表現方式全然是西畫的表現形式，現代感十足。與其這麼形容，倒不如直接說他已畫出了真正『現代』的新中國畫。」而且巴東還用常玉的例子來批判 1960 年代以來的先鋒水墨實驗：「藝術是精神意念的呈現，因此常玉用油畫的表現媒材，依然能做

43 陳炎鋒，〈淺談常玉卅年代的素描〉，頁 139。這種分類法也應用於寫於十年後的《華裔美術選集 I：常玉》，只不過另添加了兩個類別「滑稽嘲諷」和「色情幻想」，但這兩個類別與風格演進無關。陳炎鋒，《華裔美術選集 I：常玉》（臺北：藝術家出版社，1995），頁 43-45。

44 西方現代藝術對視覺「真實」進行再現這一目標的揚棄，不但和巴黎藝術家「Art for Art's Sake」的信念有關，同時也與照相機的出現讓人們相信照相技術能帶來準確和客觀的圖像有關。對西方現代藝術史的一般敘述，可參考 Harvard Arnason, *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture* (Upper Saddle River, N. J.: Pearson Prentice Hall, 2010)。

45 巴東的履歷和著作列表，見《藝術銀行》http://artbank.ntnu.edu.tw/writer_content.php?id=134（檢索日期：2021 年 6 月 20 日），或《洪建全基金會》<https://www.hfec.org.tw/mentor/profile/330>（檢索日期：2021 年 6 月 20 日）。

46 巴東，〈常玉與現代新中國畫〉，《雄獅美術》236 期（1990.10），頁 176-177。

到中國畫的現代表現；而許多畫家利用傳統中國的表現媒材，如筆墨紙硯，渲染潑灑來嘗試做西方肌理的實驗，排列組合的變化，則是否仍是中國畫的現代表現，卻大有商榷的餘地，這是常玉帶給我們另一層的省思。」巴東的討論很明顯地試圖將論述重點從西方導向轉向現代中國導向。這種新的模式之後被廣泛接受。衣淑凡用一種更為簡練的語言在十年後進行了重述：「常玉保留了中國傳統繪畫固有的書法筆觸及勾勒，但將其運用於更抽象的形式及構圖。我們看到常玉從現代的中國藝術家蛻變為中國的現代藝術家，亦即從處於現代的『中國藝術家』，搖身變為掌握中國文化根基的『現代藝術家』。」⁴⁷

如上所述，到 1980 年代為止，對常玉的解讀意在突出其進行抽象的能力並符合 20 世紀初期西方藝術史的潮流；而到 1990 年代初，這種「現代中國」式的解讀才漸漸浮出水面。這樣的轉變為何會出現，以及何以在此一時期出現呢？這其中一個重要的原因是伴隨著高速的經濟成長和政治戒嚴的解除，臺灣藝術在 1980 年代以後對自身自信心的確立。以一個較為宏觀的視野看，戰後臺灣藝術在經歷了 1960 年代和國際接軌的現代主義風潮，1970 年代進入具有內省特質的鄉土美術，到 1980 年代旋即進入一種百花齊放的狀態而難於進行風格歸類。⁴⁸ 但是無論如何，這種藝術創作上空前自由的共同立場是對單一權威的否定和對自我意識的強調，這反映了解嚴後臺灣藝術對自身主體性的思考。⁴⁹ 類似的情形也發生在中國畫領域。臺灣第一代受過專業藝術史學訓練的學者李渝（1944-2014）就曾經在 1990 年於《雄獅美術》發表了一篇長文，專門探討中國畫在 20 世紀後半所受到的幾層枷鎖，包括民族主義、「現代」、「世界」以及集體活動，而歸根究底，它們都是對自由心靈的鉗制而應予以揚棄。⁵⁰ 在文末的後記中，李渝寫道：「繪畫上的霸權思想因政治上的中央極權的弱化而弱化，

47 衣淑凡，〈前言〉，頁 14。

48 對較為精簡的戰後臺灣繪畫的歷史脈絡綜述，見郭繼生，〈導論：當代臺灣繪畫之歷史脈絡〉，《當代臺灣繪畫文選 1945-1990》（臺北：雄獅圖書，1991），頁 6-19。以及，蕭瓊瑞對各種戰後臺灣的歷史分期曾做過一個詳盡的匯總綜述，見蕭瓊瑞，〈重探戰後臺灣美術的分期〉，收入林明賢主編，《世代·分期·個人風格：戰後臺灣美術發展學術研討會論文集》（臺中：國立臺灣美術館，2013），頁 187-227。

49 廖新田，〈近鄉情怯：臺灣近現代視覺藝術發展中本土意識的三種面貌〉，頁 194-198。

50 李渝，〈民族主義、集體活動、自由心靈〉，《雄獅美術》232 期（1990.6），頁 98-113。該文亦收入郭繼生編，《當代臺灣繪畫文選 1945-1990》，頁 390-413。

在二十世紀末葉和二十一世紀到來時，『主流』和『非主流』之間的疆界將削蝕，『異端』、『邊緣』的歧視性內容將被淘汰，本土和外來將不再是論題，國家和民族的意義會變得比較廣泛。一種類似歐洲近百年來的邦國意識被繪畫意識所取代的歷史情況將在中國繪畫上出現。」如果說國族、西方和鄉土在不同時期構成了戰後臺灣美術的核心議題，而進入 1980 年代後，如李渝所言，「核心—邊緣」式的理解模式便不再適用，這大大拓寬了臺灣對不同主題和風格類型藝術作品的接受度。

與藝術領域權威的消散同時發生的，是藝術史領域西方中心論的消退。西方早期的中國藝術史研究以 Ludwig Bachhofer (1894-1976) 的 *A Short History of Chinese Art* 為代表，該書最大的特點是將中國藝術史放在西方藝術史的框架中做生搬硬套的解釋。⁵¹ 而進入 1960 年代，下一代的西方學者已經開始放棄這種做法，轉而以中國本位來理解中國藝術史，譬如 Sherman Lee (1918-2008) 出版於 1964 年的 *A History of Far Eastern Art* 就是 Bachhofer 的替代品，該書一經出版就一紙風行到 1990 年代，幾經再版並有多語譯本。⁵² 一方面，這種理解範式上的板塊漂移讓解釋中國藝術的中西方交流部分時能夠給予中國部分更多的空間；另一方面，西方對中國本位的接受也絕非回到傳統國畫的狹隘系統，而是盡可能多地吸納中國藝術的不同類型。這就意味著筆墨能夠以一種較為寬鬆的方式被理解和詮釋。以西方的風格分析和中國本位的筆墨審美交雜進行的中國藝術史研究在 1990 年代後成為一種基本的範式，被臺灣的藝術史研究領域廣泛接受。在此一脈絡下再看 1990 年之際對常玉詮釋的轉換便不難理解：對於兼具中西特徵的常玉藝術，在 1980 年代初期陳炎鋒尚需要強調常玉的西方性，即試圖證明中國的藝術家能夠達到西方藝術在特定時期所表現出的重要特徵；而到了 1990 年代以後，藝術和藝術史大環境的轉變讓這種論證變得不再需要，反而以被放鬆定義之後的廣義中國筆墨去闡述其中國性更為適宜。

51 對 Ludwig Bachhofer 中國繪畫史方法論的分析，見 Lilian Lan-ying Tseng, "Traditional Chinese Painting through the Modern European Eye: The Case of Ludwig Bachhofer," in Kang-i Sun Chang and Meng Hua, eds., *Tradition and Modernity: Comparative Perspective* (Beijing: Peking University Press, 2007), 508-533.

52 Noelle Giuffrida, *Separating Sheep from Goats: Sherman E. Lee and Chinese Art Collecting in Postwar America* (Oakland, California: University of California Press, 2018), 94-97; 139.

