

一九八八年  
四月號

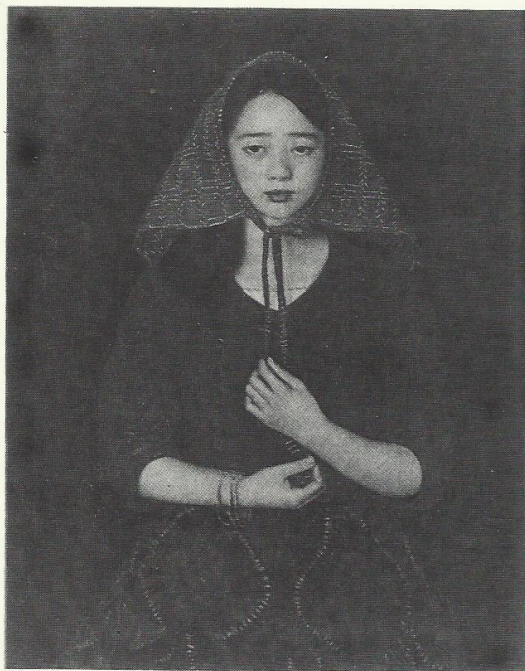
每册零售港  
幣伍元

# 熔爐通訊

評在上海舉行的《首屆中國油畫展》 當代美國美學的主要流派  
與問題研究 港大改變入學要求  
與香港美術教育界的回應 中國  
現代畫的動向：一些觀察與反省



# 首屆《中國油畫展》作品選刊



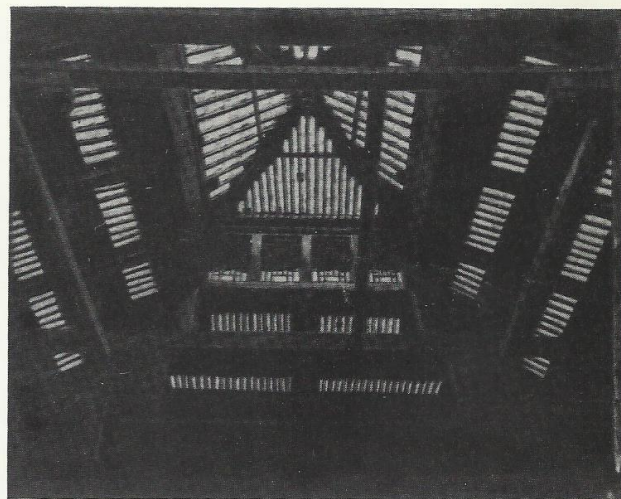
北方姑娘（獲優秀獎） 楊飛雲



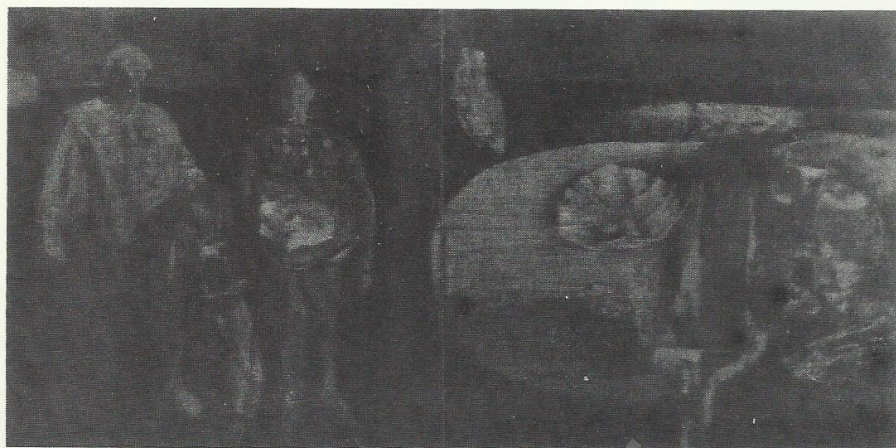
歸巢 朱乃立



老屋系列之九 賀大田



大結集之三 馬建成 馬建新



一次義演一紀念格爾尼犬（獲優秀獎） 俞曉夫

# 編輯人的話

自二十年代開始，很多中國藝術家都在中國推介寫實的畫風，並且向着兩個方向努力：一是要將藝術從個人的抒發轉到藝術賦上社會意義，所謂「為人生而藝術」。二是以西方的繪畫素材來表達中國的事物，中國的情懷。這兩個努力方向，在一九四九年以後，被發展得淋漓盡致。中華人民共和國成立後，訂定了文藝要為工、農、兵服務的政策，徹底地將藝術賦上社會的意義，藝術是為群眾服務而非為個人的抒發，藝術路向全然傾向蘇聯的社會主義式的寫實主義的道路。同時也推行油畫民族化。至七十年代末期，中國政策有所改變，抒發個人情懷的作品及在野畫展都可被接受，於是「新春畫展」、「星星畫展」、「同代人畫展」等先後在中國大陸舉行，展出作品除流露了本土意識外，也明顯地是吸收了其他西方的思潮。雖然其後由於有多位參展者離國及中國政策收緊，使在野畫展的發展告一段落，但很多西方思潮仍浮現在中國大陸。至中國實施開放政策後，各方面的文化人都涉獵西方的思潮。去年十二月在上海舉行的首屆「中國油畫展」中的作品，正反映了這方面的情況。現為浙江美術學院版畫系研究生楊勁松特親往上海參觀這個展覽，並評論了這個畫展的作品及當代中國藝術的發展道向。「路漫漫，其修遠兮」，這不僅是作者的心聲，也是目前很多中國年青畫家的心聲。

美學是一門研究美的本質、存在和發展、美感及藝術的科學。美學思想發展得很早，在古希臘時代，蘇格拉底和柏拉圖都有發表關於美的言論，而亞里士多德的《詩學》更是有關藝術理論的專著。中國的孔子、孟子、荀子、莊子等都有過關於美的言論。至一七五〇年，德國哲學家鮑姆加登出版一本名叫《Ästhetik》的書，確定了美學為一門獨立的科學，而鮑姆加登也因此而被稱為「美學之父」。在鮑姆加登以後，從康德，經席勒，到黑格爾，美學發展得更為嚴密，更為完整及系統化，並開創了德國古典美學。德國美學一直處於世界美學的領導地位，如完形心理學、精神分析學、現象學、符號學等哲學或心理學派所產生出來的美學，全部都是在德國誕生，直至在第二次世界大戰之後，德國美學的地位才開始下降，而美國美學的地位則日漸上升。究其原因，這是因為在第二次世界大戰前夕，歐洲大陸的政治形勢發生變化，德、奧等國的大批哲學家、心理學家、美學家因不堪法西斯分子的迫害而逃往美國，在大戰之後，這種情勢更為熾烈，於是一些新的美學流派傳到美國，同時大量的德國美學著作在美國被翻譯成英文，並有大量德國美學的學者在美國大學中任教，這都促使美國美學的發展。正如T. 芒羅在一九五六年出版的《走向科學的美學》中說道：「美國美學的成長現在還在被這些湧入的遷居者所推動，他們給

我們帶來的不僅是他們自己的個人天才，而且還有德國美學最優秀的成果。」目前，美國已成爲西方美學中心。本期直言的《當代美國美學的主要流派及問題研究》，對當代美國美學有精闢而深入的探討與介紹，是一篇了解當代美國美學頗有份量的文章。

香港大學在去年十一月公佈了一九九三年實施新入學要求。港大公佈了新措施後，隨即引起各界的反應與討論，其中香港很多美術教師對港大不將美術科列入入學要求的規定感到不滿，相繼在傳媒上向港大提出意見，並聯合起來，組織了「美術工作者關注港大新收生規定行動組」，強烈要求港大將美術科列入入學要求之內。該行動組會先後展開了多項行動。本期特將此中情況作深入的報導。

當兩個文化模式接觸後，便會產生文化涵化的現象，若果兩個互相接觸的文化模式的主觀精神是相同或相近，則涵化的過程會順利，反之則涵化的過程會較為緩慢及困難，並且會出現了很多問題，包括文化的認同、文化取向、價值體系的崩解與整合等。中國現代畫的開始與發展，正是由兩個主觀精神不同的文化模式進行涵化時所帶動的，所以中國現代畫的開始與發展，都出現了很多問題。《中國現代畫的動向；一些觀察與反省》，正是從文化涵化的過程中去分析中國現代畫的情況。■

