

一九八八年
六月號

熔爐通訊

每册零售港
幣伍元

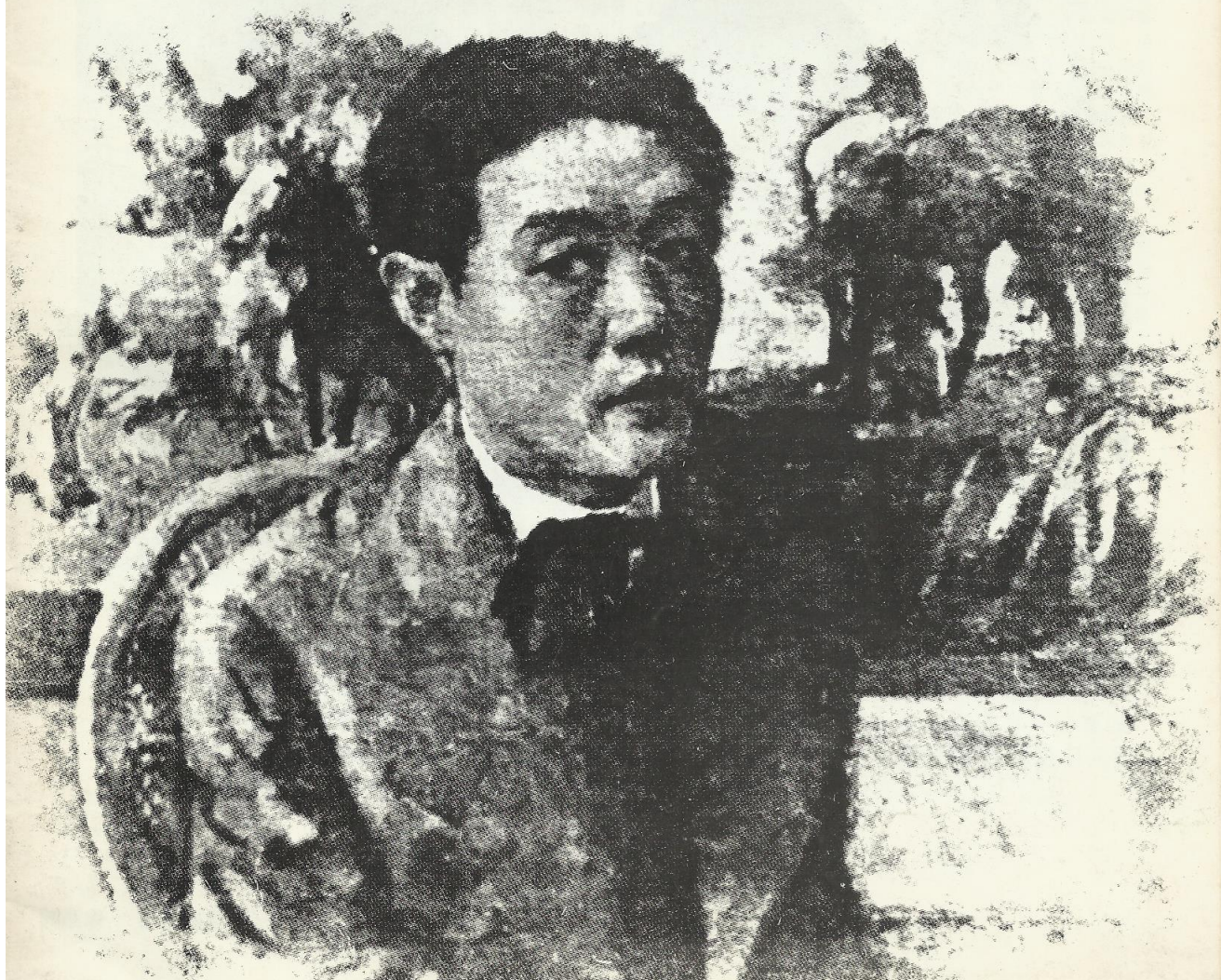
剖析徐悲鴻的藝術觀與創作意識

徐悲鴻與劉海粟交惡

當代美國美學的主要流派與問題研究

芻議版畫觀念所面臨的挑戰

對藝術創作觀點的一點澄清





畫龍點睛 徐悲鴻

編輯人的話

杜之外

徐悲鴻，是現代中國的重要畫家，也是受到很多褒與貶的畫家。褒者認為他將西方的寫實主義精神帶回中國，替中國繪畫注入新血液，挽救了中國繪畫末落的命運；貶者則認為他將已過時的寫實主義帶回中國，緩慢了中國現代畫進展的步伐。事實上，當徐悲鴻遠赴歐洲留學時，法國的學院派繪畫已失去了昔日的光輝，印象主義、野獸主義、立體主義、表現主義、達達主義已相繼在歐洲出現了。但徐悲鴻仍執持着寫實主義，不接受其他藝術流派，究其原因為何？陳子健在《剖析徐悲鴻的藝術觀與創作意識》裏，有精闢的分析，作者從徐氏的家庭背景、教育背景、際遇等去追探箇中情況。

藝術家的家庭背景、教育背景、性格、修養、才識、際遇等這些經歷，都會影響藝術家建立個人的藝術觀及凝聚創作意識。所以縱然是處在同一時代與社會裏，不同經歷的藝術家會有不同的藝術觀與創作意識，這使藝術家各自向著不同的領域探索，各在學理上闡述主張，形成了百花齊放的情況。但在另一方面，卻有時因藝術觀與創作意識的不同，造成了藝術家不僅在學理上爭論，有時更將學理爭論演變成情感上的爭執，由論戰變成罵戰。這個現象，在中國現代畫的發展上是屢見不鮮，正如徐悲鴻與劉海粟也會展開罵戰，這次的罵戰成為當時畫壇的盛事，索翁的《徐悲鴻

與劉海粟交惡》便說出了當年二人罵戰的因由。罵戰不獨顯示藝術家缺乏理性的思慮，也對藝術並無裨益，同時也反映了中國傳統文人相輕的觀念仍存在現代中國畫家的意識裏，也缺乏社會的客觀條件如畫廊的建立、藝術評論的獨立性與專業性，藝術哲學思維的培養等來配合中國現代畫的發展，撫今追昔，在目前華人社會裏，上述的問題是已經解決了，還是亦復如舊，或是仍待改善？

精神分析學是二十世紀一個影響力至鉅的心理學派別，創始人弗洛伊德本不是美學家，但他的學說對西方美學有深刻的影響，以至漸而形成了美學流派。弗洛伊德的理論結構包括：無意識、嬰兒性欲、戀母情結、抑制和轉移，其中無意識的理論對美學的影響最大。他在一九二二年所著《超乎愉快原理之一》一書中，指出人類文化中最具價值者，都是建基在人類本能的抑制之上，並假設了藝術創作的推動力、創造想象與夢有相聯性。完形心理學是當代西方美學的重要流派之一。完形心理學家，指出藝術是建立在視力知覺的基礎上，視力知覺是藝術創作和鑒賞的基本，並否定過去經驗與聯想的關係，強調大腦的組織本能，因而藝術的表現是直接源於視力知覺。魯道夫·安海姆是這派的代表，他在一九〇四年生于柏林，一九四〇年不滿希特拉的統治，遷居往美國。弗洛伊德學說與完形心理學都是

美國美學的主要流派，另外實驗美學中的伯克霍夫的 $M=O/C$ 及艾森克的 $M=O \times C$ 的測定美感知覺的公式，也在美學的範疇中有重要的發現。直言在《當代美國美學的主要流派及問題研究》都有深入的分析。

三十年代，中國的左翼作家和美術家聯盟，提倡文藝大眾化，魯迅倡導木刻運動。在一九三八年四月，在延安成立「魯迅藝術學院」，開設美術和木刻兩科，積極推行木刻版畫。在中華人民共和國成立後，木刻版畫的發展更為蓬勃，全國的美術學院都只教授木刻版畫，並強調木刻的黑白對比的觀念，講究刀味，木味，如版畫家李樺追求樸實美和黑色的觀念；古元以大圓口刀為主來表現渾厚結實；力群追尋小圓口刀的趣味。經過三十多年，中國大陸版畫只重木刻而忽略其他版種的研究與發展，至近年來，才有幾所大的美術學院兼授銅版、石版、孔版，但大部份的美術學院仍只授木刻版畫。楊勁松在《芻議當代版畫觀念所面臨的挑戰》對此提出意見，並談及版種擴展與觀念開拓的關係，及中國農業文化觀與現代機械文明間的矛盾。

陳萬雄的《技術不等於藝術》，對技術與藝術之間的分野及關係，都有扼要的闡述，是一篇十分適合初涉足藝術的人士及只重追求與欣賞技巧與形式者閱讀的文章。 ■

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 ■ 旺角文星圖書公司 ■ 樂文書屋 ■ 樹人書屋 ■ 元朗讀書屋 ■ 元朗綠筍書屋 ■ 沙田八佰伴商務印書館

剖析徐悲鴻的藝術觀與創作意識

陳子健

台灣中國文化大學文學士

徐悲鴻生於一八九四年，一九一七年赴歐洲留學。在出國前，徐悲鴻並未正式受教於任何畫家，唯在出生至出國這段日子裏，徐悲鴻所接觸的人物與遭遇，都影響他日後的藝術觀與創作意識。