在常玉的案例中，這種新定義中國畫的包容性體現在兩個方面。第一是線條，無論席德進、江萌、巴東還是衣淑凡，他們都看到常玉繪畫中最為突出的線條特徵，而且除了席德進（他看到的是普普藝術），其他人都將這種線條特徵理解為常玉繪畫中的中國性。其實，在傳統中國藝術的價值體系裡，並不是所有線條都值得推崇。由於使用的材料是黏稠厚重的油彩，常玉很難製作出傳統中國筆墨審美欣賞的那種靈活而富於彈性的線條（相較而言，常玉小幅素描作品（圖 7）中快速流暢的線條，無論是在技法上還是媒材上，倒是頗類似傳統中國筆墨中乾筆皴擦所製造出的視覺效果），但是在 1990 年代寬鬆定義的中國畫標準下，這種線條是可以被接受的。第二個方面是物質性。紙、筆和墨一直以來都是傳統中國繪畫的物質性定義，像在「正統國畫」之爭中，一個重要的維度就是國畫「水墨」和東洋畫「膠彩」的對立。⁵³ 就連原來以油畫為主要創作媒材的席德進，在轉向鄉土後，媒材也多用水墨和水彩。回到 1960 和 70 年代的時空環境，把油畫作品稱為中國畫是一件完全無法想像的事情，而到了 1990 年代，媒材的限制很大程度上被突破了。

在這種新定義的中國畫框架中，常玉可以很容易地與中國繪畫傳統進行對接，譬如高玉珍在介紹常玉的靜物畫時曾說道，其中的白蓮、游魚等題材「不禁令人聯想起清代的畫家八大山人」（圖 8、9）；與之

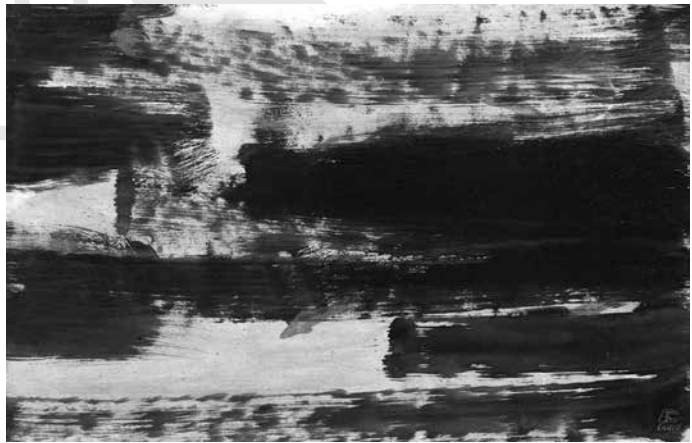


圖 8 常玉 《小魚》 油彩紙本 22×35 公分 國立歷史博物館藏 典藏編號 75-03710

53 「正統國畫」之爭還涉及到國族意識和藝術技法等多重維度，媒材只是其中物質性的一層。詳見蕭瓊瑞，〈戰後臺灣畫壇的正統國畫之爭—以省展為中心〉，《臺灣美術史研究論集》（臺中：伯亞出版社，1991），頁 45-60。



圖 9 常玉 《荷花》 油彩纖維板 122x190 公分 國立歷史博物館藏 典藏編號 26897

形成有趣對照的是，陳炎鋒二十多年前在法國求學期間主要研究的就是八大山人，然而陳炎鋒卻從未做過此類表述。⁵⁴ 這種著意強調常玉和中國畫以及文人美學聯結的論述在 2000 年代頗為流行，而且不難想像，這也是常玉的人格形象化身為一個中國文人的主要原因。⁵⁵

綜上所述，在戰後臺灣，對常玉作品中所蘊含美學要素的解析經歷了一個重大轉向，即從陳炎鋒論著中對 20 世紀初西方現代藝術美學價值的確認，在 1990 年代轉向巴東和衣淑凡認為的中國美學價值蘊含其間。這背後的原因是隨著藝術實踐的去中心化和藝術史書寫中西方的話語霸權逐漸退去，對中國藝術的理解能夠開始以較為中國本位的方式進行。這種本位漂移是上述 1990 年代以來不時出現的常玉中國文人形象描述的基礎，例如林

54 高玉珍，〈鄉關何處—常玉的繪畫藝術〉，《藝術家》317 期（2001.10），頁 346。關於陳炎鋒履歷，見陳炎鋒，〈巴黎的一曲鄉思：常玉〉，頁 96。

55 譬如古文，〈東方裸女的獨白：常玉裸女畫研究〉，頁 127-151；以及許維真，〈常玉繪畫中的中國文人美學意識—以瓶花靜物作品為例〉都是針對常玉作品的不同類型做此類論述。

天民所言的「……屬於東方的，中國人才有的一種落寞而又雋永的詩意」。⁵⁶而中國本位的抬頭，除了西方對其自身所進行的省思之外，臺灣自 1970 年代以來經濟高速成長而逐漸加強的主體性也不可忽視。而且，經濟起飛所帶來的絕不只有文化心態上的自信，還有購買力的極大提升，這讓常玉的作品以一種令人驚訝的速度和規模流向臺灣。對此現象將主要在下一節進行分析。

肆、作品的漂移：融入巴黎—臺北—香港的全球藝術商業網絡

最早進入臺灣的常玉作品是現今史博館收藏的 42 幅油畫，也是世界上數量最多、品質最好的常玉油畫作品收藏。⁵⁷ 這批作品得以來到臺灣的原因頗具傳奇性，也因而在常玉的介紹性文章中被反覆提及：常玉 1963 年答應教育部長黃季陸要赴臺講學辦展，作品也已經運抵臺灣，然而其人由於要去埃及旅遊，就將手上的中華民國護照換成了中華人民共和國護照（中華民國 1956 年即與埃及王國斷交），而回到法國後已經無法再換回。此一陰差陽錯造成了常玉此生未曾來臺而最重要作品卻集中於史博館的奇妙結局。

至於常玉的其他作品，根據席德進的說法，常玉在有生之年只舉辦過一次個展。這次 1965 年底舉辦的個展並不成功，出席的多是當時的旅法華人藝術家，包括席德進。⁵⁸ 至其死後，常玉作品曾經在 1977 年於巴黎展出，主要是 Jean-Claude Riedel 的收藏，來源是 Henri-Pierre Roche 的舊藏（1930-1940 年代作品）和常玉死後在 Hotel de Droust 拍賣的遺物（1950 年代作品）。⁵⁹ Riedel 隨後於 1978 年和 1980 年又舉辦了兩場規模更大的展覽（見表一）。當時報導的文章頗為坦率地寫道：「這家畫廊的老闆是

56 林天民，〈寂寞常隨筆如玉—孤僻潦倒、才華橫溢的悲情畫家〉，《典藏藝術》9 期（1993.6），頁 161。

57 史博館目前擁有常玉的油畫 49 幅和素描 3 件。這 42 件原先存放於教育部，後於 1968 年轉交給史博館；1986 年外交部又從比利時使館轉交 5 件，以及 1990 年偶然在倉庫中發現的 2 件。3 件素描則於 2011 年購自當時已經去世的陳炎鋒的兄長。見高玉珍，〈策展筆記〉，收入高玉珍編，《相思巴黎：館藏常玉展》（臺北：國立歷史博物館，2017），頁 20。

58 席德進的原話是「可能是一生中的首次，也是最後一次個展」，見席德進，〈一生沉沒在巴黎的中國老畫家—常玉〉，頁 22。但是席德進的說法其實是錯誤的，常玉生前至少舉辦過六次個展，清單可見於 <https://www.artofsanju.org/record2.php?lang=tw>（檢索日期：2021 年 06 月 20 日）。

59 〈常玉首次個展〉、〈中國畫家在歐洲展作品〉，《雄獅美術》77 期（1977.7），頁 11-12。

以很便宜的價格在拍賣市場購得，希望捧紅常玉而獲利」，而且他也知道史博館舉辦的展覽，並表示「非常興奮，並不斷追問消息，表示願與史物館做常玉作品交換展。」⁶⁰不但如此，在藝術品拍賣的商業模式進入臺灣之前的 1988 年，法國的畫商就已經開始在巴黎做市，把常玉的拍賣價從原來的一文不值炒到「兩萬五千法郎，約十五萬臺幣」。⁶¹這些做市的行為都是針對臺灣市場而非歐洲，試圖釋放出常玉在歐洲受到賞識的訊息。1980 年代法國畫商的動作顯示出法國藝術商業系統的嗅覺靈敏度和商業操作的嫺熟。

自國民政府遷臺後，臺灣就一直和西方的藝術世界保持聯繫。臺灣畫家常年赴西方世界參展（席德進），也有很多人在西方世界接受藝術史相關的訓練（陳炎鋒、衣淑凡），他們也很自然地會和當地的華人藝術社群保持緊密聯繫（席德進、陳炎鋒、衣淑凡）。⁶²自 1980 年代開始，除了繼續有華人赴西方世界深造，在反方向上，隨著臺灣經濟實力的增強，從西方世界搜購中國藝術品的風潮也漸漸浮現。陳炎鋒於 1982 年最早將常玉作品引入臺灣的畫廊，也在《雄獅美術》、《藝術家》和報紙上進行推廣，不過其工作並不太成功，部分原因在於陳炎鋒當時引進的都是小幅的水彩和素描，在類型上並非具有正典地位的油畫，另一部分原因在於單個畫商的單打獨鬥很難為常玉贏得全面性的認可。⁶³