熔爐通訊雙月刊 MELTING POT JOURNAL ■ 出版兼發行：熔爐 MELTING POT ART ASSOCIATION  
■ 編輯：熔爐通訊雙月刊編輯委員會 ■ 編輯：杜之外 ■ 副編輯：馬世昌 ■ 本刊通訊處：  
九龍中央郵局信箱 74125 號 ■ 承印：文華印刷廠 元朗喜業街富華工業大廈一號地下  
■ 本刊已在香港政府註冊登記 ■ 每冊零售港幣伍元正 ■ 經銷處：銅鑼灣商務印書館 ■ 灣仔  
天地圖書有限公司 ■ 旺角田園書屋 ■ 商務印書館旺角支館（藝術部） ■ 嘉樂書畫中心 ■ 油  
麻地中華書局 ■ 巴羅克藝術學院 ■ 灣仔青文書屋

# 新的起點

詹建俊 中國美協油畫藝術委員會主任



《中國油畫展》開幕儀式

《中國油畫展》是建國以來我國油畫藝術第一次單獨舉辦的全國性展覽，也是我國油畫界空前的第一次盛會。

油畫在我國得到認真的傳播至今不到百年，並且在這個過程中還歷經坎坷，這株藝術之苗能夠在這塊土地上生根成長，並取得今天這般枝葉繁茂碩果累累的狀況，除了由於畫家們的奮鬥之外，全在於新中國的澆灌和培育，特別是新時期的基本路線，給油畫藝術帶來了無比溫暖的春光。

縱觀我國油畫現狀，不僅比解放以前或建國初期，就是比「文革」後的數年間，無論在畫家隊伍的規模、作品的數量和質量都有着突出的擴展和提高。對待油畫藝術的觀念也發生了明顯的改變，那種視油畫完全為「西畫」的時代早成歷史，把油畫作為配合任務圖解政策的簡單化時期也已過去，作為一個藝術畫種它獨立的藝術價值和地位得到了應有的理解和肯定，創作者的主體作用也受到了尊重，從而，僵化的單一的藝術模式被生動的多元化的局面所取代，一個真正的「百花齊放，百家爭鳴」的時期已經到來。與此同時，我們的油畫也不再是見不得人的被關在屋裏的小媳婦，油畫不能代表中國藝術的觀點受到了事實的否定，它已作為美術領域中一個不可缺少的一部份，開始走向了世界，加入了國際間的文化交流，並且得到了國際畫壇的重視和歡迎。

自然，對於一個並非本國傳統的畫種，油畫家們處於長期的封閉之後，面對當代世界繁複的藝術現象，在如何理解和借鑒西方古典和現代藝術的問題上，在如何貫徹「洋為中用」等問題上出現了不同的認識和只追求、也出現了一些引起爭議的作品和現象，應當說這是必然和正常的，為了我國油畫藝術的發展，在學術領域內需要進一步去探討和研究。

這個展覽會，正是以學術研究為出發點，它所陳列的五百件優秀作品給我們提供了觀摩、交流和思考的依據。作為一次最新成果的集中和檢閱，它向我們顯示出當前的成就和水平，作為一個現在與未來的交接點，它將向我們預示着未來發展的可能性，我確信無論大家對這個展覽將會怎樣的估價的評論，中國的油畫藝術在今天這個起點上一定會比以往任何時期都更加健康、更加蓬勃、更加迅速地發展和繁榮，一九八七《中國油畫展》必定會在我國的油畫史上留下不可磨滅的篇章。

向大力支持舉辦這個展覽的上海市委、市政府的領導表示感謝！

向為籌辦這個展覽做了大量繁雜工作的美術家協會上海分會的同志們，以及所有參加工作的同志們表示感謝！

（本文為《中國油畫展》開幕詞摘要）

# 路漫漫 · 其修遠兮！

## ——評87首屆《中國油畫展》

楊勁松 浙江美術學院版畫系研究生



今晚沒有爵士 張培力

要出高峰、出大師、出巨匠，腳踏實地是唯一可取之道。讓我們拭目以待，祝願中國油畫在將來中西兩大傳統的比例於現代的層面上不斷調整，融合中誕生真正具有中國民族氣質的油畫來！

首屆《中國油畫展》於一九八七年十二月二十一日在上海展覽中心隆重推出了。這個定於一九八八年一月八日結束的畫展是中國美術家協會油畫藝術委員會、中國美協上海分會聯合主辦的。即日，國內知名人士及從香港、美國來滬的台灣畫家、國際畫廊主持人和觀眾二千餘人參加了開幕儀式。

在展覽廳內的七千五百米展綫上，薈萃了從大陸各省區層層篩選來的四百四十幅油畫精品。以如此規模盛大的油畫作品專門集結，以如此豐富多樣的題材，風格流派在同一展場內展示，在中國油畫藝術近百年歷史上還是史無前例的。這不僅顯示作為一種外來藝術的油畫，從在中國人眼中的「殊形詭制」、「奇技淫巧」到今天終於扎根於中國這塊凝狀初動的土地上，且已擁有數量可觀的畫者與觀眾的現狀；也顯示了近十年來，中國畫壇經受了形形色色西方現代主義藝術思潮衝擊後，藝術觀念和思維方式已從原來單一的「反映論」變

為從哲學的、倫理學、純藝術、實用功利主義乃至反藝術等多種角度的思考；藝術形式也從原來的現實主義大一統局面擴展為印象主義、表現主義、新寫實主義乃至抽象主義……。在這一系列觀念更迭，樣式翻新的模仿、懷疑、揚棄、復歸、內省的過程中，一種中國民族理性精神在復蘇，多元取向，互促互補的藝術發展的正常心態終於形成。因此說，八七年的《中國油畫展》相對八四年第六屆全國美展而言，已有了長足進步。其展覽宗旨也體現了中國現行文藝政策的自信和開放精神。

然而，耐人尋味的是展覽會前廳的十五幅獲優秀獎的畫作，在引起觀眾極大興趣的同時，也伴隨起多種爭議。從總體上說，十五幅獲獎作品都是現實主義創作思路，在造型語言的選擇上是寫實主義的。除陳文驥的《灰色的環境藍色的天》和徐芝耀的《我的夢》兩幅作品具有現代主義藝術思潮，比較注重作者自身在構思、立意中的體驗外，其餘



後古典——蒙娜麗莎之後 王廣義



苗子 李慧昂

者都是以傳統油畫技巧和現實主義嚴謹的造型力量而取勝于其他畫作的。既或十五幅獲獎畫作在具體的現實主義風格傾向上各有所異，有如歐洲中世紀宗教畫風的章曉明的《七里舖》；有似法國十八世紀古典主義并滲和着中國工筆畫韻味的肖像畫楊飛雲的《北方姑娘》，以及維也納畫派纖細畫風的李慧昂的《苗女》；也有追隨法國十九世紀現實主義大師庫爾貝(Gustave Courbet 1819-77)神韻的程叢林的《阿米子和中》，和與十七世紀荷蘭畫派風俗畫家維米爾(Vermeer Van Delft 1632-75)情調異曲同工的徐唯辛的《饌房》。就中國油畫現狀來看，儘管入選畫展的四百四十幅豐富多樣的油畫精品基本上是中國油畫概貌的體現，但現實主義繪畫主流和其在自身領域內的探索却是比其他傾向的畫作更為成熟，更臻完善。但是，作為中國美協油畫藝術委員會這麼一個油畫藝術權威組閣的領導小組，面對中國大陸正呈多元化藝術發展的趨勢來看

，定評十五幅具有一種傾向，多方位探索的作品，未免有「掛一漏萬」之嫌，何況，就藝術創造性而言，某一作品即使在風格、技巧，乃至造型功力上都十分貼近前代某位世界畫壇巨匠，充其量也只是二流之作。在鼓勵創造性上，也是與展覽會前言理論相悖的。

毋庸置疑，在當代中國文化基礎上，奢談現代主義藝術已在中國崛起是不現實的，但應看到在中國這塊土地上土生土長的一大批中、青年畫家，儘管他們眼下正企圖開創中國的現代藝術天地，在很多方面他們是先天不足的，但他們在搞所謂現代藝術之前大多是受過嚴格的基礎訓練，並且大多是在創作思想頗有獨立思考能力的人。他們在引進，移植西方現代主義觀念和手法上的確有偏頗的一面；他們在探尋本土文化意識中具有現代精神一面時也確實有急功近利，急於求成的躁動與不安。可是他們是與我們當代這個改革，開放的新時期文化意識的發展同步的。在造型語言和