徐悲鴻生於江蘇宜興縣一戶農家，父親徐達章是江蘇宜興鄉下的畫師，以描繪村民肖像來維持家計。據徐悲鴻的自述，父親並無師承，喜歡描寫所見，如雞犬牛羊村樹貓花等，並且特別愛寫人物，所描繪的人物包括父母姊妹，鄰傭乞丐，並且曲意刻劃，縱其模仿，極盡寫實之能事。徐達章認為畫必須要有裨世道於人心，他曾畫「岳母刺字」、「八仙過海」這些經史題材畫作。

徐悲鴻九歲開始習畫，老師就是他的父親，徐達章除教導徐悲鴻設色技巧外，還規定他在每日午飯後臨摹吳友如的人物界畫。吳友如是清末著名的時事新聞畫家，主要是繪畫反映社會時事的新聞畫。曾主編當時發行量很大的《點石齋畫報》，後更自資創辦《飛影閣畫報》，在這份畫報內，吳友如繪了很多以歷史故實為題材的人物畫，如「伯樂相馬」、「畫龍點睛」、「懷素學書」、「荆十三娘」等。徐悲鴻所臨摹的，大抵就是《飛影閣畫報》內所刊印的圖畫。除臨寫人物外，徐悲鴻也偶以從印刷品或標本中臨寫動物鳥獸。經過數年的學習與臨摹，徐悲鴻不但奠下了寫實的基礎，而徐達章及吳友如的繪畫意念也滲入他的意識中。一般畫史都不看重吳友如，但他卻影響了徐悲鴻的創作意識的凝聚，徐悲鴻十分推崇吳友如，甚至在他在歐洲回國後，仍然視吳友如是中國近代偉大的畫家：

近代畫之巨匠，固當推任伯年為第一，但通俗之畫家必推蘇州之吳友如，彼專工構圖摹寫時事又好插圖，以歷史故實小說為題材，平生所寫不下五、六千幅，恐為世界最豐富之 illustrateur 《徐悲鴻論中國畫》



「近代畫之巨匠，固當推任伯年為第一，但通俗之畫家必推蘇州之吳友如」。徐氏在年幼時，每日午飯後必臨摹吳友如的作品，吳氏也影響了徐悲鴻日後的創作意識，圖為吳友如的作品「天寒翠袖薄，日暮倚修竹」。

在十三歲時，家鄉發生水災，徐達章帶同家人避災，奔走江湖，以繪畫糊口。此時，徐悲鴻已跟隨父親出外謀生，替人畫像、寫春聯、刻圖章來幫助家計。在鄉下，富有人家都將十三四歲的子弟送入學校讀書。徐悲鴻十分羨慕他們，並希望自已也能夠入學校讀書，當時，有人勸徐達章送徐悲鴻入學，但徐達章實在是有心無力，家庭正需要徐悲鴻協助生計。

十七歲時，徐悲鴻往上海學習西洋畫，但未得其途，在數月後而歸，及後在彭城中學教圖畫。十九歲，父親去世，徐悲鴻負起家庭重擔，再兼任江蘇宜興縣初級女子師範學校、恩濟小學的圖畫教師，可見徐悲鴻的畫藝不錯，而且也獲得認許。在年餘之後，覺得在學校

碌碌營營的教學，了無生趣，於是他便想往上海尋找理想。

徐悲鴻在二十歲到達上海，他是帶着過去所學得的來到上海，他想在上海找工作，然後是學習西洋畫，但結果找不到工作，生活相當困苦。在最落魄時，他以寫實的技巧繪了一幅馬寄給高劍父、高奇峰兄弟，高氏兄弟觀後大加讚賞，並稱謂「雖古之韓幹，無以過之」。高奇峰知徐悲鴻正陷經濟困境，於是便指定徐悲鴻畫四幅仕女圖，並付以稿酬，以解一時之困，自此，徐悲鴻便與高氏兄弟相稔。徐悲鴻是很嚮慕高氏兄弟的。高氏兄弟是倡議用寫實精神混以水墨技巧以期改革中國畫的主力者，並將繪畫藝術帶到社會意識去，冀圖以繪畫去反映社會及帶動群衆的覺醒。他們的藝術觀與改革中國畫的觀念，給予徐悲鴻很大的影響。徐悲鴻的寫實技巧得到了當時藝術地位很高的高氏兄弟的認同，這更增加他對寫實繪畫的自信心。

在二十三歲時，徐悲鴻的寫實繪畫再次獲得認許。當時，上海哈同花園徵人寫倉頡像，徐悲鴻以寫實技巧畫了一幅去應徵，結果被取錄了。在哈同花園內，徐悲鴻認識了王國維、康有為等學者，其中康有為十分賞識他，並請他為自己全家人畫像。之後兩人來往甚密，更且徐悲鴻執弟子之禮居於康有為門下，接受康有為的教導。康有為除親自指導徐悲鴻的書法外，也常與徐悲鴻論畫，康有為認為中國繪畫至清朝而衰落，主要原因是畫家重寫意而輕形神之似，採筆墨粗簡之風而捨着色界畫院體之本，故此要救中國繪畫，就必須要從寫實入手，要寫實就要引進西方繪畫精神，溶合中西畫法：

中國畫學，至國朝而衰弊極矣。豈止衰弊，至今郡邑無開畫人者，其遺餘二三名宿，摹寫四王二石之糟粕，枯筆數年，味同嚼蠟，豈復能傳後，以與今歐美日本競勝哉？……若仍守舊不變，則中國畫學，應遂滅絕，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。

徐悲鴻這個失學的青年，到上海為求擴闊視野，爭取知識，在這方面他得到他要找尋的。受教於父親、臨摹吳友如、認識高劍父、高奇峰，在哈同花園繪畫會頹像，這些都使徐悲鴻肯定了寫實畫風的信心，也肯定了個人走向寫實畫風的道路。康有為沒有教授徐悲鴻繪畫，但却填充了徐悲鴻對文化意識的空白，受教於康有為，不僅使徐悲鴻更肯定寫實畫風的道路也萌生了振興民族文化的抱負。至此，徐悲鴻凝聚了寫實的藝術觀，並肯定了寫實的藝術觀是改良中國繪畫之途。這時徐悲鴻覺得在上海所得不到的，就是學習西洋畫的知識，於是他便離開上海，往日本居住了半年，後回國在北京得蔡元培之助，獲赴法留學公費往巴黎習畫，一償多年來的夙願。

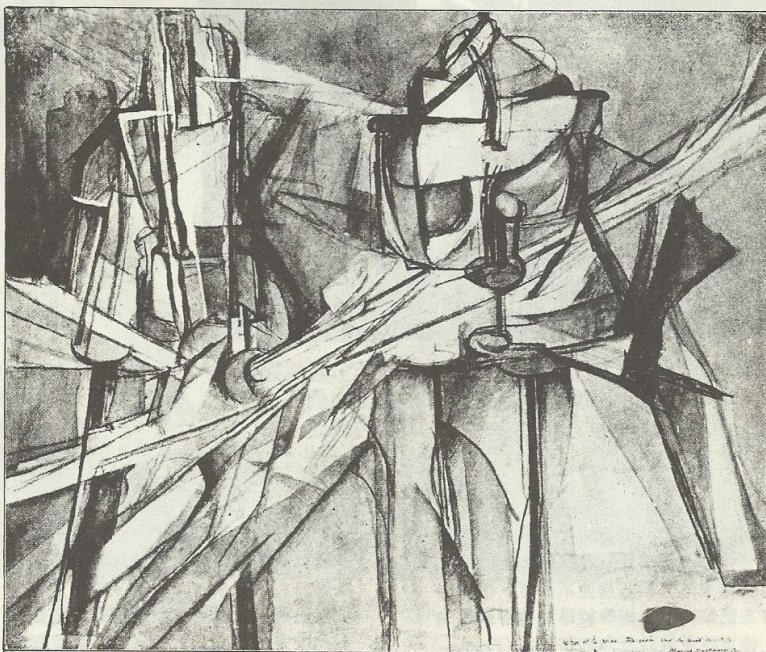
雖然徐悲鴻在歐洲留學了八年，也在歐洲正式接受正規嚴謹的藝術教育，但他早已在中國凝聚了的寫實的藝術觀及改良中國繪畫的意念，却絲毫沒有改變。

古法之佳者守之，垂絕者繼之，不佳者改之，未足者增之，可采入者融之。

（一九二〇年《中國畫改良論》）
抗戰改變吾人一切觀念，審美在中國而得無限止之開拓，當日東吾人之一切成見既已掃除，于初向徬徨，今則坦然接受，無所顧忌者，寫實主義是也。總而言之，寫實主義，足以療空洞浮泛之病，今已漸漸穩定，此風格再延長二十一年，則新藝術基礎乃固，爾時將有各派挺起，大放燦爛之花。（一九四二年《新藝術運動之回顧與前瞻》）

徐悲鴻不僅終其一生沒有改變他的藝術觀與改良中國畫的意念，而且這個藝術觀與意念也支配了他往歐洲學畫的選擇。

徐悲鴻在一九一九年到達巴黎，一



徐悲鴻在留歐期間，歐洲出現了很多繪畫思潮與流派，如印象主義、野獸主義、立體派、表現主義、未來派、達達主義、超現實主義等，但徐氏並不欣賞與接受這些繪畫思潮與流派，並認為這些流派是研究藝術的絆腳石。圖為杜象於一九一二年作品「王與后」。