史博館分別在 1978、1984 及 1990 年為常玉舉辦過三場展覽，不過都是止於展示畫作，並無意進行論述。⁶⁴相比起來，臺北市立美術館於 1988

60 該條報導並未寫明畫廊的名字以及發現該畫廊展覽的人士名字，然從擁有 40 幅油畫的信息幾乎可以肯定就是 Jean-Claude Riedel。

61 〈常玉一生傳奇作品才氣橫溢 當年魂斷巴黎 死後身價百倍〉，《聯合報》（臺北：1988 年 2 月 8 日，第 17 版）。

62 衣淑凡的簡歷，見《立青文教基金會》http://www.liching.org/member/member_01.php（檢索日期：2021 年 6 月 20 日）。

63 見〈介紹〉，《常玉素描與水彩全集》（臺北：立青文教基金會，2014），頁 6。而且當時陳炎鋒引入臺灣並在版畫家畫廊舉辦的展覽是由好幾個不同的項目構成，並非為常玉專門舉辦。此系列展覽為常玉水彩及素描（5 月 1-11 日）、陳炎鋒巴黎風景攝影展（5 月 12-19 日）、巴黎超現實主義素描畫家古夢男（Jean Gourmelin）個展（5 月 20-31 日）及巴黎龍之畫廊版畫展（6 月 1-10 日），詳見《藝術家》84 期（1982.5）廣告頁面。

64 1990 年的展覽其實是因為原定的徐悲鴻展覽由於籌備不及，而臨時將史博館的館藏常玉拿出來撐檔期，而且此次展覽還遭到提前下檔的不幸命運。見〈徐悲鴻畫展多舛 常玉遺作代打 生前命運交纏 身後前緣不解〉，《民生報》（臺北：1990 年 9 月 6 日，第 14 版）。

年舉辦的〈中國—巴黎：早期旅法畫家回顧展〉對常玉而言就非常重要。這場展覽是官方首次對中國 20 世紀初赴法留學群體作為一個集合式的概念而進行的具有藝術史意義的回顧式聯展，也是常玉首次和徐悲鴻、林風眠、劉海粟、潘玉良、趙無極、朱德群等具有公認成就的藝術家並置。雖然和其他人相比，北美館對常玉的介紹文字篇幅不大而且褒貶參雜，譬如「他是中國畫家流落在域外一個典型的悲劇人物」、「常玉的畫……給人一種軟弱和無力感，甚至病懨懨的」等等，不過無論如何，這次展覽都相當於官方肯定了常玉作為這個群體的一員的藝術成就。⁶⁵

在獲得官方的背書後，預熱已久的法國和臺灣民間迅速展開行動，從法國大量引進常玉作品並頻繁舉辦展覽（見表一）。這波從海外進行採購的行動在 1990 年代進行得風起雲湧，畫廊紛紛在《雄獅美術》、《藝術家》和《典藏藝術》做大版廣告，連一般報章媒體都有跟進報導。⁶⁶ 對於常玉而言，這其中最重要的當屬帝門藝術中心於 1992 年舉辦的展覽（圖 6）。該展是帝門藝術中心以近 4 千萬新臺幣的資金將分散在不同藏家手上的常玉近 60 件作品一次買斷並運到臺灣進行銷售。此次展覽極為成功，不但引起轟動，還出版了圖錄，作品也全數售出。⁶⁷ 這即證明了常玉作品在臺灣的供不應求，因此臺灣的畫廊便繼續通過和法國的聯繫大量搜購。家畫廊的負責人王賜勇便曾在巴黎的地下室找到 40 餘幅油畫，於是按一口價 1,200 萬新臺幣全數收購。⁶⁸ 1990 年代臺灣藝術市場的榮景也吸引了國際兩大拍賣行佳士得和蘇富比的入駐。⁶⁹ 和本土畫廊只能進行點對點的交易相比，兩大拍賣行擁有早已遍佈全球各地的網絡來搜尋藝術品。除了 Jean-Claude Riedel 在巴黎自營畫廊生意，常玉作品的另外兩個重要藏家，其生前的好

65 黃麗綢等編，《中國—巴黎：早期旅法畫家回顧展專輯》（臺北：臺北市立美術館，1988），頁 104。

66 例如〈中國人的畫漸流向臺灣 常玉、潘玉良、趙無極畫作 收藏者眾〉，《民生報》（臺北：1992 年 3 月 3 日，第 14 版）。

67 〈常玉熱潮掀起 未展先轟動 帝門藝術引進畫作 被訂購一空〉，《聯合報》（臺北：1992 年 4 月 17 日，第 9 版）。這批作品的搜購過程帝門當時的負責人林天民也有回憶文章，見林天民，〈寂寞常隨筆如玉—孤僻潦倒、才華橫溢的悲情畫家〉，頁 160-163。

68 〈押房子籌 1,200 萬元，一口氣買 40 張……王賜勇 狂搜常玉 19 年畫價飆百倍〉，《經濟日報》（臺北：2009 年 3 月 1 日，第 S14 版）。

69 另據衣淑凡的說法，兩大拍賣行移師臺灣也有 1990 年代香港因為回歸所導致的前途不明朗的原因，見〈衣淑凡攜手常玉四伯樂 側寫大師人生故事〉，《聯合報》（臺北：2018 年 1 月 29 日，第 C6 版）。

友 Johan Franco 和 Robert Frank，也將手上的收藏通過蘇富比的全球網絡輸入臺灣並舉辦專拍（見表一）。經過 1990 年代近乎瘋狂的搜購，大部分常玉作品，無論是油畫、水彩還是素描，都已經輸入臺灣，以至於 2004 年當常玉作品在法國巴黎吉美博物館（Musée Guimet）展出時，大部分作品其實都是來自臺灣而非法國本地。⁷⁰ 相應的，常玉作品的價格也從 1992 年時不到百萬新臺幣、1993 年的 400 萬新臺幣躍升到 2001 年的近 1,800 萬新臺幣，刷新臺灣歷來拍賣華人西畫成交價格的紀錄，令人咋舌。⁷¹

如何理解 1990 年代臺灣對常玉作品的驚人胃口？當然 1980 年代末 1990 年代初臺灣的泡沫經濟引來的大量熱錢瘋狂推高資產價格自然功不可沒。市場上開始出現企業財團入場建立收藏的狀況，幾乎臺灣所有最著名的私人財團收藏皆從此時開始，該現象引起當時美術界的激烈討論。⁷² 和老牌藝術雜誌《雄獅美術》和《藝術家》相比，市場投資取向更為明顯的《典藏藝術》便是在此一背景下於 1992 年創刊。而且市面上甚至還出現了諸如《藝術投資 60 問》這樣的書籍，可見藝術品投資的主體已經不再僅僅局限於收藏家或者財團巨頭的小圈子，而是已經進入為數更多的中產階級。⁷³ 然而僅僅是如此嗎？隨便翻閱《雄獅美術》、《藝術家》和《典藏藝術》1990 年代的廣告頁，市場上供應的藝術品可算是名目繁多，從傳統中國古代藝術的所有品類、到臺灣本土前輩畫家作品、中國早期留法畫家作品、現當代包括港澳臺以及中國大陸的各種藝術和工藝門類、日韓當代

70 〈法國吉美博物館推出常玉展 70 餘幅作品多數來自臺灣藏家〉，《自由時報》（臺北：2004 年 6 月 8 日，第 49 版）；根據陳惠黛的說法，臺灣私人藏家借展佔比為四分之三，見陳惠黛，〈華人西畫收藏家的夢寐以求第一人：常玉〉，頁 6。

71 以上價格訊息為綜合〈逝去的聲音終獲迴響 海外華人藝術家成就重見天日〉，《典藏藝術》試刊號（1992.8），頁 28；〈衣淑凡攜手常玉四伯樂 側寫大師人生故事〉，《聯合報》（臺北：2018 年 1 月 29 日，第 C6 版）；〈常玉刷新 華人西畫拍賣 臺灣紀錄 佳士得臺北春拍落槌電話買主競投寫新高〉，《民生報》（臺北：2001 年 4 月 23 日，第 A6 版）。更多相關價格信息可見陳炎鋒，〈繪畫拍賣市場中的常玉〉，《藝術家》228 期（1994.5），頁 196-199；〈常玉油畫作品歷年拍賣行情〉，《典藏藝術》37 期（1995.10），頁 138。

72 《雄獅美術》發表社論，鼓勵臺灣企業家效仿日本財閥模式進行收藏，見《雄獅美術》編輯部，〈企業家接近美術的重要性〉，《雄獅美術》198 期（1987.8），頁 18-19。企業財團設立藝廊列表，見鄭功賢，〈企業界掀起藝術收藏熱潮〉，《典藏藝術》23 期（1994.8），頁 106-107。