技巧上，他們與十五幅獲獎作品的作者是具有同等水平的。在為振興中華民族文化精神的意義上，他們是更具開創性的。若看不到這個客觀實在，若如仍按傳統的欣賞方式與方法欣賞之，就難免不對他們的畫作求全責備。這裏舉張培力的《今晚沒有爵士》和王廣義的《後古典——蒙娜麗莎之後》的畫作以殫觀衆。前者的冷峻表現出對大陸各地正風靡不衰的，嚮往現代文明那種熱情的思索；而後者則有一種企圖重新構建現代人對傳統藝術聖殿思維角度的大胆探索。

值得一提的是韋爾申，胡建成二人合作的題為《土地：藍色的和諧、黃色的和諧》二聯人體畫，它並不能代表中國人體畫的最高水準，客觀地說，這兩幅表現一對裸體的男女青年的畫作，除了給人一種樸實，意味朦朧的感覺外，油畫的技巧實屬一般，油畫評委們卻給予了它優秀獎。筆者認為此舉是意義深遠的，是開創創造性的。因為關於人體藝術，自劉海粟先生本世紀二十年代倡導以來，歷經遭



紅臘燭 高敏



炊烟 華堤

禁。而今天，人體藝術不僅參加了官方展覽並且獲得了褒獎，此乃中國文明進入了新的歷史階段佐證！

從八七年首屆《中國油畫展》獲獎情況分析，列入選四百四十幅作品佔百分之九十二的作品的創作思路、造型語言、表現技巧等方面來看，此展是中國當代現實主義繪畫藝術取得最高成就，並得到最高評價的展覽。從與會觀眾百分之九十以上對精確地表達了直觀視覺藝術形象的作品所表示出的濃厚興趣和由衷讚嘆來看中國尚屬第三世界的經濟，文化的現狀是不可無視的。舉上種種迹象雖不能結論有人說：在中國「那種視油畫完全為“西畫”的時代已早成為歷史」只是個美好的願望，却可以肯定的講：中國當代油畫意識和認知水平只是擺脫了小農、小手工業的生產方式，剛剛踏入工業時代。如果說西方油畫發展正經歷一個「世紀末」，我們則正面臨一個偉大的「世紀初」由此說：中國油畫雖已作為中國當代文化不可缺少的一部份，並且開始

以具有中國獨特的民族氣質和生活內涵走向世界，引起了世界畫壇的關注，然其路途仍修遠兮！

正如觀眾的體會「雖然這次展覽在總體上達到一定的層次，但還沒有看到有較深廣的社會歷史內涵和較高藝術價值，能震動人心的大作品。」這絕非偶然。究其原因，一方面是在目前這個大變革的歷史時期，人對社會生活的新變化正在作進一步思考，而未能清醒地把握新時期的全部生活內涵；另一方面可能是創作上一些僵化的模式剛打破，探索和積累才開始。這個從積極意義上的檢討也可以從反面論證。即當國門洞開，在對外文化交流中出現的繪畫「商品化」所造成的盲從意識的干擾。藝術向商業臣服，這已不是個新話題。然而這對大陸畫家來說却是面臨嚴峻考驗之時。倘若作畫時考慮更多的是在東、西方文化交流中的銷路，是必無傑作產生的原因之一；生搬硬套西方油畫造型語言，而無自身切膚的主體意識體驗，或構

思立意時並不相信自己對本土國情的感受而是借用，或參照西方人對中國人情世故的評價，是必無震動人心之作產生的原因之二；藝術家尚無歷史的緊迫感和競爭動力，是無具有深刻歷史內涵和較高藝術價值作品產生的原因之三。要出高峰、出大師、出巨匠，腳踏實地是唯一可取之道。讓我們拭目以待，祝願中國油畫在將來中西兩大傳統的比例於現代化的層面上不斷調整，融合中誕生真正具有中國民族氣質的油畫來！ ■

一九八七年十二月三十一日凌晨三時  
完稿于杭州西子湖畔

# 美國當代美學 的主要流派 和問題研究 (上)

·直言

我們都知道，「美學」在美國是最為風行的，它是最有影響的哲學學科之一。它對當代美國藝術學、心理學和藝術社會學研究、當代文藝學、文學批評和藝術批評、審美教育的實踐和理論等，都有很重大的影響。

我們不能低估美國美學在思想體系中的意義和作用。今，美國美學在世界美學中以領袖角色自居。這種自負得到理論上的論證。例如，著名的美國美學家T·芒羅在「走向科學的美學」一書中斷言，在第二次世界大戰之後，世界美學的領袖角色，已由德國美學讓位給美國美學。我們為了弄清楚這種自負的真正涵義，應該仔細地探究當代美國美學發展中的主要流派，並給予批評分析。

我們都知道，美國美學沒有悠久的，堅實的傳統；它的發展多半不是從內部激發，不是借助於藝術經驗和它的哲學見解的積累。而是從外部，由於歐洲美學的影響，被輸入的思想和美國大學中所謂的「吸入頭腦」所推動。這是典型的美國式的發展道路。美國美學自己也承認：在美國，美學思想的發展主要是走着因襲別國美學成果的道路。

正如T·芒羅在「美學作為一門學科；它在歐洲和美國的發展」中所證實，在我們這個世紀開始的時候，美國美學還是次要的，不夠發達的知識領域。它的處境十分可憐，遠遠落在世界美學的全部成就之後。

芒羅寫道：「法國和德國的美學著作很少被閱讀；……。德國美學對美國美學的影響，全仗外國中介入。我們從科爾利奇，鮑桑葵和凱雷特等人那裏獲得，來自英國的關於先驗主義的精細的不同說法。克羅齊著於一九〇九年的『美學』被翻譯過來，這本黑格爾哲學的義大利改寫之作，對學者們影響之大，超過了黑格爾本人……十九世紀末，美國的哲學家還在德國的大學裏聽課，但到了二十世紀，朝聖者的洪流消退了。結果，人們幾乎不再閱讀當代德國哲學家的著作了。」

在美國美學發展過程中，喬治·桑特耶那作出了頗大的貢獻。桑特耶那在自己的著作「美的感覺」中，試圖論證美應被理解為具體化的享樂。被桑特耶那發展了的情感主義觀念，帶有非理性的性質。

但是，桑特耶那的源自於德國心理學美學（其中包括「靜觀」論）的理論，在美國沒有得到廣泛的發展。桑特耶那本人很快就離開了美國，生活在歐洲，寫了不少有關美國文化的批評文章。

美國美學的發展進行得十分緩慢，它的某種程度的高漲出現在三十年代。當時，由於美國工人運動的高漲。與之同時，從三十年代開始，資產階級美學中這樣一些佔主導的流派在美國得到傳播，例如實用主義 PRAGMATISM 和新實證論。

## 第一個流派以杜威為代表。第二次世界大戰之後，美國美學的發展發生了本質的突變

第一個流派以著名的美國哲學家約翰·杜威 J. DEWEY 為代表。他在「藝術作為一種經驗」一書中，發展了自己的美學理論。當時，T·芒羅正在論證實證主義 POSITIVISM 美學，並在普通美學和審美教育理論領域內，進行積極的活動。

三十年代末，由於德國學者從法西斯日耳曼遷移到美國，歐洲美學加強了在美國的影響。例如，著名的德國藝術理論家歐文·帕諾夫斯基遷居美國，在這裏創立了一種藝術學派。

多年以來，僑居在英國的匈牙利藝術社會學者阿諾德·豪澤爾一直在美國任教。完形心理學的代表幾乎全都出現在美國，其中有至今還在積極工作的P·安海姆。那些出色的藝術流派的主要理論家和實幹家，幾乎全都來到美國避難，如德國的鮑哈斯。





法西斯在日耳曼上台，促使德國學者源源不斷地遷移到美國，出現了德國、奧地利和瑞士美學影響的新浪潮

T·芒羅在自己的著作中寫道：「法西斯在日耳曼上台，促使德國學者源源不斷地遷移到美國來，因此出現了德國、奧地利和瑞士美學影響的新浪潮，它涉及到藝術史、心理學、音樂學和藝術教育……。德國學者的很大部分至今還在美國大學裏授課，美國美學的成長現在還被這些湧入的遷移者所推動。他們給我們帶來的不僅僅是自己的個人才幹，而且還有德國美學最優秀的成果。」