九二一年到柏林，一九二七年遊歷瑞士及意大利。在這段期間，歐洲出現了很多繪畫思潮與流派。在一九一八年歐戰結束之後，達達主義便很快地在德國流行，在法國也有很多畫家從事這方面的探究；蒙德里安在一九二〇年在巴黎標榜新造型主義；一九二四年出現了超現實主義；在此之前，有意大利的未來派、在德國的表現主義、抽象主義、在巴黎的立體派、野獸派、印象主義。

他並不欣賞與接受這些繪畫思潮與流派，因為這些思潮和流派與他的藝術觀不符。他認為這些流派是形式主義，沒有深厚的思想和理論，創始人只是憑一時衝動，標奇立異而矣。這些流派是研究藝術的絆腳石。因此他沒有投入這些思潮與流派之中，他以個人的藝術觀為經緯，選擇了巴黎高等美術學校習畫。

巴黎高等美術學校所教授的是法國學院派繪畫，一八三〇年到一八八〇年



對徐悲鴻影響很大的是法國學院畫家達仰，圖為達仰的作品「瑪甘淚」，這幅作品是取材自歌德的劇作《浮士德》中的悲劇角色，並參加一九一二年的沙龍。



在歐洲的八年學習中，徐悲鴻所得到的是學院派的素描及油畫技巧，以及從老師們凝聚了個人的創作意識。圖為徐悲鴻的素描，畫中人是蔣碧薇。

是學院派繪畫的黃金時代，一八八〇年到一九一四年，學院派因印象派的興起而開始末落。徐悲鴻並不介意，他覺得會在巴黎高等美術學校得到他要找尋的。他當時受教於校內的弗拉孟(Francois flameng 1856-1923)及高爾蒙(Cormon F.A.P. 1845-1924)。弗拉孟是著名的歷史畫家，精於繪畫肖像，富國家民族思想。高爾蒙也是歷史畫家，二十五歲時獲得沙龍金牌獎。一八八〇年他的一幅名為「該隱之逃亡」獲得了重視，以後他被法國政府委派製作大小皇宮的建築裝飾畫。三十五歲時，獲國家頒發榮譽勳章。

同時徐悲鴻在友人的介紹下，又往校外的一位畫家習畫，他就是達仰(Pascal-Adolphe-Jean Dagnam-Bouvert 1852-1929)。達仰是著名的學院派畫家，他對徐悲鴻的影響很大。達仰在二十四歲參加羅馬大獎競賽，結果獲得第二獎，該幅作品是取材自荷馬的史詩，同年又以兩幅神話為題的作品入選沙龍。達仰最著名的作品是「瑪甘淚」，這幅作品是取材自歌德的劇作《浮士德》中的悲劇角色。徐悲鴻在他門下習畫時

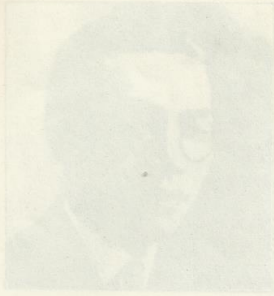
，達仰已屆七十高齡了。一九二一年，徐悲鴻到柏林，習畫於柏林藝術學院院長康普(Arthur Kampf)。康普是著名風俗畫家，也精於肖像、軍事及歷史題材的繪畫。一九二七年，徐悲鴻遊歷瑞士，意大利。在羅馬，他特地跑去聖保羅大教堂觀賞雕塑，又到西斯廷教堂欣賞米開蘭基羅的壁畫及文藝復興巨匠如波提徹利、拉斐爾等人的作品，同年返回中國，任南京中央大學教授。

在歐洲的八年學習中，徐悲鴻所得到的的是學院派的素描及油畫技巧，以及從老師們裏凝聚了個人的創作意識。弗拉孟是歷史畫家，精於肖像畫，富國家民族思想；高爾蒙是歷史畫家，精畫人物，常從聖經中取材；達仰從神話，歷史故事、悲劇文學故事裏取材；康普是風俗畫家，精肖像、軍事畫，常取材於經史著作。徐悲鴻很佩服他的老師們，尤敬達仰，再加上童年時所臨摹吳友如的作品，也是以歷史故實小說為題材，父親徐達章的「為藝當有裨世道人心」的意念。徐悲鴻堅信他在以往及歐洲所學得的。至此，他凝聚了個人的創作意識：以人物畫為主、作品要以有裨世道人

心、從歷史、神話、故事、文學作品、風俗社會中取材。

於是在一九二七年回國後，徐悲鴻便從《史記》的《田儋列傳》取材繪畫「田橫五百士」、從《孟子》的《梁惠王篇》所引《書經》的話取材繪畫「侯我后，后來其蘇」、一九二九年取材六朝人詩作繪畫「六朝人詩意圖」、一九二九年繪畫描寫九方臯識千里馬故事的「九方臯」、一九三一年繪畫描寫項羽悲劇故事的「霸王別姬」及取材自春秋時期叔梁紇故事的「叔梁紇」、一九四〇年從寓言故事中取材於繪畫「愚公移山」、一九四三年繪畫取材於屈原《九歌》的「國殤」、「山鬼」及「湘夫人」以及取材自杜甫詩意的「天寒翠袖薄」、一九四二年取材《論語》繪畫「論語一章」、一九四三年《老子》繪畫《紫氣東來》。一九三七年後民間生活中取材繪畫「人汲水」、「貧婦」、「大士像」(為抗戰之陣亡將士祈福)。

取材於社會事件，並將動物鳥獸予以人格化，以裨益世道人心的作品包括有：渴望國家昇平的「牧童與牛」(一九三一年)、「新生命活躍起來」(一



某論文一版，香港會亦令
某之某種款西遊，其誠

某論文一版，香港會亦令
某之某種款西遊，其誠

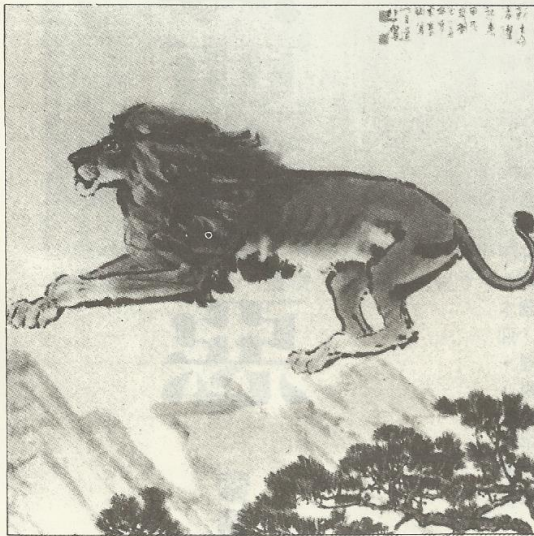


一九四一年寫「前進」，並題「辛巳八月十日第二次長沙會戰，憂火如焚，或者仍有前次之結果也，企予望之。悲鴻時客檳城。」



一九三一年寫「牧童與牛」，渴望國家昇平。

九三四年，時國民政府正提倡新生活運動）、表達憂國意識的「柳鶴」（一九三六年）、紀念為民族而犧牲者的「壯烈回憶」（一九三七年）、表達愛國意識的「前進」（一九四一年）、期望抗戰勝利的「會師東京圖」（一九四二年）。



一九三四年寫「新生命活躍起來」，並題「新生命活躍起來，甲戌歲闌，危亡益亟，憤氣填胸，寫此自遣。」



今有會某者，爲一文載某雜誌，指吾爲劉某之徒，不識劉某亦此野雞學校中人否？鄙人於此野雞學校，固不認一切爲人師也。

徐悲鴻與劉海粟，在民國以來的美術界，各有地盤，各有其影響力，但因其在美學觀點上，藝術教育方法上各持不同見解，遂仇視如敵人，無法調和，況文人相輕，自古已然。

徐悲鴻是民族責任心很強，而且獨執偏見，一意孤行的人。出身宜興寒門，但人窮志不窮，終於獲得富商猶太人哈同之助，留日一年，得庚子賠款公費留法八年，勤奮鑽研，學成返國，執教中央大學藝術系，復出任北平藝術學院院長。他揭擯寫實主義，在中國繪畫上，主張革新。

劉海粟出身武進世家，一九一三年由其大哥劉庸慰出資租用民間舊房，接辦上海圖畫美術院。劉氏當年不過十七歲，自任副教務長，他的大哥身兼總務、文書、會計、出納，無形中還是校監兼註冊主任。後來上海圖畫美術院發展成爲私立上海美專，劉自任校長，首創模特兒寫生，爲中國美術運動開一新紀元，一九三〇年，開始往法國留學兩年，其作品「羅森堡之雪」爲法國政府購藏。

劉海粟推崇八大、石濤，西畫推崇塞尚、梵谷、高更、馬諦斯、主張藝術革新，以藝術叛徒自居。

徐悲鴻顧慮當時中國的政治、經濟環境的實況，主張藝術應在文化傳統的基礎下，吸收西方的長處，建立中國本位藝術。劉氏則主張接受世界潮流，迎頭趕上。兩人因出身不同，教養不同，觀念互異，以致形同冰炭，白眼相視，在文字上每有暗示性的對立攻訐。這種疙瘩，繼續相持，終於在一九三二年劉海粟畫展，由於第三者的一篇捧場文章爲導火綫，爆發到公開對罵，展開筆戰和人身攻擊。