73 《典藏藝術》當時由財訊文化事業出版。詳見劉良佑，〈發刊詞〉，《典藏藝術》試刊號（1992.8），頁 10。《典藏藝術》大量收錄拍賣信息、價格指標和市場行情，其目標讀者群明顯為藏家而非一般讀者。以及太乃（劉猷彥），《藝術投資 60 問》（臺北：時報出版，1990）。

藝術乃至於西方藝術史中的重要人物如林布蘭（Rembrandt Harmenszoon van Rijn）、畢卡索（Pablo Ruiz Picasso）的作品也能在市場上找到供應，一應俱全。那麼，是什麼讓常玉作品在這個競爭激烈的市場中脫穎而出呢？

首先，在 1990 年代臺灣的藝術收藏市場中，占絕大多數的還是華人藝術，相比之下，西方或者日韓都相對邊緣。這和臺灣對本地以及中國歷史相對熟悉，省展也維持了這類藝術作品持續的曝光度有關。優先購買屬於自己文化的藝術品，這在幾乎所有文化區域中都是如此。當時的臺北可以說是華人藝術世界的核心地帶，將原先散點分佈於世界各地的華人藝術悉數匯集於一地。其次，對於油畫這個類型，市場大致上分成三類：日殖時期臺灣本土畫家、20 世紀早期中國赴法留學畫家以及活躍於 20 世紀後半的畫家。⁷⁴ 在臺灣的藝術市場，對歷史性作品的偏好要高於現當代作品。蔡宜芸匯總了太乃提供的 1986 年畫家作品市場價格，其中清晰地表明老畫家作品的價格遠遠高於現當代畫家，這其中的一個原因當然是老畫家的產量都不高而導致的物以稀為貴。⁷⁵ 就臺灣特殊的情況而言，由於臺灣的藝術評論遠遠滯後於藝術市場，無法為現當代作品的收藏提供有效的指引，而相對的，臺灣的藝術史學研究，至少在針對畫家的生平和作品資料整理方面，已有不少積累，因而時代較為久遠，具有藝術史學甚至歷史學意義的作品更受歡迎。⁷⁶

而至於臺灣本土畫家和 20 世紀早期中國赴法留學畫家之間的競爭，臺灣的藝術史由於一直被政治因素所干擾而形成歷史斷層，又經過 1970 年代的鄉土運動，在 20 世紀後半漸漸被遺忘的日殖時期本土畫家最先被市場喚醒，這種購買行為與其說是出於對某種美學特質的欣賞，倒更像是如董思白所言，是在政治解嚴的背景下，「日據時期之美術活動既是被珍惜與追求的失而復得之臺灣文化傳統的一部分，社會在重新認同本土之餘，進一步就想擁有這部分的傳統」。⁷⁷ 在 1980 年代，臺灣畫廊賣得最好的是本土

74 相較於在上節的分析中，常玉被置於「現代中國畫」的框架中進行理解，在商業市場中，常玉一直是基於媒材被分類在西畫（油畫）這個類型中，這也顯示出知識領域和商業領域之間的不同步調。

75 圖表見蔡宜芸，〈商業？藝術？：臺北市畫廊活動的探索〉（臺北：國立臺灣大學社會學研究所碩士論文，1991），表 7（頁 124-125）。

76 相關分析見蔡宜芸，〈商業？藝術？：臺北市畫廊活動的探索〉，頁 86-87。

77 董思白（石守謙），〈回顧裡的省思—對臺灣近期藝術活動的個人觀察〉，收入雄獅臺灣美術年鑑編輯委員會編，《臺灣美術年鑑》（臺北：雄獅圖書，1991），頁 32。

的前輩畫家，這其中也有本土畫家的作品比較容易透過本地的藝術網絡而獲得的原因。而進入 1990 年代，經過十年的炒作，本土前輩畫家的作品價格已經有大幅的上升，這自然擠壓了其市場空間，於是市場開始尋找替代作品。⁷⁸ 與此同時，由於佳士得和蘇富比拍賣行的入駐，其可以仰賴自身的國際網路將海外華人的作品大量輸入臺灣以增加市場供應。在需求端，一批新的藏家群體開始進入市場。他們並非 1980 年代就已經富甲一方並建構收藏的財團大亨，而是一些中小企業主和專業人士。這些人大都接受過良好的西式教育、生活方式也更西化、並不會太拘泥於傳統國畫的條條框框，他們為華人西畫這一新類型提供主要支持。⁷⁹ 也就是說，無論是供應端還是需求端，這都是整個市場膨脹所引發的新藏品和新藏家進入的結果。而且，在美國的強迫下，臺灣當局被迫調整新臺幣幣值，1990 年代是新臺幣幣值最強的時期，從 1980 年代的 1 美元兌 40 新臺幣（1985 年）升至 1990 年代 1 美元兌 25 新臺幣（1995 年）。幣值的調整讓海外藝術品的價格幾乎打對折，而這對以新臺幣計價的本土前輩畫家作品卻沒有任何影響。於是乎，1990 年代的西畫市場變成由早期中國赴法畫家成為最受矚目群體的局面也就不讓人覺得奇怪了。出版市場對這一趨勢有著敏銳的嗅覺：在完成《臺灣美術全集》的出版後，藝術家出版社旋即開始策劃《華裔美術選集》系列叢書，最先出版的就是常玉。⁸⁰

然而我們應該如何理解在一眾 20 世紀初赴法的中國畫家中，最後是常玉得以脫穎而出，最得臺灣市場的青睞這一現象呢？要知道這批畫家群體中，不乏受到國際藝術界肯定的大家如趙無極（1921-2013）或者朱德群（1920-2014）等人，而相比之下，常玉在法國則一直默默無聞。關於這一

78 對「華人油畫」這一概念的形及其背後的歷史原因以及同蘇富比的關係，見楚國仁，〈華人油畫臺灣生根放眼國際〉，《典藏藝術》45 期（1996.6），頁 105-108。

79 太乃舉出的西畫收藏家還有恆嘉建築公司葉榮嘉、慶宜證券張英夫，除此以外，他還舉出大亨級別但是收藏較廣博的元大證券馬志玲和臺北小城何國慶，詳見太乃（劉猷彥），〈企業大亨競逐藝術拍賣場：從拍賣會看臺灣藝術市場結構的轉變〉，《典藏藝術》23 期（1994.8），頁 108-111。何月如則列舉出國巨電子的陳泰銘、會計師黃秋雄、中國電器監察人黃茂雄、牙醫陳俊英、中國時報少東余建興、藝評人江衍疇，詳見何月如，〈常玉作品臺灣藏家大曝光〉，《典藏藝術》37 期（1995.10），頁 125-126。更詳細的列表，見吳婷玉，〈華人矚目的華人—雙玉畫作市場及收藏現況面面觀〉，《典藏藝術》45 期（1996.6），頁 114。

80 《藝術家》編輯部，〈《常玉》即將出版〉，《藝術家》245 期（1995.10），頁 253。按時間排序，該叢書之後出版的有朱德群、潘玉良和梅墨生。

點，蔡宜芸對當其時的畫廊經營者做過採訪，眾多受訪者皆表示本土老畫家的作品暢銷的原因在於其形式和內容較為易懂，容易接受，也就是俗稱的「看得懂」。⁸¹ 這點同樣也可以解釋這批早期中國赴法畫家中行情最好的常玉，以及潘玉良作品在拍賣市場的優越地位。⁸² 和 20 世紀後半以抽象表現在歐美獲得廣泛讚譽的趙無極等人相比，活躍於 20 世紀前半的常玉和潘玉良的畫風大抵不出後印象派、野獸派和立體派的範圍，並未完全脫離具象表現，是當時臺灣社會較為接受的西畫風格。其實，就作品的風格類型而言，常玉和潘玉良更適合於和日殖時期的本土前輩畫家放在一起而不是其他早期中國赴法畫家。這兩種風格類型之間的差距應該就是造成作品價差的主要原因。

而且，由於歷史的眷顧，史博館擁有系統性的常玉作品收藏，而其他中國 20 世紀早期赴法的畫家並不具備這樣的條件。作品被公立博物館收藏和展出這點很重要，因為商業畫廊有盈利的需求，在評價藝術品方面常常惹人疑慮。就這一點而言，公立系統以其客觀性擁有不可取代的地位。這也是常玉在法國的展覽會得到臺灣私人收藏傾囊相助的原因。⁸³ 更巧的是，常玉和潘玉良的名字中都包含「玉」字，因而史博館即很方便地創造了一個「雙玉」的概念並舉辦了 1995 年題為「雙玉交輝」的展覽，並出版了一套兩冊（分別為常玉和潘玉良）的圖錄。此一概念旋即被商業市場廣泛使用、舉辦展覽並進行拍賣活動。⁸⁴ 而且商業系統也很善於搭上史博館展覽的順風車來進行銷售，像 1995 年的「雙玉交輝」展前後就有家畫廊的展覽和蘇富比