這段敘述，坦率地承認了這樣一個事實：美國美學不是在自身原有的傳統基礎上發展起來的，而是獲得了來自歐洲的十分重要的「興奮劑」。這種「吸入頭腦」的過程至今還在進行，在近十年內廣泛傳播的那些流派，如新弗洛伊德主義NEW FREUDISM或結構主義STRUCTURALISM，明顯證實了這種發展科

學的方式在美國繼續在起作用。「我們輸入外國的科國動向和哲學動向」——芒羅坦白地說——「像弗洛伊德學說和完形心理學，現象學和邏輯實證主義。」缺乏獨立的哲學傳統，輸入哲學思想，這些因素在當代美國美學的特性上留下了重要痕迹。

第二次世界大戰之後，美國美學的發展發生了本質的突變。它從次要的，很不普及的學科變成最有代表性的哲學門類之一。當時，美國所有的大學和許多專科大學都講授美學。美學終於有組織地發展成爲獨立的學科。

近幾十年來，美國美學發展得格外迅猛，出現了大量的美學著作，其中包括這樣一些重要的方面：美學理論和美學史，藝術創作心理學和美感心理學，藝術批評理論等等。美國美學家廣泛地

吸收許多著名的歐洲美學研究者來美任教。另一方面，美國美學也給西歐國家的美學思想以極大的影響。

美國的美學研究者和美學教授們團結在美國美學協會周圍，它成立於一九四二年。這個學會旨在組織討論、研究和發表美學問題著作，推動藝術理論工作。

美國美學協會有自己的機關刊物——「美學和藝術批評雜誌」。這份雜誌由卡內基工藝學院教授達格伯特·魯恩創辦於一九四一年。自一九四四年始，其後二十年內，T·芒羅一直主持着這份雜誌。現在，雜誌的主編是赫伯特·舒爾勒。

該雜誌發表過四種類型的材料：(一)理論文章。(二)美國和世界各國出版的藝術和美學書籍和雜誌的摘要報道。(三)美學書籍目錄。(四)各國新著和通訊的簡述。毫無疑問，雜誌的主要部分乃是理論部分，它刊載了有關哲學美學，心理學和藝術社會學，美學史，音樂理論，戲劇，文學和電影的文章。

雜誌介紹了那些哲學美學流派呢？

P·赫爾曼在「歐洲思想如何反映在『美學和藝術批評雜誌』中？」一文裏，提到雜誌力圖反映所有存在於歐洲的形形色色的美學哲學流派。其中，包括發表論述存在主義，現象學的美學，黑格爾美學和新黑格爾主義的文章。有意思的是，赫爾曼引用了論述馬克思主義美學的文章，企圖證明在這份雜誌裏也介紹過馬克思主義的觀點。的確，從一九六〇年開始，該雜誌發表過一些論述馬克思主義的文章，這一事實證明馬克思主義美學影響的日益增長和企圖維持自己美學陣地的作者的憂慮。

在美國，沒有把美學問題專家集中起來的科學研究中心。照例，他們全部在大學裏工作，科學研究工作和教學工作結合在一起。

美學在美國各大學的哲學系和藝術系裏講授。美學大綱包括廣泛的範圍：心理學、歷史、藝術和文化問題以及其

他學科；特別注意研究唯心主義的和直覺的哲學，其中包括心理分析，也包括宗教。毫無疑問，這些要求需以相應的形式幫助大學生去理解。

T·芒羅在「當代美國美學流派」一文中，介紹美國美學思想基本特徵時，指出了如下幾點：

(一)國際性質，缺乏民族主義，力求把多種文化綜合起來。

(二)擴大美學的領域，除傳統問題外，還包括現代科學的各個方面：心理學、藝術史、社會學、人類學等等。

(三)這種擴大的結果是：很少集中在美的問題方面，拒絕美學是「美的哲學」的要求。

(四)對文化和社會藝術方面感興趣。

(五)對實用的、機械的和功能的藝術觀感興趣，拒絕把美和實踐相對立的觀點。T·芒羅補充說：「當時存在這樣一種不斷增強的信仰，即認為美國文化是狹隘的、實踐性的，並由此表現出要求發展文化中理智的美學成分。」

(六)實踐地對待美學，認為哲學如同藝術一樣是和日常生活緊密相聯繫的。

(七)民主地對待藝術和藝術創作，藝術的使用和藝術欣賞，在藝術創作中有實驗的自由。

(八)實證主義超過理性主義或神秘主義，研究的基礎是經驗，而不是演繹法。

(九)在價值理論方面追求相對論。

(十)在形而上學方面追求自然主義。

當然，本來難以期望從T·芒羅那裏能對事物有客觀的印象和不偏不倚的態度。他在評述美國美學時，經常用願望代替實際。但是，在他的分類中仍然可以發現一些當代美國美學面臨的實際問題。

當芒羅談到美國美學和藝術實用的和功利的性質時，我們不能不表示贊同。事實上這些性質對當代美國藝術文化來說，是很有代表性的。數量上的優勢超過質量，消費要求超過藝術評價——這些特徵對於美國文化是很突出的現象，這些現象早就引起了美國藝術理論家



美國美學協會的刊物發表過一些論述馬克思主義的文章，這一事實證明馬克思主義美學影響的日益增長和企圖維持自己美學陣地的作者的憂慮。

的憂慮和擔心。著名的美國作家路易士·克羅南伯格在「社會習俗」一書中，這樣評述美國對待藝術和一般美學評價的特點：「在美國，就藝術的地位而言，確定不移的事實是：藝術不是生活固有的現象，它在我們的生活方式中幾乎沒有地位，最多只是這種遺乏的補償。正因為如此，我們需要一定數量的藝術來補救質量。我們感到缺乏藝術就好像我們的身體感到缺乏鈣質或腺體。我們把它主要看作營養方式，而不是使身體緊張的手段。我們認為需要趕緊把它吞

咽，而不是津津有味地品嚐。我們以尊重的態度看待它，但還是抱有一定的懷疑態度，或者因為我們要求它饒有趣味，或者當發現這種趣味令人厭惡時，便幸災樂禍。」

克羅南伯格又說：「我們像被迫要求賠償的人們那樣，當我們感到罪過或感到厭倦的時候，我們求諸上帝。我們追求美，因為我們的日常生活中缺少它，而且我們認為，消耗的數量可以彌補它的質量。」

### 美國美學中最有代表性的，與美國美學傳統相聯繫的流派，乃是實用主義和語義學派

芒羅列舉當代美國美學發展中的主要特點時，指出它的這樣一些特徵，諸如經驗主義 EXPERIENTIALISM，相對主義，美學概念的相對性。「這種擴大的結果，美學不能更多地集中圍繞着美的問題。從前，美學被視為『美的哲學』，當代藝術心理學不再局限於『美的感覺』、『好的鑒賞力』和『美學態度』。它研究藝術中大量形形色色的感應，它們的運用方法。美學心理學的探討各種藝術形式的創作過程。比如，它不僅僅研究藝術中的幻想，並且研究夢境中和神經官能病症狀中的幻想。」

現在，當代美國美學廣泛地採取諸如心理學、生理學、語言學和數理邏輯的信息理論等毗連學科的研究方法。但這並不常常導致擴大美學的論題，有如芒羅所想象的那樣。拒絕美學中的哲學內容，並追求實證科學的方法，相當頻繁地導致折衷主義，導致某幾種有時按其性質，是相對立的方法和藝術態度結合在一起。

——許多美國美學著作的明顯特點是綱領性的折衷主義，一種自覺地將各種自有特質的觀念，結合在同一理論領域中的折衷。因此，把這一種或那一種美國



# 港大改變入學要求 與香港美術教育界的回應

本刊資料室

## 港大修改入學要求

香港大學已於九月時宣佈，將來有意申請進入香港大學修讀本科課程者，除中英數三科要達到指定水平外，其中學會考成績必須在港大指定的文科組及理科組的科目中，每組最少有一科達E級或以上，這項規定旨在確保申請人在中學階段對較多種類的主要科目有廣泛的知識。

至於所規定的文科組及理科組的科目，港大教務委員會作(三)日開會後已有所決定。文科組的科目包括：中國文學、英國文學、中國歷史、歷史、地理、經濟、經濟及公共事務、政治及公共行政、社會科及音樂、理科組的科目則包括：生物學、人文生物學、化學、物理、電算學、工程科學，以及設計與工藝。

港大發言人表示：上述「文、理各須一科」措施，經諮詢有關方面後已決定在一九九三年九月開始執行。港大將科目這樣分類，是預期修讀理科的同學會在文科組中僅選一科，及修讀文科的