徐悲鴻與劉海粟交惡

索翁



會今可先生刊有批評拙作畫展一文，不謂引起徐某嫉視，不惜漫罵，指圖畫美術院爲野雞學校。惟彼日以「藝術紳士」自期，故其藝淪於「官學派」而不能自拔。

一九三二年春，劉海粟歐遊返國，在上海舉行了一次畫展，當時《新時代》雜誌主編一詩人會今可在該刊第三卷第三期刊登一篇文章，對劉氏畫藝大加推許，並頌讚劉氏培育人材之功，且其中一段文字，涉及徐悲鴻，意指徐悲鴻亦是劉氏的徒弟。

徐悲鴻讀到這篇文章，內心不禁冒火千丈，於是引起一場筆戰，雙方筆戰的文章，又經林語堂剛創刊的《論語》雜誌轉載，傳播全國，一時成爲文人、畫家的話題。當時很多人讀後頗覺刺激，猶如在山觀虎鬥，痛快淋漓，可是這場筆戰，一場而終。

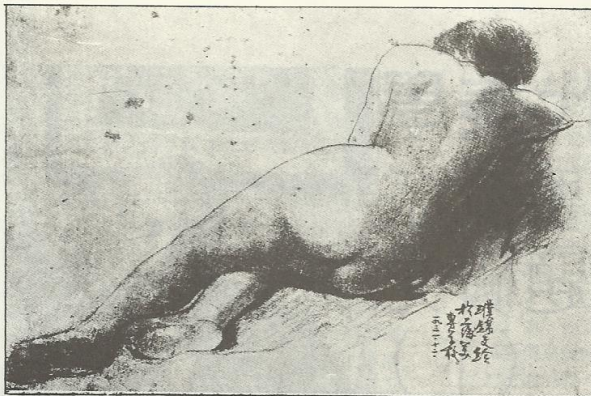
首先徐悲鴻在上海申報，登了一則啓事，其文曰：『民國初年，有甬人烏某，在愛而近路，後遷橫濱路，設一圖畫美術院者，與其同學楊某等，俱周湘之徒也。該院既無解剖、透視、美術史等科，並半身石膏模型一具都無，惟賴北京路舊書中插圖爲範，蓋一純粹之野雞學校也。今有會某者，爲一文載某雜誌，指吾爲劉某之徒，不識劉某亦此野雞學校中人否？鄙人於此野雞學校，固不認一切爲人師也。鄙人在歐八年，雖無榮譽，都未嘗持一與美術學校校長照片，視爲無上光榮，此類照片，吾有甚多，只作紀念，不作他用，博物院畫人皆有之，吾亦有之，既不奉贈，亦不央求；偉大牛皮，通人齒冷，以此爲藝，其藝可知。昔玄奘入印，詢求正教，今流寓西渡，惟學吹牛，學衍前途，有何希望。師道應尊，但不存於野雞學校；因其目的在營業欺詐；爲學術界蝨賊敗類，無耻之尤也，會某意在侮辱，故不容緘默，惟海上鬼域，難以究詰，恕不再登，伏祈公鑒。』

這則「徐悲鴻啓事」登出後，隔日

上海申報即出現一則「劉海粟啓事」：

『第三卷第三期新時代雜誌會今可先生刊有批評拙作畫展一文，曾先生亦非素識，文中所言，誠出衷心，固不失文藝批評家之風度，不謂引起徐某嫉視，不惜漫罵，指圖畫美術院為野鷄學校。實則圖畫美術院即美專前身，彼時鄙人年未弱冠，苦心經營，即以徐某所指石膏模型一具都無而言，須知中國之創用石膏模型及人體模特兒者初為圖畫美術院，經幾次苦鬥，為國人共知，此非「藝術紳士」如徐某者所能抹殺；且美專二十一年來，生徒遍海內外，影響所及，已成時代思潮，亦非一二人所能以愛惡生死之。鄙人身許藝術，本良知良能，獨行其是。謔言譏謗，受之有素，無所顧惜。徐某嘗為文斥近世藝壇宗師塞尚、馬諦斯為流氓，殊不足奇；今鄙人又多一「藝術流氓」之頭領矣。惟彼日以「藝術紳士」自期，故其藝淪於「官學派」而不能自拔。法國畫院之尊嚴，稍具常識者皆知之，奉贈既所不受，央求亦不可得，嫉視何為，真理如經天日月，亘萬古而長明，容有晦暝，亦一時之暫耳，鄙人無所畏焉』。

註：徐文中所提之周湘，不知何許人，學歷均不詳，僅有民國初年出版，周湘的二十四孝水彩畫集，說明為中英文對照，全彩色，銅版紙精印，當時能有此出版物，誠難能可貴。又提之烏某，楊某是民國元年（一九一二）劉海粟十六歲，當年十一月由周湘為首，糾合了烏始光、劉海粟、張聿光、丁悚等朋友及學生，在上海日租界虹口乍浦路，創辦「上海圖畫美術院」。教室租用民房，初創時連一具半身石膏模型都無，僅在火爐上擱一件瓶花或水果寫生，或以舊洋書的插圖為範本，供學生臨摹。首任校長張聿光，其下有王道源、楊清磐、劉海粟、丁悚、汪亞塵等。首次招生，得學生十二名，朱屺瞻、徐悲鴻、王濟遠均在其中，後來徐悲鴻不認一切人為師，尚且詆譏此乃一野鷄學校，是為實情。劉文中指徐悲鴻斥藝壇大師馬諦斯為流氓，徐氏曾為文稱馬諦斯為「馬踢死」，也是實情。■



上海美專學生的人體素描習作。



徐悲鴻的素描作品，畫中人是徐氏的兒子徐伯陽。

美國當代美學 的主要流派 和問題研究 (下)



。直言

弗洛伊德美學把藝術看作是下意識的象徵性表現，把藝術當作是夢境的某種象徵意義。

當代美國學中其他有影響的流派是弗洛伊德學說和新弗洛伊德學說。因此，美國學者對盲人和聾人和精神分裂症患者的造型藝術創作有巨大的興趣

當代美國美學中其他有影響的流派是弗洛伊德學說和新弗洛伊德學說。弗洛伊德學說的美學方法，被廣泛地應用於研究藝術心理學問題，藝術批評理論問題和審美教育問題。也許，無論在別的甚麼國家，心理分析的美學也沒有得到像在美國那樣廣泛的傳播。它的最傑出的代表人物中間，可以舉出華爾特·艾伯爾，維克托·勞威非爾德等。

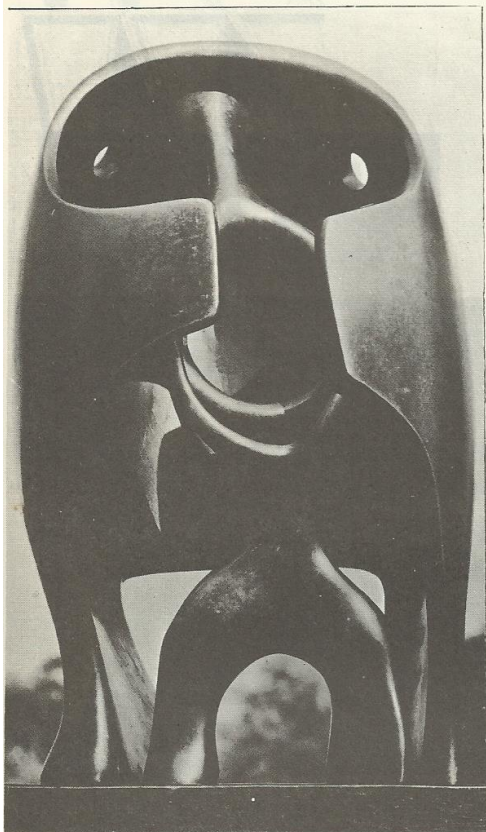
大家都知道，弗洛伊德美學把藝術看作是下意識的象徵性表現，把藝術當作是夢境的某種象徵意義。

弗洛伊德的信徒把作家和藝術家的作品變成爲精神病診斷的對象，企圖在他們的作品中找到潛藏的神經官能症的表现，或下意識的性意識的綜合。藝術的社會職能雖然沒有被否定，但它被歸結爲社會神經官能症的反映。

對於弗洛伊德的信徒說來，藝術家必需是神經官能症患者。他對生活不滿。可是，他不同於那些願望和感情受到社會道德的和社會的檢查禁令所壓抑的人們，他在幻想和夢想中表達自己不滿。因此，藝術成爲一種補償手段，社會治療學手段或一種獨特的「擺脫苦悶的出路」。某個時候，弗洛伊德談到過藝術的「誘惑的獎賞」。融恩心理學也不拒絕這種「誘惑的」作用，它對弗洛伊德學說作了許多改造，並企圖拋棄許多荒謬的對藝術的心理分析見解。

但是，如果藝術家必需是神經官能症患者，如同弗洛伊德學說的信徒們所認爲的那樣。那麼，藝術活動的最純粹的結構形式就該表現在心理失常的人們的作品中。因此，美國學者對盲人和聾人和精神分裂症患者的造型藝術創作

文中的小標題及圖片均爲本刊所附加



弗洛伊德學說的信徒們，企圖在作家的作品中尋找神經官能症的表現或隱蔽的性意識的綜合。亨利穆爾雕像的窟窿就成為「幼稚的野蠻殘忍」的表現。圖為亨利穆爾的作品「頭盔」。

巨大的興趣。在這方面具有典型性的是美國心理學家和藝術教育理論家維克托·勞威非爾德的著作「創作和精神的增長」，該著作以對物理狀態和心理狀態不完全的人的藝術活動的分析材料為基礎。