81 蔡宜芸，〈商業？藝術？：臺北市畫廊活動的探索〉，頁 119-121。

82 以 1995 年的拍賣市場為例，常玉共有 39 件作品上拍，最貴的作品是 Johan Franco 的舊藏《白蓮》，在當年蘇富比的常玉專場拍賣中拍得 1,300 萬；潘玉良有 10 件上拍，最高價為 460 萬（有兩件）。相較之下，臺灣本土前輩畫家方面，李石樵有 12 件作品上拍，最高價為 330 萬；楊三郎有 19 件作品上拍，最高價為 220 萬；陳澄波有 3 件作品上拍，最高價為 260 萬。至於其他中國 20 世紀早期赴法華人方面，趙無極有 9 件上拍，最高價為 100 萬；朱德群有 6 件作品上拍，最高價為 59 萬。見華人藝術拍賣年鑑編輯委員會編，《華人藝術拍賣年鑑》（臺北：華藝文化；財訊經銷，1996），頁 96、142-143、259-261、336-337、403-404、438-439。

83 見〈法國吉美博物館推出常玉展 70 餘幅作品多數來自臺灣藏家〉，《民生報》（臺北：2004 年 6 月 8 日，第 49 版）；以及〈常玉百幅作品 呈現創作風華法國居美博物館舉辦個展國巨基金會贊助半數經費〉，《民生報》（臺北：2004 年 6 月 3 日，第 A12 版）。

84 譬如〈藝史雙玉 身價百萬美金 潘玉良、常玉畫作 去年躍登華人西畫拍賣十大〉，《聯合報》（臺北：2006 年 2 月 17 日，第 C6 版）。

的拍賣在同時進行，2001 年的「鄉關何處」展也有大未來畫廊的展覽在進行（見表一）。民間甚至還會反向推動公立機構進行展覽活動，譬如 1997 年 Robert Frank 參觀史博館常玉收藏時，曾經捐款給史博館進行作品修復，其條件是史博館至少每十年要舉辦一次全面性的常玉回顧展，這顯示出民間強大的能動性。⁸⁵ 陳炎鋒所創造的常玉「鄉愁」形象也為對常玉作品的採購行為蒙上了一層浪漫化的色彩，讓媒體將作品的輸入臺灣被演繹為歸鄉。⁸⁶ 而且，比潘玉良更幸運的是，常玉由於生前不受重視，作品銷售狀況並不理想，最後就都集中在 Jean-Claude Riedel、Johan Franco 和 Robert Frank 幾個人手上，臺灣很容易批量獲得常玉作品並且大肆宣傳來吸引眼球，像帝門藝術中心的批量採購和蘇富比的兩場為常玉特設的專拍（見表一）本身就已經是新聞媒體的焦點。⁸⁷ 總而言之，常玉 1990 年代在臺灣市場的驚人成績，是由多重因素所共同成就的結果：臺灣在 20 世紀末的泡沫經濟、本土作品市場進入瓶頸期、全球藝術商業網絡大舉進入、臺灣買家購買力的暴增、常玉作品的易讀性以及公立系統擁有全面收藏而得以公私協力運作等等。

然而這並不是常玉作品漂移的完結篇。進入 21 世紀，隨著中國大陸經濟的崛起、香港的政治局勢變得穩定還有香港在藝術品徵稅上的極度寬鬆政策，蘇富比和佳士得兩大拍賣行又重新將基地由臺北搬回香港。⁸⁸ 一如 1990 年代的臺灣，大陸市場同樣對 20 世紀早期赴法的中國畫家作品充滿興趣：購買歷史的衝動不只是臺灣有，中國大陸同樣也有。而且臺灣市場尚且還有日殖時期本土畫家作品的制衡，相比之下，中國大陸對這部分歷史毫無興趣。⁸⁹ 於是「好懂的」常玉作品繼續以更大的級數震撼市場：

85 衣淑凡，〈介紹《常玉油畫全集》第二冊〉，《常玉油畫全集·第二冊》（臺北：立青文教基金會，2011），頁 18。

86 譬如〈常玉完成歸鄉夢：畫作史博館展出〉，《中國時報》（臺北：2001 年 10 月 13 日，第 30 版）。

87 除此以外，常玉在法國的主要藏家還有 Jean-Francois Bideau、Jaques Nieszawer 以及作為陳炎鋒貨源的 Michel Habart，詳見〈介紹〉，頁 2-8。蘇富比於 1995 年及 1997 年的常玉專拍都在當時主要的藝術媒體及報章上有軟文或者是廣告刊載，例如《藝術家》編輯部，〈常玉作品專拍〉，《藝術家》269 期（1997.10），頁 246-247。

88 香港對藝術品進出口徵收零營業稅，對持有超過三年以上轉手的藝術品不徵收賣方所得稅，而短線操作稅率也僅僅在 5-10% 之間，全面低於臺灣、新加坡和中國大陸。見鄧傳馨，〈蘇富比與佳士得在香港營運亞洲西畫拍賣之策略研究〉（臺北：國立臺灣大學管理學院碩士論文，2013），頁 43-44。

89 根據太乃的說法，在香港佳士得最開始做中國當代油畫拍賣時，還選了幾幅臺灣老畫家的作品，後來就發現不對勁，隨即修正到清一色都是大陸畫家作品。見太乃（劉猷彥），《華人藝術市場》（臺北：皇冠文學出版，1996），頁 186。

1993年以不到500萬新臺幣成交的《五裸女》，於2011年在香港拍出了4.8億新臺幣的高價，又於2019年拍出12億新臺幣的天價。⁹⁰市場從來都是以令人耳暈目眩的成交數字來對藝術家的成就給予證明，不過如果翻閱佳士得拍賣行對《五裸女》這件作品所做的推廣文宣，其中對常玉形象的塑造（「常玉來到巴黎後不久便獲得成功，在1925年的秋季沙龍中展出作品」），以及對常玉作品中美學要素的論述（「總的來說，馬蒂斯和常玉都鍾情於飽和明烈的色彩與活潑動感的線條」；「常玉之作與其早期在中國接受的藝術訓練密不可分。他的筆觸並非揮毫潑灑，而是細膩精準，將他筆下果敢嫵媚的黑色線條稱作中國書法，可能最為準確」）都和臺灣十多年前對常玉的敘述如出一轍。⁹¹因此，這個新世紀的常玉作品的再度漂移與其說是中國大陸重新發掘並肯定了常玉的價值，還不如說是臺灣對常玉的全方位形塑被成功地再度應用。

伍、結論：國族意識及全球化——20世紀的一體兩面

從默默無聞到暴得大名，常玉只花了短短的30年時間。在這30年中，常玉的個人形象和作品的美學維度都得到了大幅度的翻轉，這些都和臺灣在20世紀後半所發生的社會變革以及社會心態的轉變息息相關。與此同時，常玉作品的絕大部分也從法國抵達臺灣，使得臺灣很罕見地對一位非本土畫家擁有世界上品質最好、數量最多、類型也最齊全的系統收藏。及至本世紀，常玉的藝術也依然熱度不減，受到臺灣社會的熱烈追捧和討論（見表一）。

國族意識和全球流動是戰後臺灣創造常玉奇跡的兩大關鍵要素。在國族意識上，席德進在海外遊歷時拜訪以及向臺灣介紹的，多是同操漢語的華人藝術家。常玉作品中的瓶花、游魚等題材和線條特質，又讓他的作品

90 〈常玉五裸女春拍4.8億拍出 當代藝術 吸金無敵手〉，《工商時報》（臺北：2011年6月2日，第CC2版）；〈常玉「五裸女」拍賣12億成交〉，《聯合報》（臺北：2019年11月24日，第A6版）。更多成交紀錄，見衣淑凡，〈介紹《常玉油畫全集》第二冊：油畫〉，頁21-22；以及陳惠黛，〈華人西畫收藏家的夢寐以求第一人：常玉〉，頁13。

91 佳士得拍賣行對《五裸女》拍賣前的推廣文案，見《佳士得拍賣》https://www.christies.com/features/Sanyu-Five-Nudes-10182-3.aspx?sc_lang=zh（檢索日期：2021年6月20日）。

和中國藝術傳統之間保持著若即若離的聯繫。在 1990 年代的收藏熱中，海外華人藝術家這個集合性的概念無論是在展覽、拍賣還是收藏界都被廣泛接受，但其實這些藝術家的作品風格之間沒有太多共通之處，他們唯一可以共享的是「海外華人」這一身分。在 20 世紀，伴隨著民族國家的興起，「華人」這層非視覺因素強烈地影響著藝術家的風格選擇和社會對藝術的理解和接受，常玉的接受史很好地反映了 20 世紀藝術史的這層因素。