則在理科組中僅選一科的情況而訂出，將來中學會考如有新科目增加，港大會在適當時候考慮編入某一組別。

按港大較早時宣佈入學要求的其他更改，包括從八九年，高級程度會考學生有意申請入港大就讀者，必須在「英語運用」一科考取D級或以上成績。目前的規定是E級，由九一年起，提高語文科最低的入學要求將伸展至中學會考的成績，申請人必須在中學會考時考取英文科(課程乙)D級或以上。如考課程甲則須達B級或以上；另外中文科須考取E級或以上。同年開始，最低入學要求並包括申請人在會考須考七科E級或以上成績。其中至少六科是在同一考試所考取者。

發言人補充說：上述入學條件的修訂，港大將會以後逐步在當年的「本科課程入學手冊」內詳細列明，並分發與所有的入學申請者。

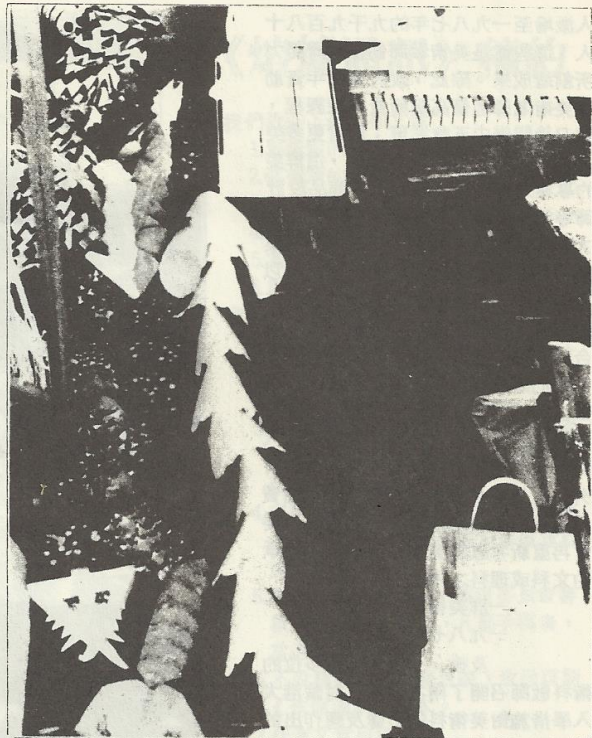
一九八七年十一月四日

根據前列的香港大學入學要求，目前香港中學會考的科目將被區分為四組，即「必修組」、「文科組」、「理科組」及「非文非理組」。「必修組」是中文、英文及數學，「文科組」及「理科組」所包括的科目，誠如前列新聞公報內所羅列者，「非文非理組」所包括的科目，是法文、德文、佛學(課程一)、佛學(課程二)、附加數學、美術、商科、電子及電學、家政、金工、會計原理、宗教、技術繪圖等。

誠如香港津貼中學議會主席張子江校長在今年二月二十四日出席「城市論壇」談論港大學制的座談會中，打趣的指出，他謂在股市的術語上，有一句話，就是果若華爾街打一個噴嚏，全球的股市都會傷風；在香港的教育發展上。香港大學也仿如華爾街一般，只要香港大學打一個噴嚏，香港的教育界都會傷風的。

因此，當港大公佈了新入學措施後，隨即引起香港的教育界人士及教育團體的廣泛而熱烈的討論，並且紛紛對此提出意見。如多位中學校長，包括西貢崇真中學校長黃錦樟、九龍文理中學校長張振國、觀塘官立中學校長杜蔭賢、香港真光英文中學校長葉秀華，在出席香港教育研究學會主辦的第四屆週年研討會，以「中六及大專學制」為題作專題討論港大的新入學措施。杜蔭賢指出，港大的新生入學標準，將中學科目分成三類，包括文科、理科及「非文非理」科目，由於第三類的科目不屬港大所指定的文理科目，這將導致一些中學會從中四科目中抽出這些科目，令中四課程變得更為狹窄。張振國則指出，兩間大學維持本身的自主性時，亦應尊重中學的自主性。黃錦樟則指出，大學在對中學學科作出任何要求時，宜作全盤性的考慮，並應與中學多作溝通。喇

港大在去年發報新聞稿的原文



在一九八七年共有十九萬三千六百名學生獲分發美術科津貼

沙書院校長朱永斌在該校畢業典禮中致詞表示其實每一門學科的設立，都具有它的獨特價值，港大只有把所有科目都承認，才有利於修習範圍得以擴闊，他建議，凡經教育署推薦而又獲考試局核准的中學會考課程，香港大學都應予以承認，列入入學資格的範圍內。教育署長李越挺曾表示，香港大學宣佈九三年執行「文中有理，理中有文」的新入學措施，原則理想，但有點要保留的，是訂定文、理科組別時，那些科目應列入範圍內。他並舉例稱，美術科不被香港大學列入文科或理科的入學資格，會影響中學生修讀的興趣，近年來，政府鼓勵多元化教育，若某些學科不被大學考慮為入學科目，對中學教育制度產生不利因素。「教育委員會」則擔心此次港大改變入學資格，有可能令學生重新集中學術性科目，而不願選修實用性科目，以致港府多年來致力使中學教育趨向更實用的心意白費。

港大這項新入學資格措施，使到很多在中學教授不被港大列入為文科或理科的科目的教師感到失望及不滿，紛紛提出意見，要求港大重新考慮將此等科目列入入讀港大資格的科目。其中任教美術的教師表現得最為積極，強烈要求港大重新考慮將美術科列入入學資格的科目。

### 近年香港美術科的發展概況

事實上，美術科在近年是有着長遠的發展的。政府在一九七四年和一九七八年公佈的中學教育政策白皮書，極力推動包括美術科在內的實用及工業科目。年內已共有七十二間中學獲得資助而改建美術室，在一九八七年共有十九萬三千六百名學生獲分發美術科津貼，且更計劃在一九八七年的高中美術科增加分班教師，一九八九年增設美術科高級程度考試及在沙田成立專才中學，培訓美術人材。根據統計資料顯示，教授美術科的學校數目正在增長中，一九八一年度，開設中五美術科的學校共有一百零四間，開設至中三美術科的學校則有一百九十八間，至一九八七年度，則遞增至中五開設美術科的學校有二百二十三間，開設至中三美術科的學校則有三百二十七間，參加香港中學會考美術科的人數也由一九七五年的一千四百五十九人遞增至一九八七年的九千九百八十九人。在港大入學新規定實施後，這些努力都會受到影響。而根據有關的消息報導，在港大公佈新入學規定後兩日，已經有接近十間中學的校長或教師，通知教育署轄下美工中心表示將來高中將減少或不能再設美術科，因為選修美術

科的學生人數將大大減少，而學校也要撥出時間加設額外的文科及理科的科目

### 香港美術教育界的回應

於是不少美術科教師對港大的新入學措施提出意見，以下就是其中一群美術教師的意見，這份意見，曾散見於香港各大報章：

港大校務委員會在十一月三日公佈，學生入學資格的新規定預科學生在中五會考必須取得七科合格。而港大教委會通過獲承認的十科中，竟不將美術科包括在內，這是我們認為最不合理的。其中音樂科被列入為文科，而設計與工藝則列為理科。這項決定是否否定美術科的地位，同時這項決定也必將摧毀美術科未來的發展。

中學生參加會考多選考七至八科，大多數的學生會選考大學入學要求及承認的科目。在這種情況下，校方便會開辦其他獲被認可的科目而停辦美術科。

反觀政府在一九七四年和一九七八年公佈的中學教育政策白皮書，極力鼓勵和推動美術教育。於數年內改建美術室共七十二間，津貼在美術科教學用途上的經費耗資數百萬。參考歷屆美術科投考人數由一九七五年的一千四百五十

九人激增至一九八七年的九千九百八十九人，這些都是美術教師們在共同努力下所創造成果。除此，政府還每年資助在職美術老師進修高級師資訓練課程，以備日後開辦中五會考班；培育更多美術人材。香港之有今天的繁榮，這群美術的專業人材如時裝設計家、商品設計大師等等……他們對社會的貢獻及成就是大家有目共睹。他們不但帶動工商業繁榮！還使香港的產品馳名於世。所以美術科在中、小學的教育上是佔有很重要的地位，何況「德、智、體、群、美」合稱五育，五育又怎可以缺其一呢？