不能不看到，直到現在弗洛伊德美學還給予美國藝術理論和藝術批評以巨大的影響。作為例子可以引證別傑爾的著作「作家和心理分析」，戈依坦的「藝術和下意識」以及對當代藝術家畢加索、沙格爾、亨利·穆爾等人的創作的大量心理分析研究。

這些研究著作的作者，把作家和藝術家的創作變成精神病治療的診斷對象，企圖在他們的作品中尋找神經官能症的表現或隱蔽的性意識的綜合。結果，漢姆雷特成爲一個普通的神經官能症患者

者，李耳王是一個自大狂，愛麗絲到卡洛爾的奇境天國漫遊，被說成是性意識的象徵。而亨利·穆爾雕像的窟窿就成爲「幼稚的野蠻殘忍」的表現。這種在藝術作品和非理性的性意識綜合之間的荒謬的、幼稚的類推還可以繼續列舉下去，但沒有特殊的必要這樣做。它們的荒誕性是很明顯的。

弗洛伊德美學也企圖在創作心理學方面維護自己的立場。心理分析的擁護者在藝術研究中，企圖改革傳統的弗洛伊德學說，拋棄弗洛伊德方法學上過分明顯的缺陷。諸如：泛性慾旺盛論，忽視藝術活動中的認識動機，忽視感覺問題等等。愛倫茨維格印主張對弗洛伊德學說作這樣的「改革」，他在自己的著作「隱藏在藝術中的秩序：對藝術想象的的心理研究」中，企圖在審美感覺問題上，採用心理分析(PSYCHOANALYSIS)的方法學。試圖用弗洛伊德學說闡明創作的心理學問題的，還有克利斯和P·韋爾德。

如今弗洛伊德學說的美學正在經受危機。美國美學內部的弗洛伊德美學同完形心理學之間進行論戰。前者所依據的是對藝術的非合理性觀點，後者力圖闡明藝術是一種合理認識的形態

雖然弗洛伊德學說在美國廣爲傳播，如今已經具備了全部徵兆，證明弗洛伊德學說的美學正在經受危機。這表現在，例如在弗洛伊德美國內部產生了許多流派，而這些流派都是平靜地彼此和睦相處的。當代美國美學遠遠不是單一的現象，在它內部存在着自身的矛盾，各種流派的代表人物之間進行着十分尖銳的論戰。

其中，可以指出美國美學內部的弗洛伊德美學同完形心理學美學之間進行的論戰，前者所依據的是對藝術的非合理性觀點，後者力圖闡明藝術是一種合理認識的形態。

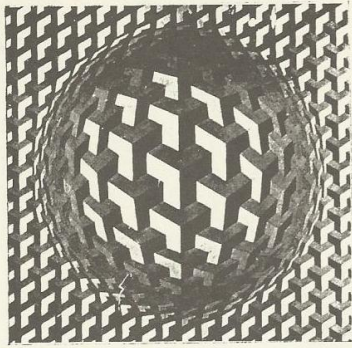
目前，完形心理學是美國藝術心理學的主要流派之一，這個流派的擁護者之中除P·安海姆之外，還有艾森克、格雷戈里和霍格等人。

安海姆是一個嚴肅的、沉思的，以大量實驗材料爲依據的研究者，這些實驗材料是他在研究視力知覺心理學的基礎上獲得的。在自己的著作「藝術和視覺概念」，「論藝術心理學」，「視覺思維」中，他發展了自己的藝術觀點，認爲藝術是受視力知覺的形態和方式決定的認識過程。安海姆認爲，藝術結構，對空間、色彩、形狀的認識，全部爲視覺知覺的結構和法則所決定。安海姆根據這種認識，和弗洛伊德美學展開了尖銳的論戰。他認爲弗洛伊德美學把認識能從藝術中徹底清除出去了。

根據感性知識的結構，安海姆認爲藝術過程就如同人類的認識，渴求視覺程序和平衡。從這個立場出發，他十分尖銳地嘲笑弗洛伊德主義者，其中包括赫伯特·里德。安海姆批判弗洛伊德主義者，力圖到處發現藝術中的「大意識象徵」。

安海姆說：「如果不面向感覺和概念的因素，『視覺標誌』就不可能得到必要的研究。有些心理學家(PSYCHOANALYSIS)認爲，兒童從圓形的圖象開始自己的藝術活動，是由於對母親乳房的回憶，這是他從前經驗過的第一個重要客體，他們因而否認這種偏於圓形的，最簡單的視覺的和運動的條件。早期的同太陽的視象成十字架相類似的象徵，反映了借助於相應的繪畫形式的人類經驗的基本形態。」

安海姆指出，採用心理分析方法對待藝術，弗洛伊德學說式的分析藝術的形象和象徵多半是專斷的，而不是建築在事實基礎上的，以安海姆的著作爲例，可以推測：在當代美國美學中有一個嚴肅的，有科學依據的，與主觀主義的，非理性的藝術觀點相對立的反對派。安海姆離徹底的唯物主義和社會歷史主義的藝術觀還很遠。雖然如此，論證藝術的認識職能和批判弗洛伊德美學，使



他成爲當代美國美學中卓越的、富有獨創精神的代表人物之一。

除完形心理學之外，在當代美國藝術心理學中，還存在着一系列別的流程，其中有行爲主義，可以用伯洛尼的著作爲代表。近年來，企圖將信息理論運用於藝術心理學的嘗試，企圖將感覺到圖畫、花、空間、體態時候的各種美學反映的統計分析法，運用於藝術心理學的嘗試，都獲得了廣泛的傳播。

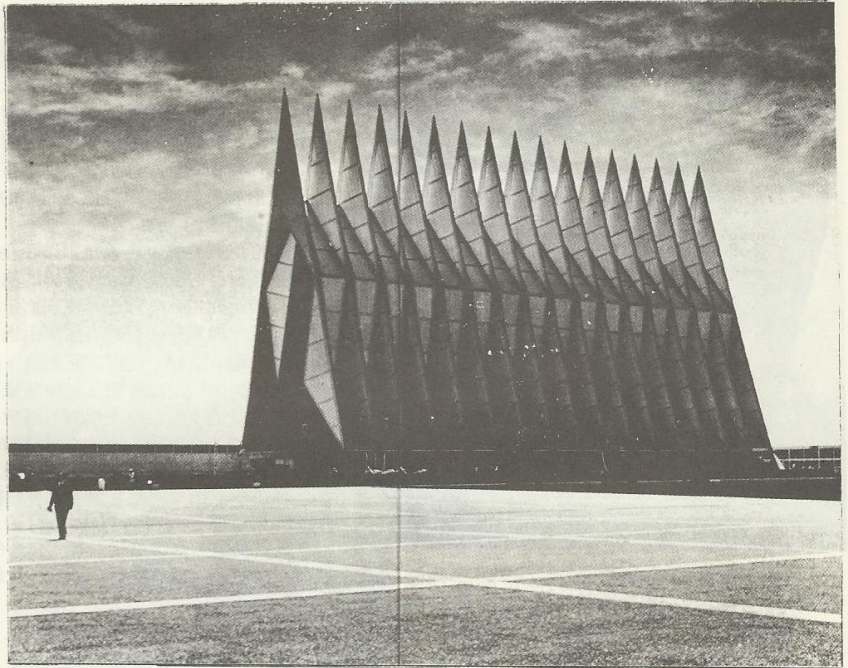
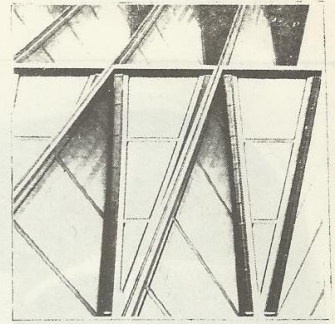
藝術心理學研究方法的五花八門，常常導致公然的折衷主義，導致在一個作者作品上的各種研究方法的混淆。就美國的藝術心理學而論，具有代表性的是經驗主義企圖實驗研究藝術形式的各種成分的種種美學反映，由此出現了大批屬於所謂「實驗美學」範疇的著作。

這些著作早在三十年代開始出現。一九三二年出現了伯克霍夫的著作「實驗美學」，書中作者試圖規定美學感覺的因素和組成部分。

基於一系列的實驗研究，伯克霍夫得出下列公式： $M=O/C$ ， M 是審美感覺的程度， C 是審美對象的複雜性，而 O 是審美對象的品級。這個公式確定在美感知覺中品級和複雜性的關係是：知覺能力與品級成正比，而與複雜性成反比。在對象 C 的複雜結構的感覺上花費越少。在品級感覺 O 上留下的注意力越大，因而美感程度 M 就更高。按照這個公式，簡單的多角形有高等級水準的美感程度，因爲它有高水準的品級和低水準的複雜性。

伯克霍夫認爲，他的公式能夠不僅僅適用於起碼的形象的知覺，還普遍適用於任何美感知覺，其中包括對藝術作品的知覺。但是，進一步的研究使他的公式的包羅萬象遭到了懷疑。

例如，艾森克批判伯克霍夫，指出這種理論沒有考慮到知覺對個性構成的依賴性，對個人的個別才能、教養和愛好的依賴性。與伯克霍夫相反，艾森克認爲，個人愛好可以是最多種多樣的。一些人比較喜歡最高水準的品級，另一