20 世紀的全球交流在塑造戰後臺灣的常玉形象上同樣功不可沒。海外華人藝術家身分的關鍵詞除了「華人」，就是「海外」。這批人代表了 20 世紀早期中國和外部世界的藝術交流，生產出一大批兼具中西藝術特質的作品。⁹² 隨著中西交流的日益加深，這些作品中迥異於傳統國畫的中國特質逐漸為戰後更具包容性的藝術評論和中國藝術史研究所接受，並置於「現代中國畫」的框架中進行理解。最後，如果沒有 1990 年代受益於全球化而興起的藝術品全球交易網絡，臺灣基於中華國族意識的海外購藏行動也是難以實現的。

回到本文最開始所討論的議題，對於區域藝術史而言，這項對戰後臺灣形塑常玉的研究是從接受史的角度來發掘戰後臺灣美術史的嘗試。藝術的生產與接受往往並不是同步的，這在 20 世紀人、物以及資訊均在全球範圍內高速流動的情況下尤其如此。接受史視野中的美術史圖景和以「藝術家—作品」為軸心的書寫模式下所展示的圖景大相徑庭，不過同樣的，接受史中的 20 世紀臺灣美術史依然受到國族意識和全球流動的強烈影響，同時也展現了在理解、詮釋以及收藏上臺灣美術的主體性和能動性。

92 石守謙討論了一種超越國族架構的藝術史書寫模式。他認同李鑄晉和萬青力合著的《中國現代繪畫史·當代之部·一九五〇至二〇〇〇》的歷史編纂邏輯 (art historiography)，即「海外畫人之生於中國僅作為李鑄晉選擇之初步原則，更要緊的原則則置於其因移居外國而與國際藝術潮流接觸，遂而在作品風格上產生新變的現象。」詳見石守謙，〈國家藝術史的困擾：從中國與臺灣的兩個個案談起〉，頁 118。

表一 常玉去世後作品展覽列表 (* 表示有出版圖錄及論著，詳見參考書目)⁹³

展覽名	時間	地點	展品	出處
Tribute to Sanyu	1977.03.31-04.30	巴黎 Galerie Jean-Claude Riedel 畫廊	油畫 20 餘幅，很多速寫及素描	《雄獅美術》77 期（1977 年 7 月），頁 12
旅法畫家常玉遺作展	1978.09.16-09.22	臺北國立歷史博物館	油畫 43 幅	《雄獅美術》91 期（1978 年 9 月），頁 40
常玉畫展	1978	具體未知	油畫 40 幅，素描 100 張	《中央日報》1978 年 10 月 7 日第 6 版
Sanyu	1980	巴黎 Galerie Jean-Claude Riedel 畫廊		《常玉油畫全集》
常玉素描展	1982.05.01-05.11	臺北版畫家畫廊（及臺中名門畫廊） ⁹⁴	素描及水彩（Michel Habart 收藏）	《雄獅美術》135 期（1982 年 5 月），頁 168
常玉畫展	1984	臺北國立歷史博物館	油畫 30 餘幅	《民生報》1984 年 3 月 17 日第 10 版
常玉畫展	1984.05.03-05.30	巴黎 Orient Galerie 畫廊	素描及水彩	《常玉素描與水彩全集》頁 10
中國—巴黎：早期旅法畫家回顧展（聯展）*	1988.03.26-06.26	臺北臺北市立美術館	法國私人收藏及史博館收藏	展覽手冊
常玉與巴黎女人系列展*	1990.06.08-06.17	臺北阿波羅畫廊		中華民國畫廊協會數位資料庫阿波羅畫廊頁面 ⁹⁵
常玉畫展*	1990.10.02-10.31	臺北國立歷史博物館	油畫 49 幅	《聯合報》1990 年 10 月 2 日第 17 版

93 除〈中國—巴黎：早期旅法畫家回顧展〉為聯展外，本表只列出以常玉作品為主要展出對象的展覽。

94 臺中展出資訊見張金玉編，《常玉巴黎時期重要作品展》，頁 57。

95 《臺灣畫廊史資料庫》<http://taga-artchive.org/gallery/detail/204689>（檢索日期：2021 年 6 月 20 日）。

常玉巴黎時期重要作品展 *	1992.04.18-04.30	臺北帝門藝術中心	油畫 20 幅、水彩 8 幅、水墨速寫 30 幅	《藝術家》203 期 (1992 年 4 月) ⁹⁶
常玉收藏展	1992.07.25-08.02	臺北市中山北路三段 30 之一號 1 樓	油畫、水墨、素描	《雄獅美術》257 期 (1992 年 7 月)
潘玉良、常玉雙人展	1993.05.05-05.23	臺北家畫廊		《雄獅美術》267 期 (1993 年 5 月)
常玉、朱沅芷聯展：思鄉曲·遊子情	1993.11.06-11.23	臺北大未來畫廊		《雄獅美術》273 期 (1993 年 11 月)
常玉作品賞	1994.07.09-07.24	高雄帝門藝術中心		《雄獅美術》281 期 (1994 年 7 月)
常玉油畫展 *	1994.08.18-09.04	新北淡水藝文中心 ⁹⁷		《雄獅美術》282 期 (1994 年 8 月)
常玉	1995.08.12-09.03	臺北家畫廊		《常玉油畫全集》
雙玉交輝—常玉作品展 *	1995.10.14-11.26	臺北國立歷史博物館	油畫、素描、水彩、雕塑、布料設計圖	《常玉畫集》
The Johan Franco Collection of Works by Sanyu*	1995.10.15	臺北 Sotheby's Taipei		《常玉油畫全集》 ⁹⁸
常玉個展	1997.06.01	臺北家畫廊		中華民國油畫協會數位資料庫
常玉油畫展	1997.08.09-08.31	臺北大未來畫廊		《藝術家》267 期 (1997 年 8 月)

96 此次展覽日期為當期廣告頁上之資訊，也符合《中國時報》（臺北：1992 年 4 月 15 日，第 26 版）所刊載之信息，然而《藝術家》同期文章〈世紀初中國畫家的驕傲—常玉〉一文中所寫開展日期為 4 月 4 日，張金玉，〈世紀初中國畫家的驕傲—常玉〉，《藝術家》203 期 (1992.4)，頁 303。

97 該展覽主辦方實為家畫廊。

98 此次拍賣為常玉作品專拍，並有圖錄 *The Johan Franco Collection of Works by Sanyu* 出版，封面作品為《馬上英雄》，見《常玉油畫全集》，頁 119。

Robert Frank's SANYU*	1997.10.19	臺北 Sotheby's Taipei		《常玉油畫全集》 ⁹⁹
巴黎·大茅屋·常玉	1998.04.11-05.05	臺北大未來畫廊	水彩、素描 57 幅	《藝術家》 276 期 (1998 年 5 月)
常玉、潘玉良 雙人展	1999.05.10	臺北家畫廊		中華民國油畫協 會數位資料庫
鄉關何處：常 玉的繪畫藝術*	2001.10.13- 12.02	臺北國立歷史博物館		《中央日報》 2001 年 10 月 13 日 第 14 版
常玉的模特 兒—女人與貓*	2001.10	臺北大未來畫廊	油畫、水彩、 素描	《常玉：寄黑 藏白 醉粉紅》， 頁 310
凝視·線色· 常玉	2002.03.31- 06.07	高雄國立中山大學西 灣畫廊	史博館藏作 品 28 幅	《經濟日報》 2002 年 3 月 31 日 第 8 版
Sanyu - l'écriture du corps*	2004.06.16- 09.13	巴黎 Musée Guimet	油畫 50 幅、 紙上作品 20 幅	Guimet Museum 展覽介紹頁面 ¹⁰⁰
常玉	2010.06.19- 07.06	臺北耿畫廊	油畫 26 幅、 雕塑 1 幅、 水彩 11 幅 及素描數 10 幅	耿畫廊網頁 ¹⁰¹
常玉—中國現 代主義先鋒*	2013.04.13- 05.12	臺北耿畫廊	油畫、水彩、 雕塑等 46 幅作品	耿畫廊網頁 ¹⁰²
Jean-Claude Riedel 私人收 藏—常玉 45 幅紙上作品拍 賣專場*	2016.12.06	巴黎 Artcurial Paris	素描	拍賣圖錄 ¹⁰³

99 此次拍賣為常玉作品專拍，並有圖錄 *Robert Frank's SANYU* 出版，封面作品為《八尾金魚》，見《常玉油畫全集》，頁 176。

100 "Sanyu-l'écriture du corps," *Guimet Museum*, accessed June 20, 2021, <http://www.asianart.com/exhibitions/sanyu/index.html>.