我們都是一群熱愛美術教育工作者，正當我們不斷在提昇、充實自己及互相激勵改善教學質素之際，獲悉港大入學試新規定把美術科摒除在文科及理科以外；這使我們多年來的努力頓成白費。為此我們懇切地期望——港大教務委員會再重新考慮將美術科，列入為被承認的文科或理科之內。

一群美術教師

一九八七年十二月八日

及後，一批為數十多位的美術科教師召開了兩次會議，討論港大新入學措施對美術科的影響及應作出的相應行動，討論的結果，十多位美術教師皆認為港大的新入學措施定會阻礙香港美術教育的發展，並決定召集更多美術科教師在一月二十三日於美工中心召開會議，商討對策，結果在當日的會議結束後，出席的十四位美術科教師聯名簽署一封致港大教務委員會的函件，內容如下：

逕啓者：

我們是一群中學美術教師，就貴委員會於去年十一月所公佈的新生入學要求，我們讚許「文中有理，理中有文」的原則。但是，我們同時認為，分科方法將會使中四課程變得更為狹窄。特別是在獲承認的文科中，竟不包括美術一科在內，更使我們感到十分驚愕。

新規定勢必損害美術教育現已取得的成果，亦肯定會窒礙美術教育的未來發展。因此，我們熱切要求貴委員會：重新考慮將美術科列入受承認的文科之內。

此致

香港大學教務委員會

一九八八年一月廿三日

聯署人：

林桂光 謝金文 劉敏莊 陳勁民  
黎志明 梁淑儀 黃炳光 梁廣勳  
朱少芳 梁志芬 吳玉輝 釋慧榮  
李豐年 譚沛榮

並決定在一月三十日在官立學校非學位教師職工會會所舉行另一次會



香港的中學生美術作品

議，商討再進一步的行動。此次會議除有當日出席在美工中心的會議者外，還號召一些團體出席，共商對策，結果當日的出席團體包括：葛量洪教育學院學生會、香港藝術教育專業工作者協會、羅富國教育學院學生會、香港大專美術聯會、官立學校非學位教職工會、中大藝術系系會及熔爐。會議結果，出席者一致通過成立「美術工作者關注港大收生新規定行動組」，並決定進行兩部份行動以促使港大校務委員會重新考慮將美術科列入受承認的科目內。該兩部份行動包括：

第一是廣徵關注港大此項收生新規定問題的團體及熱心人士聯合簽署一封意見書送交港大校務委員會，指出新規定對於中四課程將導致狹隘的不良結果；並強烈要求盡快將美術科列入受承認的文科或理科之內。

第二是考慮進一步的連串行動包括在報章上刊登聯署聲明，收集各界意見及學理論據，約見港大有關部門進行對話、諮詢教育署、香港考試局等有關部門和其他教育團體，看各方面對港大收

生新規定的問題的態度和立場、邀請美術界人士及教育團體舉行研討會及舉行記者招待會。

該行動組隨即在二月初便將一份聯署意見書分發寄往全港各中學，結果有很多美術教師都簽名支持該份聯署意見書，並有很多美術科教師支持該行動組的第二部份行動。有關該份聯署意見書之原文列下：

逕啓者：

我們是本港從事美術及美育工作的一個聯合組織，對於貴校務委員會於去年十一月公佈的新生入學要求中提及「文中有理、理中有文」的設想甚表關注。我們認為這項設計和所附的分科方法如不幸加以推行，一定導致中四課程變得更為狹隘。特別是在被獲承認的文、理科中，竟不包括美術科在內，尤使我們感到驚愕和失望。我們認為新規定勢必損害香港美術教育現已取得成果，也必然窒礙美術教育和本港藝術的發展前途；因此，我們強烈要求

貴校務委員會重新考慮這項收生新規定，否則，亦應盡速決定將美術科列入受承認的文科或理科之內！

此致  
香港大學校務委員會台鑒  
美術工作者關注港大收生新規定行動組主席謝金文啓  
一九八八年二月七日

### 港大的回應

港大方面，也對各界的意見作出回應，港大發言人徐天佑在一月十三日表示，港大正在重新考慮將美術、家政、宗教等三科納入將來實施的「文中有理，理中有文」的招生政策，使之成為中學會考得被承認許為入讀港大標準的科目。其後港大入學資格委員會開會，在充份考慮過中學學界所反映的意見後，決定從善如流，重新將美術、家政、宗教、商業及會計原理等科目全部納入，將目前中學會考科目列分為兩組。港大並在二月十五日邀請全校中學校長出席一項有關此項措施的諮詢會議，在會議上，出席的校長都讚同將目前所有中學會考的科目都列入為被認評的入學資格的科目，另一方面，出席的校長，也建議港大增設第三組，而將原先兩組之中的一些偏於實用性的科目列入第三組，而美術科就被建議列入第三組。港大目前正考慮這項建議。

「美術工作者關注港大收生新規定行動組」對港大這項決定表示歡迎，並會繼續注視港大的最後公佈。經此一件事，使到一向較為沉默的美術教師團結走在一起，一同為香港的美術教育作出努力與貢獻。據聞該行動組內，有些美術科教師有意在這件事結束後，籌辦一個美術教師協會，為香港的美術教育作更進一步的努力。若果能成其事，則相信香港的美術教育將有一番面貌。■



香港的中學生美術作品

## 《熔爐通訊》稿約

我們歡迎下列各類文章：

1. 創造性的思想學術論文
2. 藝術家的介紹
3. 藝術史料
4. 遊記或譯文
5. 當代藝術問題分析
6. 書籍介紹

我們希望來稿能符合以下的要求：

1. 務請用正楷繁體字橫寫於原稿紙上。若英文稿，請用打字稿。
2. 譯文請附上原文。
3. 專論稿的附註部份，請詳列：作者、書名、出版者、出版地、出版年份、頁數。
4. 來稿請註明作者真實姓名，通訊處，以便聯絡。文章發表可署真實姓名或筆名。
5. 來稿之採用與否，由編輯委員會審核決定。如不適合，凡屬手稿者，當退還與作者。
6. 不設稿酬。文章發表後，致送該期《熔爐通訊》五本。
7. 作者文責自負。
8. 來稿請寄九龍中央郵局信箱 74125 號《熔爐通訊》。信封面上請寫上「投稿」二字。

下期要目：  
芻議中國當代版畫  
觀念所面臨的挑戰

徐悲鴻與劉海粟  
的交惡

技術與藝術

# 中國現代畫的動向：一些觀察與反省(5)

文化模式的變化與中國現代畫的發展關係

杜之外



在西安發現的基督教宗教畫

## 文化涵化 帶動文化模式的變化

文化模式時刻都在變化，若果一個文化模式的變化因素，是屬於發展階段因素，而並非是與另一個主觀精神相異的文化模式接觸而引起的話，則這個文化模式的變化是不經不覺的，不會引起該文化模式的價值系統崩解與再整合。若果文化模式的變化因素，是由於與另一個主觀精神不同的文化模式接觸而引起的話，則其變動的情況會較為複雜。

一個文化模式與另一個文化模式接觸後，便會產生文化涵化(Cultural Acculturation)的現象，根據美國文化人類學家克新(F.M. Keesing)對文化涵化的解釋如下：

兩個文化不同的人群接觸以後，相互會吸取對方的文化元素——或者更常見的是，相互之間文化元素的傳播。此種傳播的發生是經久不斷的移轉過程，稱之為“涵化”。①

當兩個文化模式在接觸時，兩個文化模式的個性與共性便清楚的顯現出來，所謂個性就是指文化模式的主觀精神，個性是存在於精神生活文化之中；共性是指任何文化模式都會有着一些相同的特性，共同的架構，如物質的運用，故此共性是存在於物質生活文化之中。個性與共性在文化涵化的過程中，起了規引的作用。