根據 $M=O/C$ 的公式，簡單的多角形有高級水準的美感程度，因爲它有高水準的品級和低水準的複雜性。這個公式不僅適用於起碼的形象的知覺，還有普遍適用於任何美感知覺，其中包括對藝術作品的知覺。圖爲由三人所組成的建築公司所設計的美國空軍軍官學院內的教堂外貌。右上角圖爲教堂銅管構架所形成的多面體。左上角圖爲匈牙利藝術家 Victor Vasarely 的作品

些人喜歡最高水準的複雜性。艾森克提出一個測定美感知覺的新公式： $M=O \times C$ ，換言之，美感知覺的程度，等於品級和複雜性的積。從這個公式得出的結論是：美感知覺的能量既是高水準的品級的結果，也是高水準的複雜性的結果。

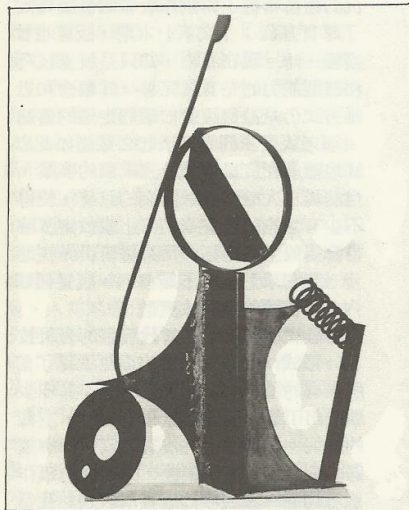
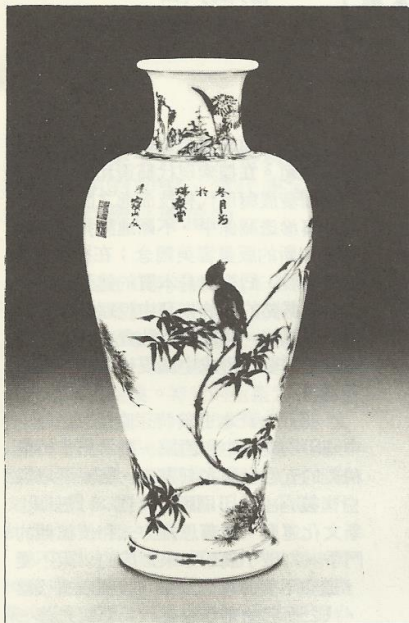
艾森克得出的重要結論之一是：斷言美感知覺不是天生的，而是教育培養才能，並且在許多方面有賴於訓練。

艾森克的實驗成果得到其他心理學家著作的認可，其中包括巴倫的研究活動。他拿藝術家的知覺和非藝術家的知覺作比較，巴倫由此得出的結論，對簡單的，對稱形式的愛好是沒有受過藝術

訓練的人們所常具備的，而經過專門藝術訓練的人，則比較喜歡複雜的、不對稱的形式。他們應該指出，美國心理學家相當注重有關感知和、綫條、簡單和複雜、對稱和不對稱等實驗工作。

我們必須注意到，所有這些和感知基本的藝術形式相聯繫的著作，還不能用作闡明複雜的美學形式的規律的充分依據，特別是不適用於藝術。選擇一定的幾何圖形或花朵和藝術知覺過程之間，存在某種準確的對應關係，這種假設是需要論證的。

然而，我們必須指出，在美國藝術心理學的實驗研究方面，積累了十分可觀的材料。



巴倫的結論，指出沒有受過藝術訓練的人比較喜愛簡單的、對稱的形式；經過專門藝術訓練的人，比較喜歡複雜的、不對稱的形式。（上）為清康熙青花花鳥瓶，（下）為雕塑作品。

美國美學的主要流派及其發展趨勢，是經常不斷影響著鄰近的知識領域，如藝術批評理論、藝術創作心理學、審美感覺的理論、藝術教育的理論及實踐，甚至整個文學概論

當我們評述美國美學發展中的主要流派和趨勢時，必須指出，美國美學無意成為純理論的學科。它經常不斷地給予鄰近的知識領域，以有力的影響，如藝術批評理論，藝術創作心理學，審美感覺的理論，藝術教育的理論及實踐等。通常，美國的藝術批評理論被看作美學整體的組成部份，看作它的補充部分和藝術的實踐應用。如美國美學家所認為，美學和批評的這種緊密聯繫，是這兩門學科富有成效地發展的條件。

關於這一點，美國美學家之一，「美學和藝術批評哲學」文集的編纂者描述如下：「如果從藝術批評的立場來觀察美學，許多美學問題就能輕而易舉地被說明，對這些問題的解決，也會被認為是非常合適的。不能說，藝術批評作品能夠完美地說明全部美學問題。我們寧可說，藝術批評研究可以闡明某些複雜的藝術問題。哲學家們討論批評家們在藝術研究中運用的詞匯和概念體系，雖然這些哲學家們對這些東西常常也搞不清楚，對概念體系的注意，應當加強我們對美學的理解，為鑒別美學新見奠定基礎。」

的確，美國美學給予藝術批評理論（THEORY OF CRITICISM）和整個文學概論以有力的影響！它不僅經常確定研究的流派，還確定具體的研究方法。有時，還造成一種印象，即美國文學概論好像是按照那些整個美學方面，佔主導地位的理論的刻板公式刻劃出來的。這裏，我們揭示了形式主義（FORMALIST），存在主義（EXISTENTIALISM），弗洛伊德學說（FREUDISM）和結構主義（STRUCTURALISM）等學派。■

（原載香港時報“文化與生活”）

《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：
評在香港舉行的
現代藝術比賽

觀望一九八八
中華民國現代美
術新展望

中國現代畫的動向

芻議當代版畫觀念 所面臨的挑戰

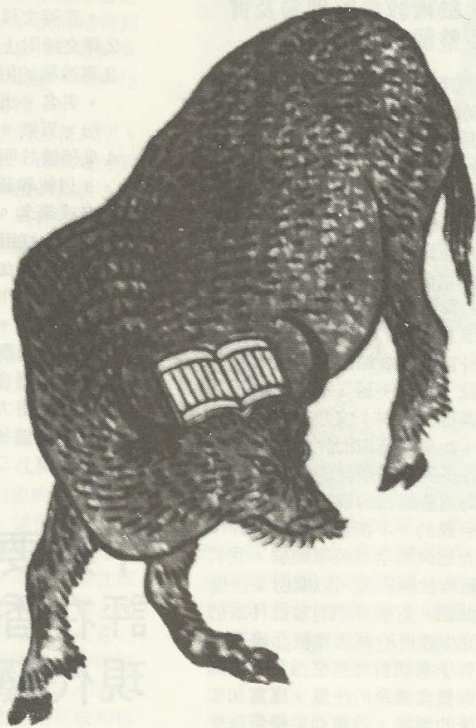
楊勁松

浙江美術學院版畫系研究生

當代中國版畫的發展趨將沖破一切陳舊規範。在探索現代藝術和新興學科的不斷發展與現代科技演進之間的相互綜合與滲透關係中，不斷地開拓的思維方式和新的版畫審美觀念；在按照自身規律發展，回復自身本質的建設中，從一整套嚴格的教條崇拜中脫穎出來，呈現千種風情，適應現代社會多角度、多層次的需要，形成中國現代創作版畫新精神。

明代，資本主義萌芽直接刺激下的中國印刷業，中和西風，創造出十竹齋精美的五彩套印木刻畫譜，結束了以黑白複製為主的印刷版畫時代；「五四」新文化運動，新舊思維方式和價值觀的鬥爭，打破了幾千年來形成的：天不變，道亦不變的思想禁錮，複製版畫沒落，代之而起的創作版畫成為藝術先鋒。藝術面向生活，反映現實而一掃暮氣沉沉的舊藝術觀，為創作版畫的發展奠定了厚實基礎；「文革」末期，版畫也曾盛極一時。現在看來，却只是版畫技巧和造型能力的充實與完善，其觀念和思維方式仍是沿襲版畫前輩們走過的舊路。而老版畫家們看到後起之輩能如此忠誠地繼承和發揚他們壯志未酬的事業，自然為之大聲叫好。興盛的假象，使得不少有才能的版畫家們停止或放棄了繪畫藝術觀上的開拓，於是儘管世界在進步，新科學思想在不斷襲入，版畫領域內却一直再沒有更大突破。

毋庸置疑，中國當代版畫的表現技巧、形式、造型能力等方面都取得了前所未有的進步。展覽會上不少作品多少顯露出了新的審美意識和新的時、空觀的端倪。但實質上並沒有形成類似解放區木刻那種具有獨創性，開拓性的創作版畫局面，畫展中的版畫所表現的生活感與時代氣氛是在摹描仿造、驕飾、唯美之風妨礙了版畫藝術情態的表達。引人深思的還有觀眾對版畫的理解和愛好並沒有因此加深和提高多少。種種跡象表明了版畫的發展與創新，除形式和技巧的翻新與提高外，更本質的莫過於觀念的開拓與創新了。