101 〈常玉：常玉個展〉，《耿畫廊》<https://www.tinakengallery.com/exhibitions/85/> (檢索日期：2021 年 6 月 20 日)。

102 〈中國現代主義的先鋒—常玉個展〉，《耿畫廊》<https://www.tinakengallery.com/exhibitions/56/> (檢索日期：2021 年 6 月 20 日)。

103 "Sanyu, Dessins Aupincau: Collection Jean-Claude Riedel," *Artcurial*, accessed June 20, 2021, <https://issuu.com/artcurialbpt/docs/3174?e=6268161/12789934>.

相思巴黎： 館藏常玉展*	2017.03.11- 07.02	臺北國立歷史博物館	油畫49幅及 購自私人藏 家素描3幅	文化部網站文化 新聞（2017年3月 3日）
Sanyu, Dessins au Pinceau: Collection Jean- Claude Riedel*	2017.11.28	巴黎 Artcurial Paris	素描	拍賣圖錄 ¹⁰⁴
細看常玉*	2018.03.03- 04.01	臺北誠品畫廊	素描、水彩	《聯合報》 201801月29日 第C7版
藏杼入華： 常玉與浪蕩子 美學*	2018.03.24- 04.29	臺北耿畫廊	40幅油畫、 水彩	耿畫廊網頁 ¹⁰⁵
常玉：寄黑藏 白醉粉紅*	2018.05.05- 06.03	臺北大未來林舍畫廊	國巨基金會 藏油畫11 幅	大未來林舍畫廊 網頁 ¹⁰⁶
阿拔赫家族常 玉收藏專拍 Sanyu： The Habart Collection*	2019.06.01	羅芙奧拍賣	素描21幅	《藝術家》 528期（2019年 5月）

104 "Sanyu, Dessins au Pinceau:Collection Jean-Claude Riedel," *Artcurial*, accessed June 20, 2021, <https://www.artcurial.com/sites/default/files/2017-10/3363.pdf>.

105 〈藏杼入華：常玉與浪蕩子美學〉，〈耿畫廊〉 <https://www.tinakengallery.com/exhibitions/18/>（檢索日期：2021年6月20日）。

106 〈常玉：寄黑藏白醉粉紅〉，〈大未來林舍畫廊〉 <http://www.linlingallery.com/exhibition-d.php?id=275>（檢索日期：2021年06月20日）。

參考書目

一、專書

- 大未來林舍畫廊編，《常玉：寄黑藏白醉粉紅》，臺北：大未來林舍畫廊，2018。
- 太乃（劉猷彥），《華人藝術市場》，臺北：皇冠文學出版，1996。
- 太乃（劉猷彥），《藝術投資60問》，臺北：時報出版，1990。
- 王家驥總編輯，《常玉：中國現代主義藝術先鋒》，臺北：大未來耿畫廊，2013。
- 衣淑凡等編，《常玉油畫全集·第二冊》，臺北：立青文教基金會，2011。
- 衣淑凡編，《常玉油畫全集》，臺北：國巨基金會；大未來藝術，2001。
- 衣淑凡編，《常玉版畫全集》，臺北：財團法人立青文教基金會，2017。
- 衣淑凡編，《常玉素描與水彩全集》，臺北：立青文教基金會，2014。
- 阿波羅畫廊編，《常玉與巴黎的女人：1900-1966》，臺北：阿波羅畫廊，1990。
- 席德進，《臺灣民間藝術》，臺北：雄獅，1991。
- 耿畫廊，《藏欸入華：常玉與浪蕩子美學》，臺北：大未來耿畫廊，2018。
- 高玉珍主編，《鄉關何處—常玉的繪畫藝術》，臺北：國立歷史博物館，2001。
- 高玉珍編，《相思巴黎：館藏常玉展》，臺北：國立歷史博物館，2017。
- 國立歷史博物館編，《常玉畫展》，臺北：國立歷史博物館，1990。
- 國立歷史博物館編輯委員會編，《常玉畫集》，臺北：國立歷史博物館，1995。
- 張金玉編，《中國的馬蹄斯—常玉巴黎時期重要作品展》，臺北：宏基出版社，1992。
- 郭繼生編，《當代臺灣繪畫文選1945-1990》，臺北：雄獅圖書，1991。
- 陳炎鋒，《華裔美術選集I：常玉》，臺北：藝術家出版社，1995。
- 陳炎鋒編著，《巴黎的一曲鄉思：常玉》，臺中：印刷出版社，1982。
- 陳昭如執行編輯，《常玉的模特兒：女人與貓》，臺北：大未來藝術公司，2001。
- 華人藝術拍賣年鑑編輯委員會編，《華人藝術拍賣年鑑》，臺北：華藝文化；財訊經銷，1996。
- 黃麗絹等編，《中國—巴黎：早期旅法畫家回顧展專輯》，臺北：臺北市立美術館，1988。
- 誠品畫廊編，《細看常玉》，臺北誠品，2018。
- 劉永仁、余思穎、宋健行編，《反思：七〇年代臺灣美術發展》，臺北：臺北市立美術館，2004。
- Arnason, Harvard. *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture*. Upper Saddle River, N. J.: Pearson Prentice Hall, 2010.

Giuffrida, Noelle. *Separating Sheep from Goats: Sherman E. Lee and Chinese Art Collecting in Postwar America*. Oakland, California: University of California Press, 2018.

Tomizawa-Kay, Eriko, and Watanabe Toshio, eds. *East Asian Art History in a Transnational Context*. London: Routledge, 2019.

Wong, Aida Yuen. *Parting the Mists: Discovering Japan and the Rise of National-style Painting in Modern China*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006.

二、論文

王正華，〈藝術史與文化史的交界—關於視覺文化研究〉，《近代中國史研究通訊》，32期，2001年9月，頁76-89。

古文，〈東方裸女的獨白：常玉裸女畫研究〉，臺北：國立臺灣師範大學藝術研究所碩士論文，2006。

石守謙，〈國家藝術史的困擾：從中國與臺灣的兩個個案談起〉，收入黃蘭翔主編，《世界、東亞及多重的現代視野：臺灣藝術史進路》，臺中：國立臺灣美術館，2020，頁97-121。

林芳瑩，〈藝術家席德進研究〉，臺中：東海大學歷史學系碩士論文，2004。

林欣儀，〈臺灣戰後通俗言情小說之研究—以瓊瑤60-90年代作品為例〉，臺中：國立中興大學中國文學系碩士論文，2002。

周芳如，〈常玉與馬諦斯繪畫線條性格之比較〉，彰化：大葉大學設計暨藝術學院碩士在職專班碩士論文，2011。

高玉珍，〈常玉繪畫藝術之研究〉，臺北：國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文，1996。

許維真，〈常玉繪畫中的中國文人美學意識—以瓶花靜物作品為例〉，臺中：東海大學美術學系碩士論文，2009。

董思白（石守謙），〈回顧裡的省思——對臺灣近期藝術活動的個人觀察〉，收入雄獅臺灣美術年鑑編輯委員會編，《臺灣美術年鑑》，臺北：雄獅圖書，1991，頁30-33。

廖新田，〈近鄉情怯：臺灣近現代視覺藝術發展中本土意識的三種面貌〉，《文化研究》2期，2006年3月，頁167-209。

鄧傳馨，〈蘇富比與佳士得在香港營運亞洲西畫拍賣之策略研究〉，臺北：國立臺灣大學管理學院碩士論文，2013。

蔡宜芸，〈商業？藝術？：臺北市畫廊活動的探索〉，臺北：國立臺灣大學社會學研究所碩士論文，1991。

蕭瓊瑞，〈戰後臺灣畫壇的正統國畫之爭—以省展為中心〉，《臺灣美術史研究論集》，臺中：伯亞出版社，1991，頁45-68。

蕭瓊瑞，〈重探戰後臺灣美術的分期〉，林明賢主編，《世代·分期·個人風格：戰後臺灣美術發展學術研討會論文集》，臺中：國立臺灣美術館，2013，頁187-227。

韓學宏，〈試論常玉畫作中的動物主題〉，《長庚人文社會學報》，11卷2期（2018），頁183-219。

Tseng, Lilian Lan-ying, "Traditional Chinese Painting through the Modern European Eye: The Case of Ludwig Bachhofer." In *Tradition and Modernity: Comparative Perspective*, edited by Kang-i Sun Chang and Meng Hua, 508-533. Beijing: Peking University Press, 2007.