若果兩個文化模式的個性是相同或相近，即二者必有其歷史的關聯，器物上必有共同或平行的發明，價值體系，

基本前題也都極之相近，因此彼此都容易和諧一致，這樣，涵化的過程是相當順利，主體文化模式會在穩步地變化，主體文化模式的價值系統不會出現崩解的情況。

若果兩個文化模式的個性不同，則涵化的過程會有兩種不同的情況：(一)如主體文化模式中的文化分子是富於文化適應力，而且我族中心主義觀念較淡薄，並與別的文化分子頻相交往，則涵化的過程會較易進行，也較順利的從客體文化模式中，吸收新的文化要件來改變自本的文化模式。(二)如主體文化模式中的文化分子與上列的是完全相對的話，則涵化的過程會緩慢及困難，在這情況下，主體文化模式的共性與客體文化模式的共性接觸後，便進入涵化狀態，並且涵化的過程是頗為順利，主體文化模式的共性吸取了客體文化模式的共性中的文化要件，使自本的文化事物有所改變，也由共性的逐步涵化，逐步改變而影響主體文化模式個性的改變，因此，在涵化的過程中，兩個文化模式都是先互換了彼此的物質生活文化，次而是社會生活文化，最後是精神生活文化。這三種文化內容，在涵化的過程裏，是互為影響著的，在物質生活文化經過一段時間的累積與繁褥之後，便會影響社會生活文化，而社會生活文化在經一段時間的累積與繁褥之後，便會影響精神生活文化，精神生活文化亦復會影響物質生活文化。在互為影響當中，社會生活文化擔當了一個緩援的角色，物質生活文化透過社會生活文化去影響精神生活文化，精神生活文化在受到影響而有所改變後，又復透過社會生活文化去



影響物質生活文化的改變。中國文化模式與西方文化模式的涵化進程，正屬於第二種；而中國現代畫的開始與發展，就是由文化涵化所帶動。

因此，當清末清初的傳教士來到中國時，中國所先接受的不是基督教文化，而是傳教士所帶來的科技產品與科學知識。畫家所接受的不是西方繪畫的意識形態，而是寫真之術，即透視與明暗之法。中國文化人在初接觸傳教士所帶來的宗教畫所感到驚嘆與注意的是其寫真之術，而非其意識形態：

所畫天主，乃一小兒，一婦人抱之，曰天母。畫以銅版為幀，而塗五采於上，其貌如生。身與臂手，儼然起幀上，臉之凹凸處正視與人不殊。人間畫何以致此？答曰：「中國畫但畫陽不畫陰，故看之人面軀正平，無凹凸相。吾國畫兼陰與陽寫之，故面有高下，而手臂皆輪圓耳。凡人之面正迎陽，則皆明而白；若側立則向明一邊者白，其不向明一邊者眼耳鼻口凹處，皆有暗相。吾國之寫像者解此法用之，故能使畫像與生人亡異也。」

（明顧起元客座贅語卷六利馬實條）②

因此，畫家如曾鯨、焦秉貞、冷枚、唐岱、陳枚、羅福旺等，儘管吸收與接受了透視明暗之法，而作品的意識型態與過去的中國繪畫並無異樣。譬如曾看過西方的繪畫且更被傳曾在歐洲的吳歷，在比較了中西繪畫的相異之餘，也肯定了自己的作品意識型態與過去的沒有異樣：

古人能文，不求薦舉，善畫，不求知賞。曰：「文以達吾心，畫以適吾意。」草衣藿食，不肯向人，蓋王公貴戚，無能招使，知其不可榮辱也。筆墨之道，非有道者不能。畫不以宋元為基，則如弈棋無子，空秤何憑下手。懷抱清曠，情與灑然，落筆自有山林之趣。

（墨井集卷四墨井題跋。）③

這段時期，中國的物質生活文化雖然起了變化，但這段時期為時較短，故社會生活文化與精神生活文化亦復如舊；中國的社會風俗、政治架構，中國人的人生觀、世界觀，與前無異。至第二次西方文化再來到時，在涵化的初期，還是首先改變了主體文化模式中的物質生活文化，「師夷之長以制夷」的自強運動，講求洋務，都是在改變中國的物質設施。後來更進而去改變社會生活文化，於是



康有為感慨「合中西而為畫學新紀元者，其在今乎？吾斯望之」

### 由社會生活文化的改變而帶動精神生活文化的改變

有變法維新，辛亥革命，無產階級革命的出現，及後進而社會生活文化有了改變，於是變法維新者之一的康有為便對中國繪畫提出意見：

今特矯正之，以形神為主，而不取寫意；以着色個畫為正，而以筆墨粗簡者為別派；士氣固可貴而以院體為畫正法。庶救五百年偏謬之畫淪，而中國之畫乃可警而有進取也。

中國畫學至國朝而衰極矣！豈止衰敝，至今郡邑無聞畫人者，其遺餘二三名宿，摹寫四王二石之糟粕，枯筆如草，味同嚼蠟，豈復能傳後以與今歐美日本競勝哉！蓋即四王二石稍存元人逸筆，已非唐宋正宗，比之宋人，已同鄰下，無非無識矣。惟惲蔣二甫，妙麗有古人意，自餘則一邱之貉，無可取焉。墨井寡傳，郎世寧乃出西法，他日當有合中西而成大家者。日本已力溝之，當以郎世寧為太祖矣。如仍守舊不變，則中國畫學應遂滅。國人豈無英絕之士應運而興，合中西而為畫學新紀元者，其在今乎！吾斯望之。④

這不僅與吳歷、鄭一桂、倪瓚等人對繪畫的理論大異其趣，而且更是對過去中國繪畫的意識型態提出了質疑，否定與改變。

中華民國成立，整個過去中國的政治架構，社會制度都有了重大的變化，至而帶動了精神生活文化也進一步的有了改變。當時不少文化人與藝術工作者都更進一步的去改變過去中國畫家只重個人修養，只在繪畫裏抒發個人情懷的意識型態。他們給予藝術一個新的社會地位，也給予畫家一個新角色，賦予畫家一個使命感，就是以藝術帶動社會的變革。如蔡元培在《對於教育方針之意見》中有如下的意見。

教育界所提倡之軍國主義及實利主義，固為救時之必要，而不可以公民道德教育為中堅，欲養成公民道德，不可不使有一種哲學之世界觀與人生觀，而涵養此觀，不可不注重美育。

美感者，合美麗與尊嚴而言之，介乎現象世界與實體世界之間，而為之津梁。……在現象世界，凡人皆有愛惡驚懼喜悲樂之情，隨離合生死禍福利害之現象而流轉。至美術，則即以此等現象為資料，而能使對之者，自美感以外，一無雜念。……人既脫離一切現象世界相對之感情，而為渾然之美感，則即所謂與造物為友，而已接觸於實體世界之觀念矣。故教育家欲由現象世界而引以到達世界之觀念，不可不用美感之教育。⑤

其後，蔡元培更積極提倡美育，在一九一七年，他提出了《以美育代宗教說》，進一步肯定美育的價值：

蓋無論何等宗教，無不有擴張已教攻擊異教之條件。回教之穆罕默德，左手持可蘭經而右手持劍，不從其教者殺之。基督教與回教衝突，而有十字軍之戰，幾及百年。基督教中又有新舊教之戰，亦亘數十年之久……宗教之為累，一至于此，皆激刺感情之作用為之也。感激刺感情之弊，而專尚陶養感情之術，則莫如捨宗教而易之以純粹之美育。純粹之美育，所以陶養吾人之感情，使有高尚純潔之習慣，而使人我之見，利己損人之思念，以漸消沮者也。蓋以為美為普遍性，決無人我差別之見能參入其中。⑥

他肯定了美感經驗是有普遍性與超越性；普遍性可使人忘卻人世間的困窘；超越性，使藝術超離時空。因此他肯定了美育在教育上的意義，並建立了美術與

社會的關係，認為美術可以陶冶性情，更可破除迷信，破除舊有文化陋習。

一九一八年，陳獨秀在鼓吹美術革命，對此他有這樣的意見：

若想把中國畫改良，首先要革王畫的命，因為要改良中國畫斷不能不採用西洋的寫實精神。

王石谷的畫是倪、黃、文、沈一派中國惡畫的總結束。

複寫古畫，自家創作的簡直可以說沒有，這就是王流派在畫界最大的惡影響。像這樣的畫學正宗，像這樣社會上盲目崇拜的偶像，若不打倒，實是輸入寫實主義，改良中國畫的最大障礙。⑦

寫實主義是當時中國現代畫盛行的繪畫形成，一如在六十年代，抽象主義主導了中國現代畫的發展。唯當時畫家並非如明末清初的只襲取寫真之術，而是試圖以寫實主義的繪畫來帶動社會的變革，喚醒人心，其意識型態與蔡元培是如出一轍。例如高奇峰對繪畫便有這樣的意見：