明末，資本主義萌芽直接刺激下的中國印刷業，中和西風，創造出十竹齋精美的五彩套印木刻畫譜，結束了以黑白複製為主的印刷版畫時代。圖為十竹齋箋譜之一：掛角。

文中的小標題及圖片均為本刊所附加

面對着農業文化的完整與現代科學文明的沖擊，當代畫家肩頭上的負擔是雙重的

而文化觀和審美觀的變革不可能孤立地存在於現實條件之外，更不可能無中生有和片面地進行。進化史表明人類社會已經歷過三種生產方式，即畜牧業、農業、工商業。特定的生產方式形成特定的經濟、政治、文化三大系統。文化受約於社會系統運動並與經濟系統相協調地促成社會的穩定和發展。因此有文化是社會進步的標誌，「文化是時代的產物」一說。

中國是典型的農業社會。長期停滯的農業生產方式形成了中國文化屬於農業文化的特質。在封閉式的社會運動中，收斂式的思維方式促成了中國農業文化的日趨精緻、完整。君臣、父子家族血源的正統觀念，形成對「正宗」的崇慕心理，反映在文化觀上便是引經據典，凡事必要有來龍去脈，於是尾隨傳統亦步亦趨。農業文化的愈完善，它那巨大的文化積淀對社會的凝固力以及由此所形成的中國式審美觀和文化趣味便愈加深深地制約了作為意識形態的文化藝術的發展。處於其中的中國社會變革，其間的思維方式和觀念的突破與形成沒有經歷自然形態的更迭推移，而是跳躍式地、人為地進化而來。幾千年所形成的文化觀和傳統習俗，一如農業文化推崇的：重農抑商、重法輕理、取義棄利以及抑制競爭與創造的中庸保守等等觀念。它們是厚重而完整的，是滲透中華民族血液裏的文化素養。一旦面對現代科學文明沖擊的鬥爭思潮，它們的影響和阻力就比一般民族文化的新舊觀念更替來得複雜、含蓄、頑固。然而，最困難的還不是去打倒一個明確的敵人，這種鬥爭更多的是向自己的觀念提出挑戰，向自己苦心經營起來的完整思維體系提出疑問，而我們自己又常常自命不凡。所以，落在當代畫家肩頭上的負擔是雙重的，任務則是艱巨而峻峭的。



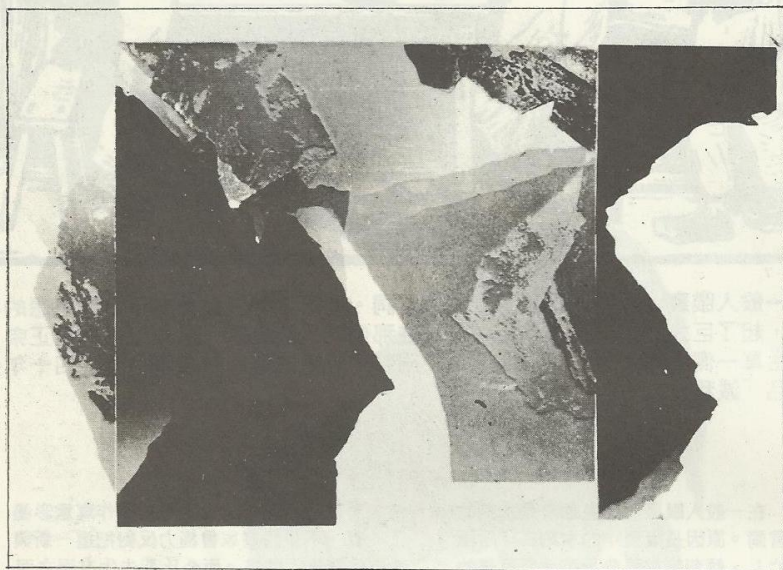
在一般人眼裏，版畫通常是木刻的代言詞。因為木刻版畫會在革命新思想的年代裏，起了巨大的歷史推進作用。於是那個時代產生了「木刻以黑白為正宗」，產生單一側重黑白木刻的傾向，由此限制了版畫的發展。圖為古元在四十年代的作品「減租會」。

在一般人眼裏，版畫通常是木刻的代言詞。原因是版畫中的木刻在「雖極匆忙」，傾刻就需要普及革命新思想的年代裏會起了巨大的歷史推進作用。於是形成一種偏愛，適與同樣產生於那個時代的口號「木刻以黑白為正宗」，融為一體，產生單一側重黑白木刻的傾向，（全國幾所大的美術學院只到近年來才打破主學木刻，兼修銅、石、絲漏版的局面，而各地的一些美院仍舊只教木刻。）因黑白造型效果強烈，又致使版畫藝術成了「強烈」的化身。由此粗略可見偏愛與正宗觀念非但沒有把新興創作版畫引向繁榮，反而使版畫藝術鑽了牛角尖，極大地限制了版畫的發展。「以刀代筆」本是一種表現手段，是一種繪畫效果需要使然。可是大凡談版畫。「刀味」、「木味」是必為作者感慨系之的。是不是離開了刀和木，版畫就真的失去了特點呢？唯其一點，在「印」上還未出現過激爭議。即版畫總離不開印刷。假如，或即印版，也用刀，並且上了油墨或顏料却不印，此畫算不算版畫呢？既印也畫，既畫也刻，既刻又做浮雕……諸如此類介乎於版與畫之間的邊緣畫，人們將持甚麼觀念來對這些湧現於版畫範疇裏的異種呢？「正宗」與「純粹性」的規範能抗拒版畫發展的大趨

勢？當年黃永玉先生用排刷作寫意彩墨畫，不少國畫家會極力反對把這一新興畫種歸入國畫。而今比黃先生有過之而無不及的新彩墨畫，不僅被接納國畫範疇，還因此給「窮途末路」的中國畫界注入了生氣。如此說來版畫只有打破條條框框規範才能向前發展，是不是說版畫「回復自身建設」就此完結了呢？

要想給版畫確立一個永恒規範顯然徒勞無益。因為任何類型的藝術都是一一表現和傳達人類情感思維的人造工具，它是永恒性表現在依附於人的永恒性上，它是存在與發展從來都以人的時代需要為標準。因此，人可以建立這樣或那樣的藝術規範，却也可以徹底推倒它，重新尋找符合現代人精神境界的新途徑。（如果這個觀念能被實驗和証實，將有益於重新展開版畫的東方藝術精神，從摹仿西方創作版畫所形成的「重洋輕中」的版畫趣味中解放出來。）

應該說版畫即是版和印的藝術，也是畫的藝術。「版」，尤如顏料之於畫布，它是版畫造型最突出的因素，因此大凡可藉以造型的任何版材都是版畫研究的對象。隨現代科技發展，版材品種必將日益增多，製版工藝亦復更新發達，這為版畫藝術走向未來世界提供和展示了廣闊的表現領域與有待開發的審美



隨現代科技發展，版材品種必將日益增多，製版工藝亦復更新發達，這為版畫藝術走向未來世界提供和展示了廣闊的表現領域與有待開發的審美空間。上為美國Elaine Breiger的混合版作品「岩層」，下為美國Angela Tansen的攝影銅版作品「印地安人」。

空間。在凹板、凸板、拓板、貼拼版上通過手工、機械、凡是可籍印所能產生的手段都不妨一試。版畫固然用刀刻畫會產生一種陽剛的美，力之美。用筆繪畫，用鋼針刺劃，用鋼刷子推掃，用一切可籍以展示人情感、思維、理想的「筆」來畫版畫彌補版畫自身局限，也未嘗不可。版材性能的研究，版痕參差的趣味、肌理紋路的構成、造型手段的綜合運用，都將成為日益豐富的現代人精神生活的需要。反過來同樣，世界如此廣博細微的生活內容也將促使版畫豐富內涵被不斷地開掘出來。時代發展預示着未來的中國版畫，一方面隨科學發展而發展，所帶來的將是版種結構呈多樣化；另一方面則內向於人自身特質的認識與創造，所帶來的將是版畫表現手段的綜合化和審美趣味的多元化。這麼一來，版畫不是沒有了明確的分界綫？這種所謂的版畫自身本質的建設是否反而因此消滅了自身呢？這種擔心是亟待探索解決的課題。但是，由此我們應認識到藝術創造的可能性是廣闊的，藝術品的每一種成份，藝術活動的每一環節都可以是我們研究、翻新的對象。我們應去大膽探索、試驗，上升到哲學層次。這種探索是要真實、率直、自信地挖掘自己。挖掘自己並不是容易的事，因為有時只有先大膽地失去自己後，哪怕成了「四不象」，才會更切實地回到自身中來。

綜上所述，可見當代中國美術如同當代文化結構，處在了農業文化——工業文化的交義點上。昔日信奉的眞、善、美秩序，傳統造型法則，理想美規範受到無情挑戰，而新觀念又未遂人願地被建立起來，它們所遇到的阻力實質是由於中國農業文化特質所致。舊文化抵制着現代化，不進行文化觀念改革，中國的現代化就無法實現；農業文化向工業文化層次邁進就將停頓。因此，只有同心同德，「共同來面對這五千年文化之突變和西方文化傾盆而至機械文明沖擊的挑戰。」努力把握住時代精神，打開中國美術新局面，才能變空談為現實！ ■

技術不等於藝術

——對藝術創作觀點的一點澄清

陳萬雄

台灣雄獅美術香港特約記者



在今天的香港，只要你肯翻翻書，問問專業人士，大部份製造藝術品的技術都可以找到，事實上技術性的問題多數是公開的。

當一個具有震撼性的藝術展覽出現的時候，大家在讚歎之餘，第一件事馬上想知道的自然是那些作品是如何造出來的？用的是什麼物料？以什麼手法處理等等。

在今天的香港，只要你肯翻翻書，問問專業人士，大部份製造藝術品的技術都可以找到；事實上技術性的問題多數是公開的，諸如油彩、水墨、水彩、木版印刷、石刻、鑄銅以至銲接，都可以找到專書介紹。