三、報章雜誌

〈「常玉跟他的繪畫」座談會 一個中國文人在巴黎〉，《中國時報》，臺北：2001年11月27日，第39版。

〈大陸來告 最多只能繼承200萬 控教部侵占3億畫作 常玉姪子敗訴〉，《中國時報》，臺北：2018年4月17日，第A11版。

〈中國人的畫 漸流向臺灣常玉、潘玉良、趙無極畫作 收藏者眾〉，《民生報》，臺北：1992年3月3日，第14版。

〈中國的馬諦斯—常玉〉，《雄獅美術》，254期，1992年4月，頁61。

〈中國畫家在歐洲展作品〉，《雄獅美術》，77期，1977年7月，頁8-12。

〈巴黎夢 落魄終身的畫家—常玉〉（連載），《中國時報》，臺北：1988年3月25-27日，第43、44版。

〈史博館成立卅餘年來頭一遭常玉畫展提前下檔未能精確估計換檔時間觀眾權益受損誰來關切〉，《聯合報》，臺北：1990年10月29日，第17版。

〈百位美術家談「印象最深刻的作品」（下）〉，《雄獅美術》101期（1979.7），頁83-114。

〈衣淑凡攜手常玉四伯樂 側寫大師人生故事〉，《聯合報》，臺北：2018年1月29日，第C6版。

〈希望舉辦常玉畫展〉，《雄獅美術》，79期，1977年9月，頁8-10。

〈押房子籌1,200萬元，一口氣買40張…王賜勇狂搜常玉 19年畫價飆百倍〉，《經濟日報》，臺北：2009年3月1日，第S14版。

〈法國吉美博物館推出常玉展70餘幅作品多數來自臺灣藏家〉，《民生報》，臺北：2004年6月8日，第49版。

〈法國吉美博物館推出常玉展70餘幅作品多數來自臺灣藏家〉，《自由時報》，臺北：2004年6月8日，第49版。

〈徐悲鴻畫展多舛 常玉遺作代打 生前命運交纏 身後前緣不解〉，《民生報》，臺北：1990年9月6日，第14版。

- 〈常玉 此身雖故畫常存 只因縱情和率性，早年才華、氣勢懾人的常玉，差點就湮沒在時代洪流裏了〉，《中國時報》，臺北：1990年10月12日，第115版。
- 〈常玉「五裸女」拍賣12億成交〉，《聯合報》，臺北：2019年11月24日，第A6版。
- 〈常玉一生傳奇作品才氣橫溢 當年魂斷巴黎 死後身價百倍〉，《聯合報》，臺北：1988年2月8日，第17版。
- 〈常玉五裸女春拍4.8億拍出 當代藝術 吸金無敵手〉，《工商時報》，臺北：2011年6月2日，第CC2版。
- 〈常玉百幅作品 呈現創作風華法國居美博物館舉辦個展國巨基金會贊助半數經費〉，《民生報》，臺北：2004年6月3日，第A12版。
- 〈常玉完成歸鄉夢：畫作史博館展出〉，《中國時報》，臺北：2001年10月13日，第30版。
- 〈常玉刷新 華人西畫拍賣 臺灣紀錄 佳士得臺北春拍落槌電話買主競投寫新高〉，《民生報》，臺北：2001年4月23日，第A6版。
- 〈常玉油畫作品歷年拍賣行情〉，《典藏藝術》，37期，1995年10月，頁138。
- 〈常玉的素描和水彩，陳炎鋒給帶了回來 一筆顏色依舊在，人間相忘五十年〉，《中國時報》，臺北：1982年5月8日，第38版。
- 〈常玉首次個展〉，《雄獅美術》，77期，1977年7月，頁8-12。
- 〈常玉浪跡巴黎四十載 才華橫溢竟毀於酒色 國家畫廊破例為他舉辦畫展〉，《聯合報》，臺北：1978年9月1日，第7版。
- 〈常玉曾戀蔣碧微？此情如今難探究！在法時相過從，留下儷影雙雙〉，《聯合報》，臺北：1982年5月10日，第9版。
- 〈常玉畫作四十九幅十月初展出〉，《中國時報》，臺北：1990年9月6日，第94版。
- 〈常玉熱潮掀起 未展先轟動 帝門藝術引進畫作 被訂購一空〉，《聯合報》，臺北：1992年4月17日，第9版。
- 〈逝去的跫音終獲迴響 海外華人藝術家成就重見天日〉，《典藏藝術》，試刊號，1992年8月，頁20-28。
- 〈藝史雙玉 身價百萬美金 潘玉良、常玉畫作 去年躍登華人西畫拍賣十大〉，《聯合報》，臺北：2006年2月17日，第C6版。
- 《中國時報》，臺北：1992年4月15日，第26版。
- 《雄獅美術》編輯部，〈企業家接近美術的重要性〉，《雄獅美術》，198期，1987年8月，頁18-19。
- 《藝術家》編輯部，〈《常玉》即將出版〉，《藝術家》，245期，1995年10月，頁253。
- 《藝術家》編輯部，〈常玉作品專拍〉，《藝術家》，269期，1997年10月，頁246-247。

- 太乃（劉猷彥），〈企業大亨競逐藝術拍賣場：從拍賣會看臺灣藝術市場結構的轉變〉，《典藏藝術》，23期，1994年8月，頁108-111。
- 巴東，〈常玉與現代新中國畫〉，《雄獅美術》，236期，1990年10月，頁176-177。
- 江萌，〈「盆花」一談常玉的畫〉，《雄獅美術》，91期，1978年9月，頁10-17。
- 何月如，〈常玉作品臺灣藏家大曝光〉，《典藏藝術》，37期，1995年10月，頁123-126。
- 吳婷玉，〈常玉畫作收藏家收藏情況列表〉，《典藏藝術》，45期，1996年6月，頁114。
- 李渝，〈民族主義、集體活動、自由心靈〉，《雄獅美術》，232期，1990年6月，頁98-113。
- 林天民，〈寂寞常隨筆如玉—孤僻潦倒、才華橫溢的悲情畫家〉，《典藏藝術》，9期，1993年，6月，頁161。
- 席德進，〈一生沉沒在巴黎的中國老畫家—常玉〉，《雄獅美術》，3期，1971年5月，頁18-22。
- 高玉珍，〈鄉關何處—常玉的繪畫藝術〉，《藝術家》，317期，2001年10月，頁344-351。
- 張金玉，〈世紀初中國畫家的驕傲—常玉〉，《藝術家》，203期，1992年4月，頁301-303。
- 陳炎鋒，〈巴黎的一曲鄉思—傳奇畫家常玉二三事〉，《聯合報》，臺北：1983年3月25日，第8版。該文亦收入於張金玉編，《中國的馬蹄斯—常玉巴黎時期重要作品展》，臺北：宏基出版社，1992，頁9-16。
- 陳炎鋒，〈巴黎的一曲鄉思—常玉〉，《雄獅美術》，132期，1982年2月，頁71-76。
- 陳炎鋒，〈淺談常玉卅年代的素描〉，《雄獅美術》，134期，1982年4月，頁135-141。
- 陳炎鋒，〈繪畫拍賣市場中的常玉〉，《藝術家》，228期，1994年5月，頁196-199。
- 陳惠黛，〈華人西畫收藏家的夢寐以求第一人：常玉〉，《藝術與投資》，9期，2004年9月，頁6。
- 楚國仁，〈華人油畫臺灣生根放眼國際〉，《典藏藝術》，45期，1996年6月，頁105-108。
- 劉良佑，〈發刊詞〉，《典藏藝術》，試刊號，1992年8月，頁10。
- 鄭功賢，〈企業界掀起藝術收藏熱潮〉，《典藏藝術》，23期，1994年8月，頁104-107。

四、網絡資料

- 《大未來林舍畫廊》<http://www.linlingallery.com/>，檢索日期：2021年6月20日。
- 《立青文教基金會》<http://www.liching.org/>，檢索日期：2021年6月20日。
- 《立青文教基金會常玉藝術資料庫》<https://www.artofsanyu.org/>，檢索日期：2021年6月20日。
- 《佳士得拍賣》<https://www.christies.com>，檢索日期：2021年6月20日。

《洪建全基金會》<https://www.hfec.org.tw/>，檢索日期：2021年6月20日。

《耿畫廊》<https://www.tinakengallery.com/>，檢索日期：2021年6月20日。

《雄獅美術知識庫》<http://km.lionart.com.tw/Monthly.aspx>，檢索日期：2021年6月20日。

《臺灣畫廊產業史資料庫》<http://taga-artchive.org/>，檢索日期：2021年6月20日。

《臺灣新聞智慧網》<https://tnsw.infolinker.com.tw>，檢索日期：2021年6月20日。

《藝術銀行》<http://artbank.ntnu.edu.tw/>，檢索日期：2021年6月20日。

Artcurial. Accessed June 20, 2021. <https://www.artcurial.com/sites/default/files/2017-10/3363.pdf>.

Guimet Museum. Accessed June 20, 2021. <http://www.asianart.com>.