我們學畫除了解剖學、色素學、光學、哲學、自然學，古代的六法、畫學的源流應當研究外，同時更應把心理學、社會學，也研究得清清楚楚。明白社會現象一切的需要，然後以真善美之學，圖比與賦之畫，去感格那混濁的社會，慰藉那枯燥的人生，陶淑人的性靈，使其發生高尚和平的觀念。庶類儒者有以立志，鄙倍者轉為光明，暴戾者歸于博愛，高雅者增峻潔。

故有心世道者，多託花木鳥獸人物，以比與諷世，以興復人之美感。如木蘭荷菴，比志向的堅貞。翠竹蒼松，表凌寒之節操；以騏驎蘼意喻君子，鶻隼荆棘喻小人。寫棠荆枯榮，鶻鷓急難，冀興起兄弟之友愛及群胞團結之精神。畫慈鳥反哺，孝羊跪乳，以增人子的孝思，務使人能接受美感，自能見善足以戒惡，見惡所以思賢，見賢而又思齊矣。所以畫雖一藝，其中存有大道。

學畫不是徒博時譽的，也不是聊以自娛的。當要本天下有飢與溺的懷抱，具達已達人的觀念，而努力於犧牲利群的繪事，闡明時代的新精神。⑧

在高奇峰的意識裏，藝術是負有教導意識和美術教育在改善人倫道德和社會經濟制度的作用。故此，他畫中的猛虎雄獅的意象，皆在激動觀者的情緒，帶動群眾覺醒。一九二八年至四〇年之間，

徐悲鴻的三幅巨作，都將藝術的意識型態帶到社會性之中。「田橫五百壯士」，激勵赴死就義的精神，「愚公移山」，宣揚大無畏的抗敵的精神，「俟我后，後來其蘇」強調人民冀盼即將到來的救助。這些作品，都是傳達一些中國定可在抗日戰爭中獲得勝利的意識。蔣兆和的「流民圖」、「賣子圖」等，都是表現人面臨絕境的悲苦，帶有相當程度的社會批判精神。一九四二年毛澤東在「延安文藝座談會」中的講話，更強調藝術的社會性：

對於中國和外國過去時代所遺留下來的豐富的文學藝術遺產和優良的文學藝術傳統我們是要繼承的，但目的仍是為了人民大眾……變成革命的為人民服務的東西。我們的文藝，第一是為工人的，這是領導革命的階級。第二是為農民他們是革命中最廣大最堅決的同盟軍。第三是為武裝起來的工人農民即八路軍，新四軍和其他人民武裝隊伍，這是革命戰爭的主力。第四是為城市小資產階級勞動群眾和知識分子的，他們是革命的同盟者。文藝是從屬於政治的，但又反轉來給予偉大的影響於政治。革命文藝是整個革命事業的一部份，是齒輪和螺絲釘和別的更重要的部份比較起來，自然有輕重緩急第一第二之分，但是它是對於整個機器不可缺少的齒輪和螺絲釘，對於整個革命事業不可缺少的一部份。如果連最廣義最普通的文學藝術也沒有，那革命運動就不能進行，就不能勝利。⑨

這次的講話，指定了一九四九年之後，中國大陸的文藝路線，自五十年代至七十年代中期，整個中國繪畫的意識型態都完全地趨向社會性。（待續）

①見謝劍著《文化的基本認知與中國文化的出路》，該文收入《文星雜誌選集》，台北鴻蒙文學出版公司出版，一九八二年五月版頁453至475。

②見向達著《明清之際中國美術所受西洋之影響》，該文收入《東方雜誌》第二十七卷，頁91

③見前引書頁98

④見前引書頁103

⑤見蔡元培著《對於教育方針之意見》，該文收入《蔡元培美學文選》，北京大學出版社出版，一九八三年四月版，頁4

⑥見前引書頁70

⑦見陳英德著《一九四九年以來的大陸中國畫》，該文收入《藝術家》第113號，一九八四年九月出版，頁78

⑧見朱錦鸞著《高奇峰的藝術—時代背景及其風格的探討》一文，該文收入《雄獅美術》。

⑨見毛澤東著《在延安文藝座談會上的講話》，該文收入《毛澤東選集》，人民出版社出版，一九六九年七月版，頁812



雄獅 高奇峰

# 中國現代畫作品選刊



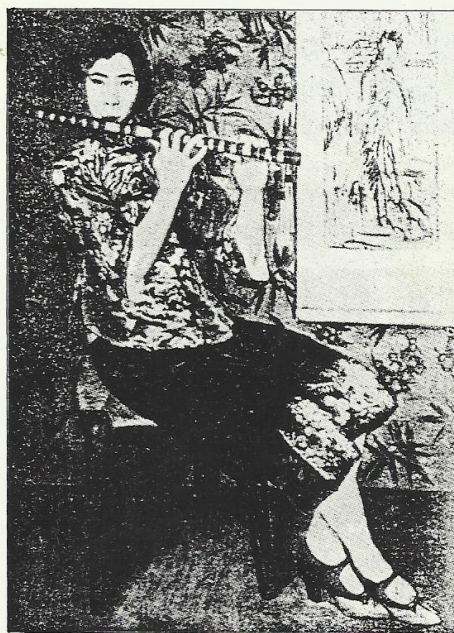
田橫五百壯士 徐悲鴻



我後，蘇其來 徐悲鴻



賣子圖 蔣兆和



懷鄉曲 常書鴻



棄嬰 李樺

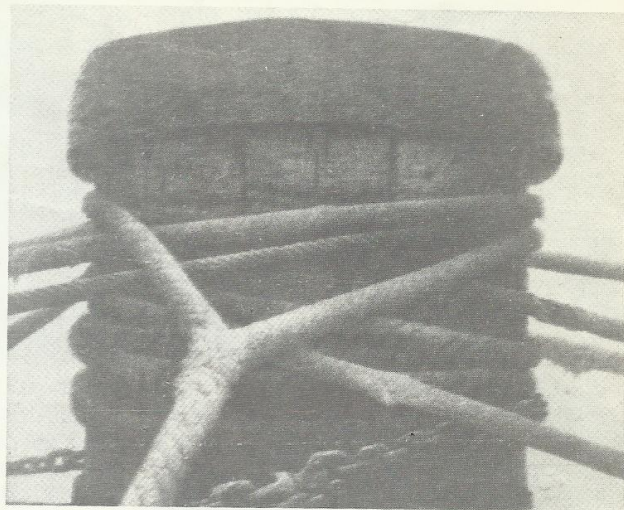


總理愛人民，人民愛總理 黃永玉

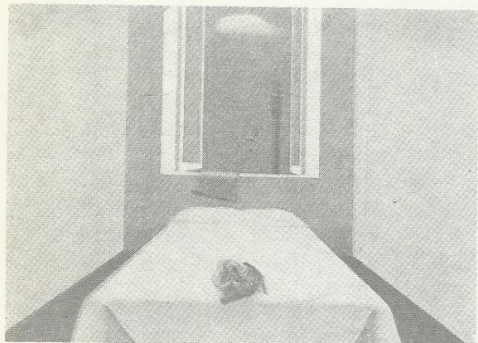
# 首屆《中國油畫展》作品選刊



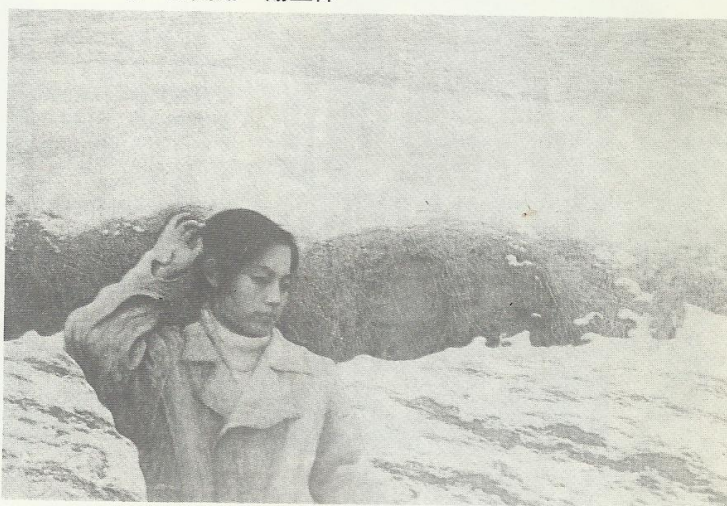
饌房 徐唯辛



墩 莫鴻勛 湯正偉



灰色的環境 藍色的天 (獲優秀獎) 陳文驥



驚蟄 邱立豐



靜 楊堯



我的夢 徐芝耀