經過很多次的實習，從錯誤中學習而獲得經驗，最後總能夠掌握某項技術的。掌握到技術自然可以製造出作品，但是，以為掌握了技術就是掌握了藝術，却是嚴重錯誤的觀念。

有的跟老師學習繪畫的學生，畫的跟老師的作品一模一樣，就會認為老師既是繪畫大師，自己可以畫同樣的畫，不自稱大師也會感到非常自滿，起碼也算學有所成吧！而我一定要提醒他，能夠畫的跟老師的畫一模一樣，只是說明了，在繪畫某一類畫所需的技術已經被你所掌握，然而你仍須努力，運用學到的技術，走上表現的路去。

要知道，能夠畫得跟別的畫一樣，無論古畫或現代畫，都只是作了複製的工作，與藝術創作是截然不同的兩回事，不可以混為一談。舉個簡單的例子：某人對着齊白石的蝦臨摹，一筆筆的畫上去，直至看來跟原作一樣，就可以滿意地停止。假如他在另一次畫畫的時候，覺得不想跟齊白石的畫法，決定跟自己的藝術觀去畫蝦，於是他就開始畫了；一筆一筆的畫下去，頭痛的事情很快出現，他發覺每一筆都要動腦筋，每一筆都要作出決定，而更頭痛的就是不知道畫成什麼樣子才可以停，原來什麼時候停止也要自己決定，不像臨摹時只要跟原作一樣就自然停止。

複製是純技術的要求，藝術創作必須有表現的意圖，而且表現的意圖是屬於自己個人修養的心得，決不是別人的理想。

雖然如此，藝術創作却必須通過技術的幫助，才能夠達成表現的目的；因為藝術思想在腦際出現的時候，只是一種意念，必須透過某種媒介如平面的畫或立體的雕刻，才能把腦際的意念轉化為視覺語言，別人才可以看得見和感受得到，達到跟別人溝通和交流的目的。否則，意念留在腦中，沒有表現出來，別人就無法感受那意念。

利用媒介就是運用技術，技術不到家，就會出現詞不達意或者不能暢所欲言的情形，更嚴重的會造成誤導的後果。舉個例說：有位女畫家在西藏作了一些畫，其中一張畫了一個小女孩，是很普通的一幅作品；但據她說，小女孩整個人的輪廓所圍着的綠邊，是每當中午時候，太陽非常猛烈，偶然在人的輪廓會出現一條發光的綠邊，聽來又感到很奇妙，但畫中的小女孩身體所圍着的綠邊卻沒有發光的效果，未能令觀賞者感動，這全然是因為她在技術的運用上未到家，因此未能把要表達的感覺表現出來，這證明了藝術是需要透過技術的幫助才可以達到表現的目的。

在藝術表現中，技術不但必須，而且佔着非常重要的地位，但是，仍然要弄清楚那個觀念——技術不等於藝術——而且永遠不等於。■

◎倫敦航訊

香港水墨畫在英展出

鄧凝姿



英國外交及聯邦事務部次官簡艾德勳爵（右）、香港市政局議員蘇偉澤及香港政府駐英辦事處專員程尙文（中）出席在倫敦巴比斯中心舉行的香港畫家水墨展覽。

香港市政局與香港政府駐英辦事處聯合主辦的香港水墨畫展於三月五日至四月八日在倫敦巴比斯中心五樓大堂畫廊（Concourse Gallery, Barbican Centre）。這座建築享有英譽的大型文化中心是位於倫敦的東部。

Concourse Gallery 為半月長形的畫廊，中間設有座位。展覽作品從正門開始按畫家的年齡編排，直至完成半月形止，中途加上詳盡文字和圖片配合的技法介紹，最後有電視錄影帶播放有關趙少昂及陳福善的畫。展覽中有明信片售賣，並有精美場刊派送是次展覽共展出四十九位畫家共五十三張作品。最年長的畫家鮑少游生於1892年，最年輕的畫家熊海生於1957年。其他畫家有黃般若、梁伯譽、丁衍庸、雷浪六、周公理、陳福善、趙少昂、任真漢、彭襲明、楊善

深、方召聲、饒宗頤、萬一鵬、吳孤鴻、鄭家鎮、李柱石、呂壽琨、蕭立聲、鄭維國、楊錫猷、周絲雲、唐鴻、陳若海、王勁生、歐陽乃滔、劉國松、陳棧文、譚志成、顧媚、吳耀忠、金嘉倫、潘振華、王無邪、徐子雄、梁不言、邢寶莊、李靜雯、李潤恒、靳埭強、何百里、郭漢深、區大為、龔佩雲、畢子融、鄭明、馮永基、馬桂順。據展覽籌備者在開幕典禮中及場刊中強調，這正是香港過去三十多年來的藝術成就。上次在倫敦展出的香港藝術是在1971年，展出60年代的香港藝術作品。十七年後再在倫敦展示香港藝術在水墨畫方面的成就。

開幕詞中及場刊都提及是次展覽的目的：是透過展覽使人看到香港在工業外民間的傑出成就。（程尙文詞—香港政府駐英辦事處專員）、市政局推廣本地藝術及向海外推介香港藝術家成就的努力。（霍士傑—香港市政局主席，及朱錦鸞—香港藝術館館長，二人均有此表示）。香港藝術館總館長譚志成並表示：「假如這次展覽獲得外國人士欣賞，香港的藝術地位無疑也相繼續被提高。」市政局議員蘇偉澤在會上表示：「在香港，藝術界及音樂界非常活躍，我們的作曲家正找尋一個能夠融匯中西曲調的組合；在文學方面，香港的創作小說及話劇已在中國各地上演；在視覺藝術方面，大家可以從這裏見到最突出的是東、西方的互相影響。」

《香港新聞文摘》有兩期是報道有關是次展覽的資料，分別為724期及726期，並刊登了「大師—蕭立聲的羅漢圖」。《香港新聞文摘》是香港駐倫敦辦事處所辦的一份刊物，是為在英的港人而設的，每月2期，內容是介紹香港及英倫一般事情。■



《香港新聞文摘》所刊載蕭立聲的水墨羅漢圖，並題為「大師——蕭立聲的羅漢圖」。

徐悲鴻作品選刊



僕我后，后來其蘇



田橫五百士



愚公移山



李印泉造像



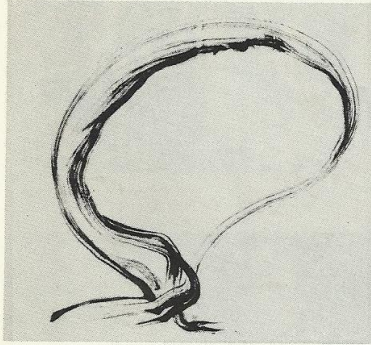
山鬼



巴人汲水

熔爐畫集

香港藝術中心四樓包兆龍畫廊
一九八八年六月廿日至廿六日



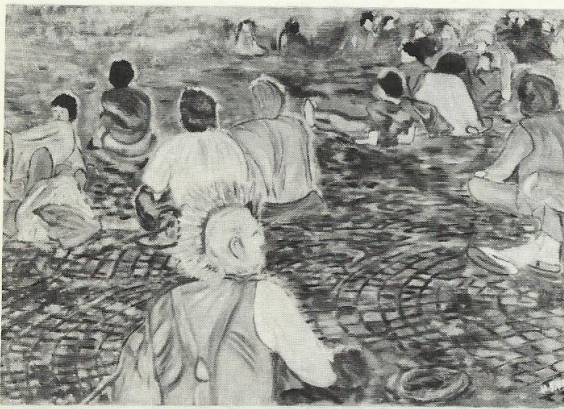
樹 會慧兒



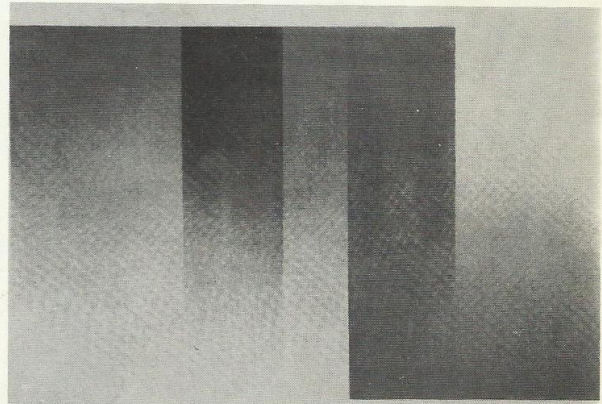
屋 陳淑兒



山村 吳信昌



廣場 彭曉暄



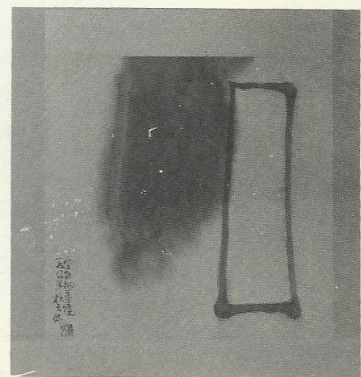
作品 梁志芬



麻包系列 鄭紹麟



盛器 李豐年



作品 杜之